

氏名	佐々木 悠
学位の種類	博士(音楽)
学位記番号	甲第 11 号
学位授与年月日	平成 23 年 2 月 23 日
学位授与の要件	日本人のオルガン作品—その蒐集と演奏技法の考察
論文審査委員	主審 教授 伴 谷 晃 二 副査 教授 エヴァルト・ヘンゼラー 副査 教授 廣 澤 嗣 人

## 論文内容の要旨

日本においてパイプオルガン（以下、オルガン）が広く普及するようになったのは、第2次世界大戦以後のことである。楽器の急激な増加は、日本人作曲家のオルガンに対する興味と関心を高めるきっかけとなり、作品の創作や委嘱活動を加速する一因となった。本研究の対象は、この日本人によって創作されたオルガン作品であり、研究の中心的な課題は、作品一覧の作成、演奏技法の考察である。

まず筆者は作曲家などに直接問い合わせを行い、作品情報を集めることに努めた。協力いただいた方は107人及んだ。そして、2010年9月現在、246人・620作品の存在を確認し、285作品の楽譜を入手することができた。

これらの資料を基にした本論は、序、第1章、第2章、第3章、そして2つの付録から構成されている。序では、日本人のオルガン作品に関する先行研究を検討し、本研究の主たる目的を、作品一覧の作成と、演奏技法の考察とすることにした理由を述べた。さらに、本研究において参照したフィリップ<sup>o</sup> (D. Philippi) の『新しいオルガン音楽 *Neue Orgelmusik*』(534 p. Kassel, etc., 2002) を取り上げ、その内容を概観した。

第1章「歴史的背景」では、作品の考察を行う前に、作品数の変化とその背景を検討した。その結果、1970年に開かれた「万国博キリスト教館オルガン・コンクール」を契機として作品が急激に増え、その数は1990年代にピークに達し、それ以降減少傾向にあることが明らかになった。さらに検討を進める中においては、日本のオルガンとその音楽が、教会という枠組みに囚われずに発展を遂げてきたという事実も確認することができた。そこには、教会の規模が小さく、その音楽にまで気を配る経済的な余裕がなかったこと、そしてオルガンが「ホールの楽器」として定着した事情があると思われる。また、作曲家も、教会と無関係な場所で楽器を知り、その響きに興味を示したため、教会音楽による関心から作品を作ろうという動きと結びつかなかった。本研究の調査においても、コラールや聖書の言葉などのキリスト教的な素材を用いた

作品は見られたが、作品の半数以上はコンサート用の作品として書かれたものであった。

第2章「作品に見られる演奏技法」では、楽譜を蒐集した285作品に用いられていた技法を、伝統的なものと前衛的なものに大別し、譜例を上げてその特徴を説明した。いうまでもなく、オルガンとその音楽は長い間、ヨーロッパにおいて発展してきた。そして、その演奏技法もまたヨーロッパの国々で確立されてきたが、1960年代に一つの変化がおきた。その発端は、ドイツ・ブレーメンで1962年に行われた「第2回プロ・ムシカ・ノヴァ」である。そこでは、それまでには見られなかった様々な演奏技法 — クラスタ、レジスターを半分だけ引き出したりする方法、演奏者が声を上げたりすること、など — を含む作品が初演された。

本研究の狙いは、これらの前衛的な演奏技法が、日本人の作品においてどのように用いられ、そこに独創的なものが含まれているかを明らかにすることにあつた。譜例の例示に当たっては、先に上げたフィリップの研究を基に、各技法を整理した。

こうして演奏技法を検討した結果、今回蒐集した作品では、2つの技法、つまり1960年代以前の伝統的な演奏技法と前衛的な演奏技法が用いられていることを確認することができた。そして特に後者については、次のことが明らかになった。

まず、鍵盤に関わる技法において、手や足全体を用いて奏する方法が確認されるのは1970年代以降であり、その多くはクラスタを生み出すための工夫であつた [例：蒔田尚昊《黙示録による幻想曲》(1970)]。この他に、鍵盤を指で掴み、音高の揺れをもたらしたり、音を保持しようとしたりするものも見られた [例：新実徳英《風の螺旋》(1991)]。

