

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



177 1210 EKI

no.6 (2011)

mixed muses

この雑誌タイトルは、フランスの作曲家モーリス・ラヴェル(1875—1937)が晩年の傑作《左手のための協奏曲》の自筆譜に書き付けたラテン語 *musae mixtiae* の英訳です。この協奏曲にはさまざまな様式が並置されていることから、ラヴェルはこのようなコメントを書き付けたのだと思われますが、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り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. 6

目 次

鈴木政吉研究（2）	井上さつき	4
J-Pop および日本の舞台・映像芸術の若手エンタテイナーの 活動に見るクロスオーバーの諸相	増山賢治	24
音楽学部の学生のための美術史		
マルセル・デュシャンの「造形的こだわり」 ——見過ごされがちな事実に潜むメッセージ——	小林英樹	43
アンリ・ジル＝マルシェックスの日本における音楽活動と 音楽界への影響—1931 - 32年の日本滞在をもとに	白石朝子	56
音楽大学におけるキャリア教育と地域貢献に関する一考察 —愛知県立芸術大学音楽学部の小学校へのアウトリーチ活動 から—	壬生千恵子	73
Research notes on the background and emergence of Middle East exoticism in prewar Japanese popular music	Edgar W. Pope	85
日本音楽の種目横断的鑑賞ノート		
歌舞伎舞踊《京鹿子娘道成寺》にみる能《道成寺》の受容…	山本百合子	98
特別講座レポート		
J. S. バッハの無伴奏チェロ組曲	七條めぐみ	112

大学間連携事業レポート（1） 「J-Pop 観賞術」	井上さつき	116
大学間連携事業レポート（2） 「境界の消失と再生：現代音楽の諸相」 1日目	井上さつき	118
「境界の消失と再生—現代音楽の諸相」 2日目	小林 聰	120
卒業生・修了生リレーエッセー（1） 思いがけずにフランス生活 9年目	大戸 薫	122
愛知県立芸術大学音楽学部		
平成 22 年度卒業論文		
イタリア未来派音楽研究 ——パリッラ・プラテッラの作品を中心に 古代エジプトにおけるカイロノミスト	片桐夏子 野中亜紀	129 131
——ハンス・ヒックマンによる先行研究の検証とそれに基づく分析 ルイ・ヴィエルヌとオルガン音楽	萩尾桃子	132
——オルガン交響曲第 3 番の分析を中心に 長崎県生月島のオラショの現在	深堀彩香	134
——歌オラショ《ぐるりよざ》の分析を通して 色を気の向くままに置いて行くこと（表紙絵の解説）	小林英樹	137
編集後記		

鈴木政吉研究（2）

井上さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

はじめに

鈴木ヴァイオリンの創始者である鈴木政吉（1859-1944）は、明治21年はじめ、見よう見まねでヴァイオリンを完成させ、その後ヴァイオリン製造を本職とするに至った¹。彼は、分業制によるヴァイオリンの工場生産をいち早く実現し、業者間の競争を勝ち抜いていった。本稿では、名古屋で本格的にヴァイオリン製造に乗り出した政吉が、その地位を固めた明治末期までを扱う²。また、本稿では原則として、漢字は新字に改めた。

1. 明治20年前半の政吉

政吉が名古屋で初めてヴァイオリンを目にした明治20年（1887）、東京・上野で開かれた東京府工芸共進会の楽器部門にヴァイオリンを出品した者は4人もいた（『東京府工芸品共進会出品目録』第五類）。うち3人は和楽器製造業者で、松永定次郎、神田重助、頼母木源七であり、残る1人は四竈訥治であった。四竈は明治23年に日本で初めて刊行された音楽雑誌である『音楽雑誌』を発行し始めたことで知られる人物である。この時期、ヴァイオリン製作のブームが起りかけていたことがわかる。

東京や横浜では、当時、ヴァイオリンの演奏に接する機会は、東京音楽学校のコンサートをはじめ、それなりに存在していたが、名古屋にいた政吉が耳にした演奏といえば、唱歌の師であった恒川鏡之助や、恒川の門人で政吉にヴァイオリンを最初に貸した甘利鐵吉などほぼ素人の演奏以外にはほとんどなかつたはずである。

その中で、ヴァイオリン本来の音色も音楽も知らなかったはずの政吉が、なぜ独力ですぐれた楽器を作ることができたのだろうか。大きな力となったのは、東京音楽学校の外国人教師、ルードルフ・ディットリヒ（1867-1919）の助言であった。ディットリヒは明治21年から27年まで東京音楽学校に在職し、

ヴァイオリン、和声学、作曲法、唱歌を担当した有能な音楽家で、数多くの弟子を育てたことで知られるが、そのディットリヒに政吉が最初に鑑定してもらったのは、明治 22 年 5 月のことだった。

このとき政吉は自作楽器の鑑定と販路の開拓のために上京し、当時の師範学校の教師、磐城の紹介で東京音楽学校校長伊澤修二に会ったのだが、伊澤がディットリヒに政吉の楽器を弾いてみるよう頼んだのである。唱歌教育を普及させるために、国産楽器が早く製造されることを望んでいた伊澤は、音楽学校で楽器を鑑定することをそれまでにも行っていた。たとえば、オルガンについては、明治 17 年、松阪長尾オルガンが音楽取調掛の「試験」に合格していた（武石 2004：9）。さらに、明治 20 年 12 月には山葉寅楠が 3 台をかかえて上京して東京音楽学校にもちこみ、そのときは合格しなかったものの、音色の改良を重ね、翌明治 21 年 2 月上旬に再度上京し、伊澤から注文を受けたことも知られている。そこには、政府（または「官」）の開発イニシアティヴに積極的に反応する企業家精神を見ることができるだろう。政吉のヴァイオリンも、こうした流れの中で、ディットリヒに試奏してもらったのである。

さて、政吉の楽器を弾いたディットリヒは、「東京市内にも二、三ヶ所で製作して居るが此品には到底及ばない。和製品としては今日第一を占むるものである」と賞賛した（政吉 1927：11－12）。大野木も述べているように、このときに名前が挙がった東京のヴァイオリン製作者は、先述した松永定次郎、神田重助、頬母木源七あたりであったと思われるが、この時点でディットリヒは彼らよりも政吉の楽器がすぐれていると判定したわけである。

ディットリヒの高い評価に勇気づけられた政吉は、その足で銀座の共益商社社長白井練一のもとを訪れ、販路の確保を試みた。政吉が白井にヴァイオリンを見せたところ、トントン拍子に話がまとまり、政吉は一手販売の特約をつけ、「毎月 10 個ほど」楽器を供給することになった（『略記』）。政吉は白井の紹介で、同年（明治 22 年）8 月 31 日には大阪の大手書籍商三木佐助とも同じ契約を結んだ。

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。

この後も政吉は、ディットリヒに前後十数回に及ぶ試奏を依頼し、楽器の性能向上に努めた。ディットリヒは明治 26 年（1893 年）7 月に推薦文を書き、その邦訳は翌月の『音楽雑誌』に早速掲載された。その推薦文は「鈴木氏の「ヴァイオリン」が価格上並に音調上外国の輸入品を競争場裡に圧倒するに至らん事は余が鈴木氏の為め又日本国工業の為め切に希望して止まさる所なり」と結んでいる（『音楽雑誌』第 35 号 明治 26 年 8 月）。実際、その願いは、遠からず達成されることになったのである。

政吉が販路の確保に成功したのは、「品質保証の提示」にあったからだと大野木は述べているが、その裏に、インフラ面での整備が進み、明治 22 年 7 月には新橋と神戸間を走る東海道線が開通したことが挙げられるだろう。これによつて、名古屋というハンディが、逆に、顧客の多い、東京と大阪の中間に位置するという立地へと変わった。

2. 本格生産開始

政吉が生まれたのは名古屋の宮出町だが、明治 18 年（1885）東門前町 3 丁目の大鐘氏の貸家（南側）に移り、この家で彼はヴァイオリン製造を始めた³。その後、販路を確立した政吉は、明治 23 年、東門前町 3 丁目 53 番戸の北側の家を、300 円を投じて購入し、これをヴァイオリンの工場に仕立てて本格的な生産にとりかかった。この間、彼は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、品質の向上に努めた。それが最初に形となって現れたのが、明治 23 年に開かれた第 3 回内国勧業博覧会で 3 等有功賞受賞であった。

2-1 第 3 回内国勧業博覧会での受賞（明治 23 年）

第 3 回内国勧業博覧会は、明治 23 年（1890）3 月 26 日、上野公園で開会式が行われ、7 月 31 日の閉会までの 122 日間の会期中に、102 万人あまりの入場者を集めた。

第 3 回内国博の審査方法や審査基準はそれまでの内国博に比べて格段に進歩し、細かくなった。審査内規によれば、楽器の属する第 5 部「教育及学芸」

第1類の審査項目は、性質、考按、構造、形色・形状、装飾、適用、価値、製額、販額だった。審査に当たったのは、上原六四郎、辻、そして鳥居の3名で、さらに、審査を助けるための品評人というスタッフやその助手まで配置されていた。主任審査官となった上原六四郎（1848-1913）は著書『俗楽旋律考』で知られる物理学者・尺八の演奏家で、当時は東京工業学校教諭であった。辻則承（1856-1922）は、宮内省の楽人で、洋楽も修め、唱歌の作曲を数多く手がけていた。鳥居忼（1854-1917）は滝廉太郎が曲をつけた《箱根八里》の作詞家として知られるが、音楽取調掛の第1回伝習生であり、東京音楽学校で国語と音楽理論を教えていた。

審査報告書を読む限り、第3回国勧業博覧会の楽器の審査は、当時としてはかなりの水準にあり、ここで得られた褒賞は価値あるものだったことがわかる。鈴木政吉のヴァイオリンが3等に入賞したことは快挙であり、特約店である共益商社はこの受賞を最大限に利用して、早速広告を打った。

一方、政吉はこの受賞をバネにさらなる飛躍を試みた。それが3年後の明治26年（1893年）のアメリカのシカゴ・コロンブス万国博覧会への出品だった。

2-2 シカゴ・コロンブス万国博覧会（明治26年）

シカゴ・コロンブス博覧会は、「コロンブスのアメリカ大陸発見400年」を記念して明治26年（1893）5月1日から10月30日まで開催されたもので、入場者は2700万人を超える、大規模な万国博覧会だった。アメリカ合衆国から正式な参加要請を受けた日本政府は、当時アメリカ合衆国が日本の輸出の3分の1以上を占めていたことから、多数の出品物を展示することで輸出の増加をはかろうと、参加を決定した。

日本では、シカゴ・コロンブス万博に、東京音楽学校から楽器が出品されることが話題になっていた。博覧会が始まるおよそ半年前、明治25年10月号の『音楽雑誌』には、東京音楽学校から、鈴木ヴァイオリンと山葉のオルガンが出品されること、ヴァイオリンもオルガンも廉価でかつ輸入品にも劣らないほどの品質であること、また、山葉のオルガンは大中小の三台出品される予定であり、それらは用材に花鳥の彫刻や蒔絵を施したものであったことが記され

ている。

一方、シカゴ・コロンブス博覧会の終了後、明治 27 年 4 月号の『音楽雑誌』に、日本から出品された楽器の評価に関して掲載された記事には、楽器で賞を受けたのが、東京音楽学校出品、鈴木政吉のヴァイオリン、大阪の楽器、太鼓、絃とあり、東京音楽学校出品の楽器類と鈴木政吉のヴァイオリンは別に述べられ、一方、山葉オルガンに関する言及はない。

実は東京音楽学校の出品物のなかに最終的には山葉オルガンは入らなかった。当初 3 台の出品が予定されていた山葉オルガンであるが、その後 2 台に減らされ、さらに、輸送が困難であるとして、文部省から返送されてしまった。山葉は運送料を自費で賄うのでなんとか出品してほしいと申し入れたものの、博覧会協会に拒絶されたのである（音楽取調掛時代文書綴 卷 71）⁴。

この時期、日本は軍備の拡張と国費の節約という名目で、不急不要の文教施設の廃止、併合を進めていた。東京音楽学校はそのやり玉に挙げられ、その結果、シカゴ・コロンブス万国博覧会開催中の明治 26 年 6 月、高等師範学校附属に格下げされてしまった。出品準備の時期に、音楽学校の存在の是非が問われていたことと、音楽学校から出品されるものが削減されたこととは関係があるかもしれない。少なくとも、政府の側にオルガンなどの洋楽器が日本を代表する産業になりうるという意識はなかった。

ヴァイオリンに関しては、軽くて小さいこともあって、音楽学校からの出品にも入っただけでなく、鈴木政吉自身が、愛知県からの出品としてシカゴの博覧会に送っていた。政吉は、名古屋で、商業会議所のメンバーとして活躍しており、この博覧会に向けての愛知県出品同盟会幹事を務める立場にあった（『履歴書』）。こうした地位にあったため、東京音楽学校からの出品とは別に、愛知県からの出品として、個人的にも出品の手続きを進めていたのである。

今回の博覧会では褒賞に金、銀、銅のようなランクづけはされず、単一のランクの褒賞が授与された。東京音楽学校出品物は、楽器部門ではなく、教育部門で審査されたが、鈴木ヴァイオリンの方はきちんと楽器セクションで審査され褒賞を受けた。鈴木政吉は、ヴァイオリンの製作を始めてからわずか数年で、万国博覧会で褒賞を得たわけである。勢いに乗った鈴木政吉は、2 年後の明治 28 年に京都で開かれた第 4 回内国勧業博覧会で進歩 3 等を受賞し、その基礎

を固めた。

2－3 第4回国勧業博覧会（明治28年）

第4回国勧業博覧会は明治28年（1895）平安遷都千百年紀念祭の一環として開催されたもので、この内国博覧会は、第1回国博以来、初めての東京外での開催となった。

今回、楽器部門で、進歩1等賞に選ばれたものではなく、進歩2等賞に選ばれた唯一のものが、静岡県の山葉寅楠の風琴だった。一方、進歩3等賞に選ばれたのは、神奈川県の西川寅吉の風琴と愛知県の鈴木政吉のヴァイオリンだった。楽器全体に関する審査報告はかなり充実しており、西洋楽器については、「前回ニ比シテ一段ノ進歩ヲ致セル者ハ寔ニ此種ノ樂器ニ属ス殊ニ風琴ヲ最然リトス」と賞賛している。鈴木ヴァイオリンについては、製作は比較的よいが、価格が安くない。もっと価格が安かったならば、1等賞にしても異論は出なかつたであろうに、と述べられていることが注目される（『第四回国勧業博覧会審査報告』第1部：148）。

鈴木ヴァイオリンは当時、一番安いもので5円であった。小学校の先生の初任給の半額ぐらいだが、これを高いと評されたのである。鈴木ヴァイオリンは、こののち価格改定を行い、最低5円だった値を2円にまで引き下げるところになった。

3. 明治30年代の鈴木ヴァイオリン

3－1 鈴木政吉と山葉寅楠

政吉は明治22年、共益商社社長白井鍊一と三木佐助との間に三者契約を結ぶことによって販路を確保したが、そのひな型となったのは、その1年前に山葉寅楠と白井、三木との間に結ばれた同種の契約であった。これが機縁となって、鈴木政吉は八歳年上の山葉寅楠との間に友情が生まれ、それは山葉が亡くなるまで変わらなかった。

明治32年（1899）、山葉寅楠はアメリカに視察旅行に旅立ったが、そのときに、鈴木政吉からヴァイオリンを預かっていったことが日記からわかる。同年5月13日、横浜港から出発した寅楠は29日、サンフランシスコに到着す

るが、たちまち税関でひっかかってしまった。「…余の手荷物のうち、ヴァイオリンは税金不明の為税關に預らることとなり、預り証を受取る」。ヴァイオリンが税關で止められたのである。6月2日の日記には、「本日北島君と同道税關に至る。鈴木ヴァイオリン受け取りの為なり。無税なすと尽力せらるるも、其の手続に運びたれ共請取りの場合に至らず、十二時となりたれば小川亭に至り昼食」とある。ようやく受け取ったそのヴァイオリンを、山葉寅楠はニューヨークに送ったらしい。寅楠自身もニューヨークに行き、ヴァイオリンを受け取った。6月28日の日記には、「バイオリン漸く桑港より着荷す。運賃七円五十銭にて驚胆せり」とあり、高い運賃に驚いている。(檜山1986:280-298)。

ヴァイオリンを預かったがために、山葉寅楠は大変な思いをしたわけだが、明治32年の時点で、政吉がすでにヴァイオリンの海外輸出を考えていたことがうかがえる。その背景にあったのは、パリ万博への出品準備であった。

3-2 第5回パリ万国博覧会（明治33年）への出品

明治33年（1900）に開催された第5回パリ万博は、「1世紀の総決算」をめざして開かれたもので入場者は5,100万人近くに達し、参加国は37カ国を数えた大規模な博覧会であった。

1900年パリ万博への日本の参加は、海外博覧会賛同事業のなかでも、もっとも重要なものの一つで、予算総額はおよそ132万円であり、前回のシカゴ・コロンブス万博と比較しても、二倍近く多額の予算が組まれた。日本に対して正式な参加要請がなされたのは明治29年（1896）1月のこと。日清戦争勝利を受けて、当初事務局長であった金子堅太郎は、この博覧会について「我が戦勝国生産力の実力を表顯して以て将来貿易の進張に裨益するの好機会」と捉え、出品を奨励した。その結果、出品物総数、出品者総数ともに多くなりすぎ、出品物の絞り込みが行われた。

今回、楽器類に関しては、京都から楽器の弦、名古屋から小林の日本の楽器と鈴木ヴァイオリンだけが出品され、小林倫祥が銅メダル、楽器弦出品協会と鈴木政吉が褒状を授与された。

カタログには浜松から日本楽器製造のオルガンが出品物として掲載されてい

たが、実際には出品された様子はない。シカゴ・コロンブス博覧会のときと同じように、オルガンは輸送がヴァイオリン等に比べて困難であることから、博覧会協会から出品を許可されなかつたのではないかと思われるが、その経緯を示す資料は残っていない。一方、愛知県の文書は残っているので、その間の経緯がわかるのだが、それによれば、鈴木政吉、小林倫祥とともに当初は多数の楽器を出品する予定であったが、出品協会からの再三の通達により、出品楽器・点数とも、大幅に絞り込まざるを得なかつた⁵。

愛知県から出品された楽器のうち、小林倫祥の雅楽器 3 点については、管楽器の中で審査が行われたものの、審査報告によれば、演奏できる者がいなかつたために、音の審査はできず、外見だけで判断したという。それにもかかわらず小林倫祥の楽器は銅牌を得た。一方、鈴木政吉のヴァイオリンについては、弦楽器のセクションで審査が行われたが、「モデルにするべきではないドイツの製品をモデルにして、ヴァイオリンを製作している」という辛口のコメントがつけられ、褒状を得たにとどまった。この万博では実に 99 パーセントの出品者になんらかの褒賞が与えられていたことを考えれば、この評価は決して満足のいくものではなかつた。

政吉に関する日本側の資料では、パリ万博出品に関して、欧州製品に鈴木製の商標を貼りつけた偽物と疑われ、反復審査が行われた結果、一応多数決で日本製と認められたものの、一部審査官の否認が頑強なため、正規の表彰が得られなかつたというエピソードが語られているが、真偽のほどは疑問である（大野木 1982：14－15）。ちなみに、フランス側の公式報告書やその他の資料にそのような話は一切書かれていない。

もっとも政吉自身には、実際にそのように伝えられたらしい。彼は、自分のヴァイオリンがそのような疑いを招くに至ったのは、その実質が外国製品に劣らないということが証明されたことであり、金メダルを受けるよりも名誉に思ったと、この件を前向きにとらえ、さらに努力を重ねた。

3－3 大量生産への道：技術革新と工場の拡張

創業からおよそ 10 年経ち、明治 30 年代に入ると、洋楽の普及も進み、ヴァイオリンの需要も増し、鈴木ヴァイオリンで雇用する職工の数も徐々に増した。

政吉は「この楽器は総て手先の工業のよう」である、そうであれば、「欧米人よりはむしろ日本人の仕事として遙かに勝れる所があつて将来外国品との競争にも我れに強みがある」と考えてヴァイオリン製作を行っていたが、明治 32 年～明治 33 年頃、比較的廉価な輸入品が出回り、さらに、名古屋の職工賃金が値上がり気配であることから、従来の手工のみでは勝ち目がない、機械を導入しなければ、輸入品には対抗できないと考えるに至った。そこで、ヴァイオリン製造のための機械を注文すべく、横浜神戸等の商館に問い合わせたが、そのようなものはない、あるとしても、「外国の製造家が自ら考按して秘密に使用するだけで、世に公表するものではない」と言われる始末。さらに、さまざまな機械のカタログを探したが、一向にらちがあかない。仕方なく、自力で開発することにし、半年後、ついにヴァイオリン頭部の渦巻状部分を作る機械を発明した（鈴木 1927：12）。

この鉋削機械（33070 号）で、政吉は帝国発明協会から特等賞牌（大正 11 年 4 月）を得た。この機械は「少年の徒弟一人にして優に熟練なる職工卅名乃至四十名の業をなすを得」たという（大野木 1981：14（『鈴木バイオリンの創業沿革』）の引用）。さらに 2 年には、腹板・背板の鉋削機械を発明した（大野木によれば、明治 41 年）。これが、バイオリン甲板剥機（35381 号）で、帝国発明協会から有功賞を得た。それ以来、大小十種の特殊機械を発明し、「十中七、八分は機械、結合、琢磨等の小部分に手工を要するに過ぎ」ないほど機械化が進められた。

こうした機械化を背景に、政吉は明治 34 年、東新道町の小さい機織り工場を買い入れ、改築して新工場を設けた⁶（『鈴木政吉の生涯』）。明治 36 年には隣地の松山町に工場を拡張し、そこが終戦まで本社工場となった（大野木 1981：14）。こうして、鈴木ヴァイオリンは技術革新と機械化を行い、近代式工場へと発展を遂げたのである。

『名古屋商業會議所報告』に記載されている「市内工場表」から、当時、鈴木ヴァイオリンの機械化がどのように進んだかが見て取れる〔表 1〕。残念なことに、鈴木ヴァイオリンの数値が掲載されているのは、明治 35 年から 39 年までしかないが、その間、動力が石油から電気に替わり、製造額も着実に増えていることがわかる。

表1 明治30年代後半の鈴木ヴァイオリンの職工数・就業日数・動力・製造額・製造個数

年度	明治35	明治36	明治37	明治38	明治39
	1902	1903	1904	1905	1906
職工数	男25	男43 女2	男44 女4	男44 女4	男78 女7
就業日数	300	300	300	300	315
機関	2馬力1台	5馬力1台	5馬力2台	3馬力1台	6馬力2台
動力			石油発動機	電動力	電気力
製造額・価格	13,950	19,500	26,700	39,885	69,620
製造額・個数	1,500	4150*	2,530	3,213	5,808
備考		松山1910によれば、 1,419個	松山1910によれば、 2,113個		

出典：「市内工場表」（『名古屋商業会議所報告』）

なお、明治36年の製造額・個数の数字はおそらく1,450個のまちがいであろう。

この表からわかるように、鈴木ヴァイオリンの製造個数・製造額とともに明治30年代後半、増えていたが、それは需要に応えた結果であった。たとえば、『名古屋商業会議所報告』に掲載されている「楽器」の明治36年下半期概況は、以下のとおりである（『名古屋商業会議所報告』71号、明治37年4月号）。

・明治36年下半期概況「楽器」

和楽器は経済界不振の結果、新調すべきものも修繕にて事を弁ずるの有様にて売極めて僅少なりしか。洋楽器は之に反し教育の進歩と東京大阪辺にては専ら家庭に使用せらるゝに至りしより長足の進歩を現はし「バイオリン」の如きは前年に比して其売行約5割を増加し為めに当地鈴木政吉氏「バイオリン」工場の如きは大に繁忙を極めたりと云ふ。

この時期、洋楽器が教育楽器として扱われていたこと、また、東京大阪あたりで家庭用の楽器として普及はじめていたことがわかる。

明治37年（1904）2月8日、日露戦争が勃発し、翌明治38年9月5日締結されたポーツマス条約により、講和した。戦時下にヴァイオリン製造が盛んになることは考えにくいが、この時期の政吉自身の楽器販売の概況報告からは、ヴァイオリンの人気が戦争中に高まったことがうかがえる（『名古屋商業会議所報告』72号 明治37年（1904）8月号）。

・明治 37 年上半期概況「楽器」

和楽器は日露開戦の為め各家庭遠慮して之を使用せず又旅行芸妓等の出稼少なく傍々価格の如何に拘らず売行なく休業同様にして自然製造は皆無の姿なり。洋楽器中「オルガン」は学校経費の節減と教育上使用に就て彼是議論あるところにより商況最も銷沈製造は昨年同期に比し約半減。洋楽器中「ヴァイオリン」は教育上需要益々隆盛に赴き明年度に至れば一般に使用せらるゝに至るべしとて将来最も好望を呈せるものゝ如し。其他のものに就ては戦後一般景気回復を俟たざれば好況を観ること能はざるべし（東門前町 鈴木政吉氏報告）

ここで、政吉は和楽器の需要と旅行芸妓と関連づけている。一方、ヴァイオリンは「教育上」需要が増していると述べる。さらに、政吉による明治 37 年下半期の工業概況「楽器」は以下のとおりである（『名古屋商工会議所報告』73 号 1905 年（明治 38 年）1 ～ 6 月号）。

・明治 37 年下半期概況「楽器」

和楽器は昨年来時局に対し各家庭等一時遠慮の姿なりしが爾来益々沈淪の有様となり隨て産額も昨年同期に比し一割乃至二割を減少せり。洋楽器中「オルガン」は昨年開戦の當時学校経費等節減の影響により一時打撃を受けしが本期には需要稍や回復せり。「ヴァイオリン」は近年教育上需用追々隆盛となり本期に入りては幾んど一般に使用せらるゝに至り目下非常の繁忙を極め尚需用を充たす能はず。産額は昨年同期に比し平均五割以上増加し単に「ヴァイオリン」のみに付て云へば優に倍額に達せり。但価格には差したる変動なし。要するに教育的音樂は戦時に逢う毎に益々其使用的程度を進むること之を泰西の歴史に徴して明かなる所。蓋し「ヴァイオリン」の如きは軍歌を奏し勇氣を鼓舞するに最も適當なるに因るものならん。加ふるに近時学生間に於ける音樂上の思想及技術の進歩も之れに相伴隨して此盛況を來したるものなり。而して如比教育的樂器の盛況に赴くに随って一方娛樂的樂器の衰退を來すは勢いの免かれざる所はるべし。尚今後は益々好望なりとす（東門前町 鈴木政吉氏報告）

ここで政吉はヴァイオリンが「軍歌を奏し勇気を鼓舞するにもっとも適當なる」楽器だと述べていることは注目される。ヴァイオリンは教育的楽器であり、和楽器は娯楽的楽器だという論理である。さらに、明治38年下半期の工業概況「楽器」については、次のように述べる（『名古屋商工会議所報告』76号 1906年（明治39年）1～6月号）。

- ・明治38年下半期概説「楽器」

洋楽品は世の文化に連れ教育用、家庭用として歓迎せらるゝの実況にして其産額の如き昨年全期に比し約三割方増加せり。而して「オルガン」の如き近來満州地方に輸出の途開かるゝの傾向あれは今後は尚ほ盛況を予想せらる。而して価格は甚しき高低なし。之れに反し和楽器は漸次退歩を来し産額減少を免れざるなり。（東門前町 鈴木政吉氏報告）

このように政吉はオルガンに関しては、満州への輸出が始まればなお盛況だと述べ、洋楽器の海外輸出に注目していることがうかがえる。

3-4 第5回内国勧業博覧会（明治36年）とセントルイス万国博覧会

日露戦争の前年、明治36年（1903）3月1日、大阪で第5回内国勧業博覧会が開催された。この博覧会はこれまでの内国博の規模を大きく上回り、入場者も激増した。また、外国参加、植民地展示、多数の余興の挙行など、今までにない要素が加わった。

今回、楽器の部門で1等賞を得たのは、山葉寅楠の興した日本楽器製造株式会社のオルガンのみで、2等賞に、鈴木政吉のヴァイオリン、ヴィオラ、チェロが入っている。審査報告では、前回から進歩していること、内国博、国際博において受賞していること、国内では長年8割のシェアをもっていること、海外輸出をも計画していることが挙げられている。一方、その他のヴァイオリンとしては、東京の松永定之助が出品した2品が、製作については鈴木政吉の方が勝っているが、音質においては遜色ないと評価され、松永に対しては、3等賞が与えられている（第五回内国勧業博覧会審査報告』第9部：204 -

205)。

さて、鈴木政吉が受けた第5回内国博での2等賞はヴァイオリン部門としては最高位だったが、その翌年、1904年、アメリカのセントルイスで万国博覧会が開かれた際、鈴木政吉は出品することができなかった。従来、万博への出品希望者が多すぎて、絞り込みに苦労していた政府は、今回の出品方針で、それぞれの部門に出品できるのは、第5回内国勧業博覧会の1等賞のみと決めてしまったからである。そのため、鈴木政吉はセントルイス万博へ出品する道を最初から閉ざされてしまったのである。一方、日本楽器製造、すなわち山葉の風琴は第5回内国勧業博で1等賞を受賞したため、出品が可能だった。こうして出品されたオルガンとピアノはセントルイス万博の名誉大賞を受賞し、大きな話題となった。出品できなかった鈴木政吉の無念は容易に想像できる。

4 明治40年代の鈴木ヴァイオリン

4-1 東京勧業博覧会（明治40年）

第5回内国博覧会の後、政府は日本大博覧会と称する万国博覧会を開くことを検討はじめたが、結局中止となった。一方、その間に、東京府は独自の博覧会の開催に向け準備を進め、当初予定していた東京府工芸共進会を東京勧業博覧会と改称し、第6回内国博の開催予定年であった1907年に東京の上野公園で開催し、680万人もの入場者を集めた。20世紀初頭の東京府はすでに内国博レヴェルの博覧会を開催する力量を有していた。

さて、東京勧業博覧会で、楽器の部門では、またもや静岡県の山葉寅楠のオルガンのみが名誉銀賞、鈴木政吉のヴァイオリンは1等賞に入った。ほかに1等賞を得たのは、山葉のピアノ、神奈川県の西川虎吉のピアノとオルガンであった。審査報告では、ヴァイオリンが携帯に便利で価格が安いことにより、洋楽器のなかでもっとも普及していること、鈴木政吉のヴァイオリンは「一方ニハ製作ノ精巧ニ努力スルト同時ニ一方ニハ低廉ナル樂器ノ供給ヲ謀レリ今回ノ出品中定価金二円のノモノノ如キハ世ニ音樂ヲ弘ムル良媒タラスンハアラス」と称揚されている（『東京勧業博覧会審査報告』卷1：110）。

4-2 輸出をめざして

明治 30 年代にヴァイオリンの国内市場のおよそ 8 割のシェアを握った鈴木政吉は、海外への進出を模索するようになった。その先達となったのは、山葉寅楠である。第 5 回パリ万博に政吉が楽器を出品する際に添付した書類の開業沿革（明治 32 年）の項には「追々販路相拡マリ産額モ増目今ニテハ製出ノ過半ハ輸出スルノ運ニ向ヘリ」とある。いささか大言壯語の感があるが、政吉の輸出意欲が非常に高かったことがわかる。

実際に、明治 39 年 12 月 15 日に奉天で始まった「奉天商品展覧会」では、東京、大阪、京都、横浜、神戸、名古屋各商業會議所主催で、商品展示が行なわれたが、政吉は、「西洋楽器 15 点」を出品している（『名古屋商業會議所月報』1907 年（明治 40）1 月号。）

果たして、明治 42 年 11 月の『音楽界』には、上海駐在米国代理総領事による報告、倫敦商業會議所月報所載として、「清国の輸入楽器」についての記事が掲載されている。それによれば、「弦楽器、自動楽器、喇叭類、是等楽器の需要は未だ多からず、而も其需要は殆ど外人に限らる、ヴァイオリンは元独逸によりて供給されしも目下輸入価格の三分の一は日本の供給するところとなり、而して実際に於て日本は学校用楽器供給の実権を握れり」とある。

つまり、明治 42 年 11 月の時点で、ヴァイオリンは「輸入価格の 3 分の 1 が日本の輸出」となっており、さらに、日本が「学校用楽器の供給」を引き受けていたのである。明治 20 年代によくやく製造が始まったヴァイオリンが、20 年後、明治 40 年代には中国に輸出され、特に、学校用楽器として、ドイツからシェアを奪っていたことがわかる。これを裏付けるのが、明治 43 年（1910）の日英博覧会の際に提出された愛知出品同盟会の資料で、それによれば、「楽器」の輸出版売額は数量千個、価格一万円、輸出先は上海、豪州、清国、印度となっている（『日英博覧会愛知出品同盟会報告書』1911：78－79）。この輸出された「楽器」は鈴木ヴァイオリンの製造した洋楽器とみてよいだろう。したがって、明治 43 年の時点で輸出が始まっていたわけである。

ただし、政吉自や関係者の言説からは、満州などへのヴァイオリン輸出の話は出てこない。たとえば、『波乱多かりし私の過去』（1927）で政吉は、日英博覧会から帰国した後の状況について以下のように述べているが、念頭にあつたのは欧米各国だけのようである（鈴木 1927：12－13）。

帰朝後も外国製品に少しも負けないと云ふ確固たる信念のもとに、優良品を多量に生産して輸入品の防遏には成功したるが尚一步を進めて歐米其他の諸国に輸出を試みんとし百方手を盡したるも、一向に反響がないばかりでなく、其風聞を聞くと「立派デヨクハ出来テ居ルガ、之ハ日本人ノ作デハナイ日本人格洋樂ヲ解セズシテ此ノヴァイオリンガ出来ヨウ筈ガナイ必ズヤ之ハ独逸アタリノ製品ヲ日本ニ輸入シ更ニ転出スルモノテアラウ」と訳もなく一蹴してしまって、一顧だに與へて呉れないと云ふ状況で遺憾ながら時期の到来を待つよ外はなかった。

上記の文章にある「時期の到来」とは、第一次大戦の勃発であった。鈴木ヴァイオリンは開戦によりドイツからのヴァイオリンの輸入がまったく途絶えた英國、豪州、北米などに大量に輸出するようになり、注文が殺到することになるのだが、それは大正年間の話であり、稿を改めて論じたい。

4－3 明治 43 年の二大博覧会：関西府県連合共進会と日英博覧会

日露戦争後、鈴木ヴァイオリンはさらに発展を遂げ、明治 39 年頃にはマンドリンの製作を、翌明治 40 年にはギターも製作にとりかかり、弦楽器の総合メーカーとしての道を歩み始めた。

明治 43 年は、政吉にとって、意義深い年となった。地元名古屋で開かれた第 10 回関西府県連合共進会で、ヴィオラが 1 等賞、チェロとヴァイオリンが 2 等賞、コントラバスとマンドリンが 3 等賞に入賞したのである。ちなみに、1 等賞は鈴木政吉のほかに日本楽器製造のオルガンとアップライトピアノであった。

もっとも政吉自身は関西府県連合共進会開催中、名古屋を留守にしていた。文部省から「欧洲における音楽並に楽器生産取調の依嘱」を受け、折から開催されていた日英博覧会見学も兼ねて渡欧したのである。彼は、明治 43 年 3 月敦賀港を出発し、4 月 10 日にロンドンに着き、イギリス各地、フランス、イタリア、オーストリア、ドイツ、ベルギーを視察して、8 月 1 日ロンドン発、同月 17 日に帰国した。

政吉が訪れた日英博覧会は、これまで日本が参加した万国博覧会などの国際博覧会とは異なり、日英二カ国の共催であったが、イギリス側の主催者は政府でなく一興行師であったことから、実質上イギリスにおける日本博覧会であった（伊藤 2008：199）。したがって、そこでの褒賞は万国博覧会におけるものと同等に扱うことはできない。審査は「部審査委員会」と「高等審査委員会」の二段階方式で、「部審査委員会」では「英國部ノ審査員ハ英國事務員ヲ日本部ノ審査員ハ日本事務員ヲ以テ構成ス」とあり、日本から出品された楽器部門の審査に当たったのは、永井建子（1865-1940）だけであった（『日英博覧会事務局事務報告』1912：657 - 670）。永井は陸軍軍樂隊長として軍樂隊員 34 名を率いて日英博覧会に参加していた。ともあれ審査により、静岡の〔日本〕楽器製造会社と愛知の鈴木政吉が名誉大賞を得たのであった（『欧米遊覧記 第二回世界一周』：556）。

おわりに

明治 43 年 4 月末から 5 月はじめにかけて、愛知、静岡二県の唱歌指導の視察にでかけた「楽堂」なる人物が『音楽界』に掲載した旅行記に、鈴木ヴァイオリン工場の訪問した話が書かれている。著者はそこで支配人に案内される。

木材を切り割る所から、胴板を作る室—胴板を削る室—柱竿を作る室—螺旋を作る所—f 形の穴をあける所—胴板を外廊に膠着する所—外輪線を埋木する部—弓を作る部—磨をかける部—着色する室—乾燥室等、順次に説明されつつ拝見した。これ等の各室—各場所に於ては、その各部分のみの仕上げまでに、更に幾回の手を経ねばならぬ。それ故に、愈々完成品として売出すまでには、實に数十回の機械にかかり、数十人の手を経ねばならぬのだ（中略）是等製作物の建築物は、其一切を見なかつたけれど、實に千坪以上もあったろう！而して、先年改築されたのであると聞いたが、各室—各棟とも、さしも順序よく配置されて、最も堅牢に一最も宏壯な製造場である。

この記述から、さまざまな行程に分けて、流れ作業式に楽器を作っていく大

量生産の工場方式がすでに稼働していたことがわかる。楽堂はさらにその後、次のように賞賛する。

今や我国のヴァイオリンと申せば、殆んどこの鈴木製のみである。而も、舶来品を凌駕する良品を作り出して居る。その結果として我国に西洋音楽を普及した人の中には、どうしても此鈴木君を挙げねばならぬ。目下鈴木君は、日英博覧会に行って居られるが、帰朝の上は、更に我ヴァイオリン製作に、一新面目を施さるるであろう。余は此製作会社を觀て、斯道のために實に心強い感に打たれた。国家のために大に慶賀すべきことであると思つた。

こうして、製造を開始してからおよそ 20 年で、鈴木ヴァイオリンは国産弦楽器のトップメーカーとなった。政吉は薄利多売をめざし、ヴァイオリンを簡便な西洋楽器、庶民の手に届く西洋楽器として大量生産を行った。山葉の場合、アメリカの楽器産業がモデルになったが、政吉にはそうしたモデルは存在していないなかった。そのため、彼はヴァイオリンを大量生産するための方策を一人で考案し、多くの機械を自分で発明し、特許をとり、工場では動力を早い時期から導入した。鈴木ヴァイオリンが、明治・大正の日本の音楽文化に果たした役割は、非常に大きかったと考えられるのである。

[注]

¹ 鈴木政吉の生い立ちや彼がヴァイオリン製造に至るまでの経緯は井上 2010 で論じた。

² 明治期の国内外の博覧会における鈴木ヴァイオリンについては、井上 2011a, 2011b で詳しく論じている。

³ 『略記』による。大野木は明治 23 年まで生家にいたと述べている。

⁴ 東京音楽学校は、1893 年 6 月、高等師範学校附属音楽学校となり、1899 年 4 月、再び独立するが、本稿では東京音楽学校という名称のまま記述する。

⁵ この間の経緯については、(井上 2011 b) を参照されたい。

⁶ 大野木 1981 は明治 33 年としている。

参考文献

○公文書類

『愛知県庁文書』文部省資料館（現、国文学研究資料館）蔵。愛知県公文書館に複製有。

「巴里博覧会出品書類」1898年,

「巴里博覧会出品関係書類」1899年,

「巴里博覧会本目録解説書」1899年。

『音楽取調掛時代文書綴』巻71, 東京藝術大学附属図書館蔵。（同大学貴重資料データベースでWeb公開

[<http://images.lib.geidai.ac.jp/>]).

