

# 第1章 第3節 戦後の現代邦楽の流れ

戦後、邦楽は洋楽の作曲家達の手によってどのような変遷をしてきたのであろうか？海外の作曲家の影響を受けた日本の作曲家は、実験音楽、そして邦楽のヘテロフォニーとつながる、五線譜で表しきれない揺らぎをもった現代邦楽作品を出現させた。そこにいたるまでの作曲家の歴史、関わりを榎崎洋子氏の文献を基に下記に列記してみる。

## I 明治時代からの邦楽の経緯

日本音楽の流れをたどって現代に至ると、「新邦楽」「現代邦楽」「現代の日本音楽」などと呼ばれる大きなジャンルに行き当たる。上の三つの呼称は、主として放送関係を出発点として、第二次世界大戦後の各時期に呼びならわされたものだが、このジャンルを総称し得る自他共に許す呼び名はまだ生まれていない。このジャンルの性格をおおむね列挙すれば、

- ・日本音楽の楽器を用いながら、必ずしも伝統的な手法にこだわらず、むしろ多くの場合積極的に洋楽の手法を採用していること。
- ・日本音楽に多い語り物に密着した立場をとらず、純粋音楽的な追及姿勢を持ったものが圧倒的で、そのため声楽曲よりも器楽曲に意欲的な作品が多く、しばしば多楽章形式の曲や、伝統楽器のみのオーケストラによって演奏される合奏協奏曲風の曲などのみられること。
- ・洋楽器との協演を指定した曲や伝統楽器に洋楽器風の表情・和音を要求する曲などがしばしば見られること。
- ・上記と関連して、伝統音楽のイディオムや限界にこだわらず、むしろ伝統音楽の楽器や習慣についてほとんど知識のない洋楽系の作曲家を積極的に迎え入れる傾向があり、このため演奏家は新しい傾向の奏法を開拓する必要にせまられていること。この傾向は第2次世界大戦後にいちじるしい。
- ・このジャンルに参加する演奏者は箏曲・尺八関係に多く、いずれも古典曲と現代曲の演奏家を兼ねるが、そのうち特に現代曲を得意として演奏する演奏家が次第に増えており、現代曲専門の演奏家や演奏団体が続々生まれつつあること。などである。

このジャンルの発生したきっかけは、明治維新後の新しい文化様態に対応したものであるとことはいうまでもない。しかし伝統音楽界での「和魂洋才」精神は、明治期にはむしろ消極的な表れかたをしたにすぎなかった。むしろ江戸時代民間に流行した外国音楽である「明清楽」のうち、明楽は幕末に亡び、清楽も日清戦争を境にかえりみられなくなって、いわゆる外国の影響力は一面で退潮を示してさえいた。その間、関西の生田流箏曲家におこった「明治新曲」の運動の中に、洋楽手法のかげがみとめられたり、無声映画の伴奏にいわゆる「和洋合奏」の音楽が使われたりしたのが目に立つ程度であった。

そのような時代の中、はじめて多くの人々の関心をよんだのは大正6年(1918)以後の宮城道雄作品発表会と、大正9年(1920)11月27日、東京有楽町で行われた「新日本音楽大演奏会」である。後者は尺八演奏家吉田晴風主催・音楽春秋会賛助の催し物で、内容は本居長世・宮城道雄他の作品発表会であった。古典楽曲演奏の名手でもあった宮城は明治27年(1894)神戸に生まれて生田流箏曲を学び、14歳で朝鮮に移住したが、その年「水の変態」という作品を書いた。

明治末期の作であるこの曲は、伝統的な手事物の形式に近いものであるが、すでに多くの新傾向の発想・奏法を含んでおり、宮城の処女作であると同時に歴史的位置を占めている。3歳年上の吉田晴風は幼児期から尺八をよくしたが大豆商人を志して朝鮮へ渡った時宮城を知り、商売に失敗して帰国してから新傾向の日本音楽運動を起こし、そのジャンル名を「新日本音楽」としたのである。

