

吉田進作曲《花鳥諷詠》：ソプラノとピアノのための（2005）第一句 作品研究：実演者の視点による主観的演奏表現の提唱

著者	蔵野 蘭子
雑誌名	洗足論叢
号	51
ページ	55-69
発行年	2023-03-27
ISSN	2433-9237
URL	http://id.nii.ac.jp/1493/00002669/



下記の研究ノートの一部に誤りがございましたので、正誤表のとおり訂正いたします。

洗足学園音楽大学 2022年度『洗足論叢』第51号 研究ノート

吉田進作曲《花鳥諷詠》～ ソプラノとピアノのための(2005) 第一句 作品研究

－実演者の視点による主観的演奏表現の提唱－

蔵野 蘭子

< 正誤表 >

訂正箇所	誤	正
68頁 1行目	森村暁子(関西舞踊研究所代表)	森村暁子(関西舞台芸術研究所代表)
68頁 注	森村暁子(関西舞踊研究所代表)	森村暁子(関西舞台芸術研究所代表)

吉田進作曲《花鳥諷詠》～ソプラノと ピアノのための(2005) 第一句 作品研究

—実演者の視点による主観的演奏表現の提唱—

A study on 1st haiku of Susumu Yoshida's 《KATCHÔ -HÛEI (d'après les haïkus de Kyoshi) 》
pour soprano et piano (2005) :

A proposal for subjective performance expressions from the perspective of performer

歳野蘭子

Kurano Ranko

1 序

本稿は、作品を他者の創造物の再現としてではなく、自らのものとして主観的に演奏することを目指す実演者の視点から、関西舞台芸術研究所の委嘱による吉田進作曲《花鳥諷詠》～ソプラノとピアノのための(2005)(以下《花鳥諷詠》)を、吉田進(以下吉田)の言葉を軸として研究する。また、この作品における演奏について、著者の考える演奏表現を一例として提唱する。

1-1 研究の背景

著者は《花鳥諷詠》を吉田とのリハーサルを経て演奏する機会を得¹、そこでの吉田による詳細な解説が作曲家と演奏者の作品解釈への差異を縮め、作曲意図を主観的な演奏表現に反映する事を可能とさせた²。このような演奏経験から1-4で述べる著者の演奏理念遂行の根源にある作品研究の意義を再認するに至った。

1-2 先行研究

吉田作品についてフランス音楽学者パスカル・テリアンは、能オペラ《隅田川》³について、またダニエル・デュルネイは、《演歌Ⅲ－袈裟と盛遠－》～一幕の日本語室内オペラ⁴について論じている⁵。

1-3 問題提起 及び 研究目的

現在《花鳥諷詠》に関する論文は存在しない。また声楽家の作品研究及び演奏法論には印象や形容など抽象的記述が多く、一演奏家がその作品に対しいかなる情感や印象を持って演奏したかを知る上では興味深いのが、情感等への誘因の指摘に乏しく、演奏法を論理的に考察するための参考文献とはなりにくい。

本稿は演奏家が作品と一体化して舞台に立ち、演奏を介して作曲家の意図を聴衆と共有するための研究である。著者は吉田と同時代の演奏家として《花鳥諷詠》の作曲経緯、テキスト研究、作曲者がテキストから読み取った本質、作曲意図、作曲手法、演奏に関する指示等を、吉田の言葉を軸として研究し記録する。それらを踏まえ声楽家である著者の演奏表現法をその根拠と共に具体性を持って提案する。

1-4 研究の視点となる主観的演奏のための演奏理念

著者は作品を受動的に演奏するのではなく、作品研究、作曲経緯の追体験により作品を自らに引き寄せ、自らの経験や記憶と融合し、作品の捉え方を客観から主観にまず変換する。次に研究から得た作曲上の焦点を要に、具体的な情感・背景などを主観的視点から設定し明快な解釈を導く。そこに適切な演奏技術を加え、主観的かつ明瞭な表現により作品を聴衆に提供する主体的演奏法を目指している。

また著者は、演奏は演劇性を持ち、五感とあらゆる表現手段を駆使すべきと考える。ヴァーグナーは、自らの楽劇に詳細な演出メモ等を残し、音楽と共に展開される演劇、歌詞等にも自らの意向を反映させた。著者は作品研究を根拠とした着想、リハーサル過程での発想から、演奏者の役者としてのキャラクター設定や状況設定など演奏表現に至る具体的アイデアを、その都度メモとして残し、それらの集積と検討から偶発的でない再現可能な解釈や演奏表現へと展開させる。

1-5 焦点と意義

本作品のテキスト、虚子の俳句は、作者の心が動いた存在が写生されつつ、感情の露出を避ける作句により受け手の捉え方が尊重される⁶。本研究は虚子の俳句を自由に捉えることを許されている俳句の受け手としての作曲者が、その俳句から何を本質として読み取ったかに焦点を当てる。それらの研究は上記の演奏理念遂行の基盤となり主観的演奏を支える。

なお、本稿では資料性重視の観点から吉田の言葉の記録は太字で表記し極力忠実な再現を心がけた。

1-6 研究方法

本研究は吉田への書面及び対面でのインタビューを軸として、関係者へのインタビュー⁷、《花鳥諷詠》のリハーサルの記録、吉田の著書及びその他関連文献調査を楽譜に照合させて行う。作曲経緯の追体験は、吉田が作曲に際し行ったテキストの研究等で参考とした文献や資料の閲覧により行った。これらの研究を反映させ、著者の演奏理念に基づき実施されたリハーサルと演奏の過程を観察記録する。

1-7 構成

本稿は、演奏者の演奏ガイドとしても資するよう、まず作曲者についての概観、次に《花鳥諷詠》楽譜冒頭文と共に作曲経緯、作品全般を概観し、その後、序、第一句を曲頭から考察する。それらの分析を踏まえながら、著者の主観的感情、状況設定等の演奏表現法及び技術の具体例を平行して提示する。

本稿では、楽譜のページ及び小節番号は、p.1-1 (1ページの1小節目)のように示し、楽譜に記載されている音楽用語 (*mp*、*a tempo* 等) は、楽譜と同様あるいはアルファベットでの記述とし、吉田の言葉や著者の考えによる音楽用語はカタカナ表記とし、音名はドイツ音名表記とする。

楽譜は出版の計画はあるが現在未出版である。以下「作曲家・吉田進」の公式 HP の E-mail での連絡によって入手可能である。http://www.creators-index.com/susumusic/ (2022/8/20 現在)

