

# 武満徹の付随音楽作品におけるポピュラー音楽性

山路 敦 司\*

Popular Music in Toru Takemitsu's Incidental Music Works

Atsushi YAMAJI\*

## 要 旨

武満徹（1930-1996）が生涯を通じて作曲した多くの付随音楽作品（舞台音楽、テレビ、ラジオ、映画のための音楽）について、現代音楽作品とその先行研究における音楽的価値に対する評価の乖離について疑問を持つとともに、その相互的な関係性において、付随音楽作品を等価に扱った楽曲分析的な解明の必要性を指摘した。また武満の生い立ちと音楽感覚の形成および初期の創作活動とその作品について概観するとともに、武満の音楽に内在するポピュラー音楽性について検討した。

その一つの実証の手がかりとして、戦時中に武満が初めて聴き、作曲家を志望する大きなきっかけとなったシャンソン曲《聞かせてよ、愛の言葉を》（1930）と、武満が初めて手がけた映画『狂った果実』（1956）の音楽との関係性について楽曲分析を中心に比較を行った結果、両方に共通する音楽的特徴が複数の点において確認された。

## 1. はじめに 予備知識と目的

武満徹（1930-1996）は、現代音楽作曲家として日本の生んだ最も優れた作曲家として位置付けられている（佐野 1999: p.18）。本稿ではその国際的に認知されている武満の音楽的特徴であるポピュラー音楽性について検討するものである。また、武満自身のどのような音楽的体験や経験によってそのポピュラー音楽性が形成されたのか、そもそも武満のポピュラー音楽とは何かという点もふまえ、その経緯と具体的な音楽的特徴について、初期の付随音楽作品の事例をもとに楽曲分析を行い、直接的な影響について具体的に明らかにするものである。

武満の現代音楽作品については既に多くの先行研究が存在するが、武満が手がけた付随音楽作品については、本流としての武満研究の対象である現代音楽作品を補足する程度に留まっており、傍流として扱われている場合が多い。その逆に、ポピュラー音楽研究あるいは映画研究において武満は、一般的評価も含め現代音楽作曲家としてよりもむしろ映画音楽作曲家としての評価に注目されがちであり、両方の関連性について楽曲分析的に対等に扱いながら比較したものは少ない。

---

\*大阪電気通信大学 総合情報学部デジタルゲーム学科

武満の生涯における現代音楽作品の作風の推移や創作期については、多くの研究者は全体を大きく初期（第1期）、中期（第2期）、後期（第3期）の3期に分類しており（Burt 2001: pp.13-14）、その中でも佐野は武満の創作期全体を4期に分類している（佐野 1999: pp.180-182）。

佐野の言説によると、第1期は1950年に「新作曲家協会」に入会し、その第7回作品発表会でピアノ曲《2つのレント》（1950）を発表するが、音楽評論家から「音楽以前」という酷評を受けてしまう。しかし新たな芸術価値創造を目指す目的で、他の音楽家、詩人、画家などとグループ「実験工房」を結成し、またイゴール・ストラヴィンスキーに絶賛された出世作《弦楽のためのレクイエム》（1957）などを発表することで、若手作曲家の第一人者としての地位を確立した時期である。

第2期は60年代を中心に新たな実験の時代として、第1期に見られたような旋律的核モチーフの展開から離れ、図形楽譜を導入した不確定性やトーン・クラスターなどの前衛的手法を巧みに取り入れ消化しつつも、国際的な評価を得た《ノヴェンバー・ステップス》（1967）のような伝統邦楽への新たなアプローチとして、ヨーロッパ音楽にはない固有の美への再認識を促した時期である。

第3期は70年代中盤以降の前衛の時代の終焉を背景に、「武満トーン」と呼ばれる豊穡で官能的色彩によるオーケストレーションを用いて、音楽的モチーフと音形の方向性や指向性の展開がない耽美的で静的な音楽を多く作曲し、武満に対する国際的な評価が高まった時期でもある。

ここまでの認識については武満研究における多くの先行研究においてほぼ相違ないが、それらに加えて第4期を提唱する佐野は、第3期からの音楽的モチーフ変容の多様化による同一性の認識の抽象化に加え、1990年代以降の調性への回帰や楽曲引用による作風の変化による傾向として、ドビュッシーの《海》を大胆に引用した《夢の引用》（1991）や《系図—若い人たちのための音楽詩—》（1992）を作品例としてあげている。しかし「ほとんどムード音楽に近い音楽は、映画音楽やTV音楽は別にして、かつて決して書かなかった作品である」とも言及しており（佐野 1999: p.182）、あたかも付随音楽作品を格下の類として扱い、音楽的に退行した認識の印象が文意から感じられる。そのことにより、武満研究において付随音楽作品と現代音楽作品が前提的に区別されていることが伺える。

以下に、武満の生涯の中で作曲した付随音楽作品と現代音楽作品との作品数の比較を、創作時代の区分に分類して示す。（表1）<sup>(註1)</sup>

この表より作品数の面から概観すると、数字上ではあるが、現代音楽作品以上に付随音楽作品が多いことが分かる。創作時代の区分の推移として見ると、現代音楽作品については、ある程度一定に作品を発表しつつも、中期および後期にかけて旺盛な作曲活動が見られる。付随音楽作品については、初期および中期の舞台劇作品やラジオ作品中心から中期および後期のテレビ作品および映画作品に表現媒体が移行している。勿論この結果については、メディアの変遷や社会的あるいは文化的な時代背景の変化、そして武満自身の年齢や健康状態なども考慮しなければならない。

さらにこの表にはそれぞれの作品名や規模、編成などの詳細情報を省略している。付随音楽作品の場合は同一タイトルの中に複数曲が含まれており、楽曲数、曲の長さ、編成や楽曲の性格や表現意図など全て異なる可能性がある。現代音楽作品についても同様であり、それぞれに実現される作品的価値観に対する様々な思考労力も含め、編成や曲の長さも異なる全ての作品に対し等価に扱う共通基準を見つけることは不可能である。しかし現代音楽作品だけでなくこれだけの作

表1 創作時代区分ごとにおける各作品数

創作時代区分	現代音楽作品数(邦楽器も含むコンサート用器楽作品)	舞台劇作品数(バレエ作品を含む)	ラジオ作品数(ドラマ、ドキュメンタリー)	テレビ作品数(ドラマ・ドキュメンタリー)	映画作品数(ドラマ・ドキュメンタリー)	シアター・ピース作品数	テープ音楽作品数(ミュージック・コンクレート)
初期(第1期) (1948-1961)	20	19	24	6	15	0	8
中期(第2期) (1961-1975)	35	9	7	29	60	3	3
後期(第3期) (1975-1990)	49	2	8	22	25	0	3
最晩年(第4期) (1991-1995)	20	0	0	1	6	0	0
作品数合計	124	30	39	58	106	3	14
割合	33%	8%	10%	16%	28%	1%	4%
		67%					

品数に及ぶ付随音楽作品に携わっていたことは、武満の生涯の中で膨大な時間と労力を費やしたことは相違ない事実であり、その前提において本流と傍流に区別された、強調された一面だけで判断することについて疑問の余地がある。作曲家としての正しい武満像を論じるためには、付随音楽作品と現代音楽作品に通底する音楽的特徴の共通性および関係性を具体的に検証する必要があると考える。

しかし、それらとの関連性は非常に複雑な構造をもっている。武満は初期の頃から双方それぞれの音楽的動機を引用して共有するなど、現代音楽作品の作曲のためのスケッチ的発想やオーケストレーションの実験の場として、付随音楽作品上で試した音楽的成果を現代音楽作品に持ち込んでいる。また逆に、現代音楽作品で用いている作曲手法をそのまま付随音楽で使用したりするなど、双方の領域横断に関して武満自身の中で区別されているわけではない。また、これらの付随音楽作品が制作される場合、媒体や協同作業者からの影響や制約を大きく受ける。多様な音楽を複数同時平行して作曲された可能性が大きく、現代音楽作品だけを取り出した時系列的な作風の変化のように、音楽的傾向による推移の方向性を見定めるのは困難である。ごく初期を除けば大半が依頼(委嘱)による作品であり、武満が全てを主体的に自由で多様な音楽的発想とそれを具体化する権限、その逆に編成や音楽的方向性などの制約条件とを同時に受ける可能性が双方ともあったことが考えられる。

武満の音楽作品群を俯瞰すると、現代音楽作品における作風の推移や創作期に関する方向性を取り囲むようにして、多様な音楽ジャンルやスタイルによる作風で作曲された付随音楽作品が混在する。つまりそこには、武満の初期から晩年に至るまで一貫して共通する音楽的特徴として、純粋な芸術性の追求だけにとどまらない他の作曲家にはないポピュラー音楽的な発想や手法、あるいはそれに基づく思想が通底しているものとする。そこでまず武満が作曲家としての一步を踏み出すまでの時期について検討し、その後作曲された作品の一例について具体的に楽曲分析を行うことで、そのポピュラー音楽的な影響と、武満の付随音楽作品における音楽的特徴との関係について考察する。

## 2. 武満のポピュラー音楽性

武満の年譜や作曲に関する影響と経緯については多くの先行研究で述べられているが、本章ではまず予備知識を含め武満のポピュラー音楽性を考える上において、生い立ちから作曲家としてのデビュー当時に至るまでの経緯の中で考えられる音楽感覚の形成について、現代音楽作品を中心にその影響の過程を概観する。

