

Japanese Contemporary Compositions

日本の作曲 2020-2022

SUNTORY FOUNDATION for the ARTS

サントリー芸術財団

Japanese Contemporary Compositions

日本の作曲 2020-2022

サントリー芸術財団 [発行]

CONTENTS
日本の作曲 2020–2022

日本の作曲 2020–2022	003
片山杜秀・白石美雪・長木誠司・沼野雄司・野々村禎彦	
2020	019
2021	039
2022	026
選曲方針	061
総括にかえて	062
 [資料]	
作品一覧	063

日本の作曲 2020-2022

——執筆者——

片山杜秀

白石美雪

長木誠司

沼野雄司

野々村禎彦

[執筆者一覧]

片山杜秀 (かたやま・もりひで)

1963年生まれ。政治思想史研究者、音楽評論家。慶應義塾大学法学部教授。著書に『音盤考現学』『音盤博物誌』（いずれもアルテスパブリッシング、吉田秀和賞およびサントリー学芸賞）、『未完のファンズム 「持たざる国」日本の運命』（新潮選書、司馬遼太郎賞）、『鬼子の歌 偏愛音楽的日本近現代史』（講談社）、『大楽必易 わたくしの伊福部昭伝』（新潮社）ほかがある。

白石美雪 (しらいし・みゆき)

武蔵野美術大学教授。専門は音楽学、音楽評論。著書に『ジョン・ケージ 混沌ではなくアナーキー』（武蔵野美術大学出版局、第20回吉田秀和賞受賞）、『すべての音に祝福を ジョン・ケージ50の言葉』（アルテスパブリッシング）、『音楽評論の150年 福地桜痴から吉田秀和まで』（音楽之友社）、編著書に『音楽論』（武蔵野美術大学出版局）など。

長木誠司 (ちようき・せいじ)

1958年生まれ。東京大学名誉教授。専門は音楽学、表象文化論。音楽評論家として朝日新聞ほかで演奏会評を執筆。日本音楽学会会長。主著に『前衛音楽の漂流者たち もう一つの音楽的近代』（筑摩書房）、『フェルッチョ・ブゾーニ オペラの未来』（みすず書房）、『戦後の音楽』（作品社）、『オペラの20世紀 夢のまた夢へ』（平凡社）など。

沼野雄司 (ぬまの・ゆうじ)

東京藝術大学博士課程修了（博士）。主な著書に『エドガー・ヴァレーズ 孤独な射手の肖像』（春秋社、第29回吉田秀和賞）、『現代音楽史 闘争し続ける芸術のゆくえ』（中公新書、第34回ミュージック・ベンクラブ音楽賞）、『音楽学への招待』（春秋社）、『トーキョー・シンコペーション 音楽表現の現在』（音楽之友社）など。

野々村禎彦 (ののむら・よしひこ)

1966年生まれ。第1回柴田南雄音楽評論賞奨励賞を受賞。クセナキス『形式化された音楽』（冨永星訳、筑摩書房）の監訳のほか、有馬純寿・川崎弘二編著『日本のライブ・エレクトロニクス音楽』（engine books）、川崎弘二編著『日本の電子音楽 増補改訂版』（愛育社）、『ユリイカ』誌の「総特集=大友良英」（青土社）などに寄稿。



左から片山杜秀、沼野雄司、野々村禎彦、白石美雪、長木誠司（2024年2月29日、東京文化会館会議室）

2020

片山杜秀

- ◎ 坂田直樹 | 拍動する流れ
- ◎ 藤枝守 | ガムラン曼荼羅 I
- ◎ 藤倉大 | オペラ《アルマゲドンの夢》

◎ 坂田直樹 | 拍動する流れ

スーラの点描主義とくらべたくなるような芸境というか方法論に、この作曲家は達しているのかもしれない。

20世紀のとくに後半、現代音楽の先端を行く作曲家とそれに付き合おうとする演奏家は、絵画でいえば使える色を音響現象に増やすために、新たな音色、管楽器では重音奏法、微分音、その他の種々の特殊奏法を開発してきた。たとえばフルートのガツェローニやニコレ、オーボエのホルガー、クラリネットのポルタル、トロンボーンのプロボカール、ヴァイオリンのガヴリロフ、チェロのパルム、ピアノのテュードアといった演奏家がいてこそその現代音楽であった。そうして生まれた技巧が広まって、すぐれたオーケストラのメンバーなら限られた練習時間でもこなせるようになり、アンサンブル・アンテルコンタンポランのような規模でないとやりきれなかった複雑な仕掛けをもった曲が、日本の上手な交響楽団でもやろうと思ったらできるようになっている。するとそのとき、そういう時と所にふさわしい新作を誰が書けるのか。

たくさんの仕掛けを散りばめられる、ということは、使える色も筆づかいも、とにかく素材や方法がとてつもなく増える。在庫豊富なおもちゃ屋の棚がひっくり返っているようなものだ。使えるものが増えれば豊かさに直結するのではない。組み合わせ方、統辞の仕方が多元連立方程式のように難しくなる。細部が意味づけられているつもりになっても、それが埋もれてしまっただけは無意味だし、埋もれないように刈りこんでしまっただけは、新たな音響経験の豊かさを味わいたい欲求は満たされないかもしれない。坂田直樹は、そういう無数の、ひとつひとつはあまりにとっちらかった点を操れる視力と聴力と計算力において抜群の才能を有している。

《拍動する流れ》では砂粒のような流れが個々の砂をきちんと見分けさせながら、アナキーでも混沌でもなく、拍動、つまり聴き手を迷わせない時間的方向性を与えられている。聴ききれない素材が増えれば増えるほど、新しい音の経験のつもりも、個々の音を関連づけて意味づける聴衆の能力の限界を超えてしまって、無意味な音響としてしか受けとられないと述べたのはブルーーズだが、その隘路の突破の仕方を、坂田のたぐいまれな統辞力は示している。過情報・過素材の時代を上手に漕ぎ渡れる能力の自然な発露の仕方が新しく、それが坂田のモダニティの所以である。

◎ 藤枝守 | ガムラン曼荼羅 I

藤枝守を、やはりジョン・ケージの系譜に連なる作曲家だと理解している。いかに私を消すか——そこに懸ける。といっても消し方にはいろいろある。彼がついにたどりついて長らく依拠している主たる方法は、植物の電位変化を計測し、その変化から旋律の高低の動きを紡ぎだしてゆく方法だろう。ケージなら易や星図や禅寺の庭の石の

配置などいろいろな仕方をもってくるところだが、なにしろ植物は生き物であり、そこには絶えざる生成があり、^{さい}賽の目や^{はっけ}八卦の原理の偶然性とは次元を異にする、まさに生きた世界からの声であって、しかも^{ほにゅう}哺乳類とも動物全般とも遠く離れたものだから、その声が感情に左右され、人間的意味あいでのロマンティズムと結びつくことはないであろう。さらに時間構造はジョン・ケージの平方根形式の影響下に、音楽の内容にいちいちこまめに左右されないような超然としたパターンにもとづいて、いちいちの想念に左右されない姿勢を保つ。

植物の電位変化の高低をどんな音階にあてはめるのかはいろいろあろうけれど、《ガムラン^{まんた}曼荼羅 I》では、インドネシアの5音旋法に委ね、といっても全曲を構成する8つの部分のどれもが主音の取り方などを変えることで異なる旋法になっている。そのようにしてヴァラエティを保ちながら、しかも8つの部分が旋法の性質などにもとづき循環的に配置されることで、とりあえず1回通して演奏すれば終わりとしても、無理でなければずっと繰り返し、1年のめぐりや四季のめぐりや昼夜のめぐりのようにずっと演奏されつづけてもよい。そのような不動の循環する構造は永遠性を担保し、永遠は有限なるわたくしを超克するので、その世界においてはやはり私は消える。

もうひとつ、《ガムラン^{まんた}曼荼羅 I》は、スンダ地方のスタイルのガムラン・アンサンブルのために作曲されているけれども、藤枝はこの曲のため



藤枝守

に楽器配置を工夫して、もし真上からアンサンブルを眺めれば円環の曼荼羅^{まんた}図にも見えるようにした。そもそも曼荼羅^{まんた}図とは仏道修行で迷える私を消すためにもちいられる平面的あるいは立体的な仕掛けであって、そこには^{すどろく}双六図のような時間的経過をたどる図像も配置されるものだ。《ガムラン^{まんた}曼荼羅 I》の8部分が循環構造をなすようなものだ。このようにして、この45分ほどの演奏時間をもつ作品は、藤枝が長年育てあげてきた音楽観とその実践の、なんの無駄もないひとつの完成型を示している。

◎ 藤倉大 | オペラ《アルマゲドンの夢》

あとから思えば、あれは歴史的予兆であったと見なせる音楽作品というものがある。たとえば1912年に初演されたシェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》や1913年に初演されたストラヴィンスキーの《春の祭典》は、狭義の音楽史や文化史の枠組みを超え、作品創作の意図も超え、1914年からはじまる第一次世界大戦の不吉な前兆であったと位置づけることもできる。むろん文学や美術や演劇や映画にもその種のものはたいい見いだせるものだし、そういう現象はとくに不思議でもなんでもない。起こるだろうことの可能性の^{たか}多寡は政治や経済や社会の動向を感ずる人々のなかに、つねに無意識のうちにも与えられているからである。

その意味で《アルマゲドンの夢》は一種選ばれた作品である。最終戦争の悪夢を描写するこの大規模なオペラの初演は^{えきびょうか}疫病禍のなかでおこなわれた。ということは疫病禍の前にはできていたのであろう。そして2022年からは、最終戦争につながりかねないリアルな戦争がウクライナではじまった。人類が存続すれば、このオペラは2020年という絶妙なタイミングと結びつけて思いだしつづ



藤倉大
©SISI BURN

けられるであろう。

ただ、このオペラの台本はアクチュアリティを意識しすぎて近過去に引きずられすぎ、それが作品の可動的地平^{せび}を狭めているかもしれない。つまり、英国における2016年のEU離脱をめぐる国民投票のプロセスと、その後のボリス・ジョンソン時代のポピュリズム的時代状況にたいする、いかにもベンジャミン・ブリテン的なポーズが作品を時事的にしすぎているのである。しかしこのオペラの政治主義はつねに曖昧^{あいまい}にされる運命にあり、それが作品の迫力を弱めつつも、時事オペラとしての限界から多少なりともより長いスパンをもちうる方向に救いあげているともいえる。原作のもつそもその設定としての夢の中のできごとということ、ストラヴィンスキーやヒンデミットよりはドビュッシーに近い夢好みの音楽性を藤倉が示していること、政治主義を意図する台本が原作の夢の設定に耳を貸したことによってタロット・カード的心理主義の迷宮性にいくぶんはまっていること、それらの集合的結果によって作品に曖昧性が豊富に担保されていること。ようするに割り切れなさが作品に浸潤^{しんじゆん}していること。そのことによってこのオペラは兆^{きざし}なのである。

白石美雪

◎杉山洋一 | 自画像

◎山根明季子 | カワイイ^_^☆b

◎稲森安太己 | モトウス・インテルヴァロルム

◎川島素晴 | And then I knew 'twas Toccata II

◎杉山洋一 | 自画像

杉山洋一がみずからの生きた半世紀、世界で起こった戦争や紛争を歌であらわし、オーケストラ音楽に変換した作品である。一柳慧^{いちやなぎとし}のプロデュースするサントリーホール サマーフェスティバル「2020東京アヴァンギャルド宣言」の委嘱を受けて作曲された。冒頭、カバニーリエス作曲の《皇帝の戦争（バターリャ第1番）》が引用されるのは初演の指揮者・鈴木優人^{まさと}への敬意を表し、結びはコロナ禍で亡くなった人たちを埋葬する際、イタリア全土で奏でられたイタリア軍の弔礼ラップをもちいたが、その他の素材はすべて紛争・戦闘地域の国歌や州歌のみ。杉山はベトナム戦争と朝鮮戦争が激化した1969年を起点に、1年ごとに世界での戦いを振り返り、可能なかぎり、最初に攻撃を受けた地域をあらわす歌、排除された地域の歌を書き入れた。楽器群への旋律の配置は、指揮者から見て左側がアフリカ、右側が中米という具合に日本の世界地図を目の前に広げたかたちに構成した結果、アフリカで膨大な量の戦争があっ



杉山洋一
©ayumi kakamu

た1990年までの部分は、ヴァイオリンをはじめとする弦のパートが細かく分割されている。

明るいメロディが多い国歌が生む違和から、戦争の激化を反映したカオスまで、歌を折り重ね、並べていく作業は、あらかじめ結果としての音響像を前提とはしていない。実際には歌と歌のあいだ、音群と音群のあいだは音符で埋められ、そこにはヘテロフォニックな動きや独特の時間感覚が宿っている。だが、それは自己表現ではなく、杉山自身はあくまで自分の生きた時代、自分を生かしてきた時代の横顔（しよくばい）を音楽に変換する触媒としてふるまうのだ。歌と歌のあいだを音で埋めることそのものが無作為の、極言すれば祈りの行為のようにも見える。その抑制された姿勢は現実を切りとることで時代を示したフィリップ・グラスのカッツィ三部作やインタビューにもとづくステイヴ・ライヒの《ザ・ケイヴ》などに遡（さかのぼ）ることができるかもしれない。

どれほどの歌が編まれているのか。1年の区切りで打楽器が鳴り、ベルリンの壁崩壊、ソビエト連邦崩壊、9.11テロ攻撃のみ、節目としてチューブラーベルが鳴るのだが、最後のチベットやトルクメニスタンにいたるまで、聴いたこともない歌ばかり。そして、巧まずして生まれた音響の動態はそれ自体、刺激的だ。かつて第二次世界大戦後の核実験（いさか）をつぎつぎと光で示した動画「1945—1998」（橋本公）を観たときの衝撃と重なった。

◎ 山根明季子 | カワイイ^_☆b

2019年に作曲されたさまざまな楽器のための《カワイイ^_☆》を原型とするシリーズの一曲である。本来はテキストスコアのみの作品で、「「かわいい」と主観的に感じる音を出す。自分の楽器は勿論、それ以外に何を使用しても良い」と書かれた楽譜は、自由に誰もがダウンロードして演奏



山根明季子

することができる。したがって、場所と日付をもつ個々のレアリゼーションがその実体となる。参加する演奏家によって、音楽のすがたが大きく左右され、音響結果は再現不可能。いわゆる不確定性の音楽である。こうしたテキストスコアのみの提示は1960年代のフルクサスを想起させ、高踏的なハイ・モダニズムとは異なる価値観を暗示する。

2019年から21年にかけて、このテキストにもとづき、山根明季子みずから特定の編成のために楽譜を書いたヴァージョンが昨年までにa・b・c・d・eと5つ作られた。《カワイイ^_☆b》は太田真紀と山田岳（がく）が委嘱。2020年1月29日に豊中市立文化芸術センターで、声とギターのほか、サクソフォン（大石将紀（まさのり））、ピアノ（黒田亜樹）、エレクトロニクス（有馬純寿（すみひさ））が参加しておこなわれた5人のパフォーマンスをさしている。楽譜は取捨選択可能で順不同の断片から構成され、スコアはなく、パート間のタイミングも自由。個々の演奏家は山根の書いた断片を手がかりとして、ひたすら「かわいい」と感じる音を模索することになる。ファンタジー豊かな演奏家たちの発音によって、bは5つのヴァージョンのなかでもっとも「かわいい」特徴を示した。

「かわいい」という価値観は初期から現在にいたるまで、山根明季子の創作における一貫したコンセプトである。「成熟を拒否する」「未熟で魅力ある日本由来の言葉」という山根自身の表現のとおりに、「かわいい」は熟した西洋文化を母体とす

る前衛音楽の権威性を逃れて、オルタナティブを見いだすためのキーワードとして機能している。「水玉コレクション」のシリーズが示した「視る音楽」も「かわいい」の感覚に通じるものであり、《状態no.1》のパチンコ実機による作品とか、「ゴスロリ」をテーマにしたmumyo主催のコンサートなども、少数精鋭による芸術とは対極の消費社会をあぶりだす。しかし、《カワイイ^_^☆》のシリーズは、山根の中にあるトキメキや刺激を求める志向とは少しズレたところにあって、パフォーマーが思い思いのかわいい音を発しながら、たがいの音を聴きあうコミュニケーションに聴き手を巻きこみ、やわらかな呼吸感とヒーリングの感覚をもたらすものとなった。

◎ 稲森安太己 | モトゥス・インテルヴァ ロルム

11年間、ドイツで研鑽を積んできた稲森安太己いなもりやすたが日本に拠点を移したばかりの2020年12月13日に、Just Composed 2020 Winter in Yokohamaで委嘱・初演された室内楽曲である。曲名は2021年初演のピアノとオーケストラのための《ヒュボムネーマタ》などと同じく、ルネサンスの音楽理論家と作曲家のヨアヒム・ブルマイスターによるラテン語の著作『音楽の詩学』の結論部分からの引用。当時の作曲技法を譜面付きで詳述した内容が稲森の創作の糧となった。とくにこの曲では『音楽の詩学』で「ぎこちない音楽の動き」と感じた対位法的処理に強い創作上の刺激を受け、禁則と記されていた技法を深掘して、そこから発展した書法を散りばめたという。3つの楽章はそれぞれ、この本からの語句をタイトルとしていて、第1楽章は「曲の質感は過度に簡明ではなく」、第2楽章は「和声を明瞭に」、第3楽章は「音程の動きが乱雑にならないように」となっている。

山根一仁かづひとと阪田知樹さかたともきという若手による初演をイ



稲森安太己

メージして作曲したからだろうか。ヴァイオリンとピアノが無窮動むきゆうどうふうの楽想を奏でる技巧的な第1曲の、猛烈な疾走感しつそうに胸がすく。2010年代にオーケストラ音楽で頭角を現した稲森だが、室内楽ではより自由な個性の発露が感じられる。このあと管弦楽曲のかたわら、編成の小さな曲を書きつづけていて、前衛的な語法を徹底的に学び、みずからの作曲技法を磨いたのち、内的な発想を解放して書かれた器楽曲、室内楽曲には大らかなフレーズを生み出す伝統的な時間の流れが感じられる。ルネサンスの技法をヒントに音の扱い方を発想したこの曲は、微分音から生まれる歪いびつなハーモニーも、特殊奏法の色彩感も特徴的だが、とくにリズムが重要だ。第2楽章はピッツィカートでヴァイオリンが刻み、ピアノとの同期やポリリズムを楽しませる闊達な楽想ではじまり、第3楽章はポルタメントなどの奏法でニュアンスたっぷりに奏でるヴァイオリンが、やがてピアノと丁々発止の展開を繰り広げる。現代曲のレパートリーとして定着してほしい一曲である。

◎ 川島素晴 | And then I knew 'twas Toccata II

東京シンフォニエッタが武満徹生誕90年記念の特集を組んだ第48回定期演奏会のために委嘱した川島素晴かわしまなるの新作。武満の《雨ぞふる》《雨の呪文》《系図》の再演とともに初演された。タイトルは武満の《そして、それが風であることを知った》というフルート、ヴィオラ、ハープのための



川島素晴

曲の名前をもじったもので、訳すなら《そして、それがトッカータであることを知った》となる。武満の曲名はエミリー・ディキンソンの詩の語句からとられたのだが、若いころから30年間、武満の音楽に憧れてきた川島にとって、武満の存在は「風」だと悟ったのだという。IIとなっているのは1996年に武満と縁のある東京オペラシティで初演されたヴィブラフォンの独奏曲が同名のタイトルだからである。

つねに新作がどのようなかたちで初演されるのかというコンテキストを重視する川島の発想が、楽曲の構成に大胆かつ巧妙に結晶している作品といえる。ここでは曲全体を貫いて、ふたつの要素が掛けあわされている。ひとつが武満の音楽で、1949年の《ロマンス》から1年1曲ずつピックアップして、絶筆となった《ミロの彫刻のように》まで、全部で48曲の武満作品から和音やモチーフなど、ほんの短い断片を抽出して継ぎはぎする。もうひとつの要素がトッカータのリズム。ヴィブラフォンとピアノが2/8、2/8、3/16、2/8、9/32、10/32、9/32、2/8、3/16という9小節からなる定型リズムを一貫して刻み、それを拡大した線的構造と重ねあわせる。最後は《系図》、すなわち武満の生涯を家族の物語で終えるという仕掛けだ。

初演の前後にブログで作曲家本人がこうした作曲の経緯と楽曲構造を余すところなく種明かししている点を含めて、川島の一系列をなすスタイルの典型である。紀尾井シンフォニエッタやいずみシンフォニエッタなどで選曲やプロデュースをお

こなってきた体験が、こうした引用音楽、機会音楽的な一種の「ヤドカリ」スタイルへとつながったのだろうか。それにしても、ここまでの強いこだわり、極限的な饒舌さと極限的な緻密さを兼ねそなえている点で、この系列の川島作品のなかでも筆頭に挙げるべき充実度を示している。

長木誠司

◎小出稚子 | 毘沙門

◎小宮知久 | For Formalistic Formal (SONATA?)
Form For Four

◎鈴木治行 | Seagram

◎野平一郎 | 静岡トリロジーⅢ《瞬間と永遠の歌》

◎藤枝守 | ガムラン曼荼羅 I

◎藤倉大 | オペラ《アルマゲドンの夢》

◎ 小出稚子 | 毘沙門

2020年のミュージック・フロム・ジャパン（ニューヨーク）の招聘作曲家であった小出稚子が、その委嘱で書き、2020年2月22日にニューヨークのスカンディナヴィア・ハウスのヴォルヴォ・ホールで初演された。

2013年の《恵比寿》などと並ぶ七福神シリーズの1曲であり、編成はフルート、クラリネット、バリトン・サクソ、打楽器、アコーディオン。タイトルの「毘沙門」は、四天王の一神として北方を護る守護神のイメージではなく、むしろ七福神のひとりとして守護と招福の神のイメージでとらえられている。古典的な日本のイメージから発して「日本」表象をひとつの戦略として装備しつつ、あくまでもそれを仮装として扱いながら、現代の都会的かつ雑駁でポップ、白い顔も黄色い顔も黒い顔もみんないるような文化混淆の風景のな



小出稚子
©Jumpei Tainaka

かでサブカル的なユーモアをまじえて対象を描きだす小出の手法が、ここでも顕著にあらわれている。

こうした傾向は20世紀末のサブカル指向とポスト・コロニアリズム下で逆流と反転と攪乱のプロセスを続けてきたアジア的・日本的価値観の急速な広まりとともに、いわゆる「現代音楽」の世界にも抵抗を受けながらしだいに浸透してきたが、小出の存在はそれを屈託のないかたちで示しつけてきた。これはジェンダーの多様化とともに、21世紀になってからさらに進む傾向である。

曲は細かく刻む打楽器の上での調子っぱずれの雅楽のようにはじまる。血気盛んな毘沙門はしだいに落ち着きを取り戻し、整然とした歩みを始めるかのようだ。そのなかで、着ていた鎧をひとつひとつ脱いでいくような擬音。もともと楽しいやつなんじゃないか？ そんなイメージを残して曲は終わる。

初演は「アイデンティティなんてなにさ」というレクチャーを含めた日本人作品の作品演奏会の前日に、小出作品だけを特集する演奏会の枠内でおこなわれたが、本質主義的な「日本」性への問いかけへとつながる、流動的なナショナリズム、エスニシティ、そしてアイデンティティへの日本中堅作曲家の創作風景としてニューヨークの聴衆の前で披露されたという文脈においても、この作品のもつ意義がある。

◎ 小宮知久 | For Formalistic Formal (SONATA?) Form For Four

2020年のミュージック・フロム・ジャパン（ニューヨーク）の委嘱で書かれた作品で、2020年2月23日にニューヨークのスカンディナヴィア・ハウスのヴォルヴォ・ホールでモメンタ・カルテットによって初演された。

電子的な機材をともなる創作が多い小宮知久だが、これは純粋にアコースティックな作品。弦楽四重奏は開放弦のみをもちいるが、西洋音楽のなかでひとつの規範ともなっている「弦楽四重奏」という媒体、それもソナタ形式というかたちを逆手にとって、重音、反復、そしてリズムと声部の交錯という方法のみでソナタという形式を踏襲する。いわば裏側から（あるいは裏側としての表側から）、同時に非西洋の立ち位置から西洋音楽の——グローバルな価値としてとらえられることすらある——カノンをなぞることによって、カノンからの逸脱をはかろうとする意欲作である。

「過剰に西洋音楽の規範をなぞることで、西洋音楽的な規範の持つ権威性や規律からの逃走をシニカルに（もしくはクィアに）やってみせることができるのではないかと思った。このような作品が日本人によって作曲されアメリカで初演されるということは、西洋音楽がヨーロッパに生まれ、ヨーロッパで築きあげられながらも、グローバルな音楽となったという地政学的な歴史を踏まえても重要な意味があるはずである」と作曲者は述べ



小宮知久
©Fuka Nagata

ている。

◎ 鈴木治行 | Seagram

2020年12月16日の「鈴木治行室内楽パノラマ
「誤作動する記憶」」で初演された作品。

他ジャンルとのコラボレーションも積極的におこなってきて、演劇、美術、映像などとの共同作品も少なくない鈴木だが、その創作の中心にはひじょうにコンセプチュアルな発想があり、それが実際に音にされていくときには複雑な回路が働くらしく、音楽の体質はつねに、鈴木自身のことばによるところの「脱臼^{だつきゆう}」や「誤作動」をへた、静かな異様さを秘めることになる。

それを確実に受けとることのできる聴き手はそう多くないように思われるのだが、より広がりのある聴衆へと作品を開示していく必要性は感じていて、1992年以来5回目の個展となるこの「室内楽パノラマ」は、そうした機会にすべく開催された。演奏会は同時にストーリーミング配信されたが、それにはコロナ禍という状況も影響していたものの、「広がり」を得るための便法でもあった。

鈴木^{はるゆき}の創作における4つのコンセプト、「句読点」「語りもの」「伸縮もの」「反復もの」に与える作品が、東京初演や世界初演をまじえて2作ずつ披露されたが、いずれにも共通するのは記憶のなかで変容していく音と、新たに加わる音やメッセージとのねじれた関係、そこに意図的に急に差しはさまれる異物感、意図的な截断面^{さいだん}のような時



鈴木治行
◎ 石塚潤一

間だろう。

新作の《Seagram》は、2015年の作品《Elastic》とともに「伸縮もの」のカテゴリー。前作と同様に引き延ばされている音がしだいにずれていく、あるいは伸び縮みしていく際の時間の脱臼^{だつきゆう}の仕方が作品になる。三重奏であった前作にくらべ、奏者7名（フルート、クラリネット、ピアノ、アコーディオン、ヴァイオリン、チェロ、コントラバス）に指揮者も加わる今回の作品では、すべての楽器のズレとともに、7楽器内部でのグルーピングとその変容もともないながら曲が進むため、個別化と再グルーピングのような扱いも作品に厚みを与えていた。

◎ 野平一郎 | 静岡トリロジーⅢ《瞬間と永遠の歌》

作曲家としての野平一郎^{のだいら}は、1970年代後半からのヨーロッパ現代音楽界をもっとも客観的に展望できる存在であり、それらを技術的にいかようにも使用できる才ももちあわせているが、たんに機会がないのか、あるいは忙しすぎるのか、あるいはむしろ慎重にかまえているからなのか、それを自作として顕著に、そして包括的に、大規模な作品として発表する機会が少なかったと思う。その意味で、ここに挙げた作品は、野平の代表作としても見なしうるものになっている。

これは静岡県文化財団の委嘱となる「静岡トリロジー」の第3作で、IとIIに続く三部作を完結させる作品。前2作と同様に「NHK交響楽団×野平一郎プロジェクト完結編」で、本来は2020年に初演されるはずが、コロナの影響で2年遅れた。グリゼーの《音響空間》のように、曲を追うごとに規模が大きくなるシリーズであり、3楽章構成のこの第3作の演奏時間は40分におよぶ。