吉田・宮城の運動は、洋楽系の作曲家である本居長世を含み、発表演奏会にもオーケストラやピアノを伴っていたが、必ずしも洋楽を伝統音楽に取り入れようという姿勢のものではなかった。むしろ吉田の考えの中には、洋楽的な方向に安易に傾斜していく傾向をいましめ、一方伝統を保守する態度にも反発を示す独自の立場があって、日本人固有の感覚に立脚したユニークな新音楽を理想としたのだった。この運動に尺八の中尾都山、箏の中島雅楽之都、長唄三味線の杵屋佐吉、研究家の田辺尚雄、町田佳声らが加わった。「新日本音楽」の誕生である。

## Ⅱ 邦楽演奏家の海外進出

この項では邦楽演奏家が海外へ行き、両国間での影響を与えあう事になった事例を紹介する。むしろそこでは五線譜での交流・研究がなされていた。

邦楽家がいつから五線譜を使用し始めたのかを考えてみると明治時代まで遡る。明治時代、川上貞奴等がヨーロッパへ行った記述が残されている。これと同時期かどうか調べきれなかったが、明治27年パリで行われた、万国博覧会に雅楽の楽器・楽譜・などの資料が陳列され、その際出品された笙の和音の五線譜による図表からドビュッシーが新しい和声のヒントを得たと日本音楽の歴史(吉川英史著)に記されている。そのドビュッシーの交響詩「海」の初版のスコアの表紙は葛飾北斎「富嶽三十六景」のヤ神奈川沖波浪裏<sup>1</sup>が使用されていた。

大正以後吉田晴風一行がアメリカへ行き、海外の有名音楽家が来日した際邦楽に注目し、「春の海」がバイオリンと演奏、録音され、ストコフスキーがフィラデルフィアのオケで「越天楽」を演奏した。また忘れてならないのは、盲人の使用する点字タイプライターというのは五線譜で作曲されることである。邦楽家は独自の楽譜、ポジション譜や数字譜を使っているが、大半が盲人であった箏曲家は五線譜で記譜していた事実はとても興味深い。よって宮城道雄は五線譜の達人であったに違いないのである。

和洋両楽器の縄張りの撤廃が進み、「千鳥の曲」「六段」がピアノで演奏されたり、宮城氏の「瀬音」の十七絃がかわりにチェロで演奏されたりした。

## Ⅲ 邦楽家の挑戦

戦後東京を中心に多くの現代音楽、実験音楽が演奏されてきた。洋楽の作曲家による曲が増えていく中で、いろいろな作業、知識、意識の交流が演奏家同士、作曲家と行われるようになった。

戦前の邦楽においては、西洋の簡単な和声法が取り入れられ、調性も長音階や短音階のものが新しさとして、あこがれをもって取り入れられたが、戦後、新しい技法によって多種多様に進展していったプロセスと結果を日本人作曲家、邦楽演奏家はいち早く学んでいった。

それらの曲を調べるにあたり、これらの音源を聞いてみたが、今聞いてもどれも新鮮味にあふれ、当時の情熱や新しい挑戦への喜びが伝わってきて、私にとってもこの聴取体験はとても嬉しく有意義なものであった。その中で特に印象に残ったのが菊地梯子氏の十七絃への取り組みと、演奏活動である。それは氏の十七絃との出会いから始まる・・・以下菊地梯子氏の～十七絃箏と共に学んで～の記事より抜粋してみる。

思えば、東京音楽学校(現芸大)二年の頃宮城道雄先生に学内演奏会で「さくら変奏曲」の十七絃を弾く機会を与えていただいたのが、十七絃との最初の出会いでした。当時、大合奏の十七絃のパートは男性ばかりずらっと並んで弾いているのが常で、むしろ自分には縁遠い楽器とっていたほどです。(中略)芸大の十七絃は便利に二つ折りになるように作ってあったのですが、折りますと演奏の少なくとも二時間前にはつないで締めておかなければ、絃が伸びて使い物にならないという、不便なものでした。しかも胴が二つに別れるためか音も悪いので、何時も長いまま二人がかりでもって歩きました。又タクシーに乗せるときは、窓から斜めに出して乗せておりました。ある時運転手さんに断られ、演奏会の帰りでしたので、道端で絃をゆるめ二つ折りにした事もありました。(中略)私としては何としても自分の楽器を作りたい、タクシーにも乗せられ、何よりも1人で持ち運びできて、そしてもう少し深い音のする十七絃を・・・その思いが、日増しに心の中でふくらんでいきました。(中略)

