

令和5年度 学位請求論文

三善晃の記譜法

—器楽作品における特殊な記譜法と演奏解釈を中心に—

日本大学大学院芸術学研究科

博士後期課程芸術専攻

宮 下 玲 衣

目次

凡例	3
序論	4
第一章 人物史、三善晃研究の現状	
第一節 三善晃の経歴	7
第二節 作品研究の現状	
第一項 先行研究	9
第二項 作品目録の問題点	10
第二章 特殊な記譜	
第一節 楽譜の現状	13
第二節 特殊な記譜の一覧	14
第三節 特殊な記譜の使用時期	19
第四節 「室内楽'70」	
第一項 結成の経緯とその活動	21
第二項 「室内楽'70」と関わりのある作品	25
第五節 「室内楽'70」が携わった作品にみられる試行錯誤の形跡	28
第三章 創作年代区分の再検証	31
第四章 特殊な記譜の細部の考察	
第一節 独奏ヴァイオリンのための《鏡》（1981）	
第一項 作品の概要	34
第二項 作品の成立、献呈、初演	34
第三項 曲目解説	35
第四項 受容	36
第五項 構成および特徴	36
第六項 《鏡》における問題点	37
第七項 自筆譜と出版譜の比較	39
第八項 《鏡》における装飾的音群とその記譜	42
第九項 演奏比較	46
第十項 作曲者による出版譜の修正	51

第二節	合唱作品にみられる記譜（装飾的音群）	
—	《繩文土偶》（1985）、《虹とリンゴ》（2003）	52
第三節	ブレス記号の記譜—《変化嘆詠》（1975）	54
第五章	三善晃と深い交流のあった音楽家の見解	
第一節	調査の動機、インタビュー各対象者と作曲家との交流	56
第二節	作曲家及び演奏家へのインタビューとその回答	57
第一項	生田美子（2020年8月8日）	59
第二項	辰巳明子（2021年6月24日）	63
第三項	石島正博（2022年6月22日）	67
第四項	新垣 隆（2022年6月29日）	70
第五項	鈴木輝昭（2022年11月30日）	75
第六項	中川俊郎（2023年5月28日）	86
第三節	回答を通して判明したこと	95
第六章	楽譜出版の状況と新たな取り組み	
第一節	出版関係者の回答	100
第一項	門田たま子（2023年5月31日）	100
第二項	片桐文子（2023年8月29日）	103
第二節	出版社の新たな取り組み	105
第三節	回答を通して判明したこと	106
結論		108
謝辞		111
参考文献		112

凡例

- ・「三善晃」の表記は三善晃、三善 晃、三善 晃の三種類ある。
本論文では出典元の表記に従っている。
- ・本論文の章や節のタイトルではフルネームの「三善晃」、文中では苗字のみの「三善」とする。
- ・他の人名表記は初出の場合はフルネームとする。その後は混乱をきたさない限り苗字のみとする。
- ・本文における「現時点」は2023年10月10日時点とする。
- ・「記譜法」と「記譜」の使い分けは一般的には曖昧である。本論文では「記譜法」は何かしらの体系化されたもの、「記譜」はそれ以外のものとしている。
- ・「ノーテーション (Notation)」という言葉は「記譜と奏法の説明」を指す場合と「記譜」を指す場合がある。必要に応じて括弧記号 () を用いて補足説明を加えている。
- ・第五章、第六章のインタビューの章における括弧記号 () は筆者が補った言葉である。
- ・インタビューの回答は意味の変わらない範囲で文語調に変更して記している。最終的にそれをそれぞれの人に読んでもらい承認を得ている。
- ・譜例は特に作曲家名が記してなければ三善作品である。三善以外の作曲家の作品を譜例と用いる場合のみ、譜例に作曲家名を添えた。
- ・敬称は省略する。ただし、インタビューの部分で回答者の希望で一部敬称を用いている箇所がある。

序論

西洋音楽における記譜法は、長い歴史の中で変化してきた。20世紀後半になると現代音楽の作曲家たちは、作曲家自身が独自に考案した記譜法を自身の作品に取り入れるようになった。新しい記譜法の一部は多くの作曲家や演奏家に支持され広く定着してきたが、作曲家独自のものに留まり、広がりを見せなかったものも多くある。独自の記譜法を開拓した作曲家は世界中にいる。日本の作曲家、三善晃（1933-2013）もその一人である。現在三善は歌曲や合唱作品でより広く知られるが、比較的オーソドックスなスタイルで書かれたこれらの編成の作品では独自の記号はあまり使用されていない¹。しかし器楽の作品では中期以降から現代的な記譜がかなり使用されている。三善の記譜法に関する記述は三善の音楽の研究者であった音楽学者の檜崎洋子（1953-2020）が論文で一行触れているのみである²。三善と同世代の作曲家である武満徹（1930-1996）の記譜法に関する論文に菅野将典の『武満徹作品における記譜の諸相とその演奏解釈』³があるが、当該論文では一つ一つの記号と演奏に関する内容は記述されず、音楽の流れと記譜の関係が論じられている。

1970年代以降の三善の器楽作品の出版譜には、特殊な記譜や奏法に関する説明（以下「記譜と奏法の説明」とする）が記載されているものとされていないものがある。また未出版作品の楽譜にも「記譜と奏法の説明」があるものとないものがある。奏者が「記譜と奏法の説明」が記載されていない楽譜に接した際には、どのように演奏・解釈するのかわからないなどといった混乱が生じ得る。解決策として、既存の録音物を参考にすることが考えられるがその録音物が、三善と接点のあった関係者によるものかどうかはわかりにくく、仮に接点があったとしても三善の意図がどれだけ正確に反映しているかは不明である。この繰り返しを重ねると、後世に伝わる演奏が作曲家自身の考えたものから乖離したものとなっていく可能性がある。

筆者はかつて独奏ヴァイオリンのための《鏡》（1981）の演奏準備をしていたが、当該作品の出版譜（音楽之友社）には「記譜と奏法の説明」が記載されていなかった。他の作品の出版譜に記載されている「記譜と奏法の説明」を収集したところ、三善の独自の記譜に関する説明の文章が統一されていないことが明らかになった。様々に異なる表現の言い回しで書かれているため、類似するほかの独自の記譜との違いを理解するのが難しく、混乱が生じた。三善作品における独自の記譜は問題点を抱えていることが明確になった。

三善の作品は彼と深い音楽的な接点のあった演奏家の間では、習慣的に演奏されてきた

¹ 一部の声の作品（声楽曲と合唱曲）の楽譜にも特殊な記譜が見受けられる。しかしその数は全体の半分にも満たない。

² 檜崎洋子 2006-2007 『三善 晃の作曲様式——器楽作品と声楽作品の相互流入による様式形成とその意義——』4頁。

³ 菅野将典『武満徹作品における記譜の諸相とその演奏解釈』 東京藝術大学、博士論文、2010年。

可能性が考えられる。そのような演奏家の間では三善本人が出版譜や自筆譜に「記譜と奏法の説明」を記載する必要がなかった可能性もある。しかし三善と接点のあった演奏家が三善作品の演奏について情報を発信し続けることには限界がある。また三善と音楽的な接点のなかった演奏家が演奏法に疑問を持った場合に、接点のあった演奏家とコンタクトを取り尋ねることに限界がある。最終的に自分で解釈し対処する段階で三善が意図しなかった解釈をする可能性は大いに考えられる。またその誤った解釈が後世に続いていくということも起こりうる。

本研究は今後三善作品に向き合う人々の楽曲理解の一助となるよう、あちこちに点在し、しばしば不統一でもある三善の特殊な記譜についての情報を整理する。また、三善がどのような考えに基づき、それらを用いて何を目指したのか、さらには特殊な記譜の演奏法を介して三善の音楽の本質に迫ることを目的とする。

本論文の執筆にあたり大きく分けて三つの調査を行った。三善の出版譜及び三善が執筆した書籍や文章の調査、自筆譜の調査、三善と音楽的な交流の深かった音楽家や出版社の元編集者へのインタビューの実施である。出版譜、三善が執筆した書籍や文章の収集は、国立国会図書館、日本大学芸術学部図書館、桐朋学園大学附属図書館、東京文化会館音楽資料室にて行った。自筆譜の調査は桐朋学園大学附属図書館、明治学院大学図書館附属日本近代音楽館にて行った。一部の作品においては調査の過程で協力をお願いした作曲家、演奏家から資料を入手した。また一部の未出版作品の楽譜は三善由紀子（三善晃夫人）の協力のもと調査を行った。2020年8月から2023年8月にかけて三善と音楽的な交流の深かった作曲家と演奏家、また楽譜出版社の元編集者の計8名（生田美子、辰巳明子、石島正博、新垣隆、鈴木輝昭、中川俊郎、門田たま子、片桐文子）へインタビューを実施した。

本論文では第一章で人物史と作曲家としての自己形成の側面から三善についての情報を整理する。さらに先行研究や作品目録の現状などといった現段階における三善研究の大まかな研究の進行状況についても論じる。

第二章では特殊な記譜について述べる。三善作品の楽譜の在り方を図式化して情報を整理した後、三善が用いた特殊な記譜を一覧にして分類する。特殊な記譜の一部の記譜を名称がないため筆者は装飾的音群と名付けた。第四章において作品における装飾的音群について詳細に論じる。明治学院大学図書館附属日本近代音楽館における自筆譜の調査では、今まで明らかにされていなかった特殊な記譜の使用時期が特定できた。また三善独自の記譜を編み出すにあたり試行錯誤の形跡のみえる、演奏グループ「室内楽'70」に献呈・初演された作品について論じる。

第三章では本研究を通して明らかになった事実を踏まえて、先行研究における作品の創作年代区分の妥当性を再検証する。檜崎洋子、石島正博の提案する創作年代区分に加えて新たな見解を論じる。

第四章では第二章での成果をふまえて実際の楽曲を用いて論じる。対象とするのは無伴

奏ヴァイオリンのための《鏡》(1981)である。また一部の合唱作品の出版譜にみられる装飾的音群の記譜について論じる。

第五章は三善と音楽的な交流の深かった作曲家及び演奏家へのインタビューで得られた情報と調査結果を考察する。本章では生田、辰巳、石島、新垣、鈴木、中川の調査結果を取り上げる。調査では記譜の話のほか、三善の指導者としての考え、レッスンの様子の証言が得られた。それが特殊な記譜の問題へ繋がっている側面として捉えられる結果となった。

第六章は過去の楽譜出版の状況や現在行われている新たな取り組みについて述べる。楽譜出版社の元編集者の門田、片桐の調査結果を取り上げる。特殊な記譜の問題には楽譜の版刻技術が大きく関わっている。とりわけ浄書の仕方が時代の流れとともに変化した。楽譜を出版する現場における特殊な記譜をめぐる困難や問題を論じる。

本研究を通じて、不明瞭さを内包する三善の特殊な記譜について妥当性の高い解釈のいくつかの選択肢を提示し、それらによって三善の音楽の本質に迫ることは十分に可能だと考える。

第一章 人物史、三善晃研究の現状

第一節 三善晃の経歴

三善晃は1933年1月10日に東京で生まれた。幼い頃より自由学園（東京・東久留米市）にてピアノ、ソルフェージュ、作曲を学ぶ。小学生頃より平井康三郎（1910-2002）に作曲とヴァイオリンを師事する。後に池内友次郎（1906-1991）に作曲を師事する。その後、東京大学に入学して文学部仏文科で学び、第22回日本音楽コンクール作曲部門において第1位を受賞する。在学中に日本に長期滞在したレイモン・ガロワ＝モンブラン（Raymond Gallois-Montbrun, 1918-1994）と出会い、1955年から1957年まで彼に帯同する形でフランス政府給費留学生としてパリ国立高等音楽院へ留学する。留学中はガロワ＝モンブランの他にアンリ・シャラン（Henri Challan, 1910-1977）の下で和声法を学ぶ。フランスからの帰国後、東京大学に復学し同大学を卒業する。卒業後は東京藝術大学や桐朋学園大学などで後進の育成にも力を注ぐ。桐朋学園大学では1974年から1995年の21年間学長を務め、在任期間は現在のところ、これまでの歴代の学長の中で最長である。この他に日本現代音楽協会委員長、東京文化会館館長を務める。2013年10月4日に逝去した。

三善が影響を受けた作曲家としてイーゴリ・ストラヴィンスキー（Igor Stravinsky, 1882-1971）、アルノルト・シェーンベルク（Arnold Schönberg, 1874-1951）、バルトーク・ベーラ（Bartók Béla, 1881-1945）、セルゲイ・プロコフィエフ（Sergei Prokofiev, 1891-1953）⁴、アルバン・ベルク（Alban Berg, 1885-1935）、オリヴィエ・メシアン（Olivier Messiaen, 1908-1992）、モーリス・ラヴェル（Maurice Ravel, 1875-1937）、アンリ・デュティユー（Henri Dutilleul, 1916-2013）⁵が挙げられる。デュティユーについては音楽学者の檜崎洋子（1953-2020）の書籍において「私淑していた」という表現がなされている。三善の元生徒である生田美子の『三善晃の協奏的作品：動機の変容と和声』の付録「三善晃氏と筆者との対話」⁶において三善は、ほかにガブリエル・フォーレ（Gabriel Fauré, 1845-1924）の名前も挙げている。

三善は、音楽大学といった成年者向けの音楽教育機関だけでなく、子どもの音楽教育にも

⁴ 以上の4人の作曲家は、2006年1月の新交響楽団の演奏会パンフレットに記載されている三善と指揮者の小松一彦（1947-2013）の対談「三善 晃「交響三章」— 日本人としてのロマン主義の探求」において三善が挙げている。新交響楽団公式ウェブサイト HP。2021年8月29日閲覧。

<http://www.shinkyō.com/concerts/p192-1.html>

⁵ 以上の4人の作曲家は、三善の高弟の一人である作曲家の石島正博（1960-）が「三善晃先生の「オマージュ」シリーズ—第2回日本近代音楽館レクチャーコンサート抄録—」において挙げている。

⁶ 生田美子『三善晃の協奏的作品：動機の変容と和声』 桐朋学園大学音楽学部、卒業論文、1993年。付録「三善晃氏と筆者との対話」51頁より三善の発言である。「結果的に振り返ってみると、例えば、デュティユーとか、昔だと、フォーレとかプロコフィエフとかストラヴィンスキーとかの語法が投影している、時には、色濃く、時には間接的に、ということは随所に僕自身見ます」

力を注いでいた。詩人の宗左近（1919-2006）を始めとする多くの詩人と行った数々の学校校歌の創作、小・中学校の音楽の教科書の編集、教育に関する書籍の出版⁷、子どもを対象としたピアノ・メソード⁸の作成・出版などがその例である。また、彼は音楽のみならず他分野において芸術に携わる者同士の交流を深め、後に対談集を出版する⁹。これらの活動から三善は、音楽の創作のみならず、学校教育や芸術などといった事柄も含めて長年絶えず探求や思考を繰り返し、さらなる高みを目指したと言える。

初期の三善の作品は、伝統的なクラシック音楽の流れを汲むものが多い。フランス留学での経験から、海外の文化に慣れ親しみその中で生まれ育った外国人作曲家の作る西洋のクラシック音楽と、その文化の中で生まれ育っていない日本人作曲家の作る西洋のクラシック音楽は同じものになることができないと考えるようになった。音楽学者の船山隆（1941-）の「三善晃論」では留学後の演奏会のプログラムに三善が次のように語っていると記述している¹⁰。

日本人がソナタを書く、大丈夫かね、解つて居るのかな、と僕は何度も欧州の人たちに言はれた。ソナタのエスプリは、と僕はその都度応へた。私にだつて解ります……。エスプリといふ言葉は少々ずるい。一羽の獲物を射ち落とす散弾の幕みたいだ。それを精神と言ひ換へても同じことかもしれないが、ともかく僕は間違つてゐた。

ソナタに精神なんかありはしない。あるのは形式だけだ。そして形式は精神の形をしてゐる。精神はそれを、アプリオリに承認してゐる。

芸術の形式と、それを完成した人間たちの間には、そのやうな自明な関係がある。僕には、オトギ話の中の魔女すら、魂の形をしているやうに思はれる。

意識が働き出すのは、このやうな事情の後のことだから、そんな事情を持たない僕が、古今東西の総ゆるソナタを解剖してソナタの仕掛けをのみこんだとしても、僕の精神は依然、止木のない、不安な風来坊でいつづけるだらう。

留学から帰国した三善は、日本の文化に慣れ親しみその中で生まれ育った日本人作曲家の自分に創ることのできる音楽を追求していく。今までの伝統的なクラシック音楽にある楽曲形式からの脱却などからその試行錯誤は始まった。西洋の記譜を参考にしつつも、その中で日本らしい表現を追求し、次第に三善らしい音楽の表現を確立していった。自ら反戦三部

⁷ 佐伯胖、藤田英典、佐藤学（編）『表現者として育つ [シリーズ「学びと文化」5]』 東京大学出版会、1995年。

⁸ カワイ出版より出版されている三善晃『Miyoshi ピアノ・メソード』（全12巻）、『こどものためのピアノ曲集「音の森」』などが例として挙げられる。

⁹ 三善 晃『対話十二章 現代の芸術視座を求めて』 東京：音楽之友社、1989年。

¹⁰ 船山 隆「三善 晃 論」、『季刊芸術』 東京：季刊芸術出版、第3巻1号(8)、1969年、96～98頁。

作と称した¹¹混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》（1972）、混声合唱と管弦楽のための《詩篇》（1979）、童声（女声）合唱と管弦楽のための《響紋》（1984）は第二次世界大戦を題材にしており、自身の体験¹²した戦争の悲惨さを聴衆に訴えかける作品である¹³。これらは中期の三善の代表曲として今日でも演奏されている。合唱曲を中心に声の作品も数多く残しており、特に晩年はそれらが作品の大部分を占め演奏頻度も高い。そのため合唱や歌曲の分野では、人気の高い作曲家の一人として三善の名前が挙げられる。

第二節 作品研究の現状

第一項 先行研究

三善に関する研究は、個々の作品をテーマとした論文が数点書かれている。しかし筆者が研究課題とする記譜に関する論文は確認できていない。武満徹（1930-1996）の記譜に関する論文に菅野将典の『武満徹作品における記譜の諸相とその演奏解釈』¹⁴がある。菅野の論文は序論で述べたように武満の記譜上の個々の記号については論じられておらず、筆者の研究課題とする記号の話は記述されていない。

¹¹ 公益財団法人日本伝統文化振興財団のスタッフによるブログ：じゃぼブログの2011年8月10日の記事に次のことが書かれている。以下引用。

2008年の秋に、東京オペラシティで二夜に亘って「三善晃作品展」が開催されたとき、私はそのパンフレットの編集を担当していました。冊子内の原稿で当初「レクイエム」「詩篇」「響紋」について「生と死の三部作」と書かれていたのを、三善さんは、校正時に「反戦三部作」と表記するように望まれました。終戦から月日が経ち、これまであえて言わなくてもよかった類のことが、そろそろきちんと言っておかないと伝わらない時代が変わってきたと思われたのかもしれませんが。

(<https://japojp.hateblo.jp/entry/20110810/1312969190>) 2023年10月10日閲覧。

¹² 三善の戦争体験は書籍や雑誌記事など様々なところから知ることができる。中でも次の二点の書籍は生々しい戦争体験が書かれている。柏原怜子の『野に遊んだ子らへ』（1988）に収められている三善の「自分に絶望した時からの出発」という文章では、幼少期の音楽を始めた様子から始まり疎開先での生活の話、敗戦した頃の三善家の生活の様子などが詳しく書かれている。また日本音楽舞踏会議・日本の作曲ゼミナール1975-1978編集の『作曲家との対話』（1982）には三善のインタビューが収められている。その中の「人間は弱い……絶望から出発した愛だけを」という三善の章では戦争時に三善が目の前で見た戦時中の光景を細かく語っている。その描写の生々しさから読み手は文章を読むだけで実際に目の前で体験したかのような気分を味わう。

¹³ 丘山万里子「三善晃の「反戦三部作」」、『月刊都響』 東京：東京都交響楽団、第392号、2023年、9～15頁。

混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》（1972）作曲の背景には第二次世界大戦の他にベトナム戦争、アフリカ飢饉もある。《レクイエム》は『日本反戦詩集』、『海軍特別攻撃隊の遺書』、宗左近の「夕映反歌」を歌詞に用いている。混声合唱と管弦楽のための《詩篇》（1979）は宗左近の詩集『縄文』を、童声（女声）合唱と管弦楽のための《響紋》（1984）は文政年間の〈かごめ・鬼遊び唄〉を歌詞に用いている。いずれの作品も生と死に向き合っており、聴衆や奏者は作品を通して戦争を追体験しているかのような気分させられる。

¹⁴ 菅野将典『武満徹作品における記譜の諸相とその演奏解釈』 東京藝術大学、博士論文、2010年。

三善研究の第一人者と言える音楽学者の檜崎洋子（1953-2020）は三善作品について複数の論文を発表している。三善に関する論文は1985年に日本音楽学会の『音楽学』にて発表した「三善 晃と松村禎三の作曲様式に関する研究—管弦楽作品における変奏技法—」、1994年の博士論文『武満徹と三善晃の作曲様式—無調性と音群作法をめぐって—』、2006年に『武蔵野音楽大学研究紀要』にて発表した「三善晃の作曲様式序説—1950年代から1960年代前半にかけての器楽作品と声楽作品の関係をめぐって—」、2006～2007年の科学研究費研究成果報告書の『三善 晃の作曲様式—器楽作品と声楽作品の相互流入による様式形成とその意義—』の4点を挙げるができる。しかし三善の記譜法に関する記述は4点目の論文において一行触れているのみである¹⁵。

三善が1967年にNHK交響楽団『フィルハーモニー』に「シリーズ 楽譜について（VII）イメージから記譜まで—作曲家の立場から—」という文章を残している¹⁶。しかしこの文章は特殊な記譜が使用される前の時期に書かれているため、記譜一つ一つに関する詳細な情報は記載されていない。

第二項 作品目録の問題点

三善の作品目録は現時点¹⁷で5点の資料を確認できる。音楽之友社発行の雑誌「音楽芸術」の別冊として1999年に刊行された『日本の作曲20世紀』¹⁸、2006年に春秋社から出版された三善晃・丘山万里子共著の『波のあわいに』の巻末資料¹⁹、檜崎の2008年の論文『三善晃の作曲様式—器楽作品と声楽作品の相互流入による様式形成とその意義—』の巻末資料²⁰、全音楽譜出版社が2008年に作成した『三善 晃 作品目録（2008）』、2023年4月に同社が作成した『三善 晃 作品目録 [2023]』である。出版年が異なることから、記載されている作品数が5点とも異なっている。『日本の作曲20世紀』は刊行の前年である1998年、三善・丘山共著の書籍に記載されている作品表は出版年の2006年の作品で作品目録の内容が止ま

¹⁵ 檜崎洋子 2006-2007 『三善 晃の作曲様式—器楽作品と声楽作品の相互流入による様式形成とその意義—』4頁。

「これらの声楽作品を書く1970年代には、器楽作品においても、特殊奏法を取り入れるほか、不確定要素を取り入れて図形的な記譜法を用いたりするなど、声楽作品と器楽作品には様式上の互換的な関係が認められる。」

¹⁶ 三善 晃「シリーズ 楽譜について（VII）イメージから記譜まで—作曲家の立場から—」、『フィルハーモニー』 東京：NHK交響楽団、第39巻2号、1967年、2～6頁。

¹⁷ 2023年9月30日現在。

¹⁸ 三善の頁の執筆者は檜崎洋子である。

¹⁹ 「三善晃 年譜・作品表—三善晃・丘山万里子 [編]」

²⁰ 「初演情報が判明していない作品があるほか、出版情報や音盤情報についても最近の情報をフォローできておらず、自筆譜の所在についても情報を記していないなど不備な点を残すが、今後、書誌情報も含めて三善晃書誌として完備すべき基礎情報として添付する」という文章が巻末資料である主要作品表（檜崎洋子編）の冒頭に書かれている。

っている。檜崎の論文は 2004 年の作品が最後である。全音楽譜出版社の 2008 年の作品目録は 2007 年の作品が最後となっている。同社の 2023 年の作品目録は 2011 年の《オルゴール風ピアノ曲集》が最後となっている。また 2023 年の作品目録では、2008 年以降に新たに楽譜や音源が発売された場合の情報の加筆、また 2008 年版で既に記載の情報の内容修正がなされている。5 点の資料の中でこの全音楽譜出版社の 2023 年版の作品目録が一番多くの作品が記載されている。

三善・丘山共著の書籍と檜崎の論文の作品目録には三善の名前が記載されている²¹。程度は不明だが三善が生前に目を通すかあるいは資料提供をしたと考えられる。しかしこの 2 点の資料の比較を行うと、先に挙げた作品数の違いのほかに作品の順序の違い、作品名の違い、作曲年の違いなどといった情報の差異を 20 箇所ほど確認できる。檜崎の論文に記載のない作品が三善・丘山の書籍に記載されている場合がある。檜崎の論文に学校の校歌を 1~2 曲確認できるが、校歌を作品目録に含めるのであれば、筆者の調査によればさらに 40 曲以上を足す必要がある。また、三善・丘山共著の書籍と檜崎の論文の作品名が誤情報で、全音楽譜出版社の作品目録に記載されている情報が正しいという作品も確認できる。三善・丘山共著の書籍の作品名が誤情報で、檜崎の論文、全音楽譜出版社の作品目録が正しいという作品も確認できる。また、三善・丘山共著の書籍に記載のない作品が、檜崎の論文、全音楽譜出版社の作品目録に記載されている場合もある。三善・丘山共著の書籍、檜崎の論文に記載のない作品が全音楽譜出版社の作品目録に記載されている場合もある。その逆の場合もある。全音楽譜出版社の作品目録は作品名の書き方に様々なパターンがみられるため、楽譜に記載されている作品名と必ずしも一致しない場合がある。5 点の作品目録の中で情報の精度が一番高いものは全音楽譜出版社の 2023 年の作品目録といえるが、一部の情報には間違いも見出される。三善の作品は没後も今日に至るまで新たに出版され続けているため、出版された楽譜の情報は毎年更新される必要がある。

作品名、作曲年、作品順の正誤の他に、声の作品では作詞者の名前について誤った情報が広く流布している場合がある。たとえば童謡《えびがはねたよ》(1967) は、全音楽譜出版社の楽譜、カワイ出版のホームページ、ヤマハの配信サイト、発売されている音源では作詞者が吉村徹三と記載されている。しかし JASRAC の作品データベース、パナムジカのホームページ、全音楽譜出版社の作品目録(2008 年、2023 年) は古村徹三と記載されている。古村徹三(1909-1982) は北原白秋に師事した童謡作家であるため、本作品の作詞者は後者の名前の可能性が高いが、現段階では情報が統一されていない。また三善は一部の作品において歴史的仮名遣いを作品名に用いているものがあるが、資料によっては現代仮名遣いに

²¹ 三善・丘山共著の書籍の年譜・作品表は「三善晃・丘山万里子〔編〕」になっている。檜崎の作品表は、参考資料の一つに「三善氏提供の作品表」が挙げられている。

修正されているものも確認できる²²。平仮名、カタカナの他に旧字体の漢字表記を新字体の漢字表記に直す場合や、同一の意味を持つ違う漢字で表記されている場合もある²³。

全音楽譜出版社の2008年版の作品目録では抜け落ちている作品が確認できる。誤字脱字のほかに初演者の情報の間違い、委嘱者の情報の間違い等も確認できる。

全音楽譜出版社の作品目録は非売品であり、同社の関わりのある演奏会の会場などで配布されている。そのため限定的な範囲にしか流布していない。また CiNii (NII 学術情報ナビゲーター) の大学図書館の本を探すインターネット上の検索によると、図書館等の公的な機関では2008年版の作品目録は桐朋学園大学附属図書館²⁴と奈良教育大学図書館にしか収録されていない。2023年版の作品目録は桐朋学園大学附属図書館のみである²⁵。書籍は出版の形態上、情報の訂正が難しい。一方で作品目録(カタログ)は訂正しやすい。三善の作品リストを含む書籍で現在最も入手しやすい文献は、三善・丘山の共著であると考えられる。最初入手する作品目録がこの書籍中のものであれば、作品によっては誤った情報がそのまま広くさらに流布される可能性がある。

今日世に出回っている三善作品の情報や作品目録には完全版と言い切れるものがないといえる。現時点では全音楽譜出版社の2023年版の作品目録が一番情報の精度が高いと言えるが、この作品目録にも不完全な部分を見受けられるため、すべての情報を鵜呑みにすることはできない。完全な作品目録を完成するまでは、楽譜の情報²⁶、音源の解説の情報、書籍の情報を疑う視点が必要不可欠であり、今後も作品目録の情報は精査の必要があると考える。

²² たとえば《フルート、セロとピアノのためのソナタ》(1955)は媒体によってはセロがチェロと記されているものもある。《ソナータ形式の練習曲》(1967)はソナータ形式がソナタ形式と書かれている場合がある。《クレーの絵本》第一集、第二集は、楽譜には「ポール・クレーの絵による～」と表記されているが、パウル・クレーと直されている場合がある。

²³ 《市川讀歌—透明の蕊の蕊》(1999)は「透明の蕊の蕊」と表記されている場合がある。ピアノ独奏のための《子守歌》(1977)は子守唄、フルート合奏の作品の《八つの歌》(1969)は八つの詩と書かれている場合がある。

²⁴ 桐朋学園大学の図書館は図書館や書庫が複数の場所に設置されているが、本資料は教職員・在校生(大学院生)が利用できる調布図書館の館内利用の資料である。同窓生、一般利用者の立ち入りは難しい。

²⁵ 2023年9月30日現在。

²⁶ 自筆譜には正しい情報が記載されているが、出版譜に誤った情報が記載されている可能性も考慮しなければならない。

第二章 特殊な記譜

第一節 楽譜の現状

今日の三善作品の楽譜は様々な形態のものがある。まずはそれらの情報を整理する。

三善の場合、出版されている作品は浄書譜と手書き譜の二種類がある。手書きの楽譜はさらに二種類に分かれ、作曲家本人の自筆²⁷と第三者による写譜²⁸がある。手書き（自筆）の楽譜はそれらをコピーした状態で出版楽譜として販売されている作品がある。したがって作品によっては出版楽譜において作曲家の自筆を確認することができる。

三善の時代の浄書譜とは出版に際し楽譜出版社によって作成される清書された楽譜である。浄書譜は浄書専門の職人による手書き（判子）浄書²⁹と後に導入されたコンピュータ浄書の二種類がある。コンピュータ浄書はパソコンの普及とともに導入され、現在ではパソコン浄書の方が主流である³⁰。手書き（判子）浄書を作成する浄書職人は音楽がわからない職人であることもある。彼らの作業を統括しているのが編集者である。その編集者の判断や当時の印刷技術の問題³¹から印刷できる記譜（記号）に制限があった。手書き（判子）浄書は作曲家の自筆譜に書いてある記譜すなわち音楽表現の情報とずれが生じている。その時代のパソコン浄書は現在普及しているものとは違い、導入された当時は技術の発展途上段階にあった。そのため初期のパソコン浄書の技術にも印刷できる音楽表現に制限があった。当時のパソコン浄書も手書き（判子）浄書と同様に作曲家の自筆譜に書いてある音楽表現の情報とずれが生じていた。

楽譜出版社がA社、B社、C社と変わると、これらの事情はさらに複雑になる。また同じ会社であっても担当の編集者が変わると、浄書譜の最終形は変わり得る。

以上のことから三善作品の楽譜の形態は現時点でかなり複雑化している。図で表すと次のようになる。

²⁷ 例：オーケストラのための《ノエシス》（1978）、ヴァイオリンと管弦楽のための《アン・パサン》（1986）、《チェロ協奏曲》（1974）の出版譜（総譜、スコア）など。

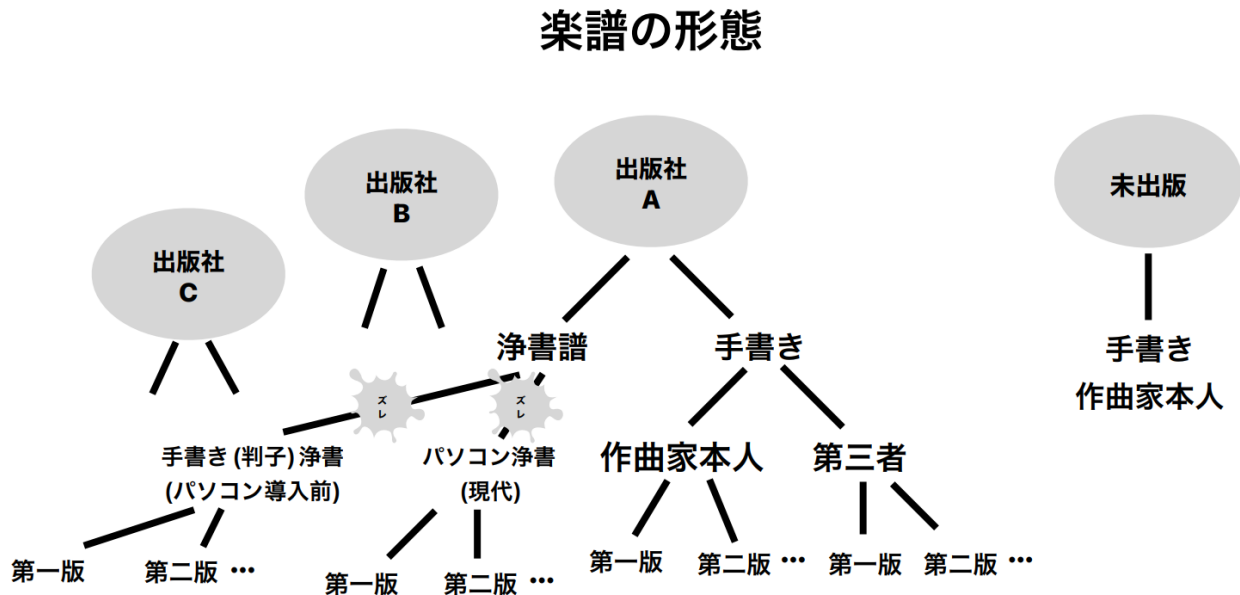
²⁸ 例：《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》（1969）の出版譜（総譜、スコア）など。

²⁹ 出版業界では金属製の判子によって作成される浄書のやり方を「手書き浄書」と呼ぶが、混乱を避けるため、本論文内では「手書き（判子）浄書」と記すことにする。本論文の第六章 第一節において詳細に述べる。

³⁰ 1960年代以降に生まれた作曲家たちは、自らが自身の作品の楽譜をパソコンで書くことが世界的に当たり前になってきている。それ故、出版に際して改めて浄書譜を作成する機会は以前に比べてかなり少なくなった。

³¹ 本論文の第六章において詳細に述べる。

【図 1】 三善作品の楽譜の形態



第二節 特殊な記譜の一覧


多くの作曲家が一般的に用いる記譜ではなく、三善が独自に生み出した記譜がある。器楽作品にみられる三善の独自の記譜は次の通りである。声の作品で使用される記譜の情報を足すと、独自の記譜の数は増えることになる。


本節で「記譜と奏法の説明」を参照した作品は以下のものである。

- ・ 混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》（1972）（全音楽譜出版社）自筆譜コピー
- ・ 5人の奏者のための《ノクチュルヌ》（1973）（音楽之友社）
- ・ ピアノのための前奏曲《シェーナ》（1973）（全音楽譜出版社）
- ・ 《チェロ協奏曲》（1974）（全音楽譜出版社）
- ・ 2台のギターのための《プロターズ 遠景より無景へ》（1974）（全音楽譜出版社）
- ・ 混声合唱、尺八、十七絃、鼓と打楽器のための《変化嘆詠》（1975）（全音楽譜出版社）
- ・ 尺八、二面の箏、十七絃箏、弦楽四重奏のための《トルスIV》（1977）（全音楽譜出版社）
- ・ 独奏マリンバのための《リップル》（1990 または 1991 あるいは 1999³²）
（全音楽譜出版社）


³² 檜崎は1990年としているが、丘山は1991年としている。また全音楽譜出版社の「三善 晃 作品目録 [2023]」は1999年としている。出版譜には、安倍圭子の主導で開かれた1999年第二回マリンバ世界コンクールの二次予選のために書かれたと記載されている。ここでは可能性のある作曲年代をすべて挙げておく。

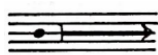
【音の長さや余韻を表す記譜】

 タイ 《シェーナ》 (1973)

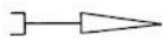
 音の持続を示す 《シェーナ》 (1973)


上記の変化形または類似したものと思われる記譜

 ()内の持続 《プロターズ》 (1974)

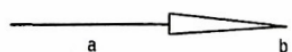
 音の持続 《チェロ協奏曲》 (1974)

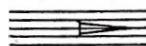
 音の持続 《変化嘆詠》 (1975)

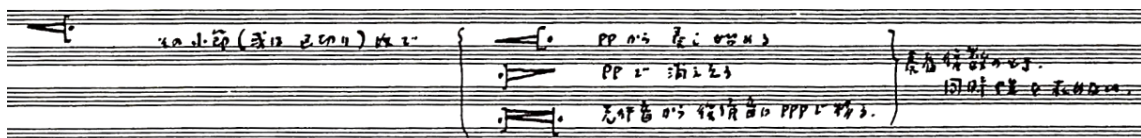
 (横線、三角形)³³の間に ppp で余韻を消す 《シェーナ》 (1973)

 (三角形)³⁴の間に ppp で余韻を消す 《シェーナ》 (1973)

上記の変化形または類似したものと思われる記譜

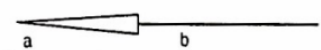
 a b間にsmorzando 《プロターズ》 (1974)

 の時間帯に Fade outする 《チェロ協奏曲》 (1974)

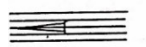


Handwritten musical score for "レクイエム" (1972). The score includes dynamic markings such as "pp", "ppp", and "ppp²" along with performance instructions like "ppから徐々に弱く" and "pp²で消えろ".

