小倉 朗 交響作品展



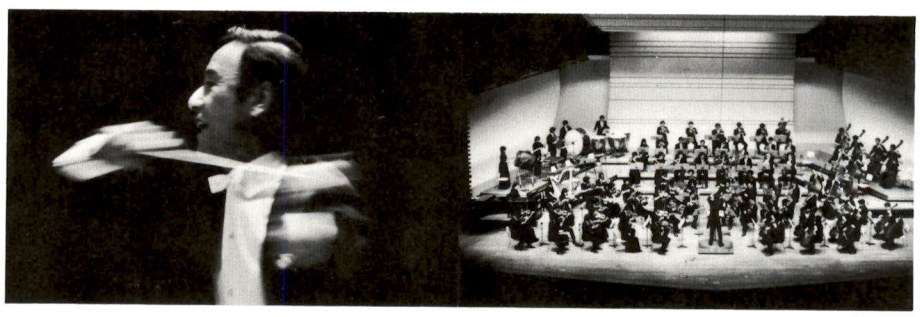
新交響楽団第79，80回演奏会

小倉 朗 交響作品展

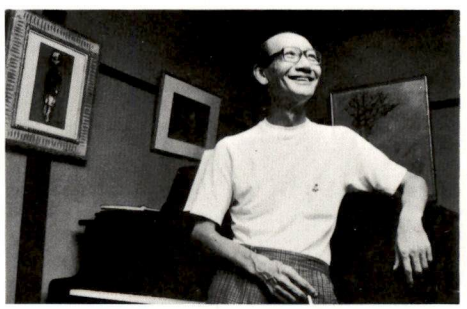
4月1日・4月26日／1978

後援 読売新聞社　日本交響楽振興財団　協賛 日本作曲家協議会

指揮　**芥川也寸志**　　演奏　**新交響楽団**



ドミナントとはすなわち音楽家の心である――― 小倉　朗





プロフィール *1977. 3. 14*



アトリエ（鎌倉・二階堂自宅） *1977. 8. 19*

第1夜　1978年4月1日　7時　　東京文化会館大ホール

交響組曲　イ短調〈1941年〉　Symphonic Suite in A minor

I　Allegro

II　Allegro ritomico

III　Andante

IV　Allegro

日本民謡による5楽章〈1957年〉

Five movements on Japanese Folk Songs

I　Allegro assai

II　Poco Allegretto

III　Allegro leggiero

IV　Andante——Allegro Moderato——Andante

V　Allegro vivo

オーケストラのためのブルレスク〈1959年〉 Burlesque for Orchestra

交響曲 ト調〈1968年〉 Symphony in G

I Allegro

II Andante

III Allegro

IV Maestoso——Allegro vivo

第2夜　1978年4月26日　7時　　日比谷公会堂

オーケストラのための舞踊組曲 〈1953年〉

Dance Suite for Orchestra

I Allegro

II Allegro ritomico

III Andante

IV Allegro leggiero

ヴァイオリン協奏曲 〈1971年〉　Concerto for Violin and Orchestra

I Moderato

II Andante tranquillo

III Allegro vivace——Poco meno mosso

——Vivo

ヴァイオリン独奏　都河和彦　KAZUHIKO TSUGAWA

弦楽合奏のためのコンポジション〈1972年〉

Composition for String Orchestra

I Allegro risolute 〈attacca〉

II Andante——Poco meno mosso——Maestoso 〈attacca〉

III Allegro ritomico 〈attacca〉

IV Lento 〈attacca〉

V Andante tranquillo 〈attacca〉

VI Allegro 〈attacca〉

VII Allegro——Risoluto——Allegro vivo

オーケストラのためのコンポジション 嬰へ調〈1975年〉

Composition in $F^{\sharp}$ for Orchestra

I Andante con moto

II Maestoso——Presto——Andante——Grave 〈attacca〉

III Molto Moderato——Animato——Molto Moderato

鍵　小倉朗

芥川也寸志は、この音楽会の名称を僕の名前と『交響作品展』を組み合わせてつくった。そのとき僕は、全部のオーケストラ曲をやるのだから一層のこと「全」とつけたらどうだろうといった。すると彼は、劇音楽だってオーケストラ作品に入るのだし、第一君はたくさん作品を破いているから、とても「全」とはいえないよ、と笑っていた。

ともあれ、二日にわたるこのような音楽会が僕の曲で開かれようとは考えてみたこともなかった。かりに死んだってこんな追悼演奏会は思いも及ばない。それに第一、死んでしまえば僕の知るところではない。それより生きている間にやられるのが断然有難い。それによって僕は自分を考え、今後の仕事に影響を受けることが出来る。芥川也寸志と新交響楽団は、これからもいろいろ抱負をもっている様子だが、ここでは私ごとに絞って、このような音楽会を実現した彼の勇気と、新響の方々のなみなみならぬ努力——たとえば、パートのない作品は、団員みずからの手で写譜している——に、心から敬意と感謝を捧げさせていただく。

この計画を彼から打ちあけられたのは昨年の春。以後、僕は旧作をひっぱり出してあれこれと感想を得る。しばらくその一端に触れさせていただくと、第一夜の最初に鳴る『交響組曲イ短調』は、戦後のある時期からあと、本箱に仕舞い込んで「門外不出」をきめ込んでいたものである。そうきめたのは『舞踊組曲』を書いたあたり。これでどうやら作曲家として一歩を踏み出すことが出来たと感じて、習作期の整理をしたからであった。

そこに至る経緯はこの解説の中にくわしかろうが、あえて僕なりに立ち入ると、作曲を始めてから間もなく、ドイツ古典に傾倒する。その間およそ十五年。『交響組曲』もその時期に入るが、修業方式は、絵かきたちがよくやる「模写」と同様のいわば時代を捨て、自分を捨てるといったものである。そういう性質の仕事のことだから整理もまた当然で、あるものは未発表のまま、あるものは演奏されたり放送されてから、そしてあるものは戦争のさなか仲間たちが僕の書斎で試演してくれてから、灰になった。整理はその都度行い、『交響組曲』も同じ運命を辿らないとはかぎらなかったが、これにはいろいろ思

い出があって上述した残し方を選んだのである。

一方、芥川也寸志はかなり以前からこの「秘蔵品」の上演を考えていたらしく、あるときは具体的な相談を受けている。けれども以上のような次第でやはり遠慮させていただいた。だがとうとう、彼はこの音楽会にこれを組み込む。もともと日本では作曲家の自己形成の経過を示す音楽会は稀である。殊にそれがオーケストラ曲となると全く不可能に近いことだった。してみれば、そういう貴重な音楽会に、それがたとい僕であろうとなかろうと、「若書き」は絶対欠かすことは出来ない。

さて、話がきまったあと、芥川はこの曲について次のような思い出を語ってくれた。それによると、音楽学校のころ、たまたまこれをきいたのだそうである。時期から推して戦争中、日響（現N響）が定期公演でやった。山田一雄指揮によるものと思われるが——因みに、今回の演奏はそれにつぐ三回目のステージになる——音楽会のあと、彼は学友たちと一緒に出はじめのリズムや旋律を思い出し合いながら歌って帰った、という。そういえば、死んだ矢代秋雄も、それに似た思い出を語っていたことがあったが、僕をひっくるめてほぼ同じ時代の青春が、あのいきの詰まるような時代の中で、いっときこの曲で結ばれたということは言葉を超えた感慨がある。

もう一つ、芥川の述懐は自分では気づかなかったことを教えてくれた。すなわち、あの作品で、僕はリズムと旋律で勝負していたのだ、ということ。平生は構成への意識にかくれて自覚せずに過してきたのだが、そういわれてみると確かに僕はいつも旋律〈テーマ〉を鍵として音楽の扉をあけてきた。これはあのときもそうだったし、今でも少しも変ってはいない——そして恐らくこの性分が、戦後、前衛と袂を分つもととなった——けれども、あたりまえだが「鍵」の形は外や内からの要因が働いてときとともに変っていく。そしてその変化はおのずから和音や構成に及んでいく。しかしこれらの変化は、いわば子供の頃の顔つきが年に応じて変っていくようなものではあるまいか——。

今僕は、この演奏会のきき手の一人になって、その変化を追ってみたいと考えている。

作品解説　井上太郎

■概説

小倉朗の現在までの作風の変化は、4つに分けられると考えてよかろう。すなわち、

第1期　1935～40年　近代フランスのスタイルを目ざした時期。
〈作品〉ピアノ・ソナチネなど。

第2期　1941～52年　ドイツ古典派、ロマン派の模写時代。
〈作品〉交響組曲など。

第3期　1953～68年　日本語、日本のリズム、メロディーの探究が中心となった時期。
〈作品〉舞踊組曲、歌劇「寝太」など。

第4期　1971年以降
〈作品〉ヴァイオリン協奏曲、オーケストラのためのコンポジションなど。

今回の交響作品展では、第1夜は第2期と第3期のもの。第2夜は第3期と第4期のものが演奏される。

この区分のうち、第1期と第2期を、作曲者は習作期としている。そして、この時期に書かれた作品は、初演されたものでも、ほとんどが作曲者の手によって破棄されている。交響作品では、今回演奏される交響組曲イ短調(1941)が、破棄をまぬがれた唯一の作品である。

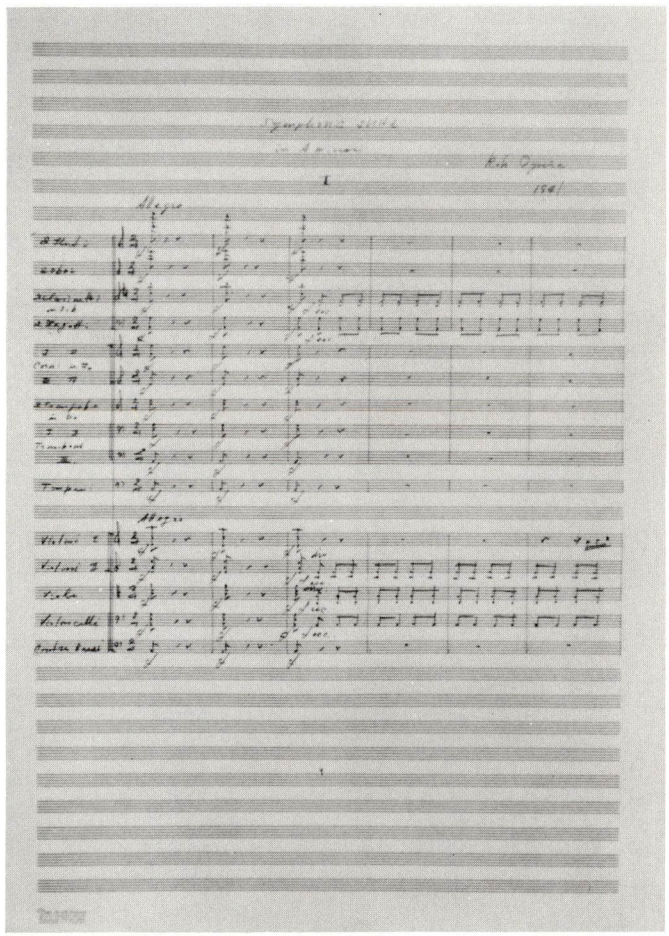
第3期の作品では、舞踊組曲(1953)、日本民謡による5楽章(1957)、オーケストラのためのブルレスク(1959)、交響曲ト調(1968)が演奏される。この時期はまた、合唱曲が多く書かれている。

第4期の作品では、ヴァイオリン協奏曲(1971)、弦楽合奏のためのコンポジション(1972)、オーケストラのためのコンポジション嬰ヘ調(1976)が演奏される。

この時期に入って、小倉の作風は、第1、2、3期を止揚した、純度の高いスタイルに至ったと考えられる。

なお、小倉は今、チェロ協奏曲を作曲中である。これは日本交響楽振興財団の委嘱によるもので、1979年春に初演される予定である。

交響組曲イ短調



この曲は、小倉朗の作曲した交響作品の中で、作曲者による破棄をまぬがれた唯一の戦前の作品である。

小倉は始め、フランス近代音楽の影響の濃い作品を書いていたが、1939年頃、３楽章より成る１曲の交響曲を書き上げて、当時の日響（現在のＮ響の前身）の指揮者ローゼンシュトックに見せた。この経験豊かなドイツ人の音楽家は23歳の若者に、交響曲を書くということがいかに大変なことかを、ブラームスを例に上げて諭したという。この交響曲は音にならず破棄される。

翌年秋から小倉は、ローゼンシュトックについて、指揮法とベートーヴェンの９つの交響曲を徹底的に学ぶ。その結果、ドイツ音楽の構成法に初めて開眼する。

「交響組曲イ短調」は、ローゼンシュトックに学んだドイツ古典の技法を、思い切り使う機会を与えられた若い作曲家の、一種の気負いが感じられる曲である。

この曲が書かれたのは1941年(昭和16年)、作曲者が25歳の時である。この年に太平洋戦争が始まったわけだが、その前年の1940年（昭和15年）には、いわゆる皇紀2600年の祝典が行われた。この祝典のために、諸外国の著名な作曲家に新作の委嘱がなされ、リヒアルト・シュトラウス、ブリトゥン、ピツェッティなどから曲が寄せられた。それに対し、日本の作曲家にも新作をということで、日本中央文化聯盟主催の芸能祭のために管弦楽曲の委嘱が行われた。その機会に作曲されたのが、この「交響組曲イ短調」である。なお、小倉は委嘱された作曲家の中で最も若かった。

1941年頃の日本人の作曲の傾向は、日本的な旋法を使うものか、ドビュッシー、ラヴェルなどのフランス近代音楽の影響の濃いものが多かった。その中で、この「交

響組曲イ短調」がドイツ風な響きを持っていたことは、聴衆に変った印象を与えたと思われる。

この曲は、1941年１月19日、マンフレッド・グルリットの指揮する中央交響楽団によって初演された。その後は、1943年、山田和男指揮の日本交響楽団で再演されているが、戦後は放送で１回演奏されただけである。作曲者はこの戦後の放送の際、若干手を入れているが、今回演奏されるものは、再度手が入って、むしろ原型に近いものに戻されている。

全曲は４楽章に分かれ、古典的な交響曲の型式をとっている。本来は交響曲と名づけてよいものだが、作曲者は当時、交響曲という名前の重さを謙虚に避けたのであった。

全体に三和音構成の、極めて古典的な曲だが、短調の第１主題に対して、古典曲の定石である長調の第２主題をとらず、第２主題も短調である。旋律はドイツ・ロマン派の色が濃いが、日本的な情調も持っており、小倉の作曲の師である深井史郎は、これに日本的な節廻しの匂いを嗅ぎとっていたらしい。

編成はフルート２、オーボエ２、クラリネット２、ファゴット２、ホルン４、トランペット２、トロンボーン３、ティンパニ、弦５部。演奏時間約24分。

第１楽章　アレグロ

ソナタ型式。４分の２拍子で第１ヴァイオリンがイ短調の第１主題を提示する。第２主題はホ短調でフルートとクラリネットのユニゾンで現われる。展開部は、第１主題と副主題が主として用いられている。再現部を形通り終えたあと、コーダは第１主題の冒頭モティーフのストレットによって、息づまるばかりの高潮を示す。

第２楽章　アレグロ・リトミコ

三部型式。イ短調のメヌエットである。トリオはイ長調。２つのホルンが、６度の平行で、いかにも古典的な、のびやかな旋律を奏する。

第３楽章　アンダンテ

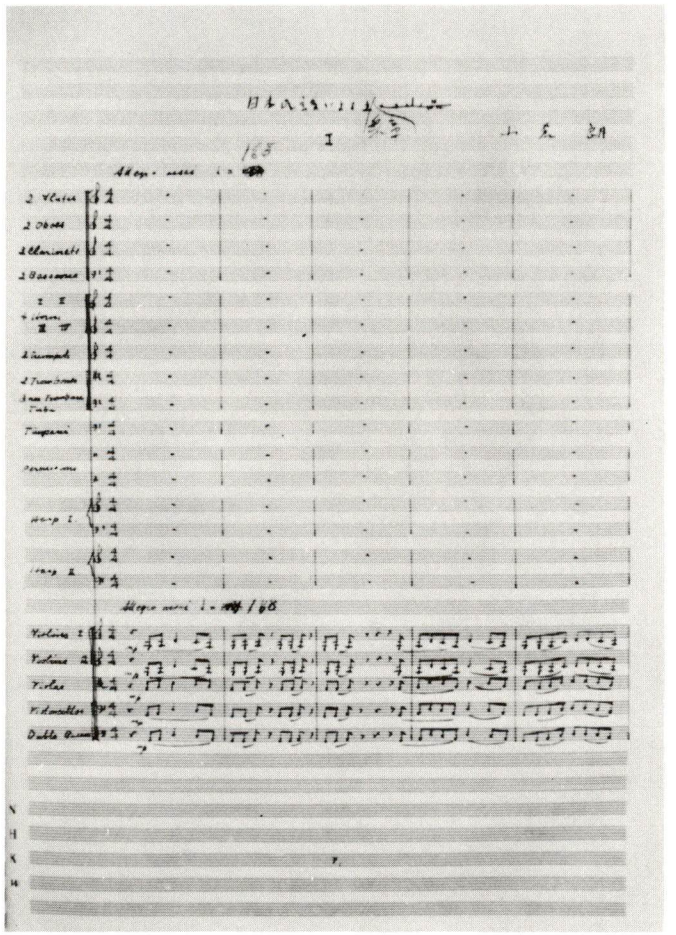
ニ短調。三部型式。４分の２拍子で叙情的な旋律が唱われる。この旋律には、日本的な情感が漂っている。

第４楽章　アレグロ

イ短調。ソナタ型式をとっているが、第１主題はフガートで現れる。フルートとオーボエに現われる第２主題はホ短調である。

この楽章では、フーガが多用されている。再現部は、第１主題のストレットで開始される。第１主題は転回型をとるなど種々の工夫がこらされている。再現部は定石通りに書かれているが、コーダに入るとフーガのストレットは、一段と切迫して、激しいクライマックスを作って曲を結ぶ。

日本民謡による５楽章



この作品の構想が立てられたのは、作曲者が日本語と日本民謡に興味を持ち始めた1956年のことである。依頼された作品ではなく、このオーケストラ曲を書くことで、日本民謡の旋律をどのように処理するかという問題に取り組もうと思ったからであると、作曲者は語っている。

従ってこの曲には、技法上の実験がいろいろと試みられている。それが昇華して、1957年には歌劇「寝太」が生まれるわけだ。この技法上の実験の一つは、単純な５音音階の旋律に、その旋律にない音によって構成された和音や、複雑な半音階的対位句をからませて、表現に厚味を加えるやり方である。

完成されたのは1957年２月。初演は1957年６月８日、東京＝サンフランシスコ日米交歓放送音楽会でヴィルヘルム・ロイブナー指揮のＮＨＫ交響楽団で行われた。

編成はピッコロ１、フルート２、オーボエ２、クラリネット２、ファゴット２、ホルン４、トランペット２、トロンボーン２、テューバ１、ティンパニ、大太鼓、小太鼓、シンバル、ゴング、ヴィブラフォーン、ハープ２、弦５部。演奏時間約20分。

第１楽章　アレグロ・アッサイ

弦の低い音域のユニゾンで、主題が示されるが、これは関東地方の〈はまぐりかき唄〉によっている。これを受けて、ホルンが主題の変型を奏する。この曲全体にいえることだが、素材となった民謡の各音の音程を伸縮することによって、さまざまな変容を行っている。

次にフルートとクラリネットのオクターヴで現われる新しい主題は、関東地方の田植唄によっている。

第２楽章　ポコ・アレグレット

ホルンにまず現れる主題は、京都地方の手まり唄である。次にヴァイオリンとコントラバスのピチカートに乗って、ヴィオラとチェロが別の主題を奏する。これは東北地方の子守唄によっている。この2つの主題が繰り返えされてから、フルートが新しい主題を唱う。やはりこれも東北地方の子守唄によっている。

やがて弦のトレモロに乗って、金管と木管が、今までの主題をいろいろ変型して、対位法的にからませ合う部分となる。打楽器は連打され曲は高潮するが、1小節の休止をおいて、手まり唄が再現する。そして手まり唄と、2番目に現れた子守唄の主題から抽出されたモティーフを木管と弦が応答しあって静かに終る。

第3楽章　アレグロ・レジェロ

いきなりヴァイオリンが軽快な主題を唱い出す。東北地方の〈ハーホイ節〉によるものである。この主題が、いろいろのモティーフに分解されて自由に用いられ、何回も繰り返される。このあたりでは、和声づけにいろいろと新しい試みがなされている。

引続いて新しい主題が現れるが、これも〈はまぐりかき唄〉の一種によっている。それが終ると、ハープのグリッサンドに乗って、第1楽章の〈はまぐりかき唄〉の主題が木管に現れる。このあと音楽はほんの一瞬静まるが突然激しい走句が現れて曲を終える。

第4楽章　アンダンテ――アレグロ・モデラート――アンダンテ

まずオーボエが、複雑なリズムを持つ旋律を奏し始める。これは東北地方の田植踊りの一種である〈えんぶり〉によっている。主題は第1ヴァイオリンに移り、第2ヴァイオリンがこれを模倣する。次に主題はホルンに移りトランペットが弱音器付で模倣し、またフルートが反進行で模倣する。続いて木管が静かな模倣を繰り返すが、やがて主題が原型で再現する。

