

12/14
Sat.

楽理科

13:00 開演

12:30 開場

研究

@東京藝術大学
第6ホール

演奏会

2024

Program Note List

1. ジャワガムラン (p.5)

藝大ジャワガムランクラブ Titik Suara

Ladrang WILUJENG bedayan pelog barang
Lancaran JAMU-JAMU pelog nem

2. 雅楽 (p.9)

阿部三世子（羯鼓）後藤宣裕（箏）中山誠也（琵琶）竹本明星（龍笛）
福本行太（笙）Ferreira Rondon Julian Orlando（箏篳）

平調 《音取》
平調 《越天楽》

3. 京劇鑼鼓 (p.11)

八大倉鼓社

劉光
《金声玉振 糸竹和鳴》

4. ハンドベル (p.14)

阿部奏子 石谷咲 岡本悠汰 高嶋雅良 寺本佳乃 山田莉緒 山本義継

岡本和子 編曲
讃美歌 525 番 〈I Need Thee (めぐみ深き)〉
讃美歌 第2編 167 番 〈Amazing Grace〉

5. 中国琵琶合奏 (p.17)

東洋音楽演奏Ⅱ受講生（佐藤舞弥・田村薫・中島珠奈・馬場小雪）
講師：王曉東先生

《八月桂花》
《ふるさと》
《送我一枝玫瑰花》

6. ヴァイオリン独奏 (p.20)

木村美晴（ヴァイオリン）高田莉彩（ピアノ）

ロベルト・シューマン Robert Schumann
《ヴァイオリン・ソナタ第1番 イ短調 Violin Sonata in A Minor No.1》op. 105 より 第一楽章

7. ブルガリア民俗音楽 (p.23)

玉置彩乃 (ガドゥルカ、民謡歌唱) 石井亜季 (ピアノ)

北西ブルガリア地方のホロの音楽 Северняшка шира

北ブルガリア地方のホロの音楽 Копаница

ロドピ地方の民謡 Излел е Дельо хайдутин

8. ピアノ独奏 (p.27)

横井嶺花

ベドルジハ・スメタナ Bedřich Smetana

《チェコ民謡による幻想曲 ロ長調 *Fantasie na české národní písně*》

9. シューマンと管楽器 (p.29)

小橋優里 (オーボエ) 眞鍋知輝 (ホルン)

山田莉緒 (クラリネット、ピアノ) 阿部奏子 (ピアノ)

ロベルト・シューマン Robert Schumann

I. 《幻想小曲集 *Fantasiestücke*》 op. 73-1

II. 《3つのロマンス *Drei Romanzen*》 op. 94-2

III. 《アダージョとアレグロ *Adagio und Allegro*》 op. 70 より抜粋

10. 独唱 (p.31)

桑原隆浩 (バリトン) 宮崎結希 (ピアノ)

フランツ・リスト Franz Liszt

《アヴェ・マリス・ステッラ *Ave maris stella*》 S. 680, K3

《詩篇 129 (深い淵から) *Der 129. Psalm (De profundis)*》 S. 16/2, K6

11. 2台のフルート、2挺のヴァイオリンとピアノによる五重奏 (p.35)

森美月 (1st フルード) 遠藤千紬 (2nd フルード)

柿本京平 (1st ヴァイオリン) 山本大地 (2nd ヴァイオリン) 室賀律輝 (ピアノ)

柿本京平

《Fog Set》

12. ピアノ連弾 (p.36)

倉上葵 (プリモ) 大森悠 (セコンド)

ガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré

組曲《ドリー *Dolly*》 op. 56 より

〈1. 子守歌 *Berceuse*〉 〈2. ミ・ア・ウ *Mi-a-ou*〉 〈3. ドリーの庭 *Le Jardin de Dolly*〉

〈4. 子猫のワルツ *Kitty Valse*〉

13. ピアノ独奏 (p.38)

吉田優花

ヨハン・パッヘルベル Johann Pachelbel (伝バッハ、レーガー編)

コラール《キリストは死の縄目につながれたり *Christ lag in Todes Banden*》BWV Anh. 171

ヨハン・セバスチャン・バッハ Johann Sebastian Bach (レーガー編)

コラール《われ汝に別れを告げん *Valet will ich dir geben*》BWV 736

14. ピアノ三重奏 (p.40)

川村麗倭皇 (ヴァイオリン) 小山真愛 (ピアノ) 速水そら (チェロ)

クロード・ドビュッシー Claude Debussy

《ピアノ三重奏 *Piano Trio*》より 第四楽章

15. ピアノ三重奏 (p.44)

宮崎結希 (ピアノ) 土川瑞記 (ヴァイオリン) 眞鍋知輝 (ホルン)

ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms

《ピアノ三重奏 *Piano trio*》no. 1 op. 8 より 第一楽章

16. 独唱 (p.46)

本堂誠彦 (テノール) 本堂笙子 (ピアノ)

ジョージ・バターワース George Butterworth

《「シュロップシャーの若者」による 6 つの歌曲 *6 Songs from "A Shropshire Lad"*》より

〈木々の中で最も美しい桜が今 *Loveliest of trees, the cherry now*〉

〈僕が 21 歳だった時 *When I was one-and-twenty*〉

《ブリードンの丘とその他の歌 *Bredon Hill and Other Songs*》より

〈ブリードンの丘 *Bredon Hill*〉

〈私の心は嘆いている *With rue my heart is laden*〉

17. ヴァイオリン独奏 (p.50)

木村美晴 (ヴァイオリン) 佐々木泉 (ピアノ)

リムスキー＝コルサコフ Rimsky-Korsakov 作曲 フリッツ・クライスラー Fritz Kreisler 編曲

《東洋風舞曲 *Danse Orientale*》《アラビアの歌 *Chanson Arabe*》

18. 木管六重奏 (p.54)

今井結子 (フルート) 小橋優里 (オーボエ) 山田莉緒 (クラリネット)

藤野温人 (ファゴット) 眞鍋知輝 (ホルン) 宮崎結希 (ピアノ)

アルベール・ルーセル Albert Roussel

《ディヴェルティスマン *Divertissement*》op. 6

19. 二台ピアノ (p.57)

森田花楓 (プリモ) 白石紗葉 (セコンド)

ロベルト・シューマン Robert Schumann

《アンダンテと変奏曲 *Andante and Variations*》 op. 46

20. 二台ピアノ (p.59)

菅美奈 (プリモ) 舟山颯人 (セコンド)

セルゲイ・ラフマニノフ Sergei Rachmaninov

《二台ピアノのための組曲第1番「幻想的絵画」 *Suite No. 1*》 op. 5 より

〈1. 舟歌 *Barcarolle*〉 〈4. 復活祭 *Easter*〉

21. 二台ピアノ (p.62)

石谷咲 (プリモ) 竹本明星 (セコンド)

ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー Peter Ilyich Tchaikovsky

組曲《くるみ割り人形 *The nutcracker suite*》より

〈小序曲 *Ouverture miniature*〉 〈金平糖の精の踊り *Danse de la Fée Dragée*〉

〈花のワルツ *Valse des fleurs*〉

22. 二台ピアノ (p.64)

横田晴音 (プリモ) 横井嶺花 (セコンド)

セルゲイ・ラフマニノフ Sergei Rachmaninov

《二台ピアノのための組曲第2番 *Suite No.2*》 op. 17 より

〈4. タランテラ *Tarantella*〉

ガムラン演奏

Ladrang WILUJENG bedayan pelog barang
Lancaran JAMU-JAMU pelog nem

藝大ジャワガムランクラブ Titik Suara

「ガムランとは何か」「なぜガムランを演奏するか」という問いに対して、私はうまく答えることができない。それは、“ガムランはインドネシアを中心として行われてきた伝統音楽である”という文言や楽曲構造や音色の説明では解決できない気がして、いつも歯がゆい。

そこで今回は、51 年前に藝大にガムランをもたらしてくださった小泉文夫先生の言葉をお借りしようと思う。

下の文章は、『芸大ガムラン演奏会 小泉文夫先生を偲んで』という 1983 年 10 月に開催されたプログラムに掲載された「ガムラン音楽の魅力」と題された先生の記事である。現在私たちは、「藝大ガムラン 50 年史」と題したプロジェクトの下、過去の資料の整理等を行っている。後に記述するが、本日演奏する曲目もプロジェクトと関わり深いものである。その中で、小泉先生のこの文章に触れることは意義深いことであると考えられる。

ガムラン音楽の魅力 小泉文夫

どうしてインドネシアの島々には、あのようにすぐれた芸能が、数多く生み出され、発達してきたのだろうか？最近では日本からの観光客もバリ島のバロン・ダンスやケチャを見に行く機会が多くなったし、洋楽系や邦楽畑の音楽家たちにも、ガムラン音楽の何たるかは常識となりつつある。もっとも“ガムラン”のことを依然として“ガメラン”と、まるで怪獣のように呼ぶ人は多いが、とにかくこんな近くの国に、人生の半分ぐらいを捧げても惜しくないような芸術性高い芸能があって、それを知らないで死んでしまう人の未だ多いことを嘆かないではいられない。

ヨーロッパで最初にガムランに注目したのはオランダ植民者だったが、一八八九年のパリ万国博でこの音楽を聴いたドビュッシーは強い影響を受けた。特に彼のピアノ曲の中には、ガムランの響きから得たと思われる点描的でヘテロフォニックな手法が多く見られる。どういうわけかフランスの作曲家は、東南アジアやアフリカ、それにインドやアラビアのような異国風の音楽技法を巧みに活かし、前世紀の末から今世紀の西洋音楽に色彩を与えている。多分植民地を通じて、こうした民族音楽に接するチャンスが多かったせいだろう。

私の働いている東京芸術大学で、ガムラン一式を購入してインドネシア音楽の授業を正親のカリキュラムに載せようとした時、音楽の学部長は池内友次郎氏だった。芸大のこれまでの姿勢や日本の音楽状況の閉鎖性を懸念していた私は、ジャワですばらしいガムランを発見した時も、半ば希望をもちながらも、半ば無駄弾を打つ心づもりで学部長に手紙を書いた。二年間もの紆余曲折の末、とにかくかつて王宮に所属していたといわれる由緒あるガムランが芸大のものとなり、昨年から授業が始められた。この問題についてはインドネシアと日本の両国の文部省や芸大の学長・事務局長の理解や尽力が、この私の夢の実現につながったわけだが、池内学部長の熱意なしには到底ここまでは遂行できなかったと思う。それにつけても、池内氏がフランス楽派の教育をうけ、レジオン・ド・ヌールの保持者であることを考えると、どうやら真相はドビュッシーをはじめ多くのフランスの作曲家たちがつとにガムランに注目していた歴史的事実の影響と思われる。つまり私は間接的にはドビュッシーやラヴェルに礼を言わなければならない。

もっともこの私自身だって、ガムラン音楽のすばらしさにはインドネシアの見本市船の来航以来、決して忘れられない影響を受けていたのだが、一九六七、八年に渡米してウェスレヤン大学で、スハルト氏から直接指導を受けるまでは、自分で演奏することが出来るなどとは思ってもいなかった。これもガムラン音楽をすでに大学教育にとり入れていた米国人たちのお蔭といわなければならない。

とにかく、芸大でガムランを始める前から私の家では小編成のガムランを購入して、毎週水曜の夜に鳴らしていた。たった一度でもこの仲間に入って、一番やさしい楽器を見よう見まねでさわった人は、必ずこの不思議な響きの虜になる。ひどい人は寝ても醒めても、平均律のピアノでは表わせないペログやスレンドロ音階の、何か不安定な旋律の魅力と、決まった定旋律を基に、自分で即興的に工夫しながら、前に前にと音を先取りしていく独特のリズムが脳裡から消えなくなってしまう。ガムランの良いところはいろいろあるが、第一には何も知らない人でも、すぐ参加できるほど容易なパートもあるし、何年やっても到達できない程の奥深い技巧も要求されるといった広さにある。幼い子ども、元気のよい青年、やさしさにあふれた女声のソロ、渋いが重要な働きを持つ老人用の独奏楽器。これらがやたらと自己を主張し合うのではなく、互いの間隙を縫うような具合に調和よく結合されて、全体としてのアンサンブルを形づくっている。こんなに洗練された、こんなに人間的な音楽を作り出したジャワの人びとの社会は、一体どんな仕組みになっているのだろうか？

私のようながさつで、ストレートな人間がジャワの社会で暮らしたら、どんなにか人びとの心を傷つけ、無理解からの犠牲を強いることになるだろうかと、私はいつも恐れている。アメリカの友人の中には、ジャワの人は決して「ノー」といわない、何でも「イエス」というので、その気になっていたら嘘だったと嘆く人もいた。私たちはアメリカ人よりはジャワ人に近いので、その「イエス」の一言の中に、何十種類もの段階やニュアンスがあることも、また人びとの社会は、組み合わせによって無限の状況が出来あがるという封建的とも因襲的ともいわれる習慣をもよく経験している。だが、ジャワのガムランの中で感動的なことは、そうした年齢や性別、地位や身分、能力や意欲のちがう人たちの、それぞれの個性がそれぞれに十分活かせるような組み合わせになっていることである。また各人はほとんどすべてのパート（楽器と歌の）を知っているので、人数や顔ぶれの組み合わせで、どんな編曲にもなってしまう自由さである。私の経験では、決められた通りのパート譜にかじりついて、いつでもきっちり演奏しなければならない普通の西洋のオーケストラや室内楽とは比較にならない人間味を感じさせる。

（中略）

ジャワの生活で楽しいのは、客が見えて世間話などして食事をすませると、そろそろ合奏がはじまる。その日の顔ぶれで、楽器の受持ちや編成ができる。その家の嫁さんなど暇であれば、即興演奏による独唱プシンデンを受け持つが、台所が忙しければゴングなどを担当し、音楽がちょうどフレーズの区切れに来ると、やおら手をふきながら台所から現れて、とてもよいタイミングでゴーンと打って、また台所に帰るといった、生活の中の気楽さがあることである。

ある時、村でガムランのコンクールがあった。すでに各村で予選を通過してきた選手たちであったから、どの村のグループも私には王宮のガムランほどでないにしても、すばらしいプロのオーケストラのように上手に見えた。審査員が細かく点をつけていたが、私も今までのありったけの知識や経験や判断力を傾けて順位をつけてみたが、審査員の評価とはまるでちがっていた。私はスハルト氏に手ほどきをうけ、プラボトサプトロ氏からも特別に教えを受け、そののちスハルト氏の父親のサストロプストコ先生に弟子入りした。にも拘らず、私にはまだどの演奏がより上手で、どの演奏がより下手かの評価もできないほど、ジャワ的芸術感覚がわかっていないらしい。

それでも私はひたすら、この芸術のため少しずつでも進歩し、自分自身の開発もさることながら、若い芸大の学生教官の諸氏と力を合わせて、一人でも多くの日本

の音楽愛好家がガムランを聴いて生甲斐を感じるように、大きく言えば自分たちとつながりあるアジア文化を媒介として、自分自身を発見するよう願っている。

(出典：小泉文夫『空想音楽大学』青土社、1978年、147～152頁。1975年初出。)

さて、本日演奏する曲目は、1983年1月24日に新宿文化センターで開かれた『邦楽・ガムラン演奏会』で演奏されたものである。この公演は、邦楽とガムランの合同演奏会で、藝大で2回目となるガムランの発表の場でもあった。そのプログラムは、様々な様式の作品から成り、また、古曲だけでなく、当時外国人教師として招聘されていたサプトノ先生による新曲までもが並べられている。今回はその中から2曲取り上げて演奏したい。曲名の日本語表記はあえて当時のプログラム通りにした。

1. ウィルジュンガ Ladrang WILUJENG bedayan pélog barang

現在も藝大で最も多く演奏する曲の1つである。

(当時のプログラムより)

ウィルジュンガは、“つつがなし”の意味で、儀式そのものとそれに供えられる音楽や踊りが、無事とり行われることを、神に祈る気持ちが込められています。又、“歓迎の意味も持っていて、演奏会の最初に臨席する人々への敬意を込めて演奏されます。ガムランにはペログとスレンドロのはっきりと性格の異なる二つの音階が用いられ、その各々が三つの旋法を持っています。この曲で演奏されるペログ音階のバラング旋法は、半音を含む五音々階で、日本の沖縄音階とよく似た構造をしています。

2. ジャム・ジャム Lancaran JAMU-JAMU pélog nem

サプトノ先生が『邦楽・ガムラン演奏会』のために創作された舞踊「ダルマサリ」の終曲である。この曲の骨格旋律はよく演奏されるものであるが、この演奏会でのバージョンには、バリ島のガムランの様式が取り入れられている。今回は、当時学生の1人として演奏していた植村幸生先生の記憶をたどって演奏する。

最後に『邦楽・ガムラン演奏会』に寄せたサプトノ先生の文章を転載し、プログラムノートの締めとしたい。今回の演奏が50余年の藝大ガムラン史を展望する1つの足掛かりとなることを祈る。

芸大とガムラン サプトノ

複雑な音の模様を編み上げて作られるガムラン音楽は、非常に高度の芸術的完成度を示していて、聞く人の心を楽しませる一方、退屈をもさせるかもしれません。宮廷から田舎の隅々まで、人々の間で豊かに生きるこの音楽は、古から欧米の音楽家達の注目を集めていました。骨格となる旋律を書きとめる以外楽譜は一切用いず、どのような複雑な音楽も耳から覚えてゆく習得方法、その歌の独特な発声法、指揮者なしで音楽家同志のコミュニケーションによって合奏が成立するやり方、その他この音楽の様々な法則から、彼等は多くのことを学びとったのでした。そして、ヤーブ・クンストを始めとする幾人かの音楽学者達の研究成果は、更に多くのガムラン愛好家を生んだのでした。

1960年代以降、欧米のいくつかの大学ではガムランの講座が開かれ、音楽教育の新しい可能性を示唆しています。本学でも、1973年に小泉文夫教授を始めとする音楽学部の尽力によってのガムランの楽器が購入されて以来、学生達の関心は強く、1979年に私がジャワから招聘されてから、更に毎年多くの学生がガムランを熱心に学んでいます。昨年の一月十二日にはその成果として、本学主催の最初のガムラン演奏会が東京文化会館で開かれ、多くの方々から暖かい励ましをいただいたこと

昨年のガムラン演奏会に参加した学生のうち幾人かは卒業し、幾人かはジャワに留学して現地での研究・学習に勤しんでいます。その欠けた場所に新しい学生が加わり、本学のガムラン・アンサンブルは味わいを変えつつ健在です。学生達がガムランに接して最も驚き心引かれることは、演奏者に与えられた自由さと創造性にあると思われます。前述のようにその音楽は逐一楽譜に書かれることはなく、骨格となる定旋律のみが固定されています。各奏者は、その旋律に基づいてその楽器に変奏音型を繰り出していくわけですが、それは全く自由というのではなく、長い伝統に磨かれ、共通の感性によって厳しく律された約束事に従って行われます。それは当然のことながら、各奏者が互いの音に耳を澄まし音楽を通じて心をかよわせることによって、初めてアンサンブルが可能になることを意味しています。ガムランを学ぶことによって、学生達はこうして人と調和することの意味を再確認することになるのです。そして同時に、日本を含む東・東南アジアに最も根源的な五音音階とはいかなるものか、をも習得することになります。ガムランのスレンドロ音階は日本の律及び民謡音階と、ペログ音階は沖縄音階と、歌や弦楽器に用いられるバラング・ミレングと呼ばれる旋法は都節音階と非常に類似しています。それでは、今夜の邦楽とガムランの出会いから何が生まれ出るか期待しつつ、この新しい試みの為に御尽力くださった全ての方々に深く感謝してごあいさついたします。

Scanned with
CamScanner

雅楽

平調 《音取》

平調 《越天楽》

阿部三世子（鞆鼓） 後藤宣裕（箏）

中山誠也（琵琶） 竹本明星（龍笛）

福本行太（笙） Ferreira Rondon Julian Orlando（箎篳）

楽理科必修の日本音楽史概説の授業で、ほぼ最初に学ぶ分野が「雅楽」である。しかし、一時間半で学びきれることなどなく、とてもむずかしい。というのは、雅楽という音楽は、「やってみないと分からない」ことが非常に多いからである。

雅楽は5世紀から9世紀に伝来した朝鮮半島や中国大陆などの楽舞が、日本人の趣味に合う形に改変され日本列島に根付き、列島在来の楽舞と共に平安時代に宮廷音楽（芸能）として大成されたものである。平安時代になると、日本人が渡来の楽舞の新作を作るようになり、その過程で渡来楽舞の整理が行われ、舞が左方と右方に分かれる。また、宮廷や貴族の間で雅楽が愛好され始めると、やがて必須教養となり、貴族が室内で楽しめるように舞を伴わない楽器だけの演奏が成立した。これを「管絃」という。今回の楽理科研究演奏会では、この管絃の中でもとりわけ有名な《越天楽》を演奏する。

管絃の編成は三管両絃三鼓と呼ばれる。吹き物が箎篳・龍笛・笙の三種類、打ち物が鞆鼓・鉦鼓・太鼓、弾き物が琵琶と箏である。授業を受けて雅楽の概要を教えていただき、実際に副科の授業で吹いてみると、なんと音色の多彩で複雑なことだろうか。音の塊であったものが、はっきりと各パートが独立して聞こえるようになった。雅楽は聞いて楽しむものではなく、平安貴族たちと同じように、自分から演奏して楽しむものであるとわたしは思う。

