

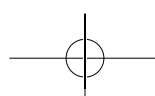
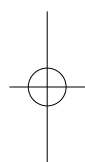
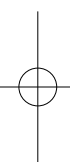
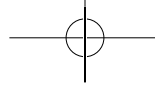
楽理科研究演奏会

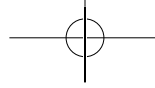
2023

プログラムノート

2023.12.09







PROGRAM

ガムランP3
 東洋音楽史演習受講生・藝大ジャワガムランクラブ TITIKSUARA

吹奏楽P6
 楽理科ブラス

吹奏楽P8
 今井結子 小橋優里 藤野温人 眞鍋知輝 宮崎結希 山田莉緒

シタール合奏P9
 東洋音楽演奏受講生

弦楽四重奏P12
 木村美晴 岩下実和 貴家碧 森田花楓

ピアノ独奏P15
 飯島帆風

ピアノ独奏P18
 阿部奏子

ピアノ独奏P19
 速水そら

ピアノ独奏P21
 山本悠生

ピアノ連弾P23
 佐々木泉 高田莉彩

ピアノ連弾P26
 舟山颯人 櫻庭稜太

琵琶二重奏P27
 中山誠也 田村薫

ピアノ・ピリ二重奏P29
 シン・スンユン 高尾珠生

独唱P31
 本堂誠彦 本堂笙子

リコーダーP34
 牧野友香 舟浦佳歩

マリンバ・ピアノ二重奏P36
 三浦青葉 相川咲季

ヴァイオリンソナタP37
 木村美晴 菅美奈

ピアノ三重奏P40
 川村麗倭皇 小山真愛 速水そら

ピアノ五重奏P43
 中山誠也 高尾珠生 山本義継 森田花楓 山本大地

音楽劇・ピアノとヴァイオリンによる演奏P45
 舟見 侑真 山本 義継 阿部 奏子

オペラ抜粋P46
 福岡言美 宮本芽衣 山田紬生 小野颯介 加野喬大 鈴木薫 荒木優里

ピアノ三重奏p49
 松井啓真 山本大地 山本義継

ホルン・トリオp50
 土川瑞記 眞鍋知輝 宮崎結希

ケルト音楽p52
 g-celt

2台ピアノp53
 岡本悠汰 石谷咲

2台ピアノp56
 相川咲季 當山凌子

2台ピアノp57
 佐々木泉 菅美奈

2台ピアノと朗読p59
 萩原凜乃 高尾珠生 横張美音

ガムラン 《GANGSARANG- RONING TAWANG》, 《PUSPANJALA》 東洋音楽史演習受講生・藝大ジャワガムランクラブ TITIK SUARA

・ガムランとは

ガムランとは、インドネシアを中心として行われてきた伝統音楽です。古代ジャワ語の「叩く」の意である game1 が語源であり、青銅の打楽器を主に使用した合奏形態をもちます。古くは王宮の儀式や冠婚葬祭などの儀式で演奏されていましたが、やがて舞踊や歌など庶民的な要素が加わり、現在の世界中で演奏されるスタイルとなりました。私たちが演奏するガムランは、主に中部ジャワのスラカルタ(別名ソロ)という都市で発展したガムラン音楽です。

ガムランは、バルンガン balungan という骨格旋律が何度も繰り返され、それに節目楽器が節目をつけていくという周期的な音楽構造を持っています。最も大きな節目(=バルンガン1周分)には大きなゴングが鳴らされ、ゴングからゴングまでを1ゴンガンと言います。バルンガンと節目楽器の関係には一定の決まりがあり、1ゴンガンの長さとその中でどこで節目楽器が鳴らされるかという観点で、いくつかの楽曲形式に分けられます。主要な楽曲形式は小さなものから順に、ランチャラン lancaran、クタワン ketawang、ラドラン ladrang、グンディン gendhing になります。

ジャワガムランには、2種類の音階(ララス laras)があります。それぞれ、スレンドロ音階 laras Slendro とペログ音階 laras pelog といいます。今回の演奏はペログ音階を用います。ペログ音階は1オクターヴ内に7つの音を持ちますが、7つの音の幅は不均等です。実際に演奏する際は、7つの音から5つを選択し、残りの2音は装飾的にのみ用います。

2つの音階はそれぞれ3つの調(パテット pathet)を持ちます。ペログ音階のパテットは、音階上の7音からどの5音を選ぶかによって定まります。本日演奏する2曲はどちらもペログ ヌム pelog nem というパテットを用います。しかし、同じヌム調でも終止音によって全く違った雰囲気を持ちます。

さらに、ジャワガムランは楽器のセットごとに音の高さや音律が異なります。たとえば藝大の楽器セットと他大学のセットの音高は異なっています。藝大のガムランセットは、ちょうど50年前に小泉文夫先生の手によりやってきました。この節目の年に、在校生のみならず卒業生や先生とこの場で演奏できることを心より嬉しく思います。

・演奏曲目

ガンサラン-ロニタワン Gangsarang-Ladrang Roning Tawang pl. nem

太鼓の合図でガンサランとロニタワンの2つの部分に変化します。同じ音を連打するガンサランは、曲から曲への移行の際、また、ララスやパテットを変える際に用いられます。ロニタワンは、空に飛んでいる花もしくは雲・雷・稲妻を意味するそうです。今年の6月には、天皇陛下がジョグジャカルタ(インドネシア中部にある古都)を訪れた際にこの曲を伴奏とする舞踊を鑑賞しました。また、トランペットやシンバルなどの軍楽隊の楽器を加えて演奏することもあります。

プスポンジョロ Ketawang Puspanjala pl. nem

曲名のプスポ puspa は「花」、ジョロ jala は「水」で、「花を浴びる」または「花に水をかける」といった意味です。この曲には歌が付随していますが、ジャワのガムランで歌われる歌詞は曲名の内容を直接意味していないものが多く、プスポンジョロもそうした曲の一つであると言えます。

・楽器紹介

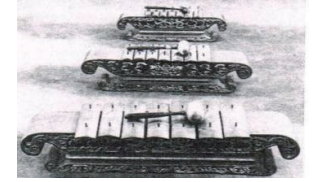
ガムランの楽器には、それぞれ合奏の中における役割があります。この役割に沿って楽器を分類すると、1旋律楽器 2節目楽器 3装飾楽器 4太鼓類 の4つとなります。この分類に沿って今回演奏に使用する楽器を紹介いたします。

1. 旋律楽器

核となる旋律(バルンガン)をつくる役割を持ちます。

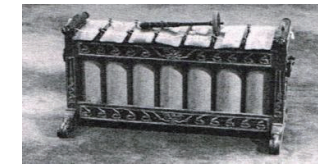
- サロン saron(ドゥムン sarondemung, バルン saronbarung, パキン sarongpeking)

金属製の鍵盤が木製の台の上に並べられており、木槌や水牛の角でできた撥で叩いて演奏します。三種類の大きさ(写真は手前からドゥムン, バルン, パキン)があり、それぞれ音高が異なります。基本的にはバルンガン(骨格旋律)を演奏しますが、最も小さいパキンは旋律を先取りするように演奏し音楽を先導することもあります。音は金属的で力強い響きを持ちます。



- スレントゥム slenthem

金属製の鍵盤が共鳴筒の上に吊られており、布を巻いた撥で叩いて演奏します。低く余韻のある音を奏で、大きな編成の演奏でもよく響きます。サロンと同様にバルンガンを演奏します。

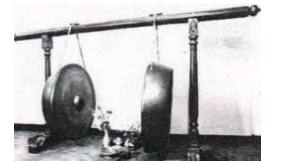


2. 節目楽器

音楽の句節をつくり、音楽の形式を示す役割を持ちます。曲の大事な拍、節目となる拍だけ鳴らします。

- ゴング(ゴング・アグン gong ageng, クンプル kempul)

ゴングの中で最も大きいゴング・アグンは、曲の最初と最後、そして節目で打たれます。特に神聖な楽器として扱われ、演奏前にはゴングの前に花や食べ物などのお供物が置かれたり、香が焚かれたりします。またゴングの製作には特殊な知識と技能が必要であるために、ゴング職人は超自然的な力を持つ人物として位置づけられることもありました。ゴングより小さいクンプルは、ゴングの合間に細かく打たれます。



- クノン kenong

こぶ付きのゴングです。クンプルと交互に打たれ、節目を伝える役割を持っています。



- クト kethuk, クンビャン kempyang

小型のゴングです。クトは打った後に撥でミュートしながら演奏します。ガムランの心臓とも言われ、曲の構造を示します。

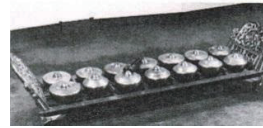


3. 装飾楽器

バルンガンを彩る役割を持ちます。中でも、ルバブ、グンデル、ガンバンなど柔らかい音を出す楽器群はラグ lagu 楽器とも呼ばれます。本日2曲目に演奏するガンサラン-ロニタワンでは、ラグ楽器を用いないことが特徴のひとつに挙げられます。

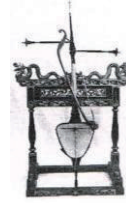
- ボナン bonang

こぶ付きの小さなゴングが木枠の上に12個並べられており、糸を巻いた撥を二本用いてこぶを叩くことで演奏します。バルンガンを他の楽器よりも先行して演奏し、旋律を先導する役割を果たします。また曲種によっては前奏も担当します。



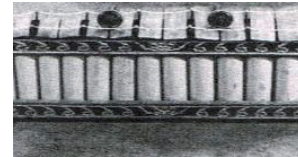
- ルバブ rebab

二弦胡弓ではありますが、実際は一本の弦を楽器の内部で折り曲げて二本にしています。演奏には弓を使います。ボナンと同様に前奏を担当するほか、装飾された骨格旋律を先取りして演奏する、リーダー的な役割を持つ楽器の一つです。ポルタメントなどの奏法によって細かい装飾を行います。



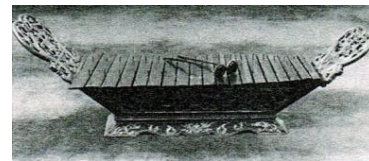
- グンデル gender

スルトゥムと同じ構造ですが、より高く幅広い音域をカバーします。両手にバチを持ち、手首や指を巧みに使って前の音を止めながら演奏します。チェンコツという装飾的な定型フレーズを、目的とする音に対して即興的にあてはめていきます。



- ガンバン gambang

木製の鍵盤を船底型の胴の上に並べた、2オクターヴ半の音域を持つ木琴で、オクターヴのユニゾンの細かく速い軽やかな装飾を行います。金属音が主体のガムラン合奏の中で、ガンバンのコロコロとした木の音色は印象的です。



- 歌

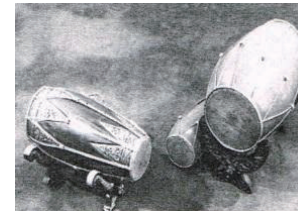
ジャワのガムランでは、歌も他の楽器と対等な立場にあります。女声の歌はシンデン sindhen, 男声の歌はゲロン gerong と呼ばれます。今回の演奏では、プスポンジョロで歌が入ります。

4. 太鼓類

楽団の指揮者の役割を果たします。

- クンダン kendhang

水牛の皮を使った締め太鼓です。クンダンという名前は「ダン、ダン」という音に由来していると言われています。速度を決めたり、演奏の終わりを指示したり、曲の構造を表したりと、ガムランにおける指揮者のような役割を担っています。今回の演奏では大小二種類のクンダンを用います。



・演奏者

明石菜々実 片岡若葉 上條晴翔 桑原隆浩 篠原正英 千原麻理香 馬場小雪
船浦佳歩 森下楓佳 山本悠生 渡部佑有 斐亦楠 Ima Hikmatul Hasnah 越川廉
小山真輝 湯浅鈴 中村龍 今泉佳奈 黒木泰志 小島冴月 後藤弓寿 植村幸生

・参考文献

東京音楽大学附属民族音楽研究所編著『東京音楽大学附属民族音楽研究所講座 ガムラン入門—インドネシアのジャワガムランと舞踊』、東京：株式会社スタイルノート、2023年。

吹奏楽

G. Rossini-O. Respighi

Selected and Arranged by D. Godfrey

Selection “La Boutique Fantasque” 〈風変わりな店〉より

楽理科プラス

演奏者

F1. 今井結子 岩尾美乃里
Cl. 山田莉緒 篠原正英
Ob. 森紘粹 小橋優里
Fg. 一杉敏矢 藤乃温人 早川史桜
A. Sax. 中山誠也 服部亜里沙
T. Sax. 日蔭伶
Tp. 妹尾美雨 藤田サーレム
Hr. 眞鍋知輝 片岡若葉
Trb. 金子汐夏 吉澤大志
Tub. 牧野友香
Cb. 金子舞音
Perc. 小山真輝 宮崎結希 村田倫樹 小山真愛
Cond. 山本大地

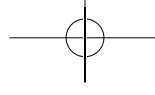
今回演奏する曲はレスピーギ作曲のバレエ音楽『風変わりな店』の吹奏楽編曲版である。この楽曲は、元は1幕のファンタジックなバレエのために作曲されたものであり、「1.序曲」「2.タランテラ」「3.マズルカ」「4.コサックダンス」「5.カン・カン」「6.ゆっくりなワルツ」「7.夜想曲」「8.ギャロップ」の計8曲で構成されている。バレエ・リュスを率いるディアギレフの依頼により、1918年に作曲され1919年にロンドンのアルハンブラ劇場で初演された。

当時レスピーギは40歳前後、1913年にサンタ・チェチーリア国立アカデミア作曲家教授に任命されローマに移住して数年経ったころであったが、この楽曲はロッシェニ音楽院に保管されていたロッシェニ晩年の小品集「老いの過ち」から素材を得て作曲されている。

あらすじ

地中海沿いの一軒の玩具店。その店の人形たちは音楽に合わせて踊る魔法の人形だった。我こそが買われようと、お客に様々な踊りを披露する人形たち。その中で、特に素晴らしいカン・カンを披露した一組の人形が、それぞれ別のお客に買われる事になる。しかし、この2人は互いを愛し合っていた。その夜、魔法によって動き出した人形たちは、2人が離れ離れにならないよう、店から逃がす。翌日、人形を受け取りに来たお客は人形がないことに腹をたてるが、人形たちに追い出される。その後、幸せそうに踊る一組の人形を見守りながら幕は閉じられる。

※今回使用した版の編曲は、順番や内容、調が原曲と異なっている。また、時間の都合上数曲（夜想曲、タランテラ、ゆっくりなワルツ）をカットすることとなった。



〈アレグロ・モデラート Allegro moderato〉

原曲における序曲の一部分を素材とした楽曲。オーボエの美しいメロディに始まり、そのまま流れるように Allegro non troppo へと移る。pp から始まるものの、非常に細かく強弱記号が書かれており、起伏が激しい。全てのパートが波打つように呼応し、ff で突然に終わる。

〈マズルカ Mazurka〉

トランプをモチーフにデザインされた人形がマズルカを披露する場面である。マズルカとは、3 拍子を基本とする特徴的なリズムを持つ、ポーランドの民族舞踊である。全体的にゆったりとした 3 拍子だが、2 拍目に強拍がくるのが特徴的で、どこか力強さを感じさせる。人形たちが堂々と踊り、客に自らをアピールする様子を連想できるのではないだろうか。

〈カンカン Can-Can〉

「カンカン」とは、フランスで生まれたダンスの種類のひとつである。現在ではロングスカートを着用した女性たちが一列となって足を高く振り上げる動きが印象的だが、当初はハイキックなどを行う二人組向けの踊りであった。非常に快活な 2 拍子であり、繰り返されるリズムが耳に残る。

〈アンダンティーノ Andantino〉

レスピーギによる構成では 5 曲目の〈カンカン〉の後半部分にあたる。2/4 拍子の速いテンポであった前半と比べ、スローで少し怪しげなメロディーが印象的である。

主旋律はクラリネットから始まり、フルート、オーボエへと移り変わる。クライマックスでは金管と打楽器の効果により、ギャロップへと繋がるようにボリュームを増す。

〈ギャロップ Galopp〉

バレエの構成では最終曲にあたる小曲。夜になって人形たちが店の中で踊り始め、愛しあう男女の人形が離れ離れになってしまうのを避けるべく、お店から逃げ出すシーン。〈ギャロップ〉では、この翌日訪れた買取手たちが人形がないことに気づき腹を立てるが、コサック人形が銃剣で追い払う。そして幸せそうに踊る二人のダンサー人形を、買取手たちは驚きの目で見守りながら幕が閉じられるという流れである。「馬の駆け足」を意味する Galopp という踊りの二拍子の爽快なテンポによって、混乱した店の中、そして人形たちの踊りでハッピーエンドを迎える様子が表されている。

吹奏楽 福田洋介 さくらのうた～フレキシブル・アンサンブルのための

今井結子 小橋優里 藤野温人 眞鍋知輝 宮崎結希 山田莉緒

福田洋介氏は 1975 年に生まれ、11 歳の時にパソコンで作曲を初めて以来現在に至るまで作編曲は独学である。吹奏楽や管弦楽、室内楽などの作編曲に限らず、指揮や指導にも力を入れている。2003 年に《吹奏楽のための風之舞》で第 14 回朝日作品賞を受賞し、翌年の第 52 回全日本吹奏楽コンクールの課題曲 1 番となった。2011 年にも《さくらのうた》で第 22 回朝日作品賞を受賞し、翌年の 2012 年の全日本吹奏楽コンクールの課題曲 1 番となり演奏されている。

《さくらのうた》は、課題曲として初めは演奏されたが、その後もコンサートのレパートリーとして演奏され続けている。課題曲版の他に吹奏楽改訂版やアンサンブル版など、さまざまな編成に対応することができるように編曲がなされており、10 年以上たった現在もなお愛されている作品であるということができよう。今回はアンサンブル版のうち、フレキシブル 5 パートと打楽器のために編曲されたものを木管五重奏と打楽器の編成で演奏する。

福田氏はこの作品を完成させる 15 年前に、「さくらはなさくころに…」という詞、そしてそのフレーズを思いついていたという。しかし当時はメロディーを思いついたまま、作品へと展開させることはなかった。ただ、思いついていたものを忘れることなく、いつか形にしようと思っていたようである。そのような中、彼がこのメロディーを作品へと展開する機会として選んだのが朝日作品賞であった。

《吹奏楽のための風之舞》で初めて受賞した後も何度か挑戦していたが、一次審査での落選が続いていた。吹奏楽の新しい表現をビギナーにも新鮮に体験してもらおうと、そしてコンクールという目的だけで終わらない「課題」曲としての作品づくりに悩まされたようだ。2010 年の朝日作品賞に応募しようと心にあったメロディーをもとに筆を進めるが、時間がなくなってしまい提出できず。そして 2011 年 2 月ごろから再び取り掛かったところで、東日本大震災が発生した。震災を経験したこと音楽という行為そのものを見直し、音楽に何ができるのかと問うた。出した答えは、音楽は人に鋭気を養うことができるというものであり、「うた」が必要であるというものだった。朝日作品賞という場を選び、そして自身にとっての音楽を見つめ直す機会がなければ、現在の作品は完成していなかったのかもしれない。

全日本吹奏楽連盟会報「すいそうがく」NO. 188 において、作曲者は以下の言葉を記している。

“サクラを見上げてしまうのは、日本人の習性でしょうか。サクラを嫌いと言った人に（なかなか）会ったことはありません。私が 4 月生まれだからなのでしょう、サクラが咲くとソワソワしてしまいます。

