

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



no.3 (2008)

### **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 mixtae* 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が、私たちも、さまざまな様式を並置させた間口の広い音楽の雑誌を作っていきたいと願って、このタイトルを採用しました。

## mixed muses No.3

### 目 次

|                                                                                                                                                                  |              |          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|----------|
| 中国の定期刊行物から中国音楽の最新事情を読む<br>——《人民音楽》を中心に .....                                                                                                                     | 増山賢治         | 3        |
| 大革命前後のフランスの音楽教育<br>——カトリックと共和派の闘争の狭間で .....                                                                                                                      | 井上さつき        | 22       |
| 絵画における「構図」についての試論<br>——レオナルド・ダ・ヴィンチの『受胎告知』と<br>『岩窟の聖母』を例として .....                                                                                                | 小林英樹         | 34       |
| 学外研修レポート<br>ヘルシンキとライプツィヒを訪れて .....                                                                                                                               | 久留智之<br>小林 聡 | 51       |
| 研究報告<br>弦楽合奏の夕べ vol.2「岡山芳子退官記念演奏会」 .....                                                                                                                         | 福本泰之         | 58       |
| 大学院特殊研究（作曲）9レポート<br>オッリ・ヴァルコネン氏を招いて .....                                                                                                                        | 小林 聡         | 64       |
| 活動報告<br>〈アーティスト・イン・レジデンス〉事業について .....                                                                                                                            | 安原雅之         | 71       |
| 音楽学コース特別講座・報告と翻訳<br>オスロ大学音楽学教授アルヴィド・O. ヴォルスネス<br>「四季の作曲家——グリーグとノルウェーの音」 .....                                                                                    | 小林ひかり        | 78       |
| 愛知県立芸術大学音楽学部 音楽学コース<br>平成 19 年度 卒業論文要旨<br>セロニアス・モンクの音楽的特徴——《ラウンド・ミッドナイト》の分析から—— 森本拓也<br>ヨハネス・ブラームス (1833-1897) 《51 の練習曲》 WoO. 6<br>——技術的特徴とピアノ曲との関連性を中心に—— 橋井久仁子 |              | 90<br>92 |
| 形而上学の世界に投影された像（表紙絵の解説） .....                                                                                                                                     | 小林英樹         | 95       |
| 編集後記                                                                                                                                                             |              | 96       |

# 中国の定期刊行物から中国音楽の最新事情を読む

## ——『人民音楽』を中心に

増山賢治（愛知県立芸術大学音楽学部教授）



《人民音楽》2007年1月号 表紙

## 1. はじめに

### (1) 動機と目的

現在、日本では中国音楽に関する諸情報が比較的容易に入手可能となり、中国音楽に対する一般的認知度も以前とは比べものにならないほど高くなっている。勿論、それ自体は歓迎すべきことであろうが、一方では筆者が中国音楽研究に関わりを持つようになってから爾来、一研究者として関心を持ち続けている憂うべき事象、すなわち、中国音楽の理解を巡る各層多岐に渡る特異な現象が依然として存在していることも否定できない事実である。一般レベルでは京劇の《三国志》、《孫悟空》などといった限定された演目への執着、数有る胡琴のうち「二胡」という特定の楽器への偏愛、理論研究では、外国語教育における所謂「ネイティブ神話」に似た中国人による教学への盲信、さらに演奏・理論両面におけるディレクタントの横行（特に近年のネット上における中国音楽



関連のサイト、情報の氾濫）は中国音楽をより深く掘り下げ、真摯に伝えたい専門研究者の立場からすると目に余るものがあり、それぞれにもはや容認し難い段階に達したように思える。

そこで、そのような状況認識のもとに、本稿は中国音楽に関する定期刊行物という紙媒体による情報源への量的および質的な認識不足を、中国音楽に対する枚挙に暇がない誤謬や偏見の蔓延という悪しき現象を引き起こした重要要因として捉え、その改善策として、中国音楽関連の主要な定期刊行物を真摯に読み解くことの重要性、すなわち、演奏活動から研究動向に至るまで中国音楽の諸相を伝える紙媒体による諸情報を吟味、精査したからこそ感得しうる事象を中国音楽の最新事情として示すものである。

日本の民族音楽学界も、世界諸地域の音楽文化の研究に従事する専門家を数多く輩出しているが、筆者を含むほとんどの研究者は、自らの研究専門地域の音楽情報を入手し、その音楽事情を把握する際に、他地域（自らの研究専門地域以外の音楽）の研究者と相互に共通の普遍的な問題およびそれぞれに特有の状況が存在することをある程度は想像しつつも、自らの専門地域以外の研究状況については「不案内」というのが恐らく大凡の実感ではなかろうか？ 実際、それは止むを得ないことであり、むしろ問題なのは、中国以外の地域を専門とする音楽研究者が中国の音楽状況について知ろうとする際に、その主たる拠り所であるはずの中国語による情報源がどのような状況にあるのか、ほとんど無知のままに、様々なレベルの、正に玉石混淆の情報や研究成果を無批判に受け入れてしまうことにあると考えられる。一部の民族音楽学者の間で未だに見られる、英語による文献や口頭発表を介して得られる中国音楽研究の情報への盲信、中国語の先行研究文献をほとんど参照せずに平然と展開される中国での音楽調査などは、早急にその弊害を認識し、状況を改善すべきであることは、日本語で書かれた日本音楽の先行研究を顧みずに、日本音楽研究を英語の文献とフィールドワークだけで進めることの愚かさを思えば明白であろう。

## (2) 対象と方法

そこで、本稿においては、中国における音楽関連の定期刊行物を概観し、その種類、特性を明らかにすることによって、それらをどのように参照すべきか

その指針を示すための前提としたい。まず、今回は中国を代表する音楽定期刊行物『人民音楽』（2007年1月号～12月号）を対象として、その掲載記事から注目される情報を選出し、中国の最新音楽事情を読みとり、そして、同誌は何を知るのに適切な刊行物か、その基本的特性を見極めたいと考える。すなわち、中国の音楽事情に関する諸情報が評論、紹介その他どのような形式や立場を通じて報道されているか、また伝統音楽、現代音楽などどのようなジャンルが扱われているかを整理して、情報分析とともに情報源としての中国の音楽定期刊行物そのものに関する考察も同時に行うことを目指すものである。

## 2. 中国の音楽関連定期刊行物の概要

『人民音楽』とは如何なる刊行物か？ それを知るには、まず、中国の音楽関連定期刊行物（紙媒体）の概要を把握しておく必要がある。それはまた、中国音楽の専門研究を進めるに当たって、先行研究を調べる際に基本的にどのような文献に当たるべきか、その中で『人民音楽』はどのような位置づけがなされるのか、そしてそれらをどのように活用すべきか、という問いに1つの回答例を示すことにもなるかと思う。

『中国発行定期刊行物目録 2008 年版』（東方書店）によれば、定期刊行物の分野別による区分けは次のようになっている。1:新聞、2:画報、3:政治・法律、4:経済、5:哲学・社会科学、6:高等文化院校学報、7:歴史・地理、8:文化・生活、9:体育、10:教育・語学、11:老青少年・婦人、12:文学、13:戯劇・電影、14:音楽・舞踊、15:美術、16:自然科学・環境、17:生物・農林、18:医薬・衛生、19:中医・中薬、20:高等理工院校学報、21:工業・技術、22:英文版・日文版、23:香港・台湾・その他、それらに複印報刊資料、マイクロフィルム、逐次刊行物が添えられている。

中国の音楽に関する定期刊行物については、拙稿（参考文献を参照）における言及を待つまでもなく、すでに周知されていると見る向きもあるかも知れないが、近年の変動は急激かつ大きなものがあるので、それについて短いスパンで再三チェックを行うのも強ち無意味ではないだろう。それらを (1) 学術研究誌、(2) 学術研究誌ではないが、研究上有用と思われる記事が散見する一般誌、(3) 一般向け大衆誌の三類に大別してみるが、学術的に中国音楽研究（特に伝

統音楽)を進めようとする場合、単に音楽分野のみを参照するだけでは不十分であるので、関連分野をも含めて見ていこう。

### (1) 学術研究誌

| 誌名          | 刊期  | 発行所     |
|-------------|-----|---------|
| 音楽研究        | 隔月刊 | 人民音楽出版社 |
| 中国音楽        | 季刊  | 中国音乐学院  |
| 中国音楽学       | 季刊  | 中国芸術研究院 |
| 中央音乐学院      | 季刊  | 中央音乐学院  |
| 星海音乐学院学报    | 季刊  | 星海音乐学院  |
| 音楽芸術        | 季刊  | 上海音乐学院  |
| 交響          | 季刊  | 西安音乐学院  |
| 黄鐘—武漢音乐学院学报 | 季刊  | 武漢音乐学院  |

これらはすべて音楽学領域における中国音楽の先行研究を当たる場合には、継続的に参照すべきものである。大半が主要音楽学院の紀要であるが、一般に定期購読が可能である。そして、複印報刊資料の『舞台芸術』（隔月刊 中国人民大学書報資料中心）も学術研究には欠かせない。関連分野のうち舞踊では、『北京舞蹈学院学报』（季刊 北京舞蹈学院）、哲学・社会科学からは『中国道教』（隔月刊 中国道教協会）、『上海道教』（季刊 上海道教協会）、『仏教文化』（隔月 中国仏教協会）、『五台山研究』（季刊 五台山研究会）ほかの宗教関係、歴史・地理からは『文物』（月刊 文物）、『考古』（月刊 社会科学院考古研究所）、『故宫博物院院刊』（隔月刊 故宫博物院）、『敦煌研究』（隔月刊 甘肅省敦煌研究院）等、また文学からは『文艺研究』（月刊 中国芸術研究院）等、逐次刊行物では『中華戯曲』（不定期 文化芸術出版社）等と正に枚挙に暇がないが、音楽関係の記事が掲載されることがあるので、必要に応じて目を通したいところである。

(2) 学術誌ではないが、時に研究上有用な情報が散見するので出来る限り継続的に参照すべきものとしては、以下のようなものを挙げる事ができよう。音

楽分野からは『楽器』（月刊 中国楽器協会）、『音楽創作』（隔月刊 中国音楽家協会）、『中国音楽教育』（月刊 人民音楽出版社）、『中小学音楽教育』（月刊 浙江省音楽家協会）、新聞からは『音楽週報』（週刊 北京市文化局）、香港台湾関係では、『表演芸術』（月刊 国立中正文化中心）が台湾の音楽状況を知るには重要なものである。戯劇分野からは音楽情報記事の豊富さという点で、『中国戯劇』（月刊 中国戯劇家協会）、『戯曲芸術』（隔月刊 中国戯曲学院）、『中国京劇』（月刊 文化部文化芸術人材中心）、そしてそれらに次いで『上海戯劇』（月刊 上海市文聯）、『戯劇芸術』（隔月刊 上海戯劇学院）、『当代戯劇』（隔月刊 陝西省戯劇家協会）、『四川戯劇』（隔月刊 四川省川劇芸術研究院）、『蒲劇芸術』（季刊 山西臨汾蒲劇院）、『黄梅戯芸術』（季刊 安慶市文化局）、『民族芸術研究』（隔月刊 雲南省民族芸術研究所）、寄席演芸の『曲芸』（月刊 中国曲芸家協会）などとなろうか。

### (3) 一般大衆誌

このうち、音楽および舞踊分野では『音楽天地』（月刊 陝西省音楽家協会）、『音楽愛好者』（月刊 上海文艺出版社）、『音楽生活』（月刊 遼寧省文聯）、『声学技術』（隔月刊 中科院声学所）、『歌曲』（月刊 中国音楽家協会）、『歌劇』（月刊 上海歌劇院）、『当代歌壇』（半月刊 黒竜江对外文化交流協会）、『通俗歌曲（ロック版）』（月刊 通俗歌曲雜誌社）、『広播歌選』（月刊 中央人民広播電台）、『流行歌曲』（月刊 共青団河南省委）、『軽音楽（欧米版）』（月刊 吉林省文学芸術界聯）、『民族音楽』（隔月刊 雲南省群衆芸術館）、『詞刊』（月刊 中国音楽家協会）、『舞踏』（月刊 中国舞踏家協会）、『演芸圈』（週刊 北京市文化芸術音像）、ポピュラー音楽の『音像世界』（月刊 中国唱片）等は文字通り一般向きではあるが、それぞれのジャンル情報誌としてある程度有用である。

以上のように、専門研究を進める場合、情報量、情報の取捨選択、その際の複眼的視点を備えるべきであることが分かると思う。

上記の状況を踏まえて、『人民音楽』の性格を正しく把握し、有効活用し、如何に有用な情報を引き出すかを知る一助として、『当代中国音楽』の第31章「音楽出版事業と定期刊行物」の一文が参考になる。それによれば、『人民

音楽』とは「1950年9月北京にて創刊。初期の内容は評論と歌曲作品の二部構成で、1953年に理論評論を主とし、理論研究、作品・公演の評論、大衆音楽の業務、民族民間音楽、外国音楽の紹介、音楽知識と音楽活動の報道等を内容とする総合的な刊行物となった。(以下略)」となっている。そこから、現代中国における最も歴史の古い、音楽総合誌だと推測し得るが、現在(『人民音楽2007年1月号』)の投稿規定を見ると、さらにそれが明確になるだろう。

「《人民音楽》とは中国音楽家協会が主催する評論、理論の刊行物である。《人民音楽》はマルクス主義、毛沢東思想、鄧小平理論という3つの重要な思想と科学的な発展の見方を堅持、4つの基本原則と改革開放の方針を堅持し、党の古為今用、洋為中用、百家争鳴、百花齊放の方針を貫徹するものである。内容は中国および外国音楽理論研究、創作、演奏、教育、社会音楽生活など音楽の各ジャンルを含み、55年来多くの重要な音楽文献を発表し、国内外の楽壇に広汎な影響を及ぼしてきた。2006年改版以降の《人民音楽》はさらに豊富な詳細且つ正確な内容と全く新しい装幀を読者に供するものである。」(訳文は筆者による)

### 3. 2007年『人民音楽』の掲載情報から中国音楽の最新事情を読む

次に、実際に『人民音楽』の内容構成、各セクションを概観し、新たな規準を設けて情報を分類してみる。『人民音楽』(2007年12月)の「2007年総目録」には下記のようなセクション別にそれぞれの記事タイトルが記載されている。括弧内は筆者による試訳。

専稿(主要記事、論説)、創作研究・楽海擷英(才能抜粹)、当代音楽家、民族音楽、楽海鈎沈(ピックアップ)、中国音楽“金鐘賞”、表演芸術(演奏芸術)、音教園地(音楽教育の活動舞台)、音楽学探索、書林漫步、社会音楽生活、樂事短評、環球採風(世界から)、楽海短波

このうち、中国音楽“金鐘賞”(党中央宣伝部によって承認されている最高峰の音楽賞)の報道は5月号、12月号にのみ掲載されている。毎号付されている文章英文摘要と、総目録では省かれているがほぼ毎号登場する演出資訊(上

演インフォメーション)を加えると、通常のセクションは【専稿】、【創作研究・楽海擷英】、【当代音楽家】、【民族音楽】、【楽海鈎沈】、【表演芸術】、【音教園地】、【音楽学探索】、【書林漫步】、【社会音楽生活】、【楽事短評】、【環球採風】、【楽海短波】、【演出資訊】、【文章英文摘要】ということになる(それ以外に、【北京現代音楽節】が8月号のみに登場して、臨時に組み込まれているが)。それぞれのセクションは中国音楽の各ジャンルを扱うものであるが、毎号それらがすべて登場するのではなく、時に休載されることもあり、順序も位置も不変なのは文章英文摘要のみである。1-12号の各セクションを掲載順に次に記す。

#### 1月号

- (1) 当代音楽家、(2) 創作研究・楽海擷英、(3) 専稿、(4) 音教園地、(5) 音楽学探索、(6) 楽海鈎沈、(7) 民族音楽、(8) 環球採風、(9) 社会音楽生活、(10) 楽事短評、(11) 書林漫步、(12) 楽海短波、(13) 演出資訊、(14) 文章英文摘要

休載→表演芸術

#### 2月号

- (1) 当代音楽家、(2) 楽海鈎沈、(3) 専稿、(4) 創作研究・楽海擷英、(5) 音楽学探索、(6) 民族音楽、(7) 表演芸術、(8) 環球採風、(9) 社会音楽生活、(10) 楽事短評、(11) 楽海短波、(12) 演出資訊、(13) 文章英文摘要

休載→音教園地、書林漫步

#### 3月号

- (1) 専稿、(2) 当代音楽家、(3) 創作研究・楽海擷英、(4) 楽海鈎沈、(5) 表演芸術、(6) 環球採風、(7) 民族音楽、(8) 音教園地、(9) 書林漫步、(10) 楽海短波、(11) 文章英文摘要

休載→音楽学探索、社会音楽生活、楽事短評、演出資訊

#### 4月号

- (1) 当代音楽家、(2) 創作研究・楽海擷英、(3) 楽海鈎沈、(4) 表演芸術、(5) 民族音楽、(6) 音教園地、(7) 音楽学探索、(8) 環球採風、(9) 社会音楽生活、(10) 書林漫步、(11) 楽事短評、(12) 楽海短波、(13) 演出資訊、(14) 文章英文摘要

休載→専稿

#### 5月号

(1) 当代音楽家、(2) 中国音楽“金鐘賞”、(3) 民族音楽、専稿、(4) 創作研究・楽海撷英、(5) 楽海鈎沈、(6) 音教園地、(7) 表演芸術、(8) 環球採風、(9) 音楽学探索、(10) 書林漫步、(11) 社会音楽生活、(12) 演出資訊、(13) 楽海短波、(14) 文章英文摘要

休載→楽事短評

6月号

(1) 創作研究・楽海撷英、(2) 表演芸術、(3) 楽海鈎沈、(4) 専稿、(5) 当代音楽家、(6) 民族音楽、(7) 音教園地、(8) 音楽学探索、(9) 環球採風、(10) 書林漫步、(11) 楽海短波、(12) 演出資訊、(13) 文章英文摘要

休載→社会音楽生活、楽事短評

7月号

(1) 当代音楽家、(2) 創作研究・楽海撷英、(3) 楽海鈎沈、(4) 表演芸術、(5) 民族音楽、(6) 専稿、(7) 音教園地、(8) 音楽学探索、(9) 社会音楽生活、(10) 楽事短評、(11) 環球採風、(12) 書林漫步、(13) 楽海短波、(14) 演出資訊、(15) 文章英文摘要

休載なし

8月号

(1) 当代音楽家、(2) 専稿、(3) 創作研究（・楽海撷英）、(4) 北京現代音楽節、(5) 民族音楽、(6) 楽海鈎沈、(8) 音教園地、(7) 音楽学探索、(11) 書林漫步、(9) 社会音楽生活、(10) 環球採風、(12) 楽海短波、(13) 演出資訊、(14) 文章英文摘要

休載→表演芸術、楽事短評 (4) が臨時に加入

9月号

(1) 専稿、(3) 創作研究・楽海撷英、(2) 当代音楽家、(7) 民族音楽、(4) 楽海鈎沈、(5) 表演芸術、(6) 音教園地、(8) 音楽学探索、(12) 書林漫步、(10) 社会音楽生活、(9) 楽事短評、(11) 環球採風、(13) 楽海短波、(14) 演出資訊、(15) 文章英文摘要

休載なし

10月号

(1) 専稿、(2) 当代音楽家、(3) 創作研究・楽海撷英、(4) 表演芸術、(5) 民族音楽、(6) 楽海鈎沈、(7) 音教園地、(8) 音楽学探索、(9) 環球採風、(10) 社会音楽生活、

(11) 書林漫步 (12) 楽海短波、(13) 演出資訊、(14) 文章英文摘要

休載→楽事短評

11 月号

(1) 当代音楽家、(2) 専稿、(3) 創作研究・楽海擷英、(4) 表演芸術、(5) 民族音楽、  
(6) 楽海鈎沈、(7) 音教園地、(8) 音楽学探索、(9) 環球採風、(10) 社会音楽生活、  
(11) 書林漫步、(12) 楽海短波、(13) 演出資訊、(14) 文章英文摘要

休載→楽事短評

12 月号

(1) 創作研究・楽海擷英、(2) 中国音楽“金鐘賞”、(3) 専稿、(4) 表演芸術、(5)  
音楽学探索、(6) 民族音楽、(7) 楽海鈎沈、(8) 環球採風、(9) 音教園地、(10)  
書林漫步、(11) 楽海短波、(12) 文章英文摘要

休載→当代音楽家、社会音楽生活、楽事短評、演出資訊

【専稿】はもとより、創作、演奏の扱いの頻度の高さは当然予想されるところだが、民族音楽、音楽学と音楽教育学がしっかりと組み込まれていることが目を引く。中国における音楽というもののとらえ方、そのものを反映しているとすれば、音楽学院のコース開設のあり方を連想するのは恐らく筆者だけではない。

次に、各セクションの概要を総目録の順序に沿って概観する。【専稿】はいわゆる学術論文というより、政治色、民族色が強く反映されている論説が多いという感触を受ける。内容的には各音楽ジャンルの演奏、創作、理論など多種多様であるが、大型イベントに関するものが多いようである。中でも目を引くのは音楽家協会主席をはじめとするVIPの発言を収録した記事で、政治的意図を強調する立場から選択され報道されるのだろうが、そのイベントの存在を知り、内容の詳細を調べるキッカケとすることはできる。【創作研究・楽海擷英】は文字通り、新作を中心とする音楽作品の紹介や分析が中心となっている。【当代音楽家】は演奏家、作曲家、理論研究者と広く現代に活躍している音楽家を紹介している。作曲家は作品リストが記される事が多く、便利。【民族音楽】とは中国の民族的スタイルの音楽の総称であり、古典的なものから比較的新しいものまでを含んでいる。【楽海鈎沈】は主として中国の過去の音楽家の



功績を取り上げており、歴史研究のヒントとなる情報もあるので、一定の利用価値がある。【表演芸術】は演奏批評、演奏研究。【音教園地】文字通り音楽教育関連。【音楽学探索】はその名の通り。【書林漫步】は書籍紹介・批評。【社会音楽生活】はネット音楽やカバーヴァージョンの記事が多いので、流行音楽を扱うセクションと思われる。【楽事短評】は各ジャンルの活動を報道するのが主のようで、名称のとおり、主張、意見も若干織り込まれている。【環球探風】とは海外における中国人音楽家の話題が中心で性格的には上記と大同小異。【楽海短波】は内外のニュースを簡潔に報道しているもの。【演出資訊】は演奏会のスケジュール。【文章英文摘要】は【専稿】の記事の要旨の英文訳である。ちなみに、『人民音楽』には広告は掲載されていない。

このように『人民音楽』は各セクションに細分されているが、そのままの状態では散在する情報から中国の音楽事情の某かの傾向を指摘するには難しいので、本稿ではその分けを参考に、新たな枠組み設けて情報を分類してみよう。実際、1つの事象が複数のセクションで取り上げられていることが多いので、大まかに下記のように再分類して検討する。再分類に際しては、『当代音楽』叢書編輯部『当代音楽』（当代中国出版社、1997）で採用されている「新中国の音楽発展の歴史的過程」「音楽創作」「音楽演奏芸術」「音楽理論研究」「音楽教育」という分けを参考に次のように設定した。

(1) 演奏領域の諸活動・動向、(2) 創作領域の諸活動・動向、(3) 理論研究・教育（学術関連）の諸活動・動向と論説、出版領域の動向、(4) 表彰・コンクール、音楽家紹介、(5) その他

#### (1) 演奏領域の諸活動・動向

まず、【演出資訊】を一瞥すると、北京、上海といった大都市の主要ホールのイベントの開催状況の一部を知ることができる。しかし、コンサート名、日時、場所、曲目、演奏者はあるが、チケット代が書かれていない場合があり、簡潔というより粗野に近いが、演奏者には欧米のほかに日本の演奏家の名も看取されて、中国の音楽市場のグローバル化の状況を読みとることができる。ただ、それ以外の地方の演奏活動については、『音楽週報』など別の情報誌を参照せ

ねばならない。3月、9月、12月を除く1月号～11月号までの演奏会スケジュールでは、北京と上海のホールに関しては毎号報道され、それぞれに次のようなホールが含まれている。北京＝保利劇院、北京音楽庁、中山音楽堂、人民大会堂、北展劇場、世紀劇院、北京大学記念講堂、上海＝上海東方芸術中心東方音楽庁、上海音楽庁、上海大舞台、上海商城劇院、上海大劇院一大劇場、金茂音楽庁、賀緑汀音楽庁、蘭心大戲院。広州は6月号のみで星海音楽庁が取り上げられ、香港とマカオについては2月のみにそれぞれ荃灣大会堂演奏庁、マカオ文化中心小劇場が登場している。9月号では第十回北京国際音楽祭のスケジュールのみが報道され、3月号と12月号は何故か記載はない。

