

三善晃の 1980 年代以降のピアノ作品に見られる 「響きのモチーフ」の特質

——日本人作曲家による作品との比較を通して——

阿 部 正 樹

1. 序

本論文は、三善晃（1933–2013）の 1980 年代以降のピアノ作品に見られる「響きのモチーフ」の特質を、日本人作曲家によるピアノ作品との比較を通して検討することを目的とする。

三善の 1980 年代以降のピアノ作品では、複数の声部が複合されてそれじたいがテクスチュアを形成するモチーフが特徴的であり、筆者は拙論（阿部 2015）においてそれを「響きのモチーフ」と称した。拙論（阿部 2015）では、三善の 1980 年代以降のピアノ作品において「響きのモチーフ」が変奏を施されながら曲全体に再現して主題的機能を持つ点に着目し、「響きのモチーフ」がいかに変奏されて曲全体を形成しているか、その過程を示した。複数の声部が複合された形態の「響きのモチーフ」は、和声的音響、または、例えば中音域に密集したのちにピアノの最低音域・最高音域に開離する、といったようなテクスチュアのパターンを内包している。変奏を施される過程では、ピアノの和声的音響やテクスチュアのパターンにも変化が生じている。そのことが形式区分の契機となっていることを拙論にて論じた。

複数の声部が複合されてそれじたいがテクスチュアを形成する、という「響きのモチーフ」の特徴は、三善に独自のものというよりも、20 世紀のピアノ作品全般に指摘されうる特徴といえるだろう。阿部（2015）では、「響きのモチーフ」の活用に至る前、つまり 1980 年代以前の三善のピアノ作品も考察対象とし、三善のピアノ書法の変遷について論じられているものの、他の作曲家による類似したピアノ書法との比較は十分になされていない。三善の「響きのモチーフ」は、三善の初期からの様式変遷の中には位置づけられているが、他作曲家のそれに重ならない三善独自の特徴については論じられていないといえる。

そこで、本論文では、日本人作曲家による「響きのモチーフ」と類似した書法——複数の声部が複合された状態での主題的要素の提示、および、その和声的音響を変化させていく手法——が用いられているピアノ作品との比較を行い、三善作品における「響きのモチーフ」との差異を考察する。20 世紀の日本におけるピアノ作品を概観すると、こうした「響きのモチーフ」的書法は、民族主義的傾向を示した作曲家、または「実験工房」に属した作曲家など、実験的・前衛的手法を

用いていた作曲家によるものが多く見受けられる。日本における「響きのモチーフ」的書法は、「正統派」（遠山 1986：234）とも評されてきた、フランス・アカデミズム風の書法からスタートした三善とは異なる位置にて展開されてきたことが浮かび上がる。

2. 20 世紀の日本におけるピアノ作品の概観

2-1. 先行研究の現況

20 世紀の日本における創作全般を俯瞰したものとして、後藤他「日本創作界史」（1999 『日本の作曲 20 世紀』〔音楽芸術別冊〕東京：音楽之友社 5-118）、石田一志『モダニズム変奏曲』（2005 東京：朔北社）、戦後日本音楽史研究会編『戦後日本音楽史』（2007 〔上〕〔下〕東京：平凡社）といった優れた研究が近年なされている。あわせて、増井敬二『日本オペラ史～1952』（2003 東京：水曜社）、関根礼子『日本オペラ史 1953～』（2011 東京：水曜社）や、戸ノ下達也・横山琢哉編『日本の合唱史』（2011 東京：青弓社）といった、特定のジャンルに特化した研究もなされている。しかし、ピアノ作品に特化した研究はほとんどなされていないといえる。上に挙げた俯瞰的な研究においても、ピアノ作品について十分に触れられているとはいえない。主に戦前における複数の作曲家によるピアノ作品を対象としたものとしては、岡村（1974）、上田（1975）、平本（2001）、花岡（2006）、花岡（2007）といったものが挙げられる。これらの研究においても、オーケストラ作品等他ジャンルの作品と共通する作曲様式上の特徴については指摘されているものの、ピアノという楽器メディアに固有の書法については十分に踏み込まれていないきらいがある。

ここで、ピアノに固有の書法について考えてみたい。筆者は便宜上、ピアノ作品の書法をパッセージ的書法と音響的書法との 2 つに分類する。パッセージ的書法とは、鍵盤上を縦横無尽に駆け巡るような、ヴィルトゥオーゾ的で見た目にも華やかなパッセージ・ワークに重点を置いた書法を指す。音響的書法とは、ピアノを 88 鍵の音域の広がりを持った一つの音響体としてとらえ、そこから多彩な響きを引き出すことに重点を置いた書法を指す。ピアノ作品の書法には、暗にこの 2 つの異なるベクトルが内包されているように考えられる。

もちろん、すべての作品がパッセージ的書法と音響的書法の 2 つに完全に分類されるわけではない。例えば、ショパンの《練習曲》op. 25-11 における 16 分音符の急速なパッセージは、ヴィルトゥオーゾ的なパッセージ的書法であるとともに、ペダルの使用によってピアノ以外の楽器に置き換えることのできないソノリティを生み出す、音響的書法がとられているといえる。しかしながら、大まかな書法の傾向を分類する上では、この 2 つの観点も有効なものと思われる。三善による「響きのモチーフ」も、音響的書法に重点が置かれたものとみなすこととする。

以下では、20 世紀の日本における、音響的書法に重点の置かれたピアノ作品の系譜を整理する。独逸の音楽をモデルとするところから始まったとされる日本の創作の中で、初めにピアノ作品で音響的書法が見られるようになるのは 1930 年代の作品である。日本における音響的書法は、民族主