### 2.1 生い立ちと音楽感覚の形成

武満は1930年に東京の本郷で生まれ、父の仕事の関係で中国満州の大連に渡る。その後日本の小学校に入学するため1937年に単身帰国し、生田流箏曲師範である伯母宅で暮らすことになる。コスモポリタンな大連での生活や、ジャズ好きでとくにブルースを好んで毎晩レコードを聴き、鳥好きでもあった父からの影響は武満の中で大きく、後の武満の音楽作品の中でテーマと関連して象徴的に出現する。とくにジャズについては、作曲語法的な面においても武満の音楽的特徴を形成する上で非常に重要な要素となる。逆に日本での生活、とくに伯母宅での環境には音楽的に満たされなかったが、箏曲からの影響も否定できなかった複雑なジレンマを抱えていたようであり、後述する旧制中学校時代の軍事教練における後の人生に大きな影響をもたらした体験も合わせて、これらは武満の中で、西洋と日本の音楽表現に対する価値観の相違がより鮮明に確立される要素となる。

結核で体が弱かった武満は、終戦後進駐軍のラジオ放送を病床で食い入るように聴き、とくにその時に聴いたフランス近代音楽は武満の音楽的な志向に大きな影響を与えた。音楽家になることを強く決心したものの楽器が演奏できなかったため作曲家を志望することにしたが、親族より反対された武満は家を出て日雇い仕事などで自活を始めた(安芸 2009: p.36)。ピアノを所持できなかったため、街を歩いていてたまたまピアノの音が聞こえると、その家に突然押しかけて弾かせて貰えるように頼んだり、普段から自作の紙鍵盤を持ち歩いたりしていたが、闇タバコ売りで知り合ったアメリカ人より横浜の進駐軍キャンプのバーでの住み込みの仕事を紹介された。そのバーで昼は掃除、夜はレコードをかける仕事をしながら、バーのピアノで自由に作曲を続ける生活を1年間続けた(細川, 片山 2008: pp.402-403)。その頃より街でポスターを見た現代音楽の演奏会に通い出し、その時に聴いた清瀬保二作曲《ヴァイオリン・ソナタ第1番》(1943)に感動し、清瀬に師事を申し出る。武満自身が「大体90パーセント独学」(木之下 2005: CD)と言及しているように、清瀬のレッスンでは作曲技術的に何も教わることなく芸術談義が中心であった。その後、清瀬の勧めで「新作曲家協会」に入会し、開催された第7回作品発表会においてピアノ曲による処女作《2つのレント》(1950)を発表するものの、音楽評論家に「音楽以前」と酷評を受けることとなる。その次回作品発表会において発表した《妖精の距離》(1951)も同様、音楽評論家からは武満の若い感性に対し一定の理解を示すものの、その異質な作風や書法は評価されなかった。

ここでの武満にとっての音楽とはジャズや近代クラシック音楽など欧米の新しい音楽であり、音楽表現は武満自身の人生において「自由」を獲得することへの象徴であったとも言える。それを阻害する強制的な軍歌に象徴された戦争体験による日本的なものに対する嫌悪が音楽的にも強くあり<sup>(注2)</sup>、それらが武満の音楽的な表現に反映されている。《2つのレント》以前には、楽譜にして大体見開き2ページで4分に満たない程度のピアノ・ソロのための習作を30から40曲は



作曲したらしく（武満徹全集編集室(編) 2004: p.250）、清瀬に献呈した日本音階的な《ロマンス》（1948）、クロード・ドビュッシーやモーリス・ラヴェルの影響が見られる《二つのメロディー》（1948）、オクターヴでダイナミックな動きのリズムを持つ《二つの小品》（1949）、3楽章から成り2楽章目が未完の《二つの作品》（1949）においても、周期的な反復性による拍節感が希薄なリズムと伸縮するテンポ感が指定され、ある程度固定された音律と付加音を中心に作曲されている。伯母の家庭にある箏曲などに「自由」な音楽的な充実を感じなかったが、それまでに琴歌を作曲していたことなど無意識に受けていた伯母の影響についても言及しており（木之下 2005: CD）、それがピアノの伴奏形に表れている。これらの作品のほぼ全てに三部形式的な楽曲構造が見られ、未完の楽曲においてもその兆候が見られる。

《2つのレント》（1950）は、I. AdagioとII. Lento misteriosamenteと書かれた2曲で構成されており、作曲に2年を費やし最終稿までに何十回も書き直しては破棄された労作である（武満徹全集編集室(編) 2004: p.250）。I.の冒頭は《2つの小品》に含まれているが、I.では日本的な旋法からの逸脱、つまり西洋から捉えたエキゾチシズムと後期ロマン主義の終焉の呪縛からの解放による、一種のカンフル剤としてのペントニックとは異なる文脈による試行錯誤が楽譜から読み取れる。それとは逆に、II.は大きく音楽的性格が異なり、オリヴィエ・メシアンの作風に似た響きを持つ。武満はI.の作曲後に一柳慧よりメシアンの作品を知ったため、II.はその作風に大きな影響を受けており、次作《妖精の距離》（1951）以降もメシアンの影響が作品中に色濃く反映されている。

《2つのレント》や《遮られない休息I》（1952）については、リズムは拍節感を持たず不規則であり、声部が入り組んで楽譜が書き込まれているものの、単一の旋律と不協和音的な高次のテンション・ノートと解釈できる和声伴奏で構築されたホモフォニックな音楽である。リズムとテンポは手探りで音の響きを確認するようなゆっくりとした呼吸感を持っており、音楽構成についても冒頭のテーマから展開した後に再度テーマに回帰する三部形式の要素も含まれているため、いわゆるジャズ・バラードとの近似性を楽曲分析上でも確認できる。これについては父親から聴かされたジャズが、当時の武満の音楽的な原体験として直接的に表れていることが指摘できる。

## 2.2 ポピュラー音楽性の定義をめぐって

アカデミックな厳密性をもって一般的にポピュラー音楽について定義することは非常に難しい問題である。例えばその一例として、ポピュラー音楽研究学者のフィリップ・タグは、「民俗」音楽、「芸術」音楽、「大衆」（ポピュラー）音楽から成る公理上の三角形を想定した上で、ポピュラー音楽とは（1）大規模に大量分配されること（2）記譜されずに保存されること（3）工業社会の貨幣経済においてのみ配給されること（4）多量に販売出来る資本主義社会において可能であること、であり、制作と発信：おもに玄人、大量配給：通例、主な保存と配給の様式：録音、当の音楽範疇が主に生じる社会の種類：工業、当の音楽の制作と配給のための20世紀のおもな出資様式：「自由」事業、理論と美学：特別、作者：作者名あり、と定義している（Tagg, 1982: pp. 16-17）。

こういったポピュラー音楽研究における定義に対し、様々なレベルで異論を感じざるを得ない要因として、ポピュラー音楽そのものに対する認識の多様性が考えられる。例えばタグの指摘する「民俗」と「芸術」と「大衆」の境界を明確に分離することは不可能であり、何を根拠にポピュラー音楽として考えるのかの価値観は人によって千差万別である。さらにポピュラーか否かにつ

いての絶対的な基準を設定することは極めて困難であるため、本稿においてはあくまで武満の音楽に限定し、ポピュラー音楽自体について論じることについては取り扱わない。

以下に『ニューグローヴ世界音楽大事典』と『音楽大事典』における「ポピュラー音楽」の項を引用する。厳密な定義とは言えないが、本稿におけるポピュラー音楽性を楽曲構造の面から把握するための一つの指針にはなるのではないかと考える。

大衆の大半が理解しうる（また、おそらくは演奏しうる）ほど易しく、その鑑賞に音楽理論ないし音楽技法の知識をほとんど、あるいは全く要さない音楽である。このように定義される音楽は、あまり長くなく、旋律線（多くの場合ヴォーカル・ライン）が明快で、伴奏の和声は単純で一定の限度を持つ。本来こうした曲の多くは、劇場など公の場での演奏を意図したものであるが、大衆に好まれた結果、個人の演奏・歌唱や録音物の再生を通じて家庭で楽しまれるようになる。（講談社『ニューグローヴ世界音楽辞典』第17巻より）

芸術音楽と民俗音楽の間に位置する広大な領域の音楽、日本語に訳せば民衆音楽あるいは大衆音楽であるといえる。民俗音楽ほどではないにしても、その音楽構造は比較的単純であり、歌が大きな割合を占めている。作るのはふつう音楽作りを職業とする者であり、作られる場所は都市であり、それを作り、複製し、売る産業がある。一方、芸術音楽とはちがって、聴覚を通して普及していく場合が多く、レコードの発達以来、譜面どおりの演奏は以前にもまして重視されず、演奏者の個性が強調される。また歴史上の事件や時代の風潮への対応においては、芸術音楽、民俗音楽よりもはるかに敏感であるということもできる。（平凡社『音楽大事典』第5巻より）

武満の音楽作品の範疇に限定した中でポピュラー音楽性を考えると、純粋な芸術表現の場でありながらも現実的には聴衆が限定された市場規模の小さい現代音楽作品だけでなく、例えそれが音楽的な難解さを持ったものであったとしても、自己表現の媒体として分け隔て無く付随音楽作品として発表している。その鑑賞については音楽的知識を持たない一般大衆にも訴求させたことで、他の現代音楽作曲家と比較すると、単なるポピュラー音楽のジャンルやスタイルをまねて付随音楽作品を作曲した、というような表層的な意味を越えたポピュラー音楽性を持っていると考えられる。「世界のタケミツ」と呼ばれ高く評価された要因は《ノヴェンバー・ステップス》に代表される現代音楽作品によるものだけではなく、主題歌や挿入歌も含め映画音楽を中心にした付随音楽作品によって大規模に大量分配されることで、現代音楽の発表の場よりもはるかに多くの鑑賞者から高い評価と名声を獲得したことも事実であり、その点についてはタグのポピュラー音楽の定義と合致する。