《レクイエム》 (1972)

 a b間にsnake-in 《プロターズ》 (1974)

上記の変化形または類似したものと思われる記譜

 の時間帯にSneak inする 《チェロ協奏曲》 (1974)

³³ (横線、三角形) は筆者による加筆である。

³⁴ (三角形) は筆者による加筆である。

スラー フレーズの連続
《変化嘆詠》 (1975) ³⁵

aまでlaissez vibrex
《プロターズ》 (1974)

上記の変化形または類似したものと思われる記譜

余韻をとめずに
《チェロ協奏曲》 (1974)

L.V. 余韻をとめない
《変化嘆詠》 (1975)

《レクイエム》 (1972)

Tempo ad lib. の時価
《変化嘆詠》 (1975)

【速さの加減やくり返しに関する記譜】

accel. しつつ replicato し
Tremolloに至る
《プロターズ》 (1974)

上記の変化形または類似したものと思われる記譜

[]内をしないで accel. して Tremollo に到る
《チェロ協奏曲》 (1974)

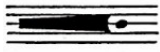
《レクイエム》 (1972)

replicato
[]内のくり返し
《トルスIV》 (1977)

上記の変化形または類似したものと思われる記譜

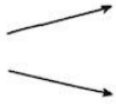
rep
[]内のくりかえし
《チェロ協奏曲》 (1974)

³⁵ このスラーはモーリス・ラヴェル (Maurice Ravel, 1875-1937) を始めとするフランスの作曲家の記譜に多くみられる。



その音の直前から *cresc. molto* して、その音符の時点で *sf* に達する。
(管では尺八の吹きこみのようになる。)

《チェロ協奏曲》 (1974)



accel.

rit.

《シェーナ》 (1973)

【音群に関する記譜】



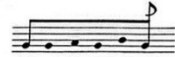
持続内演奏

《トルスIV》 (1977)



起点(♪)よりの *Presto al possibile*

Presto al possibile from (♪).



終点(♪)までの *Presto al possibile*

Presto al possibile toward (♪).



中心点(♪)前後の *Presto al possibile*

Presto al possibile before and after (♪).

《トルスIV》 (1977)

序論で述べた装飾的音群³⁶は、上記の符尾が符幹に交差³⁷している。上記の3種類(起点より、終点までの、中心点前後の)がある。「記譜と奏法の説明」におけるこの記譜の日本語の言葉の表現は様々なものがあり統一されていない。それぞれの音符の時点から「できるだけ速く」を意味するイタリア語表記「*Presto al possibile*」が添えられている。

【音の挿入に関する記譜】




内の音を ♪ の指向する楽句に挿入あるいは流入させる。

Insert or lead the enclosed notes into the phrase pointed by ♪

《シェーナ》 (1973)

上記の変化形または類似したものと思われる記譜

A  :play B while playing A.

《ノクチュルヌ》 (1973)

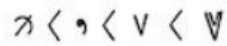


《レクイエム》 (1972)

³⁶ この記譜は名称がないため筆者が装飾的音群と名付けた。

³⁷ 多くの自筆譜の検証と三善をよく知る元生徒の作曲家たちの証言(本論文の第五章を参照)から、三善は装飾音符を一筆書きのような形で書いていた。つまり符尾が符幹に交差する「絵」は基本的には「絵」と同じ意味であると考えられる。本論文 20 頁において詳述する。

【間に関する記譜】



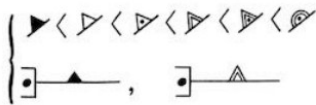
間。
Timing 《シェーナ》 (1973)

上記の変化形または類似したものと思われる記譜



間 《トルスIV》 (1977)

【休止を表す記譜】

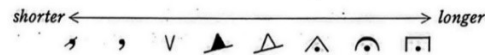


小節内残りの休止。
Rest for the duration remaining in the measure.
等は同上の相対価で音の持続を示す。
Sustenance of tone for the duration of relative time value corresponding to the above rest.

《シェーナ》 (1973)

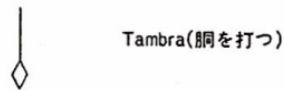
【間、休止、フェルマータ記号の長さを表す指標】

Order of Durations and Intervals :



《リップル》

【楽器に関する記譜】

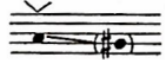


Tambra(胴を打つ)

ギター 《プロターズ》 (1974)



“おし”



“おしはなし”

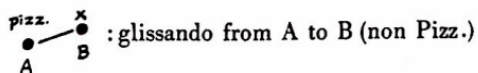
ギター 《プロターズ》 (1974)



glissando () 内は弾かない

ギター 《プロターズ》 (1974)

上記の変化形または類似したものと思われる記譜



: glissando from A to B (non Pizz.)

コントラバス 《ノクチュルヌ》 (1973)

▼ : strike body of instrument with open hand.

コントラバス 《ノクチュルヌ》 (1973)

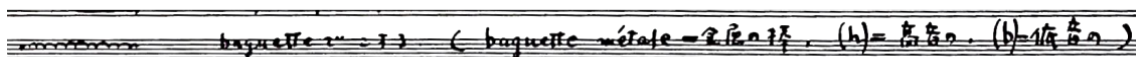
hard, heavy hard, light ordinary soft

{ A ○ } It may be played using another kind
 { B (●) } of head fixed at the end of mallet
 handle.

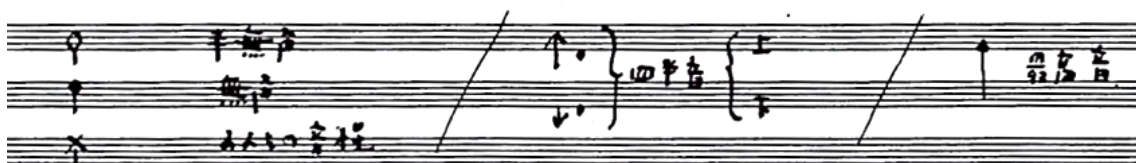
マレット 《ノクチュルヌ》 (1973)

↑ : highest note possible.

クラリネット 《ノクチュルヌ》 (1973)



《レクイエム》 (1972)



《レクイエム》 (1972)

【タイミングの移り変わりに関する記譜】



《トルスIV》 (1977)

第三節 特殊な記譜の使用時期

記譜（記号）を表す言葉に特殊記号と独自記号の二つの言葉が挙げられる。本論文では、多くの作曲家が使用するなどといった広範囲に用いられるものを特殊な記譜と呼び、一人の作曲家が使用するなどの範囲が限定されているものを独自の記譜と位置付けることにする。

三善の特殊な記譜（記号）は、独唱、合唱³⁸、教育用、アマチュア向けの作品ではあまり使用されていない。器楽作品、特に独奏や室内楽の編成の作品に多く使用されている。三善の特殊な記譜が使用され始めた時期は過去の研究では特定されていなかったが、今回の調査の過程で判明した。使用され始めた最初の作品は 1971 年の《オマージュII》である。檜

³⁸ 一部の合唱作品には特殊な記譜がみられる。たとえば童声合唱、語りとピアノのための《狐のうた》(1976)、男声合唱とピアノのための《縄文土偶》(1985)、女声合唱とピアノのための《虹とリング》(2003)である。

崎の論文³⁹では5人の奏者のための《ノクチュルヌ》(1973)⁴⁰以降の器楽作品にこれらの記譜が顕著にみられるとしている。当該論文の参考文献には《オマージュ》シリーズの自筆譜が一つも入っていないため、榎崎は調査をしなかったのではないかと推測できる⁴¹。そのため榎崎のこの見解の妥当性は後退すると考えられる。1969年の《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》の独奏マリンバのパートでは、符尾が符幹に交差している装飾音符のような記号が3回ほど登場する。当初はこの作品を独自記号の使用し始めの作品と筆者は疑っていた。しかし《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》に登場するその装飾音符のような記号の音数はすべて一音であること、日本近代音楽館において三善の未出版作品の自筆譜を複数確認したことなどから、この作品は特殊な記譜の使用開始の作品ではないといえたと判断した。

また自筆譜の調査で三善は装飾音符を書く時に通常のように小さい符頭の音符に斜線を引くのではなく、符尾を符幹に交差する、いわば一筆書きのように書く傾向のあることがわかった。そのため三善が装飾音符のつもりで書いたものが、実際には符尾が符幹に交差する書き方をしていた可能性が考えられる。

特殊な記譜を使用し始めた作品を特定するため、日本近代音楽館⁴²で、弦楽器を編成に含めた未出版の作品の三善の自筆譜を閲覧した。この調査で閲覧した未出版作品の自筆譜はフルート、オーボエと弦楽四重奏のための《留学する馬鹿しない馬鹿—モンブランの主題による—》(1958)、管弦楽と電子音のための《赤き死の仮面I》(1969)、管弦楽と混声合唱のための《赤き死の仮面II》(1970)、フルート、ヴァイオリンとピアノのための《オマージュI~V》(1970-1975)、オーケストラのための《花火の音楽》(1973)、フルート、ヴァイオリンとピアノのための《アン・ドゥイユ》⁴³(1976)、管弦楽のための《レオス》(1976)、《弦楽合奏のための組曲》(1977)、フルート、ヴァイオリンとピアノのための《オマージュ・アン・クリスタル》⁴⁴(1979)、同編成の《オマージュ》(1979改訂版)、《オマージュIV》(1979改訂版)、女声合唱と管弦楽のための《詩篇頌詠》(1980)、オーケストラのための《アン・ソワ・ロアンタン》⁴⁵(1982)、フルート、クラリネット、コントラバス、マリンバと打楽器のための《メッサージュ・ソノール》(1985)、独奏チェロのための《C₆H》

³⁹ 榎崎洋子 2006-2007 『三善 晃の作曲様式——器楽作品と声楽作品の相互流入による様式形成とその意義——』 40頁。

⁴⁰ 5人の奏者のための《ノクチュルヌ》(1973)の編成はフルート、クラリネット、マリンバ、コントラバス、打楽器である。

⁴¹ この点は「第三章 創作年代区分の再検証」において詳細に述べる。

⁴² 明治学院大学図書館附属 遠山一行記念 日本近代音楽館。邦人作曲家の資料を所蔵している。

⁴³ 全音楽譜出版社の「三善 晃 作品目録 [2013]」では訳語も記載されている。作品目録より《アン・ドゥイユ (喪に)》

⁴⁴ 同掲書より《オマージュ・アン・クリスタル (ガラスのオマージュ)》

⁴⁵ 同掲書より《アン・ソワ・ロアンタン (遠き我ながらに)》

(1987)⁴⁶、独奏ヴァイオリンと弦楽合奏のための《弦の星たち》(1991)、管弦楽のための《魁響の譜》(1991)、フルート、クラリネット、マリimba、コントラバス、打楽器のための《虹の墓》(2001)、童声混声合唱と小管弦楽のための《三つのイメージ》(2002)である。これらの未出版作品の自筆譜では、装飾音符が小さい符頭の音符で符尾が符幹に交差している形で書かれている傾向が見受けられる。以上のことから《マリimbaと弦楽合奏のための協奏曲》(1969)の独奏マリimbaのパートに見られる符尾が符幹に交差している装飾音符のような記号は通常の装飾音符と判断する。

使用され始めた最初の作品《オマージュII》(1971)を含む三善の《オマージュ》シリーズは「室内楽'70」という演奏グループのために書かれた作品である⁴⁷。記譜のスタイルの確立に彼らの存在は不可欠であるため、次の節で詳しく述べる。

第四節 「室内楽'70」

第一項 結成の経緯とその活動

特殊な記譜が使用され始めた最初の作品《オマージュII》(1971)は演奏グループ「室内楽'70」のために書かれた。三善の特殊な記譜の誕生に関わりのあったこの演奏グループについてまず始めに述べる。

「室内楽'70」とは1970年、大阪万博の開催された年に、当時読売日本交響楽団に所属していた3人の奏者によって結成された。楽器の編成はフルート、ヴァイオリン、ピアノである。フルートは野口龍(1936-2021)、ヴァイオリンは植木三郎(1935-2004)、ピアノは指揮の若杉弘(1935-2009)が演奏を務めていた。1976年よりピアノを担当していた若杉に替わって松谷翠(1943-1994)が加わった。彼らは現在、全員が物故者であるため直接インタビューをすることが叶わない。そのため残された楽譜、録音物、文献から調査を進めることになる。植木と野口が雑誌にその活動について書き残している記事が見つかった⁴⁸。

⁴⁶ 独奏チェロのための《C₆H》(1987)は1986年に国立天文台 野辺山宇宙電波観測所にて45m電波望遠鏡によって新星間分子C₆Hが発見されたことに由来する。印刷の都合上「C6H」と表記されるものが多いが正しい表記は化学式である。日本近代音楽館所蔵の自筆譜の曲名も化学式で書かれており、アラビア数字6は下付き文字である。

「国立天文台野辺山のあゆみ」国立天文台 野辺山宇宙電波観測所 公式ウェブサイト。2023年10月10日閲覧。(https://www.nro.nao.ac.jp/public/ayumi.html)

「三善晃：C6H チェロ独奏のための」全音楽譜出版社 全音オンラインショップ。2023年10月10日閲覧。(http://shop.zen-on.co.jp/p/338032)

⁴⁷ 石島正博「三善晃先生の「オマージュ」シリーズ—第2回日本近代音楽館レクチャーコンサート抄録—」、『館報』 明治学院大学図書館附属日本近代音楽館、第3号、2014年、4～5頁。

⁴⁸ 植木三郎「“室内楽'70”を終えて(日本の室内楽活動の転換期〈特集〉)」、『音楽芸術』 東京：音楽之友社、第38巻3号、1980年、50～53頁。

植木は現代作品を演奏する機会が多い演奏家の一人であった。その活動の中で作品の発表会を開くために悪戦苦闘している作曲家たちの姿をたびたび目にしていた。今を生きる作曲家たちと同じ時代に生き、彼らと同じように音楽に携わっている者として何かすべきではないだろうかという疑問を次第に抱えるようになった。植木は、「室内楽'70」の結成の前年に野口とバロック音楽で共演する機会があった。その時に二人の室内楽の相性が良いことを実感し、その場限りの共演であることを惜しく感じた。しかし二人で演奏を続けるにしてもフルートとヴァイオリンという編成の作品はバロック音楽を除いてはあまりなかった。それならば作曲家に働きかけ現代曲を作曲してもらえば良いのではないかということになった。本職は指揮だが現代曲の演奏に積極的な若杉ならピアノを引き受けてくれるだろうと考えた。当時重症のインフルエンザに罹り、暮れの第九⁴⁹の指揮もできずとなって意気消沈していた若杉はこの誘いに大乗り気となった。以上が結成の経緯である。植木は「室内楽'70」の第一回の演奏会のプログラムに記載した文章を雑誌記事に書き残している。以下引用する。

野口 龍「フルート現代奏法 日本事始め」、『管楽器専門月刊誌 Pipers パイパーズ』 東京：杉原書店、第2巻1号(13)、1982年、62～65頁。

⁴⁹ ベートーヴェン：交響曲 第9番 ニ短調 作品125

このたび、私達は、古典期に栄えたフルート、ヴァイオリン、通奏低音による〈トリオ・ソナタ〉の形態を現代に復興させたいと思い、演奏集団〈室内楽'70〉を結成し、現代日本の代表的な作曲家の皆様へ新作を委嘱、さしあたりむこう一〇年間、毎年二曲の新作初演を中心に演奏会を開いて行くことにいたしました。なにぶんにも、さほど豊かでない私達の貯金を出しあつての委嘱なので、作曲家の方々の御好意が大きな支えになっているといった状態ですが、幸い音楽之友社の理解ある御協力により、委嘱料の一部を負担していただくことによって共同委嘱の形をとり、すべての新作が出版されることになり、一九七〇年代をとおして二〇曲の新作を生み出す事が可能になりました。

芸術価値の変動、社会情勢の変化などを考え、一応一〇年間を単位として活動を始めることにしましたが、私達のささやかな運動が核となり、意欲ある仲間を増やして、将来は現代作品専門の演奏集団に発展することをひそかに願っております。

なにはともあれ、かねてからの念願であつた創作—演奏—出版という一貫した理想的な創造活動を展開出来るようになりましたことを心から嬉しく思っております。

なんといつても、理解ある聴き手なしには成立しえない創作活動ですので、今後とも暖い御支援をお願い申し上げる次第です。

一九七〇年十一月二日⁵⁰

〈室内楽'70〉同人

野口 龍

植木三郎

若杉 弘

野口が書き残した文章⁵¹によると、バロック時代のトリオ・ソナタの形態を現代に復興すべく結成されたという記述がある。毎年一回の公演を行い、一公演につき新作を二曲ずつ委嘱するという計画だった。作曲家による作曲、演奏家による演奏、さらに楽譜出版社による作品の出版までを目標に掲げていた。音楽之友社からの援助があつたため、雑誌『音楽芸術』（音楽之友社）の附録として作品を多く刊行することができた。70年代が終わって「室内楽'80」というものも計画はしていたようだが、様々な事情が絡み立ち消えてしまったようだ。雑誌『教育音楽 小学版』に「室内楽'70」の第八回演奏会の演奏時の写真が掲載されている。フルート、ヴァイオリンは立奏で、舞台の下手側にヴァイオリンの植木が、上手側

⁵⁰ 原文は縦書きである。

⁵¹ 野口 龍「フルート現代奏法 日本事始め」、『管楽器専門月刊誌 Pipers パイパーズ』 東京：杉原書店、第2巻1号(13)、1982年、62～65頁。

にフルートの野口が立っている⁵²。

第一回目の「室内楽'70」の演奏会が開かれる前、植木は当時の様子を「三人の無い知恵を絞っての小田原評定は果てしなく続き、当時の期待と不安の入り交じった複雑な心境を、今懐かしく思い出せます」と綴っている⁵³。そのような状態の時に、三善からこの演奏会のためのお祝いの曲を書いて下さるといふ話がやってきた。それは後に《オマージュI》(1971)となった。《オマージュI》は初演以降もたびたび「室内楽'70」の演奏会の冒頭で演奏されている。中村洪介の書き記した演奏会批評⁵⁴に「われわれの演奏会の開幕には、どうしてもこの曲を演奏したくなくなってしまうのです」と当時の演奏会のプログラムに記していた旨の記述がある。植木の文章⁵⁵には「室内楽'70」の演奏会記録や当時の演奏曲目、客演者の情報などが詳細に書き残されている。全十回の演奏会の日時とそこで演奏された三善作品の情報を以下に抜粋する。

⁵² 音楽之友社「アート口絵 今月の演奏会から一個性的な四つのコンサート」、『教育音楽 小学版』 東京：音楽之友社、第33巻9号(381)、1978年。

⁵³ 植木三郎「“室内楽'70”を終えて（日本の室内楽活動の転換期〈特集〉）」、『音楽芸術』 東京：音楽之友社、第38巻3号、1980年、50～53頁。

⁵⁴ 中村洪介「演奏会評 室内楽界——室内楽'70」、『音楽現代』 東京：芸術現代社、第8巻9号(89)、1978年、164～165頁。

⁵⁵ 植木三郎「“室内楽'70”を終えて（日本の室内楽活動の転換期〈特集〉）」、『音楽芸術』 東京：音楽之友社、第38巻3号、1980年、50～53頁。

「室内楽'70」の演奏会と演奏された三善作品

- 第1回 1970年11月22日(日)7時⁵⁶、東京文化会館小ホール
プログラム順番1番目 《オマーージュI》(初演)
- 第2回 1971年11月22日(月)7時、東京文化会館小ホール
プログラム順番1番目 《オマーージュII》(初演)
- 第3回 1972年12月21日(木)7時、ヤクルト・ホール
プログラム順番1番目 《オマーージュIII》(初演)
- 第4回 1974年1月31日(木)7時、第一生命ホール
プログラム順番1番目 《オマーージュIV》(初演)
- 第5回 1975年1月13日(月)7時、第一生命ホール
プログラム順番冒頭 《オマーージュI~V》(Vは初演)⁵⁷
- 第6回 1976年5月22日(土)7時、増上寺ホール
プログラム順番1番目 《アン・ドゥイユ》(初演)
- 第7回 1977年6月29日(水)7時、増上寺ホール
プログラム順番1番目 《オマーージュI》
- 第8回 1978年7月5日(水)7時、青山タワーホール
プログラム順番1番目 《オマーージュI》
- 第9回 1978年12月12日(火)7時、青山タワーホール
プログラム順番1番目 《オマーージュI》
- 第10回 1979年11月12日(月)7時、草月ホール
プログラム順番1番目 《オマーージュI》
プログラム順番最後 《オマーージュ・アン・クリスタル》(委嘱初演)

第二項 「室内楽'70」と関わりのある作品

これらの作品については作品目録だけではわかりにくい部分があるため、まずは情報を整理する。「室内楽'70」の被献呈・初演した三善作品は以下の通りである。「室内楽'70」が携わった他の邦人作曲家の作品は後にいくつかが楽譜として出版されている。しかし三善作品はすべて未出版である。

⁵⁶ 原文の通りの表記であるが午後7時開演の公演と考えられる。

⁵⁷ 単一楽章の《オマーージュ》はその時点では作曲されていないため、《オマーージュI》~《オマーージュV》を順番に演奏したと考えられる。

「室内楽'70」が献呈され・初演した三善作品（現時点ですべて未出版）

- 《オマーージュI》 (1970)
- 《オマーージュII》 (1971) 特殊な記譜の使用開始
- 《オマーージュIII》 (1972)
- 《オマーージュIV》 (1974) 後の1979年に改訂
- 《オマーージュV》 (1975)
- 《オマーージュ》 (1975) II～Vの主要な部分を用いた単一楽章の楽曲
- 《アン・ドゥイユ》 (1976) 矢代秋雄（1929-1976）への追悼作品
- 《オマーージュIV》 (1979改訂) 1974年作の改訂版
- 《オマーージュ》 (1979改訂) 1975年作の改訂版 初演は別団体
- 《オマーージュ・アン・クリスタル》 (1979)

これらの楽曲はすべて単一楽章であり、最初の5曲を《オマーージュI》、《オマーージュII》、《オマーージュIII》、《オマーージュIV》、《オマーージュV》と名付けた。《オマーージュI》は従来の伝統的なクラシック音楽的な作風の作品である。翌年に書かれた《オマーージュII》から作風が大きく変化している。これら楽曲は毎年一曲ずつ作曲され「室内楽'70」に贈られた。《オマーージュIV》、《オマーージュV》の作曲年はそれぞれ1973年、1974年と書かれているものが情報として多く出回っているが、日本近代音楽館に所蔵されている自筆譜にはそれぞれ1974年、1975年と書いてあるため、本論文ではこちらの情報を採用している。《オマーージュIV》は1979年に改訂されたため、この作品の自筆譜は改訂前の版と改訂版の二種類を確認することができる⁵⁸。

このように毎年のように作曲されたオマーージュシリーズの作品は、それらの総まとめとして新たな作品が作曲された。その作品が《オマーージュ》であり、《オマーージュII～V》の主要な部分を用いた単一楽章の曲である。《オマーージュ》は1975年に作曲されたが後の1979年に改訂された。1975年の改訂前のものは「室内楽'70」が初演している。しかし1979年改訂版の初演は「室内楽'70」ではない。全音楽譜出版社の作品目録ではフルート宇田稔、ヴァイオリン吉井眞琴、ピアノ三善晃で初演を行ったと記載されている。植木の文章⁵⁹では「桐朋の若いグループ〈アンサンブル・エラン〉によって演奏されます」と記載されている。楽譜は改訂前のものは発見されていない。改訂版では新たにピアノの内部奏法やアルトフ

⁵⁸ 日本近代音楽館所蔵

⁵⁹ 植木三郎「“室内楽'70”を終えて（日本の室内楽活動の転換期〈特集〉）」、『音楽芸術』東京：音楽之友社、第38巻3号、1980年、50～53頁。

ルートが取り入れられている。音源は改訂前の版⁶⁰、改訂版⁶¹の2種類が確認できる。改訂前の音源は1976年7月17、21日、8月19日に埼玉県入間市民会館にて録音された「室内楽'70」（ピアノ：松谷）の演奏である。改訂版の音源は二種類見つけたが録音は同一のものである。1993年8月27日に群馬県草津音楽の森コンサートホールにて、フルートは白尾彰（1949-）、ヴァイオリンは植木、ピアノは松谷で録音された。

全音楽譜出版社の作品目録には《オマージュI～V》（全曲完全版）（1970～1975）、《オマージュ》（1975年作同名曲の改訂）と記載されている。日本近代音楽館所蔵の《オマージュ》シリーズの自筆譜は、五線紙のスケッチブックのようなものに順番にIからVまでの作品が書かれている。曲間には時折空白のページや「記譜と奏法の説明」を挟んでいる。そのため全音楽譜出版社の作品目録にある《オマージュI～V》（全曲完全版）（1970～1975）と《オマージュ》（1975年作同名曲の改訂）は、新たに作曲された作品ではないといえる。前者は順々に作曲された《オマージュ》シリーズの5作品が「室内楽'70」の第五回演奏会で初めて全曲通しで演奏されたことを示し、後者は過去の作品を改訂したものが新たに演奏（改訂版の初演）されたり、録音されたことを示している。

これらのほかに《アン・ドゥイユ》（1976）、《オマージュ・アン・クリスタル》（1979）⁶²という作品がある。「室内楽'70」の第六回演奏会で三善から献呈された《アン・ドゥイユ》（1976）⁶³は、演奏会の一ヵ月前に急逝した矢代秋雄⁶⁴を偲んで書かれた。植木の文章によると矢代は「室内楽'70」のために作品を約束していた。

⁶⁰ 室内楽'70 『Shitsunaigaku '70 : 1970-1975』 TOWER RECORDS(BMG) TWCL-3028, 2006, CD

⁶¹ 二種類のCDがあるが録音は同一のものである。

三善 晃 『三善 晃 作品集』 Camerata CMCD-99045, 2007, CD

松谷 翠 『ピアノ淡彩画帖』 Camerata 32CM-318, 1994, CD

⁶² 日本近代音楽館における自筆譜の閲覧はマイクロフィルムまたはスキャンされたPDFファイルの二種類の方法がある。《オマージュ・アン・クリスタル》（1979）は3つの小曲に分かれているが、日本近代音楽館所蔵の本作品は二種類のデータがあり、曲順に2つのパターンがみられた。職員の話によると置かれていた紙の上から順にスキャンをしたということだが、どちらが正しい曲の順番なのかは現時点では判断がつかない。この点は追加の調査の必要がある。

⁶³ 三善 晃『遠方より無へ』 東京：白水社、1979年、157頁。

石島正博「三善晃先生の「オマージュ」シリーズ—第2回日本近代音楽館レクチャーコンサート抄録—」、『館報』 明治学院大学図書館附属日本近代音楽館、第3号、2014年、4～5頁。

⁶⁴ 作曲家の矢代秋雄（1929-1976）は三善と同じく池内友次郎に作曲を師事していた。パリ国立高等音楽院に留学をした矢代は三善にとって同じ師匠の下で学ぶ兄弟子に当たる。2006年1月の新交響楽団の演奏会パンフレットに記載されている三善と指揮者の小松一彦（1947-2013）の対談「三善 晃「交響三章」—日本人としてのロマン主義の探求」によれば、三善は名前からお互いをキオ（秋雄）、キラ（晃）と呼び合っていたと語っている。

「三善 晃「交響三章」—日本人としてのロマン主義の探求」新交響楽団公式ウェブサイトHP。2021年8月29日閲覧。<http://www.shinkyo.com/concerts/p192-1.html>

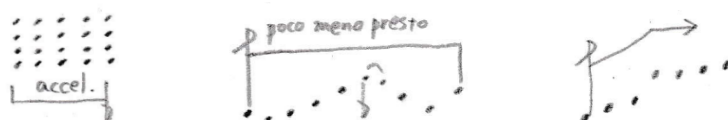
「室内楽'70」には三善に第十回の演奏会まで作品を書いてほしい気持ちがあった。しかしこの活動を通して作曲という行為がいかに大変なことか、演奏だけでは見えてこなかった部分に触れ、作曲家の厚意に甘えっぱなしになり続けることに怖さを感じるようになった。そのため第十回の演奏会で初演された作品（後の《オマージュ・アン・クリスタル》）を「室内楽'70」からの正式な委嘱とし、以降三善への新作依頼は行わなかった。三善によればオマージュと名付けられた一連の作品は「敬愛する音楽家たちへの自発的な献呈」だった。毎年のように書き足していったI~Vを一曲の《オマージュ》としてまとめたことで、このシリーズは終わりになった⁶⁵。

