

愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース紀要……………ミクスト・ミューズ

MIXED MUSES



増山賢治教授退職記念号
no.13 (2018)

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 mixtataiae* 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いますが、私たちも、さまざまな様式を並置させた間口の広い音楽の雑誌を作っていきたいと願って、このタイトルを採用しました。

mixed muses No. 13

目 次

詳解：台湾映画「牯嶺街少年殺人事件」の音楽に 垣間見る台湾の音楽文化——外来音楽の受容と 台湾アイデンティティの模索の視点から	増山賢治	5
日本の 2.5 次元ミュージカルの中国における 発展状況について	徐 竹溪	25
音楽学部の子生のための美術講座 ——物質と光（Ⅰ）－ 2	小林英樹	36
山葉寅楠と鈴木政吉 ——明治期の博覧会とのかかわりを中心に	井上さつき	43
研究報告 愛知県立芸術大学用の サラウンド・マイクアレンジの研究	平田耕一	63
芸術講座報告 ジャン・ジャック・バレ教授 （ジュネーヴ音楽院）をお迎えして	七條めぐみ	80
特別講座報告 音楽大学における 〈ソーシャル・アントレプレナー〉教育の重要性 …	安原雅之	84
コチュテル報告 コチュテル（博士論文共同指導）による 博士論文審査を終えて	七條めぐみ	88

音楽学研究総合ゼミ報告

総合ゼミ報告——今年度の実施状況	村瀬優花	94
------------------------	------	----

国際学会報告

国際大会参加報告——IMS、IAML での発表を終えて....	山本宗由	97
---------------------------------	------	----

海外調査報告

キューバの音楽と観光	畑 陽子	101
------------------	------	-----

愛知県立芸術大学音楽学部

平成 29 年度 卒業論文

組曲《展覧会の絵》におけるホロヴィッツの音楽表現について		
——原曲とホロヴィッツ版の比較による考察	山下哲理	107
クヌート・ニーステッドの合唱作品研究		
——無伴奏混声合唱作品を中心に	植野美滢	108
G.Ph. テレマンのオペラ研究		
——ハンブルクで上演された作品の楽曲分析からの考察	村瀬優花	110

表紙絵解説

《DEEDS of COLORS》	小林英樹	114
-------------------	------	-----

編集後記

500
20
2

詳解：台湾映画

「牯嶺街少年殺人事件」の音楽に垣間見る台湾の音楽文化 ——外来音楽の受容と台湾アイデンティティの模索の視点から

増山賢治 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

はじめに

楊徳昌（エドワード・ヤン）監督（1947-2007）による 1991 年制作の台湾映画「牯嶺街少年殺人事件」（日本初公開は 1992 年だが、2017 年に再公開されて話題を呼んだ）には、いわゆる主題歌 / 挿入歌（楽曲）の類が作られていない。しかしながら、音楽が使用されていない訳では決してなく、歌詞の一節が同映画の英文タイトル（「A Brighter Summer Day」）にされているエルヴィス・プレスリーのヒット曲のほかに中国の音楽や音風景が、いわゆる「劇伴」のように全編を通して要所に流されており、スクリーンに描き出される各場面で独特の雰囲気や醸し出している。そこで本論稿では、それらの事例を通じて「外来音楽の受容と台湾アイデンティティの模索」の状況が窺い知れるという認識に基づき、同映画に登場する音楽ジャンルについて概説し、日本ではこれまで語られることの少なかった台湾における外省人の音楽ジャンルの多元性、多様性、重層性、複雑性を提示してみたい。

まず、映画作品のストーリーを映画プログラムから書き写しておく。

1960 年台湾・台北。建国中学昼間部の受験に失敗し夜間部に通う小四（シャオスー）。クラスメートの王茂（ワンマオ）や飛機（フェイジー）は、“小公園”と呼ばれる不良グループに属していた。小四の両親は夜間部で不良たちの影響をうけないかと心配し、一日も早く昼間部への編入が出来るよう、実力者の汪（ワン）に口添えを頼んでいた。

小四の両親は上海から渡ってきた外省人、彼らは職業ごとに眷村（ジュエンツン / けんそん）といわれる集落に暮らしていた。より良い生活が出来ると信じて台湾に渡っては来たものの、変わりゆく社会や一向に良くならない暮らし向き、そして大陸へ帰ることもできない現実、外省人らの間には不安と閉塞感が蔓延していた。それでも、地道に真面目に頑張っていけばいつか道は開けると信じる父のもと、家族は助け合って暮らしていた。

小四は、成績は良いものの、両親の心配をよそに王茂らと学校の隣に出来た撮影スタジオに潜り込んで授業をさぼっていた。ある日、小四は保健室で怪我をした小明（シャオミン）と知り合う。小明は小公園のリーダー、ハニーの彼女だ。ハニーは敵対するグループ“217”のリーダーと小明を奪い合い、殺人を犯し台南に逃げていた。小明は住み込みで働く母親と共に今は小公園の近くに住んでいるが、母親は酷い喘息のせいで仕事もままならず、住まいを転々とする肩身の狭い日々だった。

小四の兄・老二（ラオアー）は優等生だが、ビリヤードの賭けゲームにはまってしまい借金を抱えていた。ビリヤード場を縄張りになっている217の現リーダー・山東（シャンドン）は、同じく借金のある“葉っぱ”に、借金帳消しの条件として滑頭（ホアトウ）と引き合わせるよう命令する。ハニーの不在で統制力を失った小公園は、今では中山堂を管理する父親の権力を笠に着た滑頭が幅を利かせていた。

小四たちのクラスに、司令官の息子である小馬（シャオマー）が転校してくる。小馬は前の学校で人を斬ったと噂されていた。ある日、クラスメートの小虎（シャオフー）と間違われて217の面々に絡まれた小四を小馬が助けたことから2人は仲良くなっていく。

ハニーが姿を現す。滑頭はハニーに217との和解案を持ちかけるが、これは明らかな裏切り行為だった。中山堂でのコンサート当日、洋楽バンドの演奏に観客は熱狂し、会場は熱気に包まれていた。そこに、ハニーがひとりやって来たことから一触即発の雰囲気になる。いきり立つ217の面々をなだめる山東だったが、ハニーと2人きりになったとき、彼はハニーを軍の車列に突き飛ばしてしまう。

この事件をきっかけに、小四たちの運命の歯車が大きく動き出す。

次に楊監督が雑誌インタビューで自らの音楽体験について語った箇所を引用する（発話者の略称表記の梅本は映画評論家の梅本洋一、EYは楊徳昌＝エドワード・ヤンである）。

梅本：『恐怖分子』にせよ、『牯嶺街少年殺人事件』にせよ、あなたは、たとえば「煙に目がしみる」や「アー・ユー・ロンサム・トゥナイト」を使うことで真に見事に登場人物たちの感情を示していच्छる。これらの曲を思いつくのは撮影現場なのでしょうか。

EY：答えるのが難しい質問ですね。つまり、僕はあらゆる音楽を聞くし、特に小さい頃なんかは毎日ラジオにかじりついていましたからね。もちろん、小さい時の最大の楽しみ

は映画館に行くことでしたが、家に帰るやいなやラジオで音楽を聞いていたのです。そして高校に入るとロックン・ロールに魅了されたわけです。クラシックを知ったのはその後のことでした。それからバンドを作ったのですが、どうも僕には才能がありませんでした(笑)。以来、ジャズなどもよく聞きました。つまり、いろいろな局面で、僕の場合、音楽と感情は切っても切れない関係にあるんです。ある感情が湧いてくると、それは必ずある種の音楽に結び付いてしまうのです。つまり音楽が映画の説明になっているわけではなくて、逆に音楽が感情の源泉になっているんです。だから、ある場面に音楽が付くのはどうしてかを説明するのは本当に困難なことなんです。

そして、もう1つ同映画の音楽に関して興味深い指摘をしているのが三島由紀子の一文「東京の街を歩き回って朝まで家に帰れなかった」(『映画芸術 vol.459』)中の以下の箇所である。

「(前略) 音に関しても、生活音や吹奏楽の鳴らす音楽……、どんな音の環境で人間たちがその時を過ごしているのか。劇伴ではなく、日常の音こそが感情を鮮明にしていた。つまりすべて日常の中にある、ということだった。(下略)」。

では、それらを踏まえた上で音楽事例を見て行こう。

1. 映画「牯嶺街少年殺人事件」に登場する音楽の概要

本映画の音楽に関しては、上記のほかに音楽学以外の様々な専門分野の人々が断片的に言及した記事が各処に散見するが、管見の及ぶ限りにおいて、音楽に特化したより包括的な音楽学の視点による日本語の論稿は見当たらない。そこでその空白を少しでも充填すべく、今回は映画「牯嶺街少年殺人事件」のDVDソフトの見聞を通して筆者がそこから抽出した音楽事例(一部の新たな録音らしきものの以外は、基本的に既製の音源を使用したと思われる)について、同映画の描き出した時代を中心にその後の状況をも視野に入れつつ、それらの音楽ジャンルの基本情報を整理する。そしてそれらをより鮮明に理解するための一助として、同映画中の方言の使用例と、作品内容の核心にかかわると目される意味深長な台詞を抜粋、整理して提示する。

まず、台湾にとっての外来音楽についてだが、『台湾文化事典』の項目「外来音楽」の冒頭に次のように書かれている（以下、中国語記事の翻訳はすべて筆者による）。

アメリカや日本のポピュラー音楽およびヨーロッパの芸術音楽で、それらがいち早く普及し広まったのは、政治的および社会的風潮という2つの要因が考えられる。日本の流行歌が台湾人の娯楽生活の一部となったのは、台湾がかつて50年間日本によって統治された結果、直接的に日本の歌が人々の娯楽プログラムとなったためである。1960年代から1990年代、国民党政府が日本語の歌を禁止する政策を取ったにもかかわらず、その旋律に台湾語の歌詞を当てはめることで、民間では引き続き流行した。（以下略）

つまり、台湾にとっての外来音楽とは主に欧米および日本の音楽を指していることが窺い知れるが、本論稿では『台湾音楽史』などによるそれに対する更なる広義な解釈に基づき、同映画で使用されている外省人の伝統音楽と芸術歌曲（中国語の歌詞をもとに主としてクラシック音楽の形式、書法をベースに創作された声楽曲）、すなわち1949年以降大陸から台湾にもたらされた音楽諸ジャンルをも外来音楽として扱うこととする。

取り上げる音楽事例は下記のとおりで、(1)と(2)がアメリカまたはそれを連想させるもの。(3)は日本の流行歌、(4)はヨーロッパの芸術音楽(クラシック)関連、(5)は中国近現代の芸術歌曲、(6)から(9)は1949年前後以降台湾に流入した中国大陆の伝統音楽および音風景、そして(10)は中華民国国歌である。DVDにおけるそれらの登場箇所の大まかな時間を括弧内に記した（時間表記はおおよその数字、D1はディスク1、D2はディスク2の意味）。

(1) エルヴィス・プレスリーの歌（D1 - 43:10~44:42）

日本では同映画の音楽といえば、一様にプレスリーの音楽に注目が集まっているため、重複、蛇足を避ける意味で、ここでは楊監督の発言のみを引用するに止める。

「台湾の少なくとも僕たちのジェネレーションの人間たちにとって、ロックン・ロールは本当の自由の象徴でした。それにこうした音楽は文化のアメリカ化にも西欧化にも関係

のないことです。その証拠に、少年たちは、歌っている歌詞の内容も理解していないわけですから。でも、基本的に、そして単純に、こうした種類の音楽は、僕のジェネレーションの人間にとって、世界で何か別のことが起こっているという確信そのものだったんです。」

(2) ブラスバンドの楽曲 (D2 - 2:44~4:11)

小四の通う中学のブラスバンドの練習風景で、小四が小明へ告白するシーンである。演奏曲はタイケ (1864-1922) の「旧友」で、告白後は別の曲に変わる。前掲の『台湾文化事典』の「外来音楽」にはさらに次のような説明がある。

アメリカのホットな音楽が、1970年代の中期以降に若者世代のファッショナブルなカルチャーエンタテインメントとなったのは、1つはアメリカ文化が当時すでに20世紀の世界的トレンドであったことと、もう1つは在台米軍からの直接の影響であった。

これは、このシーンの小四のセリフ「僕が君を守る」と小明の答え「誰も役に立たない」からの連想になるが、本映画の制作時、台湾は強力な支援国であったアメリカともすでに断交 (1978年) しており、そこからあえて穿った見方をするなら、その旧友にはアメリカも含まれているように思える。また、前記の楊監督へのインタビュー記事での自身がラジオをよく聞いていたという一言からの推測ではあるが、この曲は FEN (台湾) の放送楽曲として使用された可能性も指摘しておきたい。

(3) 日本の流行歌のカバーヴァージョン (D1 - 22:29~23:50)

張家の夕食のシーンで聞こえてくる。「日本と8年戦って、日本家屋に日本の歌・・・」というセリフがこの音楽の性格を明確に語っている。近所の果物屋が流しているのは橋幸夫の「潮来笠」(1960年) ほか1曲 (こちらの曲名は不詳) で、音量が小さいため何語で歌われているか識別できないが、この映画の時代設定にぴったりと当てはまっている。台湾語歌詞による同曲は「彼の小姑娘」(「彼個小姑娘」とも) として知られており、そこでその関連情報として押さえておきたいのは台湾語歌謡の大御所歌手、文夏らを中心とする音楽活

動である。『台灣文化事典』の一項目「文夏」には次のような興味深い記述がある。

文夏（1939-）本名は王瑞河、ペンネームは「愁人」。母親が経営する「文化洋裁補修班」（訳者注：日本風に言えば洋裁教室）の「文化」を台湾語の発音にもじったのが文夏という芸名の由来である。台南人。（中略）文夏は作詞家、作曲家、翻訳者であるが、その創作の大半は日本や中国語の流行歌のカバーであり、「台湾語歌曲」は「日本の歌」という誤解の生みの親であると言える。それは著作権をも侵害しているという意味で良くない現象だったが、当時（1970）以前は、多くの人たちが見様見真似で彼の歌をカバーしたため、台湾の流行楽壇に「空白状況」をもたらした。

このほか『台湾音楽閲覧』の第10章「台湾創作流行歌曲」や『臺灣音楽史』の第5章第5節第5項の「流行音楽」などがこのジャンルについて詳しく紹介しているが、日本流行歌のその後の影響については別途論じるべき大きなテーマであるので、今回はこれ以上踏み込まず、ネット上のエキサイトニュース（2014年4月10日）で報じられている記事を紹介するに止める。

「俺らは東京へ来たけれど」の台湾語演歌ベテラン歌手、地方歌謡イベントPR

（苗栗10日中央社）台湾北部の苗栗県では芸術文化活動の一環として、5月3日に「宝島歌謡狂想曲」と題した歌謡コンサートの開催を予定しており、文夏、文香、蔡振南、李静美、小辣椒など有名歌手・タレントによる黄金時代の台湾語歌謡が披露される。9日はイベントを前に台湾語演歌の大御所、文夏さんを招いて記者会見が行われた。

文夏（ブン・ハー）さんは今年86歳。デビュー60年近くになるが今も現役で素晴らしい歌声で観客を魅了する。会見では司会者の「美しい声を保つ秘訣は？」との質問に「麻辣鍋（マールーグオ、激辛鍋料理）が好きで毎週食べている」、「長年歌っているうちに声がますますよくなった」と答えて会場を笑わせた。文夏さんは創作や編曲したもの、昭和30年代の日本歌謡の台湾語カバー曲を含め1000曲を超える歌を歌っており、特に「媽媽請[イ尔]也保重」（俺らは東京へ来たけれど）や「黄昏的故郷」（赤い夕陽の故郷）は台湾で一世を風靡、今も広く歌い継がれている。若い時に国外に滞在していたこともあり、母親や台湾への想いを郷愁たっぷりに歌い上げる作品が多い。下略

(4) キリスト教音楽 (D2 - 1:53:17~1:53:40)

殺人事件発生後のラスト近くのシーンで、次女が通っている教会で歌われる曲。おそらく、本映画の音楽監修者である詹宏達（キリスト教音楽に造詣の深い音楽プロデューサー・作曲家）はこの部分の深くかかわっていると思われる。台湾のキリスト教音楽の始原は古く、オランダ統治時代にさかのぼる。詳細は『臺灣音楽史』を参照されたい。

(5) 芸術歌曲 (D2 - 38:58~39:59)

張父が政治的な意味合いで取り調べを受ける場面で、取調官（男性）が歌い始め、途中からBGMとしてソプラノ独唱に変わる。これは劉雪庵の有名な歌曲〈紅豆詞〉である。歌詞は「紅樓夢」第28回から取られており、つまり作詞者は曹雪芹で、歌曲では語句の一部が繰り返される。対訳を引用する。

滴りつくさぬ相思の血涙は紅豆をなげ
開きおわらぬ春の柳春の花は画楼を満たす
睡りは穏かならず紗窓の風雨たそがれの後
忘れきれぬ新愁と旧愁よ
飲み下しかねて玉の粒こがねの蓴菜は喉につかえ
照らし見られじ菱形鏡の中の姿の瘦せたるを
待つて明けない明けの鐘
あたかも似たりさえぎり切れぬ青山の隠隠として
流れたえせぬ緑の水の悠悠たるに
(訳本『紅樓夢』から)

紅豆（あずき）は中国古典文学の世界では「相愛」の比喻として用いられる語で、「詞」とは口語で書かれる俗謡の類、韻文形式の一種として宋代に隆盛し、元来は音楽（楽器）の伴奏で歌われた詩の一ジャンルである。

取調官のセリフから推測するに張父は音楽専攻という設定らしく、気持ちを吐露したくてもできない、性格を変えようとしてもままならない苦しみをこの歌が代弁しているように聞こえる。この曲は芸術歌曲として知られている

が、もともと上海時代曲、つまり流行歌で、歌い手は女性歌手の周小燕であった。基本的に憶測の域は出ないが、そういう意味では上海で結婚したという設定の張夫妻の思いが凝縮されていると言えるのではないかと。それから余談だがセリフ字幕の誤訳について少し述べると、張夫妻が秘密裡に結婚したことを指摘する時期を取調官は民国 29 年といているから、翻訳字幕の 1930 年は 1940 年に訂正すべきである。それから張父が尋問に答える場面で、知り合いの人物の名として挙げる「曹さん」は「曾さん」の誤植であろう。

芸術歌曲は大陸では文革時期に上演・創作が中断したが、台湾や香港では存続したことは言うまでもない。同じように蛇足になるかも知れないが、本曲の作曲者、劉雪庵(1905-1985)について少々述べておきたい。日本では流行歌「何日君再来」の作曲者としての側面が注目されがちだが、同曲に止まらず多くの優れた創作によって中国の近代現代音楽史の輝かしい一頁を飾った重要な作曲家であり、中華人民共和国成立後は右派として迫害されたことはよく知られている。

中藺英助『何日君再来物語』は同著のタイトルの楽曲「何日君再来」の作曲者探しを重要な要素としており、それを取り巻く興味深い事情が書かれている注目作だが、同曲の作曲者が劉雪庵であることは、音楽学分野の文献資料には同著出版(1988 年)およびその元となった「世界週報」(時事通信社発行)の連載(1986 年 4 月 1 日から 1987 年 1 月 20 日まで)時期の遙か以前に明記されていたことを指摘しておきたい。初版年が 1981 年の『音楽知識詞典』の項目「劉雪庵」は同曲の作曲者として明記されているだけでなく、さらに以前の『音楽建設文集』(1959 年)の呂驥「反駁劉雪庵」の一文でも、同曲の作曲者が劉雪庵と明記され、厳しい批判が展開されている。

(6) 大鼓書 (D1 - 1:13:00~1:14:30)

張父が雑貨食品店でたばこを買う場面で、店主の娘が進学に失敗したことを張が皮肉ったと誤解した店主が、張家の長女のデートを目撃したことを持ち出し揶揄したことで二人が口論となる。この音楽事例は大鼓書と総称されて北京を中心に北方で愛好される代表的な語り物音楽・寄席芸能の京韻大鼓か、その同類のジャンル(山東大鼓など)であると思われる。京韻大鼓の使用楽器は歌

い手自身が叩く太鼓と拍板（3枚の板片を紐で結んだもの）のほか主な伴奏楽器は四胡と三弦である。昔から女性芸人も多く、大陸から台湾へ移住した京韻大鼓の女性芸人としては章翠鳳が最もよく知られている。実際に映画で使用されている音源が彼女のものかどうかは不明だが、台湾における第一人者として銘記されるべき存在であることは確かである。

実際、本映画制作以前から京韻大鼓のレコードは発行されていたので、当時ある程度の需要が見込まれていたことが予想される（写真1）。レコードの解説書『中國傳統戲曲音樂』（1981）には京韻大鼓の歌詞が掲載され、それから史惟亮（1974年）や許常惠（1985年）の著書（『音樂向歷史求證』、『多采多姿的民俗音樂』巻末の参考資料参照）などでも紹介されている。



写真1

(7) 鉄板快書？（D2 - 55:11~56:11）

張父が釈放後、帰宅前に屋台食堂でお粥を食べているときのBGMである。これは恐らく鉄板快書（山東快書とも称される）という寄席芸能の一種であろう。鉄片や竹片を打ち合わせて行う韻文のリズム唱で、水滸伝の英雄、武松を語る演目を売りにしている。前記の許常惠の『多采多姿的民俗音樂』でも紹介されているが、それ以前の1970年代ころまでの外省人の語り物諸ジャンルについては『中國民間藝術』に若干の記述があり参考になる。そこでは音楽関連の諸ジャンルとして舞龍・舞獅（龍踊・獅子舞）、評書（講談）、大鼓書、河南墜子（河南の語り物）、蘇州彈詞（蘇州の語り物）、鐵板快書などが解説されていて、付録として大鼓詞（＝大鼓書）や鐵板快書の新作（当時の事情を反映して共に政治性を帯びた内容）も記録されている。

(8) 京劇（D1 - 1:25:16~30、D2 - 1:25:16~33）

京劇は2回出てくる。最初は小四らが初めて小馬宅を訪れ、日本刀を目にす

る場面で、小さな音量で2曲（1曲目は男声、2曲目は女声のフシ）が遠くの部屋から聞こえてくる。2回目は小四が一人で小馬宅に出向く場面で、外に居る小四と玄関先（室内）の小馬との会話の背景音楽として出てくる。それは1回目の女声のフシと同じ部分だが、やや長めで、音量も大きく比較的はっきりと聞こえる。

ここではその1、2回目両方に登場する演目について述べる。それは京劇名女形の一人であった程硯秋（1904-1958）の名作「鎖麟囊」の「春秋亭の一段」で歌われる西皮二六というフシの冒頭である。その場面は金持ちの我が儘娘、薛湘霊の嫁入り行列のシーンで、その際薛はもう一組の花嫁行列と出会い、その貧しい花嫁、趙守貞に高価な鎖麟囊を与える。その後薛は自然災害（洪水）で没落し、ある裕福な家の奉公人となったが、それは実は趙の嫁ぎ先であった。二人はそのことを後に互いに知るという因果応報がテーマとなっている。

京劇に関しては素人愛好者でも裕福な人々は自宅に教師を招いて歌の練習を行うことは珍しくない。実際、本映画制作以前からいわゆるカラオケレコード・テープが発売されていた。ここでは京胡と京二胡の伴奏による練習風景（フル編成ならばさらに月琴や三弦と打楽器が付くが、練習の場合、映画のような楽器編成が普通である）が聞かれるが、これはその他の音楽事例と異なり、既製のレコードからではなく新たに録音したもののようである。台湾における京劇の流入・発展の状況について、本映画の時代設定に関わる要点のみ述べると、京劇俳優音楽家の専門養成機関である復興戲劇學校が1957年に設立され、1960年から70年代にかけては京劇の海賊版レコードの普及（写真2）はもとより、各軍を中心とする公営劇団が組織され、国軍文芸活動センターが常打ち劇場として活発に機能していた。現在では、それらが整理、統合され、京劇以外の地方劇の専攻も設けられるなど多様化しており、そうした動向にも台湾アイデンティティの追求が感じられる。



写真2

(9) 物売りの声 (D2—17:52~18:22)

夜、小四が自転車で帰宅途中に、自転車で肉まん、あんまんの巡回販売している屋台食堂の店主とすれ違う場面。独特の叫び声が聞かれ、店主の話すセリフはおそらく山東方言であろう。このような音風景のうち、物売りの叫び声は漫才のネタとしてもよく登場する。



写真3

(10) 中華民国国歌 (D1 — 1:46:11~1:47:24)

外来音楽としては特殊な例で、この場面には国歌演奏の際、人々が直立不動の姿勢を取らねばならなかった時代の状況が鮮明に描かれている。筆者自身も台北での京劇（その当時は國劇のほか平劇という呼称も一般的であった。）鑑賞の際、そうした場面に何度か遭遇したことがある（写真3）。次に国歌の歌詞を中華民国（台湾）総統府のHPより、成立経緯の説明文とともに引用する。

歌詞

三民主義 吾黨所宗 以建民國 以進大同 咨爾多士 為民前鋒 夙夜匪懈 主義是從 矢勤矢勇 必信必忠 一心一德 貫徹始終

中華民国国歌の歌詞は、国父である孫中山先生が民國13年6月16日に広州黄埔の陸軍士官学校の開校式典において、同校の500余名の教官学生に対して行った訓示の内容に基づき、国民党党员の胡漢民、戴傳賢、廖仲愷、邵元冲らが原稿を作成し、同校の校歌としたことに始まる。

それは民國17年10月、中国国民党中央常務委員会を通して、それが中国国民党の党歌の歌詞とされ、楽曲の公募が行われた結果、139件の応募の中から程懋筠の作品が選ばれた。民國18年1月10日、中国国民党中央常務委員会に決議によって、程懋筠の楽曲

