

坂本龍一と壊れたピアノ：
日本庭園と能楽の観点から

メタデータ	言語: ja 出版者: 静岡大学ピアノとウェルビーイング研究所 公開日: 2024-04-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 原, 瑠璃彦 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/0002000582

坂本龍一と壊れたピアノ——日本庭園と能楽の観点から

原 瑠璃彦

0. 坂本龍一と日本庭園、能楽

坂本龍一の活動は多岐にわたるが、そのなかに、日本庭園や能楽と関わる系譜がある。これらについてはすでに拙稿で触れているが¹、本論では、ピアノという坂本が生涯を通じて用いた楽器との関係について論じる。日本庭園や能楽とピアノ。これらは一見、何ら関連性がない、もしくは、むしろ相反するもののように思われるだろう。しかしながら、坂本は、2010年代以降、「反ピアノ」とでも言うべき思想を育むことによって、これらを共存させる手法を見出していたように思われる。

坂本の日本庭園への関心は、2005年頃にはじまる。簡潔に整理しておくとして、坂本は、2005年、以後、継続的なコラボレーターとなるアーティスト高谷史郎とともに京都・法然院において「庭園実験 LIVE」というパフォーマンスを行なっている。そして、そこでの「実験」を踏まえ、2007年には、山口情報芸術センター[YCAM]（以下、YCAM）においてインスタレーション作品《LIFE - fluid, invisible, inaudible...》（以下《LIFE - fii》）を発表している。これは坂本が1999年に発表したパフォーマンス作品《LIFE a ryuichi sakamoto opera》の音・映像素材をもとに、3×3のグリッド状に吊り下げられた水槽——そこには水が湛えられ、超音波装置によって時おり気化され、映像が映写されるとともに、上部に設置されたスピーカーから音が発生する——からなるインスタレーション作品にしたもので、坂本は、しばしばこれを「^{ししおど}鹿威し」が9つある庭園」のようなものと説明していた²。同じくYCAMにおいて、坂本は2013年の「YCAM 10周年記念祭」でアーティストック・ディレクターをつとめているが、そこでも企画段階のコンセプトは「庭」であり³、日本庭園との関連も指摘できるイン

¹ 原瑠璃彦「日本庭園の新しいアーカイヴへの挑戦——「Incomplete Niwa Archives 終らない庭のアーカイヴ」『日本庭園をめぐる——デジタル・アーカイヴの可能性』（早川書房、2023年）、97-100頁、原瑠璃彦「坂本龍一と雨の降る庭と能」『ユリイカ』第55巻第16号（青土社、2023年）、253-62頁参照。

² 「LIFE から LIFE へ——坂本龍一 + 高谷史郎」『LIFE - fluid, invisible, inaudible...』（NTT出版、2007年）、15頁。

³ 「山口情報芸術センターYCAM 10周年記念祭」事前頒布パンフレット。

スタレーション作品《Forest Symphony》《water state 1》を新たに発表している。

一方、坂本は、やがて能楽にも関心を持ち、2011年頃より積極的に関わるようになる。坂本が音楽を手がけた映画「一命」（2011年、監督：三池崇史）では、一部、能楽の葛野流大鼓方・亀井広忠、亀井の実弟である歌舞伎囃子方の田中傳左衛門（小鼓）、田中傳次郎（太鼓）が参加している。また、後にも引用するように、2011年7月31日の「FUJI ROCK FESTIVAL'11」に際して、坂本は能楽への関心を記している⁴。自伝『ぼくはあと何回、満月を見るだろう』でも述べられているように、坂本はもともと能楽などの日本の伝統芸能を忌避していた。しかし、DVDブック『エレファンティズム』（2002）のための取材でアフリカを訪れたとき、その風景に「花鳥風月」に通じるものを感じ苦笑したという⁵。

本論の出発点となるのは、こうした坂本の関心に基づき、上記の「YCAM 10周年記念祭」にあたって企画された野村萬斎＋坂本龍一＋高谷史郎 能楽コラボレーション《LIFE-WELL》（公演日：2013年10月22日 2回公演、於：YCAM）である。これは、坂本、高谷が和泉流狂言方・野村萬斎を迎えたコラボレーション企画であった。ここでは、上記のインスタレーション作品《LIFE-fii》のもとで能楽のパフォーマンスが行なわれた⁶。オペラ《LIFE》は、庭での実験を踏まえ、《LIFE-fii》という庭のようなインスタレーション作品に転生したが、さらにここで、庭で行なわれる能《LIFE-WELL》に転生したことになる。筆者はこの企画には前年の構想段階から関わり、最終的に「ドラマトルク」と

⁴ 本論、第5節参照。

⁵ 坂本龍一「旅とクリエイション」『ぼくはあと何回、満月を見るだろう』（新潮社、2023年）、114頁。このエピソードは、坂本龍一「全てが謎だ、だから面白い」『大倉源次郎の能楽談義』（淡交社、2017年）、94頁でも記されている。能楽との関わりについては、坂本龍一「旅とクリエイション」、113-18頁、120-22頁、127頁でも触れられている。

⁶ 《LIFE-WELL》については、以下のYCAMのアーカイブ・ページで映像を含む記録が視聴できる。URL=<https://www.ycam.jp/archive/works/life-well/>。また、原瑠璃彦「坂本龍一と雨の降る庭と能」、255-58頁参照。