第五節 「室内楽'70」が携わった作品にみられる試行錯誤の形跡

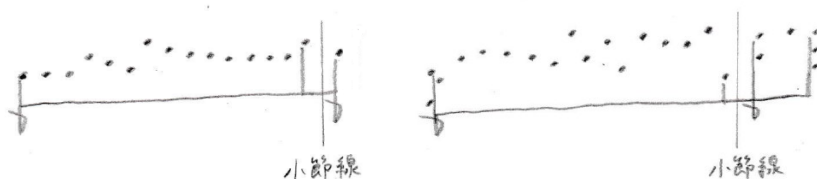
三善は「室内楽'70」との音楽的な交流の中で作品を書き、特殊な記譜を積極的に用いた楽譜の書き方を確立した。「室内楽'70」に関連する作品は前述した通り全8作品で2曲の改訂版の楽譜を加えると10作品である。その中で《オマージュII》（1971）、《オマージュIII》（1972）、《オマージュIV》（1974）、《アン・ドゥイユ》（1976）、《オマージュ・アン・クリスタル》（1979）で、本研究において特に着目した装飾的音群の記譜を使い始めた頃の試行錯誤の形跡がみられる【譜例1】。

【譜例1】「室内楽'70」の携わった作品にみられる最初期の装飾的音群（抜粋）⁶⁶

《オマージュ II》（1971）



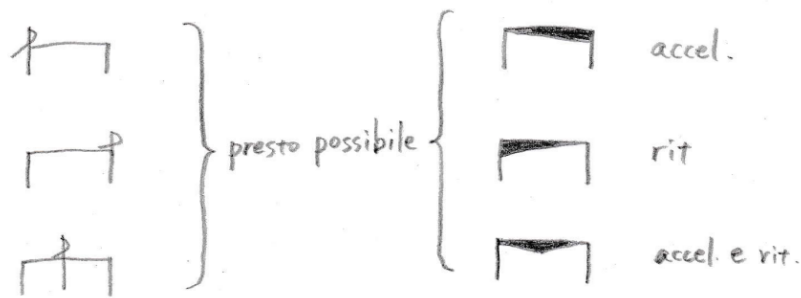
《オマージュ III》（1972）



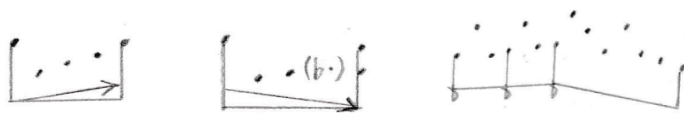
⁶⁵ 三善 晃『遠方より無へ』 東京：白水社、1979年、155～156頁。

⁶⁶ 出版社からの許諾の都合により、これらの譜例は筆者が、出版譜をできるだけ忠実に手書きで写し取り作成した。

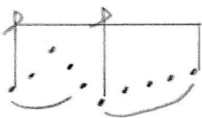
《オマーージュIV》 (1974)



《アン・ドゥイユ》 (1976)



《オマーージュ・アン・クリスタル》 (1979)



《オマーージュII》 (1971) では3つの珍しい形の装飾的音群がみられる。出版譜における装飾的音群はほとんどの場合は楽語を伴わないが、初出の記号のためか終点までの形にアツチュレランド (accelerando)、起点よりの形にポコ・メノ・プレスト (poco meno presto) が添えられていた。また起点よりの形ではあるが、音群の最後を通常の符幹で閉じずに矢印記号にし、音楽を前に向かって行ってほしいことを示しているかのような記号になっている場合もあった。《オマーージュII》 (1971) は楽譜の最後のページに「記譜と奏法の説明」があるが、この矢印については特に説明はなかった。

《オマーージュIII》 (1972) では起点よりの形の装飾的音群、終点までの形の装飾的音群、中心点前後の形の装飾的音群が一つに合体したような形がみられた。二つ目の例は、起点よりの形の装飾的音群と中心点前後の形の装飾的音群が一つになったもの、あるいは起点よりの形の装飾的音群が二回出てきて一つになったものの二種類の解釈ができる可能性がある。《オマーージュIII》 (1972) も《オマーージュII》 (1971) と同様に楽譜の最後のページに「記譜と奏法の説明」があるが、この形については特に説明はない。

《オマーージュIV》 (1974) は起点より、終点までの、中心点前後のといった通常の装飾的音群の形三種類に加えて、速さの指定を黒塗りの三角形で示した記号が使われていた。ほぼ同時期に作曲されたと考えられる5人の奏者のための《ノクチュルヌ》 (1973) においても同じ黒塗りの三角形の記号が使われていることが確認できる。また全音楽譜出版社から出版されている2台のギターのための《プロターズ 遠景より無景へ》 (1974) においても同

じ記号が確認できる。未出版の《オマージュⅣ》（1974）は楽譜の冒頭に「記譜と奏法の説明」が記載されている。

《アン・ドゥイユ》（1976）では音群の中に矢印が加わったもの、また符尾が符幹に交差している音符が一つの音群の中に3回登場するものもあった。矢印記号は5人の奏者のための《ノクチュルヌ》（1973）（音楽之友社）、ピアノのための前奏曲《シェーナ》（1973）（全音楽譜出版社）の「記譜と奏法の説明」から、右上がりの矢印記号はアツチェレランド（*accelerando*）、右下がりの矢印記号はリタルダンド（*ritardando*）と考えられる⁶⁷。後者の記号は前出のほかの作品の例を考慮すると、起点よりの形を三回行うと解釈すると考えることが妥当のように思われる。「記譜と奏法の説明」に特にその記載がないため、断定するところまでは現時点では難しいと考える。

《オマージュ・アン・クリスタル》（1979）では先の《オマージュⅢ》（1972）でみられたように、起点よりの形、中心点前後の形が一つの音群になったものが使われている。《オマージュⅢ》（1972）の例とは違い、《オマージュ・アン・クリスタル》ではそれぞれの音群にスラーがかかっていた。この場合は、起点よりの形を二回行うと解釈する妥当性が高いように考えられる。

⁶⁷ 「第二章 第二節 特殊な記譜の一覧」を参照。

第三章 創作年代区分の再検証

第一章と第二章の研究調査の結果を踏まえて三善の創作年代区分を再検討する。これまでの文献調査では創作年代区分に関して二つの説が見つまっている⁶⁸。榎崎の提案する区分と石島の提案する区分である。

榎崎の提案した時代区分は次の5つに分かれている⁶⁹。

第1期（1953～1965年）

自身を異邦人と感じながらもソナタをモデルとし、自分なりのソナタを書こうとしていた年代

第2期（1966～1971年）

ソナタをモデルにすることから自身を解放した年代

第3期（1972～1984年）

合唱とオーケストラのための3部作⁷⁰をはじめ、器楽・オーケストラと、独唱・合唱を結びつけた作品が書かれる年代

第4期（1985～1994年）

声とオーケストラを複合させた作品は書かれなかったものの、群に分けられた合唱とピアノ2台あるいは器楽を複合させた、合唱作品の域を超える作品を書いた年代

第5期（1995年以降）

オーケストラのための4部作⁷¹を通して、第3期における合唱とオーケストラのための3部作からの連続的な関係にあるテキスト内容が表現されると同時に、オペラと銘打つ最初の作品が書かれた年代

⁶⁸ 阿部正樹は第1期 1950-69（前半 53-65、後半 66-69）、第2期 1970年代、第3期 1980年代（前半 1980-94、後半 1995-）としている。榎崎の区分に準じた部分がみられるためここでは対象としていない。

阿部正樹 『三善晃の1980年代以降のピアノ作品研究—「響きのモチーフ」による変奏技法と形式形成—』 武蔵野音楽大学、博士論文、2015年。

⁶⁹ 榎崎洋子 2006-2007 『三善 晃の作曲様式——器楽作品と声楽作品の相互流入による様式形成とその意義——』 25頁。

⁷⁰ 《レクイエム》（1972）、《詩篇》（1979）、《響紋》（1984）の「反戦三部作」を指している。

⁷¹ 交響四部作であるオーケストラのための《夏の散乱——現よ 明るいわたしの瑩よ》（1995）、《チェロ協奏曲第2番「研つり星」》（1996）、オーケストラのための《霧の果実》（1997）、オーケストラのための《焉歌・波摘み》（1998）を指している。2003年3月号の雑誌『音楽現代』のインタビューにおいて三善は、この四作品は「戦争の犠牲者を扱っている」としている。

石島の提案する区分は次の4つである⁷²。

第1期（1950～1960年代）

東大在学中の「クラリネット、ファゴット、ピアノのためのソナタ」（1953、音楽コンクール1位受賞作）に始まり、フランス留学を経て、「最も表現主義に接近した」とおっしゃる、初期の傑作「弦楽四重奏曲第2番」（1967）を含む期間。この時期に、シェーンベルク、バルトーク、ストラヴィンスキー、ベルク、メシアン、デュティユーという6人の作曲家を勉強することによって、自身の語法の基本的な確立をみた、とおっしゃっています。つまり、音楽語法の探求、創造の時期です。ただ、ここに、どうしてもラヴェルを加えなければならないと思うのです。（後略）

第2期（1970年代）

三好達治の「王孫不帰」（1970）から「レクイエム」（1972）「シェーナ」（1973）「詩篇」（1979）まで⁷³。倫理的な側面、人間的なモラルの問題に深く関わる作品が多く書かれる時期です。この時、記譜法の問題—定量（確定的記譜法）から非定量（非確定的記譜法）への移動—が起きますが、それが少しずつ返ってきて、定量的なもの、非定量的なもの、西洋的なものと日本的なものとの融合に至ります。それは、謂わば西洋的なもの（外国語）と日本的なもの（日本語・母語）との相克から融合へのプロセスであったとも言えましょう。

第3期（1980～1994年）

合理と非合理がどのように結び合うか、という課題が解決されたと思われるのが、1980年に書かれた「アン・ヴェール」です。これを書かれた時に、「これで自分の足でヨーロッパに行ってもいい」とおっしゃっていたので、何か掴まれたのではないかと感じておりました。そのあと、「鏡」（1981）「アン・ソワ・ロアンタン」（1982）、最後は「響紋」（1984）、オーケストラと児童合唱による作品です。

第4期（1995年以降）

桐朋の学長を退任されて少し時間ができ、オーケストラ4部作、オペラに向かって集中して仕事をしていく時期です。

記譜の側面から創作年代区分を再考すると、特殊な記譜の開発に関わりのあった「室内楽'70」の活動期間（1970～1979年）は一つの時代として区分すべきではないかと考える。檜崎の提案する区分は1970年代を二つの区分に分けている。また1972年～1984年までを一つの区分としており、「室内楽'70」の活動期間と活動終了後の期間を一つの区分にしてい

⁷² 石島正博「三善晃先生の「オマージュ」シリーズ—第2回日本近代音楽館レクチャーコンサート抄録—、『館報』 明治学院大学図書館附属日本近代音楽館、第3号、2014年、4～5頁。

⁷³ 石島の文章に名前が挙げられている一部の作品の作曲年は筆者による加筆である。

る。「室内楽'70」との音楽的交流の終わった1980年以降の三善の作品では記譜についての試行錯誤を行った形跡がみられず、既存の特殊な記譜を使用したと考えられる。よって石島の提案する4区分の方が妥当ではないかと考える。

檜崎の論文の参考文献（使用楽譜）に記載されている「室内楽'70」の携わった作品は《オマーージュ・アン・クリスタル》（1979）、《アン・ドゥイユ》（1976）のみである。そのため《オマーージュI》（1970）、《オマーージュII》（1971）、《オマーージュIII》（1972）、《オマーージュIV》（1974、1979改訂）、《オマーージュV》（1975）、《オマーージュ》（1975、1979改訂）の6作品、8冊の楽譜（改訂前、改訂版を含む）を檜崎が考察に用いていない可能性が考えられる。記譜に関する議論において「室内楽'70」の存在を外すことができないことが本研究を通して明らかになったが、檜崎の論文は記譜に関する記述もほとんどみられないことから、本論文で議論しているような問題を把握していなかった可能性も考えられる。

檜崎、石島とも最後の時代区分は1995年以降で共通している。1995年に21年間学長を務めた桐朋学園大学を退任したことは一つの大きな出来事であり、人生の大きな分岐点であったことが推察できる。心身ともに余裕ができ自身の創作に打ち込むことができるようになった期間であった。交響四部作であるオーケストラのための《夏の散乱——現よ 明るいわたしの塋よ》（1995）⁷⁴、《チェロ協奏曲第2番「研つり星」》（1996）、オーケストラのための《霧の果実》（1997）、オーケストラのための《焉歌・波摘み》（1998）や《遠い帆：オペラ支倉常長》（1999）が1995年以降に作曲されていることからそのことを窺うことができる。

⁷⁴ 《夏の散乱——現よ 明るいわたしの塋よ》（1995）の作品名は、「塋」「墓」の表記がみられる。宗左近の詩から「塋」が正しい表記と考えられる。

第四章 特殊な記譜の細部の考察

第二章の基礎研究を土台にし作品を考察する。

第一節 独奏ヴァイオリンのための《鏡》（1981）

第一項 作品の概要

独奏ヴァイオリンのための《鏡》は、三善が桐朋学園大学学長を務めていた期間の 1981 年に作曲された。二年後の 1983 年に音楽之友社より楽譜が出版された。自筆譜は辰巳が長らく所持していたが、2023 年 4 月に日本近代音楽館へ寄贈された⁷⁵。寄贈されて以降は同館所蔵である。

第二項 作品の成立、献呈、初演

本作品の被献呈者及び初演者はヴァイオリニストの辰巳明子（1947-）⁷⁶である。辰巳は桐朋学園大学の在学中に「桐朋弦楽四重奏団」⁷⁷を結成して斎藤秀雄（1902-1974）⁷⁸の指導を受け、同大学の学校代表として海外でも演奏活動を行っていた。卒業時に弦楽四重奏団は解散したが、その後作曲家の入野義朗（1921-1980）から現代の作曲家の作品を演奏する活動をしてほしいと頼まれ、「辰巳明子弦楽四重奏団」を結成した。入野のマネジメントのもと、湯浅譲二（1929-）、武満徹（1930-1996）をはじめとする作曲家たちの作品の演奏を行った。辰巳が母校桐朋学園大学に非常勤講師として勤めていた頃⁷⁹、その華々しい活躍を見聞きした三善から「辰巳さん頑張っているんだね。いつか曲を作ってあげるよ」と学内で声を

⁷⁵ 桐朋学園大学 公式ホームページ「三善 晃氏「鏡」自筆譜の寄贈について」2023 年 10 月 10 日閲覧。
(https://www.tohomusic.ac.jp/college/topics/catetemp_college3_topics/2023-0412-1311-23.html)

⁷⁶ 辰巳明子（1947-）は桐朋学園大学を首席で卒業したヴァイオリニストである。1969 年第 38 回日本音楽コンクールにおいて第二位を受賞した。国立ベルリン芸術大学講師を経て、桐朋学園大学主任教授、副学長を歴任した。2022 年度より同大学学長を務めている。三善の他にも尹 伊桑（1917-1995）、高橋悠治（1938-）、細川俊夫（1955-）などから作品を献呈される。また彼らの作品の初演者としても携わる。

⁷⁷ メンバーは辰巳の他にヴァイオリンの小栗まち絵、永富美和子、チェロの藤原真理である。ヴィオラはヴァイオリン 3 人のうちの誰かが兼任したと考えられる。

⁷⁸ 斎藤秀雄（1902-1974）チェロ奏者、指揮者、音楽教育者である。第一線で活躍する音楽家でありながら戦後の日本における音楽教育にも力を注ぎ、桐朋学園大学の創設に尽力した。サイトウ・キネン・フェスティバル松本（2015 年にセイジ・オザワ松本フェスティバルに改称した。しかしオーケストラの名称は変更せずにサイトウ・キネン・オーケストラとして活動している）など彼の功績を讃えるものが今日にも多く残っている。

⁷⁹ 後年辰巳は同大学で主任教授、副学長を歴任、2022 年度より学長に就任する。

かけられた。これが作曲のはじまりとなった⁸⁰。1981年10月27日に東京・赤坂にある草月会館で行われた「辰巳明子 ヴァイオリンリサイタル」にて《鏡》は初演された。

第三項 曲目解説

本作品についての作曲者の解説は、出版されている三善の自著ではなく演奏会のプログラムとCDの解説に書き残されている。初演のプログラム⁸¹に書き残されている作曲者の解説を以下に引用する。

《鏡》 —委嘱初演—

“間”は、空間と時間の概念に弁別されるが、それぞれは互いに従属しあっている。現象としての空間は時間という属性を持ち、その逆も同じことであって、絵画・彫刻・建築は時を過ごし、音は拡がりに活きるのである。もともと、宇宙の生起そのものが、この二つの“間”の互属性に帰せられよう。

その互属性は、私には、画家のデッサンの一描き、音楽家の旋律の一呼吸に、最も強く——おそらくは、他に侵されない磁場のようなものとして——感じられる。この曲を書くに当って銘記したことのひとつである。

発想は *Corde à vide*（開放弦）の無限から発し、そこに閉じる。即ち、無限という虚構（*à vide*）の実在、*Miroir*（鏡）の放物線を描く。

一段落目は「間」の一般的な概念と芸術における「間」について、二段落目はそのことを踏まえた上での芸術における「間」の互属性について、三段落目は実際の作品における構造の説明、という解釈が一つの可能性として成立する。《鏡》は複縦線によって5つの部分に分けられているが、それぞれの部分の終わりの音はすべて一音を長く伸ばしている。このことが上記の文章の三段落目に対応している。「間」をつなぐ互属性は装飾的音群を用いて表現していると考えられる。後述するインタビューの章において複数の音楽関係者から得られた装飾的音群は「流れるように演奏する」ということは、上記の文章の二段落目に記載されている「画家のデッサンの一描き、音楽家の旋律の一呼吸」に対応しているものと考えられる。

また、2008年に東京・初台で行われた演奏会のライブ録音CD⁸²の解説では、以下のよう

⁸⁰ 2021年6月24日に桐朋学園大学において筆者は辰巳にインタビューを行った。その中での辰巳の発言である。録音せずにインタビューを行ったため、本論文の執筆に際し後日辰巳本人に内容確認を行っている。

⁸¹ 1981年10月27日 辰巳 明子ヴァイオリンリサイタル 東京、草月会館 初演 プログラム

⁸² 三善晃 『三善晃の音楽IV 室内楽・器楽・歌曲 作品集／2008年三善晃作品展より』 Camerata

に三善自身が言葉を残している⁸³。

『鏡』（1981年）は、辰巳明子さんの委嘱で書いた。独奏ヴァイオリンの、ダイナミックの幅を極小から極大まで駆使して、寡黙な演奏家の独白を表そうと試みた。パリ高等音楽院のドゥヴィー・エルリーのクラスでは、弓をかざした学生数人がこの曲を分析して、バッハとの相似点を指摘していた。

第四項 受容

辰巳は初演の他に国内外において《鏡》を公開の場で6度演奏した⁸⁴。被献呈者及び初演者による演奏以外では、2023年までに日本音楽コンクール⁸⁵において予選課題曲に三度選曲されている⁸⁶。これらのこともあり、《鏡》は邦人作曲家による独奏ヴァイオリン曲の中では今日でも演奏頻度の高い曲の一つである。たとえば動画共有プラットフォームのYouTubeでは、現時点において羽室ゆりえ他2名の演奏を確認することができる⁸⁷。

第五項 構成および特徴

楽曲はひとつながりのものであるが、楽譜上では複縦線により5つの部分に分けられている。第一部では冒頭にヴァイオリンのG線上⁸⁸で主題が静かに登場する。時折E線を用いて音高の幅が広がるが再び静かにG線上の音に戻る。第二部は新たな動機が登場し、細かい音価で力強く奏されるも最後は再び静かに終わる。第三部はたくさんの音数を有する音群が多く登場し、躍動しながら流れるように音楽が進む。力強い部分もあるが再び静かに

CMCD28229, 2010, CD

⁸³ このCDのブックレットには、三善のこの文章が2008年に行われた「三善 晃 作品展」のプログラムより当該CDの解説へ転載されたものである旨の記述がある。その後の調査の過程で本公演プログラムを入手し、同一の文章が書かれていることを確認している。

⁸⁴ 以下の演奏記録は辰巳の所有する楽譜（出版譜）に書き残されているメモ書きを参考に、筆者が一部補筆したものである。1982年1月20日筑波大学大ホール、同年5月27日ルガノ放送局（スイス）、同年7月7日ヒルシエンバッハ（ドイツ）、1983年1月10日草月会館、1989年4月11日東京文化会館小ホール、2008年10月18日東京オペラシティ コンサートホール：タケミツメモリアル。

⁸⁵ 日本音楽コンクールとは、毎日新聞社と日本放送協会（NHK）が主催する国内のクラシック音楽のコンクールである。1932年から開催しており、国内におけるクラシック音楽コンクールの中では歴史が最も長い。若い音楽家（器楽や声楽の演奏家、作曲家）の登竜門の一つに数えられ、入賞を果たすと国内で脚光を浴びるといった権威のあるコンクールである。

⁸⁶ 辰巳所有の楽譜に書き残されているメモ書きを参考に、筆者が一部補筆した。1986年日本音楽コンクール第2予選課題曲、2000年同コンクール第2予選課題曲、2008年同コンクール第3予選課題曲。

⁸⁷ 東京藝術大学、東京音楽大学等の音楽大学を卒業した後、演奏活動をしている職業演奏家である。2021年8月23日閲覧。

⁸⁸ ヴァイオリンは音高の高い順にE線（二点ホ音）、A線（一点イ音）、D線（一点ニ音）、G線（ト音）の4本の弦を持つ。最低音はG（ト音）である。

音楽が終わり次の場面へと移行する。第四部では今までの部分に登場した主題や第二部の要素がいろいろな形で展開されていく。作品の中で最も劇的な場面であり、クライマックスへと力強く音楽を運んでいく。そして再び音楽に静けさが戻り次の場面へと変わる。第五部は力強かった第四部とは対照的な静かな場面で、曲の冒頭为主题が音高を変えて登場する。作品名である鏡が示唆するように主題を逆行して静かに曲が終わる。

作品は無調で書かれているため臨時記号が多い。しかし見かけによらず楽譜の読み手は、重音や異名同音に対する読譜や演奏のしづらさといった違和感を覚えることがない⁸⁹。楽譜の読み手(≒奏者)がこれまでに勉強してきた伝統的なクラシック音楽のレパートリーと同じように自然に楽譜を読むことができ、その音楽を頭の中で容易に想像することができる。奏者にとって演奏し易いという点も一つの特徴である⁹⁰。ヴァイオリンを弾く者であれば、弾き易いという印象を必ずといっていいほど受けると思われる曲である⁹¹。

第六項 《鏡》における問題点

本作品では、「記譜と奏法の説明」が出版譜に記載されていない。そのためどのように演奏するのが妥当かなどといった解釈に迷う点がいくつか浮かび上がる。

一点目は他の作曲家の作品では見かけることのない、三善独自の記譜の一つである装飾的音群である。本作品におけるこの音群は、通常の音符と同じ符頭の大きさで一つの小節内で連なる音群(【譜例2】の21小節)と、装飾音符のように符頭が小さく書かれている音群(【譜例2】の24小節)の二種類がある。特殊な記譜法であるにもかかわらず出版譜では奏法の説明がない。そのため本作品における装飾的音群の持つ意味自体も楽譜の読み手にはよくわからない。また符頭の大きさによって意味が変わるのかという点も不明瞭である【譜例2】。

⁸⁹ クラシック音楽における一つの傾向として、時代が新しくなるにつれて技術的な難易度や楽譜読解の難易度が上がるということがある。個々人の技術による部分もあるが、無調で臨時記号を多用された作品は楽譜の読み手や奏者の視点からみると、演奏の難易度の高いものの一つに感じられる場合がある。

⁹⁰ 三善の『遠方より無へ』の85頁では仏留学中の1956年にヴァイオリニストの田中千香士によるピアノ、三善によるヴァイオリンでフェリックス・メンデルスゾーン(Felix Mendelssohn, 1809-1847)の《ヴァイオリン協奏曲 ホ短調 作品64》(1844)を演奏して楽しむ様子が書かれている。また2003年3月の雑誌『音楽現代』のインタビューでは、ヴァイオリニストの江藤俊哉(1927-2008)からヴァイオリンの腕前を尋ねられた際、「実は小学校1年のときからヴァイオリンをやってしまって、ザイツのコンチェルトぐらいまでなら弾けるのです」と答えたと言っている。三善のヴァイオリンの技量はわからないが、これらの曲の難易度から三善は楽器について高いレベルでの経験に裏付けられた高度な知識を持っていたことが推測できる。

⁹¹ 筆者自身が本作品を練習した際の第一印象は、臨時記号が多いという見た目に対して「弾きやすい」であった。インタビューにおいて辰巳に質問をしたところ同じ印象を抱いていた。これは三善作品の一つの特徴と考えられる可能性がある。

【譜例 2】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 21～25 小節

本論文内での言及箇所は 21、24 小節。

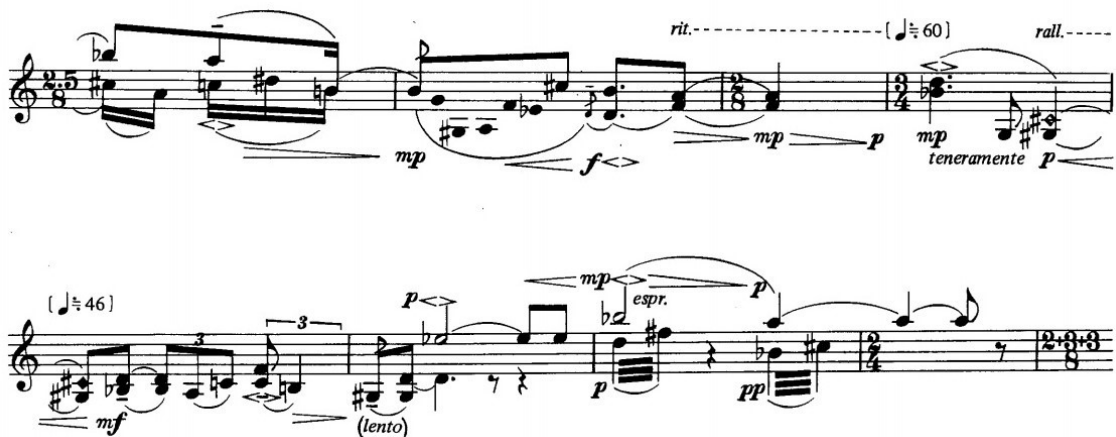


©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

二点目は装飾的音群が、各小節の拍子の拍とは別の、いわば伝統的な記譜での装飾音符と同じ考え方で書かれているように見える部分がある。これらの小節では装飾的音群以外の音符で小節内の拍子の全ての拍が成立している。注目すべき点は通常の装飾音符とは違い、この場合の音群が普通の音符と同じ符頭の大きさで書かれていることである。これは奏者の解釈に大きな差異が生じやすい箇所である。これらの小節は、自筆譜では装飾的音群が通常の装飾音符と同じように符頭を小さく記載されている可能性も考えられる⁹²【譜例 3】。

【譜例 3】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 38～45 小節

本論文内での言及箇所は 39、43 小節。



©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

三点目は終結部分において二か所使用されている、ブレス記号の一種と思われる記譜である。カンマ記号（,）は弦楽器の作品においてブレス記号として使用されることが多い。しかしカンマ記号に斜線の入った記号（,）は三善以外の他の作曲家の作品での使用例は

⁹² コントラバスと打楽器のための《リタニア》（1975）の自筆譜では、三善が明らかに小さな符頭として書いたと判別できる装飾的音群の音符がある。しかし出版譜では通常の音符と同じ大きさの符頭で書かれている。他の作品も同様に、自筆譜と出版譜でそのような差異が生じている可能性がある。

あまり見られない⁹³。この記譜も演奏の際に解釈に迷う箇所の一つであり、演奏の結果の違いにもつながると考えられる【譜例4】。

【譜例4】独奏ヴァイオリンのため《鏡》 156～160小節



©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

第七項 自筆譜と出版譜の比較

調査の過程で辰巳が《鏡》の自筆譜を長らく所持していたことが判明し⁹⁴、厚意により閲覧することができた⁹⁵。自筆譜の紙の大きさはA3である。横書き、18段の五線譜が両面印刷されており、用紙の右下に「桐朋学園大学音楽学部」と印字されている。その五線紙の両面に曲が書かれている。楽譜の枚数は4枚（計8ページ）である。黒色インクの万年筆で音符が書かれており、修正ペンによる修正跡を10箇所、修正のために上から紙を貼りつけている部分を2箇所確認することができる。また、自筆譜の最後のページは「le 12 Sep. 1981 Akira MIYOSHI」と記され、本作品が1981年9月12日に完成したことがわかる。

出版譜においてテンポ表記で用いられている角括弧〔〕、弦の指定で用いられている丸括弧（）は三善本人が自筆譜に書いているものである。これらに関して出版社は出版譜に自筆譜を忠実に再現している。クラシック音楽の楽譜では他の作曲家の作品におけるこの種の括弧の表記は、楽譜の校訂者が楽譜の読み手の楽曲理解の一助のために目安の速さと捉えることがある。本作品においては作曲者の指定という意味で捉える方が正しい⁹⁶。また、出版譜の86小節の上方に書かれているデクレッシェンド（decrescendo）は、自筆譜では確認できないためミスプリントの可能性が考えられる。八分音符が連続している箇所や装飾的音群の旗の向きは、自筆譜と出版譜で時折差異がある。

自筆譜、出版譜のそれぞれの一段の小節数は次の通りである。両者にはずれが生じてい

⁹³ 第五章 第三項 石島へのインタビューにおいて、この記号はデュティユーの楽譜にも見られることがわかった。

⁹⁴ 独奏ヴァイオリンのため《鏡》の自筆譜は2023年に日本近代音楽館に寄贈された。本論文での《鏡》の自筆譜の調査は、自筆譜が桐朋学園大学から日本近代音楽館に寄贈される前に行った。調査のほとんどは辰巳へのインタビューを実施した2021年6～7月頃に行ったが、本節では、その後の調査の過程で判明したことも加えてまとめている。

⁹⁵ 現時点では自筆譜の掲載の許可が取れていないため、本節における自筆譜の掲載はしていない。

⁹⁶ 2021年6月24日 桐朋学園大学において筆者が行った辰巳へのインタビューより。

る【表1】。

【表1】 自筆譜、出版譜の一段の小節数

アラビア数字は小節、横線はページの境目を表す。

自筆譜	出版譜
第一頁	第一頁
MIROIR pour Violon à Mlle Akiko TATSUMI	Miroir pour Violon ヴァイオリンのための鏡 à Mademoiselle Akiko TATSUMI ⁹⁷
1～4	1～5
5～12	6～10
13～15	11～15
16～19	16～20
20	21～25
<hr/>	
第二頁	第二頁
21～25	26～30
26～30	31～34
31～34	35～37
35～38	38～41
39～42	42～45
43～45	46～49
<hr/>	
第三頁	第三頁
46～48	50～52
49	53～56
50～52	57～60
53～56	61～64
57～60	65～69
61～64	70～74
<hr/>	

⁹⁷ 出版譜には被献呈者の情報が記載されているものとされていないものの2つの版が確認できる。

第四頁	第四頁
65～69	75～80
70～74	81～85
75～80	86～88
81～85	89～92
86～88	93～96
89～91	97～99
	100～104

第五頁	第五頁
92～95	105～109
96～99	110～113
100～104	114～117
105～109	118～120
110～113	121～124
114～116	125～129
	130～133


第六頁	第六頁
117～119	134～137
120～122	138～141
123～126	142～145
127～130	146～150
131～134	151～155
135～137	156～160
	161～166

第七頁
138～141
142～145
146～148
149～150
151～153
154～157

第八頁

158～161


162～166

 presto al possibile, senza Tempo)

le 12 Sep.1981

Akira MIYOSHI

三善はスペースを十分にとって五線紙に音符を書いている。そのため自筆譜と出版譜の比較を行うと強弱記号の場所やクレッシェンド(crescendo)、デクレッシェンド(decrescendo)の開始場所、強弱の山の頂点のずれを多々確認することができる。そのため楽譜から読み取れる表現の印象は、自筆譜から受ける印象と出版譜から受ける印象とで大きく異なる可能性がある。三善の表現したい音楽を追及するという点で、この作品では自筆譜を参照することが望ましいと考えられる。

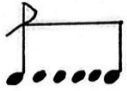
自筆譜と出版譜の両者を比較する中での重要な違いとして、出版譜には記載されていない注が自筆譜に書かれていることがある。自筆譜では最後のページに「 presto al possibile, senza Tempo)」と書かれている。この注は特殊な記譜の奏法の説明となっているため、注が出版譜に書かれていないことにより、奏者は記譜の意味について録音物や人づての情報、あるいは自己流の解釈により演奏することになる。また出版譜のみを用いて考察や演奏の準備を行う場合には、誤った解釈が奏者に伝わり、またその誤った解釈が広範囲に伝わっていく。誤った解釈は長年の時を経て徐々に正当化されていき、一つの解釈として成立していく。後続世代の人々たちは勉強や研究を深く行わない限り、作曲者の意図する音楽を表現するという点において情報の正誤の判断が容易にできなくなる。結果としてそれは作曲者の考える音楽からは大きく乖離したものへと進展し、それが後世に続いていく可能性がある。

第八項 《鏡》における装飾的音群とその記譜

本作品における装飾的音群は三種類のうち「起点よりできるだけ速く」の形のみ使用されている。そのため「起点より～」の形のみを考察する。前述した通り《鏡》では、この音群のパターンは三種類ある。一つ目は通常の音符と同じ大きさの符頭の音群（【譜例 2】の 21 小節）、二つ目は装飾音符と同じ大きさの符頭の音群（【譜例 2】の 24 小節）、三つ目は装飾音符と同じ大きさの符頭でかつ音群の冒頭の音符単体のみの形である（【譜例 3】の 39 小節）。これらをまとめると次の通りとなる【譜例 5】。

【譜例 5】独奏ヴァイオリンのため《鏡》で使用される「起点より～」の形（三種類）

①通常の音符と同じ大きさの符頭の音群



②装飾音符と同じ大きさの符頭の音群



③装飾音符と同じ大きさの符頭で且つ音群の冒頭の音符単体のみ



二つ目の形②は、《鏡》では 2 音の装飾的音群である。それに対し、一つ目の形①は、6、7、8、9、11、15、21 個の音が連なる。音数が 3 音以上の場合には通常の音符と同じ大きさの符頭の装飾的音群で書かれている可能性がある。しかし《鏡》では 2 音の音群が小さい符頭のみ、あるいは大きい符頭のみで書かれているため、この点は他の作品を含め出版譜と自筆譜を比較しながら今後検証していく必要がある。実際に《鏡》における自筆譜と出版譜の比較をしたところ装飾的音群の符頭の大きさの差異はなかった。その後に行った三善の他の作品の自筆譜の調査において、三善は通常の装飾音符を符尾を符幹に交差させて一筆書きのように書く（【譜例 5】の③の形で書く）傾向のあることが判明した。多くの場合、③の形で書かれており、通常の装飾音符と同じ書き方（音符に斜線）のものはあまりみられない。したがって【譜例 6】の 24 小節、【譜例 7】の 43 小節は符尾が符幹に交差しているが通常の装飾音符の可能性が高い。尚、【譜例 7】の 43 小節は「(lento)」の指示が書かれている。本作品において三善は曲想などを示す言葉を五線の下部に書く傾向がある。そのため装飾的音群が「(lento)」という意味ではなく、その小節全体のフレーズが「(lento)」である可能性がある【譜例 6、7】。

【譜例 6】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 21～25 小節（再掲）

本論文内での言及箇所は 24 小節



©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

【譜例 7】独奏ヴァイオリンのため《鏡》 42～45 小節 本論文内での言及箇所は 43 小節

The image shows a musical score for violin solo, measures 42-45 of 'The Mirror'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'lento'. The dynamics range from *mf* to *pp*. There are several slurs and accents, including a triplet in measure 43. The notation includes various note values and rests, with some notes having stems that cross the staff line.