さらに、明瞭な旋律と伴奏によるホモフォニックな関係や三部形式という明確に理解しやすい楽曲構造は、武満の音楽的特徴として聴取することができる。逆に、武満が初期の頃からよく言及する「音の河」の印象のように明瞭な拍節感を持たない不規則なリズムや伸縮するテンポの中で浸るような音響は、新しい楽器や演奏方法を導入した音響的実験やミュージック・コンクレート作品における音色への興味という点において、歴史・文化的な起源に帰属するものでも無く、フリー・ジャズやサイケデリックな音楽的体験との近似性を有し、鑑賞者に音楽理論や技法や知識を求めない。

### 2.3 歌に対する強い希求とポピュラー音楽性

武満は、本来人間（人類）とは一つになって考えなくてはならず、その方が素晴らしいのだが、歌だけは簡便にならず、歌う時くらいだけは皆千差万別な方が良い、ということを目指している。それ故に、武満の作品には「ポピュラー・ソング」はあっても純粹な芸術歌曲が存在しない。このような著作権者として著作物の同一性を保持する権利<sup>(註3)</sup>にこだわらないとも言える姿勢は、ジャズにおけるテーマと演奏の関係、あるいは作曲と演奏の同義性にも通じるものがある。武満自身も、敬愛するビートルズやジョージ・ガーシュインらの楽曲を編曲した《ギターのための12の歌》(1977)を発表しており、自分自身が「歌い手」としてその自由を望んでいるとも考えられる。

このような歌に対する強い希求は、生活に困窮しピアノを所持できなかった不遇の時代に、ボール紙で自作した紙鍵盤ピアノを弾き、聴こえない音を自身の想像力を頼りに聴き、音楽に対する情報量の少なかった時代に、作曲することを手探りで渴望し続けたことに起因する。このことは後になって音を心の中で想像する訓練になったとも言及している（木之下 2005: CD）。

歌とは誰もが手にする楽器と演奏表現であり、武満の作品に見られる旋律に付随する拍節感を持たない不規則なリズムや伸縮するテンポは武満自身の呼吸でもあり、決して簡便ではないが紛れもなく武満の歌である。それは武満の作品全般に一貫して見られる音楽的特徴であり、その旋律はいわゆる鼻歌のような一呼吸で終始するようなフレーズの連続で構成されている。中期（第2期）における現代音楽作品においてそれが減少した傾向はあるが、同時期の付随音楽作品には同じように歌が存在する。とくに後期（第3期）以降の現代音楽作品は大規模な編成の委嘱が続く傾向にあったが、作品中に散りばめられた個々のパートがその鼻歌のようなフレーズを担当し、受け渡しながら豊穡な「武満トーン」のアンサンブルを形成するオーケストレーションであった。それにより個々の演奏者が武満の楽曲に対し理解をもって能動的に取り組む機能を果たしたために、演奏者からの評判も良く、結果的にオーケストラからの委嘱が相次ぐことになる。これは現代音楽作品においても歌を手がかりに演奏者も鑑賞者も理解可能にする、武満のポピュラー音楽性を示す好例であると考えられる。

前述したように、武満の音楽の中にポピュラー音楽性として音楽的特徴が明確に聴取できるのは言うまでもなくジャズの要素であり、また後述するシャンソンのようなポピュラー音楽でもあることは確かである。武満はいわゆる付随音楽作品において、状況に応じてジャズやポピュラー音楽のスタイルで器楽曲を多数作曲しているが、その主題歌や挿入歌としていわゆる「ポピュラー・ソング」も多く作曲している。それらのいくつかは後に演奏会用の合唱作品として武満自身によって編曲されているが、武満の晩年である1995年にポップス歌手の石川セリが、映画音楽の主題歌や挿入歌の中より13曲を選曲し武満本人の立会いのもとで収録した。編曲者は服部隆之、羽田健太郎、佐藤允彦、コシミハル、小林靖宏ら5名であり、中にはコード進行や曲構成も原曲からかなり違う編曲が行われ、石川もオリジナルの楽譜に忠実ではなく意図的にリズムを崩して歌唱している部分も聴取できるが、それらは武満に公認されたかたちで「翼～武満徹ポップ・ソングス」というタイトルのCDアルバムで日本コロムビアより発表されている。

以下に、このCDアルバムに武満が寄稿し掲載された解説文の抜粋を引用する。

<sup>ポピュラーソング</sup>  
大衆歌謡としてはいかにも不器用で面白味に欠けるうたかもしれないが、編曲者の方々の<sup>センス</sup>の今日的感覚が、それぞれのうたの特徴を生かして、面白いものに仕上げてください。



心からお礼申しあげたい。

きっと多くの方が、なぜクラシックの、しかもこむずかしい現代音楽を書いている作曲家がこんなアルバムをつくったりするのか、不思議に思われたらう。

『翼』といううたにも書いたように、私にとってこうした<sup>いとなみ</sup>營爲は、「自由」への査証を得るためのもので、精神を固く閉ざされたものにせず、いつまでも柔軟で開かれたものにしておきたいという<sup>ねが</sup>希いに他ならない。(CD「翼～武満徹ポップ・ソングス」解説文より)

またこのCDについての雑誌のインタビューに対し、「僕のやってきた音楽と随分違うと、皆さんおっしゃいますが、僕は他人が考えるほど違うとは思いません。実際、僕は'50年代からポップスをたくさん作っている。映画や舞台の劇中歌だったから目立たななかっただけですよ。」「本来、歌ってというのは自分の内面から湧き出してくるものでしょう。〇〇ちゃんが好きになって、この気持ちを歌わずにはいられない。そんなもんだったはずです…(後略)」と答えており、現代音楽の風潮に対しては「頭の中だけで書かれた曲なんて誰も聴きません。音楽は体で感じるもの。現代音楽ももっと感覚的に作るべきだ」とも答えている(武満徹全集編集室(編) 2004: p.38)。

武満の「ポピュラー・ソング」の中からシングル・レコードとして、映画『めぐりあい』(1968)の主題歌《めぐり逢い》が、歌謡曲歌手の荒木一郎が歌唱する《朝まで待とう》のB面曲として1968年3月にビクター・レコードから発売されており、作詞を荒木一郎、編曲を服部克久が担当している。その他、映画『弾痕』(1969)の劇中歌として使用された《死んだ男の残したものは》が、フォーク歌手の高石友也が歌唱するA面曲として1969年9月にビクター・レコードから発売されており、作詞を谷川俊太郎、編曲を林光が担当しているが、売上枚数は2,470枚、チャート最高位91位で登場週数が1週(オリコン・マーケティング・プロモーション 2012: p.440)<sup>(註4)</sup>と、ヒットには結びつかなかった。

シングル・レコードとしての最大のヒット曲は、映画『燃える秋』(1979)の主題歌である《燃える秋 GLOWING AUTUMN》であり、コーラスグループのハイ・ファイ・セットが歌唱して1978年11月に東芝EMIより発売された。作詞は五木寛之、編曲を田辺信一が担当しており、売上枚数は84,800枚、チャート最高位23位で登場週数が17週を記録しており(オリコン・マーケティング・プロモーション 2012: p.587)、武満の作品中最も印税収入が大きかった(武満 2006: p.198)。

それ以外にも、佐野は武満の音楽への評価について「国の内外で数多くの賞を得たということより、彼の死後1年間において世界中で作品が1,000回以上も演奏されたという事実の中に示されている」と言及している(佐野, 1999 p.182)。恐らくこの数字は武満の現代音楽作品の演奏回数と推測されるが、このような例はこれまでの日本の現代音楽作曲家には無い実績的な特徴である。

ちなみに武満より若い世代の現代音楽作曲家の吉松隆が作曲し、1986年にTVドラマ『あぶない刑事』の挿入歌として出演俳優の柴田恭兵が歌唱した《Running Shot》もオリコン・チャート最高7位にまで上昇している。ドラマや柴田に対する人気の後押しした結果ではあるが、武満同様に音楽大学出身者ではなく、ポップスやプログレッシヴ・ロックに影響を受けて作曲を始め、難解な現代音楽に異議を唱え調性と旋律性による復古主義を提唱した吉松には、《朱鷺に寄



せる哀歌》(1980)で作曲家として認知されたことが武満における《弦楽のためのレクイエム》と近似しており、音楽性においても現代音楽作曲家としての経歴の形成の面においても武満との共通点が見られる。

このように、アカデミックな厳密性をもってポピュラー音楽の定義について一般的に定義することは非常に難しい問題であるものの、前述のタグによる言説をふまえると、これらの演奏回数や録音物の売上数に対する評価は、武満のポピュラー音楽性に対する社会的な反映としての一つの実証例としてとらえることができる。

## 2.4 まとめ 独学とアマチュアリズム

武満は作曲に関し、自分がほぼ独学であることについて、以下のように言及している。

「(前略) …僕の場合、正規な音楽教育を受けてないし、結局自分の音楽的な想像力というかイマジネーションだけが頼りでやってきているわけですから、あんまりそのいろんな音楽を作る上での法則とかですね、そういうものに囚われる、囚われない、囚われようがないと言ったらいいでしょうか。だから自分の音というものをいつも探している、と言うのかな… (後略)」(木之下 2005: CD)

