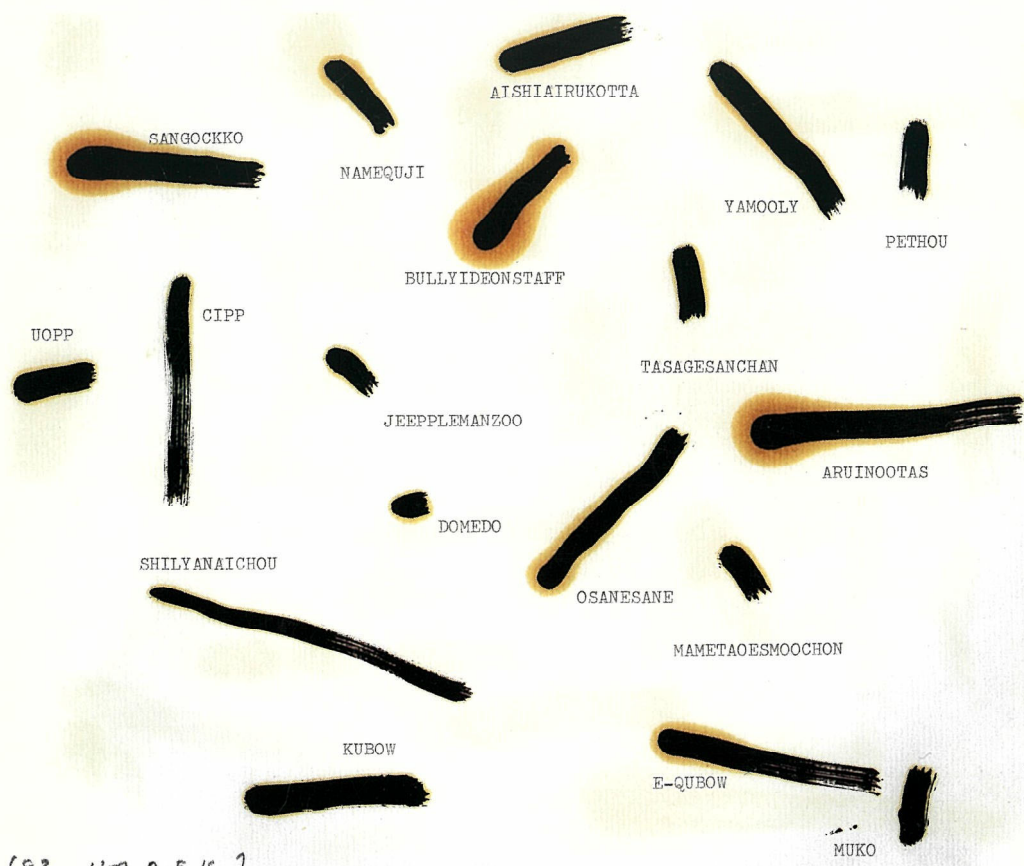


MIXED MUSES



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. 5

目次

鈴木政吉研究 (1)	井上さつき	4
------------------	-------	---

音楽学部の学生のための美術史

画家たちが追い求めた「光」 ——ファン・アイク、ポントルモ、グレコ、カラヴァッジョ、 レンブラント、フェルメールの場合	小林英樹	20
---	------	----

2009 年度愛知県立芸術大学サテライト講座

ロシアのピアノズム：ワディム・サハロフ先生に聞く	安原雅之	37
--------------------------------	------	----

特別講座レポート

中国箏曲の伝統と変容を考える ——中国箏演奏家・蘇宇虹女史を迎えて	増山賢治	47
--	------	----

大学間連携事業レポート

「戯れのテクノロジー」 International Conference "Technology of Pleasure" 報告	小林 聡	55
---	------	----

2009 年度複合芸術研究報告

中国美術の中の音楽	神谷麻理子	58
-----------------	-------	----

愛知県立芸術大学芸術資料館所蔵音楽資料から (2)

エンゲルベルク写本	深堀彩香	60
-----------------	------	----

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科 博士前期課程

愛知県立芸術大学音楽学部

平成 21 年度修士論文・卒業論文・研究論文要旨

〈修士論文〉

中世・ルネサンス期のイギリス世俗声楽曲のディクシヨンの分析 ——音楽構造と英語史の両面からのアプローチによる	初山陽子	67
---	------	----

〈卒業論文〉

ドビュッシーの歌曲〈星の夜〉にみるマスネの影響	近藤和真	69
公立文化施設の活性化について——愛知芸術文化センターを中心に	今井秀謹	71

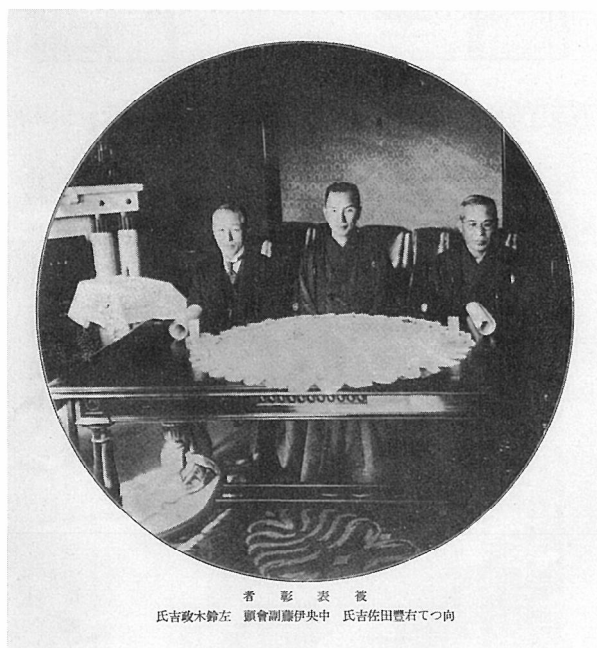
ムツィオ・クレメンティ研究		
——練習曲集《グラドウス・アド・パルナッスム》をめぐって	児玉直子	73
日本におけるベートーヴェン受容——没後 100 年記念をめぐって	齋藤香織	74
〈研究論文〉		
フローベルガーの組曲の書法——フランスの鍵盤組曲との関係	七條めぐみ	76
音楽学コース活動報告 (1)		
2009 年度音楽学総合ゼミ研修旅行	萩尾桃子	79
音楽学コース活動報告 (2)		
芸術祭企画 “THE MUSICOLOGY”	片桐夏子 鳥山頼子	81
黒い線と文字が作る世界 (表紙絵の解説)	小林英樹	83
編集後記		

鈴木政吉研究（1）

井上さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

0. はじめに

昭和2年（1927）名古屋商業会議所は明治節（明治天皇の誕生日）の制定を機に、「今や我が国に於ける工業都市として、国内に重要な位置を占め、海外にも其の名を知られるに至った」名古屋市が誇る二人の大工業家、大発明家を表彰した。それが豊田佐吉（1867-1930）と鈴木政吉（1859-1944）である（写真）。



者 彰 表 被
氏吉政木鈴左 頭會副藤伊央中 氏吉佐田豊右てつ向

左：鈴木政吉 中央：伊藤副会頭 右：豊田佐吉

（『名古屋商業会議所月報』1927）

自動織機を發明し、また、織布事業を広く經營していた豊田佐吉と並んで、ヴァイオリン製造業の鈴木政吉が表彰されたのである。表彰の理由としては、以下のように記されている（『名古屋商業會議所月報』1927年10-11月：1）。

鈴木氏は洋樂の我が國に伝えらるゝや、將來必ず其の流行を見るに至ることを予察し、ヴァイオリンの製作を企てられた。併し當時はヴァイオリンの輸入せられたものも少く、それを見ることすら容易ならぬ有様で、況んや製作の参考品としてそれを分解するが如きは到底及ぶべきではなかつた。されば氏は單に其外形を一見したのみで、全く創造の苦心を以て明治二十一年に第一作を成就せられ、爾來拮据經營身を刻み骨を削るの辛苦をなして各種の製作用機械を發明し、一方に於ては用材塗料の研究をなして、遂に外國品を凌駕する優良精巧な樂器の多量生産に成功し、それを海外に輸出せらるゝに至つたのである。而も發明心と芸術的良心とに燃える氏は、古代伊太利の巨匠が製作した世界の逸品をして顔色なからしめる作品の完成を企図し、刻苦精覈の結果神韻縹渺実古今に冠絶せる名器を大成して、世界に於ける音樂界並に斯業界の權威者を驚嘆せしめられた。なほ氏はヴァイオリン以外にも各種の優良な樂器を製作し、又斬新なる絃樂器をも發明せられたのである。

この記述からも分かるように、鈴木政吉は、戦前の日本を代表する工業人とみなされていた。

鈴木政吉は「鈴木バイオリン製造」を明治20年（1887）に創業した¹。彼は分業制による工場生産をいち早く実現し、大正時代には1000人を超す従業員が毎日500本を量産し、年間10万本を輸出したこともあった。戦後は政吉の三男、鎮一が提唱した才能教育「スズキ・メソッド」と連動し、子供の成長に応じた分数ヴァイオリン（1／16～3／4）を開発し、世界の音楽教育に貢献していることでも知られる。鈴木バイオリン製造は、現在、従業員数20人余りと小規模ながら、ヴァイオリンの国内シェアは約30パーセントを維持している²。

明治期に創業した全国的な楽器製造業のうち、今日まで続いているのは浜松のヤマハ株式会社と名古屋の鈴木バイオリン製造だけである。鈴木バイオリン

については、さまざまな文献があるが、まとまった学問的な研究としては、大野木吉兵衛の「楽器産業における世襲経営の一原型（Ⅱ）——鈴木バイオリン製造株式会社の沿革——」（1982、83）が挙げられる。これはすぐれた論考であるが、楽器産業の発展史を中心においた産業的観点からの研究であり、鈴木政吉を音楽史のなかに位置づけるような音楽学的観点からの研究は、洋楽器製作という観点からの研究、たとえば塩津洋子の「明治期の洋楽器製作」（1995）や金子敦子の『近代日本における洋楽器開発史の研究』（2006）などを除けば、ほとんど行なわれていない。

この小論は、いわば「萌芽的研究」として、鈴木政吉を、単なる立志伝中の人物として描くのではなく、歴史的な文脈に置きなおして考察するものである。この小論を通して、洋楽導入期の明治から大正にかけて、ヴァイオリンがどのように日本社会の中に入っていくかというメカニズムの一端を明らかにすることを試みる。今回は、商売を軌道に乗せるまでの鈴木政吉の生涯に焦点を当てる。なお、鈴木政吉の幼年時代、および、ヴァイオリンの製造を開始した経緯については、文献によって細部に多くの相違があり、今後さらに研究を進める必要があるが、ここではそれらの相違点を示すにとどめる。

1. 幼年時代

1) 出生

鈴木政吉は、安政6年（1859）11月、いまの名古屋市東区宮出町に生まれた。父正春は百姓の出で、士族株を買って尾張藩の軽輩となった。『政吉一代略記』（会社資料）によれば、正春はお先手同心奥平桑三郎の支配する通称熊谷組の輩下（マ）で、五石三人扶持だったという³。しかし、生活は苦しく、正春は、生来音曲を好んだことから、妻たにの助力を得ながら、細工好きの腕を琴・三味線作りの内職に奮い、どうにか家族6人を養っていた。

2) 尾張藩音楽隊太鼓役に出世

政吉は次男であったが、長男が夭折したため、家を継ぐ立場にあった。政吉の「波瀾多かりし私の過去」によれば、「父が小身にせよ禄を食んでいた関係から」政吉は、明治3年（1870）11歳で音楽隊太鼓役に年俸5両で出仕し

た⁴（鈴木政吉 1927：9）。尾張藩は洋式を加味した調練を行なうようになっていたのである。しかし、その後、「調練は次第に欧化し来たつて太鼓に代るに喇叭が採用されるようになった為め」、わずか半年で政吉は失職の憂き目にあってしまう⁵。

政吉は、尾張藩の軍楽隊の太鼓を叩いていたらしいが、すでに音楽の才が際立っていたということだろうか。そもそも政吉が出仕した尾張藩の音楽隊太鼓役とは一体何をするところだったのだろうか。明治初年の諸藩における洋式「兵制」の導入について研究した鈴木淳の「蘭式・英式・仏式——諸藩の“兵制”導入——」（1999）をもとに、ここで少しさぐってみよう。

明治維新後も、各藩は軍隊をもち、それは明治4年（1871）7月の廃藩置県を経て同年10月の藩兵解隊の達によって同年末頃に解体されるまで続いた。洋式兵制としては、蘭式・英式・仏式の3種があった。幕府が慶応年間からフランス軍事顧問団のもとで仏式兵制を採ろうとする一方、薩摩藩などは英式を採り、明治3年（1870）10月に各藩陸軍に漸次仏式を採用すべきことが命じられるまで、各藩の兵制は多様であった。ちなみに、幕末において、兵制とは何より軍隊の基本的な動作訓練（調練・練兵）の方法であった。

蘭式は太鼓の利用を伴っていたが、元治頃、前装ライフル銃に対応した訓練が行なわれるようになった頃から、笛や喇叭が加わるようになった。英国式を採用した多くの藩では鼓笛と喇叭が併用された。当時のフランス軍に鼓笛がなかったわけではないが、来日した顧問団には喇叭手しかおらず、伝習に当たっては喇叭しか用いられなかった⁶。そこでこれを起源とする日本における仏式では喇叭しか用いられず、それは以後の日本陸軍の伝統ともなった。つまり、ヨーロッパ本国での動向とは関係なく、日本における仏式は喇叭のみの使用を特徴とした。

『名古屋市史』には、尾張藩の明治初年の軍制改革について、明治元年2月、従来の旧式の軍制を改めて銃隊となし、明治2年正月、制服を定め、葦山笠を用いるようになったこと、明治3年（1870）2月には「士族卒族之外新に兵隊取立候義、被相禁候」と達せられており、基本的には徴兵制や志願兵制は禁止されていたこと（これは政吉が士族であったために出仕できたと述べていることと合致する）、また、同年7、8月の頃、英国式銃陣を改めて仏国式

を採用したとある（「政治編」第二期：352）。ところが、明治3年（1870）4月17日、東京の駒場野における歩兵、砲兵、騎兵一万余人を集めて陸軍の天覧演習が行なわれた際、名古屋藩⁷は英式であったという記述があり（中村2003：145）、名古屋藩の兵制が実際に仏式に移行した年月に関しては今後確認する必要がある。いずれにしろ、藩の兵制が明治2、3年に英式から仏式に移行したことは確かである。

一方、明治3年（1870）9月29日、明治政府は各藩に対し、常備兵員の大規模削減を行い、「現石一万石に付、士官を除く之外兵員60人」とすることを命じ、さらに、その3日後には、陸軍の兵制を仏式に統一するという太政官布告が出された（鈴木淳1999：237）。

こうして、明治政府の方針に沿う形で名古屋藩では藩兵の大規模削減と仏式兵制移行に伴う喇叭手のみの採用という変更が行なわれ、その結果、少年政吉は太鼓役を半年で役儀罷免となったものと思われる。名古屋藩の軍楽隊でどのような曲が演奏されていたのかは不明だが、たとえ半年とはいえ、政吉は西洋音楽に触れたわけである。在来の音楽とはまったく異なるリズムや音色に触れた経験は政吉に少なからぬ影響を与えたのではないだろうか。

3) 名古屋藩洋学校で学ぶ

失業した政吉ではあったが、彼は首尾よく新設の藩の洋学校に入ることができた。名古屋藩は明治2年11月の職制改革で、藩学「明倫堂」を「学校」と改称するとともに、皇学、漢学と並んで「洋学」の教授、助教をおき、この改革に基づいて、明治3年6月、新たに七間町の寺社奉行所、地方御勘定所^{じかた}の跡に和洋折衷の木造校舎「洋学校」を開設した（『鯉光百年史』⁸）。洋学校は仏学と英学を教授し、藩士だけでなく農商の子弟にも入学の道を開いた。さらに、お雇い教師としてフランス人ムリエー（明治4年8月着任）とイギリス人インギリス（明治4年8月着任）がいたという。政吉によれば、この学校には寄宿舎があり、特待生は食費から教科書まで一切を藩から支給され、彼はこの特待生に選ばれた（鈴木政吉1927：9）。しかし、それもつかの間、明治4年7月、廃藩置県が行われ、洋学校が5年に県立として移管されると、制度が変わり、実費が徴収されるようになり、学費のめどがたたない政吉は退学

せざるを得なかった。

政吉が洋学校で学んだのは、大野木によれば2年あまりだが、ここでも政吉は「西洋」と出会っていたのである。

4) 父正春、三味線製造店開業

藩の英学校を中退した政吉は父の店を手伝うことになった。父正春は廃藩のため秩禄を奉還したため、内職の三味線製造を家業に鞍替えして、政吉の息子喜久雄によれば、「大びらに」店を開いたからである（鈴木喜久雄 1961:238）⁹。

では、名古屋市において、琴（箏）や三味線は当時どのように受容されていたのだろうか。『大正昭和名古屋市史』によれば、琴は江戸時代には、名古屋では京都および江戸の製品が用いられ、演奏するものも上級の武士または富豪の家庭に限られていたという。明治維新に際して「弾琴の道ほとんど廃絶し、古琴は多く古物商の店頭で曝されるか、若しくは破壊して火鉢に作られる状態」となった。市内袋町の小澤林蔵・小林倫祥らはこれを惜しみ、買い集めて他日の流行を期した。そののち、明治14、15年頃、琴のブームが起こった。古琴だけでは需要に応じることができず、小林はその琴の製造業に転じた。その後、生田流が盛んな土地であることから、琴の製造業はしだいに発達し、「名古屋琴」として知られるようになったという。

一方、三味線は、維新前には中野屋久助・浅田屋斧吉など13戸に限って製作販売を許され、他は藩士が内職としてこれを営む程度にすぎなかったが、維新後この制限が解かれたため三味線製造者が増加した。大正初年に戸数20、職工50余人、産額2、3万円、そして、三味線も「名古屋形」として知られていたという。

以上の記述から、維新によって、父正春は家禄を失ったが、代わりに、それまでの三味線製造に関する制限が解かれて特権制度が崩れたことにより、三味線を製造する職業選択の自由を得たということが分かる。「大びらに」という記述はその制限が解かれたことを指している。

しかし、三味線製造者が増加しても、それが三味線自体の需要の増大から生じたものではなかった以上、正春の三味線店も経営は楽ではなかったはずである。そこに、政吉に親戚の浅草の塗物商での奉公話がもちこまれ、政吉は東京

へと旅立った。鉄道も新橋—横浜間しか開通していなかった当時のことで、徒歩での上京であった。

5) 浅草の塗物商での奉公

政吉は従妹の嫁ぎ先である東京浅草の並木町の塗物商・飛騨屋の奉公人となった。彼は身内を逆手に取る酷使に耐え、勤勉に働いた。政吉は「朝一番に飛び起きて、はき掃除は勿論のこと店の飾り付け雪隠の掃除等と内の用事をすますと卸屋から得意先と、山なす膳腕を大風呂敷に背負って市中を駆け廻り汗水流して奮闘をつゞけ夜遅くなって店に帰るのが毎日の日課」と当時を回顧している（鈴木政吉 1927：10）。大野木はこのとき政吉は「バイオリン製作の一決め手となる塗りの感覚を、日毎夜毎に養い鍛えた」と述べているが、政吉は塗物の販売をてがけていたのであって、実際に「塗り」の作業を行っていたわけではない。この点は、その後に出された多くの資料があやまって記述しているところである。

政吉が、浅草で丁稚奉公をした期間は主人夫婦が揃って亡くなるまでの二年間だった¹⁰。その後、名古屋に戻った政吉は、家業の三味線作りに従事し、明治10年には家督を相続した。

2. 青年時代（1）

1) 三味線製造

三味線製造を始めた政吉は、親に勧められて、暇を見つけては長唄の稽古に通った。これは、楽器を造るには楽音を聴き分ける耳の修練が必要であるという理由からで、彼はおよそ8年間稽古を続け、人が寝静まってから忍び駒を入れて練習に励んだ。政吉自身は、この苦心が後年ヴァイオリンを作るに当たり、「独歩の境地を開拓する上に最大の要因をなした」と述べている（鈴木政吉 1927：11）。

鈴木政吉の三味線店について、名古屋出身の歴史学者、新見吉治（1874－1974）は自身が7、8歳の頃（明治14、15年）、祖母と一緒に鈴木三味線店に行った思い出を書いている。店は東門前町にあったと新見は書いている。（『政吉一代略記』によれば、明治18年、宮出町から東門前町三丁目の大鐘氏