咲き誇るドラマチックな表情を見ると、幸せな心持になり、舞い散る姿を見ると切なくなる…”

以上の言葉からは、彼の「サクラ」に対する想いが感じられるだろう。桜が咲く季節である春は「出会いと別れの季節」と表現されることがあるように、期待や寂しさ、不安などさまざまな感情が入り混じる。そのような複雑な感情が作品においても表現されているのではないだろうか。作品全体を通して、明るさだけでなく儚さ、繊細さを併せ持った雰囲気を持っている。それはまるで桜が鮮やかに咲き誇り、そしてそっと舞い散る様子を表しているようである。

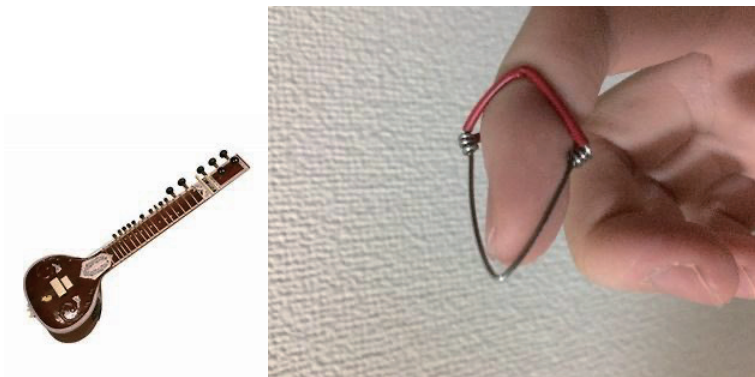
シタール合奏 《ラーガ・ヤマン》 《ノルウェーの森》

東洋音楽演奏

○シタールとは

シタールとは、北インド発祥の撥弦楽器の一つで、主に北インド古典音楽に使用されます。インドの他に、南アジアのネパールやバングラデシュ、パキスタンでも古典楽器として用いられています。

「シタール」はペルシャ語の「セタール」が語源という説があり、瓢箪でできた共鳴胴と約 90 cm の長い棹が特徴です。7 本の演奏弦の他に 13 本の共鳴弦が演奏弦の下に張られており、右手指先につけたミズラブと呼ばれる金属製（主に針金製）の爪で弦を弾いて演奏します。この際に使用する奏法（チョーキング）は「ミンド」と呼ばれるもので、1 フレットにつき 4~5 音出すことが可能です。また、演奏する際は胡坐をかくように折り曲げた左足の上に右足を立てるといった特殊な脚の組み方をします。タブラーと呼ばれる高音と低音の 2 対の打楽器と共に演奏されることも多くあります。



（左：シタール 右：ミズラブ）

○ラーガ・ヤマンとは

《ラーガとは》

ラーガとは、インド古典音楽の旋律や音階などのことで音楽理論の基礎とされています。それぞれのラーガに装飾音や使用する音が厳密に定められており、北インド古典音楽の演奏はラーガのルールの範囲で即興的に行われます。インド古典音楽の

音階は西洋音楽の 7 音と Db・Eb・F#・Ab・Hbを加えた 12 音を持ち、ラーガもこの 12 音で構成されています。また、ラーガには演奏するのにふさわしい時間帯や感情があるとされています。

《ラーガ・ヤマンとは》

ラーガ・ヤマンは、その中でも最もポピュラーなラーガの一つです。シタールを考案した宮廷楽士、アミール・ホスローがヒンドールとペルシャの旋律を組み合わせで作曲したと言われていました。演奏する時間帯は夜 8 時前後で、感情は「陽気な騒ぎ」とされています。

《ラーガ・ヤマンの構成》

Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni とは相対音高を指すインドの階名であり、順にドイツ音名の C D E F G A H にあたります。

上行形: Sa Re Ga Ma# Pa Dha Ni Sa (C D E F# G A H C)

下行形: Sa Ni Dha Pa Ma# Ga Re Sa (C H A G F# E D C)

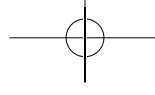
このうち、Ga (E) と Ni (H) が重要な音とされています。

パカル Pakad (ラーガ固有の旋律) : Ni Re Ga/Gha Ma# Dha Ni

主音: Ga (E)

○「ノルウェーの森」

《ノルウェーの森》は、イギリスのロックバンド、ビートルズが 1965 年にリリースしたアルバム『ラバー・ソウル』に収録されています。普段はリードギターを担当するジョージ・ハリスンがシタールを演奏しています。ジョン・レノンとポール・マッカートニーによる共同作曲で生み出されたこの楽曲は、ビートルズが初めて演奏にシタールを用いた楽曲で、レコード化されたポップ・ミュージックで初めてシタールが使用されたものとされています。



ビートルズの主演映画『ヘルプ！4人はアイドル』の中で、シタールが使用されたことをきっかけに、ハリスンはシタールに興味を持ちました。この楽曲発表後、さらにシタールに魅了されたハリスンはシタール奏者のラヴィ・シャンタルに弟子入りしてシタールとインド哲学を習得し、その後もシタールを用いた楽曲を発表しました。《ノルウェーの森》は、後述する「ラーガ・ロック」やワールドミュージックの重要な作品の一つとされています。

《ラーガ・ロックとは》

ラーガ・ロックとは、1960年代から70年代にかけて流行したインド音楽の様式や民族楽器を取り入れた音楽のことです。《ノルウェーの森》発表当時、インド音楽に目をつけていたのはハリスンだけではありませんでした。『ラバー・ソウル』発表の数か月前にキンクスとヤードバズがインド的な要素を取り入れた楽曲を発表した他、1966年にはローリングストーンズがシタールの演奏を取り入れた作品を発表しました。このようなラーガ・ロックには、ハリスンのシタールの師匠でもあるラヴィ・シャンタルが主要な影響を与えたとされています。

今回演奏する《ノルウェーの森》は、ラーガ・ロックのムーブメントにおける初期の作品と言えます。

文責：楽理科4年、元橋琴音

協力：サワン・ジョシ先生

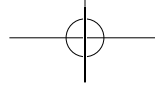
弦楽四重奏 ボロディン 弦楽四重奏曲第2番 二長調 第1楽章

第1ヴァイオリン 木村美晴
 第2ヴァイオリン 岩下実和
 ヴィオラ 貴家碧
 チェロ 森田花楓

ボロディン (Borodin, Alexander Porfir'yevich, 1833~1887) はロシア5人組に数えられる作曲家であるが、音楽家として生計を立てていたわけではない。彼の本職は化学者であり、女子高等教育のために力を尽くす教育者の顔も持っていた。普段は化学者として収入を得ながら「日曜音楽家」を自称して音楽活動を行っていたため、他のロシア5人組に比べて残した曲は多くないが、交響曲第2番、オペラ「イーゴリ公」など、現代においても広く愛される作品を多く残している。化学者としても有機化学の分野でかなりの功績を残していて、「ボロディン反応」という有機反応があるほどである。

さて、今回演奏する弦楽四重奏曲第2番は、1881年夏、ボロディン48歳の時の作品で、妻に愛を告白した20周年を記念してつくられた。ボロディンの妻エカチェリーナ (Borodina, Yekaterina, ~1887) は、モスクワのゴリツィン病院の参謀軍医の娘であり、才能のあるピアニストであった。しかし1861年、彼女は初期の結核を患い、コンサート活動を停止して外国で静養することを余儀なくされてしまった。そこで彼女が向かったのが、当時ボロディンが下宿していたドイツ・ハイデルベルグであった。2人は音楽を通じて交流を深め、1861年8月10日(ただしユリウス暦における)にボロディンがエカチェリーナにプロポーズし、晴れて夫婦となった。その20年後の1881年、彼女に愛を告白した20周年を記念して、ボロディンは8月10日までに彼女に捧げる曲を作ることを決意する。プロポーズ記念日に間に合わせるため、多忙な彼には珍しくわずか2ヶ月ほどの期間で書き上げたという。弦楽四重奏曲第1番の完成には着想から5年かかったということからも、その驚異的な速さが窺える。実はこの曲がつくられる4年前の1877年に、ボロディンはエカチェリーナと初めて出会った「いとしくなつかしのハイデルベルグ」を実に16年ぶりに訪ね、彼女と一緒に訪れたすべての場所をひとりで回っている。この体験によって改めて受けたハイデルベルグの印象や、改めて彼女との甘い思い出を振り返ったことも曲づくりに反映されていることは、想像に難くない。

この作品は、①第1楽章 (Allegro moderato) ②第2楽章 (Scherzo : Allegro) ③第3楽章 (Nocturne) ④第4楽章 (Finale : Andante - Vivace) の4楽章構成である。今回演奏するのは第1楽章のみであるが、以下に4楽章分の解説を記す。



①第1楽章 Allegro moderato、D dur、2/2

Vcの主題の歌いだしに続いて、1st Vnが旋律を引き継ぎ、甘美な音色を響かせる。それはまるで、内声を伴奏にして舞うかのような交わりである。

ほどなくして、第2主題が1st Vnによって提示される。そしてアニマートを迎え、曲は一度頂点のような盛り上がりを見せる。そして、再現部以降は1st VnとVcの掛け合いだけでなく、4つのパート間での旋律の受け渡しをありありと感ずることができる。

②第2楽章 Scherzo : Allegro、F due、3/4

第1楽章の優々たる曲調とは打って変わった、スケルツォらしい軽やかな第1主題で幕を開ける。この第1主題は特に、彼がメンデルスゾーンの作風を熟知していたことを感じさせる。スケルツォと言いつつも構成にトリオは含まれず、ソナタ形式で構成される。Vcのピツィカートに乗せたせわしないVnのテーマと、優雅なワルツの第2主題が効果的に交互に演奏される。第2主題の音形は、第1主題に付随するVaの下降する動機を反転させたものであり、1st Vn、2nd Vnの作り出す3度のハーモニーが官能的ともいえるほどロマンティックである。ポロディン自身によると、この曲はペテルブルク郊外でのある楽しい晩の印象であるという。妻エカチェリーナとの、せわしくも幸せな日々が描かれているのかもしれない。

③第3楽章 Nocturne : Andante、A dur、3/4

ポロディンの弦楽四重奏第2番といえば、第3楽章の第1主題を思い浮かべる方も多いだろう。ノクターンの名の通り、夜を想うような儂さと甘さが漂う楽章となっている。第1楽章と似て、まず2nd VnとVaのシンコペーションに乗せられてVcが第1主題を甘く包み込むように奏でる。やがて第1主題は1st Vnに引き継がれ、高音域特有の細くそれでいて芯があり輝く音は、聴いている者に天から音が降ってくるような幻想を抱かせる。展開部に突入すると、第1主題が変奏曲的に各パート交互に奏でられ、穏やかな提示部とは一転、激しく転調を繰り返し、紆余曲折を経てやがて曲の冒頭のA durに戻る。そのまま再現部にさりげなく入っていくと、今度は第1主題を2つのパートが担当し、1つのパートに少し遅れてもう1つのパートが追いかけるカノン風に仕上げられている。音域の異なる2つのパートの抒情的な対話のようにも聴こえるこの部分は、低音パートがポロディン自身を、高音パートがエカチェリーナを表しているような気がしてならない。静かな愛の歌はやがてひっそりと朝靄の中に消えてゆく。

④第4楽章 Finale : Andante - Vivace、D dur、2/4

第4楽章は、夜明けを告げるかのようなアンダンテの短い序章から、ヴィヴァーチェの主部へつながる。前楽章までの濃厚な抒情から一転したミステリアスな雰囲気の中、2つのVnによる問いと、VaとVcによる応えが発端となって、ソナタ形式による主部に発展し

ていく。何かを予感させる1st Vn主題の後、大地を揺るがすようなスラヴ音楽が始まり、東洋的な色彩に驚かされるだろう。そしてオルガンやオーケストラを彷彿させる重厚な響きでクライマックスを迎え、曲は劇的に幕を閉じる。

ピアノ独奏

プロコフィエフ 《ピアノ・ソナタ》第1番 へ短調 OP. 1

飯島帆風

【演奏にあたって】

オンライン授業という予期せぬ形で始まった大学生活も少しずつ日常を取り戻し、4年次もいつしか終わりを迎えようとしています。学部卒業までにやり残したことは無いかと振り返ったとき、（もともと演奏が得意なほうではありませんが）人前で演奏することがすっかり減ってしまったという考えが頭をよぎりました。

楽理科で過ごした4年間、世界中のあらゆる音楽に興味関心をもつことの楽しさを実感しました。自らの研究関心以外の授業科目も雑多に履修したのために常に何かしらの授業課題や発表準備に追われましたが（今も追われています）、頭の中がカオス状態になっても考え続けるのは楽しかったです。今回、プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》第1番を選曲したのも、好奇心の赴くままに、今までに弾いたことのない曲想に挑戦したいと考えたためです。

私自身、研究と実践とのバランスを取るという課題に今後も直面しつづけることになりそうです。本稿を執筆している時点で演奏自体は思うように仕上がっていません。それでも、この度演奏する機会をいただけたこと、そして演奏を聴いていただけのことに感謝しつつ、今の自分にできる演奏を追究できたらと思います。

【作品の概要】

セルゲイ・プロコフィエフ（1891-1953）は、生涯にわたって9曲のピアノ・ソナタを作曲した。第1番 OP. 1 から第4番 OP. 29 までが前期、第5番 OP. 38 が中期、第6番 OP. 82 から第9番 OP. 103 までが後期と分類されることが多い。今回演奏する《ピアノ・ソナタ》第1番 へ短調 OP. 1 は、彼の習作期の作品にあたる。彼は、ペテルブルク音楽院の入学前（1903-1904）にソナタ1曲（唯一の変奏曲）を書いたほか、入学後、1907年から1909年の間に6つのソナタを作曲した。そのうちの3曲がのちに改訂され、第1番、第3番、第4番として発表されている。第1番は、1907年に書いた3楽章からなるソナタをもとに、1909年、作曲科終了の年に単一楽章のソナタとして発表されたものである。彼は、いずれのソナタも創作過程において音楽院の友人や先生に演奏を聴いてもらっていたようであるが、当時の学友であり生涯の友人ともなったニコライ・ミャスコフスキー（1881-1950）がプロコフィエフに対し「そんなに自分のソナタに番号をつけることにやっきになるのは無益なことだ。いつか、君はその番号を全部消してしまっ、あらたにソナタ第1番作品1を書く日がくるだろう」（ホフマン 1971: 34-35）と勧告したことも、このソナタの成立に少なからず影響しているだろう。その後、1910年にモスクワ音楽院で作曲家自身による初演が行われており、プロコフィエフにとって作曲家兼ピアニストとして音楽活動を確立する契機にもなった。

本ソナタは最初出版された作品でもあるにもかかわらず、作曲家自身は「初期の終わり」（プロコフィエフ 2010: 46）として位置づけている。たしかに、作曲年代からしてプロコフィエフの個性が現れる前に書かれた作品であり、以下の分析からもソナタ形式に基づいて書かれているといえるだろう。とはいえ、ロシアのピアノ音楽の伝統をたしかに継承すると同時に、そこはかとなくロマンティックな要素を想起させる部分や、プロコフィエフの後期作品につながる独特の表現が垣間見られる点は興味深い。そこで以下では、簡単な分析を通じて音楽そのものの流れを把握し、楽曲に迫ることを試みたい。

【分析】

単一楽章 アレグロ 12/8 拍子 へ短調、ソナタ形式。序奏は和音、及びオクターヴによる半音階の下降音型によって始まる（譜例1）。最初からすでにフォルティッシモで、疾走感を伴っている。それとは対照的に、第一主題は静けさの中から左手の分散和音のうえに登場し、徐々に変化しながらそれ以降の展開に継続されていく（譜例2）。



【譜例1】プロコフィエフ：ピアノ・ソナタ第1番の冒頭部分



【譜例2】プロコフィエフ：ピアノ・ソナタ第1番の第1主題

第2主題は変イ長調で、和音の内声に登場する（譜例3）。この抒情的な主題は1度ずつ高められながら繰り返される。続いて第2主題の反行形と思われる旋律が現れ、感傷的ともいえる和声の変化の上で歌われる（譜例4）。その後、激しい盛り上がりを見せ、提示部は締めくくられる。



【譜例3】プロコフィエフ：ピアノ・ソナタ第1番の第2主題



【譜例4】プロコフィエフ：ピアノ・ソナタ第1番 第2主題の反行形

展開部は、短い休止ののち、突然音量を弱めて始められる。本作品はソナタ形式で書かれているが、直接的に第1主題を連想させる要素はリズム音型のみにとどまり、第2主題も断片的に用いられるに過ぎない。転調を重ねながら、次第に劇的なクライマックスを迎える。

再現部は静けさを取り戻し、第1主題の変形から始まる。第2主題は変ニ長調で、反行形の主題が展開されていく部分は揺らぎながらも一種の安らぎを感じさせる。しかしそれは長く続かず、再び劇的な激しさが増していく。最後は冒頭部分の回想を経て、力強さや疾走感へと引き戻されて幕を閉じる。

【参考文献】

- 音楽之友社編『プロコフィエフ』 東京：音楽之友社、1995年。（作曲家別名曲解説ライブラリー20）
- プロコフィエフ、セルゲイ『プロコフィエフ——自伝／随想集』 田代薫訳、東京：音楽之友社、2010年。
- プロコフィエフ、セルゲイ『ピアノ・ソナタ第1番・第2番』 佐々木弥栄子校訂・解説、東京：全音楽譜出版社、2019年。
- ホフマン、ミシェル・R『プロコフィエフ』 清水正和訳、東京：音楽之友社、1971年。（不滅の大作作曲家）

ピアノ独奏 R.シューマン 幻想曲ハ長調 作品17 第一楽章

阿部奏子

ベートーヴェンの生誕65周年である1835年12月17日、「ベートーヴェン記念碑のための協会」によって、「ベートーヴェンの崇拜者への」寄付金募集が呼びかけられた。25歳の若かりしシューマンは、自身が編集していた『NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK』の中で、オイゼビウスの声を借りて、「彼を生前のように山や海を見渡せるようにしよう、そうすれば通りかかる全ての人に尋ねられた際、子供たちは『ベートーヴェンだよ』と答えることができる、彼らは皆ベートーヴェンをドイツの皇帝だと思おうだろう」と述べている。このように、ベートーヴェンの記念碑作りに積極的な姿勢を示したシューマンは、新曲の売り上げを寄付する形でこの運動に協力しようと考えた。

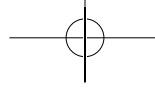
さて、このような経緯で作曲されることとなった幻想曲ハ長調だが、制作には1835-1838年の3年間で費やされ、その間にさまざまな変更を繰り返しながら現在の形になった。実際の作品はF.リストに献呈され、1840年に演奏された。リストはこの作品を大絶賛し、のちに返礼として、シューマンにピアノソナタを献呈したとされる。

今回演奏する第一楽章は、「限りなく幻想的かつ熱情的に」弾くよう指示されており、技巧的かつ壮大な構成になっている。シューマン自身も作曲当初、第一楽章を最もよく書けたと考えていたようである。当初は楽章のそれぞれに表題が付されていたが、曲の最初にF.シュリュエゲルによる詩“DIE GEBÜSCHE”が置かれることとなり、細かな表題は省かれた。以下にその詩を示す。