雅楽の伝習は吹き物を一つ選んで、それを学んで行くことから始まる。雅楽専攻の同期に「どうしてその楽器を選んだのか」と尋ねてみると、ほぼ「ポケモンと同じ」という話であった。どの楽器を選ぶにせよ、その学習で使う伝承方法が「唱歌」である。雅楽の譜面には、越天楽の箎篳の場合「チラロロロタアルラ」という、メロディーを言葉に置き換えたものが書いてある。これに音程を付けて読み、旋律と息継ぎの場所を暗記する。この唱歌を用いた伝習システムは広く日本音楽に見られるものであり、その大きな特徴である。この唱歌を覚えて、次の打ち物・弾き物の伝習へと進んでいく。藝大の副科雅楽には三管しかない。しかしながら、これは至極当たり前で、最初に管楽器を必ず修めなければいけないからである。

今回のメンバーのうち、メロディーを担う三管は留学生・副科生であり、雅楽を専門に学んでいる学生ではない。副科では基本的に同じ楽器の人同士しか集まらず、ほかの吹き物と合わせる機会、ましてや絃・打を含めた合奏をする機会はほとんどない。しかしながら、雅楽は全体で合わせて初めて分かってくるものがたくさんある。笙は合竹の手移りがあり、フレーズの間をほかの楽器たちは若干待たなければいけない。さらに、そのために拍があいまいになってしまうため、それを琵琶が明示する。打ち物は周期的に同じ手を繰り返しているため、演奏の手助けになる。一つの楽器だけではできないことが、合奏になると可能になるのだ。

・平調 《音取》

「音取（ねとり）」とは、楽曲に先立ち演奏される短い曲のこと。これはチューニングが様式化したものであり、六つの調子それぞれに存在する。演奏の順番は、笙、箎篳、龍笛、鞆鼓、琵琶、箏である。

・平調 《越天楽》

雅楽のなかで最も知名度が高い曲である。さらに、管絃の曲としてのみならず平安時代の「越天楽今様」でさまざまな歌詞を当てはめて歌われたり、宮城道雄《越天楽変奏曲》で題材になったりと、その旋律は広く愛好されている。なお、盤渉調と黄鐘調にも越天楽は存在する。このような雅楽における移調を「渡物（わたしもの）」と呼ぶ。

始めは龍笛の独奏で始まる。そして「付所（つけどころ）」と呼ばれる拍子で全員合奏になる。曲は3つのフレーズ（行）から構成されており、正式に演奏すると①→①→②→②→③→③→①→①→②→②の10フレーズ（十行）となる。曲の終わりに差し掛かると、「止め手（とめで）」という旋律に移り、箏が主音を鳴らして演奏が終わる。

最後に、今回の楽理科研究演奏会のためにご協力賜りました、専攻生の後藤さん・阿部さんにお礼申し上げます。

京劇鑼鼓

劉光

《金声玉振 糸竹和鳴》

八大倉鼓社

大音量にご注意！

一．八大倉鼓社について

八大倉鼓社（バダツァン コシア）は2024年4月に設立され、発足メンバーは中国および日本からの東京藝術大学学部生、大学院生、研究生で構成されています。本社の設立目的は、キャンパス内で多文化的な生態系を育み、音楽理論研究される方に実際の演奏実践の機会を提供することにあります。また、比較的簡単な練習を通じて、その音楽の形式的な特徴や音楽表現の内在的な論理を実感できると同時に、中国戯曲における音楽的要素を考察できる場でもあります。本日の公演は、八大倉鼓社設立後初めての舞台披露であり、この一年間の練習成果を皆様にお届けいたします。

二．京劇鑼鼓とは

京劇鑼鼓は、京劇の上演において欠かせない打楽器アンサンブルです。複雑なリズム、独特な音色、舞台動作との調和を通じて、劇の演技に豊かな層次感と芸術的表現力を与えます。この音楽形式は、俳優にリズムの支えを提供するだけでなく、雰囲気盛り上げ、感情を表現し、物語を進展させる上で重要な役割を果たしています。京劇の鑼鼓は、板鼓、大鑼、鐃鈸、小鑼を中心に構成され、それぞれの楽器が独自の音色と機能を持っています。

京劇における板鼓は「板」と「鼓」という二つの打楽器で構成されていますが、しばしば「鼓」のみを指す場合もあります（以下、板と鼓）。板鼓は京劇鑼鼓の中核を担う楽器で、その役割は単なる楽器を超え、リズムを主導する役割を果たすだけでなく、京劇鑼鼓全体を指揮する重要なツールでもあります。

鼓は片面に豚革が張られた円形の太鼓で、胴体は木製、バチは主に竹製です。鼓を演奏する司鼓は、京劇鑼鼓班（鑼鼓を演奏するバンド）全体の指揮者としての役割を担っており、正確にリズムを掌握するだけでなく、演劇の進行に応じて鑼鼓の強弱やテンポをリアルタイムで調整します。このため、司鼓は鑼鼓班の中で絶対的な主導的地位を占めており、他の打楽器奏者は司鼓の指揮に従い協調して演奏します。この太鼓は、バチが太鼓の面にしっかり密着し、正しい力加減で打たれることでしか明るくしっかりした音を出すことができません。そのため、演奏者は右足を高く上げて右膝を基準に太鼓を打つ必要があります。



板は木製の打楽器で、長方形の硬い木板2枚で構成されています。通常、紫檀や紅木など、硬質で音色が澄んだ木材が使用されます。この2枚の木板は紐で繋がれており、演奏時には司鼓が左手に持ち、揺らして打ち合わせることで音を出します。板の音色は短く明るく、京劇の韻律やリズムを示す主要な道具であり、司鼓が指示を出すための重要な構成要素でもあります。



大鑼は銅製の打楽器で、形状は円形、縁がやや厚く、中央部が薄い構造となっています。そのサイズは演奏の用途に応じて調整可能です。大鑼の材料は主に銅合金で、手作業で叩き出し鍛え上げられて作られます。演奏時には、通常演奏者が左手で鑼を持ち、右手に柔らかい布で包んだ木製のバチを持って鑼面を叩きます。叩く位置や力加減によって音色が変化し、バチの動きの速さや力強さによって、柔らかい音から激しい音まで多様な表現が可能です。大鑼は音の持続性が強いいため、演奏者は必要に応じて手で鑼面を押さえ、音の長さを調節することがあり、その長い余韻と豊かな音高の変化により、大鑼は京劇鑼鼓の中で感情を表現する重要な役割を果たしています。



鐃鈸は、同じ大きさの金属製円盤2枚から成る打楽器です。円盤の中央が隆起しており、縁は薄めに作られています。全体は銅合金で作られており、円盤の中央には小さな穴があり、そこに皮ひもや布帯を通して演奏者が手に持ちやすいように工夫されています。演奏では、この2枚の円盤を互いに打ち合わせて音を出します。鐃鈸はしばしばリズムの裏拍で演奏され、板鼓を除く京劇鑼鼓の楽器の中で最も習得が難しい楽器の一つとされている。同時に、自由度が最も高い楽器でもあります。大鑼や小鑼とは異なり、鐃鈸は板鼓のリードに従うだけでなく、独自に装飾音を加えることで音楽表現をさらに豊かにする役割を果たします。そのため、演奏者には高度な技術と創造性が求められます。



小鑼は、音色が澄んで高く響く小型の打楽器です。形状は円形で、素材は銅合金が用いられています。鑼面はわずかに盛り上がっており、全体的に薄く作られています。その直径は通常 15～20 センチメートル程度です。演奏時には、演奏者が左手で小鑼を持ち、右手で鑼板を用いて鑼面を打ちます。右腕を回転させるように動かしながら打つことで、力強く明瞭な音を生み出します。大鑼と同様に、演奏者は指で鑼面を押さえることで音の余韻を調整することができます。小鑼はそのリズムパターンの特性上、打ち込みの密度が比較的に高いことが特徴です。さらに、京劇の鑼鼓点において小鑼はしばしば初めとして使われるため、小鑼を演奏する際には司鼓の指示を他の楽器よりも速く理解する能力が求められます。また、高密度で連続的に打つため、正確な打撃方法を身につけることが不可欠です。これにより、長時間の演奏でも一貫した音質と表現力を維持することが可能になります。



京劇鑼鼓は特定のシーンに雰囲気を作り出すために、他の打楽器も加えることがあります。例えば、今回の公演で使用された大堂鼓は、戦場の緊張感を表現したり、鬼神のようなキャラクターの神秘的なイメージを作り出すために使われます。また小堂鼓は、通常戦場や神秘的な雰囲気を強調するために用いられます。碰鈴は、特定のシーンに動きのある音響効果を加え、仙境や幻想的な場面を表現します。伝統的に、京劇鑼鼓班は舞台の側面や裏側に配置され、観客とは幕で隔てられ、音響効果は幕を通して観客の耳に届きます。しかし、現在では鑼鼓班も舞台に直接登場し、パフォーマンスの一部として演奏されることがあり、この形式は「鑼鼓場面」と呼ばれています。

京劇鑼鼓の演奏は、豊富で多様な鑼鼓点（鑼鼓リズムパターンの基本構成）に依存しており、これらのリズムパターンは使用されるシーンに応じて「文」と「武」の二種類に分けられます。文の鑼鼓のリズムは穏やかで繊細であり、主に文芸的な場面で登場人物の感情表現や細かな描写に使用されます。一方、武鑼鼓は速く、力

強いリズムが特徴で、武道のシーンや緊迫した場面の演出に用いられます。鑼鼓点
は京劇の曲牌と密接に結びつき、演技に音楽的支えを提供します。曲牌は京劇にお
ける固定のメロディーやリズムパターンで、楽器の構成に応じて「清牌子」、「干
牌子」、「混牌子」の三種類に分けられます。清牌子は管楽器や弦楽器を主とする
曲牌で、例えば今回の公演で使用された曲笛曲牌や京胡曲牌がこれに該当します。
干牌子は打楽器のみを使用する鑼鼓曲牌です。混牌子はこれらの組み合わせで、清
牌子のメロディー性と干牌子のリズミ的な言語を兼ね備えています。

三．曲目紹介

《金声玉振 糸竹和鳴》は山西省京劇院の司鼓、中国国家一級演奏員である劉光
氏が本公演のために編曲した作品です。この作品では、俳優や文場の楽器がない環
境でも、京劇鑼鼓の多様性と表現力を存分に発揮できるよう工夫が施されています。
本公演では、主に武の鑼鼓点や上記三種類の曲牌が盛り込まれています。以下は使
用される鑼鼓点と曲牌です。

- ・一锤锣 原场 ・【唢呐曲牌】风入松 ・慢长锤
- ・慢流水 走马锣鼓 大锣圆场 ・九锤半 快流水 望门 马腿 阴锣 水声
- ・【曲笛曲牌】傍妆台 ・【干牌子】马夫赶 ・【京胡曲牌】小开门
- ・战鼓 急急风 夹钹 拉大锤 四击头
- ・【唢呐曲牌】尾声 回头

八大仓鼓社の初舞台をどうぞお楽しみください！

出演者

司鼓	馬場小雪
唢呐 曲笛 京胡 大堂鼓 小堂鼓	裴 亦楠
大鑼 碰鈴	渡部佑有
饒鈸	桑原隆浩
小鑼	段 喬

(文責：裴 亦楠)

ハンドベル

岡本和子 編曲

讃美歌 525 番 〈I Need Thee (めぐみ深き)〉

讃美歌 第 2 編 167 番 〈Amazing Grace〉

阿部奏子 石谷咲 岡本悠汰 高嶋雅良
寺本佳乃 山田莉緒 山本義継

【ハンドベルについて】

今日の日本では教育現場や高齢者施設等でしばしば見られるこの楽器、演奏したことがあるという方も多いのではないだろうか。ハンドベルそのものの成立は 17 世紀であるが、演奏楽器としての歴史はそれほど長くはなく、世界中で広く愛されるようになったのは最近のことである。

● 歴史

ハンドベルはイギリス発祥である。建築技術の発展がヨーロッパの中でもとりわけ早かったイギリスでは、10 世紀頃から教会に多くの塔楼がつくられた。塔の上には 4～12 個のタワーベルが置かれ、時報や警鐘の役割を果たしていた。その鳴らし方はしだいに複雑化していき、練習の必要性が生じたが、実際のタワーベルを用いて練習することはできない。そこで、17 世紀に入ると練習用として取っ手付きの小型ベルが考案された。この練習用ベルが、現在のハンドベルの原型である。1840 年頃には、イギリスのハンドベルバンドがアメリカ東部で活躍したことをきっかけにアメリカで盛んに演奏されるようになり、その後アメリカを中心に演奏楽器として広まっていった。

日本には 1970 年頃に伝わり、1976 年には日本ハンドベル連盟が設立された。現在では 600 ほどのハンドベル演奏団体があり、これはアメリカ・イギリスに次いで世界で 3 番目に多い加盟数である。

1982 年以降、隔年でハンドベル世界大会が開催され、国境を越えたリンガー同士の交流が行われている。

● イングリッシュハンドベルとミュージックベル

ハンドベルは、正式にはイングリッシュハンドベルと呼ばれる。イングリッシュハンドベルは 5 オクターブで約 300 万円と高価であるため、日本の教育現場等では安価なハンドベルとして開発されたミュージックベルを用いるのが一般的である。両者の主な特徴・性質については、図 1 に示す通りである。ハンドベル類似楽器または広義のハンドベルとして他にハンドチャイム等が挙げられるが、本稿では割愛する。

今回の演奏では、イングリッシュハンドベル(2 オクターブ)を用いる。

	イングリッシュハンドベル	ミュージックベル
音域	最大 7 オクターブ	2 オクターブ
素材	青銅 ▶素手での取り扱い不可	真鍮または鉄+メッキ ▶素手での取り扱い可
大きさ(重さ)	音高により異なる (約 200G～約 8KG)	音高にかかわらず一定 (約 100G)
クラッパー 可動域	一方向	全方向(360°)
発祥	イギリス	日本

〈図 1〉

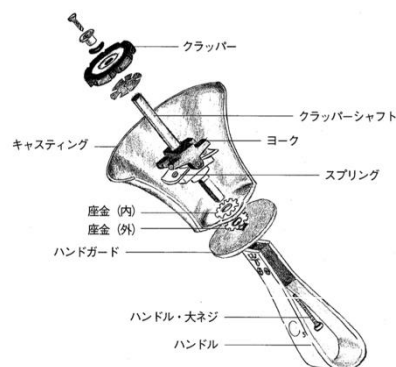


〈図2〉 イングリッシュハンドベル(左)とミュージックベル(右)

● イングリッシュハンドベルの構造

今回用いるイングリッシュハンドベルの内部の構造を図3に示す。

キャストイングと呼ばれる青銅製のベル本体を、内部に取り付けられたクラッパー(振り子)で叩くことで音が発生する。



〈図3〉 イングリッシュハンドベルの構造

【演奏曲目】

● I Need Thee (めぐみ深き)

「I Need Thee Every Hour」、「めぐみ深き主のほか」とも。ニューヨーク・ブルックリンのバプテスト教会に所属していたアニー・シャーウッド・ホークス(1835～1918)の詩に、同教会の牧師ロバート・ローリー(1826～1899)が曲をつけたものである。「主よ、喜び、悲しみにつけ、毎時間あなたを必要としています」といった賛美が歌われ、アメリカにおける第三次信仰復興運動により広く愛唱されるようになった。

● Amazing Grace

旋律の起源は不明であるが、世界中で映画等多数のコンテンツの中で使用され、アメリカでは「第二の国歌」と呼ばれるなど、最もよく知られた讃美歌の一つと言える。原詩はイギリスの牧師ジョン・ニュートン(1725～1807)による。ニュートンは、奴隷貿易に従事していたが、祈りによって死線をくぐり抜けた体験から回心し、のちに牧師となった人物である。この詩には、奴隷貿易に携わったことへの悔恨と、自分のような“wretch”(人でなし、卑劣漢)にさえも赦しを与えた神への感謝がこめられている。

【参考文献】

平田克己、大脇俊洋「イングリッシュハンドベルの音響特性解析」、『小山工業高等専門学校研究紀要』第43号、2010年、135-140頁。

磯部澄葉「ハンドベルの研究Ⅰーハンドベル及び金城学院大学におけるハンドベルクワイアの歴史ー」、『金城学院大学論集人文科学編』第7巻第1号、2010年、1-8頁。

荒井弘高「ハンドベル演奏法の研究」、『白鷗大学教育学部論集』第2巻第1号、2008年、1-19頁。

櫻井雅人「『アメイジング・グレイス』の起源と背景」、『一橋論叢』第130巻第3号、2003年、169-187頁。

中国琵琶演奏

《八月桂花》

《ふるさと》

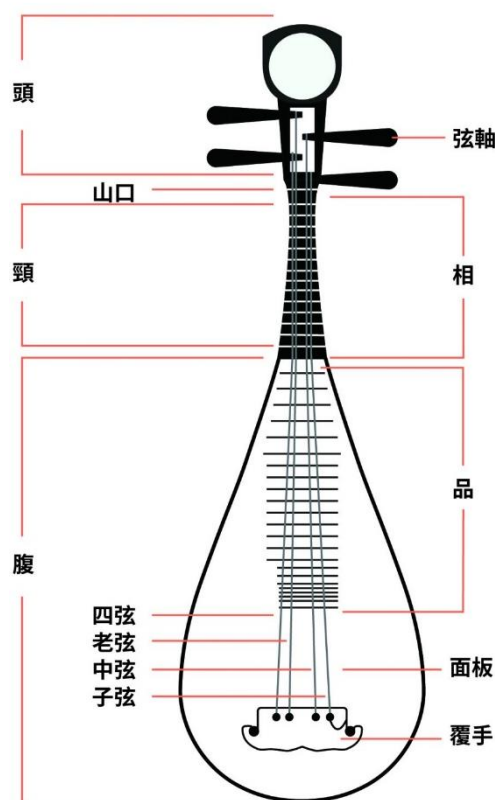
《送我一枝玫瑰花》

東洋音楽演奏Ⅱ受講生（佐藤舞弥・田村薫・中島珠奈・馬場小雪）

講師：王曉東先生

中国琵琶とは

中国琵琶は、4本の弦と31のフレットを持つ、中国の伝統的な弦楽器です。中国琵琶は主に3つの部分から成り立っています。上から順に、頭部、頸部、胴部です。頭部には、上部に施された彫刻と、調弦のための弦軸、弦を固定するための山口などがあります。中国琵琶の調弦は基本的に固定調弦でA-D-E-Aとなっています。頸部には、相と呼ばれる6つのフレットがあります。これは木や鹿の角、牛の角、象牙などでつくられています。胴部は、膨らんだ形を成しています。ここには、相より下にある、品と呼ばれるフレットがあります。表面を面板と呼び、側面部分を槽と呼びます。これを、椅子に座った状態で太ももの上に縦に乘せ、太ももと上半身で支えるようにして支えるような姿勢をとり、右手5本の指に付け爪を装着し、弦を弾いて演奏します。



中国琵琶の歴史

初めて中国で琵琶の記録が出てきたのは紀元前200年ごろです。始皇帝によって万里の長城が建設されているとき、その仕事の休憩中にひいていたと記されています。これがのちに奏琵琶と呼ばれるものです。この頃、中国琵琶は、西域と呼ばれていたペルシアの周辺地方からシルクロードを通して伝えられました。現在の琵琶の直径にあたる洋梨型の曲頸琵琶はその後、4世紀ごろに中国に伝えられたものです。当時は今とは異なり、ラクダや馬の上でも安定して弾けるように横に抱え、現在の日本の琵琶と同じようにバチを用いて演奏されていました。

中国史の中で最も国際的で華やかな文化が栄えたとされる唐の時代（618年～）になると、宮廷音楽の中で琵琶が重要な楽器として位置付けられる他、琵琶の名手も現れることで演奏技術の向上と楽器の流行が最も顕著に表れます。このような中国の文化が遣隋使や遣唐使、藤原貞敏などの手によって日本に伝わり、日本でさまざまな特徴を持った流派へと分かれていきます。しかし、この頃の琵琶の特徴を中国琵琶から読み取ることは非常に難しくなっています。

現在演奏されている中国琵琶は、1949 年の中華人民共和国が成立した時に流入してきた西洋音楽の影響を強く受けています。楽器改良の視点からわかりやすい例として、フレット数の大幅な増加が挙げられます。それ以前から、4 もしくは 5 存在したフレットが明の時代に 14 に増加するなど楽器改良に伴うフレット数の増加は見ることができましたが、西洋文化との接触を通じて倍以上の 31 にフレットが増加しました。これによって、音域が拡張し、より複雑な演奏が可能になったことにより、演奏スタイルも変化します。下のフレットを押さえやすくするために琵琶を立てて演奏するようになり、指で演奏することでより繊細な表現を模索するようになります。そして、現在のスタイルを確立するに至りました。

中国琵琶の技法

琵琶は中国語で Pipa（ピーパ）と呼ばれます。これは右手で弦を外側に弾く奏法、右手で弦を内側に弾く奏法という意味があります。奏法が名前になっているように中国琵琶は、さまざまな演奏技法を行うことを可能にするために左手でフレットを押さえ、右手の指で弦を弾くことで演奏します。この演奏技法も西洋音楽の影響が大きく関わっています。

中国琵琶で演奏される楽曲は、前にも記したように大幅な改良が行われていることも影響し、主に古典とそれに当てはまらない曲があります。後者には、1940 年代以降にもたらされた西洋音楽の影響が多く見られます。現代琵琶の創作起源とされる林石城も西洋的なアプローチを大きく取り上げており、これには教育システムも関わっていると考えられます。彼は、琵琶教育において伝統的な手法である口頭伝承ではなく、さまざまな音楽に対応できるような総合的な技能の習得を目指した教本と練習曲を制作し、教育をシステム化しました。この総合的な技能の習得を目指す過程において古典の曲だけでは対応できなくなってしまったため新しい楽曲を制作する必要性に迫られることとなります。また、政府の芸術方針としても西洋音楽を取り上げることが推奨していました。そうして現代的な作品が創作されることにより、奏法も増加していきました。

