

MIXED MUSES



no.8 (2013)

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 mixtatae* の英訳です。この協奏曲にはさまざまな様式が並置されていることから、ラヴェルはこのようなコメントを書き付けたのだと思われますが、私たちも、さまざまな様式を並置させた間口の広い音楽の雑誌を作っていきたいと願って、このタイトルを採用しました。

mixed muses No. 8

目 次

スプラシル・イルモロギオンをめぐって ——ポーランド東部国境地帯の東方典礼聖歌	黄木千寿子	5
「フランス音楽夜話」(全 12 回) ——『ふらんす』2011 年 4 月～2012 年 3 月掲載	井上さつき	25
研究報告 音楽大学におけるサラウンドの有用性について	平田耕一 掛谷勇三 安原雅之	50
授業の報告(1) 「ポピュラー音楽概論」の授業とレポート紹介	増山賢治	62
授業の報告(2) 愛知県立芸術大学におけるソルフェージュ教育の現在...	山本裕之	85
アーティスト・イン・レジデンス 2012 / 連携事業報告 マルク・バティエ教授を迎えて		101
特別講座報告 「無量塔蔵六 ヴァイオリンを語る」	七條めぐみ	114

音楽学研究総合ゼミ報告（１）

アーリング・ダール氏による講演

——『グリーグ その生涯と音楽』出版記念 …………… 鈴木春香 118

音楽学研究総合ゼミ報告（２）

総合ゼミ

——開講からこれまでの歩みと今年度の実施状況 ……… 榊山陽子 122

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科 博士前期課程・博士後期課程

平成 24 年度 修士論文・博士論文要旨

〈修士論文〉

モーリス・ラヴェルの声楽作品研究

——歌曲集《シェエラザード》における詩法的一考察 穴倉 奏 129

Music and Jesuits in Japan and Macau: A Historical Overview
from Sixteenth Century to Eighteenth Century

〔イエズス会と音楽 ——16 世紀から 18 世紀の日本とマカオを中心に〕 深堀彩香 131

〈博士論文〉

ディクシヨンの視点によるヘンデル《メサイア》研究

——ヘンデルの歌詞付けの正当性 榊山陽子 134

表紙絵の解説

《巨人（風車）を撃破したと、アルドンサ・ロレンソに大袈裟に語るドン・キホーテ》 小林英樹 138

編集後記

スプラシル・イルモロギオンをめぐる ——ポーランド東部国境地帯の東方典礼聖歌

黄木千寿子 愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師

0. はじめに

現在ポーランドでは、国民の殆どがローマン・カトリック教徒と言われている¹。しかし、ひとたびポーランドに足を踏み入れると、そのキリスト教文化のそこかしこに西方キリスト教とは異質な要素が散在することに気付かされる。そしてその多くは、スラヴの伝統—すなわち東方キリスト教の伝統のうちに共通項を見いだすことができるようだ。例えば、ポーランド最古の宗教的文学作品かつ宗教音楽作品であり、ポーランド民族の象徴とも言うべき讃歌《ボグロジツァ Bogurodzica》（神を生んだ女）²は、そのタイトル自体古教会スラヴ語に由来する東方正教会独自の表現であり³、現在でも正教会では聖母を指す言葉として一般的なものである。またポーランド国民の母と慕われているチェンストホヴァ・ヤスナグラの聖母のアイコンも、東方由来といわれている。

ポーランドのキリスト教受容の時代（AD1000年頃）、東西のキリスト教は相前後してこの地に入ってきた⁴。近年の考古学研究によれば、当時この地でビザンティン由来のスラヴ典礼が、副次的ではあるが明らかに存在していたことが確かめられている。あまり知られてはいないが、ローマン・カトリックの司教座が置かれる以前の旧都クラクフには、スラヴ典礼—すなわち東方正教会の典礼—による主教座⁵が存在したとされる⁶。クラクフ以外の地にも、スラヴ典礼による宣教は確かな成果を収めたとする足跡がいくつか残されており、初期ピアスト朝時代（11c）にはすでにマウォポルスカの地⁷にスラヴ典礼がかなり流布していたと考えられている⁸。また時代が下ってヤギエウォ王朝の治世（14c~16c）には、ポーランドはその法のもとに多民族国家であり、人口の半数を占めた正教徒は、ローマン・カトリックと双翼をなし、ポーランドの文化意識とアイデンティティを作り上げることに貢献してきたといえる⁹。

このようにポーランドはキリスト教揺籃期から、東西ふたつの教会の出会いとせめぎあい場として存在してきた。とりわけ互いの堡壘となった東部国境

地帯では、東西教会（正教とローマン・カトリック）のみならず、相剋の歴史の結果生まれたユニアト教会（東方典礼カトリック、ギリシャ・カトリック、帰一教会などと呼ばれる）¹⁰が存在し、法的な不平等などから数限りない衝突が生まれ多くの血が流されてきた。版図が幾度も変わる複雑な歴史に翻弄されてきたここ東部国境地帯を、ポーランド人は *kresy*¹¹ と呼ぶ。ここはカトリック、正教、ユニアトの3つの宗派に加え、アルメニア正教や、戦前にはユダヤ人が多く居住していた、宗教的多元地帯であるともいえよう。

しかし同時にこうした宗教的多様性が輻輳するなか、音楽文化はいつしか越境し新たな存在形態を育んでゆく。そこには音楽文化の超言語的側面と象徴性が大きく関与していると考えられるが、こうした *enculturation*（文化適応）のありようは、文化的見地に立てば計り知れないほどの豊かな実りをもたらしており、教会音楽についてもその例に漏れない。筆者はこうした東と西の狭間で、教会音楽が「宗派」という領域を超えて互いに浸潤しあう様態に興味を抱いている。

本稿では、まず研究対象となるポーランド東部国境地帯の東方典礼音楽の概観を述べ、続いて東部国境地帯に位置するポーランドの町スプラシルの修道院に残された聖歌集イルモロギオンと、その中のボドーベンというジャンルに関しての H・ピヒューラの論文を紹介し、最後にスプラシル・イルモロギオンのボドーベンの中の一曲と、他地域の同名のボドーベンとの比較を試みる。

1. 東部国境地帯における東方典礼音楽への視座

1.1 *muzyka cerkiewna* というカテゴリー

ところでポーランドには、「教会」を表す単語として *kościół* と *cerkiew* という2つのことが存在する。前者は西方典礼の教会、すなわちローマン・カトリックとそこから分離したプロテスタントの教会を指し¹²、後者は東方典礼の教会、すなわち正教会とユニアト教会を指している。したがって東方典礼音楽 *muzyka cerkiewna*（以下、*muzyka cerkiewna* と表記）といった場合は、この両教会の音楽を同時に指すこととなる。正教会はユニアトを「聖なる正教の以非兄弟」¹³ と呼び敵視するが、正教聖歌の発展においては結果としてユニアトに負うところが大きい。1596年、カトリックの傘下に入ったユニアト教会は、

おりしもルネサンス盛期、複雑なポリフォニーの発展の極みに達しようとしていたポーランド・カトリック典礼音楽の影響を直に受け、自らの東方典礼音楽を刷新していくこととなった。正教会は当初、それらの刷新を「ラテン化」として否定したが、信者獲得のための戦略、あるいは民衆レベルでの浸透によって、時代の趨勢と共に少しずつ変化を余儀なくされた。現在のロシア正教会における多声聖歌や、カント¹⁴といった非典礼音楽は、その結果生じたものである。したがってふたつの宗派の聖歌は、共通の根を持つひとつの muzyka cerkiewna の流れとして考察する必要があるだろう。

にもかかわらず、このような視点での研究はほとんど行われていないのが現状である。ロシア正教会の聖歌に関しては、20 世紀を通じてガードナーやモロザンなど卓越した研究者の努力によって、研究は相当の進展を見たといっても過言ではない。しかしそれらの研究では、このポーランド東部国境地域の聖歌については、ロシア正教聖歌史にとって周縁のものとしてしか看做していない。またユニアト教会は、現在ウクライナ民族アイデンティティと密接に結びついているため、専らウクライナ聖歌の発展の範疇で捉えられている。一方ポーランドでは、正教会、ユニアト教会の足跡は抹消され、現在多くの歴史が闇に葬り去られたままだ。筆者はこうした民族や宗派を同定し無意識に他を排除する傾向が、総体としての muzyka cerkiewna を分かりにくくしているのではないかと感じている。筆者自身、東部国境地域の東方典礼聖歌をポーランド側から見ているが、それをポーランド正教会聖歌の枠組みで捉えることなく、つまりある特定の国家や民族、宗教文化に還元することなく、この地に育まれた聖歌そのものへ眼差しを向けることが、この音楽についての正しい評価のために必要とされるのではないかと考えている。

1.2 東部国境地帯における muzyka cerkiewna の姿

キエフ・ルーシに東方典礼が入ってきたとき、同時にギリシャやブルガリアの聖歌とそのシステムも導入されたと考えられている。正教会はカトリック教会と異なり¹⁵、典礼において土地固有の言語を用いることが旨とされた。従ってビザンティンから取り入れられたメロディに土地の詞（スラヴ語）が付せられたが、メロディはその詞のイントネーション、リズム、シラブルの数等に合

うように調整されねばならず、そのことが土地固有のメロディが作られてゆく発端となっていった¹⁶。当時の中心地キエフでは、1051年より聖歌手と指揮者のための学校が存在し聖歌唱のための教育が行われており、その教育はキエフ・ルーシ国家全土に普及した。その結果国土の西周辺地域、すなわち東部国境地帯においては、ヘウム（現ポーランド）、リヴィウ（現ウクライナ）、プシェミシル（現ポーランド）などがその土地の中心地として重要な役割を演じたとされる¹⁷。12世紀頃から土地固有の聖歌が、キエフのペチェルスカ修道院（洞窟修道院）を中心に盛んに作られ始めた¹⁸。それは「キエフ・チャント」と呼ばれ、のちにモスクワへ持ち込まれ今日でもロシア正教会で歌われている。13世紀以降キエフ以外の都市（ヘウム、プシェミシルなど）のカテドラル、あるいは修道院に合唱団が作られた¹⁹。それ以外の大部分の聖堂では、信徒が合唱団の役目を果たしたが、基本的に口承であったために土地固有のヴァリエーションがますます多く生まれていった。それらはナピェフ *napiew*²⁰ と呼ばれたが、とりわけリヴィウやプシェミシルを中心とするガリツィア地方では、14世紀にナピェフの独自の発展がなされ、いわゆる「ガリツィア・チャント」が誕生するに至った²¹。これらの道筋を基礎にして、東部国境地帯典礼音楽は発展していったと考えられる。一方1471年キエフ陥落後、全ルーシ府主教座はモスクワに移されたが、そこではノヴゴロドが聖歌発展に大きな役割を果たすこととなり、ロシア正教聖歌への道筋が形成されてゆく²²。

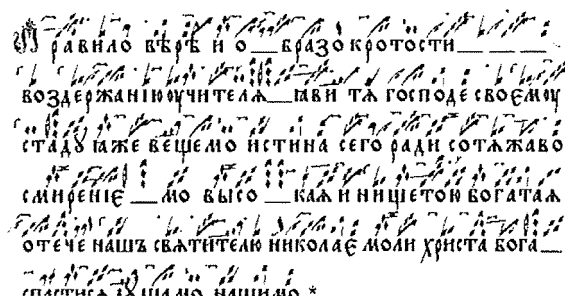
ルーシの聖歌史は、1) 単旋律の時代(10~16世紀)と2) ポリフォニーの時代(13世紀頃始まり16世紀以降主流となる)に大別される。第1の時代は、ギリシャやブルガリアからもたらされたビザンティン聖歌が土地の影響を受けて変化してゆく過程として、第2の時代は、前時代に変容したメロディモデルが、多声に変化してゆく過程として捉えられる。どちらの過程も、原型聖歌の基礎の上に自身のメロディモデルを形成するプロセス、つまり①自国の言葉をそこに乗せることと②その土地固有の音楽言語を取り入れることであり、そこには直接的、間接的に西方の影響が見て取れる。そしてその多くはやがて、「イルモロギオン」という聖歌集として編纂されてゆくこととなる。

2. イルモロギオン

イルモロギオンは、本来カノンのイルモス集であり、古くからビザンティンで用いられてきた。カノンとは、正教会で用いられる祈りのテキストのひとつで、各々聖書の中の讃歌に基づいた9つの歌頌 ode から構成される。各歌頌の第1節 stanza をイルモスと呼び、その後にトロパリと呼ばれる節がいくつか続いてひとつの歌頌が作られている。本来ギリシャ語では、イルモスと後続のトロパリとは音節数、韻律、メロディが一致していた²³。つまり同じメロディで歌詞だけが1番、2番と変化するものであり、イルモスのメロディのみ示せば後は自動的に歌うことができる。

ところが同じカノンがルーシに入りスラヴ語に翻訳されると、音節数や韻律をイルモスと後続トロパリで一致させることが難しくなってくる²⁴。その結果イルモスと後続トロパリとは、アクセントの位置もメロディも少し違った、しかし本歌を大きく逸脱しない敷衍型が出来上がってゆく。したがってルーシにおいて、イルモロギオンがビザンティンとは異なる独自性を獲得していったことは想像に難くない。

ルーシの聖歌アンソロジーのなかでイルモロギオンは最古のものであり、その写本にはネウマ記譜が用いられていた。ルーシ固有のネウマ記譜による聖歌はズナメニイ・チャントと言われ、テキストの上に赤いキナバル記号²⁵—相対的ピッチを示す—とクリューキー記号—音価、音の動き、表情などを表す—によって書かれている（譜例1）。これらはギリシャの教会が用いていたものと



譜例1 ズナメニイ・ネウマ記譜

2.1 スプラシル・イルモロギオン

На стѣхѣхъ, гл҃ахъ вѣ.

Ѣ-г҃а ѡ дѣ-ла тѣ мѣрт-ва, ѡ-рѣ-ма-дѣи емаѣхъ вѣхъ жи-во-т-
смы-но-и ѡ плашаницею тѣхъ стѣхъ ѡб-бѣхъ, ѡ ли-бѣ-бѣ-и по-дѣ-
зѣ-ше-са, ерѣ-цимаѣ ѡ ѡ-стѣ-ми тѣ-ло не-та-е-ное тѣ-о ѡ-
ло-бѣ-зѣ-ти. Ѡ-бѣ-чи ѡ-дѣ-р-жѣ-и ерѣ-хо-ли, рѣ-дѣ-а-
бо-пѣ-а-ше-ти: елѣ-ба ерѣ-хо-жѣ-нѣ-и тѣ-е-мѣ-и.

10 mixed muses no.8

スプラシル・イルモロギオンは、スプラシルにある「お告げのマリア修道院」で、1598年から1601年の間に編纂された、700フォリオからなる聖歌集である。そこには、ネウマ聖歌メロディのキエフ記譜転写による晩課、早課²⁸の八調²⁹全サイクル、及び聖体礼儀³⁰と祝日のための聖歌が含まれている³¹。タイトルページには写本制作者として、ボーダン・アニシモヴィッチ Bohdan Anisimovič の名が記されているが、彼はピンスク出身の、おそらく修道院に雇用された合唱団員であったと考えられる³²。1572年には既にこの修道院に彼の存在の記録があり、1630年、修道院と何らかの対立を起こし追い出されたとされる³³。

この修道院は1498年の設立以来、ポーランド・リトアニアにおける正教の精神的、文化的中心地としての機能を果たしていた。そのため多くの賓客—ポーランド王ジグムントⅡ世、セルビア、ブルガリアの総主教ガブリエル、全地総主教エレミヤⅡ世など—がここを訪れ、また巡礼地として近隣諸国からも多くの正教徒が集まり、様々な文化が行き交う場所であった³⁴。1596年のブレスト合同と同年、この修道院も合同を受け入れ、1839年に正教徒の手に返されるまでユニアトの修道院として機能した³⁵。したがってこのイルモロギオンは、その所有の在処からしても、2つの宗派にまたがる聖歌集であると考えられる。

しかしこのイルモロギオンに関する研究は、まだあまり多くはない³⁶。ここではその先駆けとなった、H・ピヒューラによるイルモロギオン・ポドーベンに関する論考について紹介する。

2.2 ピヒューラによるスプラシル・イルモロギオンのポドーベンについての研究

「ポドーベン」とは、旋律の様式（演奏の際の使用法に関するもの）を表す用語であり、八調システムに従って歌われる全聖歌、とりわけスティヒラ³⁷は、1) サモグラセン（イディオメロン [希]） 2) サモポドーベン（アウトメロン [希]） 3) ポドーベン（プロソミオン [希]）の3つのグループのいずれかに属している。サモグラセンは、固有のメロディを持ち、同じ部類の他の歌のモデルやパターンとして使用できないもの、サモポドーベンは、サモグラセン同様、固有のメロディを持つが、同じ部類の他の歌のモデルとなるもの、ポ

ドーベンは固有のメロディを持たず、指定されたサモポドーベンをモデルにして歌われるものである。サモポドーベンとポドーベンは原型と派生型、いわば「もと歌」と「替え歌」の関係にあり、ポドーベンの箇所には、必ずサモポドーベンの指示、すなわち何の旋律に当てはめて歌うのかが指示されねばならない。したがってポドーベンという用語は、この手法の全体を指すものとしても機能している。

前述したイルモス同様に、ギリシャの場合プロソミオン（ポドーベン）は対応するアウトメロン（サモポドーベン）と音節数が揃っているので、そのままアウトメロンを当てはめうる。しかし教会スラヴ語に翻訳されると、双方の音節数が一致しなくなり、もともとのサモポドーベンの旋律よりも、まちまちの音節数を持つ祈祷文を当てはめるのに適した、つまりレチタティーヴォによって音節を調節しうる、新しいサモポドーベンを作らざるをえなくなった³⁸。その結果、次々と新しいサモポドーベンが作られ、スプラシル・イルモロギオンとその同時代、同地域のイルモロギオンには、数多くのサモポドーベンが存在している³⁹。スプラシル・イルモロギオンにおいては、16 という、その中では中庸の数を示している。そして全サモポドーベンがイルモロギオンの中に、podobnyあるいはpodobnikiの名のもとに一調から八調まで並べられ、ひとつのセクションを構成しているが、これもまた東部国境地帯のイルモロギオンに共通の特徴といえる。

ビヒューラは16曲のサモポドーベン⁴⁰に関して、そのテキストと音楽のそれぞれを考察している。テキストに関しては、①ホモニア chomonija⁴¹の存在 ②Iosifskij⁴²の使用 ③中央ベラルーシ方言 といった点が論じられているが、それについて述べることはまた別の機会に譲ることにして、ここでは音楽に関する箇所を取り上げてゆきたい。以下はその要約である。

(1) kolena の不在と papieûki の存在

北ロシア（例えばヴァラーム・オビホード Valaam obikhod）やカルパト・ルーシ（プロストペニエ prostopiniye）のポドーベンにおいては、メロディが一定数の kolena（グルーピングされたメロディ）に分割され、いくつかの段落に区切られているが、スプラシル・イルモロギオンにおいて kolena は見当たらない。代わりに papieûki という、ある種のメロディパターンが見られ、これ

らは同じスティヒラ内、あるいは同じ調の別のスティヒラで繰り返される（譜例3）。ヴァラームの kolena は本質的に「繰り返さないこと」であり、スプラシル・イルモロギオンとのメロディ構造の類似性はまったく認められない。

(2) 四角五線譜の使用

1551年にスプラシル修道院で作られた所蔵目録には4つのイルモロギオンが存在するが、それらはすべてネウマ記譜で書かれていたことから、四角五線譜は1551年～1601年のどこかで用いられるようになったことが分かる。このことは、当時の宗教的大変動—宗教改革と反宗教改革—の結果である。ヴォズネSENSキ Voznesenskij によれば、1562年に Nesvizh⁴³ でカルヴァン派のカテキズム⁴⁴ が出版され、そこには四角五線譜で書かれた多くのカンティチキ kantyczki⁴⁵ が含まれており、それらとスプラシル・イルモロギオンとの類似性は明らかである。

(3) メロディの特徴

スプラシル・イルモロギオンのサモポドーベン⁴⁶ のメロディは、本質的にはこの修道院に由来する他の聖歌のそれと違いはない。それらは全音階的で、

譜例3 スプラシル・イルモロギオンより 〈Егда от древа〉
ビヒュラによって指摘された papieŭki は、┐──┐で表示した。

半音階は若干の例外を除き、ほとんど含まれていない。リズムは散文的であり、フレーズの長さはテキストに依っている。また後のベラルーシのイルモロギオンのサモポドーベンは、ある言葉やシラブルの反復を含むが、スプラシルのサモポドーベンは、そういったテキストの粗悪化⁴⁷を一切免れている。

こうしたビヒューラの考察におけるメロディについての記述は、主として楽曲の構造、とりわけ papieŭki についての表層的分析に留まっており、より掘り下げた考察が必要と感じられる。例えば papieŭki に関しても、ズナメニィのネウマ記譜におけるポペフキ popevki とは別のものであるとして、それとの関連性についての言及はない。ズナメニィのポペフキは、各調特有のモチーフのようなもので、それらの併置によって楽曲が構成されると同時に、その調のもつ象徴的意味も担うものである。スプラシルの papieŭki が、ポペフキのような機能を持ち合わせていないのかどうかは、より検証する必要があるだろう。

3. スプラシルのサモポドーベンと他とのサモポドーベンの比較の試み

ここで、先程取り上げたスプラシル・ポドーベンより二調のサモポドーベン Е г л а о т о д р е в а [木ヨリ降ロシ]（譜例3）を例に、ヴァラーム・オビホード、プロストペニイエ、ガリツィア・チャントのそれぞれから同じサモポドーベンを取り上げ、そのメロディ構造について簡単な考察を試みたい。言葉及びその音楽との関係は、今回対象とはせず、あくまでもメロディの形態と構造に焦点を当てる。

ヴァラーム・オビホードは、北ロシアに16世紀以前より続くヴァラーム修道院で実践されてきた聖歌の集成であり、キエフの古い伝統を基に、スプラシルやガリツィアなどの南西ルーシとは異なる系譜で発展したと考えられる。ここで参照するのは、1909年のヴァージョンである（譜例4）。カルパト・ルーシのチャントは、①ルーシのキリスト教最古のビザンティン聖歌 ②11世紀に発展したキエフ・ペチェルスカ修道院のチャント ③カルパティア山系固有の民族的メロディ の3つの異なった層によって形成されたものであるという⁴⁸。したがってキエフ・チャントのヴァージョンといえるが、カルパティア山中で長い年月、いわば近代化されずに歌い継がれてきたという意味で、ズナメニィ・チャント的なモノフォニーの性格はよく保存されてきたもののひとつで

ОПРЕДЕЛЕННАГО ЧИСЛА КОЛѢНЪ НЕ ИМѢЕТЪ.

ѿ-да ѿ-дрѣ-ва та мѣр-тва ѿ-рн-ма-дѣи-снѣтъ

вѣхъ жи-во-та, смѣр-но-ю ѿ-па-ца-ни-це-ю та, хри-

сте ѿ-бѣ-же-на, ѿ-аю-бо-вѣ-ю по-дѣ-на-за-ше-са

стра-ще-ма ѿ-оу-ста-ни, та-ло-не-та-е-но-е

тво-е ѿ-бѣ-же-на-за-ти-о-ба-че-ѿ-дрѣ-жнѣ

стра-хомъ, ра-до-а-са-во-пѣ-а-ше-са-а-ба

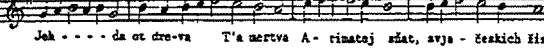
снѣ-хо-жа-е-нѣ-ю тво-е-мо-че-ло-вѣ-ко-амъ-че.

譜例4 ヴァラーム・オビホードより〈Егда от древа〉

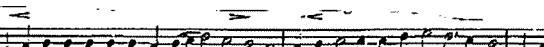
ある反面、口承であるため土地の音楽言語と混交し、相当の変化を受けているものと考えられる。ここでは、ボクサイ Bokshay によって 1906 年に出版された Tserkovnoje Prostopinije (教会単旋聖歌) を参照する (譜例 5)。ガリツィア・チャントもまた、キエフ・チャントのヴァージョンであるが、前述したように 14 世紀以降リヴィウやブシェミシルを中心に独自の発展を遂げた。ここでは Polotňuk, Ihnatij. - Peremyšl' N. Džulyňskij, 1902. を参照する (譜例 6)。

この 4 曲を、仮にもっとも単純なものから複雑なものへという順で並べると、ヴァラーム→ガリツィア→スプラシル→プロストペニエとなる。ヴァラームとガリツィアは似通っており、おそらく最古層の母型に近いものであることが推測される。一方スプラシルは、それらに比べて非常に装飾的でより自由である。しかしそれも骨格を辿ってゆくと、そのモデルはヴァラームやガリツィアと共通であるようだ。以下にヴァラームの骨格構造を記す。□で囲まれた音は、動きの核となっている音である。

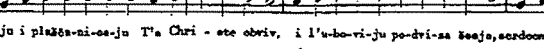
PODOBEN

1. 

Jeh - - - - da ot dro-va T'a mervta A- rinatoj zdat, svja - žeskich kizn, amir-



no-ju i plakša-ni-oa-ju T'a Chri - ste obriv, i l'u-bo-ri-ju po-dvi-za žeaja, sordoom i u - sty



tš-lo Tvo-je pre-ti-sto-je ab-lo - - by-zav-žo: o - - - - ha-če o - der - lin strachom ra-da-

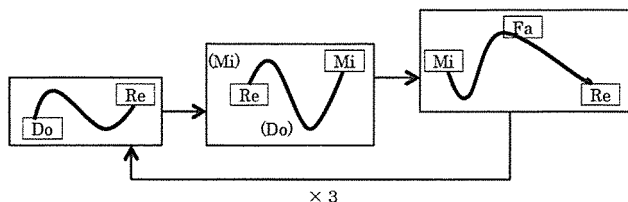
譜例5 プロストペニエより 〈Егдаотодрева〉

1. Γλῶσσαι 2. самоподобенъ

[illegible]

譜例6 ガリツィア・チャントより 〈Егда о то древа〉

ヴァラーム

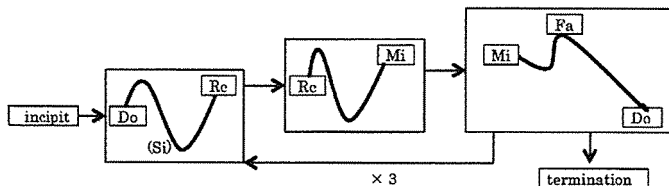


Kolena I～Ⅲが3度繰り返され、3度目のⅢ部分は結尾として変形されている。ピヒューラはヴァラームの kolena を本質的に繰り返さないものとしていたが、このサモポドーベンを見る限りにおいては、そのことは当てはまらない。

スプラシルにおいては、ピヒューラによって papieûki とされるメロディ・シークエンス I～Ⅲがやはり3度繰り返されており、その前後にグレゴリオ聖歌の用語法を用いれば incipit (intonation) と termination が置かれている。核になる音の周りを旋回するような装飾的動きがよく見られるが、I～Ⅲの箇所では旋回音を除いた核音によって骨格構造を考えると以下のようになり、ヴァラームのものと非常によく似ていることが分かる(図中の音名は移動ドによる)。メロディの装飾と共に際立つのは、リズム構造の豊かさである。もちろんこれらは、キエフ記譜で書かれる以前に既にいつからか修道院で歌われてきたものであり、それ以前に残されているネウマ譜のイルモロギオンとの近似値を示している⁴⁹が、キエフ記譜で書かれたことによって音高、音価はより厳密に規定されたと考えられよう。

プロストペニエは、上記3曲とは全く様相を異にしている。A-B-A'-B'-A-B'-termination という構造であり、A、Bの内部は更に小さいモチーフに分か

スプラシル



れている。A'、B' は、A、B のメロディに主に同音反復によるいくつかの音が挿入される形を取っており、それには言葉との関係が考えられる。プロストペニエにおいては、モティーフ的なものとその反復が見られること(B 部分)と、音域が Do - La と広いことが際立っている。これらによって土地の民俗歌との混淆が推測されると同時に、長音階的な音の動きが、後代の影響も示唆している。

これらを整理してみると、次のことが考えられる。サモボドーベン二調《木ヨリ降ロシ》において、

- 1) ヴァラームとガリツィアのものは、ズナメニィの特徴⁵⁰をよく示しており、最古層であるキエフ・チャントの姿をもっとも残していると考えられる。仮にこれをモデルと考える。
- 2) スプラシルにおいては、そのモデルを骨格としながらも、明らかに新しい別の文化の影響を被っている。この曲から読み取れるものは、メロディの装飾とリズムの多様性である。それらの特徴は、16 世紀末、後期ルネサンスとバロックの過渡期にあったポーランドの音楽文化状況との関連を匂わせる。
- 3) カルパト・ルーシはこれら二つとはまた違った支脈として捉えられる。土地方言や土地の音楽との交雑の結果、構造が単純化し、モデルとは全く異なったものとなっている。

もちろん上記の試みは、サモボドーベンのうち只 1 曲を比較したにすぎないので、ここから何かしらの結論を導くことは不可能であり、今後複数の曲を比較分析し、更なる考察を進めてゆかねばならないと考える。

4. おわりに

これまで述べてきたように、ポーランド東部国境地帯の muzyka cerkiewna は、キエフ・ルーシで生みだされたズナメニィ・チャントの原型から、モスクワ・ロシア正教音楽とは別の支脈を形成してきた。16 世紀ポーランドにとっては、「黄金のポーランド」と言われた文化史上もっとも輝かしい時期を迎えており、華美で洗練されたイタリア・ルネサンス様式がクラクフをはじめとする宮廷を中心に花開いた。またヤギエウォ朝は宗教改革によって成立したプロ

テストント諸派に対しても寛容であり、その最盛期にはポーランド貴族の二割ほどがカルヴァン派であったという⁵¹。したがって東部国境地帯の聖歌が、これら異宗派の影響を受けたことは容易に推測される。

西の文化は、縦の響きへの関心や明快で分かりやすい構造をもたらしした。縦の響きへの志向は、言葉を最優先していた従来のメロディ思考の転換を余儀なくさせたことであろう。また新しい記譜法は、音高、音価が厳密に規定され、より普遍的な伝達が可能となったと同時に、ネウマが内包していた記号の意味は失われた。ネウマでは、例えば同じ音の動きを表す記号でも、テキストの意味によって複数の記号が存在していた。またポペフキは、ひとつの調におけるメロディパターンの貯蔵庫であり、やはりそのひとつひとつが意味を負っていた。そういったネウマの意味世界は、四角五線譜においては消失したと言わねばならない。その意味ではネウマから四角五線譜への変化は、単なる記譜法の表面的変化に留まらず、音構造を規定する根幹に関わる事柄の転換でもあったと考えられる。

スプラシル・イルモロギオンは、そういった時代の狭間に位置するものである。この写本についての考察は、まだ入り口に差ししかかったにすぎないが、この修道院あるいは周辺地域の他のイルモロギオン、また同時代のカトリック教会やカルヴァン派の典礼音楽との比較分析によって、それらが浸潤しあう姿—enculturationの姿を浮き彫りにできればと思っている。

[注]

¹ 1997年の国勢調査によると、国民の90%がカトリック信者である。Kloczowski 2000: 338

² ギリシャ語 Theotokos の古スラヴ語訳。ロシアからの宣教によって生まれた日本正教会では、「生神女」という用語を用いている。

³ 讃歌としての Bogurodzica は、13世紀頃より歌い継がれ、長くポーランドの国歌としての役割を果たしてきた。ポーランドにおける同時代の他の宗教曲がラテン由来なのに対し、この讃歌にはラテンの要素が完全に欠如しており、ロマン・ヤコブソン等スラヴ教会由来を提唱する学者も多く存在している。しかし真実は未だ謎に包まれている。Milosz 1983: 12.

⁴ 現在の南東ポーランドは、10世紀にはキエフ・ルーシ国の一部であった。キエフ・ルーシ国王ウラジーミル1世は、988年より東方キリスト教を国教として導入する。一方当

時ミエシュコ1世により統治されていた現在の西ポーランド地域は、神聖ローマ帝国の侵略阻止のためにローマ教皇と結びつくことの必要性から、966年カトリックに改宗した。

⁵ 司教座と主教座という用語は、どちらも biskup(波) = bishop(英)を指しているが、日本のカトリック教会と正教会でそれぞれ用いている訳語に対応した。

⁶ Szcześniak 1904: 77.

⁷ クラクフを中心とする、現ポーランド南東部の地域。

⁸ Morawski 2006: 158-159.

⁹ Radziukiewicz 2001: 5.

¹⁰ ユニャト教会とは、16世紀主にガリツィアにおいて政権によるカトリックへの優遇政策と正教への圧迫に耐えかね、東方典礼は残しながらローマ教皇の教皇首位権を認めた教会である。1596年ブレスト合同によって成立した。ユニャトの成立には、当時ポーランド・リトアニア領下にあった東部国境地帯において、カトリックを奉じる国王ジグムント三世の政策とそれに苦しむこの地域の正教会高位聖職者の思惑が複雑に絡んでいる。

¹¹ この言葉はポーランド民族にとって、我々には想像しがたい過去への憧憬を呼び覚ますような象徴性をもつものであるらしい。戦後ポーランド国境が西に移動した結果、ベラルーシとウクライナの西部地域はポーランドから失われたが、Kresyはこの失われた地を含んでいる。

¹² プロテスタント教会を指す言葉としては、zbórという単語も存在する。本来 kościół は広くキリスト教共同体と建物としての教会を指すものであり、正教会を kościół prawosławny と呼ぶ場合もある。

¹³ 御子柴 2003: 133.

¹⁴ カントは、ポーランドの kantyczki に由来すると考えられる、典礼以外で歌われる宗教歌。カトリックにも正教会にも存在する。ポーランドでは、聖書の詞から引用した詩を用いた宗教歌—有名なものでは、例えばマニフィカトやザカリアの歌—を kantykt と呼び、一方自由な宗教詩に基づくものを kantyczki (または kancjonaliki, książeczki) と呼んだ。そこに含まれるものとしては、とりわけ pastoralki と kolęda (クリスマスキャロル) がよく知られているが、受難や復活にまつわるものもある。その起こりは、16～17世紀と考えられており、作者不詳である。またその構造は民衆歌に近く、単純で分かりやすくホモフォニックなものである。

¹⁵ 第2ヴァチカン公会議(1962-65)以前、カトリックの典礼は全世界的にラテン語で執り行われていた。

¹⁶ 実際には、メロディへのスラヴ語による詞付けがいきなり行われたのではなく、奉神礼にギリシャ語、スラヴ語が同時に存在することも、間々あったという。また、メロディと詞との帳尻を合わせるため、特にスラヴ語テキストがギリシャ語のそれよりも短かったときには、意味のない母音やシラブルを繰り返すことさえあったという。Sokol: i

¹⁷ Wołoskiuk 1999: 377~380.

