

グラビア

様々な音の風景 XI 前半

2014年10月23日(木) すみだトリフォニーホール 小ホール



橘川琢【トッカータ第3番】を演奏する栗栖麻衣子



北條直彦【二つのピアノ曲】を演奏する鈴木菜穂子



高橋通【春の日に】 左より高橋通(木鉦)、尹福美(Buk)、鈴木房江(Sop.)、高橋澄子(箏)



金藤豊【フルート、ヴァイオリン、チェロのための三重奏】
演奏：斉藤寛(Fl.)／北川靖子(Vln.)／安田謙一郎(Vc.)

様々な音の風景 XI 後半



L・正岡【思念三態】演奏：柳沢崇史(Va) 浅香満【即興曲】他 演奏：稲葉瑠奈(P.)



シェーンベルク【幻想曲】作品47を演奏する北川靖子(Vln.)と北川暁子(P.)



中嶋恒雄【三好達治の詩による2つの歌曲】演奏：中嶋啓子(Sop.) 松山元(P.)

音楽の世界

目 次

がらびア	様々な音の風景 XI		
論壇	平和と生きがい	中島 洋一	4
特集	音楽理論と実践の狭間で		
	音楽理論と音楽教育～わが半生の歩み～	島岡 譲	6
	日本音楽理論研究会の活動内容とその意義	見上 潤	15
	現代における芸術音楽の創造と音楽理論との関わりについて	夏田 昌和	20
連載			
	歌の道・我が音楽人生 (10)	久住 祐実男	28
	音・雑記一ひなの里通信一 (73)	狭間 壮	30
	名曲喫茶の片隅から (54)	宮本 英世	32
	音盤奇譚 (59)	板倉 重雄	34
	人・アート・思考塾(8)	小西 徹郎	36
	電子楽器レポート・連載-20		
	～中国・広州から電子オルガン音楽の世界発信～	阿方 俊	38
	明日の歌を～楽友邂逅点 (第 11 回) -1	橘川 琢	40
コンサート・レポート	第十回 山田流箏曲 山木七重リサイタル	編集部	43
コンサート・レポート	ピアノ部会公演 第 28 回公演 ～秋の日・ピアノに集う～	栗栖 麻衣子	44
	(公社) 日本尺八連盟第 25 回オーディション開催	高橋 雅光	46
コンサートプログラム	室内楽の夕べ		48
	読者の皆様へ 『音楽の世界』 刊行体制変更のお知らせ	本誌編集長	52
コラム	高倉健さん追悼	SKG	52
	新年会の案内		53
	CMDJ 会と会員の情報		54

論壇 平和と生きがい

作曲：中島 洋一

私は本来仕事の道具であるはずのパソコンで、気分転換をかねて時々ゲームで遊ぶことがある。私が長くプレイした最良のRPG(ロールプレイングゲーム)の中に、以下のような1シーンがあった。

ヒロインの少女の仲間が戦士の男が「俺の故郷の島では以前切り倒したはずの【平和の樹】が、また大きく育ち、人々の心を蝕んでいる。俺はそれを切り倒しに行かなければならない。」と訴える。なぜ【平和の樹】を切り倒さねばならないのか、少女は訝しく思うが、仲間を信じてついて行くことにする。

島では巨木に育った【平和の樹】の下で、人も動物も決して争うことなく平和で静かな暮らしを送っている。しかし戦士は【平和の樹】を守っている実姉に、「こんなのは本当の平和ではない、これでは人々は生きる気力さえも失ってしまう。」と叫び、樹を切り倒そうとする。すると悪魔が現れる。【平和の樹】は悪魔の化身だったのだ。ヒロインと仲間の戦士は悪魔を倒す。守ってきた樹を倒された姉は激しい口調で言う。「こんどは貴男が正しかったかもしれないけど、平和を守るというわたしの信念は決して捨てないわよ」彼は「そうあってこそ姉さんだ。本当の平和とは争いがないということではない。平和な世界とは各々の人々が自分の生きがいを求めて前に進むことが出来る世界のことだ」と返す。

戦争を経験した世代の人々は「いまの若者達は平和の有難さが分かっていない」と嘆くことがあるが、ゲームのこのシーンは、戦争のない平和な時代に育った作者の反対側からの問いかけのような気がする。

ここで、戦中に生きて人々の心に分け入ってみよう。戦後、医学博士から漫画家になった手塚治虫は、終戦を知った時「これで思い切り漫画が描ける」と心の中で快哉を叫んだそうである。手塚と同世代の城山三郎は、理工系学生ということで徴兵猶予となりながら、自ら志願して海軍に入隊する。そして戦争末期に人間魚雷として敵戦艦激突し自爆する任務を担う特攻隊の伏龍部隊に配属になり訓練中に終戦を迎えている。戦後小説家になった城山は、晩年になって特攻隊時代のことを語っていたが、宿舎の天井の梁(はり)には、帰れぬ戦場に赴く前に特攻隊員がつけた刀傷があったという。「お国のためとは思いますが、未来のすべてを絶たれた若者の無念の想いがその刀傷に込められている」と涙ぐみながら語っていた。

「これで思い切り漫画が描ける」と叫んだ手塚にとって、やりたいことが出来る未来が開かれたということ自体が、有頂天になるほど大きな喜びだったのであろう。

平和を「戦場で武器をとって殺し合う必要がない状態」と狭義の意味で捉えれば、戦後に育った世代の殆どは、戦争のない平和にどっぷり浸かり、ある者にとって、それは刺激も、心を躍らせるものもない、退屈極まりない時間に感じられるのかもしれない。

生きがいという面ではどうか？バブル崩壊期以前なら、例え貧乏していても一生懸命働けばお金持ちになれるかもしれないという夢が持てた。また、例えお金持ちにならなくとも、一生懸命何かをすれば人も社会も自分を認めてくれる、というように、人、社会を信頼する気持ちが多くの人に残っていたのではなかろうか。

今の時代は、死という未来を奪うものが迫り来る状況を避けられても、若者の中には「自分が求めるような未来は、なかなか開かれない」という無力感に襲われる者が少なからず存在するのではなかろうか。また、人との結びつきも希薄になり、孤独感に苛まれる者もいると思われる。

時にはそのような若者の中から、とんでもない事件を起こす者が現れる。例えば、6年前に秋葉原通り魔事件を起こしたKなども、そのような若者の一人だったかもしれない。

私は、「今の若者は平和ボケし、苦勞を知らず弛んでいる。」などという言い方はしたくない。人はそれぞれ、時代やその人の置かれた状況によって、その人なりの困難な課題を背負い込むものでもものあろう。そして、その困難さは他人からはなかなか見えにくいものなのだ。

ただ、「自分には生きがいなんぞない」「心を躍らして取り組むべきことなどない」と否定的な考え方に取り憑かれるようなら、想像力を働かせて、特攻隊員だった兵士のように「すべての未来を絶たざるをえなかった人」の心に思いを馳せて欲しい。

例え一度描いた夢が破れたとしても、また「自分の生きがいをすぐには見つけ出せなくとも」、何かを探し求めながら未来に連なる時間を生き続けられること自体が恵まれたことではなかろうか。そのように思い直し、焦らず、むしろその過程を楽しみながら自分が求めるものを探し続けて欲しいと願う。

ゲームで始めた話なので先のゲームに話を戻そう。

ゲームには、ヒロインの血から造られた人造人間の少女が登場し、敵となってヒロインと戦う。戦いに敗れた彼女は「お母さんはいいなあ、未来があって。私は2年しか生きられないのもう寿命なの。」そう呟き、ヒロインの胸に抱かれて息絶える。

(なかじま・よういち：本誌編集長)

音楽理論と音楽教育～わが半生の歩み～

音楽理論 島岡 譲

私が生まれ育った時代（1926～1935）は、明治の欧化政策による洋楽の導入（1879）が始まってやっと半世紀、当時の日本人で西洋音楽に接しうるのは余程の幸運者だけであった。私の場合、たまたま家に高価な手巻き蓄音機があったことと音楽好きの兄がいたことが幸いした。4～5歳の頃、兄の買って来たSPレコードによって洋楽との衝撃的な出会いを体験する。と言っても、当時接しうる音楽の数と種類はごく限られていた。一言で言えば、それは古典派の“名曲もの”だけであり、近代以降やバロック以前のものは当時のカタログには殆ど見当たらなかった。その中、兄が音楽を習い始めたので、私も見よう見まねでピアノを弾き、作曲を試みたりした。やがて音楽学校に入ったが、太平洋戦争のさなかで授業は殆どなく、僅かな楽譜とレコードだけを頼りに独り音楽を楽しみ音楽から学んだ。当時の私には音楽は一聴して直ちに諒解しうる明確な言語であり、他から教えられたり理論書をひもといたりする必要を全く感じなかった。



終戦の翌年（'46）、疎開先から上京して音楽学校に復学し、池内先生（故池内友次郎）と出会う。それはフランスのエクリチュールとの出会いでもあった。私は与えられた幾つかの和声課題に魅せられ、これほど高度で完備した教育システムが存在することに目を見張った。こうして和声やフュージュの学習にのめり込み、作曲からはだんだん遠ざかることになる。'50年、国立音楽大学（以後国立音大と略称）と東京芸術大学（以後芸大と略称）に奉職、作曲学生にエクリチュール、それ以外の学生に音楽理論を教えることになった。しかし、私にとって大切なのは飽くまでも音楽そのものであり、理論もシステムも正しい音楽を正しく教えるための手段でしかなかった。正しい音楽とは勿論、西洋の古典的調性音楽である。当時私はそれ以外の音楽を知らなかったし、社会もそれ以上を私に要求しなかった。

こうして私は、自分では必要と感じなかった音楽理論に、職業上の必要から心ならずも携わることになる。実際、教職責任を十分に果たすためには有効な理論が不可欠であることを現場で痛感したからである。私は両校の図書館から東西の高名な理論書を次々と借り出して読み耽った。だが結果は失望でしかなかった。どれも正しい音楽を正しく教えるという規準には程遠いものに思われたからである。こうして私は、この規準を満たしうる理論は自分自身で作る以外にはないと覚悟するに至った。



当時外貨ゼロの日本では高嶺の花でしかなかった憧れのパリ留学を幸運にも一年間だけ果たしえて意気揚々と帰国したその年('55)、同僚の友人から和声テキスト共著の話を持ちかけられ、二つ返事で引き受ける。だが引き受けた以上、我々のテキストは当然先の規準に合格するものでなければならぬ。そのためには具体的にどう進めたらよいかと思ひ巡らした。(1) テキストは分析用ではなく4声体実習用のものである。とすれば、直接の対象は、実曲の和声ではなく学習用の4声体和声である。この点では幸いにもフランスのエクリチュールという最高のモデルがあり、しかも、それを本場で身をもって学んできた許りである。他の可能性は考えられない。(2) では、この対象をどう理論化するか?この点では残念ながらフランスに範を取ることはできない。勿論、フランスにも立派なテキストはある。しかし、それは数字付き低音による形態論的なシステムであり、調性音楽の構造分析にふさわしい機能論的システムではない。つまり、配置・連結法の前に、まず和声設定のための構文原理がなくてはならないのだ。(3) この点では、むしろドイツの機能と声理論が参考になる。但し、それらの理論自体は実曲の和声にも、学習用の和声にもピッタリせず、何を対象とするかも不明の徒らに煩瑣(はんさ)な観念論である。そこで我々は、ドイツから機能論的発想だけを借り受け、あとは自分自身の眼と耳と頭だけで事柄それ自身から直接帰納し演繹(えんえき)しよう決心した。

(4) 更にまた、直接の対象は学習様式の4声体和声ではあっても、真の狙いは、そうした学習を通して実曲の和声の理解に至ることである。この点でも幸いなことに、フランスのエクリチュールは他に類を見ない最良の教材なのだ。このエクリチュール・すなわちフランスで現に実践されている和声実技のしくみを、独自の機能理論で成文化・文法化すること・これが我々の当面の目標であるとの結論に達した。しかしながら、この目標の実現には多くの時間と努力を要した。我々は互いに絶対に妥協せず、双方が十分納得出来るまで何時間でも何日間でもトコトン論じ合うことにした。夜を徹して語り明かしたこともしばしばである。こうして満3年後('58)に最初のテキスト「和声の原理と実習」が完成した。我々の機能論のポイントは次に点にある。

(1) 言語の構文式に倣った(TDT, TD₂DT、TST)の設定。

(2) この場合の各機能(T、D、D₂、S)は、同一の構文位置をとりうる一群の和声の代入項(賓辞?)を意味する。

(3) 以上の機能式に代入されるべき具体的諸和音の体系的整備と合理的な記号体系。

(4) 上記の機能原理からはみ出たすべての和音形象に対応するための偶成和音論。

このテキストの完成によって和声は初めて数学や英語と同様、段階学習可能な教科になった。事実、授業効率が著しく増進したことはいうまでもない。世間での反

響も大きかった。我々はこうした成果に十分満足した訳ではないが、これを第一歩として更なる進展を将来に期することにした。



5年後('63)に芸大で和声授業用のテキスト作成の議が起こり、私が執筆を命じられた。以後3年半の間に100回以上の検討会で論議が重ねられた末、'67年に「和声 理論と実習Ⅰ～Ⅲ(別巻Ⅰ)」が完成した。このテキストには2つの新しいアイデアが盛り込まれている。

(1) 転位論・すべての非和声音を何らかの和声音の“ゆれ”として捉える理論。動機は2つあった。1つはワグナーの「トリスタン」やフランスの高度の和声課題(J.ガロン等)に含まれる非和声音の複雑多様な動きや大胆で魅惑的な響きが従来の概念では到底把握し切れないこと。もう1つは、非和声音のみの和声学習から非和声音を含む高度な課題に移る際に、越えがたいギャップが生じ、多くの学生が落伍すること、の2点にある。以上の2点は、転位論の導入によって十分改善されたと思う。この改善によって和声の学習を直接フーガ等の対位法様式につなげる可能性や、またドビュッシー等の近代和声の理解につなげる道も開かれることになった。とはいえ、この転位論から将来、音楽全体を“ゆれ”として捉える包括的な理論が展開されようとは、当時の私には予想もできなかった。

(2) 調の音度記号・楽曲の調構造を統一的に把握するために主調内の諸調を、和音同様、音度で表す記号体系の整備。これはいわば調レベルでの機能論であるが、ここから後に「調のゆれ」の概念が生まれることになる。



芸大の和声テキストが完成した同じ年('67)に、国立音大で、音楽理論総合化のためのプロジェクトが発足し、又々私がチーフに任命される。これは楽典、ソルフェージュ、4声体和声、キーボード和声、対位法、楽式論、楽曲分析等々、それまで個別科目に分かれてバラバラに学習されていた諸領域を統合し、1つの統一理論と統合学習システムとして再編成しようという試みである。当時、これは途方もない考えと受けとられることが多かった。観念的には可能でも現実には個別学習の集中性や効率性が失われて大きなロスが生ずるという危惧もあった。しかし私は思った。学習方式よりも理論が先である。正しい理論が正しい学習方式を生み出すのであって逆ではない。そして本来音楽は1つであり、単一の現象、単一の体験を構成する。とすればこれに対応する理論も1つでなければならないということ。こうして私は、まず2つの作業を開始した。

(1) 音楽理論の諸概念の抜本的洗い直しと再構成。つまり、個別領域にのみ適合する従来の諸概念を統一理論の観点から再吟味すること。このため、私は当時我が国最大の音楽事典・平凡社刊全5巻に眼を通しつつ、目欲しい理論用語を片端から拾い出し、1つずつ小さい単語カードに書き記して行った。次に出来上がった数百

枚のカードを書斎の上に並べ、音楽のそれぞれの相面に関わりがあると思われる同類語をグルーピングしてみる。次いで、これらの同類語群を更に大きな同類語群にまとめ直す。こうしたプロセスは一々大きな紙に、丸で囲った語群とそれらをつなぐ矢印の図として記録しておく。これを何度も繰り返して次第に有意義な構造関連に近づけて行く。この方法は後に人類学者の川喜田二郎がフィールドワークの基本として“K J法”の名で発表したものと同じで、私はその偶然の一致に驚いたものである。

(2) 音楽現象の記述の徹底的合理化。現象を捉えることと記述することは表裏一体である。そこで理論の再構成には現象の記述という面からもアプローチされなければならない。形式的に言えば理論とは結局「現象の最短純な記述」以外の何物でもないからだ。そこで、まず音楽現象が音高と時間の2つのパラメーターにおける一組の数値の組み合わせで客観的・一義的に記述できることから出発する。これは幾何学的発想である。次に、音高、時間の二次元は音楽の運動学的把握を可能にすることに注目。つまり、運動体としての音が時間経過と共に音高位置を変化することにより音運動としての旋律（その複合体が和声）が生まれる。これは二次元グラフ（楽譜はその特殊形態である）の上に運動軌跡として視覚的・空間的に記述される。勿論、音運動の行われる音高場は単純な音高位置（半音階のめもり）だけでなく、さまざまなステップ（音階と和音のそれぞれの構成音）の多重構造（12と7と3！）から成り、それらが複雑に音運動を規整するのであるが、これは次の段階での考察対象となる。(3) 以上のように、音楽を最単純な要素に分解し、それらの組み合わせにより複雑な現象を捉えていくというユークリッド的な分析・総合の発想は、記述の方法としては飽くまでも正しい。しかし、音楽そのものは不可分の全一体であってたんなる部分の総和ではない。逆に各部分は全体の中に占める位置と機能に即してのみ意義を持ちうるということを形態心理学は教えてくれる。つまり、音楽は1個の構造（ゲシュタルト）なのだ。このようにして、音楽を捉えるミクロの視点とマクロの視点とは手を取り合って進むことになる。



数百回に及ぶ委員会での研究と討論の末、所期の統一理論がまず完成したのは8年後（'75）であった。理論成立の過程は8年がかりの総合テキスト「音楽 理論と実習 I～IV」（トータル1825頁）の中に詳細に見て取ることが出来る。このため、この書は実習テキストというより研究報告書の性格が強く、余りに膨大かつ難解という批判を受けた。そこでプロジェクト終了後、更に10年余をかけて実習用のテキストにまとめ直したのが「音楽の理論と実習 I～III、別巻4冊」（'82～'88）である。統一理論は“ゆれ”の理論ということもできる。その骨子は次のように要約される。

(1) 調性音楽は「場における音運動」として総括される。

(2) 場は3種のステップ(3和音の構成音)から成り、場の内部のすべての音運動とそれらおの同時的關係を規整する。

(3) 場にはさまざまな“ゆれ”が形成される。即ち、「場のステップのゆれ」(転位)、「場(3和音)そのもののゆれ」(カデンツ)、「拡大されたゆれ」(フレーズ単位ないしセクション単位の大きなゆれ)、「調のゆれ」(転調=調レベルのカデンツ)、「楽曲のゆれ」(楽曲全体の和声も1個の大きなゆれを形成する)。

