

# 石桁真礼生の歌曲集《貝殻》

## ——詩と音楽の相関分析および演奏解釈 1——

小 畑 朱 実

### はじめに

石桁真礼生（1915-1996）は、今日では楽典<sup>1)</sup>、楽式論<sup>2)</sup>、和声<sup>3)</sup>等の理論書の著者として知られているが、彼は柴田南雄と入野義朗が新世代の作曲家を育成するために昭和21年に設立した「新声会」<sup>4)</sup>に加わって、中田喜直、團伊玖磨、別宮貞雄らと共に作曲活動を展開した。管弦楽曲、ピアノ曲、箏曲なども残したが、創作の全期間を通じて中心をなしたのはオペラや歌曲などの声楽曲である。その歌曲について畑中良輔<sup>5)</sup>は「特徴を一口に云えといわれれば、それは自己凝視のきびしさから生まれ出た歌曲」、「人をよろこばせようとか、甘美な旋律で人を酔わせようとか全く問題外の、いわば自己対決そのものの、きりつめられた自己告白であった」と評している<sup>6)</sup>。

本当にそうだろうか。

本稿ではこのような評価の理由や、彼の創作理念とその背景などを見ていきたいと思う。作品の時代区分に沿った書法の変遷から歌曲創作の特徴を考える一方、彼が詩にどのような趣向を持っていたかにも触れたい。そして先行作品の様々な技法が各曲の特徴に集約された、生涯最後の声楽作品である歌曲集《貝殻》を扱う。彼は人生の苦しみをうたう詩を確かに好みはしたが、この歌曲集からは、彼の温かい人間性も感じとることができる。本稿では第1曲〈貝殻〉と第2曲〈朝は〉を

---

1) 石桁真礼生ほか『楽典 理論と実習』音楽之友社 1965年。

2) 石桁真礼生『新版 楽式論』音楽之友社 1950年。

3) 石桁真礼生ほか（執筆責任：島岡譲）『和声 理論と実習』I、II、別巻、音楽之友社 1964、1965、1967年。

4) 柴田南雄と入野義朗は「この会は、作曲家のみの団体でなく、新しい世代を展く精神の持主なら、誰でも御参加下さい」と呼び掛けてこの会を創り、日本の新しい曲の発表の他にも日本では知られていない外国作品の開拓を目指す一方、スタンダードな曲に新しい視点と技術を発見出来るような演奏会シリーズなどを企画した。参照：畑中良輔「新声会と同人についてのノオト」〈戦後いち早く立ち上がった新声会の歌曲〉青の会演奏会プログラム（2006年12月20日東京文化会館小ホール）5頁。

5) バリトン歌手、評論家。東京音楽学校（現東京藝術大学）卒業。モーツァルト歌手として本邦初演のバリトン主役全てを歌った。ドイツ・日本歌曲に造詣が深い一方で抒情的な歌曲を作曲し「畑中良輔歌曲集」が出版されている。朝日新聞や『レコード芸術』誌の批評を長く担当したほか、『演奏家的演奏論』『演奏の風景』『日本歌曲をめぐる人々』などの著書がある。1956年に声楽家グループ「青の会」を結成、亡くなるまで主宰する。この会は会員たちによってドイツ・日本歌曲を中心にテーマに沿った体系的な演奏を企画し、シューベルト歌曲600曲を15年間かけて公演した。1993年、新国立劇場のオペラ部門の初代芸術監督に就任。

6) 畑中良輔「ケタさんへ」〈石桁真礼生歌曲の夕べ—追悼演奏会〉青の会第69、70回演奏会プログラム（1997年5月28日東京文化会館小ホール、5月29日浜離宮朝日ホール）7頁。

取り上げ、楽曲分析に続いて、演奏家の目からみた解釈と演奏のための提言を試みる。

私事にわたるが筆者は石桁本人とも交流を持った。彼の傍らで創作活動を支えながら演奏を重ねたソプラノ歌手の瀬山詠子<sup>7)</sup>に師事し、修士論文で《鴉》と《盲目の秋》を扱った機会には作曲者からの直接指導に恵まれた。石桁の自宅に通ううちに「詩や詩人についてどう考えているか」、「歌とはどういうものか」など、彼の音楽に対する考えの片鱗を知ることができたように感じている。また、その他の話も多く聞くことができた。石桁は第二次世界大戦の頃に、筆者の出身地である福井県の師範学校教員を勤めた<sup>8)</sup>。筆者の卒業した小学校、中学校の校歌は彼の手になる。また大学院時代に石桁が作曲した高校校歌を録音し、留学の際には推薦状を書いてもらうなど、交流は彼が亡くなるまで続いた。本稿においては石桁本人からの聞き取りや、瀬山詠子と石桁門下生の末吉保雄<sup>9)</sup>から語られた証言を元に、作曲家石桁真礼生についての記憶も文章に留めておきたいと思う。

## 1 石桁真礼生の歌曲

### 1.1 年代区分と変遷

石桁の作曲した声楽曲は、歌曲 21 曲、歌曲集 5 巻（全 28 曲）、独唱付交響曲 1 曲<sup>10)</sup>、室内楽伴奏歌曲 1 曲<sup>11)</sup>、カンタータ 1 曲<sup>12)</sup>、オペラ 6 曲<sup>13)</sup>、オペレッタ 3 曲<sup>14)</sup>、合唱曲集 5 巻（全 21 曲）、童謡 1 曲、ブルース 1 曲を数える。この他に多数の校歌を作曲している。

歌曲の作曲年代は、東京音楽学校時代から 1954 年までの初期、1959 年から 1963 年までの中期、1974 年から 1984 年までの後期という 3 つに区分する事ができる。東京音楽学校時代に作曲された声楽曲《小径》、《池》、《声》、《深山の入日》の 4 曲はいずれも、交流のあった畑中更予<sup>15)</sup>が初演した。その後戦争をはさんで作曲活動は中断したが、終戦翌年の 1946 年に《みぞれのする小さな町》で再開する。この曲も畑中更予が初演し、石桁は夫の畑中良輔とも親交を深める。翌 1947 年には初リサイタルのために畑中良輔から委嘱された作品、歌曲集《四つの詩》が完成する。その後

---

7) ソプラノ歌手。畑中良輔、畑中更予に師事。同世代の作曲家の作品を数多く初演して日本歌曲の普及に貢献した。東京藝術大学名誉教授。

8) 福井師範学校。第二次世界大戦中の 1943 年に設置された師範学校で、現在の福井大学教育地域科学科。

9) 作曲家。東京藝術大学、パリ エコールノルマル音楽院作曲科卒業。東京藝術大学、桐朋学園大学などの教員として指導する一方、NHK 音楽番組への出演、企画などによる教育活動にも携わった。

10) 《ソプラノとオーケストラによる交響的黙示》(1983)。4 楽章構成で第 3 楽章は独唱曲《鎮魂詞 Requiem》(1959)の管弦楽編曲版。

11) 《月に吠える》(1979)。

12) 《千手観音》(1965)。

13) オペラとは表示されていないが劇音楽《女の平和》(1954)、ポエティック《喪服》(1971)を含み、《卒塔婆小町》(1956)、《魚服記》(1963)、《コシャマイン紀》(1967)、《駆け込み》(1969)の 6 曲。

