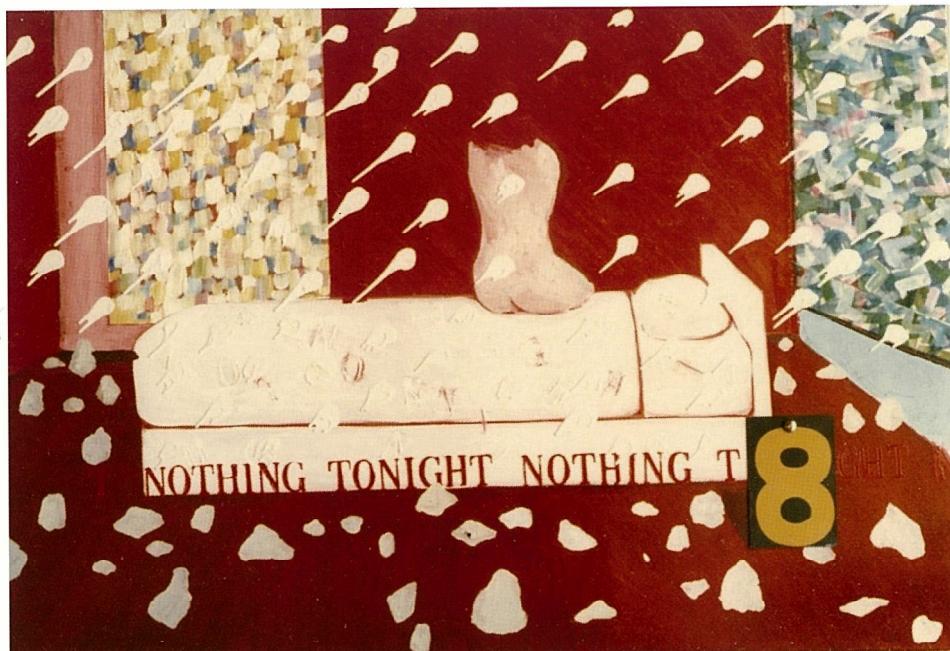


# MIXED MUSES



no.10 (2015)

## **mixed muses**

この雑誌タイトルは、フランスの作曲家モーリス・ラヴェル(1875－1937)が晩年の傑作《左手のための協奏曲》の自筆譜に書き付けたラテン語 *musae mixtiae* の英訳です。この協奏曲にはさまざまな様式が並置されていることから、ラヴェルはこのようなコメントを書き付けたのだと思われますが、私たちも、さまざまな様式を並置させた間口の広い音楽の雑誌を作りたいと願って、このタイトルを採用しました。

# **mixed muses No. 10**

## 目 次

美術館の照明のあるべき姿を考える	小林英樹	5
ポピュラー音楽とプロパガンダ ——〈Russians〉と〈Go West〉をめぐって	安原雅之	18
近代フランスの名フルート奏者の系譜 ——タファネル、ゴーベール、バレール	井上さつき	28
16-18世紀のイギリス教会音楽の歌詞付け ——英語の音節数に着目して	糀山陽子	52
書評		
ディートリッヒ・バーテル著 『音楽的象徴学便覧』について	吉田 恵	74
報告		
「2.5次元文化研究に関する公開国際シンポジウム」 傍聴記	増山賢治	80
特別講座報告		
レクチャーコンサート「日本のヴァイオリン王 鈴木政吉の幻の名器をめぐって」	井上さつき	86
留学報告		
あの日、あなたに出会った ——「愛知県立芸術大学」留学見聞	曾 宇航	89

エッセイ

名器の舞台裏～ドイツの弦楽器専門店レポート～ ..... 江頭摩耶 93

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科 博士前期課程・博士後期課程

平成 26 年度 修士論文・博士論文要旨

〈修士論文〉

新美南吉が聴いた音楽

——安城高等女学校教員時代の日記を手がかりに 加藤（水野）希央 99

エクトール・ベルリオーズ 聖三部劇《キリストの幼時》研究

——テクストの視点からの再考 八木宏之 102

〈博士論文〉

シェレーメーチェフ家の農奴劇場（1775～97年）におけるトラジエ

ディ・リリック上演

——フランス・オペラ受容からロシア・オペラの創出へ 森本頼子 106

表紙絵の解説

《 NOTHING TONIGHT ( 今晩は何もない ) 》 小林英樹 110

編集後記



# 美術館の照明のあるべき姿を考える

小林英樹 愛知県立芸術大学美術学部名誉教授（油画）

## はじめに

美術館照明に新しい光、LEDが加わった現在、もう一度、原点に立ち返つて美術作品、とくに絵画鑑賞にふさわしい光について考えてみたい。これはある研究成果をまとめたものではなく、ひとつの重要な問題提起である。

### 1. 現在の美術館照明の主流

かつて、電燈のなかった時代、絵画は自然光で鑑賞されてきた。現在、多くの美術館の展示空間では、外光が入る、入らないに関わらず、蛍光灯と補助的に白熱灯を使った照明が採用されている。緑や青など寒色系の色が強調される紫外線を含む蛍光灯と、橙から赤系の暖色系の色が強調される赤外線を含む白熱灯の併用による照明は、両者のバランスをうまく調整すれば多くの色が遜色なくそれを主張でき、鑑賞に十分耐えうるものになっている。こういった状況に、LEDが加わった。果たして、三番目の明かりとして併用の道を歩むのか、それとも、蛍光灯と白熱灯の併用による従来の照明を駆逐して大きな変革を起こすのか。

### 2. 壁に掛ける絵とそうでない絵

絵画の鑑賞形態には大きく分けて二つある。

ひとつはルネサンス以降の西洋絵画の鑑賞形態であり、室内や通路などの壁に掛けた作品を鑑賞するものである。基本的にこの形態を踏襲する世界各地の美術館は、いつ訪れても常にほぼ一定の条件下で鑑賞できるという好条件が備わっている。額縁に収まった現在の日本画の鑑賞も同じである。わたしたちが絵画鑑賞といったときに思い浮かべるのはこの壁掛けタイプである。

もうひとつは、襖絵など日本伝統の絵画の鑑賞形態である。四季の違い、あるいは、天候や時間帯、その部屋の向きや建物内の位置する場所の違いによって、家屋に進入する光の量や質は大きく異なる。そこに、屋外の緑の木々の反

射光や透過光、障子の開け閉めによる明るさのばらつき、畳などの反射光が加わり、室内は多様な表情を生み出す。さらに、そういう複雑で繊細な要素に時間の流れという概念が加わると、光自身驚くべき表情の変化を見せ、室内は変化する光の舞台と化す。そのような動的な光の環境のなかで、建物の構造要素でもある襖絵は自らの見え方を変えていく。もうひとつの観賞形態とは、鑑賞者がそういった関係のなかに身を置き、襖絵や屏風絵などを味わうものである。

なお、ルネサンス以降の教会の壁に描かれた宗教画については、芸術作品であっても信仰の対象、信仰心や教義の理解を深めるためのもので、光の条件の良し悪しを論じる対象からは外した。

### 3. 自然光

一言で自然光といつてもそれ自体様々な表情がある。南から差し込む陽光と北側からの光、壁の窓からの光と天井からの光、あるいは、緯度によっても違いはあるし、同じ部屋でも時間帯、天候、季節、室内の場所によっても違う。どの光をもって自然光とするか、その定かな基準はない。美術館の採光や照明を考える上で、これは作品の見え方に関係するだけに、非常に重要である。

なお、太陽光（自然光）は、人間の目には識別できない380ナノメートル以下の紫外線やX線γ線、780ナノメートル以上の赤外線、中、遠赤外線を含んでいる。自然光がそういう光である以上、可視光線以外は絵画鑑賞には無意味、不要なものとして簡単に片づけられるものなのか。医学、生理学、心理学の領域も含む問題であるだけに慎重に検討されなければならないだろう。

自然光ではないが、もうひとつ、自然が人間の手を借りずに作りだした光がある。物質が燃えたときに出る炎の明かりである。いまでは考えにくいくことではあるが、絵は、夜、ロウソクやランプの炎の揺らめきのなかで鑑賞されたこともあった。高緯度のヨーロッパ、室内で過ごす時間は、人によっては夜（暗い時間帯）の方が長かったかも知れない。

夜の光景をよく描いた17世紀の画家、レンブラントやフランスのラ・トゥール、ルイ・ルナンなどは、おそらく、昼光の下で描いた作品を、夜、ロウソクの明かりで確認し、昼間とは別の感動を得ていただろう。ことによると、作品

によっては、最初から夜の光で鑑賞されることを前提に描いていたように見えるものもある。物質の燃焼によって発する光を自然光とは呼ぶか、呼ばないかの問題はここでは保留にして、美術鑑賞の世界では、この光も採用する選択肢も残しておく必要があるだろう。

#### 4. 自然光を生かした美術館の例（1）

オランダ、クレーラー・ミューラー美術館は、豊かな木々の緑に囲まれた国立公園内にある一階建ての建造物である。各展示室には天窓があり、外光が暗いときには補助的に蛍光灯の間接光が天窓の周辺で点灯する仕組みになっている。

昼が長く太陽の仰角が高い夏季は、曇りガラスの天窓から差し込む光が、透明感ある美しい空間を作り出している。今までわたしが訪れた世界の美術館のなかで、春先から秋にかけてのクレーラー・ミューラー美術館の採光は、周囲の緑豊かな環境も心理的に影響しているのだろうか、とても心地よい。

作品の注目度を高めるため、あるいは、付加価値を付けるための白熱灯のスポットライトは用いていない。暖色系のスポットライト照明に慣れた目には、最初、少なからぬ違和感があったが、徐々に、設計者の作品の見せ方に対するコンセプトが伝わってくると、自然光中心の展示方法が、逆に、気持ちよく感じられるようになった。ゴッホというと南仏の明るい太陽を連想し、過剰に黄色味を帯びた照明でそれを演出してしまいがちだが、敢えてそれを抑え、北方の国、オランダの白っぽい光の下で見せている。

しかし、この優れた採光も、外光が弱く日照時間が短い晩秋から冬にかけては、蛍光灯に依存しなければならず、外界が冷たい空気に覆われている季節は、暖房が整備された展示空間であっても暗く寒々とした印象は否めない。

そういう季節には、すっきりした天井の構造を壊すことなく、柔軟に、遠方、斜め上から暖色系のスポットライトを当てて、夏季とは一味違った照明方法を採用するといった方法を考えてもいいかもしれない。同一作品を朝、昼、夕方の光、あるいは、昼光とロウソクの炎で観賞が可能なように、冬には冬の美術館を訪れる人への見せ方があってもいい。

## 5. 自然光を生かした美術館の例（2）



図1 クレーラー・ミュラー美術館 ゴッホの作品の展示室

人工照明のない一九世紀後半までサロンの展示会場であったルーヴル美術館、レオナルド・ダ・ヴィンチ《岩窟の聖母》の展示空間も天窓から自然光を取り入れた展示室に飾られている。クレーラー・ミュラー美術館よりはるかに高い天窓から室内に届く光は、晴天でも空の青さは感じさせず、曇り空から降り注ぐ太陽光に近く白っぽい。

天窓や壁の窓から外光を採り入れているルーヴル美術館の多くの展示室は半分室内のような、半分屋外のような開放感があり、さりげなく絵が掛かっている感じだ。スポットライトがないため一点一点に注意がいかず、通路のように長い展示空間が心理的に人を歩かせてしまうのだろうか、数々の傑作の前を気づかずに入り過ぎていく人も多い。しかし、それは訪問者の意識、興味の問題である。ルーヴル美術館でも、誰が見てもこれは世界の傑作であると注目を促す展示をしている作品の前は黒山の人である。



図2 ルーヴル美術館 レオナルド《岩窟の聖母》

また、クレーラー・ミューラー美術館もそうであったが、天窓から届く自然光は、画面全体を心もち沈んだ色調に見せる。そのため、レオナルドのように全体に暗褐色系の暗いトーンの作品は、周囲の壁の白さによって瞳孔が逆光のときのように縮まり、離れて見たときには暗い色調の微妙な変化がつかみにくいといった点もあるが、近づいて確認すれば解消される。

以上、天井から自然光を取り入れた良質な展示空間を二例見た。壁の窓からの採光は、室内に好条件とそうでない場所を作り出してしまうが、天井からの採光の場合、室内の壁を散乱した光が平等に一様に明るくする。それは絵画鑑賞の理

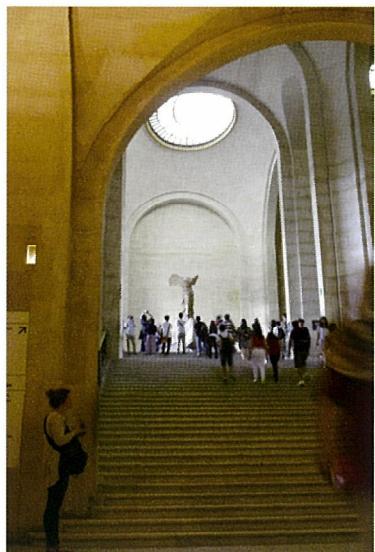


図3  
ルーヴル美術館《サモトラケのニケ》

想的な採光であり、美術館の採光、照明を考えるときの原点になる。自然光に頼らざるを得なかった時代の知恵からも学びたい。

## 6. 裸絵の鑑賞法

2の「壁に掛ける絵とそうでない絵」で裸絵の鑑賞については少し述べた。別の角度からもう少し記述したい。

裸絵は絵師の表現（作品）でありながら、周囲に反応し、周囲に働きかけるもの、周囲と一体のものであった。鑑賞者もまた、室内に届く、竹林を吹き抜けてくる風やせせらぎの音、小鳥のさえずりを耳にし、肌で感じ、刻々と変化する光の下で裸絵と向き合った。

しかし、環境は絶えず時間の流れのなかで変化し、時に激変することさえある。50年前の環境ですら大きく変化しているのに、室町時代や江戸時代の自然豊かな環境（自然）がそのまま残っているはずがない。では、もう描かれた絵を当時と同じような環境で鑑賞すること難しいのだろうか。

当時の自然環境そのものは当然変化しているが、家屋は再現可能だし、家屋に進入し、そこで空間を照らし出す外光そのものは悠久である。建物の周囲の木々の緑や紅葉、枯れ枝や枯れ枝に積もる雪、そういった要素も拾いながら、畳、障子、白木の天井などからなる日本の家屋の内部を照らし出す光は再現できる。そうすれば、伝統を踏まえた日本の絵画の鑑賞環境を作ることはいまも将来も十分可能だ。

屋外に理想的な家屋（美術館）をつくることが無理であるなら、既存の美術館のなかに同じ構造をもつ空間を作りだせばよい。だが、その場合、最終的に問題になるのが太陽の平行光線をどうやって作りだすかである。いくつかの国内での試みも、技術的なこの問題を解決できていない。

さて、その問題は今後の課題として、わたしが自らの目で見、体感した大乗寺の《松と孔雀図》から、応挙作の裸絵がどういった光のなかで鑑賞されてきたのか紹介する。これは一参考例ではあるが、こういったデータを集めることによって美術館でのよりリアルな展示も可能になるだろう。

## 7. 大乗寺《松と孔雀図》の間

兵庫県香美町の大乗寺の応挙とその弟子たちによる一大作品群は、大乗寺の隣に建てられた大乗寺展示室の間取りを再現した保管庫（空調設備の整った外光を遮断した倉庫）に納められた。一方、現在の大乗寺の襖の後には、某印刷会社が最新の技術を駆使して制作したレプリカが入れ替わっている。掲載した三枚の写真は、オリジナルの応挙の作品が収まっていた2008年のものである。以下の紹介文も、そのときの鑑賞の記憶にもとづいている。

春分を過ぎて一月経ち、木々は緑に色付き始めている。刻々と変わる太陽の仰角、光線は、寺の外の木々の幹や枝葉の間を通過して《松と孔雀》の間に入り込んでくる。畳に反射した光は襖に明暗のグラデーションを作り出し、経年した箔の重厚な表情を浮き上がらせる。見る角度によって、黒い墨で描かれた松と孔雀が、箔に溶け込んで見えたり、シルエットを顕わにしたりする。

午後の太陽は徐々に黄色味を増し、やがて、明るさを失い、暗い闇に吸い込まれていく。刻々と変化していく光は、室内の表情を変えていき、自分自身が、雄大な宇宙の営みに組み込まれている小さな存在であることを感じさせてくれる。日常空間から遠く離れ、山陰の山寺の一室にぽつんと独りあるからそれが一層はっきり実感できる。

15時（図4）、16時（図5）、17時（図6）に撮影した三枚の写真からもわかるように、時間の推移によって姿を変えていく《松と孔雀図》から、ひとつの固定的な《松と孔雀図》をイメージすることが難しい。

作品を設置した後、環境のなかで自分の描いたものがどう見えるのか、応挙も文字通り正確には読み切れなかったかもしれないが、作品に加わる新たな諸要素について頭のなかで入念に計算していただろう。そう考えると、表現者である絵師は、画家であると同時に、周囲の環境、建物の構造、柱や障子の位置などを把握し、光がどういう効果を作り出すのかなどを的確に読む能力（鋭い直感）を要求されていたことがわかる。

日没直前の最後の写真（図6）、室内には水平方向から西日が差し込み、畳だけが際立って明るさを増すため、瞳孔は縮まり、部屋も襖絵もその分一段と暗く見える。明るい世界の向こうに暗がりが広がり、暗がりはもう定かな世界には見えてこない。



図4 大乗寺《松と孔雀図》の間 15時頃

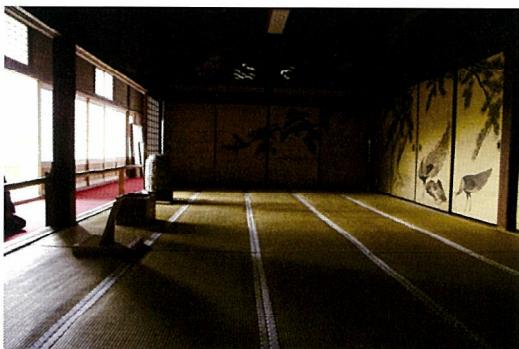


図5 大乗寺《松と孔雀》の間 16時頃



図6 大乗寺《松と孔雀》の間 17時頃

墨の黒が暗がりと化した陰のなかに包まれ、そのまま深い闇に吸い込まれていく。反射光を受けた金箔は、暗がりのなかでそれまでに見せなかつた異様な光を発している。金箔が襖絵や屏風絵に好んで使われる理由が納得できる。拝観者は赤い絨毯が敷き詰められた廊下に腰を下ろしてくつろいでいるが、いつしか《松と孔雀図》の凄さに夢中になっている。

## 8. 木造建築のなかから美術館へ

火災や地震、不慮の事故を考えたとき、人類の宝をこのまま古い木造建築に設置し続けることは危険であるという見解は正論である。しかし、オリジナルが保存庫に収蔵された時点で、応挙の襖絵3点、掛け軸6点、屏風8点をはじめとする数多くの本物が、寺（大衆の目）から消えた。

そんななか、レプリカではなく、本物の応挙の世界の凄さを、従来の方法で味わいたい、味わわせたいと願う人の気持ちも理解できる。相容れないこの二つの立場をどう解決するのか、それを考えるのがわたしたちに与えられた仕事だと思う。

今まで述べてきたことに答えはすでにあるが、日本の絵画を鑑賞する展示室を作るためには、自然観察、とくに、日本家屋に進入する外光の観察から始めなければならないだろう。企画、制作スタッフ全員が大乗寺のような現場に腰を据え、変化の様子を十分観察し、その空間が作りだす空気感を完全につかみ切ることが必要だ。完成度を高めるためにも不可避であるし、目指すイメージがまちまちでは確固たる完成像は生まれない。

何を捨い、何を捨てるか、どこまでは可能であり、どこから先は無理か、それをみんなで議論するなかから確固とした完成像が思い描け、やるべきことが決まる。それには、最初の段階から、光や照明の研究者、技術者、美術館学芸員だけではなく、こういうことに造詣の深い美術関係者を加える必要がある。最後、作品の見え方の良し悪しを判断するのは、研ぎ澄まされた感性とこだわりであるからだ。

《真珠の耳飾りの少女》の人気が象徴するように、ヨーロッパ絵画を扱った展覧会の方が集客数が多い。しかし、日本には、浮世絵師のほかに、雪舟、狩野派、琳派、応挙、若冲など優れた芸術家が数多いたことを忘れてはならない。

現代人の感性や価値観、興味や関心のもつ対象がかつての日本人と大きく変わったことは否めない。自然の奥深さより身近な人間なのだ。しかし、入館者数の多少にこだわらず、壁掛け作品を基本とする美術館の枠や常識に縛られることなく、日本の絵画独自の展示方法を創り出さなければならないだろう。過去の日本人が創出した価値の真の偉大さを認められるのは日本人だろうし、再発見のムードを高めるのは美術館の役割である。

## 9. 現在の LED 照明による絵画作品鑑賞の問題点

最後になったが、本論が訴えたい中心的内容である、LED 照明がまだ絵画を鑑賞するものとしてはいくつもの問題を残している段階にある、ということの例をいくつか挙げる。いずれも、わたしの目、感覚で確認したもののがなかなか選んだ。

1) 2012 年、東京都美術館での「マウリツツハイツ美術館展」。LED のスポットライトによるフェルメール作《真珠の耳飾りの少女》のコーナーが設けられていた。少女の肌が白蝶のように血の気が失せ、襟の白さやターバンの青さが目立ち、全体の色彩のバランス、色彩の響き合いを壊していた。

かつて、マウリツツハイツ美術館（ハーグ）では 7 ~ 8 メートル離れた西壁の窓から差し込む光が作品の斜め右前方（鑑賞者からは左）から当たり、補助的に、高い天井からそれほど明るくない白熱灯のスポットライトが照らしていた。その状態で見たマウリツツハイツ美術館の《真珠の耳飾りの少女》は、透明な絵具を何層にも重ねるグラッシ描法を駆使した絵具が少女の顔と漆黒のバックを際立たせていた。

「かつて」と書いたのは、実は、現在のマウリツツハイツ美術館もまた、LED を採用しているからだ。顔料の褪色を早める紫外線を遮断するためなのか、外光を取り入れていた小さな窓を完全にふさぎ、展示室は蛍光灯の灯る薄暗い空間に様変わりしている。《真珠の耳飾りの少女》は、すでに今回の東京都美術館と同じように皓々と LED 照明に照らし出されている。現在の印象は、東京で見たものと同じであり、それまでと同一の位置に掛けられているだけに隔絶感は否めない。

ちなみに、《真珠の耳飾りの少女》と同室にはフェルメール作の《デルフトの眺望》《ダイアナとニンフたち》も展示されているが、なぜか、それらにはLEDのスポットライトは当てられていない。注目すべき作品だから特別な光を用いているという意図は、東京と同じである。

2) 2007年、愛知県立美術館での「若冲展」。展示会場の一角にステージ風の特別コーナーが設けられていて、短時間で一日の陽射しの変化を作り出して大作を鑑賞させているように見えた。鑑賞者が作品の前に立つ時間を想定し、その時間内に様々な局面を見せようとするため、目まぐるしく光が変わり、ゆっくり作品を鑑賞している余裕がなかった。

それ以上に問題なのは、自然光とは程遠い寒々とした照明が異様な空間を作り出していて、鑑賞する気になれなかつたことである。作品鑑賞というより何かの装置の紹介といった感じで、美術館というよりほかの催し物の会場にいる気分に襲われた。

3) 2013年、同じく愛知県立美術館での「応挙展」。まさに、そこで目の当たりにしたのは大乗寺で見た《松と孔雀図》であった。寺から外され、収蔵庫に収められということは、何百キロも離れた美術館で展示できることを意味している。それ自体、有難いことである。

わたしがそこで目にした《松と孔雀図》には、かつて何度か通って鑑賞した作品の面影すらない。隔絶の感があるなどという月並みな表現では言い表せない衝撃が走った。暗闇のなかに置かれた《松と孔雀図》に白い稻妻のような照明が当たられる。とくに憤りに近い気持ちに襲われたのは、冷たいLEDの照明である。白熱灯であれば、どこかロウソクのイメージにつながり、大乗寺の空気感はないにせよ、どうにか我慢ができたかもしれない。しかし、LEDでは全部ぶち壊しである。

「若冲展」「応挙展」、いずれも「LED照明で創り出した再現自然光」で伝統的な日本の美術鑑賞法に則って展示しているように見えた。最新技術はありがたい、その技術を駆使して日本の古典絵画を鑑賞できる機会を設けた、そういう企画者の思惑が、あまりに調査、研究、準備不足であったために逆効果になっ

てしまった感がある。

4) 2011年、名古屋市美術館での「ゴッホ展」、初日。至近距離からLEDに照射されたアルル期の代表作《寝室》は、不自然に鮮やか過ぎるうえに、色彩のバランス、響き合いを欠いていた。洗浄直後の作品とは聞いてはいたが、これは本物か？！と一瞬目を疑った。

アムステルダムのファン・ゴッホ美術館展示室は、天井の蛍光灯、タンゲステン系のスポットライト、それに、間接光ではあるが、隣室の北向き遮光カーテン付の大きな窓から入る外光が混ざり合う。明るさを抑えた展示室で見る浮世絵の集大成としての渾身の一枚は、いつ見ても落ち着きと重厚感がある。

以上、いくつか例を挙げてみたが、わたしが見てきた限り、現在では、LEDの光を絵画に照射することにはまだ大きな問題がありそうだ。各事例には、LEDに対する固定観念や先入観(偏見)で向き合ったのではない。納得いかない、あるいは驚かされる事例に遭遇し、やっぱりこれもLEDだったのかと、その都度、否定的感想を抱いたのである。

ルーヴル美術館をはじめ、LED照明は世界各地の美術館、美術展で急速に採用されつつある。研究者、業者も新技術の売り込みに必死である。しかし、実用化を急ぐあまり、ただ、演色評価数(自然光〈可視光線〉への肉薄度、演色評価数100をもって自然光に等しいとする)の高さをもって自然光に非常に近い光が作りだせたと早急に結論付け、鑑賞する側の判断、すなわち、視覚的、感覚的検証を十分行わずに見切り発車してしまう傾向があるように見える。

## 終わりに

この小論は、新技術LEDが絵画鑑賞用の照明に使われだしたことへの危惧の念と警鐘を発することにある。二年前に名古屋のあるLEDの研究グループに顔を出したのも、絵画照明にLEDが使用されることについての疑問や抗議の気持ちからであった。気づいたらメンバーの一員として隔月の集まりに参加していたが、まだ納得いく答えが見いだせないまま現在に至っている。

現代の美術館の多くは必ずしも外光の採用を前提にしない設計も多く、密閉

された空間を人工的光で演出するようになってきている。そういった状況を踏まえたうえで、採光が参考になると思える二つの美術館とお寺（大乗寺）を取り上げ、よさの原因がどこにあるのかを確認した。答えは簡単であった。元来、制作から鑑賞まで、絵は自然光の下で始まり、自然光の下で終わるものなのだ。原点は自然光にある。

絵画鑑賞には、はじめに自然光の採光があり、採光が難しい空間に、次善の策として照明がある、という順序でとらえられなければならない。照明にはもともと人工のものなのだから多少の遊び、演出があっていい。しかし、人間の目や感覚に異常を感じされるものであってはならない。壁に飾るタイプの絵画と日本の障壁画、いずれも、鑑賞の鍵を握るのは光の質である。

