

MIXED MUSES



no.7 (2012)

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たいと願って、このタイトルを採用しました。

mixed muses No. 7

目 次

点描アニメミュージカルの世界

——現代日本の大衆音楽芸能における新潮流として 増山 賢治 5

鈴木政吉研究（3）大正時代 井上 さつき 33

音楽学部の学生のための美術史

フェルメールの新たな発見（1） 小林 英樹 53

モーツアルトの《フィガロの結婚》

——ピアノ協奏曲との関連の中で 小沢 優子 71

ヘンデル《メサイア》のディクション

——ヴァージョンによる相違（2） 精山 陽子 91

論文紹介

G. コピトヴァ著

「D. D. ショスタコーヴィチの連作歌曲の詩の原典

——『日本の詩による6つのロマンス』をめぐって」 森本（鳥山）頼子 103

特別講座レポート

イーヴ・フェラトン教授をお招きして 七條 めぐみ 112

大学間連携事業レポート

大学間連携事業「境界の消失と再生」イン USA 井上 さつき 115

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科 博士前期課程

愛知県立芸術大学音楽学部

平成 23 年度 修士論文・卒業論文要旨

〈修士論文〉

　　ゲオルク・ムッファトの《音楽の花束》に見られる様式の混合 七條 めぐみ 118
〈卒業論文〉

　　レベッカ・クラーク研究 伊藤 圓 120
　　——その生涯とヴィオラソナタを中心に
　　“作曲家”宮沢賢治の誕生 横原 彩 123

書籍紹介

　　スティーヴン・カブラン著
　　『オーボエモーション——オーボエ奏者ならだれでも
　　知っておきたい「からだ」のこと』
　　小野ひとみ、稻田祥宏監訳、森本頼子訳（春秋社、2011 年） …… 森本（鳥山）頼子 126

《赤、黒のマジックインクとポピーオイルの出会い》(表紙絵の解説) 小林 英樹 129

編集後記

点描「アニメミュージカル」の世界

——現代日本の大衆音楽芸能における新潮流として

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

アニメやコミックを原作としたミュージカル作品と言えば、1991年に初演された「聖闘士星矢」や、さらに古くは「ベルサイユのばら」（宝塚歌劇団により1974年初演）などが思い起こされるが、近年は各種メディアにおいて「アニメミュージカル」という呼称が出現しているように、そうした作品が林立し頻繁に上演されて1つのブームあるいは創作ミュージカルにおける新たな潮流の形成を思わせる様相を呈している。

例えば、『演劇ブルミエ NO.1』（誠文堂新光社、2009年1月1日）の「日本でミュージカルを出しているのはこの集団！」(pp.76-77)によれば、図表「6 アニメミュージカル・ゲームミュージカル」に「テニスの王子様」「エア・ギア」¹「美少女戦士セーラームーン」「サクラ大戦」が挙げられている。そして、図表下の説明文では「一方、異業種ミュージカルの中でも特異な発展を遂げたのがアニメミュージカル。原作ファンを中心に確かな地位を築き、再演を繰り返している作品も多々見られるなど、動員に成功している。」（アンダーラインは本稿の筆者による）と記している。

それから『アプローズ vol.1』（メディアボーイ、2011年8月25日）の「漫画アニメが原作 あこがれのヒーローが3Dに」(p.100)では、ミュージカルに限定せず、舞台化という広い枠で取り扱っており、「ガラスの仮面」「テニスの王子様」「ベルサイユのばら」「トーマの心臓」「火の鳥」「アトム」「おもいでぽろぼろ」「プライド」「ROCK MUSICAL BLEACH」「聖闘士星矢」の名が挙げられている。

このようにアニメミュージカルとは文字通り、アニメ作品を原作とするミュージカル作品を指すが、より正確にはアニメやコミック、そしてゲームを原作とする創作ミュージカルということができる。アニメとコミックは具体的

作品名を挙げるまでもなく、その分かち難い関係性は明白であり、今やゲームもその豊かなストーリー性を以て前二者に比肩するものと考えられ、それらの作品の多くが映画化、舞台化されて人気を博している。そして、その舞台化の波はセリフを主体にプロットを構成するいわゆる「ストレート・プレイ」の分野に留まらず、音楽やダンスに重きを置く「ミュージカル」の世界にも及び、多くの人気作品を生み出しており、特に後者においては、それ独自の音楽様式を擁する1つのカテゴリーの呼称としての「アニメミュージカル」を形成する勢いすら感じられる。

その意味において、本稿はアニメミュージカルの出現を現代日本の大衆音楽芸能における新しい潮流としてとらえ、そこに含まれる音楽、キャスティング、上演方式などに関する様々な特徴的要素を抽出し、現代日本の大衆音楽芸能が如何に変化しつつあるかを考察するための端緒となるべく書かれたものである。以下、一般にアニメミュージカルと目される諸作品の情報を収集、整理し、そこから創造的要素と思われる事象を抽出し、ミュージカルのジャンルにおいてだけでなく、音楽（特にJ-Pop）、演劇（特に音楽性を重視する演目）といった大衆音楽芸能に広く影響を及ぼす要素を導き出すことを試みる。その際、原作、上演状況（初演、再演の時期、方式など）、キャスト（その略歴、特にアニメミュージカルへの出演歴を中心に）、スタッフ（制作、主催、作詞家、作曲家、振付師などを中心に）、メディアにおける報道、DVD・CDの発行状況など、多岐に渡る項目を設定し、それらの分析を通して読み取れる事象を個々の作品について示すこととする。

I アニメミュージカル作品の概観

これまでの情報収集によって知り得たアニメミュージカルの諸作品を俯瞰すると、歴史の長さや、上演回数から言って一際目を引くのが『テニスの王子様』（略称『テニミュ』）と『BLEACH』（略称『ブリミュ』）である。そこで、以下、まずはその二作品について、そしてその後にその他の作品の基本情報を整理していく。

1 『テニスの王子様』

これはテニスの天才少年、越前リョーマ（中学一年生）が入学した中学（青春学園）のテニス部で他の部員たちとともに切磋琢磨し、全国大会出場を目指して勝ち進んでいく物語である。上演データはテニミュのHP (<http://tennimu.com/>) などをもとに以下のように整理できる。

『テニミュ』の上演状況 ※(12)～(16)は簡略データで示す。

1st シーズン

(1) ミュージカル『テニスの王子様』

東京芸術劇場中ホール（東京）2003年4月30日～5月5日

(2) ミュージカル『テニスの王子様』

日本青年館大ホール（東京）2003年8月7日、8日

サンケイホール（大阪）200年8月13日～15日

(3) ミュージカル『テニスの王子様』Remarkable 1st Match 不動峰

ゆうばうと簡易保険ホール（東京）2003年12月30日～2004年1月1日

メルパルクホール（大阪）2004年1月3日～5日

(4) ミュージカル『テニスの王子様』More than Limit 聖ルドルフ学院

東京芸術劇場中ホール（東京）2004年7月29日～8月8日

新神戸オリエンタル劇場（神戸）2004年8月11日～15日

(5) ミュージカル『テニスの王子様』in winter 2004-2005 side 不動峰～special match～

東京芸術劇場中ホール 2004年12月29日～2005年1月2日

(6) ミュージカル『テニスの王子様』in winter 2004-2005 side 山吹 feat. 聖ルドルフ学院

大阪メルパルクホール 2005年1月8日～10日

東京メルパルクホール 2005年1月20日～23日

(7) ミュージカル『テニスの王子様』The Imperial Match 氷帝学園

日本青年館大ホール（東京）2005年8月8日～14日

大阪メルパルクホール（大阪）2005年8月17日～20日

(8) ミュージカル『テニスの王子様』The Imperial Match 氷帝学園 in winter 2005-2006

日本青年館大ホール（東京）2005年12月19日～25日

大阪メルパルクホール（大阪）2005年12月28日～2006年1月2日

(9) ミュージカル『テニスの王子様』Advancement Match 六角 feat. 氷帝学園

日本青年館大ホール（東京）2006年8月3日～13日

大阪メルパルクホール（大阪）2006年8月16日～19日

名鉄ホール（名古屋）2006年8月24日～27日

(10) ミュージカル『テニスの王子様』Absolute King 立海 feat. 六角 ~First Service

日本青年館大ホール（東京）2006年12月13日～25日

大阪メルパルクホール（大阪）2006年12月28日～2007年1月8日

香川県県民ホール アクトホール（香川）2007年1月11日～14日

サンシャイン劇場（東京）2007年1月18日～1月21日

名古屋市民会館中ホール（名古屋）2007年1月25日～27日

(11) ミュージカル『テニスの王子様』Absolute King 立海 feat. 六角 ~Second Service

日本青年館大ホール（東京）2007年8月2日～15日

大阪メルパルクホール（大阪）2007年8月18日～25日

香川県県民ホール グランドホール（香川）2007年8月28日～29日

福岡市市民会館大ホール（福岡）2007年9月1日～2日

岐阜市民会館大ホール（岐阜）2007年9月7日～9日

(12) ミュージカル『テニスの王子様』The Progressive Match 比嘉 feat. 立海

2007年12月～2008年2月

(13) ミュージカル『テニスの王子様』The Imperial Presence 氷帝 feat. 比嘉

2008年7月～11月

(14) ミュージカル『テニスの王子様』The Treasure Match 四天宝寺 feat. 氷帝

2008年12月～2009年3月

(15) ミュージカル『テニスの王子様』The Final Match 立海 First feat. 四天宝寺

2009年7月～10月

(16) ミュージカル『テニスの王子様』The Final Match 立海 Second feat. The Rivals

2009年12月～2010年3月

※その他、海外公演として台湾、韓国公演が含まれている。

2nd シーズン

(1) ミュージカル『テニスの王子様』青学 VS. 不動峰

JCBホール（東京）2011年1月5日～16日

大阪メルパルクホール（大阪）2011年1月19日～23日

日本青年館大ホール（東京）2011年1月26日～2月11日

(2) ミュージカル『テニスの王子様』青学 VS. 氷帝

TOKYO DOME CITY HALL（東京）2011年7月15日～31日

大阪メルパルクホール（大阪）2011年8月10日～21日

中京大学文化市民会館ブルニエホール（名古屋）2011年9月8日～11日

TOKYO DOME CITY HALL（東京）2011年9月22日～24日

(3) ミュージカル『テニスの王子様』青学 VS. 六角

日本青年館大ホール（東京）2011年12月17日～25日

大阪メルパルクホール（大阪）2011年12月23日～2012年1月9日

名鉄ホール（名古屋）2012年1月19日～22日

キャナルシティ劇場（福岡）2012年2月3日～5日

TOKYO DOME CITY HALL（東京）2012年2月9日～12日

一見して分かるように、『テニミュ』は主役のリョーマが所属する青春学園テニス部と他校との対戦試合によって様々なストーリーによる公演を展開して来た。そのキャストは主役の越前リョーマをはじめ青春学園、さらには対戦校のメンバーも随時入れ替えが行われることを原則としており、それもオーディションによって選定されることになっている。つまり新陳代謝が不断に行われる訳で、それはダンス、音楽など各方面についても当てはまることを思えば、キャスト、スタッフにかかる責任、負担の大きさは想像に難くない。その他、「ドリライ」と略称されるレビュー風のライブ「DREAM LIVE」も行われるなど上演方式、宣伝手法には目を見張るものがある。その上演データは下記の通りである。

テニミュ Dream Live ※詳細な日程は省略。

1st シーズン

(1) ミュージカル『テニスの王子様』コンサート Dream Live 1st 2004年6月

- (2) ミュージカル『テニスの王子様』コンサート Dream Live 2nd 2005 年 5 月
 - (3) ミュージカル『テニスの王子様』コンサート Dream Live 3rd 2006 年 3 月
 - (4) ミュージカル『テニスの王子様』コンサート Dream Live 4th 2007 年 3 月～5 月
 - (5) ミュージカル『テニスの王子様』コンサート Dream Live 5th 2008 年 5 月
 - (6) ミュージカル『テニスの王子様』コンサート Dream Live 6th 2009 年 6 月
 - (7) ミュージカル『テニスの王子様』コンサート Dream Live 7th 2010 年 5 月
- 2nd シーズンは記載省略

そのドリライについては、『レブリーク Bis vol.13』（2008 年 12 月 阪急コミュニケーションズ）の特集「漫画×舞台」(pp.10-13) の紹介記事に次のように簡潔に記されている。「ドリームライブ、通称ドリライ。それはテニミュの出演者たちが、それぞれのキャラクターを演じながら、歌い、踊る、熱狂ライブだ。今年、5 月で 5 回目となった人気のステージ。会場中を包む熱気で、本公演とはひと味違う一体感を味わうことができる。」とあり、その映像を見ると、宝塚のレビューに似ているが、出演者と観客とが一体感を味わうという意味では、まさに J-Pop のライブそのものであると言えるだろう。

それから、大千秋楽の際に指定の全国の映画館で実施されるライブ・ビュイングの普及については、拙稿「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」(『ミクストミューズ第六号 2011』所収)においてすでに指摘しているので、ここでは省略する。

テニミュのキャスティングの特色と言えば、まず若手男優のみで構成されている点のほかに、もう 1 つ上記に言及したようなキャストの随時変動による新陈代谢の良さが挙げられる。スター主義ではないところがポイントで、主役の越前リョーマをはじめ各キャラクターの俳優の変遷はテニミュの HP に記録されている通りであるが、それらのキャストには、若手といえども舞台で主役を張れるレベルの俳優が多数含まれ、実際、彼らはテニミュ以外のアニメミュージカルや音楽を重視する舞台作品に出演しており、中には音楽活動に関わっている俳優も少なくない²。そこで、本稿においては、テニミュを含むアニメミュージカルの複数作品に出演あるいはスタッフとして関わった人物名を太字で表記し、アンダーラインを施し、それによってどのような人材がアニメミュージカ

ルに関わっているか把握するための一助とした。

アニメミュージカルの諸作品の中でも、これほど大人数かつ多彩で変化に富んだキャスティングを実行しているのは、恐らくこの「テニミュ」以外にないといっても過言ではなく、その点はメディアにおいても明確に指摘されている。例えば、前掲の『レブリーグ Bis vol.13』の特集「漫画×舞台」(pp.10-13)における「若手俳優の登竜門となった、ザッツエンターテイメント ミュージカル『テニスの王子様』」には出演者の新井裕介、馬場良馬、高橋龍輝、張乙紘のインタビュー記事、久保田悠来、秋山真太郎のインタビュー記事のほかにプロデューサーの松田誠のインタビュー記事も収められ、松田はその成功の理由として「誰からも支持される素晴らしい原作。演出の上島雪夫、作家の三ツ矢雄二、音楽の佐橋俊彦という舞台のトッププロ3人の成せる技」と述べている。それから、pp.14-15の「ひとめでわかる！ テニミュ !!」にはその歴史とともに新しさ、特色、魅力を次のように簡潔にまとめている。

「テニスウェアを身につけた男の子たちがラケットを抱え歌い、踊る。そんなミュージカルは今までなかった。なかったからこそ、プロのスタッフ達が想像力をフル稼働し、知恵を寄せ合い生み出したのが、“テニミュ”という新しい演劇ジャンルだった。」（アンダーラインは本稿の筆者による）

「テニミュ人気が最初に爆発した瞬間は、初代青学（せいがく）メンバーの卒業公演。原作ファンも思わず唸るほどキャラクターを徹底的に研究して舞台に立ってきた彼らのステージのフィナーレの日、急遽決定した別会場で同時のスクリーン上映も含め、チケットを手に出来なかったファンが真冬の劇場前の広場を大挙埋め尽くしたのだ（そこにはかつて空席の目立つ初演時、PRのため初代青学（せいがく）メンバーらが通行人にチラシを配ろうとした同じ場所でもある）。」³

そして、2008年の状況をこう締めくくっている。「初演から5年。JR山手線の車内モニターにCMが流れ、初のアジア公演も実現、青学（せいがく）メンバーも5代目を数える今、“熱”はさらなる“熱”を呼び続け、テニミュのステージは留まることなく拡大し続けている。」

また、登竜門と記している具体的状況の一端は、p.16に「舞台の世界で活躍するテニミュの先輩たち！」として、加藤和樹、城田優、相葉弘樹、中河内雅貴、伊礼彼方の5人が紹介されている。実際、近年、彼らは本業の舞台（ストレートプレイ）をはじめ、映画、ミュージカル、音楽活動と多彩な活躍を見せており、中でも、ミュージカルへの進出と音楽活動は注目に値するものがあるが、それについては後日論じる機会を設けたい。

上演状況から容易に想像されるように、そのキャストは相当な数に登るため、最新公演のキャスト名を挙げるに留める。そして、キャスト数と同様、テニミュのスタッフも大人数に及んでいるが、主要スタッフに大きな変動は見られないでの、最新公演のデータから主要部門のみを抜粋して以下に掲げる。

青学

越前リョーマ：小越勇輝 手塚国光：和田卓磨 大石秀一郎：平牧仁 不二周助：三津谷亮
菊丸英二：小関裕太 乾貞治：輝馬 河村隆：鶴見知大 桃城武：上鶴徹 海堂薰：池岡亮介
堀尾聰史：樹井賢斗 加藤勝郎：大平峻也 水野カツオ：大野瑞生

六角

葵剣太郎：吉田大輝 佐伯虎次郎：内海大輔 黒羽春風：本川翔太 天根ヒカル：木村敦
樹希彦：橋本真一 木更津亮：廣瀬大介

氷帝

跡部景吾：青木玄徳 忍足侑士：菊池卓也 向日岳人：志尊淳 宮戸亮：桑野晃輔
芥川慈郎：赤澤燈 滝萩之介：西島顕人 樋地崇弘：古家広之 凰長太郎：白州迅
日吉若：伊勢大貴

原作：許斐剛『テニスの王子様』(集英社ジャンプ・コミックス刊)

オリジナル演出／脚色：上島雪夫

音楽：佐橋俊彦 作詞：三ツ矢雄二 振付：本山新之助／上島雪夫

エグゼクティブプロデューサー：松田誠 (ネルケプランニング)、松本慶明 (マーベラス AQL)、
茨木政彦 (集英社)、篠田芳彦 (日本アドシステム)、中尾哲郎 (テレビ東京)

主催：テニミュ製作委員会 (ネルケプランニング、マーベラス AQL、日本アドシステム、テレビ東京)

テニミュの音楽上の特徴として注目すべき点は多々あるが、その1つとして使用楽曲の目まぐるしい変化がある。ストーリーが異なれば、使用楽曲もほとんど入れ替えられている。そして、このように数多くの多彩な楽曲の中から、リプライズ、すなわち劇中で繰り返し歌われる印象深い楽曲をはじめとして、多くがスタンダードレパートリーとして定着している⁴。それから、カーテンコール後に「アンコール」と称される1-2曲による短時間のライブが実施されるのもテニミュの音楽的特徴の1つとして挙げることができるだろう。それは劇のストーリーを離れて観賞に堪えうる独立した楽曲として位置づけられており、中でも〈On my way〉〈F.G.K.S.〉については単独でDVDが出ていけるほど人気を博している⁵。さらに、最新のアンコール曲「Jumping up! High touch!」はテニミュ史上初のシングルCDがリリースされ、2011年9月28日オリコンシングル／ウィークリーランキング第7位、デイリーランキング（9月28日付）第3位を獲得したことは、音楽業界特にJ-Popへの影響が注目される。それに関連して、映像・音源ソフト（DVD・CD）はかなりの数に及ぶものが発行されており、詳細はHPを参照されたい。

2 ロックミュージカル『BLEACH』

本作品は、オレンジ色の頭髪を持つ靈感の強い高校生、主人公の黒崎一護が、ある死神（女性）と関わりを持ったことがキッカケで、親友たちとともに靈界へと旅をし、様々な事件に巻き込まれていくという内容である。その上演状況は下記の通り。

(1) ロックミュージカル BLEACH

東京公演 全労済ホール スペース・ゼロ 2005年8月17日～28日

(2) ロックミュージカル BLEACH 再燃

大阪公演 大阪メルパルクホール 2006年1月5日～8日

東京公演 日本青年館大ホール 2006年1月14日～19日

(3) ROCK MUSICAL BLEACH The Dark of The Bleeding Moon

大阪公演 大阪メルパルクホール 2006年8月10日～13日

東京公演 日本青年館大ホール 2006年8月16日～21日

- (4) ROCK MUSICAL BLEACH the LIVE “卍解 SHOW code:001”
東京公演 青山劇場 2007年1月10日～1月14日
- (5) ROCK MUSICAL BLEACH No Clouds in the Blue Heavens
東京公演 日本青年館大ホール 2007年3月21日～27日
兵庫公演 兵庫県立芸術文化センター 2007年4月3日～8日
- (6) ROCK MUSICAL BLEACH DX 東京公演 新宿コマ劇場
a. ROCK MUSICAL BLEACH THE ALL 2008年3月24日～26日、30日
b. the LIVE “卍解 SHOW code:002” 2008年3月27日～29日、31日
- (7) ROCK MUSICAL BLEACH DX the Film Fes- 始動！-
東京公演 九段会館 2009年5月16日～17日
大阪公演 クレオ大阪中央 2009年8月15日
- (8) ROCK MUSICAL BLEACH the LIVE “卍解 SHOW code:003”
福岡公演 ももち文化センター大ホール 2010年1月15日～17日
大阪公演 イオン化粧品シアター BRAVA! 2010年1月20日～25日
東京公演 日本青年館大ホール 2010年1月29日～2月8日
- (9) BLEACH 連載10周年記念公演 ROCK MUSICAL BLEACH
シアター1010公演：シアター1010・・・2011年7月1日～7月3日
名古屋公演：愛知県芸術劇場大ホール・・・2011年7月9日～7月10日
大阪公演：森ノ宮ピロティホール・・・2011年7月21日～7月24日
新潟公演：新潟県民会館・・・2011年7月27日
石川公演：石川・本多の森ホール・・・2011年7月30日～7月31日
東京公演：シアタークリエ・・・2011年8月4日～8月30日

上記の(1)、すなわち初演のキャストは下記の通りで、本作品はテニミュとは対照的に主役、共演者ともにほぼ固定したキャスティングで展開してきた。脚本の異同によって、数名のキャラクターが付加されたこと也有ったが、不動のメンバーともいるべき布陣は下記の通りである（役名：俳優名の順に記す、以下同様）。太字アンダーラインの俳優3名はテニミュの初期に出演していた。

黒崎一護：伊阪達也 栄木ルキア：佐藤美貴 阿散井恋次：森山栄治 日番谷冬獅郎：永山たかし

藍染惣右介：大口兼悟 浦原喜助：伊藤陽佑 市丸ギン：土屋裕一 茅渡泰虎：吉田直史
朽木白哉：林修司 雄森桃：齋藤来未子 井上織姫：吉井怜

(1) のスタッフは次に記す通りで、(2) も基本的に (1) と同様であるが、(3)(5)(6) では脚本・演出と殺陣がそれぞれ、堤泰之（プラチナ・ペーパーズ）、清水大輔に変わっている（ライブショーである (4)、(6) の b、(7)、(8) の出演者、スタッフについては資料未入手により詳細不明）。

原作：久保帶人（集英社『少年ジャンプ』連載） 演出：平光琢也 脚本：奥村直義

音楽：玉麻尚一

振付：SATOMI THOMA 殺陣：野添義弘 制作：ネルケプランニング

主催：BLEACH イベント委員会、ぴえろ、集英社、テレビ東京、電通

そして、上記 (9) の 2011 年 8 月の新生 BLEACH とも言うべき公演では、スタッフおよびキャスティングに大幅に入れ替えが行われ、その状況を同公演のプログラム冊子の冒頭で脚本・演出のきだつよしが次のように述べている。

（前略）新生『ROCK MUSICAL BLEACH』の作・演出を託された僕が作品を作るにあたってかかげた目標、それは…「BLEACH であって BLEACH でない。けど…ものすんごく BLEACH っぽい」今日は原作にはない舞台用のオリジナルストーリーですが、随所に原作へのオマージュとリスペクトをふんだんに盛り込み、日本を代表する大人気原作をお預かりしている責任をしっかり背負いながら、舞台作品としてどうアレンジするか…演劇界を代表して自分の持てる力を全て注ぎこんで作ったつもりです。（以下略）

脚本・演出：きだつよし 音楽：かみむら周平 作詞：うえのけいこ

殺陣：清水大輔 振付：原田薫

制作：ネルケプランニング、東宝 主催：公演ごとに異なる

キャスト

黒崎一護：法月康平 栄木ルキア：佐藤美貴 阿散井恋次：鯨井康介 日盤谷冬獅郎：木戸邑也

朽木白哉：太田基裕 京楽春水：石坂勇 浮竹十四郎：西島千博

遙華（舞台オリジナルキャラクター）：彩乃かなみ

射真（舞台オリジナルキャラクター）：新納慎也

上記のように、同公演では朽木ルキアの佐藤美貴のみが継続で、主役の俳優が交替し、演出も音楽も総入れ替えとなっており、確かにリニューアルの感が強い。その音楽上の特徴としては、新生 BLEACH 以外では、ロックミュージカルという冠タイトルがそれを象徴しているように見える。実際、毎回の公演では舞台の上手に生バンド（ギター、ベース、ドラム、キーボードなど）が配置され、歌や BGM の音楽の一部にいわゆるロック風のサウンドを感じることができる。そして、下記データ（DVD より収録楽曲を書き出したもの）のアンダーラインを施した箇所のように、劇中にライブ、ショータイム、そして独立した公演としてのライブも行われていることが分かり、その点はテニミュと共通するものがある。

《ロックミュージカル『BLEACH』》 RMBD-501

2005 年 8 月 25 日 全労済ホール / スペース・ゼロ

第一幕 M01 <OVERTURE-BLEACH> M02 <必ず見つけ出す> M03 <まごごろ> M04 <大切なこと>

M05 <浦原商店～目覚めた力> M06 <大虚> M07 <小さなやすらぎ> M08 <蛇尾丸>

M09 <必ず見つけ出す～終わらない戦い>

第二幕 M10 <Death Song> M 11 <君が見えない> M 12 <送魂歌> M 13 <愛遠く> M 14 <Explosion>

M 15 <ハレルヤ！グッバイ！～Death Song リプライズ> M 16 <流魂街の記憶> M 17 <眞実の行方>

M 18 <うごめく意志> M 19 <捷そして迷い> M 20 <BLEACH リプライズ> M 21 <藍染の死>

M 22 <対決> M 23 <戦いに必要なもの> M 24 <流魂街の記憶リプライズ> M 25 <BLEACH リプライズ> M 26 <変わらない気持ち>

チャプター 08 浦原フリートークコーナー チャプター 09 護廷十三隊ライブ

《ロックミュージカル『BLEACH』再炎》MRBD-0602 2006年1月15日 日本青年館大ホール
第一幕 M.01〈OVERTURE~BLEACH〉M.02〈あいつを…〉M.03〈あいつを…～大切なこと〉M.04〈浦原商店〉

M.05〈小さな安らぎ〉M.06〈聞こえるか〉M.07〈もう1つの地上〉M.08〈何…〉
第二幕 M.09〈流魂街の記憶〉M.10〈うごめく意志〉M.11〈真実の行方〉M.12〈眼れぬ夜〉
M.13〈揃そして迷い〉M.14〈BLEACH〉M.15〈藍染の死〉M.16〈戦いに必要なもの〉
M.17〈流魂街の記憶〉M.18〈終わらない戦い〉M.19〈カーテンコール(パウ)〉M.20〈DEATH SONG〉
M.21〈変わらない気持ち〉M.22〈Song for you〉M.23〈Silent wish〉M.24〈ハレルヤ・グッバイ〉

M.20～M.24はライブ

《ROCK MUSICL BLEACH The Dark of The Bleeding Moon》RMBD-0604

2006年8月18日 日本青年館大ホール

M.01〈The Dark of The Bleeding Moon〉M.02〈地獄蝶のうた〉M.03〈狭い空〉M.04〈山田花太郎です〉
M.05〈でめえと殺し合いに来た〉M.06〈月よ、教えてくれ〉M.07〈ニヤアニヤとブニュブニュ祭り〉
M.08〈これが黒崎一護だぜ!!〉M.09〈The Dark of The Bleeding Moon～それぞれの戦い～〉
M.10〈藍染の手紙〉M.11〈海燕の想い出〉M.12〈二度とあの手を離さない〉M.13〈崩された覚悟〉
M.14〈双殛の解放〉M.15〈The Dark of The Bleeding Moon～エンディング～〉
M.16〈もう1つの地上 2006夏 ver.～俺たちだって歌いたい～〉M.17〈手をつなごう〉
M.18〈べんがら格子〉M.19〈Coin〉M.20〈DANCE NUMBER〉M.21〈ザツツ漢〉

M.16～M.21はショータイム

《ROCK MUSICL BLEACH No Clouds in the Blue Heavens》RMBD-0708

2007年3月25日 日本青年館大ホール

- 1 プロローグー冷たい雨 M.01 降り止まぬ雨 M.02 摆れる尸魂界
- 2 正義を懸けた戦い—東仙 vs 更木 M.03 光を持たぬ私の世界～閻魔蛭蜂～
- 3 双殛の解放 M.04 摆れる尸魂界～危険分子～
- 4 回りだした歯車 M.05 回りだした歯車～見えない力～
- 5 過去との戦い—碎蜂 vs 夜一 M.06 裏切り
- 6 摆れる尸魂界 M.07 ひとりじゃない

7 捷との戦い——護 vs 白哉 M.08 碎かれた刃
8 卯の花烈 M.09 おやすみなさい
9 中央四六室 10 同じ思いでいると信じて… M.10 冬花火
11 藍染との再会 M.11 これは幻じゃない M.12 揺れる尸魂界～裏切り者～
12 ルキアのもとへ M.13 降り止まぬ雨～絶望へのプロローグ～
13 真の目的 M.14 俺は黒崎一護になる
14 雨上がりの空 M.15 護るべき者のために M.16 No Clouds in the Blue Heavens
15 エンディング
16 SHOW TIME M.17SOUL'S SHOUT M.18 隊員って… M.19 もう1つの地上～ 2007ver. 春
鉤爛～ M.20CATHARSIS OF ETERNITY M.21 強さと笑顔を束ねたら M.22 the other side of a limit

本作品も映像・音源ソフト（DVD・CD）が多数発行されており、具体的な状況は HP <http://pierrot.jp/title/bleach/musical/> で知ることができる。これ以降の諸作品については作品名のアイウエオ順に記述する。