次に、各セクションから音楽ジャンル別に記事を抽出し、それぞれの動向を見ていくが、例として言及する記事は、原則として著者名、記事名に続いてカッコ内に掲載号および掲載開始ページとコーナー名を付すこととする。例えば、呉葉「2006 北京・国際古琴音楽文化ウィーク総述」(2/56、【民族音楽】)であれば、著者は呉葉、「」内が記事名、2月号の56頁、【民族音楽】のコーナーに掲載されたことを意味する。伝統音楽については、呉葉「2006 北京・国際古琴音楽文化ウィーク総述」(2/56、【民族音楽】)、于亮「理念の刷新、実践の探索－2007 年上海音楽学院古琴会議および音楽会シリーズ活動報告」(11/38、【民族音楽】)のように、古琴関連のイベントが報道されているが、いずれもコンサートとフォーラムと抱き合わせになっている。それは、北京現代音楽祭における伝統音楽公演でも同様で、何とか保存に積極的に取り組んでいることを強調しているが、これまで伝統音楽を放置、蔑ろにしてきたツケが露呈していることが読み取れる。それ以外では、中国音楽学院“ウィグル族民間音楽教学ウィーク”活動(12/88、【楽海短波】)ほか若干見られる程度で、全体に少なく、やはり、伝統音楽に演奏状況については、学術誌および戯劇関係の専門誌を参照する必要がある。

新しい形式の中国器楽である民楽では、何山、張少飛「2006 中国江蘇二胡の故郷の民族音楽祭」(2/27、【専稿】)のように、その活動状況も大型イベントを中心にそれなりに取り上げているが、特に海外公演の成功をアピールしたい姿勢が伺える。それは民楽が実は不人気であるという実情が背景にあり、報道に特に力を入れているものと思われる。その点に気づかないと、こうした記

事を鵜呑みに、賛美してしまう危険性がある。それは、香港中樂團（香港を代表する中国楽器によるオーケストラ）の30周年イベントについても同様で、彭麗「中国の楽の音 香港にこだまする－香港中樂團30周年慶賀活動述評」（12/6、【専稿】）、阮仕春「胡琴伝統芸術と環境保護－香港中樂團の“楽器改革”の創意と実践」（12/10、【専稿】）や、劉靖之「2007 香港芸術祭巡礼」（4/40、【表演芸術】）、楊燕迪「古典と伝統の瞬間的生命－第20回マカオ国際音楽祭を見て」（2/86、【表演芸術】）ですら、香港の大型イベント活動について一定の配慮を示しているように見えるが、香港を完全に政治的に組み込んだことを内外にアピールする意図があることに他ならない。文芸は中国の国内外における重要な国家戦略の一環であることを前提として知っておくべきである。

以上、『人民音楽』の報道から各ジャンルとも個人リサیتالより、音楽祭のような団体主催によるより大がかりなイベントが多く報道されているのを見ると、政治性を重視する方針であることが推測される。

## (2) 創作領域の諸活動・動向

現代音楽の作品分析、コンサートレビューなどと多様であるが、現代音楽関係では、やはり【創作研究・楽海擷英】からの記事が多い。汪勝付「新世紀の音楽語法を求めて－2006 北京国際電子音楽祭総述」（3/72）、王安潮「新しい音響の最前線に向かって－2006 上海国際電子音楽ウィーク総述」（3/76）、徐璽宝「伝統と現代のシンフォニー－張小夫電子音楽新作品《隈取り》評論と分析」（12/26）、王安国「我が国の現代音楽作品の社会的価値および若手作曲家の育成」（1/18）、劉曉倩「中国現代作曲家室内楽作品音楽会感想」（1/44）、王安潮「クロスカルチャーの視野を以て展開される総合美－朱世瑞室内楽作品音楽会述評」（11/32）、程興旺「顕在化する価値：学術的音楽と音楽的学術－“朱世瑞室内楽作品音楽会創作フォーラム”総述」（11/35）、張純、郭紅喜「葉小綱教授師弟作品音楽会“雲の上の日々”を評す」（4/20）、張建国「全く新しいオペラの創作概念：1 + 1 = 1－《秦始皇》から見た譚盾のオペラ創作概念」（12/23）等の他、【専稿】からも陳荃有「音楽文化の展開モデルの新しい試み－《中国当代作曲家楽曲バンク》シリーズ活動評述」（7/57）がある。

そして、いわゆる前衛とは一定の距離を置くスタイルの創作では、バレエ

劇『白鹿原』に関する記事や、相変わらず「民族化」を強調している事例が見られる。唐平「中国ピアノ音楽作品特有の音韻」(5/18)、婁娜「中国ピアノ組曲創作の発展の道を論じる」(5/22)、劉娜「中国ピアノ芸術民族化小論」(5/25)などで、その象徴的活動が陳丹布「第一回“帕拉天奴”杯中国音楽創作(ピアノ作品)コンクールルポルタージュ」(9/34)であるとみるべきだろう。民楽方面では劉長遠の琵琶コンチェルトの批評、安魯新「精鍊なタッチ、エキサイティングな章節—劉長遠琵琶コンチェルト《戲彈》を評す」(4/12)など、その他、中国芸術歌曲(日本歌曲に相当するもの)に関するものも散見する(傅庚辰「芸術歌曲はどこへ向かう—中国芸術歌曲フォーラムにおける発言」(7/24)ほか三編)し、この領域の動向を知るための情報も相当に有用であるが、創作路線に関する当局関与の姿勢が見え隠れしている。

### (3) 理論研究・教育領域の動向

ここには学術・教育関連の諸活動と論説、出版などが含まれ、博士課程や音楽分野別研究会の情報、学術論文に準ずる論説が掲載されることがあり、その中には有益な情報が含まれているものもある。音大が主催、請負開催となった学会、研究会といった学術関係のイベントは多岐に渡るセクションから拾える。まず、一定のトピックを扱った活動として、王洪軍「律声器楽を整え、再び豊かな実を結ぶ—東アジア楽律学第二次学術フォーラムが武漢音楽学院で開催」(8/62、【音楽学探索】)、張寧「朱載堉生誕470周年記念学術フォーラム総述」(1/64、【楽海鉤沈】)、王先艷「“未来社会における伝統音楽”学術フォーラム」総述」(8/48、【民族音楽】)、尚飛林、于慶新「陝北民歌—機会と挑戦の併存—陝北民歌フォーラム及び陝西省音楽家協会2007年工作会議」(7/46、【民族音楽】)、学会では、肆口「エリートが杭州に集い、秋に実を結ぶ—中国伝統音楽学会第14回全国大会および第4次会員大会総述」(2/70、【民族音楽】)のほか、音楽評論の分野でも周建明「音声の道を評し、楽人の徳を論ず—中国音楽評論学会第二回全国大会および第一回“音楽評論学会賞”」(8/20、【専稿】)や全国第一回“音楽評論学会賞”表彰結果発表(7/92、【楽海短波】)があるところをみると、近年重視されている分野であることが推測される。その他、高彩榮「100年の歴史を振り返り、手を携えて共に明日を作る—第4回全国

音楽理論刊行物業務フォーラム総述」(2/32、【専稿】)、それから【楽海短波】における第一回“全国音楽伝播に関する論文募集活動”の告知(7/92)も注目される。

雑誌論文の類では【専稿】から、朱新華「江蘇民謡《ジャスミンの花》は結局誰のものなのか」(6/50)、《中国民歌集成・江蘇巻》編委「現在の社会における江蘇民謡《ジャスミンの花》に関する様々な不正確な言説を正す」(6/59)、【民族音楽】からは、伝統音楽保存への認識、取り組み、観光文化の視点からなど多様な内容の論考が目を引いた。李玲「ルーツ関連から見た原型民謡とその保護」(2/60)、徐樂娜「広西文化ツアーの流行による同地の民謡への影響」(2/63)、呉静「本来の環境から離れた原型民謡は真の原型民謡か？」(3/62)、史維生「原型民謡の現代文化における保護と伝承」(3/65)、呉小燕、李德隆「中国伝統音楽の興隆と衰退」(9/51)、庄曉慶「腕前を保つとは一民間楽器制作工房訪問レポート」(1/66)、孔義龍「河南葉県旧県4号墓編鐘考察ノート」(2/68)、李維路「五弦琵琶の歴史淵源と芸術表現力について」(2/73)、劉曉玲「絶滅もやむなしー諸城派古琴の勃興と式微」(2/76)、張翠蘭「現存する清代の洋琴について」(12/50)、伍国棟「蘇南“糸竹繁興”の楽社の背景」(7/48)、馮光鈺「広東漢楽はどこへ向かう」(6/64)等が中国伝統音楽(研究)の最新事情を反映している。少数民族関係では、唐志明「湘西苗族儺戲発展簡述」(11/40)、張拝儂監訳「ムカーム音楽の核となる旋律について」(12/47)、【楽海鈞沈】からは、譚龍建「三弦器楽音楽の発展の歴史に対する白鳳岩の貢献」(6/42)、郭琳「曹正先生の古箏芸術生涯と業績」(4/28)ほか1編、近代音楽では、陳静野「李叔同と沈心工ー李叔同の《送別》研究における若干の問題」(5/30)、喻宜萱口述、金毓鎮整理「97歳喻宜萱馬思聰を思う」(5/36)ほか馬思聰関連の3記事や、陳瑞泉「輝きと寂寥が交錯する命の楽章ー中国近代管弦楽事業の対する梅百器の貢献」(10/41)なども研究情報として参考にする価値のあるものである。

そして、【専稿】からは金兆鈞「インターネット歌曲に関する断想」(12/29)、王素芳「強烈な社会的責任感を以て時代を反映した良いインターネット歌曲を作ろう」(12/30)といった新しい音楽事象に関する報告も見られる。中でも興味深いのは、周武彦「“参考文献”は“引用注釈”の代わりにはならない」

(6/84、【音楽学探索】)や居其宏「音楽批評と学術の剽窃を批判する」(11/74、【音楽学探索】)といった学風に対する批判である。その他、李紅梅「パンソリの伝承の現状から京劇の保護と発展を語る」(8/82、【環球採風】)のような新しい観点を見せたものもある。

【楽事短評】は全体に量は少ないが、戴嘉枋「“模範劇”の“復活”から見た市場原理下の主流音楽の困惑」(1/84)、張子銳「古代伝統楽理は現代でも生きている」(7/79)が目をつけた。【書林漫步】からは、限りがあるが、当然音楽書の出版状況の一端を知ることができる。学術的なものは音楽学院の紀要類を見れば良い訳だが、楊和平、邢淑敏「中国伝統楽理の新傑作—杜亜雄の『中国伝統楽理教程』」(1/90)、汪毓和「地域的、時代的、テーマ別による音楽史として得難い著作—吳贛伯『二十世紀香港中樂史稿』」(6/90)、徐天祥「心で結ばれる中国伝統音楽『ルーツを求めて—中国伝統音楽学文集』の読書ノート」、劉航「『中国大衆音楽—大衆音楽文化の社会歴史のつながりと伝播』」など、やはり西洋関係よりも中国音楽に関するものに興味そそられるものが含まれている。

音楽教育関係は、当然、【音教園地】からが多い。全体に賑やかだが、楊曉「音楽院校“学生募集ブーム”をクールに考える」(3/84)に代表されるように、とりわけ、高等教育に関して注目すべき動向が見える。喬邦利「音楽学エリート養成者たちはかく語りき—第1回“全国音楽学博士指導教員論壇”」(9/44)、これについては【楽海短波】でも中国音楽学院“第二回中国音楽博士論壇”開催(1/94)、中国音楽学博士指導教員論壇開設(3/94)を報道している。また、学科増設、カリキュラム改革も活発化していることが、王建元「大学レベルにおける流行音楽教育も教科カリキュラムの確立を—2006年第1回中国音楽芸術大学系流行音楽論壇の中心テーマを総括する」(1/58)、許冰、馬達「我が国の高等音楽教育教学改革の再認識と展望—2006年“全国高等音楽教育課程の発展と教学研究学術フォーラム”総述」(3/79)、李小諾、陳婷婷「学科建設を強め、内なる発展に焦点を—上海音楽学院学科建設の概況」(4/68)、黃志鵬「国内音楽科学技術と関連学科の発展建設について」(5/52)などから伺える。それから、陳立芳「教学の質を高め、研究の道筋を切り開け—全国大学レベル教育機関作曲理論とカリキュラム改革フォーラムの解説と評論」(1/51)

や、蔡夢「“第2回全国音楽学院作曲科主任連絡会議”」(1/30、【創作研究・楽海擲英】)などは日本でも参考にしてはどうかと思う。

#### (4) 表彰・コンクール、音楽家の紹介

【中国音楽“金鐘賞”】は当該の2編の記事以外にも、【専稿】から張萌「金鐘が広州に鳴り響き、合唱は湘江を揺るがすー第6回中国音楽“金鐘賞”第1回合唱コンクールノート」(9/20)、傅庚辰「中国音楽の新しい高まりー第6回中国音楽“金鐘賞”合唱部門第1回コンクール」(10/13)等大きく報道されており、それ以外では【表演芸術】から周銘孫「さらなる新基軸を目指し飛躍するー“2006中国深圳国際ピアノコンチェルトコンクール”解説と批評」(2/79)、卞祖善「指揮芸術のエリートを大いに育成するー中国・2006深圳指揮コンクール解説と批評」等各種のコンクールが広範囲に取り上げられている。同類のニュースは【楽海短波】にも含まれているが、目新しいものは少ないので省略する。

それから、有用と思われるのが【当代音楽家】である。このセクションは作曲家、演奏家、理論研究者と幅広い分野を網羅しており、これまでの活動の足跡や近況を知ることができるのは有り難い。ベテランから若手までタイトルの示すように現在活躍中の音楽家を主体とし、作曲家、演奏家、音楽学者、音楽翻訳家に至るまでその半生、芸歴などの祝賀記念行事に絡めて取り上げられており、その足跡と近況を知ることができる。中国語の近代現代音楽史を翻訳させてまとめただけのアジア現代音楽に関する日本語の著作などより参考になることは明らかである。同方面の情報を正しく知りたいならば、李吉提「周龍ーアメリカで道を切りひらく作曲家」(5/4)、金湘「《啓発》からの啓発ー周龍交響曲作品音楽会の解説と批評」(5/4)、卜大煒「“龍声華韻”ー周龍その人と音楽」(5/11)、蔡夢「楽壇への尽力、大いなる成果ー作曲家楊青教授のこと」(9/4)などは是非参照されたい。また、過去の音楽家については【楽海】で扱われているおり、こちらも同様に有用である。

(5) その他にも黒竜江省に音楽博物館開館についての記事など、情報として有益なものも含まれている。例えば、一見、学術会議のように見えるが、路線に

関する総括的テーマとするフォーラムの報道が掲載されるのも『人民音楽』の特徴の1つかと思われる。傅庚辰「中国音楽の新たな高まりー中国音楽家協会第六回理事会第三次会議における講話」（10/13、【専稿】）の類がその典型であるが、そして、徐天祥「新世紀中華楽派：理念と方向ー第一回“新世紀中華楽派フォーラム”傍聴記」（1/32）、趙宋光、金湘、喬建中、謝嘉幸「“新世紀中華楽派”の建設を」（1/36）ほか計四編は、演奏・創作・研究各分野に「中華楽派」と称すべきスタイルを確立すべきと主張したもので、中国の独自性を何かと強調したがる中国の近年の傾向が顕著に表れており、このように音楽界方向性を左右するような記事が掲載されるという意味では、見落とせないものである。

#### 4. 結論

以上の考察の結果、2007年『人民音楽』掲載の諸情報から見た中国の最新音楽事情、そして、情報源としての『人民音楽』の有用性と限界が、ある程度明らかにされたと思う。すなわち、

- (1) 『人民音楽』で取り上げる演奏活動は大型イベントが中心であり、個人の演奏会の状況について知ることは難しい。個別の情報は他の情報源を利用する必要がある。むしろ、音楽界を含めた中国の文芸路線のような大きなコンセプトを知るのに有用な情報が掲載されている。
- (2) 伝統音楽を含め音楽の多様なジャンルおよび演奏、創作、研究・教育各部門が一応、フラットに扱われている。表彰、コンクール部門の増設、教育機関における流行音楽など新学科の増設などにもそれが現れている。
- (3) 表彰、コンクール、学術活動が勢い付く中、演奏、創作、研究、出版など各分野で音楽大学が主導的役割を果たしており、音大の教員は専門に忙殺されるという羨ましい環境が伺えるが、良くも悪くも、当局の関与が感じられる。
- (4) 分野別では、音楽学、音楽教育がかなり活発な展開を見せていることが分かる。特に中国（伝統）音楽の研究には勢いが感じられ、質的向上も見える。中国における音楽学、とりわけ博士課程の整備は中国音楽研究各方面への影響は必至であり、レベルアップが期待される。これにより、中国国内外の大学や音大の修士課程、博士課程における中国音楽研究の実情が問題視され、是正さ



れていくことも考えられよう。日本では音楽学の基礎さえも学んだことのない中国人演奏家を修士課程の民族音楽学専攻の院生に衣替えさせている「病巣」のような高等教育機関が未だに存在し、本稿の冒頭で挙げた中国音楽の基本的な定期刊行物を「中国ではなかなか手に入らない」などと称する学問的認識レベルの中国人留学生を博士課程に在籍させるなど俄には信じがたい現象が起きているが、こうした悪しき状況への何等かの好影響が期待されるところである。実際は様々な問題を内包しつつも表面上は中国の音楽界がいかに活発化しており、日本などはすでに眼中にないことは《人民音楽》という一刊行物からだけでも十分に感じられる。それに対して、ほとんど何もせずに、変革を頑なに拒否し続けて、博士課程の設置すら十分に理解、円滑な協力を得られないような日本の芸術大学、音楽大学は、高等教育機関としての自覚を放棄しているといか言いようがないのではなかろうか。

いずれにしても、《人民音楽》一誌を以てしても、中国のプロパガンダ、アピールの巧妙さは目を見張るものがあるが、この背後には文芸はプロパガンダの重要な道具として捉えている国ならではの政策があることを銘記せねばならない。掲載された情報から当局が何を強調したいのか、読みとるのがプロの研究者の役割であろう。例えば、コンサートではフォーラムを伴うことが多いが、この現象は「日本では余り見られなく有意義である」とか、甚だしきは中国のピアニスト、ヴァイオリニストによる海外コンクール受賞が増えたことで「日本よりも演奏レベルが高い」といった記述をするならば、自らの無知蒙昧を暴露してしまうことになり、中国音楽のそれも一部しかみていない、正にディレタントの言説となってしまう危険性がある。しかし、残念ながらそうした類の情報がネット上を中心に溢れており、しかもそれらが専門家の言説として扱われているのが日本の現実なのである。日本の音楽学領域における中国音楽の研究状況を知らずに、ただ中国語を解し、中国音楽に多少興味がある程度で、中国からの断片的な情報の一面的な把握による単純な思い込みが募るばかりだと、「イベントはすべて大成功」、「中国の音楽界は黄金時代を迎えた」などという無意味な礼賛だけが横行することになる。フランス音楽に興味のあるフランス文学研究者、ドイツ音楽に関心のあるドイツ史研究者をそのままフランス音楽、ドイツ音楽の専門研究者とすることには首肯し難いものがあるはずだが、

それと同じような意味で、世界の諸民族の音楽文化の1つとして中国音楽を捉え、研究する立場からすれば、中国学関連諸分野にそれぞれの専門家として身を置きながら、中国音楽に興味のある程度で（あるいは中国以外の音楽には不案内で）、中国音楽の専門研究者と称するのは実に滑稽かつ無益であるように思われる。

今後の課題としては、日本における中国音楽理解に特有と思える「音楽学の不在」とも形容すべき、斯くの如き中国音楽の情報（源）への認識不足が未だに見られるのは何故なのか、中国音楽へより深く、広くアプローチする視野の形成を阻む究極の要因は何なのか、そうした視点をも加味しつつ、中国音楽の定期刊行物の諸情報を読み解き、中国音楽の最新事情を注視して行きたいと考える。

## 参考文献

『人民音楽』2007年1月～12月号、中国音楽家協会

《当代音楽》叢書編集部『当代中国音楽』当代中国出版社、1997

増山賢治「中国音楽の情報ソースのベシックからニューメディアまで—21

世紀の日中の中国音楽研究に向けての提言—」『広島大学大学院教育学研究科音楽文化教育学研究紀要 XIV』（pp.1-12）2002

『中国発行定期刊行物目録 2008 年版』東方書店

# 大革命前後のフランスの音楽教育

## ——カトリックと共和派の闘争の狭間で

井上さつき （愛知県立芸術大学音楽学部教授）

### 1. はじめに

フランス革命の意義をどのようにとらえるかについては諸説あるが、革命を通じて、フランスが近代的な国民国家となったことは確かであろう。音楽教育もまた、フランス革命を機にあり方を大きく変えることになった。しかも、そのあり方は、政体の変化につれて、大きく揺れ動いた。

アンシャン・レژیーム期のフランスでは、音楽教育はカトリック教付属の「メトリーズ」で行われており、それ以外の組織としては、劇音楽の需要に応えるためにアンシャン・レژیーム末期の1784年に設立された王立歌唱・朗唱学校が存在していた。しかし、革命後、1795年に設立されたパリ音楽院〔コンセルヴァトワール〕の直接の母体となったのは軍楽隊であった。軍楽隊の学校を元に、王立歌唱・朗唱学校を吸収する形で、パリ音楽院が作られたのである。

パリ音楽院は近代的な音楽学校の嚆矢として知られるが、その前後のフランス音楽史をひもといてみると、カトリックが国政と結びついた時期に、パリ音楽院と対立する動きが活発になっていることが分かる。

本論文ではカトリックの教会音楽家養成のための機関であったメトリーズに注目し、それが、革命の前と後とでどのような変遷を遂げたかについて論じ、フランスの音楽教育と政治体制との関係を明らかにしていく。

### 2. アンシャン・レژیーム下のフランスの音楽教育——「メトリーズ」の存在

大革命以前、カトリックはフランスの国教であった。人々は人生の節目ごとに、初聖体拝領、堅信礼、婚姻、終油といったカトリックの秘蹟を施され、それらのデータは教区簿冊に克明に記録された。地方行政システムが確立してい

なかった当時、今日における役所の役割を担っていたのは、全国に網の目のようにはりめぐらされていたカトリック教会の教区組織であり、それを管轄する司祭であった。

フランスのカトリック教会はローマ教皇庁から相対的に自立し、国家の教会という性格を色濃くしていた（これはガリカニスム〔フランス国教主義〕と呼ばれる）。教会は絶対王政の行政機構に組み込まれていたのである。カトリック教会はまた、施療院や捨て子養育院の経営等、さまざまな社会福祉活動に携わり、また、教育機関としての役割も重要だった。修道会がコレージュを営み、エリート教育を担っていたことはよく知られているが、さらに、各教区に「プチト・ゼコール（小さな学校）」が置かれ、民衆の子弟に初歩的な読み・書き・計算が教えられていた。この民衆向け教育は良きカトリック教徒になるべき心得の取得にあったことから、お祈りや聖歌、教理問答などを子供たちに暗誦させることや、聖人伝の読み聞かせなども行われた。

カトリック教会が教育機関としての役割を果たしていたという点では音楽家の養成も例外ではない。アンシャン・レژیーム下のフランスで音楽教育を一手に担っていたのは、メトリーズであった。メトリーズの基本的な役割は、作曲家であれ、器楽奏者であれ歌手であれ、教会音楽家を養成することであり、男子のみが対象とされた。アンシャン・レژیームの時代に音楽家になるためには、メトリーズに10年近く通い、歌やオルガンなどの楽器を習ったり、作曲の初歩を教わったりすることが必要だった。ゴセック、メユール、ルシュウルなどは、革命期に新しい形式の音楽を創出した作曲家たちであるが、彼らはみな、メトリーズで音楽教育を受けていたのである。