「博覧会出品関係目録」1885-1912年。

○会社資料

『鈴木政吉の生涯』(手書き)

『政吉一代略記』(手書き)

『履歴書（鈴木政吉）』(手書き)

○博覧会関係資料

『東京府工芸品共進会出品目録』東京府工芸品共進会編, 東京: 有隣堂, 1887年. (国立国会図書館近代デジタルライブラリーでWeb公開 [<http://kindai.ndl.go.jp/>]). 以下、近代デジタルライブラリーと略)

『東京府工芸品共進会報告』東京府編, 東京: 工芸品共進会, 1887年. (近代デジタルライブラリー)

『内国勧業博覧会規則第三回（第三回内国勧業博覧会審査内規）』東京: 第三回内国勧業博覧会事務局, (『明治前期産業発達史資料: 勧業博覧会資料 152』東京: 明治文献資料刊行会, 1975年)

『第三回内国勧業博覧会褒賞授与人名録』東京: 第三回内国勧業博覧会事務局, 1890年. (近代デジタルライブラリー)

『第三回内国勧業博覧会事務報告』東京: 第三回内国勧業博覧会事務局, 1891年. (近代デジタルライブラリー)

『第三回内国勧業博覧会審査報告』東京: 第三回内国勧業博覧会事務局, 1891年. (近代デジタルライブラリー)

『第三回内国勧業博覧会審査報告摘要』東京: 第三回内国勧業博覧会事務局, 1891年. (近代デジタルライブラリー)

『臨時博覧会事務局報告』臨時博覧会事務局, 1895年. (近代デジタルライブラリー)

『第四回内国勧業博覧会事務報告』東京: 第四回内国勧業博覧会事務局, 1896年. (近代デ

ジタルライブラリー

- 『第四回内国勧業博覧会授賞人名録』東京：第四回内国勧業博覧会事務局，1895年。（近代デジタルライブラリー）
- 『第四回内国勧業博覧会出品目録』第四回内国勧業博覧会事務局，1895年。（『明治前期産業発達史資料 66』東京：明治文献資料刊行会，1973年）
- 『第四回内国勧業博覧会審査報告第五冊』第四回内国勧業博覧会事務局，1896年。（『明治前期産業発達史資料：勧業博覧会資料 87』東京：明治文献資料刊行会，1974年）
- 『第五回内国勧業博覧会出品審査概況』東京：第五回内国勧業博覧会事務局，1903年。（近代デジタルライブラリー）
- 『第五回内国勧業博覧会事務報告』〔東京〕：農商務省，1904年。（近代デジタルライブラリー）
- 『東京勧業博覧会審査報告』1908年。（近代デジタルライブラリー）
- 『第十回関西府県連合共進会事務報告』名古屋：関西連合共進会事務所編，1911年。（近代デジタルライブラリー）
- 『府県連合共進会審査復命書』農商務省総務局，（明 27 – 44 のうち、第 19 冊明治 44 年 3 月刊下、第十回関西府県連合共進会）1911年。（近代デジタルライブラリー）
- 『日英博覧会愛知出品同盟会報告書』〔名古屋〕：愛知出品同盟会，1911年。（近代デジタルライブラリー）
- 『日英博覧会事務局事務報告』〔東京〕：農商務省，1912年。（近代デジタルライブラリー）

Catalogue of objects exhibited at the World's Columbian Exposition, The Department of Education, Japan, 1893 year (<http://archive.org/bookreader>)

Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Groupe III. Instruments et procédés généraux des lettres, des sciences et des arts. Classes 11 à 18, Paris: Imprimerie nationale, 1902 (CNUM のプロジェクトにより Web 公開)。

World's Columbian Exposition 1893, Official Catalogue, Part XI. Department L. Liberal Arts, Chicago: The Department of Publicity and Promotion, 1893. (<http://archive.org/bookreader>).

○その他の文献

- 赤井 励『オルガンの文化史』青弓社，2006年。
- 朝日新聞社記者編『欧米遊覧記 第二回世界一周』，朝日新聞社，1910年。（近代デジタルライブラリー）
- 伊藤真実子『明治日本と万国博覧会』吉川弘文館，2008年。
- 井上さつき「鈴木政吉研究（1）」『ミクスト・ミューズ（愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース紀要）』，第 5 号：4 – 19.

- 「明治期日本の博覧会における洋楽器——鈴木ヴァイオリンの事例を中心に——」
『愛知県立芸術大学紀要』No.40（2011年3月刊行予定, 2011aと記載）
- 「万国博覧会と明治日本の洋楽器——鈴木ヴァイオリンの事例を中心に——」『海老澤敏先生傘寿記念論文集』（2011年刊行予定, 2011 bと記載）
- 大野木吉兵衛「楽器産業における世襲経営の一原型（I）——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24号（1981年）：1—38, および第25号（1982年）：1—46.
- 『音楽雑誌』：1—58号 音楽雑誌社, 59—60号, 共益商社書店, 1890—1896年. (復刻, 出版科学総合研究所, 1984年).
- 清川雪彦『日本の経済発展と技術普及』東洋経済新報社, 1995年.
- 國 雄行『博覧会の時代——明治政府の博覧会政策』岩田書院, 2005年.
- 『博覧会と明治の日本』吉川弘文館, 2010年.
- 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.
- 武石みどり「山葉オルガンの創業に関する追加資料と考察」『遠江』第27号（2004年）：1—18.
- 永山定富編『海外博覧会本邦参考史料』(第1編～第7編) 博覧会倶楽部, 1928—34年(復刻, フジミ書房, 1975年).
- 永山定富『内外博覧会総説——竝に我国に於ける万国博覧会の問題』水明書院, 1933年.
- 『名古屋商業会議所報告』名古屋商業会議所, 1903—1907年.
- 松本岩根「日本におけるバイオリン（2）」『音楽界』第4巻, 音楽社, 1910年：42—44. (復刻, 大空社, 1995—97年)
- 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年.
- 檜山陸郎『洋琴ピアノものがたり』芸術現代社, 1986年.

Haine, Malou. *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIXe siècle: Des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
Le Ménestrel (Paris: Heugel, 1833-1940).

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。

J-Pop および日本の舞台・映像芸術の若手エンタテイナーの活動に見るクロスオーバーの諸相

増山賢治 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

はじめに

本稿は J-Pop および日本の舞台・映像芸術（ミュージカル・演劇、映画・テレビ）において、ジャンルを越えて活動を展開している数組の若手エンタテイナーの姿をとらえ、そこからそれぞれのジャンルの新しい関係性を模索するクロスオーバーの諸現象を読み取る試みである。かつて J-Pop のミュージシャンの多くはテレビに出演しないことを基本方針として、一部を除いてはテレビドラマや映画に出演することはほとんどなく、ましてやミュージカルをふくめ演劇の舞台に立つなど想像し難いことであり、そしてそれと同様に映画・演劇俳優が CD 制作、ライブ出演といった音楽活動を展開することなど考えられないというのが、ゆるやかではあるが人々の共通認識であったように思われる。しかし、音楽、舞台、映像といった芸術諸ジャンルのコラボレーションが定着した今日では、過去と正反対に多くの有能な若手エンタテイナーがジャンルの枠を越えた様々な興味深い活動を展開しており、今回はそれらの中から近年デビューしたエンタテイナーで、J-Pop および舞台・映像芸術の世界に一石を投じていると考えられる人々に着目し、彼らのデビューおよびその後の活動から J-Pop と舞台・映像芸術ジャンル間の関係性の諸相を以下の手順で探るものである。

まず演劇・映画界から J-Pop 界にメジャーデビューした二組、+Plus とココア男¹。という俳優を中心に結成された音楽ユニットを取り上げ、彼らの活動に見られる舞台・映像と J-Pop とのクロスオーバーの状況を具体的に述べる。次に J-Pop の世界から舞台・映像芸術ジャンルに進出したミュージシャンとしてソロシンガーの松下優也を取り上げ、そこに見られる映画や舞台（特にミュージカル）とのクロスオーバーの状況を浮き彫りにして、併せて彼らが活動を展開するための重要な場として機能していると思われる演劇・ミュージカル界の新局面を一瞥しながら、最後に舞台・コンサート（ライブ）の映像化という上

演（上映）方式に起きている新しい変化を示す。

1 演劇界から J-pop への参入

(1) 若手俳優とミュージシャンで結成された音楽ユニット～+Plus

+Plus のプロフィールについては公式 HP と彼らのインディーズ時代の CD 『Answer』に書かれてメンバー紹介文を参考にまとめると次のようになる。

「2008年12月1日結成。ロックをベースにしつつも、ヒップホップレゲエ、R&Bなどあらゆるジャンルのエッセンスを取り入れ、昇華させる新世代4ピースバンド」というように方向性が明確に掲げられている。メジャーデビューは「2009年8月19日シングル《日向に咲く夢》でポニーキャニオンより」となっているが、それ以前に映画「イケメンバンク THE MOVIE」²の主題歌・挿入歌として使用された〈Answer〉〈You〉の2曲を収録した前述のCDを出しておる（2009年3月11日）、恐らくそれは彼らの所属事務所である映画配給会社ジョリーロジャー（HP → <http://jollyroger.jp/>）が敷いた音楽業界メジャーデビューへの伏線と推測される。メンバーは次のとおりである（+Plus の公式 HP の記載順に準じる）。

* MOTO：1985年8月12日生まれ。神奈川県出身。ボーカル & ギター。バークリー音楽院プロフェッショナル科卒業。「イケメンバンク THE MOVIE」主題歌アーティスト募集の中、約500人の応募の後に選ばれた新人。

* 小谷嘉一：1982年3月25日生まれ。東京都出身。ボーカル & Bass。1999年ジュノン・スーパーボーイコンテストでベスト6に入ったのをきっかけに芸能界入り。「BOYS LOVE 劇場版」（2007）主演・蒼井海広役。「荒くれ KNIGHT 激闘編・襲名編」（2007）木原篤役。「ミュージカルテニスの王子様」（2005、2006）河村隆役。

* 永井朋弥：1986年11月24日出身。愛知県出身。ボーカル。映画「スーパーカブ」主人公の親友・直人役（2008年1月公開）、映画「男女逆転 吉原遊郭」（2008年10月公開）、映画「GOTH」（原作／乙一）（2008年12月公開）

* 岩元 健：1980年生まれ。東京都出身。ボーカル。「+Plus」結成にあたり、選ばれた新人。

次に音楽、映像・舞台の活動状況だが、シングルCDの収録曲だけを見ても

彼らが関わった映画、テレビ、舞台の宣伝手法の一環としてテレビ番組や映画作品との「タイアップ」を実行していることが分かり、それについて付録のDVD映像およびInstrumentalいわゆるカラオケを省略して表記するところになる。

1st シングル《日向に咲く夢》(2009年8月19日発売)

- 1.〈日向に咲く夢〉 TBS系列テレビ「女神サーチ」6・7月度エンディングテーマ
- 2.〈Game Over〉 映画「学校裏サイト」主題歌
- 3.〈ずっとずっと…〉 TBS系列ドラマ「帝王」挿入歌、舞台「恋人は透明人間」主題歌、DVD「スーパーモタード」主題歌

2nd シングル《雪道》(2009年12月16日発売)

- 1.〈雪道〉 TBS系列テレビ「ざっくりマンデー」12・1月度エンディングテーマ
- 2.〈FLY〉 映画「草食系男子」「肉食系女子」主題歌
- 3.〈笑顔の君に〉 映画「華鬼」三部作主題歌

3rd シングル《声》(2010年3月17日発売)

- 1.〈声〉 TBS系ドラマ「新撰組 PEACE MAKER」エンディングテーマ
- 2.〈桜舞う風の中〉 TBS系テレビ「クイズ ALL FOR ONE」
2010年2・3月度エンディングテーマ
- 3.〈ファイティングポーズ〉 映画「喧嘩番長 劇場版～全国制覇」主題歌

4th シングル《キャンバス》(2010年8月4日発売)

- 1.〈キャンバス〉

5th シングル《Fiesta/エール》(2011年1月19日発売)

- 1.〈Fiesta〉 テレビ東京系列アニメ「FAIRY TAIL」1月から新オープニングテーマ曲
- 2.〈エール〉 文化放送 2010-2011 ロードレース実況中継イメージソング
- 3.〈Birth〉 映画「×ゲーム」主題歌

4th シングル《キャンバス》以外すべてタイアップをしているが、ここに提示されている映画作品「草食系男子」「肉食系女子」、「喧嘩番長 劇場版～全国制覇」、「×ゲーム」、「華鬼」三部作、「学校裏サイト」は上演前からテレビなどで華々しくプロモーションが展開され、いわゆる大手の映画館で上演される作品とは何か性格を異にしており、また「帝王」³「新撰組 PEACE MAKER」などのテレビドラマもいわゆるゴールデンの時間帯（デジタル大辞泉では19:00-21:00、ウィキペディアでは19:00-22:00）で放映されたものではない。それは自社配給の映画作品や自社が何らかの形で関わるテレビ番組をタイアップの対象とする方が得策と考えた結果と思われるが、実際はタイアップと

いう手法自体がもはやそれほど大きな意味を持たなくなつたと考えた方が良いかも知れない。なぜなら、近年その在り方が従来とは異なつてきていると考えられるからで、それに関しては、「テレビ・タイアップが威力を失った」(烏賀2005: 193-200)に「そもそも、テレビはインターネットの登場でその影響力を低下させつつあるのだ。(中略)・・・つまりインターネットやパソコンに接する時間が長くなればテレビに接する時間は短くなる。逆もまた真なり。ふたつは両立しないのだ。」とあり、さらに、「情報感度の高い層ほど、テレビの視聴時間を優先的に削り、インターネットやパソコンに費やしていることが次第にあきらかになってきた。」、そして『電通総研のレポート』(2002年度-2)を引用して「流行を先導するような、情報にもっとも敏感な層がテレビから離れていることは、販売促進ツールとしてのテレビ・タイアップの弱体化を決定的にした。」という見解が示されている。

筆者は基本的に上記の見解に賛同するが、さらに付け加えるとするならば、テレビとインターネットが両立する可能性もしくは別の形での相互作用、例えば「インターネットでテレビのゴールデン時間帯以外の興味深い深夜番組を見見」、「映画・演劇俳優のテレビ出演をインターネットでチェックしてその番組を見る」といったようにテレビへの新しい接し方が出現する可能性もあるのではないかと考えている。そうであれば、インターネットによってテレビに対する接し方、見方が変わってくるといった方がより適切なように思われる。一言でテレビと言っても地上波、BS、ケーブルなど多様化し、録画機能が普及した今日、顕著なのは地上波のゴールデン時間帯への崇拜傾向の衰退であり、「ゴールデン時間帯にテレビを見ていれば、何となく流行に乗っているという意識」が人々の間に次第に希薄化しているように感じられる。換言すれば、より新しいものを求めなければテレビの深夜放映枠、映画ならテレビに出演する機会の少ない俳優が主演するような非メジャー作品という人々の、捉え方や志向が1つの確固とした流れとして存在するという分析に基づいて、今日タイアップが実行されているとは考えられないだろうか? いずれにしても、タイアップは1つの有効な宣伝手法ではあるが、以前ほどの神通力を発揮することはもはやできないというのが大方の認識となった以上、例えば、テレビドラマ「新撰組PEACE MAKER」のように放映以前に舞台化され、その後舞台版、テレビ版ともにDVD化することで、以前のタイアップのような速効性はあるが一時的なもので、放映終了後は急速に忘れ去られる事態を回避し、むしろ漸次的な相乗

効果の増幅を期待しているように思われる。さらに言えば、視聴率やオリコンの数字だけを基にサブカルチャー、カウンターカルチャーといった文化概念上の区分けが今後は実質的意味をもたなくなることも考えられるだろう。

次に、+Plus の作詞・作曲について 1st アルバム『キャンバス』⁴（2010 年 4 月 21 日発売）の収録曲のデータを整理すると次のようになり、メンバーは演奏だけでなく創作にも深く関与していることがわかる。

「声／FLY／Sun-Day!!／桜舞う風の中／雪道／ファイティングポーズ／着火 MIND／Pure／ナミダ／愛＝感謝／キャンバス」

→ 「Words & Music by +Plus、Arranged by +Plus, Redwood Humberg Jr.」

「日向に咲く夢／Game over／ずっとずっと…」

→ 「Words by +Plus、Music & Arranged by +Plus, Redwood Humberg Jr.」

「笑顔の君に」

→ 「Words & Music by +Plus、Arranged by +Plus, 小高光太郎」

そして、ライブ活動は公式 HP に詳細なライブヒストリーが掲載されていて、中にはキャンペーン用のフリーライブもあり、連日相当な勢いで活動していることがわかる。映画舞台出演については公式 HP やメンバーのブログに書かれているので本稿では省略し、舞台出演の内、最近の例として舞台「メンズ校」（和泉かねよし原作の同名のコミックを舞台化したもので 2010 年に上演）に本来の出演者 2 人（俳優の小谷嘉一と永井朋弥）に加えて、一部の公演日に学園祭バンドのメンバーという設定の下、4 人全員で出演を果たし、その DVD が製作されていることを付記するに留める。

それから、音楽活動と演劇の関係については、メンバーの一人、小谷嘉一がミュージックエンタテインメントサイトバークスの+Plus コラム Vo.53 (<http://www.barks.jp/news/?id=1000066150>) 「芝居と音楽の融合」というタイトルで次のように書いている。「さて、最近の小谷は八犬伝という舞台の稽古の真っ最中です！！普段の音楽活動と平行して役者もやっている小谷ですが、今回の舞台は時代劇をミュージカル風にアレンジして殺陣あり歌ありダンスありのまさにエンターテイメント！！自分自身もミュージカルに出演するのは約 5 年振り。普段のライブと違うところは歌うにしても踊るにしても、そこに役に存在してシチュエーションが存在して人間関係が存在しているところ。芝居の延長線上に歌があるので、歌い方や伝え方を微妙に変えていく事で舞台の上での

存在の仕方が大きく変わってきます！！ライブ中に生まれるメンバーとの呼吸もそうだけど、稽古を繰り返す事で生まれる共演者との呼吸の合い方だったり、感情と動きと歌がリアルに同調するのが本当に楽しい。まさに音楽とお芝居の結合ですね！！これだから芝居はやめられません（笑）・・・」

上記の一文から一人のエンタテイナーの中で音楽と舞台芸術をクロスオーバーさせることで、新たな表現力を模索しようとする意識が生まれつつあるのを読みとることが出来よう。

（2）若手俳優のみで編成されたバンド—ココア男。

そして、まるで+Plusの後を追うかのようにデビューしたのがココア男。で、こちらは細貝圭、鈴木勝吾、鎌苅健太、井出卓也、米原幸佑のメンバー全員が俳優である。公式HP（<http://www.avexnet.or.jp/cocoaoctoko/index.html>）に記載されている彼らのプロフィールから要点を拾って引用すると次のようになる。

「関西テレビの人気番組『イケメンデルの法則～恋に苦しむハンサムなエンドウ豆たち』（2010/3/25放送終了）からスピナウトした人気俳優5人から成るロックバンド。“究極のモテ男を目指す”という番組コンセプトのもと、『ココア』こそモテ男のマストアイテムであり、それこそが眞の『男』である！という結論に達し「ココア男」と命名。2010年4月15日1stシングル「甘い戻り嘘、、、」でデビューを果たした。」「普段は、舞台にドラマにバラエティにと個々に活躍する彼らだが、『ココア男。』ではそんな5人が大集結。ロックバンドとして、普段とはひと味違った顔でファンを魅了!!」「今年4月デビュー以来1stSG、2ndSGとオリコンディレートップ10を果たした彼等、待望のMINI ALがいよいよ12/1発売。」

このように彼らは番組からのスピナウト、すなわち二次創作、副産物として関西でデビューし、所属事務所は異なるが、全員がテレビ、演劇、映画から芸能活動をスタートし、米原幸佑は以前から別に演劇ユニットRUN&GUN（HP→<http://www.runandgun.jp/>）のメンバーとして活動しており、メンバーのプロフィールについて公式HPに掲載されている情報を整理すると次のようになる。

音楽創作については鎌苅健太が〈Rebirth〉の作詞をしているくらいで、+Plusと異なりメンバーは今のところほとんど関与していないようだが、音楽

	細貝 圭	鈴木 勝吾	鎌苅 健太	井出 順也	米原 幸佑
ほそがい けい	すずき しょうご	かまかり けんた	いで たくや	よねはら こうすけ	
生年月日 1984年10月10日	1989年2月4日	1984年2月17日	1991年3月12日	1986年3月13日	
出身地 東京	神奈川	大阪	東京	大阪	
オフィシャル ブログ Living my Dream...	Smiling days	鎌苅健太☆blog	けだく、つゆだ く、いでたくで す!	RUN&GUN米原幸 佑でいいす	
主な出演作 TV MBS『執事喫茶 にお帰りなさい ませ』	EX『侍戦隊シンケン ジャー』(シンケン グリーン・谷千明 役)、EX『仮面ライ ダー・ディケイ ド』、EX『同窓会～ ラブ・アゲイン』浩 太役	CX『ザ・ベストハ ウス123』、NHK 大阪『あはやねん! さきやねん!』	NTV『ホタルノ ヒカリ2』、TX 『さらりん☆レ ボルーショ ン』、TX『おは スタ』、NHK 『天才てれびく んMAX』	NHK『みんなのう た“ありがとうグ ラスホッパー”』、NHK大 阪『あはやねん! さきやねん!』	
映画 『隼兒』『僕ら はあの空の下 で』『虹色の硝 子』『Girl's Life』	『侍戦隊シンケン ジャーVSゴーオン ジャー銀幕版 BANG!』、『侍戦隊 シンケンジャー銀幕 版天下分け目の戦 い』、 『BADBOYS』桐木 司役にて出演	『若い密～消えたレ コード～』、『アメ イジング・グレイ ス』	『NECK』	『ヒーロー・ ショー』、『湾岸 ミッドナイト THE MOVIE』	
舞台 ミュージカル 『テニスの王子 様』、『女信 長』、『バタフ ライ』、『エフエ クト』、『假面 BASARA』、 『タンブリン』	『源氏物語xsongs大 黒真季～僕は十二 單衣に恋をする』	『ユーシカル『エ ア・ギア』(主 演)、『abc★赤 坂ボーイズキャバ レー』		『エア・ギア』、 RUN&GUN Stage 『僕等のチカラで 世界があると何回教 えたか】	※RUN&GUNの一 員として、その他 多数のTV、映画、 舞台に出演。
Web			goomo『キラキ ラ男子学園』		

雑誌『AREANA37℃ SPECIAL』のインタビュー記事では、今後は作曲もという意欲を示している。まだ演奏レパートリーが少ない（下記のライブで演奏曲目がすべて出尽くしていると思われる）にもかかわらず、2010年12月6日、Shibuya O-EASTでライブを敢行し、その盛況ぶりは上記の雑誌のライブリポートから伺えるが、J-Popの世界でどのような位置を占めていくか、今後の活動が注目される。

ライブの演奏曲目

- 1.Rebirth
 - 2.Let me free ~ 強引なほど、、、
 - 3.甘い罠 苦い嘘、、、
 - 4.ヒリヒリしようよ、、、
 - 5.君がいたから 6.さよなら 7.as long as you love me 8.もらい泣き
 - 9.悪サンタが町にやってくる 10.キューティハニー 11.ジングルココア 12.Do it!!!
- Encore 1.CROSS MIND DOBLE Encore 2.Rebirth

(3) 俳優のライブ活動（インディーズ）の一例

上記のような若手俳優たちの音楽メジャーデビューの例からも容易に想像されるように、その音楽活動はインディーズ組からメジャーデビュー組まで、ソロまたは2人組ユニットから4人以上のバンドを組む例など様々で、全体としてその底辺、裾野の広さが感じられる。こうした意味で最近の活動から筆者が直接見聞した興味深い一例に2010年12月27日17:00より渋谷のライブハウスDESEOで行われた「音の缶詰ーおとかんー」がある。その出演者はTH・IA（ティア）、郷本直也、吉岡毅志、高野八誠、Ash、司会は植田圭輔で全員が舞台を中心に活躍する若手俳優、声優たちである。会場で配布されたチラシには「普段は俳優・声優・という顔を持つ彼らの「音楽」「パフォーマンス」イベント！歌あり、トークありの3時間！ 2010年を総決算！！」と書かれている。

トップバッターを務めたTH・IAはWebラジオ⁵の番組「素顔の少年」から生まれた紅葉美緒、藤原祐規、豊永利行、飯田利信によるユニットで、オープニングは歌ではなく、メンバーによるオリジナル脚本「本番前の僕ら」のリーディングを披露した。その後、豊永俊行自作自演のソロや全員による〈素顔のモノローグ〉（作詞、作曲不明）などが歌われ、ロックミュージカル「ブリーチ」にも主演している郷本直也、ウルトラマンを演じた吉岡毅志、高野八誠のユニットがそれぞれ自作曲をアコースティックギターの伴奏（郷本はゲストギタープレーヤーによる伴奏、吉岡・高野ユニットは弾き語り）で演奏した。そして、トリを務めたASHとは俳優の中村誠治郎と根本正勝のユニットで、音楽活動歴も他のユニットよりも長いこともあり、本格的なバンド編成で熱気を帯びたパフォーマンスを展開した。

2 J-Pop界からミュージカル、映画、テレビへの参入

次にJ-Pop界からミュージカル、映画、そしてテレビドラマへ参入している若手ミュージシャンとして松下優也の活動を見ていく。松下は公式HP(<http://www.matsushitayuya.com/>)によると、1990年5月24生まれで兵庫県出身。プロフィールがas A SINGER as AN ACTORと二分されて記述されているのは比較的珍しいことで、そこにすでにエンタテイナーとしての基本的スタンスが明確に示されているといえるだろう。舞台、映画への進出はそれぞれ「音楽舞踏会黒執事」、「ヒカリ、その先へ」、そして2011年年明けのTV新番

組では主演を務めている。中でも上記の映画「ヒカリ、その先へ」のプロモーションに見る音楽と映像の関係が興味深い。そのプログラムの p.1 と p.12 にはそれぞれ次のような記事がある。

「この物語は、8/25 リリースの両 A 面シングル「Bird/4Seasons」に収録されている「4Seasons」の世界を膨らませてでき上がった。「夢を追いかける人たちと共に、勇気や希望を分かち合える作品」と松下が語るように、挫折や葛藤を抱えながらも夢を追い続ける二人の若者が起こす奇跡を描いた感動作だ。

また、『ヒカリ、その先へ』は、劇場公開に先駆けて 8/11 よりケータイ音楽ドラマ「DOR@MO（ドラモ）」として、期間限定、無料で先行配信中。ただし、ケータイの先行配信ではストーリーは完結せず、劇場版でエンディングを迎える。この斬新な公開方式は、これからケータイ動画や、映画の在り方として業界の注目を集めている。」（アンダーラインは本稿の筆者による）

そして、ケータイ音楽ドラマについては、「人気アーティストの楽曲をドラマ化し、モバイルや PC に配信する他劇場上映なども行う、ソニー・ミュージック・エンタテイメントの企画・製作による映像プロジェクト。2008 年 12 月にスタートし現在までに、加藤ミリヤ、JUJU、清水翔太、ゴスペラーズ、スキマスイッチなど活躍中のアーティストの楽曲から生まれた 9 作品を制作・配信し、累計 350 万ダウンロードを記録。これらは配信のほかに DVD パッケージ化、新宿バルト 9、梅田ブルクでのスクリーン上映など多方面に展開。」とある。

初主演の TV 番組（TBS 系「カルテット」<http://www.mbs.jp/quartet/>）では主題歌「Paradise」（エピックレコード）も歌っており、音楽雑誌『AREANA37℃ SPECIAL』のインタビュー記事では「ライブはただ曲を並べるだけではなく、ダンスも含んだ物語を作りたいと思っているので、それを表現する事も楽しかったです。」と述べているところを見ると、音楽表現にもストーリー性を盛り込もうとする意識が感じられ、そうした経験を音楽だけでなく映画やミュージカルにどのように応用していくか、松下優也個人における音楽と映画、ミュージカルの関係性は今後どのような展開を見せるか注目に値する。

また、J-Pop 界のミュージシャンで演劇映画界でも活動している先例の一人に貴水博之がいる。ミュージシャンとしては 1992 年、浅倉大介と access を結成し、シングル「VIRGIN EMOTION」でデビュー以来、その活躍ぶりは J-Pop の輝かしい一頁を飾っている（音楽活動の詳細は公式 HP から知ることができます）。

る）が、彼が俳優として主演を務めた公演の中から、内容的にクロスオーバー現象が感じられる近年の好例としてダンスマュージカル「クラリモンド」⁶が挙げられる。その公演プログラムに掲載されている「歌が僕を進化させ続ける」と題した一文にはミュージシャンであり俳優でもあるという意義が語られているので次に引用する。

「（前略）それから13年。浅倉さんとのユニット「access」の音楽活動で、僕たちは、古いものを大事にしつつ、新しい領域をどんどん開拓していくこうとしています。「今回は何ができるだろう」という期待が尽きることがないんですね。このミュージカルとの出逢いだって、僕には新たな世界を拓く大きな機会を大きな機会だと思っています。これまでずっとポップスの世界でやってきた僕には、楽曲ってある意味、流れていったほうがいいという考え方がありました。全部が全部、重くのしかかるよりは、心地よく流れていくほうがいい。文字通り、“流行歌”です。けれどもミュージカルの楽曲は、歌ではあるけれどもセリフの延長だという意識がある。だから、ひとつひとつの音符をしっかりととかみしめながら歌っていかなきゃならない。僕には、そういう歌い方はひとつの挑戦です。もちろん今まで培ったものをミュージカルという場で、いい形で表現できたらとも思っています。そうして貴水博之として、表現の幅を広げてゆきたい。いつまでも進化し続けるシンガーでありたいと思っています。」

ここにも複合的エンタテイナーを志向する姿勢が看取されるが、実際、その他2人以上のユニットで類似の指向性を示す人々を想起するのはそれほど難しいことではない。例えば、2人組ユニットのHONEY L DAYSの東山光明、音楽と演劇グループを区別し明示しているEXILE 華組、同風組、男女混合によるユニットAAA、4人のダンスマュージカルユニットのLEAD(全員がヴォーカル、ラップ、ダンスを担当)などが音楽と映画、演劇の間を行き来しており、これらの例を見ると総じて「表現者とは何か?」という問題意識が自然に浮かび上がってくるだろう。

3 創作ミュージカルの盛況と演劇界における音楽・ダンス重視演目の顕在化

では何故、俳優たちはJ-Popに、そしてミュージシャンたちは舞台・映画にデビューするのだろうか？ 単純に考えれば、直接のきっかけは所属事務所によるビジネス戦略ということになろうが、そうした戦略が考え出され、実際に

記のような複合的エンタテイナーともいるべき人々が活躍している背景には、和製オリジナルミュージカルの盛況と音楽・ダンスを重視する演目の増加が1つの素地としてあるように思われる。それらには既製曲の使用から書き下ろしまで、J-Popとの様々な関係が看取され、過去の演劇人にとってはストレートプレイが基本であり、そこにおいて俳優は歌舞に関わらないというのが演じる側および見る側の共通認識だったことを思うと非常に興味深いが、この問題の追究、解明は他日に期して、今回はその一端を示すに止め、以下、「日本オリジナルミュージカル新作ラッシュ」（『華麗なるミュージカルの世界』キネマ旬報社、2010年）や「日本のミュージカル今昔物語」（『華麗なるミュージカル・ガイド』キネマ旬報社、2007年）などを参考に、和製ミュージカル、音楽劇、音楽・ダンス重視劇という3タイプに分けて論じる。

(1) 和製ミュージカルー J-Pop と何らかの関連が認められるものを中心 a. オリジナル楽曲で構成するもの

使用する音楽スタイルからロックミュージカルという看板を掲げた演目が多いが、中でも多くがコミックやアニメを原作とすることから日本が誇る最強コンテンツとして「アニメミュージカル」という呼称を用いて1つのジャンルとして認識する見方も出てきている。『レブリーク』には「現在のダントツ人気のアニメミュージカルは『テニスの王子様』で、「週刊少年ジャンプ」（集英社刊）に連載されていた人気漫画の原作をアニメミュージカル演出の第一人者、三ツ矢雄二の脚本（2007年9月まで）・作詞（歌詞作詞も手がける）でシリーズ化したもの」とあり、ミュージカル「テニスの王子様」の公式HPの記載を参照、要約すると次のようになる。

漫画「テニスの王子様」（通称「テニプリ」）を舞台化した作品で、正式名称はミュージカル『テニスの王子様』、通称「テニミュ」と呼ばれる。2010年8月より2ndシーズンが始動。2011年1月の「ミュージカル『テニスの王子様』青学vs不動峰」上演を皮切りに、全国大会の決勝戦までを新たな演出で展開していく。舞台化不可能と思われたテニスの試合を、ピンスポット照明と打球音の融合、時には巧みな映像を用いて表現。完成度の高い斬新な振付、台詞を元に作られたシンプルで心に刺さる歌詞、キャッチャーでつい口ずさみたくなるような楽曲。それぞれが絶妙に組合わすことによって、登場人物の心情や試合中のドラマを舞台上に再現させた。（中略）1stシーズンの初演は2003

年春に上演。そこから年2回（夏・冬）公演が行われ、春には公演楽曲を使用したコンサート Dream Live（通称「ドリライ」）が開催された。主役校である青学（せいがく）の代替わりによってタスキを繋いでいく伝統が生まれ、5代目が主演をつとめる2009年12月～2010年3月の「The Final Match 立海 Second feat. The Rivals」で、原作最終話である全国大会決勝戦までを舞台化、2010年5月「コンサート Dream Live 7th」をもって1stシーズンが終了。7年間で本公演15タイトル、ドリライ7タイトルの計22タイトル、690公演を行い、出演キャスト数は約150名、累計動員数は100万人を超え、多くの方に愛される作品へと成長している。