長年、蛍光灯と白熱灯の二種類の光によって照らし出されてきた展示空間に、新たに LED が加わり、かなりの勢いで世界中の美術館に広まりつつある。期待を担って登場した LED だが、新しい照明はまだ開発途上である。名作を浮き上がらせる LED のスポットライト、だが、まだとても自然光に取って代わることはできないし、現在まで主流であった蛍光灯と白熱灯を合成した光に替わることもできない。それを自覚したうえで芸術作品の照明に挑んでほしい。本論文が、新しい展示空間の採光や照明に、少しでも役立つことを願う。

---

## ポピュラー音楽とプロパガンダ ——〈Russians〉と〈Go West〉をめぐって<sup>1</sup>

安原雅之 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

“プロパガンダ *propaganda*”とは、「国家〔政党〕などが組織的に行う、主義・教義などのしばしば不正確な、あるいは偏った宣伝」（研究者英和中辞典）を意味する言葉であり、その事例として、ナチスにおけるヒトラーや、旧ソ連におけるスターリン、あるいは第2次世界大戦中の日本を含むさまざま国家においてによって組織的に展開されたプロパガンダが一般的に認識されていると言えよう。また、“アジテーション”や“扇動”といった言葉が類義語と見なされるように<sup>2</sup>、プロパガンダは、過去の歴史、あるいは異文化社会について、ネガティヴなニュアンスを含みながら語られることが多い。その渦中に視座を据えてプロパガンダが語られることはほとんど無いと言えるが、それは、プロパガンダの仕組みは、当事者の視点から客観的な観察することが困難であるからであると言える。

心理学者のアンソニー・プラトカニス Anthony R. Pratkanis は著書『プロパガンダ——広告・政治宣伝のからくりを見抜く』において、現代社会に蔓延する宣伝手段としての“プロパガンダ”に着目し、さまざまな広告や政治宣伝における「大衆暗示」や「大衆説得」としてのプロパガンダの存在を指摘し、そのようなプロパガンダに翻弄されてしまうことの危険性、つまり、説得されていることに気づかず、「大衆暗示」や「大衆説得」にかかってしまうことの危険性を警告している。

本稿は、プラトカニスが指摘するようなプロパガンダの機能がポピュラー音楽にもみられることを実証的に考察するものであり、その事例として〈ロシア人たち<sup>3</sup> Russians〉と〈ゴー・ウェスト Go West〉（以下、曲名は原題で表記する）に着目する。

### スティング Sting の〈Russians〉

スティング Sting（本名：ゴードン・サマー Gordon Summer [1951-]）は、

1976年に結成されたイギリスのロック・グループ“ポリス The Police”のでメンバーのひとりであり、ヴォーカルを担当し、また、バンドの主要なソングライターとして多くの楽曲を制作した。ポリスは、初期の段階から、ロックのスタイルに西インド音楽やレゲエの要素を取り込むなど、さまざまな方法で音樂性を追求して他のバンドとは一線を画していたが、スティングによる旋律的な歌と相まって、ポリスはイギリスを代表するバンドとなり、1980年頃には「ビートルズの後継者」(Buckley 2015)と見なされるようになっていた<sup>4</sup>。

ポリスの活動が事実上休止していた1985年に、スティングは最初のソロ・アルバム《ブルー・タートルの夢 The Dream of the Blue Turtles》を発表したが、このアルバムには、ジャズ界の著名なミュージシャンが参加していることや、彼のクラシック志向が強く反映していることで注目を集めた。〈Russians〉は、全10曲中3番目に収録されている曲であり、この曲の作詞および作曲は、スティング自身が行なっている。

まず、この曲の歌詞については“Mr. フルシチョフ”、“Mr. レーガン”、“オッペンハイマー<sup>5</sup>の死の玩具（すなわち原子爆弾）”、“イデオロギー”といった言葉をキーワードに使いながら構成されている。つまり、冷戦時代のソヴィエト連邦を象徴する政治家ニキータ・セルゲーエヴィチ・フルシチョフ Nikita Sergeevich Khrushchev (1894-1971) と、全体として非常に強い政治的なメッセージが込められていることが注目される。つまり、1950年代のソヴィエト連邦を代表するフルシチョフと、1985年当時第40代アメリカ大統領（任期：1981-89年）であったロナルド・ウィルソン・レーガン Ronald Wilson Reagan (1911-2004) を対峙させ、冷戦における東西の対立関係を明確に打ち出しているのである。そして、たとえば歌詞の2番は次頁のように展開する。

ここで言及されるオッペンハイマーとは、第2次世界大戦中の原子爆弾開発計画における指導的役割を果たしたアメリカの物理学者ジュリアス・ロバート・オッペンハイマー Julius Robert Oppenheimer (1904-1967) のことであり、その「死の玩具」とは、明らかに原始爆弾を意味している。

この歌詞は、基本的には東西のイデオロギー的対立を批判し、核戦争を回避することを訴える内容となっていると言える。しかし、そのような平和志向とも言える内容に反して、この楽曲におけるサウンドは、核戦争への危機感を増長していると言える。

How can I save my little boy from Oppenheimer's deadly toy  
There is no monopoly in common sense  
On either side of the political fence  
We share the same biology  
We share the same biology

どうすれば、オッペンハイマーの死の玩具から、  
僕の幼い坊やを守ることができるだろうか  
常識に独占権はない  
政治的な壁の両側で  
我々は同じ生命体を共有しているのだ  
イデオロギーに関わらず

まず、この曲は、時計の秒針の刻みを連想させるリズムの刻みをもってはじまるが、それは時限爆弾のタイマーを連想させるものとなっており、そこに、ラジオにおけるニュースの報道のような音声が挿入され、高まる緊迫感を醸し出している<sup>6</sup>。そして歌が入って来るのだが、テンポはアダージョ（およそ♩ = 60）で、短調のゆったりとして安定感のある和声進行を伴ったシンプルな旋律が、低音を活かしたオーケストラ風の音にのって、厳肅なクラシック音楽のようなサウンドを鳴り響かせる。

この曲で中心的な役割を果たすのは、セルゲイ・プロコフィエフの組曲《キージェ中尉 Lieutenant Kije》Op. 60（1934年）の第2曲〈ロマンス Romance〉から引用された旋律である。この旋律は、〈Russians〉におけるインターリュードとして挿入されるのだが、この歌の主旋律自体が、このロマンスの旋律の対旋律のようなかたちで書かれているため、引用させる旋律は、単なる挿入物ではなく、曲全体を構成する基盤となっていると言えよう。そして曲が進むにつれ、低音が強調されて音楽の足取りは重さを増し、サウンドは厚みを増して圧倒的な音量となって、熱狂的とも言える盛り上がりをみせる。

歌詞の内容は、少なくとも表面的にはイデオロギーの対立から中立の立場を保っているにも関わらず、サウンドが醸し出す緊張感と高揚感が、曲全体の矛先を変えることとなる。曲の印象が変容する切り口になるのが、「もしもロシア人たちも子供を愛するのならば」という歌詞の一節であろう。つまりこの仮

定法による言辞が、この曲の緊張感を醸し出し、それを増長するような音響的効果によって、実際にはソヴィエト人（つまりロシア人）たちの、子供をも愛さないような非人道性を暗示することとなり、結果的に、ロシア人たちによる核攻撃の危険性が迫っていることを強く示唆していると受けとられるのである。そして、平和主義に立脚する西側が“善”であるのに対して、ソヴィエト人は“悪”ということになる。

この曲がリリースされた1985年は、冷戦時代の末期状態にあった。のちに冷戦を終焉へと導いたミハイル・ゴルバチョフが同年3月に第8代にして同国最後の最高指導者の地位についたが、まだ情勢はどうなるかわからなかった。1969年に「核拡散防止条約」が調印されて以来、軍拡競争に歯止めをかける動きはあったものの、1979年のソヴィエト連邦によるアフガニスタン軍事介入や、それに伴う米ソ両国の核ミサイル配備などが続き、核戦争勃発の危険性は高まっていた。また、1980年のモスクワ・オリンピックと1984年のロサンゼルス・オリンピックが、政治的な理由でそれぞれ東西の陣営によってボイコットされたまま開催されたが、それら2つの五輪で起こったことは、東西の冷戦におけるイデオロギー的対立が健在であることが、一般市民にとって最もわかりやすいかたちで提示される出来事であったと言えるだろう。このような当時の政治的な脈絡においては鑑賞された〈Russians〉は西側諸国でヒットしたのであるが、強い表現力をもった楽曲を鑑賞するうちに、政治的な敵に対する恐怖感を煽るという意味で、プラトカニスが言うところに「恐怖アピール」にあたるものとして機能したと言えよう。プラトカニスは、恐怖アピールについて次のように述べている。

…そもそも、恐怖アピールは使うべきなのだろうか。恐怖がわれわれの思考を動機づけ、方向づける力の強さを考えると、恐怖アピールが乱用される危険性が高いと言わざるをえない。そのような目的であり、人々に不当な恐怖を植えつけることは常に可能である。恐怖アピールを使用することに決めるなら、説得者には、主張する恐怖が少なくとも正統なものであること、そして、恐怖によってその問題を曖昧にするのではなく、それが受け取る人に潜在的危険を警告するのに役立つものであることを保証する責任がある。また、そのようなアピールを受ける側に立つ場合には、われわれはプロパガンダの誘いに乗る前に、「この恐怖はどの程度正統なものか」を自問する必要がある。（プラトカニス 1998: 191-192）

スティングの〈Russians〉は、このような「恐怖アピール」のプロパガンダとして機能していたと言えるが、それが説得者、すなわちスティングの意図したことなのかはわからない。重要なことは、スティングがそれを意図していたかどうかという点ではなく、当時の社会において、この楽曲がプロパガンダとして機能したことが、この曲の特性として重要なのである。また、プラトカニスが指摘する受ける側に立つ者への忠告はもっともなことであるが、〈Russians〉の場合、当時の社会状況を鑑みれば、一般市民が客観的にその「恐怖アピール」を批判的に受け取ることは難かったとも言えるだろう。

### ヴィレッジ・ピープルの〈ゴー・ウェスト Go West〉

ヴィレッジ・ピープル Village People は、1977 年にニューヨークで結成されたグループであり、“ディスコ王 Kings of disco”として一斉を風靡した。グループを構成する 6 名の男性は、警察官、インディアン、GI（軍人）、道路工事人夫、カウボーイ、バイカーなど、アメリカ社会におけるさまざまな社会層を代表するアイコンとしてのコスチュームを身につけて登場するのだが、それがこのグループのトレードマークとなっている<sup>7</sup>。

〈Go West〉は 1979 年にリリースされた曲で、〈YMCA〉(1978 年) や 〈In the Navy〉(1979 年) と並ぶヴィレッジ・ピープルの代表作のひとつであり、“ガイ・アンセム”(Buckley) と見なされている楽曲でもある<sup>8</sup>。

〈Go West〉という曲名は、19 世紀のアメリカの政治家ホレス・グリーリー<sup>9</sup>が西部開拓を呼びかけた有名な論説の一節、“若者よ、西部に行け Go West, young man”にちなんでいると言われているが、この歌の歌詞は、次のようにはじまる。

(Together) We will go our way	(一緒に) 僕たちは僕たちの道を歩
(Together) We will leave someday	(一緒に) 僕たちはいつか旅立つ
(Together) Your hand in my hands	(一緒に) 手に手をとって
(Together) We will make our plans	(一緒に) 僕たちは計画をたてる
(Together) We will fly so high	(一緒に) 僕たちは空高く舞い上がり
(Together) Tell all our friends good-bye	(一緒に) ともだちみんなにさよならを言う
(Together) We will start life new	(一緒に) 僕たちは新たな人生をはじめる
(Together) This is what we'll do	(一緒に) これが僕たちのやること

(Go West) Life is peaceful there	(西へ行け) そこでは人生は平和だ
(Go West) In the open air	(西へ行け) 野外で
(Go West) Where the skies are blue	(西へ行け) 空は青く
(Go West) This is what we're gonna do	(西へ行け) これが僕たちのやること

上述した隠喩が示すように、この歌詞が意味する「西」とは、アメリカ西海岸のことであると解釈されるが、さらに、ヴィレッジ・ピープルが、当時のゲイ・カルチャーを代表するグループであることを鑑みれば<sup>10</sup>、それはカリフォルニア州のサンフランシスコを意味していると見なすことができるし、それがこの曲の意図されたメッセージであると考えられる。しかし〈Go West〉には、もうひとつの意味を見いだすことができる。それは、この曲の旋律には、実はソ連時代の〈ソヴィエト連邦国歌 ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИМН СССР〉<sup>11</sup>の一部が、〈Go West〉に引用されていることに起因する。つまり、〈Go West〉には、ゲイ・カルチャーのコンテクストにおける「アメリカ西海岸へ行け」という意味のほかに、冷戦のコンテクストにおいて、東側（ソ連）に向かって「西（側）へ行け」という意味も成立することになるのである。この曲がリリースされた1979年当時は、ブレジネフがソ連の共産党の書記長を、アメリカではジミー・カーターが第39代大統領を務めた時代であり、冷戦の真っ只中であった。当時のソ連ではこの曲を聞くことは全く許されないことであったはずであるし、この曲は非常に強いプロパガンダ性を潜在的に有しているとも言えるが、この場合はむしろ、プロパガンダのパロディーであったと考えるべきであろう。

〈Go West〉はその後、1993年にイギリスのポップ・グループ、ペット・ショップ・ボーイズ Pet Shop Boys<sup>12</sup>によってカバーされ、再びヒットすることとなった。ペット・ショップ・ボーイズのメンバーは同性愛者であることを公言しており、よって、彼らによるカバーの場合も、「西へ行け」のメッセージは、ヴィレッジ・ピープルの場合と同じコンテクストで理解されると言える。一方、この曲が発表された1993年の時点では、ソ連はすでに崩壊しており（1991年12月）、この曲がリリースされた当時の政治的環境は大きく変わっていた。ソ

連崩壊に伴い、旧ソ連の国歌も使われなくなっていた。旧ソ連を構成した複数の共和国によって独立国家共同体 CIS が結成されており、国歌はまだ制定されていなかった。ちなみに、1992 年のアルベール・オリンピックの際は、旧ソ連の選手が表彰台の真ん中に立つ際は〈オリンピック賛歌〉が流されていた。つまり、1993 年の時点では、〈Go West〉は東側に対する政治的なメッセージとしては成立せず、プロパガンダというよりは、旧ソ連自体をパロディー化していると言えるだろう。

オリジナルのヴィレッジ・ピープルの場合は、レコードのジャケットや残された映像において、ソヴィエトの要素は視覚的には全く表現されていない。また音楽的にも、引用されたソ連国歌の旋律がアドリブ風に自由に装飾されているため、オリジナルの旋律はあまり気づかれないかも知れない。また、彼らによるプロモーション・ヴィデオには、ソ連を連想させる要素は全く含まれていない。これに対し、ペット・ショップ・ボーイズのアレンジでは、ソ連国歌の旋律がはっきりとわかるかたちで使われるほか、彼らによるプロモーション・ヴィデオでは、赤い星、赤い国旗などのイメージのほか、モスクワ市内に実在するレーニンのレリーフやガガーリン像、レーニン廟の衛兵など、ソヴィエトを象徴するアイコンがいくつも登場し、最後にはメンバーの二人も赤の広場で撮影されている。また、赤く染められた自由の女神など、東西の関係性を示唆しながらさまざま視覚的イメージが表現されるようになっている。

その後、ソ連／ロシアの国歌については、2001 年に新しいロシア国歌が制定された。それは、旧ソ連の国歌の旋律に新しい歌詞がつけられたものである。このため、〈Go West〉の旋律は、現在のロシア国歌の旋律でもあるが、ロシア国民も自由に西側に行ける現在では、過去のような政治的なメッセージは成立しない。また、〈Go West〉はサッカーの試合に際して応援歌として歌われる習慣が国際的に広まっているが、その場合は歌詞も伴わず、この曲が本来持っていた意味は忘れられていると言えよう。また、日本でもいろいろなアーティストによってカバーされているが、いずれもオリジナルの意味はほぼ払拭されている。

ロシアに関わる二つのポピュラー音楽作品、〈Russians〉と〈Go West〉について“プロパガンダ”という視点から考察することによって、これらの楽曲がもつ意味を確認することができた。前者の場合は従来の意味でのプロパガンダ——「恐怖アピール」として機能していたことがわかった。後者については、プロパガンダのパロディーと理解できると考えられるが、潜在的には強い政治的メッセージ性を發揮できる作品であったことがわかった。

## 結び

ポピュラー音楽の特性のひとつとして、創作者（作曲家／作詞家）の存在が、クラシック音楽の場合に比べて意識されないことが挙げられよう。たとえば、スティングの場合は、彼が作曲・作詞を行なっていることはある程度認知されているとは言え、彼の音楽を聴く動機となるのは、彼が書いた曲を聴くことよりも、彼による演奏を聴くことであろう。ヴィレッジ・ピープルの場合に至っては、〈Go West〉の歌詞を誰が書いて、誰が曲をついているのか、意識されることはほとんど無いであろうし、実際、ソングライターのクレジットに3名のメンバーの名が挙がっているが、実際に誰がどの部分を創ったのか特定することもできない。

音楽鑑賞におけるコミュニケーションの構図を考えた場合、創作者（作曲／作詞）—演奏者—聴取者という3者の関係が成立するが、ポピュラー音楽の場合、創作者の存在があまり意識されない、あるいはほとんど意識されないということは、ポピュラー音楽に特有の“匿名性”であると言えよう。それは情報の送り手、すなわち創作者の側からすれば、自己の存在感を前面に出さずに受けて、すなわち聴取者を説得することができると考えられるわけであり、つまり、プロパガンダのツールになり易いことが指摘できよう。アーティストによるパフォーマンスが、あたかもそのアーティストによる自発的なものであるかのように見られるのだとしたら、説得者は、その存在を気づかれず、受けては知らず知らずの間に暗示され、説得されてしまう危険性が指摘できるのである。

[注]

- <sup>1</sup> 本稿は、筆者が名古屋大学教養教育院で2014年度に担当した授業〈音楽芸術論〉で取り上げた10のトピックのひとつである「ポピュラー音楽とプロパガンダ」の内容の一部をまとめたものである。
- <sup>2</sup> 『スーパー大辞林3.0』では、「プロパガンダ」の類語として「アジテーション」が示され、「アジテーション」の意味として「扇動」が挙げられている。
- <sup>3</sup> 日本では〈ラシアンズ〉という邦題でリリースされた。
- <sup>4</sup> Buckley, David. "Police, The." Grove Music Online. (2015年2月1日参照)
- <sup>5</sup> ジュリアス・ロバート・オッペンハイマー Julius Robert Oppenheimer (1904-1967)。アメリカの物理学者。第2次世界大戦中、原子爆弾開発計画における指導的役割を果たした。
- <sup>6</sup> この音声には、ロシア語のものと、英語のものが使われている。ドイツのライターであるクリスチャン・ヤールによれば、左のチャネルにはロシア語、右のチャネルには英語による音声が録音されている (Gable 2009)。また、ロシア語によるスピーチは、ソ連を代表するジャーナリスト、イーゴリ・キリロフ (1932-) による放送のクリップであるという説もある。
- <sup>7</sup> New Grove Online の "Disco" の項目に、Village People の写真が掲載されている。[Simonot, Colette. "Disco (i)." In Grove Music Online. (2015年2月1日参照)]
- <sup>8</sup> Buckley, David. "Pet Shop Boys." Grove Music Online. (2015年2月1日参照)
- <sup>9</sup> Horace Greeley (1811-1872)。アメリカの政治家、新聞社の編集者。
- <sup>10</sup> CD 〈The Best of Village People〉のライナーノーツによる。
- <sup>11</sup> アレクサンドル V. アレクサンドロフ (1883-1946)。ソヴィエト連邦の作曲家。モスクワ音楽院教授。人民芸術家。1944年から1991年のソ連崩壊まで使われた〈ソヴィエト連邦国歌〉の作曲者。
- <sup>12</sup> 音楽ジャーナリストのニール・テナント Neil Tennant (1954-) とクリス・ロウ Chris Lowe (1959-) によって1981年に結成されたイギリスのポップ・グループ。

参考文献

- Buckley, David. "Police, The." In Grove Music Online.  
<http://www.oxfordmusiconline.com> (2015年2月1日)  
\_\_\_\_\_. "Pet Shop Boys." In Grove Music Online.  
<http://www.oxfordmusiconline.com> (2015年2月1日)
- Gable, Christopher. 2009. *The Words and Music of Sting*. Westport: Greenwood.

Simonot, Colette. "Disco (i)." In Grove Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com> (2015年2月1日)

竹林滋 他編 2003年『新英和中辞典』研究社。

プラトカニス、アンソニー、エリオット・アロンソン 1998年『プロパガンダ——広告・政治宣伝のからくりを見抜く』社会行動研究会 訳 誠信書房。

Pet Shop Boys 公式ホームページ：<http://www.petshopboys.co.uk> (2015年2月1日)

Village People 公式ホームページ：<http://www.officialvillagepeople.com> (2015年2月1日)

CD:

Sting. The Dream of the Blue Turtles. A & M, 1985.

Village People. The Best of Village People. Mercury Records, 1994.

動画：

ステイティングによる〈Russians〉のプロモーション・ヴィデオ

<https://www.youtube.com/watch?v=wHylQRVN2Qs> (2015年2月1日閲覧)

〈Go West〉

Village People によるプロモーション・ヴィデオ

<https://www.youtube.com/watch?v=1wc-AQJ2MYo> (2015年2月1日閲覧)

Pet Shop Boys によるプロモーション・ヴィデオ

[https://www.youtube.com/watch?v=SezoGW\\_z9w0](https://www.youtube.com/watch?v=SezoGW_z9w0) (2015年2月1日閲覧)

# 近代フランスの名フルート奏者の系譜 ——タファネル、ゴーベール、バレール

井上 さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

『ムラマツ』という季刊誌をご存知だろうか。世界的に知られる「ムラマツ・フルート」を扱う村松楽器販売が会員向けに編集しているもので、多彩な内容をもつ、紙面の美しい雑誌である。この中に、フルート奏者以外の音楽家や音楽関係者が執筆する「鶴の目・鷹の目・○○の目」というユニークな連載がある。私は2014年夏・秋・冬の3号続けて、フランスのフルート奏者の話を執筆した。

「鶴の目・鷹の目・音楽学者の目」というタイトルで私が取り上げたのは、マルチな音楽の才能を発揮して活躍したフランス近代の凄腕のフルート奏者たち3人。ポール・タファネルと彼の二人の弟子、フィリップ・ゴーベールとジョルジュ・バレールである。

以下はその3回分の原稿を基に、適宜加筆修正を行ないながら、『ミクストミューズ』向けにまとめ直したものである。タファネルとその弟子であるゴーベールとバレール——彼らはみな、単なるフルートの名演奏家という地位に満足せず、さらに先の世界をめざした音楽家だった。



写真1：

タファネル、1895年1月に弟子の  
ゴーベールに贈られたポートレート

## I. 指揮者になった名フルート奏者、ポール・タファネル

ポール・タファネル（1844-1908）は、すぐれたフルート奏者として知られる（写真1）。パリ音楽院でフルートをドリュスに学び、卒業後はオペラ座やパリ音楽院演奏協会などのフルート奏者を務め、1893年からは母校のフルート科の教授となり、フィリップ・ゴーベールをはじめとするすぐれた弟子を育て、フランスのフルートの黄金時代を築いた人物である。しかしそれと一緒に、彼はすぐれた指揮者であった。

演奏家が指揮することは珍しくない。現在『題名のない音楽会』の司会をしている佐渡裕氏のように、大学時代フルート専攻だった人が、後に指揮者に転向することもある。だが、タファネルのすごさは、どちらも「本業」として頂点を極めたところである。タファネルはパリ・オペラ座の正指揮者であり、パリ音楽院演奏協会の正指揮者であり、さらに、パリ音楽院の「オーケストラ科」の教授として、ここでも指揮していた。これを、タファネルはこなし、その激務で身体をこわした。タファネルは、フルート奏者としての活動の後、指揮活動に移ったが、それはフルートが吹けなくなったからではない。彼自身が選択した道であった。

### 1. パリ音楽院での勉強

名フルート奏者タファネルが、単なるフルートの専門家をはるかに超えたキャリアを歩む素地は、パリ音楽院に在籍していたころにすでに培われていた。

1844年9月16日、ワインで有名な都市ボルドーに生まれたタファネルは音楽教師だった父からフルートの手ほどきを受けた。その後、1858年にタファネルは家族でパリに上京し、同年5月からバーム式フルートをいち早く取り入れたルイ・ドリュス（1813-1896）に師事し、個人レッスンを受けるようになった。ドリュスは1860年1月1日付で、テュルーの後任として、パリ音楽院の教授に就任する。タファネルは1859年10月の入学試験を受けてドリュスのフルートのクラスに入り、なんと1860年7月30日に行なわれた試験で1等賞（ブルミエ・プリ）を取って、フルート科を卒業してしまう。実質半年の在籍であった。驚くべきスピードである。

タファネルはそれで満足せず、さらに、作曲家アンリ・ルベール（1807-1880）の和声のクラスに入る。この和声のクラスには作曲家のジュール・マスネ（1842-1912）がいて、タファネルは2歳年上のマスネに和声の手ほどきをしてもらった。1862年、和声の1等賞を取ったタファネルは、引き続きルベールの作曲のクラスに入って勉強し、1865年には対位法とフーガで1等賞を取っている。

和声、対位法、フーガで賞を取った音楽家が次に目指すものは、若手作曲家の登竜門であるローマ賞コンクールへの挑戦であった。学士院芸術アカデミーが主催する作曲のローマ賞コンクールは、若手作曲家の登竜門として、長年絶大な権威を誇っていた。タファネルは、ルベールの作曲のクラスでローマ賞コンクールへの準備は続けていたはずだが、彼が実際にローマ賞に挑戦した形跡はない。

作曲のローマ賞コンクールは過酷で、予備審査に1週間、本審査に1ヶ月、試験場に缶詰になって、コンクールの課題曲を作曲しなければならない。当時のローマ賞の作曲部門のコンクールは、提出された作曲作品を審査する一般的な作曲コンクールとは異なり、決められた期間、決められた場所で、完全に同じ条件のもとで参加者を競わせるコンクールであった。当時、すでにプロとして有名なオーケストラで活躍を始めていたタファネルにとって、作曲家への道を求めてローマ賞コンクールにチャレンジをするのは、負担が多すぎたに違いない。

実はタファネルはパリ音楽院で和声や対位法、フーガの勉強をしている間に、1862年からオペラ＝コミック座のフルート奏者となり、ついで、1864年には20歳の若さでオペラ座のフルート奏者に抜擢されていた。この年、タファネルの師であったドリュスが3ヶ月の長期休暇を申請し、その代わりにタファネルを推薦したのである。

19世紀を通じて、オペラはフランスの音楽文化の中心的な存在であり、1669年に創設された由緒あるオペラ座は、公的文化の拠点であった。オペラ劇場のオーケストラのなかで、オペラ座のフルート奏者の地位はもっとも高かった。最初に雇われたときのタファネルの給料は月に100 フランに過ぎなかったが、1866年4月、それまで2番フルートを吹いていたアルテスが1

番フルートに昇格し、タファネルが新たに 2 番フルートに座ると、給料は一挙に年俸 2250 フランに増え、オペラ座の年金積立に加わる資格もできた。この後、1876 年 9 月にアルテスに代わって 1 番フルートになると、彼の給料は 3300 フランに増えた。

