

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.4 (2009)

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いますが、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.4

目 次

『ドビュッシーと絵画』——複合芸術研究の試み

I. ドビュッシーと絵画（音楽面から）..... 井上さつき 4

II. ドビュッシーと絵画（絵画面から）

——ジャンルの異なる芸術表現間の影響..... 小林英樹 16

音楽大学におけるアウトリーチ活動の必要性

——愛知県立芸術大学でのプログラム提案 大野悠子 28

大学間連携事業レポート

現代日本の音を求めて～作曲家 下山一二三を迎えて～ 久留智之 40

開かれた音楽 藤井たぎる 47

愛知県立芸術大学芸術資料館所蔵音楽資料から（1）

ラス・ウェルガス写本 大野悠子 51

愛知県立芸術大学音楽学部 音楽学コース

平成 20 年度 修士論文・卒業論文要旨

〈修士論文〉

音楽大学におけるアウトリーチ活動の必要性

——愛知県立芸術大学でのプログラム提案 大野悠子 60

〈卒業論文〉

障害児の音楽療法における音・音楽の使い方とその音楽

的特徴——言語と動きへの働きかけを中心に 石原美早紀 62

J. シベリウス (1865-1957) のヴァイオリン協奏曲に見る音

楽様式——交響曲第 2 番・第 3 番を中心とした比較・

分析 蒲倉潤 64

RADIOACTIVITY（表紙絵の解説）..... 小林英樹 67

編集後記 68

『ドビュッシーと絵画』——複合芸術研究の試み——

井上さつき（愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース教授）

小林 英樹（愛知県立芸術大学美術学部油画専攻教授）

井上さつきと小林英樹は2008年12月に、愛知県芸術文化センターで開かれた愛知県立芸術大学サテライト講座——『印象派とドビュッシー』——を共同で担当した（90分×2回）。本稿はその講座の内容を踏まえて新たに書き下ろした論考で、前半を音楽面から井上が、後半を絵画面から小林が論じる。

I. ドビュッシーと絵画（音楽面から）

井 上 さ つ き

20世紀音楽の展開を語る上で、クロード・ドビュッシー（1862-1918）の存在は決定的な意味をもっているが、ドビュッシーの革新性について考えてみると、それが音楽史上にうまく位置づけられないことに気づく。

ドビュッシーはパリ音楽院でアカデミックな教育を受けた作曲家であったが、彼は自身の表現を確立するに当たって、音楽というよりは、むしろ他の芸術から影響を受けた。特に、詩人と画家から多くの影響を受けたことは定説になっている。

19世紀のフランスの芸術界を眺めたときに、音楽好きの画家や美術好きの作曲家には事欠かない。たとえば、フランス語の基本単語として出てくる「ヴィオロン・ダングル（アングルのヴァイオリン）」という表現は余技とか特技という意味だが、これは画家のアングルがヴァイオリンを得意としたことから来ている。ドビュッシーと親しかった作曲家のエルネスト・ショーソンは美術愛好家としても有名で、彼の家にはドラクロワ、クールベ、コロー、ルノワール、ゴッヤンの作品や、モネ、ドガ、ボナール、ルロル、カリエール、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ、モーリス・ドニ、ヴュイヤール、ルドンといった友人たちの作品が飾られていた。しかし、そのことがショーソンの音楽語法に影響を与えた

かといえば、そのようには思えない。それに比べて、ドビュッシーの場合ははるかに本質的な部分に絵画の影響が見られる。ドビュッシーの音楽と同時代の美術の間には「同じ時代に生きる画家と作曲家がもっている共通の土壌」という一般的な共通性をはるかに越えたものが感じられるのである。

アンドレ・シェフネールは「彼の作品の技法的な分析はすべて、画家たちによって表明されたどのような特質をドビュッシーが吸収しているかを垣間見とらないかぎり、無駄なままにとどまる」と書いている。また、これまでも、ドビュッシーと同時代の絵画との関係については、ある程度の研究がなされてきた。しかし、音楽と美術というまったくジャンルの違う芸術を短絡的に結び付けようとしても、たいした結果は出てこない。

今回のサテライト講座で井上はドビュッシーが自分自身の音楽語法を確立する上で、絵画が何らかの影響を与えたと思われる点に焦点を当てて論じた。

大事なことは、ドビュッシーがアカデミズムの延長戦上に収まりきらず、なんとか自分自身の表現方法を見つけようとして、試行錯誤を繰り返していたことである。この小論では、交響的エスキス《海》(1905)を発表するまでの時期を中心に、ドビュッシーの作品と絵画的なコンセプトとの関連性を考えながら見ていきたい。

1. 自分探しの日々

ドビュッシーは1862年、パリ近郊のサン＝ジェルマン＝アン＝レに生まれた。生家は貧しく、社会的にも文化的にも、決して恵まれた環境ではなかった。父親は転々と職を変え、パリ・コミューンの際にはコミューン側の中隊長になったためその後獄につながれた。1年後に釈放された後も公民権の停止は続き、ドビュッシー一家の生活苦は続いた。

どん底の状況のなかで、ドビュッシー少年にピアノの才能があることが認められなかったとしたら、そして、無料でピアノのレッスンをしてくれるよい先生に恵まれなかったとしたら、ドビュッシーも自分の生まれた社会階層から這い上がることはできなかったかもしれない。

しかし、運命の女神はドビュッシーにほほえみ、学費の心配のいらぬパリ音楽院に合格した。彼は10歳でパリ音楽院に入学し、それから10年間、籍を置いた。ドビュッシーの両親は、思いがけない幸運に喜び、彼をヴィルトゥオーゾ・ピアニストに仕立てて、稼がせようと胸算用したが、その期待は裏切られた。ドビュッシーはピアノの上級クラスの卒業試験に2年続けて失敗してしまったのである。失敗したのはピアノだけではない。和声の試験でも彼は3度失敗し、何も賞を得られないまま、クラスを去らねばならなかった。彼の和声の答案は禁則だらけで、点数さえつけられなかった。一言で言えば、ドビュッシーは反逆児であった。結局パリ音楽院在籍中、ドビュッシーが獲得した1等賞はただひとつ、ピアノ伴奏科の賞だけであったが、ドビュッシーはこの1等賞のおかげで作曲のクラスに進むことができたのである。作曲クラスでドビュッシーが選んだ師はエルネスト・ギローだった。当時、パリ音楽院の作曲科では、オペラ作曲家として有名なマスネのクラスは人気があったが、ギローは作曲科の教授に就任したばかりだった。ドビュッシーがギローのクラスに入った理由は不明だが、この選択はまちがっていなかった。ギローはドビュッシーのよき理解者となったからである。

さて、ドビュッシーは少年時代、音楽以外には初等教育さえ満足に受けさせてもらえなかったため、文法やつづりで後々まで苦勞した。しかし、ドビュッシーは無教養だったわけではない。彼は環境に恵まれていなかった分、いろいろな人たちの助けを受けて、独学で教養を身につけたのである。やがて彼は音楽家仲間よりも、詩人や知識人たちのサークルとより深く交際するようになっていった。

新人作曲家の登竜門として知られる作曲のローマ賞はフランスの学士院芸術アカデミーが主宰するもので、最終試演会には、画家や彫刻家など、作曲家以外の芸術アカデミー会員も全員集まって投票で入賞者が決められた。

ドビュッシーは3回目の挑戦で1884年にローマ大賞を受賞したが、ギローによれば、最終試演会でドビュッシーの作品は、作曲家のなかではグノーに支持され、さらに「画家たちのおかげで28票中22票がドビュッシーに集まった」という。ドビュッシーの作品は画家たちに訴えかけるものがあったのである。

ローマ大賞を得たドビュッシーはコンクールの規程にしたがって、ローマに

留学しなければならなかった。ドビュッシーの作品に「印象主義」というレッテルが初めて貼られたのは、そのローマ留学中に作曲された、オーケストラと合唱のための交響組曲《春》に対してであった。

2. 《春》——「あいまいな印象主義」というレッテル

ローマ大賞は当時、絵画、彫刻、建築、版画、作曲部門があり、受賞者はみなローマの留学生会館、ヴィラ・メディチに住んで創作に励むことになっていた。給費生は毎年、「送付作品」をフランス学士院芸術アカデミーに送って、留学の成果を示さなければならなかった。

《春》はドビュッシーの「送付作品」の2作目に当たるものだった。ドビュッシーはこの作品をヴィラ・メディチの給費生仲間の画家マルセル・バシェの「送付作品」から着想を得て作曲したのだが、バシェの絵画自体、ボッティチェリの《春》を下敷きにして書かれていた（ちなみに、ドビュッシーは1889年、アンケートに答えて、好きな画家はボッティチェリとモローだと述べている）。

実際にはドビュッシーの作品は完成しなかったのも、彼は自筆オーケストラ譜が製本屋の火事でめちゃめちゃになってしまったという話をでっちあげて、草稿しか送らなかった。

さて、ドビュッシーから送付された作品に対し、芸術アカデミーの見解は以下のとおりであった。

ドビュッシー氏には、色彩感覚や詩的感覚が認められるが、その行き過ぎから、同氏は鮮明なデッサンや明確な形式の重要性を忘れてしまう。芸術作品における真実にとって、もっとも危険な敵のひとつである、あの漠とした印象主義に同氏は注意してほしい。

こうして、ドビュッシーの作品に初めて「印象主義」という言葉が使われたのである。1887年といえば、美術の印象派展は終わっていたが、「印象主義」は美術界で主流ではなかった。ドビュッシーの作品に対するこの論評でも「印

象主義」がネガティブな意味で使われていることがわかる。

つまり、ドビュッシーが自ら「印象主義」を標榜したわけではない。実際、ドビュッシー自身は「印象主義」というレッテルを貼られることをあまり歓迎していなかったようである。しかし改めて読むと、この芸術アカデミーの見解は、なかなか示唆に富んでいる。また、ここに記述されている色彩感覚や鮮明なデッサンといった美術的な表現がドビュッシーの作品にすでに援用されていることも注目される。

ドビュッシーは《春》を1904年になってピアノ編曲版の形で出版した。現在《春》として知られているオーケストラ曲は、1912年にドビュッシーの指示でアンリ・ビュッセルが作ったものであり、合唱をもたず、オリジナルのものではない。

《春》は2曲からなり、第1曲は2つの主題をもつソナタ形式（ただし、2つの主題はソナタ形式の「お約束」を破り、どちらも嬰へ長調）、そして第2曲はより自由な形式で書かれている。オリジナルが出版されていないため断言はできないが、この自由さがアカデミーのお偉方を刺激したのであろう。

3. 《選ばれた乙女》

ドビュッシーはローマでの給費生活を最短期間で切り上げ、パリに帰ってきた。それからのドビュッシーはボヘミア的な生活を送ったが、そのなかで、1888年末、彼は三作目の「送付作品」である《選ばれた乙女》を学士院芸術アカデミーに提出した。この作品は英国の画家・詩人でラファエル前派の結成に参加したガブリエル・ロセッティの詩に基づき、女声独唱および合唱とオーケストラのための作品であるが、アカデミーでは、《春》よりも評判がよく、以下のように報告された。

かなり漠然とした散文のテキストに基づいて書かれた作品。詩情に富み、また魅力に欠けてはいない音楽で、作者の前回の送付作品をめぐってすでに指摘された、確固たる形式を嫌う漠然とした傾向の継続が、残念ながら、

なお認められるが、今回の作品では、それらの傾向はより和らぎ、また主題の性格によっていわば正当化されている。

《選ばれた乙女》は現在ではあまり演奏される機会がないが、当時はドビュッシーの代表作としてみなされていた。1900 年第 5 回パリ万博で開かれたフランス音楽ばかりを集めた連続オフィシャルコンサートのなかでドビュッシー作品が取り上げられたときに、プログラムに載せられたのもこの曲であった。「確固たる形式を嫌う漠然とした傾向」はこの先ドビュッシーのトレードマークのひとつとなった。

《選ばれた乙女》が作曲された翌年、1889 年は第 4 回パリ万博が開かれた年である。ドビュッシーがこの万博で、ベトナム、カンボジア、ジャワなどの音楽芸能に触れ、大きな衝撃を受けたことはよく知られているが、もちろん、この万博ではほかのヨーロッパの音楽のさまざまな音楽があちらこちらで鳴り響いていたし、さらに、古楽の演奏会が開かれた。ドビュッシーはまた、ロシア音楽のコンサートにも足を運んだ。さらにドビュッシーは、1888 年と 89 年にバイロイトの祝祭劇場に赴き、本場のヴァーグナー上演に接した。こうして、ドビュッシーはさまざまな音楽を聴き、また、音楽以外の芸術に積極的に触れることによって、自分の道を探っていったのである。

ドビュッシーは親元にいる時分から、アルバイトで稼いだ金を両親の苦しい家計の足しにすることなどまったく考えず、新刊書や銅版画、飾り物などに使っていたが、30 歳のときに移り住んだアパートには、ルドンのリトグラフや女流彫刻家カミーユ・クローデルのブロンズ像《ラ・ヴァルス》が置かれ、後に交響的エスキス《海》の表紙に使われることになる北斎の浮世絵《神奈川沖浪裏》も飾られていたらしい。

4. 《牧神の午後への前奏曲》

さて、ローマ留学から帰国した後、ドビュッシーは象徴派の芸術家たちと親しくつきあうようになった。ドビュッシーが象徴派詩人マラルメの「火曜会」

の常連になったのもこの時期のこと。「火曜会」とは、火曜日の夜にマラルメの家の客間で開かれていた集いで、当時の一流の文学者や画家などが一堂に会したことで名高い。この集いに参加していた唯一の作曲家が、ドビュッシーであった。

マラルメの「火曜会」のもてなしはごく簡素で、出されるものは、タバコの粉とそれを巻く紙、それにアルコールが少々だったが、談論風発、芸術に関するさまざまな議論がここで戦わされていた。

この会に集った文学者としては、ヴェルレーヌ、ヴィリエ・ド・リラダン、ユイスマンス、アンリ・ド・レニエ、メーテルリンク、ジッド、ヴァレリー、クローデルなど、画家としては、マネ、ベルト・モリゾ、ルノワール、モネ、ドガ、ホイッスラー、ルドン、ゴーギャン、ヴューイヤールなどがいた。

ちなみにマラルメは画家マネの親友で、二人は毎日会うような間柄であった。マネのアトリエでマラルメはモネや、ドガ、ルノワール、ベルト・モリゾなどと最初に出会ったのである。一方、リセの英語の教師が本職であったマラルメはホイッスラーとも親しく、ホイッスラーのパリでのアパートマンを探したのは彼だった。

ドビュッシーはマラルメの詩『牧神の午後』(1876)に触発されて《牧神の午後への前奏曲》を作曲し(1892-94)、94年に初演し、成功を収めた。ドビュッシーはこの作品について、「非常に自由なイラストレーションであり、決してこの詩の総括ではない」と述べているが、この曲に限らず、ドビュッシーが自分の作品を説明する際に、絵画的な言い回しを多く使っていることは注目される。

『牧神の午後』の牧神とは、ローマ神話の森の神、牧畜の神（ギリシア神話のパンの神に相当）で、上半身が人間、下半身が山羊の姿をもち、好色でパンの笛（シュリンクス）を吹くのが特徴である。この詩は蒸し暑くものうい真夏の午後の光の中で、牧神が二人のニンフ（山川草木の精、女神）に誘惑される。牧神はときめきを感じてニンフを追いかけるが、捕まえることはできない。やがて牧神は再びまどろむ、というもの。その夢うつつの官能的な雰囲気音楽で的確に捉えられている。

この作品は、現代音楽への扉を開いた傑作として、高く評価されている。まず、

冒頭独奏で始まるフルート主題からして、すでにドビュッシーの新しい世界が始まる。この主題は、嬰ハ音から半音階で下がり、ト音で再び上行する。中世には「悪魔の音程」といわれた三全音を核とした主題は、3小節目になるまで何調なのか示されず、独特の浮遊感が漂う。また、この主題はフルートのための主題であり、フルートの音色と主題自体が切っても切れない関係にあり、ほかの楽器で提示されるのは、展開の最終段階で主題が提示されときのクラリネットによるものと、曲頭の静けさに戻るときのオーボエによるものだけである。このフルート主題は論理的な展開には不向きだが、装飾され、拡大し、断片化していき、そこから即興性が生まれる。

和声の面では、それまでの長・短調の体系から離れ、和声とその残響が作り出す「ぼかし」の効果が使われ、協和音の概念が拡張されている。

形式的には自由で、テンポは流動的であり、リズムは不規則である。そして、非常にデリケートな色彩をもつ。冒頭のフルート主題がフルートのための主題であったように、その色彩感は曲の構造自体にかかわっている。