《花鳥諷詠》の演奏の視聴が可能なサイトを一つ紹介しておく。https://youtu.be/DbccZX045lw⁸

2 吉田進

吉田については、自著の自伝的エッセイ (吉田 2016) 及び「作曲家・吉田進」の公式ホームページ⁹ に詳しい。吉田は 1947 年東京生まれ。1970 年、慶應義塾大学経済学部卒業後、大月玄之、池内友次郎に師事。1972 年、渡仏。パリ国立高等音楽院対位法科、和声法科を経て、作曲科においてオリヴィエ・メシアンに師事 (一等賞)。現在に至るまでパリ在住。フランス政府等より作曲委嘱を多数受け、それらの作品は高く評価されている。代表作に《演歌》シリーズ、《空蟬^{うつせみ}》、《神巫》、能オペラ《隅田川》など (吉田 2016)。和歌、俳句、演歌、能など日本的要素が含まれる作品が多くみられる。

吉田は自己紹介の際「パリ在住の現代音楽作曲家」と名乗るのが常である¹⁰。《花鳥諷詠》冒頭文にも、俳句とフランスの関りが綴られ、吉田が長年住まうフランスを母国と共に強く意識していることが伺われる。

3 《花鳥諷詠》～ ソプラノとピアノのための (2005)

3-1 楽譜冒頭文

楽譜の冒頭に吉田による言葉がフランス語で置かれている。ここでは著者による日本語訳を太字下線で記し¹¹、そこに関連事項を加筆しながら原作、作曲経緯、作品全般について述べる。

《花鳥諷詠》～ ソプラノとピアノのための (2005) 高浜虚子の俳句。吉田進作曲。委嘱は関西舞台芸術研究所。

題名の《花鳥諷詠》は高浜虚子 (以下虚子) が提唱したホトトギス派の主張であり自然の現象と人間の生き方を客観的にあるがままに詠むとする虚子の俳句理念である。吉田において作品の題材から本質を導き出す為の題材研究は創作活動の重要な部分を占める。吉田は度々「外から日本を見る」また「日本人であるが日本を知らない」と語るが、森村暁子¹²は吉田とのやり取りを回想し「吉田は日本の芸術に大変興味を持ち、伝統音楽、伝統芸術を大切に思い、それを現代音楽にするのが自らの役目と考える作曲家である。また作曲に際し俳句及び、虚子について非常に良くお調べになった。」¹³と語った。

この作品は、著名な俳句雑誌『ホトトギス』第 1300 号発刊記念祝賀会 (於：大阪) のために 2005 年に作曲されました。『ホトトギス』は、20 世紀最大の二人の俳人、正岡子規 (1867-1902) の主宰により創刊され、高浜虚子 (1874-1959) により編集されました。私は虚子の、四季それぞれを象徴する俳句を四句選び、ここに連作歌曲としました。

題材の選句は、まず千原叡子¹⁴が、虚子の代表的な句を提示。そこから吉田が音楽的にインスパイヤーされる句を選択し、選定には吉田、正岡明¹⁵が関わった¹⁶。千原は「沢山の候補からこの四句を選ばれたのはご立派」と語り¹³、吉田の選択は俳人にも納得され歓迎されたことが伺われる。

第一句の前に、歌手は1949年に虚子からジュリアン・ヴォカンス¹⁷へ宛てられた書簡の抜粋を、序のようにして朗読します。

序は吉田の発案で、吉田はこの書簡に虚子の俳句の神髄が表現されており、それは俳句というものを越えて、日本人の生き方を表わしていると述べる。吉田はその書簡を、本井英著『虚子「渡仏日記」紀行』(本井2000:255)から引用した。伊豆大室山(神奈川県)には、吉田の引用部分と同じ言葉が彫られた高浜虚子文学碑があり、この言葉は俳人であればみな覚えている言葉¹⁶である。

この序の朗読が配されることで、聴衆も演奏者も吉田が虚子の人生観と俳句理念に着目して作曲していることが理解できる。ヴォカンス宛て書簡の採用には、吉田が池内門下という事も含めフランス在住の日本人作曲家として、虚子とフランスの関係を明らかにしたいという意識も働いたのではと吉田は述べる。楽譜では題名を含めフランス語が使用され、吉田とフランスの関係、吉田がこの作品がフランス人に演奏されることを意識して書かれていることが伺える。

というのも、虚子は1936年にパリ音楽院で作曲の勉強をしていた息子、池内友次郎を訪ねてフランスへ旅行をしました。

1936年(昭和11年)2月16日自宅を出、船旅を経て3月27日から5月8日までヨーロッパに滞在し6月15日横浜港に到着(高浜1936)。虚子の渡欧の記録である『渡仏日記』には、フランスの俳人達との交流についても綴られている(高浜1936:279-307)。著者は同書を読みながら、自らの欧州在住の経験を重ね合わせ、虚子のパリ滞在に思いをはせ、虚子をより主観的に受け止めた演奏に至れる感覚を得た。作品とは直接関係なく、非常に個人的方法であるが、例えば虚子達が集ったパリの「巴里牡丹屋」の情報を探すことなどを介し、虚子へ近づいていった。また芦屋の虚子記念館で虚子の直筆の短冊や、虚子が宿泊した宿に投宿することなども著者にとってはこの作品を身近にさせた。これらは14で述べた作品研究から作品の捉え方を客観から主観に変換する過程の一部である。

その折に、虚子はジュリアン・ヴォカンスを含むフランス人の俳人に会いました。俳句は、1906年にポール・ケーシュによってフランスに紹介され、そのことがフランスの詩人達の俳句への興味を引き起こします。偶然にも池内友次郎は、私の最初の作曲の師です。

吉田はフランスと俳句、そして虚子との関係を説明し、そこに恩師と自身を加える。吉田をフランス留学に導いた恩師、池内友次郎の父である俳人、高浜虚子の俳句への作曲委嘱を受けた事に運命的なものを感じていた。前述のように序を配し、歌唱前に虚子の俳句の原型の提示として俳句の朗読を置く作品構成は、吉田の作曲意図の表明と共に、虚子に対する敬意の表れでもあろう。この作品は虚子がヴォカンスへ宛てた書簡のように、吉田が虚子の遺志を継いでフランスの人達へ、日本や俳句の神髄を伝える事が強く意図されていると考える。外国人には題名《花鳥諷詠》だけでは、想像不能との配慮からフランス語の準題名には「虚子の俳句による」¹⁸が添えられ、冒頭文においては俳句の概観がなされる。また序と俳句の朗読は、任意選択が可能なように日本語とフランス語で記され、さらに吉田による公式英語版も存在するなど、吉田の楽譜には、俳句に親しみのない人達への配慮が散見される。本稿4.4以降にて考察するようにこの作品は、日本語の抑揚を尊重した旋律、特定の表現のためのプレスやフェルマータ等の具体的指示、歌詞のローマ字表記などの手法により、日本や日本語、俳句、虚子の人生観、題材背景等を知らない演奏家にも、それらの表現を可能とさせる。