なお、これ以前に先立つ能楽とのコラボレーションとして、日本で観世流シテ方の修練を積んだ後、ニューヨークをベースに活動する三輪万葉との二度のセッションがある。一度目は3.11直後に行なわれた「*Concert for Japan: Eguchi - Improvisational music & dance*」（2011年4月、於：ニューヨーク Japan Society）であり、二度目は「*Ryuichi Sakamoto curates: Improvisation Noh, Dojō-ji*」（2012年4月、於：ニューヨーク・Stone）である。URL=<https://www.miwamayo.com/performance2011>、<https://www.miwamayo.com/improvisation-noh>。

いうクレジットで関与している。

1. 能楽コラボレーション《LIFE-WELL》におけるピアノ

《LIFE-WELL》は二部構成からなる。前半は《LIFE-fii》のもとで能楽の古典演目を上演することが主旨であり、狂言《田植》、舞囃子《賀茂 素働》、素囃子《猩々乱》が上演され、《LIFE-fii》の空間ならではの映像や照明の演出が加えられた。そして、素囃子《猩々乱》には、坂本がピアノで参入した。素囃子とは、能楽の囃子方、すなわち、笛・小鼓・大鼓・太鼓のみで囃子事を演奏する形式である。

そもそも能楽の囃子において、四者の間に西洋音楽的な「調和」はない。また、笛、すなわち能管の音程は、ピアノの平均律とは異なる。より厳密には、能管の音程は一管ごとに固有である。それゆえ、当然ながら、基本的にピアノと調和することはない。とくに、素囃子で演奏されるような曲目では、笛がほぼ常時、旋律を担うため、より一層そこにピアノが参入することは難しい。前日のリハーサルでは、このパートをどうするか議論が生じたが、最終的に坂本は、両者が合うことはもともとないという前提のもと、《猩々乱》の傍らであえて全く異なる音楽の即興演奏を行なうかたちがとられた。おそらく《LIFE-WELL》中、このパートがもっとも賛否両論を生んだであろう。筆者としては、両立しない二つの音楽をあえて同時に演奏することで、両者の対比を際立たせることができたと考えている。互いに「天」と「地」となることで、異質な「地」によって「天」の特異性を露わにするとでも言えるだろうか⁷。

一方、第二部《LIFE-WELL》は、アイルランドの詩人・劇作家ウィリアム・バトラー・イェイツが能の英訳から触発されて書いた戯曲《鷹の井戸 (At the Hawks' Well)》(1916)をもとにした新作パート《LIFE-WELL》からなる。その前半は、戯曲《鷹の井戸》の松村みね子による日本語訳を野村萬斎が朗読するとともに、坂本がピアノによる即興演奏を加えるかたちがとられた。こうした、朗読にピアノの即興演奏を加える手法は、フランス文学者・演出家の渡邊

⁷ このように能楽を異なる音楽のなかであえて同時に演奏した例として、秋吉敏子＝ルー・タバキンビッグバンドによるアルバム『インサイツ』(BMG JAPAN、1976)における「Minamata」がある。そこではジャズの演奏のなか、突如として観世流シテ方・観世寿夫、葛野流大鼓方・亀井忠雄、大倉流小鼓方・鶴澤速雄による謡と囃子が加わる。

守章を中心に3年連続で行なわれた「マラルメ・プロジェクト」(2010-12)の経験が生かされたと言える⁸。そして、後半には、《鷹の井戸》を翻案した新作能《鷹姫》(1967年初演、観世寿夫節付・作舞)が一部上演された。この《鷹姫》においても坂本はピアノの演奏で加わった。

第二部《LIFE-WELL》において、坂本は、冒頭は鍵盤による通常のピアノ演奏をするも、徐々に、内部奏法、また、プリペアド・ピアノによる演奏を行なった。具体的には、ピアノの弦を直にはじいたり、弦の上に鉄パイプや石などの道具を乗せた状態で鍵盤を演奏する手法である。これによって坂本は、ピアノの弦の繊細な音を発生させたり、ピアノの音に歪みを与えていた。このことについて、自伝では以下のように語られている。

能楽は太鼓にしても笛にしても、空間を引き裂くような強烈な音を出しますよね。対して、ピアノの音はどうしても弱く感じてしまいます。ピアノは音の連なりで成立する曲のための楽器ですから、一音で音楽を表現できる和楽器の存在感にはとても太刀打ちできない。そこで、ぼくは弦の上にパイプや石を並べ、あえてノイズしか出ないようにしたプリペアド・ピアノを演奏しました。⁹

