

G.Kürtág の《Seven Songs》op. 22 における俳諧の反映

A Significance of a Haiku by Issa
in Seven Songs op.22
Composed by G.Kürtág

古瀬 徳雄

要約：19世紀末から20世紀にかけて調性音楽は飽和状態にあり、新たな発展の模索を求められていた。そこから生まれた極がセリー音楽であるが、その命題の打開策のひとつに異文化に素材を求め、西洋の文化と未知の文化の衝突や融合により展開していくことによって、それは新たなオペラや交響曲に歌曲となって結実していく。この中に日本の極小な表現である俳句に題材を求め、細密性や単純性をもつ幾多の作品が生まれている。ハンガリーの作曲家クルタークの《Seven Songs》op.22がその一つである。全7曲の最終曲は、一茶の俳句によるもので、取り上げて分析を試みたところ、作曲技法にヘテロフォニーに基づいていることが判明した。さらに併行して一茶の全句を調べその特徴を掴む一方、クルタークの休符を多用した独自の微小形式の書法が、日本の伝統音楽の「間」に通じるとする研究者の論議もあるので考究したところ、極小形式はヴェーベルンの先駆を受け、休符もまた西洋音楽の地平に立ち、過去の世紀の美学を受け継いでいることを論として提示するものである。

Key Words：クルターク、一茶、間、休符、ヘテロフォニー

はじめに

山本(2002)は、Signs and Silence-Elements of Japanese in Gyorgy G.Kürtág's Musical Languageと題した日本音楽学会の発表で、クルタークの選りすぐれた音からなる微細形式の作風は、俳句の凝縮されたイメージのように多くの衝動を引き起こすとし、彼の多用する休符を捉え、日本音楽の「間」と質が同じことを挙げている。降矢(1996)は、“The player's spirit should listen, wait and prepare something for the next sound coming and decide definitely.

Thus Kürtág's rests look like the Japanese traditional silence 'ma', that is full of meaning cannot be measured mathematically.”クルタークの《Játúkok》において、演奏者の姿勢は、次の新しい音が出現するまで内なる耳で聴き、待つこと、準備をとるべきとし、クルタークの休符の意味するものが、日本の伝統音楽の「間」と類似していることを挙げている。

本論は、ハンガリーの作曲家クルタークの一茶の俳句による歌曲を含む《Seven Songs》作品22に焦点をあて、この曲を分析する中で「間」について論考し、持論を述べていくことにする。

1. 西洋における一茶の受容について

(1)海を渡る俳句

俳諧がどのように西洋に伝わり受容されたのか、日本の詩歌の外国への紹介の最も古いのは東洋学者レオン・ド・ロニーの『詩歌撰集』(1871、明治4年)で、萬葉集、百人一首などが訳されているが俳句はない。西園寺公望とジュディット・ゴーチェ『蜻蛉集』(1885)には古今集、新古今集の和歌を元にした詩篇がおさめられ、人見一郎の日本紹介書(1900)にも和歌しか語られてなく、1870年から1900年にいたるまでフランス語圏、英語圏に俳句は未知であった。

俳句を広く世界に知らしめることに貢献した一人が、バジル・ホール・チェンバレンである。彼は23歳の若さで来日(1873、明治6年)し、東京大学文学部の教員を歴任し、在日40年の間は、日本の古典研究を生涯の仕事とした。佐々木信綱も高弟の一人である。彼は俳句の訳語としてエピグラムを選んだ理由として、「日本の17音節短詩にあたる発句(または俳句、俳諧)にあたる語がない…繊細な気の利いた考えを表現する詩篇という古代の意味でのエピグラムと訳す」としている。(Chamberlain 1902) もう一人は、ポール＝ルイ・クーシューである。彼はアルベール・カーンの給費による途次、極東の近代社会学を学ぶため、1903年24歳の若さで来日し9ヶ月滞在し、当時日本駐在研究員クロード・メートル(Claude-Eugene Maitre)(1876-1925)のもとに寄寓した。メートルの論文「チェンバレンの『芭蕉と日本の詩的エピグラム』(1902)についての書評」に大きな影響を受け、クーシュー自ら『ハイカイ(日本の詩的エピグラム) Les Epigrammes Poétiques du Japon』と題した論文を寄稿し、2年後の1906年「レ・レットル(Les Lettres)」誌に発表されることになった。さらに彼は自著の原題『アジアの賢人と詩

人』Sages et Poètes d'Asieの序章において、俳句を17音からなる「日本の抒情的エピグラム」Les épigrammes lyriques du Japonとし、抒情性を強調した訳語を当てている。(Couchoud 1916⁽¹⁾) 彼はまた俳句を「裸の感覚」「切り取られた生の一瞬」「鼓動するままにとらえる」と、俳句の簡潔性の強い感覚、真摯な感動に支えられた一瞬の驚き、これこそ俳句の定義であるとしている。俳句の唯一の表現手段は不連続性である。〔古池や 蛙飛び込む 水の音〕古池やは変わらない背景であるが、蛙、水の音はともに変化し消えていく。この二律背反を三つの短い句から成り立たせ、全部で17音節にした日本の詩であり、画に例えれば三つの筆捌きからなる絵、カット、素描、たった一つのタッチ、一つの印象である。これら「簡潔性」「暗示力(象徴性)」「凝集性」「今日性」は、日本人の誰もがいくらか詩人的であると捉えているところから、固定したイメージを与えながら、鑑賞者に一種の協力態勢を残し、暗示する方法を見つけていくと考え、クーシューは俳句を一つの魂の状態、人の内面を表す抒情と見ている。

(2)西洋の一茶論

クーシューは『日本の抒情的エピグラム』で一茶の句は一句だけとりあげ、以下のように述べている。

〔露の世は 露の世ながら さりながら〕

この「露の世」は、Ce 《monde de rosée》確かに露の世に過ぎない！ N'est, certes, qu'un monde de rosée !

