

大谷祥子(戸板祥子)文化庁研修レポート

邦楽作品演奏法について
～ 箏曲演奏家の立場から～
論文予備研究(PILOT STUDY)

目 次

- 第1章 現代邦楽の解釈と演奏技法への試論
 - 第1節 記譜法について
 - 第2節 序破急について
 - 第3節 戦後の現代邦楽の流れ
- 第2章 作曲家別曲目分析
 - 第1節 入野義朗氏
 - 第2節 小林隆一氏

結 論

後 記

序

現代において数々の初演作が発表されることは邦楽界でも当たり前のことになっている。邦楽演奏家に洋楽の作曲家の手による曲を渡される機会も増え、様々な発見の喜びとともに邦楽の活性化に繋がるのではと言う期待も込めて演奏家は前向きに取り組んでいるのではないだろうか？先人の楽譜を文献やレコードを頼りにイメージを膨らませることによってでしか演奏することが出来ないことに比べ、同時代に生まれ、一緒に創作活動を行っていける演奏家と作曲家は幸せなことだと思う。しかしそのような取り組みの過程において不安や疑問も内の中にわきあがって来ることも事実である。グラフ化された楽譜を手にとると難解な音楽と思い、緻密な音の羅列・変拍子を楽譜に見ると私は気後れしてしまう。また反対に現代作曲家も邦楽作品を書く事に抵抗を感じる人も多いのではないだろうか？洋楽器の中に邦楽器を入れて成功する作品は少なく、また再演されることは難しい。

邦楽界では古くから邦楽家が作曲をしてきた。演奏家と作曲家の分化はなかったのである。だからあまり話し合わなくても意思疎通が可能だったのであろう。戦後邦楽曲が洋楽の作曲家によって多く作られることによって邦楽もまた新しい時代へと移っていったと言える。

私が実際に洋楽の作曲家による楽譜を手渡されて行き詰まったのは入野義朗氏や西村朗氏の作品であった。

私が入野義朗作品に興味を持ったのは没後20周年コンサートで邦楽展(吉村七重プロデュース)が開催されいつものように足を運んだ時のことだった。現代音楽作品の中にたくさんの心惹かれる曲はあるが「二つの相」「三つの情景」「四大」を聞きこれらの曲を作曲された入野氏に興味を覚えた。緻密な音の羅列(当時私は十二音列のことは知らなかった)にひどく心を動かされたことを覚えている。箏で無調音楽を弾けるようになりたいと思う気持は消えることなく胸の内に残っていた折、翌年の邦楽展において初めて入野作品の「二つのファンタジー」を演奏する機会に恵まれた。その楽譜の緻密さと難しさはこれまでにないものであった。そこで一度五線記譜法をきちんと学ばなくては演奏ができないという危機的感覚が生まれた。洋楽の初歩の知識しかない私には楽譜から何も読取れなかったのである。作曲者の言葉である楽譜からテーマ、息づかい、意思、思想にわたるまで読取れるようになりたいと思い、音楽の記録である楽譜の記譜法、テンポの変容をあらゆる序破急について考察するに至った。調べる中で記譜に関しては先人たちの口伝スタイルを楽譜に変える苦労や、戦後の洋楽作曲家達の様々な記譜も含め邦楽楽器を取り扱った試みを知れたことも重要なことであった。

この論文予備研究では小林隆一先生のご指導のもと、現代邦楽に関する一考察を私なりにまとめ、研修期間で資料、楽譜、文献、東京芸大邦楽研究室論文、図書館所蔵楽譜を参考に、特に植崎洋子氏、小泉文夫氏、茂手木氏の著書より多くを学ぶに至った。そして本報告書をまとめ、現代邦楽作品の演奏録音を試みた。

2001年6月から2002年3月までの10ヶ月間、砂崎知子先生、芦垣美穂先生、吉村七重先生に演奏指導、小林隆一先生に本報告書指導、入野氏から資料提供、松坂典子氏、山田由紀氏の録音の為の

演奏助演など多くの方の協力を得て完成することが出来た。ここに厚く御礼申し上げます。

第1章 第1節 記譜法 (notation) について

まず記譜法の一般知識を取り出し検証してみる。

記譜法の一般知識

記譜法とは音楽を可視的に表示する方法である。ヨーロッパに限らず、オリエント、アジアなど高度の音楽文化をもつ地域にはそれぞれ独自の記譜法が用いられてきたが、今日ではヨーロッパの五線記譜法がもっとも表示力の強いものとして、国際的に受け入れられている。しかしこの譜法は 17 世紀以後に完成したもので、近代ヨーロッパ音楽の様式と不可分に結びついており、その他の時代・地域の音楽を表示するには多くの制約が生じる。

結局、記譜法というものは音楽の記録の為の便宜的な手段にすぎず、作曲家の意図を完全に表示することは本質的に不可能なのである。

ヨーロッパ、非ヨーロッパ圏を通じて、もろもろの記譜法を分類してみると、音楽要素のうち、

- 「1」 個々の音の絶対的あるいは相対的な高さ
- 「2」 旋律型ないし動機 (モチーフ)
- 「3」 音の持続の長さ
- 「4」 楽器の奏法
- 「5」 和弦 (調弦)
- 「6」 音の強弱
- 「7」 表情 (曲想記号)
- 「8」 装飾法

のいずれかひとつ、あるいはそのいくつかの組み合わせを、記号、文字、数字、図表などによって表示するのが普通である。

その中で、もっとも広く使用され、基本的な譜法として次の4つのタイプがあげられる。

(1) 動機譜 (ecphonic notation) その音楽を構成するいくつかの基本的な旋律型あるいは動機 (モチーフ) を、文字あるいは記号などによって表示するもの。中世のビザンツ聖歌、アルメニア聖歌、そしてユダヤ教聖歌など広範囲にわたって使用されている。これは邦楽ではみられない中世ヨーロッパなどに見られる譜法であると考えられる。譜例1はユダヤ教聖歌における動機譜である。楽譜の下に示された記号だけで、その上の楽譜のように歌われていく。(譜例1)

(2) ネウマ譜 (neuma) 旋律の上行・下行の動きを線の上がり下がりに表示する譜法。旋律の動きが具体的に図示されている点で、前記の動機譜よりは表示力は強まる。グレゴリア聖歌の初期 (9-12世紀) の楽譜がその実例であり、わが国の声明や今様などにも一種のネウマ譜が用いられている。(譜例2)

(3) タブラチュア譜 (奏法譜) (tabulature) 楽器の奏法を、文字、数字あるいはその他の記号によって指

示したものの。たとえば、弦楽器の弦の位置、あるいはかんどころ、管楽器の指孔の開閉(運指)などを指示することによって、間接的に奏されるべき音を示す譜法である。したがって、個々の楽器はその構造・奏法に応じてそれぞれ独自のタブラチュア譜(ポジション譜)をもつことになる。わが国でも古くから琵琶、笛、尺八、三味線などに、それぞれ固有のタブラチュア譜が用いられてきた。今日では、ギター、ウクレレ、ハーモニカなどにも使用されている。

(4) 音高表示文字譜(letter notation) 個々の音の高さを、文字あるいはその他の記号で表示したもの。前期のタブラチュアにも文字が用いられていたが、ここでは文字は楽器の奏法ではなく、個々の音の高さそのものを直接に表示する。八二ホヘトイロハや中世グレゴリア聖歌楽譜は、音楽を再現することを目的として限定された記号群により記録された記号列ということができる。

日本伝統音楽の記譜法

日本伝統音楽では一般に秘传的傾向が強く、さらに盲人の専業となった音楽もあったため、ヨーロッパにみられるような記譜法の発達は少なくとも近世(江戸時代)まではみられなかった。日本の記譜法は一般に大部分が奏法譜(タブラチュア)で(数字譜・ポジション譜)、弦名・勘所(かんどころ)や孔名または管名を文字あるいは数字で表している。(文字譜の一種とも考えられる)また催馬楽(さいばら)や声明(しょうみょう)のようにネウマ譜(譜例4, 5)を用いている場合もある。以下に代表的な伝統邦楽器の記譜法についてまとめておく。

・箏の記譜法

現行の記譜法は伝統的に絃名を数字または文字で示し、それに洋楽の記譜法を応用してリズムを明確にしている。また押し手(おしで)やその他の装飾音的手法には補助記号を用いる。大別して縦書き・横書きの2種類があり、さらに流派・演奏家によって多少の違いがあるが、いずれも根本的な相違はない。なお、箏の場合それぞれの曲の調絃を知らないと読譜は不可能である。(譜例6)

・三味線の記譜法

現行の記譜法は伝統的に3本の絃と、それぞれの勘所を数字、または文字で示し、それに洋楽の記譜法を応用してリズムを明確にしている。またスクイやハジキなどの奏法や装飾的手法には補助記号を用いる。(絃名を文字で区別する場合と線で区別する場合がある)三味線の記譜法も箏と同様、その曲の調絃を知らないと読譜できない。(譜例7)

・尺八の記譜法

琴古流では普化(ふけ)尺八の記譜法を基本にして、文字によって指孔の開閉を示し、補助記号文字も加えて、縦書きの譜を制定(譜例8)した。さらに上原六四郎によってリズムが明確になるように改良され、現行の記譜法の基本が出来上がった。これをもとにして都山流では縦書きの箏譜を応用して小節線を入れてある。

邦楽の楽譜と調弦の特徴

邦楽の楽譜の特徴と、作曲を試みる際に重要である調弦についても一度検証してみる。楽譜の歴史は盲人による口伝スタイルから楽譜スタイルへの大きな変換の時代の歴史である。邦楽の楽譜には一番最初のページにその曲で使用される調弦が書かれてあるのが通例である。何故なら調弦を演奏する前に知っておかないと弾けないからである。調弦は楽譜を開いて最初に確認することであり、限られた十三本の絃の音を決定する調弦は曲の雰囲気、調を左右する事から洋楽作曲家が曲を作る上で最も気を使う作業であるといえよう。

楽譜を手にとって演奏するときに最初に確認することは十三本の絃の配列、すなわち何の調弦なのかということである。それでも現代作品に比べ古典では何通りかの調弦パターンがあり、平調子、雲井調子、半雲井調子、乃木調子、楽調子などと呼ばれている。その中でレ、ソ、ラ、シ、レ、ミ、ソ、ラで並ぶ一般的な調子を平調子と呼んでいる。平調子から四絃と九絃を半音下げるといように、平調子が基となって、そこから何番目の音を上げたり、下げたりして他の調子を作る。例えば平調子から四と六と九と十一番目の絃の音を1音あげたものは、楽調子。平調子から六と十一番目の絃の音を半音上げて、七と十二番目の絃の音を1音下げると中空調子となる。平調子から三と八番目の絃を半音下げ、四と九番目の絃を1音あげたものが雲井調子である。これが古典では1曲の演奏の中で半雲井調子から始まり、平調子になり中空調子にというように曲の中で変化し、進んでいくことが日常的に行われる。

