

音楽における「ヒロシマ」

―体験の語りと記憶の継承をめぐる―

能登原 由美

はじめに

広島、長崎への原爆投下から七三年目を迎え、被爆や戦争体験の記憶の風化と継承が問題となっている。こうした中、被爆遺物や写真、映像などの資料の収集とアーカイブ化が進められるとともに、体験談の聞き取りや、絵画による書き起こしなど、体験記憶の記録化が行われているのも周知の通りである。

音楽についても、こうした記録化は二〇年余り前から進められてきた。筆者が現在代表を務める「ヒロシマと音楽」委員会は、被爆五〇周年を迎えた一九九五年に広島の有識者によって設立されたが、その目的は、「ヒロシマ・ナガサキ」や「反核」に関する音楽作品の散逸と消失を防ぐべく、作品情報の収集とデータベース化、さらに音源の記録化であった。データベース化の作業については、筆者自身も会の発足からまもなくして携わるようになった。作品の定義や分類方法、収集ジャンルなどにまだ多くの課題を残すとはいえ、現在までに一八〇〇曲余りの作品情報をデータとして登録し⁽¹⁾、二〇〇二年にはデータの一部を広島平和記念資料館に移管している。被爆の描写や犠牲者への追悼の念、あるいは被爆地の復興や核兵器廃絶への願いなどその内容は多岐にわたるが、いずれも広島、長崎への原爆投下が創作の起点にあると言える。

しかしながら、「体験記憶」と言う視点で見ると、被爆者自身による音楽作品は少なく、後述するように、データベース化した作品の多くは直接被爆を体験していない者、すなわち非体験者によるものである。よって、これらの作品を被爆体験の記憶と見做すことはできない。むしろ、これらの表現をみることで、非体験者にとって原爆投下がどのように捉えられているのか、すなわち原爆投下の記憶がどのように継承されているのかを知ることはできる。本論の中で明らかにするように、音楽作品に見られるこうした記憶の「継承」は被爆後まもなくみられるようになるが、体験記憶の風化と継承が問題となる中で、今後の議論の端緒を与えてくれるものとなるであろう。

以上のことから、本論では、被爆体験の語りと記憶の継承について、音楽作品に見られる事例をもとに検討することでの問題の提示を試みる。まずは第一章で、被爆体験の語りについて述べる。第二章では、被爆者自身による音楽表現を取り上げる。第三章では述べた記憶の多様性、その語りがたさを音楽のうちにみていく。一方、第三章では、被爆を体験していない者の音楽作品をみていく。ここでは、非体験者による音楽作品に、ある種の類型化がみられることを指摘するが、それを通してみられる体験者と非体験者の齟齬を示したい。こうした音楽作品にみられる被爆体験の記憶の表象の難しさを踏まえた上で、第四章において「継承」を考えるべく、「ヒロシマ」を語った音楽作品の聴取と受容をみる。その上で、音楽行為を通じた個人記憶と集団記憶(社会的記憶)の形成についても若干触れながら、体験の語りと記憶の継承についての課題を示したい。

本論に入る前に、いくつかの重要な概念を整理しておきたい。本論では、原爆投下の記憶については、直接被体験のみならず、写真や被爆証言・記録などをもとに間接的に追体験して得られる記憶も含めることとし、それらの記憶を総称して「ヒロシマ」の記憶という。そのような「ヒロシマ」の記憶を音楽で語ったもの、歌ったもの、表現したものを「ヒロシマ」の音楽と総称する。なお、ここでいう「語り」とは、言葉のみならず、音楽や絵画などのあらゆる表現行為を含めたものを指す。

一、被爆体験の語りと共有の難しさ

そもそも被爆から七〇年を経た、「ヒロシマ」の記憶を語ることは可能なのであろうか。本章では、音楽の事例をみる手がかりとして、体験記憶の多様性とその語りの難しさについて事例をもとにみていく。

(一)七〇年を経た「ヒロシマ」

二〇一六年五月二十七日、アメリカのバラク・オバマが現職の大統領として初めて広島平和記念公園を訪れた。その模様はテレビ各局によって全国実況中継され、地元広島のマスメディアや市民も「歓迎ムード一色」だったと伝えられる。そればかりか、この訪問については、被爆者の九割までが好意的に評価したと言われる⁽²⁾。一方で、学識経験者からは、政治的なプロパガンダとして、

