

科学研究費助成事業 研究成果報告書

平成 27 年 6 月 22 日現在

機関番号：32679

研究種目：基盤研究(C)

研究期間：2011～2014

課題番号：23520192

研究課題名(和文) 器楽作品と声楽作品の関係の諸相に見る日本の作曲史

研究課題名(英文) Compositional history of Japanese composers: Diverse aspects in relationships between instrumental and vocal music

研究代表者

榎崎 洋子 (Narazaki, Yoko)

武蔵野音楽大学・音楽学部・教授

研究者番号：50254264

交付決定額(研究期間全体)：(直接経費) 1,900,000円

研究成果の概要(和文)：オーケストラ作品や器楽作品にオリジナルな作風が認められるとともに、声楽作品やオペラ作品も書いている日本の作曲家の作品を対象に考察すると、たとえばオペラ作品において言葉に声、オーケストラが重なって、複数のメディアの複合的というよりも一元的な関係が認められるため、その関係を表す適切なジャンル名称の必要性を示唆する。

研究成果の概要(英文)：I considered that in the opera works by Japanese composers, text, vocals, and instruments of orchestra are in unified relationship rather than in complex one, which, I suggest, demands name of the genre appropriate for them.

研究分野：音楽学

キーワード：器楽作品 声楽作品 職業オーケストラ 作曲界 演奏界

1. 研究開始当初の背景

アメリカ、イギリスをはじめとする非ヨーロッパ諸国では自国の音楽通史が書かれているが、日本の西洋音楽の歴史を通史的に記述した研究成果としては、筆者もその研究会のメンバーの一人であった日本戦後音楽史研究会編『日本戦後音楽史』上下巻(平凡社、2007年)が今のところ唯一の成果である。しかし、日本の西洋音楽史を対象とする初の研究的成果と言える同書は、日本の作曲家の作品のほか、映画音楽、ラジオ、テレビ、音楽鑑賞組織等、日本の音楽文化を包括的に概観する点に特性がある。それに対し本研究は、音楽活動の中で創造的な性格が最も強く、他の文化圏に影響力を持ちうる日本の作曲家の作品を対象とする。

2. 研究の目的

日本の作曲家の作品を対象とする通史的記述としては、雑誌等の企画や戦後50年等の記念の年などに、限られた情報量による概観的記述はあったものの、各作曲家の作品の様式的特徴や同時代におけるその意義にも論究した通史的記述はまだない。

一方、日本の作曲家を対象とする作品研究は、個々の作曲家単位で、たとえば次のような研究が行われている：榎崎洋子「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、pp.121-144)、榎崎洋子『武満徹と三善晃の作曲様式—無調性と音群作法をめぐって』(音楽之友社、1994年)、クリティーク80編『清瀬保二』現代日本の作曲家3(音楽の世界社、1995年)。これらの作曲家別作品研究は、作品通史よりも精度の高い成果を残しつつあると言える。本研究は作曲家別作品研究の成果を新たに示唆し、その成果を通史に反映させる試みを提案する。

3. 研究の方法

日本の作曲家を対象とする作曲家作品研究のこれまでの成果は学術的な精度が高いとはいえ、対象作曲家間で、あるいは研究者間で研究方法が異なるため、そのままでは一つの通史の中に見通すのは困難である。そこで本研究は、声楽作品と器楽作品の関係を、作曲家間の考察項目の共通項とする。作曲家別に、当該作曲家に特徴的な手法あるいは様式と認識される諸特徴は、声楽作品と器楽作品のどちらに先に見られるのか、また、様式的諸特徴は、作曲家の母国語の抑揚や響きから導き出されたものであるのか、あるいは、器楽作品と声楽作品の間には互換的な関係はあるのかどうかについて考察する。

4. 研究成果

「2. 研究の目的」に挙げた二つの目的、すなわち、作曲家別の様式的特徴を確認し、新たに示唆する、とそれらの様式的特徴を通史記述に反映する、のうちについては今回の研究課題の期間の中では遂行が困難であったため、に関する新たな知見となるものを本項に示す。

本研究課題の期間の中で、「器楽作品」「声楽作品」および「器楽と声楽を交流させた作品」が重要な意味をもつ作曲家の「器楽と声楽を交流させた作品」を再演する機会があったほか、それを対象とする論考が刊行される機会があった。再演されたのは、三善晃(1933-2013)の、オペラと題する作品としては三善にとって最初で最後の作品となった《遠い帆》(1999)、松村禎三(1929-2007)の、これもオペラと題する作品としては松村にとって最初で最後の作品となった《沈黙》(1993)、刊行された論考(永原恵三著『合唱の思考—柴田南雄論の試み』春秋社、2012)の対象となったのは、柴田南雄(1916-1996)のシアター・ピースと呼ばれる合唱作品である。松村は三善に比べて数の上では少ないとはいえ、松村も三善もオーケストラ作品や器楽作品のほか、独唱曲や合唱作品を初期から書いているので、オペラを書くのが、作曲活動の初期から50年近く経ってから、というのはあまりに遅い、というのが一般の印象だろう。