(4) “ゆれ”は、種類や規模とはかかわりなく、常に同一のパターン・・即ち「安定 \leftrightarrow 不安定」(弛緩 \leftrightarrow 緊張)の図式・・で表される。“ゆれ”とはすぐれて力性的な現象なのだ。

(5) 和声と結局「1個の主和音のゆれ」にはほかならない。ゆれの部分現象に関しては一方では和音機能論、他方では和音形態論が、それぞれ理論的解明を行う。“ゆれ”の理論の中で機能論と形態論は一本化される。“ゆれ”における唯一の絶対的安定点・静止点の主和音である。これは単一主調(調一元)を象徴する。



’90年に国立音大を定年退職。翌91年、芸大の常勤に招かれた機会に’64年以来同校で用いられてきた前記和声テキストに代わるべき新たなテキスト作りを提案、諒承される。以後5年間にわたって作曲、ソルフェージュ両科を中心に検討が続けられ、数回の全面書き直しの後、’97に脱稿、「総合和声 実技・分析・原理」(全1巻)として’98年4月に刊行された。このテキストの狙いは次の点にある。

(1) 作曲以外(とくに演奏)の学生が音楽理論を学ぶ本来の目的は、4声体技法の熟達というよりはむしろ楽曲分析→解釈→演奏の一体化にある。テキストもこの目的に即応したものでなくてはならない。但し分析を適確に行うには4声体の実習も不可欠である。また実習段階には不必要な原理的叙述はすべて最後にまとめる。以上が本書の3部構成の理由である。

(2) 上述の主要目的からすれば、音楽理論は構文論から意味論へ向けて一步踏み出さねばならない。これは音楽の客観的構造の持つ意味を我々の主観的音楽体験に照らして明らかにすることを意味する。そもそも音楽が言語同様の構文原理(コード)を持つコミュニケーションであるとするれば、一体こうした精密コードによって音楽はどんな意味を伝達しようとするのか?これを解くカギも“ゆれ”にある。

(3) “ゆれ”による「緊張 \leftrightarrow 弛緩」の力性変化は心理的な反応・・「昂揚 \leftrightarrow 沈静」を引き起こし、これは更に外的表出(デュナーミク、アゴーギク)とも関連する。

(4) “ゆれ”の変種としての“ずれ”(半音階的变化)もまた和声に緊張要素を導入する。しかし、それだけではない。“ずれ”は長・短種別(音階・和音・調)の要因でもある。長・短種別は主観的に明暗の要因として体験される。これもまた音楽意味論の基本要素と考えられる。ゆれ・ずれの力性や明暗と並んで、音運動の

形態や力性もまた意味論の重要な要素となりうることはいうまでもない。我々はこうした意味論によって作曲者が一定の和声構造によって何を伝達しようとしているかを聴き分けうるはずだし、それはまた、楽曲の解釈と演奏のカギを演奏家に提供することになろう。更にこうした研究が進めば、あるいは将来、実例入りの「音楽言語辞典」が可能になるかもしれない。

(5) 原理編においては我々は更に次のことを意図した。即ち、たんに1個の原理を提示するだけでは、その原理の射程がどこまで広がるのか、また、広げるためにはどの程度の修正が必要なのか分からない。そこで我々は古典的調性原理を生成と変遷の全過程において・即ち“西欧多声音楽史一千年”の通時的相において叙述することに努めた。(勿論紙幅の制限で甚だ不十分ではあるが。)これは一面では通時的な和声技法史の共時的構造化であり、同時に他面では共時的な調性原理の通時的歴史化でもある。このようにして、マショー(中世)からドビュッシー(近代)、更には現代諸家に至る和声史の全体が“ゆれ”の統一原理により一望の下に把握されうることになる。これはまた各時代様式の和声実習という立場からも有効な基盤を提供するに違いない。

(6) 統一理論の射程は時間的に広がりを持つだけでなく、空間的な広がりをもちうるはずである。即ち西洋音楽一千年史の共時的構造化は、同種の音素材(半音列、全音階、及びその各種区分としての諸旋法)を持つ多文化圏の音楽にもある程度適用可能なのではないか?というのは、そもそも「自然→音素材→音楽における音構造の可能性(制約)→諸文化圏の様々な音楽」というつながりには、ある種の必然性が見られるのではないかと予測されるからである。



以上が現在に至るまでの「私と音楽とのかかわり」のあらましである。かかわりは二重のしかたでなされる。一つは主客未分の全一体験において。他はロゴス化の対象として。ただし前者においても既に音楽は一つの“言語体験”であり、明確な意味を持つ“語りかけ”である。だからこそ後者において、それは「構文論」と意味論」のコンビネーションとして言語学的に記述されうるわけである。ロゴス化の方法は一般の科学的諸学問の場合と変わらない。即ち(1)対象の限定、(2)この限定対象への科学的方法の適用、(3)科学的方法は「観察→帰納→演繹(えんえき)→検証」の循環過程から成り、これが何度でも繰り返される。(4)循環のたびごとに理論の抽象度(包括度)が高まり、記述はより少数のルールに集約されて行く。(5)これ以上の集約が不可能と思われる段階に至ったとき、理論は完成する。以上の方法論は一般の学問分野では常識であるが、私はこれを音楽にも適用しようと思い立ったのである。その時点では、これは“常識”ではなかった。しかし結果において、その有効性は証明されたと思っている。これは当然のことであろう。人間は自己の生を安全・確実に維持・発展させるための生物学的なしくみ・知

のしくみ・・を与えられている。これによって我々は事物の構造や因果関係を認識して自己の生に役立てる。科学的方法とは、日常的・無自覚的に行使される“知の営み”を自覚的に精密化したものにほかならない。日常的にせよ、学問的にせよ、少しでも確実な認識に到達しようとするれば、我々は“知の働き”を発動させねばならないのだ。学問とか知識とか言われるものは、もろもろの限定された対象領域に適用された“知の営みの結果”・・“知の所産”にほかならない。“知”が恒常かつ有効に働く限り、“知の所産”は絶えず新たな吟味・検証に曝され、常時改善・発展せざるをえない。学問が信奉の対象として固定化・絶対化される時、それは生きた学問であることをやめ、死せるイデオロギーと化する。“知”とは我々の認識を活性化させる永続的な批判・検証・吟味の営みにほかならない。

○ ○

以上は、幼児期から芸大を退職する1998年までの歩みを綴ったものである。その後、2002年に発足した日本音楽理論研究会などで研究、講演活動を行っているが、芸大退職後の私の活動を知ってもらうため、前述の研究会で発表した文章を二つばかり読んで戴きたいと思う。

○ ○

■ごあいさつ■

音楽理論研究会代表 島岡 譲

「音楽理論研究会」の発足と「通信、第1号」の発刊に当たり、一言ごあいさつ申しあげます。私自身、50年にわたる音楽との取り組みを通して、音楽が言語と同様のコミュニケーションであること、又、音楽をコミュニケーションとして捉える時に音楽の本質と諸現象が最もよく理解出来ることに気づかされました。音楽コミュニケーションの「発信人」は作曲家、「受け手」は聴衆ないし演奏家です。作曲者は“楽曲”という媒体を通して「メッセージ」を発信します。送られたメッセージを正しく受け取るためには、作曲者との間に共通の「コード」（構文と意味に関するルール）が前提されなければなりません。コードそのものは暗黙のうちに脳内で作動し、日常は意識に上がりません（言葉と同様）。この暗黙のコードを成文化して明るみに出したものが「音楽理論」です（文法と同様）。言葉の習得に「読み書きの訓練が必要なように、音楽の修得においても「音楽語の読み書き練習」は欠かせません。音楽語の「書き方」に当たるものが「エクリチュール」（和声、対位法、フーガ、作曲）、「読み方」に当たるものは「アナリーゼ」（楽曲分析、解釈、演奏）です。「音楽理論」と「エクリチュール」と「アナリーゼ」。これら3種の学習システムを通して知的、技術的、感覚的に音楽語を身につけることにより、「音楽のしくみ」が見えるようになり、「作曲家のメッセージ」が読み取れるようになります。このような期待が、私たちを「研究会」の発足に踏み切らせました。

以上の趣旨に賛同される方々の参加を大いに歓迎いたします。理論専攻以外の方でも、理論や楽曲分析に関心のある方は、ぜひご参加ください。

(音楽理論研究会通信 第1号 2004年3月発行 より)



音楽言語学の試み

～音楽理論研究会第11回例会発表概要～ (2007年10月7日)

音楽は言語と同様、コミュニケーションである。発信人(作曲家)によって送られた音楽的メッセージを正しく受けとめるためには、発信・受信双方の側に諒解の基盤となる共通の約束(コード)が必要である。コードそのものは暗黙のうちに脳内で作動し、ふつうは意識に上がらない(言語と同様)。この暗黙のコードを成文化して明るみに出すものが音楽理論である(文法と同様)。今回は、音楽コードの中味を、作曲家の実践(作品)を通して、出来るだけ具体的・客観的に明らかにしていきたい。以下、その概要を略述する、

(1) 調性音楽のアルファベットは、たった7音・ド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シ・ド・・である。どんな名曲でも大曲でも、この7音の組み合わせだけで出来ている。組み合わせの原則も一定している。

(2) 調性音楽は同時に和声音楽でもある。和声の中心はド・ミ・ソの3音(主和音の構成音)から成る。音階の7音にこの3音が組み込まれると、7音は「和音を構成する3音・ド・ミ・ソ」と「それ以外の4音・シ・レ・ファ・ラ」の2群に分かれ、両者の組み合わせから「ゆれ」が生ずる。

(3) 和声的に見れば、「主和音の構成音ド・ミ・ソ」はいずれも安定音であり、「それ以外の4音シ・レ・ファ・ラ」は不安定音とみなされる。4つの不安定音は、それぞれ手近な安定音に進行(解決)することにより、安定を回復し、緊張を解消しようとする。この必然的な運動が「ゆれ」に他ならない。

(4) こうして、「ド・ミ・ソとシ・レ・ファ・ラの関係」(ゆれ)は調性音楽すべての母胎となる。鳴り響き・流動する一切の和音と旋律がここから生み出されていく。「ゆれ」こそは和声と旋律の真の生成因であり、一切を解明するカギとなる。

(5) 従来、和声分析とは、流動する和声の中に既成の“和音”を探し出して、それに既成の“レットル”を貼り付ける作業と思われていた。しかし、“和音”ではなく“ゆれ”の視点から和声を見なければならぬ。するとV(D)はI(T)に解決する倚和音であるという認識がえられる。他の和音関係についても同様である。

(6) 「主和音 I のゆれ」による偶成和音の中には、上述の V や IV だけではなく、それ以外の様々な“非機能的”な偶成和音も含まれる。しかし、すべてが偶成であるという「ゆれ」の立場からすると、機能的と非機能的の区別も絶対のものではなくなる。事実、ロマン派以降の和声では、そうした形象がすべて自立した独立和音のように扱われている。

(7) 「ゆれ」の他に、「かげり」という視点も大切である。「かげり」とは、同主調を“別の調”ではなく、同じ調の“色調変化”と捉える見方をいう。音楽の進行中、長調から同主短調へ移ると、眼前の風景が一瞬かげったように感ぜられるので、この語を用いるが、長調に戻ればかげりは消えて元の明るさを取り戻すことになる。

(明るみ、陽転)

(8) 「かげり」の視点がなぜ大切かといえば第 1 に、長・短の別なく、24 調が同一の調性原理(ゆれ理論)の支配下にあることが明らかになること(調一元の原理)。第 2 に、1 個の調(主調)の内部の調関係が飛躍的に拡大し多様化すること。例えば、1 個の調の内部調に準固有和音や準固有和音調が(固有和音調と同格に)含まれることになり、更には、准ナポリ調・マイナス准ナポリ調のような、一見甚だしく遠隔調に見える調も(内部和音の主和音化という視点から)すべて主調の重力圏内にある近親調と捉えられるのである。

以上が“音楽言語”に内在する“言語コード”の大要である。一見、抽象的にも見えるが、これは作曲家の実践(作品)によって十分に検証・味得することができる。言語学のコトワザに「規則は有限、文は無限」というのがあるが、音楽も同じで、規則が単純であるからこそ、それは脳内で無意識に作動しつつ限りなく多様な音楽作品を生み出すことが出来るのである。こうした消息……いわば“音楽のフシギ”……を、時代と様式を異にするさまざまな作品の分析を通して検証してみたいと考える。

島岡 譲 (しまおか・ゆずる) 1926～ 音楽理論家／音楽教育者



東京音楽学校(現東京芸術大学)卒。国立音楽大学名誉教授／元東京芸術大学教授。パリ留学から帰国後、外崎幹二氏との共著で和声学テキスト「和声の原理と実習」を著した後、東京芸大の和声教科書作成事業の責任者に選任され4巻からなる「和声 理論と実習」を執筆。国立音大では1967年に発足した音楽理論総合教育プロジェクト:「ソルフェージュ・理論研究会」の委員長として活動。'91年、国立音大退職後は再び東京芸大の新和声テキスト作成の責任者となり、「総合和声 実技・分析・原理」を完成。氏が著した和声などのテキストは我が国の多くの音楽大学で採用され、氏が発案した和声記号体系は、我が国におけるスタンダードな西洋音楽の和声記号体系として定着している。

日本音楽理論研究会の活動内容とその意義

音楽理論：見上 潤

2002年10月26日、日本音楽理論研究会は、音楽理論家の島岡譲氏を会長にいただき、「音楽理論の現状と課題」を統一テーマにした第1回例会で活動を開始した。筆者は結成当初から加わり、幹事として運営に関わっている。私見もまじえながら、当会の活動内容とその意義について以下に述べる。

1. 設立までの動き

1990年代、音楽分析に関する私的な研究会を行い、研究誌「音楽分析研究」を発行し、独自に音楽理論の研究を行っていた筆者は、たまたま島岡氏との知己を得ることになり、音楽理論の学会の必要性を述べていた。1998年の島岡氏の大著『総合和声』の発刊とともにその気運が高まり、21世紀に入ってから小川伊作・遠藤信一両氏より「音楽理論

の研究と教育」を目的にした当会へ誘われ、それに筆者は喜んで加わった。当会の運営は強固な学会スタイルではなく、ゆるやかな連合体が選択された。

2. 今日までの活動

「例会（本部）」（5月、10月）は、結成以来現在まで24回、「大分例会」は、5回（2002-2006年）、若手の研究者を育てることを目的にした「東京例会」（3月、12月）は、14回（2007年以降）、通算43回の例会を行ってきた。会場は主としてJR国立駅そばの「AIスタジオ」、参加費は一般¥2000、学生¥1000で行っている。この実践の中で例会運営の様々な工夫を行ってきた。常識的過ぎる内容も含まれるかもしれないが、以下箇条書きする。

- ・財政は、会費制はとらず例会の参加費のみを収入としている。

音楽現代

2014年12月号 定価 840円

♪特集 = 最高の「第九」～私の「第九」感動体験
今年の「第九」公演全国日程付き

♪特別企画〈1〉
「メサイア」の魅力と背景を探る

♪特別企画〈2〉
クラシック音楽界「ゆく年くる年」

♪短期新連載〈インタビュー〉
ドイツの歌劇場から～上岡敏之

♪カラー口絵
・新国立劇場公演：ワーグナー「パルシファル」
・清水和音ピアノ・リサイタル

♪インタビュー
有田正広、ファジル・サイ、鈴木誉也、他

〒111-0054 東京都台東区鳥越 2-11-11

TOMYビル 3F

芸術現代社 Tel.3861-2159

・発表者からも一般参加者と同様に参加費を徴収し、配布資料印刷の費用も発表者による自弁としている。

・口頭発表のみは30分、演奏を含んだものは最大90分を原則とする。学問の在り方が異なるので同一視できないが、医学系では3分発表もあり10分もあつたら十分であるという情報は刺激になり、時間に関して呑気であつたことの反省材料となつた。

・発表時間の大半を前置きに使ってしまわないように、核心部分を最初に提示してもらうことを目的として、例会の冒頭に「3分プレゼンテーション」を採用した。長時間にわたる例会の全体像がわかると聞き手にも評判が良い。

・発表後、質疑応答は10～15分行う。

・発表時間厳守のため、終了5分前にベル1回、1分前に2回、終了時間に連打する。

・例会1か月前までにタイトルと発表概要を提出してもらう。これに基づいて時間配分し、質疑応答を想定したやり取りの中で発表内容が明確化される。タイトル・発表概要・実際の発表の3つを統一的に書くことはかなり精神の集中を要する作業である。

・インターネットを通じて当会に参加する人も少なくなく、情報交換はメールによってスムーズになり、広報宣伝活動も大幅な手間と経費の節約が可能となつた。PDFで配布資料を、ICレコーダーで録音データを保存している。IT技術の発展普及は研究会のあり方をも規定している。

・同一対象に複数の発表者が取り組む「ガチンコ対決」方式は好評である。

・会の運営は簡単ではないが、知的興奮を伴う面白い作業である。発表者の発掘、タイトル・発表概要の作成、発表リハーサル、当日運営、懇親会等を通じて様々な人たちと濃い関係を結べることは得がたい喜びである。

3. 音楽理論とは何か？ そして誰が担うべきか？

「音楽理論」の研究領域は、一般言語と同じ枠組みで、「音楽語」を対象とした、①狭義の「音楽理論」（文法）、②ソルフェージュ（発音）、③エクリチュール（作文）、④音楽分析（講読）の4分野である。言い換えれば、「音楽語の音韻論と意味論」の研究とも言えるだろう。

「音楽理論」は、実は極めて専門性の高い分野であり、まさに音楽理論の専門家が担わなければならない。そうした専門家の育成こそが当会の最も重要な目的の一つである。

他方、音楽理論は、音楽を合理的・科学的にとらえようとする分野であるがゆえに、音楽を愛するすべての人々にとって、音楽的なクオリティ・オブ・ライフを高める必須のツールである。したがって、正しい音楽理論の普及もまた当会の最も重要なミッションの一つである。

4. 音楽理論の使命、そしてその領域の拡大（私見を交えて）

音楽理論はまだ「工事中」の分野である。一般にはもうすでに完成された分野であると思われているかもしれないが、他の諸科学と同じようにまだ未解明な部分が多く残されている。また、西洋クラシック音楽の誰もが知っているような名曲でさえも十分に分析されているとは言い難い。であるがゆえに、当会の存在意義はまだ当分なくなることはない。

