

愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース紀要

ミクスト・ミューズ

MIXED MUSES



創刊号 no.1 (2006)

MIXED MUSES

この雑誌タイトルは、フランスの作曲家モーリス・ラヴェル(1875－1937)が晩年の傑作《左手のための協奏曲》の自筆譜に書き付けたラテン語 *musae mixtiae* の英訳です。この協奏曲にはさまざまな様式が並置されていることから、ラヴェルはこのようなコメントを書き付けたのだと思われます。私たちも、さまざまな様式を並置させた間口の広い音楽学の雑誌を作っていくたいと願い、このタイトルを採用しました。

MIXED MUSES No.1

目次

新進作曲家ラヴェルの誕生	井上さつき	4
ソ連の電子楽器: テルミンとその後	安原雅之	13
EXPO 2005 AICHI レポート		
愛知万博における芸術事業 —アート・プログラムを中心に—	鳥山頼子	20
万博と音楽:「芸術の祭典」模索続く歴史	井上さつき	26
ワークショップ・レポート		
間に起こること 在ること	三井田盛一郎	28
ワークショップに参加して 河村るみ 須釜陽一 朝倉博巳 橋本智久		32
学外研修レポート		
第1回スヴィアトスラフ・リヒテル国際ピアノコンクール	掛谷勇三	34
DVD 評		
中国音楽を知る新しい情報源として		
興味深いDVD『中国音楽の世界』	増山賢治	38
特別講座レポート		
愛知県立芸術大学音楽学部特別講座(音楽学主催)と		
そのアンケート結果について	増山賢治	44
愛知県立芸術大学音楽学部 / 大学院音楽研究科 音楽学コース		
平成17年度卒業論文・修士論文題目	48	
編集後記		

表紙

三井田盛一郎 (愛知県立芸術大学美術学部講師)

a landmark 2 "r to g" (部分)

2005年

リトグラフ

新進作曲家ラヴェルの誕生

井上さつき（愛知県立芸術大学音楽学部教授）

1. パリ音楽院

モーリス・ラヴェル（1875-1937）は7歳でピアノを習い始め、1889年14歳でパリ音楽院のピアノの予科に入学した。これは入試の成績で振り分けられた結果で、ラヴェルの場合は本科ではなく予科に入ったのである。ラヴェルは2年で予科を卒業し、1891年本科に進み、ベリオに師事した。同年ラヴェルはペサールの和声のクラスにも登録し、ピアノと和声の勉強を続けた。

パリ音楽院は、日本の音楽大学のシステムとは異なり、一定の年限の間に試験で何らかの賞を獲得できないと、自動的にそのクラスから外されてしまう。ラヴェルの場合には、ピアノでも和声でも3年間何の賞も得られなかつたため、1895年ピアノと和声のクラスから名前を削られてしまった。こうした場合、パリ音楽院の別のクラスに入って勉強を続けるという選択肢もあったが、ラヴェルはなぜかこうした道を選ばず、いったんパリ音楽院から離れた。

ラヴェルが再びパリ音楽院に戻るのは1898年1月のこと。今回ラヴェルはガブリエル・フォーレの作曲のクラスに入った。フォーレは当時としては珍しく、パリ音楽院の出身ではなく、ニデルメイエール宗教音楽学校という教会音楽家養成のための音楽学校の出身だった。彼は1896年10月、オペラの作曲家として有名なマスネが作曲活動に専念するためにパリ音楽院の作曲の教授の職を辞した後、その椅子に座ったのだった。

この時代、音楽院の作曲の教授は、いわゆる「作曲」と「対位法」と「フーガ」の先生を兼ねていたが、フォーレは「作曲」だけは自分でレッスンしたものの、あとはアンドレ・ジェダルジュに任せていた。つまりラヴェルは、作曲のテクニック的な部分はオーケストレーションなども含めて、ジェダルジュに習ったのである。

フォーレはラヴェルの才能を認めていたが、ラヴェルは作曲のクラスの学生にとっては必修であるフーガの試験で再三失敗を繰り返し、1900年、ついにフォーレのクラスから名前を消されてしまった。フーガの試験で、試験官のひとりである当時の音楽院院長の作曲家テオドール・デュボアがラヴェルの答案に零点をつけたのである。だがフーガの試験はどうであれ、フォーレ自身がラヴェルをクラスから追い出したいと思っていたわけではなかったので、ラヴェルはこの後もフォーレのクラスに聴講生として残ることになった。ラヴェルがこの聴講生という身分をいつまで続けたのか、実は文献によって違いがあるが、1903年までは聴講生だったようである。しかしいずれにせよ、ラヴェルにとって1900年という段階で、パリ音楽院の正式の学生としての身分は無くなってしまったのだった。

有名な作曲家の多くは、「音楽学校で優秀な成績を収め」、というのが定番だが、ラヴェルの場合はアカデミックな点ではまったく冴えなかった。ラヴェルの作品のあの完璧さ、書法の緻密さなどを考えたとき、音楽学校で成績が悪かったことは不思議にも思えるが、これが実際の姿だった。ちなみに、ラヴェルの先輩作曲家であるドビュッシーも、パリ音楽院でつねに華々しい成績を収めたというわけではないが、少なくとも伴奏科でプルミエ・プリ（1等賞）を得ており、ローマ大賞も受賞している。アカデミックな点では、ドビュッシーはラヴェルよりもはるかに優等生だったといえよう。

2. ローマ賞

もっともラヴェルには、まだ、アカデミックなキャリアをつけるチャンスが残されていた。それが、ローマ賞コンクールである。

ローマ賞コンクールは、19世紀以降のフランスの作曲家の伝記を読むと、必ずといってよいほど出てくるもので、実は作曲家だけではなく、画家や彫刻家などの伝記にも頻繁に登場する。ローマ賞コンクールには作曲のほかに、絵画、彫刻、建築、版画の部門があったからである。作曲部門に関しては1803年に制定されたもので、ラヴェル生きた第三共和制の時代にはフランス学士院の一部門である芸術アカデミーの管轄となっていた。このコンクールで1等（大賞）をとった作曲家としては、ベルリオーズ（1830）、グノー（1839）、ビゼー（1857）、マスネ（1863）、ドビュッシー（1884）、フラン・シュミット（1900）、そしてジャック・イベール（1919）などがいる。当時このコンクールを受けるためには、フランスの国籍をもつ男性で、コンクールが開催される年の1月1日現在で30歳未満でなければならなかった。ローマ大賞受賞者は4年間奨学生が与えられ、最初の2年間はローマのヴィラ・メディチで、3年目はドイツオーストリアで、そして4年目はローマかパリに滞在することになっていた。

名称からも察せられるように、この賞はもともと美術のためのもので、画家や彫刻家の卵がローマにある留学生会館（ヴィラ・メディシウス）に行って勉強する、というのが本来の趣旨であった。作曲部門の場合、この4年間に室内楽とオーケストラの作品、声楽作品などを完成しなければならなかったが、この期間の後、作曲家は数年間別の財團から助成してもらうこともできた。従って大賞を受賞するということは、最低4年間、最高7年間作曲に打ち込むことができる奨学生が与えられ、しかも、作品の演奏に特別の機会が与えられることを意味していた。

物質的な面もさることながら、何よりも、ローマ大賞を受賞することには特別な意味があった。学士院芸術アカデミーはフランスの芸術をつかさどる公の機関であったことから、その芸術アカデミーが主催するコンクールには絶大な権威があり、「ローマ大賞受賞」ということは、またとない「お墨付き」になったからである。

このコンクールは受験資格には明文化こそされていないものの、後述するように特殊なコンクールであるため、実質的にはパリ音楽院の作曲科で学んでいなければ、受験はほとんど不可能だった。パリ音楽院は作曲科自体が、なかば、このローマ大賞の受験準備クラスのようになっていたのである。（自分のクラスからこのローマ賞受賞者を出すということは、パリ音楽院の作曲の先生にとっては、一番のPRになった。実際、ドビュッシーはエルネスト・ギローの作曲のクラスに在籍していたが、ドビュッシーが1884年ローマ大賞を受賞すると、翌年、ギローの作曲のクラスに入学してくる学生が激増したことが知られている）。

さて、ラヴェルはローマ賞のコンクールに1900年に初めて参加した。コンクールは2段階選抜方式をとっていた。まず予選で、4声フーガ1曲と合唱とオーケストラのための曲を書く。その際、フーガは主題が与えられ、合唱曲の方は課題歌詞が与えられる。その審査に当たるのは芸術アカデミーの作曲部門のメンバーである。ラヴェルが受験していた当時、作曲部門のメンバーは、パリ音楽院の院長であるデュボア、同じくパリ音楽院作曲家教授のシャルル・ルヌー、それから作曲家のエミール・バラディール、エルネスト・レイエール、サン=サーンス、そしてマスネだった（フォーレはまだ選出されていなかった）。この予備審査で、コンクール参加者は最大6人に絞られた。

ラヴェルは1900年の初参加のときにはあえなく予選落ちするが、翌1901年には、本選に進むことができた。

本選では歌詞が与えられ、それに複数の独唱者とオーケストラのためのカンタータを作曲することになっていた。期間は1ヶ月である。ラヴェルは1901年のローマ賞では、3等賞を得た。通常ならば、次は大賞受賞、ということになりそうなものだが、ラヴェルの場合、翌1902年も、その翌年の1903年にも本選までは残るもの、大賞をとれないどころか、2等賞や3等賞や佳作にも入らない、という結果に終わった。

1904年は受験しなかったが、1905年、年齢制限の最後の年を迎えたラヴェルは再びローマ賞に挑戦する。「3度目の正直」どころの話ではない。実に「5度目の正直」だった。ところが、あろうことか、ラヴェルはこの1905年のローマ賞コンクールで予備審査で落とされ、本選に進むことができなかつたのである。

当時、ラヴェルはすでに、『水の戯れ』、『弦楽四重奏曲』、歌曲集『シェエラザード』などを発表し、新進作曲家として一般に認められていただけに、予備審査すら通らないというこの決定は新聞でも大きくとりあげられ、スキャンダルとなった。この年、予備審査に通って本選に残った参加者が、すべてパリ音楽院のルヌーのクラスの学生であったことも問題になった。『ジャン・クリストフ』などの作品で知られる文学者ロマン・ロランは音楽学者でもあったが、このロマン・ロランをはじめ、多くの人たちがラヴェル擁護に廻り、論陣を張った。これがいわゆる「ラ

ヴェル事件」である。このスキャンダルの後、パリ音楽院の院長であったデュボアは辞任し、その代わりに新たにパリ音楽院の院長の椅子に座ったのが、ガブリエル・フォーレだった。フォーレは院長就任後、棘腕を振るい、さまざまな改革に乗り出すことになる。

さて、ローマ賞コンクールに落ち続けたラヴェルに話を戻そう。コンクールの内容については先ほど概観したが、驚かされるのは、その内容がベルリオーズが参加していた時代からほとんど変わっていないことである。本選のカンタータについていえば、要は一定期間に、与えられた歌詞をいかにうまく料理して、声楽とオーケストラのための、いわばオペラの一場面を作るか、ということであるから、これはオペラ作曲家としての基礎技術習得証明書のようなものであった。予選の「フーガ」は、アカデミックな基礎が身についているかどうかを見るものであるし、オーケストラ伴奏つきの合唱は、本選と同じく、与えられた歌詞をいかにうまく処理できるか、そしてオーケストラの扱いに慣れているか、ということを見るものだったと考えられる。

19世紀のフランス音楽界はオペラ中心で、パリ音楽院の教育があらゆる面でオペラに焦点を当てた教育を行っていたことを考えればこうした内容の試験は不思議ではないが、とはいって、コンクールの試験内容が十年一日どころか百年にわたって変わらないところにフランスの特質が見られる。

さて、ラヴェルが5度挑戦したローマ賞コンクールで、彼が賞をとったのはただ一度、1901年のときだけだが、このとき、本選で1位になったのはアンドレ・カプレで、2位にはガブリエル・デュポンが選ばれた。では当時、ラヴェルの作曲の技量は、たとえば一位になったアンドレ・カプレとはどれほどの差があったのだろうか。

このときの予備審査で課題となった合唱曲「すべては光」の録音を実際に聞き比べてみると（ジャック・グランペール指揮、パリ=ソルボンヌ管弦楽団、同合唱団）確かに、アンドレ・カプレの方が、表現の面でも、オーケストレーションの面でも数段上手であるように思われる。カプレはラヴェルよりも3歳年下だったが、ハープや木管楽器の扱い方や、ハミングで歌う合唱とヴィオラをバックにして、ソプラノ独唱が歌いだすところなどは、なかなか独創的である。ラヴェルが大賞に手が届かなかったのは、彼に対する審査員の偏見のせいだったとは到底言えないである。

コンクールは受ける側にとっては大きな試練だった。特に1ヶ月間かけて行われる本選は、いわば独房生活を送らなければならないので、参加者にとっては大きな負担だった。試験会場にはピアノやベッド、身の回りの品などを自分でもちこまなければならず、さらに自由な外出は一切できず、面会時間も決まっており、いつも監視がついていた。たとえば、1901年のローマ賞のときに、コンクール会場となったコンピエニユ宮殿で撮影された写真が残っているが、そこにはラヴェルやカプレを含めた5人の本選参加者と共に2人の監視人が写っているのである。

本選参加者はこの期間ほかの仕事は一切できないばかりか、逆に、ピアノなどのレンタル料や、食費を払いこむ必要があった。決して軽い気持ちで受けられる試験ではない。たとえばマスネは若い頃非常に貧乏で、ローマ賞の本選に残ったとき、時計を売って食費を捻出したものの、ピアノをレンタルする金がなく、ほかの部屋からライバルたちがピアノを叩いて大声で歌う音が響くなかで、ピアノなしで死に物狂いでカンタータを作曲し、早々とそれを提出してそこから「逃げ出した」というエピソードが残っている。マスネの場合はその作品がローマ大賞を受賞したのでハッピーエンドになったが、ラヴェルの場合には、3回も「独房」入りしながら、ついに大賞に手が届かなかったわけである。

職人的な資質をもっているラヴェルにしてはこれほど失敗が続いたのは不思議な気がするが、ローマ賞の課題にラヴェルはよほど向いていなかったのであろう。ただし、「ラヴェル事件」として有名になった1905年には、ラヴェルは予選のフーガの中で最後を七の和音で終わることをはじめ、色々な禁じ手をあえて使っており、審査員に対する挑戦だったともいえよう。すでに新進作曲家として注目されていたラヴェルにとって、ローマ賞は問題ではなくなっていたのではないだろうか。スキヤンダルは起こるべくして起こったようにも思われる。

3. 学外での活動

実はラヴェルはローマ賞コンクールで失敗を重ねている間に、音楽院の外で着々と作品を発表し、実績を積んでいた。1898年、つまり、ラヴェルがフォーレのクラスに入学した年、ラヴェルの作品がすでに国民音楽協会のコンサートで演奏されている。二台のピアノのための《耳で聞く風景》である。このときは楽譜が読みにくかったからなのか、残念ながら演奏はあまりうまくいかず、批評家の意見もさまざまだった。

