

音楽における時間と空間 I

——西洋と日本の比較考察 「無時間性」をめぐって——

Time and Space in Music I

Comparative Study of Western and Japan, over the Atemporality

武 智 由 香

Yuka TAKECHI

(和歌山大学教育学部音楽教室)

2012年10月15日受理

Abstract

In this study Western and Japanese of conception of time are distinguished through the writings of Boulez, Ligeti and Stockhausen contrasted with a Japanese genres of Gagaku and Mikagura. There are fundamental differences in concepts of time which embrace structure and form between East and West, but these concepts have been gradually converging during the modern era: west meet east.

この論考では、現代における西洋音楽と日本古来の伝統音楽における時間の概念を比較分析することで、両者に内在する関連性を検証することを目的とする。西洋においては、音楽の新たな時間構築が提唱されていく20世紀戦後前衛の音楽思考を考察。前衛作曲家の旗手、P. ブーレーズ(1925-)の言論をもとに、同時代の作曲家G. リゲティ(1925-2006)やK. シュトックハウゼン(1928-2007)の作曲における時間や形式の概念を提示する。一方、日本においては、主に木戸敏郎の発言をもとに雅楽や御神楽の特性を例に出しながら、古来の音楽の時間概念について考察する。その結果、それぞれの音楽の構造や形式を包括する時間の観念は、西洋と日本では本質的な差異を持ちながら、しかし西洋が東洋と出会った近代の諸芸術の傾向及び20世紀以降の音楽においては、両者の観念は次第に結びつくことが分かってきた。相互の時間概念は、音楽の「無時間性」に集約されていく。

キーワード：時間 空間 構造 様式 現代音楽 前衛 ブーレーズ 伝統音楽 雅楽 御神楽 無時間性

はじめに

時間という概念を作曲上いかにして構造化させるのか？音楽における構造(形式)は、作曲の音素材である“音と沈黙”に秩序を与えるための型といえる。しかし現代の音楽においては、音楽の諸形式の概念は絶対的なものではない。作曲とは、目に見えない、変幻自在な、インタンジブル(intangible)な時間を「数」として知覚できるようにするために、音符という記号を用いて“素材を組織化”し音楽として鳴り響かせる行為とも言える。これは、音楽構造の上で新しく自由な時間構築が可能な今日の作曲法へも示唆的な課題である。

はじめに、西洋音楽の時間性について検証するにあたって、主にブーレーズの発言を基に、戦後20世紀以降の作曲における音楽の時間と形式について考察する。ブーレーズは、20世紀初頭の新ウィーン楽派のシェーンベルクやウェーベルンによる12音技法による形式と音組織を礎に、従来の音楽の時間構築について新たな課題を投げかけ、その解決への一例として日本の雅楽の音楽性についても触れている。

I. 西洋音楽における時間

1. ブーレーズを巡って——演繹から不確定性へ

音楽を構築するための次元の設定、すなわち時間次元の設定は、1950-70年代ごろの作曲家達に共通の重要な音楽思考のひとつであった。その始まりはG. プルレが1949年に発表した「音楽的時間論」の影響であり、既存の音楽形式や主題法、和声など全てが無効化された当時、音楽の存在様式として時間論がそれを補ったとされる。¹

作曲家達は、これまでの旋律や和声やリズムといった、因習的な音楽の要素による構築に依らない音の時空間を創りだすために、セリーや不確定性の音楽の道を進んでいた。戦後前衛の時代、G. ケージ(1912-1992)は作曲に不確定性を用いることにより因果律的、有機的な指向性を持った形式を否定し、ヨーロッパの伝統へ真っ向からの挑戦を促した。I. クセナキス(1922-2001)は独自の時間論理を迫及するために、「時間外構造の音楽」で確率を用い、シュトックハウゼンは「瞬間形式」にて時間の新しい指向を示した。ケージの影響を受けてブーレーズは、1960年の論文「私の第三ソ