正規の音楽教育の場合、作曲学習者は先人の作曲家のエクリチュール(書法)を分析し模倣することから出発し、それを理論体系の中で会得しながら消化していく過程の中で、そこから離別し独自性の発見のために作曲語法の模索を通して自己表現に発展させるものである。しかしポピュラー音楽の自己表現においては、先人のスタイルを真似ることで文脈に自己を重ね合わせることによる擬似的な世界感への陶酔が常に存在すると考えてよい。つまり誰かに似せる(引用することによる一種のアイデンティティの共有によって自己実現されるアマチュアリズムが存在する。

武満は独学が故に《2つのレント》の異質な作風や書法は当時のアカデミズム寄りの音楽評論家に拒絶された可能性は否めない。作曲家として名声を獲得した後も、自分自身の音楽に対位法がないことに対するコンプレックスについて言及しているが、その特異で鋭敏な音楽感覚は、自分の想像した音を何とか聴きたい、作曲家は最初の聴衆でなければならない(木之下 2005: CD)という音に対する強い渴望と、他の師事者による矯正や阻害を受けずに作曲活動を継続したことによって維持できたものと考えられる。

それに加え、武満の模倣の巧みさが大きく影響していると考えられる。武満は勉強熱心で模倣の天才であり、他人の音楽に敏感で音楽的に影響を受けやすかったという事実については、武満の周辺に居た作曲家の湯浅譲二(武満徹全集編集室(編) 2003c: p.243)や、高橋悠治(武満徹全集編集室(編) 2004: p.429)、デザイナーの杉浦康平(武満徹全集編集室(編) 2004: p.143)らが同様に指摘している。武満と一緒に多くの映画製作を行った映画監督の篠田正浩は、《夢の引用》におけるドビュッシーを例に「何から何までオリジナルで作っていたわけではなく、過去の作曲家の作品から楽器や演奏法、思想までいろいろなものを引用してきました。」と言及している(篠田 2007: p. 165)。

文脈を模倣しながらその領域を脅(おびや)かすことなく、別の要素を論理的に持ち込む演出がポピュラー文化を浸透させる重要な特徴でもある。こういった模倣の技術と、それをばばからず表現できるアマチュアリズムは、武満が付随音楽作品に携わる上での重要な素地であったと考えられる。

### 3. 《聞かせてよ、愛の言葉を》と映画『狂った果実』音楽との比較

本章では、武満が作曲家を志望するきっかけとなったシャンソン曲《聞かせてよ、愛の言葉を》の影響が、武満の音楽、とくに初期の付随音楽作品の中にどのように現れているのかを検証するために、武満の実質的な最初の映画音楽である『狂った果実』（1956）との旋律の音高遷移とリズムについての楽曲分析を行う。

#### 3.1 比較の意図

武満は初期の頃、影響を受けた作曲家にセザール・フランクやドビュッシー、メシアンといった、とくにフランス近代クラシック音楽の作曲家の名をあげている。その影響は現代音楽作品の中で色濃く反映されている一方、デューク・エリントンなどジャズやブルースからの影響も公言していたが、それ以上に《聞かせてよ、愛の言葉を》を聴いた時の強烈な印象による人生の転機と示唆について、様々な場面で一貫して言及し続けた程、武満の中でこの楽曲の影響は非常に大きかったと考えられる。

檜崎は、武満のいくつかの現代音楽作品や映画音楽作品において《聞かせてよ、愛の言葉を》の旋律的な影響による類似性について指摘している（檜崎 2005: p.19）。しかし、その言説と事例について楽曲分析を行い比較すると、必ずしも類似しているとは判断できない部分が多い。

日本を代表する現代音楽作曲家として国際的に認知されている武満が、クラシック音楽でも現代音楽でもなく、たった1曲のシャンソンとの邂逅によって音楽家になることを決意したことは興味深い事実である。そのシャンソンの影響を、武満が自身の作品にどのように反映させたのかを明らかにすることは、武満のポピュラー音楽性をとらえる上で非常に重要な手がかりとなると考える。

したがって本章では、『狂った果実』の音楽を対象に、そのメイン・テーマおよびサブ・テーマ<sup>(註5)</sup>の音楽的な比較を通して、楽曲分析の観点から《聞かせてよ、愛の言葉を》からの直接的な影響を具体的に指摘するとともに、その要因について検討する。

#### 3.2 《聞かせてよ、愛の言葉を》について

《聞かせてよ、愛の言葉を》はジャン・ルノワール（1891-1976）による作詞・作曲で1925年に発表され、リュシエンヌ・ボワイエ（1903-1983）の歌唱により1930年に録音されたレコードがコロムビアから発売された。リュシエンヌは元々女優志望でレオナール藤田（藤田嗣治）の絵画モデルも務めたりしていたが、歌手としてパリのキャバレーや小劇場に出演するものの、それまでに大きなヒットを出すことはなかった。この楽曲を歌唱したレコードのヒットによって、当時の審査員としてラヴェルも名を連ねる第1回ディスク大賞（Grand Prix Du Disque）を受賞し、リュシエンヌの名声とともに《聞かせてよ、愛の言葉を》はフランス国外にも広く知られることとなる。その後も多くの言語に翻訳されカバー楽曲が発表され、シャンソンの代表曲の一つとなった。

この楽曲は本来、ディズーンズ（語るような歌唱）の流れをくむシャンソン・レアリスト（とくに暗くて感情的に重い現実派シャンソン）の歌手であるリュシエンヌのために作曲されたものではなかったが、歌のレッスンのために訪れた作曲者宅で、他の歌手がこの曲を歌っているのをリュシエンヌが初めて聴き、ぜひ自分が歌いたいと懇願して彼女の声域であるメゾ・ソプラノの

キーに書き直させて、彼女のレパートリーとなったものである（大野 2006: pp.22-24）。

以降、リュシエンヌは、甘く可愛らしく可憐で楚々とした印象で、あえて感情を抑え耳元で語るように囁くような歌唱スタイルでシャントゥーズ・ド・シャルム（魅惑の女性歌手）あるいはシャントゥーズ・サンチマンタル（感傷的女性歌手）の代表とみなされ（永田 1984: pp.74-77）、シャンソン歌手としての決定的な評価を得ることとなる。コンサートではあまりにも《聞かせてよ、愛の言葉を》を歌うように要求されることにうんざりしたらしく（蒲田 2007: pp.59-62）、別の作曲家に依頼して《別のことを言って》というタンゴ曲を歌うようになる程、人気楽曲であった。

### 3.3 《聞かせてよ、愛の言葉を》に対する武満の言説

武満は中国の大連から単身帰国して入学した旧制京華中学在学中に、戦時下の本土決戦に備え埼玉県陸軍食糧基地に勤労働員され、そこで1年間程兵隊と同じ労役に就くことになる。幸い基地には食糧はあったらしいが、兵隊の監視下によって自由を制限された環境で極度の緊張を強いられ、厳しい教練の毎日で軍歌とその類の歌のみを強制的に歌わせられる。しかし終戦を迎える15歳のある夏の夜に、半地下壕の中に集まった30人程の学生の前で、学徒動員されたある一人の見習い士官<sup>(注6)</sup>が竹針製の手回し蓄音機を使い、禁止されていた「敵性音楽」を内緒で隠れて聴かせてくれたのが《聞かせてよ、愛の言葉を》であった。

それは、私にとってひとつの決定的な出会いであった。その時私の心は他の学生たちとおなじように、おおうことのできない空洞であり、ただその歌がしみこむにまかせていた。あの時、私たちはけっしてその歌を意志的に聞こうとしていたのではなかった。そして歌はまた、ただ静かに大きな流れのように私たちの肉体へそそがれたのだ。  
(武満 2007: pp.268-269)

武満はこの曲を聴いた時、それがどこの国の音楽かもよく分からなかったが、そこに軍歌とは全く異質の甘美さを感じ、こんな素晴らしい音楽があるのかと深く感動し、戦争が終わったら何としてでも音楽をやりたいと考えた（木之下 2005: CD）。他のインタビューにおいても同様に「まるで乾いた海綿みみたいな自分の身体の中に入って来た」「全部の体の中に染み込んで来るように」といった、乾きから潤いを得たような身体的感覚表現を用いて語っており、武満にとって肉体的にも精神的にも疲弊した環境下で、自由と希望への渴望が満たされた強烈な体験であったことが伺える。

また「軍歌のような何かのために目的を持った音楽ではなく…（中略）…それぞれの心の中にそれぞれの歌の姿で染み込んでいくような音楽を書きたい」とも言及している（木之下 2005: CD）。武満にとってこれ程までの強烈な体験であった事実を考えると、野太い声のユニゾンによる軍歌に象徴される連帯感を煽情するような拘束への反動として、シャンソン特有の語りのように自由に揺れるリズム感は、武満の周期的な反復性による拍節感が希薄で伸縮するリズムやテンポに対する発想に影響を与え、さらにリュシエンヌ・ボワイエの声質の持つ軽やかな音質感と高音域を志向する響きは、後の「武満トーン」確立に影響を与えた可能性が考えられる。