¹⁸ Ibid.:378.

¹⁹ Ibid.

²⁰ napev あるいは raspiew(raspev) も同じ意味で用いられる。

²¹ Wołoskiuk: 379.

²² 1480~1564 年、ノヴゴロドでは聖歌が著しく発展し、それがイヴァン 4 世の時代にモスクワに持ち込まれてロシアの民族色を色濃く反映するものとなっていく。ネウマ譜はビザンティンのものから完全に独立し、ロシア固有のものとなり、聖歌は一層複雑化した。

²³ Gardner 1980 :40-41.

²⁴ Ibid.: 42-43.

²⁵ キナバル記号は、17 世紀の中頃ノヴゴロドのイワン・シャイドウロフによって発明されたもの。それまでのズナメニィはピッチが曖昧なままで、正確な演奏は何百ものボペフキを暗記している聖歌者に委ねられていた。http://www.liturgica.com

²⁶ ズナメニィの発展が頂点に達するのは、15~16 世紀のノヴゴロドにおいてである。ネウマはビザンティンのものから完全に自立し、メロディに民俗的要素が流入し、聖歌はますます複雑化していく。ネウマの辞典である、azbuki が編纂されるようになったのもこの頃である。Morosan 1986: 16-23 参照。

²⁷ Gardner 1980 :124.

²⁸ 晩課、早課は、正教会の時課（カトリックでは聖務日課）の名称。1 日が 8 つに区切られ、順に晩課—晩堂課—夜半課—早課—一時課—三時課—六時課—九時課となる。

²⁹ 八調とは、東方正教会に限らずカトリック教会や正教会以外の東方教会にも存在する調体系。八世紀にダマスコのヨハネによって体系化されたと言われている。ビザンティンにおいて「調 echos」は、単なる音高の集成のみならず、各調固有の旋律動機や意味までも含み、中東のマカームやインドのラーガに近いものである。ギリシャでは、それぞれ対（正格—変格）になった調が 4 つ、つまり 4 対 8 調が存在した。ルーシにギリシャ聖歌が入って来た際、八調もそのまま導入されたと言われるが、ルーシ特有の要素も多く、研究は未だ進んでいない。Gardner: 58-61, Pichura: 197 参照。

³⁰ ローマン・カトリック教会のミサに当たる。

³¹ Supraśl Ławra HP: www.monaster.eu (2012.12.30 閲覧)

³² ビヒューラによれば、アニシモヴィッチはこの修道院の修道僧であった。Pichura 1969: 196.

³³ Supraśl Ławra HP

³⁴ Abijski 2009: 115.

³⁵ Marciniszyn 2009: 52.

³⁶ スプラシル・イルモロギオンに関しては、ビヒューラ以降長く顧みられることは無かったが、近年 Anatolij Konotop を中心として、研究が行われている。

³⁷ スティヒラとは、聖歌様式の名称のひとつで、さまざまな内容、長さを持つ詩句の集まり。1つのスティヒラは、通常8～12行からなり、対応するメロディラインに合わせて作られる。演奏において、一連のスティヒラは詩編の句に一節ずつ挿入され、詩編句とスティヒラは交互に歌われることとなる。Gardner 1980: 35-37.

³⁸ Gardner 1980: 53-55.

³⁹ Pichura: 198.

⁴⁰ ボドーベンとサモボドーベンに関しては、各聖歌集により用語の混乱が見られる。スプラシル・イルモロギオンにおいてこれらの楽曲はボドーベンと書かれておりピヒューラもそれを用いているが、機能的にはサモボドーベンのことであるので、本稿ではサモボドーベンに統一する。

⁴¹ ホモニアとは、*ь*、*ѣ*の半母音をそれぞれ*e*、*o*と発音するもので、17世紀初頭まで東スラヴで広く用いられていた。結果として一音節が増えることになる。

⁴² イオシフスキとは、古教会スラヴ語のヴァージョンで、1668年モスクワ総主教ニーコンによってなされたテキストの改革以前に東スラヴ全域に行き渡っていたもの。ニーコンの改革は、中世を通して次第に変化していった典礼テキスト（及びロシア正教会全体の慣習や伝統）を、ギリシャの伝統に戻そうと企図されたものである。イオシフスキのテキストは、18世紀末ポーランド・リトアニア共和国の分割までベラルーシの正教会で、また1839年の弾圧（ロシア正教会への併合）までユニアト教会で、それぞれ用いられていた。

⁴³ ベラルーシ、ミンスク県の町。

⁴⁴ Daniel z Łęczycy (ウェンチツアのダニエル)による。第2版1581年、第3版1594年は、何れもヴィルニウスで出版されている。Morawska 1998: 222.

⁴⁵ 注13参照。

⁴⁶ ピヒューラの論文の中では、「ボドーベン」。以下同様。

⁴⁷ ここでピヒューラが述べている「粗悪化」とは、テキストの語句を分解したり余計な反復をしたりすることによりそのテキストの本来の姿を正しく用いていないということである。

⁴⁸ <http://www.carpatho-rusyn.org/spirit/chant.htm> (2012年12月閲覧)

⁴⁹ Pichura: 203.

⁵⁰ ズナメニイの特徴として考えられるのは、以下のような事柄である。

- ・メロディは、ふつう順次進行で、音価は4分と8分のみ。終止に限って全音符が用いられる（参照した楽譜では、2分と4分が用いられているが、同じことである）
- ・テキストがメロディの動きや雰囲気の規定しており、同時代の民族音楽のようにテキストを軽く扱い、耳に心地よいメロディを重視することは避けられる。
- ・1シラブルに対し、音は2、ないしは多くて4までである。
- ・八調に依っており、ボペフキの併置でメロディが構成される。

<http://www.liturgica.com> 参照。上述した楽曲のボペフキに関しては、更なる調査が必要となる。

⁵¹ これについては、Kloczowski:2000: 100-108 に詳しい。

使用楽譜

Pichura, Havrill. (1969) "The Podoben Text and Chants of Supraśl". In *The Journal of Byelorussian Studies*. Vol. II Nr.2.

Bokšaj, Ioann V., ed., and Iosif I. Malinič, comp.(1906). Церковное Простопѣніе въ Мукачевской грек[о]-Католической Епархіѣ уставленное. Užhorod: Unio.

Polotňuk, Ihnatij. Напѣвникъ Церковный по образу пѣнія Галицко-Рускихъ Церквей. (1902)Peremyśl: N. Džulyńskij. Обиодъ одноголосны церковно-богослужебнаго пѣнія по напѣву Валаамскаго монастыря. (1902; 2nd, rev. edn, 1909).Valaam: Valaamsakja obitel'.

Обиходъ нотнаго пѣнія употребительныхъ разныхъ церковныхъ напѣвовъ (1966). 1892; 1894 (St. Petersburg), 1899 (St. Petersburg), 1900-1901; 1902; 1909, 1910 (St Petersburg). Reprint edn. (of the edn. of 1909)—Chevetogne, Belgium, and Cureglia, Switzerland: Benedictine Communities

主要参考文献

Abijski, Marcin. (2009) "The Problem of Reviving the Singing Tradition of the Supraśl Monastery of the Annunciation on the Basis of the Manuscript Irmologio(1598-1601)." In *Church, State and Nation in Orthodox Church Music. Proceedings of the Third International Conference on Orthodox Church Music*, Joensuu: University of Joensuu.

Drozd, Roman I. (2005) "Problematyka religijnej muzyki kresowej. Przyczynek do pytań Europejczyka na temat ukraińskiej muzyki cerkiewnej. [東部国境地帯宗教音楽の問題—ウクライナの教会音楽についてヨーロッパ人の問いへの説明]" W: *Musica Sacra*. Red. J. Krassowski, T. Błaszkiwicz, H. Nowakowska, K. Sperski, Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku.

Frasunkiewicz, Dorota. "(1995) Teoria muzyki prawosławnej i jej znaczenie dla muzyki Ludowej[正教音楽理論とその民族音楽についての意義]". W: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*. Red. A. Czekanowska, Kraków: Musica Iagellonica.

- Gardner, Johann von. (1980) *Russian Church Singing. vol.1 Orthodox Worship and Hymnography*. Trans. By V. Morosan, Crestwood, New York: St. Vladimir's Seminary Press.
- Kloczowski, Jerzy. (2000) *A History of Polish Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marciniszyn, Elżbieta i Piotr. (2009) *Cerkwie*. [東方典礼の教会] Warszawa: © Carta Blanca Sp.z o.o. Grupa Wydawnicza PWN.
- 御子柴道夫 (2003) 『ロシア宗教思想史』 横浜：成文社。
- Milosz, Czesław. (1983) *The History of Polish Literature*. London: University of California Press.
- Morawska, Katarzyna. (1998) *Historia Muzyki Polskiej tom1 redniowiecze część 2 1320-1500*. [ポーランド音楽史第1巻 中世第2部 1320-1500] Warsaw: Sutkowski Edition Warsaw.
- Morawski, Jerzy. (2006) *Historia Muzyki Polskiej tom1 Średniowiecze część 1 do roku 1320*. [ポーランド音楽史第1巻 中世第1部 1320 まで] Warsaw: Sutkowski Edition Warsaw.
- Morosan, Vladimir, (1986) *Choral Performance in Pre-revolutionary Russia*. Guilford: Musica Russica.
- . Editor-in-Chief. (1991) *One Thousand Years of Russian Church Music: 988-1988. The Monuments of Russian Sacred Music SeriesI, Vol.1*. Annandale: Musica Russica.
- Pichura, Havrill. (1969) "The Podoben Text and Chants of Supraśl". In *The Journal of Byelorussian Studies. Vol. II Nr.2*.
- Radziukiewicz, Anna. (2001) *Prawosławie w Polsce* [ポーランドの正教会]. Białystok: Wydawnictwo Arta.
- Sokol, Andrew. (1955) *Basic Chant- A Manual for the Student of Chant*, Mcadoo: Sojzvolenijem eparchijal'naho Pravitel'stva
- Stępień, Stanisław. (2005) "Borderland City: Przemyśl and the Ruthenian National Awakening in Galicia". In: *Galicia- a Multicultured Land*. Ed. C. Hann, P. Magosci, Toronto, Buffalo, London: University of London Press.
- Szcześniak, Władysław. (1904) *Obrządek słowiański w Polsce pierwotnej* [古代ポーランドにおけるスラブ典礼]. Warszawa: Skład główny w księgarni Gebethnera i Wolffa.
- Wołoskiuk, Włodzimierz. (1999) "Śpiew Liturgiczny w Kościele Prawosławnym w Polsce. [ポーランドの正教会における典礼聖歌]" W: *Prawosławie- Światło Wiary i Źródeł Doświadczenia*. Red: K. Leśniewski, J. Leśniewska © Prawosławna Diecezja Lubelsko-Chelmska.

「フランス音楽夜話」(全 12 回)

——『ふらんす』2011 年 4 月～2012 年 3 月掲載

井上さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授 (音楽学)

東京神田にある白水社（はくすいしゃ）は 1915 年創業の老舗の出版社で、特にフランス語の語学書や翻訳出版には定評がある。この会社が出している雑誌『ふらんす』は、1925 年に創刊された月刊誌で、フランス語学習とフランス語圏文化を扱っている。私は 2011 年 4 月から 2012 年 3 月までの 1 年間、『ふらんす』に「フランス音楽夜話」というシリーズを連載した。2010 年に今谷和徳氏と共著で『フランス音楽史』を春秋社から出版したことがきっかけで、声をかけていただいた。

実は『フランス音楽史』には当初、ところどころに肩の凝らない「コラム」のページを設ける予定で、そのための材料も用意していた。けれどもページ数の関係で、「コラム」はすべてカットになってしまった。それを担当編集者嬢が残念ながら、白水社に話をしてくれたのである。

以下はこのシリーズ 12 回分の原稿をまとめたものである。

ちなみに、このシリーズのなかで読者から特に反響があったのは、ビゼーの報われない人生を描いた第 8 回だった。

フランス音楽夜話

Ⅰ フランクの即興演奏

井上さつき

フランスの近現代の音楽史を^{ついで}書いてみると、オルガニストであり作曲家であった音楽家が実に多かったことに気づく。

もちろん、17世紀以来、オルガニストはフランスの音楽界で重要な地位を占めていた。もっとも有名なのはフランソワ・クーペラン François Couperin (1668-1733) を輩出したクーペラン一族で、彼らは1653年から1828年まで、175年間にわたってパリのサン＝ジェルヴェ教会のオルガニストの職を代々受け継いでいた。フランソワ・クーペランに続いて活躍したフランス・バロックの代表的な作曲家ジャン＝フィリップ・ラモー Jean-Philippe Rameau (1683-1764) もオルガニストを父に持ち、1730年代にはサント＝クロワ＝ド＝ラ＝ブルトヌリ教会でオルガニストとして活動していた。

19世紀に入り、オルガン製造家として名高いアリスティド・カヴァイエ＝コル Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) が登場し、多くの新しい楽器を作るようになると、フランスのオルガン音楽は再び隆盛期を迎える。1830年代後期から19世紀末まで、カヴァイエ＝コルのパイプ・オル

ガンはノートル＝ダム大聖堂、サント＝クロティルド教会、マドレーヌ教会、トリニテ教会、サン＝シュルピス教会、サン＝ヴァンサン＝ド＝ポール教会、そして、世俗のホールとしては1878年パリ万博の際に建設されたトロカデロ宮などに次々に備え付けられ、それらのオルガンを使って、すぐれたオルガニスト兼作曲家が腕前を競った。

19世紀後半、フランスのオルガン界を担っていたジグー、ギルマン、トゥルヌミール、ヴィエルヌ、ヴィドールらと並んで、現在、近代フランスの代表的な作曲家としてみなされているセザール・フランク César Franck (1822-1890) やカミーユ・サン＝サーンス Camille Saint-Saëns (1835-1921)、ガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré (1845-1924) がいずれもオルガニストであり、しかもカヴァイエ＝コルのオルガンを演奏していたことは注目すべきである。

オルガニスト兼作曲家が多かったのは、フランスでは一般に、オルガニストは単にオルガンを演奏するだけでなく、即興演奏ができなければならなかったことに起因している。オルガニストは自分がほかの楽器の演奏家とは違った存在であるという強烈な自意識をもっていた。

さて、1858年以降パリのサント＝クロティルド教会の正オルガニストを務めていたセザール・フランクは、1872年にパリ音楽院のオルガン科教授に任命された。そこに集まって来たのはオルガニストの卵だけでなく、作曲を志す若人たちだった。当時、パリ音楽院にはもちろん作曲科が

あったのだが、授業はもっぱらローマ賞コンクールのためのカンタータの作曲の準備に当てられていたため、それにあきらない生徒が、フランクのもとに集まったのである。そのなかから、ヴァンサン・ダンディ Vincent d'Indy (1851-1931)、エルネスト・ショーソン Ernest Chausson (1855-1899)、アンリ・デュパルク Henri Duparc (1848-1933) 等、「フランク派」と呼ばれる弟子たちが育った。フランクの教育は幅広く、バッハとベートーヴェンに基礎を置き、シューマン、リスト、ヴァーグナーについても学ばせた。フランクは何度かパリ音楽院の作曲科の教授に名乗りを挙げたが、ついにそのポストを手に入れることはできなかった。

即興演奏に定評のあったフランクだが、それはどのようなものだったのだろうか。サント=クロティルド教会での即興演奏の様子をフランク門下のガブリエル・ビエルネは次のように述べている。

フランクは、教会のミサの最中に即興演奏に没入すると、ミサについていくことができないばかりか、途中で止めることもできなくなったという。そこで、サント=クロティルド教会の司祭はオルガンの送風装置に小さな鈴をつけさせた。鈴が鳴れば演奏はもう結構という意味だった。ところが、フランクの方は演奏に夢中で小さな鈴音などは耳に入らない。今度はもっと強力な電気仕掛けの鈴が据え付けられた。さすがのフランクもこの鈴の音は聞こえた。彼は叫んだ。「でもわたしはまだ何も言えないでいるんだ……ああ、残念だ。きっちり正確にわたしの



サント=クロティルド教会のカヴァイエ=コルを弾く C. フランク (J. ロンジエ画一部、1885年)

調をもとに戻すだけの時間がないじゃないか」。そして、フランクは動じることなく、規則どおりにもとの調へと戻っていくために転調していくのだった。そんなとき、司祭はうろたえた目をパイプ・オルガンのほうへ投げかけ、ミサの執行者は祈りをとなくするスピードを落とすといった有様が見られた……。

1878年のパリ万博の際には、トロカデロ宮のカヴァイエ=コルのオルガンを使って、連続コンサートが開かれ、フランクも出演した。彼はおおいに張り切って二つの即興演奏を行なった。最初はベルリオズやビゼーなどフランスの作曲家の5つの旋律が主題、次はロシア、スウェーデン、ハンガリー、イギリスの5つの旋律を主題としたもので、即興の妙技の数々が披露された。それは「このような芸術家がフランスのオルガン教育のトップにいることを改めてうれしく思う」とジャーナリズムで称賛されたほど、みごとに演奏であった。

(いのうえ・さつき)

フランス音楽夜話

2 風雲児フォーレと兄貴分のサン=サーンス

井上さつき

近代フランス音楽の代表的作曲家、ガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré (1845-1924) は60歳でパリ音楽院の院長に就任したが、自身は教会音楽家を養成するニデルメイエル校で学んだ。9歳で親元を離れて学校の寄宿舎に入り、20歳で卒業するまでずっとそこで過ごしたのである。フォーレ少年は創立者ニデルメイエルにかわいがられたが、1861年、ニデルメイエルは急死。その代わりに上級ピアノクラスの教師としてやってきたのが、パリ音楽院出身の秀才、カミーユ・サン=サーンス Camille Saint-Saëns (1835-1921) であった。サン=サーンスは当時すでに、すぐれたオルガニスト、ピアノリストとして有名だった。ときにフォーレ16歳、サン=サーンス26歳。フォーレはたちまちサン=サーンスのお気に入りとなり、二人の親しい関係はサン=サーンスが亡くなるまで続いた。彼のもとで、1862年フォーレは首尾よくピアノの優秀賞を得るが、ピアノ演奏だけでなく、音楽全般にわたって、サン=サーンスがフォーレに与えた影響は絶大であった。

その典雅で静謐なたたずまいの音楽を

聴く限り想像しにくい、フォーレは決して品行方正とはいえず、卒業後、レンスの教会にオルガニストとして就職した後も、司祭の説教の間、教会の玄関ポーチに行っては煙草を吸ったりして問題になっていた。彼は、街のダンス・パーティーで踊り明かし、翌朝、黒の燕尾服と白いネクタイのまま、教会にオルガンを弾きにやって来たために、ついに職を失い、パリに戻ってくるはめになったが、そのとき、再就職先を世話したのもサン=サーンスだった。

やがて、フォーレは作曲家として注目されるようになり、1892年、サン=サーンスの強い勧めで、パリ音楽院の作曲科の教授に初名乗りを挙げる。亡くなったギローの後任人事の折りであった。ところが、この案は院長アンブロワーズ・トマの猛反対にあってあえなくつぶされてしまう。「フォーレ？絶対ダメだ!」。トマは新しい和声語法をもつフォーレの音楽を危険なものだとみなし、彼を教授にするなら、自分が辞職するとまで言ったのである。結局、教授に選ばれたのは、パリ音楽院卒でローマ大賞受賞者のテオドール・デュボワであった。

その4年後、トマが亡くなり、デュボワがパリ音楽院院長に就任するが、その際、院長に任命されなかったジュール・マスネが辞職したために（マスネが作曲に専念するために院長の職を辞退したという説もある）、作曲の教授の席が2つ空くことになった。サン=サーンスはまたもフォーレのために熱心に運動し、今回は成功を取めた。デュボワの後任にはシャ

ルル・マリ＝ヴィドールが、マスネの後任にはフォーレが就任することになったのである。このときヴィドールはオルガン科の教授から作曲科の教授に移ったのだが、これは、フランク（4月号参照）が試みたものの実現できなかった転職だった。

ひとたびフォーレがパリ音楽院の作曲科の教授陣に加わると、彼のクラスは、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937)、シャルル・ケックラン Charles Koechlin (1867-1950)、ジャン・ロジェ＝デュカス Jean Roger-Ducasse (1873-1954)、フロラン・シュミット Florent Schmitt (1870-1958)、ジョルジュ・エネスコ Georges Enesco (1881-1955)をはじめ、次代を担う音楽家たちを輩出することになった。

1905年5月、フォーレの弟子、ラヴェルが若手作曲家の登竜門である作曲のローマ大賞をめざして5度目の挑戦をした。年齢制限があるので、これが受けられる最後のチャンスだったが、予選の段階で落とされてしまった。1901年の段階で2等第2席を得ていたラヴェルを、そして、すでに新進作曲家として高い評価を得ていたラヴェルを、本選に進ませなかった審査員たちの決定は大きな波紋を広げた。しかも、最終審査に残った6人が全員パリ音楽院作曲科のシャルル・ルヌヴェー教授の生徒で、ルヌヴェー自身が学士院芸術アカデミー会員として審査員席にいたことが判明すると、この事件はスキャンダルへと発展し、さらに、パリ音楽院自体に対する批判へとつながった。

こうして状況下で、1905年10月、デ



ニデルマイエール校制服姿のガブリエル・フォーレ

ュボワの後任として、フォーレがパリ音楽院の院長に就任する。パリ音楽院卒ではなく、作曲のローマ大賞もとっておらず、歌劇の分野で成功していたわけでもなく、学士院芸術アカデミー会員でもない、という「ないないづくし」のフォーレが院長に就任したのは異例の人事であった。

フォーレの仕事始めはサン＝サーンスに手紙を書くことだった。

私を昇格させてくださったのはあなたにほかならず、そしてあなたのおかげで私が今、この地位にあるのですから、院長の机で書く手紙があなた宛てのものであるのは、当然のことです。

ひとたび院長の座に就いたフォーレは、「ラヴェル事件」をきっかけに噴出したパリ音楽院批判に應える形で、矢継ぎ早にさまざまな改革を断行し、「ロベスピエール」と呼ばれるほどであったが動くことはなかった。

(いのうえ・さつき)

フランス音楽夜話

3 ベルリオーズの恋

井上さつき

エクトール・ベルリオーズ Hector Berlioz (1803-1869) の代表作《幻想交響曲》はロマン派の標題音楽のさきがけとなった傑作で、自伝的内容を盛り込んだ「標題」に従って、5楽章からなる音楽が進行する。標題に登場する「若い芸術家」はベルリオーズ自身、その芸術家が恋する相手はイギリス人女優ハリエット・スミッソン Harriet Smithson (1800-1854) がモデルであった。

スミッソンは1827年前後にパリで公演していたイギリスのシェイクスピア劇団の主演女優であった。ベルリオーズは『ハムレット』のオフィーリアを演じた彼女を見て、一目ぼれしたのである。ベルリオーズはせっせとファンレターを送ったが、スミッソンにとっては数多いファンのひとりに過ぎなかった。

1830年初頭、ベルリオーズはようやく自分の一方的な恋愛が報われないことを悟り、その感情は苦い思い出となった。ちょうどそのころ彼が書き始めたのが《幻想交響曲》である。

作曲中、ベルリオーズに新たな出会いがあった。芳紀まさに18歳の美人ピアノ

スト、カミーユ・モーク（通称、本名はマリー＝フェリシテ・ドニーズ・モーク）Marie-Félicité-Denise Moke (1811-1875) と知り合ったのである。彼女は名教師として知られるエルツとカルクブレンナーの弟子で、若い女性が社交界に出る準備をするためのフィニッシング・スクールでピアノを教えていたが、同じところでギターを教えていたのがベルリオーズだった。

モークはベルリオーズの部屋を訪ねて告白し、二人の間で一気に恋の炎が燃え上がった。ベルリオーズは数週間のうちに結婚を申し込み、自分の両親にもモークとの結婚に同意してほしいと書き送った。ベルリオーズの両親は二人の結婚を許したが、難題はモークの母親だった。ベルリオーズは良家の出だが、作曲家としては未知数で、しかも収入が少ないというのである。確かに、モークは当時すでに1万フランの収入があった。現在の邦貨でおよそ1千万円に当たる。カミーユの母親はベルリオーズに、結婚は少し待ってください、その間にあなたも劇場で成功なさるでしょうからと言った。

こうして、目の前に人參をぶらさげられたベルリオーズは、若手作曲家の登竜門として名高いローマ賞コンクールに挑戦し、見事、大賞を獲得する。三度目どころか、五度目の正直だった。ローマ大賞の受賞者には少なくとも2年間のイタリア滞在が義務づけられていたため、ベルリオーズは後ろ髪を引かれる思いでイタリアに出発するが、その前に、12月5日にパリでコンサートを開いた。そこで初演されたのが《幻想交響曲》だった。この

時点で、ベルリオーズのスマッソンに対する思いは完全に消えていたが、《幻想交響曲》がスマッソンをモデルにしているのは周知のことからであり、しかも、そのスマッソンがコンサートの当日、オペラ＝コミック座でオペールの人気作《ボルティチの物言わぬ娘》の娘役を演じるとあって、観客の興味はさらに高まった。《幻想交響曲》の初演に際して、ベルリオーズは標題を印刷した紙を会場で聴衆に配布し、さらに、事前に新聞にその標題を掲載し、自分の演奏会の宣伝にジャーナリズムを有効に利用した。

さて、ベルリオーズとモークの恋はその後どうなったのだろうか。実は、ベルリオーズがローマに出発して数ヵ月もたたないうちに、モークは別の男性と結婚してしまったのである。相手に選んだのは、はるかに年上のカミーユ・プレイエル Camille Pleyel (1788-1855)。ピアノやハープの製造で有名なプレイエル社の御曹司だった。ちなみに、ショパンはプレイエル夫人となったモークに、1832年に出版された《ノクターン》作品9の三曲を献呈している。

モークの母親から娘の結婚を知らせる手紙を受け取ったベルリオーズは逆上し、武器を携えてパリに向けて旅立った。新婚のプレイエル夫妻と新婦の母親を殺して、自分も死のうと考えたのである。しかし、ニースの近くまで来たところで怒りは静まり、結局、ニースに20日間あまり滞在した後、ローマに戻り、あとの年月はおとなしく過ごした。

ベルリオーズを袖にしたモークは、結



ベルリオーズを袖にした美貌のピアニスト、カミーユ・モーク

婚後、異性関係のスキャンダルが絶えず、4年後にプレイエル夫妻は別れた。モークはその後コンサート・ピアニストとしてヨーロッパ中で活躍し、1848年以降はブリュッセル王立音楽院ピアノ科教授として後進を育成した。

ベルリオーズの方は1832年11月にパリに帰国し、自作を集めたコンサートを開いた。曲目は改訂した《幻想交響曲》と続編のリリック・モノドラマ《レリオ、あるいは生への復帰》だったが、この演奏会になんとハリエツト・スマッソンが姿を見せた。彼女はこのときまで自分が《幻想交響曲》のモデルになっていることを知らず、作曲者ベルリオーズのことも個人的には知らなかった。しかし、ベルリオーズとスマッソンはこの演奏会をきっかけに急接近し、翌年には結婚し、やがて長男が誕生する。ここで終われば「めでたし、めでたし」だが、その後夫婦仲は冷え、別居、そして、ベルリオーズは新しい恋人と暮らし始めるのである。

(いのうえ・さつき)

フランス音楽夜話

4 紳士モーリス・ラヴェル

井上さつき

モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875 - 1937) は小柄でスマートな紳士だった。ヘビースモーカーで、刺激的な香辛料、異国的な料理、カクテル、そして、おいしいワインに目がなかった。

身のこなしは優雅で、つねにおしゃれに気を使っていた。彼はフランスでパステルカラーのワイシャツを着た最初のひとりで、ネクタイの好みもうるさく、靴やバッグにも気を配った。身だしなみに気を使う一方、かなりの「うっかり屋」で、エナメル靴を忘れてウィーンに演奏旅行に行ったときは大騒ぎになった。ラヴェルはあの靴でなければ人前に出られないと言い張り——実際、彼のサイズの靴は、なかなか見つからなかった——結局、パリに知らせて、次の汽車の機関手に靴をこつづけてもらい、ことなきを得たのだった。

ラヴェルの音楽的個性はごく初期の、たとえば《亡き王女のためのパヴァーヌ》あたりでもすでに定まっていて、どの作品にも「ラヴェル印」がはっきりと刻印されているが、彼自身の個性もパリ音楽院在学中にはほぼ固まり、その後はあまり

変化しなかった。ラヴェル研究家のオレンシュタインはその性格を「見知らぬ人に対しては几帳面でクールであり、友人とは冗談好きで愉快、楽観的で、独立心が強く、強情で、理想主義的だった」とまとめている。かなりの皮肉屋でもあった。

女性ピアニストのマルグリット・ロン Marguerite Long (1874 - 1966) はラヴェルについて「音楽の中でも人生においても、自分をひけらかすようなロマンチズムは大嫌いだった」と述べているが、たしかに彼の音楽は冗長さや無縁で、心情をそのままの形で表現しているような曲は少ない。初期の傑作である弦楽四重奏曲へ長調には例外的に、みずみずしい抒情性がストレートに表現されている部分があり、聴いていると、素顔を覗き見てしまったようで、少々どきりとする。

ラヴェルは生涯独身だった。独身といっても恋多き人生を送る人もいるが、彼の場合、女性との恋愛自体、無関係の生涯だったようだ。はっきりしているのは、ラヴェルにとって母親の存在が非常に大きかったことで、それだけに、第一次大戦中、母親が76歳で亡くなったことは、彼にとって非常に大きな痛手となった。その一方、ラヴェルは大の子ども好きで、子どもたちと一緒に遊んだ。英語圏で「マザー・グース」として親しまれている童話に題材を得て作曲した《マ・メール・ロア》や、歌劇《子どもと魔法》など、子どもの世界を描いた作品も多い。

さて、外見も物腰もスマートで紳士的だったラヴェルだが、仕事のやり方はスマートとはいえないこともあった。たと

えば、ピアノ協奏曲ト長調の場合、とばかりを受けたのはマルグリット・ロンだった。この協奏曲は、もともとラヴェルが自分自身でソリストを務めたいと考えていたため、作曲するよりも、まず、ピアノの練習に時間をかけたために、完成が遅くなってしまった。結局、友人たちに諫められて、ラヴェルは初演のソリストをあきらめたのだが、白羽の矢が立ったロンのところに自筆の譜面が届けられたのは1931年11月11日、初演の約2ヵ月前のことだった。翌年1月14日の初演に向けて新作と格闘することになったロンには別の仕事もあり、1分1秒も無駄にできなかった。にもかかわらず、ラヴェルは、「自分の時間も他人の時間も無駄にする技術を天才的なまでに発揮して」電話をかけてきたり、家にやってきたりして、ロンが練習するのを邪魔したという。まるで駄々っ子のふるまいだが、ラヴェルは人がよく、憎めないところがあり、ロンを含め友人たちはラヴェルに振り回されながらも、彼のことを大切にしていた。

思想的にはラヴェルは社会主義者で、社会党の機関紙『ル・ボビュレール』を購読していた。人種差別主義を嫌悪し、慈善事業には気前よく寄付した。

日常生活においては驚くほど抜けていたラヴェルだが、生き方には筋が通っていた。第一次大戦中、フランス国内では日増しに「敵性音楽」に対する非難が高まり、1916年に結成されたフランス音楽防衛国民同盟は著作権のあるドイツとオーストリアの作曲家の作品の演奏を全面的に禁止する提案を行なった。この同盟



マルグリット・ロンとモーリス・ラヴェル、1932年ベルリンにて。おしゃれなラヴェルはビンストライプのワイシャツを着ている

の要項には、ヴァンサン・ダンディやカミーユ・サン＝サーンスなどの大御所をはじめ、およそ80人のフランスの音楽家が署名したが、ラヴェルはあえて同盟に加わることを拒否し、「フランスの作曲家にとって、外国の同業者の作品を組織的に無視すること、また、そうして国民的派閥を形成することは危険ですらあります。現在これほどさかんなわれわれの音楽芸術はすぐに衰退し、月並みな公式に閉じこもることでしょう。私にとっては、例えばシェーンベルク氏がオーストリア国籍であることはどうでもよいことです…」と述べ、「敵性音楽」を排除することにはっきりと異議を唱えた。戦時下にこうした意見を公に述べることは勇気がいることだった。しかも、この時期、ラヴェルは兵役の義務がなかったにもかかわらず軍隊に志願し、輸送兵として「フランス人としての務めを果たす」ことを続けていたのである。

(いのうえ・さつき)

フランス音楽夜話

5 サロンと音楽

井上さつき

今回は、フランスの音楽界を下支えしていたサロンについて見てみよう。19世紀後半から20世紀前半にかけて、パリでは活発な音楽活動が行なわれていたが、公的助成という点では、音楽は決して恵まれてはいなかった。作曲家の新しい音楽創造を支える上で大きな役割を果たしていたのはサロンだった。

もともと上流階級の夫人たちが自宅の客間 Salon で開いていた社交的な集いであるサロンには、それぞれ特徴があり、どのような芸術家を呼んできてサロンの常連にするか、ということが女主人の腕の見せ所であった。第三共和政の時代には、こうしたサロンのほかに、音楽家自身が開くサロンや文芸サロンなどもあった。作曲家にとって、サロンは、政治・経済・文化をリードするエリートたちと知り合いになれるばかりでなく、なごやかな雰囲気の中で、新作を披露できることも大きなメリットだった。何よりサロンでの演奏には興行税を納めることも警察の許可も必要なかった。

フォーレもドビュッシーもラヴェルも、みな、サロンを通じてパリのエリートた

ちの世界に入った。1872年、フォーレを、有名なコントラルト歌手ポーリーヌ・ヴィアルドのサロンに連れて行ったのは兄貴分のサン＝サーンスであった。フォーレは1896年にパリ音楽院の作曲の教授に就任すると、こんどは自分がラヴェルやフロラン・シュミット、ジャン・ロジェ＝デュカスなどの弟子たちをサロンに連れて行き、積極的に紹介した。

こうしたサロンの女主人たちはすぐれた音楽家でもあったので、時にはみずから新作を演奏した。学士院芸術アカデミーの選挙の際には特定の作曲家の票集めに動き、オペラ座やオペラ＝コミック座など、政府の助成劇場の演目に注文をつけることさえあった。たとえば、ラヴェルの歌劇《スペインの時》は1907年に作曲されたが、なかなか上演しようとならないオペラ＝コミック座の支配人に圧力をかけて、1911年の初演にこぎつけたのは、当時有力な大臣だったジャン・クルピの夫人だったことが知られている。

