

作曲家 池野 成の遺したもの

石 黒 晶

The Legacy of Composer Sei IKENO

ISHIGURO Sayaka

要 旨

池野成は、現代日本の作曲家のなかでもとりわけユニークな存在の一人であった。彼はオーケストレーションに秀で、特に打楽器や金管楽器を駆使して、多くの映画音楽と、圧倒的な力感を持つ演奏会用作品を遺した。彼はまた音楽教育においても、その個性を活かして、卓越した知識によって真摯な指導を行った。

本稿では、作曲家、教育者としての彼の業績と遺徳について論じる。

キーワード：池野成、伊福部昭、倍音、拍子、打楽器

Abstract

Sei IKENO was one of the most unique contemporary Japanese composers. He excelled in orchestration, especially in his use of percussion and brass instruments, and left behind many film scores as well as some concert works with overwhelmingly powerful sonorities. He also exerted his individuality in music education and taught with exceptional knowledge and sincerity.

This paper discusses his legacy and achievements as a composer and educator.

Keywords: Sei IKENO, Akira IFUKUBE, overtone, meter, percussion

1 はじめに

池野成（1931-2004）は、現代日本の作曲家のなかでも知る人ぞ知る重要な存在である。戦後日本を代表する作曲家の一人である伊福部昭（1914-2006）の高弟であり、同門の芥川也寸志、黛敏郎、松村禎三（1929-2007）、真鍋理一郎、石井眞木ほか諸氏の華々しい活躍が目立つ時期も、池野氏は常に師のそばにいたようである。伊福部氏の主著『管絃楽法』（以下『管絃楽法』と記す）の執筆刊行に深く関わり、映画音楽分野において長く活躍しこの分野の作曲が極めて多数ある。

また演奏会用作品は寡作ながら、独自のスタイルを持つ作品群によって知られている。オーケストレーションに秀で、特に打楽器や金管楽器を大胆に用いた唯一無二の音楽を展開したからである。そして、東京藝術大学や東京音楽大学で教鞭をとった。

御祖父池野成一郎は植物学者であり、ソテツ精子発見によって著名である。「池野成の超俗の根」は、この祖父からの影響とされる。

さて、池野成氏の没後17年が経過し、その業績の研究環境は整いつつあるようである。近年、作品CDが頻繁に発売されてきたことは喜ばしい。自筆譜や原稿については、東京音楽大学附属図書館に「池野成自筆譜コレクション」があり、真摯な保存・研究がなされているようである。しかし作品のほとんどは未出版で、市中に流通していないのは残念である。作品全集の刊行が待ち望まれる。

さて筆者は大学生の頃から池野氏に直接の教えを乞い、その音楽思想やお人柄に接する機会を得た。まずはその忘れ難い教育について、書き記しておきたい。また本稿では上演の記憶とCD資料等に基づく可能な範囲で、演奏会用作品のいくつかについて記したい。合わせて氏の教育理念について考えたい。さらに、劇音楽全般へのお気持ちについて筆者が感じたことを記し、最後にその人生と音楽についての考察を紹介しつつ、氏の遺作における作風の変化の兆しを指摘したい。

2 教育者としての池野成

池野氏は、東京藝術大学音楽学部の授業科目である管弦楽法を講じた。当時、同大学の作曲専攻学生であった筆者は同科目を4度受講しているが、全て異なる担当者・内容の異なる講義であった。

ひとつは若手教官による、国内の著名作曲家諸氏をゲストに招いて「自作を語る」対談授業。次は筆者のもう一人の師である松村禎三氏による、20世紀の傑作《春の祭典》スコア1冊を1年間がかりで研究し尽くすというものであった。もうひとつは非常勤講師のオーソドックスな講義、ただし最後に受講生のアレンジを学生オーケストラで試演するという、担当者にとっては手間のかかる、しかし学生にとってはよい経験になる講義であった。

さて池野氏の講義はというと、一見地味だった。しかし講義が進むにつれ受講生にも徐々に真価が伝わってきた。その講義は内容において正統派の、^{てら}銜うところなき、すばらしく高度なものであった。主たる内容は、『管絃楽法』下巻に関わるものだった。