山形屋琴三絃店に相談し、十七絃を短くし、音が貧弱にならないように胴を厚くしたり、短いと絃の張力も弱い為龍角を少し高く、柱も従来より高くしたり・・・こうしてその当時の箏作りの名人柿沢真泉氏と河合敏雄氏の合作により1956年私の初めての楽器、短い十七絃の第一号が生まれたのです。1,93メートルの十七絃は当時あまり良く言われず、私自身としても、低音は出ても何かたるんだような音がするのが気になり満足できなかつたのですが、自在に1人で持ち歩ける点、何にも変え難い喜びでした。糸も初めは百匁の絃(箏は十八匁が多い)を一番低音にかけていましたが、これでは縄のようで鳴らすまでにゆかず、八十匁から七十五匁・七十匁と細くしていったり、又ある時は録音のリハーサル中に下の柱を動かそうとして、一番手前の柱に身体がふれ、倒してしまいました。すると一瞬の間に手の施しようもなく将棋倒しになり、いちばん下まで倒れていってしまい、あれよあれよと我を忘れてみとれてしまたり・・・それからは柱も大きめの紫檀の柱がついていたのをやめ、丁度出始めたプラスチックを、従来から十七絃に使われていた大きさのものにしてしまいました。(後略)

この翌年菊地氏は第一号十七絃と共にモスクワに渡りコンクールに挑戦した。その後さらに十七絃に改良を加え、固い上等な桐の木で、重くて鳴らすのに力があるけれども、深く渋い音のする美しい木目の第二号十七絃が出来上がったのは1965年のことである。

氏の挑戦はそこから次の段階へと移っていった。それは十七絃のソロの曲の委嘱であった。「楽器」と「演奏者」と「楽曲」、この三つがそろっていればいい音楽が生み出されることは周知の事実であるが、私は楽器屋に注文すればすぐ手に入る楽器、楽譜に慣れ、それがあたり前のこととっていたが、楽器もそしてこれから述べる楽曲に関しても先人の努力があったからこそと改めて感じた。

氏は楽器改良と並行し、委嘱作品をもちかけ、第二号十七絃が出来上がった同じ年の1965年に初ながら完成させた。時代も十七絃への関心が強くなっていく頃であった。その一週間後に唯是氏の十七絃独奏曲が演奏会で発表される。

そして1968年、第三号の十七絃が誕生し(中嶋隆氏考案十八絃)、1969年には十七絃だけの初めてのリサイタルが開かれた。十七絃のソロ曲は「風」と唯是氏の「六つの前奏曲」しかないのでそのほとんどは委嘱作品であった。そこであの超絶技巧の「接点」(牧野由多加作曲)、を始めヴァイオリン3名ヴィオラ1名との十七絃と弦楽器のための三つの叙景(助川敏弥作曲)、「十七絃と小鼓のための二重奏曲」(杵屋正邦作曲)、「十七絃独奏のためのソナタ」(仲俣申喜男作曲)が発表された。

同時代、十七絃奏者で委嘱活動を行っていたのは、他に宮本幸子氏が挙げられる。この後も菊地氏の演奏活動はますます精力的になる。1975年に「邦楽4人の会」を退会するまでの国内外での活躍に加え、1978年、79年、80年と十七絃によるリサイタルを開催したのである。みずみずしさを放つ私の大好きな「みだれによる変容」(広瀬量平作曲)は80年11月のリサイタルで初演されている。その他池辺晋一郎氏、三善晃氏、一柳慧氏等の斬新な曲が発表された。

その1980年は6月にも、三人の十七絃奏者による演奏会が開催され、菊池悌子・宮本幸子・沢井一恵の3奏者が共演した。ここで「火垂る」(沢井忠夫作曲)が沢井一恵氏の初演で演奏されている。

1979年には沢井一恵氏が十七絃リサイタルを開催し、十七絃と打楽器のための「漂う島」(石井真木作曲)、独奏十七絃と箏群のための「焰」(沢井忠夫作曲)が初演された。1980年には菅原久仁義氏委嘱の雨月譜(吉松隆作曲)も初演されている。このように1970年代後半になって十七絃奏者、十七絃の曲が数多く排出されるようになった。

牧野由多可氏の「風」の作曲者ノートに以下のような文が掲載されてある。(1981年発行)