だが、それでもなお…Mais tout de meme…

この句は、私の知る限り最も絶妙な句である。ここでは厭世観が、まるで禁断の実という罪を味わうかのような、恥ずべき享楽主義のヴェー

ルで覆われている。「露の世」とは、僧侶が用いる表現で、朝露より早く消え去る、われわれの住む下界を指す。(Couchoud 1916⁽²⁾) クーシューは俳人を信仰の篤い仏教徒として、教義の倫理の効用に疑いを持たず、人間、動物、植物すべての存在は融合し一体となるという思想と、しかし俳人は、あらゆるものが虚無へと向かっていく恐ろしい漂流の中に、心に止まる瞬間があることを見出さずにはおられないと考えているのである。

マブソン・ローランは、『「一茶句の音調論」-フランス詩学の視点から-』と題した論文の中で、クーシューが取り上げた先述の一茶の句「露の世は 露の世ながら さりながら」について「俳人は実体のない現世のはかない姿をじっと見つめる、しかもその姿を眺めることは不快とは思わない。日本人の観察力だけを強調する。俳句は主として、もの=対象（とりわけ小さいもの）の詩、感覚の詩、瞬間の詩であると考えられる。俳句を精神的なコンテキストや、自伝的・個人的なとらえ方から解釈し、俳句的経験の傾向が強い」と論じている。(Mabesoone 2002⁽¹⁾)

さらに一茶に対する見方を画期的に改めたのが、1930年代の日本学者、フランスのジョールジュ・ボノーである。哲学専攻のクーシューに対して、ボノーは象徴詩の詩学の専門家であり、パリ大学や京都帝国大学に勤務、京都日仏学院の院長を務めた学者であった。1935年に出版された「日本詩歌選集」には芭蕉、一茶が25句ずつ翻訳され、序文に次のように述べている。「一茶という名の百姓が奇跡的な人情の挨拶をもって最も感動的な俳句を残していなかったら、いつまでも大した人間性も現れることもなかった。一茶の俳句に見る人間臭と分かりやすさに国際性を注目する」と高く評価し、それまでになかった俳句観を主張するとともに、ボノーは

一茶研究を開始する。(Bonneau 1935)

作曲家クルタークの小林一茶（1763～1827）との出会いは、パリ留学の経歴などから、仏訳によって入手した可能性があり、古いものでは、ウィリアム・アストンの『日本文学史』ヘンリー＝D. ディヴレーがフランス語に訳した『17世紀の詩- 俳諧（発句）・俳文・狂歌』（1902、明治35年）の中に、俳諧の記述が8頁にまとめられ17句が紹介されており、以後、ジャポニズムの興隆の流れに沿って欧州を先導し押し広げていた仏訳から一茶に触れていったのではないかと考えられる。

(3)一茶の音調的技法の特性

次に、日本語的音調とフランス語的音調の比較から検討し、一茶の音調的技法の特性を掴んでいく。日本語の音調的技法はフランス語の音調的技法と同様のもので、日本の詩歌のすべての作品をフランス語に訳すことができるはずである。相違点を挙げれば、日本語とフランス語は、もともと全く異なる言語規範がある。日本語に冠詞、単数・複数の区別もない。詩のメカニズムも相違し、韻や音の長短、アクセント、句読点がなく、さらに叙事詩・哲学詩がなく抒情詩がある。両語の2つの特性を挙げる。

- 1) 「a, i, u, e, o, ka, ki, ku, ke, ko」など日本語の基本的な発音は、ほぼ全音フランス語に含まれている。
- 2) 日本の詩歌の音律は音節の数に基づき、強弱アクセントと関わりない。フランス語だけが対等な音節を並べ、他のヨーロッパ言語は音節や長さや強弱に基づいて作られる。

一茶の全句を調べた結果、次の7つの特徴をつかみ、相当する句を取り上げていく。

- 1) 子音頭韻によるもの

〔耕さぬ 罪もいくばく 年の暮れ〕

(夕行) (文化2)

〔煤さはぎ すむや御堂の 朱蠟燭〕

(サ行) (文政7)

〔いくばくの 人の油よ 稲の花〕

(イ段) (文政3)

2) 母音頭韻によるもの

〔花の陰 あかの他人は なかりけり〕

(文政2)

〔我と来て 遊べや親の ない雀〕

(文政2)

3) 単語の連続による加速

〔今様の 凧上がりけり 小屋小屋〕

(文化8)

4) 語呂あわせ

〔がりがり と 竹かちりけり きりぎりす〕

(文化8)

5) 反復

〔露の世は 露の世ながら さりながら〕

(文政2)

〔雀の子 そこのけそこのけ 御馬が通る〕

(文政2)

6) 同じ音節で韻を踏む

〔大の字に寝て 涼しさよ 寂しさよ〕

(文化10)

〔大根引き 大根で道を 教えけり〕

(文化2)

7) オノマトペの反復

〔むまそうな 雪がふうはりと ふはり哉〕

(文化10)

〔団栗の 寝ん寝んころり ころり哉〕

(文政2)

全句中、句頭韻の使用が、同音節句頭韻が二句以上相当するものが蕪村の3倍あり、子音句頭韻三句は蕪村の3倍、母音句頭韻三句は蕪村の4倍あり、一茶の師匠の素丸、一茶の俳友の

成美の句頭韻が各10%に対して、一茶の場合は16%になる。(Mabsoone 2002⁽²⁾)一茶の句頭韻の明快な使用が見られ、改めて一茶が俳句音調に対する特別なこだわりがみられ、非日常的な音調を加えることで詩歌の表現力が高められている。

一茶の俳句の特質は、〔瘦蛙 まけるな一茶 是に有〕には、一茶の人情の厚さ、慈愛があり、〔草花を よけて居るや 勝角力〕は、優しさの中に大小の対比、〔春雨に 大欠伸する 美人哉〕の句には、美人の大欠伸による醜美の対置、代表句の〔雪とけて 村一ぱいの 子ども哉〕にも静寂と子どもたちの元気な声、白と色彩の対照がある。〔あの月を とってくれろと 泣く子哉〕は、夜空と地上、優雅なものと現実のものとの対象のコントラストがあり、諧謔や誇張した表現法も慈愛とともに、一茶の特徴に挙げられよう。クルタークが作品22でとりあげた一茶の俳句の〔かたつぶり そろそろ登れ 富士の山〕(Avec peone, avec peine, Escalade le Fuji, Escargot!)は、最晩年を除けば安心できる居所がなかった一茶が、擬人法や対照法によって世の中の矛盾や不調和を詠んでいるのである。この句は擬人法、すなわち人間とその他の生き物との二つの系列を交錯しながら、生きることの難しさを実感し、この世を真っ当に辛抱強く、着実に生き抜こうとする一茶の人間性を嗅ぎ取ることができる。この句の子音を取り、母音だけにするとaauia、oooooee、uioaaと、aとoが多く、明るい語感になり、ハンガリーの作曲家クルタークの聴覚的な刺激を引き起こし、ジャポニスムの浮世絵にしばしば登場する均整のとれた富士山の美しい型の印象が視覚的に結びつき、この一茶の句に対して創作の泉を起こしていったのではないだろうか。

II. ゲオルギー・クルタークについて (György Kurtág 1926～)

クルタークはリゲティの側に立つハンガリーの作曲家として、特に1980年代から彼の音楽は、難解さと簡潔さの両極性が独特の個性を創造しているとして世界中に知られるようになった。彼の音楽の4つの要素は前衛音楽家としての経験、ハンガリー音楽の継承、前世紀の音楽の継承、小規模の構成であり、また20世紀末の聴衆に話しかけるところから、前半に活躍したバルトークに、微細な形式からヴェーベルンにたとえられる。彼の音楽歴を画期に分け、活躍した内容を列記する。

