

大木正夫と映画「原爆の図」 —《交響曲第5番「ヒロシマ」》への軌跡—

能登原 由 美

(本学大学院教育学研究科)

Masao Ohki and the film “The Hiroshima Panels” :
Towards his Fifth Symphony “Hiroshima”

Yumi NOTOHARA

Abstract

A Japanese composer Masao Ohki (1901-71) wrote his Fifth Symphony subtitled “Hiroshima” in 1953. This symphony expressed *The Hiroshima Panels*, a series of the collaborative works by Iri and Toshi Maruki. Ohki wrote his music for a documentary film “The Hiroshima Panels” the year before. Considering its musical relevance to his Fifth Symphony, this study reviews his musical conceptions and techniques in the film music with reference to his Fifth Symphony as follows; (1) his musical and social backgrounds, (2) artistic significance of both the panels and the film, and (3) similarities and dissimilarities in his musical techniques. As a result, it could be found that the appearances of things were expressed in similar ways; such as the force of the flames and an ominous silence of the water. On the contrary, the emotional images were expressed in different ways; such as the children in the flame and the bodies of boys and girls. Probably, it should be difficult for him to express the emotions of victims in such a catastrophe mainly because he was not a victim by the atomic bomb himself.

序

広島市は、人類史上初の核兵器が使用された都市、Hiroshimaとして世界に知られることから、核被害の象徴として言及される場合には、「ヒロシマ」とカタカナ表記されるのが現在では一般的となっている。この被爆地の象徴としての「ヒロシマ」については、記録的要素の強いものから芸術的着想としての要素の強いものまで、文学、美術、写真、映画、舞踊などさまざまな表現行為の対象としてこれまで取り上げられてきた。音楽についてももちろん例外ではない。その数は、1945年の原爆投下直後から1995年までの半世紀の間に創作されたものだけでも580曲近くにのぼる¹⁾。投下から68年を迎える2013年現在までの作品を含めれば、その数がさらに増えることは間違いない。

こうした中、原爆投下から僅か8年後の1953年に作曲されたのが、大木正夫(1901-71)の《交響曲第5番「ヒロシマ」》(以後、《ヒロシマ》と略称)である。同年の第8回芸術祭奨励賞を受賞したこの作品は、丸木位里(1901-95)、丸木俊(1912-2000)²⁾により共同制作された15部からなる連作画「原爆の図」に寄せて作曲されたものである。後に詳述するように、丸木夫妻は被爆直後に救助のため広島を訪れ、惨状を目にした。その記憶を基に描かれた「原爆の図」を大木は音楽でどのように表現したのか。その創作においては、個人の体験や記憶を他者である作曲家が追体験する過程とともに、絵画のような具象的な表現素材を音楽のような抽象的な表現素材へと変換する過程が見て取れるだろう。記憶の追体験、抽象的な表現行為という創作過程は、実際にあった惨事を音で表すという点で「ヒロシマ」の音楽表現に少なからず伴うものといえる。筆者が目指すのは、こうした「ヒロシマ」の音楽表現の特殊性を明らかにする一環として大木の創作活動に注目し、「ヒロシマ」の音楽表現法の一事例を考察することである。

ところで、すでに半世紀以上にわたって音楽作品が創作され続けているにも関わらず、「ヒロシマ」の音楽表現について論じられることはほとんどなかった。そもそも、「ヒロシマ」に関連して創作された音楽作品については、文学など他の表現領域とは異なり、収集や研究の対象となることはなく、戦後しばらくの間は散逸の憂き目に遭っていた。その重要性をいち早く認識し、収集、研究対象として取り上げたのが、当時広島大学に赴任したばかりの芝田進午である。1978年の広島赴任以来、収集作業に加え、作品の上演機会を積極的に設けるなど彼が果たした功績は大きい。しかしながら、彼の研究は作品の収集と紹介にとどまり、その体系化や理論化までには至らなかった(芝田1982)。さらに、芝田の収集事業を受け継いだ広島の市民団体「ヒロシマと音楽」委員会が「ヒロシマ・ナガサキ」や「核」をテーマとした音楽作品群を体系化した(「ヒロシマと音楽」委員会2006)。作品ごとの詳細な分析や考察は行われておらず、理論化が待たれるところである。

