

音楽における 秩序 と 自由

— 2つの Sonata をめぐって —

Order and Freedom in Music

— chiefly on two SONATAS —

辻 井 英 世

Sonataの周辺のイタリア語は以下の通りである。以下の i) ~v) は「新伊和辞典, Nuovo Dizionario Italiano-Giapponese」(野上素一編, 1964年5月30日初版, 白水社) から抽出したものである。

- | | | |
|-----------------------|----------|---------------------------|
| i) sonante | 形容詞 | ①音のする, 鳴り渡る。
②響きのよい。 |
| ii) sonare | 他動詞 | ①鳴らす, 響かす。
②演奏する, 奏する。 |
| | 自動詞 | ①鳴る, 響く。
②反響する, 響き渡る。 |
| iii) sonata | 女性名詞 | 〔音楽〕ソナータ, 奏鳴曲。 |
| iv) sonatore (-trice) | 男性(女性)名詞 | 演奏家。 |
| v) sonatura | 女性名詞 | ①(鐘などを)鳴らすこと。
②演奏。 |

以上であって、最初の4字、<sona>を共有するこれら5語は、冠詞、前置詞をのぞく有性性の品詞、つまり、名詞、動詞、形容詞のすべてに亘っている(ちなみに、副詞は形容詞から作られる)。5語のうち2語は名詞で、そのひとつは *sonata* という音楽用語、他のひとつは *sonatura* という抽象名詞であることにも注意しなければならない。

5語のいずれも音楽における、あるいは音楽的であるところの(快い)音、響きを意味の内容としてもっていて、雑音など不快な音を意味する傾向は含まれていない。したがって音楽における音で人声以外のものはすべてこの語群に含まれてしまうことはここで確認しておいてもよいことであろう。(人声による音楽の語群としては、*cantante* 名詞歌手, *cantare* 動詞歌う, *cantata* 名詞歌うこと, 声楽曲→カンタータ, *canto* 名詞歌……などをすぐさま挙げることができる)。したがって、*sonata* は人声以外で音楽をする楽曲、つまり、器楽曲、を本

音楽における秩序と自由

来の意味としていることは明白である。(同語源の単語では他に、sonoro 形容詞音を出す、響きわたる、朗々たる、suono 名詞音(響)、音声、物音、などが重要である。)

sonata という語は、バロック期と古典期、さらに古典期に多くを直接に負うロマン派の時代にかけて音楽史の実体を形成する数多い器楽曲についての、その分類用語として冠せられつけ、それは20世紀の現在まで及んでいるわけだが、ここはそれら各時代における^{*}sonata、の特性を様式論、形式論、楽器編成などの角度から検討、論述しようとする場ではない。しかし、どの時代においても sonata が^{*}楽器による音楽、つまり器楽(曲)であるという性格が失われていないことは決定的である。

いまきわめて単純に18世紀～19世紀の2世紀にわたる sonata の素描を試みると次のようになる。

- ◎ ^{*}調性、機構において発生し得る音楽的エネルギーの増殖・発展と消費・減衰の経過状態を形式構成の実体として等価のものに結びつけたもの。

以上である。それでは20世紀に移って、^{*}調性、が音楽から失われたとき、上記の伝統的 sonata はその2世紀間に付与された外形を音楽史の伝統として負いながらどのような変貌を余儀なくされるのであろうか。

この問題については20世紀の作曲家の多くがきびしく苦悩してきたのであるが、その結果として生れてきたかなり意味ある優れた作品にしても、その情緒・情動性を捨象して考えるならば、いずれも伝統的ソナタの構成的形骸にすぎないときめつけてしまうことはさして困難ではない。

それでは20世紀音楽における sonata の不毛は絶望的かという、かならずしもそうだとはいいきれない。それは伝統的ソナタの形式構成が音による構造状況としてあらたに知覚され、そこから暗示・予感されるところの純粹構造としての音楽作品の実現が試みられることがあるからである。そしてこのことが堅固に押し進められる場合、調的内圧という18～19世紀の音楽にはつねに充満していた音楽的自己推進性が欠落している以上、情動的感性のほんの一片であってもそれを無限大に増伸することのできる方式が、なんらかの姿にせよ、必要とされてしまう。その方式の具体的な例として、12音技法、とそれに萌芽を見ることのできる(total) sériellism(e) を挙げることができよう。このような場合の sonata 作品、あるいは sonata 的作品は、意味と実体の双方において、古くからいわれつづけてきた^{*}絶対音楽、を言葉の真正な意味においてまさしく絶対的に指向し、すくなくとも極限的にそれに接近していると判断してさしつかえないところのものである。