の貸家へ移ったとあり、移転の年が異なっている)。新見によれば、その頃の政吉は子供心にも色白の「女にしてみたいような優男」で、「張り替えの出来た三味線を弾いて、その鳴り音を聞かせたその音メのよさに祖母も感心していた」という(新見 1953: 17)。この楽器の音色に対する感性はヴァイオリン作りにも生かされることになった。

明治 17 年 10 月 7 日、父正春が亡くなり、政吉はひとりで三味線店を営むようになった。しかし、三味線の仕事はますます不況になり、人一倍働いても生活は厳しかった。

2) 小学校唱歌教師を志す

苦境を逃れる道を模索していた政吉は、唱歌教師への転身を志し、明治 20 年、愛知県師範学校の音楽教師、恒川鏖之助のもとへ通って、1 週間に 2 回、唱歌のレッスンを受けるようになった。明治維新後、明治 5 年に学制が公布され、小学校に「唱歌」、中学校に「奏楽」が取り入れられ、ここに公教育における音楽教育が始まったが、ともに当分欠科とされた。唱歌の教育は必要とされたものの、教材もなければ教師もいなかったからである。しかし、唱歌はその後、明治 20 年 4 月には必須科目として各小学校に課せられることになったので(『名古屋市史』風俗編: 244)、政吉はその職をねらったのである。恒川は、政吉の長唄の稽古仲間であった副田歌子の結婚相手で、歌子の父親の紹介で、政吉は恒川の知己を得たのである。

3) 恒川鏖之助

恒川鏖之助重光(明治 39 年没)は、音楽取調掛伝習生として洋楽修行に励み、後年、数十冊に及ぶ著書を出版する音楽教育家となった人物だが、尾張藩が東照宮の舞楽のために召抱えていた楽家のひとつ、恒川家の 7 世だった(『名古屋市史』風俗編: 81)。雅楽は宮中特有のものというイメージが強いが、幕府もまた徳川家康をはじめとする祖先祭祀の法会に雅楽を求め(塚原 2009: 75)、また、18 世紀半ば以降大名をふくむ武家や僧侶などの雅楽教習者が増加していたのである。

鏖之助の父 6 世恒川弥太郎重富は、小さいころから楽人としての薫陶を受け、

雅楽全般の奥義を究めていたと伝えられる（嶋田 2006：75）。明治初年頃の尾張藩の楽人の家は 15 家で総数は 17 人であった。弥太郎（笛・左舞）もその一人であったが、明治 3 年 6 月、この楽人の制が解かれたことにより、転職するもの多く、家業を継承したのは、数名に過ぎなかった（『名古屋市史』風俗編：79）。その中で弥太郎は音楽の道にとどまり、名古屋で唱歌教育が始まったときには請われて保育唱歌の作曲を行なった。東京で作られた保育唱歌のうち 3 曲が伶人山井景順によって名古屋に伝えられたのは明治 10 年であるが、当時の明倫小学校校長賀島喜一郎はこれを採用して生徒に歌わせ、さらに、植松有園に作歌、恒川弥太郎に作曲を依頼して、『少女』（平調律旋、早四拍子、拍子十六）と『空蟬』（平調律旋、早四拍子、拍子十四）の 2 曲を作らせた（『名古屋市史』風俗編：242 - 244）。こうした唱歌作曲の経験があったからだろうか、弥太郎は明治 17 年（1884）息子鐐之助の音楽取調掛伝習所への入学を愛知県に願い出で、鐐之助は同年 9 月 20 日、入学を許可された。伝習所では、当時、唱歌、洋琴、風琴、和声学、音楽論、音楽史などにわたって詳細な課程表が作られていたが、鐐之助は正式な入学許可が下りる以前にすでに「一人一学級によって伝習をうけていた」といい、入学半年後の明治 18 年（1885）3 月には伝習を修了している。

伝習を終えて名古屋に戻った鐐之助は師範学校などで教鞭をとる傍ら、唱歌教員の育成を行っていたらしく、以下のように記述されている（『名古屋市史』風俗編：244）。

恒川鐐之助重光東京に出でて唱歌を習得して帰り、師範学校および中学校に教授す、次いで其門人山崎大二郎、各小学校に教授す、当時唱歌の研究者に甘利鐵吉、都築増次郎、秋田鐐之助、松下よう等あり、皆恒川鐐之助を師とす。

鈴木政吉はここに述べられている「唱歌の研究者」たちと混じって、恒川のもとで唱歌を学んだのである。ちなみにこの年、明治 20 年（1887）、政吉は近藤乃婦⁶と結婚している。所帯を持ち、しかも生活苦の中で、唱歌の教師をめざすのはさぞ苦勞であったと思われる。

さて、恒川鐔之助は唱歌教育ばかりでなく音楽書の出版も始めた。まず、明治20年(1887)10月、『音楽入門』上・下、『唱歌をしへ草』を同年11月、『普通唱歌集』を明治21年(1888)1月、さらに『学校唱歌集』と『進行曲集』第1、第3を明治23年(1890)1月に和歌山で出版している。その後も多数の音楽書を出版し、音楽教育の第一人者として活躍した。その後、明治24年(1891)3月13日、三重県尋常師範学校に転勤し、後述するように、三重県でも活発な音楽活動を行った。鐔之助は明治39年(1906)7月29日に亡くなるが、明治35年(1902)には鈴木政吉が著した『ヴァイオリン独習書』の「閲」者として協力している。

4) 唱歌教育とヴァイオリン

音楽取調掛は当初、唱歌教育にヴァイオリンが使えるのではないかと考えていた。明治17年(1884)の伊澤修二から文部省への報告文によると『学校唱歌二用キル処ノ楽器ハ本邦ノ箏、胡弓、西洋ノ「ヴァイオリン」、風琴、洋琴ト定ムベシ・・・』としていた(塩津1995:22)。

恒川鐔之助自身、ヴァイオリンを使って唱歌を教え、明治21年4月規則改正で中学校が尋常小学校となると、新たに赴任した音楽学校の卒業の若い唱歌の教師もヴァイオリンで伴奏したといい、まだオルガンは無かったという(新見1953:17)。当時、名古屋では、ヴァイオリンを使った唱歌の指導が行なわれていたのである。さらに、その後恒川鐔之助が著した『ヴァイオリン教科書』の広告文にも、唱歌との関連を示した文言がある。これは、明治24年(1891)に三重県で発行された、我国で最初のヴァイオリン教科書といわれているものであるが、広告文中に「・・・学校唱歌に最も適當の楽器なり・・・」と述べられている¹⁾。

とはいえ、単音で、しかもフレットがないために音程が定まりにくいヴァイオリンよりも、和音も演奏できるオルガンの方が教育現場では適していたために、学校の現場での選択はヴァイオリンや邦楽器ではなく、しだいにオルガンに落ち着いた。しかし、ヴァイオリンは学校以外の一般社会で歓迎され、明治中期以降、人気を得て大流行する。塩津は「遊芸的な要素から敬遠されるようになった三味線の代わりとして、ヴァイオリンがもてはやされたと述べている。

鈴木政吉は、その流行の波を予測してヴァイオリン製作を始め、その波を広げることになった。

3. 青年時代（2）

1）ヴァイオリン第1号製作

さて、政吉は恒川鏝之助のところに唱歌のレッスンに通ううちに、門人の甘利鐵吉が横浜で購入したヴァイオリンを目にして好奇心をそそられた。甘利鐵吉は師範学校の生徒で旧藩士であった。新見によれば、幼少の頃、甘利がヴァイオリンを持って出歩くのを見かけたといい、近所でも評判であったことがうかがえる（新見 1953：18）。

政吉はこの甘利のヴァイオリンに夢中になり、懇請して一夜だけ借り、ほとんど一睡もせず、雛形を取り、これを手本としてヴァイオリンの試作にかかり、明治21年2月、第1号を作りあげた（鈴木政吉 1927：11）¹²。ちなみに、甘利のヴァイオリンについては、大野木は日本製だったとし、喜久雄はドイツ製だったとしている。

この時期、日本ではすでにヴァイオリンは作られてはいた。最初にヴァイオリンを作ったのは東京深川の松永定次郎で、政吉同様もともと三味線職人で、明治13年からヴァイオリンを作っていた（塩津 1995：22）。その後も日本製ヴァイオリンは作られていたので、甘利が持っていたヴァイオリンも日本製であった可能性も無くはないが、甘利が横浜で購入したという政吉の記憶が正しいければ、ドイツ製であった可能性も高い。喜久雄によれば、甘利はヴァイオリンの胴のニカワがはがれたため、政吉にヴァイオリンの修理を頼みに来た。修理はすぐその場でできたが、政吉ははじめて手にしたこの楽器が珍しく、どのような構造であるのかを確かめてみたくなり、一日の猶予をもらってヴァイオリンをあずかったのだという。以下、喜久雄の記述に従って、第1号完成までとその後の政吉の苦心について述べる。

政吉は用材に杉を選び、1ヶ月近くかかって仕上げた¹³。楽器ができあがると、甘利のところから弓を借りてきて弾いてみたが、音が出ない。甘利のヴァイオリンを借りてきて、内緒で裏板のニカワを外してみたところ、自分のヴァイオリンは魂柱を表板と裏板にニカワで貼り付けてしまっていたために音が出

なかったことが分かった。ちなみに、この音の出ない楽器は現在まで鈴木家に残されている。

政吉がこの第1号のヴァイオリンを恒川に見せたところ激励され、彼は次に、^{とち}橡の木を使って第2号を製作した。これは実際に売れたが、今回は音は出るものの音色が悪かった。ニスと材質に問題があることに思い至った政吉は、甘利のヴァイオリンを使ってニスの製法を研究するかたわら、名古屋の銘木屋を甘利の家に連れて行っては調べてもらった。ある日、飛騨の高山から来た木地屋が甘利のヴァイオリンを見て、裏が楓で、表板がエゾ松であることが判明した。これまで三味線作りをしてきた政吉は本当に良い音色を出すためには、表裏とも猫の皮を使うのではなく、表が猫の皮、裏は犬皮でなければならないと確信していたが、ヴァイオリンの表と裏が異なった材質を使っていることに政吉は理屈が同じだと得心し、第3号、第4号と自信をもってヴァイオリンを作った（鈴木喜久雄 1961:241）。こうして、ヴァイオリンにのめりこんだ政吉は、助手数名を使うようになった。

2) 岐阜県師範学校の楽器との競争

数ヵ月後、岐阜県師範学校に舶来品があると知り、政吉は自作を携えて比較したが、結果は見事な惨敗であった。政吉は発奮し、ヴァイオリン製造に専心することを決意し、親戚家人の反対を押し切って、三味線の商品および製造のための道具など一切を27円で売り払い、背水の陣を敷いた。

3) ディットリヒによる試弾

本格的にヴァイオリン製造に乗り出した政吉は、製造を始めてから1年後の明治22年、ヴァイオリンの鑑定と販路確立のために久しぶりに上京した。彼は当時の師範学校の教師、磐城の紹介で音楽学校校長伊澤修二に会い、さらに外国人教師ルードルフ・ディットリヒ（ヴァイオリン、和声学、作曲法、唱歌担当）に自作の楽器を演奏してもらったところ、「和製品としては今日1番」と賞賛された。その高い評価をバックに、政吉は東京で共益商社社長白井練一から一手販売の特約をとりつけた。そして、白井の紹介で、翌年には大坂の大手書籍商三木佐助とも同じ契約を結ぶことに成功した。

大野木が指摘しているように、白井と三木は全国の教科書専売を二分する東西の元締めであったことから、両者が握る全国の販売ルートはそのまま鈴木ヴァイオリンのルートとなり、また、政吉は彼らの前貸しを受けつつ、生産に専念できる体制を早くに確立することができたのである。

4) 工場生産の開始

明治 23 年、政吉は東門前町の北側の家を購入し、これをヴァイオリンの工場に仕立てて、生産を始めた。この間、共益商社から入手した舶来品を手本にさまざまな工夫をこらし、第 3 回内国勸業博の有功賞（明治 23 年）、北米コロンプス世界博覧会の賞牌（明治 26 年）、第 4 回内国勸業博の進歩賞（明治 28 年）の各受賞を通して、鈴木政吉の名前は知られていった。そして、明治 30 年代には、「鈴木バイオリン」がすでに国産品の代表的存在となり、国産ヴァイオリンの製作を一手に引き受けることになった（金子 2006：9）。

5) ヴァイオリンの需要

当時、ヴァイオリンは、どのように使われたのであろうか。一般には、いわゆる和洋合奏に用いられたようで、邦楽器のなかでは明治期になって最も隆盛をみていた琴（箏）と合奏することが盛んに行なわれた。（塩津 1995：23）。

鈴木政吉が師事した恒川鏝之助は、三重師範に転任するや、津市で早速音楽活動を始めたらしく、「伊勢の国津市に於て恒川鏝之助代会主となり広く会員を募集し音楽会を設けて唱歌、オルガン、ヴァイオリン、雅楽等を教授するという如何なる事にや」という記事が『音楽雑誌』に掲載されている（明治 27 年 7 月 25 日付、松本 1995：76 に転載）。

また、明治 29 年（1896）4 月 26 日に名古屋の金城館で開かれた「名古屋音楽連合会」第 2 回演奏会は『音楽雑誌』によれば約千名の聴衆を集めたという（松本 1995：76）。そこには、恒川鏝之助も鈴木政吉もヴァイオリンの演奏者として名前を連ねているのだが、そのプログラムの内容が興味深い。

演奏は、《君が代（一同敬礼）》から始まり、八雲琴、雅楽、囃子、土唄、オルガン、清楽、尺八、吹奏楽、箏曲、六段、長唄、上唄、とさまざまなジャンルが入り乱れているのだが、恒川鏝之助はヴァイオリンで箏と《六段》を合奏

し、鈴木政吉はヴァイオリンで歌と二人の三絃と共に長唄《雨乞小町》を合奏している。松本は「恒川も鈴木もステージに座ってヴァイオリンを弾いたに違いない」と述べているが（松本 1995：77）、確かにここでヴァイオリンは西洋音楽の楽器ではなく、むしろ邦楽の楽器として機能していたように思われる。渡辺裕は明治末から昭和初期までの大阪の洋楽受容について、東京とは異なり、地場の文化に根ざしつつ、「直輸入」とは違った形で西洋音楽文化の独自の展開を目指そうとしていたと論じているが（渡辺 2002）、明治 20 年代から 30 年代にかけての名古屋も、ヴァイオリンを「直輸入」ではなく、従来の音楽と折衷を図りながら、取り入れていったのである。

4. むすび

このように、鈴木政吉がヴァイオリン製造を始めるまでの経緯は、明治期の日本への欧米文化の導入の過程と強いつながりをもっていた。私はかねがね、なぜ、政吉はヴァイオリンの音楽を知らないで、楽器を作ることができたのか、疑問に思っていた。しかし、明治中期の日本で、そのヴァイオリンを使って実際に演奏されていたのは、本来のヴァイオリン用に作られた「洋楽」ではなく、まずは唱歌であり、邦楽であり、和洋折衷の楽曲であったということを考慮に入ると、政吉が三味線製造からヴァイオリン製造へと比較的スムーズに転身できたこともうなずける。

政吉の並外れたところは、まったく独学で研究を重ねてヴァイオリンを作りだし、明治末期には工場での量産体制を確立し、大正に入ってからにはヴァイオリンの棹を削る機械を開発し特許を取るなどして、大量生産品としては国際的に通用する楽器へとレベルアップを成し遂げたことである。彼は国外のさまざまな博覧会において受賞し、輸出を始め、欧米への参入も果たした。その歩みは、洋楽そのものが日本へ浸透する過程とリンクしていた。

塩津が指摘しているように、日本での洋楽と邦楽の関係は、明治期に楽器や演奏洋式などさまざまな面での融合が見られたにもかかわらず、その後はそれぞれが本来の姿を追求する傾向が強まり、和洋折衷現象は明治期特有のものとなった（塩津 1995：33）。政吉のヴァイオリン製造はまさに、この路線と基を一にして進んだといえるのではないかと思われるが、明治 30 年代以降の鈴

木政吉については稿を改めて論じたい。

[注]

- ¹ 注 12 参照。
- ² 鈴木バイオリン製造株式会社社長鈴木隆氏談。
- ³ 大野木は七石二人扶持としている。
- ⁴ 出仕した年月についても資料によって異同があり、『略記』は明治元年（1868）9 歳のときとしている。
- ⁵ 大野木は「ドイツ式ラッパ」としている。
- ⁶ フランス式の喇叭信号は、幕府に招聘され 1866 年（慶応 2 年）12 月に来日したシャノワーズ大尉率いるフランス軍事顧問団による三兵演習で、喇叭伍長ギュテッグが伝習生 32 人に教えたのがはじまりである（塚原 2001：91）。塚原は「フランス軍にはすでに鼓笛はなく喇叭信号だけが使われていた」と記している。
- ⁷ 明治初年の改革のなかで、全国の行政区画はしばしば変更された。明治 2 年 6 月、版籍奉還時に、尾張藩は名古屋藩となった。明治 4 年 7 月の廃藩置県により、尾張は名古屋、犬山の二県、三河は 10 県に改まった。その後、同年 11 月に名古屋県が犬山県を合併し、明治 5 年 4 月、名古屋県が愛知県と改称され、最終的に明治 5 年 11 月、愛知県が三河の 10 県を合併して作られた額田県を合併し、尾張、三河の全域を管轄する愛知県となった。
- ⁸ 愛知一中の基になった。なお、政吉自身は「英学校」と呼んでおり、ほかの文献にもそのように記述されている。
- ⁹ 維新後の政吉の父正春の三味線屋開業は、名古屋市編『大正名古屋市史』第 2 巻において、藩士の手工業が維新後の工業発達の基礎となった事例として、唯一取り上げられている。
- ¹⁰ 大野木は約 3 年としている。
- ¹¹ ただし、この本が実際に出版されたかどうかは定かでない（松本 1995：74）。
- ¹² 会社は明治 20 年（1887）を創業年としているが、この記述によれば、明治 21 年 2 月となる。
- ¹³ 大野木は 1 週間で仕上げたとしている（大野木 1982：6）。

参考文献

大野木吉兵衛「楽器産業における世襲経営の一原型（Ⅱ）——鈴木バイオリン製造株式会社の沿革——」浜松短期大学研究論集、第 25 号（1982 年）：1－65。および第 26 号（1983 年）：1－46。

- 金子敦子『近代日本における洋楽器開発史の研究』大阪芸術大学大学院平成 17 年度学位博士論文 (2006 年).
- 黒田鉦一「鈴木政吉翁小伝」『郷土文化』8 (2)、1953 年 6 月: 39 - 41.
- 塩津洋子「明治期の洋楽器製作」『大阪音楽大学音楽研究年報』第 13 巻 (1995 年): 5-36.
- 嶋田由美「恒川鉦之助著『音楽入門』の研究——呼吸法と発声法を中心として——」和歌山大学教育学部紀要 教育科学 第 56 集 (2006): 75 - 80.
- 鯨光百年史編集委員会編『鯨光百年史』愛知一中 (旭丘高校) 創立百年祭実行委員会、1977 年.
- 新見吉治「鈴木政吉翁小伝を読み」『郷土文化』8 (4) 1953 年 12 月: 17 - 18.
- 鈴木 淳「蘭式・英式・仏式——諸藩の“兵制”導入——」『横浜英仏駐屯軍と外国人居留地』東京堂出版、1999 年.
- 鈴木喜久雄「日本製ヴァイオリン第一号由来」『中央公論』1961 年 11 月: 238 - 247.
- 鈴木政吉、恒川鉦之助 (関)『ヴァイオリン独習書』豊住書店 (三重県津市)、1902 年. (国立国会図書館の近代デジタル・ライブラリーで閲覧可能)
- 鈴木政吉「波瀾多かりし私の過去」『名古屋商業会議所月報』1927 年 10 - 11 月: 9 - 13.
- 塚原康子『明治国家と雅楽——伝統の近代化／国楽の創成』有志舎、2009 年.
- 「軍楽隊と戦前の大衆音楽」『プラスバンドの社会史』青弓社、2001 年.
- 中村洪介 (林淑姫監修)『近代日本洋楽史序説』東京書籍、2003 年.
- 名古屋市 (編)「楽器」『大正昭和名古屋市史』第 2 巻、名古屋市、1954 年.
- 名古屋市役所「楽器」『名古屋市史 産業編』1915 年.
- 「音楽」『名古屋市史 風俗編』1915 年.
- 「音楽演芸」『名古屋市史 人物編』1915 年.
- 『名古屋市史 政治編』1915 年.
- 『政吉一代略記』(手書き、会社資料)
- 松本善三『提琴有情——日本のヴァイオリン音楽史』レッスンの友社、1995.
- 渡辺 裕『日本文化 モダン・ラブソディ』春秋社、2002 年.
- 鈴木バイオリン製造株式会社ホームページ <http://www.suzukiviolin.co.jp/>