(1) 学生時代

クルタークは、1926年2月19日ローマ人の町ルーゴスで生まれ、まずティムソアールで音楽の公式な勉強を始め、40年からマグダ・カルドジュにピアノを、マックス・エイスコヴィッツに作曲を学び、46年ブダペスト音楽院ではパール・カドーサにピアノを、作曲はサンドール・ヴェレス、フェルンク・ファルカスから学ぶ。この間、室内楽をレオ・ヴァイナーネルに師事し、またベネザボルシの音楽史、ゾルタン・コダーイの民俗音楽、エルノ・レンドヴァイからバルトークの音楽分析の講義にも出席し影響を受ける。作曲家リゲティに近づき、56年にリゲティが去った後も尊敬できる指導者として友情は続いていく。

クルタークは初期、バルトークの影響から出発し、この結果がヴィオラ協奏曲の8音列と調の並列、リズムと総譜作成を特徴として現れ、さらにレンドヴァイの中心軸システムも研鑽している。後に学生時代の音楽を振り返って、「ヴィオラ協奏曲の容貌はなんと時代遅れだったか。当時は新奇で大胆だと思っていたが」と

述べている。(Halász 1998)

1958年パリで、ダリウス・ミヨの自由なアプローチが、ブダペストアカデミーの厳格な伝統的な教育を受けたクルタークに啓示を与え、さらにオリヴィエ・メシアン作曲クラスに参加することによって、リズムの組織法は特別な関心を持つ。またヴェーベルンの楽譜とエルンスト・クルジェネークの12音音列の研究により、無調と12音組織の可能性を一層、探っていくことになる。この時期に心理学者マリアン・シュタインと出会い、彼女は、最小で最も本質的表現方法の探索、究極の作曲法は、二つの音の結合のほか何ものでもないとする論説に影響を受け、以後の彼の音楽的進行の重要な原理、原則の基底になり、そのことは60年前後の8曲構成からなる作品3の究極の最小表現形式の労作の証拠として生み出されていく。彼女からフランス滞在における音楽的価値以上に、自分の人生をいかに生きるか、仕事は何であるのかを学び、外部環境でどう起こっても影響を受けることができない程のことを、わずか一つのレッスンで学んだ。

その年、シュトックハウゼンとリゲティの電子音楽を聞き、表現の強度と率直性、ユーモアと悲劇の素晴らしいバランス、これら二つの審美的な形式構成が成立に寄与することを知り、反芻しながら独自の方法を見つけ出そうと作品1の新しい章にとりかかる。

(2) 独自スタイルの発展 (1959～68)

1959年に完成された《弦楽四重奏曲》作品1は、最初の小節に作曲技術の集約があり、細部にも価値ある実験が企てられている。聞こえにくいハーモニクスが巨大な半音和音に続き5度堆積が密にさえぎられ、より広い和音の空間が生じている。グリッサンドとピッチカート

反復は数小節でリズムが変わり、30秒の空間に10個の音の結合や対照がある。ppp から fff までの強弱記号による弦楽器の効果は、意図的な明白な乱れの中にも厳格さを持ち、それは深い意味をもって聴くことができ、短い音楽のため息で閉じられる。

《木管五重奏曲》作品2では、そぎ落とした極限の凝縮がより支配的になり、もっと単純な構成になる。《8つのピアノの小品》作品3は、マリ안의格言を2つの音に結び付けてcで始まり、cisで終わる。5と8楽章は高い尊敬を持つシュトックハウゼンのピアノ小曲の影響がみられる。《8つの二重奏曲》作品4は器楽曲への新しい出発として、ヴァイオリンとツインバロンの結合がある。ヴェーベルンの短い回想として、ツインバロンのトリル、弱音器付きのトレモロ、打楽器的な音を駆使しオスティナートとして新しい語法を発展させている。《ソプラノとピアノのためのThe sayings of Peter Bornemisza》作品7は演奏時間約40分で、テキストの力を一層推し進め、表現の直接さは創造的天才であることの証拠を示している。遅い楽章の「死」では音の象徴が現れ、リズムックな記譜は示されたほど正確ではなくてよく、解釈の詳細は演奏者に任され、徐々に厳格な手法から離れていく。しかも洗練された動きの中に創造性は維持されている。この作品は1968年9月5日にダラムシュタット音楽祭で世界初演され、影響や効果を追う作曲家ではなく、自らの語法を持ち、苦痛と感動をこめた作品として国家の歴史の新しい一つの章の担当者として自らの位置を確固なものにした。

(3)移行期 (1969~78)

作品7以後危機の期間を迎える。5年間に2つの声楽作品を書くのみである。クルタークの

創造性に付加されるものとして、無意識な中絶、停止である。作品が生み出せない苦痛を論じる時、個人的な領域に入るが、そのような危機は成熟するスタイルに向かって闘う時に、避けられない要素であるかもしれない。

苦境の転期が1973年にやってくる。マリアーネテオクというピアノ教師が、教育的な曲を集めたものを書くことを頼んだ。短い時間の合間に書いた200曲は、PlaysとGamesと名づけた作品番号をもたない小品曲集《Játékok》となった。バルトークの〈マイクロコスモス〉と同種の教育的な配慮を持つ曲集になるが、クルタークの目的は楽譜の正確な理解がなくても、こどもたちがピアノにアプローチできるように、指使いの組織や演奏上の注意や指示があり、今までのもとは異なった方法で鍵盤を楽しく操れるものとしている。《ピリンスキーの詩による4つの歌》作品11の第1曲Alcoholは、クルタークの作曲の中でもっとも暗く、dの引き延ばし、dの連続で言葉を吟唱し、休符を間に挟みながら、遅さと闘った押しつぶした声で、最後にcis-cの半音下に微動する。伴奏は、最弱奏のハーモニクスの持続の中で最少の点描に封じ込め、この曲で極小の音が、最大の表現になることを確立する。

《騒音、回想》作品12は、ソプラノとヴァイオリンで演奏される。4つのカプリチオ風の自己をあざけるヴァイオリンの点描風の音は、後の楽器法の豊かな音色に替わる転換曲でもある。作品はタンドリーの詩の日常的なものから引き出し、一つの言葉に一つの「間」を取り、グリッサンドや意味のないリズムが重要な位置を占め、隠れたものが現われるという詩の言葉では、音の上昇で表したとしても、クルタークにかかると味わいをもった輝きを放ってくる。

《弦楽四重奏》作品13はバッハの平均率のよう

に半音階の位置に基本を置き、cを長い持続音からお祭りの性格を發展させ、震えるようなトレモロとささやくようなメロディーは、cisにも再び現れ、d, esの3度内の金切り声の再現は、神秘的な恐怖の世界から避け、半音上行したeでは栄光的なメロディーは音楽的絵画を創造する。この時期、音楽の一つの基本的な音を詳述する方法は、音色の発見であることを認知していく。