さて、「音楽理論」は上記3. に書いた領域に留まるものであろうか？ 声楽作品の分析の際には、そのテキストの分析は必須ではないのだろうか？ テキストに対しても専門的な観点を持たなければ、片目を瞑って作品を見ているに過ぎないのではないだろうか？ また、演奏に結びつかないような「音楽理論」に留まるならば、単なる自己満足に留まってしまわないか？ このようにして、一方ではテキスト分析¹、他方では演奏実現²という課題が音楽理論の領域に浸潤してくるのである。

言語・音楽それ自体・演奏の3側面が「音楽理論」に包摂されるべきではないかと筆者は考え、「ことば・おと・こえの三位一体」の理論を構想している。

まず、「言語」にいかに向き合うかは、音楽理論家にとって避けて通れない問題である。そもそも音楽それ自体、「音楽語」と前述したように、言語的な機能を持ち、言語学の対象となる可能性すらある。さらに、言語の音声やリズム、その意味論は直接的に音楽それ自体に関わっている。だがもちろん、言語は音楽それ自体とは異なる文法構造を持つがゆえ、声楽作品の分析には音楽語と一般言語のバイリンガル³である能力が求められることになる。

さらに、「演奏」にも独自の「文法」があると考えられる。「いくら音楽理論を勉強しても演奏は上手にならない。」と演奏家に一笑に付されてしまうことには一定の理由があり否定できない。「トニック！ ドミナント！ トニック！」いくら叫んでみても、それをどう処理するか方法論がないと、せいぜいのところ楽式の見通しや音の行方が見える程度に留まる。この方法論こそが最大の未解明の問題であろう。意識と無意識、条件反射と無条件反射等、心理学や大脳生理学の助けを借りる必要があるかもしれない。

ただし、他の学問分野から方法論を借りてきても、音楽それ自体の解明には直接的には役立たないし、むしろ弊害が生じる可能性にも注意すべきであろう。

音楽の問題は、音楽それ自体に向き合うことによってしか解決しえない。なぜならば、「音楽」とは単なる「音」ではなく、「音楽」という一種の統一体を人間が「主観的」に「聞いた」ところにしか存在しないからである。

5. 音楽理論の学風

¹ 三上かーりん氏(1934-)の「ドイツリート 詩の解釈」の講義によって、筆者はテキスト分析の方法論を学んだ。ドイツリートのテキストは、自然描写→人間の心理(男女の性愛など)→社会批判という3層の両義性を持つことが少なくない。

² 声楽教師であったルイジ・ダル・フィオール神父(Padre Luigi Dal Fior, 1913-2001)の「ドルチェカント(Dolce canto)」と呼ばれている音楽美学から学んだ。島岡氏も「演奏に革命を！」と年頭に語り、2014年の当会の目標となった。

³ 実際にはバイリンガルどころではない。シューベルト、ヴェルディ、フォーレ、チャイコフスキー、バルトーク等々と仕事があれば、ドイツ語、イタリア語、フランス語、ロシア語、ハンガリー語等々に対応しなければならない。

そこで一つの問題が生じる。「音楽理論」の分野では、音楽学と同じような学風が要求されるべきかどうかである。つまり、先行研究を踏まえて、自説がどのような論争の中にあるかを明らかにし、論理的に自説を証明する必要があるのだろうか？他方、作曲家や演奏家は自作品や演奏にレファランスは求められない。音楽理論はどちらに属するのだろうか？

例えば、島岡氏のすべての著作は「教科書」であって論文ではない。したがって、当然参照したであろう他の音楽理論書の文献リストはない。前述のように、音楽作品や演奏と人間の主観の間にしか「音楽」が存在しないとしたら、レファランスは必要ないのであるが、だとすると音楽理論は「科学研究」ではないのだろうか？

この問題はまだ未決着である。

6. 今後の課題

当会の最重要かつ喫緊の課題は、「会報」⁴の定期的発行である。各発表者が精魂込めて準備した発表を「一発花火」に終わらせてしまうのは、あまりにもったいない。これが書かれ、自他ともに反芻したり参照したりしてはじめて研究の連鎖、学問的蓄積が可能となる。逆に考えれば、書くことこそが研究なのである。そしてこれを通じて、前述のように、真の意味でのアカデミックな能力を持った研究者の育成⁵を推し進めることも当会の活動の中核になるべきであると考えている。

また、英語などの外国語による情報発信が必要である。前掲の『総合和声』⁶は国際的に最高水準にあると思われるが、原著が日本語であるために海外で十分に知られているとは言い難い。

7. 今後の活動（現時点において内定している発表者名と簡潔な内容）

■ 第15回東京例会 2014年12月14日（日） 12:30-17:50
阪本佳郎（ロマの音楽）、見上潤（プッチーニ《蝶々夫人》）、Neralt（ポピュラー音楽理論）、福田由紀子（ショパン《前奏曲集》）

■ 第16回東京例会 2015年3月29日（日） 13:30-17:50
三浦領哉（ロシア文学・音楽）、寺内克久（ユーミン）、川本聡胤（J-Pop）、他未定

■ 第26回例会 2015年5月17日（日） 13:30-17:50
今野哲也（ベルク）、夏田昌和（自作曲の分析）、他未定

⁴ 「音理研通信」を発行していたが、現在は休止中。バックナンバーは以下からダウンロードできる。
<http://sound.jp/mtsj/NL.html>

⁵ 芝田進午(1930-2001)『現代の課題 II 現代民主主義のために』(1978年、青木書店)より、第3部「学問研究と民主主義」から、「II 研究者の資格と研究能力の形成」1977年参照。

⁶ 黒住彰博氏などによる英訳(“Comprehensive Study of Harmony”)が存在するが、出版の見込みなどの処遇はまだ決まっていない。

■ 第27回例会 2015年10月4日(日) 13:30-17:50
川崎瑞穂(竜笛)、岩河智子、他未定

8. 発表者とスタッフの一覧(「日本音楽理論研究会のあゆみ 第2版」(2014年10月1日発行)などにより作成。)

赤坂樹里亜、阿久津東眞、浅田秀子、石川智寛、磯村叙子(スタッフ)、礒山雅、稲崎(池原)舞、稲森訓敏、遠藤信一、生塩曜、大高誠二、大野聡、大宅寛、岡崎登代子、小川伊作、小川えみ、小河原美子、鴛淵泰道、小田裕之、角口琴英、川崎瑞穂、川本聡胤、金原礼子、楠瀬敏則、古曾志洋子、小泉優莉菜、小林直樹、今野哲也、斎藤慶子、斎藤紀子、佐野光司、島岡譲、鈴木一真、寺内克久、長島史枝(スタッフ)、永富正之、中村佐和子、夏田昌和、西山タカスケ、野尻多佳子(スタッフ)、平本幸生、布施木景子(スタッフ)、福田由紀子、増田宏三、三上かーりん、見上潤、水崎寛明、宮川直己、柳田憲一、横山聡、ローラン・テシュネ(Laurent Teycheney)、以上51名。(敬称略・50音順)



見上 潤(みかみ・じゅん) 音楽アナリスト

“Λόγος(ロゴス)”の「言語」としての側面を、言語の(多言語と音楽「語」の)分析と(指揮、ピアノ、作曲、発声法の)実践を通じて、および「論理」=世界の原理としての側面を、19世紀ロシアの哲学者 Владимир Одоевский(ウラジーミル・オドーエフスキー)を通じて考察している。音楽分析学研究会、ドルチェカント研究会主宰。日本音楽理論研究会幹事。日本リズム協会、日仏現代音楽協会会員。

日本音楽理論研究会事務局(本部)

Secretariat of THE SOCIETY FOR MUSIC THEORY OF JAPAN

Homepage: <http://sound.jp/mts/j/>

Email: ogawa@oita-pjc.ac.jp TEL & FAX 097-545-4429

〒870-0833 大分市上野丘東1-11 大分県立芸術文化短期大学音楽科 小川研究室気付

facebook <https://www.facebook.com/groups/205456326182727/>

日本音楽理論研究会東京支部

Tokyo branch of THE SOCIETY FOR MUSIC THEORY OF JAPAN

東京支部ブログ <http://smtjt.blogspot.jp/>

Email: dolcecanto2003jp@yahoo.co.jp

現代における芸術音楽の創造と音楽理論との関わりについて

作曲：夏田 昌和

本稿では、現代音楽の創作・演奏活動と音楽理論との関わり方について、私自身の作品を例に引きながら手短かに考察してみたいと思う。ここで言われている「音楽理論」(theory of music)には、しかしそもそもどこまでが含まれるのであろうか？ 音楽学(musicology)や美学(aesthetics)の研究領域とは通常区別して扱われる “音楽分野の” 理論として、私が思いつくのは以下の5つのカテゴリーである。

〈カテゴリー1〉 音楽の素材である “音そのもの” を対象とする理論（音響学や音律理論など）

〈カテゴリー2〉 記譜法に関する諸体系（狭義の「楽典」が主に扱う事柄）

〈カテゴリー3〉 作曲法としての音楽理論（伝統的な和声法や対位法、12音技法 etc.）

〈カテゴリー4〉 分析のための音楽理論（楽式論、和声・音楽構造分析のための諸理論 etc.）

〈カテゴリー5〉 ソルフェージュや演奏法、演奏解釈に関する理論

機能と声の実習と分析が表裏一体であるように、複数のカテゴリーに分類され得る事柄も勿論多いが、それでも「音の性質とは何か？ 音高や音程をいかに定めるか？」、「音をいかに記号化された情報として書き記し、それを他者と共有するか？」、「その音(音符)をいかに組み合わせる音楽作品を生み出すか？」、「書かれた作品はいかに読み解かれるべきか？」、「書かれた作品や即興をいかに演奏すべきか？」、というこの5つのカテゴリーは、楽譜というものを間に作曲家と演奏家が向き合う西洋音楽の基本的なあり方をよく示しているように思われる。つまり、もともと物理現象である音が、一端記号化された上で作曲家の手によって作品へと構築され、続いて演奏家によって譜面が読み解かれ、演奏されることによって再び現象へと戻り、聴くものの耳と心に働きかけるという一連のプロセスである。

さてこれらの中で、現代の作曲家としての私に深く関係しているのは始めの3つのカテゴリーであるので、以下ではそれらについて順に、自作を例に引きつつ、創作活動の中で特に意識させられる点について述べていきたい。

まず〈カテゴリー1〉に関する部分であるが、現代においては、作曲家自身が “音そのもの” を直接扱いつつ作品に織り上げる電子音響音楽分野において、他の何にも

増して音響学との深い関連が見いだせるのは自明のことであろう。また器楽音楽創作分野では、1970年代以降のフランスに出現したスペクトル音楽の、フーリエ解析による音のスペクトル分析や電子的な変調技術に創作モデルを求めるあり方が、音響学とダイレクトな関わりを持つ思潮として特筆出来るであろう。私自身も、スペクトル主義の創始者の一人であるジェラルド・グリゼイにパリ音楽院で師事していたことからスペクトル音楽の作曲家の一人として括られることが我が国においては多いのだが、しかし実際には音響解析や変調の技術をベースに作曲をしたことはなく、このカテゴリーにおいて個人的に興味があるのはむしろ楽器のチューニングや音律のあり方に関連する部分である。

周知の通り19世紀以降自由な転調を可能にする平均律が西洋音楽の主流となっており、新ウィーン楽派による12音主義の登場なども正にその論理的帰結であると言える。しかしシェーンベルクの革命から既に1世紀近くを経た現在、我々作曲家の多くにとって12平均律によって得られる響きの殆どが既に聴き飽きたもの、可能性を使い尽くされたものとして感じられているのも事実である。現在、世界的にみても少なくない割合の作曲家が、12平均律から逸脱する微分音程や、従来の楽音の枠から大きくはみだしたノイズをより積極的に用いて創作を行うことを試みているのはその表れであろう。

〈譜例1〉は微分音程使用の一例で、私が2010年に作曲した二十絃箏ソロと四面の箏のための「啓蟄の音」のためのチューニング指示である。この作品では前列中央の二十絃1番ソロがA=442Hzで調弦されるのに対し、中列左右の十三絃2番と3番がA=438Hz、後列左右の同4番と5番がA=434Hzと段階的に僅かにピッチが低くなっていく。このことは例えば同じ音高で記譜された音を前列のソロから中列、後列と受け継いでいった時に、少しずつピッチが下がり、音が遠ざかっていくかのような効果を齎すものである。また舞台左側に位置して旋律パートを奏する十三絃2番と4番は7/4分音と3/4分音が交代する非オクターヴ旋法(その響きはガムランのペログ音階に近い)によって、舞台右側に位置し伴奏部を奏する十三絃3番と5番は5/4音のみの堆積による非オクターヴ旋法(同じくガムランのスレンドロ音階を思わせる)によって、そして舞台中央で旋律と伴奏の二つを一人で奏する二十絃ソロはそれら2つを合わせて得られる5/4音と1/2音(半音)、3/4音の3種の音程が交代する非オクターヴ旋法によって調弦される。こうした微分音旋法については〈カテゴリー3〉の作曲法の項でも後ほど触れたいが、全ての絃を曲毎に調弦する箏の場合は、チューニングと作品のための音高組織はほぼ同義であると言える。

〈譜例1〉 「啓蟄の音」 チューニング

調絃/Tuning

♯ : 1/4音高く(a quarter-tone higher)
 ♭ : 1/4音低く(a quarter-tone lower)

完全4度(perfect fourth)

mode $\alpha+\beta$

1° Solo
 二十絃 (solo)
 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾
 1 2 3 4 5 6 7
 イーイニイ三イ四イ五イ六イ七
 5/4音 1/2音 3/4音
 (5/4 tone) (1/2 tone) (3/4 tone)

1° = 442 Hz

mode α

2°, 4°
 十三絃
 5 6 7 8 9 10 11 12 13
 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾
 1 2 3 4
 一 二 三 四
 7/4音 3/4音
 (7/4 tone) (3/4 tone)

2° = 438 Hz
 4° = 434 Hz

mode β

3°, 5°
 十三絃
 5 6 7 8 9 10 11 12 13
 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾
 1 2 3 4
 一 二 三 四
 5/4音 5/4音
 (5/4 tone) (5/4 tone)

3° = 438 Hz
 5° = 434 Hz

チューニング・ピッチが段階的にずらされているのに加え、このような非オクターヴ旋法ではしばしば1オクターヴ違いで4分音差の音が鳴らされるために、その響きは多くの唸りを含むものとなる。それは西洋音楽の、安定したピッチによる純度の高い音を積み上げてハーモニーを生み出す方法とは異なる、ガムランのそれにも似た“響き”の生み出し方の模索であると言ってよい。

次に〈カテゴリ2〉の、記譜法に関する領域について幾分検討してみたい。現代の音楽というと、風変わりな時に大変美しくはあるものの、どう演奏したものか途方にくれるような図形楽譜の数々を思い浮かべられる方も多いかもかもしれないが、現在、世界的にみても大部分の作曲家は伝統的な5線による定量記譜法を採用しており、その比率は1970年代前後に比べてもより高くなっているのではないと思われる。その理由は、洗練された定量記譜法の方が結局のところ作曲家のアイデアを遥かに精密に記すことができることと、演奏家にとっての利便性(新しく個人的な記譜の仕方は、演奏に支障がない速さでそれを読めるようになるまでの学習時間や、場合に

よっては譜面の書き換えの労をも、奏者に要求することが少なくない)によるものである。

定量記譜法は様々な連符や若干の新たな記号(例えば4分音シャープやフラット、確定音高を定めない矢印形の符頭...etc.)を加えることで相当に複雑なアイデアでも高い精度で書き記すことが出来る上に、演奏家の間で読解の齟齬も比較的生じ難い。限界があるとすればそれは寧ろ記譜システムの“書き記せる”限界よりも、楽譜を書く側とそれを奏する側の双方における“ソルフェージュ的な”限界(現代作品の演奏に指揮者として関わることも多い私の感じるところでは、前者におけるその欠如が、露にならない分、より厄介である)と、各々の楽器と奏者による“演奏技術上の”限界であると言えよう。つまり楽譜の方はいくらでも複雑に記譜出来るが、しばしばそれは人間の運動と認知能力の限界を超えてしまうという問題であり、自戒を含めて作曲家側には常に注意を喚起したい。

〈譜例2〉は私のヴァイオリン・ソロのための「先史時代の歌II」から、様々な連符と4分音を用いて書かれたパッセージの一例である。このパッセージでは、ほぼ小節毎にお椀型の双曲線を描く旋律線の、均等な音価の速度を厳密にコントロールするために、様々な連符が用いられている。ここにあるような連符を正確に読み取るのはしかなかなか困難なことであるので、それぞれの小節における連符や付点音符の速度をメトロノーム値に換算した数値が、念のために各小節の上方に小さく記されている。

〈譜例2〉 「先史時代の歌II」より77~84小節

定量記譜法で現在、最も記し難い音の側面は「音色」であろう。〈カテゴリー1〉に関する項にて先に少し述べたように、現在作曲家は、楽器の特殊な奏法による様々なノイズを含む多様な音色を、半ば偶発的なエフェクトとしてではなく、厳密なコントロールのもとに積極的に用いるようになってきている。しかしながら5線の定量記譜法が基本的には音高と持続時間を記す仕組みであるのに加え、音色というものがそもそも記号化し難いパラメーターであるため、音色を記号に換えて定量記譜

法の枠組みの中で精密に記譜することは困難を極めると言わざるを得ない。そうした訳でラッヘンマンなどノイズを多用する作曲家の楽譜では、得られる「結果」としての音色や音高を示すよりも、奏者がその音色を出す「方法」を書き記すという、タブラチュアに近いような記譜も併用されることがしばしばである。

〈カテゴリー2〉に関連する中でもう一つ自作の例を挙げたいのは、読者には意外かもしれないが、現代の音楽においては半ば廃れかけているといっても過言ではない領域である「楽語」の問題である。我々の時代における音楽表現の多くは、古典的な伊語による楽語で表されるようなニュアンスとはうまく合致しないものとなっており、*f* や *cresc.*、*vib.* といった強弱や奏法に関する即物的な指事以外では、速度に関する楽語が時折使用される程度というのが一般的になりつつある。

2010年に書いた私の初めての弦楽四重奏曲「内なる詩句」では、ネウマ的な旋律線をホモフォニックに連綿と紡いでいく基本楽想が、4つの異なるテンポ感や響き(テンポが遅くなればなるほど、ハーモニーはより高次の倍音を用いて複雑さを増し、音色もくぐもったものとなっていく)のうちに出現する。私はそれぞれのテンポに以下のような速度やニュアンスを表す楽語(標準的な楽語ではない伊語も含む)を冠した。