その音楽の作曲者は佐橋俊彦で、HP（http://www.face-music.co.jp/2_artist/sahashi.htm）の経歴を要約、引用すると「1986年東京芸術大学音楽学部作曲科卒業。1988年、CBSソニー主催「ニューアーティスト・オーディション1988」で、最優秀アーティスト賞、及びクリスティンリード賞受賞。東京ディズニーランド5周年目よりパーク内におけるショー（キャッスルショー、スター・ライトファンタジーなど）の音楽を担当。94年アジア大会オープニングイベント音楽担当。NHK紅白歌合戦のオープニング曲を91年から94年まで4年連続で作曲し、99年郵政省簡易保険局・NHK制定の「みんなの体操」を作曲する。現在では「映画」・「テレビドラマ」・「アニメ」等の音楽を担当し、クラシックからロックまで、幅広い作曲家として活躍中。」となる。

ちなみにテニミュの2005年のDVDでは第1幕：〈ラン・ラン・ラン〉〈俺に指図するな！〉〈勝利の神はどちらに微笑む？〉〈俺は俺の名前で呼ばれたい〉〈オレは上に行くよ〉〈パワーアップで行こう！〉〈攻めろ、強くなれ！〉第2幕：〈いよいよ決勝、都大会〉〈行くぜ！〉〈俺たち地味VS〉〈グッド・コンビネーション〉〈勇気 VS 意地〉〈輝け、もっと〉〈ラン・ラン・ラン（リプライズ）〉といった楽曲がラインアップされており、前述のようにそれらによるライブも行われている。そして、これと同様の手法によりロックミュージカル「ブリーチ」もライブを行っているのは共通現象として興味深い。

b.既製の楽曲で構成するもの

近年の例をいくつか挙げれば、芸能事務所ワタナベエンターテインメントの所属タレントを動員した「ザ・ヒットパレード ショウと私を愛した夫」（2007年10月）、歌謡曲とJ-Popの初期の楽曲を活用した「歌謡シアターラ

ムネ～木綿のハンカチーフ編～」(2008年3月)、「歌謡シアターラムネ～夢の途中編～」(2008年11月)、尾崎豊の楽曲で構成された「MISSING BOYs 僕が僕であるために」(2009年4-5月)などがあり、直近ではロックバンド X-JAPAN のHIDEの楽曲で作られた「ピンクスピайдー」の上演も予定されている(2011年3月8日～27日、於東京グローブ座)。

(2) 音楽劇

上記とはやや傾向が異なり、本格的ミュージカルという形を取ってはいないが、これも音楽が演劇と深く関わっている好例であることは確かで、演劇における音楽の使用法、表現の可能性を知ることができる。その注目すべき一例として「特別法第001条 DUST」(米原幸佑出演)がある。原作は『特別法第001条 DUST』(山田悠介著／文芸社刊)で、脚本・演出：岡本貴也、デジタルハリウッド・エンタテイメントプロデュースにより2009年1月14～27日、新国立劇場小劇場にて公演が行われた。音楽監督・生演奏を暮部拓哉が担当している。以下、概要を引用する。

「日本国はニートと呼ばれる若者たちを棄てた。働いていない理由それだけで。無人島に棄てられた若者6人には彼らなりの理由があった。でも国にとっては理由なんてどうでもいい、彼らは社会不適合者で、社会のクズだ。船で運ばれてくる大量のクズを漁り、わずかなレアメタルを探る、報酬は紙くずみたいな味のパンひとつ。ほんの少し道を間違えただけ、タイミングを掴み損ねただけなのに、二度と許してはもらえなかった。社会のゴミとして棄てられた彼らは、無人島で生き残ることはできるのだろうか・・・。「原作：山田悠介×脚本・演出：岡本貴也」コンビの舞台化第2弾。アコースティックギター1本で繋ぐ音楽劇。痛烈なメッセージを歌にのせて贈る衝撃の舞台。」

暮部拓哉による音楽はCD化もされており、同類の演目における音楽の役割の重さが伺い知れる。

(3) 音楽・ダンス重視劇

近年、ミュージカル、音楽といった冠は施されてはいないが、劇中に音楽やダンスが用いられ、実質的に重要な役割を果たしている演目をよく目にすると。例えば、STCによって上演(2010年12月8日～15日、於品川六行会ホール)

された美童浪漫大活劇「八犬伝」のプログラム冊子の冒頭のコメント（STC事務局代表の天美幸による）にもそれがよく表われている。「(前略) メディアミックス的に開始した本作品も、第二弾を迎えるました。タイトルこそ、ミュージカルの文字は入れておりませんが、毎度の事ながら本作品も歌、ダンス、殺陣満載のエンターテイメント作品に仕上がっていると思います。(以下略)」（アンダーラインは本稿の筆者による）とあり、そうした状況を鑑み本稿では「音楽・ダンス重視劇」と呼んでいる。

実際、同じようなスタイルの演目として注目されるものに芸能事務所ケイダッシュステージの企画・制作による「メモリーズ」がある。主題歌をはじめ劇中の音楽は BARABAN、奥村健介（ブログは <http://ameblo.jp/ken-ske/>）、楠瀬拓哉ほかが担当しており、本演目は実質的にシリーズ化されており、下記のエンディング曲が歌い継がれている。

〈For the memories〉（作詞：妹尾匡夫、作曲：奥村健介）

君が確かに信じていること 僕はきっと信じられる

君が密かに愛している人 僕はガツンと愛して見せる

わかりあうと言うコト 通じているというコト

それがオレたちの誇りだから 迷うことなく そばにいるのさ

Do the working for the memories. (3回繰り返し)

人がゴキゲンに生きていくこと 人がゴキゲンに死んでいくこと

覚えておきたい大切なコト 見つけていきたいハッピーストーリー

誰かのためにイマ 走り続ける時間こそ

それを与えられる力だから 疑いもなく 進み続ける

Do the working for the memories. (3回繰り返し) What a wonderful life.

〈Memory's of my heart〉（作詞：妹尾匡夫、作曲：BARABAN）

君は今 愛してるかい 君は今 信じてるかい 君は今 愛されてるかい

日々急ぎ 答えを求めれば それはたちまちと 逃げていく

わが武器は じたばたず おどろかず たじろがずな メモリーズ

軽快ないでたちで 作ってみる思い出 大事な今つむいで 遙かなる日々をつかんで

だけど君にもわかってほしい たった今、一人ではないのだと

僕に出来ることは 君の心の 隙間にある 生きている証

たとえ誰も見えなくても 君とボクたちは 走り出す

そして、後者は「メモリーズ 4」においては〈一人ではないから〉と改題され、歌詞も増幅されている。また、キャストには東山義久と森新吾といったダンサーが登用されており、森新吾はシリーズ一作目より振付も担当しており、彼らの所属する DIAMOND ☆ DOGS というダンストゥループは 2011 年 4 月 13 日発売のシングル CD 〈カルナバル～禁じられた愛～〉でメジャーデビューが予定されていて、ここにも俳優・ダンサーの音楽業界進出、複合的エンタテイナー志向が見える。

4 舞台・コンサート（ライブ）の映像化、上演（上映）方式の新しい動き～ ゲキシネと映像ライブ

上記のような演目はテレビで放映されることはほとんどないが DVD を購入すれば見ることができるし、一部は YOUTUBE でも視聴可能である。そうなると、テレビに登場するものをメインカルチャーとし、それ以外をサブカルチャー、カウンターカルチャーと一緒にして一蹴することはもはや実質的に意味をなさなくなっていることが推測される。

こうした和製オリジナルミュージカルや音楽重視の演目の秀作を数多く世に送り出している団体の 1 つに劇団☆新感線があり、彼らは演劇公演の概念を拡大した上映方式を推し進めている点でも注目に値する。代表演目の 1 つロックミュージカル「SHIROH」は帝国劇場において、約 30 年ぶりに上演されたオリジナルミュージカルである。それまで音楽を多用した作品を数多く世に送り出してきた劇団☆新感線だが、本格的ミュージカルへの挑戦は同作が初めてで、天草四郎と島原の乱の史実をモチーフにした 3 時間 15 分の大作で今でも高い評価を得ている。

劇団☆新感線の音楽担当として 1992 年より関わっているのが、座付き作曲家ともいべき岡崎司で、音楽を中心とする演目の上演の際には、ギタリストとしてもステージを支えている。同劇団では、「メタルマクベス」「五右衛門ロック」のように全編にわたりバンドによる生演奏が行われることが多く、こうした音楽を中心とした作品を「音もの」と称している。

また、上演方式で注目に値するのが 2003 年秋からスタートした「ゲキ×シネ」プロジェクトである。これは映画館のスクリーンで演劇の映像を見るもので、多くのカメラを使った多様なアングル、顔のアップなどの映像表現が用いられ、生の舞台を撮影した映像に、色・明るさを調整する、視覚効果を重ねる

など大スクリーンで楽しむためのさまざまな工夫が凝らされるため、これもクロスオーバー現象の1つ、あるいは新しい1つのエンターテイメントとして捉えることができるだろう (<http://www.geki-cine.jp/>)。そして、これに対抗するかのように、J-Pop 業界初と言われる TUBE のライブが 3D 映像で上映された（2010年12月、新宿バルト9）ことは今後、J-Pop 業界から映像分野への攻勢も十分に考えられるだろう。

そして、上映方式のもう1つの新しい波として注目されるものに Web ラジオがある。その詳細については上野俊哉、毛利嘉孝『実践カルチュラル・スタディーズ』(pp.228-229) に譲るが、簡単にいえば、ウェブとラジオをつなげて音声で番組を配信するインターネットのコンテンツの一形態で、ラジオと称してはいるが、電波ではなくインターネット上にて配信されるため、パソコン等を利用し聴取する。その類の実践例の1つとして筆者が体験したものにジョリーロジャー主催の音楽イベントとして +Plus ほかが出演した「音楽王 2010'」(2010年12月23日、於六本木 Morph tokyo) があり、これは U-Stream を通じて実況生中継されている。U-Stream はインターネット接続とカメラがあれば、誰でも世界中に放送することが出来るというシステムだが、そして、それを映画館に応用したのが、「テニミュ大千秋楽ライブビューイング」である。文字通り、2010年2月11日（金）17:00より上演された東京凱旋公演の模様を会場の日本青年館大ホールから下記の全国映画館で実況生中継した画期的なイベントで、その実施映画館は下記の通りである。

【北海道】札幌シネマフロンティア

【宮城】ワーナー・マイカル・シネマズ名取エアリ

【東京】新宿バルト9、T・ジョイ大泉、TOHO シネマズ六本木ヒルズ

【神奈川】横浜ブルク13、TOHO シネマズららぽーと横浜、TOHO シネマズ川崎

【千葉】T・ジョイ蘇我

【埼玉】シネプレックスわかば

【茨城】シネプレックスつくば

【新潟】T・ジョイ新潟万代、T・ジョイ長岡

【石川】ワーナー・マイカル・シネマズ御経塚

【静岡】TOHO シネマズ浜松

【愛知】109 シネマズ名古屋、TOHO シネマズ名古屋ベイシティ、ワーナー・マイカル・シネマズ大高

【三重】109 シネマズ四日市
【大阪】梅田ブルク 7、ワーナー・マイカル・シネマズ茨木
【兵庫】TOHO シネマズ西宮 OS
【京都】T・ジョイ京都
【広島】広島パルト 11、T・ジョイ東広島
【島根】T・ジョイ出雲
【福岡】T・ジョイリバーウォーク北九州、T・ジョイ久留米、福岡中州大洋映画劇場
【大分】T・ジョイパークプレイス大分
【鹿児島】ミッテ 10

5　まとめ

上記のような新しい動向は、演劇 DVD の制作発行の普及と相まって、文化状況における地方格差の解消が期待され、実際、ココア男。は関西から人気の火がついた好例で、それはテレビ地上波ゴールデン時間枠の視聴率神話の崩壊に繋がる可能性をも秘めていると考えられる。そして、本稿で言及した様々なクロスオーバーの事例は商業戦略としての側面が顕著に見受けられると同時に、音楽に積極的にアプローチを試みたい演劇界・映画界、舞台・映像を活用したい音楽界、といった芸能ジャンル間の新しい関係性の構築へ向けて当初からボーダレスなスタンスで活動に邁進している才能豊かな若きエンタテイナたちの姿が見える。それらは、さらに大きく言えばテレビゴールデン時間枠の番組に頻繁に登場するタレントを多く抱える大手芸能事務所を中心とするエンタテインメント業界の旧秩序、旧来の枠組みへの挑戦であり、テレビ（特にゴールデン）中心の考え方、捉え方の終焉、メジャーマイナーの区分けの実質的無意味化を促進する可能性を秘めているように思われる。また、エンタテイナー個人としては「プロとは何か」、プロフェッショナリズムの在り方が問われていることでもある。ユニットとしてはもちろん、ほとんどが個人のオフィシャルブログを持っているのは、ファン獲得の有効な手段であるだけでなく、それぞれに個性を主張しているということでもある。換言すれば、「音響機械人形化」したようなミュージシャンへの反動、あるいはテレビ、映画中心の過去のエンタテイナーとは明確に一線を画し、あくまでも演劇、音楽ともにライブが基本という姿勢がそこには見えるよう思う。多少穿った見方をすれば、キチッとしたライブができない J-pop ミュージシャンへの挑戦ではないか？ そして、

歌やダンスのプロがミュージカルや演劇に進出するということは、歌、ダンス、演技が中途半端なレベルのアイドルやアイドルとしてスタートしたテレビタレントなどは淘汰されてしまう可能性も考えられるだろう。そして、それをさらに明らかにするためには、本稿で取り上げたエンタテイナーたちの音楽的力量をどう評価するかという問題に今後、焦点を当てて行きたいと考える。

いずれにしても、市場の競争原理が支配するエンタテイメント業界において、本稿で取り上げた若い個々のエンタテイナーはプロとしての自覚を持ち、確固たるマネジメントの仕組みの中で、自らが関わるジャンルが日本文化の創造、発展にいかに寄与していくかという意識のもと、活動を展開している姿が見え、各自表現者とは何かという問題意識を常に持ち続けていることが伺える。表現者としての自覚、すなわち、何を学び、自らの演奏や創作活動を文化という枠組みの中で如何に位置づけるか、実はこれはクラシック音楽のプロを目指す若者も銘記すべき問題で、そういう意識を養成できない教育機関は淘汰されるだろう。

[注]

¹ 「ココア男。」というように「。」が付くのが正しい表記

² 2009年公開、ジョリーロジャー配給

³ +Plus のメンバーの一人、小谷嘉一が出演している

⁴ 3曲目に収録されている〈Sun-Day!!〉はTBS系テレビ「マルさまあーず」2010年4・5月度エンディングテーマ

⁵ Web ラジオについては後述する

⁶ 「クラリモンド」とはフランスの詩人・小説家テオフィルゴーティの原作をもとにしたダンスマュージカル

【参考文献】(発行年順)

上野俊哉、毛利嘉孝『実践カルチュラル・スタディーズ』ちくま新書345、筑摩書房、2002年

鳥賀陽弘道『Jポップとは何か—巨大化する音楽産業—』岩波新書945、岩波書店、2005年

久保田慶一『音楽とキャリア』スタイルノート、2008年

『ダンスマュージカルクラリモンド公演プログラム』2006年

『華麗なるミュージカル・ガイド』キネマ旬報社、2007年

『レブリーク Bis vol.12』阪急コミュニケーションズ、2008年9月

『レブリーク Bis vol.13』 阪急コミュニケーションズ、2008年12月
『華麗なるミュージカルの世界』 キネマ旬報社、2010年
『AERAMOOK 劇団☆新感線 30年サムライたちの軌跡 1980-2010』 朝日新聞社、2010年
『映画ヒカリ、その先へプログラム』 株式会社ソニー・ミュージック・エンタテイメント、
2010年10月23日
『美童浪漫大活劇八犬伝第二部公演プログラム』 2010年12月
『ARENA37°C SPECIAL2011 02 vol.77』(株) 音楽専科社、2011年

【参考音源・映像】(発行年順)

『ミュージカルテニスの王子様 IN WINTER 2004-2005 Ⅲ SIDE- 山吹 feat. 聖ルドルフ学院』
MJBD-70256、マーベラスエンターテイメント、2005年
『メモリーズ 4』 COBM-5636、コロムビアミュージックエンタテイメント、2009年
『+Plus Answer/You』 XQFM-1011、JOLLY ROGER、2009年
『キャンバス』(初回限定盤: CD + DVD) PCCA-03159、PONY CANYON、2010年
『メンズ校』 JRRC1017、JOLLY ROGER、2010年
『ココア男。甘い翼苦い嘘、、、』 AVCD-31819/B、2010年
『CROSS MIND/Let me free~ 強引なほど、、、』 AVCD-31910/B、2010年
『DUST 特別法第 001 条』 COBM-5624、コロムビアミュージックエンタテイメント、*出版年
不明

マルセル・デュシャン¹の「造形的こだわり」

—見過ごされがちな事実に潜むメッセージ—

小林英樹 愛知県立芸術大学美術学部教授（油画）

序

「このネオ・ダダというやつはニュー・リアリズムとかポップ・アート、アッサンブラーージュとか呼ばれているが、ひとつの安易な抜け道であって、ダダの遺産のうえにあぐらをかいている。私がレディー・メイドを見つけたとき、考えたことは審美の出鼻をくじくことだった。ところがネオ・ダダの連中は、私のレディー・メイドに審美を見出す。私は瓶掛けや便器を投げつけて挑戦したのに、いまでは彼らは、それが美しいといってほめたたえるのだ。」²

デュシャンは《泉》³（図1）に代表されるレディー・メイドで提起した問題（後述）の本質を解さない逆行的動向を認めようとしない。デュシャンは、1960年代、70年代のアメリカ画壇に大きな影響力を持った二人のネオ・ダダイストのアーティスト、ロバート・ラウシェンバーグとジャスパー・ジョーンズを念頭に置き、「新たな」美の再構築への追究の試みを否定する。

ラウシェンバーグは、現代社会の刺激的な社会的諸相を視覚的断片として寄せ集めて彼の感性でくる。アクションを交えた転写は、蠢く現代の断章として何かを表現していた。ジョーンズは、絵画から三次元的虚構を排除するために、純粹に抽象的で平板的な、文字、アメリカ国旗、地図、あるいは記号を題材にして、美の新たな可能性を追究する。いずれも、根底にあるテーマは「アメリカ国家」であるが、新しいものは絶えず古くなる以上、目先を変えたからといって表現に根本的変動はない。

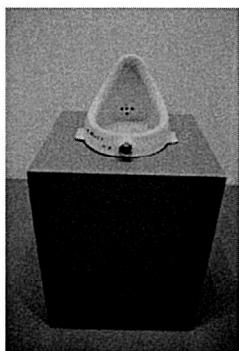


図1 泉

ジョーンズは、平面に描かれたものはイリュージョンであり虚構であるという理由から、平面には三次元的空間を媒体とする世界は描かない。数字やアメリカ国旗を、そのまま提示するのではなく、アーティスト（画家）の感性で作り替えて展示する。区切られた枠のなかで、抽象表現主義を連想させるアクリーブで小刻みなタッチが蠢き密集する。

だが、描く対象を変えてみても、それらは自己表現のために単にモチーフやテーマの設定を変えるだけでしかないので、セザンヌのリンゴと本質的に変わることろはない。しかも、立体を平面上に置き換える際の様々な問題、矛盾や齟齬を解決するため苦心せずに済むため、純粹に感覚の赴くまま動ける。

ジョーンズによれば、平面上には平板状のものや記号のような抽象的なものしか描けない。小さく軽い物質は、アッサンブルージュとして画面に貼り付け、貼り付けられないものであれば、制作して展示ケースのなかに置くかである。ジョーンズは、デュシャンが手を加えず提示したものを自分の感性で作り替え、一点だけの「レディー・メイド」、しかも、「美しい」オブジェ、あるいは、「新しい」作品として見せる。

しかし、扱うテーマが人物から靴や電球に変わっても、古代ギリシア以降の彫刻作品の範疇から外に出されていない。電球が20世紀を象徴するものであっても、美術家が工業規格品を模して制作したオブジェは、15世紀の《ガッタメラータ將軍騎馬像》（ドナテルロ）と基本的に変わらず、もっともらしい理念もこじつけか詭弁にしか映らない。デュシャンは、彼らに対して、半世紀前にピリオドは打たれたのだと説く。

デュシャンの長い「沈黙」⁴は、インスタレーションされたレディー・メイドで充溢する都市空間のなかで日々それらに囲まれ、向かい合い、一切手を加えずに感じ、「鑑賞」していればよいという論理的帰着に従っただけである。新たなレディー・メイドを毎年発表することもせず、あるいは、巨大な倉庫を作り、そこに世界中のレディー・メイドを収集することもしないなら、他に方法はない。デュシャンは何もすることがなく、何もできない。

本小論では、彼の過渡的な時期の作品、《チョコレート粉碎器》（図4）を通じて、デュシャンの言説で触れられていない、あるいは、否定しているものが、

デュシャン自身の作品では必須のものであり、作品の重要な成立要素として暗に、だが厳然と存在していることについて述べる。一見、それは矛盾である。しかし、世界は、無数の矛盾がひしめき合っていながら、何事もなくあり続けている。矛盾こそ、物事が展開し、発展していく原理の原動力でさえある。そういうあるなら、矛盾があるからといってそれが否定されるものでない。本物かどうか、吟味してから結論を出せばよい。

それは同時に、《チョコレート粉碎器》を作品足らしめているものは、そのまま、デュシャンが否定する二人のネオ・ダダイストの作品を肯定し、彼らを救済しているように見える。彼が真に意図するところはいったいどこにあるのか、定かではない。だが、言説にはなくとも作品に見出せるものすべてを含めてそのアーティストの表現と解釈するのが正当であるなら、含蓄あるデュシャンを見いだせるかもしれない。寡黙な矛盾には様々な解釈が可能で、それがまた楽しい。

1 レディー・メイド

第一次大戦が起こる直前の 1912 年という年は絵画史上重要な年である。キュビズム、未来派が造形的展開を遂げ、ロシア構成主義は誕生前夜の高まりを迎え、ドイツではカンディンスキーらが「青騎士」を組織し、純粹抽象画が誕生しつつあった。ドローネーが《円環のフォルム 太陽 No.2》を描いた

のもその年であった。チューリッヒでダダが起こるのは大戦中の 1916 年であるが、ヨーロッパ全体を渦巻く大戦の危機的予感が包み込むなか、ひとり絵画や芸術家だけが安閑としていられるはずはない。

まさに、それら未知の胎動に呼応するかのように 1912 年、デュシャンは《階段を下りる裸体 No.2》(図 2) を描いた。彼は様々な絵画的運動と連動しながら、それらとは一定の距離をとっていたが、作品が表現した知的な世界は、絵画史本流の真中にあり、当時の思潮を先取りするかのようなセンセーショナルなものであった。コンセプトに支えられた作品は、造形的に力



図 2 階段を下りる裸体 No.2

強く魅力的なだけではなく、油絵具そのものの工芸的完成度も高かった。

その翌年（1913年）、美術史に革命的变化をもたらすことになる最初のレディー・メイド『自転車の車輪』（図3）を制作する。デュシャンのレディー・メイドとは、既製品を選ぶ者が美醜の価値判断を入れずに、ただ選んだものを提示したものであるとされている。最初に選んだレディー・メイドが『自転車の車輪』であり、1914年の『瓶乾燥器』を経て、1915年にアメリカに渡る。1917年、30歳の時に男子用便器に『泉』とタイトルをつけ、R.MUTTとサインし、ニューヨークのアンデパンダン展への出展を試みる。出展拒否から始まる一連の出来事としての「リチャード・マット事件」⁵を起こす。

『自転車の車輪』は、丸い椅子の上に自転車の車輪を上下逆にして乗せたものだが、先入観をもたずにつつめたとき、デュシャンの説明とは相違があることを認めなければならない。まず、そこに見るのは、白く塗られた洗練されたフォルムの丸椅子、色彩的対比とフォルムのバランスを保った黒塗りの自転車の車輪。その組み合わせには明らかに選んだ者の感性が働いている。無数の椅子、無数の車輪のなかからデュシャンは、フォルムと色彩的対比を考えて選んでいる。

さらに、車輪の見せ方。床の上に横たわらせた車輪が最も手を加えない状態であるが、そうはせず、車輪に合った台、白い丸椅子を選んでいる。日常空間にあるものを日常から抽出させ、非日常な存在にする、これはセンスの問題であり、デュシャンが自らの好みに従って提示していることがわかる。「ただ選んだだけ」と本人は力説しても、冷静で公平な目でみれば、そこには細やかな神経が通っていることに容易に気づく。

しかも、注意しなければならないのは、タイトルを『自転車の車輪』として表記しているが、「脇役（台座）」にも主役と同等の意味があることだ。車輪と椅子の間に主従の関係がない以上、このレディー・メイドには『丸い椅子』『自転車の車輪と丸椅子』とタイトルをつけても不都合な



図3 自転車の車輪

ことはない。レディー・メイドに向き合う人は、だが、もう椅子はその他であり、デュシャンの意図は車輪の方にあるのだろうと判断してしまっている。意識の間隙を縫ってするりとデュシャンの最も意図し、こだわっているものが滑り落ちていかないだろうか。本当は、車輪も椅子も、実は、床に、天井に、照明に、さらに、世界中すべての工業規格製品（レディー・メイド）に敷衍、波及していくレディー・メイドなのだ。ひとつにだけ注目するなら、そこでデュシャンの真意は伝わらず彼のコンセプトは崩壊する。

たとえば、ファン・ゴッホ、1890年の作品、《花咲くアーモンドの木》、後世の研究者がそのようにタイトルをつけることによって、作品に向かい合う人々は木々の間の青い空の存在が「透明化」していくのに気づかない。それは、ファン・ゴッホの本意ではない。余白の空がその作品の効果をあげ、質を高めている。だから、彼は作品にタイトルを付さない。デュシャンは、新しい考え方の提示を、従来の絵画作品のように題名をつけることによって人々をはぐらかせる。本質は単純明快であっても、あまりにわかりやすい表現にしてしまえば退屈であるからだ。

車輪を「美しく見せる」（デュシャンはこういう言い方を否定するが）ために、白い丸椅子は欠かせない。やっていることはシンプルだ。だが、奥床しく美しい天才アーティストの前で、人々は妙にかしこまってしまい、彼の言説に異議を唱えることはおろか、質問さえしようとしてしない。

デュシャンはシャルボニエ（フランス国営放送の芸術・科学担当プロデューサー）との対談で、システム化されたレディー・メイド収集癖（物欲）を、「私が非難したシステムにおとらず非難すべきもの」と皮肉っているが、レディー・メイドの本質的価値や意味が、いわゆるレディー・メイドとして提示された物体そのものにあるのではなく、提示した行為に必然的裏付ける考え、コンセプトにあることを述べたものとして注目される。

そのコンセプトの再生や模倣は、再生、模倣するのが絵画制作より楽な分、さらに劣る行為である。世界中に R.MUTT とサインされた《泉》のレプリカが何十、何百もあると言われているが、もはや、そんな真似事は、トイレに備え付けられた便器に遠く及ばない干乾びたコンセプトの死骸でしかない。

2 《チョコレート粉碎器》

《自転車の車輪》「制作」の直前に、最後の油彩画、《チョコレート粉碎器》(図4)を描いたことを忘れてはならない。チョコレート粉碎器は、デュシャンがたまたまマルアンの菓子店のショーウィンドーで見かけたものであるといわれている。彼は、《大ガラス絵》⁶においてチョコレート粉碎器に重要な役割を与えた。

連続して描かれた二点の作品、《階段を下りる裸体 No.2》と《チョコレート粉碎器》との間には、描こうとしている世界に大きな変化がある。前者は、未来派、キュビズムの造形を有しながら、動的な概念、すなわち、万物は移動のさなかにあり、移動、もしくは変化の一フォルムが、われわれが認識している現実でしかないというような、セザンヌやベルグソンなどに通じる物質崩壊の観念の表象、造形化がある。それは、東洋的な表現をすれば、諸行無常の悠久の世界であり、動中静(永遠)、静中動の世界でもある。

それに対し、後者は、大量生産によって作られた高精度の機械製品を、その後のデュシャン流に言うならば、油絵具を使用するが、描く者の感性や好みを排除して、ただ正確に描いたものとなるだろう。さらに、なぜなら、こだわるべき、表わすべき美などないのだから、と付加される。それは、写真に代行させることすら可能なほど、人の美的感性や技術を要求しない無機的なものになるはずだった。明らかに前者を成立させている意識とは大きな距離、または隔絶があるよう見える。

《チョコレート粉碎器》は、デュシャンを論じるときには引用されることが少ない作品である。従来の絵画からダダ的発想による展開を遂げる過渡的段階

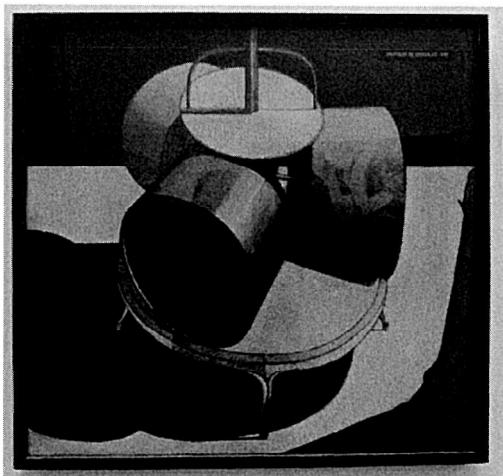


図4 チョコレート粉碎器

の作品ではあるが、大きな論理的矛盾を孕んでいるため言及しにくい要素があるのかもしれない。新しい思想は新しい言語で語るべきはずなのに、確かに、《チョコレート粉碎器》には、古い価値基準と概念で説明しようとしているところがある。

一枚の平面上に、描き出す世界を表現しようとした従来型の《階段を下りる裸体 No.2》に対し、《チョコレート粉碎器》では、ただ目の前のものがあるがまま描くだけの、いわば、アーティストの感性や世界観の無表出に変わった。平面上に絵画的世界を創造することをやめてしまっている。（正確には「変わったはずである」、「やめてしまっているはずである」となる。）だが、デュシャン自身の価値観を表出している《チョコレート粉碎器》は、従来の絵画の範疇の外に立つことはできない。

《チョコレート粉碎器》を描いているうちに、テーマは工業製品、機能的で無機的なチョコレート粉碎器、だが、それを表現するために依然として自らが獲得した伝統的油絵の技法から脱却できていない、あるいは、それに依存し、その美しさを実感しながら描いている自分に気づいた。

プロペラが 20 世紀初頭の空気を感じさせることはできても、油絵具でプロペラを描いたところで、印象派の絵画と同じ範疇でくくられてしまうなら、セザンヌのリンゴを超えることはできない。しかも、所詮、肩を並べたところで時間的前後関係において創造的価値は希薄である。聖母マリアを描いた 15 世紀の絵画と未来派の絵画との間には表現している世界に時代的推移の相違はあっても本質的差異はない。デュシャンはそれに気づいた。チョコレート粉碎器は描くのではなく、選んで、手を加えず、提示するだけでいいのだ。

感覚的残滓を有する《チョコレート粉碎器》を描いたことが、次に、《自転車の車輪》を誕生させることになる。レディー・メイドはデュシャンのコンセプトの必然的帰着点であるが、それでも《自転車の車輪》には、まだ、過去の造形を成立させている意識の残存物が色濃く残っている。《自転車の車輪》は、感覚的要素の払拭という点において、《チョコレート粉碎器》と《瓶乾燥器》や《泉》（男性用便器）との中間に位置する。

3 《チョコレート粉碎器》の造形的検証

これから明らかにすることは、過渡的段階の残存であると同時にデュシャンの本質にかかわるものである。フィラデルフィア美術館には初期の油絵も含めて数多くのデュシャンの作品があるが、展示空間にはセンスのよさと温かみが漂う。部分図、図5、6（筆者撮影）では、複製画ではわかりにくい表情が見える。それこそ、デュシャンがこだわったものである。

第一に、マチエールに対するこだわり。同じ白でも均一なひび割れが入っ

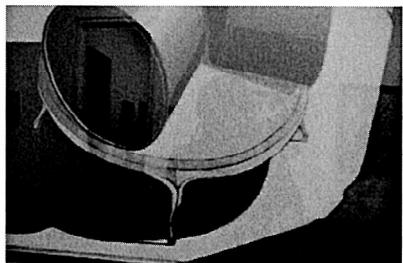


図5 部分図1

た部分と、亀裂を見いだせない部分があるのがわかる。均一なひび割れは《モナ・リザ》やファン・アイクの《マルガレーテ・ファン・アイク》の顔のそれを連想させる。デュシャンは、粘着性が強くひび割れを起こしにくい鉛白（シルバー・ホワイト）を必ずしも常用せず、亜鉛華（ジンク・ホワイト）や、混入させる物質、溶き油の具合などで経年変化の効果を計算に入れた表現をしている。時間とともに物質が変化していく様子は、《階段を下りる裸体No.2》に

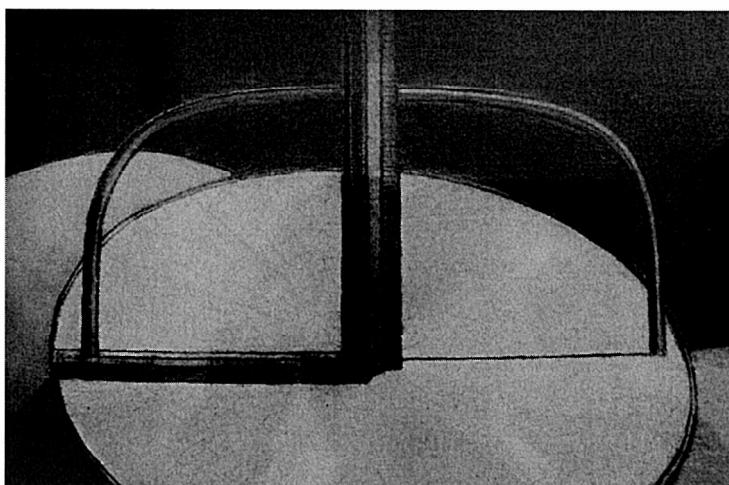


図6 部分図2

描き出された世界の中心テーマ、推移、移行、変化、消滅などと重なる。

第二に、輪郭線の処理。ここでは他の画家の作例をあげて説明しないが、図中の輪郭線の処理、色面と色面の接する箇所の処理、この二点に集中すると、そこには長年絵画的表現に関わってきた者にしかできないこだわりがあることがわかる。単調で無機的な表情の工業製品がもつ退屈さを、大家たちが駆使してきた変化に富んだ描法で豊かに描き切っている。「ただ選ぶだけ」という概念は、「輪郭線はロトリングペンで引いた線のように均一で無機的であり」という概念と同じ範疇に収まるだろう。しかし、デュシャンは、無機的な線は念頭にない。

第三に、図5、6からもわかるように、徹底した手描きであること。第一、第二で確認したことと根本にあるものは同じである。垂直に突起した金属のギザギザを線で表現しているが、この表現に見られる線的表現は絵画固有のものである。その線には息を殺して引くときの緊張感、手作りの感触が残っている。その表情が美しいのだ。「美しい」という表現は、《泉》(便器)以降の造形作家デュシャンの辞書にあっては禁句であるが、そのデュシャン自らが夢中になって伝統に根差した美しい平面を作り上げようとしている。そこには、工芸家のこだわりと神経すら感じられる。

以上挙げた三点は、デュシャンの意識が伝統的な絵画の流れのうえにあることを明らかにしている。「レディー・メイド」として、その後、自立し、マルセル・デュシャンの名を不動にするモチーフも、まだ、この時点では単なる絵のモチーフにすぎない。このモチーフ、チョコレート粉碎器は、1900年代初め、ブランクーシ、レジェらと訪れた航空展で発した言葉⁷に端を発するものである。「絵画は終わった。このプロペラに勝るものをいったい誰がつくれるか。どうだね、君は？」

4 《チョコレート粉碎器》の意味するもの

チョコレート粉碎器を前に、いま、眺めるだけではなく、描いている自分がいる。デュシャンはその矛盾を感じただろう。それはいまだ不完全で曖昧なままの、感覚的世界における行為なのだ。ここに留まる限り、デュシャンはダダに関係した未来派の画家として歴史的使命を終えただろうし、その後のアメリ

力を中心とする「現代美術」の展開も大きく異なっていただろう。画家マルセル・デュシャンはここで閉じられる。その意味において《チョコレート粉碎器》は記念碑的作品である。

