

修士論文

黛敏郎のカンパノロジーにみる鑑賞教育の新たな地平

Considering Campanology by Toshiro Mayuzumi as a New Apparatus in Listening Practice

指導教員 : 今田 匡彦 教授

国立大学法人 弘前大学大学院 教育学研究科

教科教育専攻 音楽教育専修

15GP213 小林 貴紀

Takanori KOBAYASHI

要旨

黛敏郎（1929-1997）の創作活動は、音響そのものの効果に着目し、かつ、彼自身の哲学的思索とともに行われていた。故に筆者は、彼の音響への立ち会い方を検証していくことによって、音楽教育、殊に鑑賞領域の活動に関して有用な視座を提言できるのではないかと考えた。特にカンパノロジーは、梵鐘の響きに魅せられた黛が、音響をコンピュータ解析しその結果を作曲技法として応用したものである。梵鐘の響きに洗練を見出した黛は、その倍音構成を分析し応用することを通して、音響が持つ魅力を独自に模索しようとした。

本研究は、主に黛の《涅槃交響曲》までの創作活動を俯瞰しつつ、黛がカンパノロジーに求めた音響の可能性を検証し、その成功と失敗について考察した上で、カンパノロジーの視座を鑑賞教育にどのように応用するかという提言を目指す。第1章では、黛の《涅槃交響曲》に至るまでの創作活動について言及し、彼の作曲技法の要点が、西洋以外の音楽様式の実践とヴァレーズの堆積的音響の思想、そして音列技法にあることを振り返った。第2章では、カンパノロジーと《涅槃交響曲》に焦点を当て、カンパノロジーがそれまでの黛の作曲技法を結実させたものであること、《涅槃交響曲》における声明の使用が黛自身の宗教観を再確認させる契機となったこと、そして、その宗教観が黛の音響作法に貢献する一要素となっていることを明らかにした。第3章では、黛が《涅槃交響曲》に感じた一種の失敗について検証し、彼の失敗の原因が〈間〉に対する視座を欠いていた点にあることと、自己の音感覚と作品の相違にあるという見解を導き出した。結論では、梵鐘の音が空間性と方向性を強く知覚させる故に、聴取者の焦点を〈間〉と音楽が生成する〈場〉に当てさせることを明らかにし、梵鐘の響きに耳を傾けるだけでも鑑賞教育は成立する、ということを明らかにした。また、以上より、音楽教育実践は作曲家の失敗を再利用できるという提言も試みた。

目次

序章	1
第1章 黛の創作姿勢—《涅槃交響曲》に至る過程—	6
1-1. 黛の作品群の分類について	7
1-2. 1940年代後半から1951年ごろの作品群について	9
1-3. 1951年ごろから1956年ごろの作品群について	14
1-4. 1956年ごろから1957年ごろの作品群について	24
1-5. 黛にとっての作曲技法とは	31
第2章 《涅槃交響曲》について	37
2-1. 黛の日本の民族主義批判	37
2-2. 合理と非合理	39
2-3. 音感覚の問題	44
2-4. カンパノロジー	48
2-5. 《涅槃交響曲》とカンパノロジー	52
2-6. 黛の宗教観	59
第3章 《涅槃交響曲》における失敗	64
3-1. 黛が感じた失敗	64
3-2. 〈音響の力学〉の問題点	66
3-3. 作曲家と聴取者の二面性	73
3-4. 時間感覚と〈間〉	75
3-5. 音感覚と作品の間に生じた齟齬	83
終章 カンパノロジーにみる鑑賞教育の新たな地平	86
謝辞	92
引用及び参考文献	93
引用及び参考 URL	97

序章

筆者は、20世紀の作曲家の作品、特に日本人作曲家のものを好んで聴いている。一般に〈クラシック音楽〉¹と呼ばれているものとは異なる、調性に支配されない響きや、多種多様な楽器を用いるオーケストレーションから齎される音響に強い関心を抱いている。

とりわけ、黛敏郎の《涅槃交響曲》（1958）を聴いた時の衝撃は、とても強いものだった。延々と鳴り響く同一の不協和音と、男声合唱による読経の声が、筆者の耳を捉えて離さなかった。

同じような衝撃を、指揮者の下野竜也が回顧している。下野（2010, p. 168）は子どもの頃に、岩城宏之指揮の《涅槃交響曲》の演奏をテレビで見たようだが、その時の感想を以下のように述べる。

とにかく驚き、テレビに釘付けになったことを鮮明に覚えています。（中略）クラシック音楽に興味を持ち、自分もジュニアオーケストラに入り、益々好奇心が高まりだしたその頃、ある本で黛敏郎の名を知り、オーケストラに鐘の音を解析した音響を取り込み作品を完成させた、という記述を読み、またあの時の恐怖体験を思い出したのです。その後、岩城先生の本を読み、涅槃交響曲の初演の頃のエピソードを読み、益々涅槃交響曲への憧れ

¹岡田（2005）の記述に倣い、18世紀（おおよそバロック時代後半）から20世紀前半に西洋で隆盛した音楽、および、それに準じた形態をもつ音楽であるとする。

が強くなりました。(中略)しかしそれは、トランペット少年が「いつかチャイコフスキーの第4交響曲を吹いてみたいなあ」と思うような、シンプルなものでは無かったように思います。

下野の回顧のように《涅槃交響曲》には、人をとらえて離さない力があるようだ。

《涅槃交響曲》に限らず、黛の作品群は、多種多様な特徴を持っている。ジャズやルンバの様式を取り入れたものもあれば、セリー技法やトーンクラスターに傾倒したものまで、枚挙に暇がない。

作曲家という仕事について、黛(1949 p. 14)は「音の流れ、音の重なり、音の色彩等々物理現象たる音を如何に結合せしめ美しく作り上げるか」という点が肝要である、と述べる。彼の創作における様々な様式への興味の広さと実践の多様さは、どのように音響を構築するか、ということに対する関心の広さと深さを表しているだろう。

言い換えると、黛の創作活動は常に音響に対する興味に根ざしており、そのアイディアは新奇的な音響効果として作品に結実されるものであった。こうした、音響そのものの面白さを追求した黛の着眼点を、音楽教育に応用することができないだろうか、というのが筆者の問題意識である。音楽教育の核となるのは、音響である。本論文では、黛敏郎の創作の変遷とその内容を中心に、彼の作曲についての視座を精査し、音響をどのように扱ってきたか、ということをも明らかにしたい。その上で、音楽教育に応用可能なヒントを見出せないだろう

か。

以下、黛の創作活動のうち、焦点を当てるべき箇所について検討する。

一般的に、黛の創作活動における代表作として銘打たれるものといえば、前述の《涅槃交響曲》だろう。前述の下野の回想にもあるように、《涅槃交響曲》の音響は聴く人に強い印象を与える。この作品において特筆すべきは、梵鐘の倍音構成に着目し、それをオーケストレーションに応用しようとしたカンパノロジーである。黛の提唱したカンパノロジーは《涅槃交響曲》の大きな特徴として、作曲技法に関する研究（i.e. 清水 2010）だったり、音楽史上の位置づけに関しての研究（i.e. 川島 2011）だったり、様々な切り口からその存在が論じられている。従来は左記のような見地からの研究が多かったカンパノロジーであるが、本研究では、黛が倍音構成に興味を見出したという経緯に着目し、倍音に着目した鑑賞教育についての提言を音楽教育研究の立場から試みる。

また、倍音に着目した音楽科教育の実践に関する先行研究は、阪井（2014）によるものが挙げられる。阪井（2014）は音響学及び音声学の成果に根ざし、学習者が「音色」を捉える為の切り口として倍音に着目し、実践に取り入れる試みを行った。倍音に着目することは、平面的に語られる傾向があった「音色」という単語を倍音構造の経時変化を中心として考え直し、それによって「学習指導要領解説に使用されている『音そのものの質感』、『音の面白さや豊かさ』、『演奏の仕方による音色の変化』、『曲種による固有の発音法、発声法』など多くの言葉が、音色の概念を拡張した地平で説明できること（阪井 2014, p. 123）」を明らかに

した。

倍音に着目した聴取は、音響そのものに着目した聴取を導き出すという点では非常に有用である。本論文はこれを踏まえた上で黛の創作実践について検証し、倍音に着目した鑑賞教育の有用性について新たな視座を見出したい。

その為に、以下のような手順での検証を目指す。まず、本論文は文献調査を主とし、黛の記述や第三者による評論を援用しつつ、黛の創作活動がどのようなものだったかという点を明らかにしていきたい。第1章では、黛の作曲における姿勢、即ち、音響を構築して作品という形に仕立て上げるということにどのようなヴィジョンを抱いていたかということ、東京音楽学校研究科在学中から《涅槃交響曲》作曲前の1957年までの創作の特色を辿ることで明らかにする。第2章では、第1章までの経緯を下敷きとしたうえで《涅槃交響曲》そのものに焦点を当て、《涅槃交響曲》がどのような作品なのか、また、黛が《涅槃交響曲》作曲に当たって実践を試行したカンパノロジーが倍音をどのように扱うものだったのかということについて整理する。そして、第3章では、黛が《涅槃交響曲》に感じたある種の「失敗」について検証する。黛（1958a, 1958b）は自身が作曲した《涅槃交響曲》を、オリジナルの梵鐘の響きに遠く及ばないものとして「失敗」だと言い表した。しかしながら同時に、こうした結果になることは予め予想していたことだった、とも述べている（黛 1958a, 1958b）。黛が《涅槃交響曲》において失敗したと感じたことは何か、という点について検証し、黛が《涅槃交響曲》でカンパノロジーを用いることによって志向していたのは何だっ

たのか，ということを明らかにしたい。考察では，音楽教育における黛のカンパノロジーの利用可能性について提言したい。カンパノロジーは梵鐘の音響，即ち整数次倍音の堆積に注目したものである。整数次倍音は，聴取者に空間性と方向性を強く知覚させる。空間性は音楽の生成する〈場〉に着目させ，方向性は聴取者の耳と身体を強くとらえ，その倍音構成によって齎される音のきめに気づかせる。以上を検討することによって，梵鐘の響きに耳を傾けるだけでも鑑賞教育は成立するということを明らかにしたい。

第1章 黛の創作姿勢—《涅槃交響曲》に至る過程—

第1章では、黛の〈涅槃交響曲〉以前の創作活動に関する各記述を参照し、〈涅槃交響曲〉に至るまでの過程を整理することを通して、〈涅槃交響曲〉を作曲するにあたって基盤となった作曲上の理念がどのように形成されたのかを明らかにする。

黛の作曲の方針は、音響そのものに着目しつつ、どのように音響を組み合わせ作品として構築するかという視点から始まったと考えられる。前述のように黛（1949 p. 14）は、作曲について「音の流れ、音の重なり、音の色彩等々物理現象たる音を如何に結合せしめ美しく作り上げるか」という点が肝要である、と述べている。音そのものに洗練を見出し、かつ、その音響をどのように組み合わせせていくか、その点に作曲家の技術が問われる、と考えていたようだ。

作曲上の重要な部分を、上記のように自覚こそしていた黛だったが、1949年当時は、自らが追求する音がどのようなものであり、いかに作品として構築していくか、というヴィジョンを明確に示せていなかったようだ。黛（1949, p. 14）は以下のように述べている。

よく考えてみると自分にははっきりこれがさうだと人に示すことの出来る目標など無いのである。（中略）自分の意圖したことは或る時は右であり或る時は左であり、決して一貫していないその場限りのものであった。

ただ、彼が依拠すべきものを見つけられずに様々なものを模索する様は、音に対する興味の旺盛さと関心の多彩さの裏返しでもあった。「僕は自分が一應あらゆることに首を突込んで見たい性分であることを知っている。人が知りたいとも思わないことにわざわざ時間をかけて入り込み獲物はないかと常に虎視眈々としていることだけは過去、現在、未来を通じて変わらない（黛 1949, p. 14）」と述べているように、洋の東西または時代の新旧を問わず、様々なものを自らの肥やしにしようとしていた。

こうした広い興味の求心力となったのが、他でもない音響そのものだった。黛（1949, p. 14）は「僕は音楽の価値をその本質的な音自体の美しさに見出す」と述べ、広いジャンルから音響の美しさを見出そうとしている。確かに、黛が範疇としていたのは西洋音楽とその手法を用いた創作であるし、彼自身も、バッハを源流とした西洋音楽の変遷を〈オーソドックスなもの〉だとして位置づけている（黛 1949）。しかしながら黛は、洋の東西を問わず、音の美しさや音楽の本質というものを見出そうとしている。

本節では、上記のような、音響に着目するという黛の作曲上のスタンスを踏まえた上で、〈涅槃交響曲〉までの創作の過程がどのように変遷していったかということを整理する。

1-1. 黛の作品群の分類について

この変遷を整理するにあたり、清水（2010）による、黛のオーケストラによる作品群を

中心とした研究に則る。経年的傾向の分類における狙いについて、清水（2010 p. 159）は以下のように述べる。

黛の創作の軌跡における《涅槃交響曲》の位置づけを浮き彫りにすることに軸足を置きながら、（中略）黛の創作を俯瞰してみたい。

個人の創作は決して明確な順序を経て変化するものではなく、その変遷を画一的に分類することは便宜上の理由に他ならない。しかしながら、本論文も清水による研究も、焦点を《涅槃交響曲》に当てたものである為、参考とする。

まず、本論文が射程とする 1958 年頃までの創作について、以下のように分類される（清水 2010, p. 159）。

- ① 1940 年代後半から 1951 年ごろまで。ジャズの影響、新古典主義、東洋的な要素の使用などの傾向が顕著にみられる時期。
- ② 1951 年ごろから 1956 年ごろまで。パリ留学後、ヴァレーズの影響のもと、『堆積的音響』の手法による作品が多くなる時期。
- ③ 1956 年ごろから 1960 年ごろまで。ダルムシュタットの現代音楽夏期講座を体験後、作品に音列技法が明確にみられるようになり、それが『堆積的音響』と織り交ぜられ

てもちられる時期。また、作品のなかで梵鐘や声明など日本の伝統的な音文化に起因する要素があつかわれるようになる。

また、清水（2010, pp. 161-162）は、①及び②の時期と③の時期における創作に転換点を見出している。一般的な評価では、1951年から1952年にかけてのコンセルヴァトワール留学が黛の重要な転換点として挙げられることが多いが、作曲技法上の重要な転換点は1956年の渡欧時、北欧やヨーロッパ各地で現代音楽の趨勢を肌で感じたことにある、という。本論文ではこれを考慮しつつ整理する。

以下、①、②、③について、「黛が扱いたかった音響がどのようなものだったのか」という問いを前提として検証を試みる。

1-2. 1940年代後半から1951年ごろの作品群について

黛の創作活動は、東京音楽学校卒業後の1940年代末から本格的に始まった。実質的なデビュー作は、東京音楽学校の卒業作品である1948年の《10楽器のためのディヴェルティメント》という見方が強い（清水 2010）が、それ以前にも、《ルンバ・ラプソディ》（1946）や《オール・デューヴル》（1947）等といった作品がある。《オール・デューヴル》の第2楽章は、のちに《シンフォニック・ムード》（1950）の第2楽章として、オーケストラ作品に改変されている。

《ルンバ・ラブソディ》や《オール・デューヴル》に見られるように、黛のこの時期の創作には、ジャズやルンバを自身の創作に取り込もうとする姿勢が窺える。ジャズバンド「ブルー・コート」のピアニストを務めた経歴のある黛にとって、ミュージックホールのような大衆演芸場で演奏される音楽は身近なものであったようだ。

こうした 40 年代末の作品群に共通する特徴について、清水（2010, p. 159）は、「近代フランス的ないわゆる新古典主義風のスタイルとジャズの影響」を指摘する。黛は、ジャズやルンバの様式を踏まえたダンス・ミュージックとアカデミックな書法の融合を志向した、といえるだろう。

この時点での黛は、音響そのものへの広い興味を持ちつつも、たった一つの音響にこだわるという姿勢を持ってはいなかった。黛が注目していたのは音響そのものであることは勿論なのだが、音響を組み合わせることで醸し出されるジャズやルンバの雰囲気を作成上で実践することに比重が置かれていた、といえる。

一方、この時期の特徴的な作品としてもう一つ挙げられる《スフェノグラム》（1950）はどうだろうか。《スフェノグラム》には、インドネシアのガムラン音楽の影響が見られるが、これは黛（1953b, p. 35）が「インドやバリの原始音楽に興味を感じてこれらをデフォルメした」と明言していることから読み取れる。

では、〈原始音楽〉は、何を指しているのか。例えば上記の文において指し示されているのは、ガムランのことだろう。武満（2008, p. 18）は、現地でガムランの演奏を聴いた時

