

Program

1. ジャワガムラン

p.6

《Ladrang Lagu Pelog Nem》

藝大ジャワガムランクラブ Titik Suara

2. サーランギ独奏

p.10

《Raag Mishr Pilu》

サーランギ 裴亦楠
タブラ へまんと

3. 合唱

p.13

荒木理紗 内山栞菜 川村麗倭皇
齊藤諒 佐竹那月 福島桂子 陳瑞

ジョヴァンニ・ピエルルイジ・ダ・パレストリーナ Palestrina

《バビロンの流れのほとりに Super fulmina Babylonis》

クレメンス・ノン・パパ Clemens non Papa

《美しい森で Au joli bois》

クロダン・ド・セルミジ Claudio de Sermisy

《花咲く日々に生きる限り Tant que vivray en âge florissant》

4. 中国琵琶独奏

p.17

劉德海《天鵝》

陳益

5. 長唄

p.18

《黒髪》

李惠平(唄)

モデストウ・アナスタシア(三味線)

6. 京劇

p.19

八大倉鼓社

《三岔口》

7. 弦楽六重奏

p.21

ヨハネス・ Brahms
弦楽六重奏曲第1番2楽章 変ロ長調 OP. 18

江部良城(Vn.1)江守萌(Vn.2)
中村瞳(Va.1) 加藤起也(Va.2)
梶原拓真(Vc.1) 松尾勇樹(Vc.2)

8. クラヴサン ソロ

p.23

福島桂子

フランソワ・クーパラン François Couperin
《プレリュード第5番 Cinquième Prélude》
《両棲類—パッサカリアのリズムで L' Amphibie movement de Passacaille》

9. ピアノ独奏

p.26

湯淺莉留

ジョン・フィールド John Field
ピアノ・ソナタ第2番(H. 8-2 / Op. 1-2)イ長調 第1楽章

10. ピアノ独奏

p.30

佐竹那月

ドビュッシー
前奏曲集第1集・第2集より《亜麻色の髪の乙女》《花火》

11. ピアノ独奏

p.31

横井嶺花

フランツ・リスト
《村の居酒屋での踊り》(メフィスト・ワルツ第一番)

12. ピアノ独奏

p.35

舟山颯人

クレマン・ドゥーセ(アムラン編) 《ショピナータ CHOPINATA》

13. ヴァイオリン・ピアノ二重奏

p.38

バルトーク作曲 セーケイ編曲
《ルーマニア民俗舞曲》

ヴァイオリン 木村美晴
ピアノ 佐々木泉

14. アイルランド音楽とダンス

p.40

東京藝術大学ケルト音楽研究部 G-CELT
《SLIP JIG》オールド・スタイル・ステップダンス
《REEL》シャンノース・ダンス

15. 四手連弾

p.42

中田喜直
『四手連弾のための組曲「日本の四季」』より
5. 初秋から秋へ
6. 冬がきて雪が降りはじめ、氷の世界に、やがて春の日差しが

田淵羽音(プリモ)
林凜伽(セコンド)

16. 独唱(ピアノ伴奏)

p.44

ジェラルド・フィンジ Gerald Finzi
歌曲集《おお、目にも美しい Oh Fair to See》より
〈見るも美しい Oh Fair to See〉

小野寺 陸 (バリトン)
本堂 笠子 (ピアノ)

レイフ・ヴォーン・ウィリアムズ Ralph Vaughan Williams
歌曲集《命の家 The House of Life》より
〈静かな正午 Silent Noon〉
〈心の隠れ家 Heart's Haven〉

17. オーボエ独奏

p.48

W.A.モーツアルト W.A. Mozart
《オーボエ協奏曲 ハ長調 K. 314 /Oboe Concert in C Major, K. 314》
より第1楽章 Allegro aperto

オーボエ 大井清花
ピアノ 舟山颯人

18. 木管六重奏

p.50

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)

パウル・ユオン Paul Juon

《ディヴェルティメント Divertimento》Op. 51 より〈3. Fantasia〉〈5. Rondino〉

19. ピアノ三重奏

p.54

クラリネット 小田美紗希
ファゴット 柴田桃寧
ピアノ 吉田遙香

ミハイル・イヴァーノヴィチ・グリンカ Mikhail Ivanovich Glinka

《悲愴三重奏曲 Trio Pathetique in D minor》

20. 2台ピアノ

p.56

A.ローゼンブラット《カルメン・ファンタジー》

菅美奈(プリモ)
舟山颯人(セコンド)

21. 二台ピアノ

p.58

サン=サーンス Saint-Saëns

横井嶺花(プリモ)
横田晴音(セコンド)

二台ピアノのための《死の舞踏》ト短調 Op. 40

22. 二台ピアノ

p.61

安藤陸(プリモ)
福井悠人(セコンド)

ドミトリー・ショスタコーヴィチ Dmitry-Shostakovich

《二台のピアノのための組曲 嬰ヘ短調 Suite for 2 Pianos》Op. 6

より、〈III.夜想曲 Nocturne〉

23. 2台ピアノ

p.64

柿本京平

中山陽仁(Pno.1)
沖村祐太郎(Pno.2)

Two Pianos (2025 rewrite)(reduced version)

24. 2 台ピアノ

p.68

モーリス・ラヴェル
《スペイン狂詩曲》より第 4 曲「祭り」

プリモ 菅美奈
セコンド 佐々木泉

25. 二台ピアノと朗読

p.70

リチャード・ロドニー・ベネット『四つの小品組曲』より
〈1. SAMBA TRISTE〉〈4. FINALE〉

朗読:萩原 凜乃・土川 瑞記
ピアノ:横張 美音(1)・高尾 珠生(2)

26. 混声合唱

p.74

源田俊一郎 編曲
混声合唱のための唱歌メドレー「ふるさとの四季」

合唱団潮騒
(指揮 伊藤心)

27. シタール合奏

p.77

Sawan Joshi
《Raga Desh ラーガ・デーシュ》

東洋音楽演奏 I 受講生
牧野友香 大友莉唯菜 馬場妃奈子
松尾勇樹 寺本佳乃 上保芽生
宮崎結希 鈴木光太郎 柴田歩 柿本京平
GU YUN 許元奇 萩原凜乃 當山凌子

ジャワガムラン 《Ladrang Lagu Pelog Nem》

藝大ジャワガムランクラブ Titik Suara

緊張を帯びた空気を切り開くように、ボナンが最初の一音を鳴らしスカテンの開幕を告げる。スカテンとはインドネシア・ジャワにおけるイスラームの預言者ムハンマドの生誕を祝う儀礼である。ここでは、本日演奏する曲との関わりにも触れながら、スカテンについてご紹介したい。

ガムランとは

ガムランはインドネシアの伝統音楽の一つで、青銅製の打楽器を中心としたアンサンブルである。インドネシアの中でも地域によって独自の様式が発展しており、ジャワ（特に中部ジャワ）、バリ、スンダ（西ジャワ）の三つの地方の様式がよく知られる。本日演奏するのは、そのうち中部ジャワのスラカルタ様式のガムランである。スラカルタは、ジョグジャカルタと並ぶ二つの王家の都市で、宮廷由来のゆったりとした音楽的雰囲気を特徴とする。

本日演奏する《Ladrang Lagu Pelog Nem》のうち、曲名は「ラグ Lagu」という部分のみでその他は、形式・音階・調性を示している。ジャワガムランの形式は、何拍に1回ゴングが打たれるかによって決まっており、ゴングからゴングまでを1ゴンガンと呼ぶ。主要な形式は小さいものから順に、ガンサラン Gangsaran、ランチャラン Lancaran、クタワン Ketawang、ラドラン Ladrang、グンディン Gendhingとなる。ラドラン形式の曲は32拍に1回ゴングがなり、本日演奏する曲はラドラン形式で3ゴンガン構成の比較的長い曲である。

ジャワのガムランにはペロッゲ音階 laras pelog とスレンドロ音階 laras slendro という二つの音階（ララス laras）がある。本日の演奏で用いるペロッゲ音階は1オクターブが7音で構成されるが、音の幅は不均等でピッチは西洋の平均律とは対応しない。実際に演奏する際には、7音から5音を選択し、残りの2音は装飾的にのみ用いられる。さらに二つの音階にはそれぞれ三つの調（パテット pathet）がある。ペロッゲ音階の場合、音階構成音の7音からどの5音を選ぶかによってパテットが決まり、バラン barang、ヌム nem、リモ lima がある。本日演奏する曲は、ペロッゲ音階ヌム調に属する。

なお、ガムランには平均律のような絶対的なピッチは存在せず、楽器セットごとにわずかに調律が異なる。藝大のガムランセットは、1973年に小泉文夫氏の手によって日本にもたらされたもので、藝大ジャワガムランクラブは、紆余曲折を経ながらもこの楽器と共に半世紀以上に及ぶ歳月を積み重ねてきた。

スカテンについて

スカテン Sekaten はジャワ暦ムルッド mulud 月に行われる、イスラームの預言者ムハンマドの生誕祭である。祭礼はムルッド月（ジャワ暦における三番目の月）の5日からムハンマドの生誕日とされる12日までの一週間にわたり続く。西ジャワのチルボンの二王家、および中部ジャワのスラカルタ（スロカルタ Surakarta）とジョグジャカルタ（ヨクヤカルト Yogyakarta）の四王家によって、それぞれの地で執り行われる。ここでは、とりわけスラカルタ王家で行われるスカテンについて紹介する。

ジャワでは16世紀頃からイスラーム化が進み、17世紀前半には本格的に受容された。しかし、イスラーム導入後もそれ以前のヒンドゥー・ジャワ的要素は強く残り、既存の芸能にイスラーム的要素を加えた新しい芸能形態も創出された。その流れに大きく関わった人物として、九聖人（ワリ・ソンゴ）の一人スナン・カリジョゴがいる。彼によって中部ジャワで初めて本格的な大ムスジッド（モスク）が1548年に建立され、ここにスカテンの始まりがあるとされている。

スカテンでは「ゴンソ・スカテン gangsa sekaten（スカティ sekati とも）」という二つの特別なガムランセットが使用され、それぞれに” Kyai Guntursari（雷鳴の精

華) ” と ” Kyai Gunturmadu (雷鳴の蜜) ” という銘が付されている。いずれもスカテンの時にのみ使用され、普段は王宮 (クラトン Keraton) の奥深くに宝物として秘蔵されており、それ以外で音を出すことは許されていない。演奏は、クラトンの西側にあるムスジッド・アゲン (大モスク) の中庭に、南北に向かい合って建てられたバンガサル・プラドンゴ bangsal pradonngo という建物にて行われる。ここもまたスカテンの間のガムラン演奏専用の場であり、それ以外の目的で使用されることはない。

スカテン期間中、ムスジッド前の広場には民芸品や食べ物が売られる市場が立ち並び、移動遊園地が設置されるなど、スカテンは宗教儀礼であると同時に大規模な年中行事として地域に根付いている。このようなムハンマドの生誕祭のことをアラブ人のイスラーム世界では「ムウリド・ル・ナビー」と呼ぶが、イスラームにおいてムハンマドはあくまで預言者であり、彼らは人間を神格化することを否定するため、国家規模で生誕を祝うことではないという。しかし、アジアのイスラーム世界では、スカテンのように盛大な祝賀行事として生誕祭が催される例が見られる。また、音楽が「忌避」すべきものとして扱われるイスラームにおいて、このように音楽が中心となる祭礼が行われる点は非常に興味深い。これは、王家とイスラームが相互補完的な関係を築いてきたことに大きく関係するだろう。王家にとっては、イスラームとそれ以前のヒンドゥー・ジャワ的信仰体系との融合によって、王家の存在基盤となるべき王権神話をより強固にすることができる。イスラーム側にとっては、王家との結びつきによって信者と信仰の場を獲得することができた。ムハンマドの生誕祭におけるガムラン演奏自体はイスラームの基本教義と直結しないが、ガムランの演奏によって人々をムスジットへ誘い入れ、入信を促す効果が期待されたのだ。

このように、王家とイスラームとの関わりはスカテンの実践においても見られる。スカテン初日に、普段はクラトンに秘蔵されている楽器がムスジッドへと運び出され、南北の建物に設置される。午後からはガムランの演奏が始まり、期間中は朝 10 時から真夜中まで、イスラームの礼拝の時間と演奏家たちの食事の時間を除いてはほぼ絶え間なく演奏が続けられる。かつては 24 時間演奏されていた時代もあったという。最終日にはムハンマドの生誕を祝う盛大なイスラーム礼拝などが執り行われ、その後楽器は再びクラトンへと戻される。こうしたスカテンの折々には特別な供物が捧げられるが、花や食べ物を備える慣習は、ヒンドゥー・ジャワ的な文化要素に由来する。演奏されるゴンソ・スカテンはペロッギ音階のみで、音高は通常のガムランよりも低い。また、楽器自体も通常より 1.5 倍以上の大きさである。編成も異なり、ボナン・バルン、サロン・ドウムン、サロン・バルン、サロン・パキン、クンピヤン、ゴング・アゲン、ブドック bedhug (大型の両面太鼓) のみが用いられる。演奏される曲はスカテンのみで演奏される三つの秘曲に加え、日常的にも演奏される曲が多く含まれるが、いずれもスカテン独特の様式で演奏される。本日演奏する《Lagu》もその一つである。スカテンでの演奏はまさに別格だが、その響きに近づけるよう力を尽くし、皆さまにスカテンの雰囲気を少しでも感じていただければ幸いである。

演奏曲目—Ladrang Lagu Pelog Nem—

曲名の ” Lagu ” はジャワ語で「歌」や「旋律」を意味する語である。ジャワガムランにおいてラグ楽器というと、旋律の細かな装飾を担当する楽器群を指し、本曲はラグ楽器や歌を入れて演奏されることもあるが、本日は青銅製の打楽器と太鼓のみで構成されるグンディン・ボナン Gendhing Bonang 形式で演奏する。

本曲の大きな魅力は青銅製の鍵盤楽器によって楽曲の後半から繰り広げられる掛け合いにあるだろう。この掛け合いは二台のサロン・ドウムンによって演奏され、一方の楽器が主旋律を演奏するのに対し、もう一方がその入れ子となるように裏拍で別の旋律を演奏するインターロッキング奏法と、主旋律に対し、もう一方が同じ音を半拍遅れで追いかけるように演奏する二つの奏法が用いられる。この掛け合いを演奏する奏者の呼吸がぴたりと合うと、まるで一人の奏者がひとつの旋律を紡いでいるかのように聞こえる。

そのダイナミックで精妙な掛け合いは、グンディン・ボナンの醍醐味の一つであり、熱を帯びた高揚感をもたらす。

ガムランの楽器について

ジャワガムランの楽器は、合奏におけるそれぞれの役割に応じて四つのグループに大別される。ここでは、本日の演奏で用いる楽器のみ写真付きで紹介する。

■旋律楽器

楽曲の基本となる骨格旋律（バルンガン balungan）を演奏する。

一サロン saron 【A】

空洞のある木製の台の上に、青銅製の鍵盤が並べられた楽器で、木槌や水牛の角でできたバチで演奏される。三種類あり、大きい順にドゥムン demung、バルン barung、パキン peking という。音域はドゥムンが最も低く、その1オクターブ上がバルン、さらに1オクターブ上がパキンである。

一スレンテム slenthem 【B】

青銅製の鍵盤が共鳴筒の上に吊るされており、布を巻いたバチで叩いて演奏される。ドゥムンよりも1オクターブ低い音域を持ち、余韻のある音を奏でる。

■節目楽器

曲の節目となる拍だけ鳴らし、音楽の句節をつくる。

一ゴング（ゴング・アグン gong ageng、クンプール kempul）【C】

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、および最も重要な節目となる拍で打たれる。特段神聖な楽器として扱われ、演奏の前には花や食べ物などの供物（サジェン sajen）を供える。ゴングよりも小さなクンプールはいくつかの音に調律されており、ゴングの合間の節目で鳴らされる。

一クノン kenong 【D】

こぶ付きのゴングで、木枠に張られた紐の上に置かれる。クンプールと交互に鳴らして節目を知らせる。

一クト kethuk、クンピヤン kempyang 【E】

クトは曲の小さな節目や裏拍に叩き、奏法によって曲の構造を示す。

クトの間に叩くのがクンピヤンであり、「ピヤン」という高い音がする。

■太鼓類

指揮者が存在しないガムランにおいて、音楽の進行を指示する。

一ケンダン kendhang 【F】

水牛の皮を張った締め太鼓で、演奏の始まりや終わり、テンポや音量など様々な指示を出す。

■装飾楽器

バルンガンを装飾し、音と音の合間を埋めるように細かい旋律を演奏する。中でも、ルバーブ、グンデル、ガンバンなどの柔らかい音色を奏する楽器は、ラグ lagu 楽器とも呼ばれる。

一ボナン bonang 【G】

こぶ付きの小さなゴングが木枠の上に十四個並べられ、紐を巻いた二本のバチでこぶを叩いて演奏する。バルンガンを先取りして演奏し、旋律を先導する役割を果たす。また、曲種によっては前奏（ブコ buka）も担当する。ボナン・バルン bonang barung と、それより 1 オクターブ高い音域をもつボナン・パヌルス bonang panerus がある。

一ゲンデル gender

スレンテムと同じ構造をもつが、鍵盤の数が多くより幅広い音域をカバーする。両手にバチを持ち、手首や指を駆使して前の音を止めながら演奏する。

一ルバーブ rebab

一本の弦を楽器の下で折り返して二弦になるようにした胡弓。ボナンと同様にバルンガンを先取りして曲の進行を導いたり、前奏を担当したりしてリーダー的な役割を果たす楽器の一つ。

一ガンバン gambang

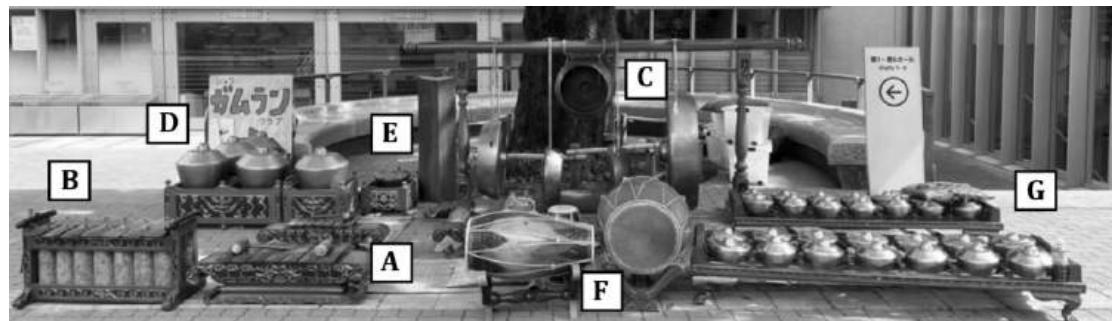
木製の鍵盤が船底型の木枠の上に並べられ、2 オクターブ半の音域をもつ木琴の一種。ほぼオクターブのユニゾンで細かく軽やかな装飾旋律を演奏する。

一シンデン sindhen

女性による独唱で、定型詩の歌詞を大事な節目の音に向かって独特のリズム感をもつて歌う。

一ゲロン gerong

男性による齊唱で、伝統的な定型詩の歌詞を曲ごとに歌い継がれてきた旋律に当てはめて、比較的拍節的に歌う。



【出演者】

飯田匡 石渡海咲 潮田竜童 大友莉唯菜 上條晴翔 桑原隆浩 越川廉 多賀弓華

宮崎結希 八十川歎 渡部佑有

黒木泰志 植村幸生

【参考文献】

渥美堅持『イスラーム教を知る事典』東京:東京堂出版、2002 年、240 頁。

田村史子「スロカルト王家の儀礼『スカテン』:中部ジャワにおけるイスラームの実践」、筑紫女学園大学・筑紫女学園大学短期大学部紀要、2014 年、137-147 頁。

東京音楽大学付属民族音楽研究所編著『東京音楽大学付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:スタイルノート、2023 年。

鳴海邦碩、アルディ P. パリミン、田原直樹『神々と生きる村 王宮の都市—バリとジャワの集住の構造—』京都:学芸出版社、1993 年、158 頁。

(文責: 大友莉唯菜)

■ サーランギ独奏 Raag Mishr Pilu

サーランギ 裴亦楠
タブラ へまんと

一、楽器について

サーランギ (Sarangi) は、インド亜大陸を代表する弓奏弦楽器の一つであり、その歴史は中世にまで遡る。その名称については、「Saurang (百の色彩)」に由来するという学界の主流説があり、この語源は、サーランギーが有する最も本質的な特性——すなわち、人声の微細な音色変化や情感の揺らぎを弓奏により精緻に模倣・表現し得る点——を的確に示している。共鳴胴は一般にチーク材や紅木などの硬木を一材から彫り出した構造をとり、その表面には山羊皮が張られる。この構造によって、音色は温かみを帯びつつ、力強い共鳴を生み出す。



サーランギの顕著な特徴は、その複雑な弦構造にある。基本的に三本の主奏弦を備え、奏者は左手の爪の側面でフレットなしのフィンガーボード上に弦を横から押し当て、連続的な音高制御を行う。さらに特筆すべきは、ネック側面に35~40本前後の金属製共鳴弦が装着されている点であり、主弦の振動に共鳴して独特の響きを生じ、音響の層次性と空間性を著しく豊かにする。歴史的・文化的文脈において、サーランギは北インド古典音楽の伝統と緊密に結びつき、とりわけカヤール (Khayal) やトゥムリ (Thumri) など声楽ジャンルの伴奏に卓越した役割を果たしてきた。20世紀に入り、伴奏楽器から独奏楽器への発展においては、Ram Narayan ら名匠の貢献が決定的であった。

タブラ (Tabla) は、一对の片手打楽器から成るリズム楽器であり、北インド音楽において拍節を支える中核的役割を担う。右手で演奏される高音側の鼓をタブラ、左側の大きい低音鼓をバヤー (Baya) と呼ぶ。タブラの製作は高度に洗練されており、鼓胴は硬木からくり抜かれ、鼓面は複雑な層構造をもつ。その中心には黒色の調音膏 (Siyahi) が塗布され、鉄粉や植物由来成分を含む秘伝の素材で構成される。この調音膏が音高・音色・サステインを規定する決定的要素となる。演奏者は鼓面縁に張られた皮製の楔を叩いて張力を調整し、精確な音高微調整を行う。



タブラの音楽体系は、高度に理論化された擬音的音節体系「ボル (Bol)」に支えられる。各音節は特定の打撃技法と音色に対応し、これらを組み合わせることで複雑な周期的リズム構造「ターラ (Tala)」が形成される。奏者はその固有の枠組みの中で即興的変奏を展開し、速度・拍節・音色に対する卓越した統御能力を示すのである。

二、曲目について

本演奏は、ラーガ・ミシュラ・ピルー (Mishra Pilu) およびターラ・ケムタ (Khemta) に基づく一曲のトゥムリであり、もとは声楽家 Begum Akhtar によって初唱された。その基本旋律と歌詞は以下の通りである。(本演奏では Sa= ♯ E)

歌詞の大意：「私の期待は潰えた。愛しき人はいまだ来ませず。」

トゥムリは、北インド（特にラクナウおよびヴァーラーナシー）を起源とする軽古典声楽ジャンルであり、19世紀ムガル朝後期に隆盛を迎えた。厳格な構築性や哲学的抽象性を特徴とするドゥルパド (Dhrupad) やカヤールとは異なり、トゥムリの核心的美学は、抒情性・即興性・強い表出性に求められ、「シュリングガーラ・ラス (Shringara Rasa、愛の情動)」、特に離別の嘆情の表現に重点を置く。歌詞はラジ語などの方言を用い、しばしば女性視点による恋情吐露として構成され、ラーダー (Radha) とクリシュナ (Krishna) にまつわる憧憬の神話とも結び付けられる。

音楽面では、特定のラーガに基づきながらも処理は極めて自由であり、滑音やヴィブラートなどの装飾技法が多用され、歌詞の情緒を緻密に追従する。リズムは、軽快な六拍子ダードラ (Dadra) や八拍子カヘルワ (Kaharva) が多用され、カタック舞踊との親和性も高い。歴代名匠の演唱により、トゥムリは伴舞音楽の域を越え、独立した芸術的価値をもつ演奏会曲目へと昇華した。

ラーガ・ピルー (Raga Pilu) は、トゥムリなどの軽古典ジャンルに典型的な旋法の一つである。その音階の基本構成は以下の通りである。「ピルー」は元来、インド西北部シンド地方に由来するとされ、その哀愁に満ちた特質で知られる。

