

吉田進作曲《花鳥諷詠》～
ソプラノとピアノのための（2005）作品研究（2）
第二句、第三句：
実演者の視点による主観的演奏表現の提唱

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2024-03-26 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 蔵野, 蘭子, Kurano, Ranko メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/2000048

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



吉田進作曲《花鳥諷詠》～ソプラノと ピアノのための(2005) 作品研究(2) 第二句、第三句

—実演者の視点による主観的演奏表現の提唱—

A study on the 2nd and 3rd haiku of Susumu Yoshida's 《KATCHÔ -HÛEI (d'après les haïkus de Kyoshi) 》 pour soprano et piano (2005) (2) :

A proposal for subjective performance expressions from the perspective of a performer

蔵野蘭子

Kurano Ranko

1 序

本稿は昨年度『洗足論叢』第51号に掲載された拙稿「吉田進作曲《花鳥諷詠》：ソプラノとピアノのための(2005) 第一句 作品研究」(以下拙稿)の続編をなすものである。拙稿では作曲家・吉田進の概観と作品全般及び第一句を、著者の演奏理念(蔵野 2023 : 56) 遂行の源となる作品研究として論じた。

本稿は、拙稿で議論した方法論や内容を前提とし、引き続き作品を他者の創造物の再現としてではなく、自らのものとして演奏することを目指す実演者の視点から、関西舞台芸術研究所の委嘱による吉田進作曲《花鳥諷詠》～ソプラノとピアノのための(2005) (以下《花鳥諷詠》) 第二句、第三句のテキスト研究及び、作曲者がテキストから読み取った本質、作曲意図、作曲法、演奏に関する指示等を、吉田進(以下吉田)の言葉¹を軸として研究し論ずる。それらの考察から声楽家である著者の作品の捉え方を客観から主観に変換し、主観的視点での明快な解釈と演奏表現法をその根拠と共に具体性を持って提唱する。

研究の背景、先行研究、問題提起、研究目的、研究の視点としての著者の演奏理念、研究の焦点と意義、研究方法、論文構成の詳細については、拙稿第1章(蔵野 2023 : 55-57)を参照されたい。

なお本稿でも拙稿同様、資料性重視の観点から楽譜に記載のある内容以外の吉田の言葉の記録は太字で表記し極力忠実な再現を心がけた。

楽譜は出版の計画はあるが現在未出版である。以下「作曲家・吉田進」の公式HP・お問い合わせへの連絡によって入手可能である。<https://susumuyoshida.com> (2024/1/26 現在)

《花鳥諷詠》の演奏の視聴が可能なサイトを一つ紹介しておく。<https://youtu.be/DbccZX045lw>²

2 第二句 「神にませばまこと美はし那智の滝」

2-1 俳句

1933年(昭和8年)4月10日高浜虚子(以下虚子)59歳、南紀における吟行での句(稲畑 2006: 101)。高浜虚子著『五百句』1937年(昭和12年)改造社出版に所収。季語は滝。季節は夏である。

那智の滝は落差133m、銚子口の幅13m、滝壺の深さ10mという一段の滝としては落差日本一で、滝自体が神として祀られ古くから人々の信仰を集めた。

稲畑汀子³(以下稲畑)は、この句から虚子が「垂直に落ちてくる龐大な水柱の神々しいうるわしさに圧倒され、ほとんど自失して仰ぐうちに滝と同化してしまったような気配(中略)直接的体験から出た言葉と感じられる」(稲畑 2006: 102)と述べる。千原叡子⁴(以下千原)も「虚子は滝に神を感じて作句したのだと思う」と語った⁵。

吉田は自らが音楽的にインスパイヤーされる句をテキストとして選句したが、稲畑もこの句の全体を通しての音の響きのよさに注目し、「一句全体がまさに神韻を帯びて鳴り出すよう」(稲畑 2006: 102)と述べている。

著者は作品の捉え方を客観から主観に変換する過程として、那智の滝についての知見を得ながら、父と訪ねた那智の滝の記憶を重ね合わせ、虚子の吟行に思いをはせることにより、主観的視点から演奏表現法を検討する基となる解釈を行った。また2-2で触れる那智の滝が女神かどうか、異なる意見を考察することにより、吉田の作曲意図への理解を深めた。

2-2 吉田が捉えたこの句の特徴と作曲法

ここではまず吉田が捉えたこの句全体に関わる特徴と作曲法を考察し、各句(上中下)毎の特徴と作曲法は、2-4、2-5、2-6で考察する。

吉田は、虚子が非常に音に敏感な俳人だと感じ、虚子が持つ音感覚からインスピレーションを汲み取り作曲をする。この句の持つ音の特徴として吉田は以下を挙げる。

- (1) A母音の音節が単語の語頭に配置され [図1]、また語中にも2つのA母音が含まれ [図1]、明るくはっきりした響きを持つ俳句である。
- (2) 子音にMまたはNを含む鼻音が多く [図1]、この俳句の音声としての印象が色っぽいものとなっている。