革命前のフランスには大聖堂（司教座聖堂）や重要な教会には必ずメトリーズが設置され、フランス全土で400以上とも450以上ともいわれるメトリーズが存在していた。パリを例にとれば、もっとも有名なのはノートル＝ダム大聖堂のメトリーズだったが、サント＝シャペルやサン＝ポール、サン＝ジノサン、サン＝ソブール、サン＝ジェルマン・ロクセロワなどの教会のメトリーズも有名だった。メトリーズは無償で音楽教育を所属している子供に施したばかりでなく、職も世話した。これらのメトリーズには毎年200万フラン以上の予算が使われていた。ちなみに、当時王室の音楽関係の予算（礼拝堂とシャン

ブル) は 40 万フラン強であった。大革命前のフランスは音楽教育に多額の予算を割いていたわけである。

メトリーズの定員は 2 人から 10 人までで、シャルトル、ルーアン、パリの各大聖堂にのみ、12 人の生徒がいた。彼らは 8 歳の誕生日を迎えるまでにメトリーズに入るのが一般的で、美しい声と、正しい音程で歌えることが条件だった。

メトリーズに入学するためには、生徒の空席が出るのを待たなければならなかった。メトリーズの生徒が学校を離れて、初めて次の生徒をリクルートすることができた。メトリーズに空席ができたことは教会を通じて告知された。多くの場合、子供は両親が司祭に連れられて試験を受けにきたが、その場合、合格不合格に関わらず、彼らの旅費は教会参事会によって支払われた。志願する子供がいない場合は、楽長みずから地域をリクルートのために回ることもあり、さらには、ほかの地区の楽長たちにも応援を要請した。たとえば、1762 年当時シャルトル大聖堂の楽長だったドラランドは、才能ある少年のオーディションをするために、35 キロ離れたドゥルーまで出張したことが知られている。この少年はすでにドゥルーの参事会教会の先唱者を務めていたため、シャルトル大聖堂のメトリーズの試験におおやけに応募する気も、試験に通るかどうかわからないのに、シャルトルまで出向く気もなかったからである。いわば、ドラランドは他の聖歌隊の少年を「引き抜く」ために旅をしたわけであり、こうした場合の、楽長の旅の費用も教会参事会が負担していた (Brévan : 73)。

メトリーズに入るための試験は、教会参事会員たちの前で、志願者が一人ずつ歌うことによって行われた。合格者には正式な出生証明書等の提出が義務づけられ、さらに、両親には「聖アンヌの聖遺物にかけて」、彼らの子供がきちんとした生まれであることを誓わなければならなかった (Brévan : 74)。つまり、メトリーズに入れるのは、カトリック信者の子供だけだったのである。ちなみに、国王の名においてプロテスタントに信仰の自由と戸籍が与えられたのは大革命のわずか 2 年前の 1787 年のことだった。

メトリーズで学ぶ少年たちの役割は教会の合唱において単旋聖歌をできる限り完璧に歌うことにあった。彼らは、早朝の祈りから夕べの祈りまで、あらゆるミサに参列しなければならなかった。ミサの合間に、彼らは音楽や他の教科

を学んだ。レスカの記述によれば、音楽に関しては、「シャン・シュル・ル・リーブル」〔単旋聖歌の上に即興的に他の声部をつけて多声化すること〕と伴奏法と作曲のレッスンは楽長が担当し、才能のある生徒にのみ、教会オルガニストがオルガンを教えたという。時折、外から教師が来て、チェロやファゴットなどのほかの楽器を生徒たちに教えた。これらの楽器は合唱やモテットなど伴奏に活躍した。一般学科としては、文法、つづり方、ラテン語が教えられた。

例えば 18 世紀半ばの資料になるが、パリのメトリーズに所属する生徒の一日の日課を見てみよう。これは 1748 年の規則に基づくものである（Lescat: 20）。

午前 6 時半 起床、 祈祷所で祈り

午前 7 時～一時課の開始 15 分前まで ラテン語の勉強  
朝食

三時課 ノートル＝ダム大聖堂でミサ

午前 10 時半から 12 時 音楽のクラス

正午 昼食

午後 1 時～2 時 音楽の講習

晩課で歌う唱句の練習

午後 4 時～6 時半 ラテン語のクラス

午後 7 時 夕食

自由時間

午後 8 時半 就寝

なお、早課がある場合には、午後 11 時に起きてミサを済ませた後、（夜中の）2 時に再び寝るという日課だった。

これはかなり厳しい日課であり、楽長の横暴さに耐えかねて、メトリーズから生徒が脱走することもあった。例えば、作曲家のボイエルデュエはルーアン大聖堂のメトリーズから逃げ出したことが知られている。

生徒が変声期を迎えると、メトリーズでの勉強は終わりになった。生徒がメトリーズを去るにあたって、教会参事会は特別手当を与え、見習いをするため

の先生を探したり、メトリーズの副楽長の職を探したりした。つまり、メトリーズを出た後の、生徒の身の振り方まで面倒を見ていたわけである。

### 3. フランス革命以後のメトリーズ

フランス革命の期間は、たかだか 10 年に過ぎない。しかしその間、フランスは三部会の召集からバスティーユの占拠（1789 年 7 月 14 日）を経て、封建制の廃止と人権宣言（8 月）、共和国宣言（1792 年 9 月）、ルイ 16 世の処刑（1793 年 1 月）、ジャコバン党による恐怖政治（1793 年～1794 年）、テルミドールのクーデタ（1794 年 7 月）を経て、ナポレオン・ボナパルトの登場に終わる激動の時代を体験した。一方、対外的には 1792 年に対外戦争がはじまり、最初は防衛戦、ついで拡張戦、という長い対外戦争の時代が続いた。

教会は 1789 年 8 月、封建的諸権利を放棄し、10 分の 1 税も廃止されたが、これは、従来自前で維持してきた教会、学校、神学校、施療院、貧民救済などの諸事業の財源を喪失し、国家に全面的に依存することを意味した。同年 11 月には修道院を含む全教会財産の国有化の提案が可決され、翌 90 年 2 月には修道院の統廃合が決定され、7 月には「聖職者民事基本法」によって教会は国家の支配下に置かれ、聖職者は国家によって俸給を支払われる公務員となった。

音楽教育の観点から言えば、この時期、劇的な変化が起こった。国家の「非キリスト教化」の歩みと連動して、1791 年、それまで音楽教育の大半を担ってきたメトリーズが全面的に廃止されたのである。これにより、フランスにおける宗教音楽家の育成はいったん途切れた。音楽教育は、王立歌唱・朗唱学校も含めて新しく登場したパリ音楽院に集約されたのである。

### 4. 政教協約「コンコルダート」以後

1795 年からはじまる総裁政府の時期に、ナポレオンが頭角を表し、クーデタを断行し、権力を掌握する。卓越したリアリストであったナポレオンは革命期の混乱を收拾し民心を安定させるためには、ローマ教皇庁との関係修復が不可欠と判断し、1801 年 7 月、1 年あまりの交渉の末、政教協約「コンコルダート」を締結した。これによって、「共和国政府は、カトリックにして使徒伝来のローマの宗教が、フランス市民の大多数の宗教であることを認め」、この宣言とひ

きかえに、教皇はフランス共和国を承認した。「国教」ではなく、「大多数の宗教」という表現は、カトリック以外の宗派や宗教への寛容に道を開くものであったし、国家の世俗性はゆるぎなく、教会は国家に完全に従属することになった。

こうした状況の中で、1802 年以降、メトリーズは再び設置された。しかし、たとえばパリのノートル＝ダム大聖堂のメトリーズは 1802 年以降再建されたものの、その規約が新たに定められるのは 1807 年に入ってからのものであったし、その活動も微々たるものにとどまった。1807 年、宗教大臣 M. ド・ポルタリスによってメトリーズの再建を求める報告書が出され、助成金が議会で可決されたが、効果はあまり上がらなかった。1813 年、新しい宗教大臣 M. ビゴ・ド・プレアムヌーは司教の間で行ったアンケートの結果に基づいて、皇帝ナポレオンに対し、メトリーズと宗教音楽は破滅的な状況に陥っているという報告書を提出した。それによれば、当時のフランスでは 30 人ほどの楽長しか存在せず、オルガニストはほとんどいない状態であった。この報告書では、助成金を与えて、各大聖堂に聖歌隊とメトリーズを設置することが提案されていた。皇帝ナポレオンはこの提案に賛同し、以後、パリ、リヨン、ボルドー、エクス、モーなど、さまざまな司教区でメトリーズが再建された。

## 5. 王政復古下の音楽教育

1814 年、ナポレオンが失脚し、第一王政復古が始まると、カトリックは再び勢力を取り戻し、大きな揺り返しが始まった。王位についたルイ 18 世のもので、カトリックは再び国教となり、神授王権が正当性の原理として復活したのである。メトリーズも重要視され、県の予算と市町村議会の予算に補助金が計上されるようになった。さらに、王政復古末期のシャルル十世統治下（1824－30）の 1826 年には、メトリーズの予算の一部は国庫から支出されるようになった。

こうして、王政復古の時代には教会音楽家の育成に再び光が当たる一方、革命の産物とみなされたパリ音楽院は、一転して、抑圧の対象となった。ここで、パリ音楽院の歴史に立ち入る余裕はないが、1814 年 11 月 7 日、パリ音楽院の創設者であり、1795 年以来院長の座にあったベルナール・サレットは政治的な前歴を理由に罷免され、パリ音楽院の冬の時代が始まった。この後、エル



バ島から脱出したナポレオンが再び咲く百日天下の時期、サレットは再びパリ音楽院の院長に任命されるが（1815年3月23日）、ナポレオンがワーテルローの戦いで敗れて、第二次王政復古の時代が始まると、再度罷免されてしまう（1815年12月28日）。音楽教育は一般に政治とあまり関係がないように思われるが、政治体制と密接に連動していたわけである。

ナポレオンの時代には、パリ音楽院は財政危機のあおりを受けて、予算が削減され、教員数や生徒数を減らさなければならない事態に陥ったこと（1800年、1802年）はあったものの、存続自体が問題になることはなく、近代的な新しい教育機関として、順調に発展していた。ところが、王政復古下、パリ音楽院は存続すら危ぶまれ、百日天下の後、サレットが再度罷免された後、1816年3月には名称を「王立歌唱・朗唱学校」と変えて再出発することになった。この名称は、1784年にルイ16世によって作られた学校のものであった。革命前の状況に戻したいという王政復古時代のアナクロニズムの一例である。

パリ音楽院は新しい名称に変えられたときにスタッフの削減も行われ、約30名の教授が失職したが、多くの教授陣は新しい学校にそのまま移った。しかし、生徒数は1816年の時点で140名にまで減少した。行政上の最大の変化は、新音楽院の管轄官庁が、第一帝政期の内務省に代わって、宮内府になったことであった。新しい学校の長、視学長官に就任したのは、フランソワ・ペルヌであるが、院長（ディレクトゥール）という名前が復活するのは、ペルヌに引き続いて1822年から長の座についたケルビーニからであった。

こうして王政復古下、パリ音楽院が縮小されて、困難な時期を迎えていたころ、まったく新しい音楽教育の機関が生まれた。それが1817年、教会音楽家の養成機関として認可されたショロンの「初等歌唱学校」である。

## 6. ショロンの音楽学校

アレクサンドル・ショロン（1771－1834）はフランス最初期の音楽史家であった。彼は過去の音楽の真価を伝えることに勢力を傾け、楽譜の出版、ついで、ファイヨルと協力して『音楽家事典』を刊行し（1810—11）、過去の音楽に関する知識の普及に努めた。

ショロンは教会音楽の状況を憂い、『すべての教会においてローマ教会（ヴァ

チカン)の歌を復活させる必要性についての考察』を著し(1811)、1812年には宗教的な儀式と祝典のディレクターに任命され、さらに、メトリーズの再組織化の責務を負った。同年、ショロンはエコール・ノルマル・ド・ミュージックを開設し、音楽教育を自ら実践するようになった。

1814年、王政復古によってルイ18世が王位につくと、ショロンの活動は政府の広範な支持を得るようになった。王政復古の時代、王政の復古思想と過去の音楽の復興をめざすショロンの思想は合致するものだったからである。また時代的にも、考古学をはじめ、さまざまな分野で、過去のものに対する興味が高まった時期であった。1816年から17年にかけて短期間オペラ座の支配人をつとめた後、1817年、ショロンは「初等歌唱学校」を開いた。この学校は政府の手厚い保護を受けて、勢力を拡大していき、やがて、パリ音楽院のライバル校となった。とはいえ、ショロンはパリ音楽院と同じ分野で競おうとしていたわけではない。彼は、イデオロギー的にも、教育的にも、パリ音楽院の教育を補完することをめざしていた。

ショロンの「初等歌唱学校」は男女合わせて24名の生徒を入学させるところから始まった。授業料と寄宿費は4年間宮内府から支給された。つまり、王立歌唱・朗唱学校(旧パリ音楽院)とショロンの「初等歌唱学校」は同じ官庁の管轄下にあったのである。

ショロンの学校は名称がたびたび変わり、1820年には「王立特別歌唱学校」、1825年に「王立宗教音楽学校」さらに、1830年には「王立古典音楽学校」となった。その目的とするところも変化し、「王立特別歌唱学校」の場合、パリの歌劇場の合唱団員を養成することだったのに対し、1825年の改組に際しては、大革命以来、伝統が途絶えていた教会音楽家を養成することが第一の目的とされた。ショロンがめざしていたことは教会音楽の伝統を復興することだった。当時のフランスのミサ曲はショロンの目からすれば、まったく宗教的な性格をもたず、世俗的かつ劇的であると思われたのである。ショロンが理想とした教会音楽の形式はア・カペラ様式であったが、これは、オペラから大きな影響を受けていた当時の実際のフランスの宗教音楽のあり方と真っ向から対立するものであった。そうした状況に異議を唱えるショロンは、過去のすぐれた宗教音楽を世に知らせるため、自校の生徒たちによる合唱団を組織し、古楽実践の試

みを広げていった。

実際の音楽教育においては、ショロンはソルフエージュと作曲の教育の仕方を改革しようと試みた。まず、ソルフエージュに関していえば、パリ音楽院で行われていたメトードは音高と長さを区別していないことが欠陥であると、ショロンは考えた。また、彼は「メトード・コンセルタント」と呼んだ、集団的な教育法を実践した。これは、生徒のグループの中で、もっとも優れ、進んだ者が、遅れている者の手助けをするという方法であった。

さらに、ショロンは、歌唱に関して、独唱者として、オペラのアリアを歌わせるのではなく、生徒を小さなグループに分け、16, 7世紀のポリフォニーの作品を歌わせるようにした。これは、オペラのアリアを歌わせることで、生徒の声が疲弊してしまうことを恐れたからであり、同時に、こうした作品を演奏することによって、生徒たちの趣味が育まれると考えたからであった。この結果が、上に述べた合唱団による古楽実践につながったわけである。

1822年以降、ショロンは自校の生徒による合唱を使って、私的な形で過去の巨匠たちの作品を演奏していたが、1824年からはソルボンヌ大学の教会の毎日曜のミサで、自校の合唱団を歌わせることにした。ここではショロンが20年来さまざまな形で出版してきた作品が演奏され、多くの聴衆を集めた。ちなみにこれは、フランスで歴史的な意識をもって過去の音楽を復興させる初めての試みとなった。

ソルボンヌでの演奏が成功したことに勇気づけられたショロンは、1827年以降、さらにこの形を発展させ、ヴォージラル通りの学校のホールにおいて、生徒たちによる定期的な公開演奏会を開くようになった。このコンサートは1年のうちの6ヶ月、2週間に1回、木曜日に開かれ、そこでは、ジョスカン、パレストリーナ、ジャヌカンなどの作品から18,19世紀初頭にかけてのドイツやイタリアの作品に至るまで、多くの過去の作品のフランス初演が行われた。フランスでパレストリーナとヘンデルが人々の関心を集める存在となったのは、ショロンのこのコンサートで演奏されたことがきっかけだったのである。

作曲教育についても、ショロンは改革を行った。ラモーの和声理論を敵視していた彼は、より実践的なメトードを推奨し、生徒に理論から教えるのではな

く、実際の音楽に直接触れさせる方法をとった。ドイツやイタリアの教育法から発したこの方法は、生徒に非常に単純なバスにもっとも適した和声を見つけさせ、ついで、あるメロディーに最適のバス・ラインを書いていくというもの、和声の教育と対位法の教育を関連付ける上で長所があった。

1830年の段階で、ショロンの学校はフランス内外でかなりの影響力をもつに至っていた。寄宿生として男子16名、児童4名、女子6名がおり、通学生徒は60名から80名を数えた。ところが、七月革命の後、状況は一変することになった。

## 7. 七月王政下の音楽教育

七月革命以前、ルイ18世没後、シャルル10世が王位についた復古王政末期の6年間(1824－30)は、「カトリック反動」の時代であった。たとえば、シャルル10世は中世以来の古式にのっとり、ランスのカテドラルで聖別式を執り行ったが、これは先王ルイ18世も行わなかったことであった。こえは、新国王が大司教の塗油を受けて戴冠するという、王権神授説を象徴する儀式だったが、ランスの大司教のまえに平伏するシャルル10世の姿は、民衆の間で教権主義への反発をつのらせる結果となった。式場にパリのノートル・ダム大聖堂を選び、自らの手で戴冠したナポレオンの聖別式と比べても見劣りがしたのである。

1830年の七月革命は、こうした「カトリック反動」への拒否反応でもあった。革命後、成立したオルレアン家出身の「市民王」ルイ・フィリップによる七月王政は、カトリックの非国教化をもって始まり、反カトリック的ブルジョア王政という性格を帯びたものとなった。王政が継続したとはいえ、体制が依拠しているイデオロギーはまったく異なり、いまや神授権は再び否定され、カトリックは「フランス人の多数派の宗教」に格下げされ、ユダヤ教にも宗教予算が配分されるようになったのである。

カトリックの非国教化のあおりをまともに食ったのが、ショロンの「王立古典音楽学校」である。七月王政下の1831年5月、国家の助成金は46,000フランから一挙に減らされ、ショロンは恩給の名目で12,000フランを得るのみとなった。その厳しい状況の中で、ショロンは娘と婿、何人かの生徒、オルガ

ン教師と共に、細々と学校を続けたが、1834 年失意のうちに世を去った。その後、婿が仕事を引き継いだが、ほどなく閉校せざるを得なかった。しかし、ショロンが教えた生徒の中から、作曲家のイポリット・モンプー（1804－41）やヴィクトル・マッセ（1822－84）、評論家のポール・スキュド（1806－64）、メゾ・ソプラノ歌手のシュトルツ夫人（1815－1903）などの音楽家が育った。

七月王政時に削減されたのはショロンの「王立古典音楽学校」に対する助成金ばかりではなかった。メトリーズに対しても、政府の補助は減らされ、1832 年には完全に無くなってしまったのである。

その後、1848 年の二月革命以降、振り子は再び逆方向に振れ、1850 年、第二共和政下で、大聖堂のメトリーズに対する助成金が復活する。しかし、それまでの空白期間の影響は大きく、メトリーズに有能な楽長をリクルートすることは困難を極めた。その教訓から、1852 年、第二帝政期に入り、カトリックが公的な信仰としての地位を回復した後、ショロンの仕事を引き継いだニデルメイエルが宗教音楽学校を設立すると、政府から助成金が与えられ、教会音楽家を養成が活発に行われるようになるのだが、それ以降の 19 世紀後半のフランスの音楽教育の状況については、稿を改めて述べることにしたい。

## 8. むすび

音楽学校という組織は近代ならではの音楽のあり方を示しているが、一見したところ、あたかも政治や経済から自立したように見える音楽学校自体、実は、政治体制に合わせた形で現れたものであり、革命前後のフランスにおいて、体制の変化と音楽教育とが密接に連動していたことがこの小論を通じて明らかになった。フランスの政治体制の変化は、共和派とカトリックの文化ヘゲモニーをめぐる闘争の歴史でもあるが、音楽教育そのものが、その闘争を鏡のように映し出していたわけである。今回は 19 世紀前半までを対象とし、また、パリ音楽院については、ほとんど触れることができなかったが、今後、より大きな枠組みの中で論じていきたい。

## 参考文献

- Brévan, Bruno. *Les changements de la vie musicale parisienne de 1774-1799*, Presses universitaires de France, 1980.
- Fauquet, Joël-Marie Fauquet (éd.). *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris: Fayard, 2003.
- Lescat, Philippe. «Réflexions sur l'éducation musicale en France au XVIIIe siècle», in *L'éducation musicale en France, Histoire et méthode*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1983.
- Maurat, Edmond. «L'enseignement de la musique en France et les conservatoires de provinces», in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, t.6, Paris: Delagrave, 1931.
- Mongrédien, Jean. *La musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Paris: Flammarion, 1986.
- Pistone, Danièle. *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris : Honoré Champion, 1979.
- 谷川 稔 『十字架と三色旗——もうひとつの近代フランス』 山川出版社、1997.

# 絵画における「構図」についての試論

——レオナルド・ダ・ヴィンチの『受胎告知』と『岩窟の聖母』を例として——

小林英樹（愛知県立芸術大学美術学部教授）

## 1. 序

ルネサンスからドラクロアまでの絵画と、印象派の絵画との間には太い境界線がある。境界線上にターナー、コロー、ミレー、クールベ、マネなどがある。過渡期ともいえるその境界線は必ずしも明確ではないが、その前のものを古典絵画と呼び、後のものを近代絵画と呼んで区別することがある。

両者には決定的に大きな違いがあるが、ここでは、あえてその境界にこだわらず、構図という視点から絵画を分析し、絵画に込められた画家の造形的意図や時代との関連性などを見ていくことにする。

6の「構図分析の試み」では、レオナルド・ダ・ヴィンチの二点の作品を取り上げ、レオナルドの造形的意図を分析し、レオナルドが何を考え、何を求めているのかを明らかにしたいと思う。

レオナルドの作品二点を選んだ理由は、短い論文でイメージが散漫になることを避けること、レオナルドの大胆かつ細やかな意図、思考や造詣の深さを探るのに最適であると判断したからである。さらにあげるなら、作中に学術的で謎めいた図像学的要素や、寓意や象徴が過剰にないところも造形で完結できるよさがあった。

表現に作者が見、感じている以上のものを表せないとすれば、レオナルドこそ最も深く世界を凝視していた者であることが理解できるだろう。

この試論は、近い将来まとめる予定の構図に関する著作（『構図』仮題）の覚書のようなものである。

## 2. 構図とは

構図とは、画家が平面上に自ら意図する内容を効果的に表現するための必須の、いわば絵画の骨格的要素ともいうべきものである。どういう造形的骨格に自らの表現を載せるのか、それは画家にとって最も重要なことである。

絵画は、音楽や文学などとは異なり、物理的時間の流れを媒体にせず、瞬時に世界を展開してみせてくれるものだと思われる。たしかに一瞬で勝負の大半はついてしまうという点も無視し得ない事実である。

外国の大きな美術館でよく見かける、名画として扱われている作品の前であっても、ほかの作品と同様に人々がすこし立ち止まっただけですぐに通り過ぎていく光景は、そういったことの現れであろう。

古典絵画における名画を深く立ち入って探求することは、好奇心がそそられる反面、非常に難しくもある。まず、(元来絵画においては副次的であるものが中心に収まり続けてきた不思議な歴史的事実があるが) 無視し得ない言語的領域——図像学的知識、聖書や神話、史実に関する知識、寓意性、比喩、象徴を見出す能力である。しかし、これは画家において個人差が大きいことも確かである。

つぎに、造形上のさまざまな意図とその効果を分析的に明らかにしていく能力である。絵画を成立させている造形的要素は、列挙すれば無数ある。下地や絵具の物理、化学的要素、補色対比など色彩の三要素が生み出すさまざまな効果、グラッシなどの絵具の重ね方からくる効果、そして、一般的にはデッサン力といわれる表現上の能力、さらには、画家の洞察力や精神的深さなどが集合して成立している。

絵画を成立させているものは、その背後にいかなる言語に還元しうる動機があったとしても、造形である。しかし、造形を透明にして意味的なものを語り合うだけの鑑賞の仕方さえ可能であるかもしれない。権力の座にある者、その周辺に集まる教養人、彼らに絵画鑑賞の能力がなければ、彼らを満たすには言語に還元される意味をたくさん盛り込まなければならなかったのは想像に難くない。

ただし、誤解を招かないように補足しなければならないだろう。たとえば、ヒエロニムス・ボスの三連画『快樂の園』は寓意、比喩、象徴、語呂合わせな



どの図像が満載され、あたかも謎解き絵のような側面を有する。

名探偵のごとくそれを解き明かしていく解説書を読む楽しみがあることを否定するものではないが、そういった要素を完全に排除しても、なおそこに世界の名画として外すことができない造形の魅力が残る。すぐれた画家は、言語に還元しうる要素を盛り込みながら、それにおぼれることなく絵画が造形的世界で完結することを知り抜いていた。

