

【論文】

三善晃の創作における歌曲作品の位置付けと研究上の諸問題

The Position of Songs in the Creation of Akira Miyoshi
and Some Research Issues

平川綾菜
Hirakawa Ayana

0. はじめに

本論文は、三善晃の歌曲作品における作曲語法を論じるための前段階として、先行研究、特に歌曲作品に関するこれまでの研究の経緯の調査と、その情報整理を主に行うことを目指すものである。そこから、彼の歌曲作品の立ち位置を考察すると共に、今後の歌曲研究における問題点を明らかにする。

今日、日本歌曲の作曲家として広く名が知られている作曲家としては、滝廉太郎(1879-1903)、山田耕筰(1886-1965)、信時潔(1887-1965)、平井康三郎(1910-2002)、橋本國彦(1904-1949)、別宮貞雄(1922-2012)、中田喜直(1923-2000)、團伊玖磨(1924-2001)などの名を挙げるができるだろう。これらの作曲家はいずれも、歌曲の分野だけでなく、日本作曲界全体の発展において中心となってきた作曲家たちである。三善は彼らの次の世代の作曲家であり、その歌曲のみならず声楽・器楽作品が共に広く知られており、また日本の音楽界全体に対しての多大な功績を残した作曲家でもある。

しかし、邦人作曲家の研究が盛んでない日本において、比較的新しい世代となる三善の作品に関する学術的研究は、その先人らに比べ、質・量ともに十分ではない。

考えられる原因として、作曲家本人らの言説や自筆譜などは、新しい作曲家ほど多く残り、出版譜の差異による問題が発生しづらい点がある。そのため、楽譜そのものの比較研究も多い19世紀以前の西洋の作品と異なり、20世紀後半以降の邦人作品では、その研究の必要性が限られることが考えられる。ただし、邦人作品の場合、自筆譜をはじめとする一次資料が保存されている場合でも、その資料整理が未だ進んでいないことが多いため、研究の土台となる基礎的情報が明確でない状況にある。

他に、演奏の場において、合唱作品以外の邦人作曲家の作品が、取り上げられる機会

が非常に少ないことも、原因の一つと言える。聴衆との兼ね合いも考えられるが、このことは、邦人作品を主要なレパートリーとして持つ演奏家や指導者が少ないことも示している。邦人作品に対して多くの時間を費やす人口が少なければ、演奏や作品の研究に取り組む人口が、西洋の作品に対して相対的に少なくなることは否めない。このような状況下にある作品の研究が、現在、特別に発展的であるとは考えにくい。

三善の研究も、同様の状況にあると考えられる。今日、三善の創作に関する主要な学術的研究は、檜崎(1984, 1994, 2006, 2008a, b)、阿部(2016)があり¹、その他に、柴田(1963a, b, c)や丘山(1981a, b, c)らの考察も参照することができる。檜崎の論では、主に80年代までの、三善作品の作曲様式の変遷が扱われている。阿部の論では、1980年代以降のピアノ作品について論じられ、柴田はオーケストラ作品の変奏技法についての考察、丘山は合唱作品や「三部作」について、言説の面からの考察を行なっている。先行研究を俯瞰すると、各ジャンルの作曲語法は、各研究者によって少しずつ明らかになってきている。しかし、三善の合唱作品、歌曲、校歌を含む歌を対象とした論考は十分ではない。

また、三善の場合、彼は他の作曲家と比べ、本人が自身の作曲技法に関する言説を詳細には残さず、自らの主義などについて語ってこなかったことにより、彼の作品の語法はより不透明化している。つまり、本人が意図した可能性もあるが、三善の音楽語法、もしくは各作品の特徴となりうる作曲技法が明らかにされておらず、不透明化していることが、現在の研究上の問題点と言えるだろう。そして、彼の声楽作品に関しても、全体像を俯瞰できるような研究がなされてこなかったために、その技法や日本語の旋律化・音響化、もしくは、語法といったものが、非常に曖昧になっている。

そこで本論は、三善の歌曲研究に対する一試論として、日本歌曲の定義、三善の歌曲作品についての情報整理、また、先行研究の情報整理を踏まえた三善の活動期と歌曲創作との関連、といった観点から、三善の歌曲作品が作曲家の創作活動全体の中でどのような位置付けがされているかを考察すると共に、研究上の問題点を明らかにすることを目的とする。

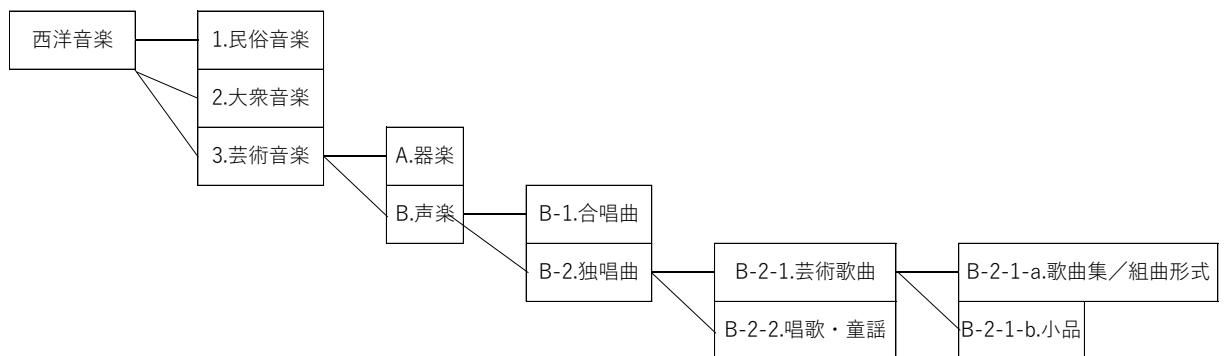
¹ 他に、合唱作品を対象とした山下(2016)、西田(2015)、また三善晃論として阿部(1998)、ピアノ作品の演奏解釈として Kawabata(2016)などがある。

1. 日本の創作界と三善晃

1-1 「日本歌曲」の定義

三善晃の作品を論じる上で、本論では「日本(の)音楽・歌曲・作曲界・作曲家」といった言葉を使用する。今日、特に「日本の」という言葉を使用した際には、日本の伝統音楽である邦楽の系統、日本人が西洋音楽の手法を用いて創作する音楽、歌謡曲をはじめとしたポピュラー音楽、アニメ・ゲーム系の音楽、日本の民族音楽等、これらすべてが「日本の音楽」という意味の中に入れられる。したがって、本論において「日本の音楽」と叙述する場合は、「日本における西洋音楽の手法を用いた作品・作曲家達及びその作曲界」という意味で使用する。