だが、デュシャンのレディー・メイドのコンセプトは100%完璧なかたちで貫かれていくわけではなかった。40年間以上に及ぶ「パフォーマンス」の後、1968年、妻に遺作（図7）を公表させたことによってデュシャン自らがそのことを告白している。チエスに明け暮れする、謎めいた長い沈黙は、一種の演技であった。

さらに、従来の絵画的要素のそれら三点は、集約すればひとつのことに収まるが、それをまとめることは、非論理的で概括的な概念、「絵心」である。目の前に展開する漠然とした外界を、画家は枠を設け、感じたものや意図したことと表現する。そのとき、どのような絵画であれ、所期の目的（動機）を達成するうえで鍵を握るものが絵心である。絵心には、感性、技術のほかに、欲求など感情的なもの、さらには、工芸的完成度の高さを要求するこだわりも含まれることもある。デュシャンの場合も、工芸的完成度、すなわち、仕上がりに視覚的、触覚的美しさを求めている。

《チョコレート粉碎器》で確認した美的感性に依拠する行為は、しかし、その後、デュシャンが全面的に否定しようとしたことである。だが、「ただ選ぶだけ」と繰り返し強調することが、皮肉にも彼の言説と事実とのズレが大きいことを証明することになっている。それはあまりに明瞭に行われ、《チョコレート粉碎器》は、その後、捨て去られることもなく美術館に寄贈されている。

全てか無か、潔癖なデュシャンではあるが、そこには、矛盾はどちらか一方の概念が排除されることによって解決されるべきものではないという彼の考えが見られる。言語的メッセージとは関係なく、矛盾をはらんだまま自らをさらけ出し、人に突きつける。レディー・メイドを前にして、「あなたはここに何を見るか？」と人に問いかけるのにも似ている。

デュシャンが、自らのコンセプトが導く論理的帰着に従って、長い間、制作から遠ざかったとしても、その現象を機械的に鵜呑みにしてしまったのでは、ほとんど見えてくるものがないだけではなく、デュシャンの真意を逃してしまう。言外の意ならぬ、無言の意があるのであるのだ。外された芸術的作品と工業製品と

の境界も、外されたと宣言された瞬間に新たな境界が発生している。

長い沈黙でさえ、デュシャンの美的センスが深く関わっている。ひとつの価値のために生き、滅びることを最高の徳としたニーチェの実存的価値観に照らし合わせてみると、デュシャンの沈黙には、言説に従順な生き方の実践と、言説に込められた言外の意（彼自身そこから脱出することができなかつた、あるいはしようとしたかったもの）を抹消せずにそのまま提示する意思と、それを貫き通す意志がある。それは、歴史を巻き込んだ巨大な渦の創造に劣らず、重要な意味がある。

デュシャンが敬愛したであろう偉大な画家たち、レオナルド・ダ・ヴィンチやアングルの存在は、人類というものが地球上に存在した証であり、決して否定、抹殺することができない大きなものである。デュシャンは、歴史の曲がり角で誰かが吐き出さなければならない言葉を語っただけなのかもしれない。

それが、果たして、いつの時代にも通用する真実であるかどうか、その判断を避けたデュシャンは《チョコレート粉碎器》のなかで凝縮して人々に問いかけている。問いかけながらも、人間の表現は、物質的世界を包括し、コントロールする精神的営みであり、それは永遠に滅びることはない、そんなメッセージを発している。

結

第一次大戦直前、矛盾の激化と価値の錯綜混乱が充満する歴史的背景に後押しされた芸術家としてマルセル・デュシャンは誕生した。マルセル・デュシャン抜きに20世紀後半の美術、とくにその中心的位置を占めたアメリカ美術は語れない。何人かの代表的アーティストの一人ではなく、その後の美術の進路、方向性に決定的に重要な影響力をもった特殊な存在である。

序で述べたように、その後、アメリカを中心とするデュシャン礼賛者たちが展開した造形的展開は、ダダという語や概念を標榜しながらも、恣意的に拡大解釈された楽天的なものであった。それはどこかで第二次大戦後の経済、軍事力を背景にしたアメリカの国威発揚とアメリカ製品販売のプロパガンダ的側面を有しながら世界中を席巻していった。

デュシャンは、遺作（覗穴から見る開脚した女性の露わな姿）を残すことによ

よって、自らがどこにでもいる普通の人間であることを言い遺し、最終的な判断を全面的に人の手に委ねて終える方法を選んだ。そういう広い地平に立ちながら、なおかつ、偉大な作品と非作品を残した知的でスマートで大胆なアーティストは美術史を通じて数少ない。

デュシャンの提起したものはどう歴史を変えていったのか、実証にはまだまだ時間がかかりそうである。その前に、それを吹き飛ばすようなことが起き、振り出しに戻さ



図7 遺作

れることもあり得る。あるいは、墓標が建てられた（古典的評価が与えられた）後、なし崩し的に、すでに過去完了形の概念として葬られつつあるのかもしれない。

人間社会が前に進む限り、人間はそれまでにない局面に立たされ、新たなものを見、そこで何かを表現せざるを得ない衝動に駆られる。表現は連綿と続き、終わりはない。遺作と呼応しながら、一連のレディー・メイドの直前に描かれた《チョコレート粉碎器》からは、そういうメッセージが発せられている。それは、当然、デュシャンの提示した世界を超えていく多くの表現行為の誕生を予感するものである。

[注]

¹ 1877-1968 フランス出身、アメリカにわたって活躍した美術家

² 『ハンス・リヒターへの手紙』1962 (『みずえ』1977年6月号)

³ 1917年制作のレディー・メイド。《泉》は男子用便器につけたタイトルだが、アングルの同名の作品から借用した。

⁴ 1923年(36歳)《大ガラス》制作中断、以降、45年余り芸術活動を放棄したとみられている。ところが1968年(81歳)死亡の後、遺作が発見される。

⁵ 《泉》をアンデパンダン展に出品を企てるが、「芸術を侮辱する行為」だとして出品拒否に合い物議をかもす。直後に、デュシャンは「リチャード・マット事件と銘打ち、抗議文

を送る。「六弗（ドル）を支払えば作家は誰でも出品できるようになっている。リチャード・マット氏は泉という作品を搬入した。ところがなんら討議されることもなく、作品は姿を消し、ついに展示されなかったのである。マット氏の泉が今日秘された根拠は、1. それが非道徳で俗悪なものだと一部の委員が主張したこと。2. またそれは剽窃であり、ただの配管工事の部品にすぎないという他の主張。ところでマット氏の泉が非道徳だというのは、浴槽が非道徳であるいうのと同じくばかげている。それは諸君が鉛管屋のショーウィンドーで毎日見かける部品である。マット氏が自分の手でこの泉を作ったかどうかということは重要ではない。彼はそれを選んだのである。彼はありふれた生活用品をとりあげ、新しい表題と観点のもとに、その実用の意味が消えてしまうようにそれを置いたのだ。つまり、その物質のために新しい思想を創り出したのだ。鉛管工事云々についてもばかげている。アメリカの生んだ唯一の芸術作品はその鉛管工事と橋なのである。」（『ザ・ブラインドマン』No.2掲載「リチャード・マット事件」の無署名論文 / 『デュシャン語録』〈訳編〉瀧口修造、美術出版社 1982 で紹介）デュシャンは当初から出展拒否を計算に入れ、それをも彼の表現に組み込んだといえる。むしろ重要なのは、拒否を契機に発表される抗議文の方にあったといえる。

⁶ 1915～23年制作（未完成）。「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」という長いタイトルがついている作品。

⁷ 「フェルナン・レジェ、ドラ、バリエとの対話」1954（『みずえ』1977年6月号）

参考文献

- ハンス・リヒター 針生一郎[訳]『ダダ』美術出版社 1966
カーリン・トーマス 野村太郎[訳]『20世紀の美術』美術出版社 1977
ニコス・スタンゴス 宝木範義[訳]『20世紀美術』PARCO 出版 1985
エドワード・ルーシー・スミス 岡田隆彦 水沢勉[訳]『現代美術の流れ』PARCO 出版 1986
オクタビオ・パス 宮川淳 柳瀬尚紀[訳]『マルセル・デュシャン論』白馬書房 1990
瀧口修造 美術選書『近代芸術』美術出版社 1962
東野芳明『現代美術』美術出版社 1965
河瀬昇『アメリカ現代美術は何を残したか』ユージン・プレス 2000

アンリ・ジル＝マルシェックスの日本における音楽活動と 音楽界への影響—1931 - 32年の日本滞在をもとに

白石朝子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程（ピアノ）

はじめに

アンリ・ジル＝マルシェックス (Henri Gil-Marchex 1894-1970) は、ディエメ (Louis Diémer 1843-1919)、コルトー (Alfred Denis Cortot 1877-1962) に師事し、パリ音楽院を首席で卒業後ヨーロッパを中心に活躍したフランス人ピアニスト¹である。日本には、1925、31(2回)、37年に計4回訪れており、全国各地で演奏会やレクチャーコンサートを行った。また滞在中には日本音楽を研究し、フランスの音楽雑誌に論文を載せて日本音楽を紹介したばかりでなく²、作曲家としても《古い日本の二つの映像 Deux Images du Vieux Japon》を残している。

これまで日本における西洋音楽受容の研究において、ジル＝マルシェックスが1925年の滞在中、ドイツ音楽偏重であった日本の音楽界に対し近現代の作品を含んだプログラムを演奏したことは広く知られている³。また、彼の来日に力を注いだ薩摩治郎八の遺品の調査によって、ジル＝マルシェックスとの交流が紹介され、演奏会の詳細についても明らかになりつつある⁴。しかし、1931-32年、37年の日本における彼の音楽活動に関しては、ほとんど明らかにされていないのが現状であり、アンリ・ジル＝マルシェックスの音楽活動と日本の音楽界との関係を明らかにした研究はこれまで行われていない。そこで、本研究ではアンリ・ジル＝マルシェックスの音楽活動の全貌を明らかにし、彼が日本の音楽界に与えた影響を考察することを目的とした。本論では、1931-32年の日本滞在における彼の音楽活動と音楽界に与えた影響について述べていきたい。

1 ジル＝マルシェックスの滞在日程

(1) 二度目の日本滞在（1931年3月-4月）

ジル＝マルシェックスは、初来日した1925年、約3ヶ月の日本滞在中に22の演奏会を行い、それらは当時の日本の音楽界に大きな衝撃と影響を与えた⁵。

それから約 6 年後の 1931 年、彼は再び日本を訪れている。

彼は、日本に到着する約 1 年半前にフランスを出発、そして「ウキン、ベルリン、モスクワ、レニングラードなどで演奏しながら段々東の方へ移動」⁶した。1931 年 2 月 23 日付 *Paris-Midi* は、ベルリンからシベリヤ横断の鉄道に乗るジル＝マルシェックスの談話を載せた。その記事上で、彼は「チェコスロバキアから来てモスクワへ向かって」おり、「モスクワでは、2 月 25 日の演奏会を皮切りに 25 の演奏会を行い、さらに遠く東に、日本へ向かう」と述べている。

モスクワでの演奏会を終えたジル＝マルシェックスは、3 月 17 日日本へ到着した。

彼は「佛國政府派遣」⁷により来日し、その目的は「佛蘭西近代音楽ノ紹介トラテン系楽人ノ音樂ニ對スル解釋ノ紹介」⁸であった。彼の来日を報じた 1931 年 3 月 17 日付東京朝日新聞は「今回の来朝は単なる演奏旅行ではなく、フランス外務省の嘱託で歐州主要都市の各大學に講演を続けてきたので、我國でも日佛會館等で講演會を開くことゝなつてをりフランス大使館でもマルテル大使以下が非常に乘氣になつて奔走してゐる。」と報じている。

大使の働きかけが実を結び、彼は 1 カ月という短い期間に東京の他、大阪、神戸、京都を訪れ、12 回の演奏、講演活動を行った（表 1）

表1 アンリ・ジル＝マルシェックスの音樂活動(1931.3-4)

3月17日	来日	4月11日	朝日會館(大阪)
3月18日	華族會館	4月14日	神戸下山手通青年會館
3月21日	朝日新聞社講堂	4月15日	京都帝國大學
3月23日	華族會館(共演 林龍作)	4月21日	東京帝國大學
3月28日	日佛會館	4月25日	東京音樂學校
3月30日	ラジオ放送出演	4月27日	シベリヤ経由で帰国
4月7日	朝日新聞社講堂		

(2) 三度目の日本滞在（1931 年 10 月 -1932 年 2 月）

ジル＝マルシェックスは、「東京及地方主要都市ニ於ケル前回未了ノ講演演奏ヲナスコト」⁹を目的とし、10 月に再来日した。1931 年 9 月 12 日付 *Chautecles* は、「ジル＝マルシェックスの講演旅行」の見出しで、マルセイユから極東行きの船に乗るジル＝マルシェックスを紹介し、「彼は、日本に招待されて大学で音樂についての一連の講義や演奏会を行い、加えて演奏の講義を開催する。ジル＝マルシェックスはその後、世界各地でコンサートの長い巡業を行う。彼は 8 ヶ月後にしかフランスに戻ってこないのだ。」と報道している。

また 10 月 6 日付東京朝日新聞は、ジル＝マルシェックスが「日佛會館、音

樂同好会、放送局の人々に出迎えられ」来日したと報じ、同日付大阪朝日新聞は、彼の談話を「紅葉の美しい日本にまた来ました。私は日本が非常に好きで今日は二ヶ月位演奏と音楽講演に行脚をするの待ち切れぬ思ひで喜んでゐます。」と紹介した。

彼はこれまで以上に全国各地に足を運び、約4ヶ月の滞在中「十一月及十二月中ハ名古屋、京都、大阪ノ各地ニテ、昭和七年一月中ハ更に神戸、京城、奏天、大連、福岡ノ各地ニテ其妙技ヲ振ヒ廣ク近代及現代仏蘭西洋琴音樂ノ紹介」¹⁰をすることとなった。またラジオ放送にも二度出演し、演奏を披露した。

これまでの調査で明らかになった彼の音楽活動は以下の通りである。(表2)

表2 アンリ・ジル=マルシェックスの音楽活動(1931.10-1932.2)

10月5日	シベリヤ鉄道で来邦	10月30日	文化學院	12月4日	土佐堀 Y.M.C.A.ホール
10月6日	ラジオ放送出演	11月13日	名古屋医科大学	12月7日	土佐堀 Y.M.C.A.ホール
10月13日	東北帝國大学	11月14日	名古屋市公會堂	12月8日	土佐堀 Y.M.C.A.ホール
10月17日	法文學部講堂	11月22日	東京音樂学校	12月9日	京都帝國大学
10月19日	朝日新聞社講堂	11月25日	日本青年會館	1月6日	華族會館
10月22日	文化學院	11月26日	日比谷公會堂	1月12日	ラジオ放送出演
10月23日	文化學院	12月1日	慶應義塾大學	1月14日	日本青年會館
10月26日	文化學院	12月2日	土佐堀 Y.M.C.A.ホール	2月7日	横濱出帆海路帰國
10月27日	文化學院	12月3日	土佐堀 Y.M.C.A.ホール		

2 東京における演奏活動

ジル=マルシェックスは日佛會館に滞在し、東京を中心に演奏活動を行った。華族會館、朝日新聞社講堂においてそれぞれ三回、また日本青年會館や日比谷公會堂においても演奏会を行っている。

(1) 華族會館における演奏会

1931年 - 32年の日本滞在中、ジル=マルシェックスは華族會館において三回の演奏会を行った。3月18日に披露された曲目は、右の通りである。(表3-1)

当日配布されたプログラムには、「松韻会主催、常磐会後援」と「スタンウェイピアノ使用（竹内樂器店）」の記載があつた。

次いで23日に演奏会が開かれ、この日は彼の友人であるヴァイオリニスト林龍作¹¹の助演によりプログラムが構成

表3-1 3月18日・華族會館・演奏会プログラム

フランシスク	オルフェの宝物
ラモー	ミュゼットとタンブラン
クーブラン	翻るバウォレ
バッハ	ガヴォット
スカルラッティ	ジーグ
ラヴェル	夜のガスパール
ブーランク	二つのノヴェレッテ
ドビュッシー	月光がふりそそぐテラス
	バックの踊り
バルトーク	アレグロ・バルバロ
フランク	ブレリュード、コラールとフーガ

表3-2 3月23日・華族會館・演奏会プログラム

シューマン	謝肉祭（全曲）	リスト	メフィスト・ワルツ
ドビュッシー	雪の上の足跡	ウェーバー	舞踏への招待
	ミンストレル	ショパン	ボロネーズ
	グラナダのタベ	助演 林龍作	
	雨の庭	ヴィタリ	シャコンヌ
ストラヴィンスキー	ピアノ・ラグ・ミュージック	モーツアルト	メヌエット
ラヴェル	亡き王女のためのバヴァーヌ	フォーレ	ドリー

されている。(表 3-2) ¹²

また、1932年1月6日にも日佛會館主催の「ジルマルシェツクス氏留別演藝會」¹³がひらかれ、「『ショパン、ドブスイ、アルベニス、グリイグ、サン・サエン』ノ各作曲演奏、宮川嬢ノ『フォースト』其他三歌曲ノ独唱（ジルマルシェツクス氏伴奏）」¹⁴が披露された。『日仏會館第八回報告書』によると、この会にはフランス、ベルギー両国大使も訪れ、会員とその家族等350名が訪れるという盛会であった。

(2) 朝日新聞社講堂における演奏会

ジル=マルシェックスは、朝日新聞社主催フランス大使館後援により朝日新聞社講堂において三度演奏会を行った。東京朝日新聞には演奏会直前に宣伝が載せられ、演奏会後には牛山充による批評が載せられている。

表4-1 3月21日・朝日新聞社講堂

ドビュッシー	月光がふりそそぐテラス	セヴラック	春の墓地の片隅
	バックの踊り	サン・サーンス	ワルツ形式の練習曲
	亞麻色の髪の乙女	ブーランク	三つの無窮動
	西風の見たところ		二つのノヴェレッテ
	沈める寺	ミヨー	ブラジルの郷愁より4曲
	ミンストレル	ストラヴィンスキー	ピアノ・ラグ・ミュージック
フォーレ	即興曲第3番	ラヴェル	亡き王女のためのバヴァーヌ
アルベニス	やしの木陰		夜のガスバール（全曲）
	セギディーリヤ		五時フォックス・トロット

表4-2 4月7日・東京朝日新聞社講堂

ペートーヴェン	月光ソナタ
シューマン	謝肉祭
ショパン	プレリュード Des dur
	スクルツォ b moll
	子守歌
	ワルツ cis moll
	グランドボロネーズ (マ)
リスト	ハンガリー狂詩曲第2番
ドビュッシー	版画 三曲
グリーダ	ノルウェイ舞曲 (ソコル)

表4-3 10月19日・東京朝日新聞社講堂

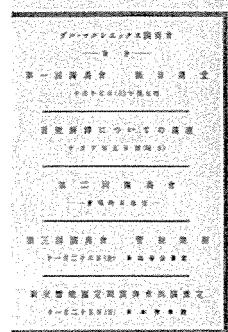
ショパン	ソナタ 第2番
ドビュッシー	映像 水の反映
	ラモー礼讃
	金色の魚
シャブリエ	絵画的小品集より
	牧歌、スクルツォヴァルス
テデスコ	ピエディグロッタ
ブラームス	パガニーニ変奏曲

彼は、全てにおいて異なるプログラムを演奏した。(表4) 第1回目の曲目は「現代フランス作家及び準フランス作家とも目すべき人々の代表的作品よりなり」¹⁵ 第2回目は「ベートーヴェン、シューマン、ショパン及びリストに対する氏の極めて個性的な解釈に接する機會」¹⁶となつた。そして第3回目は「イタリアの新人テデスコ」¹⁷の作品などが演奏されている。

(3) その他の演奏会

後に詳しく述べる文化学院における講座で配布されたプログラムに載せられた宣伝(写真1)によると、ジル=マルシェックスは、11月25日日本青年會館で新交響樂団と、また26日日比谷公會堂で管弦樂団と共に演する予定であることが見受けられる。また翌年1月14日には「當市ニ於ケル最後ノ奏演ヲ日本青年會館ニ於いて行」¹⁸った。

写真1 文化学院パンフレット 11ページ



3 地方(大阪、神戸、名古屋)における演奏活動

(1) 大阪(朝日會館)

ジル=マルシェックスは4月11日に「清樂會の主催」¹⁹により大阪朝日會館で演奏会を催した。(表5)

表5 4月11日・大阪朝日會館・演奏会プログラム

ベートーヴェン	32の変奏曲	ドビュッシー	グラナダのタベ
フランク	前奏曲、コラールとフーガ		雨の庭
	休憩	サン・サーンス	ワルツ形式による練習曲
ラモー	ミュゼットとタンブラン		
クーブラン	翻るバヴォレ		休憩
ダカン	かっこう	ショパン	ノクターン E dur
スカルラッティ	ジグ		ワルツ c moll
ラヴェル	亡き王女のためのバヴァーヌ		スケルツオ gis moll
バルトーク	アレグロ・バルバロ	リスト	ハンガリー狂詩曲 第2番

(2) 神戸(神戸下山手通青年會館)

1931年4月13日付神戸新聞には、「日佛樂壇の藝術的交流のため佛國政府から補助を得て来朝した眞に稀に見る天才洋琴家」ジル=マルシェックスが、「14日...神戸下山手通青年會館で神戸に於ける晴れの演奏會を開催することとなつた。」と記載されている。

(3) 名古屋(名古屋市公会堂)

1931年11月10日付名古屋新聞は、「啓心會主催、本社後援のもとに」演奏会を催すジル＝マルシェックスを写真入りで紹介し、「眞の音樂藝術にひたらうとするものには、千載一遇のチャンスであらう」と13、14日にも宣伝記事を載せた。この演奏会は「名古屋醫大の長松英一博士」²⁰が尽力して行ったもので、「名古屋としては最初のアート紙二十数頁のぜいたくなプログラム」²¹が作られた。(表6)

当日の聴衆は「約千人ほど」²²で、「聴衆も奏者もごく静かなアトモスフィアを楽しんだ」²³が、一方で「(名古屋の樂壇)お歴々は一人も顔をみせなかつた。」²⁴ことが『音樂世界』に報告されている。

4 ラジオ放送出演

1931-32年の滞在中ジル＝マルシェックスはラジオ放送に三度出演した。JOAK洋楽主任の大塚正則は1931年「三月と十月にフランスのアンリー・ジル＝マルシェックス氏と四月に独逸のレオニイド・クロイツァー氏等の各洋琴巨匠を…迎へ得たことは無上の幸福で」²⁵あり「AKとしても之等樂聖の放送を成し得た事は一つの誇りであり且又一般好樂家と全國千萬のラヂオファンに多大の貢献をした」²⁶と記している。また、ラジオ放送の当団には、新聞のラジオ番組欄にプログラムが載せられ(表7)、地方においても、例えは、山形(10月6日付山

表6 11月14日・名古屋市公会堂

ペートーヴェン	ソナタ 熱情
ショパン	第十五前奏曲
	3つの練習曲
	ボーランド舞曲
ドビュッシー	二つの演奏曲
ラヴェル	亡き王女のためのバヴァーヌ
バルトーク	アレグロ・バルバロ
アルベニス	二つのスペイン舞曲
リスト	ハンガリー狂詩曲

表7-1 3月30日・ラジオ放送

ラモー	ミュゼットとタンブラン
ダカン	かっこう
スカルラッティ	ジーグ
モーツアルト	トルコ風ロンド
ショパン	ワルツ 作品34-3
	ワルツ 作品64-2
ショパン	エチュード2曲
ドビュッシー	バツクの踊り

表7-2 10月6日・ラジオ放送

ドビュッシー	水の反映
	ラモー礼讃
	金色の魚
ラヴェル	道化師の朝の歌
アルベニス	やしの木陰
	セギディーリヤ
ファリヤ	幻想曲
バルトーク	アレグロ・バルバロ
リスト	ハンガリー狂詩曲 第2番

表7-3 1月12日・ラジオ放送

シーベルト	ヴィンナ美人への讃歌
ロッシーニ	ヴェネツィアの競艇
	踊り(ナポリのタランテラ)
ドビュッシー	月光がふりそそぐテラス
	バックの踊り
	ミニストレル
	グラナダのタベ
	雨の庭

形新聞掲載)などでもジル=マルシェックスの演奏を聴くことができた。

5 日佛會館と各大学における講演・演奏活動

今回のジル=マルシェックスの日本における音楽活動の大きな特徴の一つは、リサイタルだけでなく、演奏を伴った講演を行ったことである。会場としては、ジル=マルシェックスが滞在した日佛會館に加え、全国各地の大学が挙げられる。

(1) 日佛會館

ジル=マルシェックスは、3月28日日佛會館で「日本精神とフランス音楽」と題する講演と演奏を行った。これが、彼の日本における初めての講演である。4月8日付東京朝日新聞には、小松耕輔が「近来まれにみる興味と暗示に富んだ講演であった」として、この講演に関する詳しい記事を掲載した。それによると、プログラムは右の通りである。(表8)

表8 3月28日・日佛會館

フランシスク	オルフェの宝物
クーブラン	翻るバヴォレ
ダカン	かっこう
ラモー	ミュゼットとタンブラン
ショパン	エチュード
	プレリュード
フランク	プレリュード、コラールとフーガ
ドビュッシー	沈める寺
	西風の見たもの
サティ	小曲2曲
ブランク	ノヴェレッテ2曲
ミヨー	ブラジルの郷愁
ラヴェル	五時フォックス・トロット

(2) 京都帝国大学

ジル=マルシェックスは、4月15日と12月9日の二回、京都帝国大学を訪れている。

一度目は、「講演と演奏の夕」²⁷と題し、テーマは「日本人の感受性とフランス音楽」²⁸で、プログラムは「フランス古代から近代に至るラモー、クーブラン、ダアキン、ショパン、デビュッシー、ラヴエル等」²⁹の作品であった。曲目の詳細は資料に記載がないが、そのテーマと作曲家名から、おそらく日佛會館と同じようなプログラムではないかと推測される。

また二度目は、ピアノリサイタルとして、表のプログラムを演奏した。(表9)

表9 12月9日・京都帝国大学

ドビュッシー	ラモー礼賛	ドビュッシー	西風の見たもの
	水の反映		亜麻色の髪の乙女
	金色の魚		バックの踊り
	グラナダのタベ		月光がふりそそぐテラス
	雨の庭		ミンストレル
	ゴリウォーグのケイクウォーク	ラヴェル	道化師の朝の歌
ラヴェル	夜のガスパール（全曲）		亡き王女のためのバヴァース
ドビュッシー	沈める寺		五時フォックス・トロット

この演奏会には、「本學々生、関係者、交響樂團後援會以外は入場を許さず」とされたが、『音樂世界』に「夜のギアスパルは氏でなくては味はえぬところがある…近頃にないいゝ夜ですつかりうれしくなつた。」³⁰との批評が記されている。

(3) 東京帝國大学

ジル＝マルシェックスは4月21日に東京帝國大学で「佛蘭西ニ於ケル洋琴音樂ノ發達」³¹をテーマに演奏と講演を行った。4月27日付帝國大学新聞によると「聴衆は非常に多く…来賓の中に獨、白、佛、伊の大使、ペルシャ公使等の名士及本學の教授夫人家族」が訪れた。講演は「題名の如く佛國音樂の歴史的發達を音樂の伴奏により實演したが、氏の名技に言葉は分からぬながら、傾聽する者多く盛會」であった。

(4) 東京音樂学校

ジル＝マルシェックスは、4月25日と11月22日の二回、東京音樂学校で演奏会を開いた。東京音樂学校においては、他の大学と異なり、講演ではなくリサイタルの形式をとっている。11月22日のプログラムは以下の通りである。
(表10)

表10 11月22日・東京音樂学校

クープラン	お気に入り	ドビュッシー	ゴリウォーグのケイクウォーク
	翻るバヴォレ	シャブリエ	絵画的小品集より
ダカン	かっこう		牧歌、スケルツォヴァルス
ラモー	メヌエット	バルトーク	アレグロ・バルバロ
	リゴードン	アルベニス	やしの木陰
	ミュゼットとタンプラン		セギディーリヤ
バッハ	ガヴォット	リスト	海の上を歩くバオラの聖フラン チエスコ
スカルラッティ	ジーグ	ショパン	ノクターン37-2
シューマン	謝肉祭（全曲）		スケルツォ Op.31
フォーレ	ノクターン第6番		ワルツ Op.64-2
ラヴェル	水の戯れ		ボロネーズ Op.53

在日フランス大使は、東京音樂学校での演奏会について、「校長は、とりわけ、ジル＝マルシェックスの提案を受け入れることをためらった後考え直し、同校の大講堂を提供した。その場所では、数百人の若い音樂家たちが」³²集まつたと記している。

(5) 東北帝國大学

ジル＝マルシェックスは、10月13日に東北帝國大学で講演を行い、17日に

法文學部講堂で演奏会を行った。現存するパンフレットから、この演奏会は杜都洋樂同好會主催、仙臺ワグネルクエンテット [ママ] 後援による『杜の樂壇第1回定期演奏會』であったことがわかる。プログラムは以下の通りである。(表11)

表11 10月17日 法學部講堂

ペートーヴェン	ソナタ 作品57 『熱情』
ショパン	前奏曲 第15番
	スケルツォ 作品31
	三つの練習曲へ長調變ト短調ハ短調[??]
	ボロネーズ 作品53
ドビュッシー	沈める寺
	ミンストレル
ラヴェル	水の戯れ
ムソルグ斯基	ゴバックダンスブトイリュシエンヌ[??]
アルベニス	やしの木陰
	セギディーリヤ
バルトーク	アレグロ・バルバロ
リスト	ハンガリー狂詩曲 第2番

(6) 名古屋醫科大学

ジル＝マルシェックスは、1月13日、名古屋醫科大学において「十六世紀から現代にいたるフランス音楽について」と題した講演を行った。会場には聴衆が「六十人も」³³ 集まり、彼の言葉は、長松英一博士の通訳により「上品なユーモアを混へながら文學的な見解を多分に加へて語」³⁴ られた。

(7) 慶應義塾大学

11月13日付、11月26日付三田新聞には、ジル＝マルシェックスによる「佛蘭西音樂の夕」の記事が掲載された。演奏会は「佛國の大便より塾長宛に紹介」³⁵ があり実現したもので「1500人の学生」³⁶ が出席した。当日配布されたプログラムには「日本樂器會社供提山葉ピアノ使用」の記載や「どうぞ此フランスの音樂の夕を十分に楽しられ、フランスの藝術に對する平生のあこがれを満足さして下さい」との一文の記載がある。曲目は以下の通りである。(表12)

表12 12月1日・慶應義塾大学

フランシスク	オルフェの宝物	ドビュッシー	バックの踊り
フランク	プレリュード、コラールとフーガ		ミンストレル
ラヴェル	夜のガスパール	ブーランク	二つの小品
ドビュッシー	沈める寺		3つの無窮動
	西風の見たもの	ミヨー	ブラジルの郷愁
	亞麻色の髪の乙女	サン・サーンス	ワルツ形式による練習曲

6 東京と大阪における5日間の講義

ジル＝マルシェックスの1931-32年における日本滞在のうち、最も内容が充実した企画は、東京（文化学院）と大阪（土佐堀Y.M.C.Aホール）で行われた5日間にわたる「音楽解釈についての講義」である。

これらの講演は「國際音樂會聯盟 Bureau International de Concert」が斡旋したものであり、講演のためにはそれぞれ24ページと12ページにわたる豪華なパンフレットが作られた。（写真2、3）東京のパンフレットには「昨年高野武郎氏が巴里に於て其地の Buerau International de Concert(Kiesgen et Theo Yasaye) と契約し、その東洋に於けるエヂントとなりましたので、此度の演奏會も其のエヂントを通じて斡旋」したと記されている。

講演の内容は「巴里音樂學校エコオル・ノルマアルに於て、コルトオの主宰するピアノ科のためにコルトオの依嘱によつて講義したものと同一」³⁷であり、それぞれのパンフレットには、コルトーからジル＝マルシェックスにあてた直筆の手紙とその訳文、二人の並んだ写真が載せられた³⁸。また、大阪のパンフレットには Bureau International de Concert のディレクター W.F.Schulz の言葉として、「コルトーを最もよく知るジル＝マルセツクスに依て、同方法に依る講義が我々の為に為される事は、何と云つても我樂壇近來の快事と云はなければならない」と記されている。大阪のパンフレットには「東京に於て此の企は... 非常な賞賛と感謝の内に終始した ... 今同じプログラムを以て関西の諸子に... 胸の奥深く得らるゝ物かを期待する」とあるが、東京と大阪におけるプログラムの表記には若干の違いがあるため、それについて内容を報告した

写真2 東京・パンフレット表紙

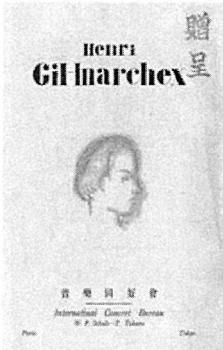


写真3 大阪・パンフレット表紙



い。

(1) 東京（文化學院）

ジル＝マルシェックスは文化學院主催フランス大使後援により、10月22日から30日までのうち5日間に亘って講義を行った。(表13)パンフレットには、これらのテーマに「該当する代表的な作品を抜粋して演奏しつゝ解釋と註解を加へながら講義に生彩を与える」として以下の作曲家名が載せられた。

バッハ、ヘンデル、クープラン、ラモー、モーツアルト、ベートーヴェン、ウェーバー、メンデルスゾーン、ショパン、シューマン、リスト、ブラームス、フランク、シャブリエ、ドビュッシー、アルベニス、ラヴェル、ファリヤ、グラナドス、バルトーク、プーランク、ミヨー、グーセンス、イベール、プロコフィエフ、シマノフスキ、マルティイニ(マ)、グラドステイン、ラフマニノフ、リアプウノフ(マ)、ウェブリック、ファンベルト(マ)、アルレンデ(マ)、カセッラ(マ)、テデスコ

また、プログラムの他にもジル＝マルシェックス著、尾崎喜八訳による「音楽解釋の講義に就いて」やフランスの新聞に載せられたジル＝マルシェックスの演奏批評(三瀧末松訳)を集めた「巴里樂壇の見たるデル・マルシェックス演奏批評」が載せられている。

これらの講座では、聴講者として200名を募集しており、パンフレットには個人レッスンの申し込み方法についても載せられた。(写真4)

(2) 大阪（土佐堀Y.M.C.Aホール）

ジル＝マルシェックスは、12月22日から28日までそのうち5日間に亘り講義を行った。パンフレットにはそれぞれの日にちに披露されるプログラムが記されている。(表14)

この講座に出席した近江屋二郎は「第1日目は五十名餘りでしたが、日を重ねるに順ひ、人数が増して来て、最後の日は六十四名になつてゐた…この事實は、純な眞に藝術家らしい講演者に對して、思はぬ感激を與へたらしく、後半の二日といふものは、二時間の豫定がぎつしり三時間に延びて、寧ろ、聽者に満喫を與へるどころか、のぼせさしたほどだった」³⁹と報告している。

7 日本の音楽界への影響—松平頼則の音楽活動

1931年、前回のジル＝マルシェックスの演奏に大きな衝撃を受けた松平頼則(1907-2001)の音楽活動に、ジル＝マルシェックスによる影響が如実に表れるようになる。松平は、4月23日赤坂三會堂にて第1回ピアノリサイタルを、

表13 10月22日-30日・文化學院

第一講	10月22日
描寫的作品及び宗教的感銘による作品についての解釋	
第二講	10月23日
感傷的表現の作品及び文學的感銘による作品についての解釋	
第三講	10月26日
自然及び可視的現實の感銘より生れたる作品についての解釋	
第四講	10月28日
傳説的作品及び幻想的性質の作品についての解釋	
第五講	10月30日
童心の感銘による作品及び民俗の感銘による作品についての解釋	