「1965年の作品だからもう16年の歳月が流れてしまった。(中略)今日ならばいざしらず、当時としては十七絃の独奏曲を作るという事はかなり思い切った発想であった。まだその頃は十七絃という楽器に対して公然と否定的な意見を述べる人もいたし、第一、現代邦楽という新しい分野が今日のようにはっきりと確立されていたわけではなく、洋楽系の作曲家達がボツボツ手探りで邦楽器に接近し始めていた頃だったからである。ともかく一歩ふみだしてみよう。冒険は時として新しい可能性を生み出す原動力になる、そんな気持が2人を駆り立てて、細部の打ち合わせを重ね曲の出来上がったのが翌年の夏も終りの頃であった。(中略)やがて菊地さんの指の間から「風」の最初の一音がこぼれだし、初秋の庭へとゆっくり広がっていった。2人は思わず顔を見合わせていた。

今日十七絃の独奏曲は多くなった。それを弾く演奏家も又、多くなりつつある。菊地さんの大いなる努力が実を結んだことは云うまでもない……。」

菊地氏の持ち運べる自分の楽器が欲しいという1950年代の想いから、十七絃の曲を作曲家と共に作り上げていった1980年代頃まで、約30年間の十七絃に対する情熱は、下火になるどころかますます盛んになっていったことが理解できる。今ある十七絃、も舞台上で何度も再演されている上記の曲などは菊池悌子氏等の努力と挑戦の結果なのである。

菊池悌子氏だけでなく、邦楽家たちによる挑戦は数多くある。洋楽家の作品を取り上げたがそれと同時に邦楽家による、伝統に近い立場での作品もその数の上で対抗している。中能島欣一や杵屋正邦、小野衛、沢井忠夫らを始めとして、近世邦楽を基盤に洋楽の和声や形式、対位法を取り入れた作品を次々と発表している。

## IV戦後の日本作曲界の流れ

武満徹と三善晃の作曲様式(無調性と音群作法をめぐって 檜崎洋子著)で著者はこう述べている。

1950年代西洋では12音音楽、セリアリズム、電子音楽、偶然性などの20世紀の前衛的動向が頂点に達したといえる年代である。それと同時に非西欧の音楽が台頭してきた。シェーンベルクの音楽作品から義太夫節を類推する人がいたり、あるいはジョン・ケージの音楽は禅から影響を受けたという話を持ち出すまでもなく、西洋近代の音楽が崩壊していく過程は日本の伝統を自然に浮かび上がらせていった。

1950年代以降の日本の作曲活動の成果は、まさに日本の伝統と西洋の現代との中に具現したといえる。それはたんに邦楽器を使った作品や、雅楽、能楽、民謡などの日本の古典音楽や民族音楽をモデルにした作品に限らない。意識的に日本的要素を採り入れたこれらの作品に対し、武満、三善の作品にはむしろ意識的に日本的要素が反映されている。それだけに、彼らの作品から還元されるものが、日本の古典音楽の、その深層にあるものに届いていると考えられる。戦後の作曲家たちの関心事であった12音技法やセリアリズムにも武満と三善はほとんど関心を示さなかった。彼らの音楽の特質は技法として名づけられていないものの中にあると思われる。

20世紀には作曲家や理論家によってさまざまな作曲技法や作曲理論が提起されてきたが、その中で無調性と音群作法は、実態を特定しにくい用語といえるだろう。現在一般には、無調性の用語は、調組織の弱体化した20世紀初頭から、1920年代初めにシェーンベルクによって12音技法が実践されるに至るまでの時期に作曲された音楽に向けられており、音群作法の用語は、1950年代から1960年代にかけて注目されるようになった、多量の音をひとつの群としてとらえる作曲技法、あるいはトーン・クラスター(tone cluster)を使った音楽に向けられている。しかし、これらの年代に限らず、それ以前とそれ以後においても、無調性や音群作法による作品は書かれている。12音音楽が実践された1920年代を経たのちも、12音技法によらず、調的手法にもよらない無調的な音楽は書かれており、同様に、1970年代以降においても音群的な響きは使われている。