調性、和声、リズム、旋律、形式、テクスチャ、音色など、さまざまな面でドビュッシーはそれまでの西洋音楽のアカデミズムの枠を破っていた。個々の要素に限れば、ドビュッシー以前にもすでに他の作曲家によって行われてきた試みもあるが、ドビュッシーほど意識的に新しい自分の表現を追求し、アカデミズムからの脱却をめざした作曲家は見当たらない。

しかも、ドビュッシーは、ある曲が成功したからといって、その方式で作曲をすることができなかった。一作一作、新しいコンセプト、新しい試みを行うことが必要だった。

5. 《ノクチュルヌ（夜想曲）》から「雲」

《牧神の午後への前奏曲》で自分の道を発見したドビュッシーは、それでもなお、まだ、変わった曲を書く前衛作曲家としての評価しか得ていなかった。彼がフランスの楽壇で確固とした地位を得るのは、1902年、メーテルリンクの劇に曲付けした独創的なオペラ《ペレアスとメリザンド》が初演され、成功

を得た後のことである。

その間、ドビュッシーは確実に自分の音楽語法を開拓していった。《牧神の午後への前奏曲》以降、ドビュッシーの作品には、自然を扱ったものが多くなる。たとえば、海、雨の庭、水の反映、野をわたる風、雲、霧、枯葉などの題名がつけられた多くの作品が書かれている。

そのなかで、ここで注目したいのは、管弦楽のための《ノクチュルヌ》の第1曲「雲」である。《ノクチュルヌ》は「雲」「祭り」「シレーヌ」の3曲からなり、1900年12月9日、ラムルー管弦楽団のコンサートで最初の2曲が初演された。

その初演を聴いた批評家のアルフレッド・ブリュノーはこの作品からホイッスラーの絵画を連想すると述べている。ブリュノーがこの作品からホイッスラーの絵画を連想したのは、実際にホイッスラーが《黒と金の夜想曲》や《青と銀の夜想曲》といった題名の絵画を書いていたからであろう。ホイッスラーは1892年にパリに居を定め、97、8年まで住んでいた。また、「夜想曲」は19世紀末の詩や絵画に数多く現れる題名であった。

一方、ガストン・カローはドビュッシーの《ノクチュルヌ》について、「プリズムの色彩を扱う画家同様、彼は（……）和声や響きを限りなく革新的な諸関係に従って、組み合わせる術を心得ている」と評した。「プリズムの色彩を扱う画家」つまり、印象派の画家にドビュッシーをなぞらえているわけである。

ドビュッシー自身、《ノクチュルヌ》について、作品の冒頭で次のように述べている。

《ノクチュルヌ》という題名は、ここではより一般的な、とりわけいっそう装飾的な意味で理解されるべきである。だからノクチュルヌの慣行の形式を意味するのではなく、さまざまな印象と光の特別な効果のすべてを意味するのである。（下線筆者）

つまり、ノクターンという題名は、たとえばフィールドやショパンのノクターンと同じような音楽上の形式を意味するわけではなく、この言葉はより広い意味で、より絵画的に説明されていることがわかる。

実際、ドビュッシーは第1曲「雲」について、この作品は「空の変わることのない様子と、白みをおびた灰色のなかに消えて行く雲のゆっくりとおごそかな動きを表現している（下線筆者）」と語っている。絵画的な説明である。

とはいえ、「雲」では音画的な描写が行われているわけではない。自然現象を音楽で真似するようなところはなく、むしろここでは心象風景ともいえるべきものが描かれている。そこには目的をもった動きはなく、語るべきいかなる物語もない。旋律線はあてどなくさまよい、イングリッシュホルンに現れる嬰ハ一へという減4度音程は全曲を通じて同じ音高で現れ、変化することも発展することも本質的にはない。

形式的にはA B A構造だが、最初のAが63小節であるのに、次のAは23小節しかなく、再現部とはいえなし、断片的である。また、中間部は主部と対照的に作られていない。したがってA B A構造はその内容において伝統の枠を外れているのである。

《ノクチュルヌ》の完成までには、長い道のりがあった。最初にこの作品の前身について言及がなされるのは、1892年9月のこと。ドビュッシーは手紙で「《3つの夕暮れの情景》がほぼ完成しました」と述べている。しかし、この作品が完成することはなかった。

その後、ドビュッシーは構想を変え、1894年8月には「ヴァイオリンとオーケストラのための《ノクチュルヌ》」という題名にし、オーケストラを分割して用いるつもりの楽曲について言及し、さらに翌月にはヴァイオリニストのイザイに宛てて、次のように語っている。

第1曲は弦楽器だけで、第2曲はフルート（複数）、4本のホルン、3本のトランペットと2台のハープで、第3曲はそれら2種類の楽器の組み合わせを結合した形で演奏されます。これは実際のところ、実験です。絵画でなら、さしずめ、灰色のエチュードといった、ただひとつの色のなかで可能なさまざまなコンビネーションを探索する実験です。（下線筆者）

ここでも絵画の比喩が使われている。しかしこのときも作品は完成には至ら

ず、結局《ノクチュルヌ》が最終的に作曲されたのは 1897 から 99 年にかけてのことだった。

6. 3つの交響的エスキス《海》(1905 初演)

さて、ドビュッシーは 1902 年、歌劇《ペレアスとメリザンド》によって、ようやく成功を収めた。その翌年、1903 年 4 月末から 5 月初めドビュッシーはロンドンに滞在し、テート・ギャラリーに行き、ターナーを鑑賞し「長い時間を過ごした」という。同年 9 月、ドビュッシーは《海》の作曲にとりかかっていた。滞在先のブルゴーニュのビシャン（妻リリーの実家）からアンドレ・メサジェに宛てた手紙には次のようにある。

私は 3つの交響的エスキスを書いています。1. サンギネール諸島付近の美しい海 2. 波の戯れ 3. 風は海を踊らせる。全部合わせて《海》という題名です。

私は海に対する情熱をもちつづけてきました。あなたは前述の作品に関連して大西洋は必ずしもブルゴーニュの丘に打ち寄せはしないとおっしゃるでしょう・・・！そして、それはまさにアトリエで書かれた風景画に似たようなものだ！ でも私には無数の思い出があります。私の考えでは、そちらの方が現実よりましです。現実の魅惑は一般的にあなたの思考にあまりにも重くのしかかってきますから。

ここでもまた、海のない場所で《海》を作曲することと、アトリエで風景画を描くということが並べられている。さまざまな局面において、ドビュッシーに絵画と音楽とを比較する意識があったことがうかがえる。それは、ドビュッシーが二度目の妻となったエンマ・バルダックの息子ラウル・バルダックに書き送った「印象を集めなさい。それを急いで書きおろしてはいけません。音楽は色や光の変化をひとつの様相のなかに集約することができますし、そうしたことで絵画に勝っています」ということばにも表れている。

さて、《海》は1905年10月15日、カミーユ・シュヴィヤール指揮ラムルー管弦楽団によって初演された。批評は賛否両論だった。ドビュッシーの発展に新しい段階を画したと称賛する批評家もいれば、描写に自然さを欠き、《ペレアス》の抒情詩的な雰囲気捨てさったとして批判する批評家もいた。

初演当時、《海》が少々当惑を呼び起こしたのは、それが「交響的エスキス」と銘打たれていたことも関係していた。エスキスは絵画の用語であるが（ちなみに、これが英訳されると「スケッチ」、和訳されると「素描」となってしまうが、ニュアンスは異なってしまう）、完成形の前の段階である。

ところがこの時期、さかんに作られていたのは、メッセージ性をもった交響曲であった。フランスでは、1880年以降、交響曲の創作がブームとなり、サン＝サーンスやフランク、ショーソンなどの重要な作品が生まれた。フランスの交響曲の特徴としては、たとえば、スケルツォ楽章を欠いた3楽章制（フランクとその弟子たち）や「循環形式」による主要モチーフの統一（サン＝サーンスとフランク）などが挙げられる。ドビュッシー自身は18歳のときに交響曲のスケッチを残しているが、その後は、反交響曲の姿勢を明らかにしていた。

1900年ごろ、パリでは、パリ音楽院とヴァンサン・ダンディ率いるスコラ・カントルムとの熾烈な戦いが行われており、そのなかで、スコラ・カントルム派は流派の祖といえるフランクの交響曲から出発して、交響曲に特定の「メッセージ性」を含ませる試みを行うようになっていた。この方向のなかで、1902-03年にかけてダンディが発表した交響曲第2番は「伝統的要素と近代的要素の争い」を描き、「伝統」が勝利するというメッセージをもち、一方、1905-06年にかけてロパルツが書いた交響曲第3番には詩が添えられ、自然の輝かしさと人間の苦悩が対比され、「苦悩」の主題が「喜び」の主題に変わるというメッセージをもっていた。

こうした折に書かれたドビュッシーの《海》は、海の時間的な流れを映し出しているが、当時のフランスの交響曲とも共通する要素——全体は3曲からなり、第2曲に中間楽章の性格が付与され、第3曲は第1曲と主題的に関連する——を確かにもっている。しかし、第1楽章はソナタ形式ではなく並列的な構造で書かれており、全体としてみれば、伝統的な交響曲とは一線を画する。

つまり、ドビュッシーはあえて交響曲ではなく「交響的エスキス」を描き、刻々と表情を変える海を捉えたのであるが、当時の聴衆は、なぜ、このような大規模な交響作品が「交響曲」ではなく、「交響的エスキス」であるのか、とまどったのである。

7. おわりに

教えられることによってではなく、独学によって教養を身につけたドビュッシーの眼はつねに新しい芸術に向けられていた。ドビュッシーは作曲によって自分の生まれた階層から抜け出ただけでなく、それまでのアカデミズムの枠からも抜け出し、ついには音楽に一大革新をもたらした。そのときに大きな刺激となったのは、同時代の絵画であった。

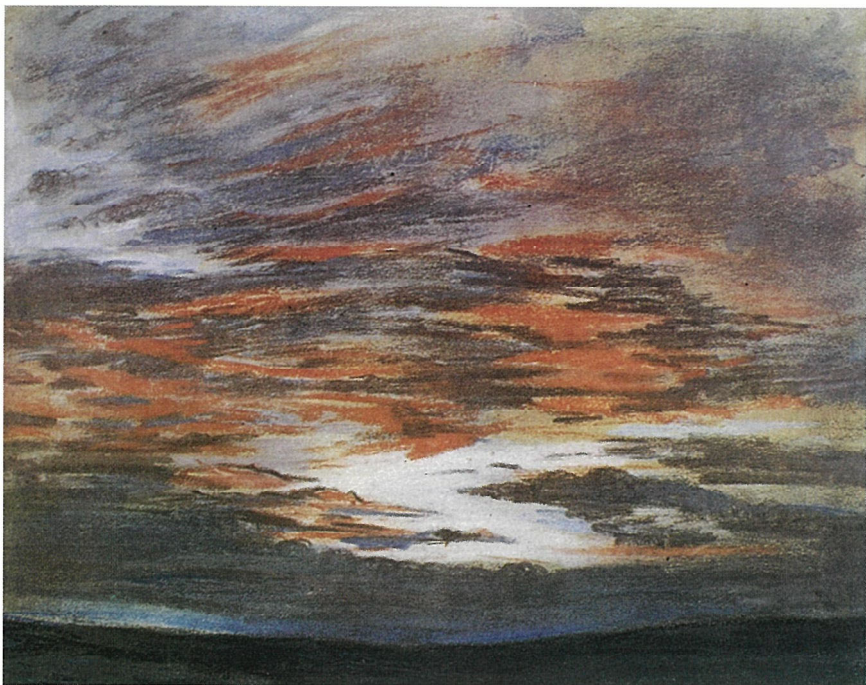
II. ドビュッシーと絵画（絵画面から）

——ジャンルの異なる芸術表現間の影響——

小林英樹

この講座の主テーマは、ドビュッシーがいかに絵画から影響をうけたかについて考察するものであるために、講座全体の流れを作るのは井上である。小林はドビュッシーが影響を受けたであろう当時の絵画を、「印象派とその系列・周辺」（1回目）、「象徴主義、ロマン派、ラファエル前派など」印象派とは別の系譜の作品（2回目）を、やや広範囲にわたって紹介した。

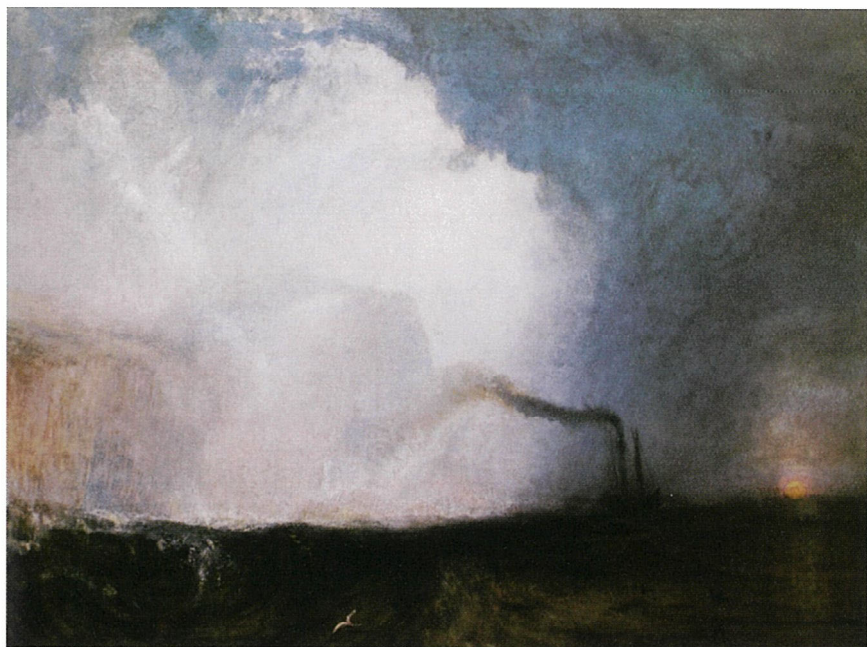
本稿では、事前の二人の確認事項を中心に、その後、小林が気づき、認識したことを含めて列挙（1～10まで）するが、これには「ジャンルの異なる芸術表現間の影響」について考えるうえで重要な提案が含まれているはずだ。その間に、サテライト講座で使った作品（合計120枚程度から12枚選出）を掲載し、簡単な解説を織り交ぜていく。



〈絵画解説1〉ドラクロワ 1830年頃？。自然が作り出す様々な事象・局面にドラクロワの眼は奪われている。雲の隙間から垣間見られる空、夕焼けの残像がいろどる薄暮の光景は、ロマン派の画家たちの好んだモチーフである。山々、雲（ここまでが日常・こちら側の世界）、そして、宇宙に広がる空が異様な対比をなしている。驚愕すべき世界のただなかでドラクロワは吸い込まれ、世界と一体になる。

1. ドビュッシーが影響を受けた画家たち

ドビュッシーは、一般的には印象派の画家たち、ルドンやモロー（象徴派）、モーリス・ドニ、ホイッスラー、ラファエル前派のミレイ、ロセッティ、さらに時代をさかのぼって、ターナー、ボッティチェリ、あるいは、北斎の版画や北斎漫画などからの影響があったことが明らかにされている。

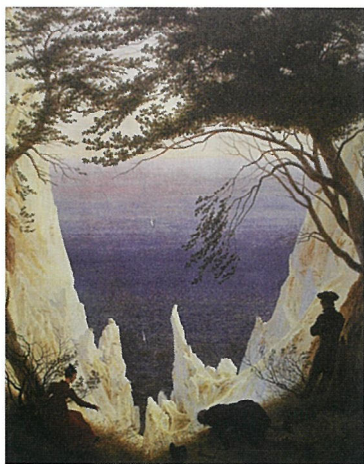


〈絵画解説2〉ターナー 1832。日の出、荒れる海、断崖、水蒸気、蒸気船を描いているが、ロマン派の影響を受けながら、興味は移り行く外界の瞬時の作り出す表情に向かっている。ターナーのこの作品には、その前後の時代の流れが凝縮されて反映されている。第1回印象派展が始まる40年前にすでに、可変的な事象（cf. 不変の世界を核とする古典主義）に興味の中心がある印象派的絵画は生まれていた。ドビュッシーはロンドン、テート・ギャラリーのターナーの作品の前で「長い時間を過ごした」という。

