

# 音楽における原爆の表象

——原爆詩の扱いとその変遷に着目して

能登原由美

はじめに

一九四五年八月の広島と長崎における原爆投下以降、七〇年余りの間に、二つの被爆地を題材とした音楽作品が多数生み出されてきた。それは単に被爆地を表象するだけではない。戦後平和都市としての役割が与えられたことによる平和の象徴として、あるいは、人類史上初めて核兵器が使用されたことによる核戦争時代の象徴として、もちろんそうした象徴化の背後に政治イデオロギー上の闘争が見え隠れするとはいえ、いずれも反戦反核の象徴として一九四五年の原爆投下やその被爆地を表象してきたともいえる。

筆者が代表を務める「ヒロシマと音楽」委員会では、被爆五〇周年となる一九九五年以来、「原爆」や「核」、あるいは「ヒロシマ・ナガサキ」を題材にした音楽作品（以後、本稿では「原爆音楽」と総称）のデータ収集事業をおこなってきた<sup>①</sup>。この事業で記録された作品の数は、未発表作品やアマチュアの作品も含めると一八〇〇

曲余りにものぼる<sup>②</sup>。こうした音楽作品をみれば、原爆や被爆地がさまざまな形で表されていることやその変遷が明らかになるであろう。

一方で、原爆音楽の大半は声楽作品である。歌詞や詩（以後、本稿では「テキスト」と総称）をもつ声楽作品では、器楽作品とは異なり、言葉の表現が創作の一要素であるばかりか表現の対象であったり目的そのものであったりする。とりわけ、原爆音楽のように、平和、あるいは反戦反核などの象徴として取り上げられる場合、音そのものでは具体的に物事を指し示すことが難しいゆえに、音よりも明示的な言葉、すなわちテキストに依存する割合が高くなる。原爆音楽において、声楽作品の割合が圧倒的に高いのはこのためである。

このように、原爆音楽ではテキストが非常に重要な位置を占めるが、テキストとして頻繁に取り上げられるのが被爆者自身によるもの（以後、被爆詩人と総称）である。後に詳しくみるように、記録した音楽作品のテキストのうち、もっとも多かったのは峠三吉と原

民喜という二人の被爆詩人による詩である。しかも、こうした作品は、原爆を詠んだ詩（以後、原爆詩と総称）の発表直後から現在に至るまで生み出されている。特定の詩や詩人が七〇年余りにわたって様々な音楽作品のテキストとして受容されている事実は原爆音楽が否かに関わらず興味深いことだが、さらにこの場合、音楽に表れた被爆地の表象、象徴の様子や変遷をみる上でも大きな示唆を与えるものと思われる。しかしながら、これまで原爆音楽が原爆詩の視点から考察されたことはない<sup>6)</sup>。

そこで、本稿ではこうした被爆詩人のテキストに視点を置いて、音楽における原爆の表象についてみていきたい。このことは同時に、原爆詩を作曲家がどのように受けとめ、どのように音楽で表現してきたのかという、原爆詩の受容について明らかにすることにもなるであろう。さらに敷衍すれば、音楽におけるテキストの役割と機能、あるいは表現法的一端をみることに繋がるものと思われる。

以下の手順で論じていく。はじめに、原爆音楽におけるテキストについてみていく。ここでは、原爆音楽の特殊性の一つとして原爆詩に着目し、テキストとして使用されるその経緯について述べる。次に、原爆音楽で取り上げられた詩についてみる。ここでは、これまで収集した原爆音楽の作品情報の記録から、頻繁に取り上げられた被爆詩人や原爆詩を明らかにしていく。最後に、こうした原爆詩がどのように表現されたのか、その表現方法について提示する。とりわけ原爆詩の扱いの変遷に着目することにより、音楽作品において原爆がどのように表象されてきたのかを明らかにする。

本論に入る前に、対象とする原爆音楽作品について確認しておく。これまでに収集した作品情報の中には、詳細や出典が不明瞭

なものも含まれる。それらの情報については、現段階では作品の真偽や信憑性が確認できないため除外することにした。よって本稿で取り上げるのは、楽譜や音源、作品発表時のプログラム資料など、作品に関わる資料が現存しているものを中心とする。資料はなくても記録だけが残されているものについては、作品記録の出典が明らかになっているものだけを取り上げることにする。

## 1. 原爆音楽におけるテキスト

### 1-1. 原爆音楽におけるテキスト

すでに述べたように、原爆音楽ではテキストの役割が重要である。これらの音楽作品では、平和、あるいは反戦反核が象徴的に表されることが多いが、その場合、具体的描写の難しい音楽は言葉の力を借りることが多い。原爆音楽に声楽作品が多いのは、そうした抽象芸術という音楽ならではの特質が影響しているためであろう。

さらに声楽作品の中でも、合唱という形態が多いことも特徴的な点である。例えば、クラシック音楽を例に挙げると、声楽作品は五〇〇曲余りになるが、そのうち六割近くが合唱曲、あるいは合唱部分を含む声楽曲である（ただし、これには独唱曲などが合唱曲として編曲されたものも含まれる）。一人で歌うのではなく、集団で歌う方が適しているとみなされるのかもしれない。実際、原爆音楽は一九五〇年代から六〇年代にかけて数を増すが、この時期は日本全国に「うたごえ運動」が流行した時期でもあり、原爆音楽の中にはうたごえ運動の一環として創作されたものも少なくないのである。政治運動的側面の強かったこの「うたごえ運動」のほか、喫茶

店に定期的に集まり大勢でロシア民謡などを唱和する「うたごえ喫茶」も含め、この時期の日本に隆盛した、集団で歌唱する文化が、原爆音楽における合唱曲数にも反映したものとみてよいだろう。

ただし、うたごえ運動の一環として作曲された作品とは異なり原爆音楽の場合、被爆した詩人によるもの、すなわち原爆詩が多いことが本稿で注目する点である。無論、「うたごえ運動」の中で生み出された作品の中にも原爆詩を取り上げたものもあるが、「うたごえ運動」の場合、参加者自身の創作が推奨されたため、原爆詩以外のものが多いのである。また、後に明らかになるように、原爆詩は詩の発表から現在に至るまでの幅広い期間にわたって取り上げられており、社会的背景による影響を受けているとはいえ、特定の集団や運動だけに限定されるものではない。

## 1-2. 原爆詩を取り上げる背景

原爆詩を取り上げるに至った経緯、その背景については、大きく二つの要素が関連していると思われる。一点目は、原水爆禁止運動、反核運動など社会的な出来事が影響を与えたこと、二点目は、「詩集」などの出版が行なわれたことにより、原爆詩が作曲家の目に留まったことである。

まず、社会的な出来事による影響についてみよう。ここでは、五〇年代半ばに高まった原水爆禁止運動、そして八〇年代初頭に世界的規模で高まった反核運動の二つの動きに注目したい。周知のように、一九五四年にヒキニ環礁で起きたアメリカの水爆実験による第五福竜丸被曝事件をもとに、全国で原水爆に対する反対運動が急激に高まった。翌五五年八月には第一回原水爆禁止世界大会