こうした方式において成功した、あるいはその価値を評価された作品はすくなくはない。しかし、ひとつの問題がそこにおいて新たに発生する。それはこれらの方式による音楽作品は、どのような方式によるものであろうと、楽曲全体が^{*}秩序、と^{*}組織、でくまなく覆われてしまうことになり、その秩序と組織性が完全であればあるほど、それにたざさわる演奏家とそれ

音楽における秩序と自由

に接する聴者（享受者）の、自由を欲求する人間性の介入をほとんど、あるいは全面的に許容し難くするという結果にいたるのである。

つまり、この場合の音楽作品は、音楽＝芸術でありながら、人間の精神・情感と交流しあうことのないというまことに不可思議な「もの objet」になってしまっている。それは芸術作品でありながら、ほとんど機械工業製品に近い。そして機械工業製品は、それが人間にはむかうことはあっても、本来は人間にとって有用であると人間が判断したからこそ作られるのであって、当初より有用でないことが明白であれば、その製品を作ったり要求したりする人間が存在することはあり得ない。

その点、この「もの objet」としか判定のしようのない音楽作品の、人間にとっての有用性ははなはだ疑問であるとしかかえないのである。

それどころか、この性質の音楽作品に人間が没入しようとするれば、それは自己から人間性を剝奪し、さらに機械と同化させてしまおうとする「疎外、状況におち込むしかない危険が大である」ということができるだろう。

人間が長い歴史を経て創りあげてきた音楽の最終状況がこのようであることはまことに奇妙な矛盾としかかえないが、しかし、音楽が人間精神の自由と解放のための大いなる存在とされながら、その一方では、生産性向上とか規律正しさなどを求めて、労働歌、軍歌などにみられる人間性の部分放棄の有力な手段とされつづけてきたという、音楽における人間の歴史も忘れるわけにはいかない。音楽＝芸術にはそのような側面があることは否定しがたい事実であり、それならば理想的状況での音楽がかえってこうした側面を純粹で明確な姿を伴いつつにわかには露呈してくることも、あるいは、当然の帰結といえるかもしれない。

sonata の、以上のような現代的状況にあって、作曲家としての私は現在までに2つの sonata を作曲した。それらはいずれも、sonata 生成以来の歴史にあって、十分に意味あるものと確信するゆえに、この小論はそれらの特質を敢えて論述することを主眼とするものである。

第1の sonata は1972年12月21日に横井和子氏によって初演された〈エグザレゾン——ピアノ・ソナタ EXHALAISON——PIANO SONATA〉である。この sonata の楽譜の形態はその主体が文章（日本語文と馬場健氏訳の英文）であって、それに通常の五線記譜法による楽譜が「演奏例」、あるいは「演奏記録」として付されている。主体はあくまで文章による指示・説明にあるのであって、五線楽譜部分は本質的には不必要といいきってしまってさしつかえないものである。

この sonata の特質は、通常奏法によって発出することのできるピアノの音・ひびき (sonorité) によって、聴者の心象に音楽が形成されることを期待しているということである。

文章指示は日本文で600字余の主文と楽器・奏法についての短い条件文、そして約5500字の

〈演奏の指針〉から成っており、量的には最多の〈演奏の指針〉には、ひとつのキーから100万種類以上の音色が可能であることなど、ピアノの通常奏法による可能なほぼすべての発音の方法が書かれている。

いまその主文から引用してこの sonata の特質をより明確に提示してみることにする（この sonata はすでに雑誌〈音楽芸術〉の付録楽譜として出版されているので、くわしくはそれを参照されたい。）

「作品、EXHALAISON(エグザレゾン) はひとつのピアノ・ソナタである。それは sonata という語を〈ひびきの実体〉として捉えることにおいてはじめてその存在を認識し得る。

ここでは、音楽的時間を成立させるための形態のモード（形式性）、およびその生態系の単位であるリズムは、本来、意識前の状態で感知されなければならない。それらは、いわば、先験的な恍惚においてあるべきである。この場合の sonata は、構成体としての意味をもつことはほとんどない。