を党歌と定めた。民国 19 年 3 月 20 日行政院により、国歌が制定されるまでは一般の集会では同党歌を国歌として代用する旨が頒布された。しかし、党歌は黨員への訓示として党を代表するものであって、国を代表するものではないとする各界の意見に基づき、国歌制定の必要性が認識された。

民国 25 年、国民政府は国歌編製研究委員会を組織し、国歌編製研究事業を担当し、国歌の歌詞を広く募集した。同会の検討の結果、「黃埔軍校訓詞」が革命建国の精神を十分に表現できると認め、正式な国歌とする建議を行った。26 年 6 月 16 日、それが中国国民党常務委員会を通過し、党歌を国歌とした。6 月 21 日、国民政府は「中国国民党党歌を中華民國の国歌とする」規定を公布し、直轄各機関に通知した。36 年 12 月 25 日、中華民國が立憲政治を実施し、そのまま党歌が国歌となった。

現在、国歌には様々な演奏映像ヴァージョンが作られており、中には少数民族の歌を冒頭に配したものも含まれていて、昔時の状況を思うと非常に感慨深いものがある。同 HP ほかその他においても同国歌の楽譜は混声四部の形（黃自による和声付けと明記されている）で示されている。実際、劇中でも聞かれるような同編成による録音が長期間用いられていたが、上記の紹介文は和声付けについては未言及で、黃自（1904-1938）が担当するに至った経緯を記した文献を筆者はまだ把握しておらず、自身の非学を恥じるほかはない。この作曲家は中国近代音楽史における重要人物であることに異論を差しささむ余地はないが、大陸の情報、動向に無批判に傾倒しがちな日本での知名度はそれほど高いとは思われない。そういう意味では、この機会に少し触れておくのも無駄ではないだろう。

黃自がその短い生涯の中で残した作品にはロマンティックな作風の数々の歌曲のほか、「国父逝世紀念歌」「国旗歌」「新中国的主人」など政治性の明確な作品も含まれている。「抗敵歌」など少数の作品については日本語の文献でも若干触れているものもあるが、未完のカンタータ「長恨歌」（1932 年に作曲された中国最初のカンタータ作品）は馴染みが薄いと思われる。特にそれが黃の内弟子（前出の劉雪庵もその 1 人であった）で、大陸出国後は香港で活躍した林聲翕（1914-1991）の補遺を経て 1972 年に完成され、そして完成後ほどなく台湾でも紹介されたことに関心を抱いた人はさらに少ないのではなか

ろうか。参考までに、楽曲構成を記しておく。(以下はCD「長恨歌」よりの引用で、カッコ内の演奏形式の日本語訳は筆者による)

- (一) 仙樂風飄處處聞 Heavenly Music Spread with the Wind (混声合唱)
- (二) 七月七日長生殿 Pledge for Love at Eternal Youth Palace on July 7th (女声三部合唱、バリトン/ソプラノ二重唱)
- (三) 漁陽鼙鼓動地來 Rebel in Yuyang (男声四部合唱)
- (四) 驚破霓裳羽衣曲 Songs and Dances Were Stopped by the War (男声朗誦)
- (五) 六軍不發無奈何 Troops Refused to March (男声四部合唱)
- (六) 宛轉蛾眉馬前死 Concubine YANG was Committed to Death (ソプラノ独唱)
- (七) 夜雨聞鈴腸斷聲 Deep Sorrow in the Raining Night (男声四部合唱)
- (八) 山在虛無縹渺間 Illusory Mountains (女声三部合唱)
- (九) 西宮南內多秋草 Desolate Palaces (男声朗誦)
- (十) 此恨綿綿無絕期 Eternal Lament (混声合唱、バリトン独唱)

作詞はすべて著名な作詞家(大陸出国後は香港やマレーシアでの活躍)の韋瀚章(1906-1993)で、林聲翕が補完した未完の四(七)の3つの楽章のうち、(四)と(九)で用いられている朗誦の手法と黄自の元来の作曲意図とのかかわりは不明だが、非常に印象深い音楽に仕上がっている。黄自とその作品の台湾とのかかわりについては、巻末の参考文献にもあるようにその紹介、研究は古くからおこなわれており、カンタータ「長恨歌」の台湾への紹介の様子は作詞者と補遺者のインタビューを収録したレコードから知ることができる(巻末の参考資料のレコード)。

次に劇中のコンサート会場となっている中山堂について、『台湾文化事典』の項目「台北市公会堂」から要点を掻い摘んで記すと、「1945年日本統治終了後、中山堂と改名。1949年国民党政府による国民大会が行われて以降、その開催場所が1993年に陽明山中山楼に変更されるまで政府の重要会議、各種行事の開催場所として使用されたほか、民間の音楽会、美術展覧会の場としても機能した。」となる。

それから、張家の父母の出身地の伝統音楽が登場していないこと、さらに本

映画は主として外省人の社会を描いている関係上、台湾古来の伝統音楽が欠如しているが、その後の楊徳昌や他の監督の映画作品にそれが徐々に登場していることは周知のとおりで、そうした変化からも台湾アイデンティティの萌芽を感じ取ることができるのではないかな？

また、音楽文化における台湾アイデンティティの問題を論じるに当たっては、異なる時期の台湾音楽の概説書の記述項目を一瞥、比較するだけでも、各ジャンルの変容に台湾アイデンティティの模索を感じ取れるので、それについては別途の機会を設けたい。

2. 方言の使用状況および共通語による意味深長なセリフ

本節は広東語と上海語を中心に、台湾版 DVD の国語字幕を参考に筆者による聞き取りに基づくものなので、当然ながら中国学の各領域の専門研究者のそれとは性格もレベルも異にするものであり、セリフの解説についても映画学の諸権威に及ぶべくもないが、本作をより深く理解するためのミニ知識として上記の音楽事例に続いて以下に記しておく。

映画プログラム中の三澤真美恵による一文「綿密な闇の設計図を玩味する『牯嶺街少年殺人事件』の歴史的背景」で簡潔かつ適切に示された言語をめぐる外省人と本省人の関係性を敷衍すべく、できるだけ具体的に方言の使用箇所の一部を取り出してみよう。

(1) 興味深い方言の使用場面 (抜粋)

本映画では中国各地の方言、すなわち広東語、上海語、台湾語、その他（北方が比較的多いように感じられる）が複雑に絡み合うことで登場人物の地位、境遇など様々な状況や関係性が浮き彫りなるという点で非常に興味深い。

(一) 職員室の教員 (D1 - 18:15~19:15)

小四らの行状を教員 3 人が問いただす場面は、各地の方言、訛りのオンパレードである。地方の特定は方言の専門家による判定にゆだねるが、それぞれに異なる地域であることはどうやら確かなようで、一人が俺 (アン) (おら) という北方の田舎風の語彙を使っているのも印象的である。

(二) 汪國正宅での集い (D1 - 24:48~27:06)

ここでは主に上海語が飛び交っている。張父と汪が外で密談風の会話をする場面や、別間で張母と三女が夏夫人と同席している場面では夏夫人が上海語を使っている。

(三) ビリヤード場 (D1 - 39:20~42:43 ほか)

ここを取り仕切っている人々による山東風の訛りが少し聴こえる(例えば「老二(ラオアール)」のイントネーション)。ボスの山東は大柄で大食いという山東人のイメージそのもので、しょっちゅう何か食べている。

(四) 教室で授業する教員 (D1 - 55:23~58:07)

小馬が転校生としてやってくる場面で、小茂のおしゃべりを注意し、授業を進める教員の訛りは地方の特定はやはり難しいが、標準的な国語とは相当な距離がある。

(五) 夫との馴れ初めを語る張母 (D1 - 1:03:19~1:03:47)

恋人とのデートから帰宅した長女に、母が父との出会いを語る時、大部分は国語だが、一か所のみ「土得来!」(「パパは」めっちゃダサかった)という上海語が入っている。

(六) 息子のことで学校側と交渉する父と息子 (D1 - 1:12:45~57)

学校側との交渉を終えて社会の不公平さとこれからの生き方を語る父と息子が自転車を押しながら帰宅する場面である。母のことを心配する息子に向かって父が発する一言は広東語なので、それを小四が聞き取れないか、あるいは真意が分からない様子が描かれている。

(七) 台南から台北に戻って来たハニーが使う台湾語 (D1 - 1:40:16~1:40:43)

ハニーは台北のヤクザとは台湾語を使って会話をしていることから、外省人も次第に台湾語に対応していく様子が窺える。

(ハ) 汪國正が張宅を訪問 (D2 - 8:18~8:54、1:30:22~1:31:00)

1 回目は小四が帰宅したとき、訪問していた汪を張夫婦が見送る場面で3人は上海語で話している。2 回目は張夫婦の不在時に張家を訪れた汪を長女が出向かえる場面。そこでは汪の上海語に長女が国語を主体にしつつも一言上海語で応答するので、張家では父母以外では長女が上海語を解することが分かる。

(九) 張父釈放後の夫婦の寝室での会話 (57:11~58:53)

夫婦とも国語の中に広東語を交えているが、夫婦喧嘩になって父が怒鳴るときは広東語になっている。

その他、中学保健室の看護婦は花蓮、軍訓教官は青島、漢口など登場人物の出身地がセリフで次々に明かされていく。また台湾の外省人には四川出身の人が多くことは映画「老兵挽歌」(2011 年) が伝えているとおりである。このように国語と各地方方言の接触によって、双方が次第に変容していく状況が推測される。より若い世代は本省人でも国語が基本となる一方で、ハニーのように台湾語をしゃべるようになる外省人も増えることで、アクセントや語彙が特異な、いわゆる台湾国語の形成をこの映画からも感じ取ることができる。

(2) セリフやシーンの意味解説、補足

この長時間の大作には多くの意味深いセリフや場面が散りばめられていて、話題は尽きないが、それに対する著名人の数多のコメントの中から筆者が最も目を引かれるのは『映画芸術 vol.459』50 頁の深作健太「少年は、誰を殺したのか」と題した一文における次の指摘である。

『牯嶺街少年殺人事件』と題するこの映画において、主人公である少年・小四はいったい誰を殺したのだろうか。劇中、魅力的なファム・ファタールとして描かれる小明(シャオミン)は、小四以外に、少なくとも五人以上の男性と重層的に付き合っている。(中略) クライマックスで短刀を手に、少年がついに真相へと踏み込もうとしたその時、少女は全力で少年を拒絶する。「私はこの世界と同じ。変わるはずがない。あなたは何？」直接、殺害のきっかけとなったこの問かけの向こうに、エドワード・ヤンは、移民の少女の絶望

ばかりでなく、戒厳令下の、政府による拷問という白色テロの圧政の影響を描く。(下略)

恐らく、それは「変わろうとしない台湾そのもの」、あるいは変化に対するそれぞれの立場の人々の「かみ合わないもどかしさ」かも知れない。抑圧されている人々が結束せずに反目しあっているという矛盾への絶望と諦観を乗り越えるための行動だったと言えないだろうか。そして、自分だけが救えるという意識に潜むある種の傲慢への警鐘、周囲の人や物をゆるぎない視線で見極めることへの願望が込められているように思える。

補足事項としては劇中には同じセリフが何回か登場することも忘れ難い。保健室での小四、小明そして取調官も「有的是時間（時間ならいくらでもある）」といっている。「站起来（立て）！」も、滑頭から眷村派グループの少年へ、教員から学生へ、そして小明を刺してしまった小四もそれぞれのシチュエーションで同じセリフを放つ。特に最後の小四のその一言は台湾に対する監督のメッセージそのものではなからうか。

それから、長男を張父が激しく殴り続けるシーンで、母や長女が「不要再打」（もうぶたないで）というのは「打戦」（戦争）の意味にも取れるだろう。さらに小四が映画監督に吐く「人を正しく見抜けないで何で映画なんか撮れるんだ」という主旨のセリフも印象深い。ちなみに劇中の映画監督と女優はこの映画の中で標準的な国語を話す数少ない存在だが、女優は我儘、監督はスポンサーの言いなりという状況とともに、本作品を貫く大きなテーマとの関連を感じさせる点で、それはとても重く響いてくる。

その他、セリフ以外では監獄の役人の対応の酷さが描き出す、民意など永遠に反映されない絶望感に対する安らぎ、希望の象徴として、ラストシーン近くの聖歌、冒頭シーンの電球の明かりと劇中何度か用いられる蠟燭や懐中電灯のシーン、そしてラジオが重要な象徴的意味合いを持つものとして深く心に刻まれる。

結論

以上、筆者がDVD映像から直接見聞した音楽やセリフについて記した。セリフについては、中国語版の字幕を参考にしつつ、方言についても表記や音を

示すことも考えたが、文字で音を正確に示すことは困難なため、断念せざるを得なかった。そして、音楽については字幕のような補助的な情報はないため、完全に手探りの作業となった。プレスリーの歌とブランバンド曲、中華民国国歌、紅豆詞等の少数を除いて、大半のものは流される時間が非常に短く、しかもほとんどの場合、音量が小さいため理解不十分、時には聞き落とし、誤解した箇所もあるだろう。音楽事例では小四、小翠がデートする映画館前でのBGMが不明なままとなってしまったが、その他についてはとりあえず音楽研究者として感受したままを述べてみた。

確かに近年の台湾の音楽文化を取り巻く状況は、以前よりも明るく自由闊達になったと言えるだろう。そして、それと同時に大陸との海峡兩岸交流以降、両者の自由往来が活発化すればするほど、台湾とは何かというアイデンティティの自問、模索へ向かっているように感じられる。しかし、それは二律背反的ではなく、むしろ自然な流れとしてとらえられるのではないかと。小明という外省人の役柄の存在は、国内外において多方面に一定の関係性を保持せねばならぬ台湾の置かれている状況そのもののように思える。

この映画に関しては、映画学、台湾研究、中国学の泰斗が映画のプログラムに寄稿した解説をはじめ、その他著名な雑誌ほか各種メディアを通して広く社会に発せられた多くのコメントや評論などがある中、今さらながら門外漢の筆者による雑文などおこがましい限りだが、以下の若干の建議も含めて何某かの参考になれば幸いである。

本作の音楽の使用状況、特に中国の（伝統）音楽について言えば、映画の中では日本で人気の高い二胡のような極めて安直な中国イメージを喚起させる音楽、音素材は一切用いられていない。そういう意味では、そうしたものにいつまでも醗酵しているほど愚かなことはないと言えるだろう。ある特定の物事だけに目を奪われてそこから脱却できない、まさにタコツボ型理解・受容の歪みが少しでも修正され、それが中華（大陸、台湾、香港）芸術文化のより深い理解につながることを祈念している。

參考資料

[映像 / 録音資料]

DVD 映画「牯嶺街少年殺人事件」MPEG-2、ハピネット、2016 年

DVD「牯嶺街少年殺人事件」中影股份有限公司、2017 年

DVD「魏龍豪、吳兆南說相聲珍藏版 上台鞠躬（下）」GUXM402、沙鷗國際多媒体股份公司、
発行年代不明

レコード「カンタータ“長恨歌”」四海唱片公司、1976 年

CD「カンタータ“長恨歌”ほか」HRP-7224-2、HUGO Productions(HK)Ltd. 2001 年

[文字資料]

[日本語]

曹雪芹著（富士正晴、武部利男訳）『紅樓夢（河出世界文学大系 10）』河出書房新社、1980
年

中藺英助『何日君再来物語』河出書房新社、1993 年

『牯嶺街少年殺人事件プログラム冊子』ビターズ・エンド、2017 年

『映画芸術 vol.459（第 67 巻 2 号）』編集プロダクション映芸、2017 年

映画「老兵挽歌」HP → <http://creative21inc.wixsite.com/cr21/rohei> (2018 年 2 月 15 日参照)
エキサイトユース（2014 年 4 月 10 日）

https://www.excite.co.jp/News/world_g/20140410/Jpcna_

CNA_20140410_201404100011.html（2018 年 2 月 18 日参照）

[中国語]

中國音樂家協會編『音樂建設文集（上冊）』音樂出版社、1959 年

黃國隆『中外古今音樂潮流』五洲出版社、1970 年

許世眞『黃自作品之研究』幼獅書店、1972 年

史惟亮『音樂向歷史求證』台灣中華書局、1974 年

劉美燕『中國音樂家黃自研究』樂韻出版社、1977 年

李鳳行『中國民間藝術』出版家文化事業、1978 年

邱坤良主編『中國傳統戲曲音樂』遠流出版事業、1981 年

許常惠『多采多姿的民俗音樂』行政院文化建設委員會、1985 年（1984 年）

許常惠『台灣音樂史初稿』全音樂譜出版社、1991 年
簡上仁『臺灣音樂之旅』自立晚報社文化部、1992 年（1988 年）
陳郁秀編『台灣音樂閱覽』玉山社、1997 年
梁茂春『百年音樂之聲』中國經濟出版社、2001 年
陳鋼主編『上海老歌名典』上海辭書出版社、2002 年
高天康編『音樂知識詞典』甘肅人民出版社、2003 年（1981 年）
『臺灣文化事典』國立臺灣師範大學人文教育研究中心、2004 年
顏綠芬、徐玟玲『台灣的音樂』財團法人群策會李登輝學校、2006 年
呂鈺秀『臺灣音樂史』五南圖書出版公司、2011 年（2003 年）
中華民國總統府（國歌）HP → <http://www.president.gov.tw/Page/97>（2018 年 2 月 18 日
參照）

[樂譜]

楊兆禎編『中國藝術名歌選』文化圖書公司、1971 年
清唱劇全本『長恨歌』韋瀚章、1978 年 12 月初版

日本の 2.5 次元ミュージカルの中国における発展状況について

徐 竹溪 瀋陽交響楽団

「2017 年はネルケチャイナ¹ 運営の第三年。中国の 5 つの都市に進出し、42 回の公演が開催された。」と 2017 年 12 月 31 日ネルケプランニングの「微信公衆号」² が伝えているとおり、確かに 2017 年は日本 2.5 次元ミュージカルが大活躍した年だと考えられる。筆者は 2017 年の前半に修士論文で、2.5 次元ミュージカルの代表作ミュージカル『テニスの王子様』の音楽の特徴と 2.5 次元ミュージカルの海外進出について論じた。当時すでにミュージカル『美少女戦士セーラームーン』、ミュージカル『テニスの王子様』、ライブ・スペクタクル『NARUTO- ナルト -』など漫画、アニメから改編された作品が海外で公演されていたが、2017 年後半になると、日本で大人気のミュージカル『刀剣乱舞』がそれに続き、パリで開催される“ジャポニスム 2018”に参加し、日本文化の代表として世界的舞台で多くの人々を魅了している。2017 年は日本の 2.5 次元ミュージカル市場が爆発的に成長しており、作品内容の幅が広がるにつれてその影響力も強まっている。2.5 次元ミュージカルは観客に新しい刺激を与えながら、その話題も絶えず議論されている。一方、それは日本国内に限らず、海外でも積極的に公演とイベントを展開している。特にアジアの国々において、その認知度が急激に高まっており、この“2.5 次元現象”は日本の文化と音楽市場にとっては疑いなく“ダークホース”といえるだろう。

このレポートは、3 つの作品（ミュージカル『黒執事』、ミュージカル『刀剣乱舞』、ミュージカル『陰陽師』）を中心に、日本の 2.5 次元ミュージカルの中国における発展状況を述べ、その未来を考えるものである。今回の主な資料は「omoshii mag vol.11 2.5 次元特集 第 3 弾」、ネルケプランニングの「微信公衆号」、網易³ の公式サイトなどを基にしている。以下、三つの作品の概略、発展の歴史（過程）、音楽と舞台の特徴、上演の場所、国及び影響の範囲などを紹介する。

1. ミュージカル『黒執事』（以下黒ミュ）

（ミュージカル『黒執事』公式サイトより）

「黒執事」（原作：枢 やな）は、2006 年 10 月号より月刊「G ファンダジー」（スクウェア・エニックス刊）で連載中の大人気漫画である。現在単行本 21 巻が発売され、全世界シリーズ累計発行部数は 2100 万部を突破。19 世紀後半、ヴィクトリア朝時代の英国を舞台に、名門貴族の若き当主に仕えるすべてにおいて完璧な執事の物語を描き、そのゴシックで華麗なヴィジュアルと、ミステリー、アクション、ギャグがふんだんに盛り込まれたエンターテインメント性の高いストーリーは絶大な支持を受けている。

（1）「黒ミュ」の歴史

2009 年 5 月には初の舞台化が実現し、『音楽舞闘会「黒執事」- その執事、友好 -』が池袋・サンシャイン劇場にて上演され、連日満席の大成功を収めた。続く 2010 年 5 月、新作『ミュージカル「黒執事」- The Most Beautiful DEATH in The World- 千の魂と堕ちた死神』が東京・愛知・大阪の 3 都市で上演され、2013 年には、人気と実力を兼ね備えた最強のキャストが顔をそろえて飛躍的なスケールアップを遂げた同作の再演が実現し、東京・大阪公演のほか、大千秋楽のライブビューイングを全国 26 館で実施するほど爆発的な人気を呼んだ。2014 年 9 ～ 10 月、舞台版としては 4 年ぶりの新作『ミュージカル「黒執事」- 地に燃えるリコリス -』を上演、好評のうちに幕を下ろす。2015 年黒ミュは海外に進出して、中国の北京、上海、深圳 3 都市で上演、大好評だった。2016 年は『ミュージカル「黒執事」- NOAH'S ARK CIRCUS-』が始動、華やかな舞台とたえなる楽の音を組み合わせ、観客に強いインパクトを与えた。そして、2017 年末から 2018 年の新春にかけての最新作『ミュージカル「黒執事」- Tango on the Campania-』の上演を通して、豪華客船「カンパニ号」で隠された真実が、解き明かされる。

（2）音楽や舞台の特徴

黒ミュは多くの西洋風の音楽、特にバイオリン、ピアノ、チェロなどオーケストラの楽器を効果的に用いた BGM⁴ が名門貴族の優雅な雰囲気を醸し出している。ここではミュージカル『黒執事』- 地に燃えるリコリス - を例として、

音楽の特徴を述べる。全公演の長さは2時間20分以上で、13曲が歌われる。役者はソロ、二重唱、三重唱、合唱などで曲を表現する。マダム・レッドの役 AKANE LIV⁵ はコロラチュラの美しい声で、セバスチャン・ミカエリス役の松下優也は持前の安定した美声で感情やストーリーを表現している。公演中の自然に流れる音楽には作曲家坂部剛⁶ の工夫が窺える。

黒ミュは19世紀のイギリスを背景として創作された作品のため、舞台装置はかなり西洋風である。可動式の巨大なチェスが舞台上に配置されている華やかな背景の下で、19世紀の貴族ファントムハイヴの生き方と不思議な悪魔の世界が観客の目の前で展開する。セバスチャンは“悪魔の執事”というキャラ設定のため、二次元の誇張されたアクションを三次元の舞台で表現するという難しい対応が求められ、そして、色々な市民や場の雰囲気表現するダンサーたちが音楽に相応しいアクションやポーズを見せていることも印象的である。

黒ミュの演目、上演場所、初演時期（および海外の上演状況）

音楽舞闘会 黒執事 - その執事、友好 / 2009年7月18日

千の魂と堕ちた死神 / 東京・愛知・大阪 / 2010年5月3日

千の魂と堕ちた死神 再演 / 東京・大阪 / 2013年5月17日

地に燃えるリコリス / 東京・大阪 / 2014年9月5日

★地に燃えるリコリス 2015 / 大阪・宮城・東京・福岡・上海・北京・深圳 / 2015年12月11日（金）

NOAH'S ARK CIRCUS / 東京・福岡・兵庫・愛知 / 2016年11月18日

Tango on the Campania / 東京・兵庫・愛知・石川・福岡 / 2017年12月31日

“★”マークの演目は中国公演が行われた。

2.5次元ミュージカルの海外進出という点では、「黒ミュ」が他の作品よりも一歩先んじている。2015年、中国の3つの都市で上演された。「黒ミュ」の演目中、唯一海外公演が行われたのは「地に燃えるリコリス 2015」である。この演目が選ばれた要因は三つ考えられる。まずは原作ファンの間でも屈指の人気を誇る「黒執事 - 切り裂きジャック篇 -」がすでに世界に登場し、海外ファンも熟知していること。二つめの要因は、2015版が新キャストを迎え、新たな演出、新たな楽曲も交えて上演されることで国内外のファンにとって新鮮味

があること。最後の要因は「切り裂きジャック篇」のキャラクター“劉”が中国人であること。中国のファンにとっては親しみが感じられるし、劇中で日替わりの“劉”さんの“中国語を喋る時間”も楽しんでいると思われる。ちなみに“劉”を演じる荒木宏文⁷は2015-2017年間2.5次元ミュージカルの俳優として4回中国に来ている（ミュージカル「黒執事」、ライブ・ファンタジー「FAIRY TAIL」、「幽劇」、ミュージカル「刀剣乱舞」）。2.5次元ミュージカルは海外公演でも入場率が高く、会場のグッズ販売も爆発的に売れている（図1. 図2. 図3. 図4）。そして、「黒ミュ」の中国語字幕版DVD（図5）も既に販売されている。「黒ミュ」の中国公演の大成功で、2.5次元ミュージカルが中国の市場の扉を本格的に開けたと言えるだろう。



図 1



図 2



図 3



図 4



図 5

2. ミュージカル『刀剣乱舞』（以下「刀ミュ」）

「刀剣乱舞 -ONLINE-」（とうけんらんぶ オンライン）とは、DMM ゲームズとニトロプラスが共同製作したPC版ブラウザゲームである。2016年3月1日にスマートフォン版（IOS、Android）が『刀剣乱舞 Pocket』（とうけんらんぶぽけっと）として配信された。日本刀の名刀を男性に擬人化した「刀剣男士」