例えば、弦とフレットを同時に弾いて演奏する奏法、弦を弾く爪の角度を変える奏法、トレモロなどが挙げられます。トレモロは、今では中国琵琶の特徴的な双方とも言えると思います。これも以前は行われていない奏法でした。今では 5 本の指を順に動かして連続して弦を弾いていくことで音を持続させていくというやり方でトレモロを行うことを可能にしています。このように発展をしていくことで中国琵琶は現在の形となりました。

演奏曲

《八月桂花》

「8 月に金木犀が辺り一面に咲いている」ということを曲中でトレモロが多用されるなどの技法や音色の変化などを用いて表現しています。中国の江西省あたりで歌われていた民謡である《八段錦》をもとに作られた楽曲です。労働者を奮い立たせるような歌詞がつけられ、革命歌として歌われていたものです。

《ふるさと》

日本でもお馴染みの楽曲です。2 パートに分かれて演奏をいたします。

《送我一枝玫瑰花》

現代的な中国琵琶の発展、改良がよく見ることができる楽曲です。同じメロディーラインを低音域から高音域まで音域を変えながら一度に複数音演奏することをさまざまな技法を用いながら繰り返し行っていきます。この楽曲は、元は琵琶の楽曲ではないものが編曲されたものとなっています。

ヴァイオリン・ソナタ

R. シューマン R. Schumann

《ヴァイオリン・ソナタ第1番 イ短調 *Violin Sonata in A Minor No.1*》
op. 105 より 第一楽章

木村美晴（ヴァイオリン）
高田莉彩（ピアノ）

シューマンの室内楽といえば、「室内楽の年」と呼ばれる 1842 年に多くの作品が集中的に書かれたことがよく知られている。この年には、弦楽四重奏曲第1番～第3番、有名なピアノ五重奏曲、ピアノ四重奏曲、そしてピアノ三重奏のための幻想小曲集等が作曲された。その後 1847 年には2曲のピアノ三重奏曲、第1番と第2番が作曲される。さらに 1851 年には、ヴァイオリン・ソナタ第1番と第2番、そして、ピアノ三重奏曲第3番が作曲された。シューマンの室内楽作品の作曲はおおよそこの3つの年に集約されている。

今回は、これらの3つの年の中でも特に後期に当たる 1851 年の作品から、ヴァイオリン・ソナタ第1番を取り上げたい。シューマンが 1842 年、1847 年の集中的な作曲を経てから、後期になって初めてヴァイオリン・ソナタという編成に着手したことは非常に興味深い点である。ヴァイオリン・ソナタは 1851 年に初めて書かれた後、同年の第2番を経て、1853 年に F・A・E ソナタの第2、第4楽章、そしてそこに第1、第3楽章を加えた第3番が作曲されている。

今回取り上げる《ヴァイオリン・ソナタ第1番 イ短調》は 1851 年、シューマンのデュッセルドルフ時代に作曲された。

デュッセルドルフで彼は 1850 年から市の音楽監督を務めていたが、指揮をしていた合唱団やオーケストラと意見が対立するなど、問題を抱えていた。翌年 1851 年3月の演奏会ではデュッセルドルフ新聞がシューマンの指揮を非難し、それをきっかけにそれまで溜まっていた人々の不満が表面化した。自身で音楽に没頭する傾向が強く、統率力に欠ける場所があったシューマンには指揮という仕事は適さなかったようである。練習の規律は次第に乱れ、合唱団員の欠席が増えるなど熱意の低下も目立つようになってきた。

そうした中、夏には妻クララと共に南ドイツとスイスに旅行に出かけている。ボン、シューマンが学生時代を過ごしたハイデルベルク、バーデンバーデン、バーゼル、ジュネーヴ、シャモニーを訪れ、シャモニーの宿でモンブランを仰ぎ見たり、夕暮れの中ジュネーヴの湖を渡ったりしている。ピアノのための《三つの幻想小曲集 op. 111》は、この旅行中に作曲されている。この旅行は彼にとって非常に印象深いものとなり、病床にあった後年にもその思い出を回顧していたという。

1851 年秋からのシーズンでは、さらに合唱団との不和が目立つようになっていった。9月6日には音楽協会とシューマンとの間に意見の対立が起こり、言い争い

となりながらも、10 月から 12 月にかけて 3 回の演奏会が行われる。この間、彼は別の合唱団「ジングクレンツヒェン（歌の環）」、また室内楽グループ「クワルテットクレンツヒェン（四重奏の環）」を結成する。

こうした中で書かれたのがこのヴァイオリン・ソナタ第 1 番である。この曲は 1851 年 9 月、数日というわずかな期間で書き上げられた。私的初演は 10 月 16 日にヴァジエレフスキとクララによって、公的初演は 1852 年 3 月、フェルディナント・ダーフィットとクララによってライブツィヒで行われた。

このソナタの第 1 楽章は一見通常のソナタ形式で書かれているように感じられるが、その内にはシューマンらしいさまざまな仕掛けが含まれている。

まず、冒頭に提示されるモチーフが 5 小節単位で進んでいくという点が挙げられる。このモチーフはヴァイオリンによって主調の a-moll で 5 小節間提示された後、すぐにピアノに受け継がれ、同じく 5 小節間、d-moll で奏される。その後、F dur に転調したテーマをヴァイオリンが奏し、ピアノのバスに a-moll の主題が戻ってくると、今度は 3 小節でテーマは打ち切れ、その後は 1 小節単位で主題の断片が重なっていく形で曲が展開していく。このように冒頭から 5 小節という一見半端な単位で曲が展開されながらも、それが自然にピアノとヴァイオリンの受け渡しに組み込まれているという点がこの曲の大きな特徴だと考えられる。

ここでなぜ 4 小節ではなく 5 小節という単位が生まれたのかを考察すると、次のようなことが考えられる。まずモチーフは完全 4 度上行と二度の短 2 度下降によって始まり、その後再び同じ二度の短 2 度下降が繰り返された後、半音下の音を経て短 6 度上行、その後下降していき最後に短 6 度上行でフレーズが収まると共に次のフレーズに受け渡されるという流れになっている。つまり第一主題はあえて細かく分解するとおおよそ 2 小節と 3 小節に分けられ、ピークは 4 小節目の頭にあると言えるだろう。ここで特徴的なのは、この前半 2 小節のフレーズの末尾にある 2 度の短二度下降が、続く 3 小節目のアウトタクトからもう一度繰り返されるという部分だ。尚この際、F→E の部分の音価は縮められている。

仮にこの繰り返しがなかったとすると、ピークが 3 小節目の頭に位置する、全体が 4 小節の第一主題が完成する。これは小節構造としてはより自然であり、理論上ありえた形であるだろう。しかしシューマンはここであえて F→E→E→Dis の動きを畳み掛けるように入れることで 4 小節の均衡を壊している。これによって生まれる拍節感のずれ、また散文的な語りのようなものがこの曲の特徴だと言えるだろう。

また第 2 主題は第 1 主題と類似した音型を使いながらも、C-dur に転調することで冒頭とは非常に対照的な、解放感溢れる旋律となっている。ヴァイオリンからピアノにこの主題が受け継がれ、その後も第 1 主題部と同様の音型が登場し、展開していく。展開部においても常に第 1 主題の断片が組み合わされており、冒頭主題が曲全体を通じて最大限に活用されているのがこの曲の大きな特徴だと言える。

やがて第1主題の断片がシンコペーション的な食い込んでいくリズムになり、盛り上がりを見せると、約二倍に引き伸ばされた主題が登場し、その主題の流れを引き継ぎながらそのまま再現部に突入する。再現部では、第1主題から第2主題への経過において、わずか1小節の間に a-moll から A-dur への転調が行われる部分が非常に印象的である。

Coda においては、展開部に登場したヴァイオリンの16分音符による分散和音が登場するが、ここでも第1主題の断片が大いに活用されていることがわかる。最後に冒頭の4度上行形を提示することで、この楽章が終結する。

シューマンは歌曲を多く遺した作曲家であるが、今回この曲に取り組む上でも、メロディーを歌のように美しくつなげて弾くことを意識した。前の小節の2拍目から次の小節の1拍目に向かう働きを持った音型が多く、アウフタクトを感じさせる部分もある。美しいメロディーを丁寧に歌い込み、小節線がないかのように聴かせること、そのなかでも推進力は失わないようにすることを意識して取り組んだ。

さらにこの曲では、第1主題やその断片を常にヴァイオリンとピアノが交互に担当し、ほとんど交代していない部分がないと言って良い程、細かくテーマの引き継ぎがなされている。この掛け合いを、不安定ながらも自由に散文的なリズムの中、いかに表現できるか模索しながら臨んだ。この曲の独特なエネルギーと共にその成果を感じていただければ幸いである。

ブルガリア民俗音楽

北西ブルガリア地方のホロの音楽 Северняшка шира

北ブルガリア地方のホロの音楽 Копаница

ロドピ地方の民謡 Излел е Дельо хайдутин

玉置彩乃（ガドゥルカ、民謡歌唱） 石井亜季（ピアノ）

皆さんは「ブルガリア民俗音楽」と聞いて、どのような音楽を思い浮かべられるでしょうか？最もよく知られているのは、フィリップ・クテフ民俗合奏団などで有名な、女声合唱団でしょうか。神秘的な響きやハーモニーが美しいこのブルガリア民謡合唱は、CD アルバム“*LE MYSTÈRE DES VOIX BULGARES*”（邦訳：「ブルガリアの声の神秘」）が1975年にスイスで発売されたことに端を発して、世界的に注目を集めることとなりました。しかし、ブルガリアにおける民俗音楽の伝統を、民謡合唱のみから語ることはできません。

・ブルガリア民俗音楽における「民謡歌唱」と「器楽演奏」・

ブルガリアにおける民俗音楽実践は、大きく「民謡歌唱」と「器楽演奏」に分けることができます。民謡歌唱は伝統的に、仕事歌や噂話の歌、風刺歌として、また人々が感情を吐露する手段として歌われてきました。そうした性質から、民謡歌唱は主に、家庭内で家事をしたり地域社会の中で手仕事などを協力しながら進めたりしてきた、女性たちによって実践されてきました。

一方、家を離れ、遠方の牧草地などで羊飼いや山羊飼いとして仕事をしていた男性たちは、主に民俗楽器を使用した器楽演奏を行っていました。伝統的な楽器としては、ガイダ（バグパイプ）、カヴァル（斜め吹きフルート）、ガドゥルカ（弓奏擦弦楽器）、タンブーラ（撥弦リュート）、トゥパン（ドラム）などが用いられてきましたが、使用楽器は地域ごとに異なります。

現在では男性民謡歌手や女性民俗楽器奏者も複数活躍していますが、このような民俗音楽文化におけるジェンダー観は未だにブルガリア社会に一定程度残っていると言えます。



（↑民謡を歌うブルガリアの女性たち。伴奏を担うガイダ奏者は、大半が男性である。2024年7月、ブルガリア・コテル市で開催されたフォークロア・フェスティバルにて。撮影は筆者による。）

・民謡やホロの伴奏としての器楽演奏・

ブルガリア民俗音楽における器楽演奏は、器楽曲の独奏やアンサンブルの他に、民謡歌唱やホロの伴奏も担っています。民謡歌唱の伴奏として器楽が演奏される場合、伝統的に歌パートの旋律とユニゾンで演奏されることが多く、さらに近年では演奏形式の近代化に伴って、歌パートの前後の前奏や間奏もしばしば器楽が担当しています（演奏形式の近代化以前は、民謡の演奏に前奏や間奏などはほとんど組み込まれていませんでした）。

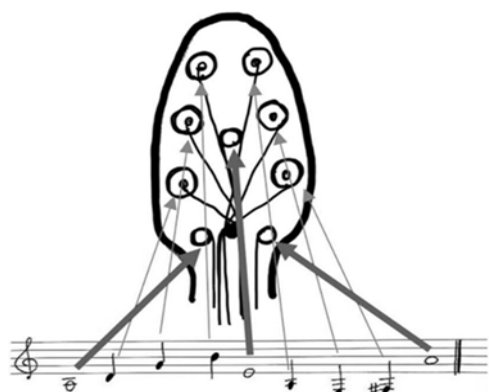
ホロとは、ブルガリアの伝統的な民俗舞踊のことを指します。ブルガリアでは、結婚式や卒業パーティー、お祭りの際などに、老若男女が手を取り合って円になってホロを踊ります。その他、小中学校の体育の時間で基本的なホロのステップを学習する時間が設けられていたり、民俗舞踊を趣味で踊る人々が集う教室やクラブも各地域社会に数多く存在していたりと、ブルガリアの人々は日々の生活の中で現在でもホロを大切にしていると言えます。人々がホロを踊る時、必ず民俗音楽が演奏されるか、民俗音楽の音源が流されます。踊り手たちはひとたび音楽が聞こえると、その音楽のリズムや拍子から、これから踊る民俗舞踊の種類を認識し、自然とステップを踏み出すことができるのです。ホロの伴奏は、一種類の楽器のみによって行われる場合も、複数種類の楽器によるアンサンブル形式で行われる場合もあります。アンサンブル形式による伴奏の場合、リズムを刻むトゥパン以外の楽器は同じ旋律をユニゾンで演奏するのが一般的となっています。



(↑民俗音楽のCDをかけながらホロを踊るブルガリアの人々。2024年7月、ブルガリア・スタラ・ザゴラ市の民俗舞踊クラブにて。撮影は筆者による。)

・民俗楽器「ガドゥルカ」について・

本日使用する「ガドゥルカ」という楽器は、ブルガリアの伝統的な弓奏擦弦楽器です。元々はとりわけトラキア地方（ブルガリアの中央部）を中心に演奏されていましたが、今日では全国的に演奏されています。胴が梨形になっており、複数の共鳴弦と、実際に弓で擦って音を出すための三本の弦が張られています。共鳴弦の本数は、社会主義時代に11本がスタンダードとなりましたが、近年ではより少ない共鳴弦でいかに美しい音色を実現させるかについて研究が進められており、筆者の使用している楽器のように、11本よりも少ない本数の共鳴弦が採用された楽器も製作されています。従来は楽器を左手に持ち、胴の下部を膝に当てるように構えて演奏されていましたが、現在ではより複雑な旋律の演奏やより大きな音での演奏を可能にするために、右肩から下げたベルトに楽器の下部を挿すか挟んで固定します。ガドゥルカの形状のルーツは中央アジアの棹付き擦弦リュートに、名称のルーツはスラブ諸国の棹付き擦弦リュートに由来すると考えられます。



(↑左：筆者の楽器の主要弦および共鳴弦の音程配置。右：ガドゥルカの構え方。)

・ブルガリア民俗音楽をピアノ伴奏付きで演奏するということ・

本演奏企画では、ガドゥルカや民謡歌唱をピアノ伴奏付きで演奏しますが、このような編成でブルガリア民俗音楽が演奏されるようになったのは、1950年代以降のことです。ブルガリアは1946年に社会主義国家となり、国内の音楽文化は社会主義リアリズムを体现するための「洗練された」「芸術的な」ものとなることが求められました。それを実現させるための文化政策の一つとして、プロの民俗音楽家を養成するための専門教育機関が設立されたのですが、ここで始められた音楽教育というのが、ピアノを使用して西洋音楽理論に基づいた実技指導を行うというものでした。こうした指導法の導入は、ブルガリアでの民俗音楽専門教育が、当時の西欧諸国やソ連の音楽教育機関における指導法を参考にして組み立てられていたことに起因しています。例えば今日の同教育機関における民謡歌唱指導においては、ピアノによって弾き示される三和音に続く形で発声練習が行われ、実技試験ではピアノ伴奏付きで独唱をすることが求められています。

ピアノ伴奏付きで演奏するということは、ブルガリア民俗音楽において伝統的なスタイルではありませんが、現代のブルガリアで民俗音楽を学ぶ人々が実際に行っている演奏方法を紹介するという意味で、本演奏では「独奏楽器（または独唱）+ピアノ」という編成を採用することとしました。

～～楽曲解説～～

1. 北西ブルガリア地方のホロの音楽・Северняшка шира

「Северняшка шира セヴェルニヤシカ・シラ」とは、音楽の名前ではなく、民俗舞踊の名前です。北西ブルガリア地方のヴィディンという町でとりわけ盛んに踊られる舞踊で、テンポの速い2/4拍子が特徴です。本演奏企画では、このタイプの舞踊のための音楽として複数存在するレパートリーの中から、筆者がフィールドワークで訪れた児童民俗合奏団「Загорче ザゴルチェ」で演奏されていた一曲を選んでお届けいたします。今回の演奏では、本来トゥパンが担当するリズムパートを、ピアノ伴奏で代替します。ピアノパートのリズムは、「ザゴルチェ」における演奏の映像から、実際にトゥパン奏者によって刻まれたリズム（譜例1）を抽出したもので、ピアノ奏者は「кияк キヤク」（左手で持つ、太くて先の曲がったバチ）によって叩かれたリズムを左手で、「дробенка ドゥロベンカ」右手で持つ、細くて真っ直ぐなバチ）によって叩かれたリズムを右手で演奏します。また、短調の旋律であることから、ピアノパートの和音進行はKirirov(2015)による民俗音楽伴奏の和声進行類型を参考に、「i-V-i」を基調に構成しています。



（譜例1：トゥパンの基本リズム型＝本演奏のピアノ伴奏の基本リズム型）

2. 北ブルガリア地方のホロの音楽・Копаница

「копаница コパニツァ」は、テンポの速い11/16拍子の民俗舞踊を指す総称です。今回演奏するのは、とりわけ北ブルガリア地方に特有のコパニツァである、「ганкино хоро ガンキノ・ホロ」のための音楽です。基本リズムは「2+2+3+2+2」となっていますが、ブルガリアの音楽家や踊り手たちはこのリズムを「раз два три и четири пет ラズ・ドヴァ・トゥリ・イ・チェティリ・ペット」（日本語で言うと「一、二、三、と、四、五」のような感じ）と言いながら刻んでいます。本演奏内のピアノ伴奏も、譜例2のようにその基本リズム型によって構成しています。旋律は第二音と第三音の音程が増二度であるマカーム・ヒジャス（譜例3）の音階から成っていることから、ピアノパートの和声進行は一曲目と同様、Kirilov (2015)による和声進行類型を参考に、「I-vii-I」を基調に構成しています。旋律そのものや装飾の付し方は各奏者のスタイルによって微妙に異なりますが、本演奏においては「ザゴルチェ」で使用されている楽譜に記された旋律を基本

に、「ガドウルカのパガニーニ」と称された名演奏家、アタナス・ヴァルチェフ（Атанас Вълчев、1937～2010）による演奏録音を参考にした装飾を付して演奏いたします。



（譜例 2：ピアノ伴奏の基本リズム）



（譜例 3：ブルガリアのマカーム・ヒジャス）

3. ロドピ地方の民謡《Излел е Дельо хайдутин》

《Излел е Дельо хайдутин デリヨはハイドウティンになった》は、ロドピ地方（ブルガリア南部）の民謡です。この曲は、1968 年のヴァリヤ・バルカンカ（Валя Балканка、1942～）による歌唱の録音が、1977 年に NASA によって打ち上げられたボイジャー探査機に搭載された、所謂「ボイジャーのゴールデンレコード」（地球人の様々な文化、文明を地球外生命体に伝達する目的で作られた八枚のレコード盤のこと）に収められたことから、一躍国内外で有名となりました。

この歌の背景として、ブルガリアが 14 世紀末から約 500 年間もの長きにわたり、オスマン帝国の支配下にあったという歴史があります。歌詞中で登場する「デリヨ」という人物は、17 世紀後半から 18 世紀初頭にロドピ地方でハイドウティン（オスマン帝国側の統治者達に刃向かった、反乱軍のメンバーのこと）として活躍した人物とされています。本民謡の歌詞（歌詞 1）には、デリヨの親戚か知人といった立場の人物によって、デリヨがハイドウティンとして遠くへ旅立ってしまったことへの嘆きや、村に残された彼の叔母たちが連帯責任を取らされる形で強制的に「トルコ人」にされてしまうことへの恐怖の感情が込められています。

ロドピ地方の音楽は基本的にペンタトニック・スケールからなっており、この民謡の場合はマイナー・ペンタトニック・スケール（譜例 4）が基となっています。ただしロドピ地方の音楽には、本来マイナー・ペンタトニック・スケールに含まれることのない音が、スケールの元々の構成音どうしを円滑に接続する目的や装飾的な目的から追加されているケースが多く見られ、本民謡の旋律もそうしたケースの一つです。

1) Излел е Дельо хайдутин,

Хайдутин ян кесаджие,
С Думбовци и с Караджовци.

2) Заръчал Дельо, порочал,

Дериданскине айене,
Айене кабадаје,

3) В селоно имам две лели,

Да ми ги не потурчите,
Да ми ги не почърните.

