

# 三善晃作曲 “ピアノの無窮連禱による 混声合唱曲「生きる」” の実践的解析

西田直嗣

群馬大学教育学部音楽教育講座

(2014年9月17日受理)

## Practical analysis about “Exist” for Mixed chorus Suite by Mukyu Rento with piano

Naotsugi NISHIDA

Department of Music Education Gunma University

(Accepted on September 17th, 2014)

### はじめに

作曲家三善晃は言うまでもなく現代日本を代表する作曲家の1人で、2013年にこの世を去った。追悼の意味を込め、今年度多くの教育機関や一般の合唱団が三善晃の合唱曲を取り上げている。三善晃の作品は独奏や室内楽、ピアノを含む管弦打楽器による作品と、歌曲、合唱曲に大別できるが、彼の作品でアマチュアが演奏できるものは校歌や記念歌を除いては合唱曲に限られるであろう。「演奏する」事はそれが結果的に作曲家の境地とイコールになるか否かは別にしても、「聴く」事では必ずしも要求されない、作曲家を内側から読み解く必要性が求められる行為であるので、その音楽の複雑さ、構築性を考えれば、既存の録音の模倣に（それも容易にできることではないが）終始しないかぎり、それは多くの困難が伴う。私は今年度指導している合唱団で三善晃の異なった組曲におさめられている合唱曲「生きる」と「死と炎」の2曲を取り上げた。それは、三善晃と谷川俊太郎の「生」と「死」についての見地を探るべく試みた選曲であった。これは私自身にとって三善晃の曲を「演奏する」初めての機会であった。そして、この演奏に際し、三善晃の合唱曲の中で代表

的作品と言える「生きる」について、より彼の境地に近づくための実践的解析を行い、指導実践を行った。「生きる」ことを端的に言えば、それは繰り返される毎日の生の営みと、自ら、そして他から起こされる変化、それが生み出す喜びと苦しみであろう。詩と音楽へのアプローチにおいて詩人と作曲家それぞれが構築した世界の関係性への理解が音楽を捉えてゆくために重要であることは間違いない。本稿は詩と音楽の両方の立場から、合唱曲「生きる」に取り組むために必要な双方の内部を、また、その関係性を考える視点を明らかにしてゆきたい。

### 1. 「詩」と「音楽」

一般的に、合唱曲に取り組む際、指導者、指揮者を含む合唱団員等は「詩」の分析を行う。その際、詩と自分との共通点を見だし、共感できる要素を探そうと試みる。特にNHK合唱コンクールの番組などで、上位校の合唱部員がみんなで詩について討論したり意味を考えたりしているのを見れば、合唱を極めるのにそれが必須の事と考えるのも無理はない。また、歌に気持ちを込めることや自分の「生」と重ね合わせることは、特に若者にとって合唱する

事の喜びをいっそう大きくするに違いない。

しかし、本来は詩の内容について踏み込んでゆく事と同時に、詩の内容とは別に「詩」と「音楽」との関係を読み解かなければならない。「詩」に付曲された時点で「曲」は、「詩」とは別の音楽作品として独立した存在となり、時には曲が詩の内容と合致しているようには見えないことも起こりうる。それは、「詩」を自らに取り込み、芸術作品として生み出す「作曲」という行為が、作曲家にとって心血を注いで行うある意味で純粋な行為であり、言い換えれば、芸術作品において詩に纏わせる音楽の生産が、「詩」と対峙した固有の自己が共有した世界を作曲家独自の無限の可能性を秘めた創造力によって行われることによる。そのためいくら詩の分析を行っても、音楽との関係が読み解かれなければ、詩を分析して明らかになったものと音楽とが無関係にさえなる危険性をはらんでいる。また、「詩」を読むということについて言えば、すべての記述に対し意味を追求してゆく事を目的とする姿勢は、一部の詩人にとってあまり望ましい読み方ではない。例えば上田敏『海潮音』の中に、象徴詩の要諦は「心状」の喚起であって、「概念」の伝達ではないという記述がある。それは、象徴詩において詩句は隠された意味、概念を読

み手に考えさせるために並べられたのではなく、詩句によりある心状を呼び起こすためであり、与えられた心状は人それぞれ異なり答えなどないということの意味する。象徴詩以外の詩であれば、また違った形態、性質を持ち、たとえ詩の種類を判別できたとしても、音楽作品の場合は作曲家の内部で詩により何が喚起され、与えられたか、もしくは表現、概念をどう受け止めたかは分からない。したがって、これを読み解く作業が「詩」と「音楽」の関係を明らかにすることに繋がると言ってよいだろう。そのためには詩の性格、種類を見極めること、詩と音楽との関係を見いだすことを念頭に置きながら詩の内容を深く読みこみ音楽と共に分析を行うことが重要で、逆に言えば詩と音楽との関係が明らかになれば、音楽自体の理解も殆どなされたと言ってよく、その際当然のことながら、テキストは音楽を読み解く最大の手がかりとなる。また、音楽に対する分析力が高ければ、音楽自体の性質が詩に対する作曲者の姿勢を明らかにするであろう。それでは「生きる」についてまず、「詩」と「音楽」の関係に視点を置き、その音楽を解析してゆくことにする。(『生きる』の分析に際し、それぞれの段落をそのまま第一～[五]段落とした。)

生きる

[一]