が広島で開催され、その時に会場全体で唱和された《原爆を許すまじ》<sup>(4)</sup>が、折から広がりを見せていた「うたごえ運動」と相互に牽引し合いながら反核の歌として全国に広まっていったことはよく知られている<sup>(5)</sup>。この時期、《原爆を許すまじ》ばかりでなく多数の反核の歌が創作されるのだが、原爆詩は反核を表明するスローガンのな役割を担うことになったようである。

同様に、八〇年代初頭には世界的規模で反核運動の波が高まった。「反核・文学者の会」のように、各界では反核平和組織が相次いで発足されたが、それと歩を合わせるかのように音楽界でも一九八二年に「反核・日本の音楽家たち」が発足した<sup>(6)</sup>。この組織に賛同した音楽家たちは、日本各地で原爆、すなわち反核をテーマにした新作の公演を行なった<sup>(7)</sup>。とりわけ被爆四〇周年を迎えた一九八五年の前後には、反核・平和を訴える内容の音楽作品が数多く作曲されている。この時、原爆詩が多くの作品でテキストとして取り上げられているのである。

次に、「詩集」の出版についてみよう。ここでは、特に音楽創作の契機となった詩集として、原民喜、峠三吉の原爆詩集。そして『日本原爆詩集』の出版を指摘したい。このうち、原の『原爆小景』は一九五〇年、峠の『原爆詩集』は一年の自家版に続き五二年に青木文庫から刊行された。両詩集は刊行と同時に作曲家にインパクトを与えたようである。当時東京藝術大学の学生で、その後日本の音楽界をリードすることになる林光、外山雄三、間宮芳生ら三人の作曲家が取り上げた。当時を回顧した林の著書『私の戦後音楽史』によれば<sup>(8)</sup>、一九五二年、丸木位里、俊の「原爆の図」の展示が行われた東京藝術大学の学園祭で、「原爆の図」を前にした「原

爆カンタータ」の上演を企画するが、そのカンタータのテクストには、三人ともよく知っていたこれら二つの詩集を選ぶことが当然のように決まっていたという。そして、その後企画に関わることになった寺島尚彦を加え、各自が一篇ずつ詩を取り上げてカンタータを作曲し、学園祭で上演した。その詩とは、峠の『原爆詩集』の「序」（以下、本詩が一般的に「にんげんをかえせ」というフレーズで知られることから、「にんげんをかえせ」と呼称する）、原の「水ヲ下サイ」、「碑銘」、「永遠のみどり」だったのである。

一方、『日本原爆詩集』は一九七〇年に刊行されたが、この詩集も作曲家にとって大きな影響を与えたようである。例えば、米田栄作の「八月六日の砂」をテクストに合唱曲を書いた遠藤雅夫は、大学院生時代にこの詩集を読んで大きな衝撃を受けたことに触れ<sup>10)</sup>、米田のこの詩篇とともに、清水享太郎の「町の風景」、大岡信の「言つてください どうか」、小園愛子の「灯籠ながし」と、『日本原爆詩集』から四篇の詩をテクストに用いて《合唱組曲「石の焰」》を作曲している。さらに、当時はまだ無名だった大平（山田）数子<sup>11)</sup>の「慟哭」は、この詩集に掲載されたことにより作曲家からも注目され、その年から八〇年代にかけて少なくとも六人の作曲家により取り上げられている。この『日本原爆詩集』に掲載された詩がどの程度、音楽作品のテクストになっているのかについては未調査だが、遠藤のようにこの詩集を読んで原爆音楽の創作を行なった作曲家は少なくなかったと思われる。

## 2. 原爆音楽で取り上げられた詩

### 2-1. 原爆音楽に取り上げられた詩と詩人

表1-1は、被爆詩人のうちテクストとして取り上げられることので多い上位六人と、その取り上げられた音楽作品の数、曲数、詩篇数、作曲者数を表したものである。その分類について説明しておく。

まず、作品数と曲数の違いについて。音楽作品では、組曲やカンタータなど複数の楽章や小曲から構成されるものも多く、実際の演奏会では作品全体ではなく楽章や小曲のみが取り出されて上演されることも多い。さらに、一つの作品であっても小曲ごとに異なる詩人の詩篇が用いられることも少なくない。よって、ここでは詩人や詩篇のレベルでの考察が明瞭になるよう、組曲やカンタータなど複数の小曲から構成される規模の大きなものを「作品」と称し、その下位分類となる楽章や小曲を「曲」と区別してそれぞれ表示することとした（この分類と名称については、本稿の他の表にも適用する）。また、一度作曲された作品が異なる演奏形態（例えば独唱曲が合唱曲）に編曲されることも少なくないが、テクストに視点を置く本稿では、編曲版についてはオリジナル版と同一作品とみなすこととし、表から割愛した。

次に、詩篇数について。音楽作品では、複数の詩篇からテクストが構成されたものもある。だが対象とする作品の中には、楽譜や音源が見つからないものがあり、これらの作品についてはテクストの詳細が現時点では確認できていない。よって、本来なら対象から除外すべきだが、こうした作品には初期のものが多いため、除

(表1-1)原爆音楽に取り上げられた被爆詩人

名前	作品数	曲数	詩篇	作曲者数
峠三吉	27	37	17	21
原民喜	25	29	17	17
栗原貞子	17	22	16	12
米田栄作	14	31	26	13
橋爪文	9	14	12	6
大平(山田)数子	8	15	5	6

(注) 本稿の表はいずれも能登原による作成。2017年9月20日時点までの調査に基づく。

(表1-2)原爆音楽に取り上げられた被爆詩人による詩篇

詩篇名	作品数
峠三吉『原爆詩集』より「序」(にんげんをかえせ)	14
原民喜『原爆小景』より「永遠のみどり」	8
大平(山田)和子「慟哭」	6
原民喜『原爆小景』より「コレガ人間ナノデス」	5
峠三吉『原爆詩集』より「八月六日」	5

外することで原爆詩の受容状況が明らかにされないままになると考えた。よって、本稿ではこうした作品については詩篇数を一篇として表記することにし、今後新たに発見された際に必要に応じて修正していくことにした。

表1-1にも明らかなように、作品レベルでもっとも取り上げら

れることの多いのは峠三吉である。作品数で言えば二七作品であった。次に多いのが、原民喜で二五作品であった。ただし、曲数で言うなら峠が三七曲、原が二九曲で大きな差があり、峠の場合、複数の曲で構成される規模の大きな作品で、複数の詩篇が取り上げられているとみられる。こうした点については個別に後述する。次に多い詩人が栗原貞子で一七作品、そして米田栄作、橋爪文、大平(山田)数子と続く。ただし、詩篇数で言えば、米田がもっとも多く二六篇、続いて峠と原が一七篇、栗原が一六篇となる。このうち、上位四人の被爆詩人については、テキストに用いられた音楽作品の概要を文末の表2として提示した。