したがって、その理論化に向けてここで大木の《ヒロシマ》に着目することは大きな意義をもつといえる。だが、本論においては《ヒロシマ》を論じる前段階として、彼が音楽を担当した映画「原爆の図」(1952)を取り上げたい。この映画のために作曲した音楽はその後の《ヒロシマ》創作へ発展したといわれ(冨沢1987/8/12)、音楽的にも両者の間には関連があると思われる。よって、映画「原爆の図」における大木の創作を通じて、《ヒロシマ》への軌跡と背景を辿ることが本論の目的である。

以下の手順で論を進めたい。はじめに大木の生涯について述べる。ここでは創作活動全体を概観しながらも、映画「原爆の図」や《ヒロシマ》の創作へと繋がる背景に焦点を当てる。次に、丸木夫妻による連作画「原爆の図」と映画「原爆の図」について述べる。ただし美術論、映画論としてではなく、あくまで大木の音楽創作の契機となった背景、言い換えれば創作対象としてこの連作画が放った意味に視点をおく。最後に、映画「原爆の図」の音楽に焦点を当てる。ここでは、大木による連作画の音楽表現法をみていくことにより、後に《ヒロシマ》創作へと繋がる内在的要素を明らかにしたい。

1. 大木正夫について

大木正夫については、その生涯や創作について論じられることはこれまでほとんどなかった。大木自身による著作(大木1967)や、妻であり作曲家でもある大木英子(1919-2008)の証言を通してその生涯や作品リストが示されたが(大木英子, 1979)、日本の音楽史上においては《ヒロシマ》など反戦的な音楽活動のほかは労音(勤労者音楽協議会)との関わりの中で僅かに触れられる程度であり(日本戦後音楽史研究会2007)、創作活動の全容などいまだに未解明の部分が多い。そうした中、2005年に発表された大木の《ヒロシマ》のCD解説の中でその生涯が第三者(片山2005)の手により初めて記されたことは、大木研究の端緒として重要である。しかしながら、CD解説という性質上、《ヒロシマ》についての言及も作品概要の陳述にとどまっている。よって、ここでは先にも挙げた大木に関する僅かな文献を手掛かりに、主に本論に関係する部分に焦点を当てながら述べたい。

1-1. 生涯と創作活動

まず、大木の創作活動を概観しよう。最初に作品を発表した1923年から没年となる1971年までの間に彼が創作した作品数は³⁾、歌曲16曲、合唱曲4曲(朗読と合唱のための作品含む)、カンタータ2曲、鍵盤独奏曲7曲、ピアノ協奏曲1曲、ヴァイオリン独奏曲2曲、室内楽曲2曲、管弦楽曲20曲(合唱付、朗読付作品含む)⁴⁾であり、歌曲と管弦楽曲の割合が多いといえる。また、後述するように、幾つかの映画音楽も残している。

次に、その創作活動を形成した背景について振り返りたい。大木が生まれたのは静岡県磐田郡で、静岡市で育つ。明治後期の地方都市では洋楽に触れる機会はあまりなかったようで、大木(1967)の回想によれば、静岡市にはピアノが3台しかなく、全国を巡回する軍楽隊の公開演奏会が「唯一のナマの音楽を聞く機会」であった(p. 45)。また、当時徐々に普及し始めていたレコードを通してオペラなどの洋楽を聞く機会もあったようだが、「音楽は、邦楽と言われる民族音楽以外に殆どありませんでした」と述べるように(p. 44)、大木が慣れ親しんだのは邦楽であったようである。とりわけ、「幼年から祖父の手づくりの尺八で、父の真似をして馴じんでいた」(同)ことは、後に彼をして「日本の民族的な音楽語法が当然常識であった」(p. 66)と言わしめることになる。実際、「自分の半音が邦楽のメリの半音であること