- *Andante con moto, sempre cantando e con allegrezza* ♩=72
- *Andante, senza allegrezza e morbidamente*(穏やかに) ♩=66
- *Andante un poco sostenuto, con introspezione*(内省的に) ♩=60
- *Andante molto sostenuto, angosciosamente*(不安に胸をしめつけられるかのよう
に) ♩=56

単にテンポの違いのみを示したければメトロノームの値だけで用は済むのであるが、例えば *Andante con moto* と *Andante sostenuto* の差は、メトロノームが示すような単なる数値の違い、量的な差ではなく、もっと質的な何か、ニュアンスの微妙な差異である。しかし適正な教育を受けた音楽家であればその意図するところをたちどころに捉えうるであろう。私はそうした音楽家同士の素養を通したコミュニケーションを今なお信頼しているし、そうした「言語」が通じる演奏家とこそ共に音楽をしたい。全く現代的にみえるフレーズの下に“*dolce*”と記すのは、私の作家としての秘かな楽しみの一つである。

次に〈カテゴリー3〉の、作曲技法としての音楽理論に関する考察を手短にではあるがしてみたい。作曲技法として誰もが思いつくのは対位法と和声法の2つであろう。この2つは長い西洋音楽の歴史の中で確立し、世代を超えて作曲家の殆どに受け継がれてきた技術であり、教育のメソッドとしても大方完成している。ということはしかし、同時代におけるヴィヴィッドな創作のためのツールとしては既にその役目を

ほぼ終えているということでもある。とはいえ例えば和声法を「響きを生み出し、それを紡いでいく方法」、対位法を「独立した複数の事象を時間的に重ね合わせつつ組み合わせていく方法」というようにもう少し大きな概念として解釈し直せば、現代においてもこうしたコンセプトが豊かな可能性を秘めているのは勿論である。

次にもう少し時代を下り、20世紀以降で「作曲技法」としてある程度確立されたと看做され、現在でも部分的にせよ応用されているようなものを列挙すれば例えば12音技法、トータル・セリー主義、音群(トーン・クラスター)作法、反復音楽(ミニマル・ミュージック)、メシアンの移調の限られた旋法や付加価値リズム等による作法、管理された偶然性、スペクトル主義、などであろうか。しかしこれらのリストを概観しただけでも見て取れるように、このうちのあるものは特定の作曲家の個人様式とあまりに分ちがたく結びついており、また他のもののいくつかは「技法」と呼び得るかに些か疑問が残る。パリ音楽院には現在、エクリチュール科の中に「20世紀のエクリチュール」というクラスも存在し、こうした諸潮流が「技法」もしくは「スタイル」として盛んに学ばれているが、しかし学習段階であればともかく、既にメソッドと化した技法を全面的に頼ることは、芸術の創造活動にとっては死にも等しいという事実を、どういった分野であれ真の芸術家であれば誰も知っていることであろう。

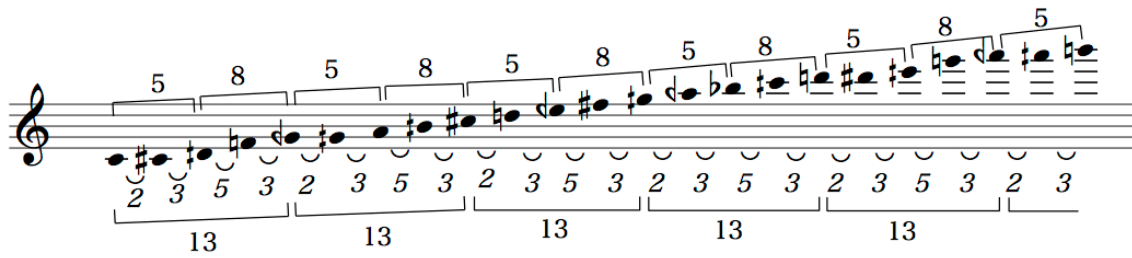
創造的な芸術活動にとって有益なのは、芸術家個人が固有の作品の創作に必要とされる枠組みをその都度見極め、インスピレーションに形を与える最前の方法論をその都度開拓することであって、自前のものであれ他者によって用意されたものであれ、既存の理論を頼ることではあり得ない。

私は一定の規模以上の作品を書く際、特に器楽作品においては、何らかの作曲システム=枠組みを準備した後にしか、始めの一音を書き出すことが出来ない。古典の作曲家であれば例えば調性や機能和声、あるいはメトリックといった作曲に先立ち所与のものとして用意されている枠組みがあるが、現代の我々はその枠組み自体を自ら決定せねばならず、しかしその作業こそがこれから生み出されようとしている作品のアイデンティティに大きく寄与するものでもある。通常ここで言うシステム=枠組みのベースとなるのは「(この楽曲において)音高はどのように決定されるか?」「音価やリズムはどのように決定されるか?」という2点である。それがどのようなものであるかの一例をフルート・ソロのための「春鶯」という作品をもって示してみよう。この作品のインスピレーションは非常に単純で、日本人なら誰もが知る「ホーホケキョ!」の音楽化である。

〈譜例3〉はこの作品のために考案した非オクターヴ旋法で、1/4音を単位に数えて2-3-5-8-13というフィボナッチ数による音程が多く見いだされるものとなっている。

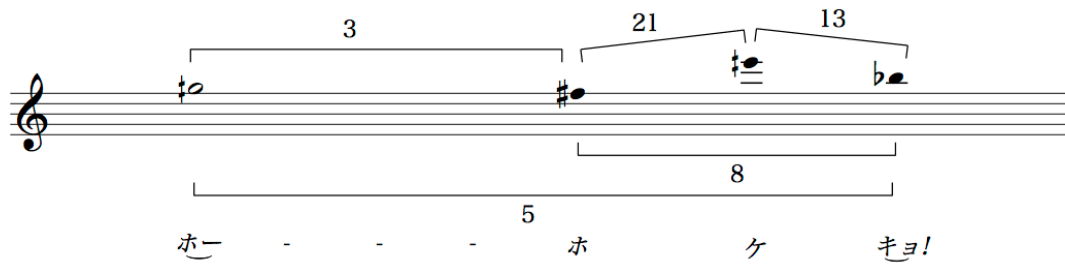
〈譜例3〉 「春鶯」非オクターヴ旋法

(1 = 1/4 ton)



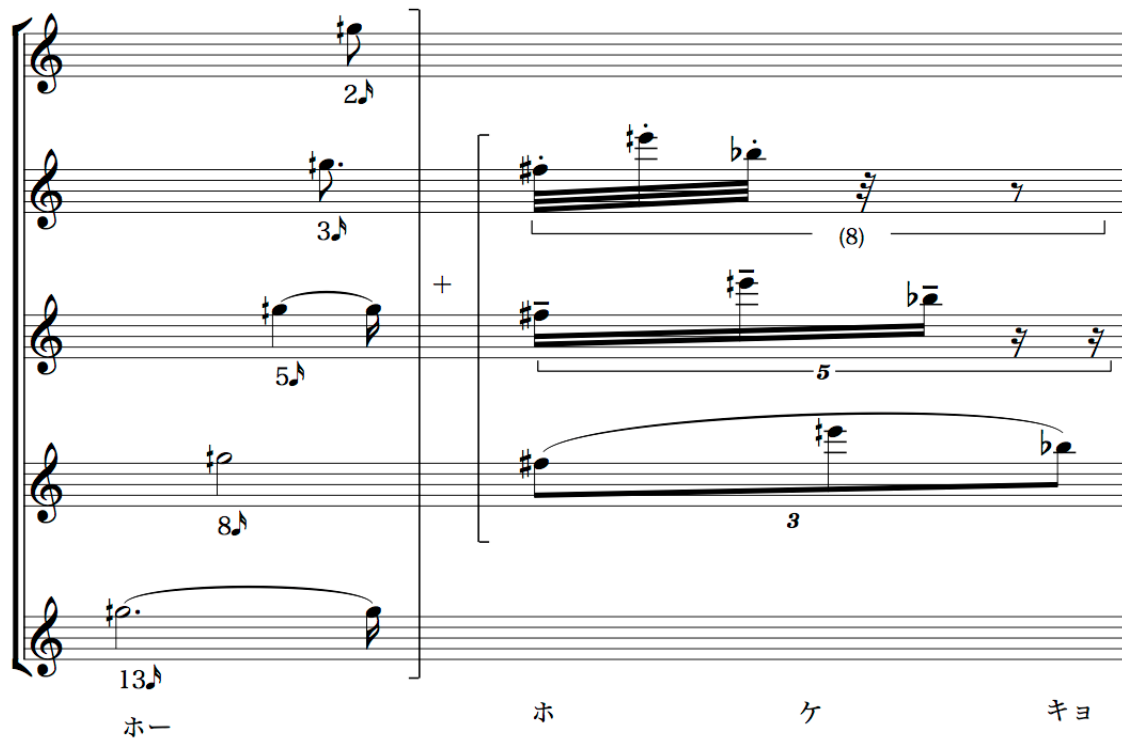
この旋法に則って書かれた基本モチーフ「ホーホケキョ!」にも、当然ながらこのフィボナッチ数に由来する音程が登場することとなる。

〈譜例 4〉 「春鶯」基本モチーフ(音程)



次にこの基本モチーフに当てられた音価(リズム)であるが、アウフタクトにあたる「ホー」に5種類の音価、アタックに相当する「ホケキョ!」には3種類の速度を用意した。ここにもまたフィボナッチ数が見いだせるであろう。

〈譜例 5〉 「春鶯」基本モチーフ(音価)



このようにこの作品では音高組織とリズム構造の双方がフィボナッチ数比という共通の原理によって統御されている。複数のパラメーターを統一した原理によってコントロールするというのは、セリー主義に最も顕著に示されているように、作曲家にとっての夢の一つであるかもしれない。

以上「音楽理論」というものについて現代の作曲家である私が思うところを簡潔に述べてきた。が、最後に一つ強調したいことは、どのようなシステム・理論であっても、芸術作品創造のよき導き手となるためには感覚との擦り合わせが絶えず必要であるということである。何故なら音楽とは、最終的には感覚によって享受され、心に働きかけるものであるからである。また優れた一つの理論的枠組みから、聴くに耐えない駄作も人々の心を一瞬にしてさらうような名作も等しく生み出されるという事実は、機能と声法を用いたそれらを鑑みればすぐに理解出来よう。理論それ自身の整合性や美は、そこから美しい芸術を導くことが出来て初めて意味をもつ。そしてこのロジックとセンスとを美に向かって縋り合わせていくことを可能にするのが作家の職人芸であり、それこそが我々、芸術創造に寄与したいと思っている者の魂なのである。

夏田昌和（なつだ・まさかず）作曲家・指揮者



1968年東京生まれ。東京芸術大学大学院修了後、パリ国立高等音楽院でG.グリゼイに作曲、J.S.ベローに指揮を学び、同院作曲科を満場一致の首席一等賞を得て卒業。出光音楽賞や芥川作曲賞をはじめ作曲と指揮の両分野での受賞多数。フランス文化省やサントリー芸術財団、アンサンブル・アンテルコンタンポランなどより委嘱を受け、作品は世界各地で演奏されている。

2013年12月に初の大規模な個展が開催されると共に、ジパング・プロダクツよりCD「先史時代の歌」夏田昌和作品集 (<http://www.zipangu-label.com/product/73>) が発売開始。日本現代音楽協会会員、日仏現代音楽協会事務局長。公式HP: <http://imusika.com/musicians/natsuda.html>

<本稿で触れられている作品の出版譜情報>

「先史時代の歌 II」 Les Chants pr. ANihistoriques II, pour violon
(Mother-Earth-Publishing N0405 / ISMN 979-0-65002-603-1)

「春鶯」 Shun-ou, for solo flute or three flutes (Mother-Earth-Publishing N0412 / ISMN 979-0-65003-170-7)

マザーアース株式会社 / Mother Earth Co,
ltd. <http://www.mother-earth-publishing.com>

歌の道・我が音楽人生 (10)



～プロ室内合唱団「日唱」と共に半世紀～

室内合唱団日唱代表久住 祐実男

第1部＜音楽大学時代＞Ⅹ

山田一雄先生との出会いは、葉山の海岸で偶然にお会いした。以前に書いた私の受験時代のピアノの先生だった久本成夫先生の恩師が山田先生だった。音大受験中のある夏の日、私は久本先生を、その頃わが家の別荘だった海岸近くの家にお招きしていた。というのも私の姉の同級生・神埼さんがわが家の直ぐ近くに住んでいて、神埼さんは久本先生にピアノを習っていた。その頃の神埼さんは芸大の声楽科の学生で、私は時々声楽を教えてもらったりしていた。

その神埼さんの女学校時代の同級生、つまり私の姉とも同級生の飯塚さんという方がやはり直ぐ近くに住んでいて交流があった。飯塚さんはその頃宝塚の生徒で派手な人だった。その飯塚さんは当時の山田先生とは実懇で、結婚話もあったらしい。それでその時、山田先生はたまたま葉山に遊びにいらして、偶然に久本先生にお会いした上私もお目文字に預かり紹介して頂いたというわけである。「君は声楽科を目指しているそうだが頑張りなさい」と励まして下さった。大先生なのに優しい方だなと私は感激してしまった。その後姉から聞いた話だと、飯塚さんは山田先生とは別れてしまい、姉とも没交渉で消息は不明になってしまったようだ。

その後私が音大に入学すると翌年山田先生は音大の教授で入ってこられた。私は早速先生の指揮の生徒になったが、葉山のことは覚えていらして、よく音大に入学できたねとおっしゃって下さった。

山田先生のレッスンは前回に書いたとおり楽しく有意義だった。しかし山田先生の真価は、私が音大を卒業後7年目に東混を辞めて、日唱を立ち上げ、山田先生に指揮をして頂くようになって初めて判った。とにかく創造性の豊かさは驚くばかりで、どんな音楽にもありきたりの発想は無く、どうしたらこの部分を面白く聴かせられるかを瞬時に判断して曲を纏め上げる天才だった。しかしそれは実はそれまでに丹念な曲の分析などの緻密な勉強を重ねた結果だということも、先生との身近なお付き合いで判ってきた。音楽に対する真摯な態度は素晴らしく、私は良い刺激を受けた。先生が最も大事にしたのは言葉だった。先生はご自分が作曲家であることもあるかもしれないが、他の指揮者と較べられないほど、言葉からの音楽を創りだしていた。あの作曲家の萩原英彦が尊敬してやまない音楽がそこにあった。

演出家としての発想の豊かさも、先生の広い知識を根底とした自由な発想からだった。あるとき日唱で諸井誠の大作「花札伝崎」を上演した時、作・演出の寺山修

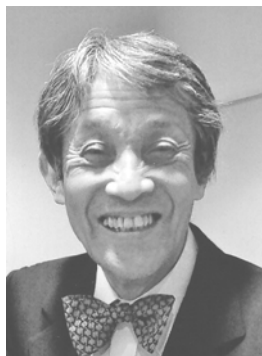
司さえ脱帽の動きで仕上げたのは特筆に価するものだった。その後のこの曲の再演の度、新しい発想で演出家に助言した。ご自分から棺桶に入って出てくるようなことも演出して見せた。

山田一雄先生は、かように、音楽に限らず、あらゆる物事に対して自由な発想で新たな考え方を自然な流れの中で創り出すことの出来る稀有な芸術家だった。また日唱が、組合問題で存続の危機に立たされた時も、私の言い分も聞いて下さり、実際問題としての組合側の無理な主張を退け、ご自分には不利な給料の差し止めにも同意くださり、日唱の建て直しに協力して下さった暖かい処理にも、我々はどんなに勇気付けられたか、本当に頭の下がる思いで一杯だった。お陰で日唱の今日があると思っている。

日唱は 25 年間の永きに亘って山田先生の音楽と人間性、芸術のあり方など薫陶を得て今日に到っている。この教訓をどうやって活かし続ける事が出来るか大切な時期である。日唱も創立 51 周年を迎え、次なる新たな一步を踏み出した今だからこそ、山田先生の遺して下さった影を踏みつつ発展させなければならないと願っている。

話は変わるが、先生のほほえましい結婚の秘話をご紹介したい。これには奥様の同意が必要ではないかと、悩んだが、もう 40 年も前になるので、あえて奥様にはお断りもせず書くことにしました。御秩子奥様にお詫びを致します。

私はその時日唱の定期演奏会のための打合せで、山田先生と新宿の駅ビル喫茶店で待ち合わせをして相談をしていた。すると先生が「久住さん実は今からちょっといい人が来るのだけどお邪魔していいかな」と突然言われた。「私は席を外しましょうか」というと「いや全然大丈夫だよ」とおっしゃっている間にその女性が現れてしまった。その女性は鞆一つ持って「これで出てきてしまいました」と明るく挨拶なさって、私にも挨拶された。何うと、大阪から今ついたところだった。この方が奥様になられる方だった。(つづく)



久住祐実男（くすみ・ゆみお）プロフィール

東京藝術大学卒業。在学中は声楽をリア・フォン・ヘッサートに師事。指揮法を渡辺暁雄と山田一雄に、和声法を下総皖一と石桁真礼生に師事。卒業後は指揮と和声法を小船幸次郎に師事。1963年、仲間20人で、究極のアンサンブルを目指してプロ室内合唱団「日本合唱協会（日唱）」を創立した。1973年には音楽教室「日唱ミュージックアカデミー」を設立し、クラシック音楽の普及に努める。現在日本合唱協会代表及び指揮者。日唱ミュージックアカデミー校長。日本演奏連盟会員。

芭蕉と芋とアップルパイ

このあいだのこと。新聞の子ども向け紙面にある作品発表コーナー「りきさく大集合」で、次の句に出会い、びっくりした。

「石山のいしより白し秋の風」 小学6年生の句である。「白し」という文語的表現。白し秋から連想する秋の異称、白秋。そして止めは、風だ。なかなかの手だれではないか。これが子どもの作品とは。選者も驚いたに違いない。幼さのある他の入選作とは別ものだもの。

翌日の新聞に、◇おことわり のおしらせがあった。そのまゝ引用する。(8日付信毎こども新聞の「りきさく」で掲載した「石山のいしより白しあきの風」は、芭蕉の句と同じでした。)

詳しい誰かに指摘されたに違いない。私には不明のことであった。芭蕉の句と知り、にわかに名句だ！などというつもりはない。なーんだ！の一杯くわされ感と、不明を恥じるばかりだ。

雑な言い方だが、同じ状況(条件)下であれば、同じような発想の生まれる可能性がないとは言えない。吟行などは、そんな機会だろう。しかし、五・七・五の世界だ。全てが一致することなどあるのだろうか。

