

## 兼田敏の音楽語法 (1)

### — 《前奏曲「祝典」》と《バラードV》の比較から—

Technique of Bin Kaneda's musical language (1):  
From the comparison between Prelude "Celebration" and "Ballade V"

## 二 宮 毅

Tsuyoshi NINOMIYA

音楽教育講座

(平成22年9月30日受理)

### 1. はじめに

作曲家はしばしば必要に応じて、自作品においていくつかの異なる版を作ることがある。ブルックナーやマーラーは、再演の都度、作品の不備を補い改訂版とした。また、上演の条件に合わせて作品の編成を変更することもあれば、演奏家の求めに応じて、他の楽器による版を作成することもある。ピアノ作品などを、自身の手でオーケストラに編曲することは珍しくない。

こうしたことは、しかし、作曲家の誰しもが好んで行うこととは必ずしも限らない。当初の作曲時の精神状態を重んじて、一旦脱稿した作品には決して手を加えない作曲家もいる。あるいは作品のオリジナルにこだわり、他の編成に書き換えることを好まない作曲家もまた多い。

筆者が学生時代に師事する機会を得た2人の作曲家は、そうした意味において対照的であった。

1人は脱稿して何年も経た作品ですら、時に思い至れば幾度となく修正や改訂を施し、もう1人は、それくらいであるならば思い切って新作を書いたほうが良いと主張していた。吹奏楽の作曲家として知られる兼田敏(1935-2002)は、その後者である。創作時の高い集中力で作品を完成させた後に、誤記の修正を除いて、改めて作品に手を加える様子を見たことがなかった。改訂されるとすれば、せいぜい出版される段階で作品のタイトルを変更するくらいであるが、それとて幾たびもあったわけではない。

しかし、そうした兼田が、晩年の作品において、

ともすれば自作品の編曲とも考えられる創作を行ったことは、筆者にとって驚きであった。本稿では、兼田の《前奏曲「祝典」》(1998)と《バラードV》(1999)の作曲の背景を手掛かりとして、いささか特異なそれらの創作過程を考察するものである。

### 2. 兼田敏の創作活動と作風

兼田の作品は、そのほとんどが器楽のためのものである。合唱を含めた声楽のための作品を探しても、校歌や団体歌、あるいは編曲などを除いて、《合唱組曲「沖繩」》(1963:日本ビクター委嘱)、《金管バンド、和太鼓と合唱のための「ふるさとの歌」》(1990:千葉県長生郡一宮町委嘱)、《行進曲「響け翠を讃えて」》(1992:東四国国民体育大会委嘱)が見受けられる程度である。このことは、生前に交わした筆者との会話の中で、歌詞の持つ構成や言語の抑揚に音楽の発想を縛られることを好まない旨の発言があり、また兼田の音楽における楽曲構造は、そのまま作品のタイトルともなっている「パッサカリア」や「ヴァリエーション」など、極めて古典的な器楽様式に強いこだわりを持つことから、至極納得のゆくところである。

一般に兼田が「吹奏楽の作曲家」として語られる通り、全作品の3分の2強を占めるのは、吹奏楽のための作品である。

兼田は、東京藝術大学の学生であった1956年に第25回毎日音楽コンクール作曲部門室内楽部門で第2位を、また翌1957年の第26回同管弦楽部門では第1位を受賞し、その高い作曲技術により

中央の楽壇デビューを確かなものにしていた。このことから考えると、当時はまだアマチュアの音楽でしかなかった吹奏楽に創作意欲を傾けたのは、少々意外なことと言えよう。しかし事実、アメリカのハイスクールのために作曲された兼田の初期の吹奏楽作品である《日本民謡組曲「わらべ唄」》(1962)の構想が、すでに学生時代のものであったことから、それが意識的であったことが伺える。元来、和声法に強い関心を抱き、半音階を柔軟に取り入れた、不協和音の拡大された解決による独自の和声法を駆使する兼田の作曲スタイルが、当時の主流であった12音技法や前衛音楽に馴染まなかったことは容易に推察できる。そうした、半ば和声法を否定するかのような当時の作曲界から一線を画したところで創作活動を展開したことは、想像に難くない。同時に、学生時代から高い評価を得ていた音楽の構築性とオーケストレーションの技術を、和声法と併せて駆使できる分野としての吹奏楽に、大きな可能性を見いだしたものと考えられる。なぜなら、作曲におけるオーケストレーション上の技術的な困難は、オーケストラよりも吹奏楽にこそ、より顕著だからである。