かみにませば まことうるはし なちのたき

図1 A母音と鼻音の位置 下線はA母音を含む音節 灰色マーカーは鼻音を含む音節

次に吉田は那智の滝を女神として捉えたが、それはこの鼻音の醸し出す印象にも起因する。那智の滝を女神と捉えるか否かは意見が分かれるが⁶、吉田は虚子の『立子へ抄』の「美しい那智の滝」(高浜 1998: 66-68)から、虚子が滝を女性として捉えていることが分かることも語る。虚子はその小文で那智の滝への旅を語りながら、那智の滝が大変に美しいと書き綴っている。

また吉田はこの句のテーマの一本性、つまり神=美はし=那智の滝と、一貫して那智の滝のことだけが詠まれることから、真っ直ぐな物(滝)を感じ、「神」「美はし」「那智の滝」に同音を配した。

作曲当時吉田は那智の滝を実際に見た経験はなく、那智の滝の絵ハガキを見て樹々や岩石に囲まれた場所で10mの深さの滝壺へ直下する水の音の反響は相当の凄さであろうと想像して作曲した。反響の神秘性と共に、落下する大量の水のエネルギーと、那智の滝の轟音はピアノに託し、歌はピアノの弦に向かって声を反響させることで神秘性を表現した。歌手は巫女のような存在であり、強さを持ちつつ、神を恐れ、歌声を滝つぼに向かって響かせることにより、神が現れることを望むような歌唱が求められている。吉田の恩師であるオリヴィエ・メシアンは、打楽器のヴィブラフォン、ベル、ゴングなどの残響が神秘的な感じを持ち、滝や山中の激流のように自然界の巨大で異様な音響のあるものに近いものを持っている(サミュエル 1975:57)と述べる。吉田のこうした手法はピアノをより打楽器的に扱うことで効果をもたらす方法として、吉田の恩師であるメシアンと同様の感じ方による作曲法であると考えられる。

2-3 俳句の朗読⁷「神にませばまこと美はし那智の滝」

朗読は滝を臨み上方を仰ぎ見て、上句を滝の流れのごとく一気に詠む。楽譜を参照した「朗読の音楽化」(蔵野 2023:61)により、「神」を一番声高にして次第に下行する。「まこと美はし」は、「まこと」で *decrescendo*、「美はし」は、神を讃える言葉として *forte*。「うるはし」の「る」は、十分な呼吸による柔らかな歯茎はじき音で、神を讃える形容詞としての神聖さを停滞のない透明感のある発音で表現する。下句「那智の滝」は、「な」を頂点にして、下行音程で詠む。吉田の「巫女のような」という言葉を受け、巫女が神のお告げを伝えるような、立ち姿で朗読する。

2-4 上句「神にませば」



写真1 第二句歌唱位置²

歌手は俳句の朗読の後、グランドピアノの内部に向かって歌える位置に移動する。顔の表情も有効な表現手段と考え、客席に完全に背を向ける状態を回避し、グランドピアノを挟んでほぼピアニストと向き合う位置が最適と考える【写真1】。曲頭と曲尾の1小節は *Silence profonde* (深い沈黙) で、神秘的状況を創造する。曲頭の拍子記号は8/8、速度記号は ♩ = 44 であり、沈黙に充てられる1小節の所要時間は10.9秒である

その「深い沈黙」は二人の奏者と聴衆を那智の滝の前へ導く。吉田はピアノの内部を滝壺とし、歌手が滝壺に滝が写っているように感じ、滝壺の底から聞こえてくるかもしれない何かに耳を傾け、また滝壺に何か現れるのではないかという期待を抱き、神と交わりたいという願いを募らせると語る。

p.4-2 ピアノの F # 0 は *semple pedale* で *mystérieux* (神秘的に) に奏され、ピアノ中に響き渡りながら滝壺の水が渦を巻きながら湧き出す様子が写生される。p.4-3 歌手がピアノの内部に向けて *forte* で歌唱を開始する。ピアノは下句の歌唱終了までペダルが踏まれた状態を保持し、それによって歌声がピア

ノの中に反響すると共に、ピアノの全開放弦と共鳴する。この共鳴によって、ピアノ自体もF # 0一音を奏しているというより、歌手と共に歌っているような印象が醸し出される。

ピアノの開始音と歌「神」の「か」のF #は、中句「美はし」の「う」にF #の異名同音G bで現れ、「神」の「み」のC #は、下句「那智の滝」の「ちのたき」に使われ、この句が一つの主題を詠っていることを音で表現している。

「神」の「か」の子音Kは、無声軟口蓋破裂音であるが、神を崇める気持ちと吉田が那智の滝を女神と捉えていることから、破裂音の強調を控えて発音し、「神」という言葉に内蔵される意味を表現する。発音の鮮明さを保てる範囲で、極力舌根から離れた舌の上部が、軟口蓋の前方に力まずに触れるようにして、呼気のスピードを早くしすぎず、破裂音というよりは透明感のある摩擦音のようなK音を作る。無声子音であるKの発音時に、F # 4よりも少し高い音程を意識することでA母音に移行した際に安定して明るく重厚感のある *forte* のF # 4が発声される。堂々たる歌声は信仰の確固たるものを表現し、滝の水が周りに反響するようにピアノの中に反響する声は神秘性を醸し出す。