1) デリヨがハイドウティンになった、
反逆者となってしまった、
ドゥンボヴィ氏族とカラジョヴィ氏族とともに。

2) デリヨが次のような指示をした、
厚かましい顔をしたアヤン（地元の為政者、暴君）に。

3) 村には二人の叔母がいる、
彼女たちをトルコ人にしないでくれ、
彼女たちを汚さないでくれ、と。

（歌詞 1：左：ブルガリア語歌詞。右：ブルガリア語歌詞の、筆者による和訳。）



（譜例 4：ロドピ地方の音楽によく見られるマイナー・ペンタトニック・スケール）

（文責：玉置彩乃）

ピアノ独奏

ベドルジハ・スメタナ Bedřich Smetana

《チェコ民謡による幻想曲 口長調 *Fantasie na české národní písně*》

横井嶺花

スメタナは今年 2024 年に生誕 200 年のメモリアルイヤーを迎えた作曲家である。スメタナといえばやはり、《モルダウ》を含む、連作交響詩《我が祖国》などの印象が大きく、管弦楽曲やオペラ作品が注目されがちだ。しかし実際には、かのリストも認めるほどの素晴らしいピアニストだったのであり、美しいメロディーや技巧的なパッセージが特徴的なピアノ作品を数多く残している。そして今回演奏させて頂くこの《チェコ民謡による幻想曲》も、全体に雄大な響きを持たせながらも、数珠のように繋がる細やかなパッセージが対比を見せ、スケールの大きな素晴らしい作品となっている。今回はこのようなメモリアルイヤーという記念すべき年に、スメタナの知られざるピアノ名作品を演奏できることをとても嬉しく思う。

さて、この曲の最大の特徴は、曲名にもある通り、チェコ民謡が用いられていることだといえよう。以下は、民謡をクラシック音楽のひとつのモチーフとして引用したスメタナの魂胆や、そもそもスメタナの芸術理念は何だったのかについて、彼の生涯や時代背景を追いながら考察していきたい。

ベドルジハ・スメタナは 1824 年、チェコ（当時のボヘミア）のリトミシュルに生まれた作曲家で、幼い頃から音楽的才能を示し、6 歳の時には既にピアノ公演も経験していた。プラハで音楽教育を受けた後、ピアニストとして活動し始め、やがて作曲家としても名を馳せるようになった。また、彼の音楽は、自国のチェコの民族性と西洋音楽の伝統が見事に融合されており、当時の人々だけでなく、後世の作曲家たちにも大きな影響を与えたことから、チェコ国民楽派の創始者とも言われている。

スメタナが生まれた地、ボヘミア王国は複雑な歴史を抱えており、彼が生まれる 200 年前からスメタナがチェコ音楽の祖となる運命の歯車は動き出していた。1617 年、神聖ローマ帝国の皇帝は、フェルディナント 2 世をボヘミア王国の王として指名したが、彼は熱心なカトリック教徒のあまり異教徒を弾圧していた。これにボヘミア王国のプロテスタントらは猛抗議をし、その翌年には国王の使者をプラハ城の窓から投げ落とすという事件が起こり、ボヘミア王国の王にはプロテスタントのフリードリヒ五世が迎え入れられた。神聖ローマ帝国のハプスブルク家はこれを反乱とみなし、事態は戦争へと発展し、1620 年のワイセンベルクの戦いではボヘミア側が大敗を喫した。そして以後ボヘミア王国に対するハプスブルク家の支配は厳しいものとなり、チェコ人は政治的・経済的にも支配される側となった。しかし、ちょうどこのスメタナが生きた 19 世紀中頃は、人々が他民族に支配されない独立したチェコ人の誇りと自由を求めて民族復興運動を起こし始めた時であり、独立の機運が高まっていた頃であった。そしてその流れは政治や経済だけではなく文化・芸術面にも及ぶようになったのであり、スメタナはこの民族復興意識を強く持って芸術活動を展開した芸術家の一人だったといえる。実際に 1848 年に起こった革命運動の際には、ピアノ曲《プラハ学生部隊行進曲》や《国民軍行進曲 ニ長調》、合唱曲《自由の歌》などを作曲したのであり、当時 23 歳だった彼が愛国心を掻き立てられていた様子を伺うことができる。このように、これらの時代背景や社会背景を鑑みると、このような時代に生まれたスメタナは、ある意味チェコ国民楽派の創始者となる運命を授けられていたとも言うことができるのかもしれない。

しかし、そんな彼が書いた作品がすぐさまチェコ国民の心を打ち、人々からの人気を得たわけではなかった。というのも彼は、当時ボヘミアでより一般的であった「民謡の模倣に基づく国民音楽の創造」という方法ではなく、民謡を引用したり、農村や民衆の

有り様などの国民的な特性をシンボリックに表出したりすることで、国民音楽を確立していこうとする方法を模索していたからだ。つまり、近代的な「国民音楽」としてのスメタナの作品は、フォークロアの要素を象徴的にメタファーとして 19 世紀後半の西洋音楽の論理の中に織り込み、民俗性を近代性と結びつけながら、普遍主義との融合をより一層緊密に図ろうとする中で生み出されたのだった。だからこそ当時になくスメタナの革新主義の音楽は、当時の人々にとってはチェコの民俗性を感じられなかったり、ドイツ的音楽の模倣に過ぎないのではないかと捉えられてしまったりして批判が相次いだ。また、彼は 32 歳の頃、音楽家として自国での評価を得られなかったためスウェーデンへ渡り音楽活動に励む日々を送ったのだが、帰郷した際にはチェコ語も話せない故郷を離れた不義理な作曲家として人々からの白い目を向けられるようになってしまう。チェコ国民念願の仮劇場が設立された際もその指揮者にスメタナが選ばれることはなかった。しかしやがて、チェコ語の猛勉強の末に完成した《ボヘミアにおけるブランデンブルクの人々》は第一幕の終わりから大喝采を受け、チェコ創作オペラコンクールでは最優秀賞を受賞した。その同年には《売られた花嫁》も発表し、人々の評価を伸ばし続け、ついにマイルを退け仮劇場の指揮者に選出されるまでになり、仮劇場の定礎式にはスメタナの合唱曲や《祝典序曲》、新作オペラ《ダリボル》が上演された。こうしてオーケストラ団員はスメタナを慕い、プラハの人々はスメタナを評価し続けるようになり、人気と名声を得ていくこととなった。しかしこうした彼の活躍をよく思わなかったリーゲルやマイルらは執拗にスメタナ批判を続け、さまざまな陰謀を企て、やがて彼は心労の絶えない日々のすえ、心身ともにさまざまな不調が現れ、ついに音楽家の命とも言える聴力までも失ってしまった。しかしそれでもより一層作曲に励み、遂にかの名作品である故郷ボヘミアを讃える《我が祖国》を完成させたのであった。ご存知の通りこの曲は大成功を収め、チェコを代表する国民的な音楽家として讃えられるようになっていったのだ。

このように、実直で努力家な一面のあるスメタナは音楽に対する深い情熱とチェコ民族への誇りを持ちながら生涯を貫いた人物だといえよう。まさに彼の生涯は、次々に不運が訪れ、度重なる困難に巡り合わせたものだったと言えるかもしれないが、どんな苦境でも音楽を手放さず、最後まで創作に取り組んだその姿勢こそ、彼の強靱な精神力と深い愛国心を物語っていると言えるだろう。

ぜひ 200 年の時を経た今日、このようなスメタナの精神や当時の社会に思い馳せながらご堪能頂きたいと思う。

【企画】シューマンと管楽器

- I. 《幻想小曲集 *Fantasiestücke*》 op. 73-1
- II. 《3つのロマンス *Drei Romanzen*》 op. 94-2
- III. 《アダージョとアレグロ *Adagio und Allegro*》 op. 70 より抜粋

小橋優里（オーボエ）
眞鍋知輝（ホルン）
山田莉緒（クラリネット、ピアノ）
阿部奏子（ピアノ）

はじめに

本企画は、ロベルト・シューマン Robert Alexander Schumann (1810～1856) による管楽器 1 本とピアノのために書かれた作品を同プログラムに組み込む演奏実践である。

管楽器+ピアノのアンサンブル作品は、数あるシューマン作品の中では比較的珍しいものであるが、そのほとんどが人気作品として広く知られているのもまた確かだ。今回は、そのような作品群から三作品を選び、抜粋にてひとつのプログラムを構成する。

シューマンの二重奏作品は、その多くが 1850 年前後に集中して書かれているが、とりわけこの 3 曲はともに、ドレスデン時代最高の創作数を誇る 1849 年（シューマン 39 歳）作曲だということも見ておく必要があるかもしれない。

この時期は、30 代に差し掛かってから長年苦しんできた精神疾患も比較的落ち着いており、創作意欲の高まりが見られた時期であったという。さらに言うならば、《アダージョとアレグロ》op. 70 を書き始めたのは、2～3 日で書き上げた《幻想小曲集》op. 73-1 完成翌日であるとの記録もあり、この時期の筆の進みが異様に早かったことも伺い知れる。

3 曲とも、シューマンの歌曲作品と同様に、ピアノが伴奏のみに徹することはほとんどなく、技術・表現ともに独奏楽器と並び立つような箇所が目立つ。このこともシューマンのアンサンブル作品をみる上で重要になるのではないだろうか。

I. 《幻想小曲集 *Fantasiestücke*》 op. 73-1

（クラリネット：山田莉緒 ピアノ：阿部奏子）

「幻想小曲集」をタイトルにもつ曲集は全部で 3 つあるが、これは作曲時期的には 2 作目にあたる。

他にも、シューマンはタイトルに「幻想」（“Fantasie”）を含む曲を数多く作曲しており、この《幻想小曲集》はそれらの「ロマン派らしい」楽曲群の一角を成すものとも言えるかもしれない。当初は “soirée pieces” と題されており、ある夜会のために書かれたという。

クラリネットとピアノのための作品であるが、ヴァイオリン、チェロでも演奏可能とされており、今日ではクラリネットでの演奏のほかにチェロでの演奏が数多く見られる。

気性が異なる 3 曲でありつつも、モチーフを取り入れることによって綺麗に統合されており、わずか 2～3 日で書いたとは思えないほどよく練られた構成の作品である。これらは通常、3 曲をまとめて切れ目なく演奏することが多い。

今回演奏する第 1 曲は、“Zart und mit Ausdruck”（静かに、感情を込めて）を発想標語にもつ。三連符のリズムを基調とするピアノパートの上に、ク

ラリネットによる息の長い旋律が乗る作りになっており、揺れ感のある比較的穏やかな曲である。

II. 《3つのロマンス *Drei Romanzen*》 op. 94-2

(オーボエ：小橋優里 ピアノ：阿部奏子)

《3つのロマンス》の中では今回演奏する2番が一番よく演奏されているようだ。プログラム全3曲の中でも、最も有名な作品かもしれない。

オーボエとピアノのために書かれたものであるが、ヴァイオリンとクラリネットでの演奏も想定されている。現在はフルートなど、多くの独奏楽器で親しまれていると言えるだろう。

冒頭に付された“Einfach, innig”は、「ただ、心からの愛情を込めて」という訳になるだろうか。“innig”はシューマンの作品をみる上ではやや重要な立ち位置にある言葉で、「内に秘めた強い思い」としてのニュアンスが強い。そのため、シューマンが自身の分身として扱うキャラクターのうちオイゼビウスを象徴するような言葉として語られることもある。

この“innig”に象徴される、限りなく穏やかで愛に満ちたパートが曲の冒頭と最後に繰り返され、中間部の、行ったり来たりしながら上行する、揺れのある旋律を挟む構造になっている。そのことにより、中間部が持つ暗さと焦燥感が際立つとも言えるのではないだろうか。

III. 《アダージョとアレグロ *Adagio und Allegro*》 op. 70 より抜粋

(ホルン：眞鍋知輝 ピアノ：山田莉緒)

前述の通り、《幻想小曲集》OP. 73 を書き上げてすぐに着手したと言われている作品。もとはタイトルに“Romanze”が付されて「ロマンスとアレグロ」といったタイトルであったが、のちにアダージョのみに変えられた。

コンサートのために書かれたものであるとの記録があるが、シューマン本人も相当満足のいく出来であったようだ。出版に際した手紙には、「早く世に出したくて仕方がない」といった趣旨の文言が添えられていたという。作曲当時最新の型であったヴァルブホルンの特性を存分に活かし、可能性を試すために作曲されたとも言われており、シューマンが新しい楽器への興味と、それに喚起された強い創作意欲を持って取り組んだ作品であることは確かであろう。

ホルンとピアノのために書かれたものであるが、これも他の作品と同じく、ヴァイオリンやチェロでの演奏も想定されているほか、弦楽四重奏への編曲もされたことがあるとの記録がある。これらの編曲をシューマン本人が行ったこともあるそうだが、その際は楽器に合わせて音を変えるなどの工夫がみられる。

ホルンパートは、息継ぎに使う時間がほとんどないことも含め、相当難易度が高いとされている。そのため管楽器での演奏は難しいようにも思えるが、人氣であるが故、こんにちではオーボエなど多様な楽器での演奏も行われている。

独唱

フランツ・リスト Franz Liszt

《アヴェ・マリス・ステッラ *Ave maris stella*》 S. 680, K3

《詩篇 129（深い淵から） *Der 129. Psalm (De profundis)*》 S. 16/2, K6

桑原隆浩（バリトン）

宮崎結希（ピアノ）

フランツ・リストというと、ヴィルトゥオーソ・ピアニスト、または華やかで技巧的な作品を数多く残した作曲家としての印象が今なお根強いが、実際は 19 世紀を代表する宗教音楽作曲家のひとりに数えられている。中でも宗教声楽作品を生涯に渡り書き続けており、長大なオラトリオやミサ、10 あまりの詩篇、カンタータ、そして数多くのモテットを残している。

今回は、演奏される機会が非常に少ない、彼の宗教合唱曲に関連した二つの独唱曲を、バリトン独唱とピアノ伴奏で取り上げる。

○各作品の概要と同名のヴァージョンについて

《アヴェ・マリス・ステッラ／*Ave maris stella*》 S. 680, K3

独唱稿《*Ave maris stella*》[K3]は、ローマ時代の終わり 1868 年ごろに、ピアノまたはハルモニウムによる伴奏稿として作曲された。同名の合唱稿[J19]には混声・男声のそれぞれが作曲されているのに対し、独唱稿の声種の指定はない。

聖歌《*Ave maris stella*》は、聖母マリアを讃える讃歌 *hymnus* で、聖母の祭日や祝日の晩課で歌われる。晩課とは夕方から夜に行われるもので、指定された五つの詩篇とマニフィカトが、詩篇唱定型（一定の旋律パターン。起伏の少ない旋律が特徴。）で朗唱され、その前後にはアンティフォナ（短い聖歌）が歌われた。通常「うるわし海の星」「幸あれ海の星」などと訳され、「海の星」は聖母マリアを指すと言われている。讃歌は聖歌の中でも最も音楽的に形の整った歌として知られており、讃歌《*Ave maris stella*》は四句からなる七節から構成された有節形式をとっている。

リストが作曲した《*Ave maris stella*》において特に注目に値する点は、そのヴァージョン数の多さであろう。今回取り上げる独唱稿のほか、複数の同名のヴァージョンがリストによって残されている。合唱稿[J19]は独唱稿と同年の 1868 年までに作曲され、ト長調の混声稿と変ロ長調の男声稿が存在する。ほか、器楽による独奏ヴァージョンとして、ピアノ独奏稿[A243]、オルガンまたはハルモニウム独奏稿[E27-2]が存在し、それぞれ 1868 年、1877 年に作曲された。つまり、リストが作曲した《*Ave maris stella*》は計五つ存在するのだが、これほど多くのヴァージョンを残した宗教音楽作品は他に例が無い。

《詩篇 129（深い淵から）／*Der 129. Psalm (De profundis)*》 S. 16/2, K6

《詩篇 129（深い淵から）》（新共同訳聖書では 130）は、リストの晩年期にあたる 1880 から 81 年にかけて作曲された。《詩篇 129》と近い時期に作曲された宗教合唱曲《*Ossa arida*》[J38]、《*Mariengarten*》[J47]とともに、人間の寂寥感が、キリストと関連づけられた前向きな経験に付随する来世での経験とこれら作品が結びついている、と解釈する研究者もいる。彼は、後者二つの作品は音楽的に分かりやすく書かれた一方で、《詩篇 129》はいくらか曖昧な感じを持って作曲されたと指摘している。

元となる詩篇 129[130]は、バビロン捕囚期（紀元前 598～538 年）に作られたものとされる。神へ強く訴えかけるテキストから、詩篇の中でも 50[51]と双壁をなすとも言われ、「改悛の七詩篇」の一つに数えられる。

カトリックの典礼においては、日々の賛歌や水曜日の晩課、降誕祭の第二晩課、諸聖人の祝日（万聖節＝11/1）、死者の日（万霊節＝11/2）の晩課などでこの詩篇が唱えられる。また、ミサの後の埋葬式で遺体が聖堂から運び出される前に、司祭がこの詩篇を朗読する。

リストの《詩篇 129》に関連するヴァージョンとして、バリトン独唱、男声合唱とオルガンの稿[J45]が挙げられる。これは 1883 から 86 年と、独唱稿よりも後に作曲されている。また、上記の二ヴァージョンに直接関連する作品として述べられることは少ないが、リストが「器楽のための詩篇 Psaume instrumental」として作曲した、ピアノとオーケストラの《De profundis》[H3]も興味深い。さらに、未完のオラトリオ《聖スタニスラウスの伝説》[Q17]の第四場に組み込む構想も存在していたと言われている。これらから、リストは様々な編成で作曲を試みることでこの詩篇と向き合っていたことが窺える。

○《詩篇 129》の二つの声楽ヴァージョンを比較する ―音楽的特徴に着目して―

今回、声種の指定のない作品と、バリトンまたはアルトと声種の指定のある作品を演奏するにあたり、なぜ「バリトン」という声種を選択したのかということ、一つは《Ave maris stella》の合唱稿に男声稿があることに起因する。混声とは別に、あえて「男声」を選択しヴァージョンを残したのは、リストに何らかの意図または理由があったのではないかと考えている。二つ目の理由として、《詩篇 129》のもう一つのヴァージョンの独唱がバリトンと指定されており、なおかつ合唱も男声であることが挙げられる。

これら二つの作品の合唱稿、並びに《詩篇 129》の独唱稿が男声と関連し、リストが各声種に対してどのような考えを持っていたのかについては、執筆者の卒業論文で検討していきたいと考えている。今回は、《詩篇 129》の独唱稿とバリトン独唱・男声合唱の稿（以下、独唱＋合唱稿と表記する）を分析したうえで、その音楽的特徴を比較していく。（通常は譜例を示しながら説明するが、今回は紙面の都合上全て省略している。）

前提として、独唱稿の 2～3 年後に独唱＋合唱稿が作曲されているため、リストは独唱稿に手を加える形で独唱・合唱稿を作曲したのではないかと考えられる。それは、執筆者自身の分析から、①小節数が増えていること（独唱稿：160 小節、独唱＋合唱稿：252 小節）、②独唱稿の旋律や伴奏をもとに、合唱の追加や旋律の挿入が見られることが理由にあげられる。

まず冒頭を見ていく。独唱稿は C-dur の調号で開始しているのに対し、独唱＋合唱稿は Des-dur の調号で開始している。

独唱稿では、冒頭伴奏の長七度の上行形の繰り返し（F-E, C-B）、またそれに基づく和音により、調性が曖昧に感じられる。一方、独唱＋合唱稿も、オルガンによる長七度を中心とした 6 小節のフレーズから印象的に始まるが、所々にみられる増音程や上行する半音階進行の要素も加わり、不安定さが強調されている。

冒頭の伴奏に続き、独唱稿では“De profundis, clamavi ad te, Domine”というテキストが、詩篇唱定型に近い音型で朗唱される。この最初のフレーズには、この曲において独唱パートの最低音が含まれている。音の低さと順次進行から、深い淵から主に呼びかけるというテキストを音楽的に表現していることがわかる。

一方、独唱＋合唱稿では、“De profundis, clamavi～”の独唱の前に合唱が挿入されている。オルガンの Gis の通奏低音に重なるように、独唱に先行して Gis 音のみで“De profundis clamavi ad te Domine. Domine exaudi vocem meam.”と歌う。起伏が全く無い旋律によって、より「深い淵」を感じさせる。その後バリトン独唱が始まるが、独唱稿が「伴奏→独唱の“De profundis, clamavi ad te, Domine”」という流れを音を変えて二回繰り返すのに対し、独唱＋合唱稿では一回の“De profundis, clamavi ad te,

Domine”の後に “Domine exaudi vocem meam.” を二回繰り返している。つまり、独唱＋合唱稿では、その前の合唱と合わせると、“De profundis clamavi ad te Domine. Domine exaudi vocem meam.” が何度も繰り返されていることが分かる。ここから、独唱・合唱稿ではより強く主へ呼びかけていることが音楽的に表現されていると考えた。

後半部からどちらの稿も E-dur に転調する。この調をリストの「宗教的」調性 Liszt’ s “religious” key だと指摘する研究者もいる。旋律や伴奏はどちらの稿も大きな違いは無いが、独唱＋合唱稿では “quia apud Dominum misericordia et copiosa apud eum redemptio” や “et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus ejus” というテキストで合唱も加わり、より音の厚みが増す印象を与える。

注目すべきは曲の終結部である。独唱稿では、旋律は独唱におけるこの曲の最高音とともに歌われたのち、伴奏が Gis と H の三度の重音を奏して曲が締め括られる。この部分は E-dur と gis-moll のどちらともつかず、いわば「調の曖昧さ」を感じさせる。対して独唱＋合唱稿では、独唱稿の最終音からさらに独唱の旋律が続き、下降しながら Gis 音で閉じられ、その後オルガンが 17 小節かけて下降しながら和音を奏し、最後は明確な gis-moll の主和音で閉じられる。Dolores Pesce は独唱＋合唱稿の E-dur～終結部に関して、以下のように述べている。

—それでも彼[リスト]は、E-dur と gis-moll で揺れ動く E-dur の部分で、ある種の調性的な不安定さを保たせている。そこでは彼の希望には、赦しと贖いの可能性に対する潜在的な疑念が含まれていたのではないかという印象を私たちに残している。（訳は執筆者による。）¹

先述したようにどちらのヴァージョンも E-dur 以降のほとんどの旋律、和音、そして「赦し」や「贖い」というテキストに対して不安定ながら E-dur の調を選択している点は一致している。しかし曲の終わり方に焦点を当てると、独唱稿ではその曖昧さを保ったまま閉じられているのに対し、独唱＋合唱稿では明確な gis-moll の主和音で閉じられている。この終結部の違いにこそ、Pesce のいうところのリストの「赦しと贖いの可能性に対する潜在的な疑念」を、独唱稿よりも後年に作曲した（というよりむしろ編曲と言う方がふさわしいのかもしれない）独唱＋合唱稿において音楽的に表現しようと試みたのではないのだろうか。

今回は《詩篇 129》の二つの声楽ヴァージョンの違いを、音楽的な面から分析を行ったが、テキストと音楽の関連性を細かく見るところまでには至らなかった。しかし、これら二つを比較して、リストが詩篇 129 という一つの宗教的題材に対し、どのような音楽をつけたのかを微力ながら考えることができたのではないかと感じている。

この曲のみならず、リストの宗教声楽作品の知名度は彼の他の作品に比べ未だ低いが、本演奏を通して彼の宗教声楽作品の魅力を少しでも感じていただけたら幸いである。

（執筆：宮崎）

¹ Pesce, Dolores. *Liszt’ s Final Decade*. The U.S.: University of Rochester, 2014, pp. 235.