義的傾向を見せた作曲家による 1930-40 年代の作品、および、「実験工房」の作曲家による 1950-60 年代の作品と、ポスト・セリー的なヴィルトゥオジティが必要とされる 1970 年代以降の作品に大きく区分される。その点、1950-60 年代にはパッセージ的書法を採り、1980 年代以降に音響的書法に転じた三善の特異性が浮かび上がる。

2-2. 1930-40 年代——民族主義的傾向にある作曲家の作品

1930-40 年代に書かれた作品では、民謡の旋律を用いる、または民謡音階を用いるといった、主に音組織において民族主義的傾向を見せるものが多いように見受けられる。その中でも、伊福部昭（1914-2006）、早坂文雄（1914-1955）の作品は、音組織のみではなく声部関係や楽曲構成の面においても日本的な要素が反映されていることが高瀬（1974）によって論じられている。伊福部、早坂のピアノ作品を見ると、概ね同一の音型を反復させる中で、音域や組み合わせる音高を変化させることで、和声的音色が変化する手法が見いだされる。

伊福部の《ピアノ組曲》（1933）の第 1 曲〈盆踊〉では、まず低音域にて締太鼓の音を模したと思われるリズム型があらわれる。その低音域におけるリズム型が繰り返されたのち、7 小節目より笛の音を思わせる 2 小節にわたる旋律が奏される。この旋律は、その輪郭やリズムにはほとんど変更がないものの、音域や付加される声部を変更しつつ繰り返して現れる。7 小節目では旋律は f^3 に始まり、1 オクターヴ下の同音を伴っているが、10 小節目からは f^2 音より単音にて奏される。30 小節目からは、下に 4 分音符にて f^1-e^1 の 2 音を繰り返す声部を伴っており、34 小節目からは下に h^2 音を伴っている。なお、30 小節目からのフレーズまでは、冒頭と同様の、締太鼓を思わせる低音部におけるリズム型が用いられているが、34 小節目からは中音域にて 16 分音符でアルベルティ・バス風の伴奏音型が用いられている。このような書法からは、例えばラヴェルの《ボレロ》のように、同一の旋律がオーケストラ内にて異なる楽器に絶えず引き渡されていくような効果が生まれる。〈盆踊〉では、同一の旋律が繰り返されるたびに、組み合わせられる音高の変化による和声的音色の変容が施されている。日本人作曲家によるピアノ作品において、こうした手法が採られているのは伊福部作品が最初のものと思われる。

早坂の作品においても同一音型の反復は見出される。ただし、伊福部の作品においては輪郭の明確でリズムカルな旋律としての性格の強いものであったのに対し、早坂の作品では、反復される音型自体が響きを生み出す主体となっているといえる。例えば、《室内のためのピアノ小品集》（1941）の第 7 曲では、4 分音符による $fis^1-e^1-a^1$ の 3 音が、音域も変えずに曲全体にわたって反復されている。この 3 音は初め右手にて奏され、左手にて断片的な旋律や和声が奏されては消えていく。この 3 音の反復音型は双方の手に引き継がれていき、この上下の音域にて自由に旋律が奏され、和声が付加されていく。この 3 音を響きの主体として、ピアノにて和声的音響を塑像していこうとしているのが見て取れる。なお、この第 7 曲では、*Andante calma* と比較的緩やかなテンポ指示がなされている。

デュナーミクを見ると、*ppp* の指示で始まり、最大でも *mp* の指示となっている。こうした書法からは、漠としたテクスチュアから和声的音響の塑像を目指すのみではなく、その多彩な響きを傾聴しようとする姿勢も窺われる。その点、旋律の輪郭が明確でリズムカルな傾向にあった伊福部の作品とは対照的な様相を呈している。なお、戦後においては、主に「実験工房」の作曲家によって、和声的音響の塑像を目指す早坂の書法は発展していくこととなる。

2-3. 1950-60 年代の作品——「実験工房」の作曲家による作品

戦後になると、「実験工房」に属した作曲家、特に湯浅譲二（1929-）、武満徹（1930-1996）らによって、早坂の作品に見られた書法が発展的に展開される。

1950 年代前半の作品は、ピアノを一つの音響体と見なして和声的音響を塑像することに加えて、その響きを傾聴しようとする傾向が強いように見受けられる。例えば、湯浅の《セレナード「ド」のうた》（1954）は、タイトルの通り C 音が全曲にわたって鳴らされる中に、様々な和音が鳴らされていく。冒頭は 3/4 拍子の指示で、左右の手で 4 分音符によって c^3 と c^1 が 2 小節間鳴らされたのち、3 小節目では G-A-E、4 小節目では F-As-D、5 小節目では G-B-E と、それぞれ和音が鳴らされていく。鳴らされる和音の変化により、C 音の響きも微細に変化しうる：C 音は、3 小節目では第 3 音、4 小節目では第 7 音、5 小節目では根音に相当するため、和声の変化によって C 音の機能・緊張状態も変化していく。《セレナード「ド」のうた》は、曲全体にわたって鳴らされる同じ C 音の変化を傾聴する作品ともいえるだろう。

武満の《遮られない休息 I》（1952）では、16 分音符を単位として等拍リズムのように音が紡ぎだされていく。最高音が旋律に相当するものと考えられるが、その下では中音域にて密集した和音がほぼ同調して動いている。その和音も、一つの桁にまとめられるのではなく、上下の桁に分ける多声的な記譜法が採られていることに加え、各声部に不規則にアクセントの指示がされていることも相まって、密集した音域の中で細かくうごめいているようなテクスチュアが形成される。また、旋律はしばしばフェルマータによって分断されるため、和声的音響を伴った歌がふっと歌い始めては消えていくような印象を受ける。そのさまは、上に挙げた早坂の作品における、3 音の反復音型の中から断片的な旋律が現れては消えていく書法の延長線上にあるものとしてとらえることもできるだろう。早坂の場合、旋律が消えても背景に 3 音の反復音型の響きが存在しているのに対し、《遮られない休息 I》では、フェルマータによって引き伸ばされた間、ひいては音の減衰していくさまが背景の役割を担っていることは注目される。