の様子を以下のように述べる。

寺院の庭で幾組かのグループが椰子油を灯してあちこちで一斉に演奏していた。群衆はうたいながら踊りつづけた。私は独特の香料にむせながら、聴こえてくる響きのなかに身を浸した。そこでは聴くということは困難だ。音の外にあって特定のグループの演奏する音楽を択ぶことなどはできない。

この、異なる音響がヘテロフォニックに響き渡る空間においては、あるグループの演奏を選択的に聴取するというような理性的な聴取は為し得ないことになる。音は混然としながらも、一つの集合体となったり、また離散したりといったような複雑な様態を呈する。武満(2008, p. 18)は続ける。

「聴く」ということは(もちろん)だいじなことには違いないのだが、私たちはともすると記憶や知識の範囲でその行為を意味づけようとしがちなのではないか。ほんとうは、聴くということはそうしたことを超える行為であるはずである。それは音の内に在るということによって音そのものと化すことなのだから。

ここで〈聴く〉という行為は、〈音の内に在る〉即ち〈音になる〉ことと繋がる。こうし

た表現は、ある意味で武満によるメタファーでもあるが、それは同時に、音響の聴取が身体的な営みであるということも示唆する。

では、「音の内に在る」という言い回しが示唆する身体とはどのようなものなのだろうか。ここで、音響に共鳴する身体として、チベットの喇嘛僧^{ラマ}の修行について触れたい。彼らは、一語を呪文のように繰り返し唱えることによって、「その語の威嚴^{マジェステイ}や恩寵^{カリスマ}、そしてそれが秘めている暗い催眠的な力を喚び醒まし肉体的に感じ取る（武満 2008, p. 49）」という。

一方、ラビ・シャンカルによると、音には〈無為の音〉と〈有為の音〉に分けられる。

〈無為の音〉は物理的に引き起こされた音響ではなく、普遍的な宇宙の音である。一方で、〈有為の音〉は振動によって作りだされる音である（武満 2008）。喇嘛僧らが追い求めるのは〈無為の音〉であり、それは長年に渡る思索と鍛錬によってはじめて為し得られる。

〈無為の音〉を追求することはどういうことか。武満（2008, p. 50）は述べる。

そして、この実際には知覚しえない形而上的な「音」の観念は、また、「有為の音」と切り離して考えられるものではなく、ヨーガの冥想は、これらの「音」を超えた、つまり、思考（知）と感覚（情）のいずれにもとらわれることのない絶対の行為であると考えられる。

思考と感覚という二つの項は、形而上的な存在の〈無為の音〉と、実際に鳴り響く〈有為の音〉に還元されうる。ヨーガの冥想は、この二項対立を超越したところを志向し、絶対的な境地を志向する。前述した喇嘛僧の修行では、彼らが実際に呪文を唱え、発される声は〈有為の音〉である。これらは外在化された音だといえる。一方で、彼らが喚び醒まそうとする催眠的な力は〈無為の音〉の象徴だと考えられる。こちらは、内在化された音だといえるだろう。喇嘛僧が修行を通して到達したいのは、この二項対立を超克したところ、即ち、聴いている〈わたし〉にとって、音が外在的でも内在的でもない状態である。〈外〉と〈内〉の境界が消滅した聴き手は、故に聴く主体として存在しない。聴き手は単に「音の内に在る」のであって、音に取り囲まれ、刺激を受け続けることによって、「音そのものと化す」ことになる。

黛が〈原始音楽〉としての魅力を見出したのは、こうした、聴き手の〈外〉と〈内〉を消滅させる音響、即ち聴き手が「音楽になる」ことを導く音響の在り方だった、といえる。

さて、黛はその後、1951年にフランス政府給費留学生として、パリのコンセルヴァトワールに留学する。しかしながら、わずか1年で帰国してしまう。矢代秋雄がコンセルヴァトワール式和声法の習得に心血を注いだのとは対照的に、黛はコンセルヴァトワール式和声法を、美感の強制だとして違和感を抱いた（黛 1958b）。コンセルヴァトワールにおけるこの違和感は、のちの《涅槃交響曲》の創作において大きな存在となる。本論文では、第2章3節に詳述する。

1-3. 1951年ごろから1956年ごろの作品群について

コンセルヴァトワール留学後の、この時期における管弦楽分野の代表作は《饗宴》(1954)と《トーンプレロマス 55》(1955)だと言える。いずれの作品も、〈堆積的音響〉を積極的に用いるという点に特徴づけられる。

〈堆積的音響〉とは、「クラスターを含む不協和な和音を多用することで得られる力強い響きが作品の重要な構成要素として用いられる状況をさすもの(清水 2010, p. 160)」のことである。こうした音響を多用する傾向は、黛の音響実践が、以前よりも大きい管弦楽編成を用いて密度の濃いオーケストレーションを施そうとしている点からも伺える。平易な言葉で述べるならば「より大きく、より激しく」といった傾向だと言えるだろう。

上記2作品の特徴について、清水(2010, p. 160)は以下のように述べる。

この2作品では強烈で不協和な響きが多用されるのにくわえ、リズムについても強いアクセントを含む激しい表現が多く、またオスティナートの語り口もあいまって、全体にパーバリズム的印象が明瞭に打ち出されているといえるだろう。

まず、《饗宴》の創作に関して、黛(1954, p. 84)は以下のように述べている。

「饗宴」の作曲に当って、始めから終わりまで、私のインスピレーションの根源となったものは、文学的標題でも、情緒でもなく、オーケストラという音響媒体そのものでした。

オーケストラの音響効果を遺憾なく発揮する為に、《饗宴》で用いられる楽器の種類は非常に多岐に渡る。通常の管弦楽編成を更に拡大し、オーケストラでは本来オプション的な存在であるサクソフォーンが4種類追加され、打楽器もゴング、シンバル類をはじめ多種類追加されている。また、ピアノには掌で鍵盤を叩いてクラスタートーンを発させるなど、実験的な試行が見て取れる。

黛（1954a, p. 84）は、以下のように続ける。

だから、ソノリティーとか、相対的な強弱表現の幅とか、リズムの緩急とそれに伴うハーモニーの対比、音色による刺戟の緊張と弛緩などが全篇をつらぬく重要な構成要素で、メロディー等はそれらから派生した従属的な意味しか持っていません。

黛が《饗宴》において主役に置こうとしたのは、旋律に従属していると思われている上記のような要素だった。どのような音楽作品も、殆どは〈音響の集合体〉であると言い表すことができるだろうが、黛は音響の集合体を、旋律を取り出して聴けるように構成するのではなく、音響の集合体を集合体のままで捉え、その威力を増大させようとした。

管弦楽作品ではないが、時系列上では《饗宴》と《トーンプレロマス 55》の中間に位置する《エクトプラスム》(1954)もまた、黛の音響作法を解き明かすヒントとなる。《饗宴》でのオーケストラを用いた実践に「私の表現意図が現在のところ最も巾広い表現力を持つ在来のオーケストラの能力を以ってしても十分に達せられない(黛 1954b, p. 85)」という問題を感じた黛は、オーケストラの編成を弦楽器と少量の打楽器群に絞り、その代わりにクラヴィオリンや電気ギター、ヴィブラフォン等といった電気楽器を取り入れることで新しい編成のオーケストラを考案した(黛 1954b)。

《エクトプラスム》は黛にとってどのような作品だったのだろうか。黛(1954b, p. 85)は以下のように述べる。

この作品はだから先ず何よりも音色が重要なモチーフで、メロディー、ハーモニー、リズム等は音色の対比、融合、ソノリティやダイナミズムによる変化等を強調する従属的役割しか与えられていない。

《饗宴》で大編成のオーケストラを用いることによって音響の威力を拡大しようとした黛は、今度はオーケストラの規模を一旦縮小することで、〈音色〉に焦点を絞った実践を行った。

音響の力学の拡大、そして縮小によって音色へフォーカスを絞った実践を経験した黛は、

今度は《エクトプラスム》とは対照的に、管楽器と打楽器による編成での創作に着手する。

それが《トーンプレロマス 55》である。この編成の意図について、黛（1955, p. 86）は以下のように述べている。

人間の息を利用する管楽器と、手に依るアタックを生命とする打楽器とのアンサンブルが発する音のエネルギーの集積は、『トーンプレロマス』という言葉に一番相応しい効果を上げてくれることだろう。

〈トーンプレロマス〉という語について、黛は、〈3人の会²〉の第2回演奏会におけるプログラム解説で、ヘンリー・ミラーのエッセイに引用されたヴァレーズの言葉を孫引きする形で引用し、この語の説明としている。〈トーンプレロマス〉は、ヴァレーズによる、tone（音）と *plerome*（荘厳さと力に溢れた状態を指す）を掛け合わせた造語であり、その言葉は「楽音の充実感にもとずいた音楽の新しい感覚（黛 1955, p. 86）」を志向する。この〈トーンプレロマス〉の思想について、清水（2010, p. 160）は「クラスターを用いて不協和でありつつ力強いサウンドを作ろうという当時の黛の試みをあらわす言葉であるようだ」と述べている。

この時期の黛は、何故これほどまでに不協和な響きに拘り、音響の力学を突きつめていこ

² 芥川也寸志、團伊玖磨、黛敏郎の3人によって結成された作曲の会。

うとしたのだろうか。まず、この時期における黛にとっての最大の問題意識は、現代音楽が
孕む〈音楽〉の不在にあった。黛（1958c, p. 69）は以下のように述べる。

いったい、《音楽》とは何だろう。それは生命であり、生きていることの実感であり、愛
であり、憎であり、神であり、悪魔である。つまりは、人の《いとなみ》にはかならな
い。

古典派の頃、西洋音楽の作曲家たちは音楽形式の発達に注力してきたが、それは、音楽を
抽象化し、音のエネルギーを空虚なものにしてしまった（黛 1958c）。

音の空虚化は純粋な楽音であることの裏でもあり、それについて黛（1958c, p. 69）は
「あまりにも純粋であるため、決して何の害もあたえないであろう」というディーン・ラジ
ャーの言葉を紹介している。

しかしながら、その無害さは本当に無害なのだろうか、と黛（1958c, p. 69）は疑問を呈
する。

そうした空虚な音の集団を捉えて、そこにはほんの僅かでも生命の息吹きが潜んでいやし
まいかと、忍耐づよい探索をつづけさせるおびただしいエネルギーの空費。《構成》とか
《形式》とかいう実体と何らの相関々係ももたない単なる《図式》に対する盲目的信仰。

アナリーゼによって、すべての内在的空間が解明されると信じ込む恐るべき技術偏重主義——とこれら《音楽》と係りないところに《音楽》のイリュージョンを植えつけてしまうことが、果して無害と云い切れるだろうか？

〈いとなみ〉が不在の音楽、形式的な書法に偏重するあまりに音響そのものが持つエネルギーに無頓着となってしまった音楽は、音楽無きところに音楽を見出させようとする。紙の上で展開される理論は、それ自体が音楽とはなり得ないにも関わらず、あたかもそこに音楽の本質が内在しているかのように振る舞う。書法に偏重した音楽は、誤った抽象化へと進んでいってしまう。黛（1958c, p. 69）は続ける。

《抽象》——あらゆる現実が、生ま生ましい感動が、芸術としての崇高さに昇華する必然的過程として、一度は通過しなければならないフィルター。しかし、一步を誤れば、これほど危険で有害な怪物はないのだ。《音楽》は《抽象》という光輝ある旗印のもとに、窒息させられたのだから……。

そこで黛は、音楽の生命を〈うた〉と〈リズム〉に見出す。〈うた〉は音楽の基本的なエネルギーの表徴であり、〈リズム〉は肉体の運動に直結するものである（黛 1958c）。現代音楽の抽象化は、〈うた〉と〈リズム〉を喪失させることでなされてきた。ヒトがサウンド

スケープ³に対して言語と音楽を用いてこだまを返したように（シェーファー 2006）、ヒトの〈いとなみ〉として密接に関わっていた〈うた〉はやがて、自然の模倣を人工物、即ち芸術として焼き直すような抽象化ではなく、〈いとなみ〉から遠く離れた技術偏重主義の存在となってしまった。

20世紀初頭の新古典主義は、創造のエネルギーを形式という型枠に嵌め込み、音楽を無機質なものに仕立て上げてしまった（黛 1958c）。確かに古典派の時代には、音楽形式への注力があるまま創造のエネルギーとして昇華されていたであろう。まだ明確なフォーマットが確立されていなかった時代に弦楽四重奏曲や交響曲の造型を確立させたハイドンの功績は、当時としてはクリエイティブなものであり、「生きた《表現》を持つこともできた（黛 1958c, p. 70）」ものであったに違いない。しかしながら、新古典主義は、これとは異なる様相を呈しており、例えばストラヴィンスキーについて黛（1958c, p. 70）は「バロックに吸収されてしまっている」と表している。

こうした新古典主義における音楽の不在に危機感を呈した者として黛が注目したのが、ヴァレーズだった。黛（1958c, p. 70）は、「音楽は音を出すべきであるということ、現実の楽音が生きている人の経験をサウンドする（伝える）のでなければ何にもならないということ」というヴァレーズの言葉を紹介している。ヴァレーズは、自らの音楽作品を、編成され

³ 「サウンドスケープ (Soundscape)」は、シェーファー（2006）が提案した造語であり、耳でとらえた風景、即ち音環境のことを指す。

た〈音響〉と呼んでいた（黛 1958c）。〈音楽〉と呼ぶことを避け、「これが音楽なのだろうか」という疑問や問いを予め排除することによって、ヴァレーズは創作の可能性を阻むものを取り払おうとした。ヴァレーズが〈うた〉に見出した生命は、ミラー（1954, p. 150）の『冷房装置の悪夢』に記述されるヴァレーズ自身の言葉に端的に示されている。

世界はめざめる。行進する人間性。何ものも、それをとめることはできない。食いものにすることもできなければ憐れむこともできない意識的な人間性。行進してゆく！動いてゆく！彼らは行進する！何百万の足が、引きずり、踏んづけ、弾み、大またに、はてしもなく動いてゆく。リズムが變る。クィック、スロウ、スタカット、よろめき、踏んづけ、弾み、大またに。行け。大膽に、無慈悲に、行く意志はとどまることを知らぬという印象をあたえる最後のクレセンド……空間のなかにみずからを投入する……

人間性は個々人の尊厳としてではなく、何百万という集合体の中の一部として還元される。抽象化され平均化された人間性は、しかしながら、それぞれ異なる意志を持ちつつも一つのベクトルを形成する。濁流となった人の流れは、歩調が乱れていても、それ自体がひとつの集合体として確固たる方向へと突き進む。

空間へと解き放たれた群衆の意志はどこに向かうのだろうか。ミラー（1954, p. 150）のヴァレーズによる記述は続く。

あたかも神祕な、見えざる手が架空のラジオのスイッチを入れたり切ったりしているかのごとく、天空の聲が空間にあふれ、縦横に交叉し、オーヴァラップし、たがいに貫通し、分裂し、重なり合い、反撥し合い、衝突し、崩壊してゆく。寸言、スローガン、發聲、詠唱、宣言。シナ、ロシア、スペイン、ファシスト國家およびそれと対立する民主主義國家。これらすべてが各自の麻痺せる瘡蓋^{かさぎた}を破りつつある……

群衆の聲は空間で、せめぎ合い、複雑なポリフォニーとなって縦横無尽に響き渡る。国家同士のぶつかり合う政治的主張は、巨大な集合体のベクトル同士の衝突として更に苛烈に飛び交う。国家同士の衝突や政治的思想または宗教的思想のぶつかり合いは、更にマクロな集合体として包括され、それらすべてが「各自の麻痺せる瘡蓋を破りつつある」力を孕んだものとして。瘡蓋の下から新たな皮膚が生み出されるように、飛び交いぶつかり合いせめぎ合う〈うた〉が、生命の表徴として瘡蓋を破ろうとする。黛（1958c, p. 71）は、こうしたグロテスクなまでの生命の〈うた〉を、以下のように評する。

生きているということの証しを表明するのに、かくまで悲痛に、叫びつつけている音楽がほかにそう沢山あるだろうか。ヴァレーズ^{Varèse}の音楽こそは、《音楽》の終焉を悼み、慟哭し、咽喉が破れるほどの絶叫によってしたたり落ちた血のしづくが、その一頁々々ににじ

んでいる〈叫び〉である。

黛は自身の考える〈いとなみ〉としての音楽を、ヴァレーズの〈叫び〉という〈うた〉に見出した。ヴァレーズの〈叫び〉はまた、孤独な〈叫び〉でもある。読譜や楽曲分析の高いスキルが求められ、かつ抽象化の理念の下に空虚な音響となってしまった西洋音楽が氾濫する現代⁴では、ヴァレーズが追求する生命の〈うた〉はどちらかというあまりにも人間的でグロテスクである。西洋音楽の砂漠におけるヴァレーズの〈叫び〉については、「恐らく永遠に孤独の響きを伝えることだろう（黛 1958c, p. 71）」という言葉で締められている。

