

# 湯浅譲二 《二つのフルートによる相即相入》における 能の要素と展開

The Elements of Noh and Evolutions in “Interpenetration for 2 Flutes”

by Joji Yuasa

成 本 理 香

Rica NARIMOTO

## 0. はじめに

第二次世界大戦後の日本の前衛音楽を牽引してきた作曲家の湯浅譲二（1929-）は、その創作において日本の伝統音楽である能の音楽の影響が大きいことをその著書やインタビューで述べている。例えば、1986年に書いた「現代音楽と能」において、湯浅は以下のように書いている。

かつて、いまは亡き観世寿夫さんにうながされて「華の会」のパンフレットに私はこう書いた。

「能の世界は、私の音楽にとって大変な比重を持っている。それは、私の魂の深部で創造的エネルギーと結びついてさえいる。なぜなら、私の創作に関するすべての問題が、ここにあると言っても良いからだ。[……]」

それから二十八年たったが、現在、原則的に私のこうした考えは変わっていない。それは私にとっての文化的アイデンティティの問題と深く関わっているからである<sup>1)</sup>。

上記の一文からは湯浅自身が、はっきりと

能と自作品の関わりを認識して創作にあたっていることがうかがえる。湯浅の作品は、オーケストラ、室内楽をはじめ、電子音楽、ミュージックコンクレート、合唱、映画音楽など、多岐にわたるが、彼の言葉通り、随所に能の影響を見ることができる。湯浅と日本の伝統音楽との結びつきについて、評論家の栗津則雄は以下の様に指摘している。

[……] 伝統的な表現と結びついている作曲家は他にいないわけではない。だが、それらは、しばしば、新しい音楽手法と伝統的なものを楽天的に結びつけ、両者をあいまいに野合させているだけだ。湯浅譲二の姿勢は、そういうものとはおよそ無縁である<sup>2)</sup>。

前出の「現代音楽と能」の中で、湯浅は能と関係する自作品として、14作品を具体的に挙げている<sup>3)</sup>。本稿では、そのリストの中から初期の作品、《二つのフルートによる相即相入》（1963年）において、湯浅が能のどのような要素をどのように昇華して、借り物としてではなく自作品に取り込んでいったのかを、作品分析を通じて明らかにしていく。こ



表4：囃子のリズム

	打楽器	能管	
自由リズム	サシ拍子	アシライ拍子	(アシライ吹き)
	特殊拍子		
拍節的なリズム	並拍子	ノリ拍子	(合ワセ吹き)
	ノリ拍子	渡り拍子	

囃子のリズムには、このような種類の拍子があるが、ここでは湯浅作品に特に関係のある、能管の自由リズムについて述べる。自由リズムで奏される能管のリズムにアシライ拍子がある。「アシライ」とは、基本あるいは眼目の役やパートに、別種の曲節またはリズム型によって、もう一つのパートを併奏すること<sup>6)</sup>である。つまり、笛のアシライ拍子では、謡や打楽器のリズムに合わせずに、音を伸縮させつつ演奏する。ただし、まったく自由に演奏する訳ではない。音の伸縮は状況を見ながら行われ、また、打楽器の進行を聞いて吹き出すきっかけや、吹き止めるタイミングなどを決める。自由ではあるが、他のパートとの相互関係は維持するのである。

打楽器の自由リズムには、リズム感を際立たせない打ち方をするサシ拍子と、リズムの種類にあてはまらない特殊拍子がある。

### 1.3. リズムの組み合わせ

能は以上のリズムの組み合わせにより演奏される。ここで注目すべきは、西洋クラシック音楽の様に全員が常に同じ拍子を同時に演奏するのではない点であろう。謡の入る小段（能の音楽の構成単位）には必ず能管がアシライ拍子によるアシライ吹きとなるし、謡が拍子不合の詠ノリを謡う時に打楽器の拍節的なリズムであるノリ拍子と、能管の自由リズムであるアシライ吹きが奏されたりすることもある。打楽器と能管がノリ拍子の時には謡

は謡われないなどの組み合わせがある。囃子事だけを見ても、打楽器と笛の間に自由リズムと拍節的なリズムが同時に演奏されることはしばしば起こる。同じ演目を演奏しつつも、それぞれの奏者が違ったリズム型を演奏しているのである。

つまり、拍子合、拍子不合、自由リズム、拍節的なリズムが同時進行して、奏者それぞれが別々の時間の流れを持つ「多層的な時間」が進行するということなのである。

### 1.4. 湯浅から見た能のリズム構造

前節まで、能のリズム構造を簡単に見てきたが、ここでは湯浅がこれらの能のリズム構造をどのようにとらえたのかについて概観する。

湯浅は、日本の伝統音楽について

日本の伝統音楽を支える五音音階、あるいは性格的な節回し（こぶし）など、一般に、伝統的なものとされる特徴があるが、これらは伝統が最終的に表象化されている、いわば末端的な事象であり、私は、それよりむしろ、それらの具体的な事象を生みだす母体としての〈思考の構造〉をこそ、伝統として把えたいと思うのである<sup>7)</sup>。