ヴォカンス宛のこの書簡で、虚子は自分が考える俳句の本質を語っています。虚子は、人間と自然との関わりのみならず、宇宙全体の死生観をそこで追求しています。

吉田が序としてこの書簡を挙げるのは、俳句を単なる文学としてではなく、人間としての生き方の問題として提出したいと考えたからである。虚子はおよそ40日間のヨーロッパ滞在中、求めに応じ俳句について論じる際は、この書簡の内容を語り、また虚子の言葉の記録の中でも度々語られている。それはまるで信仰への告白、虚子が確信を持ち宣教師のように俳句の理念を語っているように想像される。そうであるとすれば序の朗読において、宣教師のような印象で舞台に立つことも一案である。

その思想を表すために虚子が提唱したこの著名な言葉「花鳥諷詠」(花や鳥を巡って俳句を作る)を、私はこの作品の題名として使用しました。(吉田進)

虚子の俳句理念「花鳥諷詠」は吉田の作曲意図の表明として題名となり、虚子が作句法として度々語った「客観写生」―「心の中に起こった感じをあらはに述べず、その感じを起さしめた外界の諸現状を描く。それでその感じは人に伝わる。」(高浜1985:90)を吉田は音楽で実践した。吉田は白牡丹の写真的送付を作品委嘱者に求め、虚子の俳句を尊重すると共に自ら白牡丹を観察し音で写生をした。

これらは吉田が作曲に際し、作品の題材から何を解釈し、そこにある本質を導き出すかに焦点を当てた結果である。吉田は自作の能オペラ《隅田川》の作曲に関して「素材を利用するのではなく、21世紀の現代日本人作曲家・吉田がどう読み、そこから何を聴き取るかという事に創作の焦点を当てた。」と語るが、本作品においても創作指針は同傾向であると考ええる。

初演 2005年11月6日、グランキューブ大阪 正岡祐子(ソプラノ) 北村麻也子(ピアノ)

当夜、代々続く伝統や習慣を遵守する伝統文化の領域の、また現代音楽には不慣れであろう俳人達に、吉田の作曲意図は共感され、「時には静かに優しく、時には厳しく激しい表情を見せる曲調は、虚子の句の表現する豊かな言葉のイメージ世界を、新たな音楽として荘厳という言葉が当てはまるであろう境地に広げていった。小意を捨て自然という大意に添う、という虚子の心を見事に表現した曲であった」(福本2006:393)と報告された。日本の伝統文学である俳句が、現代音楽に敷衍・融合され、今日に生きる人々に受け容れられる作品にするという吉田の創作目的は達成された。

3-2 序

人生とは何か。私は唯月日の運行、花の開落、鳥の去来、それ等の如く人も亦生死して行くといふことだけを承知してゐます。私は自然と共に在るといふことだけを承知してゐます。
フランスのハイカイ詩人、ジュリアン・ヴォカンス宛 高浜虚子の書簡。1949年1月5日付。

譜例1 《花鳥諷詠》序(p.1)より日本語の文章のみ抜粋

序[譜例1]は、虚子の俳句への理念であり、ここでの朗読は、虚子が語るように演じ、落ち着いて朗読する。文中にはフェルマータや、「/」で示される小節線が記され、ある程度音楽的に朗読する必要がある。朗読時間は約45秒。楽譜には日本語とフランス語が記されている。「開落」の抑揚の付け方に関しては吉田と度々議論したがNHKアクセント辞典や広辞苑に掲載がないため規則的には任意発音。吉田は「楽譜上に音高の規定はなく、厳密に言えば、虚子がどのように発音していたか、が問われ

る。」と述べ、さらに「『花の』を『低→高』と発音した後、『開落』を、さらに高い音から『高→低』と発音すると、如何にも花が開いて落ちる感じがするので、こちらを採用する」と述べている。著者は「高→低」発音で「開」と「落」の間に微少な間を取ることで、花が開き、花が落ちるという二つの現象を表現する。「人」はテヌート気味にはっきり、「生死」はゆっくりはっきりと発音。この吉田の指定の発音により、吉田は虚子が宇宙全体の死生観をこの書簡で追求していることを強調する。「行くといふことだけを」は *in tempo*。「在る」はテヌート気味にはっきり。文末の「ゐます」は *rit.* で下行気味の音程。「書簡」の後すぐに年号を朗読。「1月5日付」の最後は *rit.*。

虚子と親交の深かった千原の証言及び、虚子の写真（高浜 1936）から虚子はいつも着物姿で凛としていることがわかる。序を朗読する際の演奏者の立ち姿も、同様であると考えられる。著者による 2012 年の演奏では、虚子から受けた和紙の封筒を開封し、便箋を取り出し序を読むという演出を加えた。

吉田がこの書簡を作品の冒頭に用いたことは、その昔、異国の地へ日本の俳句を伝えようと虚子からヴォカンスへ綴った書簡が、まるでパリに住む吉田に宛てられた書簡であるかのように、母国への想いと共に吉田の心に深く受け止められたからではないかと著者は考える。

4 第一句「白牡丹といふといへども紅ほのか」

4-1 俳句

テキストとなった俳句は、1925 年（大正 14 年）大阪毎日新聞俳句大会における席題の句で（稲畑 2006：57）、高浜虚子著『五百句』1937 年（昭和 12）改造社出版に所収されている虚子の代表作の一つ（鷹羽 1977：48）である。文献やネット上から多くのテキスト研究の為の資料が入手できる¹⁹。季語の牡丹は、『歳時記』などでは初夏の分類である。しかし俳句の季語は旧暦に対応しており、また牡丹は科学的見解上 5 月頃開花する花であることから、吉田はこの句を春の句として扱っている。このことも 21 世紀に生きる吉田のより普遍的で国際的解釈ともいえる。