ナタについて」にて従来の指向性を持った時間による形式を批判している。

「私たちは、ジョイスやマラルメの例が示唆するように、もはや作品を、ある出発点から終止点まで突き進む単一な軌跡として構想すべきではない。ユークリッド幾何学における、2点間の最短距離は直線であるという原理は、閉じられた環としての作品を偏愛した西洋の古典は音楽の定義にすぎない」²

「一つの主題的楽句から演繹された秩序は、あまりにも自己閉鎖的で、他の観念と比べ、いくつかの観念に余りにも依存した、一方的な考え方に到達しかねない」³

このように、“出発点から終止点”へ向かう単一の軌道による音楽の方向性を否定。主題や素材の厳格な展開や演繹といった古典的な方法論を捨て、新しい時間構築の必要性を提示した。ブーレーズはまた、作曲構成の一要素といえる「演繹」の論理への自由度を示唆している。

「作曲＝作曲構成、は基本的な諸理論に基づいた演繹から成り立ち、それらの演繹は、ある単一の論理によって繋がれていき、その論理はさらに推移の形式を探ることも、断絶の形式を探ることもできる。」⁴

「演繹というものは、特定の、前提の不可避的な最初の諸要素から、必然的に繰り出された線を必ずしも意味しない。演繹は、偶発ごとや身振りを起点に、自己の方向を変えることをできるし、また、まさに変えるべきである。」⁵

つまり、ブーレーズの謂う「偶発ごと」すなわち「不確定性」の要素と、「身振り」という「演奏」による柔軟性によって、音楽自体の方向は可変的となるその必要性を強調している。

「作曲をする際に何を守る必要があるだろうか？何よりもまず、偶発ごとや逸脱の可能性であると私はいいたい」⁶

ブーレーズは作曲における「偶発ごと＝不確定性」によって生まれる、単一の軌道からの「逸脱」の有効性を促し、作曲において音楽を構成する際の、因習的なヒエラルキーを離散させるためのひとつの有効的な方法を提示した。

ここで「不確定性」について付与するが、ブーレーズの謂う「偶発ごとや逸脱」すなわち「不確定性」の領域において彼が要求するものは、ケージが提唱する

ような無軌道な偶然によるものではない。それは、“固定的正確を帯びやすい音楽へのより自由な次元の導入”⁷であり、同時代に生きたケージによる、徹底した「作者不在」のシステムと対照的な存在にある。つまり準備され、管理された「偶然」であり、規律の中において無規律を生じさせる“作曲家の責任と義務を放棄することのない不確定性”⁸であると言える。

2. 形式「形式における時間性の濃淡」

時間を構成する「形式」についても、1983年のコレージュド・フランスの講義「主題の争点」にてブーレーズは以下のように示唆し、音楽の形式における従来の“型”からの解放を提案している。

「形式は“プログラム化”されていない領域を発見するため、自己の予想された軌道から逸脱でき、また逸脱すべきでさえある。」⁹

“プログラム化”されていた因習的な形式における音楽の動機的発展。それを完全に無効化した第二次世界大戦後の前衛の音楽において、形式は「時間性の濃淡の過程」の概念へと移行してゆく。その最たる例は、リゲティの作品に見られる時間性である。

リゲティはブーレーズの「構造 Ia」(1952)の分析を通じて、当時の総音列主義が、理想的には音列システムによる作品の全面的な組織化「オートマティズム」を目指しているにもかかわらず、実際には、構造の決定やシステムの運用に関して、作曲家の意図に依存した操作が生じてしまうことを指摘。¹⁰その後発表された「アバラシオン」(1959)「アトモスフェール」(1961)は、当時の形式としての総音列主義における時間性とは決定的に相違をなすものであった。いずれも、音列を用いながらも、総音列主義のような純粋化を指向しない。12音の集合を擬音列的に活用した柔軟な音楽構造をとっている。それらの声部が幾層にもわたって積み上げられることにより、巨大な音群のうねりを形づくり、総体として、「形式を作らない時間性」をもつ音響を生み出すことになる。自作における新たな音響のありかたと時間性について、リゲティは以下のように言及している。¹¹