○歌詞対訳（訳は『宗教音楽対訳集全』を参考にした）

《Ave maris stella》	《アヴェ・マリ・ステラ》	《Der129. Psalm》	《詩篇 129》
Ave maris stella!	幸あれ 海の星	De profundis clamavi ad te, Domine.	深い淵から あなたに叫んでい ます、主よ。
Ave maris stella, mater Dei alma atque semper Virgo, felix coeli porta.	幸あれ 海の星、 神の恵みふかい御母よ とこしえの処女にして 天の幸せな門よ。	Domine, exaudi vocem meam! Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae.	主よ、私の声をお聞きくださ い。 御耳を傾けてください、 嘆き祈るこの声に。
Sumens illud Ave Gabrielis ore, funda nos in pace, mutans Evae nomen.	ガブリエルの口から発せられた あの「アヴェ」によって 我らを平和に置いてください、 エヴァの名を（アヴェと）変えて。	Si iniquitates observaveris, Domine, quis sustinebit.	あなたが不正に目を留められる なら、主よ。 誰が耐えられましょう。
Solve vincla reis, profer lumen caecis, mala nostra pelle, bona cuncta posce.	罪ある者の鎖を解き 見えない者に光を与え われらの罪を追い払い あらゆる善を願ってください。	Quia apud te propitiatio est et propter legem tuam sustinui te Domine.	あなたのもとに 赦しがあるから、また あなたの法のゆえに 私は耐えてきたのです。
Monstra te esse matrem, sumat per te preces, qui pro nobis natus, tulit esse tuus.	御母であると お示してください。 この祈りをあなたを通じてお伝えく ださい われらのために生まれたかた、 あなたの（御子）とよばれるかたに。	Sustinuit anima mea inverbo ejus speravit anima mea anima mea speravit.	わが魂は その御言葉を 待ち望み わが魂は主に望みを かけてきたのです。
Virgo singularis, inter omnes mitis, nos culpis solutos mites facit castos.	ならぶ者なき処女、 すべてにまさり やさしいかたよ われらを罪から解き放ち 心やすく 清らかにしてください。	A custodia matutina usque ad noctem, speret Israel in Domino	朝から夜まで 私は見張ります イスラエルが主に望みをかける ようにと。
Vitam praesta puram, iter para tutum ut vicentes Jesum semper collaetemur.	その汚れない生涯で われらの道をお守りください。 イエスさまに会えるよう、 いつまでも ともに喜べるように。	Quia apud Dominum misericordia et copiosa apud eum redemptio	主の元には慈しみがあり その もとには 豊かな贖いがあるのですから。
Sit laus Deo Patri, summo Christo decus, Spiritus Sancto, tribus honor unus.	父なる神に賛美が、 至高なるキリストに称賛が、 聖霊に、 一なる三位に栄誉がありますように。	et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus ejus	そして自らイスラエルを あらゆる不正から贖ってくださ るのです。
Amen.	アーメン。	et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus ejus Ipse, ipse redimet.	

○主要参考文献

Grove Music Online, s.v. “Liszt, Franz,” by Dolores Pesce, Maria Eckhardt and Rena Charnin Mueller, accessed November 21, 2024,
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265>
Merrick, Paul. Revolution and Religion in the Music of Liszt. England:Cambridge University Press, 1987.
Pesce, Dorores. Liszt’s Final Decade. The U.S.:University of Rochester, 2014.
井形ちづる、吉村恒訳『宗教音楽対訳集成』 東京：国書刊行会、2007 年。

2 台のフルート、2 挺のヴァイオリンとピアノによる五重奏

柿本京平

《Fog Set》

森美月 (1st フルート)

遠藤千紵 (1st フルート)

柿本京平 (1st ヴァイオリン)

山本大地 (2nd ヴァイオリン)

室賀律輝 (ピアノ)

この曲は、楽理科 1 年の柿本京平が作曲し、提出するものである。この曲で作曲者は、自身が音楽への情熱の拠り所としてきたミニマル・ミュージックの技法の上に、入学して以降に所属したケルト音楽研究部でのトラディショナルなケルト音楽実践のエッセンスを溶き合わせようと試みている。

ミニマル×ケルティック、それがこの曲の極めて明快な唯一のコンセプトであるが、この二つがうまく調和するかどうかは見極めが困難である。それは両者の備える音楽的特性が違っているからだ。ケルト音楽は本来単旋律をユニゾンで演奏するもので、モノフォニックな音楽であり、メロディーにその本質を持つものである。対してミニマル・ミュージック、殊に作曲者が愛聴するスティーヴ・ライヒの音楽においてはリズム構造こそ真髄に他ならぬものであり、そして個々のリズムのポリフォニックな展開が音楽を織り上げる。両者は構成音の少ないシンプルな音組織で十分に構成可能という点では共通しており、幸いなことに和声的な観点から見れば容易に調和しうるが、本質的にメロディックなものとリズム的なものとを調和させようとしている点が今回の試みを大胆なものにしているのだ。結局のところこれは上手くいっているのだろうか。二種類の構造がどのように共存しているかという点は、作曲者が聴きどころのひとつとして提供したいところのものである。

Fog Set はケルト音楽演奏の典型的な形式とライヒが頻繁に用いる形式を複合した形式を取っている。全体はライヒの小編成器楽作品でよく用いられる急—緩—急の 3 楽章形式から成り、今回の演奏会では時間の都合から第 2 楽章を省略し第 1 楽章と第 3 楽章のみを演奏する。ケルト音楽は通例 Set と呼ばれる単位で演奏される。これは連続して演奏される短い曲を数曲束ねて 1 単位とするもので、ひとつひとつの曲は通例 2 つ以上の楽節の組み合わせを変奏しながら数度反復する形式を取る。Fog Set は各楽章が 2 つもしくは 3 つの楽節の組の 3 回反復から成り、曲名の Set の通りに、一曲全体がちょうど Set となるように組織されている。ケルト音楽とミニマル・ミュージックは共に和声的展開をあまり持たず、Fog Set でも制限された平坦な和声構造のみが用いられる。代わりに、増大するリズムの複雑性がこの曲の推進力となっている。

Set という語は「集合」(＝数学的対象の集まり)を指す数学用語でもあり、作曲者の数学への興味と愛着を反映している。ミニマル・ミュージックの限りなく細分化される時間の構造と、極めて精密でいながら広大無辺の空間の構造は、稠密な可算無限集合とよく似ている。作曲者は、ミニマル・ミュージックと数学的対象としての集合、ケルトの森を覆う霧—無数に小さく分かれて数えきれないが、その実ひとつひとつは微小な水の粒である霧のその様態に、共通する幽玄さを見出した。それがこの曲の名前が Fog Set となった由来である。

尊敬するスティーヴ・ライヒ、トラディショナルなケルト音楽実践の場を提供してくれたケルト音楽研究部、そして今回演奏に参加してくださる 4 名の奏者に深甚の感謝を捧げる。自身の作品を演奏してもらうことは、この上ない喜びである。

ピアノ連弾

ガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré

組曲《ドリー *Dolly*》 op. 56 より

〈1. 子守歌 *Berceuse*〉 〈2. ミ・ア・ウ *Mi-a-ou*〉

〈3. ドリーの庭 *Le Jardin de Dolly*〉 〈4. 子猫のワルツ *Kitty Valse*〉

倉上葵（プリモ）

大森悠（セコンド）

今回は子供に献呈された作品として、ガブリエル・フォーレによるピアノ連弾のための組曲《ドリー *Dolly*》 op. 56 を考察し、それを元にした解釈での演奏を試みる。

フォーレは 1845 年に生まれ、1924 年に没したフランスの作曲家であり、今年没後 100 年を迎えた。

フォーレの家族は音楽一家ではなかったが、幼い頃から音楽の才能を発揮し、教会オルガニストや合唱指揮者を目指して 9 歳から 11 年間、パリの教会音楽学校で学んだ。ここで師事したサン＝サーンスとはその後も深い親交を結び、20 代後半には彼のサロンに常連として通い、ヴァンサン・ダンディ、エドゥアール・ラロ、アンリ・ドゥパルク、エマニュエル・シャブリエらとも友人となった。

青年期は不遇であったが、壮年期にはマドレーヌ寺院のオルガニストやパリ音楽院の学長に就くなど、世間に認められるようになる。32 歳頃に作ったヴァイオリン・ソナタ第 1 番、ピアノ四重奏曲第 1 番、ピアノのためのバラードは傑作と呼ばれている。

今回の演奏会では、フォーレが 48 歳から 51 歳にかけて作曲した組曲《ドリー》から第 1～4 曲を演奏する。1898 年にアルフレッド・コルトーとエドゥアール・リスラーによって初演された本作品は、妻を通じて親しくなったエンマ・バルダックの娘、エレーヌに向けて作曲された。タイトルの「ドリー」はエレーヌの愛称であるとされている。また、1906 年に出版されたアンリ・ラボーによる管弦楽版や 1925 年のアルフレッド・コルトーによるピアノ独奏版も知られている。

第 1 曲〈子守歌 *Berceuse*〉 ホ長調 *Allegretto moderato*.

本組曲を代表する作品であり、日本でも CM や BGM に用いられる場面が多い。1893 年に作曲され、翌年に単独で出版されている。

揺蕩うようなアルペジオの上に優美な主旋律が乗る形で進行していく。中間部でハ長調に転じ、借用和音によるニ短調やホ短調への短い転調を挟んで主題に戻り、主旋律とアルペジオのパートの入れ替えによって変化をつけながら終結する。

第 2 曲〈ミ・ア・ウ *Mi-a-ou*〉 ヘ長調 *Allegro vivo*.

エレーヌの 2 歳の誕生日を祝って、第 1 曲が出版された年である 1894 年に作曲された。この作品にはフォーレとエレーヌの関係性を示す、興味深いエピソードが残されている。フォーレは元々本作品に、エレーヌが兄のラウルを呼ぶ幼児言葉の「メシュール・アウル (*Messieu Aoul!*) 」というタイトルをつけていたが、出版社の勘違いで猫の鳴き声を示すこの名前になってしまったとされている。

第 1 曲の流れるような曲調とは打って変わってスタッカートを多用した快活な曲調が特徴的なワルツである。曲調だけでなく、随所に仕込まれたヘミオラも相まって遊び心溢れる作品となっている。

第3曲〈ドリーの庭 Le Jardin de Dolly〉 ホ長調 Andantino

エレヌの3歳の誕生日に贈られた作品で、1895年に作曲された。

低音部のアルペジオと高音部の流れるような旋律の組み合わせは第1曲との類似点といえる。借用和音や非和声音を用いた短い転調によって豊かな表情を見せながら展開していき、ハ長調とホ長調を交互に繰り返しながら終結する。主題フレーズの終盤には、自作のヴァイオリン・ソナタ第1番第4楽章の主題が引用されている。

第4曲〈子猫のワルツ Kitty Valse〉 変ホ長調 Tempo di valse

エレヌ4歳の誕生日に贈られた作品である。第2曲同様この作品も出版社がタイトルを間違えたと言われており、元々のタイトルは「ケティ・ヴァルス (Ketty Valse)」だったと言われている。ケティとはエレヌの兄ラウルの飼い犬の名前である。

第2曲と同じワルツだが、リズムカルで潑刺とした第2曲とは対照的に優雅で穏やかな印象が強い。上昇する音型の多用や、中間部のヘミオラ、これまでも述べてきたようなフォーレ独特の転調などが特徴となっている。

特に第2～4曲はそれぞれエレヌの誕生日を記念して作曲された作品であり、フォーレのエレヌに関する個人的なエピソードが反映されている可能性が高い作品となっている。また、エレヌに献呈されているものの、彼女の兄ラウルに関するエピソードも多いことから、フォーレがエレヌだけでなく、ラウルやひいては彼らの母であるエンマ・バルダックにも愛情を示していたことが窺える。なお、今回は対象の子供（本作品ではドリーことエレヌ）と密接に関わっている作品に注目するため、代表的な作品である第1曲と、第2～4曲のみを演奏する。

子供へ捧げられた《ドリー》の成立過程や作品そのものを調査・考察すると、出版社の勘違いによって一般的な名称に変更されてしまったものの、タイトルにエレヌの幼児語やラウルの飼っていた犬の名前等をつけていたことから、フォーレはエレヌやその家族にとって親しみのある、パーソナルなモチーフを使用していたことがわかる。しかし、作品そのものに着目すると、メロディーは比較的わかりやすくシンプルだが、それに複雑な和声進行や連弾による多重和音をつけることで、作品に繊細なテクスチャーや奥行きがうまれている。

このことから、《ドリー》はたしかに献呈する子供に向けて親しみやすく作曲された作品であることがわかる。一方で、子供自身が練習に取り組み、ピアノ演奏のための身体の動かし方やソルフェージュの力を養うための練習曲とは異なり、本作品は子供が演奏するためというよりは、対象の子供やその家族が鑑賞して楽しむことを想定したものであると思われる。

ピアノ独奏

ヨハン・パッヘルベル Johann Pachelbel (伝バッハ、レーガー編)

コラール《キリストは死の縄目につながれたり *Christ lag in Todes Banden*》BWV Anh. 171

ヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (レーガー編)

コラール《われ汝に別れを告げん *Valet will ich dir geben*》BWV 736

吉田優花

本楽曲は、バッハ・ピアノ・トランスクリプションズの第7集（レーガーによる J. S. バッハのオルガン曲のピアノ用編曲）に収められている 20 曲のうちの 2 曲である。

今回演奏するにあたり、コラールそのものの成立と編曲譜の成立という二つの視点からこの二つの楽曲に対する考察を深めていきたい。

○ 2つのコラールにおける死生観の対比

コラールとはプロテスタント教会の礼拝で用いられる讃美歌のことである。以下が二つのコラールの第一節の歌詞とその対訳である。

Christ lag in Todes Banden
für unsre Sünd gegeben,
er ist wieder erstanden
und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
und singen halleluja.

(Martin Luther 作《Christ lag in Todes Banden》第一節)

キリストは死の縄目に捕らわれ、
私たちの罪のために捧げられた
しかし彼は甦り、
私たちに命をもたらしたのだ。
それゆえに私たちは喜び、
神を讃え、神に感謝し、
主を賛美する歌を歌うのだ。ハレルヤ！

Valet will ich dir geben,
du arge, falsche Welt,
dein sündlich böses Leben
durchaus mir nicht gefällt.
Im Himmel ist gut wohnen,
hinauf steht mein Begier.
Da wird Gott ewig lohnen dem,
der ihm dient allhier.

(Valerius Herberger 作《Valet will ich dir geben》第一節)

永遠の別れを汝に告げよう
偽りの邪悪な世に
汝の罪深く邪悪な人生は
私にとっては全く喜ばしいものではない
天国は私の良い住処である。
そこが私の望みである。
ここで神は主に仕える者を
報いてくださるのだ。

《キリストは死の縄目につながれたり》はマルティン・ルター作の復活祭のためのコラールである。原曲はヨハン・パッヘルベルによって作曲されたがバッハはこのコラールを自身の楽曲に 8 回用いている (BWV4, 158/4, 277, 278, 279, 625, 695, 695a, 718)。特にカンタータ BWV4 はこのコラールを主題としたコラール・カンタータとして有名である。コラールの前半ではキリストの受難、後半ではキリストの復活と「生」の勝利が歌われる。音楽は暗然とした二短調で始まるが、後半からは音が上行するにつれて力強さが増していき、最後は「ハレルヤ」の歌詞で締めくくられる。

《われ汝に別れを告げん》はヴァレリウス・ヘルベルガー作のコラールである。バッハはこのコラールを自身の楽曲に 6 回用いている (BWV95/3, 245/26, 415,

735, 735a, 736)。このコラールでは「死を喜んで迎え入れる」信仰がみられる。1614 年に出版されたヘルベルガーの賛美歌集にはこのコラールの前書きとして次のような言葉が記されている。

「1613 年秋、フラウシュタットの福音主義市民たちが、二千人の命を奪った神の怒りに心を打たれて、恵みを求めてひれ伏して祈る祈り」

この言葉からもわかる通り、このコラールはペストの惨禍の中で生まれたものである。ヘルベルガー Valerius Herberger (1562～1627) は彼の故郷フラウシュタット（現在はポーランド領）でルター派教会の牧師として活動していた。1613 年、この町をペストが襲った際、多くの市民は市外に逃げ出したが、彼はとどまりペストに倒れた人々を励まし、その葬儀を行い続けた。奇跡的に彼は感染を免れ、1627 年に亡くなるまで牧師としての職務を全うした。このコラールが生まれた当時の状況を考えると、死を喜んで迎え入れようとするこの歌詞が、ヘルベルガーから不安や苦しみの中で生きる人々に向けての慰めのようにもきこえてくる。

○マックス・レーガーについて

マックス・レーガー Max Reger (1873～1916) はドイツの作曲家である。半音階的な和声法とバロックや古典派の形式を組み合わせた音楽スタイルが特徴的であり、19 世紀末のロマン派の後継者であると同時に 20 世紀初頭のモダニズムの先駆者でもある。オルガン曲を多く作曲し、ドイツロマン派の金字塔とも言われおり、特に《B-A-C-H の主題による幻想曲とフーガ》作品 46 はバッハの動機に基づく作品として高い評価を得ている。

○レーガーの編曲の意図はどこにあるのか

19 世紀半ばから後半にかけてピアノ用編曲譜の出版が急激に増加したが、これら多くが歌曲や弦楽四重奏、交響曲やオペラの人気のアリアをピアノ独奏や四手連弾用に編曲したものであり、市民にとってより身近な楽器であるピアノ用に編曲することで、楽曲をより普及させることを目的していることが多かった。レーガー自身もヨハン・シュトラウスのワルツやシューベルトの歌曲などの編曲も行っており、これらは 19 世紀における多くのピアノ用編曲譜と同じ目的をもっていただかもしれない。

19 世紀はメンデルスゾーンの《マタイ受難曲》の再演に代表されるような過去の音楽への関心が高まってきた時期ではあるが、オルガンコラールのような対位法的な楽曲に一般聴衆が強い関心を示したとは考えにくい。レーガーが編曲した意図はバッハの書法を自分の中に取り入れることで、自らをドイツ音楽の伝統の系譜に位置付けるといったものだったのではないだろうか。レーガーの編曲にはオルガンの足鍵盤で演奏する音を全て低音のオクターブで表すなど少し強引ともいえる箇所もみられる。しかし今回は楽器そのものの違いではなく、尊敬と熱意をもって過去の音楽を研究し、自分の中に取り入れようとしたその精神に目を向けたい。

○参考文献

- ・猪木武徳 『社会思想としてのクラシック音楽』 東京：新潮社、2021 年。
- ・川端純四郎、関谷直人 『バッハのコラールを歌う——名曲 50 選』 東京：キリスト新聞社、2007 年。
- ・礪山雅 『「救済」の音楽』 東京：音楽之友社、2009 年。
- ・Grove Music Online, s.v. “Reger” by John Williamson, accessed November 22, 2024,
<https://www.oxfordmusiconline.com>

ピアノ三重奏

クロード・ドビュッシー Claude Debussy
《ピアノ三重奏 *Piano Trio*》 より 第四楽章

川村麗倭皇（ヴァイオリン）
小山真愛（ピアノ）
速水そら（チェロ）

立て付けの悪くなった扉を開けると、挽きたての珈琲豆の匂いが広がった。幼い頃から幾度となく開けたこの扉を開けるのも、もうあと僅かだと思うとやはり寂しいものだ。カウンター席には、今朝の新聞が置かれたままになっている。また常連の爺さんが置いていってしまったようだ。紙面にはボルドー地方のブドウがこれまでにない豊作を迎えたことが書かれていた。

——そういえば、母さんも周辺のブドウ農家を回って興奮していたな。サロンを経営している母さんはブドウ農園を見て回ったり、グレート・ブリテンへ商談に行ったりと歳を感じさせない働き様である。幼い頃は構ってもらえないことを少し恨めしくも思ったものだが、今度のパリへの姉妹店進出が決まったのも母さんの力あってなので今となっては有難い限りだ。

カウンターに入り、小さい頃から立ち続けた場所からお店を眺める。初めは積み重ねたワインの木箱に乗って。重ねる木箱は1つまた1つと少なくなり、いつからか自分の足で立ってもお店全体が見渡せる様になった。昼はカフェ、夜はバーの顔をもつこのサロンには実に様々な人が集まる。中には、このボルドーのサロンに、わざわざパリから演奏しに来てくれるお客さんもいるし、イギリスからワインを飲みにくるお客さんもいる。どうせなら若くて綺麗な人が来てくれたら良いのだけれど、お店に来るような人たちは大抵お金を持った紳士淑女だ。だが、おかげさまで社交のあれこれが身についたのは、僕がパリの方の店長になる上ではこれ以上ない英才教育だったと思う。

今日は、来週の姉妹店オープンに向けてサロンで小さな演奏会が開かれる日だ。僕にとっても大切な日だから、母さんと仲間のお二人が饞に演奏をしてくれるそうだ。3人の演奏を聴いて育ったようなものだから、この店で働く最後の日に聴けると分かった日は、あまりの嬉しさにフランスパンをいつもの倍も買ってしまった。

さてこの3人が演奏する時、それまでの手紙をまとめて紐で括るのは決まって僕の役目である。とはいっても時系列順に保管されているので、僕のやること自体はシンプルだ。選曲から曲への想いまで、色々なことが書かれている手紙を読むのもこれで最後かと思いつつ、凝った書体の手紙に手を伸ばす。

親愛なるご婦人方

ごきげんよう

先日はとても楽しい時間をどうもありがとうございます。

あなた方との演奏はもう数えられないほど回数を重ねているが、前回はいつにも増して成功していた気がするよ。それで前回有頂天だったせいか、次いつサロンで演奏するか決めていなかったね。次回会ったときにでも予定を合わせよう。なにせ、早めに決めておかないと M. K. はすぐにカレンダーを埋めちゃうからね。

それではご婦人方、どうか体には気をつけて。

R. K. 1985 年 5 月

P. S. 知人から聞いたんだが、どうやらドビュッシーのピアノトリオがこんど出版されるらしい。どうして今さら出るのかよくわからないが、それはともかくとして、あの 1880 年の失われていた作品らしい。出版されるってことは楽譜が見つかる

ったってことなんだろうけれど、せっかく 1880 年なら、ピアノ連番の交響曲のオリジナルでも見つければよかったんだけどね。

親愛なる R. K.