4-2 字余りの扱い

俳句の一般的字数規定で中句の字余りは許容されにくい。吉田はこの句が一般的に、上六中七下五、つまり「白牡丹と / いふといへども / 紅ほのか」と認識されていることを承知した上で、「作曲家が文学作品に向き合う時に、作家自身の思考を奥底まで見通さずして、作品を書くことはあり得ない。」と述べ上五中八下五、即ち「白牡丹 / というふといへども / 紅ほのか」の構成に確信を持ち作曲している。吉田は俳句の旋律化にあたり各句（上中下）の持つリズムに注目しており、字余りの扱いについては題材研究中也重要課題であったと察する。吉田は虚子の直筆句の写しを入手し、その書体からも上五中八下五の句切りを感じ取った。俳句を詠む時、視覚的印象はそれ自体重要であり、それを作曲にも表現したいと考えた。吉田はまた俳句の音楽化の為に俳句に使用されている漢字とかなの特徴にも注目し、虚子が作句の際、必ずやどこに漢字をあて、どこを平仮名にするかを熟考しているであろうと考えた。そして漢字は「白牡丹」と「紅」のみで、他は平仮名である事の持つ意味に注目し、上句では主役である「白牡丹」のみを提示、「と」を上句に含めるのは余計であると判断した。中句には助詞である

「と」と「ど」が含まれたまとまりがあり「白牡丹」とは異質な言語組織のため、一つ目の「と」を主題と切り離し中句に入れる事により、主題である「白牡丹」をより強調できると考えた。

虚子の孫であり「ホトトギス」名誉主宰の稲畑汀子は、この句を含め虚子の句には六七五の字余りが非常に多いことを指摘しながら、「虚子の字余りの句は、ほとんどそれを感じさせない自然さがある」（稲畑 2006：58）と述べている。それ故に吉田の五八五の解釈も成立し、初演に携わった声楽家で俳人関係者²⁰の正岡祐子、作品のための選句を行った¹³千原からもこの吉田の解釈に対し否定的感想は聞かなかった。また俳文学者である川名大は、吉田と同様に、五八五と解釈している。（川名 2001：38）

4-3 俳句の朗読「白牡丹といふといへども紅ほのか」

一般的に歌会における俳句の披講は、聞き手の捉え方を尊重する為に感情を込めず、一句につき2回朗唱する。⁶ 本作品では、楽譜を参照し吉田が虚子の俳句から感じ取った旋律の起伏、強弱、表情記号等を再現し、「朗読の音楽化」を行う。「白牡丹」はクレッシェンドし、「とい」を改めてクレッシェンド。旧仮名遣いで書かれた「いふ」は楽譜の表記に従い[*yu-*]とし、デクレッシェンド。旧仮名遣い「いへ」は[*ie*]でクレッシェンド。「紅」は*p*。その後わずかなプレス、「ほのか」に続ける。吉田の虚子の俳句の提示という意図を受け、この句を詠む虚子のような立ち姿で朗読を行う。

4-4 上句「白牡丹」

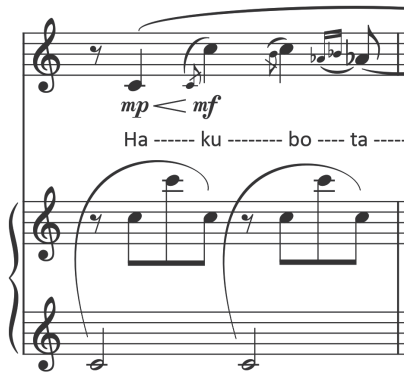
譜例2 〈白牡丹のモチーフ〉

最初の2小節は、ピアノでC音が2オクターヴ間を往復する。[譜例2] 吉田は俳句を詠んだ時に感じた要素のうち楽器表現に適したものを検討し、直径10センチほどの豊かな白牡丹の花の写真から得た印象をピアノに配した。吉田の持論、「倍音で出る最初の音であるオクターヴは一番豊かな響きの音程」によりオクターヴで白牡丹の豊麗さを、またオクターヴで往復する音型で白牡丹の円形の形状を、そしてピアノの白鍵のC音で、白牡丹の清楚な白を表現した。（以下この音型を〈白牡丹のモチーフ〉と表記。）[譜例2]「牡丹の美には原産地中国の艶麗豪華な感触があるが、虚子の牡丹は清楚な牡丹である。」（大岡 1980：37）著者は「立てば芍薬座れば牡丹歩く姿は百合の花」から牡丹のような美人が縁側に腰掛ける姿を

連想する。また遊園地のコーヒーカップがゆったりと回転していく中で気持ちが高揚した幼少時の記憶が蘇り、カップを白牡丹に置き換えながらこの何の脈絡もない記憶の中にある高揚感のみを抽出し、このシーンに採用する。

著者は、ピアノが写生する牡丹の花を愛でながら舞台に立つか、あるいは自ら牡丹のような美人として存在するか、と楽譜にメモを残した。快い春の季節のもと呼吸は安定し、表情も晴れやかである。

p.2-3 歌唱はピアノと同様白鍵のC音で主題の「白牡丹」の清楚な花のさまを写生。自然発生的で不規則な花びらの形状、花卉が一枚ずつ僅かにずれて折り重なっている様子は、歌の開始がピアノと半拍



譜例3 〈白牡丹のモチーフ〉と
〈紅のモチーフ〉



譜例4 〈紅のモチーフ〉

ずれ拍頭に来ないこと、前打音により拍感が微妙にずれることで表現される。[譜例3]

鷹羽は、虚子の「紅白という既成概念の対立の活用」(鷹羽1977:48)を指摘している。吉田は「白」にはピアノの白鍵のC、「紅」には白鍵よりも不安定で神秘的と吉田が考えるピアノの黒鍵のAsとBを使用し(以下この音型を〈紅のモチーフ〉と表記。)[譜例4]白鍵と黒鍵が持つ異なる音色により「紅」と「白」を対比させこの句の眼目である清楚な気品「白」の中に、漂う艶「紅」を表現している。

「牡丹」の「た」に添えられた〈紅のモチーフ〉[譜例3]は、白牡丹の中に僅かに見え隠れする「紅」。ほのかで、ほんの僅かである為に装飾音で写生され、さらに一般に華やかな印象の紅にカが付され、「た」から「ん」への移行には *dim.* と *port.* を伴う。これらの手法により紅は、ほのかな存在で、紅がさしているのはほんの少しである事が表現される。詩人の大岡も「虚子が詠った牡丹は…ただ白なのではない。ほのかに紅をさしている、そのかそけさと深さ。」(大岡1980:37)と述べる。3、5、6、9、10小節目の歌唱及びピアノに〈紅のモチーフ〉[譜例4]が類出し紅はほのかではあるが、句の眼目であることも強調される。歌手は子音や装飾音

などの一部を強調せず、滑らかな音の綴りによる大袈裟でない歌唱で、ほのかさここに写生された女性らしいおやかさを表現する。

吉田は俳句の旋律化の為に母音や子音の発音の特徴を捉え、日本語のアクセント(抑揚)を尊重し、金田一京助『明解国語辞典』の表記に原則従いつつ、自らの習慣や、音楽上の表現の為に故意に異常な高低関係の選択も行う箇所もある。ただしこの句においては全て日本語のアクセントに従っている。