〈堆積的音響〉への拘りは、〈饗宴〉〈エクトプラスム〉〈トーンプレロマス 55〉という3作品を通して鑑みると、オーケストラという音響媒体の実験的な試行と音響の力学の追求という形で表れているといえるだろう。そして、これらの実践において黛が〈堆積的音響〉に見出したのは、ヴァレーズの示唆した生々しいまでの生命力であった。黛はヴァレーズの記述に、個々の音響が一つの集合体となって鳴り響き、更に様々なクラスターがぶつかり合い融合して新たな響きを創造していく様を感じ取り、そこに〈いとなみ〉としての音楽の様相を見出した。

⁴ 黛のこの場合は1958年当時。

1-4. 1956年ごろから1957年ごろの作品群について

さて、清水（2010）は『黛敏郎の創作～オーケストラ作品を中心に』において、前項までの1940年代末から1956年ごろまでの創作を「初期の作品群」と位置づけ、1956年から1960年ごろの創作をまた別な側面を持つものとして位置づけている。本項では、清水（2010）の分類の③である1956年ごろから1960年ごろという範囲を更に絞り、1956年から《涅槃交響曲》直前の1957年までの創作に焦点を当てて論じる。

清水（2010）は、一般的には1951年から1952年におけるコンセルヴァトワール留学が黛の逸話として取り上げられることを指摘しつつ、創作上の重要な転換点は1956年の渡欧にあると示唆している。1956年のISCM「世界音楽の日々（World Music Days）」のストックホルム大会において、《エクトプラスム》が入選し、黛はそこでの演奏に立ち会う為に渡欧している。また、これを機に黛は、北欧、ベルギー、オランダ、スイスの現代音楽の状況を視察し、ダルムシュタットの現代音楽夏期講座にも参加した。

黛はこのダルムシュタットの現代音楽夏期講座現代音楽の趨勢を目の当たりにし、相当強い影響を受けたようである。ダルムシュタットで集中的に取り上げられていたのは十二音技法だったが、ダルムシュタットに集った受講生たちは、黛（1956, p. 61）が述べるには「十二音で書くか否かという様な音楽以前の問題はとっくの昔に卒業して、いまや十二音をもって如何に書くかという問題の探究に真剣に取り組んでいるわけである」という領域に到達していた。黛が目を見張ったのは、「十二音技法を用いるかどうか」という初歩的な問い

を超えて、「十二音技法を用いてどのように書くか」という技法の大成を志向した問題に目を向けた創作を志向しているヨーロッパの現状であった。これについて清水（2010, p. 161）は以下のように述べる。

彼はこの時代の「前衛音楽」の趨勢が、12音技法などの音列技法ならびにその発展ともいえるいわゆるトータル・セリーにあること、さらには、問題はもはやそのような技法を用いるかどうかではなく、それらの技法をあくまでも手段として運用してどのような作品を書くのかという段階に達していることを痛感したものである。

トータル・セリーの技法に関しては、黛はあくまでも否定的な見解を示していた。黛（1956, p. 65）は述べる。

ブーレーズのやっていることなんかをみると、音楽というよりも数学だ。パズルみたいなものだな。（中略）とにかくインスピレーションが何もないとき、あれで書けるですもの。計算していけば自然に曲が出来上がるのですからね。

〈堆積的音響〉にひとの〈いとなみ〉を見出そうとした黛にとって、トータル・セリーの技法は〈いとなみ〉から最も遠く隔てられた作曲技法のひとつとして映ただろう。しかし

ながら、ヨーロッパにおけるセリーの趨勢を間近で捉えた黛は、トータル・セリーの技法は学んでおかねばならないものの一つだと感じた。

1957年に発表した、諸井誠と黛の共作である《7のヴァリエーション》は、トータル・セリーの技法を用いようとした電子音楽である。トータル・セリーの技法を電子音楽に応用しようと試みた黛は、自身が一旦は否定的な見解を示した「数」に、その極限を探ることとなる。《7のヴァリエーション》初演プログラムにおいて、黛（1957a, p. 20）は以下のよう

に述べる。

この作品は、こうした数に規制される厳格な組織的構成を音楽の作曲に適用せしめた、殆ど極限に近いものであり、電子音楽の技術によって始めて実現が可能な仕事ということが出来る。

ただ、黛の創作における数字の存在は、〈依拠〉するものではなかった。黛（1957a, p. 20）は続ける。

しかし、誤解を避けるために特に言及したいことは、こうした数理的構成が可能なことも電子音楽の一大特質であるが、決してそれだけが電子音楽の特徴ではない。電子音楽の誕生はいままで

の音楽とは全く異なった次元に於ける思考及び表現の自由を意味するのであ

り、その限界は殆ど無尽蔵に近く、勿論まだ究め尽くされているわけではない。

この引用は電子音楽の可能性に言及したものであるが、黛の創作における数字の位置づけを反映していると考えられる。黛の創作活動において、電子音楽の存在は大きな位置を占める。しかし、数字によって創作や演奏の全てを監督下に置ける電子音楽を、あえて数字の論理以外のインスピレーションに可能性を見出そうとする姿勢が見られる。黛にとっての数字は、あくまでもその創作の核となるものではなく、手段のひとつに過ぎなかった。

《7のヴァリエーション》と同じく1957年に作曲された《マイクロコスモス》は、黛の器楽作品の中でももっともセリー音楽らしい様相を呈している。クラヴィオリン、電気ギター、ミュージック・ソウ、ヴィブラフォン、シロフォン、ボンゴ、コンガ、ピアノによる室内楽編成のこの作品では、第2楽章において、主旋律を奏でるクラヴィオリンを支える点描的な伴奏が、旋律音の音高と音価、伴奏の音高と出現のタイミングが音列によって規定される（清水 2010）。1950年代前半において音響のダイナミズムを志向した黛が、ウェーベルンのような点描的な書法の中でセリー技法を実践しようとしており、〈堆積的音響〉のような密度の濃い不協和な響きとは異なる音響を描こうとしている。また、第5楽章では、十二音列の一部の音型を執拗に反復し、かつ、ボンゴやコンガの活用が見られる。この特徴について、清水（2010, p. 161）は以下のように述べる。

一般的に、調性音楽にみられる主音／属音などの音高のヒエラルキーを消失させるべく、オクターブに含まれる12の音を均等に用いようとすることが多い音列技法にあって、音列の一部分を抽出して反復的にもちいる手法はやや奇異に感じられるかもしれないが、ここでは限られた音高によるオスティナートと、ボンゴやコンガなどの打楽器の音色感とがあいまって、楽章全体にバーバリズム的、ないし呪術的雰囲気が出される。

こうした十二音の用い方は、清水の指摘のように、当初の十二音技法の用い方とは異なるだろう。十二音技法は調性によって生じる音高のヒエラルキーを消失させることが目的であるはずであったが、黛にとってそれはあくまでも主たる目的ではなく、点描的な語法が目立つ《マイクロコスモス》においてもなお、黛は音響が持つ呪術的な要素を追求した。ただ、1950年代前半の3部作（《饗宴》《エクトプラスム》《トーンプレロマス 55》）と比べ、より制御された響きを求めようとしたのは明らかであろう（船山 1973）。黛はセリー技法を用いることを通して、音響の威力を無制限に発揮する道を模索するのではなく、禁欲的な音響の作法を試行した、といえる。

ただ、黛は、もともと追求していた〈堆積的音響〉に見出した音響の力学を捨ててまでも、音列技法に傾倒してしまった、というわけではないようだ。黛（1957b）によるウェーベルンに関するエッセイには、音列技法と〈非合理性〉がキーワードとして見られる。

ウェーベルンは、シェーンベルクが創始した十二音技法の継承者、また、音列技法の始祖

である。しかしながら、ウェーベルンの創作の核心は、単に音列技法の大成といった側面によってのみ解明されるものではない、という。黛（1957b p. 55）は、「ウェーベルンの作品が様式的ならびに技術的に云って比肩すべきもののない完成度を備えていることに幻惑され、その技法の解明という主知的な分析法だけを以って、ウェーベルンの芸術の秘密を解き明かし得ると判断すること」を、理論の袋小路に陥るために危険である、という。

故に黛は、ウェーベルンの独創性を、音列技法の確立以前に見出す。例えばアンリ・プースールは、シェーンベルクの作品において、十二音技法を確立する以前のほうが「芸術的に高度の境地まで到達している」（黛 1957b, p. 55）という見解を述べた。黛もまた、ウェーベルンにもそれが当てはまらないだろうか、という。

しかし、一般的には、ウェーベルンの音列技法を確立する以前の作品は評価が芳しくない。黛（1957b, pp. 55-56）は述べる。

この頃の作品は、正統的ウェーベルン使徒たちには、実は、余り高く評価されていない様な気がするのだ。その理由として考えられるのは、この頃の作品は後期のものと違って、パズルを解く様な技法的解析が余りスムーズに行かないから、つまり技術的興味の好個の対象となる資格に乏しいからと判断してはいけないだろうか。

分析不可能なところにこそウェーベルンの創作の魅力があるのではないだろうか。黛

(1957b, p. 56) は述べる。

実は、この解析し得ないところにこそ、ウェーベルンの秘密が、その芸術のすばらしさが最も深く内蔵されているのではないかという仮説に到達するのだ。

ウェーベルンの奥底にある特徴とは何か。それは、ウェーベルンが持つ〈非合理〉である。ウェーベルンの音列技法は、ひとつの様式感の頂点を形成するものとして、作曲技法上または音楽史上高く評価されなければならない、という(黛 1957b)。しかし、ウェーベルンの創作の尊厳はそこだけにあるのではない。ウェーベルンの創作が合理性を得るまでに到達した過程を省みて、そこから後続の作曲家それぞれが自身の〈美〉を見つける手がかりを学び取らなければならない。例えばブーレーズは、ウェーベルンとドビュッシーにある種の類似を見出していた。黛(1957b, p. 56) は述べる。

ウェーベルンに於ける、音響現象に対する極端に鋭敏な、そして全くユニークな感受性、この見落とされていた重大な要素がドビュッシーのそれと関連して考えられ始めたとき、ウェーベルンの芸術のもう一つの秘密、つまり非合理的性格がブーレ⁵にははっきり把握出来たのではなかったろうか。少くとも、ウェーベルンの新しさをレトリックの新し

⁵ P.Boulez のこと。

さであると云い、マラルメが詩に齎したものに比肩して考えているブーレの思想は、背後に、この非合理性の存在の裏付けを無視しては理解できないのだ。

数理的な作曲技法、即ち合理性という側面のみで創作を語るのではなく、その根底にある感受性や音響に対する鋭敏な知覚、即ち言葉にならない非合理性に目を向けなければ、ウェーベルンの創作の根底を理解することはできない、という。故にブーレーズは、創作における合理性と非合理性の弁証法を解き明かしたことで、《ル・マルトー・サン・メートル》を書き、それによってウェーベルンを超える道程を示唆することが出来た（黛 1957b）。

以上を鑑みると、黛にみる音列技法の使用は、専ら合理性を追求した所産ではないことがわかる。《マイクロコスモス》にみられる呪術的雰囲気醸成は、音列技法を応用しつつ、音響の持つ非合理的な側面に着目した実践であった、といえる。1950年代前半の3部作における実践が〈密〉な音響の力学の追求だったと呼べるならば、《マイクロコスモス》のような点描語法と音列技法を用いつつ呪術的雰囲気を追求しようとしたのは〈疎〉な音響の力学を志向した結果である、といえる。

1-5. 黛にとっての作曲技法とは

以上、1940年代末から1957年の創作までを俯瞰した。黛の創作において、常に重要な問題として付き纏っていたのが〈技法〉という問題だった。黛にとっての作曲技法とは何だ

ったのか、そして、作曲技法と音響をどのように捉えていたのだろうか。

船山（1973）は黛の創作の多彩さをストラヴィンスキーのようだと評しているが、同時に、シュトックハウゼンやブーレーズにもその変遷の多彩さを見出している。黛の場合は更に、「一作ごとに技法をかえてきたといっても過言ではないのである（船山 1973, p. 66）」

というように、目まぐるしい創作スタイルの変遷が指摘される。

一方で、こうした多彩な経歴は、否定的な見解も齎す。殊に黛のように激しい創作スタイルの変化が見られる作曲家は、一貫性の無さが批判的となるだろう。しかし、船山

（1973）は、そのような批判は的を射たものでは無い、という。黛にとっては、どんなものを用いても、最終的に作り上げられる音楽はあくまでも自分自身のものでしかない（黛 1957c）。

では、なぜわざわざ黛は作曲技法についてこうした付言をせざるを得なかったのか。船山（1973, p. 66）は述べる。

黛にとって「技法」とは何であったのか。黛以外の作曲家にとって「技法」とは何を意味したのか。――ここに前衛音楽の一つの問題があったように思われる。

黛がわざわざ作曲技法について述べなければならなかった背景には、諸井誠と共に行った〈アルス・ノーヴァ〉という前衛音楽の演奏会の性格がある。1957年に開催されたこの演

奏会は、やがて二〇世紀音楽研究所⁶の創立に繋がった。こうした事例は、ヨーロッパのド
ノウエッシンゲン音楽祭やダルムシュタットの音楽祭に見られ、黛や諸井がダルムシュタッ
トの音楽祭に参加しそこで衝撃を受け、それを規範として創始したのは言うまでもないだろ
う。黛や諸井の〈アルス・ノーヴァ〉、あるいは二〇世紀音楽研究所は積極的にダルムシュ
タットの技法を導入し、日本の作曲家は多く習うところとなった。こうした現状は日本のみ
ならず、外国でもまた同じ状況であった。船山（1973, p. 67）は「前衛音楽の国際主義は
第二次世界大戦後の世界の楽壇の大きな特徴であった」と述べる。

ではなぜ、技法自体がクローズアップされ、これほどまでに取り上げられることとなった
のだろうか。船山（1973, pp.67-68）はこれを、ロマン主義の崩壊、言い換えると、調性音
楽の崩壊に見て取る。シェーンベルクは1920年代前半に十二音技法を用いて主音／属音の
ヒエラルキーを解体したが、それを源泉とする潮流が第二次世界大戦後にして初めて、世界
的な流れを変化させるものとして興った。勿論、第二次世界大戦以前にも調性音楽から離脱
しようとした動きは無かったわけではない。だが、〈六人組〉〈新古典主義〉〈新即物主義〉
といった流派は、結局は「ロマン的音楽語法の残響のうえに成立している（船山 1973, p.
86）」に過ぎなかった。

船山（1973, p. 86）はブーレーズのエッセイを引用している。ブーレーズによると、彼
が楽壇にデビューする以前は、様々な〈美学〉が氾濫していた。しかしそれは、〈文筆家〉

⁶ 主なメンバーは、吉田秀和、柴田南雄、入野義朗らである（船山 1973）。

たちによるファッションのようであり，単なる流行のようなものであった。

こうした〈美学〉の氾濫に対して，戦後の作曲家たちは否定的であった。船山（1973, p. 69）は以下のように述べる。

戦後の作曲家たちはこうした音楽運動の曖昧なスローガンの思想に徹底的な不信感を抱き，思想や美学や感情やインスピレーションを全部カッコにいれ，もっぱら確実な「もの」としての音楽語法や音楽の形態学を検討することを目的にしたのである。

戦後の作曲家たちは，創作における非合理的で個人的な要素に依拠するのではなく，汎用可能で合理的な音楽理論を打ち立てようとした。それが，シェーンベルクの十二音技法に端を発し，セリー音楽の大成へと繋がっていく。戦後から1960年ごろまでのこうした潮流の特質を，船山（1973, p. 69）は「自律的な技法によって音を緻密に組織していくという点」というように言い表している。しかしながら同時に船山は，批評家であるディベリウスの言葉を借りて〈構造的音楽〉とも評している。

このように，戦後の前衛音楽の作曲家は，作曲技法を〈もの〉として扱うことにより，音楽理論を客観的で汎用可能で確実なものに仕立て上げることに成功したように見える一方で，音響と作曲技法の親和ではなく〈構造的音楽〉という技法偏重の雰囲気をも生み出した。

ただ、黛は、こうした〈構造的音楽〉の風潮に与することはなかった。船山（1973, p. 70）は以下のように述べる。

彼はつぎつぎに新しい技法をとりいれながらも、前衛の技法のフェティシズムにとらわれない。黛にとって音を組織化することは重要ではなく、むしろ組織されていない生々しい音響の現実を作りだすことが目的であったのだ。