このことによって、第一部とは異なり、第二部では、本来、能楽とは全く異質なピアノがある種の親和性を獲得し、能楽になじむことができていたように思

⁸ 「マラルメ・プロジェクト」は、渡邊によるステファヌ・マラルメの詩の朗読を軸とし、坂本がピアノによる即興伴奏をし、高谷が映像演出を加えた。「マラルメ・プロジェクト II」(2011)、「マラルメ・プロジェクト III」(2012)では、コンテンポラリー・ダンサーの白井剛、寺田みさこが参加している。「語り」を中心としつつ、音楽、美術、身体表現が総合されるパフォーマンスという点で、「マラルメ・プロジェクト」には能に通じる点が多々あった。実際、渡邊自身、早くからマラルメの詩と能楽の詞章に相通じる点を見出しており〔渡邊守章「能とその「外部」——観世寿夫の軌跡」『渡邊守章評論集——越境する伝統』(ダイヤモンド社、2009年)、23頁〕、「《イジチュール》を能にするという幻想。その計画は寿夫の死によって実現せずに終わってしまったが、私としては、まだ諦めた訳ではない」と記している〔渡邊守章「日本の伝統演劇とその言語」『渡邊守章評論集』、44頁〕。観世寿夫の早すぎる死によって実現しなかった、《イジチュール》を能にするという渡邊の「幻想」は、30年以上の時を経て、坂本と高谷によって実現されたと言えよう。なお、野村萬齋を能楽以外の舞台作品に最初に起用したのは渡邊である。《LIFE-WELL》は、渡邊が行っていた種々の能楽の新しい試みの系譜を継承していると言える。

⁹ 坂本龍一「旅とクリエイション」、116頁。坂本は上に続けて、ニューヨーク The Stone で三輪万葉とセッションを行なった際には〔注6参照〕、「ピアノの弦の上に針金や金属の火箸や新聞紙を載せた」と述べている。

われる。

2. ピアノに「さわり」を賦与し、壊すこと

《LIFE-WELL》第二部において、なぜピアノは特殊奏法やプリペアド・ピアノによって能楽との親和性を獲得することができたのか。このことを考えるにあたって参考になるのが、武満徹による1969年の講演に基づく文章「さわりについて」である。武満は、しばしば西洋楽器との対比で邦楽器について論じていたが、ここでは「さわり」をもとに語られている。

日本の音楽において「さわり」という語はさまざまな場面に見られる。雅楽の笙の簧（リード）に用いられる銅の合金は「響銅」と呼ばれ、仏教儀式で用いられる「砂張」は碗状の体鳴楽器である。また、琵琶や三味線の弦を弾いたときにあえて弦が触るように取り付ける装置も「さわり」と言う。さらに、義太夫節での用語「さわり」は、もともとは「他流の節に触る」という意から義太夫節以外の曲節を取り入れた部分を指すが、後に一曲の聞きどころを意味するようになった¹⁰。ここで重要なのは三つ目の弦楽器の「さわり」で、これらはあえて弦が触るように楽器に設置することで倍音を含む複雑な音を発生させ、「わざわざ普通の音をきたないビーンという騒音の効果を生むように」するものである¹¹。武満も述べているが、弦楽器にこうした「さわり」を取り付けることは日本で独自に発展したもので、世界的に見ても珍しいとしばしば言われる。

能楽にもこれに類似した点を見出すことができる。たとえば、能管は、構造的には雅楽の横笛と同一だが、能管の場合、「ノド」と言われる管内の空気の通り道が横笛よりもあえて細くされている。すなわち、管内の空気を通りやすくすることで、よりノイズが増大するように設計されている。言ってみれば、ノドは能管にとっての「さわり」である。

対して、西洋の楽器では極力ノイズを排除し、純粋な楽音を析出することを基本理念とする。ピアノという装置は、そうした理念の権化である。武満の言説に基づくなら、坂本が特殊奏法、プリペアド・ピアノによって行なおうとしていたこととは、ピアノに「さわり」を賦与し、その音の雑音を増大させること、言わば、ピアノを壊すことだったと言える。それゆえに、ピアノは能楽に

¹⁰ 浅香淳編、吉川英史監修『邦楽百科辞典——雅楽から民謡まで』（音楽之友社、1984年）、440-41頁。

¹¹ 武満徹「さわりについて」『樹の鏡、草原の鏡』（新潮社、1975年）、148頁。

歩み寄ることができていたのではないか。

先の引用で、坂本は「ピアノは音の連なりで成立する曲のための楽器ですから、一音で音楽を表現できる和楽器の存在感にはとても太刀打ちできない」と語っていた。このことも、武満の述べていることに通じる。武満は、「西洋の音楽というのは、一つの音だけでは音楽たり得ない」、「一つの A という音に対して B という音が出会って、それが C というように、弁証法的展開をして音楽的表現がなされる」と述べる。それに対して、「日本においては一つの音が“さわり”を持っている。つまり騒音的である。西洋の音に比べて非常に複雑で、一つの音の中にたくさんの音が運動している」¹²。このことに基づくならば、《LIFE-WELL》第二部において、ピアノは各「一音」にこうした複雑性を獲得させることで能楽に参入できていたことになる。

もっとも、坂本による特殊奏法、プリペアド・ピアノは、何も《LIFE-WELL》においてはじまったことではなく、それ以前から継続的に行なわれていたことではある。しかし、《LIFE-WELL》の第一部と第二部において、通常のピアノ演奏と、「さわり」を賦与することで壊したピアノの演奏をそれぞれ行ない、能楽との対比と親和を露わにさせたことは、ピアノを用いる坂本に種々の示唆を与えていたのではないだろうか。

3. 二つの壊れたピアノ

ピアノを壊すこと。これに関連して注目される二つの壊れたピアノがある。一つは「津波ピアノ」と呼ばれるもので、宮城県農業高等学校において東日本大震災 3.11 で津波の被害を被ったピアノである。坂本は、震災後、被災地を訪れているが、そのなかで 2012 年 1 月、このピアノを視察している。そのピアノは長時間泥水に浸かっていたため、ところどころ弦が錆びたり切れており、また調律も大きく狂い、いくつかの鍵盤は膨張しているため押すと戻らない状態だった¹³。ドキュメンタリー映画『Ryuichi Sakamoto: CODA』（監督：ステーブン・ノムラ・シブル、2017）には、このときの坂本の視察とピアノの演奏