に気づいてがく然とした」(p. 50)とあるように、大木の音感は多分に邦楽の影響を受けたものであったとみられる。このように、後には西洋楽器や音楽様式を用いた創作に身を投ずることになるとはいえ、大木が成人前に洋楽に深く関わっていたとみられる形跡はない。

大木が本格的に西洋音楽の様式に触れるのは、大阪高等工業学校(現大阪大学工学部)に入学してからのことであった。同級生の牧師の息子二人とともに初めてコーラス部を作り、「そこで、ハーモニーの魅力を知った」(p. 47)。また、作曲の公募に自作が入選するなど⁵⁾、音楽、特に西洋音楽による音楽活動に傾倒するようになったのはこの頃からであったとみられる。卒業後は工場務めや女学校の教師などを務めるが、大正末期に作曲家を志して上京し、石川義一(1887-1962)に作曲を学ぶようになる。こうして、大木の本格的な作曲活動が始まるのである。

その後、次々と作品を発表するとともに、1931年には弟子とともに「黎明作曲家同盟」を結成し(大木 1962 p. 57; 大木英子 1979, p. 32)⁶⁾、その発表会を通じて多数の管弦楽作品を発表。同時に、当時の風潮でもあった社会主義の影響を強く受けるようになり、それが創作にも大きく反映されるようになる。すなわち、大木は戦後に入り、《ヒロシマ》に引き続いて、《カンタータ「人間をかえせ」》(1961)や《合唱曲「わだつみのこえ」》(1965)、《交響曲第6番「ベトナム」》(1970)など、反戦的な音楽を創作活動の中心に据えるようになる。つまり、こうした活動の端緒は、この作曲家同盟結成期に受けた思想的影響にまで遡れるものと考えられる。

1-2. 大木の思想と創作への影響

大木(1967)によれば、「黎明作曲家同盟」結成理念の一つに、「これからの音楽美は、新しい労働の生活形態から生まれる。都会における工場労働者、農村における農耕労働者の生活の中から発見しなければいけない」という主張がある(p. 31)。実際、作曲家同盟設立発表会において発表された大木の作品タイトルは《工場交響曲》(1932)であり、続く発表会においても《農民交響曲》(1933)というタイトルの作品が発表されるなど、同盟結成の理念を実践するかのような創作活動がこの時期に行われていることがわかる。師である石川から学んだという「労働と音楽の一体化」(p. 52)が、こうした理念の前提にあったことは間違いない。さらに、石川を通じて知遇を得た「大正デモクラシー」の論客、長谷川如昶(1875-1969)から受けた影響の大きさを自ら述べており(p. 53)、また当時の潮流であった社会主義的思想の影響もみることできるだろう(片山 2005, p. 4)。戦後になると、大木の中でこうした思想は一層強まり、労音の活動への積極的参加をみるとともに、「音楽の専門家も労働者や戦士といっしょになって、生産し闘っている」との主張さえ引き出す(大木 1970, p. 56)。

一方で、元々社会主義的な傾向が強かった大木であるが、戦時中には他の多くの作曲家同様、戦意高揚の音楽を作曲したこともあった。この点を捉え、大木が《ヒロシマ》以降に反戦的な創作活動に転じたのはこうした戦時中の国家主義的な創作活動の「懺悔」であったとみる見方もある(日本戦後音楽史研究会 2007, pp. 90-91)。確かに、こうした作品については作品リストに掲載されていない上、大木の回想の中にも登場しない。そればかりか、「黎明作曲家同盟」時代に創作した一部の作品について、大木は「高邁な労働者の生活感情の主張ではない」と述べた上で、こうした音楽を民族音楽とは異なる「植民地音楽」として一蹴するなど、戦時中の自らの創作活動への反省を述べるくだりもみられる(1967, p. 70)。けれども、大木の思想的背景と創作活動への影響について論じるには現時点での資料の数はあまりにも少なく、この点については稿を改めるべきであろう。