©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

《鏡》に使用されている装飾音符はすべて三つ目の形③であり、符尾が符幹に交差している。《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》（1969）の出版譜⁹⁸では、装飾音符がすべて三つ目の形③で書かれている。三善は早い時期から通常の装飾音符をこの形（符尾が符幹に交差している形）で書いていた可能性が考えられる。

インタビューの中で辰巳は《鏡》において、装飾的音群と普通の音符の両方が小節内にある場合の装飾的音群は、符頭の大きさに関わらず装飾音符のように速く奏する。また、装飾的音群のみが一つの小節内にある場合は、指定の速さ、拍子の範囲内で速く奏すると筆者の問いに答えている⁹⁹。

前述の【譜例 3】で挙げた 39、43 小節の装飾的音群の符頭の大きさだが、本研究を通して所在が明らかになった自筆譜では、一見普通の音符と同じ大きさの符頭で書かれているように見える。自筆譜に書かれている符頭の大きさの区別は微妙であり、作曲家本人に聞く以外に明確な答えは示せないように思われる。39、43 小節における装飾的音群は、例えば通常の装飾音符と同じ符頭の大きさで明確に書かれていたとしたら、残りの音符でその小節内の拍子の拍が成立していることは楽譜から明白である。通常の装飾音符と同じ符頭の大きさで書かれている可能性、出版譜のように通常の音符と同じ符頭の大きさで書かれている可能性のどちらも考えられる。これは《鏡》の自筆譜からだけでは断定はできない。辰巳は、これらの箇所は通常の装飾音符と同じように速く奏するとしている【譜例 8】。


⁹⁸ 《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》（1969）の出版譜は、1974 年に日本作曲家協議会が出版した。楽譜は第三者による手書きの楽譜を印刷したものであるが、筆跡から三善の自筆ではないと判断している。

⁹⁹ 2021 年 6 月 24 日 桐朋学園大学において筆者が行った辰巳へのインタビューより。




【譜例 8】《鏡》 38～45 小節（再掲） 本論文内での言及箇所は 39、43 小節。

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It contains several measures of music with dynamics such as *mp*, *f*, *mp*, *p*, *mp*, and *teneramente p*. Performance markings include *rit.* (ritardando) and *rall.* (rallentando). A tempo marking of [♩=60] is present. The bottom staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features a *mf* dynamic, a *(lento)* marking, a triplet of eighth notes, and dynamics of *p*, *mp*, *espr.*, *p*, and *pp*. The piece concludes with a 2/8 time signature.

©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

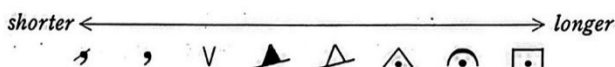
ブレス記号の一種と思われるカンマ記号に斜線の入った記譜（) は、他の作品の「記譜と奏法の説明」からカンマ記号よりも短くブレスをするという意味であることがわかる。また辰巳は、通常の装飾音符と同様に斜線が加わると音価が短くなるという認識だとしている。一般的に用いられない記号であり、前述したように《鏡》には「記譜と奏法の説明」がないため、この認識が薄い奏者は意味を捉え違える可能性が考えられる【譜例 9、10】。

【譜例 9】三善の他の作品の「記譜と奏法の説明」より抜粋
5 人の奏者のための《ノクチュルヌ》（1973）（音楽之友社）



 (shortest time possible)
→ short

©1979 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

【譜例 10】三善の他の作品の「記譜と奏法の説明」より抜粋
 独奏マリンバのための《リップル》（1990 または 1991 あるいは 1999¹⁰⁰）（全音楽譜出版社）

Order of Durations and Intervals : 

©2009 by Zen-On Music Co., Ltd.

第九項 演奏比較

本項は三善との音楽的な接点があった三人のヴァイオリン奏者、辰巳明子、田中千香士（1939-2009）¹⁰¹、ドゥヴィー・エルリー（Devy Erlih, 1928-2012）¹⁰²の CD 音源による演奏を比較する。

辰巳は前述の通り《鏡》の被献呈者及び初演者である。録音は 2008 年 10 月 18 日東京オペラシティ コンサートホール：タケミツ メモリアルにて行われた「三善 晃 作品展」のライブ録音である。田中は三善より 6 歳下だが三善と同時期にパリ国立高等音楽院に留学しており長らく親交があった¹⁰³。田中が自身の CD に《鏡》の演奏を録音したいと申し出て CD 化が実現した¹⁰⁴。この CD は様々な日程でいくつかの異なる場所で録音されているが、《鏡》は 2000 年 11 月 15 日に福島県の福島市音楽堂（ふくしん夢の音楽堂）で録音された。エルリーはフランスのヴァイオリニストであり何度か来日している。三善が学長を務めている期間の桐朋学園大学でも客員教授として公開講座を開くなど後進の指導にあたった。また 1990 年の同大学オーケストラとの演奏会では、アンコールとして《鏡》を演奏した¹⁰⁵。

¹⁰⁰ 独奏マリンバのための《リップル》の作曲年は、檜崎は 1990 年としているが、丘山は 1991 年としている。また全音楽譜出版社の「三善 晃 作品目録 [2023]」は 1999 年としている。出版譜には、安倍圭子の主導で開かれた 1999 年第二回マリンバ世界コンクールの二次予選のために書かれたと記載されている。ここでは可能性のある作曲年代をすべて挙げておく。

¹⁰¹ 田中千香士（1939-2009）1953 年日本音楽コンクール第一位。1955 年パリ国立高等音楽院を首席で卒業。帰国後、京都市立交響楽団、NHK 交響楽団のコンサートマスターを歴任。東京藝術大学教授を務めた。

¹⁰² Devy Erlih（1928-2012）フランスのヴァイオリニスト。パリ国立高等音楽院で満場一致のプルミエ・プリを獲得。1955 年ロン＝ティボー国際音楽コンクール第一位。マルセイユ音楽院教授を経て、1982 年よりパリ国立高等音楽院教授を務めた。

¹⁰³ 三善 晃『遠方より無へ』東京：白水社、1979 年、84～86 頁。

田中の章の初出は「日本経済新聞」1973 年 4 月 10 日

¹⁰⁴ 三善晃『三善晃の音楽IV 室内楽・器楽・歌曲 作品集／2008 年三善晃作品展より』Camerata CMCD28229, 2010, CD 解説 井阪紘によるプロデューサー・ノート

¹⁰⁵ Erlih, Devy (Violin) 1991. *Works for solo violin*. Toho Pedagogical series. Fontec FOCD3129, released 1991.4, CD

エルリーの CD 解説や桐朋学園大学附属図書館に所蔵されている音源や過去の公開講座、演奏会の資料

彼の CD 音源は同大学が企画した「桐朋ペダゴジカル・シリーズ」の一つで、1990年12月3日¹⁰⁶に同大学で録音された。

筆者は3人のCD音源による演奏を聴き、楽譜にそれぞれの弓順（ボウイング）を書き起こした¹⁰⁷。またメトロノームでどのぐらいの速さで演奏をしているのかを測定して比較した。三善が指定している速さ（Tempo）表記自体が等号（=）ではなく、ほぼ等しいという意味を持つ近似記号（≐）で表記されているため、CD音源の演奏の速さ（Tempo）は3人ともおよそ楽譜の指示に合っている。しかし、不確定要素が絡む記譜を使用していることや、独奏曲であることから、奏者によっては個人の解釈に基づき独創的に弾いている箇所もある。そのため三者が同じように演奏をしているかというところではなく、それぞれの《鏡》の演奏となっている¹⁰⁸。

楽譜に弓順を書き起こすと三者三様の作品の解釈がわかる。前述した装飾的音群の解釈が奏者によって分かれる可能性のある箇所は、3人の弓順が異なるという結果になった。39小節は、辰巳は符頭の大きさに関わらず装飾音符のように奏している。しかし田中、エルリーは符頭が大きい装飾的音群を8分音符の音群のように奏していることがわかる【譜例11】。

から1984、1988、1989、1990、1992年に同大学に来校したことが確認できる。

¹⁰⁶ 「ドヴィ・エルリー 現代無伴奏ヴァイオリン作品集」タワーレコード・オンラインショップ 公式ウェブサイトで確認した情報。2023年10月10日閲覧。

(<https://tower.jp/item/513845/%E7%8F%BE%E4%BB%A3%E7%84%A1%E4%BC%B4%E5%A5%8F%E3%83%B4%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%82%AA%E3%83%AA%E3%83%B3%E4%BD%9C%E5%93%81%E9%9B%86>)

¹⁰⁷ 筆者は桐朋学園大学音楽学部及び研究科において長年ヴァイオリンの専門的な教育を受けた。ヴァイオリン専攻として音楽高校、桐朋学園大学音楽学部を卒業し、同大学研究科を修了している。譜例13～15はその経験を元に作成されている。この作業は《鏡》が独奏の作品であるために実現できたものである。音源で今鳴っている音はこの弓順でないとその音色は出せない、前後の音楽の関係からこの弓順で弾く以外に考えられないなどといった今までの経験に基づいて判断を行っている。楽譜に正確な弓順を書き起こすに際し2～3秒間を何十回と聞き直した。そのため演奏者一人当たり何百回と録音を聞き直した上で作成した。100%の精度とは言い切れないが、ほぼ正しいと考えられる。

¹⁰⁸ CDに収録されている総演奏時間は、辰巳が8分16秒、田中が7分59秒、エルリーが8分24秒である。独奏ヴァイオリンの作品は、楽器の性質上、他の楽器編成の作品に比べて速さの伸び縮みが多い。また楽譜の読み手が各々で感じる主観的判断にどうしても重きを置いてしまう部分がある。そのためメトロノームを用いて速さを測定し比較することにおいては効果的な結果を得るのが難しかった。こうしたこともあり、ここではこのような表記となっている。

【譜例 11】独奏ヴァイオリンのため《鏡》 38～41 小節

本論文内での言及箇所は 39 小節



©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

43 小節の装飾的音群は、辰巳は装飾音符のように速く奏している。田中、エルリーは装飾的音群の下に書かれている「(lento)」の指示の下、8分音符のように丁寧に奏している。この「(lento)」の指示は自筆譜にも同じ位置に書かれており、出版譜でも忠実に再現されている。しかし《鏡》の自筆譜、出版譜を見ると、前述の通り三善は曲想を指定する楽語を五線の下部を書く傾向が見受けられる。したがってそのフレーズが *lento* であり装飾的音群は *lento* という意味ではない可能性も考えられる【譜例 12】。

【譜例 12】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 42～43 小節



©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

所によっては弓順が一致するところが多いが、50、52、56、58 小節の三人の奏者の装飾的音群の弓順は弾き方が分かれている。この譜例にあるような一つの節、あるいは次の小節の拍頭までかかるスラーは、楽器の特性上一弓で弾くことが難しい。そのためその場合は途中で弓を返す。楽譜に弓順を記すと結果は次のようになる【譜例 13】。

【譜例 13】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 50~60 小節

上から順に、辰巳、田中、エルリー（五線の下部）の弓順を記した。丸括弧 () の弓順は、場所は定かではないが途中で弓を返していることを示す。58 小節のエルリーの弓順は音数に合っていないが、記譜されていない音をここで一音弾いているためそのような記し方となっている。前小節の記載から 50 小節は 3/4 拍子である。

©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

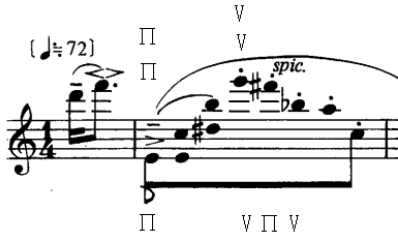
上記の譜例から、装飾的音群を一つの音群として捉え一弓で弾いている箇所は少ないことがわかる。また奏者によってフレーズの捉え方が違うということもわかる¹⁰⁹。田中は、装飾的音群の音数をほぼ均等に割り、半分の音数のところで弓を返す傾向がある。エルリーは楽譜に書かれている音の流れ（文脈）からフレーズを推測して弓を返す傾向がある。またクレッシェンド効果を作るために弓を返しているとも考えられる。62 小節は楽譜の指示通りに速く奏するということが難しいこともあり、同じ一つの音群でもフレーズを分けて演奏されている【譜例 14】¹¹⁰。

¹⁰⁹ フレーズだけでなく、たとえば【譜例 13】の 58 小節でエルリーが短時間の間に弓を複数回返していることはクレッシェンド効果を作るためと考えられる。

¹¹⁰ 一般的に装飾的音群は一つの音群で一つのフレーズだと考えがちであるが、実際の演奏に際しては様々な理由から弓の返しが行われていることがわかる。

【譜例 14】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 61～62 小節

上から順に辰巳、田中、エルリーの弓順を示す。



©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

【譜例 4】160 小節のカンマ記号に斜線の入った記譜 (ㄱ) を、辰巳は極めてわずかな間を取って処理している。田中は通常のブレス記号と同じぐらいの間、エルリーはたつぷりと間を取っている。

3 人の演奏比較で解釈が分かれた箇所は 138～142 小節のスラーの有無である。辰巳は 138 小節のスラーの解釈を基にしており、140～141 小節は 138 小節と同様のスラーを加えて奏している。また 139 小節はその小節全体にスラーを加えて一弓で奏している。エルリーは 140～141 小節のスラーの解釈は辰巳と同様である。しかし 139 小節は記譜通りトレモロ (tremolo) で奏し、142 小節の一拍目のスラーを外し、一拍目の途中で弓を返している。一方で田中は、140～141 小節は出版譜の通りのスラーのない記譜を採用している。そのため 138 小節のスラーを外して弓を返している。139 小節はエルリーと同様に弓を返しトレモロで奏している。142 小節は、エルリーが一拍目の途中で弓を返していることに対し、辰巳と田中は二拍目で弓を返している【譜例 15】。138～142 小節のスラーの付け方は、自筆譜と比較したところ、出版譜と自筆譜は同様であった。先の脚注 94 でも述べたが、自筆譜は掲載の許可が取れないため、本論文では自筆譜の掲載はしていない。

【譜例 15】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 138～145 小節

上から順に辰巳、田中、エルリーの弓順を示す。

©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

なお、本項で比較検証をした 3 人の奏者の中で辰巳は自筆譜のコピーを用いて演奏を行ったことがインタビューからわかっている。しかし田中とエルリーが出版譜と自筆譜のコピーのどちらを用いたかは、彼らが物故者であることもあり現時点では判明していない。

第十項 作曲者による出版譜の修正

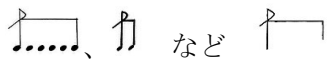

調査の過程で、当時三善が出版社（音楽之友社）に送った《鏡》の出版譜の修正箇所を記した資料を石島から見せてもらうことができた。以下その内容を記す。またその修正の内容が自筆譜と出版譜で反映されているのか否かも合わせて記す。

「三善本人による鏡（出版譜）の修正点及び注」¹¹¹

2 頁	3 段	3 小節	[♩≒120] → [♪≒120] へ修正	自筆譜○	出版譜×
4 頁	4 段	2 小節	3 拍目裏 ニ音 (D) に♯を足す	自筆譜×	出版譜○
5 頁	7 段	2 小節	2.5 拍目 上声 イ音 (A) 付点 8 分音符		
			下声 変口音 (B) 8 分音符へ修正	自筆譜○	出版譜×
5 頁	7 段	3 小節	2.5 拍目 上声 ホ音 (E♯) 付点 8 分音符		
			下声 へ音 (F) 8 分音符へ修正	自筆譜○	出版譜×
6 頁	1 段	3 小節	[♩≒92] → [♪≒92] へ修正	自筆譜×	出版譜×

注 (1) 2 つの同音に附された 2 つの臨時記号は符頭の順による

例 ♯ニ音ニ音 (DD)¹¹² は上声がニ音 (♯D)、下声が嬰ニ音 (♯D)

(2)  など  でくくられた音はできるだけ速く奏する

第二節 合唱作品にみられる記譜（装飾的音群）

—《縄文土偶》（1985）、《虹とリンゴ》（2003）

本節では合唱作品の出版譜のピアノパートにみられる記譜について述べる。対象とした作品は男声合唱とピアノのための《縄文土偶》（1985）と女声合唱とピアノのための《虹とリンゴ》（2003）である。

男声合唱とピアノのための《縄文土偶》（1985）は法政大学アリオンコールから委嘱され、「王子」、「ふるさと」の二曲で構成されている。作詩は宗左近（1919-2006）である。二曲目の「ふるさと」は 1981 年 12 月 12 日に東京郵便貯金ホール（現：メルパルクホール）で行われた同団体の第 31 回定期演奏会にて初演された。後に「王子」が作曲されて、《縄文土偶》（「王子」「ふるさと」）となり、全曲は 1985 年 12 月 4 日に同じ会場で第 35 回定期演奏会にて同団体により初演された。初演の時の指揮は田中信昭（1928-）、ピアノは田中瑤子（1932-1999）である。楽譜はカワイ出版より 2018 年に出版されている。自筆譜は法政大学アリオンコール OB から入手し閲覧できた。「王子」の出版譜では冒頭のピアノパートに装飾的音群がみられるが、本論文 17 頁の三種類の装飾的音群とは異なる形（符尾が符幹に交差していない、8 分音符のようなものに斜線の入った記号）で印刷されている。また出版譜の 2 小節～3 小節に通常の装飾音符がみられるが、自筆譜におけるこの記譜は符頭の小さく符幹に交差している形で書かれていることがわかる【譜例 16】。つまり出版にあたり自筆譜に記された特殊な形から一般的な形に変更されていることになる。

¹¹¹ 三善晃「MIROIR pour Violon ヴァイオリンのための鏡 補正及び註」から内容を書き写したものである。この注は五線紙に記されており、音符も表記されている。本論文では論文の形式上それらを言葉に置き換えて記している。したがってこの修正点は本人が書き記した通りの表記ではない。

¹¹² 同音 ニ音 (D) の重音

【譜例 16】 男声合唱とピアノのための《縄文土偶》（1985）「王子」冒頭 出版譜

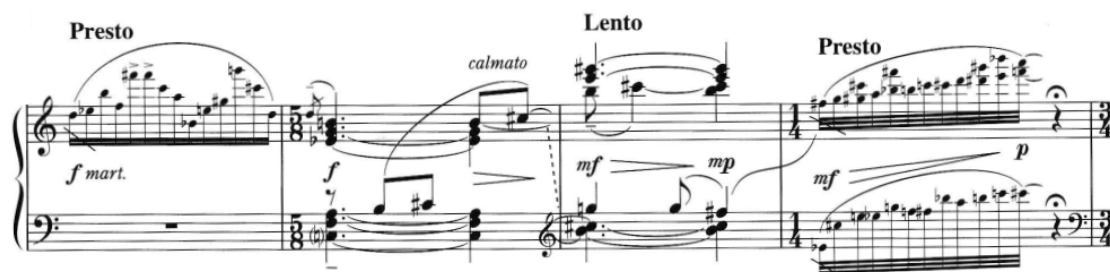
©2018 by edition KAWAI, a division of Zen-On Music Co., Ltd.

男声合唱とピアノのための《縄文土偶》（1985）「王子」冒頭 自筆譜（模写）¹¹³

女声合唱とピアノのための《虹とリンゴ》（2003）は、国立音楽大学女声合唱団 ANGELICA の委嘱で書かれた。作詩は宗左近である。2004年2月28日に東京の府中の森芸術劇場どりーむホールで行われた第5回定期演奏会にて初演された。指揮は松下耕（1962-）、ピアノは浅井道子である。女声合唱とピアノのための《虹とリンゴ》（2003）の出版譜では一見装飾的音群のように見える記譜がみられる。例えば、次の譜例の22小節目と25小節目にある記譜自体は他の作曲家も使用しているものである。本作品の自筆譜を閲覧できていないため断定することはできないが、本論文でのこれまでの検証を踏まえて総合的に考察すれば、この記譜は、演奏をする際に装飾的音群（起点よりの形）の持つ要素を含む可能性が十分に考えられる。なお、次の譜例では通常の装飾音符が使用されているが、自筆譜では符尾が符幹に交差している形で書かれている可能性も考えられる【譜例 17】。

¹¹³ 男声合唱とピアノのための《縄文土偶》（1985）の自筆譜（コピー）は法政大学アリオンコール OB の協力により入手した。他作品も含め自筆譜の使用許諾が得られなかったため、ここでは筆者が手書きで作成したものを使用している。

【譜例 17】 女声合唱とピアノのための《虹とリンゴ》（2003）「原初」出版譜 22～25 小節
 22 小節は前の小節から 2/4 拍子 本論文内での言及箇所は 22、25 小節



©Copyright 2005 by edition KAWAI, Tokyo, Japan. International Copyright Secured, All Rights Reserved.

第三節 ブレス記号の記譜—《変化嘆詠》（1975）

ブレス記号の一種カンマ記号 (◌,) やカンマ記号に斜線の入った記号 (◌,/) がある。作品によってはカンマ記号ではなく括弧記号 () の右部分を斜めにしたものに斜線を入れて作成したように見える記号 (◌,/) が使用されている場合もある。本節では混声合唱、尺八、十七絃、鼓と打楽器のための《変化嘆詠》（1975）を例にこれらの記譜について検証する。

日本近代音楽館には本作品の自筆譜とスケッチが所蔵されている。本作品の「記譜と奏法の説明」では、ブレス記号をどの程度の音価で考えれば良いかについて、作曲家による説明がなされている。スケッチと自筆譜と出版譜を比較すると、スケッチと自筆譜ではカンマ記号だったものが出版譜ではおそらく括弧記号に細工を加えて作成した形へ変化している。これは第六章 第一節で詳述するが、印刷技術の都合で変化したと考えられる【譜例 18】。これほどまでに外見的印象が異なる記譜に置き換えられると、その記譜が本来示そうとしていた内容が伝わらないという問題が生じる。

【譜例 18】 混声合唱、尺八、十七絃、鼓と打楽器のための《変化嘆詠》（1975）

スケッチ（模写）¹¹⁴



自筆譜（模写）



出版譜（全音楽譜出版社）



©1978 by Zen-On Music Co., Ltd.

声の作品の楽譜ではブレス記号として一般的に V を使用する。一方弦楽器では弓順の上げ弓（up bow）を表す記号として V を使用する。そのため弦楽器を弾く人にとっては楽譜上における上げ弓の記号 V と既存のブレス記号 V の混在は紛らわしい。区別をするため弦楽器の楽譜ではブレス記号を表す記号としてカンマ記号（◌）がよく使用される。こうしたことにより、弦楽器奏者には、短い無音の隙間を示す記譜は、ブレス記号よりもカンマ記号の方がわかりやすいと言える。

後述する「第五章 三善と深い交流のあった音楽家の見解」、「第六章 第一節 出版関係者の回答」で得られた結果から、三善は当時の印刷技術で再現の難しい記譜の事情を理解していたようである。このことから三善は他の作品の自筆譜において、再現の難しいカンマ記号ではなく始めから括弧記号（ ）を用いていた可能性も考えられる。この点はさらに検証を行う必要がある。

¹¹⁴ スケッチと自筆譜は日本近代音楽館所蔵である。スケッチ、自筆譜の使用許諾が得られなかったため、ここでは筆者が手書きで作成したものを使用している。

第五章 三善晃と深い交流のあった音楽家の 見解

第一節 調査の動機、インタビュー各対象者と作曲家との交流

三善の目指した音楽が、彼と音楽的な交流の深かった人々の間で受け継がれている可能性を考えた。そこで筆者は2020年8月から2023年8月にかけて音楽関係者8人へのインタビューを実施した。インタビューの相手は生田美子、辰巳明子(1947-)、石島正博(1960-)、新垣隆(1970-)、鈴木輝昭(1958-)、中川俊郎(1958-)、門田たま子、片桐文子である。

生田は三善の桐朋学園大学でのほぼ最後の世代の生徒である。同大学で三善にピアノと作曲を学んだ。学部の卒業論文で三善作品の分析を取り上げ、付録資料に師とのインタビューを掲載している。三善の《ピアノ・メソード》(全12巻)の作成に協力した。

ヴァイオリニストの辰巳は現在の同大学の学長である。三善の独奏ヴァイオリンのための《鏡》の初演者及び被献呈者である。初演後も国内外で《鏡》を演奏し作品の普及に尽力した。《鏡》のほかに三善の《ヴァイオリン・ソナタ》の演奏でも作曲者本人から直接指導を受けた。

作曲家の石島は三善の元生徒であり桐朋学園の高校、大学、研究科と三善の下で作曲を学んだ。卒業後すぐに桐朋学園大学の教員となり、三善が同大学を離れるまで同じ教員として師と共に勤務した。

作曲家の新垣は三善の元生徒である。大学、研究科と三善の下で作曲を学んだ。三善の混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》(1972)、童声(女声)合唱と管弦楽のための《響紋》(1984)、《遠い帆：オペラ支倉常長》(1999)のピアノ・リダクション版の編曲を行い、三作品とも全音楽譜出版社から出版している。

鈴木は作曲家であり三善の元生徒である。大学に入学する前から同大学、研究科の修了まで三善の下で作曲を学んだ。修了後は同じ作曲家として師とたびたび交流を持った。三善の合唱作品の編曲、監修をいくつか行った。また自身の主催する演奏会でしばしば三善作品をプログラムに入れている。

作曲家でもありピアニストでもある中川は中学生の時と大学の入試前から卒業するまで三善の下で作曲を学んだ。ピアノの演奏活動もしており、三善作品の演奏もたびたび行っている。三善から三善作品の演奏のレッスンを受けており、師から演奏のお墨付きを得た演奏家の一人である。

作曲家及び演奏家と出版社の編集者では作曲者との関わり方や視点が異なるため、門田、片桐のインタビューで得られた内容は次章(第6章)で取り上げる。

第二節 作曲家及び演奏家へのインタビューとその回答

すべての方々へ以下の同じ内容の質問をした。話の流れから多少異なる内容のインタビューになったものもある。

①三善との音楽的な関わり

- ・どのように出会ったか。
- ・出会った以降はどういった関係だったのか。
- ・三善作品の出版楽譜の制作、パート譜作成、演奏、編曲に携わったことはあるか。もしあれば作品名を教えてほしい。
- ・手書きの楽譜を出版譜にした際、そこで直面した困難みたいなことがあれば教えてほしい。どのように判読して良いのかわからない、符頭の大きさによって区別するのか等々。

②楽譜の出版について

- ・出版の際に浄書されたものを校正すると思うが、三善がどのように校正の作業を行っていたかなどについての話を知っているか。
- ・三善は校正で修正を要求するタイプの人だったのか。

③三善のリハーサル、演奏のレッスンについて

- ・三善自身の同席の下行われた三善作品の練習（合わせ）やレッスンに立ち会ったことがあるか。
- ・三善はリハーサルでどういうことを指摘する人だったのか。楽譜の細かいところを注文する人なのか、奏者の自主的な解釈に任せる人なのか等々。

④三善の記譜について

- ・演奏家としてどのように解釈したら良いのか迷う記譜がある。三善の意図したものがどのようなだったかといった、三善作品を演奏する上での暗黙の了解のような事柄があれば教えてほしい。
- ・テンポの設定について何か話を聞いたことがあるか。
- ・通常の装飾音符（通常の音符に斜線）と符尾が符幹に交差している装飾音符の使い分けはあるのか。それとも同じものなのか。
- ・装飾的音群の「起点より～」「終点までの～」「中心点前後の～」はどのように演奏するのが妥当だと思うか。作品によって言葉の表現が統一されていないが、字面の通り高速で弾くのか、または曲の解釈に基づいてその雰囲気の中で弾くのか。
- ・《鏡》の出版譜では拍子の異なる装飾的音群がある。このような場合には拍子による違い

が出てよいのか。

- ・コントラバスと打楽器のための《リタニア》（1975）の自筆譜では装飾的音群の符頭の大小を書き分けていることが見受けられる。出版譜ではすべて大きい符頭の大きさに印刷されている。この記譜は大小で弾き分けるのか等々解釈について。

⑤ヴァイオリンのための《鏡》（1981）について

- ・どういった経緯で被献呈者、初演者になったのか。
- ・作曲時に三善にアドバイスをした箇所はあるのか。
- ・辰巳は自筆譜で演奏をしたのか。出版されてからは出版譜なのか。
- ・三善作品は重音なども奏者にとって演奏し易い印象があるが、どのように感じられるか。
- ・《鏡》のリハーサルで何か思い出せることはあるか。
- ・何回ぐらい演奏したか。
- ・試験や演奏会で他の方の演奏を聴いたことがあるか。
- ・初演と 2008 年三善晃作品展（CD 化）と解釈がどのように変化しているか。解釈が変化した部分はあるのか。
- ・テンポの設定はどちらが主体で決めたか。
- ・テンポの表記は [] で記されているが、どの程度守るべきか。大体か。
- ・テンポを忠実に守ると弓の分量が足りなくなる場面が多々あるが、弓の都合（スラーの表記通り一弓で弾く）を優先するのか、三善の世界観を優先するのか（テンポを守る）。
- ・装飾的音群の解釈について
 - 1 この記譜についてどのような話を聞いているのか。
 - 2 21 小節の装飾的音群の解釈について
拍子記号の中で弾くのか。それともこの音符の小節は拍子がなくなるのか。できるだけ速く弾くとは、そのテンポ感の中で弾くという意味なのか。
 - 3 24 小節
装飾的音群が通常の装飾音符のように小さい符頭で書かれている。音符の符頭の大小意味は変わるのか。普通の装飾音符との違いは何か。
 - 4 26 小節
普通の装飾音符との違いは何か。
 - 5 39 小節
二種類の形の装飾的音群が書かれているが、この解釈はどのように考えれば良いのか。違いについて。
 - 6 62 小節
スピッカート（spiccato）が書かれていると技術的に「できるだけ速く」が難しいと思うが、この場合は弾ける速さで良いのか。

- ・三善作品において場面が変わる時に複縦線がよく用いられる。この作品もそうだが、それぞれの場面のイメージみたいなものを聞いたことがあるのか。
- ・弦の指定（Ⅲ）、時々（cresc.）は括弧記号（）を用いられているが、この括弧記号は必ずなのか。
- ・破線のスラーの解釈はどう考えるか。
- ・三善について調査をする中でよく耳にする「日本的」という表現。この作品に携わる中で聞いたことがあるか。
- ・三善アクセント+テヌートは、テンポの速い箇所だと難しいと思うのだが、真面目に全部守るべきなのか。
- ・カンマ記号に斜線が入った記譜はどう解釈したか。