したがって、Piano Sonata 〈EXHALAISON〉は演奏者（ピアニスト）が楽器、pianoforte で作曲者の演奏指針を尊重しながら、いわば即興演奏することによって成立する。しかし、その演奏状態は、いわゆるタッチとペダリングによる音色とひびきの変化については極度に意識的であり、かつ、時間的・構成的な各要素については前意識的、あるいは少なくとも半意識的であることが執拗に要求される。……以下略。」

以上で演奏者の演奏の状態とそれに反応する聴者の役割がほぼ理解されようが、この辺の状態についての第三者の見解で、この sonata の特質が端的に記述されていると作曲者が認める文章がここにあるので引用させていただくことにする。1975年10月23日、京都の関西日仏学館で開催された〈日仏現代音楽の夕〉においてこの sonata を演奏したピアニスト、中嶋真知子氏の演奏への岡崎正久氏の批評である。

「前略……現代の演奏を支える一番大きな支柱の一つに〈即興〉の精神がある。それは楽譜あるいは言葉（文字）から読みとられる作曲家のまなざしのさらにその先へ、演奏者が鋭く反応しつづきりぎりの選択によって選び出した音たちによって、自身の夢を解放することであろう。その時作品が柔軟であればあるほど、作曲家の個人的イデーも演奏者のいわゆる個性も稀薄なものになり、自ずと純粋な音の世界が出現する。そうして聴き手もそれらの音によって自己の想像力を呼び起こされ、己れの外側にその世界の出現を見ることによって、自己の存在の確認作業を行うことになる。この時作曲家、演奏家と聴き手は全く同一の地平に立ち、言いかえれば皆聴き手と化して、音楽に「自由」を取り戻すのである。辻井英世の《エグザレゾン》は、この夜ほぼそうした姿で響いたと言っても過言ではない。この作品については、すでに本誌の付録で紹介されているので詳述しないが、言葉の最も純粋な意味でのピアノ・ソナタであり、あるいは演奏者＝聴き手へのエチュードと言えるこの作品の本質をピアニストが正しく捕えていたことは、何をにおいても賞讃されるべきではなからうか。残念なことに楽器自体の響き

がやや悪く、細かな音色の楽しみがいささか損われていたけれども、自分の出した音に対する奏者の感性の確かさに支えられて、開かれたマイクロコスモスとでも呼ぶべき世界がまちがいに在ったのである。……以下略。」（〈音楽芸術〉第33巻第12号，1975年12月号，同年12月1日発行，89～90ページ）

この文章は作曲後3年を経ながら作曲者がいまだにあいまいであった点も含めて、まことに明快に整理してこの sonata の特質を記述している。批評家といえどもその演奏時間においては一人の聴者であり、聴者の一人から、上記引用文においてのように、この sonata による音楽における創造的自由の回復という点についての実証を得たことはこの sonata の実現が十分に達成されたということの意味する。

第2の sonata は1975年11月28日に種谷睦子氏によって初演された〈SONATE pour super-grand Marimba seul (SONATA for super-grand Marimba/スーパー・グランド・マリンバのためのソナタ)〉である。

この sonata については、初演当日に配布されたプログラムに所載されている音楽評論家、小石忠男氏の解説文がその全像をよく伝えていると考えるので、まず、その解説文の当該ソナタの部分全文ここに引用させていただくことにする。なお、この解説執筆にあたって小石氏に提示された資料は次の2種類と、作曲者、初演者の口頭説明である。

- i) 初演に用いられた楽譜（11月9日完了の初稿）。
- ii) 初演の約10日前に録音された初演者の練習テープ。

つまり、引用文中に「……最初きわめて即興的な姿でのイディオムを提出したというが……」とある、作曲者の演奏者に向けての即興への指示・条件等が記された文章と数種の別表は提供されていない。その理由は、①小石氏のいうところの「イディオム」は初演の約70日前に初演者（委嘱者）に提示されたが、その後、かなり多くの付加といくらかの改変がなされ、それらは初演者にも提示されていなかったこと。②それらは初演楽譜に吸収されている部分が大であること。③初演には楽譜指示による演奏が行われることが決定的であったこと。等である。

「この《ソナタ Sonate pour super-grand Marimba seul》は、今夜のリサイタルのための委嘱作品である。作曲者の辻井英世（1933— ）は大阪の作曲界でもひととき注目すべき存在で、すでに前衛的かつ個性的な独自の作風を築き上げているが、この曲はわが国でわずか2台しか製作されていない超大型のスーパー・グランド・マリンバ（全長3.1m／音域5オクターヴ半）の性能をフルに発揮させる配慮のもとに作曲され、この11月9日に初稿が完成した。