「白牡丹」最初の子音Hは、清楚な白を表現する為にゆっくりした呼吸により発し、それに続く母音Aは明るい、アクセントを含んだ強烈さを持たない母音である。続く子音も、強烈なアクセントを持つことなく、母音へ穏やかに移行する。また装飾音は短く歌い、そこにアクセントは置かない。*dim.*の後の「白牡丹」の「ん」は、軽い「ん」。日本語の「ん」の発音の基本は口蓋垂鼻音であるが、ここでは前の音節と同質の音を作るために、イタリア語などのNを発音するように、舌尖を上歯茎につけ、鼻腔と口腔双方で共鳴させて発音する。そのことで鼻腔にも音が流れ、鼻音特有の色気も作り出す。ただしそれが過剰になることは避けるべきである。また「ん」の最後まで呼吸を継続し、鼻腔と口腔のスペースを確保することで音程と明るい音質を保持し、白牡丹の美しさと清楚さを音色として表現する。上句の最後は歌唱がピアノより半拍先に切れ、花卉のずれを表現する。吉田は演奏で大切なのは時間だと語り、休符の長さや、演奏の入りを厳守することを求めている。

p.2-5から再び2小節間ピアノのみで〈白牡丹のモチーフ〉が奏され、そこに〈紅のモチーフ〉であ



譜例5 〈白牡丹のモチーフ〉と
〈紅のモチーフ〉

る装飾音が *p* で加えられて前出の歌唱部と同様白牡丹の中のほのかな紅の色を写生している。[譜例5] 装飾音 *p* は、ほのかさの表現として目立つ音にはしない。

P.2-7 ピアノが前小節から継続して〈白牡丹のモチーフ〉を反復し、歌は p.2-3 で拍頭から半拍遅れた開始であったのに対し、ここでは1拍遅れの開始で開始位置が異なる。これは二度のピアノと歌のずれた開始と共に、花卉の不規則さを表現している。再度の「白牡丹」の歌唱は初出 p.2-3 と同音型 [譜例3] の長3度高いEを開始音とし、「白牡丹」がこの句の主題であることが強調される。強弱記号は前出と同様だが音高の上昇で高揚感が表現され、牡丹の美しさにそれを眺める者の気持ちが、あるいは注目されて白牡丹自身の気持ちが高揚

したようにも感じられる。虚子が俳句は感情を大げさに表現する文学ではないと考える事、また日本人が伝統的に感情を過度に露出しない慣習も踏まえ、ここも前出と同様淡々と歌う。p.2-11 まで〈白牡丹のモチーフ〉の反復と〈紅のモチーフ〉により白牡丹がピアノで写生される。

吉田は、音のないところで肉体的にも精神的にも表現が要され、それが西洋音楽と吉田作品の違いだと語る。p.2-11 曲頭からピアノで継続されていた〈白牡丹のモチーフ〉が途中で停止し、突如沈黙が現れる。花を無心で眺めていた視線と思考からハッと我に返る、あるいは白牡丹自身、穏やかに愛でられる時の流れから何か次のフェーズへの変化を察し、呼吸も一時停止する。

4-5 中句 「といふといへども」

上句では〈白牡丹のモチーフ〉と〈紅のモチーフ〉によって主題「白牡丹」が写生された。中句では、2度現れる指示助詞であり引用を表す格助詞「と」と、「と」の濁音であり逆接の確定条件を表す接続助詞「ど」の音質に着目し、まとまりを持たせた作曲がなされる。それは吉田が俳句の旋律化を考える上で各句（上中下）のリズムに注目したことにもつながる。

1つ目の「と」は、引用を表す格助詞としての言葉を生かすための配慮として p.2-11 弱起で開始される。吉田の「と」を中句に含む字余りの解釈はこのように音楽で示される。

中句では、動詞「言う」が2度繰り返され、畳み掛けによる強調がなされる。吉田は2カ所の「と言」（といふといへ）には同じ音 Gis・A を歌唱とピアノ双方に使用し、さらにスラーを付けることで俳句に二度使用される「と言」を音楽でも強調し印象づける。半音の不協和な2音の強調は何か神秘性をも感じさせる。畳み掛けの強調として「と言」を2回とも同じ音高とすることで、「と言ふ」3音節目の「ふ」より「と言へ」の3音節目「へ」がより高音であるという変化を印象づけた。2つの「と」は、それぞれ冒頭あるいはブレスの直後に置かれ韻を踏んだようなリズム感さえ持つ。

1度目の「言ふ」は *dim.* とスラーで滑らかに長3度上行するが、ブレスにより突然中断される。2度目の「言へ」は、*cresc.* で短6度上行し *mp* から一気に *f* になるため、直前のブレスの間にその歌唱に必要なエネルギーを蓄える必要がある。「へ」（いへ）には *fermata* と第一句で唯一の *f* が付され、そ

の後プレス。感情をあらわにせず、控えていた奥ゆかしい日本女性の気持ちがこの一瞬開花し、高強音で伸ばされる声は官能的な印象すら受ける。その高ぶりを思わせる感情は、「いへ」の後のプレスと、ピアノが「い」(「といふとい」)音上に置かれた *fermata* によりその先へ進行しないことにより抑制される。「といふ」と、「といへ」の語尾の的確な停止後の一瞬の沈黙は、この俳句の主題「白牡丹」に対し、「そのように呼ぶけれど、またそれは真実であるが、それだけではない何かがある」と、聴く人に次の展開への期待と不安、あるいはほのかな艶の魅惑などを予感させる微少の間となる。

「といふ」は楽譜に [to yu -] とあり²¹、その発音によって「といふ」に含まれる狭い母音「い」を避け、[yu -] に内在するスラーは、優美さと色気の表現につながる。ここは一音ずつ *mp* → *mf* → *mp* へと微妙な強弱変化が指示され、思わせぶりで次の言葉を期待させるような中句の持つ「たゆたう調べ」(川名 2001 : 38) が表現される。ホルタメント歌唱ではないが、「いう」「いへ」はスラーであり、その音の移行がはっきり意識されないような音の継続感を呼気によってコントロールする。「へ」へのフェルマータは続く「ども」を生かす効果ももたらし、「ども」は、「へ」(いへ) がここまでの最高音で表現した高揚感を瞬時に抹消するかのようによりの後 *mp* で減5度下行。気持ちを高ぶらせたことを恥じ、節度を持ち平常心を装おうと試みる。しかし「ど」に施されたテヌート・スタッカートは、隠しきれない気持ちの高まりへの戸惑いに、あるいは気持ちに従うべきか躊躇するために呼吸が乱れ、次の音にスラーで移行できない状態を感じさせる。子音 D で呼気を僅かに停滞させ「ども」を発する声にかすかな揺れを伴わせる。それは続く四分休符による沈黙と共にこれらの気持ちの表現となる。