が召集・強化され、日本の歴史上の合戦場に出没する敵を討伐していく刀剣育成シミュレーションゲーム。2015年にミュージカル化され、2016年には舞台版も始動した。

（１）「刀ミュ」の歴史

2015年10月から11月にトライアル公演、2016年5月から6月に「阿津賀志山異聞」が上演された。2016年9月「幕末天狼傳」を国内で上演し、2017年1月から初の海外公演が行われている。また、11月12日には厳島神社高舞台にて特別公演が開催された。2017年3月から「三百年の子守唄」が始動、同年5月には海外公演が上演された。2017年11月から2018年1月に国内で新作「つはものどもがゆめのあと」を上演。そして、年始には最新作の公演も決まり、4月から5月まで国内で上演予定である。また、ミュージカルからの派生ユニット「刀剣男士 team 三条 with 加州清光 1」「刀剣男士 team 新撰組 with 蜂須賀虎徹」「刀剣男士 formation of 三百年」が音楽活動も行っている。2017年10月時点でシングル4枚、アルバム2枚をリリース。2016年にはオリコン年間総売上新人部門において3位を獲得した。更に、YouTubeでMVの再生は200万回を突破した。そして、プレミアム会員限定LIVEも行われている。

（２）音楽や舞台の特徴

「刀ミュ」の公演は全二部構成で第一部がミュージカル、第二部がライブである。そして、第二部のライブではサイリウムやうちわなどの応援グッズが使用可能となる。公演中、審神者（あるじ）は存在するが、声のみの出演でステージ上には登場しない。（ミュージカル「テニスの王子様」におけるチーム青学の女性監督のような存在）。また、ピアノ楽譜集「ミュージカル『刀剣乱舞』～幕末天狼傳～ピアノ・セレクション」が出版されており、それは2.5次元ミュージカル作品中はじめての試みである。

まず、ミュージカル『刀剣乱舞』～幕末天狼傳～を例として、音楽の特徴を述べる。このミュージカルの音楽は基本的に和風で、BGMから尺八、琴、太鼓などの伝統楽器の音色がよく聞こえる。役者は主にソロ、斉唱で歌いながら、激しいダンスをやっているが、2重唱で歌う曲も2-3曲ある。また、楽曲「かつ

ばれ～天狼星の下 / 長の背中～」は、民謡に基づいて創作された作品であり、愉快的場面を表現する。第二部のライブで、刀剣男子たちは“タイムスリップ”して現代の服装に変化して、Idol Group のようにステージで歌ったり踊ったりしている。ライブ公演の曲はソロと斉唱が多く、重唱は比較的少ない。東京打撃団の指導によるライブの1曲「漢道」の太鼓パフォーマンスはライブを大いに盛り上りを見せる。

刀ミュの舞台の特徴は戦闘シーンが多く、太鼓の急速ビートに応じて役者がより激しい動きでステージ上を駆け巡る。登場のポーズと一部のセリフは原作ゲームと同じである。ホログラフィックの技術が雨、光、刀剣の変化などをはっきりと表現し、美しいライブステージを作り上げる。

刀ミュ上演の演目、場所、初演時期（および海外の上演状況）

トライアル公演 / 東京（AiiA 2.5 Theater Tokyo） / 2015 年 10 月 30 日（金）

●阿津賀志山異聞 / 東京・大阪・京都 / 2016 年 5 月 27 日（金）

★●幕末天狼傳 / 東京・福岡・大阪・東京凱旋・上海（虹橋芸術中心） / 2016 年 9 月 24 日（土）、2017 年 1 月 13（金）

in 厳島神社 / 2016 年 11 月 12 日（土）

（厳島神社 世界遺産登録 20 周年記念奉納行事 ミュージカル『刀剣乱舞』in 厳島神社）

●真剣乱舞祭 2016 / 大阪（大阪城ホール）・東京（両国国技館） / 2016 年 12 月 13 日

★三百年の子守唄 / 東京・大阪・東京凱旋・珠海（珠海大劇院） / 2017 年 3 月 4 日（土）、2017 年 5 月 19 日（金）

加州清光 単騎出陣 2017 / 東京 / 2017 年 10 月 5 日

★●真剣乱舞祭 2017 / 東京（日本武道館）・大阪（大阪城ホール）・埼玉（さいたまスーパーアリーナ）・広州（広州体育館） / 2017 年 12 月 8 日（金）、2017 年 12 月 23 日

●つはものどもがゆめのあと / 東京・京都・東京凱旋・大阪 / 2017 年 11 月 4 日（土）

2018 年 新作公演 / 東京・大阪・東京凱旋 / 2018 年 3 月 24 日（土）

“★”マークの演目は中国公演が行われた。

“●”マークの演目は海外ライブビューイングが実施された。

「刀ミュ」は 2016-2017 年間の大ヒット作品として、トライアル公演をはじめ、現在までずっと高い注目度を維持している。そして、正式上演から海外ライブビューイングが恒常化し、本格的に国内外で発展している。ちなみに、海外ライブビューイングは最初香港、台湾で開催され、最近タイやオーストラリアでも実施されている。海外公演は主に中国で展開されている。特に 2017 年刀ミュの三演目が中国大陸で上演された。この頻度は、2.5 次元ミュージカルは言うまでもなく、一般的なミュージカルでも珍しいと考えられる。2016 年からゲーム刀剣乱舞が中国でのサービスを開始していることも、刀ミュが中国で大人気の重要な一要因だと思われる。この二年間で「ライブパフォーマンスも行う華やかなミュージカル版と凄みのある殺陣と緻密に組み立てられた物語で惹きつけるストレートブレイ版の 2 つの本丸の活躍が、2.5 次元舞台界を席巻した」(オモシイ・マガ omoshii mag vol.11 p.68) という指摘のとおり、今、新しい刀剣男子が次々に披露され、彼らをめぐるストーリーが引き続き展開されている。

3. 日中共同開発のミュージカル「陰陽師」

“本格幻想 RPG⁸「陰陽師」”は、中国のゲーム会社網易ゲームズが制作し、2016 年 9 月に運営が開始されたソーシャルゲームである。2017 年 2 月 23 日に日本で正式サービスが開始されたが、事前登録者数は 30 万人を突破した。正式サービス開始わずか 5 カ月で 300 万ダウンロードを突破している。細部まで描き込まれた美しいグラフィックと豪華声優陣の起用で大きな話題となり、全世界で 2 億ダウンロードを突破した。2017 年 10 月 APP ANNIE⁹の株価指数報告で「陰陽師」は IOS ゲーム収入 NO.1 である。日中の活躍人数が 1000 万を超えて、微博話題 # 陰陽師ゲーム # の閲読量は 30 億に達する。Facebook の年度ベストモバイルゲームランキングによると、世界三大ゲーム受賞作はニンテンドーの「ポケモン」(日本)、Supercell の「Clash Royale」(フィンランド)と網易の「陰陽師」である。

ゲーム「陰陽師」の声優陣も豪華で、杉本紀彰、釘宮理恵、福山潤、水樹奈々、子安武人、沢城みゆき、鈴木達央らが起用された圧倒的なクオリティで表現された世界が、人々の訪れを待っている。

(1) ミュージカル『陰陽師』

2017 年、ゲーム「陰陽師」のミュージカル化制作の決定について、網易とネルケプランニングが共同発表した。日中の両社は国際協力を目指して、美と妖の平安世界を再現する。外国のゲームを舞台化はネルケプランニングにとっては非常に新しい挑戦と言える。また、この作品を成功に導くため、人気、実力を兼ね備えた日本の 2.5 次元ミュージカル俳優たちを起用し、更に日本一流の制作チームがスタッフとして着任するとネルケプランニングが発表した。同年 10 月 31 日、ミュージカル『陰陽師』のメディア発表会が上海虹橋芸術センターで正式に開催された。ゲーム「陰陽師」の初ミュージカルの演目名は“ミュージカル『陰陽師』～平安絵巻～”と発表。「ゲーム「陰陽師」自身の IP¹⁰ の発展戦略と国際協力の開発を視野に、ネルケプランニングと共に次元の壁を壊して、中国と日本の観客に完璧な 2.5 次元舞台を提供する」と網易ゲームのマーケティング担当者賈海漠が発言している。そして、ネルケプランニングの社長兼プロデューサーの野上祥子は「かつて日本の作品が中国公演の時に感じた熱烈な雰囲気胸に、必ず『陰陽師』原作の絢爛たる世界を忠実に再現する。」と応じた。毛利亘宏¹¹ は『『陰陽師』という中国でとても人気高いモバイルゲームのミュージカル化に際して、日本業界のトップレベルの音楽家佐橋俊彦と振付家本山新之助を招いて制作し、良知真次、佐々木喜英、伊藤優衣などの人気俳優たちを起用する。また、舞台装置は新技術を採用し、光と影の表現を通して、ゲーム中の美しい世界を再現する。」と述べている。

(2) ゲームの背景・陰陽師の世界観

これは、人と妖が共存していた時代の物語である。もとより陰界の属していた魍魎魍魎は、恐怖に慄く人々の間に潜んで機会を伺い、陽界の秩序は危機に晒されていた。しかし幸いなことに、この世には天文を読み解き、呪術を操るだけでなく、陰陽二つの世界を自在に行き来し、霊体を司ることすら可能にする異能者がいた。彼らはそれぞれの能力を駆使して、陰陽二つの世界の均衡を保つため、己の命を懸け戦っている。そんな彼らを、世の人々は敬意をこめて、陰陽師と呼ぶ。魍魎魍魎たちが織り成すこの絢爛豪華かつ奇想天外な世界が、今あなたの目の前で始まる……

(3) ゲームの音楽

ゲーム「陰陽師」の音楽担当は梅林茂である。彼は2001年、映画「陰陽師」の音楽を制作して大好評を得た。それにより、网易は梅林茂¹²にゲーム「陰陽師」に音楽制作を依頼した。ゲームの音楽スタイルは変化に富み、伝統および現代の楽器の音色が織り込まれ、多彩な雰囲気醸し出している。それは主に和風で、雅楽に基づく創作であり、日本の伝統楽器が多数使用されている。2016年8月にゲーム「陰陽師」OSTアルバム、そして2017年10月には2nd OSTアルバムが出版されて、楽曲総数は全83曲である（図6、図7）。モバイルゲー



図6



図7

ムとして、このように多数の楽曲と映画レベルの音楽が使われている状況は他に類を見ない。それにより、同ミュージカルの音楽にはさらなる期待がかかり、どのように原作を表現するのか注目されている。

ミュージカル『陰陽師』～平安絵巻～上演の場所、初演時期

プレビュー公演 / 東京（日本青年館ホール） / 2018年3月9日（金）～3月18日（日）

ミュージカル『陰陽師』は2018年の春から日本でプレビュー公演が行い、その後は中国の北京、上海、深圳の3都市で正式公演が行われる。

以上三つ作品は漫画改編作品 ⇒ ゲーム改編作品 ⇒ 国際協力開発作品 の順に発展している。この観点から見れば、日本2.5次元ミュージカルの未来の発展方向がある程度予測できるかも知れない。そして、2.5次元ミュージカルにめぐるイベントも開催され、例えば2017年君沢ユウキ¹³の上海ファンミーティングと2018年2月太田基裕¹⁴が台湾・広州でのファンミーティングが開催されており、2.5次元ミュージカルの世界的な活躍が期待される。

[注]

¹ ネルケチャイナ :<http://www.nelke.cn>

² 微信公衆号：微信 (WECHAT) の公式アカウント。

³ 網易：ネットイース (網易、NetEase、ワンイー) とは、中国の四大ポータルサイトの略称である。及びそのサイトを運営する企業 (網易娛樂株式会社) である。

⁴ BGM : Background Music

⁵ AKANE LIV : スウェーデン出身。宝塚歌劇団を退団後、英国に留学し、シェイクスピアと歌を学ぶ。2004 年、ロンドンでの Beckham Festival にて Singer of The Year を受賞。舞台での活動と並行して、シンフォニックメタルバンド「LIV MOON」を結成し、現在までに計 5 枚のアルバムをメジャーでリリース。

⁶ 坂部剛公式サイト <http://www.ashbunny.com/composer/SakabeGo.html>

⁷ 荒木宏文：1983 年 6 月 14 日生まれ、兵庫県出身。2004 年俳優デビュー。07 年「獣拳戦隊ゲキレンジャー」の悪役で人気を博し、その後ドラマ「ヘブンズ・フラワー」「シュガーレス」、舞台『検察側の証人』『淋しいマグネット』など、舞台・映像ともに幅広く活躍。また、音楽ユニット D ☆ DATE のリーダーとして活躍。楽曲の作詞なども手掛けている。

⁸ RPG: ロールプレイングゲーム (role-playing game) の略称。

⁹ App Annie (アップアニー) は、アプリに関する市場データと分析ツールを提供している、アメリカ合衆国の私企業。

¹⁰ IP : intellectual property

¹¹ 毛利 亘宏 (もうり のぶひろ、1975 年 6 月 24 日 -) は日本の劇作家、演出家。愛知県生まれ。少年社中の創設メンバーで現在も主宰として全作品を手がけている。

¹² 梅林茂：作曲家、プロデューサーとして張芸謀監督の映画「LOVERS」や「王妃の紋章」を手掛ける。その他に、ジェット・リー主演の映画「SPIRIT」や、「The Dark Sea」「花様年華」等。

¹³ 君沢ユウキ：<https://www.toho-ent.co.jp/actor/profile.php?id=8920>

¹⁴ 太田基裕：<https://otamotohiro.com>

参考資料

[雑誌]

『オモシイ・マグ omoshii mag』vol.11 2.5 次元特集 第 3 弾 .p.68

ウェブサイト：

ミュージカル「黒執事」：<http://www.namashitsuji.jp>

ミュージカル「刀剣乱舞」: <https://musical-toukenranbu.jp>

ミュージカル「陰陽師」: <http://www.musical-onmyoji.com/jpn/>

ゲーム陰陽師日本公式サイト: <https://www.onmyojigame.jp>

ケルケプランニングの微信公衆号

網易ゲーム「陰陽師」の公式サイト: <https://yys.163.com/index.html>

[映像資料]

ミュージカル『黒執事』- 地に燃えるリコリス - .DISC1: 本編 ,DISC2: 特典映像 .2014 年 5 月 23 日 , 梅田芸術劇場 [2014 年],DVD.

ミュージカル『刀剣乱舞』- 幕末天狼傳 -.DISC1: 本編 ,DISC2: 特典映像 ,DISC3: 全景映像 .2016 年 9 月 24 日 ,AiiA 2.5 Theater Tokyo[2017 年],DVD.

梅林茂と陰陽師 <https://v.qq.com/x/page/f0567fnc7n1.html?>

音楽学部の学生のための美術講座

——物質と光（Ⅰ）—— 2

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

フェルメールの代表作の一枚《レースを編む女》は、やわらかな光があふれ、明るい中間色のなかで透明感ある赤、青、黄が心地よく響き合っている。24センチ×21センチの小さな画面、本論では、フェルメールを《レースを編む女》の制作に駆り立てた注目すべきひとつの要素に的を絞り解説していく。

なお、2016年発行のミクスト・ミュージズ No.11『物質と光(Ⅰ)』の最後に、「続編は次回」と書いた。続編(Ⅱ)ではセザンヌを中心に解説する予定であったが、その前にフェルメールのなかで触れておかなければならない作品を落としていたので予告を変更し、物質と光(Ⅰ)－2というかたちで割り込ませてもらった。なお、本論はNo.11『物質と光(Ⅰ)』を読んでいない方でも支障なく読めるようになっている。

1. フェルメール作品の大きな流れ

フェルメールは、20歳台半頃までは大きなキャンヴァスの宗教画なども描いていた。しかし、スペインからの独立戦争の立役者でもあり、それまで代々デルフトに君臨してきたオラニエ家の衰退という時代的变化のなかで、フェルメールもまた裕福なデルフト市民の間で高まりつつあった居住空間を飾れるサイズの、いわゆる風俗画と呼ばれるジャンルの絵画の要求に応えるようになっていった。

オランダの気候風土が作り出す白く透明な空気を通過した光は街や室内を独特な色彩でいろどる。20歳台後半の作品《牛乳を注ぐ女》や《デルフトの眺望》などでは、その光が降り注ぐ空間に展開する顕な物質の表現に意欲を注いだフェルメールであったが、徐々にではあるが、微妙な陰影によって色彩を際立たせ、空間を演出する光そのものに興味の中心が移行していく。

しかし、フェルメールにとって、生涯、宇宙の万物を構成する物質の世界に対する興味が消えることはなかった。《牛乳を注ぐ女》から10年余りが過ぎた30歳台後半、それまでの作品では見られない斬新な発想と手法で、物質が際立ち、光が輝く新たな世界を描き出した。《レースを編む女》である。

2. キャンヴァス地そのものの造形的美

現在でも基本的には変わらないが、17世紀、油彩画は、板や布などの基底材にサイズといわれる膠などのコーティングをした上に地塗りをし、下地、彩色というプロセスを踏んで制作されている。なお、フェルメールは、《真珠の耳飾りの少女》に見られるように、載せた絵具の発色がよく硬質なマチエールを作り出せるセリューズ地と呼ばれる、乾性油で練った鉛白の地塗りを好んで使っていた。

だが、今回この作品で注目すべきは地塗りではなく、良質な麻糸が織り成す地塗りを施したキャンヴァスの物質的表情である。

キャンヴァスの基底材である麻布は、他の布と同様、緯糸（よこいと）に直交するように経糸（たていと）を交差させて織られている。隣り合う経糸が互い違いになってそれぞれぴんと張られた緯糸を上下にかいくぐるようにロール方向に織り進んでいく。直線的に張られた緯糸には引っ張られてもこれ以上伸びる余地はないが、経糸には、波打っている分、わずかではあるが伸びる余地がある。

キャンヴァスの表面には織りによって無数の山と谷が出現する。山に見えるのは緯糸の上にある経糸であり、谷に見えるのは緯糸であり、経糸が緯糸の下、つまり、布の裏側に山を作っている部分でもある。このように、表面、裏面ともに布表面の山はすべて経糸が作りだすものである。

乾性油の浸潤を防ぐための膠を塗り、その上に地塗りしてキャンヴァスが出来上がることは先に述べたが、《レースを編む女》からは、フェルメールが二次元的世界に極めて近いキャンヴァス表面のわずかな凹凸に注目し、その特徴を生かして何かできると閃いてこの作品の構想が始まったことが想像できる。

《レースを編む女》では緯糸の谷、あるいは平野の上に広がる経糸の山が作りだす織り特有の幾何学的世界が作品の重要な構成要素になるだろう。《デルフトの眺望》はじめ、それまでの作品でも理数分野の着眼点と発想が際立つフェルメールであったが、今回の着想はさらに従来の絵画の常識では考えられないような意表をついた要素が加わっている。完成像のイメージと制作プロセスは決まった。

3. 異なるバイアス角度

経糸は緯糸より太く幅広である。それにもかかわらず、布の表面に現われる山頂を結んでできる最小の四角形は、なぜか縦長の菱形である。

なぜだろうか。「2」の織り方の説明で少し触れたが、緯糸そのものは細くても、経糸は山、谷、山の行程をとるために緯糸を斜めにかいくぐらなければならない。その分だけ長くなってしまうのである。

手許にある細目、中目、太目の各キャンヴァスを拡大鏡を使って測ってみると、山の頂点を結んでできる最小の菱形の縦横の対角線の比は約4対3、約5対4、約8対7などその比はまちまちだが、どれも縦長になっている。もちろん、緯糸を上下方向にして木枠に張れば菱形の見え方は横長になる。

ところが、経糸が上下方向に張られている《レースを編む女》では、この四角形は縦長の菱形ではなく正方形なのである。緯糸をくぐって出来る山から山までの距離と、一本隔てた隣の経糸の山までの距離が等しいのだ。理屈では緯糸を細くすれば簡単にできそうだが、布の強度を考えると簡単にはいかない。

菱形の縦横の対角線の長さの比が4対3であれば、菱形の辺が作る、いわゆるバイアス角度といわれているものは $\tan 4/3$ で約53度だが、《レースを編む女》は正方形なので対角線の長さが同じ、つまり、バイアス角度は $\tan 1/1$ で45度である。そのため、《レースを編む女》は45度に傾けた方眼紙に真正面から向き合っているような感じに見える。

彩色した絵具がキャンヴァスの織り目を完全に覆い隠してしまう作品ならこのようなことを問題にしてもほとんど意味はない。しかし、最初から最後まで山と正方形、とくに点々で現われる山の存在を念頭に置き注意を払って制作したと思われるこの作品の場合は、しっかりそこに注目しなければならない。

画面全体に確認できる等間隔で直線的に並んだ山と谷の創り出す造形と、絵具で覆い隠されてはいるが、その下にある山と谷の気配をはっきり残そうとしている神経が、フェルメールの確固たる意思を伝えている。そして、美しい織りのキャンヴァスと、二方向のバイアスを45度一直線に揃えた張り方が、作品に静かさと理性的な世界を与えることに役立っている。

4. 物質と光が融合した世界



画面下三分の一ほどを占める海のような群青の領域に明瞭に姿を見せる山々は基本的に絵具を剥ぎ取って一回で決めたものか、描き込みながらもその印象を最後まで残したものである。

しかし、画面上半分の山々の白っぽい点々は、計画通りなのだが、一度中間色の明るい絵具で描いた上から、細筆の穂先などを使い山々を彷彿とさせるようにタッチを置いたものである。画面全体を見渡してみると、このように後からフェルメールの手によって描かれた点々の方が圧倒的に多いことがわかる。

そして、部分図からわかるように、人物や衣装の濃淡に合わせたこれら無数のタッチは必ずしも忠実に山をなぞっているわけではなく、造形上の効果を

優先させ、所々微妙に大きさや間隔などを変えていたりする。所々、タッチがつぶれて谷を塞ぎ隣の山と一続きになっているところもある。

それらをコントロールする細やかな神経からは、バイアス角度45度のキャンヴァスにこだわった理由もうなずけるし、幾何学的美しさをフォルムとして生かし、さらに、光と融合させ、光でも物質でもない、あるいはその両者でもあるものに昇華させようとするフェルメールのこだわりが伝わってくる。

女性の顔なども無数の点で覆われているが、うつむいてレースを編む女性の顔や作業する指の表情などは可能な限り整理され、単純化されながらもふくやかな表情が描き出されている。基本的にすべての色面に点々を密集させて描くことを前提にしていながら、肌、髪の毛、女性がまとう様々な布の微妙な質感の違い、表情の違いが失われることがない。

時々話題になるが、手前のテーブル上の群青のクッションから垂れる赤い糸はボーっとしていて焦点が定まらない画像のようである。三次元空間内に存在する物質に、あえて、陰影や濃淡だけではなく遠近感すら与えない。ただそこに塗られただけの赤い色はキャンヴァス上で明快な位置をもたず、物質と光との境界すら失いかけている。それが、画面中央の目立つ場所に「無造作」に貼り付けられている。質感はおろかフォルムも空間的な位置も曖昧なのだが、なぜか不思議な輝きを発している。

視点を変えて見てみよう。フェルメールは、微妙な女性の体の動きをこの作品の構図的要素の中心に据えている。その動きを、頭髮、右腕の服の皺へと伝え、クッションの大きな明暗のコントラストでその動きを受け止め、収束させてから、その先の白い糸、赤い糸へと有機的につなげている。

さらに、そこまでの曲線的な流れはテーブル面上にゆったりと広がり、最後はテーブルの角から画面中央下まで一直線に下降する布の動きによって締めくくられている。緩急織り交ぜた構図上の流れのなかで見ると、赤い糸が重要な役割を果たしているのがわかる。空間的に定かな位置を与えられていないように見えていた赤い糸であったが、視点を変えると完全に納得がいく表現になっていたことがわかる。

おわりに

平面上に三次元空間を合理的に表す透視図法の大成者の一人、レオナルド・ダ・ビンチには、純然たる二次元空間である漆喰の壁の染みを見て様々な像や世界の広がりを感じられるといった趣旨の話が伝わっている。エピソードとはいえ絵画についてのレオナルドの本音を伝えている。

レオナルドに限らず、優れた画家たちは、洋の東西を問わず、絵画は三次元空間を忠実に写し、再現する手段や場ではなく、画家の内なる世界を表現し、平面独自の空間性を追究するものであることがわかっていて、自分独自の平面世界をどうしたら表現できるか、つねにそれを考えながら制作していた。

本論ではフェルメールがキャンヴァスの織り目に注目し、そこから構想が始まったことについて述べてきたが、その着想を生み出した根源には、フェルメールの内的世界の表現に加え、誰もやったことがない新たな平面空間創出への密かな挑戦の意識があった。《レースを編む女》はまさにそんな意識の結実した一枚である。

フェルメールは、光が作り出す世界を直視した画家ということで印象派の先駆者的位置づけが与えられることもある。しかし、もっと広く深いところで、平面とは何か、どこまで可能かということを常に考えていた、絵画的表現に対して永遠の問題提起をしていた画家としてとらえたい。

山葉寅楠と鈴木政吉

——明治期の博覧会とのかかわりを中心に

井上さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）



山葉寅楠



鈴木政吉

0. はじめに

オルガンやヴァイオリンなどの日本の洋楽器生産は1887（明治20）年ごろ、ようやく緒に就いたが、1904（明治37）年に発行された東京商業会議所編纂になる『保護政策調査資料』をひもといてみると、その時点ですでに、オルガン、ヴァイオリン共に国産品が輸入品を完全に抑えていたことがわかる。この『保護政策調査資料』は、国内産業を保護奨励する政策の提言のため、全国の商業会議所の連合会が調査を行なったもので、「楽器」の調査を担当したのは、東京の服部金太郎（1860-1934、時計メーカー、セイコーの創業者）であった。彼は楽器の需用の状況について、一般西洋楽器の需用が5、6年前迄は主として学校用だったものが、近年では「音楽に関する思想の発達に伴い」楽器の需用が増加して、家庭の必需品と認められるようになってきていること、オルガンに関しては、輸入は途絶し輸出も多少あること、ヴァイオリンに関しては上等品を除けば概して内地製造品が使用されるようになってきていることを述べている。