【図1】音楽のジャンルによる分類



(徳丸 1991、堀 1999 に基づき著者が作成) ²

次に、「歌曲」の定義についてであるが、三善は日本における西洋音楽の流れを汲んだ作曲家であるため、西洋音楽のジャンル分けに準じて彼の「歌曲」について定義していきたい。本論では、徳丸(1991)にならい西洋音楽を1~3にわけ、次に辞典項目にのっとり、AとBに分類する。さらにそれはB-1、B-2と分けられ、B-2-1、B-2-2以下は三善の歌曲作品に準じて分類をする【図1】。

このように、本論における「日本歌曲」の定義は、「日本で、明治時代以降に西洋音楽の作曲技法を用いて作曲された芸術歌曲」(B-2-1)とする。また「三善の歌曲」の範

² 図1の1、2、3の区分における基準として、「制作と発信」、「おもな保存と配給の様式」(徳丸1993、127)など、7つの項目が挙げられている。また、この図における目的は歌曲の分類であるため、「A.器楽」や「B-1.合唱曲」に関する小分類はしない。

囿は、この芸術歌曲を指すこととする。

1-2 戦後の日本創作界における三善の位置付け

日本の戦後音楽界、及び創作界に関しては、秋山邦晴『日本の作曲家達 上下』(1978年)、『日本の作曲家 20世紀』(1999年)、『日本戦後音楽史 上下』(2007年)、『はじめての音楽史』(2017年)等の、一般読者向けの概説書や教科書などで参照することができる。戦後の創作界を概観すると、1945年以後、すぐに活動を始めた作曲家として柴田南雄(1916-1996)、入野義朗(1921-1980)、戸田邦雄(1915-2003)、別宮貞雄(1922-2012)、中田喜直(1923-2000)らが挙げられる。さらにおおよそ1920年生まれのこの5名は全員が「新声会」³という、演奏家と作曲家のグループのメンバーでもあった。この時代、欧米で実践された前衛的な手法を同時期に日本にも取り入れる動きがみられ、特に柴田と入野は、12音技法による作品を創作するほかに、欧米の同時代の手法を日本で紹介する活動を活発に行っていた。歌曲におけるその例として、新声会のメンバーであり、『楽式論』(1950年)の著者である石桁真禮生(1916-199)の作品がある。彼の《鴉》(1956年作曲)や《鎮魂歌》(1959年作曲)では無調や音列の使用により新たな表現方法・形の開拓がなされた。

次の世代として、1930年代生まれの黛敏郎(1929-19979)、諸井誠(1930-2013)、武満徹(1930-1996)、林光(1931-2012)、間宮芳生(1929-)、三善らが挙げられよう。この世代は、最新の音楽の動向を取り入れるだけでなく、それぞれが独自の語法で、前衛的技法に邦楽器や民謡などの素材を取り込んだ作品を発表した。

日本の創作界史、また作曲家については、一般読者向けの概説書や教科書などにおいても、時代区分に基づいた説明がなされてきた。ただし、その区分は必ずしも一致してきたわけではない。なぜなら、戦後の日本音楽史のような直近の過去は把握が難しく、さらに文献の執筆年代によってもまた変化が生じるためである。また、それぞれの区分において、根拠とした創作界での出来事や時代的要因や観点が異なるため、当然、一致しないことも生じる。例えば、秋山の『日本の作曲家達 上下』では、作曲家の台頭してきた年代を基準としている一方で、『日本の作曲家 20世紀』では、音楽界で起こった出来事や動

³ 1946年3月に結成された、作曲家と演奏家両者協力のもと、日本の音楽の発展的向上を目的としたグループ。「試演会」と称し、新作初演と研究演奏の発表が定期的に行われた。各個人の作曲活動や行動において、干渉や束縛はされず、所属する作曲家の作風はそれぞれ異なっている。

向を基準としている。しかし、後者では区分の根拠が明確に示されていない。

その上で、これらの文献において、これまで三善がどのような時代区分、あるいは作曲家の区分に属するか、明確になっていないことが問題となる。

例えば、三善の名は 1930 年代生まれの同世代の作曲家たちの名と共に登場することが多い。また、作曲家の集団という点において、三善は、池内友次郎(1906-1991)とその門下生を主とする「深新会」⁴という作曲家のグループには属していたが、このグループの理念は、三善が留学中にフランスで感じた違和感そのものだろう。

三善の作風は、初期の頃こそソナタを代表とするヨーロッパの形式を重んじたものだったが、彼はパリ国立高等音楽院に留学した後、その作風からは離れていった。クラスタ一的な響きや図形楽譜の採用など、前衛的な手法を用いることはあったが、三善は明確に 12 音技法を使用しているわけではない。邦楽器に手を広げることもあったが、それらの作品が作風の要となっているわけでもない。彼の作品には様々な要素が取り入れられているものの、欧米の前衛音楽における最先端の作曲技法を用いた実験的な音楽でもなく、日本の民謡等を前面に押し出すものでもなく、ヨーロッパの伝統を厳格に守ったものが主流でもなかった。彼自身は世の中の動向を把握し、ある程度作品取り入れつつも、そこに染まらない独特の立場を貫いていると考えられる。

そこで次節では、三善の歌曲について作品数・出版状況の把握や、歌曲が創作された時期についての情報を整理する。

2. 三善の歌曲作品とその創作時期

2-1 楽譜の出版状況について

三善晃の歌曲集は現在、一般に広く流通しているものとしては、全音楽譜出版の『三善晃 歌曲集 増補改訂版』(1995 年、以下「全音 1995」と略記)のみである。このほかに、改訂前の歌曲集『三善晃 歌曲集』(1971 年第 1 版、以下「全音 1971」)と歌曲集が 1 つ追加された第 2 版⁵(1984 年)、音楽之友社から出版された『日本歌曲全集』第

⁴ 1955 年結成。「パリ音楽院の伝統に基づく和声、対位法、フュージョなどの技術を習得した人により組織。会員の作品発表及び出版を行う」といった音楽的特徴を持つ。(堀恭編 1999, 280)