*I do not mean by that the “musical form”, the musical form can be structured very differently, but I mean a kind of musical aura.*¹²

「…私は所謂“音楽の形式”を意味しているのではありません。(私の作品では)音楽の形式は全く異なった構造を作り出すもので、それは一種の音楽のオーラのようなものを意味するのです。」

リゲティの柔軟な音響構造においては、もはや型と

しての「音楽の形式」は意味をなさず、むしろ全く異なる時間性を持つ。「アトモスフェール」を形成するその時間性は無時間的な「時間の濃淡の過程」によるものとされる。

3. 「無時間性」から「空間性」へ

その後、前衛の音楽において音楽の時間設定における「無時間性」と「空間性」が明らかにされていく。シュトックハウゼンは、作曲における「瞬間形式」の提唱により、時間上の「今」への集中を「無時間性」「永遠」であると主張し、時間としてのみ思考されていた音楽に、「無時間性の概念」つまり直観の形式としての「空間」を導入しようとした。シュトックハウゼンの「瞬間性」は、日本古来の伝統音楽に本質的に内在する「観念的な時間性」の概念に限りなく近い。

また、リゲティの「アトモスフェール」「ロンターノ」を始めとする60年代の代表作に見られる時間性は、日本的な「無時間性」を所持していることが、リゲティ自身の発言から読み取ることができる。

*It is music that gives the impression that it could stream on continuously, as if it had no beginning and no end; what we hear is actually a section of something that has eternally begun and that will continue to sound forever.*¹³

「それは絶え間なく流れ続く印象を与える音楽なのです。あたかも始まりもなく終わりもないような。私たちがそこで聴くものは、実際、果てしない始まりを持ち永遠に継続されていく音響の、そのどこかの部分といえるのです。」

リゲティが希求した時間性は、後に触れる日本音楽に内在する「始めも終わりもない」形式を含有した「継承する」時間性を象徴している。

リゲティに並び、同時代の作曲家L.ベリオ(1925-2003)は一連の「セクエンツァ」(1958-)における形式上の「連続と離散」の論理により時系列の「連続性」を希求。クセナキスは「ポリトープ」(1967)で、時間と空間を結びつける。空間が時間を高める座標として用いられ、以降の「時間外と時間内」の論理では、時間内という計測可能な範囲内に、時間外の存在を配置する試みを拡大する。そしてL.ノーノ(1924-1990)はオペラ「プロメテオ」(1984)で、「呼応」という空間の概念を時間の系列に転化させている。

現代における音楽の時間次元はその後さらなる探求の道を歩み、今日においては、空間性も包括する立体的な方向へとその様相を展開している。ブーレーズの謂う“プログラム化”された規定の形式の枠から解放されて既に半世紀ほどを経た今、我々今日の作曲家は、更に後進の作曲家達による新たな時間次元への跳

躍の恩恵を受けた立場にあり、自由な跳躍が可能な世代にいる。

II. 日本音楽における時間

1. 「日本の時間概念」序奏

西洋と日本の両者の時間概念は、本質的な相違をなすものである。日本の音楽の時間とは、西洋の視点からどのように感知されるものだろうか？

音楽を形作る「時間」について、当時ブーレーズは、日本音楽を含む“アジアの音楽”と西洋の音楽時間の相違を以下のように比較している。

「アジアの音楽において、時間は、開始の性格を持つが、西洋では閉鎖や帰結にむかう傾向がある。西洋の音楽作品は、まるでその初めと終わりの間にかけられた意図を強制的に辿りでもしているかのように、ある点からある点への移行をその本性としている。」¹⁴

