

# 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——

檀 崎 洋 子

はじめに

1. 三善の創作活動における1960年代後半
2. オーケストラ作品：交響曲との相克
3. 劇音楽：オペラではないオペラ
4. 独奏・アンサンブル作品：音響実験としての「トルス」
5. 声楽作品：旋律化から音響化へ

結び

はじめに

三善晃（1933～）は作曲活動を始めた初期から、声楽作品と器楽作品をほぼ対等な割合で書いてきたが、オペラ作品を書いたのは、デビューからほぼ半世紀が経過した1999年のことだった。支倉六右衛門の生涯を扱った高橋睦郎の台本によるオペラ《遠い帆》である。しかし、三善の中で初めてオペラ作品と銘打たれたこの作品も、「オペラというよりはオラトリオふうである」といった批評もあったように（武田 2001：41）、聴衆が抱いているオペラのイメージに必ずしも重なるものではなかった。オペラ《遠い帆》を書く以前に三善は、合唱とオーケストラのための3部作《レクイエム》（1972）《詩篇》（1979）《響紋》（1984）をはじめ、声とオーケストラを組み合わせた作品を書いている。それらの合唱とオーケストラを組み合わせた作品とは違う、オペラと認めうる要素を《遠い帆》に見出すことが聴衆にとっては難しかったことが「オペラというよりはオラトリオふうである」といった評言を導いたとも言える。しかし、オペラとしてイメージされているものとは何かしら違う作風の中に、独自のオペラの構想があったと考えられる。オペラとして委

囑された《遠い帆》についても、三善は「オペラではないオペラ」を構想していたと述べている（三善 1999：13）。

この「オペラではないオペラ」の構想は、いわば交響曲ではない交響曲の構想と似ているだろう。作曲家としてデビューして間もなく三善がパリ音楽院に留学したのは、ヨーロッパの音楽精神を学ぶためだった。ソナタにヨーロッパ精神の形を見出し、それを身につけようとして20代の三善はソナタと題する作品を主に書いていた。しかし、オーケストラ作品を書いても、交響曲と題することはなかった。三善は「交響曲なんていうのはおっかないから」と控えめに言いながらも（丹羽 1959：80）、ヨーロッパの交響曲とは違う独自の交響曲を書こうとしていたとも考えられる。フランス留学中にオペラを構想し、結局、完成させなかったのは、交響曲と題する作品を書かなかった経緯と似ているだろう。「胎児の自殺」をテーマにしたそのオペラは完成されることはなかったが、その後寺山修司の詩に作曲した混声合唱と2台のピアノのための《田園に死す》（1984）は、未完に終わったオペラの構想を反映させようとした作品である（三善 1987：3）。そのほかの三善の独唱曲も合唱曲も劇的で大規模編成でストーリー性もあるため、独唱曲、合唱曲のジャンルに括りきれないものを持っている。独唱曲、合唱曲とよばれる作品を通して、オペラではないオペラは書かれてきたとも考えられる（槇崎 2007b：409）。三善においては日本語の処理と三善の音言語が密接に関わり合っていて、そのことがヨーロッパのオペラと相容れないものにしたのだろう。

本稿は、三善がソナタに学ぼうとする態度から吹っ切れた時期ではあるが、その10年前に構想していたオペラを完成させることもなく、また、1970年代以降顕著になる、声と器楽・オーケストラを結びつけた作品が書かれるには至っていない1960年代後半の作品を対象に、器楽作品とオーケストラ作品および合唱作品において、ソナタから自由になることで何が構想されているか、ヨーロッパのモデルから自由なオペラ的な構想がどう芽吹いているかを考察する。

## 1. 三善の創作活動における1960年代後半

三善のこれまでの作品を概観した上で（槇崎 1999：255-258、2001：

769、三善・丘山 2006：(2)-(37) 筆者は三善の創作活動を次の5つの時期に区分する：第1期：1953年～1965年、第2期：1966年～1971年、第3期：1972年～1984年、第4期：1985年～1994年、第5期：1995年～現在。第1期は、自身を異邦人と感じながらもソナタをモデルとし、自分なりのソナタを書こうとしていた年代、第2期は、ソナタをモデルにすることから自身を解放した年代、第3期は、上述の合唱とオーケストラのための3部作をはじめ、器楽・オーケストラと、独唱・合唱を結びつけた作品が書かれる年代、第4期は、声とオーケストラを複合させた作品は書かれなかったものの、群に分けられた合唱とピアノ2台あるいは器楽を複合させた、合唱作品の域を超える作品を書いた年代、第5期は、オーケストラのための4部作を通して、第3期における合唱とオーケストラのための3部作からの連続的な関係にあるテキスト内容が表現されると同時に、オペラと銘打つ最初の作品が書かれた年代である。

本稿が対象とするのは上記区分の第2期にあたる1966年から1971年にかけての6年間である。この時期、第1期から明らかに変わった点が認められるほか、第3期を予見する動きも出てきている。たとえば、第1期には多く書かれていた独唱曲が第2期にほとんど書かれておらず、その一方で、マリンバのための作品を書くほか、合唱作品に日本伝統音楽の発声法を用いるなど、第1期には見られなかった演奏形態や手法が見られる。しかし、それらを複合させようとする動きはこの時期にはなかった。その後複合されることになる各要素が生まれた時期と言っていいだろう。しかし、放送のための劇音楽として書かれた合唱とオーケストラのための《赤き死の仮面》のように、オペラをモデルにする必要のない劇音楽を第1期から引き続き書くほか、合唱のための手法を器楽作品に応用するなど、器楽と声楽の互換的な関係も認められる。オペラではないオペラは三善の中で構想され続けていた。その過程を以下に考察する。