作曲者は最初きわめて即興的な姿でのイディオムを提出したというが、それは今秋、連続的に作曲された《ミザール（10月9日初演）》や《リコーダーのための透相（11月20日初演）》と、いわば3部作をなすともいえるもので、作曲者のイディオムのもとに制限された秩序の顕在化とその内部における演奏者の精神的高揚、空間的拡張を意図していると考えられる。つまりこうした状態において作曲者と演奏者は協力的にひとつの音楽作品を創造することができる

音楽における秩序と自由

ためである。

しかしそれには作曲者の内部にある心象をある程度記譜し、視覚化することで、より具体的に形象化する必要もあり、その意味でこの《ソナタ》の作曲～記譜行為がなされた。したがって演奏者がこれを即興的に延長し拡大することは自由であり、すでにイディオムの起点はきわめて忠実かつ正確に示されているので、そのことは容易に行われると考えられる。作曲者は楽譜に記した数倍のイメージをもち、その音への変換を希望しているというが、そうした内面的要求は限られた時間での演奏でも表わされるだろう。

楽譜は多様な速度変化を指示し、きわめて自由な形式で書かれている。それは単楽章でいちおうの完成をみているが、短い導入句の次に直ちに現われる半音階的なドルチェの走句は、その後の重要な音素材であり、やがては音列的な役割をもって広い音程で拡散される。曲はマリimba特有のひびきのうなりと効果をよく計算し、同時に4音を可能とする機能を限界まで生かしている。たとえば強烈な打撃音と繊細な運動性の交錯、連続性と飛躍性の対応が、半音階と3度、4度、オクターヴの動きを印象づけ、絶えず発展をつづける Rond 形式といった様相で進行する。それはリズム的にも厳密な計量のもとに行われており、拍節の観念は部分的な規律の対応に拡大されているが、最後には新しいひびきの秩序までを暗示しているのが興味深い。この曲はソナタということばが示す通り、マリimbaのひびきの造形化であり、そこに幻想的な効果を合わせもつのである。」

第1の sonata においては、前述したように、楽器 pianoforte において得られる多様なひびきの純粹発生(とその交錯)から聴者の心象に結ばれ、実現されるところの音楽、という過程において、なによりもまずピアノの音・ひびきが重要であった。この第2のソナタにおいても、小石氏が「マリimbaのひびきの造形化……」と記しているように、マリimbaにおける音・ひびき・音色における追究は作曲者においてもなされ、演奏者にとってもそれは大きな課題のひとつであることはいうまでもない。

しかし、この sonata において作曲者が自己に課した問題はさらに別のものである。それはこの小論のタイトルとした、(器楽)音楽における *組織、*秩序、と *自由、という、いわば対立命題においての問題である。

この問題(課題)については、(スーパー・グランド)マリimbaにおいて作曲することを(委嘱を受けて)決意し、その楽曲名を<ソナタ>と決定するまでの経緯において除々に明確になってきたことであるが、そこにいたるまでに思考の基底条件となったことにはマリimbaについての持性のいくつかがつよくはたらいっている。

- マリimba演奏から得られるかなり急速な運動感。
- 同時発生の音は、ほぼ、4音に限られ、それぞれの2音(片手)は1オクターヴ以内に抑えられる。
- 多く考えられる音色性の問題。

音楽における秩序と自由

- 通常のコンサート・マリimbaでは期待することのできないところのスーパー・グランド・マリimbaの①低音域の拡充、②デュナーミクの幅広さ（スーパー・グランド・マリimbaについては後掲資料参照）などである。

次に、即興指示イディオムに副文として添えられた、この sonata についてのスチッチをとりあえず提示することにする。

- 伝統的 sonata は調的構造をふまえる形式構成の実体を指した。
- 次に、sonata は構造 (structure) を、(セリエルな構分を含むにしても) その意味するところとした。
- 私は Piano Sonata 《EXHALAISON》において、sonata をこの楽器におけるひびき (sonorité) の具現性に見做した。
- 今回、sonata は私にとって、
System である、と視える。
その System とは、
System of systems であり、
System と system(s) はそれぞれ、
固定的、半固定的 (確定的、半確定的)、あるいは、
非固定的 (不確定的)、可動的 (可変的) のいずれかでなければならない。
それは、
system 1 個においてそうであり、
system と system の偶有的な、あるいは、あり得べきすべての組合せにおいて、相互に
そうであり、かつ、
3 数以上の systems が交錯しての場合においてもそうでなくてはならない。
次に、
そのような状態が、System をかたちづくるべき傾向、あるいは性癖・性向を示して、
その受感可能の System の polyfigure (多姿) は極大値の形姿であるところの破壊されることの困難なあるひとつの、他には想像しがたい、SYSTEM の状況を、印象固定的に
顯示しながら、その内実、まだまだ movable (可動的) であり、variable (可変的) であるところのものでなければならない。