Durch alle Töne tönest	鳴り響くあらゆる音を貫いて
Im bunten Erdentraum	色様々な大地の夢の中に
Ein leiser Tone gezogen	ひとつのかすかな調べが聞こえる、
Für den, der heimlich lauschet.	密やかに耳を傾ける人のために。

ちょうどクララとの結婚をめぐって心労の多い時期であったシューマンは、この曲の中に、クララへの切なる思いを込め、またこの曲の発表を通してクララとの交流が見込めることにも希望を見出していた。上記の詩における「調べ」をシューマンはクララのことと解釈して曲頭に据え、第一楽章の旋律もベートーヴェンの歌曲『遙かなる恋人に寄す』からの引用であることが明らかであるため、作曲にあたっては、クララへの愛を全面に歌いながらもベートーヴェンの記念碑というコンセプトに沿った作品に仕上げたのであろう。

また、曲の冒頭に登場する旋律は下降する5音により形成されている。年代によって形が少しずつ変化するクララコードだが、一番最初の形式は、1835年頃から多くみられるようになってくる。当初はC-H-A-G-Fの5音下降によるシンプルなモチーフであり、第一楽章冒頭のこの旋律はクララコードの移調形であると見ることとも可能なのではないだろうか。



P. I. チャイコフスキイ 《ドゥムカ》ハ短調 OP. 59

速水そら

P. I. チャイコフスキイ (1840~1893) は1840年5月7日(西暦)にヴオトキンスク(現在ロシア連邦に属するウドムルト共和国にある都市)にて生まれた。チャイコフスキイの作品は、全てではないものの、主にユルゲンソン社から初版が出されている。

《ドゥムカ》が作曲されたのは、彼が46歳になる数ヶ月前の1886年の2月だ。本作品は、パリの出版人フェリックス・マッカールからの委嘱を受けて作曲された。当時ロシア外においても出版する権利を有していたユルゲンソン社から、マッカールは1885年に、フランスとベルギーにおいてチャイコフスキイの作品を出版する版權を購入した。本作品も1886年にユルゲンソン社から出版された後、翌年にマッカール社から出版されている。

さてドゥムカは、一般にポーランド語あるいはウクライナ語で歌われる哀歌を指す。その音楽的特徴は、短調であること、悲しみを表出するような曲調であること、そしてしばしば2拍子で歌われることが挙げられる。このように、元来歌のジャンルを指すものであったのだが、19世紀後半から20世紀初頭にかけて、器楽作品においてドゥムカと名付けられる作品が多く作曲される。それらを作曲したのは、主に北スラヴと西スラヴの作曲家であったとされる。例えば本日演奏するチャイコフスキイの他にも、V. I. ザレーンバヤ、バラキレフ、そしてドヴォルザークなど、多くのスラヴ出身の作曲家が、ドゥムカと名のつく作品、あるいはドゥムカの性質を持った作品を残している。もちろん彼らがドゥムカを多く作曲した背景に、どれほどスラヴ主義的な思想があったのかは分からない(単にその音楽的特徴に惹かれて、ドゥムカの性格をもつ作品を作曲した可能性もある)。だが、彼らによってドゥムカ的の作品が多く作曲されたことは、結果的にドゥムカを音楽的にスラヴ性を象徴するものとしての立ち位置を与えるに至ったと言える。

チャイコフスキイの《ドゥムカ》は単一楽章であり、ハ短調で作曲されている。副題には「ロシアの田舎の風景」と記されている。彼の日記の中では「あのラブソディー(狂詩曲)」と言及されることもあり、その形式的な柔軟性を窺い知ることが可能だ。本作品はピアノ作品でありながら、時折オーケストラのような音響が見出される。

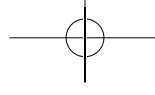
まず聴こえるのは哀歌的な旋律である。旋律に付される和声的伴奏には、4分音符と4分休符からなる部分と音価の長い部分が織り交ぜられている。右手のみのパッセージを経て、冒頭の旋律が初めて出てきた時よりも1オクターヴ下の音域に現れる。旋律が複数のホルンのように響くと、その旋律の後半は、弦楽器のようなうねりを見せる。

音域が上へ上へと行き、急停止すると、変ホ長調のセクションが始まる。民衆的な踊りを彷彿とさせる旋律は、都度変奏されながら何度も繰り返される。オーケストラにおいてトゥッティで和音を奏する場面や、複数のホルンによるファンファーレの音型などが思い起こされ、各所がオーケストラ的な音響対比にも似た書法で書かれているように思われる。ややテンポが落ち着くと、雪景色のような繊細な音楽が続く。この際音高を変えて2度演奏される旋律は、フルートからクラリネットに旋律が受け継がれるような音色の違いを伴う。

雪景色がはたと消えると、カデンツァが挿入される。すぐさま3オクターヴ幅の同音が低音域から高音域へ駆け上がり、民衆的な踊りが思い起こされる。その後、チャイコフスキイの特徴の1つとも言える、音階的な上行音型によって音響が拡大されるセクションがやってくる。1つの和音を、音高を変えながら掻き鳴らすと、音量的にはフォルティッシモからメゾフォルテに落ち着いているものの、弦楽器

が全弓を使って演奏するような、熱さに満ちたセクションへ。だが次第に落ち着き変ホ音のみが声を絞るように響き続ける。

再びハ短調の旋律が現れる。今度はその伴奏が8分音符を基調としており、より哀歌としての性質が強調される。ひょっとしたら最後に長調に転じるかもしれないという希望は、無慈悲に断ち切られる。



演奏形態 ピアノ独奏 **作曲者名** フレデリック・ショパン
曲名 練習曲 イ短調 **作品** 25-11「木枯らし」
ピアノ・ソナタ 第2番 変ロ短調 作品 35「葬送」 第1楽章
演奏者名 山本悠生

練習曲 イ短調 作品 25-11「木枯らし」

フレデリック・ショパン（1810～1849）が活躍した時期では、彼以外にも多くの作曲家が《練習曲集》を世に送り出している。「練習曲（エチュード）」と聞くと、「演奏技術を高めるための練習用の作品」を想像するかもしれない。実際、そのような目的で書かれた練習曲は多く、クレメンティ（1752～1832）やクラマー（1771～1858）、チェルニー（1791～1857）などの練習曲は、その代表例と言える。しかし、ショパンの場合は、同世代のフランツ・リスト（1811～1886）と同様に、単なる技術向上のための作品に止まらず、聴き手を前にして演奏することのできる芸術性に富んだ作品となっている。美しいメロディとハーモニーによる、叙情的で詩的な表現に満ちた彼の音楽性が示されており、それゆえに、技術だけでなく、表現のための練習曲であるとも言える。この作品群は、リストのように大きな聴衆に向けて演奏することはなくとも、（当時の重要な演奏の場であった）サロンでの自身のちょっとした演奏会のレパートリーとして役に立ったようである。そして、今では、今回演奏する作品 25-11「木枯らし」のほか、作品 10-3「別れの曲」や作品 10-12「革命」など、数々の作品が多くの人に愛されていることはいままでもない。

ショパンは練習曲を合計 27 曲書いており、《12 の練習曲》作品 10、「木枯らし」を含む《12 の練習曲》作品 25、《3 つの新練習曲》がある。作品 25 は、作品 10 が 1833 年に出版されてから 4 年後の 1837 年に出版された。作品 10 は友人リストに献呈され、作品 25 はその愛人であったマリー・ダグー伯爵夫人に献呈された。

「木枯らし」は、行進曲風の動機が 4 小節の間ゆっくりとしたテンポで奏されるところから始まる。この冒頭の 4 小節は作曲当初にはなかったが、後に友人の助言によって付け加えられたとされている。その後は、主に、冒頭の旋律を担う左手と、16 分音符の半音階的パッセージを中心とした右手によって展開していく。冒頭以降は、楽曲全体を通して激情的な性格を持っている作品である。

ピアノ・ソナタ 第2番 変ロ短調 作品 35「葬送」 （演奏は第1楽章のみ）

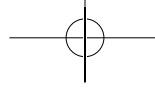
ショパンは、ピアノ・ソナタを 3 曲書いているが、最初の作品と後の 2 作品では作曲時期に開きがあり、第 2 番の完成年は第 1 番が作曲されてから 10 年以上後の 1839 年である。この年は、愛人ジョルジュ・サンドの故郷であるノアン（フランス中部に位置）にあり、決して体の強くなかったショパンであるが、この時期は心身ともに安定していた。

この作品の呼称「葬送」の所以となっているのが、第 3 楽章の〈葬送行進曲〉である。この曲の創作のみ、他の楽章に先立って 1837 年に行われている。ショパンの生まれの地ポーランドは、1830～31 年にロシア帝国の支配に対して反乱を起したが（11 月蜂起）、やがて鎮圧されてしまう。〈葬送行進曲〉には、そんな極めて厳しい状況にあった祖国を哀悼する意図があったとも考えられている。

今回演奏する第 1 楽章は、激しい情緒が特徴の第 1 主題と穏やかな第 2 主題で構成されている。第 1 主題の素材で出来た中間部分（展開部）の後、スタンダードなソナタ形式では、再び第 1 主題が登場するところ、この楽章では省略され、第 2 主題のみが再登場する形となっている。第 2 楽章は、威圧的で差し迫ったような音楽が特徴のスケルツォであるが、一方中間部では甘美な旋律が特徴的である。第 3 楽

章の〈葬送行進曲〉では、重苦しい和音が特徴の主部と、その苦しみに手を差し伸べるような極めて美しい 2 声の音楽である中間部で構成されている。第 4 楽章は、1 分半程度の短い楽章で、両手のユニゾンがひたすらに続く不思議な音楽である。

同世代のロベルト・シューマン（1810～1856）が 4 つの楽章を「4 人の子供」に例えて指摘している通り、この作品は 4 つの別々の作品が 1 つにまとめられたようであり、同一の作品として各楽章の相互の繋がりを説明することが難しい。（つまり、ソナタが本来持っているはずの有機的な性質が欠けている。）第 3 番と同様に、作品の発表当初は、ソナタ形式を理解していないとして、批判的な声も多かったそうである。しかし、通常のソナタ形式に捉われず、抒情的で、極めて独創性に富んでいる作品であるからこそ、ピアノ・ソナタ第 2 番はショパンの傑作の 1 つとして親しまれ続けている。



ピアノ連弾 ファニー・メンデルスゾーン 『四手のための3つの小品』より I、II

プリモ 佐々木泉
セコンド 高田莉彩

ファニー・メンデルスゾーン=ヘンゼルはドイツロマン派の作曲家、ピアニストである。ユダヤ系の血を引き裕福な銀行家の父アーブラハムと音楽を嗜む母レーアのもと、1805年にハンブルクで生まれた。彼女は恵まれた家庭環境の中、弟フェリックスや2人のきょうだいたちと共に豊かな教養を身につけながら育っていく。ファニーとフェリックスはピアノをマリー・ビゴ夫人やルートヴィヒ・ベルガーに、音楽理論と作曲をカルル・フリードリヒ・ツェルターに習った。ファニーは師マリー・ビゴ夫人をも驚嘆させるピアノの才能を早くから示していた。また13歳の時には父への誕生日プレゼントとしてバッハの平均律クラヴィア曲集を全て暗譜で弾き通したそうだ。作曲における最初の作品は1819年、14歳のところに誕生日プレゼントとして父に贈った《楽の音よ、楽しく響け!》であるとされる。

メンデルスゾーン一家は1811年にベルリンのライプツィヒ通り3番地に引っ越すが、ここには広大な庭に面した大きなホールがあり、日曜日には客を招いて音楽会を催していた。これは「日曜音楽会」と呼ばれ、後にファニーにとって重要な音楽活動の場となっていく。

現在彼女は「フェリックス・メンデルスゾーンの姉」として知られる存在であるが、弟に引けを取らない才能を持っており、フェリックスも姉を手本として作曲をしていた。しかし家庭を守る主婦としての役割が女性にとって第一とみなされていた当時、ファニーが音楽を第一の仕事とすることは許されなかった。例えばフェリックスには自作の出版、作曲、演奏活動、教養完成のための旅行など表立った音楽活動や外出の機会が与えられたが、ファニーにはそうした機会がほとんど与えられず、出版も父によって禁じられていた。そうした差はファニーとフェリックスの成長とともに顕著になっていく。1829年、彼女は画家ヴィルヘルム・ヘンゼルと結婚したことでより一層家庭を守る主婦、母親としての責任感を強め、音楽活動からさらに離れざるを得なくなる。そのような状況でも歌曲やピアノ曲などを書いていたが、父の死後にはフェリックスに自作出版の許可を求めるなど、弟の顔色を伺いながらの音楽活動が続くことになる。

その一方でファニーはフェリックスと非常に仲が良く頻繁に手紙のやり取りを通じて近況報告をしており、フェリックスも姉の音楽を尊敬する姿勢を持ち続けた。実際、父から出版を禁じられていた姉の曲を自分の名前で一部出版するなど、少しでも姉の力になりたいと思っていた様子が見てとれる。また1829年のマタイ受難曲の復活上演は2人が協力して取り組んできた大きなプロジェクトであり、特にフェリックスがいなかった3度目の復活上演では、ファニーはその実行において中心的な役割を果たしている。

ファニーは社会的な理由によって音楽活動を制限された中でも、彼女の音楽活動に肯定的だった夫のもと、作曲や日曜音楽会の計画・実行に取り組み、幸せな生活を送っていた。家族と共に憧れのイタリアへ旅行に行き、ローマを訪れた際にはシャルル・グノーらと親交を深めるなど充実した音楽生活を送っていた。1846年には2つの出版社から楽譜出版のオファーを受け、フェリックスに対して気を遣いながらも自分の意思を貫き、《声とピアノのための六つの歌曲集 Op. 1》を出版するなど、精力的に活動していく。しかし、そのような日々も長くは続かなかった。いつものように日曜音楽会のための準備をしていたファニーは練習中、突然手の麻痺を感じその日のうちに脳卒中で亡くなってしまった。1847年、彼女が41歳の時であった。

彼女の作曲の中心には300曲にも及ぶ歌曲があった。妹で歌手であったレベッカのために作曲され、日曜音楽会で演奏されることが多かったと考えられる。そのほかにはピアノ曲、ピアノ四重奏曲やピアノ三重奏曲などの室内楽曲が知られている。いずれもピアノを中心とし、彼女自身が日曜音楽会で弾くことを想定して書かれたと考えられる。

今回演奏する連弾曲《四手のための3つの小品》についてもそうした小さな演奏会、または身内での個人的な楽しみのために書かれ、コンサート用、出版用としては書かれていないと考えられるだろう。ベルリンの国立図書館に保存されていた自筆譜には日付が明示されていないが、第1曲 (Allegretto, Es dur) は1844年1月末、亡くなる3年前に作曲された。実際、浮遊感がある独特な和声進行から考えても後期に作曲された様子が窺える。母の死などによりしばらく中断されていた日曜音楽会が1843年に1年半ぶりに再開され、1844年2月の演奏会ではフェリックスが自身のピアノソロ用変奏曲を連弾用に編曲している。これに対してファニーは3月に第2曲 (Allegro molto, c moll) と第3曲 (Allegretto grazioso, As dur) を作曲したと考えられている。また1845年にはフェリックスが第2曲と同じc mollの《ピアノ三重奏曲 Op. 66》を姉への誕生日プレゼントとして送っている。よってこの曲は弟との音楽的対話の中で生まれ、彼の後の作品にも影響を与えていると言えるだろう。こうした弟との関係性、また彼がこの時期日曜音楽会に参加していたことから、この連弾曲はファニーとフェリックスで演奏するために書かれたのではないかと考えられる。

この曲の特徴としては、弦楽四重奏的な書法が挙げられるだろう。四手が旋律や伴奏を代わる代わる担い、プリモの左手とセコンドの右手が交差する部分も時折あるなど、それぞれの手がまるで弦楽器の4パートであるかのような高い独立性を保っている。さらに、3つの小品から成るこの曲は全体を通して《無言歌》のような叙情性を持っている。

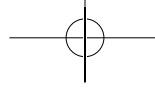
楽曲構成：

I Allegretto, Es dur

A-B-A' -codaの三部形式。曲全体を通して冒頭の息の長いフレーズが度々声部や調性を変えて現れる。Aの終わりにかけてc mollに移行し、Bを経てDes durでテーマが再び現れる。その後、漂うような推移部を経てA'で主調に戻る。最後は軽やかなコーダで締めくくられる。穏やかなメロディーのもと、3度の重なりで構成される伴奏が曲に波のようなうねりをもたらす。またテーマにも含まれる半音階的進行が所々に散りばめられているのが特徴的である。

II Allegro molto, c moll

縮小されたソナタ形式。Iとは打って変わって、力強い16分音符の音型と増2度を含む第1主題による、情熱的な曲である。16分音符によるテーマで力強く曲が開始された後、推進力のある第1主題が現れる。その後、セコンドに堂々と歌うような第2主題がAs durで現れ、プリモにF durで引き継がれていく。短い展開部を経てc mollの冒頭のテーマが戻ってくるが、ここでは第2主題が登場せず縮小された再現部となっている。その後突如としてDes durに移行し、Codaに入っていく。Codaでは切迫感のある16分音符の半音階的進行によって最大の盛り上がりを見せ、雪崩れ込むように終結部に突入する。その後主要テーマが再び現れ、激昂したまま終結を迎える。16分音符による滝のようなパッセージはフェリックスの《ピアノ協奏曲 第2番》や《最初のヴァルプルギスの夜》に類似していると考えられている。ファニー自身も1846年、同じc mollのピアノソナタ (Allegro molto) を書いているが、細かい下降パッセージや激しい曲調など、非常に性格が類似している。



私たちは今回この曲の演奏を通じ、ファニーの個性の強さを感じた。ロマン的な歌や美しさが基調にあるのだが、一方で一筋縄ではいかない憤りや彼女の人生の翳りのような何かが裏にあるような印象を持った。思わぬ調に移行していったり時々強烈な音のぶつかりが混じり込んだりしており、譜読みの際にはその意外性に驚きを隠せなかった。一方で潔く清々しい曲調も強く感じられ、これは彼女の性格の表れなのだろうかと考えた。こうした潔さと叙情性のバランスがとれたところがこの曲の理想なのではないかと思った。なお、本演奏会では、時間の制約上 I と II のみの抜粋でお聴きいただく。私たちの演奏をきっかけにファニーの作品や彼女の生涯に興味を持っていただければ嬉しい限りである。

今回の演奏会にあたって、星野宏美先生にこの曲の貴重な楽譜をお借りし、ご指導頂きました。この場をお借りし、改めて御礼申し上げます。

演奏形態：ピアノ連弾

作曲者名：A.ローゼンブラット

曲名：2つのロシアの主題によるコンチェルティーノ

演奏者名：舟山颯人・櫻庭稜太

曲目解説

この楽曲は、ロシアの作曲家アレクサンドル・ローゼンブラット(1956～)によって作曲された。ローゼンブラットは、モスクワ音楽院のピアノ専攻を卒業した後作曲活動を開始しており、作曲家のみならずピアニストとしての顔も持ち合わせている。かのカプースチンに継ぐコンポーザー・ピアニストということで、彼の活躍には目を離せない。ジャズ、ロック、ラテン、クラシック等、多彩なジャンルの音楽語法を使用したその曲想は大変ユニークである他、エンターテイメント性をも含んでおり、非常に機知に富んだ作品を多く残している。その親しみやすさから、最近では演奏会の1レパートリーとして演奏される機会も増えている。