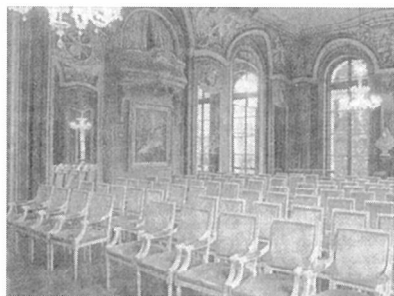
この時代、特に有名だったのは、ボリニャック大公妃が開いていたサロンである。彼女は作曲家に新作を依頼し、新作を発表する場と、公的初演に先立ってリハーサルを行なう場を与え、さらに公的上演のための財政的な支援を惜しまなかった。

両大戦間の1933年3月21日、名ピアニスト、アルフレッド・コルトーが音頭を取って、彼女の功績をたたえる管弦楽のコンサートが、パリのサル・プレイエルで開かれた。その際の曲目は以下のようなものだった。

1. フォーレ:組曲《ベレアスとメリザンド》(指揮:コルトー)
2. ミヨー:《オルフェの不幸》(指揮:ミヨー)
3. プーランク:二台ピアノのための協奏曲(独奏プーランク、ジャック・フェブリエ)
4. マルケヴィッチ:ピアノと管弦楽のためのパルティータ(独奏マルケヴィッチ、指揮デゾルミエール)
5. タイユフェール:序曲(指揮:コルトー)
6. ラヴェル:《亡き王女のためのパヴァーヌ》(指揮:ラヴェル)

曲目、演奏者共に、豪華な内容だが、これらはすべて、ポリニャック大公妃が委嘱したか、彼女に献呈された作品である。しかもなお、ここには重要な人物が抜けている。ストラヴィンスキーである。彼こそポリニャック大公妃からもっとも援助を受けた人物だったが、このコンサートには折悪しく出演できなかったのである。

ポリニャック大公妃ウィナレッタは1865年にニューヨークで、ミシンの発明で莫大な財を成したアイザック・シンガーを父として生まれた。父親の財産の一部を受け継いだウィナレッタは、その財力を背景にパリの社交界でしだいに重要な地位を占めるようになった。彼女は二度目の結婚相手に、30歳以上も年上の名門貴族を選んだ。お互い異性に対する愛情ではなく、芸術に対する深い愛情で結ばれた変則的なカップルだったが、彼らのサロンはパリ一番の芸術サロンとして有名になった。大公が1901年に没した後



パリのポリニャック大公妃邸の大サロン

もウィナレッタはサロンを開き続け、音楽家たちに援助を惜しまなかった。彼女は名教師として知られるナディア・ブーランジェの助言を受けつつ、さまざまな前衛作曲家たちにエールを送り、古楽の復興運動にも力を貸した。また、1909年末、ラヴェルたちが独立音楽協会 *Société musicale indépendante* を旗揚げした際に温かく支援したのも彼女だった。

第二次大戦後のフランス音楽の立役者の一人となったピユール・ブーレーズも実はサロンとかかわりがあった。ブーレーズは1954年、現代音楽の推進と普及のための演奏団体ドメヌ・ミュージカルを設立するが、その財政を支えたのは、裕福な実業家の妻で、前衛的な芸術グループを支援していたシュザンヌ・テズナだった。ブーレーズはテズナ夫人の開いた夕べを「パリの最後のサロン」だったと述べているが、地方の実業家の息子ブーレーズは、こうして、パリの音楽界の中心に入り込んだ。学生としてパリに出てきてからわずか数年後のことだった。

(いのうえ・さつき)

フランス音楽夜話

6 ドビュッシーとミューズたち

井上さつき

クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862 - 1918) が再婚相手のエンマと愛娘シュシュと一緒に暮らしたパリの家は、高級住宅地ボワ・ド・ブーローニュにある「庭付き一戸建て」の邸宅だった。ドビュッシー家には、料理人、召使い、イギリス人の家庭教師が雇われ、後には娘のピアノ教師まで使用人に加えられた。暮らしぶりがぜいたくだった。当時、ドビュッシーがすでに作曲家として名を成していたことを考えても、これだけの生活を維持していくのはたいへんで、彼は生活費を稼ぐために身をすり減らし、結局、寿命を縮めることになった。

ドビュッシー自身は、経済的にも社会的にも文化的にも、恵まれた階層の出身ではなかった。父親は転々と職を変え、パリ・コミューンの際にはコミューン側の中隊長になったため、その後、獄につながれた。1年後に釈放された後も公民権の停止は続き、ドビュッシー一家の生活苦は続いた。どん底の状況のなかで、ドビュッシー少年にピアノの才能があることが認められなかったとしたら、そして、無料でピアノのレッスンをしてくれ

るよい先生に恵まれなかったとしたら、作曲家ドビュッシーが誕生することはなかっただろう。

しかし、運命の女神はドビュッシーにほほえみ、彼は10歳で学費の心配のいらないパリ音楽院に合格した。当時のドビュッシーはずんぐりとした子供で、惣菜屋で学友の母親に好きな食べ物を選んでよいと言われたときには、仲間の子供たちのように食べごたえのある菓子を選ぶのではなく、小さなサンドウィッチや高級な一口料理を選んでいたという。ドビュッシー少年は「すべてに貴族的な趣味をもっていた」と、後に指揮者として活躍したガブリエル・ピエルネ Gabriel Pierné (1863-1937) は回想している。

両親は、ドビュッシーがすばらしいピアニストになって稼いでくれることを期待していたが、彼はその期待を裏切り、ピアノ科の卒業試験に2年続けて失敗。さらには、和声法の試験でも3度失敗し、クラスを去ることになった。答案は禁則だらけで、点数さえつけられていなかった。だが、ドビュッシーはピアノ伴奏科で1等賞を得たことで、作曲のクラスに進むことができ、そこで師となったエルネスト・ギロー Ernest Guiraud (1837-1892) は反面教師ドビュッシーのよき理解者となり、彼を励ました。

ドビュッシーは少年時代、初等教育すら満足に受けさせてもらえなかったため、文法やつづりで後々まで苦勞したが、いろいろな人たちの助力を得て、独学で教養を身につけた。18歳でドビュッシーはアマチュア声楽家のヴァニエ夫人と

知り合い、ヴァニエ家に入り浸るようになる。彼はこの家の蔵書を——わからない言葉は辞書で調べながら——片端から読破していった。当時、ドビュッシーがヴァニエ夫人に献呈した歌曲のなかにはすでに、ヴェルレーヌやマラルメなど、象徴派の詩人によるものがある。ちなみに、ヴァニエ夫人はドビュッシーの最初の愛人となった。

1884年、22歳になったドビュッシーは、3度目の挑戦で作曲のローマ大賞を獲得し、ローマに留学する。趣味は相変わらずで、留学中も、仲間の留学生に、「病気の父親の見舞いに行くから」という作り話で借金までして、象牙の立像を買った。パリに戻って親元に同居している間も、ドビュッシーはアルバイトの稼ぎを親の苦しい家計の足しにすることなどまったく考えず、新刊書を買ったり、銅版画を買ったりして使っていた。

音楽的には留学前後、ずっと模索が続いていた。当初ヴァーグナーの音楽に心酔したドビュッシーは、その後、「ヴァーグナーの先」を探し求めるようになったのである。その際、武器となったのは、文学や美術などから受けた刺激であった。音楽面では、パリ音楽院の教育に欠けていたものを、古楽や、極東を含めた異国の音楽を知ることによって補った。1889年のパリ万博でドビュッシーがジャワのガムラン音楽から大きな衝撃を受けたことはあまりに有名だが、スペイン音楽やロシア音楽からも多くのものを学んだ。

ローマから帰国した後、ドビュッシーは象徴派詩人マラルメの「火曜会」の常



ボワ・ド・ブローニュの邸宅前のドビュッシー

連になる。「火曜会」とは、火曜日の夜にマラルメの家の客間で開かれていた集いで、すぐれた文学者や画家などが一同に会したことで名高い。この集いに参加していた唯一の作曲家が、ドビュッシーであった。マラルメから強い影響を受けたドビュッシーは、1894年、マラルメの詩に触発されて《牧神の午後への前奏曲》を初演する。調性、和声、リズム、旋律、形式、音色など、従来のアカデミズムの枠をさまざまな面で破ったこの作品によって、現代音楽への扉が開かれ、音楽に一大革新がもたらされた。

教えられることによってではなく、自ら学ぶことで教養を身につけたドビュッシーの目は、つねに新しいもの、未知のものに向けられていた。彼が社会的地位を確立した後に、糟糠の妻リリーを捨て、銀行家の妻エンマ・バルダックに乗り換えたのも、「よいもの」にあこがれ続けた彼の生き方と相反することではなかったのだろう。ちなみに、エンマは一時、ガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré (1845-1924) の愛人であった。

(いのうえ・さつき)

フランス音楽夜話

7 アマチュア音楽活動の発展

井上さつき

フランスでは、19世紀に都市部、農村部を問わず、「オルフェオン Orphéon」と呼ばれるアマチュア音楽団体が多数結成され、活発な活動を行ない、独自の音楽文化を創った。活動の担い手が民衆層であったというところがフランスのオルフェオンの特徴である。そこには都市のエリート層による排他的な活動として始まったドイツのアマチュア合唱協会とはまったく異なる音楽活動の実態があった。

もともとオルフェオンという名は音楽教育家のギョーム・ルイ・ヴィレム Guillaume Louis Wilhem (1781-1842、本名ボッキヨン Bocquillon) が自分の合唱団につけたものである。七月王政下の1836年、ヴィレムが児童と成人男性のために作った合唱団「オルフェオン」は、初の公的組織「パリ市オルフェオン協会」に昇格した。その後、協会は1852年、新進作曲家シャルル・グノー Charles Gounod (1818-93) を監督に迎える。ローマ大賞を受賞してイタリアやオーストリア、ドイツで学んできたグノーのすぐれた指導によって、パリ市オルフェオン協会の名声は大いに高まった。

この時期、アマチュア合唱団体はフランス各地で急激に増加し、業種ごとや職場の団体などさまざまな結びつきによる組織が作られた。その後、オルフェオンは総称名詞として使われるようになり、さらに、合唱だけでなく吹奏楽団にも用いられるようになった。1855年すでにフランス全土でアマチュアの合唱団300、吹奏楽団400を数えたが、1870年にはそれが7000団体に増加し、小さな村に至るまでオルフェオンは広がった。

オルフェオンの活動は、行政のバックアップを受けて、民衆教化、地域振興、生涯教育、福利厚生の一環として行なわれ、相互扶助的な面ももっていた。構成メンバーは一般に「名誉会員」と「活動会員」からなり、名誉会員は法律的・知的な側面で組織を助け、出資者として機能し、実際に歌ったり演奏したりする「活動会員」は民衆層、職人・商人の小ブルジョワ層、農村部では農民社会の最下層であった。つまり、従来音楽活動とはほとんど縁のなかった労働者や農民、従業員など、低い社会階層の男性が、オルフェオンの主な演奏者だったのである。

合唱オルフェオンやアマチュア吹奏楽団にとって、1年の目標は各種コンクールやフェスティヴァルでよい成績を取めることにあった。参加者の士気を高めるために、主催者側は実力ごとにグループ分けして競争させ、さまざまなメダルや副賞を出した。コンクールで賞を得て故郷に凱旋することは、参加者たちの夢であった。

オルフェオンが全国に広がるにつれ

て、関連市場も潤った。まず楽譜である。コンクールの課題曲などは非常に需要が多かった。また、数々の専門誌が創刊された。合唱団体だけでなく、吹奏楽団向けの雑誌も多かった。さらに、楽器製造業者たちにとって、アマチュア吹奏楽団の結成ブームは願ってもない商売のチャンスだった。団体の制服や旗を作る業者たちも恩恵を受けた。

合唱オルフェオンやアマチュア吹奏楽団には、専門の作曲家や評論家たちがいて、運営などの実権を握っていたが、パリ音楽院の教授や有名な作曲家のなかにも、アドルフ・アダン Adolphe Adam (1803-1856)、グノー、アンブロワーズ・トマ Ambroise Thomas (1811-1896)、エクトール・ベルリオーズ Hector Berlioz (1803-1869) のように、オルフェオンの活動に興味をもち、積極的にかかわった人たちがいた。地方では土地の音楽院の教授などが進んでオルフェオンに協力した。

オルフェオンのフェスティヴァルでは、オペラ座やオペラ=コミック座のブロの歌手をソリストとして招聘し、演奏を行なうことがしばしばあった。こうして、オルフェオンのメンバーは、オペラ劇場に通うような階層に属してなくても、あこがれの名歌手と「共演」することも珍しくなかった。

オルフェオン活動がさかんになるにつれて、コンクール至上主義の弊害が現れる。団員がいやがる基礎的な訓練が行なわれず、彼らが楽譜を読めないまま、コンクール曲だけを練習するといった状況が生じ、批評家を嘆かせた。しかし、民衆

層を音楽に親しませるという点で、オルフェオンの果たした役割は大きかった。

ちなみに1927年、日本初の「合唱競演大音楽祭」が東京市の後援により開催され、我が国の合唱コンクール史が始まる。これは学習院教授の作曲家、小松耕輔(1884-1966)が、欧米遊学中にパリでオルフェオンのコンクールの盛況を目の当たりにして、「このような下層の人々まで、こうした趣味を持つている仏蘭西人は、全く美しい限りだ」と衝撃を受け、帰国後、国民音楽協会の設立とその主催による合唱コンクールの開催に奔走した結果、生まれたものだった。

(いのうえ・さつき)



1867年パリ万博。産業宮におけるオルフェオンのフェスティヴァル：パリ万博でもオルフェオンのコンクールとフェスティヴァルは必ず開催された (L'Exposition universelle de 1867 illustrée)

フランス音楽夜話

8 ピアニストにならなかったビゼー

井上さつき

《カルメン》の作曲で知られるジョルジュ・ビゼー Georges Bizet (1838 - 1875) は、父が声楽の教師、母がピアニストという家庭に生まれた。両親は一人息子にアルファベットの同時に音符を教え、息子が読書に興味をもち始めると、音楽の勉強の妨げになってはいけなと、本を隠したほどだった。その甲斐あって、ビゼーは1848年、10歳の誕生日直前にパリ音楽院の入学試験に合格し、名教師マルモンテルのピアノのクラスに入った。彼はそれ以後、ソルフェージュ (1848)、ピアノ (1852)、オルガンとフーガ (1855) と立て続けに1等賞を獲得し、1857年には、学士院芸術アカデミーの主宰する作曲のローマ大賞を受賞する。作曲の師は有名なオペラ作曲家フロマンタル・アレヴィ Fromental Halévy (1799-1862) だった。アレヴィは自分の仕事で忙しく、しばしば休講したが、優秀なビゼーはローマ大賞という難関をあっさりくぐり抜けてしまったのである。この年、ビゼーはジャック・オッフエンバック Jacques Offenbach (1819 - 1880) が主宰したオペレッタの作曲コンクールでも1位となり、

作品が上演されるといううれしいおまけもついた。

こうして若手作曲家として順調なスタートを切ったビゼーであるが、ローマ留学から戻ってきてからは、いばらの道が続いた。リリック座で初演された《真珠とり》(1863) と《美しきパースの娘》(1867) はともに18回で打ち切れ、オペラ座ではコミック座で初演された《ジャミレ》(1872) は10回で打ち切られた。ビゼーは正統的なグラン・オペラ Grand opéra を書きたいと願っていたが、オペラ座からは見向きもされなかった。当時、パリのオペラ界で新人作曲家が成功するのは至難の技だった。

ビゼーは生涯、定職を持たなかった。生活の安定を優先させるならば、彼は母校で教鞭をとることも可能であったし、コンサート・ピアニストとしても十分に食べていくことができた。実力は折り紙つきだった。恩師アレヴィの家で開かれたパーティーで、フランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886) の前で、初見(初めて楽譜を見て)でリストの新作を弾きこなし、絶賛されたこともあった。

しかし、ビゼー自身はピアニストという職業を評価していなかった。1870年ごろヴィルメッツなる人物に書いた手紙の中で、彼は次のように述べている。「ぼくはピアノがとても上手だが、それで上手に生きてはいない。なぜなら、聴衆の前で演奏する気にどうしてもなれないからだ。演奏家という職業はおぞましい! この奇妙な嫌悪感のおかげで、年に1万5000フランもの金を稼げないでいるわ

けた。時折、マティルド公女の屋敷や他の数軒のように、芸術家が使用人でなく友人として遇される家で演奏することはあるが……」

ビゼーの心の中で、「使用人になる」ことに対する恐怖感と芸術家の職業についてのユートピア的な観念がまざりあっていた。彼は職を得るための最低限の根回しすらしなかったで、パリ音楽院の教授の地位もオペラ座の合唱指揮者の地位も得られなかった。一方、オペレッタの作曲家になろうとは思ひもしなかった。実はこの時代、活気があり、新しい息吹がみなぎっていたのはオペレッタであったが、ひとたび大衆的なオペレッタに転向したら最後、そこから格上のジャンルに這い上がるのは、とても難しいことだった。

したがって、ビゼーは不安定な収入に頼りながら、オペラ作曲家として名を成す日を待ち望んだ。生計は主に楽譜の校訂や編曲で得ていた。蓄音機もラジオもまだなかった19世紀後半、ピアノは音楽を楽しむための不可欠のメディアであり、おびただしい数のオペラやオペレッタ、そして交響曲や管弦楽曲の総譜がピアノ独奏用や連弾用に、また、ピアノヴォーカルスコア（ピアノと歌の楽譜）に編曲された。出版者や劇場支配人たちにとって、有能なビゼーはうってつけの人材だった。あるオペラがヒットすると、ビゼーにピアノ編曲の仕事が舞い込む。聴衆たちがメロディーを覚えている間に出版しなければ意味がないので、締め切りは厳しく、ビゼーの健康を損なう一因となっ



25歳ごろのビゼー。
撮影ナダール

た。そのほかに、ビゼーはシャルル・グノー Charles Gounod (1818 - 1893) など、当時の有名な作曲家のアシスタントとして、オペラの上演の演出や指導をすることも多かった。こうした仕事を通して、ビゼーはオペラ作曲家として必要な職人的能力を身に付けたことは確かである。しかしビゼーは、自分のオペラが成功せず、こうした金もうけの仕事から足を洗うことができなかったために、新しい作品がひっきりなしに上演されるパリのオペラ劇場で、自分自身のために使うよりもはるかに多くの時間を他人のために費やした。

1875年3月3日、オペラ=コミック座で初演された《カルメン》は、従来のオペラ=コミックの枠を大きくはみ出してスクランダルを巻き起こしたものの、世間の注目を集めた。しかしビゼーには成功を享受する時間は残されていなかった。同年6月3日、《カルメン》33回目の上演の日、リュームマチの発作がもとで、ビゼーは世を去った。
(いのうえ・さつき)

フランス音楽夜話

9 国民音楽協会の結成

井上さつき

1870年から71年にかけての冬、例年になくパリの寒さは厳しかった。普仏戦争に敗れたフランスは、プロイセン軍にパリを包囲されていた。食料や物資は不足し、人々は過酷な冬の生活に耐えなければならなかった。そのさなかの1871年2月25日、国民音楽協会 Société nationale de musique は発足した。会長に声楽家のロマン・ビュシーヌ Romain Bussine、副会長にはカミーユ・サン＝サーンス Camille Saint-Saëns が就任し、創立メンバーには、フランク、マスネ、フォーレ、デュパルク、デュボワなどが名前を連ねていた。

協会は「アルス・ガリカ Ars gallica — ガリアの芸術」を旗印に、フランス国籍をもつ者だけに入会を認め、フランスの存命作曲家の作品のみを演奏する、フランスの作曲家奨励のための組織だった。協会には若手や中堅の音楽家たちが数多く集まり、1871年11月7日の旗揚げ公演成功後、順調に滑り出した。

パリではそれまでもオペラやコンサートなど多彩な音楽活動が繰り広げられていたが、フランスの作曲家の器楽作品が

演奏される機会は少なかった。サン＝サーンスは当時のパリの状況を回顧して次のように述べている。

「フランスの作曲家が器楽の領域で危険を冒そうという大それた考えを起こした場合、自分の作品を演奏させる手段としては、自費で演奏会を開いてそこへ友人や評論家を招く以外に方法がなかった。真の聴衆を期待するのは無駄だった。フランス人で、しかも同時代の作曲家となれば、名前がポスターに載っただけで、敬遠されてしまったのだ」

実は、当時のフランスでも管弦楽や室内楽のファンは存在していた。しかし、聴衆が好んだのは、ウィーン古典派、メンデルスゾーンやシューマンの室内楽、それにリストやワーグナーの管弦楽作品であった。「管弦楽や室内楽の分野はドイツの領分」という観念がフランスの聴衆の間に深く浸透していた。

国民音楽協会で協会の書いた作品が次々に演奏されるようになると、作曲家は競って新作を書き始めた。たとえばフォーレが室内楽作品を書くようになったのは、彼自身が認めているように、この協会で「演奏される機会がある」ことが直接影響していた。

協会の会員数は着実に増加していったが、協会がポピュラーな存在になったかといえば、そうではない。この時代、フランスには音楽専門誌が数多く出版されていたが、設立当初は、協会のコンサートの批評や案内が紙面に掲載されることはほとんどなかった。従来、このことは、国民音楽協会の理念が一般には受け入れ

られず、ジャーナリズムにも無視されていたからだと考えられていた。協会に所属する作曲家たちは、世間から理解されなくても、黙々と素晴らしい作品を作り続けたというのである。

ところが、国民音楽協会についての研究が進むにつれて、意外な事実が浮かび上がってきた。協会が無視されていたのではなく、協会の側があえて閉鎖的な空間を作り出していたのである。国民音楽協会のコンサートは非公開が原則で、コンサートのチケットを入手できるのは協会のメンバーとその招待客に限られていた。協会の執行部は、普通の公開コンサートの形にすると収益を気にしたプログラムを組むようになってしまっているのではないかと危惧したのである。

国民音楽協会の会員は3種類に分かれていた。「活動会員」はフランス国籍をもつ作曲家や演奏家、音楽教師などの職業音楽家、「準会員」は作品の演奏に参加するアマチュア音楽家、そして、最後が、演奏には加わらないが資金を出す「名誉会員」である。

このうち、会の会計のかんりの部分を支えていたのは音楽好きのブルジョワや貴族たちを主とする名誉会員で、そのメンバーは、当時、音楽や文学のサロンを開いていたブルジョワや貴族たちと重なっていた。協会の中核を担っていた作曲家の会員には、ショーソンやダンディなど良家の出身者が多かったので、社会階層の面から見ても、名誉会員との間には共通する部分が多かった。つまり、国民音楽協会は、営利目的の団体ではなく、



1889年の国民音楽協会のコンサートのプログラム。ほとんどが初演の作品である。当時、ビュシーヌとサン＝サーンスは路線の対立からすでに協会を脱退し、フランクが会長、ダンディとショーソンが書記を務めていた

限られたエリートの聴衆を相手にする、音楽サロンの延長線上にある組織であったともいえよう。

ともあれ、協会の結成によって、フランスの作曲界は目に見えて活性化した。小説家であり音楽学者でもあったロマン・ロランは国民音楽協会について「協会がなかったならば、フランス音楽の名誉となっている作品の大部分は演奏されなかっただろうし、おそらくは作曲されることもなかっただろう」と高く評価している。協会の執行部の顔触れや運営方針は年と共に変化したが、そのコンサートは、長年、サン＝サーンス、フォーレ、シャブリエ、ラロ、ドビュッシー、ラヴェルをはじめ、フランスを代表する作曲家たちが新作を発表する重要な舞台であった。

(いのうえ・さつき)

フランス音楽夜話

10 ローマ大賞と作曲家

井上さつき

19世紀以降のフランスの作曲家の伝記にしばしば登場する「ローマ賞」はフランス学士院芸術アカデミーが主宰する作曲コンクールで、絶大な権威をもっていた。芸術アカデミーに作曲部門が加えられたのは1803年にナポレオンがアカデミーを再編したときのことだが、それ以来、大賞を獲得した作曲家は画家、彫刻家、建築家、版画家と共にローマに留学して制作に励むことになった。

この時代、作曲家がローマに行っても音楽的にあまり得るものはなかったのだが、絵画と彫刻から始まった芸術アカデミーに作曲部門が後から加わる形で成立した関係で、作曲家もローマに行かざるを得なかった。そのため、ベルリオーズやドビュッシーのように、大賞を得た後、後ろ髪を引かれる思いで、いやいやローマに旅立った例も多かった。

このコンクールは二段階選抜方式をとっていた。まず予選で、受験者は四声フーガ1曲と、合唱とオーケストラのための曲を書かなければならない。フーガは主題を与えられ、合唱曲の方は課題歌詞が与えられる。フーガはアカデミックな

作曲の基礎が身についているかを見るもの、合唱曲は与えられた歌詞の処理能力と合唱やオーケストラの扱い方を見るものであった。この予選で受験者は6人ほどに絞られ、いよいよ本選へと進む。

本選はカンタータの作曲である。カンタータといっても、オペラの一場面を作るようなもので、歌詞が与えられ、それを使って複数の独唱者とオーケストラのための作品を書くのが課題だった。つまり、作曲のローマ大賞を受賞するということは、オペラ作曲家としての基礎技術修得証明書を得るようなものであった。

このような内容のコンクールであるため、明文化されていないものの、実質的にはパリ音楽院の作曲科で学んでいなければ、ローマ賞コンクールを受験することはほとんど不可能だった。パリ音楽院作曲科自体が、なかばローマ賞コンクールのための受験準備クラスと化しており、たとえばビゼーは音楽院で11歳からローマ賞コンクールのカンタータを書くための練習を始めていた。

本選は1ヵ月かけて行なわれ、その間、参加者は試験会場の「独房」にピアノやベッドなど身の回りの品を持ち込んで、缶詰めになって作曲しなければならなかった。自由な外出は一切できず、面会時間は決まっており、いつも監視がついていた。たとえば、1901年の本選会場となったコンピエーニュ宮で撮影された写真を見ると、ラヴェルや大賞受賞者カブレを含めた5人の本選参加者とともに、2人の監視人が写っているのがわかる。

本選参加者はこの期間、ほかの仕事は

一切できないばかりか、逆に、ピアノのレンタル料や食費を払い込む必要があった。たとえば、オペラ作曲家として名高いマスネは若い頃非常に貧しかったので、ローマ賞コンクールの本選に残ったとき、時計を売って食費を捻出したものの、ピアノをレンタルするお金がなかった。そのため、ほかの部屋からライバルたちがピアノを叩きながら大声で歌う音が響くなかで、彼はピアノなしで、死に物狂いでカンタータを作曲し、期限前に提出して試験場を逃げ出した。マスネの場合にはその作品によって大賞を受賞したのでハッピーエンドになったが、落選続きの作曲家も多かった。ラヴェルもそのひとりだった。

ラヴェルにとって、ローマ賞コンクールはまさしく鬼門だった。パリ音楽院のフォーレの作曲のクラスに入ったラヴェルは1900年、ローマ賞コンクールに初めてエントリーをするものの予選敗退。翌1901年には本選に残り、2等賞第2席に入る。その勢いで1902年に大賞獲得といきたいところだったが、この年は本選には残ったものの何の賞も得られず、1903年も同様だった。1904年には参加しなかった。1905年5月、ラヴェルは5度目の挑戦をした。年齢制限があるので、これが受けられる最後のチャンスだったのだが、彼は予選の段階で落とされてしまった。予選の課題を見ると、ラヴェルが和声の禁じ手を使っていたことがわかる。しかし、1901年の段階で2等第2席に選ばれ、すでに《水の戯れ》(1901)、弦楽四重奏曲(1902~03)などの作品で新



1901年ローマ賞本選参加者の集合写真。右からラヴェル、ベルトラン、カブレ、キュンク、デュボン、後列2人が監視人

進作曲家として高い評価を得ていたラヴェルを本選に進ませなかった審査員たちの決定は社会的に大きな波紋を広げた。さらに、最終審査に残った6人が全員パリ音楽院作曲科のルスヴー教授の生徒で、ルスヴー自身が学士院芸術アカデミー会員として審査員席にいたことが判明すると、この事件はスキャンダルへと発展し、パリ音楽院自体に対する厳しい批判へとつながった。この「ラヴェル事件」の影響は大きかった。1905年6月、辞任したデュボワの代わりにパリ音楽院院長に任命されたのは、「本命」ではなかったフォーレであった。パリ音楽院出身ではなく、ローマ大賞受賞者でもなく、オペラ分野で成功していたわけでもないフォーレがパリ音楽院の新院長になったことは、音楽界に大きな衝撃を与えた。

作曲部門のローマ賞コンクールはこの後、さまざまな批判を浴びながらも存続したが、1968年の受賞者を最後に廃止され、現在は別の形になっている。

(いのうえ・さつき)

フランス音楽夜話

II トロカデロ宮の「合体型」オルガン

井上さつき

現在、エッフェル塔からイエナ橋を渡った正面に端正な姿を見せているシャイヨ宮は、1937年のパリ万博の際にトロカデロ宮を取り壊して建て替えられたものである。トロカデロ宮は1878年のパリ万博の際に突貫工事で作られた建物で、5000席を有する大ホールがあり、そこには著名なオルガン製造者アリスティード・カヴァイエ=コル Aristide Cavallé-Coll (1811-99) の巨大なパイプオルガンが鎮座していた。

大ホールにパイプオルガンを設置することは、当時、隣国のイギリスでは珍しくなかった。1871年完成のロイヤル・アルバート・ホールに据え付けられたのはイギリスのウィリス社のオルガンだったが、フランスのカヴァイエ=コルもイギリス市場に食い込んでいた。たとえば1873年にシェフィールドのアルバート・ホールに設置されたオルガンや、1877年にマンチェスターの市庁舎に設置されたオルガンはカヴァイエ=コル製だった。だがフランス本国では、オルガンは依然として教会の楽器だった。ジャーナリズムは、フランスのすぐれたオルガンを教会以外

で見るにはイギリスに行かなければならないこと、パリのコンサートホールにイギリスに匹敵するようなオルガンが設置されていないにもかかわらず、名器が輸出されてしまうことを歎いていた。

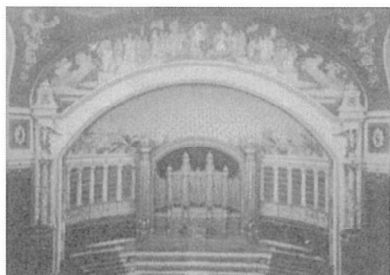
トロカデロ宮建設委員会が発足したとき、当然、ホールにオルガンを入れる案も検討されたが、予算不足のため設置は見送られた。カヴァイエ=コルが出した20万フランという見積もりはあまりに高額すぎた。だが、フランスとしては、トロカデロ宮の新ホールにオルガンがないという事態は避けたい。そこでカヴァイエ=コルが提示したのが、ホールのために新たにオルガンを建造するのではなく、手元にある楽器を改造して、ホールに「展示」する案だった。それは建設中のオートゥイユの教会が注文した楽器だった。こうして、大ホールにオルガンがなければ面目がたたない役所側と、楽器自体は売買しないが追加費用や調整費用などで利益が見込めるカヴァイエ=コル側の利害が一致し、トロカデロ宮の大ホールには晴れてオルガンが据え付けられた。オートゥイユの教会用に作られたオルガンを土台に、足鍵盤を足し、手鍵盤を足し、パイプを足し、まるで合体ロボットのように巨大な楽器ができあがった。66のストップ（音栓）、72のレジスター、4つの手鍵盤、足鍵盤、21のコンビネーション・ペダル、最長で32フィートある合計4070本ものパイプをもち、同じくカヴァイエ=コル製作のサント=クロティルド教会やサン=シュルピス教会、ノートルダム大聖堂の大オルガンに匹敵す

る規模の楽器だった。

万博の会期中に開かれたオルガンの連続コンサートには、毎回、聴衆が詰めかけた。そこでは、ギルマン、ジグー、デュボワ、ヴィドール、サン＝サーンス、フランク、メサジェ等、フランスを代表する名オルガニストたち、さらに、オランダ、スイス、イギリスなど外国のオルガニストたちが次々と演奏を披露し、この連続コンサートは万博にふさわしい国際色豊かな試みとなった。

当時のフランスでは、教会オルガニストであっても、教会でコンサートを開くことは簡単ではなく、まして、演奏者が教会オルガニストではない場合には、公の場で演奏する機会ほとんどなかった。したがって、世俗のトロカデロ宮ホールの楽器を使ってオルガン・コンサートを開く試みは、オルガニストにとって画期的なことだった。予算の関係で手弁当での出演だったが、彼らは演奏者に選ばれたことを誇りに思い、張り切って演奏した。たとえば、サン＝サーンスは当時「前衛作曲家」とみなされていたリストの作品をフランス初演し、サント＝クロティルド教会オルガニスト兼パリ音楽院オルガン科教授であった فرانク はコンサートのために《3つの小品》を書き下ろし、即興演奏も大サービスし、さらにヴィドールは新作の《サンフォニー第6番》を初演した。

こうして万博会期中、大評判を呼んだトロカデロ宮のオルガンだったが、もともと、このオルガンがそのままの形でホールに置かれることは考えられていなか



【上】トロカデロ宮ホールの舞台。正面奥には、オートゥイユの教会からの注文で作られた楽器に大規模な改造を加えたオルガンが「展示」された。

【下】オルガン部分の拡大

った。しかし、会期が終わってトロカデロ宮の解体が取りざたされるようになり、オルガンを貸し出したオートゥイユの司祭も権利を主張し始めると、ギルマンとヴィドールは政府筋に働きかけ、最終的には国家によるホールの存続とオルガンの購入が認められた。ギルマンはこのオルガンを使って連続コンサートを始め、オルガン・コンサートはこれ以降、パリの音楽生活の一部となった。トロカデロ宮のオルガンは、その後、改修・改造を経て、現在ではリヨンに移設され、モーリス・ラヴェル・ホールで活躍を続けている。

(いのうえ・さつき)

フランス音楽夜話

12 19世紀のパリ・オペラ座

井上さつき

第二帝政期の1862年4月7日、徳川幕府が遣欧使節として送った竹内下野守たけうちしもつけのしゅみ保徳くすのりの一行がパリに到着した。この使節団は、幕末に幕府が西洋に送った2回目のもので、38人の団員からなり、随員のなかには若き福沢諭吉の姿もあった。

ナポレオン3世への謁見を無事に済ませた一行は、4月16日、オペラ座の貴賓席に招待された。ヨーロッパに日本人が渡るのは支倉常長のローマ行き(1615)以来、実に250年ぶり。もちろんサムライがオペラ座に足をふみいれるのは、このときがはじめてである。オペラ座へ出向いたのは、竹内、松平、京極の三使と随員数名だった。