⑥他の人の演奏

- ・三善が自作品の楽譜をどのように解釈してほしい等のこだわりについて、演奏家に伝えていた発言や場面を記憶していないか。実体験に基づいて何かあれば教えてほしい。

⑦その他

- ・影響を受けた、または記譜上で影響を受けた作曲家の心当たりはあるか。

第一項 生田美子（2020年8月8日）

生田美子へのインタビューは2020年8月8日に行った¹¹⁵。生田は三善が桐朋学園大学で教えていた時のほぼ最後の世代の生徒である。作曲とピアノ実技の両方の指導を正式に受けた唯一の学生であり、長きにわたり交流が続いた。学部では音楽学を専攻し、研究科において作曲を専攻した。生田は、Miyoshi メソッド作成時に奏法の試奏をし、三善から自身のピアノ作品の全曲演奏をしてほしいと直々に頼まれている。そのプロジェクトは現在も継続中である。また生田は音楽学者の佐野光司の指導の下で、音楽理論の見地から学部の卒業論文¹¹⁶のテーマに三善の作品を取り上げ楽曲分析を行った。論文では付録として「三善晃氏と筆者との対話」が載っている。インタビュー調査では卒業論文の内容を中心に質問した。生田から聞いた情報は次の通りである。

レッスンの中で三善は、自身にとっての音との出会いというのは、ピアノを鳴らして出会うとしばしば言っていた。ピアノは三善にとって身近なものである。頭の中で鳴ら

¹¹⁵ インタビューはコロナ禍中であったため Zoom で行った。

¹¹⁶ 生田美子『三善晃の協奏的作品：動機の変容と和声』 桐朋学園大学音楽学部、卒業論文、1993年。卒業論文ではあるが先行研究として重要なものの一つであり、本論文でも参考にしている。

していたものを確かめることにピアノを使ったそうだ。時には演奏家の演奏から新たな気づきを得た時もあったと聞いている。それが作曲へのモチベーションへ繋がったという。生田の卒業論文によると、三善の協奏的作品では、元のモチーフの発展形を発展させて新たにモチーフを作る方法、いわゆる変容が用いられている。また対象とした全作品を通して2度、4度を含んだ和音が多くみられ、水平的にも垂直的にも同類の和声が基調になって響きの統一性をとっていることが明らかになった¹¹⁷。

三善は「キリスト教の祈りの概念は自分にはない。やはり自分は日本人である」ということを留学中に実感、確信する。このことはレッスンにおいても発言しており、三善の自著の中にも記載されている。



在籍していた当時、桐朋学園大学においてエルリーの公開講座があり、三善自身も（独奏）ヴァイオリンのための《鏡》（1981）の分析をしたのを記憶している。

さまざまな作曲家の仕事の話になった時に、三善は、自作品のオーケストレーションを手伝わせたりと助手をつけて自分の曲を任せることは性格的にできないと言ったことがある。

三善が自身の作品にたびたび使用している小数点を用いた拍子はバルトークの影響の可能性が考えられる。三善作品における例えば2.5拍子は、その小節の全体の拍が2.5拍であり、間に特に区切りはない。作曲のレッスンにおいて4分の2+3拍子と書いた時、三善からそれは何故かと問われたことがあった。拍でそれを分ける意味があるのかということであった。三善作品は拍節のある部分と拍節感を崩して奏者に自由の余地を与える部分の両側面があると思う。

装飾的音群の音の表現は拍節感を崩し、演奏の自由を与え、奏者の解釈の幅を持たせている。これはある側面で日本的である。装飾的音群の「起点より～」の形の「できるだけ速く」とは、字面の通り次第に速く弾く。それは楽譜上に記されている音と音の間の幅の通りで、符尾が符幹に交差している音符が一番遅く、少し長めに奏する。テンポの遅い曲ではその雰囲気の中で速く奏するという意味である。「中心点前後～」の形の場合、符尾が符幹に交差している音符が中心にくるが、その音符を頂点にクレッシェンド、ディミヌエンドの強弱の加減と同じ具合に流れるように奏する。三善は奏者に解釈の幅を持たせるためにその記譜を用いていたのではないだろうか。三善は、記譜した一つ一つの音には全て意味を持っていると言っていた。「終点までの～」の形の場合は、符尾が符幹に交差している音符が一番遅く、速さ（テンポ）をゆるめて奏する。

¹¹⁷ 生田の卒業論文は、三善の《ピアノ協奏曲》（1962）、《管弦楽のための協奏曲》（1964）、《ヴァイオリン協奏曲》（1965）、《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》（1969）、《チェロ協奏曲》（1974）を取り上げている。以上の5作品を①形式、②モチーフ、③和声の面から分析しており、三善の音楽は音の記憶と持続性を重視した、言語的な理論と結びつく音楽であると結論づけている。

持続内演奏¹¹⁸は、その記号の音全体を一つのまとまりとして、気持ちを切らさないように演奏する。まさに持続である。通称：三善アクセント¹¹⁹と呼ばれるアクセント (<>) はその一音の中にあるクレッシェンド、ディミヌエンドという意味である。ピアノのための前奏曲《シェーナ》(1973)において使用される持続の記号「」は、音の持続を示し、線が途切れたところで音がなくなるという意味である。混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》(1972)で使用される記号「」は、余韻を残し、矢印の先まで音があるという意味である。

学生時代に三善のピアノレッスンを受けた。その際に三善作品のレッスンも受けていた。三善作品のレッスン時には「楽譜に記されている通り正確に(弾くように)」と言われていた。他にはラヴェル《クーブランの墓》、ドビュッシー《喜びの島》、スクリャービン《ピアノ・ソナタ第2番 嬰ト短調 作品19》、《ピアノ・ソナタ第5番 作品53》などの作品をレッスンで習った。レッスン時に三善は必要に応じて楽譜によくアツチェランド (accelerando) やリタルダンド (ritardando) を書き込んでいた。三善は「持続」、「呼吸」という言葉をよく使っていた。演奏時における呼吸、人間が自然に呼吸をするように、歩くように演奏できるといいよねとよく言っていた。横の流れを大事に、一つの音から次の音を紡いでいく持続を求められることが多かった。三善作品以外のレッスンでは、楽譜に書かれている音や表現について三善自身の視点で揺るぎない解釈がなされた。三善が実際にピアノでそれを弾いてみせた時もあったが、常に生徒の個性を大切に伸び伸びと演奏させてくれた。ピアノのレッスンにおける次回の課題曲は、三善に指定されるのではなくいつも相談して決めていた。生田の弾きたい曲を弾かせてくれた。

作曲のレッスンでは「無意識の中での意識」という表現をすることがあった。「無駄な音は書かないように、一音として意味のない音はない」と教えられた。

三善はいつも謙虚で誠実な人柄であった。楽譜に書かれている音や生田が自作品の楽譜に書いた音、また演奏で奏でる音にいつも誠実に向き合ってくれた。

生田の卒業論文の付録「三善晃氏と筆者との対話」¹²⁰で得られた三善の作曲における姿勢

¹¹⁸ 本論文の17頁を参照。

¹¹⁹ 三善アクセントは三善が作品によく用いたことから日本において用いられている俗称である。同じ記号は他の20世紀の作曲家の作品でも使われている。

¹²⁰ 生田美子『三善晃の協奏的作品：動機の変容と和声』 桐朋学園大学音楽学部、卒業論文、1993年。学部の卒業論文ではあるが付録の対話は三善の貴重な発言の数々が記されており、重要な参考文献の一つに成り得ると判断した。そのため本論文で引用した。

を以下引用する¹²¹。

53 頁より

生田……今までに、満足した協奏曲はありますか。

三善……そんなもの1つもないよ。ただ、僕はね、どんなに不満でもね、書き直さないんですよ。めったにないです、そういうことは。

生田……どうしてですか。

三善……やっぱりね、その時、完全な誤りだったら別よ。でも、書き直すってなんかね、昔の日記を後から書き直すような気がするの。例えば、非常に幼いことが書いてあったり、あるいは誤解が書いてあったりしてもね、そのときは、精一杯そう思って書いたの。後からそれがね、幼いからかっこよく直そうっていうのは、ちょっと自分に対して誠実じゃないような気がするの。本当はね、芸術家っていうのは、そうじゃなくって、芸術作品なんだから、生きているあいだは、自分の芸術作品は最も良い形にしていくべきだっていう考え方があって、その方が正しいのかもしれないんです、日記ではないんだから。日記は自分のものだけれども、作品っていうのは他者にもう渡したものなんだから、作曲家の誠実さっていうのは、それを、自分が分かるかぎり良くしていくっていう考え方もあると思うんですね。僕は、それはそれで正しいと思うんだけど、何だかしのびないんですよ、直しちゃうっていうのが。

だけどね、そういうことを何故思ったかという、こういう経験は何度もあるんだけど、ついこの間の経験は、ヴァイオリン協奏曲をドゥヴィー・エルリーが弾いてくれたんですよ。僕は何十回あれを聴いたか分からないけど、今まで「あっ、ここはまずい」と思っていたところがあるんですよ。でも、直さないできたの。そしたら、エルリーの聴いたらね、「あっ、そうだ、こういうつもりで書いたんだ」ということを思い出したんですよ、もう何十年も前の作品をね。だから、演奏家のアプローチによって、こういうこともあるんです。だから逆に言うと、ベートーヴェンのこの曲は、こういうふうに弾くものなんだ、って教えられて、そのとおりにずーっとやっていることは恐ろしいことなのかもしれないですね。音楽っていうのは、そういう具合に、他者の言葉なんですよ。

54 頁より

生田……今まで、非常に多くの曲を書かれてきましたが、曲を書きおえたときはどうい

¹²¹ 付録の冒頭に「この対話は、1993年10月16日と同年12月13日の2回に渡って行われたものである」と記載されている。10月は三善の自宅にて、12月は桐朋学園大学301室にて行われた。本論文内の引用箇所は後者の日付と場所における対話であり、生田の論文の53頁及び54頁の部分である。

う心境ですか。

三善……終わったときは、次がすぐ書きたくなりますね。つまり、そこでやり残したことや、それをやるために放っておいたことの方の欲求が、ものすごく強くなってくるね。だってね、ご飯を食べ終わるときにさ、後のお茶を早く飲みたくてさ、一番最後を駆け込んで食べちゃうことない（笑）？

生田……あります（笑）。

三善……やっと終えたというんで、早くお茶を飲みたい、早く次のことをしたいっていう気持ちね。ところが、3日ぐらい経つとね、それがなくなっちゃうんだよ。何となく疲れちゃってね。ただもう、不足不満の大きな穴が開く、掘られたっていうことだけ分かっちゃう。こうやって穴を掘ると、それを埋めるわけです、欲求の穴をね、作曲っていうのは。埋める土をどこから持ってくるかっていうと、横の所を掘ってくるから、こっちが埋まった途端に、こっちに新しい穴が開いちゃう。でも、そうやって変わっていきけるってことは、ある意味では、苛酷でしんどいけれども、それしか出来ない人間にとっては、それが続くってことは有り難いことですね。

生田……何事でも、同じですね。

三善……うん。何もしなくても満ち足りているっていうんだったら、それはそれで幸せかもしれないけれども、どうも人間って、それで生きていくことが出来るかどうかは分からない…。

第二項 辰巳明子（2021年6月24日）

ヴァイオリニストの辰巳明子（1947-）へのインタビューは2021年6月24日に桐朋学園大学 アネックス（レッスン棟）において行った。辰巳は現在の同大学学長で《鏡》の被献呈者及び初演者である。辰巳は初演のほかにもたびたび《鏡》の演奏を行っている。2008年に東京オペラシティで行われた「三善晃作品展」での演奏は後にCD化されている¹²²。辰巳から聞いた情報は次の通りである。

三善はピアノを情熱的に弾く人であった。三善作品の楽譜によく用いられる数の多いフォルテやピアノ（例 **ffff**、**ppp**）などはその表れである。すごく情熱的だったのを記憶している。ピアニストの岩崎淑と三善のヴァイオリン・ソナタを三善の目の前で何度か弾いたことがあるが、その際に岩崎に「どいて」と言った後とても情熱的なピアノをよく弾いて見せていた。ヴァイオリンのことについてはあまり口出しされず、ピアノ

¹²² 三善晃 『三善晃の音楽IV 室内楽・器楽・歌曲 作品集／2008年三善晃作品展より』 Camerata／CMCD28229, 2010, CD

にはよく情熱的な手本を見せていた。演奏家が事前にその作品の楽譜を読み込んで勉強し、その後どういう感じに解釈された演奏が自分の元にやってくるのかということに三善は興味を持っていた。ヴァイオリン奏法はあまりよくわからないのだと思う。三善が記号にとっても凝っている印象はあまりないように思う。作品の演奏については演奏家任せのところ結構あったと記憶している。三善は演奏を聴いて違和感を覚えたら、そういう点に関しては指摘するタイプの人だと思う。実際にピアノにはよく口を出していた。

三善は寡黙でとても高尚な人である。三善の話は難しく、当時の桐朋では話を理解するのに困難を極めた学生も多かったと思う。個別に話すと一人一人に合わせた話し方をしてくれる人だった。

子どものための音楽教室から高校、大学まで桐朋学園で学んだ。師の斎藤秀雄に言われて学部時代に「桐朋弦楽四重奏団」という弦楽四重奏団を組んでいた。斎藤はこの四重奏団に対しハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン（初期・中期・後期の作品）、シューベルト、シューマン、ブラームス、ドビュッシー、バルトークと、作曲家やその作品を時代順に追って演奏指導を行った。この四重奏団は桐朋学園の名を宣伝する目的もあった¹²³。活動を続けてほしいと言われていたが、この四重奏団は学部卒業時に解散した。

作曲家の入野義朗の娘が辰巳の下でヴァイオリンを習っていたことから、入野から現代の作曲家の作品を弾く活動をぜひしてほしいと頼まれた。当時はバルトーク以降の時代の作曲家の作品の勉強をしてみたいと考え、先の四重奏団とは別のメンバーで「辰巳明子弦楽四重奏団」という弦楽四重奏団を組んだ。入野はその場でいろいろな作曲家に電話を入れるなどといったマネージメントを全部行い、彼女らの活動をサポートした。その後「辰巳明子弦楽四重奏団」は湯浅譲二、武満徹をはじめとする名だたる作曲家の作品の演奏を行った。


《鏡》が作曲される頃の三善は当時桐朋学園大学学長、辰巳は桐朋学園をはじめいろいろな場で非常勤講師をしていた。桐朋学園大学においては役職は異なるものの教員という枠組の中では同僚であった。「辰巳明子弦楽四重奏団」の活躍を耳にした三善が、学内で「辰巳さん頑張っているんだね、いつか曲作ってあげるよ」と声をかけたのが《鏡》の作曲のきっかけとなった。恐れ多かったが、三善は厚意で、特に謝礼等も発生せず、無償で作曲してくれた。

《鏡》が作曲される前は前衛的な作品ばかりを弾いていたため、この曲が手元に来た時にはほっとした気持ちがあった。ヤニス・クセナキス（1922-2001）やジョン・ケージ（1912-1992）などの作品はヴァイオリン奏法として不可能なことが楽譜に書かれ

¹²³ 桐朋学園 音楽部門 広報誌「つのぶえ」vol.3に掲載されている辰巳のインタビューによると、辰巳は斎藤と一緒に外務省文化使節としてマニラと香港にカルテットで演奏旅行を行った。

ているなど、ヴァイオリンを弾いていて苦しい気持ちになる。しかし三善の《鏡》は例えるならバルトークやダリウス・ミヨー（1892-1974）の延長線というか、これまでに勉強して積み上げてきたことの延長という感じがした。委嘱初演という形でこの作品と共にすること（この作品を演奏すること）ができてとても嬉しかった。《鏡》は、前衛作品に見られがちである技術的問題で練習してもできないという曲ではないため、ヴァイオリニストとして勧めやすいと感じる。この作品の第一印象は「弾きやすい」である。重音や音の跳躍などが弾きやすく、異名同音なども違和感を覚えることなくすっと身体や頭に入ってくる。音楽をイメージしやすい。今までにやってきた範囲の中で、その延長線上で自然と作品を弾くことができる。エルリーの《鏡》の演奏を生で聴いたことがある。その演奏はとても熱情的だったが、自分は日本人で、日本人の方が日本人作曲家のことがよくわかるだろうから、日本人として自信を持っていた。

《鏡》が出版されるまでは自身の演奏には自筆譜を使用していた。出版されて以降は出版譜を使用している¹²⁴。《鏡》の初演と2008年再演は年の開きが大分あるため、解釈が変わったかは覚えていない。初演の時の演奏を再現しようと努めて再演時はそのように演奏をした。2008年の演奏は三善も客席で聴いていたと思う。

三善は演奏家に（音楽の解釈や演奏を）任せている部分があった。そのため楽譜に書かれている速さ（テンポ）を忠実に守った際に弓の分量が足りなくなる箇所は、勝手に弓を返している。そのことについて三善からは特に何も言われなかった。《鏡》の出版譜に書いてある破線スラーはフレーズとして解釈する。カンマ記号に斜線の入ったブレス記号（)は、通常のカンマ記号よりも斜線の入っている記号の方が短い。通常の装飾音符もそうだが、斜線が入っていると何でも短いという認識がある。休符にはせず、曲のその時々雰囲気の中での息継ぎである。

テンポの表記は楽譜に記載されている速さを守って奏する。通称、三善アクセントと呼ばれる記号（<>）はその音にエネルギーがあると感じれば、それだけ少し目立つように奏する。《鏡》の21小節（通常の音符と同じ大きさの符頭で、且つ装飾的音群が一つの小節内に一つある場合¹²⁵）はその拍子（3/4）の中で弾いていた。21小節の装飾的音群の一番初めの音であるイ音（A）は、タイで繋がった前の小節のフレーズの終わりの音であるから、その次の音から速く奏した【譜例19】。

¹²⁴ インタビューを実施した日に辰巳が持参した《鏡》の出版譜には手書き（自筆）で「1981.9.21」と記されている。この日付は《鏡》が完成した日と考えられるが、自筆譜には「le 12 Sep. 1981」と書かれている。

¹²⁵ 筆者による補足説明。

【譜例 19】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 21～25 小節

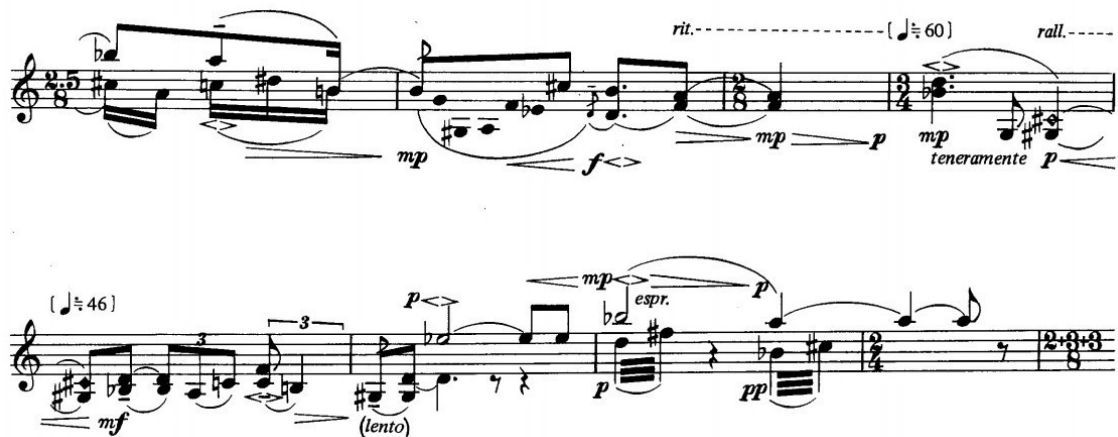


©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

24、26 小節の装飾的音群（通常の装飾音符と同じように符頭が小さく書かれている装飾的音群の場合¹²⁶）は、装飾音符として奏する。符尾が符幹に交差をしているが通常の装飾音符（小さい符頭且つ符幹に斜線）とは特に違いはつけていない。

39 小節（通常の音符と同じ符頭の大きさと書かれている装飾的音群。小節内の拍子の枠からはみ出している¹²⁷）は前半を速く弾いて、その残りの空間の中で後半を弾いた。したがって 43 小節の装飾的音群も同じである。43 小節の場合は装飾的音群の下に「(lento)」の表記があるが、これは装飾的音群ではなくその小節のフレーズが *lento* という意味である。この装飾的音群は通常の装飾音符と同じように奏する【譜例 20】。

【譜例 20】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 38～45 小節



©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

《鏡》の最後の方の部分（138～142 小節）は歌舞伎の拍子木（付け）に似ていると思う【譜例 21】。

¹²⁶ 筆者による補足説明。

¹²⁷ 筆者による補足説明。

【譜例 21】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 138～145 小節

©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

辰巳の《鏡》出版譜の表紙裏には以下のメモが書かれている。辰巳によれば情報が抜けているものもあると思うがメモを残しているとのことである。以下にそれを記す。

(原文ママ、左端の 2 桁の数字は西暦の末尾 2 桁である)

- 81 10/27 草月ホール初演
- 82 1/20 筑波大学大ホール
- 82 5/27 ルガノ放送局 (スイス)
- 82 7/7 ヒルシエンバッハ (ドイツ)
- 83 1/10 草月ホール
- 86 9 日本音楽コンクール第 2 予選課題曲
- 89 4/11 文化会館小ホール
- 00 日本音コン 第 2 予選課題曲
- 08 日本音コン 第 3 予選課題曲
- 08 10/18 オペラシティ

第三項 石島正博 (2022 年 6 月 22 日)

作曲家の石島正博 (1960-) へのインタビューは 2022 年 6 月 22 日に桐朋学園大学仙川キャンパスにおいて行った。石島は三善の元生徒であり桐朋学園の高校、大学、研究科と三善の下で作曲を学んだ。現在は同大学の教授である。石島から聞いた情報は次の通りである。

三善先生が亡くなった時に三善家に残されていた資料はすべて日本近代音楽館へ寄贈した。日本近代音楽館に全部委託している。著作権の後継者は奥様 (三善由紀子氏)

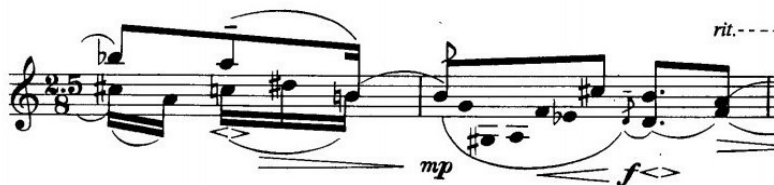
である。

音楽之友社出版の《鏡》は出版楽譜にはないが、実際に先生が出版社に提出した修正点の要望の資料がある。出版物に反映はされていないが、演奏法について作曲者自身が簡単に触れている。

一番重要なことは装飾的音群のような音符と音符の間である。この間は自筆譜では非常に縮まっているが、一段に浄書をしたいという印刷の都合で、音符と音符の間が広がっているということが起きている。自筆譜にある音の空間＝間はできれば印刷譜でも同様であることが望ましい【譜例 22】。

【譜例 22】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 出版譜 38～39 小節

39 小節の装飾的音群の一つ一つの音と音の間隔に自筆譜と出版譜で相違がみられる



©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

自筆譜（模写）¹²⁸ 39 小節



自筆譜の 39 小節の装飾的音群の嬰ト音 (Gis) とイ音 (A) は音と音の間が狭いが、変ホ音 (Es) と嬰ハ音 (Cis) の音の間は広い。出版譜ではそのような間隔で記されていない。音楽の流れはその間を考慮する必要がある。それを高速に感じている。「できるだけ速く」の中にも音の流れがある。音と音の間の流れを読んだ上で速く奏する。そして数えない。該当小節は 2.5/8 拍子であるが、この装飾的音群は前打音扱である。この非定量なものは 7 つの音の 7 連符（間が均等に割れているもの）としては数えない。それは均一ではない。自筆譜に書かれた音の間が非定量な時間を視覚的に暗示していると思われる。

¹²⁸ 自筆譜は日本近代音楽館所蔵である。使用許諾の兼ね合いでこの譜例は宮下の手書きにより作成した。

次の譜例にみられるカンマ記号（**◌**）とカンマ記号に斜線の入った記号（**◌/**）は違っている。楽譜の関係は全部相対的である。この関係性の中で数えずにこれらの音符を取っていくということである。次の譜例の最後の音群は、音群の冒頭1つ目の音を起点にアツチェランドする。これは三善先生の非定量の記譜法に近いと言えるかもしれない。仏語の記譜の説明にもある通り、第1 ヴァイオリンの音群は下3声に対して、相対的な関係にあり、垂直な同時的關係を意図的に放棄しているのである。記譜の説明はないがこの場合のカンマ記号は、斜線の入った記号の方が短いと思われる【譜例 24】。

【譜例 23】 デュティユー：《Ainsi la Nuit（夜はかくの如し）》（1977）

IV. Litanies 2 練習番号 9 1～2 小節

この譜例は出版社（Heugel & Cie）の許諾が得られず論文最終稿では非掲載とした。

次の二台ピアノの作品にも同じように短いカンマ記号（=カンマ記号に斜線の入った記号）と長いカンマ記号がみられる。仏語の注記により3つの音の間を次第に空間を空けて「ソ、ド...ソ、ド...ソ...ド」¹²⁹となる。これはある意味で、邦楽の「間詰め」の逆である。先生の伸縮性のある時間記譜（「～を起点にできる限り速く」あるいは「～に向かって速く」など）はデュティユーのこのような感覚と記譜法に共通し、しかしデュティユーにはない時間感覚を定着しようと発案されたものであるかもしれない。【譜例 24】。

【譜例 24】 デュティユー：《Figures de Résonances（響の形）》（1976） III 17 小節

編成は二台ピアノ

この譜例は出版社（Heugel & Cie）の許諾が得られず論文最終稿では非掲載とした。

たとえば5人の奏者のための《ノクチュルヌ》（1973）のノーテーション（記譜）は、非定量記譜の一つの完成形ではないか。これが一番良い点は相対的にわかりやすいものとして書いてある。基本的にはこの作品の記譜を見ていれば三善先生の記譜はわかる。

三善先生の同席の下で行われたレッスンやリハーサルにはしばしば立ち合わせていただく機会を得た。まず始めに曲を俯瞰して音楽的に最も重要なことを指摘される。それから次第に音価、音高、アーティキュレーションなどの細部へのご自分の音楽的イメージを話されてゆく、という具合だ。先生はソルフェージュが正確であ

¹²⁹ 声のボリュームは徐々に小さく、次第に緩やかなスピードで。まるで止まるかのごとく。

るというだけの演奏を好まれなかったように思う。音の物理的なエネルギーと精神的、身体的なエネルギーとが一致していることを望まれていたように思う。レッスンでの三善先生は作曲についても演奏についてもあまり抽象的ではなかった。具体的であった。先生は哲学的なことを言う一方で、とても音楽的に実感のあるところでコミュニケーションをしていた感じがする。極めて知的だが、野生の感覚を大切にされていたように思う。

第四項 新垣隆（2022年6月29日）

作曲家の新垣隆（1970-）へのインタビューは2022年6月29日に桐朋学園大学 仙川キャンパスにおいて行った。新垣は三善の元生徒である、現在は同大学の非常勤講師である。三善の混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》（1972）、童声（女声）合唱と管弦楽のための《響紋》（1984）、《遠い帆：オペラ支倉常長》（1999）などのピアノ・リダクション版の編曲を行い出版した。新垣から聞いた情報は次の通りである。

桐朋学園大学の学部4年間と研究科2年間の6年間を三善に師事した。高校の3年間に中川俊郎に師事した。桐朋を受験するという時に中川の師匠に当たる三善を紹介してもらった。受験生を対象とした桐朋学園大学の夏期講習を受講する前に中川が三善の自宅に連れて行き紹介を受けた。夏期講習を受講し、大学受験をし、そこから正式に三善に師事するという事になった。研究科を修了した後、三善が桐朋を離れた。三善が桐朋を離れたのが1994年で、そのあとの1995年から非常勤講師として勤務をした。教師としては三善とは入れ違いである。

三善は自身の作品が出版されるまでの過程を一人で全部やっていた。浄書のものをおそらくチェックしたろうし、自筆のもので出版しているものもたくさんある。浄書のものはもちろん三善自身でチェックしているはずである。助手を雇ってそういうことをさせているということは、知る範囲ではなかった。

室内楽のレッスンにおいて、クラリネットの友人と三善のクラリネットの作品を選んで実際に三善のレッスンを受けたことがある。クラリネットのための《螺旋状の視界》（1988）である。クラリネットのソロの曲だが、曲の最後でステージの一番端でピアノが一瞬だけ出るという作品である。三善は室内楽のレッスンをよくやっていて、三善作品ではないベートーヴェンやバルトークなど、クラシック音楽のレパートリー全般をレッスンで指導していた。学生がその作品をどのように解釈（＝演奏）するかを聴き、それに対してアドバイスをする。つまりある音楽作品という歴史的なテキストを

どう読むかということだ。なのでここでの三善自身の作品の場合でも、やはりひとつの音楽作品という客体(=譜面)をどう演奏するべきかというかたちのレッスンだった。もっと面白いことは作曲のレッスンにおいて楽譜を持っていくと、三善はピアノの譜面台にそれを置いて、ずっと読んでくれる。その間中ずっとその部屋の空間が「しーん」とする。その間三善はスコアを読んでいる。その後しばらくしてから「ここはどういうこと？」みたいな指摘が少し出てきたりする。こちらはドキッとしたりするのだが、でもそれまでの時間はピーンと張り詰めた時間になる。一分とか一分半とかの時間ぐらいたとは思いますが、それがすごく長く感じる。その間ずっとドキドキしていた。その間ずっと三善はスコアを読んでいる。三善は頭の中でもう音楽がわかるわけである。ある意味すごく静かな、張り詰めた沈黙の空間だった。しかし演奏のレッスンというのは一転していた。人から聞いた話だが演奏のレッスンの三善はとてもアクティブで、一緒に身振りで音楽を示すような指導だった。

三善作品を演奏するにあたり暗黙の了解的なものは基本なかったかと思う。楽譜に書かれている通りに演奏をする。合唱の作品は非常に演奏される機会が多く、三善の生前にも盛んに演奏されていた。ある種のスタイルや流行りなど、合唱の世界の中で何かあったりしたのかもしれないが基本的にはない。やはり楽譜で情報が完結しているから、演奏する演奏家が楽譜を読んだということになる。

もしかしたら正しくないかもしれないが、装飾的音群はその音の群の中におけるある種の中心音的なもの、和声的なもの、おそらくそれに関わることなのかもしれない。符尾が符幹に交差をしている音が中心音的な感じである。具体的にきちんと調べてみるといろいろな場合があるかもしれないが、装飾音の中での中心音みたいなことかもしれない。装飾音符の要素を持ち、その中でも音の価値、ヒエラルキーみたいなものかもしれない。あるいはある種のクラスターのようにもなる。響きの残るものだとグロッケンなどのそういう響きを残すものの場合とヴァイオリンとかの場合だとまた違うかもしれない。できるだけ速くという指示はその曲想に寄り添って速く弾くのか、高速に速く弾くのかは装飾音の捉え方次第である。すごく速い動きではあるけれども。ショパンなどに装飾的な動きがある。それに割と、割とというか同じなのだと思う。だからどういうニュアンスで弾くかということは、ショパンの場合は和声的な関係がはっきりあるが、三善晃の場合も同じような気がする。だからある種、解釈の幅というものもあり、そこで演奏者の個性というものも出てくるかもしれない。自由を認めているということだと思う。

独奏ヴァイオリンのための《鏡》(1981)の次の譜例の装飾的音群はそれぞれ拍子が異なるが、この場合はその拍子の枠とは離れて演奏する。3/4拍子と1/4拍子の中に音

群を入れないといけないということではない。そのようなことは意味していないと思う【譜例 25】。

【譜例 25】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 出版譜 50～52 小節

50 小節は前小節より 3/4 拍子

Musical score for Example 25, showing a violin part. The score is in 4/4 time, with a tempo marking of 84. The dynamics are ppp, cresc., mf, and p. The score shows a series of notes with slurs and accents, indicating a continuous flow of sound.

©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

一連の音群をなるべく速く弾くということは一息でということになる。

通常の装飾音符（符頭が小さく斜線の入った音符）と符尾が符幹に交差をしている音符単音は、特に厳密に分けているということではないのかもしれない。同じかもしれない。基本的にはそうであって、それを（装飾的音群では）拡大したということじゃないかと思う。

コントラバスと打楽器のための《リタニア》（1975）における自筆譜と出版譜の装飾的音群の音の大きさの差異については、自筆譜の方が音楽的なニュアンスを伝えていると思う。もしかしたらそういう意味で、小さい音符を採用した方がもう少し楽譜が綺麗になるかもしれない。三善はこれを見て細かい修正はしなかったのだと思うが、もし自分がそういう仕事を任せられていたら、楽譜から読み取れる音楽の印象も変わってきてしまうため、自筆譜の情報に沿うように修正の要望を出すかもしれない【譜例 26】。

【譜例 26】 コントラバスと打楽器のための《リタニア》（1975） 全音楽譜出版社
 練習番号 8 2～5 小節

The score for Example 26, measures 2-5, is written for double bass and percussion. The double bass part (top staff) features a rhythmic pattern of eighth-note chords and single notes. The percussion part (middle staff) has a simple rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include sf, f, and ff. The key signature has one sharp (F#).

©1978 by Zen-On Music Co., Ltd.

自筆譜（模写）¹³⁰ 練習番号 8 4～6 小節

The handwritten score for Example 26, measures 4-6, shows the original manuscript for the double bass part. It includes various markings such as slurs, accents, and dynamics like sf and ff. The key signature has one sharp (F#).