と述べている。一番表層に見えている具体的

な現象よりも、その現象を生み出した内部にある土台に関心があることがうかがえる。

また、能楽師の観世栄夫（1927-2007）との対談では、

ぼくね、日本音楽における時間というものは、能に一番洗練された形で集約されていると思うんですけども、時間の考え方というか、感じ方というか、それは西洋の音楽の時間とはまるで違うと思いますね。

たとえば、西洋音楽ではリズムを数えますね。お能でも基本のリズムはもちろんあるんでしょうけれども、一拍ずつが伸びたり縮んだりするということがあるわけですから、西洋的な意味で数えていたら合わなくなりますね。あれは、数えるというよりは、息、気韻ですね<sup>8)</sup>。

と述べているが、能の中でも拍や時間に関心を持っていることがうかがえる。

湯浅は能のリズム構造について、8拍からなる一鎖という単位はあるが、これは12文字の言葉を当てはめるためのものであり、音楽的には1拍に基づく一拍子の構造であると考えている<sup>9)</sup>。そして、その拍は伸縮するので次の拍がいつ来るのかわからない、すなわち「予測不能の時間<sup>10)</sup>」と言うことができる。

湯浅は作曲家になってから遠山啓の『無限と連続』を読み、トポロジー（位相幾何学）<sup>11)</sup>を知って強く影響を受けた<sup>12)</sup>。トポロジーについて湯浅は

[……] 例えば、ボールを可塑的に、連続的に変形していくと、平たい皿にすることが出来る。更にその口をすぼめれ

ば、皿は茶碗にもなる。

しかし、そのボールの表面の一点Aは、それが皿や茶碗に変形しても、一対一で対応する点A'、A"として存在する。

[……]

要約すれば、これは、ゴムのように〈伸縮する空間〉と考えても良いだろう<sup>13)</sup>。

と、述べている。さらにこの解釈から能の拍について

[……] 謡曲の基本のークサリ、八拍が、三ツ地に変形される方法は、まさにトポロジカルなものとして把握されることがわかる<sup>14)</sup>。

と、書いている。トポロジーを学んだことにより、後述するように、時間や拍の単位を音符に置くというこれまでの西洋クラシック音楽の方法ではなく、音符が配置される「時空のフレーム<sup>15)</sup>」を単位とする方法にたどり着く。

これらの例のように、能のリズムと時間について、湯浅によって多数書き記されたものや発言が確認できるが、それらからは、「多層的時間」「伸縮する拍」「息」などのキーワードが浮かび上がる。これらは、先に引用した湯浅の言葉通り、伝統音楽の表層に現れている事象ではなく、その内部の構造に注目した結果であろう。

### 3. 《二つのフルートによる相即相入》の分析と能の要素

#### 3.1. 作品について

《二つのフルートによる相即相入》は1963年、演奏家集団であるニューディレクションの第二回定期演奏会の委嘱作品として作曲され、野口竜<sup>16)</sup>、吉田雅夫により初演された。

タイトルの「相即相入」は禅の言葉である。楽譜に書かれた作品についての解説の中で、作曲者はこの言葉を「二つのものがひとつになり、しかもそのうえで各々が主体的であり、そこに回流的流注（ママ）があるという状態、つまり、矛盾的自己同一と基を一にするものである<sup>17)</sup>。」と解説している。

湯浅は1959年に作曲したピアノのための《プロジェクション・トポロジク》で、既に能の伸縮する拍を取り入れている。この作品では時間と拍の単位を従来のように音符に置くのではなく小節に置くことで伸縮する拍を体現した<sup>18)</sup>。ここでいう小節は厳密には西洋クラシック音楽の小節という概念とは違うものであり、湯浅自身はこれを「フレーム」と呼んでいる<sup>19)</sup>。《プロジェクション・トポロジク》では、フレームをランダムに等分割して得られた、フレームごとに異なる音価を同一の単位と見なした。実際には長さの違う音符を同一の単位と見なすことで、能の伸縮する拍を時間の下部構造とした<sup>20)</sup>。この作品の4年後に作曲されたのが《二つのフルートによる相即相入》である。

ここでは《プロジェクション・トポロジク》で考案したシステムをさらに発展させている。第一曲において、小節内をランダムに等分割する方法は同じだが、そこに加えて小節そのものを伸縮させて、柔軟な時間構造を、そして第二曲では息の持続に基づく数えられない拍を実現した。

第一曲の音高は十二音列を用いて書かれているが、厳密な十二音技法ではない<sup>21)</sup>。本稿は、湯浅が注目した能の時間構造等と自作品でそれらを体現する方法について着目しているため、今回は音高の分析は行わない。伸縮する拍や多層的な時間など、能の要素をどのようにして自作品の中で実現していったのか、次節以降、分析を通して明らかにすることを