「ミシュラ (Mishr)」とは「混合」を意味し、ピルーの基調に他ラガの要素を融合した混合型旋法体系であることを示す。主要音階は ♯ Ga および ♯ Ni を含み、特有の短調的色彩と憂愁の雰囲気を醸成する。古典ラーガの厳格な規範遵守よりも、感情の即時的・真摯な表出を重視し、豊富な滑音・装飾音によって親密かつ劇的な音響世界を形成する。

ターラ・ケムタ (Tala Khemta) は、インド東部（特に西ベンガル州およびオリッサ州）に広く見られる特色あるリズム循環であり、「Khemta」は「ゆったりした」「揺れ動く」の意を持つ。その名が示す通り、軽快で魅惑的な律動性を特徴とする。六拍子で構成され、基本的には 3+3 の二小節単位に分割される。タブラのボルによる基本パターンは例として「Dhā - Dhin - -, Dhā - Tin - -」と表現される。演奏上の要点は、弱拍や拍間に巧みにアクセントや休止を挿入し、独特の前傾性と揺らぎ感を創出することである。ケムタ・ターラは、ケムタ様式のトゥムリおよび同名の民間舞踊と密接に関連し、舞踏のステップとリズムの切分感とが高度に呼応する。また、ベンガル地域の演劇や民謡にも広く用いられ、地域音楽に固有の色彩を与えている。

（文責 裴亦楠）

合唱

ジョヴァンニ・ピエルルイジ・ダ・パレストリーナ Palestrina
『バビロンの流れのほとりに Super fulmina Babylonis』

クレメンス・ノン・パパ Jacob Clemens non Papa
『美しい森で Au joli bois』

クロダン・ド・セルミジ Claudin de Sermisy
『花咲く日々に生きる限り Tant que vivray en â ge florissant』

荒木理紗、内山葉菜、川村麗倭皇、齊藤諒、佐竹那月、福島桂子、陳瑞

パレストリーナ (Giovanni Pierluigi da Palestrina, ca. 1525-94) はイタリアの出身で、後期ルネサンス時代を代表する作曲家の一人である。生年は1525年、もしくは26年と考えられており、本年は（おそらく）生誕500周年の記念年にあたる。パレストリーナは非常に多くの多声楽曲を残しており、特に宗教的作品においてその数は圧倒的である。少なくとも104曲のミサと、300曲以上におよぶモテットを作曲しており、そのほか世俗的な歌曲であるマドリガーレも多数残されている。また、多作家であることだけでなく、「パレストリーナ様式」と呼ばれる卓越した対位法書法によって著名であることは周知のとおりであろう。

パレストリーナの書法は、初期ルネサンス期周辺にみられた過度な複雑性をもたず、テクストの聞こえやすさによく配慮されながら自然に旋律が流れる、というように理解されている。ここでの自然な旋律の流れというのは、長い音価と短い音価を適度に混在させて旋律線の流麗なリズムを形成し、長い音価を（いわゆる）強拍に、短い音価を弱拍におくというようなリズム・拍節的処理を指す。また、和音に関しても、予備なしに不協和音をつくらず、不協和音を生じた場合は適切に解決させるということが徹底されている。このようなパレストリーナの作曲法は、後になって理論家たちの手によって体系化され、現在においても対位法、作曲教育において大きな影響力を持っている。

第1曲目に演奏する『バビロンの流れのほとりに Super fulmina Babylonis』は、1584年に出版された4声のモテット集の第2巻に収められている作品である。ニューグローヴ音楽大事典では、この作品を引き合いに出しつつ「この4声のモテット群は、1563年の（モテット集）第1巻の古典的な模倣のスタイルに回帰しているが、新たな流動性と音画および表現手法のより大胆な使用」が特徴的であると説明している。テクストは詩篇第137篇の第1・2節よりとられている。第137篇は、バビロン捕囚に遭ったユダヤ人たちが故郷のシオン（エルサレム）を思い出すという内容であり、その随所に悲痛さや復讐心までもが窺える部分である。バビロンとはメソポタミア地方、現イラクの古代都市で、ユーフラテス川をまたいで広がっていた。ゆえに、「バビロンの流れ」とはユーフラテス川、またその周辺のチグリス川などを指しているとされる。

楽曲冒頭の、各声部がタイミングを変えて模倣する共通の旋律は、長い音価から始まり徐々に細かい音価を用いながら展開するという、まさにパレストリーナ的な動きをする。付点のリズムとメリスマ（1つの音節に対して複数の音符を充てること）の効果により旋律がゆるやかに流れ、バビロンの川の流れが眼前に想像できそうである。この冒頭部をはじめとして、各声部の流れが独立したポリフォニックな書法が全体的に保たれているが、随所でリズムが一致するホモフォニー的な部分もあり、そこでは和音がいっそう印象的に鳴らされる。曲の終わりにいたるまで各声部の流麗な流れが

絡み合い、よどむことがなく、全 4 声部が一つの大きな流れを形成しているような美しさをもつ作品である。（齊藤諒）

シャンソン *chanson* とは、フランス語で「歌」のことをいう。現代でシャンソンと いうと、20 世紀半ばに流行したポピュラーソングがまず思い浮かぶかもしれない。しかし広義では、フランス語の歌詞を持つ歌曲全般を指し、西洋音楽史における狭義では、15~16 世紀のポリフォニック（複数の独立したメロディーが同時に進行する）なフランス語の歌曲を表すことが多い。

15 世紀、ブルゴーニュ公国（現在の北フランスとベルギー）の宮廷では文化芸術が非常に栄え、音楽面でも多くの音楽家が輩出されて、国際的に活躍した。世俗曲であるシャンソンも隆盛し、詩定型への作曲、上声部を主たるメロディーとする 3 声のポリフォニーといった構造を基に、各作曲家が腕を振るった。この様式によるシャンソンは、公国の終焉後も、同地域で活躍したフランドル楽派と呼ばれる音楽家達によって引き継がれ発展していった。

クレメンス・ノン・パパ *Jacob Clemens non Papa*（本名ジャック・クレマン *Jacques Clement*, 1510~15-1555/56）は、フランドル楽派の作曲家。同派の音楽家中では珍しく、イタリア等他の地域には行かず、終生現在のベルギー、オランダ内で活動した。非常に多作な人気作曲家で、15 のミサ曲、約 233 曲のモテット、2 つのマニフィカト集、89 曲のシャンソンや 8 曲のオランダ語の歌等が残されており、中でもオランダ語詩編歌集《Souterliedekens》の多声化編曲版はよく知られている。シャンソンは多くの作曲家に引用されており、自身でもパロディ・ミサ（他のポリフォニー曲の構造を下敷きにして作曲されたミサ曲）の基として《慈悲 Misericorde》を用いている。

フランドル楽派のシャンソンは、ジョスカン・デ・プレ *JosquinDesprez* (ca. 1450/55-1521) ら多くの作曲家の手によって、宗教曲同様に新しい作曲技法が用いられるようになった。一つの主たるメロディーを固定化する形から、モチーフの組み合わせによるフレーズ構成へと変化し、声部間の模倣のテクニックが花開いた。声部も 4 声以上に増え、宗教曲のような厚みのある響きも見られるようになった。

今回演奏する《美しい森で *Au joly bois*》は、3 声でコンパクトな、親しみやすいテクスチュアの中に、そのフランドル楽派の模倣の魅力が凝縮されている。クレメンス作品の特徴の一つに、言葉の抑揚やアクセントを際立たせたフレージングがあるが、こちらの曲では、“Baisez moy tant tant”（沢山キスして）というモチーフの繰り返しと掛け合いが印象的である。作詞者は不明。YouTube でタイトルを検索すると、後述するセルミジの作品が多く出てくるが、歌詞の冒頭が同じなだけで、後は全く異なる別曲である。（福島桂子）

クロダン・ド・セルミジ *Claudin de Sermisy* (ca. 1490-1562) は、パリを中心に活躍したフランスの作曲家。サントーシャペル等に勤め、アンリ 2 世等、数代の王に仕えた。宗教曲約 110 曲、世俗曲約 175 曲が残されており、現代では特にシャンソンの作曲家として名高い。当時は評価、人気共に高く、多くの出版譜や器楽用編曲が生み出された。引用されることも多く、先述のクレメンス・ノン・パパがシャンソン《苦しまずにはいられない *Languir my fault*》《ああ、いかに *O combienest*》を用いてミサ曲を著している。また、《私には十分 *Il me suffit*》はプロテスタント・ルター派のコラール《主のおぼしめしは *Was mein Gott will*》の基となった。

セルミジの時代、フランスのシャンソンは、フランドル楽派の模倣的な書法から、徐々にホモフォニック（複数の声部が同じリズムで動く）な書法への変化が起こり、各声部のメロディーの横の流れから縦のハーモニーへと力点が移りつつあった。音楽は単純で、リズムも軽やかに変化し、詩は伝統的な定型から、同時代の詩人の自由詩

が用いられることが増えた。このパリにおける新しいスタイルを牽引したのがセルミジと、『鳥の歌 Le chant des oiseaux』『戦い La guerre』で有名なクレマン・ジャヌカン Clément Janequin (ca. 1485-1558) であった。

今回演奏する『花咲く日々に生きるかぎり Tant que vivray en âge florissant』は、伝統的書法と新しい書法が絶妙にブレンドされた作品。曲の後半で模倣的な部分が出てくるが、全体的にはホモフォニックである。詩は当時の有名な詩人クレマン・マロ Clément Marot (1496/97-1544) によるもので、詩の強弱弱の歩格に沿うように、メロディーも長短短のリズムを用いており、詩の韻律が活かされた作りとなっている。カントウス (ソプラノ) のメロディーとテノールの二重唱を、アルトとバスがハーモニーを付けて彩る。現代でも上演機会が多く、広く愛されている作品である。（福島桂子）

歌詞対訳

Super flumina Babylonis

バビロンの流れのほとりに

Super flumina Babylonis
illic sedimus, et flevimus
dum recordaremur tui, Sion:
in salicibus in medio ejus,
suspendimus organa nostra.

バビロンの川のほとり
そこに座り、私たちは泣いた
シオンを思い出しながら。
そこにあるポプラの木々に
琴を掛けた。

(聖書協会共同訳)

Au joly bois

美しい森で

Au joly bois je rencontray ma mye,
Quant elle maperceut elle fut
rejouyié;
Elle m'a dit tout bas en soubriant:
Baisez-moy tant, tant,
Friguez-moy tant, tant,
Je seray vostre amye.

美しい森で、僕は恋人に会うだろう
僕の姿を一目見て、彼女は喜ぶ
彼女は微笑みながら僕に言う
「さあ、私にたくさんキスして
さあ、私に服を着せて
あなたの恋人になるわ。」
(訳:齊藤諒)

Tant que vivray en âge florissant

花咲く日々に生きる限り

Tant que vivray en âge florissant,
Je serviray d'amours le Dieu
puissant,
En faict, en dictz, en shansons, et
accords.
Par plusieurs jours m'a tenu
languissant,
Mais apres deuil m'a faict
resjouyssant,
Car j'ay l'amour de la belle au
gent corps.
Son alliance,

花咲く日々に生きる限り
私は力強き愛の神に仕えましょう
行い、言葉、歌と和音によって。
何度となく私は悩まされました
悲しみのちには喜びがもたらされました
なぜなら美しい人の愛を得たのですから。
かの人と私は

C' est ma fiance:
Son coeur est mien,
Le mien est sien:
Fi de tristesse,
Vive liesse,
Puis qu' en amour a tant de bien.

Quand je la veulx servir, et
honneorer,
Quand par escripts veulx son nom
décorer,
Quand je la voy, et visite souvent,

Les envieux n' en font que
murmurer,
Mais nostre amour n' en sçaurait
moins durer:
Autant ou plus en emporte le vent.

Maulgré envie,
Toute ma vie,
Je l' aimeray,
Et chanteray:
C' est la première,
C' est la dernière,
Que j' ay servie, et serviray.

結びつけられました
彼女の心は私のもとに
私の心は彼女のもとに
悲しみなど関係ない
喜びよ、万歳
愛はそれほどまでに素晴らしいのだから。

かの人に仕え、称えんとするとき
言葉によってその名を飾らんとするとき
かの人にまみえ、そこに度々訪れるとき
嫉妬深い人々は、ただただ小言をつぶやくでしょう
しかし、我々の愛はとどまることがありません
そのような小言は、風が運び去ってゆきます
妬まれようとも
私の生をかけて
私はかの人を愛し、
そして歌いましょう
これが最初の
そして最後の
お仕えする方となるのですから。

(訳：齊藤諒／参考：浜田広志氏の訳
詞)

中国琵琶独奏

劉德海

天鵝

陳益

琵琶曲《天鵝》は、劉德海が1980年代に創作した「人生篇」シリーズの中でも、とりわけ代表的な作品である。副題の「正直な者へ捧ぐ」が示すように、作者は本作において真・善・美への憧憬を音楽によって表出し、高雅にして清新な心境を創出しつつ、自由で美しい未来への希求を託している。劉德海は音楽を通じて胸中を吐露し、躍動する音符によって生活への思索を示し、旋律の起伏を通して生命への感悟を伝え、天鵝（白鳥）という意象を借りて人間性と理想を象徴的に描き出す。作品全体を貫くのは、白鳥の正直・純潔・優雅・高雅といった品格の造形であり、それを通して作者自身の高潔な精神と人生観が反映されている。

1980年代は中国の文化芸術が活発に展開した時期であり、自由な創作理念が一気に広がった時代でもあった。劉德海は1980年のオーストリア演奏旅行で湖面に戯れる白鳥の姿に深い感銘を受け、これが《天鵝》創作の直接の契機となった。この体験は、西洋音楽と中国伝統音楽の表現を組み合わせる発想につながり、従来にない音響イメージの形成を促した。

◎革新的技法運用

《天鵝》は、作曲者が初めて西洋の長短調体系を本格的に琵琶へ導入した作品であり、伝統的な文曲・武曲の特徴と新しい奏法が結びつけられている。特に「反弾」「勾搭」「拍弦」といった技法は、白鳥の姿態や動きを描写するうえで重要な役割を果たしている。

・反弾はギター奏法を参照しつつ、琵琶の指法を基礎に作られた新技法で、音色は正弾よりも軽やかで柔らかい。《天鵝》では分散和音と組み合わせて、白鳥が静かな湖面で羽を震わせる繊細な情景を生み出す。

・勾搭は本作の中で特に技巧性の高い右手技法で、親指と中指は内向きで弦を弾くが、交差する動きによって変化する旋律が滑らかに連続し、白鳥が水面をたおやかに進む姿が自然に表現される。

・拍弦は本曲の聴きどころで、指をそろえて弦を叩くことで羽ばたきや水を打つ音響を模し、強弱の対比によって立体的な動勢を描き出す。この技法により、白鳥の生命感が音響として鮮明に立ち上がる。

伝統的な琵琶曲の中で「天鵝（＝白鳥）」を主題とした作品はほとんど存在しない。古曲《海青拿天鵝》にも白鳥は登場するが、そこで描かれるのは捕食される悲劇的な姿であり、白鳥を肯定的イメージとして描いた例は極めて少ない。劉德海は白鳥を純潔と美の象徴ととらえ、その高雅で前向きな姿を音楽によって提示しようとした点で、独自の芸術理念を示している。

琵琶曲《天鵝》は、劉德海が白鳥に肯定的な芸術形象を与えようとした、きわめて独創的な試みであり、従来の琵琶曲目における空白を補う作品である。劉德海は、白鳥が内包する生命の強さと純粹さを音楽的イメージとして描きつつ、琵琶音楽の表現領域を拡張した。躍動する音符は生命のしなやかな強さを映し出し、白鳥の姿を借りて人生の曲折と回帰を象徴的に示している。作品は、技法面の革新と深い精神性を兼ね備え、作者の芸術観と探求心を鮮やかに示すものとなっている。

長唄《黒髪》

李惠平（唄）

モデストウ・アナスタシア（三味線）

長唄《黒髪》は、歌舞伎の黒御簾音楽における「メリヤス」を代表する一曲として広く知られている。関西を中心に伝承された地唄先行説と、江戸を中心に歌い継がれてきた長唄先行説が併存してきたが、近年では旋律が関西式アクセントに基づいていることから、地唄先行説が有力視されつつある（宮崎 1984）。いずれにせよ、メリヤス正本として刊行された《黒髪》が、天明 4 (1784) 年の江戸中村座の顔見世興行において、《大商蛭子島》の二番目に使用されたことをきっかけに全国的な流行を見せたことは間違いない。

髪が大切に扱われていた昔の日本において、「髪梳き」は生活や芝居の中で象徴的な意味を帯びてきた。女性が愛する男性の背後に立ち、そのさんばら髪を丁寧に梳くという一見日常的な場面は、男女の関係性や状況に応じて情愛や哀愁を表す見せ場として古来より観客の心を捉えてきた。とりわけ、「髪梳き」の場面では男女の両者が直接向き合うのではなく、鏡を媒介として互いの姿を視線に収める点において、洗練された表現様式が江戸期の美意識とはぴったりなものであった。

ところが、《黒髪》で描かれるのは、そのような場面ではない。そこで髪を梳くのは女性一人のみだった。《大商蛭子島》は源氏再興を主題とする時代物であり、伊豆に流された源頼朝が伊東祐親の娘・辰姫と恋に落ちながらも、源氏再興という悲願達成のために辰姫が自らの恋心を抑えて北条時政の娘・政子との縁を勧める場面が描かれる。しかし、大義のためとはいえ、愛する男が他の女性と結ばれることは辰姫にとって耐え難い苦痛であった。辰姫が鏡の前で一人髪を梳きつつ、頼朝と政子が結ばれるのを想像し深い嫉妬に苛まれる情景で用いられたのが、まさしくこの《黒髪》である。変化に富む曲ではないものの、緩やかな曲調と簡潔ながら哀愁を帯びた詞章が、辰姫の複雑な心境を淡々と描き出し、人類普遍の情念と葛藤に訴えかけ、今日に至るまで多くの聴き手を魅了している。

今回の演奏は、三味線を担当する三味線音楽研究者アナスタシア・モデストウ (M2) と、唄を担当する本学博士課程修了者・研究員の李惠平 (PD) という同門の二人による共演である。日本で活動し、日本の伝統芸能を深く学ぼうとする外国人である我々は、研究上の専門分野は異なるものの、《黒髪》を通じて日本文化および日本特有の美意識を再び体得することを志している。しばしば敷居が高いと言われる日本の伝統音楽だったが、楽理科出身者ならではの視座をもって、世界に開かれつつある現在の日本伝統芸能の一側面を提示できればと願っている。

京劇「三岔口」

八大倉鼓社

・京劇とは

京劇は中国の伝統的な歌舞劇の一種です。京劇の伝統的な演目は歌唱を中心とした文戯、立ち回りを中心とした武戯の二つに大別されます。今回演奏する「三岔口」は武戯の代表的な作品です。京劇の舞台には歌唱や武芸の他に舞踊や雑技、手品など様々な芸術要素が存在します。

中国の京劇は清の時代、乾隆五十五年（1790年）に徽劇班（安徽省の劇団）が北京に進出し、四、五十年を経て、1800年代の半ば以降に成立したと考えられています。その後、京劇は国内外を問わずその発展を続け、一時は「国劇」と呼ばれることもありました。日本では、梅蘭芳をはじめとした四大名旦や、1993年の映画『さらば、わが愛／霸王別姫』が有名です。

・京劇の伴奏音楽について

京劇の伴奏音楽は、管弦楽器を主とした文場、そして打楽器を主とした武場の二つから成り立っています。今回演奏する武場はその激烈な音とリズムによって役者の立ち回りに勢いをつけています。その他にも、歌唱の前奏、後奏、役者の登・退場、動作の伴奏を行います。

武場の基本的な楽器は单皮鼓、檀板、大鑼、小鑼、鎧鉄です。これらを京劇鑼鼓と呼びます。これらの他、大堂鼓、小堂鼓、といった楽器を用い、戦いの場面や立ち回りの時に奏します。武場のリーダーは单皮鼓と檀板を一人で演奏する司鼓（「鼓師」とも）と呼ばれる奏者で、楽隊の指揮者でもあります。鼓師は舞台の役者の動きに合わせて单皮鼓を奏し、他の楽器隊はそれに合わせて演奏を行います。そのため、鼓師以外の楽器は必ずしも舞台を見ている必要はありません。

・三岔口について

三岔口は『楊家将演義』に題材をとった演目です。北宋の時代、三叉路に面した宿屋の主人劉利華は焦贊という将軍を助けようと匿っていました。その後、焦贊を救うため後をつけてきた任堂惠を刺客と勘違いし、宿の明かりが落ちた夜、暗闇の中で劉利華と任堂惠の戦いが始まります。最後に焦贊と劉利華の妻が駆けつけ、誤解が解けてめでたく幕となります。

三岔口の当初の脚本は今よりも殺伐としたものでした。劉利華は初め、黒店と呼ばれる旅人を殺しその金品を奪うために開かれた宿屋の主人であり、冷酷なキャラクターとして描かれていました。しかし、1949年の新中国設立以降この暴力性が問題視され、劉利華のキャラクター性は冷酷な殺人鬼から焦贊を守る心優しき主人へと変更されました。脚本は変更されましたが、元の演技と武芸はそのまま引き継がれました。

・三岔口の見どころ

今回演奏するのは暗闇の中での劉利華と任堂惠の戦いの場面です。この場面は三岔口の中で一番の見どころとなります。互いに相手の姿が見えないという設定で行われる立ち回りは、任堂惠の緊迫した演技と劉利華のコミカルなパントマイムの対比が面白い名作になっています。

戦いの場面では、役者たちが激烈な打楽器の伴奏と共に立ち回りを行います。その立ち回りの途中、打楽器の音が止み、役者が見栄を切ることがあります。その際、観客は「好（ハオ）！」と声をかけることがあります。「好」とは中国語で「良い」という意味です。舞台上で俳優が見事な見栄を切った時にはぜひみなさんも「好！」と声をかけてみてください。

• 演奏者

任堂惠 張春祥
劉利華 劉東風

司鼓 裴亦楠
大鑼 渡部佑有
小鑼 馬場小雪
鎣鉸 桑原隆浩

(文責 桑原隆浩)

弦楽六重奏
ヨハネス・ Brahms
弦楽六重奏曲第1番 2楽章 変ロ長調 OP.18

江部良城 (Vn.1)
江守萌 (Vn.2)
中村瞳 (Va.1)
加藤起也 (Va.2)
梶原拓真 (Vc.1)
松尾勇樹 (Vc.2)

Brahms の《弦楽六重奏曲第1番》変ロ長調 OP. 18 (1859-60) は、作曲家が 30 歳を迎える直前に完成した最初の本格的な室内楽作品であり、後年の交響曲的構想へ向かう起点として重要な位置を占める。その全 4 楽章の中でも、第 2 楽章ニ短調は、作品全体の感情的核としてしばしば言及される。形式的には「主題と変奏」であるが、より厳密には、執拗に反復される 4 小節の低音進行を基礎とする「シャコンヌ（パッサカリア）様式」であり、 Brahms が生涯にわたり敬愛したバッハや初期ドイツ・バロック音楽への意識が深く刻まれている。

冒頭、ヴィオラとチェロが奏する下降音型の主題は、簡潔でありながら葬送行進曲を思わせる重さをもつ。和声進行は常に地表へ引き戻されるかのように終止し、音楽は解放へ向かうことを頑なに拒む。この抑制された苦悩が、後期作品に特有の晦渋さとは異なる、20 代 Brahms 特有の清潔な緊張感を生み出している点は興味深い。弦楽六重奏という編成は、主題の提示段階ではあえて厚みを抑え、むしろ室内楽的密度を際立たせる役割を担っている。

変奏が進むにつれ、各声部は対位法的自立性を強め、低音主題は旋律から構造へと役割を転じていく。特に第 3 変奏以降、内声部の切迫したシンコペーションが音楽に推進力を与え、静的な嘆きの場面から、内面の葛藤が露呈していくような劇的展開が生まれる。ここでは Brahms が 18 世紀的変奏技法を単なる装飾の拡張ではなく、心理的プロセスとして再解釈している点が明確である。変奏曲形式を叙情的物語へと転化する能力こそ、彼の室内楽に一貫する美学であろう。

中間部のニ長調は、曲全体における最も明確な開放の瞬間となる。第 2 ヴァイオリンを中心に、温かく語りかける旋律線が現れるが、その幸福は持続しない。低音主題が記憶の残像のように立ち上がり、陰りをもたらすことで、明るささえも過ぎ去る時間の儚さとして提示される。 Brahms 的ロマン主義の核心とは、激情の爆発ではなく、抑制された感情表現の中に潜む不可逆の哀しみであることを、この楽章は雄弁に物語っている。

終盤、変奏は最初の厳肅さへ回帰するが、その響きは冒頭より柔らかく、和解の気配すら漂う。低音の歩みは依然として重いが、内声部に現れる三和音の明るい綾が、痛みを抱えながらも前へ進む意志を象徴しているように聴こえる。この「変奏による精神的

