

## 「West, or Evening Song in Autumn」の作品分析

夏田昌和

本文は 1996 年に作曲されたソプラノ・サクソフォーンと打楽器のためのデュオ作品「West, or Evening Song in Autumn」の、作曲家自身による作品分析である。楽曲は世界的なサクソ奏者でパリ国立高等音楽院教授の Claude Delangle 氏の依頼によって書かれ、1997 年 2 月に齋藤貴志氏のサクソと NHK 交響楽団メンバーの打楽器によって、名古屋しらかわホールにおいて初演された。その後同年 10 月に Claude Delangle 氏のサクソと Jean Geoffroy 氏の打楽器によって CD 録音されている。(BIS CD-890 “The Japanese Saxophone – Claude Delangle”)

また楽譜は Henry Lemoine 社より出版されている。(26729 H.L. Collection Claude Delangle)

### 1. 作曲の経緯と作品のコンセプト等について

この作品を作曲した当時、私はパリ国立高等音楽院のジェラルド・グリゼイ Gérard Grisey の作曲クラスに在籍中であつた。日本人作曲家の作品による新たな CD 録音を計画していたドゥラングルがある日グリゼイのクラスを訪れ、グリゼイが当時クラス唯一の日本人学生であつた私を彼に紹介したのがこの作品が生み出されるきっかけとなつた。ドゥラングルとの友情と信頼に基づいた協力関係はその後現在に至るまで長く継続することとなり、その過程で私は更にメゾソプラノとサクソ、打楽器のための「良寛による 2 つの詩」(2005)、サクソと打楽器のための「Danse sacrée et danse profane au pays d'Extrême-Orient」(2012)という 2 つの作品を彼のために作曲した。(前者はフランス文化省の委嘱。後者は安井寛絵氏との共同委嘱。)

ドゥラングルが私に課した編成は Saxophone と Percussion というデュオで、「日本的な音楽を書いて欲しい」という要望であつた。当時の私は(留学中であれば至極当然のことであろうが)ヨーロッパの現代音楽の思潮や方法論を積極的に吸収しようと努めていた時期にあり、所謂“民族的な”様式からは意識的に距離をとっていたため、この要請に応えることははじめなかなか困難なことのよう思われた。

思案の末に私が選択したのは「日本的」なるものをより広範に「汎アジア的」なものへとすり替えること、そして音楽としての聞こえ方、イメージとは別の次元で、この音楽を高度に論理的に構築するという方針であつた。とはいえこの作品は、Sax パートの途切れることのない旋律線や電子音によるドローン、銅鑼の音色、そして何よりも循環的・周期的な時間構造によって明らかに東洋的に響く。この曲の録音をグリゼイのクラ

スで披露した時、開口一番彼が口にしたのは「諸君、我々は Monsieur Natsuda も日本人だったことを今になってようやく理解した。」という一言であった。

グリゼイのヨーロッパ人としての素朴な感想には反するが(※)、この作品の音楽的源泉は実は日本よりもむしろ隣国である韓国の風景や伝統音楽に求められる。

※ヨーロッパの地からみれば極東の日中韓という3国の文化と人種は、一般にそれほど明確に区別されているとは言い難い。しかしそもそもこの3国（北朝鮮を含めば4国）は特に漢字（漢語及び漢文）の伝統をその基底に持つことによって文化的な共通項が大変大きいことも事実であり、実際時を遡るに従って我々は一つの文明圏に吸収されていくように私には感じられる。

この作品のSaxパートは、グリッサンドの多用やピッチと音量の大きな揺れによるヴィブラート、息音や声を加味して得られるノイズ成分の強調などによって特徴づけられているが、それらは邦楽では特に尺八などの音楽に一部みられるとはいえ（私のもとにはそれ故「この楽曲と尺八の奏法とはどのような関係があるか?」という類の質問がいまだに海外の演奏家から時折寄せられる）、むしろ朝鮮半島の伝統音楽、ピリの奏法やパンソリの歌声、シナウィの激情にかられたアンサンブルなどを彷彿とさせる。打楽器パートのゴングの種類は特に指定されていないが、CD録音時に使用された2つのゴングのうち高音のものは韓国の民俗音楽に実際使用されているものである。また後述するようにこの作品は全編が3/4、3/8というような3拍子で書かれているが、これは紛れもない朝鮮半島の音楽の特徴であり、翻って日本の音楽的伝統とは全く異なっている。朝鮮半島の伝統音楽に私自身は特に通じている訳ではないが、しかしそれらを初めて意識的に聴いた大学時代より感覚的には常に親近感を抱いてきた。その音楽のダイナミックな“音のゆれ”や律動感は、母国である日本の邦楽よりも私をむしろ魅了し続けてきたとも言えるのである。

