

柴田南雄の晩年のシアター・ピースの特徴

—「シアター・ピースの新しいシリーズ」に着目して—

徳 永 崇
(2017年10月4日受理)

Characteristics of Theater Pieces in Minao Shibata's Later Works
— Focusing on the “New Series of Theater Pieces” —

Takashi Tokunaga

Abstract: In the creative activities of composer Minao Shibata (1916-1996), who left behind many compositions and other writings from the pre-World War 2 era and into the 1990s, a group of choral works called “theater pieces” occupies an important position. In many cases, theater pieces refer not only to ordinary performances, but also to works that are performed with consideration for the performer’s physical movements and the spatial nature of the venue, and actual conditions will vary depending on the composer and the work. Shibata’s theater pieces are mostly choral works, and they are characterized by the use of traditional Japanese materials as well as physical and visual performances. Shibata left behind about 20 theater pieces in a variety of styles, indicating that he was exploring various forms of expression. His transition can be categorized into three periods: (1) a period when he focused on Japanese folk music, (2) a period when he focused on music, literature, and academia from various part of the world, and (3) a period when he focused on regions throughout Japan. In other words, he started with traditional Japanese music, broadened his perspective to include overseas influences, but then returned his attention to Japan again. Shibata referred to the group of works that arose from his rediscovered interest in Japan as a “New Series of Theater Pieces”. In this paper, the writer analyzes the structure of five works from the “New Series of Theater Pieces”, and examines the meaning behind the transition that took place in period (3) above. The results of this analysis show that rather than simply returning to Japanese material, Shibata found a good balance that included his previous experience and styles.

Key words: Minao Shibata, Theater Piece, Chorus, Collage

キーワード：柴田南雄，シアター・ピース，合唱，コラージュ

1. はじめに

戦前から1990年代にかけて多くの音楽作品、及び研究成果を残した作曲家、柴田南雄（1916-1996）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・ピースは、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つであり、通常の演奏のみならず、奏者の身体性や会場の空間性を考慮した演出を伴う作品を指す場

合が多い。しかし、その実態は、作曲家や作品によって多様であり、「シアター・ピース」という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、「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」という特徴が指摘されている（永原 2012: 7）。即ち、単に奏者の身振りや移動を伴うだけでなく、合唱という媒体と、日本の伝統的な素材を用いる点が特筆に値する。

柴田は、最初のシアター・ピース作品である《追分節考》を1973年に作曲して以来、亡くなる直前の1995年までに、約20曲のシアター・ピース作品を残している。習作期を含め60年以上となる創作活動の最後の20余年を、シアター・ピースの創作に費やしたのである。しかし、この期間の作風は、当然一様ではなく、時期によって様々に変化しており、柴田がシアター・ピースを通して多様な表現を模索していたことが窺える。その流れを俯瞰すると、①日本の民俗芸能や社寺芸能から取材した時期、②世界各地の様々な音楽・文学・学問等から取材した時期、③日本の地方性に着目した時期という3つの区分を見ることができる。そして、取材した素材の変遷に着目すると、日本の芸能音楽から始まり、一旦は世界の音楽へと視野を拡大したにもかかわらず、再度日本へと関心が向かっている。

柴田は、晩年における日本の素材への回帰について、「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」ことを意図していると述べ、この時期の作品を、「シアター・ピースの新しいシリーズ」として扱っている(柴田 1994: 370)。このような方向転換は、柴田の創作活動においてどのような意味を持つのであろうか。

「新しいシリーズ」の特徴について、永原は「民謡や民俗芸能などが一つの楽章として独立して中心的な存在として配置され、それを囲むかのようにして、西洋音楽による……中略……楽章が組まれる」点を挙げつつ、それ以前の共通点と相違点について指摘している(永原 2012: 127)。本研究では、永原の視点を援用しつつ、楽章構成に着目しながらシリーズ内の各作品の分析を行い、その具体を明らかにすることによって、