拍子は8分の7拍子になって、新しい旋律がフルートに出るが、これは八王子の〈糸張唄〉によっている。静かな経過部をはさんで、この主題が3回出る。やがて〈えんぶり〉の主題が木管に再現するが、主題はきれぎれに分れ、その合間を〈糸張唄〉がぬってゆく。結尾は、再現部の直前に出たモティーフの繰返しによっている。

第5楽章　アレグロ・ヴィヴォ

ヴァイオリンの奏する5度の音の上を、フルートがユーモラスな主題を奏する。これは祭の〈ひょっとこ踊り〉のメロディーである。打楽器が祭の太鼓を思わせるリズムを刻んでいる。次にオーボエとクラリネットのかけ合いとなって、楽器が次第にふえて、クライマックスへと盛り上る。

次に出る新しい主題は広島地方の手まり唄によるものだ。これが繰り返され、始めの主題も展開するが、1小節の休止をおいて、突然増4度関係の調に転調する。そして江戸の木やり唄による新しい主題がオーボエ、クラリネット、ファゴットに出る。

このあと、祭ばやしの主題による対位法的な展開に入る。そして楽器の数が増し、音量が盛り上ったところで第1楽章の〈はまぐりかき唄〉の主題が突然現れる。

コーダは〈ひょっとこ踊り〉の主題と〈はまぐりかき唄〉の主題の組み合わせで作られている。

オーケストラのための ブルレスク

この作品は、NHKから受けた、祭日の放送などに使うにふさわしい派手な曲をという注文で作られた。１楽章だけの短いものである。

作曲されたのは1954年で、森正指揮のＡＢＣ交響楽団によって放送初演された。なお東大のオーケストラがヨーロッパへ演奏旅行した時にも演奏曲目の中に入れられ、好評を博している。

この曲が作られた年の２年前の1957年に作曲者は「日本民謡による５楽章」と歌劇「寝太」を完成している。これらの曲の作曲を通じて、日本語の持つリズムと、日本民謡のリズムとの関係を追究し、さらにこの「ブルレスク」を作ることにより一歩を進めている。けれども、この方向の完成は、９年後の交響曲ト調まで待たなければならなかった。作曲者はこの曲を後に大巾に書き改めている。今回演奏されるのは1968年に改定されたものである。

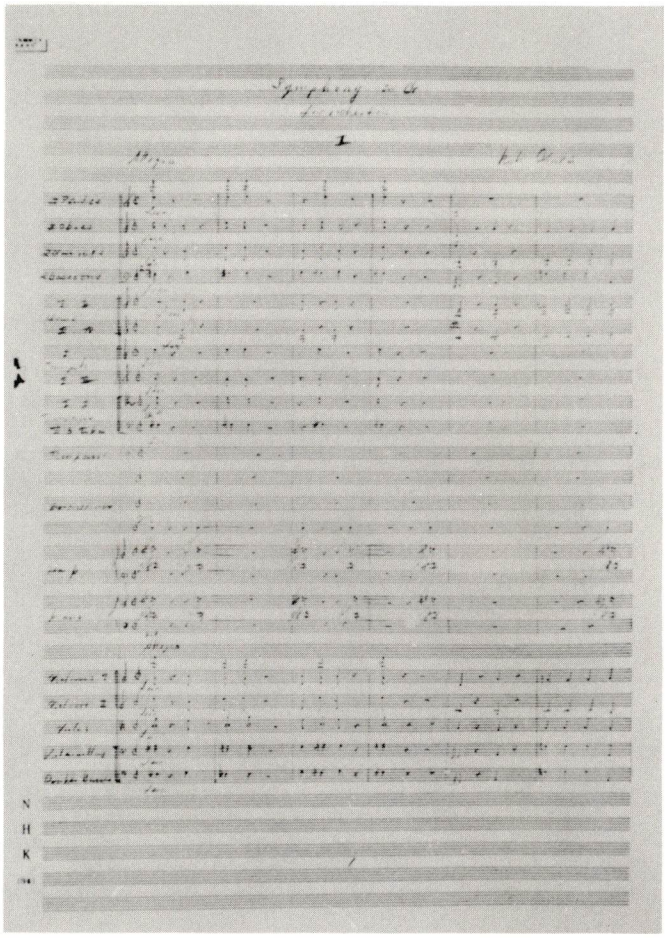
編成は、フルート２、オーボエ２、クラリネット２、ファゴット２、ホルン４、トランペット２、トロンボーン３、テューバ１、ティンパニ、小太鼓、シンバル、タムタム、ハープ、ピアノ、弦５部。演奏時間約４分。

構成はソナタ型式によっている。アレグロ・ヴィヴォ。まず、シンバルのトレモロをともないながら、華々しく特性的なリズム主題が提示される。続いて木管に主題が現れる。この主題が曲の中心主題である。続いて弦に新しい主題が現れる。これはト音を中心に上下に揺れ動くものである。これが終ると木管の主題が繰り返えされる。

続いて曲想は一変し、細かく16音符で上下する弦の波に乗って、２つの弱音器をつけたトランペットが、半音階を上行下行する新しい主題を奏する。シンバルのトレモロとハープのグリッサンドをともない、神秘的な効果を出している。すると突然最初のリズム主題の変型が、弦のポンティチェロ奏法で現れるが、再び、先の神秘的な響きに戻る。この型は２回繰り返されるが、トランペットの主題にはホルンが加わって音量を加えている。

木管による中心主題がチラリと顔を出すのに続いて、先のトランペットの主題が、ホルンと弦に重複されて、かけ合いとなる。この部分も、木管主題を間にはさんで２度繰り返される。次に木管主題は弦に移り、トランペット主題をはさみながら盛り上がると、突然小太鼓がリズム主題を刻み始める。弦はその間トレモロを続ける。そして木管主題が再帰し、全オーケストラの強奏でクライマックスを作る。コーダは、トランペット主題が中心となり、華々しく曲を結ぶ。

交響曲ト調



小倉は交響曲と名のついた曲を現在までに３曲書いている。最初のものは、「交響組曲」の解説のところで触れたように、初期の習作で、音にならずに破棄されている。２番目のものは、1949年に作曲され、1951年に初演されたヘ長調のもので、作曲者の古典模写時代の最後に位置するものである。これはブラームスをあまりにもうまく模写しているので、当時「オグラームス」作曲の交響曲と蔭口をいわれたものだ。作曲者は初演後破棄する。従って、小倉の交響曲は現在のところ、このト調のみということになる。

この交響曲ト調は、1968年２月15日から５月15日にかけて作曲された。遅筆といわれる小倉が、めずらしく一気に書き上げたこの曲は、通常の交響曲というものの持つ重々しさを、意識して避けており、作曲者は、こういう交響曲もありうるという考えによって書いたと語っている。底ぬけに明るく、活気に豊んだ音楽である。

作曲者は、この曲が書かれるまで15年ほど、日本民謡や日本的な題材の作品に取り組んでいた。歌劇「寝太」が代表作だが、その他数多くの合唱曲を書いている。この交響曲は、それらの仕事を通じて自らの音楽に生かして来た日本のリズムの総仕上げであった。

作曲の直接の動機は、日本フィルハーモニー交響楽団が、日本の作曲家に作曲を依頼し上演してきた、いわゆる「日本フィル・シリーズ」の委嘱を受けたことにあった。この曲はシリーズの第20曲目にあたり、これがこのシリーズの最後の曲となった。

編成は、フルート２、オーボエ２、クラリネット２、ファゴット２、ホルン４、トランペット３、トロンボーン３、テューバ１、ティンパニ、シンバル、シロフォン

小太鼓、トライアングル、ヴィブラフォーン、ハープ、ピアノ、弦5部。演奏時間約22分。

第1楽章　アレグロ

いきなり強奏で特色あるリズムの主題が現れる。ト長調のドミナント→トニカの和音が主体だが、隣接音をともない、シンバルが加わるので、荒々しい響きとなっている。このリズム主題がこの楽章全体の中心である。

やがてヴァイオリンに息の長い第2主題が現われる。この楽章は、いわばリズム的な要素と旋律的な要素との対比が中心となっている。型式はソナタ型式だが、コーダに大きな力点が置かれている。コーダは、3連音を刻む弦の上を、木管と金管が交互に短いモティーフを吹き鳴らす激しい音楽で始まる。それに続いて、弦が減5度の跳躍を持つモティーフを刻み始め、それのリズムが次第に細かくなってト長調のトニカにすべりこみ、第2主題の一部と、第1主題のリズムを刻んで終る。

第2楽章　アンダンテ

前の楽章と打って変って静かな開始である。まず弦が4つの音符よりなる瞑想的な主題を奏する。この主題が次第に発展して、一種の変奏曲の型式をとっている。その変奏は極めて多様で、フガートにもなり、またここで同時に16分音符で、個性的なリズム主題も現れ、激しい興奮を示すが、やがて、最初の4つの音より成る基本主題が再現して静かに終る。

第3楽章　アレグロ

スケルツォである。木管の合奏で冒頭に唱われる4小節の主題が中心となっている。中間部は弦による古典的な主題より成る。スケルツォが再現し、さり気ない様子で終る。

第4章　マエストーソ――アレグロ・ヴィヴォ

激しい打楽器のトレモロを背景にし、金管楽器のフガートで開始される極めて印象的な序奏があって、主部のアレグロに突入する。
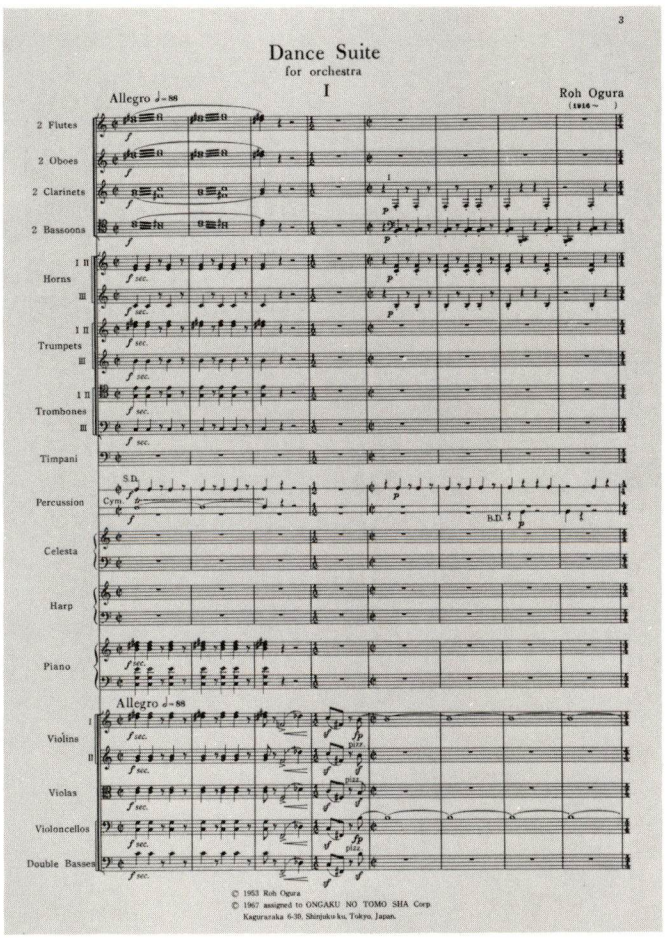
トランペットに現れるアレグロの第1主題は、ユーモラスで底抜けに明るい。続いて弦の主題が出る。この楽章はロンド・ソナタ型式をとっており、ここでもリズム的要素と旋律的要素の対比がねらわれている。

リズム的主題に対比する旋律的主題は、木管のフガートや、弦の巾広い歌によって現われる。この、フガートで現れる第2主題は最後までいろいろの形で使われ、やはりユーモラスな味わいを持ったものである。

後半に入ると、先程木管で唱われた第2主題が今度は弦のフガートで再現する。やがて弦の細かい波に乗って、第1主題が短調の色彩を帯びて現れる。第2主題はホルンで唱われ、弦に引きつがれるが、それが終ると、激しい打楽器のトレモロをともなう序奏の部分が再現する。そしてコーダのプレストに入り、第1主題が全オーケストラの強奏で唱われて曲を閉じる。

なお、今回の演奏は、初演後若干の修正が行われた楽譜によっている。

オーケストラのための舞踊組曲



1953年に書かれたこの作品は、作曲者にとって一つの転機となったものである。1949年に交響曲ヘ長調が書かれてから、この「舞踊組曲」が生まれるまで、オーケストラ作品は一つも作られていない。交響曲ヘ長調は1951年に初演されたが、小倉はこの交響曲を最後に古典模写時代に自ら終止符を打つ。そして交響曲を始めとする、おびただしい作品の束が、作曲者によって焼き捨てられる。

このことがあったのは1951年４月頃で、小倉が鎌倉に移って間もなくの頃である。その時のことを彼は自伝で次のように書いている。

「その瞬間には、母の死を眼前にした時とまさに同様の絶対絶命の感情があった。そしてその時、死によって現存する母が心の中の母に変ったように、現前する古典の技や形が消え去って、心の中のものに変った」

この頃、舞踊家藤枝初実の依頼でソロ・ピアノ用の舞踊曲を作るが、それがきっかけとなって、1953年春、「舞踊組曲」の作曲が計画される。しかし作曲者はまず２台のピアノのために作曲を始める。このことについて「ともかくも今まで僕のやったことのない試みをするのが、その主な目的であったから、慎重を期して」（初演プログラムの作曲者の言葉より）いたわけである。

そして1953年の秋から冬にかけて、オーケステレーションがなされる。この段階で、「それまで僕が大嫌いだった打楽器の一群も取り入れられるはずであったり、ハープ、セレスタ、ピアノなども僕の曲の中で初めての席を占める予定であった。けれども本当のところ、ホルン、トラムペット、トロンボーンを３本にし、テューバを除外するのを思いつくまでは、なかなか本腰を入れて仕事

にかかる気にはなれなかった」（前記初演のプログラムより）と語っている。初演は1954年１月14日、森正指揮の東京交響楽団の第59回定期公演で行われた。

編成は、フルート（ピッコロ持ちかえ）２、オーボエ２、クラリネット２、ファゴット２、ホルン３、トランペット３、トロンボーン３、ティンパニ、トライアングル、シンバル３、小太鼓２、中太鼓、大太鼓、タムタム、チェレスタ、ハープ、ピアノ、弦５部、演奏時間約16分。

楽章は４つに分かれている。

第１楽章　アレグロ（アンダンテ）

特徴あるリズムの強奏に始まる。和音はハ長調の主和音と、ロ長調の主和音の複合より成る。９小節目からアンダンテとなり、オーボエのソロで、主題が唱われる。この主題はこの楽章ばかりでなく、この曲全体の中心となるものである。そこに繰り返される４度の音程は、特に重要な要素である。この主題の８小節のあと、再びもとのテンポで最初のリズムが刻まれ、すぐまたアンダンテの主題が出るという風に、「特性的なアレグロのリズムが抒情的なアンダンテの旋律を結び付けてゆくという方法」が取られている。

そしてヴァイオリンに新しいリズミックな主題が現れると間もなく、今度はヴァイオリンのオクターブで、情熱的な旋律が唱われる。

第２楽章　アレグロ・リトミコ

ホ短調が主体と考えられる活潑なアレグロ。ヴァイオリンに現れる主題も、第１楽章の主題からの発展であると考えられる。

第３楽章　アンダンテ

ファゴットが単独で、息の長い、細かく揺れ動く主題を奏し始める。続いて、クラリネット、オーボエ、フルートと順次にフガートの型をとって入ってくる。次にヴィオラが、チェロとバスの波に乗って、新しい主題を唱い出す。この主題は第１ヴァイオリンに引きつがれる。そして情熱的な高まりを見せ、クライマックスを作る。それが終ると、クラリネットに最初の主題が唱われ、静かに曲を閉じる。

第４楽章　アレグロ・レジェロ

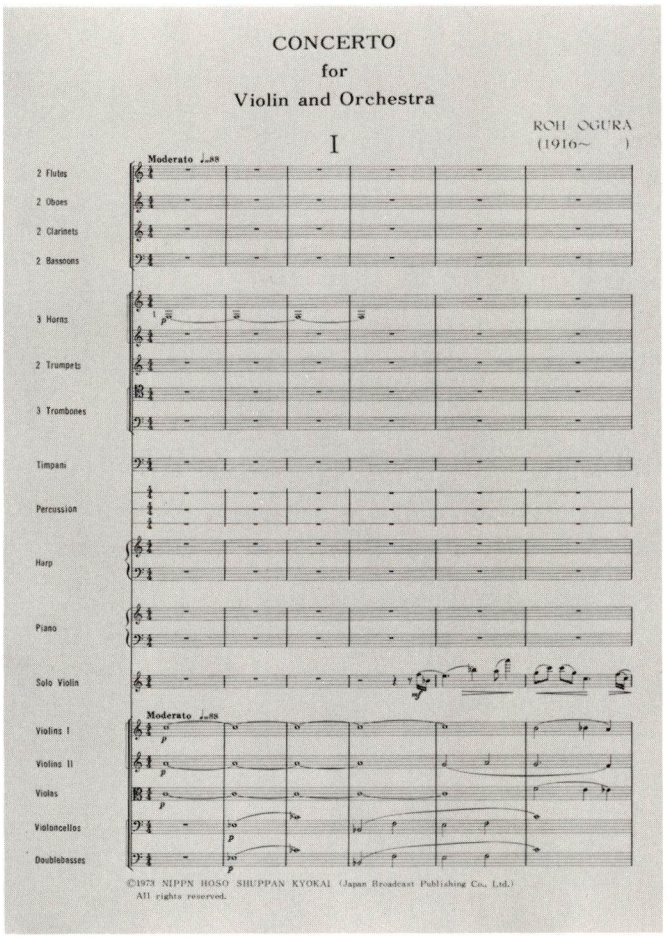
第２ヴァイオリンとヴィオラが８分の３拍子でホとロの音を刻む上に、ピッコロとオーボエが、おどけた主題を奏する。続いて、第１ヴァイオリンとクラリネットに新しい主題が現れる。リズムの活潑な動きが続くうちに、第１ヴァイオリンがゆったりとした旋律を唱い始める。この３つの主題は交互に繰り返し現れるが、やがて対位法の巧緻な扱いにより、重なりあって、クライマックスを作る。

1969年に音楽之友社より出版されたが、作曲者はそれにこう書いている。

「外国人がきくと、日本の民謡やリズムで出来上っていると思うらしいが、実は全部が全部自分の旋律と自分のリズム。戦前から戦後にわたる長い修業時代のあと思い切り自分を出してみようとしたのである。――勿論そういう姿勢の中に〈日本〉と受けとられる何かがあるのは当然かもしれない。」

なお、今回の演奏はこの版によっている。

ヴァイオリン協奏曲



この作品によって、小倉の作風は第４期に入ったといえる。作曲者も、今までのやり方から抜け出るのに、非常な苦労をしたと語っていたが、彼はこの曲で、古典的な明晰さと現代性との調和に一つの答を出している。

作曲期間は1971年１月から６月にわたっている。直接の動機はＮＨＫからの委嘱による。そして11月に、小栗まち絵の独奏、森正指揮のＮＨＫ交響楽団により、放送初演がなされ、11月26日、同じ独奏者と指揮者による、東京都交響楽団の第37回定期演奏会でステージ初演がなされた。なお1973年、日本放送出版協会から出版されている。今回の演奏はこの版による。

編成はフルート２、オーボエ２、クラリネット２、ファゴット２、ホルン３、トランペット２、トロンボーン３、ティンパニ、ヴィブラフォーン、小太鼓、大太鼓、シンバル、ハープ、ピアノ、独奏ヴァイオリン、弦５部。演奏時間約25分。

第１楽章　モデラート

静かな弦を背景に、独奏ヴァイオリンが中心主題を提示する。それが終るとテンポが早まって、リズムの個性的な新しい主題が現れる。減５度の跳躍が中心となるパッセージが、独奏ヴァイオリンにより切目なく続く。そして激しいトレモロとなると、アレグロの主題がオーケストラに現れる。その後半のモティーフを独奏ヴァイオリンが引き取り、重音で力強く奏する。

フルートが中心主題の変型を静かに吹き、ヴィブラフォーンが入る静かな部分があって、再びアレグロ主題が現れる。モデラートに戻って中心主題がオーボエとフルートで唱われ、独奏ヴァイオリンが答える静かな部分を

はさんで、アレグロ・リゾルートの激しい動きは頂点に達する。

ハープのグリッサンドも加わってクライマックスが作られたあと、オーケストラは沈黙し、カデンツァとなる。

カデンツァが終ると、モデラートの静かな部分に戻って中心主題が木管で唱われ、独奏ヴァイオリンがそれに美しくからんでゆく。

再現部に入り、アレグロ主題が現れ、盛り上りを見せる。そして最後に中心主題が再び現れ、ヘ長調の主和音の上に静かに終る。

第2楽章　アンダンテ・トランクィロ

変ロの音に乗って、荘重な主題が第1ヴァイオリンに現れる。それに答えて、独奏ヴァイオリンが、複雑なリズムの主題を唱い始める。このモノローグ風の主題がしばらく続くが、その後半の動機がオーケストラに引き継がれて、かけ合いとなる。

ヴィブラフォーンとハープによって開始される中間部はピアノや打楽器類が活躍し、独奏ヴァイオリンは、こまかいパッセージでそれに応える。そして最後は変ロ音で結ばれている。