あるいは被爆者の間でさえ謝罪の要求が出ないことに對し、懐疑的・批判的な声が上がった⁽³⁾。

そうした声の一つに對し、被爆者の山野上純夫が示した反論⁽⁴⁾は、体験の語りと記憶の継承を考える上で議論の糸口になると思われる。山野上は十六歳の時に広島で被爆し、戦後は全国紙の新聞記者として広島支局でも働いた経験をもつ。彼は、ある著名な作家A⁽⁵⁾が「歓迎ムード一色だったオバマ氏の広島訪問」と述べた上で、「この国において、原爆を落とされたことの怒りや苦しみはもはや完全に風化したことを告げるもの」と批判⁽⁶⁾したことを取り上げながら、その批判に對し「被爆者の思いがわかっていない」と言うのである。山野上によれば、その批判は「理においては間違っていないが、情においてわかっていない」と言う。

ここでオバマの広島訪問やその反応に對する是非、あるいは歓迎ムードに對するAの批判やその言葉に對する山野上の反論に對しての是非を論じるつもりはない。問題にしたいのは、「ヒロシマ」を前にした意識の相違である。その女性作家は、「…一般市民が史上初の原子爆弾の実験台にされ、想像を絶する地獄絵図を味わわせられたことの怒りと恨みは…けつして消え去ってはいない⁽⁷⁾」と述べる。「原子爆弾の実験台」、「想像を絶する地獄絵図」、「怒りと恨み」など、いづれも「ヒロシマ」について語る際にしばしば出てくる言葉であり、山野上もそれらについて決して異論があるわけではないであろう。それにもかかわらず、「情においてわかっていない」と言うのである。一体どういうことであろうか。

(二) 体験の語りがたさ

山野上はドイツ語を引き合いに出し、「物事にはゾルレン(せねばならぬ)とザイン(現実はこちらである)の両面の認識が必要⁽⁸⁾」であると言う。つまり、「広島・長崎の被爆者には、心を励まして原爆に抗議せねばならないというゾルレンがあるしかし、あの日、むごたらしく焼き殺された肉親の姿を思い出したくないというザインもある。Aさんはそれに気付いていないのか。」⁽⁹⁾と批判的に問いかける。その上で、「実体験のない人と、ゾルレンを語ることは容易であるが、ザインの境地を共にするのがいかに困難であるか」⁽¹⁰⁾とも述べる。この言葉は、「実体験の有無」が「ヒロシマ」の認識に相違をもたらし、その共有を困難にして

いることを示すものと言えるだろう。

この山野上の言葉が示唆するように、一つの出来事を、写真や証言をもとにいくら追体験したところでその体験によって形成されるもの、すなわちその記憶を体験していない者が共有することはできない。だが実は、こうした記憶の共有の不可能性は、同じ体験者の間にもみられるものである。

当時、広島県立第二高等女学校二年生だった関千枝子は、八月六日の朝、たまたま体調不良のため学校を欠席した。その日、生徒動員で市内中心部の建物疎開の作業に駆り出されていた同級生のほとんどは被爆死した。「学校を休んで助かった、というのは私の負い目」⁽¹¹⁾と言うように、体調不良とはいえ学校を休み、結果的に自分だけが生き残ったことへの後ろめたさがトラウマとなつてその後の人生にのしかかる。彼女は言う。「原爆の生き残りは『すまない』という言葉で表現する。…(中略)…すまない、あまりの辛さはむしろ原爆に對して寡黙にさせる」⁽¹²⁾。つまり、彼女にとつての「ヒロシマ」は、死者に對して「すまない」という思い、生き残ったことへの後ろめたさの記憶でもあると言えよう。戦後、ジャーナリストとなつた彼女は、亡くなつた同級生の遺族を訪ね歩き、一人一人の被爆から死に至るまでの様子を本に書き綴つた⁽¹³⁾。つまり、彼女が原爆について語り始めたのは自らの被爆体験に對してではなく、亡くなつた同級生の体験であり、死者に代わつてその体験の記憶を語る道を選んだのである。

実は、このような「生き残つたことへの後ろめたさ」と、そこに起因する「語り難さ」は関だけにとどまらず、生き延びた多くの被爆者が少なからず抱えているようである。先に触れた山野上もそうした心情を「広島島の煩惱」あるいは「広島島のタブー」と称していくつかのエピソードを紹介した⁽¹⁴⁾。彼によれば、それが消えるまでには半世紀を要したという。