さて、今回演奏させていただく『2つのロシアの主題によるコンチェルティーノ』であるが、タイトルにもある通り、この楽曲は《カリンカ》と《モスクワの夜は更けて》という、2つのロシア民謡を主題として展開されていく。名前だけ聞くと、ん？となるかもしれないが、《カリンカ》はかの世界的コンピューターゲーム『テトリス』のBGM、《モスクワの夜は更けて》はロシア国内外の多くの著名アーティストがカバーしているとあって、その特徴的なメロディはどこかで一度は耳にしたことがあるだろう。曲調も前半と後半で大きく変化する。《モスクワの夜は更けて》のメロディで堂々と始まったかと思えば、どこか不穏な雰囲気醸し出す前半部分。後半に入るとその曲調は一変し、軽快な付点リズムやベースラインをもとに《カリンカ》の旋律が展開される。最終盤にはなんと隠し玉《コロブチカ》の旋律も登場し、不協和音と共にPIU MOSSO でクライマックスを迎える。曲調と共に、気分も高まってきた演奏者は、ここでとある『仕掛け』を披露するわけであるが、これは演奏を見てのお楽しみ！ということにしておこう。ロシア民謡を主題とし、それをローゼンブラット特有の超近代和声的なアレンジでどのような色彩となっているか、また、どんなエンタメが待っているのか、ぜひ期待して聞いて欲しい。

演奏形態 琵琶二重奏
作曲者名 塩高和之
曲名 西風（ならい）

演奏者名 中山誠也・田村薫

本公演は、今年度の藝祭で立ち見が出るほどの御来場を頂いた「中国琵琶×薩摩琵琶」の第二回公演にあたる。琵琶の伝来には諸説あるが、アラブからシルクロードを渡り日本まで伝来した。しかしながら、中国琵琶と薩摩琵琶（日本の琵琶）は、同じ「琵琶」の名前ではあるものの、材質・形状・奏法など非常に多くの点において異なる。二つの琵琶の全く違った音色を楽しんでほしい。

さて、ここでは概ね5つに分類される日本の琵琶についてみていきたい。7・8世紀ごろ、雅楽と共に楽琵琶（雅楽琵琶）が伝来した。日本の琵琶はすべてこの楽琵琶から派生することになる。僧侶が琵琶を持ち歩き、いわゆる琵琶法師が誕生すると、楽琵琶を小型化し持ち運びやすいように軽量化した平家琵琶が登場する。現代にまで続く「琵琶＝語り物」の原点は12世紀に始まった。琵琶法師はたいてい座

という盲僧組織に属したが、その座の中でも「当道座」が組織を拡大し、幕府の保護政策とも相まって全国に広がっていく。しかしながら、当道座に属さない琵琶法師もおり、特に九州地方を中心に活動していた。

転機は永禄年間（1558～1570）である。大阪の堺に三味線が伝来した。軽く持ち運びに優れた三味線は爆発的に広がり、琵琶法師も琵琶から三味線に転向していった。こうした中で当道座とそれに属さない琵琶法師の間で権益争いに発展してしまい、最終的に裁判にまで発展する。裁判は江戸幕府の後ろ盾があった当道座が勝利し、1674年にいわゆる「三味線禁止令」が発布された。これにより、当道座に属さない琵琶法師はお経の読誦のみ許され、その他一切遊芸を禁止されてしまった。しかし三味線は禁止されたものの、九州地方では宗教行為で琵琶を使っていたため、この琵琶を三味線風にする改造がなされた。これが第3の琵琶、盲僧琵琶である。形は様々であるが、三味線のように胴を細くして、音域を増やすために柱の間隔を広くとり、その数も増やした。

さて、この盲僧琵琶から展開していったのが「近代琵琶」とまとめられる薩摩琵琶と筑前琵琶である。薩摩琵琶はその名の通り薩摩で誕生した。遅くとも琵琶歌が18世紀後半までに成立し、楽器は19世紀初頭から1836年（天保7年）までに現在の形になったとみられている。現在4つの流派が存在する。筑前琵琶は薩摩よりも後、明治時代中期以降に誕生し、主に女性に流行した。

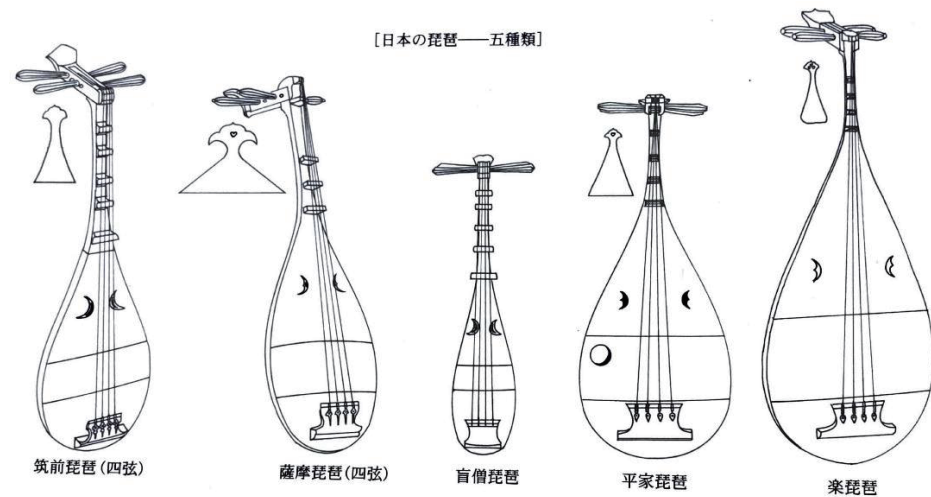
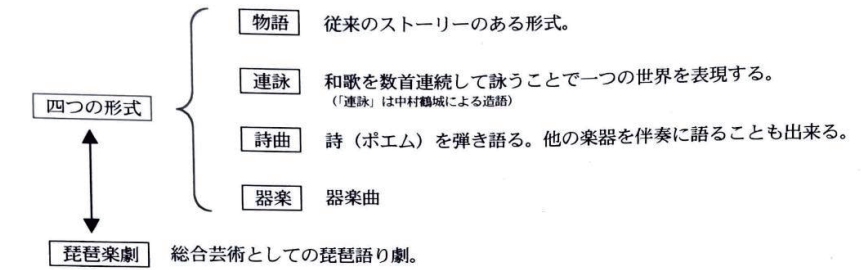
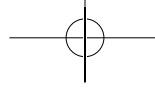


図1 中村鶴城『琵琶を知る』より 各琵琶の参考図

さて、前述の通り琵琶は「語り物」として発展してきた。そのため薩摩琵琶においても、30分やそれ以上の語り物が軸に活動が展開されている。しかし現代において長大な語り物に耐えられる聴衆がどれほどいるのであろうか。時代に迎合することは避けなければならないが、時代の要請というものもまた存在する。こうした「語り物一本」の状況に対し、鶴田流琵琶奏者の中村鶴城は「新しい琵琶楽のための展望」として、以下の形式を提案している。



今回演奏する《西風（ならい）》はもともと薩摩琵琶とヴァイオリンのための二重奏であるが、中国琵琶との二重奏版でお送りする。薩摩琵琶の演奏会でもめったに演奏されない器楽曲をお楽しみあれ。



ピリ・ピアノ二重奏

パクギョンフン：最後の葉(原題：마지막 잎새)

ピリ：シン・スンユン ピアノ：高尾珠生

・演奏に際して

まず初めに、今回の演奏が実現することとなった交換留学生のシン・スンユンさんとの出会いに感謝する。

私たちが普段生活している中で、韓国固有の音楽を聞く機会はほとんどないだろう。日本人のK-POPや韓流ドラマなどへの関心は大きくなる一方、古くからの伝統などにはなかなか関心を持つ人が増えていかないのが現状だと考えられる。私自身も、楽理科に在籍する以前は専ら西洋音楽を聴くことが多く、入学後、よりアジアの民俗音楽に興味を持ち始めても生で聴く機会はなかった。今回で生のピリの演奏を聴くことは初めてである。普段触れることのできない貴重な音楽を奏でられることを大変嬉しく思う。

そしてこの演奏が、お越しいただいた方の初めての韓国音楽の体験になる可能性も鑑み、皆様の心に残り、海を越えた隣国の音楽に興味を持ってもらえるようなものになることを願っている。

・ピリという楽器

ピリは韓国の伝統管楽器であり、日本の箏篳と似ている。漢字では「ピリ(簞篳)」と書き、箏篳は「ひちりき(箏篳)」という漢字を書くことから近い楽器であることは簡単にわかるだろう。

過去に演奏されていたピリは、日本の箏篳のように9つの穴のある楽器であった。段々と時間が経つにつれて楽器の形が変わり、現在は指孔が裏面に1つ、前面に7つあり、竹を薄く切って作ったダブルリードを挟んで口にくわえ縦に吹く形となっている。ピリは音楽鑑賞を目的とする独奏楽器として存在するのではなく、主に舞踊のための伴奏や儀式音楽を主導する主旋律の役割を果たし、その他にも行進音楽で多く使われた。このように使用頻度が高い理由は、ピリは小さく持ち運びに便利で、大きな音を出すことができるためであり、だからこそ野外演奏でも効果的に使用することができたのである。

さて、ピリという楽器に詳しくない方は、ピリは一種類だと考えるのではないだろうか。実際に肉眼で見た際も、外見の違いも特に目立たず、概して楽器の大きさが小さいため、種類と認識しやすいのである。しかし、実際には郷簞篳(ヒャンピリ)、唐簞篳(タンピリ)、細簞篳(セピリ)の3種類がある。(添付の写真を参照。) 本日の演奏では郷簞篳(ヒャンピリ)で民族音楽や創作音楽に使われるB♭管を使用する。

今回演奏する「最後の葉」では、ピリならではの表現ができるシギムセ(華やかさや趣きを増すための装飾音)が入り、音楽のダイナミックさを生かしてくれる。長い余韻が感じられるピリ特有の叙情的な音色を最大限發揮して小説の内容のように美しく感動的な響きに注目してほしい。

・「最後の葉」について

今回は、パク・ギョンフン作曲の「最後の葉」をピリとピアノの二重奏でお送りする。この曲はオー・ヘンリーの名作短編小説「最後の葉」の内容を音楽で描いたものである。

重い肺炎にかかったジョアンナは、窓から見えるツタの葉が全て落ちたら自分は死ぬといいます。心配した友人のスーが老画家ベアモンに相談しても、ばかばかしいと取り合ってくれません。いよいよ最後の葉になりますが、葉は嵐の中でも揺らぎさえしませんでした。その葉に勇気づけられたジョアンナは快方に向かい、ベアモンは一人静かに命を閉じるのでした。

〈『さいごの葉』金の星社ホームページより引用〉

ジョアンナとベアモンの生と死の対比は、楽曲中にもよく表れている。繊細さを含むピリの音色で始まり、ピリの音色で終わる曲中には明るい希望を感じさせるフレーズもあれば、どこか複雑さを含んだ静かなフレーズもある。物語が伝えたかったことがダイレクトに音楽に反映されている点を踏まえ、音楽を聴くことでこの物語の意味を受け取ってもらえたら幸いだ。

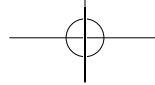
〈文：シン・スンユン 高尾珠生〉

・参考写真



(左：今回演奏で使用する郷簞篳。より高い音を出すため横にキーをつけている。現代音楽のほとんどで使われる。)

(右：左から順に細簞篳、郷簞篳、唐簞篳。)



演奏形態：独唱

作曲者名：トマス・モーリー Thomas Morley(1557~1602)、ロバート・ジョーンズ Robert Jones(1577~1617)、ジェラルド・フィンジ Gerard Finzi(1901~1956)、ロジャー・クイルター Roger Quilter(1877~1953)

曲名：《おお、愛しの貴女よ *O Mistress Mine*》《さらば、恋人よ *Farewell, Dear Love*》《来たれ、死よ *Come away, Death*》

演奏者名：本堂 誠彦(テノール)、本堂 笙子(ピアノ)

イギリス音楽とルネサンス シェイクスピア喜劇『十二夜』によせて

イギリスはクラシック音楽の領域においてはしばしばドイツやフランス、イタリアなどヨーロッパ大国に比べ軽視されることがあるが、ルネサンス期、特に16世紀ごろには豊かな音楽文化が花開いていた。この時期は現代も多くの人を魅了する作品を生み出した劇作家、シェイクスピアが活躍した時代でもある。それでも英国クラシック音楽があまり語られないのは、1642年のピューリタン革命で革命政府が劇場を「諸悪の根源」として閉鎖したことにより、大陸で興りつつあったオペラの流行に乗り遅れたことが大きい。王政復古で劇場が再開され、パーセル等が活躍したもののその後継者が現れず、イギリスはヘンデルやハイドンを招いて音楽文化の振興を図るが、19世紀にエルガーが現れて国際的成功を収めるまでは「音楽輸入国」の地位に甘んじなければならなかった。イギリスを代表する作曲家の一人であるヴォーン・ウィリアムズはこの状況を嘆き、18世紀イギリスにおいてはタバコのように海外から輸入する嗜好品であった、と述べている。エルガーの成功が一つのきっかけとなり、大陸における民族音楽への関心の高まりを背景として、19世紀後半から20世紀前半にかけて多くのイギリス人作曲家が自分たちのルーツを模索し、この頃のイギリス音楽は復興期(ルネサンス)を迎えていた。

今回は短い時間ではあるが、シェイクスピアの『十二夜』を題材としたふたつの時期の「ルネサンス音楽」をお聴きいただきたい。前半はシェイクスピアが生きたルネサンス期の音楽、後半は20世紀の復興期、つまりもう一つのルネサンスの音楽である。シェイクスピアは20世紀の多くの作曲家にもインスピレーションを与える存在であったため、同じテキストに何人もの作曲家が曲をつけている。そのためあえて後半は同じテキストによる音楽を選択した。ぜひそれぞれの違いを楽しんでいただきたい。

トマス・モーリー 《おお、愛しの貴女よ》

ロバート・ジョーンズ 《さらば、恋人よ》

ジェラルド・フィンジ 《来たれ、死よ》

ロジャー・クイルター 《来たれ、死よ》

『十二夜 *Twelfth Night, or What You Will*』

シェイクスピアによる喜劇の最高傑作。「十二夜」とはクリスマスから12日目の夜のお祭り、キリストの降誕を記念する公現祭の前夜のお祝いである。この劇は1601年の十二夜に初演されたと考えられている。

公爵が恋した姫君は男装した公爵の侍従に恋をし、侍従は公爵に恋をする。そこに死んだと思っていたはずの侍従の双子の兄が現れ…。すれ違う三角関係や双子の人違いから生まれるドタバタラブコメディ。シェイクスピアが活躍していた当時、変声期前の少年が女役を演じていた。今作では少年が演じる女性が、少年を演じるという混乱し、普段は女役を演じている美少年俳優が

本来の姿で登場し美青年(公爵)に恋をするという倒錯的な楽しみをそこに見出す観客も多かったに違いない。

《おお、愛しの貴女よ *O Mistress Mine*》

O mistress mine, where are you roaming?
O, stay and hear! Your true love's coming,
That can sing both high and low.
Trip no further, pretty sweeting.
Journeys end in lovers meeting,
Every wise man's son doth know.

おお、愛しの貴女よ、どこに行くんだい?
行かずにきいてくれ! 恋人が来ているから
高くだって低くだって歌える恋人が
遠くに行かないでくれ、かわいい君よ
旅人の行く果ては恋人たちの逢瀬だ、
賢い人はみんな知っていることさ

What is love? 'Tis not hereafter.
Present mirth hath present laughter.
What's to come is still unsure.
In delay there lies no plenty,
Then come kiss me, sweet and twenty.
Youth's a stuff will not endure.

愛ってなんだ? 未来の話じゃないだろう
今の喜びが今の笑いなのだ
未来に何が起こるのかはいつだって不確かなもの
ぐずぐずしていても何も起こらない
だからキスしてくれ、甘く、何度も
青春はいつまでも続かないから

(第2幕3場面。酒宴で道化が美声を披露するため恋の歌を歌う。)

《さらば、恋人よ *Farewell, Dear Love*》

Farewell, dear love, since thou wilt needs be gone
Mine eyes do show my life is almost gone
Nay, I will never die so long as I can spy
There be many mo' tho' that she do go
There be many mo' I fear not
Why then let her go, I care not

さらば恋人よ、君が去らねばならないというのだから
僕の目を見れば、僕の命が尽きかけているのがわかる
いや、探し出すことができる限り僕は死なない
彼女が去っても女なんか大勢いるさ
女なんか大勢いるさ、心配はない
だから去りたければ去るがいい、僕は気にしない

Farewell, farewell, since this I find is true
I will not spend more time in wooing you
But I will seek elsewhere If I may find love there
Shall I bid her go? What and if I do?
Shall I bid her go and spare not?
Oh no no no, I dare not

さらば、さらば、これが現実なのだから
もうこれ以上時間をかけて君を口説くつもりはない
だが愛が見つかるというのなら別のところを探そう
行ってしまえと彼女に言ってしまったらどうなる?
行ってしまえと彼女に言ったきり、もう許さないのか?
ああ、だめだ、だめだ、そんなことはとてもできない

(第2幕3場面。酒宴で騒ぎすぎて屋敷を追い出されそうになった、姫君の叔父と道化が面白おかしく歌う。ジョーンズの作品の歌詞は全5番あるが、今回は時間の都合上省略。また歌詞はシェイクスピアのテキストと少し異なっている部分がある。)

《来たれ、死よ *Come Away, Death*》

Come away, come away, death,
And in sad cypress let me be laid,
Fly away, fly away, breath
I am slain by a fair cruel maid.
My shroud of white, stuck all with yew,
O, prepare it!
My part of death, no one so true
Did share it.

来たれ、来たれ、死よ、
寂しいイトスギのもとに横たえてくれ
消え去れ、消え去れ、息よ、
私は美しく冷酷な乙女に殺されたのだ
私の白い死装束を、ああ、着せてくれ!
その死装束は全身イチイの葉にまみれるのだ。
私の死は、どんなに誠実な者も
分かち合えないのだ

Not a flower, not a flower sweet	花一輪、美しい花一輪も
On my black coffin let there be strewn;	私の黒い棺にまかないでくれ
Not a friend, not a friend greet	友ひとり、友ひとりさえ訪ねては来ない
My poor corpse where my bones shall be thrown.	骨が散らばる哀れな私の亡骸のもとに。
A thousand thousand sighs to save,	千もの、千ものため息を抑えて、
Lay me, O, where	ああ、私を横たえてくれ、
Sad true lover never find my grave	恋に苦しむ者が私の墓を見つけて泣いたりしないような
To weep there.	誰にもわからない場所に。

(第2幕4場面。公爵が自分の恋の苦しみを道化に歌わせる。イトスギもイチイも墓地に植える木である。)

ウィリアム・シェイクスピア William Shakespeare (1564~1616)

イギリスの劇作家、詩人。さまざまな悲劇や喜劇を書き、数々の名作を残した。『ハムレット』『マクベス』『オセロ』『リア王』の四大悲劇や『真夏の夜の夢』『ロミオとジュリエット』などの傑作を書いた。ソネット集などの詩も多く残しており、彼の作品は現代においても世界各地で親しまれている。

トマス・モーリー Thomas Morley (1557~1602)

イギリスの作曲家、オルガニスト、理論家。エリザベス朝(1558~1603)ではイタリアで流行した世俗歌曲のマドリガル(イタリア語ではマドリガーレ)が流入し、イギリスで独自の発展を遂げた。モーリーはマドリガルの代表的な作曲家の一人である。セント・ポール大聖堂のオルガニストや王宮礼拝堂で聖歌隊員を務めた。イギリスルネッサンス音楽の著名な作曲家であるウィリアム・バード William Byrd (1543?~1623)の弟子であったと言われている。モーリーはシェイクスピアの『十二夜』の他にも『お気に召すまま』をテキストとした音楽も作っている。

ロバート・ジョーンズ Robert Jones (15??~16??)