第3楽章　アレグロ・ヴィヴァーチェ

生き生きとしたアレグロである。オーケストラの2小節の強奏のあと1小節の休止をはさんで、第1、第2ヴァイオリンとヴィオラが、ヘ長調の主和音を刻み始める。それに乗って、独奏ヴァイオリンが、活気のある第1主題を提示する。この展開が終ると、オーケストラに中心主題が現れるが、ストレットをともなっている。

クラリネットとハープによる印象的な部分があって、独奏ヴァイオリンは、重音による激しい盛り上りを見せる。続いてトランペットに新しい主題が現れ、金管が活躍するが、再び独奏ヴァイオリンが重奏で、激しいパッセージを奏する。その間、木管に新しい主題が現れ、それをヴァイオリンが引き継ぎ、クライマックスを作ると、曲は一転して、第1ヴァイオリンとヴィオラがゆったりとした主題を唱い出す。それにからむ木管のストレッタはやがて8声部に分奏された弦に移ってゆく。このあたりの対位法は精緻を極めている。

再び第1主題の後半モティーフが現れ、複雑な対位法が駆使されるが、曲想は一時安らぐ。しかし再びアレグロに戻り、短いカデンツァに入る。

コーダは第1主題の後半のモティーフの展開によっている。

独奏者のプロフィール



都河和彦（つがわ・かずひこ）　1943年、東京に生まれる。7歳より篠崎弘嗣に師事しヴァイオリンを学ぶ。1963年、東京大学法学部に入学、同大学管弦楽団に入団。1966年秋、同管弦楽団のドイツ、オーストリア演奏旅行にコンサート・マスター兼ソリストとして参加。ヴィーンとグラーツでモーツァルトのヴァイオリンとヴィオラのための協奏交響曲を演奏。1968年、大学を卒業。モービル石油に入社。現在、同社需給企画部課長代理。同年、新交響楽団のコンサート・マスターとして入団、現在に至る。

弦楽合奏のための
コンポジション

この作品は1972年、三鬼日雄の主宰する東京モーツァルト合奏団のために作曲された。そして同年６月17日、三鬼日雄指揮の同楽団により初演された。

７つの小品より構成されており、主題は津軽地方の民謡を参考にして作られている。「日本民謡による５楽章」では、民謡の旋律はほとんどそのまま使われているが、この曲では、民謡そのままの主題はない。

全体に作曲者の最近のスタイルである、極めて簡潔な書き方で出来ている。

第１曲　アレグロ・リゾルート

陰旋法の主題による序章風のもので、演奏時間１分足らずの小曲。

第２曲　アンダンテ

冒頭で２度繰り返えされるモティーフが中心で、対位法的な処理がされている。中間部ではヴィオラが新しい主題を提示し、チェロとバスが加わって激してくる。リズムも３連音が加わる。そしてクライマックスを作り、再び冒頭のモティーフが繰り返えされる。

第３曲　アレグロ・リトミコ

わらべ唄のような主題のフガートで始まる。ピチカートの部分をはさんで、フガートは再度繰り返えされる。続いて８分音符のリズミックな新しい主題が出る。これもピチカートをはさんで２度繰り返えされるが、突然転調して、主題の転回型を奏する。そして冒頭主題のフガートが再帰し、ピチカートも再帰して終る。

第４曲　レント

弱音器がつけられ、重々しいリズムに乗って、主題が第２ヴァイオリンで唱われる。これはヴィオラに引きつがれる。第１ヴァイオリンに新しい主題が現れ、チェロに引きつがれる。再び最初の主題が４度上に現れ、第１ヴァイオリンとチェロのかけ合いとなる。このあたりは和音に重々しい影がさすが、やがて晴朗な型に戻って最初の主題が奏され、短いコーダをもって終る。

第５曲　アンダンテ・トランクィロ

複雑なリズムの主題を第１ヴァイオリンが奏し始め、フガートの型で第２ヴァイオリンが加わる。やさしい趣きの新しい主題が唱われるホモフォニックな部分があって、３番目の主題が第１ヴァイオリンで激しく奏される。他の弦はトレモロを続ける。この中間部をはさんで、最初の主題のポリフォニックな部分が再現して終る。

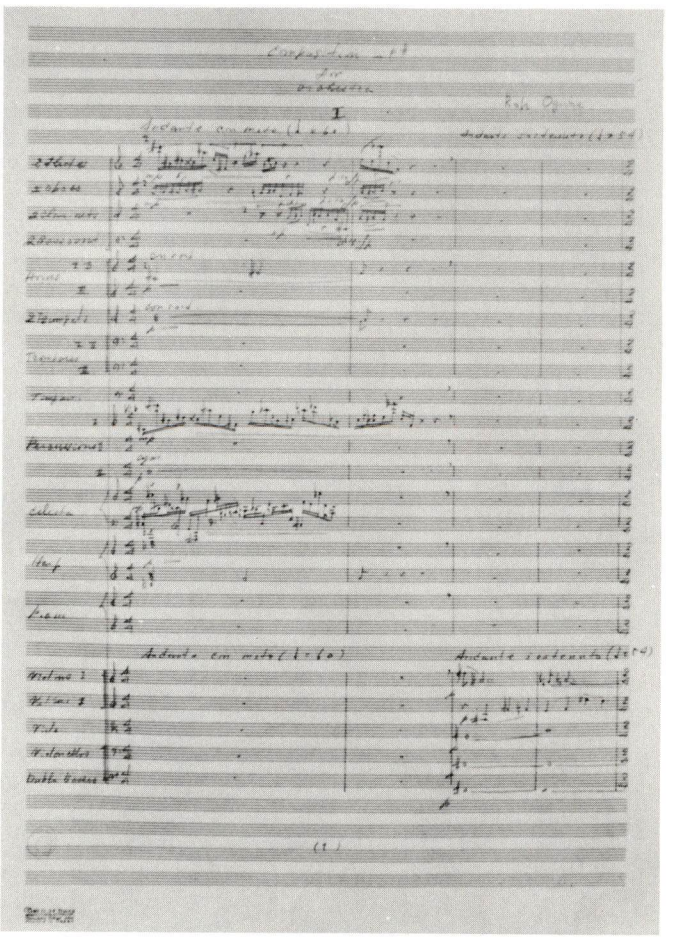
第６曲　アレグロ

ユニゾンで、陽旋法による明るい主題が提示され、この主題のモティーフが展開され、再び主題の全体が強奏されて終る、ごく短い曲。

第７曲　アレグロ

わらべ唄風の美しい主題が第１ヴァイオリンで提示される。リゾルートの中間部で、チェロが力強く新しい主題を示す。後半は最初の主題の驚くばかりに多様な展開によって作られている。全曲中最も長い。

オーケストラのための コンポジション嬰へ調



これは小倉が発表した最も新しい交響作品である。京都市の委嘱によって書かれ、作曲は1975年の春の終りから夏の終りにかけておこなわれた。

この作品には、小倉の今までの作品にしばしば現れるアレグロがわずかしかない。全体にわたりゆるやかな旋律的構成がとられていて、初演を指揮した山田一雄は、この曲の音の構造を室内楽的な密度を持つものと評している。

作曲者は初演のプログラムの中で、「もうオーケストラ曲を書くまいと思っていた」矢先にこの注文を受け、「今までの僕のオーケストラへの迫り方を一変させた」と語っている。そのため、「シンフォニーとか、組曲とかそんな標題を避けた。それによる僕自身、および聴き手の、既成観念による拘束を嫌ったのである。そこで、コンポジション〈嬰へ〉、すなわち〈嬰へ〉の音を中心とする構成という題を選んだ」といっている。

この曲は、旋律の動きが無調的でありながら、透明な響きを作る対位法が用いられており、また鋭い不協和音と清澄な三和音の対比が効果的に使われている。

初演は1975年12月22日、山田一雄指揮の京都交響楽団によっておこなわれた。

曲は３つの楽章に分かれている。

編成は、フルート２、オーボエ２、クラリネット２、ファゴット２、ホルン３、トランペット２、トロンボーン３、ティンパニ、ヴィブラフォーン、小太鼓、シンバル、チェレスタ、ハープ、ピアノ、弦５部。演奏時間約20分。

第１楽章　アンダンテ・コン・モート

冒頭、管楽器とチェレスタによる無調的な短い序奏があって、弦が静かな、息の長い第１主題を提示する。嬰への音が低音に鳴っているが、旋律は古典的な調性感より可成自由な動きを見せており、見事な対位法が展開される。再び、無調的な序奏が繰り返えされ、嬰へ調のドミナントの和音が鳴ると、一転して音楽は激しい動きを見せ、シロフォンが切れ切れの鋭い音を刻む。

そして３連音による、音程の飛躍の多い第２主題が現れ、第１主題が弦のffで唱われる。このあと、金管に激しい性格の第３主題が現れるが、やがて静まり、フルートが静かに第１主題を吹き、第２主題が再現する。コーダは第１主題の変型で、嬰へ音上の長三和音で静かに終る。

第２楽章　マエストーソ

シンバルのクレッシェンドに続く激しい不協和音が鳴らされたあと、ヴァイオリンとトランペットが、コラール風の主題を奏し始め、ヴィオラとホルンが対位旋律をつける。つづいて金管が活躍して激しく盛り上がると、突如プレストに変り、ヴァイオリンが５拍子のリズムを刻み始める。トランペットとトロンボーンがコラール主題の変奏を示し、弦はその対位旋律をフガートとして出してクライマックスを作る。

１小節の総休止を間にはさんで、アンダンテの部分に入る。ここではフルートとファゴットの静かな対話がある。そして木管のカノンが現れ、強烈な不協和音で盛り上げるが、最後の音はロ音のユニゾンである。休みなく第３楽章に入る。

第３楽章　モルト・モデラート

第１ヴァイオリンから始まる荘重なフーガ。第２ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ及びバスの順に入る。その響きは極めて透明である。主題提示が終ると、主題は今度は木管とヴィブラフォーンによって展開される。続いて、動きの活潑な第２主題が導き出され、その展開があって、次はこの２つの主題による２重フーガとなる。このフーガはまことに入念に作られている。

金管も加わって盛り上ると、フーガはいきなり嬰へ音上の長三和音と、ハ音の上の長三和音でさえぎられる。ヴィブラフォーン、ハープによる短い間奏があって、今度は木管に中心主題が移って、フーガが開始される。コーダは弦と木管が中心主題を交互に出し、最後は嬰へ音上の長三和音で消え入るように終る。

その他の作品

今回演奏される交響作品以外に、オーケストラが使われている作品が幾つかあり、また、他のジャンルの作品、及び作曲者によって破棄された数多くの作品がある。ここでは、それらを概観してみることにする。

Ⅰ　オーケストラが使われている作品

(1) オペラ「寝太」1幕3場（1957年）

木下順二の民話劇「三年寝太郎」の原作による。台本は北小路功光と作曲者。登場人物は6人で、編成は2管編成。演奏時間約50分のものである。

これはＮＨＫ委嘱の作品で、1957年4月から10月にわたって書かれた。そして11月、二期会のメンバーと、森正指揮のＡＢＣ交響楽団によって放送初演され、1960年3月、ＮＨＫ音楽祭第1回創作オペラの夕で、伊藤京子、柴田睦陸、立川澄人、秋元清一、大橋国一ほかと、森正指揮の東京交響楽団によってステージ初演された。

この作品は、作曲者が日本語及び日本民謡を深く追求した時期の代表作といえる。初演は好評であった。この作品について作曲者は次のように語っている。

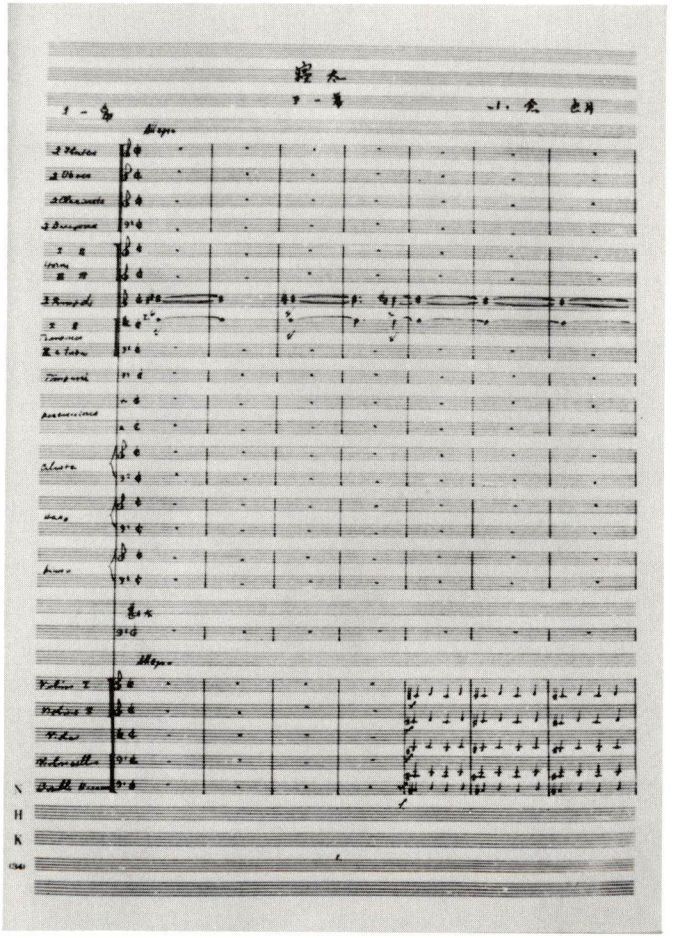
「これは、〈ものぐさ太郎〉としても知られた民話で、オペラにするために一ひねりも二ひねりもひねって、結局登場人物全員がそれぞれ馬鹿をさらけだすという喜劇にした。（中略）自分には劇の進展を中断して、のうのうとアリアを聴かせる類のオペラは、嘘のかたまりのようにみえるのである。だからこのオペラは、6人の歌手とオーケストラのコンチェルトのような形でまとめた」

この作品の音楽の構成は、作曲者によると全く器楽曲と同様である。即ち第1場は古典組曲（トッカータ、ファンタジー、ロンド）、ソナタ、フーガ、主題と変奏が使われ、第2場は2つのトリオつきスケルツォ、第3場はインヴェンションである。こういう堅固な構造を取りながら、このオペラの日本語が聴きやすいことは、初演を聴いた加藤周一が、外国の友への手紙の形で、

「〈寝太〉の言葉は、日本語が十分にできさえすれば誰にもよくわかる。よくわかるだけではなく、日本語の抑揚と密接にからんで生まれてきた節まわしが、いかにも自然に生々と感じられる」（東京日記12）

といっている通りである。だがもっと大切なことは、加藤の次の言葉にある。少し長いが引用する。

「西洋流の哲学または油絵または作曲の技法が入って



来ると、その技法を使ってただちに、日本固有の、たとえば〈もののあわれ〉とか、わらぶきの農家や水田とか、越天楽とか、とりわけ〈日本的〉な材料を処理する。その結果できあがったものを西洋人が珍しいといい、おもしろいという。さてその先がどうなるであろうか。この流儀でゆくと、話はそこで終り、その先をどうしようもないように思われる。その先の話がはじまるためには、技法の方を追いつめてゆき、おのずから素材とからんで独得の技法のあらわれる可能性のみえるところまで、〈日本的〉なものに拘泥しない決意、——といって大げさならば方針が、どうしても必要だろう。小倉朗は音楽の上でどうもそういうことをやったらしい。やったらしい、というのは、〈寝太〉の結果からみてそうとしか考えられぬからだ。しかしもしそうであるとすれば、その意味は音楽の範囲だけにとどまらないと思う」

この作品の本質はこの言葉につきるといってよい。

(2)「海のお化けオーリー」(1963年)

これはマリー・ホール・エッツの絵本「海のお化けオーリー」の言葉を読む語り手と、小編成のオーケストラで作られている。ＮＨＫ委嘱作で、1963年、岸田今日子の語りに森正指揮のＮＨＫ交響楽団のメンバーによって放送初演されている。１時間近い演奏時間のもので、その後演奏されていない。作曲者は当時、生活のために、ＮＨＫのテレビ番組の音楽を書いていたが、その時に身につけた技法も生かされている。

(3) 弦楽合奏のためのソナチネ (1963年)

これは1960年に作られたヴァイオリンとピアノのためのソナチネの編作である。日本民謡を主題とした３楽章からなる小品で、初演は1964年２月29日、斎藤秀雄指揮の桐朋学園弦楽合奏団による。この楽団の海外演奏旅行の曲目にも入れられ、アメリカで海外初演が行われた。楽譜は1968年、音楽之友社より出版されている。

II　室内楽作品（独奏曲も含む）

(1) ピアノ・ソナチネ（1937年）

独奏曲作品で現存する最も古いものは、21歳の時に作曲されたこの曲である。これは公式に発表された小倉の最初の作品であって、作曲された年の作曲家連盟の試演会で初演された。そしてカワイ楽譜から出版されている。この初演は好評で、その結果、小倉は作曲家連盟の会員となる。いわば小倉の出世作である。ラヴェル風のスタイルで書かれていて、３楽章より成る。

(2) 弦楽四重奏曲ロ調（1954年）

これが書かれるまでに、多くの弦楽四重奏曲が書かれたが、初演後すべて破棄されている。この曲は、作曲者の言葉によると、「古典模写時代の卒業論文のようなもの」というが、すでにその後の作風の萌芽が現れている力作。曲は４楽章で、堅固な構成がなされている。

この曲は同年11月、プロムジカ弦楽四重奏団によって放送初演された。レコードはキング SKR1005。

(3) ヴァイオリンとピアノのためのソナチネ（1960年）

チェコに演奏旅行に出かける小林武史のために書かれた曲。３楽章より成る。同年小林とピアノの小島準子によって初演された。

第１楽章は三味線の旋律が、第２楽章は有名な南部牛追唄の旋律が使われ、第３楽章ではわらべうたが主題として用いられている。出版は1968年、音楽之友社。レコードはキングSKR1018。

(4) ピアノのためのコンポジションⅠ（1966年）

(5) ピアノのためのコンポジションII（1968年）

いずれも桐朋学園の企画で作曲され、８曲の小曲より成るⅠは1967年、近藤町子により初演。６曲の小曲より成るIIは1969年、国枝春恵により初演。それぞれの作曲年に、春秋社より出版の『こどものための現代ピアノ曲集』（Ⅰ）（II）に収録された。レコードは、コロムビア ELS3064及びELS3226。

(6) 八つの管楽器のためのディヴェルティメント（1972年）

未定稿の旧作に手を加えて作られた。編成はフルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット、ホルン、トランペット、トロンボーン、テューバ。５楽章より成り、わらべ唄をテーマにしている。これは桐朋学園の管楽器有志のために作曲され、1972年秋、山本七男指揮の日本フィル管楽器メンバーによって初演された。

(7) フルート、ヴァイオリン、ピアノのためのコンポジション（1977年）

室内楽'70のために作曲された。４楽章より成るもので1978年７月５日、青山タワーホールで初演の予定。

III　合唱曲

(1) ピアノ伴奏付女声合唱曲「山青し」（1948年）

三好達治ほかの詩による４曲で、同年放送初演。

(2) 東北地方のわらべ唄による九つの無伴奏女声合唱曲 (1958年)

「からす」「子守唄」「雪こんこん」「てでぽこ」「ほたるこい」「猿こが三万」「郵便配達」「おわいやれ」「べごこ３匹」より成る。対位法的な手法が効果的に使われている。初演は1958年、森正指揮の東京放送合唱団。1967年カワイ楽譜から出版されている。レコードはキングSKD7013。

(3) 東北地方のわらべ唄による五つの無伴奏女声合唱曲 (1959年)

「お正月ええもんだ」「地蔵さん」「ねにゃもにゃ」「こんこんさま」「一匁の市助さん」より成る。1959年11月に森正指揮の東京放送合唱団が初演。カワイ楽譜より出版されている。

(4) 日向地方の民謡による三つの無伴奏混声合唱曲 (1960年)

「刈干切唄」「子守唄」「木挽唄」より成る。初演は1963年、森正指揮の東京放送合唱団。カワイ楽譜から出版。

(5) 三つの音頭による無伴奏混声合唱曲 (1963年)

「関の五本松」「秩父音頭」「最上川舟唄」より成る。初演は1963年、森正指揮の東京放送合唱団。カワイ楽譜から出版。

(6) 東北地方の民謡による七つの男声合唱曲 (1964年)

「そんでこや」「おどのもり」「耳が三寸」「あんづきまんまさ」「雀ど雀ど」「ホーハイ節」「遊び唄」より成る。早稲田グリー・クラブの依頼で書かれた。同年秋、荒谷俊治指揮の同合唱団により初演。出版はカワイ楽譜。

(7) 無伴奏混声合唱曲「山中節」(1967年)

小倉の民謡による合唱作品のみで開かれた音楽会のために書かれた。初演は1967年６月27日、辻正行指揮の東京放送合唱団。

(8) 南日本のわらべ唄による三つの無伴奏混声合唱曲(「風と波のうた」) (1967年)

鹿児島南部の島々の民謡旋律を使った合唱曲。初演は1967年６月27日。辻正行指揮の大久保混声合唱団。

(9) 佐賀地方のわらべうたによる七つの無伴奏女声合唱曲 (1967年)

「うちのせんだんの木」「雪やこーろ」「とんぼ」「しっちょこはっちょこ」「とうばた」「うしもお」「からす」より成る。初演は1969年、木下保指揮の日本女子大合唱団。

(10) 打楽器と混声合唱のためのイソップ物語 (1967年)