ここにおいては以上であり、組織の小なる状態を意味する小文字の system とそれを形成する単位 (unit) であるところの何物か (音楽の場合、単音、複数音、音群、音形等)、とより大である System と、さらに大であるところの SYSTEM、のそれぞれが無機的であると、有機的であるとを問わずして、すでに少なくとも 3 段階にわたる秩序が語られていることは事実で

音楽における秩序と自由

ある。また、`可動的、`、`可變的、`といった語はここにおける組織と秩序が、小なる部分においても、また、より大なる部分、あるいは全体においても、`自由、であることの自由が侵襲されないことの保証づけを行っているものであり、それはその場合、または部面においての`自由度、を、有限のある段階から無限の自由のいずれの段階のものであるかということの決定を結果的にでもさすことのできる状態に導くであろう。

スケッチの他のものには次のようなものもある。それには

○system は、system がある（あった）ゆえの秩序の感性を聴者に与えなければならない。

つまり、これは音（楽）発生側の、いわば、psychopolitics の濃度の問題である。

○一方、聴者については、聴きとることへの意欲と自己責任を次の状況に分類することが可能であろう。

① そのときの演奏状況に反応して、自己をそれに向けて稼働する、つまり、自己をそれを聴いている自己に投入する状況。

② とくに稼働しなくてもよいという間接感のみずみずしさに自己を放擲して、そのとき鳴っている音（楽）を、いわば関心外のこととして半意識しているという状況、つまり、なにもすることのない自己に耽溺することのできる状況。

などが記され、前記 system 性の楽曲状況だけにとどまらないところの、聴者を含めた音楽の人間のすべての相互状態の秩序（と自由）についても考えが及ぼされている。

以上のような考えはなにも音楽におけるだけのものではない。人間についてのすべてに関係し、関連づけられている様相である。それは人間が秩序的・組織的存在であるという事実と、それにもかかわらず、人間は自由をつねに欲求する存在であるという事実を認識することをあらためて行うことにすぎない。そしてたしかに、ある人間がいかに自由、放縦、乱脈であることを希み、それを実行したところで、例えば身体的・生理的秩序と組織性を自己の肉体から放逐することは生命の維持を条件とする限り、不可能であるし、また宇宙論的な秩序にも従わざるを得ない。1日を半分に縮めたり、30時間以上に引き伸ばしたりすることはもとより不可能であるし、太陽は日中に、星は夜に、しか眺めることができないのである。

人間が、逆に、秩序性に自己を従わせることは前者に較べてより容易といえよう。しかし、完全な状態でそれをなし得ることは、他の自由性、放縦、乱脈の影響を受けることをのみ考慮に入れるだけでも、到底なし得ることではない。

音楽における自由の回復・確立といった場面での歴史において、きわだって印象深い存在はおそらくジョン・ケージ（John Cage）ということになるだろうが、そのケージの象徴的作品ともいえる〈4' 33"〉にしたところで、`演奏会／演奏会場／聴衆、`といった物的、人間的な序列的階層を経たひとつの`社会的秩序、の枠を十分に容認した上で、ようやく実現するこ

とが可能であったことはあらためて認識され直さなければならないことといえるだろう。

第2の sonata において結論的に実現を企図したことは、以上のような、人間的存在とそれをめぐるところの^{*}秩序性、と^{*}自由性、を、音楽的空間・時間という場に、その等価としての投影を開放することにある、ということになる。

なお、このことについてより明確に認識しておきたいことは、人間は秩序を採る、自由を採るという極点においてその選択の自由を認めるべきであるから、したがって人間的存在は自由であるということがまず根源的基盤である、ということである。