1950 年代後半になると、ピアノを 88 鍵の音の広がりを持った一つの空間としてとらえ、その中に音を投じていくことで響きを造形しようとする傾向が強まる。それとともに、例えば《セレナード「ド」のうた》における C 音、《遮られない休息 I》における上声の旋律といった、響きを造形する上の取っ掛かりとなりうるものは退く。同時に、音のない空白の時間の比重が増している点が

注目される。それだけに、音の発せられる瞬間や、音が付加されて新たな響きが生まれる瞬間に集中力が要される、緊張度の高い音楽となっている。その点、《遮られない休息Ⅰ》における間が拡大されて扱われるようになったといえるだろう。

湯浅の《内触的宇宙》(1957)では、曲全体の音響を構成していく要素として、①冒頭1小節目では $\text{fis}^2\text{-gis}^2$ の2音で鳴らされる2度の響き、②2小節目4拍目に ff で鳴らされる、 $\text{fis}^2\text{-gis}^2$ をタイで保持しつつ $\text{c}^2\text{-d}^3$ の9度に開く響き、③6小節目3拍目に現れる、32分音符による急速な下行音型、④8小節目最後に現れる、ピアノの最高音域（ここでは $\text{b}^4\text{-b}^3$ ）のオクターヴによる2音の連打、といったものが挙げられる。これらの諸要素が、2度や9度といった音程関係を保ちつつ音高を変えて現れ、時に旋律的發展を見せつつも自由に組み合わせられて鳴らされていくことで響きが造形されていく。各要素には細かくアーティキュレーションやデュナーミクの指示がなされており、多層的な響きが創出されている。またペダルに関しても、右ペダルをゆっくりと上げる指示がなされており、その点からもピアノという音響体に音を投じる中で音響を細かく造形したい欲求が感じられる。

武満の《ピアノ・ディスタンス》(1961)は、音の鳴らない無音の時間のあとに、急に強い音を鳴らす、または、広音域にわたる和音を奏する等、デュナーミクや用いられる音域に関して以前の作品よりも緩急の幅が広いものとなっている。その点、曲全体にわたってほぼ同一のテクスチャが貫かれていた《遮られない休息Ⅰ》と対照的である。また、《遮られない休息Ⅰ》では、拍子の指示がないながらも音価の確定された記譜法が用いられていたのに対し、《ピアノ・ディスタンス》では、1小節を3秒で奏するとの指示のもと、音価の不確定な記譜法が用いられている。そのため、幅広い音域に音が投じられては収束していく中で響きが形成されていくとともに、鳴らされる音そのもののほか、音が発せられる際の間合いや緊張感も暗に重要な要素となっていることが指摘される。あわせて、特に前半部分において、「感情をこめて with feeling」、「かたく hard」、「優しく tenderly」、「鐘の音のように Like Bell sound」等、言葉によって鳴らされる音のイメージが指示されているのも特徴的である。音価が不確定な記譜法の中で、武満のイメージする音をピアノの中で造形していこうとしている姿勢が窺われる。

彼らは1960年代にはほとんどピアノ作品を手掛けなくなる。湯浅は《内触的宇宙》の後、《プロジェクション・トポロジク》(1959)を書いた次のピアノ作品は《オン・ザ・キーボード》(1972)であり、武満も《ピアノ・ディスタンス》の次は1973年の《フォー・アウェイ》となる。1960年代にピアノ作品から遠ざかる傾向は、湯浅、武満や三善と同年代にあたる作曲家には広く見出される。このことは、1960年代の日本の創作界で起こった「邦楽器ブーム」とも無関係ではないように思われる。当時の「現代邦楽」の中では、諸井誠(1930-2013)の《竹籟五章》(1964)をはじめ、尺八が多用されている。尺八が、噪音を多く含んだ音色と平均律に収まらない不安定な音程を特徴とするとすれば、ピアノは噪音の除去された楽音と平均律による安定した音程を特徴とする楽器であり、その点では当時に求められたものと反する音を発する楽器メディアといえる。また、フルー

トから尺八のような音色を引き出す（福島和夫（1930-）の《冥》（1962）など）、チェロから琵琶のような音色を引き出す（黛敏郎（1929-1997）の《BUNRAKU》（1960）など）といった、洋楽器から非西洋的、日本的な音色を引き出そうとするアプローチの存在を考えると、ピアノは日本の伝統的な音感からは隔たった楽器であり、またフルートと尺八、チェロと琵琶のように類似した互換性を持たないものとしてみなされていたといえるだろう。あわせて、上記の邦楽器のほか、テクノロジーの発達により、テープ音楽や電子音楽等、作曲家が選択できる媒体が多様化していく中で、1960年代にはピアノを遠ざける傾向が強まったように見受けられる。

