

柴田南雄のシアターピースにおけるハイブリッド性の特徴
— 《氷口御祝》との類似点を手掛かりにして—

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程

徳永 崇

目次

凡例	iii
序論	1
第1章 シアター・ピースの成立と時代背景	8
第1節 1960～1970年代の現代音楽の潮流	9
第2節 シアター・ピース	12
第3節 引用・コラージュ	15
第4節 日本の伝統音楽への関心	17
第5節 演奏家及び、聴衆との関係性の問い直し	20
第2章 柴田南雄のシアター・ピースの特徴	23
第1節 柴田南雄の生涯と音楽活動	24
第2節 作風の変遷	27
第3節 シアター・ピースの概要	29
第4節 柴田純子夫人による構成	32
第5節 《遠野遠音》以降の最終シリーズの特徴	33
第3章 《氷口御祝》の実態	36
第1節 《氷口御祝》の概要	38
第2節 《氷口御祝》の分析	39
第3節 分析結果の考察	44
第4節 歌い手への聞き取り調査	45
第4章 《遠野遠音》における《氷口御祝》の影響	48
第1節 《遠野遠音》の作曲の経緯と概要	49
第2節 第I章 山之神歌	50
第3節 第II章 遠野郷 <small>とよのこむら</small> は（「遠野物語」一）	53

第4節 第Ⅲ章 田植踊（「松前節」「胴歌）」	57
第5節 第Ⅳ章 白望 ^{しろぞら} の山（「遠野物語」三十三）	59
第6節 第Ⅴ章 南部馬方節・南部子守歌	63
第7節 考察	66
第5章 柴田南雄のシアター・ピースの実態	70
第1節 調査方法	71
第2節 調査結果	73
第6章 調査結果の考察	87
第1節 構成要素の分類	88
第2節 シアター的要素	90
第3節 使用される素材の変遷	91
第4節 ハイブリッド性	92
第7章 柴田南雄のシアター・ピース作品におけるハイブリッド性の特徴	100
第1節 素材及び手法における多様性	101
第2節 日本文化に見られるハイブリッド性との共通点	107
結論	110
主要参考文献	116
参考楽譜	121
参考音源	122
参照ホームページ	122

謝辞

凡例

文献は『 』で示した。その中に含まれる論文・記事等は「 」で示した。

音楽作品は《 》で示した。その中に含まれる作品は〈 〉で示した。

音名はドイツ語音名で記した。

註は脚注とした。

表、図において、引用元等の記載のないものは筆者によるものである。

引用にあたって、旧仮名遣いは現代仮名遣いに、旧漢字は新字に改めた。年号は漢数字を算用数字に改めた。

序 論

序論

柴田南雄（1916－1996）は、戦前から 20 世紀末にかけて多くの重要な作品、及び著作を残した日本を代表する作曲家である。彼の創作活動において、重要な位置を占めているのが「シアター・ピース」と呼ばれる作品群である。シアター・ピースとは、ステージ上における通常の演奏のみならず、演奏家の身体性、配置、そして空間等の視覚的な要素を活用した作品を指し、1950 年代後半頃から見られるようになった表現スタイルの 1 つである。しかしその実態は、作曲者及び作品によって多様であり、用語の用いられ方も様々である。柴田のシアター・ピースについては、永原が定義するように「歌手の意志による必然的な動作を伴った合唱作品であり、日本の民謡や民俗芸能・社寺芸能などを素材とした、多様な音楽が並置されたもの」という特徴が挙げられる¹。結果として、様々なテキストの混在、異なる音楽の同時共存等といったハイブリッドな様相を具現することに繋がっている。

柴田は、《追分節考》を作曲した 1973 年から、亡くなる直前の 1995 年に至るまで、特に合唱作品を中心にシアター・ピースを作曲している。しかし、それらの作品群を俯瞰すると、作風は一様でなく、使用されたテキストは勿論のこと、作曲におけるコンセプトや手法は様々であり、柴田がシアター・ピースを通して、多様な表現を追求していたことが窺える。その変遷を辿ると、日本の民俗芸能や社寺芸能に取材した 1973 年から 1979 年頃、日本のみならず世界の様々な地域と時代の音楽、あるいは音楽以外の様々な分野に関するテーマ設定を試みる 1979 年から 1987 年頃、再び日本の民俗芸能に回帰する 1991 年以降の晩年、という 3 つの大きな区分を見ることができる。日本の芸能音楽の取材から出発し、やがて世界の様々な音楽へと視野を広げたにもかかわらず、晩年において再び日本の素材へと関心が向かうのである。

晩年における日本の民俗芸能への回帰について、柴田は「シアター・ピースの新しいシリーズ」の始まりとし、そのコンセプトについて「一地方の歴史や特徴を古今の散文や詩や短歌をテキストにして歌いあげ、同時にその地方の民謡をコラージュふうに掲げ、曲によっては、その地方の典型的な民俗芸能を、現地の演奏グループごと曲中に取り込む」と述べている²。その第 1 作目となるのが、岩手県遠野市小友町氷口地区に伝わる《氷口御祝》（すがぐちごいわい）から作曲の契機を得た《遠野遠音》（1991）である。《氷口御祝》は、男女 2 グループに分かれた歌手が、それぞれ別の歌を同時に唄うことで場を賑やかす祝い唄である。柴田は《氷口御

¹ 永原 2012: 7

² 柴田南雄 1994b: 370

祝》について『追分節考』をはじめ、『萬歳流し』『念仏踊』など数々の民俗芸能を素材とする合唱曲と、この『御祝』はアイディアも響きの具合もそっくり」であると指摘し、異なる唄の同時共存という自身のシアター・ピースにおけるハイブリッドな特徴が、日本の伝統音楽にも存在することを発見している³。以降、地方に根付く文化や音楽への取材を中心とする「新しい」シアター・ピースの傾向は、『みなまた』（1992）、『深山祖谷山』（1993）、『三重五章』（1994）へと受け継がれていった。

筆者は、柴田の晩年のシアター・ピースのシリーズが、『氷口御祝』との遭遇を起点として始まっている点に注目している。伝統芸能を素材にすることは勿論のこと、コラージュ等のハイブリッドな様相を生み出す手法自体にも、日本の伝統的な精神が潜んでいることについて、柴田自身が意識し始めた可能性があるからである。そしてこのシリーズについては、単なる作風の回帰に止まらず、様々な試みや体験を経た結果辿りついた、よりシンプルで深い表現の到達点のひとつであるとも考えている。それまでのシアター・ピースで、手法と素材の多様化を実現しながら、あえて特定の一地方に焦点を当て、現地との交流を通して作曲するという創作のスタイルへの転向が、まさに『遠野遠音』以降に見られるのである。

さらに、『氷口御祝』を視聴した際の柴田の「気づき」が、それ以前のシアター・ピース作品において用いてきた手法の再確認に繋がっている点にも着目している。ここでいう手法とは、即ちコラージュ的な方法を指しているが、その他にも、異なる様式の楽章を並列するといった方法も認められ、これらを適宜混用しつつ、巧みに作品が構成されていると考えられる。そもそも、演奏者の身振りや配置等といったシアター的なアイディアと、素材を同時共存させる手法との間に、不可分な関係は存在しない。柴田の作品における両者の関係性はいかなるものであろうか。柴田のシアター・ピースに見られるハイブリッドな構造は、重要な取材源である日本の伝統音楽と、どのような繋がりを持っているのであろうか。

上記を検証するためには、『氷口御祝』と柴田のシアター・ピースの関係を明らかにすること、並びに全シアター・ピース作品の楽譜を基にした分析が必要であると考えられる。しかし、『氷口御祝』と柴田の関係については、楽譜の解説文において記述が見られるものの、柴田本人による著述も少なく、詳細に論じた先行研究も見られない。また、シアター・ピース全作品を分析対象とする網羅的研究、及びハイブリッド性を視点の中心に据えた研究も見られない。そのような中、柴田のシアター・ピースを合唱の脈絡から考察した重要な先行研究として、永原の

³ 柴田南雄 1994a: 227。

事例が挙げられる⁴。ここで永原は、柴田のシアター・ピースにおいて、様々な個性を持つ合唱団の各人が、独自の時間を持ちつつ重なり合い、1つの統一体である作品を形成するよう、仕掛けられていると指摘する⁵。また徳丸は、《追分節考》を事例として、そこで見られる引用を「間テキスト性」という概念により考察し、様々な情報のネットワークが生成されている点について論じている⁶。これらの研究は、柴田のシアター・ピースにおける多層性及び多義性について重要な示唆を与えており、著者が着目するハイブリッド性の特徴と関連があるといえる。しかし、前者は柴田の著述を中心とした分析、また後者は特定の作品を基にした考察であり、個々の作品の詳細な分析、及び網羅的な研究を目的としていない。同様に、《追分節考》を対象とした例としては、村田や玉城等が挙げられる⁷。なお、柴田の生涯にわたる音楽活動について述べたものとしては、吉崎及び仙道が挙げられる⁸。特に仙道の報告については、徒弟の立場からの詳細な記録であり、重要な資料であるといえよう。しかし、これらについても、楽曲分析による作品の検証を目的とするものではない。

そこで本論文では、異なる音楽要素が同時的に並置されたり、時間軸上に並列されたりすることによって生まれる多層的・多義的な性質を「ハイブリッド性」と捉えた上で、そのような傾向が随所に見られる柴田のシアター・ピースの構造について、《氷口御祝》との類似点を糸口にしながらか解明することを目的とする。そのため、《氷口御祝》の実演記録の分析、及びフィールドワークを実施する他、柴田のシアター・ピース全作品の楽譜を基に、コラージュ等の手法の分析・分類を行う。併せて、シアター・ピースが生まれた時代背景や、日本の伝統音楽の背後にある文化との関わりについても触れ、柴田の作品に見られるハイブリッド性の特徴について、多角的に検証する。

本論文は、以下の7章から構成されている。第1章では、柴田のシアター・ピースが誕生した時代背景の把握を目的として、1950年代から1990年代に及ぶ国内外の音楽動向について、関連の深い事項を中心に考察する。まず、第1節において、1960年から1970年頃における西欧と日本の動向の概要をまとめ、第2節では国内外におけるシアター・ピースの作曲、第3節ではコラージュと引用の技法、第4節では日本における伝統音楽への関心の高まり、第5節では聴衆との関係性を問い直す動向について述べる。

⁴ 永原 2012

⁵ 永原 2012: 7

⁶ 徳丸 1997: 12-17

⁷ 村田 1999: 171-173、玉城 2011: 93-106

⁸ 吉崎 1985: 25-47、仙道 2016

第2章では、柴田の創作活動におけるシアター・ピースの位置付けを行った上で、その概要について述べる。まず第1節と第2節において、柴田の生涯を概観するとともに、作風の変遷、及びシアター・ピース・シリーズの重要性について述べる。続いて第3節では、柴田のシアター・ピースを内容の面から8つのカテゴリーに分類し、その概要について整理する。また、第4節では、柴田のシアター・ピースに大きな影響を及ぼした純子夫人による構成について、第5節では、《氷口御祝》との出会い以降の「新しい」シリーズの開始について考察する。

第3章では、採譜による分析とフィールドワークによって《氷口御祝》の実態を明らかにした上で、それを契機として作曲された《遠野遠音》との共通性について検証する。まず、第1節から第3節にかけて、《氷口御祝》の概要の把握、及び実演記録VTRを基にした構造の分析を行い、岩手県遠野市において実施したフィールドワークの結果を第4節にまとめる。

第4章では、スコアと実演VTRを参照しつつ、《遠野遠音》を分析し、《氷口御祝》から受けた影響について考察する。第1節で作曲の経緯を整理し、第2節から第6節にかけてIからVの各楽章について分析を行った後、第7節で考察を行う。

第5章では、柴田のシアター・ピースの実態を把握するために、シアター・ピース全作品の構成要素や構造等について調査する。第1節において方法に関する解説を行い、第2節において重要な要素と見なされる事項を抽出し、表にまとめる。

第6章では、第5章で得られたデータを精査・分類し、柴田のシアター・ピースに見られる特徴及び傾向を明らかにする。まず第1節において、「シアターの要素」「日本の素材」「海外の素材」「ハイブリッドな構造に繋がる要素」に着目して各作品の要素を分類する。第2節では、シアター・ピースの基本的な成立要因である「シアターの要素」に着目し、そこに付随する他の要素との関連性について考察する。第3節では、それらの関係性が時期によってどのような変化をするのかについて考察する。さらに第4節では、柴田のシアター・ピースの重要な特徴となっている「同時的な並置」及び「並列」に着目し、そのことによって生じるハイブリッド性について検証する。特に、第3章で確認した《氷口御祝》において見られる「異なる音楽の同時的な並置」は、重要な特徴であり、柴田のシアター・ピース作品の採譜例を挙げながら比較考察を行う。

第7章では、柴田のシアター・ピースに見られるハイブリッド性のパターンを明らかにし、その背後にある社会的・文化的背景について考察する。第1節では、第6章における要素の分類を踏まえ、柴田のシアター・ピース作品におけるハイブリッド性を具現するパターンについて整理する。さらに第2節では、その背後にある日本の伝統音楽、文化、社会との繋がりにつ

いて考察する。

第1章

シアター・ピースの成立と時代背景

第1章 シアター・ピースの成立と時代背景

柴田南雄のシアター・ピースの特徴が、「歌い手の意志による必然的な動作を伴った合唱作品であり、日本の民謡や民俗芸能・社寺芸能などを素材とした、多様な音楽が並置されたもの」であることについては既に述べた¹。さらに、その上演について柴田は、「燕尾服やユニフォームを着てステージに整列して歌うこと」はせず、場所も「ステージの無い、体育館のような非劇場的なスペースのほうがむしろ適してさえいる」と述べている²。これは、旧来の西洋音楽の演奏会における演奏家と聴衆との関係性に対する問い直しであるといえよう。柴田はこのような手法を用いる意図について、「現代日本の都市文化の中での西欧的音楽文化の担い手である合唱団と、それとは全く異質の、古代からの伝承を多分に温存している日本各地の地方文化との出会いの場」を創出し、「一種のカルチャー・ショック」を起こすことであると述べ、単に表面的な効果を追求した結果ではないとしている³。これらを概観すると、柴田のシアター・ピースの特徴を形成する主要な要素として、以下の4点を挙げるができる。

- ①演奏者の移動・身振り・演技の導入
- ②引用・コラージュの応用
- ③日本の伝統音楽からの取材
- ④演奏家及び、聴衆との関係性の問い直し

上記の4点は、確かに柴田のシアター・ピースに見られる主要な成立要因である。しかしそれらは、果たして柴田のシアター・ピースのみに見られる特異的な特徴なのであろうか。あるいは、何かしらの時代的な潮流と関係があるのであろうか。柴田自身、現代音楽の小史に関する著述も多数残していることから、世界の音楽の動向について多くの知見を持ち得ていたことはいままでもない。むしろ、卓越した情報収集と明晰な分析によって、我が国における西洋音楽史の概念形成に大きな影響を与えたともいえる⁴。このようなことから、柴田が外部との接触を断って独自の境地に到達した結果、彼のシアター・ピースの創作に到達したと考えるのは不自然である。そこで本章では、柴田のシアター・ピースの考察に入る前段階として、そもそも

¹ 永原 2012: 7

² 柴田南雄 1994: 217-218

³ 柴田南雄 1994: 218

⁴ 柴田南雄 1967

シアター・ピースという形態が、いかなる時代の要請の下に成立したのかについて、関連する事項と併せて検証する。

第1節 1960～1970年代の現代音楽の潮流

柴田の最初のシアター・ピース《追分節考》が作曲されたのは1973年である。当時の現代音楽を取り巻く世界と日本の情勢を把握するために、それに先立つ1960年代の国際的な現代音楽の潮流を概観すると、1950年代半ばに隆盛を極めたトータル・セリアリズムや、J.ケージによる偶然性に対する反応の一応の収束を前提として、その後を模索する多くの試みを見ることが出来る。トータル・セリアリズムは、音列から導き出された数的な秩序を、音の様々なパラメーターに適用することで音楽を構成する手法であり、第2次世界大戦後の西欧を中心とした作曲家たちの関心を集めていた。しかし、そもそも音列という旋律的な側面を有する素材を数値化する時点で、聴き手が音列に内在していた秩序との関連を知覚することが困難になり、パラメーター間の統一性及び関連性が希薄になる等、その限界については既に1950年代初めの段階で指摘されていた⁵。そして、1950年代半ばにケージの偶然性が紹介されると、様々な反発を伴いながらも、セリアルな技法との共存が模索され、さらにはそれらを超える新しい作曲技法が試みられた。例えば、ギーゼラーは、セリアルな技法の発展段階の頂点を1955年頃であるとした上で、その急先鋒であった作曲家たちのその後の変化や、新たな作曲技法の台頭について指摘している⁶。ここでは、K.シュトックハウゼン作曲《ピアノ曲XI》(1956)及び、P.ブーレーズ作曲《ピアノ・ソナタ第3番》(1957)等が例示され、部分的な偶然性の導入により、「セリーの厳格さが失われる」過程について述べられている他、次世代の作曲技法や形式として、クラスター作法、開かれた形式、新しい演奏モデルの考案、コラージュ技法、マルチメディア、即興演奏等が挙げられている。このうち、「新しい演奏モデル」とは、M.カーゲルの「音楽と楽器の劇場」を指しており、演劇的な要素の導入について言及したものと思われる⁷。これらを背景とした重要な作品として、先述のシュトックハウゼン及びブーレーズの作品の他、マイクロポリフォニーによるクラスターを追求したG.リゲティ作曲《アトモスフェール》(1961年)、音楽における演劇性を追求したカーゲル作曲《情景で》(1959年)、コラージュ技法を駆使したB.A.ツィンマーマン作曲《モノログ》(1960-64)、引用による鋭いアイロニーを伴う

⁵ リゲティは、ブーレーズ作曲《構造I》(1951)を分析し、その単調な音響について批判している(Ligeti 1958: 38-63)。

⁶ ギーゼラー 1988: 30-31

⁷ 同上

リゲティ作曲《アヴァンチュール》(1962) 及び《ヌーヴェル・アヴァンチュール》(1962-65)、シュトックハウゼンの初期のライブ・エレクトロニクス・ミュージックである《ミクストゥール》(1964年) 等が挙げられる。それらには、セリアルな技法への反発、あるいはそこから解放によって着想を得たものや、セリアルな技法によって得られたノウハウを柔軟に活用しようとするもの等、いずれもセリアルな方法からのスタンスをどのように取るのか、といった問題意識を内包している。

1960年代半ばになると、シュトックハウゼンが《アンサンブル》(1967)、《1つの家のための音楽》(1968)、《ベートーヴェン・ホールのための音楽》(1969) を発表する等、従来のコンサートホールにおける上演のあり方を問う作品も現れた。これらの作品の上演形態は「遊歩音楽会」と呼ばれ、ホール場外のあらゆる場所を利用し、かつ聴衆も移動しながら音楽を聴くという能動的な聴取のあり方が提示されている。1970年代初めには、これらの活動の啓蒙を意図した講習会の開催が企画され、その模様が日本にも報告された⁸。そして、戦後まもなく始まった電子音楽、テープ音楽、及びミュージック・コンクレートの成果が、さらなるテクノロジーの進歩により、コンピュータ・ミュージックの可能性を拡大へと向かわせたのも、1960年代から1970年代における潮流のひとつであった。特に、コンピュータの演算能力を積極的に活用した例として、I.クセナキスのストカスティック・ミュージックが挙げられるが、《メタスタシス》(1953/54) や《ピソプラクタ》(1955/56) 等、既に1950年代の段階でその兆候が見られ、1960年代に入るとその方法論を大きく展開させている⁹。また、この時期は、引用及びコラージュの技法を用いた優れた作品が多く作曲された時期でもあった。先述のツィンマーマン作曲《モノログ》の他、ポピュラー音楽のイディオムを含みながら様々な音楽がパッチワークされるL.ベリオ作曲《シンフォニア》(1968)、複数のあらすじが舞台上で同時並行し、複雑に関係しあうツィンマーマン作曲のオペラ《兵士たち》(1958-60)、ベートーヴェンの楽曲を解体しブロック状に構成するカーゲルの《ルードヴィヒ・ヴァン》(1970) 等、枚挙に暇がない。この傾向は、1970年代も継続し、やがてA.シュニトケの多様式主義的な作品や、W.リームの折衷主義的な作品へと受け継がれていった。

一方、日本の現代音楽を取り巻く状況に目を向けると、西欧の最先端の動向にやや遅れながらも、同様の経緯をたどる様子を見ることができる。柴田は、第2次大戦後から1970年代初めの日本の状況を、当時の視点から要約しているが、それによると、1950年代には12音技法、

⁸ 植村 1973a: 94、1973b: 98-99

⁹ 水野 1993: 94-95

電子音楽、ミュージック・コンクレート等戦後の西洋における新しい技法と技術、加えてケー
ジの偶然性・不確定性の概念が導入され、1960年代に入ると、それらの影響の拡大及び日本伝
統音楽への新しい関心、さらにはライブ・エレクトロニクス、引用とコラージュ、コンピュー
タの活用等の傾向が見られるとしている¹⁰。また佐野は、1960年代後半の動向について先の柴
田の見解に同意しつつ、1967年から開催された「日独現代音楽祭」と「クロストーク」を挙げ、
前者によって「遊歩音楽会」等の当時の西欧の最先端が、また後者によって「インターメディ
ア」等当時のアメリカ実験音楽の状況が紹介されたことの意義について述べている¹¹。上記の
流れに即して具体的な作品を見ると、まず1950年代については、インテグラル・セリアリズ
ムの導入として入野義朗《シンフォニエッタ》(1953)、ミュージック・コンクレートとして黛
敏郎《XYZ》(1953)、電子音楽として黛敏郎の三部作(1953)、ケージによる実験音楽の影響
として水野修孝、小杉武久らによる集団即興演奏等が挙げられる。また、1960年代に入ると、
偶然性の概念との関わりとして、図形楽譜を用いた武満徹作曲《コロナ》(1962)、日本の伝統
音楽への関心の高まりと関連して、邦楽器をオーケストラと並置した武満徹作曲《ノヴェンバ
ー・ステップス》(1967)、引用とコラージュの概念との関わりとして松平頼暁作曲《What's
next?》(1967-71)、コンピュータ・ミュージックとして高橋悠治作曲《time》(1963)等が発
表されている。

上記の変遷を見ると、1950年代におけるセリエルな技法の盛衰や不確定性の影響、そしてそ
の後の新しい動向等、数年のずれはあるものの、日本の動向は西欧とほぼ同期しつつ推移して
いたことが分かる。ここで興味深い点は、ケージの不確定性との遭遇に際し、西欧ではセリア
ルな手法との併用、あるいは共存という形を採用したのに対し、日本ではその概念が日本の伝
統音楽への関心の喚起に繋がった点である。この傾向は、1970年代に入ってからも続き、作曲
家の関心を引くこととなる¹²。そのような雰囲気の中、1960年代終わりごろから、演奏家の身
振りや移動等を伴うシアター・ピースが作曲されるようになった。並行して、先述の「日独現
代音楽祭」をはじめ、様々な機会に「遊歩音楽会」が紹介される等、日本においても、従来の
コンサートホールにおける演奏形態、あるいは聴衆と音楽家との関係を問い直すような動きも
出てきた¹³。

1970年代は、日本社会自体も大きな社会理念の転換を求められた時期であった。第2次大

¹⁰ 柴田南雄 1973: 33-35

¹¹ 佐野 1973: 79-81

¹² 小島 1973: 53-64

¹³ 武田 1971: 66-67

戦後の朝鮮戦争を契機とした特需、そしてそれに続く高度経済成長を経験し、物質的に豊かになった反面、それに伴う多くの社会問題が生まれ、大量消費の弊害や公害等も含め、経済的な発展を前提とした社会体制に対する懸念が各方面から指摘されていた。このことは、中東情勢の悪化に起因する 1973 年のオイルショックによって顕在化し、それまで繁栄を謳歌していた国民は、その社会基盤の脆さを痛感するに至った。さらに、経済中心の政策による人口の都市部への偏在と農村部の過疎化は、結果として共同体のあり方を変質させることに繋がり、ひいては様々な民俗文化にも影響を及ぼすこととなった。このような状況を背景に、音楽の分野においても、社会における音楽のあり方、聴衆との関係、そして民俗芸能を含めた伝統音楽との新しい関係について、盛んに議論されるようになった¹⁴。柴田のシアター・ピースのコンセプトには、地域の共同体との関わりや、人とのコミュニケーション、そして音楽の存在理由について様々な「問い」が投げかけられており、そのような時代的な雰囲気と関係があると考えられる。ここでは、単に舞台や空間をいかに活用するのかという問題だけではなく、様々な要素が関係しあいながら作品が成立している。以下、柴田のシアター・ピースにおける主要な要素について概観する。

第 2 節 シアター・ピース

「シアター・ピース」とは、劇場、舞台等を表す「シアター theater」及び、作品を表す「ピース piece」から構成される造語である。一般的には、舞台上の空間を意識した演出や、演奏家の身振りを伴った音楽作品を示すが、主要な音楽事典にも語句解説が掲載されておらず、明確な定義はなされていない。なお、ベニテズは近藤との共編により、彼の著作の巻末に現代音楽小史の項を設けており、その中にシアター・ピースの項がある¹⁵。ここでは、下記の通り記述されている。

ミックスト・メディアの一種。演奏者の行為（演技）を中心に計画される音楽作品。ヨーロッパでは劇場的なものが多いが、アメリカの実験音楽的なものの場合には、様々な空間で行われる。ミュージック・シアター Music Theater とも

¹⁴ 例えば『音楽芸術』1973年2月号では「経済成長と音楽」が特集され、経済的・物質的な繁栄とクラシック音楽興行の不振のギャップや、都会への人材流出に伴う地域の伝統文化の継承者不在について述べられている（井上 1973: 32-36）。また、オイルショック前後の音楽業界に関する回想としては、広瀬量平の記述が世相を反映したものとして挙げられる（広瀬 1975: 18-23）。

¹⁵ ベニテズ 1981:142（近藤譲との共編）

呼ばれる。

上記には、同様の語句として「ミュージック・シアター Music theatre」が紹介されているが、これについては「ニューグローヴ世界音楽大辞典」において解説が見られる¹⁶。ここでは、この語が主に伝統的で大規模なオペラへのアンチテーゼとして、1960年代に制作され始めた小編成のオペラを指す語句であるとし、下記の3点の特徴が記されている¹⁷。

- 1) 演出に演劇的要素を含む小品または中規模の音楽作品を指す場合。
- 2) スコアとしては平凡な、あるいは内容がないものであっても、それを十分補うだけの演劇的要素を有するオペラを指す場合。なお、通常以上に劇的要素が強いオペラを指す場合もある。
- 3) 演技や演出が鮮やかで、凡庸な歌唱や演奏を相殺したり、見事に補っていると考えられるオペラの上演方法を指す場合。

これらの特徴は、リゲティ作曲《アヴァンチュール》(1962)及び《ヌーヴェル・アヴァンチュール》(1962-65)、カーゲルの演劇的要素を伴った多くの作品等の他、I.ストラヴィンスキー作曲《兵士の物語》(1918)やP.ヒンデミット作曲《街を作ろう》(1930)等、第1次世界大戦後の人員と資金獲得の難しい状況下において制作された作品にも見られ、その適用範囲は幅広い。高山は、上記の他にL.ノーノ作曲《不寛容—2部から成る舞台付きの筋》(1960-61)、ケージ作曲《シアター・ピース》(1960)、H.プスール作曲《貴方のファウストの鏡の戯れ》(1967)、D.シュネーベル作曲《ノスタルジー》(1962)、H.W.ヘンツェ作曲《逃亡奴隷》(1969-70)等を挙げ、その多様性を示すとともに、「ミュージック・シアター Music theatre」という名称自体についても、独語圏における「音楽的演劇 Musicalisches Theater」及び「器乐的演劇 Instrumentales Theater」、日本における「シアター・ピース」等、様々な呼称が存在する現状について述べている¹⁸。

ここで、「ミュージック・シアター」あるいは「シアター・ピース」といった用語が、日本国内で用いられるようになった時期について概観すると、例えば「音楽芸術」誌においては、1960

¹⁶ 浅里 1995: 43

¹⁷ 同上より抜粋。

¹⁸ 高山 2014: 8-12

年代半ばから、海外の動向を報告する記事等に「インストルメンターレス・テアター」等の語句が見られ始め、1970年代初めには「ミュージック・シアター」と「シアター・ピース」が混在し始める¹⁹。これについては、執筆者によって用語の使い方が異なったり、同一の執筆者であっても、記事によって表記が異なったりする場合が見られ、用法が固定していない。例えば、「音楽芸術」1971年9月号の湯浅譲二による同年のISCMロンドン大会の報告においては「ミュージック・シアター」が、また松平頼暁が自作品《Why not ?》（1970）について解説する1972年11月号では「シアター・ピース」が用いられている²⁰。しかし、同じ松平であっても、1972年12月号のISCMハンブルグ大会（1969）の報告においては「ミュージック・シアター」が用いられている²¹。なお柴田は、「音楽芸術」1973年7月号の1950年代から60年代の日本の作曲界について述べた記事において、「シアター・ピース」の語を用いている。このように、1970年代初頭まで、いくつかの呼称が混然としていた様子が窺える。

そのような中、柴田の《追分節考》（1973）が初演され、「シアター・ピース」というジャンル名が、少なくとも柴田の同系列の作品には固定してゆくことになる。そもそも柴田はこの呼び方を念頭に《追分節考》を作曲したわけではなく、武田明倫による批評にこの語が用いられたことにより、「シアター・ピース」の呼称が定着していった²²。なお、それに先立つ日本の作曲家の作品としては、松平頼暁作曲《What's next ?》（1967-71）や、諸井誠作曲《花札伝綺》（1972）等が挙げられる。特に松平作品については、会場にバイクを持ち込み、エンジン音を鳴らす等破天荒な一面を持っており、海外でも度々演奏され話題となった。それにも関わらず、圧倒的な作品数と充実した内容から、身振りや空間的な演出を伴った柴田の合唱作品と「シアター・ピース」の呼び方は不可分な関係となった。しかし現在でも、積極的に「シアター・ピース」であることを主張するか否かに関わらず、様々な作曲家によって身体的・空間的な演出を伴う作品が作曲されている。一例としては、信長貴富作曲、合唱のためのシアター・ピース《食卓一期一会》（2008）や、千原英喜作曲、女声合唱のための《Agnus Dei = 空海・真言・絶唱》（2012）、久留智之作曲、混声合唱と語りのための《ハルピンの空にとどけ～母と妹に捧げる鎮魂の歌～》等が挙げられるが、やはり合唱曲である場合が多い。柴田の作品群のインパクト故に、日本国内では「シアター・ピース」という呼称から受けるイメージとして、奏者の移動や身振り、空間的な演出を伴った「合唱作品」を想起する場合は少なくないといえよう。

¹⁹ 植村 1966: 77

²⁰ 湯浅 1971: 59、松平 1973b: 40

²¹ 松平 1972b: 74

²² 柴田南雄 1995: 325

第3節 引用・コラージュ

音楽における引用とは、ある作品の中で他の作品の断片あるいは要素等を使用する技法であり、時代や地域を超えた様々な音楽において見ることができる。西洋音楽においては、ベルリオーズ作曲《幻想交響曲》第5楽章やリスト作曲《死の舞踏》等におけるグレゴリオ聖歌《怒りの日》の引用、チャイコフスキー作曲《序曲 1812年》におけるフランス国歌《マルセイーズ》とロシア国歌《神よツァーリを護り給え》の引用、ファリャ作曲のバレエ音楽《三角帽子》第2幕におけるベートーヴェン作曲《交響曲第5番》の引用、サン＝サーンス作曲《動物の謝肉祭》におけるオッフェンバック作曲《天国と地獄》の引用等、多くの事例を見ることができる。日本の事例について見ると、徳丸が示すように、義太夫節が場面説明の効果として用いる他の楽曲の引用、長唄の演目《五郎時致》《羽根の禿》《助六》等に見られる箏曲《六段》の引用、さらには歌謡曲に見られる浪曲の挿入等、枚挙に暇がない²³。

