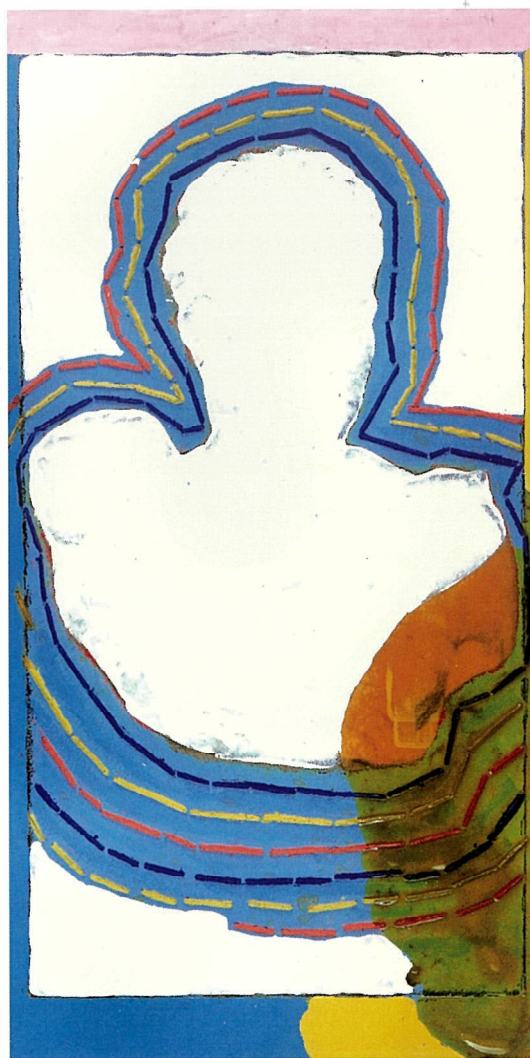


愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース紀要.....ミクスト・ミューズ

MIXED MUSES



no.9 (2014)

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. 9

目 次

『タイム』誌にみる、ラフマニノフと音楽ビジネス ——1943-1948 年を中心に	安原雅之	5
北ドイツのバッハ・オルガン	吉田 恵	19
「エンタ目」（全 12 回） ——『中日新聞』2012（平成 24）年 4 月～ 2013（平成 25）年 3 月掲載	井上さつき	34
都市の音楽芸能をフィールドワークする ～音楽資料編（台北および香港）～	増山賢治	47
新美南吉と西洋音楽 ——教え子に聞く女学校時代の音楽の思い出	加藤（水野）希央	70
特別講座報告 音楽書をつくるということ	片桐文子	89
大学間連携事業報告 名大生のための楽興の時 ～「レクチャーコンサート」のこと～	藤井たぎる	93
国際学会報告 第 2 回 国際音楽学会アジア地域会に参加して	深堀彩香	96

留学報告

パリ・留学エッセイ		七條めぐみ	99
-----------	-------	-------	----

愛知県立芸術大学音楽学部

平成 25 年度 卒業論文要旨

プーランクのバレエ《牝鹿》		鈴木春香	104
——音楽・歌詞・振付からの一考察			
革命後のキューバにおけるヌエバ・トロバ		畑 陽子	107
——シルビオ・ロドリゲスの作品を中心に			

表紙絵の解説

《 a painted statue 》 1 9 9 6		小林英樹	110
------------------------------	--	------	-----

編集後記

『タイム』誌にみる、ラフマニノフと音楽ビジネス ——1943-1948 年を中心に

安原雅之 愛知県立芸術大学音楽学部准教授（音楽学）

Sergei Vasilievich Rakhmaninov (1873-1943) は、作曲、ピアノ、指揮、という 3 つの領域において、20 世紀前半に活躍したロシア出身の音楽家である。彼の音楽は、没後 70 年を迎えた今なお広く愛されているが、しかし、作曲家としてのラフマニノフの業績は、かならずしも常に高く評価されているわけではない。たとえば、ラフマニノフの作風については、やや控えめな見解でも「19 世紀的な調性や形式の慣習を放棄することなく、生涯を通じて、20 世紀音楽の発展における主流から隔絶したままであり続けた」(Morgan 1991: 111-112) と言われ、よりストレートなコメントでは「ある者は、彼の音楽を“古くさいもの”として見捨てる」(Grout 2014: 800) などと否定的に語られる。これは、換言すれば、一般の音楽愛好家には愛されるが、学術的な視点からの評価は必ずしも高くない、ということであり、そのような二重の価値観が併存しているのが、ラフマニノフをめぐる今日の状況であると言えよう。

本稿は、ラフマニノフの作品が「現代の音楽生活において重要なファクター」(Morgan 1991: 112) となるプロセス、つまり、学術的な控えめの評価とは裏腹に、ラフマニノフの作品が絶大なポピュラリティを獲得していくプロセスの一面を、アメリカのニュース雑誌である『タイム *Time*』誌の記事から読み取ることを目的としている。1923 年に創刊されたこの雑誌には、音楽関係の記事も数多く含まれており、音楽自体についての深い議論は期待できないが、アメリカにおける音楽の動向を把握するためには適切な媒体のひとつであると考えられる。また、1943 年から 1948 年という時期は、作曲家が亡くなった年からの 6 年間である。それは、彼のアイコン（偶像）が形成される初期段階にあたり、また、第二次世界大戦中から終戦を経て、冷戦の時代に突入していくという激動の時期でもある。そのような、社会における音楽のあり方が大きく変化する社会的状況のなかで、『タイム』誌がどのようにラフマニノフを捉えたのか、一連の記事から考察したい。

1. 「ラフマニノフ、死す」——そして、第二次世界大戦の終戦まで

1943年4月5日に発行された『タイム』誌で、同年3月28日に亡くなったラフマニノフの、次のような死亡記事が掲載されている。

没。セルゲイ・ヴァシリエヴィチ・ラフマニノフ、69才。世界的に有名なピアニストであり、同世代のなかでも指折りの、偉大な作曲家。肺炎と肋膜炎の合併症で、ビヴァリー・ヒルズ（カリフォルニア）の自宅にて死す。

貴族階級出身の音楽家であり、古い世界の慣習と保守的な趣味を以て、彼は3つのオペラ、3つの交響曲、4つのピアノ協奏曲、しばしば演奏される数多くの歌曲とピアノ作品を残した。いたるところで演奏された嬰ハ短調の前奏曲…は、最も良く知られている。

スマートで背の高いセルゲイ・ラフマニノフは、ロシアの帝国警備隊長の息子として生まれた。彼は、偉大なる故ピョートル・イリイチ・チャイコフスキーの友人であり、後継者でもあった。指揮者としては、ロンドン・フィルハーモニックと、モスクワのボリショイ劇場で、名声を勝ち得た。また、1909年のアメリカ演奏旅行で、ピアニストと作曲家という二重の役割で喝采を浴びた。ソヴィエトの革命に屈することのない敵として、1917年にロシアを離れ、その後の人生のほとんどをマンハッタン〔ニューヨーク〕で過ごした。(Time 1943.04.05)

この記事のなかで、ラフマニノフが「ソヴィエトの革命に屈することはない敵」と言及されていることは興味深い。ラフマニノフは、1931年に『ニューヨーク・タイムス』紙に掲載されたソヴィエト政権に対する抗議文に署名しているのだが、そのことは後に非常に大きな意味を持つようになっていた。つまり、その署名は、ソヴィエトに対する抗議としてよりもむしろ、反社会主義者としての彼自身を代弁するものとなった。すなわち、ラフマニノフは、当時のアメリカにおいてイデオロギー的に正しい人間であることの裏付けとなったのである。第二次世界大戦において、アメリカとソヴィエトは最終的には勝利を分か

ち合ったが、東欧における社会主義政権の樹立をめざすソヴィエトと、「自由と民主主義」の理念掲げるアメリカは、1943年当時すでに、戦後にはじまる冷戦時代の伏線となる状況を形成していた。そのような中で、ラフマニノフがイデオロギー的に問題のないロシア人であることが確認されていることが、このフレーズから読み取れる。

このあと、第二次世界大戦終焉までの期間にラフマニノフが言及される記事では、「ピアノの調律は、戦時下において重要な産業ではない」(Time 1944.07.10)といった風に、戦時中であることを思い起こさせるような記述が端々にあるものの、そのような状況の中でも通常の音楽生活が営まれ、ラフマニノフの音楽が聴かれていることがわかる。たとえば、カリフォルニアのサン・クエンティン州立刑務所ではラフマニノフの前奏曲が「サン・クエンティン・オーケストラのスタイルで」演奏されたことや (Time 1944.02.07)、シカゴの教会では、イースターの際にラフマニノフの作品が演奏されたことが報じられている (Time 1945.04.02)。新譜欄では、ラフマニノフの交響曲第2番ホ短調 (ニューヨーク・フィルハーモニック管弦楽団、アルトゥール・ロジンスキ指揮。コロンビア、12面) が、「静寂な緩徐楽章を除いて、ロジンスキの扱いは重々しい。演奏：まあまあ。録音：良し。」と紹介されている (Time 1945.06.04)。また、ピアノ協奏曲第4番 (フィラデルフィア管弦楽団、ユージン・オーマンディ指揮、作曲者による独奏。ビクター、8面) について、「ピアノ協奏曲第4番を作曲する頃には、作曲家としての力量は衰えていたが、ピアニストとしての才能は活力を保っていた。演奏：大変すばらしい。録音：良い。」(Time 1944.10.02) と評されていることが興味深い。

2. 戦後のラフマニノフ・ブーム

第二次世界大戦が終わり、ラフマニノフが言及される最初の記事が掲載されたのは、作曲家プロコフィエフの肖像画が表紙を飾った刊であった。ここに掲載されている長い記事は、モスクワ音楽院大ホールで行われた演奏会のレポートから始まる。その演奏会は、ドイツ軍を撃退した攻防戦をたたえるスピーチの後、燕尾服に白いネクタイを身にまとったプロコフィエフが自作の交響曲第

5 番を指揮した。そして、彼が、一度は亡命するも、スターリンによる粛清の時期に帰国したこと、そしてソヴィエトを代表する作曲家になったという、その後の変遷を詳しく説明している。ラフマニノフについては、革命時にロシアを離れ、その後帰国することはなかった人物であることが指摘されている。

1946 年になると、ラフマニノフのピアノ協奏曲第 2 番がブームを迎えるのだが、夏にはその予兆とも思える 2 つの記事がある。まず、ラジオ放送のプレビューで、マサチューセッツ州のバークシャー音楽祭のコンサートの録音が放送されることが告知されている。そこでは、S. クーセヴィツキーの指揮、ボストン交響楽団、ユージン・リストの独奏で、ラフマニノフのピアノ協奏曲第 2 番ハ短調とラヴェルの〈ダフニスとクロエ〉第 2 組曲が演奏される (Time 1946.07.22)。また、新譜欄では、同じくユージン・リスト独奏、アルフレッド・ウォーレンスタイン指揮によるとロサンゼルス・フィルハーモニック管弦楽団によるラフマニノフのピアノ協奏曲第 2 番ハ短調 (デッカ、10 面) が紹介され、「聴き古されたチャイコフスキーの協奏曲に取って代わる勢いの曲が、トルーマン大統領がお気に入りのピアニストによって演奏されている。また、作曲者自身 (故) によるビクターの録音 (1929 年) は定番となっている。演奏: 良い。」 (Time 1946.04.08) と評されている。

それから 5 ヶ月後の「そして今、それはラフマニノフだった」 (Time 1946.09.16) というフレーズではじまる記事は、ラフマニノフのピアノ協奏曲第 2 番が大ブレイクしたことを、次のように報じている。

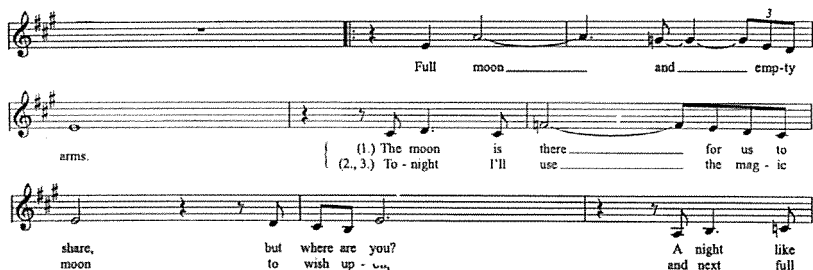
映画、ジュークボックス、そしてラジオは、まずチャイコフスキーの作品を、そして次にショパンの作品を取り上げた。それらは、たわいもない言葉をつけられて、ブギウギのビートから豪華なオーケストラ版まで、あらゆる手がほどこされた。チャイコフスキーの [交響曲] 第 5 番で最も魅力的な旋律が、最も陳腐なものとなり、いつもラジオを聴いている人なら、〈Our Love〉のイメージを払拭せずに〈ロメオとジュリエット〉を聴くことはできない¹。

先週、全米のアメリカ市民で、ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番を1度も聴かずに過ごした人は、ほとんどいないだろう。〈Full Moon and Empty Arms [邦題：寂しい私]〉という名の甘ったるい版は7種類の録音があり、それらはジュークボックスの稼ぎ頭となっている。[ピアノ協奏曲第2番の] 主題は、現在上演中の2つの映画（ハリウッドの〈Holiday in Mexico(メキシコでの休暇)〉と英国の〈Brief Encounter [邦題：逢びき]〉）で、鳴り続けている。そして先週、リバブリック社の映画〈I've Always Loved You（私はずっとあなたを愛していた）〉が加わり、そのような映画は3本になった。

ビクター・レコーズ社は、〈A Song to Remember[邦題：楽聖ショパン]〉のおかげでショパンの売り上げが劇的に増加したことを思い出し、協奏曲の4つの版を同時に発売した。それらは、アルトゥール・ルービンシュタインとNBC交響楽団による決定版から、チャイコフスキーも手がけたフレディー・マーティン³による甘いフォックストロット版までを含んでいる。

すでに、ラフマニノフを賛美する人たちは、この協奏曲について、亡くなった作曲家／ピアニスト自身が彼の嬰ハ単調の前奏曲について感じていたのと同じように、感じていている。ラフマニノフは「彼らは、彼らを選んだかような方法で弾いても構わない、私に聞こえるところで弾かない限りはね！」と言いはねたのだ。(Time 1946.09.16a)

このように、この記事は、やや皮肉を込めた筆で、ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番がより大衆的なジャンルで大々的に扱われるようになったことを報じている。ここで言及されている〈Full Moon and Empty Arms〉については、後述する翌年の記事が解説しているが、これはフランク・シナトラ Frank Sinatra (1915-1998) が1941年に歌った〈I Think of You（わたしはあなたを想う）〉に続くもので、後者がピアノ協奏曲第2番の第1楽章の第2主題に基づくものであったのに対し、前者は、同第3楽章の第2主題を引用して作曲されたものである（譜例）。これは、複数のアーティストによるものが流通していたが、そのなかでも、シナトラによる録音が最も知られている。



ラフマニノフ：ピアノ協奏曲第2番 第1楽章 第2主題



Full Moon and Empty Arms の冒頭部

また、この記事で言及されるハリウッドのコメディ映画〈Holiday in Mexico〉のシーンで、バスク出身のピアニスト、ホセ・イトウルピ⁴が協奏曲の短縮版を演奏するほか、主役の⁵が〈I Think of You〉を歌っている。

この記事が掲載された『タイム』の同じ号の映画欄には、上記の記事で言及される映画〈I've Always Loved You〉が次のように紹介されている。

〈I've Always Loved You〉は、テクニカラー⁶と音楽による、もったいぶったソープ・オペラである。それは、通常はシンプルで労働者向きのホース・オペラ〔安っぽい西部劇〕で切り盛りしているスタジオが制作している。この映画では、ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番のすばらしい演奏が何度も繰り返されており、ラフマニノフ愛好者を喜ばせるし、また、お涙頂戴が好きな映画好きにはたまらないだろう……長ったらしく、退

屈で、腹立たしいほどにこれといった動機のないストーリーは、ちゃんとした役者たち、有名なフランク・ボーゼイジ監督（Seventh Haven [邦題：第七天国]、Farewell to Arms [邦題：戦場よさらば]）、テクニカラー、そして豪華なセットを台無しにしている。お金を払う価値があるのは、アルトゥール・ルービンシュタインによるサウンド・トラックの、すばらしい演奏だけだろう。彼は、この演奏で 85000 ドルの報酬を得ているが、それは、音楽の世界では——いやハリウッドでも——法外な額であった。（Time 1946.09.16b）

ここで評価されているアルトゥール・ルービンシュタイン Artur Rubinstein（1887-1982）は、ポーランド出身のアメリカのピアニストであり、20 世紀を代表するピアニストのひとりである。彼は、第二次世界大戦の時期をアメリカで過ごしたが、1946 年にアメリカ市民権を得たのちに、勢力的な演奏活動を開始している。彼が得る報酬については、翌年の記事が次のように報じている。

1 コンサートにつき最低 3500 ドル以上という高額のギャラを要求するクラシックの演奏家は、ルービンシュタインしかいない。しかし、ルービンシュタインは投資に値する。たとえば昨年、ネブラスカ州のリンカーンで開催されたコンサートの、チケット売り上げのうちの彼の取り分は 5400 ドルであった。彼の、ラフマニノフのピアノ協奏曲第 2 番のレコードは、ビクターの、1946 年のクラシック・アルバム部門のベストセラーであった。また、彼は、映画〈I've Always Loved You〉のために 3 日間かけてピアノを演奏して 85000 ドルの収入を得ているが、それは、いまでもハリウッドでの最高額の記録となっている。（Time 1947.05.26）

これら一連の記事からわかるのは、クラシックの名曲が大衆向けのエンタテインメント・ビジネスに取り込まれ、名曲が大衆化する一方、そこに名演奏家が関わることで、クラシック業界も隆盛をみることとなったことである。ラフマニノフがらみの諸々が、文化的にも、経済的にも、大規模な現象となっていっ

たとも言えよう。

少なくとも『タイム』誌の記事は、知識階級が中心であろう読者の指向を反映し、ポピュラー音楽に感化されたラフマニノフについては、やや冷たい視点で、しかし好奇心をかき立てるように書かれている。当時だれもが聴いたであろう〈Full Moos and Empty Arms〉については、次のように報じている。

自分が好きなクラシック音楽が、ダンス向けのバンドによってメッタ切りにされるのを聴いて、多くの音楽愛好家は、罪人をみつけてやりかった。しかし、多くのクラシック・ファンは、どこを探したら良いのかを知らない。その男は、テッド・モスマン⁷という名の、ティン・パン・アレー⁸の男である。(Time 1947.06.23)

これはつまり、ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番を〈Full Moos and Empty Arms〉に仕立てたのは誰か、ということであるが、この記事によれば、その“作曲家”であるモスマンはイーストマン音楽学校の卒業生で、ガーシュイン風の曲をいくつか作曲しているが、創作活動の中心は歴史的な名作のアレンジであり、その数は400にもなる。ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番については、第1楽章に基づく〈Ever and Forever (いつか、そして永遠に)〉に続いて、第3楽章の第2主題に基づく〈Full Moon and Empty Arms〉が制



〈Ever and Forever〉の表紙

作され、とりわけ後者が大ヒットして話題となったのである。

3. 音楽のための『タイム』

1947年11月3日に掲載された記事は、出版社から読者に宛てた手紙というかたちで、“音楽のための『タイム』 Time for music”と呼ばれるデパート向けの展示物について報じている。「最近、あなたの町のデパートのショーウィンドウに飾られている“タイム音楽クイズ”をご覧になって不思議に思われた方もいらっしゃるかもしれません」という書き出しで、『タイム』が全国的に展開している音楽のプロモーションを説明している。

この記事によれば、音楽への興味、特にクラシック音楽への関心が高まりつつある状況を反映して、多くのデパートが音楽部門の売り場面積を拡張し、内容を充実させるようになってきた。その具体的な根拠として、昨年のレコードの総売り上げは2億7500万枚(1941年の売り上げ枚数は1億2700万枚)が、それらのうち、4分の1は高価なクラシック音楽であったという。そして、このような状況をふまえて、『タイム』誌は、オーケストラをもつアメリカの全31都市のデパートで、“音楽のための『タイム』”というキャンペーンを展開した。そこではまず、『タイム』誌の表紙のデザインに、バッハからガーシュインに至歴代の大作曲家の肖像画をはめ込み、大きなパネルが作成された。そして、そこに記事の見出しに見立てたフレーズが入るのだが、そのフレーズのなかの作曲家名が空欄になっている。つまり、それは穴埋めのクイズ形式になっているわけだが、その答えは、そのデパートの音楽関係の売り場に掲示される、という仕組みである。そして、この記事のなかで、次の5つのクイズが例として挙げられている⁹。

(1) ヘルシンキの5小節：_____は、彼の〈Valse Triste 悲しいワルツ〉がラグタイム版で演奏されるのを5小節聴いたところで退出してしまった¹⁰。

(2) ラプソディー・イン・ブルー：インテリな聴衆に酒場のブルースを提供することによって、_____はジャズから「淑女」を生み出し、高く評価された。

(3) 禁止されていないが、演奏されない：第9交響曲の罪のために、公式に主張をあらため、_____は「ある者は自分のよろこびのために作曲するが、私は、国家に仕えるために作曲をする」と言った。

(4) Song of Love [邦題：愛の調べ]：_____の偉大なイ短調の協奏曲が、気の抜けた旋律を絞り出した。間もなく、その作曲家の人生を描いた映画が上演される。

(5) Full Moon and Empty Arms：_____のピアノ協奏曲第2番の甘ったるいバージョンの7種類の録音は、ジュークボックスに定番の稼ぎ頭になっている。

このキャンペーンは大きな反響をよび、教師たちからの要請に応じて、24のクイズ（解答つき）が無償で、各地の学校に提供されることとなったという。また、クリーヴランドでは、クリーヴランド管弦楽団のシーズン開幕にあわせて、ある会社が、街の広場に面したショーウィンドウを提供し、これらのパネルを掲示した。ポピュラー音楽を取り込んだクラシック音楽ビジネスの展開は、そうして人々の日常生活や、教育の場にも、入り込んでいったのである。

このような展開を経て、ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番のレコードは、2つの版、つまりラフマニノフが15年前に録音したものと、ルービンシュタインによる録音で、1947年のシングルのクラシック・アルバムのベストセラーとなった。作曲されてから47年経ったこの作品は、ガーシュインの〈ラプソディー・イン・ブルー〉と1年を通じて競いあったが、最終的にはラフマニノフに軍パイがあがった。(Time 1948.01.12)

また、ラフマニノフに対する関心が高まったことを受けて、新しい展開もみられた。

ラフマニノフの死から5年が過ぎたが、先週、ユージン・オーマンディとフィラデルフィア管弦楽団が、アメリカにおけるラフマニノフの第1番初演を行った。それは、アメリカにおいて初めての、交響曲を取り上げるラジオ番組で放送された。[初演から]50年が過ぎ、その不協和音は、

もはや酷いものではないが、絶妙というわけでもなかった。第1番には、彼の後の作品にみられるような叙情性はあまりなく、むしろチャイコフスキーの〈1812年〉から大砲を抜いたもののように感じられる。(Time 1948.05.29)

このように、ピアノ協奏曲第2番に集中していた興味が、ラフマニノフの他の曲への関心へと広がっていくのだが、それに伴って、彼の作曲家としての控えめな見解が定着していったようである。

4. むすび

これら一連の記事から浮かび上がってくるのは、そもそもは、クラシック愛好家だけが享受していたであろうラフマニノフの音楽と、ポピュラー音楽しか聴かない人たちが聴けなかったかも知れないラフマニノフのポピュラー音楽版が、シンクロしながら展開したことによって、ラフマニノフが、ジャンルを超えた存在となったということである。おそらく〈Full Moon and Empty Arms〉や、映画〈I've Always Loved You〉からラフマニノフに関心をもち、レコードを購入した人たちもいたに違いない。そしてまた、逆もしかり。いずれにしても、ラフマニノフが社会におけるポピュラリティを獲得していくプロセスは、同時に、ラフマニノフの作品が巨大化した音楽ビジネスにおける商品化されるプロセスでもあったとも言えよう。

[注]

¹ カーメン・キャヴァレロ Carmen Cavallaro (1913-1989) が、チャイコフスキーの幻想曲〈ロメオとジュリエット〉の旋律を借用して〈Our Love〉として演奏したものが、人気を博していた。

² チャールズ・ウィダー監督が1945年にアメリカで制作した、ショパンの伝記映画。

³ Freddy Martin (1906 - 1983)

⁴ José Iturbi (1895-1980) バスク地方出身の指揮者、チェンバロ奏者、ピアニスト。1940年代に、いくつかのハリウッド映画に出演している。

⁵ Jane Powell (1929-) 1940年代から50年代にかけて活躍したアメリカの歌手、ダンサー、女優。

⁶ 1916 年にアメリカで開発されたカラー映画の彩色技術。

⁷ Ted Mossman (生没年不詳)

⁸ Tin Pan Alley. 1890 年代から 1960 年代にかけて、ニューヨークを拠点とした音楽（楽譜）出版業のニックネーム。それらの会社が集まっていた一角の呼称に由来する。特定の音楽のスタイルを指す用語としても使われるようになった。

⁹ クイズの答え：(1) シベリウス、(2) ガーシュイン、(3) ショスタコーヴィチ、(4) シューマン、(5) ラフマニノフ。

¹⁰ ジャズ・ドラマーのジーン・クルーパ Gene Krupa (1909-1973) が、彼が率いるオーケストラで、この曲を録音している（コロンビア）。

参考文献

Grout, Donald J., Claude V. Palisca, and J. Peter Burkholder. 2014. *A History of Western Music*. 9th edition. New York: W. W. Norton.

Morgan, Robert P. 1991. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W. W. Norton.