晩年における日本的な素材への回帰の意図を明らかにすることを目的とする。

2. 柴田南雄のシアター・ピース

柴田は、自身の作品のうち、シアター・ピース作品として作曲されたものを20作品挙げており、扱うテキストや手法等によって、7つのグループに分類している(柴田 1995: 326-328)。そこでは、先述の《追分節考》から、1995年作曲の《府中三景》に至る20曲が対象となっている。表1は、上記を一覧にまとめたものである。なお、分類が行われたのが1995年半ばであり、同年末に完成した《無限曠野》については触れられていない。本来は《無限曠野》も含めた分類を行うべきであるが、柴田自身のコメントも残っていないことから、表からは除外した。

表1を見ると、1～7の各カテゴリーは、該当する作品の作曲年の順に概ね沿っていることが分かる。しかし、カテゴリー3以降は、各作品の作曲年とカテゴリーの順の不一致も見られる。例えば、カテゴリー4の《なにわ歳時記》(1983)は、カテゴリー3の時期に作曲されている。また、カテゴリー6の3作品は、カテゴリー3～5の期間をまたがって作曲されている他、カテゴリー7の《銀河街道》(1993)は、カテゴリー5の時期に作曲されている。このことは、《なにわ歳時記》が作曲された1983年以降、シアター・ピースによる表現スタイルが多様化し、かつ複数の作品が同時並行して作曲されている状況を示している。以上の変遷は、一見すると複雑であるが、用いられた素材やコンセプト等から、先に述べた3つの区分に分割することが可能と考える。まず、日本の民俗芸能・社寺芸能を素材とするカテゴリー1・2に対して、続くカテゴ

表1 柴田南雄のシアター・ピースの分類

番号	作品名(作曲年)	概要
1	《追分節考》(1973), 《萬歳流し》(1975) 《北越戯譜》(1975), 《念佛踊り》(1976)	日本の民俗芸能を素材とする。
2	《修二會讚》(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), 《歌垣》(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、世界各地の多種多様な音楽、文学、詩等を素材とする。
4	《なにわ歳時記》(1983)	大阪各地の祭礼、わらべ唄を素材とする。
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) 《石二聞ク》(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。

リー3は、「大学生のための合唱演習」というコンセプトに基づいており、この間に境界があるといえる。このシリーズが約8年続いた後、3年を隔てて、日本の一地方の民俗芸能を素材とする「新しいシリーズ」が開始するが、このタイミングも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は、特定の演出家との協働作業である場合や、単発の作曲であること等から、大きな流れを形成しているとはいえず、散発的なものである。これらを踏まえると、3つの区分と各カテゴリーの関係は下記の通りとなる。

- ①日本の民俗芸能・社寺芸能を素材とした時期
→1973年～1979年
- ②世界各地の様々な音楽・文学・学問等から素材を得た時期
→1979年～1987年
- ③日本の地方性に着目した時期
→1991年～1995年

なお、「新しいシリーズ」が開始する1991年以降も、新たなカテゴリーが生まれているが、カテゴリー6については、先に述べた通り複数の時期をまたいで散発的に作曲された作品であることから、1つの区分として扱わなかった。また、カテゴリー7の《銀河街道》は、スペインのコンポステーラへの巡礼をテーマにしており、同地方の民謡や歴史書物等に取材している。この作品は、特定の地域の「地方性」がクローズアップされているという点で、「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いえる。このことから、カテゴリー5との関連が深いと考え、新たな展開としては扱わなかった。

3. シアター・ピースの新しいシリーズ

柴田のシアター・ピースの変遷を見ると、1979年頃から始まる「大学生のための合唱演習」においては、世界各地の様々な音楽から取材する傾向が顕著である。そこでは、多種多様な素材が横断的に用いられることにより、重層的かつ大規模な作品が生まれた。このような国際色豊かな方向性をさらに推進する可能性があったにもかかわらず、柴田はこのシリーズを1980年代末に打ち切り、再び日本の伝統的な素材へと向かうのである。それが1991年以降の「シアター・ピースの新しいシリーズ」であった。

「新しいシリーズ」は、1991年に作曲された《遠野遠音》を出発点として、《みなまた》(1992)、《深山祖谷山》(1993)、《三重五章》(1994)、そして《府中三景》

(1995)の計5曲から成る。先述の通り、本シリーズのコンセプトは、「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」ことである。各作品のテーマとなった地域は、順に岩手県遠野市、熊本県水俣地区、徳島県東祖谷山、三重県の諸地域、東京都府中市であり、作品中には、各地域の民謡、わらべ唄、仕事唄、土地に因んだ詩歌、芸能等が引用される。