小学校では俳句をはじめとして、詩作の授業がある。興味をもった生徒は発展的に学習し、自分の世界を広げていく。

先の小学生もそんな過程で、芭蕉の作品と出会ったのだろう。そして共感したのだ。復唱し味わううちに、自分の作品のように一体化、もしくは錯覚してしまったのかもしれない。

今さらだけど、科学の論文や芸術一般にわたり、一部あるいはそれ以上に、模倣、剽窃など、大人の世界ではしばしば起きている。そこに著作権がからみ、ことは更に複雑になるのだけれど。

聴覚に重い障害をかかえながら、優れた作品(?)を発表している作曲家が、実は健聴者。作品(作曲)も別人の手になるものだった事実が判明。世間をにぎわしたのはこの春のこと。

ことは同じではないが、当の子どもにはもちろん、読者にとっても、早くに選考のミスが判明したのは良かったということだ。



置きかえられない句(語)について、中学の国語の授業で学習した。「古池や蛙飛びこむ水の音」が例句だ。古池に飛びこ

むのは、蛙(カハヅ)でなければならず、蛙(カエル)ではだめ。犬や猫、鼠、ましてや人間など、他は、飛びこみ禁止！芭蕉のこの句を名作たらしめるのは「蛙」。まさにこの一匹の「蛙」こそが、他に「置きかえられない語」キー・ワードというのであった。

ならば、と我ら中学生。「雀の子このけそこのけ御馬が通る・一茶」ではどうだ。「御馬」は、他のものではだめか。キツネ、タヌキ、車などいろいろ登場させて、ゲラゲラの休み時間。誰の句だっ

たか、「松島やあゝ松島や松島や」なども、恰好の遊びの標的になって。

話は、中学から小学生のころまでにさかのぼる。私のことだ。詩作の授業。書いた詩がほめられ、学校文集にとりあげられた。「寒い朝」、ちょうどこの季節。うれしくて、今でもそらんじている。次には、もっとほめられたいの一心。

目をつけたのが、書棚の一冊。「世界児童文学全集・詩編」の中の一編。フランスの子どもの作品だったか。「アップルパイを一切れ食べたら おいしかった 二切れ食べたら どんなおいしいだろう」というものだったと思う。こんなんでいいの？じゃあということで「アップルパイ」を、「やき芋」1ケ、2ケに置きかえて。タイトルも「やき芋」。サル真似のたぐいだ。宿題を提出。盗作なんて言葉は知らない。うしろめたさも感じていなかった。



戦後の食料難。アップルパイなどは幻のお菓子。身近な「やき芋」で間に合わせたのであった。文学全集に収まる作品だ。いいに

決っている。それに倣ってのボクの自信作！

評価？ されませんでした。小学2年、7歳の功名心。反省？ しなかった、と思う。やっぱり「アップルパイ」でなけりゃ！「芋」では詩にならないのだ、と「アップルパイ」をうらめしく思ったぐらいだ。先の小学生の俳句の応募も、そんな類いのことだったろう。

さて「石山の」の句。芭蕉ならば、とあたりをつけ「奥の細道」をたどってみると、ありましたよ。その北陸路、那谷にて詠まれたものであった。

芭蕉に従い歩を進めた、高校時代の私の読書。なんと那谷の二つ手前、金沢で草鞋を脱いでいたのだ。黄ばんだ参考書の赤の傍線がそこで終わっていた。古希過ぎて、そのつけがまわってきたようで残念。つくづくと反省。

その参考書によれば、「石山のいしより・・・」の「いし」は、「石」とあった。表記をかえたのは、投句した小学生のせめてもの申し訳だったか。

寒くなった。ついでに思い出すのは、反省ザル。雪の降りしきる戸外、飲みすぎを反省するポーズをとる猿。「反省だけなら猿でもできる」。かつてテレビのコマーシャルで流れていた。

2014年、私にとって、いろいろ反省することの多い一年であった。

【筆者紹介】狭間 壮(はざま たけし)：中央大学法学部法律学科卒。音楽教育を関鑑子氏に、声楽を大槻秀元氏に師事。大学在学中NHK「私達の音楽会」出演を機に音楽活動を始める。松本市芸術文化功労賞、他を受賞。夫人の狭間由香氏とのアンサンブルで幅広い音楽活動を展開している。

【挿絵】武田 光弘(たけだ みつひろ)





名曲喫茶の片隅から

宮本 英世

〔第 54 回〕

名曲も初演の時は散々だった

音楽作品が初めて公にされ世に出る時の、いわゆる“初演”。当然ながらうまく行く場合があれば、そうでなく失敗する場合もあることは、かつて「風変わりな初演」でもご紹介したと思うけれど、私たちが親しんでいる名曲の中には、「まさか！この曲がそんな初演だったとは？」とびっくりするような失敗エピソードに彩られているものが、じつは少なくない。どんな曲がそうだったのか、何が原因だったのか、代表的ないくつかをご紹介してみよう。



「春の祭典」初演時の喧噪を表した漫画

ストラヴィンスキー（1882～1971、ロシア）のバレエ音楽「春の祭典」の初演である。これは1913年の5月19日に、パリのシャンゼリゼ劇場で行なわれたのだったが、あれこれの報告からまとめてみると、こんな具合である。まず幕が開くとまもなく、怒り出した聴衆によるキャット・コール（猫の声の野次）が始まり、しだいに大きくなると、オーケストラは全合奏の時以外は聞こえなくなってしまうほどにふくれあがった。もちろん「静かにしろ！」の声も沸きあがり、野次派と対立して会場は真っ二つ！興奮した客が座席に立ちあがると、前の席の客の頭をボコボコと叩いたり、それとやり合っただけのしり合う男や女。1階と2階の客たちの激しい応酬。「16番街の淫売婦！」といった下品な野次。鎮めようとして、ライトを点滅させる照明係。そんな中で平然と指揮をつづけるピエール・モントゥーと、ともかく大変な混乱に陥ったが、これは何よりも曲のもつ斬新な響きと内容にパリの聴衆がびっくりしたのが原因であった。

バレエの音楽といえば、チャイコフスキーらに象徴されるような甘美で幻想的なものが常識であったところに、大胆きわまる不協和音の多用と変拍子（4分の5、4分の7、8分の7、8分の9など

まず歴史的にも一番のスカンダルだったろうといわれるのは、イーグル・

が次々と入れ替わる)を使った強烈なりズム変化の音楽。内容的にも原始時代の「いけにえの儀式」を描くグロテスクなものが登場したわけだから、大騒ぎとなったのは当然だったわけである。この時以来<原始主義>と呼ばれるようになったこの作品。しかし今になってみれば、決してびっくりするほどでなく、すでに古典となっていることはご存知の方が多いただろう。

もう一つは、ロッシーニの歌劇「セビーリヤの理髪師」の初演である。先輩作曲家パイジェルロと同じ題材をオペラ化したことによって妨害工作が行われたことは、これも以前にご紹介したかと思うが、もう少し具体的には――演奏が始まると、予定されていたように、たちまちに野次が飛び始める。口笛が吹かれる。大声でわめく男が現われる――と、たちまちに大混乱！それでも何とか続けられて第1幕が終りに近づいたその時、突然に一匹のネズミが舞台の上に放された。逃げ口がわからないため、舞台上をあちこちと走り廻る。そこへ今度は、猫が投げ込まれたからたまらない。いわずもがなの大騒動となって、あえなくその初演は失敗に終わったのであった。しかし、内容が否定されたのではなく、2回

目以降は大成功！若い才能の登場を確認したパイジェルロの方は、それから3ヶ月後(6月5日)に、不遇のうちに亡くなったのだった。

オペラでは、劇場のドル箱作品となっているジュゼッペ・ヴェルディ(1813～1901、イタリア)の「椿姫」と、ビゼーの「カルメン」も、初演に失敗した例として有名である。前者(1853、ヴェネチア)は、結婚で死ぬ筈の主人公を肥満の歌手が演じたり、役に不満のバリトン歌手が投げやりな歌い方をしたり、主人公が娼婦であることへの戸惑い、などが原因。また後者は、密輸業者が登場することや、殺人場面の生々しさが原因だったといわれている。真価はその後に認められたのである。

そのほか、チャイコフスキーの「ヴァイオリン協奏曲ニ長調」(1881、指揮者、楽員たちの気乗りしない演奏による)、プロコフィエフの「ピアノ協奏曲第2番」(1913、響きが斬新すぎて)、ベートーヴェンの歌劇「フィデリオ」(1805、ナポレオン軍の侵略により、客は言葉のわからないフランス人が少数いただけだった)――なども、初演に失敗した代表例。時間をかけて認められた名曲である。

.....
【宮本英世氏プロフィール】1937年、埼玉県生まれ。東京経済大学経済学部卒。日本コロムビア(洋楽部)、リーダーズ・ダイジェスト(音楽出版部)、トリオ(現ケンウッド)系列会社社長を経て、現在は名曲喫茶「ショパン」(東京・池袋)の経営ならびに音楽評論、著述、講演、講座などを行う。著書は「クラシックの名曲100選」(音楽之友社)、「クイズで愉しむクラシック音楽」(講談社)、「喜怒哀楽のクラシック」(集英社)など多数。



【連載】

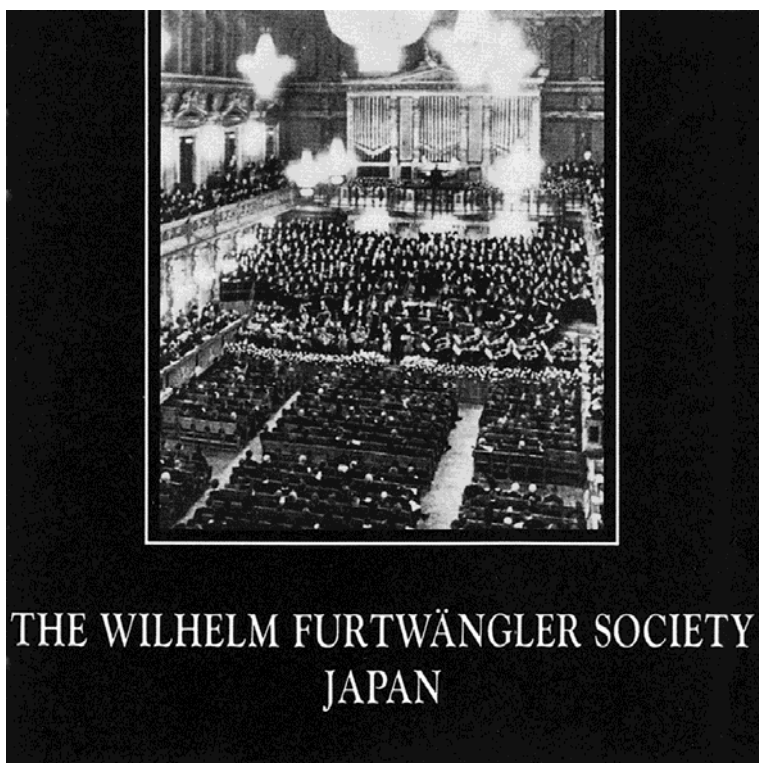
音盤奇譚

板倉 重雄

第 59 回

フルトヴェングラーの第 9

20 世紀の名指揮者、ヴィルヘルム・フルトヴェングラー（1886～1954）のライブ録音によるベートーヴェンの「第 9」が、2014 年の年末、キングレコードから一挙に 3 点も発売される。熱狂的なファンをもつ彼の「第 9」は放送録音の発掘が進み、現在では 13 種類もの録音が聴ける。今回出るのは古いほうから数えて 3 番目（1942 年 4 月 19 日、ベルリン）、11 番目（1953 年 10 月 31 日、ウィーン）、最後の 13 番目（1954 年 8 月 22 日、ルツェルン）の録音である。何れも、従来の CD より高音質の音源が使用されている。但し 3 番目の録音は戦時中のライブとしてのドキュメントとしての価値の方が重く、巨匠の「第 9」を鑑賞するという観点では 11 番目と 13 番目が注目される。



前評判が高いのは 13 番目の巨匠最後の「第 9」である。今回初めてスイスの放送局に保管されている原録音に遡って CD 化されたとあって、モノラル録音ながら一段と鮮明な音質となった。巨匠最晩年の内省的な指揮ぶり、フィルハーモニア管の明るい音色と精緻な合奏、演奏が徐々に高潮してゆく様子が手に取るように伝わってくる。一方の 11 番目の「第 9」は日本フルトヴェングラー協会提供の音源によるもので、こちらも素晴らしい音質で蘇った。しかもオケが巨匠と戦中苦楽を共

にしたウィーン・フィルである。冒頭からオケの巨匠への献身ぶりがひしひしと伝わってくる。弦楽器群など夢中になって弾いているのが目に見えるようだし、管楽器のニュアンス豊かな吹奏、魅惑的な歌い交わしも美しい。

これらの試聴盤を聴いていた 10 月下旬、福島章恭指揮、愛知祝祭管弦楽団によるブルックナーの「第 8」の演奏会を聴いた。オケはアマチュアだが、指揮者に献身する姿、弦楽器群の見た目にも必死な演奏に接していて、先の 11 番目の「第 9」が

二重写しになった。フルトヴェングラーの魅力の一つ、それはプロの楽員をアマチュアのように夢中にさせてしまう人間性、芸術性にあったのだと。

●ベートーヴェン：交響曲第9番《合唱》 【写真：前ページ】

ヴィルヘルム・フルトヴェングラー指揮

フィルハーモニア管弦楽団／ルツェルン祝祭合唱団

エリザベート・シュヴァルツコップ (S) / エリザ・カヴェルティ (A)

エルンスト・ヘフリガー (T) / オットー・エーデルマン (Bs)

[キング KIGC-17] (SACDハイブリッド盤)

《13番目の第九》

1954年8月22日、スイス、ルツェルンでのライブ。イギリスのフィルハーモニア管弦楽団を振ったもの。ホルンには伝説的な名手、デニス・ブレインが参加していたことでも知られる。

●同曲 ヴィルヘルム・フルトヴェングラー指揮 【写真：右下】

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

ウィーン・ジングアカデミー
イルムガルト・ゼーフリート (S)

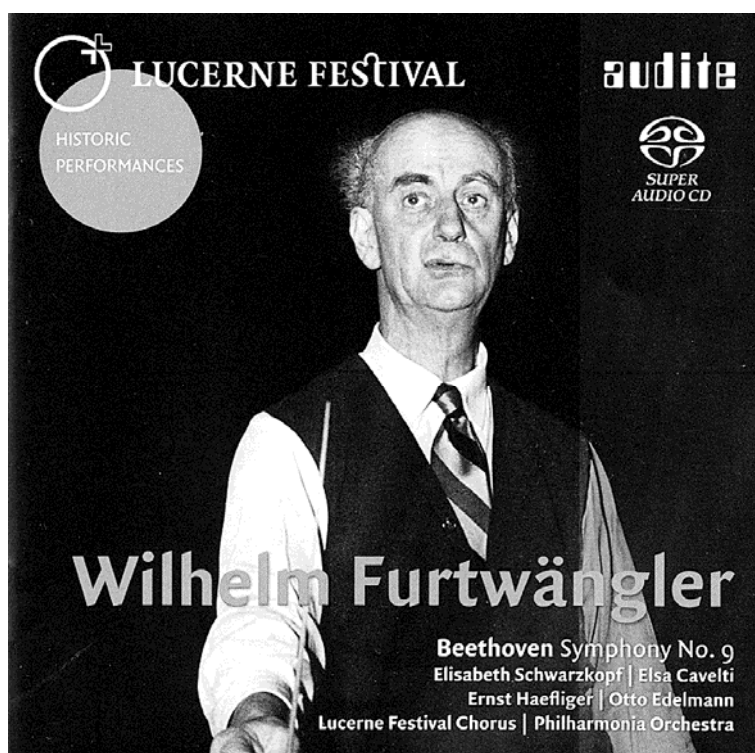
ロゼット・アンダイ (A)

アントン・デルモータ (T)

パウル・シェッフラー (Bs)

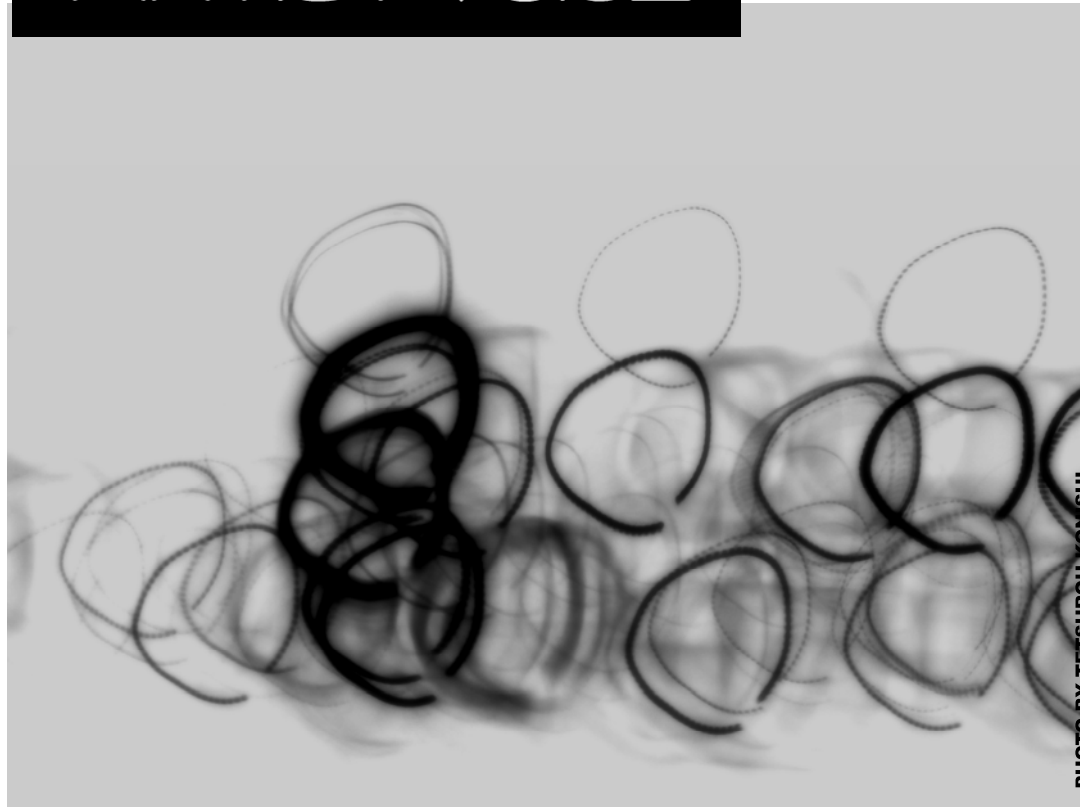
[キング KICC-1159] (CD2枚組)