同書を他の類書と隔てるのは次の点ではないかと思う。すなわち西洋楽器の基礎知識と機能を覚え、合奏についてのいくばくかの経験知を網羅的に知ることではなく、楽器や楽音に関する科学的知識・思考を踏まえ、管絃打楽器の実践的用法、特に共同効果について、多くの実例を引用しながら考える、という違いである。

何よりその講義には、ほんものの気配がただよっていた。

いずれにせよ、上記4つのそれぞれ内容の異なる管絃楽法講義が年替わりで開講されていた、当時の同大学の水準の高さを思い返すのである。

ところで、名著『管絃楽法』がどのようにして成立したのか、部外者には知るよしもない。しかし上巻跋（昭和28年）には「…索引の作成に当たっては小杉太郎、池野成、原田甫の諸氏及び拙妻の助力を受けた。」とあり、下巻跋（昭和43年）には「…草稿が一応の完結を見た時、池野成、真鍋理一郎の両君は、これを通読し諸般に亘って所見を陳べられたが、資する処大であった。」と記されている。想像するに、社会に出てほでない時期に池野氏は上巻執筆のお手伝いをされて、映画の仕事など積み重ねた頃に同下巻の内容にかなりの意見を述べられたのだろう。そして管絃楽法講義の頃には、同書は氏の血肉になりきっていたはずである。

3 「倍音」について

その講義でたびたび説明され、最も重要と筆者が感じたのは「倍音 overtone」である。全ての楽音に含まれ、しかし楽譜には記されない音のことである。演奏する人はだれでも感覚的に知っている。

しかし地方で作曲学習を始めた若い頃の筆者は、実は倍音を知らなかった。もっぱらピアノを弾きながら、五線譜上の勉強をしていたわけである。倍音について、音楽理論入門書である『楽典』には一般的に序章に書かれている。だが当時の東京藝大作曲専攻入試では、その楽典が免除されていた。知っていて当たり前という前提だった。

その倍音を元として、池野氏は管絃楽の多くの問題について講じた。まさに、目から鱗が落ちる思いがしたことをよく覚えている。

氏は『管絃楽法』に書かれていない楽器用法についても、個別に丁寧に教えて下さった。たとえば、筆者の作品《三つの沖縄の歌》初演後の指導の要点はこうだった。

ティンパニに限らず膜質打楽器はピッチを持つから、同曲に使用しているトム・トムとコンガドラムは、曲の調性に合わせて楽器サイズを選び、よく調律しなさい。そうすれば打楽器の音は全体と調和し、異質な響きとなって目立つことがない。これを調的結合という。

トム・トムは片面鼓ではなく、両面鼓を使用するのがよい。

曲の再演に際してこれを行うと、効果は目覚ましいものであった¹⁾。

池野氏の楽器法の独自性はどこにあったのか。

それはまず「膜質打楽器はピッチを持つ」という点である。『管絃楽法』においても、音高を示す事のできる五線譜とバス音部記号を用いるのはティンパニのみで、他の膜質打楽器はリズムのみ示す一線譜で記されている。多くの理論書、楽曲でも同様である。ところが、膜質打楽器の音によく注意すると、トム・トムでも小太鼓でも、ボンゴにもコンガにも、ピッチ感があることに気づく。

その前提に立って曲の調を意識して適切な調律を施して合奏すると、そこに「調的結合」が生まれるという。氏の言う「調的結合」とは、『管絃楽法』で「調性的統合」として述べられている現象に近いのではと思う。同書に「われわれの耳は、振動数のかなり離れた二つの音があるとき、それらの振動数の比を、それに近似な調性的感覚に、整理統合して聞き取って「美しい完全な調和を生み出」すとある。よく調律された膜質打楽器は、調整されない楽器に比してピッチ感が明確になるので、ティンパニのみならず各種膜質打楽器も、調的結合によって他の合奏体の音と美しく響き合うのだと思う。

氏が書いた、膜質打楽器に対する深い愛着を示す文章の一部を引用したい。

吾国は古来打楽器の国であり、私の中にもその血が流れているらしく、今までに数曲の打楽器を中心とした曲を書いた。……打楽器群はアフリカ系のコンガドラム（各種サイズ）を中心に編成されている。私は膜面の厚さという点に起因する音色の上で、アフリカ系の打楽器に強い親近感を抱き続けてきたばかりでなく、音楽の実体の上からも、多くの点で吾国の打楽器の音楽との親近性を見出すことが出来得ると考えている。