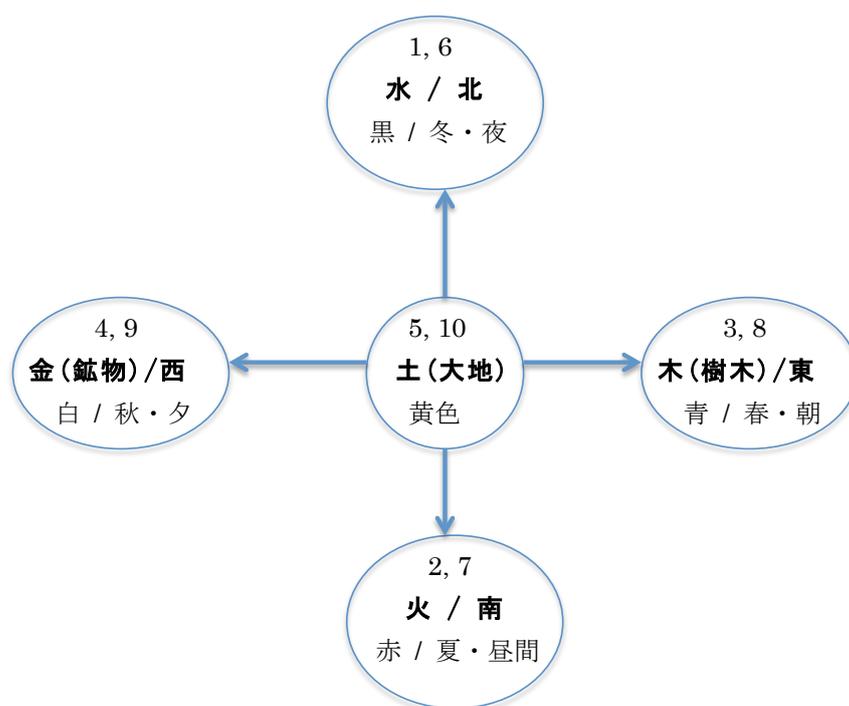
この作品は一方で、韓国の地の固有の風景とそこでの個人的な体験にも深く結びついている。父夏田鐘甲の生まれ故郷であり多くの親戚や父の友人も住む韓国を、幼少の頃より両親に連れられて私は何度となく訪れてきたが、この作品の作曲に先立つ1995年にも父の作品の演奏会に立ち会うため初めて釜山の地を訪ねる機会を得た。旅行期間中に私は一人で、釜山からほど近い山中に位置するとある古刹を観光することを思い立った。時は既に夕刻で観光客はあらかた去ったらしく、自然に囲まれたその寺は深い静寂に包まれていた。すると突然、寺の僧侶が高らかに打ち鳴らす大太鼓の響きが耳に飛び込んできて、私はその場にくぎづけになった。茜色に染まる西方の空を背景にシルエットとして浮かび上がった巨大な大太鼓とその響きは私の記憶に深く刻まれ、この作品の

原風景を成すものとなっている。周知の通り仏教思想では日が沈む西の彼方に西方浄土が存在するとされるが、正にその現出を目の当たりにしているかのようなひと時であった。この作品がなぜ「西、あるいは秋の夕べの歌」と名付けられたか今や読者にもはっきりと理解して頂けたことと思う。この時周囲を荘厳に染上げていた夕陽の赤い光の印象は、この曲の電子音パートのドローン音響に投影されている。

本作品の打楽器パートにおいて使用が推奨されている大太鼓 (Japanese bass drum) とは、そういう訳で厳密に言えば朝鮮半島の大太鼓 (私の記憶では和太鼓のそれと形状をほぼ同じくしているが、胴体は原色の文様で彩色されている) のイメージであり、更に勇壮で賑々しい祭り太鼓のそれではなく、寺院や神社で厳かに時を告げ、或いは神楽として神前に奉納されるような類のものである。

この作品の題名についてはまたもう一つ別の源泉も存在し、作品の内容や方法論にも一定の影響を与えている。それは古代中国に始まると言われる自然哲学である「五行思想」である。万物が「木・火・土・金・水」という5つの元素からなり、それらが互いに影響を与えつつ変転・循環していく、というような考えであるが、5元素は特定の時間や方角、色、数などとも結びつくとされる。下の<図表 1>では「土」を中央に、他の4元素を東西南北の四方に置き、関係付けられる諸要素を示したものである。

<図表 1> 古代中国の五行思想



私の作品に織り込まれているのは無論、上の図では左方に位置する「金」とそこに関連付けられた諸要素である。

まず方角としての「西」、時間としての「秋」と「夕」は私の曲の題名「West, or Evening Song in Autumn」にそのまま反映されていることがすぐに見て取れるであろう。「秋」と「夕方」はそれぞれ1年と1日という単位の異なる2つの循環的な時間単位における、相似の一点（夏から冬へ、昼から夜へ、光と熱の世界から闇と寒さの世界へと向かう、その狭間に位置する一点）と捉えられ得る。同じように周期的な時間構造を基礎としている私の作品では、「1日」は8小節から成る「リズム周期」（後述）、「1年」は「リズム周期」16周分より成る「マクロ・リズム周期」（同）として象徴的に表されている。

次に元素としての「金（金属・鉱物）」は、金属製の管楽器（しかし発音機構において木管楽器に分類される）であるサクソフォンと、正に金属の鳴り響く音以外の何ものでもないゴングによって具現化されている。

また象徴的な数である4と9については以下の如く楽曲の構造に織り込まれている。4種の拍節（ $3/2$ ,  $3/4$ ,  $3/8$ ,  $3/16$ ）を織り交ぜて得られる「リズム周期」には $16 (=4^2)$ 個の音が含まれ、また前述のようにこのリズム周期 $16 (=4^2)$ 周分で1つの「マクロ・リズム周期」を形成する。楽曲全体は始めと終わりの数小節を除けばマクロ・リズム周期 $2 (= \sqrt{4})$ 周分に相当し、全体として4つの部分（冒頭～、練習番号 9～、同 17～、同 25～）に分かれる。また後述するようにサクソ・パートには4つの旋法が用いられている。1リズム周期の音価は合計すれば16分音符 $81 (=9^2)$ 個分であり、また前述のように楽曲は全面的に $3 (= \sqrt{9})$ 拍子によって書かれている。