「組織されていない生々しい音響」への憧憬に根ざした彼のスタンスは、船山（1973, p. 70）のいう「音響の力学」あるいは「音響主義」という言葉に集約される。こうした黛の音響作法は、次章で述べる《涅槃交響曲》にみられるように、カンパノロジーという作曲技法を用いて音響を組織しつつも、非合理の世界を生み出すところを目指すものだった。《涅槃交響曲》は仏教に基づく個人的な宗教観に根ざす特徴も少なくないが、その宗教観と音響作法の結びつきが《涅槃交響曲》を形成する重要な枠組みとなる。

しかしながら、彼の仏教思想は、戦後の作曲家たちが徹底的に不信感を抱き、解体しようとした美学の側のものではないだろうか。仏教思想は、〈構造的音楽〉を追求してきた作曲家たちにとっては、曖昧模糊で信用ならないものの側にあるものだと考えられる。

この問題について、以下のような時代背景を勘案しなければならない。〈構造的音楽〉の潮流は、1950年代後半から1960年代前半にかけて、〈音楽的音楽〉へと方向を変えてゆく

こととなった（船山 1973）。黛もまた〈構造的音楽〉とは異なる方向性を見出していった。この、〈構造的音楽〉とは異なる〈音楽的音楽〉への方向性の転換が、黛の美学の所在を明らかにする鍵となると考えられる。何故なら、黛は〈構造的音楽〉を否定しており、新機軸としての〈音楽的音楽〉を打ち出す為には、〈構造的音楽〉が否定していた美学を、改めてその創作の依拠するところとして据えたと考えることができるからだ。

では、黛は〈音楽的音楽〉において、戦後の作曲家たちが否定した美学を、どのように用いようとしたのか。以上を、次章で考察することとする。

第2章 《涅槃交響曲》について

第2章では、第1章で俯瞰した黛の創作の変遷を基に、《涅槃交響曲》の創作にあたっての黛の記述を紐解いていく。

第1章の最後では、以下の問題が立ち上がった。《涅槃交響曲》作曲の根底にある黛の仏教思想は、20世紀の作曲家たちが〈構造的音楽〉を打ち立てることで否定しようとした美学の側にあるものである。しかしながら、〈構造的音楽〉が黛にとって音響不在のパズルでしかなかった為に、黛は、その一旦は否定された美学を、否定されたあり方とは別なかたちで〈音楽的音楽〉の核として用いようとしたのではないか、ということである。以下、《涅槃交響曲》に関する黛の記述を中心に、検証を試みる。

2-1. 黛の日本の民族主義批判

1958年4月、《涅槃交響曲》は、團伊玖磨、芥川也寸志、黛によって構成される〈三人の会〉の第3回演奏会において初演された。この日の演奏会では、團が交響組曲《アラビア紀行》、芥川が《エローラ交響曲》を発表し、3人は奇しくも東洋を素材にした作品を同時に発表することとなった。

このような、東洋に着想を得た作品は、この時まで無かったわけではない。山田耕筰は交響曲《明治頌歌》⁷ (1921) を書いた。また、早坂文雄は〈汎東洋主義〉を提唱し、日本人

⁷ 洋楽器によるオーケストラと箏箏を用いた編成で、洋楽器と和楽器の融合を試みた作品。

の民族性に根ざした作曲技法を模索した。おおかたの日本人作曲家にみられるように、第二次世界大戦終了以前までの日本人作曲家の創作は、題名であれ素材であれ、日本やアジア諸国の音楽にインスピレーションを求めるものが少なくなかった。

ただ、黛は、日本における民族主義のあり方に疑問を呈していた。黛（1958b）は以下のように述べる。

日本の作曲界には不思議な傾向があって、すべての作曲家は、多少とも民族主義的主張を、作品に反映させる義務を負わされているらしい。こうした現象はいわゆる音楽的後進国にみられる劣等感の一種と私は考えるが、一部の批評家は、日本人の民族性を西欧のガッチリした作曲技術で表現し得た作品が、理想的な日本の現代音楽であると、本気になって信じ込んでいる。

日本の現代音楽の作曲界では、日本人の民族性を西洋の作曲技術を用いて書き表す、という齟齬がまかり通っていた。黛（1958b, p. 19）は、そこに違和感を覚えた。

音楽における表現の技術は、云うまでもなく、その表現世界の内容と切り離して考えることは出来ないのもあって、だからこそ、日本の民謡を弁証法的作曲技法で処理することの無意味さと愚かしさを嗤うこともできるのだが、このことは同時にまた、私自身の表現の

ためには、私だけの技術が伴わなければならないということも当然意味する。

日本人のアイデンティティという表現世界の内容と西洋の弁証法的作曲技法の相容れなさ、この〈日本〉と〈西洋〉という二項対立が、黛にとっては大きな問題となる。

それでは、この頃まで常に西洋の作曲技法の潮流に敏感に反応し、取り入れてきた黛が、改めて日本に着目した理由は何なのだろうか。また、西洋音楽を学び、それを自身の生業としている黛が、〈西洋〉と〈日本〉をどのように捉えているのだろうか、ということについて紐解く必要がある。《涅槃交響曲》を作曲するにあたり、黛が抱えていた二項対立の問題は避けては通れない課題であった。というよりはむしろ、この二項対立に対峙したからこそ《涅槃交響曲》は生み出された。次節では、この《涅槃交響曲》の下地となる〈西洋〉対〈日本〉の問題について整理を試みる。

2-2. 合理と非合理

黛の民族主義的な姿勢は、〈合理〉と〈非合理〉の問題に見て取れる。

西洋は、哲学に始まり、数学や自然科学といったように、合理性をことごと数字の論理で追い求めた学問が発展した。

ただ、こうした西洋の合理主義の追求も、19世紀末から変化が見られ始める。とりわけ、20世紀は芸術全般が変革を迎えた時期であった。音楽も例外ではなく、調性の崩壊

(ex.十二音技法) や音楽の原始的な呪術性の復権 (ex.ジョリヴェや原始主義の登場), 更には音素材そのものの変化 (ex.ミュージック・コンクレートによる録音のコラージュや電子音楽の台頭) や東洋への着目 (ex.ケージの禅思想) といったように, 近代美学が美の範疇だと考えてこなかったもの, または東洋など非西洋にみられる素材を積極的に利用する傾向が強くなった。こうした脱西洋化のあり方は, 一見すると近代ヨーロッパの崩壊を示唆しているように思われる。しかし, ヨーロッパの合理主義の袋小路が非ヨーロッパの非合理主義によって打ち碎かれる, という安直な図式で現代芸術の様相を語ることはできないらしい。黛 (1958b p. 17) は以下のように述べる。

ヨーロッパが非ヨーロッパに転回せんとする強力なモメントとして, 東洋が介在したことは紛れもない事実であり, その点においてわれわれの伝統的芸術観が果たした役割は大きいけれども, ヨーロッパはあくまでもヨーロッパ的基盤のもとに転回しつつあるのであって, それが東洋になりきることは根輪際あり得ないし, そのゆえに非ヨーロッパもまたヨーロッパ以外の何物でもないことを認識しなければならない。

こうした西洋の脱西洋化は, あくまでも西洋世界の中で起こった運動である。故に, 西洋世界が東洋の二番煎じになること, また, 〈非西洋〉という概念自体も突き詰めると西洋世界の一様相でしかない。

黛（1958b pp. 17-18）は続ける。

メシアンもジョン・ケージも、所詮はヨーロッパの芸術家であり彼らの観念の中に大きな位置を占めている《東洋》的思考も、われわれが本来附与されているそれとは、大きな隔りがあることを、当然、知らなければならない。

メシアンやケージが捉えたような東洋思想は、日本人として持っているそれとは大きく異なる。この相違について、黛（1958b p. 18）は以下のように述べる。

彼らの考える東洋が、ひと昔まえのエクゾティシズム彩られた東洋でないこと、もっと芸術観の根源から発した、形而上的意味の強い東洋であることは勿論だが、そこにクローズ・アップされる《非合理》が、直観的、体質的に把握され得るわれわれの《非合理》ではなくて、論理的発展を経た、つまりタピエの云う位相幾何学（トポロジー）的とらえ方によるそれであることには注目しなければならない。現代ヨーロッパのコペルニクスの転回は、つまり、確たる自然科学的過程を踏んで行われているのである。

彼らはいくまでも、西洋人として東洋を理解し、彼らの思想として消化しているに過ぎない。西洋が非西洋を志向し、その非合理主義的な思想を吸収しようとする事自体は、20

世紀の芸術の変革を語る上では欠かせない出来事である。しかしながら、合理主義のもと発展を遂げてきた西洋は、日本人が体得しているような東洋思想を自らの血肉とすることはできない。西洋の考える東洋思想は、あくまでも論理的な裏付けのある、あるいは裏付けを必要とするような非合理性であって、決して日本人が直観的に把握するような思想のことではない、という。

ここでの記述に見られるように、黛が考える西洋と東洋の相違は、〈合理〉と〈非合理〉から、〈理論〉と〈直観〉という二項対立に収斂する。〈直観〉の例として、黛（1958b, p. 18）は禅について取り上げる。

真の禅思想は、知識として鈴木大拙の著書を紐解いたり、一度や二度、高野山に参禅するという行為の経験などによって得られるものではないはずだ。われわれは、『禅とは何か』という質問に理路整然たる答えはできないけれども、禅を直観することはできるし、日常生活そのものが禅なのだという説明を、実感として判ることができる。

日本人であるという背景のほうが、一度や二度の経験よりも多分に勝るものである、という姿勢は、ある意味で右翼的な思想である。実際、一般的な黛の評価といえば、三島由紀夫との親交や《君が代》問題に端を発する政治的発言などを受けた、右翼的な人物であるとい

うものが根強い⁸。

ともかく、黛は自身の創作において、日本人としての直観に焦点を当てることとなる。

ただ、黛はあくまでも、単純に日本を標榜して創作を始めたわけではない（黛 1958b, p. 18）。

西洋とか東洋とか、合理とか非合理とか、ステレオタイプの的に割り切ったいわゆる民族主義的概念は当てはまらないのであって、私の場合は、それらが入り混った現在の私の全人間的存在が常に問題となってくる。

黛の創作には、ジャズやダンス・ミュージックの影響が見られれば、一方ではルンバの影響も見られる。東京音楽学校在籍時にはジャズに傾倒していた黛は、様々な様式を持つ音楽を旺盛な興味をもって吸収していった。黛は、西洋対東洋という二項対立では割り切れない自身の内面の複雑さを自覚していたといえる。

黛（1958b, p. 18）は述べる。

私は、私の書きたい時に、書きたいものをただひたすら書くだけで、それが日本を益しよ

⁸ テレビ番組『題名のない音楽会』のディレクターやプロデューサーを務めた大石（2010）は、番組の内容に政治的発言を盛り込もうとする黛のことを回顧している。

うと害しようと、いっこうに構わない。ただ私にとって問題となるところは、私の作品の一音符一音符が真に私自身のものであるか、つまり、私だけの持っている音感覚に合致するものであるか否かということなのであって、ここから私の創作のすべてが胚胎する。

黛が思い描いていた理想は、日本を打ち出すための創作でもなく、西洋的な作曲技法に依拠した創作でもない。自身が書きたいように書くこと、即ち、自身が目指す音響を創り出すことであった。

では、その目指すべき音響は、何に依拠して追い求めればよいのだろうか。黛はその答えを〈音感覚〉に求める。

2-3. 音感覚の問題

音感覚について、黛（1958b, p. 18）は以下のように述べる。

音感覚の問題は、音楽形式とか対位法とか、和声学、管絃楽法などの作曲技法と異なり、普遍性を持ち得ないために、論じることがなかなか難しいが、実は非常に重大である。なぜならば、私の考えによれば、個性的な技術というものはないのであって、個性的表現は個性的音感覚によってのみ実現されるものなのだから。

音感覚の問題は、普遍性を持ち得ない、言い換えると、理論として広く共有し得ない問題だと捉えられる。即ち、音感覚の問題は、音響に関する直観の問題だといえる。また、この直観は、音響の聴取のあり方と表現に密接に関わっている。黛（1958b, p. 18）は続ける。

私のいう音感覚とは、与えられた音響素材に対して感応する感性の状態を指し、それは人それぞれによって異なるはずであり、ここに音響表現の発生を可能ならしめる基本的条件が存在すると考えられる。

西洋と日本における直観の問題が大きく隔たりのあるものならば、音感覚の相違という問題もまた大きな隔たりとして存在することとなる。

黛は音感覚の相違に基づき、日本人が西洋クラシック音楽を学び得ない例として、自身のコンセルヴァトワール留学を挙げる。コンセルヴァトワールの教育法について、黛（1958b, p. 18）は以下のように述べている。

いまここでコンセルヴァトワールの教育法に詳しく触れる余裕はないが、一言にして云えることは、コンセルヴァトワールが字義通りの《技術》を教えこむという行為に名を籍りて、音感覚の改変を前提させるという、恐ろしい教育を行っていることである。

こうしたコンセルヴァトワールの講義は、黛にとって、自身のアイデンティティを喪失させかねないものを感じた。黛（1958b, pp.18-19）は続ける。

つまり、例えば和声法の実習に際して、この和音は美しくないからこう変えた方がよいとか、この和音からこの和音へ移る進行は自然でないからいけないというような批評が下される。これはつまり明らかに美感の強制であって、生徒の音感覚にもとづいた個性は完全に抹殺され、美しい和音の典型であるフォーレやマスネエやグノーの音感覚に、寸分の違いもなく到達するように、馴らされるのである。

一方、時を同じくしてコンセルヴァトワールに留学していた矢代秋雄は、コンセルヴァトワールの教育法に肯定的であった。コンセルヴァトワールの卒業生の作品の共通点について、矢代（1996, p. 215）は以下のように述べる。

それは「仕上がりのよさ」と言う事であって、骨董屋さん用語を借りるなら、「上りのきれいさ」である。（中略）「稚気愛すべし」とか「不完全の美」などというバカ気た事は、コンセルヴァトワールでは通用しないし、芸術の世界には本来させてはいけないものなのである。

矢代がコンセルヴァトワールの教育法に見出したのは、緻密な書法、エクリチュールの完璧さであった。矢代（1996）は、コンセルヴァトワールの学生が一概に古典和声に染まっていると見たわけではなく、むしろそこに、十二音技法やセリー音楽など、様々な技法の習得に各自邁進する姿を見ている。単なる和声法の習得を超えて、ラヴェルからブーレーズまで脈々と受け継がれているコンセルヴァトワールの書法の完璧さという伝統が、矢代の述べる「上りのきれいさ」であった。

以上、黛が反発した書法のアカデミズム、即ち和声法は、音響の連結法だと言い表すこともできる。時間軸をヨコ軸として捉えるならば、和声法は音響のヨコの連結のメソッドだといえる。

さて一方で、後述するカンパノロジーは、梵鐘の倍音構成に着目したものだ。言い換えると、音響のタテの堆積構造への着目である。

船山（1973, p. 70）が「黛にとって音を組織化することは重要ではなく、むしろ組織されていない生々しい音響の現実を作りだすことが目的であった」と述べるように、黛が志向したのは、書法の完全さの追求ではなく、理想とする音響を生み出すことであった。それが、黛にとって楽譜を書くことは、あくまでも音響を実現するための手段であった、といえるだろう。

さて、コンセルヴァトワールの方針に反発した黛（1958b）は、西洋と東洋の音感覚の相違を端的に示すものとして、鐘の形態に着目した。この、西洋と東洋に見出した〈カンパノ

ロジー)の相違が、《涅槃交響曲》における黛の音響作法のヒントとなった。

2-4. カンパノロジー

黛にとってのカンパノロジーは、鐘の形態の相違を表すものだけにとどまらず、西洋と日本の音楽におけるあらゆる相違点を代弁するものだった。

カンパノロジーという語は本来、西洋において、複数個の鐘を同時に打ち鳴らす際の、その鐘の組み合わせについて研究する学問のことを指した(黛 1958b)。黛の記述によって示されているのは、おそらくカリヨンのことだと思われる。カリオンは、黛の指摘通り、複数個の鐘を同時に打ち鳴らす。こうした、複数個が同時に打ち鳴らされる形態を念頭に置いた場合、鐘は厳密な音高関係を規定される必要が生じる。筆者は西洋におけるカンパノロジーの意味を提示した明確な先行研究こそ発見できなかったが、『ニューグローヴ世界音楽大辞典 第16巻』(1994)においては、その歴史を簡潔に辿ることができる。とりわけ、カンパノロジーに関連する事柄として、17世紀以降のヨーロッパ大陸では時計の完成によって塔時計のチャイムの有用性が増し、幅広い音階に調律できるチャイムの音楽的可能性に関心が高まったことが挙げられる。オランダの時計職人であるユリアーン・スプラーケルとロレーヌ地方出身の鋳造師であるヘモニー兄弟は、カリヨンの普及と発展に貢献した人物である。スプラーケルは、自らが制作した時計に取り付ける鐘を、ヘモニー兄弟に制作するよう依頼した。ヘモニー兄弟は、その優れた鋳造技術により、優れたカリオンを制作した。スプラー