年代的に広範に渡っているだけでなく、すでに示唆したように、無調性と音群作法は非西欧の作曲家の台頭を促している。たとえば、バルトークは1910年代から1920年代にかけて無調的な作品を書き、ストラヴィンスキーは、無調的音高連関に加えて無調音楽の側面の一つである非拍節的リズムによる作品を書いている。これらの作品も無調音楽として分類されるが、シェーンベルクの音楽とバルトークの音楽とでは、そこに至る文化的脈絡が異なるであろうし、同様にシェーンベルクの非拍節的リズムとストラヴィンスキーのそれとは、それぞれに固有の文化的脈絡をもつことが推定される。音群作法による作法による作法も、リゲティの(アトモスフェア)(1961)やペンデレツキの「広島犠牲者への哀歌」(1961)などに見られるように、東欧圏の作曲家達によって書き始められた。西欧を中心に発展してきた西洋近代の音楽は、その発展に伴う変質により、西欧以外の作曲家の感性を開かせていったと見ることが出来るだろう。

このように、無調性と音群作法は、年代的にも地域的にも広範に普及している作法である。したがって無調性と音群作法には、そこから導き出された12音音楽や推計学的音楽など技法として名づけられたものの他に、さまざまな個人語法があると推定される。

以上のことから1950年以降世界的に民俗音楽から影響を受けた音楽が派生していったことがわかるであろう。西洋音楽史における古典派、ロマン派から20世紀にかけての記譜法の細分化、複雑化は記号を感性的なものおより等身大に近い形に近づけようとした歴史とも言えるが、19世紀後半から20世紀にかけては、感性的なものとの関係が飽和状態になり、その後は感性的なものとの記号とが離反していった。一方、日本の古典音楽を五線譜に記譜した際の複雑さに象徴されるように、日本にあっては、細分化されて複雑になった記号においても感性から音を造形していく必要があった。

邦楽家やNHKなどが洋楽の作曲家に委嘱して作品が生まれてきたが、洋楽界からみた、邦楽作品の傾向、流れはどうであろうか？ここでは50年代以降の日本人作曲家が海外留学や勉強を経て、どのような作風を学び、技法を邦楽作品に取り入れていったかがわかる。

戦前におけるアカデミックな作品は、ドイツ古典派・ロマン派あるいはフランス近代の音楽をモデルにしていたが、1950年代にデビューした作曲家達は20世紀の音楽をモデルにするようになる。たとえば、巴里国立音楽院でブーランジェ、シャランに学んだ矢代秋雄(1929～1976)が5年間の留學生活の最後の年に作曲した「弦楽四重奏曲」はバルトーク、ヒンデミット、プロコフィエフの影響下にある。1955年から1957年にかけてパリ国立音楽院に留學した三善晃は同時代の作曲家のデュティユーの作風に学んでいる。戦前には20世紀の作品をモデルにすると言っても、それは20世紀初頭の作品にほぼ限られていたが、戦後には、20世紀後半の音楽もモデルにされるようになる。柴田南雄(1916～)は、1950年代の日本の作曲界の特徴として、12音技法、セリー・アンテグラル、ミュージック・コンクレート、電子音楽、電気楽器の導入の5点を挙げている。柴田が挙げているこれらの技法は、ヨーロッパではじめて使われたのは1950年以前に遡るものもあるが、広く普及したのは1950年以降のことである。その点、日本の作曲界が西洋の同時代の音楽の動向に並んだとみることができる。しかし、日本の作曲家にとって重要だったのは、同時代の技法そのものではなく、それらの技法に対して抱かれる作曲者自身の感性との親近感の方である。12音音楽について入野義朗はこう語っている。「12音音楽は、直接には調性音楽への反動として生まれたと言う点で西欧的であるが、それが普遍的な意味を持っていると言う点は疑を入れない。(中略)12音音楽においては、技法の普遍性の中に今度は特殊化が起こりえるのではないか。また例えば日本の音楽のようなものの特殊性が普遍的なものを通してあらわし得るのではないかという気持を持っている。」入野は「7楽器のための協奏曲」「シンフォニエッタ」「バイオリンとピアノの二重奏曲」「二つの弦楽器群と管・打楽器の為の合奏協奏曲」など12音技法による作品を書く一方で「二面の箏のための音楽」をはじめ、「二十弦箏と十七絃のための二つのファンタジー」「2尺八とオーケストラの為のヴァンドルンゲン(転)など邦楽器を用いた作品を書いている。戦後いち早くセリー技法を使い始めた作曲家が、その後邦楽器に向かうと言う例は入野に限らない。諸井誠(1930～)も、「オーケストラのためのコンポジション第一番」やピアノの為の「アルファーとベーター」など12音技法を使った作品を書いた後、「尺八の為の竹らい五章」や「尺八二重奏曲対話5題」を作曲、以後も邦楽作品を書いている。間宮芳生の「合唱のためのコンポジション第一番」では合唱の各パートが「エイヤー」「アラヤット」「ハンハイヤ」などのはやし言葉やかけ声のみを歌う。そのためリズムを指定して音高は自由にしたり、ポルタメントを使ったりするなど、言葉の響きをいかす手法が使われている。