## 2. 楽曲の基本リズム構造について

我々が現在標準的に使用している定量記譜法では、全音符が（その名の如く）2分音符2つに、2分音符は4分音符2つ、4分音符は8分音符2つ、8分音符は16分音符2つに分割される。分割の比は当然のことながら常に等分、1:1である。よって例えば4/4拍子の1小節には $2 \times 2 \times 2 \times 2 = 16$ 個の16分音符が含まれるが、それらは4つずつにグルーピングされ、強拍と弱拍の交替による4つの拍を構成している。（次ページ<譜例1>）

今度はこの音価の分割の比率を1:1ではなく2:1に変えてみよう。但し全音符を出発点に置き連符を用いて分割するのではなく、逆に最小の音価を16分音符に設定してそこから全体の音価、16分音符 $\times 81$ を引き出している。（次ページ<譜例2>）

<譜例1>に見られる4/4拍子の構造に準えて、<譜例2>においてもその全体を4拍子と見立てた時に、各拍に該当する箇所を譜表の下に示している。



一方このリズム周期を構成する個々の小節の側から見てみると、それらは拍の単位音符を異にする3拍子の連なりに他ならない。これを仮に、基準となる3拍子のテンポがその都度変化するものと考えれば、その比率はメトロノーム表示で1:2:2:4:2:4:4:8という値となり、直線的ではないもののリズム周期全体としては *accelerando* していく様相を示している。

### 3. 打楽器パートのリズム変容プロセスについて

以上に述べて来たような「リズム周期」は何よりもまず打楽器パートに用いられるが、しかし前ページ<譜例 2>に挙げたような原型では楽曲全体で3回（厳密に言えば2回）しか登場しない。冒頭に2度続けて原型で奏された後はすぐに次ページの<譜例 3>に示す厳密な変容のプロセスが始まり、「マクロ・リズム周期」を消化して17周目に原型が戻ってきた時（スコアの練習番号 **17**）には更に新たな変更（ここでは1音の付加）が加えられている。マクロ・リズム周期を更にもう1周して、つまりリズム周期としては33周目に原型が戻ってくるべき時（練習番号 **33**）にはリズムの省略の果てにもはやそれとは識別出来なくなっているのである。

2つ用いられるゴングのうち小さい=音域の高い方は各リズム周期の冒頭で計32回鳴らされるが、大きい=音域の低い方は1、9、17、25周目の頭で計4回鳴らされるのみである。つまり前者は各リズム周期を、後者はマクロ・リズム周期とその2分点（ここでは3/2以外の全ての小節内において原型と同じ2:1のリズムが回帰する）を区分し強調する。低音のゴングは故にリズム周期8周分より成るこの楽曲の4つの部分（練習番号 **1**~、同 **9**~、同 **17**~、同 **25**~、ここでは楽曲冒頭から **1**までと最後の **33**は除外してある）の始まりを高らかに告げているのである。

では<譜例 3>をもとにゴング以外の打楽器パートにおけるリズム周期の変容プロセスを検証してみよう。譜表の左端に1から16に至り再び1に戻る各周期の番号が示してある。楽曲冒頭部、フェード・インしてくる背景のドローンに続き(※)打楽器が導入されてからの8小節間はリズム周期原型の独立した提示であり、このプロセスには含まれていない。ゴングが鳴らされ始める練習番号 **1**からが<譜例 3>に示すプロセスの始まりとなる。

※ドゥラングルによるCD録音ではスコアと異なり、打楽器パートから楽曲を始めその後にドローンが導入される。これはCDの最初のトラックにこの曲が収められることを考慮しての音楽的な判断であった。

<譜例 3>

The image shows a musical score with 17 staves, labeled 'Période' on the left. The notation includes various rhythmic values and time signatures: 3/2, 3/4, 3/8, and 3/16. Dashed lines connect notes across the staves, illustrating the rhythmic relationships described in the text. The score is organized into measures, with time signatures changing from 3/2 to 3/4, 3/8, and 3/16. The notation includes various rhythmic values and time signatures: 3/2, 3/4, 3/8, and 3/16. Dashed lines connect notes across the staves, illustrating the rhythmic relationships described in the text.

各リズム周期において、小節の始めの音は常に1拍目に固定されていて不動であるのに対し、2番目の音は常に前後に移動して動的な状態に保たれる。原型である第1周期では2番目の音は各小節を2:1に分割する点、つまり3拍目に位置しているが、この地点より1周期毎に16分音符1個ずつ前方に移動し、小節を1:2に分割する点、つまり2拍目に達すると折り返して後方へと移動する。各周期の8小節目にあたる3/16では1拍目と2拍目の間隔は16分音符1個分しかないため、3周期には既に原型と同じ2:1の点(=2拍目)に戻ってくる。言い換えれば3/16ではリズム周期2周分がより大きな周期を成している。同様に各周期の4、6、7小節目にあたる3/8では2、3拍目の間隔は16分音符2個分であり、リズム周期4周分を大きな周期として5周期には元の地点に戻ってくる。各周期の2、3、5小節目にあたる3/4ではその間隔は16分音符4個分で、9周期には元の地点に戻り(大きな周期はリズム周期8周分)、最も大きな音価を有する各周期冒頭の3/2では16分音符8個分の間隔を往復し、17周期にしてようやく元の地点に戻ってくる。17周期にはこの3/2のみならずリズム周期内の全ての小節で元

の 2:1 のリズムが復帰する（故に譜例ではこの周は再び“1”と表記している）ため、それまでに要する時間、つまりリズム周期の 16 周分がこの変容プロセスの「マクロ・リズム周期 macro-période rythmique」を形成することになる。こうして 8 小節 / 16 分音符 81 個分=1 リズム周期、128 小節 / リズム周期 16 周分=1 マクロ・リズム周期という構図が完成する。