3 『エア・ギア』

エア・トレックという特殊な空飛ぶシューズを履いた少年たちの物語。チーム小鳥丸という暴走族チームのリーダー、イッキとその仲間たちが悪と戦う様子を華麗なアクションと歌やダンスで表現するもの。上演状況、下記の(1)～(3)のキャスト、スタッフは下記の通りである。(3)ではイッキ(南樹)役を上山竜司、ロミオ役を米原幸佑、ハムレット役を柳澤貴彦がそれぞれ務め、(4)では鎌苅健太がイッキ役に復帰している。

- (1)2007年1月7日～14日 全労済ホール／スペース・ゼロ（全11公演）、東京
- (2)2007年1月19日～21日 イオン化粧品シアター BRAVA!（全5公演）、大阪
- (3)2007年5月3日～8日 日本青年館大ホール
- (4)2010年4月9日～4月16日 日本青年館大ホール

イッキ（南樹）：鎌苅健太、カズ（美駄葛馬）：KENN、オニギリ：加治将樹、ブッチャ（御仏一茶）：

勝矢

アキト・アギト：永鶴終吾、ロミオ：上山竜司、マクベス：永田彬、パック：宮下雄也、
ハムレット：米原幸佑、ジュリエット：松本寛也ほか

原作：大暮維人（講談社「週刊少年マガジン」連載）演出：茅野イサム

脚本：三ツ矢雄二、奥村直義、三井秀樹

作詞：三ツ矢雄二 音楽：佐橋俊彦、振付：麻咲梨乃

音楽上の特徴的事項としては、前記二作品と異なり、カーテンコール後のライブなどは行われていないが、リプライズされる曲（下記のアンダーラインを施したもの）があり、さらに異なる楽曲を掛け合わせるようにしている例（M#7）も見られるなど、ミュージカルとして一步踏み込んだ構成上の工夫が伺える。

《エア・ギア》MJBD-70553 2007年1月13日（全労済ホール／スペースゼロ）

第一幕

M#1 〈空へ〉 M#2 〈小鳥丸見参！〉 M#3 〈月光の輪舞曲（ロンド）〉 M#4 〈YO！YO！しゃべって YO！〉

M#5 〈サマー・ナイツ・ドリーム〉 M#6 〈月光の輪舞曲Ⅱ～小鳥丸見参！Ⅱ〉

第二幕

M#7 〈いつか見た空〉 M#8 〈空へⅡ〉 M#9 〈BATTLE〉 M#10 〈決着〉 M#11 〈空へⅢ〉 M#12 〈小鳥丸見参！〉

《エア・ギア》MJBD-70558 2007年5月4日（日本青年館大ホール）

第一幕

M#1 〈小鳥丸見参！〉 M#2 〈空へ〉 M#3 〈YOU'RE UNDER ARREST(Act1)〉 M#4 〈月光の輪舞曲（ロンド）〉

M#5 〈YO！YO！しゃべって YO！〉 M#6 〈サマー・ナイツ・ドリーム〉 M#7 〈月光の輪舞曲Ⅱ～小鳥丸見参！Ⅱ〉

第二幕

M#8 <YOU'RE UNDER ARREST(Act2)> M#9 <いつか見た空> M#10 <空へII> M#11 <ATTLE>
M#12 <決着> M#13 <空へIII> M#14 <小鳥丸見参!>

本作品の音楽に関しては、『ミュージカル「エア・ギア」完全ガイド』（講談社、2007年）の「対談三ツ矢雄二×佐橋俊彦」に詳しく述べられており、そこにはアニメミュージカル全体に関する示唆に富んだ言葉が散見していて興味深い。本作品は全公演の映像・音源ソフト（DVD・CD）が発行されている。詳しくはHP→http://www.maql.co.jp/special/airgear_musical/info.htmlを参照。

4 『音楽舞踏会黒執事その執事、友好』

ミュージカルと銘打ってはいないが、続くミュージカル『黒執事 千の魂と墜ちた死神』のプレステージとして位置づけられ、その内容構成から言って、レビューというより実質的にミュージカルと見なすことに問題はないだろう。上演状況、主要キャスト、スタッフは下記の通り。

東京公演 2009年10月10日 ゆうばうと簡易保険ホール 13:00 および 18:00 開演

大阪公演 2009年10月31日 ウエルシティ大阪厚生年金会館芸術ホール 13:00 および 18:00
開演

名古屋公演 11月1日 中京大学文化市民会館 プルニエホール 13:00 および 18:00 開演

セバスチャン・ミカエリス…松下優也 シエル・ファントムハイプ…阪本獎悟

バルドロイ…小山剛志 フィニアン…南翔太 メイリン…猪狩敦子

グレル・サトクリフ…植原卓也 劇…龍弥 葬儀屋…和泉宗兵 アバーライン…伊勢直弘

ユウキ…青柳翠斗 カイ…押野大地 キリト…宮下雄也 (RUN&GUN)

原作：榎やな（掲載 月刊「Gファンタジー」スクウェア・エニックス刊）

脚本・演出：浅沼晋太郎 (bpm)

音楽：和田俊輔（デス電所） エグゼクティブプロデューサー：海野晋（エンタテイメントプラス）

制作：アトリエダンカン 主催：舞台「黒執事」製作委員会

劇中歌はすべて作曲：和田俊輔、作詞：浅沼晋太郎によるもので、DVD付録の解説書の表記に従って記すと次のようになる。

- (1) セバスチャン 歌唱曲 「Yes, My Lord.」
- (2) バルド・フィニ・メイリン 歌唱曲 「騒がしき哉、三人！」
- (3) グレル VS セバスチャン 歌唱曲 「RED or BLACK？」
- (4) 劉 歌唱曲 「世上没有能治后悔的藥」(筆者注 解説書では中国簡体字で表記)
中間部の歌詞が中国語
- (5) 葬儀屋 歌唱曲 「How brings you unhappiness!」
- (6) シエル・ユウキ 歌唱曲 「窓に憶う」
- (7) セバスチャン・シエル 歌唱曲 「彼方へ」

5 ネオロマンスステージ ステラ・ミュージカル『金色のコルダ』

冠タイトルからも推測されるように、本作品は他のアニメミュージカルとは少し趣を異にしている。物語の舞台は音楽高校であることから、コミック『のだめカンタービレ』に似ており、主役をはじめ出演者に女性が占める割合が高いのも特徴的である。キャスト、スタッフなどは下記の通り。

[キャスト（夏公演）] 日時 2010年7月16日～25日 ルテアトル銀座 by PARCO
日野香穂子（Wキャスト）：森咲樹・岡本あづさ 月森 蓮：三上俊 土浦梁太郎：高橋優太
志水桂一：小関裕太 火原和樹：吉野晃一 柚木梓馬：川村聖斗 冬海笙子：笹丘明里
天羽菜美：三好絵梨香 金澤紘人：安倍康律 王崎信武：吉原シユート
リリ（Wキャスト）：堀内まり菜・山内亜美 緑川彗：清水一希 松山千原：宮之脇佳織
竹田鉄代：吉野由利子 梅沢富美子：土屋史子 庄司 恵：城戸愛莉 植賀 昇（副教頭）：舟見和利
間山流次：渡航輝 萩野小百合（教頭）：斎藤レイ

[キャスト（春公演）] 日時 2010年3月19日～24日 天王洲 銀河劇場
日野香穂子（Wキャスト）：森咲樹・岡本あづさ 月森 蓮：三上俊 土浦梁太郎：高橋優太
志水桂一：小関裕太 火原和樹：吉野晃一 柚木梓馬：川村聖斗 冬海笙子：笹丘明里

天羽菜美：三好絵梨香 金澤紘人：進藤学 王崎信武：吉原シート

リリ（Wキャスト）：堀内まり菜・山内亜美 東海林 遼・清水一希・宮之脇佳織・吉野由利子・土屋史子・城戸愛莉／舟見和利・斎藤レイ

スタッフ、音楽上の特徴的事項、映像・音源ソフト（DVD・CD）の発行状況についてはHPを参照 <http://www.gamecity.ne.jp/media/event/2010/musical/>。

6 『黒執事 千の魂と墮ちた死神』

4の続編のような形で、こちらはミュージカルと銘打って上演された。詳しくは、拙著「J-Popをめぐるクロスオーバー現象とその周辺の事象について—クラシック、伝統邦楽、ミュージカルとの関係を中心に—」（『ミクストミューズ増刊号』所収）を参照。

7 スーパーミュージカル『聖闘士星矢』

1991年にミュージカル化されているが、それと下記の公演とでは出演者、スタッフとも異なっている。上演状況、キャスト、スタッフは次の通り。

(1) 2011年7月28日～7月31日 全労済ホール／スペース・ゼロ、東京

(2) 2011年12月22日～12月25日 天王洲 銀河劇場

ペガサス星矢：鎌苅健太、城戸沙織：富田麻帆、ドラゴン紫龍：植野堀まこと、

キグナス氷河：阿部直生、アンドロメダ瞬：篠谷聖、フェニックス一輝：広瀬友祐、

オリオン座のジャガー：松崎裕、南十字星のクライスト：藤原祐規、

琴座のオルフェウス：齋藤ヤスカ、矢座の魔矢：大河元氣

原作：車田正美（集英社刊）、演出：茅野イサム、脚本：三井秀樹、音楽：佐橋俊彦、

振付：本山新之助

主催：スーパーミュージカル「聖闘士星矢」制作委員会

そして、プログラム冊子中の出演者の紹介文にはミュージカル、演劇出演歴が書かれているので、以下、それを引用する。

鎌苅健太：ミュージカル『テニスの王子様』宍戸亮役（氷帝学園）、ミュージカル『エア・ギア』主演・

イッキ役、舞台『タンブリング vol.2』龍木将斗役。

富田麻帆：舞台『アニー』、『ギャラクシー・エンジェル』、『レ・ミゼラブル』

湯澤幸一郎：舞台『マグダラなマリア』、ニコニコミュージカル『クリスマス・キャロル』

植野塙まこと：ミュージカル『テニスの王子様』一氏ユウジ役（四天宝寺）

阿部直生：ニコニコミュージカル『DEAR BOYS-Double Revenge-』高階トウヤ役、舞台『劇団 Vitamin X』

篠谷聖：舞台『SAMURAI7』、『ジッパー！』、ミュージカル『テニスの王子様』甲斐裕次郎役（比嘉）

広瀬友祐：舞台『ガーネット・オペラ』、『花咲ける青少年』、『ロミオ&ジュリエット』

松崎裕：舞台『ROCK ミュージカルピンクスパイダー』、ミュージカル『テニスの王子様』田仁志慧役（比嘉）

藤原祐規：舞台『マグダラなマリア』シリーズクリッパラ役、ニコニコミュージカル『クリスマス・キャロル』

ロバート役

齋藤ヤスカ：ミュージカル『テニスの王子様』平古場凜役（比嘉）、舞台『abc ☆赤坂ボーイズキャバレー』

大河元氣：ミュージカル『テニスの王子様』切原赤也（立海）、舞台『辻よしな祭（さい）!!』

林野健志：ミュージカル『テニスの王子様』知念寛役（比嘉）

また同プログラム冊子には、制作意図が次のように記されている。「ミュージカル『聖闘士星矢』がすべての始まりだった。ここから僕の「アニミュ」が始まった。この作品に出会わなかったら、僕のそれからすべてのミュージカルはなかった。」（株式会社ドワンゴ執行役員兼エグゼクティブプロデューサーの片岡義朗）。そして、演出の茅野オサムは挨拶文で「（前略）原作のスケールに対抗するにはオペラのような、音楽と物語の完全なる融合が必要だろうという直感はありました。」と述べている。その他、本作は劇場での公演のほか、ニコニコ動画を通じて舞台の生中継が行われた点でも注目され、その様子は

DVD の特典ボーナスディスクに収録されている。HP は [http://www.musical-seiya.com/。](http://www.musical-seiya.com/)

8 『DEAR BOYS』

バスケットボールに情熱を傾ける高校生たちの姿を描いたもので「ディアミュ」とも言われる。初演、再演時はニコニコミュージカル（後述）の傘下ではなかった。上演状況、キャスト、スタッフは下記の通りで、(1) は初演、(2) は続編。キャスト、スタッフは (2) のもの。

(1) 2007 年 12 月 20 日～29 日 全労済ホール／スペース・ゼロ

(2) 2008 年 7 月 25 日～8 月 3 日 全労済ホール／スペース・ゼロ

瑞穂高校

哀川和彦：池田竜治、藤原拓弥：鶴見知太、三浦蘭丸：南圭介、石井努：石橋脩平、

土橋健二：安岡新八

本牧東高校

保科唯人：岡田亮輔、藤沢守：兼崎健太郎、薬師丸元：渡部紘士、角松聰：小島裕

瑞穂高校（三年生）

五十嵐修：鯨井康介、佐伯満雄：六本木康弘

マネージャー・先生

杏崎沙斗未：寺岡裕香、飯嶋優作：湯澤幸一郎

原作：八神ひろき（講談社「月刊少年マガジン」連載）

演出：宇治川まさなり

脚本：九堂はるな／三井秀樹

作詞：九堂はるな、三井秀樹、宇治川まさなり

音楽：坂部剛

プロデューサー：中山春喜、松田誠、片岡義朗

主催：マーベラスエンターテイメント／ネルケブランニング

音楽上の特徴的事項については、関連情報およびその吟味が十分でないのと、詳しいことは他日に期するしかないが、DVD の解説書から挿入歌と歌唱者の役柄を写すと以下のようになる。映像・音源ソフト（DVD・CD）が多く発行されており、ニコニコミュージカルとして上演以降の HP は <http://info.nicovideo.jp/nicomu/dearboys/> である。

ミュージカル DEAR BOYS VS.EAST HONMOKU MJBD-70740 2008年7月31日公演を収録

M1 「Let's go DEAR BOYS」 M2 「本牧 RAP」 M3 「カッコ悪いオレ」 M4 「聞え！新人戦」

M5 「なにか足りない」 M6 「BATTLE TIME」 M7 「さびしい男のラブソング」 M8 「接戦！杏崎の想い」 M9 「ライバル」 M10 「歴史をつくるとき」 M11 「新しい朝」 M12 「Let's go DEAR BOYS」
※ M3、M4 のみ独唱（保科、瑞穂による）

9 『忍たま乱太郎』

現在でも NHK テレビで放映されており（HP → <http://www9.nhk.or.jp/anime/nintama/>）、さらに、ミュージカルとして立て続けに上演されて、勢いが感じられる。上演状況は下記の通り。

(1) ミュージカル「忍たま乱太郎」がんばれ 6 年生

2010年1月13日～1月24日（全16公演）東京ドームシティシアター G ロッソ

(2) ミュージカル「忍たま乱太郎」がんばれ六年生

2010年6月30日～7月7日（全11公演）東京ドームシティシアター G ロッソ

(3) ミュージカル「忍たま乱太郎」第2弾予算会議でもめてます！

2011年1月13日～1月24日（全15公演）東京ドームシティシアター G ロッソ

(4) ミュージカル「忍たま乱太郎」第二弾再演予算会議でモメてます！

2011年7月1日～7月10日（全13公演）東京ドームシティシアター G ロッソ

(5) ミュージカル「忍たま乱太郎」第三弾山賊砦に潜入せよ

2012年1月12日～1月22日（全15公演）東京ドームシティシアター G ロッソ

キャストはテニミュほどではないが、すでに変更が見られ、ちなみに上記4のプログラム冊子より写すと次のようになる。アニメと異なり、5年生、6年

生といった上級生が主役となっており、歌やアクションもそれに相応しい形に作られている。

忍術学園六年い組 会計委員会委員長 潮江文次郎…山口賢貴

「初演から4作連続で潮江文次郎を演じ、ミュージカル忍たま乱太郎第2弾からは座長としてカンパニーを率いる。」D2のメンバー。

忍術学園六年は組 用具委員会委員長 食満留三郎…前内孝文

ユニット「NAKED BOYS」のメンバー

忍術学園六年ろ組 体育委員会委員長 七松小平太…林明寛

テニミュ「The Imperial presence 水帝feat.比嘉」の五代目海堂薫役としてデビュー。

忍術学園六年は組 保健委員会委員長 善法寺伊作…椎名鯛造

「アニメーションを原作とした作品では最遊記歌劇伝」の孫悟空、「戦国 BASARA」では森蘭丸を演じた。」

忍術学園六年い組 作法委員会委員長 立花仙蔵…南羽翔平

忍術学園六年ろ組 図書委員会委員長 中在家長次…前山剛久

「D-BOYS スペシャルユニット D★DATE オーディションファイナリスト。ミュージカル忍たま乱太郎第2弾に出演、(中略)8月には舞台abc★赤坂ボーイズキャバレー～2回裏～・喝!&勝つ!への出演も決定(下略)・・・」

忍術学園五年い組 火薬委員会委員長代理 久々知兵助…阿久津慎太郎

「ミュージカル忍たま乱太郎第2弾などに出演。」D2のメンバーとなっている。

忍術学園五年ろ組 生物委員会委員長 竹谷八左エ門…白又敦

「ミュージカル忍たま乱太郎第2弾で竹谷八左エ門に抜擢され舞台デビュー。」D2

忍術学園教科担当教師 土井半助…矢吹卓也

「テニミュにて氷帝学園の芥川慈郎を長年演じた経歴を持つ。」

フリーの売れっ子忍者 山田利吉…末野卓磨

「ジャパンアクションエンタープライズ所属。」

(4) のスタッフを公式HPより抜粋すると次のようになる。

原作：尼子騒兵衛著『落第忍者乱太郎』よりアニメーション「忍たま乱太郎」

脚本：浦沢義雄 脚本協力：松山竜一郎（亜細亞堂）

作詞・演出：横山由和 演出補：星真一郎 音楽：富気晴美 振付：酒井麻也子 殺陣：今井靖彦（JAE）

音楽上の特徴的事項としては、オリジナル挿入歌のほかに代表曲としてエンディングテーマ曲「勇気 100%」があり、それのみが馬飼野康二作曲（テレビアニメの主題歌として使用）であることが他の作品とはやや状況が異なっている。映像・音源ソフト（DVD・CD）も多数発行されおり、詳細は HP <http://www.musical-nintama.com/> で知ることが出来る。

II メディア（雑誌）における扱い

上記のようなアニメミュージカル作品に関する情報は、従来からよく知られている演劇雑誌（『シアターガイド』、『ミュージカル』ほか）で取り上げられたりもするが、その扱いは多くの演劇公演の内の1つという扱いの枠を出るものではない。それらのみに頼っていては、日々変化する現代日本の大衆音楽芸能の姿を詳細にとらえることは難しく、それよりもアニメミュージカルを積極的に取り上げ、宣伝する役割を担っている情報誌を参照する必要があるが、アニメミュージカルに関する基本的情報源の存在は、演劇関係者はともかく、音楽研究者にはほとんど知られていないというのが実情であろうから、今後アニメミュージカルの演目、出演者、制作者などについてさらに踏み込んで、その新しさの秘密を解明分析、説明するためにも、こうした雑誌の存在自体からまず明らかにしておく必要があるだろう。目下、インターネットではなく、紙媒体として一際、注目すべき雑誌には下記のようなものがある。雑誌名のアイウエオ順に記す。

『UTA ☆ ST@R』 Gakken 『エムグラ』 Gakken 『オーサム』 シンコー・ミュージック MOOK

『キャストサイズ』 株式会社三才ブックス

『キャスプリゼロ』 グライドメディア 『グッカム』（株）東京ニュース通信社

『スパークル』 メディアボーイ MOOK 『ドラマティックアクター』 廣済堂出版

III 新形態のミュージカル—ニコニコミュージカル

アニメミュージカルは上記のようないわゆる紙媒体において、報道、宣伝されるのみならず、インターネットを通じて広範囲に急速に広まりつつ有る状況を迎えていいると言える。その中で主として上演（配信）方式の新しさで注目されるのが、ニコニコ動画で生中継するミュージカル、通称「ニコミュ」である。目下、それは下記のような作品を輩出しており、映像・音源ソフト（DVD・CD）もかなり発行されていると承知しているが、筆者は観賞、視聴する機会を得ていないため、その音楽上の特徴的事項については後日改めて言及したい。ニコニコミュージカルのHP (<http://www.nicovideo.jp/nicomu>) などからこれまでの上演作品をまとめると下記のようになる。

1 クリスマス・キャロル

2010年12月22日～26日 全9公演

脚・演：湯澤幸一郎、出演：堀江貴文、宮下雄也、小池亮介、湯澤幸一郎、新谷真弓ほか

IT企業の経営者として成功を収めたものの、社内ではお金がすべての守銭奴として恐れられているスクルージ（堀江）。クリスマスイブ、彼の前に大天使ガブリエル（新谷）が現れて…。

2 ニコニコ東方見聞録

2011年1月7～12日 全7公演

脚・演：石沢克宜、出演：ぽこた、蛇足、野宮あゆみ、やまだん、百花繚乱ほか

イタリアに住むニコ厨マルコ・ボコタは、遙か世界の東方にあるという幻の島日本へ行くことが夢だった。ところが天才科学者・堀衛門のロケットで到着したのは、運営と荒らしが争う戦国時代で…。

3 ニコニコニーコ

2011年3月17日～27日 全16公演

脚・演：湯澤幸一郎、出演：ニーコ、稻村優奈、吉田仁美ほか

「政略結婚なんて絶対ヤダ！」と、結婚式の途中で逃げ出した、惑星ケルックのニシハギウス共和国プリンセス・ニーコ。ところが宇宙船が故障し、地球の一般家庭のコタツの中に不時着してしまう。

4 舞台劇 KOKORO

2011年4月29日～5月8日 全8公演

脚・演：石沢克宜、出演：秦みづほ、小松美咲ほか

建物を搜索に来た兵士たちによって偶然起動したロボット。そして語り出したのは、ロボットが人間と同じココロを持つことができるプログラム、「ココロシステム」についてだった。

5 DEAR BOYS—Double Revenge—

2011年4月30日～5月8日 全7公演

原作：八神ひろき 脚本：三井秀樹 演出：宇治川まさなり、音楽：坂部剛、主催：ドワンゴ

出演：植野堀まこと、小笠原健、田中稔彦、山谷光博ほか

神奈川県大会新人戦決勝での敗北。2つの敗北から生じたチームの亀裂…。果たして仲間が再び1つになることはできるのか？

6 カンタレラ

2011年8月3日～7日 全9公演

演出：上島雪夫、脚本：三井秀樹、大石薰夏、出演：兼崎健太郎、弟の姉、少年T (Tomohisa)、koma'n、海斗ほか

1495～1496年頃のローマを舞台に、毒薬「カンタレラ」が招く悲劇の物語。人気ポカラPである黒うさPの楽曲を原案にドラマティックな世界が広がる。

7 源氏物語

2011年11月16日～23日 会場：全労済ホール / スペース・ゼロ

演出：湯澤幸一郎、脚本：喜安浩平

出演：ぼこた（光源氏）、富田麻帆（葵の上）、大河元氣（弘徽殿女御／惟乙）、Kimeru（明石の姫君／山霧）、広瀬友祐（藤原氏）、高木俊（頭の中将／伊吹）、平田裕一郎（臘月夜／望月）、川隅美慎（末摘花／吉々）、寺田有希（葵の上）、大浦育子（桐壺／藤壺）、小松美咲（夕顔）、尾崎桃子（朱雀帝）、富士枝千夏（六条御息所）、大谷咲子（空蝉）、

IV 結論

以上の情報を整理、分析の結果、アニメミュージカルの作品には冠の名称上、若干のばらつきが有る（ロックミュージカル、スーパー・ミュージカル、ステラ・ミュージカル）ものの、アニメミュージカルと一括りして、創作ミュージカルの新しい流れとして論じる可能性を十分に確認することができた。

まず、いくつかの作品に共通のキャストとスタッフが関わっているという点がある。総じて、そのキャストの特色は従来のミュージカル専門俳優ではないが、演劇（映画）、ダンス各分野における主役級の人材が集まっており、作曲、作詞家、振付師なども複数の演目に関わっている状況が伺えた。

次に上演方式として劇中ライブの実施や公演のライブ・ビューイングが積極的に行われていることや、ほとんどが映像ソフトを発行している点も見逃せない。それらは、野球は巨人、テレビはNHK、男性アイドルはジャニーズしか知らされなかった地方の文化状況に大きな変化をもたらすものとして注目に値する。

それから、数ある作品の中でも『テニミュ』は他を圧倒し、群を抜いており、初演、初期から見て明らかに進化している部分が見られ、その歴史を振り返ることによって、ミュージカルにおける新たなジャンルの形成とミュージカル界に与える影響という意味からも様々な興味深い問題が浮かび上がって来ることが予想される。そして、その楽曲については、演目によって明らかな変化が見られると同時に、代表的な歌、スタンダードレパートリーも生み出され、新曲も活発に生み出されているのが特徴で、これは左記のライブの実施とともにJ-Popへの影響を視野に入れる必要性が感じられる。

今後の課題としては、アニメミュージカルの隆盛とも称すべきこうした事象を、どのように現代日本の大衆音楽芸能史の中に位置づけるかという問題が考えられる。実際のところ、ミュージカルを作る側も見る側も従来のブロードウェイ至上主義、あるいは従来の創作ミュージカルの在り方への不満などがそ

の背景にあるものと推測されるが、その評価はさておき、上記のアニメミュージカルの諸作品が現代日本の大衆音楽芸能における創造的活動の一端を担っていることは、もはや紛れもない事実であり、現代日本の大衆音楽芸能史が書かれる際には、その存在を無視することは許されないだろう。直近では、アニメを原作とするミュージカルとして『薄桜鬼』の初演が控えており(HP → <http://www.maql.co.jp/special/m-hakuoki/>)、その他、同類のミュージカルの上演予定の演目はまだまだあり、その勢いは止まりそうにない！

[注]

¹ 原文は「エア・ギガ」となっているが、明らかに「エア・ギア」の誤植

² テニミュの初期の出演者の一人、小谷嘉一は舞台活動のほかに、+Plusという4人組のバンドを結成し活動中、鎌苅健太はココア男。のヴォーカルを務めているなど多くの例がある

³ 「テニミュ年表」を見ると、それは2004年12月29日～2005年1月2日、東京芸術劇場中ホールで行われた in winter 2004-2005 side 不動峰 ~special match~ であることが分かる

⁴ 〈ここからが…俺達〉〈氷点下の情熱〉など

⁵ 「ENCORE! ~F.G.K.S/On My Way~」 MJBD-70923、マーベラスエンターテイメント、2010年

参考資料

[文献1 雑誌類]

大暮維人、週刊少年マガジン編集部監修『ミュージカル「エアギア」完全ガイド』講談社、2007年

『レプリーク Bis vol.13』2008年12月 阪急コミュニケーションズ

『演劇ブリミエ NO.1』誠文堂新光社、2009年1月1日

『アプローズ vol.1』メディアボーイ、2011年8月25日

[文献2 プログラム冊子（作品別）]

「BLEACH 10th Anniv. Memorial Tour ROCK MUSICAL BLEACH」2011年

「MUSICAL NINTAMA RANTARO（ミュージカル忍たま乱太郎第2弾再演予算会議でモメてます!）」2011年

「聖闘士星矢 SUPER MUSICAL」2011年

「聖闘士星矢 SUPER MUSICAL 銀河公演」2011年

「ミュージカル『テニスの王子様』青学 vs. 不動峰」2011年

「ミュージカル『テニスの王子様』青学 vs. 氷帝」2011年
「ミュージカル『テニスの王子様』青学 vs. 六角」2011年
[DVD 映像ソフト（作品名別あいうえお順に記載）]
「ミュージカル エア・ギア」マーベラスエンターテイメント、MJBD-70553、2007年
「ミュージカル エア・ギア」マーベラスエンターテイメント、MJBD-70558、2007年
「音楽舞踏会 黒執事」アニプレックス、ANSB-5533、2009年
「SUPER MUSICAL 聖闘士星矢」東映ビデオ株式会社、DESD03465、2011年11月
「ミュージカル DEAR BOYS vs.EAST HONMOKU」マーベラスエンターテイメント、MJBD-70740、2008年
「ミュージカル忍たま乱太郎」ジェネオン・ユニバーサル・エンターテイメント、GNBA-1327、2010年
「ネオロマンスステージ 金色のコルダ ステラ・ミュージカル」
株式会社コーエーテクモウェーブ、KEBH-9011、2010年
「ROCK MUSICL BLEACH No Clouds in the Blue Heavens」RMBD-0708、2007年
その他本文中に記載済み

鈴木政吉研究（3）大正時代

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

尾張藩の下級武士の息子として生まれた鈴木政吉（1859-1944）は明治20年に初めてヴァイオリンを目にし、見よう見まねでヴァイオリンを作り、その後、家業となっていた三味線店を廃業し、ヴァイオリン製造を本職とするに至った。本稿では、ヴァイオリンの生産において国内で地歩を固めた政吉が、世界に飛躍した大正時代（1912-1926）に焦点を当てて論じる¹。なお、本稿では原則として漢字は新字に改めた。

1. 大正初年の状況

政吉がヴァイオリンの製造を開始してからおよそ四半世紀後の明治末年、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ていた。大正2年に出版された『愛知県紀要』には、産業の部にヴァイオリンの項目が入り、「名古屋市特有の製產品」と記されている（『愛知県紀要』：184）。

それに先立つこと9年、明治37年に発行された東京商業会議所編纂になる『保護政策調査資料』をひもといてみると、その時点ですでに、洋楽器のなかでは、オルガン、ヴァイオリン共に、国産品が輸入品を完全に抑えていることがわかる。この『保護政策調査資料』は、国内産業を保護奨励する政策の提言のため、全国の商業会議所の連合会が調査を行なったもので、調査結果をまとめたのが、東京商業会議所であった。この中で「楽器」の調査を担当したのは、同会議所議員、服部金太郎（1860-1934、時計メーカー、セイコーの創業者）であった。彼は楽器の需用の状況について、一般西洋楽器の需用が5,6年前迄は主として学校用だったものが、近年では「音樂ニ関スル思想ノ發達ニ伴ヒ」楽器の需用が増加して、家庭の必要品と認められるようになってきており、オルガンに関しては、輸入は途絶し輸出も多少あること、ヴァイオリンに関しては上等品を除けば概して内地製造品が使用されるようになっていることを述べ、売れ筋のヴァイオリンとしては、輸入品が25円から40円、国産品が5