いずれにせよ、大木は戦後に入り、反戦的な音楽活動を展開するようになる。しかも、その作品の規模は管弦楽曲や管弦楽を伴う合唱曲で、いずれも規模が大きい。その先駆けとなったのが《ヒロシマ》であり、その前段階ともいえる映画「原爆の図」の音楽であった。では、音楽について述べる前に、まずは「原爆の図」とその映画についてみてみたい。

2. 連作画『原爆の図』と映画「原爆の図」

2-1. 連作画『原爆の図』

先に述べたように、丸木夫妻の『原爆の図』は被爆直後の広島の様状を見た体験が基となっている。広島郊外に位里の郷里があったことから、二人は原爆投下からまもなくして東京から広島に入った。そ

の時期については諸説あるが、位里は3日後、俊もそれから数日後には到着したとみられている（小沢 2002, p. 59）。つまり、彼らは直接被爆したわけではない。よって、後に入市被爆による原爆症に苦しむことになるとはいえず⁷⁾、被爆者との精神的「落差」（富沢 1987/8/11）や「直接体験者からの批判」（小沢 2002, p. 85）があったことも指摘されている。小沢は、こうした被爆者と丸木夫妻との間に存在する距離ゆえに、『原爆の図』の制作が「他者の体験の再構成」であったと捉えるが（pp. 62-63）、それが連作画にも反映されているとすれば、やはり原爆を体験していない大木の創作にも何らかの影響を与えた可能性はあるだろう。

約一ヶ月の滞在の後、丸木夫妻は東京に引き上げる。『原爆の図』の製作に取りかかったのは、それから3年後のことで、「ふと『原爆を書かなくては』と思いついた」という（富沢 1987/8/11）。元々、従来の水墨画とは異なる独特の画風を確立していた位里に対し、油彩画を学んだ俊はデッサンを得意とするなど、その創作スタイルは大きく異なっていた。俊が描いた下絵を位里が「おそろしすぎる」といって上から薄墨をかけるといった共同制作の過程についてはよく知られているが、その結果生じた具象と抽象の間を揺れる表現法が『原爆の図』の独創性の一つといえよう。

全15部からなる『原爆の図』は、各画面がそれぞれ8扇からなる屏風仕立てとなっている。一つの画面は縦180cm、横720cm。このうち、大木が《ヒロシマ》において作曲したのは当時完成していた第1部から第6部までであった。各画面にはタイトルがつけられており、第6部までについて言えば、第1部「幽霊」、第2部「火」、第3部「水」、第4部「虹」、第5部「少年少女」、第6部「原子野」となる⁸⁾。第1部から第3部までが1950年に完成、同年発表され、その後、翌51年には第4部と第5部、52年には第6部が完成されている。

『原爆の図』は発表されるとただちに大きな反響をよんだ。周知のように、終戦から1952年4月28日のサンフランシスコ講和条約発効まで、原爆被害の様子を示す新聞記事はGHQ（連合国軍最高司令官総司令部）によって制限されていた。いわゆるプレスコードである。実際には新聞記事のみならず、記録写真や文学作品、絵画に至るまで、原爆に関するあらゆる表現活動が検閲の対象となり制限されていた。原爆被害を訴えた俊の絵本『ピカドン』も、1950年に出版された後に発禁、没収の憂き目に遭っている（上 1982, p. 73；小沢 2002, p. 109）。そのような中、原爆被害の実態を写した写真が初めて全国一般に向けて公開されたのは、1952年8月6日発売の『アサヒグラフ』においてであり、その人々への衝撃は大きかったといわれる（ヨシダ 1996；小沢 2002, p. 117）。つまり、『原爆の図』が最初に発表された1950年時点では、日本人でさえ被爆の惨状を知らされていなかったのである。『原爆の図』が日本各地で与えた反響の大きさは想像に難くないだろう。