こうした理由から、同世代の作曲家に比べると、弦楽器を主体とした編成のための作品も数少ない。しかしこの分野においても完成度の高い作品を遺していることは、第26回毎日音楽コンクール作曲部門管弦楽曲部門で第1位を受賞した作品が《オーケストラのための交響曲》(1955)であったことから、当然のことと言えよう。もっとも《小オーケストラのための「瀬戸のスケッチ3章」》(1965)と《管弦楽のための25のヴァリエーション》(1990)の、いわゆる標準型オーケストラのための作品と、児童合奏のために作曲された《弦楽オーケストラのためのディヴェルティメント》(1995)は、その作風が和声法を主体とした吹奏楽作品との共通性を見いだすことが容易なことから考えれば、この分野においてより個性的と言えるのは、明らかに無調性の音楽を意図している《弦楽オーケストラのためのシンフォニエッタ》(1989)と《前奏曲「祝典」》(1998)である。

兼田の作曲の師の中で、顕著にその影響を伺えるのは下総皖一(1898-1962)であると考えられる。もっともこの場合は、下総を通じてさらにその師であるヒンデミット(Paul Hindemith, 1895-1963)の影響が著しいと言うべきであろう。兼田の複調や無調的に展開する音楽作品において、しかしその最終和音が長3和音で響く書法に、そのことが端的に現れている。あるいは、ヒンデミッ

トの提唱した倍音と差音までを考慮した和声理論「拡大された調性」などは、そのまま兼田の和声法に通じている。

そしてもう1人、兼田が学生時代から傾倒した作曲家に、シェーンベルク(Arnold Schönberg, 1874-1951)が挙げられるのは、ヒンデミットからの強い影響を考へても不思議なことではない。和声法の探求は、対位法のそれと表裏を成す。もっとも、兼田が求めた書法は、無調性音楽を構築するための12音技法ではなく、対位法の近代的発展である音列作法であった。兼田は学生時代に、シェーンベルクの技法による弦楽4重奏の習作をいくつか作曲し習熟した。そして、以降の作品の多くに、異なる10音から11音で作られている主題を見ることができる。しかし兼田自身の発言によると、それは意図的に構築された無調的音列ではなく、拡大された和声法から発想した旋律が、結果的にそれだけの音を巡り成立しているのだという。

兼田がその作風に至った理由は、あるいはこの他に、永く吹奏楽界に携わっていたことも大きいであろう。日本の吹奏楽界が、スクール・バンドにより支えられていることを鑑みれば、演奏技術上の制約を、創作において考慮せざるを得ない。実際に、吹奏楽作品において無調的に書かれた作品は、《前奏曲「祝典」》を基にした《バラードV》を除いて、《ウィンド・オーケストラのためのファイヴ・イメージズ》(1988)を見受けるに留まる。しかし、管楽器がもっとも良く響く書法が3度声によるものであることから考えれば、吹奏楽が兼田の音楽的志向と極めて合致したものであったことは間違いない。そしてまたこのことは、数少ない兼田の無調的作品に、そうした制約とは無縁な、異なる音楽の姿を見出し得ることを示唆する。

### 3. 《前奏曲「祝典」》創作の背景

《前奏曲「祝典」》は、京都市立音楽高等学校(旧堀川高等学校音楽科、現京都堀川音楽高校)の創立50周年記念の委嘱作品として作曲された。1998年6月に完成し、1998年8月23日に、同校第25回オーケストラ定期演奏会の第2部「卒業生による祝祭オーケストラ・合唱」で世界初演された。指揮は同校卒業生である佐渡裕が務めた。祝祭オーケストラのメンバーは、音楽大学で教鞭をとる者や、日本各地のオーケストラで活動する者など、当時の音楽界の錚錚たる顔ぶれで、単発の企画オーケストラながら、実に申し分のない演奏を聴かせるものであった。