最近、日が長くなりましたね。そのおかげか、このサン＝ジェルマン＝デ＝プレも、賑やかになってきた気がします。嬉しいことね。さて、次回いつ演奏するのか、ということですが、こんど決めましょう。それから、カレンダーが埋まってしまうのは、私だけのせいではないのよ。夫や幼い娘のことだってあるのですから。それにしても、ドビュッシーのピアノトリオが出版されるというのは、驚きました。今頃になって出されるのね。ドビュッシーと言えば、マルセル・メイエの 57 年の《喜びの島》は、私の大好きな録音です。彼女は 1897 年生まれですから、ちょうど祖母くらいの世代なのだけれど、私もあんなふうに軽やかに弾いてみたいわ。またすぐに。

M. K. 1985 年 6 月

P. S. 昨晚、出来上がったばかりのイヴニングドレスに袖を通したのだけれど、ベルベットの肌触りが良くて、大変気に入りました。最近のゴルチエのような、ショッキングなデザインではありません。こんど、ご覧に入れます。

丁度この頃、姉妹店の出来具合を確かめに母さんと 2 人でパリへの長旅に出かけたのを思い出す。洗練された街並みに心を躍らせ、幾度となく訪れたカフェ・ド・フロールにも立ち寄った。しかしああいう場所で会々と、あの 2 人も生粋のパリジャン、パリジェンヌだということが身に沁みて分かる。特に M. K. は気取らない服装がとても綺麗だった。その日は確か、次のサロンでの演奏曲目をドビュッシーのピアノトリオにしようという話をしていた気がする。実際のところ僕は斜め前の女性にばかり気を取られていたのだが。鳩時計が鳴った。夜の开店時間が迫っている。急ぎ母の書体の手紙に手を伸ばす。

親愛なるお二方

随分と過ごしやすい気候になりましたね。お変わりないかしら。ジェラルールからお二人がサロンにいらしていたと伺いました。お会いできなくて残念だったわ。私は毎年この時期になるとメドック地区やソーテルヌへ行ってブドウの様子を見に行っているの。今年はブドウの出来がとても良いのよ。きっと良いヴィンテージにもなるはずだと期待しているわ。そうそう、先日伝手の者からドビュッシーの楽譜をいただきました。ヘンレ社から出たものです。次回のお約束の時にお渡ししますね。

S. H. 1986 年 8 月

P. S. 英国の第二王子がご結婚されましたね。向こうでもお祝いの気持ちが強いようで、喜ばしいことに私たちのワインもたくさん英国へ輸出されました。けれどご安心なさってね。お二人の分は私の書斎にたんまりと用意してありますから。

親愛なるお二方

ごきげんよう。この間は楽譜を渡せなくてごめんなさいね。パリでの演奏会だったからきっとお二人もいるだろうと思って封筒をお持ちしたのに、まさかナジェジダ・フォン・メック夫人についての調べ事をまとめた封筒と間違えるなんて。M. K. が気づいてくれなかったらそのままになってしまうところだったわ。ありがとう。

しばらくパリにいるつもりだったので楽譜はジェラルドに送ってもらうようお願いしています。封筒に書いた文字すら読めなくなるなんて、この歳になるとモノクルが手放せなくて困ってしまうわね。

それはそうと、ドビュッシーはこのピアノトリオをフォン・メック夫人の御前で何度も演奏したのよね。私たちも大好きな、あの P. I. チャイコフスキイのパトロンだった夫人と私たちのドビュッシーの間に交流があったなんて、なんてロマンチックなのかしら。実際、イタリア滞在中の夫人の元で、彼は《白鳥の湖》をピアノ編曲したこともあったそうよ。素敵だと思わない？私もその場に居合わせたかったわ。

S. H. 1986 年 9 月

P. S. 演奏会でお二人が褒めてくださったジャケット、実は新調したゴルチエのものなのよ。シルエットがとても気に入っていてね。いつも着ている YSL のスモークキングスーツは 10 年も前のものだから、たまにはと思って新しい服にも挑戦してみたの。お眼鏡にかなったようで嬉しかったわ。

親愛なる S. H.

この前は楽譜をどうもありがとう。

序文に書いてあったが、2 から 4 楽章のスコアを 1982 年にエルウッド・デールが新しく発見していたみたいだね。モーリス・デュメスニルの遺産かららしい。(フランス語があつてほんとう助かったよ。)それとあの演奏会には興味本位で聴きに行っただけに、とても驚かされた。想像以上にこの曲を気に入ったよ。以前、交響曲が見つければ良かったと言った気もするが、どうやらそれは間違いだったようだね。ロシア風の 1 楽章も魅力的で捨てがたい。ただどうも 4 楽章から目が離せなくてね。たとえるなら、そう！まさに《シランクス》を追いかけるパンだ。この楽章の調の曖昧な雰囲気は実にドビュッシーらしい。間違っていれば、最初の部分は変ロ長調で、かと思いきやト短調になって、でもすぐにニ短調になるんだ。ほんとう蜃気楼のようだよ。それに、107 小節目の変イ長調からホ長調への三全音転調なんて、ドビュッシーならではだ。いやはや、ニ短調を追いかけるパンにならないように気をつけないと。それにしてもドビュッシーはまだこのころ 10 代だったんだろう？そのころなんて、16 区でフランスオープンを観戦したことぐらいしか覚えてないね。僕らの国でやってるのに、フランス人は誰も決戦に進まなかったんだ。ほんとうポール・レミにはがっかりしたよ。

話が逸れてしまったね。それでどうだろうご婦人方、僕は 4 楽章がいいと思うが。

R. K. 1986 年 10 月

親愛なる R. K. & M. K.

おっしゃる通り 4 楽章は素敵ですわね。私もとても気に入っています。てっきり R. K. は 2 楽章のピッツィカートがたくさん出てくる楽章がお好みなのかと思っていたわ。M. K. はいかがかしら。

それにしてもレミを悪くいうのはよくありませんね。彼だって予選の決勝には行ったのですよ。R. K. もテニスをやってみたらきっとレミがどれだけ努力を尽くしたのか分かるはずよ。

S. H. 1986 年 10 月

こんにちは、皆さま

おふたりの言葉を読むうちに、先日聴いた演奏が鮮やかによみがえってきました。私も第 4 楽章が気に入っています。今回の曲はこちらにしましょうか。

それにしても、第4楽章を聴いて、若い頃のドビュッシーにはこんな一面があったなんて、と驚いてしまいました。情熱的とでも言えば良いのかしら。馬の足音のようなトレモロに駆り立てられながら、ト短調の切迫した主旋律が演奏されるでしょう。この主旋律が調を変えて何度も出てくるのだけれど、その間には、付点リズムの跳ねるような旋律や、朗らかに歌う旋律、牧歌的な和声の響きなどが挟まっていて、対比がなんとも美しいのよね。力強いユニゾンの書法からはチャイコフスキイの交響曲を思い起こしましたがけれど、考えすぎかしら。さまざまなモティーフが次々と断片的に再現されながら、大団円へと向かうところなどには、若さが溢れ出ているように思えます。一部の小節はチェロしか楽譜が残っておらず、その部分はヴァイオリンとピアノが再構築されているそうですけれども。それから、何といっても、終盤、ト短調に戻ってきていたのが、勢いそのままに同主長調のト長調へと変わるあの瞬間。曇り空の隙間から光が差し込んだようです。早いテンポのなかでも、ヴァイオリンとチェロとピアノでモティーフを受け渡したり、呼応したりする箇所が多いので、きっと楽しい演奏になるわ。

それはそうと、またボルドーに演奏しに行かれることが嬉しくて仕方ありません。私はずっとパリで暮らしていますでしょう。R. K. と同じ 16 区で生まれ育って、今の人と結婚してからは7区。そんなふうですから、ボルドーには幼い頃からずっと憧れているの。立派な石造りの建築に、美味しいワイン。モンテスキューだってボルドーの人でした。それなので、ボルドレーズの H. S. が、心の底から羨ましいわ。数年のうちに、パリとボルドーの間でも TGV が走るようになるそうだから、これで行きやすくなりますね。何はともあれ、お目にかかれるのが楽しみです。昨年冬のボルドーはひどい寒さでしたから、こんどは着込んで行くことにいたします。長くなってごめんなさいね。ではまた。

M. K. 1986 年 10 月

まだ手紙は数枚残っている。けれどこの段階ですでに演奏する楽章まで決まっているということは、おそらく残りは練習の日程調整のための手紙なのだろう。時計に目をやると、小屋に入りきらなくなった木の鳩が首を傾げてこちらを見ている。この調子で進めれば開店時間までに間に合いそうだ。

席を立ち、カウンターに入る。カフェ・ラテのためにミルクのスチムをしながらか、今日これから起こることに想いを馳せる。今日の3人の演奏は、多くの人には日常の1ページに刻まれると同時に緩やかに忘れられゆく程度のものなのかもしれない。しかし僕にとっては、これからパリの姉妹店で邁進していく中で、きっと背中を押し続けてくれる演奏になるのだろう。

願わくばこのサロンでも、パリの姉妹店でも素敵な出会いが生まれ続けますように。そしてサロンでの様々な演奏がその一端を担っていきますように。ボルドーでの思い出とそんな願いを込めて、姉妹店はこう名付けた。

「CAFÉ DE TROIS MUSICIENS」

ピアノ三重奏

ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms

《ピアノ三重奏 *Piano trio*》 no. 1 op. 8 より 第一楽章

宮崎結希 (ピアノ)

土川瑞記 (ヴァイオリン)

眞鍋知輝 (ホルン)

ヨハネス・ブラームスが20～21歳の時に作曲した曲。ブラームスは生涯で3つのピアノ三重奏曲を作曲しているが、その最初となる室内楽作品である。この曲は1854年版（オリジナル版）と1891年版（改訂版）の二つがある。どちらも《ピアノ三重奏曲第1番》として現在まで残されており、ブラームスの作品の中でも稀有な一曲となっている。なお、旧ヴァージョンを廃棄しなかった理由についてはブラームス自身の愛着や出版社との事情など様々な説があるが明らかではない。また、改訂版とは言いつつもその内容は大きく異なっており、もはや別の音楽になっている。今日演奏されるのはほとんどが改訂版で、オリジナル版が演奏されることはあまりない。以下に楽曲についての解説を、演奏者の分析を踏まえつつ述べていく。

演奏する第1楽章はロ長調、Allegro con brio. のソナタ形式である。提示部第1主題はピアノが初めに奏でる。シ～ファの5音のみを使用した素朴な旋律であるが、ゆったりとしていて美しい。（譜例1）



譜例 1

その後ヴァイオリン、ホルン（原曲ではチェロ）が重なりながら主題を演奏する。このゆるやかな主題と対応するようにリズムが細かくなっていき、緊張感をもったまま第2主題に向かう。

第2主題は平行調の嬰ト短調へ転調し、ピアノによって奏でられる。（譜例2）始めはピアノの主題にヴァイオリンとホルンが色を加えているが徐々に二つの楽器が主旋律を演奏する。そして旋律の熱量が上がると共にピアノの伴奏も重厚になり、提示部が終わる。



譜例 2

展開部では提示部の後半の要素から始まる。3連符や6連符などの細かい動きが多用され常に緊張感を伴う。また、3連符中心の動きから8分や16分中心の動き

へ切り替わり曲調が大きく変化する点もこの展開部の魅力の一つと言えるだろう。
(譜例 3)

Example 3 is a musical score for piano and violin. It consists of two systems of staves. The first system shows a piano introduction with a violin melody. The second system continues the piano part with a more complex rhythmic pattern, including triplets and sixteenth notes. The violin part also features a melodic line with some grace notes. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

譜例 3

再現部冒頭は3連符が常に奏でられ、第1主題がより華やかに示される。(譜例 4)

Example 4 is a musical score for piano and violin. It shows a piano introduction with a violin melody. The piano part is marked 'f legato' (forte, legato). The violin part features a melodic line with some grace notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

115

Example 4 continues with a piano introduction. The piano part is marked 'cresc.' (crescendo). The violin part features a melodic line with some grace notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

譜例 4

主題の音符の隙間を埋めるかのようにそれぞれの楽器が3連符を奏で、提示部とははっきりと区別される。そして終結部に行くために再現部の最後はテンポが落ちていく。

原曲ではピアノ、ヴァイオリン、チェロの三重奏だが、本演奏ではピアノ、ヴァイオリン、ホルンという編成に変更している。この変更により楽曲にどのような変化がもたらされるかぜひ聴いていただきたい。

独唱(ピアノ伴奏)

ジョージ・バターワース George Butterworth

《「シュロップシャーの若者」による6つの歌曲 6 Songs from “A Shropshire Lad”》より

〈最も美しい木 Loveliest of trees〉

〈僕が21歳だった時 When I was one-and-twenty〉

《ブリードンの丘とその他の歌 Bredon Hill and Other Songs》より

〈ブリードンの丘 Bredon Hill〉

〈過ぎた日を想い私の心は沈んでいる With rue my heart is laden〉

本堂誠彦(テノール、声楽科4年)

本堂笙子(ピアノ、楽理科4年)

「イギリス音楽の復興 English Musical Renaissance」

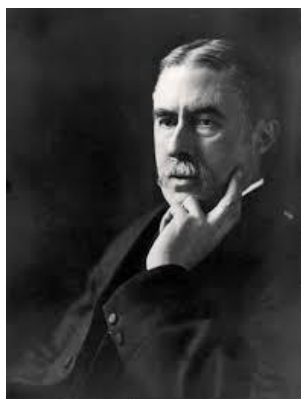
19世紀後半から20世紀前半にかけて、イギリス音楽は大きな転換点を迎えていた。19世紀以降、ロマン主義の影響から世界各地で民族意識が高まるとともに台頭した国民楽派の動きと共鳴し、イギリスでも同様に自国を象徴するような音楽を作り上げようという運動が盛り上がりを見せた。しかし、この時代のイギリスの音楽活動において注目すべき点は背景にイギリスの音楽史への反省があったということだ。

ピューリタン革命(1642)における劇場の封鎖や教会音楽からの器楽の排除などをきっかけに、17～18世紀間のイギリスからはヨーロッパ諸国と比べると国際的に成功した作曲家があまり登場しなかった。それを補うため拡大を続ける経済力を背景に著名な音楽家を大陸から招きイギリスの文化に奉仕させたが、大陸の知識人からは「音楽のない国 das Land ohne Musik」と揶揄されてしまう。そのような状況が続く中で、イギリス独自の音楽教育組織の設立を目指し19世紀末には王立音楽大学が設立されたことと並行して、音楽家たちにはイギリスを象徴するような音楽を作ることが求められていた。

この時期、ヴィクトリア朝イギリスは帝国主義のもと植民地政策のため戦争を繰り返し、急激な経済成長と産業の発展を背景にロンドンの街は混沌に包まれていた。このような背景のなかイギリスの音楽家たちは、今は遠い故郷としての田園風景や、牧歌的な光景の中で語り継がれ、失われつつあった民謡にこそ真のイギリスの姿を見出した。失われた音楽文化、失われた田園風景への憧れのもと、19世紀末から20世紀初頭の音楽家たちは国の風土を音楽で描くことで、イギリス音楽を復興させようとしたのであった。

『シュロップシャーの若者』と失われた理想郷への郷愁

この時期のイギリス人作曲家がこぞって音楽作品のテキストとして選んだ詩を書いた詩人の中に、A. E. ハウスマン Alfred Edward Housman (1859～1936) という人物がいる。ハウスマンの詩には600曲以上もの音楽がつけられており、これは例外的な存在であるシェイクスピアを除くと、英国詩人の中では、ハウスマンの国外における知名度の低さにもかかわらずトップクラスであった。



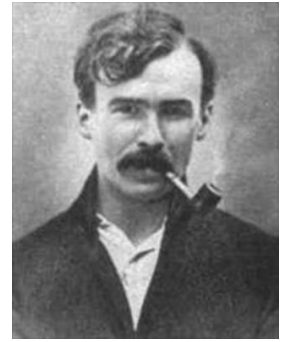
古典学者、詩人であるハウスマンが書いた『シュロップシャーの若者』(1896)は63篇の独立した詩からなる詩集で、自然豊かなシュロップシャーを主な舞台に、若者の悲恋や戦争に運命づけられた人生への諦観、もう帰ることが叶わない田園風景への郷愁といった悲観的な主題が素朴な語り口で綴られることが特徴的である。当時の文壇においては難解で複雑なモダニズムが流行していたなか、ハウスマンの素朴で牧歌的、そしてメランコリックなこの詩集はどこか懐かしく、世界大戦へその身を投じた若者たちが愛読していた。

激動の時代において、人々の心の故郷としての田園で静かに語られる若者の憂鬱は人々の心を動かし、真にイギリス的な音楽を求めた作曲家たちに靈感を与えたのである。

作曲家ジョージ・バターワースについて

『シュロップシャーの若者』に音楽をつけた作曲家の中に、バターワース George Butterworth (1885～1916) という人物がいる。鉄道会社の総支配人である父を持つ裕福な家庭に生まれたバターワースは、父親に反対されながらも音楽の道に進むことを決意し、オックスフォード大学卒業後、当時のイギリス音楽の中心地であった王立音楽大学で音楽理論や作曲などを学んだ。

音楽学者セシル・シャープや重要な作曲家であるヴォーン・ウィリアムズと出会い、彼らと共にイングランドの民謡収集の旅に出たバターワースは民謡や民族舞踊を 450 曲以上書き留めた。しかし第 1 次世界大戦の開戦と同時に入隊した彼は、31 歳の若さで前線においてその生涯を終えることとなる。



バターワースの若い人生において『シュロップシャーの若者』は重要な位置を占め、彼はこの詩集をテキストとした歌曲集を 2 つ、管弦楽曲を 1 つ作曲した。今回歌う、戦場に斃れた若き作曲家バターワースの『シュロップシャーの若者』による歌曲集は、詩集のペシミズムと結びつき、戦場に命を散らした多くの若い兵士への永遠の鎮魂歌となっている。詩人と作曲家が描いたイギリスの田園風景とメランコリーに想いを馳せながらお聞きいただきたい。

《「シュロップシャーの若者」による 6 つの歌曲 6 Songs from “A Shropshire Lad”》より

I. 〈木々の中で最も美しいさくらが今 Loveliest of trees, the cherry now〉

春に満開に咲き誇るさくらを見上げながら若者は人生の短さを悟る。美しいものを愛するには人生はなんと短いことだろうか。透明感のある前奏に導かれ、自然の美しさに感動しつつも人間の命の儚さを悟る若者の心が描かれる。この楽曲の美しい旋律はバターワースの管弦楽曲《シュロップシャーの若者 A Shropshire Lad》にも引用されている。

Loveliest of trees, the cherry now
Is hung with bloom along the bough,
And stands about the woodland ride
Wearing white for Eastertide.

木々の中で最も美しいさくらが今
枝に花をつけ、
森林の馬車道に並んでいる
復活祭のために白く着飾って。

Now, of my threescore years and ten,
Twenty will not come again,
And take from seventy springs a score,
It only leaves me fifty more.

今、私の 70 年のうち
20 年はもう戻ってこない、
そして 70 回の春から引くと
私には 50 余しか残っていない

And since to look at things in bloom
Fifty springs are little room,
About the woodlands I will go
To see the cherry hung with snow.

さくらが咲いているのを見るためには
50 回の春は少なすぎる、
森のあたりに見に行こう
雪のように咲くさくらを見に。

II. 〈僕が 21 歳だった時 When I was one-and-twenty〉

ある若者は賢者の忠告を聞く。賢者の忠告に 21 歳の若者は耳を貸そうとしなかったが、1 年後、若者は恋の痛みを知り、賢者の言葉が真実であったことを知る。詩人が伝統的なバラッドにインスパイアされて書いた民謡を思わせる詩がドリフ旋法の素朴でどこか古風な旋律で歌われ、懐かしさを感じさせる。

When I was one-and-twenty
I heard a wise man say
'Give crowns and pounds and guineas
But not your heart away;
Give pearls away and rubies
But keep your fancy free.'
But I was one-and-twenty,
No use to talk to me.

僕が21歳だった時
賢者がこう言うのを聞いた
「クラウン金貨やポンド、ギニーはくれてやれ
だがお前の心はどこにもやるな、
真珠やルビーはくれてやれ
だが恋心は奪われるな。」
でも僕は21歳だった、
僕に言っても無駄なことだった。

When I was one-and-twenty
I heard him say again,
'The heart out of the bosom
Was never given in vain;
'Tis paid with sighs a plenty
And sold for endless rue.'
And I am two-and-twenty,
And oh, 'tis true, 'tis true.