生きているということ  
いま生きているということ  
それはのどがかわくということ  
木漏れ日がまぶしいということ  
ふっと或るメロディを思い出すということ  
くしゃみをするということ  
あなたと手をつなぐこと

谷川俊太郎

[二]

生きているということ  
いま生きているということ  
それはミニスカート  
それはプラネタリウム  
それはヨハン・シュトラウス  
それはピカソ  
それはアルプス  
すべての美しいものに出会うということ  
そして  
かきされた悪を注意深くこぼむこと

[三]

生きているということ  
いま生きているということ  
泣けるということ  
笑えるということ  
怒れるということ  
自由ということ

[四]

生きているということ  
いま生きているということ  
いま遠くで犬が吠えるということ  
いま地球が廻っているということ  
いまどこかで産声があがるということ  
いまどこかで兵士が傷つくということ  
いまぶらんこがゆれているということ  
いまいまがすぎてゆくこと

[五]

生きているということ  
いま生きてるということ  
鳥ははばたくということ  
海はどろくということ  
かたつむりははうということ  
人は愛するということ  
あなたの手のぬくみ  
いのちということ

## 2. 谷川俊太郎 作詩・三善 晃 作曲 「生きる」について

谷川俊太郎「生きる」は1971年詩集「うつむく青年」として出版された。今から43年前の作品であるが、詩の内容について現在との時代差を感じさせる

ものは見受けられない。敢えて言えば、当時流行っていた「ミニスカート」については、最近キャン・アテンダントの新しいコスチュームが話題になったばかりで、流行が一巡した結果現代にマッチしたもとなっている。詩の形態は口語自由詩で自ら発見、構築した概念を、啓蒙的に綴っていると云える。以

下は楽譜に記載されている三善晃の解説全文。

「ピアノの無窮連禱による混声合唱曲『生きる』は、99年の大晦日午後から2000年元旦にかけて作曲した。1900年代最後の日、逝った友人たちを想いながらピアノを弾き続けているうちに、その音の流れのなかに谷川さんのこの詩の詩句が聴こえてきた。

ここに謳われるこの世の風景を、彼岸の人々はまだ見ることができず、その彼岸を私たちはまだ見ることができない。だが、死者と生者の間を隔てているものは鏡のようなもので、その両側には二つの世界が照応しているように、今は思われる。この世の悼みと祈り、あの夜の記憶と安らぎが、その鏡の両面に、手を合わせるように映っているのではないかと。」

この三善晃の解説から分かる事は、通常歌曲や合唱曲に取り組む際の、詩からインスピレーションを得て音楽を創造してゆく方法とは異なる、一つの想像に付随した音楽が一編の詩を想起させたという形態を意図的ではなくとっていることである。つまり、ある一つの詩があって、後から作曲をするというより（もちろん旋律は後で作成していると思われるが）、音楽と詩が、頭の中で出会い、解説の中で語られている鏡のように照応し、そして融合していると思われる。具体的には「ピアノの無窮連禱」すなわち、ある想像により自然と設定されたピアノの和音進行、音楽の流れ等が即興的に延々と奏されながら、詩「生きる」が想起され、合唱作品として形成されたということである。この作曲法を可能にするのは、想起されうる多くの詩が頭の中で常に据えられていることであり、作曲をするためだけにかぎらず詩編を読むことを生きる事のなかに定着させることであろう。詩はこうして音楽に纏われて、音楽のみとも詩のみとも異なった独立した創造作品として生まれ変わったのであり、作曲は作為的な操作無く行われたと考えられる。楽曲分析に際しては、この経緯を踏まえ、無窮連禱的な音楽の流れ、音素材についての考察を行う。

### 3. 詩の全体像

全体を見ると、「生きること」を表す詩句が段落のまとまりをもって五つ並列的に並んでいる。それぞれの段落は一樣に「生きているということ、いま生きているということ」で始まる。最初の「生きているということ」で《生きていること》とは？と、漠然とした問いかけを感じさせるが、私たちが「生きていること」について考える時、最初から意気込んで思索にふけることはないであろう。日常の中で自分の人生、身の回りの人の人生を考えた時、人がどこへ向かい、何のために生きるのか、不安感や寂しさとともにふと考えてしまうことであろうと思う。それが歌の入りですと現れるピアノの音型、歌いだしの *mp* などさりげない様々な配慮がなされている。次に読み手側から見ると「いま生きているということ」と続く事は、突然今現在の自分や、自分をとりまく世界に思いを馳せさせる。そしてそれに続く内容を示す文章へ誘う役割を果たしている。「いま」という言葉の重要性を歌に反映させたい。

3段落目までは或る人にとっての個人的体験が描かれている。そもそもどんな生物であれ、死んでいなければ皆生きているので、生きている事は死んでいないことだと言える。しかし、生きている生物にとって、とりわけ若者にとって当然生きている事は当たり前なのだから、「自分は生きているなあ」と確認する事は稀だし、日々の生活は出来る限り収益をあげ豊かな気持ちでいること、それを妨げるものを排除することに必死で、それとは関係のない事項は存在すら見すごしてしまう。そして、生態系が示すように今現存するものは、蠅や犬の糞でさえ、長い年月かけて淘汰され、選ばれ残されてきたものたちであり、それらの存在を私たちの「生」から切り離す事はできない。