本稿の作成にあたっては、鈴木バイオリン製造株式会社社長鈴木隆氏にお話をうかがい、鈴木氏および鈴木鎮一記念館館長結城賢二郎氏から資料を提供していただきました。ご厚意に心から感謝します。

画家たちが追い求めた「光」

——ファン・アイク、ポントルモ、グレコ、
カラヴァッジョ、レンブラント、フェルメールの場合

小林英樹 愛知県立芸術大学美術学部教授 (油画)

1. 序

太陽が発する光は、地球という物質に当たり、自らの存在を色彩というかたちで現わす。太陽光は、地球を取り巻く窒素、酸素、二酸化炭素などの大気、大気に浮遊する水蒸気や埃などに乱反射して、地表を白から群青までの柔らかな青で包み込む。地表がさらに彩り豊かであるのは、無機物のほかに多種多様な有機物が存在しているからであるが、太陽光はそれら無数の物質との出会いを豊富な色彩で表現している。

人間をはじめ、地球上のあらゆる生命体は、太陽から送られてくるエネルギー、太陽光によって誕生し、生存を保障されていることをわたしたちは知っているし、身体は、太陽光というものが、視覚でとらえるもの以上の、生命の根幹にかかわる重要な存在であることを熟知している。太陽光といったとき、わたしたちはそういった要素を含めてイメージしている。

そのことは、画家たちの表現した光にも表われている。印象派の画家たちのように地上に降り注ぐ太陽光の美しさを、視覚に絞って込んで楽天的にそれを賛美する傾向から、16～17世紀の画家のように、ときに偉大な太陽に神の存在を重ね、自らの画面上で太陽光を、光一般、自分流の解釈による光にまで押し広げながら、光というものを精神性の強い世界や宗教的世界を描く手段としてとらえる傾向が生まれたりした。

このように、大小の差はありながら、大局的には時代の制約や宗教の影響を

受けながら、画家たちは個人の価値観と感性によって創作したさまざまな「光」を描いた。あるいは、「ものを照らし出す光」を創り出した。

本論では、油彩画の創始者といわれるファン・アイク、マニエリスムからバロックの画家たち 5 名、計 6 名の描き出した「光」について、個々の作品を通じ、上記の概括的認識を具体的に掘り下げていく。

2. やわらかな陰影を作り出す太陽光（ファン・アイク）

ファン・アイクの《教会の聖母》は 1425 年に制作された。画家の眼は、身廊から内陣に差し込む光に注がれている。教会に進入する光の角度、光量、そして、室内の様々なものが作り出す強弱の反射光やその影響についての確にとらえている。窓の大きさ、建物の構造、建材の質感などが光や陰影表現において重要になっているが、それらはすべてマリアと幼いイエス・キリストの表現と同一の世界を形成しながら、そこに集約的に生かされる。

わずかな採光しか望めなかったロマネスク様式の陰鬱な空間は消え、木造の肌合いを感じさせる小さな教会の室内には光が満ちあふれ、かつては分厚い石造りの、暗く湿った空間の片隅に宿っていると信じられていた神性が、単なる幻覚や錯覚であったことが明らかにされている。

明るく乾いた光は、現象としての世界を単なる追従的説明に終わらせず、室内を清め、一切を浮き上がらせ、マリアと赤児のイ



《教会の聖母子》31×14cm 1438-9

エスの肌に透明感や弾力を与え、マリアが身にまとう衣装を濃く鮮やかな色彩で描き出し、画面全体に深みと輝きを与えている。「神はあらゆるものを在らしめる」、鋭い観察眼が、画家自ら感じ取っている世界の表現に生かされている。

左隅の窓、もしくは入口から入った光は、木造の建築物を温かな肌合いで描き出しながら、床を伝って室内の奥まで届き、天井から降り注ぐ光と融合し、床を心地よい光で照らし出している。《教会の聖母》においては、強調された威厳や重厚さは払拭され、反対に、柱やフレームは細く軽く描かれ、市民の日常的空間が醸し出す気楽な安堵感が出ている。光はマリアやイエス・キリストのみならずこの作品の前に立つ人間を温かく包み込んでくれる。

画家は、生命の源である太陽光が人々を祝福するものであることを、そして、生まれ落ちたとき以来、前提としての慣れ親しんだ太陽光こそが神の恵みであることを確信している。神に最も近いところにあると信じられていたそれまでの薄暗く不健康な教会の固定観念は払拭され、神は万人に平等に、太陽光が照らし出すところであればどこにでも出現するとファン・アイクは語っているかのようである。

目の前にある現実を冷静に見つめ、そこから何かを発見する。宗教観や時代の支配的な価値観、傾向などに左右されず、太陽光を、世界を見究め、描き出す座標軸の根幹に据えたことによって《教会の聖母》は永遠性を与えられた。網の目のように張り巡らされた中世の強大な宗教的ヒエラルキー構造、厳格な教義、それらが作り出した常識、慣習や伝統、そういった束縛や呪縛の中において、冷静にものを見、判断することはきわめて困難であった。ファン・アイクの描き出した世界は、神の世界を広く明るい地上に戻し、形骸化したキリスト教に縛られていた当時の人々の意識を解きほぐし、宗教改革を許容する準備の役割を果たした。

自然科学と切り離し難い、徹底した観察に基づく合理主義的なものの見方と、人道主義的な価値観（人間を中心に据え、人間の幸福を願い、人間に注がれる愛）を基本にした画家の自由な感性によって具体的なルネサンスの美的諸規範が作られたとするなら、この作品も重要な一枚である。

3. マニエリスム

マニエリスムは、一般的には、ルネサンスからバロックの間に位置する、誇張と、技巧偏重の様式が支配的な傾向を指している。しかし、文化が生まれる土壌としての時代背景を抜きに簡単に片づけることはできない。

16世紀、拡大の一途をたどる植民地に依拠し、隆盛を極めたハプスブルク家のスペインも、やがて商業活動によって富と力を得たオランダの独立を許し、1588年にはスペインの誇る無敵艦隊が、広大な植民地を有する新たな強国イギリスに敗れ、翳りを見せるなど、ヨーロッパには権力の移行とそれに伴う繁栄拠点のめまぐるしい変動があった。

このように、時代が激しく推移し、錯綜する社会に、宗教改革による新旧の抗争、勢力争いが絡み、激動の16世紀はあちこちで隆盛と衰亡が繰り返された。その波は何回にもわたって周辺諸国へ伝わっていき、人々は自らが激動の時代に生きていることを悟っていた。画家もその例外ではなかった。永遠の静寂と安定が支配する古典的世界を憧憬するのは、遠い夢物語であった。

マニエリスムという現象は、まさにこういった情勢不安定な時代を背景に、ルネサンスがレオナルド・ダ・ヴィンチ、ラファエロで頂点を極め、その反復はすでに模倣や追隨の域を出ることがないという状況下で生まれた。内憂外患、さらには、かつてはヨーロッパにあって先進的役割を果たしたイタリアの停滞からくる閉塞的状况（物質）や、宗教改革を誘発するに至ったローマ法王の威信の失墜（精神）という社会的混乱とも無縁ではなかった。

規範としての古典様式の頑な踏襲か、覚めた眼で見つめたときの自らを取り巻く状況か。古典的様式の価値観が強く残る16世紀中頃、マニエリスムの画家と呼ばれる、ロッソ、ポントルモ、パルミジानीノ、ブロンツィーノ、そして、ヴェネチアのティントレットなどの画家たちは、後者をとった。それぞれの時代には時代固有の土壌や背景があり、その中で人間の意識が形成されていく。そのようにとらえると、彼らマニエリスムの画家たちが残したものは敏感にその時代固有の空気や価値観を反映している。

周囲に中央集権的国家が構築されていくなかで、依然として、権威を失いかけた教皇領や、状況、事情の異なる王国、共和国などの集合体であったイタリ

ア的現状のもとでイタリアの画家たちが発見した光とはどういうものであったのか。

ここではポントルモの、パワーの失せた陰性の光、反射光に照らし出された世界を取り上げてみる。たった一枚の作品からマニエリスムを定義する共通項のような光を見出すことは到底無理であるが、少なくともマニエリスムを規定する重要な光のひとつであることは理解してもらえるであろう。その光を通じ、マニエリスムの時代とはどんな雰囲気であったのか具体的に感じるができる。

4. 虚ろな光（ポントルモ）



《槍を持つ兵士》92×72cm 1529-32

《槍を持つ兵士の像》は、1530年頃の初期マニエリスムの代表的作品であり、フィレンツェを活動の拠点としたポントルモ 30 代後半の作品である。ポントルモは、レオナルド、ミケランジェロ、アンドレア・デルサルトなど古典様式を踏襲し、確かなデッサン力をもった紛れもない「正統派」の画家であり、フィレンツェを代表する画家であった。

《槍を持つ兵士》は、ラファエロの《アテナイの学園》の 20 年ほど後ではあるが、ミケランジェロの《最後の審判》の制作時期と重なる。ヴェネチアは、オスマントルコの勢力拡大により東方貿易

に翳りが見え始めたとはいえ繁栄を維持し続け、イタリアの他の地域とは明ら

かに異なる太陽光が降り注いでいた。そこではティツィアーノが健康的で官能的なヴィーナス像を描き続けるなど、多様な局面を示すイタリア的状况が垣間見られる。

ここで取り上げた《槍を持つ兵士の像》は、まだ「盛期ルネサンス」の余韻に包まれた状況下で描かれた。直前の1528年に描かれた《受胎告知》をはじめとするポントルモの作品に登場する人物の表情にはやや類型的ともいえる虚無的な表情が見出せるが、共通の世界を有しながらも《槍を持つ兵士の像》においてはきわめて写実性が高く、対象を見つめるポントルモを包み込んでいる色濃い空気がにじみ出ている。

堂々とした体躯の青年が、弱く虚ろな輝きのない目でこちらを見ている。雰囲気、装身具から推して将来を嘱望された若きエリート兵士であろう。だが、画面からは夢も、希望も、発散するようなエネルギーも伝わってこない。目標を見失った若者の象徴的な顔。これからどのように生きていったらよいのだろうか、守るべき国家とは何であり、なぜ自分はここにこうして兵士として立っているのか、そんな問いかけが浮かんでくるような眼差しである。虚ろな光に包まれて、刀剣を下げた青年は兵士がいつでもそうするように、「毅然」と、紋切り型のポーズをとってこちらを向いて立っている。

人為的な白い反射光が全身を照らす。背景は石の壁がそのまま闇に消えていて、わずかな光が背景をぼんやりと浮き上がらせるが、辺りには不安な空間が広がっている。水銀灯のように冷たい光が顔の表面を照らすが、内側から呼応して燃えるように輝くことはなく、ただのっぺりとした無表情な顔がこちらを向いている。感情の消えた、いや、奪われた表情は、しかし、何かを訴えるかのように、移ろいゆく時代のわたしたちを常に見つめている。

陽性の太陽光とは無縁の、冷たい光が照らし出す社会で人々は生きていかなければならない。かつての画家たちの偉業や栄光ある昔日の余韻が支配する画壇で、ポントルモはいち早く虚無的な心理状態、厭世的な気分、気配が周囲を覆い始めていることに対して敏感に感じとっていたことを《槍を持つ兵士の像》は教えてくれる。

その作品からは、ポントルモがかつての様式や世界と決別するために、目の前に広がりつつある現実をいかなる光で描き出そうとしたのかがわかる。虚ろ

で弱い光が、実像としての存在を彼が感じ取った虚構の世界として描きあげている。

5. 激情的に燃える白い炎のような光（グレコ）



《キリストの磔刑》312×169cm 1600 頃

グレコは 1541 年クレタ島（ギリシア）に生まれ、ヴェネチアで学び、30 代半ばでスペインに渡り、人生の後半生を反宗教改革の拠点、イエズス会の拠点があるトレドで送った。イタリアでは、盛期ルネサンスの余韻を肌で感じながらも、マニエリスムや、ヴェネチア派の画家たちから強い影響を濃く受けることになる。時代的にも様式的にもマニエリスムと重なりながら、楽天的、理想主義的な傾向があり、極端な明暗による立体的表現においてはバロック的要素も有し、すっぱりマニエリスムでくれない要素をもっている。

激動の時代の息吹を携えて 1614 年没するまで、宗教的情熱を鼓舞するような造形的展開を果たす。《キリストの磔刑》は、1600 年頃描かれた。イエス・キ

リストの磔刑が、予測できない不幸な事件としてではなく、予定調和的なものとして描き出されている。磔刑に処されるイエスの顔には悲痛な表情はなく、マリアも、聖人も、宙を舞う天使や磔刑の柱を下で支える天使もみな、激しく

揺れ動く画面の中で天に召される一人の男の運命を祝福している。荘厳で華美な世界を演出しているが、神の国を美化、粉飾することを是とし、奨励したカトリックの視点に加え、グレコ個人の宗教観、宗教的感情が反映している。

この作品に限らず、グレコの場合、ややもすると一人の真摯な求道者の悲しむべき死を、祭壇という俎上に載せ、一様にアイドル化された美系のマリア、イエス・キリスト、そして天使や神の姿として演出している。グレコの宗教的情熱は自己陶醉に近く、聖書に登場する人物を限りなく美化することによって神の国の魅力を人々に知らしめようとする願ひもあった。運命は予定調和的であり、イエス・キリストの不幸すら筋書き通りであったとするなら、彼の磔^{はりつけ}さえことさら嘆き悲しむことではないという解釈すら成立する。

グレコにとって光は、明暗による構成要素として駆使されたが、照射する光というよりも、画面に激しい動きを与える要因として使われている。それらは画面上できらきら輝きながら、いくつもの螺旋状の構図を重ねて昇天する動きを作り出している。立体的ではあってもことさら量感を強調するわけでもなく、マニエリスム特有の著しく誇張されたプロポーションで描かれた体をくねらせる人物とゆったりしたコスチューム（布）が明暗のシルエットをうまく作り出している。そこには来るべきバロック様式の一要因であるダイナミックなきらめく動きと重なるものがあり、宗教的抗争の渦中であって宗教的情熱に信念をかけた一人の男の、揺らめき立ち上る情念のような光がある。

6. 奥の深い光（カラヴァッジョ）

同じ 1600 年頃描かれた、もう一枚の重要な作品がある。カラヴァッジョ（1573-1610）、27 歳の時の《聖マタイの召喚》である。明暗のコントラストを利用して立体的表現を行っているという傾向でいえば、ポントルモ、ティントレット、そしてグレコなどそれ以前の画家にも見られる。

しかし、《聖マタイの召喚》のように、強烈な西日を思わせる現実的な日差しが室内に進入し、人物を照射し、光が作り出す空間（舞台）に配置されている人物の存在感は強く、その場は永遠に静寂な空気に包まれている。陽光、強



《聖マタイの召喚》338×348cm 1600 頃

烈なる存在感、静寂さ、そのような絵画はそれ以前にはなかった。

現実の陽光を描き出す空間の座標軸に据え、そこに聖書の情景を代入することによって、描かれたものが現実味を帯びてくるという点で、ポントルモの虚構性の強い希薄な光や、グレコの光源が定かではない作為的な陰影の強調とも違う。マニエリスムという情緒不安定な画面空間を通り抜け、水平垂直の要素を構図の基幹に据え、古典的な安定感が突如生まれた感があるが、大作《聖マタイの召喚》の噂は周辺諸国にまで広がり、瞬く間にカラヴァッジョによるバロック様式が普及していく。

明暗のコントラストが強く、闇はそれまでのように深く暗く神秘的な世界を漂わせているにもかかわらず、それがそれまでのマニエリスムの画家たちの暗さやティントレットの異様な暗さと異なるのは、画面を照らし出す光の現実的印象にある。画面右で指差すキリストの背後から西日が差し込み、その光はテーブルを囲む5人の男の表情をくっきりと浮き上がらせる。周囲に暗闇を残すものの、彼らの表情に曖昧なものは一切なく、手に取るように緊迫した一瞬の光景が描き出されている。作品を前に、人は思わず幼いころどこかで見たことの

ある懐かしい記憶がよみがえり、画面に引き込まれていく。

太陽光には、病魔や悪魔を吹き払うような健康的な明るさがある。その対比に闇の世界があるとき、対立概念としての明暗が互いに生かし合うことができるとすれば、ポントルモの闇は、陰性の月光のような光の対立要素にはなりえない。《聖マタイの召喚》では、小気味よく陰（闇）と陽（光）の世界が対比され、統一され、調和を保っている。

光は、そこに描き出された具体的な世界を通じて、新鮮に物質と出会える場を作り出した。それは、それまでの絵画になかった視点であり、レオナルドにもラファエロにも、ミケランジェロにもない世界である。堅固な質感をもった量的表現こそバロック絵画の源流にあるものだが、静物画として独立したカラヴァッジョの作品に見られるように、画家の関心が、人間の周囲に存在するものの物質的表現へと向いているのがわかる。

さらに、この作品では画面中央に描かれた少年のふくよかで健康的な表情、その左で指さす老人と画面左端で俯くマタイらしき青年の顔が表わす世界は明快で、生き生きとしていて余分な表現がなく、緊張感を生み出している。画家の表現すべき世界は人物の顔の表情に端的に表わされているが、照射される光が重要な役割を果たしている。

画家の個性や地域的な要因などが関係して、程度の差こそあれ、権力者が目まぐるしく変わっていく当時のヨーロッパにあって、真に頼れるものは確固たる存在でしかないという画家の実感が、多くの人々の心をとらえた。

7. 精神性の象徴としての光（レンブラント）

スペインからの独立を勝ち取ったオランダは、小さな戦争を繰り返しながら東洋への航路を確保し、1602年には勢力を拡大して東インド会社を設立するに至り、度重なるイギリスとの戦争で17世紀末に弱体化するまでアムステルダムは世界の商業、金融の中心都市として発展し続けていた。

時代は、国の無数の英雄たちを勇敢で慈悲深い紳士に描く能力を持った肖像画家を求めていたが、そこに、彼らの要求を満たして余りある傑出した画家が



《女予言者ハンナ》60×48cm 1631

出現した。一躍時代の寵児となったレンブラントは、市長の娘サスキアを妻に迎えることにもなるが、注文による肖像画を描き続ける一方、宗教的衝動から生まれた何枚かのきわめて厳粛な家族の肖像画を描いている。

その頃の肖像画の多くは美術館に展示されることも少ないが、《レンブラントの父》をはじめ、父をモデルにしたと思われる、《牢獄のペテロ》《机の前のパウロ》など、きわめて宗教性の高い肖像画が生み出された。若い

ころの作品のために観念的に純化された要素が強いが、深い宗教的境地への志向性が伝わってくる。《女予言者ハンナ（レンブラントの母）》もその一枚であり、レンブラント 25 歳の時の作品である。

大きな書物を開いた《女預言者ハンナ》は、背後からの光を浴び、その光は書物を照らし、書物からの反射光は年老いて皺の刻まれたハンナの顔を克明に描き出す。反射光の強さはそのまま光源の明るさを表わすが、照射される範囲が狭いためか、光源が比較的近く感じられ、ワット数の大きいスポットライトの明かりのような印象を与えている。

光に照らされた周囲には心理的空間ともいえるような闇の世界が広がっている。闇に囲まれた空間にこの世の奇跡のような光が当たり、そこに描かれるべき主題、光景が描き出される、というレンブラントの基本的様式が、20 代後半までに確立していたことがわかる。

生涯、質的に大きく変わることがない「レンブラントの光」、神の加護、慈愛としての光。レンブラントにとって神の世界や精神の世界は、常にひとつの絶対的な神聖な様式のもとに展開されるべきであった。しかし、どこからともなく照らされる強烈なスポットライトのような光は、それ自体、神的存在であるが、同時にレンブラントの頭を占め続ける神の国の固定観念でもある。

そのために、描き出される空間を照らし出す光が、舞台上で演じる役者に当たるスポットライトとどこか共通点をもってしまうこともある。舞台とは、わかりやすく見えやすい状況設定を演出する模型であり、その分、類型化、常套化は免れず、新鮮さや現実的広がりやの規模において限界が出てしまう。舞台を前に、観衆はそのことをわきまえたうえで、フィクションの世界であることを前提に鑑賞している。

白日のもと、そこでは光はあまねく行き届き、すべてのものを照らし出すとともに、自ら存在を明らかにする。そのようなファン・アイクの光、そして、光が漂わせる神的な世界と、レンブラントの神の世界を描き出す光とは大きく異なっている。すべてが明らかであることによって全知全能な存在を感じさせるファン・アイクに対し、レンブラントには、光が当たった場所の周辺に、光の及ばない領域、闇が横たわっている。

