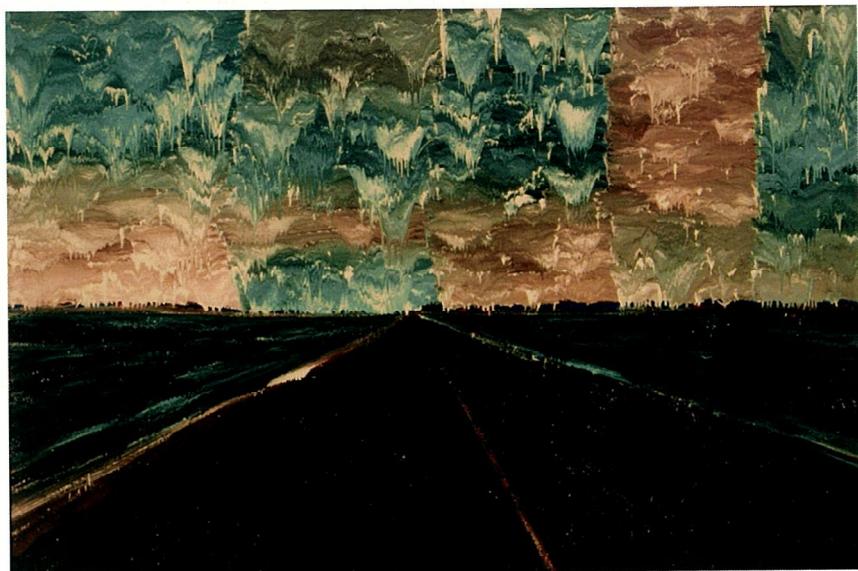


愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース紀要 ミクスト・ミューズ

MIXED MUSES



no.14 (2019)

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. 14

目 次

音楽学部の学生のための美術講座			
印象派・有彩色と黒の解放	小林英樹	5
筑前琵琶研究序説	山本百合子	17
女子プロレスにみる ポピュラー音楽の使われ方	東谷 譲	28
19世紀フランスのフルート製造と博覧会 ——ジャン=ルイ・テュルーを中心に	井上さつき	41
イヴァノフカの <ラフマニノフの莊園博物館>について——訪問記	…	安原雅之	56
授業報告			
今年度の音楽学コースの授業から	安原雅之	67
特別講座報告（1）			
阿部万里江先生 「現代のちんどん屋——音楽ではない音の美学」	東谷 譲	70
特別講座報告（2）			
イヴ・フェラトン博士 「啓蒙主義からロマン主義の時代のフランス音楽 ——革命なき進展」	七條めぐみ	72

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	植野美澪	75
愛知県立芸術大学音楽学部		
平成 30 年度 卒業論文要旨		
ハワイの民族舞踊フラとその音楽の変遷		
——商業化するフラとその伝統性	河村璃子	78
シユーマン『音楽と音楽家』再考		
——批評家としてのシユーマン	永井文音	80
表紙絵解説		
《DRIVE》	小林英樹	82
編集後記		83

音楽学部の学生のための美術講座

印象派・有彩色と黒の解放

小林英樹 愛知県立芸術大学名誉教授（油画）

1. 黒という色

赤、青、黄などの有彩色に対し、黒は無彩色と呼ばれる。おなじく無彩色で対極にある色が白。黒という顔料であるが、印象派の時代まで絵具に使用されてきたものは炭である。動物の骨や角を炭化させて作った顔料がアイボリーブラック、樹木の幹や枝を炭化させて作ったものがピーチブラックである。一言で黒といっても、たとえば、アイボリーブラックとピーチブラックでは微妙に色合いが違う。

また、光（可視光線・以下略）をすべて反射する白に対し、黒は光をすべて吸収し、反射光を発しない。現在は多種多様な製法に基づく数多くの黒があるが、染料の黒も含め、黒は、日常的にも様々な儀式をはじめ、車や電気製品から服、鞄、革靴、文房具に至るまで生活空間のあらゆるところで使われている馴染深い色である。

代用の利かないユニークな色、黒は、古来、西洋絵画（主に宗教画）においても高貴で厳肅な雰囲気を醸し出す必須の色として重要な役割を果たしてきた。しかし、油彩画の技法が定着したルネサンス以降印象派に至るまで、あることが原因で、本小論で取り上げる《モナ・リザ》などごく一部を除き、多くの画家の作品において黒に内在する未発掘の可能性、魅力を引き出せない状況が続いてきた。