このように、その出来事に居合わせた者ですら思いは大きく異なり、その違いは体験の語りにおいても現れてくる。そうであればなおさら、その場に居合わせなかつた者、体験していない者との間に生じる溝は、途方もないものとなるであろう。

二、音楽にみる被爆体験の語りがたさ

「ヒロシマ」の体験を音楽で語る行為も、原爆投下から程なくして見られた⁽¹⁵⁾。

ただし、被爆体験記や原爆の絵など、言語や絵画での語りはかなりの数に上るのに比べると、被爆体験が音楽で語られることはほとんどない。筆者が確認したもののうち、「ヒロシマ」を音楽で語った被爆者は五人しかいない⁽¹⁶⁾。恐らく、言語や絵画と違い、音楽の場合は記録に残す時にさえ、記譜能力や歌唱能力、楽器の演奏能力など一定水準の音楽技能が必要であることが、それによる語りを遠ざける理由の一つとなっているのであろう。

いずれにしても、言語や絵画に比べると、音楽は被爆体験を語る手段として一般的でなかったことは踏まえておく必要がある。言い換えれば、音楽の場合、その大半は直接体験の記憶を有していない者によって表現されている。先に見たように、体験の有無が記憶の内容に相違を与えるのであれば、音楽で語る際にもそうした相違が現れるものと考えられる。

(一) 川崎優の場合

被爆者で「ヒロシマ」を表現した作曲家のうち、その作品がもつとも広く知られているのが川崎優^{かわさきまさる}である⁽¹⁷⁾。川崎は東京藝術大学でフルートを学んでいた時に徴兵されたが、体調を崩し広島親戚宅で療養していた際に被爆した。自らも瀕死の重傷を負うとともに、母親に一目会わせようと前日に疎開先から川崎自身が連れてきた幼いいとこ二人を失っている。諸井三郎のもとで作曲を学んでいた川崎は、原爆の後遺症に苦しみながらも戦後はフルート奏者兼作曲家としての道を歩み始めた。そうしたなかで、広島平和記念式典のための楽曲の委嘱を受け、被爆三〇年目となる一九七五年に初めて「ヒロシマ」を題材にした作品を作曲する。この時に作曲された《祈りの曲第一「哀悼歌」》は、その後現在に至るまで毎年八月六日の平和記念式典で演奏され続けることになる。

ただし、川崎によれば、作品の委嘱はすでにその十年前からあった。けれども、「原爆を売り物にしたと言われたくない」との思いから、委嘱を断り続けていた。被爆から三〇年になるのを機に、「そろそろ時効ではないか」と思い、創作にいたったと言う。その創作時のことを尋ねると、まずは作曲技法上の創意工夫や、式典の性格・条件に巧みに考慮したことなど、被爆者としての個人的な思いよりもむしろ、プロの作曲家としての意識が前面に伝わってきた。けれども、「ヒロシマ」を音楽で語ることに対する思いを深く聞いてみると、前章で取り上げた山野上や関同様、原爆について語ることの「後ろめたさ」、「申し

訳なさ」といった心情が感じられた。

まず、川崎によれば、原爆を音楽で表現することなどできない、あるいは、怒りや憎しみといった感情を音楽に表すことなどできないという。その上で、この作品に込めた思いは、「紙一重で犠牲になられた方に申し訳ない」という気持ちと、「安らかに眠りくださいという祈り」の気持ちだけだということである。自らが被爆した状況やその後の後遺症などについては丁寧に説明するが、作品に込められた思いや表現についての問いでは、このように死者に対して向けられた言葉以外のものが聞かれることはない。関のようなジャーナリストとしての表現手段が言葉であるならば、川崎のような音楽家にとっては音楽が表現手段である。関も川崎も、死者を前に原爆については何も語れない表現者＝被爆者の姿を見せるものと言えよう。

(二) 竹西正志の場合

この姿は川崎に限ったことではない。もう一人の作曲家の例をあげたい。中学一年生の時に広島で被爆した竹西正志^{たけにしまさゆき}である。関と同じく竹西は、八月六日当日は体調不良で学校を休んでいたため助かった。彼が在学していた広島県立広島第一中学校の生徒のほとんどは、市内中心部にあった学校の校舎や建物疎開の作業中に被爆し、亡くなっている。一方、竹西は戦後、作曲を池内友次郎の下で学んで作曲家としてデビューし、一九五一年には芸術祭奨励賞も受賞している⁽¹⁸⁾。