また、一見似ているように見える、明暗のコントラストの強いカラヴァッジョの描き出した世界とも異なる。見た目の明るさとは関係なく、光源までの距離がわかることで光量の絶対的の大きさが決まってくるが、カラヴァッジョの非常に遠方に光源を感じさせる光の方が、大本の光量そのものの大きさが感じられるために、描き出された画面上で偉大な力の存在を暗示できている。《聖マタイの召喚》の光や光景が演劇の舞台を感じさせないのもそういったことによる。

いくら強い光を当ててみても、至近距離に光源があるのでは、広大な宇宙まで包み込むことはできない。遥か彼方から届く光だからこそ宇宙の大きさが出るのである。深遠な精神的世界として高い評価があるレンブラントではあるが、彼の世界を描き出すために画面上で作られた光、および、闇について、さらなる研究の余地がある。



《デルフトの光景》98.5×117.5cm 1660 頃

8. わたしたちがいつも見ている光（フェルメール）

《デルフトの光景》にはわたしたちが住んでいる地球の大きさ、重さ、硬さが表現されている。硬質の石や煉瓦でできた家並みがあり、なみなみと水を湛えて静まり返った運河は鏡のように建物や空を反射している。空には眠気を誘うような大きな雲があり、すっぽりと街を覆っていて、ところどころ、雲の切れ間から差し込んだ黄色味を帯びた午後の日差しが建物に当たり、小さな明るい色面を作り出している。運河のほわりには点景人物が描かれていて、硬質な画面にのんびりと落ち着いた時間の流れを作り出している。人物は小さいのに見る者の脳裏に焼き付いていつまでも離れない。

北海に面した平坦な土地が広がるオランダは、当時も北海上空の湿度の高い

空気が偏西風によって運ばれてきて陸地を覆い、特有の空模様を作り出しているが、曇天の日、分厚い雲を通過してたどり着く光は白っぽく澄明であり、地上にはオランダ独特の光景が展開する。《デルフトの光景》では、街の大半は雲に遮られた暗い日差しが包んでいる。

太陽光は、切り取られた日常の断面であるデルフトの家並みにリアルな質感を与え、一方、リアルな質感によって描き出された光景は、美しく豊かな太陽光の存在を明らかにしている、まさに太陽光は物質と出会うことによってはじめて自らを明らかにするということを証明している。

《ミルクを注ぐ婦人》も、《デルフトの光景》を照らす同じオランダの光が窓から差し込み、画面の隅々まで照らし出している。光は、朝の食事の準備をする婦人、食卓を飾るパンやミルク、籠や容器をきらめく陰影で描き出している。濃淡の幅のあるモノトーンの間色^{えんしき}の室内で、婦人のコスチュームの黄緑、臙脂^{えんじ}、群青などの色彩に深い陰影の階調を与えている。



《ミルクを注ぐ婦人》45.5×41cm 1660 頃

画家の表現した光について論じるときに、常にそこに神や精神性といった内的な概念を持ち出し、それらの有無や関係、あるいは距離において述べなければならないということはない。もともと光とは、最初から、人間が生み出した宗教や思想とは無縁のところ^{ところ}に存在してきたものである。確かに、ルネサンス、マニエリスム、バロック時代の絵画において、神的な世界や精神的要素と完全に無縁である作品を見出す

のは難しい。古代ギリシアを規範にし、ヴィーナスを礼賛したヴェネチア派の画家たちですら、意識の根底にはキリスト教的価値観からくる自制の念があった。

フェルメールの描き出した世界は、既存の宗教的匂いとは無縁の日常的な空間とそれを包み込むどこにでもある太陽光によるものである。

フェルメールは風俗画(庶民が生活する日常的空間を扱った絵)を描くグループに所属していた。当時のオランダにおいて風俗画が求められていた理由のひとつに、植民地争奪や覇権をめぐる諸外国との武力抗争に明け暮れる中で、その対極にあるものが必ずしも宗教的安息や救済ではなく、きわめて当たり前の家庭生活において得られる平穏な時間の流れであったことが考えられる。

同時代、レンブラントが厳粛で様式的、観念的な「神」というものをまず掲げ、世界の中心に据えたのに対し、フェルメールは現実の世界を凝視し、そこから発見したものを忠実に表わした。何の変哲もなく、毎日繰り返されている見慣れた光景や人物、事物などが、画面の中では渋く輝き、そこに永遠の静寂を作り出しているところにフェルメール独自の魅力がある。

同じ風俗画を描いていた当時のオランダの画家たちとの決定的な違いは、世界の大きさ、深遠さにあるが、さらに付け加えれば、光を媒体にして描き出している物質的表情の重厚さ、永遠性、光そのもののとらえ方にある。

太古から人類の滅亡に至るまで同じ輝きをもって地球上の万物を祝福してくれる太陽光を抛り所に描いたフェルメールの作品は、常に、今日的輝きを失わない。デルフトの街並みがいまでもそこにそのまま存在するかのような錯覚に陥るのは、描かれている世界が常に新鮮に感じられるからである。

9. 結

カラヴァッジョの《聖マタイの召喚》では、奇跡のように静まり返った室内に、なんの修正もない西日を差し込ませている。作品は光と闇のコントラストが極端に強く、印象としては、ファン・アイクの《教会の聖母》とは共通性がないように見えるが、自然光が作り出す安堵感がある点でファン・アイクの描

いた日常的な光景と通じ合うものがある。

また、ファン・アイクとフェルメールには 200 年ほどの隔たりがあり、扱っているテーマや細部の描写の程度が異なるにもかかわらず共通の世界がある。いずれも冷静な観察力に支えられた物質の核心に迫る秀逸のデッサン力があることのほかに、そこには、常に変わらない「いま」を照らし出す光があり、その光は包容力があり、高貴である。

そのことは、自動的にフェルメールの光とカラヴァッジョの光の類似を意味することになる。同時期のバロックの画家としての様式的共通性というよりも、対象を描き出す光の性質において似ているのである。それは、カラヴァッジョに端を発するバロック絵画の展開が、宗教性を帯びた光と闇の世界にこだわる動きと、日常的な空間を扱いながらリアルな量感や物質感に着目する動きとなって広がっていったことを示している。

今回の小論では、画家が創り出した「光」とは、それが宗教的テーマを扱った精神的光であっても、外光、あるいはその延長線上にある「ものを照らし出す光」が主たる対象であった。それは絵画史変遷の過程における時代的制約によるものであったが、描く対象が外的な存在であれば避けることができないことである。そのことは、画面上で扱われる対象が抽象性を帯びたものであれば、外光の存在は弱まり、必要性も消えていくことを予測させる。

後期印象派として分類されるファン・ゴッホが、外光が作り出す色彩的秩序から、具象世界を描きながら、外光とは縁を切ったところに展開する、画面独自の色彩の響き合いが生み出す調和を追求しだして以来、絵画は、外光とは縁を切った世界を目指す道を歩んでいるかのように見える。画家が自らの画面上で創出した「光」という観点で論じるならば、そこまで包括して論じなければならない。

ターナー、コロー、ドラクロワ、クールベ、および印象派の画家たちの光、そして、外光とは縁を切ったところにある画家が創出した「光」についても考えてみたい。

単純明快に見える光には、広がりや奥行がある。生命の源である太陽光についての理解は一筋縄ではいかない。今回の小論文の執筆によってそのことを教えられた。

参考文献

Wheelock, Arthur K. *Jan Vermeer*. Abradale Press, 1981.

ヴェッツォルト, シュテファン・ 前川誠郎編『ベルリン美術館』(世界の美術館; 27) 講談社, 1970.

尾崎彰宏『フェルメール』(西洋絵画の巨匠; 5) 小学館, 2007.

黒江光彦『ファン・アイク』(世界美術全集; 2) 集英社, 1979.

ジャンソン, H.W. 村田清他訳・監修『新版 美術の歴史 2』美術出版社, 1990. 中山公男『フェルメール全作品』中央公論社, 1979.

ボンサンティ, ジョルジョ 野村幸弘訳『カラヴァッジョ』東京書籍, 1995.

前川誠郎・兼重護『レンブラント』(世界美術全集; 13) 集英社, 1978.

マリー, ピーター&リンダ 大島清他訳『西洋美術事典普及版』美術出版社, 1968.

Moir, Alfred 若桑みどり訳『Caravaggio』美術出版社, 1984.

Münz, Ludwig 八代修次訳『Rembrandt』美術出版社, 1977.

ミュンツ, ルードヴィッヒ ハーク, ボブ 八代修次訳『レンブラント』美術出版社, 1993.

元木幸一『ファン・エイク』(西洋絵画の巨匠; 12) 小学館, 2007.

ロシアのピアノニズム：ワディム・サハロフ先生に聞く

安原雅之 愛知県立芸術大学音楽学部准教授（音楽学）

本稿は、2009 年 11 月 26 日（木）に開催された〈2009 年度愛知県立芸術大学サテライト講座：ロシアのピアノニズム〉における講演の内容と、そのための準備として取材した内容を再構成したものである。この日の講座は、ソヴィエト時代の伝説的なピアニスト達による演奏を、本学客員教授であるワディム・サハロフ Vadim Sakharov 先生が所有する古い映像で鑑賞しながらサハロフ先生のお話を聞くという企画であり、筆者が案内役と通訳を務めた。取り上げられたピアニストは、以下の 6 名であった¹。

- (1) アレクサンドル・ゴルデンヴェイゼル Aleksandr Gol'denweiser (1875-1961)
- (2) ゲンリヒ・ネイガウス Genrikh Neigaus [Heinrich Neuhaus] (1888-1964)
- (3) グリゴリー・ギンズブルグ Grigory Ginzburg (1904-1961)
- (4) レフ・オボーリン Lev Oborin (1907-1974)
- (5) スタニスラフ・ネイガウス Stanislav Neigaus (1927-1980)
- (6) エミール・ギレリス Emil Gilelis (1916-1985)

ワディム・サハロフ先生略歴

旧ソヴィエト連邦（現アゼルバイジャン共和国）バクー生まれ。モスクワ音楽院で学ぶ。1972 年、同大学院を修了した後も、モスクワ音楽院でヴェラ・ゴルスタエヴァ教授の助手を務める。共産主義政権下で、演奏活動は制限されていた。1989 年、フランスに亡命。その後はザルツブルグやロッケンハウスなど、欧州の主要音楽祭に出演し、またアーノンクール、エッセンバッハなど著名な指揮者と共演。また、ヴァイオリンのクレームルやチェロのヨー・ヨー・マとの共演も多い。特にクレームルとは、ピアノソラの作品をいち早く取り上げて国際的なブームを巻き起こしたほか、クレームル自身がバルト三国の若い演奏家を結集した室内楽集団「クレメラータ・バルティカ」と共演するなど、様々な形で舞台を共にしている。現在、愛知県立芸術大学音楽学部客員教授。

1. バクーからモスクワへ

サハロフ先生は、アゼルバイジャン共和国の首都バクーで幼年時代を過ごされた。旧ソ連時代には、モスクワ音楽院を頂点とする音楽教育のシステムがソ連全土に渡って築かれており、優秀な子供はモスクワに集められていた。サハロフ先生も、そのようなルートでバクーの音楽学校からモスクワに行くことになった。

ワディム・サハロフ（以下 VS）：私の父が音楽家で、私は5才の時にピアノを買ってもらいました。本格的に音楽の勉強をはじめたのは、6才の時です。最初は作曲家になりたいと思っていました。

当時通ったのは、私が住んでいた地区にあった普通の音楽学校です。午後1時ころに小学校が終わり、それから音楽学校へ行くのです。レッスンは1回45分で週2回ありました。学校では、ピアノの他に、ソルフェージュ、合唱、音楽史などを勉強しました。その後、1959年、私が13才の時に、バクーの中央音楽学校に進みました。私の先生は、インナ・ゲールリツェル先生と、リュドミラ・ウマンスカヤ先生でした。

社会主義の国でしたから、学費はもちろん無料です。学校では定期的に実技試験がありましたが、その時にはモスクワから先生がやって来て、審査に加わっていました。遠路モスクワから先生が来るのには、優秀な生徒を見つけるという目的がありました。私もそうしてモスクワへ行く機会を得たのです。

モスクワに行く時、私の先生は2通の推薦状を書いてくださいました。1通は、ゲンリヒ・ネイガウス先生宛で、もう1通はヤコブ・ミルシテイン Yakob Isaakovich Milstein (1911-) 先生宛です。モスクワでは、モスクワ中央音楽学校に入学しました。この学校は、モスクワ音楽院直属の学校で、レッスンは音楽院で受けますから、この時から実質的にモスクワ音楽院で学んだということになります。

モスクワ音楽院のシステムの特徴は、“カーフェドラ”にあると思います。それぞれのカーフェドラには大きな家族のような雰囲気があり、そのような環境のなかで純粋に音楽を学ぶことができました。

2. カーフェドラ

カーフェドラ Кафедр аとは、大学などの“講座”を意味するロシア語である。音楽院でも、各ファクリチエート факультет（辞書の意味では「学部」だが、日本の音楽大学の“科”にあたる）に、いくつかのカーフェドラが存在する。

1985年に出版されたモスクワ音楽院を紹介するブックレットによれば、当時のピアノ科のカーフェドラは4つあり、それぞれ次の4人の教授が主任を務めていた²。

ニコライエフ Tat'yana P. Nikolayeva (1924-93)

メルジャーノフ Viktor K. Merzhanov (1919-)

マリーニン Evgenii Malinin (1930-)

ヴラセンコ Lev N. Vlasenko (1928-)

ブックレットによれば、タチアナ・ニコライエフのカーフェドラには、ニコライエフと同じくゴールデンヴェイゼルの弟子であるバシュキロフ Dmitry A. Bashkirov (1931-) と、ギンズブルグ G. G. Ginzburg に師事したドレンスキーもいたが、そのギンズブルグはゴールデンヴェイゼルの生徒だった。つまり、このカーフェドラはゴールデンヴェイゼル派ということになる。

一方、メルジャーノフのカーフェドラにはファインベルク Samuil Y. Feinberg (1890-1962) の伝統を継承するファインベルグ派のピアニストが所属しており、教授陣には、ナタンソン V. A. Natanson やエメリャノワ N. P. Emeryanowa らがいた。また、ゴルノスタエワ V. V. Gornostaeva とヴェデルニコフ A. I. Vedernikov らによって、ゲンリヒ・ネイガウスの伝統がこのカーフェドラに取り込まれた。

マリーニンのカーフェドラは、ネイガウスの弟子を中心に構成されていた。ナウモフ Lev N. Naumov (1925-2005)、ナセドキン Aleksei A. Nasedkin (1945-) の他、カステルスキー V. V. Kastel'skii、ギレリス E. Gilel's、ザック Ya. Zak らがいた。

そしてヴラセンコのカーフェドラでは、フリエール Yakov V. Flier (1912-77) の弟子の他に、オボーリンの教え子であったヴォスクレセンスキーがいた。1978年のチャイコフスキー・コンクールで優勝し、その後は指揮者としても活躍するプレトニョフ Mikhail V. Pletnev (1957-) は、フリエールとヴラセンコの教え子であった。また、フリエールはイグムノフ Konstantin N. Igumnov (1873-1948) の弟子であり、イグムノフの伝統を継承している。

これら4つのカーフェドラのうち、メルジャーノフ教授は今も現役で、現在は次の4名の教授がそれぞれのカーフェドラの主任となっている³。

ヴォスクレセンスキー Mikhail S. Voskresensky (1935-)

ゴルノスタエヴァ Vera V. Gornostayeva (1929-)

ドレンスキー Sergey L. Dorensky (1931-)

メルジャーノフ Viktor K. Merzhanov (1919-)

ヴォスクレセンスキー教授のカーフェドラには、ヴォスクレセンスキー教授以外に5名の教授（ヴィルサラーゼ Eliso K. Virsaladze、クズネツォヴァ Elena I. Kuznetsova、ムンドヤンツ Aleksandr A. Mndoiants、ペトロフ Nikolai A. Petrov、セヴィドフ Arkadii G. Sevidov）の他、5名の助教授と5名のアシスタントが所属している。4つのなかではドレンスキー教授のカーフェドラが最も大規模で、11名の教授（アイラペチャン Yurii S. Airapetian、ジューコヴァ Ol'ga M. Zhykova、イグナチエヴァ Zinaida A. Ignat'eva、ネルセシヤン Pavel T. Nerses'ian、ペトゥーホフ Mikhail S. Petukhov、ピサレフ Andrei A. Pisarev、プロトニコヴァ Irina H. Plotnikova、ピアセツキー Valerii V. Piasetskii、リヒテル Elena R. Richter、ロシュシナ Liudmila V. Roshchina、トロップ Vladimir M. Tropp）をはじめとする総勢20名で構成されている。また、最年長のメルジャーノフ教授は、2名の教授を含む9名体制のカーフェドラとなっている。ゴルノスタエヴァ教授のカーフェドラには、計13名が名を連ねる。

師弟関係の系図をたどると、ファインベルグ派のメルジャーノフの他、ヴォスクレセンスキーのカーフェドラは、イグムノフ／フリエール～ヴラセンコ、ゴルノスタエヴァはネイガウス～マリーニン、ドレンスキーはゴルデンヴェイゼン～ニコライエフという伝統を継承していることになる。

VS: メルジャーノフ教授はもう90才くらいのはずですが、まだ現役と聞いています。高齢なので、たぶん音楽院へはたまにいらっしゃるくらいでしょう。レッスンはカーフェドラ体制で行われるので、師事する先生が忙しい場合など、他の教授や助手などがレッスンすることもあります。メルジャーノフ先生の場合も、通常は他の先生がレッスンをしているのではないでしょう。

カーフェドラはひとつのファミリーのようなものです。同じ系列のいろいろ

な先生にレッスンを受けることになりますし、カーフェドラごとのコンサートも行われます。また、カーフェドラのなかでは、教授と学生は、先生と生徒というよりも、芸術家同士の関係といった雰囲気がありました。

それは人間同士のことでですから、教授の仲が悪いこともあります。しかし、カーフェドラ同士の確執のようなものはありません。あるカーフェドラ出身のピアニストが、他のカーフェドラの助手になることもあります。

私がモスクワで最初に師事したのは、ヤコブ・ミルシテイン先生 Yakov I. Mir'shtein (1911-) でした。当時のカーフェドラは、[上記の]1985年当時よりもさらにひとつ前の世代の教授たちの時代でした。ミルシテイン先生はイグムノフに学んだピアニストであり、つまり、私はイグムノフ〜ヴラセンコ〜ヴォスクレセンスキーによって継承されるカーフェドラに属していたということになります。

3. モスクワ音楽院で出会った伝説的なピアニストたち

サハロフ先生がモスクワ音楽院で学んだのは、中央音楽学校時代を含めると1962年から大学院を卒業する1972年までの10年間である。社会主義国家体制下の、今のロシアとは全く異なる環境で学び、演奏活動を行っていた。

(1) アレクサンドル・ゴルデンヴェイゼル



ロシアのピアニスト、ピアノ教師。モスクワ音楽院でピアノをジロティ Aleksandr I. Ziloti (1863-1945) とパブスト Paul Pabst (1854-1897) に、作曲をアレンスキーとタネーエフに師事した。1906年から61年まで、モスクワ音楽院ピアノ科教授を勤める。教え子に、カバレフスキーやベルマンなどがいる。トルストイの友人であり、トルストイについての著作もある(1922年出版)。

VS: ゴルデンヴェイゼル先生に直接お目にかかったことはありませんが、私がモスクワに行った頃も、著名なピアニスト／教師としての影響力がありました。先生は、音楽学者としての業績も豊富で、特に楽譜の校訂では多くの重要な仕事をしました。シューマンの楽譜の校訂もありましたが、特にショパンの楽譜は、私はパデレフスキ版よりも良いと思います。

面白いアネクドートがあります。ある時、生徒が試験でタネーエフのフーガを演奏しました。今でこそしばしば演奏される曲ですが、当時はそれほど知られていませんでした。その生徒が弾き終わると、先生は「ページが抜けている！」と叫んだのだそうです。どうやら、楽譜が1ページ欠けていたのを、楽譜も見ていないのに、先生だけが気づいたのです。1ページ欠けたまま演奏したというのも可笑しい話ではありますが、先生がいかに博学であったか、ということ伝えるエピソードです。

(2) ゲンリヒ・ネイガウス



ウクライナ出身のピアニスト、ピアノ教師。著名なピアニスト、フェリックス・ブルーメンフェルトの甥で、作曲家シマノフスキの従兄弟にあたる。1904年、13才の時にドルトムントでデビュー。ウィーンで学んだ後、ロシアに帰国してサンクトペテルブルグ音楽院に入学する。卒業後、トビリシ音楽院、キエフ音楽院を経て、モスクワ音楽院教授となった。教え子に、リヒテル、ギレリス、息子のスタニスラフ、ヴィルサラーゼ、ルプーらがいる。