静岡音楽館AOIの芸術監督を務める野平は、静岡という土地とこの作品を関係づけており、最高



野平一郎
©YOKO SHIMAZAKI

峰の富士山と最深の海溝を擁する駿河湾の高低差を、それを創りあげた時間とともに巨大な時空間としてとらえ、第3部ではそのイメージを大管弦楽と地元の優秀な児童合唱で表現した。また、テキストには静岡生まれの詩人・大岡信の詩から4篇が選ばれて抜粋されている。ことに第3楽章にもちいられている「産卵せよ富士」は、オーケストラの巨大な力へと連結されて骨太の音楽を誘発する。

冒頭、児童合唱が石を叩きながら三々五々に登場し、プリミティヴな発生の風景を醸すなど野平作品としては描写的な場面もみられるが、その意味でもユニークな作品に仕上げられている。

◎ 藤枝守 | ガムラン曼荼羅 I

藤枝のおこなっている「植物文様」の創作シリーズのなかでも、既存のガムラン楽器をもちいているという点で特別な意味をもつもの。8曲それぞれに異なるペログフウ（音階に半音を含む）、スレンドロフウ（半音を含まないのでヨナ抜きに近い）の5音音階がもちいられ、それにもとづくメロディック・パターンが重畳しながら変化するというところにケージフウの平方根構造が応用されている。聴いていてそれはさほど明確ではないし、植物の電位変化のデータから素材を決定するプロセスは、これまでのほかの作品以上に聴き手にとってはブラックボックスのなかののだが（とくに、それがなんらかの伝統的に固定された旋法に転

移される部分）、それは聴くうえでことに知る必要もなからう。

曲ごとに4拍子と3拍子が交替する全体構成にみられる「陰陽」のとらえ方や、全体の円環的構成など、比較的わかりやすい側面ももっているので、素直に像になってくる、やさしく反復され変容していく音の姿に耳を傾けるのが得策だと思われる。

作品自体は2020年にトーキョーコンサーツ・ラボで初演され、2名のガムラン・ダンサーが会場内をめぐりながらシンボリックな舞踊を披露していたが、それがなくても（むしろないほうが）じゅうぶんに時間の推移のなかに身を置いて、じっくりと音の動きにひたれる作品だと思う。のちにCD化された音像を聴くとその感が強まる。

◎ 藤倉大 | オペラ《アルマゲドンの夢》

2010年代における藤倉大の作品創作における質と量両面での高さは、2020年代に入ってもいっこうに陰りを見せず、あいかわらず旺盛な創作力が誇示されている。「生きる糧としての作曲」という考え方は、この人の場合、理想的にも現実的にも創作活動のあらゆる面に前景化されている。

2010年代に複数のオペラ創作をおこなって、大きな成功をおさめた藤倉だが、《アルマゲドンの夢》は新国立劇場のオペラ芸術監督・大野和士によるふたつ目の委嘱となった作品。1作目の西村朗《紫苑物語》とも、それに続く渋谷慶一郎とのアンドロイド・オペラとも異なった題材と切り口による新作として「国立劇場」の名にふさわしい巨大プロジェクトとして構想され、初演された。藤倉との共同作業も長いハリー・ロスが台本（英語）を手がけ、演出には気鋭のリディア・スタイナーを迎えるという具合に、脇もしっかりと固めたプロダクションとなった。オペラ作品そのもの

というよりも、プロダクション全体として2020年の日本のステージを飾る公演としての意義が大きい。

原作となるH.G. ウェルズのSF短編『世界最終戦争の夢』は20世紀初頭に書かれたものだが、冒頭の列車内とカプリ島、現在と未来といった時空間を自在に行き来しながら展開する舞台は、そもその題材として、時空間をかけまわる演出が可能な現在のオペラ界のあり方にふさわしく、そこに全体主義、科学主義の帰結としての大量殺戮への不安を盛りこみながら、原作を離れて演出は現代との接点を深く追求した。

藤倉の音楽は、洗練された器楽部分は劇的な要素を盛りこんで器楽作品以上に変化に富み、声楽部分はひじょうに伝統的で、それゆえに歌劇場の聴衆には抵抗感なく受け容れられた。新作オペラとしての魅力をじゅうぶんにもち、また日本以外での歌劇場での上演にも耐える作品となっている。

沼野雄司

- ◎ 松平敬 | 心のなかで歌う I
- ◎ 山本和智 | 室内合奏曲
- ◎ 杉山洋一 | 自画像
- ◎ 足立智美 | スクリャービン・シンセサイザー
第2番

◎ 松平敬 | 心のなかで歌う I

コロナ禍において歌を歌うことは可能なのか。いうまでもないことだが、2020年は人類がコロナ禍に遭遇した年として長く記憶されるだろう。この騒動は社会の多くの側面に負の影響をおよぼしたが、音楽界には、ウイルスの蔓延を防ぐための「ライブ不可」というかたちで厄災が降りかかっ

てきた。これはポピュラー、クラシックを問わずあらゆるジャンルにおいて起こったことだが、とりわけ標的になったのは声楽である。ピアノやギターと異なり、口と喉^{のど}を使って音を出すために空中にウイルスをまき散らす可能性が高いというのが、その理由だ。

おそらく人類史がはじまって初めて、われわれは「声」を、そして「歌」を禁じられた。他人との会話は敬遠され、やむをえず接触する場合も、口もとは分厚いマスクで覆われた。発話によるコミュニケーションという、人が人であるための最低限の条件のひとつが、コロナ禍のなかで危機に瀕したわけである。

こうした、いわば声楽家にとってその実存が問われる事態のなかで、松平敬は必死で考えたにちがいない。「コロナ禍において歌を歌うことは可能なのか」。そして彼の答えは「可能」というものだった。しかしどうやって？ なに、心のなかで歌えばいいのである。

曲はYouTubeでアップされた。最初に「……皆さん、私の心の声が聞こえますか？……」という問いかけが文字で提示されたあと、自宅(?)のエアコンの下で“歌う”松平の姿が映される。口は開かないが、見ひらいた目、そして極度のエスプレッシーヴォ表現のせい、かつての岡本太郎のような、やや狂気を感じさせる映像が続く。けっして美しくはない。

しかしこの表情は、歌を奪われた松平の必死の抵抗であり、ゆえにギャグのようでありながら、



松平敬
©Lasp Inc.

どこかもの悲しい。わたしは2020年にこの曲をたしかに聴いた。ちなみにその後、この作品は川島素晴によって（彼もまた、無音によるコンサートというクリティカルな試みをした音楽家のひとりである）、舞台初演されることになった。

◎ 山本和智 | 室内合奏曲

コロナ禍において「合奏すること」は可能なのか。「特殊作曲家」山本和智かずともはそんな問いを立てたにちがいない。その結果、出てきた答えは「可能だ」というもの。しかしどうやって？ なんのことはない、オンラインで集えばよいのである。

この「室内合奏曲」では、多くの演奏者がリモートで結集し、紙を破る音、マスクをさす音、納豆のパッケージをこする音、文字を書く音、などによって合奏する。かつて一世を風靡した小説『リング』(鈴木光司)では、ビデオテープを「観ること」をつうじてウイルスが感染するが、現実にはそんなことは起こらないから、こうすれば安全な合奏が可能だ。

とはいえ、リモート合奏というアイデア自体は、誰でも考える、ごく平凡なものともいえる(そもそも、この楽曲自体、アンサンブル・フリーという音楽団体とのコラボレーションによって生まれたものだ)。山本和智が非凡なのはそこに——意識的か無意識的かは別にして——いく層もの仕掛けを設定したことにある。

以下、ランダムに記してみよう。まずは「室内合奏曲」というタイトルが冴えている。音楽史にあるていど通じていけば、このタイトルからそくぞにバロック期のムジカ・ダ・カメラであるとかコレッリの合奏協奏曲、あるいはたんに「室内楽」とか「室内協奏曲」といったタイトルを思い起こすだろう。この「室内」というワードが、山本の楽曲ではそのまま「各自がそれぞれの室内で演奏



山本和智
©Sara Morita

する」という意味に転化されたわけだ。

全体が擦過さつか音的なノイズを中心としていることも見逃せない(しかもそこには「マスク」自体をこすったり、紙のうえに「マスク」という字を書くといった行為が含まれている)。ガラクタをもちいた合奏の場合、「たたく」という打楽器的な用法が中心になることが多いが、むしろ山本作品では日常的なグッズを“さす”ことによって、奇妙な厚みをそなえた音響が現出する。われわれは身体に調子の悪い部分があると、なにげなくその部位を“さす”。とすれば、コロナ禍のなか、“さす”という行為を中心にした楽曲には一種の呪術的な性格が生じるといって、けっして大げさにはならないだろう。

そして、演奏者がいわゆる“顔出し”の状態で開催に参加していることも重要だ。この曲は音を聴くだけでなく、それぞれの表情を好きだけ拡大して観ることが可能。ライブで最前列に陣取っていたとしても、奏者の顔の細部まではわからないものだ。このリモート作品は、少なくともその一点においては、ライブを超えたアドヴァンテージをもっているわけである。

◎ 杉山洋一 | 自画像

コロナ禍を戦争とのアナロジーで考えること。

おそらく杉山洋一の発想はそこから出発しているのだろう。曲中では、カバニーリエスの《皇帝の戦争》の旋律にはじまり、杉山が生まれた

1969年から、作曲時の2020年までにおける世界各国の紛争地域の国歌や州歌が、リアルな時間軸に沿って延々と並置される。さらには楽器群も「第1ヴァイオリンがアフリカ、コントラバスが中米という具合に」スコアの縦の線で地理的な状況があらわされる。

この作品がノミネートされたときの「芥川也寸志サントリー作曲賞」の司会を務めた関係で、スコアを下調べしたのは新鮮な体験だった。先に記したように、曲の基本原理はシンプルだから、いまどき、ネットなどを使えばこの作業はさして難しくなさそうでもある。しかし、実際に自分で調べてみると、とても一筋縄ではいかないことがわかった。曲の冒頭の部分だけでも、そのシステムをトレースしようと試みたが、杉山の解釈と自分の解釈を交差させるだけで疲れはててしまった。

つまりは、こういうことだ。日本に住むわれわれは、ふだんあまり想定していないのだが（あるいは実感していないのだが）、そもそも世界の各地域における「国家」「帝国」「王国」「～朝」「～派」「～政府」といった概念自体が曖昧なのにくわえて、紛争・戦争の実体、紛争・戦争の勝者と敗者、さらには現時点でのその結果や過程にたいする評価は、いずれもがどうしようもなく曖昧なのだ。

おそらく杉山は膨大な時間をかけて、アジアやアフリカ、中南米にまでわたる紛争を自分で“解釈”し、その国歌なるものの実体を彼なりに見きわめ、最終的にはオーケストラのスコアに定着させていったのだろう。その意味でこの曲は、コロナ禍になされた世界史レポートでもある。近年、従来のヨーロッパ中心主義は厳しく批判され、かわりに「グローバル・ヒストリー」とよばれる潮流に関心が集まっているが、杉山のこの曲はまさにグローバル・ヒストリーの音楽化にほかならない。

ちなみに、本人は「これは音楽ではないかもし

れない」と語っているようだが、どんな作り方がされていようが、オーケストラの音が鳴っているのだから音楽ともいえるに決まっている。

◎ 足立智美 | スクリャービン・シンセサイザー第2番

2020年について、コロナに関係した楽曲ばかりというのも寂しいので、足立智美のこの作品を挙げてみたい。この曲は、初演日が年末の12月15日（東京オペラシティ「B→C」）であったために、舞台での演奏が可能になったのだった。2月に日本に上陸した新型コロナウイルスが、10カ月を過ぎて少しずつ沈静化していった様子がうかがえる。

さて、一般に神秘和音といえば、スクリャービンが好んでもちいた6音和音であり、少々不思議な響きはもっているものの、数ある和音のひとつにすぎないとされている。しかし、足立のこの曲は、神秘和音という概念を「サウンド・アートの実践」としてとらえる。いきなりそう言われても、ほとんどの人は戸惑うだろう。

よく指摘されるように、神秘和音はいくつかの貌をもっている。単純に言えば4度の堆積としてとらえられるが（ただし減4度、完全4度、増4度のすべてが含まれる）、島岡和声的に説明するならば、属9の第5音下行変位に第6音を付加したものであるということになろう。また、別の側面からみると奇数倍音列を抽出したものという説明もできる（ただし第3倍音がないのが特徴）。



足立智美
© Guillaume Kerhervé/
Maison de la Poésie de
Nantes

足立が目目するのは、この最後の“貌”である。彼によれば、奇数倍音列はアナログ音響合成の減算合成における矩形波を作り出すから、つまりはデジタルそのものにほかならない。さらに彼は自然倍音列において、神秘和音の第2音（Cを基音としたときのfis）の音高が平均律よりも低くなることに注目し、神秘和音を調性的和声の枠組みに収まらないものとして——すなわち複数の音からなる「和音」ではなく、一個の“音響”として——神秘和音をとらえるというのだ。

これだけ豊かなアイデアとロジックがあれば、もはや音はどうしてもよいようにさえ思われるのだが（ちなみに上記のあれこれ以外にも、かなり奇抜な論理・仕掛けがいくつも隠されている）、しかし保屋野美和によって初演された音響自体も、これがまた面白いのだ。E音の執拗な同音連打に電子音が絡みつき不思議な発展をとげるのだが、やがてはなんだか“普通の”ライブ・エレクトロニクスみたいになるあたりさえ、思わず微笑んでしまう。

野々村禎彦

◎ 川島素晴 | 木道

◎ 鈴木治行 | 区区

◎ 松平頼暁 | アーティクル9

◎ 川島素晴 | 木道

川島素晴が毎年主催している自作個展第4回、木ノ脇道元（フルート）をフィーチャーした回の初演新作である。川島と木ノ脇は活動初期とくに縁が深く、川島の出世作《Manic Psychosis I》（1991-92）は木ノ脇の存在を知らしめた作品でもあり、1999年の「B→C」リサイタルや「東京の夏音楽祭」で木ノ脇はオール川島プログラムを組

んだ。だが、ふたりは以後長らく疎遠になった。この時期は、川島が「演じる音楽」「笑いの構造」というコンセプトを確立して創作に応用しはじめた時期でもある。近藤譲の「線の音楽」は音と音の接続を音楽の基礎とするコンセプトだが、これを演奏行為の接続に拡張したのが「演じる音楽」であり、期待と裏切りの接続を重層化した「笑いの構造」を音楽の構造化の基礎とした。しかし言葉は怖いもので、「笑いの構造」の模範はベートーヴェンのピアノ・ソナタだと川島は主張していたものの、いつしか“笑いをとること”が自己目的化してしまった。作曲に取り組みはじめた木ノ脇がそこから距離をとったのは自然な成り行きだった。

前年の双子座三重奏団による自作個展はこの“お笑い路線”の極北だったが、突きつめて気がすんだのか、あるいは新型コロナ禍下の内省の結果なのか、ひさびさに木ノ脇を迎えた新作の性格は大きく変わった。《木道》のコンセプトはある意味シンプルで、フルートとテルミンのひとり二重奏である。フルート演奏の余白にあたる身体運動がテルミン演奏の中核になり、両者の“アンサンブル”の精度を高めるのは、それまで川島が探求してきたものとはまったく別種の“超絶技巧”である。“お笑い路線”の“超絶技巧”は、速持ち替えや速吹きをきわめると不可能性の壁を境に笑いに転化するプロセスの構成要素だが、笑いをとるための手段と化して演奏行為の音楽性は置き去りになりがちだった。だが、本作にはそのような矛盾はなく、“超絶技巧”の探求が音楽性の探求と軌を一にしている。

ただし、この曲を境に川島の作風が一変したわけではなく、その後も“お笑い路線”の作曲は続けられた。20年以上にわたって創作の中心を占め、支持者も少なくない路線は一朝一夕に止められるものではない。川島のこの路線に懐疑的な木

ノ脇のための新作だから、という側面は多分にあったのだろう。しかし、いちど芽吹いた種が枯れることはないのもまたたしかなようだ。クセナキス生誕100年を記念して川島が主催した国立音大の学内演奏会のために書かれた《y=100x》(2022)は、会場内に空間配置された10打楽器奏者がおのおの10種類の楽器を奏するという、“お笑い路線”には最適な設定だったが、その路線は完全に封印されていた。ROSCOを迎えた同年の自作個展で初演された大作《ROSCO Chapel》(2022)は、モダニズムを貫いた自身の創作史を振り返り、“お笑い路線”もその一部として批判的に総括した(これは筆者の解釈にすぎないが)作品だった。

◎鈴木治行 | 区區

松平敬(バリトン)の現音ペガサスコンサートの委嘱新作である。松平にとっての鈴木治行は、橋本晋哉(チューバ)との「低音デュオ」の最初の代表的な委嘱作《沼地の水》(2009)の作曲家であり、以後も緊密な共同作業を続けている。ソロ歌唱のための委嘱作は“声の超絶技巧”にフォーカスしがちだが、ここでの鈴木は“歌手・松平の特性”にフォーカスし、その長所のみを生かした作品を作りあげた。松平の基本姿勢は作品に過度の思い入れをもたず(ライフワークのシュトックハウゼンと大学院で研究した新ウィーン楽派は例外的だが)、“作業”として淡々と演奏してゆくことである。すると結果的に、作品の良し悪しが残酷なまでに浮き彫りになる。本作を委嘱した演奏会も、現代の典型的な様式をもつ作品を対比的に並べ、その長所も短所も提示する批評的な選曲だった。そのなかでこの作品は、ケージや高橋悠治のような大家を差し置いてトリに置かれた。

松平の長所は歌唱よりも朗読、“解釈”よりも“作

業”にあると鈴木は見切り、単語を朗読する母音を口腔の漸次変形こうくう ぜんじで変えるプロセスと、トレードマークの倍音唱法(西村朗《紫苑物語》での鮮烈な歌唱が記憶に新しい)で、同様に母音を漸次移行するプロセスの交代からはじまる。鈴木作品系列中ではソロ奏者のために複数の素材を用意し、おのおのを素直に発展させず脱臼を繰り返すプロセスを提示した「句読点」シリーズに属する(《句読点》というタイトルをもちナンバリングされた作品だけがこのシリーズではない)。交代だけではいざれ刺激は飽和するので、さらなる素材をいかに投入するかがこのシリーズのポイントだが、本作では伝統唱法による調性的旋律やさまざまなオブジェの操作など、やはり松平が得意とする素材で時空を埋めつくした。本シリーズ『日本の作曲』での鈴木は画期的発想がもっぱら注目されてきたが、このような“ハイセンスな当て書き”も得意である。

◎松平頼暁 | アーティクル9

新型コロナ禍直前にアンサンブル・ノマドの定期演奏会で初演された委嘱新作である。このタイトルでまず想起されるのは日本国憲法第9条だが、そうではなく単に「ソロ楽器を含まない管弦楽作品の9番目」という意味なのだという。とはいえ、「article」は普通はそういう文脈では使わないので、タイトルで誤解を誘う時点から計算のうちだろう。自作解説の「特殊奏法を中心とした騒音のオーケストラ作品」という説明も同様である。この言葉から想起されるのはラッヘンマンのような組織的な噪音書法だが、そういう音楽ではまったくなく、拍手や叫び声や足踏みなども含む雑多な音響の寄せ集めであり、むしろ近いのはシュトックハウゼン《モメンテ》(1962-64/69)である(「発想は1964年にさかのぼる」とあり年代的に

も一致する)。そもそも1982年にピッチ・インターヴァル技法を創作の核に据えた時点で、松平頼暁は時代様式とは袂を分かった。この技法では音楽要素は基本的に乱数で選択し、音高のみより入念に調性感を消すために総音程音列で選択する。すなわち偶然性と総音列技法を統合した、“戦後前衛技法の簡略版”なのである。

技法＝表現内容ならば伝統的なモダニズムだが、松平の場合は表現内容は曲ごとに別途設定され、この技法は複雑だが没个性的な音響体を簡便に生成する手段である。この曲の場合は噪音のテクスチュアの推移を聴かせることが狙いで、無時間的ではない律動が必要な局面では数字の“9”に相当するモールス信号によるモーター・リズムがもちいられる。終結部の「先人の“9番”への敬意を表す引用」が、ショスタコーヴィチの弦楽四重奏曲第9番(1964)なもの人食っている(たしかに「発想は1964年にさかのぼる」とは整合的だが)。総じて、歴史の重荷をなかつたことにするのではなく、自在に戯れて無化した若々しい音楽であり、アンサンブル・ノマドがめざす方向性ともよく合致している。

2021

片山杜秀

- ◎ 稲森安太己 | ヒュポムネーマタ——ピアノとオーケストラのための
- ◎ 大畑真 | ジンク
- ◎ 桑原ゆう | 薩摩琵琶弾き唄いとオーケストラのための《白い風、青い夜》
- ◎ 塚本一実 | ピアノのための音楽会～21世紀の変口長調～
- ◎ 根岸宏輔 | 雲隠れにし 夜半の月影——オーケストラのための
- ◎ 坂東祐大 | ドレミのうた

◎ 稲森安太己 | ヒュポムネーマタ——ピアノとオーケストラのための

ピアノと管弦楽のための作品なのだけれど、前半にはピアノが出てこない。大きい管弦楽ももちいているが、打楽器の細密な小技からはじまって室内乐的に周到に練られた響きがつぎつぎと素材を投入しつつ連ねられてゆき、頂点の類にはけっしてたどりつかず、いわば手のこんだ宙吊り状態が続いてゆく。そして繰り返せば、ソロ楽器としてステージの中央に君臨するピアノはなかなか出てこない。聴く者はなにやら焦らされる。焦らされて焦らされて耐えられなくなったころあいを見はからうかのように、曲なかばにいたってついに独奏が披露されはじめる。そこで音楽の景色も変わる。前半で堆積されつづけた諸素材が堰を切ったように動き出すのである。溜められていたもの

が一挙に燃焼させられるわけだ。ピアノの現代音楽の名人芸の観点からいっても申し分ない。

この焦らして解放する2段構成的なつくりは、たとえばルトスワフスキを想起させる。ルトスワフスキはドイツ音楽への憎悪や懐疑があったせい、交響曲の4楽章形式とは、第1楽章と第4楽章が同じような印象を与えるものの繰り返しになりがちで、スケルツォというもの別に1楽章をとるほどのものでもない小物にすぎず、アダージョ楽章も退屈につながりやすいのだから、全体として有効とは思われず、けっきょく抑圧と解放と蓄積か、蓄積と蕩尽かの前半と後半でかたちを作るのが最上であるとの形式的美意識を一時期は披瀝し、そういう構成原理を交響曲などに応用していた。稲森はピアノ協奏曲という器を作って、このルトスワフスキ流をみごとに具現し、ひとつの説得力あるフォルムを作りえた。

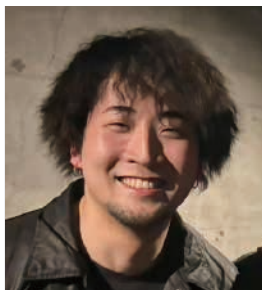
◎ 大畑眞 | ジンク

「人のよしあし、曲ききゃわかる、長い曲ききゃ、なおわかる」というような「7・7・7・5」で連ねていく歌詞と、それに見あった、しばしば似通いもする旋律をもった民俗的歌謡を甚句とよぶ。《津軽甚句》とか《米山甚句》とか《博多甚句》とか《相撲甚句》とか。土地や共同体や職域などにちなむ甚句が日本には豊富にあるのだが、それをクラシック音楽・現代音楽があらためて吸収し、活用して、広く社会にフィードバックする創作がありえないのか。この作品にはそういう問題提起が思想的意図として看取され、具体的仕方はきわめて新しく、しかも音楽として多くの聴衆を獲得しうる吸引力を有しているように思われる。

具体的には典型的な甚句の旋律が解体され、再構築されてゆく。オーケストラの作品だが、楽器編成は何管編成の管弦楽というような一元的かつ

機能的に組織された合奏でなく、さまざまな編成の室内楽の重層として、あたかも祭にあちこちから在所の楽隊が集まってきて思い思いに合奏してみたというような風情で扱われ、しかも独唱者というよりもお囃子に村人が即興的に加わって器楽に混じってしまっている具合の声楽が加わる。間宮芳生がオーケストラ作品にお囃子のような声楽を加えたことが想起される。

実際この作品は1950年代の、間宮、外山雄三、林光の「山羊の会」の路線の蘇りのように思える。初期の「山羊の会」ならはじめプロコフィエフのように、次にバルトークのように日本民謡を扱ったものだが、大畑眞は語弊を恐れずにいえばミヨーの仕方に近いかもしれない。ようするに複調的・多調的なヘテロフォニーやポリフォニーのなかに素朴な民謡旋律を、ミヨーなら南フランスや北イタリアのそれを漂わせ泳がせるということだが、大畑はそういう作業を、日本の民謡をもちいながら、とても現代的に遂行しているらしい。つまり、アルゴリズムをもちいて素材となる甚句の旋律から無数の異版を生成させ、それらを重ねあわせもつれあわせることで、甚句によるヘテロフォニー、ポリフォニーの音楽を、甚句らしさをそこなわぬくらいの節度をしっかり保ちつつ、時間としてはいくらでも続けられるような要領で、解体と再構築と重層化の作業をおこなうのである。このやり方で素材を変えれば、何百曲でも何千曲でも作れるし、実際作っておおいにけっこうだと思う。バロックや古典派の作曲家たちが似て非な



大畑眞

る曲を日々無数に作っていたように。

もし現代の日本にエステルハージ侯爵に相当する人物がいれば、この作曲家ないしこの作曲家の仕方なぞる人工知能を楽長として雇用し、「甚句ソナタ」や「音頭交響曲」のたぐいを毎日のように作曲してもらい、演奏してもらうようにするかもしれない。

◎ 桑原ゆう | 薩摩琵琶弾き唄いとオーケストラのための《白い風、青い夜》

2015年に仏教^{しやうみょう}声明の様式により大勢の僧侶が歌うために作曲された《螺旋曼荼羅》を、琵琶の弾き語りへと書きあらためてみる。そこに西洋管弦楽を付す。そうして《白い風、青い夜》という新たな作品が生まれる。曲の誕生のプロセスである。

なぜ、そうなるのか。声明と琵琶の語り物という、日本の伝統音楽のなかでも別のカテゴリーのあいだを飛び移ってみるアクロバティックな仕方への興味からではない。作曲家は音楽史的な理路を意識している。

《螺旋曼荼羅》は声明でも講式のスタイルで作曲されている。講式とは、いわゆるお経を漢語や梵語^{ぼんご}で唱えるのとは違う。仏説を講ずる。説経する。漢文読み下しの流儀による、日本語の語りである。声明から生まれた講式という、この日本語の語り歌いの声楽曲のかたちが、あちこちに应用された。平家琵琶しかりである。さらにそこからさまざまな浄瑠璃と流れていく。

つまり、「声明の講式→琵琶の語り物」とは日本音楽史のプロセスのたいせつな一段階であり、しかもどちらも今日まで伝承されているので、比較検討し、具体的な変容と展開のありさまを想像してみることもできる。日本音楽史を学べばそのとおりなのだけれど、その水準まで分け入って、歴史的想像力を細部にまで働かし、音楽史研究で



桑原ゆう
©Miyachi Takako

はなく、作曲に活かそうとする人となるとめったにはいなかった。桑原ゆうの新しさである。雅楽なら雅楽、天台声明なら天台声明、^{こむそうしやくはち}虚無僧尺八なら虚無僧尺八、義太夫節なら義太夫節を、それぞれ現代音楽につなげようとしてきた作曲家は大勢いた。だが、そのつながりを意識し、声明から江戸の三味線音楽にまで入りこみ、つながりを模索し、そこに細心の現代音楽の手練手管^{てれんてくだ}を組み合わせ、伝統と現代を結びつけるというところまで、周到に実践し、しつこくこだわっている作曲家となると、桑原が初めてとあってよい。現代音楽に協力できる伝統音楽のプレイヤーの質が向上して、コラボレーションがかつてより容易になっているということもあろう。が、作曲家が歴史に針をおろす深さと感度が高くなければしようもなく、その意味でも桑原のありようは新しい。