円から 50 円としている。一方、ピアノに関しては価格も安くなく、まだ一般的の需用も少ないために、国内での製造を試みる者も少なく、主として舶来品が用いられているが、「本品ノ如キハ一般公衆ノ家庭ニ於ケル音楽上趣味ノ發達スルト共ニ将来最モ有望ナル物品ト云フヘシ」と考察している（『保護政策調査資料』：150-152）。実際にこの後、日本は世界一のピアノ生産国になっていくわけだが、ここでは国産のオルガンとヴァイオリンがいち早く国内市場を制覇し、国内外の博覧会で高い評価を受ける常連だったことに注目しておきたい。オルガンは浜松の日本楽器製造、ヴァイオリンは名古屋の鈴木政吉がその担い手であり、明治 43 年（1910）にロンドンで行なわれた日英博覧会では両者が名誉大賞を得たのであった。

こうして明治末期、鈴木政吉の工場では順調にヴァイオリンが生産されていたが、明治 45 年（1912）7 月 30 日、明治天皇崩御により、諒闇〔天子が父母の喪に服する期間〕となり、1 年間すべての音曲停止の命が下る。これにより、ヴァイオリン及び附属品の生産額は大きく落ち込んだ。表 1 を見ると、大正 2 年の生産額は 51,607 円、生産数量は 4,192 個、職工数は 50 人にまで減っていることがわかる。政吉は織機の部品やモール²等の製造に転じて工場を維持した（会社資料『鈴木政吉の生涯』、以後『生涯』と記す）。しかし、1914 年からヨーロッパで始まった第一次大戦の影響で、鈴木ヴァイオリンは一大飛躍を遂げることになる。

2. 国内外の博覧会での受賞

政吉は明治期時代から国内外の博覧会へ積極的に出品し、その受賞をバネにしてさらなる楽器製造の発展に努めてきた（井上 2011abc）。明治 23 年の第三回内国博覧会でのヴァイオリンの三等有功賞受賞に始まるその道のりが、ある程度達成されたのが、明治 43 年の日英博覧会での名誉大賞であったが、大正時代に入っても、その姿勢が変わることはなく、積極的に博覧会に参加していた。また、政府から指定されて出品することもあった。

1) 南洋スマラン植民地博覧会（ジャワ島スマラン市）

大正時代に入って、政吉がまず出品したのは、オランダ領インドネシアのジャ

表1 愛知県のヴァイオリン生産

年度(和暦)	西暦	製造所数	職工数(人)	生産数量(個)	生産額(円)
大正元	1913	1	70	7,304	62,849
2	1914	1	50	4,192	51,607
3	1915	1	[100余名]	7,894	60,690
4	1916	1	180	15,599	126,763
5	1917	1	502	32,771	254,091
6	1918	4	862	65,506	562,026
7	1919	3	746	74,864	766,258
8	1920	6	916	111,795	1,101,018
9	1921	6	905	150,588	1,025,193
10	1922	4	309	156,263	713,140
11	1923	6	225	61,521	309,529
12	1924	6	248	60,698	327,909
13	1925	4	251	48,586	278,532
14	1926	2	244	38,516	152,345
15	1927	3	388	60,476	262,659

(主として大野木1981に基づくが、生産額は『名古屋工業の現勢』1936に従い、大正3年の職工数に関しては平田1915の数字を入れた)

ワ島スマラン市で大正3年（1914）8月20日から11月22日にかけて開催された南洋スマラン植民地博覧会である。『海外博覧会本邦參同史料』によれば、この博覧会は「蘭領東印度に於ける各種産業の発展に関する一般の概念を与へ同時に将来に於ける蘭領産業の改善を図るの目的を以て」開催されたもので、政府は南洋貿易発展の好機としてこの博覧会を捉え、參同費として5万円を支出した。また、木造平屋造の純日本式建築物を骨子とした特設館を設けて、出品すべてを陳列した。出品に関しては、「特に将来輸出の見込あるものを選択し且つ輸出能力あるものを出品者に指定」し、すべて指定出品とした。

この博覧会は第一次大戦勃発と重なったため、開催は1週間延期されたばかりでなく、入場者も予想よりも少なく、また、購買力に富む「白人」の数も減ったが、日本にとってはかえって商機となり、南洋進出の基礎を作ることになった。審査に関しては、第4部商業の部で受賞者総数484名中259名が日本部の受賞で、名誉大賞61、金牌97、銀牌75、銅牌22、褒賞4であった（『海

外博覧会本邦参考史料』第4編および第7編)。ここで、政吉の楽器はEere Diplomaを受賞したことが、会社所有の賞状からわかる。これは日本側の記載にある名誉大賞に当たるものだと考えられる。

当時のインドネシアでヴァイオリンの需用がどの程度あったのかは不明だが、後に「南洋」は実際に鈴木ヴァイオリンの輸出先の一角をなすことになった(北村1925)。

2) パナマ太平洋国際博覧会(アメリカ合衆国サンフランシスコ)

南洋スマラン植民地博覧会に続いて、大正4年(1915)2月20日から12月4日まで、サンフランシスコでパナマ太平洋国際博覧会が開催され、政吉の出品した楽器が金賞を得た。

この博覧会はパナマ運河の開通を祝賀して開催されたもので、日本政府は、開催地サンフランシスコの交通の便がよいこと、通商上の大国であるアメリカが開催する博覧会であること、また、在留邦人の問題があることなどから、他国に先駆けて参加することを決定した。第一次大戦の勃発により、参加を取り消した国もある中で、日本は予定通り参加した。参加国は25カ国、米国諸州のうち参加したのは28州、領地としてはフィリピン、ハワイ、ポート・リコ、都市としてはニューヨーク市であった。

政府は博覧会参加に120万円という多額の経費を支出し、国を挙げて準備に取り組んだ。日本から送られたものは、普通出品10,539点、自営出品3,716点、合同出品712点、官庁出品3,879点、準官庁出品99点、美術出品179点、古美術品123点等であった。また、政府は主催国陳列館のほかに、日本政府館、特別陳列館を建築し、日本庭園を造営し、かつ日本喫茶店、台湾喫茶店を建設した。政府館は金閣寺に様式を取り、特別陳列館は平安時代の様式に倣ったものだった。

国際審査に当たっては、日本から22名の審査員が参加した。審査の結果、日本は大賞40、名誉賞143、協賛名誉賞3、金賞350、協賛金賞6、銀賞473、協賛銀賞4、銅賞375、協賛銅賞3、褒状141、計1,538の褒賞を受領した。採点法は100点を満点とし、銅賞60点~74点、銀賞75点~84点、金賞85点~94点、名誉賞95点~100点、そして最高点を得た出品物に大

賞を付与するというシステムだった（『海外博覧会本邦參同史料』第4編および第7編）。この万博での政吉の金賞受賞はその楽器が国際的に評価された証であった

3) 東京大正博覧会（東京）

国内に目を転じてみれば、大正3年（1914）に開かれた東京大正博覧会で、政吉の出品した弦楽器が受賞している。東京大正博覧会は、「大正ノ聖世ヲ祝福スル」ために東京府が開催したもので、3月20日から7月31日まで上野公園を主会場として行なわれた。地方博とはいえ、43府県が参加したばかりでなく、「北海道樺太台灣朝鮮及關東州」の各地からも参加があり、ほとんど従来の内国博覧会に匹敵する規模となつた（『東京大正博覧会愛知県出品報告』：1）。

愛知県から出品された主なものは半田醤油、瀬戸の陶磁器、木曽材木、鳴海しぶり、名古屋時計、七宝、綿絹交織、セル、合板、漆器、木製品、玩具、名物独楽などで、そのなかに政吉の出品した弦楽器があった（服部1980：49）。名古屋勵業協会は150名からなる東京大正博覧会視察団を結成し、医師、写真班まで帯同して上京した（服部1980：62）。

この博覧会では、楽器は第1部第15類に分類され、教育学芸館に陳列されていた（『東京大正博覧会審査報告』：97～113）。楽器の審査は蓄音器、箏、三絃、雅楽器、尺八、清楽器、西洋楽器、琵琶、能楽器等に分けて行なわれ、審査には、審査官4名のほかに、嘱託5名、補助13名、品評人3名が当たつた。西洋楽器の審査を担当した審査官は島崎赤太郎、瀬戸口藤吉、本居長世、上眞行、多忠基であった。

楽器を出品した者は86人、うち東京府64人、管外22人。出品点数は総計676点、楽器の種類では、本邦諸楽器と清楽器563点、西洋諸楽器46点、蓄音器67点。出品者の地域別では、東京府515点、京都府54点、大阪府8点、神奈川県59点、静岡県14点、愛知県25点、山口県1点であった。

政吉はさまざまな弦楽器を出品し、ヴァイオリンが金牌、チェロ、ヴィオラが銀牌、コントラバス、マンドリンが銅牌を得た（その他にギターも出品していた）。ちなみに今回、政吉の手が届かなかった名誉大賞はまたもや静岡県の

日本楽器製造のオルガン(550円)に与えられている。名誉大賞は楽器部門では、この日本楽器製造のオルガンだけ、金牌は政吉のヴァイオリン(100円)、日本楽器製造のピアノ(1,000円)、神奈川県の西川虎吉のピアノ(550円)とオルガン(300円)の計4点に与えられている。これは邦楽器・清楽器・西洋楽器・蓄音器すべて含めての話で、出品点数や出品者数からすれば、西洋楽器は数こそ少ないが、高い評価を得たのは、すべて西洋楽器であり、それも東京府以外の出品者によるものであったことがわかる。日本楽器のオルガンと政吉のヴァイオリンはすでにブランド化していた。そのことは、第15類の報告員、富尾木知佳による審査報告のなかの弦楽器についての講評によく表れている(『東京大正博覧会審査報告』:112)。

弦楽器ハ其ノ製作亦頗ル至難ノモノ「ヴァイオリン」ニハ鈴木政吉、山田縫三郎、西村秀策、西村友之丞、名倉幸之助ノ出品アレトモ其他ノ弦楽器ハ皆鈴木政吉ノ出品ニ係ル鈴木政吉ハ明治二十年以来刻苦精励克ク幾多ノ艱難ニ打勝チ今回ノ如キ優良ノ品ヲ製出シ以テ音楽普及ニ便ナラシメ内地ノ需要ハ勿論外国品ヲ駆逐スルノミナラス海外輸出ヲ試ミ非常ノ成功ヲ収ム實に今回出品ノ如キハ優ニ独奏用及音楽演奏会用トシテ十分使用ニ堪ヘ得ヘキモノト云フヘシ弓及附属品皆優良ノ製品タリ西村秀策、西村友之丞、名倉幸之助ノ出品ハ之ニ比シ甚タ劣レルヲ見ル将来一層ノ努力ヲ要ス

ヴァイオリン以外の各種の弦楽器を出品しているのは政吉だけであること、そして、政吉が優良なヴァイオリンを作り、外国品を「駆逐」するばかりでなく、海外輸出をも行ない、成功していると称賛されている。実際、政吉は各種の弦楽器を製造し、明治35年頃マンドリンおよびギター、ついで40年にはチェロ、コントラバス、ヴィオラの製造を始めていた(大野木 1981:16)。ちなみに、明治末期から大正初期にかけて政吉は新しい楽器の開発にも取り組んでいた。三味線の長所をとりいれてギターを改作した「鈴琴」[弦は三弦で、調律は三味線と同じ]、マンドリンの棹を長くした三弦で三味線になぞらえた「マンドレーラ」、テーブルに載る小型の胴に鉄線を張り、琴をまねた半玩具的な「玉琴」などである。玉琴は後日、隣人の河口音海に受け継がれ、「大正琴」のアイデアとなったという³(大野木 1981:22)。

東京大正博覧会には、大正天皇、皇后、皇太子、および二人の皇子が会場を訪問された。そのときに宮内省買上品となったもののなかに、政吉の出品した「バイオリン弓箱付、一組、10万円」があった。楽器部門で宮内省買上げとなったのは、政吉のヴァイオリンのほかに、銀牌を受賞した東京の林才平の製造になる琴（210円）であった（『音楽界』大正3年8月号：65）。鈴木ヴァイオリンの販売を行なっていた共益商社は早速、「畏れ多くも宮内省御買上げの光栄を挙せり」と大きな宣伝を打った（『音楽界』大正3年9月号裏表紙）。

この後、政吉は大正11年（1922）に東京で開かれた平和記念東京博覧会で名誉賞牌を受賞、さらに大正15年（1926）アメリカのフィラデルフィアで開かれた米国独立150年記念万国博覧会では政府からの指定により出品し、金牌を受賞することになる。

3. 皇室買上げと榮誉

『音楽界』大正2年（1913）7月号裏表紙の共益商社の広告には「宮内省御用達／日英大博覧会名誉大賞受領」として、山葉のピアノとオルガン、鈴木のヴァイオリンとマンドリンが宣伝されている。その5年前、明治41年（1908）に開催された東京勧業博覧会では、松永製のヴァイオリンが天皇御買上げ、そして十字屋楽器店販売の舶来ヴァイオリンが皇太子御買上げとなったことが、『音楽界』明治41年（1908）1月の十字屋楽器店の広告からわかる。この東京勧業博覧会では、政吉のヴァイオリンは1等賞に輝き、松永定之助のヴァイオリンは2等賞であったが、それにもかかわらず、この時点では、政吉のヴァイオリンは、御買上げにはならなかったのである。明治43年（1910）の日英博覧会での名誉大賞受賞が、鈴木政吉が宮内庁御用達へとステップアップするきっかけになったのかもしれない。

政吉は大正2年（1913）「皇太子殿下御使用のバイオリン製作の恩命を挙」している⁴（北村 1946：4）。学習院大学史料館の長佐古美奈子学芸員によれば、大正天皇即位の後、裕仁親王は皇太子となって二人の弟宮とは別れて住むことになったことから、母宮の貞明皇后が大正2年、皇子の寂しさを紓らわそうと楽器を贈ったという。さらに、第三皇子だった高松宮宣仁親王（1905～87）に貞明皇后が宛てた大正3年（1914）6月17日付けの手紙は「この

樂の音にみこころすまし、ますゝさわやかに其日ゝをすごしたまへ」と結ばれているという（『宮廷の雅』展覧会カタログ 2011 解説：205、および『中日新聞』平成 23 年 9 月 19 日付記事、長谷義隆執筆）。

大正 2 年（1913）11 月 15 日、大正天皇が特別大演習のため名古屋「御駐泊」に際しては、政吉のところに「侍従御差遣工場御視察の榮を賜」った（北村 1946：5）。

受賞に関していえば、政吉は、大正 6 年（1917）8 月殖産興業の功労者として緑綬褒章、大正 14 年（1925）10 月には紺綬褒章を受けた。また、政吉が考案したヴァイオリン頭部の渦巻状部分を作る機械によって帝国発明協会から大正 11 年（1922）4 月に特等賞牌を受賞した。ついで、大正 15 年（1926）9 月にはヴァイオリンの甲板剥機によって有功賞の表彰を受けた。

4. 第一次大戦時の輸出ブーム

大正 3 年（1914）7 月、歐州で始まった第 1 次大戦により、英國、豪州、北米等は、ドイツ方面からの供給が途絶したため、政吉の元に注文を寄こすようになった。政吉はそれまでにも欧米その他の諸国に輸出を試み、製品の見本を送ったりしていたが、まったく反響がなかったのである。しかし、大戦が勃発すると、これまでの努力と、政吉が得てきた国内外の博覧会での受賞の数々が注文の後押しをして、政吉が明治 43 年（1910）に渡英した際に開拓したロンドンのムードック社から無条件の大量注文が来たのを皮切りに、ニューヨークのブルノ一商会など、世界各地からの発注が舞い込んできた（大野木 1981：26）。各国の需要は加速度的に激増した。

この間の事情を、北村五十彦は以下のように述べている（北村 1925：23）。ちなみに北村五十彦（明治 14 年生まれ）は政吉の長女はなの夫で、株式会社大倉組のロンドン、ハングルグ、大連各支店長を歴任後、大正 7 年に鈴木ヴァイオリンに入社し、輸出部門の責任者となった人物だった（大野木 1981：37）。

時運は期せずして世界の大戦乱を惹き起すに至り、今まで鈴木氏の製品の真価を疑ひ、更に顧みなかつた諸外国へも此偶然の機会によりて紹介せられ、其品質も認識せらるゝ

を得た鈴木氏の工場は大に決する処あり、即ち大量生産主義に則り、先ず以て工場を増設し一面機械力応用の範囲を拡張し、且又熟練工速成の見地から微細なる分業方法を採りて、生産力を増加し、以て海外の需用に応じたところ、品質の精良と価格の低廉とにより、先ず米国、豪州方面に歓迎せられ、次で加奈陀、南洋、印度、英吉利、南米、歐州各地より注文殺到し、到る処好評を博するに至り、爾来年々多少の消長はあるが年額百数十万に達する各種の楽器を内外各市場に供給するに至った。

つまり、大量生産するために、工場増設、機械のさらなる導入、微細な分業制を進めたことが述べられている。製品を最初に輸入し始めたのはアメリカとオーストラリアで、次いで、カナダ、南洋、インド、イギリス、南米、ヨーロッパの各地に広がったわけである。

表1から、生産額のピークは大正8年（1920）で、生産額は大正4年の12万7千円から8年の110万円へ、生産数量は1万6千個から11万2千個へ、職工数も180名から916名へと連続して急増したことがわかる。

結局、大正4年から13年にかけての10年間に、北米、オーストリア、南洋、南米、カナダ、イギリス、中国、フランス、その他各地に輸出した楽器の数量は521,467個、弓類2,498,004本〔マ〕に及び、此価格4,451,057円に達した（北村1925：24）

政吉は大正3年10月ごろから、海外の需用に応ずるために事業の拡張を図り（平戸1916：66）、明治銀行から融資を受けて（大野木1981：26）、まず既設工場を拡充し、次いで大正4年（1915）に東区石神堂町に敷地2,500坪、建物1,200余坪の分工場を新設した（政吉1927：13）。工場の増築・新設に加え、機械の増設、原料の準備などにも力を注いだ。たとえば、大正4年1月時点で、職工の数を従来の4倍にして分業的にその仕事に従事させ、生産力は従来の3倍に上ったが、注文品を生産するためには、5月まで昼夜兼行の作業を要したという。しかし、それでも足りず、大正7年にはさらに千種町赤萩に敷地6,000余坪、建物580余坪の工場を新設してさらに大量生産に邁進したのである。

それと並行して、輸入途絶で入手難となったヴァイオリン弦の自社開発に乗り出し、苦心の結果、理想に近い製品を得るに至ったという（平戸1916：66）。弦に関しては、宮内省式部職楽部においても、大戦のため、ヴァイオリ

ンの舶来弦が払底したため、1915年11月の二条離宮大饗第二日の管弦楽に際してもすべて和製弦を使うことにしたという記述があり、大戦を契機に、ヴァイオリンの弦についても、国産品が使われることになったことがわかる（『音楽界』1915年10月号：73）。

また、ニスに関しても、以前はドイツ製品だけを使用していたが、「今は本邦品を以て之に代用し得可き物を発見して之を使用す」（平戸 1915：47）とある。

こうして、1925年の段階になると「今日にては絶対内地に得ることの出来ない二三の材料を除いては、其供給を外国に仰ぐ必要がなくなった」のである（北村 1925：22）。

5. 大正4年の鈴木ヴァイオリン工場

海外輸出が軌道に乗り始めた大正4年（1915）の3月号『音楽界』に平戸大による鈴木ヴァイオリン工場訪問記が掲載されている。この記事を手がかりとして、政吉のヴァイオリン工場での楽器の作り方を見てみよう。

県立高等女学校の前を過ぎ行く事数丁にして東区松田町に達す、左側洋風の工場は即ち鈴木政吉氏の経営になれるヴァイオリン工場にして（……）五馬力電動器二台、技手四名、事務員四名、職工百余名を以て日夜楽器の製作に従事せらる。（……）工場は其作業の性質によりて各別の建物に分たれ、板面を削り又は把手の概形を作るが如き粗製の工作場より、順次進て仕上工場に至り、塗り上げの工作中に至て終る、ヴァイオリンの外マンドリン等の多数職工の手によりて作らるゝを見たり。

このあと、著者は、ヴァイオリンが作られるまでの工程を記している。

本工場に於て板面をあら削りする器械は、総て電力を以て運転し、極めて静かに前方より後方に動きつゝ、同時に右より左に移動せる台上に置かれたるヴァイオリンの胴の表裏板上に急速力を以て回転せる鋼鉄の薄き歯車様の鋭利なる鉋を以て（……）削り行かる。

動力を使ったこの機械は政吉が考案したものであった。記述から、この機械は政吉が明治41年に発明した腹板・背板の鉋削機械「バイオリン甲板剥機」であったと思われる。政吉はこのほか、ヴァイオリン頭部の渦巻状部分を作る「鉋削機械」や、その他のさまざまな特殊機械を発明し、工場の機械化を推し進めていた。このことは世に広く知られており、平戸は「単に海外の様式を模倣したる者にあらず我々は鈴木氏が楽器工業に力を尽くされて、海外輸出をまで為すに至りたる其功績に対して感謝の意を表するのみならず、是を製作するに要するに機械の発明に向て深き敬意を表せざるを得ず」と高く評価している。さて、木工場を離れて平戸が向かった先は材料乾燥室である。

室内に築かれたる煉瓦造の龕より、火氣は鉄管を通じて室内を暖むるの装置にして、製作用として適當の大きさに木取れる長方形の木材は床より屋に達する迄で高く列をして積み重ねられる。(……) ヴァイオリンの胴の表面に用ゐらるゝ物は、現時總て北海道産の松を用ゐ、其裏板、側部、及び把手等は皆楓樹を用ひ(ママ)。楓は以前三重県産の物を採りしかども今は松と同じく北海産の物を用ふ。此等の樹は總べ秋季樹の水分の少なき時期に於て伐採し、適當の大きさに之を木取るたる後之を前記乾燥室に積み込み、火氣乾燥を行ふ事約五、六ヶ月、夫れより之を室外に出し、空中に於て自然乾燥をなさしむ、其日子三個年以上八個年とす。

人工的に用材を乾燥させるための火氣乾燥室である。ここに用材を入れて、半年近く乾燥させた後、自然乾燥へと移るわけである。政吉は音響上から見て最も大切なのが「用材の乾燥」だと確信していた(北村 1925:22)。用材には、ここでは北海道産のマツとカエデが使われていた。

材質の選定がいかばかり容易ならざるかを知るべし。是を木取るには、木の中心を省きて放射状に之を引き割り、更に是を形同質の一板面を作り出す物にして、ヴァイオリンの胴の中央に一縦線を引く時は、其左右部は一のコングルエント、フィギュアを為す者とす。是れ木質左右全く同じくして、弦の振動を胴に伝ふるの際何等の障害変化なからしめんが為なり如比多年乾燥の結果樹の組織中に存じたる樹脂の全く消失去れる物を探て初て、之を製作器械台上に移し(……) 一定の湾曲したる輪郭を作り、前に記した

ル如き装置を以て之を粗ら削りし器の縁に並行して繊細糸の如き楓の板を三枚重ね合はせたる物を以て象嵌し以て板面の烈傷を予防し且つ胴の表面に於ける音波の散失を阻止するの用に供す。

こうして、ようやく本体部分ができあがる。木取りのむずかしさ、また、樹脂の残っていない材料を使うことの大切さが述べられている。次に、これを仕上場に運んで、各種の鉋で上削りを行い、側面を作り、はぎ合わせて膠で接着し、別に作った棹の部分をこれに付ける。そして、外形ができるから、ニスを塗り、附属品をとりつける。

製作に着手せるより仕上げに至る迄実に数十日を要す、一丁三円のヴァイオリンも、十五円の物も、百円の品も、其作業の手続きに於ては毫も異なる所なし、唯だ一は其材料を精選し、熟練なる職工の手になりたると、他は普通の材料を以て徒弟の手になりたるとの差あるに過ぎず。其他弓の製造、コマの製作、一として職工が特殊の技能を要せざる物なし。故に本工場に於ては常に徒弟の養成に力を注ぎ、技術の熟達を図らしめ、熟練したる職工を優遇して其業に安ぜしむ、鈴木製ヴァイオリンの名中外に高き又宣なりといふべし。

ここでは、安価なものから高級なものまで、製造方法が同じであることが強調されている。アメリカの楽器産業のあり方をモデルにしたピアノやオルガンのメーカーと違い、政吉にはヴァイオリン製作のモデルがまったくなかった。彼はヴァイオリンの製作法をだれからも習ったことがなく、教本もなく、ただ、完成品のヴァイオリンを見て独力でその製造法を考案していった。その際、ヒントになったのは、博覧会で目にする工業製品の製造法ではなかったのだろうか。ヴァイオリンの製造において、機械化できる部分はすべて機械に任せ、しかも徹底した分業制によって生産効率を上げ、大量生産の道を開く、というあり方は、従来、高級品だけでなく普及品についても手工業で作られてきたヴァイオリンの製造のあり方を根本から変えるものであった。これは、政吉がヴァイオリン製作の伝統のなかで育ったわけではなく、しかも、その伝統にこだわらなかったからこそ可能だったのではないだろうか。

しかし、この一か所集中型大量生産方式により肥大化した工場を、ブームが去った後も維持していくのは非常に難しかった。大戦後、ヨーロッパの情勢が落ち着くと、鈴木ヴァイオリンへのヴァイオリンの注文は激減した。ドイツの生産の復活と共に、新興のチェコスロバキアで低廉な材料と労賃により、製品をさかんに各国に供給するようになった一方、日本では、賃金材料が戦時中から暴騰し戦後も下がらないため、外国市場で価格の点での競争が困難になったからである（北村 1925:24）。北村は大正 14 年時点で、「国民一般の自覚に依って我国の物価及労銀の低下する暁に於ては、輸出拡張易々たることであり、又其实現も近きにあると信ずるのである」と記事を結んだが、この後、国際競争力が回復することはついになかった。結局政吉は、大規模な生産の縮小と人員整理に踏み切らざるを得なくなっていた。

6. 欧米への息子たちの派遣

第一次大戦後の反動で景気にかけりが出始めた大正 9 年（1920）7 月、政吉は長男梅雄（1889-1981）を欧米に派遣した。海外市場の調査と各国の弦楽器生産状況の観察が目的だった（大野木 1981:30）。翌 10 年 2 月、梅雄が海外視察から戻ると、10 月にはヴァイオリニストを志していた三男鎮一（1898-1998）が徳川義親候一行とヨーロッパへ赴く。鎮一是ベルリンに残り、ベルリン高等音楽学校教授カール・クリングラーに師事した。鎮一是大正 14 年（1925）に一時帰国して演奏会を開いた後、またベルリンへ向かった。

大正 15 年（1926）10 月、事業の縮小がますます続くなか、政吉は再度梅雄を欧州に派遣する。今度は政吉の作った高級ヴァイオリンを持参して、ドイツ・オーストリアの名演奏家を歴訪するのが主な目的で、あわせて、ドイツとチェコスロバキア等の弦楽器生産の調査を行なった。梅雄は鎮一とともに、政吉のヴァイオリンをもって、演奏家や著名なヴァイオリン製作家に意見を求めた。この旅行について詳細を記した梅雄の『渡欧報告』は現存しておらず、その内容については、大野木 1982 からの引用に頼るしかないが、クリングラー、ウィリー・ヘス、エリウス・クレンゲル、そしてアマチュア音楽家としても知られる物理学者のアルバート・AINSHUTAIN などから、クレモナ巨匠の遺作に匹敵する絶品という高い評価を得たという。

会社資料の中に、AINSHU泰INから政吉に宛てた1926年11月2日付けの礼状が残っている（会社ホームページ）。それによれば、AINSHU泰INは梅雄と鎮一の二人が政吉作のヴァイオリン4本をもってAINSHU泰IN宅を訪ね、その中から1本を選ぶようにといわれたこと、自分の家には2本のヴァイオリンがあり、1本はベルリンの由緒ある製作家が作った楽器で自分が愛好している物であること、その1本と政吉のヴァイオリンとを比較したが、すべての点において比較したこと、鈴木政吉の息子二人も自分も共に政吉のヴァイオリンのほうが優れているという意見に一致した、と述べており、その楽器を贈ってもらったことに感謝し、政吉に称賛の言葉を寄せている。

鎮一はベルリン滞在中、AINSHU泰INと親交があったが、彼に鎮一を紹介したのは、愛知医科大学（名古屋大学医学部の前身）で教鞭をとっていたレオノール・ミハエリス〔ミカエリス〕（Leonor Michaelis, 1875-1949）であった。最近の研究でミハエリスが友人AINSHU泰INに宛てて、政吉の息子たちの訪問について述べた手紙の存在が明らかになり、政吉のヴァイオリンについて新たな光が当てられた（Mehl 2009, Mehl 2010:28）。ミハエリスはドイツ出身の世界的な生化学者・医師で、ドイツのベルリン大学の員外教授を経て、1922年、愛知医科大学の生化学講座教授に就任した。その後、1926年にアメリカのジョンズ・ホプキンス大学に移り、さらに1929年にはニューヨークのロックフェラー医学研究所に移り、同研究所を退職した後、同地で死去した。彼は生化学研究の第一人者であったが、すぐれたピアニストでもあり、名古屋に滞在していた間には公の場でも演奏していた。1926年1月30日名古屋で開かれた鈴木鎮一のヴァイオリンの演奏会ではミハエリスがピアノを受け持ったという。

1927年1月25日付けで彼がアメリカからAINSHU泰INに送った手紙のなかに、以下の一節がある⁵。

私たちの若い友人、スズキサンが、あなたのお宅を訪問したことを知りました。私は、彼が持って行ったヴァイオリンについて、あなたの本当の意見——日本の礼儀正しさで金めっきされたものではないもの——を聞きたいです。スズキ翁（Der alte Suzuki）はとても興味深いです。古風な純正日本人です。彼は40年来楽器の中で、もっとも日本

的でない楽器を作り続けているにもかかわらず、西洋音楽を少しも理解しません。それなのに、ヴァイオリンの音色を判定する際にはとても力量があるのです。

名古屋で鈴木政吉たちと親交があり、しかも音楽的な素養があったミハエリスならではの貴重な証言である。ミハエリスの目に年長の政吉は古武士のように映ったのかもしれない。ミハエリスは政吉が西洋音楽をまったく理解しないにもかかわらず、ヴァイオリンの音色に関しての耳は確かなものである、と書いている。その楽器を使って演奏される当の音楽を理解せずに、良い楽器を作ることが可能なかどうかについては難しい問題だが、少なくとも、政吉が追及した「音色」はグローバル・スタンダードなものであったと判断してよいだろう。

