

「静止した状態」を含む日本の現代作品の 進行の原理について

阿 部 亮 太 郎*

(平成4年10月30日受理)

要 旨

日本の現代作品には、ある音の連続を「静止した状態」として感じる部分がある。このような作品を音のグルーピングの観点から観察した結果、静止した状態の内部の音のグルーピングが稀薄であること、上位のレベルのグルーピングとの関連が薄いことがわかった。

さらに西洋のクラシック音楽の進行の過程を「差異累積運動」と捉え、その特徴と比較しながら分析を進めた結果、静止した状態を含む日本の現代作品においても、上位のレベルには差異累積運動があることが明らかになった。

KEY WORDS

Japanese contemporary music 日本現代作品 grouping of tones 音のグルーピング
movement of cumulative difference 差異累積運動 stationary state 静止した状態

1. 「静止した状態」について

1930年前後生まれの日本の作曲家の作品には、ある音の連続が、「静止した状態」¹⁾として認識されるような部分がよく見られる。それは西洋の伝統的なクラシック音楽の静的な部分とは全く違った印象をもたらす。クラシック音楽の静的な部分は、そうでない部分と同様、規則的な計られたテンポに支えられた上で様々な楽想が展開されるように聞こえる。たとえリズムが複雑でも、テンポの変化が激しくても、計られたテンポに支えられる安定性は変わらない。しかし「静止した状態」の時間の感覚は捉えどころがないのである。浮遊する感覚があり、動きが遅く感じられ、また音が遠くで鳴っているように聞こえる。クラシック音楽とは曲の枠組みにおいて大きな差があるのではないかと思われる。

そこで、この論文では「静止した状態」を含む日本の作品の進行の原理を探る。まず静止した状態がいかなるものなのかを観察する。その後、伝統的なクラシック音楽を分析した上で、その進行の過程を「差異累積運動」と捉え、さらにその特徴と対比させながら、静止した状態を含む作品を分析するという順序で考察を進めたい。

1.1 「静止した状態」とは

「静止した状態」とは、長いフェルマータや、ある音が同一音高を保った状態のことではな

* 芸術系教育講座

く、むしろ音そのものは動いているのだが、全体的にはほとんど静止しているように捉えられる状態のことである。それらの音の動きは、旋律的であったり、断片的な音型の連続であったり、あるいは不定形の音響の渦であったりする。これらに共通した特徴は、ある同一の状態の持続に聞こえるということである。

たとえば、旋律的な音の動きの場合、1フレーズ程の短い部分を観察すると、旋律の動向に於いて西洋音楽の通常のそれと大きな違いはない。しかし、もう少し長い部分にわたって観察をすると、旋律の動向そのものは作品の進行、文脈にあまり影響せずに反復を繰り返したり、重ね合わされたりするのである。そのため耳は、旋律の音よりも、旋律的な音の動きが連続する状態として聴くようになる。結果として、たとえ起伏に富んだ旋律的な音の動きでも、静止した状態として、捉えられるようになる。

断片的な音型の連続の場合には、おぼえやすい音型を含むもの、音型同志の共通項を全く見出せないもの、さらに音型がある程度の長さを持っているもの、ほとんど点描であるものなど、さまざまなタイプがある。断片的な音型の中におぼえやすい音程関係があれば、ひとまずその音程関係を把握するものの、それが新たな音程関係に発展しないために、耳は単なる状態の持続と捉えるようになる。音程関係に何の共通項もなければ、音程に関してたくさんの情報を含んでいたとしても、事実上ノイズ状態となり、音程以外の要素に耳の注意が集中する。そのおもな要素は音色であるが、同一の音色の持続ならばその音色による断片的な音型が連続する状態そのものを聴くようになる。さらに、複数と思われる音色による連続でも、同一の状態の持続と捉えられれば、静止した状態に聞こえるようになる。つまり新たな音色が登場した瞬間は、注意深い耳には異物の侵入と捉えられるが、それも音程関係の場合と同様、別の関係に発展しなければ静止した状態に聞こえる。あるいは複数の音色の集合を、一つの音色として捉えるようになる²⁾。

不定形の音響というのは、運動し続ける音の連続の中から何らかの音型、音程関係、和音の感覚のどれも聴き出すことができないまま、しかしある色合いを保持している状態のことである。そして拍節感がほとんど無い。これは静止した状態に認められる一般的な特徴なのだが、特に不定形の音響の渦の場合は、拍節感が稀薄である。この状態が変化せずにある時間連続すると、音の運動が激しくてもやはり全体的には静止した状態として捉えられる。

この静止した状態は、作品の構成要素としてさまざまな現れ方をする。たとえば、静止した状態が全く変化しないものと、わずかずつ変化していくものがある。前者の場合、全く変化しない静止した状態が複数組みあわせられたり、静止していない要素と対比されることで作品の進行に関わっていく場合が多い。これは、作品のある部分がピアノからフォルテに向けて大きな盛り上がりを見せていたとしても、その部分を構成する静止した状態にはフォルテに向かう方向性がないということである。後者は、静止した状態にその方向性がいくらかでもある場合で、強弱のほかにも、音型や音色の変化を伴うこともある。この変化にもかかわらず静止して聞こえるためには、旋律的な動きのところで述べたように、一つ一つの変化が作品の進行、文脈にあまり影響を与えないことが重要であると思われる。