しかしその翌年も、ラヴェルは国民音楽協会で序曲《シェエラザード》を演奏してもらっている。しかも、お金のかかるオーケストラを使ったコンサートで取り上げられたのである。今回は、非難の口笛を吹く人もいれば、熱心に拍手をする人もいるという状態だったが、批評家たちは総じて辛らつで、特に『ル・タン』紙上に掲載されたピエール・ラロの批評はラヴェルの作品を徹底的にこきおろしたものだった。

ピエール・ラロはラヴェルにとって、この後およそ30年にわたり、天敵のような存在になる批評家であるが、ここで注目すべきは、ラヴェルはパリ音楽院のフォーレの作曲のクラスのまだ2年目の学生であり、ローマ賞のコンクールを受ける段階までも行っていた時期に、すでに国民音楽協会という由緒ある団体でその作品が毎年演奏され、それが毎回、音楽批評の対象としてとりあげられていたということである。ラロは批評のなかでラヴェルについて彼がまだパリ音楽院の学生であり、同級生や先生たちから大変高く評価されている、と紹介している。パ

り音楽院においてラヴェルの個性がこの時点すでに傑出していたことがわかる。

国民音楽協会では、この後も、1900年には《クレマン・マロの墓碑銘》、1903年には《水の戯れ》、1904年には、今日のコンサートでも演奏される《弦楽四重奏曲》、さらに歌曲集《シェエラザード》、という具合に毎年のように、ラヴェルの重要な新作が初演されていくことになる。

では、このようにパリ音楽院では何の賞もとれず、ローマ大賞にも手が届かないラヴェルでありながら、その新作を初演し続けた国民音楽協会とは、どのような組織だったのだろうか。

国民音楽協会は、フランスがプロイセンと戦争して負けた後に、1871年にパリで創立された作曲家と演奏家の協会で、「アルス・ガリカ」、つまり「フランスの芸術」ということを旗印にかけさせていた。設立の中心となったのは作曲家のサン=サーンスと声楽家のロマン・ビュシーヌであった。ここにはフランクやギロー、フォーレ、デュバルクなど、フランスの代表的な作曲家や音楽家たちが集まり、1914年に第一次大戦で一時中断するまで、400回以上のコンサートが開かれ、フランスの新しい作品の数々が紹介されたことで知られている。

協会のメンバーであるフランス人作曲家の作品を演奏するのが主な活動で、提出された作品を執行部のメンバーが、演奏会のプログラムを決定させていた。しかし、この由緒ある国民音楽協会は、ずっと同じ方針で続いているわけではなかった。当初はフランス人作曲家の新作を集めていたものの、しだいにヴァラエティが乏しくなり、財政的な問題も出てきたため、1886年、ヴァンサン・ダンディから国民音楽協会のプログラムに外国人の作曲家やフランス人の物故作曲家の作品を入れることが提案され認められた。これを不服としてサン=サーンスとビュシーヌは協会を脱退し、フランクを会長とし、ヴァンサン・ダンディとショーソンが書記として実務を担当する、という体制に移行した。さらに、1890年にフランクが亡くなると、会長にはダンディが就任する。この時期には、ドビュッシー、ロパルツ、フロラン・シュミット、ロジェ・デュカス、そしてラヴェルが新しいメンバーとして協会に加わり、新たな活気がもたらされた。

ラヴェルは師であるフォーレの後押しで国民音楽協会に入会し、次々に作品を発表していくが、国民音楽協会は決して同じような傾向の音楽家だけが集まっているわけではなかった。この時代はパリ音楽院に対抗してダンディ率いるスコラ・カントルムの勢力が伸びてきた時代である。会長職にあったダンディとその弟子たちがしだいに国民音楽協会の中で勢力を強め、ついには、一党独裁的な傾向を強めるようになり、こうした状況の中で、1909年、ラヴェルはフォーレを会長として、独立音楽協会を設立することになるのである。

従来、国民音楽協会は1871年以降のいわゆるフランス音楽のルネサンスに決定的な役割を果たした、と評価されてきた。ところが研究が進み、その実態が明らかになるにつれて、実はこの国民音楽協会のコンサートは公開コンサートといつても、決して一般に広く開かれたものではなかったということがわかつってきた。最初の頃はジャーナリズムにもチケットが廻らなかつたぐ

らいで、そのため、ジャーナリズムで取り上げられるまで少し時間がかかったのだが、その閉鎖的な性格ゆえに、この協会のコンサートには、ほかの演奏団体——たとえば、不特定多数の聴衆を相手にするオーケストラ団体のコンサート——とは違ったある種のオーラが漂っていた。さらに、その後政府からも助成金を獲得して、裕福な上流階級の人々を多数会員にもつエリート集団としての協会の地位を確立したのである。

話を国民音楽協会でのラヴェル作品の初演に戻すと、当時、執行部のメンバーだったのはダンディ、ショーソン、ボルド、デュバルク、そしてフォーレの5人で、彼らは立場の違いや意見の対立はありながらも、ラヴェルの作品を次々に初演することを決定したわけであり、国民音楽協会が若い作曲家たちに、ローマ賞以外でキャリアを積む経験を与えたということは間違いない。しかし、ラヴェルの場合には、パリ音楽院では院長のデュボアをはじめとするアカデミックな教授陣ににらまれ、一方、国民音楽協会では会長のダンディをはじめとするスコラ・カントルム派から公然と疎んじられていた。前衛を張っていくのも大変であったと思われる。

ただし、こうして四面楚歌に近い状態で学歴もコンクール歴もなかった若き日のラヴェルの作品が、次々に出版されていたのはなぜだったのだろうか。国民音楽協会のコンサートで初演されただけで楽譜が出版されるということはほとんど考えられないで、すでに新進作曲家ラヴェルにはなじみの「顧客」がいたということになる。

実はフォーレは、ラヴェルやフロラン・シュミット、ロジェ・デュカスなどの弟子を国民音楽協会に入会させて彼らの作品をプログラムに載せただけではなかった。フォーレは1890年代後半から、弟子たちをパリのサロンに連れていくて積極的に紹介していたのである。サロンとは、上流階級の夫人が毎週決まった曜日にサロン「客間」で催す社交的な集いのことで、それぞれのサロンには特徴があり、どのような芸術家をよんできて、サロンの常連にするか、ということが女主人の腕の見せ所であった。

作曲家にとってサロンは、政治・経済・文化をリードするエリートたちと知り合いになれるばかりでなく、サロンのなごやかな雰囲気のなかで、エリートの聴衆の前で新作を披露できることも大きなメリットであった。フォーレもドビュッシーもラヴェルも、みな、サロンを通じてパリの社交界に顔を売っていったのである。

この時代、さまざまな有名なサロンがあった。たとえば、フォーレがラヴェルを連れて行ったルネ・ド・サン=マルソー夫人のサロンやポリニヤック大公妃のサロンは特に有名だった。こうした女主人たちは自分自身がすぐれた音楽家でもあったので、作曲家の伴奏で自ら作曲家の新作歌曲を歌うこともあれば、ピアノなどを演奏することもあった。たとえばラヴェルの歌曲《クレマン・マロの墓碑銘》が公開初演されるのは1900年のことだが、これを、ルネ・ド・サン=マルソー夫人自身がサロンで歌ったことが知られている。彼女たちは作曲家に演奏と出会いの

場を提供していただけではない。芸術アカデミーの選挙のときなどに、特定の作曲家の票集めに動くこともあったし、オペラ座やオペラ＝コミック座など政府の助成劇場の演目で注文をつけること也有った。たとえば、ラヴェルの歌劇《スペインの時》は1907年に作曲されたが、なかなか上演しようしなかったオペラ＝コミック座の支配人に圧力をかけて、1911年の初演にこぎつけたのは、当時有力な大臣だったジャン・クルッピの夫人であった。

こうした名流夫人たちが当時の音楽生活にさまざまな形で果たしていた役割については、最近ようやく注目されるようになってきた。これまででは、国民音楽協会やパリ音楽院の演奏協会など、組織の研究に光が当たっていたが、今後は、その背後にいたこうしたメセナたちについても研究が進むと思われる。

たとえば1899年にラヴェルが作曲したピアノのための《亡き王女のためのパヴァーヌ》は、後にオーケストラ用にも編曲され、広く親しまれているが、これはボリニヤック大公妃に捧げられている。この作品は1900年に出版され、ラヴェル自身も意外に思うほど好評を得たが、出版前にサロンで再三演奏されていたものだった。

つまりラヴェルには、パリ音楽院のお墨付きがなくても、ローマ賞を取らなくても、すでに、彼自身の個性的な新しい音楽を認める、エリートの聴衆が相当数いたわけである。

1905年の「ラヴェル事件」はジャーナリズムを賑わせるスキヤンダルとなったが、その年、出版社のデュランはラヴェルの《ソナチネ》を出版したばかりでなく、さらに、ラヴェルとの間にひと月1000フランで独占契約を結んだことが注目される。月1000フランという金額は決して低い額ではない。当時、ラヴェルは1レッスン20フランで作曲のレッスンをしていたといわれており、そのレッスン50回分が毎月デュラン社から独占契約料として支払われたわけである。データが古いので直接の比較はできないが、ローマ大賞を取った場合に支給される奨学金は、食費を引かれた後の手取り額で1885年ごろ年額3000フランだったことが知られている。従って、ラヴェルがデュランから月々支払われる1000フラン、つまり年額12000フランというのは、ローマ大賞の奨学金よりもかなり上の額だったと思われる。

ちなみに、マルセル・マルナの書いたラヴェルの伝記では、同じ条件が1903年にデュラン社からドビュッシーに対して提示されたとあるが、オペラ《ペレアスとメリザンド》によって名声を確立したあとの1903年のドビュッシーと、ローマ賞にも手が届かなかった1905年のラヴェルではまったく作曲家としてのキャリアが違う。（さらに別の例を挙げれば、師のフォーレが1906年から09年までの間に30曲作るという約束でユジェル社と交わした契約では、月額500フランが支払われることになっていた）。それをあえて、デュラン社は若いラヴェルにもドビュッシーと同じ条件を提示したわけである。デュラン社は慈善事業をしていたわけではないので、いかにラヴェルに将来性を認めていたか、ということがうかがえるのである。もっともこの

後ドビュッシーはデュラン社から借金に借金を重ね、会社に迷惑をかけたが、ラヴェルの場合は、その後の彼の活躍を見れば、デュラン社のもくろみは見事に当たったといえよう。

ラヴェルが生きた第三共和制の時代は、行政が音楽に関して非常に消極的で、オペラ劇場やいくつかの演奏団体に補助金は与えられるものの、絵画や彫刻など美術の分野とは異なり、国から作曲家が作品を委嘱されるというケースは第三共和制末期まで存在しなかった。当時フランスで作曲家になるためには、パリ音楽院を出てローマ大賞を取るのが通常のコースであったが、その際の基準になる、「パリ音楽院様式」つまり、グノーやマスネの書法を基礎にしたアカデミックなスタイルは、すでに、ラヴェルの意識にはまったく合わなくなっていた。しかしながらラヴェルにとって幸いだったのは、この当時の音楽創造を支えていたブルジョア・エリートたちがラヴェルの作品に理解を示したことである。従ってラヴェルは国の定める方法とは別の道を歩み、出版社に認められ、作曲家として一本立ちすることが可能になった。若き日のラヴェルが辿った道は、この時代のフランスの作曲家が置かれていた複雑な状況を反映しているのである。

(この文章は筆者が 2005 年 6 月 11 日(土)に東京藝術大学奏楽堂で行った同大学主催の「ラヴェル・プロジェクト」のレクチャー・コンサートにおいて、「ラヴェルとパリ音楽院」という演題で講演した内容に基づき、加筆したものである)

主な参考資料：

- Chimènes, Myriam, *Mécènes et musiciens, du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. Paris : Fayard, 2004.
- Duchesneau, Michel, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont : Mardaga, 1997.
- Lesure, François, *Claude Debussy*, Paris: Klincksieck, 1994.【笠羽映子訳、『伝記クロード・ドビュッシー』東京：音楽之友社、2003 年。】
- Irvine, Demar, *Massenet : a chronicle of his life and times*, Portland, Or. : Amadeus Press, c1994.
- Marnat, Marcel, *Maurice Ravel*. Paris : Fayard, 1986.
- Orenstein, Ravel, *Man and Musician*, New York and London : Columbia University Press, 1975.
- (CD) *Cantates inédites du concours de Rome*. Jacques Grimbert. Chœur et Orchestre de Paris-Sorbonne. Naxos, 8.550764.

ソ連の電子楽器：テルミンとその後 安原雅之（愛知県立芸術大学音楽学部助教授）



モスクワのグリンカ音楽博物館に展示されている初期のテルミン。（1985年筆者撮影）

1991年にソ連が崩壊し、すでに15年になる。かつて世界を二分していた鉄のカーテンは消滅し、ソヴィエト時代の音楽は、過去に完結した文化現象として顧みられるようになった。そのような状況のなかで、初期のソヴィエト時代に発明された電子楽器テルミンが再評価されるようになってきことは興味深い現象である。本稿では、テルミンをはじめ、これまでほとんど顧みられることのなかつたソヴィエト時代の電子楽器の歩みを振り返り、それらの今日的意義について考察してみたい。

1. 電子音楽の歴史とテルミン

西洋音楽における器楽の歴史は、楽器の改良あるいは新しい楽器の開発と歩調を合わせて進化してきたとも言えよう。たとえば鍵盤楽器の場合、バロック時代に隆盛をみた撥弦楽器であるハープシコードが、その後ハンマー・アクションによって打弦する方式となり、19世紀前半に今日のピアノに近いかたちに到達した。そのようなプロセスのなかで、これらの楽器の表現力は拡大され、それによって音楽も大きく変化してきた。シンセサイザーという、鍵盤楽器のその後の

発展とも大いに関わることであるが、20世紀の音楽に最も大きな影響を与えた楽器のひとつとして、電子楽器をあげることができよう。

20世紀前半、おもに技術者たちによって電子楽器の開発が世界各地で進められた。第2次世界大戦後、科学技術の進歩に伴って電子楽器も飛躍的に進化し、電子音楽の担い手は技術者から音楽家に移り、さまざまな創作活動や演奏に用いられるようになった。

1948年にシェフェール Pierre Schaeffer (1910-1995) がパリのフランス国営放送局に電子音響の研究を目的とするスタジオを設立したのを皮切りに、50年代になると各地の放送局や大学に電子音楽のためのスタジオが設立された。ケルンの西ドイツ放送 (1951年)、コロンビア大学 (ニューヨーク) のテープ・ミュージック・スタジオ (1951年)、NHKの電子音楽スタジオ (1953年) をはじめ、ミラノ (1953年)、ストックホルム (1957年)、ブリュッセル (1958年)、トロント (1959年)、サンフランシスコ (1959年)、ユトレヒト (1961年) などで予算が投じられ、とうてい個人では賄うことのできない研究環境が整えられ、盛んな研究および創作活動が行われるようになったのである。この時期の代表的な電子音楽作品としては、シュトックハウゼン Karlheinz Stockhausen (1928-) の、サイン・ウェーヴ (正弦波) のみによる2つの習作 *Elektronische Studien* (1953, 54年) や、少年の音声を素材とした〈若者たちの声 Gesang der Jünglinge〉 (1955-56) などがある。