三善のオペラ《遠い帆》では、常長役は、藩主の野望のために捨て石として派遣されるのを宿命として受け入れた人物として描かれるが、合唱、児童合唱が、「苦難の旅のご褒美は？ 船出したのは誰のため？」と歌うほか、「暗い」「闇」「海」「波」「権力」等の語を突くように鋭いアクセントをつけて歌い、使命を受け入れつつも自問自答する常長の内面を伝えてくる。オーケストラも合唱と相似のリズムにより、咆哮するような響きで加わるので、言葉が、声と楽器を通して語気強く、たたみかけるように発せられる。言葉に、独唱、合唱、オーケストラが同心円のように重なって広がるので、オペラに付きまとう複合、総合などの語を《遠い帆》は相容れず、せめて一元的な複合、と修正したくなる。《遠い帆》を「オペラではないオペラ」として構想したという三善のオペラ・イメージをすくい取るジャンル名称を検討することが必要となる。

松村禎三が、その個人様式として認識される作風を確立するに至るのは、主に器楽作品やオーケストラ作品においてであった。松村の器楽作品を特徴づけているのは、リズム・パターンや旋律パターンを繰り返すオスティナートの手法で、ソプラノと器楽アンサンブルのための《阿知女》(1957)、合唱とオーケストラのための《祖霊祈祷》(1969)のように独唱や合唱を含む作品においても、声楽パートに各シラブルを打つように発声させ、それを補強するように楽器群を関わらせる

ので、呪文のようなテキストが声と楽器群を通して呪術的目的に向けて繰り返されてまっすぐに進行する。一方、クリシタンの棄教を扱った遠藤周作の同名の小説を原作とするオペラ《沈黙》における歌唱パートは、上行、下行を繰り返す蛇行的な旋律進行が特徴であるのに加えて、拍子が、2/4 拍子、5/4 拍子、6/4 拍子、5/4 拍子、5/8 拍子、4/4 拍子、と1小節ごとに変化するほか、瀕死のオハルに恋人のモキチの幻影が「オハルよ苦しむことはなか」と語りかける個所では、「オ」が8分音符で歌われると、「ハ」は付点8分音符、「ル」は16分音符、「よ」は2分音符、「く」は8分音符、「る」は付点8分音符、「し」は16分音符、「む」は8分音符、「こ」「と」「は」には4分音符を3分割した音が当てられている。このように、迷いを表すような蛇行的旋律のほか変拍子や、様々な分割比による音価が当てられるので、拍節感が弱体化するだけでなく、登場人物のそれぞれが疑い、迷い、確信を持ってないで各自の言葉を発している軌跡が蓄積されていく。松村にあっては、《沈黙》以前の器楽作品と《沈黙》とのあいだには作風の大きな変化が認められる。《沈黙》以前の器楽作品では、意志をぴんと張った呪文としての言葉が、繰り返されるほどに強靱になっていくのに対し、《沈黙》では、言葉が連ねられるほどに疑いと迷いが強くなり、言葉が萎えていく。

《沈黙》に、松村のそれまでの諸手法が網羅され総合されているとは言い難く、むしろそれまでの諸手法にはなかった手法が新たに加わったと言ったほうがいい。

混声合唱と尺八のための《追分節考》(1973)をかわきりにその後は、民謡、民族芸能、社寺芸能等を合唱が移動しながら歌うシアター・ピースと呼ばれるジャンルが柴田南雄の創作の中心となる。移動しながら演奏するという点では、柴田の8本のフルートのための《八管協奏曲》(1971)もシアター・ピースに当てはまるが、柴田のシアター・ピースにとっては、民謡を歌う合唱が大前提となること永原恵三著『合唱の思考 柴田南雄論の試み』(雑誌論文)で確認されている。民謡には、旋律自体に内在する動き、すなわち柴田の言う「ふし」があり、民謡を共有する「普通の少年」としての共同体の一人ひとりが自発性をもって歌う中で、他の一人ひとりとともにメタ・ミュージックを産み出す仕掛けが柴田のシアター・ピースであることが確認される。