¹² 武満徹「さわりについて」、150-51 頁。

¹³ 坂本龍一「自然には敵わない」『ぼくはあと何回、満月を見るだろう』、82 頁、ヤマハピアノサービス株式会社「津波ピアノ」
URL=<https://www.yamahapianoservice.co.jp/csr/tsunami-piano.html>。

の様子が収録されている。また、同作では、坂本がニューヨークの自宅でピアノの前に座り、次のように語る場面がある。

産業革命が起こって、はじめてこういう楽器（ピアノを指して）がつかれるようになったんですね。何枚もこれ、木の板が、6枚くらいかな、重なっているのを、強い力でこういうかたちに、半年くらいかけて型にはめるわけなんです。あるいは、この弦もストリングスに、全部合わせると、何トンという力が加わっているらしいんですね。もともと自然にある物質を、人間の工業力とか、文明の力で、自然を鋳型にはめる。音も調律が狂ってくるんで。人間は「狂う」って言いますけれども、全然狂ってるんじゃないくて自然のこの物質たちはもとの状態に戻ろうと必死になってもがいているわけですよ。

津波っていうのは一瞬でバーン！と来て自然に一種戻したというか、戻っているわけですよ。で、いま僕は、その自然が調律してくれたあの津波ピアノの音がとっても良く感じるんですよ。ということはやっぱり、このピアノ的なもの、人間が無理矢理自分の幻想に基づいて調律した、言わば「不自然な」、つまり人間的には自然だけど、自然から見ると「とても不自然な」状態に対する、何と言うか、強い嫌悪感と言うのかな、僕はあと思うんですよ、僕のなかに。¹⁴

ここでは「反ピアノ」とでも言うべき思想が明確にあらわれている。ピアノとは、自然素材を人工的に加工し、その音程も定められた規則に基づいて調律され、また、先に述べたように、なるべく純粋な楽音を析出するよう設計される。ピアノとは、そうしたいくつもの合理的な技術、思想に基づいてつくられた産物である。長らくピアノに慣れ親しんでいる者であれば、それが「自然な」、当

¹⁴ Blu-ray『Ryuichi Sakamoto: CODA』（KADOKAWA、2017年）に基づく書き起こし。なお自伝では以下のように語られている。

だけど、この壊れてしまった「津波ピアノ」の鍵盤を押しながら耳を澄ませてみると、すっかり調律が狂ってしまった弦が、何とも味のある音を鳴らすんですよ。考えてみれば、ピアノというものがもともと木材というマテリアルを自然から取り出して鉄鋼で繋ぎ、我々が好む音を奏できるように作られた人工物です。だから逆説的に言うと、津波という自然の力によって人間のエゴが破壊され、本来あるべき自然の姿に還っていったのではないかと感じました。

〔坂本龍一「自然には敵わない」、82頁。〕

たり前のものと捉え続けるだろう。しかし、坂本はそこへの「嫌悪感」を自覚しつつある。そして、3.11で津波の被害を受けたピアノに、むしろ自然界からすれば「自然な」性質を見出す。上記のように、坂本はそれを「自然が調律してくれた」と語る。

坂本は、ある時から、ピアノの厳密な調律をやめたというが¹⁵、ここには明らかに津波ピアノの影響があるだろう。坂本は津波ピアノに関して、「切れた弦を手で弾くとガムランのような良い音がし」たとも語っていたという¹⁶。先に述べたプリペアド・ピアノとは、ピアノでガムランのような音を発生させるためにジョン・ケージが考案した手法であった。ここで津波ピアノの弦に触れる坂本は、《LIFE-WELL》において「さわり」を賦与することでピアノの音を壊して演奏する姿と重なり合う。

津波ピアノは、その後、修復不可能なため学校では廃棄することが決まったが、坂本はこれを引き取っている¹⁷。そして、後に自身の作品に起用している。2017年に発表されたアルバム『async』の収録曲「zure」では、津波ピアノの音が用いられている。また、『async』リリース後に行なわれた展覧会「坂本龍一 with 高谷史郎 | 設置音楽展 2 IS YOUR TIME」(展示期間:2017年12月9日-2018年3月11日、於:ICC インターコミュニケーション)は、『async』をインスタレーション化した展示であるが、そこで発表された新作インスタレーション《IS YOUR TIME》では、津波ピアノそのものが展示されている。この展示にあたっては、ヤマハピアノサービス株式会社が修復を担い、その際には、「可能な限り被災時の状態のまま展示に耐えうるピアノとして再生する」ことを基準とし、弦やハンマーの交換、鍵盤の調整等を行なわない、特殊な「調整」を施したという¹⁸。展示会場には10個のLEDパネルと14個のスピーカーが設置され、会場の一端に置かれた津波ピアノには各鍵盤を直に押す機材を取り付け、リアルタイムに送信される世界中で発生した地震のデータに基づいて鍵盤を弾くシステムが構築された。なお、この展覧会のオープニング・イベントでは、坂本自ら津波ピアノを演奏している¹⁹。