一方、表1-2は、被爆詩人によるもののうち、音楽作品で取り上げられることの多かった上位五つの詩篇を示している。それによると、峠三吉の「にんげんをかえせ」がもっとも多く一四作品、次いで原民喜の「永遠のみどり」の八作品と続いている。

## 2-2. 詩人について

ここでは、特に原爆音楽において重要とみられる被爆詩人四人、すなわち峠三吉、原民喜、米田栄作、栗原貞子に注目しながら、音楽における彼らの詩の受容の特徴と傾向などについて述べたい。

### (1) 峠三吉

峠の詩の場合、テキストを取り上げた作品数、曲数、作曲者数ともに被爆詩人の中でもっとも多く、原爆音楽全体においてもその位置づけは変わらないう。一方で、詩篇数については米田栄作に比べると少ない。つまり、特定の詩篇が多く作曲家により、

多くの作品や曲の中で題材として使用されているといえる。その代表的なものが、「にんげんをかえせ」である。テキストとして使用されただけでなく、大木正夫の《グランド・カンタータ「人間をかえせ」》のように、複数の小曲で構成される作品の全体タイトルになっているものもある。また、岡本文弥《人間を返せ―峠三吉夫人和子さんの死》や黒住彰博《朗読とピアノで聞く〈原爆詩集〉にんげんをかえせ》など、詩篇については朗読させる音楽作品もある。こうした峠の詩の音楽作品における受容については、次節で改めて触れる。

ここで注目したいのは、音楽作品の作曲年代である。表2に明らかのように、一九五二年に『原爆詩集』が出版され峠の名前が世に知られて以降、五〇年代に三作、六〇年代に六作（曲数でいえば一五曲）、七〇年代に六作、八〇年代には九作（曲数では一〇曲）と、峠の詩篇がテキストとして用いられる頻度が徐々に増えているのである。一方で、九〇年代以降は三作しかない。もちろん、調査漏れの可能性もあるが、実際のところ、音楽作品における峠の詩のこの傾向は大きく外れていないのではないだろうか。そして音楽作品とはいえ、峠の詩の受容状況がある程度反映したものとも考えられる。

## (2) 原民喜

原の詩篇の場合、一曲ごとに独立した作品として用いられる場合が多い。さらに興味深いのは、複数の詩篇から断片的に抽出された行や詩句が一曲の中で用いられる場合が多々みられることである。文末の（資料）で示した林光の《原爆小景》はその一例である。詩

篇全体だけではなく、節や行、あるいは句という小さな単位でさえ作曲者にインスピレーションを与えることが多いのかもしれない。

作曲年代の観点からみても、原の作品については特徴がある。すなわち、原が鉄道自殺を図った一九五一年にはすでに、遺作となり詩碑にも刻まれた詩、「碑銘」を題材にした作品が團伊玖磨によって作曲されている。その後、被爆七〇年を迎えた二〇一五年以降も新たに新作が発表されるなど、詩篇の発表から現在に至るまでの長い間、題材として取り上げられているのである。ただし、先の峠の詩が五〇年代半ばから六〇年代にかけて採用頻度が増えていったのに対し、原の詩篇については六〇年代には一度しか取り上げられていない。一方で、峠とは逆に原の詩篇については、九〇年代以降でも少なくとも七作（曲数では一〇曲）で取り上げられている。表2にもあるように、二〇〇〇年代以降音楽作品に取り上げられた原爆詩は多くないことを考えると、現代の作曲家においても色褪せない原のテキストへの人気ぶりがうかがえる。

## (3) 米田栄作

すでに述べたように、取り上げられた詩篇数で言うならば、米田栄作の詩篇が二六篇ともっとも多い。また、これらを取り上げた音楽作品の数は一四作と多くないが、曲数で見ると三二曲にもなる。つまり、米田の詩の場合、複数の小曲から構成される規模の大きな作品で取り上げられることが多いのが特徴である。そればかりか、一つの音楽作品全体が米田の詩だけを取り上げられている場合が多く、こうした作品は少なくとも四作品に及ぶ。すなわち、三枝茂彰の二つの《川よとわに美しく》、吉田盈照の《三つの楽章よ

りなるデルタ交響詩》、尾上和彦の《男声合唱組曲「無言歌」》、  
広島不慮より》である（表2）。このように、一人の被爆詩人の詩  
篇を複数まとめ一つの音楽作品のテキストとして取り上げる例は  
あまりなく<sup>(12)</sup>、音楽における米田の詩の受容の特徴と言えるだろう。

#### (4) 栗原貞子

栗原貞子の詩篇を取り上げた作品は一七作で、峠、原に次いで  
多い。ただし、取り上げられた詩篇は一六篇で米田ほど多くはな  
い。つまり、特定の詩篇が比較的規模の大きな作品の中で取り上  
げられたものとみられる。表2にあるように、「私は広島を証言す  
る」、「生ましめんかな」、「ヒロシマというとき」などが複数回にわ  
たり取り上げられている。

#### (5) その他の詩人

その他の詩人では、大平（山田）数子、正田篠枝、福田須磨子、  
清水高範、橋爪文といった被爆詩人の作品が取り上げられている。  
このうち、大平、正田、福田、清水については一九七〇年に出版  
された『日本原爆詩集』に掲載されており、この詩集が音楽作品  
として取り上げられるきっかけになったと思われる。例えば大平に  
ついては、この詩集での出版を通じて多くの音楽作品のテキストと  
なったことはすでに述べたが、なかでも「慟哭」は、「にんげんをか  
えせ」、「永遠のみどり」に次いで取り上げられる頻度が多いのであ  
る。

一方、橋爪の場合、被爆詩人としての知名度は低いが、その詩  
篇は多くの合唱曲の題材になっている<sup>(13)</sup>。彼女の詩篇からそれほど

多くの原爆音楽が生まれていないのは、最初の詩集を発表したのが  
一九八五年<sup>(14)</sup>と遅く、また当時は被爆者であることを公表せず原  
爆詩の創作も行なっていなかったためであろう。その後、被爆者で  
あることを公表するとともに、被爆体験を基にした詩作も始めた  
ことで、少なくとも六人の作曲家が彼女の原爆詩を取り上げている。  
そのうちの二作品は、米田の場合と同様に彼女のテキストだけで構  
成した組曲として作曲されている<sup>(15)</sup>。後発の原爆詩、とりわけ音楽  
作品として受容されることの多い原爆詩として注目に値しよう。