ところで《螺旋曼荼羅》から《白い風、青い夜》に受け継がれるテキストに注目すれば、それは^{かな}金関寿夫の日本語訳による、北米大陸の先住民、ナヴァホ族の儀式歌であって、現代の平易な口語である。現代口語による琵琶の語り物を現代音楽畑の作曲家がきちんと記譜して作曲する。こういうことも新しい。ナヴァホ族のテキストは、藤枝守によって声明作品にもちいられたことがあるし、琵琶と管弦楽の取り合わせといえば、さらに尺八の入る武満徹の《ノヴェンバー・ステップス》も思い浮かぶだろう。作曲家は日本音楽史のみならず現代音楽史にも精通しており、そうした先人の仕事にも敏感である。新しくなおかつとても大き

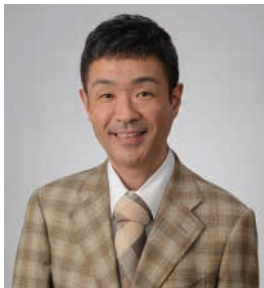
な局面が桑原によって開かれつつある。

◎ 塚本一実 | ピアノのための音楽会～21世紀の変口長調～

塚本一実の音楽を特徴づけているのは、常識的プロポーションから逸脱して、さらにもっと逸脱してはばからない、ある種の執拗さだと思っているのだが、このピアノと管弦楽の一種の協奏曲は、作曲家のそういう尋常ならざる性質が、新古典派的な着想をもっているかのような装いをいちおうとりつつ、でもその実質においてははるかに異様な音楽として、秩序をあちこちで食い破って、ほとんど超現実的なフォルムにいたっているように思われる。

プロコフィエフはハイドンの仕方を天衣無縫に^{むぼう}かつたつ^{かつたつ}闊達にして、あの《古典交響曲》を書いたけれど、もしもストラヴィンスキーがモーツァルトのピアノ協奏曲に自由に寄生して、あちこちをいびつに延ばしたり、繰り返したり、逆に削って空白を作って、古典的有機性を解体して、すっかり作り替えてしまったら、どうなったか。《プルチネツラ》や交響曲ハ調の要領を知っていれば、なにかしらの見当はつかないでもないけれど、塚本がここに実現しているのは、そんなストラヴィンスキーのセンスに近いあたりで、古典派やロマン派の音楽に寄生しながら、繰り返し方やつなげ方や解決されるべき方向を不断に異化し、脱臼させ、プロポーションを超現実化したものに違いない。

部分部分を取り出せばとても普通のクラシック



塚本一実

音楽に聞こえもするのだが、ありそうな展開がわざとらしく抜けていたり、これまたわざとらしく違っていたり、妙に進まなかったり、ぎくしゃくしたり、パターンへの執拗なこだわりから抜けだせなくなったり……。いたるところで不思議な体験にいざなわれる。これはきわめて高度なストラヴィンスキアン戦略に満ちあふれた、いっけんとても古そうなのだが一筋縄で行かぬ、じつはとても新しい作品なのである。

◎ 根岸宏輔 | 雲隠れにし夜半の月影——オーケストラのための

題名は、紫式部の「めぐりあひて見しやそれともわかぬまに雲がくれにし夜半の月影」に由来するのだろう。「夜半の月影」は「夜半の月かな」とも伝わる。かたち定かならぬ不定形なもの。恋人との儚い逢瀬^{はかなあうせ}での感情や経験から、物の怪や、その他、忌むべきものとの夢ともうつともつかないめぐりあいまで。平安朝の和歌で究極まで追求された、しかも雲とか月とか夕とか夜とか夢とか簾とか薄明^{すだれ}かりとか覗きとかぼんやりとか、そうしたシチュエーションや小道具と結びついた美的世界だけれども、それを近代の芸術や音楽と照らしあわせると、印象派や象徴主義に近づくのであり、ブーレーズが称揚した意味でのドビュッシーの《遊戯》のような浮遊性やとりとめのなさや曖昧さが、まさに紫式部のような感性と重ねて思いだされることになろう。そのような交点を意識したところに生まれてきたのが《雲隠れにし夜半の月影》であろう。

むろんこの作品は《遊戯》や《ノクテルヌ》や《牧神の午後への前奏曲》の退嬰^{たいえい}的類似品ではない。ドビュッシーからブーレーズへ。さらにスペクトル楽派へ。音程や和音や音色の探求は続き、微分音や特殊奏法の領野^{ひよく}が肥沃に開拓され、ドビュッシーが追い求めた薄明の曖昧さは、そのた



根岸宏輔

めに有用な、いや、もはや不必要といえさえもするほどに過剰な表現手段を、現代の若い作曲家たちに与えるにいたっている。それを惜しみなく活用して、和歌のイメージとポスト・ドビュッシー的な感性と技巧を繊細に織りあわせると、《雲隠れにし夜半の月影》になる。

本作の印象派的オーケストレーションの精密さは卓越している。みやびな夜の綻びなき細密画である。

◎ 坂東祐大 | ドレミのうた

「ドレミの歌」といえば、ロジャーズ&ハマースタインのミュージカル《サウンド・オブ・ミュージック》のナンバーでもとりわけ知られたもののひとつが思い浮かぶ。この《ドレミのうた》にもわずかだけれどその引用と思しき箇所もあれば、その変奏というかいじったかたちも聴きとれる。アイデアの土台はやはり《サウンド・オブ・ミュージック》の「ドレミの歌」なのだろう。その「ドレミの歌」は言葉遊びであり、音階の遊びであり、家庭教師と生徒たち、大人と子供たち、プロとアマチュアの楽しい遊戯時間の歌であり、ソルミゼーションのためのエチュードでもあろう。そうした《サウンド・オブ・ミュージック》の「ドレミの歌」のいろいろな性質を、坂東祐大の《ドレミのうた》はみんな兼ねそなえている。

とはいえ、坂東版はロジャーズ&ハマースタイン版のようにクラシックな歌としてのかたちを有

していない。短い断章の集積である。断片集である。作品未満のミニチュアばかりの寄木細工である。滑稽なまでに声楽家ふうの大人とドレミを覚えてたてかまだ覚えきれていない子供のドレミの掛け合いもあれば、モールス信号の要領で「ドドドドドド……」とまくしたてるだけのものもあれば、ハノンのような音階練習もあれば、ドレミという音階にたいしてわざと間違った音名で歌う「音楽の冗談」か「音楽のいたずら」のようなものもある。どれもが何十秒程度で、有機的脈絡や形式を作るにはいたらず、まさに即興的な音遊びの次元のところでわざと終わってしまう。けれどとても緊密なのである。

モールス信号の真似とか、いんちきソルミゼーションとか、まさにプロフェッショナルな手練手管を駆使してリアライズされている。コンサート会場でそのままやるようなものではない、アルバム向け、配信向け、放送向けのスタジオ・ワークだ。古風にいえば一種のミュージック・コンクレートである。かぎりなく無記名的で無名的で匿名的で民衆的で、それなのにまぎれもなくプロの刻印の入った、音楽職人の仕事である。バロック以前の工房的な音楽ともいえるし、幼児の無意識のようなものがむきだしになった「パラレル・アート」的な作品ともよべる。あるいはダダイスト的だろうか。いずれにせよ近代の自律したアーティストによる芸術作品のありようを回避したくてたまらない、すぐれたキッチュである。坂東のベクトルかもしれないし、脱芸術音楽の理想郷でもあろう。

坂東祐大
Photo: Takeshi Shinto

白石美雪

- ◎ 足立智美 | オペラ《ロミオがジュリエット》
——ソプラノ、ギター、電子音響のための
- ◎ 西村朗 | 華開世界——オーケストラのための
- ◎ 桑原ゆう | ヴァイオリン独奏のための《唄と陀羅尼》
- ◎ 山本和智 | アンダンテ・オッセシーヴォ
- ◎ 池田拓実 | ボロウド・シーナリー——男声とコンピューターのための

◎ 足立智美 | オペラ《ロミオがジュリエット》——ソプラノ、ギター、電子音響のための

クラウド上で使えるGPT-2という文章作成AIにシェイクスピアの『ロメオとジュリエット』を学習させ、それらとネット情報から拾ったことからにもとづいて創作させた台本に、足立智美が作曲したオペラである。

THEATRE E9 KYOTOの小さな劇場空間に、この不条理劇がびたりとはまった。会場ではあらかじめ英語と日本語が混じる台本が渡されたが、それを読んでもなにかが理解できるわけではない。AIが編んだ膨大な言葉の洪水から、足立がシーンごとに選んだ台本のセリフは、ときにポエティックでありつつ、原作とは似ても似つかない展開が続く。なぜ、シェイクスピアなのに「さくら」が出てくるのか。このおびただしい言葉の反復は何なのか。考えても合理的な理由はないとわかっているので、いきおい直観にまかせる視聴となった。その自由さと不自由さが受容者の想像力に負荷をかけ、広がりや飛躍を要求する。

ここでのAIはブラックボックスで、きっかけにすぎない。注目すべきはこれらの言葉を9つのシーンに構成し、そこにスタイルの異なる音楽を組み合わせさせた足立のセンスだろう。山田岳がエレ

キ・ギター、エレキベース、アコースティック・ギター、リュートと持ち替えながら、ロックふう、メタルふう、アヴァン・ポップふう、ミニマル・ミュージックふう、古楽ふうといったテイストの異なる音楽を綴る。そこへ太田真紀がセリフや歌を重ねていくのだが、歌唱はもちろん、あの早口でまくしたてる言葉を立て板に水で語りきった実力は驚くべきもの。意味と無意味の狭間をさまよう言葉が、不可思議な情景や多種多様な音楽を切り裂いていく。

ちなみに、太田は大きなスカートで中央に固定され、視覚的にもインパクトがあったが、その座ったままの姿勢で全編を歌い切ったのは圧巻だった。あごうさとしの演出はベケットの『しあわせな日々』を底本としたもので、ジュリエットが埋まっている設定、ロミオが最後に顔を見にまわりこんでくるといったシーンづくりなどは、ベケットと符合する。

荒唐無稽でちぐはぐな、それでいてめくるめく快感をも引き起こす過激な音楽／舞台として強烈な存在感を示した。

◎ 西村朗 | 華開世界——オーケストラのための

2019年のオペラ《紫苑物語》のあと、どのような展開がみられるのかと、こちらが身がまえていたところへ、内容においても技法においても、かねてからの西村の語法（複数の音響の干渉やケチャの反復音型などを凝縮しつつ、幻想的でミステリアスな響きに満ちたオーケストラ作品が結実した。NHK交響楽団の委嘱で2020年に作曲され、2021年6月22日に東京オペラシティ コンサートホールでの「Music Tomorrow 2021」で世界初演された17分ほどの管弦楽曲である。翌年、第69回尾高賞を受賞して、イラン・ヴォルコフの指揮で再演された。



西村朗
photo by Jun Sanbonmatsu

タイトルの「華開世界」とは道元『正法眼蔵』
「梅華」の巻にある「華開世界起」からの引用。
老梅樹がほころんで一輪の花を開くと、すべての
花、世界中の花がつぎつぎと開花していくように、
人の一生を包む時空にあって、世界は一瞬一瞬、
花を開いて生まれつづけていくことを表象してい
る。道元を読み解く西村の姿勢は哲学ではなく信
仰に向かうもので、まさしく西村自身の内に秘め
られた「華開世界」を、オーケストラ音楽に映し
とったといっている。

まばゆい世界、摩訶不思議な世界を表現する西
村の筆致は精妙で、シンバルの光彩をまといなが
ら、チェレスタやハープなどの楽器が上行する音
型ではじまる冒頭は、まさに華開の神秘をイメ
ージさせる。5人の打楽器とチェレスタ、ピアノ、
ハープの8人の奏者がグループとなって、世界を
華開させる水の流れ、光、大気や風を象徴しなが
ら、それ自体、世界の母体として曲全体にさまざ
まなかたちで現れる。さらに色調が多彩になるよ
う、多くの種類の旋法（モード）を使いこなして
いる。

光彩に包まれた時空で、世界全体が開かれてい
くイメージは、^{さかのぼ}遡れば《2台ピアノとオーケストラ
のためのヘテロフォニー》でピアノを彩っていたアン
サンブルが放っていた光の粒子、あるいは
《ピアノ協奏曲》できこえた旋法をまとった揺ら
めく音のさざ波とも通じる音響だが、静寂のなか
からうごめく音型が明確なかたちをもたずに音量
を増す中間部には、新たな探求の兆すら感じられ

た。

◎ 桑原ゆう | ヴァイオリン独奏のための 《唄と陀羅尼》

2020年、スイスのI & I Foundationの委嘱で、
実験音楽のフェスティバル「テクノトニクス・
グラスゴー」のために作曲されたヴァイオリン独
奏曲である。新型コロナウイルスの感染拡大から
音楽祭がオンライン開催となったことを受けて、
イリヤ・グリンゴルツがオンライン初演した。仏
教音楽である声明に取材した作品で、曲は「唄」
と「陀羅尼」の2部分から構成されている。最弱
音ではじまる「唄」は音の強さと音の高さを連続
的に変化させて、老僧である唄師が独唱する息づ
かいを反映した生々しい声の感触を伝える。「引
く」とよばれる装飾的な朗唱法がヒントになっ
ている。指板を左手の指で叩くリズム的な打音が
入る後半は「陀羅尼」という呪文を表象している。
もともとサンスクリット語で唱えられる真言であ
ることから、本来の「陀羅尼」はカンタービレな
歌ではなく、リズム的な擬音のよう。ここでの
表現もピッツィカートやスル・ポンティチェッロ
など特殊奏法を多用して、弓での長い音をはさみ
つつ、打楽器的な音で小気味よく刻んでいく。

2016年に、アルト・サクソ、打楽器、プリ
ペアド・ピアノの三重奏のための《陀羅尼のまに
まに》を書いてから、桑原は「陀羅尼」を唱える
ときのすさまじい勢いや身体エネルギーに魅せら
れ、《風の陀羅尼》(2016)、《まだらの陀羅尼》
(2017)、《金糸の陀羅尼》(2017)、《絃の陀羅尼》
(2017)の連作と、そこから派生する作品群を生
み出してきた。三味線を含む編成が多いが、西洋
楽器のみの曲もある。今回はテンポの遅い「唄」
と組み合わせることで緩急の流れをもつ独奏曲に
仕上げている。

声明そのものを現代音楽のマテリアルとして取

り上げることは1960年代から試みられ、声明のかたちにヒントを得た創作も初めてというわけではない。桑原の個性は身についた精緻な現代音楽の作曲技法を、みずから取材した声明や神楽、民俗芸能など日本の、あるいはアジアの伝統的な芸能と自由に溶けあわせることができる点にある。実際に声明を唱える僧侶を編成に加えた《五聖人の四季—道元・西行・一遍・明恵・良寛—》が同じ年に初演され、ここでもその特性はぞんぶんに生かされていたが、西洋楽器のみの、こうした小規模な作品こそ、彼女自身の資質をよく照らしている。

◎ 山本和智 | アンダンテ・オッセシーヴォ

エレクトロニクスの有馬純寿と共演した「松平敬バリトン・リサイタル〜声×打楽器×エレクトロニクス」で初演された小品である。山本和智の作品のもとになっているのは萩原朔太郎の『虫』(あるいは『蟲』)。昭和12年(1937)、雑誌『文藝』に発表された晩年の短編で、毛虫のように脳にこびりついた言葉に悩まされる男の話である。彼はある日、「鉄筋コンクリート」という言葉に秘められた神秘的な意味を解かなければ、と偏執狂のようになってしまう。この曲では、朔太郎の短編の主人公が示した耳新しい響きへのこだわりが、山本作品に乗り移ったかのように、ひたすら「テッ／キン／コン」という3つの短いシラブルと最後に長くひく「クリート」を発音する声^{こゝろ}が反復され、変調される。だから、タイトルは「妄想に取りつかれたアンダンテ」なのだろう。「鉄筋コンクリート」の語感だけでなく、その言葉の意味、つまり芯に鉄筋を埋めこんで、砂や砂利、水とセメントを混ぜあわせたコンクリートの強度を増した建材・工法であるということも、音響の設計に反映させているにちがいない。作曲家の解説を借りる

なら、「鉄筋コンクリート」という言葉の「鉄筋コンクリート化」である。

冒頭から工事現場で聞こえてくるような、ざらざらとした騒音が流れ、松平敬の声に乗せて伝えられる硬質な語音にエコーがかかり、鋼を打つような金属音の反復、鐘もどきの音、ピンを叩く感じの音、多岐にわたる無機質な電子音、さらにホームイマまで登場する。

簡単な仕掛けだからこそ、松平敬の声を含み響きが主役となって前面に現れ、ライブ・パフォーマンスは千変万化する音の万華鏡となった。20世紀の初頭にラウル・ハウスマンやクルト・シュヴィッターズらは音響詩で「音と言葉」を不断につなぐインターメディア的な創作を企てたが、こうした現代曲はその後継といっているのかもしれない。すでに21世紀のリアリティはごく自然な響きと意味のグラデーションのなかにある。

◎ 池田拓実 | ポロウド・シーナリー—— 男声とコンピューターのための

池田拓実の《ポロウド・シーナリー》は、山本和智の《アンダンテ・オッセシーヴォ》と同じく、2021年10月1日に杉並公会堂の小ホールで開かれた「松平敬バリトン・リサイタル〜声×打楽器×エレクトロニクス」で初演された。身体能力を発揮するパフォーマンスで惹きつけるいっぽう、みずからパソコンで多重録音による一人合唱のリアリゼーションも作りあげてしまうなど、デジタル機器の扱いにも秀でている松平敬だからこそ、エレクトロニクスを主軸とした、こうしたリサイタルの発想が生まれたのだろう。彼は現代音楽の最前線を支える音楽家のひとりとして、バリトン歌手という以上の、つねに刺激的な存在だ。

コンピューター音楽を創作し、みずからコンピューター操作によるパフォーマンスをおこなう音楽家、池田拓実が松平のために書いたのは、歌



池田拓実

詞にメロディを付けるという意味での歌曲ではない。松平自身が演奏システムを操作しながら声を発していく作品である。タイトルは「借景」の意味。冒頭から電子音響とともに、松平の声が複数、重ねられる。歌詞は「音楽の授業で歌ったものだと思うんだけど、さいご「おーもーしーろーいー♪」ってちっとも面白くなさそうな、^{おどそ}厳かで暗いメロディで終わる歌、なんだったっけ」という知人のツイートを使ったというのだが、多分にシニカルで、言葉として聴き手に届くのは「おーもーしーろーいー」の一語のみ。無機質な声を電子音にのせたり、ホームイのように低音域でうごめく発声になったり、やわらかい声色のヴォカリーズに水音を重ねてウェットな感触を造ったりと、池田が練りだす音の多彩な質感がおもしろい。

作曲中、脳裏に思い浮かべていたのは『ギンガ』を書いた山本精一のような旋律を嫌悪する人、『音楽嗜好症（ミュージコフィリア）』の著者オリヴァー・サックスのような失音楽症の人、音楽に興味がない人などだったとのこと。音の流れが旋律化しない手法をあれこれと試みながら、電子音楽のなかに声が埋めこまれていくかたちが新鮮だった。

長木誠司

- ◎ 稲森安太己 | ヒュポムネーマタ——ピアノとオーケストラのための
- ◎ 柿沼唯 | 2台のオルガンのための前奏曲《サルヴェ・レジナ》
- ◎ 北爪裕道 | Spark Extensions
- ◎ 桑原ゆう | 五聖人の四季——道元・西行・一遍・明恵・良寛—
- ◎ 野村誠 | どすこい！ シュトゥックハウゼン

◎ 稲森安太己 | ヒュポムネーマタ——ピアノとオーケストラのための

2年前、2019年の「芥川也寸志サントリー作曲賞」の優勝者が、その委嘱作品として2021年の芥川作曲賞選考会で初演。ピアノ独奏が入る管弦楽作品としては作曲者にとって初めてのものとなる。稲森が東京学芸大学在学中に世話になったピアニストの^{しの}椎野伸一を独奏者に想定して書かれ、その椎野が初演に参加している。

ドイツの前衛界に長らく身を置いていた稲森の作風は、楽器法への熟練が綿密な時間構造のなかで多層的に披露され、目の詰んだ響きは全体に硬質でつねに高い緊張度をそなえている。ただ、たとえば2018年のミュンヘン・ビエンナーレで初演されたオペラ《Wir aus Glas》で、人間の日常的な振る舞いを舞台上に載せ、その奇異性を拡大鏡で見ると、ユーモアのセンスももっており、それがシリアスな作風の合間にちらりと顔を覗かせたりする。

22分ほどのこの作品でもピアノ・ソロが登場するまでのあいだ、^{ほてん}補填的なリズムで動くオーケストラによる、おどけたようなギクシャクとした音調のひじょうに長い展開があり、それがしだいに^{とう}昂じて濃密な音楽が形成されたのちに、それに

対抗し、鎮めるかのように（「ピアノの高貴な存在感に浸ることを願って作曲しました」という作曲者のことばどおり）ピアノが9分ごろようやく入り、やがてヴィルトゥオジティに富み、音の跳躍の多く、不思議な音型に富むソロとなって、オーケストラとの掛け合いがはじまっていく。こうした構成には、稲森の悪戯っぽい顔が見え隠れしているようだ。

◎ 柿沼唯 | 2台のオルガンのための前奏曲《サルヴェ・レジナ》

柿沼唯は1980年代から90年代にかけての創作の初期には、オーケストラ作家としての側面が評価されて、日本交響楽振興財団や、武満徹が主宰する「今日の音楽 作曲賞」、そして出光音楽賞などの受賞歴があった。しかしながら、21世紀に入ってからは創作のひとつの軸をオルガン作品を置いており、現在では多くの作品が国内・国外のオルガニストたちにとっての重要なレパートリーになっている。現代作曲家のうち、オルガンの世界で多くの人気作を書いている人は、自身オルガニストとして音楽界に登場した人以外には、世界に目を広げてもさほど多いわけではなく、その意味では柿沼の存在はユニークである。ことに《蓮花》(2007) や《華》(2013) といった独奏作品はオルガニストのあいだで人気の曲目である。

楽器の特性を熟知した書法による作品は、どれもファンタジックな世界へ到るさまざまな可能性を秘めており、旋律性にあふれると同時に楽器ほ

んらいのポリフォニックな展開も充実している。

柿沼は2018年にヴァイオリン独奏用に、同名の有名なグレゴリオ聖歌をもちいた自由な変奏曲として《サルヴェ・レジナ》を作曲しているが、2022年には2台のオルガンのための前奏曲として同名の作品を創りあげた。空間的な広がりや方向性を得て、柿沼ワールドが静かな微笑みをたたえながらいつそうの輝きをもつ。

曲は、足鍵盤のないオルガンⅠ（ポジティブも想定）と、足鍵盤のあるオルガンⅡとのために書かれており、まずⅠによってグレゴリオ聖歌の《サルヴェ・レジナ》冒頭部分が静かに奏されたあと、Ⅱが壮大にこれを多声で装飾し、その後は典礼歌の交唱のように、ふたつのオルガンが互に入れ替わり、応答し合いながら進められていく。そして最後に両者がともに演奏する部分が増えていく。やがて《サルヴェ・レジナ》後半の旋律がふたたびⅠによって奏されたあと、同様の展開が繰り返されるが、最後にはこのふたつの旋律が組み合わせられ、2台のオルガンによって高度にポリフォニックなテクスチャが作られていく。

スペインやイタリアの一部のように、2台の同規模のパイプ・オルガンをそなえた空間は日本国内にはないので、これまでの演奏は一方をポジティブ・オルガンが担当しているが、2台のパイプ・オルガンでの演奏がどのようになるか、想像してみるのも楽しいだろう。

◎ 北爪裕道 | Spark Extensions

アンサンブル・コンテンポラリーαの委嘱作品として、2022年1月5日に東京オペラシティ リサイタルホールで初演された。

電子音響への取り組みが選択的であった20世紀とは異なり、21世紀にはそれとなんらかのたちで取り組むことがほぼ必須になっている。ご



柿沼唯

く自然にPCを扱う世代にある北爪裕道^{きたづめひろみち}は、実演と電子音響の両者のための作品を多く書いてきたが、オーボエとアンサンブルのための本作（編成は木管五重奏になる）は、サクソフォンと電子楽器のための《Danse d'atomes》という作品の電子音響部分を実演する楽器へと“再解釈”することによって生まれた作品となる（前年の2021年にはすでに、フルート、オーボエ、クラリネット、バスーン、打楽器、ギター、複数のヴァイオリン、ヴィオラ、チェロのための版があった）。こうした方法はこの曲が最初ではないが、着想としてはやはり興味深いものであるし、また連続的な“音響”から、分離された具体的な“音”へと変換する途上で、個々の楽器の変化の多様性が——むしろその制限をとおしたゆえに——克明に保持されつつ、総合的な響きの解像度の明晰さが向上しているという点で、これまでの試みの上に結実したひとつの成果として評価したい。

中心がシングル・リード楽器からダブル・リード楽器に替わって、さらに全体が木管五重奏になったということもあり、音の印象としては切れのよい原曲から、むしろ柔らかめのものになっている。ソロと電子音響とのあいだの変形や対応の関係は、原曲のほうがわかりやすかった部分もあるし、本作品のほうが音型の類似などによって聴きとりやすくなった部分もある。原曲からの“音”抽出の方法はさまざま可能性のなかから選ばれているようなので、似て非なる作品ができあがったことになろう。

◎ 桑原ゆう | 五聖人の四季—道元・西行— —遍・明恵・良寛—

2021年12月4日に静岡芸術館AOIで委嘱初演（「日本人と自然Ⅱ 本来の面目を詠^{えい}ず〜新しい日本の伝統音楽」）。

国立劇場での催しやTOKKアンサンブルなどの

活躍^{しやうみやう}で、聲明^{うたい}（声明）や謡^{うたい}が現代音楽に大きなインパクトを与えていた1980年代までとは異なり、近年は日本の伝統的な声楽を大規模にもちいた創作は下火であるが、そのなかで新たにそうした創作への強い意欲をみせているのが桑原ゆうである。伝統をその培^{つちか}われた形式や精神面で西洋音楽に対置させようとしたかつての方法ではなく、桑原の場合は民衆芸能など、日本のほかの芸能との関係性のなか、より幅広い伝統文化のなかに投げ入れて、混沌とした、あるいはハイブリッドな伝統としての日本を表象させようとしているのが新しい。そのあいだに架け橋として存在するのが「日本語」という媒体で、同時にその言語を生みだす背後にあった自然とそのいとなみである。それは聞こえぬ世界から聞こえることばを産みだし、見えぬ世界から見える曼荼羅^{まんだら}を起こす。このことばの成り立ちとその獲得、運用に桑原はみずからのアイデンティティを確立させようとしているように見受けられる。

《五聖人の四季》は、各季節をまかせられる4人の僧侶の声によって進められるが、テキストにはそれぞれの季節を詠^よみこんだ和歌と、それに対応させる仏教宗派の唱えのことばが、いわば此岸^{しがん}に対する彼岸として対置される。「序」の道元と、「結」の良寛のことばの象徴される生から死への道行^{みちゆき}を、各季節が俗と聖の世界を束ねながら進んでいく。そこには各邦楽器に与えられた象徴的な意味あいも重ねられる。邦楽器と日本の伝統声楽をもちいた桑原の創作の現在までの最大の成果として評価できるだろう。

◎ 野村誠 | どすこい！ シュトックハウゼン

バリトンの松平敬とチューバの橋本晋哉による「低音デュオ」の第13回定期公演のために委嘱さ

れて書かれ、2021年5月19日に杉並公会堂の小ホールで初演された。この定期のなかでも、軽いタッチによる「低音デュオ・ポップソング」の5曲目となる。

野村は本来、相撲甚句をテーマにした音楽を書くはずだったが、1970年代にシュトックハウゼンがおこなった《テレムジーク》のレクチャー（英語）の映像を知り、そのなかで、相撲について5分ほど熱く語るシュトックハウゼンの姿を見た野村は、相撲甚句に登場する「どすこい」と「シュトックハウゼン」を並べてタイトルを考案した。