⁵ 全音 1995 巻末の三善によるコメントにおいて、1971 年の歌曲集の第 2 版を 1984 年に出版したとされており、その 84 年版においては《抒情小曲集》を追加した、という記述がみられるが、全音 1995 の奥付には第 1 版とその増補改訂版の記載のみで、第 2 版の記載は見られない。84 年第 2 版は、現在一般に流通している版ではないため、楽譜の内容や収録曲の確認を行う必要があるだろう。

43巻(1994年、以下「音友1994」)がある。

この3つの歌曲集について出版年の順に、収録曲数(歌曲集の単位は1とする)、編集者や三善本人のコメントの有無についての差異を概説する。まず、「全音1971」の収録曲数は5曲。編集者は声楽家の内田るり子(1920-1992)である。三善は高校生の時に平井康三郎のもとで内田の伴奏をしていた。また《三つの沿海の歌》(1955年作曲)の委嘱者でもある。巻末には「演奏について」という、三善による簡易な曲の解説がある。また、内田による三善の生涯や経歴、作風、歌曲作品についての記載もある。次に、「音友1994」であるが、収録曲数は4曲。この『日本歌曲全集』は畑中良輔(1922-2012)監修・選曲のもと、1993年から1994年にかけて全46巻が出版された楽譜である。作曲家ごとに、巻号が割り当てられ、三善の作品はそのうち第43巻にまとめられている。畑中は声楽家であり、オペラやドイツリートだけでなく日本歌曲にも非常に造形が深かった。巻頭には畑中による三善の音楽についての記載がある。最後に、「全音1995」の収録曲集は21曲である。編集者は全音楽譜出版社出版部門。巻末に三善本人による「歌曲について」というコメントが記載されている。

「全音1995」は、「音友1994」と比べると収録曲目や情報量が多く、現時点で最新の楽譜でもある。現在、販売されている楽譜はこの1995年のもののみであり、演奏の場では、この版を用いることが一般的となっている。そのため、三善の歌曲作品研究においては、1995年の楽譜を主要な資料として使用することとする。

2-2 三善の歌曲作品概観

三善の歌曲概観に先立ち、本論でも用いる「歌曲」という言葉が持つ、編成の可能性について指摘する。「歌曲」の編成は、独唱とピアノという形が最も一般的であり、また作品数としても多いが、それ以外の編成も存在する。例えば、独唱と最小編成の室内楽のアンサンブルであるアルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951)の《月に憑かれたピエロ *Pierrot lunaire*》Op. 21 (1912年作曲)も歌曲であり、セルゲイ・ヴァシリエヴィチ・ラフマニノフ Sergei Vasil'evich Rakhmaninov (1873-1943)作曲の《ヴォカリーズ *Vocalise*》Op. 32-14 (1915年作曲)も、その題名の通り歌詞は設定されていないが、歌曲である。2重唱とピアノの編成は室内楽ととれるが、歌曲に分類されることもあるのではないだろうか。このように、「歌」に関する作品であれば、どんな編成でも歌曲と呼ばれる可能性は持っており、また作曲家の指定があれば、それは歌曲となる。

【表1】三善晃独唱作品表

(編成欄は三善・丘山 2016の年譜・作品表の表記に準じる。)

作曲年	タイトル	作詞者	編成	全音1971	全音1995 (増補改訂版)	音友1994	分類	初演	備考
1955	高原断章	神保光太郎	sop、pf				歌曲集	畑中更予 (sop)	
	蟹			51-52p	51-52p	50-51p			
	道			53-57p	53-57p	52-56p			
	午後			58-60p	58-60p	57-59p			
	石			61-63p	61-63p	60-62p			
	隣家			64-67p	64-67p	63-66p			
1955	三つの沿海の歌	萩原朔太郎	alt、pf				歌曲集	内田るり子 (alt)	
	波止場の烟				80-86p				
	寄生蟹のうた				87-96p				
	沿海地方				97-106p				
1961	北恋ひ	三善晃	sop、pf				小品	畑中更予 (sop)	自筆譜は桐朋所蔵・伴奏はスケッチ程度
1962	白く	佐川ちか	sop、pf				歌曲集	瀬山詠子 (sop)	
	白く			31-35p	31-35p	19-23p			
	他の一つのもの			36-39p	36-39p	24-27p			
	むかしの花			40-43p	40-43p	28-31p			
	Finale			44-50p	44-50p	32-38p			
1962	聖山陵玻璃	山村暮鳥	sop、pf				歌曲集	大蔵担子 (sop)	
	いのり			7-9p	7-9p	39-41p			
	曼陀羅			10-11p	10-11p	42-43p			
	青空に			12-14p	12-14p	44-46p			
	ほんねん			15-17p	15-17p	47-49p			
1963	四つの秋の歌	高田敏子	sop、pf				歌曲集	池田弘子 (sop)	
	駅			18-20p	18-20p	6-8p			
	忘れられた海			21-24p	21-24p	9-12p			
	林のなか			25-27p	25-27p	13-15p			
	枯れ葉			28-30p	28-30p	16-18p			
1963	秋の風	高田敏子	歌、pf		174-175p		童謡	瀬山詠子 (sop)	三善・丘山(2006)では「かぜ」、全音1995では「風」
1964	赤い日記帳より	服部芳樹	sop、pf				歌曲集	瀬山詠子 (sop)	未出版・破棄
1964	決闘	萩原朔太郎	Sop, orch					瀬山詠子 (sop)	歌曲ではないが、ソプラノ独唱のため、記載。分類は管弦楽。
1965	雪の窓辺で	薩摩忠詩	歌、pf				童謡		薩摩忠「緑の子守唄」音友(1965)
1967	えびがはねたよ	古村徹三	歌、pf	68-70p	170-172p		童謡		
1968	一人は賑やか	茨木のり子	歌、gitarと歌、pfの2種類		188-193p		カンツォーネ(小品)		歌、gitarと歌、pfの2種類が収録
1975	子(仔)ぎつねの歌	三善晃	歌、pf		178-180p		唱歌	瀬山詠子 (sop)	
1975	栗の実	三善晃	歌、pf		180-181p		唱歌	瀬山詠子 (sop)	三善・丘山(2006)では「くり」、全音1995では「栗」
1975	なんのき	谷川俊太郎	歌、pf		184p		唱歌	瀬山詠子 (sop)	
1975	りすの子	三善晃	歌、pf		173p		唱歌	瀬山詠子 (sop)	