ーケルがこうした優れたカリヨンを用いたことで、音楽的に洗練されたカリヨンの可能性が広く知られることとなった（肥塚 1994, p. 293）。こうしたカリヨンの発展と普及を鑑みると、カンパノロジーという理論の存在があったことは十分に勘案できるだろう。

さて、黛が提唱したカンパノロジーは、西洋におけるものとは異なるものを指す。黛が着目したのは、東洋、とりわけ日本の梵鐘である。梵鐘は、たった一つの鐘で、ただ一つの音を発するのみである。梵鐘の音ではとりわけ、その出だしよりも音の余韻と残響が重視される。

また、黛（1958b）によると、西洋と日本のカンパノロジーの相違は、それぞれの音楽の成立に深く関わっている、という。西洋のように複数個の鐘を単位とするカンパノロジーは、複音音楽が成立する際の下地となる。音の組み合わせ方の技術は、やがてピタゴラスの自然科学的理論と結びつき、ポリフォニーやハーモニーの理論として体系づけられ、西洋音楽の発展に大きく寄与することとなる。一方、日本のカンパノロジーは、「音本来の持つ《ひびき》や《余韻》を純粹に鑑賞しようとする、非常にデリケートな音感覚（黛 1958b, p. 19）」と結びつく。こうした姿勢は邦楽の発声法にも見られ、多種多様な発声法により様々な音色を出そうとする技術は、「人間の声の持つ魅力的な面を、最極限まで探求しようとした形跡（1958b, p. 19）」が見られるものだ、という。このような音感覚は、複音音楽的な西洋音楽とは異なり、一つの音の音色に対する徹底的なこだわりを生み出す。

元々、梵鐘の音に興味を抱いたのは、中村登監督の映画『修善寺物語』（1955）でお経と

梵鐘の音を用いたことに端を発する（川崎 2011）。黛はここから、1957年にはNHK放送技術研究所の協力を得て、梵鐘の音のコンピュータ解析に着手するようになる。

実際、梵鐘の音の余韻は複雑な音響の変化を伴い、音響の中での倍音構成が大きく変化していく。西洋における鐘が、非整数次倍音を伴いつつ〈ハム・ノート〉と呼ばれる基音と低次の整数次倍音が強調された調律を施されているのに対し、梵鐘は、低次から高次の整数次倍音まで多く含む。こうした整数次倍音を多く含む梵鐘の音を、黛（1957b, p. 19）は「ある種の音楽的諧調を感じる」と評しており、音楽的な素材として倍音構成に注目していたということが伺える。

梵鐘の音について、黛（1987, pp. 23-24）は以下のように述べる。

あれは昔から何百年も鳴り続けてきたものでしょう。（中略）ただあれを音響的に分析すると一種の集合音とって、純音でもなければノイズでもない。ちょうどその中間に位置する、倍音の比系列が素数の比系列になる特別な音ですから、そういう特別な音というのは今までは音楽の表現のなかにはあんまり取り入れられていなかった。

梵鐘の倍音構成は、基音を土台として第二倍音、第五倍音、第七倍音、第九倍音といったように現れる。川崎（2011, p. 40）は「NHKにおける梵鐘の周波数分析の結果が、どこまで素数の比系列に沿うのかは明らかではないが」と断りつつも、黛の電子音楽である《素数

の比系列による正弦波の音楽》と梵鐘の倍音構成への興味との関連性を指摘している。黛が梵鐘の音の中に音楽的諧調を感じると述べたのも、こうした倍音構成の特徴に着目したからこそだといえるだろう。また、同時に、純音でなければノイズでもないという表現もまた、梵鐘の音響が持つ倍音構成への着目に由来する。西洋音楽で用いられる楽器は殆ど、低次の整数次倍音しか持ち合わせてないが故に澄んだ音色を作りだすことができるが、一方の梵鐘は高次の整数次倍音まで含有しているため、澄んだ音色というよりはより複雑な音響の変化を伴うということになる。

梵鐘の倍音構成による複雑な音響の変化への着目について、清水（2011, p. 57）は黛の引用を引きつつ、以下のように述べる。

作品として実現したわけではないようだが、「十分ぐらい続く」ひとつの音の「内部でいろいろと音のエネルギーが動いている」という作品を構想していたとする発言もみられ⁹、梵鐘とその響きから受けた感銘を自身の作品に活かそうという試みに情熱を注いでいたことがわかる。

黛は、梵鐘の音響の変化の中に、〈エネルギー〉を見出した。これは、かつて黛が傾倒し

⁹ 小倉朗，別宮貞雄，松村禎三，黛敏郎，平島正郎（1966）「直面する作曲上の問題点」（音楽之友社『音楽芸術』二十四卷十二号 p.17）

ていた堆積的音響の作法との類似が見られるだろう。かつて複雑な音響の中に音響の力学を追求した黛は、この力学に強い興味を引かれた。

2-5. 《涅槃交響曲》とカンパノロジー

梵鐘の音響と倍音構成、その複雑な音響の変化に着目した黛は、《涅槃交響曲》にてその実践を試みる。《涅槃交響曲》に見る特徴といえ、前述のカンパノロジーと読経の声の使用である。

まず、《涅槃交響曲》にみられるカンパノロジーは、主に梵鐘の倍音構成をコンピュータ解析した結果をオーケストレーションに取り入れることだった。黛は前年の1957年に、NHK交響楽団の協力のもと、オーケストラによる《カンパノロジー》を作曲及び初演している。この作品は《涅槃交響曲》の第1楽章に編入されており、コンセプトはほぼ《涅槃交響曲》のそれと同一であったと考えることができる。

川島（2011）は、《涅槃交響曲》にみるカンパノロジーの特徴を〈合音〉の手法に見出す。合音は、フランス音楽の伝統に根ざして考えると、必然的な流れである、といえる。なぜなら、倍音をそのままオーケストレーションするという手法は、オルガンの近代化と同時に興り、サン＝サーンスやラヴェルにその端緒をみることができるからだ（川島 2011）。

こうした歴史上の流れを、川島（2011, p. 49）は「ドビュッシー（1862-1918）によって確立された、響きを主体に音楽構造を考えるフランス音楽の伝統に根ざすなら、合音全体をあ

るひとつの響きに見立てる思考法は、必然的に導かれたものと言える」と評している。

また一方で、合音の手法は、スペクトル楽派の方法論とも共通点を持つ。ただ、スペクトル楽派の実践は、カンパノロジーの書法とは大きく異なる。スペクトル楽派の実践について、川島（2011, p. 48）は以下のように述べる。

まず、スペクトル楽派の書法とは、スペクトル分析結果をオーケストレーションすることのみを意味するものではない。例えばグリゼーの《音響空間》では、トロンボーン（楽音）の音響スペクトルが整数倍音列（協和）、シンバル（噪音）の音響スペクトルが非整数倍音列（不協和）であることから、その対比と推移のエクリチュールが実践される。また、音は（振動であるから）時間（リズム）である、というシュトックハウゼン（1928-2007）に由来する考え方の延長として、協和と不協和の対比をそのままリズムの周期と非周期に適用する。或いは、実際に聴かれる「差音」等の様々な音響現象に着目する。リング変調等の電子音楽的な技術をそのまま器楽合奏の書法に応用する……等、少なくとも音響分析結果をそのまま器楽合奏で再現することは目的ではなく、それは全業績の一端であるに過ぎない。

スペクトル楽派では、音響の解析結果が様々な手続きを経て抽象化され、その上で書法として実践される。対して黛のカンパノロジーは、梵鐘の音響の分析結果を用いつつも、それ

らを自分自身の耳で確認しつつリアルな再現を試みるというものであった。川島（2011, p. 50）は述べる。

黛敏郎が目論んだことは、スペクトル楽派のそれとは異なっている。偏愛する梵鐘の響きを管弦楽で聴きたい、というモチベーションの点に限れば、むしろメシアンと鳥の関係に近い。微分音を用いて精確さを追求するよりも、平均律を用いつつ、実際の響きを耳で確認しつつ再現を試みるという、より実践的なあり方を試行したわけである。

ここで例示されるメシアンもまた、合音の手法を用いて鳥の声を再現するという手法を取った作曲家の一人である。メシアンは鳥の歌を模写するにあたり、先人が単旋律で記そうとしたそれを、様々な音高を組み合わせる合音を用いることでより忠実に響きを再現しようとした（川島 2011）。同じように、黛のカンパノロジーの実践は、梵鐘の音響をオーケストレーションに並べ替えたという単純なものではなかった。前述のように、梵鐘の音響は、西洋の鐘とは異なり楽音に近い倍音構成を伴って立ち上がるが、時間の経過とともに複雑な変化を伴う。こうした微細で複雑な変化を、黛はオーケストレーションの中でも忠実に再現しようとしている。例えば、弦楽器群にトレモロを宛がい、時間の経過とともにトレモロの連符分割数を減じていく、実際の梵鐘に近いゴングやドラといった所謂〈金物〉の打楽器を用いる、等といった工夫を凝らしている。川島（2011, p. 51）は「このようなオーケストレ

ーションは、極論をすれば、分析結果を超えて、自分の耳だけをたよりに、梵鐘の響きを精確に聴き出す試行の結果であり、メシアンのそれに近い」と評している。

また、こうした音響への拘りは、黛が〈カンパノロジー・エフェクト〉と名付ける音響効果にも見られる。カンパノロジー・エフェクトは、「梵鐘の音響分析に由来する『響き』の交応の効果（清水 2011, p. 57）」のことである。清水（2011, p. 60）は、具体例として《涅槃交響曲》の第1楽章を挙げ、以下のように述べる。

三方向に分散されたオーケストラが、それぞれ同音反復的に三種の和音を継続し、それによって全体として、三種類の和音が異なる音色で、なおかつ異なる方向からレイヤー状に重ねられるかたちとなる。（中略）なおこの際、三方向から鳴らされる三種類の和音は、それらが同時に鳴り響くと十二音の全てがあらわれるように意図的に構成されている。

響きの交応は、大晦日の京都の東山界限の音風景に由来するといえる（清水 2010）。黛にとって、様々な寺院から異なる梵鐘の響きが聴こえてくる大晦日の夜の音風景は、法悦に近い喜びを感じるものだという（黛 1963）。梵鐘の持つ音響に響きの交応という効果が相俟って、黛の音感覚に強いインスピレーションを与えたのだろう。

さて、《涅槃交響曲》にみられるもう一つの特徴は、読経の声であった。前述したように、黛が梵鐘の音に興味を抱いたきっかけは、映画『修善寺物語』の音楽を担当したことで

あったが、その時同時に読経の声にも魅力を感じていた。

読経の声について、黛（1958b, p. 20）は以下のように述べる。

暁の闇を破って、朗々とひびいてくる雲水たちの読経の声には、音楽が与え得なかった、

私の心を締めつけるような烈しい感動があった。

梵鐘の音と同時に知ることとなった読経の声の魅力だったが、その魅力は梵鐘のそれとは異なるものだった。では、どのような魅力を与えてくれたのだろうか。黛（1958b, p. 20）は続ける。

お経はまた、純粹に音楽的見地からみても、興味深いさまざまな啓示を私に与えてくれた。それは、音度のさだかでない、いろいろのピッチが混り合った、それでいて独特のリズムとレトリックの秩序を持った、声のマッスとしてである。

ここでも、〈堆積的音響〉にみる音響の力学に近い点に魅力を感じていることが見出される。黛（1958a, p. 76）は述べる。

私が最も興味を抱いたのは、大勢で諷む場合、不可避的にいろいろなピッチが混合され

て、一種の集合音が出来上がるという点である。これは勿論ハーモニーとも云えないし、一種のポリフォニーであるが、グレゴリオ聖歌のモノフォニーや中世のオルガヌムの様に整然としたものでもなく、極めて雑然とした、偶然性に左右されるところの多い音楽である。

黛は《涅槃交響曲》において、こうした集合音（声のマッサ）としての読経の声の〈あいまいさ〉を、平均律を用いたオーケストラの微分音を補うものとしても用いようとした。黛（1959, pp. 78-79）は以下のように述べる。

鐘の場合、倍音構成を調べていくうちに当然ぶつかる問題ですけれども、平均律ではとてもそのまま再現できない。どうしても微分音が出てくる。それで最初は微分音を使ってオーケストラの曲にしようと思っいろいろやってみたんです。やってみたけれども現実問題として、あんな大編成のオーケストラを微分音で書くということはまず不可能で、そのとおりに演奏するというのも望めないわけでしょう。で、結局やめちゃったんです。それで非常に姑息的な解決の手段になるけれども、微分音に近いことをやるためには弦楽器が、それと同時に人間の声というものが、たしかにそれは非常に優れた声楽家ばかりが集まれば確実な音程が揃うわけですけれども、コーラスなんかの場合には、非常にそこにあまいな音程というものが出てくるんでね、そういうあいまいさを逆用して声を使ってや

れば、予期しない微分音階が当然出てくるからいいんじゃないか、ということを考えてんです。

こうした用法を、黛（1959, p. 79）は「声を使った鐘の音の模写」である、と述べている。黛は、音響の集合体として、かつ、管弦楽ではまかない切れないカンパノロジーの細部を成立させ得るものとして読経の声を配置しようとしていた。

以上を鑑みると、黛の提唱したカンパノロジーは、梵鐘の倍音構成の分析とオーケストレーションを施すことを通して、オリジナルの梵鐘に限りなく近い響きの実現を志向する作曲技法のひとつである。

さて、読経の声をを用いるにあたって、黛の心境に変化が訪れる。それは、自身の宗教観との結びつきである。第1章の最後で述べたが、彼の宗教観は、戦後の作曲家たちの動向にみる美学と技法の対立に置き換えると、美学の側にある。戦後の作曲家たちが否定した美学を、あえて黛が択んだのは何故なのだろうか。以下、彼の宗教観への気づきと《涅槃交響曲》の創作の関わり合いについて検証を試みたい。彼の宗教観が創作活動にどのように貢献したかを明らかにすることで、彼が《涅槃交響曲》とカンパノロジーに何を追い求めたかということを明らかにしたい。

2-6. 黛の宗教観

黛（1958a, p. 76）は、「私を直接仏教に結び付けたのは、鐘の音よりも、或はお経の方だったかもしれない」と述べている。黛にとって読経の声は、音楽的な魅力の他にまた別な魅力を帯びたものとして捉えられた。

仏教に興味を抱くそもそものきっかけは、梵鐘の音に惹かれたところから始まった。黛（1958a, p. 75）は述べる。

私を捉えたものとして、鐘にまつわるこうした呪教的色彩というか、更にもっと、ふつう無常感といわれている様な宗教的な意味も見逃すわけにはいかなかった。つまり、私は、鐘の音の魅力に惹かれている自分の中に、多分に宗教的な感動を発見したのである。

黛が自身の中に宗教観を見出したのは、彼にとって非常に衝撃的な事だった。黛（1958a, p. 75）は以下のように続ける。

こうした契機から宗教へ近づいて行くことが、如何に原始的であり素朴であるかということとは判り切っていたが、私は、自分の中にこれほど単純な、まるでルネッサンス以前の中期ヨーロッパ人の様な心の動きを発見して、いままでまるでそれと反対の近代ヨーロッパに根ざしていた自分の思想というものに、根本的な疑問を持たざるを得なくなった。

ガリレイの地動説の裏付けやニュートンの万有引力の法則の発見は、知性によって世界の事実を客観的に捉えようとする近代科学の狼煙となった。一方でそれ以前は、神を中心とする、宗教に基づく世界観の上に成立していたといえる。

20世紀の日本を生き、西洋音楽を生業としていた黛にとっては、自然科学のマナーの上に成り立つ西洋的な合理的思想は当たり前のものだっただろう。日本は敗戦国になったことで現人神であったはずの天皇は象徴となり、連合軍の支配下に置かれた。〈神〉の代わりとなったのは自由と経済の国アメリカであり、日本もその道に倣って見る間に経済力を回復させていった。こうした時代背景を鑑みると、黛の中に〈神〉が不在だったというのは想像に難くない。

西洋的な合理主義への疑問は、非合理を重要視する東洋思想、即ち仏教へと黛の目を向けさせた。とりわけ、〈人対神〉、〈原罪対恩寵〉というキリスト教にみられる二元論的思想ではなく、一元論的な大乘仏教の思想の共感へと繋がった。黛（1958a, p. 75）は述べる。