(4) 歌曲の魔力 (1979～87)

ソプラノのアドリー・センジェリーは理想的な演奏家であり、彼女はクルタークの作曲法に気に入り、彼の80年代の歌曲の創作活動に新しい展望を開けさせる。op17、19、20、22、24、25、26は、彼女が初演を担当している。詩人はリンマ・ダロスを経験したものが、op17、19、26と多く、採択の要素は、ロシア言語の叙情性にあり、ハンガリーにはロシア語の詩はなく、新鮮に感じて強烈な関心をもったのかもしれない。

《愛された人のためのレクイエム》作品26の特に閉じられる楽章には、音楽家と詩との象徴的な完成がある。愛する人よ、私を許して／何も後悔していない／何もわすれていない／（エヴァ・マイクスの訳）の歌詞で、伴奏の長三和音でゆっくり漂流し、その効果は《二重協奏曲》作品27の終了にも豊かに表われている。

《カフカの詩による断章》作品24は、ソプラノとヴァイオリンのために書かれ、カフカの思想の多様性を時に子どもっぽく、時に胸に収めた不可解な寓話のように、クルタークは世界に通じるようにしている。すべての言葉とニュアンスは音の絵に移され、言葉からとられた音楽だけでも、それ自体で完成されている。しかしカフカの詩によるものになると、音楽と言葉を結合することにより、完全に一貫した作品として

つくられている。

(5) オーケストラ作品 (1988～98)

80年代の末、クルタークはベルリン、ザルツブルク、パリ、エディンバラの国際音楽祭で管弦楽作品が演奏され、ヨーロッパ音楽の現代音楽作曲家として頻りに登場する。《言葉とは何か》作品27は演奏時間15～20分、30～40種の楽器の伴奏になる。ファンタジアから発して神秘的に始まり、悪夢のイメージを持つシューマン風のスケルツォは、レシタティーヴォで最後の審判を告げるトロンボーンのものであり、最後のアリアは、アンダラスミハリーの《弦楽四重奏》作品13の再仕事の対置は、ひとつの環になっている。楽章の容貌は、ピアノの和音のスタッカートのポイント音と弦楽器の保続的な響きが対照的である。ハープ、ツィンバロン、ヴィブラフォン、チェレスタを打楽器的に扱う一方、叙情的な楽章はフルート、ホルン、ハーモニカを使用する。この楽章を天国への約束と称する人もいるが、美しい純粋な音が、ほとんど聞こえない記述を試みようとし、対照の原理に基づく作品として、またクルタークにとって30年間、管弦楽の作品を1楽章も作曲しようとしなかったことも驚くべきことである。

また《ステアレ》作品33は、伝統的な平台の位置にセットされたフルオーケストラのためのこの曲は、1994年にベルリンフィルハーモニーから委嘱され作曲された。同年12月14日～16日クラウディオ・アッパードの指揮、ベルリンフィルハーモニー管弦楽団により初演された。指揮者はこの作品について次のように語っている。「クルタークはとても感受性の豊かな音楽家で、自分の書く音の一つ一つをじっくり考えます。彼はしばしば、私やオーケストラ奏者に、自分の思い浮かべた響きをもっとも効果的に楽

譜に書き表す方法を、手助けしてくれるように頼んだものでした。クルタークは自分の考えた音楽をいかに明快に表現するかを大切に思っていました。彼の音楽は舞台も歌詞もなくとも演劇的な力に満ち溢れています」(Abbado 2003)

クルタークはオーケストラの豊かな響きの特性を知り抜いて巧みに生かし、その響きを使って、生きるものすべてにとって死は逃れがたいものであるという感覚、死すべき運命である思想を、世界の広範囲に根や種や実となっていくことを伝えようとしている。彼自身も死すべきことが決して遠くないことを感じながら、見通しを立てて自己内省しながら手段を切り詰め、管弦楽としてさらに豊かに創造的になるように、誠意をもって方向転換し続けた作品に仕上げている。

III. 作品22の分析

標題は《7つの歌曲》作品22で、声とツインバロンのためにならされており、詩は前6曲が Amy Károlyi (1909年7月24日ブダペスト生まれ) と、最後の曲は小林一茶 (1763年5月5日長野県生まれ) による。初演は1985年10月7日、Adrienne Csengery (sopr.) と Marta Fabian (cimb.) がグラスゴーで行った。

7曲構成で演奏時間は約10分の小曲である。第1、3、5、7の奇数曲は、全音符を主体にした旋律および伴奏部からなり、縦線はなく破線であるのが特徴である。伴奏部の和音の前に前打音的な装飾音があり、途中に段落記号がある。強弱記号は概して弱音で維持され、最弱音で終止することが共通である。発想標語は第1曲にはなく、第2曲から7曲には *Lento, larghissimo*, などの標記がある。第2、4、6曲の偶数曲においては、*vivo, con moto, slancio* といった躍動的かつ速いものが主体で、拍子記号はないが、縦線が引かれ伝統的な記譜にまとめられている。

クルターク特有の休符と記号を掲げ [譜例1]、それらの使用頻度を表にまとめて示し、7曲を分析する。(□は小節番号。○は譜例内の音番号、またはコード名)

1. 第1曲《Slowly, o so, slowly》

[譜例1]

Signs indicating rests:

● = very long (fermata)

○ = long

○ = short

♪ = rest of cesura value.

↔ = slight tempo modifications with crescendo and diminuendo (move ahead or hold back in the direction indicated by the arrow).

(Translated by Peter Sherwood)

To sink like a flower on water,

Unconsciously

slowly, so slowly, little by little,

while the sinker learns to forget.

[譜例2] の [1] [2] [3] [4] は、[6] [7] [8] [9] の各小節に対応しており、順番に現れていたものが、①②③は逆行として、④~⑪は短6度下に移高され、[14]からはリズム的に変化し、e音は半音下行で現れる。すべて同高で、反復音も含め使い切って歌われる。[6] [7] [8] [9] の区間の第1拍を採れば、半音下降の旋律知覚が得られるが、[12] [13] [14] [15] [17] [18] [19] にも第1拍を中心に採れば、半音下降が歌声部に散りばめられている。

冒頭の伴奏部の①②③は増三和音、③④⑤と⑥⑦⑨と⑧⑩⑪の短三和音で作り出す和音の聴覚は半音下行が得られ、h-b-a-gisの音型は、最終小節の [譜例2] [19] の低音 c-h-b-a と f-e-es-d の2声の半音下行が5度で重なり、転回して4度も含まれるが、全曲支配の構造の組織化に役立っている。音域は最低音cと最高音eの両音の振幅の峰が削られ、最後は4度に絞られていく効果にも注目すべきものがある。クルタークの計測不可休符の使用している箇所は、歌詞の段落を優先している。テンポが固定的と