2-2. 映画「原爆の図」

こうした『原爆の図』の創作とその反響をドキュメンタリー映画として制作したのが、映画監督の今井正であった。彼が1952年に制作した映画「原爆の図」は、丸木夫妻の『原爆の図』とともに原爆投下直後の生々しい惨状を写した記録写真を挿入するなど、夫妻の創作過程のみならず原爆被害の実態をまさに記録し、日本全国に向けて告発するものとなっている。

ここでは映画の構成を概観するととどめたい。全体は17分余りの短編映画である。冒頭において、被爆前の広島の様子を写した場面からキノコ雲の写真、続いて原爆投下により一面の廃墟となった市街地の写真が映し出される。続いて画家丸木夫妻の活動の様子、とりわけ『原爆の図』の創作へと繋がる過程が紹介される。その後、夫妻の描いた『原爆の図』のうち、当時完成していた第1部から第5部までが各画面のタイトルとともに順に映し出されていく。ここでは作者による解説を基にしたナレーションが各々挿入され、各画面の紹介と同時に実際の原爆被害の様子を述べるものとなっている。さらに、第1部の後、作品の展示と反響の様子が紹介されているが、ここでは作品を見た被爆者から新たに寄せられた被害実態を示す証言に、実際に被爆地で撮影された無残な遺体を写した写真が重ねられている。第5部まで紹介された後、作品展示を勢力的に行っている様子と、この創作が第6部以降の連作へと続いていく様子が示唆され映画は終了する。

3. 映画「原爆の図」の音楽と《ヒロシマ》への軌跡

3-1. 大木正夫と映画「原爆の図」の出会い

大木が映画「原爆の図」の制作に作曲家として参加したのは、《ヒロシマ》創作の前年のことであった。大木の妻、英子によれば（大木英子 1979）、大木はすでに《ヒロシマ》作曲以前から「ヒロシマに関係した記録映画を何本か作曲」しており、「目を掩うすさまじい真実を克明に識ることに依って今日に究極の問題に当りし、このテーマを作曲することに決意し」たという（p. 34）。恐らく、その記録映画の一つがこの「原爆の図」であったものと思われる⁹⁾。前に述べたように、GHQのプレスコードにより、被爆地以外の人々が原爆の惨状を知るようになるのは1952年になってからのことであった。大木の場合、「占領軍によって公開を禁じられた原爆記録映画の音楽を担当していたことがあったので、原爆の情報には詳しくあった」（片山 2005, p. 8）とも言われ¹⁰⁾、プレスコード解禁前からすでに被害の実態を知っていたことも考えられる。一方で、英子の述べる「ヒロシマに関係した記録映画」への作曲の詳細については不明であり、映画「原爆の図」への作曲によって被害の実態を知った可能性も捨てきれない。いずれにせよ、丸木夫妻の『原爆の図』を主題とした映画への参加はその後の《ヒロシマ》の創作へと繋がっているとみられ、以下にみるように、音楽的な関連性も指摘できる。

3-2. 映画「原爆の図」の音楽

映画の中で大木の音楽は随所に挿入されるが、連作画の第1部から5部までの画面ごとの映像にもそれぞれ音楽が当てはめられている。全体的な特徴を言えば、大木の音楽は、不協和音を多用した無調風の響きが主体となっている。さらに、弦楽器によるポルタメントや半音を積み重ねることによって生じるトン・クラーター風の響きなど、戦後盛んになり始めた実験的な音楽様式を試みたものといえる。一方で、これらの実験的な様式は、描かれた内容をより効果的に音楽で描写するかのようにも用いられている。すなわち、第2部「火」ではピアノ高音部での連打や速いパッセージが画面上の炎の勢いや切迫感を想起させる一方、それとは対照的に第3部「水」では、低弦による緩やかな半音階進行や不協和音を重ねた音の伸ばしによって川面の不気味な静けさを暗示させている。画面に描かれた事物の様態を音楽で表そうとしているかのようである（図1、図2）。