仏教では真の仏は我々が自ら覚する主体的なものであるとし、衆生本来仏、即ち人即仏、人即神という思想からすべてが発している。そのためには真の自己に目覚めて大死一番することが何よりも重大視されるのであって、宗教的戒律や経典、また更には釈迦の存在そのものさえそれ程の大きな意味を持たず、むしろ直観的要素が貴重とされる。

仏教は、すべての悟りの境地として涅槃寂靜をめざす。この世は常に千変万化し（諸行無常）、すべては関係の中で成立しているために自分自身というものは存在しない（諸法無我）。こうした苦に満ちた世界（一切皆苦）を超えたところに涅槃寂靜の境地がある。黛（1957a）は、臨濟宗や曹洞宗といった禅宗の影響を多分に受けているが、とりわけ曹洞宗では、座禅を組む（只管打坐）ことで心身を一切の束縛から自由にする（心身脱落）。こうした修行そのものが悟りであり（修証一如）、座禅を組み続けることによって宇宙と一体化する境地へ至ることを即心是仏という。悟りの境地へ至ることは理論ではなく、直観だとされる。長田（2006, p. 20）はブッダにみる悟りを「一種の神秘体験」と言い表している。

直観に悟りを見出した黛は、故に、合理的主義な西洋思想に見切りをつけることとなる。こうして、黛はヨーロッパ音楽へ「訣別」する。

ここまでを俯瞰すると、黛にとっての宗教とは、西洋と東洋にみる〈合理〉と〈非合理〉の問題を象徴しているようである。むしろ、自身の中に宗教観を見出したことで、西洋と東洋という二項対立に〈合理〉〈非合理〉の問題を宛がうこととなった、といえる。

以上のように、黛の仏教思想は、西洋と東洋、〈合理〉と〈非合理〉の問題を象徴するものだった。では、この問題は、《涅槃交響曲》を貫くどのような美学となって昇華されているのだろうか。

《涅槃交響曲》における黛の宗教観は、黛が梵鐘の鐘の音に興味を抱き、その音響をコン

ピュータ解析したり，カンパノロジーとして創作に応用していく過程で黛自身の中に自覚されていった。ここでは，音響に対する視座が主であり，対して，宗教観にまつわる言説はその音響作法の後付けとして宛がわれるようになった，という順序を指摘できる。

これは，戦後の作曲家たちが否定しようとした〈美学〉のあり方とは異なる。船山（1973）が紹介していたブーレーズの記述を鑑みると，美学は何よりもファッションのようであった。ブーレーズは以下のように述べる。（船山 1973, p. 68）

どれほど多くのきまり文句やスローガンが，持ち出され，投げだされ，繰り返され，使い古され，そしてあげくのはてに，当然のことながら，忘れ去られていったのだろうか。きまり文句，スローガンと言ったが，その当時をふりかえって見るに，この豊かで無秩序で一時的な美学の開花は，まともなものとはまったく考えられないからだ。

ロマン派の崩壊後，20世紀初頭の美学の様相は，〈文筆家たち〉がつくり上げる美学の流行によって生じた（船山 1973）。〈文筆家たち〉が作りだしたスローガンの流行が先立ち，そのあとに創作活動の潮流がついて回ったと考えられる。ここでは音響は，思想に従属するかたちをとることとなる。まずは美学の存在ありきで，音楽がそれに振り回されるような構図となる。

一方で黛は，自身の宗教観を，音響作法を編み出していくうちに見出した。彼の美学は

《涅槃交響曲》の創作過程において見出されたものであり、「美学ありき」としてあったわけではない。彼にとっての美学はあくまでも後発的なものであり、あくまでも彼の創作の活力として先立ったのは、梵鐘の音響を作品に昇華させたいという音響への視座であった。

第3章 《涅槃交響曲》における失敗

第2章では、黛が《涅槃交響曲》の作曲にあたって抱いていた思想と、それを具現化するべく提唱したカンパノロジーの技法について調査した。〈3人の会〉第2回演奏会における初演は成功に終わり、《涅槃交響曲》は、黛の代表作として知られるようになった。富樫

(1997, p. 20) は、《涅槃交響曲》初演後の様子を以下のように述べる。

岩城宏之指揮，N響，東混の出演のもと，新宿コマ劇場での初演が終わったときの聴衆の衝撃は大きく，感動のあまり，殆ど口もきかず，粛々と会場を立ち去った光景は生涯忘れることはできない。《涅槃交響曲》は黛の最も代表的な大作であると同時に，日本の代表的交響曲といっても過言ではない。

このように，《涅槃交響曲》は聴衆に好意的に迎えられたが，作曲した黛自身は《涅槃交響曲》に対してある種の失敗を感じていた。本章では，黛が《涅槃交響曲》に感じていた失敗がどのようなものだったという点を精査する。

3-1. 黛が感じた失敗

黛 (1958b, p. 20) は《涅槃交響曲》の演奏に際して，以下のように懐述している。

しかし、こうして完成された自分のシンフォニーが演奏されているのを聴きながら、あれほど苦勞して書き上げた自分の音楽が、まるで塵のように聞えるのを如何ともすることができなかった。それは、まさに、古寺の破れ鐘の一撃にすら遠く及ばなかったのだから。

黛は梵鐘の音にインスピレーションを受け、それを素材としてカンパノロジーを提唱し、《涅槃交響曲》の中に取り入れた。しかしながら、カンパノロジーの実践は、黛が思い描いていた音響効果とは遠く隔たったものであったようだ。

そもそも、黛（1958a, 1958b）は《涅槃交響曲》が自身の予測とは遠く隔たった結果を齎すものであったことは予期していた。ただ、何を予期していたかの内情に関する記述は見られない。

黛は果たして、《涅槃交響曲》の何に挫折を感じたのだろうか。例えば、梵鐘の音響のコンピュータ解析結果に基づいて、なおかつ実際の耳で確認しながらオーケストレーションに応用する実践的な試行錯誤をしたとしても、《涅槃交響曲》で用いられているのは西洋楽器によるオーケストラであり、そのエクリチュールは五線譜によるものであり、更に微分音ではなく平均律が採用されている。梵鐘の音響を再現する為の条件がここまでオリジナルと異なると、音響現象として似て非なるものになってしまうのは明らかである。

それならば、黛が感じた挫折は、実際の音響とは異なる点に起因するのではないだろうか。それこそ、黛が作曲家としてのキャリアの序盤から追求してきた、音響作法の思想に根

ざしたところに齟齬をきたしたのではないか、というのが筆者の仮説である。音響としてオリジナルの梵鐘とは大いに異なることは予期しつつも、単に音響現象としての失敗ではなく、彼が目指していた音響作法の挫折が大きくクローズアップされたのではないだろうか。

黛にとって重要だったのは、セリー音楽のように音を組織化することではなく、「組織されていない生々しい音響の現実を作りだすこと（船山 1973, p. 70）」であった。それを船山（1973, p. 70）は〈音響の力学〉あるいは〈音響主義〉と端的に言い表した。

しかしながら、船山（1973）は同時に、その音響主義的な側面にこそ黛の音楽の美点と危険があることを指摘している。以下に、船山の指摘を基に、黛の挫折について検証する。

3-2. 〈音響の力学〉の問題点

《涅槃交響曲》に見出される問題は、同様に、《曼荼羅交響曲》（1960）にも存在する。

船山（1973, p. 81）は以下のように述べる。

作曲者によれば、この作品は「曼荼羅」という仏教の根本思想を音によって描こうとしたもので、第一楽章『金剛界曼荼羅』、第二楽章『胎蔵界曼荼羅』の二つの部分からなっている。神秘的なこうした密教思想がどこまで表現され得たかは明らかではないが、この作品の音響作法の呪術的な効果はいつそう強調されているとってまちがいない。

《曼荼羅交響曲》においては、《涅槃交響曲》における音響の呪術的な効果の側面が一層強調されたものとなる。黛（1960, p. 87）は「対象が思想という抽象的なものであるために、この音楽にあっては、一切の具体的な素材——例えば経文など——を用いずに、専ら、純粹な音響の集合体の構築によって、所期の意図¹⁰を達成することを私は計画した」と述べており、《曼荼羅交響曲》が、黛の音響作法をより前面に打ち出し、なおかつ、音響主義的な思想をより急進的に追求しようとした姿勢を反映したものであるということが出来る。

《曼荼羅交響曲》でも、梵鐘の音響のコンピュータ解析の結果は応用され、実践されている。コンピュータ解析の結果、梵鐘の音響を構成する倍音を現出する頻度順に並べてみると、10個の部分音が見出される。この10個の部分音は、例えばdoを基準とすると、頻度順にsol# - do# - re# - fa - la# - re - mi - fa# - la - siとなる。また、それぞれ前半と後半の5個ずつにグルーピングすることができ、それぞれ陽旋法を形成する音列となる（黛1960）。こうして見出された音列を、黛は《曼荼羅交響曲》にて応用した。この手法は実は、《曼荼羅交響曲》にだけ見られるものではなく、《涅槃交響曲》にも用いられる音列手法であった。本論文では、カンパノロジーに的を絞った議論を展開したかった為に割愛していたが、《涅槃交響曲》に見られる音列技法の調査に関しては、清水（2010）や川島（2011）の研究結果が詳しい。

¹⁰ 〈曼荼羅〉は、諸尊が大日如来を取り巻くようにして描かれた絵図のことである。黛（1960）はここから「金剛界」と「胎藏界」の「両部曼荼羅」を取り上げ、仏教の根本思想を作品にして描こうとした。

《曼荼羅交響曲》は、こうしたコンピュータ解析に基づく梵鐘の倍音構成の分析結果の応用を用いつつ、2つの曼荼羅を象徴するかのように左右に分けて配置された弦楽器群と中央に配置された打楽器群、そして2管編成の管楽器群によって、激しい音響を響かせる。《曼荼羅交響曲》の特徴について、船山（1973, pp. 81-82）は以下のように述べる。

たとえば第一楽章では、ある響きがおわるとかならず休止符が置かれ、その休止符が次の響きを強調するように設計されており、そのスコアには休止符とフェルマータがいたるところに見られる。

こうした音響の用い方は、ウェーベルンの点描語法的な音符の配置の仕方とは正反対の様相を呈する。船山（1973, p. 82）は続ける。

ヴェーベルンは個々の音を沈黙の世界にちりばめたが、黛は音群や音塊を沈黙でせきとめているのである。

黛による沈黙の用い方は、それ故に、より音響の力を強める。点描語法的な音響の扱いは、黛の音響の力学に比べると、非常に薄い密度をもった音響となって立ち現れる。そこでは沈黙の緊張感が支配的となるだろう。一方で黛は、激しい音響を沈黙でせき止めようとす

ることで、音響の緊張感を増大させる。ウェーベルンが沈黙の緊張感を支配的なものとして配置した一方で、黛は、音響の支配力をより強めるものとして沈黙を用いようとした。

このような、音響重視の姿勢は、音響と聴き手の関係を特殊なものとする。船山（1973, p. 82）は以下のように述べる。

黛の音楽の独自性が強烈な音響構造にあることは明らかになったが、この際その音響と聴きての意識とのあいだの特殊な関係を忘れてはならないだろう。すなわち黛の作り出す音響が、たえず聴きての音楽的意識の外側から襲いかかるという点である。それは外部からわれわれを強引に刺激し、快感を与え、聴きてを呪縛する。

黛の音響の力学は、その強い力故に、聴取者を呪縛する。しかしながら、この力学は、聴取者の側の音楽的意識を締め出してしまう。船山（1973, p. 83）は、この点に黛の音響作法の問題点がある、という。

音響が音楽になる時、そこにはいつも人間の生きた音楽的意識がある。音楽は音響の彼岸に成立する。（中略）音楽が音楽として成立するのは、音響のみの次元においてではなく、音響のうちにありながら音響の彼岸においてである。

ここで述べられる〈音楽的意識〉とは何だろうか。船山（1973）は音楽的意識の所在を、時間の中に見出す。聴取者は、音響そのものだけではなく、時間の中で展開される音響を見出してはじめて、音楽を獲得する。前述した《曼荼羅交響曲》においては、船山が述べるように、激しい音響が聴取者を呪縛するし、それこそが黛の音響作法である。しかしながら、音響の力学によって聴取者をがんじがらめにすることは、一步間違えるとその時間感覚すら締め出してしまふ。黛の音響の力学について、船山（1973, pp. 82-83）は以下のように述べる。

聴きての音楽的意識は黛の秘法によって眠らされてしまうのである。あるいは逆にいうなら、一瞬時でも意識がその魔法から目覚めてしまえば、その悦楽に満ちた音楽の喜びはたちどころに消え去ってしまい、二度と帰ってはこない。つまりつねに音楽的意識の自由と自発性がしめだされているのだ。

聴取者の時間感覚を締め出し、音響そのものが極度に強調される時、それは〈構造的音楽〉のように、聴取者の音楽的意識から離れていってしまう（船山 1973）。〈構造的音楽〉は、技法それ自体が極度に強調され発展することで、音響への視座を置き去りにしてきた。同じよう危険性が、黛の音響の力学にも当てはまる、というのだ。音響それ自体の力学の過剰な追求は、一方で、時間感覚を置き去りにしてしまう。船山は、この時間感覚こそが、聴

取者が音楽を捉える為の重要な要素であると考えた。

ただ、この時間感覚は、単純に「拍節」のことを指したものではない。《涅槃交響曲》においては、西洋音楽の拍節よりもさらに大きな時間の持続感を形成する。《涅槃交響曲》の持つ時間感覚について、船山（1973, p. 85）は以下のように述べる。

第一楽章が三つの音響合成音から成立し、それが三つの楽器群に分担されることは前述の通りだが、重要なのはその三つの音響自体ではなく、その鐘の音の時間内部での展開法なのだ。たとえばそれぞれの音響は、それぞれちがったリズムの系列によって展開される。ある時は一つの音響の長さをしだいに増大、縮小させるといった加増、加減のリズムを、またある時はある核となる音価を決定しそのまわりで拡大、縮小のリズムを用いるという具合である。さらにそれぞれの系列のあいだでリズムの調整が行われながら、ゆるやかなテンポで音響が流れていく。

カンパノロジーのオーケストレーションは、例えば梵鐘の音の変化を弦楽器のトレモロで模倣したり、その減衰と倍音構成の変化に伴う〈うねり〉の変化をトレモロの分割数を減少させたり分割された音価を大きなものにしていったりという手法を用いて再現している。こうしたカンパノロジーに見られる梵鐘の音響の具体的な模倣が、《涅槃交響曲》の時間感覚を構築する際に一役買う。こうしたカンパノロジーの技法から導かれる効果を、船山

(1973, p. 85) は「聴きては大きな持続感のうちに、微妙で瞬間的な音響の変容を知覚するのである」と指摘する。

こうした、大きなスパンの中で展開される《涅槃交響曲》にみられる音響は、聴取者に特異な時間感覚を持たせることで、唯一無二の作品となった。

黛本人は、聴取者と作品の関係を、船山のように勘案していたのだろうか。

黛が《涅槃交響曲》を作曲するきっかけの一つには、梵鐘の音響に魅せられたメカニズムを分析するという興味があった。つまり、黛には、音響の聴取者としての自分自身について知りたい、というモチベーションがあった。「深い感動を与えてくれる梵鐘のひびき」と、

「鐘に魅せられた自分の心」という2つの視座からの探求が、《涅槃交響曲》の創作における黛の原動力となったのは本人が述べる通りである(黛 1958b)。ただ、創作に関する記述において、聴取者としての観点からカンパノロジーの効果について分析を試みた黛の記述は非常に少ないだろう。何故なら、黛の重心は、あくまでも音響効果としてのカンパノロジーを提唱することにあっただからである。それ故に船山は、音響そのものが過度に強調される際の危険性を指摘したのだし、《涅槃交響曲》それ自体も、音響そのものと聴取者の時間感覚の共存が非常に微妙なバランスで成り立っていることを見出した。実際、船山(1973)は、《涅槃交響曲》以後の作品が、音響それ自体を過度に強調する道を辿ることで、聴取者の時間感覚を締め出してしまい、音楽なき音響になってしまっていることを危惧している。

では、黛は、聴取者として無批判に《涅槃交響曲》を作曲したのだろうか。この点に関し

て、黛の中に〈作曲家〉と〈聴取者〉という二面性を指摘したものとして、秋山（1973）の評論を取り上げて検証したい。

3-3. 作曲家と聴取者の二面性

秋山（1973）は、黛が例え無意識であったにしろ、彼の中には聴衆としての自身と、作曲家としての自身が共存していたことを指摘する。秋山（1973 p. 145）は以下のように述べる。