60年代になると、ライヴ・エレクトロニック・ミュージックとして電子音楽が生で演奏されるようになり、また、その後、コンピュータ技術の急速な発展に伴い、電子楽器も急速に進歩し、電子音楽の様相も大きく変化してきた。今日的な視点で見れば、初期の電子音楽に使われた機器は稚拙なものと言える。当時は想像もできなかったようなことが、小さなパーソナル・コンピュータで実現可能な今、器材(楽器)によって表現の可能性が非常に制限されていた当時の音楽作品が聴かれなくなったのも不思議ではない。ポピュラー音楽の世界では、いわゆる「打ち込み」が主流であると言っても過言ではないほどであり、シンセサイザーをはじめとする電子楽器やさまざまな機器など、電子音響機器が欠かせないものになっている。一方で、いわゆる現代音楽の世界では、決して電子音楽が優勢であるとは言えない。そのような状況のなかで、1990年代以降、テルミンが再評価されるようになったのは何故だろうか。

テルミンは、ロシアのレフ・セルゲイヴィチ・テルミン Lev Sergeyevich Termen [Leon Theremin] (1896-1993) によって1920年に発明された最初期の電子楽器であり、本体から突き出た2本のアンテナに左右の手をかざすことによってピッチと音量をコントロールするという画期的な楽器である。1922年にはレーニンを前にデモンストレーションが行われるなど、“電化”を主要な国家政策のひとつに掲げていた革命直後のソヴィエトにおいて、テルミンは大きな

注目を集めた。1927年からアメリカに滞在した発明者は、ニューヨークに開設したラボにおける研究とテルミンの普及活動を続けたが、30年代に突如本国へ帰国する。その後、彼の動向については長いこと世界に知られることはなかった。実際、彼の没年を記した音楽事典もあったほど、彼は過去の存在となっていたのである。

ニューグローヴ世界音楽事典によれば、テルミンは1938年に国家保安委員会（KGB）の前身である内務人民委員（NKVD）によって逮捕され、シベリアに8年間抑留されていた。その後、モスクワ近郊にあった逮捕された科学者たちのための研究所で研究を続けたが、その間にプラン Buran という盗聴機器の発明でスターリン賞を受賞している。釈放後は、モスクワ音楽院に開設された彼のラボで活動し、それは1977年に同ラボが閉鎖されるまで続いた。それから後の長い間、テルミンが大きな注目を集めることはなかったが、1985年以降、ゴルバチョフによるグラスノスチ政策が進むなかで状況は次第に変化していく。テルミンは再度西側を訪れる機会を得て、1991年にはスタンフォード大学（USA）から開校100周年記念メダルを授与され、また、彼の訪米を機にさまざまなコンサートやシンポジウムが行われた。

電子楽器が飛躍的に進歩した今日にあって、テルミンが再評価されるようになったことの背景として、モーグ Moog をはじめとする数社が、現代的に改良されたさまざまな機種のテルミンを製造販売するようになったことが挙げられる。デジタル音響を生成するシンセサイザーが目まぐるしく進化する一方で、アナログ・シンセサイザーが再評価される傾向が生まれたことが、テルミンを受け入れる土壌を作ったと言えるだろう。そのような中で、1993年にアメリカで制作された映画 *Theremin: An Electronic Odyssey* [邦題:「テルミン」] が、テルミンの名を世界的に再認知させる大きなきっかけとなった。これは、発明者テルミンの波瀾万丈な生涯をロマンス仕立てにしたドキュメンタリー映画であり、歴史的なテルミン演奏の映像も含まれているものである。2001年には日本でも公開され、その後は、テルミンを正面から扱ったテレビの特集番組から単に興味本位で取り上げたバラエティー番組まで、あるいは雑誌の特集など、さまざまなかたちでテルミンがメディアに登場するようになり、ブームとも言える現象を巻き起こした。

一時のブームは下火になったものの、その後も今日に至るまで、さまざまなかたちでテルミンが実際に使われていることからも、テルミンへの興味は一過性のものではなかったと言うことができよう。今日までのテルミン人気を支える要因は、次の3点に集約できよう。

まず、シンセサイザーが進化して、より本物の楽器の音色に近づけば近づくほど、それが決して本物の楽器に取って代わるものではないと感じられること。これは、ある意味ではアナログ・サウンドへの懐古的アプローチとも言える。次に、音楽の演奏という行為において欠かすことのできない“身体性”を電子音楽は基本的に喪失しているのだが、テルミンはむしろそれを最大限に生かした楽器

であること。そして、楽器でありながら、実際に触れることなく演奏するテルミンという楽器の独創性は、今日の楽器と比較しても色あせるものではないのである。そして、MIDI をはじめとする現在のさまざまな技術を用いることによって、テルミンを応用する可能性が多大であることがある。

2. ゾ連の電子楽器

1920 年にテルミンのオリジナルが発明された後も、発明者はアメリカでもさまざまな新しい楽器を開発している。1930 年には弦のないチェロ（フィンガーボード・テルミン）を、また、32 年には特殊な台の上に位置するダンサーの動きによって音をコントロールするテルプシトン Terpsiton と、複数のリズムを同時に刻むことができるリトミコン Ritmikon を発明している。その他にも、鍵盤付きのテルミンや、テルミンの原理を利用した自動ドアなども開発されていた。

単音を発する電子楽器であるテルミンは、はじめは伝統的な楽器や声の代用として用いられた。1922 年にレーニンの前で演奏されたのは、スクリャービンのエチュード、サン=サーンスの《白鳥》、そしてグリンカの《ひばり》であったし、今でもラフマニノフの《ヴォカリーズ》や映画音楽《ムーン・リヴァー》などは、テルミン演奏の定番である。いずれも、リズムを細かく刻まず、ゆったりとして、ポルタメントが効果的に使える旋律であることが特徴である。

テルミンのためのオリジナル作品、あるいはテルミンを加えた編成による新しい作品も、1920 年代当初から書かれるようになった。ニューグローブ世界音楽事典によれば、電子楽器と管弦楽のための最初の作品は、パシ첸コによるテルミンと管弦楽のための《交響的神秘 Simfonicheskaya misteriya》（1924 年）であり、これはテルミンの発明者をソリストに、同年 5 月 2 日にレニングラードで初演されている。テルミンのためのその他の作品として、ロシア出身の理論家・作曲家であるシンガー Josef Schillinger (1895–1943) がテルミンと管弦楽のための《エアフォニック組曲第 1 番 Airphonic Suite no. 1》op.21 (1929) や、テルミンを含む編成によるいくつかの作品を残しているほか、ヴァレーズ Edgar Varèse (1883–1965) の《赤道地帯 Equatorial》（1932–4、改訂版ではテルミンの代わりにオンド・マルトノを使用）などがある。また、指揮者ストコフスキイがコントラバスのパートを補強するためにフィンガーボード・テルミンを使用したという記録もある。詳細はわからないが、テルミンがアメリカに滞在中には、ソコロフ Vladimir Aleksandrovich Sokolov が 4 つのテルミン独奏のための作品を書いたという。さらに、ショスタコーヴィチ Dmitry Dmitriyevich Shostakovich (1906–1975) が、映画《女ひとり Odna》のための音楽のなかで、嵐のシーンでテルミンを用いている他、ヒッチコックの《女の恐怖》(1945 年) をはじめとするサスペンス映画や、いくつかの SF 映画で超自然的状況あるいは心理を表現するための効果音として用いられた。ポピュラー音楽で使われた例としては、ビーチ・ボーイズの《グッド・バイブレーション Good Vibrations》(1966 年) がある。

ソ連において、テルミンの後継となるさまざまな楽器が開発されていたが、それらには、次のような楽器が含まれる。

1. エレクトロニック・ハルモニウム Electronic Harmonium (1924 年)
2. ソナー Sonar (1926 年頃)
3. ヴィオレナ Violena (1927 年)
4. ニミ NIMI (1932 年頃)
5. ヴァリオフォン Variofon (1932 年)
6. エミリトン Emiriton (1932-35、44 年)
7. エクヴォディン Ekvodin (1930-50 年代) <写真参照>
8. ネオヴィオレナ Neoviolena (1936 年)
9. コンパノラ Komanola (1938、48 年)
10. シュモフォン Shumofon (1955 年頃)
11. アンス ANS (1958 年) <写真参照>

これらの楽器のほとんどは、モスクワおよびレニングラードのいくつかの研究所において開発されたものである。テルミンの後継者とも言える音響学者ガルブゾフ Nikolay Aleksandrovich Garbuzov (1880-1955) は 1921 年から 31 年まで国立音楽研究所 GIMN の所長を勤め、その後 32 年から 55 年に亡くなるまで、新設されたモスクワ音楽院の音響研究所 NIMI の所長として活動を続けた。前者で開発されたのが、エレクトロニック・ハルモニウム、ヴィオレナ、エクヴォディンであり、後者においてニミ、ネオヴィオレナ、コンパノラ、シュモフォンなどが考案された。ソナーとエミリトンはレニングラードの楽器製造研究所等で開発されたものである。

これらのうち、エレクトロニック・ハルモニウムは 4 つの音まで同時に出せる楽器である。ヴィオレナの詳細は不明だが、電子音響を専門とする技師アンドレイ・ヴォロディン Andrei Volodin (1914-1981) によって開発されたエクヴォディンは、鍵盤は 3.33 オクターヴ (41 鍵) で、660 通りの音色が出せるものだった。50 年代中頃に商品として完成され、1958 年のブリュッセル万博と、翌 59 年にモスクワで開催された国民経済達成博覧会で、それぞれ金賞を受賞している。60 年代に数台が製造されたが、当局の理解を得ることができず、製造中止となる。ヴォロディンはその後もモスクワ音楽院でエクヴォディンの改良に携わったが、完成には至らなかった。シュモフォンは効果音を発するもので、シchedrin Rodion Shchedrin (1932-) がバレエ『アンナ・カレーニナ Anna Karenina』(1971 年) で使用している。

一連の楽器の中でとりわけ興味深いのは、ヴァリオフォンとアンスにおいて、グラフィックデザインと音響が結びつけられていることである。レニングラードでショルポ Evgeny Aleksandrovich Sholpo (生没年不詳) とアヴラー・モフ Arseny Mikhaylovich Avraamov (1886–1944) が“ドローン・サウンド”と呼ばれる初期のサウンド・トラックの実験を行い、後にショルポがヴァリオフォンという図像によって作曲するための機械を発明した。

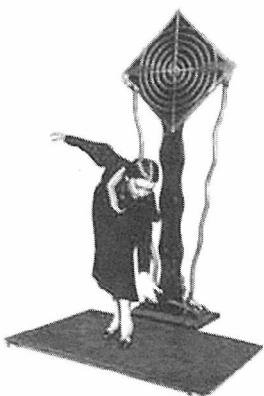
ムルジン Evgeny Murzin(1914–?) によって考案されたシンセサイザーであるアンスは、コンピュータ以前のシンセサイザーとして未だに使用される唯一の楽器であり、上記の楽器一覧の中でもおそらく最も重要なものであろう。1930年代から構想を練っていたムルジンは、1950年代に入ってから本格的な研究を開始し、58年には他のエンジニアや音楽家たちの協力を得て、スクリヤービンの家博物館にラボを創立。それはモスクワ電子音楽実験スタジオとして1967年に正式に認められた組織となり、70年代末まで続いた。このスタジオでラディカルな活動を行った作曲家に、シュニトケ Alfred Schnittke (1934–1998)、デニソフ Edison Denisov (1929–1996)、グバイドゥーリナ Sofiya Asgatovna Gubaidulina (1931–) らがいる。

アンスは、ヴァリオフォンと同様に図像によって作曲するもので、1オクターヴは72分割され、720種類の音色を出すことができる。アンスによる代表的な作品として、デニソフ Edison Denisov (1929–1996) の『鳥の歌声 Penie ptits』(作曲年不詳)、シュニトケの『流れ Potok』(1969年)、グバイドゥーリナの『Vivente – non vivente』(1970年)などがある。また、アルチェーミエフ Eduard Nikolayevich Artem' yev (1937–) は、タルコフ斯基の映画《惑星ソラリス》のための音楽にアンスを用いた。

結び

テルミンが初めて公式に発表されたのは1921年10月5日、ロシア電化委員会 GOELRO 主催による第8回全ロシア電子技術会議においてのことであった。社会主義国ソヴィエトにおける電子楽器の開発は、そもそも国家による電化政策という大きな流れのなかではじまったのだ。西側における電子楽器の開発が商業目的とは切り離せない関係にあったのに対して、旧ソ連における電子楽器はむしろ、科学技術がもたらすユートピアを体現するものとして、プロパガンダに利用されていたとも考えられるだろう。

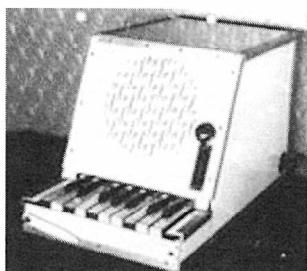
本稿では1950年代末のアンスまで取り上げたが、アンスまでの旧ソ連の電子楽器はむしろ進んでいたとも言える。その後、ソ連においてもいくつかの小型電子オルガン等が製造されており、それらは主にポピュラー音楽の領域で使われていたようである。しかし、60年代以降は西側の急速な進歩に、旧ソ連は遅れをとつていき、それに伴って電子楽器が当初有していたユートピア的アウラも失われていった。



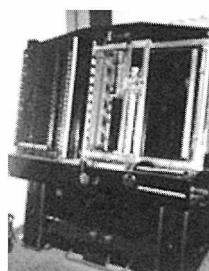
テルプシトン Terpsiton 1932



エクヴォディン Ekvodin (1930-50 年代)



リトミコン Ritmikon 1932



アンス ANS (1958 年)

主な参考資料：

- Glinsky, Albert. Theremin: Ether Music and Espionage. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
Muzykai' naya Entsiklopediya. Vol. 1-6, Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1973-82. (Elektronaya muzyka, etc.)
New Grove Online, Oxford University Press, 2005. (Electronic instruments, Drawn Music,etc.)
[DVD] テルミン Theremin: An Electronic Odyssey. AEBF-10098
[CD] ANS 1964-1971 (Electroshock Presents Electroacoustic Music Volume IV) , 1999.
[Web site] <http://www.theremin.ru/> (Theremin Center at Moscow State Conservatory)

愛知万博における芸術事業 —アートプログラム事業を中心に—

鳥山頼子（愛知県立芸術大学音楽学部大学院）

1. 愛知万博の概要と芸術に対する取り組み

2005年3月25日から9月25日にかけて、愛知県の名古屋東部丘陵地域において2005年日本国際博覧会（略称：愛知万博、愛称：愛・地球博）が開催された^{注1}。愛知万博は、20世紀の急速な技術発展に伴う地球規模でのさまざまな危機に対し、21世紀の人類の課題を「地球上総ての“いのち”の持続可能な共生を全地球的視野で追求すること」と考え、総合テーマを「自然の叡智 Nature's Wisdom」と設定^{注2}、21世紀最初の国際博覧会ということを世界に強くアピールし、「環境博」として愛知万博を位置付けた。また、世界中から121の国が参加し、華やかなパビリオンなどでこぞって自国の文化や技術などを紹介した。結局、185日の会期中、博覧会協会の目標を700万人ほど上回る2200万人の人々が会場を訪れ、盛況のうちに閉幕を迎えた。