## 2. オーケストラ作品：交響曲との相克

三善は「交響曲」と題する作品を書いていないが、交響曲と題さないオーケストラ作品や独奏楽器とオーケストラのための協奏曲は継続的に

書いていた。《ピアノと管弦楽のための協奏交響曲》(1954)、《交響的変容》(1958)、《交響三章》(1960)、《ピアノ協奏曲》(1962)、《管弦楽のための協奏曲》(1964)、《ソプラノとオーケストラのための「決闘」》(1964)、《ヴァイオリン協奏曲》(1965)等の作品である。「交響曲」と題するとソナタ形式の壁が立ちはだかってしまうのに対し、「交響曲」と題さない、あるいは独奏楽器を伴うオーケストラ作品において三善は自由に構想できたのだろう。しかし、1965年のヴァイオリン協奏曲の次のオーケストラ作品が書かれるのはその3年後、民主音楽協会の委嘱による《変容抒情短詩》(1968)である。《変容抒情短詩》は、「変容」の語を用いている点で、《交響的変容》や、モチーフの変容の手法を用いた《交響三章》の発想をうかがわせる(植崎 1984:126-132)。さらに「抒情」の語を用いている点に標題的構想も認められる。「詩」の語を用いている点で、テキストや声を実際に使っているわけではないにせよ、オーケストラに声楽の発想を持ち込んでいることがうかがえる。独奏楽器を伴うことに代わって、声楽の発想を持ち込むことも、三善にオーケストラ作品を書きやすくする一因なのだろう。三善は、《変容抒情短詩》を書くにあたって、交響曲との違和感を呈する次のような発言をしている。

「1968年に、私はシンフォニーと向き合うことになる。古典をふくみ、また、ロマン的なるものから去ろうとするやくざな決意までを許容する、この罪深い巨大な器を、私は私の一つの時点で許すだろう。シンフォニーと呼ばれるものと相容れる契機は、もしかすると次の点を、もう私に約束しないのかもしれないが」(三善 1979:38)。

この発言の中のとりのわけ「シンフォニーと呼ばれるものと相容れる契機は、もしかすると次の点を、もう私に約束しないのかもしれない」に、交響曲と称して違和感のない作品を書いた時点で、それは三善の音楽ではなくなっている、と表明していることが見て取れる。同じような意識は別宮貞雄との対談における次のような三善の発言にも見て取れる(三善 1968:23)。

別宮「あなたはシンフォニーを書いてるそうね、いま。それはいつごろ

できるの?」

三善「わからない」

別宮「来年の民音委嘱発表会っていうの、あれにはシンフォニーの一部でもできるの」

三善「それとシンフォニーと一緒にしないことにした。シンフォニーはいつまでかかるかわからないだよ」

別宮「そうするといま、構想としては二つ進んでいるわけね。来年の初めに民音の委嘱作品発表会でもって、オーケストラができるわけよね。それと、時間としてはもう少しあとになるけれども、あなたの最初のシンフォニーができるわけだ」

三善「そういう形の種が持てれば」

上記の対談からも、三善はオーケストラ作品の作曲にあたって、交響曲と題すること、交響曲として構想することを躊躇していたことがうかがわれる。三善の音言語と交響曲との間に決定的な違和感を抱いていたことの表れだろう。《変容抒情短詩》作曲後、「今後どういう傾向の管弦楽楽曲を書こうと思っておられるか」というアンケートの問いに、三善は「一口に申せませんが、交響曲を書きます」と答えている（『音楽芸術』1969a：41）。《変容抒情短詩》は、三善が交響曲と考えている作品とは違った作品だったのだろう。その上でなお、《変容抒情短詩》の次には交響曲を書く衝動を持ち続けたのだろう。交響曲と、交響曲ではない交響曲は三善の中でずっと並走することになる。

《変容抒情短詩》の仏題は Odes Métamorphosées である。「短詩 Odes」を三善は次のように説明する。

「この Odes は、古代ギリシャ悲劇のコロス（合唱隊）が歌った韻詩、という意味にとっていただきたいと思います。（中略）私にとって、Ode は、私自身の中の、小さい劇のコロスの役を、オーケストラの楽音に委ねようとしたものです。（中略）ode は三つあり、一つの原理的音程関係からつくられています。／第1 ode は、ほとんどティンパニイに依って、第2 ode は主として低音域の弦楽器や管楽器に依って、第3 ode は概ね中音域の弦や管、また鍵盤楽器に依って、それぞれ受け持たれています」（三善 1969c）。

ここで三善がodeに託しているものは、1960年代前半までのオーケストラ作品においてモチーフに託していたものに近い。しかし、各odeに特定の形を担わせるのではなく、音色や音域を特定する構想は1960年代後半の特徴と言える。