2. ジョットの黒

14世紀初頭のゴシック最後期、ルネサンス黎明期の作品、ジョットの《莊嚴の聖母》、高さ3メートルを超す大作である。画面中央のマリアの頭から下がる、肩、腕、腰を包む黒い衣装には人体の形状や量感を表わす濃淡がない。高貴で厳肅な雰囲気で聖母子を包み込んでいる黒いシルエットは、無言だが、強い存在感をもって観る者の眼前に広がる。

それに対し、聖母マリアの腰、膝などを包む群青の衣装には濃淡があり、なにかに人体という立体的存在物があることをほのめかしている。衣装だけではなく、聖母子と天使の顔や指などの表現には、ゴシック様式を踏襲する同時期の画家の作品には見られない、素朴で力強い陰のような濃淡が見られる。それが人物に力強い動きと初々しい生命を吹き込み、新たなルネサンス的人間像の誕生を感じさせている。

画面中央で聖母を包み込む黒や作品の随所に見られる平面性の強い表現と、人物やコスチュームの立体的表現とは平面に対する解釈が矛盾している。ジョットはそれをそのまま対比させて残しているが、この表現には裝飾性が勝るゴシック様式の平面解釈には収まらない、矛盾をはらむ新たな空間表現に挑戦するジョットの問題意識が見出せる。

3. 《モナ・リザ》の黒

合理主義の勝利が近代化を推し進めたことは歴史が示す通りだが、絵画など造形的表现においてもその流れが反映している。ルネサンス期、三次元空間を二次元空間である平面、すなわち絵画に合理的に表わす方法論樹立の要求から、線遠近法のひとつである透視図法や、丸みのあるものの立体感、量感を表わす陰影法が考案されていった。人体など立



体においては、光が当たった面は明るく白味を帯び、光が当たらない面は暗く黒味を帯びるという特色を利用して考案されたのが陰影法である。

油彩画の技法であるグレーズ（グラッシ）、すなわち、乾いた下地に透明系の色を薄く載せる技法は、陰影表現にも適していて人体表現には欠かせない。油彩画技法の確立と陰影法の普及には密接なつながりがある。写実の志向性が強かったフランドル地方の画家たちにとって、微妙な陰影表現に適した油絵具は最大の武器、表現手段となった。15世紀中頃、イタリアに油彩画の技法が入ってくるが、レオナルドの存在も、透明色の重ね塗りができ、乾燥に時間がかかる油彩画抜きには考えられない。

黒い衣装に包まれた油彩画《モナ・リザ》、全体の半分以上のスペースが黒系統の色で描かれているのに、なぜか、黒々とした印象はない。陰影が人体のフォルムを引き出してはいるが、《モナ・リザ》の黒は、同時に、空気中に散乱するやわらかな光や水蒸気など空気そのものを表現している。

虹の七色をすべて混色すると、絵具なら暗い灰色（無彩色）に、光なら白となる。また、赤と緑のように12色環の反対側にある2色（補色関係にある色）を混ぜると灰色（無彩色）になるのは周知のことであるが、このように、黒を使わずに黒に近い色を出す組み合わせは無数ある。《モナ・リザ》でもそうだが、黒っぽい色が必ずしも黒い顔料を使っているわけではなく、黒を使わずに限りなく黒に近い色は出せるし、微妙に色味をもった黒を作ることもできる。

《モナ・リザ》は、印象派やフォーヴィスムなどの高彩度、高明度の作品に比べたら随分抑えられた色調の暗い作品である。しかし、隅々まで細やかな神経が行き届いた色彩には陰鬱な暗さが感じられない。深奥な世界を見つめる確かな眼と、それを的確に表現できるデッサン力が、黒や黒に極めて近い色、そして、その周辺の暗い色に深さと温かさを与えている。

レオナルドは、透視図法の大成者の人でありながら、《受胎告知》、未完の《マギの礼拝》、《最後の晩餐》で、あえて画面から三次元的奥行を奪う工夫をしたように、《モナ・リザ》では、陰影法を、一見、踏襲しているようだが、外部から照射される光によってできる陰影に基づきながら、人物の内から発する光を意識し、追究している。絵画は現実空間の説明ではなく、絵画には三次元世界とは別の独自の世界があり、それを窮めることこそ意義があると確信し

ているかのようだ。目を見開いてみても最終的な答えは外界からは得られない。レオナルドは、油絵具の特質を最大限に生かしたスマートといわれる指先を使って絵具を伸ばす技法を駆使しながら、自らの内に眠る世界に近づいていった。《モナ・リザ》はレオナルド自身の内的世界探究の旅のなかから生まれた貴重な産物である。