当時、洋楽器生産をけん引していたのは、現在、世界一の楽器メーカーとなっているヤマハの創業者、山葉寅楠（1851-1916）と鈴木ヴァイオリンの創業者鈴木政吉（1859-1944）である。二人は国内外の博覧会で高い評価を受ける常連だった。本稿では、この二人と博覧会のかかわりを軸に、明治日本における洋楽器生産の発展をたどってみたい。

1. 山葉寅楠とオルガン

山葉寅楠は幕末の1851（嘉永4）年、紀州藩士山葉正孝の次男に生まれた。父正孝は藩の天文係で、地図の作成や橋の架設、からくり人形の考案などに、すぐれた才能を示したが、寅楠は乱暴者に育ち、ついには勘当の身となって、1868（明治元）年、17歳で大阪に飛び出す。そこで時計商の徒弟となり、1871-72（明治4-5）年には長崎で時計製造を学ぶ。その後、大和高田に西洋医療器械師を兼ねた時計商の店を出したもののうまくいかず、その後は医療器械師や時計師を兼ねた渡り職人として各地を遍歴していた。

その途中、浜松にやって来た寅楠は、医療器械の仕事を通して、浜松病院長福島豊策と知り合いになる。そして、元城小学校の舶来オルガン（アメリカのメーソン・アンド・ハムリン製）が故障したときに寅楠に修理の声がかかった。社史によれば、1887（明治20）年7月のことであった。

機械の修理ならお手のもの。寅楠は苦も無くオルガンを修理し、そこで、自分でオルガン製造すれば金になるとオルガン製造を志した。その際、仕事場、資金、技術すべてを提供して手伝ったのが、^{かざり}鋳職、つまり、金属工芸職人の河合喜三郎であった。

・小学校のオルガン

その昔、小学校の音楽の授業は「唱歌」と言われていた。では、「唱歌」がいつから授業科目になったかといえば、1872（明治5）年、日本に近代的な教育制度が初めて敷かれたときに、すでに科目に入っていた。外国の制度を参考にしたからである。そこでは、小学校に「唱歌」、中学校に「奏楽」がそれぞれ教科のひとつに置かれていたが、いずれも「当分これを欠く」というただし書きがついていた。実際には唱歌を教える教師もいなければ教材もない。外

国人宣教師によるミッションスクールでは、明治初期からオルガンを用いた賛美歌教育が始まっていたものの、公教育の場ではどの学校でも音楽は教えられていなかった。

1879（明治 12）年、文部省に音楽取調掛^{おんがくとりしらべがかり}が作られた。1887（明治 20）年、東京音楽学校になり、戦後、東京藝術大学音楽学部になる組織だが、これは単なる学校ではない。その名のとおり西洋音楽を「取り調べ」て学ぶべきところは学び、新しい日本の音楽を創ろうとしていた。ここで唱歌は試行錯誤しながら作られていった。

こうして、1882（明治 15）年、音楽取調掛編の初の『小学唱歌集』が発行され、しだいに小学校で唱歌の授業が行なわれるようになった。特に、1886（明治 19）年 5 月の文部省令で小学校の唱歌は「単音唱歌複音唱歌」と指示されたことは影響が大きく、それを受けて、全国の公立小学校で徐々に唱歌教育が開始された。

音楽取調掛が唱歌教育に一番に勧めたのは、オルガンである。オルガン（風琴）は「音調の狂いきわめて少なく、学校唱歌の教授にはもっとも適当にして、かつ習いやすいもの」という評価であった。取調掛はオルガンやピアノがない場合には、代用楽器として、箏と胡弓を使うように地方に指示し、実際に、唱歌教育用に、箏と胡弓の改造楽器も試製している。

しかし、取調掛の努力にもかかわらず、地方からの改造胡弓に対する注文はオルガンに比べずっと少なかった。そのうち、オルガン製造が軌道に乗ると、箏や胡弓のことはまったく話題に上らなくなり、やがて、音楽取調掛は東京音楽学校となり、一層洋楽に軸足を移すようになった。

浜松の小学校にオルガンが導入されたのは以上のような経緯があった。

アメリカ製のオルガンの修理をきっかけに、河合喜三郎と共に 1 台のオルガンを作り上げた寅楠は、東京音楽学校に楽器を持参し、「審査」を受けることになった。記念誌によれば、寅楠はこれを浜松の学校当局に見せ、次いで静岡師範学校にも持参して意見を求めたが、十分な批評を得られなかったので、東京音楽学校にもっていったという。

その第 1 号の試作オルガンを、寅楠と河合喜三郎は天秤棒に担ぎ、箱根の山を越えて徒歩で東京まで運んだというエピソードは有名だが、これはあやしい。

浜松の港から船で運ぶなど、ほかにも交通手段はあった。

唱歌教育を普及させるために、国産楽器が早く製造されることを望んでいた伊澤は、音楽学校で楽器を鑑定することをそれまでにも行なっていた。何しろ、輸入楽器は高価だった。不平等条約の制約があり、船賃や多額の手数料を入れると、楽器は現地価格の2、3倍になってしまう。輸入超過で外貨不足に悩んでいた明治政府にとっては、大問題である。そこで、伊澤修二は、日本在来の楽器を教育用として改良するか、オルガンやヴァイオリンを模造するか、ふたつの案を考えたが、日本在来の楽器の改良はまったく人気がなかった。そこで、1881（明治14）年3月、お雇い外国人メーソンがもっていた2台のオルガンを買上げ、1台は授業用、損傷していたもう1台は解体して構造研究を行い、同年11月には取調掛から才田伊三郎にオルガン製作を注文している。さらに、1884（明治17）年には、松阪長尾オルガンが音楽取調掛の「試験」に合格していた。伊澤修二は、当時、黎明期にあった国産楽器メーカーを積極的に手助けしていたのである。

寅楠が東京音楽学校にオルガンを持ち込んだときの様子を、当時学生で、試験に参加した鈴木米次郎（1868-1940、東洋音楽学校（現東京音楽大学）の創始者）は次のように書いている。

日本でオルガンが出来たと云うので、見た所が、立派なものが出来て居た。……総ての塗りが漆の黒塗りで中に金の蒔絵があつて鳳凰の絵なんか描いてある。よく見るとオルガンが仏壇のような気がした。……体裁は非常に好いのですが、弾いて見る音色が笙の音と同じ様です。……私共書生のことですから四五人も居りましたが寄つてたかつていろいろな酷評を致しました。

ちなみに山葉はこの後、漆塗りで蒔絵をほどこしたピアノを作り、博覧会で評価されることになるが、そのアイデアは最初にオルガンを作ったときから使われていたわけである。

ただし、このとき、伊澤修二が出した結論は、「体はなせども、調律不備にして使用に耐えず」であった。伊澤は寅楠に、東京で勉強していくように勧め、

寅楠は1か月間、調律を勉強した。1か月で一体まともな調律ができるようになるものだろうか。このあたりも考えるべき問題があるが、ともあれ、浜松に帰った寅楠は、再びオルガン製造にチャレンジし、第2号を東京音楽学校に持参。今度はめでたく合格となった。ここから山葉寅楠のオルガン製造の快進撃が始まる。

・共益商社

試作第2号のオルガンが音楽学校で認められた山葉寅楠は、早速伊澤修二の紹介で、銀座の書籍・楽器商の共益商社に渡りをつけ、社長の白井練一と販売契約を結んだ。共益商社の楽器部は銀座竹川町（現在の銀座七丁目、ヤマハ銀座店）にあった。当時の共益商社の扱い商品は輸入の高価な楽器のみで、白井練一は低価格の国産品の出現を待望していた。オルガンやピアノについては、すでに横浜の西川虎吉が製造に成功していたが、西川の製品は銀座2丁目の博文本社という代理店があり、博聞本社を通じて全数が販売され、共益商社の手にはまったく入らなかった。したがって、山葉が訪ねてきたことは、共益商社にとって渡りに船であった。

さらに、山葉は白井の紹介で、大阪の大手書籍商三木佐助とも同じ契約を結んだ。三木佐助の大阪開成館はのちに三木楽器店となり、現在は三木楽器株式会社として続いている。

白井と三木は全国の教科書専売を二分する東西の元締めだった。したがって、両社が握る全国の販売ルートはそのまま山葉オルガンの販売ルートになり、また、寅楠は彼らの前貸しを受けつつ、生産に専念できる体制を早くに確立することができた。

この白井、三木、山葉寅楠による「三者協約」によれば、東（加賀、越前、美濃、伊勢国以東）は白井練一、それよりも西は三木佐助が販売し、山葉は遠江、伊豆、駿河（つまり静岡県）に限り直接販売ができるという内容だった。地域の読み方が県名ではないところが時代を感じさせる。卸値は定価の3割引きだった。

この翌年、名古屋の鈴木政吉がヴァイオリンに関して、同種の契約を白井、三木と結ぶことになり、寅楠と政吉との間に接点ができるのである。

2. 鈴木政吉とヴァイオリン

一方、鈴木政吉は山葉寅楠の8歳下で、1859（安政6）年、名古屋の旧宮出町で尾張藩士鈴木正春の次男として生まれたが、長男が夭折したため、政吉が家を継ぐ立場にあった。音曲好きの正春は内職として箏や三味線作りをしており、明治維新後はこれを家業として店を開いた。政吉はその店を継ぎ、彼の名は三味線の名工として知られるようになった。しかし、1884（明治17）年、父が没した後は、不景気で生活は苦しくなるばかり。苦境を逃れる道を探していた政吉が思い立ったのが、小学校の唱歌教師への転身だった。

当時、各地の小学校で唱歌の授業が行われるようになってきたが、教える先生が足りないので、箏でも三味線でも音楽の心得がある人は簡単に唱歌教員になることができた。政吉は、その職をねらったのである。そのため彼は、愛知県尋常師範学校の助教諭のかたわら唱歌教員の育成を行っていた恒川鏝之助のところへ通い始めた。恒川は尾張藩の楽人の家に生まれ、音楽取調掛で府県派出伝習生として学んだ人物だった。

政吉は恒川の塾で、同門の甘利鉄吉が横浜から買ってきた日本製のヴァイオリンを初めて目にした。政吉は一晩だけの約束で楽器を借り受け、徹夜で寸法を取り、第1号を試作した。出来上がったのは、1888（明治21）年初めのことである。この楽器は手元に実物がなく作った「ヴァイオリンもどき」であったため、買い手がつかず、現在まで鈴木家の家宝となっている。

その後、恒川が買った日本製のヴァイオリンの修理を頼まれた政吉は、一日で済む修理に三日もかけて、その間に現品を手本として新しくヴァイオリンを作った。今度は売り物になるヴァイオリンに仕上がりに、20個くらいはたちまち売れた。

数か月後、岐阜県尋常師範学校に舶来のヴァイオリンが入ったと聞いた政吉は、自作をもって乗り込み、「一騎打ち」を試みるも、結果は惨敗。おそらくドイツ製の楽器であったと思われるが、政吉は楽器の用材が日本では入手不可能だと考え、一度はヴァイオリン製作をあきらめようとさえした。

しかし、彼はヴァイオリンの製造を自分の天職としなければならない、と決意して、三味線店を廃業し、背水の陣を敷いた。各地でヴァイオリンを手がけていた和楽器職人の中で、これほど思い切って、和楽器製造と縁を切った人物

は見当たらない。みな、和楽器製造のかたわら、副業でヴァイオリンを作っていた。ヴァイオリン一筋に賭けた政吉と、太刀打ちできるはずがなかった。

そこから、ヴァイオリン生産が軌道に乗るまでは苦労の連続だったが、ともあれ、ようやく自信のある作品ができるようになったところで、政吉は旅費を工面して1889（明治22）年5月、東京へと赴いた。目的は自作の楽器を音楽学校の教師に「鑑定」してもらうこと、そして楽器の販路を確立することであった。新しくできた東海道線を使つての旅だった。

政吉がヴァイオリンを携えて向かった先は上野の東京音楽学校。彼は愛知県尋常師範学校の新任の唱歌教師、岩城寛の紹介で、校長の伊澤修二に面会したところ、伊澤は外国人教師ルードルフ・ディットリヒに試奏するように頼んでくれた。お雇い外国人のディットリヒは「東京市内にも二、三か所で製作して居るがこの品には到底及ばない。和製品としては今日第一位を占むものである」と賞賛した。一発合格である。

大いに勇気づけられた政吉は銀座の共益商社の楽器部に足を運ぶ。白井社長にヴァイオリンを見せると、「あなたの方で幾種できますか」という。問われた政吉は、実際には一種類しか作っていなかったのだが、そうは言えないので、「三種拵えております」と返答。名古屋に帰ると、三種の見本を作り、共益商社に送った。その結果、関東は共益商社が一手販売を引き受け、白井の紹介で、同年8月には大阪の三木佐助とも同じ契約を結んだ。この白井、三木、鈴木政吉による「三者協約」によれば、東（加賀、越前、美濃、伊勢国以東）は白井、それより西は三木が販売し、政吉は愛知県内に限り直接販売ができるという内容だった。

つまり、鈴木政吉は1年遅れで、山葉寅楠と同種の「三者協約」を、白井、三木と結び、彼らの前貸しを受けつつ、生産に専念できる体制を確立したのである。

・二人の交遊

山葉寅楠と鈴木政吉は、同じ共益商社が関東以東の売りさばき所であったところから東京で時々顔を合わせるようになり、親しくなっていた。その友情は寅楠が1916（大正5）年に亡くなるまで続いた。

政吉は 1936(昭和 11)年、座談会で山葉寅楠の思い出を語っている。この年、77 歳を迎えた政吉だが、話は明晰である。彼は、寅楠がオルガンとヴァイオリンはほとんど兄弟同士であるところから「お前は俺の弟であると思っている」と言って親切にしてくれたこと、政吉も「真の兄のような心持ちで、そうお目にはかからんけれども、随分親しく思っておつきあいをしておった次第でございます」と語り、こんなエピソードを紹介している。

1891(明治 24) 年か 1892 年(明治 25) 年ごろ、政吉は浜松の山葉寅楠の家を訪れた。よもやま話の中で、寅楠が数え 18 歳の若さで大阪に出たときに、饅頭屋の売れ方に目をつけて、その秘訣を尋ねて聞き出したというエピソードを政吉は聞き、寅楠の非凡さに敬服した。そのとき寅楠は政吉に、「お互い新事業をやる以上は、こういう薄利多売主義をどうしても十分に研究をし、勉強しなければならん。お互い大いにその方針でやろうじゃないか」と政吉に勧めたという。実際、寅楠と政吉は、ともに、明治時代、新しいビジネスモデルを積極的に取り入れて、西洋楽器産業を発展させるよう努力した。

二人を同業他社から際立たせているのは、その起業家精神であり、そのバロメーターともいえるのが、博覧会への積極的な参加であった。ヤマハの鍵盤楽器と鈴木^{アントレプレナーシップ}のヴァイオリンは、競うようにして、国内外の博覧会に参加し、数々の賞を受賞していく。

3. 博覧会での相次ぐ受賞

・第 3 回内国勸業博覧会(1890 年)

山葉寅楠と鈴木政吉がそろって受賞し、その名を挙げた最初の博覧会が、第 3 回内国勸業博覧会である。

明治政府は欧米列強の脅威に対抗するために、富国強兵を国の基本方針として殖産興業政策を展開し、欧米から技術を摂取して急ピッチで工業化を推進しようとした。そこで採用されたのが博覧会事業だった。明治政府は 1873 年のウィーン万博と 1876 年のフィラデルフィア万博に参加して、博覧会の有用性を実感し、日本においても博覧会を開催することにした。それが、内国勸業博覧会で、万博を日本向けにアレンジし、国内規模に縮小して開催されたものであった。1877(明治 10) 年、日本で第 1 回の内国博覧会が開かれ、その後、

内国勸業博覧会や府県連合共進会は、ほとんど国家的行事ないしは農商務省の最重点政策のひとつとして重要な意味をもった。

第3回内国勸業博覧会は、1890（明治23）年3月26日、上野公園で開会式が行われ、7月31日の閉会までの122日間の会期中に、102万人あまりの入場者を集めた。この博覧会は、明治日本の洋楽器製造業にとって、画期的なイベントとなり、全国の業者が一斉に出品した観があった。たとえばオルガンについては、北は宮城県宮城郡塩釜町から、南は大阪市西区に至るまで、16人が出品した。そのうち最高の2等有功賞を得たのは浜松の山葉寅楠であり、3等有功賞に横浜の西川寅吉と浜松の河合喜三郎（協賛人・山葉寅楠）が入っている。山葉寅楠はこの受賞によって、先行していた西川を逆転して全国のオルガン業者に対して優位に立った

ピアノで受賞したのは西川と山葉で、西川が2等有効賞、山葉が3等有効賞である。実は、山葉のピアノはこの博覧会に合わせて、内部一式の部品をモートリー商会から輸入して、木工による外部の箱の部分は自社で作り、それを組み立てて、山葉ピアノとして出品した。山葉に勝った西川のピアノにしても、主要部品の多くは外国からの輸入品であった。純粋に国産といえるピアノが誕生するまでにはまだ時間を要した。ヴァイオリンの部門では、創業から日の浅い鈴木政吉の楽器が最高位の3等有功賞を得た。

博覧会の審査報告には、西洋楽器について、ピアノ、オルガン、ヴァイオリンの三種が多く出展されたこと、西洋楽器製作は日本において明治17年から開始されたので、出品者の数も多いとはいえないが、その割には、良好のものができていると評され、山葉寅楠のオルガン、西川寅吉のピアノはその代表だとされている。

しかし、次のような苦言を呈してもいる。それは、「西洋品の模造の楽器は西洋で製作された物と比較せざるを得ないが、西洋の中等品と比べてなおかつ劣るところがあることは遺憾である。外形は西洋の上等品に遜色ないが、実地の使用においては西洋の中等品よりも劣る。要点を理解していないため、外形のみ模している。実業教育を進め、学力知識を増やさなければ、到底上等品の学術品は造れない」というもので、外形だけ真似できても、中身がともなっていないということだった。

報告書を読むと、第3回内国勸業博覧会の楽器の審査は、当時としてはかなりの水準にあったといえよう。山葉受賞のポイントは、品質が良く、音色が温雅であることに加え、創業から日が浅いにもかかわらず、盛んに生産し、販路を拡張したことで、このままいけば、オルガンの輸入を防ぐに至るだろうというところにあった。

実際、ここで得られた褒賞は価値があり、山葉寅楠のオルガンやピアノ、鈴木政吉のヴァイオリンが高位に入賞したことは快挙であった。特約店である共益商社はこの受賞を最大限に利用して、早速広告を打ち、山葉のオルガンや鈴木ヴァイオリンを売った。博覧会が終わって間もない9月に創刊された『音楽雑誌』には、山葉のオルガンが「皇国多数ノ風琴出品中第一等ノ賞ヲ得タリ」と書かれている。実は「一等賞」ではないのだが、出品中一番、ということである。鈴木ヴァイオリンも翌年2月号の『音楽雑誌』に同じ体裁の広告を載せ、こちらも「皇国多数ノヴァイオリン出品中第一等ノ賞ヲ得タリ」と誇らしげに宣伝した。こうして、山葉寅楠と鈴木政吉はこの先、国内外の博覧会をバネにして、進んでいくことになった。

・シカゴ・コロンプス万博（1893年）

鈴木政吉の次の飛躍は、シカゴ・コロンプス博覧会であった。この博覧会は「コロンプスのアメリカ大陸発見400年」を記念して1893年5月1日から10月30日までシカゴで開催されたもので、入場者が2700万人を超える大規模な万国博覧会だった。

日本では、このシカゴ・コロンプス万博に、東京音楽学校から楽器が出品されることが話題になっていたが、結局、輸送の問題で、東京音楽学校の出品の中にオルガンは入らなかった。山葉寅楠は運送料を自費で賄うので、出品してほしいと申し入れたが、博覧会協会に拒絶され、出品はかなわなかった。

一方、政吉のヴァイオリンは、軽くて小さいこともあって、音楽学校からの出品に入っただけでなく、政吉個人による愛知県からの出品としてシカゴに送られた。政吉は名古屋商業会議所のメンバーで、この博覧会に向けての愛知県出品同盟会幹事も務めていたので、こういう芸当が可能だった。鈴木ヴァイオリンは楽器の部で審査され、「すぐれた音質およびすぐれた技術と仕上がり」

が評価されて、賞を得た。

・第4回内国勸業博覧会（1895年）

その2年後、日清戦争直後の1895（明治28）年4月1日、第4回内国勸業博覧会が京都岡崎公園で開幕した。この博覧会は平安遷都千百年記念祭の一環として開催されたもので、第1回内国博以来、はじめて東京外での開催となった。

今回、楽器部門で、進歩1等賞に選ばれたものはなく、進歩2等賞に選ばれた唯一のものが、山葉寅楠のオルガンだった。一方、進歩3等賞に選ばれたのは、神奈川県の下川寅吉のオルガンと愛知県の鈴木政吉のヴァイオリンだった。楽器全体に関する審査報告はかなり充実しており、西洋楽器については、前回に比べて一段と進歩しており、特にオルガンがそうである、と賞賛している。鈴木ヴァイオリンについては、製作は比較的良いが、価格が安くない。もっと安かったならば、1等賞にしても異論は出なかったであろうに、と述べられている。鈴木ヴァイオリンは当時、最も安いもので5円だった。小学校の先生の初任給の半額ほどだが、これを高いと評されたのである。政吉はこの後、大量生産による売価引き下げをめざして機械化を進め、最低5円だった値を2円にまで引き下げることになる。

・日本楽器製造株式会社設立と山葉寅楠の米国視察

鈴木政吉のヴァイオリン工場は昭和に入るまで個人経営であったのに対し、山葉寅楠は、1897（明治30年）10月、日本楽器製造株式会社を設立する。ここに、社名は日本楽器製造株式会社、ブランド名がヤマハとなった。

その1年半後、1899（明治32）年4月、山葉寅楠はアメリカの楽器事情を視察・調査するために文部省の囑託として単身旅立った。このとき、寅楠は政吉からヴァイオリンを預かって、現地に赴いた。彼はホノルルを経て、5月29日にサンフランシスコに到着するが、たちまち税関でひっかかってしまった。政吉から預かったヴァイオリンの関税がいくらかわからないということで、税関で留め置かれたのである。6月2日、寅楠は通訳と共に税関にヴァイオリンを引き取りに行き、無税にしてもらおうとするものの、うまくいかず、出直

すことになった。その後、ようやく寅楠はヴァイオリンを受け取り、ニューヨークに送り、自身はサンフランシスコからシカゴを経由してニューヨークに向かった。当時、ピアノ・オルガン製造の中心はニューヨークとシカゴだったのである。寅楠はニューヨークでヴァイオリンを受け取るが、運送料が高いことに驚いている。

寅楠はおよそ3か月あまりの滞米中、寸暇を惜しんで数多くのピアノ・オルガン工場を視察し、積極的に部品を購入した。大野木は寅楠が買い付けたものをまとめているが、ピアノ、オルガン、ピアノ・オルガンに共通する機械・工具類塗料などが、それぞれ3分の1ずつを占めている。ピアノはモデル用1台、オルガンはモデル用3台を購入し、そのほかに多額の部品を購入。なかでも、ピアノについては、YAMAHAのネーム入りのフレーム、アクション等、日本で自作できない部品を大量に買い付けた。また、寅楠はスミス社で多数の製造機械を購入し、さらには日本の競合他社に同種の機会が販売されないような契約まで締結している。そのように多忙な中で、政吉のヴァイオリンに関してはできるだけのことをしたようである。

・パリ万博（1900年）

1896（明治29）年1月、フランスから1900年パリ万博への参加を要請された日本政府は132万円という多額の予算を組んで臨んだ。今回、楽器に関しては、京都から楽器の弦、名古屋からは小林倫祥の雅楽の楽器と鈴木ヴァイオリンだけが出品された。出品カタログには浜松から日本楽器製造のオルガンが出品物として掲載されているが、実際には出品された様子はない。寅楠が1899年にはアメリカに視察に行っていたために、出品できなかったのかもしれない。鈴木政吉のヴァイオリンについては、弦楽器のセクションで審査が行われたが、選外佳作を得たとどまった。

・国産ピアノ第1号誕生

1900年1月末、山葉寅楠がアメリカ視察の際に買い付けた材料が日本に届くと、それを使って下半期にアップライトピアノを製作。これが、響板を自前で作ったことから国産ピアノ第1号とされている「第1号カメンモデル1001

番」である。

翌年、日本楽器は文部省、農商務省の両省にピアノを納入した。これは日本楽器と官公庁の緊密な関係を物語っているが、同時に官公庁の日本楽器に対する期待も読み取ることができる。さらに、1902（明治 35）年には、グランドピアノの第 1 号が完成し、宮内省に納入された。同年、教育及び工業上の功績に対し、山葉寅楠に緑綬褒章が授与されている。

しかし、日本楽器におけるピアノ製造は順風満帆に進んだわけではない。それはこの会社のピアノ生産台数を見ればよく分かる。1900（明治 33）年にわずかに年産 2 台、1901（明治 34）年に年産 6 台、1902（明治 35）年に年産 8 台、と微々たる伸びで、生産量が三桁の 117 台に達するのは、1907（明治 40）年のことである。

その間、山葉寅楠は高弟と共に、夏の汗がピアノ線に落ちるのを嫌って、昼夜転倒の生活を続けながら、ピアノ製造の研究に取り組んだ。しかし、ピアノの製造が軌道に乗り出してからは、山葉直吉と河合小市という二人の弟子に現場を任せるようになった。

山葉直吉（1881-1938）は旧姓尾島、1892（明治 25）年 11 歳で入社した。実父の尾島弥吉は三味線の名手で、寅楠はオルガンの音色と音程に関していつも相談していた。直吉は寅楠の高弟としてピアノ作りに携わり、初代ピアノ部長となった。1903（明治 36）年、寅楠の姪春子と結婚して、山葉直吉となった。門下から多くの優秀な技術者を輩出した。