ブーレーズは、柔軟な時間性を持つアジアの音楽を「開始の性格」を所持すると肯定する一方、ここでもやはり、点から点への移行の原理に従い「開始点」から「終着点」へ向かう西洋の音楽を「閉鎖と帰結」への傾向を持つとして否定を促している。

「アジアの音楽は、主権を握るヒエラルキーを不安定なものにすることに対する、意識的な欲望に従っている。」¹⁵との発言からも、音楽次元上のヒエラルキーからの離散を求めていたブーレーズにとって、その主権的なものを「不安定なもの」にするアジアの音楽が音楽の時間性への自由度を見つけ出すための示唆を与えていたことが見て取れる。実際、アジアの音楽は、ブーレーズの音楽思考に対し多大なアイディアを与えていた。ブーレーズは、日本音楽にみられる西洋音楽における時間軸の基準を超えた「引き延ばされた時間」が、西洋の音楽的時間とはおよそ相反するものであることを雅楽の時間性を語る上で言及している。

「日本音楽は、われわれが慣れ親しんでいる基準を超えた時間の引き延ばしによって特徴づけられている。この特徴は、われわれの文化とは反対の流れに位置づけられ、背景の固定した変奏を、つまり、ある静的なまとまりの内部での繊細な進展をつくる。」¹⁶

「実際にこの音楽(雅楽)が包含する発展の意味から、我々ヨーロッパ人の概念といかに相違しているかを観察することができる。雅楽の音楽における発展とは、波のように次々に覆いかぶさる連続的な進行で、明確な運動の先に深い静止がある。このために音楽の「始」と「終」とが我々ヨーロッパ人に与える発展という意味からすると、非常に目立たないものである」¹⁷

「覆いかぶさるように、連続的に進行し、その明確な運動の先に深い静止がある」また「始まりと終わり」が西洋音楽の発展の原理に対して非常に目立たないという雅楽の特性、すなわち明確な淵を持たない音楽の構造をブーレーズは感知していた。その後ブーレーズは、雅楽における時間の反復性を作品「リチュエル」(1974-75)に反映している。「リチュエル」では、周期の異なるグループが、次第に濃密になりながら折り重なる方法に基づき、規則的な拍を与える打楽器に合わせ、楽曲の構造の区切りにあたる各地点で同音に解決する、という終始法を反復的に用いている。

2. 「時間の継承性」——引き延ばされた時間

日本の時間は、横へと引き延ばされた並列的な時間性を持つ。このような時間の継承性は、さまざまな日本の芸術様式上に見られるが、例えば、日本の絵画様式の一つである“絵巻物”にもその本質が現れている。

絵巻物に見てとれるその横長の水平方向につなぎ合わされた長大な画面。そこでは情景や物語などが連続して表現される。この日本古来の絵巻物の手法による連続性は、「“つぎつぎ”に起こる時間的継承の表象が、平面における藝術的形式にまで高められた代表例」¹⁸であるとされ、この絵巻物のいわば「水平的」な「線的」な継起性は、その後17世紀に始まる歌舞伎や長唄の舞台や台詞にも表れるものであり、日本の時間の感覚を端的に現わしている。

「時間の継承性」は同様に音楽にも現れる。三絃の音楽の時間性について、吉田秀和は以下のように述べている。

「どの部分も置き換えが可能であり、したがってどれで始まり、どれで終わることも許すくらい、ゆるやかな縄でつなぎあわされている音楽」¹⁹

ここで謂う音楽の時間は、「ゆるやかな縄でつなぎあわせている」ように、どこで始まり、どこで終わるかを明確にしない、つまり主題による展開や中心的存在なき、流れるような継起性を持つことが分かる。

無論、こればかりでなく、日本の音楽には「始めも終わり」もはっきりとさせる構造もある。雅楽や声明の歴史から1000年ほど後に現れる能は、同じ日本の伝統音楽の中でも異なる潮流にある。「芸能」とされる能における「序破急」は、まさに密度を増すための緊迫した演出法である。能を体制させた第一人者である世阿弥は「成就すること、完結すること」について述べている。