阪田寛夫の詞による全８楽章より成る異色の作品。初演は1967年秋、森正指揮の東京放送合唱団と日本フィルの打楽器メンバーによる。日本放送出版協会より出版。

(11) 宮沢賢治の「よだかの星」による無伴奏男声合唱のためのカンタータ (1973年)

作曲者が原作より歌詞を作る。依頼者の東大コール・アカデミーが、指揮＝前田幸市郎で1973年冬初演。

Ⅳ　独唱曲と重唱曲

(1)「ひらがな」木下夕爾詩（1935年）

現存する最初期の作品。同年、長門美保独唱、作曲者のピアノ伴奏で初演。春秋社版『世界音楽全集』に収録。

(2)「遠き笛の抒情」春山行夫詩（1936年）

ソプラノと小オーケストラのために書かれ、現代日本作曲家連盟主催の発表会で、太田綾子独唱、斎藤秀雄指揮の新交響楽団により初演。ピアノ伴奏用のものが、全音楽譜社出版の『小倉朗歌曲集』にある。以下の独唱曲は、すべてこれに収められている。

(3) 三好達治の詩による三つの歌（1946年）

「桐の花」「池に向へる朝餉」「小舟にて」の３曲。1946年に放送初演。

(4) 三つの歌曲（1947年）

「犀川」室生犀星詩、「ふるさと」室生犀星詩、「馬車の中で」萩原朔太郎詩の３曲より成る。ひろく唱われており、レコードもビクターSJX1043がある。

(5) 木下夕爾の詩による八つの歌（1956年）

作曲者の友人の詩人の「児童詩集」より選ばれた。「ひばりのす」「ふろたき」「山家のひる」「汽車のけむり」「遠い町」「春の電車」「すいっちょ」「ならんでいる」の８曲。1956年、上浪明子（ソプラノ）と松岡貞子（ピアノ）で放送初演。(3)と同じレコードに入る。

(6)「蛙・秋の夜の会話」草野心平詩による二重唱（クラリネット、ファゴット、ホルンの伴奏）（1938年）

「ポム・クラブ」で発表。「詩と音楽」創刊号に収載。

◆初演後破棄された作品

1935年＊**フルートとピアノのためのソナチネ**

1937年＊**ファゴットとピアノのためのイントロダクションとスケルツォ**

＊**ヴァイオリン・ソナタ**

1938年＊**２つの歌曲(山之口貘・城左門詩)**

1939年＊**弦楽四重奏曲ヘ長調**

1940年＊**小管弦楽のためのノクターン**

＊**フルート、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、ハープのためのディヴェルティメント**

＊**フルート四重奏曲**

1942年＊**クラリネット五重奏曲**

1943年＊**チェロとピアノのための主題と変奏曲**

1944年＊**弦楽四重奏曲ニ長調**

＊**ピアノ協奏曲イ短調**

1945年＊**弦楽合奏のための４つのフーガ**

1946年＊**弦楽四重奏曲嬰ハ短調**

＊**オーケストラのための主題と変奏曲とフーガ**

1949年＊**序曲**

＊**交響曲ヘ長調**

＊**ヴァイオリン・ソナタニ長調**

1951年＊**無伴奏混声合唱曲「北の海」他３曲**

1955年＊**２提のヴァイオリンのためのソナタ**

1959年＊**小管弦楽のためのセレナーデ**



芥川也寸志氏と（鎌倉・二階堂自宅附近）*1977. 3. 14*

小倉 朗 ―その人と芸術―

井上太郎

「文学は虫一匹殺せない」という言葉がある。音楽とて同じことだ。けれども逆にいうなら、聴く耳と感じる心があれば、音楽は、一人の人間を破滅から救うことさえ出来る。そういう音楽を求め、とらえ、とことんまでつき合ってみた時に、音楽は人間に何を語りかけてくるだろうか。

もう20年も前のことである。私は小倉朗と初めて会う機会を持ち、新橋のビヤホールで飲んだ。その時ジョッキを片手に小倉の言った言葉を、私は今でもハッキリと覚えている。彼はこういったのである。

「人間に生きる力を与えるような音楽でなくちゃ本物じゃないね。古典というものはそういうものなんだ」

この時期を年譜でさぐってみると、彼は古典模写時代を終え、ようやく自らを確立した時期にあたる。彼の古典模写の徹底と、そのあとの、おびただしい作品の破棄焼却の事実を思う時、この一言の背後にどれだけ痛切な思いがこめられていたことか。

彼の音楽に対する頑固なほどの倫理感は、この信念によって支えられているのである。

■生いたち

小倉朗には『北風と太陽』という自伝がある（1974年新潮社刊）。これは彼の自伝であると同時に、一つの時代の証言を多く含んだ興味深い内容のものである。これによって彼の半生をたどってみることにしよう。

小倉朗は第一次大戦のさなか、1916年(大正５年)１月19日に鉄道技官小林源松の５男として福岡で生まれた。しかし生まれて３ヵ月で実母の妹の小倉家の養子となる。本籍地は最初、東京市京橋区木挽町。幼時のほとんどを、東京の下町で過した小倉は、生まれは福岡でも、江戸っ子といってよい。養父小倉繁次は日本橋小伝馬町に工場を持つ銅鉄商で、家は裕福だった。

音楽との触れ合いは６歳の頃、たまたまピアノを習っていた長姉にピアノの手ほどきを受けたのが最初である。

「幼稚園できいていた行進曲や、姉の歌う簡単な外国民謡を教えられて、旋律と共に変化する伴奏――トニック、サブドミナント、ドミナントの進行――を叩けるようになった。自分の指で始めて叩いた三和音、それは、水泳を教えられて始めて水に浮んだときのよう

な驚きがあり、人間の手にすることの出来ない力を手にしたような感動があった」

つづいて、音楽好きの叔父の蓄音機で初めて音楽の古典に接して驚き、そして考えこむ。

「僕を驚づかみにするその力――そういう音楽を、叔父が誇らし気にベートーヴェンや、モーツァルトや、シューベルトという人が作ったのだと教えてくれた。けれども、あんな力をとても人間がつくり出せるとは信じられなかった。そしてきっと、静まりかえった山々や、山をめぐる雲の動きや、真っ赤な夕焼や、泡立つ海のように、神様がつくったのだと、いつまでもそう考えていた」

こういう環境であったが、日本古来の音楽に接する機会も少なくなかった。しかし少年の耳は素直にこれを受け入れることはなかった。

「日本の音楽は僕とは別の世界のもの、と、かなり早い時期に割り切っていた。いうまでもなく、そういう耳が僕の運命を決した。すなわち〈日本〉に迫るにしても全く別の角度から――という耳である。これを音楽に深入りした今の言葉でいわせてもらえば、日本の音楽は〈感じられるもの〉、ヨーロッパの音楽は、それと同時に〈考えられるもの〉、ときわける耳ということになる」

これは、後の日本民謡に深く係わった時期ばかりでなく、彼の音楽全体に触れる問題を含んだ言葉である。

中学受験の頃、ふとしたことで、少年は自分の父母と思っていた人が、養父母であることを知る。養母と実母とは姉妹だが、性格は対照的であった。

この２人の母は彼の人格形成に大きな影響を与えているように思う。とくに養母は、少女時代に音楽を志して果たされなかったこともあり、息子の将来を見抜いて音楽家になることをすすめた。その少し前に、小倉は養父をうしなう。寡婦となった養母はその後、女手一つで物心両面にわたり、長い間息子を支えてゆく。

■音楽修業の始まり

小倉が最初に師事したのは、深井史郎である。深井は音楽を教えるばかりでなく、10代の終りに近づいた小倉に、読書の大切なことを教える。

「以後、僕は本を読むようになった。そうして出会ったセシル・グレイの音楽評論や、ジイドや小林秀雄の評論などと共に、彼の言葉は、僕の内部の暗黒を照らすさまざまな光を与えてくれた」

小倉はある音楽会のプログラムの自己紹介に、「学歴、職歴ナシ」と書いている。早稲田中学から早稲田第一高等学院の仏文科に入り、そして中退、あと幾つかの学校を転々とするが、すべて中退している。しかしその間、音楽理論の勉強だけは変ることなく進められた。その傍ら、新交響楽団（現在のＮ響の前身）に出入りして打楽器をたたいたりして実地の体験を重ねる。これを彼は「オーケストラでの丁稚奉公」といっている。失敗もあったが、すべて体験によって学びとり、観念先行を排するという、彼の一貫した勉強法の第一歩でもあった。

こうして21歳になった小倉は、師の影響のもとにラヴェルの新古典主義にならった「ピアノ・ソナチネ」を、作曲家聯盟の試演会に出す。これは好評で、それをきっかけに聯盟の会員になり、多くの先輩たちの知遇を得る。

この頃、次第に音による「造形」にひかれ、「止み難く

古典に傾倒していく」。そこには、「建築物を見たあとにいつまでも心に残るあの力の均衡の感情――それに似た音のつくり出す力の均衡感」があることに気がつく。そしてオーケステレーションに賭けていった師に、「効果はまだ音楽じゃない」と反対し、「今どき君のようなことを考えてる奴は世界中どこにもいないね」とたしなめられる。

■絶対絶命の時代の中で

やがて時代は戦争前夜になる。その暗い世相の中で、彼は多感な青春時代を過す。安部幸明、尾崎宗吉、原太郎、深井史郎、山田和男、松本善三などと楽団「プロメテ」を作ったのも、この頃である。音楽の勉強の方では、伝統的な技法の仕上げのために、池内友次郎に師事する。さらに、1940年頃からは、当時日響の指揮者として日本に来ていたヨゼフ・ローゼンシュトックに、指揮法を学ぶ。教材はベートーヴェンの９つの交響曲だった。

レッスンで先生の弾くピアノは、「いつも生彩に溢れていて、生きたままの姿で音楽の秘密を啓示してくれた」

「この授業をきっかけとして、古典との出会いは決定的になった。そして、ベートーヴェンで開かれた目は、バッハ、モーツァルト、ブラームスへの理解に広がっていく。その前で、〈創造〉とか、〈現代〉とか、〈自我〉とか、そんな生な意識は消え去って、古典の作曲家たちが手にした構成を再現する作業にとりつかれていく。いわば〈模写〉とでもいったこの作業は、僕にとって古典の音楽家たちとの人間づき合いを意味した」

このあとに彼は、次のような言葉を続ける。これは冒頭に紹介した彼の言葉に照応するものである。

「もしあの絶対絶命の時代の中で、このような古典との出会いに恵まれなかったら、僕は戦後まで身を全うすることは出来なかったに相違ない」

戦争はひしひしと身近に迫ってくる。友人、知人は続々と戦争に出てゆく。徴兵検査で丙種だった彼は、この段階ではまだ戦場に行かずにすんでいた。やがて結婚して鎌倉で暮すのだが、間もなく妻が喀血して倒れる。それから１年ほどたった頃、召集令状が届き海軍に入る。

戦争末期に召集された「老兵」の一員であった彼は、軍隊で様々な体験をする。そして病を得て戸塚海軍病院に入院するのだが、ここで妻の死の悲報を受けとる。

再び病院に戻る頃は、本土空襲が激しくなり、病院もしばしば爆弾に見舞われるようになる。ここで戦争末期の軍隊生活の犠牲者というべき少年兵患者の死を見る。

敗戦直前、彼は音楽好きの軍医中佐の診断で、兵役免除退団ときめられる。退団予定日は奇しくも８月15日であった。そしてその日、海軍病院で天皇の放送を聴く。

「かつて〈天佑ヲ保有シ〉て国民に戦争を命令した天皇が、今度は〈頻ニ無辜ヲ殺傷シ〉という現実に出会って、まるで別人のように米英の前に降伏することを宣している。その非一貫性、わかりきった戦争の残虐――語っているのは人間でなく、まさに天皇制という〈制度〉の声だ。――ただ、それを語るに、天皇のボーイソプラノが、いかにもふさわしくきこえた」

この記述は、彼の最も新しい著書である『日本の耳』（1977年、岩波新書）の中の、「話し言葉・この旋律的なもの」の章に書かれている次の文章と照応する。

「ヒットラーが強弱高低両抑揚の強調による表現的効果で、ドイツを戦争にかり立てていったように、日本は強弱抑揚によって戦争に突入していったというふう

がある。そして、そのあげく、敗戦にさいして、〈終戦〉の詔勅を読んだ天皇の抑揚もまた、本質的に強と弱と唸りの世界であったことを、僕の耳は忘れない」

小倉の鋭い耳は、この歴史的な一瞬にも、日本民族の魂の底に奥深く存在するものが、言葉と音となって立ち現れるのを、聴き逃さなかった。

■古典模写時代が終るまで

敗戦後、彼は母１人子１人の生活に帰る。生活は窮迫して、「作曲家にあるまじき」といわれる仕事もした。やがて新たな妻を迎える。現在の苑子夫人である。その直後、養母、実父、実母の死という不幸が重なるが、不幸ばかりではなかった。長女誕生の喜びに接する。

生活の窮迫は収まらず、ついに東京の家を売り払って鎌倉に移る。この頃、次女を得る。またＮＨＫと契約が出来、放送音楽の仕事で生活してゆくメドが立つ。

この頃、柴田南雄、入野義朗、吉田秀和、別宮貞雄、遠山一行、戸田邦雄、石井歓といった人とのつき合いが始まる。作曲の方は、戦争中から始めた古典模写時代が続いていて、「小倉の古典倒れ」といわれていた。

やがて彼は、一つの重大な転機に遭遇することになる。その頃のことを彼は次のように述懐している。

「思えばここに至る古典とのつき合いは永かった。数えればこれもほぼ15年に及ぶことになるだろう。その間古典は、まだ一人立ち出来ない時代に母が僕を庇護してくれたように、未成熟な僕を育ててくれた。そしてまた、戦争とその前後のあの生き苦しい時代の中で、僕を生かし続けてくれた。

しかし、母に結ばれながら、母との食い違いによって生じる格闘が避けられなかったように、古典に結ばれる故に、僕は、僕と僕の時代を捨てなければならなかった。始めのうち、僕はその放棄を怖れ、さからい、しかしやがて古典の巨きな力の前で小さな僕が四散していく様に、むしろ快哉を叫ぶというふうに変っていく。こうして僕が消え、僕のかわりにただ古典だけがあるという状態に入っていった。古典との訣別がそのあたりで起る」

こうして古典模写時代に自ら終止符を打った彼は、おびただしい作品の束を焼き棄てる。その中には、「オグラームス」作曲といわれた交響曲ヘ長調、召集の前日まで夜を徹して書いたピアノ協奏曲なども入っていた。

自伝はここで終っている。

■バルトークとの出会い

西欧の20世紀の音楽は、長い伝統との血みどろの闘いから生まれた。しかし現代の日本で西欧音楽のスタイルで作曲をする時、初めからぶつかるはずの伝統は皆無である。そこで作曲家は、西欧の作曲家がたどりついた結論だけを、そっくりいただいて、そのスタイルを安易に模倣する。つまり最初から亜流の位置に立っているのだ。

そのために、日本の現代音楽では、戦後実に奇妙なことが起る。1950～60年頃には、12音主義が全盛を迎え、12音でない音楽は現代音楽にあらずといった風潮すらあった。そのことについて小倉は著書『現代音楽を語る』（1970年、岩波新書）の中でこういっている。

「12音は、戦後の音楽にある方向を与えたが、セリーの領域を拡大しながら、急速に新しいアカデミズムを形成していった。今日では音楽学校の生徒が、まるで

日記でもつけるように12音で書いているが、これは本人の天分であるよりは、むしろそのアカデミックな力による」

このような風潮に気軽に乗り、つぎつぎと西欧直輸入の衣をぬぎかえながら、小器用な現代音楽を書くことは、小倉には、やろうと思っても出来ることではなかった。それは音楽にかけた自分への裏切りになるからだ。

小倉は30歳中ばになるまで、「古典倒れ」と酷評されながら、時流に背を向けて作曲を続けていた。それは、伝統のない日本で、西欧音楽の伝統の中に己の心を生かし、その重みにどれだけ耐えられるかをためすことであった。そうしてある時、ついに古典の中に四散して行く自分を発見する。転機が到来したのだ。彼はいさぎよく過去と訣別する。あとに残ったのは、古典で鍛えぬかれた耳であり、腕であった。

この時初めて現代音楽の本当の意味が見えてくる。そしてバルトークとシェーンベルクが提出した問題について、次の関係を理解する。

「それは、現代音楽における光と影の関係の理解を意味した。そして、この間に作用する僕の耳に、己れの性分を確認する。この理解は、永年にわたって僕が解くことの出来なかった古典と現代に橋を渡し、また、僕自身の歩んできた道程にある答を与えてくれた。そして、文字通りの糸口にしか過ぎなかったが仕事へのある手懸りを手にした——あとに古典が僕を育ててくれたという実感が残った」

彼は「バルトークからの影響は決定的で、もしこの作曲家にめぐり合わなかったら、音楽と自然との関係に通じることなく、依然うろうろと過していたと思われるほどである」といっている。

そしてバルトークの音楽についてこう語る。

「バルトークの音楽は、決して〈娯しみの音楽〉でも〈慰みの音楽〉でもない。もし彼が音楽に〈娯しみ〉や〈慰み〉しか見出さなかったとしたら、音楽家になんかなっていなかったろう。彼を音楽に引きずり込んだものは、ほかでもなく音楽の〈力〉である。一つの音、一つの和音が、調的なものに引かれて動いていく、その歩調から生まれる音楽固有の力である」

彼がバルトークから学んだ「音楽と自然との関係」と「音楽固有の力」への自覚は、調性とドミナントの力を信じてきた自分の音楽への確信を、一層強固にする。やがてそれは日本民謡、日本のリズムと日本語の関係に目を向けさせ、その探究の糸口となって、歌劇「寝太」や交響曲ト調を初めとする多くの作品が誕生するのだ。

■古典的完成へ

1968年、交響曲ト調の初演後、2年間の沈黙がある。その間、最初の著書『現代音楽を語る』が書かれる。その中で小倉は、戦後の前衛が表現の自由を目ざしながら、芸術のリアリティを抹殺し、ムード化したことを鋭く指摘している。

そして1971年、ヴァイオリン協奏曲が、古典的完成度の高いスタイルをもって登場する。小倉朗は3度目の脱皮をしたのである。

以後、「弦楽合奏のためのコンポジション」(1972年)と「オーケストラのためのコンポジション」(1976年)が生まれる。これらは、選び抜れた音による見事な対位法と、熟達したオーケステレイションによって書かれた、古典

的完成度の高い音楽である。小倉朗という一人の作曲家が、還暦の歳を過ぎて遂に達した円熟の境地は、まことに美しい。ここには、彼のいう、「音楽という分限の中で、表現の自由に出会うことの出来る精神」が生きているのだ。

この時期は未だ始まったばかりである。彼のこれからの仕事に大いに期待したい。

■小倉朗の文章

この小論の最後に、小倉朗の文章について触れてみることにする。

彼の文章は、この小論に数多く引用して来たので、おわかりと思うが、まことに見事なものだ。

丸谷才一の『文章読本』(1977年、中央公論社)にも引用されている。それは『北風と太陽』で、幼年時代に叔父の蓄音機で音楽の魅惑にとらえられるところだが、丸谷はその「ほとんど間然するところがない」描写について、人称代名詞が思い切り省略されていながら、「叙述は明晰で、内容はいささかも濁ってゐない」とし、「いや、もしも代名詞をうるさくつけたならば、この文章はたちまち張りを失つたらうし、そのせいでむしろ逆に論理がたどりにくくなつたらう」といっている。

小倉の作文が、作曲とまことによく似ていることを、この評は示しているというべきだろう。小倉の文章には概念の混濁がなく、吟味された言葉が、彼の曲の対位法のように、美しい緊張のカーブを作りながら流れているのである。

小倉は最近、「作曲家の書く文章」という短文を発表している。これは作曲、作文両面に触れた興味深い文章なので、その後半を紹介する。

「観念的にしかいえないのは、そのことがまだ自分自身にも本当にわかっていないからだ、と気づいたのは30代あたり。それを教えてくれた先生は、僕の2人の子供である。僕は彼らをつかまえて、よく話した。話しながら彼らの目を見ていると、言っていることがわかったかわからないかがよくわかる。そして、彼らのわかるような言葉をあれこれと探し、やがてかなり難かしい話も試みられるようになった。このことは僕の文章をかえた。

以後、作文は僕にとって音楽をつくるのと同様の作業になった。音楽ではまずテーマをつかまえる。テーマがよくなければいい音楽はつくれない。つかまえたテーマは、全体の構成を予感させる。あとはその急所急所を狙って音を流していく。無駄な部分をすて、欠けた部分を補い、そうして適確な構成を得てはじめて急所が生かされ、全体が引き締まってくる。いわば作曲とは、音を対象としたそういう思考だが、作文もまた同様である。従って、僕は作文しながら、作曲をしているときのように、ここで転調して、ここで解決して……というふうに考える。その点、作曲家の書く文章はその作曲家の思考や感性において共通し、つくる曲と全く相似形をしていると考えている」

(「地方自治職員研修」1978年2月号所載)

彼がここに披瀝した作曲と作文の妙諦が、実に自らの体験の積み重ねそのものであることに、私は小倉朗の面目を見るのだ。(1978年2月12日)