1953年10月31日、ウィーンでのライブ録音。当時、ウィーン国立歌劇場で活躍していた名歌手たちが集められている。1952年11月ライブのベートーヴェン／交響曲第1番がカップリングされている。



【板倉重雄氏プロフィール】1965年、岡山市生まれ。広島大学卒業後、システム・エンジニアを経て、1994年HMVジャパン株式会社に入社。1996年8月発売のCD「イダ・ヘンデルの芸術」(コロムビア)のライナーノーツで執筆活動を開始。2009年9月、初の単行本「カラヤンとLPレコード」(アルファベータ)を上梓。





人・アート・思考塾（8） 作曲 小西徹郎

音楽の向こう側を見る

「ちびくろ・さんぼ」という絵本がある。（日本版）子供の頃に読んだこの絵本の中に、虎たちに襲われたサンボが身につけた服などを虎に差し出し、その戦利品を奪い合いしながら木のまわりをぐるぐる回っているうちに溶けてバターになってしまった、というシーンがある。挿絵では虎たちがぐるぐるまわりながら黄色くておいしそうなバターになってしまっている。虎たちがバターになってしまう、このイメージーションが私はとても好きだ。虎たちがバターになっていくそのプロセスを音をはじめ、様々なものでイメージすると、音楽の向こ

う側を見るきっかけを発見することができる。

光 は点であることが多い。光が線として見えるとき、そこにはおそらく時間を動かす膨大な力が働いているか、もしくは人間の眼が光の移動する速度よりもその速度を捕える能力が衰えているか？その2つだ。音については減衰音ではなく残響という視点でみると一点の音が線（残響）になるためには硬い壁面で大きな容積の空間が必要だ。これを作らなければ音の線は生まれえない。当然音の源の音圧と空間容積のバランスも大切だ。そう考えると花火の打ち上げ音は

相当高い音圧であることがわかる。壁がなくても残響を作り出せるほどの音圧なのだ。

今回の写真はカメラをグルグル回しながら夜景を撮影しネガポジ反転（白黒逆転）させたものだ。カメラを高速でグルグル回すことで点である光に時間と速度を与えて「線化」するのだ。大切なのは線になっていく、つまりトレースされていくということが大切で、この事象を音楽に取り入れていくこと、取り入れていくことで「音も常に瞬間瞬間に膨大な力がかかった状態で空気を揺るがせている」ということに気付くことなのである。音楽の向こう側とは外に向かうものだけでなく音楽の内側に、いや、音楽、音を発生させているものの細胞単位にまで顕微鏡を覗き込むように見ていくこともとても大切なのだ。デジタル技術で光の軌跡をトレースソフトで追いかけたり、デジタルリバーブで音場を作ることは可能ではあるが、その大元である本来の空気の振動や我々の周りに常にある「限界」というものを知ることが音楽の向こう側を見るきっかけになっていくことを忘れてはいけない。

「もうひとつの音楽の向こう側」
絵画作品を観るとき、画布を通り越したところまでイメージが広がっていくという観方をしている時間が好きだ。遠近画法が、世界観が、ではなく画布の裏側やその先に広がっていく立体的、もしくは感情的イメージのことだ。確かにマチエール、テクスチュアから感情的なもの



は読み取れるし筆の速度から空気のキレを読み取ることもできるが絵画の先に続くイメージを自分の中で巡らせていくことで更に楽しい鑑賞時間となるのだ。音楽についても絵画鑑賞と似たような感覚で聴いているし、その感覚で音楽を作ったり空間も作っている。音楽においても技術や技法ではなく音、または音楽、そして音の源が持つアトモスフィアを感情に見立ててイメージし、表現や作品、空間に還元していく。つまりテクスチュアに潜む感情を読み取り、それを自身の表現の中で自由奔放に走らせる、ということだ。もっとわかりやすく言えば音楽以前に音自体がストーリーを持つということだ。

またもっと更に奥を突くと、音楽の向こう側に音があり、その音に潜むように人や環境、感情が見えてくるのだ。

「表情」にはいくつかの面がある。喜怒哀楽や寒暖、硬質軟質などいつも対極にあるものが「同居」している。冷たさとあたたかさ、そしてやわらかい手触りでありながらも尖っている、そんな音楽や空間表現をしたい。芸術はそんな矛盾の中で生まれてくる、そういうものだ。全てが理路整然としていて常に完璧なロジックによって固められている芸術は見事ではあるが魅力的ではない。矛盾、対極のはざままでジャストローの「あひる・うさぎ」の絵を観るがごとく、あひるとうさぎの間を「同時」に行き来していきたいのだ。

こにし・てつろう 日本音楽舞踊会議理事
タイトルロゴ：前川久美子
(日本出版美術家連盟 賛助会員)

中国・広州から電子オルガン音楽の世界発信

研究：阿方 俊

本誌、一昨年12月号で“広州・星海音楽学院、電子オルガン音楽のオリンピックを開催”というキャッチフレーズで「2012 広州国際電子キーボードアーツフェスティバル」および「第2回中国音楽大学電子オルガン発展シンポジウム」が華々しく開催されたことをレポートしたが、今年もまた11月15-21日、星海音楽学院で開催された。今回の大会の内容は「2014 ヤマハカップ電子オルガンコンクール」(15-17日)と「電子キーボードアーツフェスティバル」(18~21日)。40名の審査員の多くはコンクール前日の14日に広州入りし、フェスティバルの閉会式の翌日の23日に帰るという9日間に渡る長丁場なものであった。



校門入口から図書館、学内主要通路に「祝電子キーボード芸術フェスティバル」の横断幕。



写真上：関係者の車にも宣伝の文字が祝賀ムードを高めていた。

電子オルガンコンクールとフェスティバルは以下の内容で行われたが、この中からコンクールと電子オルガン講師によるコンサートを紹介したい。

11月	内 容
14(金)	参加登録 コンクール演奏順番抽選会
15(土)	電子オルガンコンクール予選(地方大会通過者) 参加者 405名 審査員 40名
16(日)	同 上
17(月)	本選、入賞者発表 授賞式 優勝者コンサート
18(火)	フェスティバル開会式 学術講座(阿方俊、郭宗愷) コンサート(窪田宏)
19(水)	学術講座(鮑元愷、李未明、M. マンノ) 討論会(日中電子オルガン交流30年史) コンサート(電子オルガン専攻生選抜)
20(木)	演奏マスター講座(内海源太) 学術報告(音楽学院電子オルガン講師代表) コンサート(内海源太、楠田しおり)
21(金)	研究討論会(電子オルガン科の今後) 閉会式 コンサート(電子オルガン講師)
22(土)	解散

ここで第一の特色として挙げられるのは、組織委員会に主催者である星海音楽学院の唐永葆院長が会長に、また副会長に以下の協賛団体の音楽学院(音楽大学)や芸術学院(音楽学部)の副院長12名が顔を並べ、学主導による産学協同の形が取られていることである。

主催：星海音楽学院 ヤマハ（中国）

協賛：瀋陽音楽学院、四川音楽学院、天津音楽学院、武漢音楽学院、西安音楽学院、中国音楽学院、広西芸術学院、吉林芸術学院、南京芸術学院

コンクール審査員は、音楽学院電子オルガン科の主要なメンバーに加え、協賛団体の院長や副院長、中国電子キーボード学会やアジア・パシフィック電子キーボード協会の会長や事務局長、それに指揮者、作曲家、ピアニストなど多彩な顔ぶれが加わったもの。この企業主導と異なる学主導の姿勢が電子オルガンを専門に勉強している音大生の積極的な参加やコンクールに続くフェスティバルへの多くの指導者の参加に結び付き、フェスティバルの盛会をもたらした大きな要因であろう。

得てして電子オルガンというとソロのイメージが強いが、このコンクールでもソロの参加者が419名と多かったのだが、重奏部門でも中国の琴やヴァイオリンなどとの共演が87組もあったことは特記されることだろう。



またフェスティバルの最後を飾ったエレクトーン講師によるコンサートでもデュエットが3組出演し、中でもエレクトーン5台による吉林芸術学院電子管弦楽団（指揮、郭宗愷/台湾・東海大学ピアノ科教授）とソプラノ司馬麗子/紹興大学客員教授によるオペラアリア、ヴェルディの運命の力から「神よ、平和を与えたまえ」とウイグル民謡（一杯美酒）の共演はバックの歌い手の大型スクリーン映像も加わり聴衆を魅了

した。（写真左上）



プーランクの2台のピアノのための協奏曲では同じく、吉林芸術学院電子管弦楽団にピアノ：艾嘉惠/台湾・東海大学ピアノ科教授、孫鵬傑/星海音楽学院附属高校ピアノ科主任、指揮：郭宗愷/台湾・東海大学ピアノ科教授との共演であった。（写真左下）

ピアノを演奏した孫鵬傑ピアノ科主任は、中国のヤマハアーティスト6名の一人であるが、今回はじめてエレクトーンアンサンブルと共演し

た印象を次のように語ってくれた。“私はピアノコンチェルトを演奏する機会が比較的多くあり、並のオーケストラとの共演も数多くある。一流のオーケストラは別として、オーケストラの楽器群のバランスの悪さや音程が定まらない場合に出くわし、それらに気を取られ自分のピアノに集中できないことがよくある。その点、今回はモニタースピーカーからバランスの取れた音を聞くことができたため音楽的満足感があり、この演奏形態の可能性を感じる事ができた”これらのことは、電子オルガンによるオペラやピアノコンチェルトがこの国で日常的になる日も近いことを物語っている。

コンクール、フェスティバル全体を通して、今の中国の電子オルガン音楽界が大きく羽ばたく勢いを肌で感じ得た、充実した9日間であった。

（あがた・すぐる 本会研究会員）

《明日の歌を》— 楽友邂逅点ガクユウカイコウテン —

橋川 琢

第十一回 五感の季節……1997年秋からの呼び声(1)

情勢厳しい「今」のただ中で日々模索する音楽人・芸術家。自ら信じる《明日の歌》を奏でながら発し続ける「現場」の声・その後ろ姿は、ともに旅する友のエールに似ている。

十一回目は、「五感の季節」について。随想あるいは自由筆記の感覚で記したい。



■橋川 琢（作曲家・日本音楽舞踊会議理事）

作曲を三木稔、助川敏弥の各氏ほかに師事。文部科学省音楽療法専門士。文化庁「本物の舞台芸術体験事業」に自作を含む《羽衣》(Aura-J)が採択される。『新感覚抒情派（「音楽現代」誌）』と評される抒情豊かな旋律と日本旋法から派生した色彩感ある和声・音響をもとにした現代クラシック音楽、現代邦楽作品を作曲。現在、諸芸術との共作を通じ、美の可能性と音楽の界面の多様性、さらに音楽の存在価値を追究している。

■プロローグ：1997年秋からの呼び声

秋の透明な日差しの中、キンモクセイが、朝の冷気の中、香っている。かつて実家に咲いていたキンモクセイがいつも思い出される。季節の声、五感に染みているなと感じる。

初秋の声を聞くと、ヨーロッパを思い出す。1997年に一人、放浪した時を。さらに、季節が進み晩秋の雨の肌寒い季節になると、その10年後、研修で訪れたストックホルムの街やウプサラのバス停を思い出す。

季節の声、こうして呼び覚ます。五感に刻まれたあの季節を。

■鉄路のあなたへ

1997年秋、筆者は欧州鉄路の旅のただ中にいた。放浪の旅の年であったのだろう。その年の春、大学の休み期間を使って自転車で神奈川～名古屋間を走破したばかりであった。心の中では旅の荷解きをせず、そのままパスポートを取得して、秋、Eurail pass（ユーレイルパス）とトーマスクックの時刻表、地図一枚と少しの本だけで、ヨーロッパに単身旅立った。

宿泊する場所どころか、回る国も決めていなかった。

調べ始めたら調べた場所、決めた景色しか見ないで終わる可能性があった。歴史的な建造物や石碑には、背負ってきた物から学ぶ重要な意味があるが、それはまず逃げたり消えたりしない。それはもっと高齢になってからでも良いと思った。観光地に追われる旅はしたくなかった。貧乏旅行にいわゆる有名な景勝地観光は無縁の物と、薄い財布を見ながら割り切っていた。

それより、私は、人が観たかった。それも同世代の人間を。同世代の外国の自分たちが、何を見ているのか。どこから来て、何を見て、どこへ行こうとするのか。宿泊場所も、行った国のユースホステルを当日朝予約すればいいじゃないか。泊まられなかったら、夜行列車、国際列車に乗って、夜移動してしまえばいいとも。実際そのような旅になった。

■放浪という事

定住者と放浪者、居住者と旅人。視座により、見える世界の意味も変わる。同じ「外国人」の中でも、留学生と旅人の位置は違う。旅人の中でも、定住型と放浪型では更に違う。私は放浪型の旅人であった。感性に任せて歩き出会ったもの、それでも見られたものが正解だと信じる事にした。これは若さだったのだろうか。

まだユーロが無かった時代。通貨の使い方を感覚的に覚えたと思ったら、もう次の国へ。実際そんな旅だった。そのくり返しで短い期間の間に、いつの間にか7カ国回っていた。終いには、今日の軽食代とユースホステル代だけ手元であればいいさと、気楽に動く事にした。

とにもかくにも20世紀の世紀末のヨーロッパの光景を見ておきたかった。それは、自分の手足を伸ばし、世界を掴もうとするシエマ獲得の初期課程の努力でもあり、自身の学んだ知の確認でもあり……。西欧は透明で少し肌寒い秋とともに迎えてくれた。

■感受性と知性

感受性が、知性の代わりにすると司馬遼太郎は記した。

『譬（たと）えれば、よく澄んだ池の面のようなものであるかもしれない。感受性が知性の代用をするには、私心の曇があってはならず、つねに高い透明度を保っていなければならない。』

旅の途中、不思議だった。

相手が何を言っているかはわからない。こちらの言語もどうやら通じていない。しかし、言葉をやり取りしているうちに、互いに言いたい事は何となくわかるという経験が何度もあった。これは、一人旅という特殊な環境の中において、五感と神経がキリキリと締め上げられるような旅であったから、自我などというものは消え、全

ての感覚がセンシティブ（敏感）になって、神経と感覚がむき出しで歩いていたようなものだからだろうか。感受性が、知性の代わりになしてきてくれたのだろうか？今もってその答えはわからない。



1997年当時、放浪中の筆者

■自分探しというもの

旅の中盤、パリの夜。エッフェル塔の見渡せる広場。そこで青年がフルートを吹いていた。私と同年くらいだっただろうか。天には月、背にはエッフェル塔。お金を期待する帽子のたぐいは置いていなかった。どうやら純粋な個人練習のようだった。同じフレーズを、あきもせず、何度も何度も吹いていた。それは練習の気迫を超え、自分の確固たる立ち位置を模索しようとする姿でもあり……。

「自分探し」という言葉は手あかがついているようでいながら、実はやはり常に新しい。青年がこの世にいる以上、いつでも、まだ。一見青年期にありがちな形而上概念でありながらも、実際は血肉の実感を伴ったキーワードとしてこれからも語られ続けるだろう。私の場合、旅を終え、大学で哲学や思想史の勉強をしているときに、自分とは探すのではなく自分が創るものだと気がついた時、自分探しは終わり、芸術が始まった。

■2014年、秋

2014年、秋。五感に刻まれた季節は、20年近くたった今も変わらず、私の心に響く。気がつけば、神経に直接書き込まれた、季節に反応する体になっていた。2014年、秋。エッフェル塔を背景に練習していた彼は今、どこで吹いているのだろうか。何を背に。誰を前に。

※ 次回は「五感の季節……1997年秋からの呼び声（2）」
感受性と『もう一枚の地図』について

第十回 山田流箏曲 山木七重リサイタル

11月5日（水）、平成26年度（第69回）文化庁芸術祭参加公演「第十回 山田流箏曲 山木七重リサイタル」が紀尾井小ホールにて開催された。山木は山田流箏曲御三家の一つ、山木派家元・六代山木千賀の長女。

曲目は、1. 「橋姫」 2. 「忍ぶ草」 3. 「長恨歌」。の三曲。

演奏は箏：山木七重、笛：藤舎推峰、箏：小林千佳子、三絃：山登松和（表記は当日出演順）による。

この日のプログラムは、助演の予定であったが五月に急逝された古典三味線演奏家の荻江里泉氏への感謝と哀悼の祈りの演目で、全体を通して追善の意を込めて演奏された。

「橋姫」は『源氏物語』の宇治十帖を題材とした、箏組歌。年老いた我が身を忍び、秋の風物が淋しくやるせなく感じられる事をうたった、十六代越前藩主の松平春嶽作詞「忍ぶ草」では、演奏するにあたり節回しや手付けを一から研究するなど、伝承の整理もしたという。また、「長恨歌」は、唐の玄宗皇帝と楊貴妃の悲恋の物語で、山田流の奥四曲とされる大曲で、見事に弾きこなしていた。終始、山木の想いの伝わる正確で格調の高い演奏が、紀尾井小ホールを包んでいた。また、助演も的確な演奏で、山木を見事に支えていたことを特筆したい。

山木のこれからの更なる活躍に期待したい。〈K〉



『音楽の世界』11月号の訂正

浅岡弘和氏の名前が浅岡秀和と誤って表記された箇所が多数ありました。

タイトルの後の名前表記（表紙2箇所）、（目次2箇所）浅岡秀和→浅岡弘和（正）

P38 のタイトルの下の名前 音楽評論：浅岡秀和（誤）→音楽評論：浅岡弘和（正）

p35/P45 文末のかな表記（あさおか ひでかず）（誤）→（あさおか ひろかず）（正）

これらはすべて編集長の記憶違いが原因で生じた初歩的なミスです。

浅岡弘和氏および読者の皆様に深くお詫び申し上げます。

日本音楽舞踊会議ピアノ部会公演 第28回公演 ～秋の日・ピアノに集う～

去る11月15日、原宿アコスタディオにて開催されたピアノ部会公演を拝聴しました。ご依頼を受けこの小文を書かせて頂くことになりましたが、ここに記すのは同じくピアノを演奏する立場からの感想です。どんなところにこだわりや感動のポイントを置かれていらっしゃるのだろうと想像しながら楽しく聴かせて頂きました。様々な演奏解釈、自分にはない表現技法やアプローチを聴くことが私自身にとっても今後の演奏活動の糧となりますし、お互いにそうした立場にあることがピアノ部会の活動の意義目的だと思っております。また今回、音舞会に新入会された武居美和子さん、山上由布子さんのご出演もあり嬉しく思いました。