イギリスの作曲家、リュート奏者。彼の正確な生没年はわかっていないが、1597年にオックスフォード大学で音楽学を修了した記録が残っている。今回演奏する《Farewell, Dear Love》は1601年に出版された *Songs and Ayres set out for the Lute* に収められている。マドリガルとして重唱で歌われることも多いが、今回は独唱曲として歌う。

ジェラルド・フィンジ Gerard Finzi (1901~1956)

イギリスの作曲家、園芸家。イタリア系・ドイツ系ユダヤ人の両親を持つが、ロンドン生まれの彼の音楽観はイギリスで養われることとなる。彼が幼い頃に父と兄弟3人を亡くしたことや彼の音楽教師が戦死したことは、しばしばフィンジが内省的な傾向のうちに音楽や文学に傾倒したことと関連づけられる。ヴォーン・ウィリアムズやホルストとも交友をもち、ヴォーン・ウィリアムズの紹介を受けて王立音楽アカデミーで教鞭を執った。画家であった妻と民謡を収集し、また当時絶滅の危機にあった数種類のリンゴの保全にも専念した一面もある。連作歌曲や合唱曲に代表作品が見られる。

ロジャー・クilter Roger Quilter (1877~1953)

裕福な家庭に生まれ、イートン校を卒業したのちフランクフルト高等音楽院で教育を受けた。歌曲に主な代表作があり、BBCのラジオでも彼の作品はしばしば放送された。叙情的な旋律が美しい彼の歌曲は現代においても重要なレパートリーとなっている。彼は同性愛者であったと言われており、そのプレッシャーも相まって晩年には重度の精神病を患ったが、若い音楽家への熱心な支援活動や詩人や画家との幅広い交流は、彼の教養の深さを象徴している。

演奏形態 リコーダーとピアノ

作曲者名 G.F.ヘンデル

曲名 リコーダーソナタ変ロ長調 HWV377

演奏者名 牧野友香(リコーダー)、船浦佳歩(ピアノ)

■ヘンデルのリコーダーソナタ

ヘンデルのリコーダーソナタは全6曲である。

第1群(4曲)

ト短調 HWV360
イ短調 HWV362
ハ長調 HWV365
ヘ長調 HWV369

第2群(2曲) = 通称「フィッツウィリアム・ソナタ」

第1番 変ロ長調 HWV377
第3番 二短調 HWV367

この内第2群について、これは1948年にイギリスの音楽学者 TH. ダートによってケンブリッジのフィッツウィリアム博物館で発見された。他の楽曲の楽章と第3番の楽章の一部を併せて第2番とされたが、現在では第1番と本来の7楽章構成である第3番の2曲が認められている。

変ロ長調 HWV377 は1724年から25年にかけて作曲されたと考えられている。当時のイギリスではリコーダーが大きく流行していた。ヘンデル自身は当時約40才で、1723年に王室礼拝堂作曲家に任命され、ブルック通りに居を構えた。この楽曲は、ヘンデルとしては珍しい急-緩-急のイタリア式3楽章構成である(ヘンデルのソナタでは、急-緩-急-緩の「教会風」と呼ばれる4楽章構成が多く見られる)。第1楽章と第3楽章はヘンデルの他の楽曲にも引用されている。

ヘンデルのリコーダーソナタの魅力について、これらの楽曲では明快な和声進行の中に人が持つさまざまな心の動きが織り交ぜられている。リコーダーのどこか浮世離れした(?)明るい音色は、束の間の響きの空間にいざなってくれるだろう。

本来の楽器構成はリコーダー、チェンバロ、通奏低音だが、今回はピアノと2重奏で演奏する。

参考文献

ドナルド・バロウズ編『ヘンデル 創造のダイナミズム』藤江効子、小林裕子、三ヶ尻正訳、春秋社、2009年。

■楽曲構成と奏法

第1楽章 変ロ長調

アレグロ(出版時の記載) 3/4拍子 リズム: クーラント

クーラントとは3/4拍子の優雅なリズムである。楽章内では、2小節をかけて大きく3拍子をとるヘミオラが多く見られる。(譜例1)

譜例1



第2楽章 ト短調
アンダンテの緩徐楽章 4/4 拍子 フリギア終止。

第3楽章 変ロ長調
アレグロ 12/8 拍子 リズム：ジーク
ジークとはアイルランド由来のリズムである。演奏される音は正確に8分音符を刻んではおらず、多少の揺れがある。8分音符の3連符のうち、始めの音が長めに、2つ目の音が短めに演奏される。

古楽の演奏においては、ダイナミクスが重要である。小節ごとに小節内で膨らむゆるやかな波があり、またフレーズ単位で膨らむ波もある。基本的にその小節の音量を決めるのは小節の始めの音であり、音高が高いほど大きく、低いほど小さい。各楽章のリズムのもとである舞曲も重要であり、第1楽章のクーラントでは「ティ」「ディ」「リ」の3種類のタンギングを使い分け、滑らかで不均等な旋律を作っている。例えば今回、8分音符6音が順次進行している場合は、「ティディリディ」と発音している。第3楽章のジークでは、基本となる8分音符3連符の最後の音を短く切ったり、反対に次の音に繋がるように音に勢いを付けたりして、こちらも不均等で動きのあるリズムを作っている。(譜例2)

譜例2



■おわりに

リコーダーは小中学校の授業でみんなよく知っていて親しみやすいけれど、一方でバロック時代を中心に多くの楽曲が残されていて、奥深い魅力が詰まっています。今回はクリスマスが近いから華やかなのがいいね〜と話し合い、手元にあった中学生のときのリコーダーとピアノで2人で演奏します。いくつになってもリコーダーで遊んでいます、今回はちょっと頑張りました。お楽しみください。

演奏形態 マリンバ・ピアノ二重奏
作曲者名 エマニュエル・セジオルネ
曲名 マリンバコンチェルト（ピアノ伴奏版）第3楽章

演奏者名 三浦青葉
相川咲季

エマニュエル・セジオルネにより、2006年に二楽章構成の弦楽合奏曲として作曲された。2015年に一楽章が追加されると三楽章構成のマリンバコンチェルトとなり、ピアノ伴奏版も出版されている。
作曲者であるセジオルネは1961年フランスに生まれ、パーカッショニスト、またマリンバの専門家として研鑽を積み、作曲者としても活躍している。クラシック音楽だけでなくポップカルチャーにも造詣が深く、本楽曲には彼の創作態度が顕著に表れ、自由でありながら全体構成はコンチェルトとしてまとめられており、リズムや和声進行など細部にわたり至る所で彼のルーツが反映されている。
マリンバは、音板をたたきその下に付けられた共鳴パイプによって音量や響きを増幅させ音を鳴らす楽器である。アフリカに起源をもつと言われており、地面に穴を掘りその上に板を渡して音を出す仕組みは現在につながるものを感じる。実際にたたいている鍵盤をマリンバでは「音板」というのだが、この音板には中南米で採れる木が使われている。木を削って調律し演奏するマリンバはまさに「木の楽器」であり、その音色は「柔らかく、暖かみのある音」と表現される。
マリンバがソロ楽器として確立したのは20世紀に入ってからであり、それまでクラシック音楽において合奏に使用する打楽器の一つであった4オクターブのものに加え、1980年代にYAMAHAにより5オクターブのものが開発された。現在では5.5オクターブの音域のものが主流になりつつあるとも言われ、現在進行形で進化を続ける楽器といえよう。更に奏法も次々と新たなものが生まれ、ただマレットを上から鍵盤に振り落とす弾き方ではなく、マレットを鍵盤に押し付けて音を止めて演奏したり（デッドストローク）、マレットの柄の部分で鍵盤の端をたたいたり（リムショット）、マレットの数も2本から6本へと増加している。
本演奏では作曲家、また演奏家として名高い安倍圭子氏による「安倍圭子シグネチャーシリーズ」を使用している。マレット選びから作品作りが始まっているといっても過言ではないほど、マリンバにおいてマレットの選択は重要である。基本的には芯となる「球」に毛糸や糸が巻いてあるのだが、芯の重さ、大きさ、また毛糸や糸の太さ、まく回数によって同じたたき方でも音は大きく異なる。ホールの響きや演奏の雰囲気も考慮されることから、6ホールという響きの良い環境でも速いパッセージをはっきりと表現でき、マリンバが伴奏となる部分では柔らかい音を出せること、中間部でよく響かせられることなどを重視し、芯は硬めだが毛糸が巻かれているマレットを選択した。

ヴァイオリンソナタ モーツァルト

ヴァイオリンソナタ第40番 変ロ長調 K454 第1楽章

ヴァイオリン 木村美晴

ピアノ 菅美奈

モーツァルト(Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791)の《ヴァイオリンソナタ第40番(K454)》は、1784年4月21日にウィーンで成立した作品である。同年夏に、ピアノ・ソロのためのソナタ2曲(K284、K333)とともに3曲1セットのソナタ集として、ウィーンのクリストフ・トリツェッラによって出版された。K454はモーツァルトのヴァイオリンソナタの中で最高傑作と称され、現在でも最も多く演奏されている。

この曲は、モーツァルトとイタリア・マントヴァ出身の女性ヴァイオリニスト、ストリナザッキ(Strinasacchi, Regina, 1762-1839)との共演のために作曲されたヴァイオリンソナタである。モーツァルトの父レオポルトはヴァイオリンの名手であったが、彼は当時21歳のストリナザッキのことを

彼女は情感のこもらない音はなにひとつ弾かず、合奏のところでもすべてをゆたかに弾いたし、彼女が弾くアダージョ以上に情感をもって感動的に弾ける者はだれもいません。彼女の心と魂のすべてが、彼女の演奏する旋律にあらわれています。それに彼女が生み出す音色はまったく本当にきれいですし、音の力も同様です

と評している。音楽家は主に男性の職業であった18世紀において、女性演奏家が当時のヴァイオリンの権威からこのように高い評価を受けることは非常に稀であり、それだけ素晴らしい演奏家であったことがうかがえる。そのためであろうか、この作品の最大の特徴はヴァイオリンがピアノと対等に渡り合う点である。この時代においては、ヴァイオリンソナタという形態においてあくまでピアノが主役、ヴァイオリンは付属品という扱いであり、ピアノの右手と同じ旋律を担当するだけということもあったが、この曲ではヴァイオリンは独立した旋律を担当し、付属品のヴァイオリンから充実したヴァイオリンパートへと飛躍を遂げている。

この曲が作曲された1784年は、モーツァルトの演奏家・作曲家としての人気が頂点にあった年であり、その7年後に35歳でその生涯を終えることも加味すると、弱冠28歳にしてモーツァルトの音楽家としての円熟期であるといえるだろう。演奏家としては、劇場での規模の大きな演奏会から侯爵邸での私的演奏会まで各種の演奏会で満遍なく演奏を披露し、成功を収めた。作曲家としては、この年に6つの演奏会用ピアノ協奏曲を作曲し、創造力にあふれていたことがうかがえる。ヴァイオリンソナタ第40番(K454)の直前には、ピアノ五重奏曲(K452)、ピアノ協奏曲(K449、K450、K451、K453)を作曲し、直後にはさらに2つ

のピアノ協奏曲(K456、K459)を作曲している。K454が、古典の室内楽曲でありながらも壮大さや華麗さ、それでいて繊細な優美さをもつことは、前後にピアノをメインに据えた曲を多く作っていたことを踏まえると納得できる。また、この年の2月にモーツァルトはいわゆる「全自作品目録」の作成を開始している。モーツァルト自身が演奏会や出版に必要な時に作品をすぐに取り出せるように作成した目録であるが、現代においては、1784年以降のモーツァルト作品の作曲年代の推定や真偽を見極める際に欠かせない、モーツァルト研究における最重要資料として扱われている。K454も、前述の通り1784年4月21日に成立したと記載されている。目録上の記載は「ヴァイオリンを伴うクラヴィーア・ソナタ」であったことから、ピアノとヴァイオリンが対等に渡り合うヴァイオリンソナタは最先端であったことがうかがえる。

この曲は、①第1楽章(Largo - Allegro)、②第2楽章(Andante)、③第3楽章(Allegretto)の3楽章構成である。今回演奏するのは第1楽章のみであるが、以下に3楽章分の解説を記す。

①第1楽章 Largo - Allegro、B dur、4/4

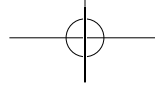
B durの主和音のトゥッティで幕を開ける本楽章は、ヴァイオリン(以下Vn)とピアノ(以下Pf)の旋律の掛け合いが特徴的である。穏やかで雄大なLargoはFの和音で半終止し、軽快な遊び心に富んだAllegroへと移る。Allegroの冒頭は、本楽章を通じて何度も繰り返されるパッセージがVnとPfのユニゾンで奏でられる。提示部はその後、VnとPfの鬼ごっこのような掛け合いが続き、F durで終止する。展開部は静かで意表をつくf mollで始まり、忙しなく転調を繰り返し、瞬く間にさりげなく再現部へ入る。再現部冒頭もまた転調を繰り返しながら何事もなかったかのようにB durに戻り、愉快的掛け合いを繰り返して2楽章へと向かう。

②第2楽章 Andante、Es dur、3/4

柔らかな日差しが降り注ぐようなあたたかい空気の本楽章は、Vnの息の長いメロディが特徴的である。温和な曲調の中でも技巧的なパッセージが散りばめられ、動きに富んだ強弱や転調を経てppで終結し、そのまま3楽章へと移行する。

③第3楽章 Allegretto、B dur、2/2

1楽章同様軽快で可愛らしい曲調の本楽章は、他楽章と比べ旋律的にも和声的にも音数が少なく、身軽な印象を受ける。すっきりした空気の中でユニークなパッセージが耳に残る。全楽章の中で最も演奏効果の高い技術的な要素が必要とされる一方で、音楽の流れは停滞することなく軽やかに駆け抜けてゆく。終末部はVnの技巧的なフレーズにPfが返答するような形で華やかに終結する。



さて、ここまでヴァイオリンソナタ K454 について紹介してきたが、冒頭でも述べた通り本曲はモーツァルトのヴァイオリンソナタ作品の中で最高傑作と称される名曲である。明るい曲調の中にモーツァルトの多彩な遊び心を感じるこのソナタの魅力を、今回の演奏で皆様にお伝えできれば幸いである。

文責 木村美晴・菅美奈(楽理科1年)

アルトゥール・オネゲル 《ピアノトリオ へ短調》 川村麗俊皇 小山真愛 速水そら

20XX年X月X日(月) 天気:

いつからだろうか。月日の流れが速くなり、記憶に残る出来事も少なくなっていた。だが今日のような天気の日には、いつもあの日の光景が思い出される。

2023年12月9日土曜日。その日の午後に楽理科演奏会が開催された。

そこでは楽理科に所属する人々を中心に様々な音楽が演奏された。その中の1つに、学部4年生3名によるピアノトリオの演奏があった。毎年恒例の行事だが、彼らは1度も演奏会に出たことがなかった。ではなぜその時になって出たのだろうか。そもそも彼らのつながりとはなんだっただろうか。そしてなぜオネゲルだったのか。そんなもの当事者にさえ明確に理解されているか分からない。こういうのは大体その場の勢いで決まるものだ。だが私の推し量る限りで、当時何が起こっていたのかを明らかにしたい。これは物語であり、彼らの歴史である。

手始めに彼らは何故共に演奏するに至ったのか、その経緯を記そう。彼らは学部の同期だった。だが彼らの共通点はそれだけではなかった。当時してみれば珍しいことではなかったのかもしれないが、3者とも音楽と文学あるいは音楽と言葉の関係性に強く惹かれていた。

「あの3人は、いつかそれぞれが書いたものを持ち寄って冊子を作りたいらしい」誰かがそう言っていたのを聞いたことがある。

そう、彼らは、本来演奏会のために集った3人ではなかった。冊子を作るという目的があったのだ。なんと興味深いことか。だが目的意識をもって集結したはいいものの、学部4年という事実、それは彼らに好調なスタートを切ることを許してはくれなかった。あるいはその事実が、彼らの言い訳になっていたのかも知れない。ともあれ彼らの目的は、いつしか目標になっていた。こういう場合の目標というのは、常にそこにあるように見えて、その実、行動が伴っていないのだから単なる我楽多に過ぎない。

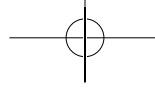
しかし転機が訪れた。結成から半年以上経ってから、もっといえば構想から約1年経ってからの初活動である。ここで始めるしかないという意識の表れだったのだろうか。いずれにせよ結成後、我楽多と化していた会が、ようやく何かを残すことができた。

我楽多は我楽多ではなくなった。価値のある化石として掘り起こされたのだ。これは僥倖である。そんな僥倖に彼らは何を思ったのだろうか……

気がつくと、見慣れない部屋にいた。いつの間にか寝てしまったのだろうか。なぜか、今私の目の前には見慣れない丸テーブルがあり、その上に随分と古いノートが3冊並べられていた。まるで読んでくれとでも言っているみたいだ。表紙にS.H.と書かれたノートを手にとってみる。自分のものではないノートの中身を見ることに、若干の罪悪感を覚えつつ、夢だということにして頁を捲った。

2023年11月9日

今日は、大変好みに刺さる曲に出会った。終始緊張感に溢れていながら、抒情性に満ちた作品。楽器間の対話もとても美しい。この作品の録音があまり残されていないというのは、やはりオネゲルの生前には出版されなかった作品だからなのだろうか。そう、オネゲルだ。まさかあのオネゲルがピアノトリオを作曲していたなんて。へ短調というのが何とも良い。



問題なのはここからだ。一体この曲をどう 2 人にプレゼンしようか。実は別の曲も候補に上がっているのだ。ただ LINE でのやり取りとなると、簡潔に伝えられた方が良いはずだ。私はこの曲のどこに惹かれたのだろうか。一言で言ってしまえば、それはかっこよさだ。初期作品とはいえ、やはりオネゲル。1 本の金属か何かの棒が一直線に伸びていくような、緊張感の持続と、全体を覆う冷たい印象。《典礼風》も好きだが、それとも通ずる張り詰めた雰囲気がこの曲にはある。リズムが特徴的な冒頭の旋律、重力に身を委ねて落ちるような音型、決して届かないと知りながら、それでも手を伸ばすような副次主題、低音で地を這うように響く冒頭の旋律。枚挙にいとまがない。言葉を尽くすのは蛇足だろうか。とりあえずかっこいいとだけ伝えて自由に聴いてもらおう。

さて今日はこの曲をみつけてからというもの、ループ再生しながら踊り狂う、なんてことをしていたらあつという間に 1 日が終わってしまった。卒論の TO DO リストは既に 2 週間前から予定と実績の乖離が激しい。明日は少しでも進められたら良いなと思いつつ、今日はもう寝ることにする。