各々家元は、口伝継承であった為、自らの曲を楽譜発行するまで大変な苦勞を強いられてきた。また自ら作曲した曲を広める為に自作を楽譜にして継承し弟子の数を拡大させた。生田流でいえば正派、米川流、当道会、宮城会、筑紫流、江藤流、などが一例として挙げられる。

家元同士での楽譜の違いはあまりないが、補助記号(すくい爪や押し手など)の書き方に違いが見られる。五線譜では流派により記譜法が違うことはないが、邦楽では家元(流派)により楽譜の記譜法が若干違うのである。

現代邦楽の記譜法

このように、古く(江戸時代末)から邦楽は数字譜(縦譜・文化譜)、ポジション譜(琴古譜・都山譜)などで記譜され、邦楽家も伝統的な記譜を用いて演奏されているが、第二次大戦後、邦楽も五線譜での演奏が行われるようになってきた。

五線譜による箏の演奏においては、箏という絃楽器の構造上の特性から西洋音符の「翻訳」とも言うべき作業が必須となっている。すなわち、箏は十三本という限られた絃しかない為、作曲者、曲によって全てに異なった調弦が存在する。これは一絃がソになったり、ドになったり、移動する調弦の為、五線譜に

数字、補助記号をふらなくては弾けないのである。現在では多くの演奏家は苦勞せず五線譜に箏なら数字、尺八ならポジションを書き加えて演奏できるようになった。また楽章度に2,3分の合間を取り、そこで調弦を変えることが普通になっている。もちろん、楽章内でも演奏しながら何度も転調や、絃の音を変えていくこともある。

そのようなある意味制限された楽器の特性を考慮した上で、新しい試みが洋楽作曲家の手によって多様な音の素材楽器として活躍するようになる。そして楽譜も五線譜だけでなくいろいろな記譜法による楽譜が登場してきた。横山勝也氏は琴古流尺八演奏家であるが、氏は現代作品の初演を多く手がける中で下記のように述べている。

諸井誠氏の「和楽器による空間音楽」では環状楽譜(譜例9)、湯浅譲二のイタリア賞受賞「池谷コメット」では各演奏家のパート譜が星座表であった。これは当然のことながら演奏家の音の選択に大きな自由や偶然性が与えられ、演奏家の個性や能力によって作品が大きく変化する不確定性のある作品が、その後も多く作曲家によって作られた。図形楽譜は演奏家に創意工夫を促す反面、それぞれの作曲家の発案によって創られたそれぞれの図形に、そのつど慣れ親しむ労力が大変となるため、演奏家からは敬遠され、作曲家からは演奏が作曲意図を十分に反映されえるほどのコミュニケーションが行われることが少ない為、次第に影をひそめる傾向にある。

入野義朗氏は、無調性音楽を残し、石井真木氏は、洋楽器との組み合わせを、同時間同空間の中に、無関係同士を関係させる方式、つまり異なる二種以上の音楽を同時に演奏することから生まれる、混沌とした音の渦のようなとても形容したい遭遇シリーズを書いた。

拍節的リズムパターンと対照的な自由リズムでは邦楽の究極の理想とした「絶対の間」の観念が自由リズムの中で精彩を放つこととなる。これは箏を始めとする邦楽楽器に、新しい記譜法の中で「わび・さび」をかもしだせ、演奏家の主張もできる可能性を与えたのである。

一柳氏も早くから尺八を素材としたミュージックコンクレートを作っている。また横山勝也氏は文献において三木稔氏については特別に記すべきであろうと述べている。洋楽系の作曲家の中で、これほど伝統音楽に埋没して作曲活動を行っている人はいないからである。作品はいずれも、西洋の記譜法に和楽器の特殊奏法の新しい記号を付け、松村禎三、広瀬量平、間宮芳生らと共に厳格なノーテーションによって作品を書いている。三木稔氏は箏の奏法(押し手、カキテ、スリ爪、押しはなしなど無数にある細かい奏法の違い)を五線譜で補助記号としてわかりやすく書き出し、それは現在でも手本となっているとあってよいだろう。

そのような作曲家達による記譜された音楽は、演奏家に変化をもたらすようになる。無調性音楽になじみ、ハーモニー感を鋭敏にすることが重要になる。しかし、邦楽の究極の理想とした「絶対の間」の観念が自由リズムの中で精彩を放つこととなると述べてある通り個々の演奏家の主張もできる事が可能な楽譜が生まれてきているのである。

実際の演奏に際して

戦前から近世にさかのぼっては作曲家と演奏家の分化はなかった。邦楽演奏家が最初から箏曲譜で作曲していたのである。ところが戦後、洋楽の作曲技法を身につけた作曲家が伝統や因習にとらわれることなく作曲することにより、邦楽の技法や表現形式は飛躍的に多様化していった。

ところが同時代の作曲家から例えばグラフィック譜による五線譜を渡され、演奏者が戸惑うこともある。私は最初そのような楽譜を渡されて、書かれた意義が十分に理解できないまま演奏していたのだが、「これではいけない、演奏家ももっと作曲家と話し合い勉強していかなくては」という危機感を感じていた。奏者にゆだねられる音楽、任意の表現、今まで見たことのない譜面から翻訳して想像しながら弾く勉強をしてこなかったのである。それを身をもって知ったのが西村朗氏の作品の録音(三橋氏・吉村氏他演奏)に参加させて頂いた時である。

西村朗氏は時の陽炎(ときのかげろう)～尺八、箏群と打楽器の為の～(1997)という曲において、こう述べている。「曲中においては、西洋音楽的な定量拍節、リズム・アンサンブル等の要求は全く排されている。そのため、全奏者の音楽時間(テンポ)の流れ方は、休止(沈黙)中も含めて常に不定で、個別的に揺らいでいる。そしてそれらの流れはしばしば、無拍の尺八が発する時間定点への同時集合の指示により、瞬時鋭く覚醒するように時点統一される。そして統一された直後から層はまた揺らぎ始める。それを非周期的に繰り返す。…なるべく簡潔な記譜で行うべく今回は全面的にグラフィック・ノーテーションを用いた。リアリゼーション(演奏)はおそらく容易でなく、特殊な緊張の持続を求めることになるだろう…」

私はこの曲を渡されこの解説を読んだ時、すぐには理解できなかった。

まずはこの曲の楽譜を見てもらいたい。(譜例10)指揮者の役割をするトップの尺八が要所でカウントをとるがそれ以外は定拍にならない進行を続けている。箏群では各々の第一奏者がまず行動をおこし、何秒か後に第2奏者が第1奏者のフレーズをカノンで追いかけていく。その時それ以外の奏者は行動を起こさず前のフレーズを持続している。実際の演奏に関していえばそれだけのことなのであるが、この曲などの場合、記譜法を理解することが一番大変でしかも重要なことだと思われる。グラフィックノーテーションの場合、奏者の直感性、瞬発性、偶発性奏者同志の話し合いが必然となる。連鎖反応によって音楽がいかようにも変化するのである。

私はこのような楽譜に慣れていない為、大変難しく感じるが、実はそうではないことがわかった。これは本来邦楽家が得意とする分野であり、元来の箏曲譜、尺八譜、能狂言の譜で書けば理解できる事も多い。それは「おとし」(漸増リズム・漸減リズム)であったり、息づかい(間・無拍・沈黙)なのである。

これは能だけでなく箏曲でも同じことが言える。

たとえば近世邦楽においては、二つの声部の旋律があまり離れることなくほとんど同一のまま進行するものを「べた付け」といい(古典はほとんどがそうで、尺八と箏と三弦はつかず離れず同じ旋律で進む。)箏

曲や三味線音楽などにおいては二つまたはそれ以上の声部、特に箏と唄、または唄と三味線の旋律進行が同時でなく、時間的に少しずつ前後しながら進行することを「ずれ」という。雅楽においては、同じ骨格の旋律を奏する二つ以上の声部が部分的に同音関係でなくなることを「すれる」という。声部間の関係を表すこれらの用語法には、ヘテロフォニーにおける声部間の様々な関係付けを認めることができる。すなわち「それぞれの声部が旋律やリズムに関して独立性をもつ」と定義されるポリフォニーではなく、「同一旋律に基づきながら、それぞれの楽器や声の特質に従ってそれぞれの声部が少しずつ異なる動きをする音楽のあり方」と定義されるヘテロフォニーにおける諸形態が認められる。

それを正確にグラフィック譜や五線譜に表そうと試みると難しい楽譜になる。五線譜は西洋の音楽の為の楽譜なので、邦楽のニュアンスを正確に記譜するとかえって難しい楽譜になる。

E.サティや現代作曲家の楽譜に見られる、小節線を取り払いフレーズを中心に進行していく楽譜を見て欲しい。(譜例11)小節線があると、小節内でフレーズを考えてしまい、小節線をまたがった場合などに小節線にとらわれてしまう事が起きる。E.サティや西村氏、松村氏、吉松氏、入野氏の楽譜に見られるような小節線や拍子記号を書いてないものからは奏者が自由にうたい小節線にとらわれずフレーズに沿った表現ができるであろう。

次に吉松隆氏の邦楽処女作品の雨月譜を見て頂きたい。(譜例12)

これは尺八演奏家菅原久仁義氏が委嘱して作られた箏、尺八の2重奏であるが、箏と尺八の楽譜が別々の楽譜に分かれている。これは制限のある時間の中で箏と尺八が自由に動くことができ、時間の揺らぎを最大限に発揮できるのではないだろうか？お互いのパートを見ながら演奏するのが通常であるが、指示された秒の区切りはあるが、それ以外はお互いのパートは独立し、偶然性を伴う自然の描写がスムーズに進行すると思われる。そこにはもちろん「間」が存在し、ヘテロフォニー(注1)や相手の息づかいを存分に感じ取ることが出来る。ジャズのセッション、即興に通じるものを私は演奏をしていて感じる。そしてそれが出来たとき演奏家も聴衆もとても気持ちの良い空間に包まれる事も舞台で何回か経験してわかったのである。

* (注1)テクスチュア(音の織地)に関する用語。2つ以上のパートが基本的には同一の旋律をほとんど同時にたどりながらもわずかな時間的先取り、遅延や装飾音型付加などの技巧のために細部では違うことをやっていてその結果多声的になっている場合をいう。異音性と訳すこともある。

* テクスチュア 非常に音がからまっている楽譜(G.リグティのアトモスフェア他)

以上のような時間の揺らぎをもった楽譜を「定性譜」と仮定したいと思う。これの対になるのが「定量譜」である。「定量譜」は合理主義に基づいた西洋で培われてきた五線譜である。五線譜には「ゆらぎ」や「ずれ」はおきない