一方、河合小市（1886-1955）は後に、河合楽器製作所を創業することになる人物である。車大工の息子として生まれ、天性の手先の器用さとひらめきをもっていった。1896（明治 29）年、小学校 4 年を卒業したばかりの小市は入社し、みるみる頭角を現していった。1906（明治 39）年、河合小市はピアノアクションを完成する。日本楽器製造ではピアノ各部品の内製化を進めていたが、自社製のオリジナルアクションを開発したこと意味は大きかった。

山葉寅楠のモットーは純国産主義で、「私はオルガン製造を志してから、いまだに一人の外人も雇わず、一回も外人の教えを受けず、独力で幾多の困難を経て今日の基礎を固めた」と『音楽雑誌』（1896（明治 29））の中で述べている。それはピアノ製造においても一貫しており、アメリカから機械や部品は買

い付けても、外人技師を雇おうとはしなかった。

・第5回内国博覧会（1903年）

日露戦争の前年、1903（明治36）年3月1日、大阪の天王寺で第5回内国勸業博覧会が開催された。この博覧会はこれまでの内国博の規模を大きく上回り、入場者数も激増した。また、外国の参加、植民地展示、多数の余興の挙行など、それまでになかった要素が加わった。

今回、「西洋楽器及びその付属品」の部門には107点が出品され、そのうち69点が楽器だった。日本楽器製造はピアノ部門で2等賞、オルガン部門で1等賞を受賞した。

ピアノの出品は全4点、うち3点は日本楽器の出品で、グランドピアノが1台、アップライトが2台だった。審査報告書ではいずれも「製作堅牢、形容端麗」であるとされ、グランドピアノについては、値段が350円と安く、「音調雅正、音量円満」で、ほとんど非難すべき点がない優れた品であるが、アップライト2台については、音響が少々劣ると評価されている。オルガン部門には31点の出品があり、日本楽器が1等賞を得た。「製作している各種オルガンは外国品多数のものに譲るところがないところまで来ている。国内外で需要が日ごとに増しているのも当然である」という評である。日本楽器に次ぐ西洋楽器工場であった横浜の西川虎吉は、この博覧会には出品していない。息子の安蔵はアメリカで修行中で、まだ帰国していなかったのも、それが不参加の理由だったのかもしれない。

しかし、オルガン部門での日本楽器の1等賞は明らかに別格であった。第5回内国博覧会では、楽器部門は、本邦楽器、西洋楽器、明清楽器の3部門に分かれていたが、その中で、1等賞を得たのは日本楽器のオルガンだけだったのである。

2等賞には、日本楽器の出品したピアノと東京の松本新吉が出品したピアノのほかに、鈴木政吉のヴァイオリン、ヴィオラ、チェロが入っていた。鈴木政吉が受けた2等賞はヴァイオリン部門としては最高位だったが、その翌年、1904年、アメリカのセントルイスで万国博覧会が開かれた際、政吉は出品することができなかった。従来、万博への出品希望者が多すぎて、絞り込みに苦

労していた政府は、今回の出品方針で、それぞれの部門に出品できるのは、第5回内国勸業博覧会の1等賞のみと決めてしまったからである。そのため、鈴木政吉はセントルイス万博へ出品する道を最初から閉ざされてしまった。一方、日本楽器製造、すなわち山葉寅楠の風琴は第5回内国勸業博で1等賞を受賞したため、出品が可能だった。出品できなかった鈴木政吉の無念は容易に想像できる。

・セントルイス万博（1904年）

セントルイス万国博覧会は、アメリカによるフランスからのルイジアナ購入の100周年を記念し、1904（明治37）年にセントルイスで開催されたもので、世界44カ国から約2000万人が参加、1900年パリ万博の4倍の土地に1500以上の展示用建設物が作られ、それまでで最大規模の万博となった。日本政府は日露戦争中であつたが、積極的にこの万博に参加し、従来万博に出品していた美術工芸品に加えて、教育制度に関する展示や工業製品も数多く出品し、近代化の進む社会を印象付けようと試みた。

日本楽器製造はグランドピアノA1号とオルガンを出品した。ちなみに楽器を出品したのは日本楽器製造だけで、ピアノ、オルガンとも名誉銀牌を受賞した。大野木によれば、非欧米人による初の受賞が物議をかもしたという。

『ミュージック・トレード』誌による批評によれば、「ヤマハのグランドピアノは小ぶりで、音域は7オクターヴである。音色はやせていて、アメリカ人の耳にはつまらないが、不快ではない。ケースは黒く塗られ、磨かれている。横の面には金色で日本の装飾がステンシルで書かれている。その他の点では、オルガン同様、この国で作られた、楽器のもののまねの模倣品である」（*Music Trade Review*, 1904.10.1.）とある。

・東京勸業博覧会（1907年）

第5回内国博覧会の後、政府は日本大博覧会と称する万国博覧会を開くことを検討しはじめたが、結局中止となった。一方、その間に、東京府は独自の博覧会の開催に向け準備を進め、当初予定していた東京府工芸共進会を東京勸業博覧会と改称し、第6回内国博の開催予定年であつた1907（明治40）年に

東京の上野公園で開催し、680 万人もの入場者を集めた。20 世紀初頭の東京府はすでに内国博レベルの博覧会を開催する力量を有していた。

さて、東京勸業博覧会では、東京府内と府外が区別された。楽器の部門では、東京府内の部では、2 等賞に松本新吉のオルガンが入っている。一方、府外では、静岡県の山葉寅楠のオルガンが「記念名誉銀賞」を受賞し、国内の需要を満たすだけでなく、海外まで販路を広げていることが賞賛されている。「記念一等賞」には、山葉のグランドピアノ、鈴木政吉のヴァイオリン、そして神奈川県の大井虎吉のピアノとオルガンが入っている。

・シアトル・アラスカ・ユーコン太平洋博覧会（1909 年）

アラスカ・ユーコン太平洋博は 1909（明治 42）年アメリカのシアトルで開かれた博覧会である。370 万人が来場したが、国外から参加したのは日本とカナダだけであった。

このうち、楽器部門では、日本楽器製造が出品したアップライトピアノとオルガンがそれぞれ名誉大賞金牌を受賞し、一方、鈴木政吉が出品したヴァイオリンも金牌を受賞した。ピアノは梨子地塗であった。

シアトルは当時、アメリカの太平洋岸でも、もっとも排日運動が激しかった都市で、排日の空気が街中に溢れていた。しかし、日本陳列館が開館すると、そのすぐれた内容を見て、対日感情が好転したという。

日本から出品された 6679 点のうち、もっとも多かったのは陶磁器の 1361 点であり、楽器を含むセクション「楽器、体育具、理医学用機械、文房具」は 89 点だった。国際審査員には、日本から 16 名が参加したが、楽器の審査には加わっていない。それだけに一層、日本楽器製造のオルガンとピアノ、そして、鈴木ヴァイオリンの受賞が光る。

今回のシアトル万博でも、鈴木ヴァイオリンは外国製品を作り替えているという風説が流れ、織田事務官等は、その説明に苦心したと 10 月 23 日付の『名古屋新聞』で報じられている。

この博覧会に出品するにあたって、山葉寅楠と鈴木政吉が共同で準備していたことが、寅楠の手帳の記載からわかる。それによれば、寅楠は 1909（明治 42）年 1 月 28 日、東京で開かれたユーコン米国博総会に赴き、楽器展示用

の場所を請求。2月9日、名古屋で政吉を呼び出し、博覧会の相談。展示等は寅楠に一任されることになった。翌週の2月16日 寅楠は東京の農商務省に赴き、陳列の図面を提出。2月19日、ユーコン博での陳列の一等地を、変更代金なしで手に入れる。「鈴木政吉氏を呼び、話せば大歓喜なり」とある。さらに、3月18日、ユーコン博陳列所、高さ2,5間、広さ2間×8間、借用料85円80銭という記載がある。

・第10回関西府県連合共進会（1910年）

1910（明治43）年に名古屋市で開かれた第10回関西府県連合共進会は、名古屋開府300年にあたることから、名古屋市は鶴舞の敷地1万坪を無償で提供し、大規模な準備を進めた。そのため、「共進会」とはいえ、3府28県が参加する大規模な博覧会となり、90日間の会期中、来場者は260万人に達した。

楽器・楽譜の部類で、日本楽器製造のオルガンとアップライト、鈴木政吉のヴィオラがそれぞれ1等賞を受賞している。政吉の出したチェロとヴァイオリンは2等賞、コントラバスとマンドリンが3等賞に入賞した。山葉寅楠率いる日本楽器製造と鈴木政吉は、いまや博覧会入賞の常連になっていた。上原六四郎は審査報告で、洋楽器が近年長足の進歩をなしたと評価し、鈴木政吉は山葉寅楠と共に楽器製造人の好模範というべし、と述べている。

・日英博覧会（1910年）

名古屋で第10回関西府県連合共進会が開かれていたのとほぼ時を同じくして、ロンドン西郊シェパズ・ブッシュのホワイト・シティで日英博覧会が開催された。会期は5月14日から10月29日までの約5か月半であった。日英博覧会は万国博覧会などの国際博覧会とは異なり、日英二カ国の共催で、実質的にはイギリスにおける日本博覧会という色彩が強かった。日本はイギリスのおよそ2倍を出品し、日本庭園を造り、柔術や相撲、祭りその他のイベントを企画し、さらに、日本古美術のコレクションの展示も非常に充実していた。

今回、日本から楽器部門に出品したのは、東京の松本楽器、浜松の日本楽器、名古屋の岡野善吉、鈴木政吉、大阪の高野幸助、植村小七で、和楽器と洋楽器

が展示された。審査の結果、日本楽器製造株式会社と鈴木政吉が名誉大賞を得た。オルガンとピアノを出品した日本楽器と、弦楽器 28 点、56 個を出品した鈴木政吉が名誉大賞を受けたことは画期的なことだった。ちなみに、ピアノは七宝蒔絵仕上げだった。

実は日英博覧会では、アラスカ・ユーコン博覧会の時と同様に、日本楽器と鈴木ヴァイオリンは同じブースに出品していた。政吉は日英博覧会愛知出品同盟会常務委員を務めていた関係で、ほか四人と共に渡英した。政吉は「文部省囑託」という肩書きを得て、1910 年 3 月に敦賀港を出発し、4 月 10 日にロンドンに着き、イギリス各地、フランス、イタリア、オーストリア、ドイツ、ベルギーを視察して、8 月 1 日ロンドン発、シベリア鉄道を使い、同月 17 日に敦賀に着き、18 日の午後、名古屋に戻った。

その際、山葉寅楠は鈴木政吉に委任状を渡し、英国の楽器商、およびドイツのピアノ線の製造会社との交渉を依頼していることが注目される。その中で、寅楠は「今回の出品は特に販路を拡張し、実利を収めることが目的である」とはっきり述べ、具体的な取引条件を提示している。それによれば、英国の「最も信用ある」楽器商に対しては以下の内容だった。すなわち、ピアノ、とオルガンの一品あるいは二品について 1,500 ポンド以上注文するならば特約販売者とすること。販売区域は英本国とアイルランドで、英領は含まない。割引は定価の 3 割 8 分。船便の代金は折半。2 年契約で、1 年半経過した時点で契約の延長・解除を協議する、というものである。

一方、ドイツのピアノ線の製造会社に対しては、日本楽器が特約販売する条件を以下のように示している。すなわち、品質は最優等で最低価格、販売区域は日本と日本の領土、2 年契約で、1 年半経過した時点で契約の延長・解除を協議する、注文高は 1 年につき何千何百円を下回らないこと、というもので、数量を交渉できるようになっている。

大野木によれば、日本楽器については、その契約が結局どうなったのかは不明だが、政吉は訪英時にロンドンのマードック商会とヴァイオリン輸出の特約を結び、その 4 年後に始まった第 1 次世界大戦の際の輸出ブームのきっかけを作ったという。寅楠、政吉ともに、日英博覧会を販路拡張の機会として捉え、現地の楽器商やメーカーと交渉していたのである。日英博覧会が開かれていた

1910（明治 43）年、山葉寅楠は共益商社を買収に踏み切り、自立した楽器メーカーとして世界を視野に入れて活動をさらに活発化させる。

4. おわりに

こうして、日本楽器製造、鈴木ヴァイオリンともに、1910（明治 43）年の段階で、すでに世界戦略をめざす企業になっていた。日本における洋楽そのものの受容よりもはるかに早く洋楽器生産は発展し、メーカーは非常に速い時期から海外進出に積極的だった。

鈴木政吉にとって、山葉寅楠率いる日本楽器製造が色々な意味で手本になったことは確かである。鈴木政吉は 1899（明治 32）年から翌年にかけて、ヴァイオリン工場に機械の導入を図った。国内で比較的安い輸入品が出回るようになり、さらに、名古屋の職工賃金が値上がり気配であることから、従来の手工のみでは勝ち目がない、と考えたからである。そのため、彼は横浜や神戸などの商館に問い合わせ、さまざまな機械のカタログを探したが、一向にらちがあかず、仕方なく自力で開発した。筆者はこれまで、政吉がなぜ外国にヴァイオリン製造用の機械があると考えたのか不思議に思っていたが、寅楠を見習ったと考えれば納得がいく。当時ピアノ生産のピークを迎え、機械化が進んでいたアメリカから、日本楽器製造は最新の機械設備を取り入れていた。

本稿で見たように、山葉寅楠と鈴木政吉はともに輸出を念頭に置いて、洋楽器の量産を図ったアントレプレナーであり、二人はまさしく「持ちつ持たれつ」の関係だったのである。

主要参考文献

[博覧会関係資料]

第三回内国勸業博覧会事務局『第三回内国勸業博覧会出品目録』（1890）

第三回内国勸業博覧会事務局『第三回内国勸業博覧会審査報告』（1891）

第四回内国勸業博覧会事務局『第四回内国勸業博覧会審査報告』（1896）

第五回内国勸業博覧会事務局『第五回内国勸業博覧会出品審査概況』（1903）

第五回内国勸業博覧会事務局『第五回内国勸業博覧会事務報告』（1904）

農商務省『日英博覧会受賞人名録』（1910）

農商務省『日英博覧会事務局事務報告』（1912）

Official Report of the Japan British Exhibition 1910 at the Great White City, London, Unwin Brothers, 1911

[楽器業界誌]

The Music Trade Review (New York, 1878-1956) 1880 年 -1933 年 Web 上 で 公 開 (The International Arcade Museum によるプロジェクト)

The Presto (Chicago, 1884-?1941) 1920 年 -1941 年 Web 上で公開 (The International Arcade Museum によるプロジェクト)

[二次資料]

井上さつき 2014 『日本のヴァイオリン王——鈴木政吉の生涯と幻の名器』中央公論新社

大野木吉兵衛 1977 「浜松地方における洋楽器産業の変遷」浜松史蹟調査顕彰会編『遠州産業文化史』所収

大野木吉兵衛 1978 「山葉寅楠の手帖」浜松史蹟調査顕彰会『遠江』第2巻所収

大野木吉兵衛 1997 「明治末葉における日本楽器製造（現ヤマハ）株式会社要人の動静」『遠江』第20巻所収

「国産ピアノの創業とその発達を語る」『音楽世界』1936年11月

武石みどり監修 2007 『音楽教育の礎——鈴木米次郎と東洋音楽学校』春秋社

東京商業会議所 1904 『保護政策調査資料』第1集

永山定富編 1928-34 『海外博覧会本邦参同史料』（第1編～第7編）博覧会倶楽部

前間孝則・岩野裕一 2001 『日本のピアノ100年——ピアノづくりに賭けた人々』草思社

山葉寅楠、大野木吉兵衛解題 1988 『渡米日誌』浜松史蹟調査顕彰会、遠州資料叢書6

愛知県立芸術大学用のサラウンド・マイクアレイの研究

平田耕一 愛知県立芸術大学楽器事務室

本稿は MIXED MUSES no.8 (2013) に掲載の研究報告「音楽大学におけるサラウンドの有用性について」以降に行ったサラウンドによる録音の研究報告である。また数年前から本学の演奏会の際、ステージ前にぶら下がっているテレビアンテナのようなもの（マイクアレイ）の解説でもある。

前研究ではサラウンドは、本学の収録に教育上大変有効なものであることが確認できた。しかし、機材が限られていたため詳細な実験まではできなかった。

そこで今回は、新校舎の竣工に伴いサラウンドでの録音の環境が整ってきたことから、サラウンドでの収録の際、核となるマイクセッティングについて、本学用の基本形を探るべく様々な形式の試用、実験を行った。

なお、本稿において「間接音」と表記しているものは、楽器から直接出ている「直接音」以外の、壁、天井、床等による反射音、共鳴音、残響音等を総称するものである。

また「マイクアレイ」は、3 天吊り装置やマイクスタンドに取り付ける、4 ～ 5 本のマイクを取り付けたテレビアンテナ、もしくはドローンのような形をした器具のことである。

1. 研究の概要

本学の録音体制の現状から、一人で、ホールの使用時間内に、搬入から撤収まで行える 5.0 サラウンドのマイクアレイを考えたところ、それにはマイクアレイにサラウンドの録音に必要なマイクをすべて取り付けられる方法が有用と考え試用、実験した。

研究当初は各マイク同士の過剰な被りを減らすためと、なるべくマイクアレイを小型にするために単一指向性のマイクを使用し、マイクアレイの大きさは前後左右 1m 以下であったが、生で聴いた音に近づけるべく間接音や、良い意味でのその混濁感を取り入れるため、ワイド単一指向性を経て無指向性のマ

イクを使うようになった。それに並行して、前方の音が後部マイクに過剰に被るのを防いだり、より混濁感を取り入れたり、ステレオへのダウンミックスを違和感なく行えるようにマイクの間隔を広げていったところ、2018年2月の段階では前後左右2mのマイクアレイを基本形として使用するに至った。

2. 前回の報告以降の経過

2013年9月の新校舎竣工で、3階に録音スタジオが整備され5.1サラウンドを標準で扱えるようになり、響きの良い室内楽ホールとそれに付属するマルチトラック録音可能な録音室も整備された。

そこで、スタジオ関係施設を統括する作曲専攻の寺井尚行教授（当時）と2014年2月、これらの今後の運営の打ち合わせを行った。その際、演奏会等の録音においてサラウンドで「空間ごと収録」しておくことは音楽上、教育上有意義であり、技術的にも今後向かう方向であるとの結論を得た。また、本学のサラウンドによる録音環境が整いつつあることもあり、以後の本学の演奏会等を録音する際は可能な限りサラウンドによることとした。

3. 環境整備

上記のことから、サラウンドでの録音を学内の演奏会場においても行えるよう下記の整備を行った。

室内楽ホール録音室においては、2013年9月の竣工時のモニタースピーカーはステレオ用の2台のみであったが、本学事務局施設担当と協議し5.0サラウンド収録用に3台のスピーカーを2014年3月に増設した。

奏楽堂録音室においては、モニタースピーカーはステレオ用の2台であったが、2014年7月に5.0サラウンド用に3台のスピーカーを魅力経費にて増設した。しかしこの部屋は大変狭くいびつな形で、セッティングは困難を極めた上、冷暖房の吹出口のファンがうるさく、録音バランスの決定はおろかノイズの検知にすら支障をきたしていた。また、冷暖房は全館一括でオン・オフが行われ録音室では調整できないため、暖房時は暑さと過乾燥に悩まされ、1～2月の試験の録音期間中には毎年必ず風邪やインフルエンザに罹患していた。そのため録音室を別の部屋に移すことを検討し、奏楽堂ソリスト控室を録音室

へ転用することを要望した。2016年4月に音楽学部主任会議で了承を受けたため、機材の移設や、部屋の過剰な反射音の防止のためにカーペットを引いたり壁に布をぶら下げたりなどのセッティングを行い、2017年4月に新録音室として稼働を始めた。

マイクアレイについては、前研究時は手持ちのステレオバーをつなげていた。しかし、作れる形状や大きさに制約があることと、本来はマイクホルダーを取り付けるべきところに別のステレオバーを取り付けるという目的外の使用法のため、セッティング中のちょっとした動きで取り付け部が緩むなど安全面にも問題があったことから、サラウンド用に設計されたものを導入することにした。次項で述べるように様々な収録方法を試用するのが目的なので、形状や大きさを自由に変えることができ、部品を自由に追加可能な GRACE design 社の Spacebar SB-SUR を魅力経費にて導入、2014年7月に配備された。

4. マイクセッティング

(1) 必要とされる条件

前研究でのマイクセッティングは、手元にある限られたマイクとステレオバーで実現可能な独自の方法をとっていたが、新音楽棟録音スタジオの開設に伴い新たに機材が配備されたこと、サラウンド用のマイクアレイの導入で、これまでに提唱され実績のある収録方法も実験することが可能となった。

ただし、本学の録音スタッフは私一人であることから、すべての機材の搬入、設置、録音、撤収を録音会場の使用時間内に一人で出来るようにする必要がある。(特に学外のホールでの演奏会の場合、終演から退館完了までの時間が短いことから撤収が容易であることは必須である。)

そのためホールの3天吊り装置(奏楽堂は、舞台前中央の大型スタンド)に必要なマイクをすべて取り付けられる方法を主に試用することとした。(前研究では3天吊り以外に、マイクスタンドを客席に立てる方法も実験したが一人で時間内に撤収するのは大変で、ホールのスタッフの方が手伝ってくさった。)

また、本学での録音物の配布はステレオであるが、それ用のマイクを設置することは同様の理由から困難である。そのためサラウンドからステレオへのダ

ウンミックスが必要となるため、その適合性も併せて検証した。

各方法とも、1～2回の使用で明らかな不具合が認められない限り、何度も試用し、様々な編成、内容で試聴、評価した。そのため、次項の試用履歴には試用した演奏会名ではなく試用した時期を記している。

(2) 試用・実験履歴

※諸元表の各録音角、A～Fの場所については図1を参照。

※録音角とはスピーカーで再生した際、マイク前面に横に独立して並んだ音源が、スピーカー間にそれぞれ独立して定位できる、マイク側から音源を見た水平範囲のこと。これを外れた音源はスピーカー間に独立して定位できず、それらすべてが外れている方向のスピーカーから聴こえ、大幅に範囲から外れている場合は不自然さを伴う音で聞こえる。

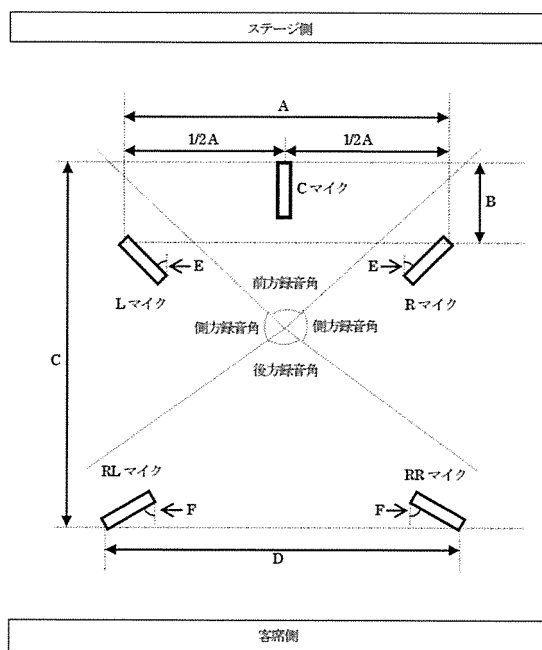


図1 マイク配置 (A～Fの値は各履歴の表を参照)

<1>

試用時期：2014 年 4 月

使用マイクと諸元：AKG C414 XLS

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	180	66	60	単一指向性	35	17.5	69	60	90	30

方式名：INA5

目的：「3. 環境整備」の項で述べたサラウンドアレイが到着するまで、手持ちのステレオバーの組み合わせでサラウンド用マイクアレイを組むことが可能な方式で 5.0 サラウンドを試用する。

試用場所：室内楽ホール、しらかわホール

所見：間接音が不足する。間接音を収録するためマイクアレイを音源から離せば離すほど、前方の録音角が 180 度であるため前方の音像が必要以上に小さくなり前方がモノラルようになる。それを防ぐためにはマイクアレイを音源にかなり近づけることが可能な（近づけざるを得ない）非常に間接音の多い教会のような場所で使用する必要がある。本学の収録会場には適合しないため使用は数回に留まった。

<2>

試用時期：2014 年 4 月～ 5 月

使用マイクと諸元：AKG C414 XLS：5 本 若しくは Neumann U87Ai：5 本

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	144	72	72	単一指向性	63	23	60	39	72	36

方式名：Multichannel Microphone Array Design

目的：<1> 同様手持ちのステレオバーを組み合わせで試行可能な方式で <1> より前方の録音角の狭い方法を試用する

試用場所：室内楽ホール、奏楽堂

所見：<1> に比べると、前方の録音角が 144 度なため、音像が必要以上に小さくなることはない。室内楽ホールに設置する場合、3 天吊りの位置を客席方

向一杯に配置しても間接音が不足気味である。奏楽堂に設置する場合は、間接音を増やすためにマイクスタンドを客席の中に設置する必要があり、大型スタンド (Manfrotto269U) の設置に苦労した。どちらの会場でも間接音は実際に聴くよりもすっきりと整理されて聴こえる。ホール後部からの反射音を明瞭に再現するため、パーカッションなどの打撃音（特に高音域）が後部から反射してきた場合、ステレオに比べて不自然な感じをうけることがあり、後部からの反射音に注意を払う必要があると感じた。なお、今後の試用については Michael Williams 氏の提唱する Multichannel Microphone Array Design を基本に行うこととした。理由は、マイクの指向性、録音角について体系的に設定でき、マイクアレイの大きさが3点吊りマイク装置に装着できる範囲に収まっているためである。