4. 陰影の黒い色調

フランドルにおいて大成した油彩画の技法はイタリア以外のヨーロッパ各地にも広がっていく。個々の画家により陰影の解釈や使い方などはそれぞれ異なるが、もはや、人物が中心に描かれる絵画は繊細な陰影抜きに成立しえない。16世紀中頃から末にかけて、マニエリスムといわれる時代、イタリアでも多

くの画家がコントラストの強い陰影を駆使してダイナミックな空間のなかに人物を描いていた。

そんなんか、

1600年、イタリアで一大事件が起きた。28歳のカラヴァッジョの作品《聖マタイの召命》が誕生した。暗い室内に黄色味帯びた陽が差し込み、キリストがうつむき加減の収税所で働くマタイを召命している。それまでの絵画の比



を越えた、さらに強い陰影（明暗）のコントラストが室内の人物を浮き彫りにしているだけではなく、随所に見られる深い闇が、空間にダイナミックな動きを生み出している。この作品の誕生の噂は瞬く間にヨーロッパ各地に伝わり、敏感な画家たちがローマに結集する。そして、陰影のコントラストの強い、後にバロック絵画と呼ばれる様式がヨーロッパ中に広まっていく。

《聖マタイの召命》、ぽっかりと口を開けた闇や黒い陰影が、黒だけではなく、全ての色を呑み込んでいき、画面をスリリングな興奮に包み込んでいる。だが、そのなかで注目すべきは、鮮やかな赤、黄、緑などと同様、白や黒が闇に吸収される直前まで固有の色味と鮮やかさを明瞭に保ち、量的には少ないにも関わらずしっかりと自己主張していることである。細やかな神経に裏付けられたカラヴァッジョの作品は、だから、温かく、ときに、熱い。見かけ上似ていても、カラヴァッジオと呼ばれる彼の追随者たちの作品が、ただ血の通わない殺伐とした暗闇の世界しか表現していないのとはまったく異なる。

しかし、フランスでは、その後、17世紀後半のルイ14世の治世下、黑白、

陰影のコントラストが強く激しいカラヴァッジョ様式は、優美志向の貴族世界には受け入れられなかった。参考にすべき規範が、カラヴァッジョの100年前の、穏やかなイタリアの古典的作品にされていくが、基本的に陰影による立体表現は踏襲されていく。ルイ15世の治世下、貴族趣味で甘美なロココ美術、そして、フランス革命以降のサロンにおける大画面の古典的作品やロマン的作品を経て、19世紀中頃の印象派誕生を予感させる時代まで、黒を弱めたり、和らいだ陰影を使ったりすることはあったが、あくまでも嗜好の違い、程度の差に留まり、人物表現、立体表現から陰影が消えることはなかった。

5. 印象派前夜

19世紀前半から中頃の画家コローの作品《青衣の女性》。画家の狙いは、まず、低彩度同士の褐色の室内と青の衣装による色彩対比を創り、その青に包まれた清楚な女性の醸し出す雰囲気を描き出している。画面多くの部分を占める黒に近い陰影や暗闇が単なる暗さや黒の説明ではなく、女性の肌の透明感を際立たせる色彩的な効果を狙ったものであることがわかる。農村に住むフランス庶民の質素な生活空間を垣間見るような美しい作品、動機から完成に至るまで計算通りの表現にクレームのつけようはない。

しかし、この作品においては、固有色としての黒と陰影の黒とに明瞭な境界線を設けず、衣装の柄と衣装の陰影、さらには物陰の暗闇を一体化させ、その黒と、静かな補色関係を作る青と褐色、および女性の肌の色とを対比させている。外光の下、イタリアの野外風景を描き、印象派にも少なからず影響を与えたコローではあるが、一方で、



陰影に関しては旧来の方法を踏襲し、それを最大限活用して斬新でオリジナルな世界を表現した。

印象派が誕生する19世紀後半、コローだけではなく、ロマン派のジェリコー、ドラクロワ、バルビゾンの田園を描いたミレー、ルソーなどの自然主義の画家たちや写実主義のクールベも、視覚的に飛び込んでくる明暗の秩序に基づいた陰影によって制作し続けた。印象派にも影響を与えたドラクロワ、彼の作品《民衆を導く自由の女神》においても、画面左の銃を持つ紳士は黒い衣装をまとっているが、その黒も含めて陰影の作り出す明暗のコントラストが画面構成上重要な役割を担っている。それがドラクロワが表現しようとしている世界であるなら問題はないのだが、画面全体を覆う色彩の重さはぬぐえない。