[譜例 2]

可動的、展開速度が加速と減速という二つの異なる形、それら二つずつの組み合わせになっているところがある。[12]と[13]の歌声部の固定に対して、伴奏部の加速と減速である。[14]の場合、テンポは可動的であり、ダイナミックスは同じ弱度帯域の中で非類似的である。ダイナミックスの平行現象も *diminuendo* と中間休止も強調されている。[18]のピアノ伴奏部の *commodo* の標語の可動性に対する一方、歌声部は固定的速度である。こうした一連の異種混在はヘテロフォニーの可能性が考えられる。

表層的な変化を作動させるためには、装飾性をもつ。[6][7][8][9]の旋律音に対して伴奏は絶えずオクターブ回避の半音（短2、増1）が飾られ、[12][13]はより多くの装飾に彩られる。

こうしたオクターブの回避がみられるのもこの曲の特徴であり、これは調性音楽を脱皮した音楽史の必然性から、同一性の原理の拒否をすることが必須になってくることから生じたものである。現実的なオクターブは、さらに同質、持続、強度、音色を伴えば、点から点に同質性を確立し、音楽の緊張関係を作る原理を音響体

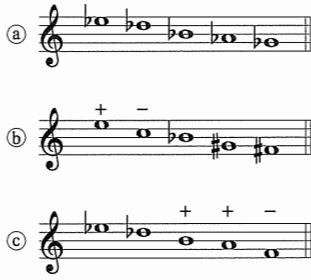
の中で、弱体化し欠落させ、構造上の意味を無くしてしまう。オクターブ回避は、音響体内部に緊張度の高い、対立音程を組み込むことで、聴覚の集中の単純化から遠ざけることになる。またテンポや強度を変え、かけ離れた音色で対比させることで相乗的に緊張させることも可能にしている。

2. 第2曲《Balance》

*Excess and restraint; these two
 will in the end tear me in two.*

音楽の構成は *homophony* で旋律と伴奏が同型で動き、速度と強度も共通である。3拍子であるが拍子記号はなく伝統的な記譜法である。旋律音は *b-a-as-g-fis-f-(e)-es-d-cis-c-h* と *e* 音が伴奏に現れるが下行12音を着実に使い、第一節の歌詞には、*d-b, a-cis, c-as, g-h* と短6度が4回現れ、跳躍の頂上を築く。第2節の歌詞には、*fis=ges-f, d-cis, cis=des-c* と長7度を多用した跳躍の激しい旋律になっている。伴奏の一箇所の四分休符が後奏に特に大きく印刷され、「涙は二つに分かれる」の歌詞に応じて短2度の重なりで閉じる。

[譜例 3]



3. 第3曲《Where does sound end…?》

Where does sound end?
where does silence begin?

[譜例 3] にあるように ① es-des-b-as-ges
② e-c-(b)-gis-fis (±半音) ③ es-des-h-a-f の3
音列からなるが、①を原型として±半音の変化
で、②、③二つの5音音階が得られる。先行音
型の内在構造に少ない音程関係を作ることにより
変化をもたせ、①の原型の中に②、③の2
つの音符が潜在的に含まれている。②は伴奏部
が①を同価、同高のカノンとして水平的に繰り返す。
④の旋律と伴奏の関係は、旋律が③で伴奏が①の3音、
⑤の3音で混在した形をとり、ヘテロフォニーになっている。
⑤の最終小節も①と③の各音を対角線的に配置し、5度堆積を
2回、4度を1回と第1曲と対をなし、同類型
のp系の漸弱の中で、バス音が4度上行し終止
感をつくり、クルターク休止の無音の後の1音
は、聴くものを惹きつける。

4. 第4曲《With a lock on the door…》

Stumbling along the boundary between
the tolerated and the forbidden
I stand amazed by the world.
Even like this it's beautiful, with these
half-words,
in this half-light, with a lock on the door.

16分音符を主体とした3、5、7度堆積の分散
和音と、半音階上行経過句、上声音は不変に止

められ、内声が半音で動き、途中で senza tempo で下行し、伴奏和音は2度堆積和音で停止し、長三和音的な響きの a tempo で再開する。
①からAm、⑭はD、⑳はDm、㉑はEmが得られるが、使用音は隣接音を加え構成音を不明にしている。歌は⑦から弱起で開始されるが、伴奏型は非類似でヘテロフォニーである。⑫と⑬は上段がA dur、下段がc mollのカデンツを構成する。2回目のコンマ停止の⑭が後半部の始まりとして考えられる。テンポも歌声部の senza tempo, calando は、伴奏部には記されていない。⑳、㉑、㉒とcを最高音に連続打音されるが、㉑の合いの手はes-d-eの半音のテヌートで、㉒はgis-fis-e-d-c-bと全音のアクセントで下行する。⑥、⑦、⑧の歌唱はas-c-cis(長3、短2)で開始され、⑧、⑨、⑩では逆行し(短2、長3)、⑬でf-e-c(短2、長3)が⑬ではc-h-gと4度下がり音程関係を保ち反復しながら減速する。[譜例 4]

5. 第5曲《Labyrinth》

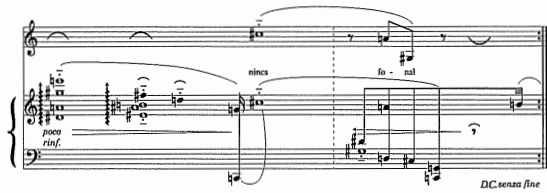
Labryinth. No Ariadone, no thread.

「迷宮の脱出に糸を与えた女神なし、糸もなし」と無窮動のD.C. senza fineの演奏順序に

[譜例 4]



[譜例 5]



なっている。伴奏音が e-f-fis の 1 oct. と短 2 度の上行を受けて歌唱が c-h-b と短 2 度下行する。微細で簡素な配置になっている。[3] がポイントになり、二つの和音は、長 2 度移高した同じ質の構成による垂直化であり、この小節全体の個別の音は、歌声部の水平的な先行 4 音列と 5 音列の集約と後続の対応した 3 音列も集約して垂直化させ、潜在化させることで明白な意味作用を持たせ、凝縮化を最大限に際立たせている。[譜例 5]

6. 第 6 曲《What remained》

What remained
one morning
one afternoon
the hyacinth scent
the hyacinth left behind.

ostinato 形式。5/8、3/8、5/4 の拍子記号で記されてもよいが、作曲者は省略し 8 分音符が一貫している。vivo が曲頭に記されている。各拍の裏で打たれる後打ち音は、c-h-b-gis-h-c と循環し、hyacinth の歌詞に 2 回とも減 5 度を取り、歌声部は弱起で開始され、behind 残されるの歌詞に対応して、同型反復をつづけ終止に関する指定はなく香りを漂わす。[8] の水平的カノンが縮小して存在する。ヘテロフォニーとしては、3 つの原型がある。[譜例 6] にあるように、(a) (a'), (b) (b'), (c), (d) が存在する。[16] は (b'), [20] は (c), [23] は (d), [24] は (b), [31] は (a), [37] は (a'), すべて原型から派生した音型で楽曲の構成の統一に役立っている。

[譜例 6]



7. 第 7 曲《Ars Poetica》

Climb carefully and slow, snail
steady as you go,
up the slope of Mount Fuji.