#### 2-3. 詩について

続いて詩の視点から見よう。表1-2にあるように、音楽作  
品でもっとも取り上げられることの多かった詩篇は、峠の「にんげ  
んをかえせ」で一四作品にのぼる。次に多いのは、原の「永遠のみ  
どり」で八作品にのぼった。興味深いことに、いずれの詩篇もその  
発表時期は後者が一九五〇年、前者が五二年とほぼ同時期である  
のに対し、音楽作品として取り上げられる時期には違いがみられた。  
つまり、前者をテキストにした音楽作品が最初に登場したのは五五  
年で、その後六〇年代末までに八作品で取り上げられているのに対  
し、後者が音楽作品で最初に登場するのは七二年であった。この点  
については、詩篇を作曲者がどのように受け止めたのかという問題  
に関わってくるものと思われるが、それについては後述しよう。

#### 3. 音楽作品にみる原爆詩の表現法

では、これらの原爆詩は音楽でどのように表現されたのか。その

表現は、作曲者が音を通じて、あるいは音を伴うことで、詩篇の内容をより深遠に伝えるために行なった創意工夫といえるが、それは新たな創作行為でもあり、作曲家自身による詩篇の解釈や意味付けが含まれている。つまり、作曲者は音楽作品においてテキストの最初の受容者であり、その音楽表現をみれば、最初の受容者である作曲者が各詩篇をどのように受け止めたのかをうかがうことができる。よって本節では、音楽作品における原爆詩の表現法についてみてみたい。

ただし、表現法については時代様式や作曲家の個性もあつて多岐にわたたり、全てについて触れることは不可能であることから、ここでは注目すべきものとして四点を挙げたい。無論、この四点に当てはまらない作品も多々みられる上、一つの作品の内部にも様々な心情が含まれており、そもそも分類することに難があることも否定できない。しかしながら、ここに挙げるのは、一人の作曲家の個人的様式に帰すべきものというよりは複数の作曲家の作品においてみられる特徴であり、作曲者による原爆詩の解釈の特徴として指摘することが可能ではないかと思われる。

その四点とは、被爆の様子を描写した表現、被爆後の喪失感や絶望感を吐露したものの表現、反戦反核など第三者への主張やメッセージが焦点となった表現、未来への希望をうたったものの表現、である。以下、少し詳しくみてみよう。

### 3-1. 被爆の様子を描写した表現

原爆音楽では、被爆時の様子を音で描写することが繰り返して行なわれてきた。例えば、テキストをもたない器楽作品であっても、

音量や楽器の工夫により原爆の投下と爆発の瞬間を聴覚的に表現することはある程度可能である。あるいは、廃墟の様子については音の数を極端に少なくして、人のいない静けさ、さらに言えば生命体の消滅を暗示させることもある。しかしながら、音よりも具体的な指示機能を有する言葉というテキストをもつ場合、具体的な内容の表現についてはテキストに依存しやすくなるのは当然であり、その結果、被爆時の描写についても言葉の意味が重要な素材になつてくることは明らかであろう。

ただし、言葉に全面的に依存してしまうと音楽作品としての価値は弱まってしまう。音楽作品として価値を高めるためには、言葉と音楽の相乗効果によつてテキストの内容を一層深く表現する必要がある。この点で評価できるのが、林光の合唱作品『混声合唱のため』の「原爆小景」である。林はこの作品において、原爆投下直後の惨状を描写した詩篇として頻繁に取り上げられてきた原民喜の詩集、『原爆小景』をテキストに用いた。

まずはこの作品の概要をテキストの観点からみてみよう。林の『原爆小景』は、〈水ヲ下サイ〉、〈日ノ暮レチカク〉、〈夜〉、〈永遠のみどり〉の四部から構成される。このうち、〈日ノ暮レチカク〉、〈永遠のみどり〉については同名の詩篇全体をそのまま用い、〈水ヲ下サイ〉については、全体の前半部分をテキストとして用いている。一方、第三部の〈夜〉については、「水ヲ下サイ」、「火ノナカデ電柱ハ」、「燃エガラ」、「コレガ人間ナノデス」、「ゴラギラの破片ヤ」、「真夏ノ夜ノ河原ノミツガ」、「鎮魂歌」の七つの詩篇から断片的に抜粋したものをテキストに曲を構成している（文末資料を参照）。

林は、原の『原爆小景』をテキストに選んだ理由についての問い

に、「原爆をテーマとして選んだ」という意識よりも、「詩としてすぐれていたために『原爆小景』を選んだ」と明言している<sup>(16)</sup>。加えて、『原爆小景』の作曲も同じく〈抗議〉の行為、〈うったえる〉行為だったか、と問われれば、私の答えは否定的です。とも述べられている<sup>(17)</sup>。つまり、原爆やそれに象徴させる反戦反核といったテーマ性よりも、文学性を重んじていたことをうかがわせる。では、文学作品としてみる原の詩を、林は音楽でどのように表現したのだろうか。その点についてここで指摘したいのは、詩篇の意味内容の二律背反的な表現法である。つまり、意味内容を音楽で描写、あるいは転換し表出したものと、逆に言葉を音楽とともに解体することにより、その意味性を剥奪させているものである。

最初の点についてみよう。つまり、被爆直後の原の体験、とりわけその聴覚的、空間的光景を、そのまま描写しているものである。例えば、第一部の〈水ヲ下サイ〉。被爆した人びとが水を求めて悶え歩く姿を描写したこのテクストに対し、林は言葉の抑揚に合わせた旋律線を当てはめる。さらに、四つの声部において個別に、不規則に歌わせることにより、多数の人や声があちらこちらを行き来する様子を空間的に、動的に描写させている。同様に、第三部の〈夜〉の末尾で、原爆投下後の夜の河原で聞こえてきた瀕死の女学生が母親を呼ぶ声。女声パートのアルト声部が長くか細い声で「お母サン」と叫び続ける一方で、他の声部では「声のかぎりを」、「夜」といった言葉を同様に長く細く歌わせる。そのうちの数音はトーンクラスター<sup>(18)</sup>のような手法を使うことにより、不気味な音響空間を生じさせているのである。原が聴覚的に描写した被爆直後の様子が、そのまま音楽の中にも表現されている。

もう一点についてみよう。この作品では、テクストと音楽のいずれにおいてもフレーズを解体させるような箇所がある。つまり、音楽について言えば、一、二音程度の短い音を各声部にちりばめる「点描」の手法を用いることで旋律線を解体する。テクストについて言えば、行やフレーズを短く区切ったり、あるいは単語や音節の単位に分解して各声部に点描的に配置させたりする。例えば、第二部〈日ノ暮レチカク〉(譜例1)。「眼ノホソイ ニンゲンノカホ」という行を、「眼」や「カホ」という単語、あるいは「ニン」「ゲン」「ノ」といった音節のレベルに解体し、一音から数音程度を当てはめ異なる声部に点在させる(譜例1中、丸で囲った部分)。すなわち、言葉や旋律を、音節や音といった最小単位に解体させているわけだが、その結果、言葉や旋律が従来担っていた意味性は解体され、より物質的な要素に還元されているのである。このように物質と化した言葉や旋律は、原爆投下によりもはや人間ではなく単なる物体に化してしまっただかのように見えた被爆者たちの姿を暗示させるであろう。