## 2. パリ音楽院管弦楽団のフルート奏者に

オペラの世界で、オペラ座がフランスの最高峰であったとすれば、コンサートの世界でフランスの最高峰であったのは、パリ音楽院演奏協会であった。タファネルは、オペラ座のオーケストラに加わったとの同じ 1864 年、パリ音楽院演奏協会の正団員になる「候補者」として採用された。

パリ音楽院演奏協会は 1828 年指揮者フランソワ・アブネック（1781 - 1849）の尽力によって創立された演奏団体で、近代的なオーケストラの先駆けとなり、設立後ただちに大きな権威を持った。演奏協会の約千名の定期会員の席は一種のステータス・シンボルとなり、会員権は遺言状で受け継がれるほどの価値があった。

協会は 52 条からなる厳格な規律を自らに課し、高い演奏水準を誇った。楽団員はパリ音楽院で一等賞を得た学生の中から選ばれ、エキストラにもパリ音楽院の学生が起用された。演奏協会には 2000 フランの助成金が与えられ、しかも、通常は収益のなかからオペラ座に支払わなければならない税金が免除されていた。パリ音楽院演奏協会の本拠地は、響きの良いことで知られる音楽院内のホールだった。

パリ音楽院演奏協会オーケストラのフルートは、チュルーが 1828 年の創立時から 1856 年まで 28 年間にわたって 1 番を務め、そのあと、ドリュスが 1856 年から 68 年まで務めた。ちなみに、チュルーとドリュスを 2 番フルートとして支えたのは、アンリ・アルテスであった。アルテスは 1868 年から 1 年間だけ 1 番フルートの座についたものの、翌 1869 年には演奏協会から身を引き、1867 年から楽団員となっていたタファネルに 1 番フルートの座を譲った。タファネルはこのときから 1892 年まで 23 年間にわたって 1 番フルート奏者の地位をキープした。

### 3. 作曲家の道を断念する

さて、オペラ座とパリ音楽院演奏協会のオーケストラのフルート奏者の仕事をかけもちしながら、パリ音楽院のルベールのクラスで作曲の勉強を続けていたタファネルだったが、1867年11月19日、ルベールの作曲クラスへの新年度の登録をキャンセルしている。この時点では彼は作曲家としての道をあきらめ、フルート演奏家として生きて行く決心をしたのである。

その決断には、もちろん、パリ音楽院演奏協会の正楽団員になったこと、そして、オペラ座でも2番フルートとして2250 フランを得る一人前のフルート奏者になったことが関係していたに違いない。19世紀のフランの価値は安定しており、1 フランがおよそ現代の日本円で1000 円に換算できるので、23歳のタファネルはオペラ座の仕事だけでも225万円ほど稼いでいたことになる。

こうして20代前半で、タファネルは、フランスのフルート奏者ならばだれもが憧れる二つのオーケストラに正式に所属し、オペラにコンサートに、忙しい毎日を送ることになった。そのほかに、ソロ活動やレッスンも行ない、さらに、1872年からは、室内楽を演奏する「古典協会（ソシエテ・クラシック）」にも深く関わった。この協会には弦楽器奏者と管楽器奏者が集まっていたが、活動を続けるうちに、タファネルは弦楽器奏者と管楽器奏者の置かれている環境がまったく異なり、弦楽器のための室内楽作品がゴマンとあるのに対して、管楽器奏者のためのレパートリーは非常に数少ないことを憂慮するようになる。そして、1878年12月、タファネルは管楽器奏者だけを集めた「管楽器協会」を設立するのである。

ここでは「管楽器協会」の詳細に立ち入る余裕はないが、タファネルは、この協会での演奏活動によって、モーツアルトやベートーヴェンなどのすぐれた作品を復活させ、同時に作曲家たちに、管楽合奏のための新曲の作曲をうながし、フランスの管楽器の発展に大きな功績を残した。たとえば、グノーの管楽合奏のための《小交響曲》（1885）はこの協会のために作曲されたものである。この作品の編成はフルート1、オーボエ、クラリネット、ホルン、ファゴットが各2だが、フルートのタファネルが当然、全体の演奏を仕切っていたはずであり、そうした経験が、指揮者タファネルの誕生へとつながった。

#### 4. オペラ座での指揮者デビュー

タファネルは1890年1月1日付で、パリ・オペラ座の第1フルート奏者と兼務で、第3指揮者に任命された。1876年9月以来、タファネルは第1フルート奏者として活躍してきたが、このとき、指揮者に自ら名乗りを上げたのである。すでに名演奏家として知られていたタファネルだったが、それでも、フルート奏者が指揮者に抜擢されたことは大きな話題になった。当時、指揮者は、弦楽器奏者から選ばれるのが普通だったからである。このとき、オペラ座の第1指揮者はオーギュスト・ヴィアネージ、第2指揮者はマディエ・ド・モンジョーだった。

第3指揮者となったタファネルが初めてパリ・オペラ座の指揮台に立ったのは、グノーのオペラ《ファウスト》を振った1890年1月25日の公演である。グノーの《ファウスト》はオペラ座の定番であり、第3指揮者はこういう「定番」作品の日常的な公演を指揮するのが仕事だった。

タファネルはこの初舞台を見事にこなした。実は、彼は、1887年11月に作曲者グノー自身が指揮した《ファウスト》の第500回記念公演の際、グノーがオペラのさまざまな個所を、どのようなテンポで振ったのかをメトロノーム記号で克明に記録していた。タファネルは、作曲者グノー自身が演奏した際の速度を参考にしながら、オペラの指揮をしたのである。ビデオもレコードもなかった時代のこと、タファネルがいかに研究熱心だったかがわかる。また、このエピソードから、タファネルが突然指揮者を志したわけではなかったことも見てとれる。彼は第1フルートを演奏しながら、グノー自身の速度を楽譜に書きとめ、将来に備えていたのである。

1891年4月、第1指揮者ヴィアネージが引退すると、タファネルは第1指揮者の地位に上がりたいと願った。実際にグノーとパリ音楽院院長アンブロワーズ・トマはタファネルが第1指揮者にふさわしいと推薦状を書いてくれたが、タファネルが第1指揮者に昇進するのは、さらに2年待たなければならなかった。当時のオペラ座の支配人は、ヴァーグナー作品をオペラ座で上演することを第一に考えており、ヴァーグナーの演奏に経験豊富なシャルル・ラムルー、次いで、エドゥアール・コロンヌを第1指揮者の地位につけたからである。当時、ラムルーとコロンヌはそれぞれパリに自分が指揮するオーケ

ストラを持ち、コンサート指揮者として活躍し、二人とも、指揮者としてはタファネルとは比較にならないほどベテランだった。ただし、ラムルーもコロンヌもオペラ座の指揮者としてはあまり成功しなかった。そして、タファネルがオペラ座で第1指揮者になれずに足踏みしている間に、新たな展開があった。なんと、パリ音楽院演奏協会の正指揮者に選ばれたのである。

## 5. パリ音楽院管弦楽団指揮者就任

パリ音楽院演奏協会は元々ヴァイオリン奏者だったアブネックが創設し、初代指揮者を務めていたが、アブネックの後、指揮者は楽団員の選挙によって決められ、通常、楽団員、それも弦楽器奏者のなかから選ばれた。アブネックの後を継いだナルシス・ジラール（1797-1860）はアブネックの弟子であり、アブネック同様、ヴァイオリン奏者出身であった。1860年から短期間ティルマン兄〔エネ〕（通称、1799-1878）が指揮者をつとめた後、1863年からはジョルジュ・アンル（通称、1807-73）が指揮台に立った。実はこの時の指揮者選出に際しては、候補者の一人にエクトール・ベルリオーズ（1803-69）もいた。『幻想交響曲』の作曲で知られ、『管弦楽法』を著し、指揮者としても有名だった、あのベルリオーズである。しかし、彼はあえなく落選する。何の楽器も演奏できないというのが理由だった。

1872年にはエドゥアル・デルドゥヴェーズ（1817-97）が指揮者となった。この時には作曲家のカミーユ・サン＝サーンス（1835-1921）も指揮者の候補者に名乗りを挙げたのだが、その手紙は応募期日に間に合わず、ボツになった。ちなみに、デルドゥヴェーズの下で第2指揮者を務めていたのがシャルル・ラムルーである。ラムルーはこの後、自前のオーケストラを立ち上げ、コンセル・ラムルーはパリ音楽院演奏協会の強力なライバルのひとつとなった。

さて、パリ音楽院演奏協会に話を戻すと、1885年に指揮者に就任したジュール・ガルサンはその後健康上の理由で退任を決意し、1892年6月に新しい指揮者の選挙が行なわれた。

そこにタファネルは立候補したのである。候補者は3人で、一番の強敵はジュール・ダンペ。演奏協会の第2指揮者で、コンサートマスターであり、同時に1876年以降、オペラ＝コミック座の第1指揮者を務めていた人物である。

決選投票は、ダンベとタファネルの一騎打ちになった。オペラ座で第3指揮者を務めているとはいえ、パリ音楽院演奏協会の指揮者にフルート奏者が選ばれることは前代未聞であったが、タファネルは終始選挙戦をリードし、4回の投票の末、49対36、白票1、無効1で晴れて指揮者の座についた。結果を聞いたダンベは激怒して、第2指揮者になることを断固拒否し、席を立った。

こうして、パリ音楽院演奏協会の指揮者となったタファネルは、1901年3月に退任するまで、この演奏協会の看板を背負って生きることになった。指揮者としてのタファネルは、一度ならず「伝統の守護者」と評された。もともと、パリ音楽院演奏協会は保守的なプログラミングと完璧な演奏が特徴だったが、タファネルはその路線を忠実に受け継いだ。

タファネルは勉強家で、指揮する作品はどんな曲でも楽譜の隅から隅まで読み込み、最初のリハーサルの際には、すでに、その曲のあるべき姿が頭の中で完全にできあがっていたという。その演奏は、ニュアンスに富み、表現豊かで、激しかった。

19世紀後半のパリは世界でも例を見ないオーケストラ都市で、パリ音楽院演奏協会、コンセール・パドルー、コンセール・コロンヌ、コンセール・ラムルーの四者が互いにしのぎを削っていた。どの演奏団体も土曜日の午後に、定期コンサートを開いて、聴衆を奪い合っていた。これらの団体は一般的なオーケストラの演奏団体であったが、世紀の終わりごろには、こうした演奏団体とは毛色の違う国民音楽協会のオーケストラ・コンサートが新しい音楽の演奏で注目されるようになる。たとえば、後でくわしく述べるが、現代音楽への扉を開いたといわれるドビュッシーの《牧神の午後への前奏曲》が18歳のジョルジュ・バレールのフルート独奏で初演されたのは、1894年12月22日、この国民音楽協会のオーケストラ・コンサートでのこと。当時、バレールは、1893年にアルテスの後任としてようやくパリ音楽院のフルート科の教授となったタファネルに師事していた。この時期、タファネルはパリ音楽院演奏協会の指揮、オペラ座の指揮、そしてパリ音楽院のフルート科教授を兼任していたのである。二足ならぬ、三足のワラジであった。

## 6. オペラ座の第1指揮者として

一方、タファネルは1893年7月、念願だったオペラ座の第1指揮者に就任する。第1指揮者としての彼の主な仕事は、新作上演と新演出の指揮であった。

オペラ座でタファネルは、1894年3月から1905年10月までの間に、初演17、新演出4作、リバイバル5作の計26作を指揮した。特に重要なのは、ヴェルディの『オテロ』とヴァーグナーの『ニュルンベルクのマイスター・ジンガー』のオペラ座初演（それぞれ1894、1897）である。こうした上演に当たって、タファネルは徹底的に準備した。イタリアの大オペラ作曲家、ジュゼッペ・ヴェルディ（1813-1901）は、つねづねオペラ座の音楽的水準が低いと批判していたが、そのヴェルディでさえ、タファネルには脱帽した。タファネルは『オテロ』を初演に当たって、夏の間にとことん研究し、9月にリハーサルが始まる前に、スコアとパート譜が異なっている箇所をすべて表にして書き出してヴェルディに送り、どちらが正しいのかを尋ねたのである。こうして万全の準備で迎えた初演は大成功を収め、公演に立ち会ったヴェルディは満足した。

すばらしいテクニックの持ち主であったタファネルは「フルートのパガニーニ」とも呼ばれたが、彼が単なるフルート奏者ではなかったことがお分かりになっていただけだろう。彼は音楽の万能選手であり、その能力を支えていたのは、パリ音楽院での和声や対位法をはじめとする作曲の勉強であった。作曲家としての作品は多くないが、タファネルはつねに高い次元で音楽を捉えていた。その姿勢こそが、タファネルに始まるとされるフレンチ・フルートの黄金時代を作る原動力となったのである。

## II. 音楽の万能選手、フィリップ・ゴーベール

タファネルの一番弟子であったのが、名フルート奏者、フィリップ・ゴーベール（1879-1941）である。ゴーベールは師と同じく多方面に才能を開花させ、フルート奏者としてだけでなく、指揮者、作曲家としても大活躍した。



写真2：ゴーベール父子

### 1. パリ音楽院入学まで

フィリップ・ゴーベールは1879年7月5日に南フランスのカオールに生れた。赤ワインの産地として有名な古い街である。父バティストは貧しい農家の出身で、靴直しの店を営んでいたが、大の音楽好きで、クラリネットを吹いていた。息子たちに期待をかけた父は、幼いゴーベールと弟にヴァイオリンとフルートを与え、ゴーベールが7歳のときに、一家でパリ移り、17区に靴直しの店を開いた。子供たちの音楽教育のためだった。

当時のゴーベール父子が店の前で撮った珍しい写真が残っている（写真2）。窓には「修理」の文字が見え、中には客から預かったものらしい靴が見える。作業着を着て前掛けをつけた父、フルートを持つフィリップ、ヴァイオリンを手にする1歳半年下の弟リュシアン＝ジャン。三人ともまじめなまなざしでカメラの方を見ている。

ところが、6年後、一家を不幸が襲う。父が亡くなったのである。働き手を失った一家の生活は13歳のゴーベールの肩にかかることになった。彼は学校をやめ、街の映画館のオーケストラでヴァイオリンを弾いて生活費を稼いだ。无声映画が始まった時代で、映画館では生オケが伴奏していたのである。

そんなある日、ゴーベール少年が家の窓辺でフルートを吹いていると、通りすがりの老人が足を止めた。散歩中のジュール・タファネル、つまり、偉大なフルート奏者、ポール・タファネルの父親であった。その昔、息子にフルートの手ほどきをした父は、晩年、ボルドーを引き払って、息子の住むパリに居を移していた。パパ・タファネルは、ゴーベールの奏でるフルートに並々ならぬ

才能を感じとり、少年の住まいを訪ね、母親に対して、自分にレッスンをさせてほしいと申し入れた。こうして、パパ・タファネルはゴーベールにフルートを教え始め、さらに職の世話をしたという。

ある日、パパ・タファネルは息子のポールにゴーベール少年の演奏を聴いてほしいと頼んだ。演奏を聴き終わった息子のタファネルは父親にこう告げた「この子はもうお父さんの弟子じゃありません。ぼくの弟子です」。

このエピソードはゴーベールの親族が語っていることなのだが、実はジュール・タファネルは1890年に亡くなってしまっており、計算が合わない。パパ・タファネルがゴーベールの手ほどきをしたのは確かだが、もう少し前だったはずである。

ともあれ、パパ・タファネルが見出したゴーベールの才能はポール・タファネルの手で開花した。ゴーベールにとってタファネルは恩師であり、偉大な先輩であった。最初はプライベート・レッスンだったが、1893年秋、パリ音楽院のフルート教授が前任者のアルテスからタファネルに代わると同時に、ゴーベールはフルート科を受験し、タファネルのクラスに入る。しかし、そのクラスにいたのはわずか1年だけだった。翌1894年7月の卒業試験で早くも1等賞を取ったからである。ときにゴーベールは15歳。そういえば、師のタファネルもその25年前、同じように15歳で、パリ音楽院のフルート科を1年で、1等賞を得て卒業していた。もちろん、こうしたケースは音楽院でも例外中の例外であった。

ちなみに、ゴーベールの弟はパリ音楽院のピストン付きコルネットのクラスに入り、1899年に1等賞を取っている。ゴーベール兄弟は亡き父の願いをかなえたのである。

## 2. その後の勉強

こうしてフルート科を卒業したゴーベールは、1894年オペラ座のオーケストラのエキストラとしてワーグナーの楽劇《ワルキューレ》の第4フルートを吹き、オペラ座オーケストラにデビューする。とはいってもフルートよりもヴァイオリンの方がエキストラの需要が多いので、ゴーベールはオペラ座のオーケストラのヴァイオリンの「代替要員」としても働いていた。

このころ、ゴーベールが、由緒ある劇場コメディー・フランセーズのオーケ

ストラでヴァイオリンを弾いていた姿を、音楽批評家ポール・ランドルミーは覚えている。「まだほとんど子供で、糸のようにスリムで、顔は細くとがり、目は情熱と信念で輝いていた」という。長じて「怡幅がよくなり、顔は丸くなつたが、目は相変わらず生き生きとして輝き、まなざしは少年のようだった」と彼は書いている。写真3を見ていただくと、その違いがよく分かる。

1897年、ゴーベールは18歳の若さで、パリ・オペラ座管弦楽団の首席フルート奏者として採用される。師タファネルの強い推薦があつてのこと、彼はゴーベールの方が自分よりもフルートが上手だと言ったのである。ゴーベールの音色はまったくすばらしいものだった。

さらに1901年には、当時のコンサート・オーケストラの最高峰であるパリ音楽院演奏協会の正団員に採用される。こうして、ゴーベールは20歳を過ぎたばかりで、フランスのフルート奏者がめざすキャリアの頂点に立った。

しかし、ゴーベールはそこで歩みを止めようとはしなかった。彼はフルートの1等賞を得てからも、師タファネルと同じように音楽院で勉強を続け、和声を学び、さらにはシャルル・ルヌマーの作曲のクラスに入り、1903年にはフーガのクラスで1等賞を得ている。

当時、二つのプロ・オケに正式に所属し、そのかたわら、パリ音楽院で作曲を学ぶゴーベールは多忙な毎日を送っていたはずだが、1904年、さらに新たなチャレンジの機会が訪れた。パリ音楽院演奏協会の副指揮者のポスト

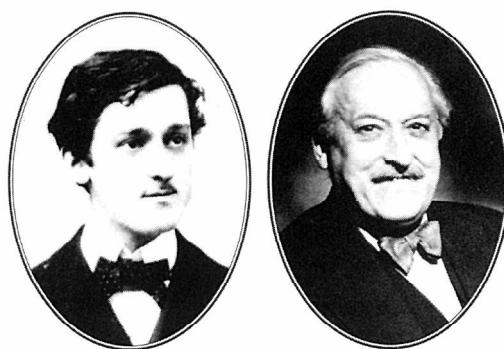


写真3：ゴーベール、左／1898年、右／1940年

が空き、オーディションが行なわれることになったのである。ゴーベールはほとんど指揮の経験がなかったが、タファネルに勧められるとその気になった。

このときタファネルは2回だけ弟子に指揮のレッスンをしている。ゴーベールがレッスンを頼んだのではない。タファネルの方が何も言ってこない弟子のことを心配して「指揮の経験がないというのに、なんで自分のところに来ないのか」と手紙を送り、レッスンに来させたのである。

オーディション当日、課題はベートーヴェン交響曲第9番「合唱つき」の終楽章とシューマンの第1交響曲のスケルツォという難曲であった。どちらもドイツの作品だが、パリ音楽院演奏協会は伝統的にベートーヴェンの演奏に定評があった。このオーディションで25歳のゴーベールはみごと副指揮者に選ばれた。こうして彼の指揮者としてのキャリアも始まった。

### 3. 1905年ローマ賞コンクール

だが、これで満足するゴーベールではない。次は作曲のローマ賞コンクールが目標となった。そして彼は1905年の同作曲のローマ賞コンクールに参加了。上述したように、このコンクールは予備審査に1週間、それに通ると、本選は1ヶ月、個室に文字通り缶詰になって作曲をする。その間もちろんほかの仕事はできない。定職をかかえていたゴーベールがどのように仕事のやりくりをしたのかは不明だが、とにかく彼はコンクールに参加し、本選まで進んだ。本選では与えられた歌詞に基づいてカンタータを作曲するのである。カンタータといっても、オペラのミニチュア版のようなものであった。

結果は2位入賞であった。このときは1等賞が2名だったので、上から数えれば3番目であったが、快挙であることに違いはない。師のタファネルは作曲の勉強をしたが、ローマ賞コンクールを受けるところまではいかなかつた。ゴーベールはオーケストラの正式メンバーとして働きながら、その先まで行ったのである。

この1905年のコンクール、実は悪名高きコンクールとして知られる。ゴーベールと一緒に参加した中に、かのモーリス・ラヴェル（1875-1937）がいたのである。フォーレのクラスで学んだラヴェルはこの頃すでに新進作曲家として知られており、ローマ賞は5回目の挑戦であった。この年は年齢制限の

ため、ラヴェルが挑戦できる最後のチャンスだったが、事もあろうに、彼は予備審査で落とされてしまったのである。サン=サーンスやデュボワなど、審査を担当する学士院の会員たちは、前衛的な作風のラヴェルに対して決して好意的ではなかった。

ラヴェルを本選に進ませなかつた審査員に対してマスコミはかみつき、「ラヴェル事件」として大きなスキャンダルとなつた。それはパリ音楽院の教育に対する激しい批判にもつながり、その影響は人事にも及んだ。退任するデュボワの後任として次期パリ音楽院院長に任命されたのは、パリ音楽院の出身者ではなく、ローマ賞受賞者でもない、ガブリエル・フォーレ（1845-1924）だつたのである。

ちなみに、ラヴェルはこのコンクール落選のあと、友人夫妻と旅に出るが、その前に大急ぎで書き上げたのが、弦楽四重奏、フルート、クラリネットの伴奏によるハープのための《序奏とアレグロ》である。1907年に行なわれた初演ではゴーベールがフルートのパートを演奏した。彼はフルート奏者としても指揮者としても、この後ラヴェルの作品のよき伝道者となつた。

一方、ゴーベールはこれ以後、作曲家として本格的に活動を始めた。規模の大きな作品としては、1913年にナントの劇場で3幕のオペラ《ソニア》、1914年にはオペラ座でバレエ《フィロティス》を初演している。

また1913年には、タファネルと共に著で、有名な『17のメカニズム日課大練習』を出版している。さらに、タファネル没後は師の遺稿をまとめて1923年に教則本を出版。こちらも、タファネル＝ゴーベールの『総合教則本』として知られている。

#### 4. 第1次世界大戦とその後

順風満帆の音楽家人生を送っていたゴーベールの生活は、1914年8月の第1次世界大戦勃発によって一変した。1918年11月まで続いたこの戦争ではヨーロッパ中が疲弊したが、フランスは特に犠牲が大きかった。20歳から32歳までのフランス人男性の実に半数がこの戦争で死亡したともいわれる。総動員令によって、多くの若者が戦争に駆り出されたが、35歳のゴーベールも動員され、看護兵としてロレーヌ地方のヴェルダンに送られた（写真4）。ここ

はフランス軍とドイツ軍合わせて70万人もの死傷者が出た激戦地である。ゴーベールは戦時中、勇敢な働きにより勲章を得たが、1917年に肺の疾患で除隊。身体が回復した後はオーケストラに戻った。

大戦中、パリのコンサート活動は困難をきわめた。オーケストラの団員の多くがゴーベールと同じように動員されたため、複数のオーケストラが合併して、ようやくコンサートを開くような状態だった。パリ音楽院演奏協会は1918年、同盟国であるアメリカに演奏旅行して、フランスの芸術の宣伝に努めた。一行には戦地から戻ったゴーベールの姿もあった。

長い戦争が終わり、ようやく平和が戻ってくると、1919年5月、パリ音楽院演奏協会は5年ぶりに総会を開き、退任するメサジェの代わりとなる新しい指揮者を選出した。そこで圧倒的多数で選ばれたのがゴーベールである。彼はオーケストラの団員から絶大な信頼を得ていた。

こうして40歳を迎える年、ゴーベールはパリ音楽院演奏協会の第10代正指揮者に就任。戦争の間に弱体化したオーケストラを建て直すのは大変な仕事だったが、1938年3月に健康上の理由でリタイアするまで、足かけ19年間、この歴史あるオーケストラを率いて数々の名演を残した。オーケストラの団員たちは、複雑な作品でもたちまち完璧な演奏に仕上げるゴーベールの手腕を賞賛した。彼はリハーサルではためらうことがまったくなく、つねに的確な指示を出し、最短時間で自分の望む音をオーケストラから引き出した。

ゴーベールは在任中、ベートーヴェンやワーグナーと並んで、ロシアの作曲家の作品やラヴェルの演奏に情熱を傾け、さらに、フランスの作曲家の作品を積極的にプログラムに取り入れた。

1919年秋にはパリ音楽院フルート科教授に就任。そして、翌1920年、さらに新たな挑戦が始まった。オペラ座での指揮活動である。

## 5. オペラ座での活動

パリ・オペラ座の第1指揮者に就任したゴーベールの主な役目は、新作の上演や新演出による上演を指揮することだった。歴史的に見て、オペラ座ほど、同時代の自国の作曲家をないがしろにしてきた歌劇場は珍しいが、ゴーベール

はフランスや外国の新作をオペラ座の舞台に乗せるために奮闘した。彼の指揮で、リヒャルト・シュトラウスの《エレクトラ》やエネスコの《エディプス王》をはじめ、ミヨー、デュカ、ドビュッシー、ラヴェル、オネゲルなど、数々の作品がオペラ座の舞台で上演された。

ゴーベールは指揮者として絶大な人気を誇った。女性ファンも数多く、オペラ座の楽屋では、そういう女性たちに侵入されないように、いつも鍵をかけていた。

成功のステップはまだ続き、1931年、ゴーベールはオペラ座の音楽監督に就任することが決まった。これを機に、パリ音楽院フルート科の教授の職を退いた。彼はこのことを後々まで残念がっていたが、仕方がなかった。ゴーベールは唇の不調のため、1923年以降は公の場でほとんどフルートを演奏しなくなっていたが、フルートの指導は続けていた。それを後任のマルセル・モイーズに引き継いだのである。とはいっても、それでゴーベールはパリ音楽院と縁が切れたわけではなく、代わりに、オーケストラのクラスの教授に就任した。

したがって、フルート科の教授をリタイアした後も、相変わらず忙しい毎日が続いた。毎週木曜日と土曜日は朝9時からパリ音楽院演奏協会のリハーサルがある。前日、オペラ座で夜遅くまで指揮をしていても、遅れるわけにはいかない。それに、パリ音楽院のオーケストラの授業があり、さまざまなオーディションがあり、さらには、オペラ座の音楽監督として、多数の楽譜に目を通さなければならなかつた。

しかもなお、その合間に縫って、ゴーベールは作曲活動を精力的に続け、フルートの作品だけでなく、オペラ、バレエ、管弦楽曲、さらに歌曲など、数多くの作品を残した。その大部分が没後忘れられてしまったが、近年、リバイバルの試みも進み、録音も数多く出ている。彼の作風は色彩豊かな和声、優雅な旋律線、華やかなパッセージなど、この時代のフランスの香りを強く漂わせている。1937年にオペラ座で初演されたバレエ《アレクサンダロス王》は特に成功し、上演は50回を越えた。

1939年9月、ナチス・ドイツのポーランド侵略によって第二次世界大戦が勃発し、仏英両国はドイツに宣戦布告。1940年5月、ドイツ軍の電撃戦が始まると、フランスは1カ月で降伏し、それ以後ドイツ軍の占領下に置かれた。