しかしここで、《追分節考》等の初期の作品を見ると、「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」とり込むことにより、「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」を創出することがコンセプトとなっている(柴田 1994: 217-218)。これら初期の作品と「新しいシリーズ」の作品を比較すると、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、後者が原点回帰であるという側面を指摘できる。一方、「新しいシリーズ」では、日本の伝統的な素材に限らず、古今の散文・詩・短歌等も引用される他、「コラージュふう」という具体的な方法を明示している点が、初期の作品と異なっている。なお、ここでいう「コラージュ」とは、演奏者個人、あるいは小グループにあらかじめ別々の歌を割り当て、各々が指揮者の任意の指示に従って歌い始めたり、止めたりすることにより、ある種混沌とした音響を具現する手法を意味する。しかし、散文・詩・短歌等を素材として用いる点については、1978年から1987年の期間において、世界各地に視野が広がった時期にも見られる傾向であり、コラージュについては、柴田のシアター・ピースの全域に渡って見られる手法である。従って、これら「新しいシリーズ」の特徴は、1991年以降の新機軸であるとは言い難い。それでは、「新しいシリーズ」が開始した意味は、いかなるものであろうか。

本シリーズの第1作目となった《遠野遠音》は、岩手県遠野市が題材となっている。この地を選定した理由として、柴田は、①柳田國男著『遠野物語』への関心、②遠野市水口地区に古くから伝わる《水口御祝》(すがぐちごいわい)という伝統歌謡に触れたこと、③妻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(柴田 1994: 370-374)。その中でも、特に重要なものが①と②であり、前者はテキストとして、後者はシアター・ピースのスタイルの導入理由として、作品に深く関わっている。なお、《水口御祝》は、遠野市水口

地区において江戸時代後期頃から歌い継がれてきた祝い歌であり、男衆（男声群）の謡と女衆（女声群）の民謡が同時に歌われることで祝宴を賑やかす伝統歌謡である（徳永 2014: 247-254）。柴田はこの歌謡の録画映像を視聴し、「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（柴田 1994: 373）。即ち、異なる音楽を同時共存させるという《追分節考》以来のコーデュ的な手法が、日本の伝統音楽の中にも存在することに気が付き、「新しいシリーズ」開始の契機としているのである。柴田にとって本シリーズは、自身のシアター・ピースの中心的な手法と、従来から素材としてきた日本の伝統的な音楽が、実は密接に繋がっていることを再確認し、確信をもって表現する場であったのではなかろうか。

4. 作品の分析

柴田は作曲作品のみならず、多くの著作を残しているが、上記に関する直接の言及は見られない。そこで、「新しいシリーズ」の各作品の分析を行うことによって、その特徴を明らかにする。

分析の対象は、《遠野遠音》《みなまた》《深山祖谷山》《三重五章》《府中三景》の5曲とし、入手した楽譜を用いて、以下の要素に着目しながら、一覧にまとめる。なお、未出版の楽譜については、柴田の合唱作品の多くの初演を手掛けている合唱指揮者、田中信昭氏から借用した。

- ・作曲の経緯
- ・構成（楽章の分割の有無等）
- ・素材・テキスト
- ・演奏形態（通常の合唱、舞台の移動、演技、異なる歌の同時的並置等）
- ・その他、演奏時間や特記事項等

分析に際しては、楽譜の他、作曲家自身の記した曲目解説も参照した。楽譜中や曲目解説に詳細な演奏法が記されていない場合は、演奏を録画した映像資料を参考にした。また、各作品の演奏時間は、演奏の機会ごとに異なるため、永原の作品表を参照した（永原 2012: 巻末1-12）。

(1) 《遠野遠音》(1991)

- ・作曲の経緯：合唱委嘱・初演団体「創る会」からの

委嘱により、柳田國男『遠野物語』、南部民謡、そして岩手県遠野市小友町氷口地区に伝わる伝統歌謡《氷口御祝》を引用しながら作曲された。

- ・構成：Ⅰ～Ⅴの5部構成
- ・素材・テキスト
 - 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デュ的に並置される。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デュ的に並置される。移動・空間的な配置を伴う。
- ・演奏形態：歌い手の移動、空間的配置、通常の合唱を含む、異なる歌の同時的並置
- ・演奏時間：約35分