(図1) 『原爆の図』より第2部「火」（丸木美術館蔵）



(図2) 『原爆の図』より第3部「水」（丸木美術館蔵）

興味深いのは、大木がこの作品において自作の音楽ばかりではなく、著名な歌曲を挿入していることである。注目すべきはその挿入箇所である。まず、映画の冒頭に置かれた原爆投下前の広島市街を写した場面に、山田耕筰の《中国地方の子守唄》を挿入している。また同曲は、第4部「虹」の中でも右端に描かれた幼い「姉妹」の姿とともに再び登場する(図3)。前者はヴォーカリーズだが、後者では焼けだされた姉妹の姿に「ねんねこ しゃっしゅりませ」の歌詞が重ねられている。このような有名な子守唄の挿入は、観る者に同情や共感の念を引き起こそうとの意図が制作者にあったものと類推させる¹¹⁾。特に後者においては、カメラが映し出す映像とナレーションの動きに曲調の変化が完全に一致していることから尚更である。つまり、画面の左側を埋める兵隊の屍の山に対してうめき声を模した男声によるトーン・クラスター風の不協和音が重ねられる一方、右上方にかかる虹を映した後、「姉妹」の像のクローズアップとともに《中国地方の子守唄》が流れ始めるのである。



(図3)『原爆の図』より第4部「虹」(丸木美術館蔵)

次に、第5部「少年少女」でも有名な歌曲《浜辺の歌》がヴォーカリーズで挿入されている。ここでは冒頭から《浜辺の歌》が流れだし、同時に「人の世の味わいも知らず、かたい蕾のままで散ってゆかねばならなかった彼女たち。これが原子爆弾であることも知らず、母を慕いながら次々と死んでいった彼女たち。」とナレーションが入る。ここでも、叙情的な《浜辺の歌》の旋律を重ねることによって、画面に描かれた少年少女の遺体に対し憐憫の情を引き出す狙いがあったことがうかがえる。

無論、こうした音楽が大木一人の判断であったとは言い切れないであろう。大木は今井正に関するエッセイ(1953, r. 2012)の中で自らの映画音楽作りについて、「演出家はじめ諸君のそれぞれの意図をみきわめるようにつとめる」、「作曲家は、つねに演出家の忠実な女房であるべき」(p. 132)と述べている。映画「原爆の図」においても、監督である今井の意図を組んだ可能性は大きい。大木は生涯にわたり7本の今井映画の音楽を担当しており¹²⁾、そのうち3本は「原爆の図」直前の3年間に続けて制作されたものであった。つまり、映画「原爆の図」において、大木がすでに「演出家の忠実な女房」となっていたことは十分考えられるのである。

しかしながら、その後作曲されることになる《ヒロシマ》の中にも「原爆の図」の中の音楽書法と関連づけられるものが幾つかあり、大木自らの作曲意図も強く反映されていたことは否定できない。よって最後に、映画「原爆の図」の音楽と《ヒロシマ》との類似点と相違点についてみてみたい。

3-3. 《ヒロシマ》との類似と相違

まずは《ヒロシマ》の楽曲構成を示そう。序奏と7つの楽章からなり、「原爆の図」第1部から第6部までの場面が各楽章のタイトルとなっている。その6つの楽章に続いて第7楽章として「悲歌」が置かれている。つまり、映画「原爆の図」制作時には完成していなかった第6部「原子野」が新たに挿入されているものの、連作画の画面ごとに音楽が作曲されているという点では両者は同じである。

では、音楽における類似点はどうか。不協和音や無調風の響きを中心に行っていること、ポルタメントの使用やトーン・クラスター風の書法など実験的な様式を使用していることなど、楽曲全体の様式については共通部分が多い。また、各楽章に使用される曲想についても共通するものが幾つかみられる。それは特に第1楽章「幽霊」、第2楽章「火」、第3楽章「水」において顕著である。第2楽章は映画ではピアノが使用されていたのに対し《ヒロシマ》では弦楽器の使用となるが、高音部での短い音価による急速なパッ