次に、その自由において^{*}秩序、を採った場合、その方向においての極限は、人間が無限に無機性、機械性に接近することであって、それは人間がほとんど人間でなくなるという^{*}疎外、状況の典型を示すことになる。反対に、^{*}自由、を採った場合、その自由、放縦、乱脈の方向と程度において、その極限の状況は他者の生命はいうまでもなく、自己の生命をさえ否定することになる、ということであって、これは両方向ともその極限にあつては、肉体的、精神的存在としての人間である自己を放擲、否定することに結果することには注意しなければならない。

前出の第1 sonata における楽曲指示主文に該当するものは、この第2の sonata においては、結局、次のようなものになる。

- このソナタはスーパー・グランド・マリimbaで演奏されるべき作品である。
- この作品の演奏については次の条件を充たさなければならない。
- なんらかの秩序性がなければならない。
- その秩序性は作曲者が指示・方向づけを行なったもの、また、演奏者が自己に課するもの、のいずれでもよい。
- 作曲者が指示・規定することの自由、演奏者が自由に演奏することの自由、における^{*}自由、は多層な程度において保証される。

△作曲者が演奏者に強制すること、演奏者が作曲者に屈従する、あるいは作曲者の指示・意向に反する、のいずれの場合も起り得るし、その状態においての^{*}自由、の様態もこの楽曲の条件である^{*}秩序、性を結果するはずである。

これにひきつづいて、いわゆる^{*}即興演奏、についての作曲者の演奏者に向けての具体的指示が記されるわけであるが、それはすでに秩序性への試論であり、ここからして演奏者は、それを採る、採らないの自由を保持することになる。

したがって、第1の sonata は第2の sonata に比較すると、その規定性において、ひびきという局面への指向がはずされない以上、より狭いものであるということになる。いいかえれ

ば、楽器の種類別をもし捨象するならば、第1 sonata は第2 sonata の部分であるということもあながち不可能ではないといえよう。

この第2の sonata の初演にあたって、初演者は作曲者に確定記譜された楽譜を要請するという自由を取って行使した。作曲者はそれに反応して、秩序性の濃度のかなり高い楽譜を記譜して初演者に提供するという自由を行使した、ということになる。この楽譜をどう扱うかということについては、もちろんこれも演奏者の自由であり、その辺のことは小石氏の解説において具体性に触れながら記述されている。

なお、作曲者の（楽譜）指示の確定度が低くなればなるほど、演奏者の即興性の程度が高くなっていくという反比例の関係はいまさらいうまでもないことだが、この辺の状態についてはさきに引用した岡崎氏の批評文、また、同号の〈音楽芸術〉に記載されている小石忠男氏の「北野徹打楽器リサイタル」の批評文（77～78ページ）を参照されたい。いずれも私の作品の批評で恐縮だが、即興演奏の場合についての状態記述資料としてひじょうに重要なものと考えられるのである。

以下はこの小論に付せられるべき資料として記載し、主要な論述はここで終えたいと思う。

（大学音楽学部 助教授）

資 料

1 2つの sonata の演奏記録

i) <EXHALAISON>—Piano Sonata—

委 嘱：横 井 和 子

初演：1972. Dec. 21 / モーツァルト・サロン（大阪）

初演者：横 井 和 子

再演：1973. Nov. 9 / 厚生年金会館中ホール（大阪）

演奏者：横 井 和 子

三演：1974. May. 13 / 名演小劇場（名古屋）

演奏者：佐々木 埴利子

四演：三演と同日、同ホール

演奏者：戸 島 美喜夫

五演：1975. Apr. 17 / ルナ・ホール（小ホール）（芦屋）

演奏者：河 野 佐奈江

六演：五演と同日、同ホール

演奏者：戸 島 美喜夫

七演：1975. Oct. 23 / 関西日仏学館（京都）

演奏者：中 嶋 真知子

○出版：〈音楽芸術〉第31巻 第11号 付録楽譜（1973年10月号）

Contemporary Japanese Music Series 114

音楽における秩序と自由

ii) SONATE—Pour super-grand Marimba seul—

委 嘱；種 谷 睦 子

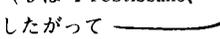
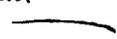
初演：1975. Nov. 28/毎日ホール（大阪）

初演者：種 谷 睦 子

2 第2の sonata の初演使用楽譜について

i) 楽譜への前文

Notes :