驚いた。日記だ。とすれば表紙の S.H. はイニシャルだろうか。しかもまさに、あの演奏会が行われる 1 ヶ月前のことが書かれている。どうやら綿密に計画されたものではなかったらしい。オネゲルのピアノトリオを、S.H. 氏が大変気に入っていたことが窺える。あの日演奏されたのはオネゲルだったから、きっと他の 2 人も同様に、別の候補曲よりもこの曲を気に入ったのだろう。もう 1 つのノートも、表紙に書かれているのがイニシャルなのだろうか。興味を駆られて、おそらく M.K. 氏のものであろう冊子を捲ってみる。

2023 年 11 月 21 日 (火)

頭が痛い。卒論が進まない。「中間」とは一体何だったのか。10 月は本当に在ったのか。いよいよ時間の流れが加速したとしか思えない。しかし未だ私の眼には、時計どころか分針さえも一切のブレなく映っているので、何かがおかしい。

トリオのきっかけは、少なくとも私にとっておそらく逃避だったが、この曲を知った喜びの前では、もはや経緯などどうでも良い。オネゲルのピアノトリオ H. 6 である。演奏される機会はかなり少ないようで、限られた録音をいざいづつか聴いてみると、なるほど、習作という感じはしなくもない。しかし、燦銀の作品である。動機や主題がキャッチーで、調性は比較的安定しており、構造も捉えやすい。なにより、副次主題があまりにも美しい。5 分経つ頃にはすっかりこの曲の虜になってしまった。この副次主題、1 回目は平行調の属調で、2 回目は同主調で現れる。ピアノに導かれたヴァイオリンとチェロによる弧を描く旋律線で始まり、2 つの声は対位的に開かれ、後にピアノもこれに加わる。凝縮されたホモフォニーとポリフォニーの交差にめまいがするほどである。これがただならぬと続かないのもまた良い。グローヴによれば、オネゲルはバッハを明らかに尊敬しており、20 世紀のうちで最も熱心に対位法を用いた作曲家の一人と見なされるとのことだ。ピアノトリオが書かれた 1914 年——このとき彼は 21 か 22 歳で、パリ音楽院でアンドレ・ジェダルジュに対位法を習っていたはずだが——、こうした志向はすでに現れていたのかもしれない。

さて、他愛もない呟きはこのあたりで、明日からはまた書式の王国へと戻ることにする。

やはり日記だ。M.K. 氏もまた、あの曲を気に入っていたのだ。そういえばあの日私の近くに座っていた人が、3 人の中に副次主題をこよなく愛している人がいるらしいと噂していたのを思い出した。きっと M.K. 氏だったのだろう。それにしても、オネゲルが 20 代初めに書いた作品だったのか。演奏していた彼らとほぼ同年代の作品ということになるのは偶然だろうか。話が逸れるが、M.K. 氏にとっての時間の速さと、私にとっての時間の速さはきっと違う。いや、本当は一緒なのかも知れない。歳を重ねて時間が速く感じるようになる、というのは、きっと私が過去

の M.K. 氏と同じく、充実した日々を送っているからだろう。さっき、あの日聞いた会話を思い出したように、本当は記憶に残っていない訳ではないのかも知れない。夢が覚めたら私も日記をしたためようと思う。

最後の 1 冊。これは誰のものか分からない。焦茶色の革製のノートをぐるりと一周している細い革のベルト。そのベルトを凝ったデザインの金具が留めている。金具を外し、硬くなったベルトを慎重に外した。初めの頁には R.K. と書かれている。もはや中身を見る罪悪感などどこかへ消え去っていた。

2023 年 11 月 27 日 (月)

今日も今日とて、卒論の執筆に追われた 1 日だった。終わりの見えない羅語翻訳作業に困憊しつつ、早めに作業を始めなかったことを自責する毎日で、憂鬱になってくる。果たして本当に 12 月 5 日までに間に合うのだろうか。間に合わなかったら留年だろうか。留年なぞしようもんなら、無論学べることはあるだろうが、実際苦難でしかない。マテマタがパテマタなのである。逆ではない。

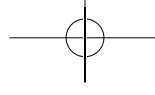
こんなことを書いていたら、1 日の最後が悲しくなるではないか。楽しいことでも書きたいものだ。そうだ、今日見つけた I-AMABILE というサイトのことで書いておこう。このサイト、演奏会情報をはじめとして、作曲家の誕生日なり命日なりがまとめられていて面白い。例えば、今日の日付を調べると、「エワルド」、「オネゲル」、「シャルル・ケクラン」の三人が出てくる。この三人のなかで命日として挙げられているのは、オネゲルだけだ。試しにオネゲルの名前をタップしてみると、フランス六人組のメンバーだとか、親ワグナーだとかいう簡単な情報が書いてある。とても便利だ。ただ、さらなる情報が欲しい場合には、他の文献に当たらねばならない。しっかりと文献にあたって、確たる情報を得るのが肝心だ。だが、今日だけはとりあえず、ウィキペディアでもよかるう。こんなことを言ったら楽理科の先生方に怒られるかもしれないが、この日記が公開されることなど万に一つもないので構わない。最近気づいたが、ウィキペディアのページはラテン語版がわずかにあって、オネゲルも例に漏れない。最初の一文だけ引用して、今日の日記を終えよう。

ARTHURUS HONEGGER (FRANCISCOPOLI 10 MARTII 1892 - LUTETIAE 27 NOVEMBRIS 1955) FUIT COMPOSITOR FRANCO-HELVETICUS MORE NEOCLASSICISMO.

(アルトゥール・オネゲル(1892年3月10日ル・アーブル - 1955年11月27日パリ)はフランス-スイスの新古典主義的な様式の作曲家である。)

読み終えて、人の日記を読んだことへの罪悪感が再び襲来した。だが読んでしまったものは仕方がない。第一これは夢なのだから、私が R.K. 氏の日記を読んだことなど R.K. 氏は知る由もないのだ。にしても偶然サイトを見つけた日がオネゲルの命日だったというのは、何か運命を感じてしまう。そういえば十数年前、オネゲル没後 100 周年が盛んに祝われていたような。彼らもそれに合わせて何かしていたのだろうか。こんなことなら、もっと彼らの動向に気をかけていれば良かった。3 日分の日記を読んだだけでもあの日あの日の演奏が思い出されたのだ。願わくば、これを読んだ上で演奏を聴きたかった。そう思いながら、3 冊目のベルトを慎重に巻きつけ、金具を留めて元あった場所に 3 冊を並べてみる。

部屋を見渡そうとした時、ふと、珈琲の香りがした。良かった、やはり夢だ。現実には珈琲が淹れられていようといまいと、私の夢の終わりはいつもこの香りと共にやってくる。珈琲の香りに包まれながら目を閉じる。すると、どこか遠くから、あの日聞いたオネゲルのピアノトリオが聴こえてくる、そんな感じがした。



ピアノ五重奏 F.CHOPIN
 F.ショパン ピアノ協奏曲第1番 ホ短調 作品11より第一楽章
 ALLEGRO MAESTOSO (ピアノ五重奏のための編曲)

中山誠也 高尾珠生 山本義継 森田花楓 山本大地

フレデリック・ショパン F.Chopin 1810-1849 により 1830 年に作曲された《ピアノ協奏曲 第1番 (以下「本作」) ホ短調》は、今日に至るまで傑作として評価を受け続けてきた楽曲である。前年にワルシャワ音楽院を卒業したショパンはすでに《ピアノ協奏曲第2番 へ短調 (以下「第2番」)》により演奏家 (及び作曲家) としてデビューしており、本作はこうした音楽活動の充実を受け、作曲者のさらなる躍進が期待される中で書かれた。事実、1832 年のパリ・デビュー演奏会においてショパンは本作を自ら演奏して成功させ、翌年にはブライトコプフ社より本作が出版されるに至った。そのため、本作におけるピアノは、高度なテクニックが要求される難曲として評価されることが多い。

一方で、本作はしばしばそのオーケストレーションにおける“貧弱さ”が指摘される。これは第2番にも共通して述べられるが、本作は第2番に比べ管楽器の拡張がなされている (ホルン2台の追加、バストロンボーンからトロンボーンへの変更等) にも関わらず、このような批判がなされるのは、若き作曲家ショパンとしてのオーケストレーションの未熟さも当然一因として挙げられよう。しかし、19世紀ヨーロッパにおける演奏会の形式を鑑みればこのような指摘は単にショパンの失敗とは形容できまい。すなわち、当時の演奏会において、ピアノ協奏曲はソリスト-ヴィルトオーゾの実力誇示としての役割として機能していた側面もあり、必ずしも今日のように楽曲を“芸術音楽”として演奏していたわけではなかったのである。このように考えれば、本作一楽章の冒頭における“冗長な”tutti も異なる意味を持つてくる。小岩信治によれば、当時の演奏会において、観客による演奏中の会話や拍手といった行為は恒常的に行われていたようである。今日では忌避される傾向の強いこれらの行為が横行していたことは驚きであるが、加えてあるソリストが演奏曲の冒頭 tutti の間に登場し、手袋を脱ぎ捨てる、観客らと会話するなどのパフォーマンスを行ったとの事例も指摘されている。また、ソロ部分が終結すれば、未だオーケストラが演奏しているにも関わらず拍手が立ち起こることも日常茶飯事であったようである。これらから推測するに、上述の tutti 部分も例に漏れず、「演奏家」ショパンのヴィルトオーゾ性を強調させるための舞台装置であったと考え得る。130小節以上にも及ぶオーケストラの序奏部 (驚くべきことに、第一・第二主題の両者が奏されるのである!) が静かに収束する中、フォルテッシモで登場するピアノは散逸していた観衆の注目を集めるに十分であろう。

本演奏会では、本作をピアノ五重奏の編成にて演奏する。ショパンの時代において、ピアノ協奏曲はいわゆる「室内楽+ピアノ」の編成に編曲して出版されることが多かった。ピアノ五重奏版も、ショパンの存命当時すでに出版されていたようである (6,7,8重奏版も同様)。市民階級へのピアノの浸透により、家庭やサロンといったコミュニティにおいても「ピアノ協奏曲」を体験することができたのである。裏を返せば、ピアノ協奏曲はこのような「ピアノ協奏曲」の広まりにより、大規模管弦楽版における演奏機会が少なくとも一ジャンルとしての隆盛を築くことができたのである。本編成では、コントラバスが省略されている分低音部の安定をやや欠いた構成となっているが、代わりにピアノとの親和性を追求したコンパクトな演奏が魅力である。本演奏では、管弦楽版とは異なる弦楽四重奏の伴奏と、独奏ピアノのテクニカルながら流麗な旋律との重なり合いとを重点的に研究し表現しようと試みる。また、演奏時間の都合上一部をカットして

演奏するが、奏者らによる独自の分析と編曲にも注目していただけると幸いである。
 (文責：山本義継)

音楽劇・ピアノとヴァイオリンによる演奏

E.フンパーディンク ヘンゼルとグレーテル (序曲)

舟見 侑真 山本 義継 阿部 奏子

『ヘンゼルとグレーテル』は、1854年生まれドイツの作曲家、E.フンパーディンクによる三幕のオペラであり、グリム童話に基づくメルヘン・オペラに分類される。1893年12月23日、リヒャルト・シュトラウス指揮によりヴァイマルで初演された。ドイツ・ロマン派の時代においてメルヘン・オペラはかなり人気のあるジャンルであり、フンパーディンク自身も、『ヘンゼルとグレーテル』の他に『いばら姫』『王子王女』など幾つかの作品を書いているが、現在でもよく上演されるこの『ヘンゼルとグレーテル』が唯一のメルヘン・オペラの生き残りであると言っても過言ではないだろう。

さて、書くまでもないかもしれないが、童話『ヘンゼルとグレーテル』のあらすじを簡潔に示しておきたい。この物語は、母親に捨てられた子供たちが森で道に迷い、人喰い魔女の家に監禁されてしまうが、神の啓示と機転により魔女を成敗して帰還し、幸せに暮らすという概ね勧善懲悪のストーリーである。中でも、有名なお菓子の家や魔女といったわかりやすいキャラクターが、子供にも理解しやすい話の筋を構成している。一方その背景には、口減らしのために子供を捨てなければならなかった中世ヨーロッパの飢饉や、父親と比べて女性である母親が一方的に悪いように描く慣習、神のお告げを受けるという宗教色を匂わせる展開など、さまざまな角度からの研究対象になり得るという側面をも持つ。さまざまな視点から研究が重ねられ、ストーリーやキャラクター設定も幾度か改訂されながら語り継がれていることが、今日でも愛されている理由だろう。そしてオペラ作品としての成功もまた、『ヘンゼルとグレーテル』が現代の日本においてまでメジャーな童話になっていることに貢献しているとも言えるのではないだろうか。

ここで、今回の演奏会で、オペラ『ヘンゼルとグレーテル』の序曲をバックに劇を上演する意義について簡単に説明したく思う。

オペラにおける序曲は、会場に集まってまもなく、まだ集中し切っていない観客を物語に引き込む役割を持っている。そのため、器楽演奏のみの構成で、大体の物語の筋を表現する目的に沿って作られることがほとんどであった。この性格は古典派後期・ロマン派初期により確固たるものへと発達し、演奏習慣として序曲のみが独立した楽曲として演奏会のプログラムに乗ることも増えた。一説によると、ドイツ音楽においては、明確にストーリー性を示す序曲の役割が高じて、交響詩などの標題音楽の発展に繋がったとする考察もある。

同時発生的に（時代としてはドイツでの発達以前であるが）イタリアでもオペラの序曲が交響曲へ発展したという見方もあり、オペラ序曲の存在は、多くの音楽作品の大元に存在する構造概念であるとも考えられる。

本プログラムは、物語全体の内容を一曲の器楽曲で表す性格を持つ「序曲」に合わせて劇を上演することで、標題音楽のもととしてのオペラ序曲の役割を深く理解するとともに、わかりやすく観客に見せることを目的としたものである。

序曲に合わせたこの劇が、皆様を物語の世界の深くまでお連れし、子供の頃とは一味違う楽しみ方の一助にもなるよう心から願っている。

オペラ抜粋 W.A.Mozart 《Cos i fan tutte》 K.588

Atto I: “Che silenzio!” - No.13 “Alla bella Despinetta”

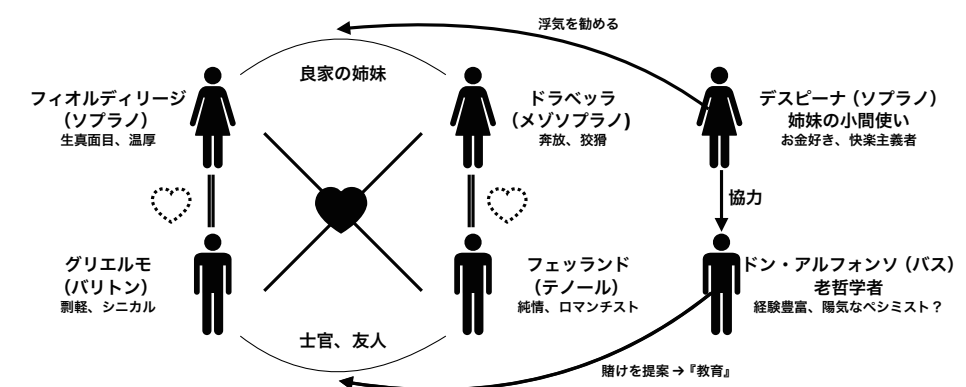
(声楽科三年) 福岡言美 宮本芽衣 山田紬生

小野颯介 加野喬大 鈴木薫

(楽理科三年) 荒木優里

【あらすじ】

士官のフェッランドとグリエルモは、自分の恋人（ドラベッラ・フィオルディリージ姉妹）が貞節の鑑だと信じている。一方、哲学者ドン・アルフォンソは「永遠に貞節を守る女などいない」と主張する。そこで「賭け」と称して二人を異国人に変装させ、お互いの恋人を誘惑させる。小間使いデスピーナも上手く味方につけて利用し、ついには姉妹を二人とも陥落させてしまう。この裏切りに若者二人は激昂するが、ドン・アルフォンソに宥められ“Così fan tutte”（女は皆こういうもの）と和す。その晩の結婚式で彼らの正体が明かされると、動揺を抑えられない女たち。姉妹は元の恋人に許しを乞う・・・

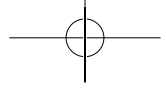


【聴き手の皆様へ】

本日演奏するにあたって、『コジ・ファン・トゥッテ』は「人間賛美」のオペラである、という一つの解釈を提示したいと思います。それは身分階級や財産や権威とは一切無関係の、人間の本来の性質への賛美です。

ドン・アルフォンソという人物は賢く、愛情に溢れています。彼はなぜ若者たちに、わざわざ辛い思いをさせてまで「女性に貞節を期待してはならない」と教えるのでしょうか。おそらく彼も過去に恋愛で裏切られ、苦しんだ経験があるのです。普通の人ならばその恋人を恨み続けるであろうところを、ドン・アルフォンソは若者が自分と同じ過ちによって苦しむことのないようにと、人生のアドヴァイスを与えます。この冷静さ・思慮深さが彼の哲学者たる所以ではないでしょうか。恋人に「こうあってほしい」と思うのは一方的な理想の押し付けであり、本物の愛ではありません。本物の愛は、あるがままの姿を認めることです。オペラのモットーの“Così fan tutte”は彼の格言ですが、その真意は「女なんてこんなもの…」ではなく「女性はあるがままで素晴らしい」。小間使いのデスピーナは初めから「ありのまま」で、いかなる規範にも縛られない人物です。自分の主人に対しても平気で大口を叩くし、高価なチョコレートを悪気もなく味見します。お金を見ると憚りなく反応するし、ドン・アルフォンソの計画にもノリノリで参加します。そんな彼女の偽らない性格は少々過激ですが、一際魅力的で人間らしいのです。彼女とドン・アルフォンソの長いレチタティーヴォ・セッコでは、二人が身分と年齢の差を超えて仲良しであると分かります。

このオペラの面白い点の一つは、人物を規定する社会的ステータスが徐々に解体され「生身の人間」になってゆくことです。フィオルディリージとドラベッラは貴族の娘なので、抑圧され厳しくしつけられてきたことでしょう。常に一緒に行動し、その作法や身なりもまるで双子のように不自然に統一されています。二人の婚約者も親から一方的に与えられたもので、彼らが運命の相手であると信じて疑わず



その気になってしまう。しかし、彼女たちも実際は自由意志を持つ存在です。フェランドとグリエルモも女性に期待する割には自分自身に貞節がありません。賭けとはいえ、親友の恋人をこれほどためらいなく誘惑できるものでしょうか？四人は交換後のパートナーを初めから潜在的に求め合っており、結局は適切な鞘に収まることとなります。

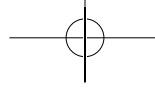
ドン・ジョヴァンニはなぜ地獄に落ちたのでしょうか？それは女遊びが過ぎたからではなく、人殺しをしたからです。彼が自然な性的欲求の赴くままに振る舞うことをモーツァルトは認めています（周囲の人々にとっては憎悪の対象だが）が、殺人という明らかにモラルに反する行為については彼を罰しています。《ゴジ》もその思想の延長線上にあり、醜いとされるものも含めた全ての自発的で抑制不能な情動を肯定して見せているのです。

今日演奏する6重唱の難しい点は、六人全員が「(演技の中の)演技」をしながら、それぞれの立場から本当の感情をほのめかす必要があることです。「騙す」側の陣営はまだどこかごちなく、しかしその背徳感を楽しんでます。姉妹は見知らぬ男の登場に憤慨しますが、少なくとも微かなときめきを自覚しているのでは？そういう善・悪に区別される以前の原始的な情動の愛おしさこそ《ゴジ》の最も重要なメッセージであると考えています。