これらのさまざまな要素、変化にもかかわらず静止して聞こえるためには、静止した状態の内部の運動にどのような音の動きが必要だろうか。

近藤譲は、延々と連なる音の列が旋律やリズムに聞こえるためには、音のグルーピングが必要だと言っている³⁾。音のグルーピングとは、いくつかの音をある関係性のもとでひとまとめに

して聴くということである。たとえば旋律は次々と出てくる一連の音のいくつかを互に関連づけ、ひとまとまりのものとして聴くということである。リズムの場合は、強さ、長さの違いによって拍をいくつかまとめて聴く。これは、アクセントがある拍、無い拍をいくつかまとめてひとまとまりにする、あるいは、長い拍、短い拍をまとめてひとまとまりにするということ、リズムが成立するということである。

静止した状態の内部では、このようなグルーピングが稀薄である。音高に関しては旋律的な音の動きが聴き取れるものがあるなど、いくらかグルーピングしやすい。しかし、個々の音同志の小さなグルーピングはあっても、より大きな（長い）単位にまとめて捉えられるような上位レベルのグルーピングはない。これに比べれば、リズムにおけるグルーピングは、大変稀薄である。不定形の音響の渦のところで述べた、拍節感の薄さもこれに関係している。一定の拍節感（たとえば常に8分音符刻みで音が鳴るなど）があっても、グルーピングが困難で、音の動きに重心が欠如しているためリズムとして捉えにくいということが言える。

そのため、伝統的なクラシック音楽とはかなり異なった時間体験がもたらされる。捉えどころのない浮遊した感覚がともない、全体に動きが大変遅いように感じられる。また、静止した状態そのものが遠くで鳴っているように聞こえる。これは静止した状態の内部のグルーピングが捉えにくく、たとえ捉えられたとしても、上位レベルのグルーピングと静止した状態の内部のグルーピングに関連性がうすいため、上位レベルに大きな変化がなければ、いわば常に上位レベルに視点を固定して静止した状態の内部を観察するような聴き方になるためだと思われる。（この場合の上位レベルは、曲を聴いたあと明確に記憶に残るような、ある程度の長さを持った曲の主要部分の区切りのことである。）

この独特な時間の感覚について石井真木は、自作に静止した状態があることを認めた上で、これをヨーロッパにない時間感覚であると言っている⁴⁾。ヨーロッパ音楽のスタティックあるいは休止という概念では静止した状態を説明することができず、また時間感覚について、現代日本の作品のメトロノーム40を下回るテンポが遅いと感じられないことから、西欧的な拍節、テンポとは全く異なった時間感覚があると主張している。さらに時間感覚に関して、湯浅譲二は、西洋的な時間を直線的な時間、日本のあるいは東洋の時間を円環的時間であると言っている。直線的な時間とは、未来までずっと見通しのできるような時間であり、西洋音楽はこの直線的時間を測りながら発展してきた。これに対して、円環的時間とは、直線的な時間のように肉体的に拍子で数えられ未来まで見通しのできる時間ではなく、つねに瞬間が訪れるような時間であるとしている⁵⁾。

ここで幾つかの実例によって、静止した状態の具体例を観察し、またこの時間感覚との関連を考えることにする。四角で囲まれた数字は小節数を示す。

1.2 静止した状態の実例

1.2.1 石井真木《ブラックインテンションⅢ》

この作品は1977年に作曲されたピアノのための作品である。譜例1⁶⁾は曲の冒頭部分で、右手（R. H.と指示された上3段）と左手（L. H.と指示された下2段）にはさまれた息のパート（Breathの指示）は、この曲の大部分のフレーズ、あるいは、音型の時間を決める息の長短を示す線で、実線は一息で息を吐くことを示しており、破線はその箇所ですばやく息を吸い込む

ことを求めた作曲者の指示である。

使われている音は譜例2の音に限られており、一連の動きはほとんどト長調に聞こえる。(曲の冒頭からト長調に聞こえるのは左手の最初の和音の音がト長調の音階の6つの音をたてに鳴らしたものであることによる影響もある。)その中で多少目立つ音型がいくつかある。特にEからDへの長9度下降の動きと、16分音符の長2度の刺繍音的な動き、2種類の8分音符が4つ続く動きは、あきらかにひとまとまりにして捉えることができる。そのため、いくらか旋律的なニュアンスを含んで聞こえる。しかしそれ以上の大きなまとまりは見出すことができず、また動きを予測したり記憶したりできない。

リズムに関しては4分音符126で8分音符と二つ連続する16分音符、そして8分休符しか無いため、拍節の単位は8分音符の長さで安定して刻むことができる。8分休符にはさまれた動きはかなり断片的だが、整理するとリズムのパターンはかなり限られていることがわかる。8分音符が2つ続くもの、4つ続くもの、16分音符2つと8分音符1つが続くもの、そしてそれらが連続するものによって断片は成り立っている。しかしリズムとして知覚できるのはこの断片のレベルまでである。これ以上大きいまとまりを一連の動きから聴き出すのは難しく、やはり予測したり記憶したりできない。

したがって耳がたとえば16分音符の長2度の刺繍音的な動きやリズムを弁別したとしても、それが長い時間の中でどのようにまとめられているのかわからないのである。記憶に残るのは小さな動きだけで、他にわかることはそのような動きがただ続いているということである。聴き手は自分の捉えたりリズムが曲全体の時間的なまとまりに参加していないので、常に地に足が着いていない状態になるわけである。