### 3.4 映画『狂った果実』音楽の作曲に至る経緯

武満は、師の清瀬保二を通じて作曲家早坂文雄を紹介され、早坂が担当する映画『長崎の歌は忘れじ』(1952)や『美女と盗賊』(1952)音楽の仕事を手伝うようになり(武満徹全集編集室(編)2004: p.296)、早坂の門弟である佐藤勝と共に黒澤明監督『七人の侍』(1954)などでオーケストレーションを担当するなど、映画のアシスタントを務め始める。武満の早坂に対する敬意と影響は大きく、とくに邦楽器の使い方などについて武満は、映画『近松物語』(1954)などで早坂が映画音楽で表現しようとしたことを、自分は踏襲しているだけで独創的なものではない、と言及している。武満の世界的な出世作である現代音楽作品《ノヴェンバー・ステップス》(1967)における琵琶と尺八を使った音楽構成についての発想も、元をたぐると早坂が映画で用いた手法の踏襲に辿り着く。

前述したように、この頃の武満の現代音楽作品としては、新作曲派協会で初演したピアノ曲《2つのレント》が酷評を受けたと同時に同世代の支持者と出会い、その後、詩人で美術評論家の瀧口修造の元に集まった若い芸術家たちと「実験工房」を結成し、小編成の室内楽作品の発表や他ジャンルとの領域横断的な共作を試み始めている。とくに《ルリエフ・スタティック》(1955)を発表するなどミュージック・コンクレート<sup>(注7)</sup>を得意とする気鋭の新進作曲家として頭角を現してきた時代であり、短編ではあるが実験映画『キネ・カリグラフィ』(1955)や、実験的PR映画『銀輪』(1955)<sup>(注8)</sup>ではミュージック・コンクレートの手法で作曲している。そのような実験的手法で作品を発表する一方、生計を立てるためにジャズやポップスの一連の名曲の編曲を行いながら、器楽編成を用いた舞台、バレエ、ラジオ、テレビ作品において一般的に分かりやすい付随音楽作品を作曲を続ける状況にあった。

当時武満は身体が弱く結核を患っており、武満と同じく現代音楽作品を発表しながら映画音楽に従事していた早坂からは、健康を気遣う理由により映画音楽の仕事を制限するよう助言されていたが、経済的理由や映画に対する強い興味関心から、早坂以外にも『修善寺物語』(1955)や『広重』(1955)などで黛敏郎のアシスタントを(武満徹全集編集室(編)2003b: pp.88-89)、さらに『サラリーマン目白三平』(1955)などで芥川也寸志のアシスタントを、それぞれ務めている。

しかし1955年10月、早坂が結核により急逝したことに武満は大きなショックを受け、当時早坂より依頼されていた黒澤明監督の映画『生きものの記録』(1955)のオーケストレーションに全く手がつけられなくなってしまった。しかし結局それを早坂門弟の佐藤が「無我夢中でやった弔い合戦」(小林 2007: p.70)のごとく完成させた。早坂亡き後、佐藤は早坂と親交の深かった監督から現場経験豊富な一番弟子としての信頼を受けて多くの作曲依頼により多忙を極め、ついにはかつての早坂の盟友であった黒澤の新作映画『蜘蛛巣城』(1957)の作曲を依頼されることになるが、『蜘蛛巣城』製作準備と同時期中平康監督より映画『狂った果実』(1956)音楽も依頼される。中平の懇願に対し、スケジュールの問題以上に黒澤に対する責任と複数の作品に同時に関わる集中力の問題に迷った佐藤は、早坂同門下でもある武満に『狂った果実』音楽の作曲協力を求めた(小林 2007: pp.73-75)。それにより『狂った果実』が武満の最初の劇映画音楽作品となったのである。

### 3.5 映画『狂った果実』とその音楽について

作家の石原慎太郎は、デビュー作である短編小説『太陽の季節』で一躍センセーションを巻き起こし、第1回文學界新人賞(1955年度)、第34回芥川賞(1955年下半年期)を受賞した。小説



は1956年5月17日に映画化されたが、そこで描かれる主人公の姿は当時の大人の理想主義に反抗し刹那的な享楽を求める若者の象徴であり、虚無的で無秩序なモラルを表す風潮として「太陽族」という言葉が流行語となりファッションも含めて社会現象化した。その姉妹編である次作映画『狂った果実』は、文芸雑誌『オール讀物』1956年7月号に掲載された石原の短編小説が原作であり、日活での映画化を前提に執筆された。前作のヒットに当て込んで非常に短期間で撮影され、前作から2ヶ月弱後である同年7月12日にこの映画は公開された。石原自らが脚本を手がけ、プロデューサーの水の江瀧子が資質を見抜き主演として抜擢した、石原の実弟である俳優の石原裕次郎による出世作であり、中平による早いテンポと人物のアップを多用したカットワーク、映像主体主義による卓越した演出技法により、フランソワ・トリュフォーの進言で日本映画唯一フランスのシネマテークに保管され（小林 2007: pp.73-75）、ヌーヴェルヴァーグへ与えた影響が指摘される作品である。

裕福な家庭で育つ仲の良い兄弟、太陽族で不良の兄の夏久（石原裕次郎）と純真で真面目な弟の春次（津川雅彦）は、夏の逗子駅で恵梨（北原三枝）という女性と出会う。その時春次は彼女を見初めるが後に逗子海岸で再会し、2人は真剣に交際をするようになる。しかし横浜のナイトクラブで外国人の夫に同伴する恵梨を見かけた夏久は、浮気を正当化する恵梨に対し春次に内緒にする条件で自分とも浮気をするように迫る。恵梨は春次に純粋な恋心を抱きつつも夏久の肉体の魅力に溺れ関係を続けてしまう。しかし恵梨の心は春次にあることを知る夏久は徐々に嫉妬で苦しみ兄弟の愛情をも失い、恵梨を自分のものにするために春次を出し抜いてヨットで遠出に連れ出す。全てを知ってしまった春次はモーターボートで2人を徹夜で探しに出る。翌朝2人を見つけた春次は無表情のままヨットの周りを何度も旋回し、春次のもとへと海に飛び込み泳ぐ恵梨をモーターボートで轢き、そのまま夏久にモーターボートごと体当たりして遠洋へ去って行く（石原 1956: pp.111-127）。

この作品でハワイアン音楽とジャズを融合するという、当時にはない初めてのアンサンブル編成で作曲したと武満は言及する（武満徹全集編集室(編) 2003b: p.34）。ハワイアン・バンド「バックキー白片とアロハ・ハワイアンズ」によるスティール・ギター、ギター、ウクレレ、ベースの他、フルート、クラリネット、アルト・サクソ、テナー・サクソ、トランペット、ドラムス、ピアノ、ヴィブラフォン、エレクトリック・ギター、マラカス、アコーディオンという、主にポピュラー音楽で使用される楽器編成を中心に作曲されている（武満徹全集編集室(編) 2003b: p.30）。

武満はこれらの楽器編成を利用することによって、モノクロ映画の中での夏の暑さや官能性を表現しようと試みた。「そういう生理的に感覚するものを、やはり音楽という最も感覚的な表現形式を通じて出さないといけないと思うわけです。」と言及しており（武満 2006a: CD）、そのためにスティール・ギターによるスライド奏法やハワイアン音楽の様式を引用することで、鑑賞者にわざわざ説明しなくても楽器の音色で誰もが夏を想起させる効果として利用した。

これらの楽曲には、武満の現代音楽作品に用いられるような繊細な響きはあまりなく、佐藤の指揮によるレコーディング時の演奏についても、必ずしも繊細な表現とは言えずアンバランスで雑な印象を受ける。おそらく撮影と同時進行で行われた過密スケジュールの中での短時間な音楽制作で、映像との整合性を図るためにテープ・ダビング編集や、残響処理作業による武満自身による編集の影響も考えられるが、その結果が意図的か否かを問わず、映像表現として「太陽族」の若者の虚無的で粗暴な焦燥的エネルギーによる歪（いびつ）な効果を生み出しているのが興味

深い点である。

映画全体の音楽構成案は佐藤によるものであり（小林 2007: pp.73-75）、録音の荒さとは対照的に、ストーリーにおける人間関係や心情描写は、図式的かつ構成的な音楽演出として綿密に組み立てられている。これは佐藤が音楽を担当した『太陽の季節』で試みた手法の延長として推測される。

劇中曲の作曲についてはほぼ武満が担当しており、基本的にメイン・テーマ、サブ・テーマ1、サブ・テーマ1から派生したジャズ的変奏であるサブ・テーマ2、官能的テーマによる4つの主要楽曲と、それらに含まれる音楽的モチーフによって多くの変奏ヴァージョンが生成されている。編曲は佐藤と武満が分担したが、武満の要望により佐藤は主演の石原による主題歌『狂った果実』の作曲を担当している（小林 2007: pp.73-75）。この曲は劇中では使用されず、葉山のシーサイドクラブで夏久が恵梨に浮気をするように迫る場面で、器楽曲ヴァージョンで演奏される。劇中で夏久（石原）がウクレレの弾き語りで歌うシーンでは寺部頼幸の作曲による《想い出》が使用されるが、劇中での夏久の歌唱は女性を口説くための手法として描かれており、葉山のシーンもそれを暗示させる演出として用いられている。それ以外のストーリーに直接絡まない背景音楽の多くについては、ナイトクラブでのジャズ・バンドによってラウンジ音楽風で凡庸に演奏されることで「一般的で退屈な大人の世界」を表現しており、主要テーマと対比させ際立たせる効果を生み出している。