「生きる」は私たちをとりまくそれら全てをあるがままに認め、その存在に気づくことを確固たる形として組み立てられたオブジェであると言う事ができる。私たちはいつも自分の一つ一つの仕草に意味づけなどできるはずもない。谷川俊太郎はその仕草、出来事のなかから選りすぐられた事象によって意味

づけを行い、タマネギの皮をタマネギ自体がなくなるまで剥いていった。その結果何もなくなってしまうとしても、それこそが生きる意味であると言っているように感じられる。

#### 4. 詩の細部への考察

##### 【段落 [一]】

生きているということ、いま生きているということの詩句の後に5つの例が示されているが、それぞれが多数の事象の中から選ばれた言葉であるので、その事象についてどの範疇から選ばれているのかを下に示す。一行ごとの体験の種類の違いと、選りすぐられた事例によって一瞬たりとも飽きさせない選択、そして構成である。また、内容が単なる名詞ではないので、「それは」という代名詞は最初の一回きりであり、すべての行に掛かる言葉として結果、大きな役割を果たしている。「くしゃみ」は短い時間で起こる突然の現象であるので強いアクセントを感じさせる。「あなたと手をつなぐこと」は「生きること」として感じやすい事象であり、また、「あなた」と「私」のふれ合いがこの詩の一貫したテーマにもなっている。

詩句	事象の範疇
生きているということ いま生きているということ	
それはのどがかわくということ	生理的な欲求や現象
木漏れ日がまぶしいということ	外的環境からの刺激による反応
ふっと或るメロディを思い出すということ	よみがえる記憶
くしゃみをする	生理現象による激しい動き
あなたと手をつなぐこと	個人的、能動的な行為

##### 【段落 [二]】

段落の前半は名詞が並ぶ。「ということ」がつかないので、名詞だけでは形にならず、ゆえに「それは」と代名詞がそれぞれに付加されており、それがこの第2段落の特徴にもなっている。ここではファッション、科学、音楽、美術、自然の代表的なものを

挙げ、どれもが何となくでは手にする事のないもの、私たちに人間にとって憧れを抱き、崇高で、華やかな存在のものが並んでいる。そのもの自体はそれぞれの作品の創作者（ピカソ等）の「人生」の中で生まれたものが殆どであるが、ここではそのもの自体ではなく、それらを自らの生に取り込んでゆこうとする人の営みを指す。後半の「美しいものに出会う事」を含め、日常的な生活の中で非日常を感じ心躍らせる、ときめかせる事の出来るものたちである。最後の下りはこの段落であればこそその美しいものとの対比。時には「美」と共存する「醜」、「悪」について、詩人の人々への注意喚起のメッセージと読み取れる。このように段落ごとの最後に啓蒙的文章が出てくるのは谷川俊太郎の真骨頂とも言える。「ミニスカート」は女性にとっては勇気をもたずして実現できることではなく、はっきりとした主張が存在し、自己を最大限華やかに見せる意味という意味ではロングドレスをもしのぐ存在である。男性にとっては生きていてよかったと大いに思う事のできる対象であり、航空会社が社運をかけてとり組むほどの社会的存在感も持っている題材である。

##### 【段落 [三]】

語尾は「ということ」に戻り、内容は人間の喜怒哀楽をそのまま表しているが、文は受け身の「える」「れる」等で終わっており、喜怒哀楽を人間に与えられた特権、恩恵と捉えている。そして、「自由」は少なくとも私たち日本人に与えられているものであり、社会的に束縛されていないことに対する感謝、または本来人間は自由だという主張とも読み取れる。しかし私たちは、何かに対する反応としての喜怒哀楽や、各制約の中で存在する自由を「生きていること」と認識するのは一見容易く見えるが、それはつまり社会的人間として存在している事自体を指し、自らの運命を受容、もしくはそれに抵抗することなど、すべての状況において「それが生きていること」と強制的に肯定させられるような圧迫感を伴う。これがこの段落の緊張感、圧迫感、推進力をとまなう反復進行につながり、*ff*の段落[四]へと進むのである。

#### 【段落 [四]】

段落 [三] に引き続き、最後まで「ということ」を使用している。この段落は「いま」から始まることを特徴としている。ここでは自分が関与しない世界、または直接感じる事の出来ない（地球が廻っている）世界に着目し、いま、様々な生き物が、人が、自分と同じように生きていくということを、そして共有している星において共に生きていくことを感じさせる。また「吠える」「産声が」「兵士が」と、その人々にとって大きな体験である「いま」を挙げながら、徐々に自己の世界に戻ってゆく。柔らかい「ブランコ」の動きはそれまでの例示とは対比的で、動かしている人ではなく「ブランコ」がゆれていると表現し、ブランコの席上に無限の可能性を作り出させている。最後の下りは、この詩全体をまとめているようにも感じられ、瞬間の重なりにより私たちの人生が形づくられ、無（生まれる前）から無（生まれた後）へ進む人の生の営みを象徴する言葉である。「生きていくこと」はつかむ事の出来ない幻影のようなもので、刻々と逃げて、刻々と進み、刻々と「死」にむかっていることを感じさせられる。

#### 【段落 [五]】

段落 [一] に形は似通っている。前半は前段落に引き続き、視点を自分以外に置いて、鳥、空、海、小生物、大地（地面）を表す、または連想させる。読み手の視点は大きな空間から次第に手元に移ってくる。後半は第1段落の「手をつなぐこと」の理由、それにより感じられるぬくもりに繋げ、前段落の末行の「生きていく人間としての生きる」に対し「いのち」の存在を「生きていくこと」とし、さまざまな「いのち」を感じながら自己を世界の「いのち」のひとつとして捉えているように読み取れる。