その他に、象徴派の詩人マラルメをはじめ、文学からも影響を受けている。また、ゴヤにも興味をもったといわれてはいる。記述にはないが、18世紀末から19世紀初頭にかけて活躍したドイツ、ロマン派の画家、カスパー・ダーヴィッド・フリードリッヒに「世紀末的物憂さ」という点で共通する世界を見出すこともできる。同じく、フランス、ロマン派のドラクロワの彩り豊かな想像力もドビュッシーに相通じるものがある。

2. 曖昧で判断しがたい、曲と絵画との関連

今回は、あえて、文献的に明らかにされている限られた作品を取り上げて解説を行ない、ドビュッシーの音楽がいかに関画から影響を受けたか、解説する方法はとらないことにした。こちらの能力の足りなさからではなく、必ずしもそうすることが適当であると判断できないからである。（たとえば、音楽が流れるなかで走馬灯のように何枚もの絵画が入れ替わっていく見せ方もあるかもしれない。もしそれを採用するとしても、曲の聴き込みと細心の作品選びが必要になるだろう。しかし、依然として、曲をすべて既成の絵画で埋め尽くしてしまうことには問題が残る。）画家を取り巻く世界は一枚の作品に反映し、作品は人々の意識に訴えかけながら世界を変えていくという相関関係がある以上、一枚の絵画がどこでどのようにドビュッシーに影響を与えているかわからない。



〈絵画解説3〉フリードリッヒ 《リュージェンの白亜の断層》1818。ドイツ・ロマン派の画家、カスパー・ダーヴィッド・フリードリッヒの絵画をドビュッシーが見たかどうかかわからない。だが、輕妙さにも通じる、希薄で所在ない感覚はどこかドビュッシーの世界にもつながっている。当時のドイツ的状况下で、時代、社会から疎外され、乖離せざるを得ないフリードリッヒは、象徴的でロマン的な世界を求めてひとり彷徨う。画中人物はこちらに背を向け、「傍観者」のはずの鑑賞者は彼らの胸中に入り込んでしまっている。

3. 模倣衝動と無縁な表現における誘発、動機、契機

ドビュッシーが、それ以外の諸々の芸術的表現や事象同様、絵画をどう位置づけたかについて、われわれはそれを公式のように規定することはできない。しかし、絵画を音楽的に模写したり置換したりしたものでないことは確かであ

る。芸術が模倣衝動から生まれるものでないことは『抽象と感情移入』（ヴォリンゲル）を引用するまでもなく明らかであるが、そうであるとすれば、絵画のドビュッシーへの影響の及ぼし方や、絵画の彼のなかでの位置づけというものも自ずと推測できる。このようなレベルであるなら、ことドビュッシーを特殊化することもないだろうし、逆に、画家が音楽から影響を受けていることも大いにありうる。もちろん、濃さやウェイトの点でいうなら千差万別ではある。

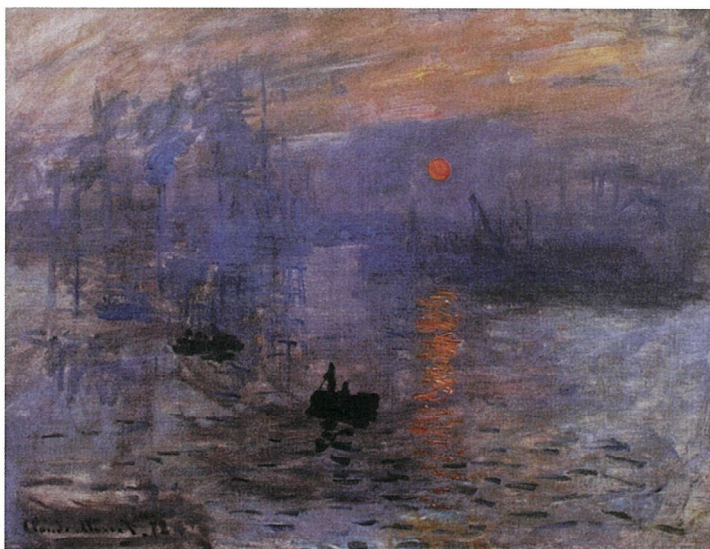


〈絵画解説4〉ルドン 《アポロンの二輪馬車》
1905～1914。ドビュッシーと象徴派の画家、ルドンとの関係は深い。「これは夜と陰影の悲しみに対峙する真昼の歓喜であり、苦悶ののちに訪れる、より楽しい感情のようなものだ」（窪田般彌訳）。ルドンはこのように述べているが、こういった意識下に眠る領域の図像化と、曲に盛り込まれ、表現される世界との間には共通要素がある。

4. 印象派的世界

以上1～3を踏まえたうえで、ドビュッシーの曲から完全に印象派的世界を抜き去って論じることにはできない。視覚的で瞬間的な（刹那の）美術と、非具体的で時間的な音楽の間で、印象派という概念、規定の仕方が多少異なるとしても、やはり、ドビュッシーの世界には印象派の絵画に共通するものがある。

ひとつは取り巻く外界のイメージを漂わせていること、もうひとつは、古き様式を否定し、次なる展開上不可欠の革命的問題提起であることだろう。絵画の方からは、それを理解してもらうために、当時画壇に君臨していたサロンの画家たちの系譜を概観し、やがて時代から浮き上がった有名無実の空洞と化す過程を理解することによって、印象派の革命性を説明することにした。



〈絵画解説5〉モネ《印象 日の出》1873。 1874年、ナダールの元写真館で「画家、彫刻家、版画家による芸術家匿名協会、第1回展（委員長、ルノワール）」が開かれた。会期は4月15日から5月15日まで、開館時間は労働者階級を意識し、夜10時までとした。主催者の本来の目的は新しい絵画の標榜というより、「サロンの束縛から逃れ、政府や審査員の干渉なしに芸術家に自由に展覧する機会を与えることであった」（『印象派全史』日本経済新聞社）。この作品は、ルアーブルの日の出の光景であるが、評論家、レイ・ルロワは彼らの展覧会を称して軽蔑と悪意を込め、「印象主義の展覧会」と書いた。1865年2点の作品がサロンに入選するなど、アカデミックな作風をマスターしたモネは、既成の枠に縛られない、最もしっくりくる絵画（新しい絵画の標榜）に挑戦していった。この気骨ある革命的姿勢こそ、ドピュッシーと相通じるものがある。

なお、ここできちんと押さえておかなければならないことがある。それは、前掲のターナーの作品や、次に掲載するコローの作品が1830年頃描かれていたことである。とくに、コローは絵画史上、バルビゾン派に近い自然主義的な存在として位置づけられているが、印象派が外光派であるとするなら少なくともコローの作品には外光が充満し、すでに、眼前の移りゆく世界に興味の眼差しを注いでいることが分かる。美術史上、新古典主義やその後に現れるロマン派に並行して、印象派に直結する前印象派的視点をもった画家がいたことを忘れてはならない。それは、ドイツ・ロマン派の作品にも見出せるような、19世紀初頭、時代的趨勢として出現していた現象でもあった。「伝統」や形式、様式、ジャンルなどに拘束された狭隘なサロンの重い蓋がなければ、この傾向はもっと容易に広がったであろう。



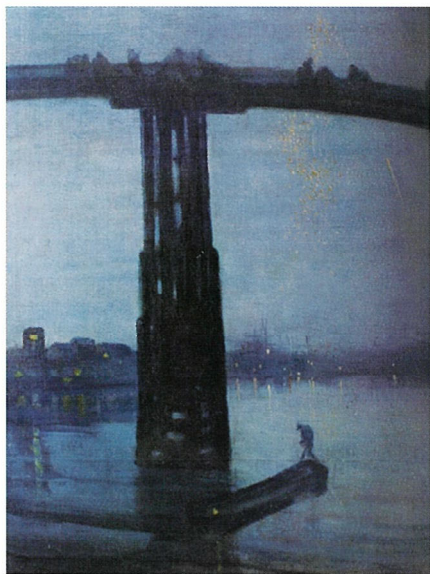
〈絵画解説 6〉コロー《ローマの遺跡》1826。この作品が描かれたのは、ドラクロワの《サルダナパルスの死》の制作年と同年である。この時期は、新古典主義のアンゲルが全盛期を迎え、前年にサロン会員に名を連ね、画壇に君臨した直後である。また、ドイツ、フランスのロマン主義とも重なっている。さらに、この後生まれるイギリスのラファエル前派、フランスのパルビゾン派の動きも加え、この時代を輪切りにすると、五つも六つもの動きが同時進行中であつたことがわかる。単純に様式史として理解し、美術運動は弁証法的展開を遂げていったと信じ込んでいると見誤ってしまうだろう。コローの作品に戻るが、ここにはロマン派の理想、仮想、極限の自然ではなく、明らかに現実的太陽光と空気がある。何よりも現実世界を凝視する醒めた視線がある。陰に見られる黒ずんだ暗色を除けば、もう印象派の世界と変わらない。

5. 取るべき方針

ただし、単なる 19 世紀後半の美術史概観になることは避けなければならない。可能な限り広範囲で、なおかつ、ドビュッシーに集約されるように、自ずと紹介する作品は選択されなければならない。経験的、能力的に井上と小林を兼備していればこの作業はずっと簡単にいく（ひとりで講座を担当できる）はずだが、今回は基本的に小林が井上の注文や要求を聞き入れるかたちになった。

6. 芸術家の言葉とその受け止め方

芸術家が語った言葉や残した文章などが、研究上重要な役割を果たすことは確かだが、彼らの言説に頼り過ぎない方がよいこともある。それは、人間というものは、理想、願望、あるいは、自らに欠けたものを求める傾向があったり、時として、煙に巻き、誇張し、逆説的に表現し、瞬時のひらめきや気分で発言したりするからである。そう考えたとき、芸術家本人の残した言葉の過信、絶対視は危険である。



〈絵画解説7〉ホイッスラー《青と金色の夜想曲》1872。モネ《印象 日の出》1873との類似と相違。ホイッスラーはドビュッシーに大きな影響を与えた画家の一人といわれる。だが、彼は印象派に接近しながら印象派とは交わらず、ジャポニズム（異国趣味・様式）に向かう。物憂い空気、そこには平穏な江戸の夜景が広がる。《青と金色の夜想曲》以外にも、《白のシンフォニーⅠ》1862、《ばら色と銀 陶器の国の姫君》1864、《灰色と緑のシンフォニー 大洋》1866など、題名に文学性や音楽的要素の意識が見られる。また、動機にホイッスラーがあったとしても、ドビュッシーの曲はそれより遥かに深遠だ。

7. 音楽（曲）に溶け込んでしまっている絵画的要素

文献的資料を尊重しつつ、それ以外の可能性も考慮して作品そのものに向かう姿勢が要求される。これは、絵画や音楽の研究に当たっての大前提になるであろう。ドビュッシーの場合も、最終的には作品に立ち返り、そこからどれだけ絵画、あるいは絵画的要素が聴き取れるのか神経を集中するしかない。ドビュッシーの音楽から見えてくるもの（音楽が作りだすもの）は、彼独自の絵画的世界であり、実際に存在する絵画は完全に作品に溶けているので見えない。

背後にあるかもしれない絵画の存在を前提にせず、音楽はまず何度も聴き込むことである。感覚を媒体にして感じ取りたい。



〈絵画解説8〉葛飾北斎 富嶽三十六景のうち《神奈川沖浪裏》1831～34（描かれた時期を前掲のターナーと比較）。指摘される交響詩《海》との関係、ドビュッシーがこの作品をスコアの表紙にしたがったということから彼に強いインパクトを与えたことが想像できる。東洋的平面空間のなかで崩れ落ちる静かな波の表情、北斎からドビュッシーが何を感じたのか、それはドビュッシーの曲を聴きこんで感じ取るしかないだろう。

8. 時代の空気、時代的精神

ジャンルを問わず、他の芸術家同様、ドビュッシーもまた、彼を取り巻く諸々のものから影響を受けた。絵画、彫刻、建築物、文学、詩、他人の曲、演劇などの芸術的作品をはじめ、機械文明の象徴である工場や蒸気機関車、ダンスホールの賑わいや都会の雑踏、ヨーロッパ列強の軋轢と緊張、パリで繰り返される万博の活気、世紀末の退廃的空気、まだまだ先とはいえ激化するヨーロッパ列強の矛盾、戦争の危機の予感等々。

19世紀末のパリという共通の土壌から百花繚乱のごとく咲き乱れた諸芸術

表現、それらは個性的でありながら、同時にその時代固有の時代性のようなもので括られる。ゾラ、モーパッサン、ヴェルレーヌ、マラルメ、ランボー、ニーチェ、ドストエフスキー、ファン・ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌ・・・19世紀末の咽返る醒めた空気、だから、出会いの有無に関係なく、偶然、画家と音楽家の表現したものが似ていてもおかしくはないだろう。そういう空気や気分が充満していたのだから。ヴァーグナー、ドビュッシー、ラヴェルも敏感な感受性をもった彼ら表現者の一人である。



〈絵画解説9〉ルノワール《ムーラン・ド・ラ・ギャレットの舞踏会》1876。場所はルノワールのアトリエの近くモンマルトル、モデルは彼の友人たちである。第3回印象派展で好評を博し、友人カイユボットが買い上げた。当時、パリに多く出現してきたブルジョワ、小ブルジョワといわれる階級層が作り出す賑わいは、しあわせな社会の到来の間隙を縫って、どこか虚無的な空気の漂い始める予感がする。



〈絵画解説10〉ゴーギャン《Te raau rahi》1891。ゴーギャンは後期印象派の画家として位置づけられているが、印象派的色使いを踏襲しながら内容的には象徴的世界を追求した。行き詰まり状況の西欧社会を愛しつつもその系譜の外側にある、人間は無数の靈魂や精霊に囲まれて生きているという素朴なアニミズム信仰、生命の神秘や様々な愛の表現、迷信や呪術などが有する寓意や隠喩的表現に潜むものに対する興味

を求めて南太平洋のタヒチに住み、そこで制作に専心する。一元的に捉えられない多様化した価値体系は種々様々な価値観を現出し、西欧人には苦痛に満ちた新しい価値の創出が求められるが、そこからの脱出の大きな部分は表現者の大胆で自由な想像力に負うことになる。象徴とは夢の発露、ある種の願望の暗示であり、その点で、ドビュッシーは象徴派の画家たちと同じ地平に立っている。

9. 方針の決定

ここまでで、大体、音楽家と画家、作品としての曲と絵画の影響、被影響の関係の概観（「ジャンルの異なる芸術表現間の影響」）がつかめたと思う。それを踏まえた上で、一般論に解消してしまったから止めるのではなく、あえて、『印象派とドビュッシー』と題してサテライト講座（2回）を行なうことにした。



〈絵画解説 11〉シャヴァンヌ《貧しき漁師》1881。当時のあらゆる画派やグループと一線を画していた象徴主義的、寓意、装飾画家。この作品が唯一シャヴァンヌの代表作である。背後の妻と子はほとんど意味をなしていない。敬虔な一人の漁師の真実味、知らず、鑑賞者が祈りを捧げる男の内部に引き込まれ、祈りの何であるかを感じる。遠く、突き出た半島と水平線に目が行く。



〈絵画解説 12〉ロセッティ《ベアータ・ベアトリスク（妻、エリザベス・シダル）》1870。『神曲』の「新生」、地上から天上への移行。ミレイと並ぶラファエル前派の代表者。彼の画題はダンテの神曲からのものが大半を占めるが、中世的な夢幻の世界が現実を覆い尽くしている。絵画的完成度よりも情念の表出を優先させる傾向がある。この作品が最後にきたのでドビュッシーが最も大きな影響を受けたかという、まったく定かではなく、たとえこの絵画と出会ったとしても、果たしてどの曲にそれが反映したのかすらわからないだろう。この作品が結婚後2年後に妻が自殺し、隠者と化したロセッティがその8年後に亡き妻の姿を思い描いたことに、人は何を感じるだろうか。

10. 結論として

「調性、和声、リズム、旋律、形式、テクスチュア、音色など、さまざまな面でドビュッシーはそれまでの西洋音楽のアカデミズムの枠を破っていた。個々の要素に限れば、ドビュッシー以前にもすでに他の作曲家によって行われてきた試みもあるが、ドビュッシーほど意識的に新しい自分の表現を追求し、アカデミズムからの脱却をめざした作曲家は見当たらない。」（前掲、井上文章からの引用）