使用している音符種は 4 分音符と全音符で、曲の速度の適正から 4 分音符を 1 拍とし、全音符を 2 拍にすれば、拍の合計は 31 拍になり短歌の 5、7、5、7、7 の合計 31 拍になる。一茶の俳句をテキストにし、出版楽譜には仏語訳、またハンガリー語訳、英語訳いずれも上句 5、中句 7、下句 5 の 17 音で構成されている。f-ges-f-ges-f と短 2 度の旋律音で伴奏も短 2 度の和音メリスマ的手法がつく。ges-f-fis-g-b と短 2 度が多用され、伴奏和音の上声音をなぞると cis-c-h-b-a と下行し、下声部は f-fis-g-as-a としほめられ触覚を仕舞い込み、そこからまた拡げていき、峰にむかって一気に進む。富士の歌詞には g-cis-es と 1oct. 減 5 度、1oct. 減 3 度とコンパスを拡げ、伴奏音も c の 4 oct. の最大幅で大地と頂上を提示する。日本の最高峰の富士はまたその直前の音名が b-a-h-c (順序は逆) と西洋音楽の最高峰の作曲家も刻み込んでいる。[9] から c-cis-d-dis-e-f-fis-g と半音上行により、かたつむりのひたむきな足跡を表しながら、それはまた 1oct. を超える跳躍音程の高低で高い峰を、c と h と g の tie 音の外声水平 5 度は、広がる

[譜例7]

The image shows three staves of musical notation. The top staff is a vocal line with lyrics in Hungarian: 'Csak las-san, szó - pec: gon - da - san'. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'p poco a poco crescendo al fine' at the beginning, 'sempre cresce' in the middle, and 'ff dolce' towards the end. The piano part features complex rhythmic patterns and arpeggiated figures.

裾野を示している。[譜例7]

IV. 作品22の考察

(1)形式について

曲の分析にも述べてきたが、旋律が反復する度に変化を伴い、しかし何らかの同質で同系、あるいは異質で異系の相互関係を捉えることができた。これは構成支配の原則にヘテロフォニーをベースにしていまいだろうか。

一般的にヘテロフォニーは、多声音楽の古代的形態期では、一つの主声部を他声部が変奏的に装飾するものであるとするが、西洋音楽が19世紀末から20世紀に至って「絶えず変奏する」、つまり「反復しない」という方向が作曲家に求められていた。その傾向の頂点がセリー音楽やポスト・セリー音楽で、「反復しない」ことが一大原則になる。同じ音形やリズムが少しの間隔で並ぶと、徹底的に変奏を推し進め、反復を排除するとどんな音楽になるのか、全く捉えどころのない音楽、聞き手が途方に暮れてしまうことになる。命題の打開策の一つとして異文化に

耳を向けることになる。アジアの音楽は反復的要素を持ち、雅楽でも一定の旋律の循環が見出される。旋律がしばらく続き、次いで元に戻って変化する要素を伴いながら、繰り返される。インドの音楽も違った形で不変性に基いている。基本となるラーガは、一種の旋法でそれは変化を蒙らない。演奏家がラーガに基づき、絶えず旋律的な装飾を絶えず即興的に演奏し、絶えず変奏される。けれども、その変奏性は、つねに非・変奏性、つまり変化しないラーガに従っている。それゆえ変奏するものと変奏されないものとの間には、一種の均衡が認められる。これを西洋作曲家は、作曲の形式的・理論的な再考に組み入れ、反復的な要素と非・反復的な要素を競合させようとした。

ブーレーズは「ヘテロフォニーとは、ある一つの最初の構造に同一ではあるが様相の変わった構造を重ね合わせたものである」と定義する。

(Boulez 1996) ポリフォニーでは、ある一つの構造がもう一つの新しい構造に対して責任を負うようになっているが、ヘテロフォニーでは、ある一つの基本的公式のいくつかの様相が同時に生じる。例えば著しく装飾を施された器楽の旋律が声楽線のモデルに対して、近親だが依存しない関係を生じさせている。ヘテロフォニーは、いくつかの層に従い分厚く造られていくが、それは幾分、同じ図式を変えて描いた何枚かのガラス絵が重ね合わせられるのに似ている。

「和声」は機能的でなく、偶発的なことに依存してもよく、固定的、可変的な密度を付与して、変更を達成し、個別的に変化をしてもよい。このブーレーズのヘテロフォニーに対する考え方にそって作品22から特徴を取り上げる。

第1曲では音域に関わることとして、歌声部の2音間がオクターブを超える短9度は2箇所があり、終止に向かってその巾を狭めるが、伴

奏はツインバロンの楽器の特性を生かして、絶えず2オクターブ以上の音域の中で上下する。歌声部と並行的にフィルターがかけられ、旋律音と同時的、また斜行的に音高領域を広く取って活用している。

第3曲の冒頭の歌声部は、2において伴奏部の最高音で反復されるが、つけられた和音は半音を含む音で軋ませ、上行アルペジオで装飾的であり、5小節からなるこの微細な構成の構造的変奏になりうるもので、先行句との同質に手を加えた変奏的な構造に従い、歌唱と楽器と音色が変容するヘテロフォニーの性格を帯びている。

第4曲では伴奏部が16分音符の分散和音的上行音型で継続され、最初の所与がそのまま類似的な組織化に構成されている。一方、伴奏部の上行3度に対して、歌唱は下行短3度を取り、反行による非類似的であり、11の伴奏は半音階上行経過句を受けて歌唱の12では、逆に下行短3度を取り音価も変化し、非類似的関係を確立したリズムになり、持続、リズムの諸関係に動的な値を示している。

第6曲は構造が5拍子と3拍子の固定的な運動的基盤に成り立つが、4回の cresc. dim. の漸強漸弱の変化は、演奏の加速と減速を生じさせ外在的な強度の構造になっている。20の *dolcissimo* のスラーの歌唱は、テンポ、リズムの持続的、不動的な性格のこの曲に二つの異質な交錯が内在的な変化を生じ、ヘテロフォニー

の実現の基礎になっている。

第7曲の富士の山の歌詞に相当する non arpegg. と明確な指示のある区間に、歌声部が2音同時に提示されているところが二箇所ある。クルタークは only one of these two notes should be chosen. と説明し、奏者は楽譜どおりに演奏するのが必然的義務、固定的、不動であるのに対して、二者択一で提供されていることは、任意的な可動的な相対音高を示し、意図的に、あるいは即時的に対応し偶発性を作動させてもよく、ヘテロフォニーの特徴になっている。