次に独奏ヴァイオリンのための《鏡》（1981）の場合で考える【譜例 27】。

¹³⁰ この曲の自筆譜はマイクロフィルムの形で日本近代音楽館が所蔵している。使用許諾が得られないことにより、譜例は宮下の手書きにより作成した。

【譜例 27】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 38～45 小節

©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

39 小節の二音口音の重音 (D、H) 及びへ音イ音の重音 (F、A) が和音の基本となるものである。この小節の場合の装飾的音群は、この二音口音の重音の和音にかかる装飾となる。重音の二音 (D) がベース音である。音群は音が下がったり上がったりしており和音の構成音も分散されているが、二音に向けてということなのだと思う。装飾的音群は拍子の枠から外れるため、39 小節は実際に演奏をする際は 2.5/8 拍子+α の時間枠となる。43 小節の場合は、嬰ト音、二音、変ホ音 (Gis、D、Es) で一つの和音である。装飾的音群ではあるが楽譜に書かれているレント (lento、遅く) で奏する。実際に演奏をする際は 3 拍子の枠から少し広げた感じである。3 拍子から少し幅を持って奏する。この作品の場合はソロ (独奏) という編成の作品だから、このようなことができるということもあり、もしかしたらそういう思いもあったのかもしれない。

三善作品の出版譜に見られるブレス記号の一種のカンマ記号に斜線の入った記号 (ノ) と括弧記号 () に斜線の入った記号 (ノ) は同じものかもしれない。

三善の混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》(1972)、童声 (女声) 合唱と管弦楽のための《響紋》(1984)、《遠い帆：オペラ支倉常長》(1999) のピアノ・リダクション版 (1 台または 2 台ピアノ用リダクション) の編曲を行い、三作品とも全音楽譜出版社から出版した。学部を卒業した後に非常勤になり、当時すでに三善は桐朋を離れていたがそのような機会があった。大学を卒業して結構時間が経っていたが、《ヴァイオリン協奏曲》(1965) の個人練習用のピアノの楽譜を誰かに頼まれたという訳ではなく自分の勉強としてリダクションをやっていた。それを演奏してくれる仲間がヴァイオリン専攻にいて、1999 年ぐらいの出来事だったと思うが一度その形で三善に聴いてもらったことがあった。そういうことをしているということを三善はすごく喜んでく

れた。しばらくして混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》(1972)を東京藝術大学が取り上げ、定期演奏会で上演するという機会があった。当時は練習用の楽譜は合唱のパート譜が存在していたが、学生の練習にあたって、ピアノ伴奏つきのものであると良いのだがという要請が出版社に寄せられ、それを受けて三善に問い合わせたのだと思う。その時に少し前に自分がそういうことをやったというのをおそらく三善は覚えていらして、自分の名を挙げて下さったのだと思う。その出版社(全音楽譜出版社)からの依頼だった。特に出版のためというのではなく、藝大の公演の練習用として、私の準備した合唱とピアノ一台の手書きの譜面をコピー、製本したものだ。その後、2000年代初めくらいだったかと思うが、出版社より、それを公に出版したいという連絡を頂いた。私としてはリハーサルの譜面としては役に立ったと思うが、実際はとても厚いテクスチャーの原曲なので、これをコンサート用に出版するのは適切ではない、と難を示し、もし出版するとしたらせめて2台ピアノにすべきと打診した。やがてその案が受け入れられ、この《レクイエム》ともうひとつ、童声合唱と管弦楽のための《響紋》(1984)をセットとして、その編成で出すという形となった。出版の順序は、《響紋》を先にして、その後改めて混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》(1972)に取り掛かった。

《ヴァイオリン協奏曲》(1965)については、ピアノ1台の伴奏の他に、もうひとつ、2台ピアノと2人の打楽器奏者によるものを試作した(これは当然バルトークの同編成の楽曲を意識してのものだ)。これは以前の桐朋学園の仙川校舎の402教室において、仲間をお願いして演奏してもらった。三善作品のリダクション作業は、その複雑な構造ゆえ難しいものだったが、自分の作曲の学習において大変有益なものだった。

第五項 鈴木輝昭 (2022年11月30日)

鈴木輝昭(1958-)へのインタビューは2022年11月30日に桐朋学園大学 調布キャンパスにおいて行った。鈴木は三善の元生徒であり、現在は同大学の教授である。三善の合唱作品の編曲や監修をいくつか行った。鈴木から聞いた情報は次の通りである。

鈴木は高校生の時に音楽大学の作曲科の受験を志し、その際に知人から当時学長だった三善を紹介してもらった。東京藝術大学を志望していたがその後桐朋学園大学に入学し、学部、研究科と在籍した。師匠と呼べる人は三善しかいない。同期は誰も海外へ留学をしなかった。師として仰げる人が国外にいなかった。三善晃以上に惹かれる人間がいなかったということが一番大きかったかもしれない。1991年に桐朋学園から非常勤講師として呼ばれ、まだその時は三善は桐朋にいた。研究科修了後は師匠と弟子という関係だったがそれも二年ぐらいであった。いわゆるレッスン料というのを三善は

受け取らなかった。そのような状態で何度もレッスンに押しかけるわけにもいかなかった。三善の代わりにオーケストラの編曲をしてほしいと何度か頼まれたこと、三善自身ができない仕事を自分へ回してもらったということが何度かあった。大きな仕事としては民主音楽協会の現代音楽祭があった。その委嘱を受け曲を書いて三善に見てもらった。楽譜を見て頂いたという意味ではこの時が最後かもしれない。レッスンというよりも本番会場のロビーでスコアを見て下さった。「これならいいね」とかその程度のものであった。大学では非常勤講師と専任の講師では見える景色が全く違うため、同じ学校に勤務をしても大学における三善の動きというのはほとんど記憶がない。桐朋学園を退任された後は長いこと東京文化会館の館長をしていた。三善とはその付き合いも結構あった。三善はいろんなことを企画し、合唱祭みたいなものも企画していた。その度に審査員として呼ばれるなど、しばらくはそういったことがあった。しかし館長を辞めた時に身体も壊して、それからは身体もだんだん弱って行ってあまり表には出なくなったかなと思う。館長を辞めるまでは結構元気で、館長室にもよく呼ばれて行った。館長室には電子ピアノが置いてあったが、三善は仕事の合間にも作曲をしていたようだ。三善は合唱作品における言葉のイントネーションには厳しかった。日本語のイントネーションに関して無頓着な作曲をしていった時に一度大変立腹した時があって一喝された。以降、日本語とはどういうものかを研究するようになった。

《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》（1969）（の弦楽パート）をピアノ2台にしてほしいと頼まれて編曲をした。出版はされていないが楽譜がレンタルされている。私の手書きがそのままレンタルになっているようだ。また《唱歌の四季》（1979）（のピアノパート）を全曲二管編成オーケストラに編曲した。この作品は再演回数が多いが、それは自分が手がけた編曲版である。三善の楽譜で読譜に難しい点などは特になかった。合唱関係からこの音は何かと聞かれることがよくあった。三善がある程度年齢を取ってからの作品は、臨時記号の付け忘れや音が五線をまたいでいるのかその間^{あいだ}なのかわからないというようなことがあった。合唱作品は調性があるため大概是楽譜を読むだけでわかるが、判断に迷う時は分析的に音楽を読まなければわからない。近年出版された《唱歌の四季II》（2002）はかなり時間をかけて監修した。《唱歌の四季》の男声合唱版の監修も任されている。誰かが勝手に作業をしたものに当時の三善はいろいろ赤を入れていた。そういった資料が大量に送られてきた。作曲者本人が亡くなっているため然るべき判断をしたものが出版されている。

三善が立ち会ったリハーサルには何度か同席しことがある。長編詩〈炎える母より〉《祈り》（1979）¹³¹を桐朋学園大学の以前の仙川校舎の402教室において練習をするの

¹³¹ 編成はコントラバス、マリンバ、フルート、打楽器

を見学させてもらったことがある。他の作品も何回かあると思う。そういう時の三善はあまり細かくない。基本的には演奏家を信頼しているというか作品を預けるという、演奏家から出てくる音楽を見守るという、そのような姿勢だったと思う。あまりにも方向性が違う時は一言発言した。それは決して否定的なことではなく、よりイメージネーションを喚起するような言葉だった。その言葉から演奏家がイメージをし、何か音楽の行き先を見つけていくような、そのような感じのレッスンや指導だったと思う。室内楽などで学生にレッスンをする時と変わらない、一貫していたものを三善から感じた。学生のレッスンの場合は三善は音楽を煽った。学生の演奏する音楽と共に三善は一緒に歌い、その音楽を引っ張っていくようなことをしていた。そのような時だけ上手く弾けた気分になり、三善がいなくなると元の凡庸な音楽へ戻ってしまったような経験がある。

我々弟子にとって三善の音楽・記譜は当たり前前に必然だった。しかし三善のような記譜というものは、楽譜の読み手側が知りたいと思い、初めてそこで理解できるものである。そういう前提がない人が突然楽譜を見せられ表現するということになると非常に難しいものがあると思う。三善の特殊な記譜の世界が当然の常識で、自作品にも三善が考え出した記譜を使っているから、一般的にそれがどのように受け入れられているのかというものはわからない。ある楽譜には説明があり、別の楽譜では説明がないということは、出版社のほうでも三善の記譜について理解が浸透していると思っている部分が多少はあると思う。そのぐらいある程度まで三善の記譜は一般化していた。たとえば三善アクセント (<>) は楽典の書籍にはいまだに載っていない。よく聞かれるが、それは速さ (tempo) によっても変わり、その音楽の表情によっても変わる。一概にこれがアクセントでこれがスタッカートといった具合に単純なものではないため、音楽に即してしか答えられないという回答をその都度話している。その上でこの部分はいかがかと質問者に教える。三善の記譜を一部自身の作品に用いているが、その使い方は三善とは変わってきている部分がある。人間が違う訳で、同じ記号でも三善とは使用する場面が違う。そのため同じ記号だとしても人が変わることで、時が経つことで移り変わっていくものということは一つ言えることだと思う。特に非定量の記譜はそういう要素がとともある。たとえば *presto al possibile* の場合その演奏家が最大限の技法で速いものを要求されているのかということ決してそうではないと思う。その前後のシチュエーションによって適切な速度を演奏家自身が見出さなければならないものだと考える。そのためクリエイティビティを求められているのではないかとは思ふ。あとは当然のことながら楽譜の風景として視覚的な部分も必要となっていく。したがって作品によっては浄書ではなく手書き (自筆) のまま出版した方が絶対に良いと思える作品もある。たとえどんなに良い浄書だとしても、前後の音楽の関係が見えなくなってしまうような浄書はよくない。手書き (自筆) のようにはいかにしても情報量が紙面の中で

限られてしまうからである。その中で俯瞰性ということはできるだけ大事にしたいと思う。その場で楽譜を開いた際に音楽の風景が見える。特に 20 世紀の作品はその点がとても大事だと考える。楽譜上に見える音楽の風景からその作品を理解するということだ。

装飾的音群の「起点より速く」の形は起点から速く奏する。「終点に向けて～」の形は、要素はアウフタクトである。実体のような中心となる音がそこにはあり、それに向かう *presto al possibile* である。音群の中で柱（音群の中心）になる音の前に入る弱起（アウフタクト）のようなものがこの記譜にはある。起点のものは *on the beat* のような、これが起点になって目的地があるということよりも、この場所から音楽が動き出すということの方が当然大事である。中心点前後の形はおそらく小節線や楽節の、フレージングなどがそれにまたぐ時にこの記譜が使われる。したがってシチュエーションによって三善は記譜を使い分けているということだと思う。だから起点や終点までの形はそういう点では明らかに異なる。中心点前後の形はその状況に即してということだ。中心点前後の形の符尾が符幹に交差をしている箇所がもしかしたら小節線であったりなどそういう時である。これら 3 つの記譜は前後の風景でそれが判断できる。これはかなり考えられた記譜だと思う。音量の大小はこの記譜とは別にダイナミクスでちゃんと指示されているためその点はその都度その指示に対応する。この 3 つの記譜だけでは音量の大小の指示はない。普通の装飾音は小さい符頭で書かれているところこれは通常の音符とほぼ同等の大きさで書かれている。そのことの方が多い。それは装飾的に扱われていることではないということを中心によく言っている。同じ時間がかかったとしても装飾的に扱われる時とそうでない時とでは音楽が変わってしまうのだ。

独奏ヴァイオリンのための《鏡》の例で考える【譜例 28】

【譜例 28】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 出版譜 50～52 小節

50 小節は前小節より 3/4 拍子

©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

たとえばこの例の音群の場合、比較的薄く 51 小節の周囲にまとわりつくように演奏さ

れてしまったことがあった。そうではない。この音群には実体があるのだということを鈴木は指導したことはある。むしろ 51 小節の定量の記譜のところの方が…「の方が」ということでもないが、どうしてもリズムの時間をしっかりと定義づけたくて♩≐と作曲者は速さを書いているため、このような形になっているだけの話であるということだ。結局この例にしても非定量の一部だと思う。要するに拍子というものは分母がなければあまり拍子感覚がないと思っていいと思う。この例の場合は 1/4 拍子と書いてあるが、たまたまそこにその音価が入るからなのかもしれない。この拍子記号がない場合も結構ある。定量だが音価の♩=と数字で書いてあって、連桁というか、それがあある楽譜は結構ある。でもこれも、1/4 拍子と書いてあるからといって 1/4 拍子の音楽だという風に理解する必要はない。やはり一連の流れを察知していかなければならない。次の例を見る【譜例 29】。

【譜例 29】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 38～45 小節

©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

39 小節の装飾的音群と小さい符頭単体の違いであるが、後者は明らかにそれは装飾音として扱われている。前者は先ほどの通り装飾音ではない実体であるから、この二種の違いはその扱いの違いである。小さい符頭単体の二音 (D) は次の二音ロ音 (D、H) に付随する音であり、この二音 (D) に引っかけてロ音 (H) へ音楽を運んでいく。これ (音群) はこれそのものを聞かせるということだから、やはり記譜を使い分けたい。分ける時という場面は作曲者の呼吸感というものが当然あるから、音群+ロ音 (H) ではなく音群+二音 (D、引っ掛け) +ロ音 (H) のように^{あいだ}のそこに何かが入る。気持ちとか気が入る。だから例えばバッハであってもベートーヴェンであってもそういう呼吸というものは楽譜の中で当然息づいているわけである。その呼吸をやはり「より」感じないといけないということだ。その上でその呼吸感などを考える。それがもう少し

膨らんでいき、西洋的な言い方をすればフレージングということになるのかもしれない。それそのものが結局言語に属しているというのが三善のずっと言い続けてきたことだ。つまりヴァイオリンのソロだろうとピアノソナタであろうと日本人が書く以上は母体にあるものが日本語でなければならないということだ。そうでなければ無国籍な音楽になってしまう。バッハの音楽はすべてドイツ語で書かれているということは三善はずっと言ってらっしゃったから、我々にとってのそれは生涯の課題だ。日本のように五線などそういったものとまったく何の接点もない国が、明治以降にそういったものを取り入れた。でもそれはとてもグローバルなことだから、日本人に限らず、世界中のどのような国でも、それは五線の記譜という共通言語として受け入れられている。しかしそこにそれを使い、なおかつそれぞれの母国語というものから発生した音楽でなければ、それは自立したものにはならないという考えだ。曲が書かれるリアリティが希薄になるということだ。だから我々にとっては日本語というものを母体としながら、バッハやベートーヴェンやモーツァルトと同じようなその媒体でもって音楽を表現しなければならないことの苛酷さという部分は付きまとうと思う。それは日本語の歌曲を書くからということや日本語で合唱曲を書くからという表面的な問題ではない。血の中に流れる律動感というのか。もちろん日本の伝統芸能やそういったものを勉強するというのも一つの手段かもしれない。ただそれは、日本人として生きていれば自ずから、先祖代々伝わったそういう美意識にしても呼吸感にしても、その血の中にそれらが当然あるわけだ。それが在るべき生き方をしていれば自ずと表面に出てくるといふ部分もあるとはもちろん思うが、それはやはり常に何がしかは意識してなければいけないと思う。三善はやはりそのことは非常に強く言ってらっしゃったと思う。だからこのような音楽表現も極めて日本的な感覚といえる。次の例に移る【譜例 30】。

【譜例 30】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 138～145 小節

©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

たとえば本作品の最後の方（138小節）によく表れる、歌舞伎では雨垂れリズムと言うが、いわゆる徐々にアツチェレランドしていく部分はまさに歌舞伎の音楽だ。歌舞伎を見ていると三善晃が見えてくるくらいの強いリアリティがある。時々「パチーン!!!」という打撃音が楽譜に出てきたりする。そういうものはオーケストラ作品では頻繁に出てくる。だからやはりそこで息づいているものは大きいだろうと思う。能にしてもそうである。雅楽とはあまり結びつかないけれども、能や浄瑠璃や歌舞伎というものはやはり非常に意図的に結びついているように強く感じる。《鏡》の中にもそういうシーンがたくさんある。日本的だといってもいわゆる邦楽畑でよく様々な作曲家の書くファッションとしての日本的ということとは全然違う。三善の日本的はもっと本当に奥が深い。その血脈と言ったらいいのか。そういうところの日本人の感覚というのか。この雨垂れリズムは西洋人にはなかなかできない。西洋人は等分割をしていく。「トン、トン、トン、トトトト」（間は等分で均等にただ速くしていく）。そうではなく「タン・・・タン・・・タン・タンタンタン」（まさに歌舞伎の附けのリズム。間がある。その間は徐々に短くなり次第に速くなる）、このようなリズムは意外に打てないものだ。だから割合に独特なのかもしれない。日本だけではないかもしれないがアジア圏と言ったらいいのか。

符尾が符幹に交差をしている音符単体は、この《鏡》に関しては装飾音とみなしていいと思う。（音の数は）多くて三つだろう。「タカタターン」のリズム。「タターン」か「タカタターン」か「タカタターン」である。それよりも音の数が長くなると一つの形を持つというか。数にもよるとは思う。それと寄り添うべきもの（柱）がある場合のそれは装飾音として扱われると思う。本体が別にある。先の譜例【譜例31】の39小節のように、何か音がいろいろあるが本体はこれであるという具合である。その違いは大きいと思う。でも《鏡》という作品は確かに定量と非定量の記譜が入り混じっているから、そういう意味では研究材料としては適切というか比較しやすい方である。5人の奏者のための《ノクチュルヌ》（1973）の場合は特殊な記譜ばかりの作品である。そうなるのとどのぐらい音を伸ばしたら良いのかなどといった具合に確かに解釈に迷うと思う。でもそれが楽譜に説明として書いていないということは奏者に委ねてしまっているということだ。通常五重奏ぐらいになるとパート譜で演奏されるが、《ノクチュルヌ》は明らかに総譜（スコア）で演奏しなければ絶対にアンサンブルは不可能である。それこそ視覚で、視覚的に音楽を見て相手との呼応でもって音楽を進めていくという、そういう全体の作りというか。ノーテーション（記譜）というものは作品の姿と直結する。たとえばその記譜に4秒という秒数の指示がある場合、それはストップウォッチで計りながら演奏するわけではない。明らかにどの程度の秒数でアツチェレランドをするのかなどといった何かの目安でしかない。でもそれは奏者に委ねているのだと思う。た

だし、やはり作曲家が活着ている時にある程度演奏家と立ち合いながら音楽を作っていく側面があるから、その場である程度の原型ができて、それが口伝でもって伝えられていくという要素はあると思う。能にしる他のものにしる結局はみんな口伝であるように。だからこういった楽譜を見ると、このように演奏をすると教示し、それを次の世代が受け継いでいくということもありなのではないかと思う。それは日本人だけではない。シルヴァーノ・ブソッティ (Sylvano Bussotti, 1931-2021) など、いわゆる西洋の図形楽譜の巨匠たちもそれはやっている。桐朋にブソッティが来校した時に講座があった。ブソッティの作品をいつも演奏している人たちは、彼の作品の演奏を心得ていてその図形楽譜の演奏法を講座でレクチャーする。それを周りの生徒が真似していく。それも口伝である。その奏者がいなければ話にならない。またその奏者にこういう音がほしいと教え込んだのはブソッティ自身な訳である。でも楽譜に記すと、作曲家自身が考えていたような音楽の情景は生まれえないから口伝で伝えていくということになるのかもしれない。

カンマ記号に斜線の入った記号 (ヅ) と括弧記号に斜線の入った記号 (ヲ) の件、それは単純に当時の浄書の基準が曖昧だったからだと思う。自分は同じものだと意識している。浄書の問題というよりも、たとえば三善自身のト音記号の書き方にもおそらく変遷があるわけで、こういう風に書いていたものをいつからか変化してこういう風を書くということは十分にあり得る。ノーテーション (記譜) でそれが瞬時の間^キということであれば記号の見た目が多少変わっても同じ意味である。

装飾音符の符尾を符幹に交差して書くものは単純に作曲家本人の癖である。その方が早く書けるというだけである。なんとなく独特な発明品になってしまったわけだ。三善の場合はいくさび形だけど、なかなかそういうオリジナルは弟子としては使えない。そのためこれを使う【譜例 31】。なるべく一般的な形に直す。符尾を符幹に交差するというものは三善のオリジナルの発明品だ。三善は、その記譜の形をそれなりに考えたのだと思う。

【譜例 31】独奏マリンバのための《リップル》 出版譜 (全音楽譜出版社)

「記譜と奏法の説明」より



©2009 by Zen-On Music Co., Ltd.

コントラバスと打楽器のための《リタニア》(1975)の初演の時の練習に立ち会ったことがある。《リタニア》の例のような装飾的音群の符頭の大きさは書き分けているというよりも、三善の中では全部等価にしたのだと思う。小さい符頭を装飾音符、大きい符頭を通常の音符として見るのではなく、大小関わらずこれで一塊の音形であるから、扱いとしては《鏡》の例の装飾的音群(起点よりの形)と同じだ。間に間あいだが入るだけであり、音の塊としては同等だ。小さく書き分ける必要はないと思う。それに書き分けなかったとしても打楽器によって音が違うわけである。特に打楽器というのは例えば楽譜の中段がカウベルで下段が太鼓などだとすると楽器によって音の聞こえ方が全然違って来る。そのためそれは自然の成り行きでいいと思う。記譜としては全部同じでいい【譜例 32】。

【譜例 32】 コントラバスと打楽器のための《リタニア》 (1975)

自筆譜 (模写) 練習番号 8 4~6 小節

A handwritten musical score for Contrabass and Percussion. The score consists of two systems of staves. The top system has two staves: the upper one for the Contrabass and the lower one for Percussion. The bottom system also has two staves: the upper one for the Contrabass and the lower one for Percussion. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked '(loco)'. The score shows rhythmic patterns with various note values and rests, including some complex rhythmic figures in the percussion part.

出版譜 練習番号 8 2~5 小節

A published musical score for Contrabass and Percussion, measures 2-5 of exercise 8. The score is arranged in two systems. The top system has two staves: the upper one for the Contrabass and the lower one for Percussion. The bottom system also has two staves: the upper one for the Contrabass and the lower one for Percussion. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked '(loco)'. The score shows rhythmic patterns with various note values and rests, including some complex rhythmic figures in the percussion part. Dynamics markings include *sf* and *ff*.

©1978 by Zen-On Music Co., Ltd.

出版譜の浄書はあまり好ましくない。自筆譜の情報と違って音と音の距離が広すぎる。むしろ上の定量よりも本当は幅を狭めないという意味がないと思う。どう見たって下の方が間隔が広い。そうであるのに *presto al possibile* の指示はおかしい。三善作品はこのように情報が徹底していない浄書はたくさんあると思ってほしい。

手書き（自筆）から浄書をするまでの過程はとても大変だ。当然ながらいろいろな人の手が入ってくるが、作曲家がどんなに綺麗に楽譜に書いてもそのためにいろいろな問題が起こる。三善の手書き（自筆）は芸術的だけど、誰もが「綺麗ですね！」というものとは少し違う。割と個性的な絵みたいな感覚になる。それも三善の個性だと思うが、自分はどちらかといえばそのようには書けないタイプでぎっしりと書いてしまう。それでも浄書されて出てきたものに対し、やはり感覚だとか、この小節までは同じ段で良いが無理矢理詰め込まないでほしいなど。この部分は下に空けてほしいなどの要望がある。でも出版社は全部で何ページに音楽を収めたいなどの事情がある。いろいろな人の考えがそこに集まってくる。さらに印刷ミスによる音の間違いというものはその後さらにくる。作曲者と出版社の間^{あいだ}で楽譜が行ったり来たり、手直ししてはきて、というやり取りを刊行に至るまでの間に5回ぐらいやる。

それでも間違いが見つかったり、また質問がきたり、出版社の別の人が質問してくるなどが起こる。したがって出版に至るまでに膨大な時間を費やすのだが、三善のような方は膨大な量の仕事を常に抱え込んでいるから、出版譜を見るだけであまり浄書に関わっていないと思うことが我々の側からみてもある。一回二回のやり取りをやって、あとはお任せしますみたいなケースがあると思う。ピアノのための前奏曲《シェーナ》（1973）などもう間違いが^{おびただ}夥しい。先日自身の企画する演奏会で弾いてもらったが、奏者自身が出版譜で見つけたミスだけで30以上もあった。右手か左手かわからないような音部記号さえ落とされているものも何箇所もある。石島が三善の原稿を持っているというからそれと見比べたらまたさらにミスが見つかって膨大な量になった。この作品もまさに非定量が多い曲だが、そのような状態で何十年もこの楽譜が生きてきているわけだ。不可抗力によるミスというものが出版譜にはそのくらいあるということだ。だからそれをある程度視野に入れておいた方がいいと思う。

三善の記譜は誰かに影響を受けたのではなくオリジナルだと思う。弟子の方が三善と全く同じ記号を使えないため、ヨーロッパの何か前衛が使っているものを同じように使用するほうが、公的なものとして使えるのかなという部分はある。三善の記譜は先ほどの^ま間合いとか呼吸とかそういった背景から生まれてきた独自の音楽と一致すると思う。記号のための記号ではなくて、音楽が要求する何かの方法をそういう記号に託したという風に思った方がよい。

自分自身ですら結構赤入れをするが、三善はこういう作業をあまり細かくやっていないかもしれない。そこまで立ち入らないとか関われないとか、もう次を見据えて生きているとか。完成してしまったものにいつまでもこだわらないみたいな、もうどうぞと。一つの曲を出版するという事は、本当は専属の秘書でも雇わないとだ

めなくらい大変だと思う。《シェーナ》の件も当時の三善は出版社に一応修正点を伝えてはあるが、それをどこまで修正できるか。出版社の要望に基づき作曲家自身による直しのチェックを行うと、それだけで作曲家自身の時間も普通に一ヵ月二ヵ月費やすことになる。作曲家にとって楽譜を一つ出すということはそのような状況なのである。全音（楽譜出版社）のような大手の出版譜でさえも三善作品の場合はまだそれなりにミスがあると思われる。

自分の場合だと幅を詰めてほしい、そうでないと *presto al possibile* の意味がなくなってしまうと修正の要望を出す、おそらくそういうやり取りを三善はしていないと思う。そういう関わり方はしていないのではないか。作曲者と浄書の人間は直接はやり取りをしないため、必ず間に出版社が入る。今でこそ E メールですぐにそのやり取りができるが、当時はその連絡系統にもすごく時間がかかったのだと考えられる。

鈴木は自身の作品に三善の記譜を一部用いている。ほかの元生徒の間でも受け継がれている部分があるかもしれない。

第六項 中川俊郎（2023年5月28日）

中川俊郎（1958-）のインタビューは2023年5月28日に中川の自宅にて行った。作曲家・ピアニストの中川は三善の元生徒であり、現在は日本現代音楽協会理事、日本作曲家協議会常務理事である。三善作品の演奏を度々行っており、師から演奏のお墨付きをもらっている。中川から聞いた情報は次の通りである。

幼少期に桐朋の子どもための音楽教室に編入した。当時のピアノの先生にいつか三善を紹介すると言われていた。ピアノの先生が亡くなり母が自ら三善の連絡先を手に入れて連絡を入れた。その際に中川の書いた拙い楽譜をたくさん持参して見せた。三善から一週間後ぐらいに連れてくるように言われた。三善との付き合いは中学2年からだ。初めて自分のことを理解してくれる大人に出会ったと思った。高校の頃は諸事情により一旦離れていたが、大学受験に際して再び門を叩いた。桐朋学園大学に入学し大学で三善に師事した。三善は怖い時は怖い先生だったが、相手によってはその辺りのことを配慮し優しく接していたと思う。神経質だった私には、基本大変優しく接してくれた。

臨時記号の書き落としや五線のどこに音がまたがっているかわからないほど符頭が大きい等の些細なことはあったが、三善の自筆の楽譜を見て基本的にわからないなどといった困難はなかった。

フルートとピアノのための《随風吹動》¹³²（1999）をフルートの遠藤剛史（1956-）と初演した。そのノーテーション（記譜）は装飾的音群ではなく全て 32 分音符でとても正確に書いてある。それは明確に装飾的音群と使い分けられている。この例のように装飾的音群で書く場合と 32 分音符で書く場合がある。

三善は、出版の校正で必要なことは細かく要求する人だと思う。本人に聞いたわけではないが当然そうだろうと思う。しかし出版社の意向で記号が多少変わってしまい、それに妥協をするということもあり得たと思う。細かい反面、ズボラなところはズボラだったような気がする。だから記譜に関する（興味深い）問題が生じる。

コントラバスと打楽器のための《リタニア》（1975）における符頭の大小は、出版譜になると面倒だから全部揃えてしまったようなところはあると思う。ものすごく細かいところとズボラなところの二面がある。たとえばこの楽譜のコントラバスパートの最低音にニ音（D）が書かれている。コントラバスの基本の楽器の最低音はホ音（E）であるためこの音は出せない。そのためこの音はニ音ではなく正しくはホ音と推測できる。出版に際してしっかりと校正をしているはずだが、三善はあっさり見落とすことがある【譜例 33】。

【譜例 33】 コントラバスと打楽器のための《リタニア》（1975）

出版譜 練習番号 8 6 小節



©1978 by Zen-On Music Co., Ltd.

これは誰かから聞いた話である。ズボラな面の例として挙げる。オーケストラの作品について誰かと三善が話していた。

¹³² フルードとピアノのための《随風吹動》（1999）は未出版作品である。

三善：(作品の) あの部分の低音のバスの音が足りないと思っていたの。

誰か：では先生どうされたのですか。

三善：再版の折に書き加えようと思っていたらね、いつの間にか再版を通り過ぎちゃって(忙しすぎて機会を失くした)。ずっとそのままの状態のまま演奏されているのよね。気になってはいるんだけど(笑)。

三善作品の練習は立ち会ったこともあれば実際に弾いたこともある。音楽的にその演奏家にとって必要なこと、つまり三善作品を演奏するかとかではなく、その演奏家が持っている特性やこうした方が良いという問題点、演奏家自身の本質的な問題点を三善は指摘することが多かった。対峙する相手として演奏家と真剣に関わるということだと思う。具体的な解釈上の指摘にももちろん触れるが。フルートの遠藤と演奏した時の三善はニコニコしていて、ほとんど何も指摘されなかった。これは自分たちの力量の自慢話ではなく、三善の特性の一つの例である。逆にこちら側が心配になり問うと、「それはもう遠藤さん(奏者)の世界だから、もうそれで…」といった具合だった。だけど細かく言う時は大変細かく言うそう。三善は曲に対する愛情、シンパシーがあるかということに非常に大事にしている。たとえ自分のイメージとは違っていても、音楽に対する愛情があればそれは一つの形として成立し、それは認める(敬愛の気持ちなど)。音楽の内容よりも演奏家の態度に怒った時はあったそう。態度と出てくる音楽の内容はそれがたとえ表面上きちんとしているように見えても、大体一致するため、見抜いてしまうところは見抜いてしまう。

三善作品の演奏に際し、暗黙の了解みたいなものはない。楽譜に書いてある通りに演奏する。どうしてもそれが違う場合に限り三善から指摘があった。テンポ設定は三善の考えのテンポは速すぎる場合が多い。たとえば《ヴァイオリン協奏曲》(1965)の有名なエピソードがある。初演者の江藤俊哉(1927-2008)¹³³の話である。リハーサルにおける三善の元々の設定の速さはとても速く江藤が乗り遅れた。「速すぎて三善先生これじゃ弾けません」と言い、音源の通りゆっくりのテンポになった。こういうことは三善に限らず作曲家であれば起こりやすい話である。三善のテンポ(tempo)は少し速めだとはよく言われていた。

装飾的音群は曲の雰囲気につけ加えて弾く。何が何でも速いわけではない。三種の、符尾が符幹に交差している音はヒエラルキー的に大事なところである。中心点前後の形の場合、その大事な音はクレッシェンドにおける頂点という考え方もある。ディミヌ

¹³³ 江藤俊哉(1927-2008)ヴァイオリニスト。東京音楽学校在学中に斎藤秀雄と弦楽四重奏団を結成。第二次世界大戦後の日本の音楽界を牽引した。演奏活動の傍ら、指導者として数々の名ヴァイオリニストを育て輩出した。1997年から2004年まで桐朋学園大学学長を務めた。

エンドの一番下という考え方もある。こういった場合の三善は楽譜にしっかりと指示を書いている。終点までの形は符尾が符幹に交差しているところに向かっていく。起点よりの形は頭（符尾が符幹に交差しているところ）に「ズドーン」とあり、あとは余韻みたいな感じである。起点の形だがクレッシェンドという書き方も時々ある。

音（符頭）と音（符頭）の間の幅・間^{あいだ}については、「記号」の外の話なので特に意識して書いていないと思う。一般的な考えではないと思う。ただし自筆原稿においてその間^まを読み取ると良いこともある。そのようにやるのが論理的に正しいといえない理由は、どの作曲家にもそうすることが自然、必然ではないからである。だとすれば、シルヴァーノ・ブソッチのように符頭の大きさが違う作曲家などはどう考えたら良いか。ブソッチは符頭の大きさが三段階かそれ以上ぐらい違う。それは音のヒエラルキーを表している。しかしそうではなく同じ符頭の大きさに書いている場合、大事なことはその時の筆跡でどういった気持ちが込められているかだけである。それを読み取るのは個人の自由であり、読み取る権利は誰にでもある。音（符頭）と音（符頭）の間^{あいだ}の幅に意味があると言ってしまうと、記譜法の普遍性がどこかすっ飛んでいってしまう。そうすると自筆譜のファクシミリしか話が通用しないということになってしまう。

混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》（1972）の例を見てみる【譜例 34】。

【譜例 34】 混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》（1972）

I 練習番号 3 15～18 小節 トランペット

出版譜（自筆譜コピー）全音楽譜出版社

本論文内の該当箇所は 18 小節の 3、4 番トランペットである。



© 1972 by ZEN-ON Music Company Ltd.