作曲家黛敏郎は、聴衆黛敏郎の入り込む余地をその音楽のなかにあたえ、任意にこの人工の音のドラマを操作する。それはかれにとっては、けっして自己欺瞞ではない。作曲家黛敏郎と聴衆黛敏郎の存在はかならずしも敵対視するものでもなく、そのどちらも彼の存在なのだ。そしてそれがもっとも自然なことだと考えているにちがいないからである。

秋山（1973）は、黛と対照的な人物として三島由紀夫を例示する。三島は、黛のような二面性を自己欺瞞として拒絶し、自己を出発点としながら自意識のドラマを形成していった。その目的は「聴衆や読者という混沌とした存在によって、無意識に自己が形づくられることをまず拒絶すること（秋山 1973, p. 145）」にあった。三島にとっては、自己は絶対的な自己でなければならず、聴衆や読者という変数によって変化するものではない。むしろ、

聴衆や読者が思い描く〈自己〉ですら書き手の側で操作可能なものであるとし、それを実験したのが三島であったという。しかしながら、三島の理想は肉体の衰えによって否定されていくこととなる。出来合いの人間の形に閉じ込められた自己は、やがて肉体の衰えと同時にその可能性を自ら狭めていく。三島は「現実の人間のありようが、深く精神的なもの、内部の豊饒さを不毛へと押しやっていくこと（秋山 1973, p. 146)」を怖れた。

一方の黛は、三島が二面性を明確化し片方を否定する道をとったのとは異なり、作曲家としての黛と聴衆としての黛を共存させた。例えば《涅槃交響曲》における男声合唱による読経とオーケストラの組み合わせを例にとると、この両者の組み合わせは、ややもすると荒っぽい野合であり、整合性を欠いたものとしても捉えられる。しかしながら、そうした素材を共存させることで、あえて混沌とした音響の呪力を盛り込もうとしている。ここに、作曲家としての自己と聴衆としての自己を共存させる黛のスタンスが見て取れるという。秋山（1973, p. 148）は以下のように述べる。

つまり、ここでは聴衆黛敏郎は仏教音楽とオーケストラの奇妙な出会いの場の官能性の饗宴に魅惑され、作曲家黛敏郎はそうした最初の出会いを素早くしつらえ、装置してやったのである。つまり、かれの音楽には、こうしてつねにもうひとりの対話者としての聴衆がいたのである。（中略）それらがどんなに新しい“素材主義”にみえても、そこにはかれのなかの“聴こう”とする聴衆がいた。新しい音響のイメージを追いかけるもうひとりの

対話者がいたのである。

ここでは、黛の音響の力学は、「奇妙な出会いの場の官能性」という言葉に集約される。

《涅槃交響曲》にみられる読経と西洋楽器の奇妙な取り合わせは、あくまでも音響の〈非合理〉を追求しようとしたものに過ぎない。そして、秋山の述べる聴衆としての黛もまた、それを希求した。そこには、人々が貼ったような〈伝統主義者〉というレッテルは存在しない。ヨーロッパ風の発声で読経させ、それを西洋楽器によるオーケストラで演奏させようとする「伝統主義者からいわせれば、なんとも破廉恥な行動（秋山 1973, p. 149）」ですら、黛にとっては、「そのパロディのなかに浮かびあがってくるグロテスクな呪力（秋山 1973, p. 149）」を生み出すための一つの手段に過ぎなかった。

3-4. 時間感覚と〈間〉

さて、船山は、黛の音響作法の行き詰まりを、作品と聴取者の関係に見出した。一方で、秋山は、黛の中の作曲家と聴衆という二面性を指摘した。この2つの側面から、黛がなぜ《涅槃交響曲》に挫折を感じたかということを引き出したい。

黛は作曲家としてのみならず、聴取者としても、梵鐘の音響から齎される不思議な呪力を聴きたいと願った。しかしながら一方で、こうして創り上げられた《涅槃交響曲》は、船山（1973）が述べるように、音響それ自体が過度の強調されることによって、聴取者の音

樂的意識を締め出してしまう危険性をも孕む。黛は《涅槃交響曲》のこうした音響主義的な作法に限界を見出したのではないだろうか。

ただ、《涅槃交響曲》の2年後に《曼荼羅交響曲》を作曲した際、《涅槃交響曲》の反省点は生かされなかったのだろうか、という疑問が生じる。船山（1973）は《曼荼羅交響曲》に、《涅槃交響曲》よりも研ぎ澄まされた音響作法を見出したが、これは《涅槃交響曲》の挫折に対して無批判なものだったのか。

《曼荼羅交響曲》では、梵鐘の音響を素材としつつも、それを抽象化し、音列技法に昇華したという点が強調される（黛 1960）。クラスタートーンの使用が前面に押し出されつつも、梵鐘の倍音構成から導き出されたとされる音列の使用も顕著にみられる。《涅槃交響曲》から《曼荼羅交響曲》に至るこうした実践を、清水（2010, p. 164）は以下のように述べる。

1956年以降、黛は「前衛」の手法としての音列技法を積極的に導入していくが、その用法は、音列を堆積的音響の形成の手段として用いるなど、独自の方向性をもったものであった。それにくわえ、自身がもともと持っていた堆積的音響の偏愛が、梵鐘や読経・声明の響きなど日本の伝統的な音文化への関心と結びついていった結果、論理的な構築性を保持したうえで非西洋的、非合理的な世界観の象徴としての東洋的呪術性を生成せしめるといふ独特の地平を創出するに至ったといえるだろう。

船山（1973）が指摘したような、組織されていない生の音響を作りだそうとする音響の〈非合理〉を追求するスタンスが、《曼荼羅交響曲》では、〈非合理〉を追求しつつ音響を組織化する方向にシフトした。こうした変遷から、堆積的音響の手法を用いて音響の力学を追求しようとする黛の姿勢は、音列技法を取り入れて作品を組織化しつつ音響の力学を保持するというバランスを取ることを志向するようになったというような指摘ができる。

こうした点ゆえに、黛は《涅槃交響曲》において、堆積的音響を用いた音響の力学にある種の反省点を見出したのではないかと考えられる。梵鐘の音響とその音響効果を模倣するカンパノロジー・エフェクトに見られるような具体的な方策ではなく、梵鐘の倍音構成を音列として取り上げ、それを素材として作品に応用する手法を取ったように、作品にある種の抽象化を施すことでその解決策を見出そうとしたことが窺える。

では、音列技法に見られるようなある種の抽象化に、黛は何を見出そうとしたのか。前述したように、黛は、技法偏重の〈構造的音楽〉に対して批判的だった。故に《曼荼羅交響曲》で音列技法を実践しようとするさまは、自らの主張と矛盾しているように見えるかもしれない。

結論から述べると、《曼荼羅交響曲》にみられる音列技法は〈構造的音楽〉の欠点に与するものではないだろう。音列技法を用いることで黛が志向した抽象化は、時間感覚を《涅槃交響曲》とは異なるものにする為に取り入れられたものだと考えられる。例えばブーレーズ

は、音列の思考を時間の概念にまで拡充させた場合の、偶然による要素が介入してくるとい
う可能性について言及しているが、黛はその記述に着目している（黛 1959, p. 45）。

即ち、聴覚が音程を識別する反応の曲線と全く同じものが時間を知覚する反応にも設定し
得て、継続時間と音高とは計量可能な相関関係にある。このために、人は音楽における時
間的要素がその形式的構成に及ぼす働きを認め得るのであるが、瞬時における感覚的表現
が重要視され、不可逆性時間といったようなものが問題になってくると、西欧の音楽が拠
り所としていた記譜法に基いた表現は非常に窮屈になってくる。

音程の知覚と時間の知覚が相関関係にある場合、聴取者は時間の経過に基づいて音響の構
成を知覚する。こうした聴取者と音響のあり方は、船山（1973）が指摘した〈音楽的意
識〉とほとんど同一であることが指摘できる。何故なら、船山の主張によると、音響は時間
の中で生きてはじめて音楽となるからだ。

ブーレーズは以上のことから、作品の形式という規準を〈変化の可能性という綱目〉に見
出す。そして、聴くという行為が瞬間的なものとなり、作品は初めから終わりまでという一
方通行的な時間の方向性から脱却し、それ故に〈偶然〉の要素が重要なものとして潜入し得
るのではないだろうか、と述べる（黛 1960）。

黛はここで紹介される〈偶然〉を「書かれているもの」としての〈楽譜〉に対するアンチ

テーゼとして取り上げ、以下のように批判する（黛 1960, p. 46）。

最近、とくに頻繁に見られるようになったテクニックばかりで音楽性皆無の作品の氾濫は、疑いもなく〈楽譜〉がそのまま〈音楽〉であるような錯覚から、云いかえれば音楽が〈演奏〉から生まれた芸術であること、ほんの二三世紀前までは〈作曲〉などという行為は〈演奏〉に附随した意味しか持たなかったことを忘れ果てた嬌漫な心の産物であると思えない。

楽譜は音楽の〈虚像〉に過ぎず、紙の上の世界に本質を見出そうとすることで、人々は〈神〉を失った。黛の考える〈神〉、即ち、純粹楽音の枠に収まらない音響による躍動的なインスピレーションは、それ故に、「ジャズのインプロヴィゼーションに、原始的民俗音楽に、フラメンコに、ジプシーのヴァイオリンに……その棲み家を見出している（黛 1960, p. 46)」という。

以上を鑑みると、《曼荼羅交響曲》にみられる特徴は、以下のようなになる。即ち、黛が《曼荼羅交響曲》で実践しようとしたのは、時間による知覚という条件を勘案したものとして音列技法を取り入れつつ、堆積的音響の思想に基づく音響の力学に依拠することで、純粹楽音と抽象化によって失われた〈神〉を見出そうとするものだ、ということである。《涅槃交響曲》で危ういバランスを保っていた、聴取者の音楽的意識と音響の力学の関係を、黛は

多少なりとも自覚し、それを克服しようとしたのではないだろうか。結果として船山は《曼荼羅交響曲》にも音響作法の問題点を見て取ったが、ブーレーズの主張に触れた黛は、《涅槃交響曲》の時よりも緻密に、聴取者の音楽的意識と音響の力学のバランスを取ろうとする道を模索したと考えられる。

翻って、《涅槃交響曲》に感じた黛の挫折が何だったのか、今一度明らかにしたい。それは、カンパノロジーが齎す時間感覚と、オリジナルの梵鐘の響きが齎す時間感覚の相違にあったのではないだろうか。

例えば、倍音構成が複雑であったり、高次の整数次倍音を含んだりする音響は、強い指向性を持つ（中村 2010）。また、多くの倍音を含む音響は、鋭い時間感覚を求める。中村（2010, pp.38-40）は以下のように述べる。

また、無数に出てくる倍音の中で、変化するもの、消えるもの、大きくなるもの、というそれぞれから、私たちは多くの情報を得ることで、時間の感覚がより研ぎ澄まされてきます。その結果、先ほどの空間性の感覚と相まって、空間・時間の相互作用をそこで感じ、「間」に対して意識が向けられることとなります。

複雑な倍音構成を持つ音響は、その特質から、〈間〉に対する注意を向けさせることとなる。複雑な経時変化を伴う梵鐘の音響は、その倍音構成が変化しつつ音響が減衰していく過

程で、自然と聴取者の耳を〈間〉へと向けさせてゆく。

一方で、黛の《涅槃交響曲》にみるカンパノロジーは、それとは正反対の特質を持つものだった。船山（1973, p. 79）は以下のように述べる。

作者の耳は、古寺の庭に立って夕闇に消えていく鐘の音を聴き、ししおどしの緊迫した間を捉えているのではない。むしろこれまでの「音響の力学」という西欧的な思想をさらにつきつめているのである。

カンパノロジーにみる音響の力学を成り立たせているのは、西欧現代作曲家から示唆を受けた技法である。船山（1973）の指摘によると、特殊なオーケストラの配置はシュトックハウゼンの〈空間音楽〉から影響を受け、点描的な語法はウェーベルンの語法に示唆を受けている。また、読経のテキストに梵語を用いているのは、ロシア語を用いたシラビックな同音反復を取り上げて呪術的な雰囲気醸し出そうとしたストラヴィンスキーの《結婚》

（1923）を想起させる。更には、「いくつかの和音の響きから楽器の組み合わせを変えることによって（船山 1973, p. 80）」作品を構成する、シェーンベルクの〈音色旋律〉のアイディアの影響も見られる。ただ、こうした技法は、〈間〉を構成する為に存在しているのではなく、音響を構成する為の手法である。黛がカンパノロジーで突きつめようとした音響の力学は、故に、〈間〉を志向したものではなく、音響そのものの構成の方法論であるといえ

る。

以上のように、オリジナルの梵鐘から齎される時間感覚と、カンパノロジーから齎される時間感覚は、〈間〉の存在を対称軸として、その方向性を大きく異なるものとした。オリジナルの梵鐘の音響が〈間〉を志向する一方で、黛のカンパノロジーは〈間〉ではなく音響に焦点を当てさせたものとなった。黛が志向していたのは、実は時間感覚に基づく梵鐘の音響の知覚であり、その経時的な変化が齎す呪術的な効果と〈間〉への収斂であった。しかし、梵鐘の音響を分析し、それをカンパノロジーとして応用させる試みは、結果として西欧的な音響作法を突きつめる結果となった。《曼荼羅交響曲》にみる音列技法の使用は、黛が時間感覚へと着目したことを示唆するものではあるが、それはあくまでも〈間〉を志向したものではなかった。

《涅槃交響曲》後、《プリペアード・ピアノと弦楽のための小品》(1957) や《弦楽のためのエッセイ》(1963) 等、「スタティックな負の音響作法による作品(船山 1973, p. 83)」も作曲されており、刹那的かつ密度の薄いオーケストレーションによる作品も目立つが、これもまた〈間〉を希求しているようで実は様相が異なるものである。なぜなら、ここでもやはり黛の興味は音響そのもの にあり、音色の微細な変化が主題となるからだ。バレエ音楽《舞楽》(1961) もまた「作曲者は念入りに音響を時間の中に展開させようとしている(船山 1973, p. 84)」作品ではあるが、聴取者の耳は〈間〉に収斂されることはない。ここに注力されているのは、音響の持続であり、梵鐘の音響が惹きつけるような〈間〉にフォ

一カスを当てる時間展開ではないからだ。黛が追求しようとしたものが、音響ではなく

〈間〉にあるとすれば、それにも関わらず音響の力学を追求したという齟齬に挫折の原因が存在したといえる。

3-5. 音感覚と作品の間に生じた齟齬

上記に加え、黛が、梵鐘の響きに心を奪われたという自らの音感覚に依拠することによって《涅槃交響曲》に〈個性〉を反映させようとしたことにも失敗の原因を見てとることができる。

音感覚は「個性的表現（黛 1958b, p. 18）」を達成させる為に必要な要素である。また、黛にとっての創作活動は、自己を確認するための作業である。黛（1958b, p. 18）は述べる。

ただ私にとって問題となるところは、私の作品の一音符一音符が真に私自身のものであるか、つまり、私だけの持っている音感覚に合致するものであるか否かということなのであって、ここから私の創作のすべてが胚胎する。つまり私にとって、作曲するということは、ただ自分にとってのみ意味があることなのであって、自分という不可解な存在を、創作行為を通して少しでもハッキリ把握すること、そして自分の全存在が投げこまれているはずの作品が、自分以外の人間にどんな受けとられ方をするかを見究めることによって自

分を認識すること、これこそ私が作曲する意義だと考えられるのだ。

以上から、黛の創作活動の主眼は、自身の音感覚を始点として個性的表現を打ち立てることに置かれていた。

しかしながら、自身が自己を投影したはずの作品が自らの意図と異なるものになってしまうと、黛の述べる自己と作品の関係は成り立たなくなってしまう。なぜなら、その作品は自己を投影したものではなくなってしまうからである。

カンパノロジーを提唱することで、自身の音感覚に根ざした作曲技法を打ち立てようとした黛だったが、カンパノロジーによって《涅槃交響曲》に自己を投影することはできなかった。

《涅槃交響曲》及び《曼荼羅交響曲》以後の創作活動を俯瞰すると、カンパノロジーへの興味は電子音楽にその場を移していることがわかる。カンパノロジーを題名に掲げる作品だけでも、《カンパノロジー・オリンピカ》(1964)、《マルチピアノのためのカンパノロジー》(1967)といったものが挙げられる。一方で、管弦楽を用いてカンパノロジーを志向した作品は見受けられない¹¹。カンパノロジーの実践フィールドに着目するならば、黛は管弦楽ではなく電子音楽にカンパノロジーの可能性を見出した、といえる。

¹¹厳密には、電子音楽におけるカンパノロジーは、管弦楽によるカンパノロジーの実践と異なる。電子音楽におけるカンパノロジーに関しては、川崎(2011)の研究が詳しい。