当日のプログラムは、冒頭に兼田作品、続いて

ヘンデルのオラトリオ《メサイア》抜粋、マーラーの交響曲第1番《巨人》〈花の章付〉であった。

《前奏曲「祝典」》は、極めて特異な楽器編成の作品で、2群の金管アンサンブルと弦楽オーケストラによる。この編成に至った理由は、当日のプログラム・ノートには記されていない。今となつては、その明確な理由を知る由もないのだが、当時、筆者が創作中の兼田を訪問し交わした会話からは、少なくともこの編成が委嘱した京都市立音楽高等学校の依頼ではなく、兼田の希望であったようだ。作曲の打合せの場においてオーケストラの編成を尋ねられた折に、兼田自ら「マーラーの交響曲から木管セクションを外して、金管セクションを2群にする」と提案したようである。この意図的な変則的編成の選択は、決して演奏会の企画上の都合ではない。初演した祝祭オーケストラのメンバーは全て卒業生、すなわち関係者であり、エキストラを含まない。つまり当日のプログラム中で最大の編成であるマーラーの作品以内の編成であれば、如何様な編成であってもすべてメンバーにより演奏がまかなえるのである。加えて、その多くが現在の音楽界において第一線で活躍し、演奏技術的に何ら問題もないことは既に述べたとおりである。吹奏楽界に深く関わる兼田は、多くの管楽器奏者と親交があり、この演奏会に出演した木管セクションにも知人は多く、音楽的に信頼のおけるメンバーが揃っていた。演奏会の企画上、あるいは運営上の都合によって金管楽器にこだわらざるを得なかった理由は、見当たらない。

兼田が、音楽上の影響を受けていると思われるヒンデミットの作品に《弦楽オーケストラと金管楽器のための演奏会用音楽 Op.50》があり、それを意識しているとも思われなくもないが、しかしそれも憶測の域を出ない。

あるいは、兼田は、京都市立音楽高等学校（当時の旧堀川高等学校音楽科）に作曲専攻生として入学する以前に、京都市立上京中学校吹奏楽部でコルネットを吹いていて、その演奏技術が当時の中学生において飛び抜けて優れていたと、半ば伝説化されて語られている。《前奏曲「祝典」》は冒頭、チェロとコントラバス、ヴィオラ、ヴァイオリンⅡ、ヴァイオリンⅠの順番でロングトーンが重ねられていき、その音はG-A-H-Cとなるのだが、生前、兼田はこれを移動ドのドレミファだとし、かつて自身が学生であったときに、音楽のドレミをここで学んだと語っている。学生ときに強い愛着を感じていたであろう金管楽器の、思い切った使用を試みたとの考えも聞かれるが、それ

もいささかロマンティックな想像に過ぎよう。

#### 4. 《前奏曲「祝典」》の楽曲構造

トランペット4本、ホルン4本、トロンボーン4本（1本はバス・トロンボーン）、チューバ1本を1つの金管アンサンブル・グループとした、2群の金管アンサンブル・グループと、各パートが2分割された弦楽オーケストラによる編成。金管アンサンブル・グループのセッティングに関しては、第1グループが右、第2グループが左と、スコアに指示されている。

構成は、緩—急—緩の3部分から成る。ただし、全180小節のうち、第1部分の緩徐部分は25小節、その再現部となる第3部分の緩徐部分は24小節と、比較的小規模である。また、中間のアレグロ部分の展開は、緩徐部分で提示された動機を用いながらも、変拍子の多用や対位法的書法の様式の違いなど、そのテクスチャが多分に異なる。従って、前後の緩徐部分を、それぞれ序奏、後奏と考えることが適当であろう。

弦楽オーケストラを主体として音楽が展開する中で、2群の金管アンサンブル・グループがアンティフォンを奏でることを、創作上の基本理念としている。しかし、その意図が作品全体を貫いているのではなく、金管アンサンブル・グループによるアンティフォンがより効果的に用いられているのは序奏と後奏部分である。作品の中核となるアレグロ部分において2群の金管アンサンブル・グループは、同時的、もしくはどちらかのグループに偏って扱われる傾向にあり、アンティフォンの効果は明確ではない。この意図は、音列の扱いにも顕著に表れている。アレグロ部分が12音技法的な無調で書かれているのに対して、序奏と後奏部分では、全音階を多用している。これは、金管セクションが長2度を主体とした明るく輝かしい響きとなるように意図されている。さらに序奏部分においては、弱音器の使用が細やかに指示されていて、左右の金管アンサンブル・グループが音色的に独立し、遠近感をともなう立体的な音響を構築するように書かれている。こうして、殊に作品の冒頭からアンティフォンを際立たせて、その特異な編成による音楽的特徴を提示しながらも、その後の音楽展開においてはアンティフォンの効果そのものを加減することで、楽曲構造をより明確なものにもしている。