(2) 《みなまた》(1992)

- ・作曲の経緯：1992年3月水俣市において、シアター・ピース作品《宇宙について》が、現地の合唱団によって演奏されたことが機縁となり、同地区に因んだ新作を、同年11月の「第5回県民文化祭」のために作曲することとなった。水俣出身の小説家、徳富蘆花の『自然と人生』、本居宣長『古事記伝』、現地の民謡、水俣出身の詩人、淵上毛銭の詩が引用されている。
- ・構成：Ⅰ～Ⅲの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。
 - a. 〈春の海〉：徳富蘆花『自然と人生』「春の海」
 - b. 〈故郷の〉：徳富蘆花『自然と人生』「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種の民謡によるコーデュ。指揮者の任意による構成。
 - a. 〈田植唄〉 b. 〈炭採唄〉 c. 〈子守唄〉
 - d. 〈初摺唄〉
 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〉が租入され、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編をテキストとした混声四部合唱

- a. 〈散策〉 b. 〈無門〉 c. 〈河童〉 (がらっば)
d. 〈約束〉

- ・形態：歌い手の移動，通常の合唱を含む
- ・演奏時間：約40分

(3) 《深山祖谷山》(1993)

- ・作曲の経緯：和泉（熊本県），東祖谷山（徳島県），十津川（奈良県），栗山（栃木県）等の村が加盟する「日本秘境サミット」の関係者，樹林清人氏を通じて，徳島県東祖谷山をテーマとする合唱曲作曲の依頼があり，1993年に作曲された（柴田1994: 384）。阿波藩士太田章三郎信圭『祖谷山日記』，現地の民謡，『天草版平家物語』が引用されている他，初演では現地の演奏団体による「祖谷衆太鼓」が挿入された。

- ・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

第1章：以下(1)(2)(3)から成る。

(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。

(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）が行われる。その際，男声は会場内を移動し，女声はステージ上に止まる。[異なる歌の同時的並置]

- 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。

(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

(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。

(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。

- 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，通常の合唱を含む，異なる歌の同時的並置。

・演奏時間：約40分

(4) 《三重五章》(1994)

- ・作曲の経緯：三重県が主催する「第9回国民文化祭〈みえ'94〉」のために作曲された。三重県が，伊勢，伊賀，志摩，紀伊にまたがる広大な地域であることから，各地域に因んだ素材を用いている。各地の民謡やわらべ唄，本居宣長『玉勝間』，伊勢音頭，井原西鶴『西鶴織留』，『万葉集』，『続日本紀』，桑名の「詩かるた」，『古事記』が引用されている。

- ・構成：第1～5章からなる5部構成に序章が付加されている。

・素材・テキスト

序章：a〈鈴鹿馬子唄〉とb〈櫛田川舟歌〉によるコラージュ（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から成る。

- 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，異なる歌の同時的並置]

1. 以下のa～eのコラージュ

- 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〉(鳥羽市のつかまえ唄)
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)のわらべ唄

3. 「詩かるた」(桑名市)

第5章 三重の勾:「詩かるた」及び『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。

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, 異なる歌の同時的並置, 通常の合唱を含む。
- ・演奏時間: 約45分

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, 通常の合唱を含む。
- ・演奏時間: 約40分

(5) 《府中三景》(1995)

- ・作曲の経緯: かつて武蔵国のあった東京都府中市をテーマとして作曲された。同シリーズの他の作品とは異なり, 東京都心に近く, 都市化の進んだ地域であること等から, 地域の民謡や詩人の現代詩の引用は行われていない。徳富蘆花『自然と人生』, 『古事記歌謡』, 「府中囃子」, 大田南畝『遊玉川記』が引用されている。

- ・構成: I~Ⅲによる3部構成

- ・素材・テキスト

- I. 〈けやき〉:下記のA, Bより構成される。
 - 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. 楓が枝:『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等の演出を伴う。
 - 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)。