2-4. 1970年代以降の作品——現代的なヴィルトゥオジティの開拓

1970年代になると、1960年代にはピアノ作品から遠ざかった作曲家も再びピアノ作品を手掛けるようになる。1970年代のピアノ作品に見られる特徴として、次の2点が挙げられる。まず、この年代では、ピアノからいかに新たな音響を引き出すか、ということに加えて、生身の人間がピアノを演奏するという、つまり奏者の身体にも作曲家の関心が移っていることが指摘される。そのことを通して、新たなピアノイズムが開拓されている。次に、1970年代以降のピアノ作品では、再び特定の音型の反復が響きを塑像していくための素材または手法として用いられるようになることが指摘できる。1930-40年代の作品では、特定の音型を繰り返し用いることが和声的音色を変化させるための拠り所として機能していたが、1950-60年代の作品では、開かれた空間に音を投じていく中での響きの塑像に関心が向けられ、反復される要素は影を潜めた感があった。1970年代以降の作品では、1930-40年代の作品とは異なる形で反復させる手法が用いられるようになる。

一柳慧（1933-）の作品は、上に挙げた2つの特徴を併せ持つものといえる。一柳は1960年代に《ピアノ音楽第7》（1961）等、図形楽譜を用いた作品を書いていたが、《ピアノ・メディア》（1972）以降は五線譜を用いた確定的な記譜法を用いるようになる。《ピアノ・メディア》では、冒頭右手にて奏される $as^1-g^2-des^2-h^2-e^3-b^2-es^2-c^2-fis^2$ の9音が8分音符にて曲全体にわたって反復される。この右手に対し、左手は長い音価による異なった周期の音型を重ねていく。左手は初め、8分音符を単位として34拍になる音型を9回繰り返したのち、32拍、30拍と周期を縮めていき、最終的には右手の音型とホモリズムに同調していく。こうした手法は、一見アメリカ実験音楽から生み出されたミニマル・ミュージックと類似しているように感じさせる。しかし、ミニマル・ミュージックが音型の反復そのもの、または反復によって生じるパート間のずれを聴かせるものとしたら、一柳はこの反復およびパート間のずれを通して響きを造形することに注意を向けている点で異なっている。《ピアノ・メディア》と類似した書法は、続く《タイム・シークエンス》（1976）においても見られる。

この曲に関して、一柳は「テクノロジーの発展によって、音楽における電子メディアの比重が拡大されている今日、現代の人間にとって既存の楽器を対象にした演奏とはどのようなものなのか、

ということを問うたのがこの作品である」(一柳 2011: 3)と述べている。この発言からは、この作品がコンピュータ等の「電子メディア」でもできることを、ピアノという「既存の楽器を対象に」あえて書いたものであることが示唆される。このような機械的な反復音型を一樣に弾き続けるのは至難の技であり、コンピュータを用いたほうがより正確なリアリゼーションが可能であろう。しかし、このような電子音楽でも可能な実践をそのままピアノに移し替えることにより、以前には存在しなかった、まさに現代的なヴィルトゥオジティが開拓されているといえる。

同様のことは石井眞木(1936-2002)の作品にも指摘される。石井の《ブラック・インテンションⅢ》(1977)は、冒頭にて右手が8分音符を主体とし、休符を挟みつつ、スラーにて2-4拍程度にアーティキュレーションされた断片的なパッセージを奏する一方、左手は低音域にて長い音価の和音を鳴らす。楽譜では、この両手に加えて、「息 Breath」のパートが置かれているのが特徴的である。この「息」のパートにもデュナーミク指示がなされており、その息の持続する長さによって左手の和音の長さや奏するタイミングが指示されている。その一方、右手の音型は一定のテンポにて反復される。出版譜6ページ以降では、左手は息の長さに合わせて和音を奏しつつ、右手の反復音型と類似した別の音型を、右手とは異なるテンポにて奏するようになる。一柳の例と比べると、両パートがリズム面で次第に同調していく、またはパート間のずれを聴かせるものとはなっていないが、同一音型の反復によって響きを塑像していく姿勢は共通しているといえる。また、石井の《ブラック・インテンションⅢ》では、反復する行為自体から生じる高揚感も感じられる。その点、反復することに機械的な精密さが必要とされる《ピアノ・メディア》とは異なる意味づけがなされている。あわせて、息によって持続する時間が規定される、左右の手で類似した音型を異なるテンポで演奏する、といった、新たなヴィルトゥオジティが必要とされる点も注目される。

反復する行為自体からの高揚感、という点は、佐藤聡明(1947-)の《リタニア》(1973)にも指摘される。《リタニア》は、2台以上のピアノまたはピアノと全曲を録音したテープのための作品である。曲は和音のトレモロ奏によって構成されている。冒頭ではc-c¹によるトレモロが10小節繰り返されたのち、C-c-c¹が25小節、Des-c-c¹が12小節、Des-c-hが3小節と、音高の組み合わせが少しずつ変えられることで果てしなく続くトレモロの響きがじわじわと変化していく。あわせて、全曲を録音したテープとともに演奏することで微妙なずれが生じ、「一種のモアレ効果と倍音列の豊かな響きが得られる」(佐藤 1975: 16)。この作品で見られる果てしなく続くトレモロは、これ以前のピアノ作品には類を見ないものだろう。その点、トレモロを長時間演奏し続けるヴィルトゥオジティが要求されているといえる。

西村朗(1953-)の作品においても、トレモロを継続する技巧と音色的効果が見られる。例えば《トリトロペ》(1978)では、冒頭に旋律が同音を連打するトレモロにて奏される。後続部分においても、同音連打またはトリルにて奏される声部が響きの中心として置かれており、他パートにおける和音による跳躍や急速に上下行するパッセージの多様性が映し出される。同様の同音連打によるトレモロは、《2台のピアノと管弦楽のヘテロフォニー》(1987)におけるピアノ・パートをはじめ、