（《EVOCATION》自作解説）

科学的考察を伴う楽器法によって日本人の音感を活かしつつ、調性という音楽の普遍的原理を意識した新たな作品を、氏は構想していたのだろう。

4 さらなるご指導

その後5年ほど経って、伊福部氏の新作初演コンサートにおいて筆者の作品も再演されたのだが、筆者は改訂したトム・トムのパート記譜について疑問があって、終演後に池野氏に質問した。すると氏はそれをずっと気にかけて数年後、郷里に転居していた筆者に封書を下さった。お手紙で、筆者の疑問に対する詳細な指導を下さったのである。それをもう一度読み直し要約し、以下に記す。

まず、従来トム・トムの記譜は一般的に実音のオクターヴ上に書かれてきた。打楽器の主観的音高感は楽器によっておのおの特異性があり、ティンパニとの相関関係から考えると、その方が実感に近い音域もあるが、ピッチが高くなるにつれて記譜は不便・不合理になって誤解を

1) 参照 CD では、指定通り調律された両面鼓トム・トム3台とコンガドラム2台による録音を収録。

招きやすく、ある点を超えると実感からも急激に遠くなる。

The image shows two musical staves in bass clef. The left staff is labeled "[ティンパニ]" and contains a sequence of notes: C2 (marked 'f'), C3, C4, C5, G5, F5, E5, D5, C5. The notes C3, C4, C5, G5, F5, E5, D5 are grouped with a bracket and numbered 2 through 7. The right staff is labeled "[自然倍音列]" and contains notes: C2 (marked 'f'), C3, C4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes C3, C4, G4, F4, E4, D4 are grouped with a bracket and numbered 2 through 7.

楽譜 1 : ティンパニの倍音構造と自然倍音列

また、ティンパニの倍音構造が基音を欠いた自然倍音列の構造に近似しているので、ティンパニの基音と第2倍音、第2倍音と第3倍音それぞれの間には差音²⁾を生じ、あたかもこれが、ティンパニの音の基音のように響き、主観的音高感を形成するものと考えられる。

The image shows a musical staff in bass clef labeled "[差音]". Below the staff, two notes are shown: a C2 note and a C3 note. A bracket connects them, indicating the difference tone.

楽譜 2 : ティンパニの差音

一方トム・トムには差音が認められないので、ティンパニとトム・トムを同音に記譜したら、実際に知覚される音高感の隔たりはかなり大きく奏者にとっては矛盾となるのは当然で、これがトム・トムを1オクターヴ高く書く記譜が一般化された理由であろう。

しかしティンパニは事実上オクターヴの移調楽器とみなされるべきであることは、金管楽器の低音までが差音によって成り立っていて、最低音域の諸音の振動は事実上存在しない主観音であることを考えれば、明らかである。

したがって、トム・トムの領有音域を考慮すれば、トム・トムの記譜は実音記譜を採用するのが当然であり、氏も1999年時点ではそうしている。

ただ打楽器奏者は、作曲家にとって極めて重大なピッチの問題に十分な意識のない場合もあり得るので、誤解を避けるために実音記譜である旨を楽譜に明記した方がよいだろう。

池野氏の楽器法における緻密な思考が、偲ばれるのではないだろうか。

念のためさらに説明を加えると、トム・トムを実音記譜にするというのはこのパートを五線譜とバス音部記号にして、聴こえる音の高さの通り記すということである。筆者は、前段階ではいまだ一線譜のまま、「14 inch in Sol b」のように注記していたのだが、さらに一歩進んだご指導をいただいた次第であった。

2) 差音 (difference-tone) とは、振動数の異なる2音があってその間隔がある幅になった時、振動数が2音の差にあたる、実在しない主観音が聴こえはじめることをいう。低音木管楽器や金管楽器で普通に生じる現象である。

