

ニルヴァーナ

「涅槃」交響曲について

(1958年4月2日初演の際のプログラム解説)

黛 敏郎



黛 敏郎 (1929～97)

涅槃(ねはん)……梵語nirvānaの音写。元来は吹き消すこと、吹き消した状態をあらわし、燃えさかる煩惱の火を滅尽して、さとり智慧即ち菩提を完成した境地をいう。これは生死(しょうじ)を超えたさとりの世界で、仏教の究極的な実践目的であり、それ故に仏教の特徴をあらわす旗印の一つとして涅槃寂静(じゃくじょう)を数える。以下略(仏教学辞典より)

ここ数年来、私は鐘に憑かれてしまったようだ。どんなすばらしい音楽も余韻嫋々たる梵鐘の音の前には、全く色褪せた無価値なものとしか響かないとは、一体どうしたことだろう。私が狂っているのだろうか。それとも、音楽の方が狂って来たのか。

人は云うだろう。どんなに鐘の音が絶妙に響いたとしても、それは単なる音でしかない。単なる音には思想もなければ感情も介入する余地がない。したがって、それをただ聞いただけで深い人間的感動を得られるなどという道理はない。感動を伝達するためには、それらの音を効果的な表現の材料として使いこなすものになる作家の魂が不可欠であり、それを芸術に昇華せしめるに足るだけの技術の裏付けも必須となる。ひとは畢竟、それらの音に感動するのではなくて、背後に存在する作家の魂に感動するのだ。それが音楽というものであり、以上の操作過程を経てこそ芸術による感動は成り立つのだ。ルネッサンス以後自律性を獲得して以来の、芸術が芸術であるべき基本的条件であるこの原理をわざわざ否定して、何かの偶然で耳に入って来た古寺の破れ鐘の音の方が、精緻をこらした芸術作品

よりもすばらしいと強情を張るのは気障としか云えない……と。

私はそんなことは百も承知である。がしかし、それでもなお、どうしても鐘の音の方が、私に深い感動を与えるのだと云いつづけるより仕方がない。しかも、この感動は、かつて私がすぐれた音楽作品の数々から得た感動にくらべて、格段に深いというか、今迄感じなかった心のある別な部分をも揺さぶる様に激しいものだと言ふことが出来る。

これは一体どういうことなのだろう。私にもまだよくわからない。

ただ、非常に乱暴な云い方を許していただけるならば、どんな立派な音楽だって、やはり単なる音でしかないということは、このごろ私が痛感していることだ。私が一生をかけて書き上げた一つのシンフォニーというただの音が、そこらの古寺の破れ鐘というこれも同じただの音よりも感動の与え方の深さにおいて劣るということが始めから判っているとしたら、これは大へんなことだ。私は作曲家を止めるよりほかかない。事実、最近はずめたいような気持になることさえある。

しかし、私はまだもう少し努力はしてみたい。鐘の音に心臓をキュッと締めつけられる様に感動してしまう自分という人間を、今までと違ったあらゆる角度からもう一度分析してみて、自分をこれほど感動させるのは、一たい鐘の音の何なのか、また、自分の中にある何がかくまで感動させられているのか、つまり感動を与えてくれる相手側と、その感動を受け入れる自分と、この二つの点から追求する仕事を始めようと考えたのだ。結論は勿論まだ出ない。しかし、今日ここに発表する「涅槃」交響曲は、そのいわば変身しつつある私の最初の所産であり、今までの私の諸作品とかなり趣きの変ったものとして提示されていることは認めていただけるかも知れない。



さて、私が最初に着手したことは、相手である鐘の音の音響学的研究だった。



《饗宴》作曲当時（1955年）

オリヴィエ・メシアンは周知の如くポール・デュカに示唆されて鳥の唄に非常な興味を抱き、そのフィギュレイションを自分の音楽語法に取り入れてユニクな音楽を創作しているが、彼の鳥の唄研究も、夥しい鳥の唄の採譜から始まっている。