竹西が「ヒロシマ」を題材にした創作を最初に行ったのは、被爆から三〇年が過ぎた一九七八年、ピアノリスト⁽¹⁹⁾からの委嘱がきっかけであった⁽²⁰⁾。その結果生まれたのがピアノ独奏曲《哀傷Ⅰ》である。その四年後には、やはりピアノ独奏曲の《哀傷Ⅱ》を作曲している。後者は広島原爆資料館に展示される動員学徒の遺品を取り上げたNHK制作のドキュメンタリー番組⁽²¹⁾のテーマ曲として委嘱されたもので、二分余りの短い曲である。当時の新聞の取材に対し、竹西はこう答えている。「私にはまだ鎮魂の曲は書けない。だから哀傷とした⁽²²⁾。『哀傷』とはすなわち、「一人の死などを悲しみ惜しむこと」⁽²³⁾である。寡作の作曲家であり、原爆についても創作活動についてもほとんど発言を残していない竹西の場合、この言葉が唯一、自らの作品について語った記録となった。よって、その真意については測りようがない。けれども、十分余りに及ぶ曲の冒頭で、ひ

たすら二つの音を重ねただけのシンプルな和音を数小節にわたって静かに繰り返すその音による「語り」をきく時、あるいは創作においても発言においても一切の沈黙を守るその態度が、「ヒロシマ」の記憶の「語りがたさ」を示しているのではないだろうか（譜例1参照）。

このように、「ヒロシマ」を直接体験した者の言葉や音楽には、「語りがたさ」といった体験を語ることへの躊躇、戸惑いが見て取れる。何故、語りがたいのか。彼らの言葉、音楽や被爆時の状況を突き詰めてみると、そこには「多くの犠牲者を前に自らは生き残った」という、死者に対する「後ろめたさ」といった感情があるように思われる。

三、「ヒロシマ」の語りの類型

一方、「ヒロシマ」を音楽で表現する者の大半は被爆を直接体験していない者である。こうした作品では、先の被爆者によるものとは異なり、「ヒロシマ」の語りにおいてより饒舌となる。例えば、廃墟と化した被爆直後の惨状などの表現、あるいは原爆に対する怒りや抗議、また復興と平和への願いなどの表現である。その内容は多岐にわたるが、そのうちここではある一つの型、つまり「ヒロシマの物語」を語る音楽について紹介したい。

(一)「ヒロシマ」の物語とイメージの構築

その例として挙げるのが、フィンランドの作曲家、エルッキ・アールトネンの《交響曲第二番「ヒロシマ」》である⁽²⁴⁾。

アールトネンが交響曲「ヒロシマ」を作曲したのは被爆からわずか四年後の一九四九年で、これは筆者の知る限り、「ヒロシマ」を表現した純器楽作品のうち、最も早い時期に作曲されたものと考えられる。初演は曲の完成直後、一九四九年十一月にフィンランドの首都ヘルシンキで行われた。全七楽章からなるが、全体が一つのソナタ形式として作曲されている上に楽章間の途切れはなく、原爆投下を描写した標題音楽的な要素が見られることから、交響曲よりも交響詩と言っても良いであろう。実際、楽曲全体で「被爆地の物語」とも言えるような内容が表現されている。つまり、広島、原爆投下による破壊の前、破壊後、そして復興といった流れが時系列で表現されているのである。この、あえて言うなら「ヒロシマの物語」とも言えるような、広島の変遷の音楽的展開につい

ては以前発表した拙論⁽²⁵⁾で明らかにしているためここでは触れない。ここでは、本作にこうした「ヒロシマの物語」が読み取れることだけを指摘しておく。

ここで注目したいのは、その作曲の時期である。被爆から僅か四年後の一九四九年と言えば、日本はまだGHQの占領下に置かれ、原爆の被害を広く知らしめるような写真や文書記録の公表については制限が設けられていた。フィンランドにおいても、原爆投下のニュースは新聞などで報道されているが、投下後の広島や長崎を写した写真などが当時流れていたとは考えられない。

つまり、ここで表現されているのはあくまで彼の想像をもとにしたものであった。では、何を想像したのだろうか。それについて彼自身が残した言葉はないが、フィンランドにおける戦争の体験、とりわけ彼自身の二度の従軍経験を見逃すことはできないだろう。第二次大戦中、フィンランドはソ連との間で二度にわたり交戦しており、いずれの戦争にもアールトネンは従軍している。また、首都ヘルシンキも度々空襲に見舞われた。本作に見られる原子爆弾の炸裂と爆風、その後の廃墟の描写なども、彼自身の体験が少なからず反映されていると考えて良いのではないだろうか。