特筆すべきは、こうした詩の解体は林の作品に限らないことである。(譜例2)は、信長貴富の《無伴奏混声合唱組曲「廃墟から」》の一曲目、〈絶え間なく流れて〉の一部である。信長は、被爆二世であることを表明するとともに原の詩篇をもとに二〇〇八年に本作を発表した。この曲においても、テクストは原の様々な詩篇を断片的に集めて構成されるとともに、『原爆小景』の「ギラギラノ破片ヤ」、「燃エガラ」から抽出されたテクストは、「ギラギラノ」、「燃エガラガ」、「モガキ」などの単語に解体されている(譜例2中、長方形で囲った部分)。速いパッセージで何度も反復されるとともに、

声部によつて異なる言葉が歌われていることもあり、それらの言葉を聴き手が明確に捉えるのは難しい。ここではテキストはもはや意味としてではなく、音素として機能しているといえるが、音楽においても執拗な同音反復や無調<sup>(1)</sup>による響きが、旋律的意味性を奪っているといえるのである。

このように、林や信長など原民喜の詩篇を用いた音楽作品をみると、原の詩篇は描写的な要素をもつ一方で、言葉や旋律を解体し、その意味性を奪うことによつて物質的なレベルへと還元される要素を持つていると指摘できるかもしれない。

### 3-2. 被爆後の喪失感や虚無感の表現

被爆直後の壮絶な光景ではなく、原爆に奪われた愛する人びとや故郷への思い、悲しみ、沸き起こる喪失感や虚無感を表した原爆詩が音楽作品の中で取り上げられることもある。その中で多いのが、息子を失った悲しみを数多くの詩に表した米田栄作の詩である。

米田の詩集と同名の《川よとわに美しく》と題する合唱組曲を二度にわたり創作した三枝成彰は、これらの詩を「亡くなった息子さんへのレクイエム」と捉えるとともに、「私に何かを感じさせたことを、今でもはつきり覚えていて」と述べている<sup>(2)</sup>。つまり、息子を失った米田の悲しみや喪失感にとりわけ共鳴し、創作に至ったことがうかがえる。そのようなテキストに対し三枝は、例えば《荒廃に立ちて》や《静脈の川》にみられるように、短調による和声進行の上になだらかな旋律線を用いた叙情的で感傷的な音楽を付している。

さらに興味深いことに、米田の詩に対するこのような曲調による

音楽表現は、被爆一〇年後の一九五五年に発表された作品の中でもすで見られる。すなわち、市場幸介の《交響風物詩「未来にまでうたう歌」》に含まれる二曲、《巷塵》と《荒墟に佇ちて―拾遺》である。いずれも廃墟となった故郷での喪失感や空虚感が滲み出る内容であるが、これらのテキストもやはり叙情的な旋律によつてうたわれているのである。

このように、亡き息子や故郷を想う米田の詩篇に対しては、感傷的な旋律と曲調が使われている。先の原の詩篇に対する林や信長の作品とは大きく異なっている。一方で、次にみるような原爆や戦争に対する怒り、反戦反核などの強い主張が表現されているテキストの表現法とも異なる点である。

### 3-3. 反戦反核などの主張に焦点を当てた表現

一九五二年に発効されたサンフランシスコ平和条約により日本が主権を回復すると、原爆に対する怒りを全面に表した音楽作品が見られるようになる。そのテキストとして頻繁に用いられるのが、峠三吉の「にんげんをかえせ」である。音楽作品のなかでもっとも多く取り上げられる詩篇であるが、興味深いのは、取り上げられたその時期である（表2参照）。前節でみたように、一九五五年に最初に登場してから六〇年代末までの一五年間に、少なくとも八人の作曲家、八作で取り上げられている。一つの詩篇に八作の音楽作品がある例としては原の「永遠のみどり」が挙げられるが、この場合は四三年という長い期間での作品数であった。「にんげんをかえせ」のように僅か一五年間で八作という数は、この時期に集中的にこの詩篇が取り上げられたことを示すといえよう。実際、七〇年

代では七八年に作曲された一作のみであり、その数は急減しているのである。「ちちをかえせ ははをかえせ」という、原爆を投下した者に対する怒りを直截的に表したメッセーシ性の強さ、反戦反核への強い主張が、一九五四年に本格化した原水爆禁止運動の高まりと相俟つて作曲家の目にも留まつたのであろう。「にんげんをかえせ」というごく短いフレーズが、六一年と六三年の二度にわたり作曲された大木正夫の大作、《グラランド・カンタータ「人間をかえせ」》の作品タイトルに使用されていることをみても、この詩篇が作曲家に与えたインパクトの強さをうかがうことができる。

この詩篇に付けられた音楽の多くは、こうした主張をより効果的にすることが目的の一つであったと思われる。例えば、一九五五年に作曲された村中好穂の《父を返せ 母を返せ》。この作品では、言葉の一語に一音、全声部が一緒に唱和する形でゆつくりと詩句を反復する。とりわけ第六小節目から一三小節目にかけては、四分音符を同音反復的に当てはめることにより、群衆が行進しながらシユプレビコールを上げる姿を連想させる効果をもたらしている（譜例3）。声部によつて異なる動きやテクストをもつものとは異なり、全声部が同じ言葉を同時に発することに、聴き手はテクストの言葉を明瞭に聞き取ることができるのである。

この作品のように言葉の一語に一音ずつ、ゆるやかなテンポで、複数の声部で同時に歌わせることにより言葉を明瞭に聞かせる表現方法は、他にもみられる。例えば、先に挙げた大木の《人間をかえせ》や、尾上和彦の《オラトリオ「鳥の歌」》などでも、言葉を明瞭に聞き取ることのできる音付けが行なわれているのである。あるいは、前節で挙げたように朗読を用いる作品もある。こうした音

楽表現法では、フレーズや言葉の意味は解体されることがないため、テクストの内容はよりストレートに伝わるのであろう。

### 3-4. 未来への希望の表現

原の『原爆小景』の末尾にある「永遠のみどり」は、峠の「にんげんをかえせ」に続いて多くの曲のテクストとして取り上げられた詩である。詩集にある他の詩篇とは異なり、被爆直後の様子を描写したものではないことや、唯一ひらがなを用いていることなど、『原爆小景』の中では異質な存在である。「ヒロシマのデルタに若葉うづまけ」との一文にもあるように、広島復興と緑豊かな未来を望んだ祈りであり、願いたいよう。

その音楽作品についても、『原爆小景』の他の詩篇を題材にした作品の曲調とは異なるものが多い。すなわち、一九八八年に助川敏也が作曲した《永遠のみどり》では、中庸の速度で変イ長調の明るい和声進行をもとにした、なだらかな旋律線をもつ作品となっている。あるいは、二〇一五年に作曲され広島で初演された尾上和彦の《永遠のみどり》も、こうした曲調を備えている。