以上より、黛は《涅槃交響曲》に、自身の音感覚との相違、即ち自己を投影したものではないという齟齬を感じ、それを失敗だと捉えたとも考えられる。

ただ、冒頭で述べたように、黛の倍音への着目は、音楽教育でこそ有用性を帯びると考えられる。梵鐘の響きの倍音構成に着目することによって打ち出されたカンパノロジーは、黛にとってはある種の失敗となってしまった。しかしながら、彼の創作活動を俯瞰した上で再度カンパノロジーを捉え直してみると、鑑賞教育に多くの示唆を与えられと考えられる。次章では、カンパノロジーを切り口とした鑑賞教育への提言について検討する。

終章 カンパノロジーにみる鑑賞教育の新たな地平

以上、第1章から第3章までを通して、黛の創作への視座を俯瞰してきた。東京音楽学校卒業後から《涅槃交響曲》そして《曼荼羅交響曲》までの足跡を辿ってみると、黛が常に音響現象に対する興味を強く持っていたことが分かるだろう。黛の宗教観は、彼にとって新奇的な音響を打ち立てる為の素材だった。《涅槃交響曲》の創作をきっかけとして、黛は確かに仏教へ皈依した。しかしながらその転回点には、梵鐘の音響に心を奪われた自身があったので、ここでも先立ったものは音響への興味であったといえる。

さて、本章では、黛のカンパノロジーに至るまでの足跡と、その意図したところを踏まえて、音楽教育への応用可能性に関して検討する。前述したが、本論文では、鑑賞教育における提言を中心にして論を進めていく。

まず、梵鐘の音響を鑑賞教材として取り上げるということは、聴取者の耳だけではなく、身体をも巻き込んだ聴取がなされることが期待できる。例えば、梵鐘のように、整数次倍音を多く含む音響は、空間性および方向性を強く知覚させる。高次の整数次倍音がもたらす空間性について、中村（2010, p. 138）は以下のように述べる。

そもそも、私たちが音として認識するものは、すでに「ひとつの音の中に無数の音が含まれている構造」なので、そこに含まれる倍音の周波数によって、響き方が異なります。それぞれの周波数の波長によってそれぞれに、その空間の周囲の壁などの障害物に、反射し

たり，吸収されたりすることで，固有の響きをつくります。（中略）ですから，倍音を豊かに含む音を鳴らすことで，その空間がどのような形なのか，どのような状況なのか，耳でとらえることができるのです。空間を聴いているとも言えます。

中村は，こうした点に着目した演奏実践として，秋吉台の秋芳洞で尺八を吹く機会を得た時のことを記述している。倍音の含ませ方を変えると，その反響によって知覚される空間が異なる感触を得た，という。（中村 2010, p. 139）

倍音を増やすと，私の感覚も膨張していく。逆に，純音（倍音を含まない基音のみの音）にすると，私の感覚は眼前の一点に凝縮します。空間があっけないような不思議な感覚です。

中村の例示のように，高次の整数次倍音は，聴取者の空間に対する知覚を様々に変化させる可能性がある。音源（梵鐘）と聴取者を取り巻く空間が変われば，その聴こえ方も異なるだろうし，その空間の知覚も異なる。空間に対して鋭敏になるということは，音響が立ち現れる〈場〉に対して鋭敏になる可能性も含む。倍音に着目した聴取は，音楽が生成する〈場〉に対して鋭敏になる身体を聴取者に提供できると考えられる。

また一方で，高次の整数次倍音を含む音響は，その音響の方向性を強く知覚させる。梵鐘

の音が強い方向性を持つという事例として、近世日本における寺の鐘が挙げられる。寺の鐘、即ち梵鐘は、危急の際には個々の村を越えて音を響き渡らせた、という。笹本（2008, p. 298）はこの事例に関して、以下のように述べている。

たとえば、大垣藩領では洪水を村々の寺の鐘を撞いて、下流の者に知らせるという制度があった。（中略）洪水で堤に危険な箇所ができた時には城下に知らせるために、林双寺の鐘を一番撞き鐘するように、と慶安年中（一六四八～五二）に命ぜられたが、年々林の木が茂り鐘の音が通じなくなったため、続きの村々が鐘を撞かず、水下の村々が難渋しているということで、天保三年（一八三二）鐘堂を地上げし、続きの村々の寺々で鐘を撞いて知らせるようにとの命令が改めてなされた。

この近世の大垣藩における事例を鑑みると、梵鐘の音は、ある程度離れた集落であっても伝達されうるということである。石造りの建物のない、土の地面と草木が多く響きづらい日本の環境において、梵鐘の音の遠達性は高いものであったと推察できる。

日本の環境に関して、中村（2010, p. 78）は以下のように述べる。

柔らかい土、草木、落ち葉に覆われ、日本中が響かない空間になっていたのです。音が響かないと、相対的に、高い音、倍音が聞こえてくるようになります。ですから、私たち日

本人は、常にそれらの倍音が存在するところに生息していたこととなります。

日本の響かない環境と、高次の整数次倍音を含む梵鐘の音の相関関係は、切り離して考えられないものだといえる。強い方向性を持つ梵鐘の音は、こうした環境の中で育まれたと考えられる。

では、方向性を強く知覚させることは、鑑賞教育においてどのように作用するだろうか。方向性を強く知覚させる音響は、聴取者の耳を強く支配する。まさに、薫が志向したような〈音響の力学〉のような作用が働くと考えられる。また、この音響は耳だけではなく、身体全体をも取り囲む。つまり、身体全体が音響に支配され、聴取者には音響と一体化するような感覚が齎される。

強い方向性によって聴取者が音響と一体化することが齎され、かつ、空間性を把握させることになり、音楽が生成する〈場〉に鋭敏になる。以上のことから、梵鐘、即ち整数次倍音に着目した鑑賞教育は、聴取者が音楽に「なる」という可能性を提案できる。

梵鐘を題材として、その複雑な音響の変化に子どもたちの耳を傾けさせ、音響が消えゆく様子を静かに捉える。こうした活動を実践するだけでも、複雑な倍音構成から齎される音のきめに気づかせ、〈場〉に対する鋭敏な知覚を養い、音楽になる身体をつくることができる。また、梵鐘の音が減衰し消えゆく様子をつぶさに捉えようとさせることで、静寂に気づかせることができる。静寂を捉えようとする耳は、音響を捉えようとする耳よりも遥かに鋭

敏に働こうとする。

倍音に着目させ、梵鐘の響きに耳を傾ける。この実践は過剰な訓練や特別な技術を必要としないが、齎される効果は音楽教育に大きく寄与すると考えられる。故に、一般の子どもたちを対象とした学校教育における音楽教育でこそ、実践する意義があるといえる。

本論文では鑑賞領域の実践に関する有用性について言及したが、創作領域の活動には言及し得なかった。倍音に着目した活動として、どのようなものが提案できるのか、そして、その活動はどのような有用性を秘めているのか、といった点に関しては、今後の精査が必要となる。

ただ、仮説を提示するならば、倍音に着目した創作活動は、音色への着目という点で有用性を持っているといえる。音色を構成する要素は倍音であり、整数次倍音と非整数次倍音の含み方によって、多彩な変化を帯びてくる。梵鐘の音の響きに耳を傾けるように、たった一つの音が持つ音色の多彩さに着目した創作活動もまた、多くの可能性を秘めていると考えられる。音色が構成される仕組みとして倍音について学び、それを基に様々な音を聴き分けながら、自らが気に入る音を見つけ出す。それだけの実践であっても、創造性に着目した活動として十分に有用性を帯びたものとなるのではないだろうか。創作活動に関する実践は、今後の課題として精査したい。

最後に、本論文にみる黛の事例を鑑みると、職業作曲家が「失敗」したアイデアは、音楽教育で応用できる、ということがいえるだろう。というよりはむしろ、音楽教育は職業作

曲家の失敗をも有用なものとして再利用可能である、という言い方ができないだろうか。

職業作曲家は、その〈作曲〉という職能上、音響に対して鋭敏な感性を持ちあわせているといえる。しかしながら、いかに鋭い視座に根ざした創作上のアイデアであっても、「成功」「失敗」という俎上に載せられてしまい、評価を下されてしまう。失敗だと評されたアイデアは、カンパノロジーのようにいつの間にか創作実践の現場からフェードアウトしてしまうことだってあるだろう。とりわけ、20世紀にみる様相のように、新奇性を追求し発展してきた職業作曲家たちの界隈の足元には、眠っているアイデアが累々と積み重なっているのかもしれない。

一方で音楽教育では、職業作曲家が持つ鋭敏な感性を材料として様々な実践活動が展開できるだろう。それが例え「失敗」として切り捨てられてしまうようなアイデアであっても、重要なのは〈作曲家〉という職業上与えられる「成功した、失敗した」という評価ではない。音楽教育に必要なのは、鋭い感性に根ざした着想や、そのアイデアの新奇性である。故に、梵鐘の響きに耳を傾けるだけでも、市井の子どもたちの創造性に寄り添った音楽教育実践を展開できる可能性は充分に開けている。

謝辞

本論文の作成にあたりまして、指導教員として始終ご指導を賜りました弘前大学大学院
教育学研究科教授 今田匡彦先生に、深く御礼申し上げます。また、本学教育学部音楽教育
講座教員の先生方にも多くのご指南を賜りましたことを、重ねて御礼申し上げます。その
他、学会発表等において多くの方からいただいたご指摘及びご教示も、本研究に欠かせない
ものとなりました。ここに深謝いたします。

引用及び参考文献

秋山邦晴（1973）『現代音楽をどう聴くか』晶文社

芥川也寸志（1971）『音楽の基礎』岩波書店

今田匡彦（2015）『哲学音楽論』恒星社厚生閣

大石泰（2010）「黛敏郎と題名のない音楽会」（京都仏教音楽祭 2010 実行委員会編

（2010）『黛敏郎の世界』 pp. 189-194 ヤマト文庫）

岡田暁生（2005）『西洋音楽史 「クラシック」の黄昏』中央公論社

岡田暁生（2009）『音楽の聴き方 聴く型と趣味を語る言葉』中央公論社

小倉朗・別宮貞雄・松村禎三・黛敏郎・平島正郎（1966）「直面する作曲上の問題点」

（音楽之友社（編）『音楽芸術』第24巻12号 音楽之友社）

長田幸康（2006）『知識ゼロからの仏教入門』幻冬舎

川崎弘二（2011）「黛敏郎の電子音楽」（川崎弘二編著（2011）『黛敏郎の電子音楽』 pp. 27-

46 engine books）

川島素晴（2011）「《涅槃交響曲》の現代音楽史における意味」（川崎弘二編著（2011）『黛

敏郎の電子音楽』 pp. 47-56 engine books）

小寺聡編（2011）『もういちど読む 山川倫理』山川出版社

五味文彦・鳥海靖編（2009）『もういちど読む 山川日本史』山川出版社

笹本正治（2008）『中世の音・近世の音 鐘の音の結ぶ世界』講談社

シェーファー, R.M. [鳥越けい子他訳] (2006) 『世界の調律 サウンドスケープとはなに
か』 平凡社

清水慶彦 (2010) 「黛敏郎の創作 ～オーケストラ作品を中心に」 (京都仏教音楽祭 2010 実
行委員会編 (2010) 『黛敏郎の世界』 pp. 159-167 ヤマト文庫)

清水慶彦 (2011) 「黛敏郎と『カンパノロジー』」 (川崎弘二編著 (2011) 『黛敏郎の電子音
楽』 pp. 57-68 engine books)

下野竜也 (2010) 「『涅槃交響曲』」 (京都仏教音楽祭 2010 実行委員会編 (2010) 『黛敏郎の
世界』 p. 168 ヤマト文庫)

スモール, C. [野澤豊一・西島千尋訳] (2011) 『ミュージッキング 音楽は〈行為〉であ
る』 水声社

武満徹 [小沼純一編] (2008) 『武満徹 エッセイ選—言葉の海へ』 筑摩書房

遠山一行 (1996) 『辺境の音 ストラヴィンスキーと武満徹』 音楽之友社

富樫泰 (1997) 「黛敏郎の創作の軌跡」 (音楽之友社編 (1997) 『音楽芸術』 第 55 卷 6 号
音楽之友社)

中村明一 (2011) 『倍音 音・ことば・身体文化誌』 春秋社

肥塚れい子他 (1994) 「ベル(i)」 (『ニューグローヴ世界音楽大辞典 第 16 卷』 pp. 285-
294 講談社)

ブーレーズ, P. (2010) [笠羽映子訳] 『ブーレーズ作曲家論選』 筑摩書房

福田滋（2012）『日本の作曲家と吹奏楽の世界』 ヤマハミュージックメディア

船山隆（1973）『現代音楽 音とポエジー』小沢書店

黛敏郎（1949）「作曲の課題と目標」（京都仏教音楽祭 2010 実行委員会編（2010）『黛敏郎の世界』 p. 14 ヤマト文庫）

黛敏郎（1953）「私の戦後の作品とこれからの創作プラン」（音楽之友社（編）（1953）『音楽芸術』第7巻11号 音楽之友社）

黛敏郎（1954a）「『饗宴』について」（京都仏教音楽祭 2010 実行委員会編（2010）『黛敏郎の世界』 p. 84 ヤマト文庫）

黛敏郎（1954b）「『エクトプラスム』——霊媒より放射さる心霊学的起源をもつ樂液——」（京都仏教音楽祭 2010 実行委員会編（2010）『黛敏郎の世界』 p. 85 ヤマト文庫）

黛敏郎（1955）「Tonepleromas 55」（京都仏教音楽祭 2010 実行委員会編（2010）『黛敏郎の世界』 p. 86 ヤマト文庫）

黛敏郎（1956）「ヨーロッパ現代音楽報告」（音楽之友社編（1956）『音楽芸術』第14巻11号 音楽之友社）

黛敏郎（1957a）「電子音楽“7のヴァリエーション”」（川崎弘二編（2011）『黛敏郎の電子音楽』 pp. 18-20 engine books）

黛敏郎（1957b）「ウェーベルンを超えるもの」（京都仏教音楽祭 2010 実行委員会編（2010）『黛敏郎の世界』 pp. 55-56 ヤマト文庫）

黛敏郎 (1958a) 『『涅槃』交響曲について』(京都仏教音楽祭 2010 実行委員会編 (2010))

『黛敏郎の世界』 pp. 75-77 ヤマト文庫)

黛敏郎 (1958b) 「ヨーロッパ音楽への訣別」(京都仏教音楽祭 2010 実行委員会編 (2010))

『黛敏郎の世界』 pp. 17-20 ヤマト文庫)

黛敏郎 (1958c) 「〈叫び〉と〈祈り〉 Varese と Messiaen に関するノート」(京都仏教音楽

祭 2010 実行委員会編 (2010) 『黛敏郎の世界』 pp. 69-73 ヤマト文庫)

黛敏郎・柴田南雄・小泉文夫 (1959) 『『涅槃交響曲をめぐって』座談会』(京都仏教音楽祭

2010 実行委員会編 (2010) 『黛敏郎の世界』 pp. 78-83 ヤマト文庫)

黛敏郎 (1960) 「曼荼羅 (mandala)」(京都仏教音楽祭 2010 実行委員会編 (2010) 『黛敏

郎の世界』 pp.87-88 ヤマト文庫)

黛敏郎 (1963) 「除夜の鐘の魅力」(朝日新聞 1963年12月31日付)

黛敏郎・金森隆 (1983) 「コンピュータ・ミュージックの世界にバッハはまだ現れていな

い」(川崎弘二編著 (2011) 『黛敏郎の電子音楽』 pp. 21-26 engine books

ミラー, H. [大久保康雄訳] (1954) 「ゴビ砂漠のエドガー・ヴァレスと共に」(『ヘンリ

ー・ミラー全集 9 冷房装置の悪夢』 pp. 150-165 新潮社)

※京都仏教音楽祭 2010 実行委員会編 (2010) 『黛敏郎の世界』, 及び, 川崎弘二 (編著)

(2011) 『黛敏郎の電子音楽』内の黛敏郎本人が執筆した記事に関しては, 記事の初出年

度を表記することで統一した。また，頁数の表記は，両文献内に準拠した。

引用及び参考 URL

阪井恵 (2014)「指導内容としての『音色』に関する研究－倍音構造の経時変化，ノイズ成分，共鳴等の概念を導入して－」 CiNii 論文， <http://ci.nii.ac.jp/naid/110009815960>
(2017/03/21 にアクセス)

収録刊行物：日本学校音楽教育実践学会（編）（2014）『学校音楽教育研究：日本学校音楽教育実践学会紀要 第 18 号』 pp.123-124