民族的要素を音組織以外に反映させた例として、他に松平頼則と黛敏郎が挙げられる。松平の「催馬楽によるメタモルフォーゼ」では雅楽の旋律を使うことに加えて、ポルタメントを使ったり、パートごとにリズムを変えることにより、テクスチャにおいても雅楽的な特徴を反映している。黛は日本で最初のミュージック・コンクレート作品にあたる「X・Y・Z」並びに日本で最初の電子音楽作品にあたる「習作I」を書いている。黛のこれらの作品には、入野や諸井誠がセリー技法による作品を書いたあとで邦楽器による作曲に向かっていったのと同様の関係がさらに押し進められているのを見る事ができる。すなわち音高関係においてだけでなく響きとして新しい前衛音楽が導入されたことが、日本の民族音楽や古典音楽の、音組織だけでなく響きの特性をも創作の中に引き出すことに繋がったのを見る事ができる。

ここから推測できることは、江戸時代より邦楽器の曲を作るのは邦楽演奏家でしかなかったものが、いわゆる西欧音楽家である作曲家達が邦楽器を厳密な五線譜上で表そうと試み始めたということである。江戸時代から続いてきた作曲法に新しい息吹を与えたことは邦楽家達にとっても新しい発見であったであろうし、作曲家達にとっても新鮮で精神的でやりがいもあったに違いないのである。戦後作曲家達の邦楽との関わりはまだまだ続いていく。

松平頼則の一連のオーケストラ作品や、黛の「舞楽BUGAKU」をはじめとして、雅楽をモデルとするオーケストラ作品は戦前より書かれているが、それらの作品には、作曲当時のもう一方モデルとなった西洋のオーケストラの書法が反映されている。たとえば、雅楽「越天楽」のオーケストラ用編曲である近衛秀麿の「雅楽 越天楽」や、早坂文雄の「左方の舞と右方の舞」では全音階的旋律をもとに、近代管弦楽法のダイナミックレンジが有効に使われているが、黛の「舞楽BUGAKU」では無調的旋律やグリッサンド、フラジオレットなどの音色的要素が支配的となっている。雅楽をモデルにした戦前のオーケストラ作品は西洋近代の管弦楽法によって、雅楽的なテクスチャが緩和されている感があるのに対し、松平や黛のオーケストラ作品は、セリアリズム後の、響きを主体とする前衛音楽の手法が契機となって、雅楽的なテクスチャが遂行されていると思わせる。

このように1950年代には、同時代の西洋の前衛音楽が日本の古典音楽や民族音楽を、音組織のみならず響きの総体において浮かび上がらせている。その点、1930年代の民族主義的な作品に比べて、民俗的要素はいっそうほりさげられているといえるだろう。

1960年代には、1957年に結成された「20世紀音楽研究所」の活動を中心に、西洋の同時代の動向が伝えられる。その一方の動向が、O.メシアン、K.シュトックハウゼン、P.ブーレーズらセリアリズムの作曲家達の音楽であり、もう一方の動向が1961年に大阪で開かれた同研究所の第4回現代音楽祭で一柳慧によって紹介されたJ.ケージ、M.フェルドマンほかのアメリカ実験主義音楽の作曲家達の音楽である。これらは、西洋近代の音楽の崩壊過程の頂点に位置する音楽といえるが、西欧のそうした状況は、日本の作曲家が造形感覚を発揮するのを促進する事になる。

しかし1960年代には、民族主義的とよびうる作品はあまりみられなくなる。1960年代には日本の古典音楽や民族音楽そのものではなく、その特徴を前衛音楽の手法を通してより抽象的に表現しようとする作品が書かれる様になる。