今回のテーマから音楽と絵画との関係にスポットライトを当ててしまいがちだが、ドビュッシーの創作の中心にあったものは、偉大な創作者がみなそうであるように、「意識的に新しい自分の表現を追求した」ことである。井上が書いているようにドビュッシーは多くの斬新で革命的な試みを行なった。根っからの美術愛好家であったことも無視できない要因ではあるが、斬新で革命的な試みのひとつに絵画の世界を曲の発想やイメージに生かしたことも含まれるのだろう。この問題のさらなる研究は、音楽の専門家に任せなければならない。ここでは、音楽に疎い者の感想で締めくくっておきたい。（なお、「疎い」とは、音楽鑑賞は好きだが、学術的なことはもちろん、曲の構成や諸要素を分解、分析する能力に欠けるという意味である。）

程度の差はあっても、他のジャンルからの影響のない表現はないだろう。ドビュッシーが絵画や詩からどのような影響を受けたかについては、先入観抜きにドビュッシーの音楽を聴き込むなかでおぼろげに見えてくるのではないだろうか。それはまだ明らかになっていない宝探しのような楽しさがあってよいのだと思う。別に、無理に探し当てる必要もなく、たまたま浮かんだ絵画があればダブらせながら曲に没頭できればそれでよい。そのためには、絵画についてもできるだけ多く当たり、自然に図が脳裏に浮かび上がるようになっているとよいだろう。今回の試みは、わたしにとっては、易しそうで難しく、未解決の事項を残しながらも、随分勉強になった。

音楽大学におけるアウトリーチ活動の必要性

——愛知県立芸術大学でのプログラム提案——

大野悠子（愛知県立芸術大学大学院音楽研究科）

はじめに

21 世紀において、音楽界を取り巻く状況は変化しつつある。建設しすぎた文化施設、観客層の固定化などの状況を打開すべく、アウトリーチという概念が、文化施設を中心に普及し始めたからだ。そして現在、ホールでおこなわれる演奏会だけでなく、ホールという枠組みを越え、子どもやお年寄りなど、普段ホールに来る機会が少ない人々に対して音楽を提供する活動が、多くの芸術団体や文化施設で試みられている。

しかしその一方で、アウトリーチの担い手となる音楽家に、十分な技量が備わっているとはいえないのも現状である。アウトリーチで求められることは、高度な演奏技術だけではない。観客とのコミュニケーション能力や、観客のニーズに合ったプログラミング能力といったものが求められる。しかしアウトリーチという概念を知らない音楽大学の学生も多く、たとえ学校や福祉施設で演奏の機会を得たとしても、単なる演奏の披露で終わってしまう場合も少なくない。そこで筆者は、音楽大学の学生を大学生という立場から、もっとアウトリーチ活動に参加させることはできないかと考えた。音楽家を養成する音楽大学にアウトリーチのプログラムがあれば、若いうちから社会で必要とされるアウトリーチの能力を身に付けることができるからである。そして具体的なプログラムの案として、筆者が在籍する愛知県立芸術大学でのプログラムを提案することで、1つの可能性を示す。

1. アウトリーチの考え方

(1) アウトリーチの定義

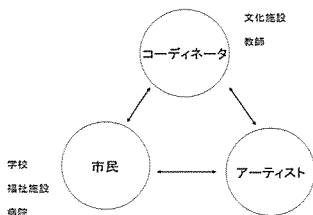
「アウトリーチ outreach」という用語を辞書で引くと、「地域の人々にサービスやアドバイスを提供する組織の活動、特に病院やオフィスなどに来るこ

とができない人々に対しておこなう活動」と述べられている¹。この用語はもともと医療や福祉の分野で使われており、サービスを潜在的な層にまで行き届かせるという意味が含まれていた。近年、この用語は芸術の領域にも取り入れられるようになり、美術館や文化施設を中心に普及している。本論文では先行研究を参考に、「日頃、芸術に触れる機会の少ない地域や人々に対して、芸術家が働きかける活動」と定義し、特に音楽の分野におけるアウトリーチを扱った。

（２）アウトリーチにおける３者の協働関係

アウトリーチは市民、アーティスト、コーディネータの３者の連携によって成り立っている。そもそもアウトリーチとは、定義からもわかるように、アーティストが市民に関わっていく活動である。一見すると２者で成り立つようにも見えるが、アウトリーチの対象となる市民は、音楽が聞きたいと思ってホールにやって来る市民とは異なり、必ずしも音楽に精通しているというわけではない。しかしながら、アウトリーチに慣れていない演奏家は、自分の演奏技術を見せようと難易度が高い曲を演奏しようとする。もちろん難易度が高い曲を演奏することは悪いわけではないが、アウトリーチの聴衆となる人々は、はたしてそれを本当に聞きたいと思うだろうか。おそらくどこかで聞いたことのある曲や、親しみやすい曲を望むであろう。このようにアウトリーチにおいては、アーティスト（この場合は演奏家）と市民との間に、多少の温度差が生じる場合があるという事情をふまえて、コーディネータはその温度差を少しでも埋め、両者を結びつける役割を担っているといっていよい。

以上の関係を図で示すと、次のとおりである。



【図】 ３者の協働関係

アウトリーチに関するこれまでの研究も、主にこの3つの立場のいずれかで論じられており、アウトリーチは市民、コーディネータ、アーティストそれぞれの立場にとって、有効なものであることが明らかにされてきた。しかしアーティストがいかに関わればよいかという視点で研究されているものは少なく、音楽大学における教育の不十分さも問題になっている¹¹。アウトリーチが3者の協働関係で成り立っている以上、アーティスト側のベクトルが貧弱であれば、質のよいアウトリーチをおこなうことができなくなってしまう。このことから、音楽家を養成する音楽大学でアウトリーチに取り組むことがいかに重要かがわかる。

2. 大学によるアウトリーチの事例研究

(1) 海外の大学

ここではアウトリーチ活動を積極的におこなっている、アメリカのジュリアード音楽院、マンハッタン音楽院、イーストマン音楽院、ニューイングランド音楽院に焦点を当てる。

・ジュリアード音楽院

ニューヨークにあるジュリアード音楽院には様々な種類のアウトリーチプログラムがあり、受講すれば奨学金がもらえるというシステムになっている。いくつかのアウトリーチプログラムのうち一部を紹介すると、例えばコミュニティ・サービス・フェローシップ・プログラム Community Service Fellowship Program は、学生をニューヨーク市内の福祉施設や病院へ派遣するというプログラムである。演奏だけでなく、親しみやすいトークも必要とされる。このプログラムには毎年 100 名ほどの学生が参加し、年間を通して 450 以上もの演奏会が、地域のあらゆる施設でおこなわれている。またモース・フェローシップ・プログラム Morse Fellowship Program は、学生が 1 年間にわたり公立小学校に出向き、学級担任とともに授業に取り組むというものである。ジュリアードの数あるプログラムの中でも、特に教育的な面が強いプログラムである。この他にも、子どもたちを音楽院に呼んで、レッスンや音楽理論などの教育をおこなうというプログラムなどがあり、これらのプログラムに参加するためには、

面接やレッスン計画を提出するといった審査に通らなければならないⁱⁱⁱ。

・マンハッタン音楽院

マンハッタン音楽院は、ジュリアード音楽院と同じニューヨークに位置する。この音楽院のアウトリーチプログラムは、演奏会に来ることができない人々を対象に、学生がニューヨーク市内の病院、ホスピス、ケアセンター、老人ホームなどへ出向き、演奏をするというミュージック・ヒールズ Music Heal、公共の様々な会場で、学生が発表するというミュージック・リーチズ Music Reaches、そして音楽指導者の育成を目的としたミュージック・ティーチズ Music Teaches の3つのプログラムで構成される。とりわけミュージック・ティーチズでは、ティーチングアーティスト^{iv}の育成を目指し、地域の小中学校と連携したコンサートやレッスンなど、多様な活動がおこなわれている。

・イーストマン音楽院

ニューヨーク州ロチェスターにあるイーストマン音楽院には、アーツ・リーダーシップ・プログラム Arts Leadership Program という、キャリア形成を目的としたプログラムがある。このプログラムでは、音楽業界でリーダーシップのとれる人材の育成を目指し、ビジネスや資金調達などの様々な授業が開講されているが、その中の1つにアウトリーチの授業がある^v。この授業ではまず、担当の講師により、アウトリーチをどのようにすれば効果的におこなうことができるかが教えらる。その後、2～3回は個別でアウトリーチの準備をする。そして実際に地域の学校等へ出向いて、演奏や授業などをおこなう。実習後はそれぞれが経験を発表し、ディスカッションをするといった内容になっている。またアウトリーチに関連づけられる授業として、人前で話すときのテクニックなどを学ぶことができる授業もある。イーストマン音楽院ではこのほかに、室内楽の授業にアウトリーチが取り入れられている。この室内楽の授業ではまず、プロの室内楽団体によるアウトリーチのプレゼンテーションがおこなわれ、その後、学生が独自のプログラムを作り、教授や他の学生の前でリハーサルをし、実践に移るという内容になっている。イーストマン音楽院は、室内楽の授業にアウトリーチを取り入れている、唯一の大学でもある。

・ニューイングランド音楽院

ボストンにあるニューイングランド音楽院には、地域と連携したアウトリーチプログラムや、奨学金がもらえるアウトリーチプログラムがある。地域との連携プログラムでは、福祉施設や病院での演奏、小学校で音楽を教えること、小学生を対象に1時間程度のオペラを上演することなどが含まれている。一方奨学金プログラムには、学校や福祉施設での演奏、幼児向けの活動、中学生や高校生のアンサンブルに対する公開レッスンなど、多様なプログラムが設けられている。ニューイングランド音楽院にはこのほかにも、日常の潜在的な生演奏需要を掘り起こし、相応な機会に、相応な学生を送り込んで演奏させる音楽照会サービス Music Referral Service や、ボストンの公立学校協会やボストン交響楽団などと協力して、ニューイングランドの学生が小学校の音楽教師のアシスタントとして授業などに関わるボストン・ミュージック・エデュケーション・コラボラティブ Boston Music Education Collaborative(BMEC) というプログラムもある。BMEC はインターンシップとして、教職課程の単位にもなる^{vi}。

このように海外の大学では、学生がティーチングアーティストとして学校へ出向き授業をする機会が多く設けられていること、アウトリーチがキャリア教育のなかに位置付けられていること、奨学金がもらえるプログラムもあること、といった特徴を見ることができ、大学や地域の状況に合わせた様々なプログラムがあることがわかる。

(2) 日本の大学

最近では日本でも、アウトリーチに取り組む大学が出てきている。ここでは神戸女学院大学、昭和音楽大学に焦点を当てる。

・神戸女学院大学

神戸女学院大学音楽学部のアウトリーチプログラムは「音楽によるアウトリーチ（講義）」と「音楽によるアウトリーチ（実習）」の2つの授業により構成される。学生はまず「音楽によるアウトリーチ（講義）」でアウトリーチの

基本的な考え方や内容作成のポイントを学んだ上で、「音楽によるアウトリーチ（実習）」において、実際に様々な場に出向いて音楽活動を展開する。実習では小中学校へのアウトリーチのほか、学内施設などを利用した子ども向けのコンサートをおこなっており、学生は演奏だけでなく、マネジメントとしても参加することになっている。

・昭和音楽大学

昭和音楽大学はキャンパスの移転を機に「アーツ・イン・コミュニティ」プログラムを開設し、アウトリーチを含む、地域に密着した活動をおこなっている。アーツ・イン・コミュニティプログラムには、「地域と学ぶ」プログラムと「地域をつなぐ」プログラムがある。「地域と学ぶ」は、教員や特別講師による講座、大学主催の演奏会などの大学ソフトを、地域に一般開放するという取り組みである。そして「地域をつなぐ」は、地域のニーズに応じた学生参加型のプログラムである。具体的には、学校や文化教育施設に出かけての演奏活動、授業や課外活動における教育・指導活動、療法的音楽活動やミニコンサート、学生の企画制作による演奏会などがおこなわれる。これらのプログラムでは、学生が広報活動などの運営に携わっている^{vii}。

日本の大学では、アウトリーチの実践例がまだそれほど多いとはいえない。しかしながら、アウトリーチ活動をカリキュラムに組み込む、学生を運営に参加させる、といった特徴が見られた。

3. 愛知県立芸術大学におけるアウトリーチプログラムの提案

(1) 愛知県立芸術大学の現在

提案の前段階として、ここではまず愛知県立芸術大学が現在どのような状況にあるのかを把握し、特に学生はアウトリーチに関して、どれほど意識をもっているかを検証する。そこで筆者は、2008年7月7日から7月18日にかけて、愛知県立芸術大学に在籍している音楽学部の学生を対象に、アンケート調査をおこなった。調査の概要は次のとおりである。

アンケート調査

対象：愛知県立芸術大学音楽学部2年生以上および大学院生

実施期間：2008年7月7日～2008年7月18日

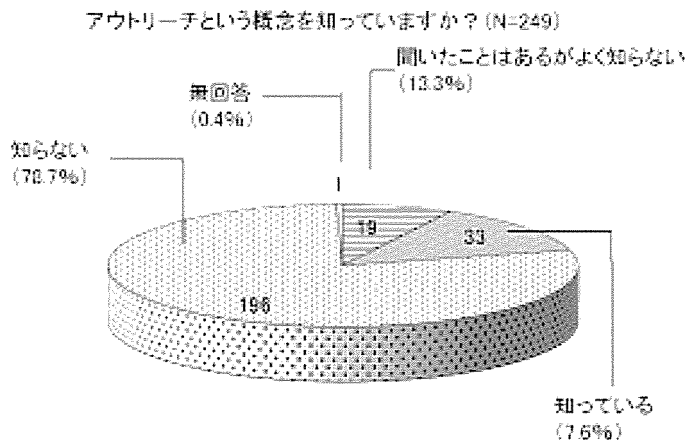
配布数：279 回収数：254 回収率：91.0%

有効回答数：249

(学部2年：66 3年：72 4年：81 大学院：30)

この調査で、「アウトリーチという概念を知っていますか」という質問を設けた。その結果、アウトリーチという概念を「知らない」と答えた学生は全体の約8割、「聞いたことはあるがよく知らない」という学生を合わせると、約9割にもなった（グラフ参照）。このことからアウトリーチという概念は、学生にとってあまりなじみがないものであることがわかった。愛知県立芸術大学でのプログラムを提案する際には、アウトリーチという概念をきちんと学生に教えることも必要であろう。

(2) 長久手町におけるアウトリーチ活動



アウトリーチは地域との結びつきで成り立っていることが、大学の事例研究でも明らかになっている。そこでここでは、愛知県立芸術大学の立地する長久手町に目を向け、特に長久手町文化の家[※]が取り組んでいる「エデュケーションプログラム であーと」をアウトリーチ活動の事例として取りあげる。

「エデュケーションプログラム であーと」は、文化の家が2005年から取り組んでいるもので、長久手町内の中学校へ演奏家を派遣するというプログラムである。2008年におこなわれたこのプログラムの一部を紹介すると、次のとおりである。

- ・日時：2008年6月24日（火） 10：50～11：40
- ・場所：長久手町立長久手中学校 音楽室
- ・対象：選択音楽2年生（約20名）
- ・演奏：フルリン打（松原雅美、平林明美、松原昭仁）
- ・演奏曲目、内容
 - ①カルメン組曲
 - ②木片の音楽
 - ③倭音巡奏～日本民謡めぐり
 - ④身近なモノで楽器を作ろう！
 - ⑤参加コーナー《世界に1つだけの花》
 - ⑥リバーダンス

まず、ビゼー作曲の《カルメン組曲》が演奏された。続いて演奏された《木片の音楽》は、スティーヴ・ライヒが作曲した作品である。これはリズムだけでできている曲で、3人の演奏者はクラベスを用いて演奏した。この曲をもってきた理由は、「リズムだけでも音楽になるということを伝えたかったから」だそうである[※]。《倭音巡奏～日本民謡めぐり》は、2008年5月にフルリン打のために書かれた新作で、北から南までの日本民謡が次々と現れるという曲である。その後「身近なモノで楽器を作ろう！」というコーナーに移る。生徒にはあらかじめ、お米とペットボトルを持ってくるように伝え、持ってきたペットボトルにお米を入れるという作業をおこなった。生徒が楽器を作っている間、

演奏者は積極的に生徒の中に入り、楽器作りを手伝っている様子が見られた。全員が楽器を作り終えたあと、演奏者は生徒を3つのグループに分け、それぞれにちがったリズムを与えた。そして生徒がリズムを把握したあと、演奏者3人と一緒に《世界で1つだけの花》を演奏した。生徒が混乱しないよう、ドラムセットを使ってリズムをキープするといった工夫も見られた。最後に、《リバーダンス》という少し長めの曲が演奏された。これまでの表情とは異なり、真剣な表情で演奏する演奏者を見て、生徒も今まで以上に真剣に演奏を聞いている様子が見えた。