「能における成就とは、これまで序破急という言葉で表してきた過程にあたるものである。なぜかといえば、“なり就く”ということは、事柄がしかるべき経過を

たどって、一定の結果に落ち着くことだからである。経過をたどって完結するということがなければ、ひとの心に成就したという感情が生まれるはずがない。ひとつの舞台効果がそれとして完結した瞬間が、まさに、ひとが面白いと感じる瞬間なのである。」²⁰

しかし、日本古来の御神楽や雅楽は神事の儀式や法要で奏されるものであり、形而上的な時間性と空間性を持つ。雅楽や御神楽の音楽の時間は、引き延ばされ、横に流れる継起性を持ち、また同型の旋律を何度も繰り返す特徴を持つ。なぜこのように繰り返されるのか？なぜ時間が引き延ばされるのか？

3. 「御神楽・雅楽の時間性」「反復による音の堆積」

雅楽が大陸から伝来される前、有史以前から日本に伝承されてきた神事の歌舞とされる「御神楽」。御神楽における音楽の流れは、天体の運行に則して進められる。木戸敏郎は御神楽に内在する時間性を以下のように解明している。

「神道の宇宙観は、仏教の観念的な宇宙観と違って、天体に則して把握される。天体に寄り添って進められる御神楽のテンポは、天体の運行の静かな、しかし確実なテンポの投影である。」²¹

神楽歌では音は引き延ばされて歌われる。その引き延ばされた音による、横へと引き延ばされた時間が表現される。神道に属する御神楽は仏教の観念的な宇宙観とは異なり、その音楽は天体の運行の投影であるといわれる。静謐な、まるで時間が停止しているかのような時が止まったような時間を持つ。

「ヨーロッパの伝統的な音楽の概念は、時間の経過として把握されるが、日本の、そして東洋の音楽の概念は空間的でもある。一度発せられた音は、物理的には間もなく消滅するが、精神的にはその場に止まって、次々と堆積して行く。(中略) 同じ旋律を何度も演奏するのは反復ではなく、重複である。重複させてゆくことは堆積させることであり、音の堆積は密度を高めてゆくことを意味している。」²²

すなわち、日本の音楽の概念では、音を観念的にとらえているため、発せられた音は空間に留まる。同型の旋律の繰り返しは、反復としてとらえるのではなく、重複し空間に観念的に「堆積」され、それにより音の「密度」を高めている。

雅楽では同型の反復が繰り返される。音取に始まり、曲頭から曲尾まで通奏低音のように延々と奏される“笙”。その引き伸ばされる時間上に、龍笛、しちりきがユニゾンで同じ旋律を何度も繰り返しヘテロフォニ

一を形成する。“楽器の数と、反復の数の回数を掛け算して、天文学的数字の密度で、限りなく宇宙そのものに迫ってゆくはずである”²³ ように、これらの反復される音も消滅しないで、空間に「堆積」し更に掛け合わされて密度を形成するのである。

また、雅楽の音楽を舞踊と共に形象化した「舞楽」。舞楽の表現も、空間の密度の集積を意味している。舞楽は4人あるいは6人の舞人によって舞われるが、彼らは同じ装束を着て、同じ舞をそろって舞う。それは何を意味するのか？舞人の数は一人の人物を四倍の密度で表現したものであり、これも空間的に密度を高める方法であるといわれる。雅楽における音楽の「時間の堆積」と同じ理由であると考えられる。²⁴

作曲家・石井真木は、音の重複による時間の「堆積」により、時間が「凝固する」という表現を用いている。

「日本の伝統音楽を西欧的な論理で分析することは難しい。とりわけ、音楽における時間概念に、大きな相違が存在するのもその一因である。一例を挙げましょう。“時間の凝固”ということです。日本古来の宮廷音楽の雅楽(舞楽)や、仏教の典礼音楽の声明では、しばしば音楽時間が静止した感じがします。それは、リズムに指向性が無く、あるパッセージのおなじような繰り返しには、音を堆積していくという観念があるからです。」²⁵