さて、筆者にとって、愛知万博は非常に身近な存在であった。というのも、愛知万博の長久手会場は筆者が通う愛知県立芸術大学から程近い場所に位置し、さらに筆者は会期中毎日のように会場でアルバイトをしていたため、万博の様子を常に肌で感じることができたからである。実際、足を運んだ会場は、環境保護をテーマとしているだけあり、自然が豊かで広々としており、木造の建物が多く暖かみのある雰囲気であった。会期中は、連日全国各地から大型観光バスがやって来て、大勢の人々で会場は大賑わいであった。来場者にはいわゆる「リピーター」が多かったのも特徴的だが、その目当ては、やはり最先端の技術を売り物にした企業パビリオンや、冷凍マンモスを展示した「マンモスラボ」などであり、各國のパビリオンには、異文化交流を求める大勢の人々が押し寄せていた。このように、筆者は愛知万博において、さまざまな文化交流さまざまな文化交流を楽しむ大勢の人々に接し、自らも普段なかなか観られない目新しいものを見て感動した。

成功に終わった愛知万博だが、その芸術に対する取り組みに関しては、これまであまり多くのことが述べられてこなかった。しかしながら、19世紀以来世界各国で開催されてきた万博の歴史を振り返ってみると、万博は各國の最先端の技術を披露する場であるとともに、世界の第一線で活躍する芸術家たちにとって、作品を発表し刺激し合う重要な場として機能してきたことが分かる。例えば、1970年の大阪万博においては、岡本太郎の「太陽の塔」が大きな話題を呼んだり、シュトックハウゼンの電子音楽が人々に衝撃を与えたたりした。同じように、愛知万博においても、各國の音楽家によるコンサートを始めとして、演劇、バレエなどさまざまな芸

術が連日のイベントで披露されたほか、「アートプログラム」事業では若手アーティストに美術作品の展示の場が与えられるなど、芸術事業も活発であった。そこで、本稿では、とりわけ愛知万博が主体となって取り組んだアートプログラム事業を中心に、愛知万博における芸術的な取り組みを振り返り、その成果について考察したいと思う。

2. アートプログラム事業

i 事業の概要

アートプログラム事業実施の経緯やその内容については、本事業のキュレーターを務めた岡田勉氏が多くを語っているため、ここでは同氏の発言をもとにその概要を見ていきたい^{注3}。

アートプログラム事業の実施の経緯としては、まず博覧会協会において、愛知万博内における本格的なコンテンツアート事業実施の是非が議論された後、岡田氏がキュレーターに任命され、テーマの決定およびアーティスト選考を行ったとのことである。事業のテーマは、「幸福のかたち -DIVERSE WAYS OF HAPPINESS」となった。これは、愛知万博のテーマである「自然の叡智」を上位概念としながら、現代における「幸福」の在り方を問いかけ、その回答をアーティストの自由な表現によって求めるというものである。具体的には、万博会場の7つの箇所で、それぞれのアーティストの考える「幸福のかたち」を作品で展示、来場者に会場を歩きながら「幸福探し」をしてもらうという試みとなった。また、アーティストの選考条件は、愛知万博が若く新しい才能を発掘育成する契機となるようにといった理由から、1970年以降に生まれた若い世代のアーティストということとなった。こうして、日本3名、韓国1名、スイス1名、コスタリカ1名、フィンランド1名の5カ国7名のアーティストが選考された。

ii 作品と実際の印象

先にも述べたように、愛知万博におけるアートプログラム事業では、万博会場の7つの箇所に作品を展示した。愛知万博のメイン会場であった長久手会場においては、各国のパビリオンや国際機関が6つの「グローバル・コモン」と呼ばれるセクションで区切られ、それぞれのグローバル・コモンは全長2.6kmに及ぶ「グローバル・ループ」という空中回廊で結ばれた。こうして、来場者はグローバル・ループを歩くことで各国のパビリオンを見物しながら会場内を一周することができた。アートプログラムの作品は、このグローバル・ループ沿いに、6つのグローバル・コモンと会場の西に位置する「ほてい池」にそれぞれ展示された。以下に、展示場所、作者、作品名、作品の説明とともに、2005年5月27日に行ったアートプログラム事業視察の際に筆者

が撮影した写真を掲載し、実際に感じた印象を述べる^{注4}。

①グローバル・コモン1 さとうりざ「player alien」〈写真1〉
「複数のパーツからなる高さ6メートルの巨大な立体作品。その一部を欠いて遠くを見つめる姿に、完璧でないからこそ、人にはそれぞれ生きていく価値があるというメッセージをこめて、見る人を「幸せ探し」の旅にいざないます。」

グローバル・コモン1の入り口に展示されており、その大きさに迫を感じた。しかしながら、華やかなデザインの外国館を背後にしていたため、作品が風景に溶け込んでしまっていた。

②グローバル・コモン2 名和晃平「PixCell-Sacred Beast」〈写真2〉

「神聖なイメージとストーリーをもつ猛々しいトラと大きくうねる錦鯉の立体物を、透明なビーズで覆う作品。古来より様々なたとえと共に描かれた動物たち=“神獣”と現代人との対話を形にしていきます。」

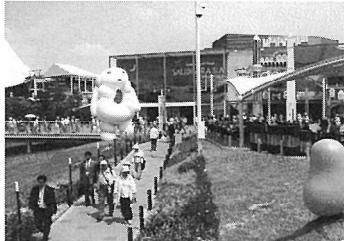
無数のビーズが2体の動物を取り巻いた美しい作品。来場者も足を止めて鑑賞していたが、作品についての説明が書かれたプレートが、作品の真下という目立たない場所に設置されていたため、鑑賞する人々はアートプログラム事業の作品だと認識していない様子だった。

③グローバル・コモン3 ハン・ジン=スー（韓国）

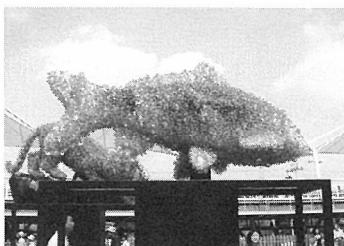
「THE TREE OF A PUBLIC GARDEN」〈写真3〉

「高さ20メートルの既存の照明灯に、約5000体もの人間を象徴する記号化された人形を吊り下げます。人間が天に向かって並ぶ様は、重なり合う人の群れにまぎれながら個を尊重して生きることの厳しさと尊さを伝えます。」

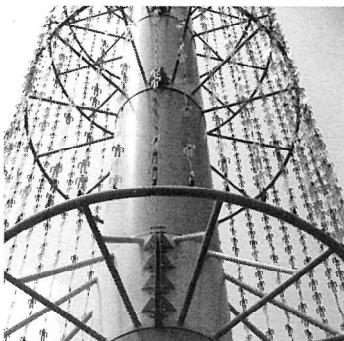
かなり大がかりな作品だが、実際の照明灯の一つを使い、かつグローバル・コモン3の中でも比較的人目につかない場所で展示されたため、足を止めて見る人が少なかったのが残念である。



〈写真1〉



〈写真2〉



〈写真3〉

④グローバル・コモン4 イヴァナ・ファルコニ（イス）「Guardian Angels」〈写真4〉

「ヨーロッパで一般的な庭のマスコットを題材に、とても大きな小人の妖精を展示します。休憩場所としても機能する広場に置かれ、自然と私達人間を温かく見守ってくれます。」

ポップな印象の作品であった。説明にもあるように、展示場所の前は休憩所になっており、ぐつろぐ人々の目を楽しませていた。



〈写真4〉

⑤グローバル・コモン5 澤田知子「FACE」〈写真5〉

「様々な人間や言語が行き交う本博覧会にふさわしく、12人に変装して撮影した巨大なポートレート作品を展示します。国や人種に関係なく、この世に同じ人間として生まれたことを互いに喜び、愛し合う姿の尊さを呼びかけます。」

グローバル・コモン5にあるアフリカ共同館の建物の側面を使って展示された、大規模な作品。12枚の大きな写真に写っている作者のポートレートは、それぞれがユニークなものであった。ただし、建物の裏手という人目につかない場所での展示だった。



〈写真5〉

⑥グローバル・コモン6 フェデリコ・エレーロ（コスタリカ）「World Map」〈写真6〉

「この大きく描かれた地図は、私達が生きる世界と水の重要性について表現しています。絵画は見て楽しむのですが、この作品は、とても大きいために、体験しながら理解をする作品です。池に入り作品と触れ合う事によって理解を深めてほしい、と作家は望んでいます。……今、私達が多様な問題から地球を守らなければならぬことを私達に問いかけています。」

グローバル・コモン6の中心にある池の底に4つの世界地図を描いた作品。水面に映る光の具合などで、多様な表情を見せていました。作者は見る者に作品との触れ合いを望んでいたようだが、実際は、池は入水禁止の表示と柵で取り囲まれていた。



〈写真6〉

⑦ほてい池〉 テア・マキバー（フィンランド）「World of Plenty」〈写真7〉

「食事や睡眠など、生活の基本を整えた普通で平凡とされる暮らしは、実はかけがえのない状態である」と語る彼女は、池縁に屏風を模した巨大な写真パネルを設置し、動物や人間の集う慈愛あふれる幸福の姿を表現します」

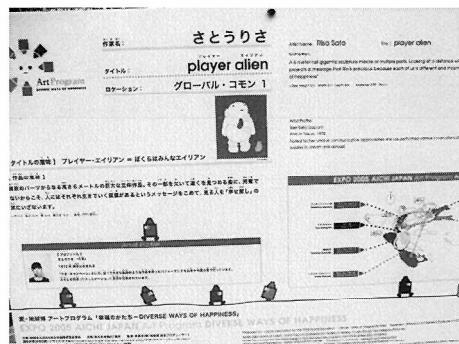
全長25メートルという巨大なパネルには、美しい色づかいできまざまな人々や風景が描かれており、それが池に映つていつそう作品の美しさを引き立てていた。しかし、グローバル・ループから作品まで少し距離があったため、作品の詳細を見ることが困難であった。また、作品の背後には会場の飲食店街の看板が並んでいたため、作品のインパクトを弱めてしまっていた。



〈写真7〉

III 評価と問題点

このように、それぞれの作品を見てみると、万博会場の広さを生かしたスケールの大きなものが多いことが分かる。また、さまざまな国のアーティストが独自の方法で「幸福のかたち」に対する答えを表現したことによって、バラエティ豊かな作品が集合した。しかしながら、これまで見てきたように、作品の展示の方法には多分に問題があったように思われる。多くの場合、作品が期せずに会場風景に完全に溶け込んでしまっただけでなく、作品名やアーティストの名前などは、【写真8】のような小さなプレートに表示してあるだけで、そのプレートもほとんどが目立たない場所に設置されていたため、作品を見る人々は、多くの場合において、これらの作品をアートプログラム事業の一環として認識するに至らなかったからである。岡田氏によれば、作品選考の条件の一つとして「デザインコンシャスな会場風景に埋もれない表現であること」^{注5} があった。確かに、それぞれの作品は強い主張を持った興味深い作品だったが、皮肉にも、その展示方法によって作品は見事に会場の中に埋もれてしまったため、アートプログラム事業自体あまり注目を集めなかつたといえる。



〈写真8〉

3 その他の芸術事業

最後に、愛知万博におけるアートプログラム以外の芸術事業として、愛知県立芸術大学デザイン科の学生が愛知万博の委嘱で行った「気づきの道」の取り組みを紹介したい。これは、来場者に豊かな自然を感じながら森林を歩いてもらう「森の自然学校」というプログラムの一環で、その一部の遊歩道を「気づきの道」と称してアートを展示するというものである。この事業では、約20名の学生が、「自然の叡智」という万博のテーマに沿って森の中に「自然環境に馴染む」アート作品を約15点制作展示した。作品には草木染めによる和紙や天然の土など環境に優しい材料が中心に用いられ、展示の際には森林に生息する動植物を傷つけることのないよう配慮がなされた。また、出展者の一人である同大学大学院の小林大地氏の話によれば、この事業では、プログラム参加者がアートを楽しめるように作品の展示方法をかなり工夫したそうである。例えば、作品の説明が載ったマップを参加者に配り、それぞれの作品をチェックしながら歩いてもらうようにしたり、展示場所にインパクトのあるキャッチフレーズを付して参加者の注目を集めさせたりと、参加者が主体的にアートに触れられるような工夫が多くなされた。小林氏によれば、こうした展示方法は功を奏し、参加者は子どもから大人まで積極的に作品を鑑賞し、アートの面白さを味わうことができたようである。また、作品については「まさに自然の叡智が反映している」という感想が多く聞かれ、評判も上々だったようだ。

このように、あまり注目されなかったアートプログラム事業の他にも、愛知万博では充実した芸術事業が行われた。特に「気づきの道」における取り組みでは、来場者は芸術を通じて「自然の叡智」を感じ取るとともに、主体的に芸術に触れる機会を持つことができた。しかし、大変残念なことに、こうした取り組みも十分な宣伝が行われていなかつたためか、大きな反響を呼ぶには至らなかった。

4 結び

愛知万博が閉幕してからすでに半年が過ぎようとしている。現在では、本万博は大成功を收め、多くの人々に感動を与えたものとして高い評価を受けている。しかしながら、アートプログラム事業を始めとして、愛知万博で人々に芸術を発信しようとする本万博の取り組みに関しては、会期中も閉幕後もほとんどクローズアップされてこなかった。その要因としては、展示方法の甘さや来場者へのアピールの少なさなど多くのことが考えられるが、その根底には、本万博の、芸術事業そのものに対する消極的な姿勢があるのではないだろうか。今回、筆者が愛知万博の芸術事業の視察を通じて感じたのは、芸術に対する取り組みが十分な光を与えられておらず、まさに「好機を逸した」という印象であった。

【注】

1. 本論文においては、略称である「愛知万博」を用いる。
2. 『2005 年日本国際博覧会 MOOK 2005 年日本国際博覧会 愛・地球博 公式ハンディブック』財団法人 2005 年日本国際博覧会協会、2005 年、180 頁。
3. 愛知万博アートプログラム事業に関する岡田氏の説明は、「愛・地球博「アートプログラム事業」について」『REAR』2005 年冬季号（第 9 号）、8-9 頁に掲載されている。本稿でも『REAR』を参考にした。
4. 作品の説明は、各作品に付されたプレート〈写真 8〉から抜粋した。
5. 岡田勉「愛・地球博「アートプログラム事業」について」『REAR』2005 年冬季号（第 9 号）、8 頁。

【参考文献】

- 岡田勉「愛・地球博「アートプログラム事業」について」『REAR』2005 年冬季号（第 9 号）、8-9 頁。
『2005 年日本国際博覧会 MOOK 2005 年日本国際博覧会 愛・地球博 公式ハンディブック』財団法人 2005 年日本国際博覧会協会、2005 年。