今回出演する理由は、純粋に楽しんでオペラに取り組んでみたかったからです。「楽しい」ことへの衝動は極めて自然ではないでしょうか？たった一つのシーンを作り上げるのにも膨大な苦労がありますが、乗り越えた先にある楽しさは感動的なものです。多忙の中一緒に取り組んでいただいた六人の歌手たちと、そして聴き手の皆さまと、その根源的な楽しさを共有できたらと思います。(文責：荒木)

Don Alfonso	Che silenzio! Che aspetto di tristezza spirano queste stanze! Poverette! Non han già tutto il torto: bisogna consolarle. Infin che vanno i due creduli sposi, com'io loro commisi, a mascherarsi, pensiam cosa può farsi... Temo un po' per Despina... quella furba potrebbe riconoscerli... potrebbe rovesciarmi le macchine... Vedremo... se mai farà bisogno un regaletto a tempo, un zecchinetto per una cameriera è un gran scongiuro. Ma per esser sicuro, si potrà metterla in parte a parte del secreto... Eccellente è il progetto... la sua camera è questa: Despinetta!	何という静けさ！何という悲しみの空気がこの部屋に漂っていることか！可哀想な娘たち！まあそれもそのはず。これは慰めてやる必要があるな。単純な二人の花婿たちが、私の命じた通りに変装しに行っているこの間に、できることを考えよう… デスビーナのことが少し心配だな…あの抜け目ない娘は二人を見破るかもしれない…計画をぶち壊すかもしれない…もしちょっとしたプレゼントが必要になれば、1ゼッキノくらいなら小間使いには立派な魔除けになるな。 だが確実にするには彼女に秘密を一部バラしておくのが…この計画は上出来だ…彼女の部屋はここだね。デスピネッタ！
Despina	Chi batte?	誰がノックしてるの？
Don Alfonso	Oh!	おー！
Despina	Ih!	いー！
Don Alfonso	Despina mia, di te bisogno avrei.	私のデスビーナ、あんたにちょっと頼みたくて。
Despina	Ed io niente di lei.	あたしの方は何も無いわ。
Don Alfonso	Ti vo'fare del ben.	あんたに良いことをしてやろうと。
Despina	A una fanciulla un vecchio come lei non può far nulla.	若い娘に、あなた様のような老人ができることは何も無いわ。
Don Alfonso	Parla piano ed osserva.	静かに、それより見てごらん。
Despina	Me la dona?	あたしにくれるのそれ？
Don Alfonso	Si, se meco sei buona.	ああ、私にいい子にしてたらな。
Despina	E che vorebbe? È l'oro il mio giulebbe.	で、何してほしいの？おカネは私にとって甘いものよ。
Don Alfonso	Ed oro avrai, ma ci vuol fedeltà.	じゃあ金貨を取りなさい、だが忠誠が必要だ。
Despina	Non c'è altro? Son qua.	それだけ？あたしにまかせてよ。
Don Alfonso	Prendi, ed ascolta. Sai che le tue padrone Han perduti gli amanti.	(金貨を)どうぞ、そしてお聞き。あんたのお嬢さん方が恋人を失ったのは知ってるね？
Despina	Lo so.	知ってるわ。

Don Alfonso	Tutti i lor pianti, tutti i deliri loro ancor sai.	彼女らの涙も、錯乱した様子もやっぱり全て知ってるね？
Despina	So tutto!	全部知ってる！
Don Alfonso	Orben: se mai per consolarle un poco e trar, come diciam, chiedo per chiedo, tu ritrovassi il modo da metter in lor grazia due soggetti garbo, che vorreno provar, già mi capisci... C'è una mancia per te di venti scudi, se li fai riuscir.	そこでなんだが、彼女らをちょっと慰めるために、「釘で釘を抜く」といった場合に、彼女らの好意を引き出す方法があんたに見つかるなら、ある二人の魅力的な人物がそれを試したがっててな…もう分かるね…うまくやってくれたらご褒美に20スクードやるよ。
Despina	Non mi dispiace questa proposizione. Ma con quelle buffone...basta, udite: son giovani, son belli, e sopra tutto hanno una buona borsa i vostri concorrenti?	この提案は悪くないわ…でもあの夢見がちな娘たちのことだしな…まあいいわ。ねえそれで、あなたの言ってる恋の志願者たちは若い？イケメン？そして何より、お金持ちなんじゃないか？
Don Alfonso	Han tutto quello che piacer può alle donne di giudizio: Li vuoi veder?	分別ある女性が好みそうなものは何でも兼ね揃えているよ。会ってみたいかい？
Despina	E dove son?	どこにいるの？
Don Alfonso	Son lì.	あそこだ。入れてもいいかね？
Despina	Direi di sì.	まあいいんじゃないの。
Scene XI : No.13 Sestetto 6重唱		
Don Alfonso	Alla bella Despinetta vi presento, amici miei: non dipende che da lei consolar il vostro cor.	美しいデスピネッタに君たちを紹介しよう、我が友人たち。あなた方の心が慰むかどうかは彼女次第だ。
Ferrando e Guglielmo	Per la man, che lieto io bacio, per quei rai di grazie pieni, fa' che volga a me sereni i begli occhi il mio tesor.	喜んで口づけいたしますその手で、慈悲に溢れたその眼差しで、彼女の美しく澄んだ瞳を私に向けさせてください。
Despina	Che sembianze! Che vestiti! Che figure! Che mustacchi! Io non so se son Vallacchi, o se Turchi son costor.	何て姿！何て服装！何てダサいの！何て髭！やつら、ワラキア人だかトルコ人だか分からないわ。
Don Alfonso	Che ti par di quell'aspetto?	どうだいあの見た目は？
Despina	Per parlarvi schietto schietto, hanno un muso fuor dell'uso, vero antidoto d'amor.	率直に申し上げますと、普通じゃないお顔してるわ、これじゃ愛も全く興醒めよ。
Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso	Or la cosa è appien decisa: Se costei non ci(li) ravvisa non c'è più nessun timor.	これで完全に事が決まったぞ、彼女が我々(彼ら)に気付かなければ、もう何の心配もない。
Fi e Do	Ehi Despina! Olà Despina!	ちょっと、デスビーナ、おーいデスビーナ！
Despina	Le padrone!	お嬢様がただわ！
Don Alfonso	Ecco l'istante! Fa' con arte: io qui m'ascondo!	さあ時間が来たよ！上手にやりたまえ、私はここに隠れているから。
Fiordiligi e Dorabella	Ragazzaccia tracotante, Che fai lì con simil gente? Falli uscire immantinente, o ti for pentir con lor.	図々しい小娘、そこでそんな人たちと何をしてるの？すぐに追い出さない、でないとその人たちと一緒に後悔させるわよ。
Despina, Ferrando e Guglielmo	Ah madame, perdonate! Al bel piè languir mirate due meschin, di vostro merto spagimanti adorator.	ああ、奥様方、お許しを！美しい足元で、二人の哀れな男があなた方に恋焦がれ苦しんでいるのをご覧ください。
Fiordiligi e Dorabella	Giusti numi! Cosa sento? Dell'enorme tradimento chi fu mai l'indegno autor?	ああ、何てこと！このとんでもない裏切りを考えた人間は一体誰なの？
De, Fe e Gu	Deh calmate quello sdegno!	どうか怒りを落ち着かせてください！
Fiordiligi e Dorabella	Ah che più non ho ritegno! Tutta piena ho l'alma in petto di dispetto e di terror!	ああ、これ以上我慢できないわ！苛立ちと恐怖の念で胸がいっぱいです！
Despina e Don Alfonso	Mi dà un poco di sospetto quella rabbia e quel furor.	ちょっと怪しいわ(怪しいな)、あの怒りよう、激しさは！
Ferrando e Guglielmo	Qual diletto è a questo petto quella rabbia e quel furor!	何という喜びがこの胸に溢れているだろう、あの怒りよう、激しさよ！
Fiordiligi e Dorabella	Ah perdon, mio bel diletto, innocente è questo cor.	ああ許して、私の愛しい人、この心は無実なのよ。



松井啓真

2本のヴァイオリンとピアノのための「昴-SUBARU-」(2023)

PF.松井啓真

VN.山本大地 山本義継

今回は、自身の作曲人生において初めて「宇宙」をテーマに取り上げた。曲名の「昴」はまさしく、牡牛座にあるプレアデス星団のことである。

この星団は6つの星からなり、星自体が生まれてまもないために望遠鏡で見た時に蒼く見える。作曲のテーマとして、曲中に幾度か出てくる「昴のテーマ」をこの6連星にちなんで6つの音からなるものに構成した。

また、ヴァイオリン2本のパートを作曲するにあたり今回はあえて1st、2ndという音楽的な括りではなく、あくまでソロ楽器が2つ(ピアノも合わされば3つ)ぶつかり、音楽的な衝撃を生み出す事を最も意識した。この音楽的なぶつかりが、この昴を表現するにあたりより効果的になると思ったからである。曲の流れは、冒頭に出てきたテーマから1度離れて展開部に入り、様々な調の展開を見せたあと再現部に戻ってくる。テーマの動機を反復してより発展を見せたあとテンションがマックスになり終わる。

演奏時間はあまり長くは無いが、この昴に対する音楽的な発想など様々なものを取り入れた。

最後になりますが、この新作発表にあたり演奏していただく山本大地さんと山本義継さん、また発表の機会を設けていただいた関係者の皆様に心より御礼申し上げます。(文:松井啓真)

ホルントリオ (ホルン・ヴァイオリン・ピアノ)

ERIC EWAZEN TRIO FOR HORN, VIOLIN AND PIANO より I、IV

土川瑞記 眞鍋知輝 宮崎結希

エリック・イウエイゼン Eric Ewazen は 1954 年アメリカオハイオ州クリーブランド生まれ。イーストマン音楽院で学士、ジュリアード音楽院で修士と博士を取得。ミルトン・パビット、サミュエル・アドラー、ウォーレン・ベンソン、ジョセフ・シュワントナー、ガンサー・シュラーらに師事。これまでに数々の作曲賞を受賞。作品は、米国内外の多くのソリスト、室内アンサンブル、オーケストラから委嘱され、演奏されている。1980 年よりジュリアード音楽院で後進の指導にあたる。他にも作曲家連盟-国際現代音楽協会副会長、ニューヨーク・フィルハーモニー管弦楽団 Musical Encounters シリーズ講師、ニューヨーク・シティ聖ルカ管弦楽団コンポーザー・イン・レジデンスなどを歴任。アマチュア音楽家であった両親がウクライナの民謡や舞踊に親しんでいたことが、作品中の旋法やリズムの要素に影響を与えているといわれる。作品は調性に基づいたものであり、金管楽器のために書かれたものが多い。

この作品は、2008年から2009年にかけて作曲、室内楽アンサンブル Chamberosity への委嘱作品である。特に注目に値する点は、イウエイゼン自身が気に入っていた作品の一つである、J.ブラームスのホルン三重奏曲 変ホ長調 Op.40 へのオマージュであるとイウエイゼンが明言していることである。実際、ブラームスのホルン三重奏曲では、緩急-緩-急という四楽章であり、この作品でもこの構成に倣って作曲されている。イウエイゼンは、実際にブラームスのホルン三重奏曲をピアノで弾き、分析したことで、彼の器楽的な色の織りあい、そしてオーケストラ的な色のパレットで作曲されていることに感銘を受けたという。

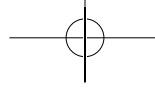
第1楽章：Andante teneramente

A-durの主和音で始まる冒頭部は、ピアノの短い前奏から、ホルンとヴァイオリンの柔らかな掛け合いに繋がっていく。“teneramente” は「愛情を込めて」「やさしく」という意味を持つ。この標題記号に相応しく、ホルンを主としたメロディーがやさしく流れつつも、倚音やどこか影のある和音が顔を覗かせる。主旋律がヴァイオリンに移ると、調性がmoll中心となり、深く重みを勢いを増して盛り上がり、その後冒頭の優しい世界に戻る。全体を通して、愛情を持った柔らかな旋律と、不穏な和音が入り混じる世界を作り上げているが、これはブラームスのホルン三重奏曲の第一楽章にも共通した特徴が見られる。

第4楽章：Maestoso - Allegro energico (Fuga)

厳めしく劇的なユニゾンで始まる冒頭部は、ホルンとピアノ、ホルンとヴァイオリンがそれぞれユニゾンとなっている。ホルンによってフーガの主題が提示され、その主題はヴァイオリン、ピアノへと繋がってゆく。その後、活気と興奮に満ち、跳躍したフーガの主題が続き、積み重なり、強さとふくよかさを持って盛り上がり、拡大された主題が力強く大胆に提示され曲が締めくくられる。イウエイゼンは四楽章について、次のような言葉を残している。

ブラームスの主要な作品のいくつかは、壮大なフーガで締めくくられている。だから、この祝祭的で最高潮に達するフーガでトリオを締めくくり、作品を歓喜のうちに終結させることは、私の「ブラームスへのオマージュ」として実にふさわしいと感じた。



イウェイゼンは、この作品の随所でブラームスの作品に見られる特徴を取り入れることにより、ブラームスへのオマージュを体現している。しかし、ブラームスの作品とは全く異なる響きを味わうことができるのは、金管楽器をはじめとした管楽器の室内楽作品などを多く作曲しているイウェイゼンだからこそ生まれる、エネルギーのある旋律や独特な和音の響きが作品を構成しているからではないだろうか。

ケルト音楽 SLIDE SET, REEL SET

東京芸術大学ケルト音楽研究部 G-CELT

ケルト音楽とは、アイルランド、スコットランド、マン島、ウェールズ、コーンウォール、ブルターニュの6地域と、イベリア半島北西のガリシア周辺の地域を代表とした、ケルト圏の音楽です。ケルト音楽全体の楽曲の特徴としては、主にAB形式で構成されていて、曲の長さが比較的短いことが挙げられます。ケルト音楽には、JIG・REEL・POLKA・HORNPIPE など 様々な曲の種類があります。これらを演奏する際には、同じリズムを3曲1セットとして、セットを作って演奏します。また、演奏に使われる楽器はイリアン・パイプス、フィドル、アコーディオン、コンサーティーナ、アイリッシュフルート、ホイッスル、バンジョー、マンドリンなどをはじめとする旋律楽器やバウロン、ギター、ブズーキ、アイリッシュハーブなどをはじめとする伴奏楽器と多種多様です。演奏時は、足踏みでお互いの演奏を確かめ合いながら、ケルト音楽が持つ踊るようなリズムを作ります。また音楽はダンスと密接に関わっており、ケルト音楽を伴奏に、8人1セットになって踊る、セットダンスがよく行われています。

今回演奏するセットは REEL, SLIDE となります。REEL は4/4 拍子のリズムで、今日でも多く演奏されるセットとなります。SLIDE は SINGLE-JIG と呼ばれる、12/8 拍子のリズムになります。ケルト音楽の演奏に使われる楽器は先に述べたように多種多様ですが、今回の演奏会ではホイッスル、コンサーティーナ、アコーディオン、イリアンパイプス、ブズーキ、マンドリン、フィドル、バウロンの演奏者が出演します。今回使用するホイッスルは正式名称をティン・ホイッスルといい、エアーリード属に属する吹奏楽器です。コンサーティーナは小型の蛇腹楽器で、クロマチック式と呼ばれる押し引き異音の楽器となります。先述の通り旋律楽器ではありませんが、和音の演奏も可能です。アコーディオンも一般的に見かける鍵盤のものではなくボタン式のもので、こちらも押し引き異音のクロマチック式となっています。ブズーキは4対8弦の複弦楽器で、オクターブ違いのチューニングの弦が4対存在することが特徴です。マンドリンは撥弦楽器で、ケルト音楽では主に平らなフラットマンドリンというアメリカで生まれたものが使われます。フィドルは擦弦楽器、特にバイオリンを指す語で、今回使用するのも一般的なバイオリンです。イリアンパイプスはバグパイプの一種で、吹子を使用して空気を送り込み演奏します。バウロンは打楽器の一つで、片面に皮を張り片方の手でビーターを使って演奏します。ユニゾンによるケルト音楽のリズムをお楽しみいただけたら幸いです。

時の経過を追って申せば、しかし、音とその情感が行き交うあいだに、テキストの存在が、はじめはゆるされ、やがて、色が形をもたなければ見えない、あの、色と形の間をとりはじめるほどにふくらみ、ついには、たくさんの音の形質そのものとさえなる。私の立ち会うところで、そのように、私の情感に関与するのです。

そうして、それは名付けられる望見の色となる。

——三善晃「レクイエム」、『彼方より無へ』東京：白水社、1979年、14頁。

三善晃（1933～2013）は、今や日本現代音楽史を語る上で外せない存在として広く認知されている。作曲家としての彼の足跡をたどると、東大仏文科在学中の1953年に日本音楽コンクール作曲部門で1位を受賞して注目を浴び、その後1955年から2年間のフランス留学を経てからは毎年のように大作を発表し、特に「反戦三部作」と呼ばれるオーケストラと合唱のための大規模な楽曲群—《レクイエム》（1972）、《詩編》（1979）、《響紋》（1984）—は、彼の代表作として位置付けられる。また、桐朋学園大学学長（1974～1995）や東京文化会館館長（1996～2004）を務めるなど、教育や文化振興の面でも功績を残し（本稿でその生涯を詳らかにする必要が無いほどに）今や多くの人々の「伝承」の中に〈三善晃〉が存在していると言うこともできよう。

また、三善には著述家としての一面もあり、冒頭に引用したような「哲学的」ともとれるような言葉を多く記している。音楽学分野における三善関連の研究は、檜崎洋子による武満徹との音楽分析による比較（檜崎1994）をはじめ、その多くが楽曲における音響上の布置関係（あるいはそれを通じた様式の変遷）を論理的に解き明かそうと試みるものであるが、その一方で〈三善晃〉は、同時代的批評（あるいは本人）によって「語られる存在」であったことは言うまでもないだろう。私たちはいとも簡単に三善本人の遺した言葉に触れることができ、それを基にして彼の創作史を描き、音楽分析に応用することも可能なのだ。実際、「言説研究」という手法は歴史ナラティブを描くうえで最も有効であり、作曲家本人による言説によって一例えば、三善の創作意識の変遷を彼やその周辺の言説から調査し、それを楽曲分析に応用させて音楽語法を検証するなど一事実の「真偽」を全く別問題として置いて、一定の説得力をもつ創作ナラティブを生産できそうなことは容易に想像がつく。しかしながら、ある言説をいかに扱うべきかという問題—「間テキスト性 intertextuality」の名の下に来る研究を一瞥しても、作曲家の「言説」や「テキスト」を文字通りに受け取ることに警鐘を鳴らす論客（Taruskin, 1993）が存在する—が立ちはだかることは間違いないだろう。私たちが「言説」そして「テキスト」を取り扱う時、どのような吟味検証作業が要求されるのであろうか。三善晃の没後10年の節目にあたり、作曲家と「言説研究」、対としての「音楽分析」の手法上の関係性とそれぞれが抱える問題点を、（いくらか食傷気味の向きもあるが）彼自身の言葉と創作を眺めつつ考えたい。