大戦が終わるまで、フランス人にとっては「屈辱の時代」が続いた。音楽活動自体は占領下のパリでも続けられ、1941年、ゴーベールは自作のバレエ《騎士と令嬢》をオペラ座で初演し成功を収めた。しかし、その数日後、7月8日、ゴーベールは脳卒中で世を去る。享年62歳。働き盛りの突然死であった。

ゴーベールの師であるタファネルは、フルートだけでなく指揮者としてもすぐれていたが、弟子のゴーベールは、タファネル同様、あるいはそれ以上に音楽の万能選手で、フルート奏者として、指揮者として、さらに作曲家としても活躍し、20世紀のフランス音楽界のかなめとなった。タファネルには録音がないが、ゴーベールの場合、幸いなことに、フルート演奏もオーケストラの指揮も録音が残っている。そこから聴き取れるのは、生気に満ちた、しかも繊細な音楽づくりである。

### III. アメリカの「フルートの帝王」、ジョルジュ・バレール

19世紀から20世紀にかけてのフランスの音楽界の一般的な特徴は、さまざまな面で厳然とした序列が存在していたことである。中央集権化が早くから進んでいたフランスでは、首都パリに匹敵する音楽の中心地はほかではなく、ひとかどの音楽家になろうと思えば、パリに出て勉強し、パリ音楽院に入学することが定番コースであった。そのため、ゴーベールの場合も一家を挙げてパリに移ってきたのである。複数あるオペラ劇場にしても、オーケストラにしても、序列があった。タファネルやゴーベールのようなスーパースターは、劇場のオーケストラも、コンサートのオーケストラも、その時代のフルート界のトップの地位をすべて独占してしまう傾向があった。そのため、いわば二番手のフルート奏者の中には、フランスでの将来に見切りをつける演奏家もいた。アメリカに渡って成功し、「フルートと帝王」と呼ばれたジョルジュ・バレール（1876-1944）もそのひとりであった。

#### 1. パリ音楽院入学まで

ジョルジュ・バレールは1876年10月31日、フランスのボルドーで生ま

れた。父ガブリエルは家具職人で、バレールの上に兄がいた。1886年、一家はシャルトルの近くのエペルノンという街に住んだが、このときバレールはティン・ホイッスル（ブリキの縦笛）を上手に吹くようになり、街のプラスバンドが日曜日に行進するときは、その笛を吹いて行進に加わっていた。プラスバンドの指揮者はバレールの通う小学校の校長だった。

1888年、一家はパリに移る。校長はバレールの父に、パリに行ったらバレールに音楽の勉強をさせるようにすすめた。転校先のパリ10区の小学校でバレールは「学童部隊」に所属し、ファイフ（横笛）を吹くことになった。第三共和政下のフランスでは、1882年から93年まで、公教育の中で「学童部隊」が組織され、子供たちに軍事教練のまねごとをさせていたのである。ここで、子供たちにファイフの指導をしていたのが、パリ音楽院のフルート科の学生だった。彼は少年バレールの音楽の才能に気づき、自分がプライベートで師事していたレオン・リショーに紹介してくれた。リショーはパリ音楽院を出たのち、ラムルー管弦楽団のフルート奏者を務めていた人物である。リショーに弟子入りしたバレールは、そのときから銀製のベーム式フルートで演奏するようになった。

翌1889年10月、リショーはバレールをパリ音楽院の教授アンリ・アルテス（1826-1899）のところに連れていった。60代の厳格な教師アルテスはバレールの演奏を聴いて、フルート科を受験できる段階には達していないと判断したが、聴講生として受け入れてくれた。

翌年11月、バレールはパリ音楽院の入学試験に合格し、アルテスのクラスでの勉強が正式に始まった。14歳のバレールはクラスの中で一番若く、先輩たちから色々な遊びを教わり、楽しい日々を過ごしたが、肝心のフルートに関しては、なかなか上達しなかった。バレール自身、「アルテスの厳格さと厳しいトレーニングについての思い出はあるが、アルテスのメソードを完全に理解したわけではなかった」と認めている。

パリ音楽院では、1月と6月に定期試験があり、6月の試験でよい成績を得ると、7月の最終試験（コンクール）に進むことができた。1892年、バレールはかろうじて最終試験に進んだが、そこで得たのは最低ランクの賞だった。翌1893年も事態は一向に改善せず、7月のコンクールでは何の賞も

取れなかつた。

このころ、67歳を迎えたアルテスはパリ音楽院のフルート科教授の職を引退することを決意する。10月、新年度が始まると、フルートの学生たちは院長のアンブロワーズ・トマの部屋に呼び集められた。院長は学生たちに新しい教授、ポール・タファネルを紹介する。バレールにとって、この日がまさに人生の転換点になった。

## 2. 《牧神の午後への前奏曲》

タファネルは当時、フルート奏者としてばかりでなく、パリ・オペラ座とパリ音楽院演奏協会という二つの主要な音楽団体の指揮者を兼任し、多忙をきわめていたが、新たに引き受けたパリ音楽院教授の職も手抜きをしなかつた。彼はそれぞれの学生に合った課題を与え、仲間のレッスンを聴講させ、クラス全体のやる気を高めた。その指導法は、バレールの演奏に顕著な効果をもたらした。

1894年7月のコンクールで、バレールはジャン・グルニエと共に、次席1位を獲得する。3度目の正直で、ようやく、1等賞、2等賞に次ぐ「次席」の賞を得たわけである。そのときに1等賞を授与された人物こそ、14歳のフィリップ・ゴーベールであった。タファネルに師事していたゴーベール少年は、1893年に13歳でパリ音楽院のフルート科に入学し、その翌年のコンクールで先輩たちを追い抜かして1等賞をさらってしまったのである。しかもその1等賞は「審査員全員一致（ユナニミテ）」というおまけつきだった。ここで年下の名フルート奏者ゴーベールが彗星のように登場したことによって、以後のバレールの人生はさまざまな形で影響を受けることになった（写真4）。

さて、同年12月22日、パリで開かれた国民音楽協会のコンサートで、フランス音楽に新しいページが開かれた。ドビュッシーの《牧神の午後への前奏曲》がギュスターヴ・ドレの指揮するオーケストラによって初演されたのである。フルート奏者はパリ音楽院在学中のバレールだった。指揮台に上がったドレは満員の客席が静まるのを待ってから、おもむろに指揮棒を振り下ろす。バレールが冒頭のフルートの主題を吹き始める。その時、指揮者のドレは聴衆が完全に魅了されたことを「背中で感じた」という。演奏後は拍手が鳴りやまず、ドレは慣例を破ってアンコールに応え、この曲を最初から再び演奏した。



写真4：タファネルとパリ音楽院フルート科の学生たち、1895年ごろ。

前列 左にゴーベール、中央にタファネル、タファネルの後ろに立っているのがバレール。

『牧神の午後への前奏曲』の初演は、それまで前衛作曲家として世間から白い目で見られていたドビュッシーが32歳にして初めて味わう成功であった。それは18歳のフルート奏者、バレールにとっても同じであった。

翌1895年7月。バレールはパリ音楽院のコンクールでついに1等賞を獲得し、プロのフルーティストとしての道を歩み出す。1897年春、パリの主要オーケストラのひとつ、コロンヌ管弦楽団の第3フルート奏者に就任し、1900年からは、オペラ座のオーケストラの第4フルート奏者に任命され、二つのオーケストラの職をかけもちで務めるようになった。

ここで1900年～1901年のシーズン中のバレールの日常を覗いてみよう。コロンヌ管弦楽団のリハーサルが週に3日、火・木・土の午前中にある、木曜日と土曜日の午後に本番がある。オペラ座は週に4日、月・水・金・土の夜に公演があり、そのため、最低1回はリハーサルが行われる。そのほかに、バレールは非常勤で私立の音楽学校スコラ・カントルムやパリの名門校として知られるコレージュ・スタニスラスでもフルートを教えていた。オペラ座での

仕事が年俸 2000 フラン、コロンヌ管弦楽団の年俸が最低 1128 フラン、その他、学校でのレッスンを合わせて、およそ 1 年に 3500 フランになる。それに加えて多くの単発の仕事があり、個人レッスンも数多く引き受けていたので、実収入はさらに多かった。公務員の平均給与や楽器職人など熟練工の平均年収が 1500 フラン程度だった時代である。バレールは 24 歳にしてかなりの高給取りになっていた。

### 3. 新天地へ

1902 年 5 月 22 日、14 区の市庁舎でバレールはミシュレット・ブランニと結婚した。5 歳年下の新婦は歌の勉強をしている学生で、亡き父親は台本作者としてその名を知られたポール・ブランニだった。結婚式ではフルート界の大御所二人、タファネルとアドルフ・エヌバンが立会人を務めた。

同年秋には、コロンヌ管弦楽団の首席フルート奏者オーギュスト・カンティエが引退し、オーディションの結果、第 3 フルート奏者のバレールが第 2 フルート奏者のガストン・ブランカールを飛び越して、首席フルート奏者に昇任する。以後、バレールはコロンヌ管弦楽団のコンサートでソリストとしてたびたび舞台に登場し、高い評価を受けるようになった。

こうして、フランスのフルート奏者としては、着実に出世の階段を上り、順風満帆の演奏家人生を歩んでいるように見えるバレールであったが、1905 年、アメリカからのヘッドハンティングに応じて故国を離れる。

仕かけ人は、ウォルター・ダムロッシュ (1862-1950)。ドイツ生まれのアメリカの指揮者、作曲家であった。ダムロッシュはドイツでハンス・フォン・ビューローに師事し、1871 年ヴァイオリニストで指揮者の父レオポルドとともにアメリカに渡る。1895 年に父が亡くなった後、ダムロッシュはニューヨークのオラトリオ協会、メトロポリタン歌劇場などの指揮者を歴任し、1903 年ニューヨーク交響楽団を組織。彼はオーケストラの水準を上げるために木管楽器を充実させる必要があり、木管楽器奏者はフランス人が優れていると確信していた。

1903 年、ダムロッシュは、ニューヨーク交響楽団を組織するにあたって、首席フルート奏者として、ボストン交響楽団のメンバーだったフランス人シャ

ルル・モレを雇ったが、残念なことに 1905 年 1 月にモレは亡くなってしまう。

ダムロッシュはニューヨーク交響楽団に、フランス人の管楽器奏者を 5 人まとめて採用することに決め、リクルートするためにパリに旅立った。4 月初め、パリのサン=トノレ通りのホテルの一室に落ち着いたダムロッシュは、早速演奏家たちと交渉を始めた。

新世界からやってきたダムロッシュの到着はパリの木管楽器の奏者の間でおおいに話題になった。ダムロッシュはパリ音楽院の教授たちと面会して、有望な奏者を推薦してもらった。オーボエ科の教授ジョルジュ・ジレが推薦したのがマルセル・タビュトーである。パリ音楽院を出て 1 年目の 17 歳のタビュトーは、第 2 オーボエ奏者としてダムロッシュに雇われた。一方、フルート科の教授タファネルが推薦したのが、バレールだった。ダムロッシュはバレールと会って話を進めていった。

バレールにとって、ニューヨークに行くかどうかは難しい決断だった。彼はコロンヌ管弦楽団の首席フルート奏者であり、オペラ座のメンバーであり、室内楽の団体ソシエテ・モデルヌの指揮者であり、そのほかに教育活動も行なっていた。その意味で、バレールは成功したフルート奏者であった。一方、オペラの殿堂、パリ・オペラ座のオーケストラでは、バレールは第 4 フルート奏者に過ぎなかった。彼がオペラ座のオーケストラで昇任するには、上の 3 人がいなくなる必要があった。当時、オペラ座のフルート奏者だったエヌバンは 42 歳、ラフルーランスは 40 歳、バレールは 28 歳。ゴーベールはバレールよりも 3 歳年下の 25 歳だった。バレールによれば、「3 人の同僚は若くて元気だった。唯一のチャンスは、自分が降り番でほかの 3 人が演奏している夜にオペラ座が全焼することだったが、そんなチャンスをあてにはできなかった」という。何より年下のゴーベールがオペラ座のオーケストラでバレールの上にいたことは、バレールを苦しめた。実際にはゴーベールは 1904 年パリ音楽院管弦楽団の副指揮者となり、その後は、フルートではなく、指揮と作曲活動に重点を置くようになっていくのだが、この時点でバレールはゴーベールの気持ちを知る由もなかった。内実はどうであれ、当時のパリのオーケストラには序列が厳然と存在し、パリ・オペラ座が絶対的なステータスをもっていたのである。

結局、バレールはニューヨークでの生活に飛び込む決意をしたが、それにあ

たっては色々な「保険」をかけた。彼はダムロッシュと交渉して1年間の試行期間を設定し、その間、最低年俸1万フランを保証し、夫妻の旅は1等とするなどの細かい契約を取り交わした。一方、パリのオーケストラに対しては、退団ではなく一時休暇扱いにしてもらうように交渉した。オペラ座との話し合いは難航したが、タファネルが間に入ってバレールの後押しをしてくれたおかげでバレールの望み通りになった。一方、コロンヌ管弦楽団とは、すんなり事が進んだ。

ダムロッシュは「5人のフランス人演奏家をリクルートする」という当初の目的を首尾よく果たし、フルート、オーボエ、クラリネット、ファゴットの奏者をフランスで、トランペット奏者をベルギーで見つけて、アメリカに帰ったが、5人のうちで、一番良い条件で契約を結んだのはバレールであった。

1905年5月5日、バレールはパリのサン=ラザール駅を出発し、アメリカへの船が出発するル=アーヴルへと向かった。駅にはパリの主要なフルート奏者たちが10人以上勢ぞろいし、フランス国歌《ラ・マルセイエーズ》を合奏してバレールを見送った。

#### 4. アメリカでのバレール

アメリカに渡ってからのバレールの活動について、ここで詳しく触れる余裕はないが、彼は結局アメリカの音楽家として残りの生涯を過ごした。約40年にわたってアメリカの音楽界をリードし、この国にフランス式の奏法を普及させ、弟子を育て、さまざまなコンサートを通じて、現代音楽や古楽振興の旗振り役を務めたのである（写真5）。

写真5：バレール、ニューヨークにて

1908年



首席フルート奏者に就任したニューヨーク交響楽団には、1928年にこのオーケストラがニューヨーク・フィルハーモニー管弦楽団と合併するまで在籍した。バレールはまた、1910年に結成した木管楽器の「バレール・アンサンブル」をはじめ、さまざまな編成の室内楽アンサンブルを立ち上げ、さらには室内オーケストラである「バレール・リトル・オーケストラ」も組織して、指揮者兼独奏者として活躍した。バレールはこうした自分のアンサンブルで演奏するために、アメリカやフランスの作曲家たちに作品を委嘱し、その結果、多くの新作が生まれた。

バレールがアメリカにやってきたとき、彼が吹いていたバーム式の銀製のフルートは木製が主流だったアメリカでは人目を引いた。1927年、バレールは金製のフルートに持ち替え、1935年にはプラチナ製のフルートを使用するようになる。ヴァレーズの斬新な名作《比重 21.5》はこのプラチナ製の楽器のために作曲されたもので、題名はプラチナの比重である。

バレールはジュリアード音楽院の前身の時代から教鞭をとり、数多くの弟子を育て、彼らはアメリカの主要なオーケストラのフルート奏者となった。

長身でハンサム、黒いひげを生やし、フランスなまりの英語を話すバレールは、アメリカ人を魅了し、アメリカにおけるフルートの地位を高めた。フランスの音楽システムの中で道を究めていったゴーベールと、新天地アメリカで活躍したバレール。どちらもタファネルの重要な弟子であった。

#### 主要参考文献

- Blakeman,Edward. Taffanel: *Génie de la flûte*, traduit de l'anglais par Christophe Lanter. Paris: Éditions Actualité Freudienne, 2008.
- Holoman, D.Kern. *The Société des Concerts du Conservatoire: 1828-1967*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2004.
- Marriott, Patrick W. *Gaubert Vivant! : The Life and Music of Philippe Gaubert*, Wilmington, NC : Patrick W. Marriott, 2010.
- Toff, Nancy. *Monarch of the Flute: The Life of Georges Barrère*, Oxford; New York: Oxford University Press, 2005.

# 16-18世紀のイギリス教会音楽の歌詞付け

## ——英語の音節数に着目して

糸山陽子 愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師

### 1. はじめに

16世紀から18世紀にかけては、イギリス音楽が栄えていた時期であり、多くの作品が残されている。また、この時期は、英語について、大きく発音が変化していた過渡期にあり、音楽にもその影響が見られる。筆者は以前に同時代の世俗曲のマドリガルについて歌詞付けの検討を行い、多くの知見を得ることができたが（糸山2011）、歌詞の語彙が様々で、同じ言葉の作曲者ごとの扱いの相違についてはなかなか検討することができなかった。そこで、本稿では、教会音楽を扱うことで、聖書や祈祷書に由来する歌詞の言葉についての、作曲者や時代による扱いの相違を捉え、当時の英語と音楽相互の関係を明らかにすることを目的とする。

調査する文献としては、主にThe British AcademyによるEarly English Church Musicと、Musica Britannicaのシリーズから、時代による変化も明らかにできるよう、曲集を偏りなく選んだ<sup>1</sup>。

### 2. イギリスの教会音楽について

イギリスはヘンリイ8世 Henry VIII (r. 1509- 1547) の時代にイングランド国教会が成立（1534）するまで、ローマ・カトリックの国であり、ラテン語による礼拝が行われていた。国教会となつても、典礼や音楽で直接の変化は起こらなかつたが、次第に礼拝で英語がラテン語に取つて代わられるようになり、1549年の信仰形式統一令により英語によるイギリス国教会祈祷書 English Book of Common Prayer のみが公に用いられる祈祷書とされた。メアリ Mary 女王 (r. 1553- 1558) の時代にローマ・カトリックに戻つたが、エリザベス1世 Elizabeth I (r. 1558-1603) がイギリスの典礼を復活させ今日に至つてゐる。

このため、16世紀初期には英語の教会音楽はほとんどなく、また、国の宗教が変動する時代には、作曲家はそれぞれの宗教の音楽を作曲するこ

とになった。たとえば、Tallis は、ヘンリ 8 世治下ラテン語のミサ曲等、エドワード 6 世 Edward VI (r. 1547- 1553) 時代は英語による国教会のサービスとアンセム、メリ女王時代にはラテン語の贊歌やミサ曲、エリザベス 1 世のもとではラテン語と英語の両方の言葉に作曲、というように作り分けていた。

ジェームズ 1 世 James I (r. 1603- 1625) 時代の 1611 年に欽定訳聖書が刊行され、以後の教会音楽の歌詞は概ねこの欽定訳聖書と祈祷書を拠り所とすることになる。チャールズ 1 世 Charles I (r. 1625-1649) の時代に内乱が起こり、その後のイングランド共和国 Commonwealth (1649- 1660) の禁欲主義でオルガンは破壊され聖歌隊も解散し教会音楽活動は行われなくなった。1660 年の王政復古後、イギリス国教会の音楽は復活して、数多くのサービスとアンセムが作られた。しかし、ジェームズ 2 世 James II (r. 1685- 1688) 以後、国王の宮廷音楽活動は次第に衰退し、主に大聖堂のオルガニストを務めていた作曲家達はアンセムと贊美歌のみを創作するようになっていった。

以上の教会音楽の流れに沿い、本稿で扱う作品は、16 世紀～17 世紀は、サービス、アンセム等であるが、18 世紀の作品については、Musica Britannica の贊美歌集の作品に多くの部分を頼っている。また、Taverner については、ほとんどがラテン語作品で英語の作品が少なく、抽出できた用例も少ないが、Tye、Tallis 以前の貴重な用例資料として採用している。

### 3. 教会音楽の歌詞の割り付け

#### 3.1 作曲家ごとの歌詞付けの特徴

作曲家ごとに、音節数の視点からその歌詞付けの特徴を示す。分綴については筆者の判断で概ね編集者の分綴を用いた。リズムは代表的、特徴的なリズム付けを適宜示した。曲の中に何度も同じ語が出現する場合は他のリズム形の場合もある。

1) John Taverner (1490-1545) : EC30<sup>2</sup>

a. -able 形<sup>3</sup> : mu-ta-bi-li-tie ( ˘ ˘ ˘ ˘ )

b. -nance 形 : go-ver-nance ( ˘ ˘ ˘ )、coun-te-nance ( ˘ ˘ ˘ )

c. -ence 形 : pa-ci-ence ( ˘ ˘ ˘ )

d. -eth 形<sup>4</sup> : beryth

2) Christopher Tye (1505-1572) : EC 19

a. -tion 形 : re-demp-ti-on ( ˘ ˘ . ˘ ˘ )、af-fec-ti-on ( ˘ ˘ . ˘ ˘ )、  
pro-tec-ti-on、na-ti-ons、ge-ne-ra-ti-ons、i-ma-gi-na-ti-ons、  
sal-va-ti-on、cir-cum-ci-si-on ( いざれも、\* -ti-on は ˘ ˘ ˘ /˘ の  
リズム。) [re-sur-rec-ti-on ( ˘ ˘ ˘ . ˘ ˘ )、re-sur-rec-tion ( ˘ ˘ ˘ ˘ ) ]

b. -able 形 : mi-se-ra-ble ( ˘ ˘ ˘ ˘ )、com-for-ta-ble ( ˘ ˘ ˘ ˘ )

c. -ous 形 : plen-te-ous ( ˘ ˘ ˘ )、right-e-ous-ly ( ˘ ˘ ˘ ˘ )、gra-ci-ous、  
[un-right-e-ous-ness ( ˘ ˘ ˘ ˘ )]、un-right-eous-ness ( ˘ ˘ ˘ ˘ ) ]

d. -nance 形 : coun-te-nance ( ˘ ˘ ˘ )

e. -our 形 : sa-vi-our ( ˘ ˘ ˘ )

f. spirit : sprite ( ˘ )

g. the の連声 : th'He-brews ( ˘ ˘ )、Th'a- post-les ( ˘ ˘ . ˘ )

h. -eth 形 : di-eth ( ˘ ˘ )、liv-eth、com-eth、sit-teth、pre-serv-eth、  
mak-eth、hum-bl-eth、rais-eth、lift-eth、re-joic-eth

i. -ed 形<sup>5</sup> :

i-1. /ɪd/ 形 : mov-ed、re-deem-ed、call-ed、trust-ed、turn-ed 等

i-2. /d/ 形 : died、mag-ni-fied、cried、scat-t'red ( ˘ ˘ )、en-larg'd 等

3) Thomas Tallis (1505-1585) : EC 12, EC 13

a. -tion 形 : in-vo-ca-ti-on ( ˘ ˘ ˘ . ˘ ˘ )、la-men-ta-ti-on、af-flic-ti-on、  
pro-vo-ca-ti-on、sal-va-ti-on、re-mis-si-on、ge-ne-ra-ti-on ( ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ )、等

b. -able 形 : mis-er-a-ble ( ˘ ˘ ˘ ˘ )、un-sep-a-ra-ble ( ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ )、  
hon-our-a-ble ( ˘ ˘ ˘ ˘ )、a-dor-a-ble ( ˘ ˘ ˘ ˘ )、vis-i-ble ( ˘ ˘ ˘ )、  
in-vis-i-ble ( ˘ ˘ ˘ ˘ )

c. -ous 形 : griev-ous ( ˘ ˘ )、glo-ri-ous ( ˘ ˘ ˘ )、[right-e-ous-ness  
( ˘ ˘ ˘ ˘ )、right-eous-ness ( ˘ ˘ ˘ )] <sup>6</sup>、[pre-ci-ous ( ˘ ˘ ˘ )、  
pre-cious ( ˘ ˘ )]、[won-der-ous ( ˘ ˘ ˘ )、won-drous ( ˘ ˘ )] <sup>7</sup>

- d. -nance、-ment 形: co-ve-nant (↓ ↓ ↓)、[com-mand-e-ments (↓ ↓ ↓ ↓)、  
com-mand-ments (↓ ↓ ↓) ]、[cov-e-nant、cov'-nant]、judg-ments
- e. -our 形: sa-vi-our (↓ ↓ ↓)
- f. spirit: [spir-it (↓ ↓)、spir't (↓) ]
- h. -eth 形: drink-eth (↓ ↓)、eat-eth、dwell-eth、di-eth 等、walk'th (↓)、  
stand'th、tak'th 等、[com-eth (↓ ↓)、com'th (↓) ]、[sit-teth、sit'th]
- i. -ed 形:
- i-1. /ɪd/ 形: charg-ed、lov-ed、bloom-ed、pre-par-ed、re-deem-ed 等
  - i-2. /d/ 形: mag-ni-fied、cru-ti-fied、glo-ri-fied、oc-cu-pied、re-stor'd 等
  - i-3 両形出現: [suf-fer-ed、suf-fer'd]、[scat-ter-ed、scat-ter'd]
- j. 動詞 -est 形<sup>8</sup>: [tak-est a-way (↓ ↓ ↓ ↓)、tak'st a-way (↓ ↓ ↓) ] 等

#### 4) Thomas Morley (1557-1602) : EC 38

- a. -tion 形: sal-va-ti-on (↓ .. . ↓ .. )、re-demp-ti-on (↓ ↓ . ↓ .. )、  
re-sur-rec-ti-on (↓ ↓ . ↓ . ↓ )、sup-pli-ca-ti-on (↓ ↓ . ↓ ↓ )、  
pas-sions (↓ ↓ )
- b. -ous 形: plen-te-ous (↓ ↓ ↓)、gra-cious (↓ ↓)、[pre-ci-ous (↓ ↓ ↓)、  
pre-cious (↓ ↓) ]、[right-e-ous (↓ ↓ ↓)、right-eous-ness (↓ ↓ .. ) ]
- c. -ment 形: com-mand-e-ments (↓ ↓ . ↓ ↓)、judg-ments (.. ↓ )
- d. -our 形: [sa-vi-our (↓ ↓ .. )、sa-viour (↓ ↓) ]
- e. spirit: spirit (↓)
- f. -eth 形: com-eth (↓ . ↓)、be-liev-eth、tak-eth 等、[fly-eth (↓ . ↓)、  
flyeth (↓) ]
- g. -ed 形:
- g-1. /ɪd/ 形: vex-ed (↓ . ↓)、fear-ed、look-ed、per-se-cut-ed 等
  - g-2. /d/ 形: de-nied、o-cu-pied (↓ . ↓ ↓)、ful-fill'd、suf-f'red、co-ver'd
- h. 動詞 -est 形: may'st、[know-est、know'st]

#### 5) Nathaniel Giles (1558-1633) : EC 23

- a. -tion 形: re-demp-ti-on (↓ ↓ . ↓ ↓ )

- b. -ous 形: plen-te-ous、gra-ci-ous ( ↓. ↓ ↓ )、[plen-te-ous-ly ( ↓ ↓ ↓ ↓ )]、  
plen-teous-ly ( ↓. ↓ ↓ ) ]
- c. -ment 形: com-man-de-ments ( ↓ ↓. ↓ ↓ )、judge-ment ( ↓ ↓ )
- d. -our 形: sa-vi-our ( ↓. ↓ ↓ )
- e. spirit : [spi-rit ( ↓ . )、spirit ( ↓ ) ]
- f. -eth 形: keep-eth、lov-eth ( ↓. ↓ )、en-dur-eth、fly-eth、liv-eth 等
- g. -ed 形:
- g-1. /ɪd/ 形: cal-led、fear-ed、con-sti-tu-ted 等
  - g-2. /d/ 形: cried、tied、cov-er'd、drown'd、rais'd、prais'd 等
  - g-3 両形出現: [lov-ed、lov'd]、[prais-ed、prais'd]

