

第2章 第2節 小林隆一作品解釈

演奏家との出会いによって作曲者は曲を生み出すなら、氏は同じ北海道出身の菅原久仁義氏からの委嘱を受けたことを機に交流を深め、邦楽作品を多く輩出している。処女作品である「背に陽をあびて」は箏と尺八による二重奏であり、2001年にバリオホールで再演され、近日録音も出る予定である。氏は日本大学芸術学部作曲科を首席で卒業し同大学大学院終了後、様々なジャンルにおいて盛んな創作・演奏活動を行う。三枝成彰、篠原敬介、長生淳らのアルバムにピアニストとして、坂本龍一の「Playing The Orchestra-Virgin」「Disney's Brass Collection-Pony Canyon」等にアレンジャーとして、またN響・東京シティフィル・新星日響・九響と共演などその活躍の場は広い。邦楽作品はその後、新典協会委嘱による「大地に詠う」、東京尺八合奏団の委嘱によるピアノ、シンセサイザー、打楽器も入った邦楽合奏組曲「裁断の時」、邦楽合奏曲「東風」など、非常にリズムカルで緻密な音の集合の中に雄大さを兼ね備えた魅力ある曲を作っている。戸板祥子も箏ソロ「Darkness in White」を委嘱している。また上記の菅原氏からの委嘱により邦楽合奏組曲「異風堂々」を手がけ、札幌にて初演が予定されている。氏の作品には自然への憧憬、回帰とたゆまず続く点描的音群、ダイナミクスで始まるオトシのリズムなどで多彩に表現し、躍動感あふれる作品が多い。氏の作品には邦楽曲も多数作られているが、氏の考え方としては曲作りに関して、音楽のジャンルにこだわらず、一般聴衆を対象とした音を模索しているといえよう。そこには今まで邦楽作品には見られない、芸術性と大衆性をうまく迎合させた創作理念が底辺にある。

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

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

作品解釈 大地に詠う

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

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

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

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

テンポの流れであるが、1章は冬冒頭は senza tempo の尺八の風音から始まり、可能な限り長く伸ばすとの指示がある。ピアノッシモから始まり、そのままピアノが続く。その中で尺八独特のまわ

し奏法や吹き穴を指で叩いて音を出す奏法が見られる。長い尺八ソロの後、Lento 表示で十七絃が重々しくメゾピアノで入ってくる。尺八はここで一尺八寸に持ちかえる。

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

2 章も出だしは尺八のソロで始まり senza tempo。メゾフォルテのトリルの後、8 分の 1 拍子で尺八が拍を感じ、8 分の 3 拍子となり、尺八がきっかけとなって、1 箏、2 箏、十七絃と 3 2 分音符で音が下降して行く。他のパートと絡まりあいながら進んでいき、リズム形態も難解になっていく。ここは 4 名での一緒に練習の積み重ねが必要であった。演奏して難しかったのが十七絃が 3 拍子を 4 連で取り、1 箏が 3 2 分音符で 3 拍子、2 箏が後押しでの 3 連符の個所である。ここから 6 4 分音符やスタッカート、ユニゾンで進み、メゾフォルテやフォルテが多くなる。1 箏、2 箏が的確な 3 2 分音符を刻むなか、十七絃が 5 連符から続くおとし奏法、尺八のコロコロ奏法が出てくる。そして一番 4 人での練習が必要な練習番号 E の 8 分の 4 拍子が出てくる。ここでは 2 箏が 3 連の反復を行う中、十七絃、1 箏が同じリズムで 4 拍子を取り、尺八が旋律を奏でる。そして十七絃が 2 箏の 3 連に折り重なるようにして 1 6 分音符でメゾピアノで登場し、だんだん激しさを増し、アドリブ的な奏法に移っていく頃 1 箏も 3 2 分音符でからんでくる。1 2 小節に及ぶ長い反復のなかで poco a poco crescendo していく。その勢いが最大限となって Allegro assai 8 分の 3 拍子でフォルテッシモになりユニゾンでリズムを刻む。non rit のまま徐々に音量を落としていき 2 箏、十七絃のピアノッシモで消えていき、フェルマータのあと Moderato の尺八ソロとなる。また冒頭にみられた尺八から 1 箏、2 箏、十七絃と続いて下降する音が Lento でリズムを変えて現れ、トレモロで cresc.accel したのち、tempo I となる。1 箏、2 箏が 3 2 分音符で並行、反行進行形で進み、リズムを 6 連符に変えて進み、そこに尺八と十七絃のアクセントが入ってくる。そして 2 章のイメージである空を表わすがごとく要所にみられた尺八、箏群へ下降していく音型が今度は逆に、十七絃、2 箏、1 箏、尺八の順に、空に登っていくように上行していく。尺八が風、箏群が雲を表わし、尺八がおこす風によって雲がたなびく様を表わしているといえよう。そして non rit. で尺八のフォルテでの吹ききりで終わる。

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

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

結論

現代邦楽の演奏技法について、記譜法、伝統的邦楽の音楽理論であるところの「序破急」を洋楽作曲家による邦楽作品などを手がかりに、自身の演奏経験を踏まえつつ考察してきたが、ここでこの私の「試み」の成果についてまとめておきたい。