曲頭でマリimbaにより示される嬰ハ・変ホ（重音）—ニ、ハーブにより示されるニ—嬰ハ・変ホ（重音）、コントラバスとチェロで継起的に受け渡される嬰ヘ—ホ—ヘ—変トの音進行に含まれる音程は、三善の言う「一つの原理的音程関係」とみなしうる。このように、半音の連鎖を原理的音程として冒頭に提起するのは、1960年代前半までの作品から引き継がれた傾向である。これらのコントラバスとチェロによる音進行と、それに続くバスーンによる嬰ハ—ローハの反復、嬰ニ—嬰ハの反復は、「主として低音域の弦楽器や管楽器に依って受け持たれている」と作曲者が言う第2odeとみなせるだろう。バスーンに続くティンパニによるホ—ヘ—イ—嬰トは、実際には、ホとへ、イと嬰トで短9度を形成しており、原理的音程の半音を1オクターヴ開離させた音進行となっている。このように半音を1オクターヴ開離させる音進行は、1960年代前半までの三善の器楽作品の旋律作法の手法であり（檜崎 1994：32-85）、それが《変容抒情短詩》にも続いていることになる。続くマリimbaとシロフォンは、ティンパニにより提示された、半音を1オクターヴ開離させる旋律進行を受け継いでいるので、作曲者による第1ode、第2ode、3odeという要素は、特定の音色と音域をもつ合唱の声部のようなイメージであることが認められる。そこに、半音の連鎖による順次進行と、半音を1オクターヴ開離させる跳躍進行を組み合わせる三善の旋律作法が重ねられている。提示部、発展部、復元部といったソナタ形式を類推させる用語を用いて《変容抒情短詩》を説明しながらも（三善 1979：135）、そこから浮かび上がるのは音色的変容である。

《変容抒情短詩》とほぼ同時期に作曲された《マリimbaと弦楽合奏のための協奏曲》（1969）は、協奏曲と題した点に、また、単楽章の中で急—緩—急の3部にはほぼ区分できる点に、ソナタの構想が認められる。しかし三善はこの作品を「変奏的發展です」（三善 1969b：12）と語っていることから、《変容抒情短詩》と同様に、ソナタの構想と変奏とが同居した作品と言える。

《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》では、マリンバと弦楽合奏を対比的なものとして提示するところに始まり、その両者が次第に同調しあう関係になって一つのテクスチュアを形成するプロセスを指摘しよう。対比の内容は、《変容抒情短詩》にも見られた、半音が支配する旋律進行と、半音を1オクターヴ開離させた音程による跳躍的な旋律進行という、音進行に関するもので、《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》では低音弦楽器のチェロ、コントラバスは主に半音の音進行を担い、ヴィオラ、ヴァイオリンといった高音弦楽器は半音を1オクターヴ開離させた音進行を主に担い、マリンバはその両方を奏する。さらに、マリンバが担うパッセージは32分音符の連打を中心とするが、弦楽合奏は比較的長い音符を継起させる。さらに、マリンバには速いテンポが指示されるのに対し、弦楽合奏には遅いテンポが指示され、その両者は交替的に登場することから、マリンバのすばやい動きと、弦楽合奏のじっくりとした動きの対比が際立てられることになる。このように隔たった特徴をあえて提示して、それらが収束するプロセスを描くことに関心が向かっている。マリンバと弦楽合奏が交互に奏していた前半を経て、両者が同時に奏する個所（練習番号7番）からはテンポが速めになるほか、マリンバの楽想が主導して、弦楽合奏はそれに同調する、あるいは引き込まれる関係になる。しかし、同調的な関係になっても、弦楽合奏がマリンバに同調するのは主にリズムにおいてであって、旋律進行においては対比的な関係を残している。たとえば、マリンバは半音や順次進行の旋律進行のほか、それを1オクターヴ開離させた跳躍音程による旋律進行にも移行するのに対し、弦楽合奏は、半音や順次進行の旋律進行が主となっている。同調とせめぎあいが同時に行われているような状態となる。《変容抒情短詩》で設定されていたode間の対比が、マリンバと弦楽合奏の間に設定されているのが認められる。

パート間でホモリズムックに同調する関係は、混声合唱、ピアノ、電子オルガン、打楽器のための《トルスⅡ》(1961)ですで見られた(植崎 2007a: 52-53)。《トルスⅡ》に見られる、各シラブルを複数の声部が同時に発声する合唱に打楽器が同時に重なってシラブルの発声の密度を濃くするあり方が、マリンバと弦楽合奏の関係に持ち込まれている。《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》は、合唱における三善の言葉の処理が音言語に持ち込まれた作品でもある。

《祝典序曲》(1970)は、大阪万博の開会式で演奏されるという機会的な性格をもつ点では三善にとって特殊な作品となる。しかし、《変容抒情短詩》や《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》における手法は《祝典序曲》にも持ち込まれている。三善によれば「“祝典”という多くの人が、多様でありながら、共通かつ統一的な感情にこたえるように楽想を発展させていきたいと考えて作曲を始めた。／具体的な曲の構成は、基本原理に基づいていくつかの動機を提示し、それを変奏曲形式で発展させるといったものになる」(三善 1979:138)という構想の、とりわけ「基本原理に基づいていくつかの動機を提示し、それを変奏曲形式で発展させる」という手法は、《変容抒情短詩》《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》と共有されるものである。しかし、《祝典序曲》の冒頭に示されるほとんど総奏のユニゾンによる上行音形はトーハーヘートー嬰トと、完全4度音程を中心としており、その点、半音を中心とする旋律進行に比べて明るい印象を与える。続くユニゾンによる2音の下降形のニー嬰へは、各音にアクセント付きではあるが、短6度により、鋭利というよりもふくよかな響きの印象を与える。続く嬰トー嬰トー嬰ニーニー嬰ハ・嬰への旋律進行には、完全4度(嬰トー嬰ニ、嬰ハ・嬰へ)を中心として、その完全4度を脅かすように、半音(嬰ニーニー嬰ハ)が組み込まれている。