VS: ネイガウス先生は、私がモスクワに行った頃に音楽院に在籍していた最も著名な教授でした。私はネイガウス先生宛の推薦状も持っていたのですが、バクーという、いわば辺境の地からやってきた私は恐れをなして、ネイガウス先生には紹介状を持って訪ねることすらできませんでした。しかし、音楽院での生活に慣れると、ネイガウス先生のレッスンも見学するようになりました。モスクワ音楽院では、他の生徒のレッスンを見学することもごく普通です。有名な先生のレッスンともなれば、毎回マスタークラスのように多くの見学者が集まったものでした。

ある日のこと、私も緊張してレッスンを見学していたのですが、終了後、先生が「誰かタバコ持ってない？」と聞きました。すでに喫煙していた私は喜んで、ポケットからタバコを取り出し、先生に1本差し上げました。私は尊敬する大先生と直接話ができたばかりでなく、タバコを差し上げることができて興奮したのですが、すぐあとに、先輩たちからひどく叱られました。なぜなら、ネイガウス先生は心臓が悪く、禁煙を命じられていたからです。タバコを吸う人は他にも沢山いたのですが、そのことを知らないのは私だけだったのです。もし

かしたら、それが先生の人生最後のタバコだったかも知れません。

(3) グリゴリー・ギンツブルグ



ロシアのピアニスト、ピアノ教師。若い頃に、ゴールデンヴェイゼルの家で、ラフマニノフ、スクリャービン、メトネルなどの演奏を聴いた。その後、モスクワ音楽院でゴールデンヴェイゼルに師事。1924年に卒業し、29年から助手、35年から教授となる。第1回ショパン・コンクール（1927）で4位入賞。

VS: ギンツブルグの演奏は、上体をほとんど動かさないスタイルです。しかし指は驚くほど自由自在に動くのです。彼の演奏のなかでも、特にリストの〈ラ・カンパネラ〉では、彼の卓越したテクニックをうかがい知ることができるでしょう。モスクワ音楽院学生のテクニックのレベルも、かなり高いものでした。ソ連出身のピアニストが海外のコンクールで入賞することは珍しいことではありませんでしたが、コンクールの場合、国内選考を通るのがとても大変でした。

私もリーズのコンクールに出場しましたが、当時はなかなか国外、特に西側に行くことはできなかったのも、とても嬉しかったです。また、メシアンなどの現代曲は、当時のソ連では認められていなかったのおおっぴらに弾くことはできませんでしたが、コンクールで弾くことを理由に、隠さずにさらうことができたことを懐かしく思い出します。

(4) レフ・オボーリン



ロシアのピアニスト、ピアノ教師。モスクワ音楽院で、ピアノをイグムノフに、作曲をミヤスコフスキーに師事。大学院在学中の1927年に、第1回ショパン・コンクール優勝。翌年から母校で教えるようになった。ヴァイオリニストのオイストラフと長きにわたり共演。また、チェロのクメシエヴィツキーを加えてトリオを結成した。

チェイコフスキーを中心とするロシアのレパートリーを盛んに演奏する一方、オイストラフと共演したベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ全曲録音は国際的に高く評価された。

現代音楽にも強い関心を示し、ハチャトゥリャンのピアノ協奏曲など、多くの現代曲の初演を行った。教え子には、アシュケナーズらがいる。

VS: オボーリンは同じカーフェドラだったので、お世話になりました。ショパン・コンクール優勝という輝かしい経歴で、スター的存在でした。

当時も、モスクワ音楽院には世界中から若い音楽家が来て勉強していました。私はそこで多くの人と出会い、親しくなりました。日本からは野島稔さんが留学してきましたが、彼との親交は今も続いています。ルーマニアから来ていたピアニストのラドゥ・ルプーや、スコットランドから来ていたチェリストのエリザベス・ウィルソンなどは、特に親しい友人です。エリザベスは、現在はショスタコーヴィチ研究者として活躍しています。

(5) スタニスラフ・ネイガウス



ロシアのピアニスト、ピアノ教師。1945年、モスクワ音楽院に入学し、父親のゲンリヒに師事した。大学院を1953年に卒業し、演奏活動を開始。ロマン派の作品を得意のレパートリーとした。

VS: 父親のゲンリヒ先生は恐れ多い存在でしたが、息子のスタニスラフは年齢も近く、親しくしていました。彼らは当時、文学者パステルナークの別荘に住んでいて、私もそこには何度も行きました。

当時のソ連では、物もなく、いろいろな制限のなかでの生活を強いられていましたが、私たちはひたすら音楽に明け暮れた生活を送っていました。皆、お金のことなど考える必要もなく、純粹に音楽を学んでいたのです。それも今は昔、古き良き時代のこと、と言えるかも知れません。

(6) エミール・ギレリス



ロシアのピアニスト。オデッサの音楽学校で勉強をはじめ、12才で最初のリサイタルを行った。1931年に国内コンクール優勝。1935年から37年まで、モスクワ音楽院でゲンリヒ・ネイガウスに師事。その後、ウィーンとブリュッセルのコンクールで入賞し、注目を集めるようになった。その後、モスクワ音楽院でネイガウスの助手を務めたほか、生涯に渡って、音楽院で後進の指導にあたった。

VS: ギレリスは、私が最も尊敬するピアニストのひとりです。私が考える、ロシアのピアニズムを体現するピアニストであると思うのです。

ロシアのピアニズムの伝統で何が一番特徴的で重要かと言えば、私は“歌う”ことではないかと思います。流派によってスタイルの違いはあるとしても、“歌う”ということについては共通しています。ですから、ピアニストも声楽を学ぶべきだというのが私の持論です。

慎重さを尊重する日本の文化のなかで育った学生のなかには、テクニックはしっかりしていても、“歌う”ことが苦手な学生もいます。しかし、そうでない学生もいます。私の教え子に、掛川くんという男子学生がいますが、彼は声楽が好きでよく伴奏をしています。そのため、彼は“歌う”ということをよくわかっていて、それが彼の演奏にも活かされているのです。彼は試験でシューベルトを演奏しましたが、忘れることができないほど素晴らしいものでした。

私は今、愛知県立芸術大学で教えています。学生たちにもその伝統をつたえるべく努力しているつもりです。

今回の講座では、主にカーフェドラに焦点をあてて、いろいろなお話を伺うことができた。サハロフ先生によって語られると、歴史的なピアニストたちのイメージが蘇るようであった。ソ連崩壊後はロシアにおける音楽の状況も大きく変化しているからこそ、それは貴重な体験であった。できれば今後もこの企画を続けていきたい。

[注]

1. 今回の講座で鑑賞した演奏は、以下の通り。

(1) アレクサンドル・ゴールデンヴェイゼル

ショパン：プレリュード 第13番 嬰へ長調 作品28-13

ショパン：プレリュード 第20番 ハ短調 作品28-20

(2) ゲンリヒ・ネイガウス

スクリャービン：アルバム・リーフ 作品45-1 (断片)

(3) グリゴリー・ギンズブルグ

ショパン：ワルツ 第7番 嬰ハ短調 作品64-2

リスト：ラ・カンパネラ

(4) レフ・オボーリン

チャイコフスキー：《四季》から 1月「炉端にて」、3月「ひばり」、6月「舟歌」、10月「秋の歌」、11月「トロイカ」

(5) スタニスラフ・ネイガウス

ショパン：スケルツォ 第2番 変ロ短調 作品31

ドビュッシー：前奏曲 第2集 第5番〈ヒースの草むら〉

(6) エミール・ギレリス

ベートーヴェン：ピアノソナタ第12番 変イ長調 作品26、他

2. Ministerstvo kul'tury SSSR. *Moskovskaia Konservatoriia: Moskovskaia gosudarstvennaia dvazhdy ordena Lenina konservatoriia imeni P. I. Chaikovskogo*. (Moscow, 1986): 45-46.

3. モスクワ音楽院の組織については、同音楽院の公式ホームページに掲載されている。アドレスは下記の通り。

<http://www.mosconsv.ru/page.phtml?3022> (2010年1月1日参照)

主な参考資料

Ministerstvo kul'tury SSSR. *Moskovskaia Konservatoriia: Moskovskaia gosudarstvennaia dvazhdy ordena Lenina konservatoriia imeni P. I. Chaikovskogo*. Moscow: Ministerstvo kul'tury SSSR, 1986.

Keldysh Iu. V. *Muzykal'naiia entsiklopediia*. Vols. 1-6, Moscow: Sovetskaia entsiklopediia, 1973-1982.

中国箏曲の伝統と変容を考える ——中国箏演奏家・蘇宇虹女史を迎えて

増山賢治 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

平成 21 年度音楽学コースの特別講座は、中国北京の元中国放送民族楽団所属の中国箏演奏家、蘇宇虹さんによるレクチャーコンサートが行われた。本報告は時間上、当日の解説やインタビューでは伝えきれなかった事柄の補足を含め、中国の伝統音楽の現状を考える1つの問題提起としてまとめたものである。

日時と内容はチラシおよびプログラムの通りで「—中国の箏に関するお話と演奏—」～2010 年 1 月 13 日（水）18:00-19:30 オペラアンサンブル棟 中リハーサル室。なお、当初演奏予定の《スケーターズワルツ》は変更されて《涙そうそう》が演奏された。

中国箏とその音楽

中国箏は（音楽）考古学方面の研究成果や古文献に「秦箏」という表記（呼称）も残されていることから、秦代にすでに存在したと考えられている。唐宋代に 13 弦のタイプ（日本の箏の源流となったもの）が出現し、清代には 16 弦となり、弦の素材も絹のほかには銅も使用されるようになった。現在は絹弦にスチールをコーティングした金属弦の 21 弦のタイプが普及しており、弦の材質以外にも糸巻きなど構造上、様々な箇所新しい工夫が施されている。長きに渡って単に「箏」と呼ばれて来たが、20 世紀初頭以降「古箏」という呼称が定着している。

現在、「伝統」として認識され、私たちが実際に耳にすることのできるその独奏形式はそう古いものではないらしく、清代後期に語りもの音楽上演の幕開きや幕間音楽としての器楽演奏や、民間の合奏音楽から派生したものといわれている。

中国箏は外見上、日本の箏と大差がないように感じられる。しかし、伝承方式として日本の箏曲のような家元制度はなく、中国語でいう「流派」¹とは地方演奏様式という意味合いに解釈されるなど、演奏テクニックから楽曲まで様々な点で違いが見られる。それに関連して中国箏の音楽に止まらず、中国音楽における伝

続の変容について理解するための参考例として、ゲスト演奏者とその師弟関係について少し触れておきたい。

ゲスト演奏者をめぐって

蘇宇虹（スーユーホン）さんは浙江派を伝承する古箏演奏家で、北京の中国放送民族樂團（中国語の正式名称は「中国広播芸術団民族樂團」）の首席古箏奏者であった。在日 22 年。桐朋学園大学作曲科で作曲を学び、生田流箏曲の演奏にも堪能である。本業の中国箏の演奏活動例は枚挙に暇がないので詳細は省略するが、彼女個人のリサイタル（レクチャーコンサートでは筆者が解説を担当したことがある）以外では和太鼓グループの「鬼太鼓座」に同行しての全国および海外公演が筆者には印象に残っているものの 1 つである。極めて多彩な彼女の演奏および創作（改編を含む）活動を振り返ってみると、一人の演奏家の演奏スタイルの変遷と伝統音楽との変容との関わりという点で、筆者にとっては実に興味深い問題が想起される。

そういう意味で、伝統音楽がどのように伝承、改編され、新曲が創作されて、そして演奏スタイル変わっていくかということを考える上でも、何らかの参考になるかも知れない蘇さんの音楽的バックグラウンドのうち、来日前に師事した古箏演奏の恩師たちについて簡単に触れておきたい。

彼女には四人の師匠がいる。まずは中国箏の巨匠、曹正（男性）。1920 年生まれで河北省昌黎県の出身。幼い頃より箏の名手、婁樹華²に師事し、中華人民共和国成立後、東北の魯迅芸術学院や沈陽音楽学院、北京の中国音楽学院での教職を歴任。『古箏演奏法』（音楽出版社、1958 年）などの著書や《高山流水》（中国唱片社、M-142 甲）ほか録音も数多く残している。項斯華は 1940 年上海生まれの女性の古箏演奏家。上海音楽学院附属中学ではピアノを専攻していたが、同学院（大学）に進んだ後、古箏専攻に転向。王巽之、曹正、郭鷹らに学ぶ。1965 年卒業後、北京の新影樂團に配属され、古箏のほかにオーケストラでハーブ奏者も兼任していた。范上娥は女性の古箏演奏家。1942 年上海生まれだが、原籍地は主要演奏様式の 1 つ潮州派の地元、広東省潮陽県。1954 年の上海音楽学院附属中学ではピアノを専攻したが、1958 年古箏に転向。浙江派演奏家の王巽之に 8 年間指導を受け、同派の楽曲をマスターした。その間、曹正、郭

鷹に河南、山東、潮州派の箏曲を学んだ。王昌元は 1945 年生まれ的女性古箏演奏家。浙江杭州の人。九歳より父、王巽之より浙江派箏曲を直伝。1960 年に上海音楽学院に入学、潮州箏の名手、郭鷹について学ぶ。創作箏曲《台風と戦う》で注目され、卒業後は上海民族楽団に所属、独奏家としても活躍した。王莉は女性古箏演奏家。河南派の伝承者の一人で、中国中央楽団の一員として来日公演を行ったことがある。

次に、中国在住時の所属演奏団体である中国広播芸術団民族楽団について少し述べる。1953 年に成立した中国楽器によるオーケストラと民謡演奏グループで構成される組織で、オーケストラは 30 種以上の中国楽器（撥弦、擦弦、管、打の各セクション）を擁している。伝統楽曲を新しいアレンジでの演奏や新作上演を主眼としており、蘇さんが在籍中（70 年代後半から 80 年代初期）に来日公演を行ったことがあり、当時の指揮者は伝統楽曲の改編に大きな足跡を残した彭修文（故人）で、中国音楽の伝統曲のアレンジの状況や傾向を探る上で重要な演奏団体の 1 つである。当時の代表的な録音としては『中国広播民族楽団中国音楽名曲選 (1)(2)』（EMI、EMGS-6079,6084）、『春江花月夜 中国広播民族楽団演奏の古典、伝統名曲』（中国唱片 HL-136）などがある。



演奏する蘇宇虹氏

演奏曲目について

1 高山流水（箏の古曲）

「高山流水」という語句は優れた音楽のたとえとして使われる熟語・ことわざで、文字通り高い山と流れる水という山水画のイメージを音で表現した曲。中国春秋時代、琴の名手・伯牙（はくが）が高い山を思って弾くと、友人の鍾子期（しょうしき）が「泰山のようだ」と評し、流水を思って弾くと「大河のようだ」と評したという故事に基づき音楽に精通する人＝親友を意味する知音（ちいん）の語源となったもので、「断琴の交わり」ともいう。七弦琴（古琴）の名曲《高山流水》は同名異曲で、箏曲《高山流水》は「老六板」という民間の曲調（中国の様々な音楽ジャンルの伝統楽曲の創作素材となっている）が源流と考えられる点で、同名の琵琶曲と共通しており、現在演奏されている浙江派の箏曲《高山流水》は横笛による演奏譜を王巽之が箏曲に移植したものといわれ、「高山」と「流水」の二部構成。

ちなみに、曹正の演奏を残された録音で聞いてみると、非常にシンプルであるが、項斯華のそれは低音を加え、装飾音も増えていることがわかる。蘇宇虹さんの演奏は項斯華の演奏に近い。

2 ヤオ族舞曲（箏の改編曲）

ヤオ族は湖南省、雲南省、広東省、東南アジアに居住する少数民族で、漢字では「瑶族」と表記する。通常原曲として知られているのは劉鉄山と茅沅の共作による管弦楽曲（1953年初演）。民族楽器の合奏曲としても広く演奏されており、また、古箏をはじめ各種の独奏楽器でも聞かれる機会も多い。1951年に作曲者の1人、劉が南部、華東一帯の少数民族居住地域を訪れた際に接したヤオ族の歌舞芸能の印象を表現した曲として知られている。民族管弦楽への改編（彭修文による）は1954年と比較的早く、箏曲への改編（尹其穎による）も1950年代に行われた。

構成は次の通り。(1) プロローグ 角笛を合図に人々が祭りの場集まる様子。(2) 賛歌、人々の歓声、音楽と歌が大地と山々にこだまする。(3) 夜曲、夜更けに松明の下で幸せな生活への希望を語り合う。(4) 祭りの賑わいの再現。

3 洞庭新歌（箏の新曲）

王昌元、浦奇章の合作による1970年代の作品。湖南省の洞庭湖（今は泥沙の堆積により湖沼になっている）付近の瀟湘八景（瀟水が湘江に合流して洞庭湖にそそぐ付近の8カ所の佳景＝平沙落雁、遠浦帰帆、山市晴嵐、江天暮雪、洞庭秋月、瀟湘夜雨、煙寺晚鐘、漁村夕照）。これに倣ったのが日本の近江八景、金沢八景で、ちなみに日本の相模国を意味する「相」は「湘」になぞらえたものである。毛沢東の故郷である湖南省の民謡を素材とした作曲された箏曲で、近年、古箏のグレード試験の課題曲としてよく取り上げられる。

4 千の風になって（新井満作曲）

5 戦台風（箏の新曲）

王昌元作曲の古箏独奏曲。作曲年代は『中国音楽詞典続編』では1965年と記されているが、『中国現代音楽史綱』（p.193）では1964年となっている。その曲調から文化大革命中の作品のような印象を受けるが（70年代の新曲として記している文献もある（『当代中国音楽』p.155）、実際はそうではなく同時期に盛んに演奏されたことによると思われる。

上海の港労働者が国の財産を台風から守ろうとする気概を表現したものとされている。(1) 労働者が作業に勤しむ様子、(2) 台風の来襲、(3) 台風と戦う、(4) 台風一過、(5) 喜びに沸く港

ラドミの3音を骨格音とする旋律をベースに、浙江派の得意とする演奏テクニックの1つである右手親指による急速なトレモロ奏法を駆使するほか、両手による撥弦、アルペジオなどの新しい手法も用いられている。

6 さくら変奏曲（蘇宇虹編曲）

7 花・夜来香（蘇宇虹編曲）

沖縄ポップスの雄、嘉納昌吉の代表的ヒット曲《花～すべての人の心に花を》
(1979) と黎錦光^{リ ジングアン}作曲、李香蘭^{リ シアンラン}（山口淑子）が歌った日中戦争時代の名曲歌謡
《夜来香》^{イエライシアン}（1944）のメドレー。夜来香とは文字通り夜に甘い香りを放つ花で、ヤ

コウボク（英語名ナイトジャスミン）に似ており、女性の恋心を花に託して歌ったラブソングとして有名。当初は中国語で吹き込まれ、日本語による歌唱は1945年以降。

8 將軍令（箏の古曲）

浙江派箏曲の名曲で、將軍が出陣の命を下す様子を表現している。近年日本でも公開された映画「レッドクリフ」「墨攻」などの軍隊の出陣場面のイメージを思い浮かべると分かりやすい。様々な楽器による同名異曲が多い。中国楽器（箏をはじめ琴、琵琶など）の伝統的な独奏曲は曲の雰囲気によって文曲、武曲に二分されることが多い。文曲は静かなイメージ（《高山流水》など）、武曲はその対極で勇壮なイメージを称えているもので、この曲は後者。

愛知県立芸術大学音楽学部
音楽学コース特別講座
—中国の箏に関するお話と演奏—

2010年1月13日(水) 18:00-19:30
音楽学部オペラアンサンブル棟 中リハーサル室
入場無料 (一般の方の聴講を歓迎いたします)

出演: 蘇宇虹 (スーユーホン) 中国箏演奏家、元中国放送民族樂團
演奏曲目: 高山流水、ヤオ族舞曲、花・夜来香、
洞庭新歌、寂空夜宇、將軍令 ほか

《出演者 Profile》
北京出身。中央音楽学院で古箏を専攻。古箏各流派の一流演奏家に師事。中国放送民族樂團の首席古箏奏者となる。来日後は、和太鼓グループ「和太鼓連」のゲストプレーヤー、「スーパースター」の音楽演奏、NHK「中国語講座」のゲスト出演、中国總領事のCM音楽担当や「中国古箏の世界」リサイタルなど多彩な演奏活動を展開している。

お問い合わせ: 愛知県立芸術大学学務課 電話: 0561-62-1180 (代)

コンサートのプログラム

- 1 高山流水（箏の古曲）
- 2 ヤオ族舞曲（箏の改編曲）
- 3 洞庭新歌（箏の新曲）
- 4 千の風になって（新井満作曲）
- 5 戦台風（箏の新曲）

*出演者へのインタビュー

- 6 さくら変奏曲（蘇宇虹編曲）
- 7 花・夜来香（蘇宇虹編曲）
- 8 將軍令（箏の古曲）
- 9 スケーターズワルツ
(E. ワルトトイフェル作曲)

特別講座のポスター（音楽学コース3年伊藤円さん作成）

インタビューから

休憩を兼ねたインタビューの時間では、演奏曲目、演奏スタイルが近年に急速に様変わりしている状況について紹介した。具体的には奏法についてビジュアル嗜好が支配的となり、大袈裟な動きと伝統曲演奏の凋落など世代交代と伝統および流派の継承危機を招いているという話題を取り上げた。そしてそれに関連して日本の現代箏曲からの影響についても言及した。

さらに、演奏家の世代交代については、曹正すでに亡く、項斯華、王昌元、王莉ら、そして蘇さん自身も含め中堅世代の演奏家の国外移住も伝統の凋落に少なからぬ影響を及ぼしたと考えられることも指摘された。ちなみに、女子十二楽坊に代表されるビジュアル性重視、経済収益最優先の傾向は古箏だけではなく、中国音楽全般に顕著に見られる現象であることを、筆者は中国研究所編『中国年鑑1996年』（新評論社）「音楽」にて言及し、爾来、現在も指摘し続けているのだが、音楽学の方面に届いているかどうかは定かではない。

開催運営上の反省点としては、事前の準備および宣伝不足と、冬場はエアコンの音が演奏鑑賞の妨げになることに対策を考えていなかった事が挙げられ、今後の改善に生かしたいと考える。急な開催にも関わらず、熱心に快く手伝ってくれた学生たちに感謝したい。



レクチャーコンサート終了後に蘇宇虹氏を囲んで
2010年1月13日(水)、愛知県立芸術大学オペラアンサンブル棟中リハーサル室にて

[注]

¹ 主要な流派に山東、河南、浙江、客家、潮州などがある。

² 1907-1952. 河北玉田人。スタンダードレパートリーの《漁舟唱晩》のアレンジで知られる中国箏の演奏家。

余録

参考までに、本文で言及した古箏演奏家の代表的な録音を四点挙げて置く。特に (2) 項斯華のレコード (中国での録音)、(3) 王昌元のレコード (アメリカ録音)、(4) 蘇宇虹の CD 録音 (中国での録音) と特別講座での演奏プログラムは伝統曲が一定の割合を占めているといえるが、それらに比して近年の若手古箏演奏家の録音からは一見して伝統の後退、退潮の現象が読みとれる。

(1) カセット 戦台風 百利唱片公司 (香港) BA-91 1970 年代後期?