## 5. 曲の構造と音楽的特徴・効果

### (1) 繰り返すこと

全体を通して聴いてみると、一見同じことを繰り返しているように見える。実際に私が指導を行っている合唱団の選曲会議における団員の曲に対する感

想や意見にも、同じ事が繰り返されている事、そして、それが作り出す出口の無い混沌とした世界に対する否定的な意見もあった。しかし、無窮連禱を表現するのに、また、どんなに考えても答えなど見つかりようもない「生」の営み、「生きていくこと」の意味を考えると、ある程度繰り返されていること、混沌としてゆくことはそれらを表現するための自然な姿ではないか。また、即興的に繰り返されたであろう類似した和音進行が、こちらも「生きていくということ・・・それは・・・」で繰り返させる詩『生きる』を想起させたと言って良い。この「繰り返し」がこの楽曲の最も顕著な特徴であり、繰り返されるごとに微細に、時には多彩に変化する和音、音高、そして繰り返される中でドラマチックに設定されたクライマックス、緊張と弛緩が詩の文脈と照応して見事に形作られている。また、c moll を最後まで貫き転調を極力を行わないことや、テンポの揺らぎを最小限にとどめ、この世界を確固たる場所から移動することなく徹底的に主張を貫かせていることも「繰り返し」の効果を強めている。

### (2) 構造

次に、曲の構成から段落 [一]～[五] を大きく三つに括り直し、音楽的な見地からその特徴を挙げる。特に「生きていくこと」で始まるすべての段落の、同じ調ながらすべて異なる最初の音の音高に着目したい。

『生きる』の構成は表1のとおりであり、段落ごとの特徴を6項目に分けた。全体像としては、調性は全編にわたり C moll で、転調は1回に留めていること、テンポは♩=58 で変わらず、テヌートの多用によりテンポの揺れを作り出す事にとどめていること、それを含むいくつかの要素について変化が殆ど見られない事が大きな特徴として挙げられ、「変えない」という作曲家の強い意志が見受けられる。生きてゆく中で「変わらぬもの」をこの詩から読み取り、表現したと考えられる。この『生きる』を見てゆく上での重要な視点は、「変わるもの」と「変わらぬもの」発見にあると考え、分析を行った。

表1 段落ごとの各設定（音高はドイツ音名、和音はコードで表記されている）

構成	(A)			(B)		(C)			
	前奏	[一]	[二]	[三]	[四](終止)	間奏 a	[五-前]	間奏 b	[五-後]
ア) 配置		並列的		並列的			独立的		独立的
イ) 小節数	4	12	8	6	12	2	10	2 (4)	18 (22)
ウ) Dynamic	<i>P</i>	<i>mp</i> → <i>f</i>	<i>f</i> → <i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i> → <i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>p</i> → <i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>mf</i> → <i>P</i>
エ-1) 入りの音高	high G	B	C	high G	high G	high G	G	high G	G
エ-2) 入りの和音・高位	Cm・5	Cm7/G・7	Cm7・1	Cm・5	Cm・5	Cm・5	Cm+7・5	Cm・5	Cm+7・5
オ) 入りのリズム	0	0.5	0	0.5	0	0	0	0	0

※注 ア) 配置—(A), (B), (C) それぞれの纏まりの中での詩の段落と音楽との関係を示している。

イ) 小節数—( )は繰り返しを含む小節数を示している。なお、IVの最後の小節と間奏 a の初めの小節は重複しており、表中の小節数の合計は1小節少なくなっている。

ウ) Dynamic—段落中での Dynamic の設定、ベクトルを示している。

エ) 入りの音高—high G は2点ト音。他は1点〇音。

オ) 入りの和音・高位—コードで示した。和音機能はすべてI。

カ) 入りのリズム—拍目からは0とし、四分音符1拍を1とする。

#### ア) 配置

5段落ある詩は音楽的終止に着目すると、並列的な配置を繰り返す段落 [一]～[四] までと、前、後半に分断される段落 [五] に大きな偏りをもって分ける事ができる。つまり、大きな終始感をもつ段落 [四] の終りまで切れる事無く続くのであるが、演奏時間に直結する小節数としては(A)+(B)=42小節(C)=38小節で、詩の量の割に長さは殆ど変わらないといってよい。段落 [五] は詩の段落としては最後の段落であり、音楽的段落としては後半の開始として認識する必要がある。また前奏、間奏は合わせて3つあるが、小節数は前奏—4小節、間奏 a—2小節、ヴォーカリーズを伴う間奏 b—4小節であり、2小節単位の和音進行は後述する第1和音進行 {I<sub>7</sub>—(II<sub>7</sub>)—I<sub>7</sub>—V<sub>7</sub>}である。ただし、音楽の句読点、詩の段落から役割が同じように見える a、b 二つの間奏は音楽自体としては役割が異なる。間奏 a があくまでも終止する (A) と開始する (B) をつなぐ役割であるのに対し、ヴォーカリーズを伴う間奏 b の Dynamics はこの曲の最大値である *fff* であるので [五-前] と [五-後] を繋ぐ間奏としての役割を遥かに超えたクライマックスとして存在し、これが段落 [五] 全体を大きな纏まりとして捉えさせていると言えるだろう。これは段落の括り A、B において段落や長さにとらわれることなく、具体的な事例を挙げつくした後に、「生きる事」を悟り感情を吐