7. 外来音楽家

第一次大戦後、世の中の混乱とインフレーションのため、生活の不安を覚えた欧洲の演奏家が競ってアジアに演奏旅行に訪れたことはよく知られている。たとえばシューマンハイنك・ファーラー、ピアノのゴドフスキ、ヴァイオリンのエルマン、クライスラー、ハイフェッツ、ジンバリスト、モギレフスキなどが相次いで日本を訪れた。従来、レコードだけでその演奏を知っていた日本の音楽愛好家たちは熱狂的に彼らを迎へ、入場料が高価なのにもかかわらず、会場は常に満員の盛況となった。こうした外来音楽家の演奏はその後の日本の洋楽の展開に大きな影響を与えた。

名古屋において、これらの外来音楽家たちの演奏会を主催したのも、また彼らの楽器を調整したのも政吉であった（大野木 1981：34）。弦楽器に関していえば、大正 8 年 10 月にチェリストのシコーラ（ロシア）、大正 10 年（1921）3 月にはヴァイオリニストのエルマン（ロシア）、大正 11 年（1922）5 月にはヴァイオリニストのジンバリスト（ロシア）、大正 12 年 5 月にはヴァイオリニストのクライスラー（オーストリア）が名古屋を訪れて演奏会を開いている（金子 2000、小沢 2011）。こうした世界の一流の弦楽器奏者の「音」を聴き、その楽器を調整した政吉は、そこから多くのことを学びとったに違いない。

政吉の楽器を求めて、わざわざ名古屋を訪れた外国の演奏家もいた。大正

11年（1922）「奥国ヴィアナ国立音楽学校教授兼宫廷楽師ホルマン教授が徳川頼貞侯の招請に応じて来朝中東京に於て鈴木二三雄氏の所持せる翁自作のセロを見て・・・わざわざ名古屋に來り翁の工場を訪ねて其一器を求めて喜び帰られたり」という（北村 1946：8-9）。

ヨーゼフ・ホルマンは徳川頼貞と親しかったチェリスト・作曲家である。鈴木二三雄（1900-1945）は政吉の五男で、東京音楽学校のウェルクマイスター教授に師事していた。彼は大正12年（1923）にライプツィヒに留学して、セロと作曲を学ぶことになる。

大正11（1922）年10月、アメリカ出身のヴァイオリニストのキャスリン・パーロウが日本を訪れ、帝国劇場で4日間のコンサートを開くにあたって、読売新聞社は共益商社を通じて政吉にヴァイオリンを注文し、その楽器をパーロウに寄贈した。その楽器は表が北海道産のヒメコマツ、裏及び横板が三重県産のカエデを用いた純国産であった。パーロウは毎日の演奏会で一曲はこの政吉作の楽器を使って演奏し、「木と糊が大変に良いのでコマがモウ少し薄ければ、どんなに良い音が出るだろう」と述べたという（『中央新聞』大正15年10月15日）（会社資料）。

8 ガルネリウスの購入

政吉は、鎮一がベルリン留学中「万金を投じて得たる（……）伊太利の古名匠ガルネリュスの逸品」を入手したことから、その楽器の研究に心血を注ぐようになった。会社所有の『帝発タイムズ』大正15年9月3日付の記事によれば、いきさつは以下のとおりである。

大正十年翁〔政吉〕の息鎮一君はヴァイオリン演奏研究のため独乙へ渡航した其留学中伯林の某旧家の未亡人から、昔より其家に伝るガルネリユース作のヴァイオリンを買ひ取って呉れぬかとの交渉を受けたのであった、夫人は戦後の窮迫に際し該器の処分を思ひ立ったが、当時ドイツの状態では日本人か米人位に売るのが一番有利と考へたのであろう、ヴァイオリン弾きの鎮一君を其選に当った次第である驚き且つ喜んだ鎮一君は早速折柄滞英中の徳川候に応援を乞ひ百四十万万マーク〔マ】を投じて該器を買ひ取った。

一体ガルネリユース等の楽器が滅多に手に入るものではないが鎮一君は実に幸運であったと云ふべきである。

該器は其後ベルリンの某楽器商が一万二千円なれば何時にも買い取りたしと申込んで来たそうであるが素より応じなかった。昨春帰朝に際し持帰って政吉翁に捧げた。

こうしてクレモナの名器を入手した政吉は、大正14年、東山の自邸内に研究室を設け、研究三昧の生活に入り、その音色を再現した楽器の製作をめざした。大正15年6月、政吉は新しく作った楽器をもって上京し、徳川義親と小山作之助の肝入りで華族会館において開かれた専門家を集めた会で、それを披露した。ガルネリウスと新作楽器が交互に演奏されたが、ガルネリウスと政吉の作品は雌雄を分かたず、専門家は驚嘆したという。

記事には続けて、既に安藤、多の両教授、頬母木、杉山末吉、窪、芝、多忠亮の諸氏は「翁の作品を愛用されて居る」とあり、政吉のヴァイオリンが日本人の専門家の間で広く用いられていたことがわかる。

この披露会で自信をつけた政吉は、その後十数個のヴァイオリンを製作して、梅雄、鎮一にそれらをもたせ、世界の大提琴家を訪ね、試弾を乞ひ、且各大家の所蔵に依る銘器との比較演奏を求めたのである。

その結果は前述した通りである。渡欧中訪ねた先で、政吉の新作楽器が「クレモナ巨匠の遺作に匹敵する絶品なり」との評価を受けたという話は、政吉が「古いクレモナの銘器」をめざして作った楽器であったことと関係している。ちなみに、政吉は、ヴァイオリン製作を始めてずっとドイツ式のヴァイオリンを作っていた。1900年パリ万博の際に出品したときの講評で、「日本でもいくらかヴァイオリンが作られている。しかし、スズキマサキチ氏は残念ながら、その役割には合わないドイツの製品をモデルにしている」と書かれたことがあった（井上2011c：668）。つまり、ドイツ製品のコピーから始まった政吉のヴァイオリン製作は、大正後年に至り、少なくとも高級は自作手工品に関しては、イタリア風へと転換したことを意味していると思われる。ミハエリスが驚いたのは、新しい楽器のそのイタリア的な響きだったのではないだろうか。

昭和2年（1927）ナウム・ブリンダー（ロシア→アメリカ）が日本を訪れたときに、政吉の新しいモデルのヴァイオリンを求めて名古屋を訪れ、1個を

選び、売値も決まった後、彼からこの楽器を明日の神戸の演奏会に使用すると言われた政吉は喜び、その楽器をプリンダーに贈呈したという（北村 1946:8）。弾きならすこともせずに直ちに使用するほど楽器を信じてくれるならば、実にうれしく、代金などはいらない、という政吉の想いであった。日本を訪れる弦楽器奏者にとって、政吉の作る弦楽器は魅力的だったのである。

おわりに

政吉にとって、50代はじめから60代おわりにかけての時期を過ごした大正時代は、諒闇によって楽器の生産が大きく減った初年から始まり、第一次大戦の影響で諸外国に輸出が伸び、大正10年前後の絶頂期を経て、大戦後の不景気と輸出が減ったことで人員削減を迫られた末期へと、浮き沈みの激しい15年間であった。

そのなかで彼は、ヴァイオリンの何たるかをさらに学び、追及する音色の指向性をクレモナのオールドヴァイオリンに定めた。政吉はガルネリウスを手本に独自の製法を考案し、その製法は徳川義親によって昭和3年（1928）に「済韻」と名付けられた。

昭和に入ると、ヴァイオリン生産の状況はますます厳しさを増し、たび重なる事業の縮小が行なわれることになるが、そのなかで、政吉は昭和19年亡くなる直前までヴァイオリン製作を止めることはなかった。

[注]

¹ 明治期までの鈴木政吉について井上 2010 及び井上 2011a,b,c において論じた。

² 会社資料『鈴木政吉の生涯』の記載による。大野木 1981 によれば、「電線のロール」。

³ 『鈴木政吉の生涯』（会社資料）によれば、親友の森田吾郎に受け継がれて「大正琴」になったという。

⁴ 北村五十彦に関しては後節を参照されたい。

⁵ ミハエリスからAINSHUTAIN宛てたこの手紙は現在、イスラエルのヘブライ大学附属AINSHUTAIN文書館に所蔵されている（請求番号 47 – 618.00）。該当部分を書きぬき、英語訳と一緒に送って下さった文書館の Barbara Wolff 氏に御礼を申し上げる。

⁶ 大野木 1981 は明治 33 年としている。

参考文献

○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)

各種賞状

新聞記事スクラップ

鈴木バイオリン製造株式会社ホームページ [<http://www.suzukiviolin.co.jp>]

○その他の文献

『愛知県紀要』愛知県、1913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)

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、2010年:4-19.

井上さつき「鈴木政吉研究(2)」『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6号、2011年:4-23。(2011aと記載)

井上さつき「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:4-23。(2011bと記載)

井上さつき「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」『新モーツア ルティアーナ:海老澤敏先生傘寿記念論文集』2011年:657-671。(2011c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(1)——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.

小沢優子「音楽雑誌に見る明治、大正期の名古屋の洋楽受容」『名古屋音楽大学研究紀要』 第30号、2011年:17-31.

金子敦子「大正・昭和期の音楽の動向」『新修名古屋市史』第6巻、2000年:490-502.

北村五十彦「洋楽器製造業に就て」『名古屋商業会議所月報』1925年4月:12-24.

北村五十彦『聖匠鈴木政吉の足跡』出版社不明、1946年。(大阪音楽大学音楽博物館所蔵)

『宮廷の雅——有栖川宮家から高松宮家へ』展覧会カタログ、中部日本放送(株)、2011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.

『東京大正博覧会愛知県出品報告』愛知県、1914年。(近代デジタルライブラリー)

『東京大正博覧会審査報告』東京府、1916年。(近代デジタルライブラリー、館内ののみ閲覧可)

永山定富編『海外博覧会本邦参同史料』(第1編~第7編)博覧会俱楽部、1928-34年。(復刻、フジミ書房、1975年)

永山定富『内外博覧会総説:並に我国に於ける万国博覧会の問題』水明書院、1933年.

『名古屋工業の現勢』名古屋商工会議所、1936年.

服部鉢太郎『大正の名古屋：世相編年事典 写真図説』〔名古屋〕泰文堂，1980年。

平田 大「樂界行脚」『音樂界』1915年3月：41-51。

平田 大「関西中部地方の樂況」『音樂界』1916年1月：61-66。

『保護政策調査資料』東京商業会議所，1904年。（近代デジタルライブラリー）

『音樂界』音樂社，1908-1923年。（復刻，大空社 1995-1997年）

『中日新聞』

Mehl, Margaret. "Cultural Translation in Two Directions: The Suzuki Method in Japan and Germany", *Research & Issues in Music Education*, 7.1 September 2009 (RIME ONLINE)

Mehl, Margaret. "Japan's Early Twentieth-Century Violin Boom", *Nineteenth-Century Music Review*, 7/1, 2010: 23-43.

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。

フェルメールの新たな発見（1）

小林英樹 愛知県立芸術大学美術学部教授（油画）

はじめに

画家フェルメールの造形的葛藤やフェルメールが自らの表現のために行った意図や操作などについて、本号と次号2回に分けて述べていく。昨今、フェルメールに関する多くの解説書が出回っている現状を考えると、わたし独自の視点と見解を前面に出すことが求められていると思う。今回は、初期の4枚の風俗画における模索、試行錯誤の成果が《デルフトの眺望》で生かされていく過程について述べるが、2回の記述を通じて、画家フェルメールが、単に偉大な画家であるだけではなく、時代の寵児であり、時代に翻弄されながら生きた、類稀なタイプの画家であることを明らかにしたい。最初に、少し長めだが、必要最小限の美術史的な流れと当時のオランダの社会的状況を簡単に述べてから本論に入る。

1. バロック絵画

イタリアと北方（フランドル、ドイツ）における理想的世界追究に燃えたルネサンスの瑞々しさに陰りが差し、あるいは古典的世界が構築され、あるいは優れた規範が出尽くした後、創造の世界はマンネリ化し、気だるい空気がヨーロッパの画家たちの間に蔓延する。そんななか、突如、イタリアに新星のごとく出現した画家がいた。カラヴァッジョ（1573-1610）である。一人の画家が鬱屈感のあるマニエリズムの時代に終わりを告げる。

1600年前後、海外進出を競い合い覇権を争うヨーロッパの列強がしのぎを削るなかで、イタリアは、バチカンを頂点とするカトリック体制の上に乗りながらも、旧態依然とした分立国家的状況に喘いでいた。そのイタリア的環境のなかから、カラヴァッジョの力強い表現が誕生した。台頭しつつある強国の狭間にあって、かつて文化的中心であり、創造の坩堝であったイタリアの沈んだ空気のなかにあったからこそカラヴァッジョを突き動かすものがあったのかも

しれない。それはイタリア自身の胎動の予感というよりも、ヨーロッパ全体が新しい局面に移行する時代を反映する意識の現われであったといえる。

1600年ころから1750年ころまでのヨーロッパの美術をバロック様式（後半、フランスにおいては、貴族趣味的作風、ロココ様式に変貌していく）と呼ぶが、バロック様式全体を規定する概念は見出しがたい。それは、イタリア、スペイン、フランス、ベルギー（カトリック＝反宗教改革派圏）、オランダ（プロテスタン＝宗教改革派圏）など当時のヨーロッパで経済力、文化的影響力をもっていた国々に住む人々は、宗教観、文化的伝統、国家形態などに規定される価値観や感性の相違が大きかったこと、さらに、画家個人の資質や嗜好の相違が加わり、それらが絡み合い、一言ではくくれない複雑な状況を呈していたことが原因である。

強烈な陰影表現によってカラヴァッジョは、20世紀のキリコにも通じる形而上の要素を漂わせながら、人物の存在の強さを表わした。カラヴァッジョのなかでも傑出しているのは、ローマ、サン・ルイージ・ディ・フランチェージ



図1 聖マタイの召還、323cm × 343cm

聖堂のコンタレッリ礼拝堂の大作《聖マタイの召還》(図 1)である。スポットライトのように強烈な光が、その場の瞬間の光景をリアルに描き出しているが、陰影は画中の人々を際立たせ、人々の存在にそれまでの絵画にはなかった強さを与えている。

1600 年、27 歳のカラヴァッジョが悪戦苦闘の末、完成したという《聖マタイの召還》の噂は瞬く間に周辺諸国に広がり、多くの画家がイタリアに馳せ参じた。彼らのなかにはカラヴァッジョに心酔した「ユトレヒトのカラヴァジスト」と呼ばれたオランダ人の画家たちもいた。彼らカラヴァジストたちは新しい表現法を祖国に持ち帰り、広めた。その影響を最も濃く受けた画家がレンブラントであった。レンブラントに師事したファブリティウスはカラヴァッジョの陰影法をデルフトに伝えたが、フェルメールの初期の陰影のコントラストが強い作風は、フェルメールがファブリティウスからカラヴァッジョ風陰影法を学んだ可能性を強く暗示する。

カラヴァッジョの陰影描法はそれまでのキアロスクーロ（明暗法）のような表面描写に陥りがちであった虚弱で説明的な明るさ暗さの表現とは根本的に異なった、存在の強さそのものを描き出している。陰影は量と質をもった事物の本質に迫るために必要不可欠の表現手段でなければならなかった。

カラヴァッジョの作品は、漆黒の背景に強い光によって照射された人物による構成の、きわめて単純化された宗教色が強いイメージのものが多いが、《聖マタイの召還》の二、三年前の作とされているルーヴル美術館にある《女占い師》(図 2) のような、背景が明るい空間内に人物を描いた非宗教的作品も注目すべきである。

本論で述べるフェルメールの作品を思い浮かべたとき、宗教性を排除し、市井の人々にスポットライトを当てて描いたこのような作品のなかに、すでにカラヴァッジョの先見性があったといえる。《女占い師》と《牛乳を注ぐ女》(図 5) は、たまたまカラヴァッジョとフェルメールがほぼ同じ 25、26 歳ころの作品であることは興味深い。テーマも世界も異なりながら、二作品は取り繕うこともない日常的な光景が永遠のイメージを表現している。しかも、二作品はともに陰影がくっきりとしていてバロックの特徴である強い存在感を表わしている。

フェルメールがオランダで活躍しているころ、カラヴァッジョ亡き後のイタリア国内では、彫刻家ベルニーニに代表されるような教会建築と結びついた、天上に舞い上がる聖人、聖職者やマリア、キリストといった動的できらびやかな宗教色の濃い音楽的世界が描かれるようになる。一方で、それから100年以上後のことになるが、神に奉仕する美術がフランスでは国王に奉仕する絵画や彫刻などの華やかな宮廷美術に変貌していく。

本国のイタリア、隣接するフランス宮廷においては、カラヴァッジョの大膽で力強い表現は骨抜きにされてしまった。とくに、激動の時代のなかにありながら、そこから逃げるように古典的安定や規範を追究したフランスの古典主義者、ニコラ・プッサンの出現が、それ以降のフランス美術に与えた影響は大きい。フランス国内でも、ラトワールやルイ・ルナンなどのバロック的世界を描く画家はいたが、周辺諸国の隆盛に比べるとバロック的気運に欠ける。ルイ14世の招聘を蹴ってまでローマで古典的世界に固執したプッサンの反動的な動きには、歴史はやり直しがきかないものとはいえ、注目すべきである。

列強が先を争って新大陸やアフリカ、アジアに植民地を求めて進出する、弱肉強食の論理が支配する激動の時代にあって、画家たちの内部にも人間や事物



図2 女占い師、89cm × 131cm

の存在の確かさを陰影で強調し表現することが求められていた。現実から遊離した永遠美や理想的世界としての古典的世界を追求するのではなく、目の前に繰り広げられる現実の世界を直視する、現実の強さに負けないだけの精神が求められた。気鋭の画家たちは敏感にそれを嗅ぎ取り、自らの表現に取り入れていった。

なお、音楽家バッハが『六つのブランデンブルク協奏曲』を作曲したのが1721年であることを考えると、バロック様式で分類される音楽のジャンルが美術より100年遅れている、ロココ時代のものであることがわかる。

三十年戦争（1618-1648）で荒廃したドイツが復興を遂げる際に来訪したイタリア人建築家の手によってイタリア的バロック様式が17世紀後半から18世紀にかけてドイツに急速に広がっていったことと、バッハのきらびやかな音色が17世紀、カトリックの国、イタリアの教会建築と一体化したバロック絵画やベルニーニの彫刻と相通じるものがあることは無縁ではないだろう。イタリア、スペイン、ベルギーでは天に舞い上がる躍動感のある動きの大きい構成が好まれた。

新旧間の宗教的抗争に融和的な解決を追求するエラスムス（1466-1536）の思想の浸透と、カルヴァン（1509-1564）の影響力の強いオランダの市民社会を土壌とする画家、レンブラント、フェルメールと、ジャンルこそ違うが、同じバロック様式、プロテstantの国で括られる音楽家バッハとの間に、生命の息吹、生きる者の存在感と躍動感以外に共通した世界が見出しつくかったとしても何も不思議ではない。

2. 17世紀オランダ

古くから毛織物工業と海上貿易で栄えていた現在のベルギーとオランダは、ヨーロッパでも最も豊かな一帯であった。14世紀末からブルゴーニュ公の領土、1477年にはブルゴーニュ公女マリーがオーストリア公マクシミリアンと結婚するに及びハプスブルク家の所領となった。続いて1556年、カルロス1世がこの地をフェリッペ2世に与えてスペイン領になった。フェリッペ2世が宗教的理由と貿易上の対立関係を理由にオランダに対し様々な圧力を加えてきた。このように、オランダは魅力ある土地として、オーストリア、スペイン

両家のハプスブルク家から、格好の餌食にされ続けるという屈辱の歴史に甘んじなければならなかった。

カルヴァン派の多い北部7州はオラニエ公ウィレムを指導者に立て、1579年、ユトレヒト同盟を結んで、1581年、ネーデルラント連邦共和国樹立した。カトリックの多い南部10州はそのままスペイン領に留まった。その後、1609年の休戦条約が結ばれるまでスペインとの戦争状態が続き、その間に、南部10州から毛織物業者や商人、宗教上の理由などから多くの人々が流入し、スペインから独立を勝ち取った時点ではオランダはヨーロッパで最強の国のひとつになっていた。

1602年、オランダ東インド会社を設立し、スペインから最終的に独立を勝ち取った1609年にはアムステルダムにヨーロッパ金融業の中心的存在である株式取引所が設立される。毛織物工業の発展、中継貿易港としての繁栄、新大陸からの大量の銀の流入、ジャワ島を中心とした香辛料の独占的貿易などによって、ポルトガルやスペインに取って変わり、オランダは繁栄し、アムステルダムは世界商業と金融の中心地として栄えた。

しかし、それも束の間、世界の覇権を狙う1652年から1672年までのイギリスとの度重なる戦争、南からはルイ14世のフランスの軍隊の侵入などがあり、オランダの繁栄も瞬く間に陰り始め、終焉を迎える。レンブラント（1606-1669）とフェルメール（1632-1675）はまさにこのオランダの繁栄と激動の時期に生きていた。レンブラントは、経済の中心都市アムステルダム、フェルメールは陸海軍の統帥者、オラニエ公の居住地、かつてはオランダの武器弾薬のほとんどすべてが保管されていた要塞都市デルフトで、総督であるオラニエ公が連邦議会によって追放された後20年余り、世の中の動きをつぶさに感じながら日々過ごしていたことになる。

イギリスとの戦争に敗れ、国内政治は乱れ、やがて18世紀を迎える辺りから急速にヨーロッパの弱小国へと転落していくが、それを目の当たりにする前に二人は消えていった。そう考えると、オランダが世界に君臨していた絶頂期にレンブラントとフェルメールが歴史の舞台に出現したことは奇跡のようなものだったのかもしれない。そういう環境がなければ二人の作品は生まれなかっただろう。フェルメールが描いた作品には、喧騒ではなく常に静寂が支配

しているが、この世界が永遠に続くことを希求する気持ちを汲み取ることができる。

3. 初期の風俗画

時代の趨勢で、国家的安定と軍事面で絶対的な力をもっていたオラニエ公は特権的な地位を追われることになるが、それに伴って物語画などの大作の需要が急激に減ることになる。物語画を専門にしていた画家たちは絵のサイズが小さく一般大衆向けの値段の安い風俗画に切り替えていかなければならない情況が迫っていた。フェルメールも彼らのひとりであった。

フェルメールが風俗画に移行したのは、あるいは最も早い時期に風俗画を描いたのは 24 歳ころと思われている。《取り持ち女》(図 6)、《まどろむ女》(図 3)、《窓辺で手紙を読む女》(図 4)、《牛乳を注ぐ女》(図 5) などは 25、26 歳くらいまでの作品と思われる。「思われる」と書かなければならぬのは、フェ

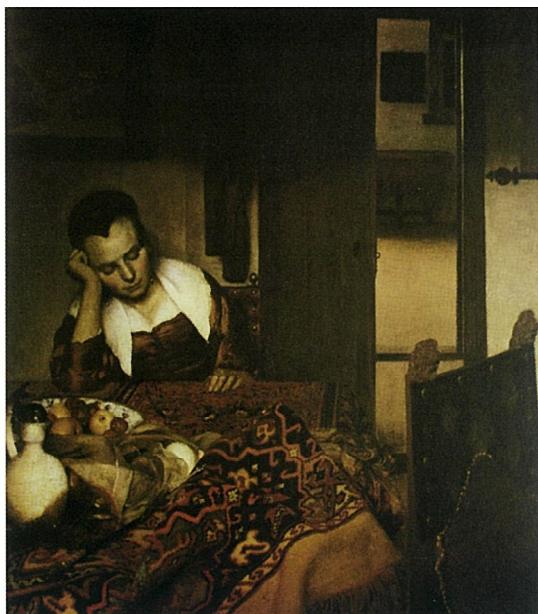


図 3 まどろむ女、87.6cm × 76.5cm

ルメールの作品には《取り持ち女》《天文学者》《地理学者》の3点を除き制作年が記載されておらず研究家たちの推理、推測による判定であるからだ。

当時のオランダの風俗画は意味性をもったものがほとんどである。物語画のみならず、風俗画であっても何らかの寓意、象徴、教訓などを含まずに成立し得なかった。それは画家の要求であったと同時に、当時作品を購入し鑑賞する人々の要求でもあった。オランダの風俗画について総合的に述べようとするなら、それが絵画の本質的要素と外れていたとしても、言語的意味合いのある作品を取り上げ、そこに描かれているメッセージを読み取らなければならないだろう。

フェルメールが影響を受けたであろう比較的意味性が少ない作品を描いたテル・ボルフやピーター・デ・ホーホでさえ、完全にその慣例や常識から自由ではなかった。

フェルメールの風俗画は、象徴や寓意が込められていると思われる作品が

二、三あるが、まったく意味性がなく、描き出されているものが純粋に視覚に訴えてくる作品が特徴である。フェルメールの作品を制作順に追っていくと、絵画は純粋に視覚的芸術であり、視覚的芸術の本質は言語的要素を含まない、あるいは、排除するものであるという認識にフェルメールが試行錯誤の末たどり着いたことが明らかになってくる。

「たどり着いた」と書いたのは、意味性の排除、純粋に造形的な表現というものが、歴史画から転向した当初はフェルメール自身わかつていなかつたということである。それまで描いてきた意味を盛



図4 窓辺で手紙を読む女、83cm × 64.5cm

り込んだ歴史画の常識を引きずり、描き始めるが、納得いくまで追究しているうちに、気づくと、言語的要素、メッセージ性が削除されていき、最後に造形的表現、純粹に絵画的であるものの本質が顕わになる。

その過程が一度ではなく、残っている作品だけでも三度連続的に繰り返されているところに、フェルメールが、悪戦苦闘、試行錯誤の末、ようやくつかんだものであること、そして、誰からも教わることなく、自らの考えを極めていくなかで到達したことがわかる。それは、美術史的に言えば、17世紀の時点で、印象派とそれ以降の近代絵画で括られるカテゴリーの絵画と同じ立脚点に立つことでもあるが、当時、周囲の画家や鑑賞者からは異論があったかもしれない。



図5 牛乳を注ぐ女、45.4cm × 40.6cm

4. 純粹に絵画的なもの

具体的な作品を通じてそれを確認していく。

17世紀のオランダにあって、物語を専門に描くことを目指していた画家が風俗画に転向するとき、題材が聖書から庶民の日常に変わっただけで、庶民の生活を描く際にも機械的に物語画の有する意味性を持ち込むことが多かった。象徴、比喩、教訓、道徳、ときに謎解きのような要素を盛り込もうとした。

X線撮影によれば、フェルメールの最初期の3枚の風俗画、《まどろむ女》の右奥の部屋手前に犬、奥に男の姿、《窓辺で手紙を読む女》の背景の壁に額縁に入った大きなキューピットの絵、《牛乳を注ぐ女》の後ろの壁には地図らしきものが描かれていた。それらが一体何を意味するものかについてはここでは触れない。

仕上がった絵の下の一部分に別のものが描かれている。それは最初の構想が途中で変更されたことを意味する。本来意味を表わしていたもの、もしくは単なる飾り物が途中で塗りつぶされ、何もない床と部屋、何もない壁に変わってしまったのである。それはフェルメールが制作中に当初の構想を変更したことを意味する。制作中の変更は表現者にはよくあることだが、この変更は絵画の本質に近づくためのフェルメールの必死の戦いの痕跡でもある。

フェルメールは新しいジャンルに移行後、表現である絵画とは本来何であるのか常にその問いを発し続けていたことになる。しかも、描いているうちに、どうもこれは変だ、これは不要だ、と変更を繰り返しながら、最後、純粹に絵画的なものにたどり着く。その帰着点が、いつも同一地点、すなわち、純粹に絵画的なもの、なのである。

残っているもので三枚、実際には同じような作例がほかにもあったかもしれないが、一枚が完成した時点で作品と向き合い、背景にあったものを塗り潰したこととは正しかったと確認する。それは、普通なら次の制作に生かされるはずである。ところが、残っている作品三点で同様のことが繰り返されている。

前回も前々回も同じように最初背景に描いたものを途中で消した。潰そうと決意したとき、前回の鮮明な記憶がフェルメールの頭のなかをよぎったはずだ。だが、確固たる確信に至らず、次の作品の構想には、再び、意味や装飾的要素が盛り込まれてしまう。

そして、数回の経験を経てようやく、意味や装飾的要素が絵画には不要であるという確信に到達した。それだけの過程を必要としたということは、逆に言えば、それまで聖書などを扱った歴史画で培われたものがいかに大きかったかを意味している。フェルメールの内部で自己変革のための必死の格闘があったことがうかがえる。

絵画は可能な限り純粋に造形的であるべきだ、フェルメールは何回もの試行錯誤を通じて搖るぎない絵画観に到達し、満を持して純粋に絵画的である作品、《デルフトの眺望》(図8)に臨んだ。

5. 唯一の例外？

その前に、初期風俗画唯一の例外、すなわち、意味性のあると思われる《取り持ち女》について触れておきたい。この作品からは不思議な空気が伝わってくる。解釈が、あまり道徳的であったり常識的であったりすると、ただ壳春宿

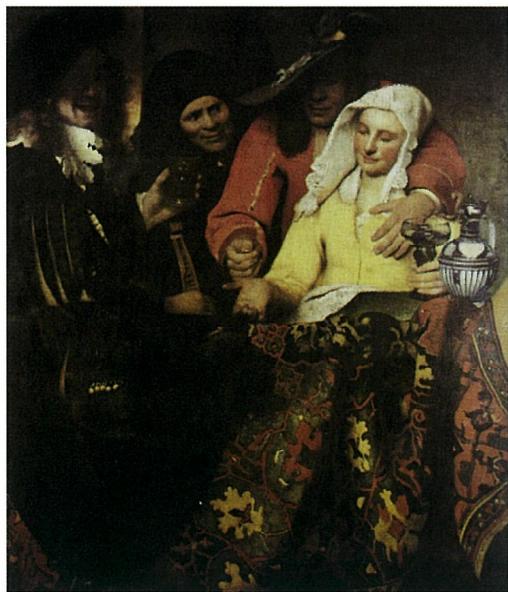


図6 取り持ち女、143cm × 130cm

でのありふれたやり取りの光景にしか映らない。

画面いっぱいに4人の人物が描かれた《取り持ち女》だけは、寓意、教訓的な意味合いを残し、最初の計画通り完成した。普通、《取り持ち女》の題材を扱うときには、新約聖書ルカの福音書15章の「放蕩息子の帰還」を連想させるという暗黙の約束事があるらしい。