オペラ座といっても、現在パリの名所となっているガルニエ宮ではない。ガルニエ宮は当時工事が始められたばかりだった。使節団が訪れたのは、サル・ル・ペルティエ Salle Le Peletier とよばれる建物。客席数1950。劇場内部は5階席まであり、低い階の内装は金と白、上の階では金と青が使われ、各ボックス席の壁は赤いダマスク織りが張られていた。大理石の円柱は笠石に金箔が施されていた。

この建物は1873年に焼失してしまったため現在は見ることはできないが、さぞ華やかな劇場だったと思われる。

当日の出し物は《ビエール・ド・メディシス》なるオペラだった。日本の使節にとっては、舞台の幕が上にあがるのも珍しかったようだが、このときの印象を副使従者の市川渡は「言辞ハ総テ哀音ヲ発シ悲歌シテ怨ヲ訴フルノ類多シ」と記している。ちなみにこの夜、オペラ座のバレリーナ M 嬢が使節たちの首に抱きついてキスするという珍事が起った。正使の竹内は当時50代半ばの外国奉行兼勘定奉行。バレリーナにキスされて、どれほど驚いたことだろう。一行は通訳を通して彼女に何がほしいか尋ねさせたところ、バレリーナはあっさり「勲章がほしいの」と答えたというが…。

オペラ座はつねにフランスの顔であり、公的文化の拠点だった。歌劇場のなかでも、オペラ座だけは国から破格の助成金を与えられていた。ナポレオン3世は音楽は苦手だったが、オペラ座の役割をはっきりと認識しており、せっせと足を運び、積極的に支援した。オペラ座は単なるオペラ上演の場ではなく、むしろ上流階級の社交場であり、外交の場だった。サムライたちのように、フランスを訪れた国賓はみなオペラ座の棧敷に招待されるのが習わしだったのである。

このサル・ル・ペルティエに代わるべく構想されたガルニエ宮は、1861年に行なわれた設計コンペで、ネオ・バロック様式を提案したシャルル・ガルニエの案が採用されて建造されたもの。完成は

1875年、第三共和政期に入ってからだが、第二帝政期の代表的な建築物として知られる。フランスの芸術的栄光を示すため、この劇場の建設には巨額の資金がつぎ込まれた。

ここには多くの音楽家の像がある。まず、正面のファサードの上方、柱の間に7人の作曲家、脇に2人の台本作者のブロンズの胸像が置かれている。作曲家としては、モーツァルト、ベートーヴェン、スポンティーニ、オベール、マイヤベーア、ロッシーニ、アレヴィが、台本作者としては、キノーとスクリーブが選ばれている。注目されるのは、フランスを代表する国家のオペラ劇場でありながら、フランスの作曲家（オベール、アレヴィ）よりも、外国の作曲家の方が多いこと、また、オペラの殿堂を飾る彫像であるにもかかわらず、生前《フィデリオ》1曲しかオペラを完成せず、オペラ作曲家とは必ずしも言えないベートーヴェンが選ばれていることである。19世紀フランスではベートーヴェンは国境を越えた別格の存在であり、その意識がオペラ座の彫像にも表れていたのである。

一方、ガルニエ宮内部の玄関ホールには4人の大作曲家の大理石像が置かれている。その4人には、フランス音楽代表としてラモー、イタリア音楽代表としてリュリ、ドイツ音楽代表としてグルック、そして、イギリス音楽代表としてヘンデルが選ばれている。フランスの音楽悲劇のジャンルを完成させたリュリをイタリア音楽代表として扱っていることには若干違和感を覚えるが、興味深いのは、フ



ル・ベルティエ通り12番地（9区）にあったサル・ル・ベルティエ

ランスだけでなく、各国の音楽を代表する形で作曲家が選ばれていることである。オペラ座はフランス一国を象徴する劇場であると同時に、普遍的、コスモポリタンの劇場であろうとしていた。

それは彫像だけではなく、オペラ座のレパートリー自体からも窺^{うかが}える。オペラ座では、フランス語上演という制約が課せられているとはいえ、フランス様式によるオペラを書くのならば、作曲家の国籍は関係なかった。こうして、絢爛豪華、目に鮮やかなグラントペラ Grand opéra が、ロッシーニ、マイヤベーア、ヴェルディ、そしてヴァーグナーの筆から生まれた。その反面、自国フランスの作曲家は冷遇され、ベルリオーズでさえ、晩年の大作《トロイの人々》はオペラ座での上演を拒否された。フランス人作曲家にとってオペラ座の敷居は限りなく高く、彼らは、格下の劇場で、天下のオペラ座に受け入れられる日を夢見て仕事を続けるしか道はなかった。グノーの《ファウスト》（1859）もビゼーの《カルメン》（1875）もオペラ座からは生まれなかったのである。

（いのうえ・さつき）

音楽大学におけるサラウンドの有用性について

平田耕一、掛谷勇三、安原雅之

これは、平成 23 年度愛知県立芸術大学・学長特別研究費の助成を受けて開始した「生楽器演奏におけるサラウンド収録の研究」の、これまでの成果の報告である。本研究では、サラウンドを本学の収録に導入した場合の利点、問題点を探るための試行としたため、本学にある機材を最大限に流用し、どうしても足りない機材のみを学長研究費にて導入して行った。¹

サラウンドとは、聴取者を取り囲む多方向からの音を録音再生するテクノロジーであり、音響が本来有する空間性をリアルに再現することができるものである。サラウンドのテクノロジーは近年大きく進歩し、日常生活のさまざまな場で活用されるに至っている。映画やゲームなどの領域では、一般家庭に設置可能な機器（商品）も普及し、それは飛躍的に身近なものとなったと言えよう。

その背景として、サラウンドをめぐるさまざまな研究が行われて、テクノロジーが常に進化していることが指摘できる。研究の領域としては、録音および再生機器の開発に特化した工学的研究と、録音スタジオで展開される録音技術の研究という 2 つが挙げられる。つまり、これらの研究の場は、主に、大学等の工学系研究機関、および音楽大学や放送局、レコード会社のスタジオ等の研究機関などである。本研究が目指すのは、それらのいずれでもなく、いわば、それらの汎用性についての研究であると言えよう。

本研究は、学内演奏会や授業等における生楽器の演奏をサラウンドで収録、これを演奏会場で演奏、あるいは聴取していた教職員や学生が試聴し、この方式の可能性と問題点を音楽家・演奏家の立場から検証すると同時に、サラウンドが生楽器の収録においてステレオに取って代わるスタンダードになりうるかどうか、さらに、この方式の音楽大学における有用性について考察することを目的としている。

本稿では、まず、録音の方法等についてまとめ、さらに、サラウンドの実技

授業への汎用性の検証について論ずる。

1. サラウンドについて

本研究で用いたサラウンドは、レコードやCDに用いられてきたステレオ（前方右方向、前方左方向の2方向の音を再生）に、後方右方向、後方左方向、収録現場の状況によって前方中央方向を加えた4ないしは5方向の音声を再生する〈4.0サラウンド〉〈5.0サラウンド〉とよばれるものである。

理論的には、ステレオが、聴取者の水平面前方の音源の方向、奥行きを再現できるのに対し、サラウンドは聴取者水平面全方向の音源の方向、奥行きを再現することができる。このことは、クラシック音楽の収録と再生の観点から見た場合、ステレオでは演奏者の発した生音（直接音）も客席後方を含む演奏会場の様々な場所で響いた（反射した）音（反射音）も全て前方水平面の2方向に押し込んで収録・再生するのに対し、サラウンドではそれを押し込むことなく、響いた（反射した）本来の水平面方向を収録・再生することができることにほかならない。つまり、さまざまな演奏会場におけるさまざまな音響状況を、より忠実に再現できる良い方法と考えられ、演奏者が自分の演奏の音を客席で確認するという、本来無理な要望を少しでも満たす手段になりうると考えられる。特に、ホルン、ユーフォニアム、チューバといった、楽器の構造上、演奏された楽器の生音（直接音）が、聴取者に直接届くのではなく、1回以上どこかに反射した反射音として聴取者に届く楽器については、ステレオ以上に正確な音を再現できると予想される。

1.1 録音のためのマイクシステムについて

今回の研究では、さまざまな会場でサラウンドを試行し、その再現性と有効性を観察する目的から、本学のさまざまな演奏会のアーカイブ用のステレオ録音に並行してサラウンド録音を試行することとした。

そのため、使用するマイクが目立たないことが必須となり、本学奏楽堂以外では、吊りマイク装置の使用が絶対条件となった。しかし、吊りマイク装置は各会場ごとに移動可能範囲や積載可能なマイクの数異なるため、サラウンドによる音源の確保を最優先とし、各会場間の毎のマイクセッティングの同一性

は考えずに様々な方法を柔軟に試行することとした。そこで従来よりアーカイヴ録音に採用している無指向性マイクを 60 cm の間隔で演奏者の前方上方に設置する AB 方式ワンポイントステレオ録音にサラウンド用のマイクを追加して録音することを基本とした。

以下は今回試行したマイク設置のバリエーションである。

マイクシステム 1

- ・高砂社製ステレオバー 1m に以下のマイクを装着
- ・DPA 社製 4006 型無指向性マイク 2 本を、マイク間隔 61cm にてステージ方向に向け装着（ステレオ用兼サラウンド前方左右用）
- ・ノイマン社製 KM184 型単一指向性マイク 2 本を、マイク間隔 59cm にて客席方向に向け装着（サラウンド後方左右用）

マイクシステム 2

- ・高砂社製ステレオバー 1m の中央部分に K&M 社製 236 型ステレオバー 2 本を直列につなげたものを直角に装着し、T 字状の 45cm の張り出し部を得たものの、以下のマイクを装着。T 字状部分をステージ方向に向ける。
- ・ショップス社製 CMC62H 型無指向性マイクロフォンを高砂社製 1 m のステレオバーの両端にステージ方向に向け装着（ステレオ用兼サラウンド前方左右用）
- ・ショップス社製 CMC65 型マイクロフォンを無指向性にセットし K&M 社製 236 型による T 字状張り出し部にステージ方向に向け装着する。（ステレオ用兼サラウンド前方中央用）
- ・ノイマン社製 KM184 型単一指向性マイク 2 本を高砂社製 1 m のステレオバーにマイク間隔 59cm にて客席方向に向け装着（サラウンド後方左右用）

マイクシステム 3

- ・K&M 社製 236 型ステレオバーを 2 本を中心部分でに十字型に連結し、以下のマイクをその端にステレオバーと同方向に装着。
- ・ショップス社製 CMC64 型単一指向性マイクロフォン 2 本（ステレオ用兼サ

ラウンド前方左右用)と同社製 CMC65 型を単一指向性にて 2 本(サラウンド後方左右用)。

- ・CMC64U の 2 本をマイクの開き角 90 度として 2 本の間をステージに向けフロアスタンドに装着し客席内 1.3m の高さでに設置。

マイクシステム 4

- ・DPA 社製ステレオバー 50cm の両端に DPA 社製 4006 型無指向性マイクロフォン 2 本をステージ方向に向け装着しステージに向け 3 点吊り装置に装着。
- ・ショップス社製 CMC65 型マイクロフォンを 2 本を単一指向性にセットし、それぞれステージ方向に向け床置き型スタンドに取り付け 35cm 間隔で客席最前部(ステージのツラ前)に設置。

以上 2 セットを混ぜてステレオ用兼サラウンド前方左右、中央用とした。

- ・ステージの両端最前部にノイマン社製 U89 型マイクロフォンを単一指向性にセットして客席に向けてフロアスタンドに 1.5 m 程度の高さに設置。(サラウンド後方左右用)

マイクシステム 5

- ・DPA 社製ステレオバー 50cm の両端に DPA 社製 4006 型無指向性マイクロフォン 2 本をステージ方向に開き角 90 度、間隔 20cm で 3 点吊り装置に装着(ステレオ用兼サラウンド前方中央用)。

- ・高砂社製大型フロアマイクスタンド MF-40T 型に K&M 社製 23550 型ステレオバーを介して DPA 社製 4006 型無指向性マイクロフォンをステージ方向に向けて、ノイマン社製 KM184 型単一指向性マイクを客席方向に向けて一本ずつ取り付けたものを 2 組作成。おのおのを吊マイク装置から上手下手両方向にそれぞれ 1.5m 離れたところに吊マイク装置と同じ高さで設置。4006 型がステレオ用兼、サラウンド前方左右用、KM184 型がサラウンド後方左右用。

1.2 録音におけるバランス取りについて

先ず、ステレオ用のマイクを用いて通常の演奏会収録と同じくの各種バランスの取れる位置(演奏者からの高さ、距離)を探し固定、録音レベルを設定。

次にサラウンドチャンネルの状態を確認、録音レベルのセッティングを行った。

なお全てのマイク出力はそれぞれマイクプリアンプ（ミレニア社製 HV-3D-8 型）に送り増幅し、その後アナログ・デジタルコンバーター（RME 社製 Fireface800 型）でアナログ信号からデジタル信号に変換し、IEEE1394 規格のケーブルを通じ WindowsXP のパソコンで動作するマジックス社製録音再生編集ソフト、サンプリチュード 11・プロを用いてハードディスクに収録している。

また本来、厳密にその場の状態をサラウンドで再現するためには、上記の基本となるマイクは全て同一の機種、もしくは似た機種を使用し、録音現場においてもサラウンドの再生機器（今回の研究の場合スピーカーを前方左、前方右、前方中央、後方左、後方右の計 5 台）を用い、収録時に試聴しながらバランスをとることが必要となるが、前述のとおり演奏会のアーカイブ録音（ステレオ）に便乗していることや、本学と私自身の所有するマイクを集めても、サラウンド録音に適する同一機種が 5 本揃わないこと、録音機材設置場所が遮音されていない舞台袖であることから、後方左右と前方中央のバランスは収録後、本学博士棟スタジオで適宜を調整することとした。

視聴は主に本学博士棟スタジオにおける試聴で行い、WindowsXP のパソコンで動作する録音再生編集ソフト、サンプリチュード 11・プロでの再生出力を IEEE1394 規格のケーブルを通じアナログ・デジタルコンバーター（RME 社製 Fireface800）でアナログ信号に変換、各方向の音声をジェネレック社製アンプ内蔵型低音用スピーカー 5040A 型に送り、低音を本スピーカーに振り分け、音量制御をした後、中高音をスピーカースタンドもしくはマイクスタンドで高さを調整した同社製アンプ内蔵型スピーカー 6010A 型に送り再生している。

スピーカー位置は、5.1 サラウンド試聴の際の ITU 勧告（試聴者から見た前方左右のスピーカーの角度が中央スピーカーからおのおの 30 度の位置、後方左右のスピーカーの角度が中央スピーカーからおのおの 110 度の位置）になるべく近くなるように、試聴人数により適宜調整を行った。

1.3 録音した演奏会

表1 録音した演奏会一覧

収録日	名 称	ジャンル	会場	マイクシステム
2011/6/25	アーティスト・イン・レジデンス ジャック・ボティ演	作曲作品(室内楽)	E	4
2011/7/4	特別講座 ラルフ・ナットケンバー リサイタル	ピアノ	A	1
2011/9/18	ポピュラークラシックコンサート	オーケストラ	A	2
2011/10/11	第44回愛知県立芸術大学定期演奏会(1日目)	総合	B	1
2011/10/12	第44回愛知県立芸術大学定期演奏会(2日目)	総合	B	1
2011/11/1	第662回学内演奏会	管打楽器	A	1
2011/11/4	芸祭オーケストラ	オーケストラ	A	2
2011/11/5	バロック研究会演奏会	古楽器オーケストラ	A	2
2011/11/8	第663回学内演奏会	声楽	A	1
2011/11/15	第664回学内演奏会	ピアノ	A	1
2011/11/16	第12回ウインドオーケストラ定期演奏会	吹奏楽	C	5
2012/4/24	第666回学内演奏会	作曲作品	A	2
2012/5/15	第668回学内演奏会	管打楽器	A	1
2012/6/16	J. S. Bach-Musikkapelle コンサート Vol. 9	オーケストラ 合唱	C	2
2012/7/8	愛・知・絆チャリティコンサートⅢ(1日目)	総合	D	4
2012/7/9	愛・知・絆チャリティコンサートⅢ(2日目)	総合	D	4
2012/7/14	ウインドオーケストラ試演会	吹奏楽	A	2
2012/7/19	アーティスト・イン・レジデンス マーク・バティエ演	箏、マリンバ、電子音楽	F	3
2012/9/15	ポピュラークラシックコンサート	オーケストラ	E	1
2012/10/9	第45回愛知県立芸術大学定期演奏会(1日目)	総合	B	1
2012/10/10	第45回愛知県立芸術大学定期演奏会(2日目)	総合	B	2
2012/11/3	芸祭オーケストラ	オーケストラ	A	2
2012/11/3	芸祭プラス	吹奏楽	A	2
2012/11/4	バロック研究会演奏会	古楽器オーケストラ	A	2
2012/11/4	三ヶ峯合奏団演奏会	オーケストラ	A	2
2012/11/30	第23回オーケストラ定期演奏会	オーケストラ	B	1
2013/1/13	第7回弦楽合奏定期演奏会	弦楽オーケストラ	C	1

会場:

A: 愛知県立芸術大学演奏堂

B: 愛知県芸術劇場コンサートホール

C: しらかわホール

D: 宗次ホール

E: 長久手市文化の家 森のホール

F: 長久手市文化の家 風のホール

実際にサラウンド録音を行ったのは、表1に含まれる全27回の演奏会である。会場、および演奏のジャンルに応じてマイクのセッティングを変えた。

1.4 収録結果と考察

以上の録音について考察した結果、次の8つの点を指摘することができる。

- ① すべての収録した音源から、ステレオよりサラウンドのほうが会場の音響状況（響きの特徴など）を忠実に再現していることが確認できた。これは予想通りのことだった。ホルン、チューバといった反射音が主体の楽器の再現性のよさや、各種合奏において会場の響きが各楽器の音に及ぼす影響（音の回り込み、ボケ、かぶり、低音の飛び方等）はステレオで得られないものがあり、演奏者本人が客席での自分の音を確認するという不可能な問題を解決する大きな

助けになることが確認できた。

また、共同研究者の掛谷准教授より上記の再現性の高さから、ピアノ伴奏時におけるソロとのバランスを客席で聴いている時に近く再生出来ることから、伴奏法や室内楽のレッスンに有効なものとなりうるとの指摘を受けたことは大きな収穫であった。

② マイクシステム4のような、前方の音と後方の音の相関性を持たせられない（指向性にもよるが2本のマイクの間隔が概ね1.5m以内の場合、両マイクからの再生音は方向、奥行きを感じさせるような相関関係が生じるが、その距離を越えると徐々に別個の音として感じられるようになる）ような音源であっても音量バランスのとり方次第で、サラウンドとしてあまり違和感のない状態になりうることを見出した。よって吊りマイク装置に2本しかマイクを積めないホールでもマイクを目立たせずサラウンドの録音に対応できる可能性があることがわかった。

③ マイクシステム4で、サラウンド前方の音を演奏者の至近距離に置いたマイクからの生音（直接音）のみとしても、後方の音が反射音のみの場合は、前後のバランスをとると、サラウンドとして聞けるものになることがわかった。

④ 前方からの直接音が大量で後方のマイクに混ざるとサラウンドに違和感が出るということがわかった。

⑤ 後方から打楽器のようなパルス状の反射音が大きく返ってくるとサラウンドに違和感が出るということがわかった。

⑥ 現状の試聴環境で試した限りでは、サラウンド前方中央の音は、必ずしも必要ではないような感じを受けた。この方向があると協奏曲等ではソリストの存在感が心持ちはっきりするが、音量が大きすぎると前方の広がり薄れてくることもあり、状況に応じて省略しても良いのではないと考える。

⑦ ステレオもマイクのセッティング、再生用スピーカーのセッティング次第

で、サラウンドにはかなわないまでも、奥行き、会場の響きをかなりのレベルで再現可能である。

⑧ サラウンドの聴取装置はスピーカーの台数、設置場所からくる、扱いの簡便さでは全くステレオにかなわず、一般的な学生や家庭への普及にはどのような環境でもサラウンドの効果を発揮できる簡便な装置を工夫する必要がある。実際、本学博士棟スタジオに置いた最低限のセットですら別会場で使用する場合、組み立て、調整撤収にステレオ機器に比べるとかなりの時間が必要である。

⑨ ステレオとサラウンドではマイクはそれぞれ別々にセットしバランスをとっていくほうが好ましいと感じる。なぜならば、それぞれの良いバランスのとれるマイク位置が異なると感じるからである。(スウェーデンのレコード会社B I Sでは既に、同じ演奏の録音の際、ステレオとサラウンドの2チームを編成し、それぞれ別個にバランスを取っている)

1.5 課題

実験、検証を進める上で以下の問題（機材の不足）が浮かび上がってきた。

各方向の音色、音量の統一を図るためには同一機種もしくは同じ傾向の音色をもつマイクで統一すること（今回の研究では5本）が必要であると感じた。

現在パソコンに前述の機材を接続してレコーダーとして使用しているが、収録会場で準備と撤収に時間がかかることと、パソコンのフリーズに悩まされることがあった。設置撤収の迅速化とレコーダーの安定性を図るため、5チャンネル以上を一度に録音再生できるマルチトラックレコーダーが必要と思われる。

現状では吊りマイク装置には手持ちの様々なアダプターを組み合わせるマイクを積載しているが、上記マイクセッティングが限度で、後方用のマイクをさらに離してバランスをとったり、スタンダードなマイクセッティングとして提唱されている方法を試行するためには、多チャンネル用の軽量なマイクアームがどうしても必要である。

現在使用中のサラウンド再生機器ではスピーカーの小ささ（スピーカーの口

径及びパワー）から、大きな部屋での試聴に向かず、1度に試聴できる人数が2～3人が限界で大勢の人にサラウンドを体験してもらうことができない。

2. サラウンド録音の実技授業への汎用性の検証

本研究は、サラウンド録音のテクノロジーを音楽大学における教育現場に積極的に導入し、主に、(1) 教育（実技レッスン）への汎用性、(2) クラシック音楽の録音一般の有用性、さらに(3) サラウンド録音技術を活かした創作活動に着目し、その可能性を探ることを目的としている。今回は、これらのうち、(1) 教育（実技レッスン）への汎用性 について検証した。

2.1 実験の概略

本学定期演奏会にてサラウンド録音によって収録された本学学生の演奏録音を用い、本学音楽学部での授業にて学生に聴取させ、その印象を聞いた。

2.2 実験の目的

実験の対象とした伴奏法・歌曲Bは、声楽作品の伴奏の習熟を目的としたピアノコース学生向けの授業である。独奏ではなく伴奏やアンサンブルを行う場合、共演者との音の適正なバランス（音色、音量）を把握することがピアニストにとって大きな課題のひとつとなる。響きの豊かな大きなコンサートホールでの演奏の際は、学生が準備段階で使用している一般的な大きさの練習室等の場合とは異なる音響バランスの調整が伴奏ピアニストに求められる。

愛知県芸術劇場コンサートホールの例のように、音響の良い演奏会場では音の広がる空間量が圧倒的に大きく、残響が豊かであるが、このような環境では、細かい音が連続するピアノのパッセージは発音の明確さを失い、同時に響きの厚みが増し、共演者の演奏を覆い隠すという傾向がある。また、歌手や旋律楽器がそれぞれのもつ低音域を演奏する場合、低音域の持つ音色の特徴から伴奏ピアニストの音量が邪魔になりやすい、という一般的傾向も増長される。これらの理由から、ピアニストは普段と同じ音の作り方ではなく、ホールでの音響傾向を感覚で感じ取りながら自分の音像を予測し、その場に最適な共演者とのバランスを考えなければならない。この点を学生に理解、修得させることが、

彼らの能力を演奏会場で発揮させるために欠かせない教育課題である。

豊かな響きをもつ演奏環境でのバランス感覚を養うには経験の豊富さが何よりも必要であるが、そのような会場での演奏機会を日常的に学生に与えることは難しい。

客席側では自分の演奏がどのように聞こえるのかを知る手段として録音を用いる方法がこれまでも一般的に採られてきた。しかし、2チャンネル・ステレオ録音の再生では現実とは大きく異なる音像として再現されてしまうため、実際の会場の音響特性がいかなるものであるかを実感するのは難しかった。そこでサラウンド再生された録音を検証したところ、上に述べたコンサートホールの音響特性に由来する音像の傾向をはっきりと聴き取ることができた。このことから共演者とのバランス感覚を習得させるために、サラウンド録音が有用であることが予測された。

この予測を裏付けるために、伴奏法・歌曲B履修者の学生25名にサラウンド録音の聴取を体験させ、各々自由に印象を述べさせることとした。

2.3 実験の方法

サラウンド再生された場合と通常の2チャンネル再生された場合とで各学生がどのような印象を得るか実験した。

再生に使用した演奏が収録された会場は愛知県芸術劇場コンサートホール、演奏者は学内で実技成績によって選抜された4年次声楽専攻学生（声種：ソプラノ）と伴奏を務める4年次器楽専攻ピアノコース学生の2名による共演。演奏曲目はG. ロッシーニ作曲歌曲〈踊り〉であった。この歌曲は休みなく動く伴奏パッセージを伴って、終始早い口調で歌われるため、演奏環境による音像の差異が大きく出やすい類の作品といえる。

聴取したのは伴奏法・歌曲B（担当教員：掛谷勇三）を履修する本学器楽専攻ピアノコース1年次学生25名、実験は愛知県立芸術大学音楽学部中演奏室にサラウンド再生装置を設置して行われた。

実験は被験者にまず2チャンネル再生で演奏を数十秒聴取させ、続けてサラウンド再生に切り替えて聴取させる、という方法をとった。

2.4 実験の結果

以下が被験者から得られたサラウンド再生を聴いた後の印象を表現したものである。

サラウンド再生によって得られる一般的な印象「音の広がり、響きの豊かさ」といった点が多かったが、「高音域が良く聞こえるが、低音域は音像がぼやけた感じで聞き取りにくくなる」と表現したものがいた。これは現実の会場の音響特性をとらえた言葉である。

「天井が高くなった」という印象が得られたことから、実際には狭い空間での聴取であっても、大きな空間の広がりを感じさせる再生音であったと言える。

広がり

歌が際立つ（高音が広がる）

響きがあった

素通りでない

角がなくなった

きーっとしない

響きが増えた

歌

高音が良く聞こえる

低音はその逆 サラウンドでない方がよい

天井が高くなった



サラウンド録音を視聴する学生たち

2013年2月12日 愛知県立芸術大学音楽学部中演奏室Aにて

2.5 今後の展開

今回の実験の被験者が得た印象を検証すると、実験者が予測したサラウンド録音の教育的効果を裏付けるものとなった。今後は1回の聴取時間、及び再生演目の種類を増やしての実験を続け更なる検証を試みることにする。

期待される活用法のひとつとして、演奏しながら、同時にその音をコンピューター処理してサラウンド再生することで、大ホールの疑似音響体験ができる設備の構築が考えられる。これが実現すれば、多くの学生に、大学内に居ながら音響環境の優れたホールでの自分の音の広がりや容易に疑似体験させることができ、今までにない方法で効率的に学生の演奏表現能力の向上に寄与できると期待できる。

3. まとめ

サラウンドは本学の収録に教育上大変有益なものであるということが確認できた。しかし、録音のための機材および試聴環境の整備が必要であることが明らかとなった。

ステレオ収録ではうずもれてしまう（うずもれざるを得ない）会場では聴こえている音、ステレオ収録では聴こえてくるが、実際会場では埋もれている（聞こえない）音の再現がサラウンドでは可能であり、これを学生に聴かせることにより、より実践的な指導が可能になると言える。

今後は、客席で演奏会場特有の影響を受けた演奏バランスの再現による指導への応用、収録機器の最適化（特に小型化）、ステレオとの互換も視野に入れ、研究を継続していきたい。

[注]

¹ 本稿は、録音／再生に関する技術的な内容について平田が、教育への適用については掛谷が主に執筆し、全体を安原がまとめた。

「ポピュラー音楽概論」の授業とレポート紹介

増山賢治 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

はじめに

本学の選択科目として「ポピュラー音楽概論」（隔年開講で後期 1 コマ）が平成 20 年度に開設されて三期目にあたる本年は、使用教室の映像設備に若干の改善がなされ、TA の補助も付くなど、大学の授業を展開するための「最低条件」の 1 つがようやく満たさせつつあると言って良いかも知れない。筆者は本科目に限らず毎年の講義や演習を行うに当たって、過去に扱ったテーマや対象を一部継続または継承することはあったが、同じ内容を重複してきたことは基本的にこれまでに一度もない。教材として扱う素材や視点に随時新しい要素を盛り込むことによって、教育内容の形骸化に陥らぬよう留意しているからである。そうした姿勢の堅持と履修者人数を限定するなどの措置が功を奏したのか、今年の本授業の履修者が提出した課題レポートは総体的に見て、前二期よりもレベルアップしたと思われる、そしてそのうちの特に優れた、公表に値するレベルと判断した三点を、ここに授業報告とともに学内外に広く紹介する次第である。

1. 本授業（平成 24 年度）の概要

まず、今期のポピュラー音楽概論の概要を簡単にまとめて以下に示す。授業担当者である筆者はいわゆるポピュラー音楽の専門研究者ではなく、基本的には民族音楽学の分野に身を置く者であるが、近年は 1 つの国や地域あるいは民族の音楽文化を構成する要素としてポピュラー音楽を含む様々なジャンルの音楽を総体的に捉え、文化としての音楽の様相を様々な角度から捉えることに関心を抱いており、そうした視点が現代日本のポピュラー音楽を捉える上でどの程度有効性を発揮するかを本授業の展開を通して試行している。授業の展開としては、まず、ポピュラー音楽の研究が従来どのように行われてきたかを大まかに押さえるために、初回の授業において、渡辺潤、伊藤明己編『〈実践〉ポピュ

ラー音楽文化を学ぶ人のために』所収、pp.238-239、世界思想社、2005 年)の宮入恭平「音楽」を講読することから着手し、併せて本講義の視点を説明した。それ以降は様々な映像による例示を通してポピュラー音楽を中心に現代日本の大衆音楽芸能(音楽、舞踊、ミュージカル、演劇を一括して本講義ではこのように称した)におけるクロスオーバー現象の様相を提示、考察した。具体的には音楽文化の創造という視点から、アニメミュージカルの演目やポピュラー音楽の演奏者の新しい在り方、すなわち、音楽家であると同時に俳優(主として舞台)としても高水準を示す活動を展開している注目の若手エンタテイナーの姿を見ることによって、一般的にはクラシックとは対極的位置にあると目される現代日本の大衆音楽芸能がどのように変化しつつあるか、そこに起きている新しい現象に対する関心、考察する能力を養うことを目指した。それは言い換えれば、芸大・音大生のプロ志向意識の希薄化、専門以外の分野、授業科目の学習意欲および基本的学力の急速な低下への警鐘であり、そこには既成のメディア(新聞やテレビ)による現代日本の大衆音楽芸能に関する報道、扱い見える偏向を知り、インターネットなどの新しいメディアの役割を常に検証すべきという一種の注意喚起的意味合いも含まれている。

次に各回のテーマと取り上げた映像例をまとめて挙げておこう。ポピュラー音楽の制作者のコンセプトを知る好資料として、音楽プロデューサーたちが自らの制作手法について語った映像を収録した DVD「JAPANESE TRACK MAKERS」(2008 年、アップリンク)を数回に渡って視聴することで、ポピュラー音楽はどのようにして生み出されるかを理解させた。そして、各回すべて原則として 1 人(あるいは 1 組)から 2 人(あるいは 2 組)のアーティストを取り上げ、彼らをどのような視点から扱うかという点をタイトルとして明記したプリントを作成して配布した。その概要は下記の通りである。

(1) 音楽人、演劇・映画人のクロスオーバー～+Plus

俳優として舞台および映画に、ミュージシャンとして J-Pop に、そしてミュージカルの世界にも、いわば複合的エンタテイナーとして各ジャンルを自由に往来する新しいタイプとして +Plus の活動状況を紹介した。そして、彼らを通して見るエンタテイナーの活動の多様性とポピュラー音楽制作の一面を知ると

めに、俳優・ミュージシャンとしての活動状況およびPV制作の一例として、+Plusの楽曲〈声〉のPVおよびメイキング画像、続いて和泉かねよし原作の同名のコミックを舞台化した「メンズ校」におけるライブ映像(+Plusが出演)を鑑賞した。その他、映画「×ゲーム」の音楽として使用された+Plusの楽曲〈BIRTH〉を映画「×ゲーム」の予告編とともに聴取した。

(2) 俳優の音楽活動～ココア男。の場合

俳優、ミュージシャン、芸(能)人(エンタテイナー)とは何か? 俳優の音楽活動から見えるものという視点から、「演劇(映画)界から音楽界(J-Pop)へ」そして「演劇(映画、アニメミュージカル、音楽付随劇)⇄音楽」の間を自由に往来するココア男。を紹介した。所属事務所は異なるが、メンバー全員が舞台(映画)俳優で、関西テレビ「イケメンデルの法則」(2010年3月25日放送終了)から2010年4月に5人組バンド(同番組からのスピンアウト)として結成され、2012年3月末に解散した彼らの活動の軌跡を「ドキュメント・オブ・[Let me free ～強引なほど、、、/CROSS MIND] リリース記念イベント～ヒリヒリしちゃった3日間、、、」と「ココア男。の軌跡」の映像(いずれも一部)で振り返った。

(3) Lead～日本のダンスミュージックを名実ともにリードする4人組ユニット

「音楽界(J-Pop)から演劇(映画)界へ」を着眼点として「演劇(映画、アニメミュージカル、音楽付随劇)⇄音楽」を自由に往来し、ダンスと歌のバランスの良さには定評のあるユニット、Leadを紹介した。メンバーと主要出演作品は下記の通りである。中土居宏宜(1985年7月26日生まれ)、谷内伸也(1987年9月23日生まれ)、古屋敬多(1988年6月13日生まれ)、鍵本輝(1988年8月20日生まれ)の4人で、全員での出演はミュージカル「絆～少年よ大紙を抱け～」(2010年、2011年)、一部メンバーによる出演は舞台「新・日の丸レストラン」(2011年)、舞台「タンブリング」(2012年)ほかがある。映像1として初期のPVよりの抜粋、映像2は台湾ツアーの様子、映像3は最近のライブDVDよりオープニングの「HURRICANE」、Special Summer Medleyの「海→ファンキーデイズ→真夏のMagic→Sunnyday→Summer