#### 6) Orlando Gibbons (1583-1625) : EC 21

- a. -tion 形: re-sur-rec-ti-on ( ↓ ↓ ↓. ↓ ↓ )、re-demp-ti-on、o-pe-ra-ti-on 等、  
a-dop-tion ( ↓ ↓. ↓ )、na-tions、[sal-va-ti-on、sal-va-tion]、[ge-ne-ra-ti-ons、  
ge-ne-ra-tions]、[pas-si-on、pas-sion]
- b. -ous 形: plen-te-ous、[glo-ri-ous ( ↓. ↓ ↓ )、glo-rious ( ↓ ↓ ) ]
- c. -our 形: sa-vour ( ↓ ↓ )
- d. spirit : [spi-rit ( ↓ ↓ )、spirit ( ↓ ) ]
- e. -eth 形: com-eth ( ↓ ↓ )、reign-eth、sit-teth
- g. -ed 形:
- g-1. /ɪd/ 形: call-ed、rais-ed 等、ex-al-ted、con-found-ed 等
  - g-2. /d/ 形: glo-ri-fied、sanc-ti-fied、a-fear'd、re-new'd、be-lov'd 等
  - g-3 両形出現: [lov-ed、loved]

#### 7) Robert Ramsey (1595-1644) : EC 7

- a. -tion 形: ge-ne-ra-ti-on ( ↓. ↓ ↓. ↓ ↓ )、sal-va-ti-on、i-ma-gi-na-ti-on、  
ha-bi-ta-ti-on、con-fes-sion、[re-mis-si-on、re-mis-sion]、[re-sur-rec-ti-on  
( ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ )、re-sur-rec-tion ( ↓. ↓ ↓. ↓ ) ]
- b. -able 形: mi-se-ra-ble ( ↓. ↓ ↓ ↓、↓. ↓ ↓ ↓ )、hon-our-a-ble  
( ↓. ↓ ↓ ↓ )、vi-si-ble ( ↓. ↓ ↓ )、in-vi-si-ble ( ↓. ↓ ↓ ↓、↓. ↓ ↓. ↓ )

- c. -ous 形 : glo-ri-ous ( ↓. ↓ ↓ ), gra-ci-ous ( ↓. ↓ ↓ ), pre-cious
- d. -ment 形 : judge-ment ( ↓ ↓ ), [cov-en-ant ( ↓ ↓ ↓ ), cov'n-ant ( ↓ ↓ )]
- e. -our 形 : sa-vi-our ( ↓. ↓ ↓ )
- f. spirit : spi-rit ( ↓ ↓ )
- g. -eth 形 : en-dur-eth、pro-ceed-eth、re-joic-eth
- h. -ed 形 :
- h-1. /ɪd/ 形 : re-deem-ed、con-found-ed 等、pre-sent-ed、ex-alt-ed 等
  - h-2. /d/ 形 : cru-ci-fied、glo-ri-fied、[mag-ni-fi-ed、mag-ni-fied]、kill'd、murd-er'd、robb'd
  - h-3 両 形 出 現 : [num-ber-ed、num-ber'd]、[dis-tress-ed、dis-tress'd]、[con-strain-ed、con-strain'd]
- i. 動詞 -est 形 : sit-test ( ↓. ↓ ), com'st、did'st、[tak-est、tak'st]

8) Matthew Locke (1621-1677) : MB<sup>938</sup>

- a. -tion 形 : ge-ne-ra-ti-on ( ↓. ↓ ↓. ↓ ↓ ), tri-bu-la-tion ( ↓. ↓ ↓ ↓ ), na-tions、[sal-va-ti-on ( ↓ ↓ ~ ↓ )]<sup>10</sup>、sal-va-tion ( ↓ ↓ ↓ ) ]、[pe-ti-ti-ons ( ↓ ↓. ↓ ↓ ) ]、foun-da-tion ( ↓ ↓ ~ ↓ ↓ )<sup>11</sup>
- b. -ous 形 : gra-ci-ous ( ↓. ↓ ↓ ), grie-vous-ly ( ↓. ↓ ↓ ), righ-teous-ness ( ↓. ↓ ↓ ), [righ-te-ous ( ↓. ↓ ↓ ), righ-teous ( ↓. ↓ ) ]
- c. -ment 形 : com-man-de-ments ( ↓ ↓. ↓ ↓ )
- d. spirit : spi-rit ( ↓ ↓ )
- e. -eth 形 : walk-eth、pleas-eth、en-dur-eth
- f. -ed 形 :
- f-1. /ɪd/ 形 : kiss-ed、look-ed、ac-count-ed、con-vert-ed 等
  - f-2. /d/ 形 : re-belled ( ↓ ↓ ), sinned ( ↓ ), cer-ti-fied、hun-ger'd 等

9) Henry Purcell (1659-1695) : ECM Vol.1、*Harmonia Sacra*、*Five Anthems*

- a. -tion 形 : sal-va-tion ( ↓ ↓ ↓ ), ge-ne-ra-tion ( ↓ ↓ ↓ ↓ ), ex-pec-ta-tion ( ↓ ↓ ↓ ↓ ), re-demp-tion ( ↓ ↓ ↓ )
- b. -ous 形 : plen-teous-ness ( ↓. ↓ ↓ ), griev-ous ( ↓. ↓ ), jea-lous-y,

pre-cious、gra-cious

c. -ment 形 : judg-ment ( ジュジメント ) / judge-ment、cov'-nant、mer-ri-ment

d. the の連声 : th'i-ni-qui-ty ( シニケイティ )、th'o-fen-ces ( シオフェンセス )

e. spirit : {spi-rits} <sup>12</sup>

f. -ed 形 :

f-1. /ɪd/ 形 : {wing-ed ( ウィングエド )、vi-si-ted、court-ed、wed-ded、ha-ted 等}

f-2. /d/ 形 : raised、pined、loath'd、look'd、sinn'd、re-deem'd、wrack'd、drown'd

10) Maurice Greene (1696-1755) : MB 58

a. -tion 形 : pas-sions ( パッショナス )、fac-tions ( フェクションズ )、dis-sen-tion ( ディセンション )

b. -ous 形 : glo-rious ( グローリアス )、vic-to-rious ( ヴィクトリ厄ス )

c. -our 形 : sa-vour ( サーブル )

d. the の連声 : th'E-ly-sion ( シーエリジョン )

e. -ed 形 :

e-1. /ɪd/ 形 : arm-ed ( アームエド )、con-sent-ed、tran-sport-ed、re-lent-ed

e-2. /d/ 形 : num-bred、soft-en'd、learn'd、well-tun'd、dar'd、rais'd 等

11) Musica Britannica 85 *Eighteenth-Century Psalmody* の作曲者

11-1) William Turner (1651-1740)

a. -ed 形 ; a-1. /ɪd/ 形 : wick-ed、a-2. /d/ 形 : sum-moned、ban-ished

11-2) William Croft (1678-1727)

a. -able 形 : a-mi-a-ble ( アミアブル )

b. -eth 形 : pant-eth ( パンテス )

11-3) Daniel Purcell (d. 1717)

a. -tion 形 : con-ver-sa-tions

b. -ment 形 : com-mand-ment

11-4) Andrew Rorer (fl. ca. 1710-)

a. -ed 形 : a-2. /d/ 形 : with-ered、con-sumed、dis-tressed

### 11-5) William Knapp (1698/9-1768)

- a. -tion 形 : cre-a-tion ( ˘ ˘ ˘ )、pro-tec-tion、?na-tions<sup>13</sup>
- b. -our 形 : ?sav-iour
- c. -ous 形 : ?glo-rious
- d. the の連声 : ?Th'e-ter-nal、?Th'al-migh-ty
- e. -eth 形 : shin-eth ( ˘ ˘ )、liv-eth
- f. -ed 形 :
  - f-1. /ɪd/ 形 : cloth-ed ( ˘ ˘ )、dis-tress-ed、un-cir-cum-cis-ed
  - f-2. /d/ 形 : per-ished、?reigned、?de-clined 等

### 11-6) John Sheeles (1688-1761)

- a. the の連声 : th'un-wear-ied
- b. -ed 形 : b-2. /d/ 形 : span-gled<sup>14</sup>

### 11-7) Charles Thomas Carter (ca. 1735-1804)

- a. -tion 形 : pe-ti-ti-on ( ˘ ˘ ˘ ˘ )、
- b. -ed 形 : b-1. /ɪd/ 形 : vex-ed ( ˘ ˘ )、dis-qui-et-ed ( ˘ ˘ ˘ ˘ )

### 11-8) John Christopher Smith (1712-1795)

- a. -tion 形 : de-ri-sion ( ˘ ˘ ˘ )
- b. -ous 形 : fu-rious-ly ( ˘ ˘ ˘ )
- c. -our 形 : sa-viour ( ˘ ˘ )
- d. -eth 形 : dwell-eth ( ˘ ˘ )、com-eth ( ˘ ˘ )
- e. -ed 形 : e-1. /ɪd/ 形 : cri-ed ( ˘ ˘ )、heal-ed ( ˘ ˘ )、a-noint-ed ( ˘ ˘ ˘ )

### 11-9) Joseph Stephenson (1723?-1810)

- a. -tion 形 : in-cor-rup-tion ( ˘ ˘ ˘ ˘ )、re-sur-rec-tion
- b. -ous 形 : au-spi-cious ( ˘ ˘ ˘ )、right-eous-ness ( ˘ ˘ ˘ )、glo-rious
- c. -our 形 : sa-viours
- d. the の連声 : th'e-ter-nal
- e. -ed 形 : e-2. /d/ 形 : hum-bled<sup>15</sup>、joined、crowned、saved、dis-tressed、called、poured

### 11-10) Martin Madan (1725-1790)

- a. -ous 形 : un-right-eous-ness

b. -our 形 : sa-viour

c. -ed 形 : c-2. /d/ 形 : stayed

11-11) Capel Bond (1730-1790)

a. -tion 形 : sub-jec-tion ( ↘ .. ↘ )

b. -eth 形 : walk-eth ( ↘ ↘ )

11-12) Charles Burney (1726-1814)

a. -tion 形 : tri-bu-ra-tion、 in-spi-ra-tion's

b. -our 形 : sa-viour

c. -ed 形 : c-2. /d/ 形 : called、 re-vealed

11-13) Thomas Haweis (1734-1820)

a. -our 形 : sa-viour

b. the の連声 : th'en-rap-tured

c. -ed 形 : c-2. /d/ 形 : tipped、 en-rap-tured

11-14) David Senior (ca. 1744-1777)

a. -ed 形 : a-1. /ɪd/ 形 : lift-ed、 a-2. /d/ 形 : sinned

11-15) Starling Goodwin (18C)

a. -tion 形 : na-tions

11-16) John Pixell (1725-1784)

a. -our 形 : sa-viour's

b. -ment 形 : judg-ment

c. -ed 形 : c-2. /d/ 形 : dis-closed、 o'erwhelmed、 trou-bled<sup>16</sup>、 died

11-17) William Flackton (1709-1798)

a. -ous 形 : won-drous ( ↘ ↗ )

b. -eth 形 : [com-eth ( ↘ ↘ )、 comes ( ↘ ) ]

c. -ed 形 : c-2. /d/ 形 : con-fined、 a-dored

11-18) Benjamin Milgrove (1731-1810)

a. -tion 形 : re-demp-tion ( ↘ ↘ ↘ )

b. -ous 形 : glo-rious

c. -ed 形 : c-2. /d/ 形 : ob-tained、 pur-chased、 ran-somed

11-19) Joseph Key (d. 1784)

- a. -ed 形 : a-2. /d/ 形 : wan-dered
- 11-20) Thomas Tremain (b. 1737)
- a. -tion 形 : cor-rup-tion (♪ ♪ ♪)
  - b. -ed 形 : b-2. /d/ 形 : bu-ried、bap-tised、raised、placed、re-posed、en-throned
  - c. 動詞 -est 形 : show'st
- 11-21) Samuel Arnold (1740-1802)
- a. -tion 形 : na-tions
  - b. -ous 形 : right-eous-ness (♪ ♪ ♪)
  - c. the の連声 : th'in-car-nate
  - d. -ed 形 : d-2. /d/ 形 : re-con-ciled、a-dored、veiled、pleased
- 11-22) James Leach (1761-1798)
- a. -ous 形 : glo-rious
- 11-23) Richard Taylor (1758-1827)
- a. -ous 形 : won-drous (♪ ♪)、glo-rious
- 11-24) Edward Miller (1735-1807)
- a. -ous 形 : right-eous (.. ♪)
  - b -ed 形 : b-2. /d/ 形 : op-pressed、eased
- 11-25) Franz Joseph Haydn (1732-1809)
- a. the の連声 : th'al-migh-ty
  - b. -ed 形 :
    - b-1. /ɪd/ 形 : blast-ed、re-peat-ed
    - b-2. /d/ 形 : re-paired、in-dulged、a-dored
- 11-26) Samuel Webbe senior (1740-1816)
- a -ed 形 : a-2. /d/ 形 : height-en-ed、con-vinced
- 11-27) Benjamin Cooke (1734-1793)
- a. -able 形 : in-vi-si-ble (♪ ♪ ♪ ♪)
  - b. -tion 形 : sal-va-tion (♪ .. ♪)、na-tions
  - c. the の連声 : th'e-ter-nal
  - d. -ed 形 : d-2. /d/ 形 : wished、warmed

### 3.2 それぞれの形についての考察

#### i) -able 形

Taverner が mu-ta-bi-li-tie (♪ ♪ ♪ ♪ ♪) としているが、Tye が mi-se-ra-ble (♪ ♪ ♪ ♪), com-for-ta-ble (♪ ♪ ♪ ♪) として以来、Tallis、Ramsey が同様の形を取り、1701 年の Croft の作品まで a-mi-a-ble (♪ ♪ ♪ ♪) の形のみを取っている。これらから、Taverner の場合は接尾辞の関係で強勢が移動したもので、それを除く \*-\* -a-ble の形<sup>17</sup> については、18 世紀初頭まで、(♪ ♪ ♪ ♪) の形が一般的であったと看做される。即ち、-able の接尾辞を取る語については、18 世紀初頭まで + - + - の強勢形を取っていたと言える。

-ible に関しては、visible の 1 語しか用例がなくこの語特有の現象である可能性もあるが、Tallis が既に vis-i-ble (♪ ♪ ♪)、in-vis-i-ble (♪ ♪ ♪ ♪) という形を取っているのに対して、Ramsey は vi-si-ble (♪ ♪ ♪)、in-vi-si-ble (♪ ♪ ♪ ♪, ♪ ♪ ♪ ♪) としていて、invisible に関しては強勢の位置に揺れがある。1794 年の Cooke の作品では in-vi-si-ble (♪ ♪ ♪ ♪) の形のみである。これらから、visible の -ible に関しては、-able より早い時期に + - + - から - + - - への強勢の移動が始まり、17 世紀前半には両方の形が存在していて、18 世紀末には後者に収束していたと言える。

#### ii) -tion 形

Tye から Giles までは、-ti-on 形が優勢で、Gibbons から Locke までは -ti-on 形と -tion 形が拮抗している。Purcell 以降は、Carter の 1 例以外は -tion 形のみしか現れない。これらから、-tion 形については、17 世紀初頭までは -ti-on 形が一般的であり、その後 17 世紀後半までは両形が混在し、17 世紀末からは -tion 形が一般的になったと言える。またこの形について、\*-\* -ti-on は概ね (♪ ♪ ♪ ♪) の形を取っていることから、これらの語の抑揚を忠実に音楽に反映していると見られる。-tion 形については、その前の音節と -tion の音節の音価が等価か、前の音節の方が長いものが多いことから、これらの語の持つリズムが曲に与える影響が弱くなったと考えられる。Purcell と Locke では、sal-va-tion (♪ ♪ ♪) のリズムが見られることから、当時、salvation のみ強勢の揺れがあった可能性もある。

この形については、強勢母音の後位置で [s, t, d, z] の直後の [ɪ] が [j] へわたり音化され、その後口蓋化し擦音 [ʃ, ʒ, tʃ, dʒ] になった (Lass 1999: 121、中尾 1985: 396, 445) 発音変化的現象の反映と捉えられる。今回の検証により、この変化が、16世紀の初めには既に起こり始めていて、17世紀を通して変化の過渡期であり同じ曲の中で両形が並存し得る状態で、18世紀には変化が完了していたこと、それでもなお、前の形も一部使われていたことが確認できた。



譜例 1 resurrection の歌詞  
付け例 (Ramsey)

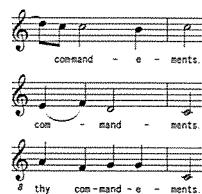
### iii) -eous 形

この形については、Taverner には用例がなかったが、Tye、Tallis から Locke まで 100 年前後の期間、-e-ous 形と -eous 形の両方の形が同時に使われている。同じ曲の中で、両形が同時に歌われている場合もある。その後は -eous 形のみの使用となっている。この形についても、共通して使用されている gra-ci-ous (♪ ♪ ♪) 等のリズムがあり、言葉の抑揚に合わせて作曲されていると考えられる。しかし、pre-ci-ous (♪ ♪ ♪)、pre-cious (♪ ♪) glo-ri-ous (♪ ♪ ♪) のように付点のない形も多く、この接辞を持つ語については音節ごとの重みの差が -tion 形より小さいと考えられる。発音の変化の視点から見ると、上の -tion 形と同様に、強勢母音の後位置で [s, t, d, z, l, r, m, n] の直後の [ɪ] が [j] へわたり音化された現象 (中尾 1985: 445) の反映と捉えられる。ただしその後口蓋化については、glorious 等、先行の子音が [l, r, m, n] の場合は起こらない。その場合も含めて、-tion 形とほぼ同時期に -e-ous 形から -eous 形への移行が起こっていることから、この音節数の変化は、口蓋化によるものではなく、わたり音化によるものと考えられる。

### iv) -ement、-enance 形

この形については、-e-ment、-e-nance と 2 音節になるものが Taverner から Locke までの作品に見られる。一方、1 音節になるものは、Tallis か

ら Daniel Purcellまでの作品に見られる。16世紀後半から17世紀半ばにかけて、両方の形が混在している。これらから、この形は、16世紀前半には2音節の形を取っていたが、その後1音節の形が現れ、数十年の移行期間を経て、1音節の形のみが残ったと考えられる。語の持つリズムについては、com-mand-e-ments (♪ ♪ ♪ ♪) という形で現れるので、-ement、-enance の前の音節に強勢があり音価が大きくなっていて、-e- の音節は強勢がなく音価が小さいことが分かり、次第に -e- の音節が前後の音節に統合されていったと推定される。この変化について中尾 (1985: 347) は大多数は14世紀中に生起するとしているが、今回の調査によると17世紀前半までこの変化が継続中であったことが分かる。



譜例2 commandements  
の歌詞付け例 (Tallis)

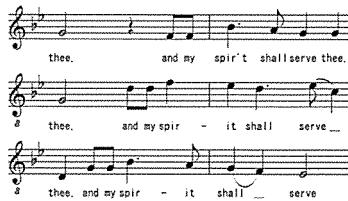
#### v) -iour 形

この形については、saviour の1語のみであるが、多くの作品に用例が見られる。Tye, Tallis, Giles の作品ではこの部分が2音節の -i-our のみが見られるが、Morley の作品では2音節のものと、1音節の -iour の形の両方が見られる。その他16世紀生まれの Giles, Ramsey は2音節と揺れがあるが、約1世紀後 Knapp 以降の作品では、1音節の形のみが現れる。この2音節から1音節への移行は、-tion、-eous 等のわたり音化とは異なり、母音接続の位置で第1母音が削除される語中音消失 (中尾 1985: 323) に該当する。両形が同時に見られるのが Morley の作品のみであることから、saviour の語については、多くの作曲家が、音楽よりこの語の持つリズム(2音節であれば sa-vi-our (♪ ♪ ♪)、1音節であれば sa-viour (♪ ♪))を優先して歌詞付けをしていると推定される。また、この発音の変化は、17世紀半ばごろまでに収束していると見られる。

#### vi) spirit

spirit の発音については、以前は1音節の扱いで /sprait/ と発音されていたと考えられている (Klausner 1996: 15)。この変化について、中尾 (1985: 348) は、14世紀後半から p と r の間に母音の入った形が増していくと述べ

ているが、その収束時期については述べていない。今回の調査では、Tye と Morley では 1 音節のみ、Tallis、Giles、Gibbons の作品では 1 音節と 2 音節の両方の形が現れ、Ramsey 以降は 2 音節のみが見られる。これらから、16 世紀から 17 世紀前半にかけて、1 音節から 2 音節への移行が起こっていたと言える。



譜例 3 spirit の歌詞付け例 (Tallis)

#### vii) the の連声

連声は一つの音符に母音接続している複数の母音を割り当て同時に発音するイタリア歌曲の技法である。今回の調査では、定冠詞 the とそれに続く語の語頭が母音の場合に連声を行っている箇所が散見された。Tye の作品から、Cooke の作品まで、満遍なく見られるので、この技法についてはこの時期全般を通して、一般的であったと考えられる。Tye の 1 例を除いて、Tye 及び他の作曲家の用例はすべて the の次が母音で始まる語であり、この技法が母音接続 hiatus の場合に用いられることが確認される。このことから、Tye の残る 1 例の th'He-brews (♪ ♪) という形において、Hebrews の h は発音していかなかったため、この技法が適用されたと考えられる。

#### viii) 3 人称単数形の -eth

動詞の 3 人称単数現在形の語尾 -eth については、今回の調査においては、多くの場合、この語尾に 1 音節が割り当てられていて、drink-eth (♪ ♪) のように、語尾は軽くなるようなリズムで用いられている。Tallis は語尾に 1 音節を割り当てる場合に加えて、'th を用いて walk'th のように前の音節と併せて 1 音節となる歌詞付けも多く行っている。また、同じ動詞について、Tallis の sit-teth、sit'th、Morley の fly-eth、flyeth のように、音節のあるなしの両形が並存している場合もある。また、come については、Tallis が com-eth (♪ ♪) と com'th (♪ )、Flackton が com-eth (♪ ♪) と comes (♪ ) というそれぞれ 2 つの形を並存させている。

英語学の視点からはこの -eth 形について多くの研究がなされている。14 世紀頃 -e(s) が地域方言として出現し、緩やかに移行が始まった。初期は通常が -eth で口語の場合 -(e)s という扱いであったが、17 世紀には -(e)s が通常用いられるようになった。それでも、-eth 形も様々な文体で使われ、文語体に限るというものでもなかった (Lass 1999: 162、Barber 1997: 166)。18 世紀になると -eth 形は通常はほとんど使われなくなり、(まだ一般に使われていた hath、doth を除いて) 聖書の言葉など文語体としてのみ用いられるようになった。-eth には 1 音節が割り当てられていたが、17 世紀には /ɪz/ の発音が一般的であった。ただし -eth の e を発音せず音節を形成しない場合もあった (Lass 1999: 164)。

これを踏まえて、今回の調査結果を考察すると、Morley の flyeth や Tallis の sit'th のような形等から -eth 形では e を発音せず音節を形成しない場合が確認され、また、同じ曲の中で音節のある形とない形が並存することが確認された。先に挙げた cometh の用例を検討すると、16 世紀の Tallis は com-eth と com'th、18 世紀の Flackton は com-eth と comes、と 1 音節の場合に用いる表記上の語尾が異なっているが、いずれも音節数を変えて歌詞付けに利用されていると考えられる。同じテキストでパートごとに異なる音節数が用いられていることから、文体差は全くなく、韻律の都合によるものでもなく、音楽の都合によることは明らかである。Lass (*ibid.*: 163) は Shakespeare が韻律の都合で 1 文の中に e を発言する -eth 形と e を発音しない -es 形を同時に用いている例を挙げているが<sup>18</sup>、Flackton の例は 18 世紀にも音楽の都合でそのような用例があったことを示している。

### ix) -ed 形

-ed の発音については、動詞の過去形や過去分詞形の場合は e を発音する場合と発音しない場合がある。用例のない Taverner と、1 作曲家あたりの曲数が少ないため出現数が少ない Musica Britannica 85 *Eighteenth-Century Psalmody* の作曲者を除いた作曲家達について、e を発音しないもの、現代では発音しないもので当時発音していたもの、現代も発音する形のものに分けて、その割合を百分率で表したのが表 1 である。概ね生まれが遅くなるにつれて、

-ed		生	没	/d/	/d/(DE/d/)	/d(t)d/
Tye	Christopher	1505	1572	22%	56%	22%
Tallis	Thomas	1505	1585	20%	59%	22%
Morley	Thomas	1557	1602	38%	50%	19%
Giles	Nathaniel	1558	1633	42%	47%	10%
Gibbons	Orlando	1583	1625	35%	50%	15%
Ramsey	Robert	1595	1644	27%	54%	18%
Locke	Matthew	1621	1677	63%	25%	13%
Purcell	Henry	1659	1695	79%	5%	15%
Greene	Maurice	1696	1755	76%	6%	18%

表1 イギリス教会音楽における動詞-edの発音別の割合

	生	没	出身地	動詞-ed /d/(DE/d/)
Morley, Thomas	1557	1602	Norwich	68%
Carlton, Richard	1558	1638	Norwich	47%
Tomkins, Thomas	1572	1656	Pembrokeshire	39%
Wilbye, John	1574	1639	Norfolk	59%
Bennet, John	1575	1614	Northwest	18%
Whekes, Thomas	1576	1623	Sussex	25%
East, Michael	1580	1648	Cambridgeshire	27%
Gibbons, Orlando	1583	1625	Oxford	26%

表2 イギリス・マドリガルにおいて現代では発音しない動詞-edのeを発音している割合

eを発音しなくなる傾向にあり、この時代がeを発音しなくなる変化（語中音削除（[ə]-削除））の途上にあるとみられる。

この変化については、糸山（2012）がイギリス・マドリガルの作品について調べている。その時の結果を表2に示す。16世紀後半から17世紀前半と限られた期間であるが、今回の教会音楽についての結果と比較してみると、教会音楽の方がこの変化の進行が遅れていることが分かる。教会音楽の定型句の歌い方等が、伝統的な歌い方として受け継がれながらも、時代の発音変化の影響も受けてきた様子が窺える。

また、magnified、occupied等、原形の末尾が-yの動詞の-ied形については、ほとんどの例で、-iedで1音節と扱われていることが特徴的である。動詞の末尾の発音が/əɪ/であるものを調べると、Ramseyがmag-ni-fiedとmag-ni-fi-edを並存させている以外は、用例のあったTyeからGreeneまでは、すべて-iedで1音節としていた。おそらくこの-yの発音はTallisらの時代には/i:/であり、それに-ed（この場合はおそらく/ɪd/）が付いたときに同じ

母音が結合し /i:d/ となったと思われる。Ramsey の頃には -y が /əɪ/ の発音も出現したため<sup>19</sup> それまでの発音に加えて /əɪ-ed/ の発音も出てきたと考えられる。18世紀の Smith は cri-ed、Key は mag-ni-fi-ed としているが、2人はいずれも、同時代の他の作曲者と異なり他にも現代では発音しない e を発音する -ed 形を採用している。この2人については、他の語彙の扱い方から<sup>20</sup>、発音変化の反映ではなく、意図的に古風な表現を用いたものと推測される。



譜例 4 magnified の  
歌詞付け例(Ramsey)