映像から起こされたシュトックハウゼンのレクチャーのテキストが素材としてもちいられるが、2008年に「日本相撲^{すもう}芸術作曲家協議会 JACSHA」を創設して、相撲にちなんだ音を中心にしたさまざまなプロジェクトをおこなってきている野村の、創作の脈絡上に置かれるもの。「どすこい、シュトックハウゼン」という文句がリフレインのように繰り返されるが、それは「トントントン」という相撲太鼓のリズムにちなんでもいる。この相撲太鼓のリズムが曲のポップ感を支えている。

シュトックハウゼンにとって、離れたものを瞬時に集積させること、^{ゆうきゆう}悠久の時間を一瞬に集約することは《テレムジーク》のテーマでもあった。立ち合いまでの長い時間と、立ち合いがはじまってからの瞬時の決着との関係は、まさに彼の創作と共通する面が大きかった。野村作品ではシュトックハウゼンのテキストを日本語にしたものを、



野村誠
©igaki photo studio

松平が（シュトックハウゼンになって）歌う。「僕は相撲が大好きです」というシュトックハウゼンのことばが熱唱される（彼の相撲好きは、《暦年》のなかの聖と悪の審判役に付されている「相撲の行司のように」という指示にも現れている）。

シュトックハウゼン（と相撲の関係）を茶化しながら、それを歴史的な脈絡につかず離れず、しかし最終的に骨抜きにしながらポップな感覚で別の（自分の）文脈に変えていく手法がケツサクである。

沼野雄司

◎ 高橋宏治 | モノオペラ《プラットホーム》

◎ 渋谷慶一郎 | オペラ《スーパー・エンジェル》

◎ 徳永崇 | 時間芸芸

◎ 梅本佑利 | ももも萌え萌え♡——無伴奏ヴァイオリンのための

◎ 木下正道 | 五度音程のための習作 I

◎ 高橋宏治 | モノオペラ《プラットホーム》

モノオペラ、という形式にかんしていえば、いやもしかするとオペラ一般で考えても、国内において、このレベルに達したものはまれだと思う。

前年にベルギーで初演された作品の日本語版ということで、歌詞は基本的に英語。ゆえに初演では日本語字幕が付された。この作品が稀有な存在となったなによりの要因は、まずは Stefan Aleksić と Yannick Verweij による台本の力にある。アイディアの基盤になっているのは2016年にブリュッセルで起こった、爆弾による無差別テロ。5場からなる物語は、それぞれがこの事件にかかわる別の人物のモノローグを構成する。

元警官、テロリスト、ニュースキャスター、移



高橋宏治
©Ayane Shindo

民女性、被害者といった複数の視点から、事件の全貌がゆったりと立ち上がってくるのだが、重要なのは、それらがけっしてひとつの物語や解釈に収斂するのではなく、「グランド・ホテル形式」の小説や映画のように、むしろ意味がつきつきに散乱してゆく点にある。その多層性はオペラそのものというほかなく、じつにみごとなのだ。

全体のエピソードのなかでもとりわけ感銘を受けたのは、第4場の移民女性の述懐。彼女が地下鉄に向かうと、なぜかICカードが反応せず、改札の中に入れない。クレームを付けるものの、しかし駅員は彼女を疑い、新しいカードを買えとせまる。こうした些細なやりとりのなかに、ベルギーにおけるレバノン系女性の立場があざやかに凝縮されている。

ミニマルふうの音楽は、最小限の分量に抑えられており、ときとして商業音楽ふうにもなるのだが（けっして悪い意味ではない）、物語と確実に拮抗している。この分量、そして様式は、そうとうの度胸がないと実現できないはずだ。さらに実際の公演においては、スクリーンを使った美術もスタイリッシュだったし、6人の器楽奏者もシャープ。なにより5人を演じ分けた歌手の薬師寺典子のチャームが全体をひとつにまとめあげて、この年のベストともいえる作品に仕上がった。これから日本でオペラを書こうとする作曲家は必見。

◎ 渋谷慶一郎 | オペラ《スーパー・エンジェル》

アンドロイドをめぐる物語を、実際のアンドロイド（オルタ3）に歌わせたという点で記念すべき作品。現代音楽とよばれている一群の作品が、“現代”なのにまるでテクノロジー音痴であることを考えると、この果敢な試みはそうとうに評価されてよいはずだ。もちろん、もう少し年月がたってみれば、このテクノロジーもきわめて単純なものにみえるのだろうが、しかし、だからこそ2021年を代表する先駆的なオペラとして、どうしても外せない。

物語の舞台は人口知能「マザー」が支配する近未来。少年アキラと中古アンドロイドのゴーレム3は、世界を変えるために一体化する……。島田雅彦の台本は勧善懲悪ふうに見えるけれども、幕切れのあと、ゴーレムが次のマザーになる可能性を夢想させたりして、意外に油断ならない。ただし、いささか物語のセンスが古いというか“鈍い”ことは否めず、そのことがオペラ全体のスピード感を削いだようにも思える（原作小説も読んでみたが、同じ感触だった）。

渋谷慶一郎はポピュラー音楽と現代音楽のはざままで、どちらにも属さない音楽を書いている作曲家だが、このオペラでも調性的でメロウな響きを核にしながらか、その上に不協和な音の量をかけて明度を調整し、攪乱をはかるあたりの手管、また、あるときには低弦のピッツィカート、あるときには金管のみといった具合に、各場にくっきりと差異をもうける古典的な「番号オペラ」の手法を応用する点など、やはり才人というほかない。



渋谷慶一郎
© photo by Claude Gassian

初演においては、藤木大地ほかの歌唱、児童合唱、手話のダンスを披露した子どもたち、バレエ、美術などいずれも高水準だったものの、先の島田台本と同じく、どれもややスピードが鈍いのが残念だった（この責任は、総合プロデュースを務めた大野和土にあるのではないか）。ゆえに渋谷の音楽&アンドロイドは先鋭的なフォルムを醸しだしているのに、全体としてはどうにもボテッとした造形に映ってしまう。これも新国立劇場という“枷”ゆえなのだろうが、小規模でかまわないから、もっとシャープなプロダクションで再演してほしいものだ。

◎ 徳永崇 | 時間工芸

狙いのはっきりした作品というのはそれだけでも価値があるが、さらにその狙いが成功していれば言うことはない。この作品《時間工芸》はその好例である。

アルト・サクソとピアノの二重奏曲。みずからの音楽を、芸術というよりは工芸品に近いものだとして述べる徳永崇は、さまざまなタイプの音の「曲げ伸ばし」をおこないながら、慎重にふたつの楽器の関係を探ってゆく。なにしろ工芸品だから、そこには高邁な思想も意味も主張も、なにもない。いってみれば、ただ耳にとって“使い勝手のよい”音がめざされているわけだが、ちょっと考えてみればわかるように、じつはそれこそがもっとも困難な道なのだ。そして彼はここで、その困難をきちんとクリアしている。

冒頭、ピアノの低音が「ラ」の音を叩いて曲がはじまる。やがてサクソが導入されるが、ふたつの楽器はときにユニゾン、ときにホケトッ的な配置をとりながら、おたがいの残響をなぞりあう。人力によるディレイのような不思議な効果は、ちょっと聴いたことがない音響だ。さらにはサク



徳永崇

クス^{カス}の微分音とピアノの半音階が橋渡しして、新しいタイプの四分音スケールを爆誕させたかと思えば、すかさず微細な拍のコントロールで音を伸び縮みさせて3D的な音響を作る。

さて、こうした効果のかずかずによって、曲のなかばでは、ムード音楽がグニャグニャに融解したような、なんとも形容しがたい奇妙な歌が奏でられるのだが、この徹底して“これみよがし”な用法をしつこく感じる人もいるはずだ。評者もあるていどはそう思う。しかし、この「これみよがし」こそが徳永の本質なのだ。

「これみよがし」の反対は「意味ありげ」になるだろう。作曲家徳永は、徹底的に「意味ありげ」を避けようとする（筆者はその姿勢に賛同する）。その結果として、彼は不可避に、ズリズリと「これみよがし」のほうへと向かってゆくのである。この道程を応援しないわけにはいかない。

◎ 梅本佑利 | もももも萌え萌え♡——無伴奏ヴァイオリンのための

当時、10代の作曲家による日本の表象。

梅本佑利は2002年生れだという。日本の現代音楽界が10代の作曲家を迎えるのは、えらくひさしぶりではなからうか（ひさしぶり、というかそれ以前の例があまり思いつかない）。さらにいえば、ひさしぶりというだけではなく、発想がまったく従来の作曲家たちと異なる点がなによりも素晴らしい。

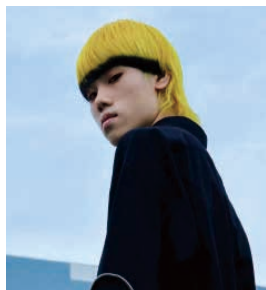
その作品を紹介しはじめると（どれも面白いの

で)紙数がすぐに尽きてしまうのだが、なかでも評者がいたって感銘を受けたのが、この《ももも萌え萌え♡》だった。作曲者によれば、アニメやゲームでもちられる「電波ソング」とよばれるジャンルは「アップテンポ、過剰な分散和音、奇異な転調やコード進行、効果音、合の手^{あい}」などの特徴をもっているというが、梅本はこれをヴァイオリン独奏曲という文脈に接続する。

結果としてあらわれたのは、パガニーニのカプリースを思い起こさせる、あまりに超絶技巧を要し、あまりに過剰な音をまき散らす、あまりに奇怪な楽曲だった。バナールな素材のさまざまな特質を、極限まで拡大したときにあらわれる異世界とでもいうべきか。

さらに重要なのは、梅本が期せずしてここで「日本」という文脈を音楽化していることだ。これまで作曲家たちが日本の表象としてもちてきた素材はいずれも、「美しい国、日本」とでもいうべき、古き良き素材だった。しかしいまも日本はある。とすれば、その日本を描かずしてどうするのだろうか。梅本がおこなっているのは、「電波ソング」あるいは「萌え」という様式をもちいて、日本を描くことでもあるのだ。そして、このふたつの語は、いわば自分を戯画化したメタ・レヴェルの作用をもっているために、梅本作品も聞こえる音の次元とメタ・レヴェルの次元を必然としてそなえることになった。

すでに拙著(『トーキョー・シンコペーション』音楽之友社)でも強調したことだが、だから、梅



梅本佑利
2022 ©Umemoto LLC

本の作品は、たんにアニメや女子高生のような、いまどきのアイコンをもちいた、外国向け目線の代物^{しろもの}とはまったくちがう。そうではなく、彼が試みているのは、リアルな日本を過剰なまでに突きつめたときに、なにかが自壊し、そのはらわたをさらけだしてゆく様子を精密に描くことなのだ。

この点において、梅本はたんなる作曲家というだけでなく、現在におけるもっとも雄弁な日本文化論の論者でもあろう。

◎ 木下正道 | 五度音程のための習作 I

おそらくは誰もが認めることだと思うのだが、木下正道は、2000年代の日本の現代音楽界におけるキーマンのひとりである。彼は、おびたしい数の演奏会を主催し、演奏者として出演し、あるいは裏方としてセッティングをおこない、チラシを配り、しかもつねに聴衆として客席に座っている。その独特の風貌^{ふうぼう}のせいもあるが、現代音楽の聴き手で木下と会ったことがないという人はまれだろう。

しかし、率直に言ってこれまで、木下自身の楽曲にはあまり興味もてなかった。いや、評価しないというのではなく、たんなる“好み”の問題だ。そこに一種の切実さ、そして曲作りのていねいさは感じられるのだが、ややナイーヴで、むしろ内向的な音の群れが、筆者の趣味とは少々異なっていたにすぎない。それでもことあるごとに彼の曲を聴き、CDを聴き、個展にも足を運んだ。

しかし2021年、ついに木下作品に開眼する瞬間がやってきた。この《五度音程のための習作 I》は5度という音程を軸にしたおよそ1時間の大作である。図形楽譜的な仕掛けをもった曲でもあるから(ただし評者はその楽譜を見たことがないけれども)、場合によっては、このCDは、水道橋Ftarrriにおける、一種のライブ演奏の記録といっ



木下正道

てもよいのかもしれない。それでも中心で音響を差配しているのが木下本人であることは明らかだ。

曲のなかでは、5度を核にして変化する電子音に、2本のフルートとキーボードが、やはり5度を基調にしてまとわりつく。背景で続く電子音は、素数と円周率によって挙動が決定されており、全体の持続時間は3559秒（59分19秒）に設定されている。調べてみると、たしかに3559はちょうど500番目の素数にほかならない。この基調音のうえで3種の楽器が、やはり円周率をもとにした数列による音型を奏でるのだ。

こうした数のコントロールによって、むしろ木下作品のもつナイーブさが中和されて、独特のチャームを放っている。もしかすると作曲者本人は、この曲を代表作のように語られるのは本意ではないのかもしれないが、面白いのは事実だから、しかたないのである。

野々村禎彦

- ◎ 足立智美 | オペラ《ロミオがジュリエット》
——ソプラノ、ギター、電子音響のための
- ◎ 池田拓実 | Hypersanity——アルト・サクソフォンとエレクトロニクスのための
- ◎ 木下正道 | 双子素数II/II-b——ソプラノと箏、
箏歌のための
- ◎ 近藤謙 | 合歓
- ◎ 杉本拓 | vertical melodies 2
- ◎ 鈴木治行 | ナポリ湾

◎ 足立智美 | オペラ《ロミオがジュリエット》——ソプラノ、ギター、電子音響のための

太田真紀 & 山田岳が委嘱しTHEATRE E9 KYOTOで初演したモノオペラであり、同年の文化庁芸術祭音楽部門大賞と佐治敬三賞を受賞した。シェイクスピア『ロミオとジュリエット』を素材にGPT-2（生成AIブームの火付け役ChatGPTの土台となったGPT-3.5の2世代前のモデル）で台本を生成しており、ブームの1年以上前にこの路線を打ち出した先見性も評価理由になったが、この作品の本質ではない。より本質的なのは「現在の日本でシェイクスピア作品を素材にしたオペラを作ること」の意味を掘り下げ、そのシミュラークルとして音楽や演出を導出したことである。

足立智美の音楽は、有名人の声の録音のイントネーションをピアノでなぞる、ペーター・アブリンガー《声とピアノ》シリーズ（1998-）の様式模倣ではじまり、シェイクスピアと同時代のダウランドのリユート伴奏歌曲の様式模倣で終わるが、その間はすべて1980-90年代の実験的ポピュラー音楽の様式模倣で埋めつくされている（引用ではなく様式模倣なのは、生成AIがおこなっているのは

学習したデータの様式模倣であることに対応している)。実験的ポピュラー音楽なのは、シェイクスピア作品は実験的な大衆演劇であることに対応し、第1幕では英語圏（たとえばスラッシュ・メタルやギター・ポップ）、第2幕では日本（たとえばアシッド・マザーズ・テンブルふうのサイケデリック・ドローンや大友良英 & Sachiko M デュオふうのギター & 正弦波発振音）の音楽を並べている。

これは台本でも同様で、英語と日本語がまだらになっている（歌うときは英語、言葉に感情を乗せるときは日本語）。初演会場の芸術監督あごうさとしの演出も音楽と同様のアプローチで、20世紀でシェイクスピアに対応する台本作家はベケットだという見立てをもとに、女性しゃべくり一人芝居の『しあわせな日々』を土台に、日本でのベケット上演を主導した別役実や太田省吾の演出を特徴づける記号を散りばめている。

◎ 池田拓実 | Hypersanity —— アルト・サクソフォンとエレクトロニクスのための

池田拓実は HyperCollider という音響プログラミング言語をもちいて楽器やオブジェの音響をリアルタイム変換するシステムをラップトップ上に組んで演奏をおこなっているが、このシステムでピッチ検出をおこなうと、少しでも周波数成分を検知した数十音がいっせいに返されるため、むしろ物理乱数として使うのが適切だという。この性質にもとづくシステムで確定譜面のアルト・サクソフォンをリアルタイム変換したのが本作だが、有馬純寿は東京現音計画の定期演奏会でプログラムをメンバーが組む回を担当した際に、「日本のライブ・エレクトロニクス音楽の歩み」という副題で特集を組み（新型コロナ禍で一度延期）、一柳慧や佐藤聡明そうめいの歴史的な作品や足立智美の委嘱新作などが並ぶなかで、この未初演作品を取り上げた。

システムはオペレーターなしで動作するように組まれており、エレクトロニクス奏者有馬の出番はほぼない。大石将紀の演奏とその変換が焦点だが、エレクトロ・ジャズの魅力を現代音楽の文脈に回収した格好良さは、大石がヤコブTVや清水靖晃やすあきの曲をレパートリーにして追求していたものの理想形を提示したといえるだろう。

サクソ・パート冒頭部分は「学生時代に初めて聴いたオーネット・コールマンに対する衝撃を可能な限り忠実に音響化すべく試みたもの」だというのが、ハーモロディック期オーネットを無調化すると、現代音楽的な音世界と相性がよいという見立てにもセンスを感じる。そのあとのサクソ・パートは、同音反復や微分音進行が中心の部分、息音が中心の部分、スラップ奏法が中心の部分などを渡り歩くが、奏法が変わるたびに電子音の選択も一変するざっくりした構成も、エレクトロ・ジャズの雰囲気再現に一役買っている。池田が「音楽的手続き (Musical Procedure)」とよぶ、時間分節の仕様のみをビデオ譜やテキスト譜で指定し、音響は奏者に委ねた作品群も2022年にCD化され、池田の存在感は着実に増している。

◎ 木下正道 | 双子素数II/II-b —— ソプラノと箏、箏歌のための

《双子素数II》は薬師寺典子（ソプラノ）と吉原佐知子さちこ（箏）のデュオ「うた×箏」の立ち上げ公演（2018）で初演され、続編《双子素数II-b》は木下正道のデュオ曲を集めた個展「双子の音楽」（新型コロナ禍で1年延期され2021）で初演された。「低音デュオ」のための《双子素数I/I-b》（2011/13）の対になる曲で、「3・5」「11・13」「17・19」のような素数の組が音楽の基礎になっている（双子素数を基本にした数理操作で音楽要素を決め、百一首の双子素数番歌をテキストにしている）。《I/I-b》は3・11・17…番歌、《II/II-b》は5・13・19

…番歌をテキストにしており、両曲はまさに対をなす。

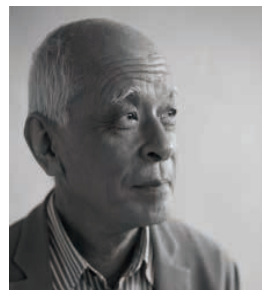
《I》は数理操作を徹底し、《I-b》は《I》の「モチーフを抽出」し「音楽的に再構成」する、という対照的なスタンスで作曲されたが、《II》はそもそも《I》のような数理操作は志向しておらず、別種の対比にもとづいている。もっともめだつのは、ソプラノと箏歌が衝突するときの、唱法の違いに由来する対比。テキストも同じなので、なおさらめだつ。箏の内部でも、純正に近い伝統調律の協和した響きと柱の反対側を弾く不協和な響きが対比され、ソプラノでは歌唱と語りの距離や音域ごとの響きの違いが、箏歌との対比で強調される。他方《II-b》では、十七絃箏という人工的な楽器と箏歌の距離は、ソプラノと箏歌の距離よりも大きいことが強調される。ただしこの印象は、十七絃箏は微分音調律し、ソプラノ・パートではポルタメントを多用する、非伝統的な設定で操作されているのだが。

2001年武満徹作曲賞のファイナリストに残って知られるようになった木下は、2000年代は“クス・シム化した武満”とでもよべそうな繊細な作風だったが、2010年代に入るとシステマティックな方法論を導入して飛躍した。《双子素数I/I-b》はその出発点、《双子素数II/II-b》はその終着点にあたる作品であり、それにこの時期を代表するギター二重奏曲《昼の中の眠りの群島VIII》(2016、『日本の作曲2010-2019』参照)を加えた「双子の音楽」は、木下のひとつの時期を総括する企画だった。その後の木下は、まず多井智紀・池田拓実とのノイズ・エレクトロニクス即興トリオ「電力音楽」の活動を活発化させ、その流れで数理操作による作曲は正弦波発振音の微分音程堆積に特化し、そこに単純化した器楽パートを重ねる《習作》シリーズ(2021-)や、クラシック音楽の断片に意味性をもたせずに積み重ねる、南聡を思わ

せる方向性(クラリネット、チェロ、ピアノのための《ただひとつの星にしがみつけ、最も遠い星にI》[2022]は1時間近い大曲で聴きごたえがあった)を打ちだしている。ただし「無からの創造という思い上がり^{いまし}を戒め、素性の知れた素材を用いる」南の倫理的な態度とは違い、クラシック音楽をBGMにして数理操作に没頭する作曲の日常を作品構造に転化した、大らかな発想が木下らしい。

◎ 近藤譲 | 合歓

アンサンブル・ノマドの定期演奏会(松平頼暁《アーティクル9》初演のほぼ1年後)で初演された委嘱新作である。創作の中心は室内楽、委嘱の大半は海外、国内での演奏機会はアンサンブル・ノマド(かつて近藤が主宰していたムジカ・プラクティカとメンバーが重なる)と井上郷子(ムジカ・プラクティカに参加していた)程度である近藤は、管弦楽中心で演奏会初演重視の本『日本の作曲』シリーズでは扱われにくい。秋山邦晴は『日本の作曲家たち』(音楽之友社、1978)で近藤を戦後生まれでは唯一取り上げたが、その秋山ですら『日本の作曲1969-1989』では2曲を参考作品程度の重みで挙げたのみ。他の出席者は近藤には言及ささしておらず、その後30年の扱いも大差ない。筆者も『2010-2019』では挙げる機会がなく、今回の曲も単独では「いつもの近藤トーンで始まるが、中間部の長大な沈黙はめずらしく、その後の戦後前衛的な響きも意外」くらいで終わってしまう。



近藤譲
撮影: Jörgen Axelvall

だが、近藤の歩みをもう少し細かく眺めると、今回試みた「音楽的成り行きの異化」は創作史における大きな一歩だったのかもしれない。近藤は1973年から「線の音楽」路線に入るが、当初は和声進行を予期させては裏切るような「線」をシステムティックに生成していた。だがそれを繰り返すうちにシステムに体が慣れ、《視覚リズム法》(1975)以降は直感的な「紙の上の時間をかけた即興」をもっぱらおこなうようになった。1音1音は時間をかけて選んで五線紙に記すが、システムには頼らず成り行き=全体構造もあとから振り返らない“即興”だということである。直感的な方法論に移行したことで「線の音楽」の拡張がはじまる。まず「線」を「和音列」に拡張し、1980年代前半にピークを迎えた。さらに「線」の基盤の擬似和声進行に頼らない「無調化」に向かう。これは当初の発想の根幹の変更であり、1980年代後半は模索に費やされた。1990年代後半の《空の眺め》(1997)や《時の柱》(1999)がピークにあたる。だが、その後は長らく停滞した。2010年代の合唱作品では「対位法」がみられるが、歌詞を利用して「線」を作っており一般性はない。2013年ごろの近藤に密着した記録映画『時の形』(2016)では、アムステルダムで作曲法を講義する近藤に「即興ゆえのパターン化」を容赦なく指摘する突っこみが入り、「もう歳なので勘弁してください」と率直に答えるシーンがあった。

本作品はこの積年の課題に、システムの再導入で応えようとしたのではないか。呼吸の間隔よりも長い沈黙の決定にはなんらかのシステム(偶然性を含む)が必要であり、「戦後前衛的な響き」の由来はいうまでもない。そのあとに現れるのは《夏の小舞曲》(1998)で試みられた、テンポも素材も異質な「線」を重ね書きする書法である。とくに影響を受けた作曲家のひとりに「《アゴン》以降のストラヴィンスキー」を挙げていた近藤は、

ストラヴィンスキーが十二音技法を使いはじめた歳に、新たな道に踏み出したのではないか。

◎ 杉本拓 | vertical melodies 2

木下正道が2021年に始めた「ハードエッジ弦楽四重奏の夕べ」という企画の委嘱新作である。第1回演奏会では各15分程度の4曲が取り上げられ、その後の2回で、うち3曲の“長時間版”が演奏された。筆者が聴いたのは第2回演奏会の50分版だが、この杉本作品の演奏時間はいかようにも設定できる。

譜面は一見きわめて単純で、2種類の5音音階にもとづいた、各1小節に収まる30個の旋律断片が並んでいる。全楽器は同じ旋律を弾くが、ヴィオラは一部の音はオクターヴ下を弾くことも可能、チェロはハーモニクスでオクターヴ上を弾くが、一部の音はオクターヴ下けてもよい。各奏者は任意の小節から任意のタイミングで任意のテンポで弾きはじめ、1小節ごとに演奏と同程度の休止を入れ、任意回繰り返したら(テンポは毎回変えてよい)次の小節に進み(最後の小節まで来たら最初の小節に戻り)、設定した時間で到達した小節の最後まで弾いたところで演奏を終える。

個々の楽器が弾いているものは5音音階の断片にすぎず、およそ旋律には聞こえない。“旋律”として認知されるのは、複数の楽器の音が偶然並んだ音の連なりであり、素材が極端に制限されているおかげで、蜃気楼のようにゆらめく「垂直の



杉本拓

旋律」が立ち上がる。《アパートメントハウス 1776》(1976)にはじまる、賛美歌を素材にした ケージの一連の作品が想起されるが、賛美歌はそれ自体が旋律と認知されてしまうため、このような玄妙な効果は生じない。ギターという調性と親和的な楽器を知りつくした杉本ならではの発想といえるだろう。彼自身の解説は、この曲の核心を的確にとらえている。「私はここ数年の自作曲を水族館の水槽すいそうに例えて説明することが多い……私は曲の始まりでいかに全てを見せるか、という事を考えている。後はそれが——水槽の中の魚のように——変化するだけである……時間をかけて、そういう音に耳を傾ける、あるいはひとつの水槽を観察することも案外面白いものなのである」

◎ 鈴木治行 | ナポリ湾

つちはしつねひと
土橋庸人と山田岳が企画したエレキ・ギター・デュオ演奏会の委嘱新作である。さまざまなエフェクターをもちいた多彩な音色はエレキ・ギターの醍醐味だいごみのひとつだが、この曲では一般的なマルチ・エフェクターに加え、サンプラー、ワウワウ・ペダル、リヴァーヴ、トークボックスを駆使する。さらにアクセントとして、金属棒で弦を引っ掻かいて鋭い金属ノイズを出す奏法と、通電したケーブルを指で押さえてノイズを変化させる奏法(ノイズ・ギタリスト K.K.NULL のトレードマーク)ももちいられる。本書「2020年」の《区区》同様、「句読点」シリーズに属する(ソロ曲限定の分類ではない)が、「少数の素材を不規則なタイミングで交代させ、飽き始めるあたりで新たな素材を投入する」というこのシリーズの定石にはとらわれず、「各々特徴的な素材を次々投入し、情報量の多さに感覚が麻痺まひしてきたあたりで前に使った素材が回帰する」という基本方針で作られている。

音楽の流れをもう少し詳しく眺めると、通電

ケーブル奏法は特別な位置を占めている。いかにも実験音楽な無表情な不協和音の反復ではじまり、それとは対照的なエフェクターを効かせた引用が続き、それを断ち切る無骨なノイズとして金属棒奏法と通電ケーブル奏法は導入される。金属棒奏法はつねに“音楽の流れを断ち切るノイズ”として現れるが、通電ケーブル奏法はイコライザーやワウワウ・ペダルで音程や音色を変え、引用のサンプリングを重ねるなど、“ギターの音よりも汎用性のある持続音”として音楽の主役になってゆく。それと対比されるのは、トークボックスで変調された調性的な旋律の引用だが、さらにワウワウ・ペダルでゆがめると違和感は半端なく、通電ケーブル奏法のほうが“音楽的”に聞こえるようになる。この転倒は事故のようにアンプを切ることで是正される。通電ケーブル奏法はアンプを切ると無音になるが、引用部分では弦が幽かすかに鳴る音は残るわけである。