記譜法の項目では定量譜（五線譜）と定性譜（邦楽譜・グラフィック譜）の楽譜の類似点、相違点を知ることが出来た。これまで慣れ親しんできた古典や邦楽の楽譜というのは、唱唄（しょうが）に見られる独特なある規則性を持ったのりを伝え、歌や箏、三絃の手が微妙にずれてつかずはなれず進んでいくあいまいさを含んだ表現にすぐれた楽譜であった。唄を歌いながら三絃や箏を弾かなければならないため、唄の旋律に沿って、三絃、箏が唄の補助のような旋律進行になり、唄のない手事の部分では三絃、箏のつかずはなれずの掛け合い、追いかけが見られる。そこに音の跳躍はあまりなく、一般的に弾きやすくそしてオクターブ和音の連続、スクイの連続など重厚さも充分感じられる。調絃も箏に適したもののため、楽器が鳴るように作られている。それはテンポの変化についても同じであるといえよう。邦楽の対話では掛け合いでスクイ爪や掻き手などよく使われるフレーズがあるがそれは旋律（有機的モチーフ）というより、リズムの対話（無機的モチーフ）によるものが多い。それがカノンであっても展開部から再現部そして終結まで洋楽ではテーマ（有機的モチーフ）による繰り返しや発展形式が見られるのが通常だが邦楽では、前唄、手事、中チラシ、後チラシ、後唄という通常の形式でも箏、三絃、尺八が同じような手付をおこない進んでいく。リズムパターンがある程度決まっており、例えばコーロリンチツンシャンで3奏者が rit する。チラシのきっかけのテンポを箏がテツンテで速度とのりを決めたり・・・同様に尺八、三絃がきっかけをつくる決まったリズムパターン、フレーズがある。唄い手によって、また流派によって前唄、後唄、の伸縮が様々に変わる。それは明治時代以後、洋楽の影響の下で、唄の入らない純粋な器楽曲が生まれるまで続く。このあいまいな性質を持った箏曲で、定量譜である五線譜で現代作品は演奏していくわけだが、これらを現代の記譜法で考えてみると、入野作品を例にあげれば邦楽処女作品である2面の為の音楽では縦のラインがそろっている楽譜から視覚的にも判断付きやすく邦楽らしいあいまいさは見られない。頭にアクセントをつけてフレーズの始まりを付けていくと表現しやすい。しかしそれ以後の作品で、3つの情景や二つのファンタジーになると楽譜に小節線がないことや拍子も書かれていない譜面がみられる。後押し、ビブラート、3連符、装飾音の多様から、ゆらぎをもった表現が顕著になる。そして音の密集した部分では小節線をそろえるというより、各奏者の要所要所でそろえる場所がところどころ記されていて、きちっとあっていれば適度のあいまいさを持つようになる。適度なあいまいさが必要な、定性譜に近い五線譜になっているのである。それは吉松隆作品をはじめ多くの作曲家の楽譜に見られる。本来の邦楽の進行に近くなっているのである。ただそこに古典には

考えられない音の跳躍や技法、旋律(テーマ)の繰り返し再現、発展がしばしば行われている。邦楽譜ではアクセント記号があまり多用されないものだが、現代邦楽作品には、このアクセント記号、ダイナミクスがさかんに使用されている。入野作品はもちろんのこと、牧野由多可作品や肥後一郎作品などでフレージングを明確にする為、各パートの出発点や突出を表す為、見逃せない重要な役割を持っている。

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

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

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

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

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

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

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

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

じる時空の流れがあることがわかった。

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

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

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

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

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

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

れたり、三木稔の文様では拍子記号に特徴が現れている。

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

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

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

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

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

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

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

スクイ爪、8分音符、それ以上の早い音符の連続の際速く弾いてしまう傾向があるので気をつける。4分休符や16分休符などで余韻を消した方がいいのかもしくは弾いた音だけ消すのか、倍音で響く全ての絃の音を消すのか悩む事がある。特に低音楽器である十七絃は余韻も十三絃に比べて長い。合奏では1つのパートの休みに他のパートが出る事が多く(かけあい)、短い休符の際にも消す必要が出てくる。邦楽の古典では休符でわざわざ左手で絃をおさえ余韻を消す事はあまりみられない。箏の場合、音を出した瞬間に爪先は絃から離れる(ヴァイオリンの奏法と違いピアノ的な)為、余韻が少なく音は消えるので休符の時にわざわざ余韻を消す習慣がない。従って五線譜の休符がでてくる度に左手もしくは右の薬、小指で消す方法に慣れていない。音の処理が上手くいかないのはこの為である。基本的には現代曲においてあるパートが弾くときに他のパートの余韻は消した方が良くであろう。消し方はいろいろあるが、消す動作を目立たせてはいけない事に注意し、休符のリズムにあわせてさっと消す。箏の場合チューニングによっても余韻の多い音の幅が変わり、場所と言うと中間部から低音部の響きがよく余韻も長く残る。洋楽のコントラバス奏者などはヴァイオリン

などに比べ思った以上に早く音を出すそうである。

以上ざっとであるが演奏上の留意点を私の経験から述べてみた。

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

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

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

後記

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

ぬ情熱とそれに匹敵する理論がある。そこに私は惹かれ氏の残したいろいろなものに触れたいと望む。そして入野作品の研究を機に五線記譜法、序破急等について調べまわりたいと思った。

その他にも邦楽界で御活躍なさっている作曲家はたくさんいる。砂崎知子氏が代表となっている牧

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

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

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