1.2.2 湯浅譲二《芭蕉の句によるプロジェクション》より《夜ル竊ニ虫は月下の栗を穿ッ》

この作品は1974年に作曲された10曲から成る混声合唱曲の第3曲である。譜例3⁷⁾は、その前半部分である。

冒頭からソプラノ3人によって点描的な情景が続く。使われている音は、冒頭2小節のソプラノ1によって「よ、る、ひ、そ、か、に」と、とぎれとぎれに歌われる音列である。この音列が様々なタイミングを変え、ずれをともなって組み合わせられる。[3]、[4]でソプラノ2が加わり、ソプラノ1とタイミングをずらして歌われることで、もともととぎれとぎれだった音列がいつそう判別しにくいものとなる。しかし、音の出現の順序だけを追うと最初の音が同時に鳴ったあとは音列の音を2回ずつ鳴らしながら進んでいる。ソプラノ3も加わり、冒頭から音列が3回歌われるところまでは、3パート全てが「よるひそかに」を歌い終わらないと、新たに「よる……」を歌い出さないため、音列の面影がいくらか残る結果になっている。しかし、その後はずれも大きくなり音列の入りのずれは最大5音まで拡がる。

このようにひとまとまりの音列があり、またタイミングのずれによる多くの変化にもかかわらず、耳はその音列のまとまりや変化をあまり聴こうとはしない。冒頭2小節の音列も、ひとまとまりにして聴かないで、まずは6個の単音の連なりとして聴く。[3]以降音列の面影がいくらか残る部分も、音の出現の順を追ったりパート別に線的に聴いたりせず、短い単音がたくさん散らばっているように聞こえる。その原因として、3パートのタイミングのずれが生み出すリズムが極めて複雑であることが挙げられる。どこからどこまでがひとまとまりなのかかわからないのである。予測を全く許さず、記憶にとどめることが不可能である。

譜例 1

J = ca.126
sempre
ppp
 (R.H.)
 (L.H.)
 <PIANO>
 Breath
ppp
ppp s...
 Ped.
 soft Ped.

R.H.
 Breath
 L.H.

譜例 2

譜例 3

$J = 48$

1 *pp*

2

3

S

1 *mf*

S 2

3

S 4/9 *pp*

T *pp*

B *mf*

そのためこの部分は、短い単音がたくさん散らばった状態が静止して続くように聞こえるのである。

1.2.3 村松禎三《管弦楽のための前奏曲》

この作品は1968年に作曲された。編成はフルート族6本を含む4管編成、金管はホルン6本、トランペット4本、トロンボーン3本、チューバ1本、そして7人の打楽器奏者を含む大編成である。

譜例4⁸⁾は冒頭部分である。テンポは4分音符30と極めて遅く、タイや5連符、6連符などのため、拍節感がほとんどない。しかしこの部分は音のまとまりがはっきりしており、充分旋律として聞こえる。休符のあとの開始音、旋律の長さ(休符がおとずれる間隔)、音域の拡がりなどの変化が有機的に配され、静的ではあるが静止した状態とは言えない。

曲は、この旋律と[11]から入るピッコロの応唱の旋律が何声部も堆積しながら進行する。多い時にはこの堆積は19声部にも及ぶ⁹⁾。

旋律の堆積が2声部くらいであれば音のまとまりが聞き取れるのだが、[21]でピッコロ6本が揃うあたりで、すでに個々の声部の音の動きから耳の関心が遠のく。[46]以降では2本のピッコロ、4本のフルート、4本のオーボエ、4本のクラリネットとミュートされた4本のトランペットが、音高も入りもタイミングもずらして重ねられる。ここまでくると耳は、個々の声部の音の動きを追うことがほとんどできない。拍節感もないため、ひとまとまりのものとして記憶できる部分もない。結果として、いくつもの旋律の堆積が持続している状態そのものを聴くようになる。この状態はある時間変わらずに続くから、静止しているように聞こえるというわけである。

[93]以降では、[46]以降の旋律の堆積による背景と、弦のユニゾンによる冒頭の旋律、低音の短いモチーフが奏される。耳の関心が集中するのは弦のユニゾンと、低音のモチーフの対話である。こちらは静止した状態ではない。つまり、実際にはいずれも冒頭の旋律によるものなのだが、前者は静止した状態、後者はそうではない独立した旋律として聴くのである。(譜例5)¹⁰⁾

弦のユニゾンと低音のモチーフの対話は、低音のモチーフの登場から8小節間を大楽節と見ることができる程、安定した音のグルーピングを形作っている。これは低音のモチーフが比較的拍節感が明確なためでもある。仮に背景が静止した状態でなければ、背景はそのグルーピングのまとまりの中で、聴かせたい旋律やリズムなどを引き立たせる役目を負うはずである。そのように背景は前景の、あるいは上位のレベルのグルーピングに従うものである。しかしこの曲の旋律の堆積による背景は、前景で何が起きてもある状態を変えず持続するのである。本来、拍節感や楽節などのグルーピングは、時間構成の土台であり枠組みであるのだが、これを無視したようなある状態の持続のために、土台や枠組みが浮き足立ってしまうのである。つまり前景の強拍や弱拍が、今聴いている曲の時間の枠組みになっているのかどうかわからなくなってしまっているのである。

捉えどころのない浮遊した感覚、独特の時間の感覚は、このようなことからもたらされると思われる。

譜例 4

Prélude pour Orchestre

Teizo MATSUMURA

Grave (♩=30)

Oboe 1st

Flute Piccolo 1st

Ob. 1st

Fl. picc. 1st, 2nd, 3rd, 4th, 5th, 6th

Ob. 1st

Fl. picc. 1st, 2nd, 3rd, 4th, 5th, 6th

譜例 5

- ① 静止した状態
- ② 独立した旋律
- ③ 低音のモチーフ

The image displays a handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score is organized into three main vertical sections, each indicated by a circled number (①, ②, ③) on the right side. Section ① (top) features a dense arrangement of staves with complex melodic lines and rests. Section ② (middle) shows a more sparse texture with prominent, independent melodic lines. Section ③ (bottom) is characterized by a low-register motif, with staves containing sustained notes and rhythmic patterns. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings, all written in black ink on a white background.