「言ふと」「言へ」「ども」がプレスで区切られ、その都度感情が積み重ねられた後、p.3-13、歌唱部は全休符で、続ける言葉もなく声も出ない恥じらいの沈黙と「紅」を発するためのエネルギー吸引のための時間となる。ピアノは歌に導かれ歌唱の「いへども」と同じ音型を3オクターヴ重ねて反復し、「内容面の鑑賞ポイント」(川名 2001 : 38) であり、「この句の中心」(鷹羽 1977 : 48) である「紅ほのか」という重要な言葉の前に「いへども」を強調する。ここも「白牡丹」を象徴する白鍵の音が使われ、「言う」の対象が白牡丹であることがわかる。ピアノの「いへども」に使われるオクターヴには吉田のオクターヴへの印象「豊かで無限に広がるピュアな響き」を求めたい。ピアノを白牡丹、歌手がその白牡丹を見ている人と例えれば、ピアノが「とは言っても、本当はどうなのだと思いますか?」と問いかけているともとれる。あるいは白牡丹が「そうは申し上げましても、実は違う部分もあるのです」と何か告白しようとしているか、秘密を見付けられてしまった事を恥じらっている表現とも想像できる。いずれにしても *mp* で相当に控えめな応答である。物事を深刻に考えないことが、雅という平安時代の貴族文化以来の慣習を思うと「隠そうとしても無駄さ」、又は「真剣になったって所詮…」とピアノが傍観者として狂言回しのように小気味よく語り、粹な様子も感じる。これは中句に入り音が縦に4音重なることで若干賑やかな印象を醸し出している事が要因でもあろう。しかし吉田はオクターヴが最も美しい音程であると語っているため、ここは過度な色めきや邪心の無い、無垢な心持ちを描くべきと考える。

拍子は、上句の p.2-10 までは 4/4 で安定感を保持していたが、中句の開始 p.2-11 と同時に、3/4 → 9/8 → 7/8 と移ろい、さらに中句の言葉のある P.3-12 は 9/8 でありながらプレスが 2/8、5/8 後に置かれ言葉が切断され、旋律は 7/8 で終了し拍感が割り切れず不安定さが目立つ。そのことで中句の

リズムが上句下句とは一線を画し、徐々に白牡丹に魅惑され、白牡丹の秘密に迫りながら感情が揺れ動く表現となる。吉田の音楽による中句の写生は、「おおらかに停滞 緩徐調」(山本 1988 : 48)「おおらかな揺蕩」(稲畑 2006 : 58)「悠揚とした、たゆたう調べ」(川名 2001 : 38) 等俳人達が一致して持つ中句に対する印象とも一致する。著者は竹久夢二の美人画を思い浮かべ、粹でほのかな色気を持った印象から、白牡丹に視点を注いでいた者の心が動き出し高揚しはじめる様、あるいは白牡丹自身がただ純粹無垢なだけではないと打ち明ける様を舞台に演出したいと考える。

4-6 下句 「紅ほのか」

譜例 6 〈紅のモチーフ〉

p.3-14、拍子記号は1で、最初に8分休符と16分休符があり、その後は四分音符を基本とする拍感で記譜されている。**【譜例 6】**不安定なリズムにより白牡丹の、割り切ることの出来ない気持ち、**神秘性や色気**が表現される。この少々不規則なリズムはこの小節に限られ、紅が白牡丹の中にあくまでほんの僅か、ほのかに混ざっていることが再度表現される。中句で不規則になった拍子が、ここで拍感を失ったようになり、p.3-15で再び安定した4/4へ戻っていく。吉田は上句の安定したリズムで白牡丹を写生し、中句を小節ごとに変化を伴う拍子により展開させ、下句の「紅ほのか」という**重要な言葉**をリズムの構成によって最も際立たせ、再び安定したリズムへ移行させることで各句のリズムの特徴を捉えた。

稲畑がこの句に対して述べる「見事な序破急の調べ」(稲畑 2006 : 58) を吉田の手法によって表現した。

この句を書いた日、虚子は席題であった「白牡丹」の他の句にも、「紅」の文字を加えている。²²この時虚子にとって白牡丹の中にある紅の存在がひと際心に残る興味の対象であったのであろう。(清崎 1980 : 193 ; 正岡他 1969 : 257) 吉田はこの句の眼中の一つとして「紅」を受けとめ、小節内の前後に休符を配置し、中央に「紅」のみを配すことでそれを表わした。p.3-13 節尾の休符と p.3-14 拍頭の休符による沈黙は、ためらいから意を決し「紅」を発言しようとする気持ちの急激な高揚への移行のために必要とされた。しかし実際に「紅」と発しようとした瞬間にそれが減退し、震えるようにかすかな声になる。沈黙の間を強弱記号で記すとすれば、*cresc.* → *ff* → *subito p* であり、それに伴い深い吸気から停止を経て「紅」となる。

「紅」はここまで頻出した〈紅のモチーフ〉に使われた **A** と **B** が **p** で歌われる。作品中の最高音 **A** が使用されるが、すぐに **B** へ *port.* で短7度下行し一音に長く留まらない。**【譜例 6】** 瞬間の真の心の叫びと捉えたい。p.3-15、歌はスタッカートとその後の四分休符によって一音ずつとぎれる。ピアノは、歌より半拍遅れ、ずれたリズムで歌と同じ音をメゾスタッカートの *mp* で奏する。これら複数の手法は「紅」の表出が僅かでありそれが重なる花卉によって見え隠れし、決して紅色が主張せず、**ほのかで明確ではない**、しかし見逃すわけにはいかない魅力を秘めていることを**表現する**。

p.3-15、拍子記号は4/4に戻り、既に自制心を取り戻す支度が整ったかに思われるが、歌唱は四分音

符1つ分の音価が八分音符2つをタイで結ぶ方法で記譜され、最初の八分音符にはテヌートが記されている。これは、紅のほのかさを表現すると共に、紅の発見への動揺による緊張状態の表現とも受け止められる。*mp*、スタッカートで途切れる言葉の不明瞭さは、白牡丹に対するほのかな恋心、その気持ちを封じ込めようとするが、鼓動はまだ早く呼吸の不安定を感じさせる。表現が過剰になる事は避け、静寂の中に心の揺らぎを表現するために、各音節の子音から母音へ呼吸を伴って穏やかに移行しながらテヌートアクセントを使用する。「ほ」のHをため息のような自然発生的な呼吸で開始し、Oもそれに伴い偶発したような音で、誰かに伝えようとして発するのではなく、白牡丹に心を奪われ放心したような状態で発語する。ここでの視線は何かを注視せず、目の前にないものを見ている視線、エネルギーが内向している視線として、口もはっきり動かさず、手足も脱力状態、呼吸も必要最小限である。