「成熟」という構図は、のちの《交響曲第4番》第4楽章のパッサカリアへと直結しており、ブラームスの作曲美学の源泉を理解する上で、本楽章は欠かせない。

また、この六重奏という編成自体にも注目すべきである。通常の弦楽四重奏では生み出しえない中声部の厚みが、変奏過程において重要な役割を果たしている。例えば、弱声でのトレモロや内声の装飾的フレーズが、心理描写の陰影を纖細に支えており、管弦楽的スケールと室内楽的親密さが同居する。「規模の大きい内面性」という、ブラームス独自の音響理念がすでに確立していると言える。

第2楽章は単なる緩徐楽章ではなく、全曲を統一する重力の中心である。第1楽章ののどかな田園風情や、第4楽章の推進力を支える深層には、この変奏楽章の陰影が常に流れ込んでいる。明るさと暗さが緊張関係ではなく共存するという、ブラームス的世界観がここに結晶しているのである。

楽理科研究演奏会においてこの楽章を解釈する際、重要なのは悲劇性を過度に劇化しないことである。ブラームスは感情の露出よりも、沈黙と抑制の余白にこそ真実を託した。各変奏が示す微細な質感の変化、内声部の動機処理、重心の低い和声設計を丁寧に読み解くことで、この音楽の内在的ドラマはむしろ静かに立ち上がる。それは19世紀後半のロマン主義の中で独自に掲げられた「誠実な音楽」の理念にほかならない。

クラヴサン ソロ
フランソワ・クーパラン *François Couperin*
《プレリュード第5番 Cinquième Prélude》
《両棲類一パッサカリアのリズムで L'Amphibie movement de
Passacaille》

福島桂子

フランソワ・クーパラン *François Couperin* (1668–1733) は、「東のバッハ、西のクーパラン」と言われた、フランスの音楽一族出身。一族が務めたサンジエルヴェ教会のオルガニストに若くして就任し、社交界のサロンで最新の音楽に触れつつ音楽会で研鑽を積み、後に宮廷オルガニストの一人としてルイ14世・15世に仕え、作曲家、オルガニスト、クラヴサン奏者（クラヴサン *clavesin* はフランス語でチェンバロのこと）、両楽器の教師として活躍した。ルイ14世からは騎士の称号と紋章を授与されている。また、遅くとも1780年には、同名の伯父と区別するために“*le grand*”の呼称を得て「大クーパラン」と呼ばれるようになった。

生前から名声高く、人気教師として多忙な生活を送っていたクーパランだが、そのせいか体調を崩すことも多く、後年は病気に苦しんだ。また、ルイ・マルシャン *Louis Marchand* (1669–1732) との宮廷オルガニストとしてのライバル関係や、彼の支持者達からの攻撃にも悩まされた。しかし、クーパラン自身は温和で真面目、出世に執着する性格でもなかったようである。

音楽的特徴としては、《趣味の和》という作品タイトルに象徴されるように、フランスの伝統と、イタリアの様式とを融合させた点が挙げられる。確かな対位法を基礎に、流麗な旋律、柔らかく豊かで極端に走らない和声等と、器楽的で活気のあるソナタやコンチェルトの様式が、作品において高次に一体とされ、クーパラン独自の世界が確立されている。パリで上演を行っていたイタリア劇団のメンバーとも親しく交流していたようだが、そこから得たものも活かされているのかもしれない。

また、宮廷音楽家として、クラヴサン教師として、貴族たちとその社会を間近で見て来たがゆえか、洗練された美意識や最新の流行、華やかさと表裏の浮薄さ、退屈や憂鬱等、複雑な陰影が作品に反映され、得も言われぬ魅力を放っている。

クーパランが宮廷で仕事をする頃には、ルイ14世の治世も斜陽気味であった。そのためか、クーパランは王の全盛期を彩ったバレエやオペラのような華やかな舞台作品を書いておらず、構想があった様子も見られない。壮大な儀式の音楽よりも、晩年の王の憂愁に寄り添うような、比較的小編成の作品が多い。《王宮のコンセール *Concerts Royaux*》等の室内楽、《ルソン・ド・テネーブル *Leçons de ténèbres*》等の声楽作品、《修道院のためのミサ曲 *Messe propre pour les convents de religieux et religieuses*》等の宗教作品等があるが、何といってもクラヴサンの作品が、クーパランの高い評価を不動のものとしている。

● 〈クラヴサン曲集〉

クーパランは、4巻からなる〈クラヴサン曲集 *Pièces de clavecin*〉を出版している（1713年、1717年、1722年、1730年）。全巻で約220曲の作品が、27の「オルドル *ordre*」として組み合わせられ、まとめられている。順序、秩序等といった意味を持つ「オルドル」は日本語では「組曲」と訳されることが多いが、一般的には、舞曲の組み合わせである「組曲」には *suite* の語が用いられる。

当時のフランスで、クラヴサン音楽の様式として既に定着していた *suite* は、アルマンド-クーラント-サラバンド-ジーグという骨子に、前奏曲や他の舞曲を付け加え、同一調性でまとめられた構造を持つ。それぞれの曲のタイトルは、舞曲の名前で呼ばれた。クーパランも当初はこの舞曲の順序立った集合体というスタイルを踏襲し

ていたが、次第に舞曲定型から自由になり、そのスタイルを借りながらも性格的で個性的な作品を沢山生み出していくようになる。タイトルも、舞曲の名前から、標題を持ったものへと移行していった。当初からそのような構想があったのであれば、suite ではなく ordre の名を冠したのも頷ける。

第1巻の序文では、「標題を持った曲は……一種の肖像画であること、そして、それらの人を喜ばす標題のほとんどは……私が表現したかった愛すべきご本人方に向けたもの」であると記されている。標題は、貴族や音楽の仕事仲間、人気の役者等の人名、演劇等のキャラクターネーム、ゆかりのある地名、身近な道具や機械、生き物や自然に関するものの他、一見抽象的に思えるものもある。そこには、序文にあるような親愛の情はもちろんだが、ウィットに富んだ描写やちょっとした皮肉、風刺なども含まれ、クープランによる生活観察と自身の感興の記録のような側面もあるのが興味深い。

● 〈クラヴサン奏法〉

18世紀には演奏に関する多くの教則本が出版されたが、1716年に出版（1717年改訂第2版）された〈クラヴサン奏法 L' art de toucher le clavecin〉もその一つである。既に発売され人気を博していた第1巻と、翌年発売予定の第2巻に含まれる作品を取り上げながら、装飾や指使いやタッチの解説、また練習方法や教授のポイント、演奏に向かう心的態度等、広く解説した指南書である。

特徴的のは、8曲のプレリュードが新たに収録されていることである。当時は、演奏の前にプレリュードを演奏して、指慣らしや調律を行う習慣がまだ残っていたが、この8曲の調性は2巻の〈クラヴサン曲集〉に出てくる調に合わせられているので、即興の苦手な学習者でも、同じ調のプレリュードと曲を組み合わせて演奏できるようになっている。

また、8曲のうち、冒頭に Mesurè（拍節に従って）という指示がある曲とない曲があるが、ない曲についてはリズム面で柔軟性を持つようにとの解説がある。リュートの演奏の伝統を受け継ぐ、即興的なプレリュードの雰囲気を持たせるためであろう。クープランの前の世代のシャンボニエール Jacques Champion de Chambonnières (1601/02-1672) や伯父ルイ・クープラン Louis Couperin (ca. 1626-1661) らが書いた、拍節のないプレリュードも念頭にあったに違いない（図1、2 参照）。

今回の演奏の1曲目は、2曲目の《両棲類》と同じイ長調の《プレリュード第5番 Cinquième Prélude》を演奏する。この曲には Mesurè の指示は書かれていない。

● 《両棲類》

2曲目は、〈クラヴサン曲集第4巻〉から、第24オルドルの最終曲《両棲類一パッサカリアのリズムで L' Amphibie movement de Passacaille》を演奏する。

《両棲類》の標題は生き物を表しているとも考えられるが、宮廷や貴族社会にいるような二面性のある人物、おべつか使いで信用ならない人物の描写と取る意見もある。確かに、曲の冒頭からのべ8つのテンポ指示があり、コロコロと態度が変わる様子と考えると、少々不気味に感じられなくもない。

パッサカリアは元々スペイン起源の舞曲で、一定音型を繰り返すオステイナー・バスを持つ3拍子の変奏曲だが、この曲においては途中でバスパートがオステイナーをやめて動き出す。舞曲の定型というより、テンポ指示であろう。

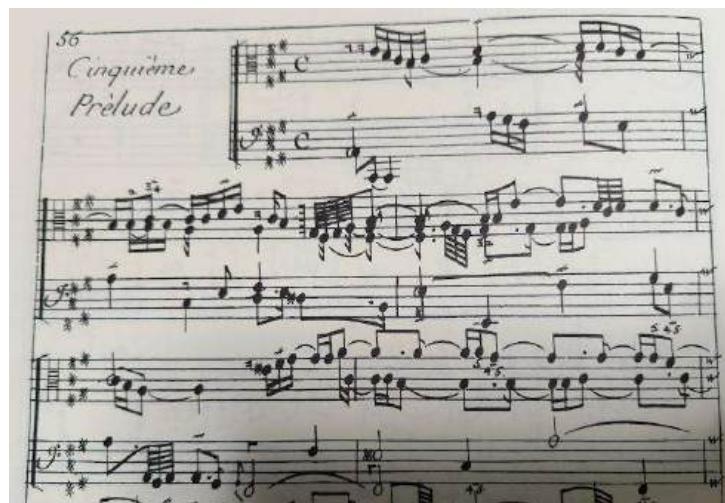


図1. 『プレリュード第5番』冒頭 (J. M. Fuzeau版ファクシミリ)

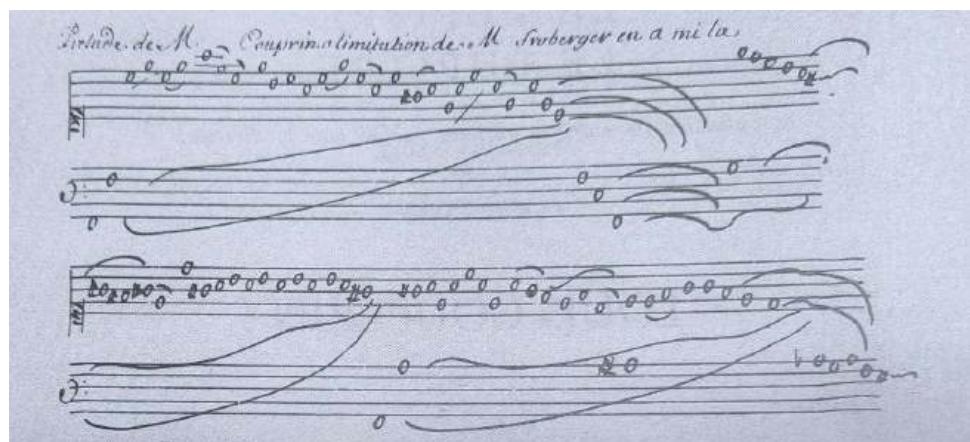


図2. プレリュード・ノン・ムジユレ (拍節のないプレリュード) の例
ルイ・クープラン『プレリュード第1番』冒頭 (A. Curtis 編 Heugel 版)

ピアノ独奏

ジョン・フィールド John Field

ピアノ・ソナタ第2番 (H. 8-2 / Op. 1-2) イ長調 第1楽章

湯淺莉留 (ピアノ)

ジョン・フィールド (1782~1837) は、アイルランドに生まれ、1802年以降、30年もの間ロシアで活躍したピアニスト兼作曲家である。フィールドは、夜想曲をピアノのために書いたことで知られており、フランツ・リストが19世紀後半にこれらを曲集としてまとめたことで「夜想曲の創始者」(Piggott 1973) というイメージが定着した。愛らしくどこか切ないメロディーが上品に飾り立てられていく……そんなフィールドの音楽の魅力が詰まった「夜想曲集」は、元からピアノ独奏のために書かれた性格小品のみならず、ピアノ協奏曲やピアノと弦楽合奏のためのディヴェルティスマンを独奏用に改訂した作品も含まれており、いわば彼の「傑作選」として親しまれている。

その一方で、フィールドの作品の中には、資料が現存するにもかかわらず、研究や演奏の機会が極端に少ないものが多くある。今回注目したいのは、ヘンレ社より批判校訂版 (1983) が刊行されているものの、広く浸透しているとは言い難い、彼のピアノ・ソナタである。同版は、フィールド研究の第一人者、ロビン・ラングリーが校訂しており、その資料研究の成果がふんだんに盛り込まれている。しかしながら、作曲家自身の運指等の重大な情報が校訂者の意に反して記載されないという問題が生じていた (Moynihan 2009)。そこで今回は、一次資料の詳細を十分に反映させたうえで、独自の解釈に基づく演奏を目指す。

初期のピアノ・ソナタ3作品 (H. 8 / Op. 1) について

フィールドのピアノ・ソナタは、全部で4作品であり、いずれも2楽章構成である。このうち初期の3作品 (H. 8) は、彼がロシアに滞在するようになる前に作曲された。フィールドはこの頃、ロンドンを活動拠点としており、師ムツィオ・クレメンティのもとでめきめきと頭角を現していた。1801年、フィールドはそれまでの修業の成果を惜しみなく発揮したこれら3作品を、師クレメンティに献呈し、さらには師の経営する会社より「Op. 1」として出版した。そのため、フィールドが（文字通りの意味で）これらの作品を恩師に捧げたと言えよう。

自筆譜は見つかっていないが、出版譜はいくつか残されている。このうちラングリー (1983、1995) が重視したのは、自筆の書き込みを含む出版譜であり、いずれも大英図書館所蔵である。クレメンティ版 (1801) もこの場合に相当するが、ラングリーがより重要であると判断したのは、フィールド自身の最終的な構想に相当する、以下の一次資料である。

作品	出版年	出版地	出版社	備考
第1番	1822	ベルリン	リシュケ	
第2番	1817	ライプツィヒ	ペータース	キューネル版 (1808) のリプリント
第3番	1811	ライプツィヒ	キューネル	

ピアノ・ソナタ第2番 (H. 8-2) について

ピアノ・ソナタ第2番 (H. 8-2) は、初期の3作品 (H. 8) のうち最も華やかな作風で、2楽章構成特有の明瞭な対比がありながらも、全体を通して気品が感じられる。今回演奏する第1楽章は、冒頭からきらびやかで、表舞台で脚光を浴びる青年フィールドの姿がありありと目に浮かぶが、そのような華々しさの奥に垣間見えるほのかな愁いが、ピアノ協奏曲や夜想曲など、その後の傑作を彷彿とさせる。

■第1楽章 イ長調 4/4拍子 Allegro vivace (1801) → Allegro moderato (1817)

本楽章でひときわ目立つのは、イントロダクションの華麗なアルペジオであろう。この冒頭は、ピアノ協奏曲のソロ・パートの入りと類似しており、独奏作品でありながらも、協奏曲のソリストのごとく、堂々と幕を開ける。

ソナタ第2番、ペータース版 (1817)、第1 協奏曲第2番 (H. 31) 第1楽章
樂章



From the British Library
Collection: Music Collection
f. 34. b. (12.), p. 4.



From the British Library
Collection: Add. MS. 47855,
no. 2, p. 4.

8小節目以降は、右手の旋律が歌うように奏でられ、高音域の付点リズムでの同音連打が輝きを放つ。32小節目以降のホ長調のセクションは、付点リズムに加えて逆付点リズムが目立ち、ピアノ協奏曲第1番 (H. 27) 第2楽章やパストラル (H. 14, H. 54) のようなスコットランド風のリズムを思い起こさせる。

ソナタ第2番、ペータース版 (1817)、第1楽章

7~9小節目



32~34小節目



From the British Library Collection: Music Collections
f. 34. b. (12.), pp. 4-5.

ひとまずユーモラスな雰囲気で締めくくられた後、こんどは血相を変えてホ短調のアルペジオが奏でられる。ほどなくしてト長調の愛らしい調べが響きわたり、68小節目ではクレメンティ版 (1801) 刊行時にロンドンで主流であったピアノの最高音 (四点ハ音) に達する。開放的な雰囲気も束の間、再び雲行きが怪しくなり、左手のニ短調の旋律をはじめとして、先の見えない不安が表現される。

ソナタ第2番、クレメンティ版 (1801)、第1楽章 67~68小節目



From the British Library Collection: Music Collections h. 726. k. (8.), p. 16.

87小節目以降は、8小節目以降を再現しつつも、イ長調ではなくニ長調になっており、もう戻ることのできない場所に対する郷愁 (ノスタルジア) がそこにはある。111小節目以降でようやくイ長調に転じて32小節目以降を再現するが、後の夜想曲第4番 (H. 36) のように、どこか遠くを見ているかのような物憂げな表情のまま終わってしまう……かと思ひきや、左手のオクターヴのトレモロに奮い立たせられるようにして、最後は毅然としたアルペジオで締めくくられる。

■第2楽章 イ長調 3/4拍子 Allegro vivace (今回は演奏しない。)

フィールドの他のピアノ・ソナタの第2楽章がロンド形式楽章に相当するのに対し、本楽章の場合はアーチを描くようなABCBA形式であると言える。

前の楽章とは打って変わって、喜びと不安を行き来しながらも、終始おどけた雰囲気を失わない。本楽章の序盤・終盤のAは、弾むような右手の旋律と堂々たるオクターヴを中心として構成される左手の伴奏による軽やかなセクションである。Bは同主短調に転じ、そわそわと落ち着かないものの、2回目のBではスウィングのごとく付点リズムが用いられるなど、ところどころに遊び心がある。中間に位置するCは主調に戻り、楽章中最も甘美に歌われるセクションである。

ソナタ第2番、ペータース版（1817）、第2楽章



From the British Library Collection: Music Collections
f. 34. b. (12.), pp. 9-10.

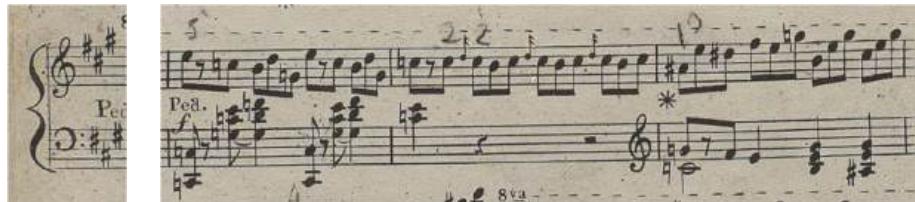
第1楽章の演奏にあたって

■フィールド自身の書き込みを再現する試み

*ポイント①：弾きにくく見え理にかなった運指

例えば、ペータース版（1817）の22～24小節目にフィールドが書き込んだ運指のうち、24小節目右手の二点嬰イ音では、黒鍵に親指が用いられている。ヘンレ版（1983）の場合、当該箇所で人差し指が用いられ、白鍵よりやや高い位置にある黒鍵に親指を乗せるということに対する抵抗感が如実に表れているが、思い切ってフィールドの書いた通りに弾くと、手指のバランスがとりやすいうえに、この音の不穏な響きに対する意識を研ぎ澄ませられる。他の作品では、音階的なメッセージで黒鍵に親指を用いるというさらに大胆な書き込みもなされているが、まずは今回のように取り組みやすいものからお試しいただけたらと思う。

ペータース版（1817）、第1楽章 22～24小節目



From the British Library Collection: Music Collections
f. 34. b. (12.), p. 4.

*ポイント②：記譜されたテンポの揺らぎ

今回の演奏では、ペータース版（1817）の82小節目にフィールドが書き込んだリズム変更の指示を遵守する。右手の4拍目の6連符を弾きやすくしたことが考えられるが、ただ楽に弾けるのみならず、ミステリアスにテンポの揺らぎをつくりだすこともできる。フィールドは他の作品でも、右手の音と左手の音を線で繋ぐなどして、印刷部分のみではわからないようなテンポ・ルバートの具体的な方法を示している（Langley 1995, 1997）。

ペータース版 (1817)、第1楽章 81~82 小節目



82 小節目右手の奏法



From the British Library Collection: Music Collections
f. 34. b. (12.), p. 7.

■書かれていないところでもこれまでの研究成果を活かす試み

これまでのフィールドのピアニズムに関する研究を通じて、彼が同じ指を連続して用いたことが明らかになっている。そこで、11小節目のうち、ドットとスラーが併用されている運指無しの下行音型にも「3-3-3」という運指を適用し、ひとつひとつの音を大切に運ぶような繊細なデクレッシェンドを試みる。

ペータース版 (1817)、第1楽章 11 小節目



→今回の挑戦=運指の追加



From the British Library Collection:
Music Collections f. 34. b. (12.), p. 4.

主要参考文献

- Field, John. *Klaviersonaten*. Edited by Robin Langley. München: G. Henle Verlag, 1983.

Field, John. *Nocturnes and Related Pieces*. Edited by Robin Langley. London: Stainer and Bell, 1997. (Musica Britannica, 71)

Hopkinson, Cecil. *A Bibliographical Thematic Catalogue of The Works of John Field 1782-1837*. London: Harding & Curtis, 1961.

Langley, Robin. "John Field: The 'Hidden Manuscripts' and Other Sources in the British Library." In *The British Library Journal* 21/2 (1995): 232-239.

Moynihan, Fionnuala. "Considerations for a Modern Performance of John Field's Piano Sonata Op. 1 No. 1 in E Flat Major." DMusPerf diss., Trinity College Dublin, 2009.

Piggott, Patrick. *The Life and Music of John Field 1782-1837: Creator of the Nocturne*. London: Faber and Faber, 1973.

樂譜資料

- Field, John. *Second concerto pour le pianoforte avec accompagnement de grand orchestra*. Leipzig: Breitkopf & Härtel (St. Petersbourg: Lissner), 1816 (London, British Library, Add. MS. 47855).

Field, John. *Sonate pour le piano-forte, No. I*. Leipzig: Peters, 1817 (London, British Library, Music Collections f. 34. b. (12.)).

Field, John. *Three Sonatas for the Pianoforte*, Op. 1. London: Muzio Clementi & Co., 1801 (London, British Library, Music Collections h. 726. k. (8.)).