2. 西洋音楽の進行の原理としての「差異累積運動」

2.1 差異累積運動とは

前章では、静止した状態がどのようなものか見てきた。西洋のいわゆるクラシック音楽では、静的な部分はあっても、静止した状態の持続を体験することはない。その特徴を一つの短い論文で説明することは到底無理だが、静止した状態に聞こえない要因を指摘し、その上で静止した状態を含む日本の現代作品の進行の原理を探りたいと思う。

伝統的なクラシック音楽が、静止した状態を含む日本の現代作品と最も違うところは、階層化された音のグルーピング¹¹⁾によって音楽の意味が生まれていることである。(普通このことを動機や楽節といった用語で表す。)静止した状態の内部にグルーピングがあっても、上位レベルのグルーピングとの関連は薄かった。ではグルーピングが階層化されているとは、どのような状態を指すのだろうか。

前章のくり返しになるが、ばらばらの音の連なりではない何かを音楽として聴き出すということは、音のグルーピングをしながら、つまりいくつかの音のある関係性のもとでひとまとめにしながら聴くということであった。そのまともりは、時間を追って現れるさまざまな差異によって認識される。音の高さ、長さの違い、アクセントの有無などが、細部のグルーピングに不可欠な契機である。さらに曲がある程度の時間経過した時、より大きなまとまりを聴き取ることができないと、音楽として捉えることができない。そこでより大きな部分を際立たせる差異が必要になってくる¹²⁾。いずれのまともりも、何らかの差異が音の連なりを意味あるものになっている。

音の連なりがあるまともりをもって捉えることができるようになると、耳は一つ一つの音を聴かずにまともりそのものを聴くようになる。さらに何の差異もない部分、パラメーターから耳の関心が遠のく。つまりあるパラメーターの差異によって生み出された意味にのみ関心が集中するということになる。

したがって、時間を追って現れる差異が意味を生み出すのと同時に、どのパラメーターに差異があるかによって、聴き手の視野、視点の位置が決定されると言うてよい。

グルーピングが階層化されている状態は、先程ふれた、時間を追ってさまざまな差異を生み出していく態度を常に保ち続ける結果現れる。この差異はあくまで時間軸上の差異、つまり前のものに違いをつけねばならないものなのである。したがってたとえば同一の動機が続けてくり返された時、1度目に差異であったものでも、くり返されるうちには差異として認識できなくなっていくのである。差異がわからなくなると、まとまりを聴き取ることができず、ばらばらな音の連なり、あるいはある状態の持続に聞こえてしまう。そこでそうなる前に、1度目とは違う何らかの差異を持ち込むことが必要になる。たとえば最初の差異と異なったパラメーターの差異を持ち込むなどの方法が考えられる。やがてより大きな部分を際立たせる必要から上位レベルのグルーピングを生む差異が求められる。つまり最初の小さな差異が、その限界を超えていくかたちで、次々上位レベルの差異を導きだしているわけで、最初の小さな差異でも、上位レベルの差異と抜き差し難い関係を持っているのである。その結果階層化されたグルーピングが現れると考えられる。差異の現れ方について言えば曲の進行の過程は差異累積運動¹³⁾であるということが出来る。

2.2 差異累積運動の実例と分析

ここでラヴェルの《夜のガスパール》の第1曲《オンディーヌ》を例にその差異累積運動を観察する。

まず冒頭の主題の呈示部を小節ごとの単位で観察する。

- A [3] 主題の登場
 [4] [3]の反復, [3], [4]でひとつのまとまり
 [5] 連続しながら新たな動き
 [6] [5]の動き1拍目で歩みを止める。
 [7] [6]の4拍目から[7]の1拍目にかけて, [5]の4拍目から[6]の1拍目にかけての反復, ここでは歩みを止めずに短縮された[3]のリズムで動く。
 [8] 歩みを止める。
- A' [9] 和音変化(嬰ハ長調のII度明確に) [3]と同じ動き
 [10] [9]の反復
- B [11] 旋律高音へ, [7]のリズム
 [12] [6]のリズムの短縮
 [13] [12]に1音加えたもの
 [14] [13]の旋律の延長
- A [15] [3]の復帰, 背景の動きほぐれる。
 [16] [15]の反復, [3], [4]が[15], [16]に復帰することで, [1]~[16]をひとまとめにする。