小節が二分されていてその後半に終点までの形が書かれている。二拍に分けて数えるのだろうとはなんとなくわかる。この場合は小節の一番うしろの方に装飾的音群を寄せて演奏する。二拍目頭には実質休符が入ることになる。オーケストラにおけるこのような書き方は物議を呼ぶが、慣れてしまえばこれが非常に的確な書き方だとなんともわかる。小節の終わりのギリギリのところがい音（A）のオクターブだということを表している。ゆったりとしたパッセージ（楽節）でも三善はこの記譜のように速くやりたい訳だから「ドゥルルルルルッ、ダァァァァーン」¹³⁴という具合になる。

¹³⁴ 中川の言い方は巻き舌でスピードは速くとも勢いがあった。右手の動作が付いており、その動作は

レッスンでも三善はこのような言い方をするのである。この記譜が非常に切迫した表現であることは間違いない。最後の終点に向かっていく。終点までの形の場合は最初の音が遅いということになる。できるだけ速くとは機械的に限界の速さで勢いよく飛ばす訳ではない。その音群の中で歌うことにより生まれる音の価値（ヒエラルキー）の違いによるわずかな揺れも許容されている。それに加えてその音の価値の判断は演奏家に委ねられているのではないかと考える。ある程度の即興性は許されていると思う。起点よりの形は符尾が符幹に交差している頭（起点）の音が大事というヒエラルキーがある。終点までの形は終点が大抵だ。音の価値（ヒエラルキー）が音群の三種類の形によって書かれているということは仮説としてあり得る。どの音が大事かということだ。中心点前後の場合は大事な音は真ん中でありその音を中点とする。起点よりの形の場合の「頭が速くて終わりを遅くする」という考え方について、実際には少しは遅くなるかもしれないが敢えて遅くするという考え方はしなくて良いと思う。奏法や音の種類によってどうしても少し揺らぎがあるということ作曲家は認めている。混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》（1972）のフルートパートにおける装飾的音群（起点よりの形）は一つの音群の全体にスラーがかかっている。タンギングではないという意味もあるが、やはり一つのフレーズだから、頭がありお終いは少し揺らぐというのは理論的に正しいと思う。

次の例を見てみる【譜例 35】。

【譜例 35】 混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》（1972）

I 練習番号 4 1 小節 ヴィブラフォン、貝鳴子

出版譜（自筆譜コピー）全音楽譜出版社



©Copyright 1972 by ZEN-ON Music Company Ltd.

この譜例の持続内演奏の形は斜線が入っていないため、装飾的音群のようにできるだけ速く演奏する必要はない。現代音楽の経験がある程度あれば、この記譜の前の音楽の流れからそれを判断できる。この記譜は連符のように拍などがはっきりとし均等割りされたものではなく、その小節の空間の中で自然と音を置いていく感じである¹³⁵。

ドリルが高速で回転をするような感じで、その後それが一気に下に墜落するように落ちる。後半の「ダァアアアーン」は装飾的音群の翌小節の頭の音を指す。

¹³⁵ 擬音語は 5 音の場合「タン、タン、タン、タン、タン」。拍とは関係なく感覚で自然と音を置いていくような感じである。音と音の間はほぼ均等の間隔ではあるが、均等にするには意識しておらず、あ

装飾的音群の弾き方について、オーケストラの練習時の三善の言葉を借りる。待つのを怖くなって早めに弾いてしまう奏者がいたが、「ギリギリまで待って！エネルギーが溜まって機が熟したら。我慢できなくなるまで待って。エネルギーが溢れ出す手前まで我慢して、それで装飾的音群を弾く」ということだ。西洋的な定量記譜で書くものとは違う。日本語の何かが関係あるのではと思う。ブレーズの書く装飾音とは明らかに違う。

通常の装飾音符（小さい符頭の音符に斜線が入っているもの）と符尾が符幹に交差をしている装飾的音群の単音は使い分けていないと思う。出版に際してカンマ記号に斜線の入った記号が変化しているが、それを三善はこだわっていないと思う。大事な点であるにもかかわらず、出版について言及しなかった部分もあった。出版に際し楽譜を清書するところの機械の事情などが絡み、作曲者は自分だが何かの記号や何かの書き方を諦めなければいけないということが結構ある。頑固に言う人もいるが、理解して事情を飲む人もいる。出版社が用意できる記号、面倒な作業をしなくても書ける記号で代用するといったことが起こりうる。出版社に別の記号を勧められてその提案を受け入れる場合もある。

独奏ヴァイオリンのための《鏡》の例を見てみる【譜例 36】。

【譜例 36】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 出版譜 50～52 小節

50 小節は前小節より 3/4 拍子



©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

この小節の場合の装飾的音群は *senza tempo*（自由な拍子で＝拍子がない）である。50 小節の終わり部分から始まるクレッシェンドの音はテンポを遅くする人と速くする人の両方がいる。51 小節だけメジャー（拍子）がある。再び *senza tempo* である。装飾的音群は作品や使用されている小節によっていろいろな使い方がある。だけど基本はあり *Presto al possibile*（できるだけ速く）である。できるだけとは機械的ではなく、流れるように弾く。音の流れによって時々止まっても良い。しかし呼吸を止めない方がいいだろう。この例は拍子の枠から外れているが、オーケストラなどの作品の場合は先の例

くまでも自然の感じである。前後の音楽の流れにもよるが、そのため終わりの一音は実際にはリタルダンド (*ritardando*) がかかっている場合もある。連符ではない。

《レクイエム》のように拍子の中で音群が使用される。オーケストラでそれを弾く時は合わせる事が難しい。全く合わせなくても良いが、「まあ合わせてね」ぐらいの感じである。「奏者の気持ちが揃えば揃うでしょ」というぐらい曖昧なノーテーション (notation、記譜) である。しかしこの場合は出だしと終わりの箇所は揃えるのである。混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》(1972) の記譜に戻る【譜例 37】。

【譜例 37】 混声合唱と管弦楽のための《レクイエム》(1972)

I 練習番号 2 90~103 小節 フルート (ピッコロ)

出版譜 (自筆譜コピー) 全音楽譜出版社



©Copyright 1972 by ZEN-ON Music Company Ltd.

カチカチ震える手で人を殺したという歌詞の描写においてピッコロが奇妙で気持ち悪い、不気味な感じを表している。これを恐怖と一言でかたづけて良いかは分からないが…。リズムなどは全然書いてないが、この記譜は装飾的音群の「できるだけ速く」ではない。この記譜は7連符などの連符ではないためそれらと書き分けている。速くでも遅くでもなく、しかし止まることなく弾く。曖昧な部分のため奏者によって変動する、多少の音の伸び縮みといった変化は起きて良い。

次の譜例に移る【譜例 38】。

【譜例 38】独奏ヴァイオリンのための《鏡》 38～45 小節

©1983 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.

《鏡》の 39 小節における符尾が符幹に交差している単音は装飾音符とみなす。その小節の始めにある装飾的音群はできるだけ速い *senza tempo* である。できるだけ速くだが揺らぎがある。39 小節の後半の部分で 2.5/8 拍子が成立しているため、三善に盾ついているようで申し訳ないが、自分だったら装飾的音群と符尾が符幹に交差している単音の間に小節線の点線を書き入れる。三善には半分笑って怒られるかもしれない。43 小節の冒頭は *senza tempo* だが、書かれている指示の下、*lento* で弾く。この例の場合は例外があるということだと思ふ。この小節の場合は点線を書き入れることを迷う。しかし書いていないということは 39 小節の符尾が符幹に交差している単音に意味が近いのだろう。しかしその中でもその装飾音をゆっくり (*lento* で) 弾いてくれと言っている。音の価値、ヒエラルキーがわかるように弾く。自筆譜では小さく書いたつもりだが、音符の大きさの差ははっきりしておらず曖昧になっているという例もあると思ふ。だからすごくデリケートでうるさいはずであるにも関わらず、頓着しないところもあるという矛盾が生じる。このようなことがあるから、「生きている」作曲家に聞くということは非常に大事なことである。記譜について、どのように演奏するのかと質問する。ハイドンなど昔の作曲家の話になると楽器の性能も現在とは違い、ややこしいことになってしまう。楽譜に書いてある通りにペダルを踏みっぱなしに弾く人は現代にはいない。

童声 (女声) 合唱と管弦楽のための《響紋》(1984) をパリのシャンゼリゼ劇場に聴きに行った時の話である。三善が「こっちの人はね、ソルフェージュがものすごくちゃんとしているからね。だからあっちこっちに本当に、自分が書く時に想像した通りの音が出てくる。あっちこっちそのまんま。ああ、その通り！そう、それだ！っていう音が

立ち上ってくる」と言っていた。

記譜に影響を受けた作曲家は思い当たらない。装飾音符を書く作曲家はルチアーノ・ベリオ (Luciano Berio, 1925-2003) でもブーレーズでもいる。だとすれば普通に次の譜例のように斜線を書けば良い話である【譜例 39】。

【譜例 39】 独奏マリンバのための《リップル》 出版譜 (全音楽譜出版社)

「記譜と奏法の説明」より



©2009 by Zen-On Music Co., Ltd.

本人に聞いたことはないが、つまりこの記譜は装飾的音群とはいえないのではないか。誰かに影響を受けたといったことを本人からも聞いたことはないため、そういう意味で装飾的音群は三善が独自に編み出したものと言えるのではないか。

ヒントになるかわからないが一つエピソードを話す。三善が「ノーテーションには3つあってね。シェーナウの系統とノクチュルヌの系統とオマーージュの系統のその3つを使い分けている」と言っていた。詳しいことを聞かないうちに三善が亡くなってしまった。これらは似ているが違うノーテーション (notation、記譜) らしい。

三善の元生徒で作曲家の池辺晋一郎 (1943-) との対談ではこのような話があった。「弟子たちは (三善に対して) みな震え上がっているんですよ。」と池辺は言った。「何で震え上がってるの？」と三善は返した。三善はレッスンにおいて生徒の楽譜をずっと見ている。しかしあるところまでいくと「ん？」という顔でパッとこちらを見て、厳しい目でページをめくり、その後元の箇所視線を戻していった。そこは池辺が「ああ、まずいかなあ」と思っていたところだった。三善は何気なく厳しいことをする。「たまたまよく分からなくてもう一回見てみたいと思っていたんじゃないかなあ？」と三善は言った。「いやあ、そうですか…」と池辺は黙ってしまった。三善にはそういうところがある。中川の場合もそうだが、レッスンにおいて三善が生徒の楽譜を見ている時、あるところでたまにギロッとこちらを見てくる。「よく頑張ったね」とこちらを見る時もあるが、三善の目つきは怖い。だから池辺の話のような思い過ぎの場合、「ただよくわかんなくてもう一回見てみただけなんじゃないの？」と三善は表面上言う。しかし三善は生徒の楽譜をさーっと見るだけで自身の頭の中だけで音楽がわかっているはずである。三善の言うその「わかんないところ」は実は池辺が手を抜いていたところだったりする。そういうことがあり得る。

同年代の作曲家に池田哲美（1958-）がいる。池田が学生時代に「（作品提出に）もう間に合わなくて最後ね、しょうがないから急いで書きちゃったんだよ」と中川たち（石島、鈴木らも含む）に言ってきた。そして三善のところにレッスンに行ってきたそうだ。「そしたらどうだった？」と返した。「いやぁ最後の方のページに来たらね…それまで普通に見てたんだ。ほうと感心したような顔で見てたんだって。だけど最後のページにきたら、とても長く深いため息をついてギロッと睨んできたんだよ」と池田は言った。「おおおお、お前その時どうしたの？」と聞いたら「いやぁ普通にしてたよ。怖かったぁあぁ」ということであった。

こういう話もある。鈴木がある時三善のレッスンを受けた。レッスンを受けている時にちょうど電話が鳴ったらしい。鈴木が書いた曲を見て、三善は「よく頑張ったね」とニコニコ上機嫌で指導をしていた。「ここはこういう方法でね」「はい、先生わかりました」と良い雰囲気だった。電話が鳴っていて「ちょっと待っててね」と三善は鈴木に言い、受話器を取った。「はい……………はい。」と三善の声色がだんだんおかしくなっていた。「ふーん……………何それ。そんなことを言うために、電話口にわざわざ僕を呼び出したの？」と言った。おそらくセールスか何かの売り込みの電話だった。三善の顔がとてつもなく怖くなり「今、そんな、どうでもいいことを話している暇はありません！」とガチャンと切った。それで鈴木は震え上がった。電話を切った後、三善は鈴木の方を見てニコー…と「それでね、ここはね…」と何事もなかったようにレッスンへ戻っていった。その変わりように鈴木は震え上がったそうだ。「それで怖くってさ。ニコー…とするとすんだよおおお」「すごいなあ、さすがだなあ」と当時みんなで笑った。三善はガラッと急変するところがある。

鈴木は少し三善の記譜を使っていたことがあった。中川も素直な憧れで一度使ってみたことがあるがあまりにも三善の匂いがしすぎて、三善の記譜は弟子は使えない。それを思い知り誰も使わなくなった。だから個性が強すぎて歴史上孤立し後継者を持つことがついにない、文化的業績のひとつと言えるかもしれない。

第三節 回答を通して判明したこと

作曲家及び演奏家へのインタビュー調査を経て、楽譜だけではわからないことが多く浮かび上がってきた。

三善は自身の考える音楽解釈と演奏家の解釈が異なる場合は、一つの解釈として成立している場合演奏家の解釈を尊重していた。どのような音楽が自身の手元にやってくるのか、それを楽しんでいる風情さえうかがわれた。解釈として一つの説がしっかりと成立していない場合や問題点があれば指摘をしていたようだ。そのため解釈が説として成立していれば

演奏家に任せていた。したがってリハーサルなどで演奏家の言う「三善からあまり何も言われなかった」ということが起きていたようだ。それは記譜の解釈などといった三善作品の演奏の奏法とも話が繋がってくる。

たとえば装飾的音群の解釈は音楽的な接点の深かった音楽関係者の間でも様々なものに分かれているが、それらは三善の姿勢から「どれも正解」である。そのどれもに共通していることは「できるだけ速く」とは超高速に速く弾くのではなく、その音楽や場面に添った中で演奏をするということだ。それは一つの呼吸で自然に、止まることなく流れるように奏するということだ。以下に、今回のインタビューで得られた三善に近かった方々の装飾的音群の解釈の重要点を列挙する。

生田は次のようにしている。

- ・「起点より～」の形は符尾が符幹に交差している音符を一番遅く少し長めに奏する。
- ・「中心点前後の～」の形の場合、符尾が符幹に交差している音を頂点にクレッシェンド、ディミヌエンドの強弱の加減と同じ具合に流れるように奏する。
- ・「終点までの～」の形は、符尾が符幹に交差している音が一番遅く、速さ（テンポ）をゆるめる
- ・それらは楽譜上に記されている音と音の間の幅の通りである。
- ・三善は、記譜した一つ一つの音は全て意味を持っていると言っていた。

石島は次のようにしている。

- ・一番重要なことは装飾的音群のような音符と音符の間である。
- ・音楽の流れは記譜されているその間を考慮する必要がある。
- ・「できるだけ速く」の中にも音の流れはあり、その流れを読んだ上で速く奏する。
- ・装飾的音群は連符（間が均等に割れているもの）としては数えない。均一ではない。

新垣は次のようにしている。

- ・装飾的音群はその音群の中におけるある種の中心音的なもの、和声的なもの、おそらくそれに関わることなのかもしれない。
- ・符尾が符幹に交差している音が中心音的な感じ。装飾音の中での中心音みたいなことかも。装飾音符の要素を持ち、その中でも音の価値、ヒエラルキーみたいなものかもしれない。あるいはある種のクラスターのようにもなる。
- ・「できるだけ速く弾く」の速さは装飾音の捉え方次第である。
- ・解釈の幅もあり、奏者の個性も出てくるかもしれない。自由を認めているということだと思ふ。

鈴木は次のようにしている。



- ・「起点より速く」の形は起点から速く奏する。起点のものは **on the beat** のような、符尾が符幹に交差しているところを起点とし、目的地があることよりも、この場所から音楽が動き出すということの方が当然大事である。
- ・「中心点前後の」形はおそらく小節線や楽節の、フレージングなどがそれにまたぐ時に使用される。この形はその状況に即してということだ。符尾が符幹に交差をしている箇所が小節線であったりなどそういう時である。
- ・「終点まで～」の形は要素はアウフタクト（弱起）。実体のような中心となる音がそこにはあり、それに向かう **presto al possibile**。音群の中で柱（音群の中心）になる音の前に入る弱起（アウフタクト）のようなものがこの記譜にある。
- ・これら3つの記譜は前後の風景でそれが判断できる。
- ・音量の大小はこの記譜とは別にダイナミクスで指示がある。3つの記譜だけは音量の大小の指示はない。
- ・装飾的音群は装飾音のようではなく通常の音符とほぼ同等の符頭の大きさと書かれていることが多い。それは装飾的に扱われていることではない。

中川は次のようにしている。

- ・装飾的音群の符尾が符幹に交差している音はヒエラルキーとして大事なところである。
- ・「起点より」の形は音群の頭（符尾が符幹に交差している音）に「ズドン」とあり、あとは余韻みたいな感じ。起点だがクレッシェンドという書き方も時々ある。
- ・「起点より」の形の場合の「頭が速くて終わりを遅くする」という考え方。実際には少しは遅くなるかもしれないが遅くするという考え方はしなくて良い。頭がありお終いは少し揺らぐというのは理論的には正しい。
- ・「中心点前後」の形の場合、その大事な音はクレッシェンドにおける頂点という考え方もあるが、ディミヌエンドの一番下という考え方もある。その場合は楽譜に指示が書いてある。
- ・「終点までの」形は符尾が符幹に交差している音に向かっていく。
- ・《レクイエム》の例のように小節が二分されその後半に「終点までの」形がある場合、小節のうしろの方に装飾的音群を寄せる。
- ・音群の中で歌うことにより生まれる音の価値（ヒエラルキー）の違いによるわずかな揺れも許容されている。その音の価値の判断は演奏家に委ねられていると思う。

石島は音（符頭）と音（符頭）の間の幅^{あいだ}を考慮し流れを読んだ上で次第に速く奏するとしている。それに対し中川は、石島の言う音（符頭）の間隔を考慮するという点是否定している。一般的な考えではないとしながら、石島の言うように自筆原稿でそのように読み取る

と良いこともあるとしている。同じ符頭の大きさと装飾的音群を書いている場合に大事なことは、その時の筆跡でその記譜にどういう気持ちが込められているかだけだ。それを読み取ることは個人の自由でその権利があるとしている。

三善の記譜のルーツとしてデュティユーが挙げられることは間違いないといえる。石島の挙げたデュティユー作品の楽譜がその証拠となる。デュティユー作品では三善と同じでカンマ記号（) とカンマ記号に斜線の入った記号（) を使い分けられていることがわかった。三善の装飾的音群にみられる符尾が符幹に交差している書き方は三善の独自のものと言えよう。また三善の記譜は日本的な表現の行き着いた結果の一つとも考えられる。デュティユー以外にも記譜の影響を受けた作曲家がいる可能性はある。今後さらに調査を行う必要がある。

楽譜出版において他の作曲家が生徒やアシスタントなどに仕事を任せるケースもしばしばある中、三善は自筆譜の清書書き、浄書のチェック等、出版に至るまでのプロセスを自身で行っていた。一部の編曲等は一部の弟子たちに依頼していた。現在の E メールのように気軽に出版社と連絡のやり取りができない時代だったため、当時の連絡手段の事情、多忙を極める三善自身の仕事の状況、曲が完成したらあまり振り返らないという生来の性格などから、三善は浄書譜にあまり修正を入れなかった。また、修正を出版社に伝えていても《鏡》の場合のように様々な事情から情報が反映されていない可能性も考えられる。また出版社には浄書の作業の際に再現できる記譜と再現しにくい記譜があった。そのため一部の記譜はその都合で変化してしまっている。以上のことから三善作品の自筆譜上に表われている音楽と出版譜上に表われている音楽が別物のように違うことが時折生じた。再版される作品は現在でも修正される場合もある。再版の叶わない作品は間違っただけのまま今日まで楽譜が使われている。鈴木「全音（楽譜出版社）」のような大手の出版社でさえも三善作品の場合はまだそれなりにミスがあると思われる」という発言からそれらの現状を読み取ることができる。三善と音楽的な接点の深かった音楽関係者の中では、①三善作品は自筆譜と出版譜とで音楽の情報が異なる、②演奏に際して間違いをチェックする作業が必須である、③始めから演奏に自筆譜を用いるということが共通の認識であることがわかった。自筆譜と出版譜のどちらを用いるかで演奏が大幅に変わってしまうと言える。この情報は周知の事実ではないため、事情を知らない演奏家が始めから出版譜を演奏に用いるということが起こり得る。三善作品の場合、作品によってはこれが良い策であるとは言えない。三善の音楽を演奏することでは自筆譜を参照して出版譜の間違いを探す、あるいは始めから自筆譜を用いる方が良さそうである。自筆譜と出版譜とで音楽の表現の違いが起きていること、また一部の記譜は浄書の時点で変化してしまっているということは、三善に限らずほかの同年代の作曲家にも起きている可能性は十分に考えられる。

三善の書き残した文章は難解なものが多い。その難解な文章が何を指し、どういったことを言いたいのかなどといった文章の内容を紐解くことも音楽理解の鍵の一つと言えよう。

中川が三善から聞いた話によれば、三善作品の記譜は①シェーナ系統、②ノクチュルヌ系統、③オマージュ系統があるという。このことは今後の検討材料としたい。

第六章 楽譜出版の状況と新たな取り組み

第一節 出版関係者の回答

本章では楽譜出版社の関係者のインタビュー調査から得られた情報をまとめる。対象者は全音楽譜出版社の元編集者の門田たま子と春秋社の元編集者の片桐文子である。

門田は全音楽譜出版社に40年以上勤務をした元編集者である。現在はフリーランスとして仕事をしているが、全音楽譜出版社に勤務をしていた際、三善が信頼をしていた編集者のうちの一人である。

片桐は春秋社の元編集者であり、現在は道和書院の代表取締役を務めている。楽譜出版の現場で手書き(判子)の浄書からコンピュータ浄書に移行した時期に楽譜制作に携わっていた。

出版関係者へは次のような質問をした。

- ・出版までの作業の過程を教えてください。
- ・手書き浄書と初期のコンピュータ浄書の工程の違い、またそれぞれの持つ良い面と悪い面を教えてください。
- ・当時手書き浄書からコンピュータ浄書への移行期間を挟むが、それに関連する当時の困難等はあるか。
- ・三善のように、作曲家が新たに開発した特殊な記譜を楽譜に印刷することに対して、出版の現場での対応はどういったものがあったのか。
- ・自筆譜と出版譜で音楽表現の情報に差ができてしまっているが(例:《リタニア》の装飾的音群の符頭の大小)、出版関係者の視点ではどういったことがみえるか。
- ・三善の記譜でブレスを示す記号がカンマ記号から括弧記号にならざるをえなかった理由は何か考えられることはあるか。

第一項 門田たま子(2023年5月31日)

門田たま子へのインタビューは2023年5月31日に東京・渋谷で行った。門田から聞いた情報は次の通りである。

1992年半ば、全音楽譜出版社の編集者・門田は仕事を通して作曲家・三善と会っていた。目的は三善作品ではなく、6年後の1998年5月にラヴェルのほとんどの作品が

著作権保護期間消滅となり、ラヴェルのピアノ全作品の楽譜¹³⁶を他社に先駆けて出版しようと企画し、その原稿を依頼するためである。三善は快く承諾した。その後、門田は仕事を通して三善と頻繁に会っていた。

作品が自筆譜から出版譜となるまでの過程についてはいろいろなケースがあるが、通常、出版社は、まず初めに演奏会などで実際に演奏を聴いて出版するかどうかを判断する。もちろん三善作品の場合でも楽譜を出版する前に必ず演奏を聴く。編集者は原稿を細部までチェックし、質問や疑問点などがあれば作曲家と相談をして問題を解決する。その後、レイアウトをしてから浄書を職人に依頼し、楽譜の校正、修正を重ねて校了してから、写真製版、印刷、製本へと進む。出版物が出来上がるまでの工程は多いので、後々の大幅な修正を避けるために編集者は常に細心の注意を払いチェックを重ねている。どの作曲家の作品も同じようにこのような作業工程を行っている。

楽譜の浄書は、1980年の後半頃までは烏口で書かれた五線の上に、ツゲの木に音楽記号を彫り込んだハンコを押印する手書きによるものだった。その楽譜からは曲のイメージを感じとることができた。自分もそう思うが、三善の場合は自筆譜で演奏をした方が遥かにその曲を感じることができる。手書き浄書¹³⁷の時は曲らしいイメージが楽譜から読み取れるが、コンピュータ浄書は誰が作業をしても楽譜が同じ景色になってしまう。景色という問題ではなく、曲の流れや雰囲気楽譜からあまり伝わってこない。それが起こるのはなぜかという、コンピュータで打ち込まれた楽譜は、何も手を入れなければ音符も臨時記号も等間隔で打たれてしまうからである。コンピュータは作業が速くて良いと思われがちであるが、楽譜上で作品を代弁したいため浄書を依頼する時には必ず浄書職人（オペレーター）へ注意点を説明しておく必要がある。三善と門田はそういう時の楽譜の景色についてよく話をしていて、テンポの速い曲や速いパッセージの場合、音符の間隔を少し詰め気味に書くという要望があるが、浄書を依頼する時は事前に浄書職人に説明しておく必要がある。そのあとの修正が複雑で難しくなり、大きなミスを招くことになる。臨時記号と音符の間隔も同様に詰め気味に、その点にはいつも気をつけなければならない。完成した浄書楽譜は三善に見せる前に校正を行い、すべて修正をしてもらっていたので、浄書職人から（門田は）浄書屋泣かせとよく言われていたが、この作業を怠ると、膨大な修正になり大変な作業になってしまう。またその曲でなくなってしまう危険性があるからだ。

¹³⁶ 三善晃（監修・解説）、石島正博（校訂・解説）、金澤希伊子、海老彰子（運指・ペダル・演奏ガイド 2006 『ラヴェル ピアノ作品全集』全3巻 全音楽譜出版社刊

¹³⁷ この時代の音楽出版業界で使われていた「手書き浄書」という言葉と、作曲家が言う「手書き浄書」は意味が異なる点に留意が必要である。出版業界での「手書き浄書」はここで門田が説明し、次項で片桐も説明するように木製や金属製の判子を用いたものであったが、作曲家が言う「手書き浄書」＝「清書された手稿譜」という意味である。

当前のことだと思いが初演の時は必ず自筆譜を用いる。その演奏を聴いて演奏したいと思う人たちは、レンタル楽譜もあるが、独奏曲の場合は出版されていれば楽譜を購入して頂くことになる。協奏曲やオーケストラのレンタル楽譜は三善の自筆譜が多い。手書き浄書の場合もそうだが、コンピュータ浄書の場合は、どの曲も割付（レイアウト）をしっかりとってから浄書をしなければ演奏者が演奏しにくい楽譜になってしまう。浄書をする人たちは音楽家ではなく、職人である。浄書職人は編集者の我々がよくわかるなど感心するぐらいに良い仕事をしてくれるが、浄書職人は音楽専門家ではない。そのためレイアウト指定や具体的な説明なしで、そのまま三善の自筆譜を浄書職人に渡すと演奏不可能な楽譜を作成されてしまう。たとえば、曲の適切ではないタイミングでページの譜めくりが入ってしまうということが起こる。そのため浄書を依頼する時には必ず自筆譜をコピーして浄書依頼用の原稿とし、レイアウト指定や譜めくりの箇所や注意点を赤鉛筆などで書き込んでから浄書を依頼する。

出版に至るまでの作業の大まかな流れについてはコンピュータ浄書の場合、①浄書職人が **Finale** という世界標準の楽譜作成ソフトウェアを使い、自筆譜に倣って打ち込んで浄書楽譜を作成する ②その浄書楽譜を編集者が校正する ③間違いを浄書職人が修正する ④作曲者に最終確認をしてもらう、というような手順である。手書き浄書の場合もコンピュータ浄書の場合も手順は同じだが、手書き浄書は職人が楽譜の読みやすさをよくわかっているため、演奏しやすい楽譜に仕上がる。門田は原稿を浄書職人に渡すときに注意点を伝えていた。

三善の楽譜には段を変えたくないという気持ちが自筆譜から読み取れる部分があった。割付（レイアウト）の都合で段を変える場合は事前に三善と相談をした。

三善は原稿（作品）のイメージを変えるようなことをしなければ何も言わず、特に修正などは要求するタイプではなかった。しっかりと当然のことを作業していればの話ではある。段を変える場合も事前に必ず許可を取るか相談をする。絶対に段を変えてはいけないところは、初めて見る作品でも作曲家の自筆譜から読み取れる。音楽を知っていれば当然わかるので、そういう箇所はたとえどんな理由があろうと絶対に変えられない。音符の間隔を詰めても変えられない。作業として変なことをしなければ三善は出版社の事情も汲んでいた。

特殊な記譜は、やはり印刷技術面に無理があるため、作曲者の筆跡通りには印刷ができない¹³⁸。おそらく三善は「こうではないんだけどな」と思っていたが、仕方がないと、その点は譲って頂いていたと思う。三善は状況をきちんと把握してくれ、絶対に無理な

¹³⁸ 特殊な記譜が多く使用されている5人の奏者のための《ノクチュルヌ》（1973）の出版譜（音楽之友社）は筆跡から第三者による手書き（手稿譜）の楽譜である。当時の印刷事情の問題を考慮すると苦肉の策として取られた対応だと考えられる。

ことは仰らない。人間的に非常に素晴らしいと思う。

三善の公開講座も受講したが、言葉に無駄がなく、話すテンポも心地よく、説明が具体的なのでとてもわかりやすく、演奏者の個性を引き出すことにも気配りしており、その演奏から三善の作品がまた違った新鮮な形で響いてくる。それが次の音楽へ生きていく。三善の本を読んでいるとそのように感じる。

止むを得ず自筆譜と出版譜で記譜が変わってしまっている点は、三善は諦めてしまったかもしれない。とても気になっていたと思う。プレス記号の一種のカンマ記号やカンマ記号に斜線の入った記号 (♭) が変化してしまったのは、おそらくコンピュータ浄書によるものである。

演奏の出来の上手い下手の問題にも、使っている楽譜も関係するのではないかと思う。音符の傾きや桁(連桁)なども音楽が前に進んでいるように表記するのは難しいが、自筆譜だとそれらが伝わってくる。やはりコンピュータ浄書には限界があり、そこまでの表記は難しい。テンポの速い曲だと音符の間隔を詰めるだけでも速いと伝わるため、多くの場合はそのように表記する。一方のコンピュータ浄書は傾きも見たいはきれいではあるが、音楽が前に流れるように表記することは難しい。

浄書を依頼する際、割付(レイアウト)は、編集者が譜めくりの点も考慮しながら決めるが、作曲者の三善にも確認してもらおう。段を詰めすぎても、空きすぎても演奏しにくい。演奏に際しては、やはり自筆譜は必ず見ておいた方がいい。

第二項 片桐文子(2023年8月29日)

片桐文子へのインタビューは2023年8月29日に行った¹³⁹。片桐は春秋社の元編集者であり、現在は道和書院の代表取締役を務めている。楽譜出版の現場において手書き(判子)の浄書とコンピュータ浄書の両方の事情を知っている。春秋社では丘山万里子の三善論に携わった¹⁴⁰。片桐から聞いた情報は次の通りである。

1991年の入社当時、春秋社の制作する楽譜は手書き浄書であった。手書きといってもすべてを手で書くのではなく、主要な音楽記号は金属製の活字になっており、それを判子のように使用する。スラーなどは、各種の定規、烏口(からすぐち。ペンのようなもの)を用いるなどして手で書き入れた。楽譜の出版社は、それぞれの会社がそれぞれの浄書担当者(業者)を抱えていたと思う。浄書の現場は師匠がいてその下に弟子がいるような、職人芸の世界だった。音楽記号の活字は、おそらく文字の活字を作る一般の