(文責：湯淺)

ピアノ独奏

ドビュッシー 前奏曲集第 1 集・第 2 集より 《亜麻色の髪の乙女》《花火》
佐竹那月

第 7 曲 〈西風の見たもの〉に続くこの曲は、嵐の後の、優しくさわやかな風を感じさせる。スコットランド風の 5 音音階、重音の平行移動を自在に混ぜ合わせながら、作曲家の初期作品を思わせる伝統的かつシンプルな和声で仕上げ、変ト長調の温かさをもつて純真無垢な少女のさまを描いている。タイトルは、フランスの詩人 シャルル＝マリ＝ルネ・ルコント・ド・リール Charles-Marie-René Leconte de Lisle (1818-1894) の「スコットランド民謡集」の詩からとられており、若かりし頃のドビュッシーがこの詩に基づく同名の歌曲 (1881) を作曲している。

(… 亜麻色の髪の乙女 *La fille aux cheveux de lin*) [第 1 集第 8 曲]

1789 年 7 月 14 日のバスティーユ牢獄襲撃事件。フランス革命の発端となったこの日を、パリでは革命記念日として毎年祝い、エッフェル塔のふもとから花火を打ち上げる。この曲は、その様子を音楽で描写したものである。複調的な響きをもつ ヴィルトゥオーソ的なパッセージが次々に現れては消え、大小様々な色とりどりの 花火が目に浮かぶようである。最後、ひときわ華やかな花火が打ち上がり、静まり返った後に、耳を澄ますと遠くからフランス国歌《ラ・マルセイエーズ》が聞こえてくる。

(… 花火 *Feux d' Artifice*) [第 2 集第 12 曲]

クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) は、1894 年の《牧神 の午後への前奏曲》や、1900 年代の《版画》 (1903) 、《映像第 1 集》 (1905) ・《映像第 2 集》 (1907) といった作品から徐々に独自の語法を開拓し始め、晩年の 1910 年代には、大腸がんに苦しみながらも《前奏曲集第 1 集》 (1910) ・《前奏曲集第 2 集》 (1913) や《チェロ・ソナタ》 (1915) 、《12 の練習曲》 (1916) 、《ヴァイオリン・ソナタ》 (1917) などを創作し、彼の音楽的想像力 の集大成を見せた。

ドビュッシーの前奏曲集は第 1 集・第 2 集ともに 12 曲からなる。全 24 曲という数は、J. S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》全 2 卷、ショパン《24 の前奏曲》作品 28 (1839) の曲数と共通している。しかし、ドビュッシーが受け継いでいるのは 24 曲という曲数のみであり、J. S. バッハやショパンのように 24 の全ての調を網羅することを意図してはいない。

《前奏曲集第 1 集》は 1909 年 12 月～1910 年 2 月の間に作曲されたと思われ、フランスや欧州各国のファッショントリックを取り入れた性格小品集の様相を呈す。《前奏曲集第 2 集》では、キャッチーな《第 1 集》よりも、複調的音響などの特有の音楽語法が追求されているほか、全曲で 3 段譜が採用されており、音楽の多層性への意識が明確に感じられる。こうした変化は、《第 2 集》の作曲期間中におけるイーゴリ・ストラヴィンスキー Igor Stravinsky (1882-1971) の音楽との出会いが影響していると考えられる。また、《前奏曲集第 1 集・第 2 集》のいずれにおいても、各曲の最後に詩的なタイトルが書かれている。ただし、第 11 曲 〈交替する 3 度〉は、タイトルが音楽外の背景をもたない唯一の作品であり、3 度音程の重音が 集中的に展開されるという点で、《12 の練習曲》にも通ずる重要な兆候を示す。

ピアノ独奏
フランツ・リスト
村の居酒屋での踊り(メフィスト・ワルツ第一番)

横井嶺花

F. リストは幼少期より、C. ツェルニーの指導のもとピアノ演奏の基礎を固め、さらにサリエリからは作曲技法を体系的に学んだ。リストはさらなる研鑽を求める、弱冠12歳のとき故国ハンガリーを離れパリに移住するが、これを契機として彼はより一層芸術的成长を遂げた。またその後のドイツ、ロンドン、スイスなどのヨーロッパ各地での演奏活動では、革新的な技巧と圧倒的な演奏表現によって人々の人気を博し、国際的評価を確立していくこととなった。

しかしながら、リストの創作に見られる特質は決して超絶技巧にのみ帰することはできない。パリ滞在期の彼は、ショパンやメンデルスゾーンといった同時代の作曲家・演奏家との交流に加え、文豪ヴィクトル・ユーゴー、詩人ラマルティーヌ、女流作家ジョルジュ・サンドらなどの文学者との積極的な交友関係を築いた。そしてとりわけこれら文学者との接触は、リストの思想形成および創作美学に重大な影響を及ぼし、後年の標題音楽や文学的題材を扱う諸作品の理念的基盤をなすものとなつた。

現に今回演奏する本作も文学作品からインスピレーションを受けて作曲された。当時リストはベルリオーズの影響でファウスト伝説に強い関心を持ち、1854年にはゲーテのファウストを題材にとった《ファウスト交響曲》を作曲したが、一方で彼は同じハンガリー出身の詩人レーナウによる長大な詩にも深く共感し、ゲーテのものにはない挿話も多く含んだレーナウの「ファウスト」から2つの場面を取り上げた管弦楽曲《夜の行列》《村の居酒屋での踊り》を作曲した。このうちの後者をピアノ独奏版で編曲したのが、今日でよく知られ、また今回演奏をする《メフィスト・ワルツ第1番》なのである。

曲の元となったストーリーは以下のようなものである。

ファウストとメフィストフェレスは、農民たちが踊り集う居酒屋に現れる。楽士からヴァイオリンを取り上げたメフィストは、憑かれたかのように弾き始め、農民たちを陶酔のなかに引き込む。ファウストは黒髪の踊り子を抱いて星の夜へと連れ出し、森の中に入っていく。開いた戸から、夜鳴きの鶯の鳴き声が聞こえてくる。

ここからは曲の場面ごとの詩とそこに付随する音楽について注目し、リストがどのようにして音楽で物語を描いたのかを考察していくこととする。なお、★以下は筆者の考察である。

◎冒頭



Hochzeit. Musik und Tanz

Mephistopheles als Jäger (zum Fenster herein)

Da drinnen geht es lustig zu; Da sind wir auch dabei, Juchhu!

結婚式。音楽と踊り

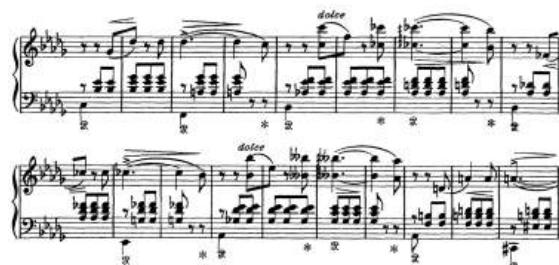
狩人の格好をしたメフィストフェーレス（窓から中を覗く）

中は陽気にやつとるな。わしらも参加するとしよう。ヤッホー！

（ファウストとメフィストフェレスは、農民たちが踊り集う居酒屋に現れる。楽士からヴァイオリンを取り上げたメフィストは、憑かれたかのようにヴァイオリンを弾き始め、農民たちは陶酔の中に引き込まれ踊る。）

★本作の冒頭では、左手が伝統的和声法で禁じられる連続五度があえて執拗に繰り返される。これは西洋音楽史上長く避けられてきたものだが、ここではメフィストの異様さと破格性を象徴する音として用いられている。五度の連鎖はヴァイオリンの調弦を思わせ、まるで悪魔メフィストが楽器に取り憑き、演奏を始める瞬間を生々しく描き出すかのようである。さらに低音から高音へ押し寄せる音型は、音の奔流さながらに聴き手を陶酔へと引き込む。禁忌の和声を積極的に用いることで、リストは冒頭から作品の悪魔的エネルギーを鮮烈に示していよう。

◎中間部（339 小節～）



Ich weiß nicht wie mir da geschieht, Wie mich's an allen Sinnen zieht.

So kochte niemals noch mein Blut, Mir ist ganz wunderlich zumut.

私にはわからない、そこでどのようになるのか、どのように私の全感覚が引きさかれるのか。これまで一回もこのように血が沸き立ったことはない。なんだかとても奇妙な気分だ。

(怪しいワルツに引き込まれたファウストは陶酔状態になり、魅惑的な村娘に心を奪われそのまま黒髪の踊り子を抱いて星の夜へと連れ出し、森の中に入していく。)

★中間部では、旋律が一拍目ではなく三拍目から始まることが多く、聴き手は時間感覚をわずかに失い、ふらりと足をすくわれるような感覚に包まれる。また、主旋律の合間に挟まれる合の手は、ファウストが村娘を誘惑し、さらに深い陶酔へと誘うさまを思わせる。こうした細やかな書法によって、二人が夜の森へと消えていく妖しく官能的な雰囲気が一層鮮やかに立ち上がるようと思われる。

◎792 小節～



Der zauberergriffene Wirbel bewegt, Was irgend die Schenke Lebendiges hegt.

魔法にかかったうずは何であれ居酒屋にいる命あるものすべてを動かす。

★この部分の左手に現れる強烈な三連符の連続は、まさにその魔的な渦の力そのもので、空間全体を巻き上げながら人々を引きずり込むような推進力を生み出している。一方、右手の急激に上行・下降を繰り返す音型は、渦に吸い上げられるような勢いと、悪魔的なエネルギーの奔流を思わせる。この両手が織りなす激しい運動が重なり合うことで、居酒屋の人々が抗いきれず魔法の渦へと巻き込まれていく様子が圧倒的な音響として立ち上がる。

◎835 小節～



Da hebt den flötenden Wonneschall Aus duftigen Büschen die Nachtigall,

そのときフルートのような音で歓喜の歌声を霧のかかった茂みの中から、ナイチンゲールが上がる。

(不吉な鶯の声がフルートで示される)

★高音域に連符で現れる単音のラインは、霧の奥から立ち上る恍惚とした輝きを放ち、鶯のさえずりの儂さを思わせる。しかし一方で、その背後にある和声はどこか不気味に揺らぎ、進行先の見えない不確かさを漂わせる。美しさと不安が同時に存在するこの響きによって、ファウストが陶酔と魔性の境界へ踏み込んでいく瞬間が鮮やかに描かれている。

◎終結部（864 小節～）



Und brausend verschlingt sie das Wonnemeer.

歓喜の海が荒れ狂って彼らを飲み込む。

★この部分の右手の激しいアルペジオは、押し寄せる波のように高まり続け、左手の同音連打は大地を揺らすような切迫した力で、その波の渦へと聴き手を巻き込む。二つの運動が重なり合うことで喜びと狂乱が入り混じり、すべてを呑み込む巨大な力へと変貌していく瞬間が圧倒的な迫力で描かれている。

本作はしばしば超絶技巧や華やかなヴィルトゥオジティの面から語られ、和声的・構造的な革新さに光が当たることは多くない。しかしあらためて細部を見渡すと、西洋音楽史上では禁則とされる連続5度や、強烈で境界を踏み越えるような和声処理が随所に用いられていることに気づく。もちろん演奏効果としての圧倒的な響きはこの作品の大きな魅力だが、それ以上に、こうした革新性や破格さこそが、詩がもつ官能・陶酔・不安・魔性といった情感を鮮やかに浮かび上がらせる可能性にしているのではないだろうか。

リストは音楽外の内容を音楽で描く「標題音楽」を大きく推し進め、交響詩という新たなジャンルを確立したが、まさにその萌芽はこの作品にも明確に現れている。音の一つ一つが情景を象徴し、心の動きを暗示し、聴き手の想像を導く装置となっていることは、その最たる証といえるだろう。これらを踏まえると、リストにとって“音楽を語る”とは、物語や詩の精神を、言葉よりも雄弁に響きへ変容させることであったのかもしれない。

今回は技巧の輝きだけでなく、リストが描こうとした詩の世界そのものに思いを巡らせながら、この作品を味わっていただけたら幸いである。

◎参考資料

小野文子『楽曲の物語性と造形表現との関連性についての一考察—F. Liszt の作品から』、中国学園大学紀要 11、pp. 149—154、2012 年

野田由紀夫『メフィスト・ワルツ第 1 番』、全音楽譜出版社、2009 年

ピアノ独奏

クレマン・ドゥーセ（アムラン編）《ショピナータ CHOPINATA》

舟山颯人

レオン・クレマン・ドゥーセ LÉON CLÉMENT DOUCET (1895~1950) はベルギー出身のピアニストである。地元の音楽院で学んだ後、アメリカへ渡った経歴を持つ。帰欧後はパリのキャバレー「屋根の上の牛 BŒUF SUR LE TOIT」で専属ピアニストとして活動した。

ドゥーセの作品には、言うなれば「クラシック作品をエスプリ豊かに再解釈する」ような姿勢が垣間見える。今回演奏する《ショピナータ》は「ショパン風の」と言った意味を含む造語がタイトルに据えられた作品である。ショパンのさまざまな作品にジャズやラグタイム等の要素を取り入れたアレンジがなされ、ユーモア溢れる小品として成立している。

この《ショピナータ》には、ショパンによる3つのピアノ曲が登場する。順に《ポロネーズ第3番「軍隊」 OP. 40-1》《ワルツ 嬰ハ短調 OP. 64-2》《幻想即興曲 OP. 66》である。この誰もが一度は耳にしたことがあるであろう名曲たちが、調性や拍子、リズムを変えて次々に登場する。参考までに、それぞれの元の楽譜と《ショピナータ》で登場する箇所を掲載する。比較しただけでも、ドゥーセの遊び心がありありと浮かんでくるようである。



《ポロネーズ第3番「軍隊」 OP. 40-1》冒頭

CLEMENT DOUCET

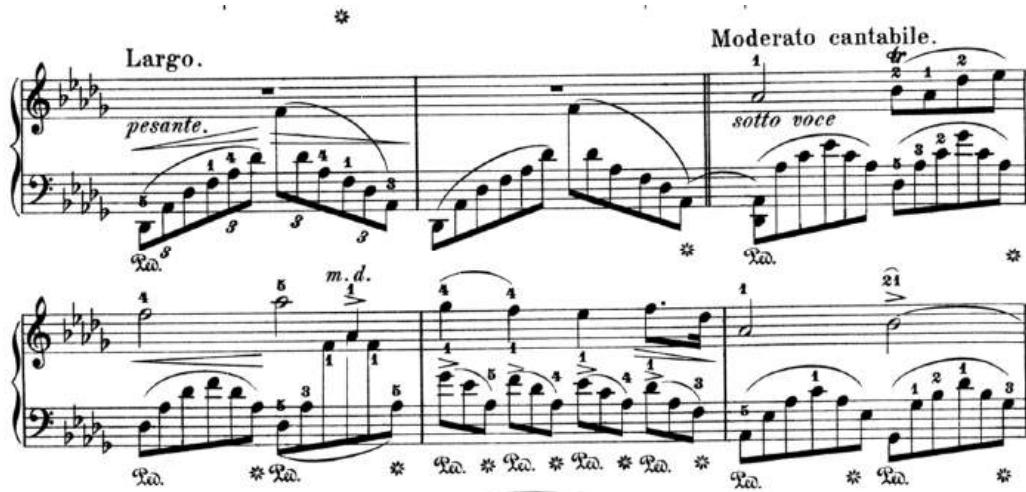
《ショピナータ》冒頭 2分の2拍子で書かれている



《ワルツ 嬰ハ短調 OP. 64-2》冒頭



《ショビナータ》譜例の1段目4小節目からワルツの旋律が登場する



《幻想即興曲 OP. 66》 MODERATO CANTABILEで書かれた中間部分



《ショビナータ》トリオ部分

この研究演奏会では、ドゥーセによる《ショピナータ》をピアニストであるマーク・アンドレ・アムランが更に独自のアレンジを加えたヴァージョンでお届けしたいと思う。広い音域を軽やかに駆け巡るメッセージや、思いついたかのような即興風の装飾が追加されており、演奏効果がより一層高められている（YOUTUBE 上でアムラン自身が演奏している様子を見る事ができるが、実に“やりたい放題”であり、聴衆の笑い声まで楽しむことができる）。

ドゥーセは他にも、リストのピアノ協奏曲やハンガリー狂詩曲のメロディを用いた《LISZTONIA》やワーグナーの《トリスタンとイゾルデ》に登場する旋律による《ISOLDINA》などのユーモア溢れる小品を残している。今回をきっかけに興味を持ってくださった方がいれば、合わせて聴いてみることを強くお勧めしたい。教養のある聴衆の皆様であれば、どこに何が隠されているのか、きっとすぐその「元ネタ」にお気づきになるはずである。

最後に、研究演奏会は長丁場になることが予想される。現時点で手元にあるタイムテーブルを見ても、分かることは各団体の演奏時間と編成程度に限られるが、それだけを見ても、この演奏会が非常に濃密な時間になることは想像に難くない。《ショピナータ》はたった3分半で過ぎ去ってしまうが、ほんのひとときの気分転換に繋がれば幸いである。

ヴァイオリン・ピアノ二重奏
バルトーク作曲 セーケイ編曲
《ルーマニア民俗舞曲》

ヴァイオリン 木村美晴 ピアノ 佐々木泉

《ルーマニア民俗舞曲》は1915年、バルトーク・ベーラ(1881-1945)によってピアノ・ソロ曲として作曲された。この前後時期には《ソナチネ》、《ルーマニアのクリスマスの歌(コリンデ)》、《15のハンガリー農民歌》といったバルトークの主要なピアノ作品が多く作られた。また、1915年は、《ソナチネ》や《ルーマニアのクリスマスの歌(コリンデ)》など、ルーマニア民謡の多くが編曲された「ルーマニア音楽の年」とも呼ばれる。

本作品もタイトルの通り、ルーマニア各地の民謡が採集・編曲され、6つの短い舞曲からなる。ヴァイオリンとピアノのための編曲は、セーケイ・ゾルターン(1903-2001)によって1925年になされた。セーケイはハンガリーのヴァイオリニスト、作曲家である。

セーケイはバルトークよりも20歳以上若いが、18歳の頃に自身の作曲の師コダーリ・ゾルターン(1882-1967)の勧めでバルトークに自作の無伴奏ヴァイオリンソナタを見せたところ気に入られ、以後一緒に演奏会を行うようになった。バルトークの《ヴァイオリン協奏曲第2番》(1937-38作曲)はセーケイに献呈され、初演もセーケイが行っている。

〈1. 杖踊り *Jocul cu bâta*〉

(Allegro Moderato 2/4拍子 採譜地: マロシュトルダ県)

ピアノの前奏に始まり、テヌートやアクセントを多用した力強さを感じる1曲。杖あるいは棒をつくような踊りであり、ピアノによる拍が全曲を通じて最も印象的である。

〈2. 飾り帯をつけた踊り *Brâul*〉

(Allegro 2/4拍子 採譜地: トロンタール県)

バルトーク自身が当地の男性が披露した羊飼いの笛からインスピレーションを得たとする説がある。原曲では二短調で書かれていたものを、セーケイが編曲時に嬰ハ短調に変更している。

〈3. 足踏みの踊り *Pe loc*〉

(Andante 2/4拍子 採譜地: トロンタール県)

2曲目と同じ笛吹きの男性から採集したと伝わる。ハーモニクス奏法のやわらかく幻想的な響きは、バルトークが採集した笛の響きをヴァイオリンで再現しているかのように感じられる。ヴァイオリンは6音という限られた音素材と共に、トリルや16分音符によって笛の音の素朴さやゆらぎが表現されている。また、増2度の音程がどこか神秘的な香りを漂わせる。

〈4. プチュムの踊り *Buciumeana*〉

(Molto Moderato 3/4拍子 採譜地: トルダアラニヨシュ県)

バルトークは当地でロマのヴァイオリンによる演奏を聴いたとされる。ゆったりと歌い上げるメロディーが続き、後半は *f espressivo* になり、転調する。楽譜を見ずに聴くと 4/4 拍子、3 小節単位のフレーズに聴こえるが、3/4 拍子で記譜されている点が非常に興味深い。

〈5. ルーマニア風ポルカ *Poarga Românească*〉
(Allegro 2/4 拍子 採譜地: ビホル県)

勢いのあるピアノから始まり、3/4 拍子、3/4 拍子、2/4 拍子と拍子が頻繁に入れ替わる速いポルカ。ここでのポルカとは、ヨーロッパにおけるいわゆるポルカではなく、ポーランドの民俗舞踊の一種 “poargă” のことを指す。勢いを保ったままアタッカで第 6 曲に続く。

〈6. マヌンツェル *Mărunte1*〉
(Allegro 2/4 拍子 採譜地: ビホル県、トルダアラニヨシュ県)

この曲は異なる地域で採譜された 2 つの旋律からなる。いずれの旋律も急速で、回転するようなステップを連想させる。ヴァイオリンに多用される重音のうち、旋律ではない音は、音量の出やすい開放弦の音であることが多い。重音によって躍動感を保つつ、疾走感をもって組曲が閉じられる。

ヴァイオリンを始めた幼少期に最もよく聴いていた CD が、五嶋みどり氏によるヴァイオリン小曲集「アンコール！」であった。1 曲目には、ヴァイオリンを学ぶ人間なら幼少期に必ず取り組むであろう、クライスラーの《プレリュードとアレグロ》が置かれ、続いて数多くのアンコールピースが並ぶ。ヴァイオリンを始めたばかりの私にとって夢と憧れが詰まったような CD であった。私の耳はこの CD に育てられたと言っても過言ではない。セーケイ版《ルーマニア民俗舞曲》もこの CD に収録されており、長らくいつか弾いてみたい曲のひとつであった。近頃バルトークの《ヴァイオリン協奏曲第 2 番》を勉強する中で、バルトークの採集した民謡にも目を向けた方が良いとの助言を受けたこともあり、今回の研究演奏会でこの曲を演奏することにした。昨年の《シェヘラザード》に続き、昔から大好きな曲と一緒に演奏してくれる友達がいることが嬉しくてたまらない。（木村）

アイルランド音楽とダンス

《SLIP JIG》 オールド・スタイル・ステップダンス
《REEL》 シャンノース・ダンス

東京藝術大学ケルト音楽研究部 G-CELT

はじめに

アイルランドの音楽を語る上で、ダンスは欠かせない存在である。テレビなどの娯楽がなかった時代には家中や十字路で、少し時代が進むとパブやダンスホールなどの公共の場所で、日常的に音楽とダンスが親しまれてきた。そのため今回は、アイルランドのダンスと音楽の関わりを感じる機会にできればと思い本公演を企画した。

演目紹介①

“THE ROCKY ROAD to dublin”
×オールド・スタイル・ステップ・ダンス “The SLIP JIG”

この音楽は SLIP JIG という 9/8 拍子のリズムで演奏される。共に登場するオールド・スタイル・ステップ・ダンスは、18 世紀から 19 世紀にかけてアイルランドで活躍した旅回りの「ダンシング・マスター」が農村の人々に広めたダンスである。上半身や腕の位置に決まりがあり、なめらかにステップを踏むことが重要視される。また、ダンシングマスターの教えたステップをそのまま再現することが望ましいとされる。今回は、踊りの素朴な美しさや、旋律とステップの調和にご注目して聴いていただければ嬉しい。

演目紹介②

“THE MUSICAL PRIEST”
“The MacLeod’s Farewell”
“Out of the Mirage” ×シャンノース・ダンス

続けて、Reel という 4/4 拍子のリズムで演奏される 3 曲を繋げたセットを演奏する。1 曲目の “Musical Priest” は、アイルランドの有名な伝統曲である。reel には double reel (A パートを 2 回、B パートを 2 回) と single reel (A パートを 1 回、B パートを 1 回) という 2 つの形式があり、この曲は後者の single reel のスタイルで演奏される。

2 曲目の “THE MACLEOD’S FAREWELL” は、スコットランドの民俗音楽バンドである CAPERCAILLIE のドナルド・ショーによって作曲された有名なリール曲である。この曲は、バンドの創設メンバーの一人であったフィドル奏者のマーティン・マクラウドがグループを脱退する際に書かれた。この曲は、LÚNASA のアルバムで誤ってこの名前が付けられたことで広まった THE WEDDING REEL のように、いくつかの別名でも知られている。

3 曲目の “OUT OF THE MIRAGE” は、藝祭 2025 のテーマ曲であった

“MIRAGE” のケルティックアレンジとして編曲された、“MIRAGE×G-CELT” の REEL 部分の抜粋である。原曲にみられる短いモチーフを基に、アイルランドの音楽によくみられる自然的短音階を使用して編曲された。3 曲目に共に

登場するシャンノース・ダンスは、アイルランド南西部のコネマラ地方が発祥といわれる。“SEAN-NÓS”（シャンノース）を日本語に直訳すると「古い形式」を意味するように、アイルランドのソロダンスの中では最も歴史の長いダンスといわれる。上半身はリラックスした状態で、音楽に合わせてほぼ即興的にステップを組み合わせ、かかとや足の先でアクセントの音を立てながら踊られる。ぜひ、リズミカルな足音と音楽の重なりに注目していただけたら嬉しい。

最後に

今日アイルランドのダンスとして広く知られているのは、舞台向けに創作された「リバーダンス」のリズミカルで素早い足捌きや、その基となった競技用ダンスである「モダン・スタイル・ステップ・ダンス」の、脚を高く上げて跳んだりステージ上を大きく移動したりする様子ではないだろうか。このようなステージ向けに創作されたダンスも、生き生きとして魅力に溢れるものである。

一方で今回は、その一昔前に生みだされた「オールド・スタイル・ステップ・ダンス」や「シャンノース・ダンス」の魅力が伝わることを重視してプログラムを作成した。アイルランドでは長く受け継がれていて、現在も親しまれるこれらのダンスに、興味を持っていただけたらとても嬉しい。聴いてくださる皆さんにとって、アイルランドの音楽とダンスの関わりを感じていただける公演になれば幸いである。

出演者

福嶋舞祐
高田莉彩
佐々木悠乃
高倉花
牧野友香
松原美羽
多賀弓華
八十川歓
江川遙香
柴田桃寧
広田思帆

（文責 柴田桃寧）

四手連弾

中田喜直

『四手連弾のための組曲「日本の四季」』より

5. 初秋から秋へ

6. 冬がきて雪が降りはじめ、氷の世界に、やがて春の日差しが

田淵羽音（プリモ）

林凜伽（セコンド）

雪の降るまちを
雪の降るまちを
想い出だけが通りすぎてゆく——

中田喜直が作曲した冬の名曲『雪の降るまちを』の歌い出しである。今年11月下旬、関東でも初雪が観測された。平年より約1ヶ月も早い観測だそうだ。緑が濃く茂っていた上野公園も、今はすっかり秋色に染まっており、着々と冬支度を進めている。

今回演奏する『四手連弾のための組曲「日本の四季」』は、中田喜直によって1977年に作曲された。

1. 春が来て、桜が咲いて
2. 五月晴れと富士山
3. 長い雨の日と、やがて夏に
4. さわやかな夏とむし暑い夏と
5. 初秋から秋へ
6. 冬がきて雪が降りはじめ、氷の世界に、やがて春の日差しが