* 。 ・ ° . * 。 ・ ° . * 。 ・ ° . * 。 ・ ° . * 。 ・ ° . *

原宿アコスタディオは、原宿駅竹下口から徒歩数分の場所にあるビルのB2F、広さ50㎡のサロンホール。9月に木目調内装にリニューアルされたばかり。設置ピアノはベーゼンドルファー200。残響は多過ぎず作品や演奏を率直に楽しめる空間だと感じる。霞がかった淡い音色のppなど実現の難しい音の種類があることも感じたが、奏者の呼吸や語り口によって音楽の濃淡の変化は十分伝わってくる。

コンサートは37名の入場者を迎え、新井知子さんによるトークで会の趣旨や演奏者紹介を挟みながら丁寧に進行され、和やかでアットホームな雰囲気心地よかった。

最初に新井知子さんによるR.シューマン「パピヨン」。新井さんのパピヨン(蝶々)は穏やかな語り部による物語のよう。音楽を蝶のように飛翔させるにはこのような安定感や静けさが必要なのだと感じ聴き入った。序奏に続くWaltのテーマはじめ息長く丁寧に歌われるlegatoが美しい。3曲目はstaccatoに近いnon legatoでの演奏も聴いたことがあるが、新井さんは誇張された表現は選ばずフレーズの流れを重視されているように感じた。6曲目のように気分が頻繁に変わりコントロールが必要なものも繊細に弾き分けていらした。11曲polonaiseのテンポは少し早めにも思ったが中間部Piu Lentが幻想的で素晴らしかった。あっという間の楽しい音楽物語。

次は小崎麻美さんによるベートーヴェン「ソナタ第21番ワルトシュタイン」。全体を通じ和音の縦バランスが整然と洗練され、楽想変化のメリハリから作品に内在する構築の意志が伝わってきた。展開部3連符部分左手の動きなど細かなパッセージがさらに安定して聴こえるとより対位的面白さが伝わってくると思う。3楽章辺りからフォルテピアノの響きが聴こえ錯覚かと驚いた。小崎さんの古楽のご経験から自然にそのような響きを引き出しておられたのか…楽章冒頭の繊細なハーフペダル使用、ごく浅いタッチの使用、sfは楽器フレームの強度が足りないのではと思うほどの弦振動…。技巧的に困難な箇所が次々現れる楽章だが、即興的に生み出されているような新鮮さと喜びを感じた。

次は山下早苗さんによるショパン「バラード第3番」。山下さんのアプローチは、ひとつひとつのフレーズのなかに潜む微細な変化や揺らぎを逃さず、丁寧かつ淀みない歌い口によって、物語の劇的性格というよりも寧ろショパンの音楽のもつ高潔

な精神そのものを伝えているように感じた。主音で解決した変イ音が突然ドミナントに変化する部分などさりげなく洗練された表現で素敵だった。緊迫する *cresc.* 箇所ははじめ抑え気味にも聴こえたが、*c-moll* クライマックス部分やコーダが決して勇み足にならず着実丁寧な表現を貫かれており、演奏後の余韻は充実していた。劇性というのは奏者がことさら強調するものではなく自然と作品から滲み出てくるものと思いを新たにしたい。

前半ラストは 小崎幸子さんによる R. シューマン「ウィーンの謝肉祭の道化より Allegro」。主要主題に5つのエピソードが挟まれるかたちで進むこの曲の華やかで *Lebhaft* な性格がよく伝わってきた。リズム、和声感やデュナーミクをくっきり捉えていらっしゃり、第3、第5各エピソード後半の和声変化など繊細なペダリングに支えられ素晴らしかった。跳躍など難所も鮮やか。今回は Allegro のみの演奏であり全曲を通す場合とコーダの表現法を聴き比べてみたい。拍間やフレーズ終わりに少しの時間的揺らぎがほしいと感じられる箇所もあったが、さまざまな性格のエピソードが一同に会し行き交うような情景がみえ楽しく聴き入った。

休憩を挟み 武居美和子さんによるブラームス「スケルツォ」。ブラームス最初のピアノ作品で構築への志向性をもつ趣深い一曲。オクターブや重厚な和音による跳躍と軽やかな *staccato* が要求されるが、武居さんはクリアな深い響きで確実に弾きこなされていた。充分な脱力とフォームの安定、しなやかさの成せる音色だろうと発音のプロセスも想像し聴き入った。繰返しは省かず楽譜通り、Trio 部分は一貫したテンポがキープされ、全体の造型を大切にされていると感じた。第2 Trio 内、音域が拡大したテーマ再出は低音の支えによる響きの広がりも相俟って感動的だった。

次は 山上由布子さんによるハイドン「ソナタ Hob. XVI:46」。全体にスタイル感をもって丁寧に奏されていた。右手単音の長い旋律を左手2声で伴奏する1楽章冒頭は曲中の難所のひとつと思うが、山上さんは自然な爽やかさで表現されていた。*fermata* や突然の休符の間合いも味わい深い。展開部短調部分の劇的で情熱的な性格がより表に出ると味わいが増すように感じた。2楽章 *Adagio* は端正に表現され、3楽章は軽快なタッチ。旋律の抑揚や和声の力関係など確実に捉えていらっしゃるので、それらがより表出されても面白いのではと感じる部分もあったが、何より清楚でノーブルな雰囲気は際立っていた。

プログラムの最後は 原口摩純さんによるラヴェル「ソナチネ」。原口さんのもつ音色の多彩さや色合いの移り変わり、練りこまれた表現を堪能した。2楽章、多少拍の軽さがほしいと感じることもあったが、冒頭旋律の繊細な *articulation* や立ちのぼるような響きの *plus lent* 主要主題をはじめ、深い読込みによる音の造型に聴き入った。3楽章は、彫塑の意図が絶妙な具合で現れては消え次々と魔法のように音楽が引き継がれるさまがよく実現されていると感じた。5拍子主要主題へのふんわりとした移行の美しさに引きこまれ、適所で僅かに緩みをもたせることでより時間的空間的広がりが増すことを改めて感じた。全体に確信をもった凜とした表現が印象的だった。

(ピアノ部会 栗栖 麻衣子)

(公社) 日本尺八連盟第25回オーディション開催

京都に本部を置く日本尺八連盟が、第25回尺八オーディションを10月26日、京都アスニーホール（京都市生涯総合学習センター）で催した。

このオーディションは、尺八本曲（尺八本来の曲）・古典・新曲・現代曲の4曲をアンサンブルを含めて審査をして、合否を評議の上決定する。過去に4曲一度に合格をした人は、現在の副会長の永田憲山氏他数人しかいない。このようにオーディションは4科目合格しなければならないが、1回のオーディションで1科目でも合格した場合は終身有効で、全科目の合格期限はないが全科目に合格するのに15年掛った人もいる。古典から現代曲までそれぞれの曲を良く理解し演奏に反映させなければならない。このように西洋クラシック音楽の世界から見ても過酷なオーディションになっている。これらは奏者自身の精進の事もあるが、4科目合格すると連盟のコンサートに出演する道が開ける。

演奏審査に先立ち、会長の坂田誠山氏は「現代の一般の人達に邦楽の良さを再認識して頂くためにも、良い演奏家をどんどん世に出して、公の場で演奏するチャンスを与え、活動を活発にして頂くことを目標にしている。また、各人が地域に帰っても、日ごろ鍛え精進した力を発揮して、古典から現代曲まで合格という、このオーディションで得た自信をもって、邦楽の楽しさ及び良さを普及・伝承して頂きたい。」と話した。

審査委員は会長（前出）の坂田誠山氏・副会長の京都市立芸術大学名誉教授久保田敏子氏・同じく副会長（前出）の永田憲山氏・連盟技能研究専門委員石井透山氏と高橋雅光（作曲）で審査を行った。オーディションの運営は、目から鼻に抜けるほどの敏腕な副会長の池内修山氏が中心となり、事務局から竹田紀子氏と倉橋真須美氏が参加することにより、用意等万全の態勢で催された。

課題曲は、都山流尺八本曲＝初代中尾都山作曲「^{こうげつちょう}懐月調（こうげつちょう）」・古典＝石川勾当作曲「八重衣」・新曲＝山本邦山作曲「壺越」・現代曲＝佐藤敏直作曲「片足鳥居の映像」の4作品で、このうち古典「八重衣」は尺八・三味線・一三絃箏との3曲合奏。新曲「壺越」は尺八と一三絃箏との二重奏で演奏する。

今回の課題曲は、難曲が並び得点を伸ばすのが大変難しい現状にあったが、受験者全員が精進と努力の成果を惜しみなく発揮した。その結果、三重県支部の北川裕山氏と四国支部の星川運山氏の2名の方が、今回の合格を持って全科目の合格となった。その他の方々は再度挑戦となる。

このように日本尺八連盟は古典や本曲の演奏のみならず、現代曲も斬新に取り入れ、現代の聴衆にも楽しく満足して尺八及び尺八音楽・邦楽を聴いて頂けるように、演奏技能のレベルアップのためにこのようにオーディションを催したり、コンクールを開き、優秀な演奏者には文部科学大臣賞等を授与しその栄誉をたたえたり、永

年功労者への表彰・免許状を授与したり、年間を通じて講習会や研修会を開き、会員の発展のために尽力を尽くしている。それが尺八普及に繋がるからである。

その他の日本尺八連盟の活動を紹介（一部ではあるが）すると、東日本大震災以降それまでの小中学校訪問での演奏体験活動や、日本の伝統音楽等の普及活動のほか、「文化芸術による復興推進コンソーシアム」に加入して、被災地での邦楽演奏・尺八寄贈等の復興支援活動も行っている。また、連盟は全国に支部を持っていることから、各支部でも講習会・研修会を催している。

12月14日には広島で広島支部が中心となり「全国大会 in 広島」を開催する。今度はプログラムにジュニア（小中学生）を演奏参加させることにより、多くの聴衆の前で大人と一緒に大舞台に乗る醍醐味を経験させ、これからの邦楽人を育成していくことも、視野に入れてのコンサートである。これらの一つ一つの活動が将来の尺八及び邦楽の発展にも結び付いていくことを期待する。

＜神奈川邦楽合奏団第6回定期演奏会を聴く＞

日本尺八連盟会長の坂田誠山氏が統括する邦楽合奏団、ドルチェグループの一つである神奈川邦楽合奏団の定期演奏会を、11月1日神奈川県立音楽堂で聞いた。

“邦楽って楽しい？—もちろん”をテーマに、邦楽を現代の家庭の隅々迄に浸透させるべく、邦楽の大衆化を望む活動を行っている。

曲目は、坂田誠山作曲尺八独奏曲「悼み」・石井由紀子作曲合奏曲「海鳴り」・音楽と語り「こぶじいさま」の世界（語り石澤徹＝俳優＝テレビ水戸黄門等に出演）・ジュニアのジブリ☆千と千尋とトトロポニョ・横浜物語（委嘱初演）・高橋雅光作曲「早蕨の詩」を演奏した。（司会は井沢英子氏が担当）

ここでもジュニア（小中学生）＝千と千尋とトトロポニョへの演奏参加により全体的に家庭的な雰囲気になった。

石井由紀子作品の音楽と語りの「こぶじいさま」は、日本の民話を邦楽器の演奏にのせて、石澤徹が民話風じいさまの出で立ちで、動きを交えて語った。

横浜物語は初演で、第3章に横浜の開港に因んで、ジャズ風な要素を取り入れた楽しい作品である。

神奈川邦楽合奏団は、須田朗山氏（事務局長）を中心として、野田頌翁山氏・長瀬寿賀子氏（演奏会担当）堀保之氏・奥田恵美子氏（総務担当）・中沢兼山氏（ジュニア担当）が中心となって、邦楽の楽しさをより多くの人々に聴いて頂けるよう企画・運営している。

高橋雅光（作曲）

室内楽の夕べ

～深沢亮子と室内楽の仲間達～

12月5日（金）午後7時開演 音楽の友ホール
主催：日本音楽舞踊会議 後援：月刊『音楽の世界』
実行委員長：北條 直彦

《プログラム》

助川敏弥 Toshiya Sukegawa

ヴァイオリン、チェロ、ピアノのためのトリオ（2011作品 初演）
Trio for Violin, Violincello and Piano (Vn,Vc,Pf)

F.Schubert

アルペジオーネ・ソナタ イ短調 D. 821
Sonate für Arpeggione und Klavier a-moll D.821 (Va,Pf)
(休憩)

W.A.Mozart

ピアノ四重奏曲第一番 ト短調 K. 428
Quartett für Klavier und Streichtrio No.1 g-moll K.428 (全員)

深沢 亮子 (Pf) / 恵藤 久美子 (Vn) 中村 静香 (Va) / 安田 謙一郎 (Vc)



深沢 亮子（ピアノ）

15歳で日本音楽コンクール首位受賞。ウィーン国立音楽大学に留学し首席で卒業。1961年ジュネーヴ国際音楽コンクール1位なしの2位。以来、ムズイクフェライン黄金の間やコンツェルトハウス等で度々オーケストラとの協演を始め、日本、ヨーロッパ、南米、アジアの諸国で精力的に演奏活動を行い、日本の作品も度々紹介している。また、国際音楽コンクールや日本音楽コンクール他の審査員を務める傍らラジオ、TVに出演。数多くのCD、著作、楽譜の出版。2010年にはデビュー55周年記念リサイタルを春秋東京にて行ない好評を博す。日本音楽舞踊会議代表理事。



恵藤 久美子 (ヴァイオリン)

3歳より母にピアノを、5歳より父にヴァイオリンの手ほどきを受ける。7歳の時、斎藤秀雄氏の薦めにより、ヴァイオリンの道を歩み始める。同時に桐朋学園「子供のための音楽教室」鎌倉分室へ入室する。ヴァイオリンを鷺見三郎、鷺見健彰、海野義雄の各氏に師事。室内楽を黒沼俊夫、斎藤秀雄両氏に師事。第41回日本音楽コンクール第2位入賞。

1972年、兄、堤剛と「二重奏の夕べ」を、東京とカナダのオンタリオにて開催。1979年、リサイタルで弘中孝氏と共演。2003年、2004年、2005年、2

月深澤亮子氏、安田謙一郎氏とピアノ、ヴァイオリン、チェロの夕べを開催。

2002年7月には、深澤亮子氏とヴァイオリンとピアノの夕べを開催。2004年6月中野洋子氏とデュオコンサートを開催。東京フィル、新日本フィルとメンデルスゾーンの協奏曲、札幌響とシベリウスの協奏曲、山形響とモーツァルトの協奏曲、桐朋学園オーケストラとブルッフの協奏曲を共演。その他アマチュアオーケストラとの共演も数多い。

1975年より約10年間、桐五重奏団のセカンドヴァイオリンとして活躍する。また、1980年より2年間山形交響楽団の客演コンサートマスターとして在籍する。現在、アンサンブル・アルス・ノバ コン서트マスター。桐朋学園大学特任教授。日本音楽舞踊会議会員



中村 静香 (ヴィオラ)

桐朋学園大学音楽学部を首席で卒業後、文化庁芸術家派遣在外研修員としてジュリアード音楽院に留学。第52回日本音楽コンクール第一位。及び増沢賞、レウカディア賞、黒柳賞受賞。第29回海外派遣コンクール特別表彰。これまでにNHK交響楽団等、各オーケストラと共演し、各地の音楽祭にも出演している。2003年に大垣音楽祭でヴィオラのソロ・デビューを果し、その後はヴァイオリンとヴィオラ双方で活躍の場を広

げている。「シューベルティアード〜ピアノ：深澤亮子」等のCDをリリース。現在、桐五重奏団、水戸室内管弦楽団、サイトウ・キネン・オーケストラのメンバー。東京音楽大学准教授、フェリス女学院大学非常勤講師。日本音楽舞踊会議会員。



安田 謙一郎 (チェロ)

1955年斎藤秀雄に師事。1966年第3回チャイコフスキー国際コンクール第3位入賞。ガスパール・カサドに師事。1968年よりピエール・フルニエに師事。1973年以降、ヨーロッパ各地で、リサイタル、コンチェルト、レコーディングなど多方面で活躍、74年小澤征爾指揮サンフランシスコ響と共演。プラード・カザルス、サン・モリッツ、モントルー、グスタード・メニューインなどのフェスティバルノレに参加。1986年には安田弦楽四重奏団を結成、クワルテットの活動にも多くの力を注ぎ、80曲におよぶハイドンの弦楽四重奏曲全曲演奏、ベートーヴェン年代順室内楽の演奏会等、意欲的なコンサート活動を続

けている。日本音楽舞踊会議会員。

《曲目解説》

助川敏弥 ヴァイオリン、チェロ、ピアノのためのトリオ

この曲は2011年から2012年にかけての作品である。私はピアノのソロ曲を多く手がけ、そのほか、単数の絃楽器とピアノの曲を幾つか作ったが、複数の絃を含む曲を望むようになり、ピアノをまじえてTrioとした。

絃楽器は旋律を歌う楽器である。ピアノの役割については説明は不要である。楽器にはその本性に合った楽案がある。鳥が空を飛び、馬が地をかけるようなものである。それぞれの楽器がその本性を持ち、歴史の中でその音楽を生み出してきた。この曲でも私が目指したものは、三つの楽器が体内に宿す本来の音楽を自然に歌いあげることであった。楽章の切れ目はなく、全曲で8分程度の中曲である。今回が初演であり、三人のすぐれた奏者が歌を引き出してくれることを期待している。

(助川 敏弥)

シューベルト アルペジオーネ・ソナタ イ短調 D821

アルペジオーネは、1824年にウィーンのJ.G.シュタウファーが考案した楽器で、ギターと同じ調弦によるヴィオラ・ダ・ガンバである。フレット付の6弦の楽器で、弓はチェロと同じように用いて演奏する。19世紀初期に流行した。ギターのように、簡単な旋律に和音の伴奏をつけて演奏されたと考えられている。この楽器のために書かれた唯一の本格的な作品といえるのが、シューベルト(1797-1828)のアルペジオーネ・ソナタである。アルペジオーネが考案されたその年(1824年)に、唯一のアルペジオーネ奏者であったヴィンチェンツ・シュースターのために作曲され、シュースター本人が演奏した。シューベルトは彼のために他にも数曲を作曲している。

現在では、チェロのレパートリーとして定着しているが、本日はヴィオラで演奏される。全3楽章。

第1楽章 アレグロ・モデラート イ短調

ピアノが提示する第1主題に続いて、アルペジオーネ（ヴィオラ、以下略）がそれを確保する形で登場する。平行調で現れる躍動的な第2主題との対比も聴き応えがある。第2主題には、アルペジオーネの持つ音域を全て使うような華やかな分散和音がある。

第2楽章 アダージョ ホ長調

第3楽章への導入的役割も持つ緩徐楽章。ピアノは情景描写に徹し、アルペジオーネが朗々と主旋律を歌う。シューベルトのリートの世界がそのまま再現されたような書法で書かれている。アルペジオーネによるレチタティーヴォのような旋律でそのまま第3楽章へと引き継がれる。