このような引用行為自体を作品制作の基盤とし、楽曲を構成する技法がコラージュである。コラージュの語自体は、新聞や布の切れ端等既成の生産物や、脈絡の無い断片を貼り合わせる方法で作品を構成するという、20世紀の初め頃におけるキュビズムの画家たちによって展開された活動を表す語として用いられ始めた²⁴。その活動における理念は、「日常的に確立されているイメージをもつさまざまな物体を、非論理的・非連続的な脈絡で同一平面に並置すること」であった²⁵。1960年代に入ると、このような理念と方法が音楽創作の分野へも導入され、「コラージュ」が音楽用語としても用いられるようになる。音楽における「コラージュ」とは、大西が述べるように、「狭義には、具体的典拠をもつ既存の作品からの断片的引用と、ある特定の歴史様式の形式・テクスチュア・リズム・音型・旋律・楽器編成等を引用する様式模倣から成るが、広義には、～中略～音響領域の種々雑多な要素、例えば、電子音、人間の声の断片も含む」多様な音響を、素材の対象として扱う可能性を内包した技法である²⁶。具体的な作品としては、ゲーテの《ファウスト》に関する過去の著述や音を引用するプスール作曲《あなたのファウスト》(1960-69)を皮切りに、世界各国の国歌を素材としたシュトックハウゼン作曲《ヒムネン》(1967)、ヘンデル・スカルラッティ・J.S.バッハの作品の断片を引用するL.フォス作曲《バロック変奏曲》(1967)、ドビュッシーやマーラー等作品に並んで、同時代の存命中の作曲家の作品を引用するベリオ作曲《シンフォニア》(1968)、作品全体がベートーヴェンの作品

²³ 徳丸 1971: 70-78

²⁴ 武田 1982: 938

²⁵ 同上

²⁶ 大西 1985: 90

の引用によって構成されているカーゲル作曲《ルートヴィヒ・ヴァン》等が例として挙げられよう。

このようなコラージュの技法が、1960年代において注目された一因として、第2次大戦後のミュージック・コンクレートや電子音楽等によって一般化した、録音テープによる編集作業の影響が指摘されている²⁷。即ちこれらの音楽では、録音した具象音や電氣的に生成した音響が、テープという物理的な媒体として取り扱われるため、それらを構成する際にテープの「切り貼り」という作業を必要とする。このような方法は、まさにコラージュ的な側面を持っている。トータル・セリアリズムを中心とした前衛がかつての勢いを失った1960年代に、コラージュの技法が台頭してきたことは、このような手法の違いにも起因するであろう。勿論、当初の電子音楽が、音列を用いてパラメーターが制御されていたことから、トータル・セリアリズムとの近似性を指摘することもできる²⁸。しかし当時の技術的な問題により、テープへの録音という過程を必要としていた点は看過できない。また、前衛の衰退との関わりに着目するならば、小見が指摘するように、音楽創作における引用の積極的な導入が、「新しいこと」が独創的であるという既存の価値基準に対する問題提起であったともいえる²⁹。さらに、松平が述べるように、リゲティ作曲《ヌーヴェル・アヴァンチュール》(1962-65)においては、シリアルな技法によって得られる音響さえも引用の対象、即ちアイロニーの対象となっており、数年前までは趨勢を誇ったトータル・セリアリズムでさえ「過去の産物」となり得ることを示した³⁰。このことは同時に、作品の持つ「新しさ」や「オリジナリティー」に対する問題提起でもあるといえる。

このような西欧の動向にいち早く呼応し、作曲活動を展開したのが松平頼暁であった。彼は1960年代におけるアメリカのポップ・アートの展開を注意深く読み解きながら、レディ・メードの素材を積極的に用いるそれらの活動と、西欧における新しいコラージュ技法の展開の同時代性について指摘しつつ、自作品へと応用するに至っている³¹。松平は、伝統的な音楽にも「コラージュ」は行われており、その場合は引用された素材の意味が何かしらの隠喩となっている場合が多いことを指摘し、新しい引用の技法としてはそのような意味性を排除したものである

²⁷ 武田 1982: 938

²⁸ スミス・ブリンドル 1988: 145-146

²⁹ 小見 1993: 2

³⁰ 松平 1971: 42

³¹ 松平 1972a: 32-35

べきであると主張した³²。彼はそのような「引用」によって構成される音楽を「コンバインド・ミュージック」と呼び、1960年代後半から1970年代にかけて、いくつかの作品を残している。例えば、1967年に作曲された《What's next ?》(1967)では、コカ・コーラのCMやワーグナーの作品の断片が用いられ、続く《オルターネイション》(1967)ではバダルチェフスカの《乙女の祈り》が引用される。しかしそれらの素材自体が、何かを暗示していたり、アイロニーとなったりしているわけではなく、純粋な音現象として並置されているに過ぎない。なお松平は、同様の傾向を持つ例として、一柳慧作曲《アップ・トゥ・デイト・アプローズ》(1968)、《第三の流行》(1968)、《オペラ横尾忠則を歌う》(1968)におけるクラシック・大衆音楽・軍歌・講談・民族音楽等の引用を挙げている³³。

1970年代に入ると、上記のような西欧及び日本国内の成果を踏まえ、様々な機会において「引用」の技法が話題に上るようになる。いくつかの例として、先述の松平の「コンバインド・ミュージック」に関する記事の他、1971年の「季刊藝術」第17号における徳丸³⁴、「トランソニック」第9号における柴田や徳丸の寄稿等が挙げられる³⁵。特に「トランソニック」における柴田の論述においては、西欧における引用の事例を俯瞰した後、自身の応用例である《ゆく河の流れは絶えずして》(1975)について解説しており、柴田が引用の技法を重要視する姿勢が窺える。そこでは、「作曲技法ないし作曲様式の問題として過去の伝統との係わり方をつきつめれば、それは〈引用〉に帰する」と述べられており、柴田が引用を単なる技法ではなく、伝統と向かい合うための方法であると認識している様子が分かる。松平のアプローチとは大きく異なるが、引用を巡り、1960年代から70年代にかけて日本国内でも様々な捉えられ方がなされ、作品が生まれていった様子を示している事例であるといえる。

第4節 日本の伝統音楽への関心

明治期以降の日本の芸術音楽の潮流における「日本の伝統音楽」の立ち位置について俯瞰したとき、小島が指摘するように、長い歴史と文化的な土着性にもかかわらず、その重要性が広く認識されるまでには相当な困難を伴ったことが窺える³⁶。その原因として、小島は下記の点

³² 松平 1995: 157-158

³³ 松平 1995: 165

³⁴ 徳丸 1971: 70-78

³⁵ 柴田南雄 1976: 4-9、徳丸 1976: 19-25

³⁶ 小島 1973: 54

を指摘している³⁷。

- 1) 明治以来の音楽教育が、18・19世紀の西洋の芸術音楽中心に進められてきたこと。
- 2) 音楽教育の基本方針に対して、童謡運動をはじめとする様々な批判が起きたが、状況が開されるに至らなかったこと。
- 3) 高度に発展した近代社会と、ヨーロッパという狭い地域における多民族の音楽文化の盛んな交流を背景に発展した西洋音楽は、圧倒的な経済力・政治力を伴って国際的な影響力を持っているということ。
- 4) 日本の伝統音楽自体の近代化が遅れていたということ。

上記のような困難な状況に加えて、特に第2次大戦前後の作曲家の意識としては、一部の例外を除いて、民族的であることを意図的に避ける傾向があり、それは戦後しばらくの間続くことになる³⁸。まだ十分に西欧の音楽を理解・吸収できていない状態で、あえて日本の文化を積極的に表現するのは時期尚早である、という考え方が少なからず存在していたのである。清瀬保二、伊福部昭、早坂文雄、平尾貴四男らの作品における、日本の伝統音楽や地方の民俗音楽に素材を求める姿勢は、決して主流とはいえなかった。

しかし、1950年代半ばになると、この状況に変化の兆しが現れる。この時期は、入野義朗による12音技法の導入、黛敏郎による電子音楽やミュージック・コンクレートの創作、武満徹、湯浅譲二らによる「実験工房」の活動等、それまでの古典的な西洋音楽観から脱するような動きが随所でみられ、その期待は日本の伝統音楽へも向けられることとなった。特に間宮芳生は、日本の民謡や民俗芸能に強い関心を寄せ、同様の関心を持っていたアルト歌手の内田るり子と共に研究した成果を、独唱とピアノのための《日本民謡集》という編曲作品集にまとめた他、日本人の持つ語感に根差した《混声合唱のためのコンポジション 第1番》(1958)等を作曲し、話題となった³⁹。さらに、1954年の宮城道雄の事故死は、それまで邦楽と洋楽との関係構築を模索していた「新日本音楽」世代の時代に終止符を打つ形となり、それに代わる新しい世代の台頭を促すことへと繋がった。また1955年には、五線譜が読め、異なる流派や西洋音楽の演奏家とも協働できる邦楽界の人材育成を目指した「NHK 邦楽若手芸能会」が

³⁷ 小島 1973: 54 において述べられている内容を筆者が要約した。

³⁸ 小島 1973: 55。

³⁹ 小島 1973: 58

組織される等、演奏家の意識改革も進められ、日本人作曲家による邦楽器を用いた作品数の増加と、演奏家の国際的な活躍という成果へと繋がっていった⁴⁰。

そして 1960 年代に入ると、一柳慧のアメリカからの帰国及び、ケージの不確定性との遭遇という「ケージ・ショック」によって、作曲家たちは音楽創作におけるパラダイムの転換を迫られると同時に、日本の伝統音楽に対する再評価の機運が生まれた⁴¹。即ち、「あるがまま」の状態を受け入れるという禅的な思想や、ノイズを含む定量記譜では表現できない音響の構成方法等が、既に自国の伝統音楽にも存在することに気づき、可能性を見出したのである。具体的には「尺八の自由なリズム、即興的な変化、ヨーロッパ的な音色感覚からはみ出した雑音的な音色、洋楽の常識では考えられないようなさまざまな技法、その思索性」等が挙げられよう⁴²。なお、ノイズを含めた音響に関する関心という意味では、松平が指摘するように、電子音楽からの影響も少なくないと考えられる⁴³。この時期の大きな成果としては、オーケストラと琵琶・尺八を並置した武満徹作曲《ノヴェンバー・ステップス》(1967)、八面の箏とオーケストラによる湯浅譲二作曲《花鳥風月》(1967) 等が挙げられる。

1960 年代後半に入ると、現代音楽の作曲家が邦楽器を用いて作曲することの抵抗感はほぼ無くなり、むしろ一種の流行の様相を呈するようになる。またメディアにおいても、日本の伝統音楽や、邦楽器による現代作品が特集されたりする等、一般の関心も高まっていった⁴⁴。このような情勢の中、柴田も《ディスプレイ '70》(1969) や《閏月棹歌》(1972) 等において作品中に邦楽器を使用し始めるが、作品数としては多くない。むしろ、音楽界の趨勢から若干の時間差が見られるが、1971 年から「音楽芸術」誌において、日本の伝統的な音階に関する新しい体系化の試みである「音楽の骸骨のはなし」を連載し始める等、理論的なバックグラウンドの構築に力点を置いていた様子が窺える⁴⁵。そしてその成果は、1973 年以降の一連のシアター・ピース作品群となって結実する。柴田自身はこの時期の作曲界の様相について、日本と西欧とのタイムラグが短縮されつつも依然として存在することを指摘しつつ、ミュージック・シアター等のアクションを伴った音楽の導入が 1972、73 年頃と遅れている理由について、「邦楽器への熱中のため」と述べ、「ヨーロッパの発展からは一種のサブ・ルーチン」と評して

⁴⁰ 日本戦後音楽史研究会 2007a: 268-269

⁴¹ 柴田南雄 1973: 34

⁴² 小島 1970: 29

⁴³ 松平他 対談 1969: 29

⁴⁴ 例えば、日本の伝統音楽を特集した『音楽芸術』27 (10) (1969 年 9 月号)、邦楽器による現代作品を特集した『音楽芸術』28 (9) (1970 年 8 月号) 等が挙げられる。

⁴⁵ 柴田南雄 1971: 62-65

いる⁴⁶。しかしその発言は、決して日本の伝統音楽の復権を冷淡に捉えているということではなく、「われわれは伝統的な世界を通過して、ヨーロッパ音楽だけを音楽だとする考え方を打破しなければならない」と述べていることから、むしろその重要性について強く認識していたといえよう⁴⁷。世間の流行からは一歩引きつつ、冷静に分析を行い、理論的な裏付けを得た後に初めて作品に援用するという、柴田の科学者のような姿勢が表れている。

第5節 演奏家及び、聴衆との関係性の問い直し

1960年代から70年代にかけては、従来のコンサートホールにおける演奏と聴取のあり方そのものに対しても、問いかけがなされた時期であった。音楽的なコミュニケーションに着目した場合、ステージ上で共通のスコアに従って演奏家が演奏し、それを聴衆が静かに座って聴く、という関係は、一方向的であるという見方が可能となる。このような問題に対処するために、演奏者相互、あるいは演奏者と聴衆との関係をより緊密にするための様々な試みが行われた。

ケージによる《ミュージサーカス》(1967)は、独立した個々のイベントが1つの空間で同時進行し、聴衆は会場を練り歩きながら鑑賞するというパフォーマンスである。ハプニングの流れを受け継ぐこの催しにおいて、聴衆はもはや座席に縛られないのは勿論のこと、自らの意思に従って移動し、能動的に見たり聴いたりするよう仕掛けられている。また、シュトックハウゼンの《アンサンブル》(1967)及び《ひとつの家のための音楽》(1968)では、十数人の作曲家によって共同作曲された作品を複数の場所で同時演奏し、その間を観客が自由に移動する。このような形態による演奏会は「遊歩音楽会」と呼ばれ、1970年代半ばまで多くの作曲家によって実践された。1971年には、一柳慧や石井真木らによって、日本では初めてとなる大規模なイベントが敢行され、様々な作曲家の作品や即興演奏、更にはヌードが並置される等雑多な要素が混然する様子が報告されている⁴⁸。このようなイベントとしての雑種性について、ギーゼラーは「舞踏、朗読、パントマイム等を導入すること」や、「音楽的・器乐的演劇やマルチ・メディア・プロジェクトが、電子音楽（特にそのライブな形態での）が優位にある遊歩音楽会の上演形態と、いかに密接に結びつくかは明白」であると述べており、諸芸術や芸能が融合し共存する、ボーダレスな展開への可能性を示唆している⁴⁹。

また、演奏者の自発的な表現を促したり、演奏者同士の関係を緊密にしたりすることを目的

⁴⁶ 柴田南雄 1973: 42

⁴⁷ 林、小泉、柴田、高橋、磯崎、一柳、高松、武満、松平 1973: 193-194

⁴⁸ 武田 1971: 66-67

⁴⁹ ギーゼラー 1988: 206

とした試みとして、集団即興が挙げられよう。この時期、作曲家の意識の範疇に止まらない演奏表現を求めて、ケージ、シュトックハウゼン、グロボカール等の周辺に多くの即興演奏グループが結成され、様々なセッションが行われていた⁵⁰。このような演奏団体を前提とした作品としては、+ (プラス)、- (マイナス)、= (イコール) 等の記号により音楽の展開を示すシュトックハウゼンの《プラス・マイナス》(1963)、マイクが取り付けられた打楽器を複数人で演奏する《マイクロフォニー I》(1964) 等が挙げられる。なお、その後のシュトックハウゼンは、奏者の即興性を極度に重要視する「直感音楽」の方向へと進み、抽象的な言葉の指示のみが提示される等、瞑想的・宗教的な様相を呈するようになる。

日本においては、東京藝術大学において柴田南雄に師事した経歴をもつ小杉武久が中心となって「タージ・マハル旅行団」が結成され、フリー・ジャズ、インド古典音楽、現代音楽のイディオムを巧みに吸収しながら、かつライブ・エレクトロニクスの技術も駆使しつつ、集団即興のダイナミックな活動を展開していた⁵¹。また、小杉と同じく東京藝術大学出身の水野修孝は、不確定性の実践として集団即興を開始した後にジャズへと接近し、様々な分野の音楽をとり込みつつ大衆性を獲得しながら活動を行っていた⁵²。1960年代から70年代におけるこれらの活動は、現代音楽以外の脈絡における斬新な活動例として注目に値する他、最先端のテクノロジーを含む様々な要素が融合し共存する場としての音楽の可能性を提示したという意味で重要である。

柴田の活動に視点を移すと、「遊歩音楽会」や集団即興の直接的な導入は見られない。しかし彼自身は、1950年代半ばの段階で、その後の現代音楽の展望について、即興的な要素を含み、かつそれらが総合芸術の中に残っていくであろうことを予見している⁵³。実際、柴田のシアター・ピース作品においては、作曲者があらゆる事象を詳細に規定するのではなく、演奏家の自発性に任せ、即興的に歌い始めるよう指示されることも少なくない。このようなアプローチは、集団即興における方法と近似しており、ギーゼラーのいう「芸術と日常、仕事と余暇、名人芸と素人芸、等の間境界を止揚する」作用を内包しているといえる⁵⁴。ここでの「境界の止揚」とは、即ち音楽が作曲家といった特定の誰かの所有物ではなくなることを意味し、近藤が柴田

⁵⁰ ギーゼラー 1988: 160、ベニテズ 1981: 101-130

⁵¹ 日本戦後音楽史研究会 2007a: 482-485

⁵² 日本戦後音楽史研究会 2007a: 485-486

⁵³ 柴田南雄 1973: 36

⁵⁴ ギーゼラー 1988: 200-201

の音楽について指摘している「無名性」の獲得へと繋がる⁵⁵。1960年代から70年代にかけて見られた、音楽の上演形態への様々な問題提起は、柴田のシアター・ピース作品の中にもそのエッセンスを見ることができるのである。

⁵⁵ 近藤 1976: 48

第2章

柴田南雄のシアター・ピースの特徴

第1章 柴田南雄のシアター・ピースの特徴

柴田南雄は、1916年に生まれ、1996年に没するまで、130余曲の作品を作曲している。それらに劇伴音楽や編曲作品など、公式な記録に詳記されていないものを含めると、膨大な数の作品を手掛けたことになる。また、教育、研究等、その活動は多岐にわたり、それらの成果は作曲作品と同様、著作物、放送及び講演という形で公表された。シアター・ピースは、そのような活発な活動の中、1973年作曲の《追分節考》以降、没年に至るまで作曲が継続されており、50歳代後半から晩年にかけての20余年における重要な創作活動であったと考えられる。なお、柴田の創作活動の変遷については、本人による自伝的な著書『わが音楽 わが人生』において詳細が記されている他、「音楽芸術」誌の1986年柴田還暦時の特集、1996年の追悼特集そして没年直前の1993年末のポリフォーン誌における特集等、生前から多くのアーカイヴや論述が存在している¹。本章ではそれらを参照しつつ、また第1章における時代背景の考察と関連させながら、柴田のシアター・ピースが生まれた背景及び特徴について考察する。

第1節 柴田南雄の生涯と音楽活動

1916年、柴田南雄は、自然科学者の父とピアノの素養のある母の間に生まれた。幼児期に母のピアノの手ほどきを受け、父の口ずさむ明治期の歌やドイツ留学時に視聴した西洋音楽の旋律に触れた経験が最初期の音楽体験となった²。少年期は小学校時代のピアノのレッスン、中学時代におけるラジオ受信への没頭、高校時代の音楽会通い、チェロ演奏、レコード及び楽譜収集等、音楽に親しむ日々を過ごしていたが、高校2年時の1934年に、クラウス・プリングスハイム指揮、東京音楽学校管弦楽団によるマーラーの《交響曲第6番》に感銘を受け、後の音楽家人生の開始点となった旨、回想している³。なお柴田は、この時期に簡単な旋律の創作を試みている。1936年に東京大学理学部植物学科入学後は、東大オーケストラでチェロを演奏しつつ、東京音楽学校作曲科教授の細川碧にプライベートで師事、1941年における東京大学文学部美学美術史学科への再入学前の1939年末より、同じくプライベートで諸井三郎に師事した。特に諸井については、「唯一の師」と述べており、エクリチュールから楽曲分析、そして具体的な作曲法まで、多くを学んだ。レッスン期間中の1941年に、卒業作品として作品1となる《変

¹ 『音楽芸術』34(8)(1976年8月号)、『ポリフォーン』13(1993年)、『音楽芸術』54(4)(1996)

² 柴田南雄 1995: 34-38、43-44

³ 柴田南雄 1995: 101

奏曲》を作曲している⁴。また、第2次世界大戦により1943年に東京大学文学部を繰り上げ卒業後は、理研科学映画社で軍関係の映画音楽の制作及び録音のための指揮活動を行う傍ら、《ピアノ・ソナタ第1番》(作品2)、《弦楽四重奏曲第1番》(作品3)、歌曲集《海四章》(作品4)等作曲している。1944年7月に転職して日本音楽文化協会の嘱託社員となり、終戦を迎えている。

終戦後は、日本音楽文化協会の解散後に発足した日本音楽聯盟に勤務しつつ、作曲家団体である「新声会」を1946年に結成している。この団体には、柴田をはじめ、入野義朗、小野衛、繁田裕司、團伊玖磨、田中喜直、石桁真礼生、別宮貞雄、戸田邦雄らが参加し、1950年まで作品展を継続した。この期間中、柴田は《弦楽四重奏曲第2番》(1949)、《優しき歌》(1948)、《安土幻想》(1949)等、後期ロマン派から印象派のスタイルによる作品を作曲している。1947年からラジオでの音楽番組の解説を担当するようになった他、1948年には井口基成、齋藤秀雄、伊藤武雄、吉田秀和らと共に桐朋学園音楽科の前身となる「子供のための音楽教室」を開設、1949年から「音楽芸術」誌にバルトーク論の掲載を開始するなど、講演、教育及び文筆にも活動の範囲を広げてゆく。同年には、入野らと12音技法の研究会を開催するなど、西欧の新しい動向についても関心を寄せており、その後、12音技法による《朝の歌》(1952)、《立体放送のためのミュージック・コンクレート》(1955)等が作曲されている。教育活動に関しては、1952年に専任講師としてお茶の水女子大学文教育学部に赴任し、後進を育てた。

このような状況の中、入野らとかねてから計画していた「二〇世紀音楽研究所」が1957年に発足し、翌年第1回の「現代音楽祭」が軽井沢で開催された。これは、ダルムシュタット夏期講習会を意識したものであり、作曲家だけではなく演奏家とも連携した講座であった。参加作曲家には、柴田と入野の他、黛敏郎、諸井誠、森正、岩淵龍太郎らが名を連ねており、1965年までに計6回が開催されている。この間に、シュトックハウゼン等の西欧の最先端の音楽、ケージの不確定性、即興音楽、邦楽器による作品などが取り上げられ、柴田自身もソプラノと室内楽のための《夜に詠める歌》(1963)等、不確定性の導入を試みた作品を発表している。

1960年代半ばから1970年代初めにかけては、柴田にとって、日本の伝統音楽や民俗芸能に関心を向け始める時期でもあった。1967年に日本青年館で開催された民俗芸能大会の観覧、そして1969年の隠岐の島での民謡採集などが報告されており、それ以降、日本各地の様々な場所でフィールドワークを行っている⁵。また、1966年には、邦楽器を用いた初めての作品《み

⁴ 柴田南雄 1995: 186

⁵ 柴田南雄 1995: 303-306

佛の春》が作曲された。重要な文筆活動としては、1971年より「音楽芸術」誌において連載された「音楽の骸骨のはなし」が挙げられ、その中で民謡旋律の形態を図式的に表す方法を公表している。なお、1959年に東京藝術大学音楽学部楽理科へ助教授として赴任し、1966年に教授となっていたが、校務によって次第に多忙を極めるようになり、音楽活動を優先させるため1969年に辞職した。これを機に作品数が増加すると同時に、フィールドワークが精力的に行われることとなった⁶。このことは、柴田の日本の伝統音楽に関する知見と情報を、質と量の両面において増加させ、それが作品にも反映されてゆくことに繋がる。併せて、1972年より、柴田より若い世代である林光、一柳慧、松平頼暁、高橋悠治、武満徹、湯浅譲二らと共にグループ「トランソニック」に参加し、シンポジウム等を行うなど、作品発表だけでなく講演活動においても、上記の成果を公に発信していった。

そのような精力的な活動を展開する中、1973年に《追分節考》が作曲され、柴田の合唱によるシアター・ピースのシリーズが開始する。《追分節考》は、東京混声合唱団の合唱指揮者である田中信昭氏より、日本の民謡を素材とすることを条件に委嘱された。作曲の経緯と背景、及びその後のシアター・ピース作品への発展については、柴田の自伝である『わが音楽 わが人生』において、全20章中の1章を割いて詳述されており、彼にとって大きな節目であったことが窺える⁷。《追分節考》以降、最晩年に至るまでの20余年の間に、20曲以上のシアター・ピースが作曲されており、まさにその後のライフワークとなった。

1969年の東京藝術大学の辞職は、音楽活動及びフィールドワークの時間確保の意図があり、それ以前に比べると作曲のペースは向上しているが、柴田自身が多忙であることに変わりはない。常勤の職は辞したものの、非常勤講師として東京藝術大学の勤務を1974年まで続けた他、東京大学教養学部非常勤講師、北海道教育大学札幌分校や島根大学など様々な教育機関における集中講義、お茶の水大学大学院非常勤講師、尚美高等音楽院での教育活動、放送大学教授就任等、活発な教育活動の様子が窺える。このような教育現場における学生たちとの交流が、作曲に影響することもあった。《宇宙について》(1979)等、「大学生のための合唱演習」として作曲されたシアター・ピースのシリーズは、その典型的な例である⁸。また、放送大学の教材作成のためのフィールドワークとして、日本国内のみならず、スペインやポルトガル等でも調査を行っており、その成果は《銀河街道》(1993)等に活かされている。このような状況

⁶ 柴田南雄 1995: 301-304

⁷ 柴田南雄 1995: 317-328

⁸ 柴田南雄 1995: 261

の下、作品の委嘱や諸活動の増加に伴い、「外界のことに注意を向ける暇がなく」なったことで、柴田は都心に仕事部屋を確保したり、定期購読の音楽雑誌の量を減らしたりするなど、自身の仕事に集中できる環境を整えていった⁹。この時期には、現代音楽の潮流も、従来のような主要なイズムに牽引される構図ではなく、各作曲家の個人様式の多層的な展開が始まりつつあったし、社会の情勢に目を向けると、1972年の田中内閣による「日本列島改造論」や1973年のオイルショック等、それ以前の体制からの転換を促す動きを見ることができる。そのような世間の喧噪から距離を置くかの如く、柴田は自身の音楽活動の世界に没頭していったが、それが50歳代以降の円熟した創作活動と時期を同じくしている点は興味深い。そしてその期間、ほぼ休みなく作曲され続けていたシアター・ピースは、理論と技術両面において、柴田の集大成としての意味合いを含んでいると考えられる。1995年の大晦日に、柴田は最後の作品となる《無限曠野》の最終楽章〈大白道〉を病床にて完成させたが、その体裁は、やはりシアター・ピースであった。翌年1996年2月2日、初演を待たず79歳の生涯を閉じている。

第2節 作風の変遷

柴田の作品様式の変遷に関する資料としては、本人が1976年の時点で公表した区分表が存在する¹⁰。それによると、1939年から1940年頃の習作期、1941年から1951年の第1期、1951年から1961年の第2期、そして1963年以降の第3期の4区分となっている。しかし、これは還暦時の資料であり、1976年始めの作品までしか対象となっていないため、柴田の作品全体を把握するためには、それ以降の作品を加える必要がある。これについて佐野は、尾高賞受賞の《コンサート・オブ・オーケストラ》(1973)を第3期の集大成及び終結点と見なし、《追分節考》以降を第4期とする案を提示している¹¹。なお、柴田自身の晩年の見解は、《追分節考》以降を新たな展開として捉えていることから、佐野とほぼ一致しているといえる¹²。従って本研究では、上記の見解を踏襲し、1973年以降を第4期として考察を進める。

まず習作期(1934-40)は、細川碧及び諸井三郎の下で学んだ時期に該当する。小編成の室内楽作品や歌曲が作曲されているが、これらの作品の中には、後の作品に転用されているものも少なくないことから、単なる習作の域を超えて、柴田の西洋音楽観の基礎を形作る重要な部

⁹ 柴田南雄 1995: 302

¹⁰ 特集「現代作曲家論 柴田南雄」『音楽芸術』34(8): 18-59 (1976年8月号)に収録された柴田の作品リスト(54-56)。

¹¹ 佐野 1996: 23-24

¹² 柴田南雄 1995: 317

分であると考えられる。作品番号付きの作品が作曲され始める第1期（1941-51）は、後期ロマン派及び印象派のスタイルによる時期であり、《弦楽四重奏第1番》（1941/43）、《弦楽四重奏曲第2番》（1947）、そして立原道造の詞による歌曲集《優しき歌》（1946-48）等の叙情豊かな作品が生まれている。第2期（1951-61）は、12音技法、トータル・セリアリズム及びミュージック・コンクレートの試行の時期である。これらの技法の導入については、西欧より数年のずれがあるものの、ほぼ同期しており、情報が少ない中で「二〇世紀音楽研究所」等における研究と活動がもたらした成果は大きいといえる。《立体放送のためのミュージック・コンクレート》（1955）、《シンフォニア》（1960）等が作曲されている。第3期（1963-73）は、第2期の成果を応用しつつ、不確定性、図形楽譜、電子音楽、ライブ・エレクトロニクス等、当時の先端技術を導入した時期であると同時に、柴田の関心が日本の伝統音楽へ向かう時期でもあった。代表的な作品としては、《ピアノのためのインプロヴィゼーション第2》（1967）、大阪万博のために作曲された《ディスプレイ‘70》（1969）、《コンソート・オブ・オーケストラ》（1973）等が挙げられる。そして最後の区分となる第4期（1973-晩年）は、シアター・ピースのシリーズの開始と共に始まる。日本の民俗芸能や社寺芸能をフィールドワーク等により研究し、その成果を積極的に導入する姿勢が、この時期の大きな特徴である。なお、シアター・ピース以外の作品も多数作曲されており、交響曲《ゆく河の流れは絶えずして》（1975）、《メタフォニア》（1984）、《アンティフォニア》（1989）等のオーケストラ、そして《オルフェオの勝利》（1984）、《忘れられた少年》（1990）といったオペラ作品等、大規模な作品も手掛けている。

上記を踏まえ、各区分における作品数及びジャンルの特徴を、表2-1にまとめた。これを見ると、習作期から第1期にかけては西欧の古典的なスタイルの修得、第2期から第3期にかけては西欧の最先端の作曲法の導入が行われている。その間は、西欧の作曲技法の習得及び実践が活動の中心であったといえよう。特に第2期から第3期における作曲技法や概念は、西欧の動向とほぼ同時代的に導入されており、習作期を終えてから10年程で、日本と西欧の差をほぼ解消したといえる。さらには第3期において邦楽器の使用が見られ始めるなど、その後に続く日本独自の試みも行われている。そして、1973年の《追分節考》より第4期が開始し、日本の伝統文化に着目した作品が重点的に作曲されるようになる。この1973年という年は、佐野も指摘するように、それまでの西欧的な技法による作品の集大成である《コンソート・オブ・オーケストラ》も作曲されており、西欧から日本へと視点が移る大きな節目となっている¹³。柴田の作風の変遷は、西洋の合理的な方法と思想を熟知した上で、日本の伝統文化へ向かった

¹³ 佐野 1996: 23

という特徴を持っているといえよう。

【表 2-1】柴田南雄の作風の変遷

習作期 (1934-40)	細川碧及び諸井三郎に師事しつつ、小品を作曲。 《プロローグとエピローグ》《小諸なる古城のほとり》等
第 1 期 (1941-51)	後期ロマン派・印象派のスタイル。 《弦楽四重奏第 1 番》(1941/43)、《優しき歌》(1946-48) 等
第 2 期 (1951-61)	セリアルな技法、ミュージック・コンクレート等、西欧の前衛的な手法の導入。 《立体放送のためのミュージック・コンクレート》(1955)、《ピアノのためのインプロヴィゼーション第 1》(1957)、《シンフォニア》(1960) 等
第 3 期 (1963-73)	不確定性、図形楽譜、電子音楽、ライブ・エレクトロニクスの導入。 《夜に詠める歌》(1963)、《電子音のためのインプロヴィゼーション》(1967-68)、《コンソート・オブ・オーケストラ》(1973) 等
第 4 期 (1973-95)	シアター・ピースによる日本の伝統音楽の導入。 《追分節考》(1973)、《ゆく河の流れは絶えずして》(1975)、《宇宙について》(1979)、《遠野遠音》(1992) 等