(2) 休符の多用について

表にあるように、歌声部、ツインバロン部とも奇数曲における遅い楽章には、効果的な各種長短の休符の多用がみられ、旋律と伴奏がみごとに融合され、かつ結びと始まりの界を、自然な沈黙により際立たせている。二つの同一な和音を結ぶ休符に例を採ろう。それらに同じダイナミックス、同じ音色を与え接続させることにすると原則的に等価になる。最初の和音がある所定の点で演奏され、第二の和音がいくらか離れて演奏されるとする。もし第二の和音が入ってきたときには、第一の和音がなお続いていてそれから第一の和音が消え、第二の和音がむきだしになっていくとすれば、接合的間隔が獲得される。重複の時間は、聴覚が一方の和音から他方の和音への移行に慣れるために必要な時間である。この時間間隔を短くすればするほど移動の印象は強くなる。重なる時間がなくなると、

表 クルターク休符の使用頻度 (第2曲なし)

Rest	第1曲		第3曲		第4曲		第5曲		第6曲		第7曲	
	cant	cim.	cant	cim.	cant	cim.	cant	cim.	cant	cim.	cant	cim.
Very long	2	2			1		4				2	
Long	5	4	4	1	2	2	4	1				
Short	6	3					4					
Very short	2	6		1	4	4		1	1	1	1	1

二つの和音には休止が介在してくることになるが、まず短い休止で、移動の印象は、もっと強くなるだろう。

作品22においては、接合部分の和音は絶えず、異なった構成音、和声が施されている。ここで音の行程は断ち切られ、移動の印象は存在しないと云わないまでも、ずっと弱くなるだろう。それらの和音がまったく異なる音色を持ち、また極端に違った持続をもつため、結びつきは希薄になっていき、間隔は次第に分離的になっていく。異なる性格を持つものとの対照から生まれる変奏は、休符、無音を差し挟むことで、無限に繰り返していくことができ、隔たりの現実的な絶対値はそれによって著しく豊かになるだろう。クルタークの休止が長くなればなるほど、聴覚は新しい出来事を待ち受けるセンサーが研がれるようになっている。

V. 「間」について

本論のテーマである「間」について考えるにあたって、日本の音楽には、大きく雅楽と能があり、「節」と「間」という二つの要素から成り立つ。「節」は、旋律 (Melody) であり音の高低を指す。「間」は、節奏 (Rhythm) とし、音の長短、音の強弱を包括する。日本語の「間」という言葉には時間的な意味があるから、音の長短のみを指す。が、長短には必ず音の強弱、すなわちリズムが伴われるから、「間」という観念には長短と強弱の二つの要素が包含されているのである。長短のみがあって、強弱のない音楽などない。

謡本の「間」の表し方の記号は、節より不備で、不完全である。「間」の二大種別に拍子型と拍不合で表示、それ以上の細かいことの記録が極めて不十分である。「間」の記譜の不完全は、謡というものの、音楽的特色から、然らしむる

ところからきている。歌舞伎役者の六代目の尾上菊五郎は、「間」について、次のように述べている。九代目市川団十郎の言葉として、「間には数えられる間と数えようのない間との二種(いろ)があり、前者の間は間という字を書き、後者の間には魔の字を当てるという趣旨を書いている。間とは単純にリズム感と解釈できようが、魔の字のもつ怪しい響きが、歌舞伎を含めた古典芸能において、リズムのタイミングがいかに難しいか改めて認識させる」としている。(三浦 1998)

能のユニークな点は、拍子不合のリズムや等拍ではない三地謡などがある。ここでは演奏の準備のための気合と呼吸、コミと言いつい実際に鳴り響くより前駆を大切にするのである。能ではコミを充分に取ることで生じる長い沈黙の「間」を一つの音楽的に重要な表現とする。例えば、道成寺の「乱拍子」という部分では、笛と小鼓のみの演奏となる囃子に、シテが不動の姿で小鼓の粒に合わせて特殊な足遣いをみせるのは、ひとつの魅了される点であるが、小鼓は掛け声と打音とを交互に繰り返す、そのたびに大きく深くコミをとって呼吸を整える。能の囃子では、掛け声をかけた後に打音するのが一般的だが、掛け声と打音との間に10秒を超える沈黙が存在することも生じる。ここでは静まり返るといよりも拍節感を超越しており、シテは自分の背後に控えた小鼓の奏者の気配を伺いながら、コミをとっている「間」は、いつ鼓の面が震え出すか見守る張り詰めた息を止めた空気が漂う。音が響くときそれが弛緩する、落花するような一瞬が訪ずれるが、それはまた再び次の音までの新たな緊張の始まりとなる。ここでの沈黙は重く、迫力がある。「間」の取り方は、細かな秘伝が守られ、聴いている方にとってコミの間が計れず、それこそ魔に通じる恐ろしく難解な

ものにも思える。しかし囃子とシテとの互いに息を調整する無音の音が充実していれば、次に響く音を素直に期待することができるはずである。沈黙の「間」とは一見、神秘的な現象にも思えるが、密かに息づく役者同士の駆け引きの時間であり、逃してはならない瞬間である。観客が何を求めているか瞬時に判断することや、わずかな謡いだしの一瞬や立つ位置の違いによっても、客席の視線が変わってくることを直感的に加味することも、これも「間」に含めるとしたら、やはりこの「間」は観念的に理解し、教わってわかるものではなく、魔という字で表現されるべきものであろう。魔あって魔は「間」になっていくものなのである。

結論

クルタークの作品22を分析した結果、多くの段落や休符を持ち微細な形式を特徴としたが、既存の文化と未知の文化の衝突により普遍的な作品を作曲しなければならない位置に置かれた20世紀初頭の作曲家が辿らねばならない道筋は、何もクルタークだけに限ったことでない。また作曲家の創造の源に東洋に素材を、極小の詩、俳句を根底に置いた作曲家も彼の他に数多くいる。

多く休符を多用し自らの記譜を見出したが、音楽史的に休符の数量的記譜は西洋音楽の始原に付随している。伝統的な音楽におけるベートーヴェン〈交響曲第1番〉の最終小節、ブルックナーの〈交響曲第7番〉の大休止など、演奏会場の空間の音響の配慮のために作曲者の意図が数量的に表されたものである。楽譜に書き表されていない休符もある。指揮者の絶対的な明確な指示が必要な箇所は随所にあり、段落の後の開始、協奏曲による独奏とオーケストラの火花を散らす妙技、技術冴えわたる巨匠との