露する間奏 b を設定することにより、「生きること」についての問いに対する総括と見る事ができる「生きるということ・いのちということ」、そして「あなたの手のぬくみ」という3つの詩句のみで構成されている (C) 後半へと誘うことに成功している。

#### イ) 小節数

全小節数、または段落ごとの小節数を設定してから作曲するというのは、よほど数学的に作曲がなされない限り行われないと考えられ、『生きる』については定型化した和音進行、詩句の内容により伸び縮み等を考慮しつつ自由に発想されたと考えられる。段落が明確な詩を伴う5分程度の曲であれば、ある程度の構成を頭の中で形作ることも難易ではないであろう。

#### ウ) Dinamic

合唱部分では段落 [二]～[四] にかけて *ff* が中心となっているが、もう少し細かくみてゆくとその内部は *ff*—*f*—*crescendo*—*ff* が2回繰り返されており、2回目最後の *ff* で high Bb が設定され、「兵士が傷つくということ」で緊張感の最も高い前半のクライマックスを作ると同時に、それに続く弛緩的な「いまぶらんこが～」の「いま」の部分全部の「兵士～」部の小節に入れこんで、「兵士～」と「ブランコ～」が「いま」同じ時間の様相であることを

音楽的操作によって暗に、強く伝えようとしているのが分かる。前述したとおり間奏bのヴォーカリーズ部分が、後半のそして全体でも最も高揚させる場面と言って良いが、ヴォーカリーズの繰り返す2度目は、B.O.の設定でハミングなので音量としては *fff* にはなり得ない。しかし、ここまで様々な生きる証を提示し、そしてそれを感じながら大きな「愁い」が心を覆うというこの場面は、気持ちの強さとして表せばハミングであろうと *fff* なのであり、変わる事のない「死」への恐怖、「生」への問いかけが、全体を象徴する音響として凝縮されて現れているということが出来るであろう。演奏に際しては「い」の発音で high G、high B♭ は厳しい音域であるので発音について特に注意が必要である。

#### エ) 入りの音高・和音・高位

この『生きる』の演奏において、最も注意しなければならないのは、前述したように段落ごとの“入り”であろう。そこで、まず入りの和音・高位について考えてみたい。表2に示した高音位の特徴は、私が歌曲のみならず楽曲の作曲において、安定感、

質感、開放感の3種の性質に対し使用する可能性の高い、『生きる』で使用されている基本形の短3、短7の和音の高位を示したものである。よって和音自体がもつ物理的な響きの特徴とは必ずしも一致するとは限らない。また、この特徴を認識した上で作曲者が故意に音高を設定したか否かは定かではないし、これまで私は作曲時に故意に音高の「配置」を行った経験はない。つまり置きたいから置くということで、音はすべて思いのままに自然に配置される。しかし、そもそも分析するために始まったわけではない音楽理論の成り立ちと同じく、熟練された感性による法則の発見、すなわち「楽曲⇔楽曲から生まれた法則」の関係が作曲家の「感性」により確立されてきた事を考えれば、法則化されない法則、それは作曲家が持つ「表現力」と言うこともできるが、集団で行う演奏においては楽曲の内容についての認識を共有する事が必須となるので作曲家ではない第三者がこれを理解、掌握するためには必要とされる見地である。それでは表2のそれぞれの高音位について具体的に楽曲を挙げながらその特徴を考えてみたい。

表2 短3 (○<sub>m</sub>)、短7 (○<sub>m<sub>7</sub></sub>) の和音の表現対象の特徴による高音位の扱い

音高 \ 特徴	安定または不安定 A ⇔ E	硬質または軟質 A ⇔ E	開放的または閉塞的 A ⇔ E
○ <sub>m</sub> 根音高位	A	B	E
○ <sub>m</sub> 第3音高位	C	C	C
○ <sub>m</sub> 第5音高位	B	A	A
○ <sub>m<sub>7</sub></sub> 第7音高位	E	E	B

Bass から完全8度上の根音高位で始まる楽曲はベートーベンの「悲愴ソナタ」、ブラームス「ソナタ Op.1」などがある。重く、かつ引き締まった印象を強く持つ。Bass から完全五度上の5音高位で始まる楽曲はショパン「ノクターン No.13」「練習曲『蝶々』」、山田耕筰「赤とんぼ」などがある。協和音程である完全五度の硬質な響きが、第3音が挿入される和音においても認められる。この完全五度は突き抜けるようなニュアンスも併せ持ち、硬質ながらも開放感を感じさせる高音位である。

Bass から不完全協和音程である短3度 (moll の場合) 上の3音高位で始まるはショパン「ノクターン Op.9-1」や「雨だれの前奏曲」などがある。安定感、質感、開放感の3つの性質はどれも中庸で叙情的、激情ではないロマン的な感情表現に適していると言える。『生きる』においてセクションの入りには使用されていないが、この曲の中で数少ない人と人、「私」と「あなた」との触れあいを描く段落[一]7行目「あなたと、あなたと手を」、そして段落[五]7行目「あなたの手の、あなたの手のぬくみ」の箇所が使われ