#### x) 動詞の -est 形

2人称の thou に対する動詞の活用語尾 -est については、Tallis、Morley、Ramsey は、tak-est と tak'st 等、-est で 1 音節を形成するものとしないものとを並存させている。Purcell、Hill、Tremain は、mak'st 等、音節を形成しない形のみ用いている。これらから、-est 形については、17世紀前半までは多く使われ、-est で 1 音節を形成するものとしないものの両方が併用されているが、18世紀に入ると、音節を形成しない -'st 形だけが残り、その出現数もとても少なくなっていると言える。

### 4. 得られた成果

以上の考察から得られた成果をまとめると次のようになる。

-able の接尾辞を持つ \* - \* -a-ble という形の語については、18世紀初頭まで + - + - の強勢形を取っていた。\* - \* -ible に関しては、visible については、-able より早い時期に + - + - から - + - への強勢の移動が始まり、17世紀前半には両方の形が存在していて、18世紀末には後者に収束していた。1語のみの現象かもしれないが、可能の意味を表す同様の接尾辞の間に強勢移動の時期の違いが見られることが明らかになった。

-tion の形と、-eous の形の考察から、-ti-on から -tion へ、-eous から -eous への発音変化については、[ ɪ ] が [ j ] へわたり音化された現象の反映と捉えられる。従って、この部分が -tion と 1 音節扱いになっても、すぐに口蓋化された発音になったわけではなく、/tjən/ 等の発音で歌われていたと考えられる。

-ement、-enance 形については、-e- の音節が弱くなり前後の音節に吸収されたと考えられる。従来概ね 14 世紀中に起こる変化とされてきたが、教会音楽の場合は 17 世紀前半まで生じていたことが明らかになった。

-iour の形を持つ *saviour* という語については、上記の -tion 形、-eous 形、-ement 形と異なり、各個人で Morley 以外は音節数の揺れがない。発音変化の期間が短かったとも考えられるが、それに加えて、*Saviour* で救世主イエスを表すこの語については、音楽よりも言葉特有のリズムを優先して歌詞付けがなされていたと考えられる。

*spirit* が 1 音節から 2 音節へ移行する変化について、従来 14 世紀後半から移行が始まったとされていたが、教会音楽については、かなり遅れて 16 世紀から 17 世紀前半にかけてこの変化が起こっていたことが明らかとなった。1 音節で発音する教会音楽の定型のようなものが存在したとも考えられる。

*the* の連声については調査した 16 世紀から 18 世紀の期間全体にわたり、行われていたことが示された。また、*th'He-brews* の形が存在したことから、*Hebrews* の h は発音していないことも明らかになった。

-eth の形については、e を発音する形と発音しない形が同じ曲の中に並存し、音節数を変えて歌詞付けに利用していたとみられる。*'th* の形だけでなく、-eth の形でも e を発音しない場合もある。従来から、Shakespeare が韻律の都合で 1 文の中に -eth 形と -es 形を同時に用いている例はしばしば取り上げられているが、これが、音楽の都合で、同じ -eth 形（あるいは -'th 形）でも、18 世紀においても、行われていたことが明らかになった。

動詞の -ed 形については、16 世紀から 18 世紀前半の間に、-ed の e を発音する形から発音しない形へと移行していることが明らかになった。この変化は世俗曲の場合より遅れて進行している。また、原形の末尾が -y である動詞の -ied 形についてはこの変化が他の動詞より早く 16 世紀初期に既に起こっていることが分かった。また、変化が収束していると思われる 18 世紀に擬古的に古い形が用いられている例も見られた。

動詞の -est 形については、17 世紀前半まで多く使われていて、e を発音するものとしないものとが並存していたが、18 世紀に入ると、-est 形の出現がとても少なくなり、-st の形でわずかに見られるのみとなっている。

## 5. おわりに

以上、16世紀から18世紀のイギリスの教会音楽について、音節数の視点から歌詞付けを調べてきた。これらについては、接尾辞や活用語尾の接続部分の母音を発音し音節を形成する形から、接続部分の母音を発音しなくなり音節を形成しない形への変化に関するものと、それ以外とに分けられる。

接続部分の母音を発音する場合としない場合については、それぞれが特有のリズムを持つ2つの形が、同一の曲中で並存している場合が多い。発音変化の過程で両方の形が存在していた時期に、歌詞付けの都合で音節数を調整しながら用いられていたと見られる。

接尾辞等の接続の変化以外の場合では、spiritの語について、1音節から2音節への発音変化の過渡期に両者を歌詞付けに利用していることが明らかになった。その他、-able形のような強勢の移動に関するもの、theの連声から得られたhの発音等について、新たな知見が得られた。発音変化の時期については世俗曲より教会音楽の方が遅いことが示された。

接尾辞等の発音変化については、従来の英語学の研究成果や、世俗曲の場合より変化の収束が遅いことが明らかで、教会音楽は伝統的な定型句等の表現や莊重な文体を用いているためか、口語で起こりつつある発音変化が即座には反映されにくいことが示された。そしてこれらの変化は概ね17世紀半ばに収束していることから、王政復古のタイミングで発音の切り替えが起こり、新しい発音による歌詞付けが行われるようになったと言える。

ルネサンス期のイギリスの音楽は、規則的な対位法と明確な和声が用いられながら、音画法等の歌詞に緻密に従った表現がされていて、優れた作品が多い。今回調べた数種の発音変化について、いずれも過渡期にあった時期が、イギリスの音楽として最も栄えていた時期と重なっていることに鑑みても、1音節1音というイギリス音楽の作法 (Pattison 1970: 77) に従いながら、これらの技法を駆使して優秀な音楽を作れたのは、発音変化の過渡期にあったため音節数を複数通りに扱うことができ、歌詞付けに際して自由に選択しながら用いることができた単語が数多くあったことが、大きな要因であると言うことができよう。

[注]

<sup>1</sup> 参照文献参照。

<sup>2</sup> EC は Early English Church Music の略。参照文献参照。

<sup>3</sup> 「-」は通常、音節の区切りを表す。便宜的に楽譜の分縫の切れ目をそのまま用いている場合もある。

<sup>4</sup> 弱変化動詞 3 人称現在単数形の活用語尾。

<sup>5</sup> -ed 形は、動詞の過去形、過去分詞形。名詞に -ed の接辞を付けて形容詞化したものは含まない。

<sup>6</sup> 異形がある場合は [ ] で括った。

<sup>7</sup> この wondrous については、後に続く音符があり、-ous に 2 音符割り当てる解釈も可能である。

<sup>8</sup> 2 人称単数の thou に対する弱変化動詞の活用語尾。

<sup>9</sup> Musica Britannica の略。参照文献参照。

<sup>10</sup> ～は本稿では 1 音ではなくメリスマの部分であることを表す。

<sup>11</sup> この tion は 1 音節の扱いでスラーを掛けた 2 音に割り当てられているが、ti-on であった可能性もある。

<sup>12</sup> {} 内は、世俗曲集 (*Songs 1 ~ 3, Ten Duets*) からの用例。

<sup>13</sup> ? は引用作品の作曲者が不確実である場合。

<sup>14</sup> 第 2 音節の音節主音を l[1] とした場合。音節主音を e/ɪ/ とすると、/ɪd/ 形となる。分縫の仕方から、編集者は前者を想定しているとみられる。

<sup>15</sup> 同上。

<sup>16</sup> 同上。

<sup>17</sup> 「\*」は任意の音節を表す。

<sup>18</sup> "He rowseth vp himself, and makes a pause" (*The Rape of Lucretia*) などの例を挙げている。

<sup>19</sup> 英語では 14 世紀から 16 世紀頃に、/i:/ から /eɪ/ への発音変化が起こったとされている (Barber 1997: 105)。

<sup>20</sup> Smith は他に heal-ed を用いているほか、dwell-eth、com-eth という三人称単数の古い形を用いている。Key は他の形では古い形は見られないが、動詞の -ed 形については、10 例全て、e を発音する形を取っている（現代でも e を発音する形 2 例とメリスマで語尾の判断が困難な 1 例を含む）ことから、意図性が感じられる。

参考文献

樂譜

- Early English Church Music (EC) . London: Stainer & Bell Ltd.
- Ramsey, Robert. *Robert Ramsey: I - English Sacred Music.* (EC 7) 1967. Edited by Edward Thompson.
- Tallis, Thomas. *Thomas Tallis: I - English Sacred Music: I - Anthems.* (EC 12) 1973. Edited by Leonard Ellinwood.
- Tallis, Thomas. *Thomas Tallis: II - English Sacred Music: II - Service Music.* (EC 13) 1974. Edited by Leonard Ellinwood.
- Tye, Christopher. *Christopher Tye: I - English Sacred Music.* (EC 19) 1977. Edited by John Morehen.
- Gibbons, Orlando. *Orlando Gibbons: II - Full Anthems, Hymns and Fragmentary Verse Anthems.* (EC 21) 1978. Edited by David Wulstan.
- Giles, Nathaniel. *Nathaniel Giles: Anthems.* (EC 23) 1979. Edited by J. Bunker Clark.
- Taverner, John. *John Taverner: III - Ritual Music and Secular Songs.* (EC 30) 1984. Edited by Hugh Benham.
- Morley, Thomas. *Thomas Morley: I - English Anthems; Liturgical Music.* (EC 38) 1991. Edited by John Morehen.
- Musica Britannica (MB) . London: Stainer & Bell Ltd.
- Locke, Matthew. *Matthew Locke: Anthems and Motets.* (MB 38) 1976. edited by Peter Le Huray.
- Greene, Maurice. *Maurice Greene: Ode on St Cecilia's Day and Anthem: Hearken unto me.* (MB 58) 1991. edited by H. Diack Johnstone
- Eighteenth-Century Psalmody.* (MB 85) 2007. edited by Nicholas Temperley and Sally Drage.
- Purcell, Henry. *Five Anthems.* 1994. edited by Robert King. London: Faber Music Ltd.
- Purcell, Henry. *Harmonia Sacra. Two Divine Hymns and Alleluia.* 1960. edited by Peter Pears and Benjamin Britten. London: Boosey & Hawkes.
- Purcell, Henry. *Songs.* Vol. 1-3. 1994. edited by Michael Tippet and Walter Bergmann. London: Schott & Co. Ltd.
- Purcell, Henry. *Ten Duets.* 1979. edited by Timothy Roberts. London: Stainer & Bell Ltd.

*English Church Music. Volume I. Anthems and Motets.* (ECM) 2010. Edited by Robert King.  
Oxford: Oxford University Press.

書籍・論文

- Barber, Charles. 1997. *Early Modern English*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Klausner, David N. 1996. "English". In Timothy J. McGee ed., *Singing Early Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lass, Roger. 1999. "Phonology and Morphology." In *The Cambridge History of the English Language: Volume III 1476- 1776*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pattison, Bruce. 1971. *Music and poetry of the English Renaissance*. New York : Da Capo Press.
- 荒木一雄、宇賀治正朋 1984『英語史Ⅲ A (英語学大系 10-1)』大修館書店。
- グラウト, D. J.、C. V. パリスカ 1998『新 西洋音楽史』(上)・(中) 戸口幸策、津上英輔、今西基之共訳、音楽之友社。
- 中尾俊夫 1985『音韻史 (英語学大系 11)』大修館書店。
- 糸山陽子 2011『ルネサンス期のイギリス・マドリガルのディクションの研究——《オリアーナの勝利 The Triumphs of Oriana》(1601) の場合』『ミクスト・ミューズ増刊号 音楽学論文集』愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース、129-141。
- . 2012「初期近代英語期の声楽作品による当時の発音の推定」『近代英語研究』第 28 号、1-22。

書評

## ディートリッヒ・バーテル著『音樂的象徵學便覽』について

吉田 恵 愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師

Bartel, Dietrich. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*.

Inhalt

目次

Vorwort

序文

Teil I: Die Figurenlehren

第一章：象徵學

1. Die rhetorische Figurenlehre

1. 修辞学的象徵學

- a) Zum Begriff figura
- b) Fabius Quintilian
- c) Johannes Susebrotus
- d) Jakob Christoph Gottsched

a) figura（象徵）の概念

b) ファビウス・クィンティリアン

c) ヨハネス・ズーセンプロートゥス

d) ヤコブ・クリストフ・ゴットシェド

2. Die musikalische Figurenlehre

2. 音樂的象徵學

- a) Zur Beziehung zwischen Musik und Rhetorik
- b) Joachim Burmeister
- c) Johannes Nucius
- d) Joachim Thuringus
- e) Athanasius Kircher
- f) Elias Walther
- g) Christoph Bernhard
- h) Wolfgang Caspar Printz
- i) Johann Georg Ahle
- j) Thomas Balthasar Janowka
- k) Johann Gottfried Walther
- l) Mauritius Johann Vogt
- m) Johann Mattheson
- n) Johann Adolf Scheibe
- o) Meinrad Spieß
- p) Johann Nikolaus Forkel

a) 音樂と修辞の関係

b) ヨアヒム・ブルマイスター

c) ヨハネス・ヌキウス

d) ヨアヒム・トーリングス

e) アタナシウス・キルヒャー

f) エリアス・ヴァルター

g) クリストフ・ベルンハルト

h) ヴォルフガング・カスパー・プリンツ

i) ヨハン・ゲオルグ・アーレ

j) トーマス・バルタザール・ヤノウカ

k) ヨハン・ゴットフリート・ヴァルター

l) マウリティウス・ヨハン・フォグト

m) ヨハン・マテゾン

n) ヨハン・アドルフ・シャイベ

o) マインラッド・シュピイス

p) ヨハン・ニコラウス・フォルケル

Anmerkungen

脚注

Teil II: Terminologische Abhandlung der Begriffe  
der musikalischen Figurenlehre

第二章：音樂的音型學の概念の専門用語論

Anmerkungen

脚注

Appendix

付記

Literaturverzeichnis

参考文献

Register der Figuren

象徵一覧

本書は、1982年にディートリヒ・バーテルによって、ドイツのフライブルグ、アルバートトールードヴィヒ大学の哲学科における博士号学位請求論文として執筆され、1985年にラーバー社により初出版された。英語版は、筆者より加筆、改訂が加えられ、1997年にアメリカのネブラスカ大学から出版されている。この際、主に第一章の内容に、詳細な解説と注釈が加えられている。

## 序文について

序文において著者は、修辞学上と音楽上の個々の象徴に対する概念を、バロック時代に統一され、画一的に語られてきた象徴学とは一線を画すものであると述べている。さらに、個々の概念の語義の歴史と変遷、そして、個々の概念を表す専門用語の検証を、18世紀までの理論家の資料を通して比較、提示することを示唆している。

## 第一章：象徴学について

第一章は、修辞学的象徴学と音楽的象徴学に分けられ、それぞれの概念について述べた後、第二章での比較に用いられる理論家を列挙している。

修辞学的象徴学が実践的な役割を担っていたのは、弁論の場においてである。figura（象徴）の概念は、紀元前のローマの劇作家テレンティウスが初めて使用した言葉 *fingere*（形作られたもの）から派生した。同じく紀元前のローマの著作家アウロによって、figuraの概念の意味は文法用語の領域にまで踏み込んで語形変化の記述に使用され、プラトンとアリストテレスがその適用を慣習化させた schema（形）に取って代わるようになった。schemaは文法、修辞学、論理学、数学と天文学といった多岐に亘る分野で、外見上の形状を表す概念として用いられたが、figuraの概念は具象に留まらず、imago（想念）の領域にまで拡大した。

修辞学的象徴学の理論家としては、ファビウス・クインティリアン（35?-100?）、ヨハネス・ズーセンブロートウス（1484/85-1542/43）、ヤコブ・クリストフ・ゴットシェド（1700-1766）が取り上げられている。

クインティリアンが象徴の概念を思考と言葉の2つに分類したのに対して、ズーセンブロートウスは、形と比喩を柱とし、さらにそこから枝分かれさせる

という詳細な分類を行った。ゴットシェドもまた、これを単語と文章に分類した。このように、時代と共に変化していく分類の中に、象徴の概念の変遷を見ることが出来る。クインティリアンは象徴を聴衆の説得の手段とみなし、ズーセンプロトウスは弁論の装飾に、ゴットッシュは感情表現あるいは聴衆の感情を刺激する手段とみなした。著者は、この変遷が音楽においても当てはまると言っている。

音楽と修辞の関係は、1500年頃から始まり、作品の分析と密接な関わりを持つようになった。一般的に、学術的芸術的技法の分野では、古い名匠の作品を模倣すれば、同じ水準の技術が習得できると考えられていた。既に古代ギリシャの時代から、修辞学では、より良い弁論を行うために、象徴を含んだ弁論の表現手段の分析が行われ、その分類と命名が盛んに行われていた。音楽学においては、16世紀頃から名作における音楽的現象の解析が行われるようになつたが、個々の音楽的現象に命名する概念は欠如していた。そこで、音楽と密接な関係を持つ技法である修辞学の分野から専門用語が転用され、その数は徐々に増えていったのである。

音楽的修辞学では、16世紀から18世紀の15人の理論家を時代順に取り上げ、それぞれの分類と命名の手法について述べている。

ヨアヒム・ブルマイスター（1564-1629）は、著書『音楽形成の備忘録 Hypomnematum musicae poeticae』（1599年、ロストック）と『音楽的即興 Musica autoschediastike』（1601年、ロストック）の中で、音楽的象徴を、装飾、和声のみの象徴と旋律のみの象徴、和声と旋律両方の象徴の3つに分類している。これが、音楽的象徴を組織的に表した最初であり、これらの著書からブルマイスターが、音楽的現象に修辞学的専門用語を当て嵌めていたことが解る。

ヨハネス・ヌキウス（1556-1620）の著書『音楽形成 Musices poeticae』（1613年、ナイセ）は、音型学と修辞学の関連において非常に重要な資料である。ヌキウスは初めて、音型を、主音型（figurae principales）と順音型（figurae minus principales）の2つに分類した。この分類をヨアヒム・トゥーリングス（生没年不詳）、アタナシウス・キルヒャー（1601-1680）、トーマス・バルタザール・ヤノウカ（1669-1741）が継承し、音楽的象徴学の発展の礎となった。トゥーリングスの格言詩『2連の小品 Opusculum bipartitum』（1624年、ベルリン）

の序文が、ヌキウスの序文がほとんど同じであることから、彼のヌキウスへの強い傾倒は明らかである。さらにトゥーリングスは、順音型を詳細に分類し、12の音型を当て嵌めた。キルヒャーも順音型を12に分類し、順序もトゥーリングスと同じであることから、その影響の強さが伺える。しかし、彼の著書『普遍音楽 *Musurgia Universalis*』(1650年、ローマ)には、教会旋法による感情刺激への効果と、感情表現の象徴が強調されるという、象徴学における新たな道が示された。

エリアス・ヴァルター(1619?-1684?)は、ブルマイスターを継承したが、特に新しいことを示してはいない。しかし、彼の学位請求論文である『音楽論文 *Dissertatio musica*』(1664年、チュービンゲン)では、ブルマイスターの定義に忠実に準じた楽曲分析が行われたため、この論文は、当時の実際の象徴に対する意味付けの判断基準となる重要な資料とされている。

クリストフ・ベルンハルト(1628-1692)とヨハン・ゴットフリート・ヴァルター(1684-1748)は、ヌキウスの主音型と順音型の分類を、基礎となる音型(*figurae fundamentales*)と表面に表れる音型(*figurae superficiales*)に置き換えた。ベルンハルトの2つの論文『作曲技法拡大についての論文 *Tractatus compositionis augmentatus*』(1657?年)と『協和と不協和の使い方の詳細な記録 *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*』では、音型学を、和声学を含めた実際の作曲学の範囲における具体的な助言として扱っている。キルヒャーが順音型を修辞学の象徴に由来する普遍的な概念として論じているのに対し、ベルンハルトは、表面に現れる音型を音楽家が演奏の実践として発展させた装飾によるものと考え、理論の外に存在するものとして解釈した。

ヴォルフガング・カスパー・プリンツ(1641-1717)は、『ミュティレネのフリュネ的あるいはサテュロス的作曲家 *Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist*』(1696年、ドレスデン)において、音型分類の図表を表している。そこでは修辞学的専門用語を用いず、歌詞の解釈を音型に適用することに到達し、ベルンハルトが常に多声における解釈を示したのとは逆に、旋律上のみにその解釈を表した。

ヨハン・ゲオルグ・アーレ(1651-1706)は、『音楽的夏の対話

*Musikalisches Sommer-Gespräch*』（1698年、ミュールハウゼン）の中で、修辞学が直接の起因となった音型が、音楽的な表現に適用されるという、音楽と修辞の密接な関係を説いた。ヴァルターは、『音楽的作曲の法則 Praecepta der musicalischen Composition』（1708年、ヴァイマール）と『音楽辞典 Musicalisches Lexicon』（1732年、ライプツィヒ）で、音型学における重要な記述を残している。彼はそれらの中で音型を音楽芸術における言語として扱い、修辞学的概念との関係を列举し、修辞学的音楽的象徴学という概念を初めて打ち出した。

マウリティウス・ヨハン・フォグト（1669-1703）は、新しい概念を音型の命名に取り入れた。『音楽芸術の貴重な宝物室 Conclave thesauri magnae artis musicae』（1719年、プラハ）では、音型の重要な役割は、旋律の装飾や不協和の適用ではなく、歌詞の解釈を明瞭に行うことであると述べた。さらに、歌詞を表現する理想の手法となる *figurae idealis*（理想の象徴）として、20の音型を挙げた。それらの名称には、全く新しい専門用語が用いられたのではなく、以前から使われていた名称に、部分的に別の意味を与えられたものが用いられた。

ヨハン・マテゾン（1681-1764）は『完全なる楽長 Der vollkommene Capellmeister』（1739年、ハンブルグ）の中で、音型学における修辞学の重要性を説いている。彼の出発点は、修辞と音楽が掲げる目的の完全な一致であり、音型学が音楽の中だけに留まって孤立するのではなく、修辞学との調和の学問であると理解されることにより、音楽形成における重要な手段となることを望んだ。

ヨハン・アドルフ・シャイベ（1708-1776）は、音楽表現の目的を、情緒の刺激によって与えられる心地よさに求めた。彼の著書『音楽的理論的実践の概要 Compendium musices theoretico-practicum』（1745年、アウグスブルグ）では、歌曲だけでなく器楽曲においても、言葉の表現と関連する音型を適用することによって、音楽に真の命を与えることが出来ると言っている。

マインラッド・シュピイス（1708-1761）は著書『音楽的作曲実践に関する論文 Tractatus musicus compositorio-practicus』（1745年、アウグスブルグ）で、音楽的象徴の意味を2つに分類した。一方は音楽記号と音符、他方は音

型装飾と言葉由来の飾りである。このように 18 世紀では、装飾が音型に位置づけられたことで、主音型あるいは基礎となる音型の概念を見失うことになった。

ヨハン・ニコラウス・フォルケル（1749-1818）は、音楽的象徴学において、マテゾンの直接の後継者として認知されることを望んだが、自身で独自の系統的分類を行い、その概念はマテゾンのものと区別されている。彼の著書『音楽の全般的な歴史 Allgemeine Geschichte der Musik』（1788 年、ゲッティンゲン）で述べられている音楽的修辞学の表現は、すでに彼の時代の作曲学ではなかった。

## 第二章：音楽的音型学の概念の専門用語論について

第二章では、象徴に対する、上述の 3 人の修辞学者と 15 人の音楽理論家の見解が述べられている。157 の象徴が挙げられ、それに対するそれぞれの理論家の定義を、著作からの引用交えながら、時代順に詳説されている。これによって、修辞学的象徴、音楽的象徴と単純な音型との明確な境界が示されており、また、時代による概念の変化の比較も行うことが出来る。

ドイツ語 *figur* の持つ意味は、形姿から始まり、人形、人影、図形、文彩、音型、象徴と多岐に亘っている。この中から、今回本書を評するに当たっては、象徴という言葉を選び、原題の "musikalischen Figurenlehre" を「音楽的象徴学」と訳すことにした。音型という音楽用語を避けたのは、ここで取り上げられている概念が、音型という枠にとらわれたものではなく、音楽的表現全般に含まれる象徴と結びついているからである。本書は、16 世紀から 18 世紀にかけての音楽的象徴学を整理し、深く理解するために必要な基本的情報をすべて網羅しており、出版から 30 年以上を経ても、これ以上詳細な研究書は後発されていない。しかし、一方では、音楽的象徴学と結びついた楽曲分析と、またそれを実際の演奏に投影するに至るまでの手法については言及されていない。分析と実践の手法を本書から導くことが、演奏家に課せられた課題であると考える。

報告

## 「2.5次元文化研究に関する公開国際シンポジウム」傍聴記

増山賢治 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

筆者は近日、タイトルに表記したシンポジウムに出かける機会があり、有意義な情報や知識を得ることができた。本稿はシンポジウムの3人の発表者とそれぞれに対する質問・コメントを筆者が聞き書きしたものとシンポジウムのチラシの紹介文に基づいてまとめたものである。尚、配布資料（ハンドアウト）がなかったため、記録情報に遗漏や若干の誤りも予想されることをお断りしておく。まず、シンポジウムの概要とチラシの解説文を引用する。

2015年2月5日 17:30~ ヨコハマ創造都市センター 3階スペース

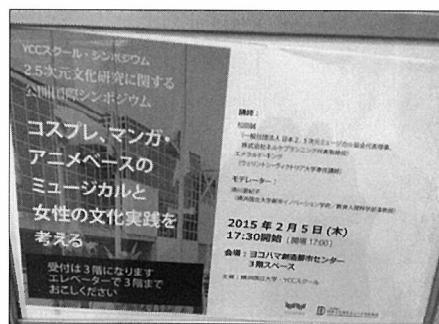
主 催：横浜国立大学・YCCスクール

テーマ：「コスプレ、マンガ・アニメベースのミュージカルと女性文化実践  
を考える」

講 師：松田誠（一般社団法人日本2.5次元ミュージカル協会代表理事、  
株式会社ネルケプランニング代表取締役）

エメラルド・キング（ウェリントン・ヴィクトリア大学専任講師）

モデレーター：須川亜紀子（横浜国立大学都市イノベーション学府／教育人  
間科学部准教授）



2.5次元文化とは、現代ポピュラー文化（アニメ、マンガ、ゲーム）の虚構世界を現実世界に再現し、虚構と現実の曖昧な境界を享受する文化実践のことを目指す。具体例として、コスプレやマンガ等を原作としたミュージカル（ミュージカル『テニスの王子様』、ミュージカル「美少女戦士セーラームーン」等）、コンテンツツーリズムなどがあり、若者を中心に海外でも積極的消費がなされている。しかし、学術的な研究は追いついておらず、若手研究者を中心に領域横断的な研究が散見されるのが現状である。

本シンポジウムでは、2.5次元文化発信地である日本と、それを享受発展させている海外の研究者、および制作者たちの学術交流を、研究者、学生だけではなく、一般市民に開かれた場で行う。制作側と研究者側の両サイドから、特に「女性オーディエンス」に焦点を当てて、2.5次元文化の国際比較研究を行う。これにより、新たな理論構築に向けての基盤作りを目指す。

以下、発言順に発表内容とそれに対する筆者の見解を記す。

## 1. 松田誠氏の発表

松田氏の発表は2.5次元ミュージカル協会HPに掲載されている情報を中心に2.5次元ミュージカルの上演映像を交えながら、終始分かりやすく展開された。2.5次元ミュージカル界の総帥ともいるべき同氏ならではの、貴重な情報も含まれており、今後の2.5次元ミュージカルの発展を考える上での有意義な指摘、分析が示された。それによって同ミュージカルに関する新しい知識を得ただけでなく、それに関する筆者の一部の見解が的外れではなかったと確認できことは大きな収穫だった。例えば、日本のミュージカル上演演目の70%は欧米もので、劇団四季などは上演に際してディズニーに多額のロイヤリティを支払っている現状があること。それに対して松田氏は欧米でのアニメの高い人気を追い風にして将来的に欧米人が日本の2.5次元ミュージカルの演目を上演する方向も想定しており、「デスノート」は英語上演での脚本がすでに書かれている事実などから、まさに壮大なプロジェクトが進行中である状況が伺えた。