楽曲全体は、前述した曲頭の 8 小節の後にリズム周期を 32 周、マクロ・リズム周期を 2 周して三たび原型へと回帰するはずの地点（練習番号 33）に達した時にその輪を閉じて終わる。だが実際には以下に述べる別の変異プロセスが途中より加わってリズム周期内を浸食するために、マクロ・リズム周期の 2 周目においてはリズム周期の特徴は次第にあやふやなものとなっていき、故に最終的な回帰の印象は隠匿される。

次に、上に述べてきた第一のリズム変容プロセスに加えられるもう 1 つの変異の過程について説明したい。第一のプロセスが厳密で機械的なものであったのに対し、第二の変異過程は（音色変化のプロセス以外）その細部においてより即興的な側面をもつ。

<図表 2> 打楽器パートの変異プロセス

Périodes	2/3		3/4		3/4		3/8		3/4		3/8		3/8		3/16		note ajoutée	note enlevée	nombre total des notes
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16			
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●			16
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●			16
3	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●			16
4	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●			16
5	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●			16
6	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●			16
7	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●			16
8	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●			16
9	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●			16
10	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●			16
11	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●			16
12	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●			16
13	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+		17
14	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+		17
15	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+		17
16	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+		17
17	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+		18
18	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	17
19	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	17
20	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	17
21	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	17
22	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	17
23	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	17
24	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	17
25	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	15
26	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	13
27	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	11
28	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	9
29	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	7
30	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	+	-	5
31	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		-	3
32	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		-	1
33	///																		1

<Les signes>	
●	normal
●	ajouter une note
—	enlever une note
///	trémolo

<Les timbres>	
●	bord de grosse caisse japonaise (rim-shot)
●	tambour 1 (percussion en peau), aigu
●	tambour 2 (percussion en peau), médium
●	tambour 3 (percussion en peau), grave
●	grosse caisse japonaise

前ページ<図表 2>において各色は (2 つのゴング以外の) 使用打楽器の音色に対応している。音高の高い順に黒●は大太鼓 (和太鼓) の鉦 (またはリム・ショットや木鉦などで代用)、紫●は高音域の皮膜打楽器 (Bongos など)、水色●は中音域の皮膜打楽器 (Conga など)、オレンジ●は低音域の皮膜打楽器 (Bass tom など)、赤●は大太鼓 (和太鼓のこと、Double bass tom など) で代用可能) を示す。

リズム周期の 1~6 周目では各周期冒頭の音だけが最低音の大太鼓、それに続く音全てが最高音である鉦の音色によっていたのが、7 周目以降は周期を 2 分 (9 番目の音)、4 分 (5、13 番目の音)、8 分 (3、7、11、15 番目の音) する点に 3 つの皮膜打楽器の音色が高音から低音に向かって徐々に導入されていく様が見てとれるであろう。何れの音も始めは Bongos に、次にそれらのうち 5、9、13 番目の音のみが Conga に変えられ、最後に 9 番目の音のみが Bass tom へと変えられる。言わば打楽器の音色は、前述のようにリズム周期全体を 4 拍子に見立てた時の強拍、弱拍、拍の裏を (それぞれ弱拍、拍の裏、拍の裏の裏に対して) 次第に浮き立たせていく働きを持っている。この過程は図表に見られるように 17 周目において既に完成し、以降は音の付加や削除などにかかわらず一定に保たれていく。

13 周目以降は更に 3 つの即興的な変化がここに加えられるが、それは音の付加 (図表では ● で表示)、音の省略 (同 — で表示)、そして元々の音 (楽器の性質からして殆ど持続を伴わない打撃音である) からトレモロ (同 /// で表示) への変化である。

音の付加は 13 周目に始まり、始めは 1 周期あたり 1 音が付加されていたのが徐々にその数を増やし、24 周目の 5 音を境にまた減少へと転じて 30 周目を最後に終わっている。(図表の右から 3 列目) 付加される音は元になる音の音価を 2:1、1:2、1:1 の何れかで分割した点に置かれるが、> (accent) と sforzando が加味され耳を引きつける激しさを伴って奏される。音色的には、直前に奏される元の音と同じ楽器で奏されるため、音色が 1 音毎に交替するようになる 14 周目以降においては、音の付加がある場所では 1 つの音色が立て続けに 2 度続くのを例外的に耳にすることになる。

音の省略は 18 周目の 1 音削除に始まり、徐々にその数を増大させていく。26 周目以降は省略される度合に拍車がかかり、最終的に 32 周目では 15 個の音、つまりリズム

周期冒頭の1音以外の全ての音が省略されることとなる。(図表の右から2列目)

音の付加と削除は同時的に進行して1リズム周期全体の音の数のバランスをとりながら(図表右端の列)少しずつ元もとのリズム周期を変質させていく。そして25周目以降は音の省略が明らかに優勢になっていき、1リズム周期を4拍子と看做した時の各拍点に相当する1、5、9、13番目の音を残して他の場所は概ね発音されなくなっていく。最終的にはそれら4つの音も13(4拍子と看做した時の4拍目)、5(同2拍目)、9(同3拍目)番目の音という順に沈黙し、周期冒頭の大太鼓だけが残される。

最後にトレモロについてだが、これが使用されるのは21周目以降であり、打楽器パートの変異としては最後に登場するものである。トレモロが用いられるのはリズム周期の奇数番目の音においてのみであり(偶数番目の鈺の音色には用いられない)、常にdiminuendo効果を伴って奏される。既にみたように奇数番目の音は17周目以降一定の皮膜打楽器の音色によっているが、図表に示されているようにそれぞれが最終的に沈黙する直前の最後の打音時にはいずれもトレモロが用いられている。これはリズム周期冒頭の大太鼓も例外ではない。楽曲を通じて一度も途切れることなく周期的に打ち鳴らされて来た大太鼓に何らかの変更が加えられるのは、最後の33におけるトレモロへの変換のみである。