収録楽曲と演奏者が次のように記されている。当時の代表的な古箏演奏家が集められているが、文化大革命収束直後なので、伝統曲は《漁舟唱晩》一曲のみの収録となっている。

A 延辺人民熱愛毛主席 (王昌元)、戦台風 (王昌元)、洞庭新歌 (王昌元)、東海漁歌 (張燕燕)、閩元宵 (王莉)

B 草原紅衛兵 (王莉)、瀏陽河 (王昌元)、紅旗渠水到俺村 (范上娥)、漁舟唱晩 (張燕燕)、你追我趕奪豐収 (合奏)

(2) レコード 項斯華 中国古箏名曲演奏集 EMCS-6087 EMI (1981 年)

A 漁舟唱晩、高山流水、西廂詞、出水蓮、月兒高

B 將軍令、秋思曲、広陵散、三十三板、四段曲、寒鴉戲水

すべて伝統曲で構成されている。

(3) Lyrichord Stereo LLST 7393 NEW WINE IN AN OLD BOTTLE ZHENG MUSIC FROM CHINA PLAYED BY WANG CHANG-YUAN 1980 年代?

A *出水蓮、歡樂的日子、*高山流水、*海青拿天鵝、*梅花三弄、延辺的歌、桜桃季節

B 戦台風、*寒鴉戲水、蘇武思郷、洪湖水、五木搖籃曲 (五木の子守歌)、蘇姍娜 (オー、スザンナ)

*が伝統曲。

(4) 蘇宇虹 中国古箏の魅力 (1) 山水・月夜 江蘇文化音像出版社 R-0270307 (2002 年)
寂空夜宇、*月兒高、*高山流水、*出水蓮、*平湖秋月、*寒鴉戲水、*関山月、*春江花月夜、*漁舟唱晩、シルクロード

「戯れのテクノロジー」

International Conference "Technology of Pleasure" 報告

小林 聡 愛知県立大学音楽学部教授（作曲）

2009年11月21日（土）と22日（日）の両日、名古屋大学大学院国際言語文化研究科主催、愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コース共催の国際シンポジウム「戯れのテクノロジー」が、名古屋大学野依学術記念交流館において開催された。

シンポジウムは3部により構成され、第1日目に第1部テキストの戯れ、2日目に第2部言葉の戯れと第3部音楽の戯れが行われた。この連携による研究発表は、昨年12月に第1回が行われ、今回が第2回目である。第3部には本学から安原准教授（音楽学）と筆者（小林聡）が参加し、研究発表を行った。

第3部のプログラムは以下のとおりである。

基調講演

司会：藤井たぎる（名古屋大学）

通訳：佐々木みほ

14:30 マイケル・シェール（バトラー大学）

「現代音楽：クラシック音楽の伝統にとつての悩みの種」

15:45 ディスカッション

16:15 休憩

研究発表4

司会：藤井たぎる

16:30 藤井たぎる

「モーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》における恋愛技法」

17:00 小林聡（愛知県立芸術大学）「創作におけるテクノロジー」

17:30 安原雅之（愛知県立芸術大学）

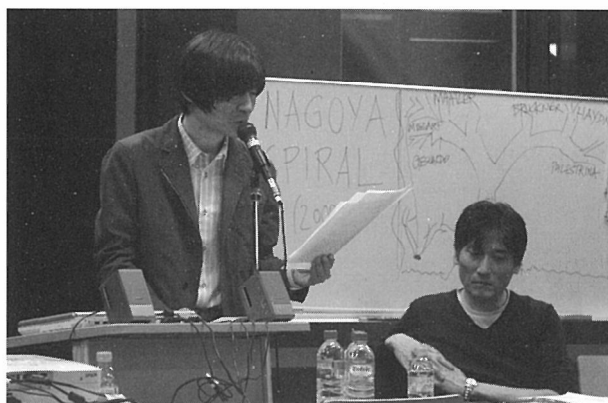
「テルミンのサウンド：エーテルと身体」

18:00 ディスカッション

基調講演を行ったマイケル・シェール Michael SCHELLE 氏は、バトラー大学教授で作曲家である。氏の講演は英語で行われ、ご夫人でピアニストである佐々木みほ氏が通訳を務めた。シェール氏の作品の優れた演奏者である佐々木氏の通訳は、シェール氏の言葉を的確に日本語に置き換えていた。シェール氏の講演では、氏の音楽哲学のほか氏の音楽作品もきくことも出来、大変興味深かった。講演の最後に、聴衆も参加して音響を作り出す作品が披露されたが、音楽の古典的作曲法と革新性を同時に追求しているシェール氏らしい印象的な作品であった。基調講演後のディスカッションでは、氏の音楽観・音楽作品について様々な質問が寄せられ、講演を盛り上げた。

研究発表では、今回のシンポジウムの司会を務めた、名古屋大学大学院国際言語文化研究科教授の藤井たぎる氏、作曲家である筆者と、音楽学者であり、本学准教授の安原雅之氏がそれぞれの発表を行った。

藤井氏の発表は、モーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》の上演風景の写真をバックに映し出しながら行われ、発表をより興味深く効果的にしていた。筆者の発表は、筆者のコンチェルト作品を披露しながら、行われた。安原氏の発表では、歴史的背景や珍しい音源を聞くことが出来、また氏のテルミンの実演も行われ、テルミンを身近なものとしてとらえることが出来た。藤井氏、筆



研究発表をする筆者

者、安原氏とも予定の発表時間を超えてしまい、十分なディスカッションを行うことは出来なかったが、音楽や映像を伴った研究発表は、聴衆の方々からも好評であったようだ。

今回のシンポジウムでは、作曲家のマイケル・シェール氏との出会いが大きな収穫であった。博学なシェール氏との会話は大変興味深く、勉強になった。シェール氏や佐々木氏と話をする機会に恵まれ、筆者の音楽家としてのシェール氏との付き合いも始まった。来年度も名古屋大学大学院国際言語文化研究科ではシェール氏を招聘し、シンポジウムを行う予定である。シェール氏は本学作曲専攻作曲コースとの学生も交えたコラボレーションを希望していると聞いている。来年度のシンポジウムの一環として、本学の教員・学生も交えたワークショップ等が企画できれば面白そうである。名古屋大学大学院国際言語文化研究科との連携は、本学にとっても筆者自身にとっても興味深い方向に進みそうである。



シンポジウム参加者たち

2009年11月22日（日）、名古屋大学野依学術記念交流館にて

中国美術の中の音楽

神谷麻理子 愛知県立芸術大学芸術資料館学芸員

音楽と美術のコラボレーションをキーワードに、2009 年度の複合芸術研究では、古代中国美術に見られる音楽資料、そして現代に生き続ける伝統音楽を比較し、概観することで融合の可能性を模索した。古来、人々は音楽を生活の一部として取り入れてきた。無論、中国も例外ではなく、しかもそれらが様々な場面において、脈々と現代へ受け継がれていることを、本研究授業を通して改めて認識することができた。

本稿では、古代中国の造形物に表現された音楽資料について若干の見解を述べ、報告書とさせていただきたい。

中国美術の冒頭で、まず取り上げられるのは青銅器である。紀元前 21 ～ 18 世紀頃の、最古の王朝といわれる夏では、すでに青銅器が存在していたようだが、楽器が登場するのはやや下がった商晩期からで、中でも銅鼓が最も早くに登場する。青銅器の種類は用途ごと多岐にわたり、形も一様ではない。銅鼓も、鰐や蛇の鱗のような独特の文様をもつ例が発見されており、主に儀礼や祭祀で用いられたことが推測できる。また、さらに時代が降ると、鐘や鉦といった楽器が増え、手の込んだ精緻な細工も施されるようになる。このような作例から、青銅による楽器は、単に音を出す道具ではなく、一連の青銅器に共通して見られるよう、明らかに美しさを意識して制作されていたことがうかがえる。

一方、青銅の楽器が儀式等の非日常で用いられたのに対し、日常の一風景として演奏や曲芸を表現した好例に画像石がある。画像石とは、石灰岩や砂岩など平らな石の上に画像を彫ったもので、浮彫というよりも寧ろ石上に描かれた絵という方がふさわしい。これらは、もと石造建造物の構築材料として活用が始まったが、後に訪れる墳墓の発達に伴い、優れた作品も数多く生み出された。河南省南陽楊官寺漢墓から発見された画像石には、太鼓や琴などを演奏する奏

楽人等の傍らで、雑技や舞を披露する人々の姿が生き生きと表されている。たとえ楽器そのものが現存していなくても、このような造形物から、当時の人々が愛した音楽を知ることができるといえよう。

また、音楽は、宗教の中でも大きな役割を果たしてきた。中国に仏教が伝来したのは後漢の頃といわれるが、盛行するのは北魏 5 世紀以降である。山西省大同市に位置する雲岡石窟は、和平元年（460）から開鑿がスタートした国家規模の仏教石窟寺院である。現存の主要窟は 53、特に第 5 窟から第 20 窟は、洛陽遷都以前、5 世紀後半に集中して造営された窟として重要視される。主室に巨大な本尊を置く窟、塔を置く窟など、形式は異なるものの、共通して見られるのは、内外壁面に施された華麗な仏菩薩や文様の浮彫である。これらの中には、音楽を奏でる可憐な天人の姿も確認することができ、彼らが演奏する楽器が、笙や笛、琵琶といった、現代に継承される伝統音楽で用いられるものばかりであることは注目に値する。こうした楽器は、恐らく当時実際に使われていたものを、そのままモチーフとしたのであろう。北魏を建国した鮮卑拓跋氏は、遊牧民族である。そんな彼らによる大らかで力強い作風が本石窟の大きな魅力であるが、同時に、そこで奏でられた音楽も、そのような気風を受けて生み出されたことが想像できるのである。

そのほか、各地で造営された仏教石窟寺院の装飾には、楽人らの姿が比較的多く見られ、美術史的な見方のみならず、音楽資料として新たな見方ができるものも少なくない。時代や地域によって作風は各々異なるが、いずれの楽器および演奏方法も、現代に通じるものばかりで非常に興味深い。決して豊富とはいえないが、このような資料から音楽と美術の融合は、先史よりすでに始まっていたといえることができるのではないだろうか。

愛知県立芸術大学芸術資料館所蔵音楽資料から（2）

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。

2009 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、『エンゲルベルク写本 (Engelberg, Kloster, Musikbibliothek, 314)』を紹介します。レポートの前半（1～3）は、2008 年度に音楽学の萩尾桃子さん（当時学部2年）が行った研究発表の資料の内容に基づいています。後半（4～6）は、2009 年度の授業での研究発表の内容によるものです。

エンゲルベルク写本 (Engelberg, Kloster, Musikbibliothek, 314)

深堀彩香 愛知県立芸術大学音楽学部（音楽学コース3年）

1. 写本の名称と成立年代

この写本の正式名称は、Engelberg, Kloster, Musikbibliothek, 314 であり、通称「エンゲルベルク写本 Engelberg Codex 314」と呼ばれている。[CH-EN 314] [Eng] という略号が用いられることもある。

14 世紀後半から 15 世紀初頭にかけて成立し、15 世紀後期までエンゲルベルクで使用され続けた。中世後半のスイスにおける礼拝のための最も重要な史料である。

2. 写本の形態、記譜法、書体

現存する写本は 171 フオリオからなるが、もとは 182 フオリオであった。寸法は 220 × 145mm であり、12 のギャザリングからなる。元々、ひとつのギャザリングは 6 ～ 8 枚のバイフォリオから構成されていたが、ギャザリングによっては紛失しているものもある。表紙は当時のもので、木の板に皮がはってあり、背は表表紙と裏表紙にまたがる羊皮紙で補強されている。また、背には黒の大文字で “Hymni Cum Cantu Choralis Saac. 14” と印字された紙片が貼られている。かつては表表紙に留め金が付いていたが、現在はそのほとんどが欠けている。この写本は 8 人の筆写者によって筆写されており、典型的な 14 世紀ゴシック様式のネウマ記譜法で書かれている。赤、黒、茶色のインクが用いら

れ、歌詞の書体はややゴシックがかった小文字である。赤い頭文字、黒い頭文字、あるいは赤い装飾のついた黒い頭文字もある。

3. 所収作品の内容

ギャザリング	フォリオ番号	分 類
1	ff. 1-14	I ドイツ語歌曲と“dictamina”
2	ff. 15-26	II ミサと聖務日課のための固有式文の聖歌
3, 4, 5	ff. 27-74	III セクエンツィア集
6	ff. 75-90	IV 復活祭劇と聖務日課のトロース集
7, 8, 9, 10	ff. 91-154	V トロース集およびモテットとコンドウクトウス
11	ff. 155-167b	VI イムヌス集
12	ff. 168-182	VII 典礼用歌曲とドイツ語歌曲および“dictamina”

4. 《アルマ・レデンプトリス・マーテル Alma redemptoris mater》

(1) エンゲルベルク写本の《アルマ・レデンプトリス・マーテル》

この聖歌のトロースが写本の第 83 フォリオ表から裏にかけて筆写されており、上記 3 の「IV 復活祭劇と聖務日課のトロース集」に属する。写本にはトロースとそれに続く元の聖歌の冒頭の数音だけが記されており、元の聖歌は記されていない。聖歌とトロースは第 5 旋法（リディア旋法）で書かれている。

エンゲルベルク写本に収められている聖歌 18 曲を録音したバーゼル・スコラ・カントールム・コラル・アンサンブルの演奏による Codex Engelberg 314 という CD が出ているが、この CD では《アルマ・レデンプトリス・マーテル》の聖歌を聖歌隊が歌い、トロースを独唱者が歌うという演奏形態をとる。

(2) 聖歌の歴史

《アルマ・レデンプトリス・マーテル》は 4 つの聖母賛歌のアンティフォナの一つである。中世において聖母崇拜が高まるとともに聖母マリアをたたえた歌が数多く作られ、13～14 世紀になると、聖母賛歌が毎日の終課の後で歌われるようになった。中世末期には数多くのマリア・アンティフォナが存在し

たが、1249年にメッツのフランシスコ会が終課で歌うマリア・アンティフォナを4曲に規定した。そのなかの一つが《アルマ・レデンプトリス・マーテル》である。聖母崇拜から生まれた多くの歌はトレント公会議において整理された。その結果、4曲のアンティフォナは教会暦において歌われる時期が定められるようになった。《アルマ・レデンプトリス・マーテル》は、待降節第1主日(11月27日～12月3日)から聖母の清めの祝日(2月2日)の前夜まで歌われた。また、聖母被昇天の祝日(8月15日)の六時課の賛歌としても用いられていたが、13世紀からは終課のあとで聖母に祈りを捧げる際に歌われるようになる。

(3) 成立

《アルマ・レデンプトリス・マーテル》の作曲者は、ライヘナウ修道院のベネディクト会士、ヘルマンヌス・コントラクトゥス Hermannus Contractus (1013-54) であるという説があるが、詳しいことはわかっていない。成立年もわかっていないが、ヘルマンヌス作であるならば、少なくとも11世紀の間に成立していたと言えるだろう。

(4) 多声楽曲

この聖歌に基づき、多くの多声楽曲が作曲されている。ダンスタブル、パワー、デュファイ、ジョスカン、イザーク、オブレヒト、ラッスス、パレストリーナ、ビクトリア、ムトン、マレンツィオ、アイヒンガー、カッツァーティ、フェルナンデス、リットラー、ツィアーニ、ブストなどの作品がある。

5. 現代譜へのトランスクリプション

この写本では《アルマ・レデンプトリス・マーテル》のトロープスとそれに続く元の聖歌の冒頭部分が筆写されている。本稿では、筆者が行ったトランスクリプションの例を示す。現代譜では、トロープスの開始部分に㊦と記し、トロープスの歌詞は斜体で、同じ旋律が使用されている部分は㊠～㊥で示した。また、写本に記されていない《アルマ・レデンプトリス・マーテル》の聖歌についてはヴァチカン版を参照し、() で示した。

歌詞対訳（斜体部分はエンゲルベルク写本におけるトロープスの歌詞を示す）

Alma redemptoris mater, que peruia
celi, porta manes.

うるわしい救い主の母よ、
常にひらかれた天の門よ。

Marie virginis
fecundat viscera
vis sancti flaminis,
non carnis opera,
carens originis
lebe puerperal
Dei et hominis
dans nova federa.

乙女マリアの
腹を身ごもらせたのは
聖霊の力によってであり、
肉の働きによるものではない。
原罪に染まらずに、
神であり、人である方を
お生みになって、
新しい契約を結ばれた。

Et stella maris, succurre cadenti
surgere qui curat populo.

海の星よ、倒れてなお
起き上がろうとする民を救いたまえ。

Arderer cernitur
ardent radio
rubus nec uritur
ignis incendio,
sic nec corrumpitur
suscepto filio
virgo nec leditur
in puerperio.

燃えることは、
燃えるような光とは区別され、
きいちごは火をつけても
焦がされることはない。
同様に乙女もまた汚れることなく
み子をみごもり、
み子を生んでも、
傷つかなかった。

Tu que genuisti, natura mirante, tuum
sanctum genitorem.