ここでAA'BAで表したのは、この部分を構成する小段落である。[3]の動機の連続した発展だけでは意味を持ったまとまりを形成できなくなり、嬰ハ長調のII度上に[3]の動機を再び出すことで、そこまでを一段階上位レヴェルのまとまり(A)としてとらえる。しかしAと新たな段落A'が同じ長さでは間を持たない。わずか2小節でこの流れを中断し、II度の短三和音を短3度移動した和音上(実は嬰ハ長調のIV度の準固有和音)で旋律を歌わせる。A, A'と異なる歌いだしながら、旋律の性格はA, A'と共通のものを持っている。そしてこのまとまり(B)の後[3]の動機が戻ってくるが、これがたとえばB, C, Dというように同じレヴェルの変化をくり返せば、その変化自体がパターン化して聞こえてしまうだろう。ここでAが復帰することで、AA'BAをもう一段階上位レヴェルのまとまりとしてとらえることができるわけである。そしてこの後、曲はさらに大きく展開していくことになる。復帰したAはオクターヴのアルペジオが施され、背景の32音符は上下の音域に幅を拡げて動き、[17]からの展開に備えている。

まとまりをとらえようとする耳の関心は、細部から上位レヴェルへと移り、Aの変化に見られるように上位のグルーピングは次第に圧縮されていくのがわかる。

ここで《オンディーヌ》の頂点[67]までに現れるさまざまな差異を観察する。

主題呈示

- | | |
|------|--------------|
| [1] | 序奏 |
| [3] | 主題の登場 |
| [9] | 和音変化, 2小節で中断 |
| [11] | 旋律, 高音へ |

15 3復帰 背景ほぐれる。

経過的部分

17 1~16の引力圏から離れていく。

19 タイミング17~18と同一

21 22 17からの2小節単位の動きが1小節ずつ2回に圧縮

23 24 分散する背景、拍節感一瞬の消失、24で背景、拍節感もとの状態に

27 28 タイミング23~26の圧縮

29 30 " とその変奏

主題呈示

31 冒頭の音型復帰

33 冒頭と似ているが対照的な歌い出し (第2主題的)

38 背景に起伏、変奏

展開部

43 46 冒頭の旋律、3小節目で飛散、46で低音域での応答

48 51 タイミング43~47と同一、旋律オクターヴ

53 33の旋律、細かい装飾

56 53を音域拡大、2小節

58 46を2度繰り返したあとで、61に向けて上昇

61 46は1度だけ、62ですぐ上昇

63 3小節にわたって、67に向けて上昇

67で、曲の頂点に達する。

さらに、いくつかの部分进行を細かく観察する。

経過的部分は2部分に分けられる。前半は1~16のまとまりの外側へ音の動きが拡がっていく部分。17からの2小節単位の動きが、21、22で1小節ずつに圧縮される。この切迫感から解放されるのは、23の右手の4分音符の3連符と左手の素早く上昇する音階によってである。23の不安定な動きは、24で旋律と背景の遠近感や拍節感が元に戻ることでひとまず安定を取り戻す。しかし、今度はこの不安定と安定の交替が圧縮されていくのである。

展開部に入ってから67までの部分も、2部分に分けられる。3の主題3小節と46に低音域に出る35の変形の交替とその反復、その後33の主題、その反復の途中での中断が前半である。後半は58からである。58から46の動きが2回続く。しかしこれ以上の反復には耐えられず3回目(60)にその音型を変奏するかたちで上昇する。ここで何の変化もなく反復がくり返されれば、46が反復され続けるまとまりのない状態の持続に聞こえてしまうだろう。上昇して行き着く61は、やはり46の音型である。つまりここから58から60までのまとまりが再び現れるように聞こえる。(但し和音も音域も異なっている。)しかし今度は46の音型は反復されず2度目で60同様上昇に転ずる。もし58から60までのタイミングを踏襲すれば、確かに和音、音域などの変化を感じるものの、今度は58~60の3小節間のパターンがまとまりもなく持続するように聞こえてしまうだろう。

ここでも細部の差異が飽和した結果、さらに新たな差異が現れ、それも飽和するとその上位

のレベルの差異が現れるのが分かる。そしてその差異の現れる時間軸そのものに差異が現れるのである。(ここでは上位のレベルのまとまりが圧縮されていていっている。)

このような差異は、以前の音に違いをつけることをほとんど強制されて現れてきている。つねに差異が累積されないと運動が止まってしまうからである。つまりこの差異累積運動は、いくつかの技法の中から選び出せるようなものではなく、不可避の展開のプロセスなのである。

もちろん作曲家はその強制を自分の欲求として関知するのであり、少なくとも《オンディーヌ》の作曲者は、何が不可避の展開のプロセスかを探って作品を書いていると言えるだろう。すなわち自分が捉えた音楽の意味に先立ってすでに差異があることをその度に発見し、またその差異が時間軸上に生成するために、おのずから音楽の進行が決定されていくということである。

それはミニマルミュージックが、人為的にプロセスが選択されたあとは自動的に音が決定し主体の介入が禁じられる¹⁴⁾のと対象を成している。

3. 静止した状態と差異累積運動の対比

第1章で述べたように、静止した状態の内部では音のグルーピングが稀薄である。しかし作品全体としてはあるまとまりを持っている。第1章で取り上げた作品も、それぞれかなり性質が異なるものの、強い形式感を持っている。石井作品、松村作品では、高揚、減衰がはっきりしており、また強烈なクライマックスがある。そして、その過程がかなり明確に記憶に残る。しかし、耳がその高揚や減衰だけを聴いているのなら、たとえその曲が数分の演奏時間だったとしても作品はずいぶんと退屈なものに違いない。だが実際たとえば松村作品は、静止した状態が続いていながら強い緊張感を保って曲が進行するのである。では何が、静止した状態をまとまりのあるものにしてるのであろうか。第1章で取り上げた作品を中心に、その進行の原理を探っていきいたい。