Madness」、そして ENCORE の「ギラギラ Romantic 」などのほか、Backstage document & Interview も視聴した。

(4)D ☆ DATE が目指す新しいエンタテイナーの姿を探る～注目されるその音楽ビジネス戦略

芸術家にとっても感性と同様に知性が重要であると考えているアーティストとそうでないアーティストがいるとすれば、それによって感性の生かし方が大分違ってくるし、結果、セールス戦略方針の善し悪しにも影響するのではないかという問題を想起させる例として D ☆ DATE を取り上げた。理解するためのキーワード&フレーズとして、「知性と感性、アートビジネス戦略、新たな表現形態の誕生の可能性、文化創造に関わっているという意識」を提示した。その意図の下に下記の記事に彼らは俳優+ミュージシャンであることが明記されている点に注意を喚起した。

D ☆ DATE 公式 HP より（アンダーラインは本稿の筆者による）引用

2010 年 12 月に瀬戸康史、五十嵐隼士、荒木宏文、堀井新太のメンバーで「あと 1cm のミライ」でメジャーデビュー、オリコン初週 7 位を記録する。その後も、リリースしたシングル 5 枚全てがオリコン週間シングル・チャートのベスト 7 以内にランクイン。 2011 年夏には、1st Tour 2011「Summer DATE LIVE ～手をつないで～」を開催。また本年 4 月にはこれまでのシングル曲、そして新曲 2 曲を含む 1st アルバム「1stDATE」をリリースした。そして 6 月にはファン待望の 2nd ツアー「D ☆ DATE TOUR 2012 ～DATE A LIVE～」を開催し、全国 4 都市（東京・大阪・名古屋・福岡）、さらに追加公演の初のホール公演となる東京ドームシティホールにて、ツアーのファイナルを迎えた。またこのツアー最終公演にて、D-BOYS の柳下大が新しくメンバーに加入、新生 D ☆ DATE として更にパワーアップをはかる。メンバーはそれぞれ、俳優としても活躍。

それから、エンタテイナー育成に関して所属事務所の方針が下記の通り、明確に示されていることをも指摘した。

T・O・P 宣言！（D-BOYS の HP より引用）

「D-BOYS が結成され早 7 年、2010 年は D2 も結成されました。応援して下さる皆さんの支えで彼らの当時の夢は、いくつも現実のものとなりました。そして彼らは、まだ夢の途中ではありますが、当時抱いた【D】^註の意味では夢がとどまらなくなりました。それぞれが今までの活動を生かし、TOP を目指すという自分の夢を持ち歩き出しました。更なる飛躍を目指し、ここに D-BOYS・D2 メンバーは自分の夢に限界を定めず、T・O・P 宣言をします。」

筆者注：当時抱いた【D】とは drama dream debut discovery development のこと

そうした状況を踏まえた上で、下記の舞台、ライブ映像を視聴した。D-BOYS STAGE 2010 trial-3「アメリカ」（主演舞台の映像）、ファーストライブの映像である密着 D ☆ DATE SPECIAL、「D ☆ DATE1st Tour 2011“Summer DATE LIVE”～手をつないで～」より〈あと 1cm のミライ〉〈CHANGE my LIFE〉〈DAY BY DAY〉ENCORE 〈All for One〉。

(5) 音楽（重視）劇の隆盛と活況を呈するオリジナルミュージカルの視点から注目される AAA

ここでは男女 7 人組のスーパーパフォーマンスグループ、Attack All Around（すべてことに取り組む）をグループ名の由来とする AAA が如何に積極的に舞台および映画で活躍しているか、その一端を紹介した。メンバーは、西島隆弘（1986 年 9 月 30 日生まれ）＝メインヴォーカル、宇野実彩子（1986 年 7 月 16 日生まれ）＝メインヴォーカル、浦田直也（1982 年 11 月 10 日生まれ）＝リーダー、メインヴォーカル、日高光啓（1986 年 12 月 12 日生まれ）＝ラップ、與真司郎（1988 年 11 月 26 日生まれ）、末吉秀太（1986 年 12 月 11 日生まれ）、伊藤千晃（1987 年 1 月 10 日生まれ）で、講義では映画、舞台、TV 出演の多いメンバー 3 名に注目して下記のような資料を配付した。

1 西島隆弘の主要出演作品（TV は省略）

【映画】「愛のむき出し」主演（2009 年 1 月、園子温監督、R-15、237 分）、「サヨナライツカ」（2010 年 1 月）、「スーパオペラ」（2010 年 9 月）、「ヒミズ」（2012 年 1 月、園子温監督）「シゲナル」主演（2012 年 6 月）

【舞台】朗読舞台「LOVE LETEERS」(2007 年 1 月)、「ハロルドとモード」(2008 年 6 月)、「ココロノカケラ」(2008 年 9 月)、「リンダリンダラバーソール」(2008 年 12 月)「SAMURAI7」(2010 年 11 月)「下谷万年町物語」(唐十郎作×蜷川幸雄演、2012 年 1 月)

2 與真司郎の主要出演作品 (TV は省略)

【映画】「守護天使」(佐藤祐一監督、2009 年 6 月)、「ラムネ」主演 (2010 年 5 月)、「スイッチを押すとき」(2011 年 9 月)

【舞台】「研修医魂」(2007 年 1 月)

3 宇野実彩子の主要出演作品 (TV は省略)

【映画】ハリウッド映画「呪怨パンドミック」(原題「THE GRUDGE2」、2006 年秋全米公開、2007 年夏日本公開)「ランデブー」主演 (2010 年春)

【舞台】朗読劇「LOVE LETEERS」(2008 年 7 月)、「源氏物語×大黒摩季 songs ～ボクは十二単に恋をする～」(2010 年 10 月)、「銀河英雄伝説」(2011 年 1 月)

映像 1 として AAA のライブ DVD より 1 曲、そして映像 2 として舞台「リンダリンダラバーソール」を視聴し、ここでも音楽→演劇 (映画) から音楽⇔演劇 (映画、音楽付随劇) へと変化する状況が見えることを確認した。同時にポピュラー音楽 (大まかに言って J-Pop 風の音楽) やダンスがミュージカル、音楽劇、音楽付随劇に広く活用されて演劇の世界に深く根付いており、同様にミュージシャンが演劇の世界で活躍し、貢献している状況を示した。

(6) エンタテイナーおよびその専門性の在り方の拡大 (変化) を考える

この回の着眼点として「ダンス→演劇、音楽」「ダンス⇔演劇 (映画、音楽付随劇、ミュージカル)、音楽」を往来するエンタテイナーとして中垣内雅貴と DIAMOND DOGS を取り上げた。下記の彼らのプロフィールを公式 HP より引用して配布した (アンダーラインは本稿の筆者による)。

中垣内雅貴:1985 年 8 月 23 日生。CAREER:ダンス、ミュージカル、ダンスインストラクター。
略歴:2000 年からダンスを習い始める。ジャズダンスとクラシックバレエを瀬川ナミ氏に師事、後にインストラクターも担当。また歌唱(声楽)も 2003 年より始め、04 年「JUNON スーパーボーイコンテスト」最終選考会出場や、ダンスコンテストで賞を得るなど、注目される。

06 年オーディションでミュージカルの役就き出演を得て、現在に至る。舞台、映像で活躍中。
（「テニミュ」ほか）

DIAMOND DOGS：鮮やかなダンスと、伸びやかで魂に響く歌声、そして鬼才の演出家による ACT 等、今までどこにもなかった真の ENTERTAINMENT を魅せる“華と実力と魅力”に満ちた 7 つの原石達による 全く新しいユニット 「DIAMOND ☆ DOGS」。2003 年 4 月、銀座博品館劇場にて鮮烈なデビュー公演を飾り、以後立て続けにオリジナル公演、ディナーショー、ミュージカル、ショー作品等への出演を重ねる。また、2006 年秋のアルゼンチンツアーにおいては世界的タンゴ奏者との共演を果たす等、その芸術的パフォーマンスは海外公演においても評価が高い。近年はストレートプレイへも積極的に取り組むなどその活動の幅を広げる傍ら、メンバー個々の外部出演や振付・音楽活動等多岐に亘り、多方面にその無限の可能性と輝きを発揮しつつ活動中。【メンバー構成】東山 義久（1976 年 3 月 21 日生）、森 新吾（1981 年 10 月 9 日生）、小寺 利光（1979 年 11 月 26 日生）、中塚 皓平（1986 年 5 月 16 日生）、和田 泰右（1986 年 10 月 17 日生）、咲山 類（1983 年 7 月 23 日生）、TAKA（1986 年 12 月 27 日生）。

映像 1 として中垣内雅貴の CD 「Cheers!!」の PV より 1 曲、映像 2 として DIAMOND DOGS の ライブ ショウ（DRAMATIC DANCE ENTERTAINMENT SHOW Super“D”-★ Cruising Show DIAMOND DOGS 2005）およびシングル CD の PV との一部を、そして映像 3 として中垣内主演の映画「2STEPS」（2009 年）より前半を視聴した。

(7) 演劇（映画、アニメミュージカル、音楽付随劇）⇔音楽のソロ、デュオの 2 例

「音楽→演劇（映画・テレビ）」「演劇（映画・テレビ）→音楽」から「音楽⇔演劇（映画・テレビ、音楽付随劇、ミュージカル）」への事例として、加藤和樹と松下優也を取り上げた。加藤はソロでの音楽活動のほかに伊達幸志と JOKER というユニットを組んでいるので、同回は JOKER の PV を視聴しユニットとしての活動を、そして松下優也についてはプロフィールを公式 HP より引用、配布し、楽曲の PV、ライブ DVD より一部、および主演したミュージカル「黒執事—The Most Beautiful DEATH in the World 千の魂と堕ちた死神」（2010）

より一部を視聴した。

(8) クラシック〜ジャズ〜ポップス（ミュージカル）に見るクロスオーバー現象～二人のピアニストを通して

この回は作曲家・ピアニストの宮川彬良が音楽を担当した（楽曲提供&ピアノ伴奏）ダンスミュージカル『クラリモンド』の映像より「栄光に輝き神にかえる者も」(2006年5月17日の公演)を視聴した。本劇の原作はテオフィル・ゴーチュで、主要キャストは魔性の女・クラリモンド（安寿ミラ）、若い僧侶・ロミュオー（貴水博之）、悪魔（ダンス＝館形比呂一、森山開次、タップダンス＝熊谷一徳）である。後半はジャズピアニストの小曾根真を取り上げたドキュメンタリーテレビ番組の「情熱大陸」と彼がソロを務めたガーシュウィン「ラプソディインブルー」の演奏映像より即興演奏部分&アンコール曲「SHE」を鑑賞した。

(9) アニメミュージカルの多様性～既製のミュージカルおよびJ-Pop メジャー勢力への挑戦

ミュージカル「エアギア」の前半と、ミュージカル「テニスの王子様」のドリームライブ（同演目の歌をライブショウとして構成したもの）の終盤を見てどのような点が新しいのか、音楽スタイルとして注目される要素とは何かなど、それぞれに考察することを課題とした。

(10) 総括

テレビ神奈川の人気テレビ番組「戦国鍋TV」で若手舞台俳優たちがJ-Popのアイドルユニットのパロディとして歌った数々のオリジナル曲の中から「天正遣欧少年使節」と「BAKUFU って続べろう」の2曲を紹介した。そして、クラシカルクロスオーバーの好例としてESCOLTA（男性ヴォーカルユニット）の映像を鑑賞し、最終回は演劇における音楽使用の優れた例として蜷川幸雄演出によるシェークスピア「オセロ」の前半を観賞した。以上が講義の概要であるが、内容が多岐に渡る場合、2回にまたがって講義したものもある。そして、講義中に必要に応じて随時、下記のような情報を提供した。

- (1)+Plus の名古屋ワンマンライブ 伏見 HEARTLAND 2012 年 11 月 24 日
12:00 ~
- (2) ミュージカル「テニスの王子様」コンサート SEIGAKU Farewell Party
大千秋楽ライブ・ビューイング 2012 年 10 月 14 日、17:00 ~ 109 シネ
マズ名古屋、ワーナー・マイカル・シネマズ大高、TOHO シネマズ名古屋ベ
イシティ
- (3) 映画「死ガ二人ヲワカツマデ・・・第一章、第二章」
ヴィジュアル系ロックバンド、ゴールデンボンバーのギタリスト、喜屋竹豊が
映画初出演（主演）した注目作として紹介。センチュリーシネマ 10 月 13
日 ~ 26 日
- (4) 舞台「戦国 BASARA3」の大千秋楽ライブ・ビューイング
2012 年 11 月 18 日 17:30 ~ 109 シネマズ名古屋
- (5) ロックオペラ「モーツァルト」
2013 年 2 月 11 日 ~ 17 日 東急シアターオーブ
2013 年 2 月 22 日 ~ 24 日 梅田芸術劇場メインホール
- (6) ミュージカル「テニスの王子様」大千秋楽ライブ・ビューイング 2013
2 月 17 日 全国の映画館
- (7) Lead のライブスケジュール
■ Lead LIVE 「THANKS a lot」 ■ 日時 / 2012 年 12 月 27 日（木） ■ 会場
／渋谷公会堂、(1 部) 14:00 開場 / 15:00 開演、(2 部) 17:30 開場 / 18:30
開演 ■ チケット料金 / ¥6,000（全席指定・税込）
- (8) 映画「ぼくが処刑される未来」 <http://toeiheronext.jp/>
- (9) 映画「さよならドビュッシー」 <http://good-bye-debussy.com/>

その他口頭での情報提供も適宜行った。(2) には実際に出かけた学生が一名いた。レポート課題については、中間レポートとして下記の 2 作品のうち 1 つを鑑賞し、そこから考えたことをまとめるよう指示した。

1 映画「情熱のピアノイズム」 11 月 23 日（金）まで栄の名演小劇場で上映中

2 映画「復活 尾崎豊」 12月1日（土）から2週間、センチュリーシネマ（名古屋パルコ東館8F）で上映

そして、期末レポートでは下記の1または2の課題にもとづいてA4横書き40字×40行（多少の変動は可）で1～2枚に収めて、添付データで指定された期日までにメールで提出するよう指示した。

1 本授業（ポピュラー音楽概論）を通じて学んだ「クロスオーバー」という文化現象を各自どのように捉えたか、授業で取り上げた具体例を中心に挙げながら簡潔にまとめてください。

2 次の映画のうち1つ（それ以上も可）を映画館で鑑賞し、ポピュラー音楽の魅力や芸術家としてのプロ意識について考えたこと、その他をまとめてください。下記の3作品は上演終了日（2月8日）が迫っているので、ポピュラー音楽を含む現代日本の大衆音楽芸能についての考察が可能と判断されるものであれば、下記以外の作品でも可とする（自分で調べて選択し、その選択理由も記述する）。

(1) 映画「しあわせカモン」 伏見ミリオン座

(2) 映画「二郎は鯨の夢を見る」 伏見ミリオン座

(3) 映画「さよならドビュッシー」 ミッドランドスクエアシネマ

また、レポートと問題設定として意識すべき事柄について次のようなアドバイスを与えた。文化事象を捉える際には物事の変化への感応度が重要である。鑑賞に当たっての予習、視点の設定は不可欠で、授業で取り上げた対象、問題について自ら調査する姿勢が望まれる。ドキュメンタリー、インタビュー映像（記事）をどう扱うかを念頭に置きながら、自らの問題意識にフィードバックするよう心がけること。そうして提出されたレポートのうち、特に優秀な三点を選定して次に紹介する。本稿への掲載については、執筆者である二名の学生から承諾を得ており、まずは、中間レポートから2つのテーマそれぞれについて書かれた二点を紹介する。それらは漢字の変換ミスなど明らかな誤りの箇所のみ訂正を施してある。

- 映画『情熱のピアノズム』から考える -

深堀 賢太朗 音楽学部音楽科器楽専攻管打楽器コース2年

I. はじめに

『情熱のピアノズム』は、フランスのジャズピアニスト、ミシェル・ペトルチアーニの生涯を綴るドキュメンタリー映画である。彼はミュージシャンであり、また身体障害者でもあった。骨形成不全症と呼ばれるその病気のため、大人になっても体は小さなまま。骨の弱さゆえ、ひとりでは立つことも、歩くこともままならない。

そんなピアニストがいたことを、恥ずかしながら私は今まで知らなかった。それだけに、今この映画を観て、また彼の音楽を聴いて受けた驚きや印象はより大きなものであった。様々なことを思い、考えるきっかけとなった作品であったが、その中から特に強く心に残った事柄と、そこから私の感じたこと、考えたこと等についてまとめてゆきたい。

II. 『音速』の人生

映画の中で何度もペトルチアーニが口にした言葉がある。「時間がない」「とにかく時間との勝負だった」「時間の無駄遣いはできないんだ」「時間がほしい!」…あらゆる時代の、年齢の彼が同じようにそのことを言っていた。彼は自分が健常人々より長く生きられないことを知っていたのだ。それでいて、その短い時間に甘んじようとはしなかった。短い時間の中に、他人と同じくらいの、他人以上に濃密な人生を求めていたのだ。そしてその欲求をたゆまぬ努力へと昇華させたのである。その姿は、同じく音楽を志す私にはとても印象的であり、啓発的でもあった。明日にも死ぬかもしれない、という可能性はいつも彼をピアノに向かわせ続けたのだろう。私はそこに、努力すべき者としてのあるべき姿を、また、今自分は何をするべきなのか? という問題へのシンプルな回答を見つけられた気がする。

「彼は文字通り最高速で人生を駆け抜けて行った」「限界に挑戦していたんだ」というミシェルの友人の言葉があったが、私たちは、生きている今を最高速で駆け抜けることができているか? 限界に挑戦しているか? 彼と違い、

健全な体を持ち明日死ぬかもしれないという危惧も殆どない私たちであるが、同じような決意で日々を過ごさない限り、彼のように、全く、なれるはずもないだろう。結局、彼の生き方は、人生において私たちの持つべきテーマと同じものを持っていたと言えるだろう。

Ⅲ. コンプレックス

ミシェルの言葉でもう一つ衝撃的だったものがある。「コンプレックスの塊だった」という言葉だ。その言葉を聞くまで、彼は自分の外見のことなど気にせず、音楽に没頭し、才能に溢れ、努力を惜しまず、人々に喝采され、音楽を楽しみ、恋をし、ピアノを弾くことに喜びを見出し、人生を猛進している存在であるように見えた。だから、あるシーンで彼がそう話したときには、「あなたのような天才が、それなのにコンプレックスをいつも感じていたなんて!」と思った。

只々音楽と、女性と、とにかく自分の好きなことだけにひたむきで一直線な天才に見えた彼も、やはり人と同じように、自分に対して否定的な価値観も持っていた。その障害を持った不自由な体による膨大な苦勞を、きっと人一倍悲しみ苦しんだのではないだろうか(そういう側面は映画ではあまり語られなかった一面でもある)。それもひたむきであればあるほど、である。彼はその体を、死ぬまで治せることはなかった。果たしてそのコンプレックスも、100%消滅させることはできなかったのだと思う。だが彼は確かに、彼の身体の持つ「危機的状況」を乗り越えることができたのではないだろうか。

映画の終盤では、彼の、彼の体ゆえの、彼だけの様々なテクニクを見ることができた(腰の使い方、腕の使い方等…)。その大胆な動きと、そこから編み出される淀みない音楽、華麗なテクニクには、彼が彼なりに演奏することへの大いなる自信が伺えた。障害ゆえの苦勞はあまりに大きかっただろう。だがしかし彼は「時間との勝負」の中で、それを克服した。

ピアノ椅子から降りれば、自力では立てない。結局杖が無ければ歩けないまま。しかし彼は思うままにピアノを弾く術は手に入れたのだ。それはきっと彼の「限界」への答えだったに違いない。「時間との勝負」に、見事に勝利してみせたのだ。

Ⅳ. 天才の息子

映画の中盤、父ミシェルと同じ障害を持って生まれた息子アレクサンドルについて描かれる場面があった。私にとっては、最も目を背けたくなる一連のシーンであった。アレクサンドルの思いがあまりに強烈に伝わってきたからだ。

「自分の存在を疑問に思うことがある」「どうして産んだんだ」…普通に生きていくだけでも、あまりに大きすぎる障害だろう。それなのに、そんな自分を産んだ父親は、天性の才能を与えられ、自分と同じ障害を乗り越えて世界を魅了したスーパースターだった。そんな父の存在が、同じ障害を持つ息子へ、ただ単純に励みになるわけではないに違いない。自分にはそんな才能はない、あるのは同じ障害だけじゃないか。あなたはそれで良かったのかもしれないけれど、誰にもその才能が与えられるわけではないんだ。なぜ産んだんだ?! そんなやるせない思いが、言葉の隅々から伝わってくるような気がした。

結局彼は、彼なりの答えを見つけ出し、その体で人生を生きてゆく心を決めた。「もともと人と違う自分は、特別になればいいんだ」と。それは本当に素晴らしい意見だと思った。しかしそれで、アレクサンドルは本当に満足できたのか? 満足できる生涯を過ごすことができるのだろうか? その想像もつかないほど巨大な身体障害を背負う彼の言葉には、私は疑念が残ったままであった。

自分を遺して逝った「フランス最高のピアニスト」であり父である人物を、一体彼はどんな思いで見つめているのだろう。

私は、ペトルチアーニの言葉よりも、むしろアレクサンドルの苦悩と独白にこそ多くを共感することができたように思う。自分がどうやって生きていけばいいのか、という苦悩は、彼と同じく天才などとは程遠い私の中にあるそれと、とても近くに感じることができたからだ。

Ⅴ. 天才の苦悩

前項で述べたように、この映画の主人公であるミシェル・ペトルチアーニの言葉に、私は共感という面では、それは殆ど感じず、むしろそれは啓発的であり、音楽家として、人間としての理想像のように響いた。彼の有り様は、やはりいつも天才的才能を持つ者のそれであり、同じく音楽を志す私からすれば、音楽

家としての彼の姿はあまりにもかけ離れすぎているのである。

作品中、ミシェルが深刻気に悩みを語るシーンなどは、あまりなかったように思う。「いつもすぐ骨は折れたよ、脆いからね」などと飄々と語る姿の方が、むしろ印象的だった。前述したように、彼の悩み悲しみ苦しむ姿は、この映画ではあまり語られなかった一面なのであろう。

しかし本当に彼は、息子アレクサンドルとは違って一切の苦しみなく人生を生きたのだろうか？いいや、そんなわけがないのだ。「コンプレックスの塊だった」（この台詞も、何事も無かったかのような口調で話していたのだが）という言葉を用いた先項でも述べたように、人と同じように自分に対する否定的な思いも、その背負っていた障害の分、持っていたに違いないのだと思う。

苦悩を表に出さないのは、彼の処世術なのではないか。彼のポリシーなのではないか。彼はその障害を言い訳にしたり、演奏するときの人一倍の苦勞を、大げさに誇張したりはしなかった。きっと、シンプルに、自分の音楽を、音楽そのものとして、聴き手に届けたかったのだろう。そこに、演奏者である自分の都合は関係ないのだから。

彼の姿は、紛れもない恵まれた天才のように私たちの目に映る。だがしかし、それだけが彼の本当の姿ではないのかもしれない。悩み、哀しみ、嘆き、苦しみ、それを乗り越えるために、ひたすら苦勞と努力を重ね障害から這い上がろうとした彼の姿が、あったかもしれないのだ。そして、彼の音楽を聴いていれば、それはたぶん、あったに違いないと思えてくる。ミシェル・ペトルチアーニが世界中の人々を虜にしたのは、彼のただ単なる天才性のためだけではないだろう。そのピアノには、彼がその身体と共に経験してきたそれまでの人生が、ひとつ残さず、音となって響いているのだ。

VI. おわりに

こうして映画を回想しながらペトルチアーニの演奏を聴いていると、また多くの発見をすることができる。

音楽を聴くときや演奏するときに、その作品のバックグラウンドを知る必要があるのか、研究する必要があるのか、といったことはしばしば議論されることがある。純粹にそこにある楽曲や演奏を、ただそのものとして受け止めるべきで

あるという意見にも、大いに賛同でき得る。

しかし今回、ミシェル・ペトルチアーニの生涯を映画を通して知り、そのうえで彼の音楽を聴くという体験をした。すると、やはりその音からは、さらに幅広い、様々な要素を感じ取ることができたのだ。録音を聴きながら、たった1メートルの身長のパイニストが弾いている映像を思い浮かべるだけでも、その演奏から感じられる意味や表現が様々に変化するのである。ミシェル自身も、自分の身体のことと自分の届ける演奏については、切り離して感じ取ってほしかったかもしれない。しかし私は全く個人的にはあるが、彼の人間について知ったうえで音楽を鑑賞することに、多くの意義を見つけることができた。

結局、作品に触れるときその担い手のバックグラウンドを知るべきか否か、その問いに対して確かな結論を与えることは私にはできない。だが少なくとも知ること、知っていることが、私たちの聴体験、演奏体験をスムーズにより幅広いものにしてくれるということは、確かなことではないだろうか。(終)

※参考映像：『情熱のパイニズム』(2011, 仏独伊) 配給: キノフィルムズ

次にもう1つのテーマによるものを示す。筆者は声楽専攻の4年生である。

～復活 尾崎豊 YOKOHAMA ARENA 1991.5.20 ～を見て

島村花織 音楽学部音楽科声楽専攻4年

2012年12月11日午後8時、開場した劇場で最後尾の座席に着き、まずは客席をざっと見てみた。もともと45席しかなかった座席が、ほぼ満席。主に30代後半から50代前半くらいの人が多く、男女比は半々だった。時間的にも、仕事帰りなのか、40代くらいのサラリーマンの姿も目立った。その他、50代くらいの夫婦で来場している姿もあった。彼らは年代的にも、やはり尾崎豊の生前からのファンなのだろうか。いかにもお友達同士で見に来ました！といったような30代後半に見えるご婦人方は、席についてからも上演までしきりと映画への期待を語り合っていた。

わたしは、尾崎豊の生前を知らない。物心つくころには、彼はすでに他界し

てしまっていたし、よくテレビ番組などで取り上げられているのは知っていたが、それほど興味をそそられなかったので「見た」という記憶はない。つまり、彼の音楽にこうして正面から触れるのは、初めてと言っても過言ではないだろう。

映画が始まり尾崎豊がスクリーンに登場すると、ざわついていた場内も一瞬で静かになった。その瞬間から、そこは映画館ではなく、1991年5月20日の横浜アリーナの一部となってしまったように感じた。実際のライブ開場とは異なり歓声を上げたり大きく手を振り上げたりすることはできなくとも、尾崎豊が一声歌い始めると、場内の観客たちが一気に引き込まれていったのがわかった。こうした「ライブを映画館で観賞する」ことは、実は個人的にはあまり好きではない。音楽のライブはやっぱり生で、見て聴いて騒ぎたいからだ。しかし、ライブだけに止まらず、ミュージカルやオペラなども映画館で鑑賞することができるようになったのは、多忙で時間が取れず現地にまで赴くことができないファンや、見に行きたいけどライブのチケット代は決して安くないので経済的にちょっと…といった客にとっては近場で安価で気軽に鑑賞できるいい機会になるだろう。時代の変化、音楽の変化とともに、音楽の鑑賞の仕方も大きく変化してきている。もしかすると、劇場に足を運んだ人の中には、実際に21年前のライブにも行った人がいるかもしれない。そういった人たちにとっては、こうして2012年にまた映画館でライブ映像が公開されることなど、当時予想もしなかったことだろう。曲が次々と演奏され、合間に挟む熱のこもった尾崎豊の言葉に、わたしの隣の席に座っていた50代前半くらいのご婦人は涙をぬぐっていた。

今で言うシンガーソングライターであった尾崎豊の曲は、平成生まれのわたしたちから見ると非常に直接的だった。時に自問自答するようにファンに語りかけるその言葉も、おそらく今の若者には当時ほど受け入れられないだろう。彼の言葉を聞いて重く、そして痛々しく感じた若者は、わたしだけではないはずだ。しかし、そういった言葉のひとつひとつ、歌詞の一句一句に込められた尾崎豊の心、思想、生き様は当時の若者、今の40代50代のファンには青春を彷彿とさせるのだろうか。終演も間近になりアンコール「I LOVE YOU」が披露される頃には、鼻をすする音が場内のあちこちから聞こえてきた。

「重い」「軽い」などといった曖昧な言葉で表現するのは失礼かもしれないが、それでも尾崎豊の音楽は「重い」と感じてしまう。それに対して、現代の音楽がある意味「軽い」ものが多い、というのがわたしの見解である。歌詞の内容、作曲の成され方、歌い方、ライブでの表現の仕方など、すべてが現在わたしたちが触れている音楽と違って見える。先程から主観的な言い方が多いが、それでも尾崎豊の音楽はわたしたちから見ると、彼の思いを顔面に叩きつけられているかのような気分になってしまうのだ。現在の「歌手」は、大なり小なり歌ったり踊ったり演技したり、どこか機械的に仕事をこなす職人的イメージがあるが、尾崎豊は自己を表現する手段として「歌手」を選択したかのようだ。そこに、現在と20年前の「歌手」の違いがある。

講義でも何回か取り上げられていたが、現在のポピュラー・ミュージシャンは「歌手」だけを専門としていない。ダンサーであったり、俳優であったり、タレントであったりするのだ。特にアニメや漫画を原作としたミュージカルやCD特典などで付属するPVなどの普及で、「歌手」は「歌い手」だけでは済まされない時代になってきている。尾崎豊が突然ライブでキレの良いダンスを披露したり、ミュージカルに出演したりすれば、当時のファンたちは彼の方向性についていけなくなるかもしれない。しかし、最近の歌手で「歌い手」としてのみの活動でブレイクしているのは本当にごく少数だろう。そうでない歌手たちは、バラエティ番組に出演したり、俳優と兼業したりしなければ仕事にならないというのが、昨今の音楽事情なのかもしれない。

それを見るうちに、わたしはふと気づいた。この現在のポピュラー・ミュージシャンの俳優化は、クラシック・オペラの歴史に少し似ている。今よく知られ、またよく公演される演目は、モーツァルトに代表されるような喜劇的で華やかなもの（オペラ・コミック）や、プッチーニのきらきらした幻想にまみれた異国オペラなどが多い。衣裳や舞台装置は大がかりなものが好まれ、巨大な馬蹄形のオペラ・ハウスにおいては、歌手は同時に俳優でもある。しかし、オペラも最初からあんなにもド派手なものだったわけではない。オペラが出現しはじめた頃は、ストーリーも歴史や神話を題材としたもの（オペラ・セリア）ばかりで、歌手も見せ場の大きなアリアを歌うときはポーズを決めて棒立ち、という「歌い手」としての役割でしかなかった。演出も極めて単純なものだったと

いう。それが時代の変化とともに、歌手もまた「歌い手」というよりも「俳優」「女優」といった存在に移りはじめていったのだ。そもそも中世ヨーロッパで言うところの「今、都会で一番人気の有名なオペラ歌手」とは、現代で言う「今年、主演女優賞を受賞してテレビでも大人気の女優」ということと同義と見なしてもいいだろう。「歌手」の意味が「歌い手・役者」を指すのは、なにも今に始まった現象ではない。

しかし、驚くべきはその進化のスピードである。クラシック・オペラにおける「歌手」が「歌い手」から「兼俳優」になり始めたのは、世紀と世紀を長い年月を経て次第に変化していった。それに対して、現代のポピュラー・ミュージシャンが「歌手であり俳優」と多様性を見せ始めたのは、本当にごく最近のことである。少なくとも、20年前の尾崎豊は世紀のオペラ歌手に近い。語るものが「歴史・神話」ではなく「自分の想い」であるだけで、「歌い伝える」という意味では、彼は古典的なオペラ歌手なのだ。それが、現在はどうだろう。21世紀に入り、「歌手」は「俳優」に、「俳優」は「歌手」に合流する現象が爆発的に起こっている。たった20年の間に、日本のポピュラー・ミュージシャンは、数百年単位の年月をかけて変化していったオペラの歴史を高速で再現しているように見えるのだ。ちなみに余談ではあるが、オペラの内容が「歴史・神話」から「喜劇」に変化したことと、原作を「昔からある名作」から「最近流行のアニメ・漫画」にして観客層を増やしてきているミュージカルの現状も、決して無関係ではないのだろう。

話は左右したが、20年前の尾崎豊と現在の歌手たちが見せる違いは、ものすごいスピードで変貌していったポピュラー音楽の成れの果て（いや、まだ「果て」には程遠いのだろうが）であると同時に、かつてクラシック・オペラに見られた緩やかな変化に類似していることは、決して否定できないことだろう。それと同じくして、それら「音楽の変化」をもたらした「ファン」または「消費者」の変化も、歴史的に無視できないものではないだろうか。

映画館で尾崎豊を懐かしそうに鑑賞していた20年前の若者たち、つまり40代50代の感性と、わたしたち今の若者の感性は大きく違う。それは、社会の変化と比例するのだろう。そして、わたしたちが40代50代になる頃の社会と、その社会に生きる人々に求められ好まれる「音楽」が一体どのような

変化を遂げているのか。このまま加速し続ける変化の末になにが起こっているのか。それは、その時になってみないとわからないのだろう。

そして、最後に期末レポートから一点を紹介する。

『クラシックミュージシャンとクロスオーバーについて』

深堀 賢太郎 音楽学部音楽科楽器専攻管打楽器コース2年

I. はじめに

いま、J-pop をはじめそれを取り巻く様々なジャンルの間で、「クロスオーバー」と呼べる現象が見られる。今期の講義では、それがテーマに取り上げられ、様々な実際の映像や録音を鑑賞した。いま、私たちのようなクラシック音楽を学ぶ者にとって、このような文化現象はいったいどのような意味を持つのだろうか。クロスオーバーの現象の概観を確認しつつ、考察してゆきたい。

II. クロスオーバーの形態について

ただ単に「クロスオーバー」と言っても様々な形態がある。

まず音楽作品上での、異ジャンルの融合というものがある。例えば「クラシッククロスオーバー」と言った場合、クラシック音楽の楽曲を用いてポピュラー音楽の語法の上で再編されているもののことを指す場合が多い。「ジュピター」などでヒットした歌手・平原綾香の楽曲などは多くの人に馴染み深いのではないだろうか。

今回、ポピュラー音楽概論の授業で主に取り上げられた「クロスオーバー」とは、多ジャンルを行き来する人たちのことであつた。J-pop、演劇、ミュージカルなど、異なるジャンルに、俳優として、ミュージシャンとして、マルチに活躍する人々が現れだしたのである。このような出来事は最近のものであり、新しい文化現象だと言えるだろう。先に挙げた「クラシッククロスオーバー」という言葉も、楽曲の上での話だけではなく、クラシック、ポピュラーの両ジャンルで活躍する人のことを指すものにもなっている。

Ⅲ．クロスオーバーの現象の実態

これら新たな現象で、いったい実際にはどのような変化が訪れているだろうか。大きく考えると、その文化そのものの変化と、それに携わる人々の変化の、二つに分けられるのではないだろうか。