2022

片山杜秀

- ◎ 川島素晴 | ROSCO Chapel
- ◎ 岸野末利加 | 打楽器とオーケストラのための
《Percussion Concerto》
- ◎ 三枝成彰 | ピアノ協奏曲
- ◎ 原田敬子 | 鬼——舞踊と打楽器アンサンブル
のための
- ◎ 松本淳一 | 忘れかけの床、あるいは部屋——
スコルダトゥーラ群とオーケストラのための
- ◎ 山内雅弘 | SPANDA II ——ヴィブラフォンと
オーケストラのための

◎ 川島素晴 | ROSCO Chapel

マーク・ロスコの巨大な抽象画を据えた、いかなる特定の宗教にも属さない礼拝堂「ロスコ・チャペル」が1972年にヒューストンに開場した。そのオープニングのセレモニーのためにモートン・フェルドマンは《ロスコ・チャペル》を作曲した。混声合唱と打楽器とチェレスタ、それからヴィオラ独奏のための半時間以上の作品である。川島素晴の《ROSCO Chapel》はこのフェルドマンの曲があつてのものだ。いろいろな部分を引っかけている。そもそも川島の初演を担ったのは、ヴァイオリンとピアノのデュオのROSCO（甲斐史子と大須賀かおり）。画家のロスコをつづりはというとROTHCO。微妙に違いはするが、ほぼ同じといえば同じである。タイトルだけではない。

ROSCOからROTHCOを想起したのだろう川島は、作品の雰囲気的面においてもフェルドマンの《ROTHCO Chapel》をそれなりに意識している。フェルドマンのそれが礼拝堂の開場儀礼のためのもともまじめな音楽であるのと同じように、この《ROSCO Chapel》もはなはだしく礼拝堂的で、キリスト教会的で、修道院的である。

作品は、師匠の江藤俊哉^{としや}同様にヴァイオリンとヴィオラの両方を積極的に弾く甲斐のタレントを活用すべく両楽器の持ち替え、大須賀の四分音ピアノ（四分音ずれた2台のピアノの鍵盤を向かいあわせていっしょに弾く）、いつものように川島みずからが演じるコンダクターとアクターの不可分になったパフォーマー、それから4本のフルートとストリングラフィのために書かれている。4本のフルートはしばしば天使か偽天使の合奏の風情で、ストリングラフィと合わせてフェルドマンの作品の混声合唱に役割に擬せるかもしれない。

ストリングラフィとは、会場に糸を張り、糸の両端に糸電話の要領で紙コップなどの共鳴体をつけて途中の糸をこすると、擦弦楽器の要領で鳴るというもので、楽器には違いないうえ、糸を張ることで空間を仕切り、場を作り出す機能ももっている。この作品の場合は白衣を着たストリングラファーがステージ上に長く張られた糸をこすって動きまわることで、ストリングラフィの糸の玄妙な響きとあいまって、ステージがなにかチャペルのように思われてくる。そのうえで、川島はいつものように滑稽味のある指揮者兼役者として奏者たちを支配しようとして、失敗したり成功したり逆に支配されたりするのだが、その滑稽味はこの作品ではチャペルの荘厳性によって別のものに化けてしまう。演奏者たちも川島も、みんなが白衣なので、病院というより修道士か修道女たちの空間のように認識され、そこで七転八倒する川島は、苦悩する修道院長のような具合になって、それは

川島みずからが出てこずにはすまないおのれの方法論にたいする自己批判を強いられて悶絶しているかのように、とてもシリアスに見えもする。チャペル効果で演劇的シチュエーションが普段の川島の世俗的風刺劇から、宗教劇・受難劇に転倒するのである。その効果は絶大で、川島の世界がジダーノフ批判にでもさらされ、ついに殉教するようなドラマを味わわせられるかのようなのだ。フェルドマンの瞑想性をチャペルに引っかけて参照することで開けた、川島の仕事のひとつの冷静なる決算となる重要作であろう。

◎ 岸野末利加 | 打楽器とオーケストラのための《Percussion Concerto》

師匠の平義久は一途な求道心を雑味なく発揮するときに圧倒的凄みを示す作曲家で、岸野末利加はそんな平のまぎれもなき後継者であろう。

平は、大編成のオーケストラ音楽からフルート独奏の音楽まで、独自境を示したが、管弦楽でも音色を切りつめて節制すればするほど名刀の切れ味が増すようなところがあり、打楽器曲となるとテンションが旋律や和声に左右されず、一途な叩きとなってより純粋に持続し、平らしい純度がまた高まるのである。この岸野の打楽器協奏曲は、ソリストと管弦楽のためのコンチェルトだけれども、管弦楽は介添え役としてでしゃばらず、打楽器の独奏につねに音像が集中するように運ばれていて、むろん演奏にも左右されるに決まっているが、岸野の独奏パートにたいする書法は、木質、



岸野末利加
©Keiko B. Goto

金属、膜質の大小の打楽器をとりまぜてまんべんなく使いながら、小物と大物を自在に往還し、金属の小物に執着しての神秘的・瞑想的表現に没頭するかと思えば、木質の小物の乾いた強い響きで真剣白刃取り的な手に汗握るテンションを高めるといった具合で、そんなに派手でも、これみよがしでも、大音量でこけおどしを狙うのでもなく、つねに経済的でありながらあまりにインテンシヴで、揺らぐず、ぶれず、ピンと張ったものを保つ。遊びはない。音の選択の狂いのなさ、迷いのなさが、技神に入る水準に達しているといつてよい。

打楽器演奏と武道の精神、あるいは禅修行的集中心を結びつけるかのような路線は、第二次世界大戦後の打楽器音楽のひとつの系譜をなしてきたのであろうが、岸野の近年の打楽器曲、それにかぎらず打楽器的なアイデアを多用したオーケストラ曲や合奏曲はそういう音楽のひとつの理想に到達しているのかと思われる。ジョリヴェや平義久の路線上に記憶されるべき名作である。

◎ 三枝成彰 | ピアノ協奏曲

辻井伸行の委嘱による単一楽章の短いピアノ協奏曲である。辻井といえばラフマニノフが十八番であり、三枝成彰はそれをじゅうぶんに意識しながら難技巧のかぎりをつくすヴィルトゥオーゾ型のコンチェルトをめざしている。なにしろ短い単一楽章のほとんどの時間はアレグロというよりもプレストであり、しかもソリストにはあまり休む時間が与えられていない。かなり弾きっぱなしである。高速でしばしば暴力的なパッセージの無限連鎖といった具合なのである。管弦楽もこれまた休む間もなく、ピアノの音を叩き潰さんばかりに苛烈な咆哮を続ける。

そしてその音楽の内容はというと、むろんラフマニノフもどきというわけではない。プロコフィ

エフやバルトークの鋼鉄のピアノリズムが横溢し、新ウィーン楽派ふうの無調的推移が多分に含まれ、フリー・ジャズの熱狂的インプロヴィゼーションのように暴走し、ロックのようなハードなビートも利いている。辻井の名人芸を現代の方向へとさらに発展させようとする作り手の野心の発露ということだろう。

けれど、この協奏曲は辻井向けだからこうなったという以上に、三枝成彰の作曲家としての歩みのきわめて濃密に煎じつめられた縮図としての性格ももっているように思われる。つまり作曲家の自画像であり回顧録なのである。

三枝は初めにはとても新ウィーン楽派的でも新古典主義的でもあり、そこからより前衛に移行して、そのあと、ミニマル・ミュージック、ロック、フュージョンにほぼ同化し、ポップな領域で成功し、さらにロマン主義への回帰を標榜して、シベリウスに敬意を表するヴァイオリン協奏曲などを作り、ついには陶酔的で長大なアリアのたっぷり仕込まれたグランド・オペラへと創作の中心を落ち着かせた。その遍歴が短いピアノ協奏曲のなかにたどれる、モダンで暴力的なパッセージの連鎖を一瞬断ち切るようなラフマニノフのロマンティックな引用もじつは含まれているし、最後にはソリストはピアノの隣にあらかじめ置かれているチェレスタに向きなおる（このピアノ協奏曲は正確に言えばピアノとチェレスタのための協奏曲なのだ）、まさにチェレスタらしい天上のアリアのような歌を秘めやかに奏でて終わる。作曲家はこうしてロマン派に回帰した。「人に歴史あり」である。

◎ 原田敬子 | 鬼——舞踊と打楽器アンサンブルのための

舞踊音楽である。新潟の「りゅーとびあ」こと新潟市民芸術文化会館の専属舞踊団である

「Noism Company Niigata」と、佐渡を本拠とする太鼓芸能集団「鼓童」のコラボレートする《鬼》という演目の音楽を原田敬子が担当したというわけだ。

原田はアドルノの『ミニマ・モラリア』ではないが、不安と抑圧と傷つきの津波のような経験にさらされつづける現代の人間の心を襞の奥まで微細に覗きこみ、微かな叫びのような響きを紡げる、感覚と技巧と、さらには襞の奥を覗くための思想をもっている。そういう原田らしさは、2011年の東日本大震災とそれにとまらぬ巨大原発事故によってますます尖鋭化したように思われるのだが、現代の矛盾のひっかけ傷のようなところまで敏感に反応する態度が徹底すればするほど、シェーンベルクやウェーベルンの表現主義時代のミニチュアリズムのように音楽がどんどん断片化し、断章化してしまう。それは必然であり、それでこそ表現を保てるということもあるのだが、音楽が時間芸術であるかぎり、長く持続しないと聴く者の精神に火をくべることができない、焚きつける長さのないまま終わってしまうという面も出てこざるをえず、そこに原田にとっての難関もあったのではないだろうか。

原田がそこを突破する道として選んだひとつの道が、ダンサーたちや日本太鼓の集団とのコラボレーションであったろう。ダンスでも太鼓でも瞬間芸はありうるが、より必要とされるのはあたりまえだが持続である。持続を生み出すためには反復的パターンもしばしば必要とされる。《鬼》と



原田敬子
©Andreas Hussong

いう、越後や佐渡の民話や民俗芸能ともつながる、人の心の闇や恨みや怒りや邪念や凄絶さを主題とする作品が、集団の舞踊や演奏の機械的の反復動作に収斂してしまったり、それはたんなる全体主義的恐怖と化してしまうだろう。

原田の音楽は『鬼』にふさわしいヴァイタリティを豊富に担保しながら、かつての「鬼太鼓座」であるところの「鼓童」の演奏に、もともとそなわる瘤のような不均等リズムによる拍子のとり方に最大限、目線を合わせ、単純な勢いによって微妙な襞を押し流すことのないような配慮をみなぎらせる。そういう太鼓の音楽に乗って踊れば、ダンサーたちにもむらや襞がつねに刻印され、瞬間の独自の意味がきわだってくる。しかもダンサーの発声を組み合わせることで、演奏家と踊り手のあいだに割り切れない音のポリフォニーも生まれる。そういう要領で原田らしさが舞台をけって勢いで流さないように異化しつつ、しかも原田自身が長い音楽を綴ることによって断片化するおのれを救うことにもなっている。コラボレーションがみなに益している。東日本大震災以来の虚無から逃れ得るための、ひとつのリハビリテーションのかたちであろう。

◎ 松本淳一 | 忘れかけの床、あるいは部屋——スコルダトゥーラ群とオーケストラのための

変則的に調律された楽器群と通常の調律によるオーケストラとが繊りなす超現実主義的聴取体験が意図されているのであろう。《忘れかけの床、あるいは部屋》というタイトルがかなりを語っている。

変則的に調律された楽器がオーケストラとベースの音を供する。繰り返しになるが、オーケストラの音律と調子を定めるつもりで鳴っている音程とが一致も協和もしにくく、そもそもずれている



松本淳一

のだから、その音の床は不安定であり、虚像となり、夢幻的となり、曖昧となり、幽体離脱するような、地に足のついていない感覚となり、なにかもゆがんで、不可思議になり、空間を計れなくなり、沈むか上がるか漂うかという状態に耳が導かれてゆく。そうした音体験を床が消え、部屋が消え、思いだす根拠もなくなり、完全に忘却してしまう経験に見立てているのであろう。

そして、そのように浮き足立って彷徨う感覚は、本作によって確実に与えられたのであり、やはりこの作品は微分音的ゆがみのもたらす和声の認知心理学とでもよべるようなもの、その秘術にかなり分け入っているように思われる。調律のゆれ、そこに生まれるひずみのもたらす音響の効果は、たとえばリゲティも探求した領域であろうが、音楽による幻視体験はもっと構造的・理論的かつ大規模に追求される余地がありそうだ。本作の示唆するところは大きい。アニメやゲームでCGの作る錯視的幻魔世界との連携もありうるだろうし、そこにわれわれは失われた記憶を求めたり、思いだしたくないものにふたたびめぐりあったりしてしまうだろう。「忘れかけ」とはまだどこかで覚えていてということである。

◎ 山内雅弘 | SPANDA II ——ヴィブラフォンとオーケストラのための

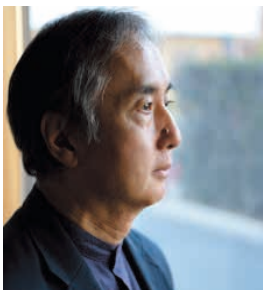
かつて安倍圭子や高橋美智子がマリリンバにクラシック・現代音楽の世界で独奏楽器としての地位を与えようとして、たとえば三善晃の弦楽合奏と

の協奏曲や武満徹の《ジティマルヤ》が生まれた。そうした安倍や高橋のしたことを、ヴィブラフォンにおいて試みているのが會田瑞樹^{あい たみずき}であり、彼の協力者として管弦楽との大規模なコンチェルトを提供しているのが山内雅弘ということになる。《SPANDA II》はその2作目である。

山内は、すでに《SPANDA I》で、會田が蓄積してきたヴィルトゥオジックな手練手管を肉厚の管弦楽と相乗させながら大迫力で満艦飾^{まんかんしよく}的に提示し、ヴィブラフォン協奏曲という、多少の先例はなくはないといえ、20世紀のうちには世界をみてもあまり開拓されてこなかったといえる楽曲分野に重厚^{くわい}な杭打ちをした。《SPANDA II》はそういう満艦飾^{まんかんしよく}的迫力をめざす方向を、新たな方法論を導入しつつ、さらに進化させている。

その新たな方法論とよべるものはとても本質的かつ効果的である。主役のヴィブラフォンに影身のヴィブラフォンを添わせる。独奏と同じ楽器によるオブリガートをつける。ヴィブラフォンの楽器の響きの魅力とは強烈なエコー^{ほうじょう}であり豊饒な残像であろう。山内がとくにヴィブラフォンを主役に立てた曲にスパンダと命名をしているのも、それが梵語^{ぼんご}で波動、しかも宇宙を貫くような大スケールの波動を意味しているからだと思われる。

とはいえ、交響管弦楽の波動とへたをすれば相殺されかねないところがある。波動と波動が剋^{こく}しあって両者ともに力を殺がれてしまうということがある。そこは作曲家の工夫のしどころであり、《SPANDA I》でも間のとり方や強弱法や濃淡の散



山内雅弘

らし方や速度の設計に種々の仕掛けが看取されたのだが、《SPANDA II》ではヴィブラフォンを2台とすることで、ヴィブラフォン同士が剋^{こく}しあいつつ、波動、うねり、エコーを増幅させ、ヴィブラフォンのエネルギーが音勢としてはじゅうぶんに管弦楽に拮抗するのではないかという水準にいたり、忖度^{そんたく}や見はからいというよりも、相剋^{そうこく}の渦で音楽を推進する次元にまで達している。まさに波動と波動のぶつかりあいの織りなす大波動である。ヴィブラフォンと管弦楽を組み合わせる哲学も醍醐味もある。ひとつの開拓の達成であろう。

白石美雪

- ◎ 三輪真弘 | 母音廻し、または遠隔音響合成のための五芒星
- ◎ 細川俊夫 | ヴァイオリン協奏曲《ゲネシス (生成)》
- ◎ 藤倉大 | 尺八協奏曲
- ◎ 鈴木治行 | 円周
- ◎ 木下正道 | 不可視の絆の中の絆Ⅳ——チューバとピアノのための
- ◎ 黒田崇宏 | 積み重なる冷たい灰色の灰の中から

◎ 三輪真弘 | 母音廻し、または遠隔音響合成のための五芒星

2022年5月28日から6月19日まで、The Terminal KYOTOで開かれた展覧会、ファルマコン2022「新生への捧げもの」の期間中、会場地下にある防空^{ぼうくう}壕^{ごう}に小笠原則彰が制作した「またりさま人形」が祀^{まつ}られ、その様子を24時間ライブ配信しているものを視聴者が自分のPCで受信し、あらかじめダウンロードしておいた専用のソフトウェアが生成する電子音響を体験するという作品である。三

輪真弘^{まさひろ}、前田真二郎^{まこと}、佐近田展康^{のぶやす}の連名で発表された。

三輪は五芒星^{ごぼうせい}を描いて移動する動きを、定められたルールによって楽譜として読み解き、ガムラン奏者たちが演奏する作品を連作してきた。「三輪真弘祭—清められた夜—」で初演された《鶏たちの五芒星》(2020)では、五芒星を描いて6人の生身のパフォーマーが移動する。《人形たちのための五芒星》(2021)ではパフォーマーがAR技術によって6つの色とかたちの異なる幾何学的立体オブジェクトとなり、その仮想現実における動きをガムラン奏者たちが解釈して演奏した。そこにはガムラン音楽の母体となる共同体のすがたに、現代社会と相対する世界観をみてきた三輪のコンセプトが投影されていたはずである。

しかし、《母音廻し、または遠隔音響合成のための五芒星》ではガムラン奏者の生演奏がなくなった。現場からのデジタル・データにもとづいて人工的な呼吸音を合成するという佐近田の開発したソフトによって、実在しない6つのオブジェクトが移動していたら聞こえるはずの「声」を作り出すのだが、それは5つの母音を廻りつつ、ガムランのスレンドロ音階の音高も反映する。ガムラン的共同体からの逸脱ともみえるのだが、むしろ、この操作によって、ガムラン音楽の根幹をなす共同体の存在がネットワーク・システム全体へと回収されたというべきなのかもしれない。配信芸術、つまり配信をめぐるすべてを作品として提示したこの試みは、すでにネットワークの端末と



三輪真弘

なった人間という存在を前提とした奉納の音楽であって、配信をつうじて、このシステムに仮想的な共同体が生まれているとも考えられる。翌年のサントリーホール サマーフェスティバルで彼がプロデューサーを務めた「三輪真弘がひらく ありえるかもしれない、ガムラン」を体験して、いっそうその感を強めた。

◎ 細川俊夫 | ヴァイオリン協奏曲《ゲネシス (生成)》

N響がハンブルク・フィル、香港シンフォニエッタ、広島交響楽団、プラハ放送交響楽団、グラフェネック音楽祭と共同委嘱した作品で、「Music Tomorrow 2022」で日本初演となった。近年、こうした共同委嘱が増えているのは、細川に代表される国際的に知名度の高い日本の作曲家の存在を示すバロメーターでもある。ソリストは急遽、郷古廉^{きゆうきよ}が代役をつとめたが、求心力のある演奏を聴かせた。

細川の協奏曲ではつねに、ソリストが人を、オーケストラが彼を取り巻く自然や宇宙を表象する。この作品のあとに作曲された2022年のフルートとオーケストラのための《セレモニー》、2023年のヴァイオリンとオーケストラのための《祈る人》も同様である。言葉を変えるなら、ソリストとオーケストラが拮抗する出発点から親和性を獲得して、ひとつの世界をなす終着点までの劇的展開が仕込まれている。両者の絡みあいから先へと進んでいく音楽の流れが紡ぎだされていくという意味で、伝統とつながる現代の協奏曲の典型といえる。

《ゲネシス》は初演の独奏者だったヴァイオリニスト、ヴェロニカ・エーベルレの出産を祝う曲でもあって、羊水^{ようすい}を象徴するオーケストラの奏でる導入部の波動のなかから、ヴァイオリン独奏の減5度のモチーフが響くところで命が生まれ、

オーケストラの楽想を模倣したり、変奏したりしながら成長を続ける。ゆったりと脈動するオーケストラを超える高い音域まで楽想を広げたのち、カデンツァの挿入で独立を示す。上へ上へとこのぼっていき楽想が特徴で、その旋律が弦楽合奏と寄りあわされる部分から、ふたたびカデンツァとなる。中音域で力強く、大きなフレージングをみせる独奏は人としての成熟を示しているのだろうか。これにフルートやチェロなどの独奏が対峙したのち、激しい動きのなかで独奏が翻弄される。随所に細川のよく使う音型が織りこまれ、ほの暗い色調のハーモニーが続くのだが、終わりの数分間、ゆったりとした呼吸感と浄化された響きでたゆたうように続く音楽となり、これまでとはちがった音調に、宇宙との調和の世界がより広がりと深みをもってせまってきた。

◎ 藤倉大 | 尺八協奏曲

2021年、ちょうどコロナ禍でロンドンがロックダウンしていた時期に作曲され、2022年4月28日にフランス・レンヌで、藤原道山の独奏によって世界初演された。このときには、ブルターニュの写真家ニコラ・フロックの海中写真を背景に映しながら演奏されている。翌年、NHK交響楽団の尾高賞で藤倉自身4度目となる受賞をはたし、「Music Tomorrow 2023」で日本初演となった。

もともとは2015年に作曲した尺八のための《Korokoro》を独奏パートとする協奏曲として構想された。藤倉は2010年代のなかばから、箏や三味線など、日本の楽器のための作品を書きつけているが、尺八は彼の音楽の性格によく似合う楽器だと思われる。尺八五重奏のために書かれた2020年の《Shakuhachi Five》もそれを実感させた。尺八という楽器はフルートよりもはるかにシンプルな構造であるがゆえに、個性的で多彩な音色の

可能性を秘めている。藤倉がいろいろな楽器でよくもちいるトレモロは尺八の音と親和性があり、また、ムライキ、コロコロ、カラカラ、ユリといった伝統的な奏法をヨーロッパの楽器と融合するセンスが抜群。いつもどおり初演の演奏家との交流のなかから新たな音色や奏法を発見して生かした作品となっていて、しかも尺八奏者の自発性に委ねるところも大きい。終わり近く長いカデンツァが聴きどころのひとつだが、藤倉は演奏家が本領を発揮できるよう、自由に演奏する余地を残している。たとえば、藤原道山はN響との共演で2本の尺八を吹き分けていたのだが、楽譜にはとくに指定はなく、道山がみずから決めたことだという。こうした解釈の柔軟さもまた、尺八の古典音楽で育まれてきた演奏家の技量を最大限に生かそうとした結果である。

藤倉は毎年、着実に新作を書き、多いときには10曲以上にのぼることもある。そのすべてが水準以上のものに仕上がるのは、演奏家との密接なやりとりのなかで曲を作りあげるためだろう。コミュニケーション能力の高さも含めて、こうした共同制作的な姿勢に21世紀の作曲家らしい柔軟性を感じる。2020年から3年間の藤倉作品としてはオペラ《アルマゲドンの夢》が重要だが、ここでは別の角度から藤倉の作風に光を当てた。

◎ 鈴木治行 | 円周

鈴木治行の創作にはいくつかの系列があり、そのひとつが作曲家自身、「反復もの」とよぶシリーズである。「反復もの」の眼目は「記憶」によって生成される「時間」にある。彼は1990年ごろから器楽作品において「記憶」と「時間」の関係を探っていく発想で創作をしていて、たとえば2017年のオーケストラのための《回転羅針儀》にも反復とズレをめぐるプロセスが仕込まれてい

た。彼自身の解説によれば、クラリネットとギターとピアノによる三重奏曲《円周》も「反復もの」の系列に属している。

この作品は2022年5月11日、「ミニマリズムとその周辺 日本とアメリカ」と題されたCIRCUITの公演で、フィリップ・グラスやテリー・ライリー、トム・ジョンソンらの作品と並べて初演された。岩瀬龍太のクラリネット、山田岳のギター、川村恵里佳のピアノによる初演は淡々としながら、作曲者が「鬼ごっこ」と表現した遊戯的な雰囲気があるのがある。

しかし、《円周》は「反復もの」であると同時に、「不確定なゲーム的音楽の系列」でもあった。つまり、この作品にスコアは存在せず、3人の奏者はパート譜を与えられている。各パートは断片を並置したものなのだが、全体で円環になっていて、終わりまで行ったら最初に戻る指定になっている。さらにこの断片と断片を区切るあいだの長さがパートによって異なり、どの長さにするのか、偶然の結果でコントロールされる。したがって、細かな指定によって、奏者たちは一種のルールを厳守しながら動くのだが、音楽が規則的な動きとなることはなく、不確定な音響結果が生まれるという仕掛けだ。

もっとも、鈴木之眼目はそうした不確定な音響現象それ自体ではない。彼にとって不確定性は「記憶」と「時間」のテーマを探るための手段のひとつにすぎない。この曲は最初、ユニゾンではじまるのだが、まもなくゆがみはじめる。楽想どうしがズレをはらみながら反復されていくと、いま、鳴っている楽想が過ぎ去った楽想の影のように聞こえることもあれば、そこに推移を感じとれることもある。途中、既存の曲の引用もはさまれることで、さらに記憶が刺激され、記憶が絡みあうことによって生まれる複雑で流動的な関係を体験するのが醍醐味といえよう。

◎ 木下正道 | 不可視の絆の中の絆Ⅳ—— チューバとピアノのための

木下正道は同じタイトルによる連作をよく書く作曲家である。《問いと炎^{ほのお}》とか《昼の中の眠りの群島》など、ひとつの課題を追求する楽曲を数年間にわたって作っていくのは、モチベーションを持続する彫刻家のようなメンタリティと、それを多彩な楽器編成で結実させる力を感じる。

《不可視^{きずな}の絆の中の絆》というシリーズは、2014年のヴァイオリンとピアノのための《Ⅰ》ではじまり、2015年のトロンボーンとピアノのための《Ⅱ》、2019年のクラリネットとピアノのための《Ⅲ》と続いて、チューバとピアノのための曲が《Ⅳ》として2022年2月24日に初演された。タイトルはエドモン・ジャベスの『ユーケルの書』の言葉から付けられたといい、作曲家本人は「普段は気づかれないような、この日常のすぐ脇にある不可視の時間、不可視の枠組みに触れたい」と解説で書いているが、連作を聴いていくと、作曲家自身の無意識の内へ分け入るような面白さがある。

《Ⅳ》の中心音はFで、曲全体にわたって執拗^{しつよう}に中心音が鳴らされる。冒頭、まさにFではじまるチューバの独奏部分で、この音を軸にリズムと音型が変化していく。明示されてはいないが、この導入部で奏でられるモチーフ、たとえば付点による跳ねるリズムの反復は、続くピアノとのデュオの部分でも出てきて、木下のなかの音楽的記憶と具体的に結びついているのだろう。ピアノもFを連打し、チューバとの対話や闘争的な楽想を奏でることもある。不意にピアノが鳴らず和音には前後のテクスチュアとは異質なものが混じり、聴き手の音楽的記憶にも働きかける。ピアノが意気揚々と拍を刻む中間部をへて、付点リズムが戻ってくる。終結部はふたたびFが軸となり、そ

こへ初期ロマン派の作曲家たちの楽曲が原曲のフレーズに近いかたちで引用される。こうした引用はむしろ既存のものをさし示す機能ではなく、作曲家の無定形な内的世界の反映としてあるにちがいない。結果として音楽が反動的にきこえないこともないのだが、ここでは音そのものが不可避免にはらんでいる無意識の領域に踏みこむことによって、ときに音の動きを徹底して数理的に操作する木下がそのロマン性を生々しく露呈しているように感じられた。