第 3 節 シアター・ピースの概要

柴田南雄の 50 年以上にわたる音楽活動の最後の 20 余年において、柴田の作曲作品数が増加し、その中でもシアター・ピースが大きな割合を占めていることについては、既に述べた。しかし、20 年を超えるこの期間の作風は、当然一様でなく、様々な変遷を見ることができ、柴田本人も扱うテキストや手法などによって、自身のシアター・ピースのグループ分けを行っている¹⁴。本節では、それらを参照しつつ、シアター・ピース作品群の概要及びその変遷について把握する。

柴田自身が 1995 年の時点で行ったシアター・ピースの分類は、第 1 作目の《追分節考》から《府中三景》(1995) までの 20 曲を対象としており、7 つのカテゴリーが提示されている¹⁵。これらに、1995 年末に作曲された《無限曠野》を追加する必要があるが、この作品の分類につ

¹⁴ 柴田南雄 1994b: 224-389、柴田 1995: 326-328

¹⁵ 柴田南雄 1995: 326-328

いては柴田自身のコメントもなく、その判断は困難な状況である。本研究では、便宜上、独立したものとして分類し、合計 8 つのカテゴリーを想定して考察を進める。

【表 2-2】柴田南雄のシアター・ピースの分類

番号	作品名（作曲年）	カテゴリーの概要
1	《追分節考》（1973）、《萬歳流し》（1975） 《北越戯譜》（1975）、《念佛踊》（1976）	日本の民俗芸能を素材とする。
2	《修二會讃》（1978）、《ふるべゆらゆら》（1979）	日本の社寺芸能を素材とする。
3	《宇宙について》（1979）、《歌壇》（1983） 《人間と死》（1985）、《自然について》（1987）	「大学生のための合唱演習」であり、多種多様な音楽様式を引用。
4	《なにわ歳時記》（1983）	大阪各地の祭礼を素材とする。
5	《遠野遠音》（1991）、《みなまた》（1992） 《深山祖谷山》（1993）、《三重五章》（1994） 《府中三景》（1995）	日本の一地方の歴史、文化及び民俗芸能から取材し、素材とする。
6	《往生絵巻》（1984）、《静かな森》（1990） 《石ニ聞ク》（1994）	佐藤信による台本を用いた作品。
7	《銀河街道》（1993）	中世以来の聖ヤコブ信仰の巡礼をテーマとする。
8	《無限曠野》（1995）	ロシアの民話、シベリア抑留をテーマとしたテキスト等を用いる。

表 2-2 は、上記を一覧にまとめたものである。これを見ると、各カテゴリーは、その開始時期の順に従っていることがわかる。しかし、各作品に着目すると、1～2 のカテゴリー辺りまでは、作曲年の順に従って区分されているが、3 以降からは、必ずしも作曲年とカテゴリーの順が一致していない。即ち、異なるカテゴリーであるにもかかわらず、作曲時期の重なっているものが存在するのである。例えば、4 の《なにわ歳時記》は 1983 年の作曲であるが、これは 3 のシリーズの期間中にあたる。また、6 の 3 曲については、3～5 の期間にわたって散発的に作曲されているし、7 の《銀河街道》についても、5 の期間中に作曲されている。これらのことから、1983 年頃を境に、柴田のシアター・ピースにおける関心と手法が、多様化・多層化して

いったと考えることができる。勿論、これについては、作曲を委嘱した側の意向等、諸条件からの影響を看過することはできないが、同時並行的に多様な創作活動が展開されていたことを示しているといえよう。

しかし、一見複雑であるものの、創作における素材やコンセプトの関連性から、上記の8カテゴリーを系統別に区分することができると思う。まず、日本の伝統音楽を素材とする1、2に対し、世界各地の様々な分野の事物が素材として用いられている3は、「大学生のための合唱演習」という体裁をとっており、ここに大きな境界を見ることができる。このシリーズが8年ほど続いた後、約3年のブランクを経て、1991年から5が開始する。これについては、柴田自身が「シアター・ピースの新しいシリーズ」と称しており、地方に根差した文化や音楽を作曲の基礎に置くものである¹⁶。その後5年を待たずして、柴田が亡くなったため、このシリーズの後の展開について知る術はないが、その開始点は大きな節目として捉えることができる。その他のカテゴリーについては、単発であること、そして6のように共同制作者の佐藤信氏の意向が強く、散発的であること等から、創作活動の中核を形成しているとは言い難い。これらを踏まえると、下記の3区分を見出すことができる。

①1973年～1979年：日本の民俗芸能・社寺芸能を素材とした時期

②1979年～1987年：世界各地の様々な音楽、文学、学問等から素材を得た時期

③1991年～1995年：日本の地方性に着目した時期

なお、1993年作曲の《銀河街道》については、先述の通りカテゴリー5の時期と重複しているにもかかわらず、柴田は新たなカテゴリー7を設けて分類している。また、絶筆となった《無限曠野》については、1993年から作曲が始められ、各章が順次完成していることから、やはり5と時期を同じくしている。前者は、キリスト教におけるコンポステーラ（スペイン）への巡礼が題材となっており、同地方の民謡や歴史書等に素材を求めている。また後者は、第2次大戦直後のシベリア抑留をテーマにしており、同地域の民話や、抑留中に死去した山本幡男の詩、そして戦時下において戦いの虚無を説いた草野心平の詩が用いられている。このように、両作品は、作曲の時期が同じであるというだけでなく、カテゴリー5における「地方性」を、海外にまで拡大しているという特徴を指摘することもでき、7と8を統合し、5の次の展開を生む可能性を秘めた区分として捉えられる。

¹⁶ 柴田南雄 1994b: 370

また、柴田のシアター・ピースの特徴として、日本の民俗芸能や社寺芸能との関わりについて指摘されることが多いが、《自然について》(1987)、《静かな森》(1990)、《銀河街道》(1993)等、それに該当しない作品もある。また、日本の伝統的な素材を用いつつも、そのこと自体が作品の主要な表現目的であるとは言い難い《人間と死》(1985)、《石ニ聞ク》(1993)といった作品もある。このような特徴は、カテゴリ3の「大学生のための合唱演習」シリーズと、カテゴリ6の佐藤信氏とのコラボレーション作品において顕著である。特に前者については、日本の伝統的な素材との関わり方が、《追分節考》をはじめとする当初の作品群と異なっている点について、柴田本人も指摘している¹⁷。従って、柴田のシアター・ピースについて考える際は、日本的な素材の有無にかかわらず、さらに視野を広げて考察する必要があるといえる。上記については、第4～5章における各作品の分析を経た後、改めて言及する。

第4節 柴田純子夫人による構成

柴田は、教職を辞した1969年以降、音楽活動に専念できる環境を整えたが、1973年の《追分節考》発表以降、作曲の依頼が更に増加することとなった。また、柴田のシアター・ピースの制作過程においては、フィールドワーク等の取材活動を伴う場合も多く、そこで得られた音源等を整理し、作曲の素材として用いる形に整理する作業も必要となる。その作業をサポートしたのが、妻である柴田純子夫人であった。多忙を極める柴田にとって、それらの助力が非常な助けとなったことは言うまでもないが、純子夫人の作業は、単なる助手的な業務を超えて、作品成立の根幹を成す部分にまで及んでいる。これらの詳細については、純子夫人本人が回顧しており、本節はそれを基に彼女の役割について検証する¹⁸。

柴田と純子夫人は、1960年に結婚しているが、その出会いは夫人が東京藝術大学楽理科に入学した1952年に遡る。在学中から、柴田の著書の校正と原稿の読み合わせを担当する等、既にアシスタントを務めていたという。純子夫人は幼少よりヴァイオリンのレッスンを受けており、東京藝術大学学理科卒業後は、柴田と結婚するまでの数年間、日本フィルハーモニー管弦楽団の第2ヴァイオリン奏者として活躍している。さらに、子育てがひと段落した後、1981年には上智大学大学院言語学科にて修士号を取得し、また「音楽芸術」誌に音楽評論を提供する等、音楽の素養のみならず高い語学能力を兼ね備えている。

そのような純子夫人が、本格的に柴田の作曲活動を支援したのは、《宇宙について》(1979)

¹⁷ 柴田南雄 1994b: 222

¹⁸ 柴田純子 2016: 56-58、2009: 6-8

が最初となる。その作業内容は、「世界の多様性」という作品の基本概念の設定から、各楽章のテキストの選定、そして隠れキリシタンのオラショの採譜にまで及んでおり、出版された楽譜にも、構成者として夫人の名前が記されている。この作品は、大学生が合唱の体験を通して学びを得る「メタ・ミュージック」¹⁹を意図しており、同様のコンセプトによる《歌垣》(1983)、《人間と死》(1985)、《自然について》(1987)と併せて「大学生のための合唱演習」と称されている。これ以降、佐藤信氏の台本による《静かな森》(1990)及び《石ニ聞ク》(1994)以外の作品の構成に関与することとなった。

構成の業務について、純子夫人は、「台本」の作成と表現している。これについては、作品のコンセプトの設定とそれに基づくテキストの選定は勿論のこと、その配置と提示方法をも含むと考えられる。場合によっては、純子夫人がテキストそのものを作成することもあった。それらの作業は、柴田の確認を経るとはいえ、夫人の裁量に任されていた様子であり、実際、夫人の提案にクレームがつくことは無かったという。特に、柴田が病床で作曲した《無限曠野》は、終盤のシュプレヒ・シュティンメのリズム記譜が夫人に託されており、共同作曲ともいえる作品となった。

上記のような純子夫人の関与は、夫人の裁量による作業部分の存在により、単に作業の効率化を促しただけではなく、作品の質そのものにまで影響しているといえる。さらに言えば、夫人が専門的に学んだスペイン語の見識等により、柴田単独では辿り着けなかった世界観が作品中に持ち込まれることに繋がっている。このことは、多様な作品の誕生する素地を形成した重要な一側面であり、1979年以降のシアター・ピースの変遷に重要な影響を与えたと考えられる。

第5節 《遠野遠音》以降の最終シリーズの特徴

柴田のシアター・ピースが、大きく3つの区分に分割されることは、第3節において既に述べた。それを見ると、日本の民俗芸能及び社寺芸能を素材とするスタイルから開始したものの、1979年から世界中の様々な文化や音楽等へと視野を広げている。これは、第4節で述べた通り、構成を担当した柴田純子夫人の影響も少なくないと考えられるが、それにより、多種多様なテキストを横断的に扱う多義的かつ多層的な表現へと繋がった。しかし、この方向性をさらに推し進める選択肢があったにもかかわらず、1980年代末にこのシリーズは終了し、1991年以降の柴田の関心は再び日本の伝統音楽へと向かう。その成果が、「シアター・ピースの新しいシリーズ」と呼ばれる作品群である。

¹⁹ 「音楽とは何か」を音楽で語る音楽（柴田南雄 1996: 19）。

序章でも述べた通り、柴田はこのシリーズの目的について、「一地方の歴史や特徴を古今の散文や詩や短歌をテキストにして歌いあげ、同時にその地方の民謡をコラージュふうに扱い、曲によっては、その地方の典型的な民俗芸能を、現地の演奏グループごと曲中に取り込む」こととしている²⁰。なお、《追分節考》等の初期の作品は、「日本の民俗芸能や社寺芸能を主たる素材」とし、それらを「なるべく丸ごとの形で」取り込むことにより、「都市文化の中での西欧的音楽文化の担い手である合唱団」と、「日本各地の地方文化との出会いの場」の創出を目的としていた²¹。これらを比較すると、日本の伝統的な素材をありのままの形で用いる点及び日本の地方に着目する点は共通しており、改めて原点に立ち返った側面を指摘できる。しかし「新しい」シリーズでは、民俗芸能や社寺芸能に限らず、「古今の散文や詩や短歌」等も積極的に素材として用いると宣言されている他、「コラージュふう」という表現に見られるように、具体的な方法を挙げて目的達成への過程が述べられている。しかし、散文、詩、短歌等を素材として用いることについては、既に1978年から1989年にかけての作品群で行われているし、コラージュの技法についても、柴田のシアター・ピース全般を通して見られる傾向のひとつである。従ってこれらの側面は、《遠野遠音》以降における新しい傾向であるとは言い難い。それでは、この「シアター・ピースの新しいシリーズ」が、いかなる点において、それまでの作品群と異なるのであろうか。

「新しい」シリーズの出発点となったのは、1991年に作曲された《遠野遠音》である。この作品は、岩手県遠野市がテーマとなっているが、柴田はその理由について、①柳田国男著「遠野物語」への関心、②遠野市氷口地区に古くから伝わる《氷口御祝》という伝統歌謡の視聴、③純子夫人の父親の郷里が遠野であること、そして④柴田の母方の郷里の近隣であることの4点を挙げている。その中で、作品成立の根幹となるのが①と②であり、前者はテキストとして、後者はコラージュ的な技法の導入理由として、深く作品に関わっている。《氷口御祝》とは、遠野市氷口地区において江戸時代後期頃から歌い継がれてきた伝統歌謡であり、男声群の謡と女声群の民謡が同時に歌われることで祝宴を賑やかす祝い歌である。柴田はこの歌謡のVTRを視聴し、「二つの歌が完全四度の核音を一致させ、残余の音でクラスターふうの和声を形成する様相は、わたくしが『追分節考』以来のシアター・ピースで民謡を扱ってきた手法とまったく一致するのには驚いた」と述べている²²。即ち、異なる唄を同時共存させるというこれまで

²⁰ 柴田南雄 1994b: 370。

²¹ 柴田南雄 1994b: 217-218

²² 柴田南雄 1994b: 373

のコーラージュ的な手法が、実は日本の伝統音楽の中にも存在することを、《追分節考》の作曲から18年経過したこの時点で気づき、《遠野遠音》の作曲の契機としているのである。柴田にとっての《遠野遠音》の作曲は、自身のシアター・ピースの根幹をなす手法と、それまでも素材として用いてきた日本の伝統的な音楽が、実は密接に繋がっていたことを再確認する場であったのではなかろうか。この作品を皮切りに、「新しい」シリーズの作曲が最晩年まで続き、《みなまた》(1992)、《深山祖谷山》(1993)、《三重五章》(1994)、そして《府中三景》(1995)が生み出されていった。各作品のテーマとなった地域は、順に、熊本県水俣地区、徳島県東祖谷山、三重県の諸地域、東京都府中市である。

《氷口御祝》との出会いを考慮に入れた場合、「新しい」シリーズのコンセプトについて、以下のように解釈することができる。まず、日本の一地方における古今、散文、詩そして短歌等をテキストとする点については、第3節で示した3区分のうち、既に①(1973年～1979年)及び②(1979年～1987年)において見ることもできるので、あえてそれを明示することにより、これまでの有効な成果を継続して活かす姿勢を示したといえる。なお、第1期では、日本の民俗芸能及び社寺芸能を素材とすることが主眼であったが、第2期では視野を世界各地の音楽や文化にまで拡大し、さらに科学書といった音楽とは無関係なテキストまで用いられるようになった。第3期では再び日本の素材へと移行するが、第2期において大きく拡散した素材の経験を踏まえて、あえて日本の一地方へと一旦収斂させていることから、単なる原点回帰というよりは、むしろアップ・グレードした上での、原点の再確認ということができる。そして「コーラージュふう」な旋律の重ね方について明示した件については、《氷口御祝》に見られる同様の構造を目の当たりにし、日本の伝統的な素材を扱う上での有効性を再確認したためと考えられる。そもそも、空間的な移動や身振り等を伴うというシアター・ピースの成立要因と、コーラージュ的な手法との間に直接的な因果関係は存在しない。しかし、柴田のシアター・ピースにおいては、最初期の作品以来頻繁に用いられている手法であり、彼の表現内容と密接に関わっているといえる。その表現内容とは、まさに日本の民俗芸能及び社寺芸能を用いた「メタ・ミュージック」であり、あえて「コーラージュふう」の手法を明示したことは、それらの内容と技法の不可分な関係を、柴田自身が強く意識したことの表明であるといえる。「新しい」シリーズのコンセプトは、単に次世代のシアター・ピース作品を生んだだけではなく、それまでの作品を振り返った上で、柴田にとっての日本的な素材の運用方法とコーラージュ的な技法の不可分性に関する「気づき」を端的に表しているのではなかろうか。この点についても、第4章の調査、及び第5章の考察において検証したい。

第3章
《氷口御祝》の実態

第3章 《氷口御祝》の実態

《氷口御祝》(すがぐちごいわい)は、岩手県遠野市小友町氷口地区に伝わる伝統歌謡である。この歌謡は、男声群(男衆)の謡と女声群(女衆)の民謡が同時に唄われるという特徴を持ち、結婚式や新築祝い等、様々な祝いの席において披露される祝歌である。1991年に東京国立劇場で行われた公演が契機となり、保存および継承活動を目的として「氷口御祝保存会」が結成された¹。また、徳丸吉彦監修による公演が、2005年に紀尾井ホールで開催され、その模様を収録したDVDが発売されている。このように、現在では《氷口御祝》の情報が全国へと発信されるに至った²。

しかし、その起源や伝承等、実態については今なお不明な点が多い。《氷口御祝》の開始時期については、文書による記録も見つかっておらず、江戸時代末期であるとの指摘に止まっている³。《氷口御祝》で歌われる謡曲に着目し、その伝承形態について考察している例として奥山が挙げられるが⁴、能の側面からの考察であり、御祝そのものの構造的な特徴については触れていない。なお柴田が、《氷口御祝》の構造と、自身のシアター・ピースのコンセプトとの類似点を指摘した点については既に述べたが、具体的な調査に基づく考察には至っておらず、検証の余地がある⁵。なお、先述の徳丸の企画による公演において、演奏者に対し、アンサンブルに関するインタビューが行われており、貴重な記録となっているが、音程の合わせ方や同時演奏のタイミングなど、具体的な方法についての言及が少ない⁶。そのような中、平澤は、実際に《氷口御祝》の歌唱を経験した上で、アンサンブルの方法について解説しており、重要な報告となっている⁷。それによると、男衆の歌唱時間の長短に合わせて、女衆の入りのタイミングをずらし、双方の結尾を一致させるとのことである。しかし、何を基準に女衆の入り調節されているのかについての具体的な記述がない。

このように《氷口御祝》は、ユニークな伝統歌謡であるにもかかわらず、調査すべき余地が見られる。そこで筆者は、本論文に先立ち、いくつかの実演記録の採譜によって、2つの唄の同時共存の構造について分析を行った他、遠野市小友町氷口地区において奏者への聞き取り調

¹ 荒田 1997: 85-97

² 遠野市御祝保存会 2006 (DVD)

³ 荒田 1997: 85-97

⁴ 奥山 2006: 317-325

⁵ 柴田南雄 1994b: 370

⁶ 徳丸 2006

⁷ 平澤 2005

査を行い、《氷口御祝》のアンサンブルの実態について検証を行った。これらについては、既に広島大学大学院教育学研究科紀要において、結果を公表している⁸。本章では、まずその報告に沿って《氷口御祝》の実態について述べ、次章において行う《遠野遠音》との比較考察に備える。

第1節 《氷口御祝》の概要⁹

《氷口御祝》は、結婚式の他、年祝、新築祝、孫祝、などの席において、最初に唄われる歌謡である。謡曲を担当する男衆と、民謡を担当する女衆が隣り合せて横一列になって座し、各々の唄が同時に唄われる。この時、祝われる側は、床の間を背にして座り、祝う側（唄う人たち）は、それに向かい合って座る。向かって右側が男声、左側が女性となる。通常、男女ともに6～7人ずつの編成であり、横一列で並ぶが、参加人数が多い場合、2～3列になることもある。祝の席で披露される《氷口御祝》では、まず団体の代表による口上が述べられた後、上記の男女による合唱が3番まで唄われる。最後に《みやこ節》が手拍子とともに斉唱され、終了となる。

男衆の「謡曲」では、1番に〈高砂〉、2番に〈四海波〉〈松竹〉〈養老〉〈桑の弓〉〈乱曲〉の5曲、3番に〈春榮〉が割り振られている。なお、旋律の節回しと、全体の長さは、曲によって異なる。通常、1番の〈高砂〉と3番の〈春榮〉が必ず唄われ、2番は祝い事の内容によって、5曲の中から選択される。2番の演目と祝い事の内容の関係は、下記のとおりである。

- 〈四海波〉—— 祝い事全般・結婚式
- 〈松 竹〉—— 男42歳、女32歳の年祝
- 〈養 老〉—— 還暦など年配者の年祝
- 〈桑の弓〉—— 新築祝
- 〈乱 曲〉—— 孫祝

女衆の「民謡」は〈萬亀鶴節〉（まがきぶし）である。こちらも1番から3番に分かれているが、男衆とは異なり、1番と2番はそれぞれ1つの歌詞、3番は3種の歌詞が割り振られている。また、各曲の旋律はほぼ同じであり、有節歌曲形式となっている。3番の3種の歌詞は、男声の2番と同様、祝い事の内容によって選択される。3番における各演目の歌詞と、祝い事

⁸ 徳永 2015: 247-254

⁹ 荒田 1997: 85-97に基づく。

の内容の関係は下記のとおりである。なお、各歌詞には特定の名称が付されていないため、「」内に唄い出しを記載して各曲を示した。

「さても目出度い～」—— 祝い事全般・結婚式

「この家御亭主の～」—— 年祝

「葎のみこしに～」—— 新築祝

「この家お孫の～」—— 孫祝

第2節 《氷口御祝》の分析

本節では、平成17年に紀尾井ホールで開催された公演の記録DVD(徳丸吉彦監修・解説『岩手の秘謡「御祝」』)に収録されている数曲の実演を採譜し、男女各パートの歌謡が同時的に並置される様相について分析を行う。今回、分析対象としたのは、本DVDに収録されている5曲のうち、男衆が〈高砂〉〈四海波〉〈春榮〉を唄う3曲である。これらは、通常祝いの席で唄われる1～3番の流れを体現しており、連続して収録されていたことから、構成上のバランスの比較が可能と考え、選択した。採譜の際は、2段からなる五線譜を用い、上段を女衆、下段を男衆とした。拍節感のある場合は、定量的な記譜を用い、メリスマ等の非拍節的な旋律については、音符の棒を省き玉のみを記入するなど、非定量的な表記を用いた。また、コブシ風の唱法については、モルデント、及び装飾音符によって表記した。以下の譜例3-1～3-3は、採譜によって得られた各演目の楽譜である。

【譜例 3-1】〈高砂〉 + 「酒の肴に〜」

女衆 $\text{♩} = 80$ さ け

男衆 と ー こ ろ は た か さ ご の ー お の ー え の ま ー つ も と し ふ り

女衆 の さ か な に

男衆 て お い の な み ー も よ り く る や こ の ー し ー

女衆 な に ま た よ か り ょ

男衆 た か ー ー げ の お ち ー ば か く ー ー な る ま ー ー で い ー の ー

女衆 さ ま が き さ か

男衆 ー ち な が ー ら え ー ー て ー な お ー い つ ま で か ー い ー き の

女衆 な ー ー で み つ あ が れ よ

男衆 ま つ ー ー そ れ ー も ひ さ し き め い ー し ょ か ー ー な そ ー

女衆 さ ど お い の え

男衆 も ー ー ひ ー さ し き め い し ょ か ー ー な

※ ♪ = ブレス、または小休止 (♪) = 短めのブレス、または小休止

【譜例 3-2】〈四海波〉 + 「一ツ控えて〜」

女衆

♩ = 80

男衆

しか—いなみしずかにて—く—にも—おさまるときつ

女衆

ひ—と—つ—ひ—か

男衆

か—ぜ—えだ—も—なら—さぬ—みよ—なれ—や—あい—に—あい

女衆

え—て—そ—の—な—か

男衆

おい—の—まつ—こ—そ—め—で—た—か—り—け—れ—

女衆

み—れ—や—さ—こ—が—ね

男衆

げ—に—や—あ—お—ぎ—て—も—こ—と—も—お—ろ—か—や—か—か—る—よ—に—

女衆

ば—な—や—ら—う—き

男衆

—す—め—る—た—み—と—て—ゆ—た—か—な—る—き—み—の—め—ぐ—み

女衆

ま—わ—る—よ—さ—と—おい—よ

男衆

は—あ—り—が—た—や—き—み—の—め—ぐ—み—は—あ

女衆


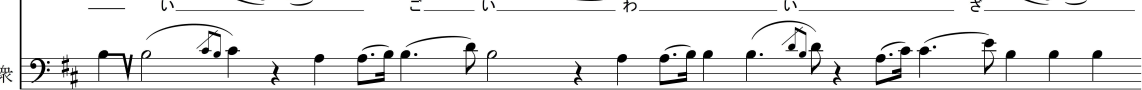
の—え



男衆


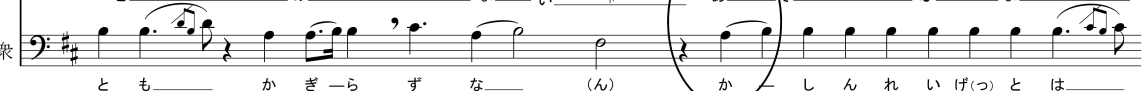
り—が—た—や

【譜例 3-3】〈春榮〉 + 「さても目出度い〜」

女衆  ♩ = 80
 男衆 
 さ て も め で た
 な お よ ろ こ び の さ か ず き に か げ も め ぐ る や あ さ ひ

女衆 
 男衆 
 い こ い わ い さ
 か げ い ず の (ん) み し ま の か み か ぜ も

女衆 
 男衆 
 し き つ る と か め
 ふ き お さ む べ き よ の は じ め い く ひ さ び さ

女衆 
 男衆 
 と の ま い あ そ ふ よ
 と も か ぎ ら ず な (ん) か し ん れ い げ (つ) と は

女衆 
 男衆 
 さ ど お い よ の え
 こ の と き を い う そ め で た き

1) 導入部分

譜例 3-1～3-3 を見ると、上段の女声が非定量的な記譜、下段の男声が定量的な記譜となっている。これは、女声のメリスマティックな民謡と、拍節感が明瞭な男声の謡が共存していることを示している。また、冒頭を見ると、いずれの曲も男衆が先に唄い始め、女衆の唄が幾分ずれて始まる。女衆が入るまでの間の長さは、〈四海波〉 > 〈高砂〉 > 〈春榮〉となっており、各楽曲の長さの順と一致していた。なお、各演目の演奏時間は、〈高砂〉が 2 分 9 秒、〈四海波〉が 2 分 16 秒、〈春榮〉が 1 分 44 秒であった。

2) 経過部分

男女両声部の同時演奏が進むと、テクスチャが複雑な様相を帯びてくる。性質の異なる 2 声部が並置されることによって生じた「ずれ」により、混沌とした状態が生まれている。しかし、フレーズの切れ目、あるいはその直後の唄い出しに着目すると、タイミングが近似している個所も見られた。譜例 3-1～3-3 における該当箇所を、楕円で囲って示した。しかし、そのようなタイミングの近似が、意識的に行われたのかどうかについては、映像を見る限りでは判別できなかった。

3) 終結部分

各曲の終結部分を見ると、導入部分とは異なり、男衆と女衆が同時に終了している。この同時的な終結は、結尾において突然に訪れるわけではなく、その手前から徐々に同期が進行した結果、生じている。譜例中の点線は同期の箇所を示している。また、〈春榮〉 + 「さても目出度い～」を見ると、他の 2 曲と同フレーズであるにもかかわらず、遅く唄われる箇所が見られた (□で囲まれた部分)。唄の終わるタイミングを合わせるために、女衆が速度を変化させた可能性がある。ただし、同期を意図的に行っているのか、あるいは女衆が速度を緩めた結果、偶然同期しているような状態になったのかについては、判別できなかった。

4) 各パートの構成音および、パート間の音程関係

次の譜例 3-4 は、各声部の構成音を示している。なお、○で囲まれた音は核音を示しており、フレーズの終止点や、持続される頻度の高い音である。

【譜例 3-4】 構成音

女声の構成音は3種類あり、曲中において①→②→③→①の順に変化していた。①はh音を起点とする都節音階、②はh音を起点とする律音階、③はfis音を起点とする民謡音階の特徴を有している¹⁰。それに対し、男衆の構成音は不変である。なお、男女間の構成音の性質は異なっているが、共にh音を核音としている。

第3節 分析結果の考察

1) フレーズを重ねるタイミング

メリスマ状の非拍節的な女声と、拍節感のある男声が共存する中で、女声が部分的に速度を変化させる個所が見られた。さらに、冒頭で見られる女声の入りの「ずれ」が、作品の長さと同様に相関していた。これらの特徴は、一定の速度で唄われる男声を基準としながら、ずらす時間を調整することにより、曲の終わりを一致させているという、平澤の報告と一致している。即ち、女声パートが男声パートに「合わせる」スタイルのアンサンブルであるといえる。しかし、今回の分析のみでは、女衆が男衆のどの部分を目印にして、歌い始めなどのタイミングを調整しているのかについては判別できなかった。

2) 音程の合わせ方

両パート共通の核音であるh音の使用頻度が高いことから、これを基準として音程も合わせている可能性がある。その場合、男衆より唄い始めることから、上記1)と同様、女衆が男衆を基準として調整していることが予測される。しかし、今回の分析では、h音の一致が意図的なものか、あるいは偶然なのかについては判別できなかった。

¹⁰ 小泉 1977: 246-279

第4節 歌い手への聞き取り調査

以上、《氷口御祝》における多時間性について、DVDに収録された実演の採譜を通して分析を行った。その結果、単に2つの唄が並置されているのではなく、女衆が男衆に寄り添う形で、フレーズの始まるタイミング、および音程を調節している可能性が出てきた。そこで、平成27年9月23日から26日の日程で岩手県遠野市小友町氷口地区へ赴き、先述した1) フレーズを重ねるタイミング及び、2) 音程の合わせ方について、歌い手への聞き取り調査と実演の観察を行った。調査の対象となったのは、菊池栄一氏（男性、遠野市小友町在住）と菊池キヨ氏（女性、遠野市小友町在住）の2名であり、いずれも氷口御祝保存会のメンバーである。調査により、以下の証言が得られ、かつ実演による確認も行った。

1) フレーズを重ねるタイミング

まず、冒頭の女衆が男衆に遅れて始まる点については、終結の一致を意図して、唄い始めの箇所を決めているとのことであった。その際、女衆は、男衆の歌詞の特定の部分を聴いた後に唄い始めるとのことである。ただし、演奏時間の短い〈春榮〉については、ほぼ同時に唄い始め、かつ節回しも間延びしないよう努めていた。女衆が目印とする箇所については、表3-1～3-3において□で囲って示した。この部分が男衆によって唄われた後、一呼吸おいてから女衆が唄い始める。なお、男衆が女衆に合わせて変化することはない。

続いて、曲の終結部については、両パートの終わるタイミングを一致させるために、冒頭と同様、男衆の謡の一部分を目印にしていた。ただし、この場合は、女衆も歌唱中であるため、男衆の歌詞を詳細に聴き取ることが難しい。そのため、歌詞ではなく、旋律における特定の箇所の抑揚を感じ取り、その後の女衆の速度を調節するとのことであった。例えば〈高砂〉の場合、男衆の謡の「夫れ」の抑揚が高くなるのを女衆の代表が感じ取り、〈萬鶴亀節〉の最後の掛け声「サア～ド」以降の速度調整を判断する。代表以外の女衆は、代表の唄に合わせる方法によって、パートの統制を保っている。以下の表3-1～3-3において、女衆が速度調整の目印とする男衆の謡の箇所、およびそこに対応する女衆の民謡の箇所を、共に下線で示した。女衆は、3曲共に最後の掛け声「サア～ド」以降、速度調整を行っていることが分かる。