¹⁵ 坂本龍一、福岡伸一「壊すことから生まれる——音楽と生命の共通点」『音楽と生命』(集英社、2023年)、26頁。

¹⁶ 「坂本龍一とピアノ——「津波ピアノ」に寄せて」『異業種ネット』URL=<https://egyousyu.com/series/com0001/>。

¹⁷ 坂本龍一「自然には敵わない」、81-82頁

¹⁸ ヤマハピアノサービス株式会社「津波ピアノ」。

¹⁹ インスタレーション、ならびに津波ピアノの演奏の様子については以下で視聴でき

もう一つの壊れたピアノは、ニューヨークの自宅の庭のピアノである。このピアノは、2015年、坂本が一度目のがん療養中にハワイで購入した中古住宅にもとからあったものだという。その住宅自体はすぐに手放したものの、「古びた雰囲気はなんとも素敵なのこのピアノだけ」はニューヨークの自宅に持ち帰った²⁰。そして、それを自宅の庭に野ざらしの状態に置くことで、「自然に還すための実験」を行なった。自伝では以下のように記されている。

それから数年が経ち、幾度となく風雨にもさらされて塗装もすっかり剥がれ、今ではどんどん本来の木の状態に近づいていっている。このままどう朽ちていくのか——それは、ぼくたち人間のあるべき老い方とも繋がるように感じます。²¹

ピアノを「自然に還すための実験」のモデルは、明らかに先の津波ピアノにある。これは、言わば、坂本なりに津波ピアノに類するものをつくる実験だっただろう。このピアノを用いた作品は発表されていないが、将来的には津波ピアノのように自身の作品に用いることが想定されていたと思われる。

自伝では先の引用箇所に向かい頁に、このピアノの前に座る坂本の写真が掲載されている。自伝の表紙に掲載されている朽ちたピアノも、これにほかならない。上の引用では、野ざらしにされて朽ちてゆくピアノに人間の老いてゆく姿が連想されているが、それは坂本自身の姿、老いてゆくとともに病を抱える姿とも重なり合うだろう。ここで強調しておきたいのは、その実験の場が「庭」だという点である。庭にはしばしば植物などの自然物が用いられるが、しかし、それは人為なしには成立し得ない。それゆえ、庭とは、人為と自然の中間領域に相当する。この二項対立は、内と外、建築と都市環境などにも置き換えられるだろう。庭にピアノを野ざらしに放置することは、そうした中間領域性をピアノに帯びさせることになる。重要なのは、それが完全に壊れたピアノではない点である。厳密には、それはあくまで壊れかけたピアノである。

先に参照した「さわりについて」で、武満は「日本の音楽の場合は、自己を否定する方向に向かっている」とも述べていた²²。日本の音楽においては、人が

る。「展覧会ドキュメント「坂本龍一 with 高谷史郎 | 設置音楽展 2 IS YOUR TIME」」、URL= <https://www.youtube.com/watch?v=onNBysMf9WM>。

²⁰ 坂本龍一「未来に遺すもの」『ぼくはあと何回、満月を見るだろう』、256頁。

²¹ 坂本龍一「未来に遺すもの」、256頁。

²² 武満徹「さわりについて」、150頁。

演奏する楽音と環境音ないし自然音は区別されないどころか、むしろ後者の方に価値が置かれる。武満は、ある尺八の先生が「自分の演奏で一番望む音は、朽ちた竹やぶに風が吹いてきて、その根方に当たって自然に出てくる音、そういう音を自分が演奏することができたら一番すばらしい……」と語ったことを記している²³。「さわり」に関しても、武満も引くように、義太夫節の稽古手引書『はなけぬき』（1797）では義太夫の三味線について、「当時は重き駒を掛、音色ほそく障は蝉の鳴音にひとしく、端手なるを専一とす」と記されている²⁴。つまり、楽器に「さわり」を賦与することとは、その楽音を自然音に近づけることでもある。

また、武満がしばしば引くのが、尺八とスキヤキのエピソードである。ある日、武満が先の尺八の先生と料亭でスキヤキを食した際、そこで先生が尺八を演奏した。演奏後、先生は「今私は〈虚空〉を吹いたが、自分でも終わりの方は実によく吹けたと思う。ところで、君にはこのスキヤキのぐつぐつという音がとてもよく聞こえただろう？」と武満に問いかけた。そこで武満が「とてもよくスキヤキの音が聞こえました」と答えると、先生は「それは大変いい演奏ができた証拠だ。なぜなら私の音楽はそのスキヤキの音なのです」と答えたという²⁵。

すなわち、日本の音楽においては、演奏によって楽音を発生させるものの、その楽音そのものよりも、もともと周囲で発生していた環境音、自然音を生かすことの方が優先される。そして、それが実現されたとき、その演奏は成就したことになる。そこに武満は、「自己の否定」を見出す。このことを踏まえるならば、坂本の反ピアノ的思想とは、ピアノを通して「自己の否定」を行なうものと言えるだろう。