私はNHKの厚意を得て、毎年大晦日に放送される除夜の鐘の録音テープを手に入れ、その一つ一つの特徴ある鐘の音を音響分析して貰った。この仕事にはNHK技術研究所の藤田尚氏が協力して下さったが、上野寛永寺、平泉中尊寺、奈良東大寺、京都黒谷真如堂等々全国名刹の名鐘が殆んど余すところなくソノグラフによって裸にされた。鐘の音は音響学的に云うと曲板の振動に属し、倍音の振動数が基音の振動数の整数倍にならないという特徴を持っていること、および、時間の経過によって耳に聞こえる音の位相が変化するという複雑な音響であって、この正確にして精細に亘る分析は殆んど不可能であったが、分析の結果に基いて、今度は逆に、純音を電子音楽的に合成してほぼもとの鐘の音に近い音響が得られるに至った。電子音楽の技術によれば、いかなる鐘の音も、単なる複合音 (Tongemisch) と見做されうるから、その合成は容易である。ただ、私は、これを普通のオーケストラでやってみたかった。そのためには、問題はずっと難しくなるが、私は、電気の力を借りない生の音でやりたかったのだ。

分析の結果の近似値をとって平均律に直し、今度はNHK交響楽団に協力して貰って、鐘の音的オーケストレーションの実験を繰返した。もとより、それぞれ倍音を持った楽器が演奏するのだから、純音合成の様にうまくは行かないけれども、オーケストレーションを微妙な時間の経過と共に変化させることによって、私は鐘の唸りの効果をオーケストラで作る方法を見出した。それは、シェーンベルクの音色旋律 (Tonfarbenmelodie) に似たやり方で同一の音がさまざまに楽器を変えて奏されたり、絃楽器群が細かくグループに分れてそれぞれ異なる運動をしたり、また、更には、オーケストラ全体を分割してホールの各隅に離して配置し、相互間に音



ピエール・ブーレーズ (右) と
(1956年/ダルムシュタットにて)



日本 TV のドラマ『SOS
パリ』のロケに立ち会う
ためパリへ（1959年/
《涅槃交響曲》初演の
翌年）

を動かしたりするやり方である。

これらさまざまな実験の結果、私は7種類の梵鐘と3種類の半鐘の音をもととして、「カンパノロジイ」という曲を試作し、昨年11月に放送発表した。7種類の梵鐘とは、口径9尺1寸わが国最大の鐘である東大寺の鐘、以下、平等院、法然院、禪林寺、妙心寺、華光寺、大雲寺の鐘である。

当然のことながら、この曲では、音の響きが生命であって、従来の意味でのメロディー、リズムおよびハーモニーという音楽構成要素は全く無視されている。音の高さの変化はあってもそれは何等メロディー的機能を持たず、音の長短はあるが、所謂《拍節》的扱いはされていない。つまり無拍子であってリズムとは云えない。また、音の塊りないしは合音というべきものはあるが、伝統的意味でのハーモニーでは勿論なくて、一つの合音、一つの音塊が、いわば伝統的音楽の単音に相当する基本単位とも云えるわけなのだ。

この曲は、今日ここに発表する「涅槃」交響曲の**第一楽章**に充てられているのでもう少し詳しく説明すると、形式釣には一種のパスサカリアで、最初に呈示される13個の合音——これは3種類の合音が時価を変えて交互に現れるにすぎない——が主題となり、途中点描風な変奏曲を交えつつ徐々に合音の数と種類を増加して行き、クライマックスに至って、3つに分けられたオーケストラの各グループが、一斉に同一の合音をそれぞれ時機を少しづつずらしたアタックと、異ったダイナミック変化によって演奏し、ふたたび静寂に戻る。この3つに分けられたオーケストラの各グループ間を、音が交応する効果——私はこれをCampanology-effectと呼んでいるが——は、絶対に生の演奏でなくては味わえない独特の立体感があり、殊に、今日の演奏会場であるコマ劇場は、この種の音響効果に適しているので、その効果が期待されると思う。