テーマとなる4つの主要楽曲とその変奏については、シナリオに沿ってその人物の心情や状況がそれぞれの楽器や動機の展開を通じて演出されるよう象徴的に関係づけられている。とくに使用する楽器や奏法に対しその音色を変化させることで心理的な演出を行い、結果的に斬新で特異な楽器アンサンブルの組み合わせと編曲が行われている。例えば、メイン・テーマは夏久の象徴であり、夏の気だるさを表現するようなゆっくりとしたスウィング・ジャズのリズムで演奏される。曲調は長調と短調の判別が曖昧でカデンツも明瞭ではなく、ベース・ラインが半音による上下行を反復する和声進行は精神的な不安定感を象徴させる。心理的苛立ちや欲求不満を表現するフラッター・タンギング奏法によるトランペットと、グロウル奏法と振幅の大きいヴィブラート奏法によるテナー・サクソとのユニゾンで吹奏される「太陽族」の象徴としての旋律は下行中心に音高遷移し、とくに冒頭の3音による半音階の下行（B $\flat$ -A-G $\sharp$ 、後述）が退廃的で憂鬱な印象を与える。それに対し、サブ・テーマ1は春次の象徴であり、純粋で素直な青年らしさを表すために、ソロ・トランペットで表現され、クラシック音楽のような通常の奏法で清々しく凛々しい実直な「個」として拍節感の明確なテンポで吹奏される。曲調は長調でカデンツが明瞭であり、上行する分散和音（後述）を基本に旋律と和声との関係に忠実さをもって音高遷移しているが、冒頭の3音による半音階の上行（F-F $\sharp$ -G）は、同じ兄弟でありながらもメイン・テーマに対して内面的な対比構造として反行し爽快な前向きさを表している。これらのテーマは両方ともにB $\flat$ 調による同主調関係で作曲されている。B $\flat$ 調の設定は使用楽器であるトランペットとテナー・サクソが共にB $\flat$ 管であり楽器の特性を考慮した編曲上の理由に起因することも想定されるが、近親調を用いることで夏久（短調）と春次（長調）の兄弟が異なる性格を持つ家族関係であることを象徴させている。このように調性と家族関係については、最晩年に発表した現代音楽作品《系図—若い人たちのための音楽詩—》（1992）における同様な思考について言及している（武満徹全集編集室(編) 2002: p.186）。

サブ・テーマ2は春次が恵梨と合うシーンで使われるサブ・テーマ1のジャズ変奏ヴァージョ

ンである。サブ・テーマ2は、前述のジャズ・バンドによる「一般的で退屈な大人の世界」に近づけて凡庸なラウンジ音楽風の編曲をすることで、春次と恵梨の「普通の恋愛」を象徴させている。

官能的テーマについては、恵梨の夏久との情事や春次とのラヴシーンなどの性的な官能性を表現する場面において、半音階を含んだ調性の安定しない旋律と、長3和音が曖昧にずれた拍節による分離的な調性感で演奏される。それが夏久と春次の間で揺れる優柔不断な恵梨の不安定な心情や、男女のぎこちない恋愛の駆け引きを表現している。

日活での仕事で、武満は40作品近くに作曲したにも関わらず20は完成すらされず、ひどくがっかりさせられた、とも言及している（武満 1990: p.15）。それ以降武満は、生計を立てるために日活を離れ、黛の紹介で松竹の映画を手がけるようになる。『狂った果実』は音楽録音に監督が立会えない程の過密スケジュールの中で、まだ途中段階の未完成な映像によるラッシュ・フィルムを観ながら暗中模索し音楽収録が行われたために、武満は「映画というのはこんなにひどいものかと思った」が「（結果は）割合うまくいった」と言及している（武満徹全集編集室(編) 2003b: p.31）。つまりそれは、シナリオに沿った図式的で綿密な音楽演出による佐藤との協同作業と、中平の斬新な映像演出との結合による成果であり、結果的にスター俳優中心の興行主義的な商業映画の枠を越えて、ヌーヴェルヴァーグに影響を与えるまでの芸術的な映画表現の獲得に成功したと考えられる。

### 3.6 直接的影響についての比較と分析

次に、《聞かせてよ、愛の言葉を》と『狂った果実』音楽についての比較を行い、それらの音高遷移とリズムについて、直接的な影響としての共通性を検討する。

《聞かせてよ、愛の言葉を》は全体的に長調による三拍子のワルツ調の洒落な楽曲で、ゆったりとしたルフラン（繰り返し句）の部分A（23小節）<sup>(註9)</sup>と小鳥のさえずりのようなクUPLE（節）の部分B（16小節）により、A-B-A-B-Aの形式で楽曲全体が構成されている。Aの部分は基本的に長音階による、比較的長い音価で順次進行中心の音高遷移が見られる。音域幅も短6度と狭く、歌いやすく落ち着いて語るような印象を作っている。それとは対照的にBの部分は同じ長音階に含まれない半音をいくつか加える部分があり、比較的短い音価で跳躍進行と順次進行によるパッセージ（走句）の組み合わせを主体とした音高遷移が見られる。音域幅は完全8度でAと比較すると広く、正確な音程で歌うためにはAに比べ難易度が高く、早口で喋るような印象である（Lenoir, Jean: 1930）。これらAとBの中に見られる音高遷移とリズムの特徴において、前述した『狂った果実』のメイン・テーマとサブ・テーマ1・2の中で具体的に合致している部分がある。

#### 3.6.1 メイン・テーマのフレーズ冒頭に見られる直接的な影響

《聞かせてよ、愛の言葉を》のAの冒頭については「2拍+1拍、2拍+1拍、2拍」の3小節内の5シラブルで構成されており、音高は1小節毎に長2度の連結による3音（F-E $\flat$ -D $\flat$ ）による順次進行で下行する。これにリズム表示を加えると、| F・F | E $\flat$ ・E $\flat$  | D $\flat$ ・・ | となる。タイトルでもある歌詞「Parlez-moi d'amour」が冒頭より鑑賞者に強く語りかける印象で、いわゆる「頭サビ」の効果に該当し、これにリズム表示を加えると、| Par・lez | moi・d'a | mour・・ | となる。



それに対し、『狂った果実』のメイン・テーマの冒頭についても同じく3音による順次進行で下行している。正確言えばアウフタクト（弱起＝前の小節の途中から開始すること）のドミナント音（主音の5度上の音）からその3音に連結されることによって、旋律の初動に対する印象を強調しているが、その3音（B♭-A-G♯）は長2度ではなく半音階によって下行しており、それが「太陽族」の心理感覚を意識的に象徴させる音楽的モチーフとして、冒頭から強烈に表現されており、これも「頭サビ」の効果に該当する。《聞かせてよ、愛の言葉を》の旋律に見られる同音連打（F+FやE♭+E♭に該当する部分）は旋律中には見られないが、このリズムは伴奏楽器によって楽曲全体に反復されるスウィング・ジャズのビートによって補完され、「2拍+1拍、2拍+1拍、2拍」のリズム構造は両楽曲において共通していることになる。これにリズム表示を加えると、(F) | B♭・・ | A・・ | G♯・・ | となる。このような3音による音楽的モチーフを用いて展開を行い作曲された事例が、付随音楽作品や現代音楽作品を問わず武満の音楽的特徴として多く見られる。

また、《聞かせてよ、愛の言葉を》の冒頭以後は「1拍、1拍+1拍+1拍、1拍+1拍+1拍、6拍」の5小節内の8シラブルで構成されている。これにリズム表示を加えると、D♭ | E♭ D♭ E♭ | F E♭ D♭ | B♭・・ | ・・・ | となる。それに対し、『狂った果実』のメイン・テーマの冒頭以後も全く同じリズム構成である。これにリズム表示を加えると、F | B♭ C B♭ | A♭ F D♭ | B・・ | ・・・ | となる。音域幅や音程の差はあるが、フレーズの中域から開始し、上行で高域に上りきってから下行に転じ低域でフレーズを終止する、という音高遷移の動きも一致している。

以上の動きがメイン・テーマでは同じコード進行（B♭mM<sub>7</sub>-B<sub>6</sub>）での連続2回反復上で展開されることで、旋律のフレーズも音楽的モチーフの呼応のような展開を印象づけている。これについて《聞かせてよ、愛の言葉を》の[B]は、全体的に音楽的モチーフの呼応主体で構成されているが、とくに9～10小節と11～12小節については、同じコード進行（A♭-D♭）での連続2回反復上で旋律も同じく2回反復することで呼応の印象効果をより強めており、メイン・テーマと近似している。

### 3.6.2 サブ・テーマ1のフレーズ中間に見られる直接的な影響

《聞かせてよ、愛の言葉を》の[B]の冒頭は、それまでの[A]の流れから一転して、急速に旋律音域の最低音から短い音価による分散和音で上行し旋律音域の最高音に到達し、その直後に順次進行のパッセージで再び急速に下行する。つまり分散和音は基本3和音による1オクターヴ上行「↓第5音+主音（音階の開始音）+第3音+↑第5音（↓A♭-D♭-F-↑A♭）」であり、その後の順次進行の下行（G♭-F-E♭-D♭）で主音に和声的に解決（響きの不安定感から安定へ向かう機能）する。この一連の動きを反復し、その後はそれらの動きを展開させながら再び最高音に到達して[B]を終える。

それに対し、『狂った果実』のサブ・テーマの後半は、この音高遷移と全く同じ分散和音で上行し（↓F-B♭-D-↑F）、旋律音域の最高音に到達し、その直後の順次進行による下行（E♭-D-C-B♭）もほぼ同じである。以上の音高遷移の流れには和声進行による若干の音程の違いがあるものの、後3回反復して曲を終止させている。金管楽器（トランペット）の吹奏による倍音の特性を生かして分散和音を旋律として作曲するのは、武満に限らず楽器の特性を知る作曲家であればとくに珍しいことではないが、楽曲構成の中で登場する位置や反復、分散和音の音列順序が完全に一致している。