以上6曲からなる組曲である。6曲を通して日本の四季、春夏秋冬の童謡や唱歌が至るところに散りばめられ、美しい景色が色鮮やかに思い浮かんでくる。日本の四季の移ろいの中で生まれる人間の感性と自然の繊細さが音で描かれており、日本的情緒が緻密に表現されている。

今回は、夏が終わって近づいてきた秋から厳しい冬へ、そして暖かな日差しの春へと移り変わっていく情景を表現した第5曲と第6曲を抜粋して演奏する。

作曲者である中田喜直は、大正12年8月1日、作曲家・中田章の三男として東京都に生まれた。童謡、歌曲、叙事歌、合唱曲、ピアノ曲と幅広いジャンルで3000近くの作品を残した。兄は作曲家でファゴット奏者の中田一次である。父・中田章は昭和6年に46歳の若さで亡くなってしまい、喜直は音楽のことを兄の一次から教わっていた。当時としては珍しく、中田家にはピアノがあり蓄音機からはいつもレコード音楽が流れていたそうだ。

彼についての評伝『夏がくれば思い出す 評伝 中田喜直』（2009）を著した牛山剛は、「中田を誰かにたとえるなら、確かに量でいえばシューベルトだろうが、質ならモーツアルトだ。」と評価している。だが、中田が最も強く影響を受けたのは、彼が小学校6年生のときに映画『別れの曲』を観て夢中になったショパンであるという。旋律に乗せて四季折々の情景を描いた中田の作品には、繊細に感情を表現したショパンと通ずるところがある。

父・中田章は、中学校学習指導要領音楽の歌唱の共通教材にも定められている『早春賦』の作曲者としてよく知られている。同時に、東京藝術大学の前身である東京音楽学

校オルガンと音楽理論を教える教育者でもあったが、なによりオルガンの名奏者として知られていた。

日本最初の音楽ホールである南葵（なんき）楽堂に設置された、日本初のパイプオルガンのお披露目コンサートで演奏したのが中田章であった。南葵楽堂は関東大震災で被害を受けたため、パイプオルガンは東京音楽学校に引き取られた。これが現在上野の旧奏楽堂にあるパイプオルガンである。

○第5曲 初秋から秋へ

第5曲は中田喜直作曲の『ちいさい秋みつけた』で始まる。そして岡野貞一の『紅葉』へ移り変わる。続いて小林秀雄の『まっかな秋』のメロディーも加わる。次々と現れる秋の曲で豊かな季節を歌っており、次第に深まっていく秋への期待で胸が躍る様子が表現されている。

後半のスタッカートでリズミカルな曲調は、文部省唱歌である『村祭』をイメージさせる。広がる秋の景色を眺めていると、遠くからドンドンヒャララ、ドンヒャララ、と秋の村祭りの祭囃子が聞こえてくる。そんな情景が浮かぶ。

こうして秋の夜長を堪能し、やがて冬が訪れる。

○第6曲 冬がきて雪が降りはじめ、氷の世界に、やがて春の日差しが

しんしんと降り積もる雪、肌に刺さるような冷たい冬風、動物も人も息をひそめる銀世界が、繊細な和音で表現される。

第6曲の大きなテーマとなっている『雪の降るまちを』は、ショパン作曲『幻想曲へ短調作品49』との類似性が度々言及される。先に述べたように、幼い頃からさまざまな音楽に囲まれて育った彼はクラシック音楽の影響を強く受けており、西洋音楽を基盤とした美しいメロディーと和音に、日本人らしい「間」の取り方や淡い響きなどの表現が織り込まれている。

中間部分では、それまでの幻想的な世界から一変して氷のような冷たい和音が響く。冬の幻想的な美しさと自然のもつ厳しさが巧みに表現されている。

曲の後半には雪の世界に春が訪れる。花の香りの混じる暖かな風が吹き雪が溶け始め、凍っていた川も流れ出したような情景の広がりが感じられる。最後には『早春賦』が顔をのぞかせる。こうして季節はまた春へと巡っていくのである。

あちらこちらから「今年も秋が一瞬で終わってしまったね」という会話が聞こえてくる。四季の境目がだんだんと見えにくくなっている今、「日本の四季」を音で感じることの意味は一層大きくなっているのではないだろうか。慌ただしい日常の中で、ふと立ち止まり自然に目を向ける瞬間。何気ない季節の変化に気がつく瞬間。そんな一つひとつの時間を大切にしたい。音を通して、日本人が昔から大切にしてきた季節や時間の流れの美しさ、そして儂さを、改めて見つめ直すひとときをお届けできれば幸いである。

(文責:林 凜伽)

独唱(ピアノ伴奏)

ジェラルド・フィンジ Gerald Finzi
歌曲集《おお、目にも美しい *Oh Fair to See*》より
〈おお、目にも美しい *Oh Fair to See*〉

レイフ・ヴォーン・ウィリアムズ Ralph Vaughan Williams
歌曲集《命の家 *The House of Life*》より
〈静かな正午 *Silent Noon*〉
〈心の隠れ家 *Heart's Haven*〉

小野寺 陸(バリトン)
本堂 笛子(ピアノ)

ロセッティ兄妹と 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、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に鳴り響き、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機運 (English Musical Renaissance) が高まつた。その背景にあった注目すべき点は、イギリスが帝国主義の歴史を持ち、豊かな国力を有し続けていたにも関わらず、音楽史に関して反省があつたということだ。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世紀間のイギリスは、ヨーロッパ諸国と比べると国際的に成功した作曲家を輩出しない国になってしまっていた。それを補うため、イギリスは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 (ヘンデルやハイドンがその代表である)、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なか、国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 (Royal College of Music) が設立され、これと並行して音楽家たちには国を象徴する音楽を作ることが求められていた。

豊かな文芸の歴史を持つイギリスにとって、イギリスならではの特色を刻んだ音楽を作るために欠かせない項目であったのが、自国の卓越した詩人の作品をテクストとした歌曲を作ることであった。今回は、19世紀中頃から後半にかけて活躍した若きイギリスの芸術家グループ「ラファエル前派」を牽引した画家・詩人のダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ (1828-1882)、その妹で、詩人でありモデルとして画家たちに靈感を与え続けたクリスティーナ・ロセッティ (1830-1894) による優れた詩をテクストとした歌曲の一部をご紹介したい。ロセッティ兄妹の詩はこの音楽運動における作曲家たちにも靈感を与え、エルガーやホルスト、ヴォーン・ウィリアムズといった著名な作曲家も二人の詩を題材にした作品を残している。今回はごく一部しかご紹介できないが、当時のイギリス音楽の雰囲気の一端を皆様と共に味わうことができればと願っている。

ロセッティ兄妹とラファエル前派

ラファエル前派(Pre-Raphaelite Brotherhood)は、ヴィクトリア朝イギリスの芸術家グループである。若く、野心に溢れたイギリス人芸術家たちは、当時の俗物主義に反発し、アカデミックな絵画技法よりも、自身の目で見て、感じたものを描きだそうと奮闘した。そこには、美術教育の世界で至高の模範とされ、当時の知識人やブルジョワたちがこぞって称賛したルネサンスの巨匠、ラファエロへの反発があった。ダンテ・ゲイブリエルはその筆頭で、芸術家グループを牽引した人物である。妹のクリスティーナは、その芸術家たちの数々の作品のモデルになり、そして詩人としても多くの詩を残した。時代をリードし、一つのトレンドともなったラファエル前派は、19世紀のイギリス文化に大きな足跡を残し、ロセッティ兄妹の詩は、後の作曲家たちにとってインスピレーションの源となった。

ジェラルド・フィンジ (1901-1956) 作曲 クリストイーナ・ロセッティ作詞
 歌曲集《おお、目にも美しい *Oh, Fair to See*》(1930) より
 第 2 曲 〈おお、目にも美しい *Oh, Fair to See*〉

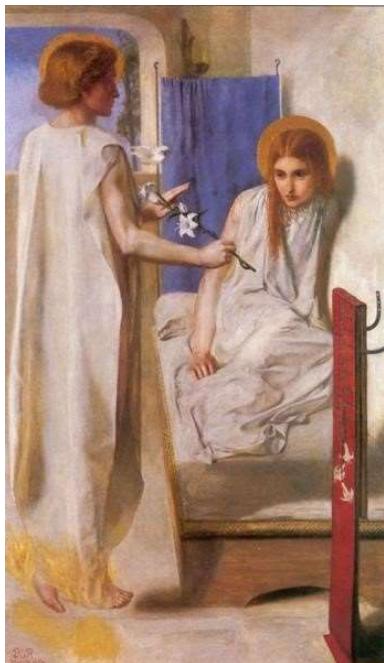
季節は春、陽の光を浴びた美しい桜の木には満開の花が咲き誇っている。花はやがて果実となり、赤く熟れた果実は、桜の木を飾る宝石のように輝いている。のどかな春の美しさに、詩人は、なんと美しいことかと嘆息する。短いが、美しい桜の木の様子が色鮮やかに目に浮かぶこの詩から、作曲家は歌曲集の名前を選んだ。この頃、フィンジは、ロンドンの王立音楽アカデミー (Royal Academy of Music) で教鞭をとっていた。産業が発展し、工業化が進み、牧歌的な風景とはかけ離れた都市部で活動していた作曲家は、この理想的な田園風景を、旋法的で、優美な音楽を付けることで表現した。そこには春の美しさにうつとりと浸る姿と共に、失われた田園的風景へのメランコリックな郷愁もあるのかもしれない。

Oh fair to see
 Bloom-laden cherry tree,
 Arrayed in sunny white,
 An April day's delight;
 Oh fair to see!

おお、目にも美しい
 満開の花で覆われた桜の木は
 眩しいほど白で覆われている
 四月の日の喜びよ、
 おお、目にも美しい！

Oh fair to see
 Fruit-laden cherry tree,
 With balls of shining red
 Decking a leafy head;
 Oh fair to see!

おお、目にも美しい
 たくさん実をつけた桜の木は、
 赤く輝く丸い果実で
 葉に覆われた頭を飾っている
 おお、目にも美しい！



(左) 『聖母マリアの少女時代』 *The Girlhood of Mary Virgin* 』 (1849)



(右) 『受胎告知』 *Ecce Ancilla Domini* 』 (1850)

20 代前半の ゲイブリエルによる作品。どちらも聖母マリアを描いた作品だが、聖母のモデルは妹のクリスティーナである。

美しく繊細に描かれた彼女の表情からは神の子を宿し乙女マリアが感じている、自らの使命への不安も見てとれるかもしれない。

レイフ・ヴォーン・ウィリアムズ (1872-1958) 作曲
 ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ作詞
 歌曲集《命の家 *The House of Life*》(1903) より
 第 2 曲 〈静かな正午 *Silent Noon*〉

ヴォーン・ウィリアムズは、ダンテ・ゲイブリエルによる 101 編からなる連作ソネット集『命の家』から 6 つを選び同名の歌曲集を作曲した。このソネット集はこの詩人と、有名な工芸作家・デザイナーであるウィリアム・モリス (1834-1896) の妻ジェーン (1839-1914) との不倫関係から生まれたと言われている。第 2 曲「静かな正午」では、時間が止まったかのような真昼の静けさの中で、物言わぬまま心を通い合わせる恋人同士の密かな逢瀬が、動きの少ない音楽のなかで美しく歌われる。

Your hands lie open in the long fresh grass, -
 The finger-points look through like rosy blooms:
 Your eyes smile peace. The pasture gleams and glooms
 'Neath billowing skies that scatter and amass.

All round our nest, far as the eye can pass,
 Are golden kingcup fields with silver edge
 Where the cow-parsley skirts the hawthorn hedge. 'Tis
 visible silence, still as the hour glass.

Deep in the sunsearched growths the dragon-fly
 Hangs like a blue thread loosened from the sky: - So
 this winged hour is dropt to us from above.
 Oh! clasp we to our hearts, for deathless dower,
 This close-companioneed inarticulate hour When
 twofold silence was the song of love.

貴女の両手は青々と伸びた草の中に開かれて、
 指先は陽にかざせば薔薇の花のようだ。
 貴女の瞳は穏やかに微笑む。草原は輝いては翳る、
 雲が散っては集まる揺れ動く空の下で。

僕たちが寄り添うまわりには、見渡す限り、黄金のキンポウゲ
 が広がり、その向こう端はサンザシの垣根の縁取ってセリの花
 が銀色に輝いている。
 これは目に見える静けさ、砂時計のように音もない。

日差しが深く降り注ぐ茂みには、トンボが空から解けた青い糸
 のようにとまっている。
 そのように、翼のあるこの一時も天から僕達に落ちてきたのだ。
 おお、抱きしめよう、不滅の恩寵を、深く結びついたまま、物
 言わぬ一時を。
 二つの静けさの重なりが愛の歌となった、この時を。

ダンテ・ゲイブリエルとジェーン

ダンテ・ゲイブリエルは、不倫関係にあったモリスの妻、ジェーンとの恋愛を長大なソネット集『命の家』に表しただけでなく、彼の絵画作品にもジェーンをモデルとした作品が数多く残した。右の作品『プロセルピナ *Proserpina*』(1874) はその中でも傑作と言えるだろう。プロセルピナ（ペルセポネ）は、冥界の王ハデスに見初められ、望まぬ結婚をしたが、その後、アドニスに想いを寄せるようになる。



ダンテ・ゲイブリエルは、ハデスに連れ去られ、冥界のザクロを口にし、限られた時しか冥界の外に出ることを許されなかつたプロセルピナとその本当の想い人であるアドニスに、モリスとジェーン、そして自身を重ね合わせてこの傑作を描いたと言われている。彼の作品には、ジェーンの特徴を捉えたブルネットの巻毛、鼻筋や輪郭をもつ女性が数多く描かれる。生涯にわたって続いた不倫関係は、彼の詩や絵画に多大なインスピレーションを与えていたのだ。



第4曲 〈心の隠れ家 *Heart's Haven*〉

いかにも、ダンテ・ゲイブリエルとジェーンの不倫関係について描いたと言える官能的な詩。詩人とその恋人はお互いがお互いの安らぎとなり、本当の自分を受け入れてくれる避難所となる。道ならぬ恋を阻むものから密かに逃れ、共鳴する互いの愛を感じながらしばしの逢瀬を楽しむ恋人たちの戯れを、ヴォーン・ウィリアムズは色彩豊かな和声でドラマチックに描き上げている。

Sometimes she is a child within mine arms,
Cow'ring beneath dark wings that love must chase,
With still tears show'ring and averted face,
Inexplicably filled with faint alarms:
And oft from mine own spirit's hurtling harms
I crave the refuge of her deep embrace,—
Against all ills the fortified strong place
And sweet reserve of sov'reign counter-charms.

時には、彼女は僕の腕で幼子となり、
愛が追い立てねばならない暗い翼の下で身を縮めて、
静かに涙を流して、顔を背け、
説明しようのないかすかな恐れでいっぱいになっている。
またある時には、僕自身の魂が激しく傷ついて、
僕は彼女の深い抱擁という隠れ家を切望する。
それは、あらゆる苦悩から守る要塞のような場で、
至高の魔除けという甘美な保護区なのだ。

And Love, our light at night and shade at noon,
Lulls us to rest with songs, and turns away
All shafts of shelterless tumultuous day.
Like the moon's growth, his face gleams through his tune;
And as soft waters warble to the moon,
Our answ'ring spirits chime one roundelay.

夜の光であり、真昼の日陰である愛は、
歌で僕たちを寝かしつけ、遮るものない昼の強烈な日差しを
跳ね除けるのだ。
月が満ちていくように、愛の姿は愛の調べを通して輝き、
そして水面が月に穏やかに応えてさざめくように、
僕たちの応え合う魂は、一つの歌を共に奏でるのだ。

レイフ・ヴォーン・ウィリアムズ **Ralph Vaughn Williams (1872-1958)**

イギリスの作曲家、音楽収集者。ケンブリッジ大学と王立音楽大学で学んだ後、王立音楽大学で作曲科の教授として教鞭をとり、若い音楽家の育成にも貢献した。ホルストとは親友で、生涯に渡って深い友情で結ばれた彼らは、互いの作品を批評し合いながら音楽観を育んだ。イングランド各地の民謡を友人の作曲家バターワースと収集し、また 16 ~17 世紀の教会音楽などを研究し、イギリス固有の音楽遺産の再発見と継承に重要な貢献を残した。これらの成果は、彼の管弦楽や、合唱曲、歌曲に深く反映されている。彼の研究活動を記念して、ロンドンには、数多くの音楽研究者が集めたブリテン諸島の民謡や伝統舞踊を所蔵したヴォーン・ウィリアムズ記念図書館が建てられている。その多大な功績を認められた彼は、作曲家としてはイギリス史上初めて郵便切手にその姿が印刷された。

ジェラルド・フィンジ **Gerald Finzi (1901-1956)**

イギリスの作曲家、園芸家。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。画家であつ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。

オーボエ独奏

W.A.モーツアルト W.A. Mozart

《オーボエ協奏曲 ハ長調 K.314 /Oboe Concert in C Major, K.314》

第1楽章 Allegro aperto

オーボエ 大井清花

ピアノ 舟山颯人

【作品背景】

今回演奏する《オーボエ協奏曲 ハ長調 K.314》は、W.A.モーツアルト(1756～1791)によって1777年の4月1日から9月23日までの間にザルツブルグにて作曲されたと推測されている。

この曲はベルガモ(イタリア)出身で当時ザルツブルグ宮廷楽団に所属していたジュゼッペ・フェルレンディス(1755～1805頃)からの依頼により作曲された。彼が同楽団のオーボエ奏者として1777年4月に任命されていること、そして同年9月23日にモーツアルトがマンハイムへの旅行に出発していることからこの作曲時期が推測されている。

またこの作品は長い間紛失したと考えられていたモーツアルト唯一の完成されたオーボエ協奏曲であり、1920年にザルツブルク・モーツアルテウムの図書館から研究家ベルンハルト・パウムガルトナーが写譜を発見して以来、広く演奏されるようになった。それまでは18世紀に作曲されていることがモーツアルト自身の書簡などから分かっていたものの、譜面が見つかっていない状況であった。

そしてこの作品を解説する上で外せないのが、同じくモーツアルトが作曲した《フルート協奏曲第2番 ニ長調 K.314》との深い関連である。

フルート協奏曲第2番は1778年、音楽愛好家のフェルディナント・ド・ジャンが、モーツアルトに3曲のフルート協奏曲と2～3曲の四重奏曲を委嘱した際に作曲された内の一曲。しかしモーツアルトはフルートのための曲を作ることにあまり乗り気ではなかったことが、1778年2月14日に父レオポルトに宛てた手紙に記されている。

“...weil ich, wie Sie wissen, die Flöte nicht leiden kann.”
「…あなたもご存知の通り、私はフルートが好きではないのです。」

また研究書では、少し脚色された英語版の翻訳が使用されることがある。

“You know that I become quite powerless
when I am obliged to write for an instrument which I cannot bear.”
「好きでもない楽器のために書かされると、まったく無力になってしまうのです。」

最終的にモーツアルトは2曲のフルート協奏曲と、3曲の四重奏曲を完成させ ジャンに提出したものの、2つの協奏曲のうち第2番(K.314)は用いられている旋律形や楽曲全体の構成がオーボエ協奏曲と非常に似ていた。

ここで、オーボエ協奏曲がフルート協奏曲第2番の原曲である可能性が指摘されるようになる。作られたばかりのオーボエ協奏曲ハ長調を、長2度上げたニ長調に移調して曲を制作したのではないかという説だ。実際、ジャンが短期間での制作を要求してきたことや依頼曲数を完遂できなかつたことが彼の手紙から分かっており、その場しのぎ的な事情で転用した可能性は考えられる。結局依頼主からの報酬

は減額となり、これについてモーツアルトが不満を書簡で述べている点も、この事情を裏付けることとなった。

後にこのフルート協奏曲第2番は大変有名な曲となり、古今のフルート協奏曲の中でも演奏会などの現場において頻繁に取り上げられるようになる。つまり、後に作曲されたフルート協奏曲第2番が知れ渡っていた中で、第2番より前に作曲されたオーボエ協奏曲が発見されたということだ。オーボエ協奏曲とフルート協奏曲第2番の関係については、写譜が発見された1920年以降に言及されたことであり諸説あるわけだが、現在はオーボエ協奏曲がフルート協奏曲第2番の原曲とする説が最も支持されている。

【楽曲解説】

第1楽章 *Allegro aperto* はソナタ形式で進行し、明快な主題と軽やかなリズムの中には、古典派音楽の均整美と躍動感が調和する。

提示部の明るい第1主題は、ハ長調の輝かしさを放ちながら、オーボエの伸びやかな音色を最大限に引き出す。スケールで駆け上がった後に高音を4小節間伸ばし続けるオーボエの入りは見事な「つかみ」だろう。オーケストラの伴奏の多くは下行形で終始しているため、上行形で登場するオーボエをより一層引き立てる。

展開部では提示部で奏された細やかなパッセージや跳躍が、装飾音符の多用や調性の変化によって違った一面を見せていく。段階的に上昇するフレーズやアルペジオなど、低音と高音の振れ幅が際立つ。下行形から始まる第2主題は、なめらかで優雅な印象を持たせる。

再現部で再び主題が奏され、曲中を彩ってきた第1主題と第2主題をなぞつていき最後は華々しいカデンツアを演奏し堂々としたフィナーレを迎える。本来はオーケストラとオーボエソロの作品ですが、今回はピアノ伴奏とオーボエソロの形式で演奏いたします。

おわりに、日本において本作品がここまで有名となっているのは、やはり『のだめカンタービレ』の影響が大きいでしょう。作中に登場するオーボエ奏者黒木泰則の『オーボエ協奏曲 ハ長調 K.314』より第1楽章は、誰もが一度は耳にしたことのある音楽といつても過言ではないと私は思います。この機会に、作品本来の魅力にも耳を傾けていただければ幸いです。

(執筆：大井)

木管六重奏

パウル・ユオン Paul Juon
《ディヴェルティメント Divertimento》 Op. 51 より
〈3. Fantasia〉 〈5. Rondino〉

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）

まず初めに、パウル・ユオン (Paul Juon) の経歴について記す。ユオンは、ドイツで活躍したスイス系ロシア人の作曲家である。1872年3月6日にロシアで生まれ、モスクワのドイツ人学校に通った後に、1889年にモスクワ音楽院に入学し、ヴァイオリンと作曲を学ぶ。その後、1894年から1895年にかけてベルリン高等音楽学校で学ぶ。1896年にロシアに戻りバクーの音楽院で教えるが、1898年には再度ドイツに渡り、ベルリンに定住する。1906年からはベルリン高等音楽院で作曲を教え始め、1911年には同音楽院の教授となる。

ユオンの経歴について記したところで、皆さんにお尋ねしたいことが一つある。皆さん、パウル・ユオンをご存知だっただろうか。私は、ユオンを本研究演奏会で演奏することが決まるまで、その名前すら知らなかった。そして、皆さんの回答も多くは「いいえ」なのではないかと思われる。この楽曲解説を執筆するにあたり、ユオンを知っているか否かを藝大の作曲科、指揮科、楽理科、弦楽専攻、管打楽専攻などの先輩、同期、後輩に加え、現代音楽の作曲家や他大学の音楽ファンなど、作曲家について詳しそうな人々に幅広く尋ねてみた。だが、結果は、誰1人として知らないというものだった。

上記のように、ユオンの日本での知名度は限りなく低いわけだが、ヨーロッパでの彼の知名度はどのようなものだったのか。パウル・ユオン協会 (Paul Juon Gesellschaft, PJG) のサイトにある紹介文には、「パウル・ユオンの作品を国際的に広めることを目指しており、特に若手の音楽家にユオンの作品を紹介し、彼の作品の普及を促すためのイベントを開催していく」という内容の記載がある。さらに、同サイトにおいてユオンを「十分に知られていない」としていることからは、ユオンの認知度が彼が生きたヨーロッパにおいても低いことがわかる。

では、なぜユオンの知名度は全世界で低いのか。少なくとも、ユオンが作曲した曲の数が少ないからではないのは確かだ。ユオンは生涯で100を超える曲を作っており、ジャンルは、歌曲、ピアノ曲、弦楽アンサンブル、木管アンサンブル、協奏曲に交響曲など多岐に渡っている。つまり、何を専門としていても彼の曲に触れる機会はあり、ある偏った専攻の人しか知り得ないわけではない。さらに、ユオンは編曲も手掛けている。ブラームスのハンガリー舞曲第4番のオーケストラ版や、ドヴォルザークの交響曲第9番『新世界より』のピアノ独奏版は、それぞれユオンが編曲している。