歌より半拍遅れて歌唱と同音を奏でるピアノは、心乱れるその者を憐れむ第三者、あるいは心の拠り所もなく、やるせなさから解放される事も無いという当事者の無力感を表現する。もの静かで感情を過度に表出しない事が美德とされてきた日本の慣習と、そのための心の葛藤がここに現れる。白牡丹を眺める者としてそのような秘密めいた細部に目が止まったことへの気恥ずかしさ、しかしその発見により白牡丹を愛でずにはいられないというような情緒をここに感じる。白牡丹としては秘密として隠しておきたかったものを発見されてしまったことに対する恥じらい。例えるならば、若い娘が晴れの日牡丹の刺繍の見事な着物を纏い、ほんのりと頬に紅をさした自らの美しさに戸惑い、またその娘を見る周りの目も、無垢な娘の中に少しずつ芽生える艶を認めることに戸惑う。そのような光景が思い浮かべられる。

p.3-15の3拍目から *rit.* の記載があり4拍目の四分休符にもそれが続く。p.3-16「か」の子音Kは硬い音を避けるため呼吸に勢いを付けずに時間をかけて発音し、明るく開いた母音Aに移行する。安定した呼吸によるサポートで音程を保つ²³ことに留意しながらピアノの音に溶け込むようにディミヌエンドしながらフェイドアウトさせる。これらの演奏法により自らの思いを心の中に留め、内向的に浄化するほのかな心の動き、また白牡丹を愛で、白牡丹が愛でられる至福の時間が表現され、決して否定的情感は残らない。虚子の述べる「平安時代の文学及びそれを生んだ貴族生活の中心をなす理念『ものあはれ』日本文学をも貫いて流れる重要な理念。」(高浜 1985: 184-185)がここに表現される。

p.3-17からピアノは再び〈白牡丹のモチーフ〉で丸い白牡丹の花を表現する。ここでは添えられる〈紅のモチーフ〉は連続し、白牡丹が再び振り返ってほしいと以前より僅かに主張を強めているように思える。3小節間曲頭と同じ *mp*、*in tempo*で白牡丹が咲く光景は変わらないことを写生している。

p.3-20は、p.3-17からのペダルが継続しているのみで、小節自体は全休符であるが、ここまで〈白牡丹のモチーフ〉が継続されていたことにより、この演奏を聴いていた人の耳にはその音が記憶され、同じ旋律が続いて聴こえている状態である。p.3-21はそのペダルも終了し全休符に *fermata* が添えられ、もはや何の音もない。しかし聴衆には、なおその沈黙の中に〈白牡丹のモチーフ〉が余韻として残り、それと共に美しい白牡丹を愛でる快い空気感も残る。

メシアンは、「バッハやプロコフィエフの作品は、リズムがないからこそリズムクに感じ、聴き手は同じ長さの持続の中断されることのない継起を聞き、それによって幸福な満足感に浸る」(メシアン & サミュエル 1993: 85)と述べている。吉田作品でも同様の効果が認められ、同型の旋律とリズムの

継続が停止した後も、残影としてその音と感覚が聴き手の中に残る。吉田にとって沈黙とは、何も聴こえないのではなく、聴こえない音が聴こえることを意味する。

《花鳥諷詠》の各句の曲尾には終止線のない *fermata* の書かれた小節が置かれ沈黙が求められる。それは演奏が終了しても作品の余韻が残り、その作品が終わっていない事を示している。ベルナックは、「連作歌曲の場合、曲の間の沈黙の長さが非常に重要であり、常に同じであってはならず、あらかじめ綿密に計算しておくべきである」(ベルナック 1987: 29) と論じている。本作品に於いては、曲間についても吉田の表現意図が明白であり、曲間の綿密な計画のもと第2句と第4句においてはその沈黙を意味する *fermata* の秒数も指示されている。

第一句、ピアニストは心を動かされた存在を写生し、歌手は主題の白牡丹のように舞台上に立つか、あるいは白牡丹を眺める人として舞台上に立ち、俳句から受けとめた事を表現した。曲尾では何かを凝視するような強い視線は避け、優美さを持って穏やかに舞台上に立ちながら「もののあわれ」を受け止めつつも命の息吹を感じさせる姿によって、何も注視せずエネルギーが内向している状態から、遠くにはあるが視線が定まり凜とした状態へと変化していく白牡丹を歌唱者の視線からも表現する。

聴衆とこの歌の記憶を共有しながら静かにその沈黙に佇み、次第にゆっくりとした吸気と共に第二句の主題であり、ご神体の「那智の滝」を畏敬の念で見上げる視線へと移行する。その立ち姿は、那智の滝そのもののようにしっかりと真直ぐであり、第一句の多少緩みのある姿勢とは異なる。呼吸も深く、よりエネルギーを放出する準備が体の内部に整い、第2章の俳句の朗読を開始する。

5 結び

虚子は、自句自解で「いくら純粹の白牡丹であるといっても赤い色がどこかにほのめいている。とそういったことを言うのも牡丹花を讚美する心が土台になっている」(正岡他 1969: 257) と述べている。吉田は虚子の人生観、「花鳥諷詠」の理念に着目するのみならず、それに共感したからこそ曲の序にそれを配した。また吉田は、虚子がこの句に詠んだ本質を読み取ると共に、ピアノにより描写される花卉など、虚子の作句姿勢同様、音楽によって自然美があるがままに写生することで、虚子の俳句と理念を今日の人々に伝えた。

本研究は著者の演奏理念に基づく主観的演奏の礎となり、著者が吉田の作曲意図に共感し、白牡丹のような人として舞台上に立ち、吉田の意図を聴衆と共有しながら、共感の連鎖を生むことも可能とさせた。今後も同時代に生きる演奏家として《花鳥諷詠》の夏秋冬の句、他の吉田進作品の研究及び演奏を継続していきたいと考えている。

6 謝辞

演奏及び研究の遂行に多大な厚意とご協力を頂いた方々へ記して感謝を捧げる。(敬称略・順不同)