写真4 東京・パンフレット 10ページ

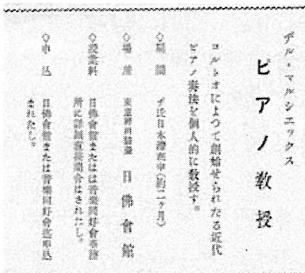


表14 12月2日-8日・土佐堀Y.M.C.A.ホール

第1回	Oeuvres d'inspiration Religieuse	第4回	Oeuvres d'inspiration par L'enfante
1931年12月2日	宗教的感銘による作品の解釋	1931年12月7日	童心の感銘に依る作品の解釋
バッハ	ブレリュードとフーガ	シューマン	子供の情景
ベートーヴェン	ソナタ 作品111	グーセンス	万華鏡
フランク	前奏曲 コラールとフーガ	ショパン	子守歌
リスト	水の上を歩くパオラの聖フランチエスコ	バルムグレン	子守歌
ドビュッシー	沈める寺	グラドスティーン	子守歌
セヴラック	春の墓地の片隅	tousman(?)	子守歌
	組曲「ラングドックにて」より	ドビュッシー	雨の庭
		ドビュッシー	ゴリウォーグのケーキウォーク
第2回	Oeuvres d'inspiration descriptive	ブーランク	三つの無窮動
1931年12月3日	描寫的作品の解釋		Oeuvres d'inspiration par L'enfante
クーブラン	お気に入り		幻想的性質の作品に就ての解釋
クーブラン	翻るバヴォレ	リスト	メフィスト・ワルツ
ダカン	かっこう	プロコフィエフ	つかの間の幻影
ウェーバー	舞踏への招待	ラヴェル	夜のガスパール
シューマン	謝肉祭		
ドビュッシー	グラナダのタベ		
ドビュッシー	西風の見たもの	第5回	Oeuvres d'inspiration populaire
ドビュッシー	ミンストレル	1931年12月8日	民衆的感銘に依る作品の解釋
イベール	めぐり逢い	ラモー	ミユゼットとタンブリン
モンポウ	郊外	シューベルト	美しきウィンの夫人への讃歌(?)
ストラヴィンスキー	ピアノ・ラグ・ミュージック	ショパン	マズルカとボロネーズ
		リスト	ハンガリー狂詩曲 第2番
第3回		ファリヤ	アンダルシア狂詩曲
1931年12月4日		アルベニス	トゥリアーナ「イベリア」第2巻第6番
モーツアルト	幻想曲 ハ短調	アルレンデ(?)	トナダス (チリ民謡の性格の12のトナーダス)
ベートーヴェン	ソナタ 作品57「熱情」		
シューマン	幻想曲 作品17	ミヨー	ブラジルの郷愁
ショパン	ソナタ 口短調 作品35	テデスコ	ビエディグロッタ
フォーレ	ノクターン 第6番	バルトーク	ルーマニア舞曲
シェーンベルク	6つのピアノ小品	ウェブリック	ロシア舞曲

また、11月24日保険協会にて第2回ピアノリサイタルを行った。

プログラムは表の通りであり（表15）、第1回目は現代フランス作曲家の作品を連ね、最後に自作曲を演奏するというジル＝マルシェックスと同様のスタイル、第2回目はジル＝マルシェックスの演奏した曲目と同じ作品とイタリア人作曲家マリピエロの日本初演（ジル＝マルシェックスはテデスコの作品の日本初演を行った）によって構成されたプログラムを演奏した。

また、松平は『音楽新潮』第8巻第5号に「ジル・マルシェックスを訪ぶ」を掲載し、彼とオネゲルやブーランク、オーリックなどの作曲家の近況について話したことを紹介した。さらには、ジル＝マルシェックスに「親しく就いて五回の個人教授を受け、その結果ピアノ演奏に関して精神的並びに肉體的整形手術をほどこされ驚くべき光明を與へられた。」⁴⁰とし、『音楽新潮』第9巻第3-4号において「ドビュッシーのプレリュード演奏方法に就て（ジル・マルシェックスに據る）」を記した。このなかで、彼は11月に演奏会で披露した前奏曲6曲についてのテクニック（ペダリング、運指法、表現法など）をジル＝マルシェックスからの教えとして提案している。

松平は、その後ピアニストとしてではなく作曲家として活躍し日本の音楽界に貢献することとなるが、これらの経験が彼の音楽観を形成する礎となったことは確かであるといえるだろう。

表15-1 4月23日・松平頼則ピアノ独奏會

ドビュッシー	子供の領分
ラヴェル	亡き王女のためのバヴァーヌ
	ソナチネ
サティ	ひからびた胎児
オネゲル	ロマン地方の思い出
ブーランク	3つの無窮動
松平頼則	幼児の追想

表15-2 11月24日・松平頼則ピアノ独奏會

フランク	プレリュード、コラールとフーガ
ドビュッシー	デルフィの舞姫たち
	野を渡る風
	亜麻色の髪の乙女
	とだえたセレナード
	沈める寺
	ミンストレル
クーブラン	ゆりかごの愛
	翻るバヴォレ
ダカン	かっこう
ラモー	ミュゼットとタンブラン
サティ	太った木の人形とからかい
マリピエロ	捧げもの(全3曲)

おわりに

これまで述べてきたように、ジル＝マルシェックスは1931年に二度来日し、1931年3月-4月と1931年10月-1932年2月の合計約5ヶ月間日本に滞在して、全国各地を訪れた。彼は、今回も1925年の演奏活動と同様に、バロックから

近現代にわたる作曲家の作品を披露したが、前回と異なる点が三点挙げられる。

それは、第一に、東京と大阪で行われた音楽解釈の講義に代表されるような、講演を含む演奏会を行ったこと、第二に、会場として全国各地の大学が含まれたこと、第三に、ラジオ放送に出演したことである。

その結果、聴衆には、演奏をただ聞くだけではなく、音楽をどのように理解するかを学ぶ機会が与えられ、聴衆の層は、一般の音楽愛好家にとどまらず学生に広がった。さらにラジオ放送によって主要都市のほか地方にも彼の音楽が届けられた。

特に、講演活動は、「音楽について話すことも音楽の一部である。」⁴¹というジル＝マルシェックス自身の言葉からも推測できるように、彼が熱を入れて行った活動であった。その講演内容は、日本の聴衆にどの程度伝わったのであろうか。講演内容を伝えるには通訳者の能力が大きく関わるため、資料を考察すると、会場によって聴衆の受けた印象が違うことが分かる。しかし、「氏の名技に言葉は分からぬながら、傾聴する者多く」⁴²という報告があるように、彼の語った言葉からは、演奏とは違った形で、音楽が伝えられたのではないだろうか。

また、松平頼則の音楽活動からは、ジル＝マルシェックスによる影響を明らかにすることができます。松平にとってこれらの経験は、自身の音楽観の形成とその後の作曲活動につながり、日本の音楽界に対する貢献へと結びつくこととなる。

本研究にあたり、井上さつき先生、沼辺信一氏に資料をご提供いただいた
だき、財団法人日東学術振興財団より研究助成をいただきました。
心から感謝いたします。

[注]

- ¹ アンリ・ジル＝マルシェックスの経歴を紹介しているものとして『音楽大事典』平凡社、1982年と『演奏家大事典』財団法人音楽鑑賞教育振興会、1982年が挙げられる。二冊ともジル＝マルシェと表記されているが、本論文では来日当時の表記や先行研究を優先した。また、それらによると27～30年エコールノルマルで教鞭をとり、53年ボワティエ音楽院長。前者には《Les nuits de Tokyo》《Sept chansons de geishas》という自作曲も掲載されている。
- ² Richard A.Waterson(1950)には、アンリ・ジル＝マルシェックスによる日本に関する論文4本が紹介されている。
- ³ 例えば、船山隆(1975)、堀成之(1988)、佐野仁美(2010)が挙げられる。
- ⁴ 例えば、神吉恵美(1998)、小林茂(2005)、同(2008)、同(2010)が挙げられる。
- ⁵ 1925年の滞在に関しては拙著「アンリ・ジル＝マルシェックスの日本における音楽活動と音楽界への影響_1925年の日本滞在をもとに」『愛知県立芸術大学紀要第40号』をご参照いただきたい。
- ⁶ 1931年3月18日付東京朝日新聞
- ⁷ 『財団法人日佛會館第八回報告書』1932年3月、5頁
- ⁸ 『財団法人日佛會館第八回報告書』1932年3月、8頁
- ⁹ 同上
- ¹⁰ 同上
- ¹¹ 『月刊樂譜』第20巻第4号には「林龍作氏帰朝第一回提琴獨奏會、5月17日、日本青年館、ショルツ伴奏」の広告が載せられている。また、この演奏会の批評として同雑誌第20巻5号に野村光一によって「林氏の音色が眞に綺麗なこと…勿論氏がフランスに於いて技術を習得されたゝめである」と記された。
- ¹² 「音楽會消息」『音樂新潮』第8巻第4号84頁
- ¹³ 『財団法人日仏會館第八回報告書』
- ¹⁴ 同上
- ¹⁵ 牛山充「ジルマルシェックス氏獨奏」東京朝日新聞1931年3月15日付
- ¹⁶ 牛山充「ジ氏第二回獨奏會」東京朝日新聞1931年4月9日付
- ¹⁷ 牛山充「ジ氏獨奏會」東京朝日新聞1931年10月21日付
- ¹⁸ 『財団法人日佛會館第八回報告書』
- ¹⁹ 「佛國名ピアニスト 獨奏會を開く」大阪朝日新聞1931年4月9日付
- ²⁰ 渡邊登喜雄「なごや・あらべすく」『音樂世界』第4巻第1号156頁
- ²¹ 同上、パンフレットについては調査中である。
- ²² 同上
- ²³ 同上

- ²⁴ 同上
- ²⁵ 大塚正則「一九三一年の洋楽放送」『月刊楽譜』第20巻第12号77頁
- ²⁶ 同上
- ²⁷ 京都帝國大學新聞1931年4月15日付
- ²⁸ 同上
- ²⁹ 同上
- ³⁰ 龍久雄「浪花狂想曲」『音楽世界』第4巻第1号166頁
- ³¹ 『財團法人日仏會館第八回報告書』1932年3月、9頁
- ³² Œuvres No.64 Concerts de propagande donnés par M.Gil Marchex à Tokio 8 DÉMBRE 1931 M.D. de MARTEL, Ambassadeur de la République Française au Japon à Son Excellence Monsieur BRIAND Ministre des Affaires Etrangères à Paris
- ³³ 渡邊登喜雄「なごや・あらべすく」『音楽世界』第4巻第1号156頁
- ³⁴ 同上
- ³⁵ 「名ピアニスト 義塾で演奏」『三田新聞』1931年11月13日付
- ³⁶ Œuvres No.64 Concerts de propagande donnés par M.Gil Marchex à Tokio 8 DÉMBRE 1931 M.D. de MARTEL, Ambassadeur de la République Française au Japon à Son Excellence Monsieur BRIAND Ministre des Affaires Etrangères à Paris
- ³⁷ 「デルマルシェックスに依る五つの音樂解釈についての講座」『月刊楽譜』第20巻第10号128頁
- ³⁸ 『月刊楽譜』第20巻第10号にも載せられている。
- ³⁹ 近江屋二郎「贅六通信」『音楽世界』第4巻第2号121頁
- ⁴⁰ 松平頼則「ドビュッシイのプレリュード演奏方法(上)(デル・マルシェックスに據る)」『音樂新潮』第9巻第3号17頁
- ⁴¹ 1931年2月23日付Paris Midi
- ⁴² 1931年4月27日付帝國大学新聞

参考文献

- 笠羽映子 1988 「日本とラヴェル——日本と西洋音樂をめぐる一考察」『比較文学年誌』早稻田大学比較文学研究所、第24号:142-165。
- 神吉恵美 1998 「ジル=マルシェックスのピアノ演奏会」『薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち』共同通信社、170-175。
- 神月朋子 2009 「近代日本の芸術音樂とフランス音樂の関わりについての試論:1920年代の『音樂新潮』フランス音樂特集号を対象に」『埼玉大学紀要』埼玉大学教育学部、

- Vol.58 No.2: 249-260。
- 小林茂 2005 「1925年の器楽的幻覚 -- アンリ・ジル=マルシェックスの演奏旅行と梶井 基次郎」『比較文学年誌』 早稲田大学比較文学研究室, 第 41 号 : 1-26。
- . 2008 「アンリ・ジルマルシェックスの演奏会詳細追補」『比較文学年誌』 早稲田大学比較文学研究室, 第 44 号 : 145-148。
- . 2010 『薩摩治郎八』 ミネルヴァ書房。
- 佐野仁美 2010 『ドビュッシーに魅せられた日本人 フランス印象派音楽と近代日本』 昭和堂。
- 船山隆 1975 「ラヴェルと私たちの時代——その『現代性』と『新しさ』と」『音楽芸術』 音楽の友社, 第 33 卷第 6 号 : 18-29。
- 堀成之 1984 「日本ピアノ文化史 -14- ジル=マルシェックスの来日 (フランス・ピアニズムの紹介)」『音楽の世界』 日本音楽舞踊会議, 第 23 卷第 11 号 : 12-19。
- Waterson N. Richard, William Lichtenwager, Virginia Hitchcock Herman and Horace Poleman 1950. "Bibliography of Asiatic Musics, Tenth Installment" *Note, Second Series*, Vol.7, No.20.

音楽大学におけるキャリア教育と地域貢献に関する一考察 —愛知県立芸術大学音楽学部の小学校へのアウトリーチ活動から—

壬生千恵子 愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師

1. はじめに

平成23年度施行の大学設置基準の改正により、大学は学生の就業力養成に積極的に取り組むことになった。この改正は、現在の厳しい雇用情勢を反映し、学生の卒業後の職業生活への移行支援を大学に求めるものである。本来職業教育の色合いの強い、音楽専攻を置く高等教育機関（以下、音楽大学等）において、「アウトリーチ活動の実施」はこの移行支援の重要な項目のひとつとして、数えることができるだろう。

音楽領域におけるアウトリーチについては、すでに様々な角度からの調査や優れた考察が重ねられてきており、また、音楽家や学生自身による演奏企画の持ち込みや出張公演の実施は、それ自体決して新しいものではない。しかしながら、それら一連の音楽活動をアウトリーチという概念に置き換えてその現状や意義を捉え直し、演奏活動の活性化へ繋げていくという観点から言えば、我が国ではいまだ新しさを失ってはいない概念のようにもみえる。

一般に、芸術文化のアウトリーチは、芸術普及活動や社会貢献活動と理解されることが多く、また各方面からの論考もその立ち位置に準拠するものが多かった。これを踏まえ、ここでは愛知芸術大学音楽学部による小学校へのアウトリーチ活動をそのモデルのひとつとして考えながら、大学におけるキャリア教育の一環としてのアウトリーチ活動と地域貢献について、概念整理を試みつつ、省察をおこないたい。

2. キャリア教育とアウトリーチ活動

2-1. キャリア教育の推進

中央教育審議会にキャリア教育・職業教育特別部会が置かれ、学生の就業支援教育に国が本格的に動き出したのは、平成20年12月である。そして、平成23年度に施行となった大学設置基準の改正では、大学は「生涯を通じた持続的な就業力の育成を目指し、教育課程の内外を通じて社会的・職業的自立に

向けた指導等に取り組むことが必要であり、そのための体制を整えるもの」¹という新しい規定が設けられた。「学生が卒業後自らの資質を向上させ、社会的及び職業的自立を図るために必要な能力を、教育課程の実施及び厚生補導を通じて培うことができるよう、大学内の組織間の有機的な連携を図り、適切な体制を整えるものとする。」とその内容に記されている。

これらの条項は、「現在の厳しい雇用情勢において、学生の資質能力に対する社会からの要請や、学生の多様化に伴う卒業後の職業生活等への移行支援の必要性などが高まっている」ことから盛り込まれたとされ、具体的には、大学のカリキュラムの中で正課教育としてキャリア形成を包括的に支援していくことや、教育課程外でのキャリアカウンセラー等の就職相談窓口を充実させること等が示されている。実際の教育現場においては、授業科目の新設や既存の科目との関連付けなどが、また教育課程外では、学生の入学から卒業までの段階的な取り組みが求められている。

すでに正課の教育科目としてキャリア教育がおかれ、キャリアセンターや就職支援課等による就職ガイダンスや各種セミナー、公開講座などが実施されている大学も多い。オリエンテーション、基礎力を養うための高大連携講座、履修指導、適性試験や個別カウンセリング、求人情報の提供や就職相談会の実施なども、目新しいことではないⁱⁱ。今回の改正は、こうした環境整備を一層押し進めていく一方で、学生にとって体系的な知識習得や指導がなされるのにまだ不十分と思われる現在の環境を、大学に改善するように求めたものとされている。実際、科目間の連携が十分ではないために、学生たちが組み立てられた関連科目を上手く履修できていないという問題点も指摘されてきている。長期にわたる不況という環境下で全入時代を迎えることになった大学に、最終的な教育機関として社会が求める役割は拡大した。単に大学教育の内容の変化や質の如何ということだけではなく、今やその効果が求められていると解釈することもできるだろう。

では音楽大学等においてこれらの考え方を適用する時、具体的にはどのような取り組みが期待されているのであろうか。例えば、就業支援教育の中でも、キャリア・デザインに関連したカウンセリングや指導は、個々の学生の人生の方向付けを行うことから、とりわけ大きな意味をもつとされる。しかしながら、総合大学のような職能開発型の教育を行う大学とは異なり、音楽を専攻する学生のほとんどは、将来的に演奏家や指導者、あるいは少なくとも音楽に関連し

た職業に就くことを希望して入学していく。そして、大学ではそれを想定したカリキュラムが通常組まれている。この点において、まず就業問題の第一段階といわれる資質能力や適性に関する問題は、すでに入学選抜試験の時点で通過てしまっている。

だが同時に、大学入学時期という人生の早期にすでに方向性を定めてしまっていること、そしてそこから他の選択肢への方向変換がしづらいという逆の面もある。これは常に存在した問題であったが、従前の専門教育の制度の中では、あまり問題視されることはない。しかしながら、もし芸術系大学が他大学と同様、これまでの芸術家の育成という出口の成果以外の面から就業力を求められるとすれば、ここから生じる諸課題に対処する手立てや窓口を、新たに講じなければならないことになる。

他方、就職活動、一括雇用という画一的な就業形態をとるキャリア・デザインがモデルとならない音楽の世界においては、自分で人生をデザインしていく力を育むことが何より重要視されても良いのではないか。それは個々の科目や特化したプログラムが習得させるようなものではなく、本来、大学の教育全体のなかで学生が包括的に身につけてきたものである。特に技能習得と知識習得の両方が必要とされる芸術系の専門教育においては、「有機的つながり」はカリキュラムの上だけではなく、意識のレベルで最も重要であるⁱⁱⁱ。

私見では、多くの学生はおそらく「一人ひとりが異なった歩みで、自己の就業形態を作りあげていくことが可能であるということ」を、観念的に理解しているように見える。しかしながら、学生たちがその現実的な手順や行動を起こすすべてを知る前に、そのような考え方を揺らがす社会環境や風潮が非常に強いものとなっているのも、また今日の現実であろう。音楽分野においても、すでに大手企業によるキャリア・サポート・コースや既卒者を対象としたキャリアアップと連動した派遣プログラムが用意されるようになっており、ビジネスモデルが形成されている。それも勿論、選択肢のひとつである。しかしながら、既存の中間的環境設定のひとつにすぎないことも事実である^{iv}。

2-2. キャリア教育としてのアウトリーチ活動

音楽教育における「段階的な支援への取り組み」を考えた時、一方には演奏技術など、職務能力にあたる段階別指導があり、またもう一方には社会へとつなげていく実践的教育の実施がある。前者は長年培われてきた伝統的な音楽の

専門教育であり、後者は主に学外活動として捉えられてきたものである。

ボランティア活動やインターンシップは、代表的な学生の社会経験であるが、音楽大学によるアウトリーチ活動は、この二つの側面をもつ活動である。被災地や病院への訪問演奏は、依頼公演の形をとっても「ボランティア活動」として扱われることも多い。他方、インターンシップという言葉は、ある一定の期間、組織の内部（「イン」）で就業経験を積むことを指すものであるが、演奏領域においては、オーケストラ等を除き、その就業形態自体が契約による一時雇用または請負業に分類されるものが多い。そのため、演奏領域で「イン」することは、社会で演奏実践を経験することと換言しても良いだろう^v。つまり、「イン」と「アウト」がここでは同義となる^{vii}。

他方、学生時代に積極的に学外演奏の企画・実践を体験することは、セルフ・マネジメントの良い機会となるだけでなく、先に述べたような早期選択における適性の多寡を、自発的に再認識する契機にもなる。音楽を学ぶ過程においては、一定のモデルに従った目標の達成が一律に目指される傾向が強いが、社会に出れば、それぞれの場合に応じた需要を満たせることが職務能力となる。特に演奏領域においては、非常に広い範囲とレベルの需要が実社会には存在する。専攻によっては、意外に学外演奏の機会が少ない学生も多いが、体験を通して自己適性を改めて知ることは、卒業後の方向性を考える上で極めて大切なことであろう。

3. アウトリーチという概念をめぐって

音楽のアウトリーチ活動に関する学問的なアプローチは、従来、どちらかといえば、公共文化施設や産業界、民間研究機関など、大学等の教育機関外部からの検証や分析に頼ってきたところが大きい。この点において、音楽大学等は一見、研究機関として後塵を拝してきたかのようにもみえる。しかし、見方を変えれば、これは最終的にアウトリーチする中身となるもの、すなわちコンテンツの充実に専ら寄与し、専門教育の高度化及び維持に尽力してきた結果でもある。教育機関をめぐる急激な社会環境の変化は、音楽大学等にも例外なく質的・量的变化を求めてきたが、そのような環境下において各教育分野の第一義的本質を失わないことは、どの領域にもまして、専門教育機関において重要であろう。そして優れた音楽家を育成し、輩出し続けていくことは、「本物の舞台芸術体験事業」をはじめとした、これまで施行されてきた文化政策を実社会

で具現化する際の礎である。

冒頭に述べたように、現実的には、音楽大学等は既成の枠組みの内外で、実態としてのアウトリーチを行ってきてている。しかしその一方で、音楽家自身や音楽を学ぶ学生にとって、「アウトリーチ活動」という概念が自己の専門領域の一部であるという認識は、今だ必ずしも強いものではないようである。演奏形態のひとつとしてのアウトリーチと、現在用いられるようになった音楽家による「アウトリーチ活動」という言葉との間には、概念的乖離が少なからずみられるのである。特に学生の間で、ある種のイメージが先行することによってこの傾向が顕著であることは興味深い。学生の意識は、既存の音楽教育が作り出してきた音楽家の職業観を映し出す鏡でもあるからである。

2008 年に愛知芸術大学の学生を対象にとられたアンケートによれば、アウトリーチという概念を知っていた学生は、約 1 割に留まっていた（大野 2009：34）^{vii}。また、2010 年度に学部生を対象として実験的に実施されたアウトリーチ活動の授業においても、アウトリーチについては興味がありながらも良く分からず、知りたい、という受講生が半数以上を占めており、言葉として知ってはいても、その理解はまだ十分とはいえない状況であることがわかった^{viii}。少なくとも、自己のキャリア形成の一環として、また高度な芸術性や技術が求められることが前提である活動であるという意識は、学生にはまだ浸透していないようである^{ix}。

現在、芸術活動の幅広い分野で用いられるようになったアウトリーチ（Outreach）という概念は、もともと、社会福祉事業の分野における公共サービスや奉仕活動において使用されるようになったのが、そのはじまりであるが、潜在的な利用希望者に手を差し伸べていくという、この概念が拡大していった背景には、既存の制度やそれによる行動規範では必要なところへ必要な支援が届いていかないという現実があった。他方、芸術文化におけるアウトリーチは、美術館・博物館などのアウトリーチで知られ、音楽においてはオーケストラなどプロフェッショナルの音楽家達による学校訪問等、顧客拡大と啓蒙の効果が大きく語られやすい。

近年では、音楽大学等が実施主体となった「アウトリーチ活動」も徐々に、しかし積極的に行われるようになってきており、試行錯誤を重ねながらも、実践経験とその分析が教育機関に蓄積されつつある。この流れの大きな後押しのひとつとなったのは、平成 15 年度より実施された文部科学省の助成金制度で

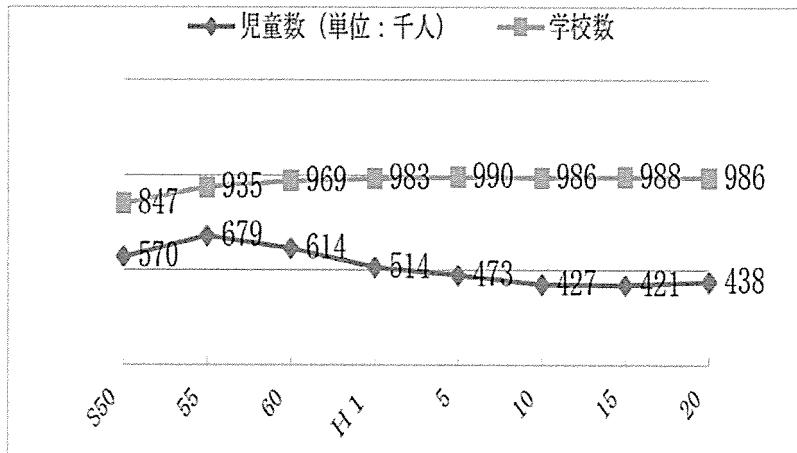
ある、「大学教育の充実」を図るための GP(Good Practice) プログラム^xである。アウトリーチ活動が地域貢献や社会連携活動としてその対象に盛り込まれ、採択された大学の取り組みによって、広く活動が知れ渡るきっかけとなった。この度の大学設置基準の改正は、もう一つの流れである「キャリア教育」としての「アウトリーチ活動」という概念を、さらに推進していくことになるであろう。

4. アウトリーチ活動と地域貢献

子供たちに舞台芸術に触れる機会を与える運動は、1960年代の「おやこ劇場」の発祥にさかのぼることができる。現在このような団体は減りつつあるが、他方で文部科学省が「子どもいきいきプラン」を、また文化庁は「子どもの優れた芸術文化に触れる機会の確保」事業を、全国の学校を対象に政策として実施している。同時に、それらの制度が必ずしも使い勝手の良いものではないことも、学校現場からはたびたび指摘されている。「子どもいきいきプラン」は採択されなければ実施できず、計画を立てづらい。また文化庁の支援事業は複雑な手続きを要し、決定にも時間がかかる。結果として、学校単位で自助的に芸術鑑賞の機会を設定していくケースは多い^x。

ここでは 2 つの愛知県の統計をもとに、地域への文化教育的貢献という角度

図 1. 愛知県 小学校児童数の推移

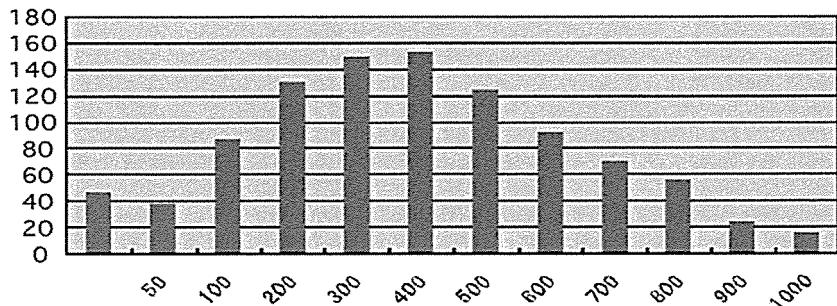


愛知県教育委員会「21 年度 あいちの教育統計」より作成

この表をみると、児童数は昭和 50 年の約 57 万人から平成 20 年の 43 万 8000 人へと減少しているのに対し、小学校数はピーク時の平成 5 年前後から、ほぼ横ばいである。これは小学校あたりの児童数が減少していることを示し、学校運営の面からすでに様々な問題が提示されてきている。しかしながら、芸術鑑賞の機会の充実という観点から考えたとき、わかりやすいひとつの問題が浮かび上がる。山間部では人口の減少・過疎化や市町村の合併によって、地元の公民館等の文化施設が廃止され、市民が身近に実演に触れることのできる機会が、近年減っている地域がある。このような地域では、子どもにとって（あるいは子どもに限らず父母にとっても）学校が芸術体験の貴重な場となる。小学校であれば、ひとりの児童が在籍している 6 年間のうちに、演劇、西洋音楽、邦楽等、何らかの舞台芸術に触れる機会を学校が提供することは、教育的目的のみならず、地域の文化活動への貢献にもなっている。しかしながら、もし小学校が教育政策・文化政策に頼らず、個々の学校単位で舞台鑑賞会を催そうとするならば、図 1 で示された児童数の減少は深刻な資金的問題として提示されることになる。下図 2 は、愛知県の児童数別学校数を表したものである。

この統計によれば、愛知県の全公立小学校数 986 校（平成 21 年愛知の教

図 2. 愛知県の児童数別学校数 (縦軸: 学校数 横軸: 児童数 / 人)



愛知県教育委員会 「21 年度 愛知の教育統計」より作成

育統計より）のうち、総児童数 300 から 400 の小学校が愛知県では最も多いことになるが、他方、50 人以下の学校も存在する。これを先の舞台鑑賞会の自主運営に結びつけるとどうなるだろうか。開催に先立って、児童から少しの開催費、例えばひとり 500 円を徴収する場合、児童数 500 の小学校であれば、250,000 円の開催資金となる。1,000 人の児童が在籍する小学校では 500,000 円の資金確保が可能である。ところが、50 人しか児童がいない小学校では 25,000 円しか準備ができない。勿論、複数の学校の合同開催をするなど、工夫の余地はあるものの、特に小学生が対象の場合、距離や時間も問題としなければならず、また、過疎化する地域ほど、交通費など実演以外の費用も増大する傾向がある。文化庁の「本物の舞台芸術体験事業」の一件あたりの概算予算が約 3,480,000 円、基本的にソロ楽器奏者+伴奏者の実演を想定した「学校への芸術家派遣事業」が約 190,000 円であることと比較すると、小規模な学校にとって、外部からの支援は芸術文化に触れる機会確保の生命線であるともいえる²⁸。

他方、アウトリーチ活動の実施においては、機会及び内容の格差が地域及び児童数に起因するばかりでなく、教員個人の裁量に頼らざる得ない場合、教員によるネットワークの差も要因となっている。そして、この文化環境の格差ともいうべきものは、現在の社会状況が続く限り、今後も広がっていくと考えられる。単純に考えれば、実演に触れる機会が少ない環境ほど、アウトリーチ活動の意味は大きくなることになるが、文化芸術領域の体験においては、その逆が成り立つとは限らない。文化芸術の理解にはリテラシーによる段階的意味づけや価値観が形成されやすいからである。このことは、義務教育に芸術教育が置かれ、学校での機会拡充に焦点が当てられている理由のひとつであろう。

このように考えると、大学主体の小学校へのアウトリーチ活動は、単に文化芸術に触れる機会を増やすという地域貢献の意味だけでなく、この文化的地域格差を補完する可能性を持っている活動である。小学校に限らず、商業型のパッケージ化された鑑賞舞台が向かうことのできない場所は、地方の小規模な公共文化施設など、数多く残されていると推測され、卒業生をも含めた音楽大学等の専門教育機関は、そのようなところへ音楽を届ける、いわばオーダーメイド型のアウトリーチ活動に最も適しているからである。愛知県立芸術大学のような、国公立の教育機関による地域密着型のキャリア教育の実践は、教育成果の地域への還元であり、その意味はとりわけ大きい。

5. 終わりに

学生への就業支援は、近年ますます社会的意義と重要性をもってきて発展してきたが、わが国においてこの領域の研究自体が比較的若いことから、特に専門教育機関である音楽大学等の学生に対する就業支援教育については、まだ先行研究も乏しい。しかしながら、就業支援教育が職業斡旋ではないことを思い出せば、音楽大学等の専門教育機関は、本来は最も有機的に就業支援教育を行うことができる教育機関であるともいえる。現実的な対処に追われる大学の現場では、キャリア支援・キャリア教育という名のもと、試行錯誤的な実践やパッケージ化された情報提供が優先されやすい現状も見られるが、キャリア心理学においては、「キャリア」という言葉を単なる組織や制度上の職務ルートを指す言葉としてではなく、個々が表現することも含めた働き方、生き方のことを指す言葉として捉えている。そしてこの広義の「キャリア」という考え方は、芸術家という言葉が含む「生き方」としての職業観に合致するところが大きい。今回の学生の職業力養成という動きが、狭義の就業支援に終わるのならば、将来の芸術文化活動の担い手たる学生のキャリア教育としては、あまり意味をなさないものとなってしまう可能性もあるが、すでに 10 年スパンで学生のキャリア・サポートを行うプロジェクトに取り組んでいる先駆的な事例もある^{xiii}。専門技術の習得が“イン”プット Input とすれば、演奏や作品はまさしく“アウト”プット Output であり、ここで述べたアウトリーチ活動はこのアウトプットをさらに学内 Inside から学外 Outside へ押し出す行為にすぎない。音楽大学等におけるアウトリーチ活動の実践は、そのような見地からキャリア教育を捉えた時に初めて、意味あるものとして学生に還元していくものとなるのではないだろうか。

[注]

¹ 大学設置基準改正は以下のとおり

1. 改正の内容（次の規定を大学設置基準第 4 2 条の 2 として新設）

大学は、当該大学及び学部等の教育上の目的に応じ、学生が卒業後自らの資質を向上させ、社会的及び職業的自立を図るために必要な能力を、教育課程の実施及び厚生補導を通じて培うことができるよう、大学内の組織間の有機的な連携を図り、適切な体制を整えるものとする。

2. 改正の概要

(1) 大学は、当該大学及び学部等の教育上の目的に応じ、学生が卒業後自らの資質を向上

させ、社会的及び職業的自立を図るために必要な能力を、教育課程の実施及び厚生補導を通じて培うことができるよう、大学内の組織間の有機的な連携を図り、適切な体制を整えるものとすること。（大学設置基準第42条の2関係）

3. 留意事項

(1) 各大学及び短期大学における社会的・職業的自立に関する指導等の在り方

大学及び短期大学（以下「大学等」という。）は、その自主性・自律性や多様性を前提としつつ、教育課程の内外を通じて、社会的・職業的自立に向けた指導等に取り組む必要があること。その際、各大学等がどのような取組を行うかについては、それぞれの教育研究目的、設置する学部・学科の種類、学生数等の規模、学生や教職員の状況により多様なものが考えられ、特定の教育内容・方法が大学等に課されるものではないこと。

(2) 教育課程の編成における取扱い

各大学等では、教育課程の内容と実施方法に関する方針を定める中で、個別の授業科目のシラバスや、体系的な教育課程の編成を通じて、社会的・職業的自立に関する指導等の在り方を明らかにし、学生に対し、その内容の理解を図ることが求められること。また、教育課程の編成と実施に当たっては、大学等として保証すべき教育の内容・水準に十分留意すること。

(3) 学内における実施体制の確保

大学等の判断に基づいて設けられている各種の組織の緊密な連携や、そうした組織の活用を通じて体制を整える必要があること。その際、学内に専任の教職員を配置する、または独立した組織を設けるなど、組織の設置を画一的に課すものではないこと。

(4) 大学等の取組状況の公表

各大学等において、社会的・職業的自立に関する指導等の取組について、広く社会に説明していくことが求められること。

(5) 産業界や各種団体をはじめとする社会との連携と協力

社会的・職業的自立に関する指導等の実施に当たっては、学生の就職活動の早期化の現状等を踏まえつつ、産業界や地域の各種団体、関係行政機関等との連携・協力に努める必要があること。

(6) 大学院における取組

大学院における社会的・職業的自立に関する指導等についても、大学設置基準に基づく実施体制を活用した取組が期待されること。

(7) 施行について

平成23年4月1日施行すること。なお、平成23年4月開設分に係る大学等の設置認可審査においては、今般の改正内容を踏まえて審査を行うこととすること。

^{II} ビジネスマナーなどの実践的講座や、多種多様な資格取得講座の開設、大学ごとの就職情報誌や、マーリングシステム等を通じた学生への情報提供なども例として考えられている。

- 勿論、キャリア・サンプルとしての具体的な情報が学生にもたらされることは、大いに役に立つ。
- iv 例えば、人材派遣会社大手のパソナは、パソナ・ミュージック・メイトという、音楽を学んだ既卒者のためのキャリアアップと派遣事業を組み合わせたプログラムを実施している。
- v マネジメント領域に関しては、この限りではない。
- vi ここで使用しているインターンの「イン=内部」は、逆を示す「エクスターーン」の「エクス=外部」の対義語としては扱っていない。
- vii この調査においては、「知らない」が全体の8割、「聞いたことはあるが良く知らない」との返答と合わせて約9割の学生が、アウトリーチという概念を認知していないという結果が出されている。
- viii 第一回授業の際のヒアリングより。
- ix このクラスを受講し、アウトリーチ活動の実施まで参加することができたのは10余名であり、学生全体の意識を量るのには当然不十分であるが、何らかの関心をもって受講したことを考慮すれば、アウトリーチ活動に関する学生の認識の変化とイメージをうかがい知ることはできるだろう。
- x 文部科学省「特色ある大学教育支援プログラム」(特色GP)及び「現代的教育ニーズ取組支援プログラム」(現代GP)。平成20年度より「質の高い大学教育推進プログラム」へと統合されている。
- xi このような政策の不備に関する指摘についてここでは論じていないが、具体的な問題点や事例を、平成22年度にアウトリーチ実施を行った牛川小学校の鳥山晴美校長先生より、学校運営の視点から頂いた。
- xii 学校あたりの児童数の減少は、設備面から音楽科教育そのものの内容と質を変化させる可能性を含んでいる。
- xiii 小樽商科大学がキャリア教育を体系化して、平成18年度より実施してきたプログラム。

<参考資料>

愛知県教育委員会「あいちの教育統計21年度」

http://www.bunka.go.jp/bunka_gyousei/houjin_list/index.html

http://www.mext.go.jp/b_menu/koueki/main.htm

大野悠子『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』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no.4, 2009, pp.28 – 39

小樽商科大学地域研究会編「大学におけるキャリア教育の実践10年支援プログラムの到達

点と課題」ナカニシヤ出版,2010
木村周「キャリア・カウンセリング—理論と実際、その今日的意義」雇用問題研究会；改訂
新版,2004
國分康孝「カウンセリングの理論」誠信書房,1980
國分康孝「カウンセリング心理学入門」PHP新書,1998
文化庁「子どものための優れた舞台芸術体験事業」実施要項(案)
Holland, J.L 1985 Making vocational choices: a theory of vocational personalities and work
environment (2nd ed.), Prentice-Hall (渡辺三枝子・松本純平・館暁夫訳『職業
選択の理論』雇用問題研究会,1990
宮下一博「大学生のキャリア発達 未来に向かって歩む」ナカニシヤ出版
文部科学省『キャリア教育・職業教育特別部会2010』(2011/2/10)
http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyo/chukyo10/index.htm
渡辺三枝子・E.L.ハーレー「キャリアカウンセリング入門—人と仕事の橋渡し」
ナカニシヤ出版,2001
渡辺三枝子「新版カウンセリング心理学」ナカニシヤ出版,2002

Research notes on the background and emergence of Middle East exoticism in prewar Japanese popular music

Edgar W. Pope 愛知県立大学外国語学部国際関係学科教授

民族音楽学がご専門のエドガー・ポープ先生は、2009年から愛知県立大学で教鞭をとつていらっしゃいます。音楽学コースでは、2010年6月24日の音楽学研究総合ゼミに、ポープ先生をゲスト・スピーカーとしてお招きし、英語でレクチャーをしていただきました。“Exoticism and Ideology in Prewar and Wartime Japanese Popular Music”と題する興味深いレクチャーに、本コースの学生はもちろん、教員も大きな刺激を受けました。

ここに掲載するのは、ポープ先生よりご寄稿いただいた研究ノートです。ポープ先生のご厚意に、この場を借りてお礼申し上げます。

1. Introduction

In my research on Japanese and U.S. popular music of the 1920s and 1930s I have proposed a theoretical framework for approaching the subject of exoticism in popular culture, and popular music in particular (Pope 2003, 2005, 2007). A few of my main hypotheses are as follows:

- 1) Exoticism (defined here as pleasure in the foreign, or cultural products that evoke such pleasure) cannot be understood simply as an expression or a side-effect of any particular ideology (defined here as a set of ideas or beliefs through which the foreign is understood), or of international or intercultural power relations. Exoticism in and of itself is neither a good thing nor a bad thing; it arises in many if not most situations of cultural contact, and may interact with ideology and power relations in a variety of complex ways.
- 2) In order to be comprehensible and effective, exotic cultural products must maintain a balance between elements that are relatively familiar and elements that are "foreign" or that signify the foreign to the intended audience.
- 3) Over time, some exotic signifiers (melodic and rhythmic patterns or instrumental sounds in music, for example) may pass through a process of

familiarization. Beginning as thoroughly unknown, a foreign cultural element first becomes somewhat familiar through association with images or texts that refer to the foreign in pleasurable ways, and thus becomes an exotic signifier. Through frequent use and further familiarization it may become semi-exotic, losing its association with a specific foreign place but retaining a general exotic feeling. Eventually it may become "neutral," i.e. it may lose altogether its association with the foreign and come to be experienced as thoroughly familiar or even as "indigenous."