では、ユオンの楽曲は、どれくらい演奏されているのか。例えば、東京都交響楽団（都響）の過去の演奏履歴（1955年の分から）で「パウル・ユオン」や「Paul Juon」と検索しても、一つも履歴が出てこない。つまり、都響では過去に主催公演・一部の共催公演では一回もユオンの楽曲を扱っていないのだ。それ以外の演奏履歴を検索しても、ほとんど出てこない（もちろん0ではなかった）。このことから、ユオンの楽曲の日本

での演奏頻度は限りなく低いと言えるだろう。私の周囲の人間にユオンが認知されていなかったということも納得できる。多くの日本人は、そもそもユオンの曲を演奏したり聴いたりしたことがないのだろう。

さて、先述の PJG のサイト内では、ユオン作品の演奏履歴も閲覧することができる。この演奏履歴によると、演奏されているのはスイスやドイツを中心とした西欧や北欧、そしてアメリカがほとんどである。アジアや南米、アフリカなどの地名は見られない。また、演奏の頻度も数ヶ月に1回から月に数回程度である。もちろん PJG のサイトには登録されていない（アマチュアなどによる）演奏もあるだろうが、この数字からは、世界においても演奏頻度は低いと言って差し支えないだろう。

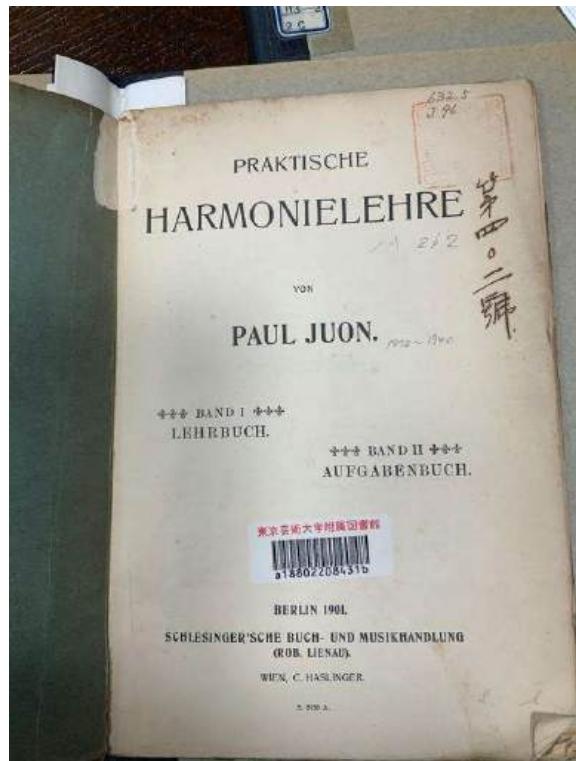
そして、PJG に登録された演奏履歴からは、そもそも演奏頻度が低いながら、ユオンの作品の中でも演奏頻度の程度に差があるということが分かる。明らかに、Trio Miniaturen (Op. 18/24) の登録が他の曲と比べて多めである。そして、100 以上あるユオンの全ての曲が演奏されているわけではなく、実際に演奏されている曲は偏っていることが分かる。ちなみに、本研究演奏会で取り上げる Op. 51 の演奏履歴は、過去 10 年だと 2023 年、2022 年、2019 年、2015 年にそれぞれ演奏されたようである。

上記のように、ユオンの演奏頻度が低く生で聴くのは難しいことがわかった。だが、音源であれば残されている。YouTube でユオンと検索すると、Op. 51 を含む複数の曲が出てくる。また、Amazon で検索すると、ユオンの作品が管弦楽作品集や、弦楽四重奏曲集といった形で CD になって販売されている。つまりは、いくらか需要があると見込まれて CD 化されたのではないかと思われる。また、オンラインサイトの IMSLP には大半のユオン作品が掲載されており、楽譜の閲覧が可能である。つまり、ユオンの作品に触れるることは容易なのである。

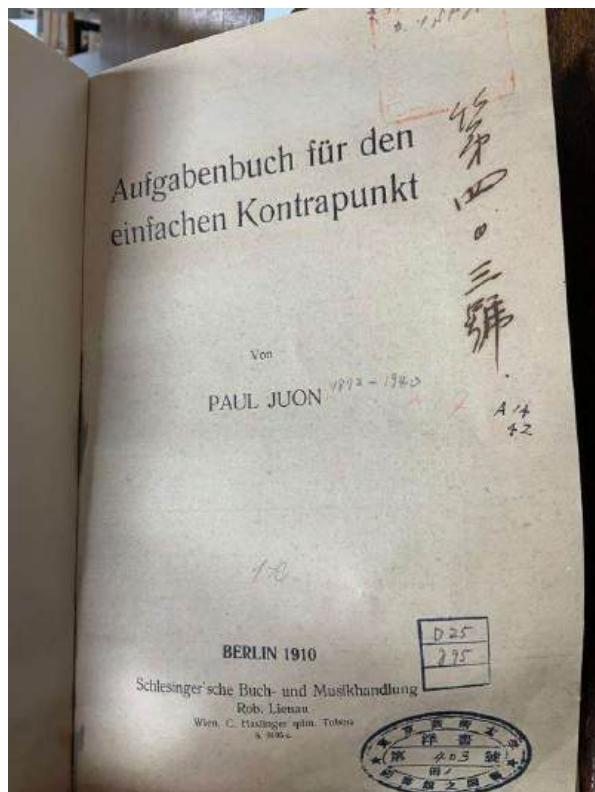
さて、ユオンの生涯やユオンの知名度について述べてきたが、ユオンの作曲家以外の顔についても簡単に紹介する。まず、ユオンには、教育者としての顔があった。彼は、ベルリン高等音楽院での作曲の指導のほかに、和声の教本を執筆している。

Praktische Harmonielehre (実用和声学) と *Aufgabenbuch für den einfachen Kontrapunkt* (初步的対位法のための課題集) の 2 冊だ。どちらも藝大の図書館に所蔵されているが、作曲科の先輩・同期・後輩がユオンを知らなかったことからは、ユオンの和声書は日本に浸透していないのではないかと思われる。

そして、ユオンはロシア語の書籍をドイツ語に翻訳したことでも知られている。特に、*Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys* (『チャイコフスキイ伝』) や *Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie* (『和声を実際的に習得するための手引き』) といった M. チャイコフスキイの著作を翻訳している。両著作は藝大の図書館や音楽総合研究センターに所蔵されている。



画像1 Praktische Harmonielehre (实用和声学)



画像2

Aufgabenbuch für den einfachen Kontrapunkt (初步的対位法のための課題集)

長々とユオンについて記したところで、本研究演奏会で演奏する *Divertimento Op. 51*について簡単に記す。*Divertimento Op. 51* は、ユオンが 1912 年に作曲した作品で、フルート、オーボエ、クラリネット、ホルン、ファゴット、ピアノのために書かれた全五楽章で構成された六重奏である。本研究演奏会で演奏する第三楽章 *Fantasia* は、クラリネットとホルンのソロ、そして両楽器の掛け合いが聴きどころである。楽章中に *rubato* の指示が多く、緩急をどうするかが鍵になるだろう。第五楽章は、管楽器のユニゾンから始まる。また、2~3つの楽器からなるユニゾンも多くあり、各組み合わせでどのようなハーモニーが生まれるのか、楽しみである。

最後に、本研究演奏会での演奏と本楽曲解説（？）がご来場の皆様がユオンについて知る一助になっていれば幸いである。少なくとも、知名度がとても低いユオンという作曲家を研究演奏会で取り上げた意義はあると言い切れるのではないかと思う。本楽曲解説を執筆するにあたり協力をしてくださった各方面に感謝を申し上げる。

参考文献：

- William G. Gudger 「パウル・ユオン」、『ニューグローヴ世界音楽大辞典』東京：講談社、1995 年、第 18 卷、550 頁
- Paul Juon Gesellschaft <https://www.juon.org> (参照 2025 年 11 月 21 日)
- Paul Juon, Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Juon#Works (参照 2025 年 11 月 21 日)
- 「【ピアノと木管】ピアノと木管のアンサンブル曲おすすめ 10 選！part 2（六重奏編）」.しやとーぶろぐ、2017 年、
https://h-chateau.com/woodwindwithpiano_part2/ (参照 2025 年 11 月 21 日)
- Juon, Paul. *Praktische Harmonielehre*. Berlin : Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (R. Lienau), 1901
- Juon, Paul. *Aufgabenbuch für den einfachen Kontrapunkt*. Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (R. Lienau), 1910
- Category: Juon, Paul. IMSLP https://imslp.org/wiki/Category:Juon,_Paul (参照 2025 年 11 月 21 日)

ピアノ三重奏

ミハイル・イヴァーノヴィチ・グリンカ Mikhail Ivanovich Glinka

《悲愴三重奏曲 Trio Pathetique in D minor》

クラリネット 小田美紗希

ファゴット 柴田桃寧

ピアノ 吉田遙香

今回演奏する《悲愴三重奏曲 Trio Pathetique in D minor》はロシアの作曲家であるミハイル・イヴァーノヴィチ・グリンカ（1804～1857）によって1839年ごろに書かれた。初演は、クラリネット、ファゴット、ピアノの編成で行われ、ピアノはグリンカ本人が演奏した。原曲の編成は上記の通りであるが、クラリネットパートをヴァイオリンで、ファゴットパートをチェロで弾くことが多い。今回は初演のクラリネット、ファゴット、ピアノの編成で演奏を行う。

はじめに、グリンカの人生と音楽の関わりについて述べていきたい。彼は1804年にスマレンスク県のノヴォスパスコエ村で生まれ、1812年の祖国戦争に感銘を受けることもありながら、貴族階級の家庭で幼少時代を過ごした。

青年期は、ペテルブルクの寄宿学校で1822年まで学び、自由主義思想など新しい時代の波に影響を受ける。音楽の面では、ジョン・フィールドやその弟子からピアノの指導を受けたり、親戚の家の小楽団に加わってハイドン、モーツアルト、ベートーヴェンの交響曲の指揮をしたり、ケルビーニやメユールの序曲を演奏したりしたという。

彼は音楽家になることを望んだが、父の猛反対や社会通念などの理由から、運輸業に勤務する傍ら音楽を学び作曲をする道を選んだ。1820年代には室内楽曲、歌曲、ピアノ曲の創作に励み、当時の西洋初期ロマン派に引けを取らない技巧的作品で上流階級の注目を集めたという。

1828年に健康状態を理由に退職の後、1830年から33年にかけてイタリア遊学をした経験は、彼を国民主義に目覚めさせたという。イタリア遊学中には、声楽の勉強をしたり、ベルリーニやドニゼッティのオペラに触れてイタリア音楽の最新の傾向に影響を受けたり、イタリア人向けの作曲や出版を行ったりした。一方、ロシア人がイタリアで作曲することへの違和感を彼が抱きはじめたのも、この時期であるという。

彼は国民オペラの構想を抱いてロシアへと戻る途中、ベルリンでS.デーンに師事し、ルネサンス・バロックの研究者・音楽学者であったデーンからたくさんの示唆を受け取る。そして帰国後の1836年に完成した、ロシア初の国民主義オペラ《イヴァン・スサニン》の帝室大劇場での上演は、大成功を収めた。1842年には、プーキシンの原作によるオペラの第二作《ルスランとリュドミラ》を世に送る。

1844年にはパリでベルリオーズの大規模編成の管弦楽に創作意欲を刺激され、素材を得るためスペイン各地で滞在し、2曲の《スペイン序曲》を作曲する。帰国後、ロシア民謡にこの手法を取り入れ、《カマリンスカヤ》を作曲した。晩年、彼はロシア正教の典礼歌への新たな和声付けをするという試みのために、カトリックの典礼音楽をデーンの元で学ぶため訪れたベルリンで、急な死を迎えた。

次にこの曲をなぜ演奏しようと思ったのかこの企画の意義をのべる。昨今、ロシア音楽というと、2022年からのウクライナ問題が連想される。ロシアに限らず、これまでの大戦やそれ以前、以後の争いにおいて、常に音楽と社会との関わりはあったのではないかと考えられる。

このような状況下で、楽理科の学生として昨今のウクライナ問題が絡むロシア音楽を演奏する価値があると考えたため、今回演奏させていただく機会に至った。音楽は楽譜というものは存在しているが、再現芸術であるため「演奏」という行為がなければ芸術

として成立しないであろう。演奏されなければその忘れ去られてしまう恐れがあると考えられるため、良いと我々が思った曲に変わりはないため演奏を行う。

格林カの音楽とその後のロシア音楽は興味深い。当時、ロシアでの音楽といえばイタリアやドイツの音楽が主流であった。そのような状況の中で当時のロシアにおいて、ロシアらしいものが求められていたといえる時代であった。その時代の中で彼はロシアの作曲家として名を知られるようになった。しかし、格林カは、ヨーロッパ各地を留学し、西洋の伝統音楽を学んだということもあり、ロシアらしさを前面に押し出した楽曲はそこまで多くない。このような経験の彼が「ロシア近代音楽の父」と呼ばれる理由は以下のオペラが関わっているのだと考えられる。彼が名声を確立した1836年初演の爱国的オペラ〈皇帝に捧げた命 Zhinz' za tsarya(ロシア語) [A life for the Czar]〉[別名《イヴァーン・スサニン Ivan Susanin》]である。このオペラでは叙唱と旋律の書法のいくつかに旋法的音階、民謡の引用、民俗的な語法が用いられている。このオペラだけではなく、他のオペラでも全音音階、半音音階、民謡に適用した変奏技法やロシア語に特徴的な抑揚が含まれている。つまり、彼は西ヨーロッパの書法の中にロシアらしさを埋め込んだ。そしてこれが、ロシア音楽らしさの一つになり、チャイコフスキーや後の「力強い仲間」らの音楽にも受け継がれたと考えられる。

今回演奏するこの悲愴三重奏曲もドイツ的和声進行に基づいていたり、二楽章ではベートーヴェンが用いた Scherzo-Trio-Tempo I の構成が用いられていたりする。しかし、演奏・聴取するときにロシアらしさを感じるのも事実である。

ここで「悲愴」という語に着目して楽曲紹介に移りたい。この悲愴という語は格林カが楽譜の下に書き記した《Je n' ai connu l' amour qu' a travers le malheur qu' il cause》「私は恋愛が引き起こす不幸を通してしか恋愛を知らなかった」が悲愴と言われるようになった理由だと考察されている。

この悲愴という語はピョートル・チャイコフスキーの交響曲6番 口短調 作品74でも用いられている。ここでの「悲愴」は原語では「悲しみ」ではなくロシアの大地や歴史に関連したとも考えられる「強い感情」というニュアンスがある。この「強い感情」という意味を踏まえて聞くとこの格林カの悲愴三重奏曲を楽しめるのではないかと思う。以下に、今回演奏する一楽章と四楽章の解説を掲載しておく。

一楽章

緊張感のある3つの楽器のオクターブのユニゾンから始まる。その後、クラリネット、ピアノ、ファゴットで奏していく旋律はこの曲全体を通じて、主要なモチーフとなっている。第2主題のファゴットによる主題以降は第一主題と打って変わって落ち着きのある、レチタティーヴォ的な旋律が奏でられる。この楽章では、悲劇的(ロシア音楽の強い感情)な部分とロマンティックな部分が交互に現れていく。和声進行はドイツの伝統的な和声に基づいているが、伴奏や対旋律で効果的に半音階的進行が用いられロシア音楽らしさも散見される。また、この楽章において三連符がほぼ一貫して用いられ、推進力のあるリズムが楽曲を通して用いられている。

四楽章

緊迫感を持って、一楽章の主題が回想される。最後の Largo 後の Alla breve では、半音階の下降型の旋律が用いられている。そして、アクセントを効果的に用いて、華麗で技巧的なフィナーレで締めくくられる。

2台ピアノ A.ローゼンブラット 《カルメン・ファンタジー》

菅美奈（プリモ）
舟山颯人（セコンド）

私は、人の主題を用いて作曲することに特別な想いがある。初めての作品はパガニーニの主題によるジャズ・ヴァリエーションだった。この構想を音楽仲間の友人に話すと、彼らは私の頭がおかしくなったと思ったらしい。でも初演の反応は真逆だった。聴衆は作品と演奏にスタンディングオーベーションを送り、熱狂的な歓声まで上がったんだ。¹

アレクサンドル・ローゼンブラット Alexander Rosenblatt (1956～) は、モスクワ出身の作曲家・ピアニストである。ヴァイオリニストの父とピアニストの母を持つ音楽一家で育ったローゼンブラットは、1975年から1982年にかけてモスクワ音楽院で学び、ピアノをパヴェル・メスナー、作曲をカレン・ハチャトゥリアンに師事した。同音楽院在学中には、アメリカのジャズ・ピアノに関する研究を卒業論文としてまとめており、クラシックとジャズ双方への関心が早い段階から見られる作曲家である。

卒業後の1983年から1990年までは、モスクワのグネーシン音楽大学で教員として勤務し、ジャズ史などの授業を担当した。1990年以降は独立して活動し、作曲家、ピアニストとしてロシア国内外で公演を行っている。作品の多くはショット社から刊行されている。

ローゼンブラットの作曲活動は幅広く、ピアノ独奏曲、室内楽、交響的作品、教育的作品など多岐にわたる。クラシック音楽の形式や語法を基盤としながら、ジャズやラテン音楽、ロシア民謡などの要素を取り入れた作品も多い。上にも引用した通り、既存の主題を素材とした変奏曲やファンタジーを多数手がけており、パガニーニの主題による変奏曲、今回演奏するビゼーの《カルメン》に基づいた《カルメン・ファンタジー》、チャイコフスキーの《ロココの主題による変奏曲》へのオマージュである《ジャズ・ロココ変奏曲》²などがある。また、ピアノ作品においては高度な演奏技巧や身体パフォーマンスを要するものが多く、演奏効果が高い作曲家だと言えよう。

今回演奏する《カルメン・ファンタジー》は、ジョルジュ・ビゼー作曲のオペラ《カルメン》の主題を素材とした作品である。カルメンといえば皆さんも一度は耳にしたことがあるだろう。テレビ番組やCM、街中のBGM、そして近年はYoutubeの縦動画でも頻繁に用いられ、そのキャッチャーで印象的な旋律は、今日でも圧倒的な浸透度を誇っている。

この《カルメン》の作曲者ジョルジュ・ビゼー Georges Bizet (1838～1875) はフランスに生まれ、若くしてパリ音楽院に入学し、数々の賞を獲得するなど華々しい学生時代を送った。しかし、その才能は当時十分な評価を受けず、作曲家としては長らく不遇の立場にあった。彼の代表作となる《カルメン》も、1875年3月3日にパリのオペラ・コミック座で初演された際には、物語の描写が“過激すぎる”と捉えられ不評に終わる。ビゼーはその失意のまま、初演のわずか3か月後に32歳で急逝した。

¹ <https://sofiaphilharmonic.com/en/authors/alexander-rosenblatt-en/> より引用
(和訳は舟山による)

² この《ジャズ・ロココ変奏曲》をYouTubeで検索すると Jazz Rockoco variations という表記の音源がヒットする。

ところが、彼の死後まもなく《カルメン》は急速に評価を高め、やがて世界中で最も上演されるオペラの一つとなる。プロスペル・メリメの同名小説を基にした全4幕のこのオペラは、自由奔放なカルメンと、彼女に翻弄され破滅へ向かうドン・ホセの悲劇を描き、強烈な旋律と鮮やかなスペイン的情緒によって、今なお広く親しまれている。

本作品はカルメンの印象的な旋律を素材としながら、ローゼンブラット特有の転調やリズムの変化、厚みのあるハーモニーによって新しい命を吹き込んでいる。情熱的でリズミカルな部分と、中間部の叙情的で美しい旋律が光る部分の対比が鮮やかであり、リズムや和声の目まぐるしい変化の中に、力強さとユーモラスな軽やかさが共存している。これは単なる主題の編曲にとどまらず、《カルメン》という音楽のひとつの「再創造」の形として捉えることも出来るのではないだろうか。

二台ピアノ

サン=サーンス Saint-Saëns

二台ピアノのための《死の舞踏》 ト短調 Op. 40

横井嶺花（プリモ）
横田晴音（セコンド）

カミーユ・サン=サーンス（1835-1921）作曲の交響詩《死の舞踏（Danse macabre）》g-moll, Op. 40は、フランスの詩人J. ラオール（ヘンリ・カザリス）の奇怪で幻想的な死に靈感を得て、作曲された管弦楽曲である。元々は、1872年に歌曲として作曲され、1874年に管弦楽曲としてまとめられた。彼の作曲した《オーファールの糸車》Op. 31、《パエトーン》Op. 39、《死の舞踏》Op. 40、《ヘラクレスの青春》Op. 50の四つの交響詩の中では、最も知名度の高い曲として知られる。

初演は1875年1月24日にパリのシャトレ座でエドゥアール・コロンヌによって行われ、リストの弟子でピアニストのカロリーヌ・モンティニー=レモリー夫人に献呈された。管弦楽曲でシロフォンが主要な楽器として用いられることの少なかった当時、骸骨が踊る音をシロフォンにて表現したことは、悪趣味であるとの評価を受け、初演は失敗であるとされた。しかしその後に演奏を繰り返すうちに、徐々に当時の評価が覆されていき、今日ではサン=サーンスを代表とする楽曲の一つとして知られている。また、自ら二台ピアノ版の編曲を行っている。

サン=サーンスはフランスの作曲家、ピアニスト、オルガニスト、指揮者として知られている。広く知られた作品として《序奏とロンド・カプリチオーソ》や《動物の謝肉祭》、オペラ《サムソンとデリラ》などが挙げられる。フランス内務省の官吏であった父とオート=マルヌ県の一家の出である母の間にひとり息子として生まれ、わずか10歳でコンサート・デビューを果たすなど、類い稀なる才能を持っていた。その後のキャリアのスタートはオルガニストであった。パリ音楽院を卒業後、サン=メリ教会を経てマドレーヌ寺院のオルガニストを20年ほど務めている。また、サン=サーンスは、モーツアルトらと同じように、神童であったとされるがそのことは一般に認知されていない。学生としての彼は音楽の腕前に加えて文学や神学、数学で優れた成績を収め、哲学、考古学、天文学にまで興味が及び、天文学においても優秀であったとされる。

若いころのサン=サーンスは当時最先端であったシューマン、リスト、ワーグナーに熱狂したが、彼自身の楽曲は従来からの古典的な伝統の範囲に留まっている。晩年になると彼は保守的な音楽家であると知られており、様々な新しい音楽の潮流が生まれていく中で、彼は形式に対する古典的な思想によって、無形式だと見えるものやドビュッシーなどに代表される印象主義音楽と衝突を起こすことになる。また、無調音楽にも否定的であり、アルノルト・シェーンベルクの十二音技法も彼には魅力的に映らなかった。

また、サン=サーンスは1960年代に一度教職についているが、その期間は五年に満たなかった。しかし彼の門下にはガブリエル・フォーレがおり、モーリス・ラヴェルらがそのフォーレから指導を受けていることを考えると、彼がフランス音楽に与えた影響は大きいと言えるだろう。

死の舞踏とは、中世末期の14世紀から15世紀のヨーロッパで流布した寓話、およびそれを基にした一連の絵画や彫刻の様式、詩などを指す。14世紀から現代にいたるまで度々テーマとなる概念であるが、その起源は、14世紀から15世紀にかけてヨーロッパで大流行した黒死病や百年戦争などの、死が身近であった時代に生まれたフランス詩（スペイン系ユダヤ人の説もある）であるとされる。

黒死病によってイタリアのヴェネツィアなどでは人口の約半分、ヨーロッパ全体でも約三割が命を落としたとされ、百年戦争によっても死者が相次いでいたため葬儀や埋葬も追いつかず、いかなる祈祷も人々の心を慰めることはできなかった。王侯貴族や聖職者、商人や村人、いかなる職や地位においても死からは逃れられない「死の普遍性」が共通のテーマの一つとして挙げられる。また、芸術家たちがこの「死の舞踏」を絵画にするまで、およそ一世紀の時がかかることがあるから、当時のヨーロッパがいかに悲惨な状況であったか想像に難くない。

サン=サーンスは、スコアの冒頭にJ. ラオール（カザリス）の詩から一部を引用している。引用された詩は以下の部分である。

Zig et zig et zig, la mort cri en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La mort à minuit joue un air de danse,
Zig et zig et zag, sur son violon.