もちろん、性格が異なる造形と言語、造形的要素をわかりやすい言葉で解説するのは、寓意などの言語的要素を同じ言語で指摘することに比べたらはるかに難しく骨が折れることは確かではある。

言語的領域と造形上の意図をひとつにまとめるものが構図であるが、構図は百パーセント造形の領域に属する。しかも、絵画は鑑賞者に対して物理的時間を媒体にせず、心理的時間、あるいは画面に吸い込まれる奥行き感のようなものに訴えるために、構図はとくにそういった瞬時性を生かさなければならない。

そのような前提で入念に制作された構図においても、そこに集束する上記の雑多な要素が複雑に絡み合っているために、すべてを一瞬にして見抜き、把握できるわけではない。ときには他者に認識されないまま永久的に気づかせない画家の隠された意図もあるだろう。多くの隠された意図や造形上の配慮などを「見ずに」、人々は何となく見たような気がしてそこを去っていく。絵画鑑賞に余韻、含蓄、あるいは掌握しきれないもどかしさが残るのはそのためでもある。

ゲントのサン・バヴォン教会では暗がりの展示室に設けられた雛壇のような椅子に腰掛け、いつまでも『神秘の仔羊の礼拝』（ファン・アイク）と向き合っている人々がいる。彼らから発せられる空気は熱心な鑑賞者を越えて、敬虔な信者、もしくは何かに憑かれた心酔者のそれにも似ている。しかし、作品に汲み尽せないほどの魅力がなければそういったことは成立しないだろう。

これに似た光景は、さきほどのマドリッド、プラド美術館の『快樂の園』やアムステルダム国立美術館の『夜景』（レンブラント）の周辺などでも見ることができが、物理的時間に置き去りにされず反復して何度でも吟味できる造形芸術の鑑賞の可逆的特性でもある。そういった意味において、絵画とは、その前で鑑賞者が行きつ戻りつできる静止した世界である。

視界に広がる光景を感覚に任せてただ「トリミングする」ことから始まる印象派の出現によって、構図は外界に規定され依存する度合いが強まり、やや機械的で偶然的なものとなってしまう面がないわけではない。内的要因が構図から薄まりつつあるという近代以降の具象絵画の傾向は否めないが、それはそのまま時代の推移と価値観の変化の反映ととらえられる。世界はいちいち画家個人の内面の吐露に耳を傾けている余裕はないといわんばかりである。構図は畢竟、単純明快な方向性をたどっていかざるをえない。

しかし、外界依存の度合いが高い「写生」タイプの絵画の誕生とその一般大衆への普及(写真構図の機械的借用)とは別に、印象派の巨匠、モネ晩年の『睡蓮』シリーズには、価値観が多様化、溶解する 20 世紀の到来を予感させる新たな構図の展開が見出せる。中心喪失のモネの『睡蓮』シリーズにはすでに半世紀後のアンフォルメル派の画家ポロックやデ・クーニング、さらにはマーク・ロスコやサム・フランシスなどに通じる構図がある。

さらに、一度は印象派の画家であったセザンヌ、スーラ、ファン・ゴッホなどは、あまりに感覚的で利根的な印象派克服のために、印象派の主要テーマである外界を前提にしつつも、それを画家自らの内なる要求に引き寄せようとした。そこにはある時代の価値観を通り抜けた後の新しい地平が感じられる。

ベルグソンの哲学にも似た「落下し、崩壊していく物質のイメージ」を造形化するセザンヌ、幾何学的構成による絶対的に静的である世界の構築を試みたスーラ、内的世界の反映としての外界の姿を追求したファン・ゴッホなどの作品では構図は最も重要な役割を果たしている。彼らは伝統的構図の止揚と可能性の自由の拡大という一見矛盾することがらを残した。

そうしてみると、絵画が表現であろうとする限り、その中心に位置づけられる構図の役割と概念に基本的変化はない。だが、表現というものが時代の推移に従い変化していく人間の感性に訴えるものであると考えれば、平面作品である絵画は、完全なる平面の側にシフトされたとき、すでに構図としての要素を喪失することさえ予測できる。つねに優先するのはすべての価値基準であるそのときに生きている人間の感性だからである。将来、構図の概念が変わり、内容がまるで異なっていくとしてもおかしくない。

### 3. 構図的視点

最も初期段階に決定される構図にはすでに最終的完成（予想）像が重ねられているので、画家は、終始、制作の中心に構図の意識をもち続けている。構図が、単に「構図を決めて次に何々をして…」というような制作プロセスのなかに消えていく初期段階のある出来事ではないことが理解されよう。

このことはヨーロッパの伝統的な絵画が職人芸のように描き始めから完成に至るまで決められたプロセスに従い描き進められていくこととも密接な関係がある。下地選び、地塗り、顔料の特性や希少性などにより描く手順はほぼ決定されてしまう。

そういった厳密で画一的な工程のなかで自らの独自性を発揮し、他との違いを強調しようとしたとき、構図のもつ意味は極めて大きい。構図的視点はいわば建築物の青写真のように、つねに重要な意味をもっていた。すぐれた絵画に共通して感じられる一貫性は構図に従って推し進める強い意志と無関係ではない。

つまり、構図とは絵画を構成しながら、制作上、舵取りのような性格も有する。初期の構想であり結果でありながら、同時に過程そのものでもある構図は、完成像に向かって進むべき方向づけが担わされている。

別の言い方をすれば、造形的骨格は制作のあらゆる段階で画家によって意識されより強固になっていくということでもある。

### 4. 時代性

絵画は画家個人の内的表現である（スーパーリアリズムの写真の拡大模写や徹底した描写やそれに準じる写実なども本人の自覚のもとに行なわれる表現である限りにおいてそこに含められる）。しかし、絵画は時代の影響、具体的には社会に支配的な価値観、宗教観、時代の興味や流行、自然科学の発達段階、生活習慣や民族性などから完全に自由になることはできない。

程度の差こそあれ、画家はすぐれてスポンジである。画家の感性とはそういう諸々の要素を滋養として形成されていくものだからである。たとえば、21世紀の東京で真に創造的な「フランドル絵画」が生まれるはずはない。あるとすれば、模倣、郷愁、錯覚であり、それは単なる根無し草でしかないだろう。

すでに多くの研究者によって繰り返し明らかにされてきたことであるが、構図にも画家によって意識されたそれぞれの時代固有の価値観や傾向が端的に反映されている、あるいは知らずに反映されていると考えることは自然である。

それが最大公約数的なものとして多くの作品をくくれるものか、あるいは、それがどれだけ重要な意味があるのかは別にして、それぞれの時代に特徴的な構図の傾向があることを今後『構図』（仮題）のなかでわかりやすく説明していきたい。

また、視覚的なものである絵画を時代や地域別に比較することによって、歴史書を読んだのでは見えてこないようなもの、たとえば社会を包み込んでいる光や空気、香りのようなものが明瞭に眼に浮かぶであろう。

17世紀中葉の具体的なオランダ史には精通していなくても、『デルフトの光景』や『レースを編む婦人』（フェルメール）と向かい合うことによって、当時のオランダの社会や光、さらには画家の感受性を支えていた価値観が鮮明に見えてくる。

同じバロック時代の作品であっても、カソリックの支配的なスペインやベルギーの絵画、すなわちグレコ（時代区分的にはマニエリスムに分類されるが、内容的にはどちらかというバロックである）からルーベンスに至る作品群を、プロテスタントが支配的であったオランダのレンブラントやフェルメールの作品に併置したとき、両者の間に明暗による存在感の表出、存在感の誇示という以外に共通点は見出せないだろう。激動の時代という要素を描くのか、描かず、だからこそ存在を強く刻むのか、動と静ふたつの傾向が対比される。

そのことから派生して、フェルメールの『ミルクを注ぐ婦人』の窓の外には現在わたしたちが生活する同じ空間が広がるが、グレコやカラヴァッジョのきわめて宗教色の強い画面は、それがいかにリアルに感じられたとしても完結したどこか遠い暗い世界の出来事のようなものである。特定の価値観に支配されていない醒めた視線で見つめた世界であればこそ350年の隔たりを感じさせず、現在と直結していることがわかるだろう。

さらにさかのぼって、ルネサンス期に注目すると、イタリアとフランドルやドイツなど「北方」とは随分と違っている。ルネサンス出現の必然でありその特徴でもある、自然科学的視点を前提とする合理主義と人文主義の精神は両者

に見出せるが、楽天的で感情面が前面に出ているラテン系民族の描き出した世界と、冷徹で堅実なものの見方が強いゲルマン民族の描き出した世界とでは同時代とは思えない大きな隔たりがある。

## 5. 構図を構成する要素

構図は従来、人物など個々のアウトラインを統合するような線的要素で整理したもの信じられてきた。実際にそのとらえ方は間違っていない。構図を表す線は、画面を横切る無数の垂直、水平、斜めなどの直線や線分、緩やかな曲線、大小さまざまな四角や丸などのかたちで構成された抽象画のようである。

大まかな流れや画面を分割する抽象的な線は、さらに具体的なかたちを表す段階になり、個々のアウトラインに変わっていく。画家は人物や背景の木々、建物の柱や窓枠、空に浮かぶ雲などのアウトラインを画面構成の重要な要素として扱ってきた。構図は線的であるという特徴から具体的なもののアウトラインと密接に関係している。

同じ線的要素（構図）を使っても濃淡の色使いを変えればまったく別の絵になってしまう。今回、わたしが『構図』を執筆する気持ちになったのは、アウトライン的要素の集積としての構図でありながら、画家が構図的要素として濃淡（明暗、陰影）の流れや対比を意識していること、さらに近代になってからは、それらに加え、色相対比や彩度の違いによる画面の動きなども構図的要素に組み込まれていることに気づいたことである。

それは、拙著『色彩浴』（2003年、ポーラ文化研究所）のなかで、青の時代の始まりの一点、ピカソの『浴槽』について書いていたときである。色相の濃淡が動きを作り出し室内に緩やかなムーブマンを作り出していた。

構図が構想のなかで生まれるものであるならば、色彩計画としての色の展開も当然最初からピカソの頭のなかにあったものなので、それらを構図的要素に加えてとらえた方がよりピカソ、あるいは画家の意図は鮮明になるはずだ。

音楽と造形とを単純に比較することはできないものの、線的な要素と濃淡との関係は、メロディー、リズムそれぞれが有機的に絡み合いながら曲を構成している関係とどこか通じているかもしれない。

## 6. 構図分析の試み——レオナルド・ダ・ヴィンチの2作品を例に

### 1) 『受胎告知』

#### 図 a 「作品の線による分析」

『受胎告知』はレオナルド・ダ・ヴィンチ 20 歳台前半の作品である。作品からは、周囲の画家たちが理にかなっていて便利である透視図法一辺倒のとき、すでにその限界に気づき、透視図法を機械的に絵画に適用することを躊躇していたことがわかる。

図中に引かれた線は、マリアと天使を描き出すアウトラインを除き、水平線、垂直線、透視線で埋めつくされている。

水平線は永遠性、安定感、静寂を表すが、潜在的なところで終焉（物質に返ること）への郷愁のようなものを暗示している。終焉のイメージは水平、横たわって終わることである。垂直線は、水平線に拮抗、対峙し、人間の精神の象徴にも似て生きる意志、躍動を感じさせるが、斜めに逆らわず垂直に立つことは力の均衡や合理的精神にも通じている。

物質は水平に伏し、生命は垂直を志向する、これは自然の摂理を端的に象徴したものである。水平、垂直はルネサンスの画家たちが好んだものではあるが、これほど厳粛におのれがこの世に存在することを奇跡として描ききった画家はほかに知らない。『受胎告知』からは、この世は数学が律しているように見えるが、しかし、たしかにこれはいまわたしが生きているこの地上の世界である。

消失点に向かって吸い込まれていく束になった透視線は、自分がそのレールから横道に逸れることは不可能であるという気にさせられる。だから、一点に向かって突き進む一途な宗教心、あるいは、ひたすら禁欲的な真摯さを思わせる。

オランダ時代、ファン・ゴッホが好んで描いた地平線に消える道は、まさしく命を授かった者が目指さなければならない宿命のようなものであったが、透視線は本来道に生き道に死する勇気ある者のみが耐えられる途方もなく遠大なものの象徴であり決意でもあった。時代はどこを目指していたのか。レオナル

ドはどこへ進もうとしていたのか。

無限大を意味する消失点、透視線はそこに吸い込まれていく。それは、幾何学的な匂いのする奥行きのある空間ではあるが、それゆえに形而上的で無機的な世界が出現してしまう。あるようでない空間、スリーディーキャド（三次元設計システム）の描き出すバーチャルな空間、透視図法によって生まれてしまう途方もない「虚空の奥行き」を、もし画家が弱めようとすれば、奥行き感、丸み、あいまいな空間を取り除かなければならない。

若きレオナルドはそれをやった。マリア左右に積まれている「同じ大きさの」はずの石のトリック、マリアと天使がいる中庭の奥行きの信じがたい「実長」、中景の刈り込まれた樹木までの遠い距離、マリアの向かって左側の肩から指先までの異常に長い腕など、「初歩的な間違いの集積」である。レオナルドが奥行き感や広すぎる空間の圧殺を試みているとしか思えないようなことが行なわれている。

透視図法を「用いながら」その効果を封じ込めること、遠景を描きながら三次元空間を締め出すこと、だれもそんなことなど考えもしなかった。そのような初歩的なミスはレオナルドがするわけがないなどという理由で、レオナルドの問題意識を汲み取れず、この絵をレオナルドの作とすることに異議を唱える研究者も少なからずいる。

平面には平面独自の、精神的、心理的広がりがある。絵画とはそれを究めるために神が与えてくれたものである。レオナルドが提示した平面的空間は、東洋の紙の上に広がる「白く温かみのある」平面独自の空間と共通の性質を持ちながらも、そこにはレオナルド独自の清潔感があり硬質で理知的な張り詰めた世界が描き出された。

東洋における「書」は意味を有する文字であるが、同時に造形であるからこそ人はいつまでもその美しき筆跡に見入ってられる。王羲之、空海、小野道風などの「書」は平面にしかない現実的尺度を超越した広大な広がりを抱き込んでいるが、レオナルドはそのことに気づいていた。平面に現実空間を表すにはそれなりの心構えがいる。

透視図法の欠点は、遠近が数学的ルールに則って表記されるため、遠くの人

物は反比例的、等比級数的に急速に小さくなっていく。そのため、姿を大きく描く必要があるキリストやマリアなどの主役は画面手前に描かなければならない。

ピエロ・デラ・フランチェスカの『キリストの鞭打ち』やティントレットの『最後の晩餐』などでは、テーマの主題に中心的に関わるイエス・キリストが構図上遠方に置かれたため、遠近感が誇張され、群像のなかの一人の男にしか見えない。

人間の能力にはこのようなものがある。すなわち、遠くにいる人間の表情や眼差しを覗き込んだとき、その距離感が消滅するということである。惜別を嘆く肉親の姿ははるかかなた離れても、くっきりと脳裏に刻まれるという特性がある。これは、人間の生理にとって真理である。単純な遠近の表記を歓迎しない人間の感性がある。

ファン・アイク、ボス、ブリューゲルなどの群像を見れば一目瞭然だが、移動カメラのように視点の移動が行なわれ、いつまでたっても人物はその表情を失わない。忠実に外界を模倣しても絵画は人の感動を得られない。その意味で、透視図法は両刃の剣でもある。

レオナルドが透視図法を構成の中心に据えた作品はほかに『最後の晩餐』と未完の『三王礼拝』の二点だが、そこにもレオナルドの透視図法に対する考えと評価が見られる。つまり、奥行きを出さないこと、主役あるいは人物は画面手前に鑑賞者から同じ距離に並べることの二点を厳守することである。そこで展開される光景は、舞台の幕前で演じられる劇にも似ている。それは窮屈だし大きな制約だ。

## 図b「作品の濃淡による分析」

『受胎告知』を濃淡で非常に大きく分ければ三段階になる。濃い部分は、中景の樹木と壁と右隅の室内、マリアと天使のコスチュームの影。明るい部分は、遠景やマリアや天使の顔やハイライトの明るい部分であり、それ以外の中間の部分である。その面積比は、およそ5：3：2であり、濃く暗い色調が広く画面を覆っている。



きわめて数学的な要素の強い線のう上に展開する整理された三段階の階調、それらはいずれもむらのない平坦な筆触で塗られているために落ち着いた響き合いを生み出している。濃淡は動きを生み出すが、濃淡の調子の変化や流れが少ないため画面は静まり返っている。

そこに描き出されたものが生み出すものは、永遠の静けさ、理知的で調和の取れた世界、高貴で崇高なものを追求する理想主義、それでいて強い存在感、力強さや生命力などである。

そういったこととは別に、注目すべきは、整然とこちらを向いて並ぶ中景の樹木の表現である。どことなく可愛らしさがある、どこでも見たことがない不思議な形状。遠景が空気遠近法（水蒸気を含んだ空気の厚みによる表現法）で表されていて淡くかすかに感じられるのに対し、白を混色せず、あるいは下地の白を完全に覆い隠し、近景と全く同じ強く濃い色で表現されている。そのために、くっきりと画面手前に張り付いたように見える。

人工的に刈り込まれた木々は、その表情や大きさ、はっきりした色調や線で描かれたアンテナのような樹木が天使の翼に乗っていたり、頭部のかたちと密接につながりひとつのフォルムを形成している。中景の樹木までが近景として処理され一体化しているが、それより遠くは窓外の景色のごとく処理され、舞台上演じられているこちら側の世界とは無縁の背景として扱われている。

以上概観したが、時代性の反映としては、透視図法による合理主義的世界観、水平線によって表される繁栄や秩序の安定を願うフィレンツェの人々の永遠願望、画面を横断する何本もの屹立した垂直線によって表される生きる意志、意欲、生命力の発露、そしてそれら全体で表された理性的世界の勝利というように解釈できる。

そういった直線的な要素とは別に、画面全体にみなぎる敬虔さ、気高さ、張り詰めた緊張感、あるいは、レオナルドの理想の女性像としてのマリアの凛々しい顔の表情や姿には、はつらつとした時代性の反映と同時にレオナルド個人の美に対する徹底したこだわりと、見ているものを描ききれるだけの稀有なる表現力がある。偶像崇拜ではなく、自ら神の存在を感じ、現実空間のなかにはつきりとそれを見ているレオナルドがいる。

限りなく濃く深い緑と、それと同じくらい濃く深い赤褐色の抑えられた補色対比、それら画面全体に張り詰める暗い色に対する、澄み渡る淡く透明な空気や肌、コスチュームなどの対比、大きな明度差が作り出す静まりきった激しさなど、レオナルド個人の感性の表出は濃淡の抑揚として表されている。

若き日のレオナルドの画面は強く線の要素の構図が支配していた。それを余韻や反響のない重厚な色調が埋めていた。大きく濃淡の二つの調子にまで分けて対比される「もうひとつの構図」においても、レオナルドが求めていたのはきわめて平面性の強い画面であった。濃淡がしっかりかみ合い、そこに独特のフォルムを作り出している。レオナルドは虚構としての「現実的空間」を描きながら、彼の関心が平面上でのかたちにあったことがわかる。

## 2) 『岩窟の聖母』

### a「作品の線による分析」

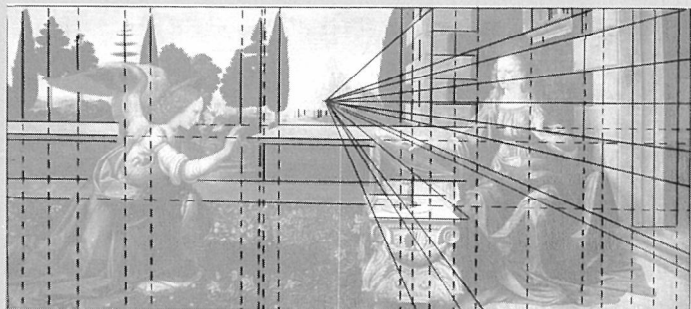
レオナルド 31 歳ころの作品であるが、彩色された絵具を板からキャンヴァスに移し変えたとき生じたといわれる破損部分には他人の手が入っている。画面上の空の部分は岩だったらしい。構図の分析、解明にはその点が考慮されなければならない。

その 10 年ほど前の『受胎告知』では線は縦横斜めの直線で埋められていた。しかし、この作品から、水平、垂直の動きは弱められ、透視線は完全に消えている。代わって、画面を覆うものは曲線的要素であり、マリア、天使、赤ん坊として描かれているイエスと洗礼者ヨハネの 4 人の周辺にさまざまな曲線が入り組んで集まってきている。

その結果、画面を支配する空気が、『受胎告知』の幾何学的な印象から理知的なものを残しながらもアリストテレス的エイドスに肉薄する生態学的な印象へと変わり、生命体の有する形態そのものへの関心がより強まった感がある。個々の形態を描き出す硬質な線は、画面全体を構成する緩やかな曲線へとつながっていき、それら線と線が作り出す空間の表情が温和で理知的でもある思考の軌跡とともれる。



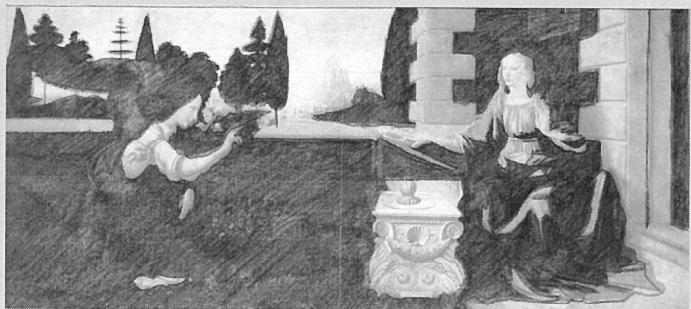
レオナルド・ダ・ヴィンチ：『受胎告知』  
ウフィツィ美術館、板、油彩、98 × 217cm



NO. 1  
線による分析



NO. 2  
濃淡による分析  
(3段階)



NO. 3  
濃淡による分析  
(2段階)

かすかに閉じたマリアの視線、こちらに向けて差し出す、音を消し空間を制する手、振り向く天使の視線などは図示しにくい、それでもそこには線の要素が強く感じられる。それに対し、破線で表されたイエスとヨハネの見つめ合う視線、および軽く差し出された無邪気な手と指先の方向性がある。それら一切は奇跡のように永遠にそこにたたずむ。

視線や指先の方向が感じさせる線の要素は画面に動きを生み出し、構図の重要なひとつとなっている。図中、破線で引いた部分は、描かれてはいないが、描かれたかたちとかたちを結ぶことが容易な線である。このように構図には実際には線として存在しないところに引かれる（感じられる）見えない線が多く補われている。

多くの線的つながりを見つけることは容易なことであるが、交錯する線がほとんど見出せない「ブラックホール」を思わせる箇所が気になる。それは、マリアの胴体に巻きついた布の下方、キリストの姿の前の部分。マリアの茄子紺のコスチュームとして描かれた部分である。マリアと天使の指、および、キリ

#### NO. 1

画面左右に大きくひざまづく天使と椅子に座るマリアが描かれている。樹木や遠景、足元の地面には草花といったものが描かれているが、画面を構成するものは、水平線、垂直線、そして、遠景の港町に消失点をもつ透視線の束である。いずれも直線であり、水平線、垂直線が二次元的正面性を強調し、マリアの周辺に密集する透視線は画面を射抜き、背後に虚構としての空間を作り出している。それは虚構ゆえに、形而上的な不思議な世界を漂わせている。

#### NO. 2 & NO. 3

図の濃淡を感覚的なやり方ではあるが、大きく3段階と2段階にまとめてみる。制作途中で終えている、『三王礼拝』などからレオナルドの進め方がある程度想像できる。ホワイトの下地の上に透明性が強い褐色系を塗り、その上に線描で下描きをし、そこに黒に近い深緑で濃い部分を描き進めている。この段階で、濃淡二色をはっきり対比した画面ができるが、ここにさらに明るい空などが入り、画面に明るさと透明感が生まれる。切り絵の黒いシルエットのようだ。ここでは奥行きよりも平面的かたちがかみ合っているものとしか見えないう。