以上の活動事例から、アウトリーチをおこなうには、曲の合間に解説などを入れコミュニケーションをとること、参加型を取り入れるなど内容を工夫することなど、様々なことが必要であることがわかった。そしてこれらの要素は、今までの大学教育の中では学ぶことができない。したがって大学がアウトリーチを取り入れることで、学生は多くのことを学ぶことができるといえる。

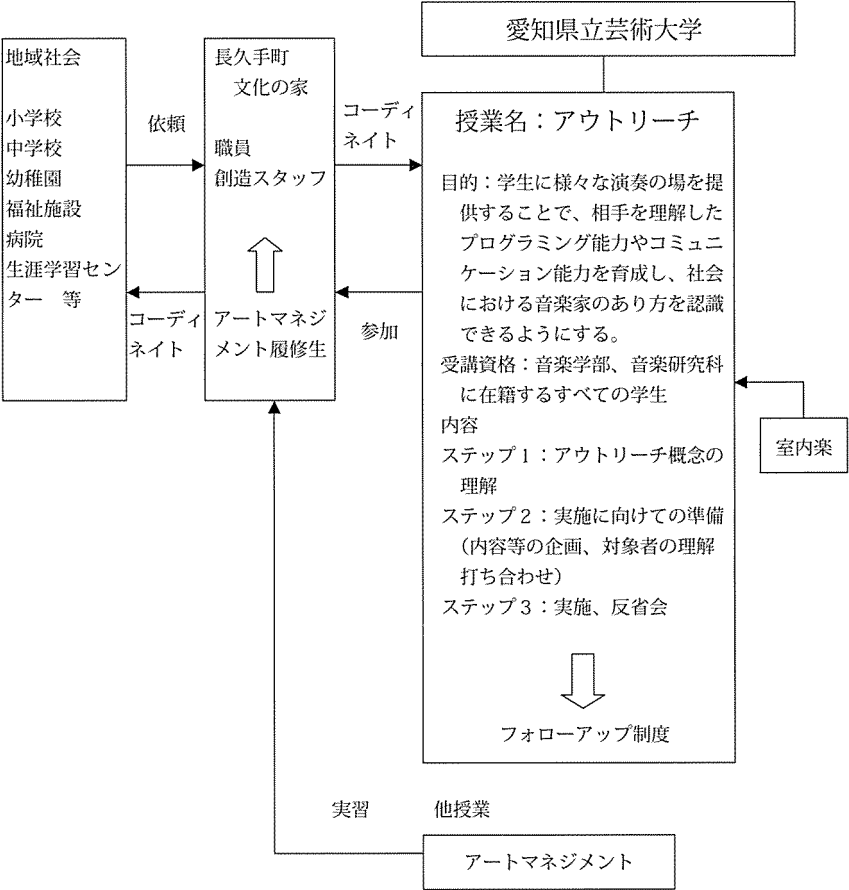
(3) プログラムの提案

これまでの研究をふまえた上で、愛知県立芸術大学における以下のようなアウトリーチプログラムを提案した（【プログラムのモデル】を参照）。

①「アウトリーチ」という授業を作る。

他大学の事例を参考に、この授業の目的を「学生に様々な演奏の場を提供することで、相手を理解したプログラミング能力やコミュニケーション能力を育成し、社会における音楽家のあり方を認識できるようにする」と設定し、すべての学生に開かれた授業にした。授業の内容は、対象者の理解、事前準備、実習というアウトリーチの基本的なプロセスを踏んでいる。とりわけアウトリーチの概念を知らない学生が多かったという現状から、まずはアウトリーチの概念をきちんと伝えることが求められる。この授業を修了し、さらにアウトリーチに関わりたいと思った学生はフォローアップ制度に参加することができる。この制度は、次年度に開講されるアウトリーチの授業に、ティーチングアシスタントのような形で関わり、履修生とともに企画等をおこなうことができるという制度である。一度アウトリーチを経験しているので、グループに分かれて

プログラムのモデル



実習をする際にはリーダーシップをとり、グループ全体をまとめることが求められる。フォローアップ制度により、継続してアウトリーチに取り組むことができ、リーダーシップも身に付けることができる。

②長久手町文化の家との連携

上記のような授業をおこなうためには、大学と地域とをつなぐ役割をする組織が必要となる。そこで筆者は、すでに様々なアウトリーチ活動に取り組んでいる、長久手町文化の家を活用し、コーディネート面の強化することはできないかと考えた。文化の家はこれまでの実績から、地域のニーズをきちんと把握しており、大学と地域とをうまくつなぐことができると思われる。また公共施設であるため、大学や個人が独自にアウトリーチをおこなうよりも、信頼性があり、効率的であるといえるだろう。

③アートマネジメントや室内楽など他の授業との連携

大学院に開設されたアートマネジメントの授業の履修生が、文化の家の職員らとともにアウトリーチをコーディネートできるシステムを作り、アートマネジメントの実習の場とすることも考えられる。もちろんこれを実現するためには、文化の家の協力が不可欠であるが、このような実習の機会があることで、アートマネジメントを履修する学生にとってもよい機会となり得る。また室内楽の授業とも連携し、室内楽のグループがレッスンだけでなく、授業の一環としてアウトリーチに参加することも可能ではないか。他の授業とも連携することで、学生はそれぞれの授業の視点から、実践的に学べるようになる。

筆者はこのようなプログラムを継続的に続けた場合、長期的な目標として、コーディネートする組織をNPOとして独立させ、これまでにアウトリーチに関わった卒業生などをスタッフとして雇うことができればと思っている。独立させることができれば、助成金を受けやすくなるだけでなく、窓口として顔の見える存在になる。それにより、多くの人々に大学の取り組みを認識してもらうことができるのではないか。

まとめ

このように大学がアウトリーチ活動に取り組むことで、アウトリーチは大学の地域貢献、学生が社会に出ていくための実習の場として機能し、大学、学生それぞれにとって利点があると考えられる。したがって大学の将来、そして学生の将来にとってもアウトリーチは必要なものである。今後大学がこのような活動に注目し、実施に向けて動き出してくれれば幸いである。

注

- i Oxford Advanced Learner's Dictionary, (Oxford University Press, 2005).
- ii Julia Winterson, "An Evaluation of the Effects of London Sinfonietta Education Projects on their Participants," *British Journal of Music Education* 11 (1994): 129-141.
- iii 蔵田寛「教育分野におけるアウトリーチ活動—米国4大学の取組みを中心に」『音楽芸術運営研究所紀要』(第6号、2006年) 6-15頁。
- iv 音楽の指導ができるアーティストのことをいう。
- v Eastman School of Music, Arts Leadership Curriculum(ALC) Course Cluster History & Descriptions Through Spring 2007.
- vi 塩谷陽子「米国の音楽大学と地域との交流」『地域創造 10』(2001年) 62-67頁。
- vii 武濤京子「アーツ・イン・コミュニティプログラムへの取組—新しい教育プログラムの構築に向けて」『音楽芸術運営研究所紀要』第6号(昭和音楽大学音楽芸術運営研究所、2006年)、16-40頁。
- viii 1998年に開館した、愛知県長久手町にある公立文化施設。
- ix フルリン打、松原昭仁氏へのインタビューによる(2008年6月18日)。

現代日本の音を求めて～作曲家 下山一二三を迎えて～

久留智之（愛知県立芸術大学作曲専攻作曲コース教授）

この事業は、2008年11月28日、29日の二日間にわたり県立芸術大学音楽学コースと名古屋大学国際言語文化研究科先端文化講座の主催でそれぞれの大学において開催された。この事業は愛芸アシスト及び日本学術振興会の支援があり実現したものであるが、愛知県立芸術大学において学外との連携を担う「芸術創造センター」が設立されたということが大きく影響している。筆者は、本学作曲コース教員、および芸術創造センター運営委員としての事業全体に企画当初から関わった。事業の内容は大きく以下の4つに分けられるが、どの企画も「コラボレーション」が意図されたものであった。

- 1) 新作委嘱と初演（作曲家 下山一二三）
- 2) シンポジウム：テーマ「現代日本の音を求めて」
- 3) プレトークと演奏会（下山一二三作曲 オルガンと打楽器のための「情

PROGRAM

第1日：From the Sound

2008年11月28日（金）18:00～ 名古屋大学文系総合館7Fカンファレンスホール

シンポジウム

藤井 たぎる（名古屋大学大学院国際言語文化研究科教授）：「マトリックスに抗って」

久留 智之（作曲家、愛知県立芸術大学教授）：「楽音再考：脱五線紙的発想による作曲へのアプローチ」

下山 一二三（作曲家）：「私の作曲50年」

菊地 秀夫（クラリネット奏者、札幌大谷大学音楽学部専任講師）：「下山一二三の新作について」

下山一二三 新作初演

バスクラリネットのための「インプロヴァイザー」（世界初演）

菊地 秀夫（バスクラリネット）

第2日：To the Sound

2008年11月29日（土）14:00～ 愛知県立芸術大学 奏楽堂

演奏

下山一二三：オルガンと打楽器のための「情景第2番」（1999）

徳岡 めぐみ（オルガン）、池永 健二（打楽器）

景第2番J)

4) 演奏と絵画制作、その後のミニシンポジウム(下山作品演奏と本学油画専攻学生6人の舞台上でのパフォーマンス)

以下それぞれについて感想や意義、展望などを簡単に述べる。

・新作委嘱と初演について

この企画から新作(バスクラリネットのための「インプロヴァイザー」)が生み出され、さらに名古屋という地方都市から発信されたことの意義は大きい。芸術音楽の初演は、ほぼ東京一極集中の状況にあり、その多くが質を問われる時間もなただ消費されるということが繰り返されている。本事業には、このような状況を踏まえて時間の流れ方が異なる地方において誕生から作品を育てるまでの時間のかかる作業を行うそのモデルケースになるような取り組みが今後期待されるだろう。

作曲家下山一二三がシンポジウムの時に自身で述べていたように、その創作

演奏+絵画制作

下山一二三:オルガンのための「情景」(1983)

徳岡めぐみ(オルガン独奏)

絵画制作:木全佑輔、鈴木智教、吉松憲弘、井本由加、大石未貴、中川杏美
(愛知県立芸術大学美術学部油画専攻2年生有志)

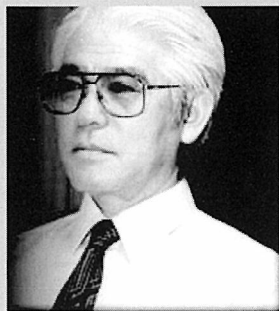
ミニ・シンポジウム

下山一二三、久留智之、藤井たぎる、小林英樹、徳岡めぐみ、池永健二

下山一二三

1930年、弘前市青女子(あおなご)生まれ。

「リフレクション」、「エキソルシズム」、「息」の3作がISCM(国際現代音楽協会)イタリア支部主催の第6回作曲コンクールに同時入選。「打楽器とコントラバスのためのトランズマイグレーション」、「彩響」、「チェロ協奏曲」で文化庁芸術祭優秀賞、NHKの委嘱による音楽詩劇「ハレー彗星」でイタリア賞国際コンクール特別賞ジャン・フランコ・ザフラー二賞を受賞。また「風紋II」、「一期の月影」ほか多数の作品がISCM主催World Music Daysに入選している。



態度が所謂西洋音楽の範疇を超えた音を音楽に求めていることの結果として「音符の書き方まで開発しなくてはならないことが多い」ということであるなら、奏者との作曲時からのコラボレーションは不可欠であるだろう。今回のクラリネット奏者菊地秀夫は、クラリネットの領域を拓ける活動に平素から取り組んでおり、作曲家とのそのようなコラボレーションも数多く経験している人物である。

・シンポジウムについて

「現代日本の音を求めて」というテーマの下、作曲家2名（下山、久留）、演奏家（菊地）、研究者（藤井たぎる〈名古屋大学国際言語文化研究科教授〉）が、それぞれの立場から発表を行い、その後全員の小シンポジウムが行われた。それぞれの発表の内容についての感想等は割愛し、このシンポジウムの意義について考察する。

作曲家と演奏家は所謂音楽家で、そこにシンポジウムという言葉を使用した学問領域の場が名古屋大学という研究機関に所属する研究者から設定されたわけである。これは言語をその専門メディアとしない音楽家には多少辛い設定で

〈プログラムから〉

ご挨拶

このたび、名古屋大学国際言語文化研究科先端文化論講座と愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コースの連携企画によるシンポジウムとワークショップに招聘いただいたこと、まことに嬉しく光栄に存しております。

名古屋大学でのシンポジウムでは新作のバスクラリネットのための《インプロヴァイザー》が初演されますし、愛知県立芸術大学のワークショップではオルガンのための《情景》と、オルガンと打楽器のための《情景第2番》が演奏されることになっています。しかもオルガンのための《情景》では演奏に加え、画学生たちがそれを聴きながら即興で絵を描くという画期的な試みもなされるとお聞きしており、その場に立ち会えることは作者としても大きな喜びです。

下山一二三(作曲家)

グローバリズムのなかで日本の芸術や文化はいまとても重要な岐路にさしかかっているように感じられます。そうした情況において私たちの芸術や文化にどのような可能性があるかを考え、議論し、またそれをなにより実践してみること、それがこのシンポジウムとワークショップの主題です。愛知県立芸術大学は芸術の創造や実践の場を形成し、それをたえず活性化させようとしていますし、名古屋大学国際言語文化研究科先端文化論講座はそうした芸術活動の基盤となる現代の政治や文化の諸相を、現代思想や最先端の批評理論を使って読み解こうとしています。けれども理論と実践は、それぞ

はあるが、日本においてはほとんど音楽についての批評が不在であることを思えば、このような取り組みはもっと行われるべきであろう。先端文化の研究者（藤井）による「むき出しの音」という現代の音についての解説や批評は、とても刺激的であったと思う。言葉で「音楽」を語ることは出来ないが、「音楽について」語ることは必要である。アーティストは時代を感覚的にキャッチし、研究者は様々な切り口でそれを言語化する。芸術大学と総合大学の連携事業のひとつの大きな意義であると思う。

・プレトークと演奏会について

下山一二三作曲 オルガンと打楽器のための「情景第2番」が本学奏楽堂において演奏された。これは教員と学生によるコラボレーションであるが、演奏に質については作曲家からも高い評価を得たものであった。

・演奏と絵画制作のコラボレーションについて

この企画については、音楽と美術の共同作業ということで、企画当初からメインイベントとの一つとして考えられていた。このような時間芸術と空間芸術の融合といった趣旨の取り組みは、過去にもいろいろなところで行われている。

れ別々にわが道を進むというわけではありません。実践を欠いた理論も理論に裏打ちされない実践も、ともに退屈な自己満足に終わることでしょう。音楽と美術の、思考と活動の、そして大学の内と外の領域横断的な連携は、未知の可能性を求める希望のプロジェクトなのです。

藤井たぎる（名古屋大学国際言語文化研究科先端文化論講座）

今年度の音楽学コースの特別講座はまさに「特別」です。美術学部的小林英樹教授、音楽学部の井上さつき教授が共同で担当された複合芸術研究という大学院の前期開設科目における様々な実践から生まれました。そして音楽創作の諸問題を絡め、さらに作曲家下山一二三先生の新作上演を含む一大プロジェクトになったのは偏に本学作曲コースの久留智之教授、そして名古屋大学国際言語文化研究科先端文化論講座の藤井たぎる教授のご協力、ご尽力を得て実現したものです。音楽(学部)と美術(学部)の新しい関係性の模索というだけでなく、創作、演奏、理論の斬新なコラボレーション、まさに三位一体で開催される講座ということが出来ます。今回の特別講座が知の発信基地としていかに機能すべきかという、今大学に最も問われている課題に対する1つの答案となれば幸いです。このようなある意味冒険的な試みに快く賛同していただいた演奏者、アーティスト、スタッフの方々にお礼を申し上げます。