セージが火の動きや勢いを連想させる点が両者に共通する。また、第3楽章「水」では、いずれも弦楽器による半音を重ねた和音の動きが不気味な静けさを醸し出し、第2楽章と対照的な曲想を形成している。曲想といい楽章間の対照性といい、両者に共通する部分である。

一方、そうした共通点が見られないのが第4楽章「虹」と第5楽章「少年少女」である。先にも述べたように、映画ではこれらの画面には既存の歌曲が使用され、憐憫の情をかき立てるかのような叙情的な音楽が当てはめられている。それに対し、《ヒロシマ》では既存の曲の使用は一切見られず、これら両楽章では無調を基盤に半音階進行を頻繁に使用する。打楽器を交えたトゥッティで爆発的に始まり瞬時に終わる第4楽章¹³⁾、また独奏フルートと弦楽器のピッツィカートが交互に半音階進行する第5楽章と、非旋律的で物理的な音の集合体ともいえる書法である。つまり、何らかの情緒を生み出すはずの旋律性の欠如ゆえ、空疎や無感情、あるいは生命体の根絶といった印象を逆に連想させる曲想となっている。まさに対照的ともいえるような相違である。では、その相違は何を意味するのか。映画においてはやはり監督である今井の意向が強く働いていたのか、あるいは、「原爆の図」に対する大木の解釈や考えに何らかの変化が生じたのか。この点については、《ヒロシマ》の創作背景や作曲・改訂過程、また楽曲分析などを通して、今後検討していく必要がある。

結

このように大木は、映画「原爆の図」のための音楽で、実験的・前衛的な音楽様式を基盤としながら、画面に描かれた事物の様態を描写するかのような音楽書法を用いていた。さらに、叙情的な有名歌曲を用いることにより、描かれた人物たちに対し憐憫の情を引き出そうとするかのような書法も使用した。前者については《ヒロシマ》にも同様の書法が見られたが、後者については完全に対照的な書法に置き換えられていた。こうした2つの作品の間にみられる類似と相違、すなわち連続性と非連続性については、その背景や意味を十分に検討していく必要がある。さしあたってこの結論を「ヒロシマ」の音楽表現法という視点からみれば、新たに次のような仮説が浮かび上がる。すなわち、惨劇の様態や情景を音楽的に描写することは、被害の当事者ではなくとも比較的容易な部分であった。一方で、事物の様態ではなく感情や情緒に関わる点については、大木の創作にみられる反転ともいえるほどの大きな変更を見る限り、他者であるゆえの表現の難しさ、不安定さを露呈するのではないか。以上の点については、《ヒロシマ》の詳細な分析を行った上で、本論の第1節で触れた大木の音楽的、思想的背景、第2節で触れた連作画と映画の特性とそれに対する大木の関わり方を踏まえた上で、稿を改め考察したい。

注

- 1) 筆者調べ。なお、この数に含まれるのは、①タイトルや歌詞に「ヒロシマ」が含まれるもの、あるいは「ヒロシマ」を暗示していることが明確であるもの、②「ヒロシマ」に関わる活動やイベントに関連して創作された作品である。一方、①や②に該当するものでも、具体的な作品概要（作者名など）が確認できないものやアマチュアによる作品は、この数に含まれていない。
- 2) 「原爆の図」製作当時、丸木俊は旧姓をそのまま使用し赤松俊子と名乗っていた。本論では引用文でない限り、「丸木俊」の名を使用する。
- 3) 作品リスト（大木英子 1979, pp. 37-38）を基に筆者が調べたもの。
- 4) リスト上でジャンル区分されていない《第1 交響詩「真実を苦悩するもの」》（1929）、《第2 交響詩「1931年の情熱」》（1931）の2曲も含んでいる。
- 5) 1923年、雑誌『赤い鳥』の作品公募に、北原白秋の詩「かなかな蟬」に作曲したものが入選した（大木英子 1979, pp.31, 37；細川・片山 2008, p. 125）。
- 6) 片山（2005）の説によれば、結成時期は1933年（p. 32）。
- 7) 俊は下痢や血便などが3ヶ月にわたって続いたという（丸木俊 1980, pp. 91-92）。
- 8) 以下、第7部「竹やぶ」、第8部「救出」、第9部「焼津」、第10部「署名」、第11部「母子像」、第12部「とうろう流し」、第13部「米兵捕虜の死」、第14部「からす」、第15部「長崎」。
- 9) 大木の作品年表（大木英子 1979, pp. 37-38）には、記録映画のための作品の記載はない。
- 10) ただし、このように指摘した片山の解説には参照資料の記載がないことを付け加えておく。