ただし、作曲家の中にはその楽観的な受け止め方に疑問を抱く者もいたとみられる。《原爆小景》を作曲した林光である。では最後に、林の《永遠のみどり》の創作の経緯とその内容を見ることにより、本節を締めくくりたい。

### 3-5. 林光《原爆小景》に見られる原爆詩の受容

すでに述べたように、この作品は（水ヲ下サイ）、（日ノ暮レチカク）、（夜）、（永遠のみどり）の四篇、四部から構成される。だが、

これらは一度にまとめて創作されたものではなく、第一部の〈水ヲ下サイ〉が作曲されたのは一九五八年、第二部の〈日ノ暮レチカク〉と第三部〈夜〉が一九七一年であった。〈永遠のみどり〉については、それによって作品全体を完結する計画ではあったものの、第三部を作曲した段階で林はこの作品を一旦「完成」としている。

のちに林は、「核の恐怖がなにひとつ解決しない今、《ヒロシマのデルタに若葉うつまけ》などという詩句に作曲することが可能だろうか<sup>(2)</sup>」という思いを吐露しながら、〈永遠のみどり〉の創作の筆がどうしても進まなかったことを明らかにするのである。林がようやく〈永遠のみどり〉を完成させ、《原爆小景》の「完結版」としたのは二〇〇一年で、最初の計画からすでに四三年が経っていた<sup>(2)</sup>。

では、その音楽をみてみよう。林の〈永遠のみどり〉は、〈水ヲ下サイ〉、〈日ノ暮レチカク〉、〈夜〉の表現法と大きく異なっている。つまり、〈水ヲ下サイ〉、〈日ノ暮レチカク〉、〈夜〉では無調、あるいは調性を感じさせない和音進行が使用され、歌詞やフレーズは分断されたり点描のように音が配置されたりするなど、詩や音楽のフレーズ感が乏しい。また、トーンクラスターの手法などにより、調性や音高を認識できない空間的な音響効果を生じさせ、テクストの内容そのままに被爆後の惨状を聴き手に想像させるものとなっている。それに対し、〈永遠のみどり〉は、中庸な速度のなだらかで旋律的なフレーズをもち、詩の行と音楽のフレーズはほぼ一致する。何よりも、イ長調の終止音で締めくくられることにより、聴き手は安心感を得ることができるのである。ただし、他の作曲家による《永遠のみどり》とは異なり、本作で完全に安定感が生じるのは末尾においてである。つまり、冒頭部分は調性が定まらず、

中間部は無調を基盤としながら「永遠のみどりを」の句を各声部が連呼する。それはまるで、「永遠のみどり」という言葉に対し懐疑を抱かせるかのようである。この曲を創作した時点、すなわち二〇〇一年にいたつてもなお、核をめぐる状況に対する不安感は拭いきれていないことを表すとともに、イ長調による明るい終止の響きは現実を楽観したものではなく、「永遠のみどり」を願う「祈り」の響きを表すのではないかと思われるのである。

## 結び

以上、原爆音楽における詩の内容と、それに対する音楽表現の違いについてみてきた。もちろん、詩の内容によってその表現が異なるのは当然であろうが、原爆音楽の場合、なかでも原爆詩を扱った作品の場合には、未曾有の体験をした被爆者自身による言葉を音楽で表現することや、時代とともに移り変わる社会的な背景による影響を受けやすいことなどから、他の声楽作品とは異なる表現法が模索されてきたと考えられる。本稿では原爆音楽以外の表現法との比較を行なったわけではないが、詩の内容に基づいて表れた四つの表現については、原爆音楽に特徴的なものと考えても良いのではないだろうか。すなわち、被爆の様子を描写したもの、被爆後の喪失感や虚無感を表したものの、反戦反核などの主張を表したものの、未来への希望をうたったものにおける表現の違いである。もちろん、ここで取り上げた被爆詩人のテクストに対し、全ての音楽作品が同様の表現をしているわけではない。繰り返しになるが、作曲家ごとに様式の違いは見られるし、一つの作品自体が多様性を含んでいる

ことも多々ある。しかしながら、一八〇〇曲余りにのぼる原爆音楽の総体からみれば、こうした特徴はある程度当てはまるのではないかと考える。

さらに、こうした原爆詩に基づく音楽表現の違いは、音楽作品という特殊な土壌であるとはいえ、これらの詩の受容の一端を示していると言えるだろう。少なくとも、三枝成彰や林光のそのように、発表から現在に至るまで合唱界に根強い人気を保ち続けている作品の存在を考えると、その受容の広がりについては看過出来ない。あるいは、信長貴富のように、若い世代の合唱関係者に支持される作曲家が、被爆二世として原爆詩による新たな音楽創作を行なっていることをみても然りである。原爆詩がこれらの音楽作品を通して受容され続けていることを考えると、その音楽表現について振り返ることには一定の意義があるのではないだろうか。

しかしながら、音楽作品の記録の収集はまだ完全とはいえず、とりわけ二〇〇〇年代に入ってから創作状況の確認が遅れている。また、二〇〇〇年以降、世界的情勢は大きく変化し、二〇〇一年の東北震災による福島での原発事故により核をめぐる状況も変化しつつある。新たな時代は音楽創作にどのように反映されるのか。今後の課題としたい。

## 注

1 「原爆音楽」という言葉を用いてその意義と重要性をいち早く提唱したのは、社会学者で哲学者の芝田進午である。芝田は、一九七六年の広島大学への赴任後、作品の収集を開始し、また演奏会の開催を通してその普及にも取り組んだ。芝田進午〔ほか〕編『反核・日本の音

楽』（汐文社、一九八二年）。芝田の収集した資料や記録は、本委員会のデータベースに取り入れられるとともに、重要な先行研究として参照されている。

2 「ヒロシマと音楽」委員会編『ヒロシマと音楽』（汐文社、二〇〇六年）。ただし、広島に拠点を置く委員会の性質上、長崎に関連する作品についての収集が捗っていないことや、二〇〇〇年以降、収集作業が中断した時期もあったことから、実際にはさらに多くの作品が含まれていることは間違いない。

3 筆者はこれまでに原爆音楽の研究を行ってきたが、次の拙著における概説的な言及を除けば、原爆詩に視点をおいて考察したことはない。能登原由美『「ヒロシマ」が鳴り響くとき』（春秋社、二〇一五年）。

4 本稿では、音楽作品のタイトルについては《》で表示し、作品の下位分類となる楽章や曲のタイトルについては◇で表示している。ただし、引用文中に現れる括弧については原文の表示に従った。