【表 3-1】〈高砂〉+「酒の肴に〜」

■ 〈高砂〉（男衆）

所は高砂の 尾上の松も年ふりて 老いの波もよりくるや 木の下蔭の 落葉かくなるまで
命 ながらえて 尚いつまでか生の松 夫れも久しき 名所かな

■ 「酒の肴に〜」（女衆）

酒の肴に なに又よかるサー まがき肴で 三ツあがれヨー サアードオエイヨー

【表 3-2】〈四海波〉+「一ツ控えて〜」

■ 〈四海波〉（男衆）

四海波静かにて 国も治まる時津風 枝も鳴らさぬ御代なれや あいに相生の
松こそめでた かりけれ 実にやあおぎても事も愚かや かかる世に
住める民とて豊かなる君の恵みは 有難や 君の恵みは 有難や

■ 「一ツ控えて〜」（女衆）

一ツ控えて その中見れやサー 黄金花やら うきまわるヨー サアードオエイヨー

【表 3-3】〈春栄〉+「さても目出度い〜」

■ 〈春栄〉（男衆）

尚よろこびの盃の 蔭もめぐるや朝日かげ 伊豆の 三島の 神風も吹き
おさむべき世の始め いく久々とも限らずな 嘉辰令月とは この時を いうぞめでたき

■ 「さても目出度い〜」（女衆）

さても目出度い 御祝座敷サー 鶴と亀との 舞い遊ぶヨー サアードオエイヨー

表 3-1~3-3 を、譜例 3-1~3-3 と照合すると、で囲まれた男衆の歌詞に続いて、女衆が唄い始められていることが分かる。また、譜例 3-1~3-3 の演目終盤を見ると、速度調節に対応した箇所（表 3-1~3-3 の下線の部分）から、女衆の速度が変化している様子が伺える。なお、採譜による分析においては、男衆の節に女衆が同期している可能性も指摘したが、聞き

取り調査の結果、同調しているという表現はなかったため、唄が同時に終わるよう調節した結果、意図せずそのように聴こえる状態が生まれたと考えられる。

曲の中盤においては、特に相手の唄に注意を払うことはないとのことであった。すなわち、女衆の唄が開始した後は、終盤での速度調整まで、各パートが独自の速度で唄われる。採譜による分析においては、フレーズの開始が一致しているように見えたため、そこでのアンサンブルの可能性も指摘したが、そのような配慮はないとのことであった。ただし、歌唱の度に大きく速度が変わると、同時に終わることが困難なため、各演目の速度は概ね決まっている様子であった。その感覚は体で覚えるため、本番前にはメンバーが集まり、練習を繰り返すという。なお、男衆は女衆に合わせる事が無いため、一見簡単そうに見えるが、女衆が合わせやすくするために、速度の乱れが無いよう注意を払わなければならない、相当の技量が求められている。

2) 音程の合わせ方

フレーズを重ねるタイミングについては、女衆が男衆の唄の部分を認知し、それに合わせる方法を取っていることが確認された。しかし、音程について質問したところ、特に意識していない様子であった。すなわち、演目を通して各パートの持つ独自の音高が保たれ、相手のパートから影響を受けない、ということである。採譜による分析では、**h** 音を基準にしている可能性を指摘したが、実際は基準など存在せず、**h** 音の一致は偶発的なものであったといえる。また、分析に用いた映像記録において、演目ごとに若干音程のばらつきが感じられたのは、歌手の緊張などに起因したものと考えられる。

第4章

《遠野遠音》における《氷口御祝》の影響

第4章 《遠野遠音》における《氷口御祝》の影響

第3章では、分析、及び調査を通じて、《氷口御祝》のアンサンブルの実態を明らかにした。それによると、男衆の「謡」と女衆の「民謡」を同時に並置し、かつ女衆が男衆の特定の部分の歌詞と抑揚を目印に「合わせる」という方法を採用していた。それでは、《氷口御祝》から契機を得て作曲された柴田のシアター・ピース《遠野遠音》は、この歌謡といかなる関連を持っているのであろうか。柴田は、1990年に《氷口御祝》をVTRで視聴した際、男衆と女衆のそれぞれ異なる歌謡が、完全4度から成る核音を一致させ、その他の音の重なりからクラスターを生んでいると認識し、《追分節考》より自身が用いて生きた方法との類似点を見出している¹。《遠野遠音》においても同様の方法が用いられている可能性がある。本章では、そのような特徴に着目しつつ、《遠野遠音》の構造について分析する。

第1節 《遠野遠音》の作曲の経緯と概要

《遠野遠音》(1991)は、合唱委嘱・初演団体「創る会」からの委嘱により、柳田邦男《遠野物語》や、南部民謡、そして岩手県遠野市小友町氷口地区に伝わる《氷口御祝》等に触発されて作曲された。出版楽譜の解説によると、1991年3月に一部分、同年の7月に残りの部分が完成し、「創る会」会員により宮城県中新田町の「バッハ・ホール」において初演されている²。この中新田町(現加美町)は、遠野市から150km南に位置しており、双方の直接的な関係はない。それにもかかわらず、遠野を題材に選んだ理由として、柴田は下記の4点を挙げている³。

- 1) 《遠野遠音》の著者、柳田国男の講義を大学で受けたことがあり、親近感があった。
- 2) 《氷口御祝》と自らのシアター・ピース作品の類似性へ関心を持っていた。
- 3) 妻の高校の同級生で俳人の遊田礼子氏の父方の郷里が遠野であり、情報を得ていた。
- 4) 母方の一族の郷里が、遠野にも近い岩手県の盛岡であり、この地域への親近感があった。

¹ 柴田南雄 1994a: 227、柴田南雄 1994b: 373

² 柴田南雄作曲『遠野遠音』の解説文による(2頁)。なお、初演の行われたホール所在地は、現在加美郡加美町となっており、名称は「加美町中新田文化会館(愛称:中新田バッハホール)」となっている。

³ 柴田南雄 1994b: 371-373

《遠野遠音》が、柴田にとって「シアター・ピースの新しいシリーズ」の始まりであったことは既に述べた。また、本作品の作曲に先立ち、《宇宙について》(1979) から《自然について》(1987) に至る「大学生のための合唱演習」と称されるシリーズを終えた後、3年ほどシアター・ピースの作曲から距離を置いている。この大きな節目を境として、シアター・ピースの作曲が再開されるのであるが、柴田は上記の4つの理由を挙げつつ、「一地方に焦点を合わせたシリーズの先頭に、遠野物語と南部民謡の世界を展開することができたのは、偶然ではなかった」と述べており、「新しいシリーズ」の幕開けとして、この地域との関わりが重要な意味合いを持つことを示している⁴。即ち、柴田がシアター・ピースにおいて日本の素材を再び用い始めるきっかけとしても、遠野の存在は決して小さくはなかったといえよう。《遠野遠音》以降、この「新しいシリーズ」の系統に含まれる作品は、1995年まで1年に1作品ずつ作曲され、柴田の最晩年を飾る作品群を形成している。テキストの選定、及び曲の構成は、純子夫人が担当している。

《遠野遠音》は全5楽章より構成されており、第Ⅰ・Ⅱ・Ⅳ楽章が通常の混声四部合唱、第Ⅲ・Ⅴ楽章がシアター・ピースの演奏形態となっている。そのうち第Ⅲ楽章では、朗読が加えられる。演奏時間は、シアター・ピースの部分の所要時間によって変化するが、概ね30分程度である。

第2節 第Ⅰ章 山之神歌

第Ⅰ楽章は、岩手県の内陸部に伝わる、大工・屋根職人の仕事始めの祝歌「山之神歌」を素材とした混声四部合唱であり、全47小節から成る。引用される「山之神歌」の楽譜は、武田忠一郎『東北の民謡・第一編(岩手県の巻)』に依拠している。冒頭では、テノールとバスによる男声のみの斉唱から始まり、中盤にかけてパートを分割しながら、和声を形成してゆく。譜例4-1は、第1～17小節目までを示す。

⁴ 柴田南雄 1994b: 373-374

【譜例 4-1】 第 I 章 山之神歌：第 1 小節～第 17 小節

♩ = ca. 66
mp

Tenor

mp

Bass

セン ヤ ハア ハア ヤ ま

T

mf

div.

の か み ヒ (拍手) ヤ う ま れ は

B

mf

div.

T

い ず こ の お く や ま で ヘエ (拍手) ~

B

なお、主旋律とその下層の構成音を抽出すると、譜例 4-2 の音階が得られた。これを見ると、主旋律より下層を構成する音階は、主旋律の音階よりも完全四度下であることが分かる。

【譜例 4-2】 第 I 章 山之神歌：第 1 小節～第 17 小節の各パートの音階

主旋律 (Ten 1) の構成音

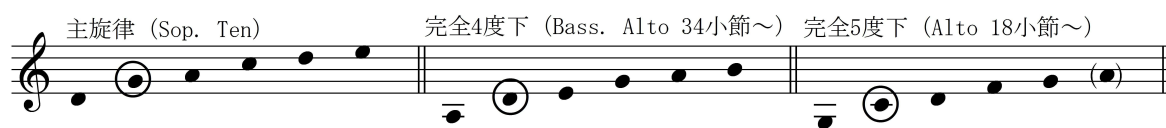
下層 (Ten 2、Bass 1.2) の構成音

第 18 小節以降は、バス、テノール、ソプラノ、アルト、バスの順に歌い始まり、四声からなる合唱を形成する。第 22 小節目から始まるテノール、及び第 23 小節目から始まるソプラノは共に主旋律の音階であるが、第 18 小節目から始まるバスはそれよりも完全 4 度低い音階、第 26 小節目から始まるアルトは完全 5 度低い音階となっている。さらに 4 声が全て出そろった 34 小節目以降では、ソプラノとテノールが主旋律の音階、アルトとバスがそれより完全 4 度低い音階となっている。以下の譜例 4-3 は第 18～39 小節目、譜例 4-4 は各パートの音階を示している。

【譜例 4-3】 第 I 章 山之神歌：第 18 小節～第 39 小節

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B) parts. The Soprano part begins with a rest followed by a melodic phrase starting at measure 22. The Tenor part begins at measure 23 with a similar melodic phrase. The Bass part begins at measure 18 with a lower melodic line. The second system shows the Soprano (S) and Alto (A) parts. The Soprano part continues from the first system, and the Alto part begins at measure 26 with a lower melodic line. The third system shows the Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The Soprano and Alto parts continue their melodic lines, while the Tenor and Bass parts provide harmonic support. The lyrics are in Japanese and include instructions like '(拍手)' (clapping).

【譜例 4-4】 第 I 章 山之神歌：第 18 小節～第 39 小節における各パートの音階



第 3 節 第 II 章 ^{とよのごう} 遠野郷は（「遠野物語」一）

第 II 楽章は、遠野に伝わる民間伝承をまとめた柳田国男の《遠野物語》をテキストとした混声四部合唱であり、全 55 小節から成る。第 I 楽章と異なり、民謡等の素材は用いられておらず、比較的自由的な無調のスタイルで書かれている。音型や構成音から、全体は 5 つの部分に分けられる。

まず冒頭は、女声によってカノン風の音型から始まるが、その結果、e,es,cis、h,b,a 等の半音の堆積によるクラスターを形成している（譜例 4-5）。

【譜例 4-5】 第 II 章 ^{とよのごう} 遠野郷は：冒頭

♩ = ca. 48

続いて、第 8 小節から、d moll 和声短音階のクラスターが女声によって形成される。「遠野郷は」のテキストを歌うこのモチーフは、しばらく繰り返し現れ、その間に様々な楽想が挿入されていく。譜例 4-6 は第 11 小節から第 16 小節を表している。

【譜例 4-6】 第 II 章 ^{とおのごう} 遠野郷は：第 11 小節～第 16 小節

The musical score for Example 4-6 consists of two systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Bass 1 (B1), and Bass 2 (B2) parts. The Soprano and Alto parts have lyrics: 遠 (オ) 野 郷 (オ) は. The piano parts (B1 and B2) feature a cluster of notes with a forte (f) dynamic. The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The Soprano and Alto parts continue with lyrics: 遠 (オ) 野 郷 (オ) は. The Tenor and Bass parts have lyrics: 新 町 村 に て は. Dynamic markings include mf, f, and p throughout the score.

3 つ目の部分は第 29 小節から始まる。ここからは速度も倍以上になり、3 連符を主体の弾むような音型が中心となって、輪唱風の楽想が続く。譜例 4-7 は、第 29 小節から第 34 小節を表している。

【譜例 4-7】 第Ⅱ章 遠野郷は：第 29 小節～第 34 小節

♩ = ca. 108-112

S *mp* *unis.* *mp* つたえいう

A

T *mp* つたえいう 遠野郷(オ)の地 大むかしはすべて

S 遠野郷(オ)の地 大むかしはすべて

A *mp* *mf* *unis.* *mp* いちえんのこすいなり

T *mf* そのみずさるがいしがわとなり

B *mp* いちえんのこすいなりしに

第 29 小節から第 34 節の構成音を抽出すると、譜例 4-8 の通りとなった。これを見ると、G dur の音階と一致するが、c を起点に完全 5 度を堆積して得られる音列と見なすことも可能である。なお譜例 4-8 は、一例としてテノールの第 29 小節から第 31 小節の構成音を集約したものである。

【譜例 4-8】 第Ⅱ章 遠野郷は：第 29 小節～第 40 小節付近までの構成音

gva ----- 7

cを起点とした完全5度の堆積

4 つ目の部分は、3 つ目の最終部分と交差する形で入れ替わりながら現れる。ソプラノとアルト、テノールとバスによる 2 つの組み合わせが、それぞれに 3 度と 6 度を多用した協和度の高いコラール風の楽想を歌い、終盤で E のコードを形成し、ひとつの響きに統合される。譜例

4-9 は、第 43 小節から第 48 小節を表している。なお、この部分で使用される音を並べると、e, f, fis, g, gis, a, h, c, cis, d となるが、これは f を起点として完全 5 度を堆積した音列と一致する（譜例 4-10）。

【譜例 4-9】 第Ⅱ章 遠野郷は：第 43 小節～第 48 小節

S *f* ぞくに ななないやさきありと称す

A *f*

T ないは さわ またはたに のことにて

B *f* がいしに

S *ff* 奥州の地めいには おおく あり

A *ff*

T *ff* 地めいには おおく あり

B *ff*

【譜例 4-10】 第Ⅱ章 遠野郷は：第 43 小節～第 48 小節における構成音

8va-----15ma-----

fを起点とした完全5度の堆積

第 49 小節から始まる最後の部分では、冒頭のクラスターが再現され、静かに曲を終える（譜例は省略）。

第4節 第Ⅲ章 田植踊（「松前節」「胴歌」）

第Ⅲ章は、遠野地区の旧正月の行事《田植踊》の演目〈松前節〉と〈胴歌〉、《遠野物語》の朗読により構成されている。〈松前節〉は4つのフレーズに分割されており、〈胴歌〉は3種の歌が用意されている。各歌には高声用と低声用が用意され、低声用は高声用をそのまま完全4度下げたものである（譜例4-11・12）。また《遠野物語》において朗読される箇所は、「オクナイサマ」という家の守護神に関する第14・15段、及び「ザシキワラシ」に関する17・18段であり、その人数は1人から複数人まで指揮者の任意により選択される。本楽章において、合唱団は以上4種の歌謡を担当するグループと、朗読を担当するグループに分けられる。歌はパートごとに細かいグループへと細分され、それらが指揮者の任意の指示を受け、自発的に歌い始める。

柴田が提示した案によると、まず女声による〈胴歌〉が、少数グループ→グループ数の増加→再び少数グループ、という順に歌われた後、朗読が始まる。朗読グループの人数も任意であるが、1人の場合は適当な間隔を空けて、他の朗読者・グループが重なっても良いし、背後で歌が弱奏されても良い。このように開始された後、続く〈松前節〉と朗読の残りの部分では、各フレーズ及び段落の間に適当な間隔を空けることが容認されており、これらを適宜組み合わせ、変化をつけつつ、全ての素材を用いることが要求されている。

以上はあくまで柴田の考案による一例であり、その他の提示方法も可能である。当然、〈松前節〉と〈胴歌〉の開始順が入れ替わったり、両者が同時的に歌われたりする可能性もある。特に後者の場合、異なる歌の同時的な並置⁵により、クラスター状の音響を生起させることに繋がる。そこで、各歌の構成音をまとめ音階として譜例4-13に示した。これを見ると、〈松前節〉及び〈胴歌〉共に、 $d^1-g^1-d^2$ を核音とする民謡音階であることが分かる⁶。低声用は、これを完全4度下げたものであり、核音が $a-d^1-a^1$ となるが、高声用の核音と共通の d^1 を有している。これらのことから、2曲の同時的な並置により、共通の核音を持ち、かつ完全4度ずれた2つの民謡音階を構成音に持つクラスターが生起するといえる。ここに朗読が加われば、さらに複雑な音響が生まれると考えられる。

⁵ 徳丸は《氷口御祝》の特徴について、「独立して演奏できる音楽を同時に演奏する点」であるとし、それを「同時的な並置」と呼んでいる。本論文でも、この呼称を採用する。

⁶ 小泉 1977: 263-266

【譜例 4-11】 第三章 田植踊〈松前節〉より（4 曲中第最初の 2 曲）

♩ = 69~76

ま つ ま え の オ ヤ ウ ア ア ア エ
え ヘ ン ぞ オ ホ が こ ホ じ ま で
サ ン ヨ た ん ば ア ね
こ ん ホ ぶ ヤ ア レ コ ホ ン ノ シ ョ デ サ ン ヨ

【譜例 4-12】 第三章 田植踊〈胴歌〉の 3 種の旋律より（3 曲中第 1 曲）

♩ = 96~100

ヤ ン ド ウ シ ョ ホ イ お 正 ヤ が ハ つ の ご
ゆ え エ と ホ て の ま ア ハ つ の は ハ を ば
て ン に も つ コ ラ サ コ ラ サ

【譜例 4-13】 第三章 田植踊〈松前節〉及び〈胴歌〉を構成する音階

松前節の構成音 胴歌の構成音

○印は核音

第5節 第IV章 白望^{しろみ}の山（「遠野物語」三十三）

第IV楽章は、遠野の北東に位置する白望山（白見山）にまつわる伝承について記された《遠野物語》第33段をテキストとした混声四部合唱であり、全73小節から成る。白望山の山中で一夜を過ごすことにより遭遇する、いくつかの不思議な出来事が紹介されている。本楽章は、同じく混声四部合唱で歌われる第II楽章とは異なり、楽譜には調号が記され、旋律もモーダルな様相を呈している。テキストの内容の句切れ目と、調号の変化点が一致しており、これを目安に全体を俯瞰すると、全体は下記の通り大きく3つに区分される。

- 1) 第1小節～第24小節：♭1つ
- 2) 第25小節～第40小節：♭3つ
- 3) 第41小節～第73小節：♯2つ（第41小節～）、♯1つ（第49小節～）、調号なし（第57小節～）

まず上記の1)の部分は、深夜の山中における薄明り、及び谷間における木の伐採音と人声について記されたテキストが用いられている。旋律の結尾部分にDmコードが繰り返し使用されていること、及び♭1つの調号によって記譜されていることから、dmollの響きを基底としている様子が見られる。譜例4-14と譜例4-15は、それぞれ第5小節～第8小節、及び第17小節～第20節を示しており、第8小節と第20小節にDmのコードを確認できる。

【譜例4-14】第IV章 白望の山：第5小節～第8小節

The musical score shows four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes.

Soprano (S): う す あ か る く な る こ と あ り

Alto (A): う す あ か る く な る こ と あ り

Tenor (T): う す あ か る く

Bass (B): う す あ か る く

The score includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) at the beginning of the Tenor and Bass parts.

【譜例 4-15】 第IV章 白望の山：第 17 小節～第 20 小節

Soprano: うたのこえなどきこゆることあり
 Alto: うたのこえなどきこゆることあり
 Tenor: たおすおと きこゆることあり
 Bass: たおすこと きこゆることあり

続く 2) 第 25 小節から第 40 小節の部分は、山に桐の花の満開を見つけるも、その場所に到達できない不思議を述べた一節をテキストとして用いている。この部分の直前、即ち 1) の最後の第 24 小節は、G のコードとなっており、かつ次の第 25 小節目から $\flat 3$ つの調号へと譜表が変わっている。転調先を cmoll と見なした場合、第 24 小節の和音 G はドミナント和音と捉えることが可能であり、転調のための橋渡しとしての役割を担っているといえる。譜例 4-16 は、第 23 小節から第 27 小節を表している。

【譜例 4-16】 第IV章 白望の山：第 23 小節～第 27 小節

Soprano: はかるべからず 遠くのぞめば
 Alto: はかるべからず 遠くのぞめば
 Tenor: はかるべからず 遠くのぞめばのぞめば
 Bass: はかるべからず 五がつかやを刈りに行くとき 五がつかやを刈りにいくとき

上記の部分は cmoll 風を開始するが、すぐに変化記号が付き始め、調性が曖昧になる。やがて gmoll の雰囲気为中心となり、この部分を終了する。譜例 4-17 は、 gmoll の色合いが強い第 37 小節から第 40 小節を表している。

【譜例 4-17】 第IV章 白望の山：第 37 小節～第 40 小節

S
A
T
B

p *p* *p* *p*

されどもついに そのあたりに ちかづくこと あたわず
されどもついに そのあたりに ちかづくこと あたわず
されどもついに そのあたりに ちかづくこと あたわず
されどもついに ちかづくこと あたわず

最後の 3) の部分は、山奥で金の樋と杓を見つけるも、持ち帰ったり、再びその場へ訪れたりすることができない不思議について述べたテキストを用いている。調号は#2つから始まり、#1つ、調号なしへと2回変化する。まず、#2つの調号をもつ冒頭については、フレーズの最後がh音で締めくくられている箇所があること、及びF#で終止していることの2点が特徴として挙げられる。後者を半終止と捉え、ドミナント和音と見なせば、*hmoll* と解釈することもできる譜例 4-18 は、この部分の冒頭である第 41 小節から第 48 小節までを表している。

【譜例 4-18】 第IV章 白望の山：第 41 小節～第 48 小節

A
B
S
A
T
B

mp *mp* *mp* *mp*

かつて きのこを とりに入りしもの あり しろみのやまおく
きんの
しろみのやまおく にて きんのといと きんのしゃくとを見たり
にと きんの といと きんのといと きんのしゃくとをみたり
きんの といと きんの しゃく
といと きんの しゃく とを
といと きんの しゃく とを

続く 49 小節からは若干速度を落とし、調号は#1 つとなる。この部分の冒頭は、g 音を中心にフーガ風の主題提示が見られる。G dur の雰囲気を持つが、間もなく es と b が頻繁に用いられるようになり、g moll の響きに至る。譜例 4-19 は、第 49 小節から第 56 小節を表している。

【譜例 4-19】 第IV章 白望の山：第 49 小節～第 56 小節

A $\text{♩} = \text{ca. } 76$
 B *f* もちかえらんとす
 もちかえらんとする にきわ めておもく かまにてかたはじ
 S *f*
 けずりとらんとしたれど
 A る にきわ めておもく それもかなわず
 T かまにてかたはじを けずりとらんとしたれど
 B を それもかなわず

最後の転調では、調号が無くなり、Cdur の響きの中、フーガ風の主題提示が行われる。次第に es と as が多用され始め、最後には cmoll の響きの中、曲を終える。なお、第 57～58 小節における主題の音型は、第 59～60 小節において反行型で提示される。譜例 4-20 は、転調直後の第 57 小節から曲尾までを中略しながら表したものである。

【譜例 4-20】 第IV章 白望の山：第 57 小節～第 73 小節（中略あり）

Soprano (S): *mp* また来んとおもいて しおりと

Alto (A): *mp* 樹のかわをしろく しおりと

Tenor (T): *mp* 樹のかわをしろく

Bass (B): *mp* また来んとおもいて しおりと

Largamente

Soprano (S): *mf* したりしが (中略) *f* ついに その木の *mp* ありかをも 見出だし

Alto (A): *mf* したりしが (中略) *f* ついに その木の *mp* ありかをも 見出だし

Tenor (T): *mf* したりしが (中略) *f* ついに その木の *mp* ありかをも 見出だし

Bass (B): *mf* したりしが (中略) *f* ついに その木の *mp* ありかをも 見出だし

Soprano (S): *p* え ず し て *pp* や み た り

Alto (A): *p* え ず し て *pp* や み た り

Tenor (T): *p* え ず し て *pp* や み た り

Bass (B): *p* え ず し て *pp* や み た り

第 6 節 第 V 章 南部馬方節・南部子守唄

第 V 楽章では、岩手県東部の馬子唄である《南部馬方節》3 曲、及び同地区の子守歌《南部子守唄》2 曲が、指揮者の任意の指示に従って適宜歌われ、様々にコラージュされる。《南部子守唄》の 1 曲を除き、各歌には高声用と低声用の譜面が用意されているが、《南部馬方節》と

《南部子守歌》の間で移調の音程が若干異なっており、前者が完全5度、後者が完全4度となっている。また記譜には四分音符や八分音符など通常の音符ではなく、音高を表す符頭と持続を表す直線が用いられており、定量的な記譜に縛られない生き活きとした歌いまわしが要求されている。楽譜に記載された解説では、会場内での移動を伴いながら男性によって歌われる《南部馬方節》と、移動を伴わず女声によって歌われる《南部子守歌》が同時に並置され、漂泊する男と定着する女の運命を暗示する⁷。譜例 4-21~23 は《南部馬方節》、譜例 4-24・25 は《南部子守歌》の一部を示している。

【譜例 4-21】 第V章 南部馬方節 I（高声用・抜粋）※低声用はこれより完全5度下

ハ ア ア ア ア ア ア ア ア エ
あ さ の オ で が け エ に イ ハ ア ア ア エ や ま や
ま ア ア ハ ア み れ ば ア ヨ

【譜例 4-22】 第V章 南部馬方節 II（高声用・抜粋）※低声用はこれより完全5度下

なん ぶ ウ ウオ エ エエ か た ふ じ イ
イ イ エ エ ア ア オ ア エ エ す そ ね エ の ホ オ
エ エ は ア ら ア ア は ア ヨ ホ オ エ エ

⁷柴田南雄作曲『遠野遠音』の解説文による。

【譜例 4-23】 第V章 南部馬方節Ⅲ（高声用・抜粹）※低声用はこれより完全5度下

ハア エ ア アア エ エ エ あ さ の
 オエで が け に イイ イイ や ま や アア ま み
 イイ れ ば

【譜例 4-24】 第V章 南部子守歌Ⅰ（高声用）※低声用はこれより完全4度下

♩ = ca. 48

ヤット コ やま だの しろいぬ コ
 ネ ネ コ やろねろ ねんねこせ
 いっぴき ほえれば みなほえる
 おらほのめんこさんだ ねんねこよ

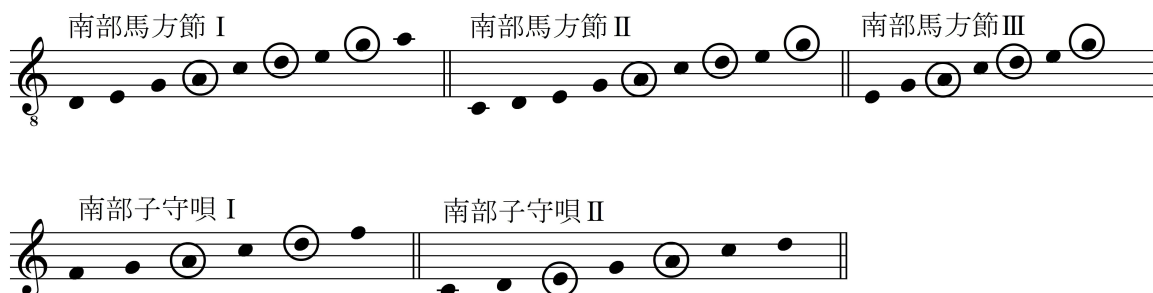
【譜例 4-25】 第V章 南部子守歌Ⅱ（高声用・抜粹）※高声・低声の両方

♩ = ca. 52

ねん ねろ ヤ エエ こ ろこ ろ
 ねん ねこ し て おひ なた ら
 あ ずき まん まさ ごこ かけて

また、各歌の構成音、及び核音をまとめると、譜例 4-26 の通りとなった。

【譜例 4-26】 第 V 章 各歌の構成音、及び各音（核音は○印）



譜例 4-26 を見ると、《南部馬方節》 I ~ III の構成音は、e, g, a, c¹, d, e¹, g¹ が一致しており、核音 a, d¹, g¹ の位置も同じである。その他の構成音も、同パターンの音程関係を上下に延長したものと考えることができる。低声用はこれより完全 5 度低いため、核音は d, g, c¹ となるが、オクターブ関係を見れば d と g が一致している。

《南部子守唄》 I 及び II は、それぞれ異なる音階から構成されるが、II については《南部馬方節》 II の構成音に含まれることから、それと同じ音階であることがわかる。各音階の核音を見ると、I が a¹, d²、II が e¹, a¹ となっており、a¹ が共通している。なお I の低声用の核音は、完全 4 度下の e¹, a¹ であり、II と一致する。

第 7 節 考察

上記の分析結果を以下の表 4-1 にまとめた。これを見ると、第 I・III・V 楽章は現地の民謡を素材とし、第 II・IV 楽章は《遠野物語》の一節をテキストとしていることが分かる。即ち、外面的には混声四部合唱の形態を採る第 I・II・IV 楽章と、シアター・ピースの形態を採る第 III・V 楽章に分けられるが、素材の面から見ると、民謡を素材とする第 I・III・V 楽章の間に、第 II・IV 楽章が挿入されるという構造が浮かび上がる。このような性質の異なる楽章を並置することで生まれる対比の他、同系列の楽章間でもまた様々な対比を見ることができる。例えば、《遠野物語》をテキストとする第 II 楽章と第 IV 楽章においては、前者が無調やクラスターなど現代的な手法が用いられているのに対し、後者は調性あるいは旋法的な響きをもつなど、各楽章の特色が異なっている。いずれも西洋音楽における技法であるという点が興味深い。また民謡を素材とする楽章群に着目すると、第 I 楽章が混声四部合唱、第 III 楽章が朗読を伴った歌コ

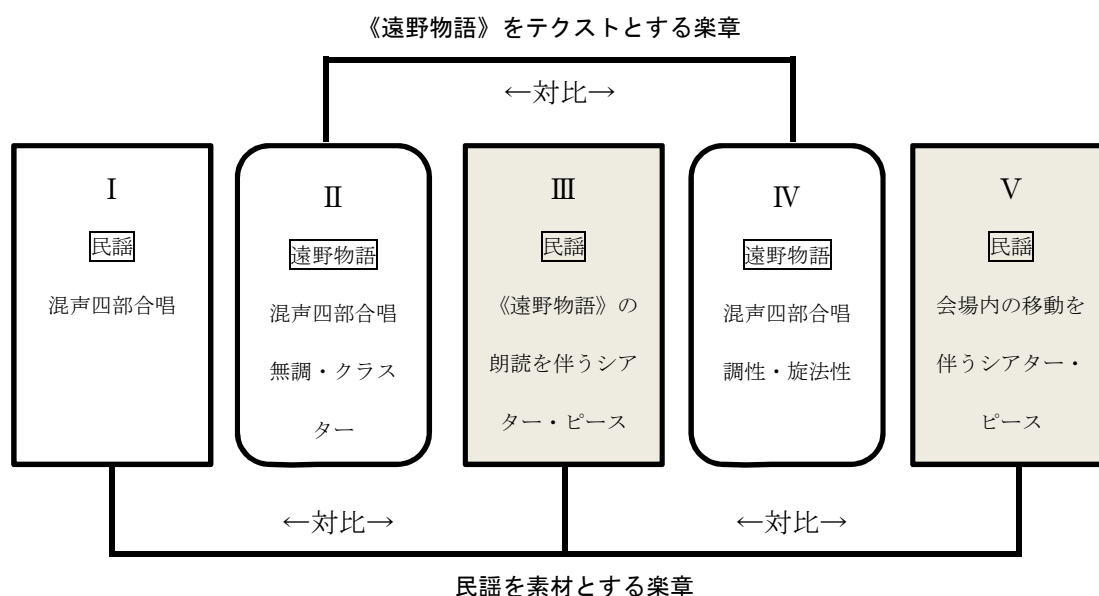
ラージュ、第V楽章が動作を伴うコラージュとなっており、それぞれの表現方法が異なっている。しかし、核音を一致させながら、完全4度または完全5度の音高差をもつ旋律を同時に並置する方法は、通常の混声四部合唱である第I楽章においてでさえ共通している。このように、様々な独自性と共通性が共存する、多義的な構造によって《遠野遠音》は構成されているといえる。図4-1は上記の構造を図示したものである。