《祝典序曲》に提示される動機は次のように整理される：(1) 完全4度を中心に1オクターヴをじっくりと上りつめる上行旋律、(2) 短6度の2音で一挙に着地する下降旋律、(3) 完全5度内で、比較的長い音符でゆったりと下降する旋律進行。《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》においてマリンバの動きに弦楽合奏が同調していったように、《祝典序曲》では、上記(1)の旋律進行にオーケストラ全体が同調していき、(1)の楽想が支配するに至る。これらの3つの旋律進行からは、上述したような、じっくりと上りつめる、一挙に着地する、ゆったりと下降する、といった性格が浮かび上がることから、主題、発展、復帰、変奏といった手法よりも、それを通して表現されるものが顕著になってくる。オーケストラ作品を通して標題的な傾向が芽吹いてくるのはこの時期の特徴である。断片的なものとして設定される傾向にあったテーマが旋律進行になり、さらに特徴的な性格が吹き込まれている点は《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》とも共通している。ソナタから



自由になった三善のオーケストラ作品は劇的な性格になる。

### 3. 劇音楽：オペラではないオペラ

《変容抒情短詩》《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》《祝典序曲》を作曲していた頃、三善は実際にテキストをもつ放送用のオーケストラ作品を書いている。3管編成オーケストラ、電子音、朗読のための《赤き死の仮面Ⅰ》(1969)と3管編成オーケストラ、混声合唱、電子音、人声のための《赤き死の仮面Ⅱ》(1970)である。この2作について三善はこう語る。

「ポーの『赤死病』を土台に、ナレーションも象徴詩とし、電子音、具象音とともに音楽的に扱った。オーケストラはすべて楽式をもった構造とし、全体で三部を構成する。(中略)ⅡはⅠの制作翌年の凝縮編で、詩の象徴性も高くなった」(三善1979:137)。

日本近代音楽館所蔵の《赤き死の仮面Ⅰ》の楽譜の表紙にはNHK資料センターのラベルが貼られ「赤死病」と記されている。放送初演のさいのタイトルは原題通りの「赤死病」であったのだろう。

「ⅡはⅠの制作翌年の凝縮編で、詩の象徴性も高くなった」という作曲者の言葉からも、《赤き死の仮面Ⅰ》と《赤き死の仮面Ⅱ》の関係は、1950年代に書かれた《幸福な王子》(1959)と《オンディーヌ》(1959)の関係を思わせる。《幸福な王子》と《オンディーヌ》はともにオーケストラと声を用いられているが、《幸福な王子》は朗読であるのに対し、《オンディーヌ》は女声合唱が用いられ、さらに電子音を用いられ、音響的関心が勝っている。《幸福な王子》と《オンディーヌ》を比べると、《オンディーヌ》のほうが、テキストを語らせるものとして声を扱うのではなく、響きを発するものとして声を扱っている点で象徴性は高くなっていると言える。しかし両作とも、テキストと声を実際に用いるとしても、オーケストラや電子音の部分が多くを占め、音響劇として提示したい欲求を感じさせる(植崎 2007a:52-53)。

《赤き死の仮面Ⅰ》は、わずかな語りが投げられるとオーケストラがそれに続き、語りとオーケストラが交互しながら進行するが、オーケス

トラの占める時間が次第に多くなっていく。テキストを発声する語りよりも、オーケストラに表現させようとするのは、その後の三善のオペラ作品にも当てはまる特徴である。《赤き死の仮面Ⅰ》においてM記号で区分された各部分は音楽的な単位になっている。各部分は各楽器がソリストティックに提起されるテクスチュアのうすい部分に始まる。

たとえば冒頭M1の「赤い血」「血の恐怖」が断続的に語られる個所では、2本のクラリネットが「できるだけ急速に」の指示のもと32分音符を連続させる相似のパッセージを4度音程内でまさにせめぎ合うように奏する。M2の部分までは、これと相似のパッセージを、木管群と、マリimba、シロフォンのアンサンブルが受け継ぎ、その間、弦楽器は、木管群の小刻みなパッセージと対照的に、比較的長い音符で傾斜のゆるやかなアーチ形旋律を奏し、M3では、オーケストラは総奏のトレモロに始まり、既出の音形やパッセージが、その中に組み込まれるに至る。このようにオーケストラ部分のみで諸要素が有機的に関わりながら進行する点に、「オーケストラはすべて楽式をもった構造とする」という作曲者の構想も見取れる。《赤き死の仮面Ⅰ》では、わずかな言葉が象徴的に投げられると、そこから喚起される劇的展開がもっぱらオーケストラに向けられる。《変容抒情短詩》のテクスチュアが《赤き死の仮面Ⅰ》では劇的な喚起を得て、いっそう生き生きと連繋しあう。

《赤き死の仮面Ⅱ》では、朗読ではなく混声合唱を用い、曲の中で声占める割合も多くなる。しかし、楽譜の表紙には「声部は[ ]で指示された恐怖を表出する」と指示されており、合唱は言葉を歌うことはない。[ ]には「恐怖、不安」「激痛の悲鳴」「昂まる恐怖」「恐怖から絶望へ」「空虚な」「不安・虚無の」といった恐怖に関わる語が断続的に書かれている。たとえば「昂まる恐怖」の個所では、女声の2声部が嬰ハ、ニ、変ホ、ホ、ヘ、変トという音高コレクションによる半音階的に蛇行する旋律進行を行い、オーケストラの楽器のうち、フルート、バスーン、チェレスタは女声と同調するが、ホルン、チェロ、コントラバスは、半音を1オクターヴ開離させた起伏の大きな旋律進行により、女声を脅かすように関わる。《赤き死の仮面Ⅱ》で作曲者は、合唱を用いつつも、言葉でなく声の演技に表現させようとしている。《赤き死の仮面Ⅰ》では、語りの発する言葉をオーケストラが表現し、《赤き死の仮面Ⅱ》では、潜在する言葉を合唱もオーケストラも音で表現する。《赤き