ており、この音高の特徴が十分に生かされた配置がなされている。

Bass から不協和音定である短7度 (moll の場合) 上の7音高位ではじまる楽曲は、 $II_7$ や $IV_7$ からの導入であれば和音機能として使用しやすく、ショパン「スケルツォ第1番」(転回形ではあるが)などが挙がるが、 $I_7$ となると、少なくともすぐに思い起こす事のできる楽曲はない。この $I_7$ は表1で示したとおり、曲全体としての歌い出しに設定されており、曲初は第2転回形風からの導入となるが、その後基本形—第3転回形へと変換されVIの和音へ進む。 $I_7$ の導入自体が調を確定しにくいものとなっており、この「生きるとは何か」を謳っている楽曲を象徴しているとされ見える。さらにこの短調の第7音高位は柔らかく、とらえどころのない、霧がかかったような印象を受ける配置で、混沌としながらも徐々に「生きる」ことを形として見せようとするこの作品の導入に最も適した音の設定と考えられる。これらの入りの音は段落を基本とした構成、音楽内容、詩の内容の表現を象徴するものであり、詩句に何を纏わせ、何を歌わせようとしているかを見極める重要な要素という事ができる。入りの和音はすべてCmを基本としており、C mollの主和音を徹底的に貫いている。同じ事が繰り返されている印象の要因は、殆ど変わらぬ調性とともな段落の導入における同じ主和音の使用であることは間違いない。

持続(繰り返す)する事と変化する事は背中合わせである。持続には、ある世界を徹底させる、強調させる、親しませる、などの良い効果とともに、飽きる、しつこい、退屈だ、などのネガティブな要素もはらんでいる。一方変化には、飽きない、新鮮である、展開している、発展性があるなどの良い効果とともに、支離滅裂である、一貫性がない、主張がぼやける、方向性を見失うなどのネガティブな要素もはらんでいる。持続と変化を表現内容に合わせて如何に設定してゆくかということは作曲を行う上での重要な要素の一つである。

#### オ) 入りのリズム

段落の入りのリズムはその殆どが強迫からの入り

であるが、合唱が入る曲初、及び(B)の頭は休符からの入りとなっている。(B)の頭は、「ブランコが〜」にも見られる男性の強拍による先出しのあと半拍遅れて入る。曲初の裏拍からの導入と、Bass 自体も確定しがたい不安定な第2転回形を用いることは、生きるという営みが連続する時間のなかで始まりや終りを確定させることなく行われていることを象徴しているように見える。段落IIIとIVは同じ「生きているということ」から始まり、並列的で音高も似通っているが、リズムに変化を持たせる事によりIVの入りの力強さを一層際立たせている。

#### (3) 和声

『生きる』の際立つ特徴の1つが和音進行である。全体の基軸となる進行は4つ(a~d)に大別でき、前奏の前半2小節、後半2小節、歌い出しの2小節、それに続く2小節、つまり前奏を含む大楽節が全体の和音進行を支配し、その大楽節内においても共有する要素が多く存在している。

第1和音進行<楽節a>・表3に示される前奏全半は、弱拍に挿入される和音IとVによる同時保続音上に、 $\{I - (II_7) - I_7 - V_7\}$ が配置され、高音位はhigh Gより順次下降する。後半は付加的な音を加え、和音、リズムともに変化している。全体としてはTc。(トニック)からDt。(ドミナント)への移行。ただし、Dt.が再びTc.へ移行する事は、カデンツの収束ではなく、Dt.で終止し、最初のTc.に戻ると考えた方が良い。つまり、一般的に言われている<安定—不安定—安定>ではなくブルグミュラー25の練習曲「バラード」冒頭に代表される<||:安定—不安定:||>の形と見なし不安定は解決しないまま放置されていると言っている。

前奏後半<楽節b>は和音Iが導音による付加音を加えられ、そのまま導音へ移行しながらV/V<sup>(※注1)</sup>としてのFis音を伴いながらDt.へ進むが、この一瞬のFis音の提示は曲の後半では大きな存在感を示す和音として使用されるきっかけとなっている。

(楽節 a) (楽節 b)

[♩=58]

表3 第一和音進行 (前奏-前半・後半)

楽節 a	1		2	
前奏前半	I	(II <sub>7</sub> )	I <sub>7</sub>	V <sub>7</sub>
楽節 b	3		4	
前奏後半	I <sub>+9</sub>	(II <sub>7</sub> )	V/V	V <sub>7</sub>
高音位	G	F	E <sup>b</sup>	D
低音位	保続 / I・V (C・G)			

※注1 V/V はドッペルドミナント (ダブルドミナント) を示す。

第二和音進行 (楽節 c)・表4 は前奏に続く歌の入り  
の前半部分で、主和音第2 転回からユニゾンによ

る捉えどころのない導入で、Bass は順次下降してゆ  
き、IV<sub>+7</sub><sup>(※注2)</sup> を経てV の和音に到達する。

(楽節 c)

表4 第二和音進行 (歌い出し-前半)

楽節 c	1		2	
歌-前半	I <sup>2</sup>	(I <sup>3</sup> )	VI <sub>7</sub>	(IV <sub>+7</sub> ) - V <sub>7</sub>
高音位	G-F-E <sup>b</sup> -D-C-B <sup>b</sup>		G-C	E <sup>b</sup> -G
低音位	G-F-E <sup>b</sup> -D-C-B <sup>b</sup>		B <sup>b</sup> -A <sup>b</sup>	A <sup>b</sup> -B <sup>b</sup>