『タイム Time』誌の記事（いずれも、Time の公式ホームページ [<http://www.time.com/time/>] で参照した。2014 年 1 月 31 日参照。）

以下、発行日と、参照した記事の見出しを記す。

1943.04.05 Milestones

1944.02.07 Radio: Hoosgow Harmony

1944.07.10 Music: Tuners & Tuning

1944.10.02 Music: October Records

1945.02.05 Art: Philadelphia Goes Modern

1945.02.12 Music: Biggest Symphony Goes to Town

1945.04.02 Religion: Congregation v. Choir

1945.06.04 Music: New Records

1945.11.19 Music: Composer, Soviet-Style

1946.03.11 Radio: Git Gat Gittle

1946.08.05 Music: The New Records

1946.05.27 Music: Tchaikovsky in the Grove
1946.07.22 Radio: Program Preview
1946.04.05 Music: The New Records
1946.09.16a Music: Rash of Rachmaninoff
1946.09.16b Cinema: The New Pictures
1946.10.07 Music: New Records
1946.12.02 Music: Success in Kansas City
1946.12.09 Music: Chopin Marathon
1946.12.23 Army & Navy: What Comes Naturally
1947.01.06 Music: Hit Parade
1947.05.26 Man with Zal
1947.06.23 Music: Full Moon and Empty Arms
1947.10.13 Sour Notes
1947.11.03 A Letter from the Publisher
1948.01.12 Music: Those Lovable Russians
1948.03.29 Devilish Discords
1948.05.10 Music: Beethoven, Two to One
1948.05.10 Music: The Hard Way
1948.06.07 Music: Encore in Australia
1948.08.30 Letters

エピソード

1946年9月16日に『タイム』誌に掲載された記事の内容と同じようなことが起きた。それは、ロシアのソチで開催されていた第22回オリンピック冬期競技大会におけるフィギュア・スケート、女子シングル・フリーが行われた2014年2月21日未明から、同大会の閉会式が行われた24日（日本時間）にかけて、“日本国民で、ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番を1度も聴かずに過ごした人は、ほとんどいないだろう”ということである。それは、この曲を使った日本の浅田真央選手によるフリーの演技が幾度となく繰り返し放送されたからである。ここで使われたのは、ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番の第1楽章を4分に短縮したものであった。この作品をよく知っている人々は、

音楽作品を切り刻んで断片を繋いだものに違和感を覚え、あるいは眉をひそめ、また、これが短縮版であることが気にならない、あるいは、そのことに気づかない人たちは、この短縮版をラフマニノフの作品として享受したはずである。いずれにしても、これからしばらくの間は、この演技のイメージから逃れてこの作品を聴くことはできないだろう。また、いわずもがな、CDの販売店では、このピアノ協奏曲第2番のセールが始まっている…。そして、このようにして、ラフマニノフの音楽の歴史は巡っていくのである。

北ドイツのバッハ・オルガン

吉田 恵 愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師

オルガン¹という楽器は、非常に寿命の長い楽器である。ヨーロッパ各地の教会で、400年から500年前に作られた楽器が実際に使われている事も珍しくはない。修復が頻繁に行われること、そして楽器の状態が悪くなってもすべてを取り壊して全く新しく製作するのではなく、古い楽器を部分的に使用し、再構築してきたことが寿命を延ばした原因である。また北、中部ドイツでは、ドイツにオルガンが普及し始めた13、4世紀頃の規模の小さいオルガンに、鍵盤やストップ²、演奏補助装置を増設することが頻繁に行われた。バッハが使用したオルガンも、このような経緯によって発展してきた楽器である。

1. バッハ・オルガンと呼ばれる歴史的オルガン

ヨハン・ゼバスティアン・バッハ（1685-1750）が、オルガニストとして何らかの形で関わった北、中部ドイツに点在する、あるいはした、75台のオルガンを「バッハ・オルガン」と呼ぶ。そのうち、当時の姿のまま残っているのが14台、当時のパイプあるいはパイプケース、演奏台の一部を用いて修復されたものが18台で、残りは消失している。現存する32台はもちろん演奏可能であり、現在も礼拝やコンサートに使用されている。

バッハ・オルガンと呼ばれる楽器は、大きく3つに分類される。まず、バッハがオルガニストを務めた教会のオルガン、バッハが鑑定をしたオルガン、そしてバッハが修業時代あるいは演奏会で演奏したオルガンである。

（1）バッハがオルガニストを務めた教会のオルガン

バッハは、1704-1707年にアルンシュタットの新教会、1707-1708年にミュールハウゼンの聖ブラジウス教会、1708-1717年にヴァイマルの宮廷礼拝堂でオルガニストを務め、ライプツィヒでは1723-1750年にトーマス教会のカントール³を務めた。

アルンシュタットの新教会でバッハが使用した楽器は、1699-1703年にヨ

ハン・フリードリヒ・ヴェンダー（1656-1729）によって製作された。ヴェンダーは 1676 年にミュールハウゼンの聖マリア教会のオルガン修復を行うまで、オルガン建造家として認められていなかったが、この修復以降オルガン建造家として名を馳せ、5 台の「バッハ・オルガン」に関わっている。新教会のヴェンダー・オルガンは 2 段手鍵盤とペダル、21 ストップの規模のオルガンであった。18 世紀後半から 19 世紀にかけて、何度か修復と増築が繰り返され、1913 年にはオッティンゲンのシュタインマイヤー社によって 3 段目の鍵盤が新たに増設された。新教会は 1935 年にヨハン・ゼバスティアン・バッハ教会と改名され、オルガンは 1997-1999 年に、再びシュタインマイヤー社によって 1703 年当時の姿に復元された。21 ストップのうち、10 ストップ分のパイプにヴェンダーのパイプが使用され、その他の部分も 18 世紀前半までにこのオルガンの修復に関わったオルガン建造家のパイプが利用されている。オルガンは 3 階の回廊の天井ぎりぎりに設置されているため、空間全体における音響的效果は余りない。しかし、バランスの取れたディスポジション⁴と素朴な音色を持つこのオルガンから、バッハの初期のオルガン作品の名作が生まれたことは想像に難くない。

ミュールハウゼンの聖ブラージウス教会のオルガンは、1560-1563 年にヨスト・パーペによって製作され、1676 年にヨスト・シェーフアーによって再構築された。その後、1689-1691 年にヴェンダーが増築して 2 段手鍵盤とペダル、29 ストップの楽器となった。ミュールハウゼンでのバッハのオルガニストとしての在任期間は、約一年間という非常に短い期間ではあったが、就任してわずか半年後に、バッハの提案によってさらに増築が行われている。それまでの北ドイツ体験で、ペダルの低音が充実したオルガンに感銘を受けたバッハは、このオルガンにもその響きを求めた。増築は引き続きヴェンダーによって行われ、3 段手鍵盤とペダル、37 ストップという規模の大きいオルガンに生まれ変わった。オルガン研究の父と呼ばれるヤコブ・アドルング（1699-1762）は、『オルガンの構造と奏法』（Musica Mechanica Organoedi 1768, § 177）のなかで、このオルガンをバッハの理想のオルガンの仕様として取り上げている。しかし、19 世紀に入ってから様々な再建築が行われ、外側のケースだけは残されたものの、パイプはすべて入れ替えられてしまった。現在設置され

ているオルガンは、1959年にシュッケ社によって、バッハのディスポジションを復元したものではあるが、残念ながらオリジナルの部分はまったく含まれていない。

ヴァイマルの宮廷礼拝堂のオルガンは、1657年にザクセン候ヴィルヘルム四世がエアフルトのバーフェッサー教会から、ルードヴィッヒ・コンペニウス（1608-1671）製作の古いオルガンを移築したものである。コンペニウス一家は、父であるハインリッヒ・コンペニウス（1565-1631）がライプツィヒのトーマス教会の小オルガンの製作、また息子ルードヴィッヒがナウムブルグのバッハ・オルガンに関わったことから、バッハゆかりのオルガン建造一家として知られている。1707-1708年にはヨハン・コンラート・ヴァイスハウプトが、新しいふいごとペダルストップを増設した。1712-1714年にはバッハの提案によって、ハインリッヒ・ニコラウス・トレブス（1678-1748）がふいごの改良と新しいストップの増設を行い、2段手鍵盤とペダル、23ストップの楽器となった。ミュールハウゼンの聖ブラージウス教会に比べると規模の小さい楽器ではあるが、ふいごの改良によってバッハ好みの響きが得られていたと推測される。そのことはヴァイマル時代にバッハが作曲した秀逸なオルガン作品からも、見て取れるのではないだろうか。その後1738年までに数回の修復が行われたが、1774年の火事によって、「天の城」と呼ばれた芸術的価値の高い礼拝堂と共に消失してしまった。

ライプツィヒのトーマス教会には大小2台のオルガンが設置されていた。大オルガンの最初の記録は1384年である。1511年にはブラジウス・レーマンが全く新しいオルガンを製作し、その後繰り返された増築で2段手鍵盤とペダルという規模にまで再構築された。1598-1599年にヨハン・ランゲがストップを25ストップに増やし、1670-1671年には、クリストフ・ドナートとその息子達が3段目の手鍵盤を増設した。その後このオルガンはヨハン・シャイベ（1680-1748）の管理下におかれた。1721-1722年には広範囲にわたる再構築、バッハのカントール就任後の1730年には、オルガン内部の大掛かりな清掃、調律と整音、1747年には再び修復が行われた。シャイベは1705年からライプツィヒの大学専属オルガン建造家として、市内のすべてのオルガンの保守を担当し、ゴットフリード・ジルバーマンやザッカリス・ヒルデブラ

ントと共に、バッハとの親交を深めたオルガン建造家として知られている。このオルガンは 1889 年にヴィルヘルム・ザウアーによって全く新しいロマン派タイプのオルガンに建てかえられた。現在、トーマス教会に設置されている新しい「バッハ・オルガン」は、バッハの生地アイゼナハ聖ゲオルグ教会の、1707 年にゲオルグ・クリストフ・シュテルツングによって製作された 4 段手鍵盤とペダル、58 ストップのオルガンを、2000 年にゲラルド・ヴェールが復元したものである。小オルガンは、燕の巣オルガン⁵の様式で、1489 年に南の壁面に設置された。1629 年から 1728 年の 100 年間で、コンペニウス、ヒルデブラント、シャイベ他、5 人のオルガン建造家によって修復と増築が繰り返されたが、1740 年 -1741 年に崩壊の危険を回避するために、シャイベによって取り壊された。2 段手鍵盤とペダル、21 ストップのこのオルガンは、バッハの《マニフィカト》BWV233a や《マタイ受難曲》の演奏に使用されたことが記録に残っている。

（２）バッハが鑑定したオルガン

オルガンの鑑定とは、新しく製作、再構築されたオルガンの状態を演奏家の立場から検証し、発音、音色、整音、風量等オルガンの全ての機構について改良すべき点があれば、意見を述べることである。

バッハは、1703 年以降、1746 年までドイツ各地で 20 台のオルガンを鑑定したという記録が残されている。このうち、以下の 7 台のオルガンに関して、バッハの自筆の書類が残されている。すなわちそれは 1708 年ミュールハウゼン・聖ブラージウス教会、1711 年タウバッハ・聖ウルスラ教会、1716 年ハレ・聖母教会、1716 年エアフルト・アウグスティン教会、1717 年ライプツィヒ・パウロ教会、1746 年ショルタウ・聖ニコライ教会、1746 年ナウムブルグ・ヴェンツェル教会である。この中で、現存している最大規模のオルガンは、3 段手鍵盤とペダル、53 ストップを持つ、ナウムブルグ・ヴェンツェル教会のオルガンである。製作者のザッカリス・ヒルデブラント（1688-1757）は、ゴットフリート・ジルバーマン（1683-1753）の弟子として知られ、このオルガンの鑑定書には、バッハと並んでジルバーマンの署名もある。ゴットフリート・ジルバーマンは、バッハともっとも深い親交を結んだオルガン建造家で、兄で

あるアンドレアス・ジルバーマンの下で修行を積み、生涯で 50 台ほどのオルガンを作製した。ゴットフリートはバッハのオルガン鑑定の手法を基にしたと思われる、16 項目にわたる「オルガン鑑定の正しく、基本的な手引き」を書き残している。

バッハはオルガンの鑑定だけでなく、製作前のアドバイスのも行っていた。最晩年の 1749 年、フランクフルトのフランツィスカーナ教会の新オルガンについてはオルガン建造家ハインリッヒ・アンドレアス・コンティウスに、ハルトマンズドルフに新設するオルガンについては、オルガン建造家ドナーティに、コンセプトを提案した記録が残っている。

(3) バッハが演奏したオルガン

バッハが自分の教会以外で、実際に演奏したとされるオルガンは、3 つに区別することが出来る。まず、オルガニスト就任試験、鑑定、演奏会の記録が残されているオルガンである。次に、旅の途中で滞在した街のオルガンである。これに関しては記録がなければ完全に推測の域を出ることは出来ないが、オルガニストの性、未知の楽器を弾きたいという強い欲求を考えると、可能性は非常に高いと思われる。最後に、音楽家としての修業時代を過ごし、その後も 2 度にわたって訪れた北ドイツのオルガンである。

教会のオルガニストになるためには、まず、オルガニスト就任試験に受かることが必要である。バッハはヴァイマル時代とケーテン時代に、他の職場を求めてオルガニスト就任試験に応募している。1 度目はハレの聖母教会で、1713 年に就任試験に合格し、任命書を受け取っていたが、待遇に関する条件が折り合わずに就任を拒否している。聖母教会のオルガンは、3 段手鍵盤とペダル、65 ストップという大規模な楽器で、1712-1716 年にクリストフ・コンティウスによって新しく製作された。バッハは、1713 年のオルガニスト就任試験の際に製作途中の状態で演奏し、1716 年の完成後には、このオルガンを鑑定している。2 度目はハンブルグの聖ヤコビ教会だが、実際に試験演奏は行わなかった。しかし、ハンブルグ滞在中に聖カタリナ教会で行ったオルガン演奏は、聴衆を驚嘆させたと伝えられている。

バッハの演奏会記録としてよく取り上げられるのは、3 度にわたるドレスデ

ンへの演奏旅行である。聖ソフィア教会で1725年9月と1731年9月、フラウエン教会で1736年1月に行われた演奏会については詳細な記録が残されている。この2つの教会のオルガンは、ゴットフリート・ジルバーマンによって製作された。聖ソフィア教会のオルガンは、1718-1720年製作、2段手鍵盤とペダル、30ストップであったが、1945年に消失している。フラウエン教会のオルガンは1732-1736年製作の3段手鍵盤とペダル、43ストップの楽器であったが、第2次世界大戦の空爆で教会と共に全壊してしまった。現在のオルガンは、教会の再建に合わせて2003-2005年にケルン社により製作され、一部のディスポジションのみが再現されている。

バッハが旅の途中で立ち寄ったとされる街として、ゴータ、ベルリン、フライベルグ、ヴァルターハウゼンなどが挙げられる。なかでも、フライベルグの聖 MARIA 大聖堂とペトリ教会のオルガンは、ジルバーマンの製作であることから、記録は無くとも演奏したことはほぼ確実だと思われる。聖 MARIA 教会のオルガンは、1710-1714年に新設され、3段手鍵盤とペダル、44ストップで、ペトリ教会のオルガンは1734年に新設され、2段手鍵盤とペダル、31ストップであった。現在、両楽器ともほぼオリジナルの形であるといわれているが、19世紀から20世紀に行われた修復の資料が少なく不明な点が多い。

バッハの北ドイツ体験は、1700年リュースネブルグ聖ミカエル教会付属学校入学から始まる。その後1705年にはリュベックに巨匠ブクステフーデを訪ね、1720年にはハンブルグに聖ヤコビ教会オルガニスト就任試験のために滞在した。これらの機会にバッハは、当時の北ドイツで最大規模かつ名器と呼ばれるオルガンに触れたのである。バッハのオルガニスト人生において、北ドイツ様式のオルガンに触れたことは、作品と演奏に大きな影響を与えたが、さらにバッハのオルガン鑑定にもその影響を見ることが出来る。

2. 北ドイツ・オルガン楽派とバッハの関わり

バッハは、1700年にリュースネブルグ聖ミカエル教会付属学校に給費奨学生として入学した。聖ミカエル教会のベネディクト会修道院は、955年頃から学校教育の中心的役割を担い、典礼歌の教育にも貢献した。後に修道院は、当時のブラウンシュヴァイク - リュースネブルグ公国のすべての地域における市や

教会の音楽監督を輩出する音楽教育機関へと発展する。市や教会の音楽監督とは、祝祭、式典、結婚式、礼拝などに使用される音楽の作曲と演奏を行い、また教会付属学校のような公的教育機関で教師を務める音楽家である。バッハが後に就任したライプツィヒ・トーマス教会のカントールがまさにこれに当たり、この時期すでにカントールとしての研鑽を積んでいたと言えよう。バッハが受けた奨学金は、才能のある合唱歌手を育てる目的で設けられたものであったため、オルガンのレッスンを受けたという記録は無いが、リューネブルグの聖ヨハネ教会のオルガニストであったゲオルグ・ベーム（1661-1733）からオルガンを学んだとされている。このことは、バッハのオルガン作品にベームの影響が見られることから、ほぼ確実であろう。1700年頃の聖ヨハネ教会のオルガンは、当時のリューネブルグで最高のオルガンであり、少年時代を過ごしたオールドルフで、兄のヨハン・クリストフ・バッハ（1671-1721）がオルガニストを務めていた聖マリア教会のオルガンよりも、格段に規模の大きいものであった。また、バッハが1702年までの間に度々ハンブルグを訪れ、聖カタリナ教会で巨匠ヨハン・アダム・ラインケン（1623-1722）のオルガン演奏を聞いたことは、息子のカール・フィリップ・エマニュエル・バッハ（1714-1788）によって伝えられている。バッハは、ラインケンの壮大なコラル幻想曲《バビロンの流れのほとりに》のタブラトチュアを所持し、研究することで、北ドイツ・オルガン楽派特有の様式であるコラル幻想曲への造詣を深めた。聖カタリナ教会のオルガンは、その当時既にペダルに32フィートのプリンシパルとポザウネという巨大なパイプを持つストップを配しており、バッハはその充実した低音の響きに強い感銘を受けた。

1705年、20歳のバッハは、ディートリッヒ・ブクステフーデ（1637-1707）を訪ねるため、休暇をとってアルンシュタットからリューベックに赴いた。休暇はもともと4週間の予定であったが、3ヶ月近く延長され、帰宅後に職務怠慢審問を受けることになってしまった。その審問でバッハが旅の目的を、「自己の芸術に関わる何がしかを得ること」と語った、という記録が残っている。バッハのオルガン作品におけるブクステフーデの影響は明らかである。当時、北、中部ドイツに広く流布していたブクステフーデのオルガン作品の手稿譜をバッハが研究したことは、このリューベック訪問以前の作品にも反映されてい

る。しかし、この訪問で直接ブクステフーデのオルガン演奏を聞いたことは、バッハのオルガン作品に大きな変化をもたらした。ペダル声部が低音を支えるだけでなく、そこに手鍵盤で演奏するようなパッセージを取り入れることで、ペダルが作品全体に果たす役割を多様化させたのである。特に、フーガのテーマにおいて、ペダルで演奏するための配慮を取り払う、すなわち、ペダルで弾きやすい音型を用いるのではなく、自由な発想でテーマを作ることになったことは、ブクステフーデのペダル奏法の名人技が与えた強い影響によるものである。

ケーテンの宮廷楽長時代の1720年、バッハはハンブルグの聖ヤコビ教会のオルガニスト就任試験に応募したが、試験は受けなかったと伝えられている。当時の聖ヤコビ教会のオルガンは、4段手鍵盤とペダル、60ストップという大規模な楽器であった。それに引き換え、ケーテンで一番大きいオルガンが、アグヌス教会の2段手鍵盤とペダル、27ストップという半分の規模であったことから、オルガン環境を鑑みれば、聖ヤコビ教会非常に魅力あるポストであった事は確かである。バッハは、試験前に、ケーテンからの要請で宮廷に戻らざるを得なかったが、バッハ自身、中部ドイツと全く環境の違うハンブルグに移住するつもりがあったかどうかということには疑問視もされている。滞在中に聖カタリナ教会で演奏した模様が、息子カール・フィリップ・エマニュエルと弟子であるヨハン・フリードリヒ・アグリコラ（1720-1774）による『故人略伝 Nekrolog』（Bach-Dokumente III）⁶によって伝えられている。それによれば、バッハはリュネブルグ時代から尊敬するオルガニスト、ラインケンの前で、『バビロンの流れのほとりに』を用いて、ほぼ半時間も、かつてハンブルグのオルガニストの間で行われていた伝統的な技法で即興を行った。その演奏に対して、ラインケンから、「この技法はとっくにすたれたと思っていましたが、あなたの中で、なおも生きていることを知りました」という賛辞を受けたという。

3. 北ドイツのオルガン建造とバッハ・オルガン

後期ルネサンス時代から初期バロック時代にかけて、北ドイツには、オランダのオルガン建造の技法が流入していた。その中心的存在は、ハンザ同盟都

市として栄えていたリューネブルグとハンブルグで多くのオルガンを建造したヘンドリック・ニーホフ（1495-1560）であった。ニーホフ自身は、オランダに近い北西ドイツ、ヴェストファーレンの出身で、アムステルダム・ファン・コヴェレンス（1470-1532）の下で修行した。コヴェレンスが製作した中で、アルクマールの聖ローレンス教会のオルガンは現在も演奏可能な状態であり、オリジナルの8ストップは非常に美しい音色を保っている。コヴェレンスの死後、ニーホフは独立し、オランダ全域に数多くのオルガンを設置した。中でも、1539-1543年にアムステルダムの古教会に設置した大オルガンは、後にスウェーリンク・オルガンとして知られることになった。ニーホフが北ドイツのオルガン建造の革新に与えた、最も注目すべき点は、リュックポジティブ⁷の設置である。立体的な音響効果のあるリュックポジティブは、オランダでは既に、1404年にユトレヒトで設置されたとの記録が残っており、ニーホフ以降、北ドイツのオルガン建造においてもしっかりと根づく事になった。この時代の北ドイツのオルガン建造家達、ヨハネス・シュテファアーニ（リューベック、1400年代中頃）、ハルメン・ステューヴェン（ハンブルグ、1500年代前半）、ヤコブ・イヴェルザンド（ハンブルグ、1537年頃没）の流れを汲むのが、シェラー一族である。シェラー家の2代目に当たるヤコブ・シェラー（?-1574）の娘婿、ディルク・ホイヤー（生没年不詳）は、1576年に、ハンブルグの聖ヤコビ教会のオルガンの増設を行った。この時、リュックポジティブと、さらに、リュックポジティブの横にペダルタワー⁸が初めて設置された。この様式は後にハンブルグ・プロスペクト⁹と呼ばれ、北ドイツ・オルガンの典型的な形状となる。16世紀に起こった、これらの衝撃的な革新は、ゴットフリード・フリッチェ（1578-1638）、フリードリッヒ・シュテルヴァーゲン（?-1660頃）、アルプ・シュニットガー（1648-1719）に受け継がれ、ドイツのオルガン建造芸術の中核を担うものとなるのである。

北ドイツのバッハ・オルガンとしてまず挙げられるのは、リューネブルグの聖ヨハネ教会のオルガンである。1551-1553年にニーホフによって製作されたこのオルガンは、3段手鍵盤とペダル、27ストップ、そのうち11ストップがリュックポジティブという、リュックポジティブの響きに高い比重を置いたものであった。1576年には、ホイヤーによってペダルに16フィートが

増設された。その後、修復と増設が繰り返され、バッハが実際に接触した時のこのオルガンのディスポジションは、3 段手鍵盤とペダル、40 ストップで、1651-1652 年のシュテルヴァーゲンの増設によるものであった。1712-1715 年には、バームの希望で新しいペダルタワーと手鍵盤のストップの増設が、シュニットガーの弟子のマティアス・ドローパ（1656-1732）によって行われ、総ストップ数は 47 のオルガンとなった。19 世紀と 20 世紀にも数回にわたって増設と修復行われたが、その際にシュテルヴァーゲンのパイプは消失してしまった。しかし現在も、ニーホフ、ホイヤー、ドローパのパイプが、半数以上残されている。

リュートブルグの聖ミカエル教会のオルガンの記録は、教会の北側の壁面に設置されていた製作者不詳の古いオルガンを、1538-1552 年に、シェラー一族の手によって再構築されるところから始まる。1551 年には、リュックポジティブの増築を、1580 年にはストップの増設が、ホイヤーによって行われた。1683 年に、シュニットガーがこのオルガンを鑑定し、「ほとんど良い状態とは言えないが…しかし、いくらかは役に立つ」と報告している。この際、シュニットガーは、オルガン新設のための企画書を提出しているが、実現には至らなかった。1705-1707 年には、ドローパによって教会の塔の下の西側の壁への移設と、新しい鍵盤の増設が行われ、3 段手鍵盤とペダル、43 ストップの楽器となった。この時期、トビアス・ゲッターリング（1700 年代前半）によって、パイプケースに精巧な木彫刻が施された。1873 年にロマン派仕様のオルガンに作り換えられた際に、パイプはほとんど入れ替えられてしまったが、ゲッターリングのパイプケースが用いられた。その後も度々、修復と再構築が行われたが、現在もその美しい外観は残されている。

リュートベックの聖マリア教会には、主オルガン、小オルガン、聖歌隊伴奏用オルガンの、3 台のオルガンが設置されていた。主オルガンは、小オルガンに先んじて、1400 年頃に設置され、1516-1518 年には、新しいオルガンに入れ替えられた、あるいは大掛かりな再構築が行われたとされているが、製作者は不明である。1560-1561 年、シェラーによって、11 ストップを配するブルストポジティブ¹⁰が増設された。1637-1641 年には、シュテルヴァーゲンによって 3 段手鍵盤とペダル、54 ストップへの大規模な増築が行われた。1683

年には、ブクステフーデの希望であった3台のオルガンの同時演奏をかなえるために、リュウベックのオルガン建造家ミヒャエル・ブリーゲル（生没年不詳）が31日半かけて、2台のオルガンのリード管以外のすべてのストップの調律を行った。しかし、調整がうまくいかず、結局、3台の同時演奏は行えなかったことが、ブクステフーデと親交のあったアンドレアス・ヴェルクマイスター（1645-1706）の著作『音楽の調和』（*Harmonologia musica* 1702: 20）に記されている。1733-1735年にはさらにメカニックの改良が行われ、1851-1854年には、ヨハン・フリードリッヒ・シュルツェ（1793-1858）によって、4段手鍵盤とペダル、80ストップの完全に新しいオルガンに入れ替えられたが、1942年、第2次世界大戦による爆撃で、他の2台のオルガンと共に消失した。

小オルガンは、1475-1477年、ヨハネス・シュテファーンによって、北側の小礼拝堂に設置された。その壁面には、ベルント・ノトケ（1435-1508/9）による死の舞踏の彫刻が施されていたため、このオルガンは死の舞踏オルガン（*Totentanzorgel*）と呼ばれるようになった。設置当初は一段手鍵盤とペダルという規模であったが、1557-1558年に、シェラーによってリュックポジティブが、1621-1622年に、シュニットガーの弟子のヘンニング・クレーガー（生没年不詳）によってブルストヴェルク¹¹とペダルのストップが増設され、もはや小オルガンとは呼べない規模のオルガンとなった。1653-1655年には、シュテルヴァーゲンによってふいごが改善され、主オルガンに負けない響きを持つようになったと思われる。バッハが訪れた当時、3段手鍵盤とペダル、40ストップであったこのオルガンは、1845-1846年の再構築で34ストップの規模にまで縮小された。しかし、1937年のケンパー社による修復でも、部分的にしか手を加えられなかったとされているため、おそらく、消失するまではオリジナルの部分が多く残されていたと思われる。そこで、教会が再建された後に1937年のディスプレイの再現が試みられたが、復元に必要なデータが揃わなかったために途中で断念され、1986年にフューラー社によって4段手鍵盤とペダル、56ストップのオルガンが新設された。

1705年当時のこの2台のオルガンのディスプレイの中で、特筆すべきは充実したペダルのストップである。それぞれのオルガンは、50ストップと54ストップを持ち、そのうちの15ストップがペダルに配され、32フィート

の低音から2フィートの高音、重厚な響きを持つ音色から柔らかい表情を持つ響き音色まで、手鍵盤に勝るとも劣らない音色の種類を有していた。このような楽器を日常的に用いれば、ブクステフーデのオルガン作品に見られるような、ペダルが手鍵盤と対等な役割を果たす作品が生まれるのも当然の帰結であると言える。