試みる。

なお、これ以降本稿では便宜上フレームの事を小節と表記する。

### 3.2. 第一曲

#### 3.2.1. 第一曲における多層的な時間の進行、拍の伸縮とテンポ変化

前節で述べたように、湯浅は《プロジェクション・トポロジク》で用いた能における拍の伸縮の体現方法を、《相即相入》において更に進化させた。それは、小節そのものの長さを伸縮させる方法である。具体的には流動し続けるテンポ、すなわちアッチェレランドとリタルダンドの繰り返しによる小節の伸縮である。また、前章で述べたように、能では謡、打楽器、能管それぞれが別々のリズム体系を同時に演奏することがしばしばある。それは各奏者が別々のテンポ感を持って同時に演奏するということであり、多層的な時間が進行するということである。湯浅はこの作品で、多層的な時間の進行も体現しようとしている。以下に述べるように、第一曲の大きな特徴であるテンポ変化に着目することにより、湯浅が拍の伸縮と多層的な時間をどのようにして実現したのかを、知ることができるだろう。

前述の通り、第一曲ではアッチェレランドとリタルダンドを繰り返し、一時として同じテンポに留まることがない。つまりテンポは常に揺れ動いている。一部の休符にはテンポ変化をしない指示があるが、それ以外は休符の間ですらテンポが変化するように指示されている。この変化し続けるテンポは、二人が同じ変化をするのではなく、それぞれ独立したテンポ変化をする。

また、第一曲では、テンポ変化の表記方法にも注目すべきであろう。5つの決まった速さをポイントとしてアッチェレランドとリタルダンドを繰り返すテンポは、五線の各線を

5つのポイントとし、それぞれのポイントを斜線で結んで表記されている。通常のテンポ変化の書き方である数字と*accel.*や*rit.*という表記よりも、視覚的にテンポを把握しやすい工夫がなされている。

図1は、第一曲のテンポ変化のみを書き出したグラフの一部である。書き方は湯浅が楽譜に記したテンポ変化の表記に倣っており、上段が第一奏者、下段が第二奏者のパートである。♩=40, 60, 90, 120, 180という5つの決まった速さをポイントとしてアツチェレランドとリタルダンドを繰り返す様子がよくわかる。決して二人の奏者が同じテンポで演奏することはない、つまり二人の奏者がそれぞれ別々の時間で進行するという構造は、上記の多層的時間を持ち込んだ結果であろう。

湯浅は♩=40, 60, 90, 120, 180の5つの

テンポをカードによるチャンスオペレーション<sup>22)</sup>により決定し<sup>23)</sup>、その決められた5つのテンポをポイントとして、ポイント間をアツチェレランドまたはリタルダンドを表す斜線で結ぶことによりテンポ設定をした<sup>24)</sup>。二人の奏者が常にそれぞれのテンポ感で揺れ動くとは言え、チャンスオペレーションで決められている以上、当然そこには、同じ動きをする可能性もある。湯浅は能における時間構造の中でも各奏者が異なるリズム(ノリ型)を演奏するという多層的時間に焦点を定めたため、二人の奏者が常に違う時間の流れを演奏するように作曲する必要があったと考えられる。アツチェレランドとリタルダンドが組合せられている場合は、二人が違う時間を奏しているのは明らかだが、二人の奏者共にアツチェレランド、またはリタルダンドを奏する

図1：第一曲のテンポ変化



時間が起こった場合、二人がシンクロナイズしたテンポ変化をしないように、すなわち二奏者が同じ時間に同期して演奏することのないようにするため、そこには何らかの工夫が必要である。

共にアツチェレランドになる小節は、11-12小節目（以下同様）、32、43、68、70-72、64の6カ所、共にリタルダンドになる小節は55-56、56-57、73の3カ所ある。また、極僅かな時間だけ共にアツチェレランドになる小節は、3、33の2カ所、リタルダンドになる小節は36、50、62の3カ所である。

例えば、11小節目から12小節目にかけて両パートにアツチェレランドが書かれている（譜例1）<sup>25)</sup>。第一奏者の11小節目は音符は1つのみでこの音符には吹き出しのきっかけを記す縦線が書かれている。この音が奏された瞬間はアツチェレランドの始まりであり、アツチェレランド途中の音ではない。そしてこのスタートのテンポは120が指定されている。1音奏した後、休符があるが、その間もアツチェレランドするよう指示がされている。12小節目の後半で装飾音符を伴う音を4つ奏するが、この最後には180の指定がされている。つまり、11小節目の1つの音から12小節目の最後にかけて120から180までアツチェレランドして演奏する。

その一方で第二奏者は11小節目では、1小節が8分割された内の後ろの7音を奏するが、ここでのアツチェレランドは60を出発点として、次の小節の終わりに120に達するよう指示されている。