Le vent d' hiver souffle, et la nuit est
sombre,
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blancs vont à travers l' ombre
Courant et sautant sous leurs grands linceuls,

Zig et zig et zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs,

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté…

ジグ、ジグ、ジグ リズミカルに死神が
かかとで墓を鳴らし
真夜中に死神がダンスする
ジグ、ジグ、ジグ、そのヴァイオリンで

冬の風が吹き、夜は更け
菩提樹からうめき声が聞こえる
白い骸骨が暗闇を飛び渡り
大きな白布の下を飛び跳ねる

ジグ、ジグ、ジグ 皆は踊り狂い
踊り手の骨が軋む音が聞こえて

静かに！突然ダンスは終わり
押し合いへしあい逃げていく
暁を告げる雄鶏が鳴いたのだ…

当時のフランスにおいては土葬が一般的であったため、墓石は平らな大きい石である。そのため、「zig et zig et zig」とは、墓石の上でタップダンスをしているような音を示していると考えられる。

《死の舞踏》は、12回のハープ（セコンド）のDの音から始まる。これは、鐘によつて24時を告げる（12時も24時も12回鳴らす）合図であり、詩から24時に死神が現れるという表現をしている極めて重要な曲の入りである。

12時を告げる鐘が鳴り響くと、その後にこの曲を特徴づける独奏ヴァイオリン（プリモ）の減五度と完全五度の不安定な響きが広がる。この独奏ヴァイオリンはスコルダトゥーラ（変則調弦）であり、通常G, D, A, Eと調弦するところをG, D, A, Esと調弦する。通常の調弦ではAとEsを同時にひくのがやや困難だが、このように調弦することで双方の音が開放弦になるため演奏が容易に、音もよく響くようになる。減五度（三全音）は、西洋音楽において中世からルネサンス期にかけては、最も響きの悪い不快なものとされ、「音楽の悪魔」と称されているため、この減五度の響きはヴァイオリンの不安定な調弦と相まって、この世のものではない死神や死者であることを想像させる。

この曲は、主に二つの旋律が交互に様々な楽器によって、時には転調して演奏される。終盤に差し掛かると骸骨たちの踊り狂う様子が、初めて二つの旋律が同時に演奏されることによって表現されている。もう一つ特徴的であるのが、シロフォンを使って表現される骨の擦れる音である。この表現が初演の際の批判につながるのだが、実際にシロフォンに意識を向けてみると、次第に骨の音として聞こえてくるだろう。

また、「怒りの日（Dies Irae）」が引用されており、ヴァイオリン（セコンド）が一小節のうち二拍目と三拍目に三連符を奏でるうえで、フルート（プリモ）が演奏している旋律がその部分に当たると思われる。引用元の「怒りの日」は、莊厳さを兼ね備えているが、この曲は死者が踊り狂う曲であるためなのか、ある意味ポップでかわいらしい響きとなっている。

そうして二つの主要な旋律を交えながら踊り狂う骸骨たちの盛り上がりが最高潮に達すると、突如曲を変えたかのようにEsの響きの上でオーボエ（プリモ）の旋律が響く。このオーボエこそ鶏の鳴き声である。鶏は西洋では魔を払うという言い伝えが存在し、日本においても常世の長鳴鶏が鳴くと世界に光がもたらされたという逸話があり、鶏は夜明けの象徴としてしばしば用いられている。

鶏の鳴き声を聞くやいなや骸骨たちは踊るのをやめ、いそいそと墓の中に戻っていく。その後、演奏される独奏ヴァイオリン（プリモ）の旋律は、ここにきて恐らく初めての悲愴的な表現であり、スコア譜の冒頭に引用されてはいないが、J.ラオール（カザリス）の詩の最後の「Oh ! La belle nuit pour le pauvre monde ! Et vivent la mort et l'égalité !（ああ！貧しい者たちにとてなんと美しい夜だろう！死と平等に万歳！）」と「死の普遍性」を謳っている部分に合致するのではないかだろうか。

そして、曲を通して度々現れた主要な二つの旋律のうちの一つが再び現れたのち、まるで「おしまい」と言いたげな、V→Iの全終止にて曲は終わる。

今回は、管弦楽曲としてではなく二台ピアノとして演奏するため、それぞれの与えられたパートの旋律がどの楽器に充てられているのかに着目し、楽器ごとの音色をピアノで表現することを心掛けた。魅力たっぷりの《死の舞踏》を皆さんに感じてもらえたならと思う。

二台ピアノ

ドミートリー・ショスタコーヴィチ Dmitry=Shostakovich

《二台のピアノのための組曲 嬰ヘ短調 Suite for 2 Pianos》 Op. 6

より、〈III.夜想曲 Nocturne〉

安藤陸（プリモ）

福井悠人（セコンド）

20世紀ソ連を代表する作曲家、ドミートリー・ショスタコーヴィチ（1906-1975）が死んでから50年の時が流れた。ロシア革命に第二次世界大戦、スターリンによる文化統制に加えて降りかかる自身の健康悪化や身内の不幸。まさに激動と言える彼の人生とその中で生み出された数多くの音楽作品は切るに切れない関係にあると言えるだろう。そんな彼の作曲スタイルだが、しばしば政治に従属するような表面的メッセージ性とその裏をかく本音のメッセージ性といった、『二重構造性』が挙げられる。皮肉なことに、彼の全盛期は最も核となる心は隠さざるを得ない抑圧された時代であり、しかしその一方でそのような状況下にあったからこそ生まれた書法が彼を世間が高く評価する一つの要因になっているのだ。もしも、彼がほんの少しでも歴史より波のない時代を生きたなら、彼はどのような作品を残してくれたのか。彼の真髄はどのような形をしていたのか。より純粋な『ショスタコーヴィチらしさ』に触れるため、本公演で我々は彼が政治的制約を受ける以前の初期作品《二台のピアノのための組曲 嬉ヘ短調》Op. 6を切り口にしていきたい。

本作品は17歳の彼がペトログラード音楽院（後のレニングラード音楽院）に在学していた頃、彼の父の死をきっかけに、姉マリーヤと一緒に演奏するために書き上げた極めて私的な作品である。全4曲からなるこの組曲だが共通の主題によって数珠繋ぎになった統一感ある作品だ。特筆したいのはその主題の共有のされ方である。第1曲の主題は第2曲でも登場し、第3曲では第1曲・第2曲の主題が、そして第4曲ではそれまで全ての主題が受け継がれている。すなわち、この組曲では主題の堆積していく様式が取られているのだ。特に第1曲〈前奏曲〉で象徴的な「鐘」の音を連想させる主題は組曲の柱として圧縮、拡大、逆行と、その形を変えながら引用され、本曲を印象的なものにしている。第1曲の重く立ちこめた雰囲気は第2曲で一変し、カラカラと乾いた、おどけた表情を見せる。急な表情の変化に動搖するも束の間、第3曲では思い出したかのように同主調で呑び叫び、第4曲ではそれまでの時間を思い返すかのように一気呵成に壮大に締めくくる。このような作曲スタイルは若き日のショスタコーヴィチ作品において決して珍しくはない。1924年に同音楽院の卒業作品として書かれた《交響曲第一番》Op. 10は第三楽章と第四楽章が連続して演奏される上に、第四楽章では第三楽章の主題が断片的に回帰する。

これらの作曲スタイルは明確に後年のショスタコーヴィチの『二重構造性』の萌芽であると考えられる。同一の主題を加工させながら繰り返し引用する彼にとって、モチーフは「何らかの意味を孕むもの」というテーゼが年々確信を持てるものになったのではないか。後年の彼は他作・自作問わず多くのモチーフやイントネーションを借用するようになる。彼の代名詞とも言える《交響曲第五番》もその例だ。この曲の四楽章では、直前に書かれた《プーキンの詩による四つの歌曲》の第1曲「復活」からの引用が見られる。その歌詞は「無遠慮に踏み躊躇られた芸術が時とともにその真価が認められていく」といった内容であり、スターリン体制下で、政府による文化的弾圧を受けた彼が何の意図もなく、この引用を行ったとは考えがたい。

彼が Op. 6 を作曲した時点で主題に意味付けを行い、何らかの主張をするために全曲を通してそれを変容させたのかは定かではない。1917 年ロシア革命後のロシア構成主義の潮流を受けて実験的に作品に取り込んだ可能性も大いにあり得る。革命後のロシアは『ロシア・アヴァンギャルド』と言われるように前衛芸術に対して政府は寛容であり、ショスタコーヴィチ自身も数ある作曲スタイルの中で同一主題の「引用」を身につけていったはずだ。だが、政治的制約が彼に働きかけた後、彼は作曲スタイルを見失うどころかその作曲スタイルを逆手に武器に変え動乱の世を搔い潜るのである。

(i) 第 3 曲 〈夜想曲〉冒頭主題

(ii) 第 1 曲 〈前奏曲〉第一主題

本公演で Op. 6 の中から 〈III. Nocturne〉を取り上げて、実演する。Nocturne と題されるものの、その様式は曖昧でロマン派に見られる一般的なノクターンとは性格を異にする。そのため、「夜」はあくまでメタファーと捉えるのが自然な、陶酔的でありながらも、劇的な感情を乗せた曲調となっている。冒頭の主題（上図 i）が他の主題と交錯しながら展開していく形式をとっているが、実は冒頭の主題がそもそも第 1 曲の第一主題（上図 ii）の逆行形である。入れ替わりで登場する二つ目の主題は第 3 曲独自のものであり冒頭主題を宥めるような慈愛に満ちている。それに応えるように冒頭主題が再び現れるがその前の推移では第 2 曲で用いられた音形が繰り返し用いられる。冒頭主題は上行する音階とともに主題は Es→A→G と調を変えながら力を増していく、最後には Gis のトレモロが冒頭主題の元となった第 1 曲の第一主題（同主調）を呼び戻す。浄化するような新たな推移部を伴奏に再び第 3 曲独自の主題、冒頭主題が繰り返される。

フィナーレを予感させるアレグロの序奏を合図に舞台はガラリと転換される。（このアレグロは第 2 曲終盤からの引用である。）華やかな和音と 4 度音形が交互に繰り返され、咲いては散るような強いエネルギーを持ちながらも脆いメッセージを力に変換しながら、冒頭楽章が本曲一番の盛り上がりを見せる。咲き誇った冒頭主題はもう一方の主題と入り混じりながらゆっくりと勢いを落とし、最後は 〈浄化〉 の音形によって幕を閉じる。

ドミートリー・ショスタコーヴィチの人物像は没後 50 年が経過した現在でも謎が多い。彼の暴露本「ショスタコーヴィチの証言」が物議を醸したように、彼の人物像は音楽作品の解釈にまで大きな影響を与えるほどの影響を及ぼす。深く創作に関わっていると考えられている。しかしそれは彼の音楽が何らかのメッセージ性を有していると強く信じられているからであり、その所以は簡素な要素を用いながらもそれを複雑に組み合わせられるだけの高い音楽構成力にある。漠然と「構造的」だと聴いて気づく〈わかりやすさ〉と、その意味合いはほんの少しの要因で捉え方が二転三転してしまうような〈不透明さ〉の同居する彼の音楽が我々を惹きつけ、また悩ませるのだ。

2台ピアノ

柿本京平

Two Pianos (2025 rewrite) (reduced version)

中山陽仁 (Pno.1)

沖村祐太郎 (Pno.2)

◇再演(または改訂初演)にあたって

『Two Pianos』は、2021年に作曲・初演された純然たるミニマルミュージックの書法による2台のピアノのための作品である。作曲者本人とその親しい友人である沖村祐太郎氏の演奏によって初演され。この曲は、純然たるミニマルミュージックの技法によって書かれたことに由来して、硬く、冷たく、しかし優しく透き通り、淡い光を放っている。螢石のごとくに美しく、柿本の諸作品の中でも抜きん出た神秘性を備えている作品といえよう。

しかし、この作品は初演当時の時点では完成されているとは言えなかった。柿本は完全に構造化された調和を求め非常に厳格な書法によってこの曲を書いたが、おそらくは彼の作曲の技量の不足によって、不完全な多くの点が残されており、彼自身はこの曲の美しさを自負する一方で満足をしてはいなかったようである。この楽理科研究演奏会という場を借りての再演にあたり、当時の譜面をそのまま演奏するのではなく、彼が妥協した部分を検証し、丁寧に改訂し再構成したバージョンを制作した。今日演奏されるこのバージョンは、彼の当時のコンセプトの証言および彼の書法変遷の研究に基づき全曲の半分以上を独自に改作したものである。結果、再演というべきか改訂初演というべきかについては曖昧な部分である。

この曲が今日ふたたび2台のピアノから紡ぎ出され、空間に満ち満ちてゆくのだという期待に、胸が高鳴る。5年の歳月を越え、初演に引き続いて演奏してくださるピアノ科の沖村祐太郎氏、今回新しく演奏を引き受けてくださった同じくピアノ科の中山陽仁氏に、深く感謝を申し上げる。

◇柿本の作品史における『Two Pianos』の位置付け

2019年から2023年、彼が中高生だった時代に書かれた柿本の作品は、いくつかの声楽曲を除いて、彼の陶酔する作曲家たるSteve Reich(1936-)の音楽をいかに模倣するかということにほとんど全ての関心を向けていたように思われる。その作品群はReich作品の研究の深化と直接的に関わっており、初期には限られた技法のみを用いようとしたが、時代が下るにつれて多くの音楽技法を組み合わせて複雑に使用するようになっていく。この直列の系譜に属している5つの重要な作品のうち、2つめにあたる『Two Pianos』は、未だ非常にシンプルな、換言すれば極めて厳しく制限された書法によって構成されており、同時にその構成の妙がまともな作品の域に到達している稀有な例でもある。この書法の厳格さは現在の彼の作品の傾向から見れば常軌を逸していると言えるほどのもので、設定されているルールの厳格さを鑑みればほとんど和声課題を解くがごとくである。これほど厳密な構成を達成することに困難を感じたのか、この曲以降、柿本の作品には複数の音楽技法を組み合わせて用いることで複雑性を獲得させ表現を拡張しようとする傾向が見られるようになり、奇しくもReichの模倣表現から次第に離れていくようになる。

『Two Pianos』はその芸術音楽としての峻厳さによって彼の中高生時代の作品の最高傑作に位置付けられるのと同時に、彼自身にとっても記念碑的な性格の強い作品となつた。彼の証言によれば、この作品の作曲にちょうど取り組んでいた時期にあたる2021年1月ごろ、彼は音楽大学に進学することを決意している。曰く、自身のバックグラウンドとしての音楽に向き合い、迷ったあと、それを決して捨てないことを決めたという。

彼の音楽に対する態度は常に受動的で、演奏や作曲に対してなにか冴えた才覚を見せたこともなかつたのだが、さまざま勘案して、それでも結局彼は音楽を選ぶことになったのである。当時はコロナ禍の最中にあたり、選べたはずだった多くの選択肢を失う中で、彼が自分を報いてくれると感じたのはきっと音楽だったのだ。そんな中で制作された《Two Pianos》は、彼が人生を音楽に捧げるという初心の結晶した作品である。彼は折に触れ、この曲の純粹さに襟を正し、またあまりの純粹さにため息をついているようだ。

さて、《Two Pianos》はそんな彼の音楽に対する向き合い方を一つのやり方で表象している作品でもある。現在に至るまで、作品の性格によって程度は異なるものの、彼の作品には音楽を単なる「構造」とみなす態度が通底している。彼はもともと、音楽の内容そのものよりもその形式に興味を示す傾向にあった。彼にとっての作曲行為とは、一つには、音楽の持つ構造を調べるための実験なのだ。音楽に何か構造を与えることで、構造それ自体が音楽になるではないか…！その知的関心のための遊びが相当程度上手くいってしまったのが《Two Pianos》という作品である。この曲では作為的な装飾はすべからく削ぎ落とされ、無様式的な書法のみが全曲を貫いている。2台ピアノという編成もそれを表している。彼の作品で基本的には編成には意味があるのだが、この曲では構造を音楽的実体としてただ実現するための最も色付けのない手段としてピアノが採られている。このような曲は今のところ、他に例がない。ゆえに柿本の作品史全体から見ても、ただただ音楽の構造に対する求知心のみから成るこの曲は、特別な地位を占めているのだ。

◇作品分析

この曲は全体で急-緩-急の対称的な形式をつくる団団団の3つのセクションから成る。今回演奏されるバージョンでは演奏時間の都合で中間部である団を省いているため、団と団のみここで分析していこう。団と団の部分は初演時の譜面では非対称な構成だったが、作曲が始められた当初のアイデアにしたがって完全に対称的な構造を持つように改訂された。

ちなみに、《Two Pianos》のこの3部の形式は《Tehillim》をはじめ Reich の作品に多く見られる形式である。柿本は初期の作品から後の作品に渡ってこの形式を好んで模倣しており、ごく最近の《Fog Set》(2024) もこの形式に沿って書かれ、《Mirage》(2025) のような性格の異なる作品にも少なからずこの形式を適用している。

全曲の構成は次のとおりである。括弧内は小節数を示すが、本日の演奏では時間の都合上、一部省略して演奏される。

団① (16) : プロローグ
② (48) : PN0. 1 の導入
③ (40) : パターンの漸次の置換
④ (32) : パターンの漸次の置換
⑤ (24) : パターンの漸次の置換

団⑥ (24) : パターンの漸次の置換
⑦ (32) : パターンの漸次の置換
⑧ (40) : パターンの漸次の置換
⑨ (48) : PN0. 2 の消去
団⑩ (16) : エピローグ

団と団の部分はどちらもセクションを通して 12/16 で書かれており、一貫した時間感覚を作っている。このリズムの感覚は曲の冒頭、Pno. 1 が D-A-C、Pno. 2 が D-G-A をアルペジオにして繰り返し反復するところですでに決定づけられる。4 小節間の反復のあと、すぐに Pno. 1 がフェードアウトして、Pno. 2 のアルペジオだけが残る。そこに、Pno. 1 がミニマルミュージックにあるまじき印象的なメロディーを残して、団に移行する。このメロディーは左右の手を入れ替えた形で団においてもう一度だけ登場する。作曲者はこれを「ファンファーレ」と呼んでいたのだが、音楽用語としては違和感を覚える使い方である…。

□では、この曲全体を生成するパターンである C-B-D-C-E-D-C-B-D-E-D-D のパターンを、Pno. 1 が 48 小節かけて導入していく（この導入は聴く人が聴けば、ライヒを模倣しようという固い意志がはっきり伝わってくる健気なパートである）。この練習番号以降、「漸次の置換」が適用され、曲が半自動的に進行していく。

この曲では、「D-A-C と D-G-A という背景パターン」「C-B-D-C-E-D-C-B-D-E-D-D という固有パターン」「置換のルール：漸次の置換 OR 要素置換」という 3 つの材料に基づき曲を生成していく。ここで、全曲を貫いているパターン変化の方法、すなわち置換のルールを見てみよう。

①漸次の置換：パターン中の異なる 2箇所に対して、以下 3 つのうちどれかの操作を行う。

- a. 音を追加する
- b. 音を置換する
- c. 音を消去する

②要素置換：以下 2 つのうちどちらかの操作を行う。

- d. パターン中のある音全部を、別の高さの音に置換する。

例：F-B-C-F-B-C-F-B-C-F-B-C → G-B-C-G-B-C-G-B-C-G-B-C

- e. パターン中の音全部を、関係を保ったまま移高する。

例：D-G-A-D-G-A-D-G-A-D-G-A → E-A-B-E-A-B-E-A-B-E-A-B

これらのルールはどれも決定性のあるものではなく、ルールに違反しないように注意を払いながら、最も美しいパターンの変化を探りつつ作曲していくことになる。単純なルールに則って作っていく一つ一つのステップは至極簡単なのだが、目標のパターンに到達するように組み上げるのはおそらく煩雑で難しい（まるで和声の課題のように）。そうして苦労して生成した音の模様は奇妙なほど有機的になり、蛇や蜥蜴の鱗の並ぶさまに似ているのだ。

（ただし！これらのルールが適用されるのは「右手だけ」である。この曲のコンセプトは右手だけで完成されており、それを音楽として成立させる支持体として左手による旋法的な和声のようなものが添えられているのだ。彼にとって、和声とは長い間排除できない添加物であった。2024 年以降の作品において彼は和声を単なる伴奏とみなすのをやめ、和声の部分も全体の構造に組み込もうとするようになり、彼の作品は新しい時代区分に入っていくことになる。）

□では、この漸次の変化の[a. 音を追加する]操作によって目的のパターンが次第に現れてくるという趣向になっている。□では、最初に Pno. 2 が[e.]の操作によって D-G-A から E-A-C のパターンに 2 度移高し、雰囲気ががらりと変わる。これは移調に似た効果をもたらしている。□から□にかけて、①漸次の置換のルールに基づいたパターンの変化によって音楽が展開される。この部分は聞きどころだろう…音の粒による抽象的なモザイク画の美しさは職人芸である。ただルールに厳密に従って音列の並ぶ構造的な美しさだけではなく、2 台のピアノの音型がそれぞれ寄木細工のように組み合わさって、楽譜に書かれていないラインを描きだすはずだ。はずだ、というのは、ピアノと聴衆の位置関係やホールの音響特性によって 2 つのパターンがどの程度混色するのかはおそらく変わってしまうからだ。演奏者の手の形や、聴衆の耳のクセによっても変わりうるだろう。このパートには、柿本の「音楽には構造だけが存在し、美しさは聴き手がつくり出す」という設計思想が体現されている。単に音楽として聴くときも、ここはとても美しい。ミニマルミュージックの魅力をまだよく知らない人にも、ぜひ耳を澄ませていただきたい部分である。

□では、今までよりも早いペースでパターンの変化が起こり、音楽が最高潮に達する部分である。ここで初めてダイナミクスの変更が指示され、f に至ったところで□は終わり、緩の部分である□へと引き継がれる。本日の演奏では、そのまま□へと進む。

□は、再演にあたり全部を改作している。元々のアイデアでは□は□と完全に対称な構造を持つべきセクションとして構想されていたが、初演当時の譜面ではその構想は実現に至っていなかった。今回、初演当時の□の構造を緻密に分析することにより、本来の□を

洗い出すような形で推定・補筆した。

□と△ではPno.1とPno.2の役割が入れ替わっていて、△におけるPno.1をほぼそのままパターン変化を逆順にしたものが□におけるPno.2になっていて、□におけるPno.1は△におけるPno.2を逆順にし、さらに音組織を置換したものになっている。この置換の根拠は、冒頭Pno.2がD-G-Aから変化して漸次的置換に入っているのに対し、末尾ではPno.1がA-C-Dに滑らかに変化して収束しなければならないことである。この音組織の違いが、△と□の雰囲気の違い、調性の違いのようなものを作り出している。このように、□は全体が△の鏡写しで生成されるような構造になっている。

□は△に対応しており、*f*まで大きくなっていく△に対して *pp* から小さく始まるのが印象的である。Pno.1は△におけるPno.2のパターン変化を逆順にし、元々のパターンを作るE,A,B,Dの音をG,B,C,Dに置換した音型になっている、Pno.2は△におけるPno.1の楽譜を丸ごと逆行させた音列になっている。

□△△を通して、Pno.2は△△△のPno.1のパターン変化を丸ごと逆順にしたものになっている。つまり、△のPno.1の譜面を、段を逆さにして読んでいけば全く同じものを弾いたことになるのである！ここまで構造的美しさを『Two Pianos』が潜在的に備えていたのは、驚くべきことだ。Pno.1についても同様に、△△△のPno.2のパターンの音組織を置換し、変化を逆順に読めば△になるようになっている。△で△から△に入る時にパターン全体が2度上に移高したのと同様に、△でも△から△に入る時にパターン全体が2度上に移高する。

△では△でPno.1が2音ずつ導入した逆の順番をたどり、Pno.2が2音ずつ音を減らしながら消えていく。パターン全ての音を消去したあと冒頭のメロディーが左右の手を入れ替えて再現され、最後に冒頭部分と同じD-A-CとD-G-Aのアルペジオが位相を変えて再現されて、曲は閉じられる。

これほど厳密に、そして極めて高度に構造化された曲は、柿本の作品全体を見てもやはりこの『Two Pianos』が唯一である。不完全であることは悪いことではないが、妥協のあった初演時の譜面から5年の時を経て、ついに理想的な構造美が達成されるのは実に喜ばしいことである。しかも、同じピアニストの手によって！

彼は人為を否定し、音楽は純粹な構造的美しさを備えるべきとのやや過激な思想を持つて創作に取り組んでいる（いた）。しかしながら彼の音楽には、完全な無機性をあえて避け、人為の「不在」を匂わせているような部分がある。それは、冒頭に登場し、最後で再現される「ファンファーレ」である。彼がなぜそれを「ファンファーレ」と呼んでいるのかは不明だが、潔癖なまでにミニマルの書法にこだわって作曲されたこの曲においてこの印象的な旋律は異彩を放っており、意味ありげである（本人によると特に意味はないそうだが…）。一つの解釈としては、このメロディーは「額縁」なのではないだろうか。この音楽はもしかしたら本当は額縁の外までずっと続いている、彼はそれを作品の枠に閉じ込めておくために額縁をつけたのだ。「ファンファーレ」は観察者としての次元の彼の存在を示す記号であり、そして作品の中における彼の「不在」を表している。（という解釈に基づいて、△の全面的な改作にあたり、もう一つ「人為の『不在』」を添えてある。整然と並ぶパターンの中が一度だけ綻ぶのだ…気づいていただけるだろうか？）