14) 《河童譚》(1954)、《やっぱり人間》(1955)、《狐々譚》(1962)。

15) ソプラノ歌手。東京音楽学校卒業。多数の日本人作曲家の歌曲を多く初演し日本歌曲の芸術的な歌唱法を高めた。夫は畑中良輔。

1949年に歌曲集《風土》、1952年に歌曲集《秋の瞳》などが生まれた。この頃は言葉や文の音節数に合わせて、そのまま連符をあてはめるといふ書法を用いていた。

《秋の瞳》はコロラトゥーラ・ソプラノの声質にあった音程と曲想に仕上がっており、畑中更子を想定して書かれた作品ではないかと推察される。また畑中良輔は自身の委嘱作品の《四つの詩》以外にも、1953年に作曲された《きつね》、《汚れた掌》を初演している。いずれも音程が低く男性の歌であることから、彼を想定して作曲されたと言ってよいだろう。そして翌1954年に作曲された《のぞきゑ》をもって歌曲創作の初期が終わり、石桁は約2年間、歌曲から離れる。この時期に書かれた作品には、オペレッタの《河童譚》や《やっぱり人間》、劇音楽《女の平和》(1954)<sup>16)</sup>、童謡《谷間の丸太小屋》(1955)などがあり、さらに1956年には、三島由紀夫の戯曲をオペラ化した《卒塔婆小町》が発表された。

《卒塔婆小町》には、「日本で12音技法を使った初めてのオペラ」という評価もみられる<sup>17)</sup>。12音技法は入野義朗や柴田南雄によって、1950年代初期から研究されはじめていた<sup>18)</sup>。彼らと同じく「新声会」の一員であった石桁もこの時期に様々な作曲技法を模索しており、《卒塔婆小町》において、12音技法への関心を、初めて自身の作品に反映させたといふことができる。しかしこの段階ではまだ極めて限定的な使用に留まり、「音列技法自体を初めて取り入れた年ではあるが、《卒塔婆小町》の中では、器楽的な部分に、素朴なかたちで多少見られる」程度に過ぎなかった<sup>19)</sup>。また、《卒塔婆小町》と同じ1956年に作曲された歌曲《鴉》においても、音列技法の部分的な使用は、無調音楽と調性音楽が繰り返されるなかに見受けられる。この作品は《のぞきゑ》以来2年ぶりに創られた歌曲であるが、次の歌曲は1959年の《鎮魂詞 Requiem》まで待たなくてはならない。作曲技法の変遷の途上にあつて、歌曲創作の初期と中期の間には5年の空白が生じる訳だが、《鴉》はこの移行期に1曲だけ孤立して存在する作品と位置付けることができる。

演奏時間が約12分にのぼる《鴉》は、後年長い歌曲を多く生み出す石桁が、初めて作曲した10分以上を必要とする歌曲である。石桁は劇的で長大な詩の緊迫感を保つために、無調の部分と、それを解放する役割を担った長三和音という組み合わせを繰り返し、さらに無調とまでは言えないものの調性が不安定になっているという部分を作品に織り込んだ。またこの作品では詩を語るということに重きがおかれ、短前打音と次の1音符という2つの音符のみに、1単語もしくは1文すべてを入れ込むという手法が採用されている。記譜技術の点では確かに曖昧な表現なのだが、当時の石桁はこのことにあまり拘らなくなっていた<sup>20)</sup>。それは、解釈の幅をどの程度演奏家に委ねるのかと

---

16) 劇団俳優座の創立10周年事業として1954年4月20日に開場した俳優座劇場のこけら落し公演、アリストパネス作の『女の平和』につけた付随音楽。

17) たとえば畑中良輔の著書にそのような記述がある。ただしエッセイの中で扱った作曲家について、注記として記述された略伝であるため、畑中自身の見解か、一般的事項として出版社が書き加えたものかは判然としない。(参照：畑中良輔『日本歌曲をめぐる人々』音楽之友社2013年147頁)

18) 入野には『十二音の音楽——シェーンベルクとその技法』(早川書房1953年)という著書もある。

19) 末吉保雄の証言(2016.12聞書)。

20) 末吉保雄の証言(2016.12聞書)。

いう問題を孕んでいるにせよ、演奏者自身がどのようにテキストを読み込むかということに重要視する、石桁の理念が反映されたものと見ることができる。石桁はこの作品によって、長く劇的なテキストに作曲することに「慣れた」<sup>21)</sup>のである。

そして次の歌曲作品である《鎮魂詞 Requiem》(1959)から歌曲創作の中期が始まる。この曲では音列をはっきりと認識することができ、明らかに12音技法によって作曲された作品と捉えられる。石桁はこの作品によって、《卒塔婆小町》や《鴉》において多用した分散和音から離れ、音の並び方自体への拘りを強めて、より計画的な音の構造を目指した。しかしながら、12音技法を調性的なものの方法論として用いるという面も、この作品にはみられる。音列を構成するにあたって、楽曲の主題となる旋律といった伝統的な概念を残し、極めて統一的な使い方がなされている。前衛的な作曲技法を採用はしても、本質的には旋律性を重んじる作曲家であろうとした石桁の姿勢が、ここには現れているだろう。

中期には他に、歌曲集《子供のうた》(1961)、《二つのはなし》(1963)などが創られ、《子供のうた》では異なる2人の詩人の詩が3曲ずつ作曲され、ひとつの歌曲集となった<sup>22)</sup>。1人は《子供のうた》の前年に作曲された《築地聖路加病院》の作詞者サトウ・ハチローである。《鴉》の前年に作曲された童謡《谷間の丸太小屋》、ブルース《傘の上には氷雨》(1962)もサトウ・ハチローによるもので、石桁は彼の作品を4曲作曲している。また2曲の歌曲からなる《二つのはなし》では初めてシュプレツヒゲザングが用いられ、×の音符で書かれた語りを多用している。この技法は歌曲集《貝殻》の第5曲〈ひらがな幻想〉に受け継がれることになる。このように歌曲創作の中期には様々な書法が試みられ、結果として石桁の歌曲作曲のスタイルが確立した時期と見なすことができる。

中期から後期までの10年間は歌曲が創作されず、声楽分野における作曲の関心はオペラに移った。石桁はすでに1956年、最初のオペラ《卒塔婆小町》を発表していた。新劇の脚本をオペラ用にカットした箇所に対して、三島由紀夫は「こんなにすばらしいカットのできる作曲家は全幅的に信頼する」と述べている<sup>23)</sup>。石桁は「前衛的な芝居も見ると、シェイクスピアの芝居もみる。前進座も見れば、新劇もしょっちゅう見ますね」<sup>24)</sup>と語っているほど芝居好きだった。そしてオペラへの想いについても同じインタビュー記事の中で「僕がオペラについてどういうふう考えているかなんていうことは、あまり口はばたかなくていいないけれども、とにかくオペラは作りたいですね」<sup>25)</sup>と言及している。その言葉どおり、このインタビューの3年後に《魚服記》を発表してからは、立て続けに3作品を作曲した。後年石桁は、オペラでは《卒塔婆小町》、《魚服記》、《コシャマイン紀》を

---

21) 末吉保雄の証言(2016.12 聞き書き)。

22) 《子供のうた》(全6曲)の前半3曲、《牛の目のなか》、《波》、《ねむけ》は小島秀一、後半3曲、《雨ですこっそり降っています》、《ハーモニカ》、《あんぱんポンポン》はサトウ・ハチローの詩である。