次に、鍵盤以外に関わる技法に関しては、様々な例が確認された。レジストレーションとしては、レジスターの半開 [例：松岡貴史《シリンクス》(1984)]、一定の持続音や反復音型におけるレジスターの増減 [例：篠原真《エレヴェイション》(1966)]、一音（あるいは一和音）毎のレジスターの変化 [例：近藤譲《人間の声》(1988)]、8フィート以外の基音レジスターを基本とするレジストレーション [例：徳永秀則《音楽》(1972)] などが見られた。さらに作品の中には、送風装置の制御や [例：松尾祐孝《美しの都》(1991)]、オルガニスト自身が定旋律を歌いながら即興的な演奏を行う例、助手が舞台上を歩き回ったり、オルガニストが譜面台を叩いたりする例が見られた [例：中川俊郎《声を伴ったパッサカリア》]。また、楽譜が図形楽譜によって提示され、演奏技法の制限が見られない作品もあつた [例：松下真一《精神集中》(1969-1973)]。

以上のように、1960年代のヨーロッパで試みられた新しい演奏技法は、確かに日本人のオルガン作品にも取り入れられ、その内容も類似していた。しかし、その導入やその扱い方に一定の傾向を見出すことはできず、特定の時期に好んで使われたものも確認できなかった。また、作品の中には日本の音階や民謡など

の旋律を用いたもの [例：高田三郎《山形民謡によるバラード》(1967)], さらに尺八といった邦楽器との組み合わせもあったが [例：新見徳英《風神・雷神》(1995)], 特に新しく、日本人の作品にしか見られない独創的な演奏技法は確認されなかった。

この要因はどこにあるのだろうか。現段階において、少なくとも2つの点を指摘することができる。第一は、オルガン演奏を専門としない作曲家が作品の創作に当たっていることである。日本人の作品を見る限り、オルガニストとして活躍している人が作品の創作に携わっている例は極僅かである。彼らがオルガンという楽器を知る手段は、オルガニストなどからの情報に限られてしまうため、自らオルガンに直接触れながら新しい技法を見出す機会はほとんどない。それゆえ、作曲家は程度の差はあれ、主に既存のヨーロッパの作品から演奏技法などを知ることになり、結果として新しいものが生まれにくい状況にあると考えられる。

第二は、オルガン作品の創作が基本的に委嘱によって行われているため、作曲家が自主的かつ連続的にオルガン作品の創作を行う機会が非常に少ないことである。つまり、オルガン作品の創作に対する作曲家の興味は断続的となり、オルガニストも作曲家も作品の多様性を探るところまで議論を深められず、その結果、新しい演奏技法が見出されにくくなっている。

第3章「作品一覧」では、研究の主たる課題の一つであった作品情報の整理を行った。そこには、研究の過程で集めることのできた246人の作曲家・620作品に関する情報を含むことができた。

最後に収録した2つの付録は、オルガニストの保田紀子氏、作曲家の鈴木輝昭氏と南聡氏に行ったインタビューである。その目的は本論において直接触れることのできなかつた点 — オルガニストと作曲家の関係、作品創作の意義に関する議論の一端 — を紹介することにあつた。

このようにまとめてみると、オルガンとその音楽はやはり輸入文化であり、現在の日本は今なおそれらを吸収する段階にあること、したがって日本人自身による独創的な作品の創作は今後の課題であるという事実が浮かび上がってくる。この30年近く、楽器やオルガニストの数と共に、日本人が手掛けた作品も確実に増えた。しかし、オルガンはホールの装飾品に留まり、オルガニストは未だ社会的な認知を得たとは言えず、聴衆もオルガンに対する興味を持続しているとは言えない。そして、日本人の作品が再演されることも、またその楽譜が出版されることもほとんどないのが現状である。このような閉塞的な状況を打破するには、楽器の管理者、演奏者、そして聴衆の相互理解を深める工夫が必要であるが、何にもまして期待されるのは、日本人の手になる新たな個性を備えた作品の誕生である。