二奏者共に、2小節目間でアツチェレランドするように指示されているが、アツチェレランドにかける時間とポイントとなるテンポ、つまり加速度が違っているので、同じアツチェレランドになることはないのである。

譜例1：11-12小節目<sup>26)</sup>

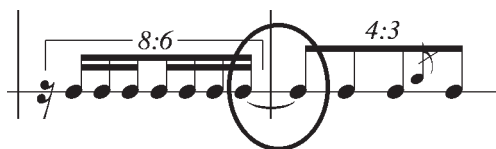
また、55小節目から56小節目にかけては双方にリタルダンドの指示があるが、第一奏者は55小節目の中間から56小節目の中間の地点にむけて120から60へリタルダンドするよう書かれている。一方、第二奏者は54小節目の終わりから56小節目の始めから3分の2の地点まで、つまり第一奏者よりも長い時間をかけて120から60へリタルダンドするように指示されている。同じ120から60へのリタルダンドの指示でも、その変化にかかる時間が違うことにより、加速度が異なっており、やはりここでも二人が違うテンポで奏することになるのである（譜例2）。

譜例2：54-56小節目

上記の2例の他の場所も、違う加速度でのテンポ変化などの同じような処理がなされている。このように、常に揺れ動くテンポは、同じ種類のテンポ変化をしているように見えても、音符と休符を組み合わせたり、加速度に

違いをつけることにより、垂直に同じ時間を奏者が奏するのを避ける工夫がなされている。

譜例3：11小節目から12小節目にかけてのタイ



### 3.2.2. 第一曲における多層的時間と各小節内の分割

湯浅は1小節を付点四分音符の長さに規定し、その中を1から12までの数字で分割して音価を決めている。この分割数もテンポと同じくカードによるチャンスオペレーションにより決められている。

そうして音価が決められた音符には基本的にタイが付いていない。つまりチャンスオペレーションによって得た結果を尊重し、小節内での音価を恣意的に操作していないのである。例外として8箇所タイが見られるが、これらはいずれも前の小節の最後の音から次の小節の最初の音へとかけられている(譜例3)。すなわち、決められた音価のうち、小節内の最後の音が次の小節の音価の音符1つ分延長されるものの、次の小節では2つ目以降の音符はその小節の音価で奏されるので、小節内においては決められた音価よりも長い音符になることはない。

1小節を1から12の数字で分割した場合、二奏者間での分割の組み合わせは244通りがあるが、その内12通りが二奏者とも同じ分割数である。3分割と7分割、4分割と9分割など、互いに素<sup>27)</sup>である組み合わせの場合は、特に何らかの操作をしなくても、小節内に垂直関係で合う瞬間(拍)は無い。しかし、1以外の最大公約数を持つ組み合わせ、または、同じ分割の組み合わせの場合には、小節内で垂直関係で拍が合う瞬間が出てくる。チャンスオペレーションで決定するという事は、いつも必ず互いに素である組み合わせになるとは限らないのである。互いに異なる時間を進行させるためには、垂直関係に同時に拍が刻まれることを避ける必要がある。ということは、逆に言うと互いに素ではない組み合わせ

表5：各小節の分割数

小節	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
I	10	1	8	3	7	9			12		6	11		5	9		12	1	7	8
II		7	9	5	3	12		11	10		8	4	9	5	12		7	8	11	3
小節	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
I	10		3	11	4	5	4	11	12	6		2	9	7	3	10			7	3
II	6	4				7	9	5		3	1	1	12		4	10	8	2		9
小節	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
I			5			12	8	11	10	4	9	7	8	6	4	5	1	12		11
II	10		11	3			12	7		6		6	9	12	1	3	2	5	10	1
小節	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77			
I	1	10	3	9	12			10		4	5	8	3	11		7	9			
II	8	7	4	11			4	9	8	11	5	6	3	1	7	12				

■ 1以外の最大公約数を持つ組み合わせ 6, 9, 11, 15, 21, 30, 33, 40, 47, 50, 54, 72

■ 同じ分割数 14, 36, 71, 73



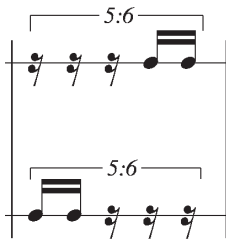
せの小節で、どのような処理が行われたかを見ることにより、湯浅がどのようにして多層的時間を体現したのかを知ることができると言えるだろう。

表5は、第一曲の全小節の分割数を記したものである。最大公約数を持つ組み合わせは、6小節目（9分割と12分割、以下同様）、9（12,10）、11（6,8）、15（9,12）、21（10,6）、30（6,3）、33（9,12）、40（3,9）、47（8,12）、50（4,6）、54（6,12）、72（8,6）の12回現れる。また、同じ分割数は14小節目5分割、36小節目10分割、71小節目5分割、73小節目3分割の4回現れる。この組み合わせの小節では、それぞれどのような処理が行われているのかを見ることにより、いかに「合わない」ための工夫をしているのかを知ることができよう。