プロフィール（藤沢・大庭旧宅） *1974. 9. 19*

小倉さん　像

金子篤夫

自画像を描くのは、裡なる批評家の眼である。今度の作品展のポスターに刷られている小倉さん自身に成る画像は、偉軀というには程遠い体軀に不釣合なまでに大きく描かれた頭部とその容貌、そして何よりもその手で—全体が多分に戯画化されているだけになお——、対象を活写して間然とするところがない。小倉さんは、週一度の講義に通っている桐朋学園の学園祭に、毎年数点の出品を欠かさないのだが、去年の秋の美術展には、風景画とともに一点の自画像が展示されていた。薄い褐色の地に木炭で素描された厳しい肖像の皺を視ながら、僕は、小倉さんが鏡の向こうに凝視していたのは一体何だったのだろうかと思ったことを、思い出す。

作曲家小倉朗を語ることは、即ち「日本の」現代「音楽」を語ることに他ならない。

幼少時、小倉さんの周囲には琴、三弦を主とする邦楽と、洋楽が在った。だが、少年の耳は躊躇(ためら)うことなく洋楽を選ぶ。日本音楽、その音律、音階に対する違和感は、例えば邦楽器のなかでは愛した琴を弾くにも、調弦をドレミに直すまでに徹底し、もし日本音楽しか知らなければ音楽の道を歩むことにはならなかっただろうと述懐させるほどに、強かった。何故ヨーロッパか、という問いは、この場合意味をもたない。はるか後、「感じられる」日本の音楽に対して、ヨーロッパの音楽は、加うるに「考えられる」音楽だったからなのだと、小倉さんは言う。しかし、それは立ち戻っての解釈に過ぎまい。資質が、直観に命じて選ばせた選択だったのであり、その資質は、日本音楽の湿潤な情緒に不純のにおいを嗅ぎとってもいた。長じて、当時の日本を覆いつつあった絶対権威主義の暴威に直面したとき、それが、この情緒と同じ風土に培われたものだとする彼の倫理は、凡そ日本的なる全てに対して、激しい嫌悪と絶望の念を抱くようになる。後年、日本を「発見」するまでの、日本との訣別である。

暗い時代であった。

こうして小倉さんの、ヨーロッパ音楽——近代フランス音楽を端緒として、ドイツ古典音楽に至る——を師と

しての研鑽が始まる。今日では半ば伝説と化したこの研鑽、画工の入念細密な模写にも似て続けられたらしい営営たる作業から体得された答えこそ、小倉さんの音楽を骨太く貫いている、調機能への揺るぎない信頼であった。〈ドミナントとは即ち音楽家の心である〉という言葉が、端的にそれを証す。だが、模倣は創造ではあり得ない。

恐らく、この古典への徹底した傾倒は余所自には逃避とも、常軌を逸した行いともみえたであろうし、作曲家たることを自覚した精神は、幾度か自らの声を発する願望にとらえられたことでもあろう。しかし、ひとたび古典を識った者にとって、その全容(すがた)はあまりにも巨きく、その意味はあまりにも重い。裡なる批評家もまた、厳しかった。思えば、彼を圧倒して沈黙させたこれらの師は、遠い時と距たりの彼方に在り、頑なだった。日本の音楽からも、またヨーロッパの音楽からも遠く生まれたという感慨が、孤独な精神の錘となって寡黙を強いる。しかも、この時期に書かれた数少い作品さえ、後に作曲者自身によって破棄されることになる。

小倉朗は、小倉朗のドミナントを発見するだろうか。

ドイツ古典音楽がいわば絶対的存在としての規範であったとすれば、現実に小倉さんの手をとって導き、古典の秘奥を探る業を鍛えた師は、深井史郎、池内友次郎、ヨーゼフ・ローゼンシュトックの三人であった。作曲家であると同時に、社会・文化全般に関しての鋭い批評眼の持主でもあった深井は、若い小倉さんに、先ず近代フランス音楽の扉を開示し、併せて、作曲とは何よりも知的営為であるべきことを説いた。日本人として最初のコンセルヴァトアール留学を了えた池内は、先ずartisanであるべきことの当然が、「正格」な書式の練磨によってのみ達せられることを教える。指揮の師であったローゼンシュトックが与えた影響は、はるかに強かった。鳴り響く音楽が、何故そのようにあり得るのかを、ベートーヴェンの九つの交響曲を素材に、卓越したピアノ演奏——生きた音——を通じて小倉さんに感得させた人こそ、この師だった。

留学を考えることは、もはや夢想にも等しい時代であった。だが、小倉さんは師に恵まれたと、今にしても思う。一個の音楽観が形成され、決定される年代に出合った三人の現実の師は、いずれも、音の純粋自律運動を信じ、そこに音楽の理想像を視ていた人達だった。その像は、個人的感情、情緒の表出としての音像からは、ほど遠い。それはまた、黎明期の天才山田耕筰への直接的・命題の提示に他ならなかった。小倉さんを考えるとき、一方で僕は、入野義朗氏の存在を屢々思うのだが、それは、師諸井三郎が入野氏の音楽を評していみじくも、〈芸術の邪魔になるものがない〉と述べたという、まさにその意味においてである。ドイツとフランスの伝統的書法を、身を以て日本に齎らした二人の大先達、諸井と池内はまた、作曲を定義して箴言ともいうべき言葉を吐く。〈音楽とはイデーの発展である〉という諸井と、〈作曲とは、心(ファンタジー)と理知(エクリチュール)の相克であり、その高次での合体である〉とする池内の洞察がそれである。入野氏の、音の機能美と呼ぶにも相応しい「力(クラフト)」の音楽は、前者の見事な体現であろう。しかし、「心と理知の合体」を達成することは、難(かた)い。山田耕筰に始まる日本の音楽の歴史を辿るとき、この命題は小倉さん自身においても果たされるべき、弁証法であった。

小倉さんの音楽は、速度（アレグロ）と律動（リズム）と力動（ダイナミクス）の音楽であり、造型――音の力の均衡――は堅固を窮めると、以前僕は書いたことがある。久しく小倉さんのイメージであったこの印象を断ち切ったのは、《ヴァイオリン協奏曲》だった。耳を奪われたあの夜の感銘は、忘れ難い。とりわけ緩徐楽想の、あたかも高貴なる魂の凝って歌と化したかの、厳しくも典雅な抒情に、僕は作曲者の大いなる変貌を聴いて、強くうたれた。

《ヴァイオリン協奏曲》は明らかにひとつの成就である。それがどのように成し遂げられたかを尋ねようとすれば、小倉朗における「日本の発見」に遡らざるを得ない。

小倉さんの「日本」の発見は、とりもなおさず「日本語」の発見に始まる。敗戦が契機であった。権力が潰え、自由が回復されたかにみえたとき、小倉さんの眼は初めて日本に向けられることになる。それはまた、「バルトーク発見」とも軌を一にしていた。ようやく古典の習作を了え、模作の時期にあった小倉さんにとって、バルトークの、長・短調を超えて開かれた調的秩序体系、その磁場を支配する確固たるドミナントの力は、恐らく啓示であったろう。

加えて、バルトークの音楽のすみずみにまで息づいている人間の声（ヒューマニズム）。

その力、その声の由来するところは何か？　小倉さんにとってのバルトークの全的理解は、この問いを解くこと以外にはあり得なかった筈である。

凡そ、地域に徹することによって普遍に至ることは古今の真理である。バルトークの音楽の力が、マジャール民族の伝統に起因し、顕われた民族の印（しるし）が、言葉の韻律、抑揚に発するものであることを理解したとき、閉じられた地域性（マジャール語）を現代の古典と呼ぶに足る普遍性に昇華し了せたバルトークの叡智は、何のための「古典の従弟」だったのかという自らへの問いとともに、おのずと解ける。残された課題は、翻って「日本語」を考えることであった。

その答えは、以後の小倉さんの作品に聴けばよい。

かつては古典に聴いたドミナントを、今バルトークに触発されて、小倉さんは日本の言葉に探（たず）ね当てる。そして、バルトークの音楽がマジャール語を話すように、小倉さんの音楽は日本語を喋り出すようになる。

〈しかしバルトークは、小倉朗である。ボヴァリー夫人がフローベルである、というのと同じ意味で〉、と言ったのは加藤周一氏である。小倉さんの最良の理解者である、この現代日本の稀有の知性の言葉は、バルトークはベートーヴェンである、ということと同義に、僕には正しく聴こえる。《ヴァイオリン協奏曲》を定義して、加藤氏はまたこうも言う。

〈「形」となった感情〉、〈感情の激しさの表現を「形」が抑制し、しかも感情の質の表現が、「形」の秩序のなかにおいてのみ可能であるということ〉。

智と心性、地域性と普遍性という二重の二律背反を総合して、《協奏曲》は、小倉さんの古典家としての輝かしい帰結点となり、それ故に、新たなる出発への礎ともなる記念碑となった。

日本の発見は、同時に古典との訣別でもあったのである。

感覚的、刺戟的対象を造り出すことは易しい、と、小倉さんは折にふれて語ってきた。古典に鍛えられた確かな耳は、そのときどきの時代的装いの多くを、非人間的な装飾音と聴きとってきたことだろう。事実、華やかな話題の後で凋落していった前衛の数は少くない。信念が常に平静であり得たかどうかは想像の限りではないが、しかし、作品が全てを語るのだという確信だけが小倉さんを支えてきたであろうことは、疑うべくもない。

二年前の秋、《管弦楽のコンポジション》の冒頭の、禁欲の作家に始めて聴くかの官能的色彩と、そこに織り込まれたバッハの名の音程を聴いて、ある感慨を憶えたことを、僕は思い出す。