《波うつ鏡》(1985)、《オパール光のソナタ》(1998)といった後の作品においても多用されており、西村のピアノ書法における特徴の一つといえる。《法悦の鐘》(1987)では、両手の手のひらによるクラスターのトレモロが奏される中に、初めに左腕による音域の幅の広いクラスターが鳴らされ、次第に両腕によるクラスターが鳴らされるようになる。こうした書法は、手のひらや腕によるクラスター奏が珍しくはない現代においても、かなり強烈な部類に入るであろう。あわせて、《法悦の鐘》では、その強烈さも相まって、反復すること自体による高揚感も強いものとなっている。

ここで、20世紀日本のピアノ作品創作史における三善の位置について確認してみたい。三善は1950年代にはパッセージ的書法を主に用いている。三善の《ピアノ・ソナタ》(1957)は、「今まで日本で書かれたピアノ曲の中でこれほどピアノスティックに完成されたものは少ないだろう」(丹羽 1959: 159)という当時の評からも窺えるように、日本におけるパッセージ的書法の一つの完成形をなしたものだといえる。三善はその後ピアノ作品から離れ、教育用の小品等の機会的な作品を除いては1960年代にはピアノ作品を書いていない。こうした1960年代にピアノから遠ざかる傾向は、上に挙げた、1950年代に音響的書法を採っていた作曲家とも共通している。三善は「響きのモチーフ」を用いた先駆的な例といえる《ベルスーズ》(1977)以降、また継続してピアノ作品を手掛けるようになる。上に挙げた1970年代以降に書かれた音響的書法による作品は、同一音型の反復等、何らかの形でミニマル・ミュージックとの近親性を感じさせるとともに、絶え間なくトレモロを奏するといった、新たなヴィルトゥオジティが要求される傾向にある。三善の「響きのモチーフ」による作品はこうした傾向には重なりえない。上で挙げた作品が、同一音型または同音の反復によって響きの造形を目指しているとすれば、三善の作品では、「響きのモチーフ」じたいがすでに一つの響きをなしており、「響きのモチーフ」へ変奏を施しつつ反復する中で響きのさらなる変容を目指したものといえる。

以下では、三善作品と、「響きのモチーフ」と類似した書法を採った武満の作品よりそれぞれ1曲ずつ取り出し、その書法の差異について考察する。武満は、1950-60年代には音響的書法を採っていたが、1960年代にピアノから遠ざかり、1970年代以降また継続してピアノ作品を手掛けている点で、三善と類似した軌跡を歩んでいるといえる。あわせて、複数の声部が複合されてそれじたいがテクスチュアを形成する書法、絶えずうごめいているような動的なテクスチュア、といった点で、「響きのモチーフ」と類似した特徴が見いだされる。武満作品との比較からは、三善の「響きのモチーフ」が響きを「モチーフ」として変奏させようとする力が強く働いていることが示唆される。

3. 武満作品と三善作品との比較

本項では、両者の語法が接近しているように見受けられる作品として、武満の《閉じた眼》(1979)

と三善の《アン・ヴェール》(1980)を取り上げ、その書法の差異について考察する。

武満の《閉じた眼》の冒頭は、中音域に密集した音域の中で、左右の手が異なるリズム分割によるポリリズム的な声部を奏することにより、狭い音域の中でうごめいているようなテクスチュアが形成されている。この部分は最大で4声にまで分割される多声的なものであり、かつ各声部の歌い始めもずらされている。この部分では主となる声部が存在しているのではなく、各声部が一体となってひとつの響きをなしているといえる。この一体となった各声部がそれぞれ上行する志向を見せつつ、b から d² の間で7音にわたるクラスター状の和音に収束する。その響きがソステヌートペダルで残されている上に、高音域にてゆるやかに上行する音型が和音を伴って奏される。《閉じた眼》では、こうした狭い音域の中で密集したうごめくようなテクスチュアの後、高音域で和音が鳴らされる、または低音域で急速なパッセージが奏される、といったように、対照的な響きが時間の中に配置されている。そのさまは、例えば水面のように絶えず色彩を変える対象の一部分を切り取り、その微細で多彩な変化を時間の流れの中で眺めているかのようなようである。

出版譜では、実線による小節線と点線による小節線が用いられている。実線による小節線で区切られた間は、例えば狭い音域にて密集した動きをする、中低音域における持続音の上で高音域にて細かいパッセージを奏する、といった、特定のテクスチュアが継続されている。点線による小節線はその響きの下位区分を示しているといえる。その点、《閉じた眼》が、特定の響きやテクスチュアを時間の流れの中に配置しようとして構想されたものであることが窺える。実線の小節線は、その上下に1/4の円状の弧線がつけられているが、この弧線からも、直線的な区分ではなく丸みを帯びた音響として特定の響きをグルーピングしたいという欲求が暗に感じられる。なお、武満のピアノ作品では、こうした弧線を伴った小節線が出版譜にて用いられているのは《閉じた眼》のみである。

《閉じた眼》では、組み合わせられる音高や声部の変化によって、同様の音型が繰り返されるたびにその和声的音色の変化するさまが見いだされる。例えば4小節目（実線の小節線によってカウントしている）では、f²-g²-h²の3音が、減8度または長7度（異名同音の読み替えにより同じ音程になる）下で同調する声部を伴って奏される。この3音は、音価がそれぞれ8分音符、付点8分音符、付点4分音符と4分音符のタイとなっており、次第に音価が伸びていく。あわせて、この3音の中で *ff* から *molto pp* に至る急激なディミヌエンドを伴っている。点線による小節線をはさんで8分音符を単位として5拍分残響が引き伸ばされたのち、この3音は新たな声部を伴うことによって和声的音色を変えつつ2回奏される。この繰り返しでは、h²がタイにて長くのばされる点は共通しているが、1回目は8分音符、2回目は8分音符による3連符と、次の音が発せられる間が少しずつ詰められる。この3音もペダルの使用によって残響が生じるため、同一の音、音型であっても響きが微細に変化する。