ストとヨハネの指の表情が作り出す「何も描かれていないところ」、そこに神秘的な世界が生まれている。

## b「作品の濃淡による分析」

洞窟内にいる4人にはスポットライトのような人工的な光が当たっている。レオナルドの特徴でもあるが、この作品でも中間のトーンの量が少なく、人物の周囲には暗い色調の空間が広がっていく。洞窟は遠方まで伸びるが、それは果てしない暗黒で終わらず、外光の差し込む明るい空間に抜けていく。

暗い調子には動きがある。画面上ではマリアの顔のすぐ横に空の明るい色面があるが、暗い洞窟が続くのでそれが押しやられて遥か彼方にあるように感じられる。1480年代、透視図法全盛の時代に、陰影や濃淡の扱い方によって柔らかな肌合いの遠近感を出せることをレオナルドはあえて証明しているようにさえ見える。

人工的空間である都市は商業繁栄の象徴でもあるが、ルネサンスが商人の強化によって推進されたことと、都市や建築物内に人物を配することが流行したことで無縁ではない。『聖アンナ』『モナ・リザ』などに見られるように、大自然を背景にして描くことを好んだレオナルドはそういった時代的とらえ方に違和感を覚えていたのかもしれない。

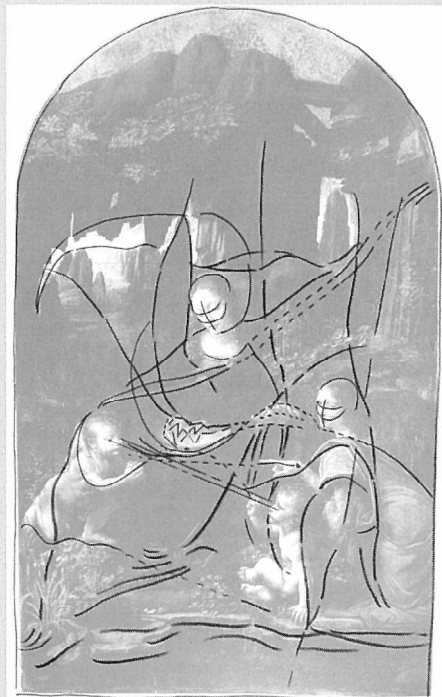
自然界に透視図法の適応は無意味であるが、レオナルドはそういうこととは別に濃淡の組み合わせで画面を自由自在に構成することの方に興味があるように見える。

この作品のすごさ、秀逸さは描き出された4人の表情に見られるレオナルドの卓越した表現力に尽きるといえるが、レオナルドの意欲が個々の人物の表現にとどまらず、彼ら全体が創り出す張り詰めた空気の出出ににあったことがわかる。

先ほどもすこし触れたが、天使の指の上に微妙な空間を作り出しながら差し出されたマリアの手、描かれたものが「描かれていない」ものを見せ、そこに画面上で最も緊張感ある密度を生み出している。線によって描き出されたかたち、とりわけハイライト部分の具体的かたちが、濃く沈んだ周囲の色彩によつ



レオナルド・ダ・ヴィンチ『岩窟の聖母』  
ルーヴル美術館、キャンバス（最初は板）、  
油彩、198 × 123



NO. 4

#### NO. 4

『岩窟の聖母』では線の要素を入れた図のみ掲載する。（濃淡の記述確認は作品図版を参照してほしい。）スポットライトに当たったような人物の周辺に暗い調子の岩窟が広がり、人物を包み込んでいる。結び方によっては幾通りもの線が引けるはずだが、想像できる数が多いほど雄大さが出てくる。おそらく、レオナルド自身も、断定的な一本の線にこだわることなく、岩のかたちが人物につながり、それらが大きな流れを作って画面を分割するという大きなところでとらえていたのだろう。どのようにつながる線を結んでいっても、同じようになるものは、マリアと天使が作り出す空間に多くの線が集まってくること、その線はすべて曲線であることである。コピーした図版、あるいは、トレーシングペーパーの上からいろいろ線を引いてみるとよいかもしれない。

て浮かび上がっている。線的な骨格のうえに、濃淡の対比と濃淡が創り出す動きが肉付けられ、緊張感と重厚さが増していく。

レオナルドは全体をひとつにまとめる線的な分割を最初おこない、その後、濃淡の二色に分けて彩色しながらそのコントラストを最後まで失わないように気遣い、中間に存在する色彩を置いていった。描きははじめの段階で終えている『三王礼拝』を見るとそのことがよくわかる。構図の線と濃淡とは、レオナルドにおいては相互に補完しあいながらともに重要な役割を果たしている。

## 7. 結

たどり着くところは個々の作品であり、一人の人間である。その作品がどのように成り立っているのか、造形的手法で可能な限り明らかにできれば素晴らしいと思う。構図はそういった視点や習慣を身に着けようとしたときの入り口にあるものである。そこに入っていくと、漠然としていたものが徐々に紐解け、整理されていき、いろいろな要素が浮き上がってきて作品が深く理解できるだろう。

しかし、またそこから離れて可能な限り真っ白になって全体と向かい合えたら最高である。どんな発見でも固定観念を生み、固定観念はそれに従った見方を強要し、自由な、そのときの気分や心理状態で臨むことを拒否するからである。わたしは作品の前でふと自分の認識を追認識するだけの自らの姿を感じることがある。それは停滞感、マンネリ化である。虚心になって世界に息づいていたい。

美術館を訪れたとき、眼に留まったもの、気に入ったものがあれば、その前に立ち止まり向かい合いたい。鑑賞の楽しみはそういったところにあり、鑑賞の仕方はそれぞれ自由である。今回の構図に関する試論も、最終的にはそれを願うことから始まっている。さらに、レオナルドが現実世界に神聖なものを重ねて見たように、作品など介在せずに、自分を取り巻く世界のなかで澄み渡った世界を眺望したい。

## ヘルシンキとライブツィヒを訪れて

久留智之（愛知県立芸術大学教授）

小林 聡（愛知県立芸術大学准教授）

### はじめに

2007年12月2日から12月13日まで、本学音楽学部教員の久留智之教授と小林聡准教授は、学外研修のため、フィンランドとドイツに出張した。出張の主な目的は、フィンランド国立シベリウス・アカデミーを訪問し、姉妹校提携の可能性を探ることと、ドイツ国立メンデルスゾーン音楽大学で作品発表を行い、教員・学生と交流を行うことであった。本稿は、その報告書である。

### 1. シベリウス・アカデミーへの訪問

2007年12月中旬に久留・小林両名は、ヘルシンキへ赴き、アカデミーの副学長アパヤラーティ氏（Hannu Apajalahti 音楽学）と国際事業担当官のマルティンセン氏（Tuovi Martinsen）の2名と会談した。

#### 1) シベリウス・アカデミーについて

同アカデミーは、1882年にヘルシンキ音楽協会として開設され1980年に正式に国立化された。大学としての地位を得たのは1998年である。同アカデミーからは多くの優れた音楽家や教育者が輩出されており、その実績は広く世界に知られるところとなっている。アカデミーの組織構造は次頁の表のようになっている。学士と修士で5.5年間、その上にライセンシエイトと博士が、さらにジュニア・アカデミーという若年齢層への教育やオープン・ユニヴァーシティと称しての生涯学習者への教育にも取り組んでいる。学士から修士へは、



入試は無い。

また同アカデミーは、以下のような 10 種の専門課程を有している。1)演奏、2) ジャズ、3) 民俗音楽、4) 教会音楽、5) 声楽、6) 音楽教育、7) 音楽テクノロジー、8) オーケストラ・合唱指揮、9) 作曲・音楽理論、10) アートマネジメント。演奏領域には、通常オーケストラで使用する楽器の他にギター、アコーディオン、カンティレ、オルガン、古楽なども含まれている。

国際交流に関しては、すでに 100 以上の世界の音楽大学と提携しており、この中には日本の東京芸術大学、北海道教育大学なども含まれているとのことであった。また、単位互換などが可能な交換留学についても欧州各国の 60 以上の大学と行っているようである。これは多くの欧州共同体で採用されているボローニャ プロセス（上記表の縦構造）のような組織構造に改革したことにより促進されたようである。また、フィンランドに於いては、自国語の他に英語が日常的に使用されているということも大きな要因である。

2) 愛知県立芸術大学との提携の可能性と問題点

まず交換留学生制度については、日本の大学との組織構造の違いによる問題が多くあるためその実現には多くの障壁がある。しかし、県立芸大でも今年度

表 Educational Structure

|                                                    |                                                  |                            |
|----------------------------------------------------|--------------------------------------------------|----------------------------|
| Doctoral Programmes<br>博士課程                        | Doctor of Music, DMus<br>博士（音楽）                  |                            |
|                                                    | Licentiate of Music, LMus<br>ライセンスエイト（音楽）        |                            |
| Bachelor's and<br>Master's Programmes<br>学士および修士課程 | Mater of Music, Mmus<br>2.5 years<br>修士（音楽）2.5 年 | Life-long learning<br>生涯学習 |
|                                                    | Bachelor of Music, Bmus<br>3 years<br>学士（音楽）3 年  |                            |
|                                                    | Junior Academy<br>ジュニア・アカデミー                     |                            |

(2007) よりセメスター制が導入されるなどの改善が見られ、年度の開設時期のずれの問題などは次第に解決されつつあるように見える。しかし、もうひとつの大きな問題のひとつとして「言語」が挙げられる。先方から仮にアカデミーの学生を受け入れるとして、英語による授業や事務的対応が可能であるのかという質問を受けた。中国やその他の非欧州諸国との提携は、この問題が解決されず事実上機能していないとのことであった。アカデミー側では留学生を受け入れる場合、地元の大学と連携して音楽留学生向けの語学教育のコースを開設しているようである。

問題点ばかりが先行したが、アカデミー側がもっとも興味を示したのが交換教員についてであった。県立芸大の芸術創造センターでは、アーティスト・イン・レジデンスが動き出しており、この制度は交換教員の考えに近いものであるため実現の可能性を大きく感じた。アカデミー側のメリットを考えると世界レベルでの研究成果を持つ教員や大学独自の教育システムの開発などが望まれるところであろう。

今回の訪問は、小林准教授が 1996 年に文部科学省在外研修員として同アカデミーに在籍し、その後もフィンランドの文化関係者と交流を保っていることから実現したものである。県立芸大には小林准教授のように国際的な交流を続けている教員は少なくないはずである。このような教員を通じて大学間の交流を図ることは比較的容易であるが、教員は教育・研究・運営の三つの側面を普段から担当しているため国際交流に時間と労力を割くと他の仕事に影響が出るのは必至である。それ故、その間大学としての応援体制が是非必要である。なぜなら、その教員が国際交流に関わる間、その教員が担当していた運営や教育面の仕事に影響が生じ、普通はそのフォローを同じ領域の教員が負担しているため、かえってそのような仕事に積極的になるのが躊躇されるような状況が生じているからである。アカデミーでは国際交流のための専門担当員をおいている。また、大学間の国際的な交流には経営などの専門的な事務知識も必要であり、国際交流に関わる教員に対しての研修などがあればと願うところである。国際交流のかけ声だけでは、何も進まないであろう。これらの事情は、なにも県立芸大に限ったことではないように思われる。

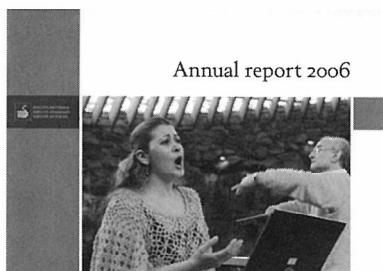
今回アカデミー側が用意し、手渡されたプレゼンテーション資料は大変豪華なものであった。参考までに以下に列挙する。

＊シベリウス アカデミー大学案内等資料一式（英語版）

- 1) 大学案内（A4 版カラー 18 頁）
- 2) 年報（A4 版カラー 12 頁）
- 3) 大学案内フライヤー
- 4) 各専攻チラシ（カラー裏表 10 枚）
- 5) CD “Sibelius Academy Symphony Orchestra”  
（1: Magnus Lindberg “Cantigas”, 2: Leif Segerstam  
“Violin Concerto No9”, 3: Jean Sibelius “Symphony  
No4 in A minor Op.63”）
- 6) 以上の資料を入れるオリジナル ペーパーホルダー



大学案内



年報



メンデルスゾーン音楽大学

## 2. ライプツィヒでの演奏会

12月9日（日）に、ライプツィヒのメンデルスゾーン音楽大学で、「日本の作曲家」というタイトルで演奏会が行われ、8人の日本人作曲家の作品が演奏された。まず、この演奏会が開かれるまでの経緯から述べて行きたい。今から約5年前、本学教員の武野晴久先生、北住淳先生、作曲専攻の学生であった長崎貴洋君と私の4人でピアノ作品の作曲と演奏を行うグループ、“Kaunis”「カウニス」（フィンランド語で美しいの意）を立ち上げた。このグループは、作曲のメンバー3人がピアノ作品を供給し、演奏のメン

バーでピアニストである北住氏が初演をするという形でスタートした。カウニスには、その後、作曲専攻の卒業生の高山葉子さん（現本学ソルフェージュ非常勤講師）と牛島亜希子さんが加わり、2003年と2004年に群馬県前橋市で演奏会を行った。

2006年12月に、ライブツィヒのメンデルスゾーン音楽大学に留学中の長崎君を訪ねた折に、この学校で作品発表をする計画が浮上し、彼が今回の演奏会の企画と準備を一手に引き受けてくれた。ただ、今後の本学との交流を考えると、出来れば、メンデルスゾーン音楽大学作曲科主催の音楽会として「新作発表」を行いたいと思った。長崎君が私のプロフィールと私の作品を持って作曲科の主任と掛け合ってくれたが、演奏される作品に前もって目を通して考えたいということだった。長崎君が次のようなメールを送ってくれた。「作曲科のプロジェクトとして通すつもりでしたが、とにかく演奏される楽譜がないと判断ができないということだったので、今回は僕とピアノの先生が協力参加ということで、先生と日本で活躍する作曲家の作品を学生で演奏することになります。ホールは100席ほどの室内楽専用のホールで、日本の現代音楽という題名でパンフレットに載る予定です。この題名ならもしプログラムが短い場合、たとえば武満とか比較的ここでも有名な作曲家の作品をいっしょに演奏してもいいのではないかと思います。またこの件について、いい案が、いい題名等があったら言ってください。」この後も長崎君は、音楽会を実現させるために東奔西走してくれた。

コンサートの日程は12月9日（日）の3時からと決定した。プログラミングにあたり、「カウニス」時代からの作曲のメンバー5人の作品を募り、さらに今年度本学作曲専攻に赴任された久留智之先生と常葉学園大学専任講師の塚本一実さんにも出品をお願いし、さらに学部2年生の池田さんの作品も加えて結局、8人の作曲家の作品を発表する計画になった。

12月7日、12月8日の練習を経て12月9日（日）、メンデルスゾーン音楽大学のホールで、午前11時からゲネプロが行われ、午後3時から、コンサー

トが行われた。プログラムは以下の通りである。

Yoko Takayama: "Some steps" for two pianos

Moe Ikeda: "Nights Music"

Takahiro Nagasaki: "Hommage an J.S.Bach" für Klavier, "a reflection in  
the mind and a sound scene" für Klavier

Tomoyuki Hisatome: "Organic motions"

Akiko Ushijima: "Holiday of Dr. SIGNE" for two pianists

Akira Kobayashi: "Jade" for Harp

Kazumi Tsukamoto: "Purify the eyes of scorn" with the poem of Cyu-ya

NAKAHARA

Haruhisa Takeno: "Primitive Pulse"



コンサートのプログラム

"Konzert mit zeitgenössischer Musik aus Japan"

プログラムの作品すべてが真摯に演奏され、演奏の質も大変高かった。演奏者は、自作自演をした長崎君を含めて 11 人で、作曲家の非常勤講師のアンドレス・マウポイント Andrés Maupoint さんと 10 人の学生だった。演奏者の国籍を見ると、イタリア 2、ギリシャ 1、スイス 1、ドイツ 2、日本 1、チリ 1、ハンガリー 2、ロシア 1、とても国際色豊かであった。

## おわりに

今回の出張の主な目的であった、シベリウス・アカデミーでの会談、メンデルスゾーン音楽大学における作品発表に、久留・小林両名は全力で取り組み、概ね、期待通りの結果は得られたと思う。メンデルスゾーン音楽大学での音楽会が成功したのは、本学の卒業生である長崎君、ピアノ科教授のディトマール先生、日本からの留学生の田中さんと竹下さんのご尽力のおかげである。この場をお借りして、深く感謝の意を表したい。1996 年に小林がシベリウス・アカデミーに籍を置いたときには、アカデミー側から交換留学や交換演奏会の申し出があった。当時はアカデミーが国際的な提携を進め、提携校を探していた時期であった。残念なことに、当時、本学には国際交流の予算が無く、交流を進めることは出来なかった。愛知県立 3 大学が今年度から法人化し、ようやく、本学でも国際的な交流を進めるための準備が始まった。実際に海外の大学等と交流をして行くには、多くの問題を解決して行かなければならないことが今回の出張によって明らかになった。現在では、大学間で国境を越えて自由に交流をすることは当然のことであり、今後、国際という言葉が特別な意味を持つことは少なくなっていくと思う。本学では、国境を越えた交流どころか、国内の大学との交流でさえ盛んに行われているとは言えない。本学の動きが遅すぎたことは否めないが、本学の教員・学生が、内外の研究機関の教員・研究者・学生と活発に交流できる時代が来るよう、一教員として努力を続けて行きたい。

本稿の執筆は、主に、シベリウス・アカデミーでの会談を久留が、メンデルスゾーン音楽大学で作品発表を小林が担当した。

## 弦楽合奏の夕べ vol.2 「岡山芳子退官記念演奏会」

福本泰之（愛知県立芸術大学音楽学部准教授）

2007年12月18日（火）名古屋伏見「しらかわホール」において、愛知県立芸術大学 弦楽器教員と学生による 弦楽合奏の夕べ vol.2「岡山芳子退官記念演奏会」を開催いたしましたので、ここにご報告させていただきます。

今回のコンサートは、年度末でご退官になられる岡山芳子教授の退官記念も兼ねてのコンサートとなり、弦楽器コースとしても大きなイベントとなりました。バッハの演奏・解釈の第一人者である小林道夫先生をお迎えし、岡山芳子先生のヴァイオリン独奏とともに、学生のみならず我々教員も学ぶことの多い貴重なコンサートとなりました。

演奏会前半は小林先生のチェンバロを中央に据え、大学院生を中心とした小編成の弦楽合奏でバッハを3曲、後半は一転、大編成 61 名の大弦楽合奏でドヴォルザークの弦楽セレナーデを演奏しました（曲目は下記の通り）。

### （前半）

J. S. バッハ：ブランデンブルク協奏曲第3番 長調 BWV1048

J. S. バッハ：チェンバロ協奏曲 第4番 長調 BWV1055

独奏：小林道夫

J. S. バッハ：ヴァイオリン協奏曲 第2番 長調 BWV1042

独奏：岡山芳子

### （後半）

A. ドヴォルザーク：弦楽のためのセレナーデ 長調 作品 22

### （アンコール）

F. ディーリアス：「2つの水彩画」から

第1曲 レント・マ・ノン・トロップ

J. シュトラウス、Jo. シュトラウス：ピツィカート・ポルカ

愛知県立芸術大学 弦楽器教員と学生による

## 弦楽合奏 の夕べ vol.2

・岡山芳子退官記念演奏会・

会場  
●チェンバロ 小林 道夫（特別出演）  
●ヴァイオリン 岡山 芳子  
●弦楽合奏 愛知弦楽アンサンブル

Program  
J. S. バッハ フラウエンツェル協奏曲第3番・長調 BWV 1048  
J. S. バッハ チェンバロ協奏曲第4番・長調 BWV 1055  
J. S. バッハ ヴァイオリン協奏曲第2番・長調 BWV 1042  
A. ドヴォルザーク 弦楽のためのセレナーデ 長調 作品 22

しらかわホール  
2007年12月18日（火）  
18:45開演（18:15開場）  
全席自由 前席 ¥1,000 後席 ¥500  
※前席・後席は、岡山県立芸術大学附属音楽センター  
Rm. 401（1階）にて受付  
チケット代 ¥1,000（税別）

コンサートのチラシ

現在、小林道夫先生には大学院特殊研究の授業の一部を非常勤講師として受け持っていており、その授業そしてコンサートのリハーサル・本番とあわせて、私たちに音楽（楽譜）の読み方の最も大事なことを教えてくださったと感じています。個人的にも財産となる素晴らしい経験をさせていただいたと感謝しております。

授業では、古楽を志す者にとってはバイブルとも言えるニコラウス・アーノンクール著『古楽とは何か～言語としての音楽～』を例に講義をされた後、J.S. バッハのトリオ・ソナタ長調 BWV1038 を、講義した内容に即して、3組のグループに対しレッスン形式で音楽作りをされました。小林先生のお話は基本的に「バロック音楽は…」というお話のされ方でしたが、その殆どはすべての音楽に通ずるものであると感じました。例えば「拍の階級性（4拍子では1拍＞3拍＞2拍＞4拍）」などは、小学校の教科書にも（○の大きさに）載っていたようなことで、音楽をやるものであれば当然理解しているはずの法則にもかかわらず、実際演奏してみるとその重要性に改めて気付かされる、などの貴重な体験を数多くできた授業でした。

弦楽アンサンブルのリハーサルにおいても同様で、ブランデンブルク協奏曲の1



J. S. Bach: ヴァイオリン協奏曲 第2番 ホ長調 BWV.1042、独奏：岡山芳子、通奏低音：小林道夫  
2007年12月18日（火）、しらかわホール



楽章では、和声進行およびパッセージが上降か下降かの法則に忠実に従っただけで、鳥肌の立つほどの感動を得られた瞬間もありました。

小林先生のご指摘は、必ず裏づけのしっかりとした解説と音楽の言葉や感情の表現が結びついています。もっともっと多くの時間を共有したい音楽家であり、今回共にできた時間を大切に頭と身体にとどめたいと念じております。

岡山芳子先生のバッハの演奏は、退官記念などと考えられないほど若々しく素晴らしいものでした。岡山先生の音楽の素晴らしいところは、確かな技術とその豊かな音色と響きは勿論のこと、深い音楽性と納得させられるその確固とした音楽にあります。飾り気はないのですが、その音楽は瑞々しくかつ華やかさも兼ね備えています。17年もの長きに渡ってドイツで演奏されていたこと、常に第一線でご活躍だったことに加え、室内楽、特に弦楽四重奏での実績・研究がその音楽性をさらに確かなものにされたのではないのでしょうか。

先生のお人柄と20年以上もの間大学にご尽力されたことなど諸々の想いで、舞台に登場されただけで目頭が熱くなったのは私だけではないはずです。終演後は岡山先生に師事した卒業生達が大勢集まり、在学生とともににぎやかで華やかな舞台裏となりました。

さて後半のドヴォルザークのセレナーデは、小編成でも指揮者無しでの演奏はかなり難度の高い曲ですが、その曲を学生(学部・大学院生・研究生の有志)57人と専任教員4名の計61名もの大弦楽合奏で演奏いたしました。指揮者を置かないことは冒険であったかもしれませんが、教員の天野武子、進藤義武、白石禮子、福本泰之の4人がそれぞれパートのトップとして責務を果たし、パート内のまとまりも保ち、前半のバッハとともに素晴らしい本番の時間を学生とともに共有することができたと感じています。

しかし、反省もあります。当初の計画が甘かったとも言えますが、曲目が盛りだくさんだったこともあり、時間に追われた練習となったこともありました。何せ学生も教員も忙しい年・時期でありましたので、予定していた練習が取りやめになり、パート練習なども満足にできなかったことがあげられます。特に大編成のドヴォルザークのリハーサルでは、音楽をやる以前の「合わせる」作業に一部専念しなければ

ならなかったことなど悔やまれることもありましたが、本番では「音楽をやる」ことに集中でき、良いドヴォルザークになったのではないかと自負しております。とにかく無事終えることができホッとしたというのが正直な気持ちです。

この数年、学生の演奏の実力・アンサンブル力・洞察力・遅しさなど、向上しているのは確かなようです。教員が学生とともに演奏する機会は増えてきていることはその一端を担っていると感じております。「愛知芸大弦楽アンサンブル」を結成したことも当初想像した以上に学生の力になっていると感じており、今回の公演でも、学生とともに演奏し、肌で学生の力がついてきたことを実感できた嬉しい時間でもありました。