作曲年	タイトル	作詞者	編成	全音1971	全音1995 (増補改訂版)	音友1994	分類	初演	備考
1975	貝がらのうた	三善晃	歌、pf		176-177p		唱歌	瀬山詠子 (sop)	三善・丘山 (2006)の 作品年表に は記載無 し。
1975	うとてとこ	谷川俊太郎	歌、pf		185p		唱歌	瀬山詠子 (sop)	
1975	ことこ	谷川俊太郎	歌、pf		186p		唱歌	瀬山詠子 (sop)	
1975	かっぱ	谷川俊太郎	歌、pf		182-183p		唱歌	瀬山詠子 (sop)	
1976	抒情小曲集	萩原朔太郎	ten、pf				歌曲集	酒井義長 (ten)	
	ほおずき				68-69p				
	少女よ				70-71p				
	雨の降る日				72-75p				
	小曲				76-77p				
	五月				78-79p				
1977	春	三善晃	歌のみ				唱歌		
1977	夏	三善晃	歌のみ				唱歌		
1977	秋	三善晃	歌のみ				唱歌		
1979	祈り—長編詩「炎える母」より	宗左近	男声 (bass)、 ma、fl、 perc.		126-150p		歌曲(小 品)	村本和修 (Bass)	歌曲のため 小品に分類
1991	超える影に	畑中良輔	sop、pf				歌曲集	瀬山詠子 (sop)	
	水				107-110p				
	光				111-115p				
	海				116-120p				
	山				121-125p				
1994	五柳五酒	佐藤信	Bar、pf				歌曲集	竹沢嘉明 (Bar)	
	朗読				151p				
	一				152-153p				
	二				154-157p				
	三				158-161p				
	四				162-166p				
	五				167-169p				
1994	空	谷川俊太郎	歌、pf				唱歌		
1995	よろい戸の奥	谷川俊太郎	歌、pf				唱歌		
1995	カニの帰郷	白石かづ子	ms、pf				小品	保田典子 (ms)	出版情報無
1997	あなたにサタンがいるなんて	白石かづ子	ms、pf				小品	伊藤叔 (ms)	出版情報無
不明	歌をなげてもようか	三善晃					小品		未出版・自筆 譜所在不明・ B000VDJ2XMに のみ録音あり

(三善・丘山 2006、阿部 2016 をもとに筆者が作成)

また、第1節にて三善の歌曲作品の範囲を芸術歌曲に限定したが、考察対象も同様に、演奏会用に作曲された芸術歌曲に限定する。童謡や唱歌では演奏者が主として児童に設定されているために、教科書用唱歌としての制約やそれに伴う詩の選択、また演奏の難易度に制限がかかる。そのため本論では、芸術歌曲と唱歌・童謡を同列には扱わない。

以上の点を踏まえ、三善の歌曲作品を作曲年順に並べたものが【表1】である。

このように、三善の独唱作品は、歌曲集(編成は歌とピアノ)が9集、歌とピアノによ

る歌曲の小品が4曲、バスとマリンバとフルートとパーカッションの編成による小品が1曲、歌とギターによるカンツォーネが1曲(編成違いは数えない)、童謡が3曲、唱歌が13曲、ソプラノとオーケストラのための作品1曲⁶にわけることができる。

9集ある歌曲集のうち、《赤い日記帳より》(1964年作曲)は未出版であり、三善の自筆譜は破棄されている。《祈り》(1979年作曲)の編成は、歌曲として一般的な歌とピアノではないが、この作品を三善本人は歌曲として扱っているため、小品に分類した。ギター伴奏による《一人は賑やか》(1968年作曲)に関して、三善はあえて「日本語のカンツォーネ」⁷という言葉を使っているため、これも小品に分類する。「全音1995」において唱歌が多く採用されている。《決闘》(1964年作曲)は、厳密には歌曲ではないが、声楽が独奏をつとめる協奏曲、という形と考えることもできよう。

2-3 歌曲創作時期

前述での語の定義・分類を踏まえると、「三善の歌曲作品」に該当する作品は、《高原断章》(1955年)、《三つの沿海の歌》(1955年)、《白く》(1962年)、《聖三凌玻璃》(1962年)、《四つの秋の歌》(1963年)、《抒情小曲集》(1976年)、《超える影に》(1991年)、《五柳五酒》(1994年)、《祈り》(1979年)となる⁸。

次に、歌曲集の作曲年をみると、《四つの秋の歌》から《抒情小曲集》まで13年、《抒情小曲集》から《超える影に》の間は、《祈り》を挟むものの、15年の間隔が空いているのがわかる。三善が創作する作品の範囲は、器楽・声楽どちらにもおよび、かつ各ジャンルの作品数において目立つ偏りはあまり見受けられない。一般的に知られている作品も、膨大な合唱作品群をはじめとし、《レクイエム》(1971年作曲)などの合唱を伴うオーケストラ作品群、学習用から演奏用まで広がる様々なピアノ作品、既存の編成に囚われない室内楽作品や器楽作品、校歌や映画音楽など多岐に渡る。作曲家として寡作ではない三善にとって、歌曲作品の10数年にわたる空白期間はかなり長い期間であることと、しかも空白期間が2度あったことは、何らかの要因があったものと考えられる。

1度目の空白期間である1963年から1976年までの13年間では、演奏会用の歌曲はないが、声楽作品を書いていないわけではなく、教科書用の歌の作曲をしていたことがわかる。

⁶ 歌曲ではなく管弦楽に分類される(堀恭編1999, 256)。

⁷ 増補改訂版の楽譜巻末に、「歌曲」としてではなく日本語による「カンツォーネ」として書いたとのコメントがある(三善1995, 206)。

⁸ 《赤い日記帳より》などの未出版の作品は本論では対象外とする。

2度目の1976年から1991年までの15年間の空白では、歌曲は《祈り》以外は書かれていない。この期間の創作において、声楽作品と器楽作品の作品数の比重に偏りがあるわけではなく、声楽作品としては、歌曲作品のみが書かれていない。この時期に書かれていた声楽作品群の中には、《レクイエム》(1971年作曲)、《詩篇》(1979年作曲)、《響紋》(1984年作曲)からなる「反戦三部作」と呼ばれる、三善を代表する作品群がある。この三部作は、混声合唱(《響紋》のみ児童合唱)とオーケストラによる、編成の大きい作品でもある。主に歌とピアノ、という小さな編成をとることの多い歌曲作品ではなく、規模の大きい作品に注力していたことは、空白の期間に歌曲作品が書かれなかった要因の1つとなるだろう。