そして、2.5次元と言う語（呼称）はもともとファンの造語であり、ミュー

ジカルと称してもいわゆるストレートプレイも含まれている（「弱虫ペダル」など）ことも再確認できた。それから、2.5次元ミュージカルがヒットした要因として、松田氏が挙げた以下の3点も2.5次元文化を考察する上で示唆に富んだものだった。

- (1) リアルの希少価値が上がっている（ヴァーチャルが大衆化した御蔭で）。
- (2) アニメ作品を舞台化したコンテンツを見る際に観衆は必然的に「脳内補完」をしている。
- (3) キャラクター、物語の認知度

(1) はポピュラー音楽の世界にそのまま当てはまる現象で、ライブハウスの人気上昇とも相通じるものがあると感じた。(2)については、「自転車のペダルだけを持った俳優による体力の限界まで挑戦する熱演に感動する」という説明は、筆者の本来の専門領域である京劇の舞台、演技におけるシンボリズムやアクロバットの醍醐味が想起され興味深かった。(3)については、私見ではプラスマイナス両面があると思われる。原作のイメージが強烈で、それが上手く舞台化されないと不満を感じる観客もいるかもしれない。しかしながら、原作はあくまでも原作であって、それを元に作られた作品は独立したものであると考えれば、それ自体で鑑賞すべきだという見方も十分成り立つと思われた。ストーリーの結末は分かっているのにまた見たいという感覚は、ある意味「古典」演目の鑑賞に通じるものがあると言えるだろう。この点に関しては、「ファンの2-3割が原作を読んだことがない」という同氏の指摘もあり、注目すべき傾向だと思った。実は筆者もその一人で、あくまでもミュージカルの新しいカテゴリーとして鑑賞しており、多くの演目がそれに耐えうる水準には達していると考えている。もちろん、改善すべき点はまだ多くあるが、むしろ、音楽的には新しい可能性を秘めている点が感じられ、期待を抱いている。例えば、特に歌唱について2.5次元ミュージカルの楽曲の歌詞は字幕無しで9割以上聞き取りに問題はないことが大きな強みであり、それには俳優の発声法、曲調や作風に秘密があると考えている。そういう意味で、欧米や既成の日本のミュージカルに共通する、まるでオペラを思わせる朗々とした歌声を2.5次元ミュージカル

ルの基本とすべきではないだろう。楽曲スタイルに関しては、「黒執事」や「忍たま」の楽曲スタイルの多元性、多様性には注目すべきで、ミュージカル界に革命を引き起こす、創作ミュージカルの1つのカテゴリー形成の動きとしてとらえたい。そして、2.5次元ミュージカルナンバーのオリコン進出、カラオケへの採用によってJ-Popへの影響が現実化していると考えられる。また、その歌唱に関しては、オペラのアリアとレチタティーヴォのような対比的要素というより、メロディアスな曲、聴衆が盛り上がる曲（アンコール曲）、ダンスマュージック、複雑な転調は見られず使用音も少なく、音域も比較的狭く設定することで、ミュージカル経験のない素人でも歌える曲など、より多様な類型化が可能ではないかと予想している。

その他、松田氏の発表に関する1つの質問は、2.5次元ミュージカルの普及、一般的認知度を高めるための批評家への働きかけ、大手マスコミへの売り込みの姿勢を問うものだったが、私見では批評・評論の必要性はある程度頷けるが、芸能の批評・評論が欧米並みのレベルが確立されているかどうか判断が難しい日本では、一部の芸能ジャンルのようにいわゆる「提灯記事」が氾濫する危険性があり、文化の発展という意味からするとそれほど有効な措置とは言えない気がする。主流のミュージカルと同様に形骸化して独自の魅力が失われていくことも考えられ、まさに「諸刃の剣」といったところだろうか。

## 2. エメラルド・キング氏の発表

タイトルは「水曜日はピンクを着るのよ—オーストラリアにおけるコスプレと女性ファン共同体」である。筆者もコスプレに関しては、フランスでの人気はある程度知っていたが、オーストラリアでの普及もかなりのものだということが分かり、世界的広がりを再認識した。それに関連してヒーローものとアニメン、キャラソンはどうなのか一度伺いたいと思った。

## 3. 須川亜紀子氏の発表

2.5次元の文化実践を女性の快楽、イマジネーション、女性オーディエンスの視点から考えるもので、広く文化を考察するための様々な概念、視点が網羅されており大変勉強になった。2.5次元文化領域の射程、コンテンツ浸透の背

景、メディアの発達による「リアリティ」の概念の変化など、いくつかのセクションに分けて発表が展開されたが、虚構と現実の線引きが曖昧化しているという指摘には興味を惹かれた。

2.5とは半虚構／半現実、つまり虚構であるものを3次元の俳優が演じる面白さであり、具体例として、キャラ／声優のコンサート、コスプレなどが挙げられた。それを支える概念として、ポール・ミルグラム（1994年）によるVR（ヴァーチャルリアリティ）+AR（Augmented Reality 拡張現実）=MR(Mixed Reality 複合現実感)の説明があり、さらに「リアリティ概念の変化」に関しては、現実感の変化、変容という視点からハイブリッドな現実（HR = Hybrid Reality）という提唱は2.5次元文化を考える重要なヒントであると感じられた。その他、パフォーマンス学関連でFischer-Lichte. 2014. *Theatre and Performance Studies.* や2.5次元アート写真も紹介された。

そうした分野には門外漢である筆者が軽々に援用など口にすべきでないことを承知の上で、敢えて無謀な妄想を展開すると、音楽においてもリアリティをどう解釈できるか考えると興味深い。音楽の場合、2次元=楽譜、録音（CD）、3次元=従来的なパフォーマンス（生声、生バンド）と単純に考えると、2.5次元=マイク使用、録音・カラオケ伴奏に「生声（しかも従来のミュージカルとは少し違う発声で）で歌う」ことが新型リアリティのポイントとなるように感じられる。最近ではボーカロイド（合成した声）がボーカロイドオペラ「葵上」という新しい試みを実現したこととも合わせて興味は尽きない。2次元と3次元の共同作業、クロスオーバーとして2.5次元ミュージカルをとらえると、アニメのキャラクターを俳優が背負って演じ、歌うから見る側はそこに魅力を感じるのであって、アニメキャラが映像でボーカロイドのように歌うだけではそこに魅力的な空間が生まれるとは考え難い。2次元に3次元の要素が絡む独特の融合スタイルを2.5次元文化は今、模索中であるが、それは言い換えれば「メディアミックス戦略による脈絡変換のマジック」のような気がする。

今回のシンポジウムは3時間程で、全体に形骸化、硬直化した研究分野にはない良い雰囲気の自由で闊達な実りあるシンポだった。2.5次元文化研究が特定のアプローチしか認めないような硬直化した研究領域にならないように願いつつ、「テニミュ」に代表されるスター主義でも群像劇でもない2.5次元

ミュージカルが、既成のミュージカルの音楽様式とどのように異なっているのかその特徴に関して、筆者は 2.5 次元アーティストの存在、J-Pop への影響などを視野に入れながら音楽人類学の立場からの考察を模索している。

松田氏の発表の中で AiiA 2.5 Theater Tokyo つまり、2.5 次元ミュージカルの専門劇場が 3 月 21 日、渋谷にオープンすることが言及された。しかも、4 か国語字幕が選択できる映画の 3D 眼鏡のようなゴーグルが配備されるという。それによってミュージカルの世界にどのような変化が起きるか大いに注目される。

特別講座報告

## レクチャーコンサート

### 「日本のヴァイオリン王 鈴木政吉の幻の名器をめぐって」

井上 さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

---

日時：平成 26 年 5 月 10 日（土）14 時 00 分～ 16 時 00 分（開場 13 時 30 分）

会場：愛知県立芸術大学室内楽ホール

入場：無料（事前申込制）

#### プログラム

##### 第 1 部 講演の部

井上さつき：「鈴木政吉とその時代」

松浦正義：「太平洋戦争と伊勢湾台風をくぐりぬけた楽器」

松下敏幸：「政吉のヴァイオリン」

##### 第 2 部 コンサートの部（鈴木政吉 1929 年製手工ヴァイオリンを使って）

ヴァイオリン：江頭摩耶 ピアノ：戸谷誠子

1. ラヴェル 《ヴァイオリンソナタ》

2. 鈴木鎮一 《前奏と名古屋の子守唄》

3. サン=サーンス／イザイ 《ワルツ形式の練習曲によるカプリス》

---

今年度の音楽学コース主催の特別講座は、上記のような内容で開かれ、大盛況のうちに終了した。

名古屋の鈴木ヴァイオリンを創始した鈴木政吉（1859-1944）は、分業制による楽器の工場生産をいち早く実現し、大正時代には 1000 人を超す従業員

が毎日 500 本を量産していた。後年、政吉は三男のヴァイオリニスト、鎮一（スズキメソード創始者）がドイツから持ち帰ったクレモナの古銘器ヴァルネリを手本にして、高級手工ヴァイオリンを作るようになった。そのヴァイオリンは国内外で高く評価されたが、現在ではほとんど残っていない。

この数年、鈴木政吉について研究していた井上は、政吉の手工ヴァイオリンを探していることを中日新聞のコラムに書いた。すると、すぐに尾張旭市にお住まいの松浦正義さんから連絡があった。1929 年製の政吉作の名器を父上から受け継がれた松浦さんは、ありがたいことに、その楽器を本学に寄贈してくださった。ヨーロッパ産の高級な材料が使われ、素晴らしい技術で作られている楽器である。

その後、この楽器は、クレモナでヴァイオリン作りのマエストロとして活躍している松下敏幸さんの手で修復が行なわれた。松下さんの手で蘇ったこの楽器のお披露目を兼ねて、今回の特別講座が企画され、レクチャーとコンサートが行なわれた。同時期に、拙著『日本のヴァイオリン王——鈴木政吉と幻の名器』も中央公論新社から刊行された。

レクチャーでは、井上と、寄贈してくださった松浦さん、そして、クレモナから帰国中の松下さんの 3 人がそれぞれ講演し、それに引き続いて、江頭摩耶さんのヴァイオリンと戸谷誠子さんのピアノで、甦った名器による演奏が行なわれた。

今回、このヴァイオリンを演奏してくださった江頭摩耶さんにとって、ずっと眠っていた楽器を「起こす」作業は至難の業だったようだが、彼女はみごとにそれをやり遂げた。その後、26 年度はこの楽器を使ったさまざまなコンサートやイベントがあり、そのたびに江頭さんにこの楽器を演奏していただいた。

今回の特別講座は新聞報道で大きく取り上げられたこともあるって大変な人気となり、用意した席があつという間に無くなってしまったのは、うれしい驚きだった。学生のみなさんや安原先生、増山先生にはイベント実行に際して、多大なご協力をいただいた。この場をお借りして御礼を申し上げたい。

27 年度以降も、政吉ヴァイオリンを使ったコンサートやコンサートが予定されている。忘れられた日本の名工、鈴木政吉の存在が、このヴァイオリンによってクローズアップされ、真に評価されることを願っている。



愛知県立芸術大学音楽学部 音楽学コース主催 特別講座(リクチャーコンサート)

# 日本のヴァイオリン王 鈴木政吉の 幻の名器をめぐって

平成26年5月10日(土)  
14:00~16:00(開場13:30)

会場: 愛知県立芸術大学室内楽ホール

入場: 無料(事前申込制)

<お問い合わせおよび事前申し込み先>

愛知県立芸術大学 文字情報 教務係 電話 0561-76-2731(直通)  
東大学のホームページからのWeb受付も予定しています。

## プログラム

### 第1部 講演の部

井上さつき: 「鈴木政吉とその時代」

松浦正義: 「太平洋戦争と伊勢湾台風をくぐりぬけた楽器」

橋下敏幸: 「政吉のヴァイオリン」

### 第2部 コンサートの部(鈴木政吉1929年製手工ヴァイオリンを使って)

ヴァイオリン: 田淵慶郎 ピアノ: 佐誠子

1. 鈴木誠一: 《歎かと舌打の子守歌》

2. フラム: 《ディディシナナ》

3. サンニーサーンス/イザイ: 《ワルツ形式の練習曲によるセブリス》

designed by  
**newton**  
we-are-newton.com

## あの日、あなたに出会った——「愛知県立芸術大学」留学見聞

曾 宇航 国立台南芸術大学大学院民族音楽学研究所(特別聴講学生)

台南芸術大学の交換留学生として、私は日本の愛知県立芸術大学へ半年間の学習交流の機会を得た。楽しい時間はいつも早く過ぎるもので、いつの間にかそろそろ日本を離れる時がきている。話したいことはたくさんあるが、自分の一番印象深かったことについて話したいと思う。

### 1. 親切で礼儀正しい日本人

日本に来る前に、私は「彼らは果たして中国のマスコミや本の中で描かれているのと同じだろうか」といろいろな想像をめぐらせた。日本に来た最初の日、「クラスメイトの皆は中国人が嫌いでしょうか」といった問題を、学務課の三浦さんにたくさん聞いた。しかし、それはすべて余計な心配だった。学校の皆さんには親切で友好的であり、毎日facebookでクラスメイトと先生が書いた面白い文章を見るのが私の習慣となっている。私は寮で皆さんと近況報告をし合うことが楽しく；皆が私と考えを分かち合ってくれることをうれしく思う；会う度に、皆さんのがくれた励まし言葉が僕の支えとなっている。

「とにかく楽しい」というのが、私が日本で半年生活して得た率直な印象である。人々は「規則を守って」生活し、規則に従いさえすれば、何も心配しなくて良い。学校にいても、旅行に出ても、困難な場面に遭遇したとき、よくいろいろな人に助けてもらった。公共の場所で貴重品をなくしても心配はいらぬ。なぜなら、拾った人は自発的にサービスフロントに届けるからである。周囲のクラスメイトは、台湾のようなのんびりした感じは全然なく、皆厳しい顔で、歩くスピードも速いが、必要があつて彼らを訪ねると、毎回彼らは立ち止まってとても親切な態度で助けてくれる。このようなことに、すごく感動した！

日本人の礼儀正しさはよく知られているが、秩序よく列に並び、バスを乗り降りする時も、互いに挨拶する。店員は皆親切で、どこにいても笑顔の出迎えとサービスに出会う。初めて訪日した私にとって、大きな驚きと喜びだった。

しだいに、私はこのような親切に慣れた。このまま中国に帰ってすぐに、無関心なスタッフ、巻き込まれることを恐れて他人を助けない人々に対面するだろう。私は、今の中国が勉強すべき部分がわかった。

## 2. 特徴ある愛知県芸の授業

芸術大学の授業は皆充実し、面白い。中国の大学の授業方式と違って、日本の先生は教科書に従ってそのまま教えるだけではない。会話を通して絶えずその関連方面へ知識を展開して、教科書以外の内容をたくさん学んだ。

例えば、増山教授の「ポピュラー音楽概論」の授業は、最新の2.5次元音楽を紹介し、自身の研究成果とメディア理論を合わせ、学生に講義する。安原教授と井上教授の「音楽学研究（総合ゼミ）」の授業は、発表者となった学生や先生が、まず研究成果を発表し、その後全員で発表内容に対し討論する。それは生徒にとって良い訓練となる。

学校内に各種のサークルがあり、剣道部、合唱団、ボランティア、生徒会など、学生の参加は自由である。校内活動以外の時間は、ほとんどの学生が外でバイトをし、学校に通う費用を賄っている。なので、彼らは社会との関係が非常に緊密で、卒業後、すぐに社会に出て仕事ができる。中国は「一人っ子」政策のせいで、家庭に一人の子を持ち、その子は家族の中心なので、子は辛い仕事で学費を稼がなくていい。しかし中国の学生は、卒業後すぐは経験不足のため、一定の時間を経ないと社会に適応できない。「自己中心」これは、現在、中国の若い人々の間で問題となっている。日本はどうなのだろうか？



音楽学研究総合ゼミでの研究発表  
(2014年11月13日：  
愛知県立芸術大学合奏棟第2教室)

### 3. 中国、日本と台湾——先生と生徒の状況

台湾与中国では、午前の授業は一般的に9時から12時までで、午後は2時半から再開する。これで学生と先生の昼休みの時間は十分足りる。しかし、愛知県立芸術大学の時間割はそうではなくて、授業と授業の間の休み時間がとても短く、学生は昼休みをゆっくり取る習慣があまりなくて、彼らはよく自分で作った弁当を持ってきて教室で食事し、休憩する。

先生と学生の関係は、中国ではほとんど「学生は先生に就いて学習し」、それぞれの立場がはっきり分かれている。基本的に、一般の学生は教授と一緒に食事に行くなど不可能だ。しかし、台湾と日本は違う。愛知県芸の教授は皆年上の友達のように、授業中も気軽に教壇の回りを行き来したり、机に座ったり、学生に近づいて交流したり、正解を答えた学生にお菓子をあげたりする。放課後、たまに学生と食事や会話をしたりと、その関係は非常によい。日本に比べて、台湾の先生はもっと気軽で、自由だ。台湾の学生は授業中に朝食を取れ、さらにペットを連れて来る学生もいるが、先生は全く気にしない。この状況は中国では発生しない。



音楽学の先生、学生と  
(2015年2月12日)

### 4. 旅行の感想

交換学生として、今後再び日本の地に足を踏み入れるチャンスがあるかわからないので、私は毎週旅行に行き、名古屋から京都、大阪へ、足を延ばした。歩けば歩くほど、さらに行きたいところが増えた。ある時、目的地を決めずに、どんな良い事、悪い事と遭遇するかわからないが、滅多にない機会なので、とりあえず出発し、多くの美しい景色を見、異なる生活を感じた。

生活と旅行のもっとも大きな違いは、旅行はより繊細で、豊富な感じを与え、世界を見、もし私は家を離れないでいると、外の人はいかに生活するか、人間

はこのように生活できることは永遠にわからないのだ。私は撮影する時は、カメラに向かって心の中でつぶやき、常に某かの感情を込めた写真を残した。景色はどんなによくても、他郷のものである以上、持ち帰ることはできない。持つていけるものはそのときの気持ちだけだ。

良い旅行は、人を煩惱や雑事から解放し、心と脳を空にする。それは今までとは違った目で世界を見る良い機会となる。私は今回どこを見物するか、どの博物館を見学するか、どこで必ず写真をとるかを考えずに、簡単に計画を立てて出発する。なぜならば、旅行の意義と目標は実に簡単、「よりよく自分を認識し、よその素晴らしいを感じる」、この自分探しは学校で学べないものだ。

## 5.おわりに

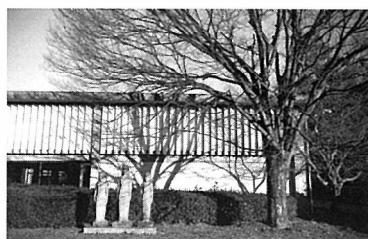
日本文化を研究する学者は、皆アメリカの人類学者 Ruth Benedict の「The Chrysanthemum and the Sword (菊と刀)」を知っており、日本に来る前の私も日本人の「両面性」についてかなり知っていると考えていた。

しかし、私は実際に日本に来ると、この「両面性」の転換は日本に来ないと理解できないと発見した。言語から行為へ、さらに音楽作品に至るまで、半年という時間は長くはないが、私は日本音楽研究の手がかりを捉えたと思う。

今日本という国を考えてみると、もう馴染みの薄い国ではない。なぜなら、私の数多くの記憶、思い出と夢がそこに溶け込んでいる。最初の選択は正しかった！滞在百四十日余、そろそろ日本を離れるが、互いに結び合ったひとつひとつの記憶は、永遠に失われることはないだろう……

感謝你、妳、你們對於我的諸多容忍和幫助！

期待下次和你再見！！



エッセイ

## 名器の舞台裏～ドイツの弦楽器専門店レポート～

江頭摩耶 愛知県立芸術大学非常勤講師

フランクフルトの近郊、風光明媚な温泉地であるヴィースバーデンを私が初めて訪れたのは、フィンランド留学中の2004年でした。ヨーロッパでも、人口が少ないフィンランドには弦楽器専門店自体が少なく、楽器に問題を抱え、信頼して相談できる専門家を知らず途方に暮れていた私に知り合いが紹介してくれたのが、長年フィンランドの音楽祭に招待されていたミヒヤエル・フランケさんでした。その後、私はお店を通じて素晴らしいヴァイオリンとヴィオラに出会い、その後10年以上に渡って、楽器と弓すべてのメンテナンスをフランケさんにおまかせしてきました。

今回は、伝統的なドイツの弦楽器専門店の様子をお伝えいたします。



ヴィースバーデンのフランケ弦楽器専門店では、弦楽器全般とその付属品の販売、査定、修理、修復といった、弦楽器に関するあらゆるサービスを提供しています。幅広いニーズに対応するため、多くの楽器や弓を取り揃えていますが、特に弓のコレクションはドイツでも屈指の規模で、300本以上の弓が金庫で保管されています。

ドイツ各地の楽器のコレクションもとても興味深く、特に、フランケさん一族の製作した楽器と、地元であるヴィースバーデンやフランクフルトの楽器は大切に飾られています。

### 1. 弦楽器製作者の家系

フランケ一族は 1894 年にライプツィヒで創業以来、そのメンバーのほとんどがドイツ各地でヴァイオリン製作者、ディーラーとして活躍してきました。現在は創業地であるライプツィヒとニュルンベルクの他に、ダルムシュタット、マンハイム、シュトゥットガルト、ヴィースバーデン、また海外ではタイのバンコクで、それが独立した弦楽器専門店を経営しています。

創業者であったマックス・フランケは特筆すべき素晴らしいヴァイオリン製作家で、1938 年に全ドイツの製作コンクールにて、多くの製作者を押さえて金賞を獲得するなど、数々の賞にかがやき、現在でもその作品は高く評価されています。マックスの四人の息子は全員が弦楽器製作者となり、ドイツ各地にビジネスを展開しました。

ヴィースバーデンのフランケ弦楽器専門店は、マックスの息子のひとりであったルドルフ・フランケによって創業され、昨年創立 70 周年を祝いました。今回ご紹介するミヒヤエル・フランケさんは 1951 年の生まれで、ドイツの弦楽器製作の中心地であるミッテンヴァルトの弦楽器製作学校を卒業後、オランダの老舗で更に研鑽を積んだのち、1977 年にヴィースバーデンに戻ってお父様からお店を継がれました。現在、お店ではミヒヤエルさんの息子のジュ



リアンさんも修理、修復に携わっており、二人のお孫さんも、将来はヴァイオリン屋さんになりたい、と元気に話してくれました。

## 2. インタビュー

お店のオーナーであるミヒヤエル・フランケさんにお話を伺いました。

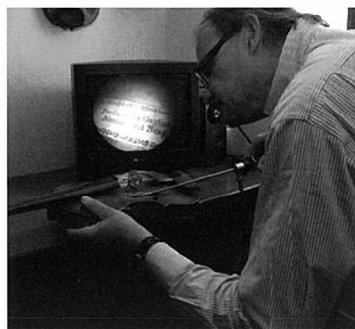
江頭： お店にある楽器や弓のほとんどはフランケさんがご自分で買い付けたそうですが、どのように選んでいるのですか。

フランケさん（以下 M.F.）： 私たちの所に入って来る楽器や弓は、ほとんどがプライベートの取引で入ってきます。オークションを行ったこともあります、良い物を短時間で見極め、さらに実際に落札するというはプレッシャーもかかりますし、大変難しいことです。私は自分の店で落ち着いて、じっくりと見てから買う方が好きです。

楽器はその状態が非常に重要ですが、私たちの所では医療用の内視鏡を使い、楽器を開けずに、中の状態を詳しく調べることができます。中を見ればその作家がどのように仕事をしたかがいっそうよく分かりますし、作家の刻印やサイン、また過去の修理なども確認できます。もっと細かく見るためには顕微鏡を使います。また、多くの資料や専門書も揃えていますから、必要があれば写真と見比べることもできます。

その上で、音を確認するわけですが、これは経験を積めばあっという間の作業になります。私は演奏家ではないので上手に弾くことはできませんが、楽器や弓そのものの根本的な音色はすぐに聴き分けることができます。

私は楽器も弓も、ピュアであ



ることが大切だと思います。長い年月を経て良い状態で残っている楽器はとても美しいものです。

江頭： 仕入れられた楽器は演奏できるように手入れしていくわけですね。

M.F.： 楽器が仕入れられる時には、割れていますこともありますし、部品が足りない場合もあれば、ニスが傷んでいることもあります。まずそれを修理します。

私たちのニスの修復技術には特に定評があります。広範囲の退色の修復にはエアスプレーを使う技術を持っているので、早く、きれいに直すことができます。完全に色を合わせるので、修理の跡は見えなくなります。少しでも色が違ったら見えてしましますから、この作業は長い経験と習熟が必要です。



江頭： ひとつおりの修理が終わったら、音を出してみるわけですね。

M.F.： そうです。楽しみな瞬間です。しかし、音を出してみて新たに問題が分かることもあります。さらに調整するために、もう一度楽器を開けてバスバーを交換したり、必要であれば、厚すぎる板を削ったり、反対に補強したりすることもあります。楽器の製作者が必ずしも音の調整が上手というわけではないので、美しく作られた楽器でも、製作されたままの状態で良い音が出るとは限らないのです。しかし、最終的にはどの楽器も演奏されないと音が出るようにならなければなりません。

ん。演奏されて初めて楽器の音は作られていきます。

江頭： 音の調整には何が大切なのでしょうか。

M.F.： 演奏家とつながりを持つことが重要ですね。音の調整には経験が必要で、私は、各地の音楽祭などで、一流の音楽家と接する中から学んだことが非常に多くありました。楽器の音色を調整する時は、必ず本人に弾いてもらってから、必要だと確信できることだけを行います。駒や魂柱を動かす、または交換する、といった調整は、問題が明らかな場合はもちろんすぐ作業ができますが、音色の調整は、本人を見て、演奏を聴いてから、どうすれば要求に応えられるか判断します。

これは、楽器や弓を選ぶ際にも、同じことが言えます。その演奏者の弾き方、演奏の環境などにより、必要な楽器や弓は異なってくるので、必ず演奏を聞いてから、その奏者に一番合うと思う物を勧めます。楽器や弓は、質や値段に差はありますが、それぞれが素晴らしい個性を持った作品です。私はよく「演奏者が楽器を選ぶのではなく、楽器や弓が、それぞれに合った演奏者を待っている」ように思いますね。

江頭： お店には、全くの初心者から、一流の演奏家、楽器のコレクター や投資家まで、様々なお客様が来ますが、印象的のは誰でしたか？

M.F.： やはりナイジェル・ケネディーでしょうか。フランクフルトでのコンサートの前に、愛用のデル・ジェスに雑音が入ると言って駆け込んできました。その楽器が、非常に汚れた楽器で、雑音の原因もなかなか分からなかったのですが、分厚くこびりついた汗とか埃とかを慎重に落としてみたら、下から現れた板がはがれていきました。楽器はもっと大切にして下さいと頼みましたが、後から感謝のメッセージをもらいましたよ。