【表4-1】《遠野遠音》の各楽章の内容と演奏形態

楽章	内容	演奏形態
第I章 山之神歌	当該の地方の内陸部において、大工・屋根職人の間に伝わる仕事始めの祝歌《山之神歌》を素材とした混声四部合唱。	通常の混声四部合唱。 《山之神歌》を主旋律として、それより完全4度、または完全5度下の音階による旋律を重ね合わせながら、ポリフォニーと和声を形成している。
第II章 遠野郷は (「遠野物語」一)	柳田国男《遠野物語》の一節をテキストとした混声四部合唱。遠野の起源について説く。	通常の混声四部合唱。 5つの部分に分かれており、各部分は次の5つの音響的な特徴をもつ。 ①長短2度による3音のクラスター ②d mollのクラスター ③cを起点とした完全5度の堆積(G durの音階) ④fを起点とした完全5度の堆積。3度、6度を基調とした複旋律化。 ⑤長短2度による3音のクラスター(①の再現)
第III章 田植踊 (「松前節」「胴歌」)	遠野の各地で行われた旧正月の行事《田植踊》の演目〈松前節〉と〈胴歌〉、及び《遠野物語》の朗読を素材とする。「オクナイサマ」および「座敷童」の民話が語られる。	シアター・ピース。 朗読、〈松前節〉、〈胴歌〉の3グループに分かれ、指揮者の任意で演奏(朗読)が開始される。いずれの歌も民謡音階によって構成されているが、高声用と低声用の楽譜が用意されており、完全4度の音高差がある。異なる歌が同時に並置される場合もある。

第IV章 <small>しろみ</small> 白望の山 (「遠野物語」三十三)	柳田国男《遠野物語》の一節をテキストとした混声四部合唱。白望山にまつわる伝説を表現する。	通常の混声四部合唱。 楽譜には調号が記され、調性的な響きが多用される。テキストの内容に関係しながら、転調を行う。
第V章 南部馬方節、 南部子守唄	岩手県東部の馬子唄である《南部馬方節》3曲、及び同地区の子守歌《南部子守唄》2曲が、様々に歌い重ねられる。	奏者の移動を伴うシアター・ピース。 様々な構成音による民謡が、指揮者の指示によって歌い重ねられていくが、各歌は共通の核音を持っている。高声用と低声用の楽譜が用意されており、完全5度、あるいは完全4度の音高差がみられる。

【図 4-1】《遠野遠音》の楽章構成



なお、民謡を素材とする楽章群に関しては、《氷口御祝》に対し柴田が見出した特徴、即ち「完全四度の核音を一致させ、残余の音でクラスタふうの和声を形成する様相」が見られることから、《遠野遠音》においてその特徴が反映された一面を指摘することができる⁸。さらに、「ク

⁸ 柴田南雄 1994b: 373

ラスターふう」の和音ということであれば、通常の混声四部合唱の楽章である第Ⅱ楽章にも、類似性を見ることができよう。ただし、「完全四度の核音を一致」させる点については、第3章における調査から、少なくとも現在の《氷口御祝》の奏者は意識していないという結果が得られている。このような点も踏まえ、《氷口御祝い》と《遠野遠音》の間に見られる共通点をまとめると、下記の通りとなる。

- ① 異なる歌の同時的な並置
- ② 上記によって生起するクラスター状の音響

しかし、これらの共通点は、《氷口御祝》と《遠野遠音》の間にのみ見られる関係ではない。柴田は、先述の「完全四度の核音を一致」させる手法について、《追分節考》以降のシアター・ピースで用いてきた手法であるとも述べていることから、上記の共通点は《遠野遠音》独自の特徴ではなく、むしろシアター・ピース作品の随所でみられる傾向であるといえる⁹。即ち、この作品が発端となった「新しいシリーズ」の新しい点とは、第2章でも述べた通り、一度は海外の素材にも視野を広げ、技法を充実させるというアップグレードを経た後の原点回帰なのである。しかしそこに至る変遷も、当然多様であることが予想される。これについて検証するにあたり、次章において柴田のシアター・ピース全作品の構造について分析を行い、その傾向について把握する。

⁹ 柴田南雄 1994b: 373

第5章

柴田南雄のシアター・ピースの実態

第5章 柴田南雄のシアター・ピースの実態

本章では、楽譜及び音源を基に、柴田のシアター・ピース作品の各作品における構成方法、演奏方法、テキストの種類等を抽出し、その特徴を把握する。特に、第3章で確認した《氷口御祝》における「異なる歌の同時的な並置」について注視し、その用法及びバリエーションの有無について実態をまとめる。その際、歌だけでなく、様々な形態の音楽や語り等が同時に並置されている事例についても着目する。

第1節 調査方法

柴田自身の生前の記述によると、シアター・ピースとして作曲された作品は、1973年作曲の《追分節考》から1993年作曲の《銀河街道》に至る20曲となっている¹。しかし、その記述は、最晩年の病床における絶筆《無限曠野》(1993-95)の前に執筆されたものであり、それも含めるべきであると考え。よって、本研究では上記の21曲を調査対象とする。なお、オーケストラと合唱のための作品である交響曲《ゆく河の流れは絶えずして》(1975)のように、ステージ上に固定されたオーケストラと会場移動を伴う合唱隊のために書かれたものや、器楽作品でありながら演奏者の舞台内移動を伴う《八管協奏》(1971)、《トリムルティ》(1974)等があるが、前者は楽曲の部分的な使用であること、後者は舞台上の動作及び移動に止まることから、本研究では対象外とした²。

各シアター・ピース作品に関して着目する構成要素は、下記の通りである。

- 1) 構成（楽章の分割の有無等）
- 2) 素材・テキスト
- 3) 演奏形態（舞台の移動、演技、異なる音楽や事象の同時的な並置、異なる様式の並列等）
- 4) その他特記事項

実際の分析作業では、作品の曲目解説、及びスコアと演奏記録を基にした演奏法の解説を行い、上記の構成要素に着目しながら一覧表にまとめた。曲目解説が演奏解釈において不十分で

¹ 柴田南雄 1995: 326-328

² 柴田南雄 1995: 325において、《八管協奏》及び《トリムルティ》を明確にシアター・ピースと表現せず、“instrumentales Teater”（器楽劇場）または“sichtbare Musik”（見る音楽）の一種であるとしている。

ある場合や、スコアに演奏法が明記されていない箇所については、柴田のシアター・ピースの初演と再演を頻繁に行っている田中信昭氏、田中氏の妻で柴田のシアター・ピースの実演の経験が豊富なピアニストの中嶋香氏、及び柴田にとって共同制作者であった柴田純子夫人に助言を頂いた。スコアは主に全音楽譜出版社から出版されているが、出版されていないものも多く、その場合は田中信昭氏所蔵のものを使用した。なお、各作品の演奏時間は、指揮者の任意による増減のため確定していないが、目安として永原の作品表を参考にした³。

³ 永原 2012 作品表(2)-(12)

第2節 調査結果

柴田のシアター・ピース 21 曲について、上記の 1) ~ 4) に着目し、その実態について表 5-1 にまとめた。

【表 5-1】柴田南雄のシアター・ピース各作品の構成要素

作曲年	タイトル	摘 要
1973	追分節考	<ul style="list-style-type: none"> ・構成は指揮者の任意による。 ・素材・テキスト： <ul style="list-style-type: none"> ①上原六四郎「俗学旋律考」をテキストとする語り ②女声によるスキヤット (9 種) ③男性によるノイズ的音響 (5 種) ④追分節 (男声 7 種、女声 1 種) ⑤尺八 (任意の追分節) ・形態：異なる歌や音楽の同時的な並置、演奏者が会場内を移動。 ・演奏時間：約 18 分
1975	萬歳流し	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：第 1 部～第 3 部からなる 3 部構成 (各部の間に中断はなく、互いに入り組んでいる)。合唱団の全員、太夫 (低音) 才蔵 (高音・太鼓) の 2 人 1 組を作る (全て男声)。進行は指揮者の任意の指示に委ねられる。 ・素材・テキスト <ul style="list-style-type: none"> 第 1 部：門付け① (ステージ上での演奏) <ul style="list-style-type: none"> I-a：「ieー」といったスキヤット風歌唱による四部合唱 (暗いステージ上に全員が散らばり低い姿勢をとった状態から始める) I-b：2 人 1 組による〈萬歳〉の実演 (「御門開き」その①)。I-a の状態から、指揮者の任意の指示に従い、2～6 組が歌い始める (始め弱奏、次第に強奏)。 第 2 部：門付け② (会場内での移動) <ul style="list-style-type: none"> II-a：2 人 1 組による〈萬歳〉の実演 (「御門開き」その②)。最初に I-b を担当した組から II-a に移行。原調の組と、完全 4 度低い組の 2 つに分かれる。ステージを降り、場内を練り歩きながら「門付け」を行う。早く出発した組のうち 2～3 組は早めにステージに戻り I-a を歌い、その間に全員が II-a に移行する。後半、ステージに戻る組において、太夫は I-a を自由なテンポで歌い、才蔵は II-a を適宜繰り返しつつステージに向かって移動する (ステージ上では全員 I-a を歌う)。 第 3 部：全体による〈秋田御国萬歳〉の演奏 (I とは対照的に明朗な発声で歌う) <ul style="list-style-type: none"> III-a：8 割ほどの奏者がステージに戻った時点で照明を明るくし、III-a (〈秋田御国萬歳〉その①) を始める (全体が太夫と才蔵に分かれる)。やがて全員で歌う。 III-b：全員で歌う (〈秋田御国萬歳〉その②)。 III-c：完全 4 度の堆積による和音。III-a 及び III-c の背景を担当し、指揮者の指示による (ただし歌い始めを 0～5 秒間隔でずらす)。 補足：女声パートの追加 <ul style="list-style-type: none"> 1) 〈高田警女〉：〈かわいがらんせ〉〈こうといな〉〈庄内節〉〈雨ふり唄〉 (1976 年) 2) 4 度核音によるハーモニー 6 片：〈秋田御国萬歳〉の背景として (1980 年) ・形態：動作の演出、演奏者の移動、異なる歌の同時的な並置 ・演奏時間：約 23 分

1975	北越戯譜	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：指揮者の任意の指示により、子供たちの歌う（演じる）あそび歌が適宜 コラージュされる。 ・素材・テキスト： <ul style="list-style-type: none"> ① 新潟県堀之内の盆踊り〈大の阪〉（子供による篠笛、祭太鼓の演奏も含む） ② 同地区（北魚沼群、南魚沼群、長岡市）のわらべ歌 11 種（〈正月さまのうた〉〈お手玉、羽根つき〉〈あそびうた〉〈まりつきうた〉〈お手玉うた〉〈もっくらもちのうた〉〈鳥追うた（その一）〉〈鳥追い歌（その二）〉〈鳥追うた（その三）〉〈わら鉄砲〉〈ふうせんつきうた〉） ・形態：子供による遊戯の同時的な並置 ・演奏時間：約 17 分
1976	念佛踊	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：Ⅰ～Ⅲによる 3 部構成。 ・素材・テキスト： <ul style="list-style-type: none"> Ⅰ：最大 10 パートから成る混声四部合唱、女声は『日本書紀』の原文を、男声は口語訳を歌う。後半では神奈川県河原町吉浜の鹿島踊の旋律を素材として同様の歌詞を歌う。打楽器をステージの一隅あるいは両袖近くに離して配置。 Ⅱ：6 つのグループ A~F に分かれ、歩き回りながら 5 つの素材をコラージュ的に歌う（指揮者の任意の指示による）。鉦、鈴などを打ち鳴らしながらステージ上を歩き、ある群は止まり、あるいは歌い、あるいは黙して座る。 A,B：東京都八王子市宇津木の融通念佛（A,B は構成音が異なる） C：A+B D：東京都小河内村（現在は湖底）の念佛 E：一遍上人『聖絵』四（短歌）を伊豆大島の念佛や巡礼ぶしの旋律で歌う F：一遍上人『別願和讃』を伊豆大島の念佛や巡礼ぶしの旋律で歌うの ※E と F についてはオリジナルの音高と、それよりも完全 4 度低い形とに分けて、同時あるいは別々に歌ってよい。 Ⅲ：再び一つに集合する。男声は打楽器を伴いながら、静岡県浜松市周辺の遠州大念佛（豊岡村）を歌う。女声は完全 4 度の堆積から成るクラスターなど無調的な素材 7 種を数グループに分かれて歌う（指揮者の任意の指示による）。 ・形態：歌い手の移動、異なる歌の同時的な並置、異なる様式の並列、通常の合唱を含む ・演奏時間：約 23 分
1978	修二會讚	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：構造的に関連のない男女 2 パートに分かれ、指揮者の任意によりそれらが同時的に並置される。 ・素材・テキスト <ul style="list-style-type: none"> 1) 男声パート：儀式としての「修二会」より「悔過作法」と「大導師作法」から主要な 5 部分を抽出し、声明の旋律と構成を可能な限り忠実に再現したもの。構成は下記のとおり。 <ul style="list-style-type: none"> 1. <small>なんぼくといあわせ</small>南北問合：solo 3 名、打楽器（調子木、礼堂の鐘）、足拍子 <small>くようもん にらいうた</small>供養文と如来唄：solo 2 名、振鈴 <small>さんげ</small>散華（前段・後段）：前段①：solo 1 名、前段②：tutti、後段：solo（結尾で tutti、鈴） 2. <small>しゆがん</small>呪願：solo で始め漸次人数を増やし tutti へ移行。 3. <small>しょうみょうか</small>称名悔過：solo1 名と chor の同時的な並置。solo が一文の後半を先行して唄い、少しずつしてから chor が全体を歌う。語句に対応する旋律は共通。前段と後段に分かれ、後段は Mosso の指示があり、句ごとに数珠の音が挿入される。前段では次第に chor のずれの間隔が狭くなり、後段の初めで冒頭と同じ調子に戻す。後段の終盤では、solo の出を chor の末尾にかぶせ気味にする。

4. **宝号**^{ほうごう}：上・中・下段に区分される。上・中・下段を通してテンポは速くなり、ピッチも次第に上がり、最終的には冒頭より半音ほど高くなる。各段のスタイルは下記のとおり。

上段：solo 1 名が先導し、少しずれてから tutti が続く [称名悔過と同様の方式。異なる歌の同時的な並置]。

中段：solo 1 名が先導し、solo と tutti が同じ短い文句を交互に歌う。

下段：中段と同様。開始後間もなく五体人の呼び出しに移り、solo と tutti の掛け合いを背後に五体人の足音が響く。

5. **貝と三礼文**^{かいさんらいもん}：ほら貝の演奏及び声明。第 1～3 段に区分される。

第 1 段：A～C の 3 種のパターンを任意に演奏する (1～5 分)。鈴の音を合図に次段へ。

第 2 段：奏者が高音と低音の 2 つに分かれ、交互に演奏する。

第 3 段：ほら貝の演奏とともに、声明が solo で歌われる

[異なる歌の同時的な並置]。

神名帳^{じんみょうちょう}：第 1 段から第 8 段より構成 (実際の修二会では全 9 段から構成されるが、第 9 段が省略されている)。**Solo** と **tutti** が交互に歌われる。

日本中の神々の名を「〇〇大明神」という言い回しで列挙し、唱える。

最後に「用事やなされし候」(どうぞトイレへ行ってください) の一語が唱えられ、全曲が終了する。

2) 女性パート：「讃」の部分を担当し、ステージ外から「儀式」を荘厳化する。構成は下記のとおり (歌われる順番は必ずしも下記の順によらない)。

1. **序**——散花の音と悔過の由来：テキストは「日本書紀」巻 24 より。

散花：様々な摩擦音 (s…sh…ch…等)

悔過の由来：「日本書紀」からのテキストの朗読 (はじめ 1 人、同時に 10 人程度とし、交互に全文を読む)。旋律で歌唱する箇所もある。

2. **華嚴経「入法界品」** (第 34・17)：下記の 2 セクションから構成される。

「十種の光相」：華嚴経から抜粋されたテキストによるコラージュ的な女声合唱。AB の 2 グループに分かれ、さらに各グループ内で高声、低声 (高声の完全 4 度下) に分かれる。A 高、A 低、B 高、B 低の 4 つのグループとなるが、A と B の楽譜は細部が異なっている。各パートの楽譜には、フレーズごとに番号が振られており (A：序, 1,3,5,7,9, 結び、B：序, 2,4,6,8,10, 結び)、序を tutti で歌った後、A 高のみが直ちに 1 を歌う。間隔を置いてその他のグループが自由に入る (同時的な並置)。完全 4 度のオルガナム風になっても良い。

「念」：華嚴経から抜粋されたテキストによる通常の女声合唱。「十種の光相」に続いて良いし、切り離して別の場所で歌われても良い。

3. **俳句**：一茶、蓼太、芭蕉の修二会に因んだ俳句をテキストとした女声合唱。

・形態：修二会の宗教典礼の再現、歌い手の空間的配置、異なる歌の同時的な並置、通常の合唱を含む (女声)

・演奏時間：約 25 分

1979	宇宙について	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：第1～7楽章から成る7部構成（複数の合唱団の共同演奏による） ・素材・テキスト <p>第1楽章 インドの天地創造の神話 辻直四郎「古代インドの説話—ブラーフマナ文献より」における「創造神話」の項を基に柴田が作詞したテキストによる混声四部合唱。オルガヌム、モテトゥス、ホケトゥスなど西洋中世の初期田制音楽の様々なスタイルによる（初演では法政大学アカデミー合唱団と明治大学混声合唱団が担当）。</p> <p>第2楽章 東アジアの天地創造の神話（日本書紀） 「日本書紀」をテキストとした混声四部合唱。男声と女声が分かれ、それぞれ異なるテキストを歌う。女声は男声の注釈となっており、その歌詞は柴田が作詞。12音音楽風の無調のスタイルによる（初演では早稲田大学混声合唱団が担当）。</p> <p>第3楽章 メソポタミアの天地創造の神話（旧約聖書） 「旧約聖書」に柴田が部分的な字句の修正を加えたテキストを用いた混声四部合唱。西洋の古典派・ロマン派のスタイルによる（初演では青山学院グリーン・ハーモニー合唱団、慶應義塾大学混声合唱団楽友会及び、東京大学柏葉会合唱団が担当）</p> <p>第4楽章 神の探求について（ニコラウス・クザーヌス） 15世紀の聖職者ニコラウス・クザーヌスの説教「知ある無知」から引用したテキスト、及び「隠れたる神」の部分を基に柴田が作詞したテキストを用いた混声四部合唱。全体をA～Cの3グループに分け、フレーズあるいはセクションごとに交代で歌う。初期バロック（「日本の音楽を聴く」では後期ルネサンス）に見られる交唱のスタイルによる。途中で約半数の奏者が第5章へ随時移行する。</p> <p>第5章 山田の「おらっしゃ」 採譜した「隠れキリシタン」の「おらっしゃ」によるコラージュ。小グループに分かれ、指揮者の即興的な指示に従って、担当する曲を歌う〔異なる歌の同時的な並置〕。なお、西欧音階の音程を避けるため、四線による記譜を用いている。各曲は下記のとおり。歌い手の移動を伴う。 A：聖母まりあ<small>の</small>連禱 B：1.でうす ばて^ろ一天にまします、2.がらっさ、3.まことの信じ奉る、4.あわれみのおん母、5.十のまだめんと、6.さんた えけれんじやの まだめんと、7.根本七悪、8.七悪に向う七善、9.さんた えけれんじやの さからめんと、10.慈悲の所作、11.びわびらんさ、12.万事叶い給う、13.みじりめで、14.きりやでんず ぱちり のちり、15.あめ まりや</p> <p>第6章 諸民族の祈りの歌 採譜した諸民族のキリスト教の礼拝歌によるコラージュ。作詞は柴田純子が担当〔異なる歌の同時的な並置〕。 A：山田のぐるりよおざ（隠れ切支丹） B：ガムランのミサ（歌詞はエンペドクレス） C：モホーク・インディアン（歌詞は「御パシヨンの観念」より） D：ビル族（インド北部山岳地帯、歌詞はガモフ「宇宙の創造」より） E：セレール族（セネガル、歌詞はプロティノス「エネアデス」より） F：コプト教会Ⅰ（エチオピア、歌詞はモッラー・サドラー「存在認識の道」より） G：シリア教会の聖歌（東トルコ、歌詞はスピノザ「エティカ」より） H：コプト教会Ⅱ（エチオピア、好みの母音によるヴォカリーズ） X：さん じゅあんさま（隠れ切支丹） Y：だんじくさま（しばた山、隠れ切支丹）</p> <p>第7章 華嚴経 「十種の光相 卷60 入法界品第34-17 その第15」をテキストとする単旋律の歌唱。録音記録では移動を伴い、歌の入り等は奏者の任意となる。 第6章のY「だんじくさま」が斉唱で歌われ曲を終える。</p> <ul style="list-style-type: none"> ・形態：異なる歌の同時的な並置、異なる様式の並列、通常の合唱を含む ・特記事項：柴田純子による構成 ・演奏時間：約50分
------	--------	--

<p>1979</p> <p>ふるべゆらゆら</p> <p>1980</p> <p>布瑠部由良由良</p>		<ul style="list-style-type: none"> ・構成：複数のパートの同時的な並置。《ふるべゆらゆら》はNHKのFM放送用としてテープ上に作成された作品（no.61a）であり、《布瑠部由良由良》は舞台上での上演用に改編された作品（no.61b）である。 下記のA～Iの演奏グループに分かれ、同一の空間で演奏する。各グループの演奏のタイミングは、事前に作成された進行表に従って進められる。以下は《ふるべゆらゆら》に関する内容であり、テープに録音されることを前提としている。 ・素材・テキスト： <ul style="list-style-type: none"> A：石上神宮の祓詞及び「手の術」 B：島尾ミホ氏の奄美民話朗読（奄美加計呂麻島の民話「鬼と四人の子ら」より） C：古代箏（福岡県出土復元品3面）独奏を合奏風に合成 D：銅鐸2台、及びその合奏の合成 E：石笛と土笛5個による合奏 F：詩の朗読（増剛造「地獄のスケッチブック」より）と声明（東大寺の声明から「散花」の後段と「神名帳」第八段） G：ロック・バンド演奏と声（合成） H：柴田作曲の合唱（東京混声合唱団：詩/ボードレール《秋の歌》） I：合唱の団員による石上神宮の祓詞（東京混声合唱団）：身振りの指定 ※《布瑠部由良由良》における変更点。 <ul style="list-style-type: none"> 1) Bの奄美の民話が、津軽の民話に置き換えられる場合もある。 2) Gに代わり、合唱団員によるリコーダー合奏が行われる。 3) 上演に際しては、録音されたパートが再生されることもある。 ・形態：歌い手の空間的配置、身振りの演出、異なる事象の同時的な並置、様々な様式の並列（指揮者の任意ではなく事前に作成された進行表に従う。ただし、Gの「ロック・バンド等、上演の度に可変であり、奏者の任意が介入する余地も残されている。）、通常の合唱を含む ・演奏時間：約41分
<p>1983</p> <p>歌垣</p>		<ul style="list-style-type: none"> ・構成：Ⅰ～Ⅲからなる3部構成。各部は異なる性質を持つ。 ・素材・テキスト： <ul style="list-style-type: none"> Ⅰ：『常陸国風土記』をテキストとした混声四部合唱（下記のセクションに細分され、順に歌われる） <ul style="list-style-type: none"> 〈筑波の古老〉混声 〈富士山の女神〉女声（意地のわるい声で） 〈筑波の古老〉混声 〈祖神の尊〉男声を中心（憤怒の形相で）、女声はポルタメントによる背景音 〈筑波の古老〉混声 〈筑波の女神〉女声（優しい声で） 〈筑波の古老〉混声 〈祖神の尊〉男声を中心（満足して）、女声は持続音とポルタメントによる背景音 Ⅱ：下記の5つの小曲が順に歌われる <ul style="list-style-type: none"> a. Hozashi（台湾中部、Venun 族の歌垣）：台湾中部ベヌン族の恋歌、混声合唱 b. うるわしと（夷振の上歌「ひなぶりのあげうた」、古事記歌謡 80）：蝦夷の上歌、男声合唱 c. むかつをに（はねつけ歌、日本書紀歌謡 108）：女声合唱 d. もの思わず（万葉集 3309、人麿の集の歌）：男声合唱に続いて女声合唱 e. つくはねの（八重山のトゥバルマの旋律、万葉集東歌 3350/51）：混声二重唱、高・低音用の各2種あり（完全4度の音程差、録音記録ではコーラージュ的に各歌い手の歌が重ねられる〔同時的な並置〕）舞台上での移動を伴う。 Ⅲ：古代イスラエルの祝婚歌（小川国夫訳）及び小川氏による作詩をテキストとした混声四部合唱（下記のセクションに細分され、順に歌われる）

		<ul style="list-style-type: none"> a. 雅歌 2章 10～13：男声、小川国夫/訳 b. 雅歌 2章 16～17：女声、小川国夫/訳 c. 雅歌 7章 11～12：混声、小川国夫/訳 d. 結びのうた：混声、小川国夫/詩 <ul style="list-style-type: none"> ・形態：歌い手の移動、異なる歌の同時的な並置、異なる様式の並列、通常の合唱を含む ・特記事項：Ⅰ・Ⅱは柴田純子による構成。映像資料が公開されていないため、田中信昭氏、及び中嶋香氏から聞き取り調査を行った。 ・演奏時間：約 40 分
1983	なにわ歳時記	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：5つのセクションから成る。録音・録画媒体が無く、実演形態については不明な点も多い。作曲者による進行表案（初演までに数回改定されており、最終形態は不明）を参考にした。語り手、コロス（男声5人）、少年少女合唱団、現地の民俗芸能（現地の少年少女たちによる）の4つの奏者群によって演じられる。 ・素材・テキスト <ul style="list-style-type: none"> Ⅰ：男声によるコラージュ。各パートが任意に歌われる〔異なる歌の同時的な並置〕。 <ul style="list-style-type: none"> Ten1：古今集序・謡曲「芦刈」、万葉卷七（1158） Ten2：万葉卷六（976）、古今集（906） Bar1：古事記歌謡（53）（1159） Bar2：催馬楽（56）、古今和歌六帖第二 Bass：万葉卷七（1160）、謡曲「弱法師」 Ⅱ：少年少女合唱団によるわらべ歌のコラージュ。指揮者の指示により各パートが歌い始める。合唱団内に小パートを設け、様々なわらべ歌が同時共存する形で歌われる〔異なる歌の同時的な並置〕。本セクション内で歌われるわらべ唄は下記の通り。 <ul style="list-style-type: none"> 〈おんごく〉〈おんごくかぞえ唄〉〈とんとんとん〉〈ひとつとえ（おるいちゃんの）〉〈テンテン天王寺の〉〈ひいふうみいよう〉〈正一位稲荷〉〈こうもり来い〉〈お月さまいくつ〉〈天王寺のはす池に〉〈ほたる来い〉 Ⅲ：現地の少年少女たちによる伝統芸能の実演（合唱団とは別の子供たち） <ul style="list-style-type: none"> 〈天神祭の獅子舞〉〈住吉踊り〉〈だんじり〉の〈口上〉と〈にわか〉、〈葛城踊り〉〈きつねがえり〉 Ⅳ：男声による五重唱。テキストは、フロイス『日本史』より「大阪城と新市街の建設について」（柴田南雄訳編） Ⅴ：語り手による大阪の伝説の朗読の後、少年少女合唱団によるわらべ歌のコラージュ。指揮者の指示により各パートが歌い始める。合唱団内に小パートを設け、様々なわらべ歌が同時に歌われ、最終的には、語り、男声、民俗芸能の群も加わる〔異なる事象の同時的な並置〕。本セクション内で歌われるわらべ唄は下記のとおり。 <ul style="list-style-type: none"> 〈亥の子の晩に〉〈雪は一升あられは五合〉〈いのじいっさいこく〉〈ぼたんにからしし〉〈ダイヤモンド高い〉〈ひとつひよこが〉〈通れ通れ山伏〉〈せっせっせ〉〈たんす長持〉〈ぼんさんぼんさん〉〈おさーら〉〈ろうそくの芯まき〉〈てんまの子守歌（その 1,2,3）〉 ・形態：舞台の移動、異なる歌や事象の同時的な並置、身振り、異なる様式の並列。映像資料が公開されていないため、田中信昭氏、及び中嶋香氏から聞き取り調査を行った。 ・演奏時間：90～120分

1984	往生絵巻	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：朗読+本編一～九段より構成される。 ・素材・テキスト： <ul style="list-style-type: none"> 朗読：原作のテキストを用いて作品の背景を語る。 一段：原作にはないプロローグ。女声 A・B、男声 A・B が、各々に「阿弥陀仏やよや。おおい。おおい。」のフレーズを、指揮者の任意の指示に従って歌い始める。それにより混沌としたクラスター的な音響となる。なお女声 A・B は、それぞれソプラノ、メゾ・ソプラノ、アルトに、男声 A・B は、テノール、バリトン、バスに分かれている。 二段：都大路 念佛を唱えながら歩く「五位の入道」の姿を見た町の者たちが、各々の思いを述べる。終盤では、セリフの歌唱の背後で、一段のクラスターが歌われる。 三段：風と鴉 一段のクラスター「阿弥陀仏よや。おおい。おおい」、鴉の鳴き声「かあ。かあ。」、そして松風の音「こう。こう。」が、指揮者の指示に従って歌い重ねられる。 四段：「老いたる法師」（ソロ）と「五位の入道」（ソロ+合唱）による対話。「五位の入道」が念佛を唱え西へ向かう経緯が表現される。 五段：浪と千鳥 以下の A～D が指揮者の任意の指示に従って歌い重ねられていく。場面転換および七段への音楽的伏線。 <ul style="list-style-type: none"> A. (女声) 四段終盤のメリスマティックな旋律 B. (女声) 千鳥の鳴声（「ちりりちりちり」） C. (男声) 一段の A,B、二段の 2（「阿弥陀仏よや」） D. (男声) 浪の音（どぶりどぶん） 六段：五位の入道のひとり語り。海辺にたどり着き、松の梢に登るまでを表現する。ソプラノ～バスの各パートが、短文を単旋律で歌い、文脈を形成していく。 七段：浪と千鳥の再現 女声：一段「阿弥陀仏よや。おおい。おおい」から次第に五段「ちりりちりちり」へと変化していく。 男声：一段「阿弥陀仏よや。おおい。おおい」から次第に五段「どぶりどぶん」へと変化していく。ただし「五位の入道」のみ、最後に単独で残り「阿弥陀仏よや。おおい。おおい」を歌い、印象深く消えてゆく。 八段：「老いたる法師」のひとり語り。中盤より、女声によるクラスター（「蓮華の主題」）が同時に奏される。「五位の入道」が松の梢で息絶え、口から蓮華の花が咲いている様子を説く。 九段：八段の女声による〈蓮華の主題〉から始まり、混声合唱による〈念佛踊〉が歌われ、全曲の幕を閉じる。 ・形態：芥川龍之介『今昔物語』をテキストとする合唱劇。セリフが歌によって表現され、それらが絡み合うことで劇が進行する。動作の演出、演奏者の移動、異なる歌や擬音の同時的な並置 ・演奏時間：約 37 分
------	------	---