吉田進 (作曲家、パリ在住) : 2012年から現在に至るまでの文書交信、インタビュー、リハーサル。

大月玄之 (作曲家、吉田の恩師) 吉田正治 (吉田の兄) 竹田杏一 (吉田の高校友人) 結城加奈 (吉田

著書編集者) : 以上吉田進全般。千原叡子 (「ホトトギス」同人) 森村暁子 (関西舞踊研究所代表)

正岡裕子 (初演のソプラノ) 北村麻也子 (初演のピアニスト) : 以上《花鳥諷詠》初演全般。

小西としじ (「ホトトギス」同人) : 俳句全般。毛利準 (元東京藝術大学教授 著者の恩師) : 演奏技術。

注

- 1 吉田との稽古を伴う同作品演奏は複数回行われた。初回は洗足マスターズコンサート「今ごろのバリ〜バリ祭と吉田進の世界」2012/6/21。於：前田ホール。当時吉田は洗足学園音楽大学客員教授。
- 2 吉田は吉田の求めを強要せず作曲意図及び楽譜の理解を経て、演奏者が解釈・表現する事を歓迎する。
- 3 TERRIEN, Pascal. (2011). *Sumidagawa du théâtre nô à l'opéra: esthétique et identité en mutation. Colloque International Philology and Performing Arts: A Challenge*. Louvain-la-Neuve : Catholic University of Louvain.『能の隅田川からオペラへ : 美学の変換と固有性』TERRIEN, Pascal. (2016). *Réflexions didactiques sur l'enseignement musical : entre expériences et savoirs -Réflexion didactiques en musicologie*. Paris :Harmattan. の1章 Sumidagawa, du nô à l'opéra : la naissance d'un genre lyrique. (pp7-9, pp.21-39). 《隅田川》論。
TERRIEN, Pascal. (2017). La création musicale ou le travail de l'artiste, plus évolution et adaptation que rupture, plus recherche scientifique qu'artistique. (pp. 153-180). *Ergologie* n° 17, Société International d'Ergologie. 《隅田川》論。
- 4 DURNEY, Daniel. (1987). Théâtre et musique: France-années 80, *Les Cahiers du CREM*. (04-05) : 11-69.『劇場と音楽』の中に Deux aspects du spectacle musical d'aujourd'hui『今日の音楽劇の2つの側面』として、《演歌Ⅲ - 袈裟と盛遠 -》論。
- 5 修士論文レベルでは、Florent, Caron. (2010). *Quête d'identité dans la musique écrite japonaise depuis 1952 :traditon et Occident vers une esthétique de la perception*. (pp.95-99,pp.104-106) Paris :Sorbonne. アネックスに吉田へのインタビューの掲載有。
- 6 「ホトトギス」同人 小西としじの言及 (2022/6//27 於：高松)
- 7 インタビューリストは、謝辞の項を参照。但し、毛利準は除く。
- 8 2016年7月7日 於：杉並公会堂 ピアノ：水谷稚佳子 歌；蔵野蘭子。
- 9 「作曲家・吉田進」の公式ホームページ <http://www.creators-index.com/susumusic/> (2022/08/20)
- 10 武藤財団における講演会や、洗足学園音楽大学の演奏会などに於いて。
- 11 ここで示した日本語訳は著者が自らの研究と演奏のために楽譜のフランス語による冒頭文を訳したものである。著者は訳について吉田に意見を求め、吉田は自らが同文を日本語で書くとしたらフランス語で書いた時とは異なる表現を取るであろうと語った。吉田の言語による主たる対象者の相違を配慮し、異なる表現を用い対応する考え方が伺われる。
- 12 森村暁子：関西舞踊研究所代表
- 13 於：兵庫県芦屋市 虚子記念文学館でのインタビューにて (2016/11/25)
- 14 千原叡子 (1930-2020)「ホトトギス」同人。元日本伝統俳句協会理事
- 15 正岡明 正岡子規の妹、正岡律の孫。正岡子規研究所主宰。(財)虚子記念文学館理事
- 16 千原の言葉 於：兵庫県芦屋市 虚子記念文学館でのインタビューにて (2016/11/25)
- 17 Julien Vocance (1878-1954) フランスの俳諧詩人
- 18 本稿の欧文主題目参照。
- 19 筑摩書房の教科書に掲載の同句への授業実践例と指導案は平易な言葉での解説が題材基礎理解に有効。
<https://www.chikumashobo.co.jp/kyoukasho/tsuushin/rensai/jugyou/003-05-01.html> (2022/08/20)
- 20 正岡裕子は虚子の師であり同郷の正岡子規の妹の孫、正岡明の夫人

- 21 俳句界で当該発音に特に指定は無い。関東の標準語では「という」また関西では「とゆう」。虚子は四国松山出身、長年関東在住。虚子の詠み方は不明。(「ホトトギス」同人 小西としじの言及)
- 22 「白牡丹いづくの紅のうつりたる」(山本 1988 : 48)
- 23 チューニング用のアプリ (例えば、iPhone では、Tuner Lite など。楽器のチューニングに使われるもの。)などで音程のチェックをすることも有益である。

参考文献

- ベルナック, ピエール 1987『フランス歌曲の演奏と解釈』林田きみ子訳 東京:音楽之友社
- メシアン, オリヴィエ・サミュエル, クロード 1993『オリヴィエ・メシアン その音楽的宇宙 クロード・サミュエルとの新たな対話』戸田邦雄訳 東京:音楽之友社
- 稲畑汀子 2006『虚子百句』東京:富士見書房
- 大岡信 1980『折々のうた』東京:岩波書店
- 川名大 2001『現代俳句 上』東京:筑摩書房
- 清崎敏朗 1980『高浜虚子』東京:桜楓社
- 鷹羽狩行 1977『俳句のたのしさ』東京:講談社
- 高浜虚子 1936『渡仏日記』東京:改造社
- 高浜虚子 1975『定本 高浜虚子全集 第十五巻 書簡・資料集』東京:毎日新聞社
- 高浜虚子 1985『虚子俳話』東京:ホトトギス社
- 高浜虚子 1987『俳諧遊歩 -花鳥諷詠-』東京:永田書房
- 福本恵夢 2006「祝宴」『ホトトギス』(1313) 393
- 正岡子規・伊藤左千夫・長塚節・高浜虚子・河東碧梧桐 1969『日本の詩歌 3』東京:中央公論社
- 本井英 2000『虚子「渡仏日記」紀行』東京:角川書店
- 山本健吉 1988『現代俳句』東京:角川書店
- 吉田進 2016『パリの空の下《演歌》は流れる』東京:アルファベータブックス