23) 畑中良輔「石桁真礼生を語る」、『音楽芸術』音楽之友社1989年84頁。

24) 石桁真礼生／矢島繁良(聞き手)「作曲家訪問」『音楽芸術』第18巻8月号44頁、音楽之友社1960年。

25) 石桁真礼生／矢島繁良、前掲44頁。

「恥ずかしくない作品」として挙げている<sup>26)</sup>。

石桁は歌曲の作曲を長らく中断していたが、「青の会」からの作曲依頼が届いて後期にあたる歌曲創作が始まった。《盲目の秋》(1974)、《月に吠える》(1979)、歌曲集《貝殻》(1984)、の3作品は全て「青の会」の委嘱作である<sup>27)</sup>。後期最初の歌曲である《盲目の秋》には《鎮魂詞 Requiem》の様式が引き継がれており、静かな音楽展開が曲の半分以上に渡って続いた後、次第に烈しくなり頂点に達する。その後は徐々に落ち着き、後奏に入ると上行形を繰り返し最後は長い和音で余韻を残す。この書法は歌曲集《貝殻》にも引き継がれた。また、萩原朔太郎の詩に付曲された《月に吠える》は、「低声と室内楽のための」という副題の付いた室内楽伴奏の歌曲である。編成はA管のクラリネット、ティンパニ、ヴァイオリン、チェロ、ピアノで、歌はバリトンかアルトが指定されている。石桁歌曲において室内楽伴奏歌曲はこの1曲のみだが、低声歌手とA管のクラリネットやチェロの音色は、非常に良く融け合っている。

## 1.2 歌曲における詩の選び方

石桁は詩に対して強いこだわりを持ち、詩と音楽がいかに密着するかという点に重きを置いていた。それを表した次のような発言が残っている。

たとえば「鴉」なども、大学ノートにびっしり書いて二ページはあるでしょう、散文詩ですから。でもそれを作曲したいと思った時には、ほくはそれすら覚えてしまう。それほどの密着で接していれば、自分がその詩を作ったと同じような状態になっているわけです。[...] やがてその発酵が音楽の萌芽となり、よし作れる、となったときには、もうそこに私の音楽が主体的に生まれはじめる……<sup>28)</sup>。

石桁にとっての歌曲作曲という行為は、詩と音楽という二元的な立場をとるものではなく、「自分がその詩を作ったと同じような状態」になって詩人の思考に自分を重ね合わせ、それを音にすることだったのである。

石桁は自分の歌曲の中で《鎮魂詞 Requiem》、《鴉》、《盲目の秋》、《月に吠える》が満足のいく曲だと明言している<sup>29)</sup>。これらの曲の詩には、生きる辛苦というメッセージ性が強く表れているのだが、なかでも三好達治の「鴉」は、長い散文詩の全てを暗記するほど好きな作品だった。他の三篇、中

---

26) 富樫康「人物クローズアップ—春の叙勲と褒章を受章して」『音楽芸術』5月号92頁、音楽之友社1988年。

27) 各作品の初演歌手は、《盲目の秋》宇佐美桂一、《月に吠える》平野忠彦、《貝殻》中山早智恵。

28) 石桁真礼生／小村公次(聞き手)「作曲の方法論—自分の音組織をつかむ」『作曲家との対話—日本音楽舞踊会議、日本の作曲ゼミナール1975-1978』新日本出版社1982年183頁。

29) 富樫康：前掲92頁1988年。

原中也の「盲目の秋」、萩原朔太郎の「月に吠える」、服部芳樹の「鎮魂詞 Requiem」についても、詩への拘りを窺わせる言葉が残っている。

石桁さんと詩人論が始まった。彼は一冊の大学ノートを持って来た。その中には萩原朔太郎や原中也、佐藤春夫の詩がびっしりと書き込まれ、写しとられていた。これはね、ぼくがこれから曲にしたいと思っている詩を書き集めてあるんだ。やっと、この詩たちを作曲できる時代になったんだと彼は嬉しそうに、福井師範の助教授の職を捨てて、自由自力一本の作曲家として東京に出て来た気概をこのノートから語り始めた<sup>30)</sup>。

これは石桁が、戦後すぐに福井から東京に出てきた頃を回想したものである。和歌山市出身の石桁は、東京音楽学校甲種師範科を卒業後、短期間兵役につき、その後1938年（昭和13年）から1946年（昭和21年）までの8年間、福井師範学校の音楽教官として教鞭をとっていた。しかし福井大空襲と翌年の福井大地震で楽器、楽譜、蔵書、レコード、生活用品の全てを失った絶望の時に「再び作曲活動がどうしてもしたくなって、仕事のあてはなかったが上京した」と、筆者は石桁本人から聞いている。また「蔵書の全てを消失しているため、ノートに好きな詩を書き写したのだ」とも語っていた。そのノートにどんな詩が書かれていたのかは分からないが、「原中也は甘えてばかりの人間だから嫌いだが、『盲目の秋』の詩は好きである」と述べ、萩原朔太郎については「僕にとっては少年の頃から神様のような存在だった。だからその完璧な詩に作曲をするというのは長年出来なかった。音をつけたらせつかく完璧な詩なのにそれが壊れてしまうのではないかと恐ろしくて」と心情を漏らしている。他にも萩原朔太郎について筆者に語った次のような言葉は印象深い。「萩原朔太郎は自分の詩に音楽をつけられるのを嫌ったから、ずっと作曲できなかった」、「詩を読みこむうちに少年から抱き続けてきた憧憬が消えた。だから萩原朔太郎ならば『月に吠える』にしようと思った」。さらに「『月に吠える』を作曲するのなら歌は絶対低声。ソプラノやテノールでは合わないでしょ？ 初演はバリトンだったけれども、あなたのようなメゾも歌ってください」と述べたときには、「最近出来上がったから」と、銀の三日月に銀の目の狼が吠えている絵が書かれた、ブルーグレーの美しい装丁の楽譜を筆者に贈ってくれた<sup>31)</sup>。「月に吠える、だから、この表紙は良いでしょ」と話す姿は萩原朔太郎への深い愛情に溢れていた。「青の会」における初演のプログラムに石桁は「“月に吠える”への道程—あとがきにかえて」という小文を寄せ、「交響曲“萩原朔太郎”ともいべき歌曲を書きたい」と記している。この小文は楽譜の最終頁にも再掲された。

「鎮魂詞 Requiem」は、岐阜県で当時現役の耳鼻咽喉科医師だった服部芳樹の作品である。石桁は「若い日曜詩人の医師の手になったこの詩は詩人と2人で協定して、いろいろ推敲した訳なんで

30) 畑中良輔『日本歌曲をめぐる人々』154頁。

31) 石桁真礼生《月に吠える》(楽譜)音楽之友社1988年。

す。詩のほうは2ヶ月かかったんじゃないかしら。作曲のほうも2ヶ月くらいあっためました。〔…〕詩がそうとう強烈ですからね。あの詩を見た時にはギョッとしちゃったんですよ。場合に寄っては特異な詩ということで、必ずしもぴったりしなかった人もあるかもしれないけれども〔…〕私なぞはそのうちだんだん純粹な感動にかわっていった経過を、いまでも記憶していますよ<sup>32)</sup>と述べている。この作品は瀬山詠子が自身の初リサイタルのために委嘱したものである。

## 2 詩「貝殻」から歌曲集《貝殻》へ

### 2.1 作曲経緯

歌曲集《貝殻》は「青の会」の演奏会のために石桁に委嘱された作品である。畑中も石桁も柴田南雄と入野義朗が中心となって立ち上げた「新声会」のメンバーだった<sup>33)</sup>。当初は畑中自身が選んだ新美南吉の4篇から5篇の詩の作曲と、畑中は考えていたようである。畑中は瀬山にその詩が入った封筒を渡し、直接石桁に届けるように指示した。しかしその後、畑中が何度「そろそろ作曲する気になった？」と催促をしても石桁は作曲の意志を示さなかった。瀬山によると石桁は常々「甘い詩は嫌いだ」と話していたそうである<sup>34)</sup>。筆者も石桁が「悲しいとか苦しいなどという表面的な言葉や、女々しい甘い詩は好きではない」と語っていたことを記憶している。石桁にとっての歌は、人間の存在を問うべきものだった。「声というのは唯の道具にすぎない、君のうたった〈歌〉を、一皮、二皮とはがして行った先に、人間存在の哀しさに触れない様な歌は駄目だよ、どんなに楽しく、どんなに明るい歌であっても、それは同じだよ<sup>35)</sup>」という明解な意志表明が残っている。