§ 《響象Ⅰ》について

今回取り上げる《響象Ⅰ》（1984）は、反戦三部作の三作目にあたる《響紋》と同時期に発表されているが、代表作である《響紋》に比べると言及される機会が少なく（実際、管見の限り作曲者本人もこの曲について特にコメントした記録はない）、創作史上のコンテクストに首尾よく回収される作品とは言い難いだろう。しかしながら、私淑していたデュティユーへの参照が色濃い《ピアノ・ソナタ》（1953）から子供向けの曲集である《海の日記帳》（1981）まで、幅広くピアノ曲を手掛けてきた三善のピアノイズムは、先行研究（Kawabata, 2016）の指摘にもあるように、この《響象Ⅰ》にも明白に見

て（聴いて）取ることができると言えよう。この議論の中身については、後ほど簡単に述べて検討したい。

冒頭、プリモによって提示される素材が伸縮し、途中表れる半音階的な薄いテクスチャーの場面を経て次第に音数を増やしながらエネルギーを増し、フォルテフォルティッシモで指示される鋭い和音の連続から、攻撃とも言えるリズムパターンをもつセクションへと移行する。絶えず進行する三連符と、それを打ち壊すような強烈なリズムパターンが拮抗しつつクライマックスを迎えた後は、冒頭からの素材が変容しつつ奏され、静寂の中で終曲となる。「響きの現象」を意味する造語が想起させる通り、伸縮するゆったりした旋律や、切迫感が強調される二度音程のぶつかりや鋭いリズムパターンなど、セクションによって全く異なる響きを聴くことができるだろう。

先に言及した Kawabata (2016) においては、冒頭部分におけるロンバード・リズム（ある音価の後に、それより長い音価をもつ音が続くことによって形成されるリズムパターン）が、「浮遊感 impression of floating」を与える効果があり、三善がその効果を狙って作品中頻繁に用いていることを指摘している（譜例1）。

譜例1：三善晃《響象Ⅰ》冒頭部分

また、同部分における「広々としていて、しかし気だるい雰囲気 specious but inactive mood」は、旋律線に出現するオクターヴに由来すると推測している。

当の論考では、攻撃的なリズムパターンにおけるプロコフィエフとの関連性についても検討されている（ここでは「〈影響〉力のある」という形容詞（influential）が使用されており、音楽分析において「類似」をいかに解釈するかという問題が潜んでいることを付言しておきたい）が、ここでは紙面の都合もあり、詳細な議論は割愛する（次頁譜例2, 3を参照）。

ここまで扱った論考の指摘は、三善の「意図」とは無関係なところに存在する、ひとつの（演奏）解釈の試みだと言える。ある曲を演奏する時、その過程で複数のアプローチを織り交ぜて「理解」「解釈」しようとするのは（ある意味）当たり前の行為であろうが、その複数のアプローチはいつも親和的で統合可能なのではなく、時に決定的な反発をも含み得るということを念頭に置いて、そのパワー・インバランスに目配せをしながら楽曲に向き合う姿勢が（特にこのような現代曲においては）求められるのではないだろうか。

譜例 2: 《響象 I》79~81 小節

譜例 3: セルゲイ・プロコフィエフ 《ピアノ・ソナタ》第7番第1楽章、42~51 小節

長くなってしまったが、没後 10 年のメモリアル・イヤーを迎え、今でも合唱曲やオーケストラ曲が演奏される機会に恵まれている三善晃が供する音世界の広さを、二台のピアノが織りなす「現象」の中に聴き取っていただければ幸いである。

参考文献

- ・Kawabata, Tomoe, *Performing and contextualising the late piano works of Akira Miyoshi: a portfolio of recorded performances and exegesis* (Ph. D. dissertation, University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music, 2016) .
- ・全音楽譜出版社「三善晃 作品目録 [2023]」、東京：全音楽譜出版社、2023 年。
- ・タラスキン、リチャード「修正 [改訂] の修正」(Richard Taruskin. “Revising Revision,” In *Journal of the American Musicological Society* 46/1, 1993, pp. 114-138) 福中冬子編訳『ニュー・ミュゼ ジョロジー：音楽作品を「読む」批評理論』、東京：慶応義塾大学出版会、2017 年、47~83 頁
- ・檜崎洋子『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』東京：音楽の友社、1994 年。
- ・Prokofiev, Sergey. *Piano Sonata No. 7, Op. 83*. Edited by L. Atovmyan. Moscow: Muzyka, 1964.
- ・三善晃『彼方より無へ』東京：白水社、1979 年。
- 《響象 I》東京：全音楽譜出版社、1984 年。

演奏形態 2台ピアノ

作曲者名 フランシス・プーランク

曲名 「仮面舞踏会」の終曲によるカプリッチョ

演奏者名 相川咲季
當山凌子

1952 年、室内オーケストラ作品《仮面舞踏会》をもとに作曲者の手によって 2 台ピアノ版に編曲される。原曲が直接ピアノ向けに書き直されたが、約 20 年後の編曲であることからシュミットによる作品目録では異なる作品番号が割り当てられた。

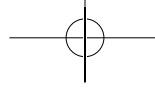
フランシス・プーランクは 1899 年、パリの裕福なブルジョワ家庭に生まれる。しかし製菓会社の社長であり厳格な父のもと、音楽の専門教育機関への進学はせず独学で作曲法を学び、1917 年 12 月にデビューすることとなった。こうした彼のバックグラウンドは、一方でポップスとクラシックの要素を持ち合わせたオリジナルな作風が確立する一助を担ったともいえよう。様々な楽派が乱立した 20 世紀において、特定の楽派を名乗ることなく「六人組」としてフランス音楽業界において重要な位置を占めたのは確固たる実力があってのことだ。

またその他にも、1920 年代という若い時期から活躍し、持ち前の社交性と人柄で知識階級や芸術サークル、特に文学界に顔が広いことでも知られる。1930 年代からは映画音楽を手掛け、1940 年代にはラジオの可能性に先見の明を示すなど、新しいものを取り入れることに抵抗がなかった。そのため第二次世界大戦終結後に活動の拠点を米国に移した後は当時精力的に取り組んでいたフランス歌曲作品が異国の地に広まるきっかけを生み出した。

本作品は明快な旋律、親しみやすい和声進行を特徴とし、生涯を通じてピアノを愛した彼の創作態度が如実に表れた作品である。

20 世紀初頭、強烈な個性で異彩を放つ前衛的な作曲家が多く輩出される中、彼の創作姿勢はそうした作曲家とは一線を画すように考えられる。しかし古典から現代音楽にわたって様々なジャンルに理解を示し影響を受けながら、自身の作品自体は分裂せず、「わかりやすい」と聴衆に思わせる作曲法は、実際になしえるのは非常に困難であり、前衛とはまた別の軸で突き抜けた個性なのではないだろうか。

様々な人が行き交う当時のパリの雑踏を思わせる彼の音楽は、思想抜きに音楽を純粹に楽しむことを思い出させてくれる。



2台ピアノ S.ラフマニノフ 組曲第2番より「ワルツ」OP.17-2

プリモ 佐々木泉
セコンド 菅美奈

セルゲイ・ラフマニノフ(1873-1943)は貴族の家系に生まれ、幼少期を現ノヴゴロドで過ごす。その後一家は1882年にペテルブルグに引っ越し、音楽の才能を見出された彼はペテルブルグ音楽院で学ぶ。しかし、そのような少年期のラフマニノフは、一家の完全なる破産や両親の離婚、そして姉妹の死去をも目の当たりにする。ペテルブルグ音楽院での勉強も行き詰まってしまい、1885年には従兄弟のアレクサンドル・ジロティの勧めでモスクワに移り、ニコライ・ズヴェーレフに師事する。1888年からはモスクワ音楽院で学び、ピアノをズヴェーレフとジロティ、和声をアントン・アレンスキー、対位法をセルゲイ・タネーエフに師事する。奇しくも、ここで彼はアレクサンドル・スクリャービンと同級生であった。

1891年にはピアノ科を、翌年には作曲科を主席で卒業する。1892年には《幻想的小品集 Op.3》を作曲し、とりわけ《第2番 前奏曲 嬰ハ短調「鐘」》は熱狂的に歓迎され、彼の名声は世界へと広がった。そして、1895年に《交響曲 第1番 Op.13》を作曲し、1897年にはグラズノフ指揮によって初演されるが、酷評されてしまう。ひどく自信を喪失したラフマニノフは作曲からは離れ、演奏活動に力を入れた。1899年にはロンドンでの公演に招かれ、演奏会は大成功を収める。これを機に新たなピアノ協奏曲の作曲依頼を受けるが、彼の筆はなかなか進まなかった。

その後、転機となるのは、1900年初めに行われた精神科医ニコライ・ダーリによる暗示療法であると言われている。むろん、彼による治療だけがラフマニノフをスランプから脱出させたわけではなかろう。実際には、1901年にバス歌手で友人のフォードル・シャリャービンと共にモスクワを離れてイタリアを訪れるなかで彼は《組曲 第2番》や《ピアノ協奏曲 第2番》のスケッチを完成させたのである。同年晩秋には《ピアノ協奏曲 第2番》と《組曲 第2番》の初演が行われ、彼の名声は確実なものとなった。さらに、1902年には従姉妹のナターリア・サーティナと結婚し、翌年には長女も誕生する。ちょうど同時期には、《チェロソナタ ト短調 Op.19》(1901年)、《12の歌曲集 Op.21》(1902年)、《10の前奏曲 Op.23》(1903年)などの名曲を創作する。この世紀の変わり目の頃、彼の人生はどん底から希望に満ちた幸せへと向かうのである。

1917年のロシア革命を機に、ラフマニノフ一家はロシアを出国し、以後再びロシアの大地を踏むことはなかった。1918年にアメリカに渡ったのち、ヴィルトゥオーゾ・ピアニストとしてコンサート・録音の両方面において活躍する。渡米後は演奏活動により多忙であったため、あまり多くの作品を残さなかった。1931年には故郷の自然豊かな情景を思い起こすべく、スイスのルツェルン湖畔に“SENAR”と名付けた別荘を建てた。ここで、《パガニーニの主題による狂詩曲 Op.43》や《交響的舞曲 Op.45》などを作曲する。1942年には一家でアメリカのビバリーヒルズへと移り住み、翌年、70歳の誕生日を目前にして彼は生涯を閉じる。

今回演奏する《組曲第2番》はそれぞれ異なる性格を持った4曲から構成されており、その至る所にピアニスティックな技法が散りばめられている。1893年に作曲された《組曲 第1番 Op.5》も全4曲から成り立つが、各曲は詩から着想を得ており、絵画的な描写を試みている。一方で、この作品は同時期に生み出された《ピアノ協奏曲 第2番》のような壮大な響きの溢れる音世界を織りなす。この組曲はラフマニノフの友人であり、ピアニストのゴリデンヴェイゼルに献呈され、初演に先立ってラフマニノフは彼と共に私的な集まりで全曲を披露している。初演は、ジロティとの共演。本演奏会では、第2曲のみを演奏するが、ここでは全4曲を紹介させていただく。

第1曲「序奏」：力強さが漲る行進曲。華やかで重厚な和音の響きが印象に残る。終始鳴り続ける低音の躍動感に溢れた律動は、曲が進行するにつれ後続の曲への期待感を高

まらせる。終盤に向かうにつれて現れる軽やかなリズムが次曲の飛ぶような「ワルツ」へと誘う。

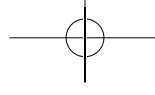
第2曲「ワルツ」：軽やかな3拍子のなかでヘミオラが美しいメロディーを紡ぎ出す。Un poco meno mosso では明るく活発だった雰囲気が色合いを変え、翳りを見せる。付点二分音符が奏でるメロディーは、ラフマニノフが幼少期に触れた鐘の音を連想させる。中間部ではEs durに転調し、息の長い歌が次第に厚みを帯びながら展開されてゆく。そして気まぐれで揺らめくような経過部を経て、また軽快なa tempoへと舞い戻る。codaでは曲中何度も繰り返されたメロディーを奏でながら、消えるように駆け抜ける。

第3曲「ロマンス」：甘美なメロディーが感傷的であり、幻想的な雰囲気を織りなす。他の3曲に比べて、メロディーとアルペジオで構成される伴奏の役割とがはっきりと分かれている。愛を語り過去を回想するような曲調の中には、次曲の「タランテラ」へと向かう強い内に秘めたエネルギーが感じられる。

第4曲「タランテラ」：タランテラの旋律が様々な色合いをみせ、リズムカルで情熱に満ち溢れた曲。技巧的なフレーズが随所に見られ、非常に高い技術力が求められる。昂揚感が最高潮に達し、この組曲は幕を閉じる。

さて、ここまで《組曲 第2番》について紹介してきたが、本作品は技巧的であると共に情緒に富んでおり、長年ピアノに慣れ親しんだ演奏者としては非常にやりがいを感じられる曲である。そして私たちがこの曲に抱いた華やかで時にメランコリックである本質的な美しさを観客の皆様と共有できたら幸いである。

文責 佐々木泉・菅美奈(楽理科1年)



2台ピアノと朗読 曲：クロード・ドビュッシー 詩：島崎藤村
 曲名 小組曲より『行列』 ベルガマスク組曲より『月の光』
 詩：若菜集より『二つの声』

萩原凜乃 高尾珠生 横張美音

日本の詩人・小説家である島崎藤村の詩と、フランスの作曲家であるクロード・ドビュッシーの音楽の融合を図る。詩と音楽は音楽を考える上でも詩を考える上でも切っても切り離せない関係であることは周知の通りであるが、詩と音楽の演奏を行うにあたり、今回のねらいは二つである。

まず、海を隔てた遠い地で同時代を生きた日本の詩人とフランスの作曲家の音楽がどのように一体となるかを試すこと。そして、よく知られているピアノ曲に詩の朗読がつくことで、その聴取体験にどのような影響が及ぶのか考えることである。

過日全幕公開された東京バレエ団の新作バレエ『かぐや姫』は、まさに日本古来の物語である竹取物語と、時代も国も大きく離れたドビュッシーの音楽が一体となった作品だ。異国の音楽が遠い日本の物語のために書かれた曲であるかのように響き、視覚と聴覚の受け取るイメージの差に関わらずまるで違和感なく作品そのものに魅了される体験であった。

今回の演奏では、場所は違えどドビュッシーと同時代を生きた詩人である島崎藤村を選んだ。島崎藤村はかつて東京藝術大学の前身である東京音楽学校に学び、パリで聴いたドビュッシーの音楽に感銘を受けている。『夜明け前』や『破戒』が広く知られる彼は自国やその歴史への造詣の深さに特徴があり、自然主義文学を代表する作家と評価されるが、初期の作品は叙情的に美しく流麗な日本語を用いた浪漫主義の作風であった。今演奏で取り上げるのは『若菜集』の“二つの声”だが、これは初期、すなわち彼の浪漫主義時代の美しい色彩に彩られた詩である。

ドビュッシーの音楽に強い関心を持ち浪漫主義で美しく流麗な詩を書いた藤村と、同じくジャポニズムに影響を受け、象徴主義の音楽家として広く名を残すドビュッシー、異国で同時代を生きた彼らの作品の一つにしようと試みるのが今回の演奏の趣旨の一つだ。

二点目は、詩と音楽が合わさることによる聴取体験への影響である。今回は、藤村の詩に合わせたい曲を決める際、『月の光』『小組曲』と、誰もが知る有名なピアノ作品を選んだ。歌を例外とし、音楽自体は感情や情景そのものを詳しく観客に同一のイメージとして伝えることは難しいが、言葉を用いることでそれは容易になる。今回選んだ詩“二つの声”は、“朝”と“暮”の二部構成であるが、“朝”に『小組曲』より“行列 cortège”、“暮”に『ベルガマスク組曲』より“月の光”を選んでいる。特に“行列”は、朝のイメージはそれほど持たない一曲であるが、今回その鮮やかな色彩と朝の光のような輝かしさを感じとってほしいとの思いで“朝”の詩と共に奏する曲として選んだ。詩、という言葉によってある程度イメージが制限される存在を通して普段の聴取よりも固定されたイメージでドビュッシーの名曲を聞くことにより今までは違う情景の広がりを感じ、また逆に、受け取り方の限定されない音楽の可能性を再発見していただければ嬉しい。

《作品について》

ドビュッシーの曲はフランスの詩人ポール・ヴェルレーヌに大きな影響を受けている。今回選んだこの二曲も同様だ。ドビュッシーが作品を作るにあたって影響を受けた詩『艶なる宴』において、ヴェルレーヌは明るい風景の下に隠れる悲しみとその美しさを描き出す。軽快で楽しげに魅力的な仮装行列が愛や命を謳うが、幸福そうには見えない。

幸福と命、悲しみと死は同じ場所に存在し、それは朝と夜も同様である。暮れがあり、そこに色なき闇と夢と死があれば、朝が闇を塗り替えてまた世界に色を、始まりをもた

らしてゆく。また、朝があれば必ず夜も存在する。一見幸福に命を尊ぶような日の光も、永遠に思われる明けぬ闇に差す月の光にやがて変わるのである。

朝×行列

“朝”は始まりである。鳥は目を覚まし、世界は色づき、命が芽吹く。そこでは朝は、永い悲しみの夜を塗り替えるものとして存在している。

それに合わせる今回の曲“行列”であるが、軽やかな Edur の旋律と弾むようなリズムが輝かしい朝の訪れを告げる鳥の歌声のように響くこの曲は、まさに永遠にも思われる闇を塗り替える朝の声そのものだろう。曲の題は『行列 Cortège』であり前述のように魅力的な仮装行列を描いた一曲だが、単に楽しげなだけの行列ではなく、色づく風景、愛や命、幸福への賛美を（たとえそれが表面上であったとしても）描き出している。

暮×月の光

島崎藤村の代表作『夜明け前』において、彼は王政復古への希望が叶わず失意のうちに悲惨な最期を迎えた男を主人公に描いた。時代に裏切られた主人公は「わたしはおてんとうさまも見ずに死ぬ」と呟く。藤村にとって、“夜”とは待てどもなかなか明けないものであり、永く遠く、限りなく死に近いものの象徴に感じられていたのではなからうか。そんな彼の思う“夜”に合わせ、ベルガマスク組曲より月の光。影と迷い、夢と眠り、闇と休息、そしてひと時の死がある静かな永く暗い夜に穏やかに差す哀しく美しい月光を表現する。

日本もフランスも、24 時間のうちに一度ずつ日は上り、そして沈む。日本の詩人である島崎藤村、そして遠く海を越えたフランスの作曲家であるクロード・ドビュッシー、彼らの思う朝と夜を感じたい。

朝

たれか聞くらん朝の声
 眠と夢を破りいで
 彩なす雲にうちのりて
 よろづの鳥に歌はれつ
 天のかなたにあらはれて
 東の空に光あり
 そこに時あり始あり
 そこに道あり力あり
 そこに色あり詞あり
 そこに声あり命あり
 そこに名ありとうたひつゝ
 みそらにあがり地にかけり
 のこんの星ともろともに
 光のうちに朝ぞ隠るゝ

暮

たれか聞くらん暮の声
 霞の翼 雲の帯
 煙の衣 露の袖
 つかれてなやむあらそひを
 闇のかなたに投げ入れて
 夜の使の蝙蝠の
 飛ぶ間も声のをやみなく
 こゝに影あり迷あり
 こゝに夢あり眠あり
 こゝに闇あり休息あり
 こゝに永きあり遠きあり
 こゝに死ありとうたひつゝ
 草木にいこひ野にあゆみ
 かなたに落つる日とともに
 色なき闇に暮ぞ隠るゝ

文責：萩原凜乃