- 11) 補足すれば、小沢（2002）はこの「姉妹」の存在が観客の心情に働きかける叙情性、情緒的なイメージについて論じている（pp. 127-128）。
- 12) 『今井正映画読本』（pp. 178-247）によれば、大木が音楽を担当した今井映画は次の通り。「また逢う日まで」（1950）、「どっこい生きてる」（1951）、「山びこ学校」（1952）、「原爆の図」（1952）、「愛すればこそ」（1955）、「純愛物語」（1957）、「キクとイサム」（1959）。
- 13) 第4楽章については、自筆譜、出版譜ともに作曲者本人の筆跡による改訂の跡がみられる。本論で論じるのは、CD録音版、すなわち出版譜に改訂を施した最終版とみられる稿である。そのCD録音版における第4楽章は計42小節で2分弱の長さである。

【引用および主要参考文献】

- ・大木英子（1979. 12）「日本の作曲ゼミナール 大木正夫」『音楽の世界』Vol. 18（12），pp. 30-38.
- ・大木正夫（1953, r. 2012）「ガンバリが彼の身上 作曲家の見た今井正」『今井正 映画読本』論創社，pp. 132-138.
- ・大木正夫（1967）『われらの音楽 労音の若者たちと』あゆみ出版社.
- ・大木正夫（1970）『うたごえは爆音を圧す - 音楽家のベトナム報告 -』あゆみ出版社.
- ・片山杜秀（2005）「大木正夫（1901-1971）：交響曲第5番「ヒロシマ」・日本狂詩曲」『大木正夫 交響曲第5番「ヒロシマ」・日本狂詩曲』CD解説 NAXOS 8.557839J，pp. 2-11.
- ・上笙一郎（1982）「新版『ピカドン』によせて」丸木位里・丸木俊『ピカドン』東邦出版，pp. 73-78.
- ・小沢節子（2002）『「原爆の図」描かれた〈記憶〉，語られた〈絵画〉』岩波書店.
- ・芝田進午〔ほか〕編（1982）『反核・日本の音楽 - ノーモア・ヒロシマ音楽読本 -』汐文社.
- ・長木誠司（2010）『戦後の音楽』作品社.
- ・富沢佐一（1987）「ヒロシマ表現の軌跡 第二部丸木夫妻と告発」『中国新聞』1987年8月4日～21日朝刊連載記事.
- ・日本戦後音楽史研究会編（2007）『日本戦後音楽史 上下』平凡社.
- ・「ヒロシマと音楽」委員会編（2006）『ヒロシマと音楽』汐文社.
- ・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』日外アソシエーツ.
- ・ヨシダ・ヨシエ（1996）『丸木位里・俊の時空—絵画としての「原爆の図」』青木書店.

【参考映像】

- ・今井正，青山通春監督（1952）「原爆の図」新星映画新社.

【参考楽譜】

- ・大木正夫《交響的幻想「ヒロシマ」》自筆譜，日本近代音楽館所蔵.
- ・大木正夫（1953）『交響的幻想「ヒロシマ」』全音楽譜出版社，日本近代音楽館所蔵).

本論の執筆が可能となったのは、財団法人原爆の図丸木美術館の学芸員、岡村幸宣氏から映画「原爆の図」の映像を拝借できたことにある。ここに記して感謝したい。