しかし、わたしには、この作品には何らかの寓意が込められている、これは壳春の瞬間を描いたものである、壳春行為はよくないことだから、戒めの図である、とは映らない。

わたしには、左端のフェルメールの自画像風の男の笑みが、無事売買が成立したことに対する単純な祝福のようにも、壳春=放蕩を許す表情にも見え、一般的には、教訓的な観点から言えば戒めの対象となるはずのものであるが、この作品からはそういう空気がまったく伝わってこない。

フェルメールが、善悪の価値観を尺度にせず、傍観者、あるいは記録者のように、本能的欲望の絡み合う現象を淡々と描いているように見える。しかも、この図に描かれたやり取りからは官能をくすぐる要素も卑猥さも伝わってこない。むしろ、そこに描かれていることもこれから始まるであろうことも、まるで嘘であるかのような健康的な遊戯のようにすら見えるのである。フェルメールの女性を扱った他の作品にも共通な要素であるが、フェルメールの画面には性的欲望を喚起する要素がない。

「放蕩息子の帰還」を連想させる《取り持ち女》、誰もがそこには道徳的で教訓的なメッセージが込められているはずであるという先入観で見てしまいがちである。しかし、冷静にこの作品の前に立てば、何かが描かれていそうで、実は何も描かれていないという逆説的なメッセージ性があることがわかる。そうであれば、先ほどの三枚の初期風俗画と同じように、制作途中での大きな書き直しはなかったものの、この作品にもフェルメールは意味性を込めていなかつたことが理解できる。

視点を変えて、現実の説明ではなく、より造形的に見てみよう。

先ほどの途中で書き変えられた三点の作品の帰結点、つまり純粹に造形的であろうとする意識があるかどうか。《取り持ち女》は、当時のオランダ絵画には類例がないほど、描かれた人々は画面に窮屈に押し込まれ、空間は圧縮され

ている。透視図法の有無が絵画の良し悪しを決定するわけではないし、三次元的空間が絵画の前提ではないことは言うまでもない。

そういった視点で見ると、この画面で扱われている人物は、時間、空間を平面内に押し込めたキュビズムの空間構成にも通じるものがあることに気づく。当時、必須の常識的空間表現法である透視図法を敢えて使わず、反対に、フェルメールは、逆説的に、圧縮された不自然な空間のなかに4人の人物を閉じ込めたのだ。フェルメールの関心は、道徳的で教訓的なメッセージを込めるこことではなく、それらの期待に応えないことを選んでいる。

『取り持ち女』が、初期の何枚かの作品と矛盾するものではなく、フェルメールが絵画的造形性の追究を中心に据えて制作していたことがわかる。それが、この絵の題材に付随しがちな、教訓的な、あるいは、道徳的なものを感じさせない原因ではないだろうか。

6. 《デルフトの眺望》

写真（図9）は、フェルメールが『デルフトの眺望』を描いた地点付近から2011年の夏、わたしが撮ったものである。

わたしは岸壁から10メートルくらい離れたところから撮影した。此岸の緑の見え方が『デルフトの眺望』のように右下がりの緩やかな円弧に写った。此

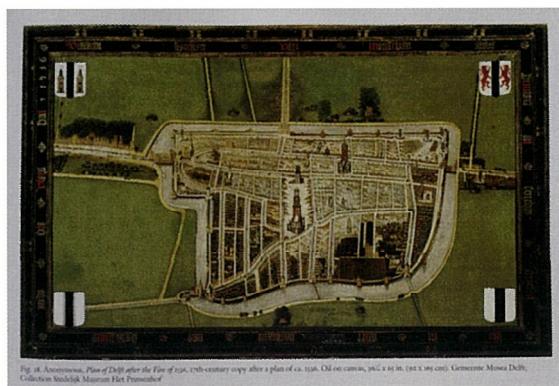


図7 17世紀のデルフトの地図

岸から対岸までの運河の視覚的な幅（奥行）は、《デルフトの眺望》、写真とともに、対岸の建物の高さに比べ、ほぼ同じである。

写真は横長で、空が大きく描かれた《デルフトの眺望》と印象が違うが、《デルフトの眺望》と写真を比べてみると、岸壁の曲線のラインのほか、右奥の橋の位置、その背後に望まれる教会の尖塔の見え方などほとんど変わらないことがわかる。

それから、フェルメールとわたしの立脚点、目の高さがほぼ同じであることを推測させる。そのことを透視図法から確認してみる。

互いに平行な関係にある水平な二線を延長すると水平線の上で交わる。この性質を応用した遠近法が透視図法である。《デルフトの眺望》も透視図法に則って描かれている。

《デルフトの眺望》の右から4分の1辺りにある大きな建物の屋根の上下の、「互いに平行な関係にある水平な二線」である稜線を延長すると、画面左隅で交わる。それが消失点になり、その点を通って水平に引いた線が画面上での水



図8 デルフトの眺望、96.5cm × 115.7cm

平線になる。それは作者の目の高さでもある。

水平線は、対岸に立つ米粒のような人物に重なり、アーチ形の橋のアーチの上辺り、中央の大きな建物のアーチ形の黒い入り口の中央辺りにくる。それはフェルメール自身の目の高さでもあるから、フェルメールも対岸の人物と同じように地面に立っていたことになる。

そのことは、地面に立ち、カメラを構えたわたしと《デルフトの眺望》を描いたフェルメールが立っていた目の高さがほぼ同じであることを意味し、先ほどの推測どおりであることが確認された。

ところが、現象を写しただけの写真と画家が描き出した《デルフトの眺望》との間で一点大きな違いが生じるのである。

写真のなかの手前に停泊する船舶「AMSTERDAM」の船首の高さは、水平線にほぼ重なる。それは、そこにわたしと同じ身長の人が立っていれば、頭部が船首に重なることを意味する。

もし、此岸の岸壁付近に人を立たせて写真に撮れば非常に大きく写り、さらに、《デルフトの眺望》のように5人も立たせれば、背景の運河を隠してしま



図9 2011年9月の写真

うだろう。街並みは人々の頭の上に乗るようななかたちで写ることになる。

写真の船首の高さに比べると、《デルフトの眺望》の近景の人物たちの背丈は3分の1である。さらに、大きさ、面積では10分の1以下に描かれている。このように描いたのは、まさにフェルメールの造形的意図であるが、自らの意図した表現のためには大幅な変更も必要なことをフェルメール自身、身をもって明らかにしている。

このような造形的操作の例は、ほかにもいくつかあるが、2、3例挙げる。

〈油を流したような静まり返った水面〉

水面に映る街の影は、実際は小波でかき消されがちで、滅多に《デルフトの眺望》に描かれた鏡のような水面を作りだすことはない。わたしが写真を撮った時もほぼ無風状態であったが、水面には絶えず小波があった。永遠を象徴するかのような静まり返った世界、無音の空間に、心臓の鼓動、人の呼吸など微かな音までが反響してきそうだ。それはフェルメールがこだわった、《デルフトの眺望》を通じて表わそうとした静寂な世界である。

〈建物の反射〉

建物の反射は、建物と一体になって画面下方に重厚な色面を作る重要な構成要素である。地上に立って見下ろせば建物の反射は此岸に届かず、運河の手前下方に空が横方向に広がってしまう。それでは、建物の暗い影が縦方向の構成要素として生かされることがない。

実際に作品中のような反射状態を見るには水面まで下りなければならぬが、切り立った岸壁を降りるのは不可能である。フェルメールはアトリエ内で建物の反射のシルエットを操作したことがわかる。反射は忠実な説明ではなく、表現上、重要な構成要素である。

対岸の中央、突き出した岸壁の形を削ってまで画面の水平方向の動きを強調したことなどと合わせ、建物の暗い反射は画面構成上重要な要素である。

〈陰影〉

フェルメールは、南から北向きに街並みを眺望している。建物の左側が陰になる陰影状況は、朝日に照らし出される時間を表わしている。それを示すかのように、正面建物の時計も7時を少し過ぎた時刻を示している。

ところが、ここに描かれた光や空気の静寂感、大きな気だるそうな雲の感じ、

あるいは、語らう人々の醸し出す雰囲気は、長閑な午後のひと時を思わせる。作品の構成上、あるいは、建物の表現上、朝の時間帯の陰影を利用し、描き出したい世界のために、風景を包み込む光の印象を午後の表情に変えている。鋭く存在感がある地上の景色すべてがどんよりと静まり返り、永遠の時間のなかに溶け込んでいる。

このように事実を大胆に変更し、ときに、現実的にはつじつまが合わないものに変えて表現することによって、自然を損なうことがないばかりか、かえってよりリアルな、見方によってはリアルさを突き抜けた世界が出現している。創造することこそ芸術の本質である、フェルメールの信念だ。

写実的であることは、作者の見た世界、表現しようとした世界をリアルに描くことである。ただ受け身にそっくり写すこと、外界を忠実に模倣することではない。

わざわざ批判するまでもないが、カメラオブスクラ（当時の写真機）を機械的に使用しているからフェルメールはリアルな世界が描いている、あるいは先駆的で偉大であるなどと判断するのは初步的な誤りである。それは、フェルメールの表現しようとする世界を矮小化し、フェルメールを二流、三流の画家に貶めることでしかない。

天文学者の像を描いたフェルメールが光学的なことに興味をもっていた可能性は大いにある。カメラのピントがずれた時に光が像をなさず丸い光の粒々になることがある。フェルメールはそれに興味を覚え、作品のなかで生かしたことが何枚もの作品で確認できる。

だからといって、フェルメールがカメラオブスクラを機械的に使用し、そっくり外界を描く手段に用いたとすることは無理がある。《デルフトの眺望》を例にとり、わたしはフェルメールが外界をリアルに描くためにいかに造形的様々な試みをしたかを列挙した。絵画が造形を通じて自らの内面を表出しようとする行為である以上、カメラオブスクラは偉大なフェルメールにとって必要なものであった。

おわりに

前半で、《デルフトの眺望》の直前に当たる初期のころの風俗画を4点見てきたが、そこで明らかにした、純粹に造形的な絵画への模索の道が、最後の《デルフトの眺望》では造形的な表現として昇華されていく。日常の空間で生活する人々を描いた4枚の風俗画と、一見関係のない風景画である《デルフトの眺望》が、実は、一連の流れのなかに密接に連続し合っていて、4枚の風俗画の集大成として位置していることもわかった。

次号では、同じフェルメールがなぜ晩年の生氣の失せた作品に変わっていったのか、それについても考えてみようかと思う。また、同時代の画家レンブラントとの比較や、他の時代の偉大な画家たちに通じる注目すべき類似点などについても触れていきたい。そして、フェルメールの作品に一步踏み込み、人間フェルメールの魅力に迫れたらよいと考えている。

参考文献

- Haak, Bob. *The Golden Age Dutch painters of the Seventeenth Century*. Waanders Publishers, 2003.
- Liedtke, Walter. *VERMEER AND THE DELFT SCHOOL* The Metropolitan Museum of Art, New York & Yale University Press, New Heaven and London, 2001.
- Wheelock, Arthur K. Jr. *Jan WERMEER* HARRY N. ABRAMS, INC, 1981.

小林頼子 『フェルメール論』 八坂書房、2008年。

小林頼子 『フェルメールの世界』 NHKブックス、1999年。

小林頼子 『牛乳を注ぐ女』 ランダムハウス講談社、2007年。

ステッドマン、フィリップ、鈴木光太郎訳 『フェルメールのカメラ』 新曜社、2010年。

藤田令伊 『フェルメール 静けさの謎を解く』 集英社新書、2011年。

プロール、チーリス、西村六郎訳 『オランダ史』 白水社、1994年。

ペイリー、アンソニー、木下哲夫訳 『フェルメール デルフトの眺望』 白水社、2002年。

モーツアルトの《フィガロの結婚》 ——ピアノ協奏曲との関連の中で

小沢優子 愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師

1. はじめに

本論は、モーツアルトのピアノ協奏曲とオペラの相互関係を明らかにする試みの1つである。短調の激しい感情表出を伴ったピアノ協奏曲K.466、K.491と《ドン・ジョヴァンニ》の間には表現上、構造上の類似を指摘することができたが（小沢2011）、「モーツアルトの偉大なオペラの中でも最も完璧で問題のないもの」(Rushton 1992:634)と一般的に評価されている1786年の《フィガロの結婚》ではピアノ協奏曲と共有される要素がどのような形で現れているのか、1784年から1786年のピアノ協奏曲との関連の中で把握したい。

2. 《フィガロの結婚》とピアノ協奏曲

モーツアルトは独奏協奏曲とオペラを同時に創作せず交互に手がけていることが多いが、1786年5月1日にウィーンのブルク劇場で初演された《フィガロの結婚》は、ピアノ協奏曲の頂点が築かれている最中に作曲されたオペラである。以下、ウィーン時代のピアノ協奏曲とオペラである。

	ピアノ協奏曲	オペラ
		《後宮からの誘拐》1781年～1782年
1782年	K.414 K.413 K.415	
1784年	K.449（2月9日） K.450（3月5日） K.451（3月22日） K.453（4月12日） K.456（9月30日） K.459（12月11日）	
1785年	K.466（2月10日） K.467（3月9日） K.482（12月16日）	《フィガロの結婚》1785年10月～
1786年	K.488（3月2日） K.491（3月24日） K.503（12月4日）	1786年（4月29日）

《ドン・ジョヴァンニ》1787年

1788年 K.537 (2月24日)

《コシ・ファン・トゥッテ》1789年～

1790年

1791年 K.595 (1月5日)

《魔笛》1791年

《皇帝ティートの慈悲》1791年

* () 内は自作品目録に記入された日付

《ドン・ジョヴァンニ》が1784年から1786年の一連の12曲のピアノ協奏曲の後に位置するのに対し、《フィガロの結婚》は1785年10月に着手され、翌年の1786年、初演の2日前の4月29日に自作品目録に記入されている。したがって、ピアノ協奏曲とは時期的に重なり、1785年のK.482、1786年のK.488とK.491はオペラが創作されている中の作品ということになる。もっともオペラの作曲過程が正確に跡づけされてはいないので、L.フィンシャーはロレンツォ・ダ・ポンテの回想やレオポルトの手紙等から作曲は10月中頃に始まり11月末には大体が仕上げられ、初演の直前に手直しの作業がおこなわれて4月29日の自作品目録の記入に至った可能性を示唆し(Finscher 1973:7-9)、S.サディは6週間ですべて書かれたというダ・ポンテの言葉を否定し、それよりも長い作曲期間を推測している(Sadie 1983:8)。このように自作品目録の記入に先立つおよその作曲完了の時期は特定されないわけだが、いずれにせよ、《フィガロの結婚》は独奏ピアノとオーケストラの扱いに円熟を増していくモーツアルトの協奏様式の発展を背景にして成立している。

3. 1784年のピアノ協奏曲

《後宮からの誘拐》から《フィガロの結婚》までの3年間、モーツアルトはイタリア・オペラへの意欲、関心を持ちながらも1783年に《L'oca del Cairo カイロの鶯鳥》と《Lo sposo deluso 騙された花婿》の作曲を試みただけで、その望みをとげることはなかった¹。代わりに創作のエネルギーが向けられたのがピアノ協奏曲で、ウィーンの予約演奏会での順調な活動と平行するように、

1784年にはK.449、K.450、K.451、K.453、K.456、K.459の6曲が生み出されている²。

K.449が様式的には1782年のK.414、K.413、K.415と結び付いているのに対し³、K.450は1773年のK.175に始まるモーツアルトのピアノ協奏曲の中で大きな転換点となる作品である。ここにおいて管楽器が独立した音響体として用いられ、管楽器と弦楽器とピアノが対等に協奏を繰り広げる色彩豊かな楽器法が確立される⁴。初演は3月24日にトラットナー・ホーフでおこなわれているが、当初は3月21日にブルク劇場でのアカデミーで初演が予定されていたので(Wolff 1986:6)、オーボエ2、ファゴット2、ホルン2を持つK.450はブルク劇場のオーケストラとその楽団員の力量を念頭に置いて書かれたことが推察される。

K.450で現れた新しい楽器法は1786年のK.503まで続くが、このK.450以後、モーツアルトのピアノ協奏曲には聴き手の意識を次の場面へと誘い期待感を高めるような表現態度、また、解決を先に延ばして緊張感や高潮感をもたらす表現態度が生まれ、ドラマティックな趣を強めていく。

まず、オーケストラ提示部、ソロ提示部、展開部、再現部から成る第1楽章の3つの地点—ソロ提示部における主調から属調への推移、ピアノの名技的パッセージ⁵、展開部の末尾retransition—で緊迫した持続的な動きが与えられ、さらに、第1楽章と同じようにソナタ形式の原理を持つロンド・ソナタ形式の第3楽章では、調性の異なるリフレインとクープレの間が分断されず連続的な流れが形成されている(小沢2000:6-10)。これらの傾向をすべて備えているのがK.459である。

K.459 第1楽章 オーケストラ提示部 ソロ提示部 展開部 再現部
☆ ☆ ☆
☆は緊迫した持続的な動き

第3楽章 A B ⇨ A ⇨ C ⇨ B A
T TからD T T
⇨は連続的な移行

4. 1785 年の K.466、K.467

静的な構造から、動的で方向性のある構造へ変化するこのような傾向は 1785 年 3 月に自作品目録に記入された K.466 と K.467 にも引き継がれてい るが、次のような洗練と進化を伴っている。

〈バランスのとれた楽器法〉

管楽器、弦楽器、ピアノの自立した 3 者による協奏は、とくに第 1 楽章において何らかの抑制が加えられ音響上のバランスがはかられている（小沢 1996 : 7-9）。たとえば、弦楽器とピアノの協奏、弦楽器と管楽器とピアノの協奏、ピアノのソロがそれぞれ特定の旋律素材に対応しながら使い分けされたり、また、管楽器の積極的な関わりを部分的に限定させることによってかえつてその音色を際立たせる、という具合である。つまり、3 つの音響体の協奏が徹底、強化されるというよりは、3 者の協奏の過剰から生じる密集した響きが回避されている。

〈ピアノの人格化、ピアノの推進力の強化〉

特異な情緒をまとうニ短調の K.466 は、K.450 とともにモーツアルトのピアノ協奏曲の転機となる作品である。

第 1 楽章のソロ提示部がピアノの本格的な序奏で始まるようになるのは K.450 からであるが、K.450 の序奏が主和音にとどまる推移的なものであるのに対して、K.466 の序奏は獨白的な楽想を持ち、かつ和声的にも次に来る主要主題を力動的に導き、新しい人物が舞台の上に現れるような出来事（Rosen 1972 : 197）とたとえられるソロ提示部の冒頭を印象付けている。

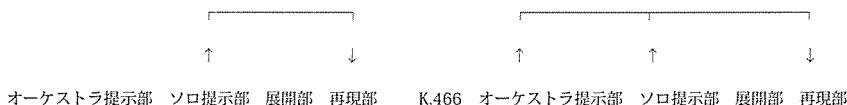
オーケストラとは異なる個性を持った存在として登場したピアノは、この後オーケストラの主題そのものを奏することはなく、もっぱら主題を装飾するフィギュレーションや独自のフィギュレーションのほか属調による主題を担う。推進力も高まり、31 小節に及ぶピアノの名技的パッセージでは 2 回のトリルをはさんで活発な動きを続け、7 小節に拡大されたカデンツと長いトリルで高揚を築いて提示部を締めくくっている。また、展開部の末尾でも属音のペダル音上で急速なフィギュレーションを繰り広げてダイナミックに再現部を導

いている。つまり、オーケストラとは別人格であるピアノが、第1楽章の要となる箇所を強い推進力によって運んでいる。

K.467 の第1楽章でもピアノはオーケストラと鮮明な対比を打ち出しながらソロ提示部の冒頭、推移、名技的パッセージ、展開部の末尾で音楽を先へと進ませる前進力を発揮している。

〈非シンメトリー性〉

K.466 の特徴としてさらに挙げられるのは、楽章後半に向かってエネルギーが注がれるという非シンメトリックな構造である。初期のピアノ協奏曲において第1楽章の再現部はソロ提示部の忠実な再現であったが、K.466になると再現部はオーケストラとソロ提示部の統合的な再現となる。



また、ロンド・ソナタ形式の第3楽章では、リフレインはロンド形式の柱としての性格を失い、第1クープレの素材が楽章後半の流れをつくっている。

A B ⇒ A ⇒ C ⇒ B A coda
a1-2-3-4-5 b1-2-3-4-5-6 a1-2 b1 の展開 a1 b5 を活用

リフレインAの主題は繰り返されるたびに縮小されるが、第1クープレBの素材は第2クープレCで展開され、最後のコーダ⁶でも活用される。主要主題ではなく副次的な素材が重要性を増すことによって、そしてK.459と同様、リフレインとクープレが連続的に結ばれることによって加速に似た勢いが生まれ、その中で後半の盛り上がりが形成されている。

〈音響の対立〉

K.467 の第1楽章のソロ提示部の長い推移の途中、オーケストラの2小節

の挿入に対してピアノが突然短調の主和音でさえぎる 107 小節から 110 小節や、K.466 の展開部でオーケストラが 3 連符のモティーフを展開させるかたわらピアノが激しいフィギュレーションで拮抗する 235 小節から 242 小節は、音響の衝突によって事態の急変や闘争のドラマを思わせる。

ピアノの人格化、推進力の高まり、非シンメトリックな構造への志向に加えて、時折見られるこのようなピアノとオーケストラの音響の鋭い対立もまたドラマティックな趣の要因である。

5. 1785 年の K.482、1786 年の K.488 と K.491

『フィガロの結婚』の作曲中、あるいは大体が仕上げられてから自作品目録に記入されるまでの間に成立した K.482、K.488、K.491 になると、K.466 や K.467 で示された諸々の特徴はいっそう強められている。

たとえば、K.488 は両端楽章で非シンメトリックな構造が採られている。まず第 1 楽章では提示部を締めくくる新しい素材が展開部、再現部でも活用され、さらに、ロンド・ソナタ形式の第 3 楽章でも第 1 クープレ B の素材が最終リフレインに挿入されてその動きを活性化させている。すなわち、楽章の後半において新しい素材や副次的素材による新しい流れが生まれ、聴く者の意識を終結に向けて導いている。

K.466とともに短調の情緒で際立つ K.491 ではオーケストラとピアノの役割の分化が進む。第 1 楽章でのピアノはオーケストラ提示部の素材をほとんど担わなくなる上、展開部では転調を重ねながらオーケストラと 2 小節交替で激しい衝突を繰り返す。旋律的にも音響的にも、ピアノとオーケストラの対立は深まっているのである。

6. 『フィガロの結婚』

(1) 歌とオーケストラ

ピアノ協奏曲 K.450 で確立された新しい楽器法は『フィガロの結婚』にももちろん及び、第 1 幕の No.1 や No.2 の二重唱、第 1 幕フィナーレ冒頭の二重唱などでは独自の役割をはたす管楽器が弦楽器とともに歌を豊穣に彩り、表現の担い手となっている。一方で、次のアリアや二重唱では K.466 以後の抑

制のきいた楽器の扱いが登場人物の個性、感情、置かれた状況を際立たせている。

第2幕 No.11 伯爵夫人のカヴァティーナ「Porgi amor qualche ristoro」

歌の控えめな伴奏に徹する弦楽器／歌のフレーズ間をつなぐ管楽器

第2幕 No.12 ケルビーノのアリエッタ「Voi, che sapete che cosa è amor」

ピツツィカートの弦楽器／歌に寄り添い、呼応し、彩りを添える管楽器

第3幕 No.20 伯爵夫人のアリア「Dove sono i bei momenti」

歌の控えめな伴奏に徹する弦楽器／歌のフレーズ間をつなぐ管楽器

第3幕 No.21 伯爵夫人とスザンナの二重唱「Che soave zeffiretto」

分散和音の伴奏に徹する弦楽器／歌のフレーズ間をつなぎ、歌をリードする管楽器

第4幕 No.28 スザンナのアリア「Dèh ! vieni non」

ピツツィカートの弦楽器／歌のフレーズ間をつなぎ、歌の持続音に動きを与える管楽器

歌と弦楽器と管楽器の働きが分化されたこれら5つのナンバーでは、細やかに扱われた弦楽器を背景に管楽器が歌と対話をしながら歌の旋律を強調し、恋の感情に揺れるケルビーノ、愛が失われたことを嘆く伯爵夫人、スザンナに手紙の言葉を書きとらせる伯爵夫人、いとしい人を喜びにあふれて待つスザンナの姿を浮き彫りにしている。

M.H. シュミットはザルツブルク時代とは異なるモーツアルトのウィーン時代の音調を考察する論文の中で、No.20の伯爵夫人のアリア「Dove sono i bei momenti」を同じ旋律素材による1779年の《戴冠式ミサ》K.317のアニス・デイと比較し、「Dove sono」では目的を目指した方向性ある歌の旋律や、オーケストラの前奏と豊かな伴奏を持たない骨格のみの造りによって歌が自立した要素として自己主張し、“Individuellen 個性化”的特徴を帯びている、と述べている (Schmidt 2008 : 193-199)。「Dove sono」のみならず、上記の歌はピアノ協奏曲で洗練されていった楽器法がもたらした登場人物の“個性化”的であると言えるだろう。

(2) 音響の対立

ピアノとオーケストラの対立は、オペラにおいてはさまざまな形での音響の対立としてとらえることができる。ピアノ協奏曲でのピアノとオーケストラの対話をオペラのアンサンブルでの人物間の対話と比較した S.P. ケーフェは、『フィガロの結婚』での対話の対立の例として第3幕 No.19 の六重唱をあげている (Keefe 2001 : 114-115)。フィガロがバルトロとマルチェリーナの子供であることが判明するこの場面では、感激するマルチェリーナ、バルトロ、フィガロ、スザンナと、当惑するクルーツィオ、伯爵の2つのグループが互いを遮るように激しく音響を衝突させている (譜例 1)。

2つのグループ間の対比から成る重唱は第2幕フィナーレの最後でも見ることができるが、第3幕 No.19 のような音響の激しい対立、並びに調や和声による登場人物の対立の描写は『フィガロの結婚』ではそれほど多くない。ピアノ協奏曲 K.491 で徹底された対立の図式は、『フィガロの結婚』よりも『ドン・ジョヴァンニ』に色濃く現れている (小沢 2011)。

(3) 連続性

ピアノ協奏曲の第3楽章でリフレインとクープレが結ばれているように、『フィガロの結婚』でも分節化は避けられ連続性が意図されている。

・序曲から第1幕 No.1 の二重唱

二長調の序曲が終わると第1幕 No.1 のフィガロとスザンナのト長調の二重唱「Cinque... dieci... venti... trenta」となるが、序曲が全終止で終止するにもかかわらず二重唱への移行はスムーズである。

序曲	提示部	再現部	No.1 二重唱
	D-dur → A-dur	→ D-dur	G-dur

No.1 の二重唱はト長調の主和音 (g-h-d) を奏でるオーケストラの前奏で始まる。そのため序曲の終止 (d-fis-a) は二重唱の調のドミナントとしても機能し、

二重唱の開始の和音に解決していることになる。展開部を持たない簡潔なソナタ形式による序曲の勢いは、論理的な和声の関係を保ちながらそのまま二重唱へと流れ込んでいるわけである。

前作の《後宮からの誘拐》の幕開きと比べると、《フィガロの結婚》のこの幕開きの動的な方向性は明瞭である。

《後宮からの誘拐》	<u>序曲</u>	Presto – Andante - Presto	<u>No.1 アリア</u>
C-dur	c-moll	C-dur	C-dur

ここでは、序曲がハ短調のアンダンテの中間部を持つ静的で自己完結的な3部分構造であること、No.1のベルモンテのアリアが序曲と同じハ長調であることによって、序曲が終止せず直接No.1とつながれていながらもその移行は平坦である。

・第2幕と第4幕のフィナーレ

4幕から成る《フィガロの結婚》は大きく2つに分かれ、第2幕と第4幕の終わりにはいくつかのナンバーから構成されるフィナーレが置かれている。モーツアルトの時代においてそれぞれのナンバーの間はたいてい明確に分離されていたが、ダ・ポンテとモーツアルトのオペラのフィナーレでは半分のナンバーがアタッカや推移で結ばれており(Platoff 1991: 394)、《フィガロの結婚》の2つのフィナーレもほとんどのナンバーが連続的に結ばれている。

第2幕フィナーレの構造

① Allegro Es-dur 4分の4拍子

ケルビーノが化粧室の中にいると思い激怒する伯爵。困惑する伯爵夫人。

② Molto Andante B-dur 8分の3拍子

化粧室から現れたスザンナに頭が混乱する二人

③ Allegro B-dur 4分の4拍子

伯爵は夫人に謝罪。

④ Allegro G-dur 8 分の 3 拍子

フィガロが登場。

⑤ Andante C-dur 4 分の 2 拍子

事態がわかっていないフィガロに伯爵が問いつめる。

⑥ Allegro molto F-dur 4 分の 4 拍子

アントニオが登場。男が庭に落ちてきたと言う。

⑦ Andante B-dur 8 分の 6 拍子

手紙について問いつめられるが、窮地を脱するフィガロ。

⑧ Allegro assai — Più Allegro — Prestissimo Es-dur 4 分の 4 拍子

マルチェリーナ、バルトロ、バジリオが登場。フィガロたちに打撃を加える。

① ⇒ ② ⇒ ③ ④ ⇒ ⑤ ⇒ ⑥ ⇒ ⑦ ⇒ ⑧

第4幕 フィナーレの構造

① Andante D-dur 4 分の 4 拍子

スザンナに扮する伯爵夫人にケルビーノが言い寄る。

② Con un poco più di molto G-dur 4 分の 4 拍子

スザンナに扮する伯爵夫人を伯爵が口説く。見守るスザンナとフィガロ。

③ Larghetto — Allegro molto Es-dur 4 分の 3 拍子

伯爵夫人の服を着たスザンナにフィガロが求愛。怒るスザンナ。

④ Andante B-dur 8 分の 6 拍子

仲直りするフィガロとスザンナ。愛の場面を演じる二人に伯爵は激怒。

⑤ Allegro assai G-dur — Allegro assai D-dur

伯爵は皆を集め。二人を罰しようとするが、そこに本物の伯爵夫人が現れる。

① ⇒ ② ⇒ ③ ⇒ ④ ⑤

第2幕のフィナーレでは①から③、④から⑧⁷、第4幕のフィナーレでは①から④が一続きの流れとなっている。それぞれのナンバーは、推移のパッセージによって、あるいは終止の和音が次のナンバーの調のドミナントとして機能