この作品にみられるアンティフォンは、伝統的にカトリック教会などで行われている交唱、あるいは二重合唱のような独立性を、金管アンサンブル

ル・グループに持たせていないように感じられる。アカデミックな意味でのアンティフォンが呼び交わりの効果を期待するものとすれば、この作品においては、緻密にリレーションする綿密なアンサンブルという印象が強い。これは、呼び交わすアンティフォンと言うよりも、位相による動的なステレオ効果を狙った書法と言える。そう考えると、アレグロ部分ではテンポで、その前後ではアンサンブルのリレーションで音楽の疾走感を生み出していると考えられる。

もっとも、楽曲構成上の大きな設計としてのアンティフォンも見られなくはない。弦楽オーケストラを主体とするアレグロ部分の前半においては、第2金管アンサンブル・グループが多用されるが、弦楽が休止し、金管アンサンブル・グループのみで音楽が推移する59小節からは、管弦楽法の比重が第1金管アンサンブル・グループにはっきりと移行し、響きの広がり演出する。

演奏時間が約6分程度で、緩－急－緩という単純な構成の作品ながら、緻密に書き込まれたスコアは、演奏において高度な技術と集中力を要求されるあたりは、兼田が演奏者の力量を熟知して書いたものであることが、容易に想像される。

## 5. 《バラードV》創作の背景と楽曲構造

「第14回国民文化祭・ぎふ99」の委嘱作品として作曲された吹奏楽のための作品。1999年3月に完成し、1999年10月24日に国民文化祭「吹奏楽の祭典」で世界初演された。指揮は山下一史、演奏はこの演奏会のために結成された「ぎふ99ディレクターズバンド」による。

この作品は、《前奏曲「祝典」》の吹奏楽版とも言える内容で、基本的な音楽部分はすべて踏襲されていると言っても差支えはない。1998年の春から作曲を開始し、6月には既に大まかなスケッチが完成していることから、両作品は一時期並行して作曲が進められたことになる。

もっとも、《前奏曲「祝典」》を単にオーケストレーションし直しただけには、この作品は留まっていない。移調楽器を主体とした吹奏楽の編成に配慮し、作品全体を長2度下げたことは別として、単純に小節数を比較しても、180小節の《前奏曲「祝典」》から《バラードV》では324小節と、大幅に書き加えがなされている。それに伴い演奏時間も4分ほど長い10分程度となっている。

最も大きく書き加えられたのは、アレグロ部分を分割する形で挿入された中緩部分で、その結果、楽曲構成は緩－急－中緩－急－緩となった。この

部分は、変拍子と無調性で疾走する急部分に対比をなし、調性感のある平易な旋律と和声により書かれている。譜面もシンプルなもので、演奏技術的にも平易であるこの中緩部分は、その他の部分とを総観すると、ずいぶん異質な印象を覚えるのだが、これが実に121小節にも及び、構成上の主要部分を形成している。

その他に挿入されたものとしては、17小節からのカデンツァ風な部分のモチーフを発展させた22小節目からの16小節、48小節から52小節を2度上に移調しオーケストレーションを変えて挿入した5小節分などが挙げられる。しかしこれらは、中緩部分が挿入されたことによる、楽曲構成のバランスの補整といった印象が強い。

また、《前奏曲「祝典」》から最も大きく変更された点に、アンティフォンの放棄が挙げられよう。《前奏曲「祝典」》では、グループ間において綿密なリレーションが設定されていたパッセージも、《バラードV》においては、同一声部で平板に奏するのみの処理が多く見られる。また、同じ和音ながらステレオ効果を狙ってグループ間で拍をずらして演奏する部分も、《バラードV》では、同一声部の単純なリズムの刻み直しに留まっている。《前奏曲「祝典」》が、それを創作の基本理念にせんがために特殊な編成を取ったことからすると、この変更は極めて大きく重大なものと言える。