まず第一に文化自体の変化についてである。ここで言えるのは、関りのあるそれぞれの文化が、互いに影響を及ぼし、発展・変化していくということである。音楽と演劇の例を見てみるとするなら、例えば演劇中にポップアーティストのライブのような演出が行れたり、逆にミュージシャンのコンサートが演劇風な筋書きで脚色される等といったものである。これらの事象は、近年の日本でも多くみられるようになった。

一方それに関わる人々の変化についてであるが、これは現在音楽大学で学ぶ私たちにとって、大変関わりの深いテーマではないだろうか。これについて次項では述べてゆきたい。

Ⅳ．クロスオーバーする人々

芸能の分野が多様化する現在、そこに関わる人々の中にも変化が生まれてきた。音楽、演劇など多ジャンルでマルチに活躍する人々の出現もそのひとつである。

その中でも、特に私たちとかかわりの深いクラシック音楽について考えてみよう。クラシック音楽に携わる人々のクロスオーバーには、どんなものがあるだろう。例えば先ず思いつくのは作曲家という職業だ。彼らにとってはポピュラー音楽、クラシック音楽などの境界線は限りなく薄いのではないだろうか。音楽の様式自体がそもそも互いに強く影響し合っていることもある。彼らには、様々な分野の音楽を産み出すという能力が求められて当然なのである。演奏家はどうか。例えばピアニストの場合、その楽器自体の持つポテンシャルの高さから、専門性に関わらずマルチな分野に対応することが求められる。クラシックピアニストがポピュラー音楽を演奏するというようなことは、常に様々な場所で求められるのである。

では、私の専門は打楽器であるが、このような楽器ではどうか。前述のピア

ノと比べても、打楽器、それもクラシックパーカッションの演奏能力が求められる場というのは極めて少ない。ポピュラー音楽の世界には、それだけで生きてきたような優れたドラマー、パーカッショニストが多く存在するし、結局、クラシックパーカッションを専門に学んだ者が活動できる範囲は、クラシックのみになってしまうのである。そしてその方法も、何れかの楽団に所属するというただ一つを除いて、殆どない。

V. クロスオーバーに求める意義

前項では打楽器奏者の例を挙げたが、このような現実音楽大学でクラシック音楽を学ぶ様々な楽器の演奏家について大いに当てはまることだろう。しかしながらそんな状況にこそ生まれるべき現象が、「クロスオーバー」なのではないだろうか。

今ここに浅薄な私が、具体的な案を提示して、演奏家は何々のジャンルとクロスオーバーせよと言うことはできない。しかしながら、クラシックの枠に留まることなく、他の全く関わりの無いように思えるジャンルに、自らの能力を生かそうと試みることは、演奏家自身にとっても、またその文化自体にとっても大きな前進のきっかけとなるのではないだろうか。

授業中取り扱われた、様々な形態の「クロスオーバー」も、始まりは予想だにしない挑戦からであったのではないかと私は閉塞された狭い世界に閉じこもるのではなく、身の回りの様々な事柄に目を向け、研究し、自らの可能性を探求する必要があるのである。結果的に生まれるものは、多かれ少なかれ「クロスオーバー」の要素を含んだものになるのではないかと予想できる。

VI. まとめ～終りに

以上から近年に見られるクロスオーバーという現象の概要、そしてそこに求められる意義を再確認し、また我々クラシック演奏家にとってのクロスオーバーの意味を考察することができた。

クロスオーバーとはただ単に最近見られる文化現象というだけではなく、これから生まれるであろう多くの可能性を示唆するものだ。私は、そこに関わる者の一人として、今後も常に自己の在り方の可能性を模索して行きたいと思う。

(約 2300 字 :40 × 40 の原稿用紙約 1.4 枚分)

※参考文献: レジュメ

結語

以上の三点のレポートとも書き手の思考回路がすっきりしていることが第一印象である。物事を順序立てて考え、そして伝える能力の高さを十分に示している。授業で扱った内容をキチッと理解しているのみならず、それを今の自分の状況に投影して物事をより大きく捉えようとする姿勢が見え、周りを冷静に見る観察力、洞察力を備えていることが伺える。授業中に言及したように、芸術家を目指すものは優れた感性を備えていることは当然のことなので有以上、結局は知性を多く備え、それを如何に生かすかを真剣に考える必要があるという本講義の重要な意図を、これらのレポートの書き手は十分に理解していると感ずる。

当初、本講義の履修登録者は 30 名(制限数いっぱい)であった。次第に欠席者が増え、結局、レポート提出者はその半分の 15 名で、中には熱心に出席しつつも、レポート未提出となった学生(一名)のようにそもそも単位修得が不要と思われる例もあった。一部にこの数字の減少をすべて教員の責任とする風潮が最近非常に強いと感じるが、提出レポートの水準はほぼ良好で、尚かつ、その中から特に優れたものを見いだせたことが、劣悪な教育・設備環境の下で奮闘した教える側としては唯一の救いと言えるだろう。筆者と同じように、時々刻々と変化する「文化の今」を反映した教育、研究を展開していこうとする者には、極めて使い勝手の悪い教員研究費、すなわち、注文購入したものが入荷するまでに時間がかかるという硬直化した仕組みが、最新の状況を反映するのを妨げていることは明らかである。実際、授業で用いた映像はほとんどすべて私費で購入したものである。そうした状況の中、研究費が年々減額の方角ということであれば、最新の状況に常に敏感な時代意識を育てるための教育など実現することは不可能だと言わざるを得ない。10 年一日の如く同じ講義ノートを使用することには無縁な教育・研究者にとって見れば、官僚機構の命令で行われる教員の自己点検や学生による授業評価などはほとんど無意味な訳で、自

らの信念に基づいた教育・研究の遂行が不可能になりつつある現在、自らの教育・研究の終焉を意識せざるを得ない。そう言う意味においても、筆者にとって、学生による優れたレポートとの出会いは教育・研究における1つの記念碑なのである。

愛知県立芸術大学におけるソルフェージュ教育の現在

山本裕之 愛知県立芸術大学音楽学部准教授

愛知県立芸術大学音楽学部作曲部会では、ソルフェージュの概念を捉え直し、2011 年度からソルフェージュの授業内容およびそのカリキュラム等を、より実践的かつ愛知県立芸術大学の実情に合った内容となるよう、大幅に改変した。本稿は 2012 年 5 月 16 日および 6 月 27 日に学内で行った教員対象説明会「ソルフェージュ授業の現在」の内容をあらためて書き起こし、加筆したものである。

1. カリキュラムの変更点

(1) 科目名と単位数の変更

これまでのカリキュラムでは、専攻コースごとの必修および選択単位数は統一されてなく、また履修科目名も通常ならば「IA」「IB」「IIA」「特殊」（声楽）の順であるところ、「IA」「特殊」「IB」「IIA」（弦楽器）と変則的なコースもあった。2012 年度からは科目名を「A」「B」「C」「D」とし、履修順序も全専攻コースで統一した。これにより自分が履修すべき単位とその数がわかりやすくなり、教員側も個々の学生の履修状況が把握しやすくなる。なおこれまでは選択も含めた履修可能な単位数も専攻コースによって異なっていたが、科目名の変更と合わせてすべての専攻コースで最大 4 単位の履修を可能とした。

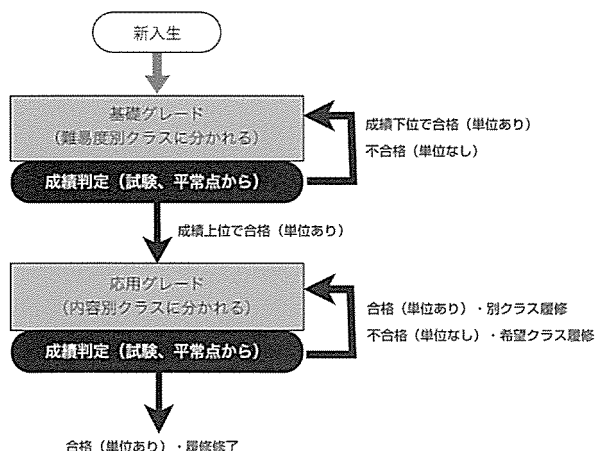
(2) グレード制の導入

学生のソルフェージュ力には大きな幅があり、また習得にかかる時間もまちまちである。そのため年限が限られる大学のカリキュラムのなかでは、評価の点においてこれまで個々の努力に対する結果主義のウエイトが大きすぎるという問題があった。そこで、履修の順番が上がるにつれて難易度も上がり、それが科目名となっていたものを、2011 年度からは科目名を単なる履修科目名とし、学生の実力と切り離して扱うことにした。これによって学生は履修科目名と関係なく自らの実力に合ったクラスに配置されるようになった¹。そして学

習すべき内容と個々の実力、そして学習内容に多様性を盛り込むために、二段階のグレード制を導入した。

(3) 基礎グレード

新入生は全員、はじめに基礎グレードに配置され、さらに実力に応じたクラスに分けられる。前期と後期の二度の期末試験では、各クラス別の「個別試験」と、基礎グレード共通の「統一試験」を課す。この二つの試験に平常点（後述）を加味した成績判定で「可」以上の評価を得た学生は、単位を取得する。その中でも特に成績優秀な学生は、1年生の後期より応用グレードに上がることができる。逆に、たとえ単位が取れても試験等の内容が芳しくない学生は、次学期も基礎グレードに留まることになる。〈図1〉



<図1>

(4) 応用グレード

応用グレードは、学生自身が伸ばしたいと思う能力の種類の違いに対応するため、クラスごとにテーマ（聴音、アンサンブル、教員採用試験対策、等）を設定する。期末試験は各クラス別に行なう個別試験のみを課し、統一試験は行わない。成績が「可」以上で次学期も引き続き履修する学生は、応用グレードの別クラス（別のテーマ）を受講することができる。

2. 授業内容の変更点

(1) ソルフェージュを取り巻く状況

今回行っているソルフェージュ授業の見直しは、そもそも「完璧な授業」というものは存在し得ない中で、いま改善できるところを検証し直すことを発端として、いかに学生のモチベーションを上げるかという現実的な問題等も含めながら、ソルフェージュの概念を捉えなおす必要が感じられたことから始まっている。

日本の音大等で行なわれているソルフェージュの授業は、独自のソルフェージュ教育に力を入れるフランスからの影響を強く受けている。フランスでは1985年頃から「フォルマシオン・ミュージカル」と呼ばれるソルフェージュ教育の新しい動きが始まっていたが²、長らく日本では、それ以前の方法論である聴音と新曲視唱（試奏）を中心に据えた「ソルフェージュ・スペシャリゼ」が主流となっていた。しかし近年になると、国内の主要な音楽大学でフォルマシオン・ミュージカルを参考にした授業の改善が行われるようになった。このフォルマシオン・ミュージカルの趣旨は、ソルフェージュ学習の対象として、それまでのようなオリジナル教材ではなく既存の「楽曲」を置き、音楽性や独創性を高めることであり、そのためには音楽を総合的に捉え、表現する力の育成が必要とされている。このようなことは、それまでのソルフェージュ・スペシャリゼでは対応しきれなかったものである。

(2) これまでの問題点

それでは、愛知県立芸術大学におけるこれまでのソルフェージュ教育は、どのようなものだったのだろうか。それはいわゆる従来のソルフェージュ教育の形を取っており、以下の特徴を挙げることができるだろう。

・「聴音」と「新曲」を主軸とした、楽譜中心の学習。

西洋音楽は、世界の音楽文化の中でも特に楽譜への依存度が高いのが特徴である。そのため、ソルフェージュ教育においても楽譜を中心とした考え方が根強い。そのような事情が、楽譜の音を即時的、反射的に捉える能力の育成に力が注がれる傾向に繋がっていたと考えられる³。実際、聴音ではいかに速く音とりズムを楽譜に正しく書くか、また新曲でもいかに楽譜の情報を早く読み

取ってそれを正確に歌うか（あるいは弾くか）ということが、評価の重要なポイントとなってきた。確かにこのような能力は音楽を学ぶものにとって不可欠であるが、この学習法では音の持つ意味や音楽構造を理解したり、楽譜に直接的には頭れにくい音楽のニュアンスや様式等を学ぶのに必ずしも適してはいない。

・ピアノを用いる、ソルフェージュ教育を目的に作られたオリジナルの楽曲を多用。

従来の「聴音」と「新曲」には、学習を効率的に行なうためのフォーマットが存在していた。たとえば小節数は8から12小節、また聴音では「単旋律」「複旋律」「和声」と声部の数が定まっていた（「複旋律」はそのほとんどが二声体に限られている）。このような教材が、どこの音楽学校にも置かれているピアノを用いることを想定し、量産されることによって、従来のソルフェージュ教材の「様式」は確立されていった。しかし学習者が獲得しようとするものは、既存の音楽を理解し演奏するための基礎能力のはずである。このフォーマットによる教材は、音楽の時代様式や楽器ごとの特徴といった「偏り」を排除し、様々な音楽に対応できる汎用性を最大公約数的に目指した結果として、どの音楽様式にも属さない独自の「ソルフェージュ様式」ができあがったと考えられる。

ソルフェージュ様式の教材はその独自性により、既存音楽の多様な側面に対応できない。たとえば教材がコンパクトなため音楽の構造的把握が育成できない、時代によって変化する理論的な側面からの理解に至りにくい、音を意味的に把握する以前に楽譜に基づいて即音的に考えてしまう、等である。また実際に、「音楽の多様性」に対応できないことが関係していると思われる以下のような現象が多数報告されている。

- ・ピアノ以外の楽器の音高や音域が判別できない。
- ・声楽に歌詞がつくと音高が分からなくなる。
- ・聴こえてくる音楽の拍子が判別できない。
- ・テンポの少しの揺れ（アゴーギク等）で拍が取れなくなる。
- ・カデンツ、終止、和音の種類など音楽の基本構造がわからない。
- ・ピアノ譜以外の楽譜の書き方が苦手。

- ・音楽の時代様式がわからない。

もちろんこれらの現象をすべて従来のソルフェージュ教育の問題に帰結させることはできない。しかし一方で、「ソルフェージュ様式」にこだわる限り、音楽の多様性を学習する機会を逃してしまうともいえるのではないだろうか。そして「ソルフェージュ様式」によって学生が普段のレッスンや他の授業で触れる既存楽曲との乖離を感じ、ソルフェージュを学習する意義を感じにくくなっていったとしたら、それはやはり教育内容の問題であるといえるだろう。

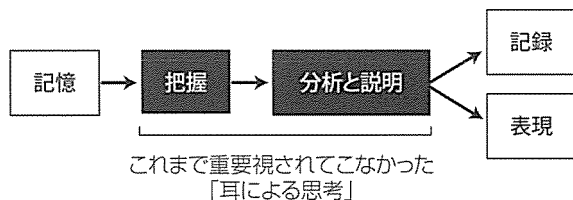
さらに評価という面においても、長い間「ソルフェージュ」と思われてきたものが、楽譜を中心とした聴音と視唱による「汎用的な教材」に則った結果、実は音楽能力の限られた一面しか評価してこなかったのではないかという疑問は当然生まれてくる。

(3) 教材

現在ソルフェージュの授業では、フォルマシオン・ミュージカルの考え方を参考に、教材の大幅な見直しを行っている。その中でも重要な観点は、

- ・音楽の多様な様式に対応できる。
- ・音楽を構造的観点から捉える。
- ・楽譜に頼らない耳による思考を積極的に取り入れる。

といった前述のような問題点を踏まえたものである。特に「耳による思考」は、従来の即時的、反射的な訓練を再考し、音を認識（インプット）してそれを記譜あるいは表現（アウトプット）する間に、把握した情報を分析して説明する過程を挿入するというものである〈図2〉。この方法により音の意味を考える時間を設け、音楽を構造的に捉えることの重要性を学生に認識させる機会が増えることが期待できる。



<図 2>

(4) 既存作品の教材化

新しい授業内容には、クラシック等の既存作品を積極的に教材として導入することにした。それによって、ピアノを中心とした学習から、様々な編成の音楽が学習対象となるため、当然多様な音楽様式にもこれまで以上に触れることになる。たとえば室内楽、オーケストラ、声楽作品を教材化すると、「楽器の音色・音域」「奏法」「編成」「アゴーギクなど実演上の現象」「歌詞が入る時の音楽の把握」「拍子とアウフタクト」といったものは、学習者にとっては避けることができない実践的な要素として認識されることになる。また既存作品に顕れる「フレーズ」「和声構造とカデンツ」「形式」「時代別・編成別の様式」といった理論的、音楽史的な側面も理解しておかなければならない。なお既存作品の教材のうちピアノ以外の編成による楽曲については学生の前で実演することが難しいため、実際の授業ではCDを用いたり、学生自身に演奏させたりすることによって補う。

このような教材による学習においては、「聴音」では書き取らせる前に時間をかけて「耳による思考」を促し、視唱では歌い出す前に楽譜を頭の中で分析させたり、歌わせつつ質問を交えながら指導する。これも即時的、反射的な実践では欠けがちな、音楽の意味的な理解を促すためである。

(5) オリジナル教材の見直し

新しい授業では、即時的、反射的な能力もある程度必要と考えて、従来のオリジナル教材は廃止しないが、これまで以上に様々な視点を導入している。既存作品を用いる学習と同様に、「和声進行」「終止」「和音の種類」を把握することはもちろんのこと、「限定進行音」「転調・借用」「移調」といった音楽機

能の重要な要素に触れることも重要視している。さらに「対声部の把握」「カノン」「新曲合奏」のようなアンサンブル的な能力を養うオリジナル教材なども、既存作品に加えて引き続き効力を発揮できると考えている。

(6) 専攻別クラスから混成クラスへ

2012 年度に行った前述のカリキュラム変更の前段階として、2011 年度にはクラス編成の見直しも行った。以前の基本的なクラスの分け方では、専攻コースによって難易度や学習する内容に差や違いがあった。たとえば作曲コースとピアノコースは難易度が高く、それ以外は若干易しい内容を課していた。また管打楽器コースでは「対声部聴音」というアンサンブル技術を磨く訓練が行われていた。

しかしソルフェージュ能力およびその内容は、音楽に携わるものであればその基本的なレベルについては等しく習得しておくべきものであり、専攻コースという区分に基づいて分ける必要はないと考えた。一方で、たとえば作曲コースとピアノコースの学生が皆、元々高い能力を持っているかという点と必ずしもそうではなく、たまたまソルフェージュが苦手であっても最初からレベルの高いクラスに配置されてしまうという問題もあった。これらを総合的に考え、少なくともソルフェージュの基礎を学ぶ段階では、専攻コース別のクラスよりは単純に能力別のクラスに分けた方が良く判断した。また、ある程度の実力が付いた学生については、より自分の専門に繋がるような、あるいはより自分がより興味を持つような方向性のソルフェージュ能力も求められると考え、それについては応用グレードで対応することにした。なお若干名の移動ド音感保持者については、移動ド唱法特有の指導が必要であると考え、専門のクラスを基礎グレードに設置した。

先に述べたカリキュラムの改変を、以上のようなクラス編成という視点で見るとしたら、2011 年度から始めた両グレードは、次のように説明できるだろう。

【基礎グレード】

クラスは難易度別に分けられる。専攻コースによる区別はない。必要とされ

る基礎的能力を可能な限り全クラスで学習する。

【基礎グレード（移動ドクラス）】

移動ド音感保持者およびそれを希望する学生のためのクラス。専攻コースによる区別はない。通常の基礎グレードクラスで学習する内容に加えて、移動ド唱法特有の方法論を習得する。

【応用グレード】

クラスは学習内容別（テーマ別）に分けられる。同内容のクラスが複数ある場合は、難易度の差で分けられる。すべてのクラスで、テーマに応じた内容に加えて、基礎グレードで学習した内容を延長した高度かつ幅広い学習も行う。原則として専攻コースによる区別はないが、内容によっては特定の専攻が集まることもある。

3. 評価の方法

(1) 評価

たとえば十人いたら十人が違う音の聴き方をしているとすれば、ソルフェージュは個々の学習者によって適切な習得方法に違いがあると考えられるため、きめ細やかな指導を行わなければ効率的な学習は難しいと思われる。学生自身も努力さえすれば相応に実力が伸びるかといえば、そうとは限らないだろう。ソルフェージュ教育の困難さは、この個体差に起因する複雑さにあるといえるだろう。それは同時に評価の難しさにも繋がっている。

愛知県立芸術大学における従来の評価は、原則として学期末試験の結果のみを点数化し、それをそのまま評点としていた。これは実力主義の観点からは一見公平な評価方法である。しかしこの方法は、学習方法が一律であればあるほど公平さに繋がるものの、前述のようにソルフェージュ教育のような個人差が甚だしい科目においては、必ずしも適切とはいえない。やはり努力してもなかなか上達しない学生に対する評価をしなければならない場合において、この点は議論の余地があるだろう。

一方、ソルフェージュ教育における訓練的要素の重要性を考えれば、学生にとってよい学習方法が用意されているとしても、授業への出席率が悪ければ効果的な指導には繋がりにくい。そこで 2011 年度からのソルフェージュ授業に

おける評価方法は、学期末試験のみならず日頃の授業への取り組み方も「平常点」として評価対象に取り入れることにした。具体的には「試験」と「平常点」をそれぞれ1：1の割合で成績を付ける方式を採っている。

(2) 平常点の考え方

平常点の目的は、学生の授業への積極的な参加を促すとともに、学習結果が芳しくなくても努力を認めて単位の取得への道を開くことにある。逆にいえば、元々ある程度の能力があっても、平常点しだいでは成績評価に影響したり単位が取れなかったりすることもあり得る。

普段の授業への参加態度を評価に適切に反映させるために、平常点はさらに「基礎点」と「出席点」に分けて付けられる。基礎点は、すべての学生が初めから持っている点数とし、授業への取り組み方などに問題がある場合に減点される。出席点は欠席および遅刻の回数が多いほど減点される。この「基礎点」と「出席点」を合計したものを「平常点」とする。

(3) 試験

試験は学期末ごとに、各グレードの目的に則して行う。前述のように基礎グレードでは、各クラスで学習する内容が共通しているため、統一試験を行う。この統一試験は、オリジナルのピアノ曲の小品と既存作品の録音を聴きながら各設問に答えてゆくペーパーテストである。具体的に問う内容は、音楽の構造に関わる「カデンツ・和音」「終止」「形式」「拍子」「調の推移」、様式に関わる「楽曲の特徴」「時代、作曲者」、そして「旋律やバスの書き取り」等である。基礎グレードではさらにクラスごとのレベルに応じて個別試験も行うが、これは表現能力を中心としたものであり、クラスごとに試験内容は異なっている。

応用グレードはクラスごとに学習するテーマが違うことから、統一試験は行わずに個別試験のみを行う〈図3〉。



<図3>

4. 学生の反応

カリキュラムと授業内容の大幅な改変を行った 2011 年度に授業を受けた学生は、主に必修の 1 年生と、必修あるいは選択として残りの授業を履修する 2 年生以上だった。つまり大学に入ってから新しい授業を受けた学生と、従来の授業を前年度に受けている学生がいた。これらの学生に対して、前後期とも授業アンケートを実施した。以下にその結果を報告する。

アンケートによる調査

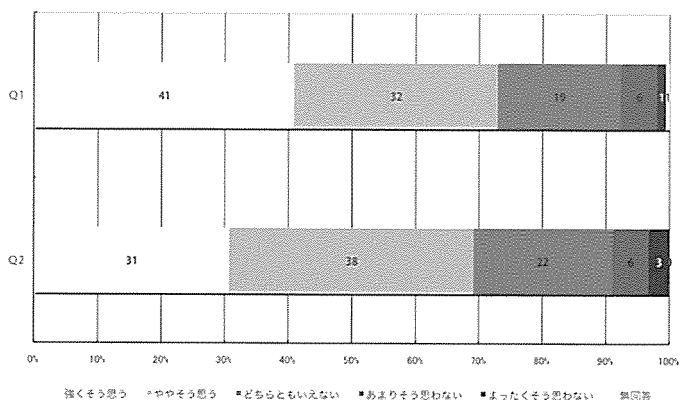
アンケートは、愛知県立芸術大学が FD 活動の一環で行っている授業アンケートをベースに、一部の設問を変えて実施した。本稿では、このうち今回の授業内容の変更に関わる項目について紹介する。

<アンケート結果（項目選択）>

「Q1. この授業を受けた後で、授業で扱われた内容への興味・関心が高まりましたか。」と「Q2. 授業の内容が自分の演奏（作曲、研究）に役立つと思いますか。」という二つの設問に対しては、「強くそう思う」と「ややそう思う」を合わせて、ともにほぼ 7 割に達し、授業の改変が肯定的に受け止められていることがわかった。一方で否定的回答もそれぞれに 1 割弱みられた（図 4）。

<アンケート結果（自由記述）>

次に肯定的な回答と否定的な回答に関する自由記述回答をそれぞれ挙げてみる。



<図 4 >

【肯定的回答（抜粋）】

- ・ いろんな曲が聴けて勉強になった。
- ・ 普通の曲（クラシック、映画音楽 etc.）を使ったのは、とても楽しくて、意欲的に取り組みました。
- ・ 和声の仕組み、役目、種類を説明してもらえる。
- ・ より実技に役立つ、音楽を聴くのも楽しくなるような内容になっていた。
- ・ 入試までと違う、大学からのソルフェージュって感じでやりがいがある。
- ・ 自分の演奏に直接役立ちそうな内容だった。

肯定的回答では、新しい授業が学生のモチベーションを刺激した様子が伺えた。また既存教材を積極的に取り入れたことにより、音楽の様式や構造に対して興味を持ち始める学生もいた。しかし見方を変えると、学生の既存音楽に対する知識不足が、これらの回答に顕れているとも考えられる。

【否定的回答（抜粋）】

- ・ ソルフェージュという感じではなく（中略）ここまで変だと何の授業かわからない。
- ・ ピアノを使って、旋律、2 声、4 声をもっとたくさんして、CD を使って

欲しくない。

- ・聴音をもう少しやりたい。
- ・普通に視唱と聴音がやりたいです。
- ・普通のソルフェージュ（聴音、新曲視唱）がやりたいです。
- ・曲を聴いて音を取るのは、あまりよくないと思う。
- ・コードとか和音とかわかりません。
- ・和声で習っていないことをいきなり出されるのは、まったくついていけなくて（後略）。

ここには「普通」という言葉が幾つか顕れているが、この場合の「普通」とは、従来のソルフェージュ様式を指していると考ええると、新しい授業内容に対して違和感を覚えている学生も少数ながらいたことが伺える。つまり従来のソルフェージュの概念が、大学入試以前の音楽教育にいかに関わっているかを表しているといえるだろう。これについては、各音楽大学がソルフェージュの授業内容をいかに変えようとも、入試の内容では一律に従来のスタイルで足並みを揃えていることが大きな要因とも考えられる。

もうひとつここでは、特に1年生の場合、楽曲の和声的な側面についてソルフェージュの授業で教わる際に、和声学の授業ではまだそのことを学んでいないという矛盾が明らかになっている。入試では「楽典」が課せられるので、和声に限らずある程度の簡単な音楽理論については、新入生といえども理解しているはずであるが、既存作品などを教材にし、なおかつ音楽構造に関わる学習を重要視した場合、学生の理論的な知識が授業に必ずしも追いついていないことが、このアンケート結果のみならず実際の授業の現場でも報告されている。

5. 今後の課題

(1) 学習内容の拡大

新しいソルフェージュの授業では、音楽を総合的に捉え、表現する力の育成を目的とすることで、従来の即時的、反射的な学習に加えて、「耳による思考」を伴った音楽構造の把握等、学習すべき内容が従来に比べて大幅に増している。しかし、現在の限られた授業時間内でこれらをすべて等しく網羅するのは難し

い。そのため、各クラスが足並みを揃えてかつ効率的な指導ができるよう、「学習ポイント」を設定することにした。

学習ポイントは、主に基礎グレードから応用グレードに至る、共通して学習すべき内容を項目に分類したものである。音楽の把握と表現をするうえで、本稿ではこれまで即時的、反射的に音を捉えるのに加えて、音の意味や機能などを構造的な視点から捉える（そして表現する）ことが必要であることを述べてきたが、前者を「ミクロの視点」、後者を「マクロの視点」と名付け、その中で各学習項目をどのグレードにおいて習得すべきかを分布図に配置した（図5）。簡単にいえば、ミクロな視点は、「ソルフェージュ・スペシャリゼ」であり、「フォルマシオン・ミュージカル」がマクロな視点に近いといえるだろう。ソルフェージュ教育に携わる人の間では、「フォルマシオン・ミュージカル」的な学習は、「ソルフェージュ・スペシャリゼ」的な力がある程度ついてからでないと難しいという考え方もあるが、即時的、反射的な能力に劣っている学生が、必ずしも音の意味や構造を理解していないとも限らないという事例⁴から、愛

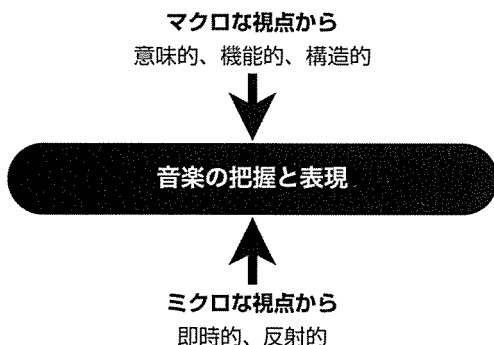
	ミクロな視点	またがる視点	マクロな視点
応用グレード	和音の種類（様々な和音、応用和音、コードネーム、数字付き低音） クレ読み（Alt, Ten, Sop）	スコアリーディング 初見視聴奏 フレーズ	カデンツ （念借用、セクエンス、転図形、ロマン派） 終止（偽、例外） 形式（応用） 転調と借用（遠隔調、含ナポリ） 時代による構成の違い 時代による和声の違い 楽曲の種類の違い
基礎グレード	全音と半音 完全音程 和音の種類 （長短三和音、増三、減三、属七、減七、転図） 調の種類（スケール、調号） バス線表 音域	音型 （非和声部、セクエ ンツ） 拍子・強拍 ルバート・アゴーギク アフファクト・シンコ ペーション 簡単な移調弾き 簡単な初見視聴奏	形式（二部、三部） 限定進行音 終止（全、半、変） カデンツ（TOS(D2)、バロック〜古典） 転調と借用（近親調、含同主調） 楽器（音色）・編成

アンサンブル的要素は、学習の手段として適宜取り入れることが可能。

<図 5>

知県立芸術大学では、ミクロとマクロの二つの視点が相乗的に学習効果を高めあうことで、ソルフェージュ能力を習得する可能性が広がるのではないかと考え、両視点を同時に指導内容に組み込むことにした〈図 6〉。

この学習ポイントの作成はまだ始まったばかりであり、今後これをさらに精査しながら、より効率よく学習できる教材の開発と指導法に繋げることを目標としている。



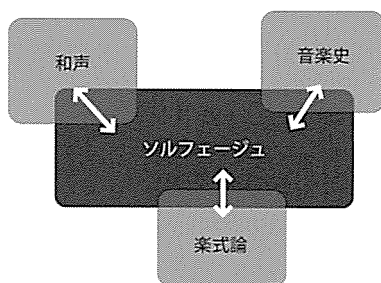
<図 6>

(2) 理論系授業との連携

新しいソルフェージュの授業で広がった内容、すなわち音楽構造や様式等を学習するにつれ、その理論的な側面に触れる機会が多くなったが、それは理論系科目との学習内容の重複にも繋がり始めている。双方の授業（たとえば「ソルフェージュ」と「和声」）の内容がリンクすれば、一種の繰り返し学習の効果によって理解の深化に繋がることが期待できる一方、リンクがうまくできていない場合は、先の授業アンケートにもあるように、理論面での理解がまだなされていないものをソルフェージュで取り上げなければならないような場面も出てくる。そこで、ソルフェージュの授業が新しい内容に移行したのを機に、これまで独立的に行っていた他の理論系授業（和声学、楽式論、音楽史など）との連携を模索する必要がでてきた。

理論系授業との連携では主に、学習進度で足並みを揃えたり、使用する用語を統一させるような学習内容の共通化の他に、理論系の授業でもソルフェージュのような実践的な体験をより積極的に導入する、というようなことも考え

られる。特に和声の授業では、使用する教材によっては理論的な説明と課題の実施に終始してしまい、和声学を音楽様式上で理解することや、「耳による思考」という視点が欠けがちになっている。いわば、ソルフェージュの授業が理論的な側面を導入しはじめたのと同様に、理論系授業にもソルフェージュ的な要素を組み込ませることによって、学生がより横断的に音楽を理論と実践の両面から把握し理解することができるのではないかと期待できる〈図7〉。ソルフェージュと理論系授業との連携は、次年度以降の具体的な検討課題として考えていきたい。



〈図7〉

6. 最後に

本稿で述べているソルフェージュ授業の報告は、2012年5月現在のものである。2011年4月よりソルフェージュのスタッフは数多の協議を重ねてきた結果、カリキュラムと授業内容を以上のような内容に段階的に移行させた。ただし僅か一年強で大学の根幹を成す基礎教育が完璧に仕上がることはあり得ず、学習ポイントや評価の方法、そして教材の精査や整理あるいは継続的な開発など、見直し作業は今後も長い時間をかけて続くだろう。その意味ではこの一年あまりで行ってきたことは授業改革の始まりに過ぎない。しかし今回大幅に見直した授業内容とカリキュラムでは、愛知県立芸術大学音楽学部における今後のソルフェージュ教育についての方向性を示せたと考えている。この枠組みを基礎として、2012年度と2013年度の二年間でソルフェージュ授業の基本的な運用方法を固め、さらに理論系授業と連携させるための道筋を作曲部会

においてとりまとめることを目標としたいと考えている。

なお本稿で述べたソルフェージュ授業の改変については、平成 23 年度理事長特別研究費の助成を受けている。

[注]

¹本来ならばカリキュラムの改変と同時に行うのが理想的だったが、カリキュラムの変更手続きが 2011 年度には間に合わなかったため、2011 年度は従来のカリキュラムの枠組みの中で試験的に行った。

²野平多美「講演Ⅰ『フォルマシオン・ミュージカルとは—その成り立ちと意義—』」『〈音楽家の耳〉トレーニング教育法の開発 平成 19～21 年度活動報告書』エリザベト音楽大学 2010, p.30

³作曲家の近藤譲は前掲書 p.21 において、さらに日本特有の問題として、「日本の洋楽受容の初期に洋楽の「口承的」要素を伝えうる人材の人数が限られていた（中略）洋楽基礎教育が広がりを見せ始める時期は、ちょうど、西洋で「原典主義」が盛んに言われるようになった時期と大なり小なり一致しているように思え」とし、楽譜への依存が口承的要素より優位に立った可能性があると指摘している。