一方、短調から一転して長調へと変わり、全合奏で力強く華やかに終わる終楽章は、アールトネンが「力強い反抗を反映した」⁽²⁶⁾と述べるように、原爆に打ち克つ姿が描かれているかのようである。ただし、これは実際の広島復興の様子を表したわけではない。むしろ、原爆に打ち克つて欲しいという願いであり、未来のあるべき姿としてアールトネンが想像したものと言える。

要するに、本作で表現された「ヒロシマ」は実際の記憶ではなく、類似の体験の記憶をもとに構築されたイメージ、あるいはそこから形成された、未来のあるべき姿のイメージの表現であったと言えるだろう。

(二)体験の有無と記憶の主体

もう一つ注目したいのは、アールトネンが表現の主体を「私」ではなく「私たち」に置き換えていることである。すなわち、爆弾の炸裂から廃墟への過程を表す箇所について、「この心理的な衝撃は唯々犠牲者のみに止まらない。全人類がこの不幸を嘆き、その憤りは絶頂に達した。」⁽²⁷⁾と述べる。ここでの嘆きや憤りの主体は「私」という個人ではなく「全人類」、「私たち」という集団なのである。

こうした主体の脱個人化は、実際に被爆した作曲家の語りとは大きく異なるものであった。改めて振り返ると、被爆者たちは「生き残ったこと」への「後ろめたさ」の前で、被爆体験、すなわち「ヒロシマ」の記憶の語りがたさを抱えていた。つまり、この語りに見られる違いは、実際に体験したものとそうでないものの違いであり、実体験の記憶と構築された記憶の違いが、その語りにおいて「個人」から「集団」という主体の転化を促していると考えられることは出来ないだろうか。

この点については、もう少し他の事例などを踏まえて検討する必要があるが、ここで指摘しておきたいのは、この「ヒロシマの物語」が「ヒロシマ」の音楽表現の中で、一つの類型として見られることである。つまりアールトネンの交響曲第2番「ヒロシマ」は、このような「ヒロシマの物語」を表現した一連の楽曲の先駆的な例と捉えることができるのである。例えば、新実徳英の合唱曲《祈りの虹》(一九八三)や團伊玖磨の《交響曲第六番「HIROSHIMA」》(一九八五)などがある⁽²⁸⁾。これらの作品ではいずれも詩を用いているため一様に比較はできないが、原爆による破壊からその復興、超越といった流れにおいては同じである。ここでもその語りの主体は個人ではなく、「私たち」という集団であり、やはりそれを創作したのは、被爆を直接体験していない作曲家であった。体験の有無が、個人と集団という主体の違いとなって現れていることを示唆するものである。

いずれにしても、こうした類型化がアールトネンの交響曲、すなわち、被爆から間もない一九四九年に海外の作曲家によって作られた音楽で見られ始めたことは興味深い。さらに、そこに見られる「個人」から「集団」へとという主体の転化が、記憶の相違、すなわち個人記憶と集団的記憶の違いと考えることが可能であれば、集団的記憶の形成がこの時期の海外の音楽にすでに見られることは特筆に値するだろう。

四、「ヒロシマ」を語った音楽作品の受容

このように、体験の有無は音楽における記憶の語りにも反映されていると思われる。一方、こうした語りの「聴き手」の立場になった時、つまり音楽の受容において体験の有無がどのように反映されているのかは現時点ではわからない。ただアールトネンの交響曲で言えば、この作品は被爆から十年後の一九五五年

に広島で日本初演されており、その時の聴き手の反応の中には被爆者自身の言葉として、「当時のことを思い出した」と言いつつ好意的な反応を見せる多数の意見があったことを指摘しておく⁽²⁹⁾。

では、被爆を体験していない者の場合はどうであろうか。被爆を体験していない者の場合には、音楽を聴く場合でも一方的に自らのイメージで「ヒロシマ」を読み取ることがある。最後に、その例を一つだけ挙げておこう。