あれは小倉さんの、もはや自在の心境だったのだろうか。

一人の作曲家が、自ら信ずる作曲だけに生涯を懸けるには、現代と日本の状況はあまりにも困難であった。

しかし、小倉さんはその生を生きる。

商業主義と、凡そ一切の顕彰から無縁だった閲歴は、むしろ小倉さんが誇りとするに足ろう。

この二夜の演奏会にまさる贈物はあるまい。

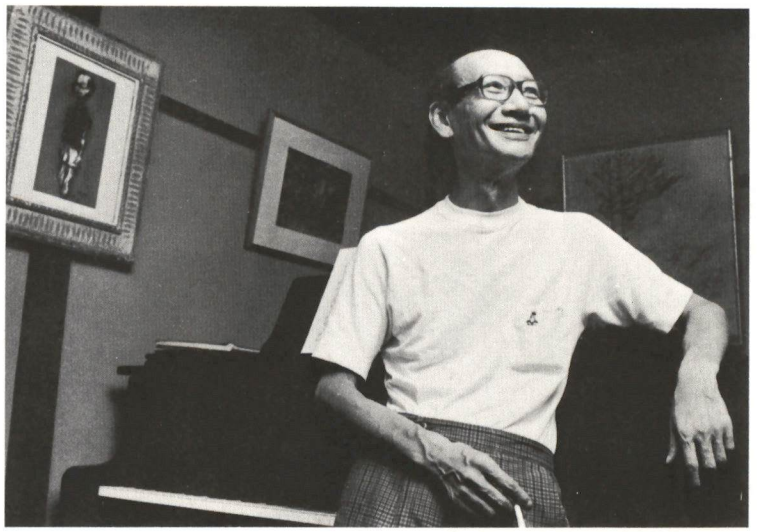
思えば長い道のりだった。

記憶のなかの小倉さんの画像にその真摯な道程を重ねながら、僕は、そう思う。
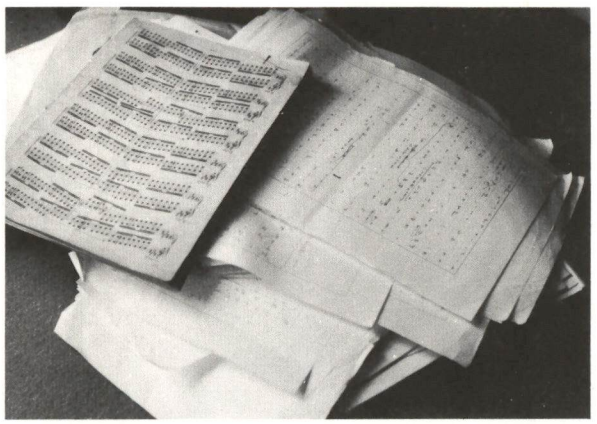


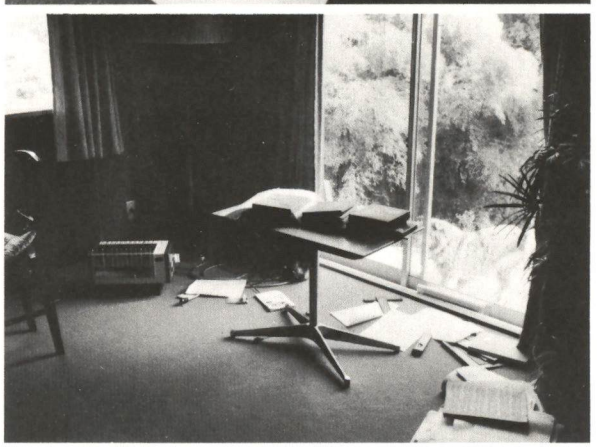


鎌倉・材木座海岸 *1977. 11. 8*



旧アトリエ（藤沢・大庭旧宅） *1974. 9. 19*

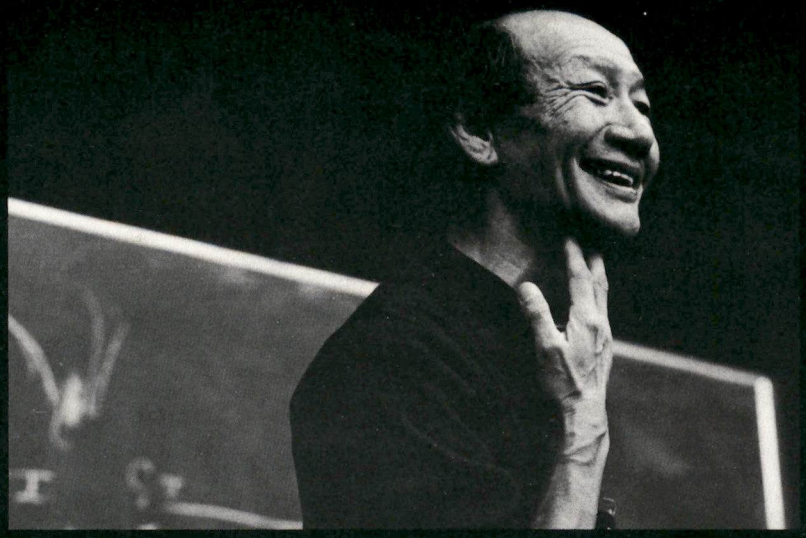




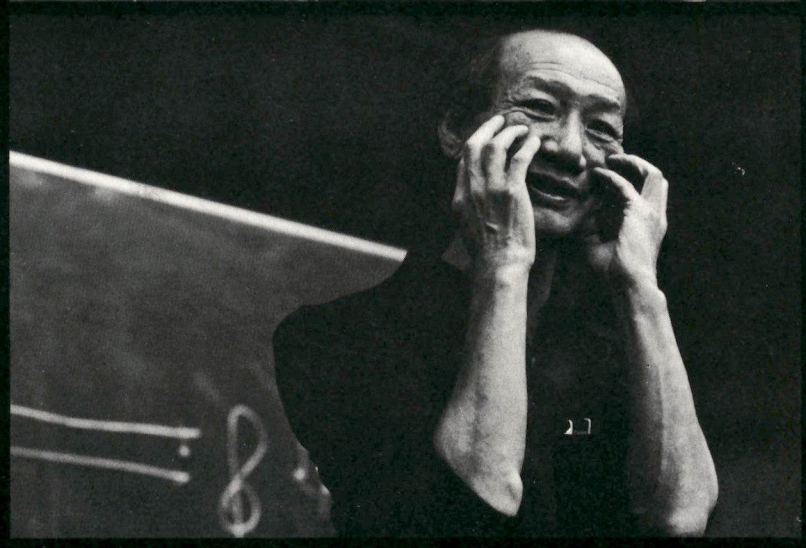
アトリエ（鎌倉・二階堂自宅） *1977. 3. 14*

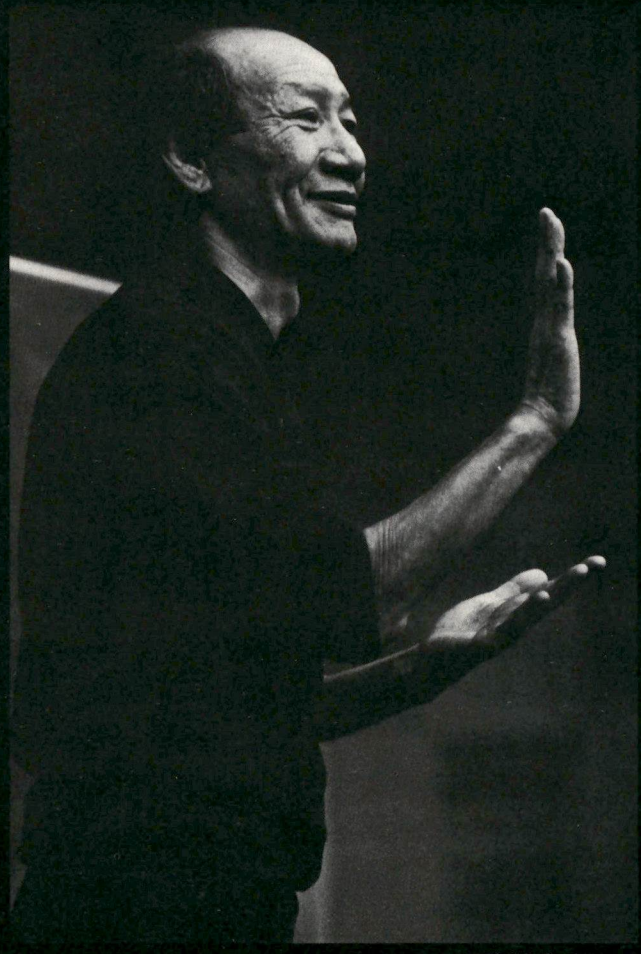


鎌倉アカデミー生涯教育講義風景 *1977. 11. 8*

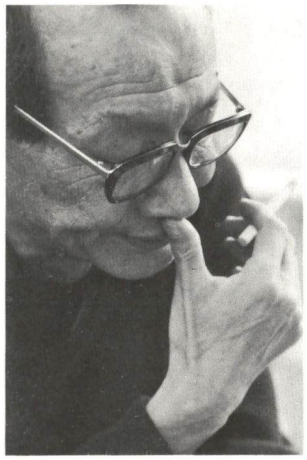


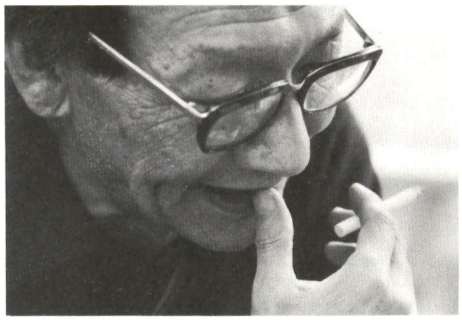


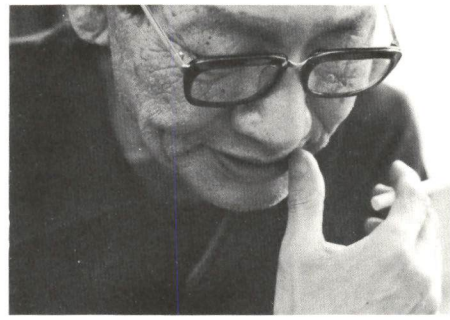


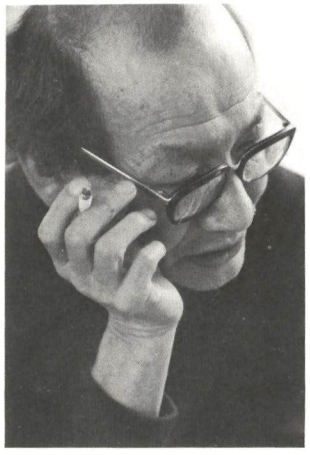


桐朋学園授業風景 *1977. 11. 16*

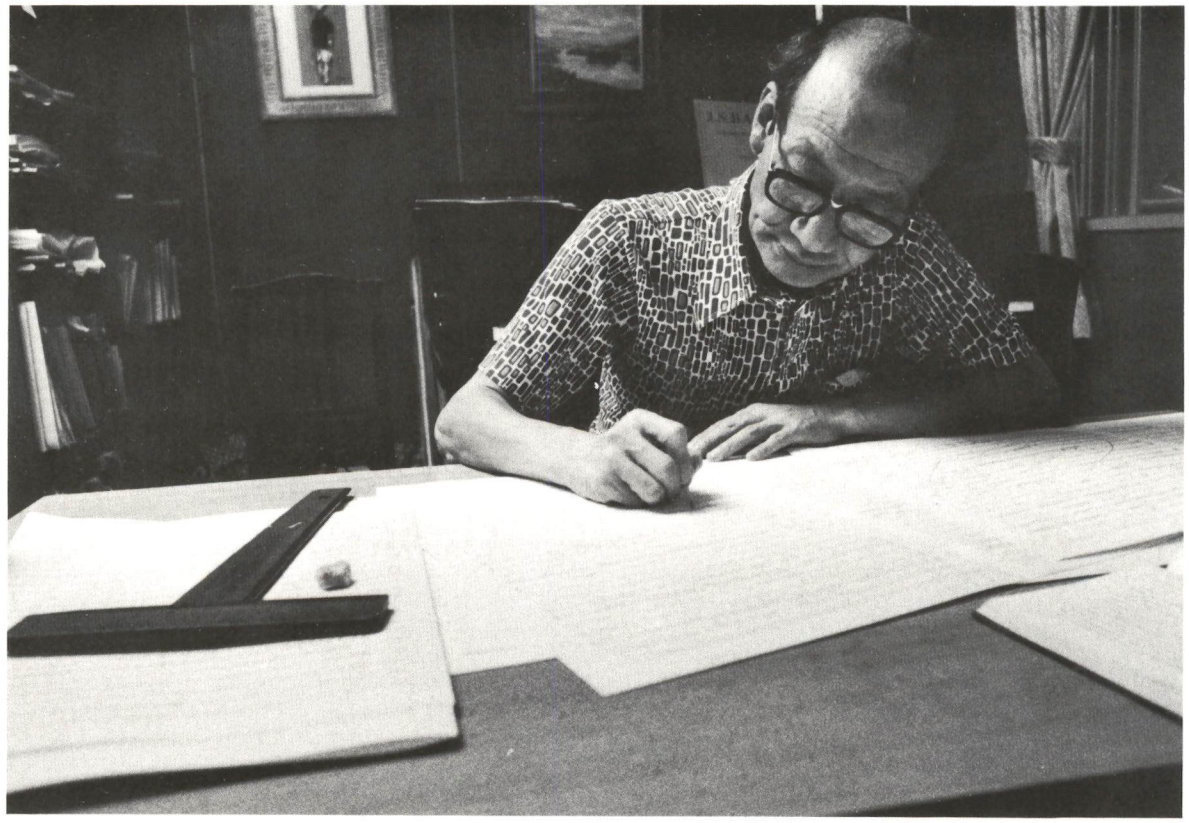




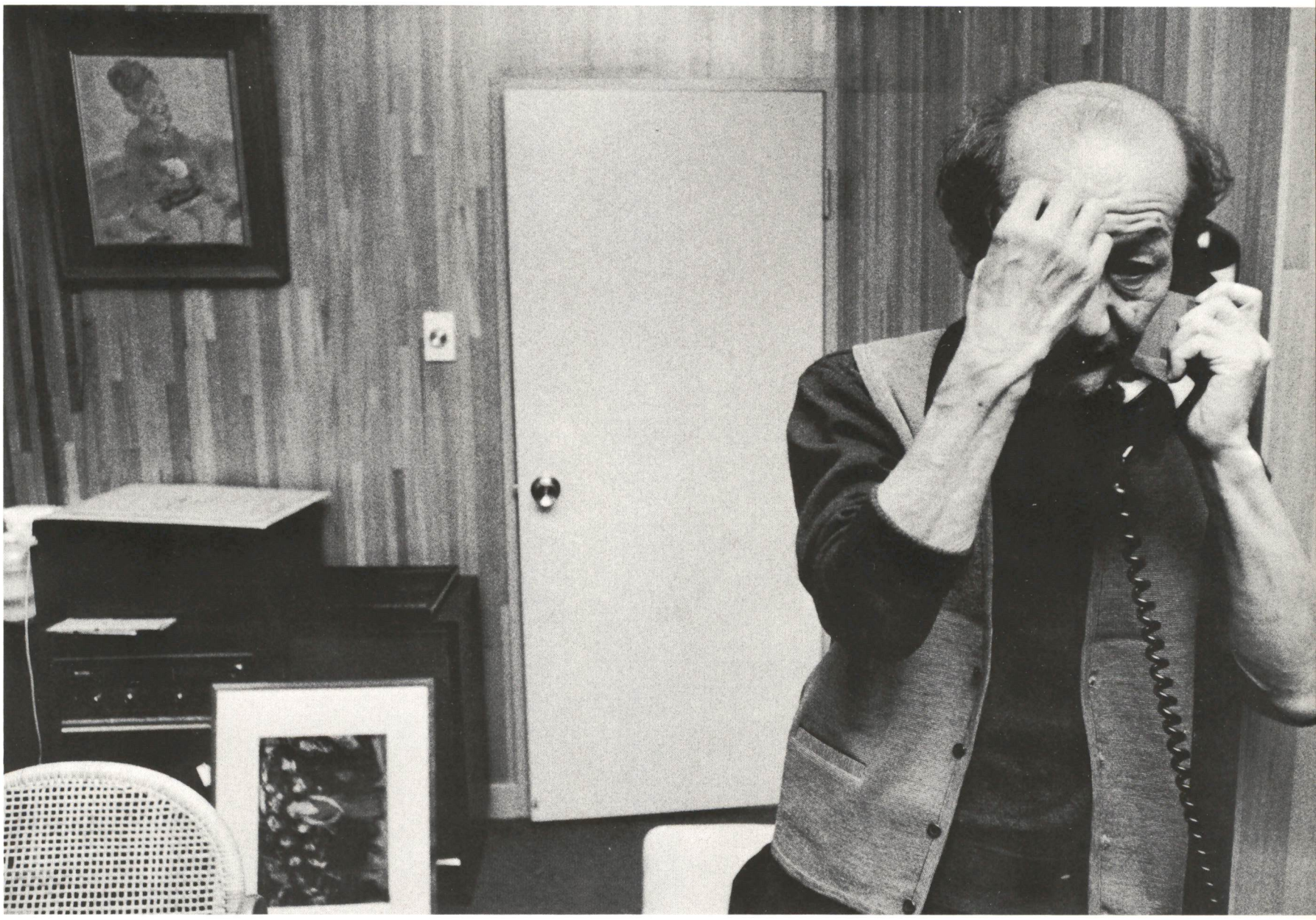




プロフィール（鎌倉・二階堂自宅）
1977. 3. 14



プロフィール（鎌倉・二階堂自宅） *1977. 8. 19*



鎌倉・二階堂自宅居間　*1977. 11. 4*

日鈔・余録　木之下 晃


隅田川にて

育った環境とその自然の持つ風土はその人の人格形成に一つの強い影を残している。タイム・トンネルではないが、出来得ることならばその人の育ってきた過去を垣間見たいという欲求はかなわぬものであるだけに執拗にまつわりつく。

縁あって小倉朗氏を写す機会に恵まれ、まずやりたかったことは、氏が曽って生活したことのある場所を一つ、一つ歩いてみることだった。それは氏の自伝『北風と太陽』を読んだ時から頭の中にとりついていたことでもあった。実際に氏とともにその地を訪ね、氏自身の回想を伺っているとその時代とは殆んど変ってしまった光景かも知れないが、何処かに往時の懐しさがたたずんでいるから不思議であった。

氏を写す時、この経験はとても意味があった。

小倉さんが語る最初の記憶に残る風景は京橋、湊町のことで、今度実に50年ぶりにそこを氏とともに訪れてみたところ、倉庫も隅田川も今に昔しを彷彿とさせていた。

氏は小学生時代を谷中・善光寺坂の中腹にある石垣の家で過ごされた。この家は第二次大戦の折から他人の手に渡ってしまったが、現存し、内部は少々改良されているが、建設当時そのままの面影が数多く残っていた。

そして鎌倉、材木座。まぶしいほどの陽光と展望、開けた海、結局氏の人生後半はこの湘南の地に足をとどめることになった。

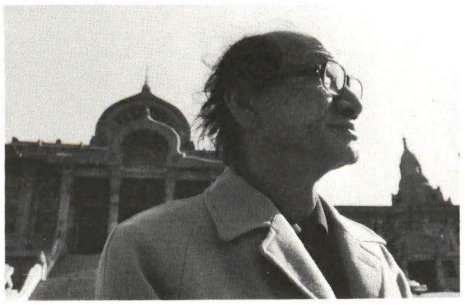
小倉さんには引越し魔的性格がある。新しい家に移ると何かきりっとした緊張感があり、新鮮な気持になるのがいいし、年令とともに家が変って行くことは精神状況が常に生々とし、血が若返るから素晴しいと語っている。

写真を写す仕事を生業としている私は、中でも人の顔を写すことが非常に多く、また好きである。人間の顔ほど魅力に富んだ被写体はない。

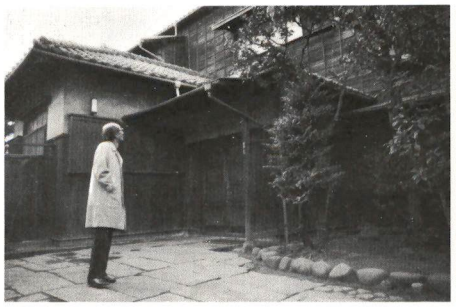
小倉さんを写しだして、写真を写すことの面白さを新たに幾くつか見つけ出すことができた。

その一つは人間の顔の魅力って、骨格なんだということである。

若い時代、外観的にいろいろな装飾物が顔にくっついていて、それがその人らしさを匂わせているが、結局それも時間とともに削ぎ落され、余分な附属物を一切捨てて磨きあげた時、どんな風貌を持ち得るか、そこに帰結するみたいである。



築地本願寺にて



谷中善光寺坂の旧宅にて



調布大塚の旧宅にて

私は氏の横顔が好きである。それも向って左からの。目はとても澄んでいて邪心なく遠くを見通している。身体全体がかもし出す雰囲気は冬の風のように厳しく透明感がある。

小倉さんを季節にあてはめると冬の人かも知れない。冬が氏に最もふさわしい肌合いを感じさせる。背をまるくして、自然に対して一生懸命に対処しようとしている姿は氏の音楽をも象徴している。

無駄なものを一切捨象し、厳しさの中で自己の止揚を試みる氏の精神が自らの骨格を決めたように思える。氏は小柄で痩軀なタイプ。然しカメラのフレームの中ではとても大きく鋭い緊張感を形造る。実際に氏と交わり、氏を知るにつけ、氏の持つ人間味の奥行きは深くなる一方。その深さがフレーミングの緊張感を作り出すのだと思うし、これはある物事を為しとげる力を持った人に共通して存在するエネルギーに関係しているように感じる。

氏は一人の時がとてもいい。他人といる時、どうも鋭さが欠けてしまう。これは人との附き合い方が不器用のため、他人に対して余分に気を使いすぎることによるようである。

写真を写される時、意識をしない人はいないが、最後まで意識を頑固に固持する人と途中で諦めてしまう二つのタイプがある。

小倉さんはカメラの前に立つとまずガッチリ構えるがとても無防備、そして直ぐ、もうどうにでもなれと捨て身になってしまう。日常生活の中での飾り気のなさもそれに似た所が感じられる。然し表面的武装解除をしていても真底には確固たる自分を持つ芯の強さがある。

氏と一緒に車に乗る機会があり、その折に氏は運転こそ人をあらわすと何人かの音楽家の性格を語っていたが、ご自身の運転は40年のキャリア故か、かなり強引。高速道路を走る時など、あたかもマイ・ウェイという言葉がぴったりあてはまるようにものすごくすっとばす。

氏を写して、感じたことは、自分だけの道を懸命に歩いてきた人だということ。それ故、他人の色を殆んど感じさせないし、その生粋さがとても魅力的である。そのことが私のシャッターを押す指を強く刺激し続けたのである。

木之下晃写真展「或る作曲家の日鈔」—小倉朗の世界—昭和53年3月28日～4月3日、新宿ニコン・サロン（京王プラザ内）

小倉 朗の言葉

＊調性

調性は音楽のあるところ必らず光と影のようにつきまとっているものだ。

＊ドミナント

ドミナントとはすなわち音楽家の心である。

＊旋律（その１）

いわば旋律は音楽の顔であり、これだけはどうしても贋造することができない。作曲家は、旋律を鍵として、自分の音の世界に入っていき、聴衆は、その魅力にひかれて、彼の音楽に導かれていく、すなわち、旋律は、作曲家の夢や叫びと、作品のあらゆる可能性を要約している。

＊施律（その２）

すべての旋律に通じていえることは、たった一つ、リズムと調性との二つのリアリティを所有しているという事実だけである。

＊主題と構成

強固な構成は強固な調的表現をもつ主題から生まれ、個性的な構成は、個性的な調的表現をもつ主題から得られる。

＊音楽と建築（その１）

建築における「稜線」は音楽における「旋律」であり、建築における「面」は音楽における「調」である。

＊音楽と建築（その２）

建築は重力にさからって空間に延びていく緊張と、重力に応じて、どっしりと大地に基礎を据えている安定により、音楽は、主調を中心とするさまざまな調的運動によって、時間的な緊張と安定の感情をもたらして美を創り出しているのである。

＊音楽と自然

芸術は自然を模倣する。音楽においてもその通りで、画家がみずからを取りまく風物を自然とするように、音

楽家はみずからの言葉を自然として生長しているのである。音楽という抽象的な芸術も、決して作曲家の歌の中でとり行われる抽象的思考の所産ではない。

＊音楽と物理的法則

芸術が物理的法則に従うのが馬鹿らしいと考えるのは、意味をなさない。建築はつねに重力の法則に支配され、画家はプリズムの分解する光の色から外に逃げ出せぬのである。同様に、響きや、響きを発する声や楽器や、それを受けとめる鼓膜は、そもそも倍音の法則の生かされている場所であって、それを学者がみつけようとみつけまいと、倍音は角笛やラッパの音を決定し、人間の声も、平静なときはいつもその世界に舞いもどっていたのである。人はそういう響きの中で最も自然に言葉をかわし、音楽家は、それを言葉から直感して5度関係をとらえ、調的な力に出会っていった。

＊言葉と沈黙

息を吸う沈黙は、言葉と表裏一体となってリズムをつくり出しているのである。その沈黙はしるされてこそいないが、五つ吐いて三つ吸うとか、七つ吐いて一つ吸うというように、呼吸の自然なリズムが教えている。古来すぐれた詩人たちは、この沈黙を感動によって充実した。技において、これはまさに音楽家と同断である。

＊民族の耳

民族は、その耳にふさわしい音を選びながら、おのずから固有の音の世界を形づくっていく。日本の音楽に用いられている楽器が、何時、何処から伝来したかということよりも、僕にとっては、それらを取捨選択して自らの音楽をつくり出してきたということの方が面白い。

＊古い日本の耳

それを一つの音に没入することの出来る耳、あるいは閑寂の緊張を知る耳といってもいいだろう。

＊ヨーロッパの耳と日本の耳

楽器やその編成を機能的に追求したヨーロッパの耳に

対して、日本の耳は恰も風や水の音を変更することが出来ぬように、一旦心をみたす響きを得れば、その響きを信じて充足したというふうである。

＊日本音楽の世界

その洗練された世界において、音楽家たちは、ひたすら音を思いわびる場として音楽を伝承してきた。すなわち、一歩また一歩と進んでいく旋律は、その緊張を確実にするために、恰もしずまりかえった水面のような静寂を保つ必要があった。そして、そのためにはまず、静寂をかき乱す一切の音は排除されなければならなかった。音はそうして節約され、そのぎりぎりの節約から、きびしい点と線との音の世界が生れてくる。

＊日本の芸の世界

美はつねに個性的である。しかし、自我の意識を所有しなかった日本の芸の世界では、近代ヨーロッパが育てあげたような個性や独創の意識は持ってはいなかった。結論をさきにいえば、日本の芸術家たちは、自我の確立からではなく、我の抹殺という入口から美の世界に入っていったのである。

＊美と芸術家

美は人と捉える前に、まず芸術家を捉えるのである。美とは即ち力であって、仕事にかかる前、画家や音楽家は、自らの色や音の世界をさまざまに想いめぐらそうが、ひとたび仕事にかかった時は、もはや美を捉えようと努力しているわけではない。むしろ美が彼を必要とし、彼の方をとらえるのである。たとえ人はそれをどうみようとただ、彼の目や耳は、仕事をしている間中、冴えかえっている筈である。

＊個性

実際、個性とは、現代人がしばしば考えるような捉えやすいものでも、人目につきやすいものでもない。それはむしろ作品の背後にあって、背後から全体に或る光を投げかけるのである。

＊個性と影響

個性は、他の個性に出合って磨かれる。すなわち、個性は影響という手段によって他の個性と交り、普遍を糧として生成していく。古来、個性的な芸術家は、それ故、卓越した個性を求め、進んで自らをその影響のもとに置くことを好んだのである。

＊古典の美しさ

もし古典の美しさをいうなら、個性が様式をつき破って、独創という形で噴出する壮観にあるといえる。

＊音楽の力

音楽は力である。この力は、音楽の中で、ときにうねりのような底力を、また岩礁を嚙む怒濤のような激しさを持つ。すぐれた作曲家は必ずこの力の操作に通暁し、卓越した演奏家はもっぱらこの力の中を泳ぎまわるのを好むのである。それは音楽家固有の平衡感覚で、その活動する様は、まさに荒磯の魚のように敏捷で本能的だ。理屈では達し得ない適確さがある。

＊名人

名人の腕前は、正に適確だから自由自在に見えるのだ。

＊即興

豊かな作品は、必ず豊かな即興から生れるものだ。

＊演奏

演奏とは発見である。バッハならバッハを、私はこう発見しました——と、その演奏は叫んでいなければならない。

後記　これは小倉朗著『現代音楽を語る』（1970年、岩波新書）、『日本の耳』（1977年、岩波新書）。及び、雑誌に発表された評論より抜萃・編集したものである。（井上）

小倉 朗の随筆

数学と音楽

友人の数学者が、数式を解いていると、音楽をきいているときのような感情を味わうことがある、といっていた。そういえば、以前も別の数学者が、同じことを逆の形でいったことがある。だが、僕は音楽をきいたりつくっているときに、数学を思ったこともないし、数式を見て、音楽を思ったためしもない。これは一つには僕の素質。それからもう一つには、数学そのものの性格に理由があるだろう。

元来、音楽は、きく耳さえあれば、その音楽家の心を感じたり、音のつくり出す緊張や解決、それにともなうさまざまな音楽的感情を感じとることが出来る。けれども、数学はよほど深入りしないかぎり、数式をみて、それを解いた数学者の心を想ったり、数式の美醜を感じることは出来そうにない。

そこで、改めて音楽とほかの仕事の関係を考えてみると、まず僕自身、文章を書いているとき、その組み立てや、話題の転換や結び方、あるいは個々の言葉の選択に、なるほどこれは音楽と同じだと思ったり、また、楽しみに絵を画いているとき、音楽における「線」と絵における「線」、音楽における「調」と絵における「色調」の関係から、絵と音楽とは、結局時間と空間の相違があるだけだ、などと思うのである。

これは、仕事の方から僕に与える実感で、立ち入っていえば、仕事の相違を超えた思考の流れや、感情の流れの共通、そして、人間のやることは、根本において通じ合うという思想と、矛盾なく結ばれるものである。

そこで今度は、この共通を別の形で捉えてみると、「文は人なり」といわれるように、「楽もまた人なり」という事実につきあたる。この関係を身近なところで求めると、作曲家仲間に何人かの文章書きがいる。中にはその名をわざわざあげるまでもない「文人」が存在するわけだが、彼らの書く音楽と文章とは、その態度において、その感性において、まさに相似形である。すなわち、人を面白がらそうとする性分は、文章においてもそうであ

り、情緒的性分は、音楽も文章もその形をとって現われる。いいかえれば、文章を読んで想う彼と、音楽をきいて想う彼とは、僕の中でぴったり一致するという次第で、あたりまえだが根は一本の枝わかれということである。

さて、そのような枝わかれとは別に、かけ離れた分野との相似感を抱くのは、僕の場合、建築だけということになる。ただし、これは全くの一方通行で、建築物を見て音楽を想うような詩的な精神は僕になく、ただ、音楽をきいたり、考えたりしているとき、まさに建築物を見渡すような空間的な感覚で、音楽を見渡す瞬間が襲ってくるのである。

それはひどく美しく、また感動的な瞬間で、もしやあの友人も、数式を解きながら、このような感情を音楽に抱いたのであるまいかと考えるが、これとて極めて微妙な心の動きで、言葉にすれば嘘になるといった感触がある。

そしてまた、この感動を味わう音楽には、おのずから条件があって、情緒的な音楽では皆無〈それは情感という霧で僕をつつんでしまう〉。同様に感覚的な音楽も駄目〈それは刻々と変化する刺戟的時間の中に僕を置く〉。従って、ロマン派の音楽にそれを期待するのも殆ど無理。ざっくばらんに焦点を絞ってしまえば、バッハのフーガやモーツァルトのソナタなどなどと、そのほかのいくつかの古典的作品ということになる。

このような音楽は、ショパンが死の直前、モーツァルトの音楽にいった言葉を借りていえば「純粋」。すなわち、情緒や気分、意識その他の一切人間くさい品質のものにかかずらわぬ音楽で、いわば最後の和音に向かって進行する鮮やかな音への思考と、その発明とがつくり出す、音の世界である。

人はしばしば、そういう古典的な音楽に、音による抽象的思考の典型を見るが、全くその通りで、ロマン的な音楽が、音を「感じる」角度から入っていった所産であるといえば、これらの音楽は、「考える」角度から音に迫っていった所産ということが出来る。

しかし、音を考えるという態度も、おのずから定まっていて、丁度、建築家の仕事が、重力に抵抗する思考を軸として展開するように、調性という力関係への思考が中核をなす。そしてその時、思考本来の性格から、鮮やかなそれは、必ず一切の無駄を排除する方向に作品を導き、仕事そのものを簡明直截、明快に形づくる。