なお、ごく一部の例外的なものとして、17世紀オランダのフェルメールや、19世紀フランス・サロンの古典派の重鎮アングルの作品には、黒っぽい陰影を可能な限り排除し、固有色の黒も含めて透明感ある色彩の輝きを創り出しているものもある。



6. マネが狙っているもの

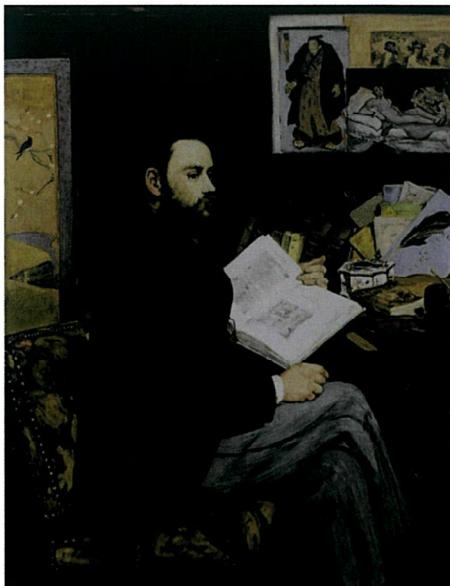
1868年作、《ゾラの肖像》。

マネ36歳の作品である。図版ではわかりにくいか、背景、髪、上着の黒は微妙に異なり、上着にはわずかに濃淡がある。その5年前、サロンに落選した有名な《草上の昼食》、裸の女性と食事する二人の男性の黒い上着に包まれる人体の形が感じられないといふ評論家から酷評されたが、懲りるどころか、この《ゾラの肖像》の黒い上着にも、黒に細かな陰影をつけて人体のフォルムを分かり易く説明しようという意識はない。反対に、

背景と髪と上着の境界を取り払い、「どうだ、これでも空間や位置関係は十分に感じられるだろう」と観る者に問いかけているかのようだ。マネは、意識的に黒と向き合い、真剣に黒の可能性を考えているのだ。マネという画家がとくにこだわっていること、問題意識がはっきりわかる。

白と黒を対比させて黒を際立たせ、黒が創り出す独特の世界を追究したスペインの画家、ベラスケスとゴヤ、同じく肖像画において似たような効果を採用した若き日のレンブラントなどいたが、それらの作品の黒は、様々な有彩色と対比させることによって画面にリズムや動きを与え、黒に新たな持ち味を發揮させようとするマネの意識とは異なっている。

《ゾラの肖像》からはマネが浮世絵や日本の絵画からヒントを得たことがわかる。マネは、屏風や黒い羽織を着る力士の絵を背景に描き、「日本の絵画は陰影を消し、真っ平らに描き、そこに空間を感じさせている。ヨーロッパの絵画でもその考え方を採用できないことはない」と語っているかのようだ。ゾラのズボンには黒い陰影が残るが、他の部分には黒の足を引っ張るような暗い、



黒っぽい陰影の調子は見られない。顔も手も、開いた本や椅子からも、曖昧な濃淡は一掃されている。いかに平らな黒を美しく見せ、なおかつ、平面独自の心理的な深みのある空間を創り出せるか、マネの野心作である。

7. 黒の復活（1）

マネが陰影による濃淡によってものの丸みを出そうとしていることは、『草上の昼食』、『ゾラの肖像』の二点でも確認できるが、質感が出せれば、絵画のなかでは、物質や存在、あるいは、空間までもが表現できることが示されている。表面を覆う現象に惑わされず、邪魔なものは思い切って捨て去る。問題は画家がこだわる優先順位である。自分の表現したい世界のために何を優先し、何は後回しにできるか、捨ててもよいかの判断である。マネにとって優先すべきは、陰影に汚されない色彩の解放であり、それらの色彩の対比であり、色面による画面構成である。マネがそれを推し進めたことは、絵画が従来の頽木から解放され、より広く自由な地平に到達したことを意味している。

その点で、次のマネの母親と娘を描いた作品は注目すべきである。逆光にもかかわらず、少女の肌からもブラウスからも暗い陰が取り払われている。陰影の調子に頼らずに質感はしっかりと書き出したうえで、肌の色やブラウスの白に構図上重要な役割を与えている。そ