2-4 歌曲創作の空白(1960年代の日本音楽界における歌曲作品と合唱作品)

歌曲創作に空白期間があることについては、三善も、増補改訂版の歌曲集の巻末に以下のコメントを残している。

自分のなかに歌曲を忌避する気持ちが生じたとは自覚していない。歌曲による表現の可能性は、器楽や管弦楽などの他のジャンルと同じように、いつも私の欲求のパラダイムにあった。ただ、この60年代から、日本の音楽界全体に新しい日本歌曲に対する姿勢が消極的になったことは確かだろう。

かつて、少なくとも50年代前半までは、作曲家も歌手も、新しい日本歌曲の創造に積極的に協同していた。……(省略)。しかし、60年代に入るとなぜかそのような機運が急速に衰えたように思われる。(三善1995, 194)

日本の音楽界が歌曲ではない方向を向いていたことに関して、日本における前衛の始動時期が1960年代である、ということが考えられるだろう。1960年代の日本社会は、敗戦から復興をとげ、高度経済成長期の真っただ中であり、日本の音楽界も、その活気のある日本社会と同様に盛り上がっていた。作曲家たちは、西欧の手法に習熟することよりも、最新の情報を取り入れ、西欧と並ぶ位置に立とうとしていたのである。

その具体例として、「草月コンテンポラリー・シリーズ」と題された現代音楽の演奏会をはじめ、東京だけでなく、大阪や京都でも現代音楽祭の開催が盛んであった。そうした場では、欧米の現代作曲家が来日し、新作の初演がなされ、また邦人作品の演奏も盛ん

であった。特に62年の草月アート・センター（草月コンテンポラリー・シリーズの第1回と同時に組織された）がジョン・ミルトン・ケージ・ジュニア John Milton Cage Jr.（1912-1992）を招待したことにより、日本における欧米の実験的な音楽の流入が一気に進んだ。またケージに少し遅れて、NHKの招聘により1966年にカールハインツ・シュトックハウゼン Karlheinz Stockhausen（1928-2007）が来日し、電子音楽についての講習会を行った。欧米の音楽が紹介されることを通して、日本の作曲家の中にも、クラスターや偶然性、空間性、不確定性などの手法を用いた作品の創作がよりいっそう促されていた時期であった。

その1960年代に、三善は歌曲を創作することを避けていたわけではなく、創作意欲自体は他のジャンルと同じく持ち続けていた。しかし、上述の三善の言葉により、日本の音楽界全体の意識が、歌とは違うところに向かっていたことがわかる。

また、三善は空白期間の要因について、以下のようにも示唆している。

あたかもこの時期から日本のアマチュア合唱団の隆盛が始まっている。……
（省略）彼らの技術的向上が合唱表現の可能性を飛躍的に拡大し、作曲家はそこに日本語の新しい音楽表現を開拓し始めた。（三善 1995, 194）

引用冒頭の「この時期」というのは、60年代を指した言葉である。ここで三善は、60年代における合唱界の隆盛について述べている。

戦後、本格的に邦人作品の合唱曲創作が行われるようになった背景には、様々な要因がある。1つは、戦前より合唱が教育や国民運動などの大規模イベントに取り入れられ、大衆化が進んだことによる、演奏団体の拡大と多様化がされたことである。演奏団体は、ジュニアや中・高等学校及び大学のサークル、職業団体、いわゆる「お母さんコーラス」、プロの合唱団など、専門的音楽教育を受けていない層まで急速な広がりを見せた。

2つめの要因は、全日本合唱連盟とNHKによる合唱コンクールの開催により合唱の技術的な向上がなされたことである。全日本合唱コンクールは学生だけでなく、職場部門や一般部門など、幅広い層も対象としている。

3つめの要因としては、放送局をはじめとするメディアの取り組みがあった。特に1961

年にはじまった「文部省芸術祭合唱曲コンクール」⁹は、日本において新しく、アマチュア団体が歌うことができ、なおかつ優れた合唱作品を数多く生み出すきっかけとなった。このコンクールは、ただ単に作曲家が作品を出品し、何らかの賞を受賞するだけのものではなかった。まず、全国各地の放送局が番組を企画し、その企画に沿った詩人や作曲家に曲を委嘱する。書きあがった作品は演奏が録音され、そのラジオ番組放送をコンクールに出品する、という形をとるものであった。つまり、作曲家らには委嘱料が支払われ、新作は発表された時点で模範となる演奏録音がある。そして、放送局プロデューサーの俯瞰的な視点が加わり、主催は文化庁である。現在ではほとんど考えられないほど恵まれた形のコンクールであった。

4 つめの要因は、日本のプロの合唱団の筆頭である東京混声合唱団の活動が挙げられる。1956年に田中信昭(1928-)を中心とし設立されたこの団体は、新作の委嘱初演を主要活動とし、定期的にプロの合唱団として演奏会を行ってきた。東京混声合唱団は新しく優れた合唱作品の創作活動に貢献し、また優れた合唱人材の育成の場でもあった。

上述の三善の言葉から 1960年代の音楽界状況、またその状況が少なからず三善に及ぼしていた影響がわかる。

三善が歌曲を多く創作していた 50年代から 60年代前半にかけては、NHK や歌手からの歌曲の委嘱が盛んであった。それに対し、60年代の前衛の始動と合唱界の隆盛により、歌曲の創作活動は、三善のもとでは減少傾向にあった。ある種、ごく普通の楽器であるピアノや弦楽器ですら、本来意図されている演奏方法ではない方法が求められ、さらにその方法が流行していた時代において、人の声という素材は扱いにくかったのではないだろうか。人の声にとって、最も簡素な「歌う」という行為から遠く離れたとき、全身が唯一無二の替えが効かない楽器である歌手は、新たな表現の模索をあまり望まなかったことも考えられよう。

さらに、その時代に合唱界の充実が始まったことで、シンプルに歌を歌うことや、日本語の表現の可能性は、独唱とピアノ、という形式から合唱へと移りかわっていったとも考えられる。三善自身、時代の影響を直接的に受けたわけではないが、技法が拡散している時代に、独唱とピアノという歌曲の形式は必然ではなくなっていた。彼が《祈り》においてピアノを使用しなかったのは、そのような経緯によるものだった¹⁰。