死の仮面Ⅰ》も《赤き死の仮面Ⅱ》も、声とオーケストラを用いている点でオペラに近い作品だが、テキストを明示しつつも、それを発話することを通してというよりも音で表現しようとしている点で、むしろ三善の言う「オペラではないオペラ」の一つのあり方を示していると言えるだろう。

#### 4. 独奏・アンサンブル作品：音響実験としての「トルス」

三善の1960年代後半の独奏曲、アンサンブル作品においては、ソナタから解放されるだけでなく、より積極的に各楽器メディアから音を引き出そうとする傾向が見られる。《弦楽四重奏曲第2番》(1967)、マリンバ・ソロのための《トルスⅢ》(1968)、《フルート合奏のための8つの詩》(1969)、フルート、ヴァイオリン、ピアノのための《オマージュ》(1970~74)等の作品である。「従来の室内楽では表現されていなかった室内乐的領域とは？ また、ご自分ではどういうことをやろうとお考えか」という1969年に行われたアンケートの問いに対し、三善は「楽器のエトスと個々の創造が本能的に結びつくことを、いま、まだ、執拗に追い求めているもいいと思います」と答えている(『音楽芸術』1969b:40)。

初期のアンサンブル作品の一つ《弦楽四重奏曲第1番》(1962)は、短3度と長3度を組み合わせたモチーフが変容し、その変容過程から形式を導こうとするかのように、全3楽章は徐々に変容が活発になっていく序破急のプロセスに近かった(植崎 1994:39-47)。一方、《弦楽四重奏曲第2番》は、モチーフの変容という手法では説明しがたい、短2度や増減8度音程や打楽器的に擦弦する奏法が支配し、弦楽四重奏曲に対する新しいアプローチが特筆される(植崎 1994:47-58)。その点、《弦楽四重奏曲第2番》は、三善が音響実験を試みるさいに用いるという「トルス」(三善 1979:113,133)というタイトルにされてしかるべきと思われる。さらに、《弦楽四重奏曲第2番》は、それまでの作品の中では混声合唱、電子オルガン、ピアノ、打楽器のための《トルスⅡ》(1961)の発声様態に似ており、そののちの作品の中では児童合唱のための《オデコのこいつ》(1972)の発声様態に似ている。すなわち、《トルスⅡ》《オデコのこいつ》における複数の声と楽器がホモリズ

ミックに言葉のシラブルをアーティキュレーション鋭くいっせいに発声する様態は、《弦楽四重奏曲第2番》にも共有されている。

独奏楽器のための作品に「トルス」のタイトルをつけるのはマリンバ・ソロのための《トルスⅢ》(1968)が最初である。器楽アンサブルのための《トルスⅠ》(1959、現在楽譜の所在は不明である)について三善が「音響の実験というか、楽器法の試みがほとんどの部分構造の発想にあったので、トルス、とした。この姿勢は続くだろう、と思ったから、Ⅰ、と番号もつけた」(三善 1979:113)と語るように、初めて取り組む楽器あるいは演奏形態のための作品には、その楽器、その演奏形態に特有の音や響きに関心を向けることから、実験の意をこめて「トルス」のタイトルをつけたと思われる。《トルスⅢ》について三善はこう語る。「トルスというのは、わたくしが音素材の想像域をひろげる試みに附している名前です。ここでは主題の提示、展開、復帰という純器楽曲の理念を極度に凝縮した形でまとめてみました」(三善 1969a:15)。トルスの語を通して音素材に想像力を駆使しようとする構想が示されると同時に、提示、展開、復帰というソナタ形式を類推させる用語が用いられている。その点、音素材や楽器編成がソナタのそれから遠のくほどに、「主題の提示、展開、復帰」というソナタの形式をそこに重ねようとする傾向も見て取れる。

《トルスⅢ》は、4曲の各曲に「テーゼ」「チャント」「コメンテール」「ジュンテーゼ」という、「主題の提示、展開、復帰」というソナタ形式を類推させながらもソナタ形式には重なりきらない名称が付されている。《トルスⅢ》は、マリンバにイメージされている丸くはずむような音をアピールするのではなく、ローハ―嬰ハ―ニ―変ホ、嬰ヘ―ト―嬰ト―イ―変ロ、といった半音階の構成音を1オクターヴ開離させた旋律進行と短い音符群による稠密なパッセージに始まり、第2曲は、半音階の構成音を1オクターヴ開離させないで、さらに音をゆったりと持続させるので、第1曲とは対照的な様相を呈する。第3曲では音程関係は第1曲のそれと共通しているものの、第1曲におけるよりも音の一つ一つが弾性ある打音として奏され、第4曲では、第3曲までの諸要素が交互にくり出される。《トルスⅢ》では、三善が言う「音素材の想像域をひろげる試み」が膨れ上がった結果、「純器楽曲の理念」が変形したのだと思われる。

《フルート合奏のための8つの歌》(1969)は、8フルートという特殊な編成のための作品で、編成じたいに音響的実験が行われている。さらに8つの小曲からなるという点で、形式においても新しい試みが構想されている。しかし、8フルートという編成は三善にとっては特殊というよりも、合唱や弦楽合奏と同じく複数の声が集まったアンサンブルであるかもしれない。この作品のフランス語のタイトルは「Huit poèmes ensemble de flûtes フルード・アンサンブルのための8つの詩」であり、詩、歌、をタイトルに託している点にも、そのことは示唆される。8つの小曲を8部分構成とみなすよりも、複数のフルートの声によるさまざまな響きとみなすべきであろう。第1曲では、8フルートはゆるやかに傾斜する反進行で関わりながら相互にリレー的に受け継がれていき、第2曲では、8フルートはホモリズムに重なりながら次第に密度を濃くしていき、第3曲では、2本のフルート間での優しいアンサンブルが幾重にも重なっていく。というように、フルートのいわば合唱の響きを探るべくさまざまなテクスチュアがくり広げられる。