石井によれば、雅楽や舞楽また聲明などの音楽ではリズムに指向性がなく、あるパッセージの同じような繰り返しには、音を堆積していくという観念があるという。このような音楽では、音は「動いている」が「静止」し「凝固」している状態であり、それは「音楽時間の空間化」であるという。西欧の音楽を形成する方向性のある「リズム」といった時間概念とは大いに異なることを主張している。

4. 「時間の堆積と密度」「観念としての時間」

それでは、御神楽・雅楽・舞楽の特殊性といえる「空間的な密度」は、どのような概念に拠っているのか？「時間の堆積」とはどのように起因するものなのか？

西洋においては、デカルトに代表されるように、空間と時間は均質であり無限に連続するという、絶対的なイメージが確立していた。それは、近代のあらゆる思考の基準になっているのに対して、日本の空間と時間は、むしろ偏在し、分断された相対的なものとされてきた。²⁶ 日本の時間と空間には、いわば、西欧的な認識から生まれた時系列、空間系列の相違がまったくない。いずれも、“間隔のありかた”として認知されていた。これには、日本には歴史的にも、天智天皇が7世

紀に水時計を作るまで、時計に現されている意味での時間概念がなかった²⁷ という理由が考えられている。

木戸敏郎は、日本の雅楽に系統する御神楽の音楽的時間性を論じる中で、西洋と日本の本質的な時間の観念の差異を以下のように示している。

「時間の概念がないこの場所では、空間の概念しか存在しない。西洋では時間の芸術といわれている音楽ですら、ここでは空間の芸術となる。ここで演奏される音は、時間の経過で消えることがない。才男により次々と演奏される同一モチーフは、同じ形の音のオブジェとなって、次々と空間の中に堆積してゆく。」²⁸

日本の時間概念は空間と同一化されていた。その結果、ひとたび発せられた音は空間に留まり、その上に次々と堆積してゆく。雅楽や御神楽の音楽で延々と反復されるモチーフも、引き延ばされるフレーズも、連打される打楽器の音も、時間の概念外で観念的な空間に起伏するのである。発せられた音は、物理的には消えてしまうが、観念的に空間に「堆積」して密度を増してゆくのである。

「認識論から出発して、音を空気の鼓膜として理解するとき、どうしても逃れることができない宿命は、空気の振動がやんだとき、音は消滅してしまうことである。しかし、観念論から出発して、音は物質のエネルギーが変換されたものと理解するとき、今度は音は消滅しなくなる。物理的には消滅しても、観念的には消滅しない。消滅できないのである。」²⁹

西洋の認識論では、発せられた音は空気の振動を人間の鼓膜が知覚することにより成立する。しかし東洋や日本古来の観念論では、人間が認識してもしなくても、物質は人間と同格の立場で存在している。したがって物質のエネルギーが変換された「音」も、人間の鼓膜が知覚すると否にかかわらず、観念的に存在することを木戸敏郎は示している。³⁰

日本の時間と空間は観念論として扱われることにより、西洋における人間の認識が万物の存在の根底をつくるデカルト的な思考とは異なる。従って人間の存在も、音も、万物のひとつの部分として存在しているという。³¹

ここに、西洋の認識論すなわち時間認識との根本理念の差異が明確に表れる。

5. 「日本的な無時間性」「様式なき様式」

このような日本古来の時間と空間のとらえ方が、雅楽や御神楽の時間性を明らかにするが、日本音楽における「無時間性」とは、つまり時間と空間が同一化された時間概念の上に在ることが分かる。ここで反復さ