たとえば、福島和夫は 1950 年代後半から 1960 年代前半にかけてフルートの為の作品を書いているが、それらには、フルートとピアノのための「エカーグラ」、フルート・ソロの為の「冥」などサンスクリット語のタイトル、あるいは東洋思想を彷彿とさせるタイトルがついている。長い持続音や休止を多用したテクスチャや、一音に強く息を吹き込むような奏法の中に、日本の能管の音楽にインスピレーションを得ているのが見て取れる。しかし、音高連関についてみると、半音による蛇行的な旋律と、その中には含まれる長 7 度、短 9 度の跳躍音程とでダイナミックな旋律を形成しており、無調的な音の分布は緊張と弛緩のパターンをもつ旋律作法に吸収されている。湯浅譲二の 2 つのフルートのための「相即相入」は、作曲者によれば能囃子のみはからいを意図した作品で、2 つのフルートはそれぞれに絶えず変化する独自のテンポで動き、2 パート間の関係は不確定にされている。しかしその中に 2 パート間の確定的な関係を指示する個所があり、2 パートの流動的なテクスチャが一点に交わったり離反していくプロセスをもつ作品となっている。

八村義夫のフルート、ヴァイオリン、発声者、ピアノのための「しがらみ」は作曲者によれば、A. ベルクの作品とともに江戸時代の浄瑠璃に示唆を得たという作品で、発声者には、のどを締めた声と呼吸音を発する事が指示されている。器楽パートには、広音域にわたるパッセージや、音価が細分化されてパート間で微細に差異づけられたポリリズムが使われている。ベルクの音楽よりもいっそう緻密な響きが具現されているが、その響きが発声と対応しており、日本の古典音楽は、西洋音楽が変質するほどに、そのオリジナルな要素を等身大に開かせることをうかがわせる。

緻密な響きからの造形という点では、松村禎三の作品もこれに入る。松村の例えば「管弦楽のための前奏曲」では、半音階的な音進行の、また音価を細分化した旋律素材を 30 声部で奏することにより、オーケストラはヘテロフォニックで群的な響きを発するが、各声部は中心となる音を持ち、それを装飾するように旋律進行する。従って旋律、テクスチャにヒエラルキーが生じ、群的な響きそのものを目的とするのではなく、それを素地として響きを造形していく作品となっている。

1950 年代から 1960 年代にかけての日本の作曲界の変遷は、戦前には西洋近代の音楽によって半ば隠されていた日本的な要素が、西洋近代の音楽の崩壊過程が頂点に達する事によって、全的な形を表していくプロセスとみなせる。続く 1970 年代、1980 年代には、1960 年代に到達したレベルでの多様化、個性化が起こる。また、1950 年代から 1960 年代にかけてみられたように、まずヨーロッパの前衛音楽をそのまま採り入れて、そのあとで個人的な語法を打ち出すという個人様式の変遷は 1960 年代～1970 年代にかけても指摘しうる。例えば一柳は、1960 年代には、図形楽譜を使って偶然性を採り入れた作品を書いているが、1970 年代には五線譜記譜法により、造形意思はっきり書きとめた作品を書くようになる。一柳は 1970 年代初めから 1980 年代初めにかけて音形反復を基調とする作品を書いており、ピアノのための「ピアノ・メディア」、「タイム・シークエンス」、2 台ピアノの為の「二つの存在」などがその例だが、これらの曲では反復音形を音符の付加や音価の伸縮によってさまざまな形に変化しうる素材として扱っている。たとえば「ピアノ・メディア」においては、9 音からなる旋律形を繰り返す右手パートに対し、左手パートは、右手パートの旋律形とは周期を異にする旋律形を反復演奏しながら加わるので、両パートはポリリズムを形成する。数種類の旋律形を反復演奏した後、両パートは 9 音からなる周期の等しい旋律形によりホモリズムで重なるに至る。



この作品は、1960年代に始まるアメリカ実験主義音楽の作曲家たちのミニマル・ミュージック、あるいは反復音楽とよばれる音楽と共通する点もあるが、ミニマル・ミュージックはパート間のずれ、あるいは擬似反復そのものを浮かび上がらせるのに対し、一柳作品は、ずれ、あるいは擬似反復を素地として、そのずれの伸び縮みの度合いに変化をもたせ、また、拍のアタックにもデュナーミクの変化をもたせるなど、柔軟な造形を行っている。ミニマル・ミュージックが、ケージの思想を受け継いで脱構築の方向において展開した音楽とすれば、一柳の音楽はその方向から分岐していく音楽である。西欧の前衛音楽が日本の作曲家の感性を開かせたのと同様の対応関係を、アメリカ実験主義音楽と一柳との間にも見る事ができる。