《フルート合奏のための8つの歌》では、《弦楽四重奏曲第2番》に見られるような複数の楽器が瞬時に交わる個所が少なく、接するテクスチュアが支配している。その点に、三善がそれを通して自身の声を発する対象ではなかったことがうかがえる。《フルート合奏のための8つの歌》は、それまでの作品の中では《三つの抒情》(1962)の発声状態に、同時期の作品の中では《四季》(1966)の発声状態に似ている。すなわち言葉のシラブルを鋭くというよりも、言葉の抑揚に合唱の響きを吹き込もうとする状態である。また、三善の合唱曲は、自身が声を吹き込む対象として合唱を扱う場合と、聴く対象として扱う場合があるが(植崎 1995a)、その分類を器楽作品に当てはめるなら、《フルート合奏のための8つの歌》は、聴く対象として演奏形態にアプローチしている作品と言える。

1970年に始まるフルート、ヴァイオリン、ピアノのための《オマージュ》のシリーズは、この3楽器のアンサンブルじたい、これと全く同じ編成のためには三善はまだ書いていなかったとはいえ、特殊な編成というわけではない。しかし、《フルート、チェロ、ピアノのためのソナタ》(1955)等、3楽器のために書かれた初期の作品は、モチーフの展開、3楽章構成という点でソナタをモデルにしているが、《オマージュ

ユ》は、それらから完全に解放されている。さらに《オマージュ》においては3楽器が相似のパスセージで模倣し合うというような親密な関係からも解放されて、それぞれの楽器が広い音域の中に拍節も音形も異なる奔放なパスセージを奏し、3楽器が空間をはらんだテクスチュアを形成する。《弦楽四重奏曲第2番》における、4楽器が一点を目標けて食いつくように重なる個所はほとんどなく、《オマージュ》においては空間を共有することで、そこからあふれる各楽器の個性の表現にベクトルが向かう。それは、合唱とは共有されない器楽アンサンブルに特有のものであろう。

## 5. 声楽作品：旋律化から音響化へ

独奏曲や器楽アンサンブル作品におけるように、古典的な構成法よりも、音や音響そのものを探ろうとする試みは、この時期の声楽作品にも見られる。しかし、1960年代後半には、三善に限らず作曲界全体に独唱曲は書かれない傾向にあった。その状況を三善はこう回想する。

「作曲技法の革新と拡大が作曲家の関心事になり、そのことがどちらかと言えば器楽の領域に向けられたからかもしれません。技法革新のきっかけとなった一つが、55年のブーレーズ作曲《主なき槌》という声楽を含む作品であったことを考えると複雑な思いもします。また、今世紀初頭のフランスに見られるように、母国語の歌曲の創作や鑑賞が盛んなときこそ、その国の文化の豊かさが現れることを思えば、今の日本の歌曲創作の現状は……私の反省を含めてですが……淋しいものかもしれません」(三善 1991)

上記回想の中でブーレーズの《主なき槌》を挙げていることから、三善の言う「作曲技法の革新と拡大」は1950年代半ばから普及したセリアリズムを指していると思われる。セリアリズムによる作曲に三善はほとんど関わることはなかったので、三善の関心事となった「作曲技法の革新と拡大」は何を指しているのだろうか。前節に挙げた《弦楽四重奏曲第2番》《トルスⅢ》《フルーツ合奏のための8つの歌》《オマージュ》といった独奏・アンサンブル作品がその例になるのだろう。しかし、そ

これらの作品は、作曲技法の革新と拡大を意図した作品というよりも、モチーフと曲全体をどう関係付けるかの問題から、楽器の声を創出する問題に移行した、あるいは遡った作品、と言ったほうが適切である。しかし、三善にあっては独唱を対象にした場合、声を創出することを許さないものがあつたのだろう。

1960年代前半までの独唱曲のうち、《三つの沿海の歌》(1955)と《白く》(1962)は対照的な様相を呈している。《三つの沿海の歌》の歌唱パートは朗唱風に徹しているのに対し(檜崎 1995b)、《白く》の歌唱パートは、表現主義を思わせる起伏豊かな旋律進行のほか、アーティキュレーション、強弱法、速度法、曲想においてきわめて幅広く、まさに言葉を介して声を創出していると言うのがふさわしい(檜崎 2007a: 51)。しかし、《白く》の方向でその先の独唱曲を書くことを三善に躊躇させるものがあつたのだと思われる。《三つの沿海の歌》に見られるような日本語の抑揚に沿った朗唱風旋律と、《白く》に見られるような作曲者の想像力が直接的に表現されたような旋律とを調停するものを見出せないことが、その後、独唱曲を書かないでいたことの要因の一つと思われる。

一方、合唱曲においては、「トルス」シリーズの一環として書かれていると思わせるほど、合唱の響きを探る試みが見られる。とりわけ《四季に》(詩: 福田万里子、1966)と《王孫不帰》(詩: 三好達治、1970)においては、1960年代前半までにはなかった発声法が試みられる。

《四季に》は、声部間でホモリズムに重なって言葉のシラブルを明確に鋭く発声させる点は、それまでの合唱作品と変わらないが、《四季に》では複数の声部がホモリズムに重なる一方で、旋律進行においては、跳躍音程をはさんで反進行する傾向にあり、複数の声の響きに形をつけるべく各声部は進行する。t、r、tn、rn等の子音のみの個所をはさむ点は、《赤き死の仮面Ⅱ》の合唱の扱い方を思わせる。言葉よりも声を浮かび上がらせる発声様態である。《白く》が単旋律の中で、デュナーミク、強弱法、アーティキュレーション、速度法において幅広く、陰影に富んでいたように、《四季に》は、複数の声の響きの中で、それらの諸要素において幅広い。