増山賢治（愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース）

しかし筆者は体験後、いつも言われようのない違和感を覚えてしまうのである。なぜなら、演奏がなされている時間の経過とはほぼ無関係の時間の中で絵画の制作が行われ、そこにはインタラクティブなやり取りは見いだせないため、観客からは単に音楽が一方的に絵画制作者に何らかの影響を与えているのかもしれないという様を観察できるだけであるからである。この点ダンスは音を発することはないが、時間をともなった芸術であるため舞台上の時間を共有する（シンクロニシティなど）ことができる。それゆえ今回のような違和感を感じることはない。こういった意味から音楽と美術が双方ともライブであるであるという状態を鑑賞する試みは難しい問題を含んでいると思う。しかし、このような違和感は、筆者が西洋芸術音楽を専門とするからなのかもしれない。なぜなら名古屋大学関係者や美術専攻学生などに感想を求めたところ、そのような違和感は覚えなかったという方々もいたからである。このような差異は、聴取の仕方に起因するのではないだろうか。西洋芸術音楽では音楽は多くの場合コンサートホールという聴くことに特化した特別な場所で生の演奏を一方的的に（演奏者→聴衆）聴くことになっている。ここではノイズは徹底的に排除され

音楽を絵画に表すこと

音楽を聴くということは、抽象の世界に浸り、没入することであるが、音楽の抽象性に人は違和感を抱かない。そこが絵画鑑賞の場合と大きく異なるところである。

風景を見ながら描けばたいていは具象画になるが、最初から抽象である音楽を絵画に表そうとすれば展開は大きく異なる。——耳に響いてくるものにはかたがたがない。音楽は目に見えない。だから、「音楽を絵画に表すこと」は、戸惑いから始まる。

できあがったものは、音楽の表現するイメージに限りなく近づいた描写性の強いものかもしれない。あるいは、音楽をひとつの刺激的要素、あるいは表現の媒体としてとらえ、音楽との出会いによって湧き上がる世界をぶつけていくものかもしれない。

いずれにしても、下山一二三の音楽のなかで、あるいは、演奏者の生み出す音のなかで、ひ弱な説明にならず、学生たちが秘められたエネルギーを思い切り解放してくれることを期待している。

小林英樹(愛知県立芸術大学美術学部教授)

曲目解説

バスクラリネットのための《インプロヴァイザー》(2008)

楽器にはそれぞれ特有の魅力があるものだが、バスクラリネットのそれは際立っていると思っている。これまでバスクラリネットを作品の一部に使用したことは何度もあるが、今回のように無伴奏のバスクラリネットのための作品を書いたのは初めてである。この作品はクラリネット奏者の菊地秀夫

るため聴者の動作さえもかなり制限を受ける。しかし、現代ではスピーカーの登場により音楽はあらゆる場所で聴取可能になり、そのことに慣れている人々は、もしかしたら今回のようなステージ上の時間の「ズレ」にあまり違和感を覚えないのかもしれない。なぜならそれは平素 TV やウォークマンなどで体験しているからである。また、美術家の中には音楽をつけっぱなしで制作する、いわば「ながら制作」型の人も多いように聞いている。彼らにとっては音楽とともに絵画が制作されるのを見ることは奇異でも何でもないのかもしれない。聴くことに集中する行為を前提としている音楽を鑑賞するやり方に慣れている西洋芸術音楽愛好者や音楽家が今回のような設定を経験したときに違和感を覚えてしまうものなのではないかと思うのである本来西洋芸術音楽がそのような場で音楽化されることを前提に制作され、また演奏の準備もそのことを念頭に置いて入念になされていることを知っているものにとっては、今回のような光景を目にするのはあまり愉快なことではない。

しかし、今回、出来上がった絵画作品を鑑賞すること自体は、それぞれ何らかの音楽との関連性も感じ取れ、興味深かった。これは音楽が演奏を終了し、

さんの全面的な協力に負うところ大である。作品の特徴としては演奏者によってかなり趣きが変わる可能性を秘めていることで、そのため題名もそのことに関連している。

オルガンのための《情景》(1983)

1983年に廣野嗣雄さんの委嘱で作曲。宗教のためとか、何々のための伴奏的役割とかではなく、純粹に一つの楽器として存分に使いこなしてみようと思って書いた作品である。世界初演は廣野さんによって1983年8月1日にフィンランドのラハティ市で行われた。ついで1985年に保田紀子さんによってジンツィヒでドイツ初演が行われている。私が初めてオルガンを研究しイメージをふくらませていったのは石橋メモリアルホールであったが、オルガンは会場によって楽器自体もホールの作りも違うので、同じ曲でもかなり違った様相を見せる。それがまた他の楽器のコンサートにはない楽しみでもある。

オルガンと打楽器のための《情景》第2番(1999)

《情景》はオルガン独奏だったが、この第2番はオルガンと打楽器のための作品である。この間、およそ16年の時が経っている。松本市の委嘱で保田紀子さんのために作曲し、1999年7月16日に松本市文化会館のザ・ハーモニーホールで保田さんと高橋明邦さんの打楽器で初演された。オルガンは非常に多能力な楽器で、どんな音でも出せるようだが、打楽器のような音はあまり得意ではなさそうである。そういうわけで、ここではオルガンと打楽器を組み合わせることで前作とは違った“情景”を描いてみた。

音楽が「記憶の時間」になり、音楽がライブではなくなったからである。この音楽の記憶の時間と空間芸術との親和性は高いように思う。もしそうであるならば、コンサートホールでの音楽鑑賞のあと、別会場にて公開絵画制作を行うというやり方の方が鑑賞者にとっては、それぞれの頭の中にある音楽の記憶（メモリー）と対比させながらより自由に絵画制作を鑑賞し、楽しめるということになるのではないだろうか。

演奏者プロフィール

菊地秀夫 Hideo KIKUCHI

桐朋学園大学卒業。クラリネットを二宮和子氏に、室内楽を鈴木良昭、三善晃の各氏に師事。1993年現代音楽演奏コンクール「競奏II」にて、内山厚志氏とのデュオで第2位入賞。96年ダルムシュタット音楽祭で奨学生賞受賞。卒業後アンサンブル・ノマドのメンバーとして活動。ライブやジャズミュージシャンたちとのコラボレーションなども行い、幅広い活動を展開している。現在、札幌大谷大学音楽学部専任講師。



徳岡 めぐみ Megumi TOKUOKA

東京藝術大学音楽学部オルガン科卒業、同大学院音楽研究科修了。安宅賞受賞。ドイツ国立ハンブルク音楽大学卒業。オルガンを植田義子、廣野嗣雄、ヴォルフガング・ツェラーの各氏に師事。2001年オランダのアルクマールのシュニットガー国際オルガンコンクール優勝、聴衆者賞獲得。2002年、北ドイツ放送(NDR)音楽賞国際オルガンコンクール2位受賞。ヨーロッパ各地でコンサートを行う。現在、豊田市コンサートホール専属オルガニスト、東京藝術大学非常勤講師、愛知県立芸術大学非常勤講師、国際基督教大学オルガニスト、片倉キリストの教会オルガニスト。



開かれた音楽

藤井たぎる（名古屋大学大学院国際言語文化研究科先端文化論講座）

愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コースと名古屋大学大学院国際言語文化研究科先端文化論講座との二日間にわたる連携講座がはたしてどういう成果をあげるのか、じつのところまったく予想もつかなかった。理論と実践の融合とか、社会連携とか、たしかにお題目にはこと欠かないけれども、それがいったいいかなる効果をもたらしうるのか、実際に蓋を開けてみるまではわからないというのが本音だった。だから会場に足を運んでくれた多くの同僚や知人が、直接口頭で、あるいはメールで異口同音に「楽しかった」、「面白かった」と言ってくれたのはたしかにうれしかった。ただ、それと同時にすこし意外な感じも覚えたのである。

というのも、現代音楽のコンサートにしてもアカデミックなシンポジウムにしても、「楽しい」とか「面白い」という形容詞が感想の言葉として使われることはふつうあり得ないからである。「勉強になった」、「退屈だった」、「すごかつ

池永 健二 Kenji IKENAGA

2004年7月浜松国際管楽器アカデミーに参加。中村功氏のマスタークラスを受講。2006年2月ケニアにて Djembe (ジャンベ) 奏者の Jean Cloud 氏にレッスンを受ける。同年7月ザルツブルクにて Peter Sadlo, Bogdan Bacanu 各氏のマスタークラスを受講。ディプロマを取得。2007年2月NHK-FM『現代の音楽』に打楽器ソリストとして出演。2008年4月アリオン音楽財団『アリオン賞』奨励賞を受賞。今までに、打楽器を何森博子、今村三明、佐野恭一、深町浩司の各氏に、マリンバを神谷百子氏に師事。現在、愛知県立芸術大学大学院音楽研究科修士課程2年在学中。



シンポジウム（2008年11月28日、名古屋大学文系総合館7Fカンファレンスホール）。左から左から、久留智之、菊地秀夫、下山一二三、藤井たぎる（敬称略）。

た」、「難しかった」、「感動した」、「くだらなかった」というのならわかる。もちろん面と向かってネガティブなことを言ったり書いたりはいしないだろうし、だれもが楽しめる企画だったと短絡するつもりもさらさらないけれども、それにしても「楽しい」、「面白い」というのはまったく想定外だったのである。

たしかにレクチャー・コンサートはさほど珍しくもない。しかし今回の企画は、そういうものともかなり性格の異なるものだったと思う。現代音楽を音楽史という枠組みで扱うかぎり、だれもが敬して遠ざかるばかりだろう。クラシックやジャズやロックのコンサートとは違う、ある程度知的でありながらも気取らない雰囲気の中で、現代音楽が私たちにとって（少なくとも西欧のクラシック音楽よりは）身近な存在であるを感じてもらうことが重要だったのだ。音楽はなにもコンサートホールや音楽大学だけの専有物ではないというごく当たり前のことを示すのに、総合大学という場はそれなりに意味があったと言ってもいいかもしれない。シンポジウムでの下山一二三の軽妙洒脱な語り口や久留智之の自由闊達な人柄も、現代音楽につきまとう難解で堅苦しいイメージを払拭するのに十分だった。そして作曲工房の舞台裏はじつに面白かった。

from the sound / to the sound 展

2008年2月9日（月）～20日（金）

於：名古屋大学教養教育員プロジェクトギャラリー「clas」

連携講座第2日のパフォーマンスのドキュメントを、後日、名古屋大学教養教育院のプロジェクトギャラリー「clas」で展示しました。

愛知県立芸術大学に場所を移した第2日に行われたパフォーマンスでは、徳岡めぐみのオルガン演奏による、下山一二三の〈オルガンのための「情景」〉が2回続けて演奏され、その間に、愛知県立芸術大学美術学部の6人の学生が、そのサウンドのイメージをライブ・ドローイングで100号のキャンバスに描きました。この展覧会は、そのパフォーマンスのドキュメント（作品の写真パネル）を展示するものです。また、パフォーマンスの様子を撮影したビデオ作品（愛知県立芸術大学美術学部デザイン専攻：福田広樹、高木絢子、辻井早紀による）も放映し、展覧会場で〈オルガンのための「情景」〉もお聴きいただきました。



ミニ・シンポジウム（2008年11月29日、愛知県立芸術大学奏楽堂）。左から、久留智之、下山一二三、藤井たぎる（敬称略）。

奏樂堂での絵画と演奏とのコラボレーションも、現代音楽作品をもつば音楽史上の問題として狭苦しい専門領域のなかに閉じ込めるのではなく、それを絵にしてみることで、(時間から空間へと)音楽を開かれたものとして提示してみせることができたはずである。たとえばバッハやショパンの音楽を描くのと較べれば、下山一二三の音楽(オルガン独奏のための『情景』)を平面上に“再現前化”するのは至難の業だったであろう。バッハやショパンなら、ある一定のシステムを直感的に捉えて、それを“時間”から“空間”へと構造化しなおすための手がかりは比較的簡単に見つかるかもしれない。しかし既存のいかなるシステムにも属さない、つまりさまざまな質量と強度をもった個々の音や重音が作り出す、調性的でも対位的でも拍節的でもない、あえて言えば無定形の構造にいきなり出くわし、即座にそれを100号のキャンバス上に描かなければならないとすれば、きっと呆然自失となるにちがいない。これまでに習得した知識も技法もスタイルも、そこではおそらくなんの役にも立たないだろうからである。

もっとも、すぐれた即興的な創作がここで要求されていたわけではまったく



上：展示風景 (名古屋大学教養教育院プロジェクトギャラリー「clas」)

右：ギャラリー・トーク 2009年2月18日(水) 18:00～



もちろんこの連携講座の意義を高めてくれたのが、下山一二三の音楽に潜む底知れぬ“力(パワー)”であり、またその“力(パワー)”を最大限に引き出して聴かせてくれた菊地秀夫、徳岡めぐみ、池永健二のイマジネーション豊かな演奏(リアリゼーション)だったことは言うまでもない。そしてこの二日間をおそらくだれよりも面白く、楽しく過ごしたのは、いまこれを書いている私自身なのだった。



From the **Sound**
To the **Sound**

メロディ演奏教室
名古屋大学大学院音楽研究科に在学中の学生2名とメロディ演奏会
名古屋大学音楽学部音楽教育実習コース

現代日本の音を求めて

シンポジウムとパフォーマンスの2日間
作曲家 下山 一二三を迎えて

10月28日(土) 18:00～
シンポジウムと下山 一二三新作初演
名古屋大学文芸系総合7カカンアプレシ
スホール
入場料：無料

10月29日(日) 14:00～
パフォーマンスとミニ・シンポジウム
パフォーマンスとミニ・シンポジウム
入場料：無料

主催 名古屋大学大学院音楽研究科音楽文化研究センター、愛知県立芸術大学音楽学部音楽コース
【お問い合わせ】 愛知県立芸術大学 学芸部芸術情報グループ ☎0561-62-1180/2191

大学間連携事業フライヤー
ドローイング：中川杏美

愛知県立芸術大学芸術資料館所蔵音楽資料から（１）

愛知県立芸術大学芸術資料館には、数多くの音楽資料が所蔵されています。普段は所蔵庫に保管されているため、人目に触れることが少ないですが、それらの中には貴重な楽譜のファクシミリ版も数多く含まれています。

2008 年度に大学院音楽研究科で開講された「特殊研究（音楽学領域）2」の授業では、遠藤衣穂非常勤講師の指導のもとで、学生たちは写本研究を行いました。今回は、提出された学生のレポートから、「ラス・ウェルガス写本（Burgos, Monasterio de Las Huelgas）」を紹介します。このファクシミリは、原本をそのままの形で再現したレプリカのようなものです。ここに掲載するレポートは、さまざまな資料から得られた情報をもとに、ファクシミリ版を詳しく観察してまとめられたものです。

ラス・ウェルガス写本（Burgos, Monasterio de Las Huelgas）

大野悠子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科（音楽学領域）

0. 参考文献の略語

[RISM]: "Manuscript of Polyphonic Music: 1. 11th-early 14th Century"

Répertoire international des sources musicales, B/IV/1, ed. Gilbert Reaney, pp.210-237, München, 1966.

[NG 2]: Sources, MS, V, 2: Early motet: Principal individual sources" The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edn., ed.

Stanley Sadie and John Tyrrel, vol.23, pp.876-877, London, 2001.

[MGG]: Gómes, Maricarmen: "Las Huelgas" Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, 2nd edn., ed. Ludwig Finscher, pp.917-922, Kassel: Bärenreiter, 1994-8.