この急速な分散和音の上行についても、武満の音楽的特徴として様々な楽曲中に多く見られる。それは旋律の一部や伴奏形など様々な用途で使用されるが、いずれの場合も「武満トーン」のようにオーケストラにピアノの残響ペダルの効果を付加したかのような、特徴的なオーケストレーションの響きを形成するための重要な構成要素である。

### 3.6.3 サブ・テーマ2のフレーズ結尾に見られる直接的な影響

《聞かせてよ、愛の言葉を》の[B]から[A]に戻る直前、つまり[B]のフレーズの結尾で、それまでに登場しなかったドッペル・ドミナント（ダブル・ドミナント・コード）<sup>(注10)</sup>とそれに準ずる半音の動きが見られ、[A]に回帰する音楽的な期待感を準備しているが、同様の動きが『狂った果実』のサブ・テーマ2にも登場する。どちらの楽曲も1コーラスに1回しか登場しない箇所であり、そこで一時的にドッペル・ドミナントを借用することで、それまで登場しなかった響きの新鮮さとその後続く原調へ回帰する期待感を高める効果を生み出す。楽曲のクライマックスに該当する部分でもあり、《聞かせてよ、愛の言葉を》において旋律はさらに上行しつつ旋律中の最高音に到達する。

さらに特徴的なのは《聞かせてよ、愛の言葉を》と『狂った果実』のサブ・テーマ2のどちらの楽曲も、そのドッペル・ドミナント上での旋律に半音を含むターン（装飾音による常套句的奏法の一つ）を加えていることである。《聞かせてよ、愛の言葉を》のターンの場合（E♭-F-E♭-D-E♭）となり、D音は本来この楽曲の基本的な長音階には含まれない音である。それに対し『狂った果実』のサブ・テーマ2のターンの場合（F-A-G-F♯-G）となり、F♯音は本来この楽曲の基本的な長音階には含まれない音である。ドッペル・ドミナント同様、ターンによるそれまで旋律中で聴かれなかった半音の登場は、固定された音階による旋律の印象に新鮮さを与える効果を生み出している。登場する場所についても旋律の前半に作曲上ターンの使用が至極妥当と見受けられる箇所があるが、武満はあえてここではターンの使用を避け、《聞かせてよ、愛の言葉を》と同じく冒頭部に回帰する直前の1度だけの使用に意図的に止めていることが、楽曲分析の結果として確認できる。

## 3.7 まとめ 旋律の記憶と音楽感覚の形成

このように、武満が影響を受けた《聞かせてよ、愛の言葉を》の音楽的特徴について、『狂った果実』のメイン・テーマ、サブ・テーマ1、サブ・テーマ2の中に見られる共通性について具体的に指摘した。作曲志望者が経験によって熟達する過程において、過去に影響を受けた楽曲の音楽的特徴が自作の中で見られることは当然有り得ることであり、その反復と蓄積による修練が音楽家にとって最も重要であることは言うまでもない。しかし今回の研究対象である両作品の音楽的性格や印象は一般的に全く異なるものであり、楽曲分析の観点から比較しなければ、単に「〇〇風」といった表層的な観点から類似性を指摘することは困難であったと考える。今回の結果を検討すると、作曲経験者・熟達者が作曲する際に選択する常套句の複数による偶然の一致と考えるのは不自然であり、前述した武満自身の生い立ちも含め、作曲家としての深層に内在する強烈な音楽的刷り込みの影響によって自然と感覚的に表出したものであると考えられる。

武満はこの『狂った果実』で映画音楽作曲家としてデビューしたわけだが、現代音楽作曲家としての経歴のみから考えると、シャンソンに影響を受けて作曲家を志望したこと以上に、ミュージック・コンクレートによる短編映画を経て、満を持して手がけた最初の長尺劇映画音楽作品が

ジャズとハワイアン音楽の手法で作曲されているという事実は非常に興味深い反面、現代音楽の文脈としての整合性のある説明は非常に困難であり、その経歴に直接該当しないその他の周辺領域による活動として表層的に扱われがちである。しかし『狂った果実』の音楽はその経歴から突出しているわけではなく、生き立ちも含めてそこに至る経緯が音楽的要素として存在する。例えば『狂った果実』以前に作曲された付随音楽作品を検討してみると、武満の初めての舞台作品である『夏と煙』(文学座:1954)の音楽ではアルト・サクスのジャズ風の吹奏によるソロにジャズ・ドラムが加わるが、テーマのフレーズに頻繁に登場する半音階による下行が『狂った果実』メイン・テーマの夏の気だるさに共通する雰囲気を持っている。続く舞台作品である『野生の女』(劇団四季:1955)の音楽も同様に、サリュソフォン<sup>(註11)</sup>とジャズ・アンサンブル編成を用いて、曲ごとにラウンジ・ジャズ、ディキシランド・ジャズといったスタイルに変えながら、全体的にジャズ作品でまとめている。また同じく『アンフィトリオン38』(劇団四季:1955)ではソプラノや合唱以外に、マンドリン、ヴィブラフォン、エレクトリック・ギター、コルネットが楽器として使用され、『狂った果実』の官能的テーマに見られる分離的で曖昧な調性感やエレクトリック・ギターのスライド奏法などによる共通性が、旋律や楽器アンサンブルの中に見られる。

その他、テレビ作品『家なき子』(1955)の音楽のソロによるアルト・サクスのメイン・テーマにおいては、『聞かせてよ、愛の言葉を』と同じ三拍子によるフランス近代クラシック音楽風で洒脱で端正な曲調で作曲されており、全体の旋律の音高遷移についての類似した印象を持つ。またドッペル・ドミナントの音楽構成的な位置やそれに続くドミナント音への到達においても共通性が見られる。武満はこの当時より付随音楽作品で頻繁にサクスの用いて旋律パートを担当させているが、シャンソンを含むフランス音楽とジャズのようなアメリカ音楽に大きな影響を受けた武満が、その両ジャンルで頻繁に用いられる楽器に対する音響的な趣向によって使用したとも考えられる。

このように、武満が『聞かせてよ、愛の言葉を』を聴いた強烈な音楽的体験を作曲家経歴の原点として、その影響がいくつかの舞台音楽作品を経て『狂った果実』で反映されるに至ったように、付随音楽作品についても音楽性や作風についての系譜が見られる。これは『聞かせてよ、愛の言葉を』による武満の音楽的影響の大きさに対する事実と、その音楽的特徴が楽曲分析的を通して『狂った果実』以降の付随音楽作品や現代音楽作品にも多数確認できる、という実証性に起因している。

#### 4. 終わりに 協同作業と自己演出

武満はコンサート上演中心の現代音楽作品だけでなく、とくに映画音楽などについては一般大衆に対し説明しなくても理解できる直感的な「分かりやすさ」の音楽演出を優先させるために、異なるジャンルの引用と編曲、記憶しやすい旋律動機、明確な調性感とリズムなどを自己の作品として用いることを躊躇しなかった。付随音楽作品を多く手がけたのは生計を立てるためでも当然あったが、それをアルバイトとしてとらえる区別は全くなかった(武満 2006: pp.168-169)。芸術全般に対する興味のみならず、一般大衆的な興味関心にも敏感であったために「ぼくが映画の仕事が続けるとするなら、それは優れた監督たちと協同作業をするためです。」(武満 1990: p16)と言及しており、また、独立系プロダクション監督と一緒に仕事をするのは、低予算による制約条件をいかに積極的にとらえ、その非凡な監督から協同作業を通して刺激を受け

るために、オープンな開かれた態度でないと何も得るものがない（武満 1990: p.16, 武満 2006b: CD）、とも言及している。音楽だけでなく様々な人間からの影響を自発的に求めていたものと考えられ、映画監督だけでなく武満自身が黛、芥川、早坂らの仕事を分担したように、武満自身もジャズ・ピアニストの八木正生とは作曲家と演奏家という関係を越えて協同作業を行っている。その他、スコアリング（楽譜化）の作業も毛利蔵人、八村義夫、池辺晋一郎、柿沼唯ら当時の若い世代の作曲家に担当を任せている。一般的にほとんどの現代音楽作曲家はこのような分業化をせず、自己完結させる事で芸術的純粋性と作曲家的独立性を保持するのが創作としての常識ととらえがちである。しかしこのような細分化された作業工程の分担や共作は実験工房時代からのシステムであるとも言える。さらに、ポピュラー音楽制作の現場においてはごく一般的のものであり、映画製作の世界においてもそれが常識である。

このように協同作業を好み、音楽そのもの以上に付随する媒体との一体的表現を優先するために、場合によってポピュラー音楽の手法も用いて作曲しながらもそれを芸術的な自己実現として消化していることが、現代音楽作曲家と職業作曲家の両面を併せ持つ武満の独自性として考えられる。