実は、このような考察ができる根拠は最終小節にある。この曲がアーフタクトではないにもかかわらず16分音符が11個だけになっている。音列の並びを検討すると、曲の終結部と起始部が16分音符1つ分のずれで接続できるようになっており、この曲自体がずれながら重なっていく螺旋構造の一部分を切り取った作品であることを示唆しているのだ。この構成には彼の抱いた音楽という構造の永遠性、巨視的記述への興味が織り込まれていると解釈することができるだろう。

柿本にとって音楽は、自分よりもずっとずっと大きな存在なのだ。悠久の時間に始めから終わりまでずっと存在しているそれを、作曲家は「発見」しているにすぎない、と彼は言う。作曲家は絵を描いているのだ。目に見えないものだけれど、自分が見たそれをなるべくきれいに絵にすることが、よい音楽を書くことなのだ、と。彼のそういう音楽観は、今でも変わっていない。

2台ピアノ
モーリス・ラヴェル
《スペイン狂詩曲》より第4曲「祭り」

プリモ 菅美奈 セコンド 佐々木泉

モーリス・ラヴェル（1875-1937）の《スペイン狂詩曲》は、1907年に2台ピアノ版として作曲され、翌1908年に管弦楽版へ編曲された。今日では、連弾版や2台ピアノと打楽器による版でも演奏される。「オーケストレーションの魔術師」と称されるラヴェルにとって、本作品は最初の本格的な管弦楽作品であり、代表作として広く知られている。

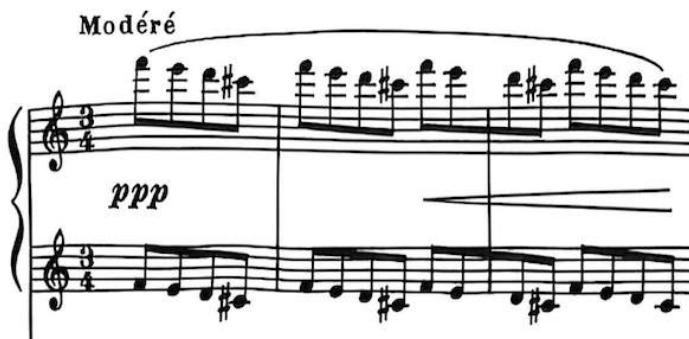
ラヴェルは1875年、フランス南西部バスク地方のシブルーに、技師の父とバスク系の母との間に生まれた。幼少期から音楽の英才教育を受け、14歳でパリ音楽院に入学し、ピアノ・和声・作曲を学ぶ。とりわけ、師ガブリエル・フォーレ（1845-1924）から受けた影響は、彼の音楽観の形成に大きな役割を果たした。

1907年は、ラヴェルがスペインを題材とした大規模作品を相次いで手がけた、いわば「スペインの年」である。同年には初のオペラ《スペインの時》も作曲されている。ラヴェルの心には、幼いころ母から聞いたスペイン民謡の記憶が深く刻まれており、スペイン音楽への共感、そしてバスクの風土やフォークロアへの愛情が作品に受け継がれていると言われている。

《スペイン狂詩曲》では、実際にスペインの民族的な旋法が用いられているわけではないが、作品の題名、特徴的なリズム、装飾的な音型、そして旋法的な響きによって、独自の「スペイン風」情趣を描き出している。本作は以下の4曲で構成される。

〈1. 夜への前奏曲 *Prélude à la nuit*〉
(Modéré イ短調 3/4拍子)

4音からなる下降音型（F-E-D-Cis）が終始用いられ、幻想的な雰囲気を醸し出す。アタッカで第2曲に続く。



〈2. マラゲーニャ *Malagueña*〉
(Assez vif イ短調 3/4拍子)

マラゲーニャとは、アンダルシア地方のマラガの3拍子の舞曲。スケルツオのような気まぐれさを併せ持つ。最後に主題が再び現れる直前に、第1曲の下降音型が静かに奏でられる。

〈3. ハバネラ *Habanera*〉

(En demi-teinte et d'un rythme las 嬰へ短調 2/4拍子)

この曲のみ、1895年に作曲された《耳で聞く風景》の第1曲が元となっている。三連符と八分音符がタイで繋がれたリズムが独特的な浮遊感をもたらす。

〈4. 祭り *Feria*〉

(Assez vif ハ長調 6/8拍子)

軽やかで華やかな終曲。時折3拍子を感じさせる部分や、連打はラヴェルの《ボレロ》のリズムを連想させる。中間部は気怠い雰囲気のなか、途中第1曲の下降音型(F-E-D-Cis)が姿を垣間見せる。その後、再び活発な曲調に戻り、ユニゾンや連打、グリッサンドなど技巧が多用され、開放的に締めくくられる。

二台ピアノと朗読

リチャード・ロドニー・ベネット 『四つの小品組曲』 より

〈1. SAMBA TRISTE〉 〈4. FINALE〉

朗読：萩原 凜乃・土川 瑞記 ピアノ：横張 美音(1)・高尾 珠生(2)

【楽曲について】

リチャード・ロドニー・ベネットは1936年、イギリス生まれの作曲家で、クラシックのみならず、ジャズや映画音楽でも活躍した人物である。

初めはモダニズム技法を学び、また、ピエール・ブルースの弟子であった経歴や、グレイストン・アイヴズの家庭教師でもあったという現代音楽の技法を心得た人物である。しかしながら、彼は独自のスタイルを展開し、幅広い形式で曲を書いた。ポピュラーミュージックへの愛着を持ち、特にジャズを好んでいたとされる。

彼の名前はその代表作を聞けば想像のつく方も多いかもしれない。彼は映画音楽の作曲にも多く携わり、『オリエント急行殺人事件』や『スウィーニー・トッド』の音楽を担当している。

"The different parts of my career seemed to take part in different rooms, albeit in the same house."

(ニコラス・ロー氏によるインタビュー記事より引用)

一つ屋根の下でありながら、別々の部屋で展開していくようだったというこの言葉通り、彼は非常に多彩な活動を見せたのである。映画音楽だけでなく、オペラや合唱作品まで制作した。

『四つの小品組曲(Four Piece Suite)』は1974年に書かれたとされる2台ピアノ4手のための組曲である。全4楽章から成り、それぞれがサンバ、カントリーブルース、ラグタイム、ハードロックといった異なるスタイルを取り入れて作曲された。クラシックの形式に、ポピュラーミュージックのリズムやノリを巧みに融合した作品ともいえ、そのニュアンスは非常に独特なものとなっている。4曲を通して聴くと、ジャンルごとの表情が明確に変化し、アンサンブルの呼吸感やリズムのニュアンスの面白さを聴取することができる。

彼が映画音楽の仕事で、英國アカデミー賞作曲賞を受賞した『オリエント急行殺人事件』と同年に作曲されるなどの背景もあってか、どこかストーリー性を感じられる曲風が見られる。

【今回の演奏に至る経緯】

私たちは上記の背景を持った楽曲に対し、新たに制作した言葉をつけて演奏する。この方式は、企画者である私(高尾)と横張が好んで行ってきた方式であり、二年前の楽理科研究演奏会やその他の場面など、大学生活の中で何回か行ってきた。そして今回が、大学を卒業するにあたって最後となる(であろう)機会になる。

そのようなこと也有って、この曲を聴くとなんだか寂しく、切ない気持ちになる。

それはさておき、この方式を使う時に考えることは、音楽の聴取イメージの固定化である。歌を例外とし、音楽は聴衆の想起するイメージを固定しない。もちろんモチーフとなる何かがあったり、別添えされた言葉があったりすることで、間接的にとある何かを想起させるよう誘導することはあっても、その音楽を聞いている瞬間だけを考えれば見えるものは自由であり、誰にも縛られないと言えるだろう。

このことは音楽の良さの一つである。この四年間、一つの音楽に対して学友たちが様々な言葉を使って、見えた・聞こえた・感じたものを表現する様子を何度も見てきた。そんな様子も、この学校だからこそとも言える楽しみであり、本当に面白かった。

しかし、この方式は私たちが想起した聴取イメージを言葉にして音楽に乗せる。音楽とその言葉を共に感じることによって、聴衆の中でのイメージを一体化させ、同じ空間にいる人と同じ景色を共有させる。これにより、音楽から感じるものがある程度規定してしまうかもしれないが、言葉で形作った世界を共有することで、聴衆空間の一体化を目指すことができ、瞬間の共有を行うことができる。

これもまた、人と人が繋がる場所での音楽だからこそ、面白みがあるのではないかと常に検討してきた。

そしてぜひ、今日の演奏を聴いた上で、音楽そのものも味わってみてほしい。もしかしたら、全く違うものが見えることもあるかもしれない。そのことを通して、音楽の自由さを再認識していただけるのではないかだろうか。

【朗読について】

今回、朗読に使う詩はピアノ演奏者の横張が制作してくれた。本や舞台を好む彼女が生む言葉には、私が四年間見てきた彼女の温かさや感じ方がひっそりと見え隠れしていて、とても素敵だ。私がこの曲を提案し、「こんなイメージで朗読、どう？」と声をかけるところから始まる。そして、二人がそれぞれ感じた音楽から広がる世界を共有し、対話を通したのち、彼女が再構築してくれる。私は言葉を生むことに長けていないので、私の思うことや彼女自身が思うことを言語化してくれる彼女には、毎度頭が上がらない。

いつもそばにあるような言葉を使いながらも、どこか詩的な世界を見せる彼女の詩にもぜひ注目していただければと思う。

そして、朗読を担当してくださるのは、同期の萩原さんと土川くんである。二曲の違った情景を表現するために、それぞれ別の方に朗読してもらいたかったので、急遽引き受けさせていただいた。

忙しい中、参加してくれたお二人に、この場を借りてお礼申し上げます。いつも本当にありがとうございます。

二人が魅せる二つの情景を楽しんでいただけたら幸いである。

【詩の全文】

1. Samba Triste

まだ冷たくひっそりとした空気
心ときめくお気に入りが並ぶいつもの光景
そして少し古びたこのにおい
これがわたしだとわたしの「日常」だと確かめるかのように
そのひとつひとつをなぞることから わたしの一日ははじまる

外にはわたしの街が窓いっぱいに広がっている
うんざりするほど見たはずなのに 今日はどこかいつもと違う
ふっとこの世界の隙間に現れる 月に一度のあの舞台にわたしは夢を見た

いつかあの光にと毎月手を伸ばすけれど
どこまでも明るい光がどこか色褪せて見えるのは
きっとそれが わたしには少し遠すぎるからかもしれない
華やかなドレスが描く模様
大きな波のように拍手が沸き起こる瞬間

あの光の中にわたしは吸い込まれるような気分だった
もしあそこに立つことができたら
でもただ待っているだけじゃ届かない場所だということも知っている
わたしはひとり小さなこの部屋にいて その光を眺めているだけ
それでも目が離せないのは
踏み出す理由をどこかでずっと探していたからかもしれない
ほんの少し ほんの一歩 動き出した

ふと窓の方に手を伸ばす
いつものカーテンも身にまとえばわたしだけの特別なドレスになった
そしてここに 横一列に椅子を並べれば どこからか拍手の音が溢れる
鏡に映るわたしはただの女の子なんかじゃない
あの憧れのスターそのものだった

眩しすぎる光がわたしを照らすと ひらりと揺れるドレスが反射した
その向こうには人いっぱいの観客席
この舞台の床を踏む度に
足先から広がる小さな音が その一歩一歩が わたしの世界をつくりだし
きらきらと跳ねながら まわりの空気を満たしていく

憧れのあの人とわたし 2人のステップが少しずつ重なり始める
息づかいまで聞こえてくるような舞台の上で
こちらに向けられるたくさんのはなざし
でも全部どこか遠くて どこかぼんやりとしている
少し触れたらほどけてしまいそうな気がして
わたしの歌届くかな
思わずそう口にしていた

まだ冷たくひっそりとした空気
心ときめくお気に入りが並ぶいつもの光景
そして少し古びたこのにおい
これがわたしだとわたしの「日常」だと確かめるかのように
そのひとつひとつをなぞることから わたしの一日ははじまる

机を拭き お皿を片付け 花に水をやる
小さなそしてあたたかな日々の繰り返し
だけどまだあのカーテンはふわりと揺れているようだった

4. Finale (Tempo di Hard Rock)

揺れるカーテンの向こう側
眩しいライトが このステージに一気に降り注ぐ
スポットライトの熱さ
そして湧き出るロックのリズムが
今日も俺をここに導いてくれる
その光の真ん中 ここが俺の居場所だ

この音楽に身を任せれば
考えるよりも先に 指先まで自由に動き出す
まるで音楽の方が俺を操っているかのような気分で
この波に飲み込まれそうになることすらも
今となってはありふれた「日常」
きらめく光の真ん中 ここが俺の居場所だ

鮮やかな光をつくり出すギターの音色
心までふるわすドラムのビート
そして熱気に溢れた観客のざわめき
その全部がまとめて 僕の鼓動とひとつになっていくあの瞬間
ひとりひとりが強くここで生きているんだと教えてくれるような気がする

舞台袖ではスタッフが走り回り 次の段取りを確認する指示が飛び交っている
ひとつのステージの裏で
こんなに目まぐるしく大勢が動いてるだなんて みんなは想像もしないだろう
そこら中に散らばる衣装やメイク道具 絶えず行き来する足音
でもこの忙しなさこそが 確かに僕の毎日をかたちづくっている
そしてそのすべてが 僕の背中を光の真ん中へと押し出してくれる
飛び込んで来い そう聞こえる気がして
それぞれの熱い想いを背中に 僕は今日も 歩き出した

この眩しさだって 热さだって 「日常」の1シーンにすぎない
朝ごはんを食べるよう 齒磨きをするよう
いつも通りのリズムで光の方へと歩き出す
ただその続きをこのステージがあるだけ

ギラギラとした光と影が混ざり合い
そこに立っているだけで 世界中のどこよりも輝いている
でも 時々考えることがある
もしも別の世界に生きていたら
光にさらされることなく ひとり机を拭いたり 花に水をやったり
あそこでステージを見ているあの子が自分だったら

暗転したほんの一瞬 そんなことを思った
後悔でも諦めでもない こんなに夢のような毎日はないんだから
ただ選ばなかった人生は 風のように過ぎ去り
眩しいライトが このステージに一気に降り注ぐ
スポットライトの熱さ
そして湧き出るロックのリズムが
今日も僕をここに導いてくれる
その光の真ん中 ここが僕の居場所だ

(詩：横張美音 文：高尾珠生)

混声合唱
源田俊一郎 編曲
混声合唱のための唱歌メドレー「ふるさとの四季」

合唱団潮騒
(指揮 伊藤心)

師走の寒さが身に沁みる今日この頃、きっと世の中の猫もこたつで丸くなっていることだろう。2025年も残すところあと僅かとなったが、今年1年の振り返りは既にお済みだろうか？暖かい陽気に包まれながら別れと出会いを経験する春、厳しい暑さの中で充実した汗を流す夏、木々も少し大人びて落ち着きを見せる秋、そして寒さに身を震わせながらも澄んだ空気に気付く冬。日本の四季の傍には、あなただけの四季折々の思い出があるに違いない。まだ振り返りを終えていない皆様は、ぜひ我々合唱団潮騒と共に「混声合唱のための唱歌メドレー『ふるさとの四季』」（以下「ふるさとの四季」と略す）を通して、今年1年の記憶に思いを馳せていただければと思う。

「ふるさとの四季」は、源田俊一郎の編曲により、文部省唱歌を中心とした誰もが一度は耳にしたことがあるような四季にまつわる11作品が春夏秋冬の順にメドレー化された作品である。曲順は以下の通り。

曲順	曲目	作曲者名
★1	故郷（1番）	岡野 貞一
☆2	春の小川	岡野 貞一
3	朧月夜	岡野 貞一
4	鯉のぼり	文部省唱歌
☆5	茶摘	文部省唱歌
★6	夏は来ぬ	小山 作之助
7	われは海の子	文部省唱歌
8	村祭	文部省唱歌
☆9	紅葉	岡野 貞一
10	冬景色	文部省唱歌
★11	雪	文部省唱歌
★12	故郷（2・3番）	岡野 貞一

今回の楽理科研究演奏会では、時間の関係により曲目の抜粋・一部カットを行うため、曲順の横に記載している曲目のうち、★は全曲、☆は1番のみ演奏する。今回の抜粋方法は合唱団潮騒で考案したものだが、「ふるさとの四季」の抜粋演奏はよく行われることであるらしく、カワイ出版の楽譜の巻末には「演奏時間短縮の方法」という旨のコラムが掲載されている。

文部省唱歌は、明治から昭和にかけて文部省が選定した教育用歌曲のことであり、明治43年に発行された「尋常小学読本唱歌」に作詞者・作曲者の代わりに記載された「文部省著作」という言葉から名付けられたという。³教育用歌曲という側面は現在でも変わっておらず、平成29年告示の音楽科における小学校学習指導要領にも共通教材として文部省唱歌のうち数曲が指定されている。今回演

³ 朝日新聞（2007）、「小学校の音楽 時代の流れで盛衰、文部省唱歌」。朝日新聞。

<https://www.asahi.com/edu/student/kyoukashow/TKY200707260210.html> , (参照 2025-11-18) .

奏する「茶摘」は小学校第3学年、「紅葉」は小学校第4学年の共通教材として示されている。歌唱教材（教員の裁量で用意する曲のこと）の選択にあたっては「児童が親しみやすい内容の歌詞やリズム、[…中略…] 二つの旋律を重ね合わせて楽しむ曲、響きの豊かさを感じ取ることができる簡単な合唱曲などを取り上げることが大切である。」⁴と記載されていることから、共通教材であるこれらの文部省唱歌も同様な判断基準で選定が行われたと考えられる。

小学校第1学年から第6学年までの共通教材を一覧すると、季節やそれに伴う風景にまつわる作品が多いことが分かる。季節というものは誰にとっても身近なものであり、児童も例に漏れず親しみをもって取り組むことができるに違いない。それだけでなく、共通教材として幼少の時期からこれらの作品に触れさせることによって、四季に対する心の機微を育もうとする「日本の情操教育」という側面が見え隠れしているとも言えよう。

そして、文部省唱歌の代表的な作曲家としても名高い岡野貞一についても紹介しておきたい。岡野は東京音楽学校（現東京藝術大学）の声楽科を卒業し（我々の大先輩にあたる方だが敬称略はご容赦願いたい）、同校の唱歌担当の助教授として教鞭をとっていた。岡野の旋律構造について研究する後藤丹によると、岡野固有の作曲手法として、

- ①特徴的な音列を異なるリズム型に乗せて繰り返し用いる。
 - ②音列を逆行で、あるいは音列の音の順序を置き換えて使う。
 - ③冒頭の旋律的特徴を曲の終わりの部分で圧縮・統合して再現しようと試みる。
- の3点が挙げられるという。⁵

後藤の論考における『紅葉』の分析内容について紹介する。譜例1から読み取ることができるように、『紅葉』はモティーフを逆行（長2度下げた状態による）・拡大・縮小して表現の幅を広げている。これは上記の①・②に当てはまると言えよう。また、譜例1の8小節目、16小節目の終止形の部分は、モティーフaの拡大形の前半が用いられていることが確認できるため、③の手法が適用されていると考えられる。実際に、後藤はこの『紅葉』の作品を「岡野旋律の特徴が最も濃厚な曲」と述べている。⁶『紅葉』だけでなく、「ふるさとの四季」に含まれる他の岡野作品にも同様の特徴が見られるのかどうか、気にかけながら聴いてみると楽しいかもしれない。

譜例1

文責：田淵 羽音（楽理科2年）

⁴ 文部科学省.『小学校学習指導要領（平成29年告示）解説 音楽編』. 2017年. 83頁.

⁵ 後藤丹「岡野貞一の旋律構造：作品特定の手掛かりとして」、『音楽表現学』第8巻、2010年、58頁。

⁶ 同上、59頁。

<出演>

指揮

伊藤 心 (指揮科 3 年)

ソプラノ

一柳 陽乃 (声楽科ソプラノ専攻 2 年)
酒井 唯吏 (楽理科 2 年)
白井 愛梨 (声楽科ソプラノ専攻 2 年)
菅 美奈 (楽理科 3 年)
原口 琴美 (声楽科ソプラノ専攻 2 年)

アルト

小田 美紗希 (楽理科 3 年)
坂上 花 (声楽科アルト専攻 2 年)
田中 希 (楽理科 2 年)
寺本 佳乃 (楽理科 4 年)
中島 璃音 (楽理科 2 年)
中島 珠奈 (楽理科 2 年)
萩原 凜乃 (楽理科 4 年)
馬場 妃奈子 (楽理科 2 年)
林 凜伽 (楽理科 2 年)
山中 美樹 (芸術学科 2 年)

テノール

加嶋 春登 (声楽科テノール専攻 2 年)
土屋 暖登 (楽理科 1 年)
中川 凜太郎 (声楽科テノール専攻 2 年)
山崎 雄太 (声楽科テノール専攻 2 年)

バス

安藤 陸 (楽理科 1 年)
武田 聖也 (声楽科バス専攻 2 年)
千葉 知温 (声楽科バス専攻 2 年)
西森 幹也 (作曲科作曲専攻 2 年)

ピアノ伴奏

田淵 羽音 (楽理科 2 年)

シタール合奏

Sawan Joshi

《Raga Desh ラーガ・デーシュ》

東洋音楽演奏 I 受講生

牧野友香、大友莉唯菜、馬場妃奈子、松尾勇樹、寺本佳乃、上保芽生

宮崎結希、鈴木光太郎、柴田歩、柿本京平、Gu Yun、許元奇

萩原凜乃、當山凌子

本日我々が演奏する「シタール」は、インドの代表的な古典弦楽器で18世紀以降に北インドを中心に発展し、パキスタン、ネパール、バングラデシュなど周辺諸国でも代々受け継がれてきた楽器である。

シタールには、18～20本の弦が張られており、上下2層に分かれている。フレットの上には、旋律を奏でる最も重要な主弦1本に加え、2～3本の低弦、さらにリズムを刻むための「チカリ」と呼ばれる弦が3本、あわせて6～7本の演奏弦が張られている。一方、フレットの下には、「タラフ」と呼ばれる11～13本の共鳴弦が張られており、演奏弦の振動に共鳴して独特な響きを生み出す。

演奏の際はこの弦たちを、「ミズラーブ」と呼ばれる金属製の爪をはめた右手で弾き、弦をおさえる場所を示すフレット上で左手を上下左右に動かし、音高を操る。また、シタールは、「ミーンド」と呼ばれるエレキギターのチョーキングのような奏法をもっており、1フレットにつき四度～五度の音を出すことができる。この奏法によるなめらかな音高の変化も、インド古典音楽特有の魅力である。



(↑左：シタール、右：ミズラーブ)

さて、今回我々が演奏する《RAGA DESH ラーガ・デーシュ》は、今日の北インド古典音楽で最も多く用いられる、「ティーン・ターラ」という16拍子のリズムサイクルで作られた楽曲で、本日はこれらに基づいて短く編纂したバージョンをお届けする。「ラーガ・デーシュ」の”ラーガ”というのは、インド古典音楽において旋律を構築するための規則であり、各ラーガによって上行形・下行形、特徴的な旋律の型、強調する音高等が決まっている。現在演奏されているラーガはなんと数百種類ほどあるとされ、ラーガ・デーシュはその中でも最もポピュラーなラーガのうちの一つである。また各ラーガには演奏するのにふさわしい時間帯が決められており、「ラーガ・デーシュ」は夜のラーガである。

この曲は大きく分けて前半部分と後半部分からなり、「ガット」と呼ばれるラーガのテーマから始まる。「ガット」は前半の「スターイー」と後半の「アンタラー」の二部に分かれており、ラーガの音階のそれぞれ前半部と後半部を中心に演奏される。続いて「ターン」と呼ばれる、様々なフレーズを組み合わせたパートが現れる。「ターン」の終了をもって曲の前半部分が終わり、後半部分に突入する。後半部分は「ジャーラ」という、チカリと呼ばれるリズム用の弦を弾きながら華やかに演奏するパートで始まり、「ティハイイー」という特定の旋律パターンを3回繰り返すパートに入る。最後はターラの第一拍目に収束し、曲が終わる。

文責：馬場妃奈子（楽理科2年）

協力：牧野友香

【主催】 東京藝術大学楽理科

【発行】 2025年12月13日（土）発行

【編集】 高田莉彩・湯浅鈴・吉田優花（楽理科3年）

【表紙デザイン】 白石紗葉（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。