音価、リズムに注目してみると、以下の4つのパターンが浮かび上がる。

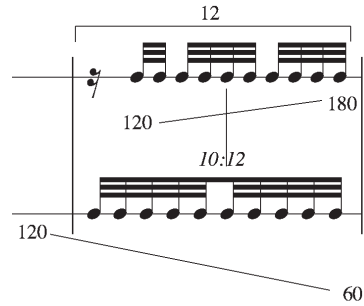
- 【A】音と休符を組み合わせ、一人だけが演奏している時間を作る。  
6小節目（以下同様）、14（譜例4）、15、21、33、36、40、45、50

譜例4：14小節目



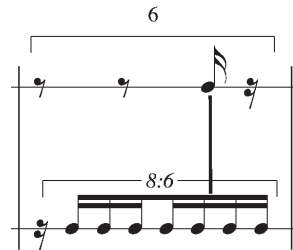
- 【B】アツチェレランドとリタルダンドを組み合わせる。  
9小節目（以下同様）（譜例5）、30、54

譜例5：9小節目



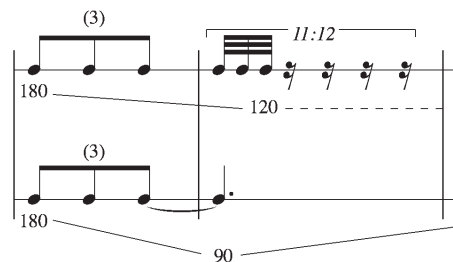
- 【C】拍が合わないポイントに音を入れる。  
11小節目（以下同様）（譜例6）、21、17

譜例6：11小節目



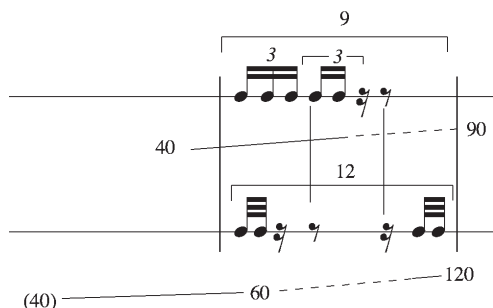
- 【D】同じ種類のテンポ変化だが加速度やポイントとなるテンポが異なる。  
36小節目（以下同様）、71、72、73（譜例7）

譜例7：73-74小節目



また、上記を組み合わせたパターンも見られる。例えば33小節目では、音符と休符を組み合わせ、違う加速度のアツチェランドを奏する。小節の2つ目の音は、合わないポイントになっている。(譜例8)

譜例8：33小節目



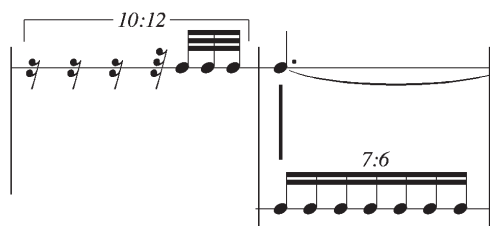
これらの技法により、最大公約数を持つ分割数の組み合わせ、または同じ分割数の組み合わせの場合でも、合う瞬間を確実に避けることができる。言うまでもなく、曲は奏者が別々にアツチェランドとリタルダンドを繰り返しているため、同時にその小節を演奏し始めても違う時間構造を有することが可能だが、そのようなテンポ変化に加えて、更にここでは周到に「合わない」ための工夫をしている。そしてこの周到な準備が、多層的時間の進行をより確実なものとするのである。

### 3.2.3. 第一曲における「見計らい」

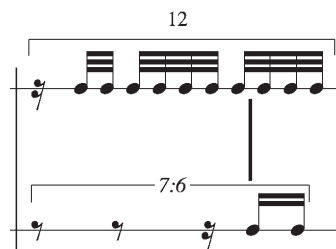
指揮者のいない能の上演では、シテ（主役）が統括することが多い。囃子方はこのシテのちょっとした合図などにより、テンポに緩急をつけたり、演奏内容を変化させたりして臨機応変に対応していくことがある。つまり、囃子はあるきっかけを待って次の態勢へ移る準備が整っている、「常に運動体の状態<sup>28)</sup>」にある。手組<sup>てぐる</sup>（大鼓、小鼓の演奏パターン）を繰り返して変化するきっかけが来

るまで待つことも多い。これを「見計らい」という<sup>29)</sup>。《相即相入》では、この「見計らい」が意図されている。これまでに述べてきたように、第一曲では多層的な時間、すなわち垂直時間関係は同期しないという構造の実現のために、様々な技法が用いられている。楽譜には「奏者間の楽譜における垂直的關係は便宜的なものである」との解説が書かれており、二つのパートが縦にそろっている音符も、従来のように同時に音を発するとは限らない。しかし、モチーフをスタートさせるタイミングにおいてしばしば厳密な指示が書かれている。片方の奏者のみ、または双方が休符の後、次のモチーフをいつ演奏し始めるのか、それを厳密に指定することにより、前節まで述べてきた「合わないための工夫」が生きるのである。第一曲の中には、一方の奏者の奏する音と垂直関係を合わせてスタートさせる指示が9カ所（譜例9）、一方の奏者の音や休符をきっかけにスタートさせる指示が10カ所（譜例10）記されている。