万博と音楽：「芸術の祭典」模索続く歴史（朝日新聞 2005年7月13日夕刊に掲載） 井上さつき（愛知県立芸術大学音楽学部教授）

このところ、23日に名古屋市の愛知県芸術劇場で行われるコンサートシリーズ「感動クラシック新発見！」の初回の準備に忙しい。「万博と音楽」を切り口にして、これまでのパリ万博が音楽にどのような影響を与えたかを紹介するのだが、珍しい曲をいくつかプログラムに入れてみた。

まずは1867年パリ万博の「平和への賛歌」作曲コンクールに応募した若き日のビゼーとマスネの作品である。このコンクールはいわば、19世紀パリ版「万博ソング」を募集したというべきもので、807作も応募があったにもかかわらず受賞作が出なかったのだが、先年、私がフランス国立古文書館で偶然応募作品の束に行き当たったことから世界的初演と相成った。

エッフェル塔が建てられた1889年のパリ万博でドビュッシーがアジアの音楽に魅了されたことはよく知られているが、この年、異国の音楽をピアノ用にアレンジして「万博の風変わりな音楽」という曲集を出版したのが作曲家ベネディクトゥス。今回はその抜粋と、ドビュッシーのピアノ作品も演奏される。

作曲委嘱やコンクール

コンサートの構成をしながら、改めて「万博は音楽に何をもたらしてきたのか」と考えた。万博では各種祝典行事に委嘱作が演奏されることが多かった。例えば1862年のロンドン万博ではイタリアのヴェルディが「諸国民の賛歌」を作っているし、1900年のパリ万博で電気を讃えたカンタータ「天空の灯火」を作ったのはサン=サーンスである。

1867年のパリ万博では、会場に美術館を作つて絵画や彫刻を展示するのと同じような発想で、音楽の「展示」も試みられた。内務・財務大臣兼万博帝国委員会副総裁ルーエが署名した省令によつて「音楽芸術は博覧会において、作曲、演奏、歴史の三つの観点から展示される」と定められ、作曲コンクールや各種のコンサートが開かれたのである。以来、一連のパリ万博においては、さまざま形で音楽の「展示」を加えるということが規定路線になった。

国策として芸術に力を入れていたフランスにとって、万博を産業の祭典だけでなく芸術の祭典の場とすることは、他国の万博との差異を鮮明にするためにも必要なことだった。さらに、1878年パリ万博では、コンサートのために大オルガンを備えた5000席を有するトロカデロ宮が建てられ、万博後も残ったのであるからスケールが大きい。

さすが芸術の国、と言いたいところだが、実際には現在の邦貨に直して毎回2億円から3億円もかけたこうした公式イベントが成功することはまれだった。準備の遅れ、非効率なお役所仕事、アカデミズムの権化のような保守的な作曲家と役人で固めた音楽イベントの委員会、予算をにぎっている

事務局の嫌がらせ、政治家の介入などさまざまな障害によって、当初の理念がどんどん曲げられていくことも多かった。

作曲コンクールが成功した試しはほとんどなく、せっかく突貫工事で作ったトロカデロ宮の大ホールも音響効果がきわめて悪く、ここで聴くに耐える楽器は大オルガンだけ。コンサートにしても聴衆の集まりは悪く、ホールの半分も埋まらないこともしばしばだった。妥協の産物で生まれた万博コンサートは聴衆の気を引かなかったのである。

それよりも公式プログラムとは無関係のイベント、例えば 1889 年、ドビュッシーが長い時間を過ごしたジャワ村やアンナンの劇場などは多額の収益を上げた。1900 年パリ万博で川上貞奴がセンセーションを巻き起こしたのも、公式イベントとはまったく関係ないロイ・フラー劇場のことだった。

必ずしも企画した側の思惑通りにいかないのが万博の宿命ともいえるが、全体を総合すれば大きなインパクトを音楽に与えてきたことは確かだ。一例を挙げれば、1855 年の第 1 回パリ万博の楽器製造部門でグランプリを得た楽器製造業者には、コントラバスよりもはるかに大きい全長メートルの「オクトバス」を出品したヴュイヨームがいる一方で、フルートを改良したベームやサクソフォーンを開発したサックスなど、楽器の改良の歴史にその名を残した人たちがいた。こうした新しい楽器の登場に加え、各国のオーケストラや演奏家の競演、ワールドミュージックの生演奏、作品委嘱など、さまざまな分野で刺激的で豊かなできごと多かった。

私自身で体験した 1970 年の大阪万博では、鉄鋼館のホールに鳴り響くクセナキスや武満徹らの現代音楽は未来を予感させた。巷に流れていた三波春夫の「こんにちは～」という万博ソングは、好みはともかく、いまだに耳から離れない。

「持ち寄り」的な愛知万博

開催中の愛知万博では、音楽を含め芸術一般にあまり重きを置いているようにはみえず、エンターテインメント的なイベントが目につく。万博ソングも東海地方以外ではほとんど知られていないようだ。

「環境」に焦点をあて市民参加型へとシフトした（はずの）愛知万博では、行政、民間事業者、市民の関係が問い合わせられた結果、開催のあり方自体が「持ち寄り」的になったようにみえる。芸術面もそれを反映してか、「持ち寄り企画」の集合体のように感じられ、みるべきものは、むしろ名古屋市内など周辺で開かれる関連企画に散見される。

歴史的に見て万博の芸術は、強力なリーダーシップの存在なしには、焦点の定まらないものになる傾向がある。万博のあり方自体が模索された愛知万博で芸術の印象が薄いのは、ある意味で当然なのかもしれない。

間に起ること 在ること

三井田盛一郎（愛知県立芸術大学美術学部講師）



本学美術学部油画専攻の非常勤講師として来日した作曲家・プレーヤー Gunter Schneider 氏。

美術・音楽両学部の学生を対象に行われたワークショップで。（2006年1月 11-13日、愛知県立芸術大学職員寮2F 談話室にて）

生まれたばかりの赤ん坊の視覚についてのレポートをどこかでみたことがある。正常な眼であれば虹彩が光の侵入をコントロールすることは出来るかもしれない。それでも、侵入するさまざまな光、色彩。無垢な視覚は、純粹な色彩を獲得している。それは色彩に伴う物質も空間も、物質から眼の間に漂う気体も液体も感受しない。視覚は、己が身体との統合も持たず、ぴったりと色彩に貼りつかれている。ここでは、闇としての黒も明るみとしての白も等しく色彩の中に溶け込む。こんな色彩の世界は、何時間、何日間持続するのだろう。面・白き・とき、子供が初めて親の顔に微笑み返したとき、無垢な視覚である色彩の世界は消失する。無垢な視覚は、物質、空間、記号と己が身体との統合を強要される。私もそんな視覚を持っていた。そして、40年を経た私の眼は、機能としての"視覚"と"まなざし"とに分離している。

以前見た夢 半分以上の視覚が切除されている。見えているのは自分の身体。眼球を激しく動かしていないと、その見えている部分的な身体さえも見失う。眼球を動かし続けることは、強要されている。画像は、写真のようで空虚な、カッターで切り取られたような素肌の脚部だったり、腹部、腕部。半分以上の空白は、闇ではなく視覚そのものがない。そして、画像と眼球との距離は失われている。そこに距離と光がなければものを見ることが出来ないことは知っている。距離も光もなく画像は、眼球にぴたりと貼りつき、すばやくスライドしていく。

物と物とが擦れあうとき、それぞれが少しずつ削り取られたり、摺り付けられたり、刷りとられたりする。物と物が打ち合わされるときにも痕跡が現れる。絵を描く、版画を作る、彫刻を造るときの物質間のやり取りは、こんな単純なことから成るようだ。

観るためのものをつくる行為である。線や点、面。痕跡を残すこと。筆跡(フデアト)、鑿跡(ノミアト)などいう。制作者は筆跡、鑿跡を見ながら作業を進める。作業を進めるその刹那、美術作家はつくっているものを見ることが出来ない。筆や鑿は行為のそのとき、ぴつたりと作品に張り付いて距離も光も差し出してくれない。見えるのはつねに過去の出来事。現在を見ることが出来ないということ。

図像を出現させること、その行為

美術 過去を見る

私たちのワークショップでおこなわれる幾つかのプログラムのためのルール作りは、図形楽譜のアイデアから始められた。演奏者は、図形楽譜のアイデアから美術作家が作った図像を演奏することが可能だという。美術からみたときには、“音を描く”というアイデアになる。ここでは、双方に“解釈せよ”という課題が課せられる。そして、相互にある、単純な要素を取り出す。“制作課程の中で変化していくイメージ”、“演奏者、制作者のアクション”、“描画材や鑿が作り出す音”、“演奏の中で変化していく音”。演奏者、制作者とも、“視ること”と“聴くこと”が強いられる。集まつた楽器は、ギター、ハックプレット、テルミン、ピアニカ、打楽器に仕立てられた木箱。準備された制作の形式は、ドローイングと木版(これには木版への音の記録というもうろみもあった)。制作に伴う音は、小さなマイクロフォンでピックアップされる。総てのプログラムは、演奏者と制作者数人のグループで、ある時間を共有するセッションの形をとった。この形式において不可能なことは、全体の印象を奏でることと描き、作ることであった。これは、図形楽譜のアイデアとは少し異なる。

ワークショップは不自由な英語の会話で進む。互いに理解しうる語彙、イメージをさぐる。ここでのプログラム自体が、不自由な会話に似ているのかもしれない。互いのアイデアを少しずつ理解していく。もしくは、“理解に努めることでセッションが進んでいくこと”を理解していく。アイデアに対応するマテリアルの問題がある。異なるマテリアルを表現媒体とする者が同じアイデアを共有することができたとして、そこに現われるそれぞれのイメージとはどんなものだろう。イメージはそれぞれの用いる媒体、物質によって異なる配置を生むだろう。共有しているアイデアが形作るイメージは、媒体、物質との関係において異ならざるをえない。

私たちの外側にある身体を使って“音を作る”、“図像を作る”と考えてみるのはどうだろう。不自由な変換機械。この機械には、手癖があるので、これを見抜き裏切ることを必要とする。

私は私の制作において手癖を持っている。垂直線を上から下へと引こうとしたとき、必ず線は左側に膨らむ。この垂直線の引くことの出来ない私の右手を欺くためには、つねに右に膨らむ線を引くように指令を出し続ける。ときに、この指令に素直に従うそれは、右に膨らむ線を描いてくれる。この手を使う私は、こんなことがまま起ることを知っている。私は下手くそな絵描きといえるのだけれど、訓練された手は難なく垂直線を引き続ける、そんな手を嫌悪する。不自由な変換機械たちは、作り出した音と図像の対応関係を開発していくだろう。

私のつくる形はそれに対応する彼の音を、線はフレーズを、点の集積はリズムを持つことになるかもしれない。このとき私たちは、視ることを少しだけやめることと聞くことを少しだけやめることを必要とするだろう。知覚過敏になった身体は、未来の音を予測し聞くことをしなければならず、過去の図像を視なければならないのだから。

制作のとき、外側にある作品のマテリアルは私の中にもいて、私と作品との境界を互いに染み出し曖昧にしている。それでも作品を観る私のまなざしは、境界面を再び作り出している。音楽家と音とのそれはどんなものだろう。そして、音で描く、描かれた図像で音を鳴らすといったとき私の作品のマテリアルはどんな配置へと変化するのだろう。

ワークショップの後におこなわれた小さなコンサート。演奏された楽譜には、数え切れない音符と图形が並んでいた。これをカウントし、图形を行為へ音へと変換する。表現のためのルールは、繰り返し異なった形で作り出される。未だ知らない配置で、未だ知らないルールをつくり始めよう。開発にはずいぶんと時間がかかるだろうけれど、緩やかに外側へ開くために。

音楽 未来を準備する

音を出現させること、その行為

物と物とが擦れあうとき、その摩擦は音をつくる。物と物が打ち合わされるときにも音は現れる。音楽をこんな単純なことから考えることは出来るだろうか。想像することは出来るかもしれない。

聴くということを作り出す行為だろう。音の連なり、拍動。奏者は自分が作り出した音を聞きながら演奏を続けるのだろう。そして、鳴り止んだ音を聞くことは出来ない。聞くことが出来るのは、いま鳴っている音だけ。聴こえるのは現在の出来事。過去を聞くことが出来ないということ。(音というものは鳴り終わることがあるのか?) 音は、どんどん過去を消していく、現在を押し進めていく。多分、奏者は曲を奏でているとき、未来的な音を用意しているだろう。作曲家が作る楽譜は、さらに未来的な音を準備するだろう。

以前聴いた夢 漆黒の中、音だけがある。漆黒ではなく、視覚的な情報はまったくない。音は、プラスチックの薄いフィルムをカシャカシャと揉み擦り合わせたようなもの。それは、

大きくなるのではなく四畳半くらいの室内を移動して、耳元までやってくる。音の移動は、空間を予測させ、広さ距離を測ることを可能にしている。ただし、恐怖感を伴って。室内にいて耳をふさぐことも出来ないでいる私の回りを、音は走り回っている。

生まれたばかりの赤ん坊の聴覚についてのレポートは聴いたことがないが、多分それは想像を絶することに違いない。総ての音が等しく耳に飛び込んでくる。感じるのは、音のコントラストだけ。無垢な聴覚が感受する音には名前もなければ、距離や空間、物質も示されない。音と外界、身体との関係を一切構築されていない聴覚、しかし音があること。そのときの赤ん坊は、音そのものになっているかもしれない。40年前、産み落とされた私の耳は、私は、音であったことがあるかもしれない。音には発信源があつて、ある場所であるものが音を発する。しかし、ときに私の身体が音を発するとしても、私と音が境界をなくし溶け合ってしまうことはない。それでも、私が音だったときがあったとしたら。

新しいことではなく、「未だ知らないこと」を始めること】を繰り返していきたいと思っているらしい。2005年、秋、ウィーン、友人で版画家のミヒヤエル(Michael Schneider)のスタジオで「グンター(Gunter Schneider)さんは、日本で美術の学生相手にワークショップしてくれるかしら?」とたずねてみた。グンター氏は彼との共通の友人で、「ギター奏者、作曲家、ウィーン国立音楽大学教授」。

ウィーンでの展覧会にグンター氏が訪れて、「随分とシワシワしてますね。」と感想を述べた。私の作品は随分とシワシワしている。「ノイズが欲しいので」と答えた。「ノイズはどうやって作りますか?」「ノイズは作ることが出来ません」、彼が笑ったのを覚えている。「そう!ノイズは外側から来るからね」。こんな出会いが最初だったと思う。ミヒヤエルの電話でワークショップの件は、快諾を得た。

ディスカッションが開始される。「お互いに異なった問題についてのディスカッションを始めないとね」。始めからわかっていたことなのだけれど、音楽の素養がない。

日本でのパートナーとして本学音楽学の安原雅之さんというかけがいのない方を得てワークショップは実現した。グンター氏と私、同行された夫人のバーバラ・ローマンさん(Hackbrett(チロルの民族楽器でツィターの一種)とギターの奏者)、磯見輝夫先生、安原雅之先生、そして美術の学生約10名、音楽の学生6名で“名前の未だ無い何か”がおこなわれた。