僕が21歳だった時
賢者が再びこう言うのを聞いた
「心からの想いは
無駄にくれてしまっただけとはいけない、
それはたくさんのため息で支払われ
永遠の後悔で買われるものなのだ。」
そして今僕は22歳である。
おお、これは真実だ、真実だ。

《ブリードンの丘とその他の歌 *Bredon Hill and Other Songs*》

I. 〈ブリードンの丘 *Bredon Hill*〉

辺り一帯に鳴り響く教会の鐘を表す前奏から始まる。シュロップシャーに隣接するウースターシャーにあるブリードンの丘では、教会の鐘の音が聞こえてくる。夏に明るく恋人たちを教会に呼ぶために鳴る鐘、冬に恋人の葬式のために鳴らされる弔いの鐘、恋人が去った後も以前と変わらず鳴り続ける教会の鐘。詩が描く物語の中で役割を変えていく鐘の音色が音楽で忠実に表現される。

In summertime on Bredon
The bells they sound so clear;
Round both the shires they ring them
In steeples far and near,
A happy noise to hear.

ブリードンの夏に、
鐘が明るく鳴り響く。
至る所の尖塔で
近くの州のあたり一帯に鐘を響かせ、
幸せな音が聞こえてくる。

Here of a Sunday morning
My love and I would lie,
And see the coloured counties,
And hear the larks so high
About us in the sky.

ここブリードンの日曜の朝には
愛しい人と僕が横たわって
色づいた州を見ていたものだ、
そしてひばりが僕たちの上で
空高く鳴くのを聞いた。

The bells would ring to call her
In valleys miles away:
'Come all to church, good people;
Good people, come and pray.'
But here my love would stay.

鐘は彼女を呼ぶために
遠くの谷で鳴ったものだ。
「みんな教会においでなさい、善良な人々よ、
善良な人々よ、お祈りにおいでなさい。」
しかし愛しい人はここに留まったものだった。

And I would turn and answer
Among the springing thyme,
'Oh, peal upon our wedding,
And we will hear the chime,
And come to church in time.'

But when the snows at Christmas
On Bredon top were strown,
My love rose up so early
And stole out unbeknown
And went to church alone.

They tolled the one bell only,
Groom there was none to see,
The mourners followed after,
And so to church went she,
And would not wait for me.

The bells they sound on Bredon,
And still the steeples hum.
'Come all to church, good people,' -
Oh, noisy bells, be dumb;
I hear you, I will come.

そして僕は振り返って答えたものだ
茂っているタイムの中で、
「おお、僕たちの結婚式で響いておくれ、
そうしたら僕たちはこの鐘の音を聴き、
遅れずに教会に行くよ。」

しかし、クリスマスに雪が
ブリードンの丘の上に降った時、
愛しい人はとても早いうちに起き上がり
僕が気づかないうちに抜け出して
1人で教会に行ってしまった。

鐘は弔いの鐘を一つだけ鳴らした
そこに花婿はおらず、
嘆き悲しむ人が後についていった
彼女はそうように教会に行ったのだ
僕を待ってくれなかった。

鐘がブリードンで鳴り響き、
尖塔はいまだに鳴っている。
「みんな教会においでなさい、善良な人々よ。」
おお、うるさい鐘よ、静かにしてくれ。
聞こえているよ、今行くさ。

V. 〈過ぎた日を想い私の心は沈んでいる *With rue my heart is laden*〉

故郷を離れ、年老いた若者は久しぶりに古里へと帰る。かつて若者と野を駆け回って遊んだ少年少女たちはすでにこの世になく、薔薇の花が咲く墓地に静かに眠っている。空虚で繊細に綴られる、ドリア旋法による民謡を思わせる旋律が、失われたかつての思い出を寂しく奏でる。この楽曲の旋律もまた管弦楽曲《シュロップシャーの若者》の最後に引用され、音楽の終わりを切なく導く。

With rue my heart is laden
For golden friends I had,
For many a rose-lipt maiden
And many a lightfoot lad.

By brooks too broad for leaping
The lightfoot boys are laid;
The rose-lipt girls are sleeping
In fields where roses fade.

過ぎた日を想い私の心は沈んでいる
かつての素晴らしい友のことを想って、
薔薇色の唇をしたたくさんの乙女と
足の速いたくさんの若者のことを想って。

飛び越すには広すぎる小川のそばで
足の速い若者たちは横たわり、
薔薇色の唇の乙女たちは眠っている
薔薇が色褪せた野原で。

ヴァイオリン独奏

リムスキー＝コルサコフ Rimsky-Korsakov 作曲

クライスラー Kreisler 編曲

《東洋風舞曲 *Danse Orientale*》

《アラビアの歌 *Chanson Arabe*》

木村美晴（ヴァイオリン）

佐々木泉（ピアノ）

ニコライ・リムスキー＝コルサコフによる交響組曲《シェエラザード》。この言わずと知れた傑作の第2・第3楽章を、ヴァイオリニスト・作曲家・編曲家であるフリッツ・クライスラーがヴァイオリンとピアノのために編曲したのが、本日演奏する2曲である。

これらの楽曲を演奏するにあたりまず楽譜を探したが、国内では入手が大変困難であった。調べた限り《*Danse Orientale*》は既に絶版となっており、藝大図書館で発掘した好楽社出版の昭和10年（1935年）の楽譜を元に演奏する。《*Chanson Arabe*》は国内では紙媒体で販売されていなかったため、ショット版を使用する。いずれも1922年に作曲され、ニューヨークでカール・フィッシャーより出版されている。

【作曲者・編曲者について】

ニコライ・リムスキー＝コルサコフ

Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov (1844～1908)

いわゆる「ロシア五人組」の1人として知られるリムスキー＝コルサコフは、1844年にペテルブルクの南東ノボゴロドの貴族家系に生まれた。幼少期より音楽の才能が見出されていたが、12歳の時に海軍兵学校に入学した。1861年にはバラキレフの元を訪れ、「五人組」の最年少の一員となった。その後グループのリーダーであるバラキレフより作曲の指導を受け、次第に作曲家を志す。しかし母や兄に反対され、1862年の秋には士官候補生として世界一周の遠洋航海へと旅立つ。この1865年までの航海中に眺めた各国の風景や異国情緒が晩年の創作にインスピレーションを与えたことは容易に想像できよう。例えば、オペラ《サルタン皇帝の物語》（1898～1900作曲）と《サトコ》（1894～1896作曲）にみられる海の描写が挙げられる。

その後、海軍士官として働く彼に転機が訪れた。1871年に突如としてペテルブルク音楽院の作曲法及び管弦楽法の教授として招かれたのである。音楽の専門的教育を受けたことのなかったリムスキー＝コルサコフは躊躇したもの、海軍の軍籍を残したまま教授となる。翌年にはナデージタと結婚し、1873年にオペラ《プスコフのおとめ》の初演が成功を収めると、作曲家として活動する決意を固め、海軍を辞職する。彼の指導を受けた者の中にはグラズノフ、ストラヴィンスキー、プロコフィエフ、ラフマニノフらもいた。しかし、この頃からバラキレフとの関係性に影が差し、1881年にムソルグスキーが亡くなると、「五人組」は事実上解散する。ロシア国民主義音楽はリムスキー＝コルサコフとベリャエフを中心に発展し、音楽院教育を中心としたアカデミックな性格へと変化する。1885年にはライプツィヒにロシア音楽出版所が設立され、そこでの出版とロシア交響楽演奏会での指揮によってロシア人の作品を海外へと広めることにも尽力した。

1888年から翌年には、ドイツ歌劇団がペテルブルクを訪れ、当時あまりロシアで取り上げられなかったワーグナーの作品が上演され、彼は少なからず影響を受けた。

特に《ニーベルングの指輪》は以後の管弦楽法及びオペラ創作に変化を与えたとされている。その中で、《シェエラザード》は 1888 年に作曲され、彼の優れた管弦楽法が存分に発揮されている。とりわけ、その第 1 楽章 における f の弦楽器のパートに対してトロンボーンのみ pp で奏でる管弦楽法について、彼はワーグナーからの影響を受けたと認めている（おそらく第 1 楽章 46 小節目のことを指すと考えられる。今回参照した楽譜では f の弦楽器に対して p のトロンボーンとなっていた）。

フリッツ・クライスラー Friz Kreisler (1875～1962)

オーストリア出身のヴァイオリニストであり作曲家・編曲家。1938 年のナチスドイツによるオーストリア併合を機にフランス国籍を取得、翌年には第二次世界大戦勃発が近づき情勢が悪化したことからアメリカ永住を決意して渡米、1943 年にアメリカ国籍を取得したため、しばしばアメリカのヴァイオリニストと形容される。

3 歳でヴァイオリンを学び始めた彼は並外れた才能を現し、7 歳でウィーン高等音楽院に入学し 10 歳で首席卒業、その後パリ高等音楽院でも学び 12 歳で首席卒業している。1889 年から 90 年にかけてアメリカで初の演奏旅行をおこなったのち、オーストリアに帰国。帰国後は父親の方針で高等学校に進学、その後オーストリア帝国陸軍将校を経て音楽界に復帰し、ヨーロッパを中心に演奏活動を行うようになる。1899 年にはベルリンフィルハーモニー管弦楽団と共演し、ヴァイオリニスト・作曲家であるイザイに激賞されるなど、ヴァイオリニストとして順調にキャリアを積んでいった。演奏旅行ではヨーロッパ・アメリカ以外の諸国も訪れ、《Danse Orientale》《Chanson Arabe》の 2 曲を作曲した翌年（1923 年）5 月には日本を訪れて演奏会を行っている。作曲家としては、《愛の喜び》《愛の悲しみ》《美しきロスマリン》の 3 曲からなる《3 つの古いウィーンの舞曲》（1905 年作曲）をはじめ、ヴァイオリンの小品を中心に多くの楽曲を遺した。

【各楽曲について】

《Danse Orientale》邦題：「東洋風舞曲」

Lento - Andantino - Poco più mosso, 4/4 - 3/8 - 6/8 拍子, h moll

初演：不明。1923 年 9 月 1 日発行の音楽雑誌 *The Musical Times* で扱われた *Gramophone Notes* の記事によれば、イギリスの作曲家・ヴァイオリニストであったアルベルト・サモンズ Albert Sammons (1886-1957) がこの曲をレコードで録音していた。

交響組曲の第 2 楽章〈カランダール王子の物語〉が元になっている。原曲の交響組曲で全楽章を通して度々登場する「シェエラザードの主題」が奏された後、東洋風舞曲の名の通り異国情緒に満ちたメロディーが登場する。この第 1 主題は、原曲ではソロファゴット、ソロオーボエ、1st ヴァイオリン、木管楽器群・・・とメロディーを引き継ぎ、次第に人数を増やしながら繰り返し演奏される。同じメロディーを繰り返しながらもメロディーの音価・装飾音符・伴奏形は変化していく。ソロファゴットの伴奏は保続音的なチェロとコントラバスのみ、ソロオーボエの伴奏はチェロとハープが小節頭を打つ。1st ヴァイオリンにメロディーが移ると、前のソロに比べてスラーが減りアクセントやスタッカートが指しが増えてテンポも上がり、伴奏形もヴィオラに 16 分音符の分散和音が見られるなど、前のメロディーよりもリズムカルに奏される。《Danse Orientale》でも第 1 主題の繰り返しが見られる。繰り返しごとに表情を変えるメロディーをお楽しみいただきたい。原曲ではトロンボーンとトランペットの掛け合いで演奏される第 2 主題を挟み、後半は 6/8 拍子で第 1 主題が変奏される。重音・高音など技巧的なヴァイオリンにより曲は

盛り上がりを見せ、ピチカートで勢いよく変奏が終結する。最後にシェエラザードの主題が再び顔をみせ、静かに曲は終わる。



全楽章に登場する「シェエラザードの主題」（譜例は第1楽章冒頭のコンサートマスターによるソロである）

《Chanson Arabe》邦題：「アラビアの歌」

Andantino quasi Allegretto - Pochissimo più mosso - Tempo I, 6/8 拍子

G dur - B dur - G dur

初演：不明

交響組曲の第3楽章〈若い王子と王女〉が元になっている。

まずメロディックで妖艶な第1主題をヴァイオリンがたつぷりと歌いあげる。原曲とクライスラー版でメロディーラインに変化はないが、両者には微妙な違いも見られる。例えば、第1主題の8小節目からは、原曲では *Sul G* の指示があり、*tutti* ヴァイオリン2パートがユニゾンで深く歌うことが求められるのに対し、クライスラー版では途中までは *D* 線で演奏してその後 *G* 線に移行するようにと指示されている。なぜクライスラーが指示に変更を加えたのか、考えながら演奏していきたい。第1主題のあとには弾むような王女の主題を挟んだのちに第1主題に回帰、そして最後にシェエラザードの主題を演奏し、完結する。

【演奏するにあたって】

ヴァイオリンを担当する木村は、中学校と高校でオーケストラ部に所属しており、中学1年生で入部して初めて演奏した曲が、まさにリムスキー＝コルサコフの《シェエラザード》であった。ピアノ伴奏の先生以外の他人と初めてアンサンブルをする機会にこの《シェエラザード》を勉強できたことは、間違いなく私の音楽・アンサンブル人生における軸になっている。自分の音が大勢の中に混ざる感覚、そしてあちこちからさまざまな楽器の音が組み合わさって聴こえてくること自体が新鮮で、《シェエラザード》の合奏日を毎日楽しみにしていたことが懐かしい。5年間のオーケストラ部人生の起点であり、一番好きな曲という表現が適切であるかわからないが、ずっと大切にしたい宝物のような曲を、楽理科の仲間と演奏できることは大変幸せである。

ピアノを担当する佐々木は、バレエの《シェエラザード》についての個人的エピソードを共有させていただく。ロシアに6年住んでいた私の家にはそれぞれのバレエをモチーフにしたペテルブルク焼のティーカップセットがある。そのバレエのタイトルを幼稚園の時に少しずつ覚えた記憶がある。おそらく《ジゼル》、《くるみ割り人形》、《眠れる森の美女》、そして《シェエラザード》などであっただろう。どのバレエも小学校高学年になるころにはあらすじを知っていたが、《シェエラザード》のあらすじは知らず、ティーカップに描かれたアラビア風の衣装からそ

のストーリーは想像もつかなかった。故に昨年バレエ史の授業でバレエ・リュスの《シェエラザード》を観た時は極めて衝撃的であった。確かに「異国情緒」な曲調であり、妖艶さも併せ持つが、ここまで艶かしく過激なストーリーであったとは！以来《シェエラザード》のイメージは一変してしまった。このようなセンセーショナルなバレエにリムスキー＝コルサコフの楽曲が作曲者の同意なく用いられてしまえば、彼の遺族が憤慨したというエピソードも頷ける。

《シェエラザード》という作品の叙情性、原曲おけるさまざまな楽器特有の音色を紐解いて表現し、皆様にお届けできれば幸いである。

木管六重奏

アルベール・ルーセル Albert Roussel

《ディヴェルティスマン *Divertissement*》 op. 6

今井結子（フルート）小橋優里（オーボエ）
藤野温人（ファゴット）眞鍋知輝（ホルン）
山田莉緒（クラリネット）宮崎結希（ピアノ）

皆さんはルーセルという作曲家をご存知だろうか。恥ずかしながら、私はこの曲に出会うまでその存在すら知らなかった。当初はそれが私の勉強不足によるものだと思っていたのだが、どうも楽理科や作曲科の他の人間なども同じように詳しくは知らないらしいということが判明した。

そんな日本ではあまり知られていないルーセルであるが、いざ情報を探してみると、やはり日本語ではあまり情報が多くはないことが分かり始めた。東京藝術大学の図書館でルーセルに関する書籍を探したが、ルーセルを主に扱った和書は一冊もなく、ニューグローヴ世界音楽辞典（以下、ニューグローヴ）の項目とWikipedia、ムラマツオンラインショップの解説くらいしか参考にできる日本語の文献が見つけれなかった。日本では、認知度が低いだけでなく、あまり研究がされていないことからすると、楽理科研究演奏会という場でこの作曲家の作品を演奏し、こうして私が解説を書いていることにはそれなりに意義があると言えそうだ。

では、情報が少ないながら、今回の研究演奏会で演奏する作曲家について少し詳しく記していこう。すでに何度も記しているルーセルとは、印象主義から新古典主義に進んだフランス人の作曲家、アルベール・ルーセル Albert Roussel のことである。1869年4月5日にフランス北部のトゥールコワン（Tourcoing）で裕福な家庭に生まれると、パリのスタニスラス高校（フランスでは進学校）でバッハやベートーヴェン、モーツァルトと出会う。高校卒業後には1887年に海軍兵学校に進学し、フランス海軍に何年か勤め、世界各地を航海する。1894年に音楽に専念すべく海軍を辞めると、対位法やフーガの勉強のためにパリに向かい、1898年にスコラ・カントルムに入学する。1902年から1913年にかけては対位法を教える立場になり、弟子の中にはエリック・サティやエドガー・ヴァレーズなどがいた。第一次世界大戦で出兵したのちに音楽の教師に戻ると、大戦間に世間に名を馳せ始めた若き音楽家を多く教えていた。そして、1937年8月23日にフランス南西部のロワイヤン（Royan）で亡くなった。

さて、演奏するルーセルの曲は、1906年に作曲されたフルート・オーボエ・クラリネット・ホルン・ファゴット・ピアノの木管六重奏、《ディヴェルティスマン *Divertissement*》である。ルーセルの残した作品の中で比較的初期に作曲されたこの曲について、ムラマツオンラインショップには「4度音程を含む二つの東洋民族的旋律が交互に現れ」、「それらの主題の背景にはガムラン音楽を感じさせるピアノのオスティナート伴奏リズムが躍動」と記されている。若き日のルーセルがフランス海軍兵として仏領インドシナやインドにも足を運んでいたことがこの曲に少なからず影響を与えているのだろう。また、ニューグローヴには、

ダンディの《歌と踊りーディヴェルティスマン *Chansons et dances: Divertissement*》を手本にしているにもかかわらず、その簡潔な旋律的フレーズ

や快活なリズム、またより大胆な不協和音の使用は、ルーセルが次第にその独自性を獲得しつつあったことが示されている

と記載されている。

ルーセルや《ディヴェルティスマン》について記したところで、再び日本におけるルーセルの知名度について考察するにあたり、最初に、海外でのルーセルの認知度について記す。海外では、日本ほどルーセルの認知度は低くはないのではないかとと思われる。ルーセルは、サティやプーランク、プロコフィエフなど、同時代を代表する他の作曲家から絶賛されていたほか、1930年にはボストン交響楽団に委嘱されて交響曲第3番を作曲している。このことから、ルーセルが作曲活動をしていた時にはヨーロッパやアメリカではある程度の知名度があったことが想像される。さらに、藝大の図書館にはルーセルを主に扱った本が、英語が2冊、フランス語が2冊、ドイツ語が1冊あることから、研究もされていることが分かる。

ヨーロッパ・アメリカと比べ、特に日本でルーセルの知名度が低いわけだが、それは彼があまり作品を残さなかったからではないことは確かだ。ニューグロヴには彼の曲一覧があり、劇場作品に管弦楽曲、室内楽曲、声楽曲、ピアノ曲がそれぞれ複数曲掲載されている。そして、ルーセルの曲は日本でも演奏されている。過去の演奏履歴を遡ると、今月にNHK交響楽団が第2022回定期演奏会でルーセルのバレエ音楽《バックスとアリアーヌ》op. 43 第1組曲を取り上げていたほか、東京都交響楽団では過去に主催公演で交響曲の第3番、第4番、《蜘蛛の饗宴》、《バックスとアリアーヌ》を、また東京フィルハーモニー交響楽団、東京交響楽団でもルーセル作品を扱っている。また、読売日本交響楽団は第17回読響アンサンブル・シリーズでは今回私たちが演奏する《ディヴェルティスマン》を扱っているほか、声楽曲《ロンサールの二つの詩》やフルート曲《笛吹たち》なども近年演奏されている。このことから、日本でもルーセルの曲を生で聴く機会はあることが分かる。

以上から、日本にいながらもルーセルについて十分に知り得ると考えられる。指揮科の同期は、反対にどうしてルーセルについて私の周りにいる藝大の人間が知らないのか不思議がっていた。指揮科の彼の中では、ルーセルはマイナーな作曲家ではないのだろう。ルーセルが劇場作品、管弦楽曲、室内楽曲、声楽曲、ピアノ曲などを満遍なく作曲していることから、何を専門としていても彼の曲に触れるチャンスはあり、ある偏った専攻の人しか知り得ないわけでもないことが分かる。

このようにルーセルについて知る機会こそあるにも関わらず、彼の知名度が低いことは、では、何に起因するのか。一つに、藝大の講義であまり扱われていないことが考えられる。もし講義で扱われていたなら、受講している学生の頭の片隅には残るはずだろう

また、演奏会で演奏こそされているものの、世間的にある程度は知名度のある曲が一つもないことが考えられる。一つでもルーセルに有名な曲があれば知っている人が格段に増え、その他の曲をも知るきっかけにもなり得るだろう。

そして、フランスの音楽史において、ルーセルが他のフランスの作曲家と比べてやや異質であることが関係している。ニューグロヴには、「ルーセルのフランス音楽における位置について要約することは容易ではない」「彼は、より軽く、より大衆受けのする語法へ走るフランスの風潮には追従しなかった」「ルーセルが直接及ぼした影響はわずかである」と記されている。ルーセルが作曲家として独自の地位を築いていたことが関係しているのだろう。