「カンパノロジイ」とは、鐘を製造するに当って、合金の割合や鑄造の方法を研究する学問の名称であり、わが国では、これを規矩(かね)割と称して、古来一子

相伝の秘法とされていた。

○

さて、「カンパノロジイ」を試作した私が次にするべき仕事は、鐘の音に惹かれる自分を音響学的ないしは生理学的意味とは違った側面から解明することであった。音響学的意味から私が鐘の音に感じた魅力は勿論大きかったけれども、決してそれだけが原因だったのではない。鐘は非常に古くから存在した楽器であり、その音には、いつも或る種の神秘主義的色彩が付き纏って離れないことが認められる。わが国では古くから沈鐘伝説というものがあり、鐘は霊物であって水界を支配する主と密接な関係があると考えられていた。また、昔は、よき鐘の音を得るためには、鑄造の際に、処女の血を混合しなければならないという不文律があり、事実、現存する鐘の中にもそうした呪術的思想が実現されているものさえあることが古文書に記録されている。

私を捉えたのは、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。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世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正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。大袈裟に云えば、このとき私は、自分の中の近代ヨーロッパがガラガラと音を立てて崩れて行くのを感じたのだった。

仏教がこうして私の前に大きな存在としてクローズアップされて来た。いう迄もなく仏教は、東洋の思想である。それは、私が親しんで来た近代ヨーロッパの合理的思惟体系とは最も遠い次元のものだった。そして私は、仏教の非合理的思



右から黛敏郎、オノ・ヨーコ、
ジョン・ケージ (1961年/
ニューヨークにて)

Figure 1 shows a musical score with three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score features complex chords with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a double bar line. The tempo marking is $\text{♩} = 120$.

【第一図】

Figure 2 shows a musical score with three staves labeled A, B, and C. The top staff (A) has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff (B) has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff (C) has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings (sfz, sf) and articulation (acc). The tempo marking is $\text{♩} = 120$.

【第二図】

私が主題の材料として選んだ3種類の合音は第一図に見る通りであって、それらの基音は長6度および完全5度の関係にあるが、これは、種々の鐘の倍音構成を調べた結果、そのいずれにも、基音に対して長6度および完全5度——即ち自然倍音の第5および第3番目の音——の関係にある倍音は全く見当たらないという結果によるものである。つまり、逆に言えば、12音のあらゆる音を3個の合音で提示するためには、基音が長6度および完全5度の関係に置かれなければならないということである。この音程関係は、全曲に亘って音列技法的構成をとるための一つの細胞的機能を果すことになる。

第二図は、クライマックスにおける各グループのアタックとダイナミックの差を示す。図中、Aは舞台に向かって右手のバルコニーに配置される高音木管群、Bは舞台に置かれる三管編成の管絃楽器群、Cは左手バルコニー上の低音金管群をそれぞれ示している。

惟の中に共鳴し得る非常に多くの点を見出した自分を、改めて東洋人としての実感をもって再発見したのだった。

インドに生れた仏教は支那と日本に伝えられるにおよんで**原始仏教**から**大乘仏教**への哲学的な飛躍を行なっているが、私が共感をえたのも、正確に云えば大乘仏教的思想である。それが、他のあらゆる宗教と根本的に異なる点は、例えば、キリスト教などでは、神という絶対的存在があり、人間はそれに対して対立するもの、つまり原罪を負っていて神の恩寵を得て救われるものと規定されるが、仏教には、始めからこうした人対神、原罪対恩寵という様な二元論的關係は存在しない。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。自己心霊の真性質に徹するには、ただ坐禪あるのみであって、その意味では禪仏教は単なる宗教の範疇を越えたものと云うことさえ出来るのだ。

しかし、私はここにこそ宗教の真髓が存するのであって、こうした東洋的な思想を論理の分析によって哲学的に解明することは、却って仏教本来の意義から離れてしまうことを恐れる。