⁴愛知県立芸術大学の授業では、基礎グレードの下位クラスにいる学生が、難しい和音の種類を聞き分けられた例がある。

マルク・バティエ教授を迎えて

マルク・バティエ Marc Battier 教授

パリ＝ソルボンヌ大学教授。作曲家。

1970 年以来コンピュータ音楽と深く関わって来た電子音響音楽の作曲家・音楽学者。パリ・ソルボンヌ大学教授、MINT〔電子音響音楽研究〕部長。音楽学者としては、電子音響音楽とコンピュータ音楽の歴史研究の第一人者で、数々の著書や論文がある。作曲家としては、彼の作品はヨーロッパ諸国、日本、中国、北米など、各地で演奏されている。1979～2002 年にかけて、パリの IRCAM でライヒ、ブーレーズ、シュトックハウゼン、湯浅譲二など著名な作曲家たちと仕事をした。その後、GRM のダニエル・テルツジらと共に電子音響音楽研究の学会 EMS を立ち上げ、さらに、アジアの電子音響音楽の国際的な研究機構を創立し、活発に活動を行っている。

●期間

2012 年 7 月 12 日（木）～7 月 21 日（土）

●主催

愛知県立芸術大学芸術創造センター

●企画

愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース

●後援

日本音楽学会中部支部

●概要

フランスの電子音響音楽の作曲家で、パリ＝ソルボンヌ大学音楽・音楽学部（UFR）の教授であるマルク・バティエ氏を招聘し、数々の講演、学生の研究指導、さらに創作活動を行なっていただいた。新作は長久手文化の家で開かれたコンサート「マルク・バティエと彼の仲間たち」で世界初演された。

さらに、本学音楽学部が連携している名古屋大学でもレクチャーを行い、地域に大きな貢献をしてくださった。

102 mixed muses no.8

スケジュール

プログラム（１）公開ゼミナールⅠ

日時：７月１３日（金）１０：３０ - １２：００

場所：博士棟演習室

内容：博士後期課程学生の研究指導。学生は自分の研究について英語で発表し、それに対してバティエ教授にコメントしていただいた。

プログラム（２）レクチャーⅠ

場所：合奏棟第２教室

日時：７月１６日（月）１６：１０ - １７：４０

内容：水野みか子先生の「音楽学特殊研究」の時間（博士前期課程対象）を使って、GRMを中心にした電子音響音楽史について講義していただいた。

プログラム（３）公開ゼミナールⅡ

場所：資料館研究室

日時：７月１７日（火）１２：５０ - １４：２０

内容：作曲コースの学生が作品を発表し、それについてバティエ教授に講評していただいた。

プログラム（４）レクチャーⅡ

場所：新講義棟

日時：７月１７日（火）１６：１０ - １７：４０

内容：「音楽学概説」の時間を使って、学部学生のために、電子音響音楽の一般的な歴史についてレクチャーをしていただいた。

プログラム（５）公開ゼミナールⅢ&Ⅳ

場所：奏楽堂第３教室

日時：７月１８日（水）１４時３０分 - １７時４０分

内容：博士前期課程学生（修士論文執筆中）と学部３年生２名が英語で各自の研究発表を行い、それに対してバティエ教授にコメントしていただいた。

プログラム（６）バティエ・デー Battier's Day

場所：長久手文化の家 風のホール

日時：7月19日（木）12時00分 - 20時00分

12時00分 - 16時00分 公開リハーサル

17時00分 - 17時45分 アーティスト・トーク

18時30分 - 20時00分 コンサート 「マルク・バティエと彼の仲間たち」

●コンサート「マルク・バティエと彼の仲間たち」

入場料：無料（要整理券、定員200名、全自由席）

演奏： 野村祐子（箏）

碁盤恭子（マリンバ）

曲目： マルク・バティエ：トカ——マリンバとステレオ・テープのための

水野みか子：7月31日の朝に——箏独奏のための〔新作初演〕

マルク・バティエ：ミスト・オン・ア・ヒル——マリンバと電子音の
ために

クリスティアン・ザネジ：公園——8チャンネルのアコースマティッ
ク音楽

ダニエル・テルッジ：トランスミューテーション（変成）——8チャ
ンネルアコースマティック音楽（抜粋）

マルク・バティエ：コンスタレーション・スケッチ——箏とエレクト
ロニクス（4チャンネル）のための〔新作初演〕

内容：バティエ教授の作品を中心に、日本とフランスの最新の音楽を集めたコンサート。バティエ教授の作品からは、楽器と電子音響のための3作品が演奏された。そのなかで、箏と電子音響のための作品は新作初演。また、水野みか子氏（作曲家・名古屋市立大学教授）による箏のための新作の初演も行われた。箏曲演奏家の野村祐子氏（本学非常勤講師）は、新作の現代曲でしかも電子音響と合わせるといった難しい初演を見事に成功させた。本学卒業生のマリンバ奏者の碁盤恭子さんの演奏もすばらしかった。ダニエル・テルッジ氏とクリスティアン・ザネジ氏の曲は8チャンネルの電子音響を使ったもので、聴衆は長久手文化の家の風のホールに設置され

た多数のスピーカーの音響に包みこまれた。

プログラム（7）レクチャー in 名古屋大学

日時：7月20日 16時00分 - 18時00分

場所：名古屋大学文系総合館 7F カンファレンスホール

内容：音楽学コースは長年、名古屋大学大学院国際言語文化研究科と連携事業を行っている。このレクチャーもその事業の一環として行われたもので、電子音響音楽の歴史について、珍しい映像資料を駆使しながら、講義していただいた。

1. 「バティエ・デー」について

2012年7月19日、木曜日。長久手町文化の家〈風のホール〉にて、今回のアーティスト・イン・レジデンスのメインイベントとなるアーティスト・トークとコンサートを開催。私たちは、この日を“バティエ・デー”と呼び、音楽学コースの学生と教員総動員で運営にあたり、また聴衆としてバティエ教授のお話を聴き、共に音楽に耳を傾けた。

〈アーティスト・トーク〉 17時00分 - 17時45分

バティエ教授は、音楽学者として、作曲者として、そして教育者として、という3つの顔をお持ちで、それぞれの面で勢力的に世界的な活躍をなさっているところが驚嘆に値する。トークでは、これまでのご経歴を振り返りながら、研究や創作がどのように展開してきたかを伺うことができた。

バティエ教授が関わる「電子音響音楽」という領域は、20世紀後半にはじまり、その後、日進月歩のテクノロジーに連動しながら進化を続けている。よって、研究と創造は常に表裏一体の関係にあることが、お話からヴィヴィッドに伝わって来たことが大きな収穫であった。

〈コンサート：マルク・バティエと彼の仲間たち〉 18時30分 - 20時00分

“マルク・バティエと彼の仲間たち”と題されたコンサートでは、バティ

エ教授ご自身の作品3曲を含む、全6曲が演奏された。電子音響音楽にとって重要な場所であるパリを本拠地に活動を展開するバティエ教授と彼を取り巻く仲間たちの作品を一同に聴くことは、非常に強いインパクトがありそこに居合わせたことは貴重な経験となった。

ここに、プログラムに掲載されたバティエ教授による解説（水野作品を除く）を再録する。

（音楽学コース准教授：安原雅之）

＜曲目解説＞

マルク・バティエ

マルク・バティエ：トカ2——マリンバとステレオ・テープのための（1993年、2007年改訂） 日本初演

Toca 2, for marimba and stereo tape.

演奏：碁盤恭子（マリンバ）

それは1970年のこと。私はルーマニア北部の山岳地帯で車を運転していました。その地域はとても人里離れたところで、工業化の時代にあってもなお、古い伝統がそのままのかたちで残っている土地でした。その時に聞いた近くの修道院から聞こえる木製のベルの音は、今も鮮明に記憶に残っています。それはまさに、シルクロードを通して、アジアから伝わったに違いない古代のリズムでした。

この曲は、当時の記憶をとどめた数少ないもののひとつです。〈トカ2〉は、ルーマニアの修道院である夜に聞こえてきた素晴らしい音に基づいています。木製のベルに、教会のベルが続きます。そして、私がこの曲で描写したかったものは、それ以外の何ものでもありません。

ルーマニアの木製のベルの音は、コンピュータで解析され、視覚的な表象、つまりイメージ（画像）に変えられています。すべてのドローイングは、ルーマニアの木製のベルの音程を解析したのちに成されており、電子的なシークエンスで使われる音程は、実際、そのままの音のスペクトルに由来することになります。そして私は画像を再び音に還元しています。最終的に、サウンドが処理され、私のスタジオでミックスされています。

水野みか子：7月31日の朝に——箏独奏のための（2012年） 世界初演

On the morning of July 31, for koto solo.

演奏：野村祐子（箏）

梅雨も終わり、7月の末ともなれば、夏の太陽は明るく、空気がキラキラ光っ

てくる。前夜の雨のしずくは、陽の光を浴びて輝きながら、ひとつ、またひとつ、としたた。朝の散歩の途中、突然に太陽が雲に隠れたり、鳥が飛び立ったり、予期せぬことも起こるが、そうした出来事も瞑想を誘うきっかけとなる。

野村祐子さんにご協力いただく三作目の作品となる。本日、初演の機会を与えてくださったパティエさんに感謝いたします。(水野みか子)

マルク・パティエ：ミスト・オン・ア・ヒル 2——マリンバと電子音のための (2009 年)

Mist on a Hill 2, for marimba and electronic sounds (processed pipa)

演奏：碁盤恭子 (マリンバ)

今夜演奏されるこの曲は、〈ミスト・オン・ア・ヒル〉のトランスクリプションです。原曲は、北京で開催されたムジカクスティカ音楽祭から委嘱されたものです。もともとは、中国の琵琶 (琵琶) と琵琶の音を変容したものの曲として書かれました。このトランスクリプションは、マリンバ奏者である碁盤恭子さんの協力で実現したものです。

クリスティアン・ザネジ：公園——8チャンネルのアコースマティック音楽 (1997 年)

Jardin public, Acousmatic music for 8 sound sources

この曲では、4つの異なるスピードのステレオ・ヴォイスが、空間のなかでゆっくり回転するというアイデアがもとになっています。音響は聴衆を取り巻きながら転回しつつ、対角線の軌道もあり、聴衆は、回転する環境と同時に、音楽的に首尾一貫したステレオ空間に身を沈めることになります。

この作品は、クリスティアン・ザネジが公園で収集した音を使って作曲されました。録音されたものは、パリにある〈GMR 音楽研究グループ〉のスタジオで変容され、そして音楽的な音響となったのです。

ダニエル・テルツジ：トランスミューテーション [抜粋] (2009 年)

Transmutations (excerpts), Acousmatic music for 8 sound sources

“トランスミューテーション (変成)” という錬金術の概念は、長い間、物理や生物学において変容や放射性元素、あるいは種の進化を説明するものとなりました。しかしその言葉は、金への変容を導くもの、あるいは神秘的な観念として、形態の変換を意味するものとして認識されてきました。この用語は、いかなる音をも音楽的な音響に変えることに、完璧に適応されるものです。換言すれば、このある種の変容、そして、諸要素と構造の関係性が、この作品の本質的なコンセ

プトです。そして、もうひとつの“トランスミューテーション”があります。すなわち、空間におけるサウンドの変成であり、それはサウンドの知覚を変えるような動き起因するものです。私たちは、素材の動きによる変成に立ち会うこととなり、それはまた、他の可能な聴き方を啓示するものです。

マルク・バティエ：コンスタレーション・スケッチ——箏と電子音のための（2012年）世界初演

Constellation Sketches, For koto and electronic sounds (processed koto)

演奏：野村祐子（箏）

〈コンスタレーション・スケッチ〉は、尺八、そして中国のビパ（琵琶）とゲーチン（古琴）に続くもので、日本の楽器のための曲としては私の2番目の曲で、アジアの楽器のために作曲したものとしては4曲目になります。

この曲では、電子のパートは箏の音を変容させたものです。それらは聴衆を取り囲みますが、それらはあたかも画家が空の雲を描くように作曲したものです。そして、雲の向こうには外界、そして銀河や星座の不可視な世界があるのです。箏は、人類の生きざまを象徴します。それらは時に調和的で、ある時は混沌とし、そして時に暴力的であり、あるいは甘い静寂を湛えます。

終結部では、電子音のパートの箏の音は、あたかも箏自身が歌っているかのような、声のようなテクスチュアに変容されます。

この曲は、菊池奈緒子さんと野村祐子さんの貴重な助言によって作曲することができました。

出演者のコメント

バティエ先生とは15年以上にわたり、研究やコンサートで交流させていただいておりますが、2012年7月、愛知県立芸術大学コンサートへの出品の機会をいただいて、これまで以上に有意義な議論をかわすことができました。バティエ先生は、電子音響と共存する日本の伝統楽器、という壮大な構想に取り組まれ、私が自国の伝統楽器である箏に対して抱くイメージとは随分異なるスタンスをお持ちだと、大変興味深く聞かせていただきました。野村祐子先生には、新しい奏法へのアドバイスもいただき、そのおかげで箏の様々な音色への取り組みができたと思っております。水野みか子（作曲）

電子音楽と箏の共演にて

電子音楽との共演は初めてでしたので、とても不安でしたが、バティエ先生が、「電子音は箏をサポートする」とおっしゃってくださり、電子音楽への考えが変わりました。今まで、電子音には馴染めなかったのですが、バティエ先生の電子音楽には、日本の楽器への愛情が込められていると思いました。日本の箏を大切に思ってくださいのお気持ちを、たいへん嬉しく感じて演奏することができました。野村祐子（箏）

『マリンバとステレオ・テープのための作品』というのは、今まで私は出会ったことのない組み合わせだったので、どのような世界が奏でられるのか全く想像が付きませんでした。マリンバは、アフリカ系の民族が奴隷としてアメリカ大陸へ連れ去られた際に持ち込んだ木琴をベースに、中南米で発展し、19世紀以降はアメリカを中心に独自の発展を遂げ続けている新しい楽器です。そのマリンバと、20世紀に科学技術の発展により誕生した電子音楽を組み合わせる、アナログとデジタルの融合という斬新な発想にとっても興味を掻き立てられました。

今回、演奏させていただいた2作品とも、自分ひとりでは演奏できず、電子音を操作する人が必要でした。今回のコンサートではバティエ先生自らが操作して下さったのですが、初めて電子音と合わせた時はスピーカーから聴こえてくる音を聴きながら演奏することに、新鮮な戸惑いを感じました。同時に、不思議な音の掛け合いの紡ぎ出す世界に、奥行きの高さと未知の空間の存在を強く印象づけられました。

このコンサートを通して、新しい発見、新しい出会いができたことに感謝しています。そして、これからも様々な音楽、人との出会いを大切にしていきたいと思います。碁盤恭子（マリンバ）

2. 公開ゼミナールⅠ,Ⅲ,Ⅳ 研究発表報告

2012年7月13日(金)、18日(水)に公開ゼミが実施され、音楽学の学生を中心として学部3年生、博士前期課程および博士後期課程の学生が英語で発表した。各発表後には質疑応答が行われ、バティエ教授からも講評および今後の研究へのアドバイスを頂き、非常に充実した時間となった。発表の概要は以下の通りである。

学部生発表

(1) 鈴木春香(学部3年) / F. Poulenc. Ballet *Les biches*: Music and Choreography as Neoclassic Ballet (F. プーランク: バレエ《雌鹿》——新古典主義のバレエとしての音楽と振付)

フランスの作曲家プーランクが音楽を手掛けたバレエ作品《雌鹿》について、楽曲の分析を行った学術的な文献が少ないことを問題として挙げ、研究テーマとした。《雌鹿》に関する正確かつ詳細な情報を集めるとともに、自ら楽曲分析を行うことで、この作品の古典的な側面と進歩的な側面の両方から音楽に言及する。また、10年間バレエを学んだ経験をもとに、振付に関しても考察する。

(2) 畑陽子(学部3年) / Nueva Canción: Nueva Trova in the GES period (「新しい歌」: GES時代におけるヌエバ・トロバ)

20世紀以後にラテン・アメリカ各地で起こった「新しい歌」の運動に関して、当時ラテン・アメリカの中で唯一社会主義国家であったキューバに着目し、そこで行われたヌエバ・トロバをテーマとした。特に革命後に発足したGES(「音響実験集団」)という国営機関に焦点を当て、調査する。先行研究では、歌詞の分析をもとに社会的・政治的視点から研究されることがほとんどであるため、楽曲分析を中心に音楽学的な視点から考察する。

〈感想〉

私たちにとってこれが初めての公開発表であったことに加え、英語での発表ということで非常に緊張しました。発表後はバティエ氏からの講評を頂き、改善すべき点、また今後の課題が見つかりました。リスナーとの質疑応答も行わ

れ、充実した時間となりました。

(音楽学コース学部3年：畑陽子)

大学院生発表

(1) 深堀彩香(博士前期課程)／Music and Jesuits between Japan and Macau: A Historical Overview from Sixteenth Century to Eighteenth Century (イエズス会と音楽—16世紀から18世紀の日本とマカオを中心に)

16世紀から18世紀においてイエズス会が行っていた音楽活動を世界宣教のためのひとつの手段として捉え、イエズス会の極東布教の重要な拠点であったマカオに着目した。当時、日本とマカオにあったイエズス会の教育機関におけるカリキュラムを中心として、両地域の教育内容について比較、考察を行い、その実態を明らかにした。

(2) 七條めぐみ(博士後期課程)／The goût français in the suites of Froberger and Georg Muffat (フローベルガーとゲオルク・ムッフアートの組曲に見られる“フランス趣味”)

ドイツ・バロック音楽におけるフランス趣味の実態を明らかにするために、フランス音楽からの影響が特に色濃く表れている組曲というジャンルから、フローベルガーの鍵盤組曲とゲオルク・ムッフアートの管弦楽組曲の作品を取り上げた。共にフランス音楽の様式が取り入れられているにもかかわらず、これまで別々に評価されていた両者の作品を比較、分析することにより、再評価を試みた。

(3) 成本理香(博士後期課程)／Compositional approaches about the Series TRACE and The Catalogue for Two Clarinets (自作品「TRACE」シリーズと「The Catalogue for Two Clarinets」の作曲方法について)

「TRACE」シリーズ(全6曲)と「The Catalogue for Two Clarinets」は、浄瑠璃音楽のひとつである一中節から着想を得て作曲した作品である。作品に取り入れた一中節の素材を挙げながら、自作品の譜例や音源を用いて、この二作品の作曲方法について発表した。また、発表に際し、現在行っている「日本の伝統音楽から着想を得た戦後日本の前衛音楽作品について」の研究にも言及し

た。

(4) 白石朝子（博士後期課程）「アンリ・ジル＝マルシェックスによる日仏文化交流の試み—4度の来日（1925-1937）における音楽活動と日本音楽研究をもとに—」

ヨーロッパを中心に活躍したフランス人ピアニスト兼作曲家であるアンリ・ジル＝マルシェックス（1894-1970）の4度の来日に注目した。彼の日本における音楽活動と日本音楽研究について調査し、彼が日本とフランスで行った日仏文化交流の実態を明らかにして彼の活動の意義を考察した。

(5) 舩山陽子（博士後期課程）／A Study of Handel's Messiah from a viewpoint of English Diction（ディクションの視点による、ヘンデル《メサイア》研究）

ヘンデルの《メサイア》（1741）には歌詞と音楽がうまく合致しない箇所があり、それはドイツ人であるヘンデルの英語への理解が足りなかったからではないかと言われている。そこで、この作品をディクションという視点から考察し、一見不自然に見える歌詞と音楽の関係性を明らかにした。

（音楽学領域博士前期課程：深堀彩香）

3. 総括

マルク・バティエ教授は電子音響音楽を専門とする音楽学者であると同時に、作曲家でもある。今回は、教育者としてレクチャーや公開ゼミナールを行っていただき、作曲家としては新作を作曲しそれをコンサートの場で発表していただくという盛り沢山な内容をお願いした。

暑い時期であったにもかかわらず、バティエ教授は非常に精力的に仕事に取り組んでくださった。貴重な映像資料を駆使したすばらしいレクチャーの数々、学生たちの英語による研究発表に対する熱心な指導、作曲の学生の作品発表に対する講評、その合間を縫っての新作の作曲とリハーサル、と息をつく暇もない過密スケジュールであったが、バティエ教授は疲れも見せず、終始にこやかに、パーフェクトに日程をこなされた。

バティエ教授とのさまざまなかわりは、本学はもとより名古屋大学の学生にとっても、得難い貴重な体験となったことは間違いない。

バティエ教授は、近年、西洋楽器とアジアの楽器を、電子機器と組み合わせた「ミクスト」作品を創作している。「アコースティックな素材とエレクトロニックな素材の出会い、西洋の思想とアジアの伝統楽器との出会い」というご自身の芸術実践のありかたは、7月19日（木）のコンサート『マルク・バティエと彼の仲間たち』において、余すところなく示された。このコンサートでは今回の滞在中に作曲された箏とエレクトロニクス（4チャンネル）のための新作《コンスタレーション》が初演され、会場からさかんな拍手が送られた。

コンサートのために箏の新作を作曲してくださった水野みか子名古屋市立大学教授には特に感謝を申し上げる。

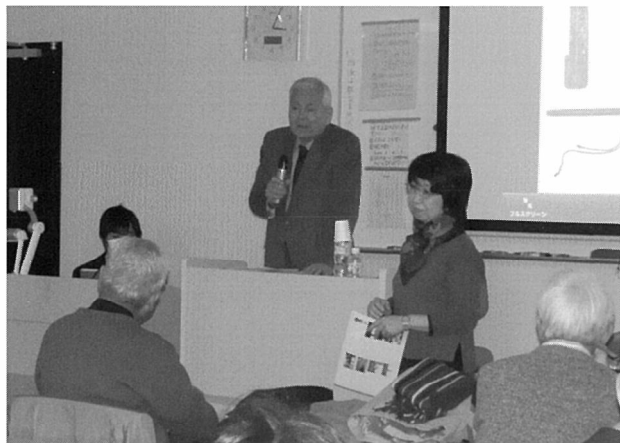
また、ほとんどすべての場面で英語通訳を担当した安原雅之准教授のおかげで、バティエ教授の滞在中、円滑なコミュニケーションが可能となったことを付記しておく。

（音楽学コース教授：井上さつき）

「無量塔蔵六 ヴァイオリンを語る」

七條めぐみ 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科（音楽学領域博士後期課程）

平成 25 年 2 月 16 日（土）、愛知県立芸術大学サテライトキャンパスにて、音楽学コースの特別講座が一般公開で行われた。今回お招きしたのは、ヴァイオリン製作家の無量塔蔵六（むらたぞうろく）氏。1927 年生まれの無量塔氏は、1962 年に西ドイツ（当時）のミッテンワルト・国立ヴァイオリン製作専門学校に日本人として初めて留学し、翌年にマイスターの資格を得た人物である。帰国後は東京ヴァイオリン製作学校を設立し、今日までに多くのヴァイオリン製作家を育成してきてだけでなく、さまざまな国際コンペの審査員も務めた。今回の講座では、無量塔氏が訪れたヴァイオリン製作ゆかりのまちについて、スライドや実際の楽器を用いながらお話しいただいた。また、無量塔氏が製作・修繕した歴史的な弦楽器の数々が展示され、来場した人々の注目を集めていた。



レクチャーをする無量塔蔵六氏（中央）

講座の内容

1. ヴァイオリンのルーツ

無量塔氏はまず、現代のヴァイオリンはどのような楽器を祖先とするのか、その歴史的な起源についての話から始めた。今日、私たちが思い浮かべるヴァイオリンの典型的なイメージ——中央がくびれた独特の流線型、肩と顎の間にはさみ、弓を用いて演奏するスタイル——というのは、19世紀になってから定着したものと言われる。それ以前は、ヴァイオリンの演奏スタイルは現在とかなり異なっており、弓や棹（弦を押さえるための細長い部分）の形状も地域や用途によってさまざまであった。しかし、そのような細かな違いはあれど、ヴァイオリンとその仲間の楽器（ヴァイオリン族）に共通しているのは、4本の弦が5度間隔で調律されていることだ。無量塔氏によると、ヴァイオリンの大原則ともいえるこの特徴をもつ最古の楽器は、1581年のヴェンチュラ・リナローロによるものだという。

一方、ヴァイオリンの祖先の楽器としてしばしば名前が挙げられるのが、ヴィオラ・ダ・ガンバという楽器である。ヴィオラ・ダ・ガンバは形や演奏の方法がヴァイオリンと似ており、ヴァイオリンが誕生する前のルネサンスや初期バロック時代によく用いられていたためにこう思われている。しかし、ガンバは4度や3度の音程で調弦され、棹には弦を押さえる位置を示すフレットがついているように、実際はヴァイオリンと大きく異なる楽器である。それでは、ヴァイオリンの祖先とは一体どのような楽器なのだろうか——。この問いに対して、無量塔氏はリラ・ダ・ブラッチョという楽器を挙げた。この楽器は演奏するための弦を4本と、共鳴させるための弦を1本もつ。そして、ヴァイオリンの祖先だと言える最も大きな理由は、5度間隔で調弦されていることだ。つまり、無量塔氏によると、初めて5度で調弦されたリラ・ダ・ブラッチョが、のちのヴァイオリン族の原点だろうということだ。

2. ヴァイオリン製作のふるさと

つづいて無量塔氏は、ヴァイオリンが誕生した16世紀から現在に至るまでの、楽器製作にゆかりのあるヨーロッパの数々の街を紹介した。ヴァイオリンをイタリアやフランスに広めたと言われる人物、ティーフェンブルッカーのふ

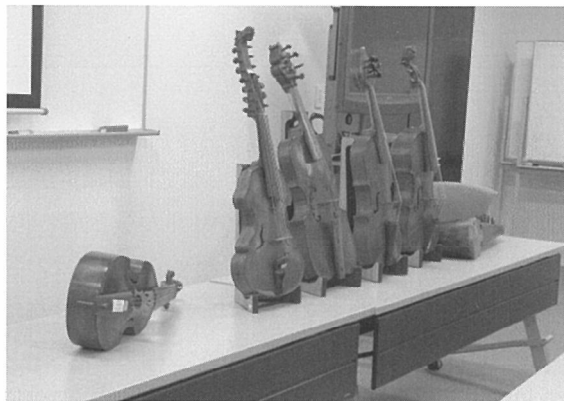
るさとしてあるフュッセン。チェコとドイツの国境付近にあるシェーンバッハやマルクノイキルヒェン。弓づくりの街として有名なフランスのミレクール。そして現在もヴァイオリン製作の拠点として知られるイタリアのサロ、ブレシア、クレモナ。近世から現代までの、ヨーロッパ各地のヴァイオリン製作の歴史が次々と語られ、来場者たちはまるでタイムトラベルをしているような気分を味わったことだろう。

中でも筆者が心惹かれたのは、チェコと旧東ドイツの国境付近に位置する数々の小さな町のエピソードである。たとえば、現在のチェコに属するグラスリッツでは、古くから銀の交易が行われ、16世紀以降はヴァイオリン製作の町としても発展した。宗教改革後、町の宗教がカトリックに定められたために、ヴァイオリン製作に携わっていたプロテスタント・ルター派の人々は、12キロ離れたドイツのクリンゲンタールまで毎週礼拝に通っていたという。こうして、クリンゲンタールには近隣のカトリックの町からルター派の楽器製作者が集まり、町はヴァイオリンや管楽器製作の地として知られるようになった。あるいは、同じく旧東ドイツ地域のシェーンバッハという小さな村でもヴァイオリン製作が行われ、作られた楽器は近郊のマルクノイキルヒェンで売られていた。そのため、マルクノイキルヒェンではヴァイオリンの売買が盛んになり、ヴァイオリン商人が町で有数の豪邸に住んでいたという。これらの町や村は、現在はチェコとドイツの二つの国家にまたがる地域だが、今のような国境がなかった時代には、それぞれの町でヴァイオリンの製作と販売を分担し、協力しながらヴァイオリンづくりを行ってきたようだ。ちなみに、この地域からは、チェコのアマティやドイツのロートヴァイオリンなど、今なお続く楽器メーカーが数多く輩出されているとのことだ。

結び

今回の講座では、誰もが知っている楽器・ヴァイオリンがテーマでありながら、そのルーツと製作のふるさとという知られざる側面について、さまざまなエピソードを聞くことができた。そのどれもが、長年にわたって製作に携わってきた無量塔氏ならではのユニークな内容であり、お話を聞く機会を得られたことをたいへん幸運に思う。また、会場には無量塔氏がこれまでに作成・修繕

した古楽器が展示され、訪れた人々が直に触れることができた。講座の内容はもちろんのこと、普段あまり目にすることのない古楽器の数々と触れ合うという意味でも、とても貴重なひとときであった。



会場に展示されていた古楽器の数々。

左から、デイスカント・ヴィオラ、ヴィオラ・ダモーレ、リラ・ダ・ガンバ、リラ・ダ・ブラッチョ、ヴィオラ・ポンポーザ。



レクチャー終了後、来場者と語り合う無量塔氏（左）。

写真の楽器は、ヴィオラ・ポンポーザ。

アーリング・ダール氏をお招きして ——『グリーグ その生涯と音楽』出版記念

鈴木春香 愛知県立芸術大学音楽学部（音楽学コース3年）

2012年4月19日（木）、エドヴァルド・グリーグ博物館元館長アーリング・ダール氏を招いて、愛知県立芸術大学合奏棟第2教室にて特別講座が開催された。

ダール氏は音楽教育学で修士号を取得し、1991年から2004年までトロールハウゲンのエドヴァルド・グリーグ博物館の館長を務め、グリーグの芸術に関する長年の功績により、2007年にエドヴァルド・グリーグ賞を受賞された。本講座はグリーグ没後100年にあたる2007年にノルウェーで出版されたグリーグの伝記『Edvard Grieg: en introduksjon til hans liv og musikk』（Vigmstad & Bjørke: 2007）の日本語版の出版を記念して開かれたもので、著者のダール氏、そして日本語訳を担当された愛知県立芸術大学大学院（音楽学）修了生の小林ひかりさんにも通訳者としてお越しいただいた。

1. ダール氏の講演

今回の講演では、エドヴァルド・グリーグ（1843-1907）の作品の中でも《ピアノ協奏曲イ短調作品16》（1868）と《ペール・ギュント Peer Gyunt》（1874-75）の2作品を取り上げて、グリーグの音楽について話された。

グリーグの《ピアノ協奏曲イ短調》は、グリーグ唯一の協奏曲であり、初演から現在まで高く評価され、多くのピアニストによって演奏されている作品である。ダール氏はグリーグが直接影響を受けたと言われる、ロベルト・シューマンの《ピアノ協奏曲イ短調》（1845）と比較して話をした。グリーグの協奏曲とシューマンの協奏曲は同じ調性であり、似たような大胆なピアノソロで始まる。ダール氏は両者の違いを、ピアノとオケの関係で表した。グリーグはピアノとオケを対比させ、あくまでピアノを目立たせているが、シューマンはピアノとオケが折り重なるような書法を多く用いていると説明し、グリーグの協奏曲には強烈で若々しいパワーが

あると述べた。ダール氏が、グリーグの協奏曲を「ムンクの叫び」で始まり、「A dur の勝利」で終わると称していたのが印象的だった。

劇付随音楽《ペール・ギュント》は、グリーグの代表作の一つで、ヘンリク・イブセンの戯曲『ペール・ギュント』のために作曲した作品である。この戯曲は、自由奔放な若者ペール・ギュントが旅に出て年老いて婚約者のもとへ帰ってくるまでの物語であり、ダール氏は軽妙な語り口で、《ペール・ギュント》の物語と音楽を、パワーポイントで画像を見せながら語った。ダール氏は話終えたあと、「私は学術的ではなく、あえて違うアプローチをしている。」と述べたが、この作品について話することができるというダール氏の喜びが伝わってきたと共に、グリーグの音楽の壮大さや聴き手に与える力強さを感じることができた。

また、本講演ではグリーグを取り巻く人々についても話され、グリーグの交友関係も知ることができた。



ダール氏（中央右）と小林ひかりさん（同左）を囲んで

2. 『グリーグ その生涯と音楽』 紹介

本書は、ダール氏が長年奉職したエドヴァルド・グリーグ博物館をはじめとする関係機関から提供された豊富な図版を用い、グリーグの 60 余年の生涯を共感をもって丹念に描写した伝記である。巻頭で著者は次のように書いている。

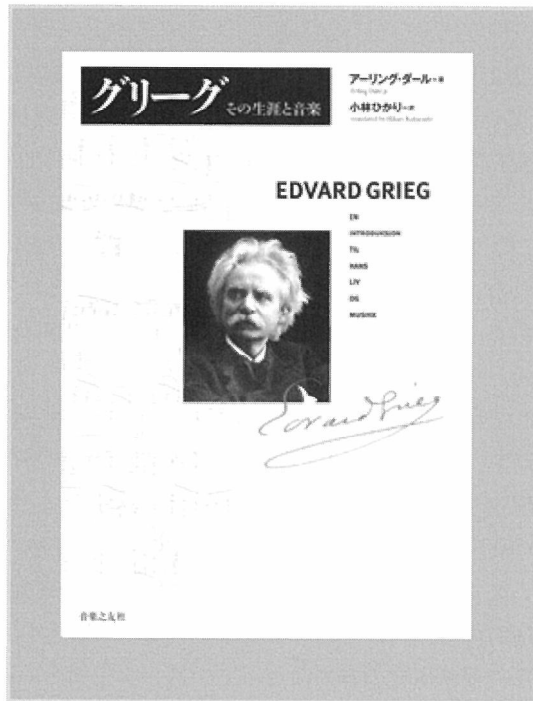
今日私たちがグリーグの音楽と関わる時、何よりも重要なのは、よく聴き、よく見ることでありと私は考える。(中略) 私は自分の経験を生かして広い心を持つよう努め、よく聴き、よく見ることによって、「私の」グリーグを見つけた。

グリーグが訪れた地を実際にたどり、また、トロールハルゲンのグリーグ博物館に長年勤めた著者だからこそ見えるグリーグ像が読みやすい語り口で書かれている。本書はグリーグの全作品にはふれておらず、グリーグとその時代について何かを語る作品や、現代の私たちに何かを語る作品を取り上げている。大きく取り上げられている作品には次のものがある。《ピアノ協奏曲イ短調》、《ペール・ギュント》、《叙情小品集》Ⅰ、Ⅱ、歌曲、室内楽。