「神に」の「みに」の各音には、*staccato* および *tenuto staccato* の指示があり、また「神に」の後でプレスが求められるのは、ピアノ内での反響による言葉の不鮮明さを回避する配慮でもあると考える。マリンバで音の一つずつ叩くような鮮明な歌唱法をとりたい。「みに」は鼻音で、子音MとN、そして母音Iで構成される。鼻音は吉田が色っぽい女神を想像する起因の一つである。「に」の子音Nは鼻腔の響きと共に、上歯茎に舌先をつける面積を極力減らすことで口腔内の響きも鮮明で濁りのない発音とし、続く母音Iは硬化を避け女神が持つ色合いを鼻音の響きと共に表現する。

「ませば」に添えられた *slur* はスムーズな音移行で水の流れを感じさせ、さらに *forte* によって言葉に重量感を与え、「上句の字余りの荘重な響き」(稲畑 2006: 102) を表現する。鼻音「ま」は、Mの鼻腔の響きと、明るいAで発音する。Aの母音が多いことで、明るくはっきりした響きを持つと吉田が指摘する俳句自体の音の特性を、十分な呼気の準備とスピードを持った呼気により口を開き明るいAを発音することで表現する。

2-5 中句 「まこと美はし」

p.44「まこと」は *forte* から *mp* へ *decrescendo* することが楽譜上に指示されているが、直線的なデクレッシェンドというよりは、丸みを帯びた曲線型のデクレッシェンドとし、さらに各音節の子音と母音に時間を均等配分し丁寧に発音することで「まこと」という言葉への誠意を表現する。「こ」の子音Kは、「神」で用いた子音Kより、破裂音を強調し「まこと」の語意を際立たせる。

四

2-4で既述のように「美はし」は「神」の形容であることが、「神」の「か」に充てたF #と異名同音のG bを「美はし」の「う」にも充てることで表現されている。

上句同様中句の途中、「美はし」の前にプレスが求められるが、そこではフレーズの最高音F4の発声に十分な呼気を準備し、フレーズの最後まで *forte* のエネルギーを保持し密度のある音で歌う。著者はこの『うるはし』の音の艶やかさ(稲畑 2006: 102)、神を形容する言葉としての「美はし」を、楽譜にある *slur* による音の運びと、さらに以下に留意することで実現させた。

「美はし」の「うる」の母音Uは口腔内を開き、唇を丸めて円唇母音として洞窟の中で響く音のよう

な印象で口の中に響きを充満させて発音する。「し」の子音は、*forte* の歌唱の勢いにより、舌が硬口蓋に接触し、T が混入した破裂音となるのを避け、継続した呼気により無声歯茎硬口蓋摩擦音とする。母音 I は、口腔内をできるだけ開き、狭く硬い音を避け、最後まで横隔膜と連携した呼気により若干音程を上げる感覚で、密度の高い音を保持する。最後に H を軽く発音するように声帯を開き音声が消えることで、フレーズが終了した印象を避け、この言葉のエネルギーが広がっていく状態を表現する。

2-6 下句 「那智の滝」

p.45 「那智」は、*forte* で C4 から C # 3 へ減 8 度下行し、吉田が受けた那智の滝のダイナミックに水がまっすぐに落ちる直瀑の印象が写生される。「那智の滝」の「ちの滝」は歌唱の最終音まで全て「神」の「み」とオクターヴ違いの同音 C # 3 が使用され、神と滝の一致が表現される。

「那」は、N をためずに A へ速やかに移行し *forte* の音量と A 母音の明るさによってダイナミックでエネルギーにあふれた滝を表す。「な」から「ち」への下行は直瀑の描写として、敏速な呼気によるエネルギーの凝縮された *forte* で、力強くポルタメントせず音程を直下させると共に、*slur* が表わす透明感ある滝の水の流れ及び神秘性を表現するために「ち」の子音、無声歯茎硬口蓋摩擦音にある摩擦音を長めに発音する。「ち」の後には上句中句同様、読点のような僅かな間を置く。

「滝」の「き」には、*tie* で結ばれた四分音符と十六分音符が充てられ、十六分音符上にアクセントが配置されている。それはこの最後の音の響きが、深さ 10m の滝壺に例えられたピアノの中に波紋し、滝壺の中で神と一体になる事を願う表現となっている。