1985	人間と死	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：第Ⅰ～Ⅲ楽章による3部構成にプロローグが加わる ・素材・テキスト プロローグ「人生の短さについて」：セネカ「人生の短さについて」をテキストとした混声四部合唱 第Ⅰ章：A～Cの3グループに分かれ、順番に演奏 A〈マルテの手記〉より：R.M.リルケ『マルケの手記』をテキストとした混声四部合唱 B〈青森挽歌〉より：宮沢賢治『青森挽歌』をテキストとした混声四部合唱 C：甲乙2グループに分かれ、街路の喧噪と背景音を背後に〈ソレアの唄〉が歌われる。〈ソレアの唄〉の入りは指揮者の合図による。 甲組：街路の喧噪（断片的な言葉によるノイズの音響）、ロルカ〈ソレアの唄〉2（混声四部合唱） 乙組：ロルカ〈ソレアの唄〉1（混声四部合唱）、背景音（クラスター的な音響） <移動・配置転換> 第Ⅱ章：下記の素材を指揮者の任意により構成（コラージュによる同時的な並置、配置転換を伴う場合もある） IA：〈Dies irae〉1（女声）、2（男声）、3（混声）、4（混声）、5（全員もしくは女声全員）（グレゴリオ聖歌） IB：〈父の死を悼む歌〉1（女声）、2（混声）、3（混声6部のカノン）（J.マンリーケ） IIA：声明と「理趣経」 IIB：「梁塵秘抄口伝集巻第十」より（女声） <移動・配置転換> 第Ⅲ章：〈幽冥礼讃〉より：J.L.ボルヘス『幽冥礼讃』のテキストを用いた混声四部合唱 ・形態：歌い手の移動、異なる歌の同時的な並置異なる様式の並列。通常の合唱を含む ・特記事項：柴田純子による構成 ・演奏時間：約40分
1987	自然について	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：第Ⅰ～Ⅳ章による4部構成。A～Dの4グループによる演奏。 ・素材・テキスト 第Ⅰ章〈無限の宇宙〉：テキストはジョルダン・ブルーノ「無限宇宙と諸世界について」より構成。全グループによる混声四部合唱。ルネサンス様式。 第Ⅱ章：以下の3曲から構成 A〈運動の法則〉：テキストはニュートン「プリンピキア」より構成。グループAによる混声四部合唱。バロック様式。 B〈火と空気〉：テキストは柴田雄次「再訂無機化学Ⅰ」および高校教科書「化学3単位要」より構成（ラヴォアジエの燃焼理論）。グループBによる混声四部合唱。古典派様式。 C〈ガラパゴス群島〉：テキストはダーウィン「ビーグル号航海記」第17章より構成。グループCによる混声四部合唱。ロマン派様式。 第Ⅲ章〈化学の世紀〉：テキストはジャック・モノ「偶然と必然」、パーゲル「量子の世界」、アインシュタインとインフェルト「物理学はいかに創られたか」より構成。グループDによる混声四部合唱。現代の諸様式。 第Ⅳ章〈春と修羅〉序：テキストは宮沢賢治「春と修羅」序より構成。全グループによる混声四部合唱。途中で会場の移動あり。総合的な様式。 ・形態：歌い手の移動、異なる様式の並列、通常の合唱を含む ・特記事項：構成・第Ⅰ～Ⅲ章作詞：柴田純子 ・演奏時間：約40分

<p>1990</p>	<p>コーモリ傘と 合唱のための 七章 静かな森 寒山と拾得</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：Ⅰ～Ⅶからなる 7 部構成 ・素材・テキスト <ul style="list-style-type: none"> Ⅰ. ふたり：男男声 2 名の掛け合い+打楽器の合いの手。終盤において、歌い手（男女）がバラバラにステージ向かう [クラスター的音響] Ⅱ. 舟：和声的な女性パート+民謡風の男声パートによるカノン+ヴィブラフォン。序盤から中盤にかけては「掛け合い」の形をとるが、終盤で同時に並置される。途中、無意味な音節によるアレアトリックなパッセージが挿入される。[異なる事象の同時的な並置（記譜によって構造化）] Ⅲ. 夢：カノン風のクラスターを奏する女声（付点リズムと半音）+うねうねとした音型の男声ソロ 1 名（長短増 2 度から成る 16 分音符）と男声数名による持続音+ヴィブラフォン [異なる音楽の同時的な並置（記譜によって構造化）] Ⅲ-b (夢の 2)：漢詩の読下し文を歌う女声+漢詩の自由訳を歌う男声ソロ+打楽器。男女は交互に歌われる [異なる音楽の並列] Ⅳ. 酒 <ul style="list-style-type: none"> Ⅳ-1 朝は：二重カノン風の男声合唱 Ⅳ-2 頭は：小さくズレる音型による男声合唱（ten 対 bar）+打楽器 Ⅳ-3 酔いが：オルガヌム風の男声合唱+打楽器 Ⅴ. 森：唐詩選 30 篇の歌唱および朗読によるコーラージュ [異なる歌の同時的な並置]（男女。それぞれ 7 つの断片から成る）+ヴィブラフォンによる 7 つの音型。各自、指揮者の任意の指示により第 1 の断片から開始。終盤でヴィブラフォンの音型と全体がユニゾン形成する（1～7 に進むにつれて音素材が変化し、響きの総体に変化する。また、DVD では歌い手が各自舞台上を移動している）。 Ⅵ. こだま：オノマトペによる混声合唱+ヴィブラフォン。 Ⅶ. ふたり：Ⅰの冒頭と同じ編成。男声 2 名の掛け合い+打楽器の合いの手。 ・形態：歌い手の移動、演劇的演出、空間的配置、異なる歌や音楽の同時的な並置、異なる様式の並列、通常の合唱を含む ・特記事項：佐藤信による台本（演劇的演出） ・演奏時間：約 40 分
<p>1991</p>	<p>遠野遠音</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：Ⅰ～Ⅴからなる 5 部構成 ・素材・テキスト <ul style="list-style-type: none"> Ⅰ：東北民謡〈山の神の歌〉の混声四部合唱編曲 Ⅱ：柳田國男『遠野物語』の一節「遠野郷は～」をテキストとした混声四部合唱（遠野地区の解説） Ⅲ：柳田國男『遠野物語』の語りを担当するグループと、同地区の田植踊から〈松前節〉〈胴歌〉を歌うグループとに分かれ、指揮者の任意に従ってコーラージュ的に並置される。各グループは男女混合。移動・空間的な配置を伴う。 Ⅳ：柳田國男『遠野物語』の一節「白望の山は～」をテキストとした混声四部合唱（同地区の言伝え） Ⅴ：男声による〈南部馬方節〉3 種、女声による〈南部子守歌〉2 種が指揮者の任意に従ってコーラージュ的に並置される。移動・空間的な配置を伴う。 ・形態：歌い手の移動、空間的配置、異なる歌の同時的な並置、異なる様式の並列、通常の合唱を含む ・特記事項：岩手県遠野市氷口地区の《氷口御祝》が作曲の契機 ・演奏時間：約 35 分

1992	みなまた	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：Ⅰ～Ⅲからなる3部構成 ・素材・テキスト Ⅰ. 海：a～cの3曲から成る混声四部合唱。各テキストは下記の通り。 <ul style="list-style-type: none"> a. 〈春の海〉：徳富蘆花『自然と人生』より「春の海」 b. 〈故郷の〉：徳富蘆花『自然と人生』より「夏の興」 c. 〈不知火の事〉：本居宣長『古事記伝』神代三之巻 Ⅱ. 浜の唄：水俣地区の4種の民謡（以下のa～d）によるコラージュ。指揮者の任意による構成。 <ul style="list-style-type: none"> a. 〈田植唄〉 b. 〈蕨採唄〉 c. 〈子守唄〉 d. 〈靱摺唄〉 会場内の移動、空間的配置を伴う。初演の際は、aの後に民俗芸能（棒踊り）が祖入され、ペンライトによる演出も行われた。 Ⅲ. 淵上毛銭の四つの詩：水俣出身の詩人、淵上毛銭の詩から4編（以下のa～d）をテキストとした混声四部合唱。 <ul style="list-style-type: none"> a. 〈散策〉 b. 〈無門〉 c. 〈河童〉（がらっぱ） d. 〈約束〉 <ul style="list-style-type: none"> ・形態：歌い手の移動、異なる歌の同時的な並置、異なる様式の並置、通常の合唱を含む ・特記事項：柴田純子による構成 ・演奏時間：約40分
1993	銀河街道	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：Ⅰ～Ⅴからなる5部構成にプロローグとエピローグが加わる ・素材・テキスト Ⅰ. 入場の歌：テキストは「カリクスティヌス写本」。A～Cの3つのパートに分かれ「聖ヤコブ」を歌いながら入場する（A～Cの楽譜はそれぞれ異なる。Cは二重唱）。Aが1回歌われたのち、Bの唄者が歌い始める（ABは休みをはさみながら反復）。やがてCが始まるとABは順次歌うのをやめ、最後にCのみが残る〔異なる歌の同時的な並置〕 Ⅱ. 聖ヤコブの道：「黄金伝説」「コンポステーラの歴史」をテキストとした四重唱 Ⅲ. 巡礼の唄：「巡礼組」と「土地組」分かれ交代で歌う。土地組はさらに2組（X・Y）に分かれる。古旋律に日本語訳を付している（5の寸劇は除く）。 <ol style="list-style-type: none"> 1) 巡礼歌：「カリクスティヌス写本」より（斉唱）〔巡礼組〕。途中のリフレインは、以下の「土地組」の民謡の間に適宜挿入される。 2) ナバーラのホタ：ナバーラ民謡・斉唱〔土地組・X〕 3) カスペのボレロ：アラゴン民謡・掛け声と歌詞のパートに分かれる〔土地組・Y〕 4) あそび歌：リオハ民謡・斉唱〔土地組・XY〕 5) 寸劇「だまされた巡礼の話」：語り手による冒頭の斉唱と末尾の二重唱を伴った寸劇〔巡礼組〕 6) ビエルソの歌：レオン民謡・三重唱〔土地組・XY〕 7) a アアラ：ガリシア民謡集・斉唱〔土地組・Y〕 b タンバリン歌：ガリシア民謡・斉唱〔土地組・X〕 ※1)～7)がシンメトリックに配置されている。 Ⅳ. 栄光の門：ロサリーア・カストロ「カテドラルにて」、「カリクスティヌス写本」、「ヨハネ黙示録」をテキストとする3群から成る四重唱。終盤で「ヨハネ黙示録」の朗読を伴う Ⅴ. 退場の歌：テキストは「カリクスティヌス写本」。二重唱。 <ul style="list-style-type: none"> ・形態：児童合唱、歌い手の移動、異なる歌や事象の同時的な並置、異なる様式の並列、通常の合唱を含む ・特記事項：①キリスト教におけるコンポステーラ（スペイン）への巡礼がテーマ（1993年は「聖年」にあたる）。 ②柴田純子による構成 ・演奏時間：約45分

1993	深山祖谷山	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：第1～3楽章による3部構成。合唱団AとBに分かれる。 ・素材・テキスト <ul style="list-style-type: none"> 第1章：以下(1)(2)(3)から成る <ul style="list-style-type: none"> (1) 合唱A〈耶蘇宗門と〉：阿波藩士太田章三郎信圭『祖谷山日記』（「宗門改め」のための旅の紀行文）をテキストとした混声四部合唱。祖谷太鼓のアドリブ奏から始まり、その後合唱のバックに回る。 (2) 合唱A〈祖谷は〉（同上のテキストによる混声四部合唱）+合唱B（遠くの呼び声）。続いて合唱Bによる民謡のコラージュ（以下のa～d）、男声は会場内を移動し、女声はステージ上に止まる〔異なる歌の同時的な並置〕 <ul style="list-style-type: none"> a.木びき唄〔男声〕、b.田植唄〔女声〕、c.こえかり節〔男声〕 d.こえかり節〔女声〕 (3) 合唱A〈今久保名など〉（『祖谷山日記』をテキストとした混声四部合唱） 第2章：以下の(1)(2)及び朗読を伴う祖谷太鼓の演奏から成る <ul style="list-style-type: none"> (1) 合唱A〈閑定名と〉（『祖谷山日記』をテキストとした混声四部合唱） (2) 合唱A〈阿佐名と〉：各パート数名のユニゾンまたはソロによるコラージュ（テキストは『祖谷山日記』）。祖谷太鼓による前奏、合いの手が入る〔異なる歌の同時的な並置〕。 (3) 祖谷太鼓の演奏+合唱Bによる朗読（『天草版平家物語』巻第四第十六）。朗読との配分は自由。 第3章：以下の(1)(2)(3)から成る <ul style="list-style-type: none"> (1) 合唱A〈祖谷川と〉（『祖谷山日記』をテキストとした混声四部合唱） (2) 合唱A〈露霜も〉（『祖谷山日記』をテキストとした混声四部合唱）冒頭にコラージュ有 (3) 合唱A・Bによる〈おもいきや〉（建礼門院の短歌、流布本『平家物語』の斉唱に続き、合唱Bによる以下のa～cのコラージュ。 <ul style="list-style-type: none"> a.粉ひきうた〔女声〕、b.エイコノ節〔男声〕 c.手まり唄〔児童もしくは女声〕 ・形態：歌い手の移動、配置の転換、異なる歌の同時的な並置、異なる様式の並列、通常の合唱を含む ・特記事項：徳島県東祖谷山をテーマとする合唱作品 ・演奏時間：約40分
------	-------	---

1994	石ニ聞ク	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：1～7による7部構成 ・素材・テキスト：佐藤信の詞による 1. 石と息：混声五部合唱。暗転の中で小石を打つ音に始まり、明転の際には会場の至る場所に合唱団の全員が離れ離れに配置された状態となる。通常の合唱を担当する女声と、小石の呼吸音を表す音及び呪文様の発音を担当する男声の二重構造 [異なる事象の同時的な並置]。終盤では全員が舞台上で円陣を組み、呪文様のテキストをランダムに発声。 2. 鷲の石：2人の女声（語り手）と、それを取り囲む合唱団による円陣（聞き手）との掛け合い [異なる事象の同時的な並置]。歌い終わると2人の語り手は円陣に戻る。 3. 魚石：円陣の中に立つ2人（テノールとソプラノ）と全員（聞き手）の応酬 [異なる事象の同時的な並置]。中央の2人の語りに始まり、やがて聞き手が歌いながら歩きだす。その後ひとりずつ円陣を離れ、舞台隅へ移動する（歌うのもやめる）。テノールとソプラノの2人が異なる歌を同時に歌うのが浮かび上がる [異なる歌の同時的な並置]。最後に聞き手による混声四部合唱。 4. ガストロリス（胃石）：3の位置から混声四部合唱が始まり、やがて男声は舞台中央に集まり歌う。その後、女声が石の名を唱え始める [異なる事象の同時的な並置]。男声による二重唱（2人または4人から成るペアが交代で歌をつないでゆく）が続いた後、終盤で舞台上を移動し始める。女声の岩石名の唱え言が混じり合い、やがて沈黙する。 5. シダとアンモナイト：概ね整列した混声四部合唱。 6. 墮ちた石：舞台全体に広がる。A・Bの2群に分かれたソプラノが発する言葉（落下音、宇宙を想起する言葉など）を背景に、アルトの不気味な旋律（テキストは謡曲「天鼓」）が歌われる。やがて男声による語り（隕石の分類上の名称）が加わる [異なる事象の同時的な並置]。後半では混声四部合唱。 7. 墓碑銘：そのままの配置（DVDでは混声合唱の編成に移動）で、「石の息」（ko,ku,ka）が発せられる。続いて混声四部合唱が始まる。その後、持っていた石を舞台中央に置き、30の旋律を各々に歌いながら退出する [異なる事象の同時的な並置]。各旋律のテキストは以下の通り。 「佛足石歌」「万葉集/柿本人麻呂」「万葉集/大伴旅人」「梁塵秘抄」 「新古今和歌集」「方丈記」「歎異抄」「閑吟集」「古事記/倭建命/国しのび歌」「古事記/木梨輕皇子」「万葉集/大津皇子」「御拾遺和歌集/和泉式部」「山家集/西行」「太平記より日野俊基」「北条氏政辞世」「一休宗純」「黒田高孝辞世」「山中源左衛門辞世」「井原西鶴辞世」「松尾芭蕉辞世」「近松門左衛門自画像讃」「油煙斎貞柳辞世」「与謝野蕪村辞世」「柄井川柳辞世」「太田南畝辞世」「小林一茶辞世」「良寛辞世」「田能村竹田」 やがて舞台には誰もいなくなり、小さな小石の山が残される。舞台の背後から女性によるコーラスと男性による呪文様の発音が残り、曲を締めくくる。 ・形態：歌い手の移動、空間的配置、歌い手の動きの演出、異なる事象の同時的な並置、異なる様式の並列、通常の合唱を含む ・演奏時間：約40分
------	------	--

1994	三重五章	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：第 1～5 章からなる 5 部構成に序章が加わる。 ・素材・テキスト <ul style="list-style-type: none"> 序章：a（鈴鹿馬子唄）と b（榎田川舟歌）によるコーラージュ（指揮者の任意による構成） 第 1 章 伊勢國：本居宣長『玉勝間』十四の巻九九八をテキストとした混声四部合唱。 第 2 章 参宮風景：以下の a、b によるコーラージュ <ul style="list-style-type: none"> a.伊勢音頭（道中唄）の二重唱による再現 b.伊勢の手まわし：井原西鶴『西鶴織留』より「諸国の人を見しるは伊勢」の一節をテキストとする混声四部合唱。 第 3 章 万葉集の三つの歌：万葉集より大伴家持の 2 首、聖武天皇の 1 首をテキストとした混声四部合唱。前後に「続日本書紀」の一節が朗読される。 第 4 章 子どもの四季：児童合唱による「わらべ唄」のコーラージュ及び斉唱に加え、「桑名の唄かるた」の再現が行われる。以下の 1～3 より構成される。〔舞台上の移動、身振り、異なる歌の同時的な並置〕 <ul style="list-style-type: none"> 1. 以下の a～e によるコーラージュ <ul style="list-style-type: none"> a（田つぼどん）（四日市の鬼きめ歌） b（トンと落とせば）（上野市の手まり歌） c（ひのふの三吉）（熊野市の手まり歌） d（一が刺いた）（鳥羽市のつかまえ鬼） e（じゅんせ、じゅんせ）（一志群美杉村のお手玉歌） 2. 〈正月つつあん〉（松坂市）のわらべ歌 3. 「詩かるた」（桑名市） 第 5 章 三重の勾：「詩かるた」『古事記』のテキストを用いた混声四部合唱。以下の 1、2 より構成されている <ul style="list-style-type: none"> 1. 〈鞆路 感懐（きょうろ かんくわい）〉：「詩かるた」より〈呂温〉 2. 〈三重の勾〉：『古事記』「景行天皇」より ・形態：歌い手の移動、身振り、異なる歌の同時的な並置、異なる様式の並列、通常の合唱を含む ・特記事項：柴田純子による構成。映像資料が公開されていないため、田中信昭氏、及び中嶋香氏から聞き取り調査を行った。 ・演奏時間；約 45 分
1995	府中三景	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：Ⅰ～Ⅲからなる 3 部構成 ・素材・テキスト <ul style="list-style-type: none"> Ⅰ. けやき：下記の A、B より構成される。 <ul style="list-style-type: none"> A. 寒樹：徳富蘆花『自然と人生』をテキストとした混声四部合唱。 B. 槻が枝：『古事記歌謡』100 をテキストとした混声四部合唱。 Ⅱ. くらやみまつり：以下の A～C より構成される。奏者の身振りや移動などの演出を伴う〔異なる事象の同時的な並置〕。 <ul style="list-style-type: none"> A. 〈大國魂神社縁記〉：『武蔵国府名蹟誌』の一部をテキストとしたモノフォニックな合唱。石笛の演奏やハミングも加わる。また、「くらやみ祭り」の再現として、ペンライトによる演出が行われる。 B. 〈府中囃子〉：〈屋台〉〈鎌倉〉等（地囃子のみ）。 C. 〈おいで〉：神輿の出御の再現（石笛の演奏、諸々の神社名をささやく、照明の演出）。 D. 〈おかえり〉：神輿の還御の再現（掛け声、歓声、神社名の連呼、セリフによる喧噪）。曲が進むにつれ沈静化し、府中囃子と石笛の音が残る。 Ⅲ. たまがわ：大田南畝『三餐余興』より「遊玉川記」をテキストとした混声四部合唱 ・形態：歌い手の身振りの演出、会場内の移動、異なる事象の同時的な並置、異なる様式の並列、通常の合唱を含む ・演奏時間：約 40 分

1995	無限曠野	<ul style="list-style-type: none"> ・構成：Ⅰ～Ⅵからなる 6 部構成 ・素材・テキスト <ul style="list-style-type: none"> Ⅰ. 天駆ける鹿：シベリア民話をテキストとする混声合唱（斎藤君子『シベリア民話への旅』） Ⅱ. コサックの子守歌：レールモントフの詩をテキストとする女声合唱 Ⅲ. 雲に寄す：ベストーージェフの詩をテキストとする混声合唱 Ⅳ. 裸木：山本幡男の詩をテキストとする混声合唱 Ⅴ. 小垣内の：田邊福麿『万葉集』巻第九（1800）をテキストとする女声合唱（3パートによるカノン） Ⅵ. 大白道：草野心平の詩「大白道」をテキストとする混声合唱。 <ul style="list-style-type: none"> ・歌い手は思い思いの姿勢をとり、戦いのむなしさへの怒りを表現する。 ・男声は歩き回っても良い。 ・女性は少しうつむくなどして、また聴衆の誰かを目標に歌い進む。 ・tutti において、各自ステージの前端ににじり寄り、目当ての聴衆の一人にメッセージが届くよう仕掛ける。 ・tutti の後半から曲尾にかけて、様々な演出が可能。 ・形態：歌い手の身振りの演出、会場内の移動、異なる様式の並列、通常の合唱を含む ・演奏時間：約 30 分
------	------	--

第6章

調査結果の考察

第6章 調査結果の考察

第5章では、柴田のシアター・ピースの各作品を分析し、各作品の構成要素を抽出した。本章ではそれらの要素を分類し、傾向及び時系列上の変化について考察する。

第1節 構成要素の分類

柴田のシアター・ピースは、単に演奏者の身振りや移動が伴うのみならず、多様な素材の選択及びテクスチュアの構成が重要となっている。そこで、第5章で得られた各作品の特徴を分類する上で、①シアター的要素、②日本の素材の有無、③外国の素材の有無、④ハイブリッドの種類を4区分を設け、さらに各区分内を細分した。

まず、①シアター的要素については、奏者の身振りや移動等、劇場空間を活用し演じる要素について分類する。歌手の移動、空間的配置、身振りの3つの区分を設けた。「空間的配置」とは、奏者の移動は伴わないものの、配置の方法に演出的な意図が見られる場合を指している。②は、日本の伝統的な音楽や文学等を素材としている場合に該当する。「民俗芸能の引用」「実演」「文学・文献の引用」「詩の使用」の4項目を設けた。③は、海外の音楽や文学等の引用に関する項目であり「音楽の引用」「文献の引用」「詩の使用」の3項目から成る。④は各素材の提示方法に関する項目であり、特に柴田のシアター・ピースにおいて頻出する縦と横方向の同時的な並置及び並列の有無について着目し、結果として生じるハイブリッドな音響空間の成立要因について分類した。なお、「異なる音楽や事象の同時的な並置」とは、形態の異なる音楽や、音楽以外の事象が同時に出現する状態を指しており、縦方向のハイブリッド性を表している。また、「異なる様式の並列」とは、楽章又はセクションごとにスタイルが異なる場合を指し、横方向のハイブリッド性を示している。「コラージュ的手法」とは、「同時的な並置」の中でも、指揮者の任意により各パートの歌い出しが指示される等、より即興性の高い状態を指している。「並列」された複数のセクションの中に通常の合唱が含まれていた場合、「通常の合唱を含む」の項目に該当することとなる。次項の表6-1は、これらのカテゴリーに従い、作品ごとの各要素の該当箇所に●印を付したものである。

【表 6-1】柴田南雄のシアター・ピース作品における構成要素および特徴の分類

作曲年	タイトル	シアター的要素			日本の素材				海外の素材			ハイブリッド性		
		歌い手の移動	歌い手の空間的配置	歌い手の所作・身振り	民俗芸能・伝統音楽の引用	民俗芸能の実演	文学・文献等の引用	詩の使用	音楽(様式)の引用	文学・文献等の引用	詩の使用	異なる音楽や事象の同時的な並置	異なる様式の並列	コーラージュ的手法
1973	追分節考	●	●	●	●		●				●		●	
1975	萬歳流し	●	●	●	●						●		●	
1975	北越戯譜	●	●	●	●	●					●		●	
1976	念佛踊	●	●	●	●						●	●	●	●
1978	修二會讚		●		●	●	●				●		●	●
1979	宇宙について	●	●		●		●		●	●	●	●	●	●
1979	ふるべゆらゆら		●	●	●	●		●			●	●	●	●
1983	歌垣	●	●		●		●		●	●	●	●	●	●
1983	なにわ歳時記	●	●	●	●	●	●		●		●	●	●	●
1984	往生絵巻	●	●	●			●				●		●	●
1985	人間と死	●	●		●		●	●	●	●	●	●	●	●
1987	自然について	●	●				●		●	●		●		●
1990	静かな森	●	●	●				●			●	●	●	●
1991	遠野遠音	●	●		●		●				●	●	●	●
1992	みなまた	●	●		●		●	●			●	●	●	●
1993	銀河街道	●	●	●					●	●	●	●		●
1993	深山祖谷山	●	●	●	●	●	●				●	●	●	●
1994	石二聞ク	●	●	●			●	●			●	●	●	●
1994	三重五章	●	●	●	●	●	●				●	●	●	●
1995	府中三景	●	●	●	●	●	●	●			●	●	●	●
1995	無限曠野	●	●	●			●	●		●	●	●		●

第2節 シアターの要素

表 6-1 を見ると、会場を移動する、奏者の空間的な配置を施す、そして奏者の所作を演出するといった、シアター的な要素は、全作品を通して見られた。しかし、それらは必ずしも独立せず相互に関連しあう場合も多く、特に「所作・身振り」については、他の2項目と同時に行われる場合が見られる。例えば《萬歳流し》は、2人1組の「萬歳流し」が複数作られ、会場を練り歩く作品であるが、会場へと移動する前の静止状態において低い姿勢をとることが要求されており、その際「ねそべる、へたばる、うずくまる、しゃがむ、へいつくばる、あぐらをかき、など思い思い」の姿勢をとることが指定されている¹。そもそもこの作品において、歌手は「流し」の役を演じる必要があることから、当然身振りに演技的な要素が介入する。また、《府中三景》では、ペンライトを用いた演出がなされる他、《無限曠野》の最終章のシュプレヒ・シュティンメでは、「戦いの空しさへの怒り」を表現するにあたり、女声は「少しうつむくなどして、また聴衆の誰かを目標に歌い進む」ことが要求されており、移動と所作が不可分な関係となっている²。合唱劇と称され、演劇的な要素が強い《往生絵巻》《静かな森》《石二聞ク》において、所作と身振りが重要であることは言うまでもない。

一方、「所作・身振り」による演出が指定されていない作品としては、《宇宙について》《歌垣》《人間と死》《自然について》の他、《遠野遠音》《みなまた》等が挙げられる。この特徴は、「大学生のための合唱演習」及び「シアター・ピースの新しいシリーズ」に集中している。前者は大学生、後者はアマチュアの合唱団によって演奏されることを想定しており、演じる要素を軽減することで、演奏の複雑性と難易度を下げている可能性がある他、聴き手の意識をテキスト及び音響に集中させようとしている意図も想定される。しかし、《遠野遠音》の演奏を記録したVTRを見ると、移動中の歌手のしぐさに演出が確認できることから、楽譜に指定されていないものの、現場の裁量で演じる要素が付加されていることが考えられる³。また、《追分節考》の成功によって柴田のシアター・ピースのスタイルが広く認知されるようになってからは、凡例に「〈シアター・ピース〉の形式で上演」するよう記述されるようになり、演奏に関する指示の簡略化を見ることができる⁴。これらのことから、柴田のシアター・ピースの演奏においては、演奏者による解釈の余地が大きく残されており、所作・身振りの有無やその度合い等に、演奏団体及び演奏機会ごとの差異が生じやすいといえる。作品自体の構造と同様、その再現におい

¹ 柴田南雄《萬歳流し》スコアの解説文を参照した。

² 柴田南雄《無限曠野》スコアの説明文を参照した。

³ 柴田南雄『柴田南雄とその時代 第一期』(DVD)を参照した。

⁴ 柴田南雄《遠野遠音》スコアの解説文を参照した。

ても多様な表現の可能性を秘めている。

第3節 使用される素材の変遷

柴田のシアター・ピースが作曲された当初は、民俗芸能や社寺芸能など、日本の伝統的な素材を用いることが主眼とされていた。これについては、最初期の《追分節考》《萬歳流し》《北越戯譜》《念佛踊》《修二會讚》等、1973年から1978年にかけて作曲された作品が該当する。しかし、1979年から1987年にかけて「大学生のための合唱演習」と称されるシリーズが作曲された期間は、日本的な素材の使用頻度が減り、西欧を始めとする海外の音楽やテキストの使用が増加している。また1985年に作曲された《人間の死》に見られるように、宮沢賢治の詩が用いられるなど、日本の素材であっても伝統的なものにこだわらない姿勢を見ることができると。さらに、1987年に作曲された《自然について》に至っては、日本の伝統的な素材が全く使用されておらず、テキストも古今東西の科学書から抜粋されている。それら多様なテキストが、西洋音楽の様々な様式の音楽に割り振られ、並置される。

1990年代に入り「新しい」シリーズが開始すると、一転して日本の伝統的な素材を用いるようになる。しかし、《深山祖谷山》《三重五章》《府中三景》に見られるように、テーマとなる地域の民俗芸能を作品中に組み込んでおり、日本の伝統芸能の扱いにおいて、初期のシリーズには見られない傾向を示している。その際、それらの芸能を演じるのは現地の人々であり、「その地方の典型的な民俗芸能を、現地の演奏グループごと曲中に取り込む」というコンセプトに一致する⁵。さらに《みなまた》《府中三景》では、現地にゆかりのある詩人の詩をテキストとして用いており、「大学生のための合唱演習」における手法との類似性も見ることができる。

なお、「新しい」シリーズの合間を縫うように作曲された《銀河街道》及び晩年の《無限曠野》においては、テーマがそれぞれスペインとロシアであることから、日本的な伝統的な素材の使用は見られない。しかし、各国の地方に焦点をあて、現地の音楽や文化から取材する姿勢は、《遠野遠音》以降の作品における手法と類似しており、この点において「新しい」シリーズのコンセプトを海外に転用した事例であるともいえる。このような理由から、柴田の直接のコメントは存在しないが、《銀河街道》と《無限曠野》の共通点は多く、「新しい」シリーズの次の展開を生みつつあった作品群として捉えることが可能であると考えられる。

「大学生のための合唱演習」以降に見られる素材の多様化は、純子夫人の構成が開始する1987年以降の傾向であり、夫人が選択したテキストのジャンルと幅の広さに関係している。そ

⁵ 柴田 1995: 370

の傾向は、日本の伝統的な音楽へ回帰する 1991 年以降の「新しい」シリーズにおいても続き、最晩年に至っては、その手法を海外の素材に援用するに至った。続編が作曲されぬまま柴田が亡くなったことは悔やまれるが、《無限曠野》において到達した境地は、汎世界的な平和を希求する深遠なものであり、柴田にとってメタ・ミュージックであったシアター・ピースにおける表現の最終形態であるといえる。

第 4 節 ハイブリッド性

柴田のシアター・ピースにおいては、空間的な演出を伴いつつ多様な素材が提示されるが、それらを多層的に配置し、ハイブリッドな状態を創出することこそ、柴田のシアター・ピースの大きな特徴である。その方法には、縦方向に素材を重ねる「同時的な並置」及び横方向に並べる「並列」の 2 つの側面が存在し、その組み合わせ方や度合いによって、多様な表現を実現している。

まず「同時的な並置」に着目すると、晩年の一部の作品を除いて、ほぼ全作品にその特徴を見ることができる。そして、そのほとんどにコラージュ的な手法が用いられている。ここで述べる「コラージュ」とは、歌い手にあらかじめ歌の断片や発声法などを割り当てておき、指揮者の任意の指示によってそれらが歌い始められる手法を意味する。指揮者の指示は即興で行われ、かつ奏者同士の厳格なアンサンブルも要求されないことから、各歌はある種の偶然性を伴いながら空間を漂う。しかしその際、完全 4 を基本とする核音を共有させており、単なるカオスではない響きの秩序を見ることができる。

譜例 6-1 は、1995 年 11 月 12 日の大阪ハイブリッド・シュッツ室内合唱団及び大阪コレギウム・ムジカム合唱団による《追分節考》の演奏記録に沿って、演奏開始から 3 分頃にかけてのテクスチュアの様相を、楽譜の断片の再構成によって再現したものである⁶。