◎ 黒田崇宏 | 積み重なる冷たい灰色の灰の中から

黒田崇宏^{たかひろ}は数年来、作品をとおして聴く人になんらかの問いと出会い、考えてもらうことに主眼を置いて創作してきた。その手法として、たとえば『日本の作曲2010-2019』で紹介した《Let's also be careful about small things I》では、曲全体をきわめて弱い音で演奏する指定がなされていた。その後の作品では、さらに長い時間をかけて音の断片を静かに奏でていく方法が試みられている。たとえば、2021年の《Eine Schlucht aus grauer Stille und Zeit》は演奏に約50分を要する。こうした作品群は通常の時間感覚を麻痺させる聴体験をもたらす。

今回の三重奏曲もその系列のひとつで、音と和音が沈黙のなかに浮かんでいるといった静謐^{せいひつ}なテクスチュアが45分近く続く。2022年11月30日にKMアートホールで開かれた「Intersection and Response Vol.1-2 Japan × Germany——クラリネット三重奏の諸相と未来」において、クラリネットが岩瀬龍太、チェロが北嶋愛^{あき}季、ピアノが川村恵里佳^{えりか}というメンバーで初演された。音と音の緩やかな関係、つながりが曖昧なまま投げだされている音群と音群、さらにセクションとセクション



黒田崇宏
©photo by Atsuko Ito
(Studio LASP)

もたがいのあいだで意味が変容しうる関係性のなかに置かれ、聴き手はつねに音、音群、セクション相互の関係をみずから創造しながら聴取していくことになる。緩やかに編まれた沈黙や音群と対話しながら、聴き手が能動的にその連関を聴きだすという体験を仕掛けているのである。作曲家本人による解説に、『齊物論^{せいぶつろん}』第2の南郭子綦^{なんかくしき}（師匠）と顔成子游^{がんせいしゆう}（弟子）の問答から地籟^{ちらい}と人籟^{じんらい}、天籟^{てんらい}についての言葉が引用されているのだが、そこからも“聴く”ことがテーマであることは明らかだ。

“聴く”ことによって生まれる音と音の関係性を創作のテーマとしている点は、師である近藤謙の直系であり、テクスチュアの繊細な変化と時間感覚を麻痺させるほどの長さという点では、モートン・フェルドマンの美学も想起される。しかし、黒田が“曖昧さ”を作りだすプロセスはあらかじめ、より精緻に設計されていて、聴き手は覚めた意識のまま、宙づりの聴体験へと誘われていく。その聴取体験は一種の修行のようでもある。

長木誠司

- ◎ 梅本佑利 | 萌え²少女——楽器とフィクスト・メディアのための
- ◎ 椎葉ふう香 | 組曲《何か言いたげ》
- ◎ 辻田絢菜 | ハイドンのおまじない
- ◎ 夏田昌和 | ヴァイオリンとピアノのための《エレジー》
- ◎ 灰街令 | De-S/N_T/S——ピアノとモジュレーションセサイザーのための

◎ 梅本佑利 | 萌え²少女——楽器とフィクスト・メディアのための

山根明季子や小出稚子のような作曲家を経験した次の世代が、ジェンダーやセクシュアリティの線引きを超えたところに違和感をもたない、あるいは線引きそのものを認めない（もたない）作曲家であり、身体が自由に社会を往き来し、壁抜けし、その身体がメディアが容赦なく浸潤し、そして20世紀末のポップ・カルチャーをすでに憧れをもって想起し、その残り香を呼吸しながら、「クラシック」「現代音楽」というようなカテゴリーの理解がすでに挫折した世界を泳いでいるような、しかし思考の底には「前衛」へのかなり深刻な絶望が渦巻いているような作曲家たちになる。

梅本佑利はその代表格である。若くしてすでに最先端に複雑な書法を身につけながら、あえてゴスロリのようなアナクロ世界を身にまとう。「かわいい」系の少女文化を本気か擬態かわからぬ（本人にも？）ように口にし、それを自己アイデンティティの核のようにも見せかけながら、おそらく遊び心も採り入れて、手の内にあるスタイルで偽装していく。できあがったものは、あえて誠実さを装わないリファブリケーションの作品群。もちろんそれは多様な創作活動の一部でしかない。

「よろしく願います、先輩」という「アニメ声」「萌え声」にはじまる音声にミニマル的な反復とスピーチ・メロディ的手法で音型付けをほどこす《萌え²少女》は、アニメ文化・ゲーム文化の所産であるアニメ声を脱意味的にも扱うが、それを含めてきわめてライヒ的ともいえる。でも、その手法のチープなもちい方は、声の空疎に明るい表情とは裏腹の、鬱屈した抑圧状態を畳みかけるように増殖させていく。

◎ 椎葉ふう香 | 組曲《何か言いたげ》

愛知県立芸術大学で山本裕之門下であった椎葉ふう香は、門下生の演奏会などで作品発表をおこなうとともに、後藤成美などと組んで音楽グループ「プフィフパフ」を結成し、新作初演をおこなってきた。

ヴォクスマーナの第48回定期公演（2022年9月29日、豊洲シビックセンター）で委嘱初演されたこの作品は、椎葉が初めて書いた合唱作品。大学院修了後、社会に出て、会社勤めの毎日のなかで感じているコミュニケーションの難しさを、独特の繊細な感性で音にしている。

「社会人になって、含みのあるコミュニケーションに遭遇する場面が急激に増えた」と述べる作曲者は、仕事のなかでの、あるいは職場での同僚との、そして通勤時の満員電車内での、相手の“含み”を読む行為、すなわち、ことばの意味の読みあいに明け暮れて傷つき、消耗するような日常の経験を、コミュニケーションの本来的な難しさとして表現した。

プログラム・ノートには「とある落語家が口上で、「話す」とは言葉が自分から離れていくこと、また相手に放つこと、その距離を「はなす」と言う、と言っていたが、放たれた瞬間から相手に届くこの距離のあいだで、言葉が空気に触れ、揺れ



椎葉ふう香

動くことで、微妙に正面が傾いてたどり着いている気がする。この傾きが、言葉の含みとして、言葉以上に何か伝えようとしているのではないかと勘繰ってしまう要因なのかもしれない」とある。

混声合唱のための作品だが、「合唱」というよりも、声や発声を扱った作品で、演劇的でもあり、一種のシアターピース的なものといえるだろう。かつてのベリオやシュネーベルを思わせるころはあるものの、着想の発端はより個人的で身近なものだ。

3つの曲からなる組曲であるが、テキストの中心となる言語はフランス語。第1曲では、口をもちいた摩擦音や雑音効果の響くなか、フランス語の断片的なことば（会話）が複数同時に行きかう。電話のコールの擬態に反応する応答の場面も一瞬。ひとつひとつは意味のある語りだが、脈絡はない。鼻歌がことばたちを横切って現れることがいくどか。

第2曲はひとりがフランス語の短い文を反復する、ため息のような合唱が入りこむところからはじまり、ハミング、摩擦音、巻き舌音、息の音、断片的の文句、唇をもちいた雑音、口笛、そして女声の高声が断片的にあちこちから聞こえてくる立体的な構成。呼吸音の静かな反復で終わる。

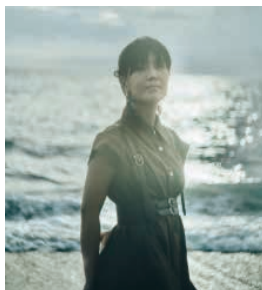
第3曲では、やはりため息や嗚咽、巻き舌音をはじめ、口をもちいたさまざまな音が駆使されるが、より演劇的になっており、誰かのひとことに反応してとつぜん全員が叫び声や笑い声などの混ざった雑踏を引き起こす、音環境の醸成のような

できごとがなんども演出される。

◎ 辻田絢菜 | ハイドンのおまじない

この曲の素材となっている古代ルーン文字との出会いは、魔女をモチーフにしたファッション・ブランドのショップであったという。魔女カルチャーはゴスロリ・ファッションの名残であろうから、その意味で辻田絢菜もサブカル世代の発想を根底にそなえている。ただ、そのあらわれ方は古典的でもあり、ルーン文字の魔術的・呪術的側面を音名象徴として読み替える手法は西洋的な作曲方法のひとつの伝統でもあろう。作曲の機会が、辻田をメンバーのひとりとする作曲家集団NODUSによるハイドン生誕290年(!)を記念する企画であり(2022年3月)、HAYDNの音名象徴をもちいたピアノ曲の発表をおこなうというものであったわけだが、実際の作品に具現するまでの道筋の発端にサブカルがあるところが、いまの作曲家としての辻田の創作環境を端的に伝えている。

この作品では、たんに文字を音名へと読み替えてモチーフとして扱うのではなく、ルーン文字(それはヴァーグナーが北欧神話をとおして《ニーベルングの指環》の物語の発端にもちい、やがてナチが親衛隊SSのマークにもするものだ)に置き換えられたHAYDNのスペルが、それぞれの文字がルーン文字の体系のなかで有している象徴的な意味と色彩が曲を構成するうえの決定的なファクターに



辻田絢菜

なっている。たとえば、最初の文字Hのルーン文字（ハガル）としての意味あいは「雷・破壊・突然のアクシデント・明るい青」ということで、それに対応した音響が設定される。3番目のYに対応する「エル」は「死と再生・防御・暗い青」を意味するというので、ここではピアニストが楽器の蓋を閉めてハイドン作品の一部を蓋上で叩いて“演奏する”ことになる。

着想の発端が何であれ、また作曲者（や聴き手）が“おまじない”として文字がもつ“力”を信じるにせよ信じないにせよ、ピアノ書法や楽曲構成のはしばしに、ユーモアをも感じさせる屈託のない明るさが感じられ、魅力的な作品になっているところを評価したい。

◎ 夏田昌和 | ヴァイオリンとピアノのための《エレジー》

ヴァイオリンの甲斐史子とピアノの大須賀かおりによる ROSCO AVEC デュオ結成20周年記念として、2022年2月11日に東京オペラシティ リサイタルホールで委嘱初演された。

東京藝術大学で尾高淳忠おつただに師事したことによって本格的にはじまる修行プロセスから見渡すかぎり、エクリチュールの人である夏田昌和まさかずの着実な創作風景と、歳を重ねることによる自然な移行のプロセスがよく見える作品といえるだろう。尾高とは裏腹に、夏田の作風は同時代のヨーロッパの作曲家たちの様式に相応して、エクリチュールの鋭角的な開拓という視点からとらえられるもの



夏田昌和

だったが、時代と経験をへて、もう少し幅のあるエクリチュール解釈になってきたのではないかとされる。あるいは、より個人的な文脈をフリーハンドで採り入れることに違和感を感じなくなってきたというべきかもしれない。

《エレジー》というタイトルから予想されるメロディアスなヴァイオリンが、当初は狭い音程にこだわり、すすり泣くかのような動機を繰り返すが、やがて慟哭どうこくするかのような高音での音色的な効果をはさみつつ、そして微分音をそこかしこに採り入れながら、広い音域にわたるアルペッジョによって挑みかかるピアノとの掛け合いのなかでしだいに自由に音楽の幅を広げていく。そして絶えず冒頭の動機に舞い戻る。哀しみはどうやっても消えないかのごとく。

身につけたエクリチュール、すなわち“的確な”音選びの束縛から逃れるように変化してきた夏田だが、この《エレジー》もそうした夏田の創作の境地を伝えるものとなっている。

◎ 灰街令 | De-S/N_T/S ——ピアノとモジュラーシンセサイザーのための

演奏家と音楽マネジメント従事者、音楽学者で構成されるグループ「スタイル&アイデア：作曲考」の第1回作品演奏会の際に初演される（2022年12月24日、トーキョーコンサーツ・ラボ）。

タイトルの「Deは接頭辞であり、S/NはSign/Noise、T/SはTime/Spaceを主として表している」という作曲者のコメントがあるものの、それ以上の説明はない。記号として有意味な音と沈黙との二項対立、そして時間と空間の二項対立を脱構築するというような意味あいがこめられていると思われる。

ピアノとシンセサイザーのために作曲された曲を再生しつつ、そこに実演で同じ曲を重ねていくというのが作品の基本的な構成だが、そこに作曲



灰街令

者は過去の音響が現在の聴取に作動する、あるいは作動しない記憶と知覚、そして過去を媒介しての予感（未来）の同時性と多義性を見いだそうとしている。古きレコード盤の盤面が引き起こすノイズをともなって再生されはじめる「過去の演奏」は、意図的に過去をノイズ化する、あるいは意図された「沈黙」にする働きをもつ。作品はトリルのような記憶しやすいものを含め、いくつかのモチーフを反復しながら、ゆがんだサティのように進められ、それが過去と現在を繋留^{けいりゅう}するとともに引き離してもいる。再生音源はときに変調され、また音響スペクトルを変化させてなのか、アコーディオンのような音にもなっていて、必ずしも過去の現前が過去そのものではないことを記し付けている。

相対的な音響としても、ノイズとライブの関係性が興味深い作品であるとともに、その発想が再生技術時代にどっぷりとつかった、リアル／非リアル、ライブ／非ライブの境目が無い世代、あるいはないことを創作的に意識できる世代の作品である点が興味^ひを惹く。作曲者の存在自体が両義的である点も2010年代をあらわしているだろう。

沼野雄司

- ◎安野太郎 | 大霊廟Ⅲ—サークル・オブ・ライフ—
- ◎川上統 | 組曲《ビオタの箱庭》——室内楽のための
- ◎黒田崇宏 | 灰色に縁どられた静寂
- ◎向井航 | ダンシング・クィア——オーケストラのための
- ◎井上道義 | ミュージカル・オペラ《A Way from Surrender～降福からの道～》Op.4
- ◎中川統雄 | 文体練習

◎安野太郎 | 大霊廟Ⅲ—サークル・オブ・ライフ—

つまらないところが、圧倒的にすごい。けっしてふざけて書いているのではない。

安野太郎の「ゾンビ音楽」は、普通に聴いてもじゅうぶんに面白いのだが、2022年から、彼は一種のドキュメンタリー・タッチで「音大卒」のゆくえを探るといを試みを、演奏会シリーズとして始めた。これはその第1弾。詳細を記す余裕はないけれども、安野をはじめとするメンバーが、ゾンビマシンのための「ふいご」を延々と踏みながら、音大生たちは大学を出たあとに社会でどういう位置を占めてゆくことになるのだろう、全員が演奏家になれるわけではないのだし……といったことを、だらだらと他人に問いかけたり、自分



安野太郎

語りをしたりするというもの。ほんとうにそれだけなのだ。議論が冴^さえているわけではないし、結論もとくにない。

だから、公演そのものは、率直にいつつまらない。見知らぬ学生さんたちの“お悩み”や“体験”にさして興味はもてないのはとうぜんだろう。特別な情報や分析が披露されるわけでもないし、質問も答えも凡庸^{ぼんよう}だから、だんだんうんざりしてくる。

だが、このつまらなさは、安野太郎という作曲家の探求の過程で生じており、じつに率直で正直なつまらなさなのである。小器用に流行を取り入れるのと真反対に、みずからの内奥^{うち}に湧きあがる疑問に、ゾンビ音楽というメディアを借りながら、かたちを与えようとする破天荒な運動（それはほんとうに身体的な“運動”でもある）。これは他の作曲家には絶対に真似できないオリジナリティをそなえている。

ここまで「つまらない」と何度も書いてきたが、しかしより正確に言えば、安野という人がふいごを踏み、なにごとかを喋^{しゃべ}っていると、つまらない空間が、一挙に、つまらなくなってしまう。その意味で、彼は天才なのかもしれない。

ちなみに、翌年（2023年）にこの演奏会シリーズの第2弾を観た帰りぎわ、安野本人に「前はあんなメジャー7thみたいな和音が続いたりしなかったと思うのだけど」と意地悪なことを言ってみたら、彼はちょっとばかりムっとして「僕は現代音楽ファンのために書いてないですから」と言った。まったくそのとおりでである。そして、だからこそ彼の作品は、正真正銘の現代音楽になりえている。

◎ 川上統 | 組曲《ビオタの箱庭》——室内楽のための

川上統^{おさむ}という作曲家の特質は、「現代音楽」と

の距離のとり方にあるように思う。

たぶん彼は、20世紀のさまざまな現代音楽へのリスペクトをじゅうぶんにもっているのだろうが、いっぽうで、だからこそ自分がそれに似た音楽を書いてはいけなと考えている。この微妙な倫理感が川上という作曲家を特別な存在にしている。

彼が奇怪な生物（たとえば甲殻類^{こうかく}のかずかず……）を題材にして曲を書くのは、おそらくその倫理を満たすための必死の工夫なのだ。生物の過激な描写によって、描写を超えること。ここに川上の、おそらくは無意識のうちに選ばとられた戦略がある。前衛音楽の多くが、抽象化をめざすなかで不用意に描写的になってしまうのと反対に、川上は描写を徹底することによって抽象化をはかるのだ。

《ビオタの箱庭》はいまのところ、そうした川上の代表作とってよいと思う。なにしろ、ここでめざされているのはサン＝サーンスの《動物の謝肉祭》の各曲に対応した、川上流の「動・植物園」を描くことなのである。その手つきは徹底しており、たとえば《動物の謝肉祭》第1曲の「序奏と獅子王の行進」に対して「サスライアリの行進」、第2曲の「雌鷄^{めんどり}と雄鷄^{おんどり}」に対して「ジュゴンとマナティー」を置くといった具合。こうして亀のかわりにミツオビアルマジロが、カンガルーのかわりにトビネズミが、白鳥のかわりにワタリガラス^{しょうかん}が召喚されることになる。

《動物の謝肉祭》という参照項を得て、水を得た魚のごとく想像力を広げた川上は、サン＝サーンスが描写した生物をさらに異なったかたちで描写する。この二重の描写のなかでは、現代音楽が開拓してきたさまざまな技術——倍音、微分音、特殊奏法、クラスター、音列技法——が総動員されるのだが、あえていえば、むしろその響きはどこかポップスのようでもある。

このことは意外に重要だ。「現代音楽」のあとにいったい何が来るのか、世界の音楽界は懸命にその先を予言しようとしているわけだが、川上の試みから判断するならば、現代音楽を突きつめたときにあらわれるのは、奇妙に明るくポップな響きなのかもしれない。彼の音楽を、たんに“聴きやすい”響きなどと甘く見てはいけない。川上作品は、そうとうに予言的で危険である。

※なお、この作品は筆者（沼野）が企画にかかわっている、神奈川芸術文化財団の演奏会シリーズ「C×C」において委嘱された作品である。ただし、とうぜんながらそうした事情はここでの選択の理由にはまったく含まれていない。

◎ 黒田崇宏 | 灰色に縁どられた静寂

現代音楽、とよばれるジャンルが開拓してきた、響きや時間の独特な性格がある。

たとえば増減音程や長7度を基盤にした硬い響きを、不均等なリズムや奇妙な“間”のなかに配置すること。こうした「ザ・現代音楽」は、21世紀になった現在、もはやクリシェとしてわれわれの耳に響く。最先端であったがゆえに、その古び方は少々痛々しい。なにも考えずにそうした作品を書きつづける作曲家もいるが、多くの才能は“その次”をめざして、さまざまな試みを続けている。が、いまのところ、これだという方向性を見いだすことに成功してはいない。「現代音楽」が古びていることはみなわかっているのに、どうやって前に進めばいいのかわからない……。21世紀初頭というのはそうしたツライ時代でもある。

黒田崇宏がこの《灰色に縁どられた静寂》で試みているのは、クリシェを恐れず、むしろクリシェを過激に提示するという実験のように思われる。40分ほどの長さをもつピアノ独奏曲だが、ここでは音楽的な事件はほとんどなにも起こらない。

現代音楽の^{ざんがい}残骸のようなサウンドが、法外な長さの休止をはさんで鳴り響くだけなのだ。もしもこの曲が5分の長さだったら、ほとんど興味がもてなかったと思う。あ、「現代音楽」だ、という感触だけで終わっただろう。

しかし、なにしろ長いのだ。クリシェが延々と続くなかで、そして（本来はわたしが好まない）“長い休止”がいやというほどに現れるなかで、マイナス×マイナスがプラスになるような、奇妙な転倒の感覚が生じた。つまりはクリシェ自体がメタ・レベルで批評を受けているといった様子なのである。この場においては、クリシェは一周まわって、別のものに変容している。40分間、そんなことを考えつづけていた。

黒田はグラーツでクラウス・ラングに学んでいるから、こうした作風にはその影響もじゃっかんはあるのかもしれない。しかし、音楽をこうしたかたちで提示する勇氣、胆力はまったく非凡だ。

◎ 向井航 | ダンシング・キア——オーケストラのための

美術とは異なり、現代音楽の世界では、現代社会をめぐる諸問題が題材として取り上げられることはほとんどない。もちろん、たんに流行りのトピックスを扱えばよいわけではないが（なぜ、それを「現代音楽」で描くのか、という理由と戦略が必要だ）、しかし19世紀とまるで変わらない意識のままというのもつまらない。

その意味で、フロリダのゲイ・ナイトクラブで起きた銃乱射事件、そしてアメリカのキア・コミュニティのダンス・カルチャーを題材にしている向井航の《ダンシング・キア》は一種のアドヴァンテージをもっているが、もちろんこの作品には、それだけにとどまらない周到な仕掛けがほどこされている。

向井によれば、キアにとってヴォーグを踊る



向井航
©Dumitritza Gore

こと（ヴォーギング）は「自己表現とアイデンティティの解放」を意味しており、さらにはさまざまな差別や偏見にたいする抵抗・反逆なのだという。彼は、ヴォーグをオーケストラのなかに採り入れるために、ダンス動画を分析し、その動きをオーケストラに割り振る。さらにはアクティヴィスト役のナレーターを配置し、メガホンをとおして、クィア側からのさまざまなメッセージをそこに重ねてゆく（東京藝術大学での初演と異なり、サントリールホールでの再演では舞台後方のP席に配置されており、これがきわめて効果的だった）。

面白いのは、こうした着想によって、オーケストラという存在が、小さな社会のように見えてくること。さまざまな楽器がさまざまな音を発し、そのバラバラさかげんによって豊かな音響を作り出すというこの古びた装置が、むしろ新しいメッセージ性をもって蘇るように感じられたのである。この感慨は、どこか細切れの曲想や、ざらつきのあるオーケストレーション、そしてさまざまな引用によって強調され、最終的には妙に居心地の悪い感触を聴き手に突きつけてくる。しかしその“居心地の悪さ”は、社会の中核にもともと内蔵されているものにほかならない。巷にあふれる“滑らかな”オーケストラ音楽は、そのことを全力で隠蔽しようとしている。

その意味で、ナレーターが繰り返す「You are not alone」というメッセージは、この社会の本質的な矛盾を乗り越えるための呪文のように聞こえてくる……と、なんだか妄想のようなことを書き

つらねている気もするが、しかしそんな妄想を喚起してくれる楽曲もそうはないのである。

◎井上道義 | ミュージカル・オペラ《A Way from Surrender～降福からの道～》Op.4

初演は2023年1月だが、作曲は2022年なので、この曲を入れることを許してほしい。

作品のなかでおのれの実存を問う。これは文学では長くおこなわれてきたことだ。私小説はその典型だろう。美術ならば、ゴッホやムンクの作品を思い出す。しかし、音楽の世界で、直接的におのれの実存を問う作品がどれくらいあるのだろうか。そもそも、それを音楽でおこなうことは可能なのか、そしておこなう意味はあるのか。

指揮者である井上道義が初めて書いたミュージカル・オペラ《降福からの道》は、こうした問いに答える稀有な作品である。筆致も構成もどこか拙く、^{つたな} 専門作曲家・脚本家の筆と勘違いする人はほとんどいないだろう。その意味では、今回選んだ他の作品とはかなり異なる。しかし、以下のふたつの点において、このオペラはどうしても見逃せない。

ひとつめは、先にも述べた実存への反省。作者自身の人生の歴史、すなわち彼自身が母と米兵とのあいだに生まれた子であり、しかし父はそれを最後まで子に告げずにこの世を去った……というストーリーが、赤裸々に、痛みをもって、しかしギャグすれすれのチープさで綴られる（たとえば



井上道義
©Yuriko Takagi

戦後の1幕では、神父が典型的なインチキ外国人の口調で「アナタノ 子トシテ ソダテナサーイ」と、母のみちこに語りかける)。この「赤裸々・痛み・チープ」という3つの要素は、考えてみれば、そのまま井上が得意とするマーラーやショスタコーヴィチに通じるものではないか。こんな“泣き笑い”はこれまでの日本の楽曲になかった。

そしてもうひとつは、こうした切実な物語が、あくまでも“音楽的に”描かれる点。さまざまなクラシックの名曲や流行歌、民謡やダンス、そして現代音楽まで含めた素材の間断ない引用が、井上道義自身の旋律と重なりあい、融合しながらオペラは進んでゆく。このなかで強烈に漂うのが「昭和」という時代の香りである。どことなく薄っぺらいオーケストレーションまで含めて、曲全体が昭和期の日本の、ある種の“みじめさ”を否応なく映しだすのだ。

ここまで実存と時代を反映した作品は、そうはない。もはや良いとか悪いとかを超えた特異な楽曲であり、どうしても選ばないわけにはいかなかった。

◎ 中川統雄 | 文体練習

レーモン・クノー（1903-1976）による文学作品『文体練習』は、同じできごとを99通りのさまざまな異なる文体で書き分けるという実験的な文学作品。このアイディアを音楽に適用したのが、中川統雄のりおによる《文体練習》である。

中川はこの曲の着想を、稀有なチェリストである山澤慧やまざわけいが2022年2月から100日連続でツイッター配信した「チェロ特殊奏法100」から得たと述べている。クノーの99通りの文体、そして山澤の100通りの特殊奏法が重なったときに、中川の脳裏かいたいにこの作品が懐胎したということになる。

公演では、まずなによりも山澤の演奏が素晴ら



中川統雄

しかった。彼は舞台の中央でひとり弾き、語り、叫び、歌い、吹き、食べた（竹輪ちくわを食べた!）。ここに、布施砂丘彦演出による、ふたりのダンサーが絡みあうという趣向。

細切れの音楽断片には、考えうるかぎりのヴァリエーションがほどこされているが、とうぜんながらひとつのストーリーがあるわけではないから、集中して聴くことは難しい。楽音と騒音と言葉とダンスがばらばらに蒔かれた結果、舞台上にあらわれたのは強烈にチグハグな90分間だった。あざやかな成功といった類のものではないように思う（じつをいえば、終わったときにはちょっとホッとした）。なんだか締まらないというか、どこか中途半端で、どこかやり切れないような思いを聴き手に抱かせる曲。でも、忘れがたい。

そう、これは本邦の現代音楽界ではめずらしい、真の“試み”のひとつだったのだ。中川、山澤、布施という3人は、まるで違う方向をむいてはいたが、舞台上でたしかに交差していた。それは予定調和が過ぎる日本の現代音楽界においては、あきらかな事件というべきものだった。

そしてもうひとつ、作品のもとになった山澤のツイッター配信の背景には、コロナ禍における内省・自省・フラストレーションがあったはずだが、じつは2022年の11月末におこなわれたこの公演自体が、コロナ禍における文化芸術活動の再興支援事業AFF2（ARTS for the future! 2）によって助成を受けている。いわばこの曲は、コロナ禍に直接的につながる、ほとんど最後の作品なのだ。

2020年の松平敬《心のなかで歌う I》によって
 じまった、Covid-19という徴^{しるし}を刻印された現代
 作品は、この《文体練習》でひとつの幕を閉じた
 のである。

野々村禎彦

- ◎ 伊左治直 | 野天に涌く
- ◎ ゼミソン・ダリル | 歌枕7：鹽竈
- ◎ 西村朗 | 水脈を爬う——ソプラノとピアノの
ための
- ◎ 飛田泰三 | Yunagi 1-5——弦楽四重奏のため
の
- ◎ 星谷文生 | Untitled Piece
- ◎ 松平頼暁 | 主題と24の変奏