譜例9：1-2小節目



譜例10：17小節目



自分のパートがここまで演奏して来たテンポ感に乗って、次のフレーズを演奏し始めるのではなく、相手の奏者をきっかけとして、次のフレーズを演奏し始めるというのは、まさに能のお互いがお互いの合図になる「見計らい」から来ている。

そして、見計らいのきっかけは、西洋クラシック音楽のようにあらかじめ決められた三拍子、四拍子という周期的な拍の上に乗ったものではない。両奏者のテンポは変化し続けているので、きっかけそのものが、常に動いているテンポの中にある。それは、多層的にそれぞれの時間を進行させながらも、それぞれがそれぞれのきっかけになるということであり、この作品では、多層的時間の進行と見計らいの双方が体现されているのである。

また、先に記した通り第一曲では一部を除いて、休符にもテンポの変化の指示があり、楽譜に書かれた注意書きにも「音のある部分と同様の演奏態度を続行しなければならない。」と書かれている。休符であっても常に運動体の状態を保つというのは、上記の通り、囃子が「常に運動体の状態」であるということと関連性を見いだすことができるだろう。

### 3.3. 第二曲

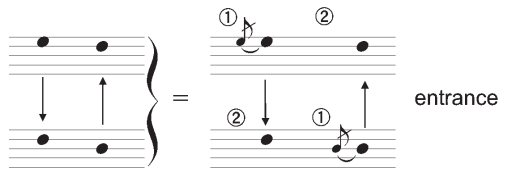
#### 3.3.1. 第二曲における見計らいと時間

様々なレベルで厳格な指示をすることにより、多層的な時間を作り出していた第一曲に対し、第二曲は長く持続する音符が中心となっており、楽譜には「テンポフリー」と書かれている。作曲者によれば「第二曲はまったく感覚的に書いた<sup>30)</sup>」とのことで、ここで音高は垂直関係に2度や7度が中心に選ばれてはいるが、特に規則性は認められない。

第二曲は二全音符中心に書かれている（この音符は実際には四分音符8個分とは違うので厳密には二全音符ではないのだが、ここで

は便宜上二全音符と表記する）。入りのタイミングを表す垂直の直線は、第一曲では単に直線であったものが第二曲では矢印が付いた直線で表されており、どちらのパートがきっかけで次の音を奏するのかがより明確に記されている。演奏についての指示の説明が書かれたページには、相手に反応して少し遅れて演奏し始めるように、譜例11のような指示が書かれている。

譜例11：第二曲の注意書き



湯浅は能の時間について、以下のように述べている。

謡曲には、平ノリ、大ノリのように、リズムの定型もあるが、アシライのようなノらない形では、拍に基づかずに、<息の持続>によって、時間を<気>として把え、勘案し、ミハカラウのである。

したがって、ノっている謡と、それにアシラウ、笛との間には、それぞれの主体的時間が重層的に進行する。そこに潜在するのは、ポリクロニシティ<多層的の時間>の下部構造である。それが、全体としては、両者が相即相入しあって、一つの分ち難い時を形成していると言えるだろう<sup>31)</sup>。

湯浅はここで、能の時間について「息の持続」という言葉を使っているが、第二曲で湯浅は「息の持続」による時間構造と見計らいを体现しようとしている。

二全音符やスラーの中の二全音符には「possibly long within a breath（一息の中で可能な限り長く：筆者訳）」との指示が書かれている。演奏者によって息の持続可能時間は異なっている。すなわち、演奏者が変われば、もしくは同じ演奏者でも日によっては、持続時間は伸び縮みすることになる。矢印が付いた縦線によって決められている見計らうタイミングまでの時間は、この作品が演奏されるごとに変わるのである。

譜例12は、第二曲冒頭のリズムである。

第二奏者が装飾音符とタイで結ばれた二全音符 [a] を奏する。頃合いを見計らった第一奏者が二全音符 [c] を演奏し始める。第一奏者の二全音符 [c] は次の二全音符 [d] とその先にある装飾音符 [e] までスラーがかかっているため、最初の音からこの装飾音符までを一息で吹かねばならない。そして二つ目の二全音符 [d] を演奏するタイミングは、第二奏者が一つ目の二全音符 [a] を自分の息の持続に基づいて伸ばした後に奏する装飾音符 [b] がきっかけとなっている。

もし第一奏者が [c] をかなり早いタイミングで奏し始めると、第二奏者の [a] が [b] に移行するまでの長い時間 [c] を奏した後、更に [d] をのばさなければならない。もちろん、そのような長い時間の持続が可能な奏者も存在するだろうが、現実的ではない。また、[c] の前の休符をあまりに長くすると、[c] を奏し始める前に、第二奏者の持続の限