同様のことは三善の《アン・ヴェール》においても指摘される。《アン・ヴェール》の冒頭は、中音域にて入りをずらして複数の声部が響きをじわじわと広げるように歌い始め、f から d² の間に

て9音にわたるクラスター状の和音に収束する。そののち、ピアノの最低・最高音域にて、左右の手によってオクターヴでA音が鳴らされる。冒頭の各声部はそれぞれリズム分割が異なっており、《閉じた眼》と類似したうごめくようなテクスチュアが形成される。中音域にて密集した音域にてクラスター状の和音に収束する点も共通しているといえる。《アン・ヴェール》には、この中音域にて密集したのちにピアノの最低・最高音域に開離する、という響きのパターンが見いだされる。《アン・ヴェール》では、12まで練習番号がつけられているが、冒頭の練習番号のない部分では、曲頭と同様のパターンが音高を変えて3回繰り返され、その中で和声的音色が変化していく。

《アン・ヴェール》では、各練習番号の中ではおおむね同様のテクスチュアが保持されている。その点では、《閉じた眼》と同様、同質の響きごとにグルーピングを行う傾向が見いだされる。しかし、《閉じた眼》では、密集した音域におけるうごめくような多声的なテクスチュア、低音域における急速なパッセージ、といった、異なったタイプの響きが並置されていく傾向にあるのに対し、《アン・ヴェール》では、前の部分に生じた変化を引き継ぎつつ、冒頭に提示された原形に漸次的な変化を施し続けている点で異なっている。例えば、《アン・ヴェール》の練習番号1の部分では、中音域にて密集した動きがまず見られる。その点は冒頭と共通している。しかし練習番号1では、各声部の入りがずらされているものの、16分音符を単位としたホモリズム的な傾向が見いだされる。また、この密集した動きがクラスター状の和音に収束したのち、冒頭では最低・最高音域にて鳴らされたオクターヴ音が中音域にて鳴らされる。練習番号1では、密集したのちにオクターヴ音が鳴らされる、というパターンは踏襲しているものの、オクターヴ音の音域が変化している。練習番号3では、ピアノの最低音域である H_2-H_1 のオクターヴ音が持続される中、和音で上行して右手で h^2-h^3 のオクターヴ音が鳴らされる。この両手の2つのオクターヴ音の中で旋律が歌われ、中音域でのクラスター状の和音に収束する。練習番号3では、ピアノの最低・最高音域に開離したのちに密集する、というパターンに変化している。《閉じた眼》では、タイプの異なる響きを時間の流れの中に投じていくのに対し、《アン・ヴェール》では、冒頭のパターンを踏襲しつつ繰り返す中で、連続的に原形から遠く隔たった響きへ至ることを目指している点で大きく異なっている。

《アン・ヴェール》における、原形から遠く隔たった響きという一つの到達点へ向かっていく傾向は、テンポおよびデュナーミクの点からも指摘される。《アン・ヴェール》では、原形のパターンから遠ざかるほどにテンポを上げていく傾向がみられる。《閉じた眼》においても、テンポが変化する指示はこまやかになされているが、そのテンポ指示は、密集した音域における動向、低音域における急速なパッセージといった、テクスチュアのタイプによって概ね規定されているように見受けられる。つまり、同様のテクスチュアにはほぼ同じテンポ指示がなされている。《アン・ヴェール》冒頭では、リタルダンドやフェルマータの指示が多くみられ、その点では《閉じた眼》冒頭部分とも一見類似しているが、原形のパターンから離れ、テンポを上げていくほどにこまやかな指示は退く傾向にある。デュナーミクの面を見ると、《アン・ヴェール》ではテンポが上がるほどにデュナーミクも強くなっていく傾向にある。《閉じた眼》では、多声的な書法が採られている部分にお

いて、各声部にこまやかなデユナーミク指示がなされており、同質のテクスチュアの中でも絶えず玉虫色に音色が変化するような効果が生み出されている。《アン・ヴェール》では、冒頭部分では各声部へのこまやかなデユナーミク指示は見られるものの、テンポを上げていく中で退いていく傾向にある。三善作品では、絶えず微細に響きを塑像していくというよりも、原形から連続的に遠く隔たった響きへと至るプロセス、およびその隔たった響きを描くことに関心が向けられているといえるだろう。

《閉じた眼》と《アン・ヴェール》は、その原形となる響きの提示・設定というよりも、原形となる響きの変容およびその構成・配置の方法において大きく異なっているといえる。原形から連続的に遠く隔たった形態へと至ることを目指す三善の方法は、西欧の一般的な意味でのモティーフ操作に近いものを感じさせる。つまり、《アン・ヴェール》における原形の響き・パターンの変化は、2、3音の断片的な音型から多様な旋律形を生み出す、またそれを和音にする、といった、一つのモティーフからできる限りの派生形を作ろうとするモティーフ操作の延長線上にある感がある。日本における音響的なピアノ書法は、民族主義的傾向やミニマル・ミュージックとの近親性等、西欧の伝統的な書法には何らかの形で背を向けた位置による創作の中で生み出されてきたといえる。そうした中であって、三善は、複数の声部が複合された響きを一つのモティーフとしてみなし、西欧の伝統的・一般的な意味に近い方法でそれに変容を施している点が特質として指摘される。