畑中が石桁に渡した「いくつかの詩」とは、一体どの詩であったのか。畑中も石桁もそれを語らなかったために今となっては知る由もない。しかし畑中は歌曲集《貝殻》が初演された1984年の第57回青の会〈石桁真礼生歌曲の夕べ〉プログラムに、次のような文章を寄稿している<sup>36)</sup>。

〔…〕今回のために、特に私がお願いして、新しい歌曲を石桁さんに書いていただきました。新美南吉の詩による歌曲集です。〔…〕「葬式」の一篇は南吉のすべてを語った名篇だと思えます。私が南吉の詩にはじめて出逢ったのは、いつだったか、記憶はさだかではありませんが、何かで次の一篇に出逢ったのが、南吉巡礼のはじまりでした。

---

32) 石桁真礼生／矢島繁良：前掲書 45 頁。

33) 青の会の演奏会〈戦後いち早く立ち上がった新声会の歌曲〉(2006年、注4参照)では、畑中自身の作品をはじめ新声会主要メンバーの歌曲を紹介した。石桁の作品からは畑中の委嘱によって創られた《四つの詩》が宇佐美桂一の歌唱で演奏された。

34) 瀬山詠子の証言(2016.9 開書)。

35) 中村義春「忘れられない一言」〈石桁真礼生と門下たち一作曲家の会「環」第32回演奏会〉プログラム、(2015年12月4日東京オペラシティリサイタルホール)。

36) 畑中良輔「本夕に寄せて」〈石桁真礼生歌曲の夕べ〉青の会第57回演奏会プログラム(1984年7月11日イイノホール)。

わが靴の破れたるごとく、  
わがころはまた破れたり。  
青やかに美しかりし  
かの若き日の感傷は乾からび  
今ははや、まことにいたみ凋みたる  
かなしき傷痕のみ。  
その破れたる心抱きて、  
今宵また氷雨しみらなる  
暗き街々をさまよえば、  
わが靴は心とともに憐れに貧しく  
しみじみと泣くなり。

新美南吉と駆け落ちまでした恋人が、大金持ちと結婚してしまった失恋の哀しみを詠った詩である。作曲されていない詩をあえて掲載して「南吉巡礼のはじまり」と述べるほど、この詩は畑中の心を捉えた。この一篇や、「南吉のすべてを語った名篇」と畑中が評価した「葬式」は、当然ながら、最初に石桁に渡した数篇には含まれていたと考えられる。

しかしながら、渡された詩には作曲しなかった石桁は、新美南吉の詩集を畑中から借り受けて6篇を自ら選び出した。そして曲集の表題にはその第1曲〈貝殻〉をそのまま採用して、歌曲集《貝殻》を作曲した。畑中は後年「石桁さんがああいう風に新美南吉を作曲するとは思わなかった」と大変に喜んでいる<sup>37)</sup>。曲にしたいと思う詩を若い頃からノートに書き留めていた石桁が、詩集さえ持っていなかったという事実からは、新美は、石桁自身ならば選ばない詩人だと推しはかることができる。《貝殻》と同様に後期の歌曲で、「青の会」委嘱作という点でも共通する《盲目の秋》、《月に吠える》の詩は石桁の自選である。長年の親交を重ねて「全ての歌曲の成立と初演に立ち合ってきた」<sup>38)</sup>畑中は、もちろん石桁の詩の好みを知っていたはずだが、好まぬ詩を敢えて提供する事によって、既に確立している石桁歌曲の世界とは異なる味わいを引き出したかったのではないだろうか。そして当初の目論みから選詩の軌道は外れたものの、歌曲集《貝殻》の誕生によって石桁の新しい音楽の世界が示された。畑中と妻の更子は音楽学校時代から「この詩集を手に入れた」、「この本を読んだ」と競って文学に傾倒していた<sup>39)</sup>。そのような畑中にとってこの新曲の誕生は、驚きと喜びの入り混じる出来事だったに違いない。

---

37) 末吉保雄の証言（2016.9 聞き書き）。

38) 畑中良輔「ケタさんへ」7頁。

39) 瀬山詠子の証言（2016.9 聞き書き）。

## 2.2 2種類の新美南吉全集

新美南吉の詩集は、歌曲集《貝殻》の作曲当時には2種類出版されていた。1965年発行の牧書店版『新美南吉全集』全8巻と、1980年から1981年にかけて発行された大日本図書版『校定新美南吉全集』全12巻である。歌曲集《貝殻》の6篇の詩は牧書店版の第6巻と大日本図書版の第8巻に収録されているが、どちらの詩集を石桁が借り受けたのかは分かっていない。この両書の詩行を比較してみたいと思う。

### 第1曲〈貝殻〉

行	牧書店版 (1965)	大日本図書版 (1980-1981)
1	かなしいときは	かなしきときは
2	貝殻鳴らそ。	貝殻鳴らそ。
3	ふたつあわせて、	二つ合わせて息吹をこめて。
4	息吹きをこめて。	
5	静かに鳴らそ、	静かに鳴らそ、
6	貝殻を。	貝がらを。
7	だれもその音を	誰もその音を
8	きかずとも、	きかずとも、
9	風にかなしく	風にかなしく消ゆるとも、
10	消ゆるとも、	
11	せめてひとりを	せめてじぶんを
12	あたためん。	あたためん。
13	静かに鳴らそ、	静かに鳴らそ
14	貝殻を。	貝殻を。

太字で表記した第1、3、6、7、9、11、13行は両版に差異が認められる。12行目はどちらの版も「あたためん」となっているが、石桁は「あたためよう」と言葉を変えて作曲している。

### 第2曲〈朝は〉

行	牧書店版 (1965)	大日本図書版 (1980-1981)
1	朝は影が長いので、	朝は影が長いので
2	少女の頭が	少女の頭が
3	私の足もとへとどく。	私の足元にとゞく
4	朝風はやさしいので、	朝風はやさしいので
5	髪の一房が、	髪の一房が

6	私足もとでうごく。	私の足元でうごく
7	一好きな少女の朝の影。	一好きな少女の朝の影
8	私はその影をふまないで、	私はその影をふまないで
9	朝露の真珠にふちどらせ	朝露の真珠にふちどらせ
10	じっと見ている。	ぢつと見てゐる

第2曲〈朝は〉では、第3、6、10行目に差異が認められる。7行目の「好きな少女の朝の影」は両版に差はないが、石桁は詩行そのものを割愛している。

続く「葬式」「嘆きぶし」「泉」の両版は、現代仮名遣いと旧仮名遣いの違いはあるが、言葉そのものは変わらない。同様に「ひらがな幻想」にも言葉の違いは見られないが、大日本図書版は旧仮名遣いを用い、漢字を多く取り入れている。そして石桁は4行目の「ひとりが」を省いて作曲した。石桁は6篇中の3篇を変更しているが、『石桁真礼生歌曲集』<sup>40)</sup>所収の詩とは牧書店版が全て一致している。つまり畑中から借りた詩集は、1965年に出版された牧書店版に間違いないと判断できる。