- 4) "Imported exoticism" can be defined as cultural products created as exoticism for an audience in one country or culture, and then exported to another country or culture. Since the Meiji period, exoticism imported to Japan from Western countries has played a major role in the development of Japanese representations of the foreign.
- 5) During the influx of Western popular culture into prewar Japan, the "modern" emerged as a semi-exotic category: "modern" things (such as "Western clothing," for example) were everyday and familiar, but still retained some feeling of foreignness. Within the broad sphere of "modern life," Western musical genres such as jazz functioned as general semi-exotic vehicles through which more specific exoticisms were often imported and introduced to Japan.

Recently I have become interested in applying some of these ideas to exotic representations of the Middle East in American and Japanese popular music of the 1920s and 1930s, especially songs referring to Arabia or to unidentified desert countries. The present paper is a brief interim report on this research-in-progress.¹ I will begin with a brief look at Middle East exoticism² in Europe and the U.S., with a focus on works or elements that were imported to Japan or exerted a major influence on modern Japanese exoticism.

2. The rise of Middle East exoticism in the 19th century

In European literature and other arts, exotic representations of the

Middle East and India were given an initial and long-lasting impetus by the story collection known in English as the *Arabian Nights* (or *One Thousand and One Nights*), first translated into European languages at the beginning of the 18th century. Musical references to the Middle East became widespread in European art music through the "Alla Turca" style of the 18th century, which was based loosely on the sound of the Turkish Janissary bands that had already exerted a strong influence on European military music. From about the 1830s, the musical influence of the military Turkish style began to wane, and softer, more "feminine" exotic motifs proliferated; some of these would remain in use as musical signifiers of the Middle East well into the 20th century. Droning or ostinato accompaniments, florid solos for oboe (whose timbre approximated that of Middle Eastern double-reed instruments such as the *zurna*), and Aeolian mode (or natural minor) melodies centering on a single pitch are among the musical features that came to be used regularly to evoke a Middle Eastern atmosphere (Locke 1998: 112-117). The *Arabian Nights* itself inspired a number of musical works, including those by Rimsky-Korsakov and Ravel in the late 19th and early 20th centuries.

Another popular piece of literary exoticism with strong musical repercussions was Thomas Moore's epic poem *Lalla Rookh, an oriental romance*, published in London in 1817, in which an Indian princess on a journey from Delhi to Kashmir is told a series of stories by a young poet. French composer Félicien David's opera *Lalla-Roukh* (1862) and English composer Frederic Clay's cantata *Lalla Rookh* (1877) are both based on Moore's poem. One song from Clay's cantata, "I'll Sing Thee Songs of Araby," was especially popular as a piece of light "parlor" music, and continued to be performed regularly in Britain and the U.S. through the early 20th century. A search of *The New York Times* online archive ⁱⁱⁱ shows that this song was performed at least fourteen times in New York City between 1892 and 1932, including several performances on radio during the late 1920s. Although the title and lyrics of this song refer to a number of Middle Eastern and Asian places, the music itself does not seem to contain any exotic

evocations. (As we will see below, however, this song appears to have inspired another one that played a major role in Japanese popular music of the 1920s.)

The most popular and enduring exotic melody to emerge from the nineteenth century is one that seems to have originated as an Algerian melody, and that appeared in France by the 1840s as a song called "Kradoudja, ma maîtresse" (Locke 1998: 116). In the U.S. it was played at the 1893 Columbian Exposition in Chicago as accompaniment for a belly dancer who called herself "Little Egypt." The melody, published in 1895 with English lyrics under the title "The Streets of Cairo," became a nearly universal signifier of the Middle East, and of belly dance in particular, in popular music and film music of the 20th century. More broadly, its Aeolian melody that repeatedly ascends from and returns to the tonic helped to establish a general pattern that would long remain familiar as an element of "Arabian" and "desert" music composed in Europe and the U.S., and later in Japan as well.

Just as nineteenth-century Middle East exoticism was flourishing in Europe and the U.S., Meiji Japan was opening its doors to an influx of Western culture. It is not surprising, then, that cultural products of European exoticism arrived in Japan early in the Meiji period. An English edition of *The Thousand and One Nights* was among the first European literary works to be translated into Japanese during this period, and its influence was acknowledged by leading Japanese writers through the 1920s. With the beginning of public concerts by the newly established Army and Navy bands, musical exoticism imported from the West may have been heard in Japan for the first time. Works performed by the Japanese Navy band in the middle Meiji period included selections from Verdi's opera *Aida*, Weber's *Oberon* and Grieg's music for *Peer Gynt* (Ômori 1986: 53). All of these pieces contain passages with musical elements evocative of the Middle East (Locke 1998: 110, 121), although whether those specific passages were performed by the Japanese Navy Band is not clear. Other possible appearances of European or American musical exoticism in nineteenth-century Japan remain

a topic for further research.

3. The early 20th century: American popular exoticism arrives in Japan

In the early 20th century, the rapidly expanding U.S. popular culture industries were replete with exoticism of all kinds. Exotic images of the Middle East became especially widespread in U.S. popular culture in the 1920s, due especially to the enormous international popularity of Edith Hull's novel *The Sheik* (1919) and of the American movies based on it, *The Sheik* (1921) and *Son of the Sheik* (1926), in which Rudolph Valentino played the passionate Arab man who abducts a Western woman. The two Sheik movies and several other American silent movies on Arabian themes were released in Japan as well during the 1920s –including, somewhat ironically, *An Arabian Knight* (1920), in which Japanese actor Hayakawa Sessue plays an Egyptian Arab.

Silent movies and their accompanying live music must have played a role in forming exotic musical significations in the minds of both musicians and audience members. Books of musical selections from which cinema musicians could improvise appropriate accompaniment for any movie scene, such as Erno Rapee's *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (New York: G. Schirmer, Inc., 1924) generally included several "Arabian" pieces, reflecting the proliferation of films on Arabian themes. On the other hand, some major films were accompanied by their own scores; in Japan, Hattori Ryôichi recalled visiting silent movie theaters during the 1920s and copying the scores that accompanied imported films (Hattori 1993: 65-6). After the appearance of sound movies, many former cinema musicians in both countries found new work in dance bands and recording bands, and no doubt took with them the knowledge they had acquired in the movie theaters. Much research remains to be done in this area, but it seems highly likely that music for American films with exotic themes may have influenced Japanese musicians in their own compositions, arrangements, and performances of exotic music.

New York City's "Tin Pan Alley" songwriting industry also played a major

role in the growth of Middle East exoticism in the U.S. Fred Fisher's song "Dardanella" (1919), about a Turkish harem girl, sold millions of copies of sheet music and records, becoming the best-selling popular song in history up to that time. Numerous songs referring to "Araby" were published as sheet music in the period from around 1900 to 1930, and many of these were recorded by singers and dance orchestras.^{iv}

American popular songs, as well as American and European light classical pieces, with Middle Eastern themes formed part of the repertoire of Japanese musicians working on passenger ships traveling between Japan and the U.S. in the early 20th century. "Allah's Holiday," a hit song from the Broadway musical *Katinka*, appears on the program of music played by the orchestra on the passenger ship Ten'yōmaru in 1920 (Segawa 2010:5). The Hatano Orchestra, a passenger ship band that became one of Japan's leading dance bands, recorded two Middle Eastern-flavored pieces in Japan around 1922: G. Lubomirsky's "Danse Orientale" (under the title "Orientaru Dansu") and J.D. Markey's "Kismet." Another piece, Rudy Wiedeft's "Karavan," was recorded in 1927 by the Carlton Jazz Band, a Filipino group who had arrived in Japan earlier the same year (Segawa 2010: 10, 16).

It was also in the 1920s that the first (to my knowledge) piece of original Japanese musical exoticism referring to the Middle East was produced. This was the children's song "Tsuki no Sabaku," with lyrics by Katō Masao and music by Sasaki Suguru, which appeared in two slightly different versions in 1923 and 1926.^v The song depicts a prince and princess on a desert journey, mounted on camels. The music shows no particular influence from U.S. exotic songs, and uses the *yonanuki* minor scale typical of many Japanese songs of the period, but the melodic rhythm seems to suggest the slow movement of camels across the desert. The accompanying picture (in the 1926 version) shows a prince and princess in what appears to be Renaissance European dress, riding on camels across a desert landscape in which a pyramid can be seen in the distance. The Western influence on the exotic imagery is clear, and despite the subtitle

"Arabiya no Komoriuta," the figures of the prince and princess themselves are clearly European rather than "Arabian." Around this time, images of two people (usually in Arabian dress) riding on camels through desert landscapes also appear on the sheet music covers of American popular songs, including "Till the Sands of the Desert Grow Cold" (1913), "Egyptian Moonlight: An Oriental Love Song" (1919), and "The Riff Song" (1926). It seems likely that the imagery, if not the music, of Tin Pan Alley and other Western-made exoticism was among the sources of inspiration for "Tsuki no Sabaku."

4. "Sing Me a Song of Araby" and "Arabia no Uta"

In 1928, two songs recorded in two versions each by singer Futamura Teichi became the first American songs to achieve hit status in Japan. With lyrics translated into Japanese by music critic Horiuchi Keizō (then working as a music director for the JOAK radio station), they appeared as the A and B sides of two different records, one issued by Nipponophone (later Nippon Columbia) and one by Nippon Victor, which together sold an estimated 200,000 copies. One of these "jazz songs" was "My Blue Heaven," which was already a major hit in the U.S. The other was Fred Fisher's 1927 composition "Sing Me A Song of Araby" ("Arabia no Uta" in Japanese), a product of Tin Pan Alley's outpouring of Middle East exoticism.

Futamura's two recordings of "Arabia no Uta" and their significance in the history of Japanese popular music have been discussed by Mitsui (2004, 2005) and others; but their connections to specific American arrangements, and the significance of the song as a piece of imported American exoticism referring to the Middle East, have yet to be fully examined. My ongoing research on this song focuses on these latter issues; the following is a brief summary of my findings and observations thus far.

In contrast to Fred Fisher's earlier exotic song "Dardanella," which was an enormous hit, "Sing Me a Song of Araby" seems to have been virtually unknown in the U.S. The title strongly suggests that it may have been inspired in part by

Frederic Clay's "I'll Sing Thee Songs of Araby," mentioned earlier. Musically and lyrically the two songs have little in common, although in lyrical content they form an interesting pair of opposites: while the male protagonist of Clay's song offers to enchant his beloved with "songs of Araby," that of Fisher's song appeals to her to enchant *him* with the same.

"Sing Me a Song of Araby" is a typical Tin Pan Alley song, in 32-measure AABA form. In contrast to the pentatonic major melody of the A section, the B section (or the "bridge" in Tin Pan Alley terminology) employs a natural minor melody centered on the tonic that shows considerable similarity to the familiarly exotic "Kradoudja" melody mentioned above. The lyrics set to this melody, in both English and Japanese versions, actually refer to the melody itself, thus emphasizing its role as the musically exotic core of the song: "Play that refrain on the harp of my heart" in Fisher's original English, and "Ano sabishii shirabe ni" in Horiuchi's Japanese version.

Although very few references to it can be found in the U.S., "Sing Me a Song of Araby" seems to have achieved some popularity in Australia around the same time that it became a hit in Japan. A piano roll version of the song was available there, advertised as one of the "latest releases" from Mastertouch Music Rolls on the front page of the Sydney Morning Herald on June 29, 1928.^{vi} The National Library of Australia possesses two different sheet music versions of the song, both copyrighted in 1927 by the Leo Feist company of New York. One of these, an arrangement for piano and voice, was printed in Australia by Allan and Company (under license from Leo Feist), and on its cover shows a photograph from the American silent film *The Garden of Allah*. The other is an arrangement for small orchestra by bandleader and arranger Paul Van Loan, printed in the U.S. but formerly owned by the Film House Library in Sydney and loaned out to Australian cinema orchestras during 1928 (as shown by the borrowing dates handwritten on the cover). *The Garden of Allah* was in fact shown at cinemas in the Sydney area during this period, and was reviewed in the Sydney Morning Herald on July 30, 1928 (page 5). Scott-Maxwell (1997:36-7) notes that numerous

American popular songs with exotic themes were reprinted in Australia during this period, frequently with covers that advertised their inclusion in local shows. It appears likely, then, that the Paul Van Loan orchestra arrangement of "Sing Me A Song of Araby" was exported to Australia and performed as part of the accompaniment music for *The Garden of Allah* in Australian cinemas, while the piano and voice arrangement was simultaneously marketed to Australian consumers with a cover photograph that advertised its connection to the film.

A comparison of the Paul Van Loan orchestra score with Futamura Teiichi's 1928 records shows that it is essentially the same arrangement that was used on both the Nippon Columbia and Nippon Victor recorded versions of "Arabia no Uta." Horiuchi Keizô is said to have obtained the sheet music to this song by mail order from the Sherman Clay company in San Francisco, and it seems highly likely that the version he obtained was in fact this arrangement by Paul Van Loan. Horiuchi presumably then made the score available to Futamura Teiichi and the musicians who accompanied him on his two recordings.

It is worth emphasizing that there is probably no direct connection between the Japanese and Australian manifestations of "Sing Me a Song of Araby": musicians in both countries obtained copies of the same American sheet music by different routes, and made use of them in different ways. The multinational history of this song (although still only partially known) may, indeed, suggest the varying ways in which exotic music from the U.S. and Europe was exported around the world and incorporated into a variety of musical cultures in the first part of the 20th century.

5. Japanese exotic songs of the 1930s: A continuing lineage of signifiers

Inspired, perhaps, by the success of "Arabia no Uta," Japanese songwriters produced a number of exotic songs about Arabia and other desert locations during the 1930s. These include "Caravan no Suzu" (1933), with music by Sugiyama Haseo, and "Arabia no Yoru" (1937), with music by Hashimoto Narumi. Both include Aeolian mode melodies played on oboe that weave around the tonic,

or ascend and then return to it, thus following a general pattern of exotic Middle Eastern and "desert" pieces that had by now been established in Japan as well as in the West. It is notable, however, that a similar oboe melody appears in Hattori Ryōichi's 1939 "tairiku merodei" song, "Canton Blues," where the exotic setting is neither a desert nor a Middle Eastern location, but rather a city in China (and not coincidentally, one that had recently been occupied by the Japanese army). Thus the Aeolian oboe melody may be a Middle Eastern exotic signifier that was in the process of being generalized, i.e. applied to the representation of a broader range of imagined exotic places, under the impetus of Japanese imperialism. In this case, the generalization of the oboe as an exotic signifier may have had some limited basis in reality, since double-reed instruments are indeed common throughout China and Central Asia as well as the Middle East.

6. Conclusions and issues for further research

The research presented here is work in progress. The following are some of the broad issues, relating to the hypotheses mentioned in the introduction, that I hope to explore further.

The active appropriation by Japanese musicians of Middle East exoticism created in Europe and the U.S. supports the hypothesis that exoticism should not be seen as simply a cultural manifestation of colonial or post-colonial power relations and ideologies. Japan had no colonial interest in the Middle East, but Japanese musicians and audiences nevertheless had a fervent interest in exotic representations of the region. Western representations of the Middle East were not imposed upon Japan by external forces; rather, Japanese composers, arrangers, and musicians actively sought out Western music, including exotic music, and adapted it to their own purposes. The progress of Japanese imperialism, on the other hand, undoubtedly influenced the course of Japanese popular music exoticism referring to desert regions of Central Asia in a variety of ways (see Pope 2003). This much seems clear, but the details of the process merit further study.

The near-simultaneous appearance of "Sing Me a Song of Araby" in Japan and Australia in 1928 suggests that an investigation of popular music exoticism in other regions (especially Europe) might reveal wider patterns in the global diffusion of exoticism. U.S. exotic songs about the Middle East were certainly exported to European countries in the prewar period, a famous example being performances of "The Sheik of Araby" by Django Reinhardt and the Hot Club of France. Many more examples are no doubt waiting to be discovered.

The interaction between "indigenous" and "imported" exoticism is another interesting issue. Japanese "desert" songs such as "Tsuki no Sabaku" and "Caravan no Suzu" clearly make use of Japanese musical elements that were familiar at the time (such as the *yonanuki* minor scale) as well as Western musical, visual and/or literary exoticism. The extent to which they might also draw upon indigenous Japanese traditions of exotic signification is another question I hope to explore.

Exotic musical works and signifiers were imported to Japan through the context of Western musical genres that were themselves, from a Japanese point of view, still relatively new and to a certain extent exotic. I have argued elsewhere (Pope 2006) that jazz in prewar Japan was part of a modern urban culture that might be described as semi-exotic: too much a part of everyday life to be felt as truly "foreign," but too new to be felt as fully normal, and in the minds of many people still associated with Western influences and with positive or negative feelings about Western influences. Imported Western genres such as "jazz" (a term that encompassed virtually all American popular music) functioned, I suggest, as semi-exotic frames through which specific exotic products, such as those referring to the Middle East, were introduced.

It seems possible, furthermore, that this role of jazz (in the broad sense) as a frame for signifiers of non-Western places may have hastened the "neutralization" of jazz itself, i.e. its transition from exotic "American music" to semi-exotic "modern music" and eventually to simply a familiar form of "music." By contrast with the specific elements that were foregrounded as exotic signifiers

in certain songs, the instrumentation and basic musical conventions of American popular music may have increasingly become perceived as neutral background elements by Japanese listeners, losing their specifically American and even their generically exotic associations. A song such as "Arabia no Uta" could not easily signify both Arabia and America to the same person at the same time; a Japanese listener who responded to its exotic "Arabian" signifiers (such as the Aeolian melody of the B section, highlighted by the lyrics) presumably would have learned to hear the other elements (Western wind and string instruments, jazz rhythms, harmonic progressions, and so on) as a pleasing and relatively non-exotic background. Thus imported exoticism may have played a significant role, I would suggest, in the domestication of Western musical elements in general, as well as in the domestication of Western musical representations of the non-Western world.

Notes

ⁱ I was happy to have the chance to introduce some of my research to the musicology seminar at Aichi Prefectural University of Fine Arts and Music in June 2010. I would like to express my gratitude to all the seminar participants for their many helpful comments.

ⁱⁱ I will use the term "Middle East exoticism" to refer to exoticism that represents the Middle East for some non-Middle Eastern audience. "Middle Eastern exoticism," on the other hand, would refer to exoticism made in the Middle East that represents some other region or culture for a Middle Eastern audience.

ⁱⁱⁱ The New York Times online archives at

<http://query.nytimes.com/search/query?srchst=p>.

^{iv} The sheet music database of the Center for Popular Music at Middle Tennessee State University (<http://popmusic.mtsu.edu/dbtw-wpd/exec/dbtwpub.dll>) shows at least twelve different songs from this period containing the word "Araby" in their titles.

^v 「月の沙漠」(『少女俱楽部』、1923年3月号)、「沙漠の夜」(『少年俱楽部』、1926年10月号)。加藤まさを作詞、佐々木すぐる作曲。

^{vi} The Sydney Morning Herald can be searched online at
<http://newspapers.nla.gov.au/ndp/del/home>.

References

- Hattori Ryôichi. 1993. *Boku no ongaku jinsei* (My Musical Life). Tokyo: Nihon Bungei Sha.
- 服部良一 1993『ぼくの音楽人生』 日本文芸社
- Locke, Ralph P. 1998. "Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East." In Jonathan Bellman, ed., *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, 104-36.
- Mitsui, T. 2004. "Sing Me a Song of Araby" and "My Blue Heaven": "New Folksong," Hybridization and the Expansion of the Japanese Recording Industry in the Late 1920s. *Popular Music History* 1(1), 65-82.
- Mitsui, T. 2005. Kikaku Ryûkôka no Tanjôki: "Arabia no Uta" / "Aozora" no saikô (The Formative Era of Planned Popular Songs: "Arabia no Uta" and "Aozora" Reconsidered). In: Mitsui Tôru, ed., *Popyurâ ongaku to akademizumu* (Popular Music and Academism). Tokyo: Ongaku no Tomo Sha, 9-41.
- 三井徹 2005 「企画流行歌の誕生期 _<アラビアの唄>／<青空>再考」 三井徹監修 『ポピュラー音楽とアカデミズム』 音楽之友社 : 9-41
- Ômori Seitarô. 1986. *Nihon no yôgaku* (Western Music in Japan). Tokyo: Shinmon Shuppansha.
- 大森盛太郎 1986『日本の洋楽』新門出版社
- Pope, Edgar Wright. 2003. "Songs of the Empire: Continental Asia in Japanese Wartime Popular Music." Ph.D. dissertation, University of Washington.
- Pope, Edgar W. 2005 *Ekizochizumu to Nihon Popyurâ Ongaku no Dainamizumu: Tairiku merodei wo chûshin ni* (Exoticism and the Dynamism of Japanese Popular Music: focusing on "continental melodies"). In Mitsui Tôru, ed., *Popyurâ ongaku to akademizumu* (Popular Music and Academism). Tokyo: Ongaku no Tomo Sha, 161-82.
- エドガー・W・ポープ 2005 「エキゾチズムと日本ポピュラー音楽のダイナミズム：大陸メロディを中心に」 三井徹監修 『ポピュラー音楽とアカデミズム』 音楽之友社 : 161-82
- Pope, Edgar W. 2007. Jazz and Other Exoticisms in Prewar Popular Music of the U.S. and Japan. In Patricia Fister and Hosokawa Shôhei, eds., *Japanese Studies Around the World* 2006. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 247 ~ 77.
- Scott-Maxwell, Aline. 1997. Oriental Exoticism in 1920s Australian Popular Music. *Perfect Beat* 3(3), 28-54.
- Segawa Masahisa. 2010. CD notes to *Hatano Ôkesutora to sono Jidai: dansu ongaku gakudan no tanjô* (The Hatano Orchestra and their times: the birth of dance music bands). BRIDGE-180 (One compact disc).
- 瀬川昌久 2010 『ハタノ・オーケストラとその時代～ダンス音楽樂団の誕生～』 BRIDGE-180 (CD 解説)

歌舞伎舞踊《京鹿子娘道成寺》にみる能《道成寺》の受容

山本百合子 福岡教育大学教育学部講師・愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師

はじめに

歌舞伎の作品の中には、能の作品がもとになっているものが数多くある。そうした「能の歌舞伎化」には、もとの能の題材や筋立てを殆ど変えずに、舞台装置も能舞台を再現したものを用いて、音楽面や演劇面の具体的な表現様式だけを歌舞伎のそれとしたというようなものから、題材や登場人物を能の作品から借りてはいるものの、物語の展開や作品の主眼は大きく変化し、もとの能とはかなり異なった方向性の、歌舞伎独自の作品となっているものまで様々ある。

そうしたなかで、作品成立当初から今日に至るまで大変人気曲として頻繁に上演され続けてきた歌舞伎舞踊の《京鹿子道成寺》は、能の《道成寺》が歌舞伎化された作品として非常に良く知られている作品だが、もとになっている能と歌舞伎化した作品ではその主眼はかなり方向性を変えている一例である。そもそも能《道成寺》の成立段階で、題材の古い説話は大きく変容しており、その変容の仕方に説話の演劇的受容や発展をみる論もなされているが¹、ここでは歌舞伎舞踊《京鹿子娘道成寺》を、もととなった能《道成寺》と合わせてその構成や主眼を分析的にみることで、「能の歌舞伎化」、歌舞伎に受容された能の一側面を考察してみたい。

1 能《道成寺》の題材・典拠

能《道成寺》は、紀州道成寺を舞台とした「道成寺説話」もしくは「安珍清姫伝説」と言われるようになった説話をもとに、その後日譚のかたちで物語が展開する。もとの説話は、11～14世紀に書かれたとみられている『本朝法華驗記』の「第百廿九 紀伊国牟婁郡悪女」や『今昔物語』の「卷十四 紀伊国道成寺僧写法花救蛇語 第三」、「元亨釈書」「十九 安珍の条」などにあるもので、次のようなあらすじである。

熊野参詣の途上にある老若二人の僧が紀伊国牟婁郡で宿を借りるが、その女主人が若い僧に惚れこんで寝所に夜這いをした。若い僧は困ってこれを拒み、熊野参詣後の帰路に立ち寄ることを約束するものの、結局立ち寄らずに去ろうとした。約束を裏切られたことを知った女主人は、恋慕と裏切りへの恨みのあまり毒蛇の姿になって僧を追いかけるが、若い僧は道成寺に逃げ込んで釣鐘の中に隠れた。蛇の姿で追ってきた女は僧の居場所をつきとめると鐘に巻きつき、怒りの炎で鐘もろとも焼き殺し、自分も日高川へ投身してしまう。数日後、道成寺の僧侶の夢に、蛇体となった女と殺された僧が現れて供養を願うので、僧侶は法華経を写経し法要を行うと、二人はようやく成仏できたのだった。

いくつかの文献に見られる説話の内容には説話ゆえの若干の異同もあり、蛇体と化す主人公の女性は、古くは宿の女主人で未亡人と設定されていたものが、のちに宿の娘でまだあどけない少女（真砂荘司の娘清姫）という設定に変化していたり、参詣中の僧も老若二人とされていたのが若い修行僧（安珍）一人に変わったりしているが、能《道成寺》の物語はそれらの若干の異同を包括した説話全体をふまえての後日譚として展開する。能では、説話に展開される「事件」から長らくの時を経て、久しく釣鐘の無かった道成寺に鐘が再興されることになったという説明から始まる。鐘の再興にあたって催されることになった鐘供養の法会に現れた一人の白拍子の女性は、「事件」以来女人禁制となっている寺の掟に対し無理を言って舞の奉納を申し出ると、舞いながら次第に形相を変え、法会に集う僧侶たちを呪力で眠らせた隙に、吊られた鐘を落として中に飛び込んでしまう。女性はかつての「事件」で蛇身となって男を焼き殺した女性の亡靈（化身）であったのだが、鐘の中から蛇体の本性となって再び現れると、祈り伏せようとする道成寺の僧侶たちと激しく争い、しまいにはとうとう祈り伏せられて力尽き、日高川へ姿を消してしまう、という結末である。

道成寺の鐘にまつわる説話の後日譚として展開する物語は、現行の能《道成寺》と、その原型とみられ現在は民俗芸能の黒川能のみに伝承される能《鐘巻》から始まっている。能《鐘巻》の背後には、東北地方に伝わる山伏神楽の《鐘巻》

の存在も指摘されているが²、山伏神楽では紀州道成寺との関連が見られない。能《道成寺》の祖形《鐘巻》の成立、そして能《鐘巻》から能《道成寺》への改変を通じて、道成寺説話は、能という幽玄の中に人間の深い心理世界を描こうとした音楽舞踊劇として演ずるに相応しい展開に、脚色されていったと考えられている。

2 能《道成寺》の作者と成立

能《道成寺》の作者は、観世小次郎信光（永享7(1435)～永正13(1516)年）という説が有力となっているが、研究者の間で確定はしていない。観世小次郎信光は、観世流の創始者観阿弥とその息子世阿弥に続く第三代³観世大夫元重（音阿弥）の第七子として生まれ、大鼓方の役者として活躍しつつ能作も手がけた。信光の作だとすれば、観阿弥・世阿弥によって能の定型が確立されて以降の作品ということになる。信光は、大夫職を継ぐ兄やその跡継ぎを補佐する立場にあり、また大鼓はもちろん太鼓や謡にも優れた技量を持ち合わせていたことから、一座の演能を支える上で、囃子のみならずワキ方を勤めることも少なくなかったとみられ、彼の作と伝わる能ではワキの活躍が目立つ傾向がある。また舞台演出や構成にも華やかなショード的な要素が多く盛り込まれ、信光以前の観阿弥や世阿弥の作品では演技の重要な部分や見せ場がシテ一人に凝縮される傾向にあるのに対し、信光の作品は、観客を魅了する演技や演出がシテ以外の登場人物や役籍にちりばめられている。信光の子である観世弥次郎長俊（長享2(1488)～天文10(1541)年）の直談が筆録されているという『能本作者注文』に、信光作として記載されている作品名は31あるが、その中には《道成寺》に相当する曲名はない。しかし、《道成寺》には信光の作品に特徴的な傾向が色濃くみられ、具体的な点は次項に述べるが、《道成寺》は信光の作品だと考えるのが定説となっているのである。厳密には、現行の《道成寺》の原作とされる《鐘巻》が信光の作であり、《鐘巻》が次第に簡略化と改訂を経て現行の《道成寺》のような構成に定着したとみられている。もっとも現行の《道成寺》は、上演時間から言えば現行曲の中ではかなり長大な作品ではあるが、長大さの最大の理由は非常に長い時間をかける〈乱拍子〉の重視にあるため、作品の全体構成としては簡略化されながら一部分の表現が極端に拡大強調されたと考えら

れている。

3 能《道成寺》の構成・演出と主眼

世阿弥が確立した複式夢幻能の定型と照合すると、《道成寺》は前後二場面構成のいわゆる複式ではあるが、シテがワキの僧侶の夢の中に現れる夢幻能ではなく、鐘供養という現実の出来事の中にシテが出現する現在能になってい。しかもシテが本性へと変身するための中入は、多くの能のように、前シテがワキの僧侶と語る中で本性をほのめかしつつ橋掛けから消え入るように姿を消す中入ではなく、独自の舞から一転して舞台上の鐘に瞬時に飛び込む「鐘入」という、他の作品に例をみない非常に独自で派手な演出になっている。現行の能《道成寺》の観客も、この鐘入の瞬間の緊迫した演技や鐘の中から全く姿を変えた後シテが出現するスペクタクルを楽しみにしていることは言うまでもない。観客の視覚に訴える大がかりな演出に趣向が凝らされ、夢幻ではなく現実として蛇体と化した女性のような異形のものが登場するのは、「風流能」とも呼ばれる信光の作品を中心とした一連の作品群の特徴である。また、能において主人公の心情を最も凝縮し、作品の主眼を抽象的に代弁することのある舞や傭は、多くの場合、シテが本性を顕わにした後場におかれるが、《道成寺》では前場のシテが鐘入の前に〈乱拍子〉〈急ノ舞〉を連続して舞う。〈乱拍子〉は非常に極端な静止や間（ま）を配置し、無の中に存在する有のエネルギーや緊張感を逆説的に表現する舞である。この〈乱拍子〉の後に、激しい動きと音楽の急速さにおいて対極的な〈急ノ舞〉がすぐさま連結されることによって、鐘入はより緊張感の強いシーンとなり、後場のシテの登場への期待感が高まる。

人間を主人公に据えた多くの能では、主人公が現世での様々な出来事に心執られ、そのために時には死後も成仏が叶わぬため、心執らわれていることを僧侶に打ち明けて祈祷を頼むなどして、仏の力や導きにより心晴れるあるいは成仏が叶うという、中世武家社会の佛教信仰を反映した結末が多い。しかし《道成寺》の場合は蛇体となった女性の魂は僧侶の祈りに打ち伏せられるものの、成仏できたかどうかは曖昧なまま日高川の川底へ姿を消してしまう。

能《道成寺》は、このように構成や演出の上で、いわゆる幽玄を重んじる典型的な能の作品とは傾向を異にしている。「道成寺説話」「安珍清姫伝説」とい

う文学上の人間ドラマを、僧侶の前に化身と本体が登場するという能に相応しい物語展開に脚色して構成しながら、結末において仏教信仰に根付いた主人公の救済や心の晴れには必ずしも到達していない。ワキの道成寺の僧侶は、最後に「望み足りぬと験者達は、我が本坊にぞ帰りける」という謡で曲を締めくくるが、この締めくくりは敢えて仏教の勝利を念押しするかの如く、言わばとつてつけたような印象もあり、観客はこの一節の謡の文句に物語の解決を見出すどころか、かえって、祈り伏せられて河へ投身した蛇体の女性の魂の行方は本当はどうなったのかと気がかりになるのである。つまり、《道成寺》の主眼は、恋慕の情ゆえに男を怨み殺してしまった女性の抑制しきれない自己の感情や、理性をもってしても感情をコントロールしきれない人間の性分への畏れや嫌悪や哀しさといった人間の現実の提示にある。能は、中世武家社会の神仏信仰やそれに根付いた自己抑制、理性の重視などの精神性を尊重する知的志向の中で育まれながらも、《道成寺》の場合は人間の極めて生々しい実態を描き出している作品と言えて、このことは、同じく歌舞伎化された能《俊寛》などにも通じると感じられる。

4 歌舞伎（舞踊）《京鹿子娘道成寺》の成立

《京鹿子娘道成寺》は、今日、独立した長唄舞踊曲として上演されるが、《京鹿子娘道成寺》という曲名での上演は、宝暦2（1752）年に、上方の役者だった初代中村富十郎が江戸下りのお名残としてまず京都の嵐三右衛門座で、翌年の宝暦3（1753）年に江戸下り初お目見得として江戸中村座で《男伊達初買曾我》という新春狂言の三番目に挿入したのが初めだとされる。しかし、能《道成寺》の歌舞伎化は、この初代富十郎による《京鹿子娘道成寺》が最初なのではなかった。いわゆる道成寺伝説やその後日譚を多かれ少なかれ取り入れている舞踊もしくは芝居等の演目（以下、「道成寺もの」と呼ぶ）は、《京鹿子娘道成寺》の初演から80～90年ほど遡る1660年代から現れている。【表】は「道成寺もの」の系譜に関する複数の先行研究⁴をもとに、《京鹿子娘道成寺》の初演前後までの「道成寺もの」および「道成寺もの」に類する歌舞伎や淨瑠璃作品の上演記録を、年代順に並べたものである。上演の記録が残るものだけでも少なからぬ数の作品の存在が確認できる。このことは、歌舞伎作品に先行す