歌唱の最終音 C # は「神」に使われた F # C # の一音であり、その C # が p.46 ピアノパートに「神」のもう一方の音 F # を導く。ピアノは、F # 0 を六十四分音符の *tremolo* で 11 秒間弾き続ける。この同一音の急速な反復は空気を震動させ、地響きと、落下した滝の水が滝の底から再び沸き上がるような、滝が作り出すとてつもないエネルギーの感触を表現する。

p.47 ピアノは前音 F # 0 の半音上 G0 を開始音として、前音の F # 0 を加えた 2 音を前小節同様六十四分音符の *tremolo* で 10 秒間 *accelerando*、*crescendo* しながら弾き続ける。次小節 p.5-1 では、さらに F # 0 の半音下 E # 0 を加え、E # 0 を開始音として既出の 2 音を加えた計 3 音を順不同で前小節同様に奏する。p.5-2 から p.5-9 まで小節ごとにさらに半音上半音下の音を交互に加え [譜例 1]、新たに加えられた音を開始音として既出の音全てを順不同で六十四分音符の *tremolo* で *accelerando*、*crescendo* も継続しながら演奏し、次第に小節所要時間は 10 秒から 4 秒に短縮される。ペダルは曲頭から踏まれたままであり、*accelerando* 及び *crescendo* されながら徐々に増加され加速される音は、滝から落下する大量の水のエネルギーと反響の写生である。

五



譜例 1 p.4-6 から p.5-9 基音 F # から半音上、半音下に加えられる音の広がり

p.5-10 ピアノは、p.45 歌唱が「那智」で減8度の大きな跳躍下行をした際の始音 C4 と終音 C # 3 の2オクターヴ下の同音 C2 から C # 1 までを、半音階下行で**可能な限り速い速度**かつ *fff* で、7回繰り返す。それは轟音以外何も聞こえず、すべてが滝壺に飲み込まれていくことを表現する。p.5-11 ピアノはペダルを踏んだまま残響が徐々に消え、完全に音がなくなるまでの約60秒が *fermata* 付きの全休符で記され、歌唱部にも同じく *fermata* が記されて、ピアノとその時間が共有される。

p.5-1 から p.5-9 歌手はピアノが写生する滝の轟音、そのエネルギーに圧倒されつつ次第に滝壺に例えられたピアノから離れ、自らが直瀑の那智の滝になったようにまっすぐに立ち尽くす。正面を向き、視線は133mの那智の滝を見上げ、ピアノが作り出す滝の流れに浄化され清められていくかのような立ち姿となる。ここで著者は自身も演奏経験のあるヴァーグナーの《タンホイザー》のエリーザベトや、《さまよえるオランダ人》のゼンタを回想した。自己犠牲により自分の恋人を救済し、自らも救われる彼女らの心には何一つ迷いなく、死によって全てが救済される終幕まで堂々と舞台にあり続ける。人が何かを成し遂げた時、まっすぐ天に体が向き、信じるものと繋がるという構図は、洋の東西を問わず吉田の言う巫女にも通ずるものがあると考え、この箇所表現の一助とした。

p.5-12 最終小節の *Silence profonde* (深い沈黙) は11秒間の *fermata* で曲頭と対をなす。吉田はこの曲頭と曲尾の沈黙を意図的に同じにしたのではなく偶然そうなのであり、それは必然性があったからこそそう言ったと語る。この最後の沈黙には何かがあり、それはこの曲を体験した各々が感じれば良いことで何かに限定されるものではない。ピアノの音が消えて行く中で、演奏者は再び演奏開始前と同じ現実に戻るが、その現実はこの曲が始まる前の状態とは異なるというような感覚の中、何かを乗り越えた、充足感に満たされ深い呼吸で、背筋が伸び立ち姿も大きく見え、視線も大きく開かれている。そしてそのような歌手の姿は、客席の人達には大きな滝のように見えるか、滝と一体化したように見えるかもしれない。

稲畑は、虚子が那智の滝への吟行で「神通ずる処」という体験をしたことにより、この句が滝の写生を越え、滝そのものになってしまっている(稲畑 2006: 102,103) と述べ、吉田はこの歌は巫女が歌っているような印象であり、歌うことで神、そして滝と一体になる感覚を持つと語る。著者も演奏中自らが滝となったような感覚を得たが、それは歌声が滝の水のように滝壺となったピアノ内部に反響したことに起因する。またピアノの中に反響した声が歌手である著者に降り注ぐことで、神道や仏教の滝修行のように滝に打たれ、神に通じ浄化されたような印象も得た。非常に感覚的印象であるが、吉田の作曲手法を起因としたこれらの演奏者の感覚と身体状況は、虚子がまず実体験から既記のような印象を作句し、吉田がそこから読み取った本質を作曲し、実演者がそれを主観的に受け止めた結果と考える。

六

曲尾、第一句同様終止線が無いのは、完全に終止することなく余韻を漂わせるという吉田の作曲意図による。轟々とした滝の音が消え、静寂が訪れた時、無心の境地が訪れ、滝の水に打たれる滝修行者の境地もそのようなものと想像させる。聴衆も共に浄化され、清らかな心持ちの中にこの曲が終わる。