### 3 楽曲分析から読む演奏への提言

#### 3.1 歌曲集《貝殻》

完成した最後の声楽曲である歌曲集《貝殻》全6曲には、先行作品に採用された様々な作曲技法が各曲の多彩な特徴に集約されている。ゆったりしたテンポの第1曲〈貝殻〉は減三和音を多用した幻想的な曲で、朗読風の効果を求めて個性的な記譜法が採用されている。次の〈朝は〉では、音符と休符をスラーで繋ぐ書法が使われるが、単語の終わりだけではなく途中で休符を挟む際にも用いられ、独特の間と結び付きによって、プレスをしても途切れない趣が生まれる。第3曲の〈葬式〉は4分の3拍子で始まり、頻繁に拍子が変わる中で言葉の抑揚通りに音とリズムがつく。このため緩やかなテンポでも言葉の流れが良く感じられる。続く〈嘆きぶし〉には義太夫の恨み節の節まわしが使われる。好きな人に捨てられた恨みを綴った14小節で、最後の *ad libitum* と指定されたカデンツでは、嘆きのこぶし回しが延々と続く。第5曲〈ひらがな幻想〉ではシュプレヒゲザングが採用された。登場人物のセリフは通常の音符、ナレーターは語り調子の×の音符で書かれている。後半に入って音楽が興奮するとナレーターは通常の音符を歌い、最後はまた×音符の語りに戻る。そして歌曲集最後の曲〈泉〉では、前奏に第1曲〈貝殻〉の前奏がほぼ同じ形で回帰する。歌の語尾が必ず伸びてピアノに溶け込み、浮遊感を出している。『石桁真礼生歌曲集』には「この歌曲集は、**I. 貝殻**から**VI. 泉**まであり、全曲を通して演奏するのがたてまえだが、場合によってはそれぞれ

40) 石桁真礼生『石桁真礼生歌曲集—1987. 増補版』（楽譜）音楽之友社 1987年 283頁。

曲名から次の曲名のところまでで独立をさせて演奏してもよい」と書かれている<sup>41)</sup>。先行作品の中で、詩にⅠやⅡなどの番号がつけられているものには《鎮魂詞 Requiem》と《盲目の秋》があるが、それらの詩は全行で一篇のため、区切って演奏されることはない。《鎮魂詞 Requiem》においては「全曲5章を全部連続して演奏すること」と曲の最後に但し書きがつけられている。石桁は筆者に「僕の曲は長いから演奏するのが大変だ。だからこの曲は区切っても演奏できるようにしたんだ」と話していた。しかしながらこの作品では各曲の最後が、次につながる気配を感じながら終わるため1曲1曲が分かれているようには感じられない。作曲者は個々に演奏できるように配慮をしたが、やはり全曲通して演奏されるべき作品といえるだろう。

### 3.2 《貝殻》の前奏部分

I. 貝殻に入るまでの前奏部分は15小節ある。譜面は右手と左手のフレーズがそれぞれ独立しているように見えるが、実際には伴奏譜の上段と下段の音が繋がって1本の旋律に聞こえる。途中に和音の部分はあるが、2音の構成音のためはっきりとした和音には聞こえない。1小節目への八分音符のアウトタクトは、2および3小節目の右手、それぞれ2拍目に続く八分音符に引き継がれ、前の音から長7度の跳躍で繰り返される〔譜例1〕。この幻想的な曲想のためにこれら3つの八分音符は、流れを途切れさせないようにしながら、他の八分音符よりも長めに演奏することが大切である。それぞれの音符の前に八分休符があるが左手の音が鳴っているため途切れることはない。全体としてレガートのフレーズになることを考えるべきである。調性はg-mollのように感じられるが、はっきりとはしない。どの音符も音価を長めに捉えると共に、不用意なアクセントがつかないように注意が必要である。

〔譜例1〕《貝殻》前奏部分 第1小節～第5小節

41) 石桁真礼生『石桁真礼生歌曲集』、前掲282頁。

第1小節から第3小節まではひとつのフレーズと捉えなくてはならない。石桁は *poco accel.* の後に「---,」を記入している。これは《貝殻》の前作《月に吠える》から積極的に書かれるようになった記号だが、《貝殻》においては《月に吠える》よりも厳密に扱われ、全曲にわたってどこまでが前のテンポで、どこから音楽が変わるかということが「,」によって表示されている。「,」は第3小節の3拍目、左手のg音の上に書かれている。ここから冒頭の音型が音を変えて再び始まるため、休符を長めに取り、あらためてフレーズを作ると音楽的に落ち着く。

第8小節から「I. 貝殻」に入った次の小節である第16小節までは、三段譜表に記譜されている。これは、オーケストラの打楽器のような音が欲しいことを、視覚的に表現したかったからではないかと考えられる。同じく三段譜表で書かれている先行作品には《秋の瞳》の第6曲〈秋の空〉がある〔譜例2〕。この曲は全曲にわたって三段譜表で書かれているが、譜例に示した通り、ト音記号による最高段と中段は、どちらも中段に書かれていて支障はない。あえて三段譜表を採用したのは記譜上の必然性からではなく、空が高く感じられる秋に吹く風を六連符で表したことを、石桁が演奏者に対して視覚的に意識付けようとしたためであろう。同様の意図から三段譜表が採用されている例には、《盲目の秋》の前奏部分〔譜例3〕があげられる。そしてこれと同じ手法が〈貝殻〉の前奏にも用いられている〔譜例4〕。《盲目の秋》では、第5小節に現れる全音符とタイで結ばれた1拍という低音の和音が、三段譜表で書かれている。この曲の三段譜表で書かれた箇所には、長い音価と、スタカートをついた短い音価の両方がみられるが、いずれもメロディーというよりも和音、または和音の連続でオーケストラの打楽器のように聞こえる。それはたとえば、ドラが遠くで響くような効果を出している。一方〈貝殻〉の前奏部分で三段譜表が始まる第8小節では、ピアノの最も低いB音の二分音符に《盲目の秋》と同様の響きを感じとれる。これらの例にみられるとおり、石桁は三段譜表によって、音色のイメージの視覚化を図ったのである。

〔譜例2〕 〈秋の空〉 第1小節～第3小節

Andantino comodo (♩ = 66~69)

〔譜例3〕《盲目の秋》前奏部分

〔譜例4〕《貝殻》前奏部分

前奏部分にあたる第1小節から第17小節までの間に *poco accel.* と *accel.* および元に戻す *a tempo* が合計4回反復されて、次第にクライマックスに到達する。そして第12小節と第15小節では点線をまたいで斜線がつけられている。小節線内の点線は音楽の雰囲気や拍節感、ないしはテンポを変える記号、斜線はどこにつながるべきかを指示している記号である〔譜例5〕。丸で囲ったアクセントのある和音は、能における大鼓（おおつづみ）のような高く鋭い音の響きに相応する。温かみのある音ではなく、乾いた響きが欲しい。第12小節の1拍目の後の左手にはアクセントをつけた和音から休符へのスラーと、1拍目裏の右手の和音から次の *es* 音にかけて、繋がり斜線の両方があるため、どちらにも対応するには、ハーフペダルで演奏する必要がある。このように冒頭から17小節は、ピアノの前奏曲とも言うべき起伏のある音楽作りがなされ、歌に入るための直接の前奏につながる。

I. 貝殻に入ると、まず *rit.* を伴いながら下行形が反復する。前奏曲が終息する音楽といえる部分なので、対比を表出させるために、落ち着いて演奏することが大切である〔譜例5〕。

〔譜例5〕《貝殻》の前奏部分から I 〈貝殻〉へ 第12小節～第17小節

〔譜例6〕 I 〈貝殻〉 (第17小節～第20小節)

17 ♩ = 66

20 *mp*

かなしい - ときは か  
Ka na shi i - to ki wa ka

♩ = 66

*p* *mp* *p* *mp*

〔譜例6〕の第17小節目の点線までは、第1曲〈貝殻〉が始まる前の前奏部分にあたり、♩ = 66から歌の前奏部分が始まる。点線の所では八分休符で「間」を十分に取り、明らかに音楽が変わらなければならない。石桁は全曲演奏しない時のことを考え、I. 貝殻と記された箇所では、まだ前の音楽の余韻を残す手法を用いたのだと推測できる。これは〈貝殻〉に限らず、第2曲〈朝は〉にもあてはまる。