## 6. 《バラードV》は編曲作品か

異なる編成による新しい版を起こす場合、それが原曲よりも小さい編成ならばいくつかの創作上のアイデアの放棄もやむを得ない。しかし、声部の数が格段に増えるとなれば、オーケストレーションの仕方により、如何様にも原曲のアイデアを維持できるであろう。兼田ほど卓越したオーケストレーションの技術の持ち主ならば、《前奏曲「祝典」》でのアンティフォンを吹奏楽の編成に移行することも、恐らくは可能であったはずである。そうであるにも関わらず、あっさりそれを放棄しているということは、《バラードV》のスケッチを書き起こす当初から、創作の意図は別であったと考えることは、不自然なことではない。

兼田は一連の《バラード》を、吹奏楽のために書き続けていた。そのタイトルのままに、作品はいずれもドラマティックな内容を持っており、兼田がシリーズ化して書き続けたこだわりのある楽曲様式であった。そう考えると、《前奏曲「祝典」》の音楽的諸要素、殊にアンティフォンを放棄するほど大胆に変更して書き起こされた《バラードV》

が、それでもなおその内容に《バラード》シリーズとしてのドラマ性を持っていると判断されたことは間違いない。それは、作品全体の3分の1強を占める長大かつ平易な中緩部分を挿入してもなお均衡を破ることなく成立しており、あるいはそのことで、音楽に大きな減り張りを与えたとも言えよう。

《前奏曲「祝典」》の、殊にアレグロ部分が、12音技法を意識しながら音が選ばれていることは、第1ヴァイオリンの提示する音列や、66小節目から低音域に提示される主題で明らかである。そうした無調性で音が連続する音楽の演奏は、プロの演奏家にとっても、決して容易なことではない。加えて、金管アンサンブル・グループによる、緻密なリレーションで構成されたアンティフォンを、オーケストレーションを変えて吹奏楽に持ち込んだ場合、演奏が企画バンドである「ぎふ99ディレクターズバンド」である以上、どこまで可能性があるかを兼田が推し量ったであろうことは、想像に難くない。そもそも各楽器の奏法に精通していた兼田の作品は、いずれも演奏において高度な技術を要する。その大半がアマチュアからなる吹奏楽界において兼田の作品は、演奏における技術的な問題を克服できれば、音楽的な完成に大いに近付くとも言われるほどである。その吹奏楽界において、教育活動にも力を入れていた兼田が常に重んじたのは、演奏技術の向上ではなく「音楽をずるハート」であった。演奏が音楽から乖離することも、また作品が演奏者から乖離することも、その教育的姿勢において厳しく咎めていた。《バラードV》は、単純な構成であり、また平易な中緩部分を長大に持ちながらも、逆にその音楽の変化の大きさを受け止め表現する演奏者にとって、兼田自身が作品解説で記しているとおりの「相当な馬力と強靱な精神を必要と」する作品なのである。そう考えると、《前奏曲「祝典」》においても、兼田が描いた音楽的に真に目指すものとは、その特異な編成から生まれる華麗なアンティフォンそのものではなく、《バラードV》同様に、プロの演奏家による「相当な馬力と強靱な精神を必要と」する緊迫した音楽の表出であったのではないか。

更に《前奏曲「祝典」》から《バラードV》への創作過程について考慮すべきは、兼田の創作方法そのものであろう。兼田は、大編成による作品を作曲するときは、必ず最初に数段の五線譜、いわゆるコンデンス・スコアから書くタイプの作曲家である。音楽の根塊を完成させた後に、必要な楽器編成のためにオーケストレーションを施して