同じようなことは、恐らく数の世界でも体験されるに相違ない。だがこれは数学者側の述懐を待つとして、音を対象とする思考を音楽家の側から具体的にあげておくと、その一つ——発端のテーマは、最後のただ一つの和音に向かって進行していく。その和音は、調性というリアリティを抹殺しないかぎり、ただ一つしかあり得ない。〈因みに、十二音の理論はこのリアリティを抹殺した。そして、この理論に見合うテーマを、音列という音の形態に見出し、それをセリー、すなわち級数と名づけた。しかしその音楽が、それ故数学者の耳に、一段と数学に近づいてきこえるかどうかは、全く別問題である〉。

その二つ——生彩あるテーマは、つねにみずから動きまわる性格を所有している。それは丁度、劇作家の創り出した人物が、与えられた性格に従って、作者から離れて動き出すのと同様の関係である。

その三つ——従って、いわゆる展開的部分における展開は、テーマ自体の動的な性格と、作曲者の集約的精神

とのドラマから生れる。それ故、テーマは、作曲者に、音楽の形を「発明」させる。

その四つ——そのあげく、発明に富んだ手腕において、予定された到着点への展望が、一気に開ける劇的な瞬間が襲う。古典的な作曲家が、音楽に挑むのは、ほかならぬこの瞬間があるからだ。

その五つ——つづいて、最後の和音への到着の時がくる。この到着の感情は、いうまでもなく、流動から安定へ、無秩序から秩序へのそれで、この完遂の感情によって、以上の思考が絞めくくられる。

ともあれ、音をめぐる抽象的思考とは、音楽家の中でそのように働いている。そして、卓越した思考は、その卓越を、音の流れに鮮やかな「音楽的感情」として記していく。そしてそのとき、恐らく音楽はその本性に従って、他の芸術のどれよりも、数学者の内面のドラマを鏡のように映し出すのかも知れない。

そういうことを、始めにあげた友人と、あれこれ話し合ってみたいと思うのだが、彼はそれから間もなくアメリカに渡り、仕事なかばで、彼の地で世を去ってしまった。

（岩波講座『基礎数学』月報4。1976年9月）

白　鷺

近々この家から移ることになった。ただし、持ち前の引っ越し癖でそうなったのではなく、むしろ他動的な理由でそうなった。

ここ、藤沢市の西のはずれ、大庭の里に移ったのはほぼ10年前、当時は森と丘に面した芋畑で、その閑静な環境にひかれて一軒屋をたてた。この間のいきさつについてはもう書いたが、気候は海岸地帯よりいささか寒く、冬は真っ白に霜がおり、木立ちが裸のまんま震えているといった風景になり、それが春には一転して、一斉に新芽が緑にけむり、やがて正面の桜の老木が花をつけるあたり、東に開いたこの土地の朝の陽ざしが殊のほか美しかった。

ここに移るとすぐ、入野義朗の提案で、以後この庭で桐朋学園の作曲科の新入生歓迎パーティーが開かれることになり、毎年の春、大勢の学生たちが集まって、料理をつくったり、遊び場の草を刈ったり、石を積んでバーベキューをしたり、芝生に丸く坐ってあれこれと賑やかに遊んだ。

夏は正面の丘のせいでいささかむし暑く、思案の末森の持主と相談して、木によじのぼっては覆いかぶさっている枝をおろし、秋には森の中に入って、栗のいがにさされながら、ざるに何杯もの栗を拾い、やがて急激な冷え込みが襲うと、紅葉が高原を思わせるような美しい紅になった。

鳥もよくやってきた。山鳩、もず、せきれい、尾長、

そしてくちばしの黄いのは椋鳥であろうか、ときにはうるさいくらいの合唱で、いろんなリズムや音度の抑揚が入りまじり、そういう中を、白鷺がスローモーションの映画でもみるようにゆっくりと羽ばたきながら群をなして飛び、また、幾つもの白い大きな花が咲いたように森の高い木の枝にとまった。

白鷺は水田の中の生きものを餌にするらしく、近くの川沿いに広がっている水田を、悠々と歩きまわっているのだが、そこにはおたまじゃくしや蛙が沢山住んでいて、雨の夜など、水田沿いの道に車を走らせていくと、あわてた蛙の水に飛び込む様が、ライトの光を受けて激しい雨あしを見るようであった。

しかし、やがてこの田園の「開発」がきまる。始めは「緑の中の街づくり」。その標傍が段々怪しくなって、いざ工事が始まると、高地の林は切り倒され、低地の森はそのまま生き埋めにされるという有様になる。こうしてある日、わが家の前の森もあっというまにかき消され、桜の老木も姿を消し、つづいてブルドーザーやダンプカー、ショベルカーが集まったと見るや、大庭影親の城あとといわれるこの丘もたちまちのうちに姿をかえていった。

そんな次第で、恒例の新入生歓迎パーティーはおしまいになり、森や丘の消失で吹きすさぶようになった風にあおられて、黄塵万丈の光景が展開し、その土煙の中を、これも風に吹き飛ばされるように、小鳥の群が甲高く叫びながら東に西に飛びまわり、やがてどこかに消えていった。

そういう工事場の真っ只中で、昨年の夏は京都市からたのまれたオーケストラ曲を書いていた。この曲は、この七月の都響の定期に予定されているものだが、あのときの土埃と騒音の地獄は決して忘れることはないだろう。昼間は地震があってもわからぬくらいぎしぎしと家が揺れつづけ、窓から吹き込んでくる土埃が——冷房装置などないのである——書いている五線紙の上にたまり、少し書いてはバタバタと机の下にはたきおとし、注意深く布で紙面を拭いてからまた書き始め、それでもうっかり消しゴムを使おうものなら、無残にも白い紙の上に土色の筋がついた。

引っ越しはその窮余の策なのだが、さて片付け始めると、 見当らない本や原稿が気になってくる。 こうして「片付け作業」がまた「散らかし作業」に変るという始末だが、その行方不明組の中に、どうしてもここに引用したい自然林の形成についての宮脇昭の論文も紛れ込んでしまった。ずっと以前『朝日ジャーナル』に載ったもので、興味深く読み、大事に仕舞っておこうと考えたまではよかったのだが、何と別の号を仕舞い込むという頓馬をやったらしい。仕方がない、記憶を辿って大要を記してみるとおよそ次の通りである。

まず溶岩地帯のような不毛の土地に草がとりつく。草は雨季に茂って乾季に涸死してしまう。そういうくりかえしのあげく、地表に草の涸死体と岩の破片がつくる薄い表土の層が出来て、草の定着する条件が整う。すると今度はそこに灌木が根をおろす。灌木はそうして草原に広がりながら、更に沃土の層を深め、深めるにつれて次に喬木の定着する条件が整ってくる。こうして喬木が成長し始めるあたり、今度はつたの類が茂って喬木にとりつき、林の外側を覆う。

論文の、この順序を覚えていたのは、目の前の森がそ

の最終段階の状態にあったからで、素人考えでは、つたが木のために悪かろうと、目の敵にして引き千切っていたのである。ところが専門家たちは、これを「マント層」と呼ぶのだそうで、つたのマントによって、自然林は風から守られ、また内部の湿度が保たれるという。

そういわれてみればたしかにその通りで、つたを押しわけて森の中に踏み込むと、中はしっとりとして実に静かである。いわば林や森特有の静寂とその空気の匂い——だが、この静寂の中にもさまざまなドラマがあるだろう。あとから育った喬木は、おのずから屈折した枝ぶりになり、陽をさえぎられた灌木の、光に向かって背のびするものや、日蔭に耐えるものなどさまざまだし、勢いあまったつたはあらぬ方に蔓を延ばし、下草も日蔭に強い種類にかわっている。

音楽の歴史も、思えばこれと同じようにみえる。かつて、古代の社会にとりついた音楽は、生れては消えながら技法という沃土を残し、灌木や喬木の時期をそれぞれに約束してきたはずである。けれども、自然林にさまざまな破壊が見舞うように、音楽もその危険から守られる保証はない。たとえば自然林における環境の激変、あるいは自から火を発しての焼失——などなど。

そしてまた、密林の中に、光を拒絶する類の倒錯した植物が生れてくるように、音楽にも、時と場合によってはそれに類する倒錯が起こり得る。状況はつねに危機を孕んでいるというわけだが、現にわが家の前の自然林も、伐採される以前、放置された田畑に密生しはじめたすすきやかやの侵入を受けて荒廃寸前の運命にあった。——比喩は比喩にとどまるにしても、自然の摂理に区別のないのもまた事実である。

さて、話をもどすと、引っ越しが具体化したあたり、ブルトーザーが埋めてしまった水田のほんのはじっこの、まだ僅かに残っている小さな泥色の水溜りに、二、三羽の白鷺が残っているのを目撃する。漁るべき餌はそこにはもう何もないだろう。蛙もおたまじゃくしも、そのほかの水の中の生きものも、押しならされた赤土の下に埋まってしまった——そういえば、昨年の夏は蟬の声もひどくまばらだった——とてもこんなところで生きてはいけまい、迷わず、早く飛び立っていけばいいのにと思うのだが、白鷺は、白い羽を胸まで泥だらけにして茫然と立ちつくしているというふうだった。

それから二、三日あと、わが家の老犬が白い羽をくわえてくる。千切れた白鷺の羽である。だが、彼女に白鷺を殺せるわけがない。年相応に動作が鈍り、第一、歯がすっかりぬけているのである。

そしてまた二、三日すると、密猟の監視人が自転車でやってきた。

「このあたりで白鷺が何羽も死んでいるんです……近くで鉄砲の音をききませんでしたか……。」

（『都響No.13』1976年4月）

駒井哲郎

駒井哲郎の風貌は、彼の画く絵のようにみえる。長い髪、とがった鼻、真一文字の口、角ばったあご、その線的な構図を、目が豊かな感情で包み、全体を微妙に変化させる。そしてまた、その体つきも、やはり彼の画く樹木を思わせる。繊細で、細長く大地から天に向って延び、容易に風に折れそうにみえるのだが、しかし芯は強い。——ともかく、最近のあの大手術に耐えたのである。

始めて彼に逢ったのは数年前、それはほんの一瞬のことだった。くわしくいえば、茅野から蓼科に通じる自動車道路の中ほどに、土地の人たちがジェット・コースターと呼んでいるV字型に降ってのぼる直線の道路がある。僕がその道路を蓼科に向って降っていくと、向うの斜面から見覚えのある車が茅野をめざして降ってきた。すれ違いの寸前、互いに認め合い、手を振ってとまった。僕が車をおり、向うの車から友人Hがおりて、一言ふたこと、そして、「これは僕の兄貴です」と上述した風貌の車中の人を紹介した。そのとき、駒井哲郎に少しも初対面の感情を抱かなかったのは、Hから彼について聞いていたということ、彼の仕事を知っていたということ、そしてまた、彼のあの目の表情に理由があったはずである。

路上のことで、この対面はほんの一瞬に終り、車は右と左に別れてしまったが、それが残念でたまらず、あとになって、何故もっと早く君の兄貴に逢わせてくれなかったのか、とHをなじった。するとHはニヤニヤ笑いながら言ったものである。

「ともかく兄貴は大変なよっぱらい。あなたも大変なよっぱらいでしょう。もし酒乱を二人つき合わせたら、どんな騒ぎがもちあがるかもわからない……」

僕のことはともかく、平生の駒井哲郎は、実に静かで、無口で、控えめで、いかにも絵だけでものをいっている人間というふうである。それが酒を喰らうとHが恐れをなす酔漢に化すということは、どうにも信じられないくらいだし、今日に至るつき合いの間、その実態を目撃する機会に出会った訳でもない。従って、この話は僕の中で依然伝説としてとどまっているにすぎないのだが、しかし、何やらわかるような気がしないわけでもない。たとえば、彼の絵は、一見静かな画風の中に激しい詩を秘めている。そして、あの知的な構成は、まさにその詩を画面に彫り込むための絶対の必要というふうにみえる。

（1975年11月）

竹

今度移った家は崖の上にある。鳥の巣のようなところだから眺めはいいが、地震がきたらころりと落ちてしまうかも知れない。ただただ崖を守る石垣と、そのまた基礎の斜面に根を張った竹林とが頼りの綱である。そんな次第で、ここにいるかぎり竹林と面つき合わせて暮すめぐり合わせになった。

さてその眺めは、もうおわかりのように、竹の子をとりにいくときに地べたから見上げる鬱蒼とした、それゆえ雀たちに恰好な安息所を与える閉ざされたものではなく、下半分が崖下にかくれ、もっぱら風にゆれ動く上半分の眺めである。子供のころ、そういう竹のたたずまいを、達磨さんの行列がおじぎをしているように見立てていたが、この感想は今も少しも変りはなく、依然、おじぎをしたり立ち上ったり坐り込んだりをつづけているように思われる。

見るともなくそういう光景を見ていると、ときにはまた水底にいるような気分に誘われることがある。少年時代よく海にもぐった。海の底には海草が一面に生えていて、波の通過とともにやはり立ったり坐ったり、おじぎをしたりをくりかえしている。それは全く音のない世界であった。が、ガラス越しに見る竹林の運動もまさに音のない世界に属している。

ところで、竹林に花が咲き、それを最後に一斉に竹が枯れてしまうという話を何度かきいた。友人の一人もそれを見て、「実に気味の悪い花ですよ。百年に一度咲くといいますがね……」といっていたが、ただそれだけで、どんな色でどんな形で、何故百年に一度咲くのかをきかずじまいに終ったのは、「気味が悪い」というその表情があまりにも真に迫っていたのに気押されたのかも知れない。

ふとそんなことを思い出したのは、春たけなわのころである。桜の花がすでに散り、山全体が生彩ある緑につつまれる中で、竹林だけが次第に黄ばみ、光彩を失い、枯れた葉が竹とんぼか笹舟のようにきりきりと旋回しながら、鮮かな直線を画いて相ついで枝から飛び離れていくのを見るあたりである。それはまさに重病人のようにみえた。そして、いよいよ「百年目」の花を見ることになるのか、と、考え込む。

だが、そうして竹の枝がほとんど露わになったある朝、竹全体が不思議なうす緑の光につつまれているのを見る。竹がこれほど美しい瞬間を見たことはなかった。萌え出た小さな若葉が逆光を受けて一斉に光を放っていたのである。

（1977年11月７日）

小倉 朗音楽活動年譜

この年譜は、小倉朗が1974年３月に作成し、「あんさんぶる」1974年６月号に発表したものを改定増補したものである。　（井上）

年次	作品	事項	一般事項
1916		１月19日、生まれる。実父、小林源松〈鉄道技官〉、実母静子。８人兄妹の７番目、出生地、福岡県門司市葛葉町の鉄道官舎。	第一次世界大戦のヴェルダン要塞攻防戦。
		生後約３ヵ月目に実母の妹の嫁ぎ先小倉家に養子縁組。養父〈以下父と記す〉繁次〈銅鉄商〉、養母〈以下母と記す〉豊子。東京今戸に移る。	レスピーギ:「ローマの噴水」 ホルスト:「惑星」 ファリャ:「スペインの庭の夜」 グラナドス歿。レーガー歿。
1918		第１次大戦終戦による経済変動のあおりを受けて、小倉家没落に向う。	第１次世界大戦終結。ドビュッシー歿。 バルトーク歌劇:「青髭公の城」初演(1917)
1921		春、父と離れて、母と共に鎌倉に移り住む〈母方祖父藪田岩松《銀行家》別宅〉。	プロコフィエフ:「古典交響曲」(1917) エルマン来日。
1922		春、鎌倉より藪田岩松方〈下谷区谷中坂町62〉に預けられ、根津小学校に入学。	ワシントン海軍軍縮会議。
		長姉千枝子より簡単なピアノの手ほどきを受け、また、レコードで、クリスチャン・バッハ、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、ベルリオーズなどを知っていく。	フォーレ:「幻想の地平線」 ラヴェル:「展覧会の絵」編曲。
1923		関東大震災、坂町であう。	関東大震災。
1924		８月、小林一家東京に定住。はじめてすべての兄姉に対面	フォーレ歿。プッチーニ歿。 シベリウス: 交響曲No. 7
1927		６月、祖父藪田岩松死す。	ジンバリスト来日。
1928		小学校を了えて父母のもとに帰る〈芝区新銭座〉。早稲田中学に入学。	バルトーク:弦楽四重奏曲No. 4
		秋、父発病〈結核〉再び祖母〈谷	ティボー来日。 ガーシュイン:「パリのアメリカ人」

年次	作品	事項	一般事項
		中坂町〉方に預けられる。	
1929		11月11日、父死ぬ。父の死後再び新銭座にもどる。	世界経済恐慌起る。
1930		新銭座の家と家作を売り払い、再び坂町の祖母方に寄食、母と別れ住む。	ストラヴィンスキー:「詩篇交響曲」 ルーセル:交響曲No. 3
1931		母と共に巣鴨、四谷と転々。秋、作曲を志す。	満州事変起る。
1932		春、声楽家下八川圭介を介して深井史郎に逢う。ピアノ＝岡部満枝、ソルフェージュ＝下八川圭介、楽典、和声＝深井史郎に学ぶ。青山に移る。	ラヴェル:ピアノ協奏曲 プロコフィエフ:ピアノ協奏曲No. 5 ルーセル:「バッカスとアリアンヌ」
1933		早稲田第一高等学院仏文科に1学期在学。同級生、詩人木下夕爾を知る。下八川圭介主宰の合唱団「コーロ・エコー」で歌う。 深井史郎を介して服部正を知る。服部正は当時慶応マンドリン・クラブの指揮者をしていた。このクラブでフリュートの吉田雅夫、作曲志望の倉知緑郎などの同輩にめぐり会う。 服部正の紹介で、新交響楽団の打楽器見習いをつとめ、主席打楽器奏者小森宗太郎の指導を受ける。ピアノを伊藤義雄に習う。	日本、国際連盟を脱退。 ショスタコーヴィッチ:「24の前奏曲」 タンスマン来日。 菅原明朗:複協奏曲
1934		東洋音楽学校に1学期在籍、作曲志望の同輩尾崎宗吉を知る。コーラス・ボーイ、打楽器見習いをやめる。以後、新交響楽団練習所にスコアを持って随時練習をききにいく。	ヒンデミット:交響曲「画家マチス」 プロコフィエフ:「キージェ中尉」 イーベル:フルート協奏曲 深井史郎:「パロディ的な4楽章」
1935	歌曲「ひらがな」(木下夕爾詩) フルートとピアノのためのソナチネ〈破棄〉	アテネ・フランセに通う。ピアノを高木東六に習う。深井史郎を介して菅原明朗に紹介され、オーケストレーションの基礎的指導を受ける。習作に入る。フランス現代音楽を中心として、現代音楽に関心を深めて	ベルク歿。デュカ歿。 ガーシュイン:オペラ「ポーギーとベス」初演。 ベルク:ヴァイオリン協奏曲 ルーセル:交響曲No. 4 プロコフィエフ:ヴァイオリン協奏曲No. 2

年次	作品	事項	一般事項
		いく。〈ドビュッシー、ラヴェル、P・O・フェルー、ルーセル、ヒンデミット、ストラヴィンスキー、プロコフィエフ……〉	平尾貴四男:「古代讃歌」
1936	オーケストラ伴奏つき歌曲「遠き笛の抒情」春山行夫詩。〈全音楽譜社出版「小倉朗歌曲集」にピアノ伴奏用収録〉	明治大学文学部に2学期在籍。文学書を読みあさる。同級生平野仁啓、斉藤実太、白井重誠との交友に入る。明大音楽部に入り、ホルンを吹き、「ワグネル・ソサエティー」、学生音楽連盟などにエキストラとして顔を出し、音楽仲間広がる。 秋、左記の作品を書く、後年、現代日本作曲家聯盟主催の発表会で初演〈ソプラノ＝太田綾子、指揮＝斉藤秀雄、演奏＝新交響楽団々員による小管弦楽団、日時不詳、日本青年会館〉。 青山より杉並区成宗に移転。	ウェーベルン:ピアノ変奏曲 シェーンベルク:ヴァイオリン協奏曲 バルトーク:「弦楽器と打楽器とチェレスタのための音楽」 プロコフィエフ:「ピーターと狼」 チェレプニン来日し、チェレプニン賞を制定。 2・26事件起る。 シャリアピン、ケンプ、ティボー、クラウス、ゴールドベルク、ピアティゴルスキー来日。
1937	ピアノ・ソナチネ〈カワイ楽譜出版〉 ヴァイオリン・ソナタ〈破棄〉 ファゴットとピアノのためのイントロダクションとスケルツォ〈破棄〉	徴兵検査。この冬、左記の「ソナチネ」ほか1曲〈破棄〉を作曲家聯盟の試演会で初演、〈ピアノ＝松谷穣〉。同聯盟の会員となり、先輩の作曲家たち及び評論家たちを知る。 「コンセル・ポピュレール」結成、打楽器を受け持つ。	日華事変起る。日独伊防共協定成立。 ワインガルトナー来日。 ラヴェル歿。ルーセル歿。ガーシュイン歿。 ストラヴィンスキー:「カルタ遊び」 バルトーク:「2台のピアノと打楽器のためのソナタ」
1938	クラリネット・ホルン・ファゴットの伴奏による二重唱「蛙・秋の夜の会話」草野心平詩、〈「詩と音楽」創刊号に収録〉 二つの歌曲（山之口貘・城左門詩）	春、現代日本作曲家聯盟の試演会に前年作「ヴァイオリン・ソナタ」を発表〈ヴァイオリン＝加藤為三郎ピアノ＝中村浜子〉。 杉並より世田ヶ谷区上馬に移る。 5月、楽団「プロメテ」結成、〈作曲＝安部幸明、尾崎宗吉、原太郎、深井史郎、山田和男、小倉朗、演奏＝松本善三、桑沢雪子、喜安三郎、井上頼豊、ほかに評論家数氏の応援あり〉。	国家総動員法発布。 オネゲル:「火刑台上のジャンヌ・ダルク」 バルトーク:ヴァイオリン協奏曲 伊福部昭:「日本狂詩曲」