※注2 IV<sub>+7</sub> はIV<sub>7</sub> の和音の第3 音を半音高くした和音で和音自体は属7 の和音であり、導音へ導くための旋律短音階的配置。

第三和音進行（楽節 d）・表 5 は第 2 和音進行をより明確に押し進めた形で、音楽的機能は前奏と同様である。この一貫した、一見和声進行を解決させているように見せながら、真には解決させず、不完全

カデンツを次から次へとならべてゆく手法が、「生きる」ことを問い、それを並列させてゆく詩の特徴をそのまま聴き手に悟られないように用いられている。

（楽節 d）

は の ど が か わ く と - い う こ と - -  
 は の ど が か わ く と - い う こ と そ れ は そ れ は

表 5 第三和音進行（歌い出し—後半）

楽節 d	3		4	
歌—後半	I-V <sup>1</sup>	VI <sub>7</sub> -III <sup>1</sup>	IV <sub>+7</sub> -V	W <sub>+7</sub> <sup>1</sup> -V <sup>1</sup>
高音位	C-B $\flat$	A $\flat$ -G	保続/G	
低音位	C-B $\flat$	A $\flat$ -G	F-G	A $\flat$ -B $\flat$

第四和音進行（楽節 e）・表 6 は段落 II の後半現れる。開始和音は VI<sub>7</sub>。直前は半終止なので結果、形としては変格終止の推移である。途中ナポリ（※注<sup>3</sup>）の和音を挟みながら Bass は順次下降してゆき、これまでと同様に半終止で切れる。和音の推移は {VI<sub>7</sub>-V<sub>7</sub>-IV<sub>7</sub>-III<sub>7</sub>- | -II<sub>7</sub>-I<sub>7</sub>-IV<sub>7</sub>-V<sub>7</sub>} であり、すべて基本形であるので、I<sub>7</sub>まで和音記号が順番に Bass とともに下がってゆく。それは「下降」してゆく期待を生み、その間ペクトルは予想のつかない下部の

ある地点へ向かっているの、それが途切れる IV<sub>7</sub>-V<sub>7</sub> の進行では、半終止へのペクトルを短く強く感じさせる。この進行の登場によりナポリの和音が解禁されたかのようにこれまで II や IV で機能していた箇所次第々と使用される。そしてこの f moll の固有和音の登場によってカデンツの行き先を「-II」に設定することにより C moll をキープしながらも f moll 上の IV<sub>+7</sub> (B<sub>7</sub>) や V<sub>7</sub> (C<sub>7</sub>) の出現を可能にし、新たな和音の展開の契機としている。

## (楽節 e)

すべてのうつくしいものにであうということーそして  
それは アルプスすべてのうつくしいものにであうということーそして

表6 第四和音進行

楽節 d	3		4	
歌一後半	$VI_7 - V_7$	$IV_7 - III_7$	$-II_7 - I_7$	$IV_{+7} - V_7$
高音位	C-B	A $\flat$ -G	F-E $\flat$	D-G
低音位	A $\flat$ -G	F-E $\flat$	D $\flat$ -C	F-G

※注3 -IIはナポリの和音と呼ばれ、IIの和音の変わりとして用いられる。主に短調においての使用がほとんどで、IIの和音の第3音を半音低くした和音であり、短音階の元になる自然短音階は完全音程以外すべて主音から短音程のC-D $\flat$ -E $\flat$ -F-G-A $\flat$ -B $\flat$ -Cであったという説もある。

和音進行について、最後に唯一 Es dur への転調が行われている箇所について考えてみたい。この Es dur への転入箇所はこの作品において、「兵士が傷つく」瞬間と、「ブランコが揺れている」瞬間を同一化させ、それぞれの様相を「いま」という言葉及び Es dur への和音の推移によって形づくられている最も魅力溢れる部分である。そのため和音進行もかなり複雑なものになっている。34~36小節目までは同時保続音/I・V (C・G) 上に表7中の和音配置(合

唱部分の和音) されており、さらにピアノ上部は合唱の和音の第7音に半音ぶつかる音を付加して緊張を高めている。37小節目では、歌い出しと同様のIから経過的にF dur を経て、この曲唯一のモチーフ自体の Es dur への転調に向け、細やかに和音の展開が行われている。和音自体は半音階を含む転調、およびナポリの経過的使用によってなされており、これまでの和音の展開も意識されているように見える。

(楽節 f) 34、35、36 小節

34 ちきゅうがまわっている — いま —  
 35 どこかでうぶごえがある — いま —  
 36 いまどこかで へいしがきず — いま —

37、38 小節

37 つくというこ — いま —  
 38 といる — ブランコが ゆれている

表7 Es durの転調にむけて

	1 拍目	2 拍目	3 拍目	4 拍目
34 小節目 保続 / I・V (C・G)		I <sub>7</sub>		IV <sub>+7</sub>
35 小節目 保続 / I・V (C・G)		VI <sub>7</sub>		V/V <sub>9</sub>
36 小節目 保続 / I・V (C・G)		V/V <sub>9</sub>		V <sub>7</sub>
37 小節目	I - I <sub>7</sub> <sup>3</sup>	VI <sub>7</sub> - IV <sub>7</sub>	/F:II - V <sub>7</sub> - - II	- II・IV <sub>+7</sub> = Es:V <sub>7</sub>