No.	年代	作品名	作者	上演場所	演者	備考
1	1659 万治2	(かねまき?)				
2	1673 ~81頃 延宝年間	(道成寺?)			二世玉川千之丞	二世玉川千之丞は延宝年間に活躍した女形 作品の実態は不明(平野)
	元禄期	(鐘入りの所作?)			榎山 小四郎 水木 辰之助	
3	1694 元禄7	道成寺		大阪岩井半四郎座	坂東又太郎	
4	1699 元禄12	男道成寺 蛙帳の段 (蛙帳道成寺)		京山下半左衛門座	中村七三郎 山本歌門	
5	1700 元禄13	道成寺 鐘引きの所作事		江戸中村座	沢村小伝次	
6	1701 元禄14	三世道成寺				
7	1702 元禄15	道成寺		江戸山村座	上村吉三郎	
8	1723 享保8	契城道成寺			荻野八重桐	
9	1731 享保16	傾城道成寺 (中山道成寺) (無間鐘新道成寺) (葛城道成寺) 《傾城福引名護屋》 三段目		江戸中村座	初代瀬川菊之丞	道成寺舞踊の完成された 第一作か?(平野)
10	1740 元文5	傾城今様道成寺		大阪中村富十郎座		
11		家橋道成寺		江戸中村座	市村宇左衛門 (立役)	外記節を地として能式に 演じた立役のもの(平野)
12	1741 元文6	道成寺 《わかみどり鏡入曾我》		江戸市村座	瀬川菊次郎 市村宇左衛門	劇中に淨瑠璃で能式の 道成寺の所作
13		道成寺 《菜花露曾我》		江戸中村座		
14	1742 寛保2	道成寺現在蛇鱗	浅田一鳥 並木宗輔	大阪豊竹座		義太夫淨瑠璃 四段目:清姫日高川の段 (道成寺縁起による) 五段目:道成寺今様乱拍子 の段(能より)
15	1744 寛保4 延亨1	百千鳥娘道成寺 (さなきた道成寺) 《頑末広曾我》切		江戸中村座	初代瀬川菊之丞	
16	1749 寛延2	一奏現在道成寺		江戸中村座	中村条太郎	
17	1751 寛延4 宝曆1	恋女房染分手綱		大阪竹本座		人形淨瑠璃 劇中(五段目)に登場人物 による能《道成寺》の上演
18		恋女房染分手綱 (あやめ道成寺)		江戸中村座	初代芳沢あやめ 二代目?	歌舞伎狂言
19	1752 宝曆2	百千鳥娘道成寺			初代中村富十郎	
20	1753 宝曆3	京鹿子娘道成寺 《男伊達初買曾我》 三番目	作詞: 中村斗文 作曲: 杵屋弥三郎	江戸中村座	初代中村富十郎 (長男:吉住小三郎)	
21	1754 宝曆4	えどがのの江戸鹿児男道成寺			中村助五郎	
22	1759 宝曆9	日高川入相花王	竹田小出雲 近松半二 他	大阪竹本座		義太夫淨瑠璃 四段目:日高川の場 ⇒歌舞伎《蛇籠洞姫姫仇浪》

【表】《京鹿子道成寺》成立前後までの能《道成寺》撰取演目

る能《道成寺》が、江戸時代初期から中期にかけて大変よく知られ好まれていたことを反映していると考えてよいだろう。ただ、これらの作品のうちの多くは伝承が途絶えるなどして現在は滅多に上演されることがない。また【表】は、《京鹿子娘道成寺》の初演の頃までに限っているが、《京鹿子娘道成寺》初演以後にも、多数の類曲が作られている。それらの類曲の上演も今日は稀で、《京鹿子娘道成寺》の上演頻度は群を抜いている。つまり、能《道成寺》を下敷きにした歌舞伎作品「道成寺もの」は、能《道成寺》の周知度や人気を反映して、江戸時代の歌舞伎の生成や発展の流れの中で入れ替わり立ち代わり次々と新しい作品が作られ演じられた。そしてそのなかのひとつ《京鹿子娘道成寺》がとりわけ人気演目として定番化し、さらに部分的な変化を経て現在に到っているのである。

5 歌舞伎（舞踊）《京鹿子娘道成寺》の構成・演出と主眼

《京鹿子娘道成寺》が「道成寺もの」の歌舞伎の定番となり、初演から250年以上経た今日も人気曲として上演され続けているのは、この作品が歌舞伎舞踊としての構成の上で成立当時までの「道成寺もの」の集大成的な作品になっているとともに、その後今日に到るまでも、新しい演出が付け加えられたり、部分的に簡略化されたりなどの改訂がなされ、演じる役者にも観る観客にも魅力的な要素を合わせもってきたところにあると言われる。ただし、その背景に変わらずに存在しているのは能《道成寺》の世界であり、能《道成寺》をいかに歌舞伎化したかが《京鹿子娘道成寺》の魅力の原点にある。

現行の《京鹿子娘道成寺》の構成を、もとになった能《道成寺》の流れと照合しながら、整理すると次のようになる。

《京鹿子娘道成寺》 《道成寺》

(1) 所化の出	ワキ（僧）の登場、名ノリ、問答、鐘供養の触れ
(2) 道行	前シテ（白拍子の女）の登場、名ノリ、着きゼリフ
(3) 問答	問答
(4) 乱拍子	〈乱拍子〉〈急ノ舞〉

- (5) 中啓の舞
- (6) 手踊
- (7) 鞠唄
- (8) 花笠踊
- (9) くどき
- (10) 山尽くし
- (11) 手踊り
- (12) 鈴太鼓
- (13) 鐘入 鐘入
- (14) 祈り 〈ノット〉
- (15) 蛇体 後シテ（蛇体）の登場
- (16) 押戻し 祈り

(1) から (4) までの、主人公の女性が道成寺に現れて寺男や僧侶と問答の末に鐘供養の場で白拍子舞を舞うに到るまでの経過は、構成上は能の流れに沿っている。しかし、物語の発端の説明役でもある道成寺の僧侶は、能では高僧の姿の住職とその従僧（通常 2 人）の 3 人で、鐘供養をおこなうに到った経緯を厳かに語るのに対し、歌舞伎では今日の一般的な演出では住職は登場せず、10 数人から 20 人近くもの所化たちのみの脳やかな登場となる (1)。この所化たちは「聞いたか坊主」と言われ、鐘供養がおこなわれることを「聞いたか？聞いたか？」と口々に言いながら登場し、法要の長い読経の間に飲む酒やつまみを持ってきたなどとかなりくだけたことを喋りながらこれから寺で法要が始まると状況を提示する。この所化の登場の場面は、明治期の台本では住職と 4 人の同宿の坊主が登場し、会話のやりとりの中で鐘供養のいきさつを語り、住職が先に引っ込んだ後に残った 4 人の坊主が酒やつまみの話をするという展開を見せておりが、次第に、住職は登場せずに所化たちのコミカルな会話劇のみに簡略化されて現在のような流れになったとみられる。続いて主人公の白拍子の女性の登場の道行 (2) は、全体が長唄で演奏されるなか、この部分のみ義太夫節の淨瑠璃（常磐津節になることもある）を採用し、冒頭の一節こそ「作りし罪も消えぬべし、鐘の供養に参らん」という能の〔次第〕の謡と、「月は

程なく入汐の煙満ち来る小松原、急ぐ…」という能の〔上歌〕の謡の一部をそのまま借用しているが、その後の詞章が、能の謡では白拍子の女性の個人的な愛憎の心理を道成寺に到着するまでの自然風景にゆだねながら描くのに対し、『京鹿子娘道成寺』では町娘の一般的な恋心や恋ゆえの恨み心などを語り、その淨瑠璃にのって登場した白拍子の女性は、町娘の風俗・身なりで、花道の途中でかなり長い所作を見せる。冒頭から、道成寺の鐘供養とは無関係な美しい町娘の風俗での舞踊をひとしきり見せた後に、道成寺への到着という本来の筋に戻ってくるのである。次の(3)の問答は、能では女性が鐘供養への参加を願い出て許しを得るやりとりのみなところを、歌舞伎では「禅問答」として、所化たちがユーモアを交えながら禅に関する知識教養を問い合わせ試す、言葉遊びのような軽快な台詞の応酬になっている。舞の奉納の許可を得た女性が白拍子舞を舞う(4)の「乱拍子」の部分は、能ではこの『道成寺』という作品でしか演じられない特殊な舞事で、静止と無音という舞踊本来のあり方からしたら極めて逆説的な表現要素を最大限に拡張して長大な時間をかける舞である。それゆえ能ではこの〈乱拍子〉の舞が作品中一番の見せ場となっているが、『京鹿子娘道成寺』の「乱拍子」はまったく様子を変える。能の〈乱拍子〉前の〔次第〕の謡「花の外には待つばかり、暮れ初めて鐘や響くらん」の詞章を長唄にもつてきて、能ガカリ（謡ガカリとも）として謡の発生声・節回しを真似ながら三味線なしで歌い、続いて能の〈乱拍子〉の小鼓とカケ声、そして女性の足先のみによるわずかな動きのやりとりのほんの一部分だけを切り取って見せると、すぐさま三味線が加わり、長唄の響きにのった歌舞伎独自の女性舞踊の世界へ移行していく。明治期の台本では、能の〔次第〕の謡から採用した歌詞の後にもう一節、能の〈急ノ舞〉後の〔和歌〕の謡に相当する「山寺の、春の夕暮来て見れば、入相の鐘に花ぞ散りける」の部分も採用されているが、現在の上演では通常省略されている。以上の冒頭の四つの場面は、構成上は能の流れをなぞりながら、役柄の性質や演技の仕方はかなり歌舞伎ならではのやり方に変えられている。

続く(5)から(12)の八つの部分は、歌舞伎舞踊としてのオリジナル部分である。(5)の「中啓の舞」は、男舞である白拍子舞としての体裁を保つ意味も合わせ、能にも用いられる中啓という大きめの扇を手に踊られる。長唄の詞は

鐘の音そのものから鐘の音を聴く人の心情の描写へと移り変わり、舞の小道具からも長唄の歌詞内容からも能から歌舞伎への移行を感じさせる部分である。次の(6)手踊から、長唄の詞は女性の恋心を歌い、踊り手は素手による柔らかく艶かしい振りを見せる。手踊の最後には、引き抜きと言う舞台上での衣装の早替わりを見せ、視覚的な色彩をガラリと変える。(7)の鞠唄は、長唄の歌詞が遊里尽くしすなわち江戸の吉原、京の島原、大阪の四筋、長崎の丸山などといった全国の有名な色町の名前を連ねる。白拍子舞は遊女が男装で舞うことがあったこととの関連もある。歌詞が廓尽くしの一方で、踊り手は手振り身振りで鞠つきをする少女の風俗を表現するが、「鞠つき」が「鐘を撞く」に関連づけられた面白さもある。鞠唄の終りに踊り手は一旦舞台袖へ引っ込み、舞台上では出囃子の長唄による合方が演奏される。観客がしばし長唄三味線と囃子の賑やかな響きに耳を傾け、目を休めたところに登場するのが、花笠を纏った踊り手である(8)。花笠の「花」に関連づけて長唄の歌詞は梅・桜・杜若と春に咲く花の名を詠みこみ、花が次々と咲きこぼれるかのように踊り手の持つ振出笠が次々と開く。花笠踊は日本の各地で風流踊の一種としてみられるものだが、道成寺の伝説や物語との関係性はなく、歌舞伎舞踊が民俗芸能の舞踊を攝取したということに過ぎない。花笠踊の後半は、所化たちが絡んで大勢で踊る演出が今日一般的で、幕末から明治に活躍した九代目団十郎が発案した演出だというが、民俗芸能の花笠踊が群舞であることをふまえているという評価もある<5>。白拍子の女性は、この演出により、途中から所化たちに踊りをまかせて再度舞台袖へ引っ込み、次のくどきのためのしつらえをする。(9)のくどきは、長唄がガラリと雰囲気を変えてしっとりと落ち着いた響きで歌うのを伴奏に、踊り手は手ぬぐい一枚を小道具に、恋愛の様々な心情を表現する。このくどきの部分は、踊り手にとって《京鹿子娘道成寺》の舞踊の中で一番の技量を要する眼目の部分とされている。また、長唄も唄方の名人が一人ずつ交代で美声を聴かせるところである。長唄舞踊である《京鹿子娘道成寺》のなかの一番の舞踊の見せ場そして長唄の聴かせどころが、原作の能《道成寺》の筋から逸脱したオリジナルな部分の中に存在するというのは、能の歌舞伎化という視点上、非常に興味深い。(10)の山尽くしは、踊り手が再び鮮やかな色の着物に民俗芸能の鞆鼓を着けて登場し、日本各地の山の名を連ねた長唄にのって、

バチで鞆鼓を打ち鳴らす仕草を入れた、祭りのような賑やかさの踊りとなる。「山」には鐘を伏せた形からの連想や、白拍子舞を舞う遊女などをヤマとも言うことからの連想という繋がりがある。山尽くしの最後には、京都清水寺の背後にそびえる「音羽山」を入れることで、続く手踊り(11)の長唄冒頭の和歌（清水觀音の和歌を連想させる冒頭）を導き、「入相の鐘を筑（撞く）波山」という掛詞を用いることで、鐘にまつわる物語の本筋を思い出させる。手踊りの途中で二度目の引き抜きによる舞台上での衣装替えを見せ、踊り手は、長唄の歌詞にちりばめられたキーワードによって再び想い出された「鐘への恨み」を表情と仕草に加えてながら、(12)の鈴太鼓の、リズミカルな中にも激しさを増した踊りに心乱れる様を体現してゆく。

そして(13)の鐘入で、この歌舞伎舞踊はもとの能《道成寺》の最高の見せ場の再現に立ち戻る。鐘入直前の長唄の「思えば（この鐘）恨めしやとて、龍頭に手をかけ、飛ぶとぞ見えしが、引きかついでぞ失せにける」の詞章は、能の鐘入直前の地謡を採用している。能では前シテの白拍子の女性が実際に鐘の作り物の中にすっぽりと入ってしまい、鐘の中で後シテ（蛇体）のしつらえを行うことになるが、歌舞伎ではこれ以降の場面をどうするかによって鐘入の仕方は違ってくる。続く(14)祈り・(15)蛇体・(16)押戻しの三場面をカットして、この(13)鐘入の場面で終わってしまうケースと、最後まで上演するケースである。鐘入で終わってしまう場合には、白拍子の女性は鐘の後ろに廻り込んで衣装や髪に若干の変化をつけ、鐘により登ったような体で蛇体と化して巻きついた様子を表し、鐘の上から所化たちを睨みつけるような見得をして幕となる。(14)(15)(16)の場面が続く場合は、鐘の背後に入り、能と同様に実際蛇体の扮装に変わる作業に入る。この扮装替えの間を繋ぎながら、鐘入のシーンの緊張を和らげ、主人公の変化した姿での再登場への新たな期待を高めるのが僧侶たちの会話劇である。能では間狂言の慣例に従って、ワキの僧侶が物語の原典すなわちこの場合は道成寺の鐘にまつわる過去の事件のいきさつを神妙に語り聞かせ、語り終わったところで〈ノット〉という緊張感の漂う囁子が始まって僧侶たちの真剣な祈りのシーンへと移行するが、歌舞伎舞踊では、所化たちは説話にはふれることなく落ちた鐘をめぐって騒ぐうちに祈りに入る(14)。祈りの部分の長唄は歌舞伎独自の詞章で、春夏秋冬の風物を詠みこんで祈祷そのも

のを浮かれた気分で茶化すような内容であり、その浮かれ気分の中から蛇体退治を派手なショーと化す演出が混ざり始める。花道から鱗四天という殺陣の軍団が現れ、トウ尽くしの言葉遊びを繰り広げる。トウ尽くしは、上演の毎に時代の世相に応じた台詞が創作される。そしていよいよ(15)の鐘の中から蛇体が登場する段になると再び少しずつ能の謡を引用し、「すわすわ動くぞ、祈れただ～あれ見よ蛇体が現れたり」の部分では能の地謡の詞章をそのまま採用する。「現れたり」の詞で姿を現した蛇体は、能の後シテが打杖を振りかざしながらワキの僧侶と押しつ引きつつ橋掛けへ進み、橋掛けから本舞台の鐘を恨めしげに見込む、その動きを思わせるように、鱗四天を押し分けて花道へ進み、本舞台の鐘を振り返る。そこへ新たに登場するのが、押戻し(16)である。大館左馬五郎の名で登場するこの押戻しは、江戸歌舞伎独特の役どころ(キャラクター)であり、怨霊や妖怪が暴れ出して花道の方へ差しかかったところで威勢のよいカケ声や足音で登場し、花道で怨霊・妖怪と睨み合い本舞台の方へ押し戻す。個々の物語の筋道とは関係なく、一定の隈取・身なり・扮装・持ち物で、一定のシチュエーションに脈絡なく登場するのが特徴である。この押戻しと立廻りがあって最後に本舞台上で見得となって幕が閉じる。

6 能の歌舞伎化の名作としての《京鹿子道成寺》

《京鹿子娘道成寺》全体を(1)～(16)の部分に区切って見ると、能《道成寺》の物語をなぞっているのは、冒頭の(1)～(4)の部分と、終盤(13)～(15)の部分のみであることがわかる。それらの部分では、能の詞章を部分的にあるいは全面的に用い、長唄が能ガカリの唄い方をしたり、三味線を除いた能樂囃子の響きを尊重したり、舞の振りや仕草に能の動きを残すなどの、能の演技の具体的な再現も随所に見られる。しかし、これらは、表面的には能の要素を踏襲しながら、能の中での場面のムードや登場人物の心理表現にはなっていない。むしろ、能に描かれた内面的深刻さや緊張感を、ある種逆手にとって、引用・借用・転用の可笑しみにすることで、本来のテーマを軽やかに垣間見せている。歌舞伎舞踊《京鹿子娘道成寺》成立の時代にこれを観て楽しんだ江戸時代の観客は、能《道成寺》をどれぐらい見たことがあったものか、能《道成寺》の謡の詞章を、演技を、音響を、どれぐらい知っていたのだろうか。現代の歌舞伎

の観客も（一部の熱心な愛好者や研究者を除いては）そうであるように、必ずしも、もとになっている能のパフォーマンスを細部まで知りながら観ているわけではないものの、全く知らないというわけでもない。能から引用された随所の要素に、観る者は能を思い出したり、想像したりして、能の作品そして能にこめられたテーマまでも味わう（味わった気分になる）。

一方で中盤(5)～(12)と最後の(16)の部分、合わせて作品の半分以上は歌舞伎舞踊独自に作られた場面で占められる。(5)～(12)の白拍子の女性の舞踊こそ、女形の「歌舞伎舞踊」本来の部分である。中啓にはじまる4～5種類の小道具の持ち替え、2度の引き抜きを含む6～7種の衣装替え、長唄の歌詞に描かれた、少女・人妻・遊女などの様々な立場の女性の風俗・心理描写、そして廓尽くしや山尽くしそしてトウ尽くしの言葉遊びなどには、目新しいものを見せられた驚きの楽しさと、知っているものを発見する喜びの楽しさとが、次々に連結されている。これだけの変化を楽しむためには、変化する主体の明確な土台も必要なのである。

能《道成寺》の場合、歴史や伝説や文学に登場する人物の亡靈の化身が本性を現すという能の定型に副って、説話が後日譚化されているという時点で、まず演劇的に非常に面白い。そして、信光による風流能としての演出は、〈乱拍子〉〈急ノ舞〉「鐘入」のような極端な音楽舞踊表現で他作品と別格の価値を与えられた。また多くの能は本来原拠となる逸話や文学をもち、原拠の逸話や文学に展開された世界への想像を膨らます知的楽しみに彩られているが、《道成寺》は、こうした能としての人物設定・物語展開・主題などの面白さにも独自性があり、それらの総合が歌舞伎舞踊の題材へと採用され、新たな作品を数多く生んだ最大の要因であろう。と同時に、《京鹿子娘道成寺》の各場面には、《道成寺》そのものの引用と《道成寺》の範囲を超えた多くの芸能や作品からの、引用やあるいは連想のきっかけも少なからず見いだされる。ここでは細かい例にまでは触れないが、歌舞伎舞踊《京鹿子娘道成寺》は、能自体がもつ内容の豊かさと、そして引用と連想の楽しみの上に、歌舞伎舞踊としての外的的な刺激の豊かさと、さらなる引用・連想の知的な楽しみを、欲張りなまでにふんだんに盛り込んでいる。

[注]

¹ 渡辺保『娘道成寺』（昭和 61 年、駿々堂）他

² 渡辺 前掲書、27-34p.

³ 観世座第二代大夫世阿弥の息子の十郎元雅は、父世阿弥の出家後大夫職に就いているが、あまり目立った活動をせずに早世したため、世阿弥の甥でのちに世阿弥の養子となり、元雅の没後すぐに大夫となった観世三郎元重が第三代大夫とされている。

⁴ 井原敏郎『歌舞伎年表』、井浦芳信『日本演劇史』、平野健次「三味線音楽の「道成寺もの」」『季刊邦楽』17 号（昭和 53 年 12 月）

⁵ 渡辺 前掲書、464p.

特別講座レポート

J. S. バッハの無伴奏チェロ組曲

七條めぐみ 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）

6月17日木曜日、アメリカ・インディアナ大学音楽学部名誉教授（音楽理論）のアレン・ウィノルド氏とチェリストのヘルガ・ウィノルド氏を迎えて特別講座が開かれた。講座ではヨハン・セバスティアン・バッハ（1685-1750）の《無伴奏チェロ組曲》より〈第1番 ト長調 BWV1007〉が取り上げられ、ウィノルド氏による作品分析のレクチャーと、ヘルガ夫人による演奏が行われた。音楽学コースでは、講座に先立ちウィノルド氏の著作『バッハのチェロ組曲 Bach's Cello Suites』を講読し、彼の分析方法について学ぶ時間を設けた。まずはこの著作の内容とウィノルド氏の分析の特徴について述べたい。

1 『バッハのチェロ組曲』紹介

本書は作品の成立背景および分析についての第1巻と、譜例集の第2巻から成る。第1巻の序文では、本書が様々な読者に向けられており、学術、実践の両面で有用であることが述べられている。具体的には、チェロを始めとする演奏家にとつては、独自の解釈の構築、研究者や教育者にとつては、伝統的な分析方法の意義の再発見、音楽愛好家にとつては、作品のより深い理解に役立てられる。第1巻の構成は1. 歴史的背景 2. プレリュード 3. アルマンド 4. クラント 5. サラバンド 6. 付加舞曲 7. ジグ 8. 要約と結び となっている。つまり、《無伴奏チェロ組曲》の各曲が順番に紹介されているのではなく、楽曲の種類に従つて章が組み立てられ、各楽曲の性格を的確に知ることができる。第2章から第7章にかけてウィノルド氏は個々の楽曲分析を行い、とりわけ第2章と第3章において彼の分析方法の概要を記している。彼の分析は形式、和声、旋律の3要素からのアプローチによる伝統的手法に則ったものであるが、それぞれの要素を機能 function と特徴 feature に分解することで、立体的な分析となっている。一方で、ボウイング、強弱など演奏方法に関することは言及されておらず、あくまで作曲法

の観点から分析されていると言える。また第2巻では第1巻の章立てに沿って、《無伴奏チェロ組曲》の全曲の楽譜が分析された状態で掲載されている。

ここで、ウィノルド氏による分析の具体例を紹介したい。なお、分析における概念を表す語句は適宜「」で記した。譜例は〈チェロ組曲第1番〉よりプレリュードの冒頭4小節である。大譜表のうち、上段がチェロの原曲、下段は和声的に重要な音のみを記した「ハーモニック・リダクション」の楽譜である。1小節目上に書かれたFirstは楽曲形式の機能的な名称であり、プレリュードの場合は形式の区切れに2nd,3rd、他の楽曲ではBeginning, Middle, Endingという名称が付けられている。下段下の枠内に書かれたG:Iは主調であるト長調を示し、曲の途中に書かれている場合はその時点で移行した調性を示す。「ハーモニック・リダクション」の下に書かれたアルファベットとローマ数字はいずれも和声の分析であり、アルファベットは音楽学者フーゴー・リーマン(1849-1919)による分析方法に基づいている。第1小節目のTはトニック、Iはト長調の1度の長和音であることを示し、前者は和声の機能的な分析、後者は和声の特徴的な分析である。上段のパートに書き込まれた小文字のアルファベットは旋律の特徴的な分析で、同様の旋律型に従ってa,a',b,b'のように分類された「メロディック・ジェスチャー」と、順次進行や跳躍進行などの音型に応じてmやnなどの記号が付けられた「サブ・ジェスチャー」により構成される。「ハーモニック・リダクション」に付けられたアクセント記号は「ステップ・ライン」と呼ばれるもので、旋律に含まれる音の中で曲の進行にとって特に重要なものを示す。このように、ウィノルド氏の分析では伝統的な手法が踏襲されつつも、その表現の方法に独自性が見られる。

譜例 ウィノルド氏による〈チェロ組曲第1番〉プレリュードの分析

2 特別講座報告

このような事前学習を踏まえて迎えられた特別講座は、6月17日木曜日10時30分から、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行われた。音楽学コースのほか弦楽器を始めとする他専攻の学生、更には学外からの来場者も多く、会場は満席となっていた。まずアレン・ウィノルド、ヘルガ・ウィノルド両氏が紹介され、アレン・ウィノルド氏より、この講座のコンセプトである理論と実践の関係性について説明された。音楽理論とは、ガイド・アドラー（1855-1941）により音楽学が歴史的音楽学と体系的音楽学の2部門に整備された後、後者の中から生じた概念である。「理論」には歴史的に3つの定義が存在するが、近代以降の学術的な場において問題となるのは「事実あるいは現象の説明として把握されたアイデアの体系」と見なされるところのものである。ウィノルド氏はこれを音楽に置き換えて「音楽理論」として認識し、それが演奏、解釈の方法に重大なヒントを与えるという立場を取っている。最初の大規模なバッハの伝記を執筆したニコラウス・フォルケル（1749-1818）は、バッハが音楽の理論と実践の緊密な結びつきを重視し、とりわけ音楽における秩序、関係性、均衡を重んじていたと述べている。この三者はそれぞれ、ウィノルド氏の分析における機能、特徴、形式に置き換えられ、彼の分析の概念がバッハの言葉に根ざしていることが分かる。



レクチャーをするアレン・ウィノルド氏と通訳の安原先生

その後、実際に〈チェロ組曲第1番〉の演奏を交えながらレクチャーが行われた。前述の『バッハのチェロ組曲』では作曲法に着目した詳細な分析が主体であったのに対し、講座では分析を踏まえた上での望ましい演奏法に重点が置かれていた。〈第1番〉を構成する全ての楽曲が取り上げられたものの、第1曲プレリュードのレクチャーが最も充実していたため、ここでは主にプレリュードについて紹介したい。まず、ヨハン・マッテゾン（1681-1764）によるプレリュードの定義が紹介され、この曲の即興的な性格について説明がなされた。その後、《平均律クラヴィア曲集》より〈第1番 ハ長調〉のプレリュードが引き合いに出され、〈チェロ組曲第1番〉

のプレリュードと冒頭4小節の和声進行が似通っていることが指摘された。具体的には、前者のプレリュードではローマ数字を用いた和声の特徴的分析結果がI-ii-V-Iとなり、後者ではI-IV-vii-Iとなる（転回形省略）。これに対し、アルファベットを用いた和声の機能的分析結果は両者ともT-S-D-Tとなる。T（トニック）は帰着、S（サブドミナント）は準備、D（ドミナント）は緊張の機能を持ち、4小節の中に起承転結が生まれる。受講者はヘルガ氏の演奏に合わせてTの部分で着席し、Sの部分で前傾姿勢となり、Dの部分で立ち上がることで、一連の和声の流れを体感した。こうした試みは、演奏とレクチャーを組み合わせた今回の講座ならではのものだったといえる。一方、旋律の分析に関して、ウィノルド氏は‘モティーフ’に代わる概念として‘ジェスチャー’および‘サブ・ジェスチャー’を使用することを述べ（譜例参照）、演奏の際には曲中でくり返し使われる‘サブ・ジェスチャー’を弾き手が意識する必要があると指摘した。

こうした理論と実践が合体したレクチャーの内容は、演奏に携わる学生にとっては分析により裏付けされた事実を演奏に役立てる糸口として、音楽学の学生にとっては事前に学習した分析内容をより実感をもって理解する手段として大いに役立つことが考えられる。そして、今回のような講座を参考として、今後私たちがより広い視野で音楽に取り組めるようになることが求められるだろう。



チェロを演奏するヘルガ・ウィノルド氏

書誌情報

Winold, Allen. Bach's Cello Suites, Vol.1&2, Indiana University Press, 2007

「J-Pop 観賞術」

井上さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

2010年11月13日（土）、名古屋大学大学院国際言語文化研究科、愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース、そして愛知芸術文化センターの共催により、リレー講座「J-Pop 観賞術」が愛知芸術文化センター12階、アートスペースAにて開催された。

本学と名古屋大学大学院国際言語文化研究科との連携事業は、今年が3年目に当たる。「J-Pop 観賞術」に関しては、両大学と愛知芸術文化センターが共催する形で行われ、J-Popについて、音楽面、歌詞の面、それをとりまく社会の面など、さまざまな面からの考察が行なわれた。講師は7名で、いずれも、名古屋大学と本学、そして愛知県文化情報センターに所属する研究者たちである。今回は井上が司会進行を務めた。

プログラムと簡単な内容は以下のとおりである。

1. 藤井たぎる（名古屋大学・音楽思想）「J-Pop的恋愛法」：八代亜紀と宇多田ヒカルとの比較から、恋愛のモードの変化を探った。歌詞の分析が秀逸だった。
2. 増山賢治（愛知県立芸術大学・ワールドミュージック）「J-Popに見えるクロスオーバー現象について：クラシック、伝統邦楽、ミュージカルを中心に」：J-Popと他のジャンルとのかかわりについての考察。珍しい映像を多用し、充実した発表であった。
3. 壬生千恵子（愛知県立芸術大学・アートマネジメント）「J-Rock：教会音楽を学ぶ若者達が目指すもの」：和製バンド文化で育った日本の学生たちが教会音楽を学ぶのはなぜかという問題提起から始まる、日本のロック・カルチャーについての分析。
4. 田所光男（名古屋大学・比較文化）「恋心の吟じ方」：岩谷時子やなかにし礼などの、恋を歌う〈訳詞〉の解説。訳詞の分析によって見えてくれるもののが

興味深かった。

5. 藤井明子（愛知県文化情報センター・音楽論）「武満徹とJ-Pop」：武満徹が作曲、そして時々は作詞も行ったポップスについての紹介。

6. 布施聰（名古屋大学・政治哲学）「拾われる大衆音楽の時代」：音楽を取り巻く外部条件・環境から、J-Popの消費のされ方についての今後を見通した。パワーポイントを駆使した発表だった。

7. 小林聰（愛知県立芸術大学・作曲）「小室哲哉の音楽——作曲家が分析する小室サウンド」：1990年代の小室哲哉の作品を作曲理論の立場から分析し、ヒット作に共通する要素を導きだした。さらに、分析の結果を使って「小室風」に書いた作品が披露され、会場を沸かせた。

研究者・作曲家が
現代日本の
音楽トレンドを斬る

講座内容

日 時：
**2010年11月13日(土)
13時～18時(出入り自由・申込不要)**

会 場：
**愛知芸術文化センター 12階
アートスペース A**

いまだ、「みんなの歌」となったJポップ。
クラシックを学ぶ音楽学生だって
Jポップは好きだ。

でも、Jポップの特質って、なんだろう?
外国で向ひなんか?