⁶ 柴田南雄『柴田南雄とその時代 第三期』(DVD) を参照した。

【譜例 6-1】《追分節考》の実演時のテクスチュア

♩ = ca 40

男声独唱1

うすいとおげの

女声群 (25")

pp

男声独唱1

アごんげんアさま

女声群 (1'05")

男声独唱1

はハイホイトわしがためにはヨ

女声群 (1'19")

男声独唱1

ハまもりがみヨハイホラハイホイト

♩ = ca 60

男声独唱2

オエあさまエね

女声群

男声独唱1

男声独唱2

ごしのこじやりのエエなか

(1'54") (2'05")

女声群

男声独唱1

男声独唱2

男声群1

に よ ハキタ ホイ あや め さく と

♩ = ca 69

ホイ ホイ ホイ ホイ m. 5

(2'28")

女声群

男声独唱1

男声独唱2

男声群1

男声群2

は エ エ し お ら し や オ オ シャ ノン ノン エ エ ヘン

♩ = ca 60

いちに

女声群

男声独唱1

男声独唱2

男声群1

男声群2

おい わ け

譜例 6-1 を見ると、女声の完全 4 度の堆積による和音を背景に、男声による 4 種類の馬子唄が無作為的に立ち現われ、シンプルな手法ながら複雑なテクスチャが形成される様子を見ることができる。さらに、各パートは「e-fis-a-h-cis」という完全 4 度の堆積 (cis-fis-h-e-a) か

ら得られた音を共通音としており、女声と男声及び同声間で調和した響きを生み出している。

また、譜例 6-2 は、《遠野遠音》の第 5 楽章の冒頭を、1994 年 1 月 9 日の千葉大学合唱団による演奏記録に沿って、楽譜化したものである⁷。

【譜例 6-2】《遠野遠音》第 5 楽章の実演時のテクスチャ

男声独唱 1
男声独唱 2
男声独唱 3

1
2
3

1
2
3

1
2
3

ここでは、3 種類の南部馬方節（Ⅰ～Ⅲ）が次々と歌い重ねられ、混沌とした様相を呈している。各馬方節には、それぞれ高声用と低声用の譜面があることから、最高で 6 つの歌が同時

⁷ 柴田南雄『柴田南雄とその時代 第一期』（DVD）を参照した。

共存することとなる。なお、高声用と低声用の音程の差は完全4度となっている。各曲の核音については、Ⅰの高声が e-a-d、Ⅰの低声が a-d-e、Ⅱ・Ⅲの高声が e-a-d-g、Ⅱ・Ⅲの低声が a-d-g-c となっており、e-a-d-g-c という完全4度の堆積による音列上にまとめることができる。このような特徴をもつ複数の馬方節が不規則的に立ち現われ、同時共存することにより、《追分節考》と同様、完全4度の堆積音によるクラスターが生起しているといえる。

コラージュ的手法によらない「同時的な並置」も存在する。譜例6-3は《静かな森》の第3楽章の〈夢〉の11小節目から20小節目までのスコアを示している。

【譜例6-3】《静かな森》第3楽章、第11~20小節のテクスチャ

Adagio (♩ = ca 40-42)

Vibraphone *pp sempre*

混声合唱 1
はんだ たる せきじょう に ざせば けいかん ひや やか にし て

混声合唱 2
はんだ たる せきじょう に ざせば けいかん ひや やか にし

混声合唱 3
はんだ たる せきじょうに ざせば けい かん ひや やか

男声独唱
でこぼこ いわに せいざして

男声(数名) *pp*

Vib.
せい せい たり— しず かに もて あそ べば

合唱 1
て せい せい たり— しず かに もて あそ

合唱 2
にして せい せい たり— しず かに もて

独唱
p ひん やりすんだたにがわのくう き

男声 *pp*

譜例 6-3 を見ると、ヴィブラフォンのトレモロ、女声のカノンによる音群、男声の独唱と背後音という 3 つのセクションから構成されていることがわかる。このうち、ヴィブラフォンの構成音は f-fis-g であり、女声と一致することから、この 2 つは同一の音群と見なすことができる。従って、この部分では、ヴィブラフォンを伴った女声群と、ソリストを含む男声群の 2 群から成っているといえる。なお、付点 8 分音符と 16 分音符による弾むようなリズムを用い、3 つの小グループを 1 拍ずらすことによるカノンを形成している女声に対し、男声は長短 2 度の音階的な進行による独唱が中心となっており、両者の性格は大きく異なっている。アンサンブルは、速度を共通として、女声の特定の部分を目印として、男声の短い旋律の断片が歌い始められる、という方法を採用している。ここでは、男声の入るタイミングを楽譜に記譜しており、コーラージュ的な手法において見られるような、指揮者の任意の指示を必要とせず、一定の拍節感を共有しつつ、異なる歌を同時共存させる手法であるといえる。

続いて、異なる様式の音楽を時系列上に並べる「並列」の側面について見てみると、1973 年から 1978 年にかけて作曲された初期のシアター・ピースにおいては、一部を除いてほとんどの作品が「異なる様式の並列」を行っていないのに対し、1979 年以降は、ほぼ全曲において見ることができる。次の表 6-2 は、部分的な例として《追分節考》《宇宙について》《遠野遠音》《銀河街道》の楽章構成の実態についてまとめたものである。

【表 6-2】「異なる様式の並列」の実態

作曲年	タイトル	楽章及び特徴
1973	追分節考	楽章の分割なし
1979	宇宙について	第 1 楽章：西洋中世の初期多声音楽の諸スタイルによる混声四部合唱 第 2 楽章：12 音音楽風の無調のスタイルによる混声四部合唱 第 3 楽章：西洋の古典派・ロマン派のスタイルによる混声四部合唱 第 4 楽章：初期バロックの交唱のスタイルによる混声四部合唱 第 5 楽章：山田の「おらっしゃ」→採譜した「隠れキリシタン」の「おらっしゃ」によるコーラージュ 第 6 楽章：採譜した諸民族のキリスト教の礼拝歌によるコーラージュ 第 7 楽章：「十種の光相」をテキストとする単旋律の歌唱

1991	遠野遠音	<p>I : 東北民謡〈山の神の歌〉の混声四部合唱編曲</p> <p>II : 柳田國男『遠野物語』の一節「遠野郷は～」をテキストとした柴田の創作による混声四部合唱</p> <p>III : 柳田國男『遠野物語』の語りと田植踊のコラージュ</p> <p>IV : 柳田國男『遠野物語』の一節「白望の山は～」をテキストとした柴田の創作による混声四部合唱</p> <p>V : 〈南部馬方節〉と〈南部子守歌〉によるコラージュ</p>
1993	銀河街道	<p>I . 「カリクスティヌス写本」をテキストとした3種の歌の同時的な並置</p> <p>II . 「黄金伝説」「コンポステーラの歴史」をテキストとした四重唱</p> <p>III . 2群に分かれスペインの様々な民謡を交代で歌う（寸劇の挿入）</p> <p>IV . ロサリーア・カストロ「カテドラルにて」、「カリクスティヌス写本」、「ヨハネ黙示録」をテキストとする3群から成る四重唱</p> <p>V . 「カリクスティヌス写本」をテキストとする二重唱</p>
1994	三重五章	<p>序章：〈鈴鹿馬子唄〉と〈櫛田川舟歌〉によるコラージュ</p> <p>第1章：「玉勝間十四の巻」をテキストとした混声四部合唱。</p> <p>第2章：伊勢音頭を二重唱で歌唱の後、「諸国の人を見しるは伊勢」をテキストとした混声四部合唱</p> <p>第3章：万葉集の3つの歌をテキストとした混声四部合唱（前後に『続日本書紀』の一節の朗読）</p> <p>第4章：以下の3つの部分から成る</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. わらべ歌5曲によるコラージュ 2. 〈正月つつあん〉の斉唱 3. 「詩かるた」の再現 <p>第5章：「詩かるた」『古事記』のテキストを用いた混声四部合唱</p>

表 6-2 を見ると、初期のシリーズの作品である《追分節考》以外の作品は、楽章ごとにテキスト及び様式が異なっている。楽章の様式の違いについて着目すると、《宇宙について》では、第1～4楽章が混声四部合唱、第5・6楽章がコラージュ、第7楽章が単旋律の歌唱となっており、混声四部の楽章においては、西洋の様々な時代の異なるスタイルが割り当てられている。また、《遠野遠音》では、I、II、IVが混声四部合唱、IIIとVがコラージュとなっており、《宇

宙について》と同様、異なるスタイルが併用されている。混声四部合唱の楽章を見ると、Ⅰが民謡の編曲作品、ⅡとⅣが柴田自身の創作による作品となっている。コラージュが含まれない《銀河街道》では、テキストは勿論のこと楽章ごとの重唱のスタイルを変化させている他、Ⅲにおいては民謡の歌唱の間に寸劇が1つ挿入される。さらに晩年の作品のひとつである《三重五章》においては、楽章ごとのスタイルが異なるだけでなく、第4楽章のように内部も様々な特徴を持つ部分に細分されており、その中には児童によるわらべ歌の実演も含まれている。

上記のように、コラージュ的な技法によってテクスチャの縦方向における多層性が顕著になっているが、「大学生のための合唱演習」以降の作品においては、さらに通常の合唱と並列することで、水平方向の多様性も増加している。また、晩年のシリーズにおいては、《銀河街道》のように、寸劇といった音楽外の演目が挿入されたり、《三重五章》のようにわらべ歌の実演が包含されたりする場合も見られた。

このような、縦と横という両方向からのハイブリッド性が、柴田のシアター・ピースの重要な特徴となっており、作曲時期によってその傾向とバランスにも変化が見られることが分かった。

第7章

柴田南雄のシアター・ピース作品におけるハイブリッド性の特徴

第7章 柴田南雄のシアター・ピース作品におけるハイブリッド性の特徴

第5章の分析及び第6章の考察により、柴田南雄のシアター・ピースを構成する要素が、いかに多様であり、また多層的かつ多義的な構造を具現しているのかについて、その実態を明らかにした。本章では、それらの結果を踏まえて、様々な要素が「混ざり合う」点に着目し、柴田のシアター・ピースにおけるハイブリッド性について考察する。

第1節 素材及び手法における多様性

柴田のシアター・ピースにおいては、奏者の移動や身振りといったシアター的な要素が存在することは勿論のこと、多種多様なテキストや音楽等が引用され、かつそれらがコラージュ的に配置される等、1つの場に多くの要素が同時共存するという特徴が顕著である。そのことにより、様々な素材が混ざり合い、高密度で多義的なハイブリッド性を伴う空間が生じている。第6章の考察の結果、その主な要因は下記の2点に集約されると考えられる。

1. 素材及びその展開方法の多様性
2. 異なる音楽および事象の共存

まず、1の「素材及びその展開方法の多様性」については、扱う素材の種類と、音楽化する際の手法の多さを指しており、日本の民俗芸能及び社寺芸能の他、世界各地の音楽、文学、科学書等、多岐に渡る素材を、直接の引用から編曲に至るまで、様々な方法を用いて作品中に取り込んでいる状態を意味している。特に、素材自体の多様性に関しては、下記のパターンを指摘できる。

- 1-① 特定のテーマ、地域、そしてジャンルの中で、多様な素材を選択
- 1-② 地域やジャンルを超えて、多様な素材を選択

1-①については、《追分節考》を始めとする初期のシリーズの他、《遠野遠音》以降の「新しい」シリーズに該当する。これらは、いずれも日本の民俗芸能および社寺芸能をテーマとした作品である。また、《静かな森》を始めとする「合唱劇」のシリーズは、佐藤信の台本に基づいているものの、テーマに沿った引用がなされていることから、①に該当すると考えられる。な

お、このシリーズにおいては、万葉集や唐詩選等が素材として用いられている。唐詩選は明の時代に編纂された唐の漢詩選集であるが、江戸時代には日本国内でも広く読まれていたことから、日本の古典的な文学に準ずるものとして捉えることができる。

続いて 1-②については、《宇宙について》から《自然について》までの「大学生のための合唱演習」のシリーズ及び晩年の《銀河街道》《無限曠野》に該当する。これらの作品においては、日本のみならず、世界各地の様々な素材が用いられる傾向があるが、《自然について》及び《銀河街道》に至っては、日本の伝統的・古典的な素材が全く用いられていない。これらについては、日本的な素材に固執せず、それまでのシアター・ピースの手法を活かして、さらに視野を広げた事例であると考えられる。

2 の「異なる音楽及び事象の共存」については、縦方向に音楽や事象を重ねる「同時的な並置」及び様式の異なる音楽を横方向に並べる「並列」の 2 つの側面が存在することについて、既に述べた。

2-① 同時的な並置

2-② 並列

2-①は、コラージュ的な手法が中心となっており、シアター・ピースのほとんどの作品において見られる特徴である。特に初期の作品においては、コラージュによる素材の配置のみによって構成されている作品が多く、柴田のシアター・ピースの基本的な概念であるともいえる。そして、1976 年の《念佛踊》以降から 2-②の特徴が表れ始め、コラージュに加え、通常の合唱による部分も並列されるようになった。この傾向は、楽章ごとに異なる時代の様式が用いられる「大学生のための合唱演習」において顕著であった。1991 年の《遠野遠音》以降の「新しい」シリーズにおいて、再び日本の民俗芸能が素材の中心となった後も、コラージュと通常の合唱の並列が続くが、晩年の《三重五章》及び《府中三景》においては、楽章内が更に細分される他、テーマとなる地域の人々によって演じられる民俗芸能が挿入された。さらに、「新しい」シリーズの次の展開の萌芽といえる《銀河街道》においては、寸劇が挿入される等、新たな試みも見られた。

このように、柴田のシアター・ピースにおいては、コラージュ的な手法を中心として、次第に通常の合唱等、他の様式の音楽と並列するようになった経緯を見ることができる。それでは、いかなる条件下において、コラージュ的な手法が用いられているのであろうか。表 7-1 は、各曲

のコーラージュ的手法の導入の有無と、その内容についてまとめたものである。

【表 7-1】コーラージュ的手法及びその内容

作曲年	タイトル	コーラージュの 使用	素材・内容	シアターの 要素
1973	追分節考	全体(楽章に分 割されず)	〈追分節〉(男声7種、女声1種)の他、朗読、 背景音、尺八の演奏が奏される。	移動・配置・ 身振り
1975	萬歳流し	全体	「秋田御国萬歳」(男声)、「高田瞽女」(女声)の 実演	移動・配置・ 身振り
1975	北越戯譜	全体(楽章に分 割されず)	新潟県堀之内の盆踊り及びわらべ歌	移動・配置・ 身振り
1976	念佛踊	II III	八王子市宇津木、小河内村、伊豆大島等の念佛 静岡県浜松市周辺の遠州大念佛(豊岡村)	移動・配置・ 身振り
1978	修二會讚	全体	男声の修二會の再現に対し女声の合唱	配置
1979	宇宙について	第5章 第6章	「隠れキリシタン」の〈おらっしゃ〉 諸民族のキリスト教の礼拝歌(〈おらっしゃ〉含 む)	移動・配置
1980	布瑠部由良由良	楽章に分割さ れず	奄美民話の朗読、古代箏、銅鐸、石笛と土笛、吉 増剛造『地獄のスケッチブック』、リコーダー、 東大寺の声明、石上神宮の祓詞	配置・身振り
1983	歌垣	II+e	八重山のトゥバルマの旋律(テキストは万葉集)	移動・配置
1983	なにわ歳時記	I II V	『万葉集』『古事記』等の和歌 大阪のわらべ歌 大阪のわらべ歌	移動・配置・ 身振り
1984	往生絵巻	全体	芥川龍之介『今昔物語』をテキストとする歌唱及 びセリフ	移動・配置・ 身振り
1985	人間と死	第II章	グレゴリオ聖歌、J.マンリーケの詩による合唱、 声明と「理趣経」、『梁塵秘抄口伝集巻第十』に よる斉唱	移動・配置

1987	自然について	なし	諸科学に関する日欧の文献、宮沢賢治『春と修羅』	移動・配置
1990	静かな森	V	唐詩選 30 篇の歌唱および朗読	移動・配置
1991	遠野遠音	III V	遠野の田植踊 南部馬方節及び南部子守歌	移動・配置
1992	みなまた	II	水俣地区の民謡	移動・配置
1993	銀河街道	I II IV	3種の巡礼歌 〈巡礼歌〉〈ナバーラのホタ〉〈カスペのボレロ〉 〈あそび歌〉〈ビエルソの歌〉〈アララ〉〈タン バリン歌〉 〈夕日のカノン〉〈終曲のカノン〉	移動・配置・ 身振り
1993	石ニ聞ク	7	万葉集、梁塵秘抄、新古今和歌集、方丈記、歎異 抄等の和歌をテキストとした旋律	移動・配置・ 身振り
1993	深山祖谷山	第1章(2) 第2章(2) 第3章(2)(3)	徳島県東祖谷村の民謡 『祖谷山日記』をテキストとする旋律 徳島県東祖谷村の民謡及びわらべ歌	移動・配置
1994	三重五章	序章 第2章 第4章-1	〈鈴鹿馬子唄〉及び〈榎田川舟歌〉 「伊勢音頭」、『西鶴織留』 三重県のわらべ歌	移動・配置・ 身振り
1995	府中三景	II	『武蔵国府名蹟誌』の一部、府中囃子、神輿の喧 噪の再現	移動・配置・ 身振り
1995	無限曠野	なし	—	移動・配置・ 身振り


まず、コラージュ的な手法自体が作品の成立要因になっている初期の作品を見ると、《追分節考》《萬歳流し》《北越戯譜》については、全て日本の伝統芸能が素材となっている。また、初期のシアター・ピース作品のうち《念佛踊》については、コラージュ的な楽章と通常の合唱による楽章が並列されるものの、タイトルの通り「念佛踊」をテーマとしており、日本の社寺芸能を素材としていることはいうまでもない。これ以降、晩年に至るまで、通常の合唱を含む様々

な様式が並列されるようになるが、コラージュ的な手法が用いられている箇所に着目すると、全てにおいて日本の伝統的な素材と関係していることが分かる。しかも、会場内の移動や空間的配置等、何らかのシアター的な要素が介入している。なお、「大学生のための合唱演習」のシリーズに含まれる《人間と死》では、グレゴリオ聖歌及びマンリーケの詩による合唱が用いられており、日本以外の歌がコラージュの素材となっているが、同時に声明や和歌等も引用されており、日本の伝統的な素材との関わりが深いといえる。一方、海外の素材のみを用いる場合において、コラージュ的な手法が見られる唯一の例として、《銀河街道》が挙げられる。この作品は、それまで日本の素材を中心に適用していた手法を、スペインの「サンディアゴ・コンポステラへの巡礼」に用いている点で、柴田の晩年における「新しい」シアター・ピース・シリーズの次の展開を予感させるものであり、特筆に値する。残念ながら、作曲者の逝去により、その後の展開を見ることはできなかったが、その傾向は絶筆となった《無限曠野》にも活かされているといえよう。

以上のことから、柴田のシアター・ピースにおけるハイブリッド性は、多様な素材とその配置の仕方に由来するものであり、その中心的な手法であるコラージュは、一部の例外を除き、日本の伝統的な素材と密接な繋がりを持っているといえる。さらに、シアター的な要素について見ると、コラージュの箇所については、全てにおいて何らかの演出が行われている。柴田のシアター・ピースの基本的な成立要因が、日本の民俗芸能及び社寺芸能の積極的な導入である点を考慮すると、それを具現する上で、コラージュがシアター的な演出と結びつき、重要な役割を果たしているといえる。しかもここでいうコラージュには、指揮者や演奏者の任意という不確定性が介入しており、そこで生じる音現象は、単に複雑であるというだけでなく、その場その時における一回性という特徴も併せ持っている。

図 7-1 は、上記の関係性をパターン別に図示したものである。パターン 1 は、作品全体にわたってコラージュが用いられている場合であり、初期のシアター・ピース作品に該当する。日本の伝統的な素材が同時的に並置され、多元的な音空間を創出することに繋がっている。なお《追分節考》は、尺八の演奏や声によるノイズ的発声等も同時的に並置されていることから、日本の伝統的な素材以外のものも混入した事例であるといえる。パターン 2 は、通常の合唱とコラージュの部分が並列されている状態を示しており、《宇宙について》《歌垣》等の「大学生のための合唱演習」の他、《遠野遠音》《みなまた》等の「新しい」シリーズが該当する。パターン 3 は、コラージュの部分が存在しないタイプであり、《自然について》《銀河街道》の 2 曲が該当する。日本の伝統的な素材が見られない作品であり、少数派といえるが、その場合でも

シアター的な演出が見られた。この図 7-1 は、楽曲の構成パターンを示しているだけでなく、素材の配置についても表しており、結果としてハイブリッド性のパターンを示しているともいえる。

●：日本の伝統的な素材、○：左記以外の素材、（ ）：オプション、：シアター的演出

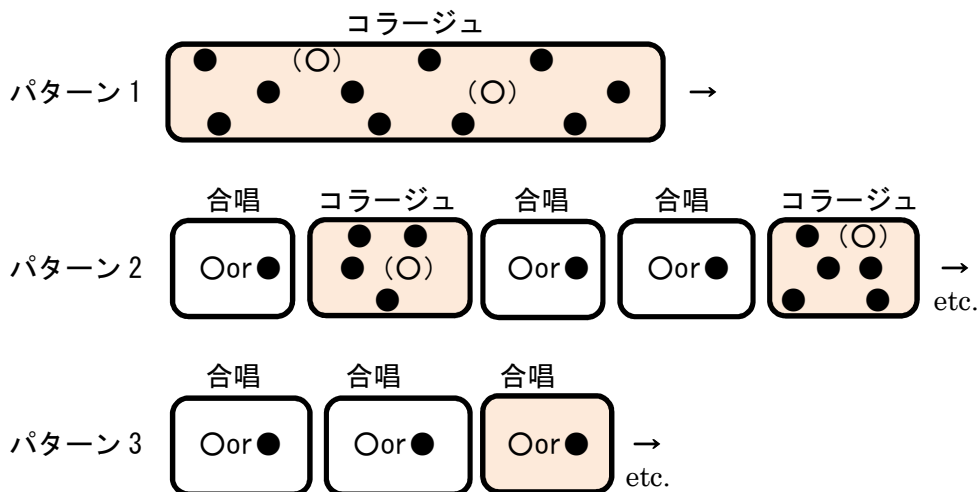


図 7-1 柴田南雄のシアター・ピースの構成パターンのイメージ

柴田にとってシアター・ピースは、「従来の西洋音楽のように純粋に音楽美だけを追究するのではなく、むしろ同時に、何らかの意味や概念の伝達を意図している」からこそ採用された表現形態であり、そのためには「歌詞を歌うだけでなしに、身振りや歩行が必要」であるとしている¹。このようにして創作される音楽は、「音楽の諸状況を語る音楽」であるメタ・ミュージックに他ならない²。従って、柴田のシアター・ピースでは、用いられる素材から歌手の一切の動作に至るまで、あらゆる表現が作品自体の自己説明に直結しているといえる。ここでの表現は、記述や伝承といった言語による伝達とは異なり、目的となる概念をまさに音楽自体で実現しようとする試みである。そのような意味において、柴田のシアター・ピースの音響世界は、作品の目的そのものであるともいえる。その方法を見ると、様々な関連の中から多様な素材を選び、身振りや比喩を織り交ぜ、様々に配置するやり方が用いられていた。また、単にバラエ

¹ 柴田南雄 1994b: 217-218

² 柴田南雄 1995: 325

ティーに富んだ素材を用いるだけでなく、演奏行為自体にも多様なあり方が許容される仕掛けが施され、かつ作り込まれた各部分が、作品のテーマに沿って様々に並列されていた。このことから、柴田にとって、構造面での複雑性及び多面性の具現、即ちハイブリッド性のある音楽を創作することが、メタ・ミュージックの実現そのものであったと考えられる。「コラージュ」及び「並列」は、そのために不可欠な手段なのである。

第2節 日本文化に見られるハイブリッド性との共通点

「いま、何のために音楽をするのか」を問うにあたり、音楽の多様なあり方、そしてその場その時にしか生起しえない一回性の両者を具現しつつ、ハイブリッドな様相を生み出すのが、柴田のシアター・ピースであり、その中心的な手法となっているのが、「コラージュ」及び「並列」であった。さらにコラージュは、日本の伝統音楽を素材とする際の、常套的な手段となっており、様々な局面において作品の根幹を成すコンセプトと密接な繋がりを持っていた。それでは、これらの手段と日本の伝統音楽の間にはいかなる関係が存在するのであろうか。

異なる歌が同時的に並置される伝統音楽の事例としては、第3章において岩手県遠野市に伝わる《氷口御祝》を取り上げた。この演目の一見複雑なテクスチュアは、拍節を厳密に合わせるといった厳格なアンサンブルではなく、歌い手の「見はからい」による緩やかな繋がりを前提としたアンサンブルによって成り立っている。歌い手の「見はからう」行為は、歌い始めるポイントを経験的・直感的に決定する所作であり、柴田のシアター・ピースにおける指揮者の任意の指示と近似しているともいえ、その点において、両者は同様のテクスチュアを具現することに繋がっている。このようなテクスチュアの類似性については、第6楽章において、いくつかの作品の部分を楽譜化することにより検証した。そもそも柴田は、1991年に《氷口御祝》のVTRを視聴した際、自身のシアター・ピースとの類似点に気づき、《遠野遠音》の作曲の契機の一つとしている。これ以降、再び日本の伝統的な素材を扱う方向に転向し、コラージュ的な手法を継続して使用することからも、《氷口御祝》との出会いがコラージュの重要性の再認識に繋がった可能性がある。

上記のような、異なる音楽および事象の共存については、他の事例も報告されている。徳丸は、2つ以上の独立した作品が同時的に並置、または並列されることにより、意味の多様化・多層化を引き起こしている日本の伝統音楽の事例として、《氷口御祝》の他、声明と雅楽の共存、地歌・箏曲における異なる曲の同時演奏等を挙げ、「間テキスト性」という視点からそれらの特

徴について述べている³。まず、声明と雅楽の共存に関しては、四天王寺の「聖霊会」が挙げられる。「聖霊会」は、毎年4月に大阪四天王寺で行われる聖徳太子の法要であり、前半において声明が奏され、後半においては舞楽が演じられる。両者は本来、異なる文化的脈絡の下に生まれた演目であるが、このように1つの儀式内で続けて演じられることから、異なる様式の「並列」の事例であるといえる。また、地歌・箏曲の分野において、あえて異なる曲を同時演奏することがあり、「打ち合わせ」と呼ばれている。2つ同時に演奏される例としては、箏組曲《菜菔》(ふき)と地歌《夕の雲》、地歌《打盤》(うちばん)と《横槌》(よこづち)、3つの例としては《すり鉢》《れん木》《せっかい》が挙げられる⁴。このうち、《夕の雲》は、《菜菔》との「打ち合わせ」を目的として作曲された演目である。これらは、「同時的な並置」の事例であるといえよう。さらに、福井県今立郡池田町に伝わる「水海の田楽能舞」では、9つの番組が演じられるが、前半の4つが田楽、後半の5つが能という構成になっており、これは「並列」の一例であるといえる⁵。

以上のように、異なる音楽が同時的に並置されたり、並列されたりする例は、日本の伝統音楽においてしばしば見られる事象である。しかし、日本に限らず様々な文化圏の音楽においても、同様の事例が報告されている。例えば徳丸は、先述の《氷口御祝》について解説する過程で、ブラジルの少数民族ヒバロの人々の合唱や、J.S.バッハの《ゴールドベルク変奏曲》の事例を紹介している⁶。さらに、20世紀においては、シュトックハウゼンの作品に見られる多時間的な構造や、ツィンマーマンが頻繁に行った引用による多層的な時間構造等、同時的な並置に関する様々な事例を見ることができる。このような中、徳丸は、日本の伝統音楽に見られる間テクスト性の特徴として、「ジャンルに固有の旋律型を相互に引用すること」及び「独立した作品の打ち合わせ」を行うということの2点を挙げている⁷。これらについては、柴田のシアター・ピースに見られたハイブリッド性にも、類似点を見出すことができよう。

さらに、視野を広げ、日本の文化や社会に目を向けると、やはりそこには複数の要素が混ざり合い、重なり合う状況を見ることができる。例えば、6世紀における仏教の伝来によって生じた神仏習合、7世紀後半から10世紀頃にかけて唐を模範に導入した律令制、そして明治期における富国強兵に根差した和魂洋才等は、ハイブリッド性を示す典型的な事例である。加藤は、

³ 徳丸 2015: 81-103

⁴ 同上、1976: 19

⁵ 「水海の田楽能舞」保存会 1986: 20-31

⁶ 徳丸 2006: 2-3

⁷ 徳丸 2015: 100

このような状況を可能にする日本文化の特性を「雑種文化」と称し、「純粋種」である西欧文化との違いについて比較考察している⁸。ここでいう「雑種」とは、表面的な外来文化の導入ではなく、「日本人の日常生活にもはやとりかえしのつかない形で西洋種の文化が入っている」状態を指しており、単にテクノロジーの面だけでなく、政治、教育、様々な制度等の社会的な面、さらには現代の日本人が当然のものとしている「自由」という概念や「分析・総合」という知的活動の分野にまで西欧文化が浸透している状況を指摘している。もはや「日本の伝統文化を外国の影響から区別して拾い出す等ということは、今の日本では到底できるものではない」のである。このような加藤の論考は 1955 年のものであり、柴田の最初のシアター・ピースが作曲された 1973 年よりも前から、日本文化におけるハイブリッド性が指摘されていたことになる。さらに、松岡は、漢字における音読みと訓読みの存在を始め、天皇と将軍、公家と武家、能舞台における能と狂言の組み合わせ、京都五山と鎌倉五山の並置、南北朝における南朝と北朝の交代等、日本の文化における異質併存型の特徴やシステムに触れ、そこに見られる「デュアルスタンダード」を指摘している⁹。そこでは、彼の造語である「インタースコア (相互記譜)」という視点により、複数の文化的脈絡が共存し、互いに影響しあう状況こそ、日本文化の特徴であると述べられている。

柴田は、日本の民俗芸能や社寺芸能の精神を、自身のシアター・ピースに取り込もうと試みた。当然、そのような素材を導入する事自体が作品のテーマとなり、明確な意図とコンセプトの下に作曲が行われた。しかし、さらに深層にある日本文化自体の特性が、作品の「構造」自体にどのような形で影響を与えたのかについては、具体的な記述を残していない。それにもかかわらず、そこで重点的に用いられたコラージュや並置の手法は、日本文化の特徴と多くの類似点を持つハイブリッドな状況を生み出していた。日本的な素材を扱う場合において、やはり日本的な「方法」を用いていたのである。そのような意味から、柴田は、古今東西の様々な歴史や知見、そして技法を日本文化の基盤の上で相互関連させつつ、現代的な手法で展開し、新たな「日本の歌」を創出したといえるのではなかろうか。加藤は 1955 年の時点で、「西洋文化との創造的な面との接触は、われわれにとって今はじまったばかり」であると述べ、20 世紀半ば以降の日本と西洋両者の関係から生まれる文化・芸術の新しい展開に対し、期待を表明している¹⁰。このことは、柴田のシアター・ピースについて言及しているといっても過言ではない。

⁸ 加藤 1955a: 5-17

⁹ 松岡 2009: 7-16

¹⁰ 加藤 1955b: 99

結 論

結論

本論文では、柴田南雄のシアター・ピース作品において、異なる音楽要素の同時的な並置や、時間軸上への並列が多く見られる点に着目し、そのような性質を「ハイブリッド性」と捉えた上で、それらの特徴についてまとめると同時に、背後にある日本の伝統文化との関わりについて検証を試みた。

第1章では、柴田南雄のシアター・ピースが生まれた時代背景について整理することを目的とし、柴田を取り巻く西欧と日本の現代音楽の状況について検証した。また、柴田のシアター・ピースの特徴として、①演奏者の移動・身振り・演技の導入、②引用・コラージュの応用、③日本の伝統音楽からの取材、④演奏家及び、聴衆との関係性の問い直し、の4点を挙げ、それに関わる個々の事象について考察した。

まず第1節では、1960年から70年代にかけての西欧と日本の現代音楽の動向を俯瞰し、柴田のシアター・ピース作品が誕生した1970年代までの時代背景を整理した。特に、1950年代のトータル・セリアリズムを中心とした前衛の時代が終わり、様々な技法や概念が生まれる様相について述べた。