その中から、講演でも扱われた《ピアノ協奏曲イ短調》の項について詳しく紹介したい。

グリーグはこの作品を作曲する 10 年前、1858 年にクララ・シューマンの弾くロベルト・シューマンの《ピアノ協奏曲イ短調》を聴き、感銘を受けた。協奏曲に取り組む際に、シューマンが念頭にあったことは間違いないだろう。グリーグは協奏曲の始まりに、大胆な出だしを選んだ。その出だしの音型（イー、イ 嬰ト ホ）はグリーグ・モティーフと呼ばれていて、その他多くの作品でも用いられているが、協奏曲のものが最も効果的である。全 3 楽章のうち、第一楽章と終楽章では、ノルウェーの民族舞踊風のモティーフが用いられていて、それはグリーグ独特のものだ。作曲は 1868 年の夏にコペンハーゲンの静かな田舎町で取り組み、その後職についていたクリスティアに戻って完成された。初演は 1869 年 4 月 3 日に行われ、前評判通り大成功だった。これはグリーグの衝動的で若々しい喜びの音楽である。親交のあったフランツ・リストは、この曲を通して弾いた後、次のように言ったという。

「あなたの道を行きなさい。あなたにはその能力があるのです。恐れるものはありません！」



ダール氏の著書『グリーグ その生涯と音楽』（音楽之友社、2012 年）

総合ゼミ——開講からこれまでの歩みと今年度の実施状況

榊山陽子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科（音楽学領域博士後期課程）

1. はじめに

音楽学研究総合ゼミ（以下、総合ゼミとする）は、音楽学コースに属する学部1年生から博士後期課程の学生までのすべての学生と教員が、週に一度、一堂に会して発表し議論を交わす、愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コースの看板講座とも言える講座である。学生と教員が同じ立場で発表し意見を交換するオープンな場を目指して2006年度に開設された、「音楽学コロキウム」が母体となり、2008年度から「音楽学研究総合ゼミ」としてカリキュラムに組み込まれた。学部の学生は必修、大学院の学生も原則として出席することになっている。

講座の内容としては、研究発表が主体で、発表は音楽学コースの教員や学生（学部および大学院）が交替で行っている。音楽学コース出身の卒業生や外部の研究者を招く場合もあり、一般に公開する場合もある。

大学の通常授業の範囲では、教員や他学年の学生の研究内容について聞く機会意外に少ない。この総合ゼミで教員や上級生の研究内容を知ることにより、下級生が自身の研究の方向付けを行うことができる。上級生も、異なる視点からの下級生による指摘が研究の参考になっている。学生同士のみならず、教員相互の研究に対する意見交換の場としても有意義な時間となっているようである。

本稿では、まず、2008年度の初開講から2012年度までの5年間の講座の状況を概観し、その後、本年度（2012年度）の内容について詳説する。

2. 2008年度から2012年度までの歩み

2008年度は、教員の持ち回りの発表という位置付けが大きく、様々な視点から教員自身の研究を学生に示す発表が多かった。その他、外部の研究者による講義や、音楽学コースの卒業生による研究発表や講義も行われ、学生達が自

身の研究を進めていく上でよい指針が得られたとともに、卒業後の進路を考慮する参考にもなった。

2009 年度には、本学に大学院音楽研究科博士後期課程が新設され、音楽学コースの学生の研究発表の場としても活用されるようになった。前年度には学部 3 年から修士 2 年まで対象だったゼミ発表の授業が 2009 年度からは学年別に変更になったので、他学年の学生の発表について意見を交わす場としての役割が増大した。

2010 年度には、地元愛知県で日本音楽学会全国大会が開催され、複数の大学院生が発表の機会を得て、学会発表の事前練習として総合ゼミで発表した。また、美術学部の教授小林英樹氏による名画観賞の連続講座がもたれ、学生の視野を広げることに役立った。また海外からの講師による講座のための、事前準備の翻訳や発表の時間としても総合ゼミの時間が用いられた。卒業生を招いて現在の活躍の様子を話してもらった講座では、具体的な進路の切り開き方を聴くことができ、学生達には好評であった。

2011 年度は、定期演奏会のプログラムノートを書くための曲目解説執筆演習や、卒業演奏会の時に展示する研究発表パネルの作成方法の講座など、学年を跨いで習得しておきたい技術の講習として、この時間が活用された。また、学生が発表の場を得ることが増え、その発表練習の時間としても、重要度が増してきた。

2012 年度には、博士後期課程の学生も充実し、音楽学専攻の学生だけでなく、創作・表現系の学生による発表の場としても多くの時間が充てられるようになった。また、音楽学コース以外の学内、学外の講師による講座も多く、様々なところで、関連する研究がなされていることを学生達に知らせる良い機会となった。ただし、その関係で、音楽学コースの教員による発表の時間が少なくなってしまったことは、残念であった。

以上のように、開設から 5 年間の間に、博士後期課程が新設され、その学生が増えるに従い、学生の発表の時間が増えてきたことが分かる。また、学年横断的な講習の時間が模索されてきたが、こちらについては、博士後期の学生の学年が上がるに従い、学部 1 年からの学年の幅が大きくなり、共通して有意義な時間となるようなテーマを見つけるのは年々難しくなっているように感

じられる。

3. 2012 年度の総合ゼミの実施状況

(1) 外部の講師による講座

本年度は、外部の講師による講座が6回設けられた。アーリング・ダール氏(と小林ひかり氏)、小林英樹氏(2回)、山口真季子氏、上田泰史氏、中巻寛子氏である。

まず4月19日に、ノルウェーのグリーゲ博物館長アーリング・ダール氏と本学大学院音楽学コース修了生小林ひかり氏を招いての講座が行われた。「ひとつの芸術作品——ひとつの偉大な思考 グリーゲ——その生涯と音楽《ピアノ協奏曲イ短調作品16》と《ペール・ギュント》を中心に」という題でダール氏に講演いただいた。この講座については、本誌に詳細な報告が掲載されている。

本学美術学部教授油画専攻の小林英樹氏には、本誌の表紙を毎号担当していただくなど、日頃から音楽学コースのためにご協力いただいている。総合ゼミでは、2010年度に引き続いての講座となった。今回はフェルメールの絵画が来日するのに合わせて、「音楽学部の学生のための美術講座〈フェルメールの世界〉」と題して2回連続(5月31日、6月7日)で講義していただき、音楽学の学生のために、専門家としての絵画の分析・考察例を分かりやすく示して下さった。同時代の音楽とも関連させて聞くことができ、有意義な講座であった。

本学大学院音楽学コース修了生で大阪大学大学院博士後期課程の山口真季子氏は、毎年のように総合ゼミで発表をして下さっている。本年度は6月14日に「レッスン譜から見るアルトゥール・シュナーベルのシューベルト演奏解釈——《楽興の時》D780を例に」と題して発表された。

東京藝術大学大学院博士課程に在籍し、パリ＝ソルボンヌ大学留学中の上田泰史氏には、本学音楽学コースの学生がパリに資料研究に行った際に、付きっきりで案内していただくなど、大変お世話になっている。今回は、11月29日に「第二帝政期のパリ国立音楽院とピアノ練習曲(1852～1870)——多層的様式空間としてのピアノ練習曲集——」と題して発表していただいた。

本学音楽学部准教授声楽専攻の中巻寛子氏には、「『イタリア古典歌曲』研究——《カロ・ミオ・ベン》の作曲者、トンマーゾ・ジョルダーニ——」と題して講演いただいた。綿密な資料研究による成果の発表を通して、博士号を持つ演奏家としての研究活動の一端を見せていただいた。

（２）音楽学コースの教員による発表

本年度は音楽学の教員による発表が少なく、井上先生が３回、増山先生、安原先生が１回ずつ担当した。

井上さつき先生の発表は、「ベルリオーズの《幻想交響曲》再考」、「パリ万博とエグゾティスム」、「日本におけるドビュッシー」の３回で、自身の研究の成果の紹介に加えて、学生の研究との関連にも触れた発表であった。

増山賢治先生の発表は、「戦前の中国学（支那学、漢学）における音楽芸能関連の著述をめぐって——日本における中国音楽研究の系譜をもとに」と題して行われた。

安原雅之先生の発表は、「ロシア・アヴァンギャルド音楽」についての研究発表であった。

（３）学生の研究発表

本年度は、学生の発表が多かった。７月のマルク・バティエ氏のアーティスト・イン・レジデンスにおける公開ゼミのための発表練習として、また、学会発表の予行演習として、さらに、研究の現段階の紹介として、総合ゼミでの発表が行われた。発表したのは、音楽学コースの学生では、博士後期課程の森本頼子、靱山陽子、七條めぐみ、博士前期課程の深堀彩香、学部３年の鈴木春香、畑陽子で、森本が１回、他の学生は２回発表を行った。音楽学コース以外では、博士後期課程の学生の成木理香（作曲）、丹下聡子（フルート）、高木彩也子（声楽）の３人が１回ずつ発表した。

（４）その他

この他、年度初めには授業の履修に関するガイダンスが行われ、図書館によるデータベースの講習会への参加や、本学芸術資料館所蔵の音楽資料の閲覧な

ども行われた。

4. 学生の感想

2010 年度から筆者が音楽学コースのホームページの管理に関わるようになったのをきっかけに、総合ゼミの感想を学生に書いてもらい、ホームページに掲載してきた。強制はできず、全員に書いてもらえなかったのが残念であるが、どのような授業が行われたのか、それを学生がどう受け取ったかが分かる貴重な資料となった。2011 年度からは、学生の鈴木春香さんが取りまとめを行い、多くの授業の感想を掲載することができた。以下に、本年度の音楽学コースの教員の発表内容の紹介も兼ねて、学生の感想の一部を引用する。

■ 2012/4/26

音楽学コースの安原先生による、ロシア・アヴァンギャルド音楽についてのレクチャー。ロシア革命（1917 年）前後の動乱期に青年時代を過ごした作曲家たちが、政治的なイデオロギーに翻弄されながらも革新的な音楽を生み出そうとした情熱には、心が動かされました。（M.S.）

■ 2012/5/10

音楽学コースの井上先生が、「ベルリオーズの《幻想交響曲》再考」という題で発表されました。ベルリオーズがこの交響曲を作曲した 1830 年は、フランスの文学・音楽・絵画において一斉にロマン主義が始まった年とも言われます。《幻想交響曲》には、ロマン主義の到来を象徴するような新しい手法が数多く取り入れられており、授業では、そうした手法を切り口にこの作品を分析しました。（M.S.）

■ 2012/6/21

戦前の中国学（支那学、漢学）における音楽芸能関連の著述をめぐって——日本における中国音楽研究の系譜をもとに増山賢治先生によるレクチャーでした。中国学に関する資料を紹介して頂きました。先生は今回「雅」と「俗」という分類をされていて、特に俗においては資料を集めるのが難しく、雅の研究者による俗の部分に関する著述や地域研究（紀行文や旅行文）によって得られる情報が多いとのことでした。また、宗教団体により、布教活動のために言語の研究がなされたということも、興味深いお話でした。（Y.H.）

■ 2012/10/11

「パリ万博とエグゾティスム」。パリ万博の研究をしている井上先生による発表でした。まだ世界中を旅することなど簡単には出来なかった時代に、世界中の人、物、芸

術を見ることが出来た万博は人々に大きな影響と関心を与えたことと思います。日本ももちろん人々の関心の対象となりました。ジャポニズムの影響を受けたオペラを2つ鑑賞しましたが、私たちが見ると大変滑稽で、西洋人が描いた日本風と実際の日本のギャップを面白く思いました。(H.S.)

■ 2013/1/17

井上先生による発表でした。「日本におけるドビュッシー」と題して日本のドビュッシー受容に関する内容でした。日本における受容には、博士後期課程のピアノ専攻白石さんが研究されているアンリ・ジル＝マルシェックスの来日も大きく関わっていたようで、それにより「フランス派」を推す音楽家が増えたようです。しかし今でもフランス音楽のコンサートはドイツ音楽より集客率が低いと言います。なぜなのでしょう。(H.S.)

5. おわりに——今後へ向けて

以上紹介してきたように、総合ゼミは、外部の研究者による講演や、学内の教員、学生による研究発表を通して、有意義な授業を展開している。今後この時間をさらに有意義にするために気づいたことを以下に挙げる。

外部の研究者による講演については、これまで、外国人の講師による講座の時は準備の授業が行われることがあったが、日本人の講師の場合も、学生達が事前に講座の内容に関連する事柄について調べておくようにしたい。それにより、意味のある質問をすることができ、さらに自身の研究にも参考にすることができると思われる。

音楽学コースの教員の発表に関しては、本年度は発表回数が少なかったことも要因だと思われるが、授業時間いっぱいまで発表することが多く、質疑応答の時間がほとんど取れなかった。通常の講義と異なり、意見を交換することが大切だと思われるので、今後は、発表時間をもう少し短くし、質疑応答の時間を多くとっていただけたらと思う。

学生の発表に関しては、学会発表などの練習の場としての位置付けで行っている場合が多く、総合ゼミの出席者を対象とした発表とはならない場合がある。学生の発表には教員が学部1、2年生に質問を促す場合が多かったが、発表の分野に関して知識があまりない学生による質問は、学会発表の際に受ける当該分野（あるいは隣接分野）の専門家による質問とは内容がかけ離れていて、発

表の練習にそぐわない。この場合は、教員により質の高い質問をしていただき、それに対処する方法を訓練する場とすべきではないかと考える。

意見交換のための学生の質問の練習としては、教員による質の高い発表に対してこそ行うことが望ましいと考える。教員の発表に対して、学部 1, 2 年生に質問をさせて、それに対する応答の仕方も示すことで、意見交換、議論というものがどのように行われるべきかを体得させることができると思う。質問をして、答えて終わり、というのではない、議論の盛り上がりと深まりを体験する場として、この総合ゼミの時間が活用されたなら、さらに有意義な授業となるであろう。

学年の幅が広がり発表の位置付けも変わってきた現在、そして今後は、学生に意見交換の技術を体得させ、充実した議論を体験させることにより、総合ゼミの目標である「学生と教員が同じ立場で発表し意見を交換するオープンな場」の実現が期待される。

平成 23 年度 修士論文・博士論文要旨

修士論文

穴倉 奏 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科（音楽学領域）

モーリス・ラヴェルの声楽作品研究

——歌曲集《シェエラザード》における詩法的一考察

要旨

本論文は、モーリス・ラヴェル（1875-1937）の数ある声楽作品の中から、歌曲集《シェエラザード》（1903）を中心に、ラヴェルがこの作品で試みたテクストの音楽への解釈について、詩法的な視点から考察を行うものである。ラヴェルの創作において、声楽作品の占める割合は非常に高いにもかかわらず、器楽作品に比べ、研究対象としてはそれほど注目されていないといえる。また、声楽作品を扱った研究においても、作曲の背景や、和声、管弦楽法的な分析はされているものの、原詩を含むテクストを詩法的な側面から扱ったものはほとんどみられない。ラヴェルは創作時期によって主題や書法に変化のある一方で、初期から晩年までオリエンタリズムという点で一貫した嗜好を持っていた。これは当時の、19 世紀フランスにおけるオリエンタリズムの流行が起因しているが、異国趣味に関連した主題はラヴェルの創作において非常に重要であった。こうしたオリエンタリズムを強く反映した作品である歌曲集《シェエラザード》は、ローマ大賞の選考での不遇のさなかに作られたこと、アパッシュの盟友であるクラングソルの口語自由詩をもとにしていることなどから、最初の野心的な声楽作品といえる。オリエンタリズムについては、過去に『アラビアン・ナイト』を題材にした序曲を作曲しており、歌曲集《シェエラザード》はその改作と考えることができる。また、当時のラヴェルは口語詩の音楽的な解釈に熱心であり、実際にこの歌曲集以降、たびたび口語的な表現を伴う音楽書法が用いられている。こうしたことから、歌曲集《シェエラザード》がラヴェルの創作において重要な位置づけにあるといえる。本論では、こうしたいくつかの

要素に注目し、ラヴェルがこの作品で行ったと考えられる実験的な書法について、原詩をもとにフランス詩法の視点から分析し、ラヴェルが原詩をどのように解釈し、音楽で表現しようとしたのかを読み解くことを目的としている。

先述したように、歌曲集の作曲当時、ラヴェルは口語詩を解釈する上で、フランス語の持つイントネーションをいかに音楽に反映するかについて強い関心を持っていた。また、原詩自体は自由詩であるものの、詩法的な技法による効果は存在しており、ラヴェルはこの歌曲集で口語的な音楽書法を実験的に用いたのである。これは後の歌曲集《博物誌》や歌劇《スペインの時》によってより完成されたものとなった。本論では、オリエンタリズムという主題が作曲家にとって重要なものであることから、題材となった『アラビアン・ナイト』の19世紀フランスにおける受容と物語的な特徴に注目し、楽曲との関連性をみるとともに、原詩の持つ音楽性を、フランス詩法という点から分析することで、テキストと音楽との関係について考察を行っている。

本論の構成については以下のとおりである。第1章では、ラヴェルの声楽作品の創作について、その題材や書法から3つに区分し、それぞれを概観する。第1節は初期から《花のマント》までの作品を扱った。この時期のラヴェルは、主に伝統的な詩法に基づく定型詩を題材としている。第2節では歌曲集《シェエラザード》以降の作品を取り上げた。歌曲集《シェエラザード》を皮切りに、ラヴェルはオリエンタリズムを題材とした創作を嗜好した。また、口語的な音楽書法についても、複数の作品で用いられていることがわかる。そして、第3節では《ステファヌ・マラルメの3つの詩》以降の作品を扱い、ラヴェルが最終的には複雑さよりも簡素さを好み、小規模な編成や音楽によって最大限の効果を生み出すような作風へ至ったことが確認できた。こうしたことから、歌曲集《シェエラザード》が全体の創作の中でどのような位置づけにあるのかを明らかにした。第2章では、フランス社会におけるオリエンタリズムの受容と、歌曲集《シェエラザード》作曲の背景について論じた。第1節で当時の19世紀フランスにおいてオリエンタリズムが流行した経緯と、オリエンタリズムに由来する作品がどのように受け入れられていたのかについて考察した。当時のフランスでは、植民地主義や、美術など他分野の芸術と関連により、市民の中でオリエンタリズムが非常に関心をもって受け入れられていた。これにより、

『アラビアン・ナイト』という主題は、今日よりも聴衆にとっては親しみやすい題材であったといえる。つづく第2節では、歌曲集《シェエラザード》がどのような状況で創作され、成立したのかについて論じた。パリ万国博覧会での東洋的な音楽との邂逅から、オリエンタリズムを主題とした音楽劇、そしてアパッシューでの詩人クラングソルとの共鳴など、ラヴェルが歌曲集《シェエラザード》作曲に至るまでの過程には、創作に関わる様々な因子が存在することが確認できた。そして第3節では、歌曲集《シェエラザード》の楽曲構成について触れた。第3章では、詩法的な分析についての方法論を前提として説明した上で、歌曲集を構成する3つの楽曲をそれぞれ、物語的な構造と詩法的、音楽的に分析を行い、原詩の持つ音楽性とそれに伴うラヴェルの音楽書法を明確にした。特に、〈アジア〉とそのほかの2曲との相違点をふまえ、それぞれの楽曲を音韻論的な視点から詳細に分析を試みた。これにより、ラヴェルが原詩の細かな音楽的な特徴を捉え、それを口語的なイントネーションとして音楽に反映させようとしたことがわかった。また、100篇の詩の中から選ばれたこの3つの詩の共通点についても、原詩の内容と音楽的表現の両面から考察を行い、それぞれが解決されることなく、不完全に終了するという特徴を見出すことができた。以上の考察から、本論では、歌曲集《シェエラザード》が、ラヴェルの声楽作品の中でも野心的な意味で重要な位置づけにあること、そして原詩のテキストの持つ音楽性を解釈し、独自の口語的な音楽書法によって楽曲への反映を試みたことについて論じている。

深堀彩香 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科（音楽学領域）

Music and Jesuits in Japan and Macau:

A Historical Overview from Sixteenth Century to Eighteenth Century

〔イエズス会と音楽——16世紀から18世紀の日本とマカオを中心に〕

要旨

日本において「キリシタン時代の音楽」は、一般的な日本の洋楽受容史や音楽教育史とは別に単体で扱われることが多く、特異なものとして扱われる傾向

がある。キリシタン時代に日本にもたらされた西洋音楽は、世界規模で布教を行っていたイエズス会の宣教活動に伴うものであった。同時代に日本以外の地域においても同様の音楽活動がイエズス会によって行われていたにもかかわらず、日本で行われているキリシタン時代の音楽の研究は、その焦点が日本に限定されており、日本とその他の宣教地との並行した研究はこれまで行われてこなかった。そこで、本研究は、16世紀から18世紀におけるイエズス会の音楽を世界宣教のためのひとつの手段として捉え、イエズス会の極東布教の重要な拠点であったマカオに着目し、日本との比較を試みた。

1534年に創立されたイエズス会は、1535年以降、ポルトガルの擁護を受けて世界各地で布教を行っていた。新たな土地へ進出していく際に軍事征服が行われ、ヨーロッパ文化を半強制的に導入する例もあったが、その一方で、武力を伴わず、宣教地の伝統や文化を尊重して宣教活動が行われた例もある。日本とマカオは、武力衝突を伴わず、平和的に宣教活動が進められたという共通点がある。しかしながら、日本では「適応政策」、マカオでは「同化政策」という異なる政策が採られていた。日本で採られていた「適応政策」とは、イエズス会が宣教地の保持する文化様式を尊重し、それを援用して宣教活動を行うという方法である。マカオにおいて行われていた「同化政策」は、宣教師自身が育まれたヨーロッパの文化様式を唯一の理想型とみなし、宣教地の文化をヨーロッパに同化させるという方法である。したがって、マカオではヨーロッパの文化が尊重され、ヨーロッパの様式で宣教活動が行われていた。

16世紀から18世紀にかけて、マカオは極東貿易の主軸であると同時に、日本や中国へ宣教師を派遣するための前進基地であり、また、日本においてキリシタンが弾圧された時代には多くの宣教師や日本人キリシタンが避難した場所としても機能していた。当時の日本とマカオの宣教活動の政策はそれぞれ異なっていたが、両地域に西洋音楽がもたらされ、それぞれの教育機関において音楽教育が行われたという点では共通しており、マカオは西洋音楽に関する知識の源およびパイプの両方としても重要な役割を果たしていた。本論文では、日本とマカオにおけるイエズス会の宣教活動の政策の違いを考慮した上で、当時のイエズス会が宣教活動で用いた音楽について日本とマカオを中心に考察し、その特徴や傾向を明らかにすることを目的とした。

全体は3章から成り、第1章では日本とマカオにおけるイエズス会の宣教活動に関して、第1節では日本、続く第2節ではマカオに焦点をあて、それぞれの当時の状況や宣教活動の政策等について概観した。そして、当時の日本とマカオの関係性や、宣教活動において採られていた政策がそれぞれ異なっていたことが示された。

第2章では日本とマカオに創設されたイエズス会の教育機関で行われていた活動について、特にカリキュラムに組み込まれていた音楽を中心に考察し、当時の日本とマカオにおける音楽教育の詳細とその重要性を明らかにした。第1節で日本、第2節でマカオを扱い、各教育機関ごとにそれぞれのカリキュラムや音楽活動について纏めた。これらの節を踏まえて第3節では両地域におけるカリキュラムの比較を試みた。その結果、両地域ともに、当時のヨーロッパで用いられていたカリキュラムを基礎として教育が行われていたことが明らかになった。

第3章ではカリキュラムとして行われていた音楽を除く、その他のイエズス会士の音楽活動について探った。第1章および第2章と同様に、第1節で日本、第2節でマカオを取り上げ、それぞれの地域で行われていた演劇や教会における音楽等について考察した。ここからは、現地で働くイエズス会士達が、それぞれの地域においてそれぞれの文化を取り入れながら宣教活動を行っていたことがわかった。イエズス会士達が現地の要素を取り入れるという例は、とりわけ、演劇において顕著であったが、これは、現地の人々の興味を引き、関心を高めさせ、より円滑に宣教活動を行っていくための試みだったのではないかと考えられる。

以上の考察により、日本では「適応政策」、マカオでは「同化政策」という異なる政策の下に宣教活動が行われていたが、その音楽活動には類似点も多く、日本での活動が決して特異なものではなかったということが示された。さらに、より効果的に布教を行っていくためには異なる2つの政策の境界線が曖昧なものにならざるを得なかったということも明らかになった。今後は研究の対象をさらに広げ、この他の宣教地についても並行して考察する必要があるだろう。

博士論文

榎山陽子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科（音楽学領域）

ディクションの視点によるヘンデル《メサイア》研究

——ヘンデルの歌詞付けの正当性

要旨

G. F. ヘンデル (George Frideric Handel, 1685-1759) の《メサイア Messiah》(1741) の歌詞付けについては、作曲当時から、作曲者がドイツ出身であるがゆえに英語の理解が足りず、歌詞の扱い方が不自然であるとされ、度々修正が加えられている。近年になって漸く、ヘンデル研究者のドナルド・バロウズ (Donald Burrows, 1945-) のように、ヘンデルの歌詞付けの方法を肯定する見解も見られるようになった。バロウズは、現在の人々に理解不能なことでも、当時は間違いではなかったのだと考え、それを前提として、ヘンデルが表現したかったことを解明しようとしている。しかし、なぜヘンデルの方法を肯定できるのかは、解明されていない。

ヘンデルが移住したころのイギリスの英語に目を移してみると、当時、綴りは現代とほとんど変わらなくなっていたが、発音はまだ現代と異なるものが多かった。そして、英語特有の大きな発音変化は収束しつつあったが、まだ多くの語は発音が変化の途上にあり、その変化の様々な段階の発音が同時に存在していて、非常に流動的であった。

本論文は、このような当時の英語の実態を把握した上で、英語史の研究成果に基づき歌詞テキストの発音の考察をし、複数の発音の可能性があるとされる箇所については、楽譜に書かれた音楽情報、即ち、旋律の音型・リズム・抑揚や音節の音価の割り振り方を基に分析を行い、発音候補の絞り込みを行う、という方法で、ヘンデルの想定したディクションを復元し、ヘンデルの歌詞付けの正当性について実証することを目的とする。

本論文は4章から構成される。第1章では、ヘンデルの歌詞付けの特異性について、ヘンデルの時代から現代まで、《メサイア》に関わった人々が、どのような点に着目し、どのように理解し対応していたのかを調べ、《メサイア》における歌詞付けへの関心が時代を追ってどのように変化してきたのかを考察

した。その扱いのパターンは大きく2分類された。

まず第1は、作曲当時は認められていたが、後の人々には受け入れがたく感じられるようになった歌詞付けである。これについては、語の音節数や強勢が現在の認識と異なる点と、イタリア歌曲の連声の技法が使われていることの2種類が挙げられる。語の音節数や強勢が現在の認識と異なる点については、作曲当時の英語に従ってヘンデルが歌詞付けをしたが、時が経ち発音に変化したため、後の人々からはヘンデルの英語が間違っているように感じられたものである。社会の担い手が貴族から市民へと移っていく時代で、標準となる言葉の発音や強勢が変化の途上にあったことも一因とみられる。連声の技法については、作曲当時はこの技法の導入が受け入れられていたが、後の時代の人々はこの技法に従い演奏することより歌い易さを優先したと考えられる。

第2は、ヘンデルの作曲当時から変更が提案されていた歌詞付けで、ヘンデルが提案を受け入れた場合と却下した場合とがある。これには、拍の強弱と単語の関係が合わない点が挙げられる。この場合は発音の変化によるのではなく、ヘンデルが効果的な表現を試行錯誤していたことによると考えられる。後の人々は自筆譜にある最初の案をオリジナル版として採用する傾向があるが、最近では再考後変更して指揮譜に書かれた案を採用する場合も見られる。再考もヘンデルの考えであるので、再考後の楽譜を採用する方がヘンデルの意向に沿っているとも考えられる。

《メサイア》は、作曲直後から常に人々に演奏されて伝えられてきたことから、時代の流行などに合わせて変更された演奏方法が、繰り返され一般に定着していった。19世紀末に研究者達が原典に立ち返ろうとした時に、その演奏方法との兼ね合いを考えるという段階が必要であったことも、《メサイア》の歌詞付けについて、ヘンデルの意図に沿って考えることを妨げていた要因と考察される。

第2章では、ヘンデルがイギリスに移住した頃の英語の状況について、主に英語学の側からアプローチをして考察した。まず英語の歴史と発音変化の変遷を概観した。英語は15世紀から17世紀を中心に発音が大きく変化し、18世紀には、まだその変化の途上である語が多く、現在と異なる、変化の様々な段階の形が存在していたことを確認した。発音の変化には、時代的要素、地域

的差異の他、当時は貴族から市民へと社会の中心が移りつつある時代であったことに鑑み、階級による発音の差異等も考慮する必要があることを確認した。さらに《メサイア》の歌詞を扱うにあたり、欽定訳聖書の発音を検討し、当時の歌唱における発音に対する考え方も考察した。

そして、検討した18世紀の英語の発音の状況を踏まえて、《メサイア》全体のディクションを復元するための発音に関する指針を設定した。

第3章では、第2章で設定した復元の指針に従い、英語学の研究から複数の発音の可能性があると考えられる箇所については、旋律の音型・リズム・抑揚や音節の音価の割り振り方などの音楽情報を基に分析を行い、発音候補を絞り込むことにより、《メサイア》のディクションの復元を試行した。そして、特徴的な歌詞付けの部分についての分析により、ヘンデルの発音は、当時の発音の中では概ね古い伝統的・保守的な発音であることが明らかになった。

次に、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、英語がネイティブ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、役柄が定着している歌手に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はそのディクションを容認していたこと、などのヘンデルの意図が明らかになった。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手掛かりが得られることも明らかになった。

また、英語に関しても、まさにこの時期に発音変化のどの段階にあるのかが分かる語があること、変化の途中の段階の形が存在したこと、などの知見が得られた。

そして、第1章から第3章まで検討してきた、ヘンデルの想定したディクションという視点から、第1章でまとめたヘンデルの歌詞付けの特異性の問題について再検討することにより、ヘンデルは、《メサイア》作曲時に実在していた英語の発音や強勢に忠実に従って歌詞付けをしていたことが明らかになった。ヘンデルは英語の発音や強勢に関しては間違っていなかったということが実証されたのである。

第4章では、作成したディクション復元の指針と照らし合わせて、第3章

で分析した手法により、《メサイア》全曲について、そのディクシオンを復元した。その結果、ヘンデルのディクシオンは、現代のディクシオンと異なる箇所が多いことが明らかになり、歌詞付け研究において発音の違いを考慮に入れる必要性が改めて確認された。

以上のように、ディクシオンという視点から《メサイア》の歌詞付けを検討することにより、ヘンデルは、言葉について繊細な意識を持ち、宮廷の英語、市民の英語を正しく理解していて、作曲に際して、試行錯誤しながら、発音も含めた言葉の表現の可能性を常に追求していた、ということが明らかになった。ヘンデルは、歌詞付けに当たり、音楽優先、歌詞優先という考え方をしていたのではなく、英語の正しい理解に基づき、歌詞と音楽との相互の働きかけによる効果を狙って作曲していたのだと考えられる。



表紙

小林英樹 《巨人（風車）を撃破したと、アルドンサ・ロレンソに大袈裟に語るドン・キホーテ》

1993 年

表紙絵の解説

小 林 英 樹

軽いドローイングですから、とくに解説することはないです。

当時の周辺のエピソード：

大阪にいたころ、たしか、帰宅途中に立ち寄った梅田の旭屋で、児童用の易しい英語で書かれたオックスフォードの『DON QUIXOTE』（朱色の表紙）を買って帰り、電車の往復で読みました。少しは英語に馴染んでおかなければと、続いてスティブンソンの『KIDNAPPED』（紫色の表紙）を買って読みました。わからない単語もありましたが、飛ばしながら楽しく読んだ記憶があります。ぼくは、基本的に、ドンキホーテの生き方は好きだし、内的には同じ要素を持ち合わせていると思います。この絵を描いた頃は銀色（アルミ粉）の周辺に紺や緑、臘脂などの染料がにじみ出る素晴らしいマーカーがありました。一時の流行だったらしく、瞬く間に消えてしまいました。染料の滲み感がお気に入り、良質のスケッチブックに惜しげもなくドローイングしていました。これは、その時の一枚です。ドンキホーテらしく、無我夢中で饒舌に話している姿に見えたので、捨てずにとってありました。

編集後記

本年度も『ミクスト・ミューズ』をお届けすることができた。今期第8号は論文および博士前期・後期の論文要旨のほかには報告類が7編と最も多く、その内容も研究、授業に関するものから連携事業、特別講座、総合ゼミに至るものまで多岐に渡った。音楽学コースの「女子力」を発揮して細やかかつ迅速に編集作業に当たってくれた博士後期課程の七條めぐみさん、同前期課程の深堀彩香さん、学部の鈴木春香さんと畑陽子さん、本当にお疲れ様でした。そして、本号掲載の記事にもあるように、本紀要の編集で活躍してきた博士後期課程の畠山陽子さんが今期、博士学位を取得したことも喜ばしく思う。最後に本紀要の創刊以来表紙のデザインをお願いしている美術学部的小林英樹先生が本年度をもって本学を退官にされることをここに銘記して感謝の意を表したい。K.M.

第8号が無事刊行に至ったことを、大変喜ばしく思います。今年は編集のまとめ役をやらせていただきましたが、作業全体を進めていく中で至らないことが多々あったことと思います。「編集スケジュール虎の巻」を作成し導いてくださった前編集長の森本先輩、博士号の取得という大事な節目の時にもかかわらず快くサポートしてくださった畠山先輩、どうもありがとうございました。また、試験や研究で大忙しの中、献身的に作業をしてくれた深堀さん、鈴木さん、畑さん、本当にお疲れさまでした。そして、寄稿を快諾してくださり、タイトな編集スケジュールにご協力いただいた著者の方々に、深く深く感謝申し上げます。M.S.

今年は新しい編集長のもと、新たに二人のメンバーを迎えての編集作業となりました。初めてで慣れない事づくしにもかかわらず真摯に作業を進めてくれた心強い新メンバーと、多忙な中、私たちを引っ張ってくださった編集長に感謝感謝です。たくさんの方々のご協力により、今号が無事に刊行できましたことを大変嬉しく思います。A.F.

今年初めて編集作業に携わり、先輩方に何度もヘルプを出し、手取り足取り教えてもらいながらの作業でした。今まで出来上がったものを受け取る側でしたが、今回は制作する側にあったために、この刊は今までと違い思い入れのあるものになりました。H.S.

今回初めて編集作業に携わらせて頂きました。分からないことも多く戸惑いましたが、七條先輩、深堀先輩にご指導頂きながら、なんとかお手伝いさせて頂きました。途中から私事で作業をお任せすることになってしまいましたが、快くお引き受けくださった編集委員の皆様、どうもありがとうございました。寄稿して下さった執筆者の皆様に心からの感謝と、今号の刊行へのお祝い申し上げます。Y.H.

MIXED MUSES No. 8
2013 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 ブラザー印刷株式会社名古屋営業所
〒 468-0051 愛知県名古屋市中白区植田 3-210
TEL: 052-808-7671