- Tempo は 1・2・3・4・5・6・7・8・9 の 9 段階で示される。
(9は Prestissimo、……………5は moderato、……………1は adagissimo)
したがって  は accelerando、 は ritardando、rallentando
 等は tempo の vibrato を表わす。
 - } は ほぼ 4 分音符の無音、| (しばしば mmmmm) はごく短い無音を示す。
 -] は打ちつけた撥でそのままひびきを stop する、| はいったん発音してから手でひびきを stop することを示す。
 - 符頭に付された斜線 (↓ ↑) はマイナス・アクセントを示す。
-
- 以下の楽譜は、任意に、全体 / 部分を、歪めたり、たわめたりしてよい (するべき) 演奏のための素材である。
 - 即興演奏 (部分) がさしはさまることはなんらさまたげられることはない。

以 上

注意：I) この楽譜は、作曲者が SONATE pour super-grand Marimba seul として想定している全体の主要 1 部分 (楽章) である。

全体は主要部分 <3~7> と副次 (間奏 / 挿入) 部分 <4~6> から成る。

△部分 (楽章) はすべて確定記譜されるとはかぎらない。

II) 主要部分はそれぞれ独立して演奏されてよい。

III) この楽譜は 1975. Nov. 現在、全体のオ 1 部分として想定されている。

IV) この SONATA を super-grand Marimba 以外の Marimba で演奏する場合は、作曲者と綿密な打合せを要する。

とくに、記譜された部分の場合、作曲者の編作を経なければならない。

以 上

ii) 楽譜の状態、特徴

- ① 開始部分と小石氏のいう「半音階的なドルチェの走句」。(譜例①)
- ② この走句の展開例。(譜例②)
- ③ 素因数による時間・リズム単位の設定。
 - a) 主体部分の 3, 5, 7 の組合せ。この譜例③では、この他、音域も散らされている。(譜例③)
5 (中音域) — 3 (高音域) — 7 (中~低音域) / 3 (高) — 5 (低) — 7 (中) / 7 (高) — 3 (中) — 5 (低) / etc.
- ④ より大なる素因数による時間・リズム単位の設定。この例ではさらに前打音群がはさまれて極度に技巧的である。(譜例④)
- ⑤ ブラヴーラ、マイナス・アクセント、和音。(譜例⑤)

音楽における秩序と自由

3 スーパー・グラント・マリimbaについて

大型、超大型のマリimbaは西欧で1910年～1930年の頃、多く用いられていたという記録があるが、それ以降はまったく姿を消してしまっている。それを復活、というより新しく設計・製作したのが日本の水野三郎氏である。

通常演奏活動に使用されているコンサート・マリimbaは、小型で $f \sim c'''$ の3オクターヴ半、 $c \sim c''''$ の4オクターヴのものが多く、外国では Musser (USA) がほとんど唯一のメーカー、日本では「コッス」、「サイトウ」、「ヤマハ」など大量生産のものがあって、コンサート用のほか、教育用楽器として、さかんに使用されている。

そのようななかにあって、水野氏製作の数種類のマリimbaはほとんど専門家の用途に限られているが、別表は水野氏の提供の各種の MIZUNO と Musser 150 の鍵盤比較表である。

別表は5種類のハ音 (C, c', c'', c''', c'''') の鍵盤を6種類のマリimbaにわたって比較してその寸法を示したものである。

別表

L—長さ W—巾 T—厚さ 単位mm

marimba 種類 品番		C	F	c	c'	c''	c'''	c''''
MIZUNO 103 ($c \sim f''''$ 4オクターヴ+完全4度)	L	/	/	436	363	301	240	181
	W			57	51	44.4	41.5	41.5
	T			24	24	22	19	19
MIZUNO 152 ($c \sim f''''$ 4 oct.+完全4度)	L	/	/	450	373	305	246	190
	W			63.5	57	51	44.4	41.5
	T			24	24	24	22	19
MIZUNO 6443 ($A \sim f''''$ 4 oct.+短6度)	L	/	A音 (451)	428	358	297	241.5	190
	W		(70)	70	57	51	44.4	41.5
	T		(24)	24	24	24	22	19
Musser 150 ($c \sim c''''$ 4 oct.)	L	/	/	430	357	295	244	189
	W			63	56	51	44	41.5
	T			24	24	24	22	19
MIZUNO 445 ($F \sim f''''$ 5 oct.)	L	/	<F音> 490	440	367	302	244.6	191
	W		76.3	67	57	51	44.4	41.5
	T		24	24	24	24	22	19
MIZUNO Grand Marimba ($F \sim f''''$, 5 oct.) super-Grand Marimba <全長 310cm> ($C \sim f''''$, 5oct.+完全4度)	L	571	<F音> 530	478	398	331	266	205
	W	93	79.5	70	57	54	51	48
	T	24	24	24	24	24	22	22