以上この楽曲の打楽器パートのリズム体系について述べてきたが、以後に説明するように本作品の殆どの部分においてサックス・パートと打楽器パートはポリ・メトリック(複拍節的)な関係に対置されている。つまり二者は殆ど常に異なる拍節に基づいて書かれているのである。しかしながらアンサンブルをより容易なものとするためにスコアは単一の拍節、打楽器のそれではなくサックスのそれに合わせて書かれている。よってこれまで見てきたような打楽器本来の8小節を周期とする拍節構造3/2, 3/4, 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/8, 3/16(様々なリズム変容プロセスにも拘らずこの構造上の枠組みは変化しない)は、スコアでは打楽器譜表の下部に以下のような方法で図示されている。



### 3. サックス・パートのリズム体系について

第2項でこの作品のリズム構造の根幹にあると述べた「リズム周期」だが、サックス・パートにおいて用いられるのはその外的な枠組みである3/2, 3/4, 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/8,

3/16 という拍節構造に過ぎない。ただし打楽器パートにおいては前述のようにこの拍節構造自体は変化しなかったのに対し、サクソ・パートでは置換と分割、統合などの方法によってこの枠組み自体が更新されていく。(ただし 8 小節を一区分とする構造は常に保たれる。)

第 1 段階としてまずは拍節置換の方法について、下の<図表 3>を用いて説明したい。1 リズム周期に相当する 8 小節が 1 つの段に書かれているが、段が進むに従い点線で結ばれた小節 (拍節) が互いに置き換えられて行く。(各小節内に書かれた音価は拍節の総音価を簡潔に表したもので、実際のサクソ・パートのリズムとは別物である。)

<図表 3> サクソ・パートの拍節置換

Période 1 : originel

Période 2 : diminution

Période 3 : alternatif

Période 4 : symétrique

Période 5 : rétrograde

Période 6 : augmentation

Période 7 : alternatif

Période 8 : symétrique

Période 9 (1) : originel

図表に示されているように拍節の置換は、各段においてシンメトリックな位置にある4, 5小節目、3, 6小節目、2, 7小節目、1, 8小節目を順に入れ替えていくというもので、このプロセスを2回経ると拍節の構造は元の順番に戻って来る。9段目には元の形に戻りまた同じ過程を繰り返すことが出来るので、打楽器のリズム変容プロセスに準えてこのリズム周期8周分をサクソ・パートの「マクロ・リズム周期」と捉えることもこの段階では可能であろう。リズム周期8周分(8×8=64小節)は既に何度か触れたようにこの楽曲の4つの部分(練習番号1~、9~、17~、25~、ここでも楽曲冒頭から1~までと最後の33は除外してある)に相当する。

また各段(周期)の特徴としては、原型である第1周目に対して第5周目はその逆行形、第2周目の縮小傾向に対して第6周目は拡大傾向、第3周目と第7周目はB(3/4)とC(3/8)の規則的な交替、第4周目と第8周目はA(3/2)とD(3/16)、B(3/4)とC(3/8)のシンメトリックな位置関係の強調、というようなことが挙げられよう。(ただし第1周と第5周のペアに限らず、ここに挙げた周期の組み合わせにおいて何れも後者は前者の逆行となっている。またAとD、BとCのシンメトリックな配置は実は全ての周期に共通する特徴である。)

こうして置換によって並び変えられたサクソ・パートの拍節を、打楽器の周期リズムと如何に組み合わせていくかが作業の第2段階となる。

<図表 4> 打楽器パートとサクソ・パートの拍節構造の重ね合わせ

<1st Part>									
Perc.	A	B	B	C	B	C	C	C	D
Sax. : 1°	→A	B	B	C	B	C	C	C	D
2°	D	→A	B	B	B	C	C	C	D
3°	C	D	→A	B	C	B	C	B	B
4°	B	B	D	→A	C	C	B	C	B
5°	C	B	B	A	→D	C	C	B	B
6°	C	B	B	B	A	→D	C	C	C
7°	B	C	B	C	B	A	→D	C	C
8°	B	B	C	B	C	C	A	→D	D

(Périodes)

<2nd Part>									
Perc.	A	B	B	C	B	C	C	C	D
Sax. : 9°	→A	B	B	C	B	C	C	C	D
10°	C	C	D	→A	B	B	B	B	C
11°	C	B	C	B	C	D	→A	B	B
12°	D	→A	C	C	B	C	B	B	B
13°	C	B	B	A	→D	C	C	B	B
14°	C	C	C	B	B	B	A	→D	D
15°	B	A	→D	C	B	C	B	C	C
16°	C	B	C	C	A	→D	B	B	B

(Périodes)

<3rd Part>									
Perc.	A	B	B	C	B	C	C	C	D
Sax. : 17°	→A	B	B	C	B	C	C	C	D
18°	B	C	C	C	D	→A	B	B	B
19°	C	D	→A	B	C	B	C	B	B
20°	C	C	B	C	B	B	D	→A	A
21°	C	B	B	A	→D	C	C	B	B
22°	A	→D	C	C	C	B	B	B	B
23°	B	C	B	C	B	A	→D	C	C
24°	C	C	A	→D	B	B	C	B	B

(Périodes)