5. 考察

以上, 「新しいシリーズ」5作品の主要な要素を抽出した。これを基に, 楽章構成を図にしたのが, 図1~5である。なお, コラージュの手法を用いられている楽章は楕円, 通常の混声四部合唱の形態で書かれている楽章は四角の枠で示した。各楽章の枠内には, 用いられた素材やテキスト, 及び表現の形態について記入している。楽譜中の各楽章の標記は, ギリシア数字「I, II…」や「第〇楽章」等, 作品によってばらつきがあったが, 今回の作図に際しては, 便宜上ギリシア数字で統一した。

これらの図を見ると, 民謡やわらべ唄等, テーマとなった地域に根差した伝統音楽が素材となっている箇所と, その土地に因んだ文献や詩をテキストとした箇所とが, 交互に配置され, シンメトリックな様相を呈していることが分かる。例えば, 《遠野遠音》(図1)においては, 民謡を素材とする奇数楽章の間に割り込む形で, 柳田國男『遠野物語』をテキストとする混声四部合唱が挿入されている。同様の特徴は, 3楽章で構成される《みなまた》(図2), 《三重五章》(図4), 及び《府中三景》(図5)にも見られる。《三重五章》

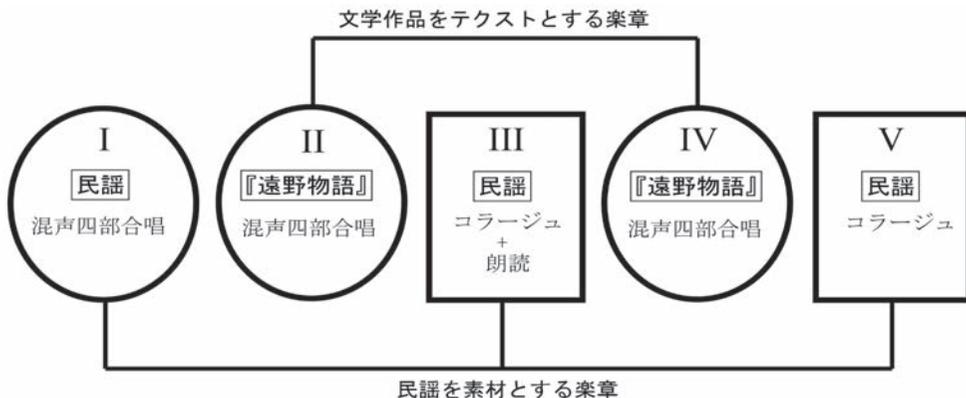


図1 《遠野遠音》の楽章構成

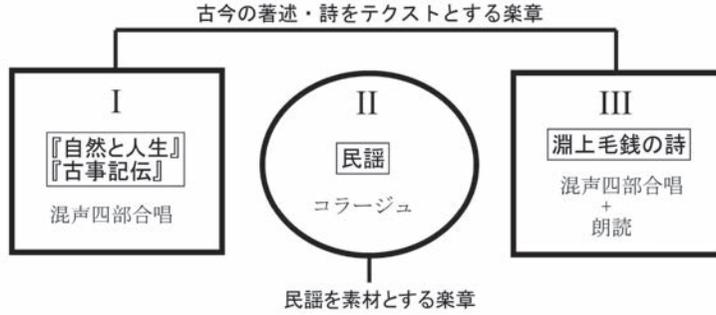


図2 《みなまた》の楽章構成

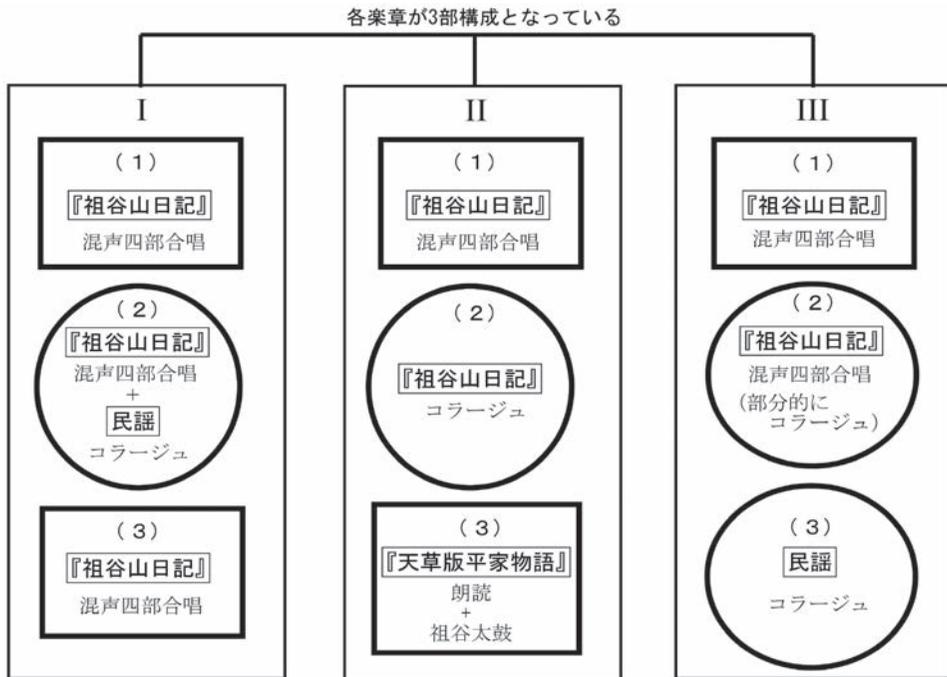


図3 《深山祖谷山》の楽章構成