¹³⁹ インタビューはZoomで行った。

¹⁴⁰ 三善と丘山の共著で春秋社から出版された『波のあわいに：見えないものをめぐる対話』(2006)を指す。

工場で作成したと思う。活字制作の工場では、様々な特殊な記号や外国語の文字も、いわばコピーのような形で正確に金属活字にすることができる。音楽記号を金属活字にする際は、美しい記号になるよう、職人または編集者の希望を伝えた上で制作されたものと思う。コンピュータ浄書が正確にいつ始まったかはわからない。しかし、浄書ソフトが開発され使う人が増えてきても、商品化のラインに乗るまでは一定の時間が必要だったと認識している。コンピュータ浄書を生業としてお金を稼げる状況になったのは、2000年代の前半かもしれない。コンピュータ浄書でも「美しさ」や「視認性」という点においてスキルやセンスを必要とする。そのための人材が育つまでに時間を要したこと、また印刷用のデータとして安定性の確保にも時間が必要だったはずである。就職した1991年当時、編集部には最後の手書き職人と呼ばれるAさんが定期的に出勤していた。しかし当時Aさんは高齢で体を悪くされており、主に重版の修正、書籍の中の譜例の制作をお願いしていた。まとまった量の浄書は韓国の業者に発注していた。

現在のコンピュータ浄書は音楽演奏や作曲を学んだ専門家が担っている。そのため想像しにくいかもしれないが、手書き浄書の職人は、音楽の専門家でない人もいた。Aさんは「楽譜は読めない」と言っていた。「楽譜を読んで演奏することはできない」「記譜法に精通しているわけではない」という意味と理解している（しかしAさんはその発言に続けて「読みやすく、一枚の絵のような、美しい譜面を目指して仕事をしている」と誇りを込めて言っていた）。浄書を専門とする人なら（楽譜の編集者も）出版楽譜を見れば、手書き浄書なのかコンピュータ浄書なのかはすぐにわかる。浄書しているのが専門業者か、そうでないかも一目瞭然でわかる。

ヨーロッパでは楽譜の印刷の歴史は長く、その中で彫版から金属活字（判子）へと変わった。日本における西洋音楽の楽譜印刷はおそらく明治時代からで、金属活字から参入したのではと思われる。手書き浄書や開発当初のコンピュータ浄書では、現代音楽のように、前例のない特殊記号が使用された楽譜原稿には対応が難しかったと思う。既存のものでなんとか代用して表すことも多かったのではないか。三善の特殊な記譜は浄書職人泣かせだと思う。たとえばプレス記号の一種であるカンマ記号に斜線の入った記号は、ピアノの指替えの時に用いられる小さいスラーのような記号の金属活字で代用した可能性もある。

ウィーン原典版やヘンレ社などのいわゆる原典版、つまり「作曲家自身の記したオリジナルの楽譜を復元しようとする楽譜」は、日本ではおそらく1960年代の初めから輸入販売が始まった。しかし当時の原典版は、現在のような高い水準の学術研究の成果を反映した楽譜とは少し違う。その前の時代、19世紀のいわゆる大演奏家たちが校訂した楽譜には、オリジナルの楽譜にはない強弱記号やアーティキュレーションが大量に書き込まれていた。そのような「演奏譜」への反動として生まれたのが「原典版」で、出版社としては、今後はこのタイプの楽譜が売れるという見込もあって続々と刊行す

るようになった。現代の演奏家は、作曲家の書いた記譜（楽譜）を忠実に守って演奏をするという考え方が基本になっている。それ以前の楽譜は、作曲家の考え（表現）を忠実に読み手に伝えるというよりは、「どのように演奏するのか」を伝える役割を求められていた。演奏は、先達の演奏家や演奏の師匠から代々受け継がれてきた演奏を継承してきている部分もある。時代の変遷と共に、楽譜と出版社に求められるものも変わる。

楽譜の制作について残しておかなければいけない歴史があるが、出版の現場は忙しく、一つの仕事が終わればすぐ次へと瞬く間に進んでいく。編集の過程を示す校正刷も作業が終われば破棄される。編集者は、浄書担当者と作曲家の仲介役を果たし、たとえば「この記号は、この金属活字（判子）で代用する」という相談・了解があったとしても記録を残すことはない。誰かが楽譜印刷の歴史の変遷を記録しなければいけないと思う。

第二節 出版社の新たな取り組み

三善作品の一部の出版譜では始めから読み手に解釈の判断を委ねているものがある。三善の没後の2014年に出版された2台のマリンバのための《協奏的練習曲》〔1979年改訂版〕と同年に出版されたユーフォニアムとマリンバのための《5つの素描》（1990）の出版譜である。出版譜では自筆譜と浄書譜を両面に印刷して読み手が両者を比較できる仕様となっている。両作品の出版譜はそれに加えて出版社による注記が印刷されている。

ユーフォニアムとマリンバのための《5つの素描》（1990） 出版譜 注記

本出版物は作曲者三善晃（1933-2013）の死後に発行するものであり、出版社は作曲者自筆譜に基づき注意深く編集した。楽譜浄書にあたり、いくつかの不明箇所については、楽器特性、楽曲構造、演奏者の実践的助言を総合的に考慮し、判断せざるをえなかった。そのため、本出版物に収載された自筆譜ファクシミリ版を参照し、演奏者によってさらなる別の解釈がなされることを排除しない。

なお、2台のマリンバのための《協奏的練習曲》〔1979改訂版〕の出版譜は前述の文章に加え「作曲者自身による記譜注釈は自筆譜等の資料にも現存していない。これらの注釈は同作曲者の他の作品を参照しつつ出版社が整理した。ただし、最後の『dampening』については、他の作品中にも見当たらないことから、可能な解釈のひとつとして出版社が提案するものである」という文章が続く。

このような試みは出版譜の中では珍しい形態である。これまでの調査の結果を考慮すると、このような楽譜出版社の新たな試みは三善の記譜に潜む問題を解決するための効果的

な策の一つであるといえる。

第三節 回答を通して判明したこと

門田、片桐にインタビューをすることで参考書籍からは得られなかったまだコンピュータ浄書が楽譜出版で行われていない時代から現在に至るまでの出版譜の製作過程及び印刷事情が判明した。両名が手書き浄書とコンピュータ浄書の両方の浄書の方法を経験していることから、それぞれの持つ良い側面と悪い側面が浮かび上がった。

手書き浄書は、音と音の間隔、臨時記号と音の間隔などの幅を既存の判子で押ししていたことにより調整ができた。そのため自筆譜により近い幅を浄書譜で再現することができた。出版譜における自筆譜に近い音楽表現の再現は、音楽に精通していない手書き浄書の職人による浄書譜における再現度の高さと、またそれを統括し様々な判断を下す編集者が大きく関わっていることが明らかになった。手書き浄書の職人は浄書譜の作成に木製または金属製の活字の判子を用いた。スラーなどは各種の定規、烏口を用いるなどして手で書き入れた。現代音楽で用いられる特殊な記譜は前例がないため、既存の木製または金属活字の判子で再現をすることは困難な場合もあった。できる限り自筆譜の音楽の表現を再現するべく、既存の木製または金属製の判子を駆使して、それらを応用する形で浄書譜を作成していたと考えられる。またそのような工夫をしても再現できなかった記譜は、このような事情から浄書譜の時点で自筆譜とは違う形へ変化してしまった。

一方で当時出始めの初期のコンピュータ浄書は、技術が発達していないことから自筆譜に近い音楽表現の浄書譜を作成することができなかった。何も手を加えなければ音と音の間隔や臨時記号との間隔は等間隔で打たれてしまう。自筆譜から読み取れるような曲の流れ、雰囲気、生き生きとした音楽の表情をコンピュータで同じように表現することは難しかったようだ。現在の発達したコンピュータとは違い、当時のコンピュータはそのような点においては不都合なことが多かった。コンピュータ浄書では誰が作業をしても景色が同じに見えてしまうという点は、たとえば活字で印刷された手紙よりも直筆の手紙の方が書き手の気持ちがこもり読み手により伝わりやすいということと同じだと考えられる。

これらの印刷事情を三善はもどかしく思いつつも、理解をしていた可能性は十分に考えられる。それは二人の出版関係者からの証言だけでなく、第五章の三善と音楽的な交流の深かった作曲家及び演奏家へのインタビュー調査で得られた三善の人柄からも十分に推察できる。初めから技術の発達した後のコンピュータを用いていたら現状は変わっていただろう。時代の変化のため仕方がない。これらの出版楽譜における記譜の問題は三善作品だけに限らず、活動期間にコンピュータ浄書の導入を挟むすべての作曲家の作品に生じている可能性が考えられる。海外で先に導入し始めその次に日本へ入ってくるという文化の流れから、海外の楽譜印刷の歴史と日本の楽譜印刷の歴史は必ずしも同時進行ではない。そのため

事情が異なる場合も考えられる。三善の例から少なくともこの時代の邦人作曲家の浄書された出版譜における記譜には同様の問題が起きていることは間違いないと考える。作曲家の情報の統一されていない記譜の整理はどの作曲家にも必要であると思われる。作品を後世に伝えることももちろん必要だが、それと同時にこのような記譜の情報整理も必要である。今後記譜の情報整理の必要性はますます高まるだろう。

片桐の証言する楽譜に求められる役割の変化の問題、原典版の出版の経緯や意図、楽譜に忠実に演奏をするという現代の演奏家の風潮の問題は、追加で詳細に調査をする必要がある。

楽譜出版の現場の資料は仕事の完了とともに日々破棄されていく。特に近現代から現代に至るまでの日本の楽譜の印刷の歴史は調査をし記録を残す必要がある。

結論

三善の特殊な記譜の一つである装飾的音群は非定量の音楽を表すことに使用されていた。本研究の調査においてその記譜の使用開始は未出版作品である 1971 年の《オマージュII》であることが判明した。またその周辺の年代の未出版作品の楽譜を調査すると、三善の特殊な記譜のスタイルの確立に「室内楽'70」の存在が不可欠であったことは間違いない。特に「室内楽'70」の献呈・初演された作品の中で未出版作品の《オマージュII》(1971)、《オマージュIII》(1972)、《アン・ドゥイユ》(1976)、《オマージュ・アン・クリスタル》(1979)の自筆譜では、装飾的音群の既存の三種類の形①起点よりの *Presto al possibile*、②終点までの *Presto al possibile*、③中心点前後の *Presto al possibile* のどの形にも当てはまらない試行錯誤の形跡が見つかった。装飾的音群の使用開始は 1971 年の《オマージュII》だが、それ以前の作品の楽譜に前兆が見られる可能性は考えられる。今後この点は詳細に調査をする必要がある。

自筆譜の調査では、三善が通常の装飾音符(符尾が符幹に交差していない。符頭の大きさは普通の音符よりも小さくかつ音符に斜線が入る)を省略して符尾を符幹に交差して書く傾向のあることがわかった。そのため見た目は装飾的音群と同じものでも、本人は装飾音符のつもりで書いている可能性も考えられる。特に音数の少ない装飾的音群はその可能性が高い。《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》(1969)の独奏マリンバのパートに書かれている符尾が符幹に交差している単音の装飾音は、1969 年が装飾的音群の使用前であることから通常の装飾音符と断定できる。独奏ヴァイオリンのための《鏡》(1981)においても装飾的音群なのか通常の装飾音符なのか、判別が難しい小節がいくつか存在する。初演・被献呈者の辰巳はそのうちのいくつかを通常の装飾音符と捉えている。前後の音楽の流れも関係するが、奏者が変わればまた新たな解釈が生まれる可能性がある。

三善がデュティユーに私淑したという表現を書籍などの至る所で見受けられるが、デュティユーの楽譜から特殊な記譜を参考にしたということは言えそう。デュティユーの記譜には三善の使用するものと同じ、ブレス記号の一種であるカンマ記号に斜線の入った記号(ヅ)が見受けられる。三善が影響を受けたと挙げている作曲家の楽譜には記譜のヒントが隠されていると考えられる。またカンマ記号に斜線の入った記号(ヅ)と括弧記号()に斜線の入った記号(ヅ)は、混声合唱、尺八、十七絃、鼓と打楽器のための《変化嘆詠》(1975)の自筆譜、スケッチ、出版譜の比較検証から同一の記号であるといえる。自筆譜とスケッチではカンマ記号に斜線の入った記号(ヅ)、出版譜では括弧記号()に斜線の入った記号(ヅ)へ変化している。またそれ以外にもコントラバスと打楽器のための《リタニア》(1975)では装飾的音群の符頭の大きさや音と音の間の幅が自筆譜と出版譜とで情報が異なっている。これらは当時の楽譜印刷の都合で変化したものである。

当時の楽譜印刷は手書き（判子）浄書と、後に導入されるコンピュータ浄書の2つの方法があった。必ずしも音楽の専門家ではない浄書職人の作成する手書き（判子）浄書は、木製または金属製の活字判子で押印スラーなどは各種の定規、烏口というペンのようなものを用いることで作成された。そのため作曲家が後から新たに使用し始めた特殊な記譜を浄書譜に再現することは困難であった。浄書職人は既存の判子を駆使して応用する形で浄書譜にその記譜を再現していた。その再現が必ずしも常に上手くいった訳ではない。浄書の困難な記譜はその段階で変化したのである。また現代とは違う当時の初期のコンピュータ浄書は、手書き（判子）浄書やそれ以前の銅板印刷とは違い、技術的に難しいことが多かった。何も手を加えなければ、当時のコンピュータ浄書は作曲家がこだわって楽譜に記した音（符頭）と音（符頭）の間の幅、臨時記号と音（符頭）の間の幅を等間隔で作成してしまっていた。調整することが難しかった。音（符頭）と音（符頭）の間の幅が狭いとテンポの速い曲想、幅が広いとテンポの遅い曲想と読み手に捉えられることから、楽譜から読み取ることのできる表現は自筆譜と出版譜で必ずしも一致しないものとなった。

楽譜出版は必ずしも音楽の専門家ではない浄書職人の作る浄書譜、またそれを統括し様々な判断を下す編集者の裁量にかかっていた。当時のそのような印刷事情から結果として様々な記譜が生まれた。これは活動期間にコンピュータ浄書の導入を挟むすべての作曲家にいえることではないかと考える。三善作品だけでもこのように数々の問題が挙げられるため、他の作曲家の作品に同様なことが起きていると推測できる。後世のことを考えるのであれば、その作曲家と接点のあった音楽関係者が存命中の比較的早い段階で情報を精査する必要があると考える。

三善の作品の語法は彼と深い音楽的な接点のあった作曲家、演奏家によって受け継がれていることは間違いないといえる。その語法は彼らの間では当たり前になり必然であった。場合によっては楽譜出版社の中でもその語法は当たり前だった可能性が考えられる。そのため「記譜と奏法の説明」が記載されている楽譜とされていない楽譜が生まれた可能性がある。その当たり前のことは三善作品に初めて接する者にはわからない。少なくとも自筆譜に記載されている「記譜と奏法の説明」は出版譜にも記載すべきではないかと考える。

インタビュー調査において、三善の人柄やレッスンにおける姿勢も見えてきた。三善は自分のイメージする音楽解釈とは違っていても、演奏家の解釈が一つの解釈として成立していればそれを許容して尊重していた。一つの解釈として成立していない音楽解釈の場合は指摘を行っていた。自分の解釈とは違う音楽でどのようなものが自分の目の前にやってくるのか、それを楽しんでいる風情さえうかがわれた。対峙する相手として演奏家や生徒の音楽と真剣に向き合っていた。そのため深い音楽的な接点のあった作曲家、演奏家のそれぞれに三善の語法が成立している。言い換えれば正解がたくさんあるということだ。たとえば今回インタビューした音楽家たちの中でも装飾的音群の奏法解釈は共通している点や似通っ

ている点もあるが、少しずつ異なる点もある。人が増えれば増えるほど様々な装飾的音群の弾き方がある可能性が考えられる。

演奏をする上で作曲家本人の意図した表現を読み取るには、自筆譜をみることが一番効果的である。他の作曲家も同じかもしれないが、研究が進んでいない三善作品はあまり出版譜の情報を鵜呑みにできないということが今回の研究調査でわかった。それは当時の印刷事情に加えて、証言からも浮かび上がる多忙を極めあまり修正作業に時間を割くことができなかつた三善の様子、作品が完成したらあまり振り返らないという生来の性格が関係している。鈴木「全音（楽譜出版社）のような大手の出版社でさえも三善作品の場合はまだそれなりにミスがあると思われる」という発言がそれらの現状を物語っている。そのため修正の叶う作品は後に第二版、第三版として修正が行われている。修正の叶わない作品は情報が間違っただまの状態が継続している。三善と音楽的な交流の深かった石島、鈴木、中川には共通して①三善作品の自筆譜と出版譜では読み取れる音楽表現の情報が違う（出版譜には間違いがある）、②演奏に際してまず出版譜の間違いをチェックする、③出版譜ではなく始めから自筆譜を演奏に用いるという 3 つの認識がみられた。たとえばコントラバスと打楽器のための《リタニア》（1975）、独奏ヴァイオリンのための《鏡》（1981）の自筆譜と出版譜の比較にはそれが顕著にみられる。以上の二作品は楽譜から読み取れる音楽表現が自筆譜と出版譜とでまるで別作品かのように感じられる。演奏に自筆譜を用いるかあるいは出版譜を用いるかで音楽表現が変わると断定できる。演奏家には楽譜に忠実に演奏をするという意識が強くある。研究が進んでいるクラシック音楽の作曲家の出版譜は自筆譜の情報が反映されているだろう。三善の場合はそれらの作曲家と同じように考えてはいけな部分があることが研究調査を通して判明した。

三善作品の演奏法、語法には様々なものがある。三善と接点のあった作曲家、音楽家による三善の記譜法とさまざまに異なる多様な可能性を持つその演奏解釈をまとめるという作業を行うことは、三善の音楽の正しい演奏法を後世に伝える一つの効果的な手段であると考える。

本論文で明らかになった様々なこと、とりわけ三善作品における自筆譜の重要性を十分に念頭に置きながら、楽譜に向き合う者自らが筋の通った解釈を真摯に探していく時、三善の器楽作品のより豊かな演奏が生まれることになるだろう。

謝辞

本研究は多くの方々のご協力の下に成立したものであります。お世話になりました皆さまのお名前とともにここに深く感謝の意を表します。

本研究を進めるに際し、暖かく時に厳しく、どのような時も最後まで熱心にご指導、励まして頂きました本学音楽学科の伊藤弘之先生、笠羽映子先生、高久暁先生へ深く感謝申し上げます。長い道のりの中で様々なことがありましたが、先生方のご指導無くしてはこのような結果に結びつかなかったと思っております。

博士前期課程の頃より暖かく見守って下さり気にかけて下さった文芸学科の立石弘道先生、音楽学科の小林純生先生の後ろ盾も大変心強いものであります。深く感謝申し上げます。

調査を進めるに際し三善由紀子氏から快いご協力と暖かいお言葉を頂戴しました。この御恩はこの先も深く私の心に残ると思います。深く感謝申し上げます。

またご多忙のところ快く調査にご協力頂きました、母校・桐朋学園大学学長の辰巳明子先生、三善晃氏の門下生の石島正博先生、鈴木輝昭先生、新垣隆先生、中川俊郎氏、生田美子氏に心より感謝申し上げます。特に石島先生には勉強の機会を数多く頂戴しましたこと、深く感謝申し上げます。

門田たま子氏、片桐文子氏からは出版に関する貴重なお話を数多く伺いました。心より感謝申し上げます。

自筆譜の調査において明治学院大学図書館附属日本近代音楽館、法政大学アリオンコーラスOBの皆さまにご協力頂きましたこと、深く感謝申し上げます。

最後に、本研究の過程で時折応援の言葉をかけて下さり、暖かく見守って下さいました多くの皆さまへ心より感謝申し上げます。

【参考文献】

書籍・論文・雑誌

阿部正樹『三善晃の1980年代以降のピアノ作品研究—「響きのモチーフ」による変奏技法と形式形成—』 武蔵野音楽大学、博士論文、2015年。

生田美子『三善晃の協奏的作品：動機の変容と和声』 桐朋学園大学音楽学部、卒業論文、1993年。

生田美子「三善 晃 生誕90年&没後10年」、『ショパン』 東京：ハンナ社、第40巻10号(477)、2023年、24～25頁。

生田美子「三善晃先生のこと～共に過ごした時・空間そのものが最も大きな教えであった～」、『音楽現代』 東京：芸術現代社、第53巻11号(631)、2023年、68～69頁。

石島正博「三善晃先生の「オマージュ」シリーズ—第2回日本近代音楽館レクチャーコンサート抄録—」、『館報』 明治学院大学図書館附属日本近代音楽館、第3号、2014年、4～5頁。

植木三郎「“室内楽'70”を終えて（日本の室内楽活動の転換期〈特集〉）」、『音楽芸術』 東京：音楽之友社、第38巻3号、1980年、50～53頁。

丘山万里子「特別記事 追悼 三善 晃——「祈り」と「光」への軌跡」、『音楽の友』 東京：音楽之友社、第71巻12号、2013年、96～97頁。

丘山万里子「三善晃の「反戦三部作」」、『月刊都響』 東京：東京都交響楽団、第392号、2023年、9～15頁。

音楽之友社「アート口絵 今月の演奏会から一個性的な四つのコンサート」、『教育音楽 小学版』 東京：音楽之友社、第33巻9号(381)、1978年。

カルコシュカ, エルハルト『現代音楽の記譜』入野義朗訳 東京：全音楽譜出版社、1978年。

佐伯 胖, 藤田英典, 佐藤 学 (編)『表現者として育つ [シリーズ「学びと文化」5]』 東京大学出版会、1995年。

菅野将典『武満徹作品における記譜の諸相とその演奏解釈』 東京藝術大学、博士論文、2010年。

辰巳明子「インタビュー 《桐朋の教育力》」、広報誌『つのぶえ』 桐朋学園音楽部門、第3号、2012年、4頁。

中村洪介「演奏会評 室内楽界——室内楽'70」、『音楽現代』 東京：芸術現代社、第8巻9号(89)、1978年、164～165頁。

檜崎洋子「三善 晃と松村禎三の作曲様式に関する研究—管弦楽作品における変奏技法—」、『音楽学』 東京：日本音楽学会、第30巻2号、1985年、121～144頁。

檜崎洋子『武満徹と三善晃の作曲様式——無調性と音群作法をめぐって——』 東京：音楽之友社、1994年。

- 檜崎洋子「三善 晃」、『日本の作曲 20 世紀 (Ontomo mook)』 東京：音楽之友社、1999 年、255～258 頁。
- 檜崎洋子「三善晃の作曲様式序説—1950 年代から 1960 年代前半にかけての器楽作品と声楽作品の関係をめぐって—」、『武蔵野音楽大学研究紀要』 武蔵野音楽大学、第 38 巻、2006 年、37～55 頁。
- 檜崎洋子『三善 晃の作曲様式——器楽作品と声楽作品の相互流入による様式形成とその意義——』 武蔵野音楽大学、科学研究費研究成果報告書、2006～2007 年。
- 野口 龍「フルート現代奏法 日本事始め」、『管楽器専門月刊誌 Pipers パイパーズ』 東京：杉原書店、第 2 巻 1 号(13)、1982 年、62～65 頁。
- パウルスマイアー、カーリン『記譜法の歴史—モンテヴェルディからベートーヴェンへ』 久保田慶一訳、東京：春秋社、2015 年。
- 平川綾菜「三善晃の創作における歌曲作品の位置付けと研究上の諸問題」、『音楽研究』 武蔵野音楽大学、第 1 号、2022 年、118～138 頁。
- 船山 隆「三善 晃 論」、『季刊芸術』 東京：季刊芸術出版、第 3 巻 1 号(8)、1969 年、96～107 頁。
- 宮下玲衣「三善晃の記譜についての一考察—独奏ヴァイオリンのための《鏡》(1981) を例として—」、『日本大学大学院芸術学研究科博士後期課程研究誌 芸術・メディア・コミュニケーション』 日本大学大学院芸術学研究科、第 19 号、2021 年、7～27 頁。
- 宮下玲衣「三善晃の記譜法に関する一考察—独奏ヴァイオリンのための《鏡》(1981) を例に—」、『音楽表現学』 京都：日本音楽表現学会、第 20 巻、2022 年、131 頁。
- 宮下玲衣「三善晃の記譜法に関する一考察 (2) —1970 年代の作品を例に—」、『音楽表現学』 京都：日本音楽表現学会、第 21 巻、2023 年、92 頁。
- 三善 晃「シリーズ 楽譜について (VII) イメージから記譜まで—作曲家の立場から—」、『フィルハーモニー』 東京：NHK 交響楽団、第 39 巻 2 号、1967 年、2～6 頁。
- 三善 晃『遠方より無へ』 東京：白水社、1979 年。
- 三善 晃「人間は弱い——そこから出発した愛を」日本音楽舞踏会議・日本の作曲ゼミナール 1975-1978 編『作曲家との対話』 東京：新日本出版社、1982 年、123～134 頁。
- 三善 晃「自分に絶望した時からの出発」柏原怜子『野に遊んだ子らへ：われらの青春図鑑』 東京：佼成出版社、1988 年。
- 三善 晃『対話十二章 現代の芸術視座を求めて』 東京：音楽之友社、1989 年。
- 三善 晃『ヤマガラ日記』 東京：カワイ出版、1992 年。
- 三善 晃『ぴあのふおるて』 東京：毎日新聞社、1993 年。
- 三善 晃「三善 晃 (作曲家) —沼尻竜典／東京フィルハーモニー交響楽団と「音楽の未来遺産」シリーズ三善晃の世界 2003-2004」をスタート」、『音楽現代』 東京：芸術現代社、第 33 巻 3 号、2003 年、109～113 頁。

三善 晃, 丘山万里子『波のあわいに：見えないものをめぐる対話』 東京：春秋社、2006年。

事典

Ian D. BENT, David HILEY, Margaret BENT, Geoffrey CHEW 「記譜法」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』竹井成美訳、東京：講談社、1994年、第5巻、273～330頁。

演奏会のプログラム、カタログ

1981年10月27日 辰巳 明子 ヴァイオリンリサイタル 東京、草月会館

2008年10月18日～19日 三善晃作品展 東京、東京オペラシティ コンサートホール

「三善 晃 作品目録 (2008)」 東京：全音楽譜出版社、2008年。

「三善 晃 作品目録 [2023]」 東京：全音楽譜出版社、2023年。

楽譜

Dutilleux, Henri. *Ainsi la Nuit*. Paris: Heugel, 1977.

Dutilleux, Henri. *Figures de Résonances*. Paris: Heugel, 1976.

三善 晃 『マリンバと弦楽合奏のための協奏曲』 東京：日本作曲家協議会、1969年。

三善 晃 『レクイエム』 東京：全音楽譜出版社、1972年。

三善 晃 『5人の奏者のためのノクチュルヌ』 東京：音楽之友社、1973年。

三善 晃 『シェーナ』 東京：全音楽譜出版社、1973年。

三善 晃 『チェロ協奏曲』 東京：全音楽譜出版社、1974年。

三善 晃 『プロターズ 遠景より無景へ 二台のギターのための』 東京：全音楽譜出版社、1974年。

三善 晃 『エピターズ』 東京：全音楽譜出版社、1975年。

三善 晃 『コントラバスと打楽器のためのリタニア』 東京：全音楽譜出版社、1975年。

三善 晃 『変化嘆詠 一休諸国物語図絵より 混声六部合唱、尺八、打楽器、十七絃のための』 東京：全音楽譜出版社、1975年。

三善 晃 『童声合唱と語り（バス）とピアノのための狐のうた』 東京：カワイ出版、1976年。

三善 晃 『トルスIV』 東京：全音楽譜出版社、1977年。

三善 晃 『オーケストラのためのノエシス』 東京：全音楽譜出版社、1978年。

三善 晃 『協奏的練習曲 2台のマリンバのための [1979年改訂版]』 東京：全音楽譜出版社、1979年。

- 三善 晃 『〔現代日本の音楽〕 ヴァイオリンのための鏡』 東京：音楽之友社、1981年。
- 三善 晃 『男声合唱とピアノのための縄文土偶』 東京：カワイ出版、1985年。
- 三善 晃 『ヴァイオリンとオーケストラのためのアン・パサン』 東京：全音楽譜出版社、1986年。
- 三善 晃 『5つの素描^{エスキス} ユーフォニアムとマリンバのための』 東京：全音楽譜出版社、1990年。
- 三善 晃 『女声合唱とピアノのための虹とリンゴ』 東京：カワイ出版、2003年。
- 三善 晃 『リップル マリンバのための』 東京：全音楽譜出版社
-
- 三善 晃 『留学する馬鹿しない馬鹿—モンブランの主題による—』 自筆譜、1958年。
- 三善 晃 『赤き死の仮面I』 自筆譜、1969年。
- 三善 晃 『赤き死の仮面II』 自筆譜、1970年。
- 三善 晃 『オマーージュI』 自筆譜、1970年。
- 三善 晃 『オマーージュII』 自筆譜、1971年。
- 三善 晃 『オマーージュIII』 自筆譜、1972年。
- 三善 晃 『花火の音楽』 自筆譜、1973年。
- 三善 晃 『オマーージュIV』 自筆譜、1974年。
- 三善 晃 『オマーージュV』 自筆譜、1975年。
- 三善 晃 『コントラバスと打楽器のためのリタニア』 自筆譜、1975年。
- 三善 晃 『変化嘆詠』 自筆譜、1975年。
- 三善 晃 『変化嘆詠』 スケッチ、1975年。
- 三善 晃 『アン・ドゥイユ』 自筆譜、1975年。
- 三善 晃 『レオス』 自筆譜、1976年。
- 三善 晃 『弦楽合奏のための組曲』 自筆譜、1977年。
- 三善 晃 『オマーージュ・アン・クリスタル』 自筆譜、1979年。
- 三善 晃 『オマーージュ (1979年改訂版)』 自筆譜、1979年。
- 三善 晃 『オマーージュIV (1979年改訂版)』 自筆譜、1979年。
- 三善 晃 『詩篇頌詠』 自筆譜、1980年。
- 三善 晃 『ヴァイオリンのための鏡』 自筆譜、1981年。
- 三善 晃 『アン・ソワ・ロアンタン』 自筆譜、1982年。
- 三善 晃 『メッサージュ・ソノール』 自筆譜、1985年。
- 三善 晃 『男声合唱とピアノのための 縄文土偶』 自筆譜、1985年。

三善 晃 『チェロ独奏のための C₆H』 自筆譜、1987 年。

三善 晃 『弦の星たち』 自筆譜、1991 年。

三善 晃 『魁響の譜』 自筆譜、1991 年。

三善 晃 『虹の墓』 自筆譜、2001 年。

三善 晃 『三つのイメージ』 自筆譜、2002 年。

視聴覚資料

Erlih, Devy, (violin). 1991. *Works for solo violin*. Toho Pedagogical series.

Fontec FOCD3129, released 1991-4, CD

河野 彩, 大瀧拓哉 『ジョリヴェへのオマージュバルトーク, 三善晃, ジョリヴェ』 Initiale INL04, 2020, CD

室内楽'70 『Shitsunaigaku '70 : 1970-1975』 TOWER RECORDS(BMG) TWCL-3028, 2006, CD

田中千香士, 藤井一興 『ドビュッシー—ラヴェル—矢代—三善』 Camerata 28CM-612, 2001, CD

松谷 翠 『ピアノ淡彩画帖』 Camerata 32CM-318, 1994, CD

三善 晃 『三善 晃 作品集』 Camerata CMCD-99045, 2007, CD

三善 晃 『三善晃の音楽IV 室内楽・器楽・歌曲 作品集／2008 年三善晃作品展より』 Camerata CMCD28229, 2010, CD

ウェブサイト

「国立天文台野辺山のあゆみ」国立天文台 野辺山宇宙電波観測所 公式ウェブサイト。2023 年 10 月 10 日閲覧。

<https://www.nro.nao.ac.jp/public/ayumi.html>

「桐朋学園 音楽部門の歴史」桐朋学園音楽部門 公式ウェブサイト。2023 年 10 月 10 日閲覧。

<https://www.tohomusic.ac.jp/about/history.html>

「ドヴィ・エルリー 現代無伴奏ヴァイオリン作品集」。タワーレコード・オンラインショップ 公式ウェブサイト。2023 年 10 月 10 日閲覧。

<https://tower.jp/item/513845/%E7%8F%BE%E4%BB%A3%E7%84%A1%E4%BC%B4%E5%A5%8F%E3%83%B4%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%82%AA%E3%83%AA%E3%83%B3%E4%BD%9C%E5%93%81%E9%9B%86>

「八月がそこにいた」三善晃の音楽」。公益財団法人日本伝統文化振興財団のスタッフによるブログ：じゃぼブログ。2011 年 8 月 10 日記事。2023 年 10 月 10 日閲覧。

<https://japojp.hateblo.jp/entry/20110810/1312969190>

「三善 晃「交響三章」― 日本人としてのロマン主義の探求」。新交響楽団 公式ウェブサイト。2021年8月29日閲覧。

<http://www.shinkyō.com/concerts/p192-1.html>

「三善 晃氏「鏡」自筆譜の寄贈について」。桐朋学園大学 公式ホームページ。2023年10月10日閲覧。

https://www.tohomusic.ac.jp/college/topics/catetemp_college3_topics/2023-0412-1311-23.html

「三善晃：C6H チェロ独奏のための」全音楽譜出版社 全音オンラインショップ。2023年10月10日閲覧。

<http://shop.zen-on.co.jp/p/338032>