4. 廃墟、庭としての音楽

坂本の一連のインスタレーション作品では、ピアノの存在はむしろ後退していたと言える。《LIFE - fii》（2007）では、ピアノは一部においてその音源が用

²³ 武満徹「さわりについて」、150頁。

²⁴ 「はなけぬき」芸能史研究会編『人形浄瑠璃』日本庶民文化史料集成 第七巻（三一書房、1975年）、236頁。

²⁵ 武満徹「さわりについて」、149頁。

いられているのみであった。樹木の生体電位を検出して音楽を発生させる《Forest Symphony》(2013) や水盤に水滴による波紋をもたらす《water state 1》(2013) でもピアノは使用されていない。その点で、《IS YOUR TIME》は、ピアノそのものを用いた点が大きな特徴と言える。ただし、そこで用いられたのは、先述のように、津波ピアノという壊れたピアノである。おそらく、坂本の一連のインスタレーション作品において、ピアノを用いる発想は自然と生じなかつただろう。むしろ、コンピューターをはじめとするテクノロジーを用いて、いかにピアノという制度から離脱するかが主旨であったはずである。しかし、ピアノを壊すこと、ピアノを朽ちさせることによって、インスタレーション作品、それも、庭のようなインスタレーション作品と共存し得ることが徐々に見えてきたのではないか。

そのように考えたとき、《LIFE-WELL》において、インスタレーション《LIFE-fii》の傍らでピアノが演奏されたことの意義が改めて見直される。それは、《LIFE-fii》のような、庭のようなインスタレーションにピアノを接近させるにはどうすれば良いか、という問いに対する回答としての「ピアノを壊すこと」がはっきりと明示された機会と捉えられるのではないか。²⁶

津波ピアノと、ニューヨークの庭に置かれたピアノ。この二つは、別の視点から「庭」に関わるものとして位置づけることができる。

古来、西洋において、建築と音楽はしばしば類比された。「建築とは凍れる音楽である」とは、度々用いられた言葉である²⁷。建築と音楽は、ともに合理主義

²⁶ なお、このとき用いられたピアノは、《LIFE a ryuichi sakamoto opera》にあたってYAMAHA が新しく開発した Opera Piano で、素木や透明な屋根が用いられており、「ピアノの“foundation (基盤)”を透過し可視化すること、装飾性を排除しピアノの楽器としての機能をあらわにすること」が試みられている〔ヤマハ「坂本龍一氏が次世代に残した演奏を自動演奏で再現、愛用楽器と軌跡をたどるヤマハ銀座店にて『坂本龍一のピアノ展 / Ryuichi Sakamoto and the Piano』を開催」URL=https://www.yamaha.com/ja/news_release/2024/24022201/〕。装飾性を排除した素木の Opera Piano は、能楽の思想と相通じており、明らかに通常の黒のピアノより舞台空間に馴染んでいた。また、劇場などの能楽堂以外の場で能楽を上演する場合は、舞台上に所作台による仮設の能舞台を設置することが常套手段だが、《LIFE-WELL》では所作台などは用いず、アクティエリアは照明で示すのみで、本舞台の四隅の柱——それは能面をつけることで視界が限定される能役者にとって重要な目印となる——は、ワイヤーと照明によって構成された。通常、能楽の空間にあるはずの素木の構造物が、ここではピアノに仮託されていたと見ることもできるだろう。

²⁷ 建築と音楽の類比については、アルトゥル・ショーペンハウアーやヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ、ポール・ヴァレリーなど種々の系譜があるが、建築を「凍れる音楽」と最初に述べたのはフリードリヒ・シェリングだという〔芦津丈夫「凝固した音楽」と共通感覚——シェリング、ゲーテ、ヘルダー」『モルフォロギア——ゲーテと自

に基づき各要素を構築することで調和・安定した構造物を空間的・時間的に組み立てたものである。平均律に調律されたピアノとは、そのような思想に基づく装置である。武満もまた、西洋の音楽と日本の音楽を建築の比喩で論じており、「ベートーヴェンの音楽は音楽的建築である」という言葉を引いている²⁸。

そのように、ピアノ的なもの、ならびにその音楽と建築が類比できるならば、「自然の調律」を被ったピアノ、そしてそれが生み出す音、音楽とは、壊れた建築、すなわち「廃墟」に類比できるのではないだろうか。西洋における廃墟は、絵画をはじめ、写真、映像作品など、さまざまな分野で題材とされ、種々の美学的言説が積み重ねられた。

西洋における廃墟は、基本的に石造の建築を前提としている。そのような強固な素材による建築であるからこそ、それは朽ちたとしても、破壊されたとしても、なおもとのかたちの名残りをとどめることができる。そこに創造と破壊、人為と自然からなる中間領域としての廃墟が成立する。ところが、日本の場合、近代以前において建築は基本的に木造であるため、西洋の廃墟のような現象は成立しない。日本では廃墟ではなく「廃屋」しか成立しないと言われることもある²⁹。

むしろ、日本においては建築よりも、庭園の方が西洋的な廃墟に近い性質を有している。日本庭園は、建築の傍らにつくられることを基本とするが、それは自然石を骨格とし、水が引き入れられ、草木が植えられる。時間の経過とともに、水は絶えず流れ続け、草木は成長し、枯れては絶えず入れ替わり、建築は朽ちてゆく。そのなかで、石は基本的なコンポジションを保ち続ける。日本において、庭園は、建築よりも大きな持続性を有する。「建築は死ぬが、庭は死なない」³⁰。