2006年1月

ワークショップに参加して

絵に音が重なり、その音によって絵が変わり、また音が変わる。それは音楽であって音楽ではなく、絵画であって絵画でない。行為としての音楽、美術がそこに有ると感じ、普段絵を描いているだけでは感じられない何かを体感できました。
河村るみ(大学院美術研究科油画専攻1年)



私は氏のギターを手にして、版とのコラボレーションに参加することができました。感覚の散出と集散が交差するひとつのパッケージとしての空間を内から伺えたことで変容した表現媒材の姿を垣間見る経験ができました。

須釜陽一(美術学部油画専攻3年)



ワークショップは、参加者が瞬時にお互いの感情・意図を汲み取って、それに似合う音や線をありとあらゆる道具を使って表現するというもので、非常に画期的でした。音楽と美術の仕切り線が取っ払われ、とても刺激的な時間でした。

朝倉博巳(音楽学部声楽科1年)



僕は、ワークショップ1日目に行われたグラフィックとサウンドによる即興セッションに参加しました。学生による5回のセッションが行われましたが、僕は#1、3、4のセッションに参加しました。#1は、共演者(グラフィック)の用紙を鉛筆で塗りつぶしていくだけという表現に対して、



僕はメロディオンで音響の層をつくりて反応しました。#3は人数を増やして行われました。僕の他に作曲専攻2人が音で参加。彼らはハコやスプーン、金属片などの打楽器的に使い、僕はギターを担当しました。美術からは2人が参加。このセッションでは音が主導権を持ったのが特徴的でした。グラフィックを描く際のノイズと音楽サイドの間で対話をしているような感覚でした。また、途中で二組の対応(関係性)がみられ、打楽器には黒ペンでの点描やラインが反応し、ギターにはカラーペンが反応していました。#4では美術と音楽の人数を一人ずつに戻し、僕は再びメロディオンで参加。「回路図」のような絵を共演者は準備していました。それを「なぞる」というコンセプトを観察から受け取り、こちらも同じモチーフを変容させる方針で、また、ミロのような視覚的印象に、こちらもコミカルに演奏しました。

美術と音楽という互いの文脈を摺り合わせるなかで、そのできあがる過程の違いを意識することになりました。時間を通して構築されていく音に対して、絵では最後にフィックスしたものが何かを語るわけで、ライブに同じ場所でつくっていくことの非親和性を感じました。

橋本智久（音楽学部作曲専攻4年）

第1回スヴィアトスラフ・リヒテル国際ピアノコンクール 掛谷勇三（愛知県立芸術大学音楽学部講師）

昨年6月、学外研修として2週間ほど大学を離れ、モスクワで開催された第1回スヴィアトスラフ・リヒテル国際ピアノコンクールに参加した。学外研修の報告としてこのコンクールとモスクワ訪問について述べさせて頂きたい。

40歳になってコンクールを受けに海外に出向くことがあるなどとは想像もしていなかった。この度のコンクールは参加資格年齢制限が「23歳以上」とだけ決まっている。つまり、参加者年齢に上限を設けないのである。これはピアノコンクールとしては非常に稀な事例である。声楽部門であれば話は別だが、器楽の分野ではたいてい30歳前後に上限を定めている。これは若い音楽家にチャンスを与える、という理由からであろう。ではなぜこのリヒテルピアノコンクールでは年齢の上限を設けなかったのだろうか。現地でも参加者の間でこのことが話題に上ったことがある。結局うわさの範疇を出ないのだが、主催者には「チャイコフスキーコンクールに替わる国際コンクールにしたい」という思いがあり、「年齢制限上限なし」というのも他にはない特徴を持たせるためのひとつの策ではないかということだった。

コンクールの審査員にはエリゾ・ヴィルサラーゼ、セケーラ・コスタ、アレクセイ・リュビモフ、オレグ・マイセンベルク、野島稔、ダン・タイ・ソンといった国際的コンサートピアニストが名を連ねる。彼らと一緒に、世界的チェリスト、ナタリア・ゲートマンも審査に加わっていた。

参加人数はビデオテープ審査を通った34名。約半数が旧ソ連邦の国々の出身者、東洋人8名（日本人4名）。平均年齢は30歳前後といったところだろうか。20代後半から30代半ばが最も多く、40代が私を含め数名、20代前半が二人という年齢構成である。その中で、我が愛知県立芸術大学ピアノコース客員教授のヴァディム・サハロフ教授がただ1人58歳での参加となつた。私にコンクールへの参加を促してくださいたのはサハロフ教授だが、その時は「年齢制限がないなら自分が申し込んでもいいわけだ。」と冗談のように笑いながら話しておられた。ご本人から伺つたことだが、このコンクールを審査する審査員の殆どはサハロフ教授の古くからの友人であり、野島稔氏やダン・タイ・ソン氏はサハロフ教授と共にモスクワ音楽院で勉強した仲間なのだろう。実際、サハロフ教授と審査員の方々が親しく話しをする姿を何度もお見かけした。この状況でコンクールに参加しようと考えるピアニストは少ないだろう。サハロフ教授の参加動機について正確なところは存じ上げないが、少なくとも虚栄心とは無縁の音楽家だということが窺える。

さて、私がこのコンクール開催を知ったのは参加申し込み締め切りの約1週間前だった。サ

ハロフ教授に興味はないかと勧められたとき、殆ど迷うことなく申し込むことを決心した。万が一にもビデオテープ審査を通れば、あのモスクワ音楽院大ホールで最低でも1時間のプログラムでソロ演奏をさせてもらえる、と考えるとそれだけで夢のような話に思えた。もともとコンクールとは縁遠い道を歩んできた私だが、あれこれ考える前に先ず申し込まないことには何も始まらない。宝くじを買うようなつもりで申し込みを済ませた。

4月初旬にビデオ審査通過の知らせを受けた時は本当に有難いと感謝した。しかしコンクールまでの数ヶ月間、東京と名古屋を毎週行き来しながらコンクールのための練習と大学の仕事の両方をこなすのは体力的に相当きついものだった。このコンクールで最終的に第2位を受賞した京都市立芸術大学講師の上野真氏も、大学の仕事と両立させての見事な受賞だったと思う。

コンクールの第1次予選は1人60～65分、第2次予選は70～75分の時間内で参加者の自由選択によるプログラムで演奏する（本選はオーケストラと協奏曲を2曲演奏）。会場はある有名なモスクワ音楽院大ホールである。私の演奏順は初日の4番目と早かったので、第1次、第2次予選ともに約半数の参加者の演奏を聴くことが出来た。一人あたりの演奏時間が長く、まるで音楽祭でガラ・コンサートを聴いているような気分である。彼らの演奏を聴き、それぞれの個性が反映された自分の音楽世界を既に確立したピアニストが多いという印象を受けた。確かにこのコンクールの「年齢の上限を定めない」という方針が参加者の演奏内容の深さとなって表れていたと私は考える。10代の“天才ピアニスト”達の演奏とは明らかに異なる音楽世界を彼らは持っていた。指を動かす技術に優れていることはもちろんだが、豊富な音色、曲の構成力、個性の確立、といった点で各参加者があれだけの高みに到達しているということが私には非常に印象に残ったし、音楽家として大いに学ぶところがあった。

サハロフ教授の演奏は第1次、第2次予選の両方を聴くことができた。演奏内容は“素晴らしい”の一言に尽きる。聴衆の拍手は鳴り止まず、審査員も含め、ホールの全員が感動した様子だった。しかし残念ながらサハロフ教授は第2次予選にて落選した。30歳以上も年齢に開きがあるピアニスト同士を比較するなどということは無理な話であり（そもそも音楽を比較すること自体無理な話だが）、審査員も悩んだことだろう。

2週間に及ぶコンクール期間中、参加者はモスクワ音楽院内のレッスン室を借りて練習することができた。「一人一日5時間を確保する」と事務局が約束していたが、案の定、そう上手くはいかなかつたようである。私は一度だけ、ゲンリッヒ・ネイガウスやエミール・ギレリス、ウラジミール・ソフロニツキーという歴史的ピアニスト達がかつてレッスンに使用していた教室で練習する幸運に恵まれた。部屋に入ると壁に掲げられた彼らの大きな写真が目についた。もしやと思い後でサハロフ教授に尋ねたところ、やはり彼らのレッスン室だった。以前はサハロフ教授もその部屋で指導をしていたことがあるそうだ。楽器はスタインウェイのフルコンサートグラン

ドピアノが2台置いてあった。どちらも相当古く、状態は良くない。悪いといったほうが適切だろう。この部屋に限らず音楽院のレッスン室のピアノは平均して非常に古く、状態は悪かった。(それにもかかわらずこの音楽院は多くの優れた音楽家を輩出している。)

音楽院の構内ではよく東洋人を見かけた。私が学生の頃は旧ソ連邦の時代でロシアは鉄のカーテンの向こう側の国だった。日本人が留学する道は閉ざされていたが、今やモスクワ音楽院にも大勢の東洋人が留学しているようだ。私自身、数名の日本人学生に音楽院内で練習室予約の際に助けて頂いた。

コンクールの最終結果は、流れるような音楽と伸びのある音色で魅了したロシア出身のエルダー・ネボルシンが第1位。前述の上野真氏がすさまじいテクニックと気迫溢れる演奏で見事に第2位を獲得した。上野氏と2位を分けたのはロシア出身のヤコフ・カツネルソン。4位は確かな技術と意図が明瞭に伝わってくる演奏をする韓国人男性ヨー・ウン・ウクとサハロフ教授が心酙する才能の持ち主のワディム・ルデンコ。そして内面的な表現と深みのある音色を持つグルジア人女性アニ・タキゼが5位となった。1次予選を通過した江尻南美氏は大きな構成力を感じさせる堂々とした演奏だった。残念ながら私はもう1人の日本人参加者、ベルリンで活躍する山口研生氏の演奏を聴くことはできなかった。

このコンクールの全参加者の演奏はインターネットで同時中継された。映像はホール内に設置されたカメラ一台からの固定アングルで、演奏者の上半身の動きは見えても手元は映らない。演奏会の映像としては物足りないが、国際コンクールにおける新しい試みといえるだろう。当然、演奏順や予選結果はホームページ上で即座に公開されていたし、コンクール事務局と参加者の事前連絡は可能な限りEメールで行われた。インターネットは着実に世界標準となってきた。

客席の聴衆についてひとつ驚いたことは、演奏中のマナーである。皆さすがに熱心に聴き入っているが、携帯電話が演奏中になり始めるという事態に何度か遭遇した。インターネット同様、携帯電話も世界標準となってきたようだが、同時に演奏会で電話の着信音に妨害されるという悩みも世界共通のものとなってしまった。

振り返ってみると、コンクールに参加したことでの海外の一流ピアニストの演奏を聴けたことは大きな収穫だった。人は皆、各人の個性や母国の文化的背景などを原点に、自分なりの価値観を持って生きている。楽器の演奏も然り。参加者の演奏は実に多様でそれぞれ個性に溢れていた。音色、テンポ、フレーズの取り方、息遣い、指の使い方等様々な要因が絡み合い、演奏家の個性となって表れる。弾き手によって同じ楽器が実に多様な反応を見せるし、同じ作曲家の作品もずいぶん異なった内容となる。そのどれもが演奏者本人にとっては真実である。“正しい演奏解釈”は一つではない、無限にあるのだ、ということを理屈抜きで再確認できた。

また、少々大げさだが、夢の舞台で演奏ができたことは自分にとって本当に幸せなことだった。

私自身のコンクールは第1次予選落選という結果に終わったが、これには満足している。限られた条件の中でできるだけのことはやった。自分らしい(?) つまらぬミスもあったが、ステージでは集中でき、想像の中だけの遠い存在だったモスクワのホールで、自分の音で音楽を作ることができた。このことは嬉しかったし、今後の推進力にしたいと思う。マイナス思考では前進できない。素晴らしいピアニスト達の演奏をたくさん聴き、新たな目標が見えた。今の自分の力量を見定め、そこから先は今後積み重ねてゆけばよい。これは日ごろから生徒に向かって言っているのと同じことだが、それを自分の身に置き換えて考えてみる機会にもなった。

私は自分にとって最も大切な作曲家として迷わずロシアの代表的作曲家セルゲイ・ラフマニノフの名を挙げる。理由を述べると長くなるので省略するが、恩師バイロン・ジャニス先生との出会いを含め、ラフマニノフの音楽は多くの貴重な経験を私にもたらしてくれた。

そのラフマニノフの国ロシア。約10日間の滞在はまるで夢のような時間だった。長年の個人的な思い入れがありながらこれまで一度も訪れたことが無く、それだけに私にとっては見るもの全てが新鮮で、モスクワの街を歩くだけでもわくわくする体験だった。予選終了後帰国までの3日間は街を歩き回った。ボリショイ劇場でバレエ「眠れる森の美女」を、美術館では昔本で読んだイリヤ・レーピンの絵画を鑑賞できた。スクリャービンの家を訪れたときの感動は忘れられない。教会の鐘の音と礼拝で歌われるロシア聖歌も聴くことができた。是非再訪したいという気持ちを胸に家族の待つ日本へ帰国した。学外研修を許可してくださった大学と申し込みを勧めて下さったサハロフ教授にこの場を借りて心よりお礼を申し上げたい。

DVD 評

中国音楽を知る新しい情報源として興味深い DVD『中国音楽の世界』 増山賢治（愛知県立芸術大学音楽学部教授）

日本で主要情報源として入手可能な中国音楽に関する視聴覚資料のうち、録音資料では中国（香港・台湾を含む）、日本、欧米など制作地域によって量的、質的な差異は厳然として存在するものの、CDが第一義的地位を占めていることは大方の一致するところである。それに対して映像資料については、ごく一部の音楽専門家や愛好家が中国直輸入の中国音楽のDVDやVCDを入手することはあっても、概してCDほど普及していないというのが現状であろう。もし音楽研究者や音楽教育関係者であれば中国音楽の映像を必要とした際に『音と映像による世界民族音楽大系』（日本ピクター、1987）、『音と映像による新世界民族音楽大系』（日本ピクター、1994）などを思い浮かべるかも知れないが、それらは一般向けというより学術的な色合いが強く、個人的な入手しやすさという点ではCDに及ばないことは明らかである。

そうした情況の中、近年、中国音楽に関する注目すべきDVDが日本のコニービデオから出了た。同社（HPは<http://www.chinasoft.co.jp/>）は中国文化・歴史遺産・自然紀行など中国に関する興味深い内容の映像ソフトを提供しており、その中には今回取り上げる『中国音楽の世界』のほかに、『中国楽器』『陝西の太鼓踊り』『仏教古代詠唱歌』など中国音楽芸能関係のものが含まれている。それらは中国で制作したDVDを輸入販売したものではあるが、筆者の知る限り、日本で一般向けに発売されたおそらく中国音楽に関する最初の（特に内容的にしっかりしていると言う意味で）DVDだと思われる所以、その中の一点『中国音楽の世界』を取り上げてその見所と問題点を検討したい。まず、同DVDの基本データを書き出してみる。