<3>

試用時期：2014年5月～7月

使用マイクと諸元：AKG C414 XLS：5本

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	144	72	72	ワイド単一指向性	74	27	71	46	72	36

方式名：Multichannel Microphone Array Design

目的：<1><2> 同様手持ちのステレオバーを組み合わせることで試行可能な方式で、<1><2> よりも間接音を取り入れるため、ワイド単一指向性を使う方法を試用する。

試用場所：室内楽ホール、奏楽堂

所見：間接音は <2> よりも増えたが、すっきり整理された感じは同じと感じた。室内楽ホールに設置の場合、<2> よりも3点吊りの位置を客席方向一杯にすることは少なくなった。奏楽堂においては、<2> 同様客席内に大型スタンドを設置する必要があり取扱いに難がある。

なお、この方法が手持ちのステレオバーを組み合わせるで作れる Multichannel Microphone Array Design によるマイクアレイの最大サイズであった。

<4>

試用時期：2014 年 7 月～

使用マイクと諸元：DPA 4006A：5 本

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	140	70	考慮外	無指向性	106.4	37.3	100.1	72.8	0	40

方式名：Multichannel Microphone Array Design

目的：「3. 環境整備」の項で述べたサラウンドアレイが届きマイクアレイの大きさ、自由度がアップしたため、<1>～<3>の所見から間接音を多く取り込める無指向性マイクを用いることとした。また前研究と<3>までの所見から、ステージ上で演奏行う普通のクラシックの演奏会の録音においては客席方向に演奏者はいないため後方の定位の正確さは求められないと判断し、後方録音角を考慮に入れない方法も試用することにした。

試用場所：室内楽ホール、奏楽堂、愛知県立劇場コンサートホール、名古屋大学豊田講堂

所見：すべての会場において最適な設置ポイントが見つけた場合、<1>～<3>に比べてホール内で実際に聞いた感じに最も近くなり、各ホールの特徴をよく表現した。間接音は<1>～<3>よりは混濁感が増えたが、もっと混濁した感じがあった方が客席で聴いた印象に近くなると思われる。奏楽堂の設置については大型マイクスタンドを客席最前列前のフロアか、1 列目と 2 列目の間に設置できるようになり設置の難易度が減った。

※マイクアレイの角度

床とマイクアレイを平行に設置すると、マイクの軸上に音源がないことになり音が柔らかくなることと、設置位置によっては前方の音が後方のマイクに過剰に被る感じを受けることに気づき、マイクアレイの設置の角度について以下の通り実験を行い所見を得た。ホールの音響状態によって適宜使い分けると良いと感じる。

- ①床と水平に設置した場合、全体的に音は柔らかいが楽器の上部方向に高音域の指向性のある弦楽器やピアノには丁度良い感じがする。混濁感 は前方

に傾斜して設置したものに比べると多いが、ステージの音が後方のマイクに過剰に被る感じがすることがある。

②マイクアレイの軸上を音源に向けて全体を傾斜させて設置した場合、前述の方法に比べると音はシャープになり混濁感は<1>より減る。前方の音が後方のマイクに過剰に被る感じは減る。ステージを見下ろす 2、3 階席で聴いた感じにも似ている。

③アレイ自体は床と水平で、前方マイクのみ軸上に音源が入るよう傾斜させた場合、1 の音をシャープにした感じである。

※ステレオへのダウンミックス

この方法と <2>、<3> において全チャンネルを用いてステレオへのダウンミックスを作成した場合、ヘッドホンで聴いた場合、音像が頭部後方に向かって狭くなって聴こえ不自然な感じを受けた。(スピーカーでの聴取の際はさほど気にならない。) これは後部の RL、RR のマイクの間隔が前方の L、R のマイク間隔より狭く録音角が広いためと思われる。そのため全チャンネルを使用しスピーカーとヘッドホンどちらでも「普通に」聴けるステレオダウンミックスを作成するためには、後部の RL、RR のマイク間隔を前方 L、R のマイクと同じか、それ以上に広げた方式を使用する必要があると感じた。以上のことからこの方法と <2>、<3> を試用した際のステレオへのダウンミックスは、前方 L、C、R のみを用いることが多かった。本方式を用いて様々な録音を行い上記のような実験を行った結果、長期間の試用となった。

<5>

試用時期：2016 年 7 月～

使用マイクと諸元：DPA 4006A：5 本

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	140	40	考慮外	無指向性	106.4	37.3	145.3	106.6	0	70

方式名：Multichannel Microphone Array Design

目的：<4> の所見から後方の RL、RR のマイク間隔を、前方の L、R のマイク

と同じ間隔にした方式を検証するため。

試用会場：室内楽ホール、奏楽堂、しらかわホール、電気文化会館ザ・コンサートホール

所見：<4>の方法に比べて、ステレオへのダウンミックスした際、ヘッドホン聴取時に感じる違和感はほぼ解消した。また、前後（LとRL、RとRR）のマイクの間隔が広がったため、前方の音が後方のマイクに過剰に被ることは減っているが、前方と後方のつながりが若干薄れている。間接音がすっきり整理されて収録されるのは<4>の方式と同じであるため、会場で聴くような良い意味での間接音の混濁感を収録するためには経験上、もう少し前方（L、C、R）のマイク間隔を広げる必要があると思われる。

<6>

試用時期：2016年7月～8月

使用マイクと諸元：DPA 4006A：5本

Ch数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	120	60	考慮外	無指向性	130	37.5	112.5	130	60	60

方式名：Multichannel Microphone Array Design

目的：<4>、<5>の所見から前方（L、C、R）のマイク間隔を広げて良い意味での間接音の混濁感を増やすため。

試用会場：室内楽ホール

所見：本来はサラウンドアレイの追加が必要なL、Rマイク間の距離であったが、裏技的にL、Rのマイクを60度ずつ外側に振ることで本方式指定のマイク間隔を実現した。間接音の混濁感が増加した。しかし音像があいまいになった。L、Rのマイクを外側に振りすぎたためと思われる。前方と後方マイクの距離がマイクアレイの設定可能なぎりぎりの値だったためセッティング時のちょっとした動きで取り付け部が緩むなど安全に問題があった。そのため使用は数回のみで留まった。

<7>

試用時期：2016 年 9 月～

使用マイクと諸元：DPA 4006A：5 本

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	140	40	考慮外	無指向性	106.4	37.3	145.3	106.6	30	70

方式名：Multichannel Microphone Array Design

目的：<6> の所見からマイクを左右に振ることで間接音の混濁感を取り入れられると考え、<5> のマイクの間隔はそのまま、L と R のマイクを外側に 30 度振ってみることとした。

試用会場：室内楽ホール、奏楽堂、しらかわホール、電気文化会館ザ・コンサートホール

所見：<5> の方法に比べて少し混濁感が増した。また前方の音の定位が少し増した。DPA4006A の持つ高域の若干の指向性がマイクを振ることで作用したと思われる。マイクアレイの大きさ、混濁感、ダウンミックスへの適応性のバランスが良いと判断したため <4> に代わってしばらく常用することになった。

<8>

試用時期：2016 年 9 月

使用マイクと諸元：DPA 4006A：5 本

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	考慮外	考慮外	考慮外	無指向性	200	100	630	720	45	0

方式名：Decca Tree + AB

目的：<4>、<5> の所見から前方 (L、C、R) のマイク間隔を大きく広げ、間接音の混濁感取り入れる方式を検証するため。この試用では前のマイク (L、C、R) のみを 3 天吊り装置に装着、後ろのマイク (RL、RR) は個別の大型マイクスタンド (高砂製作所 MF-40T) に装着した。

試用会場：室内楽ホール

所見：広い空間と間接音の混濁感が感じられる。しかし、後部マイクを客席部

に設置しなければならないため客席天井に吊りマイク装置を備えたホール以外では、大型マイクスタンドを客席内に設置しなければならず見栄えが良くないこと、学外のホールにおいては客席の通路にマイクスタンドを設置できない(緊急時の避難通路確保) ため客席を数席潰して設置することになり、主催者の理解と協力を得る必要があること、3 天吊り装置で完結できる方式よりも設置と撤収に時間がかかることから、本学の演奏会の収録方法としては難しいため数回の試用に留まった。

<9>

試用時期：2016 年 9 月

使用マイクと諸元：DPA 4006A：5 本

方式名：Polyhymnia Pentagon

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	考慮外	考慮外	考慮外	無指向性	150	20.1	213.4	271.4	0	65

目的:<5> の所見から <8> 同様マイク間隔を大きく広げた方式を試用するため。
また <8> の所見から 3 天吊りで完結できる大きさで試用した。

試用会場：室内楽ホール

所見:<8> 同様広い空間と間接音の混濁感が感じられる。しかし、マイクアレイが非常に大きくなり（前後 2m、左右 3m）一人で設置するのは大変であった。また、重量が増加したため愛知県立芸術劇場コンサートホールでは 3 天吊り装置がうまく動作せず試用できなかったこと、奏楽堂の大型スタンド (Manfrotto269U) に取り付けると何らかの理由でスタンドが揺れた場合、バランスが崩れて倒れる可能性が大きいことから本学での常用は不可能と判断した。

<10>

試用時期：2017 年 5 月

使用マイクと諸元：DPA 4006A：5 本

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	120	40	考慮外	無指向性	130	37.5	142.9	167.2	30	80

方式名：Multichannel Microphone Array Design

目的：しばらく常用している <7> ではあったが、やはり会場で聴くより間接音の混濁感が少ない感じを受けるので、混濁感をより捉えられるよう、<6> と同じ前方の録音角が 120 度の方式を改めて試用することにした。

試用会場：室内楽ホール、奏楽堂、しらかわホール、電気文化会館コンサートホール、みよし市文化センター大ホール

所見：<7> のような前方の録音角が 140 度の方法に比べると、広い空間と間接音の混濁感が感じられる。音像が大きくなったことが感じられ、少し過剰にも感じられる。設置位置によっては前方の音が後方のマイクに過剰に被る感じを受けることがある。<7> までのこの方式よりマイクアレイが一回り大きくなった（前後左右各 1.6m、折り畳み不可）。そのためプロボックス・サクシードサイズの車での運搬時は分解しないと積みなくなり、搬入・搬出に少し手間が増えた。

<11>

試用時期：2017 年 11 月

使用マイクと諸元：DPA 4006A：5 本

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	120	40	考慮外	無指向性	130	37.5	142.9	167.2	0	80

方式名：Multichannel Microphone Array Design

目的：<10> の所見から音像の大型化を緩和するために、<10> で行っていた L と R マイクを 30 度外側へ振るのを無くした方式を試聴するため。

試用会場：室内楽ホール、奏楽堂、しらかわホール

所見：<10>に比べると音像の過剰な大型化は緩和されたが、設置位置によっては前方の音が後方のマイクに過剰に被る感じがすることがあることは同じである。

※録音角と編成について

<6>、<10>とこの方法の、前方の録音角を120度にした方法は、オーケストラやウインドオーケストラのような大編成を収録する際、間接音の多いホールの場合、マイクアレイをステージに近づけるため、ステージ上の音源範囲をカバーできないことあった。音源範囲が前方録音角を大きく逸脱すると、本方式の技術説明である、Michael Williams 著 Multichannel Sound Recording Practice using Microphones Arrays にも述べられているとおり、正面の音が側方（LとLR、RとRRの間）に回り込み不自然な音になった。そのため編成が様々に変化する本学の定期演奏会のような場合は、<7>のような前方の指向角が140度の方式の方が使いやすいと感じた。

<12>

試用時期：2017年12月

使用マイクと諸元：DPA 4006A：5本

Ch数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	140	30	考慮外	無指向性	106.4	37.3	180.7	131.6	30	80

方式名：Multichannel Microphone Array Design

目的：<7>と<11>の所見から、大編成に対応するため緩和するため録音角を70度にしつつ、前方のマイク群と後方のマイク群、および後方のマイク同士を離すことで間接音の混濁感の増加を狙う。

試用会場：室内楽ホール、奏楽堂、しらかわホール

所見：<7>に比べると混濁感は少し増えた。前方のマイク群と後方のマイク群の関連性が少し後退した感じがする。前方の音が後方のマイク群に過剰に被ることはほぼない。ステレオへのダウンミックスはやりやすいと感じる。

前後の大きさが2mになったため、運搬と収納に難が出てきた。

<13>

試用時期：2017 年 10 月

使用マイクと諸元：SCHOEPS CMC621：4 本

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
4	90	80	考慮外	ワイド単一指向性	34	なし	40.8	41.2	45	55

方式名：Multichannel Microphone Array Design

試用会場：室内楽ホール

目的：3 天吊り装置が 4 回線のホールにおいて、4.0 サラウンドでの録音するために試用した。また前研究報告の実験結果から、マイク間隔が狭いため無指向性マイクでは前方の音が後方のマイクに過剰に被ってくることが予想されるため、ワイド単一指向性を用いてそれを軽減することにした。

所見：5 チャンネルでワイド単一指向性を使った<3>と同じような間接音が整理された感じを受ける。会場の響きを再現するためにはもう少し間接音の混濁感がほしいのと、少々後方の音の存在感が強すぎると感じた。そのため前方のマイクと後方のマイクの距離をもう少し離れたほうが良いと感じる。

<14>

試用時期：2017 年 11 月～

使用マイクと諸元：SCHOEPS CMC621：4 本

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
4	90	70	考慮外	ワイド単一指向性	34	なし	49.2	51.4	45	65

方式名：Multichannel Microphone Array Design

目的：<13>の所見からそれよりも前方のマイクと後方のマイクの距離を少し離れた形式を試用する。

試用会場：室内楽ホール、オペラ合唱室、東海市芸術劇場コンサートホール

所見：<13>の方式より後方の音の存在感が少し薄らぎ、間接音の混濁感が少し強まった。

ステレオへのダウンミックスは 5 チャンネルサラウンドからより、4 チャンネ

ルサラウンドからの方が素直な音に感じた。4.0 サラウンドもステレオに比べて実際の空間をよく再現できているので、吊りマイク装置が 4 回線の会場においては 4.0 サラウンドアレイを積極的に採用していきたい。

<15>

試用時期：2018 年 1 月～

使用マイクと諸元：DPA 4006A：5 本

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
5	120	30	考慮外	無指向性	130	37.5	178.5	205.6	0	90

方式名：Multichannel Microphone Array Design

目的：<11>の所見から、それより前方の音が後方のマイクに過剰に被るのを緩和するために、前後と後部のマイクの間隔を増やす。

試用会場：室内楽ホール、奏楽堂

所見：<11>に比べると前方の音が後方のマイクに過剰に被る感じはほぼ受けない。間接音と空間の広さを上手く捉えている。録音角内に収まるソロおよび室内楽においては良い方法だと思われる。奏楽堂においては残響と空間を上手に再現している。室内楽ホールにおいてもホールの特徴をよく捉えるが、奏楽堂より空間の容積が小さいことがはっきりわかってしまう。マイクアレイが縦、横とも 2m となり、<11>、<12> より大型化し取り回しが悪くなった。保管場所も限られる。

<16>

試用時期：2018 年 1 月

使用マイクと諸元：DPA4006A：4 本

Ch 数	前方録音角	側方録音角	後方録音角	マイク指向性	A (cm)	B (cm)	C (cm)	D (cm)	E (度)	F (度)
4	110	70	110	無指向性	46.5	なし	66	46.5	0	0

方式名：Multichannel Microphone Array Design

目的：奏楽堂で声楽の試験の録音の際、舞台中央を避けてマイクスタンドを設

置する必要があるが、安定してスタンドを設置出来る場所は客席前方の椅子を取り払った部分なので、指向性マイクを使うと間接音が不足してしまう。また、試験で姿勢、表情も評価の対象になることから他の専攻・コースよりもマイクアレイが目立たないほうが望ましい。そのため前方の音が後方のマイクに被ることを承知で無指向性を用いて試用する。

所見：予想通り前方の音が後部のマイクに過剰に被る。しかし伴奏のピアノはさほど被らないため、演奏者との距離を工夫すれば改善する可能性がある。

6. 総括

これまで試用した方法の中で、本学の 5.0 サラウンド録音の方法として現段階で最も適合しているのは大編成が <12>、小編成は <15> であると思われる。今後も前研究の目標の一つであった「演奏者が客席で自分の演奏を聴く」状態に少しでも近づけられるよう研究していきたい。

また、試用で確認できたことは以下のとおりである。(専門書や諸先輩方からの教えにあったことも含まれるが、今回の試用を通じて体系的に検証したことになった)

- ①指向性のあるマイクよりも無指向性のマイクを使用する方が、録音会場の音響上の特徴を明確に捉えることができる。
- ②マイクの間隔が広い方が、狭い時よりも会場の音響上の特徴を強く捉えることができる。但し録音角が狭くなるため音像が大きくなることと、大編成でサラウンドの際は側面に前方の音がこぼれて不自然にならないようにすることに注意する必要がある。
- ③無指向性マイクも左右のマイクを外側に開くことで広がり感、間接音の混濁感を増やすことが出来る。
- ④多目的ホールのような残響の少ない会場での収録では、サラウンドでの収録のほうがステレオでの収録より、客席で聴く感じに近くすることが容易である。
- ⑤ 5.0 サラウンドのマイクアレイからステレオへのダウンミックスは、後部のマイクの間隔が、前方の L と R のマイクの間隔と同じか、それ以上の距離がないと、ヘッドホン聴取の際に頭部後方に向かって音像が狭まり不自

然さが生じる。

- ⑥ L と R の 2 本のマイクのみを使用するワンポイントステレオ録音と比べると、5.0 サラウンドのマイクアレイからのダウンミックスは、音が少々きつくなる（または濁る）感じがするが、音像の前後方向（奥行き感）をより明確に出来る感じがする。またピアノとフォルテの音色のニュアンスの差がよりはっきりする感じがする。
- ⑦ 5.0 のマイクアレイからステレオへのダウンミックスより 4.0 マイクアレイからのダウンミックスの方が素直な音になりやすい感じがする。
- ⑧ 客席後部の壁からの反射音がステレオよりサラウンド（5.0、4.0）の方が明瞭に再現されるため、それについて十二分な注意を払う必要がある。

大きな課題は学生、教職員がサラウンドを一度に試聴できる人数が少ないことである。（本学で現在視聴可能なのは音楽棟録音室（スタジオ）、室内楽ホール録音室、奏楽堂ソリスト控室（新録音室）の 3 か所で、一度に試聴可能な人数は 2 ～ 3 人である）そのためサラウンド録音を利用していくためにはより大人数で視聴可能な部屋が必要と思われる。

また、個人の家にはほとんどサラウンドは普及していないため、その利点の啓蒙と廉価で導入できる機材の探索と普及も必要であると感じており、解決に向け努力したいと思っている。

マイクアレイの試用にあたっては「試用・実験履歴」に記載したホールのスタッフの方々のご協力いただきました。厚く御礼申し上げます。

ジャン・ジャック・バレ教授（ジュネーヴ音楽院）

をお迎えして

七條めぐみ 愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師

本年度、音楽学コースではスイスのジュネーヴ音楽院室内楽科教授のジャン・ジャック・バレ先生を短期外国人客員教授としてお迎えした。バレ教授には2017年12月5日から2018年1月30日にかけて、学部の音楽特講、大学院の特殊研究（音楽学領域）、音楽学コース総合ゼミをはじめ、希望学生グループへの個人レッスンなど、さまざまな科目を担当していただいた。また1月25日には、バレ教授と選抜学生による室内楽のレクチャーコンサートを開催した。本稿では、バレ教授に通訳として付き添った筆者の立場から、滞在中に行った科目等の内容、それに対する学生や一般の方からの反響について報告する。

1. 授業

バレ教授には主に、学部生向けの「音楽特講b」と大学院生向けの「特殊研究(音楽学領域1)」を担当して頂いた。前者は2017年度後期に開講された講義・演習形式の授業で、前半は筆者による室内楽の歴史に関する講義、後半はバレ教授によるレッスンという構成で行なった。受講生は、作曲、音楽学、声楽、ピアノ、弦楽器を専攻する学部生26名で、うち15名がレッスンを受講した。今回の授業では、室内楽の中でも「シューマンとブラームス」、「フランス音楽：フォーレ、ドビュッシー、ラヴェル」をテーマとし、受講生はこれらの作曲家の室内楽作品の一つを選び、バレ教授のレッスンを受けるか、レポート課題を提出した。レッスンを受講したのは必ずしも演奏系の学生だけではなく、作曲と音楽学の一部の学生も演奏者として参加したほか、あるグループでは、作曲コースの学生がブラームスの歌曲を、弦楽器を含む五重奏に編曲する、という参加の形をとった。

本学では弦楽四重奏やピアノ重奏に特化した授業が開講されているが、専攻を横断して室内楽作品のレッスンを受けられる機会は少ない。そのため、学生

の中にはピアノ四重奏やピアノ五重奏に関心はあっても演奏したことがないという人も多い。音楽特講の受講生にも、このような室内楽作品に初めて取り組む学生がいたが、バレ教授から「弦楽器のみのアンサンブル」や「独奏（独唱）とピアノ伴奏」という視点とは異なるレッスンを受け、新鮮さと驚きを感じたようだった。授業後のコメントカードからは、「楽譜に書いてあることを尊重し、互いの音を聴き合うことが大切さだと分かった」などの感想が寄せられた。

一方、大学院向けの特殊研究は、12月19日～22日の集中講義として行った。こちらの授業では、博士前期課程の声乐、ピアノ、弦楽器、管楽器の院生6名（ほか共演者3名）が参加し、ショパン、シューマン、ブラームス、シェーンベルク、ベルクの室内楽作品を用意し、レッスンを2回ずつ受講した。どのアンサンブルも集中講義に向けて入念に準備しており、バレ教授がそれに応えるように充実した指導を展開したことから、2回のレッスンの間に豊かで生き生きとしたアンサンブルが出来上がった。バレ教授も、院生グループの仕上がりにとはとても満足していたようで、集中講義を行う過程で、受講生の中からレクチャーコンサートの出演者を選抜することが決定した。

その他にも、バレ教授には12月に音楽学総合ゼミにゲストスピーカーとして来ていただき、2回にわたって、ジュネーヴ音楽院での教育プログラムや現代作曲家との交流についてレクチャーしていただいた。さらに、楽書講読（Ⅰ）では3回にわたり、ブラームスとフランクの室内楽作品に関する自身の経験や解釈について、楽譜と音源を交えながら話していただいた。

2. レクチャーコンサート

2018年1月25日（木）18時～、愛知県立芸術大学主催の芸術講座「レクチャーコンサート 室内楽の夕べ——ジャン・ジャック・バレ教授（ジュネーヴ音楽院）をお迎えして」が開催された（図1）。このコンサートのためには、大学院向けの特殊研究の受講生と、個別レッスンの受講生から5組のアンサンブルが選抜された。また、鍵盤領域の院生とバレ教授による連弾を用意し、学生によるアンサンブルの前後に配置した。全体のプログラムは以下の通りである。

バッハ＝クルターグ：コラール前奏曲《人みな死すべきもの》BWV 643

ショパン：ピアノ三重奏曲 ト短調 Op.8 から第1楽章

シェーンベルク：《4つの歌曲》Op.2 から 1. 期待、4. 森の日差し

シオスタコーヴィチ：ヴァイオリン・ソナタ Op.134 から第1楽章、第2楽章

デュパルク：《悲しき歌》

(休憩)

ブラームス：ピアノ五重奏曲 ヘ短調 OP.34 から第1楽章、第2楽章

ドヴォルザーク：スラヴ舞曲 より 第1番 ハ長調、第5番 イ長調、第10番 ホ短調

さらに、すべてのプログラム終了後にはアンコールとして、バレ教授とヴァイオリンの院生による、ラフマニノフの《ヴォカリーズ》と、音楽特講の履修生から選抜された学部2年生のグループによる、シューマンのピアノ四重奏曲の第4楽章が演奏された(図2)。今回のコンサートにはおよそ60人が訪れ、学生の演奏とバレ教授との共演に聴き入った。当日配布したアンケートからは、「バラエティ豊かな内容の濃い演奏会で大変良かった」などの声が寄せられた。



図1 レクチャーコンサートのチラシ

3. 個別レッスン

これらの授業やコンサートのほかに、バレ教授は希望グループに対する個別レッスンも行った。その希望者は日を追うごとに増え、1月には1日4グループが来訪することも珍しくなく、合計29グループが受講、2か月間の受講者数はのべ80人にのぼった。中には二度三度と受講を希望する学生も見られ、バレ教授のレッスンがそれだけ魅力的で有意義なものに感じられたということが分かる。レッスンを受けた学生から「デュオの作品でもどちらかに偏ること

なく、音楽全体を指導してくださった」という感想があったように、普段の個人レッスンとは異なる室内楽としてのレッスンが、受講生たちの印象に残ったようだ。



図2 アンコールで共演する院生とバレ教授

4. おわりに

以上のように、バレ教授には2か月の間、授業、個別レッスン、コンサートと多岐にわたって学生の教育に関わっていただいた。滞在後半には、当初は想定していなかった時間帯にも学生を受け入れたが、バレ教授はそのような事態にも快く対応してくださった。筆者の目には、バレ教授の指導により、受講生が回を追うごとに積極的に、明確な意思をもって演奏しているように見えた。

最後に、コンサート後にバレ教授が出演者に送ったメッセージを引用する。

親愛なる音楽家の皆さんへ、

あなたたち皆さんの、音楽に対する温かい心と積極的な姿勢に感謝します。私にとって、あなたたちは一筋の光であり、幸福な瞬間でした。授業やコンサートで見せてくれた、音楽に対する取り組みは、私への素晴らしい贈り物です。私たちは幸運にも普遍的な言語、つまり音楽を分かちあっています。そのことが、私たちのコミュニケーションを助けてくれました。皆さんへ心からの賛辞（ブラボー）を、そしてすばらしい歓迎に、心からお礼を言います。あなたたちの音楽家としての人生に、幸福と成功がありますように。