1. 五線譜 定量譜(拍の長さ・音高が細分に表示、西洋音楽のためのもの)
2. 数字譜などの邦楽譜 定性譜
3. 図形譜(電子音楽譜など) 定性譜

まず注目すべきは西洋と日本では時間の使い方が違うということである。だから記譜法も違ってきたのである。

西洋では教会音楽から始まりその後、ベートーベン、モーツァルトなどに代表される、絶対音楽(シンフォニー、コンチェルト、ピアノトリオなど)が音楽界での主流を占めてきた。協奏曲や交響曲などが中心であったのである。定量譜が絶対的な立場を持った時代が長く続いていたのである。その後民族色の濃い音楽で確立したハンガリーの B.バルトークという作曲家が現れ数多くの作品を残し多くの作曲家に影響を与えた。その影響を強く受けた人が G.リゲティムである。バルトークの後輩にあたるリゲティムの記譜例は、入野氏が訳し、作曲家にとっては教則本ともなっている「現代音楽の記譜法」にも何例も出ている。この本には様々な記譜法が紹介されている。グラフィック・ノーテーションはもちろん環状楽譜、果てはコンピューターでしか書けないような楽譜まで載っている。

作曲家は五線譜では表しきれない、時間の流れ、揺らぎ・ずれ・ゆれなどの表現を模索し続けている。邦楽器の特性、魅力を知れば知るほど五線譜の記譜法以外で表現せざるをえないし、またやりがいを感じるのではないだろうか。

私は湯浅譲二氏の書かれた「人生の半ば」を読んでいく中で、邦楽家にとって、不即不離の関係とは邦楽の本来の姿なのだと感じ、五線譜では表しきれない、つかず離れずの音楽は改めて不思議で魅力的な時間進行、旋律進行なのだと認識した。以下湯浅氏の文を抜粋する。

「私は少年期にもたまたま能を見る機会を持ったが、例えば笛の旋律線が、謡曲とどういう関係を持つのか、子供ながらに不思議さと、同時に不可知な魅力を感じていた。長じて判ったことは、簡単に言えば、笛方は笛方の時間をもっているということだった。つまり、謡に笛が『あしらわれる』時には、まず、謡のある個所から、ある個所まで、という地点が定められており、笛はそこで入り、終わるまで、謡曲のテンポやリズムとは無関係に進行する。厳密に言えば、洋楽のように直接的な縦の関係を持たずに、相互に不即不離の関係を保ちながら進行するということになるのである。そこで奏されるメロディは、いくつかの「手」つまり原型としてのパターンが組み合わされて出来ている。この「手」とはフィンガリング、指使い、から来ているとも思われるが、同時にメロディのパターンでもある。つまり、能管の奏者は、この『手の組みあわせ』としての音程、持続の原型、プロトタイプを持っているが、それを与えられた「入り」から終了地点までの間で『みはからい』ながら『あしらう』のである。これは洋楽のように、原則的に常に縦割りの垂直的時間を拍子でシンクロナイズしていく、モノクロニックな『単層的時間』構造の上には成立し得ないものである。(後略)」

繰り返しになるが小節線で縦割りの出来ない音楽、それが箏曲なのである。それを支えているのは、口伝スタイルで確立された何十通りもある音のパターンの組みあわせや付かず離れず進む、唄と手のバランスなのである。それらを洋楽界の作曲家はゆらぎを持った音楽、あいまいさをもった音楽と認め、評価するようになっていた。

伝統音楽における記譜法とはまず、古来より口伝で伝わってきた先人の音楽を、ポジション・数字譜に

翻訳した苦勞があり、そして戦後、邦楽演奏家でない洋楽作曲家の手による楽曲を演奏可能にしてきた演奏家達の苦勞がある。その中で、邦楽器独特の細かい奏法を補助記号によって表わし、時間の流れ、ずれ、(ヘテロフォニー)を様々な形式による楽譜で作曲家が試みてきた歴史がある。楽譜は音楽の記録、記号の配列であり、それを音に変えて始めて音楽となるわけだが、その変換に演奏家は悩み何とか楽譜から読取るうとする。そして作曲家は自分の描く音の世界を一時、記号に変え図、表に表わし、音となって再現されることを待ち望んでいるのではないだろうか。

第1章 第2節 序破急について

序破急

記譜法の中で日本伝統音楽に現れる特徴的なテンポの変化について考察してみる。

テンポの変容をあらわす序破急は大別すると導入 (introduction) ・発展 (development) ・終結 (conclusion)部分に分けられる。

西洋音楽ではソナタ形式でみられる、提示 (exposition) ・展開 (development) ・再現 (recapitulation) 部分などおきかえられる。

おおまかにテンポについて下記に説明をする。小泉文夫氏は自身の著書「日本伝統音楽研究2」の中でこう述べている。

拍とは本来的には等音価の拍。「雨だれ拍子」のような場合は、現象自体が等音価の拍そのものであるが、すべてが4分音符の連続でなく、8分音符や16分音符や、逆に2分音符や全音符を含むような音現象に対しても、また全く音量が0になった休止の部分にも、やはり拍を感ずるのは、拍というものが音現象そのものの中に存在するのではなく、我々の精神の中に存在する秩序の単位であるためである。この繰り返しの単位としての拍が我々の精神の中に存在する所に、その心構えにぴったり合った音現象を知覚したとき、雨だれのように無意味に感じたり、拡張正しい古典的感情をそそられたり、すべて予定通り冷厳に進行する運命的な感覚をかもし出したりする。逆にそうした意識の拍と違った所に強弱のアクセントなどが現れたとき、驚きや、緊張感や、逆に混乱や、滑稽味を覚えたりする。

テンポには漸次的変化が常に訪れている。漸次音価を変えていくことにより、拍の伸縮がたえず行われる。日本人が伝統音楽において等音価の拍を軽視して、伸縮が絶えず行われる拍を重要視した態度は、我々の精神作用としての拍の意識と、音現象としての断続のあり方との間に極度の緊張感を求めた結果と考えられるが、これは拍というものが音楽体験に重要な鍵を握る我々の意識であるという事を最もよく示している。

また小泉文夫氏は自著である「音楽の根源にあるもの」の中でも序破急に関して以下のように述べている。

「序破急」というテンポに関する概念はおそらく外来のものに違いない。平安時代の雅楽においてすでに序の曲、破の曲、急の曲についての区別があったし、その性格の主な違いはテンポにあったと考えら

れる。インドでは今日でもテンポに関して、それを三段階に分けてとらえる方法が北でも南でも行われていて、これが一曲の中に組みいられることもあり、また別の独立した曲にあてはめられることもある。テンポを三段階にわけて把握する考え方はおそらくインドから発していると考える事が妥当であろう。

日本の序破急もテンポという観点からだけ見るときにはこれら先進文化の概念と類似しており、初めはゆっくり、中ほどはテンポをあげ、終わりには急速に事を運ぶと言うほどの意味で多くの楽曲にみられる。しかしこの序破急の概念をもっと深く表現の様式や内容にまで掘り下げたのは能の世阿弥であって、彼の説明では序破急は単なるテンポよりも、表現の様式や内容にまでおよんでいる。しかもこの概念が中世以降の日本の諸芸に適用されるにおよんで、もっと多様な解釈や応用を見るようになり、雅楽や能と言った音楽や演劇の世界から華道や茶道や書道にまでそれが言われるようになった。

このように拡大し発展した序破急の概念を実際のリズム感として捉えた時、インドや朝鮮の三段階テンポと違う点として、

- (1) 序破急はそれぞれに独立した部分というより、一続きの動きの変化における部分として、相互に有機的つながりがある。
- (2) 特に破はその変化の可能性を示す部分として多くの性格を含んでいて、一概にとらえ難い。
- (3) 急はテンポのほか内容の上で一点に集中した簡潔さを持っており、その最終部分では逆にテンポは落ちてゆっくりになる。しばしばそれは序につながる回帰性をも暗示している。

この序破急は大きな単位として、一年を周期とする季節感にも応用されるが、一日の演目のプログラミングや一曲の構成、一楽節の構成、そしてもっと細かくは一段落や楽器の一撥や笛の一息にまであてはめられる。

こうした序破急の応用は一方ではその概念の深まりを促したが、逆にあまりに広く適用させる事によって、かえって概念の曖昧さをもたらしたともいえる。したがって今日ではむしろ序破急そのものの概念の追求よりも、そこに見られた日本の諸芸の意識構造をリズムの観点から捉えなおすことの方が興味深い。例えば諸芸の構成において共通している事は、「序」にあてはめられた部分は、多くの場合、すでに重要な構成部分であるにもかかわらず、それは準備の段階であり、これから起こる発展に対する期待の部分である。音楽でも演劇でも、いきなり主題が提示されるといった西洋のソナタ形式のようなものは破格とされる。歌舞伎や文楽の大序には常に事件の発端や来たるべき展開の伏線としての説明がおかれる。

箏曲の中の序破急

ここでは箏曲の「四季の眺め」の五線譜を見て考察してみる(譜例13)。「四季の眺め」は作曲松浦検校、作詞殿村平右衛門、箏手付八重崎検校。演奏時間は約17,8分。この曲は郊外の四季とりどりの風景の面白さを、花鳥風雪に寄せて歌っており、そこから連想する景色は美しいパノラマをみるようである。

松浦検校の四つもの(宇治巡り・四つの民・深夜の月・四季の眺め)のひとつである。歌詞で春夏秋冬をあらわし、季節によって、テンポ、調、音のゼスチャアをかえている。そこに出てくる唄もそれぞれの季節にあったものが引用され、雰囲気を変えることを要求されている。

五線譜の楽譜を視覚的に見ても箏と三弦との対話(かけあい)、即興性、対話としての変奏が多用されている事がわかる。

西洋音楽では動機(モチーフ)、主題の旋律がまずあり、そこから様々な変奏が行われ、発展していき終結を迎える。これはモチーフの有機的活用といえよう。対して邦楽は対話(かけあい)で進み発展していく無機的活用と言えるのではないだろうか?江戸時代の八橋検校、光崎検校や多くの検校達は、ある旋律を主題にするのではなく、即興的かつ間合い、対話を重要視していたように思う。その緩急の多用、抑揚の独特の音のゼスチャアの使い方にはいくつかの法則がある。(シャシャテン、シャシャテンの搔き手の連続・チリチリツルツルのスクイの連続で加速する)、拍の伸縮(テンツンウンシャン・テンツンシャン・チツコロリツツトントンテン・サーラリンで減速)など緩急を呼び起こすリズムに規則性が見られる。重要なのは邦楽はこのシャシャテンといった「唱歌(しょうが)」とよばれる口伝スタイルで曲の運びが決まっていくことである。この「唱歌(しょうが)」が歌えないと古典の心がわかっていないと言われる程である。ということは小節線があまり重要性を持たないと言える。何十通りかのパターンをつかめば箏曲独特の「間」を理解できよう。

「四季の眺め」を五線譜で弾いた場合、雰囲気が出せないのは、知らず知らず小節線の頭をきっちりそろえてしまったり、相手同士の「みはからい」「間合い」を計ることをやめて「唱歌」を歌うことをやめてしまうからではないだろうか?