製作：中国中外文化交流中心

発売元：コニービジョン／販売元：コニービデオ

中国音楽の世界（原題：中国音楽概観 英文タイトル：A Colour TV Documentary Chinese Music at a Glance） 2004.11.21 DNN-718 25分 價格 ¥2,625（税込）



ナレーションの音声言語は 10ヶ国語 - 中国語(北京語)、英語、フランス語、スペイン語、アラビア語、日本語、ロシア語、ドイツ語、イタリア語、ポルトガル語 - 対応となっているが、それぞれに切り替えて聞くことができるが、字幕翻訳のテロップはついていない。6 チャプター構成であるが、それぞれにタイトルはないので、その内容に基づいて、筆者が仮題を付してみると次のようになるだろう。

- チャプター 1 オーブニングタイトル～春秋戦国時代
- チャプター 2 編鐘の演奏による《陽関三疊》～中華民国
- チャプター 3 中華人民共和国成立以後
- チャプター 4 伝統性の保持 地方の農民市民に行われる音楽
- チャプター 5 西洋音楽の普及と伝統音楽の教育
- チャプター 6 エンディングタイトル

チャプター 1-3 は中国音楽の歴史的回顧ともいべきもので、「中国音楽、伝統と変遷」のタイトルコールがその主旨を簡潔明快に表現している。まず、河南省出土(新石器時代)の鳥の骨で作った縦笛が映し出され、中国音楽 8000 年の悠久な歴史を強調する常套手段で始まり、楽器や音楽に関する考古学資料の画像や壇(オカリナ)、排簫(パンパイプ)などの古代雅楽樂器のデモンストレーション映像が続く。そして、紀元前 10 世紀前後西周時代に生み出された製作素材に基づく世界最初の樂器分類法とされる「八音」の樂器およびその一部の演奏画像が紹介されるが、ナレーションはそれらの名称(建鼓、敔、柷、編磬、排簫、瑟など)については言及していない。次に、古代樂器の中でも最大級の逸品として 2400 年前の春秋戦国時代の編鐘(1978 年湖北省出土)が登場する。その音律や音響の特徴の説明があり、編鐘による琴曲《陽關三疊》の演奏の様子が映されるが、よく見ると音楽と画像がシンクロしていないことがわかる。それから演奏樂曲については、壇はシューベルトの歌曲《セレナード》、排簫は《コンドルは飛んでいく》をそれぞれ演奏しており、これらの樂器は一度滅びたかそれに近い状態にあったものの故、やむを得ない選曲ともいえようが、穿った見方をすれば、それは「中国樂器はどんな音楽でも演奏可能」というアピール的一面があるといえなくもない。

それらと違って古代樂器のうち、一応樂曲も伝承されている代表的ジャンルの七弦琴は儒教、道教の美学思想の音楽による表現、すなわち、文人の精神修養の一環として手堅く紹介されている。名手李祥庭による名曲《流水》の演奏が記録されているのも有り難い。古琴に統いて音による情緒表現、すなわち中国器楽の標題性を如実に示す典型的な例として琵琶の名曲《十面埋伏》が演奏されている。民族音樂学の分野では琵琶は西アジア起源であると考えられているが、ここでは「中央アジアから中国に流入したもの」と中国起源ではないという言及に止まって

いる。それに続いて、民間楽器の代表として、胡琴のうち日本でもよく知られている（中国音楽ファンの間ではあるが）二胡の名曲、阿炳作曲の『二泉映月』、劉天華作曲の『光明行』と近代における器楽の新たな発展が示される。『二泉映月』のタイトルイメージとなった名所「天下第二泉」の画像や伝統的な形状（六角形の胴）の二胡が演奏されているのは嬉しいが、それらの画像とナレーションでは、古琴、琵琶、二胡は時代的には大分隔たりがあることを認識しにくい点が惜しまれる。この辺りまでの内容は従来日本でも紹介されてきたものがほとんどで特に目新しい点は見られず、元宋、明清以降発達した劇音楽、器楽合奏などについては別の巻に収録されている（『中国戯曲（演劇への招待　京劇・川劇）』、『陝西の太鼓踊り』など）。

歴史編の締めくくりでは、近代における西洋音楽からの衝撃を受けた民族精神の発揚という視点から中国近代音楽史が語られる。聳耳の歌曲『義勇軍行進曲』（現在、中国国歌となっている）と冼星海のセンター曲『黄河大合唱』（後者は恐らく1965年制作の映画『音楽舞踊史詩・東方紅』よりの引用映像だろう）という近代中国の2人の偶像的作曲家が紹介される。そして、現代中国の音楽文化については従来通り、東西音楽の融合として、民族楽団の設立や民族的様式の楽曲を西洋楽器で演奏していることが強調されるが、加えて音楽文化の推進力としてメディアの影響に言及しているのは新しい解釈として注目される。

チャプター4は伝統音楽の概観で、ここからは伝統性の保持、すなわち現代中国社会で伝統音楽が実際どのように伝承され、人々の生活の中に息づいているかを紹介している。まさに駆け足ではあるが、そこからは伝統性の保持だけでなく、変容の現状も伺い知ることができる。陝西省の太鼓踊り、西南部のトン族の歌舞、独特の文字をもつ納西族の古典音楽（納西古楽）、チベットの代表的女性歌手才旦卓馬、遊牧民のウイグル族の歌舞の画像が次々に映し出される。ナレーションによれば、それらの音楽は「人々の生活と労働を表現している」とことで、対外的なアピールには最適ともいえる光景が展開されている。同様の意味で勇壮な映像に仕上がっている陝西省の太鼓踊りは昨年、日本でも公演が行われたし、納西古楽は数年前日本のテレビが取り上げていたが、今本DVDを見て思うとそれらのイベントや番組は中国の対外政策に見事に乗せられたという印象を受ける。とはいっても、トン族の合唱ではその独特的な多声性、発声法の一端を味わえるのは良いし、チベットの才旦卓馬はナレーションでは人名の中国音を基に「サイタンズオマ」（より正確にはツェンンドルマ）と讀んでいるのは気にかかるが、名歌手の元気な歌声が聞けるのは喜ばしい。ちなみに、前掲の映画『東方紅』での若き日の彼女の歌声と聞き比べてみると感慨深いものがある。

それに続く宮廷音楽の伝統の継承とその民間音楽への反映の例として、仏教音楽（器楽）やチベット声明が紹介され、後者における指揮者の登場を現代風というのだろうが、伝統的な演奏様式を知るものにとっては衝撃的である。筆者は常々、中国文化全般について日本人は三国

志、唐詩などいくつかの特定のジャンルを以て、恣意的な夢の世界に陶酔する傾向を是正し、古い歴史がそのままの形ではないことに早く気づき、「現代の中国音楽に徒にいにしえの幻想を求めるべきでない」と考えている。換言すれば、現代の中国でもそれなりに伝統音楽が伝承されているにもかかわらず、極端に古いものにとらわれる、あるいは反対に新しい現象のみに目を奪われてしまうというように、日本人は中国音楽を時代的、地域的ともに局部的にしか見ようとせず、現存する伝統音楽をより広汎に深く理解することにあまりにも無頓着であると感じている。その意味で、以下の映像は短時間とはいえ、伝統音楽の裾野の広さ、本来の演奏の場やあり方を垣間見ることができる点で意義深い。

器楽合奏形式をも併有する語り物音楽の福建南音の画像では、当該の音楽ではなく別種のものが流されているのは残念だが、琵琶、洞簫、二弦など同音楽特有の楽器が舞台上ではなく、普段の生活の中で撮影されている（少なくともそのように見える）のは喜ばしい。『世界民族音楽大系』に収録されている同音楽の日本公演のステージ録画と見比べてみると、本来の演奏の場を知ることの必要性について思い知られ、本来の文化的脈絡から切り離し再構成して提供されるステージ公演の意義を再考せざるを得ない。

江南糸竹（江南地方に行われる弦楽器と竹製の笛を主体とする合奏）も杭州公園という同じように普段の演奏の場で、伝統音楽が人々の生活にいかに密着しているかがわかるような手法で撮影されているが、ここでも全く別種の音楽がBGMに使われているのは残念である。同音楽は『新世界民族音楽大系』に名手の演奏が収録されているので、それも合わせて鑑賞することもお勧めしたい。

琵琶と三弦伴奏による弾き語り、蘇州評彈は蘇州市の書館（＝演芸場）での収録らしく、蘇州語独特の響きとともに語り物本来の演奏の場の雰囲気にしばし浸ることができる。こうした語り物の類は日本でほとんど紹介されたことはないので、貴重な映像といえるだろう。

チャプター5は現代の中国音楽文化が直面する新しい情況の紹介で、ナレーションによれば「民謡歌手が芸術学院で教育を受けている」（つまり養成されているという意味らしい）現状や流行音楽からオーケストラまで現代の中国音楽シーンを広範囲に映し出し、「芸術面での百花齊放、学術面での百花争鳴の局面を呈している」「それぞれの音楽はその風采を競い合っている」と述べている（ここの「風采」という語については後述する）。それから、「東西兼用」と称しその成果として、中国の創作歌劇《原野》や、西洋のオペラ《カルメン》に新たな旋律が盛り込まれた（具体的には不明）ことを紹介し、有名ホールの映像を見せて、中国音楽は絶えず変化していると言明している。

続いて工業文明の発達による伝統音楽の危機に対する措置として芸術学院での教育（音楽家養成）が行われていることに触れ、古箏、笙のレッスン風景が映し出される。それだけ見ると、

日本と比べて手厚い保護策が施行されてことに敬服あるいは羨望の眼差しが向けられるかも知れない。しかし、上記の民謡歌手が芸術学院で養成されることと同じく、実はここにも深刻な問題が内在していることを知るべきである。そうでないと、演奏の画一化、西洋化が促進されて、伝統的な味わいがますます失われているという中国音楽の現状をひたすら称讃し続けるという愚挙に陥ることになるからである。情報をいかに読み解き、有効に活用するかというメディアリテラシーの基本を中国音楽の情報源に対しても適用するのはもはや当然のことであろう。

また、中国が世界の様々な音楽を学ぶ必要性を説く箇所で、西洋音楽（声楽）とともに日本の箏・三味線の演奏画像（恐らく訪中公演）が挿入されている。それは東アジアの代表例としてか、中国の一バリエーションとしてかその真意は計りかねるが、とりあえず中国文化の懐の深さを示しておきたいというところだろうか。エンディングは民族楽団（中国楽器で構成されるオーケストラ）のウィーン公演の様子と思われ、演奏曲目は李焕之の《春節序曲》である。最後にナレーションは「中国音楽は 8000 年の歴史の薰陶と百年の現代文明の洗礼を受けて新しい時代に突入した」と結んでいる。

- 以上の概要をふまえた上で、筆者が感じた見所と問題点や留意点を整理すると次のようになる。
- (1) タイトル通りまさに駆け足の鑑賞だが、多くのジャンルが出来る限り網羅され、どれも画像の効果がフルに發揮されており、視聴者は一応、中国音楽の歴史および代表的ジャンルの現状の一端に触れることができる。
 - (2) 製作者が製作者だけに、まさに国威発揚、対外広報のプロモーション映像に仕上がっているが、それだけに演奏者は日本で活動する二流、三流、自称一流などとはさすがに違って、それなりのものが収められている（映像最後のテロップにより中国芸術研究院が何等かの協力をしたと推測される）。
 - (3) 一応 6 つのチャプターに分かれているのだが、それぞれにチャプタータイトルがないのはやはり不便と言わざるを得ない。
 - (4) 正確な理解に支障を来しかねないという意味で、ナレーションに関する翻訳の問題も若干指摘しておかねばならない。翻訳者は恐らく中国音楽に関しては素人なのだろうから、仕方ないこととはいえ、「誤：風格→正：スタイル」、「誤：体裁→正：ジャンル」、「誤：風采→正：立ち居振る舞い」と看過し難い誤りがいくつか散見する。また、専門的な事柄ではあるが、編鐘の音階説明で「C 調」といわわれても一般の視聴者は何のことかおそらく分からぬだろう。
 - (5) 中国からの輸入盤にありがちだが、カバー裏の作品解説のみで、クラシックや邦楽の DVD では当然となっている解説書がないのが惜しまれる。視聴者の理解の度合いが左右されるという意味で、それは重要なはずである。

尚、蛇足かも知れないが、本評論で言及した楽器名、楽曲名、人名などの文字情報のほとん

どは筆者が本 DVD を視聴して直接引き出したものであることを一応付記しておきたい。これらの文字情報がないと、一般的の視聴者は内容が十分理解ができないと思うが、どうであろうか。いまさら本 DVD の解説書の必要性を云々しても始まらないが、現在日本で発行されている多くの中国音楽の CD やビデオに多く見られる場合、すなわち、中国音楽を専門としない者による解説や中国の音楽研究者の解説文を唯一の権威のようにして日本語訳したものではなく、これからは民族音楽学をベースにしたより広範囲な視点から日本人のとて重要な情報を取捨選択した形での解説があってもよいと思う。ただ、本 DVD に限っていえば、中国語の解説書を翻訳しただけの不適切な代物が付されるよりは「無いほうがましである」と考えたい。

中国音楽を専門研究分野としている者の立場から、いろいろ注文を言い出したらキリがないが、全体的にいって、本 DVD は広く一般はもとより中高および大学の音楽教育の場でも活用できる内容を含んでいると思う。二胡や女子十二樂坊などに代表される商業ベースの新しい中国音楽に陶酔している悪しき情況を少しでも改善するためには、興味深いシリーズ企画なので、同社によるその他の中国音楽に関する DVD(舞踊も含めて)について追って批評を試みていきたい。

特別講座レポート

愛知県立芸術大学音楽学部特別講座（音楽学主催）と そのアンケート結果について

増山賢治（愛知県立芸術大学音楽学部教授）

音楽学コース主催による平成17年度特別講座として、クレモナで活躍中のヴァイオリン製作作家、松下敏幸氏の講演「ストラディバリを超えるヴァイオリンをめざして」が2005年11月16日(水) 17:00-19:00、本学の新講義棟で開催された。前半はスライドを使った分かりやすい講演、後半はパリ国際弦楽器＆弓製作コンクールのヴァイオリン部門音響・最優秀特別賞を受賞した楽器を含む実演(弾き比べ)が行われ、ヴァイオリンの製作過程、クレモナの歴史と現在、ストラディバリの音の秘密解明など興味深い内容であった。

今回の特別講座では、はじめての試みとして学外からの来聴を募集したところ、大きな反響があった。また、来場者にアンケートを実施した結果、回収率も上々で、今後特別講座を運営する上で大変参考になった。事前に多数の申し込み者があることは分かっていたが、何分にもはじめての公開特別講座、当日まで不安をぬぐい去ることはできなかった。しかし、良い企画を立案し今回の立案者は井上さつき教授)、周知をうまく行えば 相当程度の成果が見込めることが主催者一同実感した次第である。以下、アンケートの集計結果から読み取れる事柄をまとめてみた。