ハンブルグの聖ヤコビ教会と聖カタリナ教会のオルガンは、典型的なハンブルグ・プロスペクトを持つオルガンである。聖ヤコビ教会のオルガンは、1512-1516年にイヴェルザンドとステューベンによって製作され、その後およそ80年に亘り、シェラー一族に管理された。1655年に、フリッチェによって修復されたが、1689-1693年には、シュニットガーが既存の25ストップを用いて、新しいオルガンを製作した。その後は、修復と再構築が繰り返され、第2次世界大戦中の1942年には、空襲に備えて、パイプとふいごを疎開させた。教会堂は、1944年、爆撃によって倒壊し、1951-1959年に再建された。教会堂の再建前の1948-1950年には、南側の身廊の地面の上に、暫定的なオルガンの再建がケンパー社によって行われた。1961年、新しい教会堂の中廊のギャラリーの上に、ケンパー社によって変更が加えられたオルガンが再構築され、シュニットガーの要素はほとんど消えてしまっていた。しかし、1989-1993年には、ユルゲン・アーレント（1930-）の緻密な修復、復元によって、1693年の姿に戻された。このオルガンの、細部にまで亘る徹底的な復元は、オリジナル楽器と肩を並べることが出来るほどの完成度の高さであり、歴史に残る修復事業であるといえよう。4段手鍵盤とペダル、60ストップのうち、14ストップがペダルに配されており、どの手鍵盤よりもペダルのストップ数が多いのは、聖カタリナ教会と同じである。

聖カタリナ教会のオルガンは、以前からあった古いオルガンを1520年にマルテン・デ・マーレ（?-1612）が再構築し、その後、繰り返された増築によって1551年にはすでに、3段手鍵盤とペダル、43ストップという、当時としては最大規模の楽器となった。1551-1552年には、ニーホフによってリュックポジティブが増設され、その後はシェラー一族を経て、フリッチェによって管理、調律が行われ、さらに1636年には、ブルストヴェルクに7つのストップが増設された。バッハを感嘆させたペダルのプリンツィパルとボザ

ウネの 32 フィートは、シュテルヴァーゲンが 1644 - 1647 年にかけて、ヨハン・フリードリッヒ・ベッサー（1655 頃 - 1693）とヨアヒム・リヒボーン（?-1684）が 1644-1675 年にかけて増設したものである。その後、20 世紀に至るまで、何度か修復と再構築が繰り返された。第 2 次世界大戦の際、まず、1016 本のパイプを疎開させたが、残りのパイプと演奏台、パイプケース、ふいごは、1943 年の空襲で、教会堂と共に消失してしまった。現在は、2013 年 9 月に完成したフレントロップ社製のオルガンが、設置されている。1720 年と同じ仕様で、ほぼ同じディスポジション、4 段手鍵盤とペダル、61 ストップで、520 本のオリジナルパイプが使われている。オリジナルの仕様は、4 段手鍵盤とペダル、57 ストップを持ち、そのうちペダルのストップは 16 ストップであった。このオルガンがバッハに強烈な印象を与え、生涯を通してその記憶を呼び起こしていたことは、弟子のアグリコラによって伝えられ、前述のアドルングの著書にも次のように記されている。

ライプツィヒの楽長であった故バッハ氏は、ハンブルグの聖カタリナ教会のオルガンにおいて、ペダルの 32 フィートのプリンツィパルとボザウネの、一番低い C ののはっきりとした完全な発音は、他のパイプと同様にすばらしいと断言した。彼は、特にこのプリンツィパルについて、大きさ、質共に比類なきものであると言うにふさわしい、と語った。（補遺 10 章）

バッハのオルガン鑑定に関して残された資料からは、バッハがそのオルガンを鑑定するだけでなく、修復や再構築によって、自身の理想のオルガンに近づけるためのアドヴァイスを行っていたことが伺える。その結果、北ドイツと中部ドイツという、2 つのオルガン建造の伝統が交差することになった。また、バッハのオルガン作品の多くはヴァイマル時代に作曲されたが、ヴァイマルの宮廷礼拝堂でバッハが使用したオルガンは、バッハ・オルガンと呼ばれるものの中でも規模の小さい楽器であった。現に、ヴァイマル時代に、主君からの要請で編曲したイタリアの協奏曲の数々は、オリジナルの音域をオルガンの音域に合わせて書き直している。しかし、同時期に作曲された《パッサカリア ハ短調》BWV582 や《トッカータとフーガ ヘ長調》BWV540 といった大

規模な作品には、当時のオルガンには備わっていない音域が出現する。また、『オルガン小曲集』や『17のコラール集ヴァイマル稿』からは、コラールに対する華美とも言えるほどの複雑な伴奏にコラール旋律を埋もれさせるのではなく、さらに旋律として浮き立たせたいという願望が見てとれる。これをかなえるためには、規模が大きく、なおかつバランスの取れたディスポジションが必要となる。このことは、バロック時代までの教会オルガニスト達の残した作品が、自身の使用していた楽器を前提としているのに比べて、バッハの壮大な作品の数々が、その枠を大きく超えていることを示している。そして、バッハが求めるオルガンが、歳を重ねるごとに変化していったことは、晩年のオルガン作品である《カノン風変奏曲〈高き御空よりわれは来たり〉BWV769》や『クラヴィーア練習曲集第3巻』から推察できる。そこには、緻密で複雑な対位法、旋律やカデンツに隠されたBACHの文字や多様な装飾音を明瞭に響かせる、様々な音色を持つ楽器像が浮かんでくる。オルガニストが演奏をする上で最も重要な技術は、レジストレーション¹²である。その作品にふさわしいレジストレーションを行うためには、作品が生み出されたオリジナルの楽器を理解し、響きを体感することが必要である。

では、バッハのオルガン作品を演奏するに一番ふさわしいオルガンはどれかと問われても、現存する楽器の中から断定的に選ぶことは不可能であろう。しかし、バッハのオルガン作品の中には、バッハが求めた理想のオルガン像が確かに存在するのである。それを様々なオルガンに当て嵌めていっても、断片のみしか適わないことは自明の理である。それでもなお、バッハを演奏する上で、その試みを行うことは、計り知れないほどの深い意義を持つことであると確信している。

[注]

- ¹ 本稿で用いるオルガンに関する専門用語は、現在の日本での慣例的な使用法に従い、英語とドイツ語を混在させている。
- ² 音色を選ぶ装置
- ³ 教会付属学校教師、教会音楽監督
- ⁴ 音色の種類と配置
- ⁵ 教会の壁に燕の巣のように取り付けられているオルガン
- ⁶ 角倉一郎監修 1997 『バッハ叢書』第10巻資料集 白水社（復刊）
- ⁷ 演奏者の背面部に据えられるパイプケース
- ⁸ ペダルのパイプケース
- ⁹ 独語：全景図
- ¹⁰ 3段目の手鍵盤
- ¹¹ 3段目の手鍵盤
- ¹² 作品にあった音色を選んで組み合わせること

参考文献

- ゲック、マルティン 2001 『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ』 東京書籍
- Beckmann, Klaus. 2009. *Die Norddeutsche Schule Teil 2. Blütezeit und Verfall: 1620-1755*. Mainz: Schott Musik.
- Dittrich, Marie-Agnes. 1990. *Musikstädte der Welt Hamburg*. Laaber-Verlag.
- Jacob, Friedrich. 1974. *Die Orgel*. Bern; Stuttgart: Hallwag Verlag.
- Wolff, Christoph and Markus Zepf. 2006. *Die Orgeln Johann Sebastian Bachs*. Leipzig : Evangelische Verlagsanstalt.

「エンタ目」(全 12 回)

——『中日新聞』2012(平成 24)年 4 月～2013(平成 25)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)

『中日新聞』朝刊の毎週木曜日に「エンタ目」というコラムがある。わたしは 2012 年 4 月から 2013 年 3 月まで、月 1 度、このコラムの「クラシック」を担当した。

文章はある程度書き慣れているつもりだったが、始めてみるとこれが予想外に大変で、専門の論文や文章を書くのとは大違いだった。実際に活字になるまで、新聞社の担当の長谷(はせ)さんからダメ出しが何度も出て、締め切りに間に合わせるのに冷や汗をかいだ。

自分の専門分野のことばかり書いているわけにもいかず、話のネタを探すのもひと苦労。さらに、その内容を一般読者に伝えるのにはどのようにしたらよいか、毎回、試行錯誤の連続だったが、良い勉強をさせてもらった。

とくに印象深かったのは、6 月に掲載された鈴木政吉の楽器について、反響が大きかったことである。鈴木政吉は明治 20 年から名古屋でヴァイオリンの生産を始めた人物だが、彼自身が製作した高級手工ヴァイオリンを求めて、このコラムで呼びかけたところ、多くの方から情報が寄せられ、ついに探し求めているヴァイオリンが見つかった。地元紙の強みである。その楽器は政吉が 1929(昭和 4)年、喜寿を迎える年に作った逸品で、所有者の松浦正義さんはわたしのもとにに応じて愛知県立芸術大学に寄贈してくださった。実にありがたい。新年度には、このヴァイオリンを使ってレクチャーコンサートを開くことになっている。

以下は、この連載の 12 回分の記事をまとめたものである。

若き日の森鷗外

英語の「シンフォニー」の訳語である「交響曲」あるいは「交響楽」という言葉は、明治の文豪森鷗外が作ったものだった。「共に鳴り響く」と「というギリシャ語の語源

インタ目

クラシック

井上 さつき



からしても、よくできている。原義を深く理解した訳語であった。

鷗外は七歳から津和野藩の藩校で学び、十歳で上京、十二歳で医学学校に入り十九歳で卒業した秀才である。軍医として陸軍に入り、一八八四年(明治十七)年、二十二歳に

留学先で、鷗外の好奇心は弾ける。勉強の傍ら、文学書をもさばり読み、劇場に足を運ぶようになった。四年間の留学中、数十回もオペラを見ている。コンサートホールにも出かけている。音楽はドイツ

す。ドイツに渡るまで、鷗外はほとんど音楽とは縁がなかったようだ。家族の期待を一身に背負って勉学に励む鷗外に、邦楽であれ洋楽であれ、うつつを抜かす暇があるはずもなかった。

独留学、オペラ輸入も志す

ッ人にとって欠かせない教養だった。

このあたり、滝井敏子さんの「漱石が聴いたベートーヴェン」音楽に魅せられた文豪たち(中公新書)に詳しいのだが、鷗外は漫然とオペラ見物をしていただけではない。彼は台本を買

い、それを片手に舞台を観て、メモを書きいれていった。ドイツで学んだ知識を正しく日本に伝えなければなら

ない。彼には、いつの日か日本にオペラを導入したいという思いがあった。

なかでも、一八八五年ライプツヒ市立劇場で観たケルツク作曲のオペラ「オルフェオとエウリディーチェ」は気に入ったらしい。鷗外の書き込みがあるドイツ語台本がインターネットで画像が公開されているので、のぞいていた



ドイツ留学時代の森鷗外

きたい(東京大学鷗外文庫)。驚くのは、メモが漢字ばかりであること。四書五経の素読で育った鷗外の素養がしのばれる。

帰国後四半世紀を経た一九一四年、鷗外のもとに、国民

歌劇会から、このオペラの訳詞の依頼が舞い込んだ。鷗外はライプツヒで買求めた台本をもとに訳詞を作ったが、国民歌劇会が使う別の版の楽譜には合わないものだった。鷗外は楽譜を見ながら訳詞をやり直したが、結局間に合わず、お蔵入りとなった。近

年、鷗外訳による初演が行われ、楽譜も刊行された。おかげで今では鷗外の典雅な文語調の訳のついた楽譜(紀伊国屋書店)が簡単に手に入る。今年には鷗外生誕百五十年である。

◇

いのうえ さつき 音楽学者、愛知県芸術大学の講師、助教授を経て2004年から教授。東京芸術大とパリ・ソルボンヌ大で音楽学を学ぶ。専門は近代フランス音楽史だが、現在は近代日本の洋楽受容史も研究。東京都出身。

井上 さつき

クラシック

シャンソンあり、民謡あり、民族音楽あり、何でもあり。この日、フランスは国を挙げての「文化祭」状態になる。大原則は無料であること。音楽家はプロもアマも無料で演奏し、聴衆も無料でコンサートを楽しむ。プロのオーケストラも合唱団もホールの外に出て演奏する。

フランス発の音楽イベントといえば、クラシック音楽のフスティパル「ラ・フォル・ジュルネ（熱狂の日）」が

このイベントの仕掛け人は、当時の社会党政権下で文化省の大臣を務めたジャック・ラング。彼は音楽・舞踊局長モーリス・フルレのもとに、「音楽はすべての人のもの」というコンセプトに基づいて、国民が音楽を実践する喜びに触れることを目指した。だが、学校の音楽教育のシステムをいじろうとすれば大仕事になる。そこに、フランスには楽器を弾く人が五百万人という。その半数が若者だというアンケート結果が出てきた。これだけアマチュア演奏家がいるのなら、彼らに外で演奏させるストリート・フェスティバルを企画しよう、というので、第一回

ことしのフランス「音楽の日」のポスター

名古屋が生んだバイオリン王

わたしが政吉と出会ったのはいまから十年前のこと。研て目にして、独学でバイオリン究テーマの万国博覧会と音楽について、朝から晩までバリ削る商品の国際コンクールに聞いていると、偶然、明治三

井上 さつき



クラシック

十三(一九〇〇)年のパリ万博の楽器部門の入賞者リストに、「スズキマサキチ、シャボン」の文字を発見。新鮮な驚きが全身を走った。

名古屋が生んだバイオリン王、鈴木政吉(一八五九—一九四四年)は鈴木バイオリンの創業者。和楽器職人だった政吉は明

門に、果敢に政吉は出品した。驚いたことに、その七年前、明治二十六(一八九三)年に米国のシカゴで開かれたコロムビア万博の楽器部門でも政吉のバイオリンは入賞していた。

政吉製名器 どこに？



バイオリン製作者の鈴木政吉

すぐれたバイオリンを作るこ
とができたのだろうか。バイ
オリンの音楽を知らないで、
よい楽器が作れるものだろう
か。この問いがずっとわたし
の心にひっかかっていた。

大正十五(一九二六)年、
政吉は渾身の作を物理学者の
アインシュタインにプレゼン
トした。バイオリン愛好家と
しても知られるアインシュタ
インは熱烈な礼状を政吉に書
いている。

アインシュタインと政吉を
つないでるのは、愛知医科大学
(名古屋大医学部の前身)で
一時期教壇に立っていた世界
的な生化学者ミハエリス。彼
はピアノリストとしても有名

で、政吉の息子の
バイオリンスト、
鈴木鎮一と演奏会
を開いたこともあ
った。ミハエリス
はアインシュタイ
ンに宛てた手紙
で、鎮一が持参し
た政吉の楽器につ
いてどう思うか尋
ねている(イスラエルのヘブ
ライ大学アインシュタイン文
書館蔵)。



高松宮宣仁親王が使われた鈴木
政吉製のバイオリン(4分の3
サイズ) = 学習院大史料館所蔵

残念ながら、アインシュタ
インの返事は残っていないの
だが、ミハエリスの手紙には
「スズキ翁は古風な純正日本
人です。彼は四十年來、楽器
の中でもっとも日本的でない
楽器を作り続けているのに、
西洋音楽を少しも理解しませ
ん。それでも、バイオリンの音
色を判定する際にはとても力
量があるのです」とある。

わたしはますますその楽器
の音色を実際に聴いてみた
く
授「音楽学」

なったが、あいにく政吉自身
が作ったバイオリンは日本の
楽器博物館にはどこにも所蔵
されていない。

昨年、徳川美術館などで開
催された「宮廷の雅」展に出
品された高松宮宣仁親王の幸
運だった、これは子供用のバ
イオリン。そんなわけで、幻
の音色を求めて、フルサイズ
の政吉の高級手工バイオリン
を探すがいまだに続いている。
お心当たりの方、ぜひご一
報を。(愛知県立芸術大教

舞踊家フラールと川上貞奴

エンタ目

クラシック

井上 さつき

少し上を向いた鼻、ぼつてりとした姿、その彼女の踊りが一世を風靡した。モダンダンスの先駆者ロイ・フラール(一八六二—一九二八年)で、新しい自分のスタイルと世界をつくり上げた。ヨーロッパのバレエの伝統とは無縁な世界から生まれた彼女のダンスはパリのミュージックホールの大評判となり、アール・ヌーヴォーの前衛芸術家たちに大きな影響を与えた。彼女の絶頂期は一九〇〇年パリ万博のころ。会場内に大胆にも自分の劇場を造ってしまったフラールは、自分と一緒にできる出し物が必要だった。そこで目をつけたのが、ロンドンで公演中の川上一座。雇ったところが、大変な評判を呼び、パリ市民が、「芸者と武士」を見たとか、あるいは見たいとかをあいさ

異色の競演がパリ魅了

つがわりをするほどだったと川上貞奴(一八七二—一九四六年)の人氣は特に高く、当時の名女優になぞらえて、日本の「サラ・ベルナール」とたたえられ、『狭き門』の作家アンドレ・ジイドは六回も劇場に足を運んだ。では、なぜ貞奴の演技や川上一座の芝居はパリで評判を呼んだのだろうか。「フジヤマゲイシャ」に代表される日本趣味だけなら、万博の別の見せ物に出演していた鳥森芸者たちの方がもっと人氣を博したはず。しかし、実際に観客が選んだのは貞奴の舞台だった。歌舞伎をベースにした川上一座の芝居は、欧米の観客にアピールするように入念に練り上げられ、日本趣味満載だった。

FOLIES-BERGERE



ロイ・フラールのポスター



パリ万博の川上貞奴

りの観客にとつて、フラールの前衛舞踊と好対照をなし、精彩を放っていたに違いない。貞奴の日本舞踊を含む芝居とフラールの前衛舞踊は「大胆かつ驚くべき二部作」として称賛されたのである。

◇

前回、鈴木政吉作の手工パイオリンについて情報提供をお願いしたとき、数多くのご連絡をいただきました。現在、調査を続けておりますが、まずはこの場を借りてお礼申し上げます。

(愛知県立芸術大学教授 音楽学)

児童向け「お伽芝居」始めた貞奴

小さいころ、夏休みになると、児童演劇の公演に連れて行ってもらった。演目の一つ、メーテルリンクの「青い鳥」の中に出てきた歌は何十年たった今も耳に残っている。一方、貞奴は夫とともに舞

井上 さつき

エンタ目 クラシック

ほどだから、かなりのインパクトがあった。この児童演劇を日本で始めたのが、実は明治の生んだ国際的スーパースター、川上貞奴（一八七〇―一九四六年）であったというのを、恥ずかしながら、私は近年になるまで知らなかった。貞奴を擁する川上一座は今

台に立つ傍ら、お話を芝居に仕立てた児童向けの演劇、「お伽芝居」の上演に乗り出した。児童文学者の巖谷小波（一八七〇―一九三三年）や久留島武彦（一八七四―一九六〇年）の協力を得て、一九〇三年に初演されたのが「浮かれ胡弓」。それが大ヒット。その音を聞くと誰もが踊りだす不思議な胡弓（芝居の中ではバイオリン）を奏でるフレッドの姿に劇場を訪れた子どもたちは大喜び

西洋の息吹 伝え続け

した。

主人公の少年フレッドを演じたのは貞奴である。半ズボンをはき、白いすねをむき出しにするのは勇気のいることだったが、貞奴は見事少年の役を演じきった。浮かれ胡弓はその後全国を巡演し、多くの日本の子どもたちに西洋の文化や音楽を触れさせることになる。音楽が入った劇で、曲は作曲家の村岡祥太郎（一八八〇―一九四〇年）が作り、陰でバイオリンを弾いていた。そのメロディーを子どもたちは口ずさみながら帰ったという。

この芝居が刺激になり、演劇の道に進んだ子どももいたが、劇中、フレッドが奏でる楽器に魅せられたのが、NHKの「バイオリンのおけいこ」の先生としても知られた往年の名バイオリン教師、鷺見三郎（一九〇二―一九八四年）である。郷里の鳥取県米子の



女優引退後、川上貞奴が住んだ邸宅を移築した「文化のみち二葉館」＝名古屋市中東区で

上児童演劇団」をつくる。俳優養成所を兼ねたこの劇団は各地で公演を行い、好評を博したが、浮かれ胡弓も演目の一つだった。「楽劇団」と

朝日座で「浮かれ胡弓」を観て、強烈な印象を受けたという。貞奴が始めたこのお伽芝居こそ、日本における演劇鑑賞教室運動の始まりだった。貞奴は夫と死別した後、女優を引退するが、児童演劇には特別の関心を寄せ続け、大正期末から昭和初年にかけて、少年少女による劇団「川上楽学」

蓄音機で聴くSP盤

長野県松本市に行った折に
鈴木鎮一記念館に立ち寄っ
た。この記念館はスズキ・メソ
ードで知られるバイオリン指
導者、鈴木鎮一（一八九八—
一九九八）の旧宅を記念館に
ごる、ベルリンでの録音。マ

インタ目

クラシック

井上 さつき

ンフレート・グルリットがピ
アノ伴奏をしている。

「これ、ご存じですか？」
と言われて、「ええ、近年復
刻されたCDを持っていま

したもので、彼に関する資料
がいろいろ展示されている。
平日の午後の暑いさかりと
あって、ほかに見学者がいな
かったのを幸い、館長さん
ゆつくり話をうかがうことが
できた。その際、館長さん
が、今日は特別に、と言っ
て大事そうに出してきたのが、
鈴木鎮一が演奏した、セザー

CDにない驚きの臨場感

て、アームに丁寧に取り付け
る。そして、横のハンドルを
ぐるぐる何回も回し、分厚い
SP盤のレコードの上に静か
に針を置いた。

いや、仰天した。目からウ
ロコが落ちるとは、のこと。

聞かえてきた音楽は、私がC
Dで知っていた癒せた音楽と
はまるで違っていた。電気を
まったく通さずに蓄音機から

流れてくる音は、驚くほど臨
場感にあふれ、まるで演奏家
がそこで弾いているようだっ
た。鈴木鎮一の弾くフランク

は、CDで聴く限りは、日本
人初のソナタの全曲録音とい
う歴史的な価値しかないよう

に思っていたが、この蓄音機
で聴くと、豊かで深い味わい
があった。名門ドイツ・グラ

モフォンで録音・発売された
だけのことはある。

聞きはれていううちに五
六分たつて、もうレコードの
片面が終わってしまった。ま

に適した作品
を聴くと、こ
んなにも世界
が変わるとは
知らなかつ
た。その良さが
再認識され
て、最近では、
わざわざ蓄音機で再
生した音を拾ってC
D化することもある
ようだが、やはり、
本物の蓄音機から出
てくる音は格別だ。
蓄音機の名機が奏
でる音の世界には、
最新のハイテク技術をもつて
しても到達できない部分が確
かにある。今でもSP盤と蓄
音機には根強いファンがい
て、各地でさまざまな催しも
開かれていて、その愛好家
たちの心持が少し理解でき
た気がした。

聞きはれていううちに五
六分たつて、もうレコードの
片面が終わってしまった。ま

に適した作品
を聴くと、こ
んなにも世界
が変わるとは
知らなかつ
た。その良さが
再認識され
て、最近では、
わざわざ蓄音機で再
生した音を拾ってC
D化することもある
ようだが、やはり、
本物の蓄音機から出
てくる音は格別だ。
蓄音機の名機が奏
でる音の世界には、
最新のハイテク技術をもつて
しても到達できない部分が確
かにある。今でもSP盤と蓄
音機には根強いファンがい
て、各地でさまざまな催しも
開かれていて、その愛好家
たちの心持が少し理解でき
た気がした。

聞きはれていううちに五
六分たつて、もうレコードの
片面が終わってしまった。ま

長野県松本市にある鈴木鎮一記念館



たハンドルを回してゼンマイ
を巻かないと次に進めない。
厄介なことも多いが、今回
の経験で、戦前の人々が蓄音
機で聴いていた音楽に対する
印象が変わった。これまでに
も蓄音機で音楽を聴いたこと
がなかったわけではないが、
名機を使い、針を選んで、良
い状態のレコードで、SP盤

（愛知県立芸術大学教授 井上 さつき）

「前衛作曲家」ドビュッシー生誕150年

東京・京橋のブリヂストン美術館で開かれている「ドビュッシー、音楽と美術」展に、ドビュッシーの作曲「家クロード・ドビュッシー」(一八六二―一九一八年)の素に限れば、ドビュッシー以前の作曲家も試みてはいったが、ドビュッシーほど意識的に新しい自分の表現を追求し、アカデミズムからの脱却を図った作曲家はほかにない

クラシック

井上 さつき

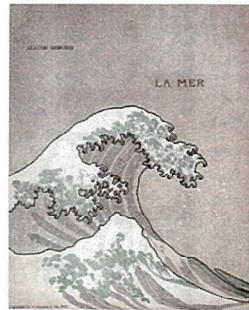
生誕百五十年を祝う催しで、パリではオランジュリー美術館で開かれたものである。

ドビュッシーはパリ音楽院でアカデミックな教育を受けた作曲家だが、調性、和声、リズム、旋律、形式、音色など、さまざまな面でそれまでの西洋音楽のアカデミズムの枠を破っていた。個々の要

い。彼は西洋のものに限らずさまざまな音楽に耳を傾け、また、音楽以外の芸術、特に印象派や象徴派の文学や絵画からも、摂取できるものは取り入れて、独自の音楽を切り開いていった。

彼が同時代の諸芸術と深くかかわっていたことを示すように、会場には印象派や象徴派の絵画が並べられていた。特に心を引かれたのは、それらに交じって、驚くほど細かい文字で端正に書かれた自

浮世絵、蒔絵…東洋好き



② ドビュッシー作曲「海」の楽譜表紙
① 文鎮の「アルケル」

筆譜や手紙、そして、彼が書斎で身の回りに飾っていた品々である。譜面にも、愛用の品々にも、ドビュッシー自身の息遣いが感じられた。

彼は東洋の美術品が大好きで、若いときから、北斎の浮世絵「富嶽三十六景 神奈川沖浪裏」を書斎に飾り、交響詩「海」の楽譜を出版するときには、その図柄をアレンジして表紙にしたことは有名だが、ほかにも、ピアノ曲「金色の魚」を書くきっかけとなったとされる、蒔絵で金色の鯉が描かれた漆塗りのパネルも、お守り代わりになっていた。

カエルの形の木製の文鎮も日本製だった。彼は、このカエルに「アルケル」と名付けて、旅行先にも持っていたというが、さしずめ、今の若者言葉なら、キモかわいいでいうような形。ところが、実生活では英国趣味で、スコッチを好み、紅茶を楽しみ、娘には英国人の家庭教師を付けていたというのも興味深い。