こうして私は、今まで全く未知であった仏教の世界にとび込んだのであるが、一方、鐘の音以外の仏教音楽に対しても、当然無関心ではいらなかった。否、むしろ、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



電子音楽を作る
(1960年代)

【第三図】

知れない。

三年ほど前「修禪寺物語」という映画の音楽を担当したとき、私はそのトップ・タイトルに全山の僧侶が一斉に読経する声を使うことを思い立ち、京都近在の諸寺をお経を聴いて廻ったことがある。凍りつく様に寒い暁の闇を破って、朗々とひびいて来る読経の声は、鐘の音と同じ様に私を感動させたものだった。この時の強烈な印象が今も鮮かに蘇り、今度の交響曲の中にお経を使うことを躊躇なく私に決心させたのだった。

仏教音楽としては、**声明**（しょうみょう）や**ご詠歌**が著名であるが、その源泉はいづれもお経であり、お経を抜きにして仏教音楽は考えられない。お経はまた、宗派によってその調（よ）み方に非常な差があり、もとより楽譜があるわけではないから、諷む人のくせや習慣によって左右される点も大きいが、私が最も興味を抱いたのは、多勢で諷む場合、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。

私は、種々のお経を研究した結果、楞嚴咒（りょうごんしゅ）と呼ばれるお経を用いることに決定した。楞嚴咒は、臨濟宗、曹洞宗など禪宗系の宗派で最も重要と



【第四図】

されているお経の一つであり、涅槃会（釈尊の亡くなられた2月15日の法要）、降誕会（ごうたんえ）、開山忌など主要な法要の際には必ず諷経（ふぎん）される。このお経には、真、行、草の三種の諷み方があるが、いずれの場合も木魚を伴わず、会堂の中を列を作って歩きながら諷経されるのが特徴である。私がこのお経を選んだ一つの理由は、これが梵語のお経であって、漢音のお経と違って直接意味が判らない故でもあった。梵語といっても勿論、一旦漢訳されたものを仮名書きの発音で読むわけだから、正確には梵語と云えないかも知れないが、私の興味を惹いた点は、このお経が、ハッキリとした韻律をもつことで、個々の章句が脚韻を踏んでいる上に、それらの章句の構成が5拍子、4拍子、7拍子或は11拍子、14拍子という様な、非常に変化に豊んだレトリックを持つということでもあった。

私はこの楞嚴咒——正しい名称は首楞嚴神咒（しうれんねんじんしう）——の第一部を歌詞として、男声12部合唱による経文歌を作曲した。実際にこのお経が諷経される際のテンポは非常に速いが、私はそれに捉われず、むしろ自由に取り扱い、経頭（きょうがしら）と大衆（だいしゅう）との掛合いの部分を作ったり、本来は無伴奏であるが、私はコーラス以外に、オーケストラの助奏および Campanology-effect をもこれに結合させた。

こうして、“南無楞嚴会上諸菩薩”（なうれんねんういじょうじほぞ）という文句から始まる**第二楽章**が出来上がった。12部に分けられた男声合唱の各パートは、殆んど全曲を通じてそれぞれ異った固有の基音を保持し、それらの声部が徐々に出現しまた消えて行く操作は一定の**音列**に基いて行なわれる。全員が唱和する際は、従って12音のあらゆる音の一つの欠如もなく絶えず聴かれることになる。（**第三図参照**）とはいっても、この音楽は12音音楽ではなくて、全曲を通じてその中核としての機能を果すべき音——si ♭——が設定されており、曲はその中核音を基として遠心的に局限まで広がり、また求心的にもとへ戻るという運動を繰り返すのである。これは丁度、多勢の読経の際、経頭の諷み始めたピッチから次第に大衆が

外れて行って、非常に複雑な殆んど騒音に近い集合音となり、諷み終りに近付くと、それがまた次第に始めのピッチに吸収されて行くという、普通に見ることの出来る現象を模したものと云える。