### 3.3 〈貝殻〉

前奏は4分の3拍子であるが、歌い出しの第19小節で4分の4拍子に変化する〔譜例6〕。石桁は歌曲集の全曲にわたって、言葉の抑揚に応じて音楽の拍子を頻繁に変化させているが、歌手にとって第19小節の四拍子は感じづらい。「かなしい」は「し」にアクセントが来るため、3拍子のまま次小節の1拍目として感じられる。rit. を伴ったI. 貝殻の冒頭は、前述のように前奏曲の終息部分と捉えられてテンポ感が希薄になる。第17小節からはテンポが復活するのだが、第18小節から第19小節にかけての左手の八分音符は、やや長めに演奏すると歌につながりやすい。歌い出しは、ピアノの和音が鳴った後に動きが休止している箇所であるが、最初の「か」と、短3度の音程差がある「な」の両方とも、アクセントが付きやすいので注意が必要である。逆に「し」の八分音符にはアクセントがあるので「な」よりも長めに歌う様にする。第20小節の「ときは」の「と」は、前からクレッシェンドがかかっており、かつ減4度の跳躍があるためにアクセントが付きやすい。そのためレガートに歌ってフレーズをつなげるようにすると良いであろう。特にここは言葉のアクセントと音程の高低が逆転しているために、注意が必要である。

石桁の書く旋律においては、言葉のイントネーションが時折逆転する。和歌山県出身の彼は、アクセント辞典で調べたイントネーションを詩に書き込んでいた。その上さらに、東京出身の瀬山が単体としての単語と、文章中における抑揚との違いをチェックし、ずれが生じていないかを確認し

ていた。石桁は筆者に「僕は、若い頃はそうでもなかったが、年をとると生まれ育ったところの言葉に帰るのか、標準語じゃなくなってくるんだ。だから瀬山さんにアクセントをチェックしてもらっている。《鴉》も出来た当初はアクセントの逆転があったから、その後訂正をしたんだよ」と語っていた。そのような石桁が「ときは」においては、g音の「と」を「かなしい」の「なし」のg音と同音にして、アクセントを逆転させたことには意図があったのであろう。「かなしい」という言葉があれば、誰しもおのずと悲しそうに聞こえる音色で歌うが、「ときは」は「かなしい」よりも音色をイメージしにくい。石桁は「ときは」の音を高くし、さらに「とき」に向かって *p* から *mp* にクレッシェンドすることで、より一層悲しくなければならぬと考えたのではないだろうか。さらに「かなしいときは」を反復させ、2度目は「かなしい」よりも高い *h* と *b* の音でクレッシェンドすることによって、悲しくても泣くのではなく「かいがらならそ」、つまり我慢するという悲哀が一段と印象深く感じられる【譜例7】。第22小節の「かいがら」の「か」と「ならそ」の「な」はどちらも四分音符で、低い音から上行する形を反復している。このような場合は「ならそ」の「な」の方を「か」の四分音符よりも長く歌うとよい。「かいがら」という名詞よりも「ならそ」の動詞の方により悲しみの情感を込めることができる。また「ならそ」の「そ」の3拍半をのびしながらディミヌエンドする指示が書かれているが、ここはピアノに溶け込むように演奏するのが良いであろう。この時「かなしい」という表現に捕われ過ぎてしまうと音程が低くなりやすいが、*h* の音を歌った後すぐにピアノも同じ音を弾くので、注意が必要である。

【譜例7】 I 〈貝殻〉 第21小節～第24小節

The musical score shows two systems of staves. The top system is the vocal line, and the bottom system is the piano accompaniment. The vocal line starts at measure 21 with the lyrics 'かなしいときはかいがらならそ'. The piano accompaniment provides harmonic support with various dynamics. Hand-drawn circles highlight the vocal phrases 'かなしいときは' and 'ならそ', and the piano accompaniment's response in measure 24.

その後「ふたつあわせていぶきを」の歌詞では、4分の2拍子になり *accel.* がつく。2拍子の拍節感では、テンポを前向きにとって言葉を明瞭に歌うと良い。「こめて」の半拍前には前奏の【譜例4】のような低音の二分音符があらわれる。このような時は長いブレスをして、十分に「間」を取るべきである。「しづかにならそかいがらを」の箇所は、言葉の前にすべて八分休符が入る。この八分休符を、歌手はえてして待ちきれない場合が少なくないが、「語る」という意識を忘れずに、

きちんと間を確保することが大切である。ここは〔譜例7〕のようにテンポ感のある箇所ではない。ピアノも動きがなく止まった音楽であるからこそ、間延びせずに「語ら」なくてはならない。

〔譜例8〕 I 〈貝殻〉 第40小節～第43小節

39 *a tempo* (♩ = 66) *mp* 41 *rit.* *mf* 3

だれもその音を きかずとも 風に かなしく きえるとも  
 Da remosonone o ki ka zu to mo kaze ni kanashiku ki e ru - to mo

*p* *p* *mp* *mf* *mp*

第39小節から第42小節にかけては、4分の4拍子の「語り」と4分の2拍子の「歌」が交互に書かれている〔譜例8〕。短前打音を含む音型のことばの割り付けについては、基本的に短前打音には、そのフレーズの最初の文字のみをあてる。すなわち第39小節の3拍目のf音の短前打音は「だ」、e音の四分音符は「れも」、4拍目のe音の短前打音は「そ」、f音の四分音符は「の音（ね）」と演奏する。第41小節の「かなしく」の「し」は無声音にする。

第39小節の1拍目の四分休符には、2小節前からの *poco rit.* が続いているために、2拍目から次の音楽が始まると考えられる。その時歌手は2拍目を1拍目と感じ、そのまま後の第40小節、第41小節までを3拍子と考えると、フレーズ感を捉えやすい。結果的に第42小節は字余り的に感じられるが、この小節では *rit.* によって重く歌うことができ、フレーズの終止としての表現に結びつく。「きえるとも」の *rit.* によって「かなしく」よりも「きえるとも」に多くの「かなしみ」を含んでいると、石桁は捉えていたように思われる。

〈貝殻〉の最後は「しづかに」、「ならそ」、「かいがらを」、の3つに分かれた言葉を、八分休符で挟みながら繋いでいる。しかしほとんどテンポ感がないために、旋律よりも詩を優先して「語る」ことが大切である。

### 3.4 II 〈朝は〉

〈朝は〉の冒頭はb音の1オクターヴ跳躍から始まる〔譜例9〕。〔譜例5〕の第13小節のbの音とは実音で1オクターヴの違いはあるが、冒頭に短前打音を使用し、下行形を3フレーズ反復した後に *rit.* で終止するという形態は、〈貝殻〉の前奏の回帰である。しかし〈貝殻〉の前奏では上行

形の烈しさを伴った旋律が、ここでは反対に終息へと向かっている。〈貝殻〉と同様に、第 51 小節から 3 小節は〈朝は〉の前奏ではなく、〈貝殻〉の後奏と見なすことができる。

〈朝は〉の前奏と捉えられる第 54 小節へのアフタクトの *a tempo* からは、右手にスタカートがついているために軽快な音楽になるが、さらに曲の雰囲気切り替えるためには、冒頭のテンポよりも若干速く弾くのが良いだろう。

〔譜例 9〕 II 〈朝は〉冒頭、第 51 小節～第 54 小節

II. 朝は - In the Morning

51 54

$\text{♩} = 72$   
8va

*mp* *mf* *p* *mp*

*rit.* → *a tempo*

〔譜例 10〕 II 〈朝は〉第 55 小節～第 59 小節

55 58 → *a tempo* ( $\text{♩} = 72$ )

*poco rit.* *poco rit.* *L.H. p*

*mp* *mp* *mp* *mp*

あさは かげが なが  
A sa wa ka ge ga na ga

*a tempo* ( $\text{♩} = 72$ )