話は変わりますが、演奏会の舞台の影で献身的に働いてくださった方たちがいます。今回は岡山先生のご退官ということもあり、弦楽器の卒業生に裏方を頼み難い状況にあったのですが、ピアノコースの卒業生で演奏マネージメントの活動をしているグループがあることを知り、今回お手伝いいただいたという次第であります。我々教員が演奏会当日にバタバタと動き回らなくても済み本当に有難かったです。彼等「アンバランス企画」は自らの演奏活動も活発に行いながら、殆どボランティアのような形で演奏マネージメントの活動も続けている、またその活動が自分達の演奏の糧になると思って活動しているという素晴らしいグループです。近年始めた本学大学院のアートマネージメントの授業の効果が出ているのかと感動しました。

最後になりましたが、音楽学の安原雅之先生には当日のプログラムの曲目解説を編集していただきました。先生の大学院の授業で学生さんたちにお手伝いいただき、先生にご指導いただく形でお書きいただいたことです。この場をお借りし、お礼を申し上げます。

今後も「愛知芸大弦楽アンサンブル」が今後一層の発展をすることを祈って…。

## 愛知芸大弦楽アンサンブル

アンサンブルの分野での研究や演奏活動に情熱を傾けてきた弦楽器コースの教員たちと、若さ溢れる学生たちがひとつになって演奏に取り組もうという発想と、学生たちに演奏旅行を経験させてやりたいという教員の思いから 2004 年に結成された研究団体です。年に1度の小編成での演奏旅行、3年に1度の大編成でのしらかわ公演を活動の基本としています。広く活動の機会を求めています。

お問い合わせ：yabo@mail.aichi-fam-u.ac.jp 福本（大学研究室）



### 現在までの活動

- 2004 年 9 月 同窓会東日本支部の主催公演「七夕コンサート」出演（東京オリンピック記念青少年総合センター・小ホール）
- 12 月 弦楽器教員と学生による 弦楽合奏の夕べ vol.1（しらかわホール）
- 2005 年 9 月 聖霊病院チャリティーコンサート（聖霊病院 御堂）
- 2006 年 7 月 聖霊病院チャリティーコンサート（聖霊病院 御堂）
- 10 月 愛知県芸術大学 創立 40 周年記念 第 39 回定期演奏会出演（愛知県立芸術劇場コンサートホール）
- 10 月 富山公演（富山県教育文化会館ホール）
- 2007 年 9 月 聖霊病院チャリティーコンサート（聖霊病院 御堂）
- 11 月 「地方自治法施行 60 周年記念」式典出演（ウィルあいち）
- 12 月 弦楽器教員と学生による 弦楽合奏の夕べ vol.2「岡山芳子退官記念演奏会」（しらかわホール）

### 学生と専任教員以外の共演者：

小林道夫 (チェンバロ、東京芸術大学名誉教授)

和波孝禧 (ヴァイオリン、本学非常勤講師)

星 秀樹 (コントラバス、本学非常勤講師)

森 洋子 (チェンバロ、13 期卒業生・国立音楽大学非常勤講師)

ほか

### 現在まで演奏した曲：

J. S. バッハ：ブランデンブルク協奏曲第 3 番

J. S. バッハ：チェンバロ協奏曲イ長調

J. S. バッハ：ヴァイオリン協奏曲第 2 番

コレルリ：合奏協奏曲「クリスマス・コンチェルト」

アルビーノ：アダージョ

ヴィヴァルディ：「和声と創意の試み」より四季

W.A. モーツァルト：ディヴェルティメント K.138

チャイコフスキー：弦楽セレナーデ

ドヴォルザーク：弦楽セレナーデ

レスピーギ：リュートのための古い歌と舞曲第3集

バルトーク：ルーマニア民族舞曲

大学院特殊研究（作曲）9 レポート

## オッリ・ヴァルコネン氏を招いて

小林 聡（愛知県立大学音楽学部准教授）



ヴァルコネン氏と受講生たち

本学の作曲専攻では、毎年、大学院特殊研究に作曲の専門家ばかりでなく創造的分野の第一線で活躍する専門家を講師に招き、集中講義をお願いしている。講師には、日本国内の在住者ばかりでなく、海外で活躍している専門家も招いている。学生達が第一線で活躍する人たちに接し、幅広い知識を吸収し、視野を広げて欲しいというのがこの特殊研究の狙いである。

今年度の大学院特殊研究9では、フィンランドの映画監督でありシナリオ作家である、オッリ・ヴァルコネン Olli Valkonen 氏に、講義をお願いした。ヴァルコネン氏と私は、彼の夫人であり作曲家である、ヨヴァンカ・トロボジェヴィッチュ Jovanka Trobojevic 氏を通して知り合った友人である。

ヴァルコネン氏の集中講義は、11月12日（月）から15日（木）の4日間に渡り行われた。私は、彼の講義の半分ほど出席することが出来た。

ヴァルコネン氏の講義はとても新鮮で興味深かったが、なにより印象的だったのは、彼が学生たちと対等に接したことである。押し付けがましいことは何一つ言わず、学生たちと同じ目線で学ぼうとしたのだ。学生たちとの信頼関係を築くのに時間はかからなかった。彼の講義では、いつも彼の人生や映画に対する情熱が伝わってきた。学生の理解を助けるために、彼の話した内容を10～15分に一度、私が日本語で要約した。以下は、ヴァルコネン氏による初日のレクチャーの日本語訳である。

皆さん、本日は私の講義に出席していただき、ありがとうございます。私は音楽の専門家ではありません。皆さんに音楽の作り方を教えることは出来ませんが、映画監督としての私の芸術観をお話しし、皆さんに何かのヒントを提示できたらと思っています。例えば、映画音楽の作曲の仕方を教えることは出来ませんが、映画が作られる過程と映画に音楽がどのような意味を持つかを語ることが出来ると思います。まず、私の芸術観からお話ししたいと思います。現在では、音響効果と音楽の違いについて語ることは難しいと思います。現代では芸術は多様化し、音楽やヴィジュアル・アートの世界では色々な潮流があり、新しい芸術が生み出されています。ところが、今日のヨーロッパに於いても現代芸術が理解されているとは思えません。ピカソは未だに理解されていませんし、一般の人が好むのはピカソ以前の作品です。音楽の世界でも新しいものは受け入れられていません。古典的なポップ・ミュージックが音楽として受け入れられているだけでしょう。このような状況下ですが、私は、新しい可能性を探し、革命を起こしたいと思っています。でも、現実を言えば、私のしていることを認めている人は誰もいません。

私たち芸術家にとって大切なことは、創造的な仕事を続けることです。そのためには、皆さんは自分の作品を友人に見てもらうことです。皆さんの友人は、正直に感じたことを言ってくれるでしょう。素晴らしい友人を持つことは大切です。友人にもあなたの思ったことを正直に言うべきです。第一に、私たちは何が真実であるかを知らなければいけません。批評家やファンの言うことを鵜呑みにしては行けません。

私は、プラハに留学し、映画の勉強をしました。留学中、私は学生寮に住んでいましたが、寮生の90%は音楽を専攻していました。毎日夕方4～5時頃、私はその学生寮のベッドの上で半分眠った状態で、横になっていました。するといくつもの異なった楽曲が同時に聞こえてきました。私は、それらの音を美しいと感じました。私は音楽の専門教育を受けていなかったのも、ある意味では、音楽に対して自由な感覚を持っていたと言えるでしょう。誰も音楽とは何かということを知っていないのだと思いました。私にとって、すべての音を結びつけることは素晴らしいことでした。この半分眠った状態が、私の精神を自由にしたのです。私たちは、自分たちの頭をコントロールすることは出来ませ

ん。私たちの脳の一部はボリス・マンなのです。このボリス・マンが私たちの思考や行動を抑制するのです。このボリス・マンから自由にならなければ、真に創造的にはなれないのです。私は、毎日、半分眠った状態になることでこのボリス・マンから自由になることが出来ました。この状態はとても重要で、瞑想を促し、集中力を高めるのです。とにかく、あなたの脳の中のボリス・マンのスイッチを切ってください。そして、あなたの周りの人とばかりでなく、あなた自身の脳と会話をしてみてください。新しい何かを創造するために。

どのようにしてわたしたちは創造性を高めることが出来るのでしょうか？私たちの脳に訊いてみましょう。なによりも創造力が大切なのです。この創造力を持つためには二つのことが必要なのです。私は作曲家ではありませんので、映画監督としての観点からお話したいと思います。作曲ということは、二つのものを一緒にすることだと思います。フィンランド語では、あまり適した言葉がありません。フィンランド語では、saveltamie と言います。英語には composition という素晴らしい言葉がありますね。

作曲をするためには、まずアイデアを得ることが必要です。でも、ただこれだけでは十分ではありません。あなたにはもう一つのスキルが要求されるのです。例えば、彫刻家が持っているような特別なスキルです。アイデアとスキルの両方が大切です。音楽の世界では、次のようなことが言えます。この作曲家は良いアイデアを持っているが、良いスキルを持っていない。また、これとは逆に、良いスキルを持っていても良いアイデアを持っていない作曲家もいます。アイデアとスキル、どちらがより重要なのでしょうか。私は、音楽家ではありませんからスキルを教えることは出来ません。皆さんがアイデアを得るために何かお手伝いできたらと思います。私たちの頭の中にはたくさんのアイデアがありますし、私たちの脳はすべてのものを統合することが出来ます。脳は経験したことを覚えています。とにかく、脳を自由にして働かせましょう。一見馬鹿げたようなアイデアも新しいものになることがあります。脳を自由自在に使いましょう。

創作過程を恋愛関係に例えてみましょう。もしあなたが素晴らしい女性に会ったとします。あなたは、彼女とつきあう前に色々なことを考え出すかも知れません。僕は夜型だけど彼女は朝型、これでうまく行くだろうか？ 彼女の

両親は僕を気に入ってくれるだろうか？ こんなことを考えだしたら、彼女との恋愛関係は決して始まりません。創造的なプロセスもこれと同様です。あなたの作品に対して、先生はどのようなことを言うだろうか？ またしかられるかもしれない。こんな作品を書いて笑われないだろうか等、色々な心配を始めたら、あなたの創造的なプロセスはそこでストップしてしまうのです。

日本映画には興味深いものがたくさんあります。でも、長い映画はあまり面白くありません。日本の短編映画には自由な発想がたくさんあります。それは、日本の短編映画の作者たちが聴衆の反応にあまりとらわれていないからなのです。また彼らは、つまらない形式主義者ではないからなのです。それに対して、日本の長い映画は退屈なものが多いと思います。飛行機の中で、日本映画を見たことを思い出しました。これは日本に限らず、世界中で起こっていることです。長い映画を作るときには、予算が多くなります。大きな予算を使って失敗をすることは出来ません。映画制作者たちは、スポンサーの要求と妥協し、結局、ただ無難な作品を作ることになってしまうのです。

フィンランドの音楽界を見てみましょう。一般の聴衆は伝統的なものを好みます。彼らにとっては古典的な美を感じる事が素晴らしいことなのです。私に言わせれば、これはおかしいと思います。時には、耳ざわりの良くない音楽も面白いものになると思います。伝統や形式にばかりとられるのは良いことではありません。私たちは、私たちの脳が美しいアイディアばかりでなく、一見美しく感じられないアイディアも発想できるようにしなくてははいけません。私は、いつも、聴衆があまりに伝統的で保守的なものを好むことに驚きます。未だに彼らは同じ解釈ばかりを聴きたがるのです。どうして彼らは成長しようとしないのでしょう。私は30年来ベートヴェンを聴いていますが、同じ解釈のベートヴェンをもうこれ以上聴きたいとは思いません。

たくさんの芸術家はいますが、まだ新しい世代の芸術家はほんの一握りにしか過ぎません。私たち芸術家は、新しいものを作っていかなければならないのです。そのためには、心配事や不安と戦わなければなりません。もし……したらどうしよう、というのは大きなリスクです。私たちはガッツと勇気を持たなければいけません。リスクを冒すというのはとても重要なことです。聴衆に作品を聴いてもらうことも、ある意味では、リスクを冒すことになります。聴衆



にとってあなたの作品は退屈かもしれません。みなさんは、リスクを冒すか、イージーに行くかを選択しなければなりません。私は、私の好きなことをやっています。

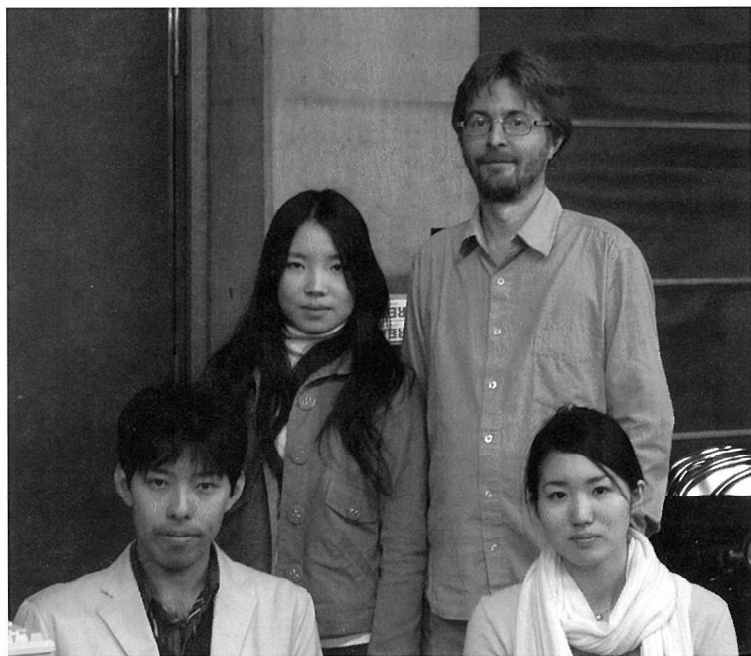
私は、高校卒業後、俳優を目指し、タンペレ大学ドラマ・スタジオで学びました。うまく演じられた時の興奮は、今でも忘れられません。演じている時は、何が起きるかわかりません。音楽の世界では、どれほどの音楽家たちが聴衆とコミュニケーションしているのでしょうか。俳優たちは聴衆の好みをよく分かっていて、自分たちの感じたことや考えたことを聴衆の前で演じることが出来ます。音楽家の場合は、俳優の場合よりも、自分たちの考えを伝えるためにより多くの訓練が要求されます。この点では、音楽家であることは俳優であることよりも難しいと思います。キース・ジャレットのコンサートを思い出しました。彼がコンサートでピアノを弾いていたときにペダルの調子が悪く、彼は不快そうでした。彼は演奏をやめ、出て行ってしまいました。このとき、聴衆はあっけにとられとことは言うまでもありません。この後、彼はどうやって聴衆との関係を修復したのでしょうか？ 再びステージに戻ってきた彼は、「僕はどこで止まりましたっけ？」と尋ねたのです。この一言で聴衆は彼に魅了されました。こうして彼は聴衆との信頼関係を取り戻したのです。

これから皆さんに私の最初に作った映画をお見せしたいと思います。その前に、この映画について少しお話しします。この映画は、私が26年前に作った映画で、何も特別ではない伝統的なものですが、私にとっては大切な映画です。この映画を撮ってから映画に対する興味が深まり、今日まで映画を作ってきたのです。この映画をタンペレの映画祭に送りましたが、選外になってしまいました。審査員たちにとっては重要なものではなかったのでしょうか。でも、この映画祭では選外になった作品も上映されました。その時に「受賞作品よりも素晴らしい作品だ。」という声を聞きました。このことが私の自信につながりました。私のアイデアは審査員の好みでなかったというだけだったのです。

私が俳優になることをやめてしまったのは、俳優の卵たちの振る舞いが好きではなかったからなのです。彼らは目立ちたがりやで、レストランやバーで自分たちが俳優の卵であることをことさらにアピールし、騒いでいたのです。周

りの空気など全然読んでいませんでした。こんな態度では何も学べないと思ったのです。

話を映画祭に戻しましょう。私は真の私らしいものを表現したいと思いました。そのことが私にとって一番大切なことでした。審査員の好みなんてどうでも良かったのです。私たちは私たちの願うような反応をいつでも聴衆や審査員から得られる訳ではありません。とにかく、あなたは自分自身にこのアイデアが良いのかどうか訊くことが大切なのです。



左から、受講生の細井博之君、文谷有佳里さん、オッリ・ヴァルコネン氏、浜本真由子さん。

初日は、この後、彼の初めての作品を鑑賞し、映像と音響効果について考えた。2日目以降、ヒッチコックの「北北西に進路をとれ」のほか彼の作品を鑑賞しながら授業が進められた。ある意味では、彼が初日に語ったことに、彼の人生観・芸術観が要約されていたと思う。後の3日間で、初日に語ったことを検証し、実証して行ったように思える。

彼の講義の履修登録したのは作曲の大学院生3人と少なく、せっかくの機会に残念だと思っていたが、作曲専攻の学部学生が聴講に来たのと、油画の小林英樹先生が油画専攻の学生に周知して下さったため、電子音楽研究室がいっぱいになるくらいの学生に聴いてもらうことが出来た。

6日間の名古屋滞在の後、ヴァルコネン氏は京都と東京に滞在し、11月24日のフライトでヘルシンキに帰った。彼がヘルシンキに着いた直後に、長いメールを送ってくれた。「アキラ、君が僕の名古屋と芸術大学での滞在のために完璧以上の準備をしてくれたことにとても感謝しているよ。興味深く、楽しいことばかりだったし、君と君の学生達、君の仕事仲間たちと本当に楽しく過ごしたよ。そう、君を僕の親友と呼ばせてもらえたらとってもうれしいよ」。この一節を読んで、私は目頭が熱くなった。

最後になってしまいましたが、この大学院特殊研究9の授業の準備に協力してくれた方々、円滑に授業が進むように協力してくれた先生方、学生の皆さん、オッリの滞在中にお世話になった方々に、心よりお礼申し上げます。

## 〈アーティスト・イン・レジデンス〉事業について

安原雅之（愛知県立芸術大学音楽学部准教授）

平成 19 年度における独立法人化に伴い、愛知県立芸術大学に「芸術創造センター」が設立され、この新組織は地域連携・地域貢献や国際交流の促進など、さまざまな対外活動を担うこととなった。本稿では、当センターが本年度に立ち上げた事業のひとつである〈アーティスト・イン・レジデンス〉について報告したい。

〈アーティスト・イン・レジデンス〉とは、「芸術家の滞在型の創作活動」を意味するもので、近年では日本においても美術館や美術系大学等で実施されている。海外の大学では、音楽家による〈アーティスト・イン・レジデンス〉も珍しくないが、日本の音楽大学においてはその概念すら知られていないのが実情ではないだろうか。愛知県立芸術大学では、教育活動の拡充、地域貢献、国際交流の促進など、大学が掲げるいくつもの目標を盛り込み、プログラムを組んだ。初年度となる平成 19 年度の招聘アーティストは、下記の音楽家 3 名とアーティスト 2 名である（日程順）。

1. アラン・ジョンストン（アーティスト、エジンバラ美術大学教授）
2. 吉田恵（オルガニスト、愛知県立芸術大学非常勤講師）
3. マリア・デ・フランチェスカ＝カヴァッツァ（声楽家、ミュンヘン音楽大学教授）
4. 藤井隆也（アーティスト、NPO 法人 galerie weissraum, kyoto, Japan 代表）
5. イェルク＝ヴォルフガング・ヤーン（ヴァイオリニスト、元カールスルーエ国立音楽大学教授）

本学の〈アーティスト・イン・レジデンス〉では、（1）アーティスト・トーク、（2）ワークショップ、（3）成果の発表［コンサートあるいは展覧会］、の 3 つを核としてプログラムが組まれている。2008 年 3 月現在既に終了した企画について、まず音楽関係の 2 つの企画、次に美術関係の 2 企画について報告したい。

## 吉田恵 2007年12月14日(金)～12月25日(火)

(1) アーティスト・トーク「J. S. バッハとの出会い」&コンサート 12月16日

(2) ワークショップ

オルガンの歴史 12月18日(火)

オルガンのしくみ 12月19日(水)

オルガン公開レッスン 12月21日(金)

(3) ミュージック・シンポジア～クリスマス・コンサート 12月24日

吉田恵先生には、本学の非常勤講師として10年来にわたってオルガン実技の指導をしていただいたが、本年度が最後になるにあたり、普段の授業(レッスン)では不可能ないろいろな内容を盛り込んだ。

まず、アーティスト・トークでは、「バッハ全曲演奏のコンサート・シリーズ」を続行中の吉田先生に、「バッハとの出会い」をタイトルにお話をいただき、後半はコンサート。一般に公開されることの少ない本学のオルガンで、今日の日本におけるバッハ演奏の第一人者による演奏が聴けたことの意義は大きい。

また、ワークショップでは、オルガンの歴史や構造について詳しく説明された。さらに今回は、オルガン制作者の木村秀樹氏をゲストに迎え、木村氏が制作した小型のポジティブ・オルガンを実際に分解し、内部の構造を詳しく見せていただくという貴重な体験ができた。

そして、滞在の最後には、クリスマス・コンサートが行われ、本学教員と学生、長久手フォレスト合奏団との共演が実現した。コンサートのあとは、奏楽堂のロビーにて、暖かいチャイやお菓子が振る舞われ、ささやかなパーティーが開かれた。そして、暗くなった屋外には、終演に合わせてイルミネーションが地面に散りばめられ、家路につく聴衆を楽しませてくれた。



パーティーの様子

12月24日、愛知県立芸術大学奏楽堂  
ホワイエにて

## アーティスト・トーク&コンサート（12月16日） プログラム

「J. S. バッハとの出会い」 トーク：吉田恵  
コンサート

J.S. バッハ（1675-1750）

パストラーレ ヘ長調 BWV590

シュープラー・コラル集（BWV645-650）

フーガ ト短調 BWV578

いと高きところには神にのみ栄光あれ BWV662

前奏曲とフーガ ホ短調 BWV548

オルガン：吉田恵／共演：中巻寛子（アルト独唱・本学准教授）

## ミュージック・シンポジア『クリスマス・コンサート』（12月24日）プログラム

D. ブクステフーデ（ca.1637-1707）

前奏曲，フーガとシャコンヌ BuxWV137

神は世をかくのごとく愛したもう BuxWV5（Sop—ソロカンタータ）

暁の星のいと美しきかな BuxWV223

[ グレゴリオ聖歌—テ・デウム ]

テ・デウム

A. L. ヴィヴァルディ（1678-1741）

ヴァイオリンとオルガンのための協奏曲 ニ短調 RV541

G. F. ヘンデル（1685-1759）

オルガン協奏曲変ロ長調 作品4 第2番

オルガン：吉田恵

共演：福本泰之（ヴァイオリン独奏・愛知芸大准教授）、長久手フォレスト合奏団、他



ミュージック・シンポジア『クリスマス・コンサート』

12月24日、愛知県立芸術大学奏楽堂にて

## マリア・デ・フランチェスカ=カヴァッツァ

2008年1月8日（水）～1月17日（水）

（1）アーティスト・トーク

（2）ワークショップ

公開レッスン Vol.1:〈オペラ・アンサンブル〉 1月10日（水）大合奏室

公開レッスン Vol.2:〈オペラ・アンサンブルと歌曲〉 1月15日（火）大合奏室

（3）ミュージック・シンポジア『カヴァッツァ先生とその仲間たち』 1月17日

於：宗次ホール（名古屋市・栄）

（4）カヴァッツァ先生の講演 & ミニコンサート in 愛知県立大学講堂

—愛知県立大学と愛知県立芸術大学の交流会—

本学声楽科の天下久見子教授のご友人でもある声楽家のマリア・デ・フランチェスカ=カヴァッツァ先生は、二人の弟子さん、エミーリオ・ポンスさんとアレハンドロ・アルメンタさんと共に来てくださった。そして、充実したレッスンとコンサートの他、愛知県立大学との交流会も行われるなど、短い滞在期間中に密度の濃い交流が展開された。同世代の外国人学生と一緒に学び、共演できたことは、参加した本学の学生たちにとっても、非常に刺激的で有意義な経験となったに違いない。その成果は、最後に行われた宗次ホールにて開催されたコンサートでも充分に感じられた。カヴァッツァ先生と天下先生の、学生に対する暖かい眼差しと、芸術に対する愛と情熱が、深く印象に残った。また、天下先生には、この企画全般に渡って大変なご尽力をいただいた。心から感謝申し上げる。