音楽の國から、歌の國から。
それほどまで社会の國から、
文化の國から、音楽の國へと、多くの切り口でJポップに
つけて考えてみます。
実は、音楽の世界では、黒船以来の大大きな変遷に
私たちも立ち会っているのかもしれません……。

名古屋大学、愛知県立芸術大学及び
愛知芸術文化センターの音楽室・研究者が
一堂に会し、それわれの立場から
J-Popを語るグレード講座です。

P 鑑賞術
Pop

入場無料
定員 150名

問合せ先：愛知県文化情報センター 052-971-5511
主 催：愛知芸術文化センター
名古屋大学学部国際言語文化研究科
愛知県立芸術大学音楽学部音楽学科

地図

「境界の消失と再生：現代音楽の諸相」1日目

井上さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

2010年12月4日（土）、5日（日）の両日、名古屋大学大学院国際言語文化研究科と愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（作曲コース・音楽学コース）主催のシンポジウム・トークコンサート・ワークショップ「境界の消失と再生：現代音楽の諸相」が、愛知県立芸術大学合奏棟大合奏室でアメリカの作曲家 Michael Schelle 氏（バトラー大学）を迎えて行われた。この催しは、2009年11月に名古屋大学大学院国際言語文化研究科が同氏を招聘して行ったシンポジウムの続編であり、同時に、名古屋大学の連続公演シリーズ「境界の消失と再生」と連なるものでもあった。以下、初日については井上が、二日目については小林が報告する。

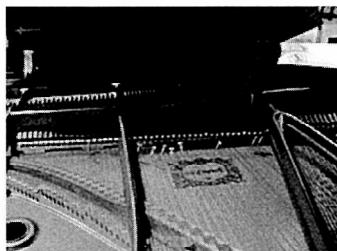
初日は第1部で Michael Schelle 氏の基調講演、第2部でシンポジウムが行われた。この日の共通のテーマは「20世紀藝術における〈境界〉」であった。Schelle 氏の基調講演は Anti-Decay（「反・腐敗」）というタイトルによるもので、チャンス・オペレーションの技法を使い、16のトピックを、聴衆の選んだ番号に従って、演奏を交えながら語っていくという興味深い試みであった。そこでは特に、ジョン・ケージが20世紀のアメリカ音樂に新しい道を開いたことが語られた。通訳とピアノ演奏は夫人の佐々木みほ氏が行った。

続いて行われたシンポジウムでは、パネリストがそれぞれ自分の立場から「20世紀の境界の消失と再生」について語った。まず、名古屋大学の藤井たぎる教授（音樂思想）は、「藝術と非-藝術のあいだの境界の消失と再生」というテーマで、藝術と非-藝術のあいだの境界の消失と再生について、デュシャン、ケージを例に論じた。続いて、本学美術学部の小林英樹教授（油畫専攻）

が「境界の消失と再生——マルセル・デュシャンのダダ的作品から——」というテーマで、デュシャンの知られざる面を明らかにした。その骨子は本誌に論文として掲載されている。一方、井上は音楽史の立場から、「20世紀音楽における境界——エリック・サティ（1866～1925）再考——」というテーマで、ダダイズムの唯一の音楽作品といわれる、サティのバレエ《本日休演》（1924）に焦点を当てて、サティの20世紀芸術上の意味を考察した。その後、パネリスト間で、さらにはフロアも交えて活発なディスカッションが行われ、実りの多いシンポジウムとなった。



Michael Schelle 氏と佐々木みほ氏



プリペアド・ピアノ



会場の様子

「境界の消失と再生—現代音楽の諸相」 2日目

小林 聰 愛知県立芸術大学音楽学部教授（作曲）

2日目のイヴェントは名古屋大学の藤井たぎる教授と本学作曲専攻作曲コースによって企画されたもので、盛り沢山な内容であった。

第1部「Michael Schelle 作品コンサート」では、Schelle 氏の作品4曲と、アメリカのミニマル作曲家 Charlemagne Palestine 氏の作品が演奏された。演奏者の多くは、本学の学生や卒業生であった。作品はいずれも演奏者の超絶的な技巧や高い音楽性を要求するものであったが、氏の要求に応えた素晴らしい演奏が行われた。コンサートの最後に、No Lithium (2010) が、佐々木みほ氏によって世界初演された。今回の企画を中心になって進めた藤井たぎる氏に捧げられたこの作品は、自由闊達な音楽観が反映されており、大変魅力的だった。第1部のプログラムは以下のとおりであった。

- 1) SUBWOOFER (1997) MICHAEL SCHELLE フルート：妹尾寛子
- 2) SAY GOODNIGHT, GRACIE (2010) MICHAEL SCHELLE クラリネット：夏目貴、葛島涼子、本間剛コントラバス：西鳩万記
- 3) GIMME SHELTER (2001) MICHAEL SCHELLE ヴァイオリン：佐治弦貴 ピアノ：日比亮太
- 4) SINGING AGAINST THE FLOOR (1975) CHARLEMAGNE PALESTINE パフォーマー：佐々木みほ、大森菜々、Zane Merritt、藤井たぎる、Michael Schelle
- 5) NO LITHIUM (2010) MICHAEL SCHELLE 世界初演 ピアノ：佐々木みほ

第2部「Zene Merrite のトーク&ギター・コンサート」では、バトラード大学大学院で作曲を学ぶ作曲家・ギタリストである Merrite 氏が自身の音楽観を語りながら、ギター演奏を披露した。下山一二三作曲の『N 氏へのオマージュ』や、自作が演奏された。

第3部の作曲ワークショップ「<境界>を巡って」は、Schelle 氏が本学作曲専攻作曲コースの学生とのコラボレーションを希望し、企画されたものである。最初に、本学の主に作曲専攻学生から構成された、ゲームピース同好会による、聴衆参加型の即興演奏が行われた。それは、数十枚の大きなカードにそれぞれ異なる番号が書かれており、それらの番号によって演奏の指示がなされ、聴衆がそれらのカードを自由に引きながら、演奏をコントロールしていくというものだった。その後、フロアも交えて活発なディスカッションが行われた。コメントーターとして、Schelle 氏、Merrite 氏、佐々木みほ氏、藤井たぎる氏、そして、本学作曲科教員 4 名（寺井教授、久留教授、小林、山本准教授）が参加した。

筆者（小林）は 2 日間のイベントすべてに参加し、多岐にわたるプログラムを堪能したが、それは Schelle 氏の音楽と人間性に負うところが大きい。今回のメンバーにより、すでに来年度の交流事業の企画も始まっている。今後も本学と名古屋大学大学院国際言語文化研究科、バトラー大学との連携を発展させ、興味深い企画を実践してゆきたい。



卒業生・修了生リレーエッセー（1）

愛知県立芸術大学に音楽学コースと修士課程・音楽学専攻（現博士前期課程・音楽学領域）が設置されたのは、平成6年のことです。きわめて小規模なコースながらも、これまでに優秀な卒業生・修了生を数多く輩出しています。ミクスト・ミューズでは、本号より、こうした先輩方を紹介するべく「卒業生・修了生リレーエッセー」コーナーを設けました。第1回目は、修士課程を修了し、現在フランスで活躍の大戸薫さんにご寄稿いただきました。

思いがけずにフランス生活9年目

大戸 薫 2002年愛知県立芸術大学大学院音楽研究科修士課程（音楽学）修了

2002年の9月から始まった、私のモンペリエ生活。

誰かと出会う度に必ず「で、あなた、どうしてここにいるの？」と尋ねられます。音楽学での留学のためにフランスに来た私ですが、2011年の今日もここにいるということは、計画はもちろん、想像もしていなかったことで、簡単に説明がつくことではありません。かろうじて言えるの「それは偶然の運の重なりのおかげで・・・。」ということ。

エピソードの数々は、字数のこともあるって伝えきれませんが、私の生活の様子を、簡単に紹介させて頂きたいと思います。

モンペリエ (Montpellier) は、マルセイユとスペイン国境の中間に位置する南仏の都市。人口順でいえばフランス8番目の規模ですが、パリ一極集中国家のフランスの8番目ともなれば、市内人口は25万ほど。周辺の土地も含めた都市圏人口でも51万人。日本人にとっては小さな町です。しかし、海と山に恵まれた絶好の自然環境、穏やかな地中海性気候と抜群の日照時間、伝統ある学生都市であり、文化・芸術・スポーツ活動の盛んな街ということで、いつも活気にあふれるモンペリエは、フランス人が住んでみたいと思う街No.1に選ばれるほどの人気のある町です。

私は現在、この街の音楽界で、いろいろな活動をさせてもらっています。愛知県芸の学部をピアノ科で卒業した私ですが、様々な個人的事情から、ピアノと共に生活すること、つまりピアノで生計を立てるということは全く考えていませんでした。フランスに来たのも、小さい頃から漠然と抱いていた、日本とは違う社会での生活を経験してみたいという好奇心がベースにあって、フランス近代音楽が好きだったことと、映画音楽の歴史に興味があったことから、

20世紀前半のフランス映画音楽について音楽学的研究をしようと思い立ち、フランスを留学先に選んだからだったので。学生時代にバイトに励んで作った資金だけが頼りだったので、留学生活は長くもって2年という見積もりでした。その後は日本に戻って就職活動して・・・というのが当初の計画だったのです。

モンペリエを選んだのは個人的リサーチと検討の結果ですが、直前までこの町の名前も知りませんでしたし、もちろんここに知り合いもつてもありませんでした。しかし、留学先のモンペリエ第三大学で、単位取得に必要なオプション授業に室内楽を選んだことから、全ては動き出したのでした。

ピアノからはもう離れており、フランスではピアノに触ることすらないと思っていた私ですが、フランス語による苦労から少しでも逃れようという思いと、ちょっとでも音楽に接して息抜きになれば、という思いから、室内楽の授業に向かったのでした。この授業を担当していたのは、モンペリエ国立オーケストラのフルート奏者。人数制限のためと室内楽のグループを決めるために行われたオーディションがあったのですが、学生たちは伴奏者を用意せずに来て、その場で「誰か伴奏してくれませんか?」と探していました。でも会場には誰一人として伴奏をやってくる人がおらず、そんな様子を見た私は、数秒ためらった後で日本式に手を挙げて立ち上りました。皆が「!?」という顔で一外国人学生である私を見ましたが、「je vais essayer.」(やってみます。)と言って、私は前に進み出たのです。そして一人目の歌の子の伴奏を初見一発で行うと拍手喝采がおこり、結局その後、私は2時間以上にわたったオーディションすべての伴奏を初見でした。

この出会い以来、室内楽の先生は私のことを特別に目にかけてくださり、歌の子とドゥオを組んだ私達に、何かと演奏機会を与えてくれました。学内コンサートはもちろん、大学の名誉博士号授与式での演奏の機会も頂きました。さらには「生活資金がなくなったら日本に帰る。」という私に、「カオルはモンペリエで何か仕事ができると思うよ。」と言って、履歴書を作るようアドバイスしてきたのです。その効果はてきめんで、6月には、モンペリエ郊外のとある音楽学校から、年度末試験のピアノ伴奏を依頼されました。これが私の記念すべきフランス初仕事となったのでした。

「留学2年目=留学最後の年」と思っていた私は、今ここで経験できるものは全てしておこうと思い、大学の授業と並行して、モンペリエ国立地方音楽院

にも足を運びだしました。どんな様子なのか見てみたいという好奇心からです。日本の音大では科として独立していないピアノ伴奏科に興味を持ち、入学試験を受けたらパスしたので、ソルフェージュ科、室内楽科とともに、授業を受け始めました。大学では DEA（フランスの大学の 5 年目、日本の博士前期課程に相当。）に登録をして、フランス語に苦しみながらも、ディプロムをとつてから日本に帰るのだと自分に言い聞かせていました。しかしこの年、とある音楽学校でのピアノ教師の仕事と、モンペリエにある opera junior という、子供や若者がオペラやミュージカルをする組織でのピアノ伴奏者という、二つのまとまった仕事が入ってきました。

opera junior は、ユニークな組織で、7 歳から 25 歳まで、およそ 150 人が所属しています。彼らは歌、合唱はもちろんですが、演技なども学びます。ピアノ伴奏者として雇われた私は、合唱、歌、演技、振付の指導のためにくる人達と共に仕事をし、スペクタクルのための演出家、ダンサー、衣装デザイナー、照明デザイナーといったアーティストとも関わりあいます。また、opera junior 自体は独立した組織ですが、モンペリエ国立オペラ座の演目には子役や児童合唱が必要な時は opera junior が参加します。日本で舞台芸術の場に身を置いたことがなかった私が、徐々にオペラの世界に入っていました。

こうして思いがけずにハードな生活を迎えた私は、もともとかかえていた腕の故障を悪化させて、体調を崩していました。が、これまた不思議なご縁で、西洋医学発祥の地という伝統を誇るモンペリエでは、医学医療研究が発展しており、周囲の人の勧めや紹介のおかげで、フランスを代表するような教授方や専門医の意見を頂いて、必要なケアを受けるようになったのです。

厳しい試練の時でしたがなんとか持ちこたえ、大学での必要単位を揃えた私は、夏のバカンス中に論文を仕上げました。「ジョルジュ・オーリックと映画音楽」というテーマです。10 月には口頭試問を受けて、無事に DEA のディプロムを取得したのでした。

本来ならここで私の留学生活が終



Opera junior と共にラジオ生出演の様子

わっていたわけですが、仕事のおかげでなんとか貧乏学生生活をするだけの収入を得られるようになっていました。それならこのチャンスが続くうちは…と、私は留学3年目を迎えることに決めたのです。

音楽院には、フランスの音楽教育の様子を見てみたいという興味本位で行き始めたのですが、身体を壊した私に親身になってくれた先生方のおかげもあって、ソルフェージュ科と室内楽科はなんとか続け、単位取得に最短の2年で試験をパスしてディプロムを手にすることができます。その後、留学4年目には大学に戻って博士課程に登録し、「フランス6人組と映画」についての研究にとり組み始めました。研究運にも恵まれて、オーリック夫人、オネゲルの娘さん、イベルの息子さんなどとお会いして、お話を伺ったり、貴重な資料を頂いたりすることができました。

しかし、博士論文に取り組むには、十分な時間と十分な資金が必要です。仕事が順調にいったおかげで、気がつけば音楽学校とopera juniorの双方で、期限なしの正式契約を得ていました。次第に研究のための時間がなくなっていく一方で、資金を作ろうにも、外国人留学生という身分のために労働がハーフタイム以下に制限されている。せっかくくる仕事の話も断ってセーブしなくてはいけない状態に私は悩み始め、結局、身分変更の申請を行う決意をしました。フランス人との結婚以外で外国人が身分変更をするのは、ほぼ不可能と言われています。却下されたら国外追放という厳しい噂も聞きながら、駄目だったらそれまでのことと覚悟を決めて申請しました。すると結果オーライ。私はついにフランス人と同じ労働権利を得ることができたのです。

私はこれを機に、音楽学の研究を一旦休むことにしました。そもそも外国语で博士論文を執筆するのは至難の業。他の活動をしながら達成できることではありません。集めた資料、アイディアは大事にとっておいて、いつの日にかまた機会がきたら…と思っています。

身分変更成功は、私のモンペリエ生活の大きなターニングポイントとなりました。自由に仕事ができるおかげで、活動範囲は大幅に広がったのです。

opera juniorではコレペティとしての役目も持ち始め、プロの合唱団からも伴奏者として声がかかり、オペラ座からは演出稽古のピアニストの仕事を頼まれ、また、モンペリエオーケストラ、あるいは毎年7月にモンペリエで行われるラジオフランスのフェスティバルでは、合唱やソロ歌手付きのプログラムの練習ピアニストとして、単発の仕事をもらうようになりました。

モンペリエは、人口から考えたら小さな町です。でも文化・芸術の充実度が驚くほど高く、音楽、映画、ダンスの国際フェスティバルが毎年開催されていますし、オーケストラもオペラ座も国立というタイトルを掲げていて、充実したプログラムと共に一流アーティスト達を舞台で見ることができる街なのです。

一度ピアノから離れていた、自称「なんちゃってピアニスト」の私が、こうしてモンペリエの音楽界で仕事をさせてもらっているうちに、フランスを代表する演奏家はもちろん、世界の舞台で活躍するアーティストと一緒に仕事をする機会をもらいました。Fabio Biondi、Lawrence Foster、Hervé Niquetといった音楽家と一緒に音楽をさせてもらい、中には個人的に親しくしてくださる方もいます。また、Gérard Depardieu や Jean Rochefort などという映画のスクリーンで見てきた大物俳優や、Boris Berezowsky や Hélène Grimaud などのトップアーティストとも、関係者として言葉を交すなど、自分でも驚くような出来事が次から次へとおきました。

いろいろな職業も経験させてもらっています。例えば、オペラ座との最初の契約は、オペラ字幕上映の操作担当という仕事でした。前もって字幕の割り当てがパワーポイントに組み込まれおり、オペラ公演の本番では、音楽を生で聴きながら楽譜を追いながら、あらかじめ書き込まれているキュー出しのタイミングに合わせてパソコンをクリックして字幕を出す、というアナログ作業です。普通は、オペラ座のコレペティがする仕事です。というのも、コレペティというのは最初から練習に参加していて作品を知り尽くしているうえに、本番だけは出番がないという職業ですから、字幕操作にうってつけなのです。オペラ座が単発で外部の人材が必要な時には、すぐに楽譜が読める者として、私に声をかけてくれるようになりました。

この仕事から発展してきたのが、ラジオフランスのフェスティバルからもらった、オペラ字幕のパワーポイント作成という仕事。つまり、歌詞の翻訳は担当しないのですが、訳詞と楽譜を照らし合わせたうえで、字幕の割り振りを決め、キュー出しのタイミングを決めるという作業です。映画の字幕と同じ要領で、観客が読み取れる時間、字数なども考慮にいれなくてはいけません。ラジオフランスという大きな組織が、モンペリエに住む外国人の私にこんな仕事を依頼してきたこと自体、私には驚きでしたが、引き受けないわけはありません。フランス語の最終チェックなどは、友人に助けてもらったりして、任務を

果たしました。

オペラ座では *Régisseur de scène* の仕事もしました。日本語では舞台監督のアシスタントといったところでしょうか。オペラの舞台を進行させるために、歌手、オーケストラ、ダンサー、照明、大道具、小道具、衣装、メイクといった、オペラに参加するすべての人々を総括して、進行を担うのが *Régisseur de production* ですが、その指揮下で、時間を管理したり、舞台上の進行が円滑に進むように動き、歌手にキューだしをしたりする職業です。

私は実のところ、オペラというジャンルがあまり好きではなかったのですが、様々な職業の人が一緒になって舞台を作り上げるという、チームワークプレイが大好きです。この世界に入ったおかげで、舞台裏の世界を知ることができました。何度も行つても本当にわくわくする空間です。また、オペラ演出という仕事がどういうものなのか、舞台照明というものがどういうものなのか、実際に一流アーティストたちの仕事ぶりをみながら、たくさんのこと学ばせてもらっています。

このような活動と並行して、目下、私が熱中しているのは、音楽教育者としての活動です。もともと好奇心旺盛な私は、フランスに来てから、日本とフランスの音楽教育の違いを理解することにとても興味をもっていました。自分自身、現場に身を置いて実践をつみながら、いろいろなケースの観察を続けていくうちに、どうもフランスの音楽教育システムに疑問を抱くようになっていたのです。そしてピアノ教師として、さまざまな生徒に触れて試行錯誤を繰り返しているうちに、私個人の教育法がまとまってきました。日本とフランスの音楽教育の良い所も悪い所も踏まえたうえでできたこのメソードは、ピアノ教育法というよりも、もっと音楽教育全般的なものとなりました。口コミのおかげもあってか生徒さんに恵まれて、今日はちびっこから大人まで、40人の生徒さんと接しています。フランス人の中にも、既存の教育システムを疑問視する人々が次第に増えているようで、私はそんな方々と意見交換をするようになりました。今後、この活動を発展させて、音楽教育に関するいろいろなプロジェクトに関わって行く予定です。

こうして私のモンペリエ生活は、たくさんの幸運の連続のおかげで今まで続いている。音楽は世界共通語とはよく言いますが、ピアノのおかげで、また音楽のおかげでたくさんの人と出会うことができたのです。

知り合いもつてもない街で留学生活をするというのは、私が選んだ人生の冒

冒険ですが、フランスに来てまだ2週間もたっていなかった、あの室内楽のオーディションで、思い切って手を挙げて名乗り出た瞬間が、今の私の生活の出発点だったと思っています。そして一留学生という立場を超えて、次第にフランス人社会の中に足を踏み入れていったことから、私の好奇心はどんどんかき立てられていました。日本人とフランス人。文化が違えば言葉が違い、メンタリティーが違えば習慣も違うわけですが、その背景には社会の構造、教育システム、さらには税金制度や社会保障の制度の違いといった、いろんな要素が関わり合っていることがわかつてきました。完璧な人がいないように、完璧な国なども存在しないのでしょうか。この二つの国の違いを見ているだけでも、本当に飽きることはありません。

フランス社会では自分の考えをはっきりと言ふことが本当に大事です。私も仕事で経験を積むにつれて、自分の意見を言わざるを得ないとき、あるいは言うべき場面に出くわすのが日常になっていきました。言葉のハンディはもちろん、メンタリティーやバックグラウンドが違う人たちと、しかも年齢が上とか下とかあまり関係のない社会で対等にディスカッションし合うのは、簡単なことではありませんが、いい意味での日本人らしさや私らしさを失わないように注意をしながら、フランス人社会の荒波の中、日々修業をしています。

国家が文化や教育を守り支えてきたフランスでは、政治の流れの変化が直接、芸術の世界に影響を与えてきます。今、政変に伴って、モンペリエの音楽界も変化の時を迎えてます。この先、私をとりまく環境がどんなふうに変わっていくのかはわかりません。

私の生活がどうなるのか、いつまでモンペリエ生活が続くのか、全ては未定で未知のことですが、一つ一つの出会いに感謝しながら、また、出会いをもたらしてくれる音楽に感謝しながら、私流の冒険をもうしばらくの間、続けていきたいと思っています。



モンペリエのオペラ座コメディ

平成 22 年度 卒業論文要旨

片桐夏子 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

イタリア未来派音楽研究

——バリッラ・プラテッラの作品を中心

要旨

本研究では、ほとんど今まで単独で研究されることのなかったイタリア未来派音楽家のバリッラ・プラテッラ Ballila Pratella (1880-1955) の楽譜の分析を中心に研究を行った。プラテッラについてこれまでの研究ではニューグローヴ世界音楽大事典や、その他様々な文献によると、彼は第1次世界大戦後は次第に未来派から身を引くようになったが、具体的に、どのように未来派から身を引くようになったかについては記述されて来なかつた。そこで、プラテッラの1904年頃から1920年頃までの9つの楽譜を研究することで、プラテッラがどのように作曲技法を変えていったのか考察した。また、プラテッラが発表した二つの宣言文の内容を明らかにし、どのように作品に宣言文の内容を反映しようとしてきたのかを検証した。

本論文は、全3章から成るが、第1章では、未来派設立当初から未来派の全盛期が終了する1916年頃までの初期の未来派の状況について概観した。未来派メンバーによる宣言文の内容は「未来派宣言」と「未来派画家宣言」の内容を基に書かれている。第1節では、未来派の創始者であるマリネットティが発表した「未来派宣言」の内容を明らかにし、設立当初の理念について述べた。第2節では、「未来派宣言」を聞いて集まったメンバーによって発表された「未来派画家宣言」の内容を明らかにし、プラテッラの宣言文の内容との関係性について言及した。その結果、プラテッラが1911年1月11日に発表した「未来派音楽家宣言」は、「未来派画家宣言」を参考にして書いたものであったということを述べた。

第2章では、イタリア未来派音楽家として著名なルイジ・ルッソロの音楽について言及した。ルッソロの宣言文や『雑音の芸術』で述べられている雑音楽

器についてと、プラテッラが発表した宣言文や作品を比較すると、ルッソロは根本的な楽音自体から解放されることを宣言文で発表し、新しい音色が出る楽器を開発したが、プラテッラは、拍子の規則や、リズム規則、韻律などの枠組みから解放されるために新しい技法を宣言文で発表し、作品で実践してきたということを述べた。

第3章では、バリッラ・プラテッラの音楽作品について言及するために、プラテッラが1911年1月11日に発表した「未来派音楽家宣言」と同年の3月29日に発表した「未来派音楽技法宣言」の内容について明らかにし、9つの楽譜からプラテッラの作品の変遷を見ていくとともに、「未来派音楽技法宣言」の内容を作品にどれだけ反映しているのかを検証した。また、宣言文を発表する前の作品であるOp.7の<La gaggia>と、宣言文発表後の作品であるOp.36の<La strada bianca>を比較し、宣言文を発表する前と後ではどのように作風が変わったのか分析した。その結果、プラテッラは宣言文を出すことによって、調性感、扱う詩の内容やリズムの付け方を宣言文に沿うように変えといったという結果が得られた。

プラテッラが宣言文を発表した1912年以降の作品から、Op.41までの間の作品(ex. Op.30、Op.36、Op.37)などでは「未来派音楽技法宣言」で挙げた技法を用いて作曲がなされており、自身が宣言した内容を実践しようとしていた。しかし、1920年頃の作品であるOp.41の«Il minuetto diabolico»のみ、それまで曲中で反映しようとしてきた「未来派音楽技法宣言」の内容は実践せず当時流行っていた新古典主義の手法で、未来派的作品を作りだそうとした。

これは、未来派の理念自体を実践するのではなく、それぞれ前衛的な芸術表現を取り入れていった未来派第2世代の人たちと同じ傾向であると考えられる。

つまり、プラテッラは第1次世界大戦後すぐに未来派の理念を果たさない作品を作るようになったのではなく、宣言文を発表した1912年以後の作品から、1920年に作曲されたOp.37の作品までは自身が発表した宣言文の内容を実践してきたが、Op.41以降からは、自身の宣言文には書かなかった当時流行っていた技法を使って未来派の理念を果たした新しい作品を開拓しようとしたのではないか、ということが本研究の結論である。

野中亜紀 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

古代エジプトにおけるカイロノミスト

——ハンス・ヒックマンによる先行研究の検証とそれに基づく分析

要旨

本論文では、古代エジプトのカイロノミストを題材として取り上げ、今日までのカイロノミスト研究の概要と新たな壁画の分析と考察、そしてハンス・ヒックマン Hans Hickmann (1908-1968) の分析の問題点を明確にすることを試みた。

カイロノミストは、「手を使用して合図をする人」という字義で、演奏者に対して旋律曲線や装飾法を手ぶりによって指示する人間のことを指す。古代エジプトの壁画にはカイロノミストが描かれており、その姿を模して記譜がなされていた。よって古代エジプト音楽における記譜法と考えられ、カイロノミストの存在は何らかの音楽形式があったことを証明する重要な手がかりといえる。つまり、規則的に数えることのできる拍が存在し、分析や分類の対象とされる特定の音楽形式があったことを示していると考えられる。

また、カイロノミスト研究においては、本論文で取り上げるヒックマン以外に研究対象として扱う研究者が現れなかった。そのため、ほとんどその存在は人々の間で認識されていないのが現状である。ヒックマンは、それまでに発掘されたカイロノミストの壁画を検証することで、カイロノミストの役割を明確にし、サインの分析結果をまとめた。

本論文では、ヒックマンによる研究論文 (1958) の成果を中心に再度検証し、彼の死後新たに発掘された壁画のカイロノミストをヒックマンの分析に従って分析した。

第1章では、カイロノミストの概要と、ヒックマンの研究以前のカイロノミストに対する認識について、およびヒックマンに関する紹介を行った。さらに、カイロノミスト研究の前提として必要となる知識として、古代エジプト史と古代エジプト壁画の規則について提示をした。第2章では、ヒックマンによるカイロノミストのサイン分析を、彼が論文において分類した規則に従って検証した。彼は論文で、自身が発見したカイロノミストが描かれている壁画を

分析し、実際に楽器を復元して実験を試みた。そしてカイロノミストのポーズに規則性を見出し、サインの解釈を行った。彼の分析の中で最も重要な業績は、カイロノミストのポーズと、現代の音程との対応表を作成したことである。しかしこの対応表を、前述したように、彼は何度も壁画における楽器を復元して実験して作成した、と論文中で述べているが、その実験方法や結果についての言及はされていない。つまり、対応表を作る上での決定的な根拠が彼の論文には存在していないことは、彼の研究における最も不明瞭な部分といえる。第3章では、彼のサイン解釈の規則に従って、彼の死後発掘されたカイロノミストの壁画の分析を行った。彼の分析に基づいて、死後発掘された壁画もある程度説明が可能であることが判明した。しかし不明な点も多く、今後他の壁画を対象とした場合には、ヒックマンの分析だけでは解釈できない場合もあると考えられる。

これらの結果から、彼の研究において不明瞭である部分を指摘し、初期ネウマ譜との関連性など、今後のカイロノミスト研究への課題などを明確にすることができた。

カイロノミスト研究に関わる様々な分野、そしてあらゆる資料を十分に考察し、咀嚼するという作業を続けることで、古代エジプト人が奏でた音楽を復元し、現代に蘇らせることも決して不可能ではないだろう。カイロノミスト研究は、音楽学の領域に限らず、考古学的な観点からも非常に有意義なものといえるのである。

秋尾桃子 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻(音楽学コース)

ルイ・ヴィエルヌとオルガン音楽

——オルガン交響曲第3番の分析を中心

要旨

ルイ・ヴィエルヌ Louis Vierne (1870-1937) は生まれながら目が不自由であったが、6つのオルガン交響曲などの傑作を生み出し、フランスを中心に国際的に活躍した。

19世紀のフランスでは、オルガン建造家のカヴァイエ＝コルがオルガンに改革をもたらし、楽器に新しいストップと音量の自在性を与え、伝統的な手法

との調和を見事に成功させた。それによりオルガンは色彩感と音響が充実し、オーケストラのような演奏効果を持つようになった。フランス・オルガン楽派の父とも呼ばれるフランクは、カヴァイエ＝コルの楽器から着想を得て多くの傑作を残している。オルガンをオーケストラのように捉えたフランクの音楽は、ヴィドール、ヴィエルヌへと受け継がれ、独奏の「オルガン交響曲」という新しいジャンルが確立された。ヴィエルヌのオルガン交響曲は和声と旋律の創意に斬新な傾向があると評価されている。6つのうち、嬰ヘ短調の第3番は1911年に作曲され、全5楽章から成る。

ヴィエルヌの先行研究には、曲集や形式ごとの分析による研究、他には6つのオルガン交響曲の変遷をたどる研究もある。しかし、それらの文献では作曲背景が示されていない、または簡潔な記述にとどまっている。楽曲分析の結果については、研究者の意見が異なることもある。また、第3番は循環形式で構成されていないと一般的に解釈され、演奏会では全楽章を通さないことも多く、1、2つほどの楽章が取り上げられる。だが、楽章間には「オルガン交響曲第3番」として成り立つ何らかの関連性や相互関係があるのではないかと考えた。したがって、本研究はオルガン交響曲第3番に焦点を当て、他の作品も考慮に入れながら第3番の作曲背景と各楽章の特徴を明らかにし、楽章間の関連性や相互関係について考察することを課題とした。

第1章では彼の生涯と作品を概観し、彼がオルガン曲を生涯のどの時期に作曲したのかを整理した。その際、音楽活動の内容と拠点、和声様式の変遷に配慮して、徒弟期(1870-94)、第1創作期(1894-1910)、第2創作期(1910-20)、第3創作期(1920-37)に区分した。

第2章では、第1節で彼の日記を参考にして第3番の成立過程を述べた。第2節では、ヴィエルヌが意図したレジストレーションと記譜にもとづいて楽曲分析をするために、彼の弟子や近年の学者による校訂の比較を行った結果、彼が生前に行った改訂内容と、演奏家と学者の見解に異同があることがわかった。

第3章では、先に第3番の各楽章の特徴を考察した。第1楽章「アレグロ・マエストーラ」の特徴として、半音階主義が主題の性格、和声の解決、転調に反映されていることや、展開部の始まりをめぐる論争があることを述べた。第

2楽章「カンティレーナ」では、クラリネット、トランペットといったソロのストップの活用、変奏、増三和音の扱い方に着目した。第3楽章「インテルメッゾ」は主題構成のアイディアに注目すべきであり、それは三和音と増三和音における四六の和音から成る。また、倍音ストップのナザールを用いた彼の好きな音色の組み合わせと、足鍵盤における3声や4声の和音の珍しい使用についても明記した。第4楽章「アダージョ」では、波上にうねるストップのヴォワ・セレストを使用した際の作曲法について考察した。第5楽章「フィナーレ」では、この楽章にみられるフランスのトッカータの原理について述べた。

このように、各楽章の特徴が明らかとなった上で、楽章間の関連性や相互関係を考察した。関連性や相互関係を築いているものとして、一つ目に、楽章の配列を挙げた。それは急速な楽章と緩徐楽章が交互に配置されている。二つ目に、前後の楽章の調性関係と終止の和声を挙げた。そして、三つ目に循環形式を挙げた。分析によって、複数の主題が音程構造において互いに関連し、循環形式を確定させていると明示した。なお、第4楽章の中間部分における旋律の輪郭と全体的なテクスチュアが、第3楽章の主要主題と類似していることも、循環形式の手法が生かされているとみなした。以上のことから、第3番は個々の楽章に個性があり、5つの個性的な楽章の寄せ集めのようにみえるが、楽章の配列、前後の楽章の調性関係と終止の和声、循環形式により楽曲全体に統一感をもたらしているという結論に至った。

深堀彩香 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻(音楽学コース)

長崎県生月島のオラショの現在

——歌オラショ《ぐるりよざ》の分析を通して

要旨

長崎県の北西部に位置する生月島には、現在もかくれキリストンが存在し、独自の信仰形態を守り続けている。「オラショ」とはかくれキリストンの祈りを指す言葉であり、オラショは基本的に声に出して唱えられることはない。しかし生月島では、オラショが声に出して唱えられ、さらにオラショに旋律がついた「歌オラショ」と呼ばれるものが歌われている。これらは生月のかくれキリストンにしか見られない。生月島のかくれキリストンは集落単位で組織が形

成されており、潜伏時代には、たとえキリシタン同士であっても集落を越えて交流することはなかった。そのため、現在唱えられているオラショや歌オラショの言葉や旋律は、集落ごとに異なる変容を見せているのである。

現在歌われている歌オラショは、《らおだて》《なじょう》《ぐるりよざ》の全3曲である。それぞれの原曲として、《ラウダテ・ドミヌム・オムネス・ジェンテス Laudate Dominum Omnes Gentes (すべての国よ、主を賛美せよ)》《ヌンク・ディミッティス Nunc dimittis (今こそ御言葉にしたがい)》《オー・グロリオーザ・ドミナ O gloriosa Domina (栄えるある聖母よ)》という聖歌が皆川達夫によって推定されている。今日、生月島の北部の集落ではこの3曲の歌オラショが歌われているが、南部の集落で歌われているのは《ぐるりよざ》1曲だけである。

本論文では、音楽的アプローチからかくれキリシタンの現状について言及していくために、過去の録音資料（1953年、1975年、1980年、1990年、2000年）とフィールドワークの成果を比較して近年約60年における歌オラショの変容を明らかにし、さらに、これまで試みられていなかった集落間における歌オラショの旋律比較をおこない、そこから見えてくる集落間の関連性についても考察した。旋律比較では、島の北部と南部の集落において共通して歌われている歌オラショ《ぐるりよざ》を取り扱った。

全体は3章から成り、第1章第1節では、かくれキリシタン全般を概観し、続く第2節で、今回の研究対象である生月島のキリシタン史を見ていきながら、生月島におけるかくれキリシタンについて概観した。

第2章では先行研究について述べた。かくれキリシタンの研究者の数は決して多くないが、これまでに多くの事が明らかにされてきた。本章では、文化的あるいは音楽的アプローチからおこなわれたかくれキリシタン研究の内容をまとめながらその価値と重要性について述べ、さらに、かくれキリシタン音楽の先行研究にみられる問題点を挙げた。

第3章では歌オラショ《ぐるりよざ》に関する考察及び分析をおこなった。第1節では、フィールドワークをおこなった島の南側に位置する山田集落に焦点を当て、この集落におけるかくれキリシタンについて概観し、その特徴を

探った。次に、山田集落のオラショについて述べ、山田集落唯一の歌オラショ《ぐるりよざ》の旋律を年代順に比較し、旋律の変容について考察した。第2節では、フィールドワークをおこなったもうひとつの集落である島の北側に位置する^{いちぶ}壱部集落に焦点を当てた。第1節の山田集落と同様に、まず壱部集落におけるかくれキリストンについて概観し、この集落のオラショについて述べた。次に、壱部集落の歌オラショ《ぐるりよざ》の旋律を年代順に比較し、旋律の変容について考察した。第3節では、第1節と第2節で取り上げた両集落の歌オラショ《ぐるりよざ》の歌詞や旋律を比較しながら集落間の相違点や類似点等を明らかにし、さらに、音楽以外の面からも両集落の関連性について考察した。

以上の考察から、ここ20年程で山田集落の歌オラショの変容は加速しており、そこには信者の減少や歌う頻度等、複数の要因が関係しているということが明らかになった。かくれキリストンの音楽は21世紀に入ってからはあまり詳しく研究されておらず、先行研究からは近年の歌オラショに関する情報を得ることができない。長いキリストンの歴史からみると、本論文で考察した約60年という期間は歴史のほんの一部分でしかないが、歌オラショ《ぐるりよざ》の分析を中心におこなった本研究により、歌オラショをはじめ、オラショ及びかくれキリストンの現状が明らかにされたと言えよう。



表紙

小林英樹 色を気の向くままに置いて行くこと

表紙絵の解説

小林 英樹

音楽を奏でるように色を置いていく。油絵具の油を少し抜いてテレピンで薄めて水彩のように置いていく。左手に細い豚毛の筆を数本握り、パレットの上にある絵具を選んでは置いていく。同じような色を続けて塗った後、気分の赴くまま、新しい色を置いていく。イメージをもつとうまくいかないから、ほとんど何も考えずに、できるだけ感覚を解放し、いい感じに進められたときはますますの出来だが、邪念が入ったり、イメージが先行したりすると、必ず失敗する。何通りかの和紙に試みたが、書道の練習用の厚手の和紙を使うとうまくいった。この行為は十数枚の「完成作品」を生み出せたが、二、三日で終わってしまった。それは、よかったときの記憶が自由な進行を妨げ、よかった効果を模倣しようとする気持ちが、最終的に、集中力を奪ってしまったからだ。それはあくまでもその程度の作品でしかないにしても、詩情ただよう心地よいものであった。飾るにはいいと、もらい手が多く、手元には数枚しか残っていない。乾性油が滲み出ているが、和紙は心配を裏切って酸化による破損はない。去年の表紙に使った作品のタイプライター用紙にほんのわずかに滲んだ乾性油も、紙をほとんど傷めていない。不思議だ。三〇数年が経つが、意外に強いことが分かる。乾性油は完全乾燥してしまえば、そこから先は酸化が進まないからなのだろうか。1977年、大阪に移って二年目のものである。ミクストミューズの表紙には、遠い過去の懐かしい軽い感じの作品を使わせてもらっている。

編集後記

今号はこれまでにない質量ともに充実したものに出来上がったと思う。音楽学コースの常勤教員のほか美術学部および音楽学コースに縁のある学内外の諸氏からもそれぞれの専門分野に関する玉稿を賜り、体裁の方も論文をはじめ、鑑賞・研究ノート、各種講座報告、卒業生・修了生リレーエッセー、卒論要旨と多彩な構成となった。中でも音楽研究科博士後期課程の在学生の研究成果を反映することができたことは1つの大きな収穫であると言える。また、「卒業生・修了生リレーエッセー」は初めて掲載されたもので、今後これによって本誌の音楽学部および音楽学コースの広報としての役割をさらに強化できるものと考えている。

昨今の研究・教育業務を取り巻く厳しい環境の中、寄稿を快諾していただいた執筆者の方々はもとより、原稿を正確かつ迅速にまとめてくれた編集スタッフたちには本当に感謝している。編集スタッフの司令塔、森本（旧姓鳥山）頼子さんを中心に糸山陽子さん、七條めぐみさん、深堀彩香さんら音楽学の院生、学部生たちの周到な段取りと優れた連携プレイによって、こうして刊行にこぎつけることができた。それから、今号の刊行に際して本学の広報委員会から援助費用を賜ったことをここに特記し、広い意味で本誌の刊行が本学の広報活動の一環として一定の理解をいただけたことに感謝の意を表したい。K.M.

今年度は、『ミクスト・ミューズ増刊号』も刊行したために、きわめて忙しいスケジュールで編集を行いました。そのなかで、七條めぐみさんと深堀彩香さんが、春休みの貴重な時間を使って懸命に作業してくれたことは、何よりも大きな救いとなりました。こうして刊行にこぎつけられたのも、ひとえに二人のスピーディーかつ的確な作業のおかげです。

ありがとうございました。Y.T.

今号は編集期間中にスタッフのチーフである鳥山頼子さんが結婚され、記念の刊行となりました。一生に一度の大変な時期ながら、編集作業を取り仕切ってください、感謝です。また、若い2人が能力を発揮し完璧に作業を進めてくださったおかげで、厳しいスケジュールをこなすことができました。Y.M.

はじめは編集作業と聞いても具体的に何をするのかピンと来ておらず、また未経験のソフトに戸惑いましたが、その過程で多くのことを学びました。今号の刊行に携わらせていただいたことを、大変喜ばしく思います。M.S.

今回、初めてミクスト・ミューズの編集に関わらせていただきました。初めてなのでソフトの使い方がわからず、手探りの状態で編集作業を進めました。特に表を入れる作業には苦戦しましたが、無事に刊行できましたことを嬉しく思います。A.F.

MIXED MUSES No. 6
2011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:mixedmuses2006@gmail.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