3.1 差異累積運動と対比させての分析

ここでは第1章でのアプローチとは逆に、聴体験に結びつく音のグルーピングを探る。細部の音のグルーピングよりもやや上位のレベルのグルーピングに焦点を当てるつもりである。

3.1.1 石井真木《ブラックインテンションIII》

第1章で右手部分を静止した状態として観察したが、左手部分も静止した状態として聞こえてくる。時折、調的な和音や単音を響かせる状態が持続するように聞こえるからだ。しかし右手部分はクレッシェンド、デクレッシェンド以外は状態の持続だが、左手部分は実はあまり目立たないものの重要な差異が含まれている。

①から⑫までの左手部分の一つ一つの音は長さ不定の全音符であり、耳の関心は音のグルーピングよりも、和音や単音の響き自体に傾くと思われる。クレッシェンド、デクレッシェンドも、細部のグルーピングに運動して有機的に起こるのではなく、物理的な音量の増大乃至は減少に聞こえる面が強い。時間軸上の差異にあまり影響を受けないためか、空間的な遠近感の方が目立って感じられる。

湯浅譲二はこの部分を「それは音量的なクレッシェンドという言葉では一方的な表現にしかなり得ない。つまり、音の実体が距離的に接近してくると言うべきなのだ。」¹⁵⁾と語っている。

これから冒頭からの左手の和音をしばらく観察する。この作品は小節線がない。これは、この曲に小節としてまとめられるような拍節が全くないためである。そのかわりこの曲は大部分のフレーズ、音型の時間を、呼吸の指示によって示そうとしている。今まで小節数を示してきた四角で囲まれた数字は、指示された呼吸の場所を一区切りにして冒頭から番号をふったものである。

- ① 中低音域の和音と低音の単音 B ♭ (第1章の譜例参照)
- ② ①の反復
- ③ 早いタイミングの入りで①の反復
- ④ ①の反復の後、新たな和音、初めて一呼吸に3回の打鍵
- ⑤ 初めて低音の C # 現れる。単音から入るのも初めて
- ⑥ ① (順序は逆) と低音の C #
- ⑦ 新たな和音と④で登場の和音
- ⑧ 低音 B ♭のみ
- ⑨ 直前に新たな和音、⑦で登場の和音、低音の C # (オクターヴ)、④で登場の和音、一呼吸に4回
- ⑩ 低音 B ♭ (オクターヴ) から始まり、既出の和音と新たな和音を含めて一呼吸に5回
- ⑪ ⑩と同じく一呼吸に5回、単音でなく和音から始まる。
- ⑫~⑮は減衰しながら①の響きへ回帰していく動き
- ⑯~⑳は①~⑥の状態の復帰

①から③までは、①の響きの確保、タイミングのみの差異が飽和すると、④で新たな和音が登場する。この時点では、新しい和音は①から③までの和音感からすれば異物であるが、この和音の登場が①から③をひとまとまりにする。

さらにこの新しい和音が低音 C # を導き、このまま変化が積み上げられそうに思われるが、⑥で①の和音と低音 C # が一呼吸の内に同居することで、響きがいったん①に復帰すると同時に、①から⑥までを一つのまとまりとして見せている。

⑦でまた新しい和音が登場する。④で登場の和音が①の和音を移調したものであるのに対し、この和音は全く別の和音である。⑧でいったん低音 B ♭に戻るが、⑨からは変化が急になり、和音が打たれる間隔も狭まり、④からのクレッシェンドが①で最初の頂点を迎える。

響きはそのまま減衰し、⑮までに①の響きが復帰、さらに響き全体が遠ざかりながら⑳の終わりまで①から⑥の和音を響かせる。

ここまですべてを整理すると①から⑥までが、言わば呈示、展開、復帰というまとまりを作っており、さらに大きな流れを観察すると①から⑥自体が呈示、⑦から⑬までが展開、そしてそのあとが復帰というように、階層化されたグルーピングをかたちづけているのがわかる。時折和音や単音を響かせるだけの状態の持続があるまとまりをもって捉えることができるのは、いくらか上位のレベルに階層化されたグルーピングがあるためであると言える。

そしてこのレベルのグルーピングと細部のグルーピングが切り離されているために、聴き手の視点の位置が上位レベルに固定され、そこから細部を観察するように音を聴くことにな

る。つまり聴き手の視野、視点の位置が細部の差異に脅かされるようなことが無く、上位レベルの変化が無いうちは、安定した位置で音の動きを聴くことができるわけである。

⑫までで、右手部分の状態持続と、左手部分の和音や単音を響かせる状態が作り得る差異は飽和状態になったように感じられる。そして続く⑬からは急速な8分音符の和音の強奏によってこの状態が破られるのである。

3.1.2 湯浅譲二《芭蕉の句によるプロジェクション》より《夜_ル竊_ニ虫は月下の栗を穿_ッ》

この曲自体、大変短く、捉えることのできる音のまとまりがそのまま曲の長さであると言える程である。言い換えると、ある静止した状態を呈示することで曲が終わるということに近い。しかしその中にも、重要な音のグルーピングの方法が指摘できるので、簡単にそのことに触れる。