いく手法を採っていた。殊にオーケストレーションの前までの作業において作曲の大半の労を費やし、非常に早い時期からコンピュータのソフトウェアによるデモ音源を用いて、和声や声部処理などによる音楽の流れ、あるいは楽曲構成などを細やかに確認しながら、音楽そのものの完成度を高めていた。兼田自身の話しによれば、そこまでの作曲が完了すれば、その後のオーケストレーションは「ラジオでも落語でも聴きながら進められる」ことであった。このことは、いささかの誇張があるにしても、兼田の作曲方法を知る上で極めて重要である。兼田の創作は、コンデンス・スコアの完成においてその大部分を完了しており、極論すれば、そこにオーケストレーションという異なる音楽的処理を施していると考えられる。最終的に完成した作品は、その根底にある音楽の本質の、ある編成によるひとつの表出であり、ともすればそれは、異なる編成においても、オーケストレーションという音楽的処理により、同じ音楽の本質でありながらも異なった姿として表出するものである。兼田にとってのオーケストレーションは、自身の創作した音楽の根塊の、編曲のような作業であった。兼田のオーケストレーションの手順は明快で、第1段階でコンデンス・スコアの全てを主要となる楽器に書き入れた後に、それを邪魔しない程度に他の楽器を重ねていく。それは、団体の都合で楽器編成そのものが不安定に変化するアマチュアによる吹奏楽界に作品を発表し続けてきた兼田の、経験が培った手法なのである。

兼田にとって、アンティフォンと緻密なリレーションにより表出したある音楽の姿が《前奏曲「祝典」》であり、それらを必要とせずに吹奏楽として表出したものが《バラードV》であるとすれば、その根底にある音楽はあくまで同一であり、一方が他方の編曲作品であるという関係ではなく、いわば根塊としてある音楽の、再作曲と言えるものではないか。

もっとも、両作品においては中緩部分の存在の有無が大きな違いとしてあり、それが削除されて《前奏曲「祝典」》となったのか、加筆して《バラードV》を構成したのかは、2作品の関係を推し量る上で問題として小さくない。このことについては、《バラードV》の作曲を終えた頃の兼田自身が、筆者に中緩部分を加筆した旨を語ることから、あるいは作曲の過程として《バラードV》のスケッチを《前奏曲「祝典」》の完成後に行っていることから、あくまでも《前奏曲「祝典」》とは異なる在り方としての《バラードV》

の創作において必要に応じて追加されたものであり、そうした意味においては《バラードV》には《前奏曲「祝典」》への強い意識が反映されているとも言えよう。

## 7. おわりに

特殊な編成の作品や、特定の企画のために書かれた音楽などは、よほど関心が高まらない限り、それが楽譜出版や録音により世に広まることはない。そうした作品は、資料も記録も少なく、いずれは時間の経過と共に忘れられていくしかない。兼田の作品のうち、吹奏楽や管楽アンサンブルなどは、関係の方面に人気が高いため、将来的にも残っていくであろうが、その他の特殊な作品などは、いかにユニークな内容を持つものであったとしても、今後、新たに世に広められることは期待できないであろう。事実、《前奏曲「祝典」》は未出版であり、また《バラードV》はレンタル譜であるため、いずれも容易に閲覧することはできない。

兼田はその人柄のために、生前は常に周囲に多くの人が集っていた。そして、そこでは様々な会話が交わされ、兼田の音楽の本質に関わる話もまた、交わされていた。本稿の執筆は、そうした情報を集積しておきたかったことが、そもそもの動機である。

吹奏楽に関する作品研究や作曲家研究は、他の分野に比べると、まだ立ち後れているのが現状であり、優れた研究がなされるには、しばらくの時間を待つ必要があるだろう。しかし願わくは、その手段を選ばず、記憶が風化される前に見聞きしてきた情報をそこここに記し、それがいずれ本格的になされていく研究の一助となることを期待したい。あるいは、吹奏楽の作曲界とその他の作曲界がある種断絶されているかのような現状が、分野を隔てぬ1人の作曲家の視点をたどることで、いくらか歩み寄りがなされれば良いとも思う。兼田の音楽語法について、今後も吹奏楽とは異なる側面から考察を続け、それが還って、いまだ人気を誇る兼田の吹奏楽作品の理解の助けとなることを切に願うものである。

## 参考文献

- ・『PIPERS』2002年7月号、(株)杉原書店
- ・『Band Journal』2002年7月号、音楽之友社
- ・CD『兼田敏作品集』解説、(株)東芝EMI、1996年
- ・CD『兼田敏作品集「嗚呼！」』解説、(株)ブレー

ン、2000年

- ・京都市立音楽高等学校第25回オーケストラ定期演奏会プログラム、京都市立音楽高等学校、1998年
- ・楽譜《前奏曲「祝典」》自筆譜複写、1998年
- ・楽譜《バラードV》レンタル譜、(株)ブレーン、1999年