演出としては、舞台にあるグランドピアノの蓋は大概黒で艶があり、舞台照明が反射して鏡のようになることを有効活用したい。歌手がピアノの内部に向かって歌っている姿の一部をピアノの蓋の内側に映りこませ、滝壺の水にそっと触れ、求めるものに手を伸ばすような仕草等を、視覚的表現として聴衆へ届ける。またピアノを挟んで歌手の視線の先にはピアニストが位置しており [写真1]、ピアニスト

を滝壺から現れた神のように設定して、そこへ視線を向けることも一案である。ただし過剰な演出により、奏者と聴衆の焦点を滝の音から遠ざけてしまうことは避けたい。

3 第三句 「大空の青艶にして流れ星」

3-1 俳句

稲畑はこの句について、1955年(昭和30年)9月9日、虚子81歳の作、虚子の長男高浜年尾、次女星野立子による共同編集での遺句集『七百五十句』に納められ、季語は流れ星、季節は秋(稲畑2006:257)と述べる。ただし、虚子著の『虚子俳話』(高浜1985:25,167)や『自選自筆 虚子百句』(高浜2010:74)では、中句が「清艶」である。また虚子の『句日記』には、同時に作句された流れ星を季題とする「星流る空^{せいえん}凄艶といふ感じ」という句がある(稲畑2006:258)。凄艶、清艶、青艶、はいずれも「せいえん」と読み、稲畑は虚子が推敲を重ね、最終的に中句を虚子の造語「青艶」としたと考えている(稲畑2006:257-258)。虚子の作句の過程に使われた「清艶」「凄艶」によって、「澄み渡って星がたいへん美しい夜空(中略)ただ美しいだけでなく、無数の星々に吸い込まれそうになるような不思議な魔力を持った空」(中谷2009:163)、「ぞっとするほどあでやかなさま」(稲畑2006:258)も大空の印象として作句の背景にあることを意識し演奏表現に反映させたい。

3-2 吉田が捉えたこの句の特徴と作曲法

吉田は、各句(上中下)が蒼穹^{あおぞら}の弓型を成していると考え、言葉の持つ高低アクセントを尊重し、弓型の旋律と *crescendo* と *decrescendo* によってそれを表現した。

また吉田は句そのものが持つ音楽性として、上句にOの母音を含む音節が多く集中していることに注目し[図2]、Oの母音で表現されている空の大きさを、「大空の」の「おお」の長9度の跳躍音程で表現している。

おおぞらの せいえんにして ながれほし

図2 O母音を含む音節及びEとIの母音を含む音節の位置

中句については3-1で述べたように異なる漢字を充てた虚子の句が存在するが、吉田は「清艶」とは全く意味の異なる「青艶」という言葉を虚子が推敲の過程で造語したことに注目し、この漢字の意味する青く艶やかな空を十分に表現する必要があると考えた。それと共に中句は上句下句とは対照的にEとIのシャープな音質の母音のみの構成([図2]の二重下線の音節)であることから、中句にのみフォルタメントと複前打音を加えることでそれらを表現した。

歌唱部が大空を写生するのに対し、ピアノは空一杯に散らばっている星のイメージを12音技法で描写し、各小節内は重複を避けた12音で構成される。最初の小節p.6-1を12音列の基本形(P0)[譜例2]として、その反行形(I)逆行形(R)逆行反行形(RI)の4形を1セットとし、3セット計12小節の12音列の小節を配列した[表1][図3]。各セット内の音形は順不同で配列され、各小節の開始音に

の次、というように隣接した音を一つずつ選択し、それらをピアノで弾いて録音し客観的に聴き、音を設定する。p.6-1 基本形の音並び、各セット内の形の配列は、吉田の感覚による選択である。これらの手法により天空の星の不規則性が、吉田の言葉を借りれば「わけのわからないような音」で表現された。

3-3 俳句の朗読 「大空の青艶にして流れ星」

楽譜を参照し、各句(上中下)が、蒼穹の弓型を成しているという吉田の考えに沿い、朗読の際もその弓型を音声で表現する。

句頭に連続する2つの「お」は、*crescendo*しながら長音で発音し、Oの母音の音声で大空の広がり表現する。「ぞ」の母音Oをクレッシェンドの頂点として、「らの」で*decrescendo*する。上中下の各句を詠む速度は、楽譜の音価を参考に、上句は最もゆったりと朗読する。

「青艶」の「せ」の子音、無声歯茎摩擦音は、長めに発音することで澄み渡った空を表現する。さらにそのSの呼気により「せ」の母音を導き、*slur*と*crescendo*で「い」へ移行する。「い」は長音とせず発音することで「青艶」という言葉を強調しながら、*slur*と*crescendo*によって長音の印象を残し、弧を描いた大空を表現する。「いえんに」は*mf*が保たれ「に」を発音中に*decrescendo*、「して」で再び*crescendo*となる。「し」は、朗読においては無声化することで透明感と、「して」の*crescendo*の音量調整への効果をあげる。

下句は「れ」に向かって*crescendo*、そして*decrescendo*で終わる。上句中句が句内において一定の速度であったのに対し、下句は「がれほし」上に*rit.*があるため、句内で速度が変化する。