無機的で動機を持たずに展開していく拍子にはさまざまな変化が曲中に現われる。旋律は即興的な意味合いを含んでおり、唄、三絃、箏、尺八と常につかず離れず少しずつずれて進行していく。それは箏曲において唄は演奏者が演奏しながら唄うことが一般的な為、唄の旋律にあわせて作られた事も大きな要因ではないだろうか?かけあい、みはからいの多用は指揮者のない盲目の人達の手によってより緊張感を高め成熟していった。また拍の伸縮や限りない独特な奏法(スリ・搔き手・ヒキ色など)を取り入れて自然や心情をつづった。和歌を唄に取り入れ、洋楽の発声法とは全く異なる地唄を発展させた。また前弾・前唄・手事・散らし・後唄などの規則性をもった曲の構成を大成することで、今日まで受け継がれ愛される古典になったのではないだろうか?あうんのリズム、指揮者なしで相手の心を読み進んでいく音楽なのである。

次に「五段砧」の五線譜を見て頂きたい。(譜例14)五段砧は前唄「花は吉野よ紅葉は高尾、松は唐崎、霞は富山」という四季折々の名所を歌って始まり、二重奏に分かれて1段~5段まで続く。光崎検校作曲の箏二重奏器楽曲である。調子は本手が平調子で替手は本雲井調子で始まり途中1度調子を変え、最後はもとの調子に戻り、後唄はなく終結する。1段は緩徐で始まり、落ち着きを持って3小節間演奏する。4小節目の縦譜に次第に早くという表示があるがここから、本手と替手が交互に掛け合いと対話

を始める。そして最初にスピードに大きな変化が現われるのは 30 小節目である。五線譜に細かい指示があり、30 小節目からの *poco rit.* 33 小節目からの拍子記号の 1 拍 = 132 という速度記号を見て頂きたい。第 1 段の最初は 1 拍 40 であるので、実に 3 倍強のスピードになることになる。息せき切った、つまっていきような感がでる。序から破、おだやかな川の流れから急流へと変化していくような旋律の流れである。本手がテンポ 132 に移った 2 小節目間で、替手は倍の 16 分音符の連続で本手を押し上げていく。72 小節目から *poco accel.* の表示がある。これはここからスクイ爪連続の、掛け合いに移る事を意味している。この場合は本手がスクイをし、替手が 16 分音符でそれに答えている。スクイでつまった感じを出すのだが、十分な間合いを取って相手に掛け合いを渡す為、転がる感じにはならない。両者が同じ音量、気合、間合いで均等な押し合いをしているのである。対照的に、56 小節目から本手に見られる輪連、84 小節目に見られる、裏連は拍をひっぱって伸ばしている感じがでる。これはこの輪連や裏連の奏法が、拍を伸ばす効果を持っているのである。

ここで確認しておくことは、箏の独特な奏法、自然を描写している様々な動作を含んだ弾き方はそれ自体にテンポが定まっていることである。裏連は伸縮に富む奏法であり、多くは拍が伸びる傾向にある。スクイ爪は掛け合いに多用され加速しやすいなど、その奏法を使うことによってテンポも決まり、また音色も異なった感じがでる。そこにはもちろん、テンションの違い、音の密集度の違いも生まれている。

二段に移る手前、105 小節目から初めて 5 小節目両者ユニゾンで緊張をもったまま進み、本手がスクイ爪の連続で加速し、最後 2 小節目間で急激に *rit.* して 1 段目を終える。

二段目始めはテンポ 104 から始まり、そのままのテンポで進んでいく。だれていかないように、カキ手やスクイや後押しでテンポが転がらないように、ゆれないように気をつけながら、164 小節目に入る。ここではまず裏連でテンポが落ち、それを受ける替手がすい爪という特殊奏法で拍が急激に伸ばされる。本手の裏連が 5 回も続いてやっと終わると短い反行進行の後、スリ爪や消し爪が現われた後、3 小節目からゆるやかに *rit.* して終わる。

三段も二段と同様テンポ 104 のユニゾンで始まる。213 小節目から 5 小節目 1 拍づつの掛け合いの後、*poco rit.* してこの曲全体を通しての破の部分へと入っていく。225 小節目からは替手の 16 分音符の連続で速いパッセージ、技巧的に難所を迎え、240 小節目の *rit.* まで迫り続ける。6 小節目間の掛け合いの後、また速い両者の休みなく続くパッセージの後、267 小節目から *rit.* して 270 小節目からの転調に移る。ここではテンポが 88 に落ち、即興的な掛け合いで落ち着いた後、よく似たリズムでの追いかけ、ヘテロフォニー、ユニゾン、が見られ、小節線を取り払うかのようにスクイ爪の連続による、音の加速が行われる。ここに小節線の区切りで曲をとらえる事は出来ない。314 小節目の裏連でテンポを取り戻すもまたスクイの連続でせまっていき、終わり 3 小節目間で急速に *rit.* して終る。

四段もテンポ 104、ユニゾンで始まる。325 小節目から転調が行われており、12 小節目でいったん静まる。333 小節目から *a tempo* に戻り、そこからはまた即興的、かつ、本手替手のくんずほぐれずからみあいながらヘテロフォニーの濁流のようなうねりの中進んでいく。346 小節目でいったん *rit.* するもすぐ *a tempo*

になり、392 小節目からの長いスクイ爪の掛け合いの後、前の段と同じような形式で rit.して 5 段へと進む。

五段砧においては序の部分が前唄から三段の 225 小節目でありそこから急速な破の部分へ入り、急である終結部分は 476 小節目と言えるであろう。あとで述べるが序や破の部分が長く急の部分が短いのは五段砧に限ったことではない。他の古典曲全般に言える事であり、それは日本の序破急特有の性質にも通じるものを感じ取れるのである。

五段砧の例では全 480 小節目ある中で終結(再現)部分がたったの 6 小節目しかない(最初のテンポが 40 に戻る 476 小節目の事をさす)が西洋ではどうだろうか？ヨーロッパの古典音楽においては終結部分にはいつてからが長いのが通常である。ベートーベンの「運命」を例にとってみると、最終楽章(フィナーレ)では、ソシレ、ドミソが永遠に続くかのようである。ドミナント・トニックの繰り返しが執拗に続くのである。

この序破急の最初の序の部分が長く最後の終結にあたる急の部分が短い事は、邦楽に限らず日本人の性質にも通じるといえるのではないだろうか？ここに湯浅譲二氏の著書を取り上げて考察してみる。

湯浅譲二氏の著書「人生の半ば」の十二音技法 時間性への直面という項目で氏はこう語っている。

「実際の作曲にあたって、私が潜在的に志向していたものは、シェーンベルク的な意味での、メロディックな動機とその関連的展開という、いわばヨーロッパの伝統的な、変奏の概念によるものではなくて、十二音のセリー自体の成分から構造的に抽出されてくる、どちらかと言えば、ウェーンベルク的な時空の世界であった。きしくも後年になって、私と同世代の観世栄夫氏も言っているが、私はその頃、能の持っている時空と、ウェーベルンのそれとに共有共存するものを見出していた。『七人の奏者のためのプロジェクト』は、短い七つの楽章から成っているが、その一つ一つが当時の私にとっての可能性に対するプロジェクトであった。私はその中で、動機的、形体的、構造的、音色旋律的な工夫など、十二音技法の中での多様な可能性を模索すると同時に、何とかして、私が以前、能や仕舞を通して学び取った、東洋的、日本的時間に立脚する音楽的構造を生み出したいと、苦闘を続けた。

例えば、道成寺の白拍子の一調の舞のように、物理的時間で言えば、約 20 秒ほどの間をもって一打される鼓の音、言いかえれば「裁断して初めて時となる」時間、非連続的な一瞬一瞬が全き時となるような時間。敢えて観念的な表現をとれば「時の裁断面に直面して、初めて永遠のいまがよみがえる」時間、つまり、禅的な、矛盾的自己同一的な瞬間を内包する時間に立脚する音楽を模索したのだった。」

後で述べるが同じ事は柴田南雄氏も述べている。20 秒にわたる長い序の部分があり、時を裁断することで初めて音が生まれ、命を持つ。そこには旋律での終結やテーマの繰り返しなどは存在しない。時を破った時点で音楽が生まれ、それが全てなのである。

以上のことから邦楽は「序」の部分に重きをおいた音楽といえるのではないだろうか？

音響の移り変わり、音の持続の変容の中でいろいろな音楽が生まれしてきた。時間の中の音響の推移、変容は邦楽の進行において、時間を支配する序破急の序の部分が西洋に比べ大変重要であるが、終結(急)の部分は西洋に比べそれほど重要性を持っていない。これが邦楽のいわゆる古典の一つの特

徴ではないだろうか？それが序破急にもなっている。

繰り返しとなるが、音の出現数、例えば音の密集 変化の度合いで音楽が作られる。今までのテンポを変えてクラスターが出現するなどは、全て音響の変化をもたらすためである。それが序破急につながる。それが音楽なのである。これは以下の文からも同じ事を読取れる。

日本古典音楽におけるリズム、速度、形式形成に関する用語においても、変化の過程が問題とされている。たとえば「序破急」は「本格から破格へ、静から動へ、単純から複雑へ、緩から急へという方向をとるものである。しかも、その変化は急激なものではなく、それぞれの中間段階に橋渡しのものがはさまれる。従ってこの原理は、対照の原理でなく漸層的变化の原理である点に大きな特色がある」と定義されている。この定義に示されている漸層的な変化は、複合的に組み合わせられ、粗の状態から密の状態へ、弱から強へという、デュナーミクとテクスチャの変化を伴って行われ、漸層的变化は複合的に試行されていった。

このように移行過程そのものを一義的とする作法は、日本古典音楽ばかりでなく、舞踊の例にも見ることができる。日本舞踊と西洋舞踊を比較したときに、バレエ舞踊はパ(ステップ)とポーズ(姿勢)が単位となって、それらの組み合わせによって成り立つのにたいし、歌舞伎舞踊は、身振りを意味するゼスチュアから成り立っており、パが一つの足から他の足へと体の重心が移動する事を含んだ動きであるのに対し、ジェスチュアはそれ以上分解できないものであると指摘する。ここに示された西洋舞踊と日本舞踊の違いは、西洋近代の音楽と日本古典音楽との違いを示唆するものである。

また楽器の一撥や一息にあたる書道の一筆では、直線の前に墨をたっぷりつけた筆の紙におろされた瞬間の力の充実がそれにあたる。内部の力が十分に蓄えられたとき、筆は勢いよく紙の上を走り線を描く。楽器の一撥はそこで弦をはじき、尺八の一息はそこで音を長く引く。つまり実際の動きはすでに「破」の部分にある。逆に言えば日本の諸芸で特徴とすべきは「破」の性格よりもむしろ「序」という準備や期待の部分が本質的な構成として含まれていることにある。

私が三絃を弾く時いつも気をつけることがある。撥のふり上げから糸にあたりそして胴に張ってある皮に撥があたるまでの瞬間のことである。葉の先についた滴が葉にとどまらず、たえきれずそのまま池にポチャンとおちるその一瞬、またしおどしに水が溜まり自身の重みに耐えられず竹が向きを逆さに変える瞬間と撥の動きは似ていると私は感じるのである。地唄用の撥がとても重いのは撥の重みをよく感じて、ふりあげた撥の重みに耐えられなくなった瞬間に撥を振り糸にあて音を出すと深く澄んだいい音がするからではないだろうか？胴の裏の皮にもよく反響している感じがする。撥を振り上げる動作、これも「破」にはいる前の準備である「序」であり重みのある深い音を出す為の大切な動作であり、時間であり、何よりも大切な間もそこに感じられるのではないだろうか？これは、声楽家が声を出すときのアタリ、書道のドホウやロクホウにおける筆のおろし、武道の手合わせの初めの所作がすべて本質的な部分にすでに入っているというリズム感である。