第 53 小節の *a tempo* で〈朝は〉のテーマに入る直前に始まり、この曲では音符から休符へ、あるいは休符から音符への斜線が書かれている〔譜例 9〕、〔譜例 10〕。〈貝殻〉の前奏部分では音符から音符への斜線はあったが、ここではさらに独特の「間」を生み出す手法が使われているといえよう。この斜線によって、休符があっても途切れてはいないように感じられる。休符の多いこの曲では、〈貝殻〉の前奏で用いたハーフペダルを、頻繁に使用する必要がある。歌いだしの第 58 小節には、再び点線もあらわれる。*poco rit.* がついている第 57 小節からの八分休符、八分音符、四分音符から成る 3 つの音型のうち、3 回目は歌を引き出すためのアフタクトとして捉えると、この *a tempo* は自然な感じに処理できる。一方、歌のパートでは、休符を挟んで音符同士を繋ぐスラーや、音符と休符を繋ぐスラーが多用されている〔譜例 11〕。この手法は、どちらも独特の「間」を

生み出す。このような箇所もアクセントをつけないように注意をして、レガートで演奏されなければならない。

〔譜例 11〕 II 〈朝は〉 第 62 小節～第 65 小節

スラーが多用されるこの曲前半の第 62 小節には、名詞「わたし」と助詞「の」の間に休符をまたいだスラーがある。ここの助詞は大きく歌ってはならない〔譜例 11〕。第 62 小節にはスラーが、第 64 小節にはスラーと *poco rit.* があるために「間」ができる。しかし第 63 小節はそれに影響されず、言葉を話すように心がけると良い。第 64 小節の動詞「とどく」では *poco rit.* とスラーに配慮して、ピアノの 4 拍半目の八分音符に繋げる意識で、歌を終えるとよい。この曲では八分音符による語り調子に挟まれて「(かげが)ながーい」「とどーく」「ゆれーるー」「じーっとみーてーるー」などと音節を伸ばした音型が現れ、それぞれの言葉が表現する情景や動作が強調されている。これらの箇所では、ポルタメントを少し入れながらレガートに歌って言葉の色合いを表現したい。とりわけ〔譜例 12〕の「ゆれる」は、テヌートや *rit.* を使用して 2 小節かけて歌う、この曲の中で一番長いフレーズである。gis 音の「ゆ」の八分音符についてのテヌートを長めにとり、c 音の「れ」の付点二分音符から降りた *mf* の h 音の四分音符も音価より若干長めに歌った後、c 音に戻った時には、音量を下げながら少しポルタメントを入れると「ゆれた」感じがでる。歌を受け継ぐピアノは、ゆれている様を表しているため、最後の「る」を伸ばしている間はピアノの音を良く聞き、自然にディミヌエンドする必要がある。

〔譜例 12〕 II 〈朝は〉 第 72 小節～第 75 小節

72 3 *mp* *rit.* 75

あしもとで ゆ れ る  
a shi mo to de yu re ru

*mp* *mf* *mp* *rit.*

新美南吉の詩では「髪のひとつが私の足もとでうごく」と書かれているが、石桁は「ゆれる」と変えて作曲した（下線筆者）。「うごく」よりも「ゆれる」の方が、次の「かげをふまない」という優しさに繋がると考えたのではないだろうか。石桁は「冬木京介」というペンネームで「冬の日」という詩を書き、自身で曲をつけている。母親の背中や膝の上で寝ている幼い日の想い出を綴った、温かみのある詩である。石桁が新美の詩句をあえて改変した背景には、自作詩にみられるような感性がはたらいていると考えられる。瀬山は「少女の頭の影さえも踏まないという、人間愛に包まれたこの箇所を、石桁先生はきっとお好きだと思う」と筆者に語っていた。

〔譜例 13〕 II 〈朝は〉 第 76 小節～第 77 小節

76 -- ♩ = 66 *mf* 77 *mp*

わたしは その かげを ふ まないで  
Watashiwa sono kage o fu manai de

*mf* *mp*

それまでの動きのある音楽から、急にひと呼吸置いたような第 77 小節の 1 拍目の四分休符も、同じような温かみを含んでいるように感じられる〔譜例 13〕。第 77 小節の 1 拍目のピアノの付点四分音符はスラーで自然に消えるように書かれている。単純な音の連鎖だけに、ピアノは歌に渡す、歌はピアノから受け取るという意識が重要であろう。

最後のフレーズは〈貝殻〉と同様、「じっと」、「みて」、「いる」の3つに分かれた言葉が、八分音符を挟みながら繋がっている。しかしここでは〈貝殻〉のようにピアノが無くなった無伴奏ではなく、またテンポも♩ = 58と指定されている。〈貝殻〉においては、前行から独立した最終節の言葉であったが、ここは「朝露の真珠にふちどらせ、じっと見ている」という文章が前行から続いている。その流れを保つために〈貝殻〉の終止部よりも、リズム感を明解に出したものだろう。「じっと」から「みて」まではテンポに注意し、「いる」の *rit.* に入ってから、「る」の八分音符、四分音符、付点二分音符のタイでは、ヴィブラートをあまりつけずにディミヌエンドすると綺麗に処理できる。そして後奏は *rit.* していき、最後の和音では、フェルマータの指示はあるが、重くなり過ぎるべきではない。〈貝殻〉と〈葬式〉という陰鬱な表情の2曲に挟まれたこの曲が、同じような雰囲気にならないように、歌もピアノも明るい表情を想定することが大切である。

## 結び

序文に記したとおり、石桁の歌曲について畑中は「自己凝視のきびしさから生まれ出た〔…〕自己対決そのものの、きりつめられた自己告白であった」<sup>42)</sup>と評している。石桁自身は歌曲集《貝殻》を、自らの代表的な作品とは位置づけてはいなかった<sup>43)</sup>。時に禁欲的とも感じさせる石桁の歌曲だが、歌曲集《貝殻》には、先行作品で象徴的な「自己へのきびしさ」よりもむしろ、彼自身の人間愛が感じられる。〈貝殻〉や〈朝は〉にみられるとおり、素朴で温かみのある詩と石桁の作曲手法とが融合して「人間の存在の哀しさ」<sup>44)</sup>が表出されたものだといえよう。〈貝殻〉への前奏曲にあたる冒頭の15小節、筆者には、霧が湧き上がってくるような幻想的風景が目に見えふ。そこに鋭い短前打音が入ることで、哀しみが増幅される。この作品で筆者は、前奏曲から本能的に惹きつけられる様な感覚に見舞われるのである。

石桁にとっては、詩に付曲するのではなく詩に自己を落とし込み、そこから湧き出るものを音にすることであった。実は優しく寂しがりという彼の性格は、どの作品よりもここに表出していると感じられる。歌曲集《貝殻》は彼にとっての新境地だったのである。

---

42) 畑中良輔「ケタさんへ」7頁。

43) 本稿第1章2節参照。

44) 脚注30参照。

**Liederzyklus „Muscheln“ von Mareo Ishiketa**  
**eine Analyse über die Zusammenhänge zwischen Text und Musik**  
**sowie interpretatorische Vorschläge**

**Akemi OBATA**

Der Komponist Mareo Ishiketa (1915–1996) betätigte sich unter anderem mit Yoshinao Nakata und Ikuma Dan zusammen als ein Mitglied des Vereins der Komponisten „Shinseikai“, der 1946 durch Minao Shibata u. a. zum Zweck der Förderung junger Komponisten gegründet wurde. Der Schwerpunkt seines Schaffens lag zu allen Zeiten auf die Vokalmusik, vorwiegend Oper- und Liedkomposition. Dieser Aufsatz analysiert insbesondere die Zusammenhänge zwischen Text und Musik bei dem Liederzyklus „Muscheln“. Unter Berücksichtigung dessen werden den Interpreten wie Sängern und Pianisten Punkte genannt, worauf sie bei ihren Vorträgen achten sollten. Als erster Teil der Forschungskonzeption werden hier die ersten zwei Lieder „Muscheln“ und „Am Morgen“ behandelt.