3-4 上句 「大空の」

ピアノには第二句とは対照的に、この句では一貫して高音域が使用される。十六分音符と十六分休符が交互に現われる同型リズム【譜例2】を一音ずつ*scintillant*(きらめき)と*marcato*で弾き続け、どの星も同じようにきらめいている様子が描写される。

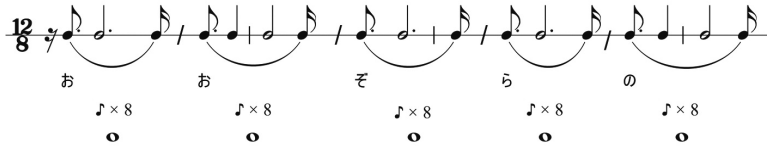
p.6-1 曲頭に12音技法による12音列の基本形【譜例2】を提示し、その後曲尾まで12音技法に則り12音列変化形を使用して作曲されているが、ピアノにはそれらを偶然その音がアトランダムに現われたように奏することが求められている。

p.6-2からの歌唱は星を描写するピアノとは対照的に、12音技法には一切影響されず、音価の長い音符による旋律で大きく広がる空を描く。稲畑はこの句で虚子が「空、としないで大空としたことで夜空の深さ明るさを表現したのであろうか」(稲畑 2006:258)と述べるが、歌唱開始早々「大空」の「おお」の長9度の上行による大跳躍は、空の大きさの象徴として印象的に提示される。3-2で述べたように、吉田は句そのものが持つ蒼穹の弓型に注目しており、句頭に連続する2つのOの母音によって表現される大空の広がり前打音と*crescendo*によって強調される。

「大空の」は、十六分休符の後、拍の途中から開始され、様々な音価の音符が1音節分タイで繋がれている【譜例3】。視覚的には複雑であるが、実際には各音節が等しく全音符の音価で大きく弧を描き、「大空の」のフレーズを作り上げる。

ピアノが繰り返す規則的な同型リズム(【譜例2】を参照)に対し、拍頭から開始されず、ずれを感

じさせる歌唱のリズムは、自然現象の割り切ることのできない偶然性・不規則性の表現となっている。**初期の練習では厳格に音の入りを身に付け、その後は拍頭とずれて入ることを過剰に意識することによる不要なアクセントなどを避け、伸びやかに歌うよう吉田は求めている。**



譜例3 p.7-2「大空の」のリズム

1つのフレーズである「大空の」には「おおぞ / ら / の」というように / で示した箇所に括弧書きのプレス記号があり、高音域を *forte* で歌唱するために任意でプレスを取ることが認められ、大空の表現として可能な限り音量を保った歌唱が求められている。歌手は、跳躍と *forte* の指示により音高・音量共に最高音である2つ目の「お」を意識した深い呼吸とそれを支える身体の準備により歌唱を開始する。「大空」の2つ目の「お」は日本語としては長音であるが、A4の前打音G3で言い直し、空の大きさを強調する。ただし「お」が誇張され過ぎ、上句の弓型が損なわれないように、1つ目の「お」から呼吸量の調節による直線的速攻的でない *crescendo* によって音量を十分に上げ、湧き出すように2つ目の「お」を言い直す。続く跳躍先のA4は、弧を描いた延長線上に歌唱し、何かに遮られることなく広がる大空を表現する。上句は「ら」を除き、全てOの母音を含む音節による構成で空の大きさが表現されている [図2]。Oの響きを隣接する子音によってかき消すことなく、「ら」のA母音へ広がり弧を描くことでさらに大空を表現する。

p.6-3 高音維持と明瞭な発音のために呼吸を継続的に十分送り、「ぞ」の子音Zは、舌が上歯茎に接触しDが入るような破裂音を避けて有声歯茎摩擦音とし、子音と母音の音程をA4より若干高く意識して保持する。これにより弧を描いた旋律線がつくられ、濁りのない澄み渡った空が描かれる。p.6-4、5はA4からE4へ下行し、*decrescendo* を伴いB b 3へ下行して上句の弓型の旋律が結ばれる。「の」は増5度下行し、前音節の母音Aより狭いOになるが、虚子が表現しようとした「夜空の深さ明るさ」(稲畑 2006: 258)、吉田が表現しようとした空の大きさを表現するために子音Nを鼻腔と口腔両方に共鳴させ、明るいOを導く。

一〇 著者は、夜空を眺める主人公として、竹久夢二の美人画に描かれる様な女性が、恋人の視線をうなじに感じつつ、縁側で星を眺めている様子を思い描く。恋人との満たされた時間を過ごしなが、諸行無常にも思いを巡らし、限りなく広がる夜空に目を向けている様子を演出したいと考える。

3-5 中句 「青艶にして」

p.6-5 から p.6-6 歌唱には八分音符 16 個分に値する休符が置かれ、ピアノの 12 音技法によって描写される満天の星を仰ぎ見ながら中句の言葉が紡ぎ出される。視線は大空全体を眺め、夜空の艶やかさに魅了されながら、ゆったりと深い呼吸をしている。歌唱は上句から拍がずれたまま、p.6-6 の拍中で開始