東洋の芸術からどのような影響を受けたのか、具体的に説明しにくい部分もあるが、晩年、彼の音楽が抽象性を高めていくなかで、美意識の高

いドビュッシーが身の回りに置いていたものは日本や中国のオブジェであり、つねにインスピレーションを受けていたことが容易に想像できる。残された写真からも分かるように、晩年の書斎には、彼を見守るかのよう、半跏思惟像や仏教の僧侶の座像まで鎮座していた。ドビュッシーが初めて日本に紹介されたのは、明治末年であるが、百年前の日本人が「前衛作曲家」ドビュッシーの作品を違和感なく受け入れたのもうなずける。(愛知県立芸術大教授「音楽学」)

「合唱大国」日本の祖 小松耕輔

日本は世界でも有数の合唱
 大国である。小学生から大人
 まで、学校や職場、その他の
 さまざまな合唱団で歌ってい
 る。その活動の節目になるの
 が、秋の合唱コンクールであ
 る。

エンタ目

クラシック

井上 さつき

る。

日本の合唱コンクールは一
 朝一夕に形成されたのではな
 い。最初に開かれたのは、一
 九一七(昭和二年)十一月の
 こと。仕掛け人は東京音楽学
 校出身の学習院教授の作曲家
 小松耕輔(一八八四―一九六
 六年)。遊学で訪れた欧米諸
 国で合唱運動が盛んなことを

つ二隊となつて、小太鼓、トラ
 ムベツトなどの喇叭を吹いて
 行進するさまは、いかにも勇
 ましかった。これらの人々は
 みな職人などの素人である。
 音楽も(こ)まで一般的に普及
 しなければ、その甲斐がない
 と思つた。このような下層の
 人々まで、こころした趣味を持
 っている仏蘭西人は、全く羨
 しい限りだと書いている。

コンクール開催に奔走

着しておらず、「コンクリ
 ート」間導えられるある
 いは、音楽をスポーツ
 などと同一視して勝敗を
 争つのはけしからんと反
 対する声もあり、結局、
 「合唱競演大音楽祭」と
 いう名称で出発すること
 になった。吹奏楽を対象
 にしなかったのは、当時
 の日本では楽器の普及が
 遅れていたからだろう。
 このコンクールは、太平
 洋戦争で中断したが、戦
 後、形を変えて、全日本
 合唱コンクールとして再
 出発することになる。

一方、昭和七年には、
 日本放送協会(NHK)が
 かかわつて、「児童唱
 歌コンクール」が開かれる
 うになった。こちらは、小
 学児童の唱歌斉唱を競うもの
 で、東京、札幌、仙台、名古屋、
 大阪、広島、熊本の地方
 予選を通過した全国大会の本



「レクイエム」を演奏する名古屋フィルハーモニー交響
 楽団と岡崎混声合唱団・岡崎高コーラス部(2008年)

放送音(生の音ではなく、ス
 ピーカー音)によって審査す

るというユニークな形
 態だった。これが、後
 のNHK全国学校音楽
 コンクールに発展し
 た。

二〇〇八年一月、わ
 たしは名古屋フィルハ
 ーモニー交響楽団の定
 期演奏会で、フランスの作曲
 家デュリュフレの「レクイエ
 ム」を聴いた。岡崎混声合唱団
 と愛知県立岡崎高校コーラ
 ス部が合唱を受け持った。い
 ずれも日本を代表する合唱団で
 ある。デュリュフレの少ない
 歌い方はデュリュフレの静謐
 な世界を表現するのびつた
 りで、アンサンブルも、音程
 の不確かなフランスの合唱団
 よりもよほど見事。しかも、
 彼らは楽譜を持たず、暗譜で
 歌っていた。そこには、九十
 年前に小松耕輔が夢見たアマ
 チュアによる音楽活動の成果
 が確実に表れていた。(愛知
 県立芸術大教授「音楽学」)

作曲家ジャン・フランセ生誕100年



写真の生誕百年でもあった。
ジャン・フランセ

私の私が加わり、研究発表やコンサート、レセプションなど、盛りだくさんの行事が組まれ、充実した内容だった。私はジャン・フランセのこ



クラシック

井上 さつき

いたフランセの曲は、特に管楽器奏者には欠くことのできないレパートリーになっている。

この作曲家についての国際会議が、今から十三年前の一九九九年の十一月末、フランスで開かれた。欧米七カ国の学者や音楽家、それに日本人の私が加わり、研究発表やコンサート、レセプションなど、盛りだくさんの行事が組まれ、充実した内容だった。私はジャン・フランセのこ

十二月に入り、今年も残すところあとわずか。二〇二二年は作曲家の記念年として、フランスのクロード・ド・ビュッシーの生誕百五十年、米国のジョン・ケージの生誕

「人を喜ばせる」作品今も

ントラバス作品について発表した。彼が八三年に発表したコントラバスと十の管楽器のための『モーツァルト・ニユー・ルック』を初演したのが、私の友人で、フランクフルト歌劇場首席コントラバス奏者の野田一朗さんだった。

話す材料には事欠かなかった。たとえば、この曲には、モーツァルトの歌劇の主人公ドン・ジョバンニの歌を、クラシックでは一般に「縁の下力持ち」的な地味な存在である低音弦楽器のコントラバスに超絶技巧を駆使して演奏させ、脚光を浴びさせるというアイデア。ほかにも、この曲には笑いを誘う仕掛けいろいろあって、そのため、批評家の中には、この曲を「クラシック音楽のベストセラーを明らかな不敬の念をもって使用している」と非難した人もいたほど。でも、ジャン・フランセのポリシーはしっか



パリにあるポ
リニャック大
公妃邸の広間

とから、ふだんは一般公開しない由緒あるこの屋敷が会場となったのである。

り打ち出されている。会場は、パリの十六区にある豪華なポリニャック大公妃邸であった。大公妃は米国のミシン王シシガールの娘として生まれ、長じてフランスの名門貴族ポリニャック大公と結婚し、二十世紀前半に芸術の擁護者として活躍した人物だ。大公妃の没後、建物はシシガールポリニャック財団が管理しているが、この財団が会議のスポンサーとなったこと

研究発表が始まった。その昔、ラベルやストラヴィンスキー、プーランクなどの作曲家たちが集い、多くの新作が初演された場所だ。壁にかけられた若き日の大公妃の肖像を横目で見ながら、無事発表を終えた。外に出ると、エッフェル塔に飾られた「2000」のイルミネーションが、秋も終わろうとしている夜空に輝いていた。(愛知県立芸術大学教授 音楽学)

「春の祭典」初演から100年

今年クラシック音楽の世界では、バルディとワグナーという大物二人の生誕三百年だが、そのほかに、イーゴリ・ストラビンスキー（ハール内）に交差し、騒音のあまハ（一九七一年）がバレエ



クラシック

井上 さつき

・リュス（ロシア・バレエ団）のために作曲したバレエ音楽『春の祭典』の初演から百年という年でもある。バリのシャンゼリゼ劇場で行われたこのバレエの初演は、歴史に残る大スキャンダルとなったことで知られる。序曲を演奏している間に早くも不満の声が上がり、幕が上

ないほどだった、という。

ともあれ、この作品によって、強烈なリズムが音楽に新たな起動力をもたらすことを示し、二十世紀音楽史に新しいページを開いた。それから百年、今年春の祭典演奏の当たり年になりそうだ。

ストラビンスキーに作曲を委嘱したのは、ロシアの興行師、セルゲイ・ディアギレフ（一八七二—一九一九年）。彼はそれまで無名だったロシアの若者の才能を見抜き、自

天才を見いだす天才



①イーゴリ・ストラビンスキー
②セルゲイ・ディアギレフ

分が主宰するバレエ・リュスのために作品を書かせた。ストラビンスキーはそれらの作品によって一躍国際的に注目を集め、作曲家としての地位を確立した。

バレエ・リュスの本拠地はパリだった。世紀末から第一次大戦が勃発する一九〇四年にかけて、パリは世界に冠たる国際都市で、多くの外国人芸術家が集まっていたが、なかでも活躍していたのがロシアの芸術家だった。フランスとロシアは一八九四年、露仏同盟が正式に締結されたことにより、蜜月時代を迎えてい



「春の祭典」の衣装

た。フランスでトルストイ、ツルゲーネフ、ドストエフスキの作品が次々に翻訳されていったのは、まさにこの時代。音楽の世界でもロシアブームが起こり、パリのオーケストラのコンサートでは、ロシアの音楽が頻繁に取り上げられていた。

ディアギレフはそのタイミングで登場した。彼は「天才を見つげる天才」とうたわれた辣腕プロデューサーで、美術、音楽、舞踏等の広いジャンルに通じ、数々の美術展やコンサート、オペラ、バレエの舞台を手がけ、パリに設立したバレエ・リュスのために、有望な若手作曲家たちに作品を委嘱した。

こうしてラヴェルやドビュッシー、サティの筆から重要なバレエ作品が生まれた。なかでも春の祭典はリズムの新しいさにより、のちの音楽に大きな影響を及ぼした。ラヴェルは春の祭典の手書き譜を見て、その初演はドビュッシーの歌劇『ペレアスとメリザンド』に匹敵する重要な出来事になるだろうと予言したが、その予言は見事に的中した。（愛知県立芸術大教授 音楽学）

唱歌の源流を探る

東日本大震災のあと、被災地を思い、励ます歌として、
「故郷」がよく歌われた。日
本人の心のうたの一つで、歌
えは、しみじみとした懐かし
さにこみあげてくる。この曲
は今からおよそ百年前に文部
省唱歌として発表されたもの
。昔は小学校の音楽の授業
を「唱歌」と言っていた。で
は、その唱歌の授業はいつか
ら始まったのだろうか。
一八七二(明治五)年、学
制公布によって日本の学校の
教育制度が定められたとき

イン
目
クラシック

井上 さつき

えられていなかった。
無い無い尽くしのなかで、
一八七九年、文部省に音楽取
調掛が作られた。後に東京音
楽学校になり、戦後、東京芸
術大学音楽学部になる組織だ
が、これは単なる学校ではな
い。その名の通り西洋音楽を
「取り調べ」て学ぶべきこと
ろは学び、新しい日本の音楽
を創ろうとしていた。ここで
唱歌も試行錯誤しながら作ら
れていった。
こうして、一八八二年、音

雅楽風、名古屋独自曲も

楽取調掛編の
初の「小学唱
歌集」が発行
される。「蝶
々」や「螢(の
光)」など、
おなじみの曲
が収められて
いるが、どち
らも外国曲に
日本語の歌詞
を付けた替え
歌である。



演奏家によって伝え
られ、小学校で歌わ
れていたことが分か
っていた。

- ②唱歌を歌って遊ぶ明治時
代の幼稚園児を描いた図
(大阪市立愛珠幼稚園所蔵)
- ③恒川重富作曲の唱歌「少
女」の楽譜(1890年刊「学
校歌曲集」初編より)

では、日本語の歌詞に日本
人が作曲した唱歌がなかった
かという点、そんなことはな
い。一八七七年から作られ始
めていた。作ったのは、宮内省
の雅楽の演奏家たちである。
西洋音楽を一番早く取り入
れたのは軍楽隊であったが、
それに続いたのが実は雅楽の
演奏家たちであり、最初に唱
歌を作ったのも彼らだった。
東京女子師範学校(現お茶
の水女子大学)からの依頼
で、三年かけて百曲以上の新
作唱歌が作曲され、付属幼稚
園や師範学校の生徒によって
歌われた。一般に「保育唱
歌」といわれるこれらの唱歌
がどんな曲調だったかといえ
ば、雅楽風のもの。国歌「君
が代」がその一つといえ、お分
かりいただけるだろう。伴奏
楽器も雅楽で使う打楽器の笏
拍子と弦楽器の和琴だった。
調べてみると、名古屋に
は、新作唱歌が作られたその
年(一八八二年)に、宮内省の雅楽の
楽学)

ピアノ販売減の行く末

卒業シーズンを迎えている。先日、私が所属する音楽学専攻で、卒業生を送る会があった。会場のレストランでウエートレスをしていたのは、二十一年前の一九九二年には音楽専攻の学生だった。大学

井上 さつき



クラシック

近くのコンビニや喫茶店でも顔見知りの学生がアルバート大生のアルバートの定番はピアノ講師だったが、いまやピアノ専攻の学生でもピアノを教える仕事は少ないらしい。二〇一一年に日本で販売されたピアノは約一万八千台。東日本大震災の影響で壊れた

売れていた。

日本よりもさらに販売が低迷しているのが、かつてピアノ先進国であった英国である。最近、ロンドンの老舗デパート、ハロッズから由緒あるピアノ売り場がなくなるという報道があり、「文明の終わり」と評されたが、それも無理からぬ話。なにしろこの国では、いまや年間四千台しかピアノが売れない。音楽評論家の草分け、野村光一がロンドン留学した一九

どん底英国 日本も追随!?

●ピアノ売り場が消える英国の老舗デパート、ハロッズ
●一九九二年のハロッズのピアノ売り出しの新聞広告

二一年、どんな家にもピアノがあることに目を見張った。裕福な家には新しいピアノ、貧しい家にははるばるピアノが必ず置かれていた。ロンドンの町にはピアノの音楽が充満している気がしたという。

その象徴がデパートのピアノ売り場だった。新しいものもあるが、中古の手ごろなものもたくさん置いてあった。

「楽器店もなくなかったのですが、それよりもデパートで盛んに売っていました。ロンドン一流のデパート、ハロッズとか、セルフリッジズとかいう店では、いま店にはこういうピアノの在庫品があるという広告を、毎週大新聞に全二段、三段抜きで大きく出すのです」と紹介している。

一方、当時の日本では非常



に裕福でなければ、ピアノ購入は無理だった。デパートではまだ売っていなかったし、月賦販売もしていなかった。そして高価だった。けれども戦後、ピアノは急速に日本の一般家庭に浸透し、飽和状態に達した。いまや減少期に入って久しい。この先、日本は英国のようにさらに下降線を描いていくのだろうか。

親戚の家でピアノを処分するかどうかでもめている。子供のために苦勞して買ったピアノを捨てるなんて」という老母、場所をききたから断捨

離しようという娘。日本中の家庭で同じようなことが起っているだろう。電子ピアノの性能が良くなったとはいえ、ピアノならではの良さは捨てがたいのだが、その行く末についてはいささか心配だ。

今回をもって、私もこの欄を「卒業」いたします。一年間おつきあいいただきありがとうございました。

(愛知県立芸術大学教授 音楽学)

井上さつきのエッセーは今回で終了し、四月から新筆者が登場します。

都市の音楽芸能をフィールドワークする

～音楽資料編（台北および香港）～

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

筆者は「都市の音楽芸能をフィールドワークする」と題した拙稿2篇（台北編と香港編）において、台北および香港で訪れた音楽芸能の主要上演スポットと、見聞したコンサートやイベントを通して受けた印象をもとにその音楽事情を記し、同時に台湾（台北）、香港の音楽事情の大きな変化とそれに対する日本の認識の遅れを指摘した¹。本稿はそれらを受けてその総括として両地で収集した音楽資料（文字、映像など）から得た諸情報を整理、分析することによって、それぞれの地の音楽事情へのより深い理解を目指すものである。以下、それらの音楽資料を文字資料と録音・映像資料に二分し、台北、香港の順でそこから得られる情報や知識、および導き出される研究上の諸問題を記述する。

まず、資料の種類だが、ここでいう文字資料とは、チラシ（leaflet）や小冊子（brochure）といった無料配布されているものすべてを指し、原則としてチラシ類を「」、小冊子類を『』で表記する。そして、書籍・雑誌とは公刊された有料の出版物を指し、録音・映像資料とはCD、DVDといった市販されているいわゆるAV資料である。筆者の認識においては、中国音楽研究におけるそれらの重要性は言うまでもなく明らかであるが、実際、中国大陆、香港、台湾以外の地域を対象としているアジア音楽研究者の間で、それがどれだけ正確に認識されているかとなると、一部を除いて依然として多少の疑問が残ると言わざるを得ない。フィールドワーク中心、あるいは楽器、歌、舞踊といったパフォーマンスの習得に重きを置くという研究の手法や立場からすれば、先行研究としての文献さらに資料的価値の高い録音・映像資料の存在に対する認識は、それぞれが対象とする地域によってその事情は一様ではないからである。そういう意味で、今回収集した諸資料は早晩、詳細に内容的な吟味がなされた上で、その研究資料としての価値に最終的な判断が下されるべきものではあるが、今回はその糸口をつかむという主旨から、それらの選定理由の説明を中心に、筆

者の中国音楽研究の中で、今後それらがどのように活用される可能性があるかという点だけでも示しておきたいと考える。

1. 台北で収集した音楽資料

1980年代後半の台湾社会に起きた大きな変化、すなわち、戒厳令の解除以降、政治経済をはじめあらゆる分野で開放政策が採られてから、大陸、香港との交流が活発化、恒常化して新しい局面を迎えたことによって、台湾の音楽文化（本省系および外省系の新旧の音楽芸能）がどういう変化を見せたか？ その研究状況も含めてそれらの現状を探るのが昨年（2013年）1月初旬に筆者が台北で展開したフィールドワークの主な目的であった。

従って、音楽資料の収集も上記の視点に基づいて遂行され、その収集結果のリストは冒頭で言及した拙稿2篇に掲載されているが、本稿における説明の便宜上、末尾にそれらを再録して、包括的な内容のものを先に、次に個別ジャンルを対象として扱ったものを続ける形で記述する。



写真1 誠品書店

諸資料の選定、購入に際しては、チラシ類、小冊子類は各上演スポットを訪れた際に目に止まったものを随時収集したが、書籍や雑誌の場合、購入予算の制限やそれらを日本へ郵送する際の量を考慮しながら、それが台湾の音楽文化をどのようにとらえて説明しているかに着目して選定するという方針のもと、台湾の音楽を概観できる内容のもの（概論や通史の類）を優先的に購入した。そして、個別の音楽ジャンルでは外省人を中心に享受されて来た京劇と、台湾本来の伝統音楽に関する2タイプを集めることを心掛け、尚且つジャンルを問わず内容的に見て、台湾と大陸の交流についての言及の如何をも考慮した上で購入した。本稿の末尾掲載のリスト中、入手場所が香港であっても、内容が台湾に関する一部のものについては、本項で扱うこととし、音楽ジャンル別にその選択理由とともに概観する。



写真2 中国音楽家書房の入口にある大陸の書店との提携を示す看板

(1) 文字資料

a. チラシ・小冊子類

このタイプの資料の中では、まず『台北市立国楽団 2012/2013 楽季手冊 (season brochure)』が、それをざっと目を通してだけでも、大陸や香港の演奏団体の公演がもはや間断なく行われている様子をつぶさに見取ることができるという意味で、比較的充実していると感じられた。例えば、大陸の中央広播民族楽団の芸術監督である指揮者の彭家鵬が同楽団のコンサートにはじめて客演として登場し、趙季平《マカオの印象》、唐建平《マカオ詩編》ほか大陸の作品を演奏している（2012年9月8日、台北市中山堂中正庁）。そして、2012年11月17日には、大陸出身で香港中楽団の芸術監督、指揮者の閻恵昌も同楽団に客演として出演し、台湾初演となる趙季平作曲の《莊周夢》、鍾耀光作曲による笙の協奏曲《匏楽》などを演奏している。ちなみに後者の曲のソリストを務めた陳奕濂は台湾出身で現在、香港中楽団の団員であり、いわば故郷に錦を飾ったといえる。それから、2012年の11月25日には大陸の著名な琵琶演奏家、林石誠のメモリアルコンサート（中国語のタイトルは「四絃千遍語浦東派宗師林石誠琵琶紀念音樂会」）が中山堂中正庁で行われており、出演者は呉蠻、章紅艷ら林石誠の高弟5人で、当代随一の琵琶演奏家がずらり顔を揃えている。プロデューサーは台湾の林谷芳が務めており、コンサート前日にはコンサート出演者（演奏家）の一部と大陸の音楽学者、喬建中、袁静芳によって林石誠の琵琶芸術に関するフォーラムも開催されている。また、台北新劇団と台北市立国楽団の主催による新作京劇の公演《知己》が2013年5月24日～26日に新舞台で予定（当時）されており、同劇の節付けは大陸の著名な劇音楽編曲家、朱紹玉が担当し、出演者は大陸出身で今や台湾の京劇団のトップスターとして活躍している李寶春ほかという強力な布陣である。残念ながら筆者は台北滞り期間中、同楽団のコンサートを聴く機会はなかったが、こうして冊子を収集したことによって大陸、香港、台湾の関係、交流の状況に新たな視界が開けた意義は大きい。



写真3 台北市立国楽団（台北市中正区中華路一段53号）

『国立中正文化中心 Monthly Program』（2013年1月、2月、3月）は文字通り、国立中正文化中心を構成する国家戯劇院と国家音楽庁という台湾を代表する2つのホールの上演スケジュールを知ることができる。そして、前掲の2点が冊子としても上演演目、曲目も中国音楽から西洋クラシックまでとオーソドックスであるのに対して、『表演36房』（2013年1月、2月、3月）はやや新しい傾向が感じられる。それによれば、同上演スポットは永安芸文館（英文表記はYONG AN ART CENTER）という組織が運営するパフォーマー養成所（英文表記はPERFORMING ARTS SCHOOL）のようで、同館の設備（5つの階それぞれに位置するホール、スペースなど）の紹介とともに、養成所の学生募集広告も掲載されている。それによれば、中国および西洋の楽器演奏と中国武術および中国舞踊と西洋ダンスを試験科目としていることから、楽器演奏と身体パフォーマンスを融合させた芸術表現を追求する人材の養成所と推測される。開設が2007年9月と新しく、その詳細については後述の『2012台湾表演団体体名録 Taiwan Performing Arts In Focus』掲載の「優表演芸術団」を紹介する記事が参考になる²。同上演スポットを訪れる機会を逃したのは残念だが、こうして文字資料を収集したからこそ、その存在を知ることが可能となり、

次回、台北に赴く機会があれば、台湾におけるクロスオーバーアートの状況を知るために現場を訪れてみたいという新たな興味関心を呼び起こす結果となった。

『台北市立社会教育館活動快訊』（2013 年 1 月）は城市舞台（Metropolitan Hall）、大稻埕戲苑（Traditional Opera）、文山劇場（Wenshan Theater）、親子劇場（Family Theater）、社教館総館（TAIPEI CULTURAL CENTER）の催し物に関する情報が掲載されている。カッコ内の英文表記から中国、台湾の音楽芸能に直接関連するのは大稻埕戲苑らしいことが容易に察せられるが、実際、1 月に歌仔戲と掌中戲（指人形劇）の公演が予定されていた（同書の pp.11-13）。チケット価格は、歌仔戲は台湾ドルで 100,200,300（一部 500 も）で、人形劇は 100 という設定である。その他、同戲苑は劇音楽を含む様々なジャンルのフィルム上演も行っており、その説明文によれば、民国 102 年から同活動が開始され、毎週水曜と日曜に劇音楽とそれに関連する各種パフォーマンスのフィルム上映があるという（同書の p.14）。同戲苑も自らの冊子『大稻埕戲苑看戲快報』（2013 年 1 月、2 月）を発行しており、そこにも同上の情報やシアターとスペースのレンタル料金表などが書かれている。場所は台北市大同区迪化街一段 21 号 8,9 楼。

次の個別の公演チラシについては、公演日時、場所、演目、チケット価格などを簡単にまとめる。劇音楽の内、まず筆者が観劇した京劇「小丑報到」（2013 年 1 月 4 日～1 月 6 日、中山堂）はシリーズ公演で筆者の観劇日（1 月 4 日）以外の演目は 5 日の《小放牛》《打漁殺家》など、6 日の《八五花洞》、《孔雀東南飛》など日本では絶対に見られないものが含まれている。特に 5 日の《打漁殺家》は出演者が普段の役種とは反対のもの、すなわち、女形は立ち役に、立ち役は女形でというように演じる一種の余興的演出による公演で、歌舞伎の「そそり芝居」に似ており、是非見たいと思ったのだが、5 日、6 日のチケットともに完売で観賞することができなかったのは遺憾であった。そして、公演当日のプログラム冊子の折込みチラシや会場で集めたものにも興味深い公演情報が含まれていた。例えば「国立台湾戯曲学院京劇團 民国 102 年復興劇場公演スケジュール」（2013 年 1 月 19 日～12 月 29 日）では、「国光劇団 振袖と口紅（中国語では「水袖與胭脂」）」（2013 年 3 月 8 日～3 月 10 日、国

家戯劇院)は新作とはいえ、プロデューサー、ディレクター、歌唱・音楽監督などを明記するチラシは、まるで大陸の公演のような印象を受けた。「国光劇団 2013 年上半期国光劇場公演スケジュール」は 2013 年 4 月 13 日、4 月 20 日、4 月 27 日、6 月 1 日、6 月 2 日で、古典を中心に日本ではまず観賞する機会のない演目で占められている。このほか、プロの公演ではないが、興味深いイベントとして「アマチュアの京劇歌唱コンサート」(2013 年 3 月 30 日、14:30 ~ y17 台北市青年育樂中心 3 樓劇場)があった。説明文に記されている「曲牌開場」から始まるプログラミングが、劇の上演ではもはやこうした器楽曲演奏によるオープニングはまず見られなくなったこともあって、本イベントに関心を抱いた。それに、こうした催しがあること自体、京劇の普及定着を示すのか、衰退に抗する単発的な動きなのか、京劇のアマチュア愛好者の活動についても興味を感じるので、さらに調査してみたい。

次に台湾の伝統音楽の代表的存在である南管(語り物兼器楽合奏)の「望明月：南管音楽会 (Moon in Your Eyes : Concert of Nanguan)」が 2013 年 3 月 2 日の 19:30 ~ 演奏厅 (リサイタルホール) で予定されていた。演奏団体は江之翠劇場で、チラシの情報によれば、1995 年 6 月の創設と新しい演奏団体ながら、すでにジュリアード音楽大学、紀尾井ホール、パリ・オペラ座への出演を果たしていると言う。演奏曲目は《魚沈雁杳》《杯酒勸》《望明月》《孤棲悶》《梅花操》《懶綉停針》《感謝公主》《拜告將軍》《五面》と、筆者でも同ジャンルの名曲と認識できるものが含まれている。

また、大陸からの芸能諸団体の訪台公演を告知するチラシも多く、例えば「上海崑劇団」(台北国家戯劇院、2013 年 1 月 29 日 ~ 2 月 3 日)は“慶賀兩岸文化交流 20 周年公演”と銘打っており、《景陽鐘變》ほか計 4 演目すべて台湾初演と記されていた。そして「天津京劇院」(台北国家戯劇院、2013 年 4 月 23 日 ~ 28 日)の演目は《四郎探母》ほか名作が勢ぞろいで、チケット価格は両公演とも最高額が 2,500 台湾ドルとなっている。

b. 書籍・雑誌

まず、台湾の音楽文化の最新事情を大まかに把握するという目的の下、『台湾音楽閱覽』、『台灣的音樂』、『台灣音樂史』、『文化台灣 新世紀 新容顏』の

4冊を入手した。前2冊はジャンル別に、次の台湾音楽史は時代別に、そして最後の1冊は文化行政の中で音楽の扱い見るといったようにそれぞれにアプローチが異なり、それらの目次を参照するだけでも、台湾の音楽文化を知る上で参考、啓発されるものがあると思われるので、『台湾音楽閲覧』の目次を以下に記しておく。さらには別に機会を設けて一昔前の同類の書と比較してみると、台湾における自国の音楽文化に対する見方がどのように変化しているか察知することができるだろう。