音楽における秩序と自由

こうして比較すると同じMIZUNOのF～f^{'''}の2種類をとっても、<445>と Grand Marimba では大きさがずいぶんちがうことがわかる。

これほど大きくなると、演奏のための体力とか、マリimba全体のはばが大になるゆえの演奏技術の問題などが発生して、現在のところ、この（スーパー）グランド・マリimbaを弾きこなせるのは種谷睦子氏ただ1人ということである。

なお、MIZUNO のグランド・マリimbaは F～f^{'''}の5オクターヴのものであり、スーパー・グランド・マリimbaのためのC～Eの最低5半音はF～f^{'''}の本体と切り離せるように作られている。現在までに4台製作され、それらの製作年代と所有者は以下の通りである。

- | | |
|-------------------------------------|---------------------|
| Grand Marimba (C～f ^{'''}) | ① 1972年…岡田真理子 (神奈川) |
| | ② 1972年…種谷 睦子 (大阪) |
| | ③ 1973年…伊藤実希夫 (神戸) |
| | ④ 1973年…種谷 睦子 (大阪) |
| Super-grand 部分 (C～E) | ① 1972年…岡田真理子 |
| | ② 1972年…種谷 睦子 |

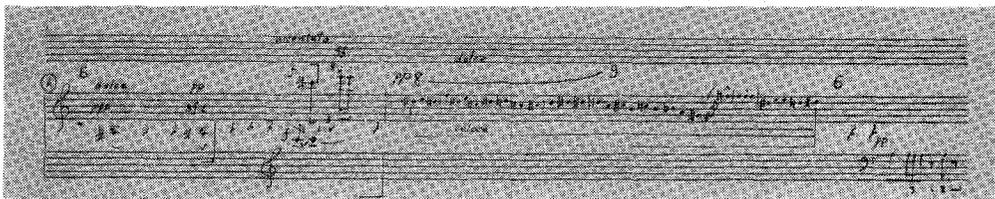
これらの Grand Marimba の最低音域、Super-grand 部分の共鳴管は直管では立奏が不可能となるため、曲管とされている。

この他、水野氏はA～f'のバス・マリimbaも製作しており、これは大阪信愛女学院が保有している。

水野氏製作のマリimba、グランド・マリimbaの材質はすべてローズウッド (rosewood) で、アジア産、中・南米産のもの。ここ数年はホンジュラス (Honduras 中米) 産のものが多い。

以上

〔譜例一①〕



音楽における秩序と自由

〔譜例一③〕

This image shows three systems of handwritten musical notation. The notation is dense and includes various symbols, including what appears to be a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. The first system consists of two staves with a complex melodic line and some rhythmic markings. The second system continues the notation with similar complexity. The third system shows a more fluid, possibly improvisatory style with long, sweeping lines and some markings that suggest a specific performance technique or articulation. The handwriting is somewhat cursive and expressive.

〔譜例一④〕

This image shows three systems of handwritten musical notation, continuing the style of the previous example. The notation is highly detailed and includes many markings, such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The first system features a treble clef and a key signature of one flat, with a time signature of 3/4. The notation is very dense and includes many slurs and accents. The second system continues the notation with similar complexity. The third system shows a more fluid, possibly improvisatory style with long, sweeping lines and some markings that suggest a specific performance technique or articulation. The handwriting is very expressive and detailed.

音楽における秩序と自由

〔譜例一④〕

This image shows a handwritten musical score for Example 1④. It consists of three systems of staves. The top system has a treble clef and a common time signature. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. There are also some circled numbers and other annotations. The middle system has a bass clef and continues the notation. The bottom system also has a bass clef and shows further development of the piece. The handwriting is somewhat messy, suggesting a working draft or a composer's sketch.

〔譜例一⑤〕

This image shows a handwritten musical score for Example 1⑤. It consists of three systems of staves. The top system has a treble clef and a common time signature. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. There are also some circled numbers and other annotations. The middle system has a bass clef and continues the notation. The bottom system also has a bass clef and shows further development of the piece. The handwriting is somewhat messy, suggesting a working draft or a composer's sketch.