4. 結び

三善のピアノ作品における「響きのモティーフ」が、他の日本人作曲家による音響的書法によるピアノ作品と比較して、特にそれに変奏を施そうとする力が強く働いている点で大きく異なっている点は指摘しえたように思われる。しかし、概観にて取り上げたピアノ作品は概ね三善と同年代の作曲家が多くを占めており、日本における音響的書法の系譜についても一面的な解釈に過ぎないとの見方もあるであろう。また、三善が「響きのモティーフ」の活用によって響きを西欧の伝統的・一般的な意味で変容しようとした、と言うのであれば、20世紀の諸外国の作曲家によるピアノ作品における書法も比較するべきであろう。比較対象をより広げた論及は今後の課題としたい。

なお、「響きのモティーフ」の変奏によって和声的音色が変化する、としていながらも、本論文では、具体的にどのような音高が組み合わされているか、といった音組織面へは言及していない。三善作品における音組織の考察も今後の課題としたい。

■主要参考文献■

- ・ 秋山邦晴 1978『日本の作曲家たち——戦後から真の戦後的な未来へ（上）』東京：音楽之友社。
- ・ 秋山邦晴 1979『日本の作曲家たち——戦後から真の戦後的な未来へ（下）』東京：音楽之友社。

- ・阿部正樹 2015『三善晃の1980年代以降のピアノ作品研究——「響きのモチーフ」による変奏技法と形式形成——』（武蔵野音楽大学大学院平成26年度学位〔博士〕論文）。
- ・石田一志 2005『モダニズム変奏曲』東京：朔北社。
- ・上田昭 1974「日本のピアノ作品 第7回」『ムジカノーヴァ』第5巻11号：104-108。
- ・上田昭 1974「日本のピアノ作品 第8回」『ムジカノーヴァ』第5巻12号：104-108。
- ・上田昭 1975「日本のピアノ作品 第9回」『ムジカノーヴァ』第6巻1号：104-108。
- ・上田昭 1975「日本のピアノ作品 第10回」『ムジカノーヴァ』第6巻2号：106-110。
- ・上田昭 1975「日本のピアノ作品 第11回」『ムジカノーヴァ』第6巻3号：112-115。
- ・上田昭 1975「日本のピアノ作品紹介 第1回」『ムジカノーヴァ』第6巻4号：100-104。
- ・上田昭 1975「日本のピアノ作品紹介 第2回」『ムジカノーヴァ』第6巻5号：104-107。
- ・上田昭 1975「日本のピアノ作品紹介 第3回」『ムジカノーヴァ』第6巻7号：99-102。
- ・上田昭 1975「日本のピアノ作品紹介 第4回」『ムジカノーヴァ』第6巻8号：104-107。
- ・岡村周宏 1974「日本のピアノ作品 第一回」『ムジカノーヴァ』第5巻5号：86-87。
- ・岡村周宏 1974「日本のピアノ作品 第二回」『ムジカノーヴァ』第5巻6号：96-98。
- ・岡村周宏 1974「日本のピアノ作品 第三回」『ムジカノーヴァ』第5巻7号：98-101。
- ・岡村周宏 1974「日本のピアノ作品 第四回」『ムジカノーヴァ』第5巻8号：106-109。
- ・岡村周宏 1974「日本のピアノ作品 第五回」『ムジカノーヴァ』第5巻9号：104-108。
- ・岡村周宏 1974「日本のピアノ作品 第六回」『ムジカノーヴァ』第5巻10号：86-87。
- ・木下美智子 1980「清瀬保二・ピアノ独奏曲の分析——旋律における日本的要素」『音楽芸術』第38巻10号：60-65。
- ・高瀬まり子 1974「昭和初期の民族主義的作曲様式——伊福部昭・清瀬保二・早坂文雄の音楽語法を中心として」『音楽学』第20巻：203-216。
- ・寺田兼文・坂崎則子 1981「日本のピアノ曲 瀧廉太郎にはじまる作品年表」音楽之友社編『最新ピアノ講座第1巻 ピアノとピアノ音楽』東京：音楽之友社 164-185。
- ・遠山一行 1985『遠山一行著作集 第1巻』東京：新潮社。
- ・富樫康 1956『日本の作曲家』東京：音楽之友社。
- ・榑崎洋子 1984「三善晃と松村禎三の作曲様式に関する研究——管弦楽作品における変奏技法」『音楽学』第30巻2号：121-144。
- ・榑崎洋子 1994『武満徹と三善晃の作曲様式——無調性と音群作法をめぐる』東京：音楽之友社。
- ・榑崎洋子 2005『武満徹』東京：音楽之友社。
- ・榑崎洋子 2007「三善晃の作曲様式序説——1950年代から1960年代前半にかけての器楽作品と声楽作品の関係をめぐって」『武蔵野音楽大学研究紀要』第38号：37-55。
- ・榑崎洋子 2008「三善晃（1933-）におけるオペラ構想のゆくえ——1960年代後半の器楽作品と

声楽作品の関係をめぐって」『成城文芸』第203号：54-73。

- ・日本戦後音楽史研究会編 2007『日本戦後音楽史』（上）（下）東京：平凡社。
- ・丹羽正明 1959「今月の演奏会批評：現代音楽演奏会」『音楽芸術』第17巻4号：158-159。
- ・バート、ピーター 2006『武満徹の音楽』小野光子訳 東京：音楽之友社。[Burt, Peter. 2001. *The Music of Toru Takemitsu*. New York: Cambridge Press.]
- ・花岡千春 2006「洋楽導入期から第2次大戦までの日本のピアノ曲についてⅠ（幸田延、瀧廉太郎、山田耕筰、信時潔の作品とその周辺について）」国立音楽大学大学院研究年報『音楽研究』第18輯：1-21。
- ・花岡千春 2007「洋楽導入期から第2次大戦までの日本のピアノ曲についてⅡ（清瀬保二、橋本國彦の作品とその周辺について）」国立音楽大学大学院研究年報『音楽研究』第19輯：1-22。
- ・平本恵子 2001『1930年代における邦人ピアノ作品の研究：「新興作曲家連盟」に属する作曲家を中心に』（エリザベト音楽大学博士学位論文）。
- ・『日本の作曲20世紀』1999（『音楽芸術』別冊）東京：音楽之友社。