<4th Part>										
Perc.	A	B	B	C	B	C	C	C	D	
Sax. : 25°	→A	B	B	C	B	C	C	C	D	
26°	B	B	B	C	C	C	D	→A	A	
27°	C	B	C	B	C	D	→A	B	B	
28°	B	C	B	B	D	→A	C	C	C	
29°	C	B	B	A	→D	C	C	B	B	
30°	B	B	A	→D	C	C	C	B	B	
31°	B	A	→D	C	B	C	B	C	C	
32°	A	→D	B	B	C	B	C	C	C	
(33°)	A									

(Périodes)

前ページの<図表 4>は、打楽器の周期リズムにサックス・パートがどのように重ね合わされているかを、曲の 4 つの部分毎に表したものである。<図表 3>で用いたのを受け継いで A は 3/2 拍子、B は 3/4 拍子、C は 3/8 拍子、D は 3/16 拍子を示している。

各表の最上段に水色で示されているのが打楽器の周期リズムの拍節構造で、既にみたように内部の様々なリズム変容プロセスにもかかわらずその拍節は A B B C B C C D という並び方、つまり 3/2, 3/4, 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/8, 3/16 という 8 小節構造を常に保っている。

これに対しサックス・パートは各表の始めの 1 列（第 1、第 9、第 17、及び第 25 周期）においては打楽器と同じ A B B C B C C D という並びになっている（つまり各部分の始めの 8 小節のみは両者が同じ拍節構造に基づいている）ものの、他の全ての列においては前述の置換システムによってその拍節構造は打楽器のそれとは異なるものとなり、両者の組み合わせ方もまた常に更新されていく。例えば楽曲の第 1 部、第 2 周期目をみれば両者の組み合わせは以下ようになる。（例えば 3/2 と 3/16 では音価が全く異なるため、ここで上下の関係は実際の時間構造におけるそれとは一致しない。）

Sax. : D(3/16), A(3/2), B(3/4), B(3/4), B(3/4), C(3/8), C(3/8), C(3/8)

Perc. : A(3/2), B(3/4), B(3/4), C(3/8), B(3/4), C(3/8), C(3/8), D(3/16)

この部分の両者の拍節は、スコア上ではサックス・パートの拍節に合わせて下の<譜例 4>の如く記譜されることになる。この譜例ではサックスの譜表には奏される旋律のリズムのみを記した。一方打楽器の譜表にはリズム周期の 2 周目のリズム（<譜例 3>の 2 段目）が記譜してある。

<譜例 4>

The image shows two systems of musical notation. The first system has two staves: Saxophone (Sax.) and Percussion (Perc.). The Saxophone staff has a melody with notes and rests. Above the staff, time signatures 3/16, 3/2, and 3/4 are indicated. The Percussion staff has a rhythmic pattern with stems and flags. Brackets below the Percussion staff indicate groupings of 3/2, 3/4, and 3/4. The second system also has two staves: Saxophone and Percussion. The Saxophone staff has a melody with notes and rests. Above the staff, a time signature of 3/8 is indicated. The Percussion staff has a rhythmic pattern with stems and flags. Brackets below the Percussion staff indicate groupings of 3/8, 3/4, 3/8, 3/8, and 3/16.

サクソと打楽器のポリ・メトリックな組み合わせ方の更新プロセスを検討するために、今一度<図表 3>と<図表 4>を見比べていただきたい。<図表 3>に示されたサクソ・パートの拍節置換による各段——ABBCBCCD, ABBBCCCD, ABCBCBCD...(中略)...DBBCBCCA——は、<図表 4>の左上第 1 部では順に 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 番目の小節から、右上第 2 部では 1, 4, 7, 2, 5, 8, 3, 6 番目の小節から、左下第 3 部では 1, 6, 3, 8, 5, 2, 7, 4 番目の小節から、右下第 4 部では 1, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2 番目の小節から始まるように置かれている。(図表では各々の開始点を → で表示) こうしてサクソの拍節構造はそれ自体では 8 種類しかないものの、打楽器の拍節 (ABBCBCCD) との組み合わせは常に更新されていくことになる。

実際のところは、以下に述べていくサクソ・パートの拍節の分割と統合プロセスによって、<図表 4>に示されたうち第 3 部と第 4 部についてはこの通りには進まない。それは打楽器パートにおいても、楽曲後半ではリズム周期内部で様々な変異、特に音の削除によって浸食が進むのと軌を一にしているかのようである。

では楽曲第 3 部における、サクソ・パートの拍節分割の実際を見てみたい。下の<図表 5>では各周期の上段に元々の拍節 (<図表 4>の第 3 部と同じもの) を、下段にそれらを分割して得られる実際の拍節を記してある。A (3/2) は 2 つの B (3/4) に、B は 2 つの C (3/8) へ、C は 2 つの D (3/16) へと適宜分割されつつ、最終的には 24 周目において 3/16 のみが連続する状態へと至る過程が見てとれよう。表の右には、その周期内における 4 種の拍節それぞれの数を記してある。

<図表 5> 楽曲第 3 部における拍節の分割プロセス

(Périodes)																			
17°	A			B		B		C	B		C	C	D						
	A			B		B		C	B		D	D	C	D	A×1	B×3	C×2	D×3	
18°	B		C	C	C	D	A				B		B						
	B		C	D	D	C	D	A			C	C	B		A×1	B×2	C×4	D×3	
19°	C	D	A				B		C	B		C	B						
	C	D	A				C	C	D	D	B		D	D	B	A×1	B×2	C×3	D×5
20°	C	C	B		C	B		B		D	A								
	C	D	D	B		D	D	B		C	C	D	B		B	B×4	C×3	D×5	
21°	C	B		B		A				D	C	C	B						
	D	D	B		C	C	B			D	C	D	D	C	C	B×3	C×5	D×5	
22°	A				D	C	C	C	B		B		B						
	B		B		D	C	D	D	D	D	C	C	C	C	D	D	D	B×2	C×5
23°	B		C	B		C	B		A				D	C					
	C	C	D	D	C	C	D	D	D	D	D	C	C	C	D	D	D	C×8	D×11
24°	C	C	A				D	B		B		C	B						
	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D