第3楽章 アレグレット イ長調

全3楽章中、もっとも規模の大きなフィナーレ楽章。ロンド形式で書かれ、イ長調の主題と二短調の主題を対比させた後は、軽快にクライマックスへと展開していく。

モーツァルト ピアノ四重奏曲第1番 ト短調 K. 478

W. A. モーツァルト(1756-1791)のピアノ四重奏曲はこの作品を含め、2曲しか書かれていない。1785年にモーツァルトの親しい友人で出版者でもあったホフマイスターから3曲のピアノ四重奏曲を依頼されて作曲された。この第1番は作曲後、ただちに出版されたが、ホフマイスターは、この第1番を「公衆には難しすぎる」と考え、それを聞いたモーツァルトは「もう作曲しても売れないだろう」と、自ら契約を解除した。そして連作を断念し、続く第2番は他の出版社（アルタリア）から出版された。

この当時、弦楽四重奏という編成は、音楽愛好家でも楽しめる室内楽として家庭内にも普及していたが、モーツァルトは、あえて流行に乗らず、この編成に芸術性を追求した。この第1番は、出版後に愛好家たちによっても演奏されたが、当時の雑誌編集者は、「この作品は二流の演奏家の手にかかる」と聴けたものではない。優れた音楽家によって演奏されてこそ価値のあるもの」という内容の記事を残している。全3楽章。

第1楽章 アレグロ ト短調

ソナタ形式に拠る。厳かな雰囲気の中に、情熱を秘めた第一主題が提示される。展開部では、この主題のモチーフを用いたカノンが繰り広げられる。

第2楽章 アンダンテ 変ロ長調

この緩徐楽章もソナタ形式を用いている。推移句に、第1楽章の面影が見られる。

第3楽章 アレグロ モデラート ト長調

長調によるロンド・フィナーレだが、天真爛漫な性格の楽章ではない。主題に半音階を用いるなど、少し憂いを秘めた印象を与える。第1楽章の影のある性格を反映させたかのような終楽章である。

(解説：湯浅玲子)

読者の皆様へ 『音楽の世界』 刊行体制変更のお知らせ

『音楽の世界』は1962年に創刊して以来、50余年の間、月刊誌として刊行続けてまいりましたが、来年2015年4月から刊行体制を変更し、季刊として毎年4回発行することになりました。過去においても、月刊から季刊に変更する議案が提出されたことがありましたが、その時は期が熟さないという判断のもと、月刊体制が継続されました。

しかし、厳しい経済環境、変化する社会状況を注視し、その上で本誌をより良い状態で継続させるための道筋をつけるには、季刊誌として再出発することが好ましいという結論に達し、10月27日に開催された臨時総会において、『音楽の世界』の季刊化が正式決定いたしました。前述したように季刊化の実施は来年4月からとなりますが、来年の1月号～3月号は月刊として発行します。従って来年の発行は月刊3回、季刊3回の計6回となり、2016年から年4回の発行で固定されます。

季刊に変更後の発行月は、冬号（1月）、春号（4月）、夏号（7月）、秋号（10月）となります。刊行体制の変更前後は、体制移行のための事務処理など難しい問題もありますが、可能な限り読者の皆様にご迷惑をかけず、スムーズに移行出来るようつとめますので、ご理解とご協力のほどお願い致します。

なお、季刊となり、経済的、時間的に出来たゆとりを、本誌の誌面の向上につぎ込み、より魅力的な雑誌とするよう努力する所存ですので、引き続きご愛読下さるようお願い申し上げます。そしてこの機会にさらなる読者拡大を目指すつもりですので、ご協力いただければ幸いに存じます。なお季刊後の価格は1部800円を予定しておりますが、この件につきましては、来月号で出版部よりお知らせします。

日本音楽舞踊会議季刊誌『音楽の世界』編集長 中島 洋一

☆*+★+*☆*+★+*☆*+★+*☆*+★+*☆*+★+*☆*+★+*☆*+★+*☆*+★+*☆

コラム 高倉健さん追悼

高倉健さんが亡くなった。男性的魅力の人だった。つらいことも、苦しいことも、そして、自分だけが嬉しいことも、みだりに表面に出さず、じっと我慢する所が男らしい自制心の人だった。音楽に限らず、芸術芸能分野の人たちはとかく自己顕示性が強い人が多い。自分の宣伝、他人との競争心、そして、その反面のひがみ、なかには露骨な人もいる。こういう世界に棲んでいると、健さんのような人柄はひときわ美的で心惹かれる。かつてな連想だが、ブラームスの音楽を思い起こしてしまう。健さんは1931年、昭和6年生まれ。私たちの同業では、林光、諸井誠と同年である。この前後は存在感の豊かな人が多い。少年期に戦争と動乱を経験したからだろうか。合掌。(SKG)

新年会のご案内

今年も、恒例になりました1月7日の新年会をご案内する季節となりました。

創立52年目の今年は「邦楽部会」も発足し、11回の演奏会、月刊「音楽の世界」、会報「エコー」の発行と、各分野が例年にもまして活発な活動を続けて来る事が出来ました。

来年2015年には例年の演奏会に加えて、会場の改修で遅れておりました、各部会合同公演「日本音楽舞踊会議 CMDJ 50周年記念演奏会」を6月14日(日)に東京文化会館小ホールで開催します。

また、月刊「音楽の世界」は、発行回数を減らし、季刊「音楽の世界」となりますが、内容体裁共に充実させた雑誌で有り続けようと編集部も張り切っております。

2015年1月7日の新年会は、気分も新たに2年前に竣工したばかりの「新宿イーストサイドスクエア」にある中華「祥龍房」新宿イーストサイドスクエア店で行います。

会員の方々はもとより「音楽の世界」読者の方々やご家族もお誘い合わせの上、いつもの、打ち解けたおしゃべりと美味しいお料理を楽しみましょう。

日本音楽舞踊会議 理事長 北川曉子

記

日本音楽舞踊会議 2015年 新年会

【日時】2015年1月7日(水) 18:00~20:00

【会場】中華「祥龍房」新宿イーストサイドスクエア店

【会費】5,000円

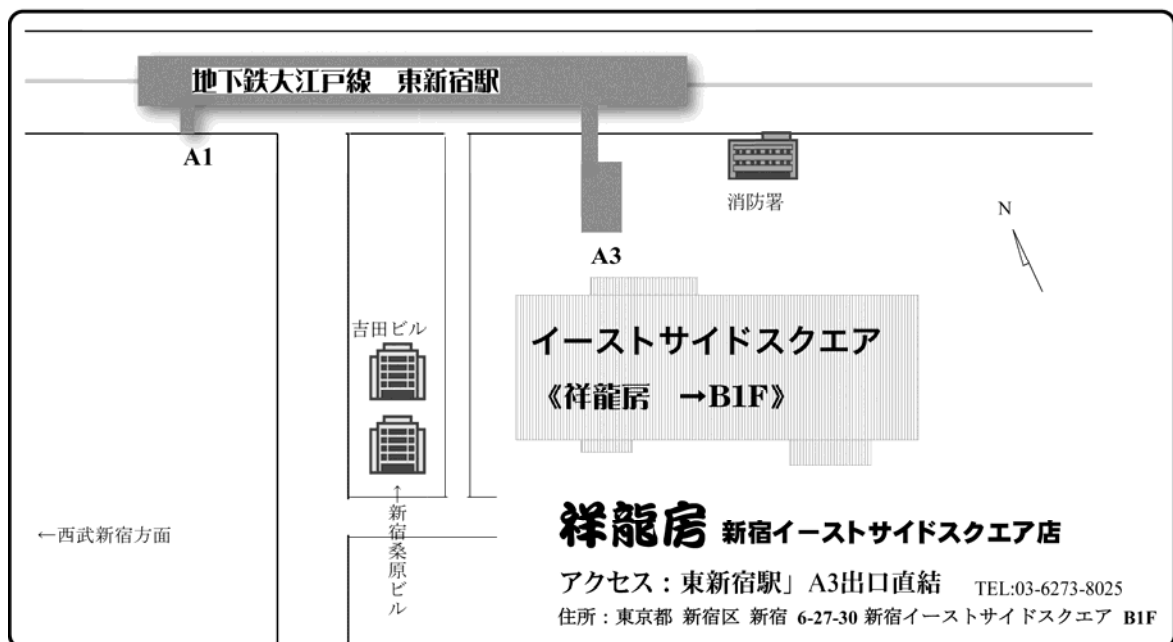
会場住所：東京都新宿区新宿6丁目27-30 新宿イーストサイドスクエア B1

電話：03-6273-8025

アクセス：副都心線・都営大江戸線「東新宿駅」A3出口に直結

丸ノ内線・副都心線・都営地下鉄新宿線「新宿三丁目駅」E1出口徒歩6分

(下に掲載した地図を参照)



会と会員の情報

1. 臨時総会報告

諸般の情勢から、月刊「音楽の世界」の50余年続いた月刊体制での発行を続けることが難しくなって来た現状から、季刊に変更したく、会員の同意を得るための臨時総会を2014年10月27日(月)新宿文化センター第5会議室にて実施した。

総会は、北川暁子理事長を議長として、助川敏弥代表理事の挨拶を兼ねた五十余年の経過解説に始まり、2時間に及ぶ詳細に亘る論議の結果、季刊「音楽の世界」として出発する事を出席者全員賛成で決議し、深沢亮子代表理事の「色々な意見が出て、建設的でポジティブな方向性を感じました。現在の財政的、時間的、労力などの問題を考え併せても季刊にすることはやむを得ないことと思います。より良い「音楽の世界」で有るためにはこのようなかたちで行くのがよいかと思います。」との挨拶で締めくくられた。

決議に従い本誌は2015年4月(春)号より、季刊(年4回)発行となりました。実施の詳細やこれからの抱負などは今月号誌面にて編集長より申し上げます。

2. CMDJ 会と会員のスケジュール

2014年 12月

5日(金)室内楽のタベ～深沢亮子と室内楽の仲間達

深沢亮子(pf) 恵藤久美子(vn) 中村静香(va) 安田謙一郎(vc)

【音楽の友ホール 19:00 開演 4,500円会員割引あり】(裏表紙参照)

8日(月)12月度定例理事会 【会事務所 19:00～】

9日(火)現代作曲家グループ「蒼」による新作書き下ろし演奏会 32th

「金管五重奏による5つの視点」清道洋一作曲：セレナーデ～serenade～、
橋川琢：組曲《都市の肖像》第7集 「Metropolitan silhouettes」Op. 60

【すみだトリフォニーホール小ホール 19:00- 全席自由 3,500円】

14日(日)高橋雅光：尺八3重奏曲「絆」新作委嘱初演。

(公社)日本尺八連盟広島支部主催「全国演奏大会 in 広島」

【広島上野学園大ホール 13:00 開演 3,000円】

16日(火)深沢亮子 朝日カルチャーセンター 共演：中村静香

ベートーヴェン：ピアノとヴァイオリンのためのソナタ No 8

ドビュッシー：ヴァイオリンとピアノのためのソナタ

【13:00 新宿住友ビル7F 問合せ：朝日カルチャーセンター03-3344-1945】

19日(金)『音楽の世界』編集会議【会事務所 19:00～】

19日(金)声楽部会総会【13:30～ 芝田貞子会員宅】

20日(土)北川暁子ピアノリサイタル～オールショパンプログラム～第3夜

幻想ポロネーズ Op. 61 スケルツォ第4番 Op. 54 2つのノクターン Op. 62 他

【東京オペラシテリサイタルホール 19:00 一般5,000円 学生3,000円】

3夜連続券 12,000円(サウンドギャラリーのみ取扱い)

21日(日)高橋雅光：尺八と箏・一七絃による大合奏曲「彩の国の旅路」

埼玉邦楽合奏団第1回定期演奏会 【上尾文化センター 13:00 開演】

22日(月)ピアノ部会総会【11:00～13:00 新宿タカノフルーツパーラー】

2015年 1月

7日(水)2015年度第1回理事会【16:00～17:30 日本音楽舞踊会議事務所】

- 7日(水)新年会【会場:祥龍房・イーストサイドスクエア店 大江戸線・副都心線東新宿駅 A3
出口直結 18:00~20:00 会費 5,000円】(詳細本文にて紹介)
- 11日(日)『音楽の世界』編集会議【会事務所 14:00~】
- 12日(月) (橘川琢作曲「TOKYO TO NEW YORK 2015」東京コンサート
橘川琢:秋月譜 (Autumn Moonlight) (World Premier 世界初演)
【16:00 スペース Do (Space Do) 4,000円】
- 16日(金) 声楽部会公演 「2015年新春に歌う~夢と希望と、そして・・・」
出演:佐藤光政・内田暁子・浦 富美・笠原たか・小室由美子・高橋順子
中村貴代・渡辺裕子 ピアノ:石橋美知子・亀井奈緒美・島筒英夫
中嶋祐子・服部信子 ヴァイオリン:渡辺せいら
【すみだトリフォニー小ホール 14:30 開演 一般 2500円】

2月

- 4日(水) 動き 舞踊 所作と音楽 第3回公演【すみだトリフォニー小ホール】詳細未定
- 7日(土) 2月度定例理事会 【会事務所 19:00】
- 8日(日) 原口摩純 ピティナトークコンサート
ピアノソロ、連弾、ブラームス:ピアノトリオ
【フィリアホール/横浜青葉台 入場無料問合せ申込:ピティナ 03-3944-1583】
- 11日(水・祝) 日本音楽舞踊会議 2015年度(第53期)定期総会
【練馬文化センター集會室 13:30~16:30】

3月

- 5日(木) 邦楽部会第2回演奏会【すみだトリフォニー小ホール】詳細未定
- 7日(土) 3月度定例理事会 【会事務所 19:00】
- 8日(日) 原口摩純ソロリサイタル ヤマハ銀座サロンコンサート
【お問合せ&お申込み:ヤマハ銀座店 03-3572-3132】

4月

- 7日(火) 4月度定例理事会【会事務所 19:00】
- 10日(金) フレッシュコンサート 2015 【すみだトリフォニー小ホール詳細未定】
- 11日(土) 深沢亮子 シューベルト・ソサエティー 20周年記念コンサート
【紀尾井ホール 時間・曲目未定 問合せ:03-5805-6303 (F.SS)】

5月

- 7日(木) 5月度定例理事会 【会事務所 19:00】
- 14日(木) 作曲部会公演【すみだトリフォニー小ホール 詳細企画】
- 16日(土) 深沢亮子コンサート 演奏とお話(曲目未定)
【14:30 開演 お問合せ 東金文化会館小ホール 0475-55-6211】

6月

- 8日(月) 6月度定例理事会 【会事務所 19:00】
- 14日(日) 日本音楽舞踊会議 CMDJ 50周年記念公演
【上野文化会館小ホール 詳細企画】
- 29日(金) 深沢亮子ピアノリサイタル モーツァルトとシューベルトの夕べ
【19:00 浜離宮朝日ホール 問合せ:新演奏家協会 03-3561-5012】

7月

- 3日(金) 声楽部会公演「歌い継ぐ童謡・愛唱歌コンサート」
【すみだトリフォニー小ホール午後公演(詳細未定)】
- 7日(火) 7月度定例理事会 【会事務所 19:00】

9月

- 29日(火) CMDJ2015年 オペラコンサート

10月

- 12日(月・祝) 様々な音の風景XII (20世紀以降の音楽とその潮流)
【すみだトリフォニー小ホール(詳細未定)】

編集後記

今年も師走を迎えましたが、先の臨時総会で来年の4月からいままでの月刊体制から年4回発行の季刊体制に移行するという重大な決定がなされました。本会を取り巻く経済環境と社会状況を熟視した上での選択ですが、経済的、時間的なゆとりが生じた分、誌面の向上に割けるといふメリットもあります。

これを機会に、更なる内容の充実を図り再出発したいと思いますので、ご理解ご鞭撻のほど、よろしくお願い申し上げます。また今月号は少々難しい音楽理論の特集にかなり多くのページを割きましたが、このような企画は商業誌では難しく、本誌ならではの企画と考えます。本会のコンサート活動は12月5日の「室内楽の夕べ」で終わり、来年に向かいます。1月7日には、恒例の新年会が、中華「祥龍房」で開催されます。お互いに良い年を迎え、そして新年会でお会いできることを願っています。

(編集長：中島洋一)

本誌は次のところでお取り次ぎしています

北海道	ヤマハ・ミュージック札幌店	011-512-1726
福島	福島大学生協	024-548-0091
千葉	紀伊国屋書店千葉営業所	043-296-0188
東京	オリオン書房外商部	042-529-2311
	(株)紀伊国屋書店 和雑誌アクセスセンター	03-3354-0131
	アカデミア・ミュージック(株)	03-3813-6751
	全国学生協連合会図書サービス	03-3382-3891
	早稲田大学生協ブックセンター	03-3202-3236
	(株)ジュンク堂書店 東京外商部	03-6457-7049
神奈川	昭和音楽大学購買店	046-245-8100
静岡	吉見書店	054-252-0157
愛知	正文館書店外商部	052-931-9321
	(株)東海図書館サービス	052-501-0263
大阪	(株)ヤマミュージック大阪心斎橋店	06-211-8331
	ユーゴー書店	06-623-2341
	(株)ジュンク堂書店 外商本部 大阪支社	06-4693-8210
兵庫	(株)ジュンク堂書店 外商部	078-262-7794
京都	龍谷大学生協書籍部	075-642-0103
沖縄	沖縄教販(株)	098-868-4170

編集長：中島洋一 副編集長：橘川琢 高橋通 湯浅玲子

編集部員：新井知子 浦富美 栗栖麻衣子 小西徹郎 高島和義 高橋雅光

戸引小夜子 北條直彦

音楽の世界 12月号(通巻564号)

2014年12月1日発行 定価500円(本体462円)

発行人：芙二 三枝子

編集・発行所 日本音楽舞踊会議 The CONFERENCE of MUSIC and DANCE JAPAN

〒169-0075 東京都新宿区高田馬場4-1-6 寿美ビル305 Tel/Fax:(03)3369 7496

HP: <http://cmdj1962.com/> E-mail: onbukai@mua.biglobe.ne.jp

<http://www5c.biglobe.ne.jp/~onbukai/> (アーカイブ)

A/D: 音楽の世界編集部 Tel: (03)3369 7496 印刷: イゲタ印刷(株) Tel: (04)7185 0471

購読料 年間:5000円 (6ヶ月:2500円) 振替 00110-4-65140 (日本音楽舞踊会議)

* 日本音楽舞踊会議会員会費の中に、購読料が含まれております

* 乱丁、落丁がございましたらお取替えします