石井真木も1970年代後半から、反復に基づく作品を書いているが、その中に全パート一斉のアタックを置いたり、そのアタックの強度を強めたり弱めたりしてアーティキュレーションを行っている。その点、一柳の手法と共通するものがある。たとえば石井のヴァイオリンとピアノのための「響きの表象」についてみると、ABA<sub>1</sub>の全3部分のうちAA<sub>1</sub>部分では、ピアノの右手パートは16分音符22音を反復単位とする旋律パターンを規則的に繰り返す。それに対し、ヴァイオリンは持続音主体の旋律線を奏し、ピアノの左手パートは重音で、あたかも沈黙に創えおつけるように広い間隔を置いてアタックする。これらの3パートはそれぞれに反復パターンをもっているが、周期が異なるので、3パートが同時に演奏されると擬似反復を形成する。その中で、ヴァイオリンがクレッシェンドとデクレッシェンドを繰り返しており、曲の進行につれてクレッシェンドの頂点のところにピアノの左手のアタックが重なるようになっている。この作品には、周期の異なる3パートの反復を素地として、そこに焦点を設定しようとするプロセスが見られるのである。石井は1960年代初めにはセリー技法で作曲していたが、その後電子音響を使った「響応」や雅楽の為の「紫響」、トーン・クラスターを使った日本太鼓群とオーケストラのための「モノ・プリズム」を作曲する。石井の作風の変遷は、セリアリズムを経て電子音響などの新しい音素材に関心が移っていく西欧の前衛音楽の変遷に重なり合う。しかしセリアリズムよりも漸進的な変化の可能なクラスターや反復を使った作品においてイシイの造形感覚は明確に表現されており、西欧の前衛音楽の路線には重なりきらないことも示されている。

ヨーロッパやアメリカにおいて前衛的動向が進むほどに日本の作曲家の感性が開かれていくという関係は、しかし、1970年代が頂点であろうと思われる。その関係は、1920年代から1930年代にかけて生まれた作曲家たちに当てはまる事であろうと思われる。

1940年代以降に生まれた日本の作曲家には、西洋近代の音楽に違和感を抱きつつ、それが崩壊していくほどに親近感を得る、というような前衛音楽との新鮮な感覚はおそらくない。とりわけ戦後生まれの作曲家は教育機関で作曲を学ぶさいのモデルも1950年代のそれに比べて新しい時代の音楽に向けられているし、教育機関を出れば、前衛音楽の情報は選んで入手できる状況にあった。

一方、1960年代から1970年代にかけては、海外で行われる著名な国際音楽コンクールで日本人演奏家が上位入賞を果たすようになった年代でもある。前衛音楽の情報が豊かになるのに加えて、西洋近代の音楽もますます浸透する状況でもあった。日本のオーケストラは、依然として西洋近代の音楽がレパートリーの中心を占め、それにいっそう習熟する一方で、20世紀の音楽作品も戦前にも増して幅広く採り上げられるようになる。

戦前には、その志向するものが対立関係にあった演奏界と作曲界とが、1970年代から1980年代にかけて、なめらかに繋げられていったみることができるだろう。

1940年代生まれの例えば池辺晋一郎の初期の作品の「交響曲第1番」はモチーフ操作によっているが、コンテクストには前衛的な語法が認められる。「エネルギー60人の奏者のために」はトン・クラスターの手法によっているが、池辺にとっては「交響曲第1番」に見られるようなアカデミックな手法も前衛的な手法もさほど飛躍的な関係にはない。

1970年代後半より作曲活動をはじめた西村朗、細川俊夫もすでに語法を確立しているが、彼らの語法は、民族音楽や古典音楽の要素を抽出し、前衛的な手法を通して方法論化することによって得られているといえるだろう。それは、多様化した前衛音楽の中からとりだされた語法であって、西洋近代の音楽の雲間から徐々にあらわにしてきた1930年代生まれの作曲家の語法とは軌跡を異にしている。

以上のように榎崎氏の著書から邦楽と洋楽作曲家の関わり、並びに戦後の作曲家の変遷の概観をまとめてみた。