界に達してしまい [b] が奏される可能性が出てくる。しかし、ここでは [b] をきっかけに [d] を奏さなければならないので、[b] が奏されるより前に第一奏者は必ず [c] を演奏し始めていなければならない。

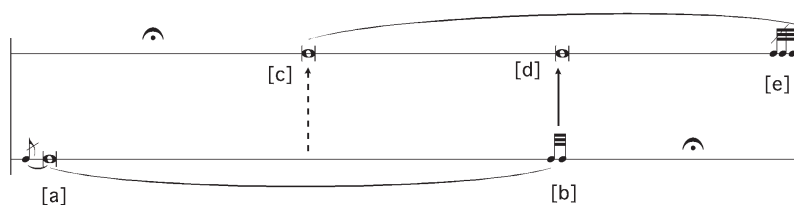
つまり、第二奏者は [a] を自身の息の持続に基づく内的な時間で奏しながらも第一奏者の [c] 開始には気を配っていなければならないし、第一奏者は自分の内的な時間のみで [c] を開始してはならない。各奏者の息の持続に基づいた長さではあるが、各々が干渉せずに気ままな長さを奏すればよいわけではなく、各自の内的な時間を過ごしながらも相手を見計らう必要がある。それにより、「見計らい」に加えて、上記に引用した湯浅の言葉通り「それぞれの主体的時間が重層的に進行」し、「両者が相即相入し合って、一つの分ち難い時を形成している」という状態を体现している。

第二曲は全体にわたって、上記のように、各奏者が内的な時間を過ごしながらも、見計らいながら時間を進行させていく。

### 3.3.2. 第二曲における能管の奏法

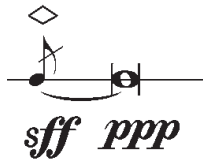
第二曲では、音符の上にはしばしば菱形の記号が現れる（譜例13）。この記号には「strong accent without tonguing（タンギング無しで強いアクセント：筆者訳）」との指示が書かれている。この奏法について湯浅は楽譜に書かれた解説の中で「能管のみの持っているタン

譜例12：第二曲冒頭



ギングのなしの強いアクセント<sup>32)</sup>」と述べている。実は、強いアクセントは第一曲にもしばしば現れている（譜例14）。装飾音符をスフォルツァンドで奏し急激にピアノシモやピアノシシモに音量を落とすことにより、強いアクセントを奏するよう指示がされている。しかし第一曲にはタンギングに関する指示が書かれていない。同じ強いアクセントと言えども、タンギングせずに奏する指示が書かれている第二曲がより能管の奏法に近付いていると言えよう。

譜例13：第二曲 菱形のアクセント



譜例14：第一曲 アクセント



また、第二曲では「non vibrato」という指示も書かれている。基本的にヴィブラートを使わない能管の奏法が生かされている。

#### 4. おわりに

本稿ではまず、能のリズムを湯浅がどのように捉えて解釈しているかについて大まかに確認した。その後、初期の作品《相即相入》と湯浅の発言などを通して、能のどのような要素を実際にどのように昇華して自分の作品に取り込んでいったのかを分析した。

《相即相入》において、第一曲で湯浅は、

特にテンポと入りのタイミングにおいて厳密な指示をすることにより、能の見計らいや伸縮する拍などの柔軟な時間構造の体現を可能にした。揺れ動くテンポがそれを可能にするが、更に、1小節をランダムに分割することにより決定された音価を操作することなく、そのままの長さで使うことで動きのある音楽を作り出している。一方、第二曲では息の持続に基づいて奏される長い音符が中心に作曲されており、一見すると楽譜上は第一曲に比べると自由度が高いように見える。しかし、奏者自身が自分の息の持続、つまり自分の内的な時間に基づきながらも相手奏者の動きを見計らわなければならないように一息で演奏する音符をどのタイミングで演奏し始めるのかが指示されている。湯浅はこの作品で、能の持つ時間構造を動的にも静的にも体現したと言えよう。

湯浅は、1989年に書いた「時間性と私」の中で、「私は、単に能楽と関連したためだけにとどまらず、〈予測不可能な、突然訪れてくる未来〉といった時間を、音楽の基盤とすべく努力を続けたのである」と述べている。また、筆者が行ったインタビューでも、「30代の頃は試行錯誤していた」と語った<sup>33)</sup>。《相即相入》が作曲された頃は、まさに「試行錯誤の時代」だったのである。1959年に作曲した《プロジェクト・トポロジク》において、伸縮する拍を時間構造の下部構造として自作品に取り込む方法を手にした湯浅は、《相即相入》において、流動し続けるテンポなどを用いて時間に方向性を与えて多層的時間の進行を可能にした。更に、音楽的な工夫のみでなく、湯浅の意図を表現できるように、記譜法においても、従来にないテンポ指示の書き方などを用いて完全を目指した。