最後に、演奏を聞いてくださっている皆さんの中にもルーセルについて知らない人が少なくないかと思うが、今回の演奏（と私の解説）が少しでも参考になれば幸いである。この解説を書くにあたって協力をしてくれた各方面にお礼を申し上げると同時に、締め切りを大幅に過ぎたことで運営陣に多大なご迷惑をおかけしたことを深くお詫びする。

（文責：藤野）

二台ピアノ

ロベルト・シューマン Robert Schumann

《アンダンテと変奏曲 *Andante and Variations*》 op. 46

森田花楓（プリモ）

白石紗葉（セコンド）

今回演奏する《Andante and Variations》は、ロベルト・シューマン（1810～1856）によって、1843年に書かれた。1814年、ウィーン会議が行われて以来、オーストリアではメッテルニヒ体制が敷かれていた。フランス革命のような革命を起こさせまいと、不穏分子や反体制的な動向に当局が目を光らせる、緊張感のある時代。市民は夢から現実へ関心を移し、家庭内の安定と豊かさを求めるビーダーマイヤー文化を形成する。ある種の諦観さえも漂うその時代の傾向は、当然音楽にも影響を及ぼした。革新的な作品よりも伝統的な語法に則った安定的で単純な作品を求められるようになり、多くの作曲家がその需要に応えたのだった。

シューマンは1830年代、このような時代風潮への批判を、ピアノ作品の創作で挑んだ。当時の作品はどれも、単純ではなく複雑、保守的ではなく革新的で、ビーダーマイヤー文化とは対をなすものばかりであった。そんなシューマンであったが、クララと出会い結婚する1840年頃に、作品の傾向が大きく変わる。内に溢れる情熱や文学的側面はそのままに、社会への批判などアグレッシブな一面は影を潜めるようになる。そんなシューマンの人生そして作品における転換期に、この《Andante and Variations》は書かれた。

この作品は、シューマンの数少ないピアノ・デュオ作品のうち唯一、二台のピアノのために書かれたものである。1843年に成立したこの作品だが、実はもともと、「二台のピアノ、二つのチェロ、ホルン」という珍しい編成で書かれた。

五重奏でありつつも、曲の大部分は二台のピアノが交互に旋律を模倣しあいながら進み、チェロとホルンの存在がより豊かで充実した響きを実現する。プライベートな場面での試奏を経て、メンデルスゾーンの助言により二台ピアノ版へと編曲され、出版された。全体を通して音楽の駆動軸をピアノばかりが担っているということや、編成から推測できる音量の問題などが原因として推測される。op. 46という作品番号は五重奏版の原曲ではなく、二台ピアノ版についており、これはクララとメンデルスゾーンによって初演された。ちなみに、ブラームスは原曲に価値を見出して、五重奏版の方が、『シューマン作品全集』に遺補として収められた。

二台ピアノ版では、原曲にあった序曲、間奏曲、そしてチェロとホルンが中心となって展開する2つの変奏曲部分が省略されている。これらの部分には、シューマン自身によって、1840年に作曲された連作歌曲《Frauenliebe und Leben（邦題：女の愛と生涯）》op. 42の引用も見られる。この作品は、アデルベルト・フォン・シャミッソーの詩集によるものであり、“歌曲の年”と呼ばれる1840年に作曲された。ある女性がひとりの男性と出会い、結婚して子どもを産み、彼を見送るその生涯を描いたものである。晴れて結婚が成立し、1842年には新たな生命まで授かったシューマンが、この作品にクララを重ねていたことは言うまでもないだろう。

そのようなことを考えると、二台のピアノによって互いに受け渡される主題は、まるで男女が語り合っているようにも感じられる。主題は二部形式と捉えられ、前半部分で提示された叙情的なモチーフが、後半部分では反転した旋律として登場する。

主題（前半部分）

Andante espressivo.

Piano I.

Piano II.

（後半部分）

R. S. 34.

二台ピアノ版は、主題と9つの変奏、コーダで構成される。詩的で情緒あふれる変奏から、ピアノスティックな変奏、葬送行進曲や狩猟の合図としての角笛の登場する変奏など、どれひとつとして同じでない様々な変奏が、シューマンの豊かな表情を見せる。

二台ピアノ

セルゲイ・ラフマニノフ Sergei Rachmaninov

《二台ピアノのための組曲第1番「幻想的絵画」 Suite No. 1》 op. 5 より

〈1. 舟歌 Barcarolle〉 〈4. 復活祭 Easter〉

菅美奈（プリモ）

舟山颯人（セコンド）

セルゲイ・ヴァシリエヴィチ・ラフマニノフ Sergei Vasil'evich Rachmaninov (1873~1943) は貴族の家系の6人兄弟の4番目として生まれ、幼少期を現ノヴゴロドで過ごした。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ラフマニノフはペテルブルグ音楽院で学ぶこととなる。しかし同時期のラフマニノフが9歳の頃、ラフマニノフ家は破産し、間もなく両親は離婚。ペテルブルグ音楽院での勉強も行き詰まってしまう。1885年に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、厳しいことで知られるニコライ・ズヴェーレーフに師事することとなった。1888年からはモスクワ音楽院で学び、ピアノをズヴェーレーフとジロティ、和声をアントン・アレンスキー、対位法をセルゲイ・タネーエフに師事した。1891年、18歳でピアノ科をアレクサンドル・スクリャービンと分け合う形で主席卒業、またその翌年には作曲科を主席で卒業した。

今回演奏する《二台ピアノのための組曲第1番「幻想的絵画」》op. 5は1893年に作曲されたラフマニノフ初期の作品である。当時、ラフマニノフは20歳であった（些細なことではあるが、これは今回の奏者二人とちょうど同世代である）。彼はモスクワ音楽院時代からすでに《ピアノ協奏曲第1番》（1891）やオペラ《アレコ》（1892）などによって作曲家として注目される存在であった。「幻想的絵画」もまた、彼が音楽院卒業後に、作曲家として順調な滑り出しを切っていたことを示している。1893年夏、友人の紹介で一夏を過ごしたウクライナのレヴェディンの地で作曲されたと言われている。

初演は1893年11月30日モスクワにて、ラフマニノフ自身とパーヴェル・パプストで行われた。同作品は彼の敬愛するピョートル・チャイコフスキーに献呈されている。奇しくも初演3週間前にチャイコフスキーは急逝し、初演を聴くことは叶わなかった。

この作品は〈1. 舟歌〉〈2. 夜…愛〉〈3. 涙〉〈4. 復活祭〉という4つの楽章から構成されており、それぞれにラフマニノフが感じた詩的なイメージが情趣豊かに表現されている。また、2台のピアノを用いることで音響的にも充実した作品となっており、奏者・聴衆の両者を幻想の世界へと誘うような力を持った作品である。

この作品の特徴として、「各曲の冒頭にエピグラフが添えられている」ということが挙げられる。各楽章に添えられたエピグラフは概ね次のようである（楽譜に添えられた詩はロシア語。和訳は執筆者による。その際、英訳されたものを適宜参照した）。

〈1. 舟歌〉

ミハイル・レールモントフ（1814～1841）

おお 冷たい夕べの波が
ゴンドラのオールに優しく打ち寄せる
——あの歌がまた聞こえる！ギターの音もまた！
——遠くの方から 今は憂鬱に けれど幸せに
聞こえてくるものは 古い舟歌だろうか
「ゴンドラは水面を滑り
時間は愛の中で流れていく
水は再び穏やかになり
情熱が燃え上がることはない」

〈2. 夜…愛〉

ジョージ・バイロン（1788～1824）

ナイチンゲールの高い囀りが
枝の間から聞こえてくるとき
甘く聞こえる恋人たちの誓いの囁きが
優しい風の音が 近くの水辺のせせらぎが
音楽となって孤独な者の耳に届く

〈3. 涙〉

フョードル・チュッチェフ（1803～1873）

人の涙よ おお 人の涙よ！
お前は朝早くから夜まで流れている——
人知れずに 見られることもなく
無尽蔵に 無数に流れていく
——お前は 土砂降りのように流れていく
秋の夜の深いところへと…

〈4. 復活祭〉

アレクセイ・ホミャコフ（1804～1860）

大きな鐘の音が大地を越えてとどろき、
全ての大気は嘆き、身を震わせ、呻きをあげる
美しい銀の雷鳴が
聖なる勝利の知らせとなった

各曲の構成や音楽的内容は次のようである。今回は〈1. 舟歌〉〈4. 復活祭〉を4曲から抜粋して演奏するが、機会があれば他の2曲についても、詩を思い浮かべたり、音楽と情景を重ね合わせたりして聴いていただきたい。

〈1. 舟歌〉（アレグレット ト短調 4分の3拍子）

3部形式。プリモによる揺れ動くような波の音型で曲の幕が開き、そこにセコンドの気怠げな歌の旋律が重ねられる。奏者を交代しながら紡がれていく旋律に、細かな波や水滴のような音型が織り込まれていく。ト長調で奏される中間部では、素朴で息の長いメロディーと軽やかな動きとの対比が鮮やかに描かれる。1曲を通して哀愁に満ちた作品となっている。演奏時間8分。

〈2. 夜…愛〉（アダージョ・ソステヌート ニ長調 4分の3拍子）

〈舟歌〉を彷彿とさせる流麗な伴奏型の上に、絶えず鳴らされるトリルが印象的である。ナイチンゲールの囀りが登場し、次第にテクスチュアは厚みを増していく。途中のアジタートからは曲想が変わり、力強いセクションが続く。再び音楽は静けさを取り戻し、ハーブを連想させる幅広い音域にわたるアルペジオを奏でて曲が閉じられる。演奏時間6分。

〈3. 涙〉（ラルゴ・ディ・モルト ト短調 4分の4拍子）

下降する嘆きのような音型（B-A-G-Es）が特徴的である。この音は、ラフマニノフが幼少期を過ごしたノヴゴロドで聞いた鐘の音だとされる。ラフマニノフにとって、この4つの鐘の音は「悲しみ」の象徴であった。この悲しみの音型は少しずつ形を変えながらも絶えることなく登場し、よく全体に暗い影を落としている。演奏時間5分。

〈4. 復活祭〉（アレグロ・マエストーソ ト短調 4分の4拍子）

1曲を通して鐘の音が効果的に用いられている。プリモによる軽快な動き（復活祭の際に鳴らされる「トレズヴォン」という奏法）で華やかに始まるが、すぐにセコンドによる鐘の強奏で断ち切られる絶え間なく続くトレズヴォンの音型の中、途中で正教聖歌《キリストは復活した》が引用される。音楽は徐々に激しさを増していき、最後は「ffff」の指示を伴う和音の連打で締め括られる。演奏時間3分。

ラフマニノフにとって「鐘」というものは身近な存在であり、また特別な存在でもあった。有名な《前奏曲「鐘」》op. 3-2をはじめ、ラフマニノフの作品に「鐘」が登場する事例は多く思いつく。今回演奏する「幻想的絵画」では、〈3. 涙〉〈4. 復活祭〉に特徴的な「鐘」の音楽が聴こえてくる。〈3. 涙〉では悲しみの象徴として、〈4. 復活祭〉では、祭礼行事に欠かせない音としての鐘の音楽が用いられている。このことは、聖歌の旋律にもトレズヴォンの鐘が重ねられていること、すなわち「聖歌を歌っている間であっても鐘の音が鳴り響いていた」こと、それだけ鐘の音というものが日々の場面と密接に結びついていたことを表しているのではないだろうか。そして、その鐘の音を巧みに自身の作品に織り込み、現在まで演奏され続ける名曲の数々が生まれてきたことは、ひとえにラフマニノフの作曲家としての優れた手腕によるものだと言えよう。

ぜひ、最後まで楽しんで聴いていただきたい。

（執筆：菅・舟山）

二台ピアノ

ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー Peter Ilyich Tchaikovsky

組曲《くるみ割り人形 *The nutcracker suite*》より

〈小序曲 *Ouverture miniature*〉

〈金平糖の精の踊り *Danse de la Fée Dragée*〉

〈花のワルツ *Valse des fleurs*〉

石谷咲（プリモ）

竹本明星（セコンド）

《くるみ割り人形》は、ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー (Peter Ilyich Tchaikovsky, 1840～1893) によって作曲された、《白鳥の湖》、《眠れる森の美女》に続く三大バレエの三作目である。クリスマス・イヴの出来事が扱われているため、冬、十二月から一月を中心に、世界中至る所で上演されている。

本作はマリインスキー劇場の依頼により、1891年1月から1892年1月にかけて作曲された。原作は E. T. A. ホフマンの幻想的な童話『くるみ割り人形とねずみの王様』だが、デュマが翻案した『はしばみ物語』をさらにプティパがバレエ用に台本化した。チャイコフスキーはフランスの民謡や自身の『子どものアルバム』などを積極的に取り入れ、親しみやすく仕上げ、1892年に12月6日、歌劇《イオランタ》との2本立てで初演された。演出により物語の展開に違いが見られるが、大まかなあらすじは以下である。

雪の降るクリスマス・イヴに、大きなツリーが飾られた大広間でパーティーが開かれ、ドロッセルマイヤーおじさんが子どもたちを前に人形劇を始める。その人形劇に登場したくるみ割り人形をドロッセルマイヤーはクララへと贈るが、兄フリッツは嫉妬により、そのくるみ割り人形を壊してしまう。パーティーがお開きとなり、寝静まった夜中にクララは壊れたくるみ割り人形が気に入り、大広間へとやってくる。そこでねずみの大群とくるみ割り人形率いるおもちゃの兵隊との戦争が始まる。クララの助けによりくるみ割り人形が勝利し、お礼にクララはお菓子の国へと連れていかれる。そこではチョコレートやコーヒーの精、トレパックの精などが華やかな踊りを披露し、クララは夢のような時間を過ごす。目が覚めると、そこはお菓子の国ではなく自宅のソファの上であり、側にあったくるみ割り人形をクララは抱き締める。

《くるみ割り人形》を作曲中、チャイコフスキーはロシア音楽協会から新作を盛り込んだ演奏会の依頼を受けたが、手元に発表できる作品がなかったため、作曲家本人により作曲中のバレエの曲の中から8曲が選ばれ、ピアノ独奏による編曲版が作曲された。今回は Nicolas Economou による二台ピアノのための編曲版の楽譜を使用し、〈小序曲〉、〈金平糖の踊り〉、〈花のワルツ〉の3曲を抜粋して演奏する。

〈小序曲 (Ouverture miniature)〉

Allegro giusto、変ロ長調、4分の2拍子。複合2部形式。このバレエ全体のかわいらしい曲想を感じさせる。スタッカートや音の跳躍に溢れた主題が提示され、へ長調の優雅な第2主題へと受け渡される。再び変ロ長調で第1主題・第2主題が繰り返され、曲がとじる。

〈金平糖の精の踊り (Danse de la Fée Dragée)〉

Andante non troppo、ホ短調、4分の2拍子。複合3部形式。お菓子の国の女王ドラジェの精の独舞。「金平糖」の精という日本語訳だが、本来は果物を砂糖でコーティングしたドラジェというお菓子のことを指している。オーケストラ版では、当時発明されたチェレスタという非常に柔らかい音のするアップライトピアノに似た楽器が使用されている。

〈花のワルツ (Valse des fleurs)〉

Tempo di Valse、ニ長調、4分の3拍子。複合3部形式。この踊りは、夢の中でクリスマス・ケーキに飾られるクリームでできたばらの花の踊りである。女王にかしづく侍女たちによって踊られる華麗さを極めたコール・ド・バレエで、大人数で群舞する情景を思い描くことができる。

二台ピアノ

セルゲイ・ラフマニノフ Sergei Rachmaninov

《二台ピアノのための組曲第2番 Suite No.2》 op. 17 より

〈4. タランテラ Tarantella〉

横田晴音（プリモ）

横井嶺花（セコンド）

二台ピアノは、ピアノ独奏や連弾とは異なり、一人一人がピアノの音域を最大限に活かすことができるため、独奏や連弾とはまた一味違った響きや音の重圧感を味わうことができる。二台ピアノの主な楽曲として、モーツァルト《二台ピアノのためのソナタニ長調》K. 448 や、ブラームス《ハイドンの主題による変奏曲》、ショスタコーヴィッチ《二台のピアノのための組曲》、ラフマニノフの《組曲第1番》、そして今回演奏する《組曲第2番》などが挙げられる。二台ピアノは、プリモ側は舞台の下手でピアノの蓋は全開、セコンド側は舞台の上手でピアノの蓋は取り外され、それぞれのピアノが重なるようにして向き合い演奏するのが基本的であり、演奏会やコンクールでも対面の配置が一般的である。（一部のコンクールでは並列での演奏が許可されているという。）なぜそのような配置になったのかは定かではないが、仮に並列で並べていたら視線を合わせることができず、演奏に支障をきたしてしまうだろう。また仮に、セコンド側の蓋が全開に開いていたら、プリモ側の蓋と向き合ってしまうとも言えない姿になってしまう。きっと見た目や演奏の際の利点などから、自然とこういった配置になっていたのではないかと考えられる。

セルゲイ・ラフマニノフは、1873 年にロシア帝国で下級貴族の家に生まれた。ラフマニノフ家は音楽家の素養を持つ家系で、セルゲイの祖父アルカディ・アレクサンドラヴィチは、19 世紀の初めに活動したアイルランドの作曲家で、ピアノ奏者で「夜想曲」の創始者と考えられているジョン・フィールドに師事したこともあるアマチュアのピアニストであり、父のヴァシーリイ・アルカジエヴィチもアマチュアのピアニストであった。幼少期から音楽の素質があり、ペテルブルク音楽院に通い、また後に転入したモスクワ音楽院では、同級生のアレクサンドル・スクリャービンと親しくなり、ピョートル・チャイコフスキーに才能を認められ、目をかけられたとされる。こうして著名な作曲家・演奏家の生涯を調べていくとその生涯の中でまた別の著名な作曲家・演奏家に巡り合うというのもまた面白い。

組曲第2番は、1900 年 12 月から 1901 年 4 月にかけて作曲された。初演は 1901 年 12 月 7 日（旧暦で 11 月 24 日）に、作曲家自身と彼の従兄でありリストの弟子であったアレクサンドル・ジロティによって行われた。この作品は、ラフマニノフが心身注いだ《交響曲第1番》の初演が大失敗に終わり、その挫折によって憔悴していたラフマニノフが、治療をして回復を図っている中で作曲を試みた代表作のひとつである《ピアノ協奏曲第2番》とほぼ同時期に作曲された。作品 16 の《楽興の時》からは実に 5 年ほどの空白期間が存在する。本曲は、《ピアノ協奏曲第2番》に先立って作品番号 17 とされているが、ほぼ同時期の作曲であることもあり、両作品の作風が近いのは何ら驚くことではない。

本作品は、4つの楽章に分かれ、第1楽章〈序奏〉、第2楽章〈ワルツ〉、第3楽章〈ロマンス〉、第4楽章〈タランテラ〉という構成になっている。第1楽章〈序奏〉では、第58小節目に始まるパッセージを一例とする、『協奏曲』を想起させるようなメロディーが随所に登場する。そしてそれは、《協奏曲第2番》のフィナーレが《チェロソナタ》（作品 19）のスケルツォを感じるのと同じようである。だが、〈序奏〉は楽章全

体を通して溢れんばかりの力強さを持ち、彼の作曲への再帰を示す楽曲に相応しい兆候を感じられる。書法は、完全にピアノスティックであり、二台のピアノから生まれるラフマニノフ的噛み合わせが、より精巧で素晴らしい音楽となっている。第2楽章の〈ワルツ〉は、2つのテーマを持っているようであり、前楽章〈序奏〉の重厚感から打って変わって軽妙さを感じる一曲である。ワルツと題されつつテンポがプレストであるのも興味深く、また三拍子のリズムの中に、ヘミオラのリズムが巧みに入り込んでおり、絶え間なく動く速いパッセージが2人で平行移動しながら、美しい音の綾をなしている。そして〈ワルツ〉が魅惑的に蒸発して気薄な空気となり、暖かさとして第3楽章に受け継がれていく。第3楽章〈ロマンス〉は、文字通りロマンティックでラフマニノフらしい詩情豊かな抒情性に富んだ旋律が基本となり、心の底から湧き上がるような切なさににじむ甘美なメロディーが交差している様子は、まるで恋人たちがさざなみの中で愛を囁くかのようなのである。また、〈ロマンス〉の終盤には、ラフマニノフの過去作品である〈6手のピアノのためのロマンス〉が登場する。また、《協奏曲第2番》の2楽章にも〈6手のピアノのためのロマンス〉が引用されており、作曲家の過去作品がのちの名作品に昇華されているのだ。

今回演奏する第4楽章〈タランテラ〉は、〈ロマンス〉の幕引きの静けさから空気が一変し、セカンドの低音のフォルテから始まる短調の楽曲である。曲のタイトルにある〈タランテラ〉は、イタリア・ナポリの3/8 または 6/8 のテンポの速い短調を特徴とする舞曲の名称である。曲名は、毒蜘蛛のタランチュラに噛まれると、その毒を抜くためには踊り続けなければならないとする話から付けられた説や、タラントという町の名前に由来するという説もある。しかし実際の鳴り響きを聴いてみると、毒を抜くために苦痛に耐えながらも踊り続けるという一つの説が大いに納得できるほど、劇的で激しい曲想になっている。重厚感のある低音と、技巧を駆使して弾き切るスピード感はラフマニノフならではのであろう。

本日は、この組曲を作曲するまでにあったラフマニノフの苦悩やタランテラという舞曲について想いを馳せつつ、近年人気を高めている二台ピアノの可能性について皆さまと共有できたらと思う。

【主催】 東京藝術大学音楽学部楽理科

【発行】 2024 年 12 月 14 日（土）発行

【編集】 宮崎結希・山田莉緒（楽理科 3 年）

【表紙デザイン】 阿部奏子（楽理科 3 年）

※許可のない転載・複製・改変等の二次利用をすることを固く禁じます。