その時に興味深かったのが、そのデル・ジェスがD線に大きな問題のある楽器だったことです。他の人が弾いたらひどい音しか出ないの

ですが、ナイジェルは全く気にせず、美しい音で弾きこなしていました。

どの楽器でも、演奏する人が、その楽器を最大限に生かす弾き方を見つけるべきですね。

江頭： 演奏する人たちに向けて、何かメッセージはありますか。

M.F.： 立派なプロの演奏家でも、楽器についての基本的な知識の乏しい人が多くて残念に思います。ヨーロッパの音楽学校ですら、このような教育がなされていないことは不思議なことです。基本的な取り扱い方や、正しいクリーニングの方法を知らないために、楽器や弓を傷めて価値を損ねてしまったり、大きな修理が必要になる人が大勢います。また、弦の太さと音色の関係、駒と魂柱の役割と位置など、基本的なことを少し理解しているだけで、ずいぶん音を良くすることができますし、私たちの仕事も楽になりますね。

古い楽器や弓は投資価値も高いものですし、貴重な文化財でもありますから、次世代にそれを残していくためにも、ひとりひとりが大切に扱って、正しく管理してほしいと思います。

## 平成 26 年度 修士論文・博士論文要旨

### 修士論文

#### 新美南吉が聴いた音楽——安城高等女学校教員時代の日記を手がかりに

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

### 要旨

本論文の目的は、童話作家の新美南吉（1913-1943）の日記を手がかりに、1938（昭和 13）年から 1942（昭和 17）年、すなわち国民精神総動員法制定から太平洋戦争開戦直後にいたる時期の、地方中小都市のひとつ「安城」における西洋音楽の様相を明らかにし、「南吉が聴いた音楽」を浮かび上がらせることである。

代表作『ごんぎつね』で知られる新美南吉は、愛知県知多郡半田町（現・半田市）に生まれた。30 年に満たない短い生涯において多くの作品を著すと共に、旧制半田中学時代からその死の前年にいたるまでの日記を残している。日記には、南吉が西洋音楽を愛好していたことを示す記述が散見される。しかし、南吉にまつわる音楽についての専門的研究は、これまで行なわれてこなかった。本論文では、南吉が教師として赴任した安城高等女学校（以下、安城高女）在職中に書かれた日記に注目し、これに当時の新聞や同校に残された資料、安城高女第 19 回生へのインタビューより得られた証言を重ね考察した。第 19 回生とは 1938（昭和 13）年、南吉の同校赴任と同じ年に入学し、卒業までの 4 年間、南吉が持ち上がりで担任をつとめたクラスの女学生たちである。

論文全体は、序章と終章をふくむ 6 つの章から構成される。第 1 章では「新美南吉と安城」と題し、音楽を中心とした南吉の略歴と、彼が深い関わりを持った碧海郡安城町（現・安城市）について、また勤務校である安城高女について述べた。

第 2 章では「安城高等女学校における蓄音器と楽器」と題し、南吉在職における同校の音楽関連備品について考察した。第 1 節「蓄音器」では、1938

(昭和 13) 年、国家が全国の教育機関に対し、蓄音器やラジオの所有および利用状況についての調査を行なっていたことを示す、資料の存在を明らかにした。第2節「オルガンとピアノ」では、当時の安城高女におけるオルガン練習についての証言を第 19 回生より収集した他、当時同校で演奏されていたアップライトピアノ、グランドピアノが現存し、近年それらが修復された経緯について報告した。

第 3 章は「安城高等女学校における音楽活動」と題し、同校で行なわれていた様々な音楽活動について、南吉の日記と第 19 回生の証言、および残された資料をもとに考察した。第 1 節「音楽教師」では、東京で専門教育を受けた南吉の同僚である音楽教師について述べ、同校において充実した教育が行なわれていた様子を明らかにした。第 2 節「レコードコンサート」では、南吉が主催したレコードコンサートおよび、安城高女全校生徒を対象に行なわれた企画について考察した。いずれも学校の公的な行事ではなかったが、女学生たちの西洋音楽についての素養を高めるべく、教師側からの働きかけで行なわれていたものであった。第 3 節「音楽会」では、南吉の日記に記述された安城高女で開催された音楽会、および他校で開催された音楽会と、安城高女での「紀元二千六百年奉祝・創立二十周年記念音楽会」について考察した。ここでは地方の高等女学校における、専門教育を受けた音楽教員による贊助出演の実態が明らかになった。また「紀元二千六百年奉祝・創立二十周年記念音楽会」については、当日配布されたと思われるプログラムが現存しており、その曲目すべてを掲載した。第 4 節「来訪演奏家による音楽会」では、南吉在職中に安城高女を訪れ演奏会を行なった荻野綾子と藤原義江について、残された資料と第 19 回生の証言および、招聘に関わった第 19 回生の親族へのインタビューをあわせて考察した。いずれの公演も、その招聘には同校関係者の個人的な人脈の力が働いていたと思われる。第 5 節「合唱」では、1940（昭和 15）年と 1941（昭和 16）年に行なわれた安城高女のラジオ放送出演と、太平洋戦争開戦直後の 1942（昭和 17）年の同校予餉会における、南吉と第 19 回生たちによる《アロハオエ》齊唱について論じた。安城高女のラジオ放送出演に関しては、当時の新聞ラジオ欄を参照し、その演奏曲目を明らかにした。さらに、新聞記事から同時期の他校の出演曲を抽出し、当時の世相と中等学生による音楽の関連を

考察した。その結果、皇紀二千六百年記念年である 1940（昭和 15）年 2 月 興亜奉公日の放送では、演奏プログラムにおける国民歌の割合は高くなっているが、太平洋戦争開戦を迎える 1941（昭和 16）年 2 月の同じく興亜奉公日の放送では、国民歌は曲目から消えていたことが明らかになった。また 1942（昭和 17）年の予饗会で歌われた《アロハオエ》に関して、当時の社会的背景に照らし南吉と女学生たちの時局認識について考察し、彼らにとり開戦直後のこの時期ではまだ、英米歌に対する反感意識はほとんど芽生えていなかったことを提示した。

第 4 章は「南吉が聴いたラジオの音楽」と題し、日記にみられるラジオでの音楽鑑賞について「安城で聴いたラジオの音楽」、「半田で聴いたラジオの音楽」の 2 節に分類し考察を試みた。ここで明らかになったのは、南吉は安城と半田では音楽の聴取において異なる反応を示しており、それが日記の記述に現れていることである。安城での聴取には、ラジオからの音楽に担任クラスの生徒の記憶が喚起される等、勤務地であることの影響がみられる。対して半田での聴取には、南吉が西洋音楽に親しみ始めた青春時代の影響が色濃く現れている。南吉の日記では曲名が記されていなかったラジオからの音楽について、新聞ラジオ欄を参照し、当時の安城の町の様子を知る人へのインタビューによって、その曲目が推定された部分もある。

以上のことから、1938（昭和 13）年から 1942（昭和 17）年における「新美南吉が聴いた音楽」とは、第 1 に勤務先の女学生たちが歌う唱歌・外国曲や合唱曲、第 2 に青春時代から親しんだ芸術音楽としての西洋音楽、第 3 に太平洋戦争へと向かう時代を反映した国民歌・軍歌の 3 つに要約することができる。南吉が生きた時代の音楽には、明治時代から受容され続けた様々な西洋音楽と、時の政府の意向を反映してこの時期大量に発表された国民歌・軍歌が混在していた。そしてそれらの音楽は、蓄音器やラジオなどメディアの発達により、大都市だけでなく地方の生活にも同様に届いていた。国家はメディアの持つ力および音楽の力をはっきり認識しており、それをプロパガンダに用いるべく入念な準備を進め、行動に移していた。しかし時局が緊迫の度を増し、英語の排斥が論じられるようになっても、それまで親しまれていた西洋音楽が人々の間からいきなりすべて消え去ったわけではなかった。少なくとも南吉の日記および

第19回生たちの証言から見る限り、太平洋戦争開戦直後では英米歌に対する反感意識はほとんど持たれていない。しかしながらには、この時期に『アロハオエ』を歌うことに違和感を持ったという女学生の証言もある。開戦直後における社会には、西洋音楽に対する様々な感覚がまだに存在していた。新美南吉の日記には、当時の地方生活における音楽の実態が記録されている。その個人的音楽聴取の記録は、昭和戦前期から太平洋戦争開戦直後における、音楽を通して浮かぶ人々の意識を現代に伝える貴重な資料といえる。

## エクトール・ベルリオーズ 聖三部劇《キリストの幼時》研究——テクストの視点からの再考

八木宏之 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士前期課程（音楽学領域）

### 要旨

本論文は、エクトール・ベルリオーズ Hector Berlioz (1803-1869) が1850年から1854年にかけて作曲した聖三部劇《キリストの幼時 L'enfance du Christ》をテクストという視点から再考したものである。ベルリオーズは《キリストの幼時》において、音楽だけでなく、そのテクストも自ら執筆した。これまで《キリストの幼時》は、音楽的な側面、とりわけ旋法性という視点で注目され、評価されてきた。しかし、テクストが作曲者自身の手で書かれているのであれば、そのテクストにも着目すべきであると筆者は考えた。

序章では、《キリストの幼時》のこれまでの研究を概観した。これまでの先行研究は、《キリストの幼時》を19世紀のフランスにおける、旋法を作曲に用いた最初の作品として捉えており、〈エジプト逃避 La fuite en Égypte〉で試みられた旋法の使用が、3年半後に作曲された〈ヘロデの夢 Le songe d'Hérode〉で結実したという論理展開を持つものであった。そのため〈エジプト逃避〉は、〈ヘロデの夢〉の基礎となった作品として捉えられている傾向がある。そしてこれまでの研究には、テクストへの着目や、〈エジプト逃避〉が持つ固有の価値に目を向けた視点は見られないことがわかった。

第1章では作品の成立過程について扱い、《キリストの幼時》がどのような文脈と背景のなかで作曲されたのかを明らかにした。《キリストの幼時》の着想については、これまで定説となっていたベルリオーズの手紙に基づくエピソードを再考し、着想に関する仮説も提示した。また〈エジプト逃避〉が《キリストの幼時》へと拡大していく過程は、手紙を中心とした一次資料を用いて考察した。その結果、〈エジプト逃避〉が《キリストの幼時》へと発展していく背景には、フランス国外での〈エジプト逃避〉の成功と、フランス国外の友人たちからの助言と励ましがあったことがわかった。

また第1章では《キリストの幼時》の構成についても考察した。ピエール・デュクレの忘れられた小オラトリオとして作曲された〈エジプト逃避〉と、ピエール・デュクレの悪戯を公表したあとに作曲された〈サイス到着 L'arrivée à Saïs〉と〈ヘロデの夢〉は、その様式に大きな違いがあるが、平面的で静的な〈エジプト逃避〉の両翼に、〈ヘロデの夢〉と〈サイス到着〉という動的な作品をシンメトリーに配置することで、《キリストの幼時》は異なる個性と様式の共存を可能にしていることがわかった。

第2章では、《キリストの幼時》のテクストの分析と考察を行った。第1節ではテクストの内容について扱い、第1項では聖書の中で描かれる「キリストの幼時」の物語を概観した。第2項ではベルリオーズによって書かれたテクストの内容を、聖書で描かれる「キリストの幼時」の物語と比較し、考察した。その結果、ベルリオーズは聖書で描かれている「キリストの幼時」の物語に様々な改変を加えていることが明らかになった。ベルリオーズのテクストでは、物語の宗教的な意味は骨抜きにされ、それぞれの場面は「古風さ」、「素朴さ」、「オリエント」といった雰囲気だけを的確に漂わせる装置として機能していることがわかった。

第2節ではテクストのより細かな分析を行った。第1項ではテクストと音楽の結びつきに着目した。考察の結果、ベルリオーズは〈エジプト逃避〉を作曲している段階では、テクストにおいても「古風さ」を実現するための様々な工夫を施していたが、〈サイス到着〉、〈ヘロデの夢〉と作品が拡大していく過程で、ベルリオーズの関心は旋法を用いた新しい音楽表現へと傾いていったことが明らかになった。

第2項では、テクストの変遷について考察した。ベルリオーズは〈エジプト逃避〉の〈聖家族の休息〉のテクストを作品が拡大していく過程で改訂している。筆者は、それらの改訂と、ペーター・コルネリウス Peter Cornelius (1824-1874) によるテクストのドイツ語訳との関係に着目した。考察の結果、〈聖家族の休息〉のテクストの改訂には、コルネリウスによるドイツ語訳からの影響が見られることがわかった。ベルリオーズは、〈エジプト逃避〉が国際的な成功を得ていくなかで、コルネリウスのドイツ語訳に配慮した改訂を施しているのである。自ら執筆したテクストを、ドイツ語訳にあわせて改訂するという態度は、ベルリオーズが《キリストの幼時》の作曲当時、いかにフランス国外に目を向けていたのかを示しているのである。

第3項では、テクストに見られる古仏語の使用を分析した。分析にあたっては、《キリストの幼時》の作曲当時のフランス人にとっての古仏語という点に留意しながら分析した。その結果、《キリストの幼時》には確かに意図的に古仏語が用いられていることがわかった。さらにそうした明確な古仏語の使用が《エジプト逃避》に集中していることも明らかになった。また、当初は意図的に古い綴りを用いていたにもかかわらず、作品の拡大の過程で綴りを一般的なものへと戻している箇所があることもわかった。こうした変更を、作曲の時系列に当てはめてみると、ベルリオーズがコルネリウスへドイツ語訳を依頼する過程で綴りが戻されていることがわかる。これはベルリオーズが最初の段階では、古風さを実現するために意図的に古い綴りを用いたが、その後コルネリウスにスペルミスだと誤解されないように綴りを戻したと考えられる。これはコルネリウスへの配慮ということだけでなく、ベルリオーズのテクストにおける古風さへのこだわりと関心が作品の拡大の過程で薄まっていったことを示している。

以上のことから次のような結論が導きだされた。ベルリオーズは《キリストの幼時》のテクスト、とりわけ〈エジプト逃避〉のテクストにおいて音楽と同じように古風さを実現するための工夫を施している。テクストは古風さを実現するうえで重要な要素であることをベルリオーズは認識していたと考えられる。しかし、〈エジプト逃避〉がフランス国外で大きな成功を収め、フランス国外の友人たちに背中を押される形で作品の拡大を模索し始めると、ベルリ

オーズの主な関心は新しい音楽表現へと移っていった。〈聖家族の休息〉のテクストの改訂は、ベルリオーズが〈エジプト逃避〉の国際的成功のなかで、自らのキャリアの転換点を意識していたことを示している。また〈エジプト逃避〉から《キリストの幼時》へと作品が拡大するなかで、ベルリオーズのテクストへの関心が薄まっていたこともこの改訂は示しているのである。本論文でテクストという視点からこの作品を考察したことによって、ベルリオーズが〈エジプト逃避〉において、テクストを音楽と同じように重要視していたことを明らかにすることができた。また、《キリストの幼時》の作曲過程におけるベルリオーズの関心の移り変わりを明らかにするとともに、《キリストの幼時》作曲当時のベルリオーズの置かれていた状況を、テクストを通して浮き彫りにすることが出来た。

## 博士論文

### シェレメーチエフ家の農奴劇場（1775～97年）におけるトラジエディ・リリック上演——フランス・オペラ受容からロシア・オペラの創出へ

森本頼子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程（音楽学領域）

#### 要旨

ニコライ・ペトローヴィチ・シェレメーチエフ伯爵（1771-1809）が中心となって運営した、シェレメーチエフ家の劇場（1775～97年）は、農奴劇場の代表格として知られる。ニコライは、21万人にも及ぶ農奴のなかからすぐれた人材を選んで一座を組織し、モスクワとその近郊に専用劇場を建て、招待客の前で公演を行なった。この劇場は、多くのフランスのオペラ・コミックをロシア初演したことで知られるが、その一方で、フランスの二つのトラジエディ・リリックのロシア語上演を行なったことは、ほぼ見過ごされてきた。トラジエディ・リリックは、高度なテクニックをそなえた歌手、大規模なオーケストラと合唱団、踊り手、豪奢で複雑な舞台装置などが求められる点で、オペラ・コミックよりも上演にはるかに手間のかかるオペラ・ジャンルであり、当時のロシアでは、宮廷劇場を含むあらゆる劇場で上演されておらず、また世界的にみても、この取り組みはごく珍しいものであった。

それにもかかわらず、これまで、この劇場におけるトラジエディ・リリック上演については、上演作品の少なさからまったく注目されず、掘り下げた研究も行なわれてこなかった。本論文の目的は、シェレメーチエフ家の劇場におけるトラジエディ・リリック上演がいかなるものであったのかを明らかにし、その取り組みをロシア・オペラ史のなかに位置づけることである。

本論文は、全2部5章から構成される。全2章からなる第1部では、この劇場がトラジエディ・リリック上演を行なった背景を明らかにするために、この劇場を取り巻く状況について広く考察した。

第1章では、シェレメーチエフ家の劇場の概要について述べた。第1節では、先行研究について概観し、この劇場が、演劇史および音楽史の文脈のなかで、「オペラ劇場」として十分な位置を与えられていないことや、トラジエディ・リリック上演の意義についても検討されていないことを指摘した。第2節では、

ニコライの生涯とその劇場運営の推移を追い、彼がフランス・オペラを中心とした上演活動を行なうようになった背景には、西欧遊学時のパリにおけるオペラ体験の影響があったことを述べた。第3節では、劇場の沿革、一座、レパートリーについて概観し、ニコライが一座を非常によく考えて整備するとともに、他劇場とかかわりあいながら公演を行なうことで、フランス・オペラに独自のレパートリーを求めていったことを明らかにした。

第2章では、シェレメーチエフ家の劇場におけるフランス・オペラ上演の特徴を明らかにするために、ロシアの他劇場におけるフランス・オペラ受容の状況について論じた。第1節では、サンクト・ペテルブルグの宮廷劇場および学校劇場を、第2節では、モスクワのおもな農奴劇場と学校劇場を、第3節では、シェレメーチエフ家の劇場と多くの共通点をもっていた、イギリス人興行師マドックスがモスクワで運営した公衆劇場を取り上げた。いずれの劇場でも、広く上演されていたのは、フランスのオペラ・コミックであり、ペテルブルグでは原語上演が優勢だったのに対し、モスクワではロシア語による翻訳上演が一般的であったことが分かった。そして、マドックスの劇場のフランス・オペラ上演は、シェレメーチエフ家の劇場のそれと相関性があったことが推察された。シェレメーチエフ家の劇場におけるトラジエディ・リリック上演が特異なものであったことが浮き彫りになった一方で、フランス・オペラの翻訳上演や、オペラ・コミックのレパートリーの共通性からは、その取り組みが、他劇場のオペラ上演と完全に切り離されたものではなく、密接なかかわりのなかで行なわれたものであることが考えられた。

第2部からは、シェレメーチエフ家の劇場におけるトラジエディ・リリック上演について論じた。本論文では、その対象を、取り組みが始まった1784年から劇場活動が終息した97年までにしづり込み、さらにこの14年間を取り組みの内容によって三つの時期に分け、全3章にわたって考察した。

第3章では、トラジエディ・リリック上演をめぐるさまざまな試みがなされた84～86年について論じた。第1節では、トラジエディ・リリック上演のために尽力した、パリ・オペラ座のイヴァールとニコライのやり取りの概要について述べた。第2節では、ニコライとイヴァールの往復書簡を分析し、この時期に、ニコライがトラジエディ・リリックへの関心を高め、上演準備を

進めていったことを明らかにした。第3節では、グレトリのオペラ・コミック《サムニウム人の婚礼》上演（85年）を取り上げ、この作品が正歌劇の性格をそなえており、上演にあたっては、この特性がニコライによっていつそう引き立てられたことを指摘し、それがトラジエディ・リリック上演の試金石となったことを明らかにした。第4節では、サリエリのトラジエディ・リリック《ダナオスの娘たち》上演の試み（84～87年）を取り上げ、ニコライがこの作品の壮大な舞台づくりに注意を払いながら上演準備を進めるとともに、彼が作品の音楽性、スペクタクル性、話題性に強くひかれていたことを浮き彫りにした。

第4章では、トラジエディ・リリック上演が実現した87～92年について論じた。第1節では、往復書簡を分析し、ニコライのトラジエディ・リリックに対する興味がいっそう拡大し、多くの作品の上演を目指していたことを浮かび上がらせた。第2節では、この時期にニコライによって行なわれた劇場の環境整備について考察し、それらがトラジエディ・リリック上演を見越したものであったことを指摘した。第3節では、サッキーニのトラジエディ・リリック《ルノー》上演（88～92年）について、現存楽譜をもとに、ロシア語上演の実態を明らかにし、そこから、この作品の上演には、正歌劇をロシア化するという狙いがあったという結論を導き出した。第4節では、《マッサゲタイの女王、トミュリス》創作（90～91年）を取り上げ、この作品がトラジエディ・リリックに類似した性格をそなえており、さらに、創作にあたっては、ニコライがトラジエディ・リリックの枠組みを使って、ロシア語による正歌劇を創り出そうとしていた可能性があることを指摘した。

第5章では、ロシア・オペラが創出され、劇場活動が終わりを迎えた93～97年について論じた。第1節では、この時期に、ニコライとイヴァールのやり取りが途絶え、フランス・オペラ上演が減少した背景について考察した。フランス革命の影響により、エカテリーナ2世がフランスとの交流を制限する政策をとったことにより、ニコライがフランス・オペラ上演を柱とした劇場活動の転換を迫られたことが推察された。第2節では、ロシア・オペラ《ゼルミーラとスメロン、またはイズマイル占領》の創作と上演（95年）について、現存台本をもとに考察した。このオペラには、トラジエディ・リリックに類似し

た「抒情劇」という名称がつけられているほか、大人数の出演者や大がかりな舞台装置、音楽とバレエの重視といった点で、トラジエディ・リリックとの関連性を指摘できたほか、その筋書きは「救出オペラ」と酷似していることが明らかになった。したがって、このオペラは、この劇場における幅広いフランス・オペラ受容のもとに創出されたものであったという結論を導き出すことができた。

以上のように、本論文によって、ニコライがトラジエディ・リリック上演を強く志向し、試行錯誤のなかでロシア語による上演を実現し、さらには、それを足掛かりにしてロシア語の正歌劇を創出したという、この劇場のオペラ上演のダイナミックな流れが浮き彫りになった。そして、この取り組みからは、オペラというジャンルに強い志向性をもった「オペラ劇場」としてのこの劇場の新たな姿が浮かび上がり、オペラ文化の黎明期にあった当時のロシアで、この劇場は、オペラ文化をリードする重要な劇場であったことがあらためて明らかになった。

さらに、この劇場におけるトラジエディ・リリック上演は、これまでロシア・オペラ史のなかでその存在が軽視されてきた農奴劇場が、実際には、きわめて豊かなオペラ文化を創出する場として重要な役割を果たし、ロシアの人々のあいだに 19 世紀のオペラ文化の開化を受け入れる素地をつくるのに寄与していたことを示すものである。また、この取り組みは、フランス・オペラ受容を通じてロシア・オペラが創出された事例の一つとして、ロシア・オペラ史におけるフランス・オペラの影響力の大きさをあらためて浮き彫りにするものである。したがって、本論文は、イタリア・オペラ受容の側面から描かれることが多かった、従来のロシア・オペラ史観を大きく塗り替える端緒となりうるだろう。

以上のように、シェレメーチエフ家の劇場におけるトラジエディ・リリック上演は、農奴劇場が 18 世紀後半のロシアのオペラ文化の発展の一翼を担い、そこではフランス・オペラが重要な役割を果たしたことを示すものであると結論づけられる。



### 表紙

小林英樹 《NOTHING TONIGHT (今晚は何もない)》

### 表紙絵の解説

小林 英樹

1977年、ぼくが専修学校、大阪中の島美術学院に勤めたばかりのころの作品である。事務局隣、天神橋のたもとに交番があったが、それが、取り壊された後、地面に交通事故者の数を揭示する数字の板が散乱していた。それを拾って帰り、満足な制作スペースのない神戸の借家で描いたものだ。埼玉県の高校教員を二年で辞め、あらたな生き方を模索しながら家族四人で関西へ移動、NOTHING という言葉がぼくの頭に浮かんだのは、この作品を描いたときが、おそらく、最初だったと思う。表現するものなんか何もない、それでもいいじゃないか、それでも生きられる！ぼくは呪文のように NOTHING を繰り返し唱えていた。作品の背景に貼った二枚のコラージュは、そのころ、何かしなければ、何かがしたい、しかし、何をすればよいかわからない、そういう悩みと葛藤の中で、仕方なしに小さな紙にガッシュや油絵で毎晩黙々と色を置き続けた作品？の断片である。ベッド上の後姿の女性は、ぼくの雑念＝妄想から生まれたものである。NOTHING BUT FINE・・・多分、67歳になったいまも、ぼくの意識の根底にはそれが流れている。何人かの親しき者が去り、ぼくも終わりに近づいてくると、無とか幻とかと同様、長年愛用した NOTHING という単語が心に優しく響く。なお、NOTHING と TONIGHT は語呂合わせである。

## 編集後記

今年度の『ミクストミューズ』は論文、各種報告、書評、エッセイなどで、堅い内容構成となった。特に今期は第一線で活躍している演奏家による書評とエッセイが掲載されたことで、芸術大学の学科紀要ならではの有意義な特色を示すことができたと自負している。執筆者のオルガニストの吉田恵先生とヴァイオリニストの江頭摩耶さんに感謝の意を表したい。そして、いつも表紙デザインに自らの作品を提供してくださる小林英樹先生からは論文のご執筆も賜った。また、台南芸術大学からの留学生・曾宇航君には留学見聞記の執筆をお願いした。編集長の深堀さんを中心に編集作業を進めてくれた加藤さん、畠さん、木原さん、お疲れ様でした。K. M.

ミクスト・ミューズも今年で第10号となり、編集作業に携わらせて頂いてから5年が経ちました。今号も頼もしい後輩たちに助けられ、無事に刊行できましたことを大変嬉しく思います。ご寄稿下さいました執筆者の皆様にも、心より感謝申し上げます。A. F.

今年初めて、編集作業に携わらせて頂きました。深堀編集長はじめ、皆さんの仕事を見よう見まね、何度も助けてもらひながらの作業でしたが、四十路で過ごした大学院生活の、楽しい思い出のひとつとなりました。ありがとうございました。K.K.

編集作業は、ご多忙な中迅速かつ丁寧な指示を下さった深堀編集長をはじめ、編集委員の皆さんに助けながらの作業となりました。今年度もミクスト・ミューズが無事刊行できましたことを大変喜ばしく思います。ご寄稿下さった執筆者のみなさまに心より感謝申し上げます。より多くの方々に読んで頂ければ幸いです。Y.H.

今年度もミクスト・ミューズを無事刊行できたことを、喜ばしく思います。素晴らしい原稿を執筆頂いた皆様、この場を借りてお礼申し上げます。また今回も編集長を務めて下さった深堀先輩、的確に指示やご指導をくださりありがとうございました。M.K.

MIXED MUSES No.10

2015年3月31日発行

編集 MIXED MUSES 編集委員会

発行 愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース

〒 480-1194

愛知県長久手市岩作三ヶ峯 1-114

愛知県立芸術大学音楽学部内

TEL: 0561-62-1180 (増山研究室)

FAX: 0561-62-3188

e-mail:mixedmuses2006@gmail.com

印刷 ブラザーリンク株式会社名古屋営業所

〒 465-0051 愛知県名古屋市天白区植田 3-210

TEL: 052-808-7671