5 能登原、前掲書、一一五―一二六頁。また、作曲家自身による記録として、木下航二編『原爆を許すまじ 世界の空へ』（あゆみ出版、一九八五年）参照。

6 「反核・日本の音楽家たち」『季刊邦楽』通号三二（一九八二年九月号）八二―八三頁。

7 その発足から広がりについては、能登原、前掲書、一四九―一五三頁。

8 林光『私の戦後音楽史 楽士の席から』（平凡社、二〇〇四年）三一〇―三二二頁。

9 ただし、これらの楽曲については各作曲家の作品目録には掲載さ

れておらず、楽譜なども未確認であることから、本稿では除外している。

10 《合唱組曲「石の焔」》初演時のプログラムに掲載された作曲者のコメント。『明治大学グリーククラブ定期演奏会プログラム 一九八七年五月九日、サントリーホール』。

11 『日本原爆詩集』掲載時の姓は山田。その後改姓したとみられるが、その時期や経緯は不明。

12 米田以外には、後にみる橋爪文の詩にこうした傾向が見られる。

13 例えば中島はる《女声合唱組曲「永遠の青」》（一九九一年）、平野淳一《女声合唱とピアノのための組曲「美しいあしたを」》（二〇〇三年）、なかにしかかね《混声合唱組曲「風の吐息」》（二〇〇九年）など。ただし、これらのテクストの全てが本稿でいう原爆詩に当てはまるわけではない。

14 『昆虫になった少年』（教育報道社、一九八五年）。

15 青英権《組曲「おとうと」》（作曲年不明）、中村雪武《組曲「虹よ永遠に」》（一九九三年）。

16 「特集 原爆をテーマとした音楽作品―作曲家にアンケートを求めて―」における林光によるアンケートの回答より、『音楽の世界』（一九七二年九月号）六頁。

17 同上。

18 半音程やそれより狭い音程を重ねることで不協和音を生じさせるとともに、音を一定音域に密集させることで塊のように響かせる手法。

19 長短調に基づく音階や和音を破棄することで生じる調性の無い状態。

20 出版楽譜冒頭に掲載された作曲家自身の言葉より。三枝成彰『混声合唱組曲 川よとわに美しく Part.2』（カワイ出版、一九八七年）。

21 林光「まえがき」『東京混声合唱団第七〇回定期演奏会プログラム 一九七五年十月』。文章は、『林光 混声合唱のための原爆小景（完結版）』（全音楽譜出版社、二〇〇三年）に転載されている。

22 このように林の《原爆小景》については四つの部の創作時期が大きく異なることから、本稿では各部ごとに一つの作品とみなして分析し考察した。

(表2) 詩人別にみた原爆音楽における詩

作詩者	作曲者	作品名	楽章/小曲名	作曲年	備考 (テキストなど)	
峠三吉	村中好徳	ちちをかえせばはをかえせ		1955		
	多湖功也	父をかえせ母をかえせ		1956		
	岡田和夫	峠三吉の詩による混声合唱のための主題と変奏		1959	「序」	
	宗像和	へいわをかえせ		1961		
	大木正夫	人間をかえせ (グランド・カンタータ)	序 人間をかえせ		1961	
			第1章 8月6日・死			
			第2章 仮包帯所にて			
			第3章 眼			
			第4章 ちいさい子			
			第5章 呼びかけ			
	終章 人間をかえせ					
	大木正夫	人間を返せ 第2部	第1章 宣言		1963	
			第2章 墓標			
			第3章 朝			
			第4章 足音			
	三戸頼雄	にんげんをかえせ		1965		
	岡本文弥	人間を返せ—峠三吉夫人 和子さんの死		1965		
	杉本憲一	人間を返せ		1969		
	岡田和夫	レクイエム～死と焔の記憶～より	炎の季節	1974		
	今藤長十郎ほか	朝顔		1974		
	金藤豊	八月六日		1975		
	宗像和	八月六日		1976		
	宗像和	ねがいの灯		1977		
岩田隆則	にんげんをかえせ		1978			
本間雅夫	八月の歌—微笑—		1982			
中田信次	にんげんをかえせ		1982			
杉本憲一	八月六日		1983			
新実徳英	祈りの虹 (1) 炎		1983			
外山雄三	墓標混声合唱のための組曲 「そして一輪の花のほかは・・・」—あたらしい憲法のはなしより	墓標		1983		
		人間をかえせ				
尾上和彦	オラトリオ「鳥の歌」より	廃墟の中で		1984	峠三吉（「八月六日」）、土屋清による詩を構成	
		人間をかえせ				
外山雄三	カンタータ「みどりの炎」より 〔ヒロシマのみどり〕	墓標		1985	栗原貞子ほかの詩とともに構成	
黒住彰博	朗読とピアノで聞く〈原爆詩集〉にんげんをかえせ			1985		
高嶋みどり	メッセージII			1988	「呼びかけ」	
皆田正明	にんげんをかえせ			1997		
三枝成彰	一九四五年八月六日（峠三吉の詩による構成詩）			2001	テキストの詳細は不明	
溝入敬三	HOME～峠三吉の序によせて～			2011		
原民喜	團伊玖磨	遠き日の		1951	「碑銘」	
	林光	原爆小景第一部	水ヲ下サイ	1958		

原民喜	宗像和	コレガ人間ナノデス		1968	
	本間雅夫	八月の歌I-日本原爆詩集より	コレガ人間ナノデス	1970	『日本原爆詩集より』 草間透「青い閃光」大 平（山田）数子「慟 哭」原民喜「コレガ人 間ナノデス」
	林光	原爆小景第二部	日ノ暮レチカク	1971	
	林光	原爆小景第三部	夜	1971	「水ヲ下サイ」「火ノ ナカデ電柱ハ」「燃エ ガラ」「コレガ人間ナ ノデス」「ギラギラの 破片ヤ」「真夏ノ夜ノ 河原ノミヅガ」「鎮魂 歌」
	本間雅夫	八月の歌II-四声とピアノのた めのモテトウス	永遠のみどり、碑銘	1972	原民喜「永遠のみど り」、「碑銘」、大平 （山田）数子「十 年」、「慟哭」、 「失ったものに」
	すぎきよし	永遠のみどり		1973	
	岡田和夫	レクイエム～死と焔の記憶～よ り	永遠のみどり	1974	
	観世栄夫	原民喜詩集より		1974	「碑銘」「水ヲ下サ イ」「火ノナカデ電柱 ハ」「日ノ暮レチカ ク」
	原守夫	永遠のみどり		1979	
	宗像和	燎炎の賦		1980	「コレガ人間ナノデ ス」
	外山雄三	混声合唱のための組曲「永遠 のみどり」より	永遠のみどり	1981	
	細川俊夫	CHINKON-KA（改訂版）		1982	
	新倉健	広島が言わせる言葉（ソプラ ノ、ヴァイオリン、チェロ		1982	「夏の花」、「ギラギ ラノ破片ヤ」
	林光	新原爆小景あるいは平和の使 徒たちのパレード		1982	林光による補詩
	尾上和彦	オラトリオ「鳥の歌」より	黒い雨 哀れな地球	1984	「水ヲ下サイ」と土屋 清の詩による構成
	助川敏弥	永遠のみどり		1988	テキストはドイツ語訳。
	宗像和	家なき子のクリスマス		1998	
	林光	原爆小景完結編	永遠のみどり	2001	
	金光威和 雄	原民喜による歌曲集「魔のひ ととき」	ガリヴァの歌 魔のひととき 家なき子のクリスマス 碑銘	2005	
	信長貴富	無伴奏混声合唱のために「廃 墟から」より	絶え間なく流れてゆく	2008	「碑銘」「悲歌」「家 なき子のクリスマス」 「ギラギラノ破片ヤ」 「水ヲ下サイ」「燃エ ガラ」「夏の花」「コ レガ人間ナノデス」 「鎮魂歌」より抜粋・ 構成