4 種の拍節を 4 つのテンポ感と看做せば、ここにはある種の accelerando 効果が存在するとも言えよう。実際音楽はこれに続く第 4 部冒頭に向けて明らかに活性化していく。

次にこれとは反対の、楽曲第4部後半における拍節の統合プロセスについて見てみよう。分割プロセスが部分全体に及んでいた第3部とは異なり、ここでは最後の3つの周期のみに統合プロセスは集中している。<図表6>では先ほどの<図表5>と同じ要領で各周期の上段に元々の拍節を、下段にそれらの統合で得られる実際の拍節を記している・

<図表6> 楽曲第4部後半における拍節の統合プロセス

(Périodes)

30°	B B A D <u>C C</u> C B B B A D <b>B</b> C B
31°	B A D <u>C B C</u> B C B A D <b>A</b> B C
32°	A D <u>B B C B C</u> C A D <b>A</b> <b>A</b> C
33°	A (B B C B C C D) A

ここでも4種の拍節を4つのテンポ感と看做せば、第3部とは反対に *ritardando* 効果が存在すると言えよう。ただしプロセスが 3/16 のみの連続へと収斂した第3部と比較すれば、この第4部では最後まで C (3/8) や D (3/16) が優勢になりつつある A (3/2) と共存しており、二極化を伴った“斑な”沈静化の過程と表現出来るかもしれない。この拍節構造上のプロセスに加え、練習番号 **26** 以降では徐々に *rubato* することがスコアには示されており、それはサクソと打楽器の双方においてリズム周期の輪郭を益々ぼかしていく方向に作用するであろう。

ここまでサクソ・パートにおける拍節の置換システムや、その打楽器パートの周期リズムとの組み合わせについて述べて来たが、ではそのような拍節構造の上に実際どのようなリズムをもって旋律が紡がれるのであろうか。打楽器パートにおいては小節毎に2つの音、よって1リズム周期(8小節)あたり16個の音が打音されるのが原則であった。サクソ・パートもこの原則を踏襲してはいるが、しかしそのリズムはここでは極めてシンプルものに限定されており、それは小節内の3つの拍点のうち2つが選ばれて発音されるというものである。つまり以下のうちの何れかとなる。(数字が拍、下線がリズムを示す。例えば a は 3/4 の場合 2分音符と 4分音符というリズムになる。下線が引かれていない c の1拍目は殆どの場合、前小節からタイで結ばれた音が持続している。)

- a: 1 2 3  
 b: 1 2 3  
 c: 1 2 3

とはいえ拍節には 3/2, 3/4, 3/8, 3/16 という 4 種類が常に混ぜ合わされて用いられているため、最大で全音符、最小で 16 分音符までの 5 つの音符（音価）とその組み合わせ（異なる音価の音符が時折タイで結合される）が用いられることになる。C のリズムのみは 3/16 拍子には用いられることはない。

13 ページ<譜例 4>において 3 種のリズム型使用の一例を確認出来るが、そこでは b, a, b, a, c, a, b, c という順番で用いられている。

a, b, c どのリズム型がどのような順番で何回用いられるかに特に決まりはなく、それは後述する音高の選択と相俟って、連綿と続くひとつの旋律を紡いでいく際の音楽的直感に委ねられている。

このようにサクソ・パートのリズムが非常にシンプルなものに保たれている理由は、2 つの楽器の間のポリ・メトリックな関係を単に作曲上のコンセプトに留めることなしに、作品聴取の場においても知覚可能で音楽的に有効なものとするためである。拍節構造自体は基本的に不変で安定している打楽器パートに比べ、拍節が不規則に混ぜ合わされるサクソ・パートに少しでも複雑なリズムを充てがうと、容易に 3 拍子の拍感は失われ、ポリ・メトリックは聴取不可能なものへと陥ってしまうだろう。という訳で私としてはこのパートには「どう聴いても 3 拍子そのもの」に聞こえるリズムを思い切って選択すべきだと思われたのである。

この基本的なリズム形へのいくつかの例外も作品中には存在する。例えば打楽器パートにも見られたような 1 音の付加（拍節の 2 拍分に相当する音価を、3 連符を用いて更に 2:1 に分割した点に置かれる）や、強いアクセントを伴った発音時の音価冒頭への短い休符の挿入などである。それらは旋律のリズムの過度の単純化を防ぐために時折用いられている。

この項を終える前に、楽曲第 4 部 (25 以降) における音符の休符の置き換えについて触れたいと思う。

<図表 7> 楽曲第 4 部における休符への置き換え

Périodes	Silences	Notes prononcées	Total
25°	0	16	16
26°	1	15	16
27°	2	14	16
28°	3	13	16
29°	5	11	16
30°	5	9	14
31°	6	6	12
32°	7	3	10

前ページ<図表 7>では、左から順に各周期と休符に置き換えられた数、実際に発音される残りの音の数、それらの和である元々の周期あたりの発音数（前述した拍節統合によって最後の3周はその数が減じている）が示されている。

このように拍節がより大きなものへと統合されるのに加え、実際に発音される音の数も刻々と減じていくことにより、音楽はその最後の瞬間に向かって益々静寂の度合いを強めてゆくのである。