武満徹は、民謡や民俗芸能に自身の創作の示唆を得ることはほとんどなかったと言ってよいが、琵琶、尺八等の邦楽器がそれらに代わる示唆を投げかけたと言える。琵琶、尺八とオーケストラのための《ノヴェンバー・ステップス》(1967)を作曲するにあたって武満は「洋楽の音は水平に歩行する。ノ尺八の音は垂直に樹のように起こる」と、邦楽器に違和感を抱いている旨を語っている。武満

が邦楽器に抱いていた違和感は、おそらく、柴田が民謡に指摘する、旋律自体に内在する動きとしての「ふし」に当たるものと思われる。琵琶と尺八はそれぞれ伝統音楽のレパートリーの中で、特徴的な抑揚、アーティキュレーション、旋律進行等が蓄積されており、さらにそれぞれの楽器を演奏する演奏者間においても異なる演奏様式が蓄積されていて、「くせ」と言っているそれら蓄積されたものを無視して楽器に接することはできない、というのが《ノヴェンバー・ステップス》を作曲するさいの武満にとっての壁であったと思われる。邦楽器に蓄積された音の動きを受け入れたことが、《ノヴェンバー・ステップス》のオーケストラ・パートを、トーン・クラスターという響きの様態を共有しながらも、琵琶と尺八の音を注意深く聴き取ること、それに導かれて動いていく響きの生成においては、ヨーロッパの作曲家たちのトーン・クラスターの諸手法には括れない、武満のオーケストレーション、と認められる成果を導いた。

池辺晋一郎はオーケストラ作品と器楽作品を継続的に書く一方で、合唱作品やオペラも高い頻度で書いているが、日本の伝統的な題材をテキストとする日本語によるオペラにおいても、民族主義的な手法によるのではなく、日本語の抑揚や響きに依拠する方法によるわけでもない。しかし、鏡花の同名の小説を原作とするオペラ《高野聖》(2012)は、鏡花の原作の柔らかく流れるような草書の文体に惹かれて書いたという。欲望から近寄ってくる男たちを獣の姿に変えてしまう魔力をもった美しい女が、僧にはこれまでの男たちに対するのとは違う感情を抱いて優しく世話をすほか獣の姿に変えることなく僧を送り出し、僧は心の中では女のもとに戻りつつ山を降りていく。池辺は僧役をはじめ男声、合唱には比較的短い音符を連ねた語りふうの旋律を当てるのに対し、女役にはアルペジオふうの優美な旋律を当てる。オーケストラも、管楽器と打楽器を中心に短音をたたみかけるように連続させたり、その一方で、フルート、ハープ、弦楽器を中心に、女役の歌唱のエコーのような響きを映し出したりする。このように、僧役を中心とする男声系列の音楽と、女役の系列の音楽は、前者が現実的であるのに対し、後者は幻想的、と対比的だが、両者間で現世と魔界が交互に現れたり、一方から他方に繋がって一続きの音楽になったり、一方が他方をほぐしたり、劇の進行に応じて両者の様々な関係を開いていく。オペラ《高野聖》には、池辺がこれまで書いてきた音楽語法が総花的に反映されているというのは適切ではない。池辺にとっての鏡花の文体は、柴田のシアター・ピースにおける民謡の「ふし」に当たり、武満の《ノヴェンバー・ステップス》における邦楽器に蓄積された様々な音の動きに当たると思われる。鏡花の文体を音楽に映し出そうとした

池辺の音楽は、琵琶、尺八の音を映し出そうとした《ノヴェンバー・ステップス》のオーケストラ・パートに当たり、柴田のシアター・ピースにおけるメタ・ミュージックにも当たるだろう。

三善晃《遠い帆》、松村禎三《沈黙》、柴田南雄のシアター・ピース、池辺晋一郎《高野聖》、これらの作品例は、声楽、器楽、劇を複合させたジャンルであることに違いないが、ヨーロッパのオペラとは違うオペラ、という条件付きでも、オペラではないジャンル名称をつけるべきと思われる。これらの日本人作曲家によるオペラふうの作品は、複数のメディアで上演されるとはいえ、複合的、総合的の語は当てはまらず、各作品の核になる素材に重なって、複合性が一元的に凝縮されることに特徴があると思われる。