⁹ のちに文化庁芸術祭ラジオ部門合唱曲の部となり 1984年まで続いた。

¹⁰ バスという人声が「炎える母」を祈るための遠近法は、ピアノリズムの描くところではなかった。(三

これらを踏まえると、60年代以降の三善の歌に対する意識が、歌曲から合唱やその他のジャンルに移りかわっていったことは想像に難くない。しかし、三善の活動初期の歌に対する意識は、主に歌曲作品において顕現していると考えてよいだろう。

このように、三善の歌曲作品に対する空白期間の原因は明らかにすることができるが、歌曲作品の作風の変遷の理由を検討できるまでには及ばない。そのため、先行研究における作風の変遷という観点からの三善の活動期の区分に、歌曲作品がいかに対応するか、次節で検討する。

3. 三善の活動期の区分と作曲様式

3-1 活動期区分の比較

三善の作品を研究対象とする先行研究で、活動期を様式の観点から区分した論文に、檜崎(2008a)と阿部(2016)があり、それぞれ以下のように区分している。その中で歌曲はどの期にあたるのだろうか。

最初に檜崎(2008a)の区分を以下にまとめる。

- ・第1期：1953-1965年 ソナタをモデルとしていた時代。
- ・第2期：1966-1971年 ソナタからの解放期。
- ・第3期：1972-1984年 合唱とオーケストラの3部作。器楽・オーケストラと独唱・合唱を結び付けた年代。
- ・第4期：1985-1994年 群にわけられた合唱とピアノ2台などの、従来の合唱作品の領域を超える合唱作品が書かれた年代。
- ・第5期：1995年以降 第3期の3部作と内容に連続的関係のあるテキストによる、オーケストラ4部作。オペラと銘打つ最初の作品がかかれた時代。

次に、阿部(2016)は、「モチーフの変奏・変容の技法」、「言葉の音楽化」、「音響的作法」の3点の要素が三善作品に通底して表れるとし、この三要素をもとに創作時期を区分している。

善 1995, 194-195)

・第1期：1950-69（前半 53-65、後半 66-69）

主に「モチーフの変奏・変容の技法」を用いたタイプ、ソナタ的な要素が特徴的。

・第2期：1970年代

三善の死生観に基づいた作品が多く「言葉の音楽化」が増大する。

・第3期：1980年代（前半 1980-94 後半 1995-）

「モチーフの変奏・変容の技法」、「言葉の音楽化」、が共存し「音響化」がなされる。ここで阿部は「響きのモチーフ」という和声的音響を指摘している。

阿部の区分は檜崎の区分に準じたものであるためか、80年代に差異が生じている以外に、年代的な区分はほとんど変わっていない。また阿部の研究では、対象作品の年代が80年代以降のため、この年代を再考したことで差異が生じたとも考えられよう。

これらの先行研究による区分に従うと、三善の歌曲集は主に60年代前半までの間に約半数が集中している。そのため、歌曲は檜崎の第1期（または阿部による第1期前半）の作品群にあるとすることができる。ただし、第1期に入らない残りの作品もある。檜崎が第4期（阿部第3期前半）とした時期には歌曲集が2つかかれており、1976年に書かれた《抒情小曲集》、1979年の《祈り》は、檜崎の第3期（阿部の第2期）に該当するため、年代の拡散が窺える。

また、先行研究による区分は、基本的に三善全作品を俯瞰した上でのものであるため、この区分に歌曲作品をあてはめた場合、その根拠となっている三善自体の作風と歌曲の作風とが一致していない可能性がある。よって、次項では歌曲作品のみの区分について考察する。

3-2 歌曲作品の区分

三善の歌曲作品の全体を俯瞰した際に、大きく分けて「調性的な作品」（以下Aとする）と「時代に即したような無調的な作品」（以下Bとする）の2つに分けられる。Aには《高原断章》、《三つの沿海の歌》、《四つの秋の歌》、《抒情小曲集》、《超える影に》、《五柳五酒》、子供のための小品が、Bには《聖山稜玻璃》、《白く》、《祈り》が該当すると考えられる。

各曲が与える印象が対照的である要因の1つとして、三善が留学によって経験したフランスのエクリチュールに対して抱いた違和感とその後の葛藤があると考えられる。三善はフランス留学での和声の問題の答案に関して、「最高の答えは一つ、それと合致するか、より近いか、だ。」(三善・丘山 2006, iii)であったと言っている。また、「こういう『言葉』や『カデンツ論理』の背後にはキリストとか神とか、そういうものがあるように思う。」(三善・丘山 2006, 72)と、さらに、「理解はできるけれど、『共感』とか『共震』はできない。」(三善・丘山 2006, 72)と語っている。

このように感じた三善は、フランスのエクリチュールで仕事をするのではなく、日本のエクリチュールを自身で探さなければいけなかった。また、特に60年代はフランスで学んだカデンツを取り入れるか、日本の陽旋法や陰旋法に安易に使うのかといった、自分の作曲の方針について迷っていた時期でもあった。そのため、この時期に書かれた歌曲集からは、彼が様々な方法論を試した形跡が見える可能性があるだろう。

現在、三善の歌曲作品を主として扱った学術的な論考は見当たらないが、丘山(1981 a, b, c)の一部において、歌曲作品を含む声楽作品とそれに関連する詩人、そして三善自身についての踏み込んだ考察がある。丘山は、三善の「歌」には彼本来の音楽性が現れ、歌に使われる「声」という素材は彼の人間としての情感を素直に表現できる素材、として捉えている。ここでの「歌」とは、人間の声が使われている作品全般を示し、歌曲作品、合唱作品、声楽とオーケストラの作品、子供の詩による歌曲・合唱作品全てを対象としている。しかし、この論考自体が1981年のもののため、それ以降の作品については含まれていない。

丘山は、三善の声楽作品における2つの流れについて指摘している。1つ目の流れ(以下C-1とする)には、彼の本質的な要素を含む歌(優しくひそやかなもの)、あるいは、作曲家として三善が本能的に望んだ音楽を含む作品がある、と丘山は指摘する。C-1の具体的な作品名として、《高原断章》、《三つの沿海の歌》、《抒情小曲集》、子供のための歌曲作品と、合唱作品の《三つの抒情》(1962年作曲)、《嫁ぐ娘に》(1962年作曲)、子供の詩による合唱曲がある。