第2節以降は、第1節で確認したトータル・セリアリズム以降の様々な動向の中でも、柴田のシアター・ピースと関わりの深い事項を取り上げ、主要な作品を挙げながらその特徴について述べた。まず「シアター・ピース」に関する第2節では、ジャンルの名称が多様であることに触れた上で、奏者の身体性への関心が、1960年代から70年代におけるトレンドの1つである点について確認した。「引用・コラージュ」に関する第3節では、引用自体は様々な時代や地域の音楽で見られるものの、それを積極的に創作の場へと導入する1960年代以降の「コラージュ」は、電子音楽やミュージック・コンクレートからの影響が見られる点について指摘しつつ、そのような西欧の動向にいち早く呼応した松平頼暁らの先駆的な試み、及び柴田をはじめとする日本国内の動向について述べた。第4節では、戦後の日本における伝統音楽の再評価について述べた。自国の音楽文化であるにも関わらず、日本の伝統音楽を芸術音楽の分野へ導入するには、様々な障害が存在していたが、1960年代初めの「ケージ・ショック」が起点となり、邦楽器や伝統音楽への関心が高まった経緯をまとめた。さらに第5節では、集団即興や遊歩音楽会等を取り上げ、当時高まりつつあった演奏家同士、及び演奏家と聴衆との関係性への問い直しについて整理した。集団即興にみられる無名性が、柴田のシアター・ピースにも見られる点について指摘した。

以上のことから、柴田のシアター・ピースが生まれた背景には、奏者の身体性への関心、コラージュ、そして集団即興等の1960年代から70年代における西欧の動向や、日本における伝統音楽への再評価等、国内外の最新の動向との関係が見られることが分かった。柴田は、そのような現代音楽の潮流を冷静に捉え、技法を精査し、日本の伝統音楽の精神に軸足を置きながら、シアター・ピースを創作していったと考えられる。

第2章は、柴田南雄のシアター・ピースの特徴を俯瞰することを目的とし、柴田の略歴、作風の変遷、及びシアター・ピース成立の背景等について整理した。まず第1節では、柴田の生涯を振り返り、50歳代までの西欧の最新の動向を受容しようとする姿勢、文筆、教育活動での成果、シアター・ピースの作品群が晩年の集大成の時期に位置している点について確認した。

第2節では、柴田の作風を、習作期（1939年～1940年頃）、第1期（1941年～1951年）、第2期（1951年から1961年）、第3期（1963年～1973年）、第4期（1973年～1995年）の5区分に分け、その変遷についてまとめた。習作期から第3期にかけて西洋の最先端の動向とほぼ同期した後、第4期において日本の伝統音楽へと軸足を移していった経緯について整理した。

第3節では、第4期において集中的に作曲されたシアター・ピースの多様性について指摘した上で、内容の変遷を中心に論じた。そこでは、20曲ある柴田のシアター・ピースが、内容の面から8つのカテゴリーに分類でき、かつ時期によって①日本の民俗芸能・社寺芸能を素材とした1973年から79年、②世界各地の様々な音楽、文学、学問等から素材を得た1979年から87年、③日本の地方性に着目した1991年から95年の3区分に分けられることが確認できた。日本の社寺芸能を導入することから始まったシアター・ピースであったが、1979年から87年にかけては海外の素材へと視点が移り、最終的には日本の伝統芸能へと回帰する様子を見ることができる。

第4節では、テキストの選定、作品の構成、フィールドワークで得られた民謡の採譜作業等、柴田のシアター・ピース創作に深く関与した純子夫人の影響について述べた。純子夫人の作業内容は、作品の質そのものを規定する領域にも及んでおり、補佐的な範疇を超えた重要なものであるといえる。第5節では、柴田のシアター・ピースの最後のシリーズの第1作目である《遠野遠音》に着目し、一度は海外の素材を用いる傾向にあった作風が、再び日本へと向かうこととなった経緯についてまとめた。その転換点において、《遠野遠音》の作曲の契機となった岩手の伝統歌謡《氷口御祝》の存在があり、それまでのシアター・ピースにおける実践との類似点から、柴田に大きな示唆を与えた可能性について言及した。

以上のことから、柴田の活動におけるシアター・ピースの重要性、及びその多様性について確認した上で、最晩年のシアター・ピースのシリーズが開始するにあたり、岩手の《氷口御祝》との出会いが契機となっている点について明らかにした。《氷口御祝》には、柴田のシアター・ピースにおいて見られる「異なる歌の同時的共存」という特徴がある。この演目との出会いにより、柴田は、それまで用いてきたコラージュ的な手法と、日本の伝統的音楽との間に、密接な関係性を再確認したのではなかろうか。第2章では、柴田のシアター・ピースの特徴と変遷を整理したことにより、そのような可能性の存在を確認するに至った。

第3章では、《遠野遠音》の契機となった《氷口御祝》の実態について明らかにした。まず第1節では、先行研究を基に《氷口御祝》の概要について整理し、実際に演奏される際の配置、演奏方法、及び男女各パートの演目等について確認した。第2節では、実演のVTRを用いて採譜し、アンサンブルの様相の可視化を行なうと共に、男女各パートの歌の構成音を抽出した。第3節ではそれらの結果を踏まえ、①女衆が男衆に「合わせる」スタイルのアンサンブルである可能性、②h音を基準として音程を併せている可能性について指摘した。それらを確認するため、遠野市において演奏家への聞き取り調査を行い、その結果を第4節において報告した。調査の結果、女衆が男衆の特定の歌詞や抑揚を感じ取って、歌の入りと終わりを調整していることが分かったが、音程については、特に相手パートに合わせている様子はないとのことであった。

《氷口御祝》の演奏においては、異なる歌の同時的な並置が行われ、複雑なテクスチュアを実現しているが、以上の調査から、その方法は極めてシンプルであることが分かった。男女が同時に歌う上で、その他に厳密な決まりは存在しない。このような穏やかな繋がりを基にしたアンサンブルにより、より多義的で、お互いの意思疎通が重要視されるような音楽が実現しているといえる。その特徴は、まさに柴田がシアター・ピースによって追究しようとしている音楽のあり方そのものであるといえよう。

第4章では、スコア及び実演VTRを基に《遠野遠音》の詳細な分析を行い、《氷口御祝》からの影響について検証した。まず第1節では、《遠野遠音》の作曲の経緯について整理し、本作品が柴田のシアター・ピースの最後のシリーズを形成する第一歩として、日本の伝統音楽への回帰、及び地域文化への着眼という性質を持っていることを確認した。なお、本作品は全5楽章から構成されている。各楽章の分析を第2節から第6節にかけて実施し、第7節において考察を行った。その結果、民謡を素材とする第Ⅰ・Ⅲ・Ⅴ楽章と、柳田国男の《遠野物語》による混声四部合唱の第Ⅱ・Ⅳ楽章から成っており、シンメトリックな構成が成されていること

が分かった。また、第Ⅰ・Ⅲ・Ⅴ楽章のうち、第Ⅲ・Ⅴ楽章にはコラージュ的な技法が用いられ、第Ⅱ・Ⅳ楽章においては、クラスター、調性、旋法等の西洋音楽の技法が用いられていた。これらを踏まえ、《氷口御祝》との共通性として、①異なる歌の同時的共存、②それによって生起するクラスター状の音響、という2点を挙げた。

以上は、分析によって導き出された《遠野遠音》の特徴である。しかし、これらはそれ以前のその他のシアター・ピース作品にも見られる傾向でもあることから、「新しいシリーズ」の新しい点とは、素材や技法の表面的な変化ではなく、日本の素材への原点回帰であるといえる。その道程はまた、多様であることが予想され、これを検証するにあたってはシアター・ピース全作品を包括的に把握する分析が必要である。そこで、第5章では、1) 構成、2) 素材・テキスト、3) 演奏形態に着目しながら分析を行い、一覧表を作成した。その結果、柴田のこれまでの著述が示していた以上に多様な様相を呈していることが分かった。しかし同時に、これまで指摘されていた各時期の区分と作品の特性の関連が、より明確に浮かび上がってきた。

これらの結果を踏まえ、続く第6章では様々な視点からカテゴリズを行い、柴田の作品に見られるハイブリッド性の特徴について検証した。まず第1節では、①シアターの要素、②日本の素材の有無、③外国の素材の有無、④ハイブリッドの種の4カテゴリーを設け、各作品にどの要素が含まれているのかが把握できるよう一覧表を作成し、続く第2節から第4節において、各カテゴリーに着眼した考察を行った。その結果、①シアターの要素に関しては、全ての作品において何らかの演出が見られるが、「歌手手の移動」及び「所作・身振り」については、必ずしも演出が指定されていないことが分かった。また、用いられる素材について着目したところ、《追分節考》や《萬歳流し》等が作曲された1973年から78年にかけては日本の伝統的な素材が用いられていたが、「大学生のための合唱演習」と称されるシリーズが作曲された1979年から1987年にかけては、西洋など海外の素材も含まれるようになり、1992年の《遠野遠音》以降の「新しい」シリーズにおいては、再び日本に回帰するという傾向が改めて確認された。最後に、ハイブリッド性について着目したところ、「異なる音楽や事象の同時的な並置」と、「異なる様式の並列」が、柴田のシアター・ピースにおける主要な構成方法であることが確認された。さらに、その様相も様々であり、「縦方向」のハイブリッド性の側面である「異なる音楽や事象の同時的な並置」においては、コラージュ的な技法が主流ではあるが、確定的に記譜された歌が重ねられる場合も見られた。また「横方向」のハイブリッド性の側面である「異なる様式の並列」については、海外の素材を導入し始める1979年以降の傾向であることが分かった。以上から、柴田のシアター・ピース全作品に見られる特徴は多様でありながらも、作曲時期や

内容によって傾向が異なることが確認された。

第7章では、これまでの調査、及び分析の結果を踏まえ、柴田のシアター・ピース作品におけるハイブリッド性の特徴について論じた。第1節では、用いられる素材と手法における多様性に着目し、1) 素材及びその展開方法の多様性、2) 異なる音楽的事象の共存という2つの特徴にまとめた。1) はさらに「特定のテーマ、地域、そしてジャンルの中で、多様な素材を選択」する傾向と、「地域やジャンルを超えて、多様な素材を選択」傾向に大別される。また2) については、「異なる音楽や事象の同時的な並置」と「異なる様式の並列」という2つの方法によって成立している。特に2) では、日本の伝統的な素材を用いる場合において、異なる性質の音楽が「同時に並置」される傾向にあり、日本的な要素とコラージュの親和性が認められる。また、柴田のシアター・ピースの構成のパターンには、「コラージュを主体とするもの」「通常の合唱とコラージュを並列するもの」「通常の合唱のみによるものの」3つが存在し、扱う内容によって形態が異なることが分かった。

さらに第2節では、柴田のシアター・ピースと、日本文化に見られるハイブリッド性との共通点について指摘した。日本の伝統音楽に目を向けると、柴田のコラージュ的手法と類似する例を見ることができる。異なる歌が同時に共存する伝統音楽の事例としては、第3章で扱った《氷口御祝》の他、声明と雅楽の同時演奏、地歌・箏曲における異なる曲の同時演奏、能楽と田楽の融合の例等が挙げられる。また日本以外にも、東アジア諸国の他、西洋音楽の事例についても報告されている。さらに、日本の文化や社会に目を向けると、神仏習合、律令制、和魂洋才等、複数の要素が混ざり合い、重なり合う状況を見ることができる。柴田が様々な作品で試みたコラージュや並置の手法は、日本文化の特徴と多くの類似点を持つハイブリッドな状況を生み出していた。即ち日本的な素材扱いつつ、日本的な「方法」を用いていたといえる。

本論文を通して、柴田のシアター・ピースにおけるハイブリッド性の特徴を明らかにしたことにより、その背後にある日本的な概念との関係性を顕在化することができたと考える。柴田は、シアター・ピースの作曲を通して、新旧の多くの知識と技法を相互に関連させ、ハイブリッドな手法で展開し、現代における新しい形の「日本の歌」を創出したといえるのではなからうか。この視点は、柴田のその他の作品について考察する上でも有効であると考えられる。今後はさらに視野を広げ、シアター・ピース以外の作品にも適用しつつ、研究を進めたい。

【主要参考文献】

- Ito, Nobuhiro. 2005 "Japanese composers confront Japanese tradition: works by Michio Mamiya and Minao Shibata" *Journal of HANDAI Music Studies*. Vol.3: 57-70.
- Ligeti, György. 1958. "Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der *Structure 1a*". *Die Reihe* 4: "Junge Komponisten": 38-63. English as "Pierre Boulez: Decision and Automaticism in *Structure 1a*", translated by Leo Black. *Die Reihe* [English edition] 4: "Young Composers" (1960): 36-62.
- Lissa, Zofia. 1966. "Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats" in *MF*. Nr.4: 364-378.
- Tokumaru, Yoshihiko. 2000. *Musics, signs and intertextuality: collected papers*. Tokyo: Academia Music.
- 秋山邦晴 1976 「柴田南雄、その知的な実践活動としての音楽」『音楽芸術』 34 (8) : 18-23
- 浅里公三 1995 「ミュージック・シアター」『ニューグローヴ世界音楽大辞典』 18 : 43 東京 : 講談社
- 荒田昌典 1997 「遠野の氷口御祝」『東北民俗学研究』 5号 : 85-97
- 石井真木 1971 「十二音から四十年目で段落? 新しい動きと日本の作曲界」『音楽芸術』 29 (10) : 43-45
- 井上和男 1973 「音楽と経済のあいだで」『音楽芸術』 31 (2) : 32-36
- 植村耕三 1966 「ダルムシュタット現代音楽講習会の予定」『音楽芸術』 24 (7) : 77
- . 1971a 「海外音楽の動向 ドイツ/オーストリア」『音楽芸術』 29 (2) : 94-96
- . 1971b 「海外音楽の動向 ドイツ/オーストリア」『音楽芸術』 29 (3) : 96-97
- . 1973a 「〈遊歩音楽会〉をめぐる講習」『音楽芸術』 30(3) : 94
- . 1973b 「ボンを包んだ〈町の音楽〉音楽行進と広場の音楽」『音楽芸術』 30(4) : 98-99
- 宇波 彰 1984 「引用の重層構造」『音楽芸術』 42 (1) : 52-56
- 大西紀代子 1985 「イゴール・ストラヴィンスキーにおけるコラージュの技法」『音楽学』 31 (2) : 89-107
- 小見あづさ 1993 「現代音楽に見られる引用の展開 〈効果〉としての引用」『音楽学』 39 (1) : 1-12

- 奥山けい子 2006 「村落社会における小謡と能：東北地方の事例から(4. 日本をめぐる論考, 徳丸吉彦先生古稀記念論文集)」『お茶の水音楽論集』 特別号: 317-325
- 柿沼敏江 2005 『アメリカ実験音楽は民族音楽だった』 東京: フィルムアート社
- 加藤周一 1955a 「日本文化の雑種性」『思想』 6 (372) : 5-17
- . 1955b 「雑種的日本文化の課題」『中央公論』 70 (7) (802) : 92-99
- ギーゼラー, ヴァルター 1988 『20世紀の作曲 現代音楽の理論的展望』佐野光司訳 東京: 音楽之友社
- グリフィス, ポール 1987 『現代音楽 1945年以降の前衛』 石田一志・佐藤みどり共訳 東京: 音楽之友社
- . 1984 『機械の中の幽霊』 日高敏隆・長野敬訳 東京: ぺりかん社 新装版
- 小泉文夫 1958 『日本伝統音楽の研究1』 東京: 音楽之友社
- . 1977 『日本の音』 東京: 青土社
- 小島美子 1970a 「現代日本作曲界にとって伝統とは何か」『音楽芸術』 28 (1) : 18-23
- . 1970b 「邦楽器による現代作品の現状」『音楽芸術』 28 (9) : 26-31
- . 1973 「日本伝統音楽再発見の道」『音楽芸術』 31 (9) : 53-64
- 小杉武久 1972 「ICES '72 メモリー&フィードバック メディアの語法への序説」『音楽芸術』 30 (12) : 66-69
- コープ, デイヴィッド 2011 『現代音楽キーワード事典』石田一志・三橋圭介・瀬尾史穂訳 東京: 春秋社
- 近藤譲 1976 「無名性、批判性 柴田さんの音楽について」『音楽芸術』 34 (8) : 48
- 佐野光司 1973 「一九六〇年代後半の作曲の諸相」『音楽芸術』 31 (9) : 79-81
- . 1996 「柴田南雄の軌跡 啓蒙家・教育者とポスト・モダンの前衛」『音楽芸術』 54 (4) : 22-25
- 柴田純子 2009 「柴田の仕事、私の仕事」『柴田南雄後期作品集』(CD) 解説 6-8 東京: 財団法人日本伝統文化振興財団
- . 2016 「自伝抄」『評伝「畢生の作曲家柴田南雄」』(仙道作三著) 56-58 松戸/千葉県: センドー・オペラ・ミュージカル・カンパニー
- 柴田南雄 1967 『西洋音楽史—印象派以降』 東京: 音楽之友社
- . 1971 「音楽の骸骨のはなし[1]」『音楽芸術』 29 (1) : 62-65
- . 1973 「五〇年代から六〇年代はじめの日本の作曲界 実験工房・三人の会・二〇

- 世紀音楽研究所を中心に『音楽芸術』 31 (7) : 33-42
- . 1976 「〈引用されるもの〉としての伝統」『トランソニック』 9 : 4-9
- . 1978 『音楽の骸骨のはなし 日本民謡と 12 音音楽の理論』 東京：音楽之友社
- . 1994a 『音楽 にしひがし』 東京：青土社
- . 1994b 『日本の音を聴く』 東京：青土社 新增補版
- . 1995 『わが音楽わが人生』 東京：岩波書店
- . 1996 「作曲について」『柴田南雄』（演奏会プログラムノート）東京コンサーツ編
19-27
- 庄野 進 1984 「現代音楽における引用と時間」『音楽芸術』 42 (1) : 57-61
- スミス-ブリンドル, レジナルド 1988 『新しい音楽 1945 年以降の前衛』 吉崎清富訳 東
京：アカデミア・ミュージック
- 仙道作三 2016 『評伝「畢生の作曲家柴田南雄」』 松戸/千葉県：センドー・オペラ・ミュ
ージカル・カンパニー
- 高橋悠治構成 1973 「音楽の新しい方向 トランソニック シンポジウム」『芸術倶楽部』
創刊号：183-197
- 高山葉子 2014 「マウリツィオ・カーゲル《*Match-für drei Spieler*》における知覚的統合」
愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士課程後期博士論文
- 竹内勉 1973 「人間流出と民謡の危機」『音楽芸術』 31 (2) : 51-55
- 武田明倫 1971 「日独・〈遊歩音楽会〉見聞記」『音楽芸術』 29 (4) : 66-67
- . 1972 「遊歩音楽会とは何か 〈遊歩音楽会Ⅱ〉に参加して」『音楽芸術』 30 (1) :
76-77
- . 1975 「柴田南雄「追分節考」」『トランソニック』 5 : 106-109
- . 1982 「コラージュ」『音楽大辞典』 2 : 938 東京：春秋社
- 田中信昭 1993 「柴田南雄のフィールドワーク」『ポリフォーン』 13 : 153-161
- 玉城秀晃 2011 「戦前・戦後の日本の作曲界における民族的素材の使用法 柴田南雄《追分
節考》を通して」『ムーサ』 12 : 93-106
- 中河原理 1993 「柴田南雄の近作《みなまた》と《銀河街道》」『ポリフォーン』 13 : 166-173
- 千葉優子 2005 『日本音楽がわかる本』 東京：音楽之友社
- 長木誠司監修 1993 『作曲の 20 世紀Ⅱ』 東京：音楽之友社
- 徳永 崇 2015 「《氷口御祝》の構造」『広島大学大学院教育学研究科紀要 第二部（文化教

育開発関連領域)』 第 64 号: 247-254

- 徳丸吉彦 1971 「音楽における引用をめぐる」『季刊芸術』 17 (2) : 70-78
- . 1976 「三味線音楽における引用」『トランソニック』 9 : 19-25
- . 1993a 「文化功労者の顕彰を受けた柴田南雄 “ホモ・モウエンス”」『音楽芸術』
51 (1) : 75-77
- . 1993b 「柴田南雄の座標」『ポリフォーン』 13 : 17-30
- . 1996 『民族音楽学理論』 東京：財団法人放送大学教育振興会
- . 1997 「統合された時空間の経験 柴田南雄の音楽における現代への意識」『文学』
8 (2) : 12-17
- . 2006 遠野市御祝保存会『岩手の秘話「御祝」』(DVD) 解説 東京：ビクター
- . 2008 『音楽とはなにか 理論と現場の間から』 東京：岩波書店
- . 2014 「共鳴する日本音楽」『アステイオン』 81 東京：CCC メディアハウス
p.81-103
- 戸田邦雄 1970 「ドナウエッシンゲンとパリ ISCM 総会出席記」『音楽芸術』 28 (2) : 43-47
- ナイマン, マイケル 1992 『実験音楽 ケージとその後』 椎名亮輔訳 東京：水声社
- 永原恵三 1993 「音楽を「語ること」と「生み出すこと」との間 柴田南雄における言語表
現とシアターピース」『東洋音楽研究』 58 : 1-15
- . 2012 『合唱の思考 柴田南雄論の試み』 東京：春秋社
- 檜崎洋子 1996 「柴田南雄作品表」『音楽芸術』 54 (4) : 39-46
- 日本戦後音楽史研究会 2007a 『日本戦後音楽史上 戦後から前衛の時代へ 1945-1973』 東
京：平凡社
- 日本戦後音楽史研究会 2007b 『日本戦後音楽史下 戦後から前衛の時代へ 1973-2000』 東
京：平凡社
- 沼野雄司 1995 「欧米の前衛とのゆるやかな連帯と異質な歩み」『音楽芸術』 53 (11) : 34-35
- 林光 他対談 1973 「音としぐさ」『芸術倶楽部』 1 (1) : 193-197
- 平澤理恵 2005 『氷口地区の御祝と民族社会』 岩手：盛岡大学文学部日本文学科平成 17
年度卒業論文
- 広瀬量平 1975 「音楽・いま—沈み入らぬ心だて—」『音楽芸術』 33 (9) : 18-23
- 福井とも子 2014 「What's next? For Soprano & 2 Noise Makers with conductor」『洪水』
13 : 59-60

- 福田滋 2012 『日本の作曲家と吹奏楽の世界』 東京：ヤマハミュージックメディア
- フルーレ, モーリス 1973 「一九七〇年代のヨーロッパ現代音楽の展望」丸山亮訳・秋山邦
晴編 『音楽芸術』 31 (10) : 34-43
- ベニテズ, ホアキン, M. 『現代音楽を読む エクリチュールを超えて』 東京：朝日出版社
- 細川周平・片山杜秀監修 2008 『日本の作曲家 近現代音楽人名事典』 東京：日外アソシ
エーツ株式会社
- 松岡正剛 2008 『連塾 方法日本Ⅰ 神仏たちの秘密 日本の面影の源流を解く』 東京：
春秋社
- . 2009 『連塾 方法日本Ⅱ 侘び・数寄・余白 アートにひそむ負の想像力』 東
京：春秋社
- . 2011 『連塾 方法日本Ⅲ フラジャイルな闘い 日本の行方』 東京：春秋社
- 松平頼暁 1971 「十二音以来長い年月が経った」『音楽芸術』 29 (10) : 38-42
- . 1972a 「コンバインド・ミュージック私論」『音楽芸術』 30 (11) : 32-35
- . 1972b 「whAt wIll bE nExt? (ISCM 音楽祭) その1」『音楽芸術』 30 (12) :
74-76
- . 1973a 「whAt wIll bE nExt? (ISCM 音楽祭) その2」『音楽芸術』 31 (1) :
69-72
- . 1973b 「現代音楽における“あそび”について」『音楽芸術』 31 (12) : 39-44
- . 1984 「引用の“技法”ではなく“思想”を」『音楽芸術』 42 (1) : 62-63
- . 1995 『現代音楽のパサージュ 20・5世紀の音楽』 東京：音楽之友社
- 松平頼暁 他対談 1969 「‘60年代の傾向」『音楽芸術』 27 (11) : 26-32
- 三浦優子 1998 『能・狂言の音楽入門』音楽選書 79 東京：音楽之友社
- 「水海の田楽能舞」保存会 1986 『能楽の里』「水海の田楽能舞」特集号 福井：池田町教
育委員会
- 水野みか子 1993 「ヤニス・クセナキス」『作曲の20世紀Ⅱ』 東京：音楽之友社 94-95
- 村田真穂 1999 「柴田南雄のシアター・ピース《追分節考》の成功の鍵」『音楽学』 45 (2) :
171-173
- 柳田國男 1940 『民謡覚書』 大阪：創元社
- 湯浅譲二 1971 「ロンドンでの第45回〈国際現代音楽祭〉 変動期にある ISCM」『音楽芸
術』 29 (10) : 56-59

吉崎清富 1985 「柴田南雄研究」『東京学芸大学紀要』 5 部門 37 : 25-47

特集「日本の伝統音楽」 1969 『音楽芸術』 27 (10) : 18-54

特集「邦楽器による現代作品」 1970 『音楽芸術』 28 (9) : 26-54

特集「経済成長と音楽」 1973 『音楽芸術』 31 (2) : 26-55

特集「現代作曲家論 柴田南雄」 1976 『音楽芸術』 34 (8)

特集「柴田南雄 1916-1996」 1996 『音楽芸術』 54 (4)

特集「扉をあける人〈柴田南雄〉」 1993 『ポリフォーン』 13

【参考楽譜】

柴田南雄

(出版楽譜)

1978 『念佛踊』 東京：全音楽譜出版社

1982 『追分節考』 東京：全音楽譜出版社

1984 『宇宙について』 東京：全音楽譜出版社

1986 『北越戯譜』 東京：全音楽譜出版社

1989 『歌垣』 東京：全音楽譜出版社

1992 『遠野遠音 柳田国男「遠野物語」および東北民謡による』 東京：全音楽譜出版社

1993 合唱曲『みなまた』 東京：全音楽譜出版社

1994 『三重五章』 東京：全音楽譜出版社

1996a 『府中三景』 東京：全音楽譜出版社

1996b 『人間と死』 東京：全音楽譜出版社

(未出版楽譜) ※年は作曲年

1975a 『萬歳流し』

1975b 『ゆく河の流れは絶えずして』

1978 『修二會讚』

1980 『布瑠部由良由良』

- 1983 『なにわ歳時記』
1984 合唱劇『往生絵巻』
1987 『自然について』
1990 『静かな森』
1993 児童合唱の「銀河街道」
1994a 『石ニ聞ク』
1994b 『深山祖谷山』
1995 『無限曠野』

【参照音源】

(DVD)

徳丸吉彦監修・解説 2006 『岩手の秘謡「御祝」』 東京：ビクター VZBG-6

(CD・DVD)

柴田南雄 2009 『無限曠野／銀河街道—柴田南雄後期作品集』 東京：日本伝統文化振興財
団 VZCC1023~4

———. 2010 『柴田南雄とその時代 第一期』 東京：フォンテック FOCD9470/5

———. 2011 『柴田南雄とその時代 第二期』 東京：フォンテック FOCD9500/05

———. 2014 『柴田南雄とその時代 第三期』 東京：フォンテック FOCD6041/6

【参照ホームページ】

岩手県庁公式 web サイト『遠野市 氷口御祝（すがぐちごいわい）保存会』

http://www.pref.iwate.jp/chiiki/community/100sen_kennan/009330.html (アクセス日：2015
年1月30日)

謝辞

本研究は、筆者が愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程在学中に、同大学音楽学部作曲専攻作曲コース教授・久留智之先生のご指導の下に行ったものです。この間、多くの方々のご支援とご指導を賜りました。

主指導教員の久留先生には、前任校の広島大学大学院教育学研究科在任時から今日まで、作曲や音楽に関わることだけではなく、一人の人間としていかに生きるべきかを、身をもって教えて頂きました。今回、改めて学生となり、ゼミとレッスンを受ける中で、広島大学在籍時には気付かなかった多くの事を学び直すことができ、貴重な時を過ごさせて頂きました。本学の博士後期課程への進学を勧めて頂いた時、仕事や家庭との調整が可能かどうか心配でしたが、結果として大変実り多い学生生活となりましたのも、久留先生のご配慮あつてのことです。心より御礼申し上げます。

副指導教員としてご指導頂いた愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コース教授の増山賢治先生には、久留先生同様、前任校の広島大学在任時から多大なご支援を頂き、現在に至っております。今の私があるのも、先生のご助力の賜物ですが、本学においてもなお、様々に支えて頂きました。特に、演劇の新しいスタイルの1つである「2.5次元ミュージカル」の魅力を教えて頂いたことは、結果として日本文化のハイブリッド性について考える上での大きな指針となっています。本当に有難うございました。

愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コース教授の安原雅之先生には、テルミンによる即興演奏について等、大変興味深いお話を伺うことができ、現代の新しい音響に関する多くの示唆を得ることができました。大学外でも増山先生や留学生と共にお話しさせて頂く機会がありましたことを大変うれしく思います。副指導教員としてご指導頂き、真に有難うございました。

柴田南雄のシアター・ピースの実演のご経験がある愛知県立芸術大学音楽学部器楽専攻ピアノコース教授の北住淳先生からは、実際の演奏体験に基づいた貴重な情報を頂きました。ステージの作り方等、楽譜のみでは判別し難い事もありましたが、先生のご助言のお陰で多くのヒントを得ることができました。演奏活動等ご多忙のところ、副指導教員をお引き受け頂き、真に有難うございました。

博士論文審査の外部審査員をご担当頂きました名古屋市立大学芸術工学部情報環境デザイン学科教授の水野みか子先生には、ご多忙の中、予備審査の段階からご指導頂き、大変お世話に

なりました。提出した論文を深く読み解き、思いもよらない斬新な視点で問題をご指摘頂いたことは、論文を完成させる上で大きな助けとなりました。心より御礼申し上げます。

愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コース非常勤講師の黄木千寿子先生は、論文自体の書き方は勿論のこと、研究者としての心構えや発展的な考えに至るまで、多くの事を教えて下さいました。ご自身の研究に基づいた様々な知見は、偏狭になりがちな私の視野を常に大きく広げることに繋がりました。いつも親身になって相談に乗って頂き、真に有難うございました。

愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コース教授の井上さつき先生には、ご多忙の中、徳丸吉彦先生をご紹介頂き、また懸賞論文の情報をご提供頂く等、指導学生ではないにもかかわらず気にかけて頂きました。先生のご助力により、研究の迅速なスタートアップが可能となりました。改めて御礼申し上げます。また、ご紹介頂いた徳丸先生には、ご多忙な中、貴重な資料をご提供頂きました。その後、音楽学会の会場でお目にかかり、お話しできたことを今でも忘れません。本当に有難うございました。

柴田南雄のシアター・ピース作品を数多く初演されてきた田中信昭先生、及び伴奏者でありシアター・ピースの歌手でもある中嶋香先生には、お忙しい中、未出版の楽譜を多数お送り頂く等、大変お世話になりました。これらの楽譜が入手できなかつたら、本研究は成立しなかったことは言うまでもありません。併せて演出に関する貴重なお話を伺うことができました。心より御礼申し上げます。

また、学位申請コンサートにおきましては、演奏家の謝礼金の手続きや楽器運搬の事などで、大学事務の方々には大変お世話になりました。特に学務課長の吉岡主税様には、様々なトラブルに対処して頂いた他、ホール使用の件で柔軟な対応をして頂き、心より御礼申し上げます。

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程において共に在学した先輩方、同期生、後輩の皆様にも大変お世話になりました。不在になりがちな私のせいで、論文執筆室の運営はいつも皆様に任せきりとなってしまう、大変心苦しい気持ちです。特に同期の杉山玲さんは、ご自身の演奏活動が忙しいにも関わらず、色々と手を貸して下さいました。この場を借りて厚く御礼申し上げます。

最後に、一家の大黒柱であるべき自分が再び学生になってしまい、家事の分担や子供の教育面、さらに経済面で多大な負担をかけてしまった妻と子供たちに、心から感謝を捧げます。

ありがとうございました。