したり、終止音が次のナンバーの開始音と重複することによって結ばれている。その中でも、第2幕フィナーレの次の2箇所は物語の状況を描写しながらの移行である。

①から②

7小節の推移によって変ホ長調から変ロ長調へと移る。この間、化粧室から出てきたスザンナに伯爵と伯爵夫人は絶句し、②に入ると勝ち誇るスザンナに対して頭の混乱した二人は沈黙する⁸。

⑥から⑦

「足を痛めてしまいました」というフィガロの言葉とともに半音階で移行。

(4) 推進力、高揚感

(3)のような連続的な音楽の運びの中で見られるのが、非シンメトリックな構造や解決の延長、音響の対比などから生じる緊張感の持続と高揚感である。

・序曲から第1幕No.1の二重唱

先述したように序曲は展開部のないソナタ形式だが、属調域の後、16小節もの属音のオルゲルpunktによって主調のニ長調をダイナミックに準備する。続くNo.1二重唱では、オーケストラの前奏で示された2つの素材abの内、bが後半の中心となり、序曲からの一貫した勢いにさらなる高潮を与える。

序曲	提示部	再現部
主調→属調	→(オルゲルpunkt)	→主調

No.1二重唱 [a b] a b a … b … b …
G-dur → D-dur → G-dur
[]はオーケストラの前奏

・第2幕のフィナーレ

① Allegro Es-dur (伯爵、伯爵夫人)

2部分形式により、後半の第2部では新しい素材に続いて第1部の属調域の

旋律（譜例 2）が主調で再現される。No.1 の二重唱と同様にここでも冒頭の素材ではなく後続の素材に重心が置かれ、非シンメトリックな構成への志向が見られる。

第1部 Es-dur → B-dur

属調の主題

第2部 Es-dur → f-moll → Es-dur

属調の主題の主調での再現

② Allegro B-dur (伯爵、伯爵夫人、スザンナ)

スザンナを見て伯爵と伯爵夫人が茫然とする「凍りついた時間」(Platoff 1991 : 394) である②から解放された③は、主に機動力のある 2 つのモティーフに伴奏されながら伯爵と伯爵夫人の形勢逆転の状況を前進させていく。調は小刻みに変化し、最後に主調が戻るもののすぐに同主短調に触れた後、主調の変ロ長調の主和音に向かってカデンツが 21 小節も続く (306 ~ 326 小節)。

306

| V | V₇ | I² | V₇ | I² | V₇ | I² | $\frac{V}{V_7}$ | VI | VI | IV₇ | IV₇ $\frac{V}{V_7}$ |

318

| I² V₇ | I² V₇³ | $\frac{V}{V_7}$ | IV II₇ | I² V₇³ | $\frac{V}{V_7}$ | IV $\frac{V}{V_9}$ | I² V | I |

1 つの偽終止を含む長く引き延ばされたカデンツが主和音の登場を遅らせてフィナーレの最初の盛り上がりを築いている。

⑤ Andante C-dur (伯爵、伯爵夫人、スザンナ、フィガロ)

調的な変化のない④に続く⑤は 2 部分形式で、2 つの主題を持っている。

第1部

a

a

b

第2部

a

b

b

C-dur G-dur

→ C-dur

属調による甘美な主題 b はスザンナ、フィガロ、伯爵夫人で歌われる 8 小節のものだが、再現部では 2 回繰り返される上に伯爵の独白も加わり、音響的にも拡大されている（譜例 3）。

⑥ Allegro molto F-dur (伯爵、伯爵夫人、スザンナ、フィガロ、アントニオ)

アントニオが闖入りし事態が紛糾する⑥では調が目まぐるしく変化し続け、終わり近くになって主調の属音のオルゲルpunktが11小節も鳴り響いてようやく主調に至る。しかし、長く続いた緊張の解決もつかの間のこと、すぐに半音階の推移となって⑦へと流れ込む。

⑦ Andante B-dur (⑥と同じ)

ゆるやかなテンポながら⑦もまた状況に添いながら調が頻繁に変化し、フィガロが窮地を脱したところで主調へと戻る。苛立ちが高まる伯爵と余裕を見せるフィガロ、スザンナ、伯爵夫人のホモフォニックな四重唱で音量豊かに結ばれる。

⑧ Allegro assai—Più Allegro—Prestissimo Es-dur (伯爵、伯爵夫人、スザンナ、フィガロ、マルチェリーナ、バルトロ、バジーリオ)

マルチェリーナがバルトロやバジーリオとともに登場しフィガロとの結婚を求める⑧は、『フィガロの結婚』の最大のクライマックスである。アレグロ・アッサイからピウ・アレグロへの加速と同時に困惑するフィガロ、スザンナ、伯爵夫人と、勝ち誇るマルチェリーナ、バジーリオ、バルトロ、伯爵の2つの音響体から成る七重唱となり、ドラマは白熱する。

・第4幕のフィナーレ

① Andante D-dur (スザンナ、伯爵夫人、ケルビーノ、伯爵、フィガロ)

ソナタ形式のような3部分構造の中で出来事は進行していく。

提示部	(展開部)			再現部		
a	b	a…		a	b……	coda
D-dur	A-dur	A-dur	→→→	D-dur		
スザンナ(実は伯爵夫人)に言い寄るケルビーノ	伯爵が登場	伯爵の平手打ちを受けるフィガロ				

ケルビーノに代わってフィガロが伯爵に平手打ちされる再現部では、第2

主題 b の声部が拡大される上に（譜例 4）、そこから紡ぎ出された旋律が繰り返されて終止が延ばされ、豊かな広がりを見せている。

② *Con un poco più di molto G-dur* （スザンナ、伯爵夫人、伯爵、フィガロ）

第2幕フィナーレの⑥と同じように、何回かの転調の後の主調の再現は遅く、主調が戻るとすぐに推移となって③へ。

③ *Larghetto — Allegro molto Es-dur* （フィガロ、スザンナ）

アレグロ・モルトの部分は調的には2部分構造を探るが、旋律的にまとまりのある主題が現れるのは後半の第2部に入ってからである。この主題が第1部の素材と入り交じりながら、伯爵夫人への求愛を演技するフィガロとその姿に嫉妬するスザンナが描かれる。

④ *Andante B-dur* （フィガロ、スザンナ、伯爵）

フィガロとスザンナの甘い二重唱に伯爵が入り込む。フィガロが夫人と逢い引きしていると思った伯爵の怒り「Ah, ribaldi! ああ、けしからん」は、鋭く上行する伴奏モティーフと変ロ長調の属和音によって先行のト短調の主和音と鋭く対立し（譜例 5）、大団円の⑤を予感させる。

⑤ *Allegro assai G-dur — Allegro assai D-dur* （フィガロ、スザンナ、伯爵、クルーツィオ、バジーリオ、アントーニオ、バルトロ、伯爵夫人、マルチエリーナ、ケルビーノ、バルバリーナ）

怒りを爆発させた伯爵が皆を呼び集める⑤のアレグロ・アッサイはト長調で始まりニ長調へと進み、再びト長調へと戻る。しかし、主調はすぐには安定せず、確定されるまでには長い引き延ばしが見られる。

390～398 小節 主調への推移 皆が伯爵に許しを乞うが、伯爵は許さない

398～402 小節 ト長調 伯爵夫人が現れる

403～420 小節 ト短調 驚く伯爵、クルーツィオ、バジーリオら

420～424 小節 ト長調 夫人に謝る伯爵

424～430 小節 ト長調 伯爵を許す伯爵夫人

430～447 小節 ト長調 皆による重唱

主調への推移の後、伯爵夫人がト長調の4小節の旋律で姿を現すものの、主音での終止とともに調はト短調に移り、伯爵らの驚きが18小節にも渡って続く。半終止、フェルマータを経てアンダンテになると、ト長調は伯爵夫人に詫びる伯爵によって再び戻り、伯爵を許す伯爵夫人の旋律によって完全な終止に至る（譜例6）。ようやく確定されたト長調のこの旋律が全員の重唱に引き継がれと一連の騒ぎは満足感の中で収束し、最後のアレグロ・アッサイ、二長調による全員の輝かしい重唱でオペラの幕は閉じられる。

7. 結び

新しい楽器法による1784～1786年のピアノ協奏曲は、第1楽章や第3楽章の要所要所で音楽を先へと進ませる推進力を示している。協奏様式の発展の中で生じたこのような推進力は《フィガロの結婚》にも反映され、とりわけ物語のクライマックスである2つのフィナーレにおいて著しい。第2幕、第4幕のフィナーレの各ナンバーは連続的につながれ、その中で個々のナンバーは聴き手の意識を先へと導くような書法で出来事を次から次へと運んでいく。具体的には、解決の延長（主調から属調への長い推移、主調を導くための長い推移 retransition、主和音の解決に向かっての長いカデンツ）を通して緊張感を持続させること、冒頭の素材ではなく後続の素材を中心にして後半の流れを創ること、主題を音響的、旋律的に拡大させて再現し後半に豊かな広がりを与えること、調を絶えず変化させた後にようやく主調に至るものすぐに次のナンバーへ移行すること、などによってそれぞれのナンバーは後半の部分で高揚感を得、それらの累積がフィナーレの途切れのないスピーディな流れを形成している。独立した管楽器を伴う色彩豊かな歌や人物の個性を浮き彫りにさせた歌の数々とともに、ゴールを目指した前進力ある音楽の運びに《フィガロの結婚》がピアノ協奏曲から受けた影響を認めることができる。

譜例 1

111

スoprano
マルチエリーナ
クルツィオ
伯爵
バルトロ
フィガロ

sa..... al dol - ce con - ten - to di que - sto mo -
sa..... al dol - ce con - ten - to di que - sto mo -
sa, al fie - ro tor - men - to di que - sto mo - men - to
sa, al fie - ro tor - men - to di que - sto mo - men - to
sa, al dol - ce con - ten - to di que - sto mo -
sa, al dol - ce con - ten - to di que - sto mo -

譜例 2

34

伯爵夫人
伯爵

Per ve - stir fem-mi - nee spo - glie Mi fa
Ah com-pren - do in - de - gna mo - glie mi vo' to - sto ven - di -

譜例 3

449

スoprano
伯爵夫人
伯爵
フィガロ

Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so - la - tei miei de - sir, Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so -
Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so - la - tei ler - de sir, Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so -
(Mar - cel - li - na Mar - cel - li - na) quan - to p
guir. Deh si - gnor nol con - tra - sta - te con - so - la - tei miei de - sir, con - so - la - te con - so -

譜例 4

b
提示部

第1ヴァイオリン
ケルビーノ

seon- de... er la bur - lo, or la bur - loin ve - ri - tà, or la bur - lo in ve - ri -

40

第1ヴァイオリン
スザンナ
伯爵夫人
伯爵
フィガロ

Ah ci ha fat - to un bel gua -

Ah ci ha fat - to un bel gua - da - gno col - la sua cu - río - si -

qua! Ah ci ha fat - toun bel gua - da - gno col-la sua te - me - ri -

(Ah ciho fat - toun bel gua - da - gno col-la mia cu - río - si - tà! Ah ci ho

譜例 5

322

スザンナ
伯爵
Violoncello e Basso

io son qui, fac-cio quel che vo - le-te.

Ah ri - bal - di, ri-

譜例 6

[注]

- 1 「一ぼくは軽く 100 冊は一いやそれ以上の台本を読みましたが—それでも一満足できるのはほとんどひとつもありませんでした。…しかし、ぼくが本当にイタリア語オペラの分野でもどんなことができるか見せてやりたいのです。…」（海老沢敏・高橋英郎編訳『モーツアルト書簡全集』第 5 卷、368 頁）という 1783 年 5 月 7 日の父親宛の手紙からもモーツアルトのイタリア・オペラへの関心がうかがうことができる。
- 2 バドウーラ＝スコダは、「1784 年ほどモーツアルトの創作がピアノ協奏曲に集中した時期はなかった。…モーツアルトにとっては珍しい器楽作品への集中は、すべてのオペラの計画の失敗に対する創作上の答えにすぎない」と述べている（Badura-Skoda 1965）。
- 3 K.449 は 2 月 9 日に自作品目録に記入されているが、第 1 楽章の大部分は 1782 年に書かれたのではないかと指摘されている。
- 4 管楽器の独立した扱いは徐々に育まれたもので、1779 年の《戴冠式ミサ曲》K.317 や 1781 年の《イドメネオ》、1782 年の《後宮からの誘拐》でも例を見ることができる。
- 5 ソロ提示部を締めくるオーケストラのリトルネロへと流れ込むピアノの技巧的な部分。モーツアルトの初期の協奏曲でもいくらかの盛り上がりは示されていたが、特に K.459 で顕著になり、和声リズムの圧縮と旋律の上昇の相乗効果によって切迫感を増している（小沢 1996：6）。
- 6 二長調へと変化したこのコーダは、K.453 の第 3 楽章のプレストのフィナーレとともにオペラのフィナーレに似た性格がたびたび指摘されている（Girdlestone 1948：254）。
- 7 第 2 幕のフィナーレは、フィガロが登場する④からが新たな展開となり⑧まで一続きのプロセスが形成される。この④から⑧は 5 度下行の連続による調によっても関連付けられる。
- 8 プラトフはこの場面にリアリズムを失わないモーツアルトの姿勢を見ている。彼によると、オペラ・ブッファの慣習的なアプローチでは姿を現した登場人物が歌い終わるまで驚いた人の反応は表現されず、ドラマティックなリアリズムは失われるという（Platoff 1992：115）。

引用文献

- Badura-Skoda, Eva und Paul. 1965. *Vorwort zu neue Mozart-Ausgabe*, Serie V Werkgruppe 15 Band 5.
- Finscher, Ludwig. 1973. *Vorwort zu neue Mozart-Ausgabe*, Serie II Werkgruppe 5 Band 16.
- Girdlestone, Cuthbert M. 1948. *Mozart and his Piano Concertos*, London : Cassell.
- Keefe, Simon P. 2001. *Mozarts Piano Concertos:Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment*, Woodbridge : The Boydell Press.
- 小沢優子 1996 「モーツアルトのピアノ協奏曲—オーケストラとピアノの関係から見た第1楽章の変遷—」『名古屋音楽大学研究紀要』第15号
—— 2001「モーツアルトのピアノ協奏曲におけるロンド・フィナーレ—K.450以後を中心に—」『音楽学』第47卷1号.
—— 2011 「モーツアルトのピアノ協奏曲とオペラ—ピアノ協奏曲 K.466、K.491と《ドン・ジョヴァンニ》におけるドラマティックな要素—」『ミクスト・ミューズ増刊号 音楽学論文集』(愛知県立芸術大学音楽学部 音楽学コース)
- Platoff, John. 1991. "Tonal Organization in Buffo Finales and the Act II Finale of 'Le Nozze di Figaro,'" *Music and Letters* 72.
- . 1992. "How original was Mozart? Evidence from opera buffa," *Early Music* vol.20,no.1.
- Rosen, Charles. 1972. *The Classical Style: Haydn, Beethoven, Mozart*, New York, London : Norton.
- Rushton, Julian. 1992. "Le Nozze di Figaro." *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, London, Vol III .
- Sadie, Stanley. 1983. Preface to "Mozart, Le nozze di Figaro", London, Eurenburg.
- Schmidt, Manfred Hermann. 2008. "Der Wiener Ton im Werk Mozarts. Anmerkungen zum 'Dove sono i bei momenti' aus dem 'Figaro' und zum Quintett mit Bläsern KV452," *Mozarts Lebenswelten*, Bärenreiter
- Wolff, Christoph. 1986. "Mozart 1784 : Biographische und stilgeschichtliche Überlegungen," *Mozart-Jahrbuch*.
- 海老沢敏, 高橋英郎編訳 1995 『モーツアルト書簡全集』第5巻、白水社。

ヘンデル《メサイア》のディクション

——ヴァージョンによる相違（2）

糸山陽子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程（音楽学）

1 序

ヘンデル（1685-1759）は、《メサイア》を1741年に作曲し、その翌年から自身の指揮で何度も上演している。ヘンデルは、上演の際に、契約した歌手の音域や経験等を考慮して変更や編曲を加えていて、その記録が指揮をする時に用いた楽譜（指揮譜¹⁾）に残っている。変更の都度書いたり消したりされていて、名前やその他の指示が鮮明でなかったり、書かれた時期が不明だったりする部分もあるが、それを基に、それぞれの楽譜について、どの公演の時に誰が歌ったのかなどが研究されている²⁾。

言葉の表現の可能性を常に追求していたヘンデルは、曲の変更や編曲に際して、歌手の出身地による地域方言、階級による方言などのディクション（発音法）の違いも考慮に入れていたと考えられる。このような考えを基に、糸山（2012）では、《メサイア》の第1部について、ディクションという視点から、ヴァージョンによる作曲者の想定するディクションの違いや、作曲者の想定と実際の演奏とが異なる場合などについて曲ごとに研究し、編曲や変更に際しヘンデルが歌手のディクションの違いを意識していたことを明らかにした。

本稿では、曲ごとに行った第2部第3部の研究から第1部による考察では得られなかった知見について述べ、さらに、それぞれの公演についてディクションという視点から考察した結果を述べるものとする。

2 曲のヴァージョンと作曲者の想定するディクション

2.1 これまでの研究成果

これまで《メサイア》第1部を中心に、ディクションの視点からヴァージョ

ンによる相違について検討してきた結果、以下のことが明らかになった。

- ・ イタリア人アルトカストラートのグアダーニ Gaetano Guadagni の起用の状況から、英語がネイティヴでないイタリア人の歌手にはヘンデルの想定した英語のディクションに従わせたこと。
- ・ 当時人気を博していたイギリス系アイルランド人の女優兼歌手、キティー・クライヴ Kitty Clive の起用の状況から、役柄がオペラなどで定着している歌手については、その役柄のイメージに相応しいディクションを考えて作曲したこと。
- ・ 自筆譜に残された推敲の跡により、言葉を入れ替えるなどして、音楽表現の可能性を広げるべく、試行錯誤して作曲していたこと。
- ・ アイルランドのダブリンでの公演の状況から、公演先で選んだキャストについては、そのディクションに寄り沿って演奏をしていたこと。

以上から、ヘンデルが、言葉について繊細な意識を持ち、発音も含めた言葉の表現の可能性を常に追求していたことを改めて確認することができた。さらに、歌手の出身や経験の違いなどから、《メサイア》の演奏において、ディクションに関して苦労があったことも窺えた。次節では、第2部第3部の考察から、上記以外に得られた新しい知見について述べる。

2. 2 <Thou art gone up on high あなたは高い天に上り>についての考察

この曲は、1742年にダブリンで初演された時には、二短調のバスのアリアのヴァージョンが、ジョン・メーソン John Mason によって演奏された（譜例 1-a）。この楽譜は自筆譜に収められている。この楽譜は、指揮譜にもおさめられていて、こちらの上部には for Guadagni というヘンデルによる書き込みがあるが、それは、ヘンデルがこの曲を編曲してグアダーニに歌わせようと思つたので書き留めたものだと解釈されている（Tobin 1969: 38-39）。

1743年、1745年、1749年には、二短調のソプラノのアリア（譜例 1-b）がシバー夫人 Mrs. Cibber によって歌われたのではないかとする説³が主流であるが、このヴァージョンについては、1750年～1753年に演奏されたという Carus 版の説⁴もある。自筆譜にも指揮譜にも入っていないが、ウォルシュ Walsh により 1749年に出版されたアリア集⁵にはこのヴァージョンが収めら

れていて、Tobin (1969:39) によると、当時はこのヴァージョンが正統派だと思われていたようである。Granville Collection⁶にはこの楽譜があり、このヴァージョンの現行譜はこれを基にして作成されている⁷。

1750年～1753年には、二短調のアルトのアリアのヴァージョンが、アルトカストラートのグアダーニによって演奏されたとされている（譜例1-c）。このヴァージョンの楽譜は指揮譜にヘンデル自筆による楽譜が組み込まれている。また、〈But who may abide the day of His coming? だが、彼の来る日に、だれが身を支え得るか〉と同様に⁸、1754年には、1750年のグアダーニのアリアをト短調に移調したものを、ソプラノのパッセリーニ Giuseppe Passerini が演奏している（譜例1-d）。

1-a 1742年ダブリン初演

1-b 1743, 45, 49年？

1-c 1750～53年グアダーニ用

1-d 1754年

譜例1 〈Thou art gone up on high あなたは高い天に上り〉のヴァージョン間の相違

これらのヴァージョンを比較すると、1-b以外は、captive という語について、ti にアクセントがあるように音符が割り振られているが、1-bでは、ti にも次の vi にも長い音価が割り振られており、vi の方が高い音から降りてくる音型なので、vi にアクセントがあると考えられる。この語は cáptivíty から captivity へアクセントが移動したことが分かっている⁹ので、1-bの方が、古

い形、伝統的な *cáptivity* という発音を採用していると言うことができ、ヘンデルが、伝統的な発音で格調高く表現しようとしたものではないかと考えられる。糸山（2012）で、〈But who may abide the day of His coming? だが、彼の来る日に、だれが身を支え得るか〉（譜例2）や〈Rejoice greatly, O Daughter of Sion シオンの娘よ、大いに喜べ〉について述べたように、1750年当時、1743年頃のスタイル 2-a 1741年オリジナル版（後半部分の冒頭）

ルは流行遅れの感があったと 

いうことを考慮して音型を見

てみると、この 1-b のヴァージョンだけが、ゆったりとした音型で始まり、グアダーニに通用する流行のスタイルより前のスタイルと考えられる。

ヘンデルが、ダブリンから戻って、ソプラノ歌手を多く起用したロンドン初演に向けてこの 1-b ヴァージョンを作曲し、以前に作ったオリジナルの 1-a はグアダーニに歌わせると映えると思って、そこに for Guadagni と書き込んだと考えると都合がいい。〈And/ But lo, the angel of the Lord came upon them すると、主の天使が近づき〉では、花形バラッドオペラ歌手クライヴに合わせて新しい発音を採用して作曲していた（糸山 2012）が、この曲はベテラン女優シバー夫人に歌わせるため、彼女に合わせて正統派の発音で作曲したと考えると、ヘンデルが歌手によってディクションをえていたことの裏付けとなる。ロンドン初演からの公演でこのヴァージョンが演奏されていれば、これが正統派だと考えられるのも自然である。宗教的に厳しい見方をする聴衆にも受け入れられるよう、ロンドンでは伝統的な正統派のディクションで格調高く演奏しようとヘンデルが用意した楽譜だったのではないか。

以上のこと踏まえて考えると、*cáptivity* の形を含むヴァージョンが 1750～53年に演奏されたとする Carus 版の説には同意し難い。

2.3 曲のヴァージョンとディクションの視点から考えられること

前節で考察したことから、ヘンデルは cáptivity と captivity というディクションの違いを使い分けていたことが明らかになった。ここで、cáptivity というディクションについて、当時の人々が正統派だと思っていたということは述べたが、現代の学者達も、ディクションには問題がないというスタンスを取っている。

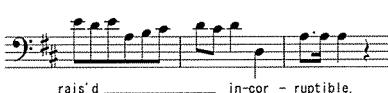
一方、〈The trumpet shall sound and the dead shall be rais'd ラッパが鳴ると、死者は復活して朽ちない者とされ〉(譜例 3) における、incorruptible という語について、ヘンデルは incorruptible というアクセントで作曲しているが、これについては作曲当時から修正をすべきだという意見とこれで構わないという意見がある(糊山 2011:226)。cáptivity と incorruptible は、共に現代のアクセントとは違うのだが、当時の容認度(現代の容認度についても言える)は異なっていたことが窺える。

これらのことから、ディクションという視点からヴァージョンの相違について検討することにより、作曲した時期や演奏した歌手や会場について、さらに聴衆の受け取り方についても手掛かりが得られることが明らかになった。

3-a ヘンデルオリジナル



3-b Tobin (1969) の修正案



譜例 3 アリア 〈The trumpet shall sound and the dead shall be rais'd ラッパが鳴ると、死者は復活して朽ちない者とされ〉

3 それぞれの公演の出演者からの考察

これまで、《メサイア》の中の各曲について、ヴァージョンごとの相違について検討してきた。ここではそれぞれの公演ごとの出演者全体を見ることによって、ディクションという視点から、作曲者ヘンデルの意図を読み取ることとする。ヘンデルによる公演ごとの出演者のうち、ソリストについて表にまとめたので参照されたい。なお、1755 年以降はヘンデルはほとんど目が見えな

《メサイア》のソリスト									
開催日	会場	ソリスト	パート	出身	開催日	会場	ソリスト	パート	出身
1742.04.13	Dublin	Avolio	soprano	G	1753.04.13	CG	Frasi	soprano	I
1742.06.03	Dublin	Cibber	ca	E	1753.05.01	FH	Guadagni	ac	I
		Lamb	ct	D			Beard	tenor	E
		Ward	ct	D			Wass	bass	E
		Church	tenor	D	1754.04.05(x2)	CG	Passerini	soprano	I
		Bailey	tenor	D	1754.05.15	FH	Frasi	soprano	I
		Hill	bass	D			Galli	ca	I
		Mason	bass	D			Beard	tenor	E
1743.03.23(x3)	CG	Clive	soprano	E			Wass	bass	E
		Avolio	soprano	G	1755.03.19(x2)	CG	Passerini	soprano	I
		Edwards	soprano	E	1755.05.01	FH	Frasi	soprano	I
		Cibber	ca	E			Galli	ca	I
		Beard	tenor	E			Beard	tenor	E
		Lowe	tenor	E			Wass	bass	E
		Reinhold	bass	E	1756.04.09	CG	Passerini	soprano	I
1745.04.09(x2)	KT	Francesina	soprano	F	1756.05.19	FH	Frasi	soprano	I
		Robinson	ms	E			Galli	ca	I
		Cibber	ca	E			Beard	tenor	E
		Young	ca	E			Wass	bass	E
		Beard	tenor	E	1757.03.30(x2)	CG	Passerini	soprano	I
		Reinhold	bass	E	1755.05.05	FH	Frasi	soprano	I
1749.03.23	CG	Frasi	s	I			Galli	ca	I
		Galli	ca	I			Beard	tenor	E
		Lowe	tenor	E			Wass	bass	E
		Reinhold	bass	E	1758.03.10(x3)	CG	Frasi	soprano	I
1750.04.12	CG	Frasi	s	I	1758.04.27	FH	Frederick	soprano	E
1750.05.01	FH	Galli	ca	I			Young	ca	E
1750.05.15	FH	Guadagni	ac	I			Beard	tenor	E
		Lowe	tenor	E			Champness	bass	E
		Reinhold	bass	E	1759.03.30(x3)	CG	Frasi	soprano	I
1751.04.18	FH	Guadagni	ac	I			Ricciarelli	ac	I
1751.05.16	FH	Beard	tenor	E			Young	ca	E
		Reinhold	bass	E			Beard	tenor	E
		Wass	bass	E			Champness	bass	E
1752.03.25(x2)	CG	Frasi	s	I	CG: Covent Garden Theatre, KT: King's Theatre				
1752.03.31(x2)	FH	Galli	ca	I	FH: Foundling Hospital Chapel				
		Beard	tenor	E	ca: contralto, ct: countertenor, ac: alto castrato				
		Reinhold	bass	E	D: Dublin, E: England, F: France, G: Germany, I: Italy				
		Wass	bass	E					

表 《メサイア》のソリスト

くなり、秘書スミス（子）がヘンデルの指揮の代行をしていたので、ヘンデルの意志により編曲や曲の変更が行われたのは 1754 年までである。

1742 年と 1743 年の演奏は、ドイツ人のアヴォーリオ Christina Maria Avoglio 以外はすべてイギリス人により歌われた。アヴォーリオは 1727 年頃から様々な都市でオペラ歌手として活躍し、数年前からはロンドンで活動していた。ヘンデルはアヴォーリオについては非常に満足していたようである¹⁰。

ダブリンでの演奏は、ロンドンから連れて行った歌手の他、ダブリンの歌手

や聖歌隊員を多く採用した演奏であった。そのため、多くはダブリンなまりの発音での演奏となつたと思われる。

1743年のロンドン初演は、アヴォーリオ以外はイングランド人で演奏されている。また、1745年の演奏では、フランス人の踊り子フランチェジーナ La Francesina (Elisabeth Duparc) を歌手として採用したが、それ以外は皆イギリス人だった。この公演については、神聖なる宗教オラトリオに踊り子のフランチェジーナを出演させたことに対して批判が多かった¹¹が、フランチェジーナは、イタリアで歌の訓練を受けた後、1736年にロンドンに来て、ヘンデルにその明るく陽気な声を氣に入られ (Burney 1789: 829)、オペラを中心に多くの役をこなしていた歌手である。彼女は、歌手としてのキャリアも積み、英語も不自由なかったと考えられるが、それでも踊り子とわざわざ書かれていることから、その発音が、下層階級の発音であったのではないかと推測される。おそらく、この公演について批判が多かったのは、そのディクションに難点があったことも一因だったのではないかだろうか。1745年の公演については詳しい記録が残っていないので、今の段階でこれ以上の考察は難しいが、今後新しい手掛かりが見つかれば、さらに詳しい検証をしたいと考えている。

以上、1743年と1745年の公演では、ほとんどの歌手がロンドンの英語の発音で演奏したと考えられる。このように考察してみると、失敗の許されなかつた1743年のロンドン初演の際に、ソリストを、ソプラノの一人を除きすべてイングランド人で揃えたことは、ロンドンの聴衆に受け入れられる発音で演奏するために必要なことであり、ヘンデルにとって大きな意味のあることだったと言える。

ところが1749年の演奏からはイタリア人アルトカストラートのグアダーニ (1750-1753年に出演) を始め、イタリア人歌手を多く採用して演奏し、それ以後もイタリア人の多い体制で演奏されていった。バーニー (1789: 875)によると、イタリア人歌手の中には英語で歌うのが上手い歌手とあまり上手でない歌手がいたようで、英語より歌の上手さを聴衆が期待するようになってきたという要素もあるかもしれない。

これらのことから、歌手のディクションという点から見ると、《メサイア》の公演の転換点が、1742年、1743年、1749年にあるということが分かる。

4 結び

以上、ディクションという視点からヴァージョンの相違について検討することにより、英語がネイティヴでない歌手にはヘンデルの想定した英語のディクションに従わせたこと、役柄がオペラなどで定着している歌手については、その役柄のイメージに合わせたディクションを考えて作曲したこと、公演先で選んだキャストについては、そのディクションに寄り沿って演奏をしていたこと、などが明らかになった。

さらに、ディクションの視点から考察することにより、作曲した時期、演奏した歌手や会場、聴衆の受け取り方についても手掛かりが得られることが明らかになった。

今後は、ヘンデル没後の楽譜や演奏の変遷についてディクションの視点から研究を進め、その成果を得ることにより、現代までの演奏の実態を明らかにし、理想の演奏について考察し提案したいと考えている。

[注]

¹ ヘンデルが自筆譜を筆写者のスミス（父）J. C. Smith the elder に筆写させ、ダブリン初演の時から毎回指揮のために用いていた楽譜。

² Shaw1965、Tobin1969、Larsen1972 らによる。

³ Shaw1965、Tobin1969、Burrows1991 など。

⁴ Ton Koopman による Carus 版スコア 2010 の解説。

⁵ Burrows (1991: 37) によると、John Walsh. 1749. *Handel's Songs Selected from His Latest Oratorios*.