次に、2つ目の流れ(以下C-2とする)には、時代的な影響を大きく受け意識して書いている作品、または、日本での前衛音楽のブームの影響を受け、作曲方法や素材に重きを置いたような作品があり、このC-2の作品例としては、《白く》、合唱作品の《トルスII》、《王孫不帰》(1969年作曲)、《オデコのこいつ》(1971年作曲)、《レクイエ

ム》(1971年作曲)、声楽とオーケストラのための作品である《決闘》が挙げられている。その上で、C-1 および C-2 の双方に属するものとして、丘山は萩原朔太郎の詩を共通項とし、《三つの沿海の歌》、《抒情小曲集》、《トルスII》(1961年作曲)、《決闘》の4作品をあげ、それらを中心に考察を掘り下げている。

丘山はさらに、これらの歌曲の詩と音楽面に着目し細分化を行っている。C-1 で示された《高原断章》、《三つの沿海の歌》、《抒情小曲集》の詩のうち、神保光太郎(1905-1990)の詩は情景描写的で、萩原朔太郎の2つの詩は情感をうたった詩である。音楽に関して、《高原断章》は詩の情景描写に寄り添い、《三つの沿海の歌》では、歌はレチタティーヴォ(語り)のように16分音符に言葉が細かくあてはめられ、それが言葉の起伏に対応している。またピアノパートは、上下のアルペジオを多用することにより波の情景描写を担っている。《抒情小曲集》の詩は、《三つの沿海の歌》が病的な印象を与えるのに対し、少年期のやさしい情感に満ちた詩である。また音楽は平易な手法で、不協和な響きは避けられ、調性感が与えられている。このように、素直な情感をうたった詩、その詩に対応するような協和的な響きを用いるといった音楽の方向性は、彼の音楽の1つの流れとなっている。

また、C-2 で示された作品では、死へ傾斜する動き¹¹、人と物という三善の中の意識の投影が目立つ、と丘山は述べる。《トルスII》の詩は、萩原朔太郎の詩によるものである。視点や言葉の時制に伴い、音楽も速度が明確に変化する。詩で使われている、「玻璃」や「晶玉」、「まっさおの血」などの言葉から、明確に楽器編成、楽器法、音組織、音色の指示を見出し、そのまま音楽に投影している。《決闘》の詩も、同じく萩原朔太郎の詩である。語句として、「ピストル」や「凶器」、「刃」などの強い言葉を含む。音楽は、三善が詩の享受者として詩の叙情を解釈し、それを形式にあてはめた。《白く》は、左川ちか(1911-1936)の詩による作品である。この詩から三善は「不思議な絶望」を感じ、彼女の詩にある激しい虚無のドラマを形にしたという。そしてその後の、《玉孫不帰》、《オデコのこいつ》、《レクイエム》において、自己と他者、自己ともの、との関係に囚われていた三善は、他者の死にも触れ、その後の「三部作」へとたどり着いたのではないか、という考察がされている。

¹¹ 三善の中で自己を見つめた先で音楽を通して他者の存在を確認し、それに伴い自己を確認しており、またそれとは別で「物」の世界の概念があった。その世界への憧れと同時に死の瞬間、自分は物として、ただそこにあるだけで受け入れられる存在になれるだろうかという思想のことを指すと考えられる。

この丘山の声楽作品に関する考察を踏まえ、合唱曲を除いた歌曲作品のみを、C-1'《高原断章》、《三つの沿海の歌》、《四つの秋の歌》、《抒情小曲集》、《超える影に》、《五柳五酒》と、C-2'《白く》、《聖山稜玻璃》、《祈り》と、分類できるのではないだろうか。また、このC-1'とC-2'は、現状、音楽面においてのみ、前述したAとBに対応していることが指摘できる。

以上のことから、檜崎の時期区分では第1期に括られた歌曲作品は、詩や音楽の面から、独自に2つの流れをもつことがわかる。また、音楽面において、丘山の考察に対応するものに限り、C-1の3作品は協和的な響きを持ち、C-2の《白く》では、前衛ブームの影響を受け、不協和音の鋭い響きを詩の内容に対応させながら、言葉のイメージを表出することに重きを置いていることがわかった。また、檜崎による三善の第1期は「ソナタをモデルとしていた時期」とされており、この「ソナタ」は当時の西洋の作曲技法を指すと考えられる。しかし、三善の歌曲は、調性的要素がある場合でも明確なカデンツを用いることを避けていることが多い。無調的な作品の場合でも、すべての音の力関係が等しい無調の音楽ではない。三善の歌曲作品には、西洋の作曲技法の使用はみられるが、完全な形ではなく、また、使われている技法が作品同士で共通しているわけでもない。三善の言説により、60年代には、彼が既に独自の作曲技法の模索に入っていることから、歌曲に関しては作曲技法のみを判断基準にするのではなく、詩と音楽の関係性を考慮に入れた上で、新たな分類を模索する必要があると言えよう。

3-3 演奏上の問題

三善の作品を演奏する上で、先行研究では触れられていないが重要な要素として、「三善アクセント」と呼ばれる発想記号の演奏上の問題がある。三善アクセントは「<>」や「<—>」といった記号のことを指すが、この記号は1音にのみにつくこともあれば、2、3音に対してついていることもある。また、声楽・器楽のどちらにも、この三善アクセントの指示はみられる。この記号は三善が多用したことにより、日本においては「三善アクセント」の名称がつき、広まったとされ、本人も認識していたと考えられる。

しかし、西洋の現代作品やロマン派の作品、また邦人作品でいえば、三善の師匠である平井康三郎の作品、また、小林秀雄(1902-1983)や松村禎三(1929-2007)の歌曲など、年代を問わず使用例がある。記号の意味としては、通常のアクセントと同じく「強調」の意であると考えられる。しかし、音が持続する楽器の1音のみにつけられた「三善アクセ

ント」であれば、その1音に細かい強弱を入れる奏法も否定はできない。しかし、現在、この記号の定義や用法、また演奏者側のとらえ方については明確になっていない。少なくとも、三善がどういった意図をもってその記号を使用し、期待した演奏法とその効果がどういったものであるかについて、三善の生前に交流のあった演奏家らへのインタビューが必要だろう。