倍音に関しては後日譚がある。筆者が神戸女学院大学に在職のころ、総合文化学科の内田樹教授とコラボレーション授業でご一緒した際、合気道も教える内田氏が、百数十人の受講生に「倍音声明」を体験させたのである。それに共鳴した筆者は、豊かな倍音を響かせるア・カペラ民族女声合唱《ブルガリアン・ヴォイス》を紹介するなど、おおいに盛り上がった。

そして後日、池野氏もあの《ブルガリアン・ヴォイス》にととても注目されていたと知った時には、思わず膝を打ったものだった³⁾。

5 「ミーター」について

音楽理論書にあまり見られないが、池野氏がしばしば用いた楽語がもう一つあった。

「ミーター meter」である。

「拍子」と訳されるこの語を、氏は拍子を感じさせるための音—拍音 beat—に近い意味でも使っておられたと思う。これは氏の音楽スタイルにも直結する要素である。

普通、音楽はメロディなどの主題 figure とその伴奏のような背景 ground によって構成される。その音楽に明瞭な拍節感が現れるためには、ground のなかに拍子を感じさせる周期的な拍音が何らかの形で含まれる。この拍音の存在は、特に意識されないかもしれない。たとえばモーツァルトの K. 545 ピアノ・ソナタ第1楽章冒頭の、下声部アルベルティ・バスは

「ドソ ミソ ドソ ミソ」レソ ファソ ドソ ミソ」

と動く。4分の4拍子のこの曲において□で囲んだ拍が、拍音である。そして、下線のついた1小節2拍目と2小節2、4拍目には、上声部のメロディに拍音がない。アルベルティ・バスのなかにミーターが存在することによって、音楽は滞ることなく前に進めるのである。

ただ学習者がこのアルベルティ・バスを学ぶ際、4音ごとの和声変化と音型の反復には留意するだろうが、ミーターについてはあまり意識することがないと思う。それまでの音楽体験の積み重ねから既知の様式の全体として、無意識に拍点を感じているのだと思う。

しかし、音楽スタイルが既知のものでない作曲をする際には、これを意識的にコントロールする必要がある。

池野氏独自の音楽スタイル、たとえば《エヴォケイション》(1974)の冒頭は、コンガドラムによるリズム・オスティナートを ground として始まる。このパート書法はありきたりではない、既知のものではないと思う。だがここでも、強拍(下拍ともいう)を感じさせる拍音はちゃんと聴こえてくる。そうでないと、まず合奏が成立しない。同曲の楽曲解説によると冒頭部分は8分の5拍子なので、8分音符5つのうち最初の音がいつも ground に有り、マークされる。このミーターが継続的に配置されているので、こののちキューバン・ティンパレスがリ

3) 西洋楽器(人声を含む)が発する楽音は、基音の整数倍の振動数を持つ調和倍音列を有するが、《ブルガリアン・ヴォイス》はそれ以外の上音を含む、豊かな高次倍音群を持つようである。それは膜質打楽器と、上音構造において似ているとも言える。

ズム副主題 figure を安定したシンコペーションで演奏できる。

このような操作を無意識にするのではなく、氏は意識的になさっていたに違いないと、筆者は考える。だからミーターという語を、しばしば発せられたのだろう。

6 教育理念

倍音にせよ、ミーターにせよ、音楽のきわめて基本的な要素である。

しかし日本の音楽教育現場では、倍音は楽典の教科書では説明されており、倍音に基づいて成立するはずの和声学の教科書では、なかなか倍音に触れてはいない。一例を挙げると、数年前までの神戸女学院大学音楽学部夏期講習会の参考書であった『楽典 理論と実習』（音楽之友社）と、同学部の和声学授業テキストではそうだった。両書とも評価の定まった、優れた理論書であるにもかかわらず、上記のような音楽教育全体の事情があった。

学習者はこの連続した関係を、自分でなかなか繋げられない。また教師にも自覚がないと、講習会や授業など異なる場でこれを関係づけて教えられない。

しかるに池野氏にとってはこのような基本的要素が、教育の場から作曲の実践現場まで、お一人のなかで途切れなくきっちりと繋がっていた。さらに述べると、創作という行為には無意識・意識的な部分の両方が存在するが、氏はこのように意識的な部分において、特に知的な人であった。