#### (4) 間奏 b 以降について

段落 [五] で詩自体は終わっているが、曲は段落 [五] (曲においては段落 [五-前半]) に続いてヴォーカリーズのあと、原作にはなく三善晃が付加した「生きるということ」と「あなたの手のぬくみ」「いのちということ」を繰り返す段落 [五-後半] が付け加えられている。ヴォーカリーズは表 1 では間奏 b という位置づけであるが、間奏 b の直前で詩をすべて歌い終えている事、間奏 b 以降は「生きるということ」「あなたの手のぬくみ」「いのちということ」というこの詩を象徴する 3 つの詩句によって形成されていること、この曲の最大値 *fff* であることを考えると、これは音楽上では間奏ではなく、詩の段落 [五] まで謳い終え、様相を想像できても答えが見つからない「生きる」ことに対する慟哭、嘆きの場面と捉えることができる。そしてこの慟哭、嘆きこそが「生きる」証だと、三善晃がこの詩から感じ音楽のみによって作られた間奏 b であると読み取れる。そしてこのクライマックスは前奏前半と全く同一の和音なのである。主題を違う形に変化させクライマックスを造る手法はある意味で常套手段ではあるが、『生きる』では、前奏のピアノが造り出す分散和音と存在として不確実な旋律線の左右合わさった動きにヴォーカルのユニゾンが加わることにより旋律線が明確に露わにされたといっているだろう。

#### まとめ

ピアノの無窮連禱による混声合唱のための『いきる』は詩と音楽とで括りが異なっている。詩は段落 [一] から段落 [五] まで並列的に配置しているのに対し、音楽は偏った括りを行っている。段落 [4] までを占めている括り A・B から、段落 [五] の括り C への間奏 a を伴う移行は、歌謡形式の 1 番、2 番的性格を持っており、この楽曲を二つに分ける目安とはなるが、間奏 b のクライマックス的な位置づけを考えれば、段落 [五-前] まで、すなわちすべての詩を一通り歌い終わるまでが、この楽曲の前半部と考えることができる。そう考えれば音楽全体の推進力はこの間奏 b・ヴォーカリーズに向けて起きている

と言えるが、この見地は詩の内容を踏まえた音楽における細部の分析によらなければ難しいことであろう。

詩の内容と音楽の各段落の関係については、前奏～段落 [五-前] では比較的詩の内容に即して音楽が作られていると言える。詩の「生きることに」についての視点は、私と事象、私とあなた、地球のある地点での 3 つに大別できよう。そのなかでも私とあなたに象徴される、人と人とのふれ合いについては重きをおいた設定を行い、地球規模の事象については唯一の転調を伴いながら複雑、かつスケールの大きな世界を作り出している。

詩と音楽の関係を築ききっかけは、三善晃自身の手記から、詩を選定し、作曲するという一般的な手順ではなく、個人的体験により導かれたピアノの即興が詩を呼び起こし、音楽の中に詩を注入してゆくような作曲法であることが分かった。つまり音楽と詩が作曲者の頭の中で出会ったと言うことができる。

調や和音設定については前奏～段落 [五-前半] では詩の段落の入りを入れてすべて同じ和音 I ( $Cm_{(7)}$ ) に設定し、転回形、歌い出しの音高の微細な変化によって詩の内容を反映させている。和音進行については、同時保続音の多用が音楽の持続性を高くし、その同時保続音の使用の有無が、抑制したり、強めたりする動きの変化を造り出している。また、基軸となる前奏の和音設定を最後まで持続させて行く中で、徐々にナポリ、ドッペルドミナントなど基礎的な借用和音等を使用し、変化を持たせている。セクションは殆どが  $Cmoll$  の  $V_{(7)}$  で半終止しているが、次のセクションの始まりの I ( $Cm_{(7)}$ ) または  $VI_{(7)}$  ( $Abm_7$ ) へは解決と捉えず、半終止後、繰り返しという意識が必要である。終止感を伴う解決が行われているのは終結部以外では段落 [四] の終止のみである。調性においては平行調  $Es\ dur$  への転調が唯一の転調であり、全体を通して  $C\ moll$  が貫かれている。詩は生きる事を考えるための要素を提示してゆき、音楽はそれを包み込むように流れる。そして詩句の音楽化では表現しきれない作曲者自身のこのテーマに対する想いが、詩句のない楽句、間奏 b に溢れ出て

いると言えるだろう。これまでの解析により、詩の内容とそれに付随する音楽との関係、そして詩という素材が音楽作品に構築されてゆく姿が明らかになった。音楽（演奏）を作り出すためには、そのむき出しになった音楽の姿を音楽造りの中心に据え、また、この「生きる」については経常、持続と変化、このすべての事象の根本となる性質がピアノの即興をきっかけとして見事に体現化されたことが意識され、内容を手中に納め演奏、指導を行う事が求めら

れる。

#### 参考文献

- 三善 晃 (2000) 混声合唱曲集「木とともに 人とともに」  
カワイ出版
- 三善 晃 (1989) 現代の芸術視座を求めて 音楽の友社  
音楽芸術 (1995) No.9 音楽の友社
- 内海紀子 (2005) 描写を超えて：大手拓次と象徴主義の冒険  
お茶の水女子大学大学院人間文化研究科紀要