《四季に》では、旋律進行にさいしてクレッシェンドを表す上行の直線、あるいはデクレッシェンドを表す下降の直線が書かれており、それ

らは言葉に対応するように記されている。しかし、言葉の抑揚に即しているわけではない。たとえばソプラノが「あかまんまのはなに」と歌うところでは（第1曲〈秋〉16小節目）、「あかま」「んまのはな」の単位でそれぞれ上行旋律を形成するが、「あかま」には下降の直線、「んまのはな」には上行の直線が記されているので、必ずしも言葉の抑揚に即して漸強弱記号が記されているわけではない。上行、下降の直線に、急激に下降するもの、緩やかに下降するもの等、さまざまな傾斜があるのは言葉に克明に対応しているからだが、それは、話されるさいの言葉の抑揚に即して、というような民族主義的な対応ではなく、言葉の音と響きの創出であるといったほうが適切である。さらに《四季に》では、上行の直線が指示されるさいに、ソロから全員への増を指示する矢印が記され、下降の直線が指示されるさいに、全員からソロへの減を指示する矢印が記されている。さらにハミングにさいしては、唇を閉じたハミング、唇を開けたハミングの2種が指示され、声の音色は微妙な変化を伴う。このように漸強、漸弱は、強弱変化に加えて歌手の増減を伴うほか、音色変化を伴って響きと質量の変化となる。三善の独唱曲に見られる日本語の朗唱風旋律化と表出的な旋律化という、相対する旋律作法（植崎 1995b）は合唱曲には見られない。合唱曲においては、言葉から喚起されるものをいかに音響化するかという関心にしぼられる。

《四季に》の2年後に書かれた《五つの童画》（詩：高田敏子、1968）の5曲（〈風見鳥〉〈ほら貝の笛〉〈やじろべえ〉〈砂時計〉〈どんぐりのコマ〉）には、それまでの三善の合唱曲のみならず器楽作品の諸手法が持ち込まれている。すなわち、《トルスⅡ》における、ホモリズムックにシラブルに集中して言葉を鋭く発声する手法（〈風見鳥〉〈どんぐりのコマ〉）、《三つの抒情》（1962）におけるような和声的な合唱の響き（〈ほら貝の笛〉の合唱のみの部分）、《弦楽四重奏曲第2番》におけるパート間でせめぎ合うような、間を詰めた模倣的手法（〈やじろべえ〉）、《マリimbaと弦楽合奏のための協奏曲》におけるような、奔走するマリimbaと、それを静観したり助長したりする弦楽合奏との関係がピアノと合唱の関係に持ち込まれる（〈ほら貝の笛〉）といった諸特徴が《五つの童画》に紡ぎ出されていく。これらの諸特徴のうち、《トルスⅡ》に特徴的だったホモリズムックに重なってシラブルを鋭く発音する手法は、《五つの童画》ではいく分緩和されている。《五つの童画》では



音を連打するので、鋭いというよりも、リズムカルで弾性ある音の性格を帯びることになる。それはマリンバのための作品をほぼ同時期に書いたことと無関係ではないだろう。さらに、《五つの童画》において、ピアノが広い音域を華やかに駆け巡るパッセージを奏するのに対し、合唱は、デクラメーションふうのリズムにより、音域ともに一定したパターンの中で歌われるのは、以後、三善の合唱を伴う作品を特徴付けるものの一つである。

次の合唱作品の《王孫不帰》は、《四季に》《五つの童画》の延長にはとらえがたい。男声合唱、ピアノ、打楽器のために書かれた《王孫不帰》は、その楽器編成において《トルスⅡ》を想起させる。合唱パートは、《トルスⅡ》が混声合唱であったのに対し、《王孫不帰》は男声合唱である点で異なっているが、各シラブルにホモリズムックに集中して発声する点は両曲に共通している。しかし、《王孫不帰》では、単語の最初のシラブルは複数の声部が一斉に発声することが指示されるが、その他のシラブルの個所では、複数声部が集中することからは離れていく。たとえば、「ぞうりが」を歌う個所では、「ぞう」は、バリトンとバスがそれぞれ2声部に分けられて4声部でいっせいに発音されるが、そのあと「う」は狭い音程内で、4声部間で異なるリズムでメリスマふうに伴ばされる。このように《王孫不帰》の合唱パートは、各シラブルを明瞭に発音することに加えて、メリスマ的な旋律を声部間で重ねて進行する。しかし、その響きは何に向けて作られるかという点、《四季に》《五つの童画》におけるような、詩が喚起するものに向けてではなく、日本語のある特定の発音様態に向けてである。「幼少時から家で耳にしているが、なじめなかった謡いの拍節や律法が、この時は三好達治の詩句にふさわしいものに思われ、声部の横の動向に採り入れた。そのポリフォニイは縦の関係では自然にクラスターを造るが、それも謡いのコロスが手引きしている」（三善 1973）と作曲者が述べているように、《王孫不帰》における狭い音程内での半音階的な旋律進行や、半音で重なるたての響きには、謡いの節回しと響きが反映されていることが見て取れる。木鉦、スレイベルが、合唱のシラブルの発声と同時に音を発してアーティキュレーションを補填し、あるいは合唱とポリフォニックな関係をも形成する。ピアノも、合唱の謡いふうの旋律進行に同調する音形で関わるので、合唱、ピアノ、打楽器で一つの言葉を発しているようなテクス