原民喜	尾上和彦	永遠のみどり		2015		
	坂本龍一	母と暮らせばー鎮魂歌より		2015	「鎮魂歌」より抜粋	
	寺嶋陸也	魔のひととき		2016		
栗原貞子	尾上和彦	小オラトリオ「私は広島を証言する」		1960	その後、オラトリオ「鳥の歌」に編入	
	永井主憲	組曲「川」より	山と川	1966		
			いくさ			
			よみがえる川			
	仲俣申喜男	遠い呼声		1968		
	木原一幸	生ましめんかな		1971		
	福島雄次郎	生ましめんかな		1973		
	岩田隆則	73ひろしまの秋		1973		
	若草恵	いくさ		1976		
	岩田隆則	ヒロシマというとき		1978		
	中村雪武	祈り		1981		
	外山雄三	混声合唱のための組曲「永遠のみどり」より	第3楽章「終末」 第5楽章「ヒロシマとい	1981		
	ウド・ツインマーマン	ヒロシマというとき		1982		
	葦原邦子	追憶の川		1984	連作「川」より	
	尾上和彦	オラトリオ「鳥の歌」より	生き残った私	1984		「私は広島を証言する」より
			死んだ少女			「私は広島を証言する」より
警鐘			「私は広島を証言する」より			
外山雄三	カンタータ「みどりの炎」より 〔ヒロシマのみどり〕より		1985		「私は広島を証言する」「影」「未来はここから始まる」「ひろしまのみどり」より構成	
中村雪武	原爆で死んだ幸子さん		1986			
中村雪武	生ましめんかな		2007			
片岡ハルコ	折づる					
米田栄作	星出敏一	川の華まん		1953		
	市場幸介	交響風物詩「未来にまでうたう歌」	巷塵	1955		
			荒墟に佇ちて			
	吉田盈照	デルタの歌		1955		
	田中敬	交響曲「広島街は甦る」		1956		
	古屋良男	交響詩「雲」		1957		
	山崎登	千羽鶴に捧げるレクイエム		1958		
	アリフレード・シュニトケ	オラトリオ「長崎」より	第4楽章	1958	「荒廃に立ちて」、 「川よとわに美しく」	
	三枝成章	川よとわに美しく	釈哲道童子	1981		
			永遠の川			
			荒廃に立ちて			
			静脈の川			
	吉田盈照	三つの楽章よりなるデルタ交響詩	木の実が熟れるように わが広島よ 川の曼荼羅 天秤の凶	1986		

米田栄作	三枝成彰	川よとわに美しくPart2	八月の歌	1986		
			榎 (ひうち)			
			家族 その二			
			翠町仮寓			
				美しきものを咎め給うな		
	尾上和彦	男声合唱組曲「無言歌」～広島不慮より	無言歌	1986		
			八月六日の砂 (抄)			
			烈日			
			千羽鶴 (抄)			
				平和の手形		
遠藤雅夫	合唱組曲〈石の焔〉より	八月六日の砂	1987			
黒住彰博	米田栄作による「広島不慮」 四章より	一身抄	1990			
永井主憲		昇天				
永井主憲		釈哲道童子				
松下耕	無伴奏混声合唱のための「静脈の川」					

(注1) 原爆音楽に取り上げられることの多い被爆詩人のうち上位4人について掲載。詩篇を取り上げた楽曲の作曲年の順に表示した。

(注2) 作曲年について確認できなかったものは空欄とした。

(資料)《原爆小景》(詩:原民喜 曲:林光)より

第三部〈夜〉のテキスト構成

夜ガクル

夜ガクル

「水ヲ下サイ」

真夏ノ夜ノ

河原ノミヅガ

血ニ染メラレテ ミチアフレ

声ノカギリヲ

・・・・・・・・・・・・・・・・

オ母サン オカアサン

「真夏ノ夜ノ河原ノミヅガ」

火ノナカデ

電柱ハ一ツノ芯ノヤウニ

蠟燭ノヤウニ

モエアガリ トロケ

赤一ツノ芯ノヤウニ

「火ノナカデ 電柱ハ」

あのととき、細い細い糸のやうに細い眼が僕を見た。  
まっ黒にまっ黒にふくれ上った顔に眼は絹糸のやうに細か  
った。

「鎮魂歌」

夢ノナガデ

頭ヲナグリツケラレタノデハナク

メノマヘニオチテキタ

クラヤミノナカヲ

モガキ モガキ

ミンナ モガキナガラ

サケンデ ソトヘイデ

「燃エガラ」

コレガ人間ノデス

原子爆弾ニ依リ変化ヲゴラン下サイ

肉体ガ恐ロシク膨張シ

男モ女モスベテ一ツノ型ニカヘル

・・・・・・・・・・・・・・・・

「助ケテ下サイ」

トカ細イ 静カナ言葉

・・・・・・・・・・・・・・・・

河岸ニニゲテキタ人間ノ

アタマノウヘニ アメガフリ

火ハムカフ岸ニ燃エサカル

「コレガ人間ノデス」

ギラギラノ破片ヤ

灰白色ノ燃エガラガ

ヒロビロトシタ パノラマノヤウニ

アカクヤケタダレタ ニンゲンノ死体ノキメウナリズム

スベテアツタコトカ アリエタコトナノカ

パット剥ギトッテシマッタ アトノセカイ

「ギラギラノ破片ヤ」

(譜例1) 林光《原爆小景》より第2部〈日ノ暮レチカク〉(第169~181パルス)

The image shows a musical score for a mixed choir and piano. The score is divided into two pages. The left page contains measures 170 through 174, and the right page contains measures 175 through 181. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The piano part is also shown. The lyrics 'シ' and 'カオ' are written under the notes. Dynamics include pp and f. The score is for a mixed choir and piano.

(注) 楽譜出典：林光『混声合唱のための原爆小景[完結版]』（全音楽譜出版社、2003年）



(譜例3) 村中好穂《父を返せ母を返せ》(第6～13小節)

Adagio

か え せ か え せ ち ち を は は を

ち ち を は は を か え せ ち ち

6

10

(注) 手書き譜をもとに能登原が作譜