◎ 伊左治直 | 野天に涌く

ユニット4/4第2回演奏会で初演されたピアノ
 伴奏歌曲である。合唱団ヴォクスマーナのアン
 コール・ピースで知られる新美桂子（詩）と伊左
 治直^{じすなお}のコンビは、調性的な声楽曲も作っているが
 演奏の機会がないので、関西を拠点にする現代音
 楽奏者として共演する機会が多い太田真紀（ソプ
 ラノ）と碓山典子（ピアノ）^{いかりやまのりこ}を巻きこんで演奏の
 機会を作ろうとしたのがこのユニットだという。
 碓山はプーランク全ピアノ曲を録音しているので、
 第1回はプーランクと伊左治の歌曲を組み合わせた
 が、碓山は西村朗のピアノ曲も録音しているの
 で、第2回の相方は西村ということになった。も
 ともとは、軽い曲を気楽に演奏するのがこのユ
 ニットの目的だったわけだが、今回の委嘱に西村
 は本気を出していると聞いて伊左治も本気を出し
 たら、日本音楽史に残るピアノ伴奏歌曲が2曲同
 時に生まれてしまった。



伊左治直

それでも伊左治の曲は“軽い”が、それは地上
 の重力を逃れているというほうの軽さで、その無
 重力感はシェーンベルク《架空庭園の書》に匹敵
 する。この日の前半には伊左治の旧作も演奏され、
 そちらは普通の意味で軽かったので、思いこみの
 結果ではないだろう。太田はタフな喉^{のど}の持ち主で、
 シェルシ《山羊座の歌》を1時間ノンストップで
 歌い切り、足立智美の1時間のモノオペラ（本書
 「2021年」参照）を平然と1日2公演こなしていたが、
 この伊左治新作と西村新作のあいだにはピアノ・
 ソロ2曲をはさんで喉を休める必要があったこと
 も、この曲の“本気度”の傍証にはなるだろう。
 この曲を生んだ公演は、ユニット本来の意図から
 は“失敗”だったのかもしれないが、こんな失敗
 ならば大歓迎である。

◎ ゼミソン・ダリル | 歌枕7：鹽竈

ゼミソン・ダリルが主宰する「工房・寂^{じやく}」の現
 代音楽公演シリーズ「庭」の最終回として上演さ
 れた、ゼミソンのマルチメディア作品《歌枕》シ
 リーズ（2018-）の最後の作品である。「歌枕」と
 は、特定の地名と情景や感情を結びつけた和歌の
 修辞技法で、「鹽竈=塩釜」もそのひとつだが、
 本作では塩釜湾の情景を平安京に再現した庭園
 「河原院^{かわらのいん}」を造営した貴族^{みなもと}・源融^{とのおる}の霊を主人公
 とする世阿弥^{ぜあみ}の能《融^{とのおる}》の世界を、塩釜湾と河原
 院跡地の映像と環境音、源融の霊を演じるダンス、
 全要素を結びつけるチェロ独奏で総合的に表現し

た。この能では「鹽竈」をはじめとする多くの歌枕が使われ、シリーズ最終作にふさわしい。ただし筆者は、このような作品の背景（ゼミソンはさらに京都学派の哲学と結びつける）にはとらわれず、もっぱら“純粹”マルチメディア作品として評価している。

この観点では、本作でもっとも重要だったのは桜台のpoolというライブハウスを会場として選んだことである。《歌枕》シリーズのこれまでの上演では、室内楽ホールやカフェなどが会場に選ばれ、主役のはずの環境音や環境映像を流す場としてはふさわしくなかった。だが今回の会場は、客席は普通の地下室だがステージの天井が吹き抜けで、背後に広大な壁がある。ロックやエレクトロニカのライブがおこなわれる会場なのでPAも稼働している。環境映像と環境音に包みこまれるなかで、このシリーズの本領がようやく味わえた。

映像のテンポに合ったチェロ（竹本聖子）の書法もよかった。ただし、作品の背景にとらわれずに鑑賞すると、ダンスのテンポは異質だった。浅井信好は鍛えられた肉体でゆっくり踊り、即興音楽との共演ならば申し分なかったが、映像のテンポには速すぎた。音楽もダンスに寄り添うと駆け足になってしまう。マルチメディアの次元を増やす方向性そのものはよいが。

なお、最終的に本作を選ぶ決め手になったのは、竹本が香を焚いた場面だった。香の煙が会場に広がるテンポが映像のテンポと共鳴し、すべてが一体になった瞬間だった。



ゼミソン・ダリル

◎ 西村朗 | 水脈を爬う —— ソプラノとピアノのための

先の伊左治作品同様、ユニット4/4第2回演奏会で初演されたピアノ伴奏歌曲である。この日の前半には、それまでの西村朗のピアノ伴奏歌曲の代表作とされる《涅槃》《輪廻》も演奏された。西村はアフタートークで「萩原朔太郎の詩のヤバさ」を力説していたが、いくら人間の闇を描いても朔太郎の視点は天上界にとどまって、人間界の地べたには降りてこない。西村の歌も内面まで降りず、むしろ装飾的なピアノ・パートのほうがエモーショナルに思える。他方「低音デュオ」のためのデュオ・オペラ《山猫飯店》(2022)のように、西村が台本まで自分で書くと地べたを離れられず、“大阪のおっちゃんの悪ノリ”になってしまう。西村の歌曲には、地べたに降りてから天上界に舞い戻るようなテキストが望ましく、まさにそういう新美桂子の詩に会って、西村は本気を出したのだろう。

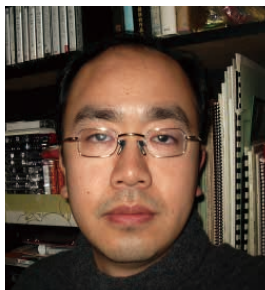
太田は憑依型の歌手で、シェルシヤグロボカールの声楽曲に入りこむと、見てはいけない深淵を覗きこんでいるような気持ちにさせられる。この日の西村作品でも、そのような状況が召喚されていた。20世紀のメインストリームの声楽曲で、そういう曲としてまず思いあたるのは、何を措いてもシェーンベルク《期待》だろう。西村はアフタートークで、この曲を「架空のオペラのアリア」と語っていたが、それとも符合している。この時点での西村の最重要課題は、「《紫苑物語》のあとはどこに向かうべきか」だったが、この日西村は解決への糸口を掴んだはずだ。それだけに早逝がなおさら惜しまれる。

◎ 飛田泰三 | Yūnagi 1-5 —— 弦楽四重奏のための

2021年の杉本拓作品で言及した「ハードエッジ弦楽四重奏の夕べ」第1回演奏会でまず《3》が初演され、翌年の第3回演奏会で5曲約70分の全曲が初演された。1音10秒ないしそれ以上の非常に遅いテンポで、すべて弱音（ただし十分に聴きとれるp～mp程度）、すべてノン・ヴィブラートという要請は全曲に共通しており、ヴァンデルヴァイザー楽派の強い影響下にある。どの曲でも全奏者がつねに重音を弾き、その状態を弱音で10秒以上続けると音が揺れるのは避けられないが、そのような幽け響き（かそ）が終始保たれているのが一番の狙いである。全曲初演時のMCで主催者の木下正道が語っていたとおり、「ひたすら音を延ばす曲」ではあるが、その様相が各曲で異なっているのが聴きどころである。

《1》で10秒ごとに起こるのは重音の構成音の変更であり、全奏者はなんらかの音を休みなく弾いている。しかも構成音の変更時に縦（たて）を合わせることが求められており、奏者への負担はとくに大きい。手探り状態で書かれた最初の曲ならではの無茶振りだが、異様なテンションを生んでいることもたしかだ。また2020年に書かれたのはこの曲のみで、他の曲は2021年の6月から9月にかけて月1曲のペースで書かれた。

《2》は《1》とは対照的で大半の時間はソロ、3奏者以上が同時に発音する局面はほとんどなく、縦を合わせるのはある楽器の入りと別な楽器の止めで、むしろ入りが止めの合図になり弾きやすい。密度にこの程度差があってもシリーズとしての統



飛田泰三

一感は保たれている。《3》は《2》よりも音密度は高いがトゥッティは慎重に避け、縦を合わせるのは入りと止めなのも変わらない。またこの曲から総譜が1枚に収まり、見通しもよくなる。

《4》では《1》のように全奏者が休みなく弾くが重音の頻繁な変更（ひんぱん）はない。変更時の縦合わせも復活しているが、そこまでに1、2分同じ音を弾きつづけているので、むしろよいアクセントになる。また合わせるのはつねに2奏者で、《1》のように全奏者の縦を頻繁に合わせるわけではない。《5》の音密度は《4》と大差ないが各奏者に細かく休止を入れ（2奏者の構成音の変更と1、2奏者の止めを合わせることが多い）、また《5》に向けて重音の構成音を弦楽器にとって自然な完全5度に合わせてゆくので、おのずと余裕と幸福感が生まれる。長丁場だがコンセプトの探求にとどまらない音楽性も兼ねそなえている。

◎ 星谷丈生 | Untitled Piece

星谷丈生（ほしやたけお）も座付作曲家としてかかわる古楽・現代音楽演奏家集団「アンサンブル・ニュークラシカ」が企画した作品個展で初演された。『日本の作曲2010-2019』で全出席者が推薦（すいせん）した数少ない曲のひとつ、星谷《フルート、チェロ、ポルトギーゼオルガン、キーボードのための音楽》（2014/18）同様、初演者の多井智紀（チェロ）が作曲過程にも密接にかかわっている。独自の六線譜に書かれた譜面は、建前としては楽器は任意で、とくに音程にかんして幅広い読解可能性をもつとされるが、実際はこの演奏会のための微分音程チェロ独奏曲（横線の間隔を半音とする）として構想され、読解可能性は後付けである。五線譜に依らない曲という要望にはじまり、多井との話し合いにもとづく要素が多いという。

この演奏会用の版（筆者の選択もそれが前提）で



星谷文生

は基本音程は四分音、変化記号もあるので八分音までは厳密に指定され、音高はG線を四分音ずつずらして3本張る特殊調弦でハーモニクスをもちいて正確に出せるように逆算して選んだという。さらに3色の色分けで「少し上」「少し下」の音程まで求めており、微分音音楽としては前代未聞の精度を要求している。しかし、微分音程をあまりに細かく指定した結果、奏者に助演者がはりついて1音ごとに楽器を調律しつづけないと演奏が成り立たないような馬鹿げた事態には陥っていないのは、既成曲のクリシェを埋めこむ記譜法の賜物^{たま}だろう。各音符の音価はプロポーション・ノートーションで決まるが、音価記号はそれとは独立に、もともとのクリシェに対応して書かれている。この結果として、調子外れの調性音楽ではないが無味乾燥な記号の羅列でもない、微分音程の旋律としてちょうどよい塩梅^{あんばい}の線的構造が実現した。この日の個展の他の曲に反映されていた、クリシェと記譜法にまつわる地道な探求がこの曲で実を結んだ。星谷は現在、この記譜法を発展させた新作を準備しているという。今後の展開を楽しみに待ちたい。

◎ 松平頼暁 | 主題と24の変奏

松平が2023年1月9日に亡くなる1カ月ほど前に、この曲をメインとする演奏会で中村和枝が初演した。松平にはこれに先立つ《24のエッセーズ》(2000-09)という大作があり、やはり中村が

2009年に初演している。ただし《24のエッセーズ》は、最後の1曲以外は2001年までに書かれており、松平作品のスペシャリスト中村が初演までに要した期間は同程度である。《24のエッセーズ》は、同時期に書かれたホリガー《パルティータ》(1999)やミュライユ《仕事と日々》(2002)と比較するのがふさわしい書法をもっているが、《主題と24の変奏》の相貌^{そうぼう}はより古典的で、比較対象としてふさわしいのはむしろ、アイスラー《ピアノのための変奏曲》(1941)だろう。

ただし、様式的年代と作品価値を混同すべきではない。松平のピッチ・インターヴァル技法は音高面では十二音技法の一種であり、様式的年代はリズムやダイナミクスの選択に依っている。乱数による選択をケージ^{なら}に倣う義理はなく、変奏曲ならば古典的な形式感に寄せるほうがふさわしいと考えれば、そういう断片のなかから選択するまで。また、アイスラーの位置づけにも誤解がありそう。師シェーンベルク^{たもと}と袂^{たもと}を分かって大衆音楽に歩み寄ったのはあくまでプレヒト・ソングと映画音楽においてであり、ピアノ曲や室内楽においては無調による創作を続け、十二音技法も取り入れていた。この方向性を代表する《雨を記述する14の方法》(1940-41)と同時期の《変奏曲》も立派な十二音音楽である。

主流となる時代様式がもはや存在しない今日の状況で、ヨーロッパの流行をいたづらに追っても虚^{むな}しい。本作のような古典的なお題ならば古典的な様式を選び、《アーティクル9》のような諧謔^{かいぎやく}的なアンサンブル曲(本書「2020年」参照)ならばその全盛期の1960年代前衛様式を選び、合唱と電子音楽の臨界点を探る《第五の封印》(2013、『日本の作曲2010-2019』参照)ならばアヴァンギャルドに振り切る。松平の姿勢は一貫していた。

ちなみに松平が最後に足を運んだ演奏会は、先述の飛田泰三《Yūnagi 1-5》全曲初演(2022年12

月13日) だった。『音楽芸術』誌で演奏会批評を担当していたころと変わりなく、松平は死の直前まで精力的に現場をまわっていた。さまざまな世代の作曲家が新作を発表する場で松平作品がもつとも若々しいことは日常だったが、このフットワークの軽さが秘訣だったのだろう。

選曲方針

片山杜秀

同時代的に重要と思えるというのがひとつの基本だが、作曲家のキャリアのなかで記念すべきものという観点も加えた。

白石美雪

コロナ禍から生演奏が息を吹き返したと心底実感したのは、武満徹の《アーク》を高橋アキの独奏で聴いた2022年3月2日。3年間のうち、とくに2020年は初演を聴ける機会が極端に少なかった。したがって、生演奏のインパクトが生々しく記憶に残っているもの、録音での確認をつうじてたしかな実感が得られたもの、コンセプトが新鮮かつ強力だったものなから共鳴した曲に絞^{しぼ}り、さらにオペラやオーケストラといったジャンルはあるていど、他の選者にまかせることにした。年齢の上限に西村朗と細川俊夫を置き、若手にも目を向けようと試みたが、中堅はいささか手薄。AI活用、「配信芸術」という発想に突かれたらっぽう、2019年までの東京現音計画や東京シンフォニエッタ、ヴォクスマーナなどに加えて、フィディアス・トリオや松平敬、山田岳、太田真紀、山澤慧ら、前衛^{しんし}と真撃に取り組む演奏家の存在は心強かった。

長木誠司

総括の最後でも述べたような、この時期の傾向がわかるような作品を中心に選んだ。もちろん外れるものもある。必要と思われる場合は、極力作品の具体的な展開を記述した。もちろん、そうでないものもある。

沼野雄司

それぞれの年における楽曲の選択に際しては、好きなもの、快いものではなく、なんらかのかたちで問題

をはらんでいるもの、簡単には通り過ぎることのできないものを選んだ。ゆえに、これらの曲が他にくらべてとくに“すぐれている”と考えているわけではない。たぶん、音楽的にすぐれた作品は他にたくさんあるのだろう。しかし、よく書けているとか、精巧にできているとか、最先端を取りこんでいるとか、そうしたたぐいの“すぐれ”方に、筆者はだんだん興味がなくなってきている（まったくないわけでもないが）。聴いているうち、あるいは聴いたあとにトゲのように刺さって、ちくちくとこちらの感覚と思考を刺激してくれる音楽が面白い。この15曲はいずれもそうした存在である。

野々村禎彦

基本的に初演ベースで、その年聴いたなかでもっとも良かったものを愚直に選んでいる。音楽批評には新星の登場をいち早く称揚した者が偉いという価値観があるが、筆者は後世に振り返ったときにその作曲家の代表作級でないと、という意識のほうが強い。期間が3年と短くなったことで、この姿勢の違いは増幅されているだろう。新型コロナ禍の影響は現代音楽よりも実験的ポピュラー音楽のほうが大きく、老舗^{しにせ}フリースペース plan-B や Loop-Line の後継スペース 1-e が閉じ、老舗音響会社 GOK sound もスタジオを閉じた。それは選曲のバランスにも影を落としている。外せない曲の初演が2022年に集中しなければ、大蔵雅彦《Material Unity 2》は入っていたが。なお、この3年を素直に総括すると「塩塚モエカ率いるバンド^{ひつじ}羊文学がメジャーデビューし、3rd アルバム《our hope》で地歩を確立した3年」だが、資本主義の表舞台で質を追求する尊さを、オルタナティブな場で評価するのはむしろ失礼だろう。

総括にかえて

従来、10年単位で、評者それぞれが各年の代表作と見なす作品を挙げながら総括してきたこの『日本の作曲』は、時の動きの速さに波長を合わせるため、今回から3年ないし4年単位で注目作品を選出するかたちに切り替えられた。それを冊子体ではなく、とりあえずウェブ上で公開する。そして、10年が過ぎたところで、もういちどかつてと同様、10年を振り返る機会を、従来どおりの冊子体のかたちでおこなう計画になっている。

こうした方針は、『日本の作曲2010-2019』を作成していた時点ですでに構想されていたことであり、今回扱う3年間はすっぽりとコロナ禍に含まれてしまったのは偶然にすぎない。しかしながら、この3年間はひとつの単位で考える際には、結果的にコロナ禍という特殊な状況を外すわけにはいかないだろう。現実的にも、2020年に予定されていた作品発表が翌年以降に延期される場合も多かったし、また急遽ウェブ上での作品発表というかたちに切り替えられた作品も3年間には含まれる（ここに結果的に挙がってこなかった作品を含めて）。もっとも、オンライン環境にうまく対応できて、それを有力な表現方法として活用できた事例は思いのほか多くはなかった。その開拓はむしろポップな音楽の世界のほうが火急的な対応への必要性和、蓄積されていたノウハウの活用で興味深い例が多かったように思われる。

基本的に各評者は1年ごとに5つの作品を選出したが、2020年はコロナ禍初年とあって、作品発表が限られたため、選出された新作もおのずと少なくなっている。

期間を10年ではなく3年に絞ることによって、時間の推移によって生じる展望が開きにくくなっ

たことはたしかである。10年という地平の上でとらえられる作品像と、その後の作曲者の展開が見えぬままに、いわば近視眼的に選ばれた作品とでは、基準はどうぜん異なってくる。従来なかった“やりにくさ”を感じたのは評者全員に共通する。これはのちに、10年間で展望する際に修正なり微調整される要件だろう。

それもあって、この3年間の“傾向”のようなものを抽出することは難儀であるが、「日本文化」というものの表象にたいする20世紀末からの^{変遷}、そのポップな側面、サブカル的な感覚と“伝統的”な側面が同居する世界に当初から投げこまれていた世代が、2010年代にくらべてもはるかに自由に表現するようになったことは明らかだろうし、それと機を合わせるように、クイアをテーマとする表現の浸透も顕著になってきた。作曲家／演奏家という区分を超える、共同制作的な方向や、“主流”がなくなってひさしい時代のなかで、“再制作”という方法の再認識のようなものも傾向として感じられる。

コロナ禍当初はライブやスタジオといった空間の活用が難しかったが、それでもトーキョーコンサート・ラボやBUoY、Ftarri、KMアートホールといった小さな空間は、作品発表の場として活用され、また今回選択された新作の顔ぶれにも影響しているだろう。AIの利用や、AIと同居する世界への創作的な対応というのも少しずつみられるが、それはここにはじまる10年間で格段に進化する方向だろうと思われる。

長木誠司

[資料]

作品一覧

本文で取り上げられた作品についてのデータを、取り上げられた年度ごとに作曲者名の五十音順に掲載した。

作曲年、初演年が、本文に掲載された年度と異なることもある。

記載順

- ①作曲年
- ②テキスト（台本，原作など）
- ③楽器編成
- ④演奏時間
- ⑤楽譜出版
- ⑥CDほか
- ⑦初演（年月日，場所／演奏者）
- ⑧その他（委嘱者／受賞など）

略語

A	アルト
acc	アコーディオン
B-cl	バス・クラリネット
Br	バリトン
Bs	バス
cb	コントラバス
ch-orch	室内オーケストラ
cl	クラリネット
C-T	カウンター・テナー
elec-guit	エレクトリック・ギター
ens	アンサンブル
fg	ファゴット
fl	フルート
guit	ギター
hrn	ホルン
k	キーボード
Ms	メゾソプラノ
Nar	語り・司会
ob	オーボエ
orch	オーケストラ
org	オルガン
perc	パーカッション
pf	ピアノ
S	ソプラノ
str-orch	弦楽オーケストラ
str-qu	弦楽四重奏
synth	シンセサイザー
T	テノール
tub	チューバ
va	ヴァイオラ
vc	チェロ
vib	ヴィブラフォン
vn	ヴァイオリン
vo	ヴォーカル，またはヴォイス

2020 令和2年

足立智美

Tomomi Adachi

●スクリャービン・シンセサイザー第2番 Scriabin Synthesizer No.2

- ①2020年
- ②オリガ・ロザノワによるザウミ（1916頃）を自由に翻案
- ③pf，電子音
- ④約16分
- ⑦2020.12.15 東京，東京オペラシティリサイタルホール／保屋野美和(pf)
- ⑧保屋野美和委嘱

稲森安太己

Yasutaki Inamori

●モトゥス・インテルヴァロルム Motus intervallorum

- ①2020年
- ③vn， pf
- ④約15分
- ⑤Edition Gravis
- ⑦2020.12.13 横浜，横浜みなとみらいホール 小ホール／山根一仁 (vn)，阪田知樹 (pf)
- ⑧Just Composed 2020 Winter in Yokohama 委嘱

川島素晴

Motoharu Kawashima

●And then I knew 'twas Toccata II

- ①2020年
- ③ch-orch
- ④12分
- ⑦2020.12.3 東京，東京文化会館小ホール／板倉康明（指揮），東京シンフォニエッタ
- ⑧東京シンフォニエッタ委嘱

●木道 Boardwalk

- ①2020年
- ③fl（+テルミン）
- ④約7分
- ⑦2020.9.17 東京，豊洲シビックセンターホール／木ノ脇道元 (fl，テル

ミン)

小出稚子

Noriko Koide

●**毘沙門 Bishamon**

- ①2019年
- ③fl, cl, Br-sax, perc, acc
- ④7分
- ⑤ショット・ミュージック
- ⑦2020.2.22 ニューヨーク, ヴォル
ヴォ・ホール/フレッド・シェリー
(指揮), エリザベス・ブラウン (fl),
マリアンヌ・ガイスフェルト (cl),
ライアン・マンシー (Br-sax), サミュ
エル・ブディッシュ (perc), ウィ
リアム・シメル (acc)
- ⑧ミュージック・フロム・ジャパン委
嘱

小宮知久

Chiku Komiya

●**For Formalistic Formal (SONATA?)
Form For Four**

- ①2020年
- ③str-qu
- ④約11分
- ⑦2020.2.23 ニューヨーク, ヴォル
ヴォ・ホール/モメンタ・カルテッ
ト
- ⑧ミュージック・フロム・ジャパン委
嘱

坂田直樹

Naoki Sakata

●**拍動する流れ Pulsing stream**

- ①2020年
- ③orch
- ④約22分
- ⑤全音楽譜出版社
- ⑦2021.2.19 愛知, 愛知芸術劇場コ
ンサートホール/川瀬賢太郎 (指
揮), 名古屋フィルハーモニー交響
楽団
- ⑧名古屋フィルハーモニー交響楽団委

嘱

杉山洋一

Yoichi Sugiyama

●**自画像 Autoritratto**

- ①2020年
- ③orch
- ④20分
- ⑦2020.8.30 東京, サントリーホー
ル/鈴木優人 (指揮), 東京フィル
ハーモニー交響楽団初演
- ⑧サントリーホール委嘱/第31回芥
川也寸志サントリー作曲賞候補作
品

鈴木治行

Haruyuki Suzuki

●**区區 Patchy**

- ①2020年
- ③Br
- ④9分
- ⑦2020.12.7 東京, 東京オペラシテ
ィリサイタルホール/松平敬 (Br)
- ⑧松平敬委嘱

●**Seagram**

- ①2020年
- ③fl, cl, pf, acc, vn, vc, cb
- ④13分
- ⑦2020.12.16 東京, 東京オペラシテ
ィリサイタルホール/梶原一紘 (fl),
岩瀬龍太 (cl), 川村恵里佳 (pf),
大田智美 (acc), 亀井庸州 (vn),
北嶋愛季 (vc), 佐藤洋嗣 (cb), 山
田岳 (指揮)

野平一郎

Ichiro Nodaira

●**静岡トリロジーIII 《瞬間と永遠の歌》
Shizuoka-Trilogie III “Le Chant
d’istant et d’éternité”**

- ①2019-2020年
- ②大岡信の詩より抜粋
- ③orch, 児童合唱

④約40分

- ⑦2022.3.6 静岡, グランシップ中ホー
ル・大地/静岡児童合唱団 (合唱),
青葉会スペリオール (合唱), 野平一
郎 (指揮), NHK 交響楽団
- ⑧公益財団法人静岡県文化財団委嘱

藤枝守

Mamoru Fujieda

●**ガムラン曼荼羅 I Gamelan
Mandala I**

- ①2020年
- ③ガムラン
- ④46分
- ⑥Milestone Art Music — MAM-0003
- ⑦2020.11.19 東京, トーキョーコン
サーツ・ラボ/パラグナ・グループ
(ガムラン)

藤倉大

Dai Fujikura

●**オペラ《アルマゲドンの夢》
Opera “A Dream of Armageddon”**

- ①2020年
- ②台本:ハリー・ロス, 原作:ハーバー
ト・ジョージ・ウェルズ『世界最終
戦争の夢』
- ③S, Ms, T, B, 合唱, orch
- ④約100分
- ⑦2020.11.15 東京, 新国立劇場/ピー
ター・タンジッツ (T), セス・カ
リコ (B), ジェシカ・アゾーディ
(S), 加納悦子 (Ms), 望月哲也 (T),
新国立劇場合唱団 (合唱), 大野和
士 (指揮), 東京フィルハーモニー
交響楽団, リディア・スタイアー (演
出)
- ⑧新国立劇場委嘱

松平敬

Takashi Matsudaira

●**心の中で歌う I Singing in Heart I**

- ①2020年
- ②任意

| 2021年 令和3年

- ③任意の人数の歌手（と伴奏者）
- ④任意
- ⑤インターネットに公開, URL: <https://matsudaira-takashi.jp/analysis/kokoro/>
- ⑦2020.5.21 インターネット, YouTube / 松平敬 (vo), 2020.8.1 東京, 旧東京音楽学校奏楽堂にて舞台初演 / 川島素晴 (vo)

松平頼暁

Yoriaki Matsudaira

- アーティクル9 Article 9
- ①2019年
- ③ch-orch
- ④約10分
- ⑦2020.2.28 東京, 東京オペラシティリサイタルホール / アンサンブル・ノマド (ch-orch)
- ⑧荒木田隆子基金委嘱

山根明季子

Akiko Yamane

- カワイイ ^_^ ☆ b Kawaii ;) b
- ①2020年
- ③vo, sax, guit, pf, エレクトロニクス
- ④約15分
- ⑦2020.1.29 大阪, 豊中市立文化芸術センター / 太田真紀 (vo), 大石将紀 (sax), 山田岳 (guit), 黒田亜樹 (pf), 有馬純寿 (エレクトロニクス)
- ⑧太田真紀, 山田岳委嘱

山本和智

Kazutomo Yamamoto

- 室内合奏曲 Ensemble in the room
- ①2020年
- ③マスク, 紙, 水, ペン, その他
- ④約3分
- ⑦2020.5.31 インターネット, YouTube, URL: <https://youtu.be/tVZLlktULIs?si=8sWNFkx8OEGpSsB3> / アンサンブル・フリー
- ⑧アンサンブル・フリー委嘱