音楽家はともすれば fantasy を追うのが常である。しかし氏は fact を忘れず、まずあたりまえにこれを徹底する。曖昧さを排除する。そして得られる音楽効果は力強く、凄まじいものにもなる。日本人には珍しい、と言ったら言い過ぎであろうか。

次にその一例を記す。

7 《エヴォケイション》

「ミーター」に関連して、代表作のひとつ《エヴォケイション》(1974) 初演の頃の忘れ難い記憶が改めて甦る。筆者はこの作品の初演（『現代の音楽展 '77』）には立ち合えていない。ただ初演直後から、その衝撃的なニュースは耳に入ってきた。「すごかった」という声が続いた。そんな反応は、現代音楽のコンサートで減多にないことだったので、数ヶ月後の再演（『東京音楽大学パーカッショングループ演奏会』1977.5.30 於：ヤクルトホール）を聴きに行った。

以下、客席で聴いた筆者の記憶に基づく。

聴衆は若い人が多かった。おそらく同大学の学生たちか、と想像された。

同曲はおおよそ [急-急-緩-急] の構成を持つが、2回目の [急]（1回目の [急] の変形反復）の途中あたりで、なんと客席から手拍子が始まってしまったのである。演奏者たちが拍手を誘導したりはしない、ともかくクラシックのコンサートである。曲に合わせて自然発生的に、である。しばらく進むと [緩] になるが、そこで客席の手拍子も自然に止まる。そして最後の [急] になるとまた、客席から手拍子が参加してくるのだった。一瞬掛け声も入った気

がする。曲の最後はトロンボーン群が放つ数回の咆哮ののち、マリンバの軽やかなソロが短く後奏して漸減しながら終わるのだが、客席の手拍子もそれにつれて *diminuendo* し…。音楽が終わったことに聴衆は演奏者の様子を見て気づき、あとはもちろん大喝采となった。今度は手拍子ではなく拍手の嵐。それが再び手拍子に変わるころ、作曲家はとまどった様子で舞台上が上がってこられた。いつもの、大学でお会いするのとあまり変わらない装いで、舞台上でお一人だけ所在なげに立っておられた…。

ところで、この客席からの手拍子も「ミーター」であった。

同曲の楽譜上に的確に置かれた拍音は、まず奏者の筋肉的律動と強靱な打楽器音に変わり、それは視覚・聴覚を通じ客席に向かって徐々に伝播し、若い聴衆の感性に強烈に作用したのであろう。

人生に何度あるか分からない、忘れ難い演奏会体験であった。

8 劇音楽と純音楽

筆者が知るころの池野氏は、意外なことに劇音楽全般に対して消極的であった気がする。オペラでさえも否定的で、それは氏の音楽的信念に基づく意思表示であると、筆者は感じた。

氏は映画音楽を多く書かれた作曲家なのに、それはなぜだったのか。のちに筆者はオペラを作曲したので⁴⁾、その経験を踏まえて考えたい。

オペラの時間軸を支配するのは作曲家である。しかし他の劇音楽、たとえばミュージカルや映画、演劇などにおいて、その時間軸を支配するのは演出家や監督なのである。ところで音楽というものはひとえに時間芸術であり、その音楽世界観は、時間軸上の構成—フォルムとも呼ばれる—によって表現され、成立する。そして、それだけで自立し得るものである。

さて、時間軸上の支配権が作曲家にあるオペラは、一応は作曲家の作品である。ただオペラにはドラマが内在する。音楽素材とは異なる、意志や感情を持つ登場人物が舞台の上で活動する。具体的には、台本作家によって劇作物として書かれるものである。

ところでオペラの音楽素材はそもそもこのドラマによってインスパイアされるし、音楽展開等の持続はドラマに内在する時間軸にも当然影響される。音楽素材主体の展開・持続は限定的となるのである。オペラでさえそうなる。まして他の劇音楽においては、さらに状況は厳しくなると思う。

映画音楽では、作曲家はラッシュを観ながら秒単位で計画・準備し、音楽を構想すると思う。その時求められるのは、熟慮された音楽素材の展開ではなく、映像に対応した音楽の部分にならざるを得ない場合があるのだろう。劇音楽において、作曲家はつねに妥協を求められているのではないかと、想像する。