その例とは、平和記念式典のために作曲された川崎の《祈りの曲第一「哀悼歌」》である。すでに見たように、川崎はこの作品において原爆投下後の広島の様子を表現したわけではないと述べている。だが、毎年市内の中学、高等学校の合同吹奏楽団によって演奏されるこの作品については、「傷ついた被爆者が歩いているような」といった感想や、冒頭のトランペット・ソロについて「助け」と叫んでいるような」といった感想が聞かれる(譜例2参照)。川崎がこの作品の創作について述べた「原爆を描写したわけではない」という言葉、さらには「犠牲者に対する申し訳なさ」や「祈り」の気持ちがあったという言葉を思い起こして欲しい。ここには、川崎の思いをよそに、聴き手の中に別の「ヒロシマ」のイメージが想起されることがわかるのである。それはもはや、体験者の記憶の語りを受容するというより、「ヒロシマ」という新たな記憶を、音楽の聴取において再構築していると言っても良いのではないだろうか。

そうであるとすれば、本作が被爆三〇年目から現在に至るまで、すでに四二年にもわたって毎年平和記念式典で演奏されていることを留意する必要があるだろう。すなわち、作品から喚起されるという「ヒロシマ」のイメージが、式典を通じて人々の記憶として構築されてきたと思われる。いや、そもそもコナトンが指摘するように⁽³⁰⁾、記念式典に社会的記憶が見い出されるのであれば、被爆三〇年で最初に演奏された時点ですでに、「ヒロシマ」の社会的記憶の形成にこの作品も重要な役割を果たしていたと言えるかもしれない。

おわりに

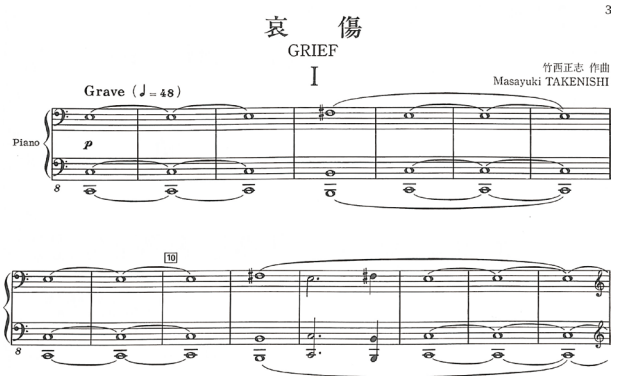
本論では、被爆者の山野上や関、作曲家の川崎や竹西を通して、生き残ったことへの「すまなさ」、死者に対する「うしろめたさ」といった感情が「ヒロシマ」の記憶とその「語り」の形成に大きく影響を与えていることを見た。その上で、原爆を体験していない者による「ヒロシマ」の「語り」について見てき

た。両者の間には大きな溝が横たわっていることがわかるが、一方で、その多くが非体験者によって創作されてきた音楽においては、被爆後まもない時期から「ヒロシマの物語」的な表現法が一つの類型として形成され始めたことがわかる。

もちろん、体験の記憶を他者と共有することが不可能なことは誰の目にも明らかである。自分自身を振り返ってみれば、自らの体験を寸分たがわず他者が体験することなど不可能なのだから、そもそも共有する記憶というものなど存在しないはずである。けれども、戦争体験や大災害の経験を後世に残すべくその記憶の「継承」が叫ばれる時、語り継ぐ行為を容易にすべく、しばしば個人の記憶は捨象され、多数の人々の記憶を最大公約数的に捉えた集団の記憶の物語が語られる傾向があるのではないだろうか。

本論で見たように音楽の場合、当初から体験を有しない者による、「私たち」という集団を主体とした記憶の語りが見られることがわかる。その一つがアールトネンの交響曲にみられるような「ヒロシマの物語」といった類型だったわけであるが、それらが演奏を通じて「ヒロシマ」の記憶として広まっていった可能性を考えるとなお興味深い。さらに、被爆者である川崎自身の作品においても、川崎の意図とは関係なく「ヒロシマ」のイメージが構築され、毎年平和祈念式典で演奏されていることを考えると、これからますます声高く叫ばれるであろう「ヒロシマ」の記憶の「継承」について、今一度振り返る必要があるのではないだろうか。

譜例1 竹西正志《哀傷》より第1-15小節



(竹西正志《哀傷》音楽之友社、出版年不明より転載)

譜例2 川崎優《祈りの曲第1「哀悼歌」》より第3-4小節



(譜例作成は能登原自身による)