レッスン風景（左）／交流会の様子 愛知県立大学にて（右）

ミュージック・シンポジア《カヴァッツァ先生とその仲間たち》(1月17日)  
プログラム

はじめに

カヴァッツァ先生のお話

トーク：マリア・デ・フランチェスカ＝カヴァッツァ

第1部 W.A. モーツァルト：オペラ《ドン・ジョヴァンニ》ハイライト

第1幕より

第2曲：レチタティーヴォと二重唱（ドンナ・アンナとドン・オッターヴィオ）

「ああ、何といういたましい光景が～行って、無慈悲な人」

後藤静香／エミーリオ・ボンズ

第7曲：レチタティーヴォと二重唱（ドン・ジョヴァンニとツェルリーナ）

「ツェルリーナよ、やっと解放されたな～手を取り合って」

アレッシハンドロ・アルメンタ／宮崎有希子

第2幕より

第14曲：二重唱（ドン・ジョヴァンニとレポレッロ）

「おい、おどけ者」

アレッシハンドロ・アルメンタ／飯田源太

第15曲：三重唱（ドンナ・エルヴィーラとドン・ジョヴァンニとレポレッロ）

「ああ、おだまり悪い心よ」

森本里沙／夏目悠治／飯田源太

第16曲：カンツォネッタ（ドン・ジョヴァンニ）

「おいで窓辺に」

アレッシハンドロ・アルメンタ

第21曲：アリア（ドン・オッターヴィオ）

「恋人を慰めて」

エミーリオ・ボンズ

第2部 G. ブッチーニ：オペラ《ラ・ボエーム》ハイライト

第3幕より 「寒いから、中へ」

第4幕より 「ミミ、君はもう戻ってこない」

岩川亮子／エミーリオ・ボンズ／アレッシハンドロ・アルメンタ／後藤静香

第3部 ドイツ歌曲・日本歌曲

シューベルト：歌曲集《冬の旅》より

夏目悠治

シューマン：歌曲集《ミルテの花》より

西畑佳澄

マーラー：《さすらう若人の歌》より

遠山貴之

平井康三郎：平城山

アレッシハンドロ・アルメンタ

滝廉太郎：荒城の月

エミーリオ・ボンズ



ピアノ：山本敦子

司会・通訳 大下久見子

コンサートのあとで（宗次ホールにて）



## アラン・ジョンストン 2007年12月5日(水)～12月23日(日)

(1) アーティスト・トーク：オープニング・シンポジウム

パネラー：アラン・ジョンストン、藤井隆也、安原雅之 司会：小林英樹

(2) ワークショップ・アトリエ訪問

(3) アラン・ジョンストン展 ―「空間」の開示―

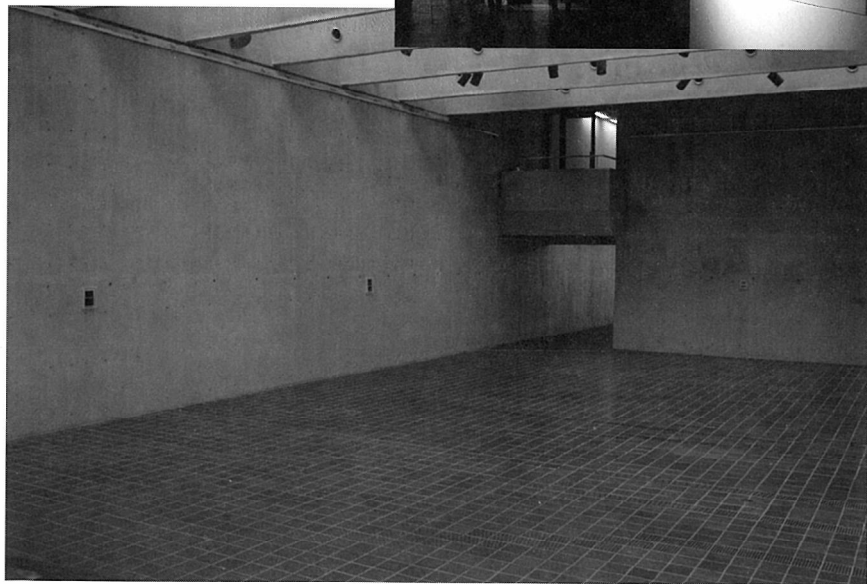
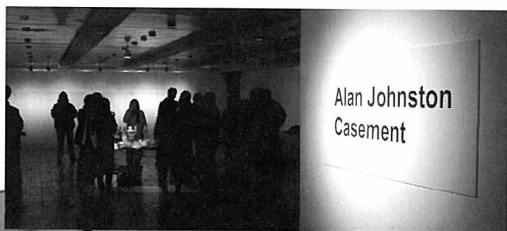
12月17日(月)～12月24日(月) 愛知県立芸術大学 芸術資料館

エジンバラ美術大学の教授であるアラン・ジョンストン先生は、非常にエネルギッシュな方である。今回の滞在中にも、精力的な制作を行う傍ら、数多くの学生や教員と交流し、また、本学とエジンバラ美術大学の将来的な交流のために、さまざまな提案を下された。

滞在中に制作したウォール・ドローイングの作品は、今もひっそりと佇んでいる。

アラン・ジョンストン展―「空間」の開示―  
オープニング・レセプション(右)と、展  
示風景(下)。本学芸術資料館にて。

収斂された作品が、空間に張りつめた緊張  
感をもたらしていた。



## 藤井隆也 2008年1月28日(月)～2月8日(金)

(1) アーティスト・トーク：2008年2月4日(月)

会場：愛知県立芸術大学 芸術資料館演習室

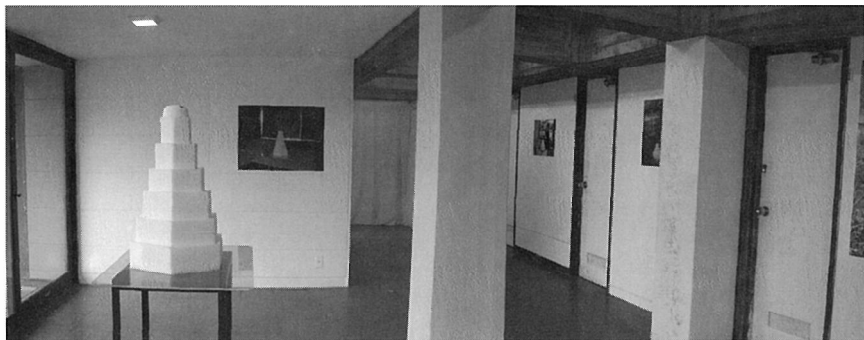
(2) ワークショップ：「盛り塩」のワークショップを行う

(3) 展覧会

2月8日(金)～21日(木)／愛知県立芸術大学 学食2F ギャラリー

2月8日(金)～14日(木)／Art Gallery 直指天

京都でNPO法人 galerie weissraum を主宰する藤井隆也氏は、10月に本学芸術資料館で開催されたデュッセルドルフ美術大学との交流展の際に開催されたシンポジウムにも参加されており、今年度2度目の来学となった。短い期間ではあったが、ワークショップで学生も制作に関わることができ、2つの会場で展覧会が開催された。



展示風景／愛知県立芸術大学 学食2F ギャラリー

2008年3月現在、5名の招聘アーティストのうち、4名の活動が終了している。いずれの場合も、アーティストとの親密な交流ができたことは大きな収穫であった。しかしまた、この〈アーティスト・イン・レジデンス〉事業には、課題が山積みであることも明らかとなった。予想をはるかに上回った事務的な仕事、将来的な予算の確保、広報など、どれも重要かつ深刻な問題ではあるが、今後それらに立ち向かっていくだけのエネルギーと自信を、この事業から得ることができたのも事実である。今後もこの事業を継続できることを、切に望む。

## オスロ大学音楽学教授アルヴィド・O. ヴォルスネス

### 「四季の作曲家——グリーグとノルウェーの音」

#### "A Man for All Seasons - Grieg and Norwegian Sound"

小林ひかり（本学卒業生、大阪大学大学院）

2007年度の音楽学特別講座は、10月11日（木）、学内大合奏室で、ノルウェーからオスロ大学音楽学教授、アルヴィド・O. ヴォルスネス（Arvid O.Vollsnes）氏を迎えて開催された。2007年はノルウェーの作曲家エドヴァルド・グリーグの没後100年にあたり、日本においてもグリーグが注目された1年であった。今回の講座では、グリーグに関して祖国の音楽学者はどのように語るのか、というところが注目された。また、グリーグの音楽と縁の深いノルウェーの民俗楽器ハーディングフェーレ（hardingfele、「ハルダンゲルのフィドル」の意）の実演とグリーグのピアノ作品の演奏も、樫原聡子氏と長崎美穂子氏によってそれぞれ行われ、盛りだくさんな内容であった。通訳は安原雅之准教授が務めた。

ヴォルスネス教授はノルウェー技術・音響・音楽ネットワーク（NoTAM）の設立者であり、近年では全5巻から成る『ノルウェーの音楽史』（*Norges musikkhistorie*, 5 vols., Oslo: Aschehoug, 1999-2001）の監修を務めるなど、ノルウェーの音楽学界の第一線で活躍中である。氏はグリーグ研究者としての経験も豊富で、《エドヴァルド・グリーグ全集》（*Edvard Grieg: Complete Works*, 20 vols., Frankfurt am Main: C.F.Peters, 1973-95）の校訂を行ったほか、国際エドヴァルド・グリーグ協会会長を務めた（2004－2007）。氏にとって今回は、グリーグの生誕150年にあたる1993年以来、2度目の来日であった。ハーディングフェーレ奏者の樫原聡子氏は、2005年度ノルウェー政府奨学生としてテレマルク大学民俗文化学科へ留学し、2007年まで同大学で研鑽を積んだ。一方、長崎美穂子氏は、愛知県立芸術大学声楽科の卒業生であり、ベルゲンのグリーグ・アカデミーに7年間留学し、声楽・ピアノ・チェンバロの各科を修了した。在学中よりベルゲン交響楽団、同合唱団のピアニストを務め、ベルゲン国際音楽祭他に出演した。演奏者の2人は、ともに日本・ノルウェー音楽家協会会員である。

以下は、ヴォルスネス氏の特別講座の概要である。これは、ヴォルスネス氏の手承を得た上で、発表原稿および当日の録音をもとに筆者がまとめ、訳したものである。

## 1. はじめに

グリーグは、時代を超えて世界中で最も有名なノルウェー人のひとりである。彼は作家イブセンの影になっているかもしれないが、グリーグがイブセンの戯曲『ペール・ギュント』に作曲したことでこの戯曲は有名になり、『ペール・ギュント』はグリーグの音楽なしには 19 世紀には上演されなかった。それゆえに、グリーグの《ペール・ギュント》の音楽はイブセンの戯曲よりも有名で、イブセンの戯曲や『ペール・ギュント』以降の世界中の他の戯曲を振興したのである。しかし最も有名なのは《ピアノ協奏曲イ短調》op.16 であろう。『ニューヨーク・タイムズ』で批評家アンソニー・ホランドは「グリーグのイ短調協奏曲は、今なおノルウェーの最高の輸出品であり、国外で大成功をおさめている」と評した。人々がグリーグのイ短調協奏曲について語っていることは、グリーグが自身の作品のいくつかについて語っていることと似ている。批評家はこのように書いた。「…フィヨルド、山々、森林、湖、滝、そしてトロルとそこに宿る精神を描いている。」これはグリーグの音楽について語る典型的なやり方であった。

グリーグの時代には、ノルウェーのような小国で生きていく人々にとって、国と歴史は重要であった。ノルウェーについて簡単に述べよう。872 年から 1380 年までは王国であった。1380 年から 1814 年まではデンマークとデンマーク王の領土であった。ナポレオン戦争後の 1814 年にノルウェーは独立を宣言し、フランス革命やアメリカ合衆国憲法に基づいて新しい憲法を制定した。しかし、戦争の後の条約により、スウェーデンの領土となることになった。しかし独自の憲法は保つことができた。1905 年には、スウェーデンとノルウェーとの間の平和的な同意で、ノルウェーは独立することになった。その後、1940 年から 45 年までドイツに占領された時期を除けば、ノルウェーはずっと独立国家である。

## 2. グリーグの音楽の 2 つの柱

さて、グリーグの音楽は 2 つの柱に基づいている。ひとつ目はノルウェーの自然、ふたつ目はノルウェーの民俗音楽と文化だ。若いグリーグにとって、自然という概念はどんなものであったのか。グリーグの考えを示す資料を紹介

しょう。ひとつはヨハネス・ブラームスに宛てた手紙である。

ライプツィヒ、1896年4月1日 ホテル・ハウフェ  
親愛なるマエストロ「ブラームス」！ 私のウィーン滞在で最も美しく楽しい時は、あなたとともに過ごす機会をいただいた時でした。しかし、ノルウェー人として、この気持ちを示すことはおそくできませんでした。ですから、ペンを取り、この間とともに過ごした時のあなたの親切な思いやりに、私の心からのお礼を申し上げさせてください。

いつかノルウェーに来られることを考えてください！ その時には、“すばらしい”夜をお見せすることはできないかもしれませんが、それよりもずっと良い、つまり“白夜”をお見せしましょう。そして必ず、実際にライプツィヒでまじめに約束したものをもっとお見せしましょう。それは、宝物——あなたの第5交響曲——が隠されている秘密の場所です！ ですから、どうか、来られるよう最善を尽くしてください！ ノルウェーの自然は、あなたの最も美しいインスピレーションのように、力強く厳粛です。あなた自身の内面に訴えるに違いありません！

残念ながらブラームスはこの手紙が送られてから間もなく亡くなった。

グリーグは自然についてこれ以外にも、1865-66年のローマ滞在で知り合ったデンマークの友人で音楽家のラヴンキルデに手紙を書いている。

カールスバート、1887年10月17日

親愛なる「ニルス・」ラヴンキルデ！

…ここ1年の私の生活は、とても平和なのでそれほどお話しすることがありません。冬はずっとトロルハウゲンに住んでいました。夏の間もほとんどそこにいましたが、西ノルウェーの山岳地方ヨートウンハイメンを旅しました。ヨートウンハイメンは私の情熱で、毎年夏に2週間、誇るべき友人フランツ・バイエルとともに、時を超えたものに熱中するのです。そう、ここでは偉大なものに直面します。それは、シェークスピア、ベートーヴェン、だれでもあなたが傾倒したいと願う、純粋な選び抜かれた人物です！ 私はこれを十数のゲヴァントハウス・コンサートとも換えないでしょう！

私は、スカーガストール山脈の山頂の間で体験した、あるすばらしい晴れた8月の日のことを話さなければなりません。私たちは“フリーケン”という山を越えようとしていましたが、登山ガイドを得ることができませんでした。日曜日でしたし、男たちはトナカイ狩りに出かけていたからでしょう。その時、山の牧場から来た2人の親切な乳しぼりの娘が現れました。ひとりとは年上で、ひとりとは若かったです。若い方はブロンド髪で美しく、スサンネといいました。2人は私たちについて山を越えましようと言ってくれました。そして、歌って陽気に、歩き始めました。山頂に着くと私たちは座り、リュックサックの中身を存分に楽しみました。コニャックと氷水は、本当に天上の高みへと気分を高揚しました。

しかし、最も美しいのはそれからでした。スサンネが小さな民族楽器を持ってきていたからです。それは山羊の角笛で、たった3つの音だけ吹けるのです。娘たちは下山

して乳しぼりをしなければならなかったので、山頂で私たちに別れを告げました。そして、青い地平線を背景に、きれいで優雅な娘たちがまっすぐな髪をなびかせて山の端を歩くその美しい光景に、フランツと私はとらわれました。すると、娘たちは立ち止まり、スサanneは山羊の角笛を口に当てました。私は地に立つ彼女のその姿かたちを決して忘れません。その時、やわらかく悲しげな音が響き渡りました。まるで、私たちの周りの山々から聞こえるかのようでした。

最後のGの音が消え入った時、私たちは顔を見合わせ、目に涙をためていました！ 私たちは同じように感じていたのです。

そう、このことを思うと——ライネッケが指揮台に立って1、2、1、2と拍子を取り、ベートーヴェンを普通のハイウェイ・パトロール警官にしまうことを思い出します。

ご存じのように、このようにして、ノルウェー人音楽家は山に憑かれるのです。すてきなことです。——しかし、それが願うべきものであるかどうかは別の問題です。なぜなら、自然の偉大なものによって絶滅にまで追いやられるのは危険なことで、私の魂の中の何かがこれによって被害を受けるということを私は知っているからです。しかしこれは他に換えられません——慎重にならず、ヨーロッパの首都に定住しようとしても、偉大な人たちは実によく理解していることです。

これはグリーグにとって特別な経験だったので、彼はこの時限りでなく、その後も生涯忘れ得なかった。この切望のメロディを、グリーグは〈山の夕べ〉op.68/2 で用いた。導入部のオーボエ・ソロの最後の方は、まさにグリーグが手紙の中に書きとどめたとおりの音楽である。

ここに一枚の写真がある。グリーグの友人でベルゲン出身の弁護士フランツ・バイエル。中央には、ドイツ系オランダ人の作曲家、チェロ奏者、ピアニスト、指揮者のレントヘン。右にはグリーグ。友人同士3人はノルウェー中部の山岳地方ヨートゥンハイメンをしばしば旅した。当時はベルゲンやオスロからは長旅であった。ベルゲンからは、ヴォスまで列車で4時間、ヴォスの小さな街からソグネ・フィヨルドのそばのグードヴァンゲンまで険しい峡谷を馬車で1日、ショルデンまで小船を漕いでくれる男を雇って少なくとも11時間漕ぎ、そして向こう岸で馬車を雇った。

レントヘンは、その旅行の途中の、フィヨルドから山の上へ行く馬車でこのことを書き残している。

今、トゥルタグロー山への登山が始まった。道中、現地のハーディングフェーレ奏者をわれわれのワゴンに招いた。われわれのすばらしい旅の間、彼は愛らしいメロディを弾いた。何とこれらのメロディはこの壮大な自然に合うことか！ グリーグは楽しそう

ににこにこしていた。彼の頭は常にリズムを刻んでうなずいていた。彼はポートワインを手にし、時折フェーレ奏者に飲ませた。“これがノルウェーです”、とグリーゲは目を輝かせて言った。

(ユリウス・レントヘンによるグリーゲの伝記から)

彼らは大山塊の谷にある農場に泊まった。そこで彼らは 19 歳の乳しぼりの娘イェンディーネ・スローリエンに出会った。彼女は美声の持ち主で、グリーゲは彼女が姪に美しい子守歌を歌うのを聞いた。その歌を彼は採譜し、後に彼の op.66 で編曲した。イェンディーネ・スローリエンは 1955 年のラジオのインタビューでグリーゲとの出会いを回想し（彼女はその時 73 歳だった）、テープ・レコーダーに彼女の子守歌を歌った。彼女の歌は常に平均律の音程に基づいているわけではなかったが、それがオーセンティックな歌い方であった。

詩人ビョルンステルネ・ビョルンソンは国家の伝説的人物で、グリーゲの親友であった。彼はあらゆる国家と人々のための自由を熱烈に擁護し、制圧されているスロヴァキアのために政治のパンフレットを書き、デンマーク・ドイツ戦争に抵抗した。彼はグリーゲと《平和オラトリオ》を制作したいと願ったが、グリーゲは乗り気でなかった。彼には他の考えがあった。

あなたはプロテスタントのオラトリオについて話しています。私はただ、ドイツはともすばらしいのでこれ以上美しいものを想像することはできない、とだけ言うでしょう。それらは何世紀も埋もれていて、今になって気づかれるようになり始めています。この分野で奥深くまで進んだのはバッハです。ひとりの人間は世界中のすべてをやり遂げることはできません。私には別の理想があります。音楽において、ノルウェーの自然、ノルウェーの人々の生活、ノルウェーの歴史、ノルウェーの民俗詩を描くことは、私が何か達成できると思う分野です。——あなたの言うことにはもちろんまったく共感しますが、——私はそのような人間ではありません。いずれにせよ、私の人生の今の時期ではそうではありません。今は盛期ロマン主義に惹かれています。

(グリーゲから詩人ビョルンステルネ・ビョルンソンへの手紙、  
ライプツィヒ、1875 年 2 月 21 日)

このように、グリーグにとってノルウェーの自然と民族は彼の音楽における第一の柱であった。一方、第二の柱はノルウェーの民俗音楽と芸術音楽の両方からの伝統と文化であった。

グリーグの故郷ベルゲンは、伝統的にスカンディナヴィアで2番目の大都市で、国際文化の遭遇する重要な貿易地であった。魚や毛皮——それに氷！——が輸出され、穀物や塩が輸入された。商人はほとんどドイツ人だったが、オランダ、ベルギー、デンマーク、イングランド、スコットランドの商人も多く、次第にノルウェー社会に統合されていった。グリーグの曾祖父はザリガニや乾燥魚を取引するためにスコットランドからベルゲンにやって来た。裕福な家庭は文化協会ハルモニエーエンに集った。ハルモニエーエンは1765年に設立され、オーケストラを持った。それは現在ベルゲン・フィルハーモニー管弦楽団として、おそらくヨーロッパで最も長く存続するオーケストラとなっている。しかしベルゲンには、周辺の地域から移ってくる人々も多かった。彼らは地方の民俗音楽を持ち込み、パブや仕事場で歌ったり演奏したりした。

重要な人物のひとりに、ノルウェーの作曲家リカルド・ノルドロークがいた。グリーグがライプツィヒ留学後さらに学ぶためにデンマークのコペンハーゲンへ行った時、ノルドロークもそこにいた。ノルドロークはノルウェーの音楽のはっきりとした将来像を思い描いていて、次のように述べた。

今、私はまず民族性とは何であってどうあるべきかを感じています。私たちが家に持っているのは悲しみです。人々はノルウェーへ石を持ち込みたがりますが、私たちは十分すぎるほど持っています。私たちが持っているものを使えばよいのです。民族性は、私たちの先祖のように例えば音楽においてハリングやスプリングルの舞曲を作曲することから成り立つものではありません。それは中華風です。いや、むしろすべての小さな石で家を建て、そこに住めばよいのです。まるで世界のあちこちで両親のいない子どもがひとりで歩いているような、これらの裸の嘆くようなメロディを聴いてください。それらのメロディを集め、愛の暖炉のところで集まる時に周りに置き、民話を語らせてください。すべてを保持し、熟考し、その後演奏すれば、どんなざわめきも何もかも静まる。あなたはその物語を非常に好んだのです。そうすれば、みな幸せで、あなたの心につながり、そうすればあなたは民族の芸術家です。

(作曲家リカルド・ノルドロークが1864年にベルリンで書いた父親への手紙)



グリーグの親戚で、ベルゲン出身のオーレ・ブル（Ole Bull, 1810-80）は、当時のノルウェーの最も有名な文化人であった。オーレ・ブルは「ノルウェーの音楽はノルウェーの山々に潜んでいる」とグリーグに言った。

ノルウェーの民俗音楽を収集しようとする人々もいた。ルードヴィク・マティアス・リンデマン（Ludvig Mathias Lindeman, 1812-87）は、作曲家、教師、オルガン奏者、民俗音楽収集家であった。ノルウェー国会は民俗音楽を収集するよう彼にお金を払った。毎年6月から8月まで、彼は人々が彼らの曲を歌ったり演奏したりするのを聴くために山々や遠くの谷々を歩いた。彼はその音楽を非常に慎重に採譜した。単なる楽譜の歌詞と音楽だけでなく、不規則性やその音楽にまつわる話とも書きとどめた。彼が真の学者であったことは、最近ファクシミリ版で出版された自筆譜を見るとわかる。彼は収集するだけでなく、この音楽を人々のために保存したいと願った。それを受けとることができたのは、教育を受け、楽譜が読め、演奏できる人々であった。教育的な理由から、彼はピアノのための簡単な編曲版を作り、歌の曲であれば歌唱パートを加え、ほぼ2年ごとに曲集を出版し、家庭や教育目的に利用された。

グリーグはこれらの曲集を所有しており、リンデマンが編曲したのと同じハリングを用いている例も見られる。グリーグにあっては、和声や細部においてはるかに洗練されている。

### 3. グリーグと民俗楽器ハーディングフェーレ

民俗楽器で最も名高いのはハーディングフェーレ（ハルダンゲル・フィドル）である。今日のハーディングフェーレのほとんどは、通常のヴァイオリンの形をもとに作られているが、首は短く、たいてい左手のファースト・ポジションのみで演奏される。ハーディングフェーレは神秘的な楽器である。装飾は非常に美しく、頭の部分はガーゴイル（奇怪な形の彫像）になっており、悪霊を追い払う。駒の下には4-5本の共鳴弦がある。現代のハーディングフェーレは、ヴァイオリンよりも長2度または短3度上に調弦される。ハーディングフェーレには20以上もの調弦法がある。