また序破急は一方向の流れであって、それ自体回帰性をめざしたものではない。川の流れのように過ぎ

去るものは再び帰らず、去年の春は今年の春と同じではない、といった流動感も、日本の諸芸に共通している。民族的表現の段階でしばしばみられる楽節の繰り返しは芸術的段階では雅楽などの古代的表現を除けばほとんど見られないのも、インドから西のヨーロッパに至る繰り返しを基本とする芸術と違っている。こうした一方向の序破急のリズム感は空間における建築や造園の相称性の否定や、プロポーション的な拡大、縮小の否定とともに、大きな視野からとらえることができそうである。

柴田南雄の著「日本の音を作る」の一節にこんなくだりがある。

京都の御寺の庭などにある「ししおどし」とか「添水」といわれる仕掛けはじつに日本的な音を奏でる仕掛けである。流れを受けて、少しずつ筒に注ぎ込まれた水が、バランスを崩すまで溜まるのを待っている長い間。バランスが崩れた瞬間に一拳に水は放出され、反動で筒の他の一端が石を打つその呼吸は実に微妙でありまるで生き物のようだ。それは能楽の鼓の間に非常に似ている。

たとえば「道成寺」の乱拍子で、鼓は、もうこれきり打たないのか、と思うくらい何十秒もの長い間を取る。そのあいだ、演奏者はゆっくりと深く息を吸い込んでいる。その極限で「ヤ」のするどい掛け声とともに一拳に息を吐き出し、全身全霊をもって発止（はっし）と鼓を打つ。長い間はたんなる休止符でなく、充実した生である。

序の間の長さ、準備にかける時間の長さ、長ければ長いほど、観客はいまかいまかと緊張感の中で待ち、期待する。そこから出てくる音には精神性があり、深みがあり、その一音で満足するかのようである。邦楽の音には一音一音に精神が込めやすく、その音を発するまでの動作、準備に時間がかかることが多い。そして、おだやかな流れ、激流のような展開、掛け合いの後、急ブレーキをかけて冒頭のテンポに戻り、静かに幕を閉じる。

序破急について調べ始めるとその奥の深さにとまどい、方向性を見失いそうになるが、普段あたり前と思っている感覚、演奏法がまさに序破急だったのである。三絃の撥で音を発するとき、箏の余韻を出来るだけ長く伸ばそうとヒキイロや押しはなしをしている時、空間が生まれ、それが音楽に変わっていく。その音楽は全てを包み込む自然を描写している。邦楽楽器は様々な自然の描写に富む楽器であり、そこに存在する序破急は私達日本人のありのままの姿なのである。私達の心の問いかけなのである。

第1章 第3節 戦後の現代邦楽の流れ

Ⅱ

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、関わりを檜崎洋子氏の文献を基に下記に列記してみる。

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、純粹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な位置を占めている。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。

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。むろん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「神奈川沖波浪裏」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。

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、今聞いてもどれもが新鮮味にあふれ、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悌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…以下菊地悌子氏の～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思っていたほどです。(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く為龍角を少し高く、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ったのですが、自在に1人で持ち歩ける点、何にも変え難い喜びでした。糸も初めは百刃の絃(箏は十八刃が多い)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、八十刃から七十五刃・七十刃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、深く洪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年の1965年に初めての十七絃委嘱作品、十七絃独奏のための主題と変容「風」(牧野由多可作曲)を何度も試奏をしながら完成させた。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、菊池梯子・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ポツポ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言うまでもない……。」

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地梯子氏等の努力と挑戦の結果なのである。

菊池梯子氏だけでなく、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。

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 榎崎洋子著)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。シェーンベルクの声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言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事が出来るだろう。

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、感性的なものと記号との関係が飽和状態になり、その後は感性的なものと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。

ハ

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、バ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年間の留学期間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学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raw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」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ことができる。

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ようになる。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、その中にはさまれる長 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箇所があり、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、テクスチュア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、造形意思はつ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、ABA1の全3部分のうちAA1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、コンテキ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」はトーン・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。

以上のように檜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。

第2章 第1節 入野義朗作品解釈

入野義朗という人物について、私は実際にお会いしたことがないので文献などでしか窺い知ることができないのが残念でならないが、過去に邦楽演奏家等が世界で活躍を始める登竜門となっていたパナムジークフェスティバル主催現代邦楽演奏コンクール出身の演奏家は、入野氏のことをなつかしく思い出される方も多くであろう。氏はこのコンクールの企画に携わり、また邦楽作品を数多く残した。高崎音楽大学に開校当時より邦楽科が創設されたのも、創設者である氏の功績が大きいと思われる。常に新しい音楽の追求と紹介を行ってきたその情熱に触れ、私自身の揺れ動く演奏活動に大きな夢と目標を与えてくれた一人である。また氏は第2次世界大戦後いち早く、シェーンベルクとウィーン楽派の12音技法を日本に紹介し、自らもそれを実践され日本の現代音楽の先達、パイオニアとなった。日本のアイデンティカルな側面に、同時に思索を廻らせて、邦楽器のためにも多くの作品を残した。現代作曲家で邦楽作品を書く事に抵抗を見せる人が多い中で入野氏の挑戦は続き今現在でも演奏会で数多く取り上げられている。再演され続けること、その中で進化していく音楽である氏の作品はこれからも演奏され続けていくのであろう。

下記に氏が残された功績・業績・作品を列記してみる。

作曲

1921年ウラジオストック生まれ。1943年、東京大学在学中に諸井三郎氏より和声学・対位法を学ぶ。日本初の12音技法による作品発表「室内協奏曲」「シンフォニエッタ」現代邦楽最初の作品「二面の箏のための音楽」から未完の作品「あめつちのことは」邦楽器とオーケストラのための曲達は現代邦楽を超え、アジア作曲家連盟 ACL の活動を通して世界、アジアの表象となる。入野作品は西洋音楽のイデオロムを持ち込んだ現代邦楽でもなく騒音性や不確定性に注目した現代邦楽とも違う。邦楽器の音そのものを凝視するのではなく、作曲者がきっぱりと次の音を選び取り、その音選びに12音技法が使われている。作品の数は100曲にのぼり毎日音楽賞、尾高賞、クーセビツキー財団の委嘱、ザルツブルグオペラ大賞、イタリア賞などを受賞。

企画・運営

・前衛音楽グループ「TOKK アンサンブル」を結成し欧米、南米、東南アジアを行脚し、「声明」「平家琵琶」を史上初めて世界に紹介。

・1950年代から70年代までパナムジーク・フェスティバルの企画運営

- ・ 20世紀音楽研究所設立(吉田秀和、柴田南雄、森正、岩淵龍太郎、黛敏郎、諸井誠)
- ・ 国際音楽評議会(IMC)作曲部門委員。・石井真木と「東京音楽企画研究所」設立
- ・ 入野音楽事務所(JML)開設。高崎短期大学設立。
- ・ 「国際音楽芸術家協会」設立
- ・ 日本現代音楽協会・日本作曲家協議会の委員長を務める。

日本の作品の紹介のため世界中を東奔西走された。のちにアジアでの新しい音楽活動のために「亜細亜作曲家連盟(ACL)」設立。入野先生が死後、礼子氏等の献身的な協力と作曲家たちの絶え間ない努力により受け継がれ、これからも脈々と生き続けている。没後、湯浅譲二、石井真木、松平頼暁等の協力を得て作曲家の為の入野賞が設けられた。

教育

子供のための音楽教室・桐朋学園音楽科設立に参加し、その運営と教育にあたる。桐朋学園大学短期大学教授・東京音楽大学教授・フェリス女学院短期大学で指導。

著書・訳書

第2次世界大戦後いち早くシェーンベルクとウィーン楽派の12音技法を日本に紹介。

訳書である「十二音による作曲技法」は若手作曲家の貴重な聖書となり「十二音の音楽 シェーンベルクとその技法」「シェーンベルクとその楽派」他多数。

次世代へ コンクール・セミナー

入野国際作曲賞は今年で22回を数え応募曲数は200曲近く応募国も30ヶ国を超え世界の作曲家に広く知られ若き有能な作曲家を世界に輩出している。日独青少年交流(通年実施)、ウラジオストック交流(通年)

邦楽作品

- ・二面の箏のための音楽 1957 (13絃)
- ・二面の箏と十七弦のための三楽章 1966 (13絃、十七絃)
- ・二十絃と十七絃のための二つのファンタジー 1969 (20絃、十七絃)
- ・尺八と箏の協奏的二重奏 1969 (13絃、尺八)
- ・箏のための二つの相 1971 (13絃)
- ・三面の箏による三つの情景 1972 (13絃箏3面)

- ・転 Wandlungen 1973 (尺八2、オケ)
- ・四大 1978 (尺八・篠笛、20 絃、十七絃、三弦)
- ・あめつちのこば(絶筆) 1979 (尺八2、十七絃、オケ)

作品解釈 三面の箏による三つの情景 1972年作曲

まず楽譜を手にして考えることを確認してみる。

- ・テンポ・拍子はどんな速さで進み展開し終結しているか
 - ・調弦はどのようになっているか？(調弦にはその曲の雰囲気がつまっている)
 - ・楽譜のテクスチャ(譜面づら)
 - ・音資料からきいたイメージ いろんな形容詞を思い浮かべてみる
- 各楽章別にみたり構成面と音響面の違いを取り上げてみる。

この曲は3章から成り立ち演奏時間は約14分である。

調弦は12音列で構成されており無調である。

1パート2面、合計6面用意し2章で演奏者が移動する。

テンポであるが1章は音の密集が他の楽章に比べ薄い。2章で3奏者の緻密な絡み合いがみられ、3章は息つく間のないテンポが最初から最後まで続く。

冒頭にはテンポ記号が書かれていない Senza tempo テンポがなく小節線もないということは拍節間のない音楽。ちなみに音楽とは音が出ている時間(楽音)と鳴っていない時間(間)の2種類で出来ている。

様々な音色をだすための奏法が使用されている。(ハーモニクス・Mute・ピッチカート・箏の反対の端を弾く・金属を使用)これは多種の音色を出す為である。箏の奏法における新しい音色の開発が見られる。また1章の全パートに出てくるピアニッシモで柱の反対側をなるべく端に近くという指示の個所では、立ち上がって龍尾の近くまで移動し弾くのが好ましい。

この曲は東南アジア音楽(インドネシア)の影響を受けている作品であり、初期の作品から比べると無調ではあるが基音(一章のミ)が存在し、モチーフとなる音形3章の70小節から1箏のフレーズに着目すると(ラシ ドレミ ソド)ガムラン音楽の7音音階に類似している。