これらのことを踏まえたとき、「壊れたピアノ→廃墟→日本庭園」という図式が浮かび上がってくる。ここに、生涯を通じて坂本が用いた楽器ピアノと、方や関心を有していた「庭」の合流点があるように思われる。なお、アルバム『async』のコンセプト文にも「・環境音を収集すること。雨の音、廃墟の音、雑踏の音、市場の音…」とあり、「廃墟」の語が見える³¹。もっとも、この「廃墟の音」が具体的にどこで収集されたものなのか、また、それがどのように楽曲で用いら

然科学』第20号（ゲーテ自然科学の集い、1998年）、78-80頁〕。

²⁸ 武満徹「さわりについて」、152頁。

²⁹ 谷川渥「廃墟」『形象と時間——美的時間論序説』（講談社、1998年）、62頁。

³⁰ 原瑠璃彦「日本庭園という「舞台」と「上演」」『日本庭園をめぐる』、28-63頁。

³¹ CD 坂本龍一『async』（commons、2017年）。

れているかは定かではない。

同コンセプト文には、「・バッハのコラールを、薄靄のかかった音色にアレンジすること。まるで規則のないように見える雲の動きの中から、厳密な論理が姿を見せてくるように。」とも記されている³²。ここに単純な日本古来の美学への回帰を見出すことには慎重にならなくてはならないが、それでもやはり、たとえば、「幽玄」の美学をめぐって歌人・正徹（1381—1459）が「月に薄雲のおほひたるや、山の紅葉に秋の霧のかかれる風情を、幽玄の姿とするなり」と述べていることと通じる点を認めざるを得ない³³。厳密な構造を基本としながらも、それを臆げにぼかす、あるいは崩すこと。それは、建築としてのピアノとその音楽に対する、廃墟、庭としての壊れたピアノとそれが生み出す音楽の関係に対応するだろう。ここにも中間領域性を見出すことができる。

5. 壊れたピアノの一回性

重要なのは、こうした壊れたピアノの生み出す音を、坂本が「良い音」と捉えている点である。津波ピアノに関して、坂本は「いま僕は、その自然が調律してくれたあの津波ピアノの音がとっても良く感じるんですよ」と語っていた。

庭園は多様な用途に開かれており、そこは人々にとって安らぎの場ともなる。多くの人は、そこでながめる風景、聴こえる音、もっと言えば、五感全体での体験に心地良さを感じる。壊れたピアノを庭のようなものに類比するとき、その音が「良い」と感じられるのならば、それは、庭で感じられる「心地良さ」と通じているのではないか。

この問題についての本格的な考察については稿を改めたいが、ここでは、一回性の観点からのみ触れておく。坂本が能楽に関心を持ち出した 2011 年、次のような言葉を残している。

音楽って、練習するとどんどん「華」がなくなっていきます。最近、能を好きになって勉強しているんですけど、それは何百年も前に世阿弥が言っていることでもあって。もちろん個人練習はものすごく厳しくす

³² CD 坂本龍一『async』。

³³ 正徹、小川剛生訳注『正徹物語』（角川学芸出版、2011年）、131頁。

るわけです。一日十何時間も。でも皆が集まったのリハはほとんどしないんだそうです。本番の呼吸でやらなくてはいけないんですね。だから一人一人のスキルをもって集まって、せーのでバンとやる。そこではじめて一回性の華が生まれてくる。そういう一回性や即興性をあらかじめメソッドとしてとりこんでいる能のすごさを感じます。³⁴

ここに記されているのは、能楽における「申し合わせ」、すなわちリハーサルのことである。よく知られているように、能楽では本番前に演者が揃う通し稽古は「申し合わせ」の一回が基本である。坂本はその一回性に注目している。坂本はこの頃、より即興性を重視し、「練習しちゃいけないんだ」としばしば語っていた。

こうした一回性は、ピアノに「さわり」を賦与し、壊すことと関わっている。生物学者・福岡伸一との対話のなかで、坂本は以下のように語っている。

内部奏法は、ピアノに使われている木材や金属という自然物の音を出す方法の一つですが、ただピアノを弾くよりも、はるかに予測不可能性が広がります。内部奏法で出てくる音は、なかなかコントロールできません。どういう素材で擦ったり叩いたりするかで、当然音も変わってきますし、素材を当てる場所やどれくらいの強さで当てるかということによっても、出てくる音は少しずつ変化します。難しいと言えば難しいんですけども、毎回同じ音が出るとは限らないというのが内部奏法の良さであり、楽しさですね。³⁵

福岡との対談では、上に続けて「アウラ」についての議論が交わされている³⁶。内部奏法は、ある種の実験性を帯びる。それは、どのような音がするのか、予測不可能性を有している。すなわち、一つ一つの音は毎回、固有である。壊れたピアノは老いた人間に重ね合わされたが、そうした固有の音は、人間そのものにも通じているだろう。それゆえに、規格化された音には感じられない親しみが生じるのかもしれない。

³⁴ 「ドキュメント「アフター3.11の想像力」『SWITCH』Vol.29 No.12（スイッチパブリッシング、2011年）、53頁。

³⁵ 坂本龍一、福岡伸一「壊すことから生まれる」、26頁。

³⁶ 坂本龍一、福岡伸一「壊すことから生まれる」、29-37頁。

複数の音を建築のように組み合わせて音楽を構築するならば、その一音一音は規格化され、あらかじめどのような音を発生するか予測できなければならない。もしそれらが演奏するたびに異なる音であるならば、それらを総合して調和を有する音楽を織りなすことはできない。一音一音がノイズを有する複雑な音となり、しかもそれらが予測不可能性、反復不可能性を有しているとき、それらを複数組み合わせることで生み出される楽曲とは、能楽の囃子に近いものになるだろう。