注

(1) 作品情報のデータベース化における作品の定義や分類方法などは、下記を参照。「ヒロシマと音楽」委員会編『ヒロシマと音楽』汐文社、二〇〇六年九一十一頁。なお、一八〇〇曲という数値については、この中での定義に基づくものであることを付け加えておく。

(2) 中国新聞社がオバマ氏訪問後に被爆者団体に行なったアンケートの結果より、『中国新聞』二〇一六年七月三一日付朝刊。なお、当記事については、中国新聞平和メディアセンターのサイトでも閲覧できる。

(3) <http://www.hiroshimapacemedia.jp/?p=62283> (二〇一八年五月三日時点)。

(4) こうした意見は、オバマによる広島訪問を受けて急遽特集が組まれた下記の評論集などに見られる。「特集〈広島〉の思想—いくつもの戦後史—『現代思想』青土社、二〇一六年八月号。

山野上純夫「ゾルレンとザイン」『サットバ』二〇一六年秋号、二〇一二年一頁。また筆者は、山野上にインタビュー(二〇一六年九月二十五日大阪府内で実施)

- を行なうとともに、書簡のやりとりも行ってきた。以下の内容は、その中で山野上が語った言葉からの引用であるが、特に前掲書からの引用部分については都度表記する。
- (5) 山野上は前掲書の中で、女性作家について「Aさん」と匿名表記していることから本論でもそれに従った。
- (6) 高村薫「二〇一六年のヒロシマ」『図書』二〇一六年八月号、四三頁。同上。
- (7) 山野上 前掲書 二〇頁。
- (8) 同上。
- (9) 山野上 前掲書 二二頁。
- (10) 関千枝子『広島第二県女二年西組』ちくま文庫、一九八八年、二三八頁。関 前掲書 二四〇頁。同上。
- (11) 山野上純夫『ふるさと暦』洛西書院、二〇一二年、二二―二七頁。
- (12) その最も早い例とみられるのが、長崎で被爆した木野普見雄である。木野の被爆体験を歌人の桑名茗董が歌にし、木野が旋律をつけた。それらの歌曲は、被爆から半年後に長崎で初演されている。以上、能登原由美『ヒロシマ』が鳴り響くとき』春秋社、二〇一五年、五九―六三頁参照。
- (13) 実は先に例示した山野上自身も、被爆を題材にした歌曲を創作しているが、他者のテキストを用いたいものである上、未発表の作品であるため、これらの作品については別稿で取り上げたい。
- (14) 以下の内容は、能登原が川崎におこなったインタビューに基づく(二〇〇九年七月二日、同八月九日、二〇一〇年六月二五日、いずれも神奈川県内にて実施)。また、能登原 二〇一五年 六三―七二頁参照。
- (15) 『混声合唱とピアノのための組曲「海」』で第十六回文部省芸術祭奨励賞を受賞。
- (16) 竹西自身の談に基づく。本作を初演した池上郁子による委嘱。初演は一九七八年十月二四日広島市で開催。
- (17) 筆者は竹西に何度かインタビューを申し込んだが返答をもらえなかったため、以下の内容については、作品発表時の新聞記事などの資料をもとに述べるものである。また、下記も参照のこと。能登原由美「日本のレクイエム―原爆・戦争犠牲者との対話の音―」『春秋』二〇一六年五月号、二二―十五頁。
- (18) 「きみはヒロシマを見たか」一九八二年八月六日放送。
- (19) 『中国新聞』一九八二年七月十五日付夕刊。
- (20) 『スーパード辞林3.0』三省堂、二〇〇六―二〇〇八年。
- (21) 以下、アールトネンの《交響曲第二番「ヒロシマ」》の作曲の経緯や上演の背景については、能登原 二〇一五年 第二章、四章を参照のこと。
- (22) Yumi Norohara “Musical Narrative in Representing Hiroshima: A Case Study of Erkki Aaltonen’s Second Symphony Hiroshima (1949).” R. Povilioniene ed., *Sounds, Societies, Significations*, Springer, 2017, 115-130.
- (23) アールトネン《交響曲第二番「ヒロシマ」》日本初演時のプログラムより(一九五五年八月十五日、広島市公会堂)。
- (24) 同上。
- (25) 能登原 二〇一五年 四四―五〇頁。
- (26) 能登原 前掲書 一一三―一一四頁。
- (27) ポール・コナトン『社会はいかに記憶するか』芦刈美紀子訳、新曜社、二〇一一年、一二六頁。
- (28)
- (29)
- (30)