1章の冒頭はミで始まりしばらくミが続き核になっている。出だしのミは3つ続くが全て表現が違うことに着目する。1箏のミはやわらかく、2箏のミはひき色をもって、3箏のミは押し出から離れた音からの出発にな

っている。1 箏にピアノッシモで柱の反対側をなるべく端に近く弾く奏法、速い後押しの連続からビブラート、3 箏の Mute、1 箏の散らし爪、3 箏の金属の棒での奏法が現われるがどれも短いパッセージでしかない。全体的にピアノで進行していき、全パートによるハーモニクスの連続、点描的密集部分が現われる。そして3 箏から始まる Andante はフォルテで初めてフレーズが現われる。そしてまた同じように短い Mute やビブラート、ピッチカート、ハーモニクス、金属の棒、柱の反対側を軽くがちりばめられ、1 箏が3 箏でみられた音型のフレーズを弾いて

静かに終わる。この章は空間、空気、雰囲気を表わすのが課題である。

2 章は 3 人の奏者の力量が試される楽章である。冒頭4分の4拍子で con moto、2 箏のメゾフォルテのソロで始まりメゾピアノになる。1 箏がピアノッシモで16分音符で2小節間続き poco rit.して a tempo になり3 奏者のからみあいへとになっていく。からみあいは4小節間で rit.したあと3 箏のソロで改めて始まり3小節間のからみで rit.した後 Tempo に戻り、1 箏、2 箏、3 箏の順に入り、これも4小節間で molto rit.そしてまた Tempo になり1 箏、3 箏、2 箏と入り、5小節間で区切られる。Un poco meno mosso で2 箏から始まり mute ピッチカート、スタッカート3連符、ビブラートがメゾピアノで現われる。このように Agitato しては rit の繰り返しが行われ、3 人の息、間合いをつめていき、そしてゆるめていくバランス感覚が要求される。もつれてしまった毛糸のようなでも表現できるのではと思う。装飾音付き3連符が多くその間に他パートのリズムが入り組んでくるので何度も練習を重ねることが必要になる。38小節目に訂正があり指でと書いてある音符は全パート2分音符である。同じ小節の1 箏のミ も2分音符である。56小節目の1 箏は4分休符のあと付点2分音符のファ になり、3 箏の付点2分音符のファ を消す。40小節目では3 箏で始まり、4小節目で poco rit.し次は a tempo から3 箏で始まり7小節目で poco rit.また Tempo で1 箏から始まり4小節目で meno mosso し3 箏からピッチカート16分音符のピアノッシモで始まり最後の絡み合いを見せ、50小節目のフォルテビブラートの後、2小節間フォルテが続き最後、ピアノになり、mute とハーモニクスで消えていく。

3 章は 8 分の 9 拍子で冒頭から6小節間にわたりラとシ の2音だけで作られている。7小節目で初めてミ が登場。流れるようにという指示の元で冒頭から最後まで息せき切ってあっという間に終わる感がある。私はこの楽章を聞くといつもインドネシアの祭りでよく行われるケチャ音楽が思い浮かぶ。ガムラン音楽(スレンドロ5音階・ペロ7音階)に類似した音階が使われ、押し手による微分音(絶対音では作れないあいまいな音)の連続で観客にも奏者の動作から高揚感、リズムカル感を感じ取れる。平均律では表せない音や、音が一方に終結しそして離散していく様子はリゲティーの作品にも似ている。9拍子、6拍子、5拍子、6拍子と拍子が随時変化していく。ピアノからフォルテそしてピアノへと3 奏者で同じ流れの強弱をつける。

21小節目で1 箏から順に2、3 箏と続き24小節目で3 箏が終わるのを待っている。声部の出が半拍ずれて始まり切迫した感じが出る。

25小節目で3 箏から始まりソソファ で追いかけている(カノン輪唱)

35小節目から5拍子になり少し変化し41小節目で初めてのユニゾン、ソラシ シドミ が現れる。この音列がモチーフか？

50小節目の前で un poco rit.し初めてユニゾンの和音が出てくる。5, 6, 6, 5拍子と次々に変わる拍子の中、世界観を変えてハーモニクス。それが終わり、60小節目で Tempo 、8分の9拍子に戻り1 箏から始まり21小節目より導入の仕方が遅くなって2、3 箏がおいかける。それぞれユニゾンの休符は余韻を残さず消す。Sempre legato でピアノからフォルテそしてピアノへと大きな流れのもと、休みなく続いて終わる。

全パート、全章において現われる の記号は4分音あげる、さげるの意で4分音とは半音の半分の事。全音の4分の1の中わずかに上げたり下げたり押手、ひきいろを使ってする。

二面の箏のための音楽 1957年作曲

2章から成る。演奏時間は約8分

1章アンダンテ、(緩)2章アレグロ(急)

調弦が変わっており、いわゆる低い音から高い音へ作られておらず、六絃より七絃の音のほうが短6度低くなっている。箏の音の鳴り方も変わるのであまり楽器自体が鳴らない気がする。1 箏でみると、ミシレファドレの六絃までのグループとミララファシの十三絃(巾)までの2つの音群を使っている。2 箏も同様である。

全体に大きな音価で書かれている。2章の冒頭部分に16分音符が若干出てくるが、主として8分~2分音符で書かれている。

音域の跳躍、アクセントの移行により、2声部の模倣、あるいは対話が生まれる。

1章の冒頭は4分の4拍子 Andante.。1 箏ソロのメゾフォルテで始まり4小節目は3つのフレージングの曲線を伴う上行する旋律が見られる。それを受けて2 箏が同じくメゾフォルテで下行する旋律で会話している。無調でできており、最初の4小節目で12音が出そろう。日本音楽では見られないきっかりとした縦割り、機械的、ピアノ曲のような雰囲気を得る。一章は無機的で全てにおいて不協和な音響を呈している。

8小節目で1 箏先行のカノンがみられ、11小節目から1 箏、2 箏の掛け合いが続く。

15小節目から2 箏が先行するカノンですぐ今度は1 箏からのカノンの追いかけてくる。

30小節目前2小節目間で2 箏が残り dim.して2 箏のメゾフォルテでソロが3小節目演奏された後、同じリズムでアクセントのついたピブラートが9小節目間続く。

56小節目から冒頭1 箏の旋律が両者がユニゾンし再現している。

42小節目からリズム・旋律の2パート間における取替えが2小節目間隔で交互に現われる。

最後9小節目前で poco rit.し、8小節目前で a tempo に戻り並行進行のあと dim.して終わる。

以上のことから大きな2声部間において大きな線を読取ることが出来る。

最低音と最高音を調べることで線の頂点がわかる。

声部の基本的な動き(平行、斜行、反行)が随所に見られることからバッハのインベンションのような趣がある。線対位法の見本のような楽曲である。線対位法を知ることが出来ると、声部それぞれの動きや会話を理解でき、両奏者の演奏の助けにつながる。

2章は特にシンコペーションや連続する音のアクセントの移行に気をつける。

Allegro 4分の4拍子でピアノシモが4小節間続き5小節目、7小節目の2譜の16分音符がインパクトをつける。

13小節目に斜行進行が見られる。

テンポ面、ダイナミクスとも指定されたアツチレランド、リタルダンドを除いてタイトにテンポを守る。二章では演奏を重ねるうちに三味線の語りの入った義太夫音楽のようなリズムの対比と類似のおもしろさに気付く。口でリズムを追うと打楽器的な三味線的要素が感じ取れる。これは実際演奏してわかったのだが、楽譜通り弾くことは演奏家ならこの曲は難しくないが、それでは無味乾燥な音楽に到達する。2奏者の掛け合いを面白くすることに気付く。厳格なイメージが先行するもユーモラスな作物的な、おはやし、言葉遊びなどのイメージがつけられる。このことを感じてからは二章がいきいきと生命が宿るような演奏ができた。25小節目などにみられる、二重旋律、三重旋律では旋律を浮き上がらせて。

最後の終結部分、100小節目の2小節前で allargando になり、100小節目から Pesante で重々しく3小節間ユニゾンをして、1譜に3連符の連続が出てきて終わる。特徴的だと思われるのは最後の終結部分に突然現れる1譜の3連符の出現である。

部分部分のダイナミクスの指定は両声部の対話あるいは動きを表出するために忠実に守らなければならない。例えばフーガにおけるテーマの出のように出発音を少し固めの音色とアクセントを伴って演奏することが好ましいだろう。

第2章 第2節 小林隆一作品解釈

演奏家との出会いによって作曲者は曲を生み出すなら、氏は同じ北海道出身の菅原久仁義氏からの委嘱を受けたことを機に交流を深め、邦楽作品を多く輩出している。処女作品である「背に陽をあびて」は箏と尺八による二重奏であり、2001年にバリオホールで再演され、近日録音も出る予定である。氏は日本大学芸術学部作曲科を首席で卒業し同大学大学院終了後、様々なジャンルにおいて盛んな創作・演奏活動を行う。三枝成彰、篠原敬介、長生淳らのアルバムにピアニストとして、坂本龍一の「Playing The Orchestra-Virgin」「Disney 1 s Brass Collection-Pony Canyon」等にアレンジャーとして、またN響・東京シティフィル・新星日響・九響と共演などその活躍の場は広い。邦楽作品はその後、新典協会委嘱による「大地に詠う」、東京尺八合奏団の委嘱によるピアノ、シンセサイザー、打楽器も入った

邦楽合奏組曲「裁断の時」、邦楽合奏曲「東風」など、非常にリズムカルで緻密な音の集合の中に雄大さを兼ね備えた魅力ある曲を作っている。戸板祥子も箏ソロ「Darkness Ⅱ in White」を委嘱している。また上記の菅原氏からの委嘱により邦楽合奏組曲「異風堂々」を手がけ、札幌にて初演が予定されている。氏の作品には自然への憧憬、回帰とたゆまず続く点描的音群、ダイナミクスで始まるオトシのリズムなどで多彩に表現し、躍動感あふれる作品が多い。氏の作品には邦楽曲も多数作られているが、氏の考え方としては曲作りに関して、音楽のジャンルにこだわらず、一般聴衆を対象とした音を模索しているといえよう。そこには今まで邦楽作品には見られない、芸術性と大衆性をうまく迎合させた創作理念が底辺にある。

氏は2001年7月10日JASRAC けやきホールにて小林隆一プレゼンツ夢の時間サウンドイベント を開催した。現在は日本大学芸術学部音楽科講師、日本作曲家協議会・日本音楽学会・日本音楽著作権協会会員。< HYPER MUSIC > < 作曲家グループ NUCA > 代表。

主要作品に管弦楽曲「久遠」「ショパンへのオマージュ～2pf&Orch.」「四季のうた～百人一首」邦楽合奏組曲「裁断の時」、邦楽四重奏曲「大地に詠う」「Symphonic Etude～pf」「中原中也の詩による連作歌曲」「ヴェルレーヌの詩による連作歌曲」「Corrente d'aria～euph」「夢の時間」シリーズがある。

作品解釈 大地に詠う

全三楽章からなり、演奏時間は約15分。(1章4分10秒、2章4分50秒、3章6分)