そしてこの後の作品について湯浅は「フレーム内をランダムな数で等分割し、それを

トポロジカルに処理する方法は、多層的時間の下部構造として、その後、電子音楽「プロジェクション・エセムプラスチック」(1964)の集結部、「ホワイト・ノイズによるアイコン」の第一部、箏とオーケストラのための「プロジェクション〈花鳥風月〉」(1967)を経て、「弦楽四重奏のためのプロジェクション」(1970)に至るが、そこで一層の改良、発展が施されることになる<sup>34)</sup>と書いている。1960年代に書かれた湯浅の作品の中でも、多層的時間の実現は重要な要素の内の一つであると考えられる。

今回は、《相即相入》に焦点をあてた分析だったが、湯浅の生み出した多層的時間の表現方法が、その後どのように改良、発展していったのかについての考察が引き続き必要だと考える。それにより、一人の作曲家が試行錯誤の末に手にした技法を、更に洗練させていく過程を見渡すことが可能になり、また今後、戦後日本の前衛音楽のうち、日本の伝統音楽の要素を取り込みながら作曲された作品とその技法などを概観するためのステップになると期待するからである。

## 注

- 1) 湯浅譲二「現代音楽と能」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会, 1999, p.262.
- 2) 粟津則雄「内触覚的宇宙 湯浅譲二雑感」河野保雄編『湯浅譲二の世界』芸術現代社, 2004, p.22.
- 3) ここで挙げられている作品は、このエッセイが書かれた1986年までの作品である。
- 4) 日本音楽基本用語辞典, 音楽之友社, 2007, p.64.
- 5) 日本音楽基本用語辞典, 音楽之友社, 2007, p.68.
- 6) 東洋音楽学会編『能の囃子事』音楽之友社, 1990, p.43.
- 7) 湯浅譲二「現代音楽と能」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会, 1999, p.264.
- 8) 湯浅譲二, 観世栄夫対談「伝承と創造」『音楽のコスモロジーへ』青土社1981, p.248.
- 9) 湯浅譲二「現代音楽と能」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会, 1999, p.264.
- 10) 湯浅譲二「現代音楽と能」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会, 1999, p.266, 湯浅譲二「時間性と私」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会, 1999, p.328など.
- 11) 図形の性質の中で、寸法や曲直とは無関係に、位置関係などの位相的性質を対象とする幾何学. オイラーおよびポアンカレによって初めて組織的に研究された. 狭義の位相数学.
- 12) 湯浅譲二「コスモロジーとは何か」河野保雄編『湯浅譲二の世界』芸術現代社, 2004, p.155.
- 13) 湯浅譲二「時間性と私」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会, 1999, p.328-9.
- 14) 湯浅譲二「時間性と私」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会, 1999, p.329.
- 15) 湯浅譲二「時間性と私」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会, 1999, p.329.
- 16) 演奏者の漢字表記は楽譜に記されているものに従った.
- 17) プログラムノートが再録された『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』(慶応義塾大学出版会, 1999年, p.371)では、「回互的流通」「軌」と表記されている.
- 18) 武田明倫「湯浅譲二小論」河野保雄編『湯浅譲二の世界』芸術現代社, 2004, p.47.
- 19) 湯浅譲二「時間性と私」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会, 1999, p.329.
- 20) 湯浅譲二「時間性と私」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会, 1999, pp.329-330.
- 21) 湯浅譲二「相即相入」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会, 1999, p.370-371.
- 22) 偶然性の音楽を実現するための作曲の方法

- の一つ、1950年代にアメリカの作曲家ジョン・ケージにより始められた。
- 23) 湯浅譲二『二つのフルートによる相即相入』音楽之友社、1967、p.12.
- 24) 筆者による作曲家へのインタビュー：2012年10月14日 於東京文化会館.
- 25) 本稿では音高についての分析は行わないので、以下譜例はリズムのみを書き出している。
- 26) 連符の上に書かれた比は、本来の音符いくつ分の長さに、実際にはいくつの音符を入れて演奏するのかを示す。例えば、譜例1の「8：6」は、本来十六分音符6つの長さに十六分音符を8つ入れる8連符ということである。
- 27) 最大公約数が1である組み合わせのこと。
- 28) 三浦裕子『能・狂言の音楽入門』音楽之友社、1998、p.78.
- 29) 三浦裕子『能・狂言の音楽入門』音楽之友社、1998、pp.78-80.
- 30) 筆者による作曲家へのインタビュー：2012年10月14日 於東京文化会館.
- 31) 湯浅譲二「時間性と私」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会、1999、p.324.
- 32) 湯浅譲二『二つのフルートによる相即相入』音楽之友社、1967、p.12.
- 33) 筆者による作曲家へのインタビュー：2012年10月14日 於東京文化会館.
- 34) 湯浅譲二「時間性と私」『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』慶応義塾大学出版会、1999、p.332.