序言	閲覧台湾従古到今音楽
前言	多樣面貌的台湾音楽
第一章	原住民音楽
第二章	台湾福佬系民歌
第三章	台湾説唱
第四章	南管音楽
第五章	北管音楽
第六章	歌仔戲
第七章	歌舞小戯（陣頭）
第八章	台湾客族伝統音楽
第九章	祭祀音楽
第十章	台湾創作流行歌曲
第十一章	中国音楽
第十二章	西洋音楽
第十三章	台湾漢族器楽
結語	徘徊在十字路口的台湾音楽

次に京劇をはじめとする劇音楽については、国立伝統芸術中心籌備處による『兩岸戲曲回顧与研討会論文集卷Ⅰ』および『兩岸戲曲回顧与研討会論文集卷Ⅱ研討会紀実』、鍾寶善『公營京劇団隊之回顧与展望』、章遏雲著、沈葦窗編『章遏雲自伝』、王安祈『金声玉振—胡少安京劇芸術』の5冊を入手した。

上記の国立伝統芸術中心籌備處の2冊は台湾と大陸の劇音楽研究者の論文

が多数収録されており、続く『公営京劇団隊之回顧与展望』は音楽的研究ではないが、京劇団の組織、運営といった筆者が今まで知見を得るのが困難であった内容が詳細に書かれていることは、今後の研究に益するところ大であると感じている。それから台湾の京劇界を長らく牽引してきたベテラン俳優の伝記2冊を入手できたのは京劇音楽研究を志す筆者には望外の喜びであった。前者は京劇女形の歌唱様式の1つ「程派」の、台湾のみならず大陸を含めての数少ない正統な伝承者で、その生涯について知る意味は大きい。後者は台湾を代表する立ち役の1人で、今回、同書だけでなく、胡少安の舞台映像をはじめて入手したことも合わせて大きな成果であった。

また、現代音楽とポピュラー音楽については、『許常恵音楽史料楽譜第二冊』、『台湾当代作曲家』、『你聽、台東的聲音 台東音樂の手札記』の3冊を購入した。『許常恵音楽史料楽譜第二冊』は許常恵（1929-2001）の簡単な紹介文とピアノトリオ《郷愁三調》作品7（1958年）の楽譜が掲載されているだけだが、台湾を代表するこの作曲家について日本では何故かほとんど取り上げられなくなった状況があり、それを打破するためには是非必要な資料だと判断した。『台湾当代作曲家』は記述対象が物故人と存命するベテランにやや偏ってはいるが、江文也（1910-1983）を筆頭に12人の台湾を代表する作曲家を網羅的に紹介されており、台湾の作曲界がどのようにしてその礎を築いたかを知ることができる。『你聽、台東的聲音 台東音樂の手札記』は、筆者が台北滞在の最後の夜に出かけたライブでゲストの一人として登場したパイワン族の歌手、胡待明を含む少数民族の音楽家（多くは少数民族の発声や音楽語法をポップスに生かして活動している）を10組紹介している。

研究者関連では、日本に縁の深かった人物として筆者も個人的に忘れ難い存在である呂炳川（1929-1986）に関する伝記『呂炳川 和絃外的独白』を入手した。これは「台湾音楽館資深音楽家叢書」というシリーズもの（行政院文化建設委員会の指導の下、国立伝統芸術中心の企画による）で、作曲家、演奏家、音楽学者ら20名の伝記で構成されている。こうした出版は今の日本ではまず考えられないことであり、まさに忸怩たる思いに駆られた。その他、台湾の芸能団体のリストである（『2012 台湾表演団体名録 Taiwan Performing Arts In Focus』）を入手したのは有益であった。そこには新劇の劇団、伝統劇（歌仔戲）

の劇団、舞踊、音楽の順にそれぞれ主要団体組織が写真入りで紹介されている。

(2) 録音・映像資料

台湾の伝統音楽を包括的に知るために最適だという推測の下、DVD『2011年台湾伝統音楽年鑑』、DVD『迎神廟会』、DVD『北管音楽』を購入した。そして、台湾における京劇の変遷あるいは変容と現状を知るための一助として購入したのがDVD『顧正秋劇芸精選3 文姫歸漢』、『顧正秋劇芸精選4 王寶釧与薛平貴』、『顧正秋劇芸精選5 汾河灣』、『顧正秋劇芸精選7 珠痕記』、『顧正秋劇芸精選9 鎖麟囊』である。台湾京劇界の名女優の貴重な舞台映像がこうして残されており、現在、安価で入手できるのは有難い。また、舞台公演だけでなく、京劇の伴奏者にスポットを当てた録音として、CD『梁訓益的平劇文場音楽（民族音楽系列專輯第9輯）』のように、梅派の歌唱伴奏の台湾における第一人者の演奏が、歌唱伴奏のみならず、京劇の背景音楽である曲牌（器楽曲）をも含めて出版されたことは非常に有意義であると言える。解説書は英文併記の立派なもので、五線譜による譜例も豊富である。同解説書の説明文によると、このCDは行政院文化委員会による民族音楽CD録音出版プロジェクトシリーズ（『民族音楽系列專輯』）の一枚ということで、同プロジェクトで出版されたものを解説文から書き写すと次のようになる。

第一期

1. 侯佑宗的平劇鑼鼓
2. 賴碧霞的台湾客家山歌
3. 潘玉嬌的乱弹戲曲唱腔
4. 孫毓芹的古琴音楽
5. 陳冠華的台湾福佬民間音楽
6. 楊秀卿的台湾説唱

第二期

7. 台湾的南管音楽—「曲」
8. 邱火柴的北管後場音楽
9. 梁訓益的平劇文場音楽

こうした出版物は近年の日本ではまったくと言って良い程取り上げられていない現実を思うと、筆者は中国音楽研究者として落胆と義憤を感じざるを得ない。さらに、比較的最近の京劇の変化を知る上で有用と思われるのが、国立国光劇団のDVD『伝統経典 - 美猴王』、魏海敏主演による京劇のDVD『戲裡帝王家 秦香蓮』と『魏海敏古典劇場一大師経典、極致綻放』である。前者の台湾の孫悟空劇を大陸と比較してみるのも興味深い、それよりも今やベテランとして伝統劇だけでなく、新しい創作京劇にも意欲的な名優、魏海敏の映像を入手できた意義は大きい。

中国器楽（国楽）の重鎮として台湾における箏の教育、普及に多大な業績を残した人物として梁在平を外す訳にはいかないと考えて、CD『箏 梁在平演奏』（諦聴文化事業有限公司、1994年）を購入した³。その他、筆者の近年の関心事である台湾の少数民族の音楽とポップスの融合させた歌唱スタイルを実践している著名なアーティストとして、ライブでその歌を見聞して知った⁴ 胡徳夫のCD『胡徳夫 忽忽』を香港で入手できたことは幸運であった。

このように音楽資料を概観しただけでも、それらは音楽文化における台湾のアイデンティティへの模索行動であり表現であると筆者には感じられる。台湾（人）が、国家としてあるいは民族としてのアイデンティティを模索する様子は、最近の映像作品にも反映されていることと合わせて考えて見れば、より納得されるかも知れない⁵。

2. 香港で収集した音楽資料

香港でも台北と同様の手法で、以前から承知していた書店などを巡回しつつ、新しい入手場所をも知ることができた。

(1) 文字資料

香港におけるこの方面の収集は、音楽のみならず映画、演劇にも及んで台北より広範なジャンルに渡った。全体にコンサートやイベントの主催者、出演者、内容などに大陸の団体、演奏者の関与が当然ながら増加していることはもとより、さらに台湾やアジア諸国から人と物の流入も顕著に見られ、香港における文化状況が1997年以降の大きく変化したことを感じ取った。



写真 4 旺角地区にある古書店

a. チラシ・小冊子類

まず、上演スポットのガイド冊子として非常に有用だったのが『01/2013 芸術地図 ARTMAP』である。芸術館／文化センター (Art Museum / Cultural Centre)、文化機構 (Cultural Institute)、另類芸術空間 (Alternative Art Space)、芸術資料中心 (Art Resources Centre)、画廊 (Gallery) と各項目別にホールやスペースなどがその開催イベントとともに記されており、それで香港における文化施設の所在と上演スケジュールが一目瞭然となる。

次に、『城市電腦售票節目 URB TIX PROGRAMME1-2 月 Jan-Feb,2013』はそうした文化施設のイベントスケジュールを大まかに把握できるのが便利で、伝統芸能はもちろん、ポップス、ミュージカル、クラシック、演劇、映画まで実に多様なジャンルが含まれており、そこに記されている（中国語および英語）スポットの公演チケットはネットで購入が可能となっている。

それから、それぞれの会場ごとの小冊子も出ているので、それらを見れば上演プログラムやキャストに関して、より詳細な情報の入手が可能であり、今回は香港大会堂、香港文化中心、高山劇場、元朗劇院、大埔文娛中心、香港體育館をはじめ主要場所の小冊子を多数収集したが、それらの詳細の検討は後日改めて機会を設けることとし、本稿では中でも新しく、ユニークだと感じられた『西九大戲棚 2013 城市記憶（2013.1.30-2-16）』について紹介するに止める。英語表記の WEST KOWLOON BAMBOO THEATRE から容易に察せられるように、旧曆新年期間中限定の臨時の小屋掛けのようで、いわば伝統的年中行事の一環としてのストリートオペラ上演（街戯）の現代版といったところだろうか？ 設置場所は西九文化区広東道入口 [消防局側] で、プログラム項目は下記の通り多彩なラインアップとなっている。

- (1) 大戲棚市集 (BAMBOO THEATRE FAIR)
- (2) 戲曲中心設計比賽展覽
(XIQU CENTRE DESIGN COMPETITION EXHIBITION)
- (3) 青年粵劇 (YOUTH CANTONESE OPERA)
- (4) 中国舞蹈 (CHINESE DANCE)
- (5) 当代音楽 (COMTEMPORARY MUSIC)

(1) は食品と手工芸品のフェア、(2) の詳細は不明だが、伝統芸能の劇音楽のデザインコンクール受賞作の展示のようである。(3) は粵劇の舞台公演、(4) は文字通り中国舞踊の公演、(5) はいわゆる現代音楽ではなく、ポップス系で英語表記によれば Vocal bands、Vocal percussion となっているので、アカペラで様々なジャンルの歌が披露されるものと思われるが、出演予定者の一人にヴォイスパーカッショニストの北村嘉一朗（日本）という名が見える。

また、香港芸術祭に関しては『第41回香港芸術祭 Programme & Booking Guide』によると、伝統音楽芸能関連の公演自体が少なく、地元の粵劇（3月7日～10日、油麻地戲院）以外では、中国国家京劇院による《老旦名劇選演》（3月7日、8日、大会堂音楽庁）と《慈禧と徳齡》（3月9日、10日、演芸学院歌劇院）の2公演と《戲偶人生 Hand Stories》と題された布袋戲（指人形劇）の1公演（3月12日～15日、油麻地戲院）である。

今回の芸術祭（2月21日から3月22日）に準備された演目を一瞥した印象としては、総じて多彩ではあるが、筆者は以前ほどのインパクトを感じ取るまでには至らなかった。恐らく、それは芸術祭に集中的に良質の上演が集められた昔時とは異なり、香港のエンタテインメント界における平時の上演が多様化し、内容的にも充実したためではないかと考える。そして、そのことは下記の状況を見ても明らかであると思う。

次に個別の公演チラシから特に注目したものを中心に上げると、劇音楽では当然ながら、粵劇のものが大半を占め、京劇が若干、それ以外では越劇の一枚のみで、粵劇については枚挙に暇がなく、その他についても特に突出した特徴は感じられないので今回は省略する。

それから、香港の伝統器楽合奏では広東音楽、潮州音楽に自然と目が向いた。それらのジャンルのコンサート（一部解説付き）やレクチャーのほか、教室の受講者募集もあって、伝統への回帰、見直し、そして新たな対峙の姿勢として注目された。そうした催しは以前も単発的に行われていたものの、香港社会はその保護、推進には消極的だったと記憶するが、今や香港文化のアイデンティティを示すものとして、某かの宗旨に基づいてかなり積極的に行われている印象を受けた。「伝統文化の再現」と題された油麻地戲院のシリーズ公演も同様の動きと思われ、いつから、何故そうした傾向が表れたかを探るのも、また別の意味で興味深く、見逃せない現象である。以下、香港を代表する語り物音楽の南音、および器楽合奏の広東音楽と潮州音楽によるシリーズコンサートの情報を記しておく。

「聆歌聴語」南音演唱會

- (1)2012 年 12 月 16 日 7:30p.m. 地水南音と粵曲南音の違い
- (2)2012 年 12 月 29 日 7:30p.m. 南音の音楽および節付けの方法
- (3)2012 年 12 月 31 日 8:00p.m. 《玉簪記・月下琴桃、夜偷詩稿》
- (4)2013 年 1 月 1 日 8:00p.m. 《拜月記》ほか
- (5)2013 年 1 月 2 日 8:00p.m. 《嘆五更》ほか
- (6)2013 年 1 月 5 日 8:00p.m. 「粵樂港中尋」粵樂硬弓組合音楽会
- (7)2013 年 1 月 6 日 8:00p.m. 潮州音楽専場
- (8)2013 年 2 月 12 日 8:00p.m. 「歌壇粵樂宗師 - 尹自重」音楽会

(1)(2) はそれぞれ陳麗英と杜泳、唐健垣と杜泳によって香港文化センターで行われる入場無料のレクチャーで、(3)(4)(5) は上記の解説者に劉志光を加えたメンバーによるコンサートである。(6) は「硬弓」と呼ばれる広東音楽の初期の楽器編成によるアンサンブルによるコンサートで、二弦、提琴といった今は演奏される機会の少ない楽器（いわゆる胡琴の一種）が含まれていることが注目された。(8) は広東音楽の作曲家、演奏家として活躍した尹自重を記念するもので、中国楽器のほかにヴァイオリンやサクソを含む、今日普通に見られる広東音楽のアンサンブル形態で、1940 年代一世を風靡した尹の名作が披露される予定が記されている。(7) は文字通り、潮劇の演唱も含む潮州音楽の名曲コンサートで、香港社会における潮州人の存在感の大きさを示すものと言えるが、以上のようなコンサートを、二胡をはじめとする伝統音楽とは言い難い極めて限定された器楽にしか視野に入れない日本で見る可能性は全く期待できないのは、一人の中国音楽研究者として遺憾の極みであると言わざるを得ない。

新しい中国器楽では、やはり香港中楽団の活躍が際立っているが、それ以外にも演奏団体が随分設立されたようで、例えば、香港城市中楽団の公演「中樂名曲齊齊賞」（2013 年 1 月 5 日、西灣河文娛中心劇院、1 月 27 日、元朗文娛中心演奏庁、2 月 2 日、大埔文娛中心演奏庁）もあり、ここでも演奏者は大陸の音楽家が多数を占めている様子が伺える。その他、任濟醫院主催による中国楽器チャリティコンサート「《金鐘の星》名家名曲中樂音楽会」（2013 年 1 月 20 日、7:15p.m. ～葵青劇院演芸庁）は演奏者のみならず、総合プロデューサー：

郁虹（国家一級演奏家、古箏）、芸術総監督：徐沛東（中国音楽家協会副主席）、王慧芬（劉天華阿炳中国民族音楽基金会名誉理事長）というように大陸の音楽家が名を連ねている。タイトルの「金鐘」とは大陸で年に一度優れた音楽家に与えられる金鐘賞のことで、同コンサートの出演者はその審査員と受賞者で占められている。そしてそれは大陸の『音楽週報』（2013年2月27日）4面でも報道されており、それによれば翌日、座談会が催されたとあり、まさにこれも大陸と香港との密接なつながりを象徴する一例であると言える。

続いて、「南蓮園地」は瀟洒な冊子のデザインもさることながら、今回はじめて存在を知った新しい上演スポットとして、またプログラム企画も内容的に多様な点で注目された。場所は九龍鑽石山鳳徳道60号と、地下鉄の鑽石山駅から近く、多目的ホールながら王国潼の二胡演奏会、日本箏楽の演奏会、古風雅集の演奏会、福建南音の音楽会、《落花無言》王梓静琵琶独奏会と様々なジャンルのコンサートが予定されているのは興味深い（琵琶以外はそれぞれにレクチャーも用意されている）。また、以前から香港に定住していた王国潼（元北京の中央民族放送楽団の首席二胡奏者）は二胡の入門講座も開催するなど、現在でも活発に活動していることが知られた。「南蓮園地音楽系列」という文言が見えるので、自主企画のシリーズを行っているのかも知れない。

舞踊関係では、中国舞踊の新作公演「風水行」もあったが、それよりピアノ協奏曲「黄河」とともに返還以前の香港では上演の実現が困難であった上海バレエ団による「白毛女」の香港公演が迫っている（2013年1月25日から27日、香港文化中心大劇院）ことに興味を引かれた。オリジナルキャストの来訪も話題の1つであるが、チラシの文章中の「（上海バレエ団の日本公演は）1972年日中国交回復を促進したという」下りが一際目を引いた。そして、それは大陸とどのように対峙するか模索する香港の姿もそこに反映されているように感じられた。その他、芸術系教育機関の広報冊子や映画・演劇では映画祭や演劇の通常公演のチラシを少数ながら集めることができたことは、香港の文化活動を広い視野からとらえる上で有益だった。それらについても別途テーマを設定した上で、改めて紹介したい。

b. 書籍・雑誌

今回は中国音楽に関する書籍や雑誌の収穫は少なかった。雑誌は2点のみの購入で、1点は粵劇の雑誌『粵劇曲芸月刊第200期』である。同雑誌は1993年4月の創刊（月刊誌）で、筆者は前回の香港訪問時に購入したことがあるので、その存在は承知していたが、日本で入手することは困難であるため、その後の出版状況が気になっていたところ、今回は200期を購入（書店ではなく露店やコンビニでの販売が多い）し、粵劇の最新動向を知ることができた意味は大きい。

もう1点は胡恩威編『文化視野 CULTURAL VISION 01』の創刊号で、奉納演劇としての粵劇や香港の文化行政に関するものなど、香港の文化事情を多角的に分析した記事が掲載されている定期刊行物に出会ったことは幸運であった。

書籍は、筆者自身の興味関心の変化に伴い、中国音楽以外に関するものが自然に視界に入ってくるようになった。そういう意味で、下記の書籍からは現代の香港の文化研究者たちがどのように日本の文化を見ているかを知るのに参考となる予感がする。

李培德編『日本文化在香港』は、人類学、社会学など香港の新進気鋭の学者たちによる日本文化論で、映画、言語、食文化など広範囲に及び、香港におけるそれらの受容の問題について詳しく論じている。湯禎兆『日本進化 流行文化解毒』は現代の日本文化、とりわけ映画や小説（北野武、村上春樹ら）といわゆるサブカルチャー（草食系男子など）を中心に優れた考察を展開している。羅展鳳の2書（『電影×音楽』、『流動的光影声色』）は、欧米、中国、香港および日本の映画音楽、とりわけ映像作品における音楽や音の効果、影響、役割などを多角的に論じており、さらに熟読すれば筆者の映像人類学への関心をさらに高めることつながりそうである。

(2) 録音・映像資料

こちらは大量に出版されていることをある程度予想していたが、実際の状況はそれを上回るもので、購入対象の選定に苦慮したが、筆者自身の今後の研究のために有用であると思われるものを厳選した。

香港を代表する劇音楽といえば、やはり粵劇である。DVD『龍鳳争掛帥』とDVD『帝女花』を購入したのは、前者の演目は拙稿『地球の音楽 59 多彩な声の絵模様 福建の語りものと広東の劇音楽』にも収録されており、筆者自身がマレーシアのパナンで華人の粵劇団をフィールドワークした時の上演演目の1つであり、この先、香港の粵劇団による上演を参考に両者の比較を試みたいと考えたからである。後者は粵劇の定番中の定番で、筆者は同じキャストによるLPレコードを所持しているが、その映像は今回はじめて入手した。

そして、意外に思われる向きがあるかも知れないが、京劇は以前から香港でも重要な存在である。さすがに、香港の京劇団、あるいは俳優の公演を収録した映像は見られなかったが、大陸のものが大量に販売されていた。『京劇 穆桂英掛帥』は梅蘭芳の最後の新作京劇で、筆者はその息子、梅葆玖の舞台を香港で見た経験があり、大陸での同演目の中継録画ビデオ映像も所有している。そのような演目を次の世代がどのように演じているのか、京劇の変容を探る上で恰好の素材と考えた上での購入である。『京劇 白馬坡』は拙稿『地球の音楽 58 京劇音楽の真髄』にも収録されている演目で、それは台湾の京劇団によるものだったが、今度は大陸のキャストによる映像を手に入れたことで、両者の比較を試みる準備が整った。

伝統器楽では、広東音楽に次ぐ、香港の伝統器楽合奏の1つの潮州音楽の映像自体が珍しく、現在の名手たちの存在を知ったことが有益であった。購入した2点のうち『潮州弦詩（一）黄徳文專輯』から収録曲を次に写しておく。

- (1) 関公過五関（鑼鼓奏） 司鼓：黄玉鵬、領奏：蔡鋭輝、張彦維
- (2) 柳青娘（弦詩） 演奏：黄徳文
- (3) 話豊年（潮箏、輕三重六調） 演奏：黄楚英、笛子：陳奕夫
- (4) 玉壺買春（弦詩） 演奏：郭焄書
- (5) 二串（細樂） 笛子、洞簫、竹弦：陳奕夫、古箏：黄楚英

新しい中国器楽では、香港のみならず、大陸、台湾などへも影響を及ぼす新しい中国器楽合奏の実験の場として重要な役割を果たしている香港中楽団の25周年記念イベントを収録したDVD『世紀中楽名曲頒獎音乐会』を入手した

ことは、以前は同楽団の映像はおろか、録音さえも制作されなかった状況を考えるともまさに隔世の感がある⁶。

中国の近現代音楽については、従前より筆者は黄自（1904-1938）の作品に関心を持ち続け、代表作のカンタータ《長恨歌》はピアノ伴奏版スコアを所有していることもあって、CD『長恨歌及林聲翕声楽作品精選』に遭遇し、その新しい音源を入手したことは、同曲の本格的な紹介に向けて貴重な資料となると考えている。香港流行音楽を巡っては、いわゆるメジャーものよりも、インディーズへの関心が高まっており、音源や映像を収集したいところだったが、時間の関係で『my little airport 香港是個大商場』の購入に止まった。

3. 結論

以上の考察の結果は次のようにまとめることができる。

(1) 台湾の音楽文化には、全体として台湾ローカルの伝統音楽芸能ジャンルを中心に据えた上で、大陸伝来の諸ジャンルを排除するのではなく、より広範囲で積極的に吸収しようとする気配が感じられた。従来は、建て前上、京劇など大陸のジャンルが半ば強制的に中心に置かれ、多数の支持層を抱えているにも関わらず台湾固有の音楽ジャンルは隅に追いやられていたが、現在はそれらの新しい関係性が形成されて多様化していることが分かった。

(2) 香港の音楽文化からは、恐らく中国への返還を機に中国大陆からのさまざまな影響が及んでいることが看取され、そうした状況下、台湾と同様にローカルの音楽ジャンルを重視し、香港アイデンティティを模索する動きが随所に感じられた。大陸への迎合、対立、どちらにせよ、それとの対峙を回避することは不可能かと思われた。

最後に、今回収集した諸資料の中国音楽芸能研究における有用性について若干の補足をすれば、次のようになるだろう。中国音楽はレコードの創成期から大量の録音が残されており、資料的価値の高いものが非常に多い。近年はこれに映像が加わり、特に劇音楽においてその有用性は論を待たない。しかしなが

ら、日本で発行された中国音楽のディスクは、アナログレコードの時代はまだしも、特に CD の普及以降、中国音楽の CD に付帯する解説文を音楽学者が執筆している例は非常に稀で、アマチュア愛好家によるものが氾濫しているという奇妙な状態が継続している。もっとも、アナログ時代に出て話題を呼んだ日本コロムビアの『史料としての SP 原盤復刻 中国伝統音楽集成』（1980 年）でさえ、曲目解説に中国音楽研究を専門とする音楽学者は一人も関わっておらず、中国文学など中国の文化には何らかの専門性を有した人々が執筆を担当しており、実際、収録音源の価値や楽曲構造など基本的な情報はほとんど明らかにされていないという例もあることを考慮すると、いずれは、然るべき音楽学者によって全面的に書き直されるべきものであると考えられる。

特に近年の二胡ブームとも言えるような中国音楽に対する偏狭的受容が激化している今日の日本では、本当の中国伝統音楽の録音・映像制作の可能性はもちろん、中国台湾香港で出版された輸入盤でも、正しくセレクトされて、何らかの形で紹介される可能性はほとんどないと言って良いだろう。したがって、長期間中国音楽研究に携わって来た一人として、中国音楽をより深く知るためには、本来優先的に触れるべき録音・映像資料をできる限り公の場に供する義務があるとの認識の下、今回のフィールドワークで収集した諸資料の意義を示すべく、啓発的意味を込めて執筆したのが本稿である。それは、冒頭で言及した拙稿 2 篇と合わせて、このままでは益々歪んでいく日本における中国音楽への理解の是正を喚起するための、いわば「忠告」ということができる。

[注]

¹ 広島大学大学院教育学研究科音楽文化教育学紀要 XXV2013.3.22 掲載の「都市の音楽芸能をフィールドワークする～台北音楽紀行」および愛知県立芸術大学紀要 2014 年 3 月掲載の「都市の音楽芸能をフィールドワークする～香港音楽紀行」

² 同書の pp.146-147

³ 収録曲は古曲よりも自作品が多く含まれている。

⁴ 拙稿「都市の音楽芸能をフィールドワークする～台北音楽紀行」を参照。また『ガーランド世界音楽百科辞典』の台湾ポップスに関する記事でも紹介されている。

⁵ 例えば、映画「台湾アイデンティティ」→ <http://www.u-picc.com/taiwanidentity/>

⁶ このコンサートに関しては拙稿「音楽」『中国年鑑 2004』でも言及している。

参考文献

- 増山賢治『地球の音楽 58 京劇音楽の真髄 北京・香港・台湾・東京の京劇』VTCD-58、
日本ビクター、1992 年
- 増山賢治『地球の音楽 59 多彩な声の絵模様 福建の語りものと広東の劇音楽』VTCD-59、
日本ビクター、1992 年
- 増山賢治『中国音楽の現在～伝統音楽から流行音楽まで』（東京書籍、1994 年）
- 増山賢治「音楽」『中国年鑑 2004』（創土社、2004 年）
- 増山賢治「都市の音楽芸能をフィールドワークする～台北音楽紀行」『広島大学大学院教育
学研究科音楽文化教育学紀要 XXV』（2013 年 3 月）
- 増山賢治「都市の音楽芸能をフィールドワークする～香港音楽紀行」『愛知県立芸術大学紀
要 No. 43』（2014 年 3 月刊行予定）
- 『音楽週報』（2013 年 2 月 27 日付）

台湾、香港の購入資料一覧表

【台湾】

[文献資料]