#### 4. 作品の音高組織について

この楽曲では微分音程を多く含む4種類の旋法が音高組織として用いられている。旋法を用いた私の他の多くの作品とは異なり、この作品に用いられる旋法組織は微分音程を含むとはいえ一般的なオクターヴ旋法（同じ音程関係が全てのオクターヴで繰り返される）である。4種類の旋法は何れも“ほぼ等分な”音程の堆積と奇数個の音によっており、それぞれは楽曲に用いられている4種類の拍節と密接な対応関係をもつ。

##### <譜例 5>

Les quatre modes par des intervalles quasi-équidistants

intervalles : 1=1/4 ton

Mode a (appliqué à 3/16) mode de 11 notes (faux-chromatique)  
 Mode b (appliqué à 3/8) mode de 9 notes (Pelog)  
 Mode c (appliqué à 3/4) mode de 7 notes (faux-diatonique)  
 Mode d (appliqué à 3/2) mode de 5 notes (Slendro)

intervalles  
 Total (17 notes par octave)  
 nombres  
 ×4 ×3 ×2 ×1 ×2 ×1 ×2 ×1 ×2 ×1 ×2 ×4 ×2 ×1 ×1 ×2 ×1 ×1 ×2 ×4

1段目の Mode a は11音より成り、2/4音（半音）9つに3/4音2つを有している。「擬似的な半音階」とも称せるこの旋法は、3/16拍子で書かれた全ての小節に適用される。2段目の Mode b は9音より成り、2/4音（半音）3つに3/4音6つを有している。ガムランの「ペログ」にも似たこの旋法は、3/8拍子で書かれた全ての小節に適用される。



## 5. サックス・パートの旋律について

前項で述べて来たような音組織はしかしあくまで「旋法」であって、「音列」のようにそれ自体が規則となって時間的な構造化を推し進めていくという類のものではない。作曲家である私は、前述の旋法や拍節構造、リズムの類型に基づきつつも、音楽的直感を頼りにこの作品の途切れることのない「旋律」※を紡いでいった。

※ この作品には明らかに古典的、あるいは一般的な意味における「旋律」はあるが、しかし「主題」や「動機」といったような言葉で表されるような構成要素は存在しない。いくつかの特徴的な歌い回しの型は散見されるにせよ、それはひと続きの“無限旋律”であるとしか形容出来ない類のものといえる。

下の<譜例 7>は、先にあげた<譜例 6>と同じ冒頭部分のサックス・パートの旋律を、先ほど一旦取り除かれた様々な装飾を元に戻して完成された形にし、ゴング以外の打楽器パートと共に記したものである。2つの譜例を比較してみれば、リズムの類型と基本音高による骨格が、生命力に満ちた「歌」へと変容する様が見て取れるであろう。

### <譜例 7>

1 ♩ = 60  
Sax. (noted in C)  
Perc.

1

2

*f* *mp* *f* *mp*

sliss. 3 vib.Q

<譜例 7>に見られるように、この作品の旋律には多くの装飾的要素が存在する。言い方を変えれば、<譜例 6>のような「骨格音」に様々な装飾が加えられて初めて、この音楽の旋律は、旋律たり得ているのである。付加される装飾の種類としてはおよそ以下の様なものが挙げられる。

- (1) 骨格音の前後に置かれる装飾音
- (2) 骨格音の前後に置かれるグリッサンド
- (3) 様々な種類の強調された Vibrato
- (4) bisbigliando (一つの音高上でのカラー・トリル)
- (5) 骨格音に近い音高を含む重音への変化
- (6) 2つの骨格音間でのトレモロ
- (7) flatterzunge
- (8) 息音の付加
- (9) 楽器を奏しながらの近似の音高による歌声の付加

Lemoine の印刷譜ではこれら装飾的な要素のうち、(1) の装飾音や (2) のグリッサンドの始点や終点を示す音高については通常よりも小さな符頭の音符で示し、骨格を成す音高 (hauteur principale) とは区別出来るようになっている。

またこの楽曲のスコアにおいて強弱表現は最低限度しか記されておらず、その多くは演奏家の即興的な創意に委ねられている。

こうして紡がれる“無限旋律”は、音楽が進むにつれて少しずつその音域を拡げて活性化していくが、作品冒頭より第3部の終わりに至るまで一度も途切れることなく続いていく。それが初めてほんの一瞬中断されたように見えるのは、拍節構造の変化に大きな断絶が存在する第3部の終わりから第4部の始めにかけての間においてである。

<譜例 8>

The musical score for Example 8 consists of two systems. The first system is in 3/16 time and features a treble clef with a melody marked with dynamics *sf*, *sf*, *sf*, *simile*, *molto*, and *ff*. The bass clef accompaniment includes triplets and is marked with *sf*. The second system starts at measure 69 and includes a vibrato instruction (vib.) and a first vibrato instruction (vib. I). It features dynamics *molto*, *f*, *molto*, *ff*, and *f*. The bass clef accompaniment is marked with *f* and *mp*. The time signature changes from 3/16 to 3/4 and then to 2/4.

この地点をクライマックスとして旋律は徐々に沈静化し、やがて時折沈黙をさし挟むようになっていく。しかしその音域は実に楽曲の最後に至るまで拡大し続け、無限旋律は最終的に楽器の最高音域へと消えてゆくのである。

<譜例 9>

The musical score for Example 9 consists of two systems. The first system starts at measure 32 and features a treble clef with a melody marked with dynamics *p* and *p*. The bass clef accompaniment is marked with *f* and *mf*. The time signature changes from 3/2 to 3/16 and then to 3/2. The second system starts at measure 33 and includes a tempo marking of quarter note = 60. It features dynamics *pp* and *mf*. The time signature changes from 3/2 to 3/2 and then to 2/2.

(2012.9月)