■使用楽譜■

- ・石井眞木 1978《ブラック・インテンションⅢ》東京：全音楽譜出版社。
- ・一柳慧 2011《ピアノ・メディア》東京：全音楽譜出版社。
- ・伊福部昭 1969《ピアノ組曲》東京：全音楽譜出版社。
- ・佐藤聡明 1974《リタニア》『音楽芸術』第32巻9号付録。
- ・武満徹 1962《ピアノ・ディスタンス Piano Distance》Paris: Salabert.
- ・武満徹 1969《遮られない休息 La pause ininterrompue》Paris: Salabert.
- ・武満徹 1986《閉じた眼 Les yeux clos》Paris: Salabert.
- ・西村朗 1995『ピアノ作品集』東京：全音楽譜出版社。
- ・早坂文雄 2002《室内のためのピアノ小曲集》東京：全音楽譜出版社。
- ・三善晃 1981《アン・ヴェール》東京：全音楽譜出版社。
- ・湯浅譲二 1974《オン・ザ・キーボード/プロジェクション・トポロジク/内触的宇宙》東京：音楽之友社。
- ・湯浅譲二 1981《セレナード「ド」のうた》東京：全音楽譜出版社。

**The characteristics of “motif of sound” seen in Akira Miyoshi’s piano works of 1980’s and after:
through the comparison with piano works by Japanese composers**

Masaki ABE

The purpose of this paper is to study the characteristics of “motif of sound” seen in Akira Miyoshi’s piano works of the 1980’s and after through comparison with piano works by Japanese composers. Miyoshi’s piano works of the 1980’s and after are characterized by the use of the motif which compounds plural voices forming a texture. The present writer calls it “motif of sound.” In Miyoshi’s piano works of the 1980’s and after, this “motif of sound” functions as a theme recurring throughout the entire piece with variations. However, this compositional technique of compounding plural voices and forming a texture, can be detected not only in Miyoshi’s works but also in the 20th-century piano works in general. This paper aims at describing the characteristics of Miyoshi’s “motif of sound” through the comparison with the Japanese composers’ works which utilize similar approach.

Compositional techniques for the piano can either be passage-focused, aiming at virtuositic effects, or sonority-focused, favoring the sonority of the instrument. Miyoshi’s “motif of sound” can be regarded as an outcome of the latter. Sonority-focused technique originates from the nationalism-oriented composers of the 1930–1940’s, and was further elaborated by the composers of *Jikken Kobo* during the 1950–1960’s. Since the 1970’s compositional techniques exploring modernistic virtuosity were attempted as well as those which mold sonority utilizing minimal-music-like repetition of an identical figure or tone. Miyoshi does not belong in this Japanese tradition of sonority-focused technique. Also in comparison with Takemitsu’s works of around 1980 and on which adopted the compositional technique similar to Miyoshi’s “motif of sound,” it is pointed out that, in its process of variation, Miyoshi’s ‘motif of sound’ aimed at achieving a far-removed form from the beginning of the work, following a continuous movement. It is now clear that the characteristics of Miyoshi’s “motif of sound” lie in the transformation of the sonority, quite similar to the motif operation, in its classical and general sense in Western music.

三善晃の1980年代以降のピアノ作品に見られる「響きのモチーフ」の特質 ——日本人作曲家による作品との比較を通して——

阿部正樹

本論文は、三善晃（1933–2013）の1980年代以降のピアノ作品に見られる「響きのモチーフ」の特質を、日本人作曲家によるピアノ作品との比較を通して検討することを目的とする。三善の1980年代以降のピアノ作品では、複数の声部が複合されてそれじたいがテクスチュアを形成するモチーフが特徴的であり、筆者はそれを「響きのモチーフ」と称する。三善の1980年代以降のピアノ作品では、この「響きのモチーフ」が変奏を施されながら曲全体に再現して主題的機能を有している。複数の声部が複合されてそれじたいがテクスチュアをなす、というピアノ書法は、三善に独自のものというよりも、20世紀のピアノ作品全般に指摘される特徴といえる。そこで本論文では、日本人作曲家による、「響きのモチーフ」と類似した書法が用いられた作品との比較を通して、三善の「響きのモチーフ」の特質を浮き彫りにする。

ピアノ書法には、ヴィルトゥオーゾ的なパッセージ・ワークを目的とするパッセージ的書法と、ピアノという楽器のソノリティを重視した音響的書法の2つの傾向があるとすれば、「響きのモチーフ」は音響的書法によるものとみなしうる。日本人作曲家によるピアノの音響的書法は、1930–40年代に民族主義的傾向にある作曲家によって創始され、続いて1950年代に「実験工房」の作曲家によって開拓される。1970年代以降は、ミニマル・ミュージックとの類似を感じさせる同一音型や同一音の反復の中で響きを塑像するとともに、現代的なヴィルトゥオジティを開拓する書法が見られる。三善は、こうした日本の音響的書法の系譜には重なりえない。あわせて、1980年前後以降に三善の「響きのモチーフ」と類似した書法を採った武満作品との比較からは、三善の「響きのモチーフ」がその変奏過程において、原形からより遠く隔たった形態へと連続的に到達することを目的とするものであることが指摘される。三善の「響きのモチーフ」の特質は、響きを、西欧の古典的・一般的な意味でのモチーフ操作に近い意味で変容させようとした点にあることが浮かび上がる。