武満は音楽作品以外にも美しい文体で書かれた随筆を含む著書や評論を多数残しており、インタビューや対談記事も多く、メディアへの登場は他の現代音楽作曲家に比べるとはるかに多い。その他、企画者・プロデューサーとして現代音楽祭やコンサート・シリーズにも関わっている。こういった作曲以外の周辺の活動も含め、一般的あるいは研究的な視点から、本来作曲家としての一次情報である楽譜を離れ、武満の言説が一人歩きする傾向が強く、結果的にそれが武満像を演出している（されている）かのようにとらえられる。これは本人の真意か否かに関わらず、ポピュラー音楽には不可欠な要素である偶像的な印象演出の典型的な手法であり、それに巻き込まれるかたちで武満の音楽は多様な解釈を生む可能性をはらんでいる。つまり自発的に音楽原理主義を貫かなかったことで、結局それが自己演出であることが確定するわけだが、その自分自身に対する印象作りとアカデミシャンには無い経歴の形成が、ポピュラー音楽家の創作活動と結果的に近似している。しかしそれは芸術音楽作曲家として否定されるべきものでは決して無く、解釈の多義性を生み出すことによる音楽的成熟は、現代音楽にもポピュラー音楽にもその規範や制約は無いはずである。

佐野が「ムード音楽のような」と指摘する武満の最晩年である第4期（佐野 1999: p.182）は、リズムは拍節感が無いながらも調性に回帰した。そしてジャズやアメリカ音楽に近似した響きのオーケストレーションに単旋律を加えたその音楽は、明らかに現代音楽とポピュラー音楽を折衷するような作風の方向性を持っていた。初期の武満の中にあつた付随音楽作品と現代音楽作品の意図的なジャンルやスタイルの分離的な区別は、最晩年の音楽的特徴としてこの時期に融合される傾向にあつたと考える。冒頭6小節のみで絶筆となったフルート、ハーブ、オーケストラのための現代音楽作品《ミロの彫刻のように》の手稿譜（武満徹全集編集室（編）2004: pp.14-15）からは90年代以降に書かれた映画音楽作品に近似した響きが推測され、晩年のミロの彫刻作品に見られる抽象化された線やフォルムと大衆的な色彩的表層による印象と近似する。

生前、武満は生まれ変わったらジャズ・ミュージシャンになりたいと周囲に話していた。<sup>（注12）</sup>武満の最晩年の創作活動は健康状態の悪化による影響が大きいですが、この時期の作品として《3つの映画音楽》（1994/1945）において『ホゼー・トレス』（1959）、『黒い雨』（1989）『他人の顔』（1966）の映画音楽を演奏会用組曲にまとめており、武満の創作時代区分に該当する映画音楽作品を総括



し、付随音楽作品と現代音楽作品の融合のための原点回帰でもあったことが伺える。

本稿では武満のポピュラー音楽性について、楽曲分析を基本に解明する必要性を1つの事例として指摘する程度に留めた。さらに付随音楽作品と現代音楽作品との全体と個々の関係について、その音楽的特徴の比較を深め、より明確な武満像について実証することを今後の課題とした。

## 注

- (1) このリストは、武満徹全集1～5巻、小野充子編「武満徹作品表」(長木・樋口 2000: pp. 396-444) およびショット・ミュージック社目録に基づき、作曲情報や音源を確認できる作品を追加するかたちで集計している。発表年は公開日および初演日に基づき、作品タイトルごとに1曲として扱っている。未発表曲、編曲作品、付随音楽ではない単独の「ポピュラー・ソング」、コマーシャル音楽、町歌・校歌に関しては考慮していない。
- (2) 諸般の事情で武満の音楽が使用されなかった映画『北斎』(1952)の偶然スコアを見つけた音楽評論家の秋山邦晴は、1974年『美術手帖』10月号に「それはいまのかれのスタイルとは異なった作風である。しかし日本の音楽の特色のひとつである打楽器的な要素をとり入れ、日本的なひびきの特徴をもった興味深い音楽だった。」と書き記している(武満徹全集編集室(編) 2003b: pp. 23-24)。
- (3) 2003年11月にジャズ・バンドPE'Z(ペズ)がシングルCDとアルバムCD収録曲として発表した《大地讃頌》に対し、作曲者であり当時東京藝術大学作曲科教授であった佐藤眞が「著作権法上の編曲権と同一性保持権を侵害するものである」として演奏禁止とCD出荷停止を求め東京地裁に仮処分申立てを受け、バンドとレコード会社側がそれに応じるかたちで作曲者側が訴えを取り下げた問題。
- (4) 調査期間:1968年1月4日号～2010年12月20日号。1986年4月7日号よりシングルカセット、CDシングルの売上も加算している。
- (5) 本稿ではこの映画における多くの変奏ヴァージョンについて明確に整理する目的で、便宜的にメイン・テーマ(DB-1-TOP, DB32-M32)、サブ・テーマ1(DB4-M4, DB32-M31)、サブ・テーマ2(DB48-M8, DB24-M22前)、官能的テーマ(DB11-M10, DB24-M22前)と表示する。カッコ内はこの映画の音楽表、ダビングロール表によるものである。(武満徹全集編集室(編) 2003b: pp.33-35)
- (6) 武満はその士官より歌手名をジョセフィン・ベイカーと聞きそう思い込んでいたが、後にそれが間違いだと知る。
- (7) Musique Concrète(具体音楽)。フランスのピエール・シェフェールによって提唱された現代音楽における電子音楽の手法。録音機器の技術を用いて音響的な創作を行う。
- (8) 『銀輪』は新理研映画制作の日本自転車工業会PR映画であり、当初全編に渡り武満のミュージック・コンクレートで音楽が作曲されていたが、難解すぎるという理由で修正要望が出た音楽の部分については、黛敏郎による流麗なアメリカ音楽風のオーケストラ曲が加えられて理解しやすく仕上がっている。
- (9) 楽譜の24小節目は全休符であり、録音された音源はその部分を省略している。
- (10) 主調の5度上にあたる調(属調)のドミナント(属和音)
- (11) Sarrusophone。19世紀中頃に発明された金属製の木管楽器の一種であり、ダブルリードを用いて演奏される。現在のオーケストラではコントラファゴットで代用される。
- (12) 筆者は1988年から数年間、当時の武満の契約出版社であるショット・ミュージック株式会社にて、出版楽譜や演奏用パート譜の校正業務を担当していた経験があり、これは武満本人と直接会話した筆者の事例である。正確にはその時「生まれ変わったらジャズかポップスをやりたい」と言及していた。



## 参考文献

- Burt, Peter. 2001. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press [小野光子訳 2006『武満徹の音楽』 東京:音楽之友社]
- Tagg, P. 1982. "Analyzing popular music: theory, method and practice" in *Popular Music*, No.2. [三井徹編訳 1990「ポピュラー音楽の分析 理論と方法と実践」『ポピュラー音楽の研究』 東京:音楽之友社]
- Lenoir, Jean. 1930. *Parlez-moi d'amour*. Paris: Société d'éditions musicales internationales. 安芸光男 2009『武満徹 自らを語る』 東京:青土社
- 石原慎太郎 1956「狂った果実」 東京:キネマ旬報社『キネマ旬報』 1956年8月上旬号 No.152オリコン・マーケティング・プロモーション 2012『SINGLE CHART-BOOK COMPLETE EDITION 1968～2010』 東京:オリコンリサーチ株式会社
- 大野周平 2006『哀愁と歎びのシャンソンの名曲20選』 東京:中経出版
- 蒲田耕二 2007『聴かせてよ愛の歌を 日本が愛したシャンソン100』 東京:清流出版
- 木之下晃 2005「青春を語る」(付属CD)『木之下晃 武満徹を撮る』 東京:小学館
- 小林淳 2007『佐藤勝 銀幕の交響曲』 東京:ワイズ出版
- 佐野光司 1999「音楽芸術」別冊 ONTOMO MOOK『日本の作曲20世紀』 東京:音楽之友社
- 篠田正浩 2007「私のこだわり人物伝」『NHK 知るを楽しむ』 東京:NHK出版
- 武満浅香 2006『作曲家・武満徹との日々を語る』 東京:小学館
- 武満徹 1990 マックス・テシエ 瀬尾信子訳「武満徹インタビュー」『映画の世界』 東京:勅使河原プロダクション
- 武満徹 2006a「3. デビュー作『狂った果実』と音色への実験」対談「映画音楽とわたし」(武満徹&秋山邦晴)『オリジナル・サウンドトラックによる武満徹 映画音楽 Disc7:特典盤 (CD)』(Victor/VICG-60599)
- 武満徹 2006b「13. 私の音楽と映画の関係」対談「映画音楽とわたし」(武満徹&秋山邦晴)『オリジナル・サウンドトラックによる武満徹 映画音楽 Disc7:特典盤 (CD)』(Victor/VICG-60599)
- 武満徹 2007 暗い河の流れに「樹の鏡, 草原の鏡」『武満徹著作集 1』 東京:新潮社
- 武満徹全集編集室(編) 2002『武満徹全集 第1巻 管弦楽曲』 東京:小学館
- 武満徹全集編集室(編) 2003a『武満徹全集 第2巻 器楽曲, 合唱曲』 東京:小学館
- 武満徹全集編集室(編) 2003b『武満徹全集 第3巻 映画音楽(1)』 東京:小学館
- 武満徹全集編集室(編) 2003c『武満徹全集 第4巻 映画音楽(2)』 東京:小学館
- 武満徹全集編集室(編) 2004『武満徹全集 第5巻 うた, テープ音楽, 舞台・TV・ラジオ作品, 補遺』 東京:小学館
- 長木誠司, 樋口隆一編 2000『武満徹音の河のゆくえ』 東京:平凡社
- 永田文夫 1984『世界の名曲とレコード シャンソン』 東京:誠文堂新光社
- 榎崎洋子 2005『武満徹(作曲家・人と作品シリーズ)』 東京:音楽之友社
- 細川周平・片山杜秀監修 2008『日本の作曲家—近現代音楽人名事典』 東京:日外アソシエーツ