される。楽譜は上句同様、複数の音符が *tie* で結ばれ、「せ」が付点四分音符、その他の音節は等しく四分音符分の音価となる。中句でも句の持つ**蒼穹の弓型**に呼応した作曲がなされている。

吉田はピアノ部分の12音技法と、歌唱に拍頭と一致しないリズムを採用し、この作品が偶然性に基づいて奏されるようなイメージを、意図的に聴衆に提供しようとした。それは歌唱者である著者にも影響をもたらし、**空一杯に散らばっている星を描いたピアノの12音**が「わけのわからないような音」となった結果、十分な稽古と公演を積み重ねてもなお、この中句の開始音を楽譜通りに歌い出す困難さを度々経験した。これは同時に吉田が焦点を置いた「青艶」という言葉に対し、歌唱者も特別な注意を向けることを示唆しているとも考えられた。

p.6-6、p.7-1 虚子の造語「青艶」を特別な言葉として捉えた吉田は、抒情性と、青く艶やかな空の凜とした色気を引き立たせるために、「青」の短6度の上行跳躍に *portamento*、「艶」の「ん」にE4F #4の複前打音を配置した。このことにより弓型の音型に揺らぎが生じ、艶やかさが音として漂う。このポルタメントと複前打音は中句にのみ配置され、上句下句とは対照的にEとIのシャープな音質の母音のみで構成(〔図2〕二重下線の箇所)される中句を、音楽によって上句下句と対比させる。

「せ」の子音Sは、上行音型かつ *crescendo* の始点として十分な呼気を準備して、舌を口腔内のどこにも接触させずに鮮明な無声歯茎摩擦音とし、そのSの呼気の手速を保ち *slur* でE-I-Eを発音する。中句の特徴として吉田が指摘するEとIのシャープな音質の母音によって、大空が何にも遮られずさえざえと広がっている様子を写生する。「せ」から「い」への *portamento* は開始音付近で停滞せず上行させて、青で象徴される艶やかさとして重い印象を避ける。「ん」の鼻音では「艶」という漢字が持つ艶やかさや色気を、鼻腔に加え舌先を上歯茎に当て口腔の響きも伴わせることで響きを充実させて表現する。「ん」は中句の最高音かつ副前打音も添えられ、強調されがちであるが、「ん」を弓型の高低アクセントの滑らかな経過音とするために、前後と音量を揃え、響きの均衡を保つ。前述の通り鼻腔の響きに口腔の響きを加えることはそこだけが異質な響きになることを回避するためにも有益である。このような方法により、青く艶やかな空の凜とした色気を表現する。「青」で *crescendo*、「に」で *decrescendo* により弓型を作り、接続助詞「して」は *crescendo* で艶やかな空の印象を拡散する。「し」は朗読においては無声化することで透明感を出したが、歌唱では子音を可能な限り長く強調することで、同様の効果を生み出す。

著者は夜空が青いということが感覚的に理解できず、それを千原に尋ねると、「青艶とは、何とも言えない青さ。強い青。星月夜^{ほしづくよ}という秋の季題があるが、月は出ていない空、星ばかりで月があるように明るいということで、夜でも空は明るく青い」と解説を得た。さらに「冬のフィンランドを旅した際、満天の星の明るさに鳥が鳴きだした」と、自らの体験が解説に添えて語られた⁵。このような解説と体験談は、青艶な夜空に対しての具体的な印象を著者に与え、演奏の場で青艶な夜空を見ることを可能とさせた。

3-1で述べた様に、虚子が推敲の末、既存の言葉では表現しきれず、「青艶」という言葉を造語して大空を表現し、吉田がそれに注目して抒情性ある音楽を添えた。そのことから「青艶」をこの作品の焦点の一つと捉えた上で、虚子が同時期に作句した「流れ星」の句にある、「清艶」「凄艶」の意味も加え、清らかで、そこに吸い込まれるような、恐ろしくもある深く透明な青の空の艶やかさを表現したい。

これらのことを反映し、演奏技術としては以下のことを考える。まず星のきらめきを描写する前打音のある旋律は、*slur*が付けられることにより星の輝きが流れていることを表現している。そのため「流れ星」各音に付けられた半音下の前打音を、半音上の音のような印象で歌唱することでスラーを保ちつつ、各音節の子音を前打音上で鮮明に発音する。「が」から *forte* で開始される *rit.* は、各音節の母音の密度を保ちながら繋ぎ、流れ星の悠然とした雰囲気醸し出す。「し」に充てられたそれまでの倍の音価に伸ばされた音と、この下句全体にかかるスラーによって星空に尾を引く「流れ星」の描写が完成する。

p.7-5 ピアノは曲頭から続けていた12音技法による満天の星の描写を中断し、八分音符1つ分の音価の間に、左手で黒鍵 A # 6 から G b 5、右手で白鍵 B6 から F5 を *glissando* で同時に下行し、満天の星の中を流れ星が一つ尾を引くイメージを表現する。この流れ星は、歌唱によって表現された流れ星の再現、あるいは歌手が表現した流れ星の余韻とも取ることができる。