あるいは、それは一つ一つ固有の自然物で構成される日本庭園に近い性質を持つものになるだろう。日本庭園の骨格である石組において、石は加工されず、自然石のまま用いられる。石を整形して積み重ねることで建築を構成するのは異なり、自然石の場合、それらを石組として組み合わせることはできるが、積み重ねることはできない。それぞれの固有性に基づきつつ、それらを共存させること。その結果が日本庭園である。そして、それらの要素はそれぞれ固有の時間性を有する。流れる水、そこに吹く風、飛び交う鳥や虫、成長しては枯れてゆく植物。それらの振る舞いを予測することはできない。日本庭園という「舞台」では、決して反復されることのない、一回性に基づく現象が常に「上演」されている³⁷。その状況に、人は心地良さを感じる。

『async』のコンセプト文には、「・事物（もの）の音を収集すること。」「・一つのテンポにみなが合わせるのではなく、それぞれの音／パートが固有のテンポをもつ音楽を作ること。」とも記されていた³⁸。すなわち、そこでは一つ一つ固有の音が収集され、しかもそれらに、それぞれ同期しない、固有のテンポが与えられる。その手法は日本庭園的かつ能楽的と言えるだろう³⁹。能楽における「拍子不合^{ひょうしあわはず}」という、謡と囃子が同期しないパートもまた、その指標となる。

インスタレーション作品《IS YOUR TIME》は、『async』の音源を軸としているため、個々の音がどのように再生されるかは固定されている。しかし、そのなかに設置された津波ピアノは、先述のように、世界中の地震の発生データに基づいて壊れた音を奏でる。よって、『async』の音源と津波ピアノから構成されるインスタレーション作品《IS YOUR TIME》そのものは、予測不可能性、再現不可能性を有したものになる。そこを訪れる鑑賞者も、会場の位置によつ

³⁷ 原瑠璃彦「日本庭園という「舞台」と「上演」、33-35頁。

³⁸ CD 坂本龍一『async』。

³⁹ よく知られているように、武満徹もまた日本庭園をモデルに作曲を行っていた。その点からも、坂本の活動を位置づける必要があるだろう

て異なる体験を持つだろう。主語の抜けたこの作品タイトル“IS YOUR TIME”とは、結局のところ、鑑賞者それぞれが固有に持つ時間を指しているように思われる。ここに、坂本がピアノを通して追求した、一回性、予測不可能性に基づく音楽の到達点がある。そこでの鑑賞者の体験とは、無数の固有の要素それぞれによる一回性の現象の集合、すなわち日本庭園の体験の縮図に相当するだろう。

本論は、能楽コラボレーション《LIFE-WELL》における、能楽と相反するピアノと、能楽に親和性を獲得したピアノの対比を出発点とし、武満徹の議論を参照することによって、そこで坂本が行なったピアノの内部奏法やプリペアド・ピアノとは、ピアノに「さわり」を賦与しピアノを壊すことだったと捉えた。また、晩年、坂本の身のまわりにあった二つの壊れたピアノにも着目することで、坂本における廃墟としての音楽、庭としての音楽の思想の表出を見、その到達点としてインスタレーション作品《IS YOUR TIME》を位置づけた。

こうした音楽が、聴く者にとってどのような意味を持つのかについては、改めて考察する必要があるだろう。残念ながら坂本は、2023年3月28日、この世を去った。坂本が遺した廃墟としての音楽、庭としての音楽。そこにはどのような発展の余地があるのか。その追求についても今後の課題としたい。

**Ryuichi Sakamoto and broken pianos:
in terms of Japanese gardens and *nōgaku***

HARA Rurihiko

This paper discusses the characteristic thought about the piano that musician Ryuichi Sakamoto (1952-2023), who carried out a wide variety of activities, was cultivating after the 2010s. Piano was the primary musical instrument Sakamoto played throughout the course of his life. However, since the 2000s, Sakamoto grew interested in first Japanese gardens, then the Japanese traditional performing arts of *nōgaku* (*noh* and *kyogen*), and ultimately incorporated them into his works. It may seem that there is no relationship between piano and Japanese gardens or *nōgaku*, that the piano is incompatible with them. However, Sakamoto gradually cultivated “anti-piano” thought and discovered a method to endow the piano with elements that suggest these classical Japanese cultures. To begin with, this paper takes up the *nōgaku* collaborative performance *LIFE-WELL* by Mansai Nomura, Ryuichi Sakamoto, and Shiro Takatani (2013, at Yamaguchi Center for the Arts and Media) and rethinks Sakamoto’s method of playing the piano at the performance, while referring to the concept *sawari* (obstacle) as discussed by musician Toru Takemitsu (1930-96). Then, in thinking about *breaking* piano, two pianos are considered: one is a *tsunami piano* damaged by the tsunami disaster of 3.11. and the other is one set in the open air garden of Sakamoto’s house in New York. This paper finally calls “music as ruins” or “music as *niwa* (garden)” the music Sakamoto was pursuing through these *broken* pianos and argues that the installation *IS YOUR TIME* exhibited in connection with his album *async* in 2017 is his arrival point based on his own thought about the piano.