あなたは大自然が驚くうちに、
あなた自身の聖なる父をお生みになった。

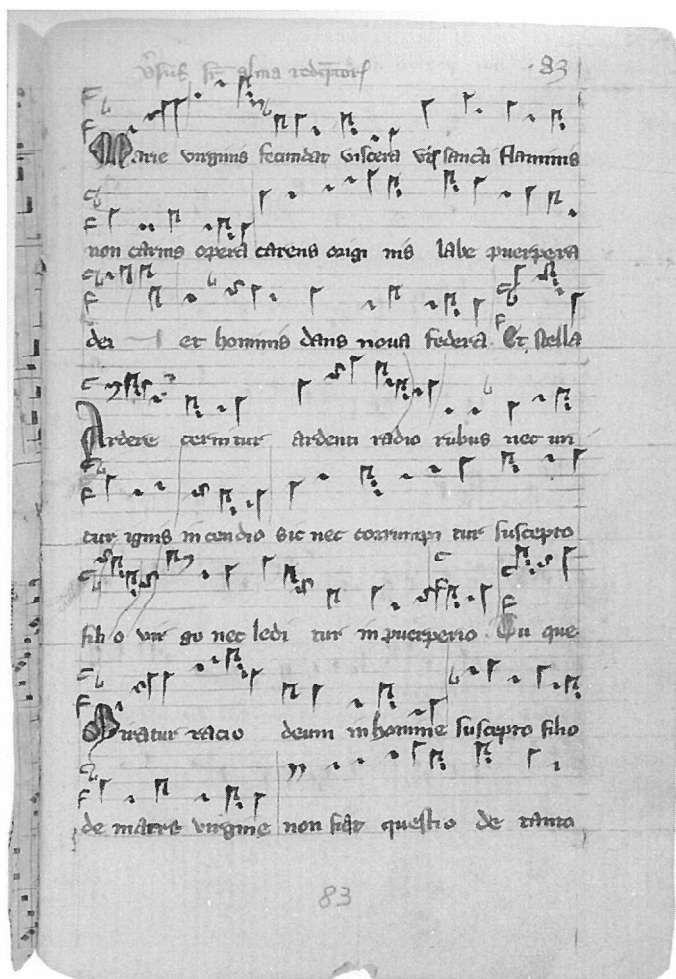
Maratur racio
Deum in homine
suscepto filio
de matre virgine,
on fiat question
de tanto nomine,
fides sit ratio,
virtus pro semine.

道理も人々の中の
神に驚嘆する、
み子が処女である
母からお生まれになったので。
これほどまでの名声は
疑う余地はあるまい、
信じることこそは道理であり、
種に代わる徳である。

Virgo prius ac posterius, Gabrielis
ab ore sumens illud Ave, peccatorum
miserere.

前にも後にも処女のままで、
ガブリエルの口から祝福の言葉を受けた方よ、
罪人を憐れみたまえ。

（金澤正剛訳、Codex Engelberg 314、p.22 より引用）



エンゲルベルク写本 Engelberg Codex 314 第83 フォリオ (表)

Alma redemptois mater

En gelberg, Kloster, Musikbibliothek, 314, ff. 83r-v

Al-ma re-demp-to-ris ma-ter, que pæ-vi-a-ce-li
por-ta ma-nes. Ma-ri-e vir-gi-nis fe-cun-dat vis-ce-ra
vis sanc-ti fla-mi-nis, non car-nis o-pe-ra, ca-ren-so-ri-gi-nis la-be-pu-er-pe-ra
De-i et ho-mi-nis dans no-va fe-de-ra. Et stel-la ma-ris,
suc-cur-re ca-den-ti sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo.
Ar-de-re cer-ni-tur ar-den-ti-ra-di-o ru-bus nec u-ri-tur ig-nis in-cen-di-o,
sic nec cor-ru-m-pi-tur sus-cep-to fi-li-o vir-go nec le-di-tur
in-pu-er-pe-ri-o. Tu que ge-nu-i-sti, na-tu-ra mi-ran-te,
tu-um sanc-tum ge-ni-to-rem Mi-ra-tur ra-ci-o De-um in ho-mi-ne,
sus-cep-to fi-li-o de ma-tre vir-gi-ne, non fi-at ques-ti-o de tan-to no-mi-ne,
fi-des sit ra-ti-o, vir-tus pro-se-mi-ne. Vir-go pri-us ac po-ste-ri-us,
Gab-ri-e-lis ab-o-re su-mens il-lud A-ve, pec-ca-to-rum mi-se-re-re.

© 2010 by Ayaka Fukahori

参考文献

池上勝行『新カトリック大事典』研究社、1996年、第1巻、229頁。

金澤正剛『キリスト教音楽の歴史——初代教会から J.S. バッハまで』日本キリスト教団出版局、2005年。

金澤正剛『キリスト教と音楽——ヨーロッパ音楽の源流をたずねて』音楽之友社、2007年、190～193頁。

ラローシュ、テ『グレゴリオ聖歌の歌い方——ソレム楽派による』岳野慶作訳、音楽之友社、1990年。

吉村恒編『宗教音楽対訳集成』井形ちづる、吉村恒訳、国書刊行会、2007年、174～178頁。

Codex Engelberg 314: *Musik des späten Mittelalters: Gesänge aus dem Codex 314 der Stiftsbibliothek Engelberg*, Schola Cantorum Basiliensis, Deutsche Harmonia Mundi: 8869756879-2 (CD), track 16, recorded 1986, released 1991.

Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts: 2. Great Britain bis Jugoslawija, Répertoire international des sources musicales B/IV/4, ed. Kurt von Fischer und Max Lütolf, München, 1972, pp. 57-60.

"Sources, MS, III, 5: secular monophony: German," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edn., ed. Stanley Sadie and John Tyrrel, vol. 23, London, 2001, p.863.

Willmann, Joseph. "Engelberg," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, 2nd edn., ed. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, 1994-8, vol. 3, pp. 4-5.

Wulf, Arlt and Mathias, Stauffacher. *Engelberg Stiftsbibliothek Codex 314. Facs. and commentary*, Amadeus, 1986. (Schweizerische musikdenkmäler • monuments de la musique suisse 11)

平成 21 年度 修士論文・卒業論文・研究論文要旨

修士論文

棚山陽子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士前期課程（音楽学領域）

中世・ルネサンス期のイギリス世俗声楽曲のディクションの分析

——音楽構造と英語史の両面からのアプローチによる

要旨

中世・ルネサンス期のイギリスの声楽曲を演奏する場合、同じ時期の大陸の音楽とは異なり、ディクション（歌唱における歌詞の発音法）において困難な問題に直面する。というのは、英語の発達において、ちょうどこの時期に発音の大きな変化が起っていたからである。

英語史において、中世・ルネサンス期は、中英語という現代とは違う語形が使われていた段階から、初期近代英語という現代と同じ語形が使われるようになる段階への移行期である。さらに、その初期近代英語の時期は、一般的な言語変化に加えて大母音推移と呼ばれる発音変化が進行中で、ほとんどの長母音の発音が変化しつつあり、それぞれの単語につき複数の発音が同時に存在していたと考えられている。それに加えて、印刷技術が発達して綴り字が固定され、英語の綴り字と発音の乖離が起こったため、当時の発音を特定することは困難な作業となっている。

この時期のイギリスの声楽曲のディクションは、その道の先達による口頭伝承により受け継がれる場合が多いが、そのディクションには明確な根拠がなく個人的な体験の伝達に陥る危険性が高い。また、録音資料を参考にする場合、現代風の発音で、ネイティブの英語話者が聴いて意味が分かるように演奏しているものが多く、当時のディクションを反映していない可能性がある。英語学の専門家に発音の指導を依頼する場合もあるが、歌詞を朗読する時の発音を提示される場合がほとんどで、歌唱の場合にそのまま適用するには問題がある。

以上を鑑みると、声楽曲のディクションについては、歌詞の音声も含んだ音楽の演奏であることを重視し、音楽面からのアプローチ、すなわち音楽構造や

歌詞と音楽との関係についての考察が必要であろう。特に、中世・ルネサンス期の英語の声楽曲は、音楽的分析を加えることにより、複数の可能性があるディクション案を絞り込めるのではない。

本論文では、このような考えに基づき、英語の発達、歌詞の韻律、押韻に加えて、音楽構造、歌詞と音楽との関係なども考慮することにより、より精度の高い分析（ディクションの試案を検討し提示すること）を実現できることを実証した。

第1章では、中世・ルネサンス期のイギリス音楽について、その特徴や歴史、歌詞と音楽との関係について考察した。第1節では、この時期のイギリス音楽の発展について、15世紀初め～15世紀半ば、15世紀後半～16世紀半ば、16世紀後半～17世紀初め、の3期に分けて概観し、それぞれの時期の特徴を纏めた。第2節では、この時期のイギリスの詩の韻律と、歌詞と音楽の関係について述べた。

第2章では、英語の発達と発音の変化について考察した。第1節で英語の歴史について概観し、英国における英語の地位の変化について述べた。第2節では、中世・ルネサンス期の英語の発音の変化について述べた。

第3章では、第1章、第2章で概観した音楽の発展や英語の発達・変化を踏まえて、実際にディクションの分析を試行した。第1節でディクション分析の先行研究について考察し問題点を洗い出し、それを考慮して、第2節で中世・ルネサンス期の事例に当たりディクションの分析を試みた。扱う対象を15世紀前半から17世紀初頭までのロンドンの宮廷に關係する世俗音楽と限定した上で、15世紀前半から1470年頃までを第1期、1470年頃から16世紀中頃までを第2期、16世紀後半から17世紀初頭までを第3期と区分し、各時期の特徴がよく表れている音楽を1曲ずつ抽出し、それぞれの曲の音楽構造、歌詞の韻律等を検討して、ディクションの分析を試行した。

具体的には、第1期は、イングリッシュ・ディスカント様式の〈ああ、別れは〉（作者不詳）を例に、大母音推移前の発音を基本として、単語の音符への割り当ては分析側で考慮し、脚韻の情報から、屈折語尾の発音の有無などを判定した。

第2期は、3和音の連続によるホモフォニックな作品〈ああロビン、やさし

いロビン〉(コーニシュ作曲)を例に、大母音推移が進行中で発音に複数の可能性があることを考慮して、発達した詩の韻律を基準に、縮約形や強勢のない音節の発音の有無などを読み取ったが、英語史の研究成果に多くを頼ることになった。

第3期は、対位法や音画法が駆使されているマドリガル〈ヴェスタはラトモス山をかけ下りつつ〉(ウィールクス作曲)を例に、かなり進行した大母音推移による複数の発音の可能性を踏まえ、加えて、旋律の音型・リズム・抑揚や音節の音価の割り振り方と、脚韻・韻律関係を考慮して分析を行った。

この結果、中世・ルネサンス期のイギリス世俗声楽曲について、英語の発達、歌詞の韻律、押韻に加えて、音楽構造、歌詞と音楽との関係なども考慮することにより、より精度の高いディクション分析を実現した。さらに、これらの音楽的分析により、複数の可能性があるディクション案を絞り込めることが実証できた。実際の演奏に際して、当時のものに近いディクションで演奏しようとする場合、理想に近い演奏を実現するために、このディクション分析法を採用することを提案する。

＊

卒業論文

近藤和真 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻(音楽学コース)

ドビュッシーの歌曲〈星の夜〉にみるマスネの影響

要旨

19世紀後半から20世紀初頭にかけて、和声や形式などの面において既存の規則にとらわれない革新的な手法で新たな音楽の可能性を示したクロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) であるが、彼の初期の頃の楽曲はジュール・マスネ Jules Massenet (1842-1912) のオペラの旋律から影響を受けているという。当時フランス音楽界でオペラ作曲家としての地位を確立しつつあったマスネの影響は、ドビュッシーだけでなく他の若い作曲家たちにも大きな影響を与えていた。ドビュッシーのマスネからの影響については様々な書物等で指摘されているが、実際に理論的な根拠に基づいて論述した文章はないというのが現状である。そのため本論文ではドビュッシーが1880年に作

曲した歌曲〈星の夜〉とマスネが 1877 年に完成させたオペラ《ラオールの王》の 2 作品の間にみられる共通の特徴を挙げることにより、ドビュッシーがマスネから受けた影響を指摘するための根拠の一例とすることを試みた。

第 1 章では 19 世紀後半のフランス音楽の状況について述べた。第 1 節では当時のフランス音楽界がどのような流れの中でどういう状況にあったのかを概観した。19 世紀後半は前半から続いていた外国人作曲家たちの支配から解放されるべくグノーやサン＝サーンスらがフランスの伝統を復活させようと試み、フランクらによるゲルマン主義やドビュッシーら新世代の作曲家の斬新な語法との融合により、フランス音楽が新たなアイデンティティを確立した時代であった。第 2 節ではそのような時代にドビュッシーがどのような生涯を送ったのか伝記的にまとめた。第 3 節では当時のマスネがどのような位置づけにあったのかを述べた。マスネは 19 世紀の終わりを中心に次々とオペラ作品を成功させ、その功績によりレジオン・ドヌール勲章を受賞し、同時代の多くの若い作曲家たちに影響をあたえた。

第 2 章では〈星の夜〉と《ラオールの王》それぞれの作品の考察を行ったのち、両作品の比較から共通してみられる特徴を挙げ、ドビュッシーがどのような点でマスネから影響を受けているのかを指摘した。第 1 節では〈星の夜〉について考察した。1880 年に書かれた〈星の夜〉はドビュッシーの最初期の歌曲のひとつで、後のドビュッシーの音楽にみられる革新的な書法はまだみられないが、和声の面では遠隔調への転調を行うなどドビュッシーらしさがみられる。遠隔調への転調をスムーズに行うために導七の和音が用いられており、導七の和音には複数の調で同じ役割を担うことができる減七の和音に近い働きをすることができると考えられる。また旋律における 9 度音の効果的な使用は旋律を非常に流麗なものとしている。第 2 節では《ラオールの王》について考察した。《ラオールの王》はマスネの 3 作目のオペラ作品であり、マスネの名を一躍有名にした出世作である。彼はキャリアを通じて音楽的にあまり目新しいことをすることはなかったが、彼の作品の感傷的で優雅な旋律は大きな特徴である。《ラオールの王》第 4 幕のシタとティムールの二重唱において、9 度音を含んだ旋律の動きは非常に印象的である。そして第 3 節では両作品の特徴を比較して共通点を見出した。両作品における共通点として、5 度跳躍して次

の小節の強拍の9度音に至ったのち順次進行で下降するという音型や、9度音を含む和音構成音による跳躍進行の音型がみられた。もちろんこうした共通点がドビュッシーがマスネから影響を受けていたという確たる根拠にはならないが、マスネの旋律が流行り始めた時代にドビュッシーが作曲家としてのキャリアを始めたという背景も考慮すると、この旋律の類似性はマスネの影響を示す一つの例になり得るのではないだろうか。

今井秀謹 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻(音楽学コース)

公立文化施設の活性化について

——愛知芸術文化センターを中心に

要旨

日本の公立文化施設の多くは1960年代以降地方自治体により相次いで設置されたが、これらの施設は貸館事業に使用されることが多かった。しかし、1990年代以降日本でも盛んにアートマネジメントの重要性が叫ばれるようになり、公立文化施設は地域社会における芸術の「創造」と「発信」に重きを置くことが求められ、貸館事業だけでなく多様な自主事業を展開することが求められるようになってきた。このように、日本におけるアートマネジメントの歴史はまだ浅く、公立文化施設に焦点をあてた研究が盛んに行われているとは言えないだろう。そこで、本論文では、ケース・スタディーとして愛知芸術文化センターを取り上げ、設立の経緯の把握や事業の分析等を行うことにより公立文化施設としての使命を明らかにし、その活性化に向けた方策を示すことを目的とする。

第1章では公立文化施設を巡る状況を概観した。第1節では公立文化施設の定義や設置の歴史に触れ、第2節では貸館事業や自主事業の内容や歴史について述べた。公立文化施設とは法的な定義はないが文化会館、文化ホール等の総称であり、歴史的には多目的ホールと呼ばれる施設が多く設置されてきているが、1980年代以降は音楽や演劇など用途を明確にした専門ホールが設置されるようになってきている。また、事業に関しては、貸館事業だけでなく市民参加の企画公演やワークショップを催すなど多彩な自主事業を展開することが求められるようになってきたのである。

第2章では焦点を愛知芸術文化センターにあて、同センター設立に至るまでの行政の計画と社会における意見・要求を明らかにした上で、施設設立にあたり同センターに求められた内容を述べた。第1節では県行政の資料から同センターの基本計画を取り上げ、複合文化施設として連携しようとしていたことや、従来のジャンルに限定されない芸術の普及・啓発をすることなどがわかった。第2節では新聞記事から同センターに対する意見・要求を抽出し、大ホールは国内初の本格的オペラ劇場として注目されていたこと、複合文化施設として横の連携が叫ばれていたことなどがわかった。本章のまとめとして、自主事業は県民の理解を得られるように努める必要性があり、施設利用に関してホールの使用料は県民の利用しやすい料金設定にすることなどを指摘した。

第3章では、第2章を踏まえた上で、愛知芸術文化センターの中でも企画部門にあたる愛知県文化情報センターの自主事業の内容と、愛知県芸術劇場が一般に貸し出している大ホールとコンサートホールの利用状況について現状分析を行った。自主事業に関して、事業数の合計では“映像”が最も多い結果となった。各ジャンル別において“複合”ではイベントークが他の事業と比べ入場者数が多い点で好評を得ていると言えるが、一方でワークショップ等は他の事業と比べ実施日数の割に入場者数が少なく良さが周知されていない、または受け入れられていない可能性があるなどの結果を得た。さらに、施設利用に関して大ホールの利用率は平成11年度以降数年単位で上昇下降を繰り返しているが、コンサートホールでは平成14年度以降（平成19年度以外では）上昇傾向にあるなどホールによって利用状況が異なる結果となった。

最後に、結論として、自主事業の分析結果から県民の求める傾向に対応している事業かどうかという観点で各ジャンル別に改善点等を述べ、施設利用に関してはホールの使用料に関する内容を述べた。自主事業のジャンル別において“複合”では、イベントークは他の事業と比べ入場者数の多さから好評を得ていると判断できることから、トークと演奏を交えたこのような企画事業は継続すべきであると言える。実施日数の割に入場者数が少なかったワークショップについては普及・啓発と位置付けられるものであることから、さらに事業の改善が望まれると言える。この他にも音楽、舞踊、映像、美術、その他と各ジャンル別に改善点等を述べた。また、施設利用においては、大ホールではオペラ

の公演回数が減少してきており、コンサートホールではオーケストラの公演回数が増加してきていることから、県民が利用しやすい料金設定にする必要性があることを述べた。今回一つの施設の事例として取り上げたが、今後このようなアプローチがなされることを期待したい。

児玉直子 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

ムツィオ・クレメンティ研究

——練習曲集《グラドゥス・アド・パルナッスム》をめぐって

要旨

ムツィオ・クレメンティ Muzio Clementi (1752-1832) の練習曲集《グラドゥス・アド・パルナッスム Gradus ad Parnassum》Op.44 (以下《グラドゥス》) は、クレメンティの集大成として出版された。全部で 100 曲からなるこの膨大な練習曲集は全三巻で、それぞれ 1817 年、1819 年、1826 年に出版されている。《グラドゥス》にはクレメンティの音楽家としてのあり方が反映されている。一般に《グラドゥス》は、退屈で機械的な練習曲集であるという認識がなされている。だがこの認識は、カール・タウジヒ Carl Tausig の編集した“タウジヒ版”の出版によるものであるということが出来る。タウジヒ版は練習曲集への需要の高まりに合わせて出版された。曲数が 29 曲に絞ってあることでオリジナル版よりも取り組みやすく、また安価で手に入れることが出来た。だが実際《グラドゥス》は、機械的な練習のみをさせるための曲集でなく、多くの要素を持った練習曲集である。本論文では、さまざまな観点から、このことを論証する。

第 1 章では、クレメンティの作品を概観する。第 1 節ではクレメンティの生涯に着目し、彼の作品が多くの視点から書かれていることに言及する。クレメンティは作曲家としてだけではなく、音楽出版業や楽器製造にも着手していた。クレメンティの後期の作品は確かに、作曲家として書いたであろう作品と、経営者として商業目的で書いたであろう作品が混在する。第 2 節では当時の鍵盤楽器の発達に目を向け、クレメンティの作品を考察する。その際、ほぼ同時期に活躍したベートーヴェンに軸を置いて比較し、クレメンティの作曲態度を論じる。鍵盤楽器が次々と音色の多彩さや音域の拡大、ペダリングの質の向上を迎える中で、ベートーヴェンはあらゆる試みをもって作曲をしていた。市民層

においては、新旧の楽器が混在する中で音楽愛好家が増えていた。クレメンティは実業家であったが、楽譜を買う音楽愛好家に合わせて楽曲を書いていたのではない。クレメンティは作品において、ベートーヴェンが楽曲中に示したようなアーティキュレーションの豊富さと、広い音域を記している。

第2章では、冒頭で述べたタウジヒ版の《グラドウス》について検証する。第1節では、練習曲の需要の高まりについて触れる。鍵盤楽器が発達することで、より熟達を試みる人々が現れた。このような熟達への試みは、ヴィルトゥオーソ時代を担う演奏家を生み出す要因でもあった。タウジヒ版もまた、超絶技巧的な演奏がもてはやされる頃に現れている。第2節では2人の研究者による分類によって、タウジヒ版が技巧的な練習曲ばかり選んでいることを改めて実証する。