れるフレーズや音は、構造として固定化されない。「型」で例えると、横に流れる連続性の中にある「様式をもつことのない様式」³² であると捉えられる。

この流動性をもつ日本の音楽の時間性について、安芸光男は以下のように述べている。

「音の構造を固定化せず、たえず流動性の中に返してゆく、時間と空間の相互的な運動のダイナミズムの中で音楽をとらえること。それは、弁証法的な「構築」の原理とは異なる“不定形”の形式、あえていえば“様式なき様式”といえる。西欧音楽における論理的な展開と発展の様式ではなく、明確な縁を持たない部分や、断片が並列して、連続的に流れ、移ろってゆく。日本の時間感覚は、進展する時間でなく、きわめて“無時間的なものである”³³

また、佐野光司は「日本的な時間性」を簡潔に、“拍節感を持たず、また一定のパルスも持たない悠久な時間概念、つまり無時間的な、空間的な概念”³⁴ として定義している。

形式や構築にとらわれない新たな時間性を作り出すために、空間の概念を時間次元の中へ取り入れることを試みた西洋前衛以降の作曲家たち。彼らが目指した「無時間性」が、本質的に時間内に空間を内包する日本の「無時間性」と重なり合うことが見えてくる。日本古来の音楽に内在する時間性は、現在もなお、私たちに時間次元の可能性についてのアイデアを与えてくれないか。

註)

- 1 佐野光司 「多層的時間の総合」『石井真木の音楽』音楽の友社 1997年 p.79.
- 2 Boulez, P., 'Zu meiner III. Sonate' in *Darmstadter Beiträge zur neuen Musik*, Schott, Mainz, 1960, p. 29.
- 3 ピエール・ブーレーズ『標柱 音楽思考の道しるべ』(Jalons, pour une decennia)青土社 2002年 p.314. 原書: P Boulez, 'L'Enjeu Thématique'in *Leçons de Musique*. Points de Repère, Christian Bourgois,

Paris, 2005, p. 332.

- 4 同上書 同頁
- 5 同上書 同頁
- 6 同上書 p.316.
- 7 ピエール・ブーレーズ『意志と偶然』(Par volonte et par hazard)法政大学出版 1977年 p.203.
- 8 同上書 同頁
- 9 前掲書 ブーレーズ『標柱』p.316.
- 10 G Ligeti, 'Pierre Boulez—Decision and Automatism inStructures 1a', in *Die Reihe*, Vol.4, 1958.
- 11 Ibid.
- 12 G Ligeti, et al. György Ligeti I Conversation with Péter Várnal, Josef Häusler, Claude Samuel and himself, Eulenberg, 1983, p.84.
- 13 Ibid., p.83.
- 14 ピエール・ブーレーズ『参照点』風の薔薇出版 1989年 p. 334. 原書: P Boulez, 'Pensée Européenne/Non Européenne', in *Regards sur Autrui*, Points de Repère, pp.593-4.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid., pp.601-02.
- 17 木戸敏郎『若き古代—日本文化再発試論』春秋社 2006年 p.110.
- 18 安芸光男 「武満徹と日本的なものについて」『ポリフォーン 武満徹』特集第8巻 TBSブリタニカ出版 1991年 p.148.
- 19 同上書 同頁
- 20 前掲書 石井『石井真木の音楽』p.62.
- 21 前掲書 木戸『若き古代』p.31.
- 22 前掲書 木戸
- 23 前掲書 木戸 p.118.
- 24 前掲書 木戸 p.173.
- 25 L. Mattner「凝固した時間Halting Time」『石井真木の音楽』p.158
- 26 磯崎新 『見立ての手法』鹿島出版社 1990年 p.6.
- 27 前掲書 木戸『若き古代』 p.126.
- 28 前掲書 木戸『石井真木の音楽』 p.199.
- 29 前掲書 木戸『石井真木の音楽』 p.201.
- 30 同上書
- 31 同上書
- 32 前掲書 磯崎
- 33 前掲書 安芸 p.149.
- 34 前掲書 佐野「多層的時間の統合」p.92.