⁶ 大英図書館蔵、shelf number Egerton 2937 (1744/45)。

⁷ Tobin1969: 38-39。

⁸ 〈But who may abide the day of His coming?〉も、グアダーニのために編曲した二短調の 1750 年ヴァージョンを、ソプラノ用にイ短調に移調して、1754 年にソプラノ歌手のパッセリーニにより演奏された。

⁹ 中尾 1985:473。

¹⁰ Burrows1991: 15。

¹¹ 村原 2005: 58。

参考文献

書籍・論文

- Beal, Joan C. 2002. *English Pronunciation in the Eighteenth Century: Thomas Spence's Grand Repository of the English Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Barber, Charles. 1997. *Early Modern English*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Baumann, Dorothea. 2011. *Music and Space*. Bern: Peter Lang.
- Burney, Charles. 1789. *A General History of Music: From The Earliest Ages to the Present Period*. Ed. Frank Mercer 1935, Published 1957. New York: Dover Publications, Inc.
- Burrows, Donald. 1975. 'Handel's Performances of "Messiah": The Evidence of the Conducting Score.' In *Music & Letters*, Vol. 56, No. 3/4 : 319- 334. Oxford: Oxford University Press.
- . 1985. 'The Autographs and Early Copies of "Messiah": Some Further Thoughts.' In *Music & Letters*, Vol. 66, No. 3: 210- 219. Oxford: Oxford University Press.
- . 1991. *Handel: Messiah*. Reprinted 1997. New York: Cambridge University Press.
- Dobson, E. J. 1968. *English Pronunciation 1500- 1700*. 2 vols., 2nd ed.(re-issued 1985). Oxford: Oxford University Press.
- Joncus, Berta. 2006. "Handel at Drury Lane: Ballad Opera and the Production of Kitty Clive." In *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 131, No.2 : 179-226. London: Taylor & Francis, Ltd.
- Jones, Charles. 1989. *A history of English phonology*. New York : Longman Inc.
- . 2006. *English Pronunciation in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. New York: Palgrave Macmillan.
- LaBouff, Kathryn. 2008. *Singing and Communicating in English*. New York: Oxford University Press.
- Larsen, Jens Peter. 1972. *Handel's Messiah*. 2nd ed. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Shaw, Watkins. 1965. *A Textual and Historical Companion to Handel's Messiah*. London: Novello and Company Limited.
- Tobin, John. 1969. *Handel's Messiah*. A Critical Account of the Manuscript Sources and Printed Editions. London: Cassel & Company LTD.
- Turner, J. Clifford. 2007. *Voice and Speech in the Theatre*. Edited by Jane Boston. Sixth edition, London: A & C Black Ltd.
- Uris, Dorothy. 1971. *To Sing in English.: A Guide To Improved Diction*. New York: Boosey and Hawkes.
- 荒木一雄、宇賀治正朋 1984 『英語史Ⅲ A (英語学大系 10-1)』 大修館書店。
- 熊木晟二 2009 『ヘンデル《メサイア》必携:用語の解説と演奏・発音のポイント』 教育出版。

- ジェイコビ、ピーター 1989『<メサイア>とヘンデルの生涯』熊木晨二、玉田由紀子訳、日本基督教団出版局。
- ジョンストン、H・ダイアック 2009「ヘンデル時代のロンドン イギリス人音楽家とロンドンのコンサートライフ」ドナルド・パロウズ編『ヘンデル 創造のダイナミズム』藤江効子、小林裕子、三ヶ尻正訳、春秋社、111- 134。
- スミス、ルース 2005『チャールズ・ジェネンズ《メサイア》台本作家の知られざる功績』赤井 勝哉訳、聖公会出版。
- 中尾俊夫 1979『英語発達史』篠崎書林。
- . 1985『音韻史（英語学大系 11）』大修館書店。
- 中島文雄 2005『英語発達史 改訂版』岩波書店。
- パロウズ、ドナルド編 2009『ヘンデル 創造のダイナミズム』藤江効子、小林裕子、三ヶ尻正訳、春秋社。
- ホグウッド、クリストファー 1991『ヘンデル』三澤寿喜訳、東京書籍。
- 三ヶ尻正 1998『演奏者・鑑賞者のための「メサイア」ハンドブック：発音・文法・解釈・日本語訳・バージョン』ショパン。
- 三澤寿喜 2007『ヘンデル』音楽之友社。
- 村原（田中）京子 2005「<メサイア>研究ノート II : 1741 年から 1759 年の演奏と Version をめぐって」『鹿児島大学教育学部研究紀要. 人文・社会科学編』56、49- 65。
- 棚山陽子 2011『《メサイア》のディクション研究——英語学と音楽学からのアプローチ——』『愛知県立芸術大学紀要』第 40 号、221-233。
- . 2012（刊行予定）『ヘンデル《メサイア》のディクション——ヴァージョンによる相違（1）——』『愛知県立芸術大学紀要』第 41 号。
- 山田由美子 2009『原初バブルと《メサイア》伝説—ヘンデルと幻の黄金時代—』世界思想社。

参照楽譜

自筆譜ファクシミリ

- (a)Handel, George Frideric, Friedrich Chrysander. 1969. *Messiah; the original manuscripts in facsimile*. New York: Da Capo Press.
- (b)Georg Friedrich Händel, commentary by Donald Burrows. 2008. *Messiah : HWV 56 : autograph, the British Library*. London / Kassel: Bärenreiter. (Documenta musicologica, 2. Reihe . Handschriften-Faksimiles ; Bd. 40)

指揮譜ファクシミリ

- Handel's Conducting Score of Messiah*. 1974. Reproduced in Facsimile from the manuscript in the Library of St Michael's College, Tenbury Wells. Introduction by Watkins Shaw. London: Scolar Press.

現行譜

- ヘンデル、G.F. 1990《メサイア》ペーレンライター原典版 (BVS-3)、全音楽譜出版社。 (Handel. 1972. *Der Messias. Oratorium in der drei Teilen.* Herausgegeben von John Tobin. Klavierauszug von Max Schneider.)
- Handel. 1992. *Messiah.* Edited by Watkins Shaw. London: Novello & Company Limited.
- Handel, George Frideric. 1998. *Messiah.* Edited by Clifford Bartlett. Oxford: Oxford University Press.
- Händel, Georg Friedrich. 2003. *Messiah.* 4th impression. Edited by Kurt Soldan, Donald Burrows. Frankfurt: C. F. Peters. (First Edition 1987)
- Handel, George Frideric. 2010. *Messiah HWV56.* Revision des deutschen Singtextes: Magda Marx-Weber. herausgegeben von Ton Koopman & Jan H. Siemons. Stuttgarter Händel-Ausgaben Urtext. Stuttgart: Carus-Verlag GmbH & Co KG.

G. コピトヴァ著「D. D. ショスタコーヴィチの連作歌曲の詩の原典——《日本の詩による 6 つのロマンス》をめぐって」

森本(鳥山) 頗子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程(音楽学)

1. はじめに

本稿では、ガリーナ・ヴィクトロヴナ・コピトヴァ Галина Викторовна Конытова 氏が 2011 年に発表した論文「D. D. ショスタコーヴィチの連作歌曲の詩の原典——《日本の詩による 6 つのロマンス》をめぐって」¹について紹介する。本論文は、タイトルから分かるように、ショスタコーヴィチ Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906-1975) の《日本の詩による 6 つのロマンス Шесть романсов на слова японских поэтов》作品 21 (1928-1932) のテキストについて論じたものである。コピトヴァ氏が論文を作成するにあたり、筆者はわずかながら彼女の研究に協力させてもらったのだが、ここに紹介文を載せるのは、本論文が、日本とかかわりの深い作品を扱っていることに加え、綿密な史料調査に裏打ちされたすぐれた内容をそなえていることから、広く紹介するに値すると判断したためである。

2. コピトヴァ氏との出会い

コピトヴァ氏は、音楽学者であり、サンクトペテルブルグにあるロシア芸術史研究所 Российский Институт Истории Искусств 古文書室の室長を務めている。筆者がコピトヴァ氏のことを知ったのは、彼女が書いた 1 篇の英語論文がきっかけだった。筆者が研究しているシェレメーチエフ家の農奴劇場にかかる資料を探していた際に、彼女の「シェレメーチエフ・コレクション」²という論文に行き当たったのである。この論文は、ロシア芸術史研究所古文書室が所蔵する、シェレメーチエフ家の劇場で使われた楽譜コレクション (シェレメーチエフ・コレクション Шереметевское собрание) を紹介したものであった。筆者は、シェレメーチエフ・コレクションを実際にみてみたいと強く感じ、2009 年の秋に、コピトヴァ氏のもとを訪れた。彼女は、日本から来た

筆者を温かく迎え、シェレメーチエフ・コレクションの楽譜をじっくり閲覧させてくれた。

同研究所での調査の最終日に、コピトヴァ氏から一つの質問を受けた。「ショスタコーヴィチの《日本の詩による 6 つのロマンス》について調査しているのですが、テキストの作者について何か知りませんか。」恥ずかしながら筆者はその質問にまったく答えられなかつたために、コピトヴァ氏は、筆者にメールアドレスを教え、帰国して何か分かったら教えてほしいと言つた。こうして筆者は、彼女の研究に協力させてもらうことになったのである。その内容については後ほど述べるとして、コピトヴァ氏とは、2011 年の夏に同研究所で再会した。その際も、彼女は温かくもてなしてくれ、筆者の資料調査の合間に、たびたびお茶に招待してくれた。そして、ショスタコーヴィチの《日本の詩による 6 つのロマンス》に関する論文が仕上がつたことを教えてくれたのだった。筆者は、帰国後ほどなくして、彼女からこの論文を電子データで受け取つた。

3. ショスタコーヴィチの《日本の詩による 6 つのロマンス》作品 21 について

論文について紹介する前に、作品について述べておく。《日本の詩による 6 つのロマンス》は、ショスタコーヴィチの初期の声楽作品の一つであり、1928～1932 年に作曲された。テノールの独唱曲であり、伴奏は当初はピアノであったが、1932 年にオーケストラに編曲された。オーケストラ伴奏版の初演は、1966 年 4 月 24 日に、レニングラード・カペラ・ホールにて、ブラショフ И. И. Блажков の指揮で行われた。

作品は以下の 6 曲から構成される。

第 1 曲 愛 Любовь

第 2 曲 自害の前に Перед самоубийством

第 3 曲 慎みのないまなざし Нескромный взгляд

第 4 曲 最初で最後 В первый и в последний раз

第 5 曲 望みのない愛 Безнадежная любовь

第 6 曲 死 Смерть

6曲を通じて、きわめてあいまいな調性感に覆われるとともに、不協和音が多用されることで、つかみどころのない幻想的な楽想がつくられている。ショスタコーヴィチの声楽作品の中では影のうすい作品だが、若き日のショスタコーヴィチの前衛性がうかがえる一曲である。

この作品は、コピトヴァ氏が「そのテーマに始まり、詩の原典が不明であるという点に至るまで、驚くべき、そして謎めいた作品である」³と述べているように、これまで、成立過程やテキストについて、詳しいことが分かっていなかった。最大の謎は、テキストの出典である。第1曲から第3曲までについては、これまでの研究から、原詩の作者が、ドイツの詩人ベートゲ Hans Bethge (1876-1946) であることが明らかにされたが、残る3曲についてはまったく分かっていなかったのである。コピトヴァ氏は、論文のなかで、これらの謎について、徹底的な史料調査をもとに一つずつ検証し、多くの新事実を突き止めている。本稿では、そのなかでも特に興味深い、第4曲〈最初で最後〉に関する考察を紹介する。

4. 第4曲〈最初で最後〉の考察

(1) 作曲の背景

ショスタコーヴィチは、1928年に第1曲から第3曲までを作曲した際、これら3曲を完結した作品とみなし、作品16という作品番号をつけている。コピトヴァ氏の考察は、それから3年を経た1931年に作曲が再開された背景を探るところから始まっている。

コピトヴァ氏はそのきっかけについて、ショスタコーヴィチが、レニングラードを訪れた山田耕筰（1886-1965）に会ったことだと推察している。山田耕筰といえば、1925年に日露交歓交響管弦楽演奏会を主宰し、ロシアの管弦楽作品を日本に紹介するなど、ロシアに縁の深い作曲家であるが、1931年にソ連を訪れ、各地で演奏会や講演活動を行ったのである。コピトヴァ氏は、山田を招いて開かれた同年7月24日の食事会で、ショスタコーヴィチと山田が面会し、親しく交流したことについて、通訳として同席した鳴海完造（1899-

1974) の日記⁴をもとに紹介している。さらに、コピトヴァ氏は、ヘントヴァ C. M. Хентова のモノグラフ⁵をもとに、ショスタコーヴィチが、山田の指揮する演奏会に出かけ、歌手の牧一（まきはじめ 1903-1977）⁶の演奏で山田の連作歌曲を聴いたことを紹介している。

コピトヴァ氏は、これらの体験と、《日本の詩による 6 つのロマンス》の創作の再開とが深くかかわっていると推測している。とりわけ、この作品が、ショスタコーヴィチの声楽作品には珍しく、男声のために書かれていることをその論拠としている。

（2）テキストの出典について

次にコピトヴァ氏は、この曲の最大の謎であるテキストの出典について論じる。彼女は、ロシアでのあらゆる調査の甲斐もむなしく、まったく情報が得られなかつたそうである。こうして、2009 年秋に筆者がコピトヴァ氏のもとを訪れた際に、協力を求めたのだった。

筆者は、コピトヴァ氏の質問を受けて、帰国後すぐに、ショスタコーヴィチにかかわるあらゆる日本語文献を調べた。しかしながら、もとよりこの作品にかかわる情報は少なく、第 1 曲から第 3 曲までのテキストがベートゲの詩をもとにしていることは分かっても、それ以上の情報はなかなかつかめなかつた。あきらめかけていたとき、工藤庸介氏の『ショスタコーヴィチ全作品解説』（東洋書店、2006 年）のなかに、気になる情報を見つけた。「第 4 曲は、R. タゴール（1861-1941）の『園丁』（1913）の中から取られたようだが、残る 2 曲の作者は不明である」⁷ という一文があり、そこに付された注に「梅丘歌曲会館「詩と音楽」というホームページ名と、ホームページ・アドレスが記されていたのである⁸。

筆者はさっそく、インターネットでこのホームページにアクセスした。するとそこには、ホームページを管理する藤井宏行氏が、メキシコの作曲家ポンセ Manuel Ponce (1882-1948) の歌曲集について調査しているときに、偶然、ショスタコーヴィチの〈最初で最後〉のテキストと類似した曲を見つけ、ショスタコーヴィチの曲が、タゴール Rabindranath Tagore (1861-1941) の詩をもとにしていることを突き止めたという経緯が書かれていた。

筆者はすぐに、このホームページの情報をコピトヴァ氏に伝えた。そして、コピトヴァ氏は、このホームページを英語の翻訳機を使って読み、この曲がタゴールの詩をもとにしているという情報を手にしたのである。その後、筆者の仲介により、コピトヴァ氏は藤井氏と直接やり取りするようになった。論文のなかで、彼女は、藤井氏がこの詩を発見した経緯などを詳しく紹介している。

(3) ショスタコーヴィチが使った翻訳

タゴールの『園丁 The Gardener』は、英語の詩集である。藤井氏の発見により、ショスタコーヴィチの第4曲が、このなかの第57番をもとにしていることが明らかになった。ショスタコーヴィチの第4曲のテキストはロシア語であるため、論文では、続いてショスタコーヴィチが作曲の際に使用したロシア語の詩について考察している。

コピトヴァ氏の調査によれば、ロシアでは、『園丁』のロシア語訳が、1914～1925年に相次いで出版され、6つのさまざまな翻訳が存在したそうである。彼女は、これらの翻訳と、ショスタコーヴィチのテキストとを比較し、1914年に出版されたタルドフ B. Г. Тардов の翻訳が、ショスタコーヴィチが使ったものだと推定した。その根拠として、「残ったのは痛みだけ Осталась лишь боль」というリフレインの語句が同一であることを挙げている。

ところが、コピトヴァ氏は、両者の詩には相違点が多いことも指摘している。たとえば、ショスタコーヴィチは、以下のように、特に第1連において、大幅にテキストを変更しているのである。

『園丁 Садовник』第 57 番（タルドフによる翻訳）

私は君の花を摘んでしまった、おお、世界よ
私が胸に花を押しつけると、
とげが刺さった
日が暮れて暗くなると、
私は花がしおれるのを見た
残ったのは痛みだけ

君のところには、かぐわしく、見事な花が
まだたくさんあるだろう、おお、世界よ
しかし、私が花を摘む季節は過ぎた
私の暗い夜には、私のもとにバラはない
残ったのは痛みだけ

《日本の詩による 6 つのロマンス》より
第 4 曲 〈最初で最後〉のテキスト

私は君の花を摘んでしまった、私の君よ
私は胸に君を押しつけ、
君ひとつになった
夜が明けたとき、私はみた
君がもう私のところにいないことを
残ったのは痛みだけ

君のところには、かぐわしく、見事な花が
まだたくさんあるだろう
しかし、私が花を摘む季節は過ぎた
暗い夜には、私のもとに愛する人はいない
残ったのは痛みだけ…⁹

（筆者がロシア語から翻訳。下線は筆者による）

特徴的なのは、タルドルフの翻訳にある「おお、世界よ о мир」という表現が、「私の君よ ты мой」という、男性が恋人に呼びかける表現に変わっていたり、バラの花が、恋人を表す「君」に置き換えられたりと、原詩にみられる奥行きのようなものが失われ、いっそう直接的な愛の詩になっている点である。しかし、ここまで大きな変更がみられると、ショスタコーヴィチが、本当にタルドルフの翻訳を参考にしたのかという疑問が生まれる。

コピトヴァ氏は、この問題を別のアプローチによって解決した。この曲の最初期の自筆譜に書かれたテキストにあたったのである。この自筆譜とは、ディゴンスカヤ О. Г. Дигонская によって発見されたピアノ伴奏版の楽譜である。この楽譜は、格林カ記念国立音楽文化中央博物館 ГЦММК が所蔵する、引き裂かれた 2 枚の楽譜をつなぎ合わせて復元したものであり、これまで未発見であった。コピトヴァ氏は、この自筆譜に書かれているテキストを検証し、それがタルドルフの翻訳と同じであることを確認したのである。

こうして、コピトヴァ氏の入念な調査により、ショスタコーヴィチがタルドルフの翻訳を使ったことが明らかになった。そして、それは同時に、ショスタコーヴィチが、作品を完成させる際に、タルドルフの詩に大幅な修正を加え、原詩のもつ世界観を大きく変更したことを意味している。

(4) 新たな疑問

以上の考察をふまえ、コピトヴァ氏は最後に、ショスタコーヴィチは、タルドルフ（タゴール）の詩が日本の詩でないことを知っていたのかという疑問を投げかけている。確かに、ショスタコーヴィチにとっては、インドも日本も「同じ国」だった可能性がある。しかし、日本とのかかわりの深かったショスタコーヴィチが、日本に対して、その程度の認識しかもっていなかったのだろうか。この問題について、コピトヴァ氏は、さまざまな角度から検討している。

彼女はまず、ショスタコーヴィチが、1932 年にこの歌曲全体をオーケストレーションしたときに、第 1 ~ 3 番のテキストからあらゆる日本的要素を取り除いたことと、スコアのタイトルページから、1928 年のピアノ伴奏版にあった「日本の詩による」という表現をなくし、「オーケストラ伴奏によるテノールのための 6 つのロマンス」というタイトルに変更したことを引き合いに出し、

すべての曲が日本の詩にもとづいていないことを彼が認識していたと推測している。さらにコピトヴァ氏は、1938年のショスタコーヴィチの手紙のなかに、「東洋の詩にもとづく、オーケストラ伴奏による声楽のための6つのロマンス（あるいは歌曲、もうよく覚えていない）」¹⁰という表現がみられることを紹介し、彼が、日本ではなく東洋というまとまりでくくられるべく作品だと位置づけていたことを指摘している。しかし、1940年代になって、ショスタコーヴィチは、なぜか「日本の詩による6つのロマンス」という表現を復活させてしまい、それ以来、このタイトルが使われるようになってしまったそうである。

以上のことから、コピトヴァ氏は、ショスタコーヴィチが、第4曲のテキストがインドの詩人によるものであることを理解していたと結論づけている。そして、コピトヴァ氏は、《日本の詩による6つの歌曲》が、実際には、ショスタコーヴィチにとっては、日本だけにとどまらず「東洋」という大きな枠組みでとらえられる作品であったという、新たな作品観を提示したのである。

5. おわりに

コピトヴァ氏は、これまで不明であった、ショスタコーヴィチの《日本の詩による6つの歌曲》の第4曲のテキストの出典を特定し、この歌曲全体が、日本を越えた「東洋」に対する大きなエキゾティズムを内包した作品であることを明らかにした。第5曲と第6曲のテキストの出典はいまだに不明であるが、コピトヴァ氏が明らかにした事実を手がかりに、この先、特定される可能性は十分にあるだろう。本論文が、今後のショスタコーヴィチ研究に、大きく資するものであることは間違いない。

本稿では、コピトヴァ氏の発表した論文のごく一部を紹介するにとどめたが、全体を通じていえるのは、本論文が、綿密な史料調査と、幅広い人脈を駆使して書かれた労作であるということである。作品をめぐる多くの謎に緻密にアプローチし、それらをさまざまな角度から解決していく手腕はきわめて鮮やかであり、研究者として見習うべきところが多い。

この論文が、ロシア内外の多くの研究者に読まれることを大いに期待して、本稿の結びとしたい。

[注]

- ¹ Копытова Г. Поэтические источники вокального цикла Д. Д. Шостаковича: Шесть романсов на слова японских поэтов // Дигонская О., Ковнацкая Л. (ред.) Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 3. М., 2011. С. 176-205.
- ² G. V. Kopytova. "The Sheremetev Collection." *Fontes Artis Musicae*, vol. 53 Part 3, 2006. pp. 159-164.
- ³ Копытова Г. Поэтические источники вокального цикла Д. Д. Шостаковича: Шесть романсов на слова японских поэтов. С. 176.
- ⁴ Ёнкагу Накамура. (中村喜和) Анна Ахматова в дневниках Наруми // Мера. 1994. № 4. С. 72-79.
- ⁵ Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Л., 1985. Т. 1.
- ⁶ バス歌手の牧嗣人の別名である。コピトヴァ氏は、牧のことをテノール歌手としているが、正しくはバス歌手である。
- ⁷ 工藤庸介『ショスタコーヴィチ全作品解説』(東洋書店、2006年)、265頁。
- ⁸ 同前、301頁。<http://homepage2.nifty.com/182494/LiederhausUmeoka/songs.htm>
- ⁹ Копытова Г. Поэтические источники вокального цикла Д. Д. Шостаковича: Шесть романсов на слова японских поэтов. С. 198.
- ¹⁰ Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М., 2000. С. 124. (1938年6月28日付のヤヴォルスキー B. L. Яворский宛ての手紙)

イーヴ・フェラトン教授をお招きして

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）

2012年2月22日（水）、フランスのナンシー第2大学教授のイーヴ・フェラトン博士（音楽学）を招いて、愛知県立芸術大学中リハーサル室にて特別講座が開催された。

フェラトン教授はパリ第4（ソルボンヌ）大学にて音楽学を修め、その研究分野はヴェルサイユ宮殿におけるグラン・モテからオペラ・コミック、ロレーヌ地方の音楽史、作曲家ヴィトコフスキ、20世紀のリヨンの音楽生活など多岐にわたる。今回の講座は、前半がフェラトン教授による講演「ベルリオーズの音楽」、後半が学生の発表による公開ゼミというプログラムで行われた。

1. フェラトン教授の講演「ベルリオーズの音楽」

今回の講演では、エクトル・ベルリオーズ（1803-1869）の《幻想交響曲 Symphonie fantastique》（1830）を中心に、彼の音楽の新しさについて語られた。通訳は井上教授が担当した。

ベルリオーズの《幻想交響曲》は、彼の代表作であると同時に、初の標題交響曲としても知られる作品である。フェラトン教授は、《幻想交響曲》がいかに「ファンタスティック」（奇想天外）であるか、次の4つの観点から説明した。

- (1) 5楽章構成と、各楽章に付けられた標題。
- (2) シンメトリックな配置による、独特的オーケストレーション。
- (3) コール・アングレなどの新しい楽器や、特殊な奏法の使用。
- (4) 鐘の音など、宗教的な素材の使用。

また本講演では、ベルリオーズだけでなく同時代の作家や画家を交えた、フランス・ロマン主義全体の動きもテーマとなっていた。今回、ベルリオーズの人生と《幻想交響曲》を見てみると、彼がロマン主義における「英雄」のイメージ——貧しく波乱に満ちているが、それに屈せず芸術性を追求する人生——を体現した人物であったことが分かった。

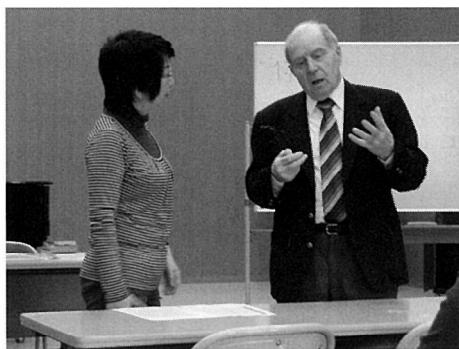
2. 学生の発表による公開ゼミ

後半は学生が自らの研究テーマについてフランス語または英語で発表をし、フェラトン教授がそれについて講評を述べた。発表の概要は以下のとおりである。

- (1) 七條めぐみ（博士前期課程2年）「ゲオルク・ムッファトの《音楽の花束》に見られる様式の混合」：バロック時代に国際的に活動した作曲家ムッファトが、バッハやテレマンに先駆けて各国の音楽様式を混合しようとする手法を、曲集の「序文」と楽曲の面から分析した。
- (2) 森本（鳥山）頼子（博士後期課程3年）「シェレメーチエフ家の農奴劇場におけるフランス・オペラ受容の実態」：18世紀ロシアのシェレメーチエフ家の劇場が、フランスからオペラを輸入したプロセスについて、パリの音楽家イヴァールが運営主ニコライのために作成した「計算書 mémoire」をもとに読み解いた。

フェラトン教授は、今回のゼミのために、それぞれのテーマについてかなり下調べをしてくださったようである。発表後には、フランス音楽研究者ならではの視点から多くの講評をいただき、発表者の今後の研究の大きな励みとなった。

今回の講座では、普段なかなか機会のない外国の音楽学者の講演を聞くことができ、その場にいた者全員が大いに刺激を受けたことだろう。また、ゼミ発表



レクチャーをするイーヴ・フェラトン教授と通訳の井上先生

では、フェラトン教授と学生との双方向のコミュニケーションも行うことができた。
最後に、フェラトン教授が井上教授に宛てた礼状の一部をここに掲載したい。

昨晩フランスへ帰国してから、一刻も早く、私がいかに日本での滞在、とりわけ愛知で過ごした一日に満足しているかをお伝えしたいと思いました。

講演にせよゼミにせよ、あなたのすばらしい学生たちに囲まれて仕事ができてとても幸せでした。メグミには、もう一度お礼を伝えてください。彼女は私を名古屋駅にほど近いすばらしい寺院に案内してくれたあと、駅まで同行してくれました。彼女には、ルーヴル美術館のガイドブックを渡しました！二人のご同僚がずっと同席してくださったことにも感謝しています。（中略）

メグミとヨリコには、彼女たちの発表と研究に、くり返し称賛と激励の言葉を贈ります。次にいつ日本に行けばよいかを知らせてください！（中略）

いろいろとどうもありがとう。またすぐに会いましょう。

イーヴ・フェラトン

特別講座
イーヴ・フェラトン教授
平成24年2月22日(水)
12:50～16:00

中リハーサル室

第1部：講演「ベルリオーズの音楽」（仏語）
通訳：井上よつき

第2部：公開ゼミナール（15:00 開始予定）
学生による研究発表（外語話）とフェラトン教授による講評
1. 七組めぐみ（桜） 「ザガルク・ムッファトの
『音楽の花束』に見られる様式の混合」（仏語）
2. 森本（鳥山）頼子（浦） 「シェリメーテエフ家の
娘姫劇場におけるラヨン・オペラ愛好の実態」

フランス・ナンシー第2大学
の音楽学の教授であるイーヴ・
フェラトン博士はフランス音楽
研究の世界的な権威です。
パリ＝ソルボンヌ大学でモン
ダレディアン教授の下で学んだ
フェラトン教授の研究対象は幅
広く、その研究は、ヴェルサイ
ユ宮殿におけるグランモテから
オペラ＝コミック、ロレーズ地
方の音楽史から作曲家ヴィトニ
スキーや中心とした20世紀
前半におけるヨーロッパの音楽生活
にまで及んでいます。