(1) 企画内容がカギ

本学の特別講座に限らず、イベントというものは企画内容が最重要だと思うが、今回の特別講座がアンケートのコメントから見る限り、年齢、性別、職業などによる偏りは見られず概ね好評だったことが伺えるのもやはり企画内容によるところが大きいと思われる。もちろん、100%というわけには行かなかったが、「大変に興味深い話で満足でした」(33歳、男性、楽器製作)、「本質を見抜く、伝統を受け継ぐ等、共感するところが多く、大変、参考になりました。」(49歳、女性、高校教員)、「歴史の話も詳しく聞け、興味深かった。製作上の話ももう少し聞けるとよかったです。」(40歳、男性、公務員)のような好意的な感想が多数寄せられた。そして、「音の違いがハッキリと分かり、楽しかったです。歴史の勉強もできて、製作を目指す者にとって面白かったです。」(20歳、女性、学生)、「ヴァイオリン弾きという立場から考えても、製作者の生の話が聞けてとても面白かった。」(24歳、女性、学生)といった熱い反応を見ると、楽器製作者の専攻コースを音楽大学に設置するということを具体的に考える時期に来たような気さえする。

また、会場までの所要時間に関しては、最も多かったのは1時間以上2時間未満(31%)で、次の30分以上1時間未満がほぼ同数の30%であったが、少数とは言え、2時間以上3時間

未満(7%)、3時間以上4時間未満(1%)、5時間以上(1%)という来場者がいたことは予想外の驚きであった(グラフ参照)。

(2) 事前準備、広報の大切さ

応募ハガキその他のによる外部からの申し込み者114名に本学関係者(主催講座を除く)61名を加えた175名が来場したが、これは事前準備、広報の成果である。グラフによれば、主に広報活動は新聞(特に中日新聞)に依拠するところが大きかった(68%)ことが分かり、新聞、テレビなどマスコミの重要性を再認識した。そのことは、「私は今年、NHKのハイビジョン番組で、松下先生の活躍を知り、大変感激しました。2004年のパリでの最優秀賞を取ったときのドキュメントでした。今回の講座を新聞で知り、是非聴講したく思いました。…(下略)」(62歳、男性、無職)のように、NHK衛星第2 2005年3月22日(火)23:00-24:00放送の「遠くにありてっぽん人“ストラディバリを越えたい・イタリア・松下敏幸”を見て今回の講座に応募したというアンケートからも確認することができた。

主催者として気になったのは、本学のHPから特別講座のことを知った人が少なかった(9%)ことで、これは若年層の参加者がやや少なめだったことにも関係していると思う。本学HPの充実化の必要性を痛感した。今回は往復はがきによる申し込みという何とも古典的な手法を採用したが、それも残しながら、これからはHPを通じてネットによる申し込みを主体とする方向に移行すべきだろう。

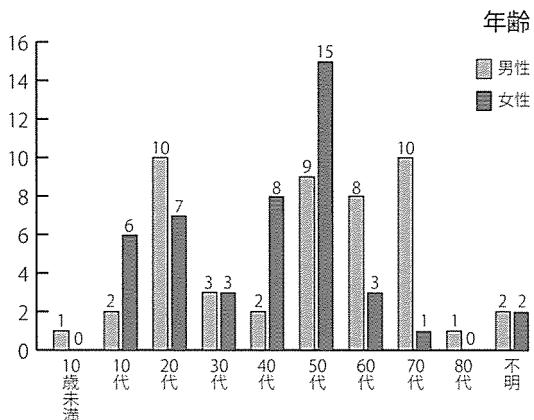
(3) 今後の課題と展望

今回の特別講座にこのような大きな反響があったことで、特別講座の対外開放へ向けて他コースも、というより、大学全体で真剣に検討する時期に来ていると思う。ただ、そうした環境を整えるには本学には改善すべき点が多くあることも事実である。グラフによれば、会場までの交通手段として自家用車(41%)、リニモ(46%)となっているが、本学のアクセスの悪さは、対外開放に大きな支障となっていることは周知の通りである。何とか改善策はないものだろうか?

そして、希望開始時刻が17:30～(47%)、18:00～(25%)とやや早めの時間が大半を占めているのもそれに起因するものだろう。実際、今回は講座終了後、極寒の中、皆、帰路につくということになったが、特に高齢者には気の毒な話である。

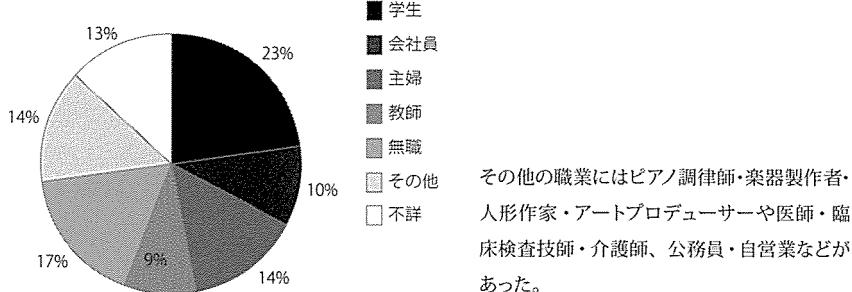
本学の講義室、研究室の冷暖房設備およびAV機器の充実も不可欠である。特別講座の開催に際して、本学は基本的に夜間、冷暖房が使えないという不便さが浮き彫りとなったのは誠に遺憾であった。今回は音楽学部長の尽力と事務局の配慮もあり、例外的な措置で事なきを得たが、社会貢献を推進する立場にある大学は24時間眠らない場所であるはずなのにまさに理不尽な環境と言わざるを得ない。その他、本学は講演、コンサートの記録(撮影、録画など)をするためのシステムが不十分であることも思い知らされた。

とはいって、今後の特別講座のあり方を考えるのに有益なコメントを得ることができたのは意外の喜びであった。例えば、「ヴァイオリン製作を今しているのですが、とても参考になりました。専門知識のない人には難しい講座だと思いました。今回の講座をふまえた上の講座も聴いてみたいとおもいました。(下略) …」(23歳、男性、専門学生)、「非常に満足しております。しかし聴講の対象をある程度絞らないと講師の方が大変かなと思いました(話す内容等)。」(30歳、女性、会社員)、「(前略) …今はどうかわかりませんが、以前は卒業生しか授業の聴講はできなかったのですが…。色々、開放されるといいですね。」(53歳、女性、ピアノ教師)。「ヴァイオリンの音色の違い、良く理解出来た。(中略) …更にこのような講座に参加して勉強したい。」(73歳、男性、無職)などからは、ある意味で限定されたテーマ、専門的内容が盛り込まれていたにもかかわらず幅広い層が来場したことが分かり、50代以上の人々の熱心さが浮き彫りされ、生涯活動教育の充実化が急務であることが証明されたのではないかと思う。それらは大学改革の方向性を考える上で参考とすべき、有益な情報である。今回の特別講座は幸いに好評を得たが、同じようなものの繰り返しでは発展は望めないことは明らかで、単に地域貢献、コラボレーションの必要性を呪文のように繰り返したところで何もならないだろう。その時代時代のニーズを反映するもの、先取りするようなものを音楽学コースとしては常に考えて行きたいと思っている。それには、特別講座を名古屋市内で開催できるようにするのも一案かも知れない。今回のアンケート実施の発案者は音楽学部長の安元弘行先生、アンケート結果をまとめたのは音楽学コースの院生、学部生の諸君である。そのお陰で本稿を執筆することができた。ここに感謝を申し上げる。

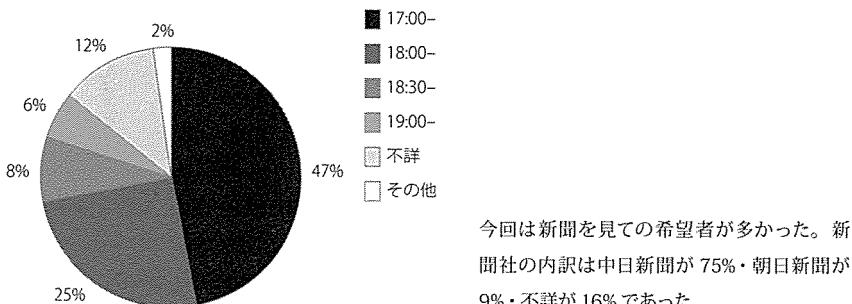


20代、50代の参加が多かった。
男女比はわずかに男性が多いものほとんど半数ずつであった。

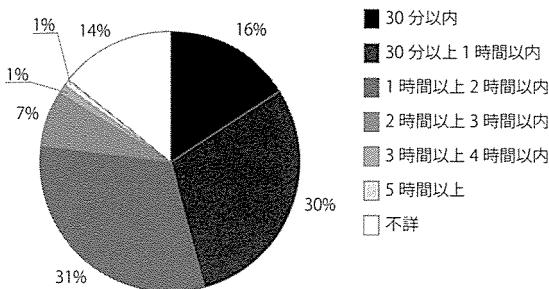
職業



今後の特別講座の希望開始時刻



会場までの所要時間



愛知県立芸術大学音楽学部／大学院音楽研究科 音楽学コース 平成 17 年度 卒業論文・修士論文題目

〈卒業論文〉

成山明子 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

ラヴェルのオペラ《子供と魔法 L'Enfant et les sortilèges》

—「坊や」の心理的成長と音楽との関連性を中心に—

*

〈修士論文〉

山口真季子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科作曲専攻（音楽学コース）

シューベルトの後期ソナタにおける主題と調性

論文要旨

フランツ・シューベルト（1797-1828）は、生涯に渡ってソナタ作品に精力的に取り組んだ。その中のいくつかは生前から演奏され、そして出版されている。にもかかわらず、シューベルトのソナタ作品の多くは時代を経て再発見され、一般に演奏で取り上げられるのはさらに後のこととなった。またシューベルトが器楽曲においても優れた作曲家であったのだという認識に対する反論も長らく存在した。シューベルトのソナタ形式をベートーヴェンのソナタ形式から判断するのではなく、ベートーヴェンとは違った角度で捉えるという姿勢が生まれたことは、シューベルトのソナタ形式における革新性が明らかにされるようになった一因といえるだろう。

「3 調提示部」と呼ばれる手法は、シューベルトのソナタ形式における様々な特徴の中でも革新性の強いものである。第 2 主題部を開始する調と閉じる調が異なることによって提示部に 3 つの調が存在するというこの手法は、主調と属調の間に第 3 の調が入り込むことによってその対極性を弱める。シューベルトはこの手法を特に後期作品において多く用いており、シューベルトの調性面における特徴がこの手法に凝縮されているということができる。

3 調提示部は、その革新的な性格からこれまで多くの研究で取り上げられている。主調と属調の間に入り込んだ第 3 の調が主調や属調とどのような関係にあるか、第 3 の調領域の規模はどれだけであるか、推移での和音進行はどのように解釈することができるか、といった調性面からの分析は綿密に行われてきた。しかし第 3 の調が主調にとってどれほど遠隔な調である

か、その調にいたるプロセスがどれだけ複雑であるかといった点からだけではシューベルトの3調提示部による作品全てに当てはまるような独自性は見出せない。また後期における調性面の様々な特徴は、主題の性格とその展開により深く結びついていると思われ、3調提示部を調性面からだけでなく主題との関わりから考える必要性を感じた。

本研究は、先行研究の比較を通じてシューベルトの3調提示部を調性面からのみ検討することの限界を示し、シューベルトの3調提示部の独自性は主題との関連の中でこそ見出せることを明らかにしようとするものである。

第1章では、シューベルトが特に後期において3調提示部を用いるようになった背景として、ソナタ作品に見られる音楽様式の変遷をたどり、主題や調性の面に見られるシューベルトの特徴を示す。第1節でシューベルトのソナタ作品の全体的な特徴を述べ、第2節、第3節でシューベルトのソナタ作品を前期、後期に分けて概観するという手順をとる。第1節では、伝統的な様式を引き継いでいる面とシューベルトに特徴的な面の両方についてシューベルトのソナタ作品全体に言える傾向を示し、第2節、第3節では前期、後期それぞれの時期における作曲状況を踏まえた上でソナタ作品における様式的な変遷を明らかにする。

第2章ではシューベルトの3調提示部について、調性面だけでなく主題の持つ性格やその展開との関わりの中で考えることによって初めてその独自性を見出すことができるということを示し、それに基づいてシューベルトの3調提示部による作品の分析を行う。第1節ではまず3調提示部に関する先行研究についてそこに現れる様々な見解を整理する。その上で、シューベルトの最晩年の作品である弦楽五重奏曲ハ長調の分析を通して調性面からのみのアプローチではシューベルトの3調提示部を説明しきれないことを示し、シューベルトの主題とその展開法に3調提示部を用いる新たな意義を指摘する。第2節における後期の3調提示部による作品分析は、第1節をもとに、主題の性格やその展開と第2主題冒頭に現れる二つの調領域の関わりを中心に行い、全10曲の分析から浮かび上がったいくつかの傾向をまとめとして述べる。

シューベルトのソナタ形式における主題的、調性的な特徴を時期的な変遷の中で見ることによって、シューベルトの調性面における特徴が主題の性格が単純なものから複雑なものへと変化していく過程に比例して、前期から後期に向かってより大胆なものへと拡大していることが分かった。こうした主題と調性の関係を背景に3調提示部を主題との関わりにおいて見直すことで、シューベルトの3調提示部がソナタ形式における調性的な拡大として機能するだけでなく、主題とその展開に重要な役割を担っていることが明らかとなる。このことは、3調提示部による作品の個々の調性的な違いを超えて、シューベルトの3調提示部の意義を見出すことを可能にし、シューベルト以前の作品に見られる3つの調を持つ提示部とは性質の異なるものであることを示している。

編集後記

とにかく出版に漕ぎ着けて良かったです。私のスケジュール見通しの誤りから多方面にご迷惑をお掛けしてしまい猛省の日々を送りつつも、執筆者各位と出版業務担当者のご協力により、初めてにしては好内容の冊子ができたことでホッとしています。お陰様で音楽学コース教員各自の専門領域の論文と批評、教員と院生による報告、美術学部教員による報告など、本冊子の名称に相応しい粒よりの多彩な内容を含めることができました。編集者一同、今後、本冊子を我が音楽学コースの紀要として、教官、院生の研究成果を中心に音楽に関する様々な情報を全国に向けて発信する場として大いに活用したいと願っています。最後になりましたが、表紙をデザインした下さった本学油画家の三井田盛一郎先生（原稿執筆も引き受けいただきました）、激務の中、原稿執筆を快諾していただいたピアノの掛谷勇三先生、原稿執筆だけでなく編集業務も協力してくれた院生の鳥山頼子さん、そして何よりも編集業務の中核となってくれた安原雅之先生、そして出版のすべてに関して的確なアドバイスをして下さった司令塔、井上さつき先生に心から感謝する次第です。（増山）

MIXED MUSES No.1
2006年3月30日発行

編集 MIXED MUSES 編集委員会
井関悠

発行 愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース
〒 480-1194
愛知県愛知郡長久手町大字岩作字三ヶ峯 1-1
愛知県立芸術大学音楽学部内
TEL: 0561-62-1180（増山研究室）
FAX: 0561-62-3188
e-mail:mixedmuses@mac.com

印刷 竹田印刷株式会社
〒 466-8512 名古屋市昭和区白金 1-11-10
TEL: 052-871-6359