- 陳郁秀編『台湾音楽閲覧』玉山社出版事業股份有限公司、1997 年 8 月（第 9 刷 2009 年 11 月）
- 鍾寶善『公營京劇團隊之回顧与展望』楽韻出版社、1999 年 6 月（再版 2010 年 7 月）
- 『兩岸戲曲回顧与研討会論文集卷 I』国立伝統芸術中心籌備處、民国 89 年（2000 年）1 月
- 『兩岸戲曲回顧与研討会論文集卷 II 研討会紀実』国立伝統芸術中心籌備處、民国 89 年（2000 年）1 月
- 王安祈『金声玉振—胡少安京劇芸術』国立伝統芸術中心、民国 91 年（2002 年）
- 明立国『呂炳川 和絃外の独白』時報文化出版企業股份有限公司、2002 年 2 月 20 日
- 梁翠苹『許常惠音楽史料楽譜第二冊』国史館、民国 91 年（2002 年）12 月 31 日
- 呂鈺秀『台湾音楽史』五南圖書出版公司、2003 年 10 月（第 7 刷 2011 年 10 月）
- 陳郁秀『文化台湾 新世紀 新容顔』行政院文化建設委員会、2004 年 2 月 1 日
- 顔緑芬・徐玫『台灣的音楽』財団法人群策会李登輝学校、2006 年 1 月（第 3 刷 2010 年 10 月）
- 『2012 台湾表演団体体名録 Taiwan Performing Arts In Focus』文化部、2012 年 9 月 28 日

[錄音資料 (CD)]

『箏 梁在平演奏』諦聰文化事業有限公司、1994 年

『梁韻琪的平劇文場音樂 (民族音樂系列專輯第 9 輯)』行政院文化建設委員會、民國 86 (1997 年) 年 8 月

[映像資料 (DVD)]

『台灣海峽兩岸戰事檔案』美安國際企業有限公司、HJ085、出版年代不明

『台灣崛起 戰後與二二八事件 (1945-1949)』瑞訊文化事業有限公司、出版年代不明

『顧正秋劇選 3 文姬歸漢』中華電視股份有限公司、出版年代不明

『顧正秋劇選 4 王寶釧與薛平貴』中華電視股份有限公司、出版年代不明

『顧正秋劇選 5 汾河灣』中華電視股份有限公司、出版年代不明

『顧正秋劇選 7 珠痕記』中華電視股份有限公司、出版年代不明

『顧正秋劇選 9 鎖麟囊』中華電視股份有限公司、出版年代不明

『戲裡帝王家 秦香蓮』國立台灣傳統藝術總處籌備處、民國 97 年 (2008 年) 10 月

『2011 年台灣傳統音樂年鑑』國立台灣傳統藝術總處籌備處、出版年代不明

『魏海敏古典劇場一大師經典、極致綻放』財團法人公共文化事業基金會、2011 年 4 月

『迎神廟會』DVS-01、峻愷多媒體企業有限公司、2012 年 1 月 15 日

『北管音樂』DVS-02、峻愷多媒體企業有限公司、2012 年 1 月 15 日

【香港】

[文獻資料]

章遏雲著、沈蕙窗編『章遏雲自傳』大地出版社、民國 74 年 (1985 年) 9 月

顏綠芬編『台灣當代作曲家』玉山社、2006 年 12 月

黃健庭『你聽、台東的聲音 台東音樂的手札記』台東縣政府、財團法人台東縣文化基金會、2010 年

『粵劇曲芸月刊第 200 期』(鄧氏兄弟資料研究出版公司、2012 年 12 月)

胡恩威編『文化視野 01』(進念・二十面體 E+E2012 年 9 月)

李培德編『日本文化在香港』(香港大學出版社、2006 年)

湯禎兆『日本進化 流行文化解毒』(生活書房、2012 年 5 月)

羅展鳳『電影×音樂』(三聯書店、2011 年 11 月)

羅展鳳『流動的光影声色』(廣西師範大學出版社、2007 年 11 月)

[錄音・映像資料]

DVD『傳統經典 - 美猴王』國立國光劇團、民國 91 年 (2002 年) 1 月 (97 年 11 月三版)

DVD『龍鳳爭掛帥』新天地娛樂發行有限公司、SD2048-N、出版年代不明、『帝女花』新天

地娛樂發行有限公司、WDV 8001N、出版年代不明

DVD『京劇 穆桂英掛帥』齊魯電子音像出版社、MPEG-2、出版年代不明、『京劇 白馬坡』
中國唱片上海公司、HVCD-0273、出版年代不明

DVD『潮州弦詩（一）黃德文專輯』廣東音像出版社、GYD-2606、出版年代不明

DVD『潮樂大典 2』廣東音像出版社、GYD-2662、出版年代不明

DVD『世紀中樂名曲頒獎音樂會』現代音像有限公司、HKCO-DVD-8-2003-10、出版年代不
明

CD『長恨歌及林聲翕聲樂作品精選』HRP7224-2、HUGO、2001 年

CD『my little airport 香港是個大商場』hrcd014、維港唱片、2011 年

CD『胡德夫 忽忽』參拾七度製作有限公司、WFM05001、2005 年

新美南吉と西洋音楽

——教え子に聞く女学校時代の音楽の思い出

加藤（水野）希央 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科（音楽学領域博士前期課程）

1. はじめに——新美南吉生誕 100 周年

新美南吉（1913-1943）は、愛知県知多郡半田町（現在の半田市）に生まれた童話作家である。幼少より文才を示し、14歳の頃から盛んに童謡や童話を書き始めた。29歳7か月の若さで咽頭結核のため世を去ったが、その作品は今も愛され読み継がれている。代表作『ごんぎつね』は1956（昭和31）年から現在に至るまで小学校4年生の国語教科書に採用されている。この物語を教室で読んだ子どもたちの数は、6000万人をはるかに超えるという。

新美南吉生誕 100 年にあたる 2013 年は、全国の図書館や美術館で企画展が開催され、関連書籍が多数出版されたほか、NHK の特集番組が放映されるなど、新美南吉の名があらためて世に広まる年となった。そして生まれ故郷の半田市、および高等女学校教師として赴任した愛知県安城市においては、年間を通じ様々な記念イベントが開催された。

それらの催しの中、新美南吉の名を冠した音楽企画が数多く見られたのは、南吉が西洋音楽を愛好していた様子を、その日記に読むことができるからであろう。

新美南吉と宮澤賢治

南吉とほぼ同時代を生きた作家である宮澤賢治（1896-1933）は、「北の賢治、南の南吉」と並び称されることがある。共に地方出身者であり、教師を勤め、作家としての名声を得る前に若くして亡くなった。そして賢治もまた、音楽を愛好していたことはよく知られている。しかし賢治の音楽への接し方は、単なる愛好家の域を超えた熱中ぶりであった。高価な蓄音機を自ら所有し、給料をつぎ込むようにしてレコードを収集した。腕前はとにかくチェロを弾き、作曲も手がけている。対して南吉は、楽器演奏といえば中学時代に嗜んだハーモニ

力の他は、代用教員を勤めるためにピアノを少し練習した程度である。高等女学校の教師となり、それなりの給料を得るようになった後も、望みこそすれ自分で蓄音機を持つこともなかった。南吉の音楽への愛情は当時の一般的な文学青年が持つレベルのもので、賢治と比べれば穏やかなものである。そして、音楽がその文学に与えた影響も、賢治のいくつかの作品に見られるほど顕著なものではない。そのため、これまで宮澤賢治と音楽に関する研究は数々なされてきたが、新美南吉と音楽についての専門的な研究は、ほとんど行われてこなかった。

南吉の日記

しかし、南吉と音楽との結び付きを伝えているものが「日記」であることに、筆者は注目する。南吉は日々の雑感と共に、文学について、音楽について記した。つまり、日記にみられる音楽関連の記述とその周辺を検証することにより、南吉が生きた時代と地域における音楽環境の一端を知ることが可能だと考えられるのである。

南吉は半田中学3年の1929（昭和4）年から死の前年1942（昭和17）年まで、数回の中断および日記自体が失われた部分をのぞき、その青春と生涯をおおよそ追うことができる記述を残した。1929年に書かれた『昭和四年自由日記』には「其處で作曲を覺えたいと考ふ。」（一月廿六日）、「夜は何時もの様に夜學へハーモニカのけいこに行つた。」（八月廿三日）などの言葉がみられ、10代の頃から文学のみならず音楽にも関心を寄せていたことがうかがわれる。南吉が本格的に西洋音楽を聴き始めたのは、19歳で東京外国語学校（現在の東京外国語大学）に進学した後である。名曲喫茶と呼ばれる蓄音機を備えた喫茶店でベートーヴェンやショパンを聴いたことが、1933（昭和8）年の日記に綴られている。南吉の日記には、昭和初期における西洋音楽受容の一例が表われているのである。特に半田での少年時代、安城での教員時代の記述からは、これまで語られることの少なかった戦前期の地方中小都市における音楽環境を知る手がかりを得ることができるであろう。それを基に、残された記録やゆかりの人々の証言などから、当時の实际的な音楽状況を浮かび上がらせることができるのではないだろうか。

教え子が語る音楽の思い出

1938（昭和13）年4月、新美南吉は愛知県立安城高等女学校¹（以下、安城高女）へ赴任する。同年入学した第19回生56名の担任となり、このクラスを卒業する4年生まで受け持った。南吉は英語、国語、農業の教科を担当した他、学校が発行する文集、学報、同窓会報などの編集も任されていた。中断していた執筆活動も再開している。

この頃にかかれた南吉の日記には、音楽に関わる情報が実はそれほど多いわけではない。彼が音楽に最も親しんだのは、東京で過ごした学生時代である。しかし、南吉の教え子である安城高女第19回生がこれまでに語ってきた南吉の思い出話のなかには、音楽にまつわるものがいくつか存在していた。なかでも、南吉が少数の生徒に声をかけて行なっていたという、蓄音機によるレコードコンサートのことはよく知られている。その様子は、南吉の日記および参加した生徒の証言に残されており、新美南吉が安城高女にもたらした芸術的教育活動のひとつと言えるであろう。

しかし、南吉が担任を勤めた第19回生にあらためて「音楽」に焦点をしばらくインタビューを試みたところ、生き生きとした思い出とともに、安城高女における音楽環境についての具体的な証言が集まってきた。また、先進農業により発展し「日本デンマーク」と呼ばれた安城の地ならではの、音楽的逸話も存在した。それらの多くは、南吉の日記には書かれておらず、『安城高女学報』等の資料にも記載がない。今日まで注目されてこなかった教え子たちの記憶である。

2013年11月から翌年1月にかけて、筆者は安城高女第19回生9名へのインタビューを行った。彼女たちの証言を通し、昭和10年代の同校にはどのような音楽環境が存在したのかを検証することが、本稿の目的である。御年88歳になるクラスメイトたちのひとは、筆者の祖母である。3年前より同居する祖母との語らいが、今回の調査の出発点となった。

なお、新美南吉はペンネームであり、教師としては本名である新美正八を名乗っていた。しかし本稿では、広く知られた南吉の呼び名で通すこととする。またインタビューに答えて下さった方々のお名前は、安城高女在学時の苗字を採用した。

2. 安城高等女学校の音楽環境——昭和 13 年度～ 16 年度

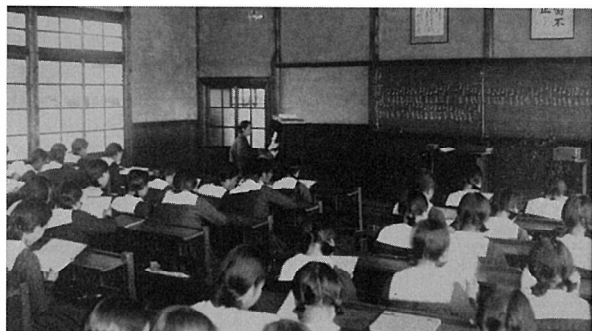


写真 1

昭和 15 年度の卒業アルバムに掲載された音楽室での授業風景。
黒板に楽譜が書かれている。

『安城高等女学校皇紀 2600 年卒業アルバム』新美南吉記念館蔵

音楽の授業：コールユーブンゲン

第 19 回生が入学した 1938 年（昭和 13 年）当時、愛知県立安城高等女学校は全 4 学年で、各学年 1 クラスずつ、1 クラスの人数は 60 名前後であった。専門教育を受けた音楽教師が 1 名在籍し、全学年の授業を受け持った。第 19 回生の山口千津子さんの通知表を見ると、1 年生から 4 年生までずっと音楽の授業があったことがわかる。教え子たちの記憶では、音楽の授業は週に 1 回。3 年生になると、英語は手芸との選択教科となったが、音楽はずっと必修であったようだ。授業は五線が引かれた黒板のある「音楽室」（写真 1）に移動して行われ、コールユーブンゲンを使用していたという。

細井美代子さん：音楽の授業では、外国の民謡をたくさん教えていただきました。《旅愁》、《菩提樹》、《（四つ葉の）クローバー》などを覚えています。少女向きの歌というのでしょうか。それらの楽譜はなく、先生が黒板に書かれたのを、自分たちでノートに写して歌いました。すでに、紙が不足し始めていたからかもしれません。

山口さん：音楽の試験は、歌と楽典がありました。歌の試験は、先生のピアノ伴奏に合わせてひとりずつ歌わされました。課題はコールユーブンゲンだったと思います。全校選抜の合唱団には入れて頂けたのに、この試験だけはガクガクに緊張してしまい、いつもあまりうまく歌えませんでした。楽典で1年生の最初に習ったのが、ト音記号の書き方でした。今でも書けますよ。下から2本目の線から始めるのよね。

佐治孝子さん：私は3年生の時に、他校より転入してまいりました。その年の学芸会で聴いた合唱曲《三つの船》が、とても素晴らしかったことが忘れられません。国語や数学では、以前いた学校の方が進んでいるように思われたのですが、音楽に関しては安城高女の方がはるかにレベルが高かった。というのは、転校当時、私は楽譜が読めなかったのですが、安城高女の皆さんは楽譜をみてスラスラと歌われるので、大変にびっくりしたわけです。

黒板に書かれた楽譜を自分で写して歌うという授業のためか、安城高女の読譜率は高かったようである。近隣の女学校から転校してきた佐治さんの証言はそれを物語っている。なお、佐治さんが安城高女転入前にいた学校では、音楽の授業はお坊さんがひとり来校して行っていたということである。授業内容は唱歌をいくつか歌う程度で、小学校の授業とあまり変わらなかった。そのお坊さんは楽譜が読めるのかも定かではなかったようだ。この証言は、当時の女学校における音楽の指導内容について、学校ごとに大きなレベル差があったことを示している。なお、安城に隣接する岡崎市の女学校（岡崎市立高等女学校²。以下、岡崎高女）での音楽環境については、岡田洋司氏の論文³に言及がある。ここで論じられているのは、音楽の授業内容ではなくその延長として行われていた女学校での音楽会についてであり、対象とされている期間も1918（大正7）年から1925（大正14）年と、安城高女第19回生の在校時期より少し時代がさかのぼる。しかし岡崎高女では、安城高女と同様に音楽学校出身の専任教師による授業が行われており、音楽の授業数は安城高女よりも多かったことがわ

かる。三河地方の女学校における音楽教育については、今後さらに調査していきたいと考えている。

オルガンとピアノ

安城高女には音楽室の他に、オルガンが部屋の壁3方にぐるりと沿って7、8台置かれた「オルガン教室」があった。オルガンの楽譜は入学時に全員購入したようであるが、その演奏は必修ではなく試験もなかった。しかし、家に楽器のない生徒たちは、朝早く登校して練習したという。

本城良子さん：女学校では、オルガンはある程度弾けなければいけない、という雰囲気でした。私はとても苦手だったので、朝早く学校にいった練習しました。早く登校した人は、北側の廊下の窓を全部開けるといふ決まりがあって、たくさんある窓を次々に開けていったのだけれど、これが結構時間がかかってしまう。すると、偶然通られた体操の三田村先生が「オルガンの練習に来たのなら、時間がなくなってしまうからこのまま行きなさい。⁴」と言って下さったことを覚えています。

なお使われていた楽譜は、教え子たちの記憶に残る表紙を頼りに検索したところ、共益商社出版の島崎赤太郎『オルガン教則本・壱』である可能性が高い。

オルガン教則本を終えた生徒は、任意で音楽の教師よりピアノのレッスンを受けることができた。第19回生でピアノまで進んだのは3名、その内の2名にインタビューを行うことができた。当時、安城高女には講堂にグランドピアノ、音楽室にアップライトピアノがあった⁵。

酒井廣子さん：ピアノのレッスンではまずバイエル、それが終わるとソナチネ、ソナタ等を宿題として出されました。レッスン日などは特に決まっていなくて、廊下などで先生にお会いした時にお問い合わせ、また先生から「○日までにはやっておきなさい」などと言われて、聴いて頂きました。日のあるうちは練習ができたので、夏は朝早く登校して練習しました。でも家が農家でしたから、農繁期は学校も休むほどで、

十分に練習できたとはいえません。流行歌などを弾いて叱られたこともありました。

谷山道枝さん：講堂のグランドピアノは、なかなか弾かせてもらえませんでした。3年生になって、やっとお許しができました。放課も走っていった練習したものです。放課後は許可をもらって、朝は6時くらいから練習しました。小学校の頃からピアノがとても欲しかったのですが、両親は勉強ができなくなるからと言って、小さな卓上ピアノも買ってもらえませんでした。



写真 2

音楽室のピアノと 19 回生。真ん中が酒井さん、右が谷山さん。 個人蔵

確認できる範囲では、第 19 回生のクラスで家にピアノを持っていた人はおらず、学校でピアノを習った 3 名のひとり、杉浦さちさん（故人）および 3 年次に転校してきた佐治さんの 2 名がオルガンを持っていた。また、学外でピアノないしオルガンを習っていた人は誰もいなかったということである。

昭和 9 年京都府の調査⁶では、当地の農村部においてピアノは 368 の家庭に 2 台、オルガンは 147 の家庭に 5 台という割合で所持されていた。対して安城では、第 19 回生へのインタビューのなかでクラスメイト以外でも町でピアノを持っている家はなかったと質問をしたが、町の中心部でもピアノを所持していた家庭のことを記憶している人はいなかった。

課外での稽古事については、関西地域の高等女学校卒業者（1936（昭和 11）年～1943（昭和 18）年卒 3473 名）への調査⁷によれば、女学校時代

に課外で稽古事をしていた人は全体の 68%、しかも 50% 近くは 2 つ以上の稽古事をしており、ピアノを習っていた人は 25% であった。また、1934 (昭和 9 年) における横浜の東洋英和女学校の高女科・師範科の生徒の課外研究⁸ では、和洋様々な稽古事のなかで最も習われていたのがピアノであった。調査の規模に隔たりはあるが、ほぼ同時期であるこれらの調査結果と安城高女第 19 回生の話とを比較すると、女学生の稽古事に関する都市部と農村部での違いが現れており、安城高女ではまだ個人でピアノを習うという意識がほとんど持たれていなかったことがわかる。先進農業が盛んなことから「日本デンマーク」とも呼ばれ、全国から多数の視察者が訪れたのみならず、1938 (昭和 13) 年にはヒトラー・ユーゲントの来訪も受けた安城であったが、都市部の女学校およびミッション系スクールと比べれば、西洋の楽器に対する親しみには大きな格差があった。

酒井さんと谷山さんは、女学校からの派遣で安城町内の小学校などでも演奏した。引率した南吉の日記(「見聞録」1941 年 7 月 23 日)に、その様子が記されている。また、安城高女では毎年全校での音楽会が行われており、酒井さんと杉浦さんが連弾を披露したことも、南吉の日記(「昭和 15 年 I」1940 年 2 月 28 日)に書かれている。酒井さんのお話では、この時演奏したのは《ウォータールーの戦い》とのことだった。現在でもいくつかのピアノ教則本に収められている G. アンダーソンのこの作品は、本来は独奏曲であるが、酒井さんは連弾用に編曲された楽譜を演奏したという。楽譜の入手については、「レッスンをして下さった太田あき先生より、頂いたかお借りした物だったと思うが、自分で購入した記憶はありません。」とのことだった。この演奏はクラスメイトに強い印象を残したようで、山口さんは安城高女卒業後、この曲を独学で練習したと語ってくれた。

音楽教師：太田あきと寺本光代

(1) 太田あき

太田あきは、音楽教師として第 19 回生の 1 年生から 3 年生までの授業を受け持った。教え子たちの記憶によれば、東京音楽学校(現在の東京芸術大学)

声楽科の出身であった。

〔レコードコンサート〕

谷山さん：毎学期、期末試験が終わった後、全校生徒が講堂に集められて、蓄音機のコンサートがありました。曲はオーケストラのものばかりで、ピアノ曲の方がいいなあと思ったりしました。試験で疲れていたからかしらね…。先生方も出席されていました。太田先生による曲の説明があったように思いますが、あまり覚えていません。3年生か4年生の時に太田先生が学校を辞められてから、このコンサートはなくなったように思います。

細井さん：全校生徒が講堂に集まり、音楽の太田先生が指導されるレコードコンサートがありました。佐治校長先生のご指示だったのではないかと思います。オーケストラの曲ばかりで難しいなあと感じていましたが、1曲だけ、シューベルトの曲があったのを覚えています。曲名は忘れてしまいましたが…。難しいなあと感じながら、音楽を聴けることがとても嬉しかった。あの頃はラジオしかありませんでしたから…。

都築輝美さん：1学期ごとに1回くらいだったのでしょうか、音楽鑑賞会が講堂であり、蓄音機でレコードを聴かせてもらいました。《魔王》という曲だけ覚えています。何か、おどろおどろしいような曲だったと思います。音楽の太田先生から、簡単な曲の説明がありました。全校、静粛に聴いていたように思います。

神谷愛子さん：太田先生は本物の専門家、という雰囲気でした。どのような機会だったか記憶が定かではないのですが、とにかく女学校時代にあらゆる名曲をたくさん聴かせてもらいました。その当時は、実はあまりよくわからずにいたのですが…。後年、テレビなどで音楽を聴くたびに、ああ、あれもこれも女学校で習った、と気づくことが多かったのです。

上記のレコードコンサートについては、インタビューを行った9名のうち4名から明確な証言を得ることができた。しかし『安城高女學報』（昭和13年度第1学期～昭和17年度2学期）等⁹を調べたが記述はなく、南吉の日記にも書かれていないことから、公的な学校行事ではなかったようである。南吉が個人的に少人数の生徒だけに声をかけて行っていたというレコードコンサートについては、これまでも知られていたが、安城高女全校生徒および教員が参加し、複数年にわたり行われていたこのコンサートのことは、これまで注目されてこなかった。

細井さんの証言にある佐治校長は、南吉を安城高女に教師として呼ぶべく尽力した人物である。文化芸術に造詣が深く、自身も短歌を詠んだ。このようなレコードコンサートが開かれた背景には、西洋音楽に理解を示す佐治校長の存在も大きかったと思われる。

〔全校選抜の合唱団〕

太田教諭は必修の授業のほか、全校生徒から声の良い者を選抜し、合唱団を組織した。この合唱団でラジオ放送に出演した他、大府町（現在の大府市）にあった陸軍病院まで慰問に出かけたということである。ラジオ放送については、昭和15年度第3学期に配布された『安城高女學報』の「音楽日誌抄」に以下の記述がみられる。

（前略）二月一日午後五時半名古屋放送局から生徒二十四名の合唱及び獨唱を放送した。二度目だから生徒たちはあがらなかつた。

インタビューした9名のうち3名がこれに参加しており、その引率には南吉も加わっていた。歌われた合唱曲名を覚えている人はいなかったが、独唱は第21回生の佐治礼子さん（佐治孝子さんの妹で、佐治前校長の娘）が《故郷の廃家》を歌ったということである。

この放送の帰りに、南吉は洋画を観に行こうと生徒に声をかけたが、誘われた生徒は緊張して逃げてしまったという思い出も聞かれた。登下校で一緒になった生徒に、南吉は洋画や音楽について話すことがあったといい、自分が好

む西洋文化や芸術について、会話する機会を求めているようだ。

小川さん：恥ずかしいことながら、当時の私は音楽がそれほど重要な教科だと思っていませんでした。けれど、新美先生はいつも、音楽は非常に大事だという態度でいらしたので、そのことがとても心に残っています。新美先生は、太田先生と仲がよさそうで、いつも横にみえたというような印象があります。

作家としての顔も持つ南吉にとって、芸術教科担当の太田とは、東京の話、音楽の話など共通の話題を持ちやすかったのかもしれない。太田も南吉には親しみを感じていたようで、自分の娘の幼稚園のことなどを相談していたことが、南吉の日記に記されている。

（２）寺村光代

〔寺村先生のショパン〕

山口さん：太田先生の後任で、寺村先生が赴任して来られました。まだ大学を出たばかりの若い先生でした。時間を見つけては、講堂のグランドピアノでショパンのスケルツォを弾いてみえました。私は音が聞こえるとすぐに飛んで行って、先生の後ろで聴いていました。いつも、5、6人の生徒が集まってきていたように思います。

第19回生が4年生になった春、太田あきに代わりに寺村光代が新しい音楽教師として、安城高女に赴任してきた。教え子によれば、武蔵野音楽大学ピアノ科を卒業した先生とのことだった。昭和16年度第1学期の『安城高女學報』に、寺村は「印象」と題した初々しい新任の挨拶文を書いている。山口さんの証言にあるように、時々講堂のピアノで練習をしていたようだ。生演奏を聴く機会の少ない頃のこと、音楽の好きな生徒には貴重な経験であったと思われる。また、第四国民学校（現在の安城市東部小学校）にピアノが納められた記念の音楽会で、選ばれた安城高女の生徒とともに寺村も演奏したことが、南吉

の日記（「見聞録」1941年7月23日）に記されている。

（前略）第四國民學校のピアノ披露音楽會。

寺村さんがショパンを弾くとき、うしろに坐つてゐた一年生達はのびあがつて鼻をくつつけるやうにして彼女の手を見つめた。その手はふくざつ微妙に動き、まさに子供にとっては驚異であつた。とき折石の上に叩きつけられた造花のやうにぼうんと手のはねあがるのはどういふわけだらう。

（『校定新美南吉全集第十一巻』434-435頁、大日本図書）

この小学校での演奏会は、おそらくほとんどの子どもにとり、本格的なピアノの生演奏を聴く初めての機会であつただろう。教え子の証言および南吉の日記の記述から、女学校の音楽教師が赴任した学校のみならず、地域の音楽教育にも貢献していたことがうかがわれる。教え子の多くが「音楽の授業は、厳しかったけれど楽しかった。」と語る。太田あき、寺村光代ともに、第19回生にとって印象深い音楽教師であつたようだ。

3. 来校した演奏家：荻野綾子と藤原義江

第19回生の在学中、ふたりの大物声楽家が安城高女に来校し、独唱会が開かれた。ソプラノの荻野綾子（1898-1944）と、テノールの藤原義江（1898-1976）である。荻野綾子は学報に記録が残されているが、藤原義江については現在のところ来校の証拠となる資料が発見されておらず、伝えているのは教え子たちの記憶だけである。そして南吉の日記には、荻野、藤原、どちらの演奏会のことも書かれていない。