4. おわりに

三善晃は日本人の作曲家として著名であり、また日本の楽壇における評価も高い。彼の名や作品が世の中に知られている範囲は、音楽の専門家から、音楽を聴く教育を受けていない大衆に至るまでと幅広い。日本を代表する作曲家であるといつてよいであろう。しかし、三善の主義や技法、作品に用いられている現代的な手法について語られることや、作品を体系的に分けようとする言葉を用いて語られることはほとんどない。本論で概観した先行研究等の状況からも分かるように、日本の戦後作曲家の流れにおける三善の立ち位置もあいまいであり、それは歌曲のみに焦点をあてた場合も同じであった。

三善の歌曲創作時期を檜崎らの先行研究にあてはめるとき、歌曲は主に初期に分類された。ただし、檜崎の先行研究による「初期」とは、ソナタ、つまり、西洋の手法を意識していた時代であり、そこから自身を解放したところに三善は独自の音楽を求めた。したがって、歌曲が「初期」に分類されてしまうことは、三善の歌曲作品を西洋の作曲手法に基づくものとする事になり、彼独自の手法の側面を見過ごすことに繋がりがかねない。

一方、丘山の考察では、作風の変遷により時期を区分するのではなく、三善の死生観と詩人の観点から、声楽作品の流れを探っている。このことから、三善の作品の1つである「三部作」までの過程において、声楽作品を用い、三善に象徴的な語法の構築がなされたことが明らかになった。また、歌曲作品は、音楽の面からも、丘山の考察でなされた2つの流れに属する作品(C-1、C-2)との類似がみられたため、丘山の考察を踏まえて、より詳細な楽曲分析の観点を加えることで、三善の作風と思想を反映させた、歌曲作品独自の区分ができると考えられよう。しかし、その重要な作品群の1つである歌曲の学術的な研究かつ詳細な分析が、これまでほとんどなされていないことが、現在までの三善晃研究において、見逃されてきた問題点ではないだろうか。

以上の点を踏まえ、今後の歌曲研究においては、「三部作」に流入する2つの流れのう

ち、「死」の側面をもった作品が含まれるC-2'の中でも「三部作」が作曲される以前の作品を対象を絞り、さらにC-2'の中でも、最初に作曲された歌曲集《白く》を主軸に分析を行っていく。歌曲集《白く》は、「三部作」の第1作目である《レクイエム》の原点とも捉えられるため、《白く》の分析は、歌曲における三善の語法を研究する上で、新たな観点をもたらさうるのではないだろうか。

参考文献一覧

○日本語文献

秋山邦晴 1978 『日本の作曲家たち——戦後から真の戦後的な未来へ(上)』 東京：音楽之友社。

—— 2003 『昭和の作曲家たち——太平洋戦争と音楽』 東京：みすず書房。

阿部正樹 2016 「三善晃の1980年代以降のピアノ作品研究——「響きのモチーフ」による変奏技法と形式形成」平成26年度武蔵野音楽大学博士学位論文。

阿部亮太郎 1998 「三善晃論について——その前提の意識化についての考察」『上越教育大学研究紀要』第18巻1号:335-346。

丘山万里子 1981a 「生と死と創造と——作曲家・三善晃論(1)」『音楽芸術』第39巻5号 54-62。

—— 1981b 「生と死と創造と——作曲家・三善晃論(2)」『音楽芸術』第39巻6号 60-66。

—— 1981c 「生と死と創造と——作曲家・三善晃論(3)」『音楽芸術』第39巻8号 60-65。

久保田慶一、他 2017 『決定版 はじめての音楽史——古代ギリシアの音楽から日本の現代音楽まで』 東京：音楽之友社。

柴田南雄 1963a 「三善晃の2,3の作品におけるモチーフの変容について(1)」『音楽芸術』第21巻2号 60-61。

—— 1963b 「三善晃の2,3の作品におけるモチーフの変容について(2)」『音楽芸術』第21巻3号 46-49。

—— 1963c 「三善晃の2,3の作品におけるモチーフの変容について(3)」『音楽芸術』第21巻5号 46-49、55。

- 檜崎洋子 1984 「三善晃と松村禎三の作曲様式に関する研究—管弦楽作品における変奏技法」 『音楽学』第30巻2号: 121-144。
- 1994 『武満徹と三善晃の作曲様式——無調整と音群作法をめぐって——』 東京: 音楽之友社。
- 2006 「三善晃の作曲様式序説——1950年代から1960年代前半にかけての器楽作品と声楽作品の関係をめぐって——」 『武蔵野音楽大学研究紀要』第38号: 37-55。
- 2008a 「三善晃(1933-)におけるオペラ構想のゆくえ—1960年代後半の器楽作品と声楽作品の関係をめぐって」 『成城文芸』第203号: 54-73。
- 2008b 「三善晃の作曲様式—器楽作品と声楽作品の相互流入による様式形成とその意義」 (文部科学省科学研究費補助金研究成果報告書)。
- 西田直嗣 2015 「三善晃作曲“ピアノの無窮連禱による混声合唱曲「生きる」”の実践的解析」 『群馬大学教育学部紀要. 芸術・技術・生活科学編』第50巻: 17-30。
- 日本戦後音楽史研究会(編) 2007 『日本戦後音楽史 上下——戦後から前衛の時代へ』 東京: 平凡社。
- 徳丸吉彦 1993 『放送大学教材 55716-1-9111 民族音楽楽』 東京: 放送大学教育振興会。
- 戸ノ下達也、横山琢哉 2011 『日本の合唱史』 東京: 青弓社。
- 三善晃 1992 『遠方より無へ』 東京: 白水社。
- 三善晃、丘山万里子 2006 『波のあわいに 見えないものをめぐる対話』 東京: 春秋社。
- 堀恭(編) 1999 「日本の作曲20世紀」 (『音楽芸術』別冊) 東京: 音楽之友社。
- 山下敬子 2016 「合唱作品における言葉と音楽の関係: 三善晃の作品を通して」 『広島文化学園大学学芸学部紀要』第6号: 29-38。

○欧文文献

- Tomoe, Kawabata. 2016. “Performing and contextualizing the late piano works of Akira Miyoshi: a portfolio of recorded performances and exegesis”. Ph.D.Diss., The University of Adelaide.

○楽譜

- 全音楽譜出版社(編) 1995 『三善晃歌曲集 増補改訂版』 東京: 全音楽譜出版社。
- 内田るり子(編) 1971 『三善晃歌曲集』 東京: 全音楽譜出版社。

畑中良輔(監修) 1994 『日本歌曲全集 43 三善晃』 東京:音楽之友社。