1. 写本の概要

ラス・ウェルガス写本は、正式名称を“Burgos, Monasterio de Las Huelgas”といい、通称Codex Las Huelgasまたはthe Las Huelgas Codexと呼ばれている。[Hu] という略語が使われることもある。多くの写本に見られるような整理番号はなく、それは写本そのものが非常に有名であることを示している。

2. 写本の由来

(1) 写本の来歴

この写本は、成立当初からラス・ウェルガス修道院が所有している。というのもこの写本には、ラス・ウェルガス修道院の創始者であるアルフォンソ 8 世 Alfonso VIII (1155-1214、在位 1158-1214) に捧げられた曲や、修道院長マリア・ゴンザレス Maria Gonzàles の死をきっかけに作曲された曲など、修道院と関係が深かった人たちのために書かれた作品がいくつか含まれているからである。このことからラス・ウェルガス写本は、この修道院のために筆写され、この修道院のために保管されてきたものであるということが出来る。写本は 1904 年に、シロス¹の修道士ルチア・セラーノ Lucìa Serrano とカッシア・ローヨ Cassià Rojo により発見され、1906 年に修復された。

(2) ラス・ウェルガス修道院

スペインのブルゴス²郊外にあるラス・ウェルガス修道院は、1187 年に当時スペインの大部分を支配していたカスティリャ王国³のアルフォンソ 8 世と、彼の妻レオノール Leonor によって設立された。それ以来、スペインにおけるシトー派の女子修道院の中心となった。修道女たちは、王室の家系、もしくはカスティリャ王国に富と影響を与えた上流階級に属する人々であった⁴。カスティリャ王国は 16 世紀に衰退し始めるが、それにもかかわらず、修道院は宗教的な機関として高い評価を受け、現在でもカスティリャ王国の遺産を受け継いだ修道院として残されている。

3. 写本の形態

ここではファクシミリ版⁵による写本の形態をまとめる。写本は、170 フォリオの羊皮紙からなっている。寸法は 26 × 18cm であり、筆写部分の寸法は 15.3cm × 13.2cm から 23.5 × 13.0cm にわたる。筆写部分は、五線譜の段に差があることから、上記のように縦の寸法に差が出ているといえるが、横の寸法はあまり変化していないこともわかる。

表紙は厚さ 1 cm の木の板でできており、もともとは白なめし皮で覆われて

いた。表紙と裏表紙には、修道院らしき建物と聖歌隊の絵が、押し型模様で描かれている。4 隅には鋳がついており、写本を置いたときに表紙に傷がつくのを防ぐ役割を果たしている。また 2 ケ所に止め具がついており、中の羊皮紙を厳重に守っている。背表紙には大文字で CODICE MUSICAL LAS HUELGAS REALES DE BURGOS（訳：ブルゴスのラス・ウェルガス写本）と書かれており、現代の字体から、おそらく後世に貼り付けられたものであるということが出来る。

見返しは前に 2 枚、後ろに 1 枚ある。どちらも番号はついていない。前の見返しは 14 世紀の羊皮紙でできており、2 枚目には Codice de canto polifonico（訳：多声音楽の写本）と印刷されたものが貼り付けられている。後ろの見返しには、単旋律聖歌のグロリアの断片が 2 つ含まれている。

フォリオ番号はアラビア数字で 1 から 168 までつけられている。この数字は 1906 年にシロスの写真家によって書かれたもので、近代のインクでフォリオ表の右上に書かれている。誤って 124 が 2 回書かれてしまったため、本来は 1 から 169 までのところが、168 までになっている。

製本の糸は 5 ケ所で綴じられている。また譜めくり跡が見られないことから、演奏用に作られたものではないことがわかる。写本の豪華で厳重な作り、そして比較的小さい大きさであることを考慮すると、この写本は実際に使われたものではなく、修道院で歌われていた作品をレパートリーのコレクションとして記録し、修道院に保管したものであると推測することができる。それゆえ、ラス・ウェルガス修道院がずっと所有しているともいえる。

4. 写本の構造

写本の構造に関しては、参考文献によって意見が異なっている。[RISM] には「19 のギャザリングからなり、1 から 3 ギャザリングは 5 枚のバイフォリウム、4 ギャザリングは 1 枚、5 から 12 ギャザリングは 5 枚、13 ギャザリングはもともとは 5 枚であったが今は 4 枚、14 ギャザリングから 16 ギャザリングは 5 枚、17 ギャザリングは 4 枚、18 ギャザリングは 3 枚半、19 ギャザリングは 1 枚のバイフォリウムと 2 つの単葉からなっている⁶」と書かれて

いる。一方、[NG 2] には、「1 から 16 ギャザリングはすべて 5 枚のバイフォリウムからなっているが、そのうち 4 ギャザリングと 8 ギャザリングは不完全である⁷⁾」と書かれている。そして「17 ギャザリングから 19 ギャザリングは、当初 5 枚のバイフォリウムがさらに 2 つあったが、現在では 4 枚、3 枚半、1 枚と 2 つの単葉として綴じられている⁸⁾」と書かれている。ここでの違いは、1 から 16 ギャザリングのうち、不完全なギャザリングは 4 と 13 という説 [RISM] と、4 と 8 という説 [NG 2] である。しかし [MGG] では、4 と 8 と 13 ギャザリングが不完全であると述べられており、また Anglés のファクシミリ版⁹⁾でも、4 と 8 と 13 のギャザリングが不完全であると述べられていることから、ここでは [MGG] と Anglés の説を採用した。

次のページの【表】は、Anglés のファクシミリ版に基づき、写本の構造と、写本に含まれる曲種をまとめたものである。曲については後ほど詳しく述べる。ギャザリングとバイフォリウムの関係を見ると、ほとんどのギャザリングは、5 枚のバイフォリウムからなっていることがわかる。また、[NG 2] の「1 から 16 ギャザリングはすべて 5 枚のバイフォリウムからなっており、17 から 19 ギャザリングも当初は 5 枚のバイフォリウム 2 つからなっていた」という記述から、当初、すべてのギャザリングは 5 枚のバイフォリウムからなっていたということが想像できる。ちなみに [MGG] では、18 のギャザリングからなっていると述べられているが¹⁰⁾、おそらくそれは、「当初は 5 枚のバイフォリウム 2 つからなっていた」という説を採用しているからだと思われる。

また 17 から 19 ギャザリングに関しては、現在のように綴じられた際に、中身の順番が入れ替わったと言われている。しかしその順番については、文献により意見が異なっている。Anglés のファクシミリ版と [RISM] では、f.149 以降の順番を ff.149-152, 166, 167, 157, 158, 161, 159, 160, 162, 165, 153-156, 163, 164, 168 と述べている。また [NG 2] では、ff.149-152, 161, 166, 167, 160, 162, 165, 153-156, 163, 164, 168 と述べており、抜けている番号もある。[MGG] では、ff.149-152, 166, 165, 153-156, 167, 157, 158, 161, 159, 160, 162-164, 168 となっており、上記の 2 つの説とは大きく異なっている。このように、文献によって意見が異なっているため、正しい順番は明らかでない。【表】では Anglés のファクシミリ版をもとにしているため、

写本の構造 (Angles のファクシミリ版にもとづく)

ギャザリング	バイフォリウム	フォリオ番号	曲種	曲のフォリオ番号
1	5	ff. 1-10	キリエ 5 曲	ff. 1-4
			グロリア 1 曲	ff. 4-5
			グラドゥアーレ 1 曲	ff. 5-6r
			2 声のアレルヤ 3 曲	ff. 6v-7v
			音楽なし	f. 8r
			トロースつきの 2 声のオフエルトリウム 1 曲	ff. 8v-9r
			サンクトゥス 7 曲	ff. 9v-17
2	5	ff. 11-20		
			アニュス・デイ 9 曲	ff. 18-21
3	5	ff. 21-30		
			トロースつきのベネディカマス・ドミノ 17 曲	ff. 21-30
			グラドゥアーレ 2 曲	ff. 30-31
4 (不完全)	1	f. 31-32		
			サンクトゥス 1 曲	f. 32
			トロースつきのベネディカマス・ドミノ 1 曲	f. 32v
5	5	ff. 33-42	セクエンティア 31 曲	ff. 33-81
6	5	ff. 43-52		
7	5	ff. 53-62		
8 (不完全)	4 1/2	ff. 63-71		
9	5	ff. 72-81		
10	5	ff. 82-91	モテット 10 曲	ff. 82-93
11	5	ff. 92-101	コンドクトゥス 1 曲	f. 93
			モテット 5 曲	ff. 94-96
			コンドクトゥス 1 曲	f. 97
			モテット 4 曲	ff. 98-101r
			コンドクトゥス 1 曲	f. 101v
12	5	ff. 102-111	モテット 2 曲	ff. 102-103r
			コンドクトゥス 1 曲	ff. 103v-104
			モテット 28 曲	ff. 105-121
13 (不完全)	4	ff. 112-119		
14	5	ff. 120-128	コンドクトゥス 1 曲	ff. 121v-122r
			モテット 9 曲	ff. 122v-128
15	5	ff. 129-138	トロースつきのベネディカマス・ドミノ 1 曲	ff. 129-131
			コンドクトゥス 12 曲	ff. 131-152
16	5	ff. 139-148		
17	4	ff. 149-156	モテット 1 曲	f. 166 ※
			コンドクトゥス 15 曲	f. 167, 157, 158, 161, 159, 160
18	3 1/2	ff. 157-164	トロースつきのベネディカマス・ドミノ 3 曲	f. 160, 162, 165r
			クレド 1 曲	f. 165v, 153, 154
			2 声のソルミゼーションの練習曲 1 曲	f. 154v
			トロースつきのベネディカマス・ドミノ 9 曲	f. 155, 156, 163, 164, 168
19	1 と 2 つの単葉	ff. 165-168		

※第 17 ギャザリング～ 19 ギャザリングでは曲の順番が入れ替わっている。

正しい順番は明らかでないが、Angles は次のような順番であると言っている。

ff. 149-152, 166, 167, 157, 158, 161, 159, 160, 162, 165, 153, 154, 155, 156, 163, 164, 168

Anglés の説を採用した。

5. 写本の内容

(1) 写本の成立年代

ラス・ウェルガス写本は、[RISM] によると、1325 年頃もしくは少しあとに成立したと言われている¹¹。しかし [NG 2] では、主要部分が 1300 年頃で、のちに加筆された部分が 1325 年頃であると言っている¹²。[MGG] でも、[NG 2] と同じ説を採用し、写本の全体は 1300 年頃に書かれたと述べている。このことから、最近の研究により、成立年が 1300 年頃と改められたと考えることができる。

(2) 筆写者

写本の大部分は、1 人の筆跡で筆写されている。フォリオ番号では、ff.1-7v, 8v-152v, 157-159, 161r-v, 166-167v である。f.8 は後世に書かれた筆跡であり、Anglés の説によると、f.153 以降の残りの部分を 11 名の後世の筆写者が書いたようである。この写本の筆写者の名前は明らかでないが、Johannes Roderici という名前が、何回か余白に見られる。[RISM] ではこの人物について、のちに写本を編集した人物の 1 人であると述べている。当時は写本の筆写者が編集を兼ねることもあったことから、この人物は、Anglés のいう「11 名の後世の筆写者」のうちの 1 人であり、写本の編集者でもあったことが考えられる。

(3) 楽譜のレイアウトと記譜法

楽譜は、スコアの形で書かれている場合と、パート譜の形で書かれている場合がある。スコアの形では、1 ページにつき 6 段の赤い五線譜が書かれている。パート譜では五線譜が 7 段から 9 段に及ぶ。とりわけ長いモテットにおいては、パート譜を採用していることが多く、ff.100v-101 に書かれているモテットは、五線譜が 11 段にも及んでいる。パート譜の形で書かれる際には、トリプルムがページの左側、モテトウスがページの右側、テノールがページの下に書かれている。

記譜法は、フランコ式記譜法¹³で書かれているが、統一されていない。[NG 2]では、「ある特有の変化をもったフランコ式記譜法」と述べられている。その理由についてファクシミリ版の解説文では、13世紀のフランコの記譜法が、写本が書かれた時期ではまだなじみがなかったこと、またスペインの地方の伝統により少し変化したのではないかということ述べている¹⁴。

作品の冒頭にはイニシャルが書かれているが、そのイニシャルは、青、赤、まれに茶色のインクで書かれている。装飾などは見られない。

(4) 所収作品の内容

所収作品は全部で186曲である。作品の年代について、[NG 2]では「大部分は13世紀後期の作品であるが、13世紀前半の作品、例えばノートルダム楽派の作品も含まれている。加筆されたときに、14世紀初頭(1325年頃まで)の作品が加えられた」と述べている。しかし[RISM]では、「11世紀から14世紀初頭までの主要なジャンルを含んでいる」と書かれており、意見の相違が見られる。実際の所収作品を見ると、ミサ通常文の断片、コンドゥクトゥス、モテットなど11世紀から14世紀頃の主要なジャンルの作品が含まれていることから、大部分は13世紀の作品であるが、11世紀から14世紀初頭までの作品を網羅していると考えられる。

作品はおもに、典礼のための音楽である。全186曲のうち、単旋律作品が45曲、多声作品が141曲である。単旋律作品45曲のうち、トロープスつきのベネディカムス・ドミノが10曲、セクエンツィアが20曲、コンドゥクトゥスが15曲である。

多声作品は141曲であり、そのうち1つは、スコア形式の楽譜があるのみで、音楽がない。残りの140曲のうち、モテットが59曲(2声が21曲、3声が36曲、36曲のうち二重モテットが25曲、4声が2曲)、コンドゥクトゥスが17曲(2声が15曲、3声が2曲)、2声のソルミゼーションの練習曲が1曲、ミサ通常文の断片が24曲(2声のキリエが5曲、3声のグロリアが1曲、3声のクレドが1曲、2声のサンクトゥスが8曲、3声のアニュス・デイが5曲、2声のアニュス・デイが4曲)であり、ミサ通常文の断片の多くはトロープスつきである。そしてグラドゥアーレの断片が3曲(2声が2曲、3声が1

曲)、2声のアレルヤが3曲、トロープスつきの2声のオッフエルトリウムが1曲、トロープスつきのベネディカムス・ドミノが21曲、セクエンツィアが11曲である。

これらの音楽は、スペインの地方の伝統的な曲や、フランス語のものを改編した曲がいくつか含まれている。このことからラス・ウエルガス写本は、スペイン音楽の歴史においても重要な写本であることがわかる。また上記に挙げたように、西洋の典礼音楽の主要なジャンルを含んでいることから、西洋音楽の歴史においても重要な写本であるといえる。ソルミゼーションの練習曲が含まれているのも、この写本の特徴である。

再び【表】を見てみると、これらの作品は、おおよそ曲種ごとに並んでいるといえる。コンドウクトウス、ベネディカムス・ドミノ、モテットなどを中心に、様々な種類の音楽が含まれていることがわかる。しかしギャザリングごとに曲がまとまっているとはいえず、いくつかの曲はギャザリングをまたがって配置されている。

6. まとめ

ラス・ウエルガス写本は、ラス・ウエルガス修道院のために筆写され、保管されている写本である。嚴重で豪華な作りから判断すると、演奏用に使われた写本ではなく、コレクションとして保管されていた写本であるということができる。そして所収作品は、典礼音楽の主要なジャンルがいくつか含まれており、中には、修道院と関係の深かった人物のために書かれた作品も含まれている。このことからラス・ウエルガス写本は、中世の典礼音楽、そして中世のスペイン音楽を知る上で、重要な写本の1つであるということができる。

注

1. スペインの修道院。
2. Maricarmen Gómez, "Las Huelgas," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, 2nd edn., ed. Ludwig Finscher, (Kassel: Bärenreiter, 1994-8) p.917.
3. *Musical Codex Huelgas Reals Monastery (Burgos): Documentation for the Facsimile Edition*, Patrimonio Nacional, Testimonio Compañía Editorial.
4. *Manuscript of Polyphonic Music: 1. 11th-early 14th Century*, "Répertoire international des sources musicales, B/IV/1", ed. Gilbert Reaney, (München,

- 1966), p.210.
5. "Sources, MS, V, 2: Early motet: Principal individual sources," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn., ed. Stanley Sadie and John Tyrrel, vol.23, (London, 2001) p.876.
 8. Ibid.
 9. Higiní Anglés, *El còdex musical de Las Huelgas*, Facsimil, Barcelona, 1931.
 10. Maricarmen Gómes, op. cit., p.917.
 11. *Répertoire international des sources musicales*, op. cit.
 12. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op. cit.
 13. ケルンのフランコが13世紀頃に考案した、『定量音楽論』という理論書に基づく記譜法。
この理論書では、「異なる音価は異なる符形によって示されるべきである」というヨーロッパ音楽の近代記譜法の基礎となる考え方が示されている。
 14. *Musical Codex Huelgas Reals Monastery (Burgos): Documentation for the Facsimile Edition*, op. cit.

参考文献

- "Sources, MS, V, 2: Early motet: Principal individual sources." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn., ed. Stanley Sadie and John Tyrrel, vol.23, pp.876-877, London, 2001.
- "Manuscript of Polyphonic Music: 1. 11th-early 14th Century." *Répertoire international des sources musicales*, B/IV/1, ed. Gilbert Reaney, pp.210-237, München, 1966.
- Gómes, Maricarmen: "Las Huelgas" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, 2nd edn., ed. Ludwig Finscher, pp.917-922, Kassel: Bärenreiter, 1994-8.

ファクシミリ

- Musical Codex Huelgas Reals Monastery (Burgos): Documentation for the Facsimile Edition*, Patrimonio Nacional, Testimonio Compañía Editorial. (年代は不明、少なくとも1996年以降)
- Anglés, Higiní. *El còdex musical de Las Huelgas*. Facsimil, Barcelona, 1931.

現代譜

- The Las Huelgas Manuscript*, ed. Anderson, A. Gordon, Corpus Mensuralis Musicae 79, 1982.

CD

- Vox Iberia II: Codex Las Huelgas. Gesänge aus dem Königlichen Konvent Las Huelgas de Burgos (13./14.JH)*, deutsche harmonia mundi, 1992.