第3章では、《グラドウス》に「組曲」による括りが存在することに着目する。これらは組曲といっても、一見重要な脈絡を持たない楽曲群のようである。だが、組曲の一つ一つには集約された目的がある。組曲は目的別に分類することが出来るものであり、それはクレメンティが本来《グラドウス》に意図したものであるといえる。第1節では、第2章第2節での考察に用いた2人の研究者の分類を改めて考察することで《グラドウス》の持つ要素に言及する。第2節では、そうした要素が組曲に反映されていることを、楽曲分析によって論証する。以上の考察により、練習曲集《グラドウス》からは作曲家として、同時に教育者としてのクレメンティ像を見出すことが出来る。

齋藤香織 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

日本におけるベートーヴェン受容

——没後100年記念をめぐって

要旨

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) の名を耳にしたとき、私たちは、単に彼がすぐれた作曲家であったことだけでなく、偉大な人物像をイメージする。

日本においてこのようなイメージの形成に重要な役割を担ったとされている

のが、昭和2年（1927年）に開催された、ベートーヴェン没後100年記念のさまざまなイベントである。この年には、全国各地で演奏会や講演会が開かれ、ラジオでもベートーヴェンの作品が放送された。また、この作曲家に関する書籍も数冊出版され、音楽雑誌では特集号が組まれた。書籍に関する先行研究として、西原稔の『「楽聖」ベートーヴェンの誕生——近代国家がもつめた音楽』（平凡社、2000年）が挙げられる。その中で、昭和2年はベートーヴェンの作品の演奏だけではなく、思想の面においてもベートーヴェンの存在が大きく取り上げられた年で、ベートーヴェンが音楽家にとどまらず、哲学者、倫理家、宗教者としても理解された時期でもあったことが述べられている。しかし、音楽雑誌の内容については、これまでに詳しく考察されてこなかった。音楽雑誌というメディアの記事のなかで、ベートーヴェンについては実際にどのように書かれていたのかを明らかにするのが本論文の目的である。

第1章では、ベートーヴェン没後100年記念事業が行われた昭和2年以前、日本のベートーヴェン受容はどのような状況であったのかを、主として大正期に焦点を当て、概観した。ベートーヴェンの伝記は大正の終わりまでにいくつか出版されており、彼の生涯に関しては十分に知ることが出来たと考えられる。しかし、ベートーヴェンの作品——特に管弦楽曲——の演奏については、当時はまだ黎明期であったことが明らかになった。

第2章では、ベートーヴェン没後100年記念において、ベートーヴェンの作品や人物像がどのように伝えられたかを考察した。第1節で演奏会のプログラムやラジオ放送の曲目を分析したところ、交響曲や協奏曲、序曲、歌劇など、オーケストラの演奏による規模の大きな曲が中心であったことが明らかになった。また第2節では、当時刊行された音楽雑誌のベートーヴェン特集号を3冊取り上げ、全26点の記事の内容を分析した。その結果、記事中ではベートーヴェンについてさまざまな観点——作曲家や、音楽家としての功績に言及するにとどまらず、彼の恋愛観、宗教観、生涯、日常、習慣など——から、彼の苦悩や強い意思が語られていることがわかった。さらに、いくつかの内容については、似たようなものが方々の記事に書かれていることが明らかになった。例を挙げると、ベートーヴェンの風貌や風変わりな行動について触れた記事が3つあり、ベートーヴェンは苦悩を抱えながらも歓喜をもつめたことについて

言及した記事は、3点見られた。また、ウィーンに住む間、ベートーヴェンは貧困に悩まされたことに関して書かれた記事は、3点あった。ロマン・ロランによるベートーヴェンの伝記は、日本のベートーヴェン受容に大きな影響を与えたが、彼の著書が音楽雑誌の記事の典拠となっていることから、彼の著書は、雑誌においても重要な役割を果たしていたといえる。また、文章中で、ベートーヴェン自身が書いた書簡や、彼と交わった弟子や友人が書いた書簡からの、同一の文の引用がいくつかの記事でなされていた。ベートーヴェンの書簡は、彼の意味がそのまま読み取ることができるもので、彼と関係を持った人物による書簡は、周囲から見たベートーヴェンの姿が伝わるものであった。ナポレオンやストリンドベリを引き合いに出している記事もあり、それはベートーヴェンが作曲家としての域を超えて、人間として他の偉人たちと肩を並べていることを示したものと考えられる。記事の筆者が、ベートーヴェンの生涯に共感を示している記述も数点みられた。なかには、神格化されたベートーヴェン像でなく、彼の人間らしい一面が読み取れる記事もあったが、数や分量からしても、やはり偉大な人物として伝えるものが多かった。特定の作品を大きく取り上げて紹介する記事はほとんどなかったが、文の途中でベートーヴェンの《交響曲第9番》に触れたものがいくつか見られた。その際、「苦悩を経ての歓喜」というキーワードが使用されていた。

以上のように、没後100年記念として催された演奏会において大々的に第九が演奏されたこと、また、当時の管弦楽演奏がまだ黎明期であったこと、ラジオ放送も大正14年（1925年）に開始されたばかりであったことと重なって、当時の社会にベートーヴェンの《交響曲第9番》を広く知らせることとなったと考えられる。昭和2年を中心に行われたベートーヴェン没後100年記念は、今日の人々もが持っている、神格化されたベートーヴェン像、そして《交響曲第9番》を紹介する大きな機会であったといえるだろう。

＊

研究論文

七條めぐみ 愛知県立芸術大学音楽学部器楽専攻（ピアノコース）

フローベルガーの組曲の書法

——フランスの鍵盤組曲との関係

要旨

ヨハン・ヤーコプ・フローベルガー Johann Jacob Froberger (1616-1667) はドイツのシュトゥットガルトに生まれ、ウィーンの宮廷オルガニストの職に就いていながら、ローマやオランダ、パリなど、ヨーロッパ各地を旅行して過ごした作曲家である。彼はもっぱら鍵盤楽器のための作品を残しており、とりわけ組曲の歴史においては重要な人物として見なされてきた。しかしそれは、彼が組曲の古典的配列の創始者であるという 17 世紀以来の誤認に基づくもので、実際には彼は別の配列によって組曲を書いていた。一方で、フローベルガーは組曲においてフランスの様式をドイツへ取り入れたとも言われている。その内容について、リュート特有の語法をチェンバロへ移したことや、リュート固有の楽曲形式である‘トンボー（墓碑曲）’を組曲へ取り入れたことが指摘されているが、組曲を構成する舞曲の書法について、確固としたことが述べられることは少ない。従って本論文では、フローベルガーが取り入れたフランス様式に焦点を当て、その詳細を明らかにした。

彼は幼少の頃より、フランスのリュート奏者の演奏に親しんでいたと言われているが、同時代の鍵盤作品に触れたのは、1649 年が初めてのことだった。その後、1652 年にはパリを訪れ、ジャック・シャンピオン・ド・シャンボニエール Jacques Champion de Chambonnières (1601/02-1672) やルイ・クープラン Louis Couperin (1626-1661) といったクラヴサンの作曲家や、ドゥニ・ゴティエ Denis Gaultier (1603-1672) やブランロシェ Blancrocher (? -1655) といったリュート奏者と交流を深めている。フローベルガーはとりわけブランロシェと親密だったが、彼はリュートを全く演奏しなかったし、作品も残していない。このことから、彼の組曲とフランス様式の関係について考察する際には、フランスの鍵盤組曲を対象とすることが有益である。よって本論文では、フローベルガーとシャンボニエール、ルイ・クープランの組曲をそれぞれ分析し、フローベルガーがこの二人から受けた影響について考察した。

全体は 4 章から成り、第 1 章でフローベルガーの生涯と作品について概観し、第 2 章ではシャンボニエールとルイ・クープランの組曲を分析した。第 3 章ではフローベルガーの自筆譜に含まれる組曲を分析し、第 2 章で導き出されたことと比較した。第 4 章ではフローベルガーが組曲において、フランス

の鍵盤組曲のリズム書法と2段譜表による記譜法を取り入れているという結論に達した。

シャンボニエールやルイ・クープランの組曲では、17世紀のフランスに特徴的な、リュートからクラヴサンへの語法の移し替えが顕著である。それぞれの舞曲は原型となった舞踊のリズムが強調される部分と、対位法技法を用いたポリフォニックな部分が交代している中に、リュートに由来するスティル・ブリゼや装飾的な音型が散りばめられている。

一方、フローベルガーの組曲では、スティル・ブリゼや付点のリズムなどがフランスの鍵盤組曲と共通するものの、全体の書法ははるかにポリフォニックであり、舞曲らしい拍節感に乏しい。そこで筆者は、両者の組曲におけるテクスチュアの違いの要因は、フローベルガーが用いている記譜法にあると考えた。

フローベルガーの組曲では、中世以来多声楽曲で使われていたメンスーラとプロボルツィオの理論に基づく記号が、拍子記号として使用されている。そのために拍子記号は、現代のように、基準となる音価とそれが1小節内に含まれている数を表すのではなく、大きな音価がどのように分割され、楽曲全体がどのリズムを基本としているかを表している。彼がこのような古い記号を用いたのは、そうした記譜法により親しんでいたからである。ドイツにおいては組曲で用いられるような2段譜表の導入は遅く、声部別の4段譜表からなるパルティトゥーラの方に遥かになじみがあった。そこでは、拍子記号にメンスーラ記号が使用されていただけでなく、音符の記譜にまでも、多声楽曲で使われていた白符計量記譜法が用いられることがあった。

こうした記譜に慣れていたフローベルガーにとっては、組曲に2段譜表を用いるということそのものが、フランス様式を取り入れることだったと考えられる。拍子記号はフランスの組曲とは異なるものの、彼の2冊の自筆譜においては、1冊目に含まれる組曲から2冊目に含まれる組曲にかけて、ポリフォニックな書法から舞曲のリズムを取り入れた書法への変化が認められる。その意味でも彼の組曲は、ドイツの鍵盤組曲が、フランスの鍵盤組曲の書法を取り入れながら徐々に様式化されていく初期の段階を表していると言えることができる。

2009 年度音楽学総合ゼミ研修旅行

萩尾桃子 愛知県立芸術大学音楽学部（音楽学コース 3 年）

2009 年 8 月 4 日、音楽学コースの学生と教員は、総勢 20 名で浜松を訪れた。訪問先は、河合竜洋工場、浜松市楽器博物館、静岡文化芸術大学であった。



研修旅行参加者たちと中尾知彦准教授（後列左）

2009 年 8 月 4 日（火）、静岡文化芸術大学にて

1. 河合竜洋工場見学

私たちが最初に訪れたのは、「森の中の緑の工房」と呼ばれる河合竜洋工場だった。カワイは 1927 年に河合小市氏が「河合楽器研究所」として創立し、ピアノの製造・販売を始めてその歴史が始まった。河合竜洋工場は、1980 年にグランドピアノ専門工場として建設されたものである。

私たちの見学所要時間は約 90 分。初めに、工場を案内して下さる方からの説明があり、工場を紹介する PR ビデオを見た。

次に歴史資料室を見学した。ピアノの前身であるハープシコード、ハンマーフリューゲル、そしてカワイのグランドピアノ第一号や現代のコンサートピアノが展示されており、試弾が可能で、時代を追って観察することができた。ピアノの長い歴史を感じる空間だった。

そして工場内見学である。ピアノ造りの現場で、実際に一台ずつ手作りによってピアノが作られてゆく様子を見学した。その他に検品試弾室がある。河合楽器製作所では、購入希望者が 10 台以上のピアノの中から試弾し、好みに合ったピアノを選出することができる。私たちも検品試弾室で 3 台のピアノを弾

かせていただいた。一台一台、音色に個性を持ったピアノがずらりと並んでいた。

2. 浜松市楽器博物館

1995年にオープンした浜松市楽器博物館では、1200点もの楽器の展示や演奏風景の映像展示という「みる」展示、ヘッドフォンやイヤホンガイドによる「きく」展示、そして体験ルームや体験コーナー、レファレンスコーナーでの「ふれる」展示が行われている。また、展示室ガイドツアー、展示楽器デモンストレーション、企画展がある。

私たちが訪ねた時、<リードオルガンという文化～日本が洋楽と出逢った時～>という企画展が行われていた。明治期にアメリカから輸入され、のちに国産化されて、明治・大正・昭和と学校教育やキリスト教会で広く活用された足踏み式リードオルガンが展示されていた。庶民がこのリードオルガンの演奏で西洋音楽に出逢ったことが、オルガンの実物や教則本、新聞記事などを通して紹介されていた。

また、学芸員の方が特別に自動ピアノのデモンストレーションと丁寧な解説をして下さった。ビートルズの音楽などを演奏して下さいましたので、親しみを持って鑑賞することができた。

3. 静岡文化芸術大学

静岡文化芸術大学のキャンパスは JR 浜松駅から徒歩 15 分の中心市街地にある。本学でアートマネジメントの講義をされている同大学の中尾知彦准教授が、学内の案内をして下さった。市民も利用可能な図書館、情報センター、自由創造工房、緑あふれる中庭など施設・設備も充実していた。

今回の研修は、音楽学コースの初めての企画であったが、とても充実した内容となった。なお、昼食は「鰻処うな正」でうなぎを食べたり、旅行の最後には浜松の銘菓であるうなぎパイの工場に立ち寄るなど、旅行らしい楽しい企画も含まれていた。一日を通じて参加者が楽しく交流することができた。

芸術祭企画 "THE MUSICOLOGY"

片桐夏子 愛知県立芸術大学音楽学部 (音楽学コース 3 年)

鳥山頼子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程 (音楽学)

愛知県立芸術大学の“芸術祭”は、本学で毎年秋季に開かれる、いわゆる学園祭であり、学生によって演奏会や展覧会が開かれるほか、多くの模擬店が出店され、一般の来客も多く、キャンパスが賑わいを見せるお祭りである。これまで、音楽学コースの学生が芸術祭の企画に携わることはほとんどなかった。しかし今年度は、在学生の発案によって、初めて音楽学コースの企画を立ち上げた。それは、“THE MUSICOLOGY”と題する講演会であり、音楽学コースに在籍する学部生から大学院生までの6名が講演を行った。

本企画の目的は、そもそも音楽学とは何か、また、音楽学コースの学生達が、日頃どのような研究に取り組んでいるのか、またどのようなことに興味を持っているのかということをご一般の方に広く紹介することにある。そのため、誰でも自由に聴講でき、親しみやすい内容になるように努めた。

“THE MUSICOLOGY” プログラム (会場はいずれも愛知県立芸術大学音楽棟大演奏室)

10月30日 (金)

13:00 ~ ヴィジュアル・ロックの歴史

ロックバンドの映像とともに、ヴィジュアル・ロックの歴史の変遷を紹介した。

15:00 ~ 18世紀ロシアの農奴劇場

シェレメーチェフ家の農奴劇場を取り上げて、ロシアの農奴劇場文化について説明した。

10月31日 (土)

11:00 ~ 環境音の紹介

環境音の種類の説明と、名古屋市で選ばれた音名所の紹介、音あてクイズを行った。

14:00 ~ 古代エジプトの壁画に描かれている音楽について

壁画に描かれているカイロノミストについて紹介し、カイロノミストが何の音を指し示しているのか説明し、ピアノを使って音の再現を行った。

11月1日（日）

13:00～ 隠れキリシタンの音楽

オラショを題材にした音楽とともに、隠れキリシタンの音楽であるオラショについて紹介した。

15:00～ 2009年度音楽学総合ゼミ研修旅行の報告

8月の音楽学総合ゼミ研修旅行について、スライドを使って報告した（研修旅行の詳細については本誌 79-80 頁を参照）。

どの講演にも 10 名以上の集客があり、3 日間を通じて多くの方に参加していただいた。特に、2 日目の古代エジプトの音楽についての講演には 30 名近くの聴衆が詰めかけ、多くの質問が寄せられた。

この企画を通して、多くの人々に音楽学という学問があることや、様々な種類の音楽があるということを知ってもらえたと感じている。また、一般の方から質問やコメントを頂くことで、自分達の取り組んでいる研究に対して、新たなヒントを得られたのは大きな収穫だった。

一方で、反省すべき点もあった。回収したアンケートには「もう少しわかりやすい内容にして欲しい」「誰でも気軽に入りやすい会場にして欲しい」等の要望が書かれていた。また、講演をした学生からは、より多くの集客が見込めるよう、講演の内容を工夫すべきだという意見が出た。来年度は、こうした反省点をもとに、いっそう実りの多い企画にしたい。



講演会の様子

2009 年 11 月 1 日（日）、愛知県立芸術大学音楽棟大演奏室にて



表紙
小林英樹「黒い線と文字が作る世界」
紙に油絵具、ジャパン・ゴールド・サイズ、タイプライター
1983年

表紙絵の解説

小 林 英 樹

1983年はいわばぼくの造形的表現者としての始まりの年だ。1960年代からアメリカの世界戦略に呼応するかのようにアメリカの美術が怒涛のように日本にも流れ込み、「現代美術」という特殊な領域を構築し、「現代美術」は世界を計る基準であり、揺るぎない座標軸となった。その座標軸の上に自らの必然的根を張ることができず、かといって確たる独自の世界を見出すこともできず、ぼくは根なし草のように感覚的な次元だけで焦燥感に駆られて動いていた。

1983年は大阪現代美術センターで二室を借り、はじめて熱中して制作した二十数点の大作を並べた。そのときに自らの表現を規定するものを「色彩行為」(DEEDS of COLORS)とし、以来、立脚点をそこにおいて制作と発表を続けてきた。

1983年は、紙に描いた(を使った)作品の枚数も多く、ひらめいたものを次々に紙を使って表わしていった。タイプライターで同じアルファベットを一面に、それを何十枚も打ち続けたりもした。音の響きを思い浮かべながらアルファベットを並べ連ねた、自己完結型、自己満足的な「詩作」も結構あるが、なんといっても自分がいつまでも飽きもせず、単調な行為を続けることに意欲を覚えていたことが、いまになってみれば真似のできない「脅威」でもある。昔のものは、あとで見て捨てたくなるものと、残しておきたいものがあるが、1983年のものは残しておきたいものが多い。

そんな一連の紙を使った行為の中に、今回表紙に使ったものがある。このシリーズは一日で何十枚も一気に作り、それで終えてしまったものだが、タイプライター用のSPIKAという透かし文字が入ったコットン紙に、油絵具のアイボリーブラックのボピーオイルを新聞紙の上にのぼして抜き取り、ジャパン・ゴールド・サイズ(箔を貼るときに使う黒蜜色の樹脂)で練り直し、それを使って単純な行為としての点や短い線をひき、乾燥した後、「詩的な響きがある」文字の羅列をタイプライターで打って組み合わせたものである。白い紙に、真黒な絵具、絵具から滲みだした樹脂の褐色と紙の繊維とが作り出す表情、そのままビニール袋に包んで箱の中に眠っていたものである。

編集後記

ミクストミューズも第5号となりました。今号は、音楽学コースの教員に加え、美術学部油画専攻の小林英樹教授、作曲コースの小林聡教授、芸術資料館の神谷麻理子学芸員にご寄稿をお願いし、いっそう充実した内容にすることができました。また、ささやかではありますが、巻末に音楽学コースの活動報告を掲載できたこともよかったと思います。

今回、初めて編集作業にかかわらせていただきました。慣れない作業に手間取るなか、編集のいろはを教えてくださいくださった井上さつき先生、いつも細やかな気遣いをしてくださった増山賢治先生、編集ソフトの使い方を説明してくださった安原雅之先生に心より感謝申し上げます。Y.T.

編集は大変な作業である。特に本コースのような最小規模の所では人材の確保が難しい。今期は論文をはじめ、報告、修論・卒論のタイトル、要旨など一応バランス良く形が整ったかと思う。そして、その作業が何とか進んで刊行にこぎ着けられたのは、博士後期課程在学生の鳥山さんに寄るところが非常に大きい。博士後期課程を擁する一般の大学なら、それはある程度自然に期待されるところだが、博士後期課程への理解が希薄であるなど、色々な意味でフツーではない本学においては土台無理な話である。そういう意味で、彼女の勤勉さと業務遂行能力の高さには敬服するばかりである。そのような厳しい状況下、美術学部的小林英樹教授から、いつもながら表紙デザインだけでなく玉稿を賜ったことは、本ジャーナルにとって大きな支援である。音楽学教員によるこれまでの掲載論文数に自戒の気持ちを込めつつ、心から感謝したい。K.M.

MIXED MUSES No. 5
2010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 名古屋市昭和区白金 1-11-10
TEL: 052-871-6359