融合、一回性の特筆すべき至福の時間など、芸術的な「間」がある。クルタークの休符にあたる、演奏家同士の入るタイミングを伺う駆け引き、気を合わせる瞬間も、室内楽やジャズには楽譜のない即興的なコミュニケーションに至る所にあり、聴衆は知らず知らずに固唾をのんで、自然発生的な瞬間に酔いしれ、ここにもコミュニケーションから生じる「間」がある。

西洋音楽は、和音、累積の縦の時間が制御され、別の和音への進行、和声が構成され、縦の線を合わすため、指揮者の手段で、拍子記号、メトロノーム記号、縦線、計量音価、計量休符など、同時性を制御してきた。ところが20世紀に入る頃から和声組織を排除し始めた現代音楽では、当然なこととして日本音楽の従来から存在する「拍子不合」の観念が現れてくる。クルタークの作品22もその過渡期に当たる作品で、縦線のない、拍子記号のない自由な枠組みは、西洋音楽の伸展、展開するなかで、不可欠な音楽構成要素として生じてきたものである。このことと、日本の中世の頃から、独自としてあるいは変化を受けながら持続してきた形態が、人類の遺産として、地域的、文化的な時代的な差で生じていたものが、グローバル化のなかで、過去のもの、未知のものとの遭遇により、ここに至って、偶然に結びつくことになっているのである。

さらに、西洋の計測可能な決定音楽から分離した、心理的な休符を表す方法を作り出す上で、西洋音楽の記譜法を新たに創造しなければならない位置にいた作曲家の中でクルタークは、日本の俳諧文化を知り、日本音楽の「間」の影響を純粹に捉らえることを可能にしたであろう。しかし、本来の「間」はこれほど安易に解釈され、結び付けられ、歴史性とその多様な日本音楽の舞台音楽生成の時間における「間」や舞踏

を伴う演劇性からくる「間」も内包すれば奥行きも深まるが、それほど単純なものではなくなるだろう。

彼はどの程度、日本文化に造詣を深くしていたのであろう。彼の歌曲で取り上げた詩はフランス、ハンガリーからロシアまで多くの国に亘る。そこで日本にも興味をもって取り上げようとしたのではないか。しかし作品22の全7曲がすべて一茶の俳句によるものでもなく、彼の全作品をみても他に日本に関する題材によるものは全くない。もちろん俳句に影響を受けてつくった作品もない。ということは、彼が一段と日本の文化を深く理解し原理を掴みそれを使い切って新たな作品を創造することもなかった。

彼は俳句を知ってはいたが、その真髄には迫ることができなかった。7曲のうち、休符を多用したのが一茶の俳句による第7曲に限定されていたら別だが、表にあるようにアミー・キャロリーの詩による第1、5、4、3曲の順である。一茶の句を選んだ一つの理由を、日本を象徴する「富士の山」「そろり、そろり」の語句の反復によるオノマトペ的要素が彼の心に通じたためと考えられる。しかし、この一句をもって日本文化への接触は終わっている。俳句に興味をもって使ったのは事実であるが、彼の作曲の特徴である微小形式の沈黙と休止による書法が、俳句の17音と合致したから試みに使っただけのことである。

もし作品22が、和声を伴っていなかったら、ただ単旋律の朗誦で時間的制約がないのであれば別であるが、彼が作曲したこの曲には休符があり、大きな「間」を持つ。しかし、その「間」は日本音楽の指し示した「間」の質ではない。

「間」によってそこに休止が与えられると、それは「間」ではなくなってしまうのである。たとえそこで音がなくても、そこには音が充実し

た音楽の時間が流れているからである。そしてこの「間」は、どの位と数えたり計ったりはしない。では、西洋の音楽に「間」にあたるものはなかったのか。否、ゲネラル・パウゼ、フェルマータ、センツァテンポ、テンポ・アドリビトゥム各種のアゴーギグの中に、類似の志向はあったのである。一茶の俳句一句における休符は外面的に現れた結果であり、このことは、俳句の持つ「間」と西洋音楽の持つ「間」の相違を明確にするだけのことになった。クルタークの休符の「間」の出自は西洋音楽に源を発するものであって、日本文化の発する「間」ではない。

〔引用文献〕

- (2002) 山本 理絵 日本音楽学会創立50周年記念国際大会『発表要旨集』pp135
- (1996) 降矢 美彌子『宮城教育大学紀要』第31巻第1分冊 pp59
- (1916) Paul-Louis Couchoud『Sages et Poètes d'Asie,』Paris, Calmann-Levy, (『明治日本の詩と戦争』- アジアの賢人と詩人- 金子美都子・柴田依子訳) (1) pp148 (2) pp121みすず書房1999
- (1902) Basil Hall Chamberlain ibid.pp148
- (1999) 柴田 依子『クーシューの資料収集をめぐって』ibid. (1) pp18(2) pp10
- (2002) Laurent Mabesoone『江戸文学』「一茶句の音調論- フランス詩学の視点から-」第26号(1) pp74、(2) pp83 ぺりかん社
- (1935) Georges Bonneau『Authologie de la poésie japonaise, Librairie orientalis Paul Geuthner, Paris, 193』(Translated by Mabesoone) ibid. pp74, 75
- (1998) Peter Halász『György Kurtág』(Translated by Peter Woodward Magus Publications Ltd) pp 4
- (2003) Claudio Abbado『アッバード、ベルリン・フィルの挑戦-音楽活動の新たな可能性を求めて』リディア・ブラマーニ編辻野志穂訳 pp97, 98音楽之友社

- (1996) 柴田 依子『國文學』「西洋における蕪村発見-P.L.ターシューから R.M.リルケ-」12月号 pp126~127 學燈社
- (2003) Laurent Mabesoone『國文學』「一茶の笑い-ぎこちなさの表出-」7月号 pp120~123 學燈社
- (1996) Pierre Boulez『現代音楽を考える』笠羽映子訳 pp184 青土社
- (1998) 三浦 裕子『能・狂言の音楽入門』pp85, 87 音楽之友社

〔引用楽譜〕

- (1987) Kurtág György《Hét Dal》énekhangra és cimbalomra Hat Dal Károlyi Amy Ververserie és ars poetica (Kobayashi Issa-Tandori Dezső) op.22 EDITIO MUSICA BUDAPEST

〔参考文献〕

- (1936) 高濱虚子『渡佛日記』改造社
- (1943) 松本太郎『佛蘭西楽界に現れた日本』音楽研究第2号 日本音楽文化協会
- (1991) 佐野清彦『音の文化誌-東西比較文化考-』雄山閣
- (1991) 佐藤和夫『海を越えた俳句』丸善ライブラリー 012 丸善
- (1992) 三宅稔一『拍子精解』檜書店
- (1993) 矢羽 勝幸『一茶大事典』大修館
- (2003) 三浦裕子『能・狂言の音楽入門』音楽選書79 音楽之友社
- (2004) 丹羽 明『「序破急」という美学』音楽之友社