愛知県立芸術大学音楽学部 音楽学コース

平成 20 年度 修士論文・卒業論文要旨

修士論文

大野悠子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科（音楽学領域）
音楽大学におけるアウトリーチ活動の必要性

——愛知県立芸術大学でのプログラム提案——

The Need for Outreach Activities in Schools of Music: A Proposal of the Program for Aichi Prefectural University of Fine Arts and Music

要旨

アウトリーチとはもともと、医療や福祉の分野における奉仕活動を意味する言葉である。しかし近年では、アウトリーチの考え方が芸術の領域にも取り入れられるようになり、美術館や文化施設を中心に普及する。本論文ではアウトリーチを「日頃、芸術に触れる機会の少ない地域や人々に対して、芸術家が働きかける活動」と定義し、特に音楽の分野におけるアウトリーチを扱った。

現在、アウトリーチをおこなう芸術団体や文化施設は確実に増えているといえる。しかしその一方で、アウトリーチの担い手となる音楽家に、十分な技量が備わっているとはいえないのも現状である。本論文の目的は、このような状況があってはアウトリーチの意味がなくなってしまうのではないかという問題意識から、音楽家を養成する音楽大学に、アウトリーチのプログラムが必要なことを提示することである。そして具体的なプログラムの案として、筆者が在籍する愛知県立芸術大学でのプログラムを提案することで、1つの可能性を示した。

第1章ではアウトリーチの概念をまとめ、日本の文化政策との関連を明らかにした。第1節ではアウトリーチの定義や具体例、そしてアウトリーチが市民、アーティスト、コーディネータの3者から成り立っていることを示し、それぞれの立場で論じられている先行研究を概観した。先行研究の中でも、音楽大学での教育が不十分であることが指摘されていることがわかった。第2節ではとりわけ日本におけるアウトリーチの状況を把握するために、日本の文化政策や

文化関連の法律から、アウトリーチとの関連を見ていった。その結果、アウトリーチという言葉は使われていないものの、日本はここ 10 年ほどで、アウトリーチを意識するようになったといえた。

第 2 章では、実際にアウトリーチプログラムに取り組んでいる国内外の大学を事例として取りあげ、プログラムの内容などを検証した。第 1 節ではアウトリーチを盛んに活用している、アメリカのジュリアード音楽院、マンハッタン音楽院、イーストマン音楽院、ニューイングランド音楽院を中心に取りあげた。海外の大学では、学生がティーチングアーティスト（音楽の指導ができるアーティスト）として学校へ出向き、授業をする機会が多く設けられており、そのための事前教育も充実している。また大学によっては、学生のキャリア教育の中にアウトリーチが位置付けられており、将来的にアウトリーチが必要であることを示唆している。このように海外の大学には、大学や地域の状況に応じた様々なプログラムが存在し、運営組織も充実していることがわかった。第 2 節では、日本の神戸女学院大学、昭和音楽大学を中心に取りあげた。これらの大学では、学生をマネジメントとして参加させていることが特徴として挙げられる。また新潟大学では地域の文化施設と連携し、アートマネジメントやアウトリーチの実習をおこなうという試みも見られた。

以上の事例を参考に、第 3 章では愛知県立芸術大学でのプログラムを提案した。提案の前段階として、第 1 節では愛知県立芸術大学の現在の状況を把握した。ここでは法人化による影響のほか、学生に対しておこなったアンケート調査の結果を掲載した。アンケートの結果、愛知県立芸術大学の学生のほとんどはアウトリーチという概念を知らないこと、しかし機会があれば参加してみたいと考えている学生が多いことがわかった。第 2 節では、愛知県立芸術大学が所在する長久手町に目を向けた。ここでは特に、長久手町文化の家が取り組んでいる「エデュケーションプログラム であと」を紹介し、演奏家がアウトリーチにどう関わっているのかを検証した。演奏家は参加コーナーを取り入れるなど、内容を工夫しており、アウトリーチには様々な要素が必要であることが明らかとなった。第 3 節ではこれらすべての状況を踏まえ、以下のようなプログラムを考えた。

①「アウトリーチ」という授業を作る。対象者の理解、事前準備、実習という

アウトリーチの基本的なプロセスを踏んだ授業。さらにアウトリーチに関わりたと思った学生はフォローアップ制度に参加し、引き続きアウトリーチに関わることができる。

②長久手町文化の家との連携。地域のニーズを把握している長久手町文化の家と連携することで、コーディネイトの面を強化する。

③アートマネジメントや室内楽など他の授業との連携。アートマネジメントや室内楽を履修している学生もアウトリーチに関わることができるシステムを作ることで、それぞれの視点から実践的に学べるようになる。

そしてこのようなプログラムの長期的な目標として、コーディネイトする組織をNPOとして独立させることを提案した。

このようなアウトリーチプログラムを作ることで、大学、学生、地域それぞれに利点があり、大学が取り組む価値は充分にあるといえる。

＊

卒業論文

石原美早紀 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

障害児の音楽療法における音・音楽の使い方とその音楽的特徴

——言語と動きへの働きかけを中心に——

The Applications of Music and Musical Characteristics in Music Therapy for Autism and Mentally Retarded Children: Focus on Speech and Movement

要旨

近年、多くの音楽療法士やその領域に携わる専門家が音楽療法を実践し、その効果を報告している。音楽療法研究において、事例報告は数多くあるが、音・音楽のみを取り出した研究は少ない。既存のものも実践で使用する音楽を分析するという方法は数少ない。それは、対象児・者を中心にセッション内容を考えなければならないセラピスト（以下Th.）にとって、自身が実践で使用する音楽を分析することは活動に制約が生じたり、客観的に捉えることが難しいことからだと考えられる。

本論文では、発表者がTh.ではなく第3者の立場から、自閉症児Aくんと重度知的障害児Bくんの事例を基に、音楽による効果がみられた音・音楽を楽曲分析した。自閉症児Aくんの事例からは言語への働きかけを中心に、重

度知的障害児 B さんの事例からは動きへの働きかけを中心に見ていく。最終的に 2 人の事例から、音楽によって効果を促していると思われる音楽的特徴や傾向を列挙することを目的とした。

第 1 章では、音楽療法の歴史の変遷をたどり、近年の音楽療法研究の現状を概観する。第 1 節では、近代音楽療法の成り立ち、日本の音楽療法史に触れ、第 2 節では、第 1 節の歴史的な流れを踏まえた上で、日本の音楽療法研究の現状を俯瞰する。そして、音・音楽に着目した研究である本論文の先行研究を中心に紹介し、本論文の研究動機と筆者の視点を提示した。

第 2 章では、自閉症児 A さんの事例をもとに、音楽療法セッションで使った音・音楽を筆者が第 3 者の立場からの視点で考察した。第 1 節では、音楽療法セッションの捉え方、セッションのプロセスを中心に事前の流れを述べた。第 2 節では、A さんの半年間（2007.11 ～ 2008.4）のセッションで使われた音・音楽の使い方を 5 つの観点から考察した。音・音楽の使い方を踏まえた上で、第 3 節では、A さんの半年間のセッションの中で特に働きかけていたと思われる、言語への働きかけにみられる音楽的特徴を列挙した。

第 3 章では、重度知的障害児 B さんの事例をもとに、音楽療法セッションで使った音・音楽を筆者が第 3 者の立場からの視点で考察した。第 1 節では、セッションのプロセスを中心に事前の流れを述べた。第 2 節では、B さんの 7 カ月間（2007.11 ～ 2008.5）のセッションで使われた音・音楽の使い方を 5 つの観点から考察した。音・音楽の使い方を踏まえた上で、第 3 節では、B さんの半年間のセッションの中で特に働きかけていたと思われる、動き（運動）への働きかけにみられる音楽的特徴を列挙した。

第 2 章第 3 節の分析結果から、言語への働きかけにみられる主な音楽的特徴として、①クライアント（以下 Cl.）の発語を促す前の小節では、順次進行の上行形を使用する ②徐々にクレッシェンドすることで語を明瞭にする ③ Cl. と Th. のやりとりは会話的である ④日本語の音韻に近い旋律（音程関係）やリズムを使用する が挙げられた。また、第 3 章第 3 節の分析結果から、動きへの働きかけにみられる主な音楽的特徴として、① Cl. の動きを引き出すために、前もって音楽の流れを作り出す ②伴奏は拍が掴みやすい 8 分音符、4 分音符の音型を使用し、強弱は強めのはっきりした音で弾く ③旋律は言葉

のリズムに類似している ④ BED-MUSIC の中の Dialogue と未解決技法を使用している ⑤曲の長さは短く、終止は完結しない曲を使用することもあるが挙げられた。

これらの音楽的特徴（音楽諸要素の使い方）は、Cl. の情動（状態）によって Th. が調節する。また、Cl. の発達段階によっても音楽的特徴の使い方は変化してくると考えられるので、Cl. の変化・成長過程を Th. は掴み、課題の難易度を高くするだけではなく、音楽の提供の仕方も随時、検討していく必要があると言える。

今回得られた結果は、1 事例であって、必ずしも万人に通用するものではない。しかし筆者は、実践の場で音楽療法効果を促す可能性を秘めている特徴の一部分として挙げられるのではないかと考える。

蒲倉潤 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

J. シベリウス (1865-1957) のヴァイオリン協奏曲に見る音楽様式

——交響曲第 2 番・第 3 番を中心とした比較・分析

J.Sibelius(1865-1957)'s music style a study of Violin Concerto: the Comparison and Analysis of Symphonies No.2 & No.3

要旨

フィンランドの作曲家ジャン・シベリウス (1865-1957) は、管弦楽作品を中心に様々なジャンルの作品を作曲しているが、中でもとりわけ優れた作品を残しているのが交響曲と交響詩に代表される管弦楽のジャンルにおいてである。しかし、協奏曲のジャンルでは《ヴァイオリン協奏曲》作品 47 ただ 1 曲しか作曲していない。だが、その協奏曲は今日のヴァイオリン奏者にとっての重要なレパートリーの 1 曲として挙げられるほど、優れた作品として評価されている。作曲された 1903 年は、彼がヘルシンキで過ごした最後の年である。翌年、シベリウスはヤルヴェンパーに陰栖するわけだが、それを境に作風に大きな変化があるというのは、研究者たちの共通の認識となっている。《交響曲第 2 番》と《交響曲第 3 番》の間に作曲されたこの協奏曲は、一般的に第

2 番に近い、すなわちドイツ・ロマン派の影響の濃い作品で、第 3 番に初めて見られる古典化、簡素化へ向かう傾向はいまだ示されていないと言われている。しかし、その意見について、根拠をもって賛否を判断することができないため、各作品を分析し、様々な観点から比較することで、賛否について独自の根拠を示し、さらに作品に対する再評価ができればと考えた。

第 1 章ではまず、シベリウスの管弦楽作品において、それぞれの作品の簡単な概観をすることによって、《ヴァイオリン協奏曲》作品 47 と比較する対象として適切かどうかを判断した。その結果、やはり、《交響曲第 2 番》と《交響曲第 3 番》を中心に比較・分析していくことがもっとも妥当であると考えられる。

次に、主な比較対象とした《交響曲第 2 番》作品 43 と《交響曲第 3 番》作品 52 について、詳しい概観と分析・考察をした。《交響曲第 2 番》については、全楽章を通して言えることだが、1 つの声部または楽器に主題提示をさせ、他の声部または楽器がそれを和声的に補佐する書法を用いている。ほとんどと言っていいほど 2 つ以上の声部または楽器で主題提示が行われているという点で、基本的な古典派の様式とは異なっている。また、楽器の編成を見ると、打楽器はティンパニしか用いられていないものの、金管楽器にチューバを用いていることから、ロマン派の音楽に拠っていると考えられる。《交響曲第 3 番》は、まず楽器の編成で《交響曲第 2 番》以前の作品と大きく異なっている。この作品では、古典派の編成に拠って、金管楽器にチューバを用いていない。また、主題提示の簡潔性や、各所で見られるカノン形式の使用や対位法の使用等から、古典派の様式に近い作品と言える。これらの結果より、2 つの作品の作風における特徴を挙げることができた。

第 2 章では、次の第 3 章で交響曲と比較・分析を行うために、ヴァイオリン協奏曲の特徴を確認することを目的とし、作品の概観と音楽についての両面から考察した。《ヴァイオリン協奏曲》についての特徴を挙げると、まずは従来の形式からの脱却と言える。形式的に見ると、基本は古典派の協奏曲の形式を用いているが、その基本を大きく変化させており、ロマン派の作品として捉えることができる。第 1 楽章においては、オーケストラによる主題の提示を省き、独奏楽器であるヴァイオリンにその役割を担わせている。また、従来 2

つである主題が、3つに拡大されており、ソナタ形式における展開部の役割を独奏者の技巧を発揮させることが目的であるカデンツァに担わせているのも、形式からの大きな脱却と言えるだろう。また、第3楽章においてもそれらの脱却が見られる。まず、各楽章の規模から見ても、第1楽章と残り2つの楽章は、明らかに第1楽章に作曲の重点が置かれている。形式は、A－B－A－B－Aのロンド形式と見ることもできるが、最後のAは全く不十分であり、1つの楽節として捉えることはできないと判断した。また、オーケストレーションにおいて、弦楽器に重要な役割を多く与えていることがわかった。主題提示に用いられている楽器や、それを支える重要な伴奏は、特にチェロにおいて顕著に見られる。

第3章では、構成・様式・オーケストレーション等の観点から、《ヴァイオリン協奏曲》と《交響曲第2番》、《交響曲第3番》を比較することによって、《ヴァイオリン協奏曲》に対する一般的な見解を独自の明確な根拠をもって判断した。そこでは、《交響曲第2番》に拠った特徴も、《交響曲第3番》に見られる特徴のどちらもが確認できた。つまり、一般的に言われる「作品はドイツ・ロマン派の影響を受けたもので、《交響曲第2番》に近い」という見解は、必ずしも断言できるものではないという見解を提唱した。《ヴァイオリン協奏曲》は、《交響曲第2番》からの流れをしっかりと作品に込めながら、《交響曲第3番》を作曲するための用法の試験的な作業を行っている、言わば実験的な作品と言うこともできる。つまり《ヴァイオリン協奏曲》作品47には、若い頃の、ヴァイオリン・ヴィルトゥオーゾになりたいという夢と、次の交響曲への試験的な作業を行っているという、2つの大きな意味を持った作品と言えるだろう。



表紙
小林英樹「RADIOACTIVITY」
紙に数種類の筆記用具
1985 年

(表紙絵の解説)

かつて、ぼくは来る日も来る日も阪神電車で揺られながら大阪と神戸の間を行き来していた。ぼくはある種の物憂さに支配され、そこに存在していることに漠然と飽いていた。灼熱の太陽が真っ黒なぼくの影を地面に落とす夏の午後、須磨の松林からぼくは無数のガラスの破片をちりばめたような海をめがけて歩いているうちにまどろみ、そこに横たわり、そのまま目を閉じ、降り注ぐ無数の素粒子のなかに自分があることを感じた。

小 林 英 樹

編集後記

愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コース紀要『ミクスト・ミューズ』も第4号となりました。今期は従来にも増して、様々な方面の成果を反映、凝縮することができたと思います。まずは、音楽学コースと名古屋大学国際言語文化研究科先端文化論講座との連携事業の意義をめぐって、名大の藤井たぎる教授、本学作曲コースの久留智之教授にそれぞれの立場からの寄稿をお願いしました。この連携事業が実現するきっかけを作った本学大学院の授業、複合芸術研究（音楽、美術両学部が協力して作り上げる科目）の担当者である小林英樹教授（油画）と井上さつき教授（音楽学）の共著による論考も、音楽学コースのここ一二年の活動が結実したものといえるでしょう。そして、本学音楽研究科音楽学領域の修士論文その他の研究成果を、このような形で掲載することができたのも喜ばしいことと思います。

音楽学をめぐる内外の現状には大変厳しいものがある中、音楽学の存在価値を高めるために、以前にも増して、音楽学部の全コース、美術学部はもとより、他大学の連携を積極的に進めていかねばならないと思っています。そして、そのためには、本誌が内外の優れた論著をできる限り多く収録できる受け皿となることを目指して、編集作業スケジュールを確実に実行するなど、形式・内容ともにさらに整備、充実化していく必要があるでしょう。ご多忙の中、玉稿を賜った藤井たぎる教授、小林英樹教授、久留智之教授に心からお礼を申し上げます。今後ともミクスト・ミューズへのご支持を賜りますようよろしくお願いいたします。

K.M.

MIXED MUSES No.4
2009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 名古屋市長和区白金1-11-10
TEL: 052-871-6359