ジャン・ジャック・バレ

特別講座報告

音楽大学における

〈ソーシャル・アントレプレナー〉教育の重要性

安原雅之 愛知県立芸術大学音楽学部教授 (音楽学)

2017年度の音楽学コース特別講座は、カーティス音楽院のメアリー・ウィーロック・ジャヴィアン先生をお招きして、下記の内容で開催された。

音大生にとっての病院アウトリーチ：カーティス音楽院の場合

講師：メアリー・ウィーロック・ジャヴィアン (カーティス音楽院)

Mary Wheelock Javian (Curtis Institute of Music)

通訳：三木隆二郎

(愛知県立芸術大学 病院アウトリーチ・プロジェクト スーパーバイザー)

日時 2017年11月30日(木) 18:00～19:30

場所 愛知県立芸術大学 演奏棟 大演奏室 A

カーティス音楽院は、アメリカ東部の歴史的な都市フィラデルフィアに1924年に創立された音楽学校で、世界中から才能のある若者が集まる有名校である。レベルが非常に高く、少数先鋭で学生全員に奨学金が全額支給されるが、入学は極めて難しい。

ジャヴィアン先生は、カーティス音楽院のカリキュラムに、必修科目として〈ソーシャル・アントレプレナー〉の授業を立ち上げた方である。アントレプレナー Entrepreneur とは、直訳すると“起業家”という意味で、狭義には、いわゆるベンチャー企業のような会社を立ち上げる者を指しているが、ここで言う“ソーシャル・アントレプレナー”とは、社会的に自立した芸術家／音楽家を“起業家”として位置付けることを意味しており、音楽家の社会的役割を全面に打ち出す概念であると言えよう。

今回ジャヴィアン先生をお招きしたのは、本学で今年度に立ち上げられた〈病院アウトリーチ・プロジェクト〉が、カーティス音楽院のプログラムをモデル

にしているからであった。エリートの集合であるカーティス音楽院の、明るい将来が保障されているかに見える学生に〈ソーシャル・アントレプレナー〉の授業が必修として課されていることの意義は大きく、このプログラムは、今日の社会における音楽家のあり方に、大きな波紋を投じているかのようにも思えた。

以下は、ジャヴィアン先生の講演を要約したものである。

1. ソーシャル・アントレプレナー

今日最も成功しているプロフェッショナルな音楽家は、芸術に根ざしたプロジェクトを考案し、それを実施するにあたって、あらゆる層の聴衆により深く関わっていくための方法を理解している。カーティス音楽院の学生は、地域に根ざしたプロジェクト—人の人生に意味ある影響を与えるようなこと—を実践することによって、そのようなスキルを身につけていく。そのプロセスにおいて、彼らは、“芸術的市民”となり、彼らが身につけている世界的なレベルの芸術性を、聴衆に深い影響を与えるものへと発展させていくのである。

このカリキュラムは、次の3つの段階から構成されている。

① 〈ソーシャル・アントレプレナー〉

半期の授業、全学生が必修。コミュニティにおけるコラボレーションを通して、社会的価値を創造し、維持することを教育する。

② 〈コミュニティ・アーティスト・プログラム = CAP〉

次世代のクラシック音楽界を牽引する人材育成を目的とするプログラムで、上記の授業を履修した学生が参加できる。CAPの参加者は、斬新かつ啓発的な、コミュニティにおける市民のためのとしてのユニークなパフォーマンス（演奏）のプロジェクトを起案し、実施する。プロジェクトには予算がつけられており、必要な経費をそれによって賄うことができる。

③ 〈コミュニティ・アーティスト・フェロウシップ〉

これは、カーティス音楽院の地域貢献を強化すものであり、カーティス音

楽院の卒業生は、このプログラムを通して、フィラデルフィア市内の恵まれないコミュニティに彼らの芸術を届ける。プログラムの参加者は、上記のCAPで立ち上げたプログラムを継続することもできる。カーティス・コミュニティ・アーティスト・フェローは、練習や演奏活動とのバランスを取りながら、カーティス音楽院の学校、病院、刑務所、リハビリセンター等との提携に基づいて社会的活動を展開する。また、CAPのプロジェクトのメンター（指導員）として、プログラムを支える。

学生は、まず①を履修し、そのうえで②CAPに参加することができ、卒業後は③へ進むことができる。

2. 病院アウトリーチ

過去6年間で、カーティス音楽院は、病院、アルツハイマー病センター、リハビリテーション病院やホスピスなど、医療を提供する7つの組織と提携を結んでおり、病院へのアウトリーチ活動は、さまざまな形態で行なわれている。

まず、〈ソーシャル・アントレプレナー〉の授業の一部として、学生が病院に赴いて演奏する場合もある。また、CAPのプロジェクトのひとつで、ある学生が、病室で新生児のためにアイリッシュハープを演奏するプロジェクトを実施したところ、新生児に対して絶大な癒しの効果がみられ、その学生が卒業したあとも、病院からの要請で、このプロジェクトは継続されることになった。その他、さまざまなプロジェクトが実施されているが、病院の場合、聴衆（患者さん、あるいはその家族、医療関係者など）、演奏する空間など、さまざまな状況に合わせて、臨機応変に内容を擦り合わせていく必要がある。

3. まとめ

カーティス音楽院の場合、ソーシャル・アントレプレナーとしての活動の場は多岐にわたっており、病院のほか、貧困層の生徒が多数を占める学校や、刑務所なども含まれる。今回は、カーティス・コミュニティ・アーティスト・フェローのひとりである今村望さんが、ジャヴィアン先生に同行して来日し、特別講座にも来てくださった。彼は、トランペット奏者としての演奏活動の合

間に、フェローとして高校で吹奏楽の指導を行い、また CAP のメンター（指導員）としてプログラムを支えている。

今回の特別講座では、カーティス音楽院による、病院アウトリーチ等を含む、音大生を社会へ繋いでいくための教育の実態が、非常に具体的なこととして理解できた。〈ソーシャル・アントレプレナー〉の活動は、単なる社会貢献ではなく、「音楽は社会を良くすることができる」という信念に基づいたものであり、演奏家にとっての演奏の意義を問うものであった。

メアリー・ウィーロック・ジャヴィアン先生 プロフィール



カーティス音楽院でハロルド・ロビンソンに師事し、1999 年同院を卒業。2011 年にコミュニティ・アート・プログラムを立ち上げるためにカーティスの教員となり、2014 年には同プログラムのコミュニティ活動担当ディレクターに就任。

芸術家としてのジャヴィアンの目標は、音楽を用いて地域社会にポジティブな変化をもたらすことである。その目標に向かい彼女は演奏家、キュレ

ター、ティーチング・アーティストさらには指導者（メンター）として活動している。

コントラバス奏者としては、フィラデルフィア管弦楽団、IRIS オーケストラなど国内の様々な楽団と頻繁に共演している。

コチュテル（博士論文共同指導）による博士論文審査を終えて

七條めぐみ 愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師

本稿では、筆者の博士論文「アムステルダムにおけるリュリのオペラの組曲版——楽譜出版者エティエンヌ・ロジェ（1665/66-1722）に関する歴史・文献・音楽面からの研究」に関して、愛知県立芸術大学とパリ＝ソルボンヌ大学で実施されたコチュテルの経緯をまとめるとともに、2017年1月24日（火）に行われた博士論文審査会と、その後の新聞記事について報告する。

コチュテル cotutelle とは、フランスで始まった博士号の枠組みの一つで、一人の学生がフランスと外国の高等教育機関で指導を受けながら研究を行い、両方の機関において博士号を取得する制度である。日本語では「博士論文共同指導」や「博士共同指導」と訳出される。この制度の理念と原則について、フランス政府留学局 Campus France が発行する冊子には次のように書かれている。

コチュテルとは、フランスと外国の研究チーム間の科学的協力を発展させることで、博士課程の学生の移動を奨励する措置である。コチュテルの学生は、関係する両国の指導者のもとで研究する。2名の指導者は、博士課程の学生に対して監督者の役割を十分に発揮することを約束し、彼らの能力は共同で行使される。博士課程の学生は、協定によって定められた条件に従って、コチュテルの両国で研究を行う必要がある¹。

すなわち、国の枠組みを超えて学生の勉強や教育を奨励する制度で、フランスではすでに多くの学生がコチュテルによる博士号を取得している。実施の基本的な条件として、論文準備期間の3分の1以上、それぞれの国に滞在して指導を受け、学位取得にかかるフランスとパートナー国両方の規則を満たすことが定められている²。また、審査会は二つの教育機関のいずれかにおいて1回のみ行われ、免状には両機関から合同で出された学位が記載されるか、「コチュ

テル論文」であることを明記した上で、それぞれの機関から固有の博士号が授与される。つまり、一つの博士論文を二つの国で遂行し、二人の教授から指導を受け、二つの博士号を得られるが、同時にクリアすべき基準も二重になる制度である。

筆者は2012年に愛知県立芸術大学大学院博士後期課程に入学し、2013年の9月からパリ＝ソルボンヌ大学とのコチュテルを開始した³。実施に先立ち、筆者は2012年夏にフランス語で研究計画を執筆し、博士前期課程より交流のあったパリ＝ソルボンヌ大学のラファエル・ルグラン教授に面会、コチュテルとしての博士論文の指導を依頼した。幸いにも受入を承諾していただいたため、筆者は2013年度での登録を見据えて準備を進め、愛知県立芸術大学には協定書作成に向けて動いていただいた。

コチュテルにおいて、協定書の条文はある程度の共通部分を有するものの、本審査の時期や論文執筆言語などの条件は個別の論文ごとに定められる。筆者の場合は、ソルボンヌ大学にすでにある仏文のものを参考にして日本語版を作成し、論文に関する細かな条件は両大学の合意のもと、以下のように決められた。

- ・本論文は日本語で執筆し、フランス語の要旨⁴をつける。
- ・論文審査会は日本で行い、そのためにかかる審査員の旅費・宿泊費は両大学で分担する。
- ・審査会のためには、候補者は日本語による読み上げ要旨と、フランス語による口述要旨を用意する。

このような条件下で研究を前進させ、2016年10月に愛知県立芸術大学の博士論文予備審査、同年12月にソルボンヌ大学への仏文要旨提出を経て、2017年1月24日に本審査会 Soutenance を行った。この審査会のためには、指導教授である愛知県立芸術大学の井上さつき教授、ソルボンヌ大学のラファエル・ルグラン教授のほかに、日本側の外部審査員として明治学院大学名誉教授の樋口隆一先生、慶應義塾大学教授の石井明先生、フランス側の審査員としてユトレヒト大学名誉教授のルドルフ・ラッシュ先生にお越しいただいた。審査会では日本語で要旨を読み上げた後、フランス語による補足を行い、各審査

員からの質疑応答を日本語、フランス語、英語を適宜使い分けながら行った。その後、審査員による協議を経て成績が発表され、両大学からの博士号が授与されることが決まった。

前述のとおり、コチュテルはフランスでは広く実施されているが、日本国内での認知度は低く、特に人文系学問での実施例はきわめて少ない⁵。筆者が専門とする音楽学においても、フランスでは様々な国とのコチュテルによる博士論文が頻繁に審査されているが、日本では筆者のケースが初めてである。そのため、本審査後には中日新聞、朝日新聞、読売新聞の3社から取材を受け、いずれも記事にいただいた（写真参照）。この場を借りて、村松、滝沢、沢村各記者の迅速な仕事にお礼を申し上げたい。また、5年の長期にわたり博士論文の指導をしてくださった井上先生、ルグラン先生、そしてコチュテルの実施に尽力してくださった愛知県立大学の吉岡主税学務課長、ソルボンヌ大学コチュテル担当（当時）のイゴール・ブラチュゼック氏に心からの感謝を申し上げる。筆者の博士論文はフランスの博士論文データベースに登録されている⁶ほか、2018年3月末に愛知県立芸術大学の機関リポジトリで全文公開予定である。

[注]

¹ « La cotutelle de thèse est un dispositif qui favorise la mobilité des doctorants en développant la coopération scientifique entre des équipes de recherche française et étrangère. L'étudiant en cotutelle effectue son travail sous le contrôle d'un directeur de thèse dans chacun des deux pays concernés. Les deux directeurs de thèse s'engagent à exercer pleinement la fonction de tuteur auprès du doctorant: leurs compétences sont donc exercées conjointement. Le doctorant doit effectuer ses recherches dans les deux pays de la cotutelle selon des modalités établies par une convention. » Les cotutelles internationales de thèse. https://ressources.campusfrance.org/catalogues_recherche/diplomes/fr/cotutelle_fr.pdf (最終アクセス: 2018年2月4日)

² 例えば筆者の場合、学位取得までの5年間のうち、2013年9月～2016年3月までの2年半をフランスに滞在して研究を行った。また、博士号取得にかかる愛知県立芸術大学の条件（単位の取得、ドクトラル・レクチャーと特別演習の実施、学術雑誌への論文掲載）と、パリ＝ソルボンヌ大学の条件（単位の取得、中間審査の通過）の両方を満たした。

³ このためには、両大学の間にすでに学術協定が結ばれていたことが前提となっている。

⁴ 本論文が英語で書かれるなど、審査員がその内容を理解することができる場合には、仏文要旨は本論文の1～2割程度の分量で良いとされる。ただし筆者の場合、ソルボンヌ大学側の審査員が日本語を解さないという事情から、本論文の7割程度の分量の仏文要旨を作成した。

⁵ 神戸大学とストラスブール大学、北海道大学と台湾大学、廈門大学の実施例が確認されるが、いずれも自然科学分野である。

⁶ 以下のサイトを参照されたい。<http://www.theses.fr/s168308>



県立芸大講師 国内初

県立芸術大(長久手市)音楽学部非常勤講師で、同大学院音楽研究科博士後期課程3年の七條めぐみさん(29)が、パリ・ソルボンヌ大との博士論文共同指導の協定「コチュテル」で、音楽分野では国内初の学位を取得した。(村松孝雄)

(村松委担)

日仏2大学から博士号

あま市の七條さん 音楽分野で全国初



県立芸術大とパリ・ソルボンヌ大の両大学から博士号を与えられた七條さん（長久手市の県立芸術大学で）

県立芸術大学大学院（長久手市）とパリ・ソルボンヌ大学で計5年間学んだ七條めぐみさん（29）（あま市）が、両大学から博士号を取得し、音楽分野で2大学から共同指導を受け、博士号を得るのは全国で初めて。（沢村直樹）

両大学は2011年、音（こ）を定めた協定（コチヤ）を締結した。県立芸術大の音楽研究科で、13年には七條さんの博士論文を共同で指導す（博士後期課程で学んでいた）

七條さんは、日仏2か国語で、同じ内容の論文を執筆した。七條さんの研究は、フランス音楽を代表する作曲家ジャン・バティスト・リユー（1632～87年）のオペラと、オランダでリユーの作品も手がけた楽譜出版者エディエンヌ・ロジェに焦点を当てた。リユーの音楽は、当時フランスと敵対関係にあったドイツにも広まる不思議な現象があった。七條さんは「現代のような通信手段も発達していない時代なのに、リユーのオペラが広まったのは『楽譜』を通じて伝来があったのでは」と仮説を立てた。ロジェは1699～17

22年、600点近くの楽譜や音楽理論書を出版。楽譜出版の3分の1がフランス音楽にもかかわらず、フランス側に無断で出版した『海賊版』とみなされ、これまで評価されてこなかった。しかし、七條さんはこの海賊版にフランス音楽を広めた秘密が隠れているとみて、図書館で当時のカタログや楽譜を収集し、インターネットでも文献を調べた。その結果、ロジェが①フランス・オペラからいくつかの曲を選び、一つにまとめた『組曲』を作っている②その組曲は、フランス・オペラを簡略化するだけでなく、イタリア音楽らしさを付け加えた独創性に富み、多くの人に親しまれた③カタログを作ったり、プロラスタント教徒のネットワークをいかしたリユー、ロンドを中心とする国際市場に向けて販売、多くの

人に購入されたとみられる——などの結論を導いた。七條さんは「楽譜出版に——について先行研究が少ない上、フランス語で専門的な分野を説明するなど、難は多かった」と振り返る。今月からは引き続き県立芸術大学で、非常勤講師として教壇に立つ。七條さんは「音楽学の面白さを学生に教えたい」と意気込んでいた。

2017年4月13日付 読売新聞朝刊第26面

総合ゼミ報告——今年度の実施状況

村瀬優花 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

1. はじめに

音楽学研究総合ゼミ（以下、総合ゼミ）は週に一度行われ、音楽学コースに属する学生と教員が集まり、それぞれの研究発表やそれに関する意見交換をする場である。学生と教員が同じ立場で発表し意見を交換することを目的として2006年度に開設された「音楽学コロキウム」が、2008年度に「音楽学研究総合ゼミ」となってカリキュラムに組み込まれた。音楽学コースの学部生は必修の授業である。

総合ゼミでは、音楽学コースの学生や教員の研究発表の他に、外部の研究者や講師のレクチャーも行われる。本年度も、さまざまな分野の専門家によって幅広い内容の講座が開かれた。

以下に、学生の研究発表以外の講座について報告する。

2. 2017年度の総合ゼミにおいて行われた講座

■ 5月11日 安原雅之教授（愛知県立芸術大学・音楽学）

「テルミン講座」

■ 6月1日 村田四郎名誉教授（愛知県立芸術大学・フルート）

「村田四郎のここでは聞けない話 Part6——もう特殊音・特殊奏法という呼び方をやめませんか？」

■ 6月15日 松本香苗氏（愛知県立芸術大学卒業生・ピアニスト）

「音楽学コースの“ようこそ先輩”シリーズ——アメリカ音楽事情：ロサンゼルスとニューヨークでの私の経験」

■ 6 月 22 日 小林英樹名誉教授（愛知県立芸術大学・油画）

「音楽学部の学生のための美術講座——絵画とは何か、あるいは、どこまで可能なのか？：19 世紀終盤から 20 世紀中頃までの作品を観ながら考える」

■ 6 月 29 日 高梨光正准教授（愛知県立芸術大学・芸術学）

「1 の中に、2 と 3 が内在する。その鍵は 6。——ルネサンス舞曲の 2 拍子と 3 拍子」

■ 7 月 6 日 森真弓准教授（愛知県立芸術大学・デザイン）

「音楽学の学生のためのインフォグラフィックス講座」

■ 7 月 13 日 伊藤円氏（愛知県立芸術大学卒業生・コレペティートル）

「音楽学コースの“ようこそ先輩”シリーズ——ドイツの音楽事情：ライブツィヒでのコレペティ生活」

■ 10 月 19 日 七條めぐみ氏（愛知県立芸術大学非常勤講師・音楽学）

「『ガゼット・ダムステルダム』紙が映し出す近世ヨーロッパの音楽文化——1695 年～1720 年の音楽関連広告の調査から」

■ 10 月 26 日 井上さつき教授（愛知県立芸術大学・音楽学）

「米国領事報告から見る近代日本のピアノ製造」

■ 11 月 9 日 村田四郎名誉教授（愛知県立芸術大学・フルート）

「村田四郎のここでしか聞けない話 Part7——続・もう特殊音・特殊奏法という呼び方をやめませんか？」

■ 11 月 16 日 高梨光正准教授（愛知県立芸術大学・芸術学）

「20 世紀後半の古楽復興と絵画修復の歴史——オリジナルとは何か」

■ 11 月 23 日 安原雅之教授（愛知県立芸術大学・音楽学）

「パイプオルガン教室」

■ 11 月 30 日 佐藤（初見）菜穂子氏（群馬県済生会前橋病院・医師）

「病院での芸術アウトリーチ——患者心理を知る」

■ 11 月 30 日 メアリー・ジャヴィアン氏（コントラバス奏者、カーティス音楽院・進路指導部）

「音大生にとっての病院アウトリーチ：カーティス音楽院の場合」

■ 12 月 7 日 ジャン・ジャック・バレ教授（ジュネーヴ音楽院・室内楽／本学短期外国人客員教授）

「ジャン・ジャック・バレ先生をお迎えして①——ジュネーヴ音楽院での教育」

■ 12 月 14 日 ジャン・ジャック・バレ教授（ジュネーヴ音楽院・室内楽／本学短期外国人客員教授）

「ジャン・ジャック・バレ先生をお迎えして②——現代の作曲家との交流」

■ 1 月 11 日 中巻寛子教授（愛知県立芸術大学・声楽）

「カルダーラのオペラ《不変の愛は策略に打ち勝つ》——その上演と改訂の歴史」

■ 1 月 18 日 樫下達也准教授（京都教育大学・教育学）

「近代日本の学校音楽教育における器楽教育成立の歴史」

3. おわりに

上記の講座の他に、データベース講習会が 2 回行われた。学生による研究発表は、大学院生が 3 回、学部 4 年生が 2 回、3 年生が 1 回行った。

本年度も、多くの方々にご協力いただき、多岐に渡る分野の講座の機会に恵まれた。講演を行っていただいたゲストスピーカーの皆様に感謝を申し上げる。音楽学コース一同、貴重な場である総合ゼミのさらなる発展に努めていきたい。

国際大会参加報告——IMS、IAML での発表を終えて

山本宗由 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）

本稿は、筆者が 2017 年に発表を行った、国際音楽学会（以下、IMS）および国際音楽資料情報協会（以下、IAML）での大会報告である。

1. 国際音楽学会（IMS）

2017 年 3 月 19 日（日）から 23 日（木）にかけて、東京藝術大学において第 20 回 IMS 東京大会が行われた。IMS は 1927 年に創設された国際学会であり、5 年に 1 度のペースで国際大会が開催されている。創設 100 年目にあたる記念すべき今回の大会は東京で行われることとなり、これはアジアで開かれる初めての IMS の大会でもあった。

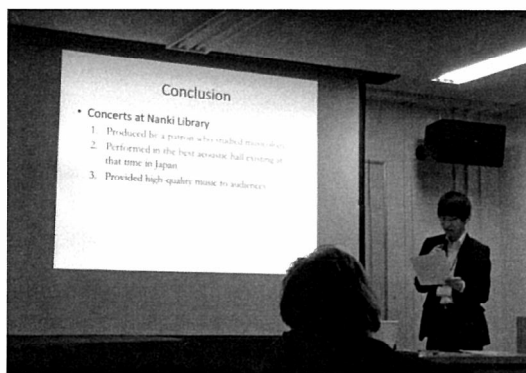
テーマは「音楽学：東西の理論と実践」と題され、国内外から大勢の参加者が参加していた。会期中は毎日演奏会も催され、西洋音楽ではバロック音楽から現代音楽、東洋音楽では雅楽から唐楽など、テーマにふさわしい多様なプログラムが組まれていた。

発表内容について述べる前に、簡単に今回発表することになった経緯を述べたい。今回発表するにあたり、2016 年 1 月に要旨を作成し、応募したのであるが、6 月に届いた査読結果は不可であった。そのため、次項で述べる IAML での発表へとシフトしたのであるが、事態が変わったのは年明けの 2017 年 1 月のことであった。修士論文の提出を目前にしているところに、IMS の事務局からメールが入り、キャンセルになった発表者の代わりに発表してもらえないかとのことだった。突然の出来事であった上、当初 IMS で発表予定だった題目については IAML で発表することが決まっていたため、特別に題目を変更する許可を得て、急遽 IMS で発表を行うことになった。

筆者が発表したのは 21 日（火）の 14 時から 15 時半の枠で行われたセッション（FP-5D「Editions, Collections, Catalogues」）であった。発表題目は「A

Preliminary Study of Nanki Library's Concerts」とし、筆者の修士論文である「南葵音楽文庫¹の源流考——南葵楽堂における演奏会を中心に」をまとめた内容を発表した。同時に他の部屋でも数多くのセッションが行われていたため、聴衆がどれほどいるのか予想できなかったが、実際は30人余りほどで、部屋がおおよそ埋まるほどであった。南葵音楽文庫という国内のテーマを扱ったものであったが、予想以上に海外の音楽学者からも注目されていることに驚いた。

20分の口頭発表の後、10分の質疑応答の時間がとられていた。質問に関しては、筆者の説明不足からか、基本的な南葵音楽文庫の所在や組織構成などの質問があり、これについては反省点であった。また、南葵音楽文庫の所蔵していた資料についての質問もあり、本発表の主旨とは異なるものであったが、これについては予想の範囲内であった。一方で、発表を通して得られた収穫もあった。本発表のテーマである南葵楽堂での演奏会について、同時期に日本にいたプロコフィエフとの関係を指摘され、筆者の注目していなかった視点からのご意見をいただいた。発表後には関連資料などの紹介も受け、実りある発表とすることができた。



筆者による発表の様子

2. 国際音楽資料情報協会 (IAML)

2017年6月18日(日)から22日(木)にかけて、ラトビアの首都リガにあるラトビア国立図書館において、IAML リガ大会が行われた。IAML では毎年各地で国際大会が行われており、音楽ライブラリアンや音楽図書館学者など、音楽図書館を中心とした関係者が集まる場となっている。ラトビアで大会が開かれるのは初めてのことであり、そのこともあってか会場のスタッフの方々は非常に丁寧に対応してくださった。

発表の内容に移る前に、少しラトビアという国について紹介したい。筆者にとって、ラトビアという土地はまったくの未知であった。出国前は、身近に訪れたことのある人もおらず、ガイドブックなどもほとんどないためほとんど情報が得られない状況であった。また、ラトビアの通用語はラトビア語であるが、日本語で書かれたラトビア語の語学本なども、調べた限りでは2冊しか見つけることができないような状況であった。

そんな状況の中訪れたラトビアという国であったが、首都であるリガについて述べれば、予想以上にすばらしい場所であったと振り返ることができる。まず、観光地化がそれほどされていないため、治安のよさを伺うことができた。また、各地で Wi-Fi が完備されており、街中で行動するにはまったく不自由さを感じることがなかった。各所には歴史的な建造物も残されており、リガの大聖堂を始めとして、貴重な文化遺産にもふれることができた。