（1）荻野綾子

昭和15年度2学期に配布された『安城高女学報』に、「荻野綾子女史獨唱會」の記事がある。

太田先生のお骨折で、有名なソプラノ歌手荻野綾子女史を迎へ六月廿五日

獨唱會を開いた。佛蘭西にも行つて來た様なかういふ歌手がよくこんな田舎に来てくれたと皆驚いた。

これだけの小さな記事である。このコンサートについては、教え子から以下のような証言を得た。

本城さん：このコンサートのことはよく覚えています。荻野先生は《ねむれよこよ》などを歌われました。有名な、良く知っている歌が多かったように思います。先生は大柄な方だったという印象で、たしか、ドレスではなくワンピースのようなお洋服を着てみえました。とにかく、第1曲目に歌われた《うつくしきわがこやいずこ》の、歌いだしの「うーつー…」の声にもものすごくびっくりしたこと。こういった本格的な声楽を聴くのは、たぶんこの時が初めてでした。

谷山さん：《うつくしきわがこやいずこ》を聴いたことを覚えています。好きな曲で、自分でも歌っていましたので…。

荻野綾子は東京音楽学校を卒業後、フランスへ2度留学し、帰国後は後進の指導を行いながら、フランス歌曲および日本歌曲を歌い続けた。1919（大正8）年に撮影された写真には、和装の荻野を左端に、山田耕作、深尾須磨子、北原白秋、三木露風が洋装に身を包みカメラをみている。荻野は1932年1月24日、ラヴェル祭においてパリのシャンゼリゼ劇場で日本歌曲を歌った。ハーブのリリース・ラスキーヌ、フルートのマルセル・モイズズとともにレコーディングを行うなど、日本を代表するソプラノのひとりであった。安城高女來校時、荻野は42歳である。

『安城高女學報』にある「よくこんな田舎に来てくれた」理由について、正確なところはまだわかっていない。しかし、1933（昭和8）年より荻野は毎月1回名古屋へ出張教授に通っており、翌年には「潮の會」という弟子たちの会ができた。会員は名古屋市内、県下県外の音楽教員約40名で構成されていたという。安城高女の音楽教師である太田あきは、荻野と同じ東京音楽学校

の出身である。さらにこの「潮の會」関係で、荻野と繋がりをもったのではないだろうか。安城高女会報の「太田先生のお骨折で…」という言葉も、招聘には太田の個人的な人脈の力が働いていることを思わせる。レコードコンサートの開催もふくめ、太田が地方の女学生たちにより本格的な西洋音楽を伝えるべく、努力していたことがうかがわれる。

(2) 藤原義江

藤原歌劇研究所の設立者であり、日本のオペラ界の興隆に多大な功績を残した藤原義江もまた、戦前から海外の舞台で歌い、イタリア、フランスより勲章を受けた日本を代表する歌手であった。

谷山さん：藤原義江さんの声の力強さがとても印象に残っています。《矛をおさめて》、《城ヶ島（の雨）》、《波浮の港》など、知っている曲が多かったように思います。

藤原義江が安城高女に來た理由は、教え子の証言によると非常に個人的なものであったようだ。そしてそれは、安城が農業で栄えた町であったことと結びついたエピソードである。

山口さん：同級生の杉浦さちさんのお兄さんは、お仕事などでよく洋行されていました。その船の中で、藤原さんと懇意になられたそうです。藤原さんは杉浦さんのお兄さんに、銀シャリが腹いっぱい食べたいとおっしゃったとか。杉浦さんのお宅はとても大きな農家でいらしたので、ではぜひウチに来て下さいと言ったら、本当に來られたそうです。安城高女での演奏会は銀シャリの御礼だったと、さちさんから聞きました。

本城さん：杉浦さんの家は、安城ではちょっとした食通で知られていました。あの頃は卵も貴重品でしたが、彼女のお弁当の卵焼きはとても大きくて、だから、ああ藤原さんはいい所にいかれたなあと思ったもの

です。舞台で見た藤原さんは、思っていたより背が高くて、がちっとした印象でした。

「銀シャリ」とは、白米だけのご飯のことである。教え子の記憶では、安城高女で藤原義江の演奏会が開かれたのは、荻野綾子の演奏会より後のことで、おそらく昭和 16 年度、第 19 回生 4 年次のことと思われる。1937（昭和 12）年に始まった日中戦争は長期化し、国民には知らされないままに泥沼化していた。食料が不足しはじめ、主食は白米に麦や芋、豆類などを入れて量を増やしたものが一般的になりつつあった。しかし、杉浦家は安城の農業振興に尽くした一族でかなり大きな農地を持っていたため、この頃でも銀シャリを出すことができたのであろう。たとえ個人的な訪問であったとしても、藤原義江ほどの歌手が歌ったとなれば、学報に記事が載るように思われるが、記録されていない。理由としては、紙の不足のため 16 年度から学報の頁数が半分に減らされており、紙面が足りなくなったことが考えられる。そして、太平洋戦争の開戦直前という時代の空気も関係しているかもしれない。

藤原の自伝 2 冊¹⁰には、やはりこの件についての記述はなかった。しかし年表によると 1939（昭和 14）年、大阪商船の依頼でアルゼンチナ丸世界一周に出たとある。藤原が杉浦さんの兄上と出会った船とは、このアルゼンチナ丸であるかもしれない。藤原義江の安城来訪については、今後も引き続き調査を進める予定である。

南吉が演奏会について書かなかった理由

最後に、音楽好きだった南吉がなぜこの二つの演奏会のことを日記に書かなかったのか、少し考察してみたい。教え子の証言によれば、演奏会はどちらも全校生徒および全職員が一堂に会して行われたようであるし、特に荻野綾子については学報に記載がある。学報の編集は南吉が行っていたのだから、会について知らなかったということは考えにくい。演奏会が開催されたのは 1940（昭和 15）年 6 月 25 日である。南吉の日記には、同年 4 月 28 日の日付で書かれたものの最後に、数行開けられた後、次の一文がある。

六月九日に中山千枝が青森で自殺したといふことを十日程のちに弟からきいた。

この後、日記は7月8日まで書かれていない。中山千枝（ち糸）とは、南吉の恋人であったといわれる女性である。同郷半田の出身、『ごんぎつね』に登場する中山様の子孫であり、東京女子医学専門学校を卒業した才媛であった。南吉が中学校時代に主宰していた謄写版刷りの同人誌『オリオン』に、当時女学生だったち糸も参加している。関係が深まったのは、南吉が安城高女に赴任した昭和13年頃のことと思われ、昭和14年元旦に書かれた南吉の日記には、はっきりと結婚を意識した言葉が記されている。しかし、その後ふたりはすれ違ふようになり、昭和15年に入ると南吉も彼女を諦めるようになっていった。

すでに終わりを迎えていた恋愛であったが、日記の空白には南吉の受けた衝撃の大きさが現れているように思われる。ち糸の死は自殺ではなく事故であったとも言われるが、彼女の葬式で男泣きに泣いたという南吉の姿は、評伝などでこれまでも伝えられてきた。このような精神状態のなか、音楽について書くことはできなかったのかもしれない。

では、藤原義江について書かなかったのはなぜか。演奏会が催されたと思われる1941（昭和16）年、この頃書かれた南吉の日記「見聞録」には、2月16日から6月22日まで空白があり、その後も飛ばされる日が多い。同年1月から3月、南吉は子どもを愛した僧「良寛」の伝記物語の執筆に集中し、無理がたたって体調を崩している。この時、弟宛に遺言状を書いた。10月に初の単行本『良寛物語 手毬と鉢の子』が出版されるが、12月には血尿がでて死を覚悟する。生命力に満ちみちた藤原の歌は、この頃の南吉には強すぎたのかもしれないが、そうであればそのように書いたであろう。演奏会の開催年月日など現時点では確証のない出来事で、南吉がこれを聴いたかどうか定かではない。しかし、もし聴いていたとしてそれを書かなかったとすれば、南吉の心がすでに音楽から離れていたこと、そのままの表れではないだろうか。

4. おわりに―青春の歌声

南吉の教え子たち第 19 回生の証言から浮かぶ、安城高等女学校の音楽環境について、学内においては音楽教師らの尽力により、それなりに充実した音楽教育が行われていたことがわかった。ほぼ全ての生徒がオルガンをたしなみ、楽譜を読む力も高かったと思われる。定期的にレコードを聴く機会があり、有名音楽家が来校しての演奏会も経験している。しかし家庭における教育的音楽環境では、関東・関西都市部の女学校およびミッション系スクールの生徒とはやはり格差があった。当時の安城では、経済的にはおそらくオルガンの購入は十分可能と思われる家庭でも、楽器を買うという意識そのものが、非常に希薄であったと思われる。

インタビューのなかで、教え子の皆さんは現在でもどこか「女学生らしさ」を維持されていることを強く感じた。それは感情表現の豊かさであったり、言葉の端々に現れる雰囲気のようなもので、女学生の頃に受けた教育や独特の文化は、卒業後も引き継がれ影響を及ぼしていくものなのだと実感した。

戦後まもない昭和 23 年、第 19 回生のクラス会が発端となり、南吉の詩を刻んだ小さな石碑が母校の中庭に建てられた。それは現在まで続く新美南吉顕彰活動のはじめの一歩となった。

音楽室から歌声が流れてくると、すぐそちらに顔をむけじっと見ていたという南吉の姿を、教え子のひとりが語ってくれた。自らの内では遠ざかりつつある青春＝音楽を、今そのただなかにある少女たちの歌声に聞いていたのかもしれない。

最後に、インタビューにお答えいただいた教え子の皆さんに、心より御礼申し上げます。

[注]

¹ 1921（大正 10 年）安城町立安城高等女学校として開校。1923（大正 12 年）県営に移管。

「一、教養ある婦人たれ」「二、よく働く婦人たれ」の二つの教育方針を掲げていた。

² 1907（明治 40 年）開校（開校当時は町立）。1916（大正 5）年、市制施行により岡崎市立高等女学校と改称。1930（昭和 5）年、本科の修業年限が 4 年または 5 年とされた。

- ³ 岡田洋司(2001)「戦前期地方中小都市における西洋音楽受容——愛知県岡崎市の“音楽会”をとおして——」『歴史評論』校倉書房
- ⁴ 新美南吉研究会(1989)『南吉研究—特集 教え子たちによる南吉像』第16号には、「朝早く練習にいったが、オルガンなんか弾いていないで廊下を掃除しろと言われた」という証言も載っており、一貫した音楽教育が行われていたわけでもないようだ。
- ⁵ 講堂のグランドピアノは「J.BECKER」製、音楽室のアップライトは「周ピアノ」であった。
- ⁶ 音楽世界社編 1936 「國産ピアノの創業とその發達を語る」『音楽世界』音楽世界社
- ⁷ 稲垣恭子他 2004 「関西地域における高等女学校と女学生文化に関する教育社会学的研究」(稲垣恭子 2007 『女学生と女学校』中公新書)
- ⁸ ハミルトン 1934 『東京英和女学校五十年史』(稲垣恭子 2007 『女学校と女学生』中公新書)
- ⁹ 『愛知県安城高等女学校文集 昭和13年度』、『安城高校五十年史』、『安城高校八十年の歩み—安城高校八十周年記念誌』
- ¹⁰ 藤原義江(1967)『歌に生き恋に生き』文藝春秋、(1998)『流転七十五年 オペラと恋の半生』日本図書センター

参考文献

- 赤井励 1995 『オルガンの文化史』青弓社
- 安城高等学校五十年編集委員会編 1970 『安城高校五十年史』愛知県立安城高等学校
- 稲垣恭子 2007 『女学校と女学生——教養・たしなみ・モダン文化』中公新書
- 岡田洋司 2001 「戦前期地方中小都市における西洋音楽受容——愛知県岡崎市の“音楽会”をとおして——」『歴史評論』校倉書房
- 音楽世界社編 1936 「國産ピアノの創業とその發達を語る」『音楽世界』音楽世界社
- 金原玲子 2003-2007 「フランス歌曲演奏史：荻野綾子について」『音楽の世界』42巻9号～46巻10号 日本音楽舞踊会議
- 創立八十周年記念誌編集委員会編 2000 『安城高校八十年の歩み—安城高校八十周年記念誌』愛知県立安城高等学校
- 遠山光嗣 2006 「ごんぎつねの殿様中山家と新美南吉——平成十八年度特別展より」『新美南吉記念館研究紀要』第13号
- 遠山光嗣 2009 「日本デンマークと幻の都築弥厚伝——新美南吉の安城時代〈二つの背景〉その一」『新美南吉記念館研究紀要』第16号
- 新美正八編 1938 『文集—昭和十三年度』愛知県安城高等女学校

新美南吉 1981 『校定新美南吉全集』第10巻～第12巻、大日本図書
新美南吉記念館編 2013 『生誕百年 新美南吉』新美南吉記念館
新美南吉研究会（新美南吉顕彰会）編 1989 『南吉研究「教え子たちによる南吉像」』筆
録第16号 新美南吉研究会
新美南吉に親しむ会編 2013 『安城の新美南吉』安城市教育委員会
新美南吉、渡辺正男編 1985 『新美南吉・青春日記—1933年東京外国語時代—』明治書院
古寺研珠（昭和13年度第1学期のみ）、新美正八編（1938～1942）『安城高女學報』昭
和13年度第1学期～昭和17年度第2学期、愛知縣安城高等女學校
藤原義江 1967 『歌に生き恋に生き』文藝春秋
藤原義江 1998 『流転七十五年 オペラと恋の半生』日本図書センター
1940 『安城高等女學校皇紀2600年卒業記念アルバム』愛知縣安城高等女學校
2013 『別冊太陽—新美南吉〔生誕100年記念〕』日本のこころ210 平凡社

音楽書をつくるということ

片桐文子（株）春秋社編集部

昨年（2013年）5月16日、愛知県立芸術大学からお招きを受け、音楽学特別講座で「音楽書をつくるということ：編集者の立場から」と題した講義をおこなった。学部一年生から博士課程の学生、OGまで含めて二十数名の方々が非常に熱心に耳を傾けてくださって、私自身にとっても、改めてこれまでの仕事を振り返り、新たな気づきを得ることのできた貴重な機会となった。

私は東京藝術大学で音楽学を学び、1991年に株式会社春秋社に入社、音楽関連を中心に単行本の編集をおこなっている。ひとくちに音楽関連書といっても、音楽学の専門的・学術的な書籍から、いわゆる「クラシック」ファン向けのエッセイ・入門書まで、実にさまざまなものを手がけている。

学術書で一つ例をあげるとすれば、2013年1月に亡くなられた小林義武先生の『バッハ：伝承の謎を追う』（1995年初版／新版2004年）がある。まだ編集者として経験の浅い時期に緊張しつつ取り組んだ本で、400字詰700枚に迫る精緻な手書き原稿を初めて手にした時の感動は、今でもありありと思い出せる。また、原稿や校正刷のやりとりにおける、小林先生の簡にして要を得た的確な指示、一つ一つの質問に丁寧にコメントつきで校正刷を返してくださったことなど、忘れがたい思い出がたくさんある。

「柔らかい」本の分野では、例えば、『静けさの中から：ピアニストの四季』は、一話読み切りでまとめられた洒落た（しかし内容は鋭く深い）エッセイ集である。室内楽の分野で素晴らしい仕事をしている（Hyperionレーベルに数々の貴重な録音あり）英国のピアニスト、スーザン・トムズさんの三冊目の著作を、同じくピアニストで英国と日本を往復しつつ活発な演奏活動をおこなっている小川典子さんが翻訳した書である。前年に刊行したばかりで、盛んに広報・販売活動をしていた時期だったので、講義の中で、翻訳出版企画の成立から刊行後の販売活動までの例として、紹介させていただいた。

私のこれまでの仕事としては、他に、桐朋学園大学教授の故・森安芳樹先生による一連の校訂楽譜（シマノフスキ、アルベニス、ラヴェルなどのピアノ作品）、即興をメインにした創造的音楽療法の創始者クライヴ・ロビンズ氏の著書をはじめとした音楽療法の関連書などがある。今回の講義では多くに触れられなかったが、私としては、個人的な思い入れも含めて、非常に大きな比重を占める仕事である。

と、このように、関わってきた刊行物を振り返れば、一冊一冊に語り尽くせないほどの物語がある。しかし、今回の講義で、さて何を話そうと考えたとき、そのような思い出話を語っても、学生諸氏の役には立たないと思った。それに、ひとくちに編集といってもさまざまで、雑誌編集ならばともかく、音楽の単行本の編集の仕事は、広くクラシック音楽の業界を眺めてみればごく小さな一角を占めるに過ぎず、関わる人たちの数も限られている。若く気概のある人にぜひ出版の仕事に参画してほしい、という気持ちは強いが、おそらく、「編集者になる」よりは、「著者・訳者になる」ほうが、確率が高いに違いない。そう考えて今回の講義では、単行本の編集・出版の概略を説明しつつ、著（訳）者として出版社と関わることになったとき、どのように企画の相談をすればよいか、企画成立の条件は何か、成立後の原稿執筆や校正刷のやりとりなど、できるだけ具体的なノウハウをお伝えすることにした。自分のやりたい仕事を、より良い形で実現するために、どのように出版社を「活用」するか。そのためには、相手（出版社）がどのような論理で動いているのかを知る必要がある。そのような観点で、下記のような項目について、お話をさせていただいた。

（１）編集者の仕事

編集者は、具体的にどんなことを日常の仕事としておこなっているのか。企画、編集、広報、販売など各フェーズにおける編集者の役割。

（２）編集・出版に特有の語彙（ボキャブラリー）

まず「著者」という言葉そのものも、いわば業界用語であり、日常では耳慣れない言葉である。出版社の人間と接触し始めたとき、まず戸惑うのが、特有の用語であろう。原書、版元、ゲラ、初校・再校、初版・重版、四六判、上製・並製、装幀、印税……さまざまな言葉を手がかりに、より突っ込んで、編集者の仕事を紹介。

(3) 企画が成立する条件

もちろんまず内容が、それと同等に大切なのが採算性である。「出版社は、内容はそっちのけで、売れる・売れないしか話題にしない」と嘆く著者の方々はたくさんいる。ではなぜ、売れなければいけないのか？ 編集者の置かれた立場と、出版社の論理。

(4) 企画書の作成のしかた

若い研究者・執筆者の場合、最初の単行本の出版は、翻訳書となる可能性が高い。翻訳書の企画を出版社に持ち込むとき、どのような企画書を準備していけば、編集者の興味を惹き、スピーディな企画検討にみちびくことができるか。

(5) 原稿の執筆、校正刷チェックの要点

「まず、原稿の締切と分量を守ること。ひとりよがりには陥らないよう、編集者のリクエスト、疑問点の指摘によく耳を傾けること。校正刷に過度の赤字を入れないこと」。講義にあたって、「良い著者」の条件とは何か？ と編集部と同僚たちに訊いてみたところ、彼らが異口同音に口にしたのがこのことだった。私も同感。ところが実のところ、専門研究者がもっとも苦手とするのがこの点なのである。きっと耳の痛い指摘と感じる方も多いに違いない（説教がましくてすみません）。締切日を目前に、さて何を書くかと重い腰を上げる人も少なくないが、それはプロの書き手の仕事とは言えない。

……といったことをお話したあと、最後にもう少し大きな話題として、二つのことに触れてみた。

一つは、クラシック音楽業界にはどのような職種があるか、である。雑誌や書籍の編集、コンサートの企画制作は、目に触れやすく理解もしやすいので、志望者も多い。しかしそれだけでなく、音楽には実にさまざまな仕事があり、それぞれの領域で、音楽を熱烈に愛し、情熱をもって仕事に取り組んでいる人がたくさんいる。それなしでは、音楽の営みは成立しない。それに目を向けて、ぜひ、大学で学んだことを実社会で生かして行ってほしいと切に願う。音楽業界で輝いて活躍している人たちは、必ずしも音楽をプロパーとして学んだ人ではない。「音楽学専攻の学生 強みと弱み」にもここで触れた。

もう一つは、ネット時代になって焦眉の問題となっている著作権について。これは、「文化」と「お金」をどう考えるか、そして文化の「支援」と「消費」の問題にもつながる、大きな問いである。

「タダほど高いものはない」という言葉があるが、それは真実を衝いていると私は思う。タダ(無料)で、もしくは格安で、何かを手に入れるのは本当に「得なこと」だろうか？(コンテンツという言葉はどうも私は好きになれないのだが、)コンテンツを創る側にお金が回らなくなったら、新たなコンテンツは生まれなくなる。結果、文化は痩せ細っていくだろう。文化を享受する側にとってこれほど「損なこと」はないのではないだろうか？「良い仕事をしているな」と思ったら、一冊の本を、一枚のCDを、一回のコンサートのチケットを、身銭を切って購入する。それは創り手に対する何よりもの応援であり、身銭を切ることによって、より真剣に、批判的に、読み／聴くことにもなる。受け手側のその態度は、創り手をより真剣にさせるだろう。それは、大きく言えば、文化を創造する営為に参画することなのだ。

こんな大上段にふりかぶったことは、制作の現場にいる人間(物を売る立場の人間)は、ふだんは口にできない(口にすべきものでもない)。若い人たちにぜひこういった問題を考えてみてほしいと思い、言葉足らずではあるけれど、敢えてこの機会に語ってみた。

講義にあたって、事前に、「自分で本を書き、出版するとしたら、どのような企画が考えられるか」をテーマに、A4一枚のペーパー(いわば企画書である)を学生たちから提出してもらっていた。多彩な興味深いテーマが並んでいて、文章表現にもそれぞれの個性が表れており、非常に面白く、一人一人と突っ込んだ話をしてみたいと考えていたが、前半の講義が長引いてしまい、最後になっていささか駆け足で、ひとことずつ感想を述べさせていただく形になった。時間をかけて考え、文章にまとめてくれた学生たちにお詫びしたい。(それにしても企画書というものは、書いた人の現在のありようを驚くほど如実に示すものである。改めてそれを感じさせられた、興味深いひとコマだった。)

最後に、井上さつき先生をはじめ、増山賢治先生、安原雅之先生には大変お世話になりました。この場を借りて感謝申し上げます。

名大生のための楽興の時

～「レクチャーコンサート」のこと～

藤井たぎる 名古屋大学大学院国際言語文化研究科教授

愛知県立芸術大学音楽研究科博士後期課程に所属する演奏家たちを講師として迎え、2013年度から名古屋大学教養教育院ですべての学部生と大学院生を対象にした「レクチャーコンサート～名大生のための音楽史入門」が開講されている。前期は丹下聡子さんと七條めぐみさん、後期は高本彩也子さんと白石朝子さんに、ルネッサンス・バロックから現代まで、毎回、講義と演奏による充実した90分を、ゲスト演奏家との共演も交えながら提供して頂いた。4時半開始の5時限ということもあって、夢見心地で楽興の時を過ぎてしまっている姿もちらほら見られたものの、受講生の多くは予想どおり、なんらかの楽器の経験があって、レクチャーと演奏に熱心に耳を傾けていたし、なにより、授業後質問に訪れる“常連”たちとの対話や談笑のひとつきは、音楽を媒介とした演奏家と聴衆の理想的なコミュニケーションの場となっていたように、この授業科目のコーディネーターという名目ですべての授業を聴講することのできた私には感じられた。

いや、この授業でいちばん恩恵を受けたのはじつは私だったのかもしれない。フランス・バロックとJ. S. バッハとをつなぐミッシング・リンクについての興味深いレクチャーの後、バッハを演奏してくださった七條さん。音楽を楽しむのに理論や分析など必要ない？ とんでもない。しかるべき歴史的パースペクティブのもとで音楽作品を聴く体験は、たとえば使用楽器（チェンバロかピアノか、ピリオド楽器かモダン楽器か）の選択の問題よりずっと重要であるということに、そのレクチャーと演奏であらためて気づかされたのだった。それからフルートの構造的な発展と創作との相関性についてインフォーマティブな話題を提供してくださった丹下さん。授業の後半では、たつぷりとフランスと日本の20/21世紀作品を紹介し、演奏して頂いた。とくに成木理香さんによって丹下さんのために書かれた〈Six Studies for alto flute〉が一部抜粋で演奏さ

れたときは、作曲家ご本人も友情出演してくださり、創作の舞台裏をお二人の対談からうかがい知ることができた。余談だが、丹下さんの「学位申請リサیتال」(2013年12月)におけるこの成本作品全曲と、ピアノの加藤希央さんとのデュオによる平義久の〈Filigrane I〉の演奏は本当に素晴らしかった。後者は、ピエール＝イヴ・アルトーによる演奏をCDで聴いたことがあるが、もはや二度とアルトーで聴き返すことはないだろう。

そして(これを書いている時点でまだ終わっていない)後期では、スカルラッティをピアノで聴くことの喜びを教えてくださいました白石さん。クーペランやラモー、あるいはスカルラッティをピアノで弾くなんて邪道だと信じ、いまは亡きクラヴサン奏者スコット・ロスによる演奏をこれまで好んで聴いてきたのだが、白石さんが醸し出すスカルラッティ(K29とK247)の斬新な和音の色彩感は、ロスをもってしてもチェンバロでは限界があると思えるほどにモダンだった。それからドイツ・リートの魅力を楽曲分析と実演で伝えてくださった高木さん。フィッシャー＝ディースカウの歌が苦手、というか嫌いで、たまたま学生時代にロラン・バルトのエッセイ「声の肌理」を読んで溜飲を下げて以来(なにしろ、お読みになった方はご存じのように、あれほどフィッシャー＝ディースカウを悪しざまに、そしておそらくは的確に批評した評論はほかにない!)、たとえばラヴェルの〈マラルメの詩による三つの歌曲〉ならいろいろな歌手で繰り返し聴くことはあっても、シューベルトやシューマンの歌曲には、歌手がだれであろうと、二度と耳を傾けることはなかった。そういうわけで、何十年ぶりかで高木さんの歌で聴くことになったのだが、詩の行間の意味を自信たっぷりに解釈して歌い上げる(ように少なくとも私には聴こえる)かのバリトン歌手(おおよそその類い)からはついぞ味わうことのできなかった、詩の言語自体のもつ音の色艶(バルトなら「肌触り」と言うだろう)がそこにはたしかにあった。歌われているのに、語られているように聴こえるというか、ヴォルフに限らず言葉の響きがそのままメロディーとなって立ち上ってくるような風情なのである。

頑丈な二重扉によって隔離された遮音性だけが取り柄のスタジオで、響きはいたってデッドなので、ピアノはまだしも、フルートや歌にはかなり過酷な環境だし、改善も望めそうにない。ただ、響きの良いホールで離れて聴くのととは

また違ったそれなりの利点も、このスタジオにはある。スタジオの隅にいても、音がいまそこで生み出されようとしているその瞬間の気配のようなものが奏者の身体から伝わってくるからだ。そうしたリアルな生(なま)の感覚を取り戻すための音楽工房でもあるこの「レクチャーコンサート」は、引き続き 2014 年度も、前期は丹下さんと高木さんに、後期は白石さんとフランス留学中の七條さんに代わって深堀彩香さんに担当して頂くことになっている。