主催：音楽学コース

大学間連携事業「境界の消失と再生」イン USA

井上さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

1 プロジェクトの概要

愛知県立芸術大学は名古屋大学大学院国際言語文化研究科と連携して、2008年度以降、毎年、シンポジウムやワークショップなど、さまざまな事業を行なってきた。平成23年度は愛知県公立大学法人理事長特別研究費を得てプロジェクト『大学間連携事業「境界の消失と再生」インU.S.A』を実施した。これは、愛知県立芸術大学と名古屋大学、及びアメリカ合衆国インディアナ州のバトラー大学（インディアナポリス）との連携によって、芸術に関する国際シンポジウム・講演会を催し、また新作を含む作品発表を行なうことを主たる目的としたもので、本学からは、作曲の小林聰、音楽学の井上さつき、油画の小林英樹、名古屋大学から藤井たぎるが参加した。アメリカのバトラー大学は1世紀以上の歴史をもつ名門私立大学で、音楽学部は特に定評がある。

2 これまでの大学間連携

愛知県立芸術大学と名古屋大学大学院国際言語文化研究科による連携は、2008年度は「現代日本の音を求めて：From the Sound - To the Sound」、2009年度は「戯れのテクノロジー：音楽の戯れ」、2010年度は「境界の消失と再生：現代音楽の諸相」がテーマとしてシンポジウムやワークショップなどを実施してきた。さらに2010年度には愛知芸術文化センターと愛知県立芸術大学と名古屋大学大学院国際言語文化研究科との三者の連携により、公開講座「J-Pop観賞術」を開催した。

このうち、2010年度に開催したシンポジウム・ワークショップ「境界の消失と再生：現代音楽の諸相」では、バトラー大学教授で作曲家のマイケル・シェリーによる基調講演とその講演テーマに関わる国際シンポジウムが小林英樹、井上さつき、藤井たぎるによって行なわれ、さらにこのテーマに基づいて小林聰のプロデュースによるマイケル・シェリー作品コンサートと愛知県立芸術大

学学生有志による作曲ワークショップが催された。このイベントは多くの研究者、学生、一般市民の参加を得て、一定の成果を収めることができた。このシンポジウム・ワークショップの成功を踏まえて、今回のプロジェクトは、この場で提起された課題をさらに深く掘り下げ、あらたな展望を得るために企画された。

3 プロジェクトの内容

今回のテーマである「境界の消失と再生：芸術におけるオリジナリティとフェイク」は、開催場所をバトラー大学に移して、三大学連携事業としてさまざまなイベントが企画・実行された。講演ではとくに芸術における「オリジナル」と「フェイク」の境界に焦点を当て、芸術概念の再検討とポスト産業資本主義社会における芸術の果たすべき役割について、小林聰、小林英樹、藤井たぎる、井上さつきが、それぞれの専門の立場から口頭発表を行った。

昨年度、マイケル・シェリー教授の作曲作品が愛知県立芸術大学の学生によって演奏されたが、今回は小林聰による書き下ろしのオーケストラ作品がバトラー大学交響楽団によって初演され、また彼の室内楽作品がバトラー大学の学生によって演奏されるという大がかりなイベントとなった。特にオーケストラの新作は、バトラー大学の新学長の就任記念コンサートで初演され、大成功を収めたことは特筆すべきであろう。こうして、単に理論面だけでなく、実践面における交流によって、研究テーマがいっそう深められた。

帰国後、当日使われた英語原稿を再録し、それに日本語の要旨を添付した報告書を作成し、関係機関に配布した。2012年2月28日には、このプロジェクトで得られた成果を踏まえて、愛知芸術文化センターにおいて公開講座を催した。中日新聞で取り上げられたこともあり、公開講座には多数の参加者があり、実り多いものとなった。

4 プロジェクトの主な日程

2011年11月9日（水）バトラー大学 リリーホール

小林英樹の講義（美術学生向けのクラスにて）

2011年11月10日（木）バトラー大学 リサイタルホール他

講演（1）：小林 聰・井上さつき・小林 英樹・Shane Monds
2011年11月11日（金）バトラー大学 リサイタルホール
講演（2）：Zane Merritt・藤井たぎる・Rusty Jones・Kazuaki Shiota
国際シンポジウム 「境界の消失と再生」
室内楽コンサート（小林聰作品含む）
2011年11月13日（日）バトラー大学 コンサートホール
バトラー大学交響楽団演奏会にて 小林聰『アストライア』世界初演
2011年11月14日（月）インディアナ大学／バトラー大学
インディアナ大学における講演（小林 聰・藤井たぎる）
バトラー大学における井上さつきの講義（大学院の音楽学のクラスにて）

2012年2月28日（火）愛知芸術文化センター
公開講座「芸術におけるオリジナリティとフェイク」



2012年2月28日（火）の公開講座の風景
愛知芸術文化センター 12階・アートスペース EFにて

平成 23 年度 修士論文・卒業論文要旨

修士論文

七條めぐみ 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科（音楽学領域）

ゲオルク・ムッファトの《音楽の花束》に見られる様式の混合

要旨

本論文は、ゲオルク・ムッファト Georg Muffat (1653-1704) の管弦楽組曲集《音楽の花束 第 1 集》(1695) および《音楽の花束 第 2 集》(1698) を、さまざまな角度から分析することで、この曲集をバロック音楽における「混合様式」の先駆的な表れとして再評価することを目的としている。

ドイツのバロック音楽はしばしば、イタリア、フランスの音楽の要素を取り入れた「混合様式」という名で言い表される。この様式は、18世紀半ばのゲオルク・フィリップ・テレマン Georg Philipp Telemann (1681-1767) やヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の音楽の代名詞となっていることが多く、彼らによってあらゆる音楽の要素が統合され、混合様式が完成したという見方が一般的となっている。

ドイツ・バロック音楽の組曲に関して言えば、小規模なオーケストラやアンサンブルのために書かれた管弦楽組曲には、フランスの劇場音楽からの影響を色濃く見せているものがある。17世紀末期から18世紀初頭にかけては、このようなフランス風の管弦楽組曲が盛んに作曲され、それらがのちのバッハらの組曲を準備したと考えられている。しかしながら、これらの組曲はこれまであまり注目されることはなく、ドイツの管弦楽組曲においてフランス音楽の様式がどのように取り入れられていったのか、未だ不透明な部分が多く残されている。

そのような中で、ムッファトの《音楽の花束》は、フランスのバレエ音楽の様式をドイツ語圏へ伝えた重要な曲集と見なされてきた。この曲集には、ラテン語、ドイツ語、イタリア語、フランス語によって書かれた長大な「序文」が

付けられ、作曲家の目指す音楽様式や、曲集の成立背景に関する記述が豊富に含まれている。このような「序文」の存在感と特殊性のために、ムッファトおよび《音楽の花束》は、同時代の管弦楽組曲の中で随一の知名度をもち、先行研究も充実している。しかしながら筆者は、《音楽の花束》がこれまでバレエ音楽の取り入れという側面でしか注目されていないことに疑問を感じていた。

こうしたことから、本論文は、《音楽の花束》を「序文」と楽曲、そして曲集の成立に関わる種々の要因から詳細に分析することで、この曲集を総合的に評価し直すことを目的とした。論文全体は3章から構成される。第1章では、《音楽の花束》をめぐる様々な背景を扱った。第1節ではムッファトの生涯と作品について概観するとともに、パッサウの文化的風土について触れ、ムッファトの国際的な経歴と、パッサウにおけるバレエの上演が、《音楽の花束》の成立に大きく寄与する要素であることを述べた。第2節では、17世紀後半から18世紀初頭にかけてドイツで作曲された管弦楽組曲の流れを追い、《音楽の花束》が、南ドイツ地域におけるフランス風の組曲の隆盛に則って表れた曲集であることに言及した。

第2章では、《音楽の花束》の「序文」を分析した。まず、第1節では「序文」を扱う先行研究を概観し、2001年のウィルソンの研究では、4ヶ国語で書かれた「序文」の言語間の差異に、十分に注意が払われていないことを指摘した。第2節、第3節では、《第1集》と《第2集》の「序文」を取り上げ、楽曲の様式と曲集成立の背景の観点から、「序文」におけるムッファトの意図を読み取った。その結果、《第1集》と《第2集》のどちらにおいても、バレエ音楽を取り入れるだけではなく各国の音楽様式を混合することが志向されており、中でも、《第1集》では様式の混合、《第2集》ではバレエの様式の紹介に重点が置かれていることが分かった。

第3章では、《音楽の花束》の楽曲を分析した。第1節では、ムッファトの管弦楽作品を包括的に扱ったシュタンプフルの研究を取り上げ、《音楽の花束》がバレエ音楽の取り入れという観点でしか捉えられていないことを指摘した。第2節では、《音楽の花束》の組曲の構成を、フランスのジャン・バティスト・リュリ Jean Baptiste Lully (1632-1687) のバレエ音楽と、ドイツの同時代の管弦楽組曲、そしてイタリアのソナタと比較した。第3節では、《音楽の花束》

に含まれる序曲、表題曲、バレエの書法をそれぞれ分析した。

楽曲分析の結果、組曲の構成においてはバレエ音楽の特徴が顕著に取り入れられている一方で、楽曲においてはムッファト独特の書法が見られることが分かった。ムッファトが「序文」の中でリュリの様式を推奨しているように、楽曲の構造やリズムの点ではリュリの書法がよく模倣されている。しかし、対位法的でより複雑な内声部の書法や、半音階進行を含む和声書法には、ムッファトの独自性が見られる。また、《音楽の花束》のバレエに関しては、ムッファトがイタリア風に作曲したバレットとの間で、旋律のリズムや装飾的な音型が共通している。こうしたことから、ムッファトは、リュリに代表されるフランスのバレエの様式を踏襲しながらも、その中に対位法的な書法やイタリア音楽らしい特徴を盛り込んでいると言える。

筆者は、このようなムッファトの書法は、バッハやテレマンに先立って様式を混合する手法の表れだと考える。今後は、《音楽の花束》と同時期に書かれた管弦楽組曲においても、混合様式の先駆的な書法が見られるのではないかという仮説に基づき、1700年前後のドイツにおけるフランス音楽の受容と混合様式の成立の詳細を明らかにしていく。

卒業論文

伊藤 圜 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

レベッカ・クラーク研究

——その生涯とヴィオラソナタを中心に

要旨

レベッカ・クラーク Rebecca Clarke (1886-1979) は、20世紀初頭からイギリスとアメリカを中心活動したヴィオラ奏者であり作曲家である。彼女は、演奏家としても作曲家としても多くの功績を残した人物であったが、今や忘れられた存在となっており、その名前はほとんど知られていない。また、彼女に関する情報を集めようとしても、その人生や作品を詳細に知ることができるのは非常に少なく、とりわけ日本語で書かれたものは1つもないのが現状である。

これまでクラークが注目を浴びてこなかった理由の1つには、女性であることが大きく関わっている。ヴィオラ奏者としては、プロのオーケストラにおける初めての女性演奏者の1人に選ばれたことや、女性メンバーのみでデュオやトリオ、カルテットを結成し、ヨーロッパやアメリカだけでなく、日本を含む世界各地を巡る演奏旅行を度々行ったことなどから、賞賛をもって受け入れられたことが分かるが、とりわけ彼女の創作活動に関しては、女性音楽家に対する否定的な偏見を伴って評価されてきた。そのため、クラークを1人の作曲家として捉えようとしたとき、その作品を知ると同時に、彼女が女性作曲家として、どのように扱われてきたのかを考慮しなければならないのである。

これらのこととふまえ、本論文ではレベッカ・クラークという人物を再認識することを目的に、彼女の生涯について、また、演奏活動や創作活動において彼女がどのような評価を受け、認識してきたのかということを、代表作であるヴィオラソナタを中心に2章にわたって考察した。

第1章では、クラークに関して点在している情報を収集し、それらをもとにクラークの生涯をまとめた。彼女は93年の生涯においてイギリスとアメリカで交互に居を定めており、それぞれの場所における生活環境が彼女の音楽活動の状況と深く関わっていることから、居住地を規準とし、彼女の生涯を大きく4つの時期に分けた。第1節ではイギリスにおける幼少期から専門的な音楽教育を受けた学生時代（1886年から1910年まで）を、第2節ではヴィオラ奏者として自立し、演奏活動を盛んに行い始めた20歳半ばごろから、アメリカに渡って作曲家としての絶頂期を迎えた時期（1910年から1923年まで）を取り上げ、第3節では演奏旅行の後、再びイギリスへ戻り、ヨーロッパを中心とした演奏活動を行った時期（1923年から1938年まで）を、そして第2次世界大戦を機にアメリカへ移住し、他界するまでの晩年（1939年から1979年まで）を第4節としてまとめた。このことにより、クラークが長年にわたって評価を受けなかったのは、先行研究で述べられてきたように、クラークの生前、女性作曲家がその存在を認識されにくい状況にあり、そのなかで作曲家としての人生を歩んできたということだけに理由があるのではなく、他にも様々な要因が浮かび上がってきたのである。それには、（1）彼女の作品のほとんどが生前に出版されていないこと、（2）彼女は1979年まで生きた長命な人

物であり、最後の作品は1940年代に作曲されたこと、(3) 彼女が音楽家としての自己を表立って主張する人物ではなく、自身の能力や功績を常に卑下していたこと、(4) イギリスとアメリカ両方の国籍を持ち、2つの世界大戦の間、この国々を行き来していたことの4つが挙げられる。クラーク自身の音楽活動に対する姿勢を読み解いていくなかで、これらのことから、彼女が音楽界において忘れられた存在となったさらなる理由として明らかになった。

第2章では、クラークの作品を、生前の批評やこれまでの先行研究においてどのように認識されてきたのかを考察し、クラークの作品における特徴を探るため、その代表作であるヴィオラソナタを具体例として取り上げ、分析した。クラークは室内楽作品と声楽作品を併せて100曲以上残しているが、それらのうち1919年に作曲されたヴィオラソナタは、彼女の創作活動の頂点にあたる作品の1つであり、クラークの音楽活動における庇護者であったクーリッジ夫人の勧めで、バークシャー国際作曲コンクールに提出し、1位と同点で2位を獲得した作品もある。また、しばしば“大胆で劇的”とも形容されるこの作品は、それ故に「女性がこのような作品を書けるはずがない」とも批評され、コンクールの際にセンセーションを巻き起こした要因ともなった。

このヴィオラソナタは、室内楽作品のほとんどが小品であるクラークの作品のうちでは非常に珍しく、ソナタ形式が用いられ、多楽章で書かれた比較的大きい作品であるが、この作品の分析を通じ、主題動機の頻繁な反復と変形や、三全音の多用、そしてこれらが楽章間においても用いられることで、作品全体を通して統一感をもたらしているということが、その特徴として明らかになった。また、クラークが生前に受けた批評や先行研究から、彼女がヴォーン・ウィリアムズを始めとする様々なイギリスの作曲家の影響や、ドビュッシーやラヴェルといったフランスの作曲家の影響を受けたことが明らかであるため、それら彼女の作品のうちに示すことで改めてクラークを20世紀初頭の作曲家として位置づけし、認識することが今後の課題として残った。しかしながら、本論文を通じ、レベッカ・クラークという人物が、20世紀初頭のイギリスとアメリカの音楽界に確かに存在していたこと、そして、依然として認識は高くないが1人の音楽家として注目するに値する人物であるということが明らかとなった。

横原 彩 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

“作曲家”宮沢賢治の誕生

要旨

宮沢賢治（1896 - 1933）は、現在の岩手県花巻市に生まれた詩人、童話作家、教諭である。その肩書の中で、今日最も一般的なものは詩人、童話作家だが、彼は1921年（大正10年）から5年間、花巻農学校の教諭を務め、また教諭を辞めてからは羅須地人協会を設立し、農民に農業指導を行っていた。さらに、教諭時代から音楽に関心を示し始めた彼は、レコードの収集やレコードコンサートの開催、歌曲の制作、または既存の管弦楽曲などに自作の歌詞をつける、いわゆる替え歌の制作などの活動を行っていた。そして、それらの歌曲は彼の全集に歌曲の項として収められている。

以上のような宮沢賢治の音楽的な活動そして歌曲は、現在新聞や雑誌、テレビ番組などで特集が組まれるなど、徐々に注目されるようになっている。最近では、2011年11月23日にはNHKにおいて『宮沢賢治の音楽会』と題し、宮沢賢治を敬愛する音楽家やアーティストが彼の歌曲を演奏した様子が放送された。

本論文では、なぜ彼の全集に歌曲の項が存在するのかという疑問から、宮沢賢治が作曲した歌曲とはどのようなものなのかをまとめ、今まで出版された各全集の特徴、『新校本宮沢賢治全集』の歌曲の項までの、全集ごとの歌曲数の変化、どのようにして歌曲が増加していくのかを彼の教え子や教諭仲間、近親者の証言から明らかにした。さらに“音楽に造詣が深かった作家”という宮沢賢治に対する印象は、どのように形成されたのかを、彼の花巻農学校教諭時代の教え子、友人、近親者などの証言から読み解いた。

本論文は全3章から成り、第1章では、彼自身の音楽的体験や活動をまとめた。第1節は、幼少期から学生時代、第2節は花巻農学校教諭時代、そして第3節は羅須地人協会結成以降について述べている。

第2章においては、まず第1節で宮沢賢治の歌曲とはどのようなもののかをまとめた。そして、第2節では、全集ごとの歌曲数の変化を調査した結果をまとめることによって、歌曲が増加していく過程を明らかにした。第3

節では、現在最も新しい全集である 1995 年から 2009 年にかけて筑摩書房から出版された『新校本宮沢賢治全集』を中心に、宮沢賢治の各歌曲の特徴を、具体例をあげながらまとめた。

最終章では、宮沢賢治には音楽的な才能があったのか、“音楽に造詣が深かった作家”という宮沢賢治に対する印象がどのように形成されたのか、宮沢賢治は“作曲家”と言えるのかについて、彼の近親者や花巻農学校教諭時代の教え子、近年の宮沢賢治研究者、そして彼の歌曲の演奏者の証言から明らかにした。

本研究を通して、宮沢賢治の歌曲の在り方がとても興味深く、特異であることが判明した。まず、彼の音楽的な活動は、ほぼ花巻農学校教諭時代に集中している事が明らかになった。そして宮沢賢治全集の歌曲の項に焦点をあて、それぞれの全集に掲載されている歌曲の数や、歌曲名の変化を調査した事で、宮沢賢治全集自体が、ほぼ 10 年周期で新たに出版され、彼の歌曲の楽譜は、全集が発行される度に増加し、1 番初めに発行された『宮沢賢治全集抜粹 鏡をつるし』では 8 曲だった楽譜が、現在最も新しい全集である『新校本宮沢賢治全集』では 27 曲まで増加した事が明らかになった。また、宮沢賢治の歌曲は、宮沢賢治自身が五線譜に音符を書き起こしたものではなく、彼の近親者、特に宮沢清六や花巻農学校教諭時代の教え子が、宮沢賢治が歌っていた旋律を記憶し、歌い継ぎ、宮沢賢治の死後、それを宮沢賢治の教諭仲間であった藤原嘉藤治や、阿部孝、そして佐藤泰平などが楽譜に書き起こしたものであることが判明した。宮沢賢治の歌曲は、宮沢賢治自身ではなく、彼の近親者などによって残されたといってよい。これは、彼の作った歌曲をその周辺の人々が後世に残そうとした意思の表れであると言える。このような特殊な残され方をしている点が、宮沢賢治の歌曲の大きな特徴である。

そして、宮沢賢治の音楽的な能力についての証言をまとめた事で、彼の歌唱力に関する記述はほとんどが肯定的なものである事が分かったが、宮沢賢治自身には特出した音楽的な能力はなかったのではないかという事が判明した。彼の花巻農学校教諭時代の教え子の証言には、チェロやオルガンを弾きこなしていたと捉えられる証言があり、また彼自身が残した書簡などには、オルガンの演奏を師事した先生に褒められたと述べている。しかしながら、それらはどちらも信憑性に欠ける証言であり、実際に宮沢賢治にチェロを指導した大津散

浪の証言から、宮沢賢治のチェロの腕前はほとんど初心者であったことが明らかになった。現在の“音楽に造詣が深かった作家”という宮沢賢治に対する印象は、レコードコンサートや劇の上演、楽団の組織などの彼の活動に関しての証言、そして彼の楽器演奏などに関する彼自身の証言や彼の近親者や教え子などの肯定的な証言の影響を受け、創り上げられていったことが明らかになった。

スティーヴン・カプラン著『オーボエモーション

——オーボエ奏者ならだれでも知っておきたい「からだ」のこと』

小野ひとみ、稲田祥宏監訳、森本頼子訳（春秋社、2011年）

森本（鳥山）頼子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程（音楽学）

縁あって春秋社の編集者の片桐文子さんから、『オーボエモーション——オーボエ奏者ならだれでも知っておきたい「からだ」のこと』（以下『オーボエモーション』）の翻訳のお話をいただいたのは、2010年秋のことだった。オーボエ奏者のボディ・マッピングの本と聞いたとき、門外漢の筆者に役目が務まるか不安を感じたが、同時に強く興味をそそられた。

なぜならば、折しも同じ年に、管打楽器コースの村田四郎教授による「音楽創作・表現研究（管楽器）I」という講義を聴講した際に、オーボエを専攻する学生をゲストに招き、楽器について解説してもらうとともに、リードづくりを実演してもらうという機会があり、この楽器に対する興味がふくらんでいたからである。その際、筆者は、オーボエ演奏の難しさを再認識するとともに、オーボエ奏者が、練習と同じくらいリードづくりに時間を割き、リードづくりの技術向上に努めていることを初めて知り、オーボエという楽器の特殊性を学んだのだった。

こうした経緯もあって翻訳を受けたのだが、翻訳にあたっては、想像していた以上に多くのことを勉強させてもらった。オーボエという楽器の奥深さにあらためて気づかされただけでなく、何よりも、演奏という行為において、演奏者がみずからの身体を理解することがいかに重要であるかを教えられたのだった。

『オーボエモーション』は、Stephen Caplan. *Oboemotions: What Every Oboe Player Needs to Know about the Body.* (Chicago; GIA Publications, 2009) の翻訳である。原作者のスティーヴン・カプランは、ネバダ大学ラスベガス校のオーボエ科教授であり、ラスベガス・フィルハーモニックの主席オーボエ奏者を務めている。なお、本書のシリーズにあたる、ピアノ、声楽、フルート、

ヴァイオリンのボディ・マッピングの本は、すでに日本で翻訳出版されているが、オーボエについては『オーボエモーション』が初めてである。

本書は、ボディ・マッピングにもとづき、オーボエ演奏に必要な正しい身体の使い方について解説している。ボディ・マッピングとは、アレクサンダー・テクニックの教師であるバーバラ・コナブル Barbara Conable らによって開発された、「効率的で、優雅で、調和のとれた動きを生み出すために、ボディ・マップ（脳内における自分自身の身体のイメージ）を意識的に修正し、洗練させていく作業」（『オーボエモーション』、4 頁）である。カプランは、オーボエ演奏にかかる、バランス（演奏姿勢）、指、アンブシア、呼吸、舌等に焦点をあて、それぞれについて解剖学的な見地から詳しく説明し、正しい身体の使い方を提案している。さらにカプランは、身体の動きと感情が密接に結びついたオーボエ演奏（オーボエモーション Oboemotions）を理想として、それに到達するまでの練習法を具体的に紹介している。

『オーボエモーション』は、他のシリーズに比べて、親しみやすい語り口で書かれており、ボディ・マッピングの複雑な説明も、シンプルに分かりやすくまとめられている。また、著者がさまざまなシーンで活躍する現役の演奏家ということもあり、実際の体験談や、ケース・スタディが豊富に盛りこまれているのも大きな特徴である。とりわけ興味深いのは、折にふれて、オーボエ奏者のあいだでまことしやかに伝えられてきた、「オーボエ奏者は、あまり動くべきではない」、「親指が楽器を支えている」といった「神話」を紹介し、ボディ・マッピングを通じて、それらを「正しい情報」に置き換えていくことである。こうした「神話の置き換え」は、演奏において、思い込みや通説といったものがいかに危険であり、身体について理解することがいかに重要であるかを、説得力をもって教えてくれる。また、本書では、いくつかの章の末尾に、譜例つきのエクササイズや、チェックリストが設けられている。これは、文字から得た知識を実践に移すための具体的な手立てとして、演奏家にとって大いに役立つものであろう。

総じて、本書は、オーボエ奏者がオーボエ奏者のために書いたボディ・マッピングの本という性格が強く、オーボエ奏者がみずからの演奏を見つめ直すうえで、重要な手引きとなるに違いない。また、他の管楽器奏者にとっても、学

ぶことが多い著書といえる。本書が一人でも多くの演奏者に読まれ、広く役立てられることを願いたい。

Upcoming / WHAT EVERY OBOE PLAYER NEEDS TO KNOW ABOUT THE BODY

オーボエモーション

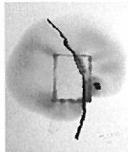
オーボエ奏者なら
だれでも知っておきたい
「からだ」のこと

ステイヴン・カブラン著
小野ひとみ・稲田祥宏訳
森本頼子監修



もっと楽に、
もっと楽しく!
元気な身体で音を出す
音楽教室

指、アンブッシュ、空気、舌……
ボディ・マップの
最重要ポイントから
リード作り、毎日の練習法まで。
美しく豊かな響きのための、身体の上手な使いかた



表紙

小林英樹 《赤、黒のマジックインクとポピーオイルの出会い》

木炭、樹脂、マジックインク、ポピーオイル

1983年

表紙絵の解説

小林英樹

1983年は、DEEDS of CORORS（何も作ろうとしない、行為としての表現）の始まりの年だった。ぼくはドローイングをたくさんした。簡単な方法論を決め、それ以外の要素は持ち込まず、あらかじめ枚数を決めてそれが終わるまでひたすら繰り返す。大阪の受験予備校の講師であった時代だから、帰宅後、毎日、単純なことを繰り返したが、それが意外な充実感を生んでくれた。何か、作りだそうと必死だった過去を振り返りながら、ぼくは自由を感じた。制作時の思考の停止は、必ずしも表現に対する思考の停止と同じではないが、DEEDS of CORORSは、自分が常日頃在るところから出てくる自然な要求や衝動から始まる。

たとえば、原稿用紙（鳩居堂製）100枚に、修正液で点を打ち、全部終わったら、それに別の原稿用紙を重ね、その上からフロッタージュする。紙の下に10円玉を置き、それを鉛筆で擦ると図柄が浮き上がって見えてくる。あの手法である。第1室目に白い点々を打った原稿用紙が並び、次室にはそれらをフロッタージュした原稿用紙が並ぶ。そこにどんな意味が付加されるのか、作者であるぼくはあえて何も考えず、提示もしない。

今回の表紙の作品は、分厚い画用紙に乾性油の浸潤の軌跡を残す、それをテーマにした。油の酸化が紙の繊維に悪影響を及ぼし、黄焼けし、紙がぼろぼろになる、そんなイメージがあるが、実際、ぼくの50年近くの経験では、繊維の丈夫な紙であれば、黄変、褐色変は免れないにしても、経年劣化ではなく、経年変化として受容できるものであることが多い。この図版も去年撮ったものであるが、乾性油は酸化が終了した時点で紙に染み込んだまま固着してくれている。そして、変化は完全乾燥した時点でストップする。

マジックインクは油性で微粒子の染料を使用しているから、色が紙の上に置いた油の浸潤に沿って広がっていく。その行方や表情は、空の雲を見ているようで、およよその予測はついてもどうなるかわからない。画用紙の繊維、浸潤する乾性油、そこに引かれたシンナーに混入された赤と黒の染料の線、紙は水平面に置かれているが、室内には微妙な温度差や空気の動きなどがあり、諸々の力学的要素を反映しながら模様ができていく。ポピーオイルの感触乾燥に10日くらいは必要だから、その間は、画仙紙を間に挟み、そっと重ねて置く。この作品は、札幌に移動して、しばらくして、100枚固めて並べて展示した。

編集後記

『ミクストミューズ』No.7をお届けします。お陰様で無事刊行にこぎ着けることができて、ホッとしております。やや無粋な表現ではありますが、編集の「実働部隊」の優秀さに改めて驚嘆しています。本学博士後期課程の森本（鳥山）頼子編集長、糸山陽子さん、そして博士前期課程の七條めぐみさんと深堀彩香さんの業務能力の高さは特筆すべきことです。本号は、上記の皆さんのがそれぞれの研究に没頭する中、こうしたいわば「余剰業務」を快諾して、能率的に進めてくれた賜物です。心より感謝しています。そして、いつもながらのタイトな編集スケジュールにも関わらず、ご寄稿いただいた執筆者の方々にも厚くお礼申し上げます。内容的にここまでと比べて遜色のなく仕上がったかと思います。本学同様、今後、本誌がどういう方向に進むかは分かりませんが、本音楽学コースの研究および各種活動状況を学内外に広く知っていただけるよう努力、精進していく所存です。K.M.

今年は昨年と同じメンバーで編集を行いました。1年ぶりの編集作業だというのにもかかわらず、若いお二人はすぐに勘を取り戻し、スピーディーに仕事をしてくださいました。やはり若いっていいですね。来年以降は、頼もしいメンバーがさらに増えることを願っています。最後になりましたが、心苦しくもしつこく原稿を催促してしまった私に対し、執筆者の皆様が嫌な顔一つせずに原稿を提出してくださったことに、心より感謝申し上げます。

Y. Mr.

今年も、有能な森本編集長が、すべてを取り仕切って下さいました。そして、若い二人が昨年の経験を基に昨年以上にテキパキと作業をこなして下さいました。私はほとんど掛け声をかけるだけ、むしろ足を引っ張つばかりでしたが…。ご寄稿下さった方々を始め、支えて下さった皆様に感謝申し上げます。Y. Mm.

前号に引き続き編集作業に携わらせていただき、昨年身に付けたことを生かしながら、また新たに貴重な経験を積むことができました。執筆者のご協力はもちろん、チーフの森本先輩はじめ、編集委員全員の連携プレーで今号が刊行に至りましたことを、大変嬉しく思います。ありがとうございました。M.S.

今号は、非常にタイトなスケジュールでの編集作業となつたため、無事に刊行できるのだろうかと心配しておりました。こうして刊行できましたのは、数日間、缶詰になりながら作業をしてくださった他の御三方のおかげです。ありがとうございました。A.F.

MIXED MUSES No.7
2012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
愛知県長久手市岩作三ヶ峯 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 ブラザーリ印刷株式会社名古屋営業所
〒 465-0051 愛知県名古屋市天白区植田 3-210
TEL: 052-808-7671