第1章で観察した冒頭からの点描的な部分は⑪までで、その⑪からソプラノとテナーに和声的な動き「虫は」、続いてバスが「月下の」を歌い、そのまま4小節間持続音として静止する。その持続音の上で1小節歌われなかった「夜_ル竊_ニ」が再び、今度はアルトによって歌われるが、音型は全く同じでありながら、短3度低く移調されているのである。さらにその上に、「栗を」をテナーが謡曲風に歌い、その後、持続する点描的なアルトに、テナーの断片的な音型「穿_ッ」と「ッ」の発音にあわせたソプラノの「ッ」の無声音が続き、曲を閉じる。

おおまかに観察すると、長い持続音のある中間部分を点描的な部分がおおまかにあり、曲全体が3部形式のようなまとまりを持っていることがわかる。もう一つ重要なことは、静止した状態が移調されるということである。音の動きの状態はそのままでありながら、構成音を変えることで響きの色合いが変わる。さらに構成音の変化が移調によるものであれば、それぞれの響きそのものは相対的には同じ響きになり、その響きが調性感が薄いものでも双方に調的な関連があるように聞こえてくる。先程は触れなかったが石井真木《ブラックインテンションⅢ》の後半でも冒頭の右手部分が完全5度低く移調されて現れる。

3.1.3 松村禎三《管弦楽のための前奏曲》

この作品は、マクロ的な視点からその前半部分を観察する。

- ① オーボエのソロ
- ⑪ ピッコロの応唱
- ⑬ 第3の声部登場
- ⑮ 第4の声部登場、⑯でオーボエ休み
- ⑲ ピッコロ6本揃う。
- ⑳ 冒頭の旋律がオクターヴで聞こえる。
- ㉒ さらに高い音域に収斂し、1stピッコロ1本の持続音が残る。
- ㉔ ㉔までに再びピッコロ6本揃う。
- ㉖ トランペット登場（弱音器付き）㉖までにトランペット4本が揃う。
㉖のトランペット4thのA音は㉔の予備
- ㉘ クレッシュェンドしてきたピッコロとトランペットが一旦消え、オーボエとクラリネットに代わる。トランペットは奏し続けるが、多声部の流れの中に埋没す

る。ゆっくりとクレッシェンド、すぐにフルート、ピッコロ流れに参加

- [58] トランペットの高いA音1音だけ残る。
- [59] 続いてハーモニクスを中心にした弦もA音持続、トランペット(4本)は冒頭主題の絡み
- [62] [59]の響きの上に木管群の絡みが2小節
- [64] [59]の響きのみ
- [67] [62]同様の木管群の絡みの入りに続いて低音の管打の和音の強奏
- [73] ハープ、チェレスタの細かい音型の反復を背景に弦の高いB音1音だけが残る。これは冒頭主題となって動き出す。

ここからさらに上位のグルーピング形成に重要な要素を抜き出す。

- ・ 冒頭から続いていた旋律が重なっていくうちに、個々の音の動きから耳の関心が遠のいていくこと
- ・ [30]でピッコロの1音が残ること
- ・ その後の、旋律が重なっていく速度が、1度目よりはるかに速いこと
- ・ [35]のトランペットの入りとその中断
- ・ トランペットを含む管の多声部の流れ、ゆっくりとクレッシェンド
- ・ トランペットの高音域の1音が残ること
- ・ 低音の管打の和音の強奏(旋律でないものの登場)
- ・ 弦の高音域の1音が残ること

これを見てわかるのは、時折高音域に1つの音の持続が現れるということである([30]、[58]、[73])。このような1つの音の持続の出現は、個々の音を捉えきれなくなっていた耳には衝撃的ではある。同時に曲の流れの大きな区切りになることは言うまでもない。

冒頭からの旋律の重なりがピッコロの単音をはさんで復帰することで、トランペットの入りまでを、ひとまとまりにしている。トランペットの入り方は、ピッコロの入りが多声部の流れの中に溶解していったのに比べ、重なり方が急で、クレッシェンドしたのち(ピッコロ群も共にクレッシェンドしている)流れに溶解せずに断ち切れ、そこから木管群の多声部の流れに明確に変わる。この瞬間([40])はピッコロ6本とトランペット4本から、オーボエ4本とクラリネット2本の低音域に入れ替わるので、音色の対比は極めて明確なものになっている。

[40]から[58](トランペットの高音域の1音が残るところ)までの多声部の流れの静止した状態のゆっくりとしたクレッシェンドは、実は殆ど同一の動きをほぼ2度くり返しているのだが、これはまず聴き取ることができない。しかしピッコロ、フルート、オーボエが全く同一の音を反復するのに対し、まずトランペットのみ2度目の後半から序々に完全4度あるいは完全5度高く移調され、続いてクラリネットがオクターヴ高くなるのが注目される。この移調そのものは聴き取ることが困難である。しかしその結果として、ゆっくりと音域が高い方に集まっていくことが、この部分の指向性を作り出している。

これらのことから、この曲の進行は個々の音を捉えられる状態とそうでない状態の交替、それらの指向性の差異(強弱や音域などによる)、声部の入りの速度、音色の差異が多大的影響を及ぼしているのがわかる。

4. ま と め

本論文では静止した状態を含む日本の現代作品の進行の原理を探ることを目標に研究を進めてきた。その結果いくつかの重要な事柄が明らかになった。最後に改めてこれらの事柄を確認し、さらにその問題点、今後の課題について述べたい。