第2回 国際音楽学会アジア地域会に参加して

深堀彩香 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科（音楽学領域博士後期課程）

1. 第2回 国際音楽学会アジア地域会について

2013年10月18日（金）から20日（日）までの3日間にわたり、第2回 国際音楽学会アジア地域会 East Asian Regional Association of the International Musicological Society (IMS-EA) が国立台湾大学で開催された。

2011年に発足した本会は、東アジア諸国からオーストラリアにまで及ぶ太平洋沿岸の国々（中国本土、韓国、日本、台湾 etc.）が所属しており、隔年で国際大会を開催している。第2回目となる今大会は、"Musics in the Shifting Global Order グローバルな秩序が移り変わっていく中での諸音楽" という統一テーマが掲げられた。

今回、大会が行われた国立台湾大学は、キャンパスも大学としての規模も非常に大きく、大会スタッフのほとんどが、この大学に通う音楽学の学生だったようである。大会期間中に行われた全28セッションのうち、口頭発表は約60件、パネル発表は約20件あり、その他ラウンドテーブル等を含め、約100名の研究者によって議論がなされた。

大会の規模は、想像していたよりも小さくなく、全体的に明るくアットホームな雰囲気だった。発表の合間には、一般的な休憩の他に、午後に30分間のティー・ブレイクの時間が設けられていた。この時間は、お茶や軽食を楽しみながら、参加者同士が気軽にやり取りできるため、様々な意見や情報の交換が活発になされていたのも印象的であった。

2. 大会参加に至るまで

今大会へのエントリーに声が掛かったのは、2013年2月半ばであった。エントリー締切が2月28日だったため、大急ぎで募集要項に目を通し、規定の英語300語以内で発表要旨をまとめた。締切当日に大会ウェブサイト内においてエントリーを無事に完了し、審査の結果を待った。その後、5月中旬に大

会運営側から吉報を受け、大会で発表できる運びとなった。

実際に発表の準備に取り掛かったのは、大会まで1ヶ月を切った9月末になってからである。発表は、英語で20分、その後質疑応答の時間が10分設けられている。慣れない英語での初めての発表であることに加え、短い時間で要点をおさえた内容、より効果的な構成でなければならぬため、原稿作成に苦戦した。発表内容は、修士論文で扱った題材を基に、「16世紀から18世紀にかけてイエズス会が行った宣教活動の中での音楽活動について、日本とマカオを中心に行った研究の成果を示す」というものである。10月2週目の音楽学総合ゼミの時間をいただいて予行演習をし、その後、先生方からのアドバイスと英語の添削によって、出発前に原稿を完成させることができた。

3. 大会で得たもの

大会最終日である10月20日(日)のセッション6Gで口頭発表を行った。このセッションのテーマは、"Encounters in Ecclesiastic and Economic Contexts"で、司会は東京工業大学のヒュー・デ・フェランティ教授であった。

発表後に行われた質疑応答の際には、10分という規定の時間を超えるほど多くの質問を頂戴した。その中で、本研究を進めるにあたって大きな問題となる、一次史料の不足に話が及んだ。当時イエズス会士たちが記した報告書や書簡といった一次史料は、本研究にとって非常に重要なものであるが、これらは日本のキリスト教弾圧やマカオの古文書館の火災等の理由により、ほとんど現存していない。このような研究上の問題に対するひとつの対応策として、「西洋と極東間の航路内において経由地として機能していた地域にも、積荷のリスト等の記録が残っている可能性があるため、目を通す必要があるのではないか」という助言をいただいた。これは、今後の研究にも活かせる大きな収穫となった。大会終了後には、香港バプテスト大学音楽学部のホームページにおいて、本大会の報告として右下の写真を掲載し、紹介していただいた。また、帰国後も、研究者の方々から参考となる資料や文献の情報を提供していただくなど、今後につながる大変爽り多き大会参加となった。

次回の大会は 2015 年に香港で、次々回は 2017 年に東京で開催される。多くの人に本大会への参加および発表を勧めたい。



会場となった台湾大学



発表後、香港バプテスト大学、
サウサンプトン大学の先生方と

パリ・留学エッセイ

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）

現在私は愛知県立芸術大学の博士後期課程に在籍しながら、同時にパリ＝ソルボンヌ大学の博士課程にも登録して、「コチュテル（博士論文共同指導）」という制度のもとで研究を行っています。2013年9月からパリに来ており、フランス生活も早いもので半年が過ぎました。本稿では、コチュテルがスタートするまでの道のりと、いま私が行っている研究について紹介したいと思います。

1. 協定の成立と4週間の短期留学

コチュテルとは、一つの博士論文を二つの大学で同時に指導するプログラムです。愛知県立芸術大学（以下：愛知県芸）とソルボンヌ大学（以下：ソルボンヌ）はこれまで、井上さつき教授とマルク・バティエ教授を中心に音楽学セクションの交流がありましたが、2009年に大学間で協定を結ぶ計画が持ち上がりました。翌年には愛知県芸で正式な話し合いが始まり、2011年の5月に協定が締結され、交流が本格的にスタートしました。

協定の成立を受け、当時博士前期課程の2年に在籍していた私に、交流の活性化に向けて学生の目線で調査するという機会が巡ってきました。実のところ、この話をいただいた当初はパリに行くことにそれほど乗り気ではありませんでした。フランス語はまだまだ初級レベル、ドイツ語の方が気合いを入れて勉強していたこともあって、フランス語特有の発音や文法に対する苦手意識は相当のものでした。ただ、学部の頃から興味を持って取り組んでいるテーマが、「ドイツ・バロック音楽の組曲におけるフランス音楽からの影響」だったので、フランス国内での研究の様子も知りたいと感じていました。それならば、大学からの派遣事業として行かせていただけるチャンスに乗るしかない！と思い、まずはソルボンヌに飛び込んでみる決意をしました。

そうして、2011年8月に初のフランス滞在が実現しました。ディジョンのブルゴーニュ大学で1か月語学研修を受けた後、新学期に合わせてパリに移り、

4週間交換留学生としてソルボンヌに在籍していました。この間は、音楽学の中でもバロック時代を専門としているラファエル・ルグラン教授とテオドラ・プシコユー准教授にお会いして論文指導をしていただいたり、大学院の授業に出席したりしていました。また、短い留学期間の中で少しでも多くのことを経験しておこうと、バロック音楽の授業だけでなく19世紀音楽の授業にも出たり、フランス国立図書館のカードを作ってリシュリユ館やオペラ座図書館に出入りしたりしていました。もちろん楽しいことばかりでなく、言葉の壁やとことん個人主義の文化に参ってしまう時もありましたが、帰国する頃には「フランスへの苦手意識」よりも「この国のことをもっと知って、膨大な資料と研究成果の海に身を投じてみたい」と思うようになりました。

2. コチュテルの開始に向けて

その後、2012年4月からは愛知県芸の博士後期課程に進学し、7月にバティエ先生が来日された時に「コチュテル」について伺いました。その際、「コチュテルとは、一つのテーマに対して、日本とフランスの両方から指導を受けられ、二つの大学で学位を申請できる制度。ただし始めるなら早めに決断しないといけない」と聞き、これは昨年同様チャンスに乗りなれば！と思ってトライすることにしました。それから、バティエ先生、井上先生と相談しながらフランス語で研究計画書を作成し、バロック音楽のルグラン先生に指導をお願いする旨のお手紙を書きました。フランスの博士課程で研究するには何よりも指導教官の同意が得られなければ始まりません。祈るような気持ちで計画書を送り、ありがたいことにルグラン先生から指導承諾のお返事をいただくことができました。

さて、いよいよコチュテルの開始を目指して2012年の10月初めにパリに渡り、博士課程の学務課に行って必要な手続きについて尋ねました。そうしたら10月10日までに書類を揃えて出さないと登録の申請ができないとのこと。書類リストを見てみると、日仏の指導教官の推薦書や語学能力の証明書、学部以降の成績証明書・博士課程の在学証明書とそのフランス語翻訳など、実に多くの書類が挙げられていました。その時点で10月3日、しめきりまであと1週間しかありません。当初私は、ベルギー、オランダ、ドイツの図書館へ2

週間ほど資料調査に行く予定でしたが、急遽日程を変更して途中でパリに戻ってくることにしました。そして、愛知県芸からの書類の受け取り・フランス語翻訳の手配は現地でお世話になっている先輩が代理で行ってくれることになり、期日までに何とか書類を揃えられました。今になれば、外国人の学生がダブル・ディグリーで申請するのですから、証明書の類がたくさん必要になって当然と思うのですが…当時はそうした知恵も働かず、指導受諾のお返事をいただいたこともあってのんびり構えてしまっていました。

そうしてできる限りの書類を用意しましたが、まだフランス語の公的な試験を受けたことがなく、語学能力を証明するものが欠けていました。博士課程で学ぶために要求されるのは CEF (Common European Framework of Languages) が定める C1 (上級) レベル。短期留学の際に受けた語学研修は B1 レベルで、当時の私の語学力では C1 に合格するのは至難の業でしたが、とにかく証明を出さなければいけません。そこで、12 月に TCF (Test de Connaissance du Français) を受験することにしていったん帰国し、その後は試験に向けて勉強の日々でした。しかし 12 月の試験結果は残念ながら B2 で、私の願書は語学証明なしの保留扱いになり、2012 年度の登録は叶いませんでした。

それからの約半年、私は C1 取得を目指して TCF を受け続けましたが、いっこうに C1 に届かないばかりか、リスニングなどは点数が下がってしまいました。しかしその間にも、愛知県芸の先生方や事務方で話し合いが進み、コチュテルの開始に向けて体制が整っていきました。私も、たとえ語学が理由でコチュテルが叶わなくても、2013 年の秋からソルボンヌに行くことを決め、ルグラン先生とコンタクトを取ったり、ビザの準備をしたりして出発に備えました。

そして約 1 年ぶりにやって来たソルボンヌ。C1 には届いていないが、この秋からパリで勉強したいと学務課で伝えると、なんと「B2 で良いですよ」と言われ、すんなり登録ができました。その時の驚きと喜びといったら！どうやら、もちろん C1 を取得していることが望ましいが、今後のフランス生活で語学力が向上するという見込みのもと、登録が許可されたようでした。その後学生証が発行され、晴れてソルボンヌの博士課程の学生になることができました。

3. 博士課程の学生生活

このような経緯で、ソルボンヌの博士課程 1 年生として学生生活を送っています。ここで私は、「アムステルダム楽譜出版によるフランス・バロックオペラ加工の実態」というテーマで研究を進めており、中でもジャン・バティスト・リュリ（1632-1687）のオペラのアムステルダム版に注目し、現在はフランスにある楽譜資料とアムステルダム版の比較を行っています。自分の研究以外では、博士課程・修士課程の授業に出席しています。ソルボンヌの博士課程は学問領域ごとに ED (École Doctorale) というグループに分かれており、音楽学が属する ED 5 には哲学、情報学、言語学のセクションがあります。学生はこれらの領域から 2 つを選択して講義を受ける必要があるのですが、私は前期には哲学と音楽学、後期には言語学と音楽学の講義を選択しました。その他にも、ルグラン先生の修士課程のゼミや講義にも出席していますが、全体としては非常に多くの時間を自分の研究に費やすことができます。

このように、研究に没頭できるという意味ではとてもありがたい環境ですが、自宅や図書館に籠りがちになるとフランス人と接する機会が減り、会話の力があまり伸びていかないのが最大の悩みです。フランスは個人主義の国、とよく言われますが、他人の自由を尊重する代わりに「発言しないものは存在しない」と見なす風潮があります。それもあってか皆本当によくしゃべるし、些細なことでも自分の意見をはっきりと言います。私はまだまだフランス人と話すときは 1 対 1 でも緊張してしまうし、グループになるとどうしても沈黙してしまいます。パリに来て半年経ち、ただ生活するだけならばフランス語にはあまり困らないようになってきました。だからこそ、これからはフランス社会に積極的に関わっていかないと、会話したり議論したりする力を伸ばすのは今まで以上に難しいだろうなと思っています。

言語と研究とフランス生活…この 3 つの間で日々試行錯誤しながら暮らしています。分かるのは、コチュテル成立に向けて先生方が力を貸してくださり、双方の大学の学務課がこまめにサポートしてくれたからこそ、今の留学生活が成り立っているということです。このまたとない機会に博士論文を書き上げ、支えてくださっている皆さんに将来恩返しをしたいと思います。



ソルボンヌの研究棟。ここで博士課程の講義が行われるほか、シンポジウムや学会が開かれることもある。

平成 25 年度 卒業論文要旨

卒業論文

プーランクのバレエ《牝鹿》——音楽・歌詞・振付からの一考察

鈴木春香 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

要旨

本論文は、フランシス・プーランク（1899-1963）のフランス民謡のテキストによる歌を伴うバレエ《牝鹿》を、多角的に分析することで、舞台作品としての《牝鹿》の特徴を明らかにするとともに、重要な要素とされながらも省かれて上演されることの多い合唱に注目し、その重要性を検証することを目的としている。

1924 年に初演された歌を伴うバレエ《牝鹿》は、ストラヴィーンスキの歌つきバレエ《ナイチンゲールの歌》（1920 年）、《プルチネッラ》（1920 年）、《狐》（1922 年）、《結婚》（1923 年）の系譜を継ぐもので、歌を伴うことは、この時期のバレエ曲における一つの特徴と言える。また、歌曲作曲家として知られているプーランクだが、バレエ曲に挿入されている合唱曲が注目されることはほとんどなく、歌つきの曲におけるプーランクの熱心な作曲態度にも関わらず、正当な評価が与えられないまま今に至っている。全 9 曲のうち、歌つきの 3 曲において、音楽と歌詞の両方から分析を行うことで、この 3 曲がこのバレエの要となっていることを明らかにする。

まず、序においては、《牝鹿》の制作者たちを示し、情景バレエである《牝鹿》の踊りの進行を記したあと、先行研究を概観した。《牝鹿》は、筋書きがなく、ハウス・パーティーにおける恋愛沙汰を描写している情景バレエである。先行研究では、3 つの合唱曲において、踊り手たちが歌詞を視覚的に表しており、18 世紀の民謡を用いた歌詞の使用は、このバレエの本質を具体的に示したもので、音楽は新古典的であるとされている。しかし、実際にどのフランス民謡を使用しているかを示したものはなく、歌詞の分析や、歌詞への音楽付けがど

のように行われているかという考察も行われていないことが分かった。

次に第1章において、プーランクの生涯を概説し、プーランクが生涯で関わった5つのバレエ作品と《牝鹿》の特徴の考察を行った。第1節では、プーランクが幼少から音楽と文学に興味を持ち、作曲家として、歌曲や合唱曲やオペラといった言葉を扱う分野で多くの傑作を残したことを記した。第2節では、5つのバレエ作品のうち、プーランクが一人で音楽を担当した《牝鹿》、《オーバード》、《模範的な動物たち》の3つは、全てプーランク自身が筋を決めている。このことから、文学的な素養をバレエ創作でも生かしていることが分かった。その中で《牝鹿》は、唯一歌を伴う、言葉と声を含んだ作品である。初期の作品ではあるが、大規模な楽器編成で、教会旋法の使用による擬古的な音楽や、ポピュラー音楽や無調の音楽など、様々な書法で書かれているため、バレエ曲の中では最もバラエティに富んだ作品ということが分かった。

第2章では、プーランクがディアギレフからバレエを依頼され、どのようにして歌を伴うバレエ《牝鹿》が構想されて完成し、初演に至ったかをまとめた。第1節では、プーランクがバレエ・リュスに憧れを持ち、実際にディアギレフと出会い、バレエを委嘱されるまでを書いた。第2節では、ボンガールの台本による“カンタータ付きバレエ”を想定して作曲を始めたが、思うように進まず、国立図書館でフランス民謡を探し、そのテキストを使ってバレエ曲を創作することにし、ローランサンの絵画に触発されて《牝鹿》という題名を付け、全9曲から成るバレエ曲を完成させるまでを記した。作曲途中の書簡に、どの曲がどのキャラクターのための曲になるか書かれていることから、この作品は、音楽が先に作られたのではなく、ニジンスカと協力体制を取り、同時に振付の作業を行っていることが分かる。このことから、音楽と振付は、非常によく合ったバレエであることが推測できる。第3節では、《牝鹿》がモンテ・カルロで“フランス芸術祭”の一演目として初演され、保守的な観客が多い中で、この新古典的なバレエは成功を収め、その後ヨーロッパ各地で上演されるまでを書いた。

第3章では、各曲を分析し、合唱つきの曲に焦点を当て、合唱つきの曲が《牝鹿》においてどのような役割をしているのか、について考察を行った。第1部では、《牝鹿》のタイトルページに書かれた副題に、歌を伴い、テキストに

はフランス民謡を使用したことが書かれており、注意書きには、歌手は12人以上集めること、という指示が書かれていることから、プーランクが歌を伴うバレエとして、合唱を重要な要素と考えていたことを指摘した。そして、各曲を様式や和声の面から分析することに加え、合唱曲においては歌詞の分析と、歌詞の音楽付けの考察をしたことで、第5曲〈遊戯〉では、プーランクが一部歌詞を追加し、第8曲〈小舞踏歌〉では、フランス民謡のテキストをもとにプーランクが歌詞を創作したことが分かった。音楽付けにおいては、押韻の箇所には細かな配慮が見られ、例えば第5曲〈遊戯〉の75小節では、テノールの歌詞“que vous m'aimez”、バリトンの歌詞“vous marier”と声部ごとに違う歌詞が歌われるが、押韻の[e]を同時に発音出来るよう、縦に揃えている。また、ソプラノ、テノール、バリトンの3声による混声合唱では、声種とキャラクターを一致させ、それぞれのセリフを歌うことで、小さな音楽劇のような合唱曲になっていることが分かった。また、振付の考察では、第3曲〈舞踏歌〉は、コール・ド・バレエがパ・ド・ブレで動くというロマンティック・バレエの要素を用い、第6曲〈ラグ=マズルカ〉では、当時流行していたファッション・スタイルとその仕草を取り入れていることが分かった。第2部では、合唱曲を中心に、9曲の特徴をまとめた。この作品は、教会旋法の音楽で始まり、教会旋法の音楽で終わる。その教会旋法を用いた擬古的な音楽は3つの合唱つき曲で展開され、これらがこの作品の中心となるもので、プーランクは、この3曲を非常によく作り込んでいることが分かった。

以上のことから、《牝鹿》は、9曲中3曲に18世紀のフランス民謡のテキストを用い、一部プーランクが創作した歌詞による、作り込まれた合唱曲を持っている。その合唱曲の擬古的な音楽を軸に、各曲に調性的な音楽や、無調の音楽、流行音楽やジャズの音楽が、どれか一つに偏ることなく配置されている。音楽は簡素な形式を取り、振付に新しいポーズや流行のファッション・スタイルの仕草を取入れた、新古典的なバレエであると言える。

革命後のキューバにおけるヌエバ・トロバ

——シルビオ・ロドリゲスの作品を中心に

畑 陽子 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

要旨

ヌエバ・トロバとは、革命後のキューバに見られる、音楽家たちによる歌の運動である。また、その歌自体もヌエバ・トロバと呼ばれる。ヌエバ・トロバの運動は、ラテン・アメリカ諸国の革命をとりまく社会現象の一部として、社会科学的な視点からいくつかの考察がなされている。しかし、近代キューバの重要な歌のジャンルとして認識されているヌエバ・トロバを、音楽的側面から、作品自体に焦点を当てて分析した研究は行われていない。本論文は、ヌエバ・トロバの作品自体、とりわけ音楽的な要素に焦点を当てることで、今まで行われてきた社会科学的な研究に音楽学的視点からの考察を加えることを目的としている。

1959年にキューバ革命が起こり、米国との敵対関係が形成され、1960年代にはキューバは社会主義国家となった。とりわけヌエバ・トロバが注目を浴びる理由として、ヌエバ・トロバの作品やアーティストたちの活動に商業的な米国音楽への傾倒がみられることが挙げられる。これらのことは、当時のキューバの米国との関係や社会主義的な文化政策と矛盾している。これらの矛盾はしばしば指摘されながらも、彼らの活動や政府との関係など社会政治的な側面が論じられることがほとんどで、音楽作品そのものに焦点を当て、楽曲分析をもとに具体的に示されたものはなかった。本研究では、ヌエバ・トロバの作品を音楽的に分析し、先行研究で指摘されているジャズやロックなどの米国音楽からの影響を具体的に示す。また、社会的背景を考慮したうえで、それらの分析をもとにヌエバ・トロバが持つ性格を再考察し、今まで社会的なプロパガンダとしてみなされてきたヌエバ・トロバの音楽作品としての評価を試みる。

論文全体は、序章と3つの章から構成される。序章では、ヌエバ・トロバを扱う先行研究を概観し、ヌエバ・トロバの運動が注目を浴びる理由として、当時のキューバと米国との関係や、キューバの文化的方針とヌエバ・トロバ

バに見られる米国音楽からの影響という矛盾を挙げた。

第1章では、キューバ革命とキューバにおける反米意識の高揚について述べた。また、革命後のキューバにおける政策、それに対する米国からの攻撃や経済封鎖などの報復、キューバ国民たちの反米感情の高まりについて述べるとともに、キューバの東側諸国との接近と社会主義化について言及した。一方で、米国内において反戦運動が隆盛を極めたことに関しても述べた。

第2章では、第1章で述べたことが革命後のヌエバ・トロバのアーティストたちの作品や、政府の關係にどのように影響したかに目を向けて考察した。ここでは、ヌエバ・トロバドールたちの歌がしばしば「反政府的」とみなされ、政府にとって脅威となり得るものだったことを指摘した。また、彼らが政府とどのような關係にあったのか、主に1960年代後半から1970年代初頭にかけて述べた。彼らは政府から抑圧されるとともに、一部の政府機関からは擁護され、活動を行っていたことを示した。

第3章では、ヌエバ・トロバのアーティストたちが1970年代に開始した、電気・電子楽器の使用や外国音楽からの要素の導入などの新たな試みについて述べた。まず、そのきっかけを作った国営機関について概観した。次に、シルビオ・ロドリゲスの〈銃対銃〉の楽曲分析を行い、外国音楽からの影響を具体的に示した。この作品において、使用される楽器やリズムなどに外国音楽からの影響が見られると同時に、キューバの伝統的な音楽の要素は失われていないことも分かった。先行研究において外国音楽の要素や最新音響テクノロジーの使用が強調されがちであったが、作品の根底にはキューバの伝統音楽の要素が流れていることが明らかになった。次に、ヌエバ・トロバの運動(MNT)の展開によって変化したトロバドールたちの地位、ラテン・アメリカ諸国との文化的交流、またそれによってヌエバ・トロバの作品にどのような変化が起こったのかに着目した。ここではシルビオ・ロドリゲスの〈理由と運命〉の分析をもとに考察を行った。この作品では、キューバ音楽と外国の音楽の完全な融合がみられた。MNTの運動の展開によって政府公認の地位を手に入れたヌエバ・トロバのアーティストたちには、過去のキューバの音楽表現に回帰するのではなく、新たな表現を模索し、同時にキューバラしさを追求する姿勢がみられた。この作品におけるキューバ音楽と外国音楽の融合は、1960年代から続い

たヌエバ・トローバのアーティストたちと政府との闘争の結果、どのように両者が歩み寄ったかを例示している。

ヌエバ・トローバのアーティストたちは、1960年代、政府から抑圧される状況下においても、また、1970年代中期以降公式の地位を手に入れた後も、変わらず新しい表現を模索し続けた。その一方でキューバの音楽の要素を失わない彼らの姿勢には、革命後のキューバにおける文化的閉塞の打破とキューバの文化発展への意識が反映されている。



表紙

小林英樹 《a painted statue》1996

表紙絵の解説

小林英樹

1996年、札幌芸術の森美術館の企画展に誘ってもらったときに出した一点。「顔料の持つ二つの属性」ということにテーマを絞り、物質の違いを突き合わせて見せる方法をとった。この作品は厚手のシナベニヤに薄い麻布を張り、そこに膠を塗って、その上から卵とアクリルのマットメディウムを混ぜた溶剤で溶いた顔料を塗った。画面中央に記憶で石膏像をコンテでざっと描き、その周囲にスパゲッティを折ったものを貼りつけ、卵黄テンペラで色付けしていった。白のアクリル、ウレタン、シリコンの合成樹脂塗料で石膏像と周辺を覆い隠し、乾燥後、右下隅に天然樹脂を流して2、3ヵ月放置して乾燥を待った。軽い気持ちでサブタイトルを《葡萄に手の届かないディオニソス》とつけた。この絵を選んだのは、2013年年末、シチリアのシラクーザに滞在中、ふと、頭に浮かんだからだ。水色の上にスパゲッティを並べているとき、何となく地中海の上にスパゲッティを置いている気分になったことを思い出した。

編集後記

まずは今年度もこうして『ミクスト・ミューズ』を世に送り出せたことを大変喜ばしく思う。第9号となる今期は論文、報告および卒論要旨と簡素な体裁だが、内容は非常に多岐に及んでおり、まさに「五花八門、十全其美」の感がある。業務多忙の中、原稿をお寄せくださった執筆者各位にお礼を申し上げる。そして、編集作業に携わったすべてのスタッフたちにも感謝したい。博士後期課程の深堀彩香さん（編集長）や学部4年の畑陽子さんは、編集者であると同時に執筆者でもあるという状況の中、それぞれの業務を立派に完遂した。博士前期課程の近藤広基君と学部3年の木原雅代さんは本誌の編集初関与にも関わらず、真摯に且効率よくそれぞれの任務を遂行してくれた。それから、昨年退官された本学美術学部元教授の小林英樹先生に、引き続き表紙のデザインをしていただけたことは嬉しい限りである。ここに改めて感謝の意を表したい。K. M.

第9号を無事に刊行できましたことを大変嬉しく思います。それぞれ試験や研究などで忙しい中、快く編集作業を引き受けてくれた近藤くん、畑さん、木原さん、本当にありがとうございました。最後になりましたが、ご寄稿下さいました執筆者の方々をはじめ、ご協力頂きました皆様に心より感謝申し上げます。A. F.

執筆者の皆様から頂いた写真をそのまま使用するのではなく、Photoshopを用いてより見やすい形に編集いたしました。細かいところではありますが、より見やすくなった形で第9号を皆様のお手元にお届けできていたら幸いです。H. K.

今年は深堀編集長のもとミクストミューズの編集を行いました。初めての作業にも関わらず、てきぱきと作業をこなして下さいました新メンバーと、多忙な中丁寧なご指導を下さった編集長のおかげで今年も無事にミクストミューズの刊行に至ることができました。そして何より寄稿して下さいました皆さまに心から感謝申し上げます。Y. H.

初めて編集に参加させて頂き、ミクストミューズを作ることの大変さを切に感じました。無事刊行することができ、喜ばしく思います。素晴らしい原稿をご寄稿頂いた方々に深く感謝申し上げます。またお忙しい中優しく指導し助けて下さった深堀編集長を始め、先輩方にもお礼申し上げます。M. K.

MIXED MUSES No. 9
2014 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
〒 465-0051 愛知県名古屋市中白区榎田 3-210
TEL: 052-808-7671