年次	作品	事項	一般事項
		「ポム・クラブ」第3回発表会から、会員に加わり、歌曲(前頁)のもののほか数曲の歌曲〈破棄〉を書く。〈同人は詩人＝草野心平、山之口貘、北川冬彦、城左門、菊岡久利、江間章子。作曲＝深井史郎、伊藤翁介、高木東六、江文也、山田和男、小倉朗〉。この会は第5回発表会をもって終った。 このあたりから作文を「音楽評論」誌に寄せる。次第に古典に傾倒し、現代音楽から遠のいていく。	
1939	弦楽四重奏曲ヘ長調〈破棄〉	池内友次郎に師事し、和声・対位法の復習、フーガに進む。〈当時学校フーガを教えられる先生は日本で極めて稀だった〉。 上記「弦楽四重奏曲」は、1942年、放送初演〈演奏＝松本四重奏団〉。	第二次世界大戦始まる。 バルトーク:弦楽四重奏曲No.6 バルトーク:弦楽合奏のためのディヴェルティメント バルトーク:ヴァイオリン協奏曲 菅原明朗:交響詩「明石海峡」
1940	小管弦楽のためのノクターン〈破棄〉 フルート、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、ハープのためのディベルティメント〈破棄〉 フルート四重奏曲〈破棄〉	上馬より大森区調布大塚に転居。本籍を築地からここに移す。大倉喜七郎のバレー団のために山田和男と協力、バレー音楽の編曲、作曲に従事。同バレー団及び同氏主宰の楽団のために左記作品を書く。 《1942年、共立講堂にて新響、山田和男指揮、「舞踊組曲」の題名で初演している》。 秋、ローゼンシュトックの門を叩き、指揮法、〈ベートーヴェンの9つのシンフォニー〉を学ぶ。楽団「プロメテ」解散。	フランス降伏。日独伊三国軍事同盟成立。 皇紀2600年式典。 ウェーベルン:管弦楽の変奏曲 プロコフィエフ:ピアノ・ソナタNo.6 No.7 ハチャトリアン:ヴァイオリン協奏曲 ブリトゥン:「鎮魂交響曲」
1941	交響組曲イ短調	日本中央文化聯盟主催の芸能祭のために依頼を受け、左記の作品を仕上げる。古典への没入。	太平洋戦争始まる。 渡辺浦人:「野人」
1942	クラリネット五重奏曲〈破棄〉	1月、上の作品初演〈指揮＝マンフレット・グルリット、演奏中央交	シェーンベルク:「ナポレオンへのオード」 ハチャトリアン:「ガイーヌ」

年次	作品	事項	一般事項
		響楽団、日比谷公会堂〉。	池内友次郎:「熊野」
1943	チェロとピアノのための主題と変奏曲〈破棄〉	6月、臼井以能子と結婚、7月末鎌倉にて妻発病〈結核〉。左記の作品の初演は戦後、〈チェロ＝吉田喜寿〉。 ＮＨＫに委嘱されて吹奏楽用行進曲、その他を書く〈この行進曲には中学時代に作った旋律をトリオに使った。ときの作曲料100円〉。ほかに朝日映画その他の記録映画に音楽を書く。	バルトーク:「オーケストラのための協奏曲」 ヒンデミット:「交響的変容」 伊福部昭:「交響譚詩」
1944	弦楽四重奏曲ニ長調〈破棄〉 ピアノ協奏曲〈破棄〉	左記2作の初演は戦後になる。 〈ピアノ協奏曲は、ピアノ＝宅孝二指揮＝山田和男、演奏＝日響、日時不詳、日比谷公会堂〉。 3月、母を松井田に疎開、妻を里に帰す。7月、横須賀海兵団入団の令状を受ける。左記の協奏曲を仕上げ、8月15日、入団。9月、相模野海軍航空隊配属。10月、発熱、12月、戸塚海軍病院に入院。	東京空襲始まる。 バルトーク:「無伴奏ヴァイオリン・ソナタ」 プロコフィエフ:交響曲No. 5
1945	弦楽合奏のための四つのフーガ〈破棄〉	3月、妻死す。6月、兵役免除退団予定として帰郷療養を命じられ、帰宅。疎開先の母と共に山梨県上黒駒に移る。左記の作品を書く〈後放送初演、日時不詳〉。8月、終戦、尾崎、喜安の戦死を知る。	太平洋戦争終る。 バルトーク歿。ウェーベルン歿。 バルトーク:ピアノ協奏曲No. 3
1946	弦楽四重奏曲　嬰ハ短調〈破棄〉 オーケストラのための主題と変奏曲とフーガ〈破棄〉 歌曲「三好達治の詩による三つの歌」〈全音楽譜社出版、「小倉朗歌曲集」に収録〉	上黒駒より浅間村土塚に移る。作曲に従事、かたわら、東京調布大塚の家を往き来する。 左記弦楽四重奏は、ニ長調の弦楽四重奏と共に初演された〈松本四重奏団、日時不詳〉。主題と変奏曲とフーガは、ＮＨＫで放送初演〈指揮＝山田和男、演奏＝日響、日時不詳〉。歌曲も同じく放送にて初演〈歌手、日時不詳〉。	日本国憲法公布。 日本現代音楽協会結成。 オネゲル:交響曲No. 3 プロコフィエフ:交響曲No. 6

年次	作品	事項	一般事項
1947	「室生犀生、萩原朔太郎の詩による三つの歌」〈全音楽譜社出版『小倉朗歌曲集』に収録〉〈レコード、ビクターＳＪＸ1043〉	母を山梨から鎌倉に移す。５月、内田苑子と再婚。７月、母鎌倉に病み、調布大塚の家につれもどる。７月末、祖母死す。11月２日、母死す生活困窮。12月、左記の作品作曲。後放送初演〈歌＝小原和子、ピアノ＝松岡貞子、日時不詳〉。	シェーンベルク：「ワルソーの生き残り」
1948	ピアノ伴奏付女声合唱曲「山青し」、三好達治詩、ほか３曲	１月、実父源松死す。４月、長女誕生。４月末、実母静子死す。柴田南雄、入野義朗、吉田秀和、別宮貞雄、遠山一行との交友始まる。左記作品放送初演〈放送合唱団、指揮者、日時不詳〉。	ジュダノフ批判。 メシアン：「トゥーランガリラ交響曲」 芥川也寸志：「交響三章」 黛敏郎：「10楽器のための喜遊曲」
1949	序曲〈破棄〉 交響曲ヘ長調〈破棄〉 ヴァイオリン・ソナタニ長調〈破棄〉	序曲をＮＨＫの委嘱で作曲、同年放送初演、〈指揮＝山田和男、演奏＝日響〉。６月、ＮＨＫ放送用音楽作曲に従事し、８月、契約が結ばれ、以後ラジオ・ドラマ用音楽、テーマ音楽その他の放送用音楽の仕事で生計を立てることになる。生活、やや順調に向かう。	Ｒ・シュトラウス歿。 ショスタコーヴィッチ：「森の歌」 芥川也寸志：「交響管弦楽のための音楽」 オネゲル：交響曲No.５ 團伊玖磨：交響曲No.１ 入野義郎：弦楽六重奏曲
1950		朝鮮戦争により、物価高騰、生活再び困窮。 秋、盗難にあい、生活さらに困窮。前年作交響曲をＮＨＫの懸賞募集に応募し、２位に落ちる。	朝鮮戦争始まる。
1951	無伴奏混声合唱曲「北の海」ほか３曲〈破棄〉	上記合唱曲放送初演〈放送合唱団、指揮者、日時不詳〉。前記シンフォニーはＮＨＫ主催の音楽会にて初演〈指揮＝森正、演奏＝Ｎ響、日時不詳〉。４月、調布大塚の家を売却、鎌倉に移る。鎌倉にて森正、團伊玖磨、前田幸市郎との交友に入る。また舞踊家藤枝初実のために舞踊音楽を書き、翌年作の舞踊組曲作曲のきっかけを得る。10月、次女誕生。同	シェーンベルク歿。 松平頼則：「ピアノと管弦楽のための主題と変奏」 團伊玖磨：オペラ「夕鶴」

年次	作品	事項	一般事項
		月、鎌倉市大町の新居に移る〈以後本籍をここに移す〉。これまでの作品多数を焼却破棄。	
1952		前年あたりよりバルトークへの傾倒、シェーンベルクその他現代技法への研究がつづき、古典「模写」の時期終る。	シェッフェルのミュージック・コンクレート初公開。
1953	2台のピアノのための舞踊組曲〈カワイ楽譜出版〉 右編曲、オーケストラのための舞踊組曲〈音楽之友社出版〉	5月、左記2台のピアノ用完成。夏、NHKにて放送初演〈ピアノ＝青山三郎、太田道子〉。秋、森正、東京交響楽団のためにオーケストラ用に編曲、冬、完成。	プロコフィエフ歿。 入野義朗：シンフォニエッタ 芥川也寸志：「トリプティク」 黛敏郎：「餐宴」
1954	弦楽四重奏曲ロ調〈レコード、キングSKR1005〉	1月、オーケストラ用舞踊組曲初演〈指揮＝森正、演奏＝東京交響楽団〉。10月、上記作品完成。11月、放送初演〈プロムジカ弦楽四重奏団〉。	芥川也寸志：交響曲No.1 シュトックハウゼン：「スタディ」(電子音楽) 池内友次郎：「ピアノのためのソナチネ」
1955	2提のヴァイオリンのためのソナタ〈破棄〉	評論「シェーンベルク」〈音楽芸術1月号、後加筆して「現代音楽を語る」に収録〉。	オネゲル歿。 入野義朗：ヴァイオリンとチェロのための二重協奏曲
1956	木下夕爾の詩による「八つの歌」〈全音楽譜社出版、『小倉朗歌曲集』に収録〉。〈レコード、ビクターSJX1043〉	このあたりから、日本語、日本民謡に興味を持ち始め、以下一連の作品がつづく。 左記の作品、放送にて初演さる。〈歌＝上浪明子、ピアノ＝松岡貞子、日時不詳〉。	別宮貞雄：「二つの祈り」 黛敏郎・諸井誠：「7のヴァリエーション」(電子音楽)
1957	オーケストラのための「日本民謡による5楽章」 オペラ「寝太」(1幕3場)	上記オーケストラ曲を1月に完成。3月まで病臥。4月、回復と共に前年からのNHKの委嘱のオペラの作曲にかかる。木下順二作の民話、「三年寝太郎」を、オペラ用に自由に改作、北小路功光と共に、台本を製作しながら作曲、10月脱稿。前記5楽章は放送初演、〈指揮＝ロイブナー演奏＝N響、6月8日。オペラは11月27日、指揮＝森正、演奏＝二期会のメンバー、ABC交響楽団にて放	20世紀音楽研究所設立される。 軽井沢にて第1回現代音楽祭開かれる。 シベリウス歿。 安部幸明：交響曲No.1 入野義朗：コンチェルト・グロッソ 黛敏郎：「フォノロジー・サンフォニック」 武満徹：「弦楽のためのレクィエム」

年次	作品	事項	一般事項
		送初演〉。	
1958	「東北地方のわらべ唄による九つの無伴奏女声合唱曲」〈カワイ楽譜出版〉	左記合唱曲はＮＨＫより放送初演〈指揮＝森正、演奏＝東京放送合唱団、日時不詳〉。 評論「私の現代音楽観」〈音楽芸術８月号〉。	芥川也寸志:「エローラ交響曲」 黛敏郎:「涅槃交響曲」 矢代秋雄:交響曲
1959	オーケストラのための「ブルレスク」 「東北地方のわらべ唄による五つの無伴奏女声合唱曲」〈カワイ楽譜出版〉 小管弦楽のためのセレナーデ〈破棄〉	７月、深井史郎死す。 左記２作品ともＮＨＫの委嘱によって書く。「ブルレスク」〈指揮＝森正、演奏＝ＡＢＣ交響楽団〉11月放送初演。女声合唱曲〈指揮＝森正、演奏＝東京放送合唱団〉同じく11月放送初演。	石井歓:「シンフォニア・アイヌ」 入野義朗:交響曲No.１ 間宮芳生:ヴァイオリン協奏曲 矢代秋雄:チェロ協奏曲
1960	「日向地方の民謡による三つの無伴奏混声合唱曲」〈カワイ楽譜出版〉 ヴァイオリンとピアノのためのソナチネ〈音楽之友社、「日本のヴァイオリン・ソナタII」に収録〉。〈レコード、キングＳＫＲ1018〉	３月、オペラ「寝太」ステージ初演。場所産経ホール、ＮＨＫ音楽祭「創作オペラの夕べ」第１回〈指揮＝森正、歌＝伊藤京子、柴田睦陸、立川澄人、秋元清一、大橋国一、ほか。東京交響楽団〉。 左記合唱曲ＮＨＫ放送初演〈演奏＝東京放送合唱団、指揮者、日時不詳〉。 「ヴァイオリン・ソナチネ」同年放送初演、〈ヴァイオリン＝小林武史、ピアノ＝小島準子〉、チェコに行く小林のために作曲。	柴田南雄: シンフォニア 黛敏郎:「まんだら交響曲」 三善晃:「交響３章」 ペンデレツキ:「広島の犠牲者への哀歌」 芥川也寸志:オペラ「暗い鏡」
1961		作文「深井さん」、〈音楽芸術１月号〉	ブリトゥン:「戦争レクィエム」
1962			第１回現代の音楽展 別宮貞雄:交響曲No.１
1963	「三つの音頭による無伴奏混声合唱曲」〈カワイ楽譜出版〉 弦楽合奏のためのソナチネ〈ヴァイオリン・ソナチネ編作、音楽之友社出版〉 マリー・ホール・エッツの絵	左記合唱曲同年ＮＨＫ放送初演〈指揮＝森正、演奏＝東京放送合唱団、日時不詳〉。 vl.ソナチネを桐朋学園オーケストラのアメリカ公演のために弦楽合奏用に編作。「海のお化けオーリー」は、	

年次	作品	事項	一般事項
	本による「海のお化けオーリー」	ＮＨＫの委嘱、同年放送初演〈指揮＝森正、語り手＝岸田今日子、演奏＝ＮＨＫ交響楽団員、日時不詳〉。	
1964	「東北地方のわらべ唄による七つの無伴奏男声合唱曲」〈カワイ楽譜出版〉	上記合唱曲を早稲田大学グリー・クラブの依頼によって書く。同年秋初演〈指揮＝荒谷俊治、同グリー・クラブ、場所＝厚生年金ホール〉。 評論「天才の奇蹟」〈音楽芸術４月号〉。	安部幸明：シンフォニエッタ 入野義朗：交響曲No. 2 武満徹：「テクスチュアズ」 三善晃：「管弦楽のための協奏曲」
1965		３月まで、担当していたテレビ番組「事件記者」終了と共に、ＮＨＫ側契約を解消、「劇伴作曲家」としての生業を失う。鎌倉より葉山に移り、鎌倉を転売。 桐朋学園大学音楽部講師になる。 評論「新しい時代への音楽」〈音楽芸術１月号〉。	山田耕筰歿。 團伊玖磨：交響曲No. 5 三善晃：ヴァイオリン協奏曲 間宮芳生：合唱のためのコンポジションNo.5
1966	ピアノのためのコンポジションI〈春秋社「こどものためのピアノ曲集Ｉ」に収録〉。〈レコード、コロムビアＥＬＳ3064〉	１月、左記ピアノ曲を桐朋学園の企画で作曲、初演、翌67年３月18日〈ピアノ＝近藤町子、文化小ホール〉。 ６月、藤沢市大庭5991に家を持ち葉山から移転。	間宮芳生：「二重合奏協奏曲」 武満徹：「地平線のドーリア」 諸井誠：ピアノ協奏曲
1967	無伴奏混声合唱曲「山中節」 「南日本わらべ唄による三つの無伴奏混声合唱曲」〈カワイ楽譜出版〉 「佐賀地方のわらべうたによる七つの無伴奏女声合唱曲」 打楽器と混声合唱のための「イソップ」物語〈日本放送出版協会出版〉	1月作曲。「山中節」は小倉の民謡による合唱作品ばかりで音楽会を開いた辻正行のために書かれ、そこで初演、〈指揮＝辻正行、演奏＝東京放送合唱団、６月27日、日比谷公会堂〉。 同じく１月作曲の「南日本わらべうたによる三つの無伴奏混声合唱曲」の初演は秋、〈指揮＝辻正行、演奏＝大久保混声合唱団、12月23日、都市センターホール〉。 ６月、ＮＨＫの委嘱による「イソップ物語」作曲。詩、阪田寛夫、放送初演、同年秋、〈指揮＝森正、演奏＝東京放送合唱団、日フィル打楽器	芥川也寸志：「オスティナータ・シンフォニカ」 矢代秋雄：ピアノ協奏曲 武満徹：「ノヴェンバー・ステップ」 松村禎三：交響曲

年次	作品	事項	一般事項
		のメンバー〉。 評論「幻想交響曲とその作者」〈季刊芸術２号〉。評論「言葉と音楽」〈思想10月号〉。	
1968	ピアノのためのコンポジションII〈春秋社「こどものためのピアノ曲集II」に収録〉。〈レコード、コロムビアＥＬＳ3226〉 交響曲ト調	春、左記同名の作品「Ｉ」と同様桐朋学園の企画によって作曲、〈初演、ピアノ＝国枝春恵、1969年７月16日イイノ・ホール〉。 ３月から５月にかけて作曲。それまでの日本的リズム、音階のいわば総決算を試みる。〈初演、指揮＝渡辺暁雄、演奏＝日本フィルハーモニー交響楽団、６月13日、東京文化会館〉。	松村禎三:「管弦楽のための前奏曲」 諸井誠:交響曲
1969		２年前の作品「佐賀地方のわらべうたによる七つの無伴奏女声合唱曲」初演〈指揮＝木下保、演奏＝日本女子大合唱団、５月31日、厚生年金大ホール〉	平吉毅州:交響変奏曲 間宮芳生:ピアノ協奏曲No.２
1970		評論「音楽と真実」〈季刊芸術13号〉「新しさ、個性普遍」〈世界３月号〉。著書『現代音楽を語る』〈岩波新書〉。	高橋悠治:「慧眼」 芥川也寸志:「オスティナータ・シンフォニカ70」
1971	ヴァイオリン協奏曲	数年前からＮＨＫに委嘱されていたものを、構想を得て新春早々着手、６月に仕上げる。評論「日本の耳」〈図書９月号〉、「非人間的環境の中の音楽」〈音楽芸術11月号〉を書く。 ヴァイオリン協奏曲、放送初演〈指揮＝森正、ヴァイオリン＝小栗まち絵、演奏＝Ｎ響、11月、ＮＨＫ〉。 演奏会初演〈指揮、ヴァイオリン同上、演奏＝東京都交響楽団、11月26日、東京文化会館〉。	ストラヴィンスキー歿。 入野義朗:「ホルンと打楽器のためのグローブス」 別宮貞雄:ヴィオラ協奏曲 湯浅譲治:「クロノプラスティック」 高田三郎:オペラ「蒼き狼」 入野義朗:「三面の箏による三つの場景」
1972	八つの管楽器のための「ディベルティメント」 弦楽合奏のための「コンポジション」	桐朋学園の管楽器有志のために左記ディベルティメント（未定稿の旧作）を改作する。初演〈指揮＝山本七男、演奏＝日フィル管楽器メンバ	

年次	作品	事項	一般事項
		一、秋、都市センターホール〉。 「コンポジション」は、三鬼日雄の主宰する「東京モーツァルト合奏団」のために作曲、初演、〈指揮＝三鬼日雄、演奏＝同楽団、6月17日、工業クラブ〉。 自伝「北風と太陽」の連載始まる〈「あんさんぶる」12月号〉。	
1973	宮沢賢治の「よだか星」による無伴奏男声合唱のためのカンタータ	左記カンタータを、東京大学コール・アカデミーの依頼によって同年春作曲、歌詞、編曲＝作曲者、初演〈指揮＝前田幸市郎、冬、郵便貯金ホール〉。	
1974		評論「ハイドン」(中央公論社『世界の名曲』(4))、著書『自伝北風と太陽』(新潮社)。	三善晃:チェロ協奏曲
1975	オーケストラのためのコンポジション嬰ヘ調	京都市よりの委嘱で京都交響楽団のために作曲。〈初演、指揮＝山田一雄、演奏＝京都交響楽団、12月22日〉。	広瀬量平:「尺八と管弦楽のための協奏曲」 石井真木:「日本太鼓とオーケストラのためのモノプリズム」
1976		『日本の耳』の執筆にかかる。 5月、藤沢市大庭の家を引払い、藤沢市内に一時転居。12月、鎌倉市二階堂257の12に移る。	
1977	フルート、ヴァイオリン、ピアノのためのコンポジション	8月、左記作品を作曲。 著書『日本の耳』〈岩波新書〉。 日本交響楽振興財団委嘱作「チェロ協奏曲」の作曲に着手。	

企画／芥川也寸志
写真／木之下　晃
編集／井上　太郎

装幀・写真レイアウト／川端　清

印刷／株式会社トープロ



April the 1st. · April the 26th. 1978