ヨーロッパのオペラとは違うオペラと感じさせるこれらの作品は、いずれも 20 世紀後半以降の作品で、音高組織、リズム、音色に何を反映させてもよく、したがって、日本語の抑揚や響き、日本伝統音楽の楽器の音などをオーケストラで表現したり、と異文化の諸要素を連続的な関係に置くことができるようになったゆえである。20 世紀前半の日本では、モデルになっていたのは、ヨーロッパの 20 世紀初頭くらいまでの音楽様式であって、そのモデルだと日本を刻印した旋律や楽器は合わない、と思わせてしまい、異文化を交流させる発想は起きにくかった。たとえば、NHK 交響楽団を昭和初期における創立時から指揮した近衛秀麿は、独逸の古典の名曲を主なレパートリーとして日本のオーケストラを育成した。オーケストラは独逸の文化で確立され育成されてきたので、オーケストラの機能を知るためには適切なプログラミングであったと思われる。東京交響楽団や日本フィルハーモニー交響楽団のように、日本の作曲家の作品が、オーケストラの響きと演奏語彙を培っていくレパートリーとなるのは、独逸以外の文化圏からオーケストラの新しい響きが開拓されていく 20 世紀後半になってからである。

5. 主な発表論文等

(研究代表者、研究分担者及び連携研究者には下線)

〔雑誌論文〕(計 5 件)

— 榎崎洋子「日本における西洋現代音楽における批評：日本人作曲家の方向性と批評」『平成 26 年度文化庁「大学を活用した文化芸術推進事業」お茶の水女子大学「ナレッジマネジメントを核とするアートマネジメントスタッフの育成」』査読無、2015、pp.42-54 (〔その他〕に基づく)

— 榎崎洋子「武満徹の音楽：二面性を示唆する楽譜 《ノヴェンバー・ステップ

ス》をめぐって」国立音楽大学音楽研究所報告書、査読無、2015、pp.239-244(〔その他〕に基づく)

— 榎崎洋子「書評 永原恵三著『合唱の思考 柴田南雄論の試み』」『東洋音楽研究』第 78 号、査読無、2013、pp.117-121

— 榎崎洋子「オペラ《沈黙》に至る道 松村禎三の器楽作品をめぐる変遷」『松村禎三 沈黙』(プログラム冊子) 査読無、2012、pp.20-24

— 榎崎洋子「作品ノート」『松村禎三 沈黙』(プログラム冊子)、査読無、2012、pp.15-19

〔学会発表〕(計 0 件)

〔図書〕(計 1 件)

榎崎洋子「日本のオーケストラとその作品」『音楽家 近衛秀麿の遺産』(藤田由之編) 音楽之友社、2015、pp.11-41

〔産業財産権〕

出願状況(計 0 件)

名称：
発明者：
権利者：
種類：
番号：
出願年月日：
国内外の別：

取得状況(計 0 件)

名称：
発明者：
権利者：
種類：
番号：
出願年月日：
取得年月日：
国内外の別：

〔その他〕
ホームページ等

榎崎洋子「日本における西洋現代音楽における批評：日本人作曲家の方向性と批評」シンポジウムにおけるパネリスト報告『平成 26 年度文化庁「大学を活用した文化芸術推進事業」お茶の水女子大学「ナレッジマネジメントを核とするアートマネジメントスタッフの育成」』(2014 年 12 月 22 日(月) 17:00~19:00、お茶の水女子大学 共通講義棟 2 号館 201 室)

榎崎洋子「武満徹の音楽：二面性を示唆する楽譜 《ノヴェンバー・ステップス》をめぐって」講演（平成 26 年 9 月 17 日、会場：国立音楽大学 6 号館 110 スタジオ）、平成 26 年度国立音楽大学音楽研究所プロジェクト「楽譜を読むチカラ」Part3「第 2 次世界大戦後から今日まで」第 8 回として

榎崎洋子「構想的に舞台化 三善晃のオペラ《遠い帆》」批評『毎日新聞』2014 年 9 月 9 日（夕刊）文化面

榎崎洋子「歌うことの可能性 香月修のオペラ《夜叉が池》」批評『毎日新聞』2013 年 7 月 9 日（夕刊）文化面

榎崎洋子「オペラの独自性を提起 松村禎三の《沈黙》」『神奈川新聞』2012 年 11 月 5 日、文化面、p.22

榎崎洋子「文体が導いた音楽 池辺晋一郎のオペラ《高野聖》」批評『毎日新聞』2012 年 1 月 30 日（夕刊）文化面

6. 研究組織

(1) 研究代表者

榎崎洋子 (NARAZAKI, Yoko)
武蔵野音楽大学・音楽学部・教授
研究者番号：50254264

(2) 研究分担者

なし ()

研究者番号：

(3) 連携研究者

なし ()

研究者番号：

(4) 研究協力者

阿部正樹 (ABE, Masaki)
橋本遼平 (HASHIMOTO, Ryouhei)