足立智美

Tomomi Adachi

- オペラ《ロミオがジュリエット》
——ソプラノ, ギター, 電子音響のための Opera “Romeo will juliet”
- ①2021年
- ②台本: GPT-2, 原作: ウィリアム・シェイクスピア『ロミオとジュリエット』
- ③S, guit, エレクトロニクス
- ④約70分
- ⑦2021.11.5 京都, THEATRE E9 KYOTO / 太田真紀 (S), 山田岳 (guit), あごうさとし (演出)
- ⑧太田真紀, 山田岳委嘱 / 第21回佐治敬三賞受賞, 令和3年度文化庁芸術祭賞音楽部門大賞受賞

池田拓実

Takumi Ikeda

- ボロウド・シーナリー——男声とコンピュータのための Borrowed Scenery
- ①2021年
- ②池田拓実
- ③Br, エレクトロニクス
- ④約15分
- ⑦2021.10.1 東京, 杉並公会堂小ホール / 松平敬 (Br), 有馬純寿 (エレクトロニクス)
- ⑧松平敬委嘱

- Hypersanity ——アルト・サクソフォンとエレクトロニクスのための
- ①2018年
- ③A-Sax, エレクトロニクス
- ④約5分
- ⑦2021.9.16 東京, 杉並公会堂小ホール / 大石将紀 (A-Sax), 有馬純寿 (エレクトロニクス)
- ⑧東京現音計画委嘱

稲森安太己

Yasutaki Inamori

- ヒュポムネーマタ——ピアノとオーケストラのための Hypomnemata for piano and orchestra
- ①2020-21年
- ③pf, orch
- ④20分
- ⑤Edition Gravis
- ⑦2021.8.28 東京, サントリーホール大ホール / 椎野伸一 (pf), 杉山洋一 (指揮), 新日本フィルハーモニー交響楽団
- ⑧サントリー芸術財団委嘱

梅本佑利

Yuri Umemoto

- ももも萌え萌え♡——無伴奏ヴァイオリンのための MOMOMOMOMOEMOE ♡ for violin
- ①2021年
- ③vn
- ④約1分15秒
- ⑦2021.6.30 東京, 池袋駅西口野外劇場 グローバルリングシアター / 成田達輝 (vn)

大畑眞

Makoto Ohata

- ジंक JINK
- ①2021年
- ③orch, 3男声
- ④約12分
- ⑦2021.5.28 東京, 東京藝術大学奏楽堂 / ジョルト・ナジ (指揮), 藝大フィルハーモニア管弦楽団
- ⑧第32回芥川也寸志サントリー作曲賞候補作品

柿沼唯

Yui Kakinuma

- 2台のオルガンのための前奏曲《サルヴェ・レジナ》 Prelude for 2 organs “Salve Regina”

- ① 2021年
- ③ 2org
- ④ 8分30秒
- ⑦ 2021.11.27 東京, 聖グレゴリオの家聖堂／岩崎真実子 (org), 菅哲也 (org)

北爪裕道

Hirumichi Kitazume

● Spark Extensions

- ① 2021年
- ③ fl, ob, cl, fg, perc, guit, vn, va, vc
- ④ 約9分
- ⑦ 2022.1.5 東京, 東京オペラシティ リサイタルホール／アンサンブル・コンテンポラリー *a*
- ⑧ アンサンブル・コンテンポラリー *a* 委嘱作品

木下正道

Masamichi Kinoshita

● 五度音程のための習作 I Study in Fifth I

- ① 2021年
- ③ 2fl, k, エレクトロニクス
- ④ 59分19秒
- ⑥ Ftarr Classical – FTARRICL-664
- ⑦ 2021.7.3 東京, Ftarr水道橋店／La Soeur [笠原愛里 (fl), 村上聖 (fl)], 木下正道 (ハーモニウム, エレクトロニクス)

双子素数II/ II-b ——ソプラノと箏、箏歌のための Twin prime II/ II-b

- ① 2018, 21年
- ② 百人一首より七番歌 (阿倍仲麻呂), 十三番歌 (陽成院), 三十一番歌 (坂上是則), 六十一番歌 (伊勢大輔), 七十三番歌 (前権中納言匡房) / 十九番歌 (伊勢), 四十三番歌 (権中納言敦忠), 五番歌 (猿丸大夫)
- ③ S, 箏
- ④ 約29分

- ⑦ [双子素数II] 2018.11.8 東京, 日暮里サニーホール／薬師寺典子 (S) 吉原佐知子 (十三絃箏), [II-b] 2021.6.23 東京, 東京オペラシティ 近江楽堂／薬師寺典子 (S) 吉原佐知子 (十七絃箏)

桑原ゆう

Yu Kuwabara

● 五聖人の四季—道元・西行・一遍・明恵・良寛— Four Seasons of the Five Saints — Dōgen, Saigyō, Ippen, Myōe, and Ryōkan

- ① 2021年
- ② 道元, 西行, 一遍, 明恵, 良寛による和歌, 毘盧舎那仏, 念仏, 光明真言, 般若心経
- ③ 声明, perc, 箏, 笙, 龍笛, 尺八, 箏, 三味線, vn, vc
- ④ 約53分
- ⑦ 2021.12.4 静岡, 静岡音楽館AOI / 小路耕徳 (声明), 室生述成 (声明), 末廣正榮 (声明), 川城孝道 (声明), 高田みどり (perc), 石川高 (笙), 中村仁美 (箏), 角田真美 (龍笛), 黒田鈴尊 (尺八), 木村麻耶 (箏), 本條秀慈郎 (三味線), 三瀬俊吾 (vn), 竹本聖子 (vc)
- ⑧ 静岡音楽館AOI委嘱

● ヴァイオリン独奏のための《唄と陀羅尼》 Bai and Dharani

- ① 2020–21年
- ③ vn
- ④ 約12分
- ⑤ Edition Gravis
- ⑦ 2021.5.9 オンライン初演, BBC 「テクトニクス・グラスゴー2021」 / イリヤ・グリーンゴルトツ (vn), 2021.7.10 ロッケンハウス, リッターブルク・ロッケンハウス「ブルク」 / イリヤ・グリーンゴルトツ (vn)
- ⑧ I&I Foundation委嘱

● 薩摩琵琶弾き唄いとオーケストラのための《白い風、青い夜》 White Winds, Blue Nights

- ① 2021年
- ② ネイティヴアメリカン, ナヴァホ族の創生神話による儀式歌「風の歌」「夜の歌」
- ③ 琵琶, orch
- ④ 約18分
- ⑦ 2022.3.13 東京, ティアラこうとう大ホール／久保田晶子 (琵琶), 浅野亮介 (指揮), アンサンブル・フリー-EAST
- ⑧ アンサンブル・フリー委嘱

近藤譲

Jo Kondo

● 合歓 Albizzia

- ① 2020年
- ③ fl, basset-hrn, cl, vn, va, vc, cb, vib, pf
- ④ 約12分
- ⑤ UYMP (University of York Music Press)
- ⑥ コジマ録音 – ALCD-135
- ⑦ 2021.2.6 東京, 東京オペラシティ リサイタルホール／アンサンブル・ノマド
- ⑧ 荒木田隆子基金委嘱

渋谷慶一郎

Keiichiro Shibuya

● オペラ《スーパー・エンジェル》

- Super Angels
- ① 2021年
- ② 台本: 島田雅彦
- ③ アンドロイド, エレクトロニクス, C-T, S, Br, Ms, A, vn, 合唱, orch
- ④ 約1時間45分
- ⑦ 2021.8.21 東京, 新国立劇場オペラパレス／オルタ3 (アンドロイド), 藤木大地 (C-T), 三宅理恵 (S), 成田博之 (Br), 小泉詠子

(Ms), 込山由貴子 (S), 北村典子 (A), 上野裕之 (Br), 長野礼奈 (vn), 世田谷ジュニア合唱団, ホワイトハンドコーラスNIPPON, 新国立劇場合唱団, 新国立劇場バレエ団, 大野和士 (指揮), 東京フィルハーモニー交響楽団

⑧新国立劇場委嘱

杉本拓

Taku Sugimoto

●vertical melodies 2

①2021年

③str-qu

④不定

⑦2021.10.26 東京, 自由学園明日館 ラウンジホール/佐久間大和, 迫田圭 (vn), 安田貴裕 (va), 多井智紀 (vc)

⑧木下正道委嘱

鈴木治行

Haruyuki Suzuki

●ナポリ湾 Bay of Naples

①2021年

③2 elec-guit

④約10分

⑥blue tree - BLCD-002

⑦2021.6.4 東京, トーキョーコンサート・ラボ/土橋庸人 (elec-guit), 山田岳 (elec-guit)

⑧土橋庸人, 山田岳委嘱

高橋宏治

Koji Takahashi

●モノオペラ《ブラットホーム》

PLAT HOME (原題: Amidst dust and fractured voices)

①2020年

②脚本: Stefan Aleksić, Yannick Verweij

③S, fl, cl, vn, va, vc, perc

④約60分

⑦2020.9.6 ヘント, MIRY Concertzaal / 薬師寺典子 (S), 浦部雪 (指揮),

Cédric De Bruycker (cl), Jacqueline Berndt (fl), Flora Campbell-Tiech (vn), Célia Roser (va), Sinouhé Gilot (vc), Andrés Navarro Garcia (perc)

⑧薬師寺典子委嘱/TOKYO GEIDAI ARTFES 2023 東京藝術大学長賞受賞

塚本一実

Kazumi Tsukamoto

●ピアノのための音楽会〜21世紀の変ロ長調〜 Concert for Piano — B ♭ major in the 21st century —

①2021年

③pf, orch

④約25分

⑦2021.12.28 栃木, 栃木県総合文化センター メインホール/小池ちとせ (pf), 平石章人 (指揮), 東京フィルハーモニー交響楽団

徳永崇

Takashi Tokunaga

●時間工芸 Time Craft

①2021年

③A-sax, pf

④7分30秒

⑦2021.9.11 福井, 越前市文化センター / 大石将紀 (sax), 大宅さおり (pf)

⑧武生国際音楽祭「新しい地平」公演招待作品

西村朗

Akira Nishimura

●華開世界——オーケストラのための KAKAISEKAI, for Orchestra

①2020年

③orch

④約17分

⑤全音楽譜出版社

⑦2021.6.22 東京, 東京オペラシティ コンサートホール/杉山洋一 (指揮), NHK交響楽団

⑧NHK交響楽団委嘱/第69回尾高賞受賞

根岸宏輔

Kohsuke Negishi

●雲隠れにし 夜半の月影——オーケストラのための Moonlight

Hidden in the Clouds for Orchestra

①2020年

③orch

④約16分

⑦2021.5.30 東京, 東京オペラシティ コンサートホール/阿部加奈子 (指揮) 東京フィルハーモニー交響楽団

⑧2021年度武満徹作曲賞第1位受賞, 第32回芥川也寸志サントリー作曲賞候補作品

野村誠

Makoto Nomura

●どすこい! シュトゥックハウゼン

Doskoi! Stockhausen

①2021年

②野村誠

③Br, tub

④約6分30秒

⑥YouTubeにて公開, <https://www.youtube.com/watch?v=8AYGILhXT3E&t=2763s>

⑦2021.5.19 東京, 杉並公会堂小ホール/低音デュオ

⑧低音デュオ委嘱

坂東祐大

Yuta Bandoh

●ドレミのうた DoReMi

①2020年

②坂東祐大

③3vo, guit, fl, fg, sax, perc, vn, 小鼓

④約9分

⑥Yuta Bandoh Studio - YBS-001

⑦2021.4.2 録音配信による発表/涂櫻 (vo), 工藤和真 (vo), Sugar me

| 2022 令和4年

(vo, guit), 多久潤一朗 (fl), 中川ヒデ鷹 (fg), 上野耕平 (sax), 大家一将 (perc), 町田匡 (vn), 望月実加子 (小鼓), [new version]
2022.10.6 東京, 浜離宮朝日ホール / 高野百合絵 (Ms), 黒田祐貴 (Br), 山中惇史 (pf)

⑧MV制作: AC部

山本和智

Kazutomo Yamamoto

●アンダンテ・オッセシーヴォ

Andante ossessivo

①2020年

②山本和智, 原作: 萩原湖太郎『虫』

③Br, エレクトロニクス

④6分43秒

⑥コジマ録音-ALCD-137-138

⑦2021.10.1 東京, 杉並公会堂小ホール / 松平敬 (Br), 有馬純寿 (エレクトロニクス)

伊左治直

Sunao Isaji

●野天に涌く Noten ni waku

①2022年

②詩: 新美桂子

③S, pf

④8分

⑦2022.3.8 大阪, 豊中市文化芸術センター小ホール / 太田真紀 (S), 碓山典子 (pf)

⑧unit 4/4 (ユニット・カトルカール) 委嘱

井上道義

Michiyoshi Inoue

●ミュージカル・オペラ《A Way from Surrender~降福からの道~》
Op.4 Musical Opera “A Way from Surrender”, Op.4

①2008~2022年

②脚本: 井上道義

③リリックS, コラトウーラS, S, Ms, T, Br, ens [2S, 2Ms, 2T, 3Br, Bs, バッソプロフォンド, Nar], orch

④約1時間45分 (第1幕約30分, 第2幕約35分, 第3幕約40分)

⑦2023.1.21 東京, すみだトリフォニーホール 大ホール / 工藤和真 (T), 大西宇宙 (Br), 小林沙羅 (リリックS), 宮地江奈 (S), 鳥谷尚子 (Ms), 太田小百合 (S), 蛭牟田実里 (Ms), 芦田琴 (Ms), 斎木智弥 (T), 渡辺正親 (T), 今井学 (Br), 高橋宏典 (Br), 山田大智 (Br), 仲田尋一 (Bs), 石塚勇 (バッソプロフォンド), 茂木鈴太 (タローの分身役), ユリィ・セレゼン (ダンス), 大山大輔 (朗読), 藤井玲南 (4役アンダー), 洗足学園メモリアル合唱団 (合唱), 井上道義 (指揮, 演出, 振付), 新日本フィルハーモニー交響楽団

梅本佑利

Yuri Umemoto

●萌え²少女——楽器とフィクスト・メディアのための Moe² Girl for any instrument(s) and fixed media

①2022年

③楽器, フィクストメディア

④4分30秒

⑦2022.9.22 東京, トーキョーコンサート・ラボ / 山澤慧 (vc)

⑧山澤慧委嘱

川上統

Osamu Kawakami

●組曲《ビオタの箱庭》——室内楽のための Suite “Un Jardin Miniature de Biota” for chamber ensemble

①2021-22年

③fl, cl, 2perc, 2pf, 2vn, va, vc, cb

④31分

⑤ショット・ミュージック

⑦2022.1.8 横浜, 神奈川県民ホール小ホール / 多久潤一朗 (fl), 芳賀史徳 (cl), 西久保友広 (perc), 藤井里佳 (perc), 阪田知樹 (pf), 中野翔太 (pf), 尾池亜美 (vn), 戸原直 (vn), 安達真理 (va), 荒井結 (vc), 内山和重 (cb)

⑧神奈川県民ホール委嘱

川島素晴

Motoharu Kawashima

●ROSCO Chapel

①2022年

③vn (va持ち替え), 1/4 tone pf, pf, 4fl, Stringraphy, cond.actor (演技を要する指揮者)

④約33分

⑦2022.9.2 東京, 豊洲シビックセンターホール / ROSCO [大須賀おかり (pf), 甲斐史子 (vn, va)], 木ノ脇道元 (fl), 多久潤一朗 (fl), 石田彩子 (fl), 丁仁愛 (fl), 鈴木モ

モ (Stringraphy), 川島素晴 (cond. actor)

岸野末利加

Malika Kishino

●打楽器とオーケストラのための

《Percussion Concerto》

“Percussion Concerto” for

Percussion and orchestra

①2020-21年

③perc, orch

④20分

⑤Edizioni Suvini-Zerboni Milano

⑦2022.11.4 エッセン, アルフリート・クルップ・ザール/アレクセイ・ゲラシメス (perc), ジョナサン・シュトックハンマー (指揮), デュイスブルク・フィルハーモニー管弦楽団

⑧エッセン・フィルハーモニー委嘱

木下正道

Masamichi Kinoshita

●不可視の絆の中の絆Ⅳ——チュー

バとピアノのための Lien dans

l'invisible lien IV for tuba and piano

①2022年

③tub, pf

④約11分

⑦2022.2.24 東京, 杉並公会堂小ホール/橋本晋哉 (tub), 藤田朗子 (pf)

⑧橋本晋哉委嘱

黒田崇宏

Takahiro Kuroda

●積み重なる冷たい灰色の灰の中から

Aus der sich anhäufenden kalten

grauen Asche

①2022年

③cl (B-cl持ち替え), vc, pf

④約44分

⑦2022.11.30 東京, KMアートホール/岩瀬龍太 (cl), 北嶋愛季 (vc), 川村恵里佳 (pf)

●灰色に縁どられた静寂 von Grau umrahmte Stille

①2021年

③pf

④約40分

⑦2022.3.6 東京, 東京オペラシティリサイタルホール/井上郷子 (pf)

⑧井上郷子委嘱

三枝成彰

Shigeaki Saegusa

●ピアノ協奏曲 Piano Concerto

①2022年

③pf, orch

④約18分

⑦2022.1.17 東京, サントリーホール/辻井伸行 (pf), 大友直人 (指揮), 東京フィルハーモニー交響楽団

⑧辻井伸行委嘱

椎葉ふう香

Fuko Shiiba

●組曲《何か言いたげ》 something,

he wants to say

①2022年

②椎葉ふう香

③合唱

④約11分

⑦2022.9.29 東京, 豊洲シビックセンターホール/西川竜太 (指揮), ヴォクスマーナ (合唱)

⑧ヴォクスマーナ委嘱

鈴木治行

Haruyuki Suzuki

●円周 Circumference

①2022年

③cl, guit, pf

④不確定 (10数分)

⑦2022.5.11 東京, 杉並公会堂小ホール/岩瀬龍太 (cl), 山田岳 (guit), 川村恵里佳 (pf)

⑧CIRCUIT委嘱

ゼミソン・ダリル

Daryl Jamieson

●歌枕7：鹽竈 utamakura 7:

Shiogama

①2022年

③vc, ダンス, 映像, フィールド・レコーディング音源

④約90分 (+観客がパフォーマンススペースに出入りする際に流れる映像とフィールド・レコーディング音源のみによる前奏曲/後奏曲各30分)

⑤Canadian Music Centre (<https://cmccanada.org/shop/79703/>)

⑦2022.12.17 東京, 桜台pool/竹本聖子 (vc), 浅井信好 (振付, ダンス)

辻田絢葉

Ayana Tsujita

●ハイドンのおまじない Magic spell of HAYDN

①2022年

③pf

④約7分

⑦2022.3.31 インターネット, YouTube/増田達斗 (pf)

中川統雄

Norio Nakagawa

●文体練習 Exercices de style

①2022年

②原作:レーモン・クノー『文体練習』(朝比奈弘治訳)

③vc, ダンス

④約83分

⑦2022.11.28 東京, トーキョーコンサート・ラボ/山澤慧 (vc), 酒井直之 (ダンス), 小暮香帆 (ダンス), 布施砂丘彦 (演出), 植村真 (照明), 鈴木英生 (舞台監督)

夏田昌和

Masakazu Natsuda

●ヴァイオリンとピアノのための《エレ

- ジー》Elegy, for violin and piano
/ Élegie, pour violon et piano
- ① 2022年
 - ③ vn, pf
 - ④ 約15分
 - ⑦ 2022.2.11 東京, 東京オペラシティ
リサイタルホール/ROSCO [大須
賀かおり (pf), 甲斐史子 (vn)]
 - ⑧ ROSCO委嘱

西村朗

Akira Nishimura

- 水脈を爬う——ソプラノとピアノ
のための Suimyaku wo hau, for
Soprano and Piano
- ① 2022年
 - ② 詩: 新美桂子
 - ③ S, pf
 - ④ 10分
 - ⑦ 2022.3.8 大阪, 豊中市文化芸術セ
ンター小ホール/太田真紀 (S), 碓
山典子 (pf)
 - ⑧ unit 4/4 (ユニット・カトルカール)
委嘱

灰街令

Rei Haimachi

- De-S/N_T/S——ピアノとモジュラ
ーシンセサイザーのための De-S/
N_T/S for piano and modular
synthesizer
- ① 2022年
 - ③ pf, synth
 - ④ 約10分
 - ⑥ YouTubeにて公開, <https://youtu.be/2zfivfpwrwU?si=730YaarHE6z5lnnQ>
 - ⑦ 2022.12.24 東京, トーキョーコン
サーツ・ラボ/灰街令 (pf, synth)

原田敬子

Keiko Harada

- 鬼——舞踊と打楽器アンサンブ
ルのための “Oni” for dance and
percussion ensemble

- ① 2020-22年
- ③ 7perc, 舞踊
- ④ 約38分
- ⑦ 2022.7.1 新潟, りゅーとびあ新潟
市民芸術文化会館/太鼓芸能集団・
鼓童 (perc), Noism 0+1 (舞踊),
金森穰 (演出振付, 出演)
- ⑧ 公益財団法人新潟市芸術文化振興財
団委嘱

飛田泰三

Taizo Hida

- Yünagi 1——弦楽四重奏のための
Yünagi 1 for String Quartet
- ① 2020年
 - ③ str-qu
 - ④ 約14分
 - ⑦ 2022.12.13 東京, 自由学園明日館
ラウンジホール/佐久間大和 (vn),
迫田圭 (vn), 安田貴裕 (va), 多井
智紀 (vc)
- Yünagi 2——弦楽四重奏のための
Yünagi 2 for String Quartet
- ① 2021年
 - ③ str-qu
 - ④ 約12分
 - ⑦ 2022.12.13 東京, 自由学園明日館
ラウンジホール/佐久間大和 (vn),
迫田圭 (vn), 安田貴裕 (va), 多井
智紀 (vc)

- Yünagi 3——弦楽四重奏のための
Yünagi 3 for String Quartet

- ① 2021年
- ③ str-qu
- ④ 約12分
- ⑦ 2021.10.26 東京, 自由学園明日館
ラウンジホール/佐久間大和 (vn),
迫田圭 (vn), 安田貴裕 (va), 多井
智紀 (vc)
- ⑧ その他 (委嘱者/受賞など)

- Yünagi 4——弦楽四重奏のための

Yünagi 4 for String Quartet

- ① 2021年
- ③ str-qu
- ④ 約14分
- ⑦ 2022.12.13 東京, 自由学園明日館
ラウンジホール/佐久間大和 (vn),
迫田圭 (vn), 安田貴裕 (va), 多井
智紀 (vc)

- Yünagi 5——弦楽四重奏のための
Yünagi 5 for String Quartet

- ① 2021年
- ③ str-qu
- ④ 約14分
- ⑦ 2022.12.13 東京, 自由学園明日館
ラウンジホール/佐久間大和 (vn),
迫田圭 (vn), 安田貴裕 (va), 多井
智紀 (vc)

藤倉大

Dai Fujikura

- 尺八協奏曲 Shakuhachi Concerto
- ① 2021年
 - ③ orch, 尺八
 - ④ 26分
 - ⑦ 2022.4.28 レンヌ, クーヴァン・デ・
ジャコバン/藤原道山 (尺八), レ
ミ・デュリュ (指揮), 国立ブルター
ニュ管弦楽団
 - ⑧ 国立ブルターニュ管弦楽団委嘱/第
70回尾高賞受賞

星谷丈生

Takeo Hoshiya

- Untitled Piece
- ① 2022年
 - ③ vc
 - ④ 約30分
 - ⑦ 2022.11.1 東京, 日本福音ルーテル
東京教会/多井智紀 (vc)

細川俊夫

Toshio Hosokawa

- ヴァイオリン協奏曲《ゲネシス

《生成》 Violin Concerto

“Genesis”

- ① 2020年
- ③ vn, orch
- ④ 18分
- ⑤ ショット・ミュージック
- ⑦ 2021.5.19 ハンブルク, エルプフィルハーモニー・ハンブルク／ヴェロニカ・エーベルレ (vn), ケント・ナガノ (指揮), ハンブルク・フィルハーモニー管弦楽団
- ⑧ ハンブルク・フィルハーモニー管弦楽団, 香港シンフォニエッタ, NHK交響楽団, 広島交響楽団, プラハ放送交響楽団, グラフェネック音楽祭共同委嘱

松平頼暁

Yoriaki Matsudaira

●主題と24の変奏 Theme and 24 Variations

- ① 2015年
- ③ pf
- ④ 約37分
- ⑦ 2022.12.1 東京, 杉並公会堂 小ホール／中村和枝 (pf)

松本淳一

Junichi Matsumoto

●忘れかけの床、あるいは部屋——スコルダトゥーラ群とオーケストラのための Half-Forgotten Floors, or Rooms — for Scordatura Group and Orchestra

- ① 2016, 18, 22年
- ③ orch, スコルダトゥーラ群(str-orch)
- ④ 約22分
- ⑦ 2022.11.10 東京, NHK 505 スタジオ／板倉康明 (指揮), 東京フィルハーモニー交響楽団
- ⑧ 第91回日本音楽コンクール作曲部門第2位, 第33回芥川也寸志サントリー作曲賞候補作品

三輪眞弘

Masahiro Miwa

●母音廻し、または遠隔音響合成のための五芒星 Passing vowels or Pentagram for remote sound synthesis

- ① 2022年
- ③ 小笠原則彰「またりさま人形」(2003), AR技術による色と形で区別される6つのアバター, 動画配信, 事前配布されたソフトウェア, 鑑賞者のコンピューター
- ④ 不定 (会期中は24時間配信)
- ⑦ 2022.5.28～6.19 京都, The Terminal KYOTO／三輪眞弘 (音楽), 前田真二郎 (映像), 佐近田展康 (ソフトウェア開発), おおしまたくろう (またりさま人形の改造), 伏田昌弘 (ARプログラミング)
- ⑧ ファルマコン2022「新生への捧げもの」展にて発表

向井航

Wataru Mukai

●ダンシング・クィア——オーケストラのための DANCING QUEER for Orchestra

- ① 2022年
- ③ orch, メガフォンを持ったソリスト
- ④ 約14分
- ⑦ 2022.9.17 東京, 杉並公会堂大ホール／浅野亮介 (指揮), アンサンブル・フリー-EAST
- ⑧ アンサンブル・フリー-EAST委嘱／第33回芥川也寸志サントリー作曲賞受賞

安野太郎

Taro Yasuno

●大霊廟Ⅲ—サークル・オブ・ライフ — The Mausoleum III — Circle of Life

- ① 2022年
- ③ 大ふいご装置による自動演奏, 4ふ

いごを踏むパフォーマー

- ④ 約85分
- ⑦ 2022.3.26 京都, 京都芸術センター講堂／今井貴子, 清水慶彦, 安野太郎, 和田悠花 (パフォーマー)

山内雅弘

Masahiro Yamauchi

●SPANDA II ——ヴィブラフォンとオーケストラのための SPANDA II for Vibraphone and Orchestra

- ① 2022年
- ③ orch, vib, シャドウヴィブラフォン
- ④ 21分10秒
- ⑦ 2022.11.17 東京, 東京オペラシティコンサートホール／會田瑞樹 (vib), 谷口かんな (シャドウヴィブラフォン), 大井剛史 (指揮), 東京フィルハーモニー交響楽団

[協力]

ATAK (アタック・トーキョー株式会社)

株式会社AMATI

株式会社KAJIMOTO

株式会社ジャパン・アーツ

ショット・ミュージック株式会社

全日本児童音楽協会

株式会社 東京コンサーツ

株式会社ブルーシート

[ブックデザイン]

中島 浩

にほん さつきよく
日本の作曲 2020-2022

発行日：2024年3月31日 初版第1刷発行

著者：片山杜秀
白石美雪
長木誠司
沼野雄司
野々村禎彦

発行人：堤 剛

発行：公益財団法人 サントリー芸術財団
〒107-6019
東京都港区赤坂1-12-32 アーク森ビル19階
TEL 03-3582-1355

編集：株式会社アルテスパブリッシング

編集協力：本田裕暉，野村瑤子，山崎圭資

© SUNTORY FOUNDATION for the ARTS 2024

発行=サントリー芸術財団