1章は「冬」2章は「空」3章は「水そして冬」の副題がついており北海道の厳しい自然、そしてあこがれ、自然の持つ力強さを表現している。

奏者の配置は尺八が中央に位置し指揮者的役割を果たし、上手に2箏、下手に1箏、中央奥に十七絃が並ぶ。

調絃は、移調の限られた第2番になっており、尺八は二尺四寸管と一尺八寸管を使用する。

テンポの流れであるが、1章は冬冒頭は senza tempo の尺八の風音から始まり、可能な限り長く伸ばすとの指示がある。ピアノシモから始まり、そのままピアノが続く。その中で尺八独特のまわし奏法や吹き穴を指で叩いて音を出す奏法が見られる。長い尺八ソロの後、Lento 表示で十七絃が重々しくメゾピアノで入ってくる。尺八はここで一尺八寸に持ちかえる。

Larghetto にかわり、1箏の3連符で自由にたゆたいながら non accel.で1章の最後の2小節は allrg.で subitoP から molto f で尺八が吹ききって終わる。

2章も出だしは尺八のソロで始まり senza tempo. メゾフォルテのトリルの後、8分の1拍子で尺八が拍を感じ、8分の3拍子となり、尺八がきっかけとなって、1箏、2箏、十七絃と32分音符で音が下降して行く。他のパートと絡まりあいながら進んでいき、リズム形態も難解になっていく。ここは4名での一緒に練習の積み重ねが必要であった。演奏して難しかったのが十七絃が3拍子を4連で取り、1箏が32分音符で3拍子、2箏が後押しでの3連符の個所である。ここから64分音符やスタッカート、ユニゾンで進み、メゾ

オルテやフォルテが多くなる。1箏、2箏が的確な3/2分音符を刻むなか、十七絃が5連符から続くおとし奏法、尺八のコロコロ奏法が出てくる。そして一番4人での練習が必要な練習番号 E の8分の4拍子が出てくる。ここでは2箏が3連の反復を行う中、十七絃、1箏が同じリズムで4拍子を取り、尺八が旋律を奏でる。そして十七絃が2箏の3連に折り重なるようにして1/6分音符でメゾピアノで登場し、だんだん激しさを増し、アドリブ的な奏法に移っていく頃1箏も3/2分音符でからんでくる。12小節に及ぶ長い反復のなかで poco a poco crescendo していく。その勢いが最大限となって Allegro assai 8分の3拍子でフォルテッシモになりユニゾンでリズムを刻む。non rit のまま徐々に音量を落としていき2箏、十七絃のピアノッシモで消えていき、フェルマータのあと Moderato の尺八ソロとなる。また冒頭にみられた尺八から1箏、2箏、十七絃と続いて下降する音が Lento でリズムを変えて現れ、トレモロで cresc.accel したのち、tempo となる。1箏、2箏が3/2分音符で並行、反行進行形で進み、リズムを6連符に変えて進み、そこに尺八と十七絃のアクセントが入ってくる。そして2章のイメージである空を表わすがごとく要所にみられた尺八、箏群へ下降していく音型が今度は逆に、十七絃、2箏、1箏、尺八の順に、空に登っていくように上行していく。尺八が風、箏群が雲を表わし、尺八がおこす風によって雲がたなびく様を表わしているといえよう。そして non rit. で尺八のフォルテでの吹ききりで終わる。

3章は練習番号 E で senza tempo となり尺八が agitato の3連符で進んでいき、1箏、2箏に本体を叩く奏法が使われる。その後尺八の細かい flutter、カラカラの連続などが続き Allegro con brio 8分の5拍子となる。1箏、2箏が同じリズムで5拍子を的確に刻み、十七絃が追って決然と拍子をとっていき、スタッカート・アタック・アクセント拍子が多用されタイトに進んでいる。6拍子、5拍子、3拍子と拍子を変えながらピアノからモルトフォルテまでが繰り返される。G.P の後、テンポを Larghetto にかえトレモロに移行していき柔らかな感じが出ている。そのまま Poco Piu Mosso で very softly になり単音で繊細な水がこぼれ落ちるような感じが現われ Lento になり、4拍子に移ってから Larghetto となり、2箏に散らし爪奏法も出る。7小節後 Andante となり1箏からのハーモニクスで始まり他奏者がそれに続く。2箏が1/6分音符で刻むなか尺八、1箏、十七絃が6連符、3連符、5連符、legato なトレモロで彩りをつけ異なった音価で進む。だんだんとピアノ、poco rit していき、最後2小節前で cresc.molto で尺八が単音で伸ばし、1箏が3連符、2箏が6連符、十七絃が1/6分音符で盛りあがりスフォルツアンドフォルテッシモで終わる。

弦楽四重奏では緻密なアンサンブルが必要とされるものだが、洋楽も邦楽もマスターしている人で極めて緻密なアンサンブルを理解していないと出来ない曲であろう。

結 論

現代邦楽の演奏技法について、記譜法、伝統的邦楽の音楽理論であるところの「序破急」を洋楽作曲

家による邦楽作品などを手がかりに、自身の演奏経験を踏まえつつ考察してきたが、ここでこの私の「試み」の成果についてまとめておきたい。

記譜法の項目では定量譜(五線譜)と定性譜(邦楽譜・グラフィック譜)の楽譜の類似点、相違点を知ることが出来た。これまで慣れ親しんできた古典や邦楽の楽譜というのは、唱唄(しょうが)に見られる独特なある規則性を持ったのりを伝え、歌や箏、三絃の手が微妙にずれてつかずはなれず進んでいくあいまいさを含んだ表現にすぐれた楽譜であった。唄を歌いながら三絃や箏を弾かなければならないため、唄の旋律に沿って、三絃、箏が唄の補助のような旋律進行になり、唄のない手事の部分では三絃、箏のつかずはなれずの掛け合い、追いかけが見られる。そこに音の跳躍はあまりなく、一般的に弾きやすくそしてオクターブ和音の連続、スクイの連続など重厚さも充分感じられる。調絃も箏に適したもののため、楽器が鳴るように作られている。それはテンポの変化についても同じであるといえよう。邦楽の対話では掛け合いでスクイ爪や掻き手などよく使われるフレーズがあるがそれは旋律(有機的モチーフ)というより、リズムの対話(無機的モチーフ)によるものが多い。それがカノンであっても展開部から再現部そして終結まで洋楽ではテーマ(有機的モチーフ)による繰り返しや発展形式が見られるのが通常だが邦楽では、前唄、手事、中チラシ、後チラシ、後唄という通常の形式でも箏、三絃、尺八が同じような手付をおこない進んでいく。リズムパターンがある程度決まっており、例えばコーロリンチツンシャンで3奏者がritする。チラシのきっかけのテンポを箏がテツンテで速度とのりを決めたり・・・同様に尺八、三絃がきっかけをつくる決まったリズムパターン、フレーズがある。唄い手によって、また流派によって前唄、後唄、の伸縮が様々に変わる。それは明治時代以後、洋楽の影響の下で、唄の入らない純粋な器楽曲が生まれるまで続く。

このあいまいな性質を持った箏曲で、定量譜である五線譜で現代作品は演奏していくわけだが、これらを現代の記譜法で考えてみると、入野作品を例にあげれば邦楽処女作品である2面の為の音楽では縦のラインがそろっている楽譜から視覚的にも判断付きやすく邦楽らしいあいまいさは見られない。頭にアクセントをつけてフレーズの始まりを付けていくと表現しやすい。しかしそれ以後の作品で、3つの情景や二つのファンタジーになると楽譜に小節線がないことや拍子も書かれていない譜面がみられる。後押し、ビブラート、3連符、装飾音の多様から、ゆらぎをもった表現が顕著になる。そして音の密集した部分では小節線をそろえるというより、各奏者の要所要所でそろえる場所がところどころ記されていて、きちっとあっていれば適度のあいまいさを持つ様になる。適度なあいまいさが必要な、定性譜に近い五線譜になっているのである。それは吉松隆作品をはじめ多くの作曲家の楽譜に見られる。本来の邦楽の進行に近くなっているのである。ただそこに古典には考えられない音の跳躍や技法、旋律(テーマ)の繰り返し再現、発展がしばし行われている。邦楽譜ではアクセント記号があまり多用されないものだが、現代邦楽作品には、このアクセント記号、ダイナミクスがさかんに使用されている。入野作品はもちろんのこと、牧野由多可作品や肥後一郎作品などでフレーズを明確にする為、各パートの出発点や突出を表

す為、見逃せない重要な役割を持っている。

3連符でたゆたい、アクセントで強調し、各パートがカノンで追いかけていき、反行、平行、斜行などで浮かび上がってくる二重旋律、三重旋律に accel で音が密集していき、そして離散を繰り返す。途中には点描的なハーモニクスで宇宙を表すようなきらきらした音がちりばめられている。といったらどんな曲が想像できるだろうか？きっと演奏したい気がおきてくると思う。そこには奏者のみはからい、息づかいが感じられ、動きをもった叙情的でかつあいまいさを含んだ情景が浮かび上がるのではないだろうか。密集で緊張し、離散して息をつく、奏者と観客が一体となるライブ感が味わえるのではないだろうか？

特に無調の楽譜を手にしてイメージを膨らますことは難しい。そういう楽譜はえてして邦楽らしい奏法を排除しスクイ爪、トレモロやアルペジオを連続で使わず、効果音的にしか使用せず、単音の跳躍などが多い。予期せぬ進行、跳躍に慣れるまで時間がかかる。

古典の場合はまず唄が主導権を握り、それに三絃が地の手をいれて土台を作り、それに箏と尺八がつかず離れず寄り添って進む。

古典を基本形とすれば、宮城道雄は旋律を邦楽に取り入れて成功した大作曲家である。五十鈴川、手事など多くの楽曲に二重旋律が流れ、カノン、主題の導入、発展、再現やソナタ形式、ワルツ形式、コンチェルトなど西洋音楽を邦楽器で実現している。また歌曲で成功した作曲家ともいえよう。現代邦楽作品では歌曲は少なく再演頻度も少ない。箏はまだ多くの可能性が秘められている。戦後、無調や拍節のない楽曲や実験音楽が生まれ熟していく中で邦楽もいろいろな形で取り入れられてきた。日本の邦楽器が残した役割は楽器の改良等を含め大きい。

次に序破急について述べてみる。序破急は様々な意味合いの中で使われ広がりをもった言葉になっている事が理解できた。古くは世阿弥の「花伝書」で伝えられ、新しくは現代建築の空間構造に当てはめられる。そのような序破急は箏曲の古典作品、現代作品でどのような意味を持っていたのであろうか？

古典で、序破急は核になっているが古典作品では序・破の部分がとても長いが急である終結部が短いものが多い。そしてほとんどの曲が即興性に富み、ヘテロフォニーによって様々に少しずつ変化していたのである。