ハーディングフェーレにはいろいろな民俗舞曲がある。

スロツテル SLÅTTER (舞曲)

2 拍子——ハリング halling、ガンガル gangar、ルル rull

3 拍子——スプリングガル springar、スプリングダンス springdans、ポルス pols、スプリングライク springleik

婚礼行進曲 BRUDEMARSJ

リヤルスロット LYDARSLÅTT (listening piece)

輪舞曲 RUNDDANSER

ワルツ waltz、マズルカ mazurka、ラインレンダー rheinlender、ポルカ polka

フェーレ奏者の中で最も有名なのは、ミラールゲーテンである。ミラールゲーテンとは、ミラールの息子という意味で、彼の本当の名はトールガイル・アウゲンソンであった。彼にはクヌート・ダーレという弟子がいた。グリーグは、この年上のフェーレ奏者クヌート・ダーレから手紙を受け取った。クヌート・ダーレは、古いフェーレ曲が後世に残されるよう書きとどめられるべき時だと感じ、グリーグにその仕事を引き受けてくれるよう頼んだ。ダーレ自身は、青年時代に名高いハーディングフェーレのヴィルトゥオーソであるトールガイル・アウゲンソン（ミラールゲーテン）に奏法を学んでいた。グリーグはその依頼を作曲家で指揮者のヨハン・ハルヴォルセンに譲った。ハルヴォルセンはすぐれたヴァイオリン奏者で、フェーレのコンクールの審査員を務めたこともあるフェーレ奏者でもあった。グリーグは、ダーレがオスロに数週間滞在するための旅費と助成金を支払った。ダーレは、多くのノルウェー人と同様に、アメリカで運試しをし、ノルウェー集団の中で稼いでいた。しかし彼は妻子とノルウェーが恋しくなり、アメリカには定住しなかった。1912年に、年老いたクヌート・ダーレはスロツテルで17の録音をしたが、それはグリーグによっても使われている。

これらのフェーレのための舞曲はスロット (slått、複数形はスロツテル slåter) と呼ばれる。なぜなら、"slå" は打つという意味で、フェーレを打つように演奏するからである。採譜の仕事に、ハルヴォルセンはグリーグに手紙を書いた。

私はできる限り正確にすべてを採譜しようとしていました。繰り返しが非常に多いのですが、直すのは簡単です。旋法については、Gis の音がほとんど常に（二長調のスロツテルのはじめで）使われるという、変わったことが起きています。最後になってはじめて（低音の弦で）G が出てくるのです。私にとって Gis は新鮮で面白く、G は普通のように聞こえます。トリルや前打音や後打音は、リズムとともに、スロツテルの美であり魂です。

（ヨハン・ハルヴォルセンからグリーグへの手紙、1901 年 12 月 3 日）

グリーグは次のように返事を書いた。

あなたが二長調で用いられる Gis というこの“特異性”は、1871 年に私を熱狂させました。当然私はすぐにそれを盗み、私の《人々の暮らしの情景》の中で使いました。この現象は研究されるべきです。増 4 度は農民の歌でも聞かれます。それはひとつふたつの古い音階からの繰り返しです。でもどの？ それは理解できることではありません。なぜなら、聴く耳と感じる心と採譜する知性を持つ人のためにこのような豊かな民俗音楽の源があっても、私たちのだれもが私たちの民族（国民）音楽の研究に従事していないからです。

今のところ、これらの舞曲をピアノのために編曲するのは、私には罪であるように感じられます。しかし、早かれ遅かれ私は間違いなくその罪を犯すでしょう。それは私をあまりにも誘惑します。あなたの仕事に心から感謝します。その仕事のおかげで私はとても幸せですし、将来あなたはそれ以上のことをしたということがわかるでしょう。

（グリーグからヨハン・ハルヴォルセンへの手紙、1901 年 12 月 6 日）

グリーグは《スロツテル》op.72 を出版する際に、序文を書いた。

これらのノルウェーの“スロツテル”（“スロット”は通常ノルウェーの農民の踊りを指す名前である）は、今はじめて、ヴァイオリンのための（または、いわゆるハーディングフェーレのための）もとの形で公にもたらされ、ピアノ用に編曲された。これらのスロツテルはテレマルクの手を召したフェーレ奏者の演奏を採譜したものである。このような音楽を味わうことができる者は、その独創性を楽しむだろう。スロツテルでは、旋律においても、また特にリズムにおいても、上品でやわらかな優雅さと、頑丈で非常に粗野な力と抑えられない野性的な性格が交じっている。この音楽は、——ノルウェーの農民の文化が人里離れた山や谷で外の世界から孤立していた時代からわれわれに受け継がれていて、それゆえにきわめて独自性に満ち、——その飛翔のしかたは特異とも言

うべきほど大胆な想像力を刻印づけている。

(《スロツテル》 op.72 のためのグリーグの序文から)

スプリングダンスを演奏する時、注目すべき難しい点がいくつかある。3 拍子で、それぞれの拍は均等でない。

ハーディングフェーレを演奏する際には、足でリズムを刻むので、ドラムの要素もある。しかし演奏の大部分は弦の上の 2 つの部分が担っていて、開放弦または指でただ押さえた弦を頻繁に用い、隣同士の弦を弾いたりして 2 声で演奏する。これをピアノ用に書き写すために、グリーグはあるトリックを使った。彼は拍の頭をオフ・ビートにしたのである。

彼はこれらのスロツテルで 3 つの層を作った。しばしば導入部とコーダを付け、中間部は対比を成すようにして、ABA 形式で書いた。

グリーグはこれらの 17 曲に非常に満足し、これは彼の最も急進的な民俗音楽の扱いだと感じた。グリーグの同時代の人々は衝撃を受けた。彼らは彼らが聞いたものを好まず、グリーグはそのような彼らの態度に衝撃を受けた。しかし、これらの曲を労働者の演奏会で演奏する時は成功した。労働者たちは谷から来ていて、グリーグの音楽を愛した。

しかしながら、モーリス・ラヴェルを含む、いわゆる“アパッチ (Apache、インディアン)”に限らず、フランスの進歩的な若い作曲家のいく人かは、“新しいグリーグ”について話題にし始めた。

オーストラリア出身のピアニストで作曲家のパシー・グレインジャーはスロツテルについてもっと学ぶためにグリーグのところへやって来た。

そしてハンガリーの作曲家ベラ・バルトークは、この音楽に 1908 年に出会った。彼はその音楽に身震いし、1912 年には、もとの楽器で原曲が演奏されるのを聞くことを唯一の目的としてノルウェーに出かけた。彼はオスロからベルゲンまで列車に乗ったが、途中の谷で止まり、ハーディングフェーレを購入した。ベルゲンでは、グリーグの未亡人はデンマークにいたので、バルトークはただグリーグの家と庭の辺りを歩いた。彼はグリーグの知人いく人かに会い、北ノルウェーへ海の旅に出かけた。汽船で 2 週間以上の旅であった。この旅の途中で彼はハーディングフェーレを弾くことを試みた。このフェーレは現在

はブダペストのバルトーク博物館にある。

#### 4. おわりに

グリーグは、あまりにノルウェー的な民俗音楽の作曲家であると非難されることがある。彼はそのように言われることに失望し、そのように非難されることを拒んだ。

私は単にノルウェー人になりたかったわけではありません。ましてや、国粹主義のノルウェー人になりたくはありませんでした。私はただ自分自身になりたかったのです。私の中にある最高の表現法を見つけたかったのです。それはライブツィヒとその空気から1000マイルも離れたところにあります。しかしこの最高のものが、祖国への愛情と西ノルウェーの偉大で憂うつな景色を感受することにあるということは、ノルドロークによって内省するよう導かれていなかったら、私は悟ることがなかったでしょう。

(グリーグからイーヴァル・ホルテルへの手紙、1897年2月9日)

私は、ノルウェーの自然、ノルウェーの日々の生活、ノルウェーの民間伝承を音楽によって描くことで何か貢献できると信じています。バッハやベートーヴェンのような芸術家は高みに教会や寺院を建てました。私がしたいのは、イプセンが最後の戯曲で表現しているように、くつろいで幸せに暮らすことができる人々の家を建てることです…

ノルウェーの音は、しかしグリーグの音でもある。グリーグは当時、非常に人気があったので、グリーグらしいものは何でもノルウェー的なものと同義であった。彼はその基準を作ったのである。

以上が講演の概要であり、グリーグがノルウェーの自然や民俗音楽を体験した様子と、彼がそれらに喜びと愛着を感じていたということが、主に手紙文を引用することによって示された。その上で、グリーグのピアノのための編曲作品《スロツテル》からの抜粋と、そのもととなったハーディングフェーレ曲が生で演奏された。講演の大部分は、このようなグリーグの立場に立ったところでの話であった。その一方で、グリーグの《スロツテル》がノルウェー国内外でどのように受け取られたかということにも話は及んだ。

講演後に質疑応答の時間が設けられ、ハーディングフェーレの起源、舞曲の様式や奏法

についての質問が出た。

さて、今回の講演タイトルは“A Man for All Seasons - Grieg and Norwegian Sound（四季の作曲家——グリーグとノルウェーの音）”であった。講演を聴き終えてみると、グリーグは四季とは切り離すことのできないノルウェーの自然を愛し、自然から影響を受けた作曲家であった。また生前から死後も国内外で話題となり、演奏される作曲家であったことが分かった。そしてやがてグリーグの音楽はノルウェーの音楽の代名詞のようになっていく。グリーグは時代を超えて“for all seasons”の文字通り“どのようなときも”ノルウェー人にとって誇るべき作曲家であろう。そのような意味合いが講演タイトルに含まれているように感じた。

今回の特別講座は、グリーグの祖国の専門家が語るグリーグを聴くことができ、合わせて民俗楽器ハーディングフェーレとピアノの演奏も生で聴くことができ、意義深い内容であった。ただ講演では、主にグリーグの視点からの引用文や事実の紹介が多かったのに対して、ヴォルスネス氏自身の解釈や論の展開が少なかったように思う。個人的にはそこをもっと聴きたかったと思った。しかし、90分という枠の中で通訳と演奏付きでは、難しいことなのかもしれない。それでも最後に述べた、グリーグの音楽がノルウェーの音楽になっていった、というところには、重みを感じた。氏が述べたように、グリーグはあまりにノルウェー的な民俗音楽の作曲家であると言われることを嫌がったが、確かにグリーグはノルウェーにおける国民楽派の代表格のように一般的には思われている。グリーグの作曲家としての意識と彼の音楽の受容との関係について、詳しく調べてみるのも面白いの



講演終了後にヴォルスネス教授を囲んで。前列左にピアニストの長崎美穂子氏、前列右にハーディングフェーレ奏者の桧原聡子氏。後列左から、増山賢治教授、安原雅之准教授、井上さつき教授、筆者。

2007年10月11日（木）、愛知県立芸術大学音楽学部・音楽学研究室にて。

＊

森本拓也 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

## セロニアス・モンクの音楽的特徴

### ——《ラウンド・ミッドナイト》の分析から——

#### 要旨

アメリカの黒人ジャズ・ピアニスト、セロニアス・モンク Thelonious Monk (1917-1982) は、ジャズ界を代表するトランペッターのマイルス・デイビスやテナー・サクソフォニストのジョン・コルトレーンに多大な影響を与えた。それにもかかわらず、モンクの音楽に関する言説は、リード・シートの分析をもとにした一面的な作品論や、評論家の印象批評が大半を占めており、従来まで、彼の音楽は詳細な分析の対象とはならなかった。しかしながら、即興演奏が重要視されているジャズにおいては、作曲と演奏とは不可分に結びついている。そのため、モンクの音楽的特徴を明らかにするためには、作品を分析するだけではなく、演奏自体を分析する必要がある。

本論の目的は、モンクの演奏自体を分析することによって、これまでの作品論や印象批評によって見逃されてきた、モンクの音楽的特徴の一側面を明らかにすることにある。そして、その一例として、アルバム『ソロ・オン・ヴォーグ 原題 Solo Piano』（1954 年録音）に収録されている《ラウンド・ミッドナイト Round Midnight》の分析を行った。

第 1 章第 1 節では、モンクの生涯を、音楽活動に焦点を当てて概観した。その結果、モンクの音楽スタイルの時代区分は、1940 年代前半から 1954 年までを初期とし、1955 年から 1961 年までを中期（完成期）、1962 年から 1971 年までを後期（精錬期）と推定することができた。

第 1 章 第 2 節では、アルバム『ソロ・オン・ヴォーグ』の成立過程と収録曲について概観した。『ソロ・オン・ヴォーグ』は、1954 年 6 月に、フランスのパリにて録音された、モンクの初のソロ・アルバムである。また、収録さ

れた8曲のうち7曲が、モンクによって作曲された作品である。このように、演奏者の自由が許されているソロ演奏であることと、モンクの作品の収録数が多いことから、『ソロ・オン・ヴォーグ』に収録されている演奏を分析することによって、初期から中期の直前における、モンクの音楽的特徴の一面を明らかにできると考えられる。

第2章では、『ソロ・オン・ヴォーグ』に収録されている《ラウンド・ミッドナイト》の分析を一例として、モンクの音楽的特徴を考察した。まず、第2章第1節で《ラウンド・ミッドナイト》のリード・シートに含まれる音楽的要素を、形式・調性・拍子、各セクションのメロディーとコード進行に分けて概観し、その後、第2節で《ラウンド・ミッドナイト》の演奏を、採譜をもとにして分析した。

この分析を通して、《ラウンド・ミッドナイト》の演奏におけるモンクの音楽的特徴と考えられる次の4点を明らかにすることができた。

(1) テーマに対する忠実性。1940年代のビバップ台頭から、個人の即興演奏が重視されるようになると、曲のテーマは単なる演奏開始・終了の合図としてしか用いられなくなった。しかしながら、モンクは曲のテーマを即興演奏部においてすらも、忠実になぞりながら演奏している。

(2) ストライドの使用。ストライドは、主にビバップ以前のピアニストが用いていた奏法である。ビバップ以降のピアニストは、左手ではほとんどストライドを用いずに、主に2音から3音から成るレフトハンド・ヴォイスイングを用いるようになった。ビバップのピアニストにおいては、そのような傾向があったにもかかわらず、モンクは演奏に伝統的なストライドを頻繁に使用している。

(3) ドミナント7thコード上における#11thの独特な使い方。コードの構成音中、最も異質な音である#11thを、モンクはメロディー中で何度も強調して用いている。また、ドミナント・コードのヴォイスイング内に#11thを組みこむことで、和音の機能に強い緊張感を与えている。

(4) ホールトーン・スケールの積極的な使用。モンクは、調性的なコード進行の上で、調性感のないホールトーン・スケールを、様々なフレーズに変えて積極的用いている。



最後の結びでは、以上4点の音楽的特徴を総合して、本論の暫定的な結論を述べた。すなわち、《ラウンド・ミッドナイト》の演奏におけるモンクの特徴は、「慣習的な奏法」と「非慣習的な音楽要素」の「融合」であるといえる。「慣習的な奏法」とは、伝統的なストライドを用いながら、テーマに対して忠実に演奏することであり、「非慣習的な音楽要素」とはドミナント7thコード上における#11thと、ホールトーン・スケールを用いていることである。モンクの演奏する音楽が、極めて個性的に聞こえるのは、「慣習的な奏法」と「非慣習的な音楽要素」が、演奏の中で一体となって現れてくることに起因しているといえる。

＊

橋井久仁子 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

ヨハネス・ブラームス (1833-1897) 《51の練習曲》WoO 6

——技術的特徴とピアノ曲との関連性を中心に——

## 要旨

ヨハネス・ブラームス (1833-1897) は、全作品における割合として作品数はそれほど多くはないが、生涯に渡ってピアノ作品を作曲した。また作曲家としてのみならず、卓越したピアノ技術を持ち、ピアニストとしても活躍した。ブラームスにとってピアノは、表現の主要な手段であったと言える。晩年に出版された《51の練習曲》WoO 6は、ブラームスほどの大作曲家が演奏技術の問題に向き合い、指の訓練用練習曲として生み出した珍しい作品である。一般的にはあまり知られていない作品ではあるが、先行研究によりその技術的意義や音楽的価値が明らかにされ、難易度は高いが、ピアノ学習者にとって非常に有効な練習曲であると評価されている。しかしこの練習曲が、ブラームスのピアノ作品とどう関連しているのかあまり言及されてこなかった。本研究は先行研究を参考に《51の練習曲》の技術的特徴を考察した後、彼のピアノ作品との関連性を明らかにしていくものである。さらにブラームスの他のピアノ練習曲や弟子達の回想録を通じ、ブラームスがピアノの演奏技術の問題をどのように考えていたかを考察した。

第1章ではブラームスのピアノソロ作品を概観し、ブラームスがどのような

作品を生涯のどの時期に作曲したのかを整理した。ブラームスはひとつの時期に、決まった形式で作曲していることが分かった。また初期の作品ではシューマンやショパンら先輩作曲家の影響を受けているが、ブラームスらしいピアノ書法はその頃からはっきりと見受けられる。

第2章は教師としてのブラームスと題し、ブラームスが重要視していたピアノの演奏技術について考察を進めた。第1節でブラームスの3つの練習曲、すなわち《パガニーニの主題による変奏曲》作品35、他の作曲家作品の編曲作品をまとめた《ピアノのための5つの練習曲》、そして《51の練習曲》についてその内容や成立過程を明らかにし、第2節で弟子達の回想録をたどるという手順をとった。ブラームスの練習曲を見ると、彼が3度や6度の重音、オクターブ、広い跳躍などの技術を求め、左手の熟達を重視していたことが伺える。弟子達に対しても同様に音階、分散和音、トリル、重音奏法、オクターブといった技術訓練を課し、親指の機敏さや手首の柔軟性、深く豊かなタッチを大切に考えていた。さらに《51の練習曲》の成立状況については、その大部分が1850年代から60年代に作曲されたと言われている。自身のピアノ技術の向上のために、またピアノ教授という仕事との関連から生まれ、実際には51曲以上の草稿が残されていることから選りすぐってまとめられたことは分かっているが、なぜ51曲なのか、なぜ晩年の1893年まで出版が遅れたのかなど判然としない点が多い。

第3章は《51の練習曲》の技術的特徴を明らかにした後、ピアノ作品とどう関連しているのかを示した。第1節ではまず先行研究を参考に、各練習曲の練習目的や音型、調号や演奏記号、演奏用語を表にまとめた。その上で、調号の付いた曲が多いこと、指の訓練用練習曲としては音型に富んでいて、その内アルペジオと多声的な曲が多いこと、左右の手が並進行する曲と反進行する曲が半数ずつであること、負荷（保持音）を有する曲が多いこと、演奏記号、演奏用語の指定された曲が大半であることなどが、《51の練習曲》の技術的特徴として挙げられた。続く第2節では、ブラームスのピアノ作品における特徴的なピアノ書法を挙げ、それらの特徴と《51の練習曲》がどのように関連しているのかを述べた。管弦楽曲のような響きを作り出す重厚な和音や広い音域に渡るアルペジオ、3度や6度の重音、内声部に置かれた旋律など、ブラームス

のピアノ曲の特徴を弾きこなすために《51の練習曲》が有用であるという結論を導き出した。

本研究を通じて、ブラームスの《51の練習曲》は、ピアニストとしてのブラームスが重要だと考えるピアノの演奏技術が盛り込まれた作品であることが分かった。また《パガニーニの主題による変奏曲》に顕著に現れているように、ピアノ作品の中に《51の練習曲》と全く同じ音型が多く見受けられる。さらに直接的に同様の音型でなくとも、彼のピアノ作品に見られる特徴を弾きこなすために必要であると考えられる演奏技術を、《51の練習曲》を通じて身に付けることが出来る内容になっている。《51の練習曲》は、ピアノの演奏技術を熟知していたブラームスが、若い頃から培ってきたそれらの集大成として完成させたと言える作品である。つまりピアノ学習者にとって単に演奏技術を身に付けるために有効なだけではなく、ブラームスを演奏する者にとって無視できない存在であると言えるだろう。



表紙

小林英樹「ふたり、あるいは、まだ見ぬ人」

紙に数種類の筆記用具

1985年

## 形而上学的世界に投影された像（表紙絵の解説）

小林英樹

\* ta meta ta physika（自然学の後の書＝形而上学【日本語訳】）

真っ暗闇の中に降り注ぐ光子は遠い宇宙空間からたどり着いたものだ。それらがどの天体のいつの爆発で誕生したものなのか、どういった経路をたどって到達したのか知らないが、さらけ出された胸の中心で脈打つ真っ赤な心臓に突き刺さっているのを感じないではられない。いつもそうなのだ。放り出され、暗黒の宇宙でむき出しの肉体と魂の重圧に耐えかねて、ひとり遠い宇宙の方角を眺めながら、小さな声で叫ぶのだ。「結実する愛はどこまで高みなのか」。音の断片は、遠い宇宙空間に響いたように感じられた後、消えていく。その音は、わたしのなかでまた迫りくる白色の星団や無数の白い粒々の間に反響し消えていく。あまりに鮮明な星々は、ここに存在するものの頼りなさを一層際立たせてしまうのだ。「ナッシング・バット・ファイン！」前を歩いている少女は、そんな言葉を撒き散らしながら去っていき、真似をして同じ音を発した。そうさ、どうせ、何もないんだからね。だから享受し、ほめたたえたいね。なにもかもファイン！と言ってふっとぼしたいね。そして、ひたすら存在でありたい。何もわからなくてもひとつの主体として。するとそこにバナナのような幾層にもわたる光子のきらめきが生まれ、漆黒の空中でしばらく輝き続けていた。宇宙の片隅に真っ白く光る大河のような星々との間には何の隔たりもなく、そこにあるものはそこにあり続けている。打ちのめされ疲弊した心臓に、はるか彼方の宇宙からたどり着いた宇宙線や光子が霜柱のように無数突き刺さっている感じがわかるだろうか。悠久と齟齬した現実の時間の絡み、それは虚実が渾然としている様子の圧縮された表現に過ぎないにしても、こういった捻じ曲がった、いや圧縮された時空のなかにある存在いや時空そのものであることを実感できる瞬間なのだ。いつまでも小さな声で叫ぶのだろうか。「誰をわたしは愛すべきなのか。愛とは何か。愛さずに終えていいのか」誰に向かって？過ぎ去っていった少女に？闇の向こうから出現する少女に？いずれも否。なぜかわからないまま。そうしなければならないほどの、あるいは、忘れてしまいそうなほどかすかなもの。だが確かにあるもの。もう半分消えかかっているもの。だから、だから急がなければならない。やっぱり、いつもいつもそうして滅びるまでわたしは愛するものを愛して宇宙のかけらとして散っていききたいな。ナッシングだから存在であって、何もないから自分でありたいよ。

## 編集後記

愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース紀要ミクスト・ミューズ第3号をお届けします。

今期は論説、報告など過去2号にも増して、多彩な内容になったかと思います。音楽学関係では、音楽学コース主催による特別講座の報告を開催協力者でもある本学の卒業生、小林ひかりさんがまとめてくださったことは、その内容はもとより「記録」として残すことができた点も意義深いと感じます。そして、音楽学コースの教員もそれぞれに論説を掲載して何とか責務を果たせたと思います。それから、弦楽器コース、作曲コースからはそれぞれ各種の報告を寄稿していただきました。ご多忙の中、執筆を快諾してくださった福本泰之先生、小林聡先生、久留智之先生に心から感謝を申し上げます。また、美術学部的小林英樹先生からは玉稿を賜っただけでなく、表紙のデザインとして先生の作品を使用させていただくこととなり、感激しております。現在、日本の高等教育機関において音楽学を取り巻く状況は質量ともに不当にも益々厳しくなりつつあります。音楽文化の創造の担い手を育てるという広い視野をいまだに持てない教育的意識の希薄な芸術系大学、音楽学の必要性というより、音楽への知的アプローチの重要性にほとんど気づかない日本の芸術教育機関の後進性を少しでも改善するためにも、本誌は今後とも様々な形で奮闘して行きたいと考えます。関係各位のご理解とご協力をお願いいたします。煩雑な編集作業を担当していただいた安原雅之先生、いつもの確かなアドバイスを送ってくださる井上さつき先生に心から感謝いたします。K.M.

MIXED MUSES No.3

2008年3月31日発行

編集 MIXED MUSES 編集委員会

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 1-114

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 名古屋市中昭和区白金 1-11-10

TEL: 052-871-6359