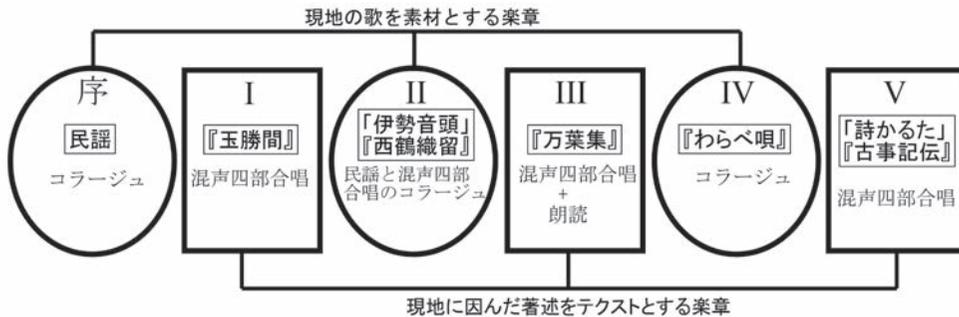


図4 《三重五章》の楽章構成

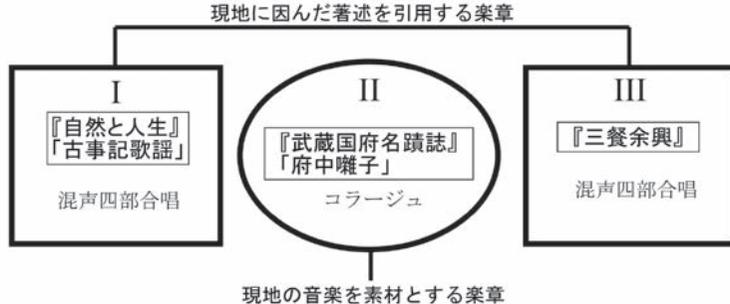


図5 《府中三景》の楽章構成

については、序章を除くと、《遠野遠音》と同様、第1～5楽章がシンメトリックに配置されている様子を見ることができよう。《深山祖谷山》(図3)の構成は一見複雑であるが、3つの楽章それぞれが3部から成っており、第1・2楽章においては、その中にやはりコーラージュと通常の混声四部合唱が交互に並べられている。さらに、5作品全般にわたって見られる傾向として、コーラージュの行われる楽章のほとんどが、民謡やわらべ唄等、その地域の伝統音楽を素材として用いているのに対し、文献や詩等をテキストとしている楽章は、混声合唱のスタイルで書かれているという点が挙げられる。扱った素材の形態によって、表現のスタイルを選択している様子が窺える。

また、「新しいシリーズ」の開始にあたって、柴田が述べているように、「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」点について見てみると、《みなまた》の第2楽章における〈棒踊り〉の挿入、《深山祖谷山》の第2楽章第3部における祖谷太鼓の実演、《三重五章》の第4章における「詩かるた」の実演、《府中三景》の第2楽章における府中囃子の実演等が挙げられる。これらは初演において、現地の演奏団体によって演奏されており、まさしく「演奏グループごと」作品中に取り込んでいる事例であるといえる。