Im ersten Abschnitt wird sich die Entwicklung der Lieder in ihren drei geteilten Schöpfungsperioden auseinandergesetzt. In seinen frühen Liedern wie z. B. bei „Blick im Herbsttage“ (1952) ist die Tendenz zu erkennen, dass der Komponist die Artikulationen der Wörter durch die häufige Verwendung zusammengebundener Noten wie Triole, Quintole usw. ausdrückt. Die Oper „Komachi am Grabmal“ (1956), die auf dem Schauspiel von Yukio Mishima basiert, und das Lied „Der Rabe“ (1956) enthalten seine ersten Versuche nach der Theorie der seriellen Musik. In dem Lied wurde eine Schreibweise für die Gesangspartie entwickelt, bei der ein ganzes Wort oder gar ein ganzer Satz zu einer einzigen Note mit einem kurzen Vorhalt angepasst wird, so dass der Eindruck entsteht, als ob das Wort bzw. der Satz eher gesprochen als gesungen würde. Bei dem Lied „Requiem“ (1959), das erstmals mit der deutlich zu erkennenden Zwölftontechnik komponiert wurde, ist diese Schreibweise parallel neben der herkömmlichen Wort- bzw. Silben-Noten-Anpassung, einer Eins-zu-eins-Umsetzung, dargestellt. Mit dieser Kombination bei der Wort-Noten-Verhältnisse erstmals bei diesem Lied wurde sein Kompositionsstil etabliert. Bei dem Lied „Herbst für den Blinden“ (1974) aus seiner letzten Kompositionsperiode wurde dieser Stil (des „Requiem“) wieder aufgenommen. Die Musik steigert sich nur langsam zu ihrem Höhepunkt, indem sie auf brillante Intonationssprünge oder gewagte Akkordfugen verzichtet, und klingt dann wieder beruhigt aus. Eine Form, die ebenfalls aus dem „Requiem“ stammt. Beim Themenwerk dieses Aufsatzes, dem Liederzyklus „Muscheln“, handelt es sich um die letzte Vokalkomposition von Ishiketa, in der sich die von ihm in Anspruch genommenen unterschiedlichen Kompositionstechniken wiederfinden lassen. Er ließ darin auch die Schlagzahlen innerhalb eines Taktes entsprechend der Silbenzahlen der Wörter variieren.

Im zweiten Abschnitt findet sich eine Zusammenfassung des Kompositionsverlaufs von „Muscheln“. Die Texte dieses Auftragswerks von „Ao-no-kai“ (der Verein des Blaus), gegründet von Ryosuke Hatanaka, sind

aus der Gedichtsammlung von Nankichi Niimi ausgewählt. Ishiketa war mit der Auswahl Hatanakas nicht zufrieden und hat selbst einen Zyklus von Gedichten zusammengestellt. Durch den Vergleich verschiedener Fassungen wird in diesem Aufsatz zum ersten Mal festgestellt, welche von denen Ishiketa benutzte.

Im dritten Abschnitt wird eine Interpretationshilfe für „Muscheln“ vorgeschlagen, in der die Verhältnisse zwischen Text und Musik anhand von Notenbeispielen analysiert werden. Dabei werden die Verhältnisse zwischen Gesang und Klavier, technisch zu beachtende Punkte sowie kleine Schwankungen des Tempos und der Notenwerte berücksichtigt.

Die Autorin des Aufsatzes schrieb ihre Masterarbeit über „Der Rabe“ und „Herbst für den Blinden“ unter der persönlichen Beratung Ishiketas. Er mochte Gedichte, die die Leiden des Lebens besingen. Seine Lieder werden oft als asketisch oder streng bewertet. Aber im Vergleich zu den früheren Werken ist in „Muscheln“ seine warme Humanität zu erkennen. Seine Lieder gehören zwar nicht unbedingt zu den „komfortablen“ Melodien, sollten jedoch nicht deshalb aus dem Konzertrepertoire bzw. den Unterrichtsmaterialien weggelassen werden. Dieser Aufsatz bezweckt einen Beitrag bei ihrer Wiederentdeckung zu leisten.

## 石桁真礼生の歌曲集《貝殻》 詩と音楽の相関分析および演奏解釈

小畑朱実

作曲家石桁真礼生（1915-1996）は中田喜直や團伊玖磨らと共に、柴田南雄らが若い作曲家を育成するために1946年に創った作曲家団体「新声会」のメンバーとして活動した。彼の作曲活動の中心点は、創作の全期を通じてオペラや歌曲のような声楽曲といえる。この論文は特に歌曲集《貝殻》における歌詞と音楽の関係を分析する。そしてそれに基づき、歌手やピアニストといった演奏者に対して演奏時に注意すべき点を挙げる。第1回として今回は第1曲の〈貝殻〉と、第2曲の〈朝に〉を扱う。

第1章では歌曲の展開を3つの創作期にわけて論じる。《秋の瞳》（1952）のような初期の歌曲では、3連符や5連符といった連符を多用して言葉の抑揚を表現する傾向がみられる。そして1956年に書かれた三島由紀夫の戯曲より書かれたオペラ《卒塔婆小町》と、歌曲《鴉》において音列技法への試みが始まっている。さらに《鴉》では歌のパートに1つの書式が開発された。言葉や文が、歌われるというよりも話されるかのような印象を作るために、1単語すべて、または文章全部が、1つの短前打音を持った1つだけの音符に照応するというものである。この書式は、12音技法を明確に採用した歌曲《鎮魂詞 Requiem》（1959）では、従来の1音符に1音節という言葉と音符の結びつきと並行して現れている。この曲における言葉と音符相関の両者のコンビネーションによって、彼の作曲様式は確立された。後期の歌曲《盲目の秋》（1974）においては、再びこの（《鎮魂詞 Requiem》の）様式が採用された。音楽は、華やかな跳躍音程や思い切った和声進行を諦めて、ゆっくりとクライマックスへと昇り、再び静かになって終わる。これもまた《鎮魂詞 Requiem》に依拠する形式である。この論文の主題作品、歌曲集《貝殻》は石桁の最後の声楽曲で、そこには石桁によって使われた様々な作曲技術が再び見られる。さらに彼は、言葉の音節数に応じて1小節内の拍節数にも変化を持たせた。

第2章では歌曲集《貝殻》の作曲経緯をまとめた。畑中良輔によって創設された青の会の委嘱作品であるこの曲の歌詞は新実南吉の詩集から選ばれたが、石桁は畑中の選択に満足せず自ら詩を選択してまとめた。この論文では異なる版の比較を通じて、どの版を石桁が用いたかが初めて明らかになった。

第3章では演奏上の注意が提案される。そこでは譜例によって歌詞と音楽の関係が分析される。その際に歌とピアノの関係、演奏技術上注意すべき点、テンポや音価のちいさな揺れなどに配慮がなされた。

筆者は石桁本人の指導のもとで《鴉》と《盲目の秋》について修士論文を書いた。彼は人生の苦しみや歌う詩を好んだ。彼の歌はしばしば禁欲的もしくは厳格と評価されるが、先行する彼の作品にくらべて《貝殻》には、彼自身の温かい人間性が認められる。彼の歌曲は心地よい旋律に属する

ものでは必ずしもないが、だからといってこれらの曲が演奏会のレパートリーやレッスン課題から排除されるべきではないだろう。この論文はその再発見に寄与することを目指す。