発表を行うことになった経緯については、前項でも述べた通り、IMS で発表する予定のものを、ポスター発表の形式で応募したことによるものであった。2016年11月に応募し、年末に査読結果が届き、無事発表できることとなった。

筆者が発表を行ったのは、20日(火)の10時半から行われたポスターセッションにおいてであった。発表題目は「Nanki Music Library: a multifaceted institution」とし、南葵音楽文庫の多様な活動を整理した上で、同文庫が音楽図書館という枠組みに収まらない音楽機関として機能していたことを発表した。

今回はポスターでの発表であったため、決められた時間にポスターの前に立って、通りがかる人に向けてプレゼンをする形であった。IMS での発表とは違い、行き交う人々と世間話をするような間隔で意見交換ができたため、楽し

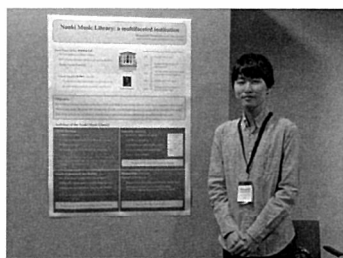
む余裕を持ちながら発表を行うことができた。ポスター発表の場合、口頭発表と違い事前の口述原稿などは用意できないのだが、会話の気安さから、IMSの時よりも自然に発表することができた。

3. 結び

短期間に英語での口頭発表とポスター発表を経験することができ、失敗も含め多くのことを学ぶことができた。今回は、どちらも発表するだけで精一杯であったが、この経験を活かして、今後は海外の研究者とも有益な情報交換ができるような発表ができるように努めたい。

[注]

- ¹ 南葵音楽文庫は、1918年に創設された日本初の音楽専門図書館。西洋音楽に関する貴重資料を多数所蔵していたことから、専門家の間では国内外において認知されている。



ポスターと筆者



会場となったラトビア国立図書館

キューバの音楽と観光

畑 陽子 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程（音楽学）

はじめに

2017年3月、筆者はキューバへ2週間ほど滞在した。本稿では、筆者が見聞きしたキューバの音楽生活を報告するとともに、キューバにおける音楽と観光との関連について述べる。

1. キューバの観光業

2015年の、米国との国交回復をきっかけに注目度が上昇し、キューバへの外国人観光客はここ数年でかなり増加したようだ。トロントからのハバナ行きの飛行機には外国人観光客が多数搭乗していた。

キューバは1902年、実質米国の占領下となる形でスペインから独立を遂げた。1959年に革命が起きるまでは、米国の人々のリゾート地として多くの観光客を迎え入れていたが、1960年代の米国との国交断絶と周辺諸国からの孤立により外国人の入国は激減する。しかし1990年代の経済危機をきっかけに、キューバが観光産業に本格的に着手したことによって、徐々にヨーロッパからキューバ観光ブームの波が広がっていった。日本でも、近頃雑誌やテレビ番組でキューバの特集が組まれることも少なくない。そこで紹介される社会主義国家キューバに暮らす人々は、貧しくとも音楽と笑顔を忘れない、お金は無くとも心の豊かな暮らしをする人々であり、そこで紹介されている文化や音楽も、観光客に向けたものがほとんどである。

筆者はキューバ滞在中、カサ・パティクルル Casa particular¹ と呼ばれる民宿に宿泊した。これはキューバの一般市民の家に宿泊できるものであり、ホテルに宿泊するよりはキューバ市民の生活を間近で見ることができる。しかし、外国人を泊らせることのできる（政府の許可が必要）家庭はキューバ市民の中でもかなり裕福な暮らしをしている。キューバは社会主義国家のため、貧富

の差は無いと思われていることがあるが、観光業が盛んになり、キューバ市民が外貨を所持・使用することができるようになってからは、特に貧富の差が大きくなっている²。外貨は、観光業に従事できる人々が多く手にすることができるのだが、その割合は白人系が大きく占めている。

2. 音楽事情

筆者は今回、キューバの首都ハバナと、第二の都市サンティアゴ・デ・クーバに滞在したが、本稿ではハバナについて述べる。ハバナでは、ベダード（主に白人系の人々が住む）、セントロ・アバナ（主に黒人系の人々が住む）、旧市街（観光客向けの店や施設が多い）を行き来した。それぞれの地区で耳にする音楽は若干異なり、セントロ・アバナではレゲトン³、旧市街ではサルサやゾン⁴を路上やタクシーの中でよく聞いた。ベダードでは、あまり路上で音楽を聞くことはなかった。

（1）ベダード

高級住宅街や高層ビル、観光ホテルの立ち並ぶ地区で、大使館などの施設、学校や大きな病院も多い。劇場は多数あるが、路上での音楽生活はあまり見ることが出来なかった。劇場では、フェスティバルシーズンであったこともあり、連日イベントや公演が行われていた。

フィエスタ・デル・タンボール Fiesta del Tambol（太鼓の祭り）のイベント（写真1）やパーカッション・コンクール、また、レイセス・プロfundas Raices Profundas という舞踊団による演劇上演も行われていた。

レイセス・プロfundasはサンテリア santería（またはヨルバ yoruba）⁵と呼ばれるキューバの信仰を舞台化した公演を行っている（写真2）。レイセス・プロfundasは、パタキと呼ばれる言い伝えを物



写真1 フィエスタ・デル・タンボール
でのルンバ

語の軸に、儀式に用いられる歌、太鼓演奏、踊りを取り入れて舞台を制作している。このような宗教儀式の芸術化、舞台化の動きは、国立民族舞踊団などにも見られる。

これらのイベントには、現地のキューバ人と観光客が半々程度に見られたが、入場料や会場の様子から、比較的裕福な層や音楽関係者が訪れていたと思われる。



写真2

レイセス・プロfundasによる舞台

(2) セントロ・アバナ

セントロ・アバナの路上やメルカド（野菜や果物を売る市場）では、キューバの人々が日々どのような音楽を聞いているのか窺えた。セントロ・アバナの、特に南側の黒人居住区には観光客はあまり訪れないのか、筆者に対して珍しいような視線を感じた。路上やメルカドでは、各々好きな曲をかけているのだが、その中でも目立ったのはレゲトンだった。キューバ人アーティストによるマイナーな楽曲が多かったが、全米チャートに入っているようなメジャーな楽曲も時折聞こえてきた。筆者の宿泊したセントロ・アバナのカサの隣にはメルカドがあり、毎朝レゲトンが聞こえてきた。



写真3 カジェホン・デ・ハメルでチップを集める出演者

一方同じセントロ・アバナでも、カジェホン・デ・ハメル Callejón de Hamel（「日曜ルンバ³」で有名）は観光スポットとなっており、欧米からの観光客が詰めかけていた。もはや市民の集いではなく「観光ショー」に近い形でダンスや演奏が行われていた。ルンバだけでなくサンテリアの舞踊が演目として行われ、司会者が一部英語で進行をしていたのも印象的だった（写真3）。

(3) 旧市街

旧市街では、サルサやソンが、他の地域と比べて圧倒的に多くかかっていた。レストランやホテルのラウンジ、路上でもライブが行われていた。彼らにとって観光客からのチップは重要な収入源となっている。多くの観光客はキューバの伝統的なソンやその発展形のサルサを楽しみにキューバへ来るようだ。私に話しかけてきた現地の青年が「サルサが聞きたいんだろ?」と言ったので、私が「レゲエやレゲトンが好きだ」と答え
ると「あんたはよく分かってるね!」と返してきた。先述のように町ではレゲトンが頻繁にかかっており、CD ショップ⁷にも、レゲトンやヒップホップのコーナーが充実していた(写真4)。ソンやサルサは、現地の若者たちにとっては時代遅れの音楽になっているのかもしれない⁸。



写真4
海賊版 CD を販売する店

おわりに

ソ連崩壊による経済危機を乗り越えたキューバは、まだ経済的に裕福な国とはいえない。観光業を重要な収入源にしており、国の投資も観光業中心、また音楽芸術も観光業の一部となっている。

キューバ人の平均月収は日本円で約 3000 円、医者でも 7000 円～9000 円である。一方で、観光客を泊めるカサは 1 泊大体 1500 円～2500 円、観光客向けに行われるダンスのレッスンは 1 時間大体 1500 円～2500 円。観光客に「1 ドルちょうだい!」とねだる子供がいるが、彼らがそれに成功すれば、親の日給を上回る。社会主義キューバでは、最低限の食料品や日用品が支給される制度があるものの、それだけでは足りないのだと言う。

建物の修繕や道路工事も、観光地を優先に行われているようだ。ベダード地区には立派なホテルが立ち並び、旧市街の建物も修繕されているのに比べ、セントロ・アバナの道路は何年間も工事中だと聞いた(写真5)。半壊、全壊している建物も何件も見られた(写真6)。



写真5 工事中の道路



写真6 倒壊する建物

キューバは、豊富な「観光資源」に頼って 90 年代の経済危機を乗り越えた。私たちが思っている以上に、彼らは音楽を「観光資源」として売っている。観光資源としての音楽が、観光客の期待により応える形(より分かりやすいキューバの表現)になることは言うまでもない。多くの観光地でサルサやソンが演奏されるのはそのためであり、また、そのことは私たちの求めるキューバのイメージは革命前のリゾートで止まっていることを示している。

キューバの人々は、自分たちのアイデンティティや音楽にかなり強いこだわりを持っている。自分たちが「キューバ人」であるということ、またある音楽が「キューバ音楽」であるということを彼らはしきりに強調した。人種や世代などによって嗜好が異なる一方で、「キューバ」という共通の意識を持っている。スペインとアフリカという、外来の要素が長い月日をかけて溶け合い、新たに構築された「キューバ」は、外部者の目に触れることでその独自性を増していく。そのような中、市民の間では新たな音楽がどんどん誕生し、また発展している。ソンやサルサはもう古いと言わんばかりに、若者たちはティンバ⁹やレゲトンをガンガンかける。しかし、どんなに新しいものであっても、彼らの音楽には必ずどこか伝統的なキューバの音楽の「サボル sabor¹⁰」が感じられる。新たなジャンルと伝統的なジャンルが融合することも、キューバではごく自然にある。変化すること自体すらキューバの伝統であるかのように、彼らの音楽は形をとどめない。それにもかかわらず、受け継がれ続ける「キューバラしさ」とは一体何なのだろうか。何がそう感じさせるのだろうか。

[注]

- ¹ 日本語で「民家」の意味。
- ² キューバでは二重通貨制がとられており、キューバ市民は主にキューバペソ（CUP）を、外国人はキューバドル（CUC）を使用する。外国人の使用するドルはペソの何倍もの価値があるため、外国人観光客向けの合法・非合法のあらゆる商売が行われている。
- ³ レゲエやヒップホップと類似する音楽ジャンルで、1990年代以降生まれた新しいジャンル。特に20代以下の黒人系の若者に人気がある。
- ⁴ ソンは19世紀ごろ生まれたキューバの国民的音楽ジャンルであり、今日まで様々に変化しながら発展を続けている。サルサは、ソンがプエルトリコや米国で発展したもの。両ジャンルは相互に影響し合っている。
- ⁵ 西アフリカに起源を持つ信仰と、カトリックが合わさったキューバ独自の信仰。
- ⁶ 毎週日曜に市民が集いルンバ rumba と呼ばれる娯楽のダンスを行う。歌、太鼓などの打楽器を伴う。
- ⁷ 正規品の販売ではなく、家庭のパソコンで焼いたような海賊版CDが堂々と店を構えて売られている。
- ⁸ もちろん好みは個々様々だが、世代や人種によって傾向がある。私の滞在したカサの白人系老カッパルはレゲトンを嫌っていたし、私がルンバなどの黒人系の伝統的なダンスを習いに出かけるのすら良く思っていないようだった。
- ⁹ ソンの発展系とされる音楽ジャンル。サルサ、レゲトンだけでなく、ヒップホップやR&Bをはじめ実に様々な音楽ジャンルの要素が取り入れられており、音楽的に非常に多様である。
- ¹⁰ スペイン語で「味」の意味。音楽で用いる場合は「(良い) ノリ」や「旨み」というニュアンスを持つ。

平成 29 年度 卒業論文

卒業論文

組曲《展覧会の絵》におけるホロヴィッツの音楽表現について

—原曲とホロヴィッツ版の比較による考察—

山下哲理 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

要旨

本論文は、ロシア出身のピアニストであるウラディミール・ホロヴィッツ Vladimir Horowitz (1903-1989) によるモデスト・ムソルグスキー Modest Mussorgsky (1839-1881) 作曲の組曲《展覧会の絵》のピアノ編曲版において、ホロヴィッツがコンサートでピアノ編曲版としてどのように演奏効果を求めたのかを考察することを研究の目的とした。組曲《展覧会の絵》は、1874年に、前年に亡くなった親友であった建築家で画家のヴィクトール・ガルトマン Victor Hartmann (1834-1873) の遺作展に触発され作曲された。10曲の小品からなる組曲で、それらの小品はムソルグスキー自身が遺作展を巡覧するありさまを示す〈プロムナード〉によってつなぎ合わされている。この組曲が一躍脚光を浴びることとなったのは、1923年にボストン交響楽団によって演奏された、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937) による管弦楽編曲版の成功である。このボストン交響楽団の指揮者であったセルゲイ・クーセヴィツキー Sergei Koussevitzky (1874-1951) がラヴェル版の演奏権をしばらくの間独占したことが、その後さまざまな作曲家によって管弦楽編曲版が残された要因になったと考えられている。また、管弦楽編曲版によって組曲《展覧会の絵》が有名になり、原曲であるピアノ独奏版も再び注目されるようになり、演奏される機会も増えていった。中でもホロヴィッツによるピアノ編曲版は、一台のピアノがまるでオーケストラの演奏のように多彩な演奏効果を表現しており、ホロヴィッツが20世紀最大のピアニストとして語り継がれる名演のひとつといえる。そこで本論文では、管弦楽による編曲が世界的に評価され

たこの作品を、ホロヴィッツがどのようにピアノで再表現しようと試みたのかを分析した。

論文全体は2章から構成されている。

第1章「組曲《展覧会の絵》について」では、作品についてまとめた。第1節では、原曲であるピアノ組曲の成り立ちを取りあげ、どのようにしてムソルグスキーがこの組曲を完成させたのかを述べた。第2節では、ムソルグスキーの死後、さまざまな作曲家や指揮者によって編曲された管弦楽版の比較を行った。

第2章「ウラディミール・ホロヴィッツによる組曲《展覧会の絵》の編曲」では、ホロヴィッツによる組曲《展覧会の絵》の編曲、演奏に焦点を当てて論じた。第1節では、ホロヴィッツの生涯をまとめ、数多く音源として残されているピアノ編曲の作品について述べた。第2節では、組曲《展覧会の絵》の原曲とホロヴィッツによるピアノ編曲版を比較し、この組曲《展覧会の絵》をどのようにに彼自身の演奏で再表現しようと試みたのかを考察した。

本論文では、原曲とラヴェル版、ホロヴィッツ版を比較することで、ラヴェルの音楽表現も尊重し、意識した編曲を行っていることが確認できた。さらに、あれだけの壮大な演奏に聴こえるにも関わらず、編曲技法は、和音の間に構成音を付け加えたり、オクターブ上か下かに移動させたりと単純素朴なものであり、あくまで響きだけを変えていた。このように、ホロヴィッツの演奏における独特な和音の響きや演奏効果が、どのようにして表現されていたかが、明らかになった。

クヌート・ニーステッドの合唱作品研究

——無伴奏混声合唱作品を中心に

植野美濤 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

要旨

本論文は、クヌート・ニーステッド Knut Nystedt（1915-2014）の作品の楽曲分析を行い、どのような技法や特徴がみられるのか、またどのように作品が変化しているのか明らかにすることを目的とした。

ニーステッドはノルウェーの作曲家、指揮者、オルガニストである。オスロ

の様々な教会でオルガニストとして活動し、中でもトルゾフ教会では30年以上オルガニストを務め、また、ノルウェー・ソリスト合唱団の指揮者を40年間務めた。彼が作曲した作品はピアノ曲や交響曲、室内楽曲などさまざまなジャンルにわたって約400曲にもものぼる。なかでも合唱曲は約300曲が作曲された。それらはノルウェー国内のみならず世界中で演奏され、高い評価を得ている。日本国内でも1983年に関西合唱コンクールで演奏されて以来、コンクールや演奏会で多く取り上げられている。しかし演奏機会が多いにもかかわらず、これまで作品の研究は行われていない。そこで本論文では、ニーステッドの合唱曲の中でも最も作品数が多い無伴奏混声合唱曲に焦点を当て、楽曲分析を行い、作品の特徴や変化について考察を行った。

本論文は2章によって構成される。

第1章「クヌート・ニーステッド」では、ニーステッドの基本的な情報についてまとめた。第1節「生涯—作曲家、指揮者、オルガニストとして」では、ニーステッドの生涯について概観し、音楽活動を中心に述べた。第2節「作品概観」ではニーステッドのさまざまな音楽活動の中でも作曲家としての活動に焦点を当て、彼の作品を概観した。また、合唱曲以外のジャンルの作品については作品リストがないため、いくつかの資料から確認できる作品についてまとめた。

第2章「楽曲分析」では無伴奏混声合唱曲全63曲から、一部の作品の楽曲分析を行った。本論文では演奏機会が多く彼の作品の特徴が強く表れていると考えられる8曲を取り上げた。

第2章で行った楽曲分析の結果、作品全体の特徴のほかに、ニーステッドの作品は大きく3つの時期に分けられることがわかった。前期は、ニーステッドがオルガニストや指揮者として働き始め、戦後にはアメリカで過ごした時期を含む、1958年までの作品である。この時期には小規模なモテットが多く、和音のみならずポリフォニーが使用されていること、またははっきりとした調性がみられることがわかった。中期は、ノルウェーの現代音楽の演奏を行っていたグループ〈ニー・ムシーク〉を立ち上げてから、仕事を引退するまでの1958年から1985年である。さまざまな実験的な音楽が作曲されていること、特にクラスターの使用が多いことが特徴としてあげられた。言葉や和音、旋律などをあいまいにする表現が用いられている。そしてそれらを表現するために

図形を用いた楽譜など記譜法にも工夫がなされている。また、こういった作品の背景として〈ニー・ムシーク〉の活動によって現代音楽の演奏機会を得たこと、高い実力を持つノルウェー・ソリスト合唱団の存在があったことを指摘した。後期は、定年でオスロ大学の講師やオルガニストを辞めた 1985 年以降の作品である。後期の作品は前期、中期よりも複雑な和音が使用されクラスターのような響きを作り出していること、調性が回帰していることがわかった。作品全体の特徴として、ポリフォニーよりも全パートが同時に歌うことによる和音を中心として構成されていること、音型の上行、下行にあわせて強弱が変化していることを述べた。

本論文ではニーステッドの多くの作品のうち、限られた編成の作品しか取り上げられなかった。しかしニーステッドの合唱作品はその作曲時期によって異なる特徴がみられることが明らかになった。

G. Ph. テレマンのオペラ研究

——ハンブルクで上演された作品の楽曲分析からの考察

村瀬優花 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻(音楽学コース)

要旨

本論文は、ゲオルク・フィリップ・テレマン Georg Philipp Telemann (1681-1767) のオペラ作品の分析を行い、それらの歴史的意義を考察することを目的とした。

曲集《ターフェルムジーク》で知られるテレマンは器楽曲の作曲家という印象が強いが、オペラを多数作曲していたことはあまり知られていない。生涯で 40 ものオペラを作曲したことがわかっており、そのうち 8 つが現存しているが、現在一般的なレパートリーに入ることはない。テレマンは 1721 年から 1767 年に亡くなるまでハンブルクで過ごし、同地でオペラ作曲家としても成功した。ハンブルクは 17 世紀末から 18 世紀半ばにかけてドイツ語のオペラが最も盛んに上演されていた都市のひとつである。テレマンの音楽は、彼が生きていた間とは異なり、19 世紀には高い評価を受けなかったが、20 世紀半ば以降になって見直され、研究も進められてきた。しかしオペラに関しては、作

曲家としてのテレマンを対象とした研究でオペラを作曲していたことが言及されるか、バロック時代のドイツ語オペラを対象とした研究でテレマンの名が挙がるのみである。オペラ作品の分析を行い、その特性を論じている先行研究はほぼない。そこで本論文では、テレマンのオペラ作品自体に焦点を当て、さまざまな面から分析を行う。

論文全体は2章から構成される。

第1章「ハンブルク時代のテレマンとオペラ作品」では、1721年から1767年までのテレマンのハンブルク時代と、彼のオペラ作品を扱った。第1節では、まずハンブルクの音楽生活について触れ、ハンブルクにおけるテレマンの音楽活動を作曲家、劇場監督、その他に分類してまとめた。第2節では、ハンブルク時代より前の作品や他の都市のために作曲した作品も含めて彼のオペラ全作品を概観し、現在わかっているテレマンのオペラ作品についての情報を一覧にした。この一覧から、テレマンのオペラ研究がわずかだが進められていることが読み取れた。また、1721年から1744年までのゲンゼマルクト劇場でのテレマンのオペラの上演記録を作成した。市議会は舞台芸術を非難していたにも関わらず、その議員たちのための公演が複数回行われていたこと、テレマンがパリ旅行へ出かけた時期から明らかに上演回数が減り、そして途絶えたことがわかった。

第2章「分析」では、テレマンがハンブルク時代に作曲したオペラから3つ選択し、分析を行った。第1節では《忍耐強いソクラテス Der geduldige Socrates》(1721年)、第2節では《当節はやりの恋人ダモン Der neumodische Liebhaber Damon》(1724年)、第3節では《ピンピノーネ Pimpinone》(1725年)を取り上げ、それぞれ分析を行い、音楽面での特徴、言語面での特徴、その他の特徴を挙げた。

当時のハンブルクの状況と彼が置かれていた環境を考慮すると、テレマンにとってオペラは最も重要なジャンルのひとつであったとすることができる。テレマンのオペラ作品に共通するのは、ナポリ派のイタリア・オペラを土台としつつ、ゲンゼマルクト劇場の大衆向けという性質に合わせて作曲されていることである。また、演出を助ける音楽面での工夫、効果的に使われる二重唱の通模倣的な掛け合いの組み立て、ドイツ語歌詞を持つ重唱の音節の処理において

優れていることが明らかになった。本論文で取り上げた作品は一部に過ぎないが、先行研究では見られなかった音楽面、言語面、演劇面等さまざまな面から詳細に分析を行った本論文の結論として、彼のオペラ作品には再評価の価値があることが指摘できた。



表紙

小林英樹 《DEEDS of COLORS》1987年作（100号Mサイズ）

表紙絵解説

神戸から札幌に移り住んだ年、札幌大同ギャラリーで発表した作品。何を描いたらよいかわからない、だが、何か描きたくてしょうがない、具体的な世界がなくても描きたいという衝動と意欲があればそこにそのときの自分を反映した何かが生まれるはずだ。そう信じ、ぼくはキャンヴァスに合成樹脂の絵具を落としたり振り掛けたりし、流動的な溶剤が作り出していくフォルムを見守りながら、半ば自動的に次なる行為を続けていった。絵具の作り出す表情に任せて結果的に予想もしなかった図像が次々に現われたが、どの作品にも期せずして関わった制作者の内なる世界が反映していた。歓喜の飛翔のようにも見えないこともない作品、今年度で退職される増山賢治さん、長いことご苦労様、ありがとうございました。

小林英樹

編集後記

年度末の恒例となった『ミクスト・ミューズ』の編集作業ですが、第13号も無事に刊行することができて嬉しく思います。

今回は、増山賢治教授が退職されるに際して、論文をご執筆いただきました。また、増山教授の指導のもとで2016年度に修士論文を提出して修士号を取得した徐さんの原稿は中国から届き、巻頭を2本の論文で固めることができました。

また論文としては、井上教授による1本のほか、小林英樹名誉教授にご投稿いただきました。小林先生には音楽学研究総合ゼミで、「音楽学部 of 学生のための美術講座」をシリーズで行っていただいているが、論文としてまとめていただき感謝しています。そして、今回もまた、表紙のデザインもご担当いただきました。ありがとうございました。

研究報告として、楽器事務室の平田さんからも投稿していただきました。いつもお世話になっている平田さんのご研究を紹介できて嬉しく思います。また後半には、音楽学コース関係のさまざまな報告を掲載いたしました。

編集長の畑さんはじめ、編集スタッフのみなさん、たいへんご苦労さまでした！また、竹田印刷の三木さん、大学の事務の方々にも大変お世話になりました。どうもありがとうございました。M.Y.

今年度もミクスト・ミューズを無事に刊行できたことを大変嬉しく思います。編集長を務めさせていただき、良い経験となりました。ご寄稿下さった執筆者の皆様、ご協力くださった皆様に、心から感謝申し上げます。

今年度退職される増山先生には学部時代からご指導いただき、大変お世話になりました。増山先生には、音楽学者が実践的に学ぶことがどれほど重要かということを教わりました。本当にどうもありがとうございました。Y.H.

今年も無事にミクスト・ミューズを刊行できたことを、大変喜ばしく思います。今号は増山先生の退職記念号ということで、このような記念すべき特別号の編集に携わることができて光栄です。ご寄稿いただいた先生方や、編集長の畑さんをはじめ、今回も多くの方にお世話になりました。この場をお借りして厚くお礼申し上げます。M.Y.

昨年に引き続き、ミクストミューズの編集作業に携わらせていただき光栄に思います。僅かながらの力にすぎませんが、編集長をはじめ編集委員の皆様のお役に立てていると幸いです。ご寄稿くださった先生方にも、この場をお借りして御礼申し上げます。R.K

MIXED MUSES No. 13
2018 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 竹田印刷株式会社
〒 466-8521 愛知県名古屋市中昭和区白金一丁目 11 番 10 号
TEL: 052-871-6379