チュアとなる。3独唱のほか、テノール、バリトン、バスがそれぞれ2パートに分かれて、ピアノと打楽器も加わる個所では、シラブルをホモリズムに発することでリズムはパート間で一致しているが、半音階的な音程で重なるたての響きは、クラスター的な響きに高まり、言葉を通してテクスチュアが溢れるような状態になる。その響きは謡曲のものではなく、《四季に》《五つの童画》と同様に、詩を介した三善の想像力による音響世界である。ただ、《王孫不帰》では、想像力と古典のモデルとが分かちがたい関係にある点で、《四季に》《五つの童画》とは一線を画する。《三つの沿海の歌》のあと、日本語の語りと歌の関係に対する解決となる作品は書かなかったものの、《王孫不帰》には、ある解答が示されていると言えるだろう。

## 結 び

1960年代後半、三善は、その10年前に構想していたオペラを完成させることはなかったが、オペラ的な構想は潜在的な形で芽吹いていた。ソナタから解放されたオーケストラ作品は、《変容抒情短詩》では実際には歌われない詩と合唱に形式が導かれ、《祝典序曲》には、旋律進行に特徴的な性格が吹き込まれ、《マリimbaと弦楽合奏のための協奏曲》では、ソロと合奏の関係がソナタとしての協奏曲のそれを越えた、擬人的な関係になるなど、劇的衝動から構想されていた。最もオペラに近いと思われる劇音楽の《赤い死の仮面Ⅰ》《赤い死の仮面Ⅱ》には実際に声とテキストが使われるものの、三善はそれらにはあまり語らせないで、テキストが喚起するものをオーケストラや電子音に表現させようとする。劇音楽は、三善にとってはオペラのモデルから解放されて自身のオペラを構想できるジャンルだった。オペラや劇音楽に代わる名称が検討されるべきであろう。

独奏曲、アンサンブル作品では、それまで核として想定されていたモティーフを遡って、楽器メディアそれぞれの音と響きを引き出すべく、パッセージやパート間の響きを創出しようとする傾向が見られる。その延長にこの時期の合唱作品は構想されている。その結果、言葉は旋律化を越えて音響化されていると言ったほうが適切である。1960年代後半、三善はオペラも独奏曲も書かなかったが、交響曲、ソナタ、オペラとい

うヨーロッパのモデルから解放されて、ヨーロッパのオペラ概念とは相容れないオペラが芽吹いている。

## 引用文献

### 『音楽芸術』

- 1969a 「特集 1960年代の日本の作曲Ⅰ——管弦楽曲」『音楽芸術』第27巻第11号、pp.26-43  
1969b 「特集 1960年代の日本の作曲Ⅱ——室内楽曲」『音楽芸術』第27巻第12号、pp.34-41

武田明倫 2001『日本の作曲 1990-1999』サントリー音楽財団

植崎洋子

- 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巻第2号、pp.121-144  
1994 『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  
1995a 「三善晃の男声合唱曲」合唱団「薨」第34回演奏会プログラム冊子、pp.4-7  
1995b 「三善晃歌曲集Ⅰ」CD解説、VICC-171、pp.1-4  
1999 「三善晃」『日本の作曲20世紀』音楽之友社、pp.255-258  
2001 “Miyoshi, Akira”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Macmillan Publishers Limited, 2001, vol.16, p.769  
2007a 「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、pp.37-55  
2007b 「前衛音楽と日本のオリジナリティ 1957-1967」『日本戦後音楽史——戦後から前衛の時代へ』平凡社、pp.296-427

丹羽正明 1959 「作曲家訪問 三善晃」『音楽芸術』第17巻第1号、pp.77-82

### 三善晃

- 1968 「三善晃との対話」(別宮貞雄との対談)『音楽芸術』第26巻第5号、pp.18-23  
1969a 「トルスⅢ」『安倍圭子 マリンバの芸術』日本コロムビア JX・9-11、p.15  
1969b 「マリンバと弦楽合奏のための協奏曲」『安倍圭子 マリンバの芸術』日本コロムビア JX・9-11、p.12  
1969c 「Odes Métamorphosées (変容抒情短詩)」「民音現代作曲音楽祭」

プログラム冊子

- 1973 「王孫不帰について」《王孫不帰》全音楽譜出版社楽譜  
1979 『遠方より無へ』白水社  
1987 「歌集《田園に死す》と私」《田園に死す》全音楽譜出版社楽譜、p. 3  
1991 「詩人と歌手に導かれ——歌曲と私」「瀬山詠子+三善晃」プログラム冊子  
1999 「オペラ《遠い帆》の作曲」オペラ《遠い帆》プログラム冊子、pp.12-15

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』春秋社

**使用楽譜**

三善晃作品

- 《変容抒情短詩》(作曲者自筆譜マイクロフィルム) 日本近代音楽館所蔵  
《マリンバと弦楽合奏のための協奏曲》日本作曲家協議会  
《祝典序曲》日本作曲家協議会  
《赤き死の仮面Ⅰ》(作曲者自筆譜マイクロフィルム) 日本近代音楽館所蔵  
《赤き死の仮面Ⅱ》(作曲者自筆譜マイクロフィルム) 日本近代音楽館所蔵  
《弦楽四重奏曲第2番》音楽之友社  
《トルスⅢ》音楽之友社  
《フルート合奏のための8つの歌》『音楽芸術』第29巻第12号付録楽譜  
《四季に》全音楽譜出版社  
《王孫不帰》全音楽譜出版社  
《五つの童画》(作曲者自筆譜マイクロフィルム) 日本近代音楽館所蔵

付記：本稿は、平成18～19年度科学研究費補助金（基盤研究C）採択課題の研究の一部である。