現代作品において序破急はどのように反映されていたのだろうか？そこにはテンポだけの変化だけでなく音響的な著しい変化の相互関係が感じ取れたのではないだろうか？

3つの情景で見られる 1 章が時空的な広がり、(序)2 章で音が密集し絡み合う、(破)3 章で息せきって続く絶え間のないアジア色の強い音楽(急)といったような時空である。そこには偶然的要素、演奏者の意思にゆだね、演奏する度に違う音楽が生まれるといったような現代版掛け合いがみられるのではないだろうか？そのゆらぎに日本独特の五線譜では記譜できない音楽、そして序破急に通じる時空の流れがあることがわかった。

序破急は一方向の流れであって、それ自体回帰性をめざしたものではない。川の流れのように過ぎ去る

ものは再び帰らず、去年の春は今年の春と同じではない、といった流動感も、日本の諸芸に共通している。こうした一方向の序破急的リズム感は空間における建築や造園の相称性の否定や、プロポーション的な拡大、縮小の否定とともに、大きな視野からとらえることができそうである。前にも述べたが、序の間の長さ、準備にかける時間の長さ、長ければ長いほど、観客はいまかいまかと緊張感の中で待ち、期待する。そこから出てくる音には精神性があり、深みがあり、その一音で満足するかのようである。その待つ時間が序の部分であったのである。邦楽の音には一音一音に精神が込めやすく、その音を発するまでの動作、準備に時間がかかることが多い。そして、おだやかな流れ、激流のような展開、掛け合いの後、急ブレーキをかけて冒頭のテンポに戻り、静かに幕を閉じる。

序破急について調べ始めるとその奥の深さにとまどい、方向性を見失いそうになるが、普段あたり前と思っている感覚、演奏法がまさに序破急だったのである。三絃の撥で音を発するとき、箏の余韻を出来るだけ長く伸ばそうとヒキイロや押しはなしをしている時、空間が生まれ、それが音楽に変わっていく。その音楽は全てを包み込む自然を描写している。邦楽楽器は様々な自然の描写に富む楽器であり、そこに存在する序破急は私達日本人のありのままの姿なのである。

ここからは現代作品の演奏上の基本と私の考察を列記する。演奏する上で一番重要なことは先に述べたが具体的な奏法ならびに解釈を述べてみたい。まずは演奏するとき気をつけること6点を挙げる。

- | | |
|------------|------|
| 1.Dynamics | 音の強弱 |
| 2.Duration | 音の長さ |
| 3.Pitch | 音高 |
| 4.Density | 音の密度 |
| 5.Timbre | 音質 |
| 6.Pouze | 休符 |

以上をふまえたうえで、次に速度記号はどうなっているのか見る。Senza tempo であったり、andante であったり様々である。楽譜を広い視野で見ると、音符が細かく(音の密度が)密集して書かれていればそこは速く入り組んだ演奏になる。密集している部分は音に緊張感をもたせ、音の強弱をしっかりとつけ、勢いをゆるめてはいけない。体で表現することも必要である。息をとめて弾く、大きく息を吸う、ひじを大きくふるなどなどが挙げられる。反対に一段に音符がまばらである場合はゆったりとした時間の流れを表現すべきである。そこに出てくる単音などは爪先から出す音質もかわってくる。余韻や音色にヴァリエーションが必要である。時間密度の濃さは各音の多様性にある。その各々の層、音群は、音色的、リズム的、運動性、ダイナミズムなどの面で、それぞれ特徴的に扱われたり相互に浸透し合ったりしている。それは作曲者の音群構造、形式構造の巧みな設計に他ならない。

拍子にこだわった作曲家も多い。古くはバルトークなどが挙げられる。フィボナッチの数列が使われたり、

三木稔の文様では拍子記号に特徴が現れている。

また曲の構成としては冒頭と結尾の部分が同じ音階やリズムに変化を加え繰り返される事が多いことも知っておきたい。(詩曲1番・2つのファンタジー他)冒頭部分が終結部分に再び登場するのである。

次に無調性音楽の一つである12音技法が使われている曲では、基本形、反行系、逆行形が楽譜に現れ、12音の使用頻度が公平なので、叙情的、旋律的になりすぎず、音質を均等に弾くことや、的確なテンポが必要になる。

ここで古典と違う練習法がメトロノームの必要性である。古典では使われないメトロノームだが現代曲を練習する際には速度記号の細かな指示に従い練習初期の段階で使いたいものである。

13絃には固定された基本的な調絃(5音階)があり、楽器の反響もよく音のバランスもよいチューニングである。作曲家によると調絃でその曲のスタイル・和声が決まってしまうのでとても気を使う作業である。演奏家は調絃表からその曲の雰囲気をつかむことが大切である。五線譜に数字譜を補助で書き両方見れるようにする事が不可欠である。(尺八の場合はポジション譜)

湯浅氏の「花鳥風月」を例にとると箏は4面ずつ2グループに分かれ13絃の調絃は12音(12音技法参考)となっており、十七絃の調絃は「移調の限られた旋法第2番」となっている。(O.メシアンのわが音楽語法に詳細記載)これら2つは湯浅氏が初期の作品でその音素材として用いたものであり、氏の音響構成への好みが見れている。

邦楽は客観的に指揮者や評論家から指導を受ける習慣がないのでテンポは間合いをはかったり、頃合いをみたりよろしく進んでよろしくおわる(「よろしくの原理」小林秀雄著書)傾向にある。邦楽はもともと楽譜がなく口伝え伝承であるので、ここで尺八が入ったら遅くなっていくとか、三絃のゆるみにあわせて箏が出るとか合奏相手次第でいろいろな変化が生じている。

演奏法になるが、箏の場合、爪をはめている指を使う時と pizz の指の音に大きな音色の幅がありこれが特色となるが、この2つの奏法が混ざって出てくるときリズムにゆれが生じる。rubato(ゆれて)の場合、リズムをゆらすのではなく、強拍、弱拍を見極め弱拍の音量をへらし(音をぬくこと)交互にぬくことで旋律がきれいに rubato できる。

スクイ爪、8分音符、それ以上の早い音符の連続の際速く弾いてしまう傾向があるので気をつける。

4分休符や16分休符などで余韻を消した方がいいのかもしくは弾いた音だけ消すのか、倍音で響く全ての絃の音を消すのか悩む事がある。特に低音楽器である十七絃は余韻も十三絃に比べて長い。合奏では1つのパートの休みに他のパートが出る事が多く(かけあい)、短い休符の際にも消す必要が出てくる。邦楽の古典では休符でわざわざ左手で絃をおさえ余韻を消す事はあまりみられない。箏の場合、音を出した瞬間に爪先は絃から離れる(ヴァイオリンの奏法と違いピアノ的な)為、余韻が少なく音は消えるので休符の時にわざわざ余韻を消す習慣がない。従って五線譜の休符がでてくる度に左手もしくは右の薬、小指で消す方法に慣れていない。音の処理が上手いかわからないのはこの為である。基本的には現代曲においてあるパートが弾くときに他のパートの余韻は消した方が良くであろう。消し方はいろいろ

あるが、消す動作を目立たせてはいけない事に注意し、休符のリズムにあわせてさっと消す。箏の場合チューニングによっても余韻の多い音の幅が変わり、場所で言うと中間部から低音部の響きがよく余韻も長く残る。洋楽のコントラバス奏者などはヴァイオリンなどに比べ思った以上に早く音を出すそうである。

以上ざっとであるが演奏上の留意点を私の経験から述べてみた。

箏曲家の多くは物心つく前の幼少の頃から師匠につきその物真似から始まり、一緒に弾いてもらいながら上達していく。その過程では楽譜(数字譜)には細かな速度記号や楽語が書かれているわけではなく、教えを受ける師匠に忠実な芸ができあがるのである。それが家元である、米川、宮城、筑紫(箏曲生田流の場合)といった流派の、長い歴史を支えている一因にもなっているのではないだろうか。序から始まり結に到達するまでの流派によって異なる演奏スタイルを受け継ぎ伝承していく。その過程において自然に序破急の呼吸が身についているのである。

ハ

私は洋楽作曲家による現代作品をどのように演奏していったらいいのだろうか？この疑問には先人の演奏家・作曲家が、どのような取り組みをしてきたか学ぶことによってその答えのヒントを導き出すことが出来た。

楽譜から作曲家の意図をくみ取る事が演奏家の重要な役割であり課題であったのである。ただ楽譜通り、間違えずに綺麗に弾く事が演奏家の役割ではない。演奏家は作曲家の芸術性・意図を解明することが重要なのである。多くの演奏家が作曲家の時代背景から生い立ちに至るまで調べるのはその為である。初期の作品と後期でも違うであろうし、テーマも時代とともに変化している。箏曲の古典をモチーフにいかにも邦楽らしさのでている現代曲もあれば、無調性の幾何学的なグラフィック譜の曲に至るまで実に幅広い。作曲家は十三絃、十七絃の音の制約がある中で変化に富んだ曲に仕上げている。調弦・拍子記号・基音・テーマ・音質など楽譜から様々な事をいかに多く引き出せるかが演奏家の力量になるであろう。私もそのような演奏家になれるよう、今後も勉強を続けていくつもりである。

後記

初めて世田谷の入野義朗氏の奥様のお宅を訪ねた日のことをよく覚えている。夜7時半から12時近くまでおじゃまし、電車もなくなりタクシーで帰ったこと。いろんな文献や資料を頂いたこと。海外の話と日本との交流の話は今まで遠い話でしかなかったものが、目の前で次々に紐解かれてさしだされた宝石のようであった。邦楽の世界では、横山勝也先生、青木鈴慕先生、沢井忠夫先生はもちろん、羽賀幹子先生、菊池梯子先生、吉村七重先生、など多くの演奏家が入野作品と出会い演奏されている。入野氏の素晴らしさは作曲されたことだけでなく、その指導や海外へ向けての発信の重要性を身をもって示し、数々の業績を結実させたことではないだろうか？作曲と後進の指導と新しい事業への着手は並々なら

ぬ情熱とそれに匹敵する理論がある。そこに私は惹かれ氏の残したいろいろなものに触れたいと望む。

そして入野作品の研究を機に五線記譜法、序破急等について調べまとめてみたいと思った。

その他にも邦楽界で御活躍なさっている作曲家はたくさんいる。砂崎知子氏が代表となっている牧野由多可氏を支援する演奏会では氏の作品のみによるプログラムで構成されており 2001 年から始まった。牧野氏は大合奏曲から洋楽器との曲(箏とチェロの為のモザイクやコントラバスが入りジャズの趣のある胡弓三章)、そして宮城道雄作品を独自の解釈で試みている大編成の変奏曲(春の海幻想曲・さらし風手事変奏曲・編曲砧)といった曲を生みだした。

また古典の世界では芦垣美穂先生が楽譜が発行されていない曲に取り組み、後世に伝えていく仕事をなさっている。それらの姿を間近で触れる機会を与えて頂いたことで、日々の練習とは別に、戦後諸先生方の取り組みと努力、挑戦とその情熱に触れ、私達若い世代が今なくてはいけないこと、長期的な視野をもって学んでいかなくてはならない事をまとめたいと思った。

10ヵ月間の短期間であったが大変有意義な日々であった。ここまでご指導を頂いた諸先生方、先輩に厚く御礼申し上げます。