しかし、上記の特徴は、「新しいシリーズ」においてのみ顕著なのであろうか。ここで、それ以前に作曲された作品の事例についても触れたい。まず、通常の混声四部合唱とコーラージュのスタイルが楽章、あるいは部分ごとに交代している事例として《人間と死》(1985)が挙げられる。この作品の主要な要素を抽出すると、下記の通りとなる。

《人間と死》(1985)

- ・構成：第1～3楽章から成る3部構成にプロローグが付加されている。

・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：リルケ『マルテの手記』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』をテキストとする混声四部合唱。

C：甲乙の2組に分かれ、街路の喧噪と背景音を背後にロルカ『ソレアの唄』をテキストとした歌が歌われる。歌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的音響）、《ソレアの唄》2（混声四部合唱）

乙組：《ソレアの唄》1（混声四部合唱）、背景音（クラスタ的な音響）

第II章：奏者は第I・IIの2組に分かれ、さらに各内部でAとBとに分かれる。各組には異なる歌が割り当てられ、指揮者の任意により構成される（コーラージュによる同時的共存、配置転換を伴う）。

I A：〈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）

I B：〈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）

II A：声明と『理趣経』

II B：『梁塵秘抄口伝集巻第十』より（女声）

第III章：〈幽冥礼讃〉より（J.L.ボルヘスのテキストを用いた混声四部合唱）

- ・形態：歌い手の移動、通常の合唱を含む
- ・演奏時間：約40分

上記を基に、「新しいシリーズ」と同様、楽章構成を図示したものが図6である。これを見ると、混声四部合唱で書かれた第1・3楽章の間に、コーラージュを

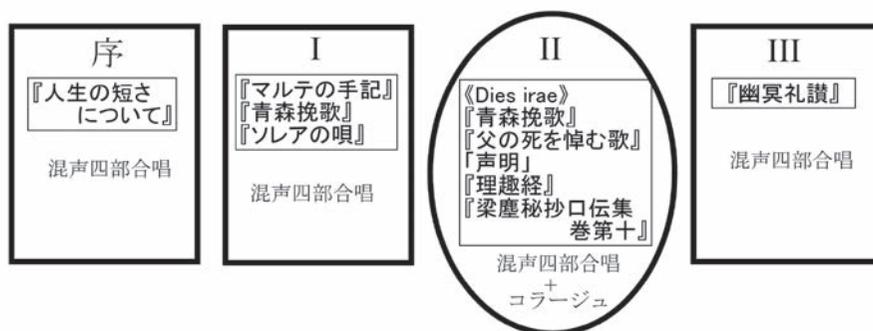


図6 《人間と死》の楽章構成

含む第2楽章が挿入されており、序章を除くとシンメトリックな楽章構成が確認できる。さらに、コラージュの箇所は、「声明」、『理趣経』、そして『梁塵秘抄口伝集巻第十』のテキスト等、やはり日本の素材が用いられている。なお、3つの楽章から成る《歌垣》(1983)も、第2楽章で部分的ではあるがコラージュが見られることから、同様の楽章構成であるといえる。しかしその他の作品の楽章構成には、シンメトリー等の対称性を見ることはできなかった。

上記の2作品が書かれた1979年から1987年は、「新しいシリーズ」の直前に位置し、「大学生のための合唱演習」というコンセプトによってシアター・ピースが作曲された時期であった。そこでは、素材が海外の音楽や文献にまで及んでおり、扱うテキスト、音楽、引用する文献等の数も多く、楽章構成も大規模かつ重層的になっている。例えば《宇宙について》(1979)は、全7楽章から構成されるが、インドやメソポタミアの神話、日本書紀、隠れキリシタンの「おらっしゃ」、諸民族の祈りの歌、そして『華嚴経』が引用されている。さらに各楽章には様々な音楽のスタイルが導入されており、この作品を演奏すること自体が、ひとつの「宇宙」を具現するかの如く、多面的な様相を呈することに繋がっている。また、シリーズ最後の作品である《自然について》(1987)は、全4楽章から成り、ブルーノ『無限宇宙と諸世界について』、ニュートン『プリンピキア』、ダーウィン『ビーグル号航海記』等、自然科学の諸分野にまで視野が広がっている。柴田はこのシリーズの第1作目である《宇宙について》の初演に際し、「合唱に参加する一人一人にとっても、またきき手も、この作品を通じて、音楽と世界の多様性に触れ、各人が宇宙(世界)について考える」ことを意図していると述べている(柴田 1984: 3)。このことによって、「《音楽とは何か》《今なんのために音楽するのか》という問いかけ」を行おうと考えていたのである。この