P.7-6、7 ピアノは12音技法による星空の描写を再開する。歌手の視線は、さらなる流れ星を期待し、夜空を見渡す。

p.7-8 最終小節は第一句同様、終止線がなく、所要時間の指定が無い *fermata* による沈黙が置かれる。突然12音列の音が停止され、呼吸も止まり、そのまま何もない広漠たる空間に放り出された感覚で必死に星空を探す。このような感覚は第一句、第二句と比べ沈黙の前の音が大きい音量 *mf* で、突然終了したことに起因している。突然の出来事から再び平常心を取り戻しながら、止まっていた息を吐ききり、その後深く息を吸い込む。その吸気と共に再びきらめく星の残影を感じるようになるのは、今までの星の音とリズムの記憶が再生される状態であり、第一句と同様の沈黙の効果(蔵野 2023: 66,67)である。千原は「虚子の大空とは、天空、宇宙までを表す」と語った⁵。それは、目下目前にある空だけが天空ではなく、その先に続いていく広さを感じる必要性を著者に感じさせた。

4 結び

拙稿に続き、本研究も著者の演奏理念に基づく主観的演奏の礎とすべく吉田の言葉を軸として行った。吉田が語る一つ一つの言葉を考察し、それらを演奏者自身の言葉に置き換える過程が、主観的視点での明快な解釈と演奏表現に根拠と具体性を持たせた。

遙か昔からご神体として崇められる那智の滝を虚子が訪ね、そこでの虚子の作句から吉田が感じとった本質が音楽となり、虚子と吉田への共感を適切な演奏技術によって、聴衆へ届ける。このように面々と続く那智の滝への思いを繋ぐ演奏家として本稿にも挑んできた。

今後も《花鳥諷詠》の冬の句、吉田が《花鳥諷詠》によって表現しようとしたこと、それを受けて奏者として何をどう表現すべきかの研究及び演奏を継続していきたい。

5 謝辞

演奏及び研究の遂行に多大な厚意とご協力を頂いた方々へ記して感謝を捧げる。(敬称略・順不同)

吉田進 (作曲家、パリ在住) : 2012年から現在に至るまでの文書交信、インタビュー、稽古。
千原叡子 (「ホトトギス」同人) 小西としじ (「ホトトギス」同人) : 俳句全般。
毛利準 (元東京藝術大学教授 著者の恩師) : 演奏技術。

注

- 1 2012年から現在に至るまでの文書交信、インタビュー、リハーサルからの吉田の言葉。
- 2 2016年7月7日 於：杉並公会堂 ピアノ：水谷稚佳子 (投稿・公刊承諾済み) 歌：蔵野蘭子。
- 3 稲畑汀子 (1931-2022) 俳人。虚子の孫であり「ホトトギス」名誉主宰、日本伝統俳句協会名誉会長。
- 4 千原叡子 (1930-2020) 「ホトトギス」同人。元日本伝統俳句協会理事。虚子の小説『椿子物語』の主人公のモデルとされるなど、虚子と親交が深かった。
- 5 於：兵庫県芦屋市 虚子記念文学館でのインタビューにて。(2016/11/25)
- 6 虚子のひ孫の俳人坊城俊樹は、「那智の滝の美しさは女性に喩えるのは当然」(坊城 2011) と述べており、また「ホトトギス」同人、小西としじは、「那智の滝は男神だと思う」と述べている。於：香川県高松市でのインタビューにて。(2022/6/27)
- 7 (蔵野 2023 : 58,61) を参照。

参考文献

- NHK 放送文化研究所 2016『NHK 日本語発音アクセント新辞典』NHK 放送文化研究所編 東京：NHK 出版
サミュエル、クロード 1975『現代音楽を語る オリヴィエ・メシアンとの対話』戸田邦雄訳 東京：芸術現代社
稲畑汀子 2006『虚子百句』東京：富士見書房
岸本尚毅 2013『高濱虚子の百句 一作句のころを読み解く』東京：ふらんす堂
蔵野蘭子 2023「吉田進作曲《花鳥諷詠》：ソプラノとピアノのための (2005) 第一句 作品研究：実演者の視点による主観的演奏表現の提唱」『洗足論叢』第 51 号 55-69.
高浜虚子 1985『虚子俳話』東京：ホトトギス社
高浜虚子 1998『立子へ抄—虚子より娘へのことば』東京：岩波書店
高浜虚子 2010『自選自筆 虚子百句』東京：岩浪書店
中谷仁美 2009「『虚子百句』を読む」『国文学解釈と鑑賞』74 卷 11 号 126-179.
坊城俊樹 2011「高浜虚子の 100 句を読む」<https://izbooks.securesite.jp/kyoshi66.html> (2023/7/30 にアクセス)
吉田進 2016『パリの空の下《演歌》は流れる』東京：アルファベータブックス