池野氏はこれをよしとしない、非常に潔癖な方だったのではないかと。劇音楽全般への消極的な姿勢は、その音楽的な潔癖さも一因だったのではないかと、筆者は考えている。

4) オペラ《みすゞ》全三幕 (2013/2021)。

氏は「音楽は音楽以外の何もかも表現しない」という信念を、人一倍強く持っておられた方である。音楽とは、音響であり、律動であり、旋律であり、和音である。それ以上でも、それ以下でもない、と。

9 人生観

池野氏は何度か、人生は無目的である、とおっしゃっていた記憶がある。曖昧なロマン主義的なものからは遠いところに居られる感じがあった。すがすがしい潔さは、池野成という人の真骨頂であった。

かといって氏はドラマそのものを否定していたわけではなく、たとえば好きだった小説のひとつ、メルヴィル『白鯨』は饒舌でマニアックで、登場人物はヒロイックでトラジックである。ついには書き遺されなかった声楽曲においては、「芳醇な声」を持つ声楽家を想定していると伺ったことがある。つまり文化において決して禁欲的なわけでもなく、人間や歴史についての独自の造詣を持っておられた。

氏は壮年期の終りに、ラテン民族の国スペインに移住してしまわれた人である。

10 遺作に感じる変化の兆し

池野氏は演奏会用作品では寡作だった、と言われる。最後はこれについて考えよう。

松村氏はこう記している。

池野の映画音楽の水際だった仕事は当然のこととして多くの監督達に注目された。次から次へ映画の仕事がつづき、池野はその厳しい現場を経て高い技術を身につけたと思う。彼こそは演奏会用のすばらしい管弦楽曲を書かなくてはいけなかった。

池野ははしたない自己顕示を極端に嫌った。……自己顕示のために不完全なままの作品を発表するなどは到底考えられないことであった。物腰が低く、慇懃ではあるが、まさにしたたかな精神貴族であった。この潔癖からくる多くの苦しさに彼は堪えつづけたと思う。
〔忘れ得ぬひとびと 池野成〕

池野氏を惜しむ追悼のなかでもひときわ切実な、「五十数年間変わることがなかった」親友、松村氏の哀惜の言葉と思う。

もう一人、音楽評論家の片山杜秀氏はこう記している。

氏の音楽はとどのつまり、土深く陽の光の届かぬところにしっかり根を張ったように昏く充溢した低音の塊の刹那か東の間の響き、あるいはその響きのモノトナスなドローン風の引っ張りというかたちと、その充溢したタテの響きが急テンポの上で短く鋭くヨコに複写されてチャーマンの舞踊のように果てしなく繰り返り延べられてゆくというかたちの2つに落ち着くのだ……池野氏の音楽は、しばしばトロンボーン群の猛々しい音色・音量・音圧を基礎とする充溢したタテの響き、あの「池野トーン」のデッサンに於いて、既にひとつ

の満足を得、極まっていたのかもしれない。「(昏い束の間の王国—池野成の世代と個性)」

大胆な視点から、池野氏および同世代の作曲家たちの個性を総括した論考である。

すでにこのことについては語り尽くされているのかもしれない。しかしあえてもう少しだけ、筆者は付け加えてみたい。

池野氏の音楽の本領は、アレグロであった。膜質打楽器の乾いた打音が続く、テンポの速いアレグロである。これは、いったん始まるとしばらく止まらず(止まれず)、持続する性質のもので、それひとつで全曲に一定部分を占める。西洋クラシック音楽にある、揺れるような速緩法 agogik は少ない。またアレグロと対峙させるために、やはり短くないレントが置かれる。

さらに作曲の構成手法として、1度出した素材はどこかで再現するのが常套である。松村氏は作曲ゼミにおいて、2度出ることによって「処を得る」という印象的な表現で、その必要性について説明された。ただし街角で1度だけすれ違ったひとが忘れ難い、ということもあるのだけれども、と微笑みながらなにごとにも例外というものはある旨を付け加えつつ。

ともかく、一定の長さを持つレントとアレグロを変形反復するという楽曲形式が生まれる。伊福部氏や池野氏の一楽章形式の作品の多くに、これが見られる。

伊福部氏は迷いなく、この形式を用いておられるように感じられる。氏の音楽は、レント・アレグロのどちらにも悠然とした雰囲気^{たいじん}がただよい、大人の風格を感じる。