静止した状態の内部での、音のグルーピングが稀薄であること、特にリズムに於いてその傾向が顕著であること、静止した状態の内部の音のグルーピングが、上位のレベルのグルーピングとの関連が薄いことを確認した。

さらに音のグルーピングの観点から、クラシック音楽の構造をラヴェルの作品の分析を通して探り、その進行の過程が差異累積運動として捉えられることがわかった。そのことを踏まえた上で静止した状態を含む日本の現代作品を分析した結果、これらの作品に於いても、上位レベルに差異累積運動があることが明らかになった。このことは、言い換えれば作品のある部分の差異累積運動が停止させられた状態にあるということである。

差異累積運動が不可避の展開のプロセスであることと比べて、静止した状態はある種の自由を獲得していると言える。つまり細部の差異累積運動が停止しているために、差異のありかたで決まる聴き手の視野、視点の位置が、聴き手の自由になるということである。視野を限定していた枠組みから逃れ、その枠組みを外側から眺めているとも言える。静止した状態が空間的な遠近感を持っている理由が、ここにも求められるかもしれない。つねに自由な状態を求める作曲家にとって、自分の視野を限定するような枠組みを相対化する必要があったといえるだろう。

しかし、その自由を疑ってみる必要も感じないではいられない。視野を限定していた枠組みを外側から眺めている視点は、いったい何によってもたらされているのだろうか。もう一度、聴き手の視野、視点の位置が差異のありかたで決定されることを思い起こすと、枠組みの外側というものは存在しないのではないかと考えられる。なぜなら自分がとらえた音楽の意味に先立ってつねに差異があるからであり、ゆえに差異累積運動の展開のプロセスが不可避であるということは、作曲家の技法の選択が理由なのではなく、それが自分自身をも生み出す状況だからである。

その意味でもし、静止した状態に自由を見出し、差異累積運動に支えられた西洋近代の音楽を克服したと考えるのであれば、枠組みを外側から眺めている視点の位置について、全く無自覚であるという批判は避けられないだろう。

本研究では、現代音楽のさまざまな技法からの影響や、日本の伝統音楽との関連に触れることができないうまま終わってしまった。たとえば不確定性の音楽やトーンクラスターの音楽は、静止した状態を発想するのに大きな影響があったと思われるし、石井真木は日本の伝統音楽に静止した状態を発見している¹²⁾。静止した状態での聴き手の視点の位置への批判とともに、興味のある問題であり今後の課題である。

注

- 1) 「ディスカッション・コンサート「音楽と時間」日本人はなぜアレグロの曲を書けないのか」『朝日ジャーナル』1983年4月15日号, 朝日新聞社, オーレル・ニコレ, 石井真木, 武満徹, 福島和夫, 湯浅譲二, 船山隆による討議の中の石井真木の発言に, この言葉がある。
- 2) 湯浅譲二は「一音は複合された多音からなっており, 複合音は逆にまた一音である(後略)」と言っている。「テープ音楽の器楽への影」『トランソニック』4号, 全音楽譜出版社, 1974年
- 3) 近藤譲「音楽の意味?」『現代音楽のポリティックス』小林康夫編, p.159 書肆風の薔薇, 1991年
- 4) 前掲1)石井真木の発言
- 5) 前掲1)湯浅譲二の発言
- 6) 石井真木《ブラックインテンションIII》全音楽譜出版社, 1978年, 日本音楽著作権協会(出)許諾第9272376-201号
- 7) 湯浅譲二《芭蕉の句によるプロジェクション》全音楽譜出版社, 1983年, 同上
- 8) 松村禎三《管弦楽のための前奏曲》音楽之友社, 1969年, 同上
- 9) 初演の頃の作曲者のコメント, 現在ではCDの解説書に載っている。COCD6271, 日本コロムビア, 1990年
- 10) 前掲8)
- 11) 前掲3)p.173 ベートーヴェンの音楽を, 階層的な構造組織と表現している。
- 12) 前掲3)p.164
- 13) 記号論, マーケティング用語からの連想などによって, この言葉を選んだ。
- 14) ウィム・メルテン『アメリカン ミニマル・ミュージック』p.122, 細川周平訳 冬樹社, 1985年
- 15) 『音楽芸術』1978年3月号, p.74 音楽之友社, 高橋アキ・ピアノリサイタルの演奏会批評
- 16) 前掲1)石井真木は乱声も静止した状態であると言っている。

参考文献

- ① 秋山邦晴『日本の作曲家たち』音楽之友社, 上巻 昭和53年, 下巻 昭和54年
- ② 湯浅譲二『現代音楽ときのとき』全音楽譜出版社, 1978年
- ③ 近藤 譲『線の音楽』朝日出版社, 昭和54年
- ④ 檜崎洋子「三善晃と松村禎三の作曲様式に関する研究」『音楽学』第30巻(2)音楽学会 1984年

A principle of music progression in Japanese contemporary music including “stationary state”

Ryotaro ABE*

ABSTRACT

There are some parts we feel a succession of tones as “stationary state” in Japanese contemporary music. I observed these pieces from the point of view on the grouping of tones, and found that groupings of tones are rather thinner in the stationary state. Also the relations between groupings of large dimensions and the stationary states are little.

Furthermore I interpreted the process of the progression in classical music as “movement of cumulative difference”, and by a comparative analysis of the characteristic of it I found out there is the movement of cumulative difference at large dimensions in Japanese contemporary music including the stationary state.

* Division of Fine Arts and Music : Department of Music