さて、**第三楽章**は、再びオーケストラだけとなり、第一楽章のモチーフに基づいた**カンパノロジイ**が展開されるが、この部分は次の**第四楽章**への経過的意味を多く含んでいる。

第四楽章は、楞嚴咒の終りに経頭と大衆の掛合いによって唱ぜられる摩訶梵(まかぼん)という一種の讃に基いており、私の作曲では、六人の独唱者がそれぞれいづれも音度のさだかでないポルタメント唱法によるヴォーカリーズを行なう。唱和する文句は、やはり梵語で、“摩訶般若波羅密”(もこほじゃほろみ)の繰り返しである。これが暫くあってから、大衆にうけつがれ**pp**のユニゾンで反復されるうちに、突如打楽器の先導によって**ff**の**第五楽章**へ突入する。



第五楽章は、ふたたび**カンパノロジイ**であるが、ここでは殆んど**ff**の連続による大規模な Campanology-effect に終始する。

全山の鐘が一齐に鳴りひびく様なダイナミックな音響が、やがて、最高音の長い引き延ばしの和音に吸収されたところから、**終曲**のコーラスが始まる。ここで唱われる旋律は天台宗声明“一心敬礼(いっしんきょうらい)”に基くもので(**第四図**)この交響曲中ただ此処にだけ聴かれる初めての旋律らしい旋律である。この美しく荘重な旋律は、徐々にその音量と厚みを加えつつ延々とくりかえされ、永遠の涅槃に到達したことを象徴しつつ全曲を締めくくる役目を果たす。



以上述べたことによって明らかな如く、私はこのシンフォニイを純然たる宗教音楽として構想したものではないけれども、結果的に仏教の偉大なる思想をたたえ、仏恩を讃仰する一種の**仏教カンタータ**とも云うべき音楽となったことは事実であり、そう解釈されてもよい。

鐘の音の秘密の探究から始まった私の仕事は、遂に仏教の世界にまで入り込む結果となったが、もとよりこのシンフォニイの作曲はその最初の足懸りであって、私にとっての音楽上の涅槃はまだ遠い先のことでしかあり得ないだろう。

私がこの様な思念を凝らし、この様なシンフォニイを作曲するという行為自体、或は禪者の云う“空”(シユンヤター)の思想と相背馳するかも知れないのだ。しかし、私にとってはそれが古寺の破れ鐘の一撃に遠くおよばぬことを知りつつも、こ

うした音楽を作曲せざるを得なかったということは、いわば業(ごう)であり、ともあれ、私はこのシンフォニーを完成したことによって、今までの私の仕事の一応の決着をつけ、新たな分岐点から踏み出し得たことを実感している。

○

なお、この曲の作曲に当って、仏教全般にわたりまた特にお経に関する貴重な教示を、京都妙心寺花園大学の池田豊慶師から得た。附記して感謝の念を捧げたい。

また最後に、つい最近のことであるが友人の作曲家武満徹君から、先年亡くなられた早坂文雄氏が死の直前、この曲と全く同じ題名の交響曲「涅槃」という作品を構想中で、遂に一音符も書き遺されはしなかったが、スコアの表紙だけを書かれていたということを聞かされた。全く偶然の一致ではあるが、私としては不思議な因縁を感じさせられる。よって、私はこの拙作を、尊敬する早坂文雄氏の霊に捧げるものであることを、ここに銘記して解説を終えたいと思う。(1958年3月10日)

※旧仮名遣いや旧字体の一部を現代風に変更しましたが、敢えて表記統一を徹底せず、元の文体を残しました。本稿は半世紀以上前に書かれたため、現代にはそぐわないと感じられる言葉の用法がありますが、原稿に込められた作曲家のメッセージを伝えることを第一に考え、原文になるべく手を加えず再掲載しました。(編集部)

P. 32、39、42～52 写真・図・資料提供／スリー・シェルズ



資料を読みながら