池野氏も前述の《エヴォケイション》、《ティンパナータ》(1977)、《ラブソディア・コンチェルトタンテ》(1983)などで、氏の音楽にとって必然とも思われるこの形式を採用しているのだけれども、どこかでこの形式を続けることへの躊躇も^{あり}あったのではないかと、というのが筆者の仮説である。

お二人は世代が異なる。構成された楽曲から、その場で生成していく音楽に変わっていく、そんな時代の変化、芸術思潮の多様性も生まれていた。

先に「音楽世界観は、時間軸上の構成によって表現され、成立する」と述べ、池野氏の音楽的潔癖さを指摘したが、その感性・知性と繊細・誠実な気質を察するに、遺作《ディヴェルティメント》(2000)において新たな音楽の持続・構成を試みている気配を、筆者はほのかに感じることができる。ここにはもう、バランスされた[緩-急]のコントラストはない。1分ほどの導入のあとに本領のアレグロがあるのみである。この曲の約5分半という短さは、氏が次の境地へ向かう兆しだった可能性があるかと、筆者は感じている。

この作品からは、伊福部氏がよく引用された『老子』の

大成は欠けたるが若きも、其の用は弊れず。⁵⁾

の風情が予感されもするのだ。

5) 第45章冒頭。その現代語訳は「大いなる完成は欠けているように見えるが、その働きは衰えない。」

それにしても、享年73歳は池野氏にとって早すぎはしなかったか。まだまだ作品を生み出せたはずのその少し前、天寿が尽きてしまったのではないのか。

寡作ではない、多作豊穰な最晩年を迎える前に逝かれたのかもしれない。

11 結 び

私は人生の一時期に池野先生に師事し多くを学ばせていただき、その後関西に戻った。先生の学(楽)恩にお応えできない、先生の御霊になにを申し上げてよいやら分からない時間を長く過ごしてしまった。そしてその間、多くの方々のご努力を離れたところから拝見し、拝聴するばかりであった。

しかしこのたび、この小論を起こした。書いていてふと思ったのだが、池野成の音楽は画家田中一村の晩年の絵と、どこか似ている気がする。どちらもくっきりとしていて曖昧なところがない。いつまでも印象が色褪せない。

池野成という、私にとって忘れがたい作曲家、尊師を偲びつつ、今後も先生の作品が頻繁に上演され、その作品や人生の優れた研究が続くことを、衷心より願っている。

石黒 晶
(2021.9.14 記)

〈引用文献・参考文献〉

- 池野成 1981 「EVOCATION」『日本の作曲家 '81』演奏会曲目解説 8：日本作曲家協議会
伊福部昭 1953 『管絃楽法』上巻、1968 同下巻 東京：音楽之友社
同前 1985 『音楽入門』 大阪：現代文化振興會
片山杜秀 2006 『池野 成 メモリアル・コンサート』楽曲解説 8-9：同コンサート実行委員会
同前 2004 「昏い束の間の王国—池野成の世代と個性」『池野成の映画音楽』 3-6：Salida：DESL
001-004
長田敏行 発表年不明 「池野成一郎のソテツ精子発見」<https://bsj.or.jp/jpn/JPR/digital/sotetsu.php> 日本植物学会 (2021年9月12日閲覧)
蜂屋邦夫 (訳註) 2012 『老子』 東京：岩波書店
松村禎三 2012 「忘れ得ぬひとびと 池野成」『作曲家の言葉』 東京：春秋社

〈参照音源〉

- 池野成 2006 『池野成の音楽【作品集】』 ソウブンレコード：SOWR-1001-2, 2007, CDs.
同前 2014 『池野成：ラプソディア・コンチェルトンテ 他』 EXTON：OVCL-00583, 2016, CD.
石黒晶 他 1998 『アジアの唄声／藍川由美』 カメラータ・トウキョウ：30CM-562, 2001, CD.
Marcel CELLIER (録音データ不明) 『ブルガリアン・ヴォイス Le Mystere Des Voix Bulgares』 日本コロムビア：30CY-1922, 1987, CD.

(原稿受理日 2021年9月22日)