ように、音楽的な行為が音楽の内容自体を表現する自身の音楽を、柴田は「メタ・ミュージック」とであると述べている(柴田 1996: 19)。参照するテキストや音楽が膨大であることから、大規模な作品になることが多いが、先述の《人間と死》及び《歌垣》は、コンパクトな事例であるといえる。

一方、テーマとなった地域の音楽を「演奏グループごと作品中に取り込む」点についても類似した先例が見られる。《なにわ歳時記》(1983)では、大阪のわらべ唄のコラージュが中心となっているが、現地の少女合唱団が歌うことを想定して作曲されている。わらべ唄の歌い手は、民謡や芸能とは異なり、専門の訓練を受けるわけではないので、正確には「現地の演奏グループ」とは言い難い。しかし、特定の一地方において、そのような音楽に慣れ親しんでいる子供たちを起用することは、結果的に「演奏グループを作品中に取り込む」ことに近似すると考えられる。また、現地の演奏グループを作品中に取り込んではいないが、《北越戯譜》(1975)でも、子供たちによるあそび歌が、演奏会場において実演される。これも、地域の音楽をありのまま「取り込む」方法のひとつである。

以上のことから、「新しいシリーズ」の特徴について、以下の項目を挙げることができる。

- 1) 楽章をシンメトリックに配置する等、それまでのシリーズと比べて、シンプルかつ精緻な楽章構成が採用されている。
- 2) コンセプトの通り、一地方に特化したテーマ設定がなされ、場合によっては現地の演奏グループを起用する事例も見られる。
- 3) 上記の1) 2) は、それ以前の作品にも近似した例が見られたが、本シリーズにおいては、より徹底して行われている。また、コラージュの手法については、初期の作品から継続して用いられている。

6. おわりに

本研究は、柴田南雄の「シアター・ピースの新しいシリーズ」の5作品を分析することにより、彼の晩年における方向性の転換について明らかにすることを目的とした。分析の結果、自身の述べたコンセプトの通り、一地方に特化する傾向が強く見られた他、それ以前に比べ、よりシンプルで精緻な楽章構成の採用が確認できた。併せて、コラージュの手法の導入等、シアター・ピースの初期作品から継続して見られる特徴も多いことが分かった。これらのことから、晩年の柴田に見られる日本の素材への回帰は、単なる方向転換ではなく、それまでの自身の方法をより深め、整理し、徹底した形での創作活動の開始を意味していたと考えられる。今後は、音組織にも着目しつつ、より広い視点から柴田のシアター・ピースについて検証したい。

【引用文献】

- 永原恵三 2012『合唱の思考 柴田南雄論の試み』東京：春秋社
 柴田南雄 1994『日本の音を聴く 新增補版』東京：青土社
 ——、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』（サントリー音楽財団「作曲家の個展'96」プログラム）pp.19-27
 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

【参照楽譜】

- 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 柳田國男「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

- 1975 『萬歳流し』
 1978 『修二會讃』
 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 『石二間ク』
 1994b 『深山祖谷山』
 1995 『無限曠野』

【参照音源・映像】

- (CDとDVDのボックス・セット)
 『柴田南雄とその時代 第一期』 サンガクシャ(監修), 千葉大学合唱団他 フォンテック, FOCD9470/5.
 『柴田南雄とその時代 第二期』 サンガクシャ(監修), 東京都交響楽団他 フォンテック, FOCD9500/05.
 『柴田南雄とその時代 第三期』 サンガクシャ(監修), 大阪ハイブリッド・シュッツ室内合唱団他 フォンテック, FOCD6041/6.