の結果、鉄柵や女性の黒い帽子の黒は、わずかに濃淡の調子を残すが、濁りの取り払われた明るい肌やブラウスとよく呼応し、輝いた一色の色、色彩に見える。

母親の襟元からも曖昧な陰影を取り去り、逆光の大きな陰



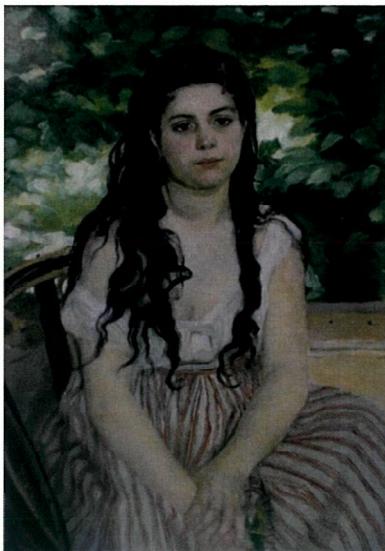
のなかにある顔を透明感あふれる明るい色調で処理している。明るく処理した陰を陰に感じさせるかのように、背景の駅構内の機関車の吐き出す水蒸気を真っ白に輝かせている。そのため、純白と隣接する母親の顔や少女の肩、腕、背中が、明るい色彩であるにもかかわらず、相対的に暗く、陰に見える。真っ白な水蒸気によって明るい陰も色彩として輝き、黒も呼応して存在感を増して輝く。

マネがここでやったことは、鮮やかさを増した肌などの明るい有彩色と黒とを対比させることであった。それは確実に独立した固有の色としての黒の解放を目指す試みでもある。感動をいかにして現代の人々の感性に訴えられるものにできるのか、より新しい時代の要請に応えられるものにできるのか、マネにはそういった意識がある。視覚的、感覚的要素だけが前面に出てしまいがちな印象派であるだけに、そこをきちんと見ていきたい。マネは印象派展からは一定の距離をおいていたが、作品の内容からは印象派の画家の一人といえる。

黒の復活（2）

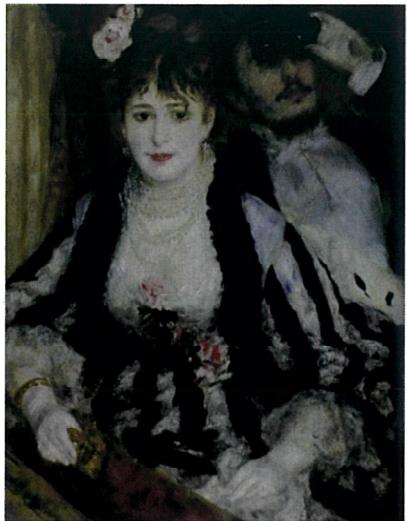
ルノワールやドガ、モネなど何人かの優れた印象派の画家たちも、それぞれの感性でもって、マネが行った無彩色系の暗い陰影の排除こそが画面を輝かせるための最重要ポイントであると気づいている。紙面の関係で今回はルノワールについてのみ紹介するが、それも含めて、マネで述べてきたことと主旨は重なる。

1868年、ルノワール27歳のとき描いた少女の習作を見ると、マネが『ゾラの肖像』を描いたころ、やや素朴ではあるが、申し合わせたかのようにルノワールも暗い陰影の排除と黒を色彩として他の色と対比させ、輝かせ



ようとする意識をもっていたことがわかる。

続いて、第1回の印象派展の年、1874年の《桟敷席》、観劇する男女二人を描いた具象画でありながら、黒と白のコンポジションに大きな関心があり、主テーマである女性の顔の表情を魅力的に描きながら、同時に、衣装と髪による白と黒の構成＝抽象的表現にも意欲を注いでいる。彼のその後の興味はそちらには向かわなかったが、印象派の次に出現するダイナミックな絵画的展開の可能性が《桟敷席》には潜んでいる。



さらに、その翌年制作の《木漏れ日》。林間の木陰でまどろみながらポーズをとる帽子をかぶった女性の肌の色鮮やかな「陰影」は、従来の陰影とはまったく異なる発想で描かれている。髪の黒と木漏れ日が女性の体に作り出すや明るい有彩色の陰影が美しい対比を作り出している。マネのところでも述べたが、陰影による汚れを払拭された軽妙に響き合う有彩色のなかで、黒の濁りも消え、黒が個性をもった一色としてそれらに響き合い、溶け込んでいる。分類上の有彩色、無彩色の区別は残るが、黒と白が混じり合って有彩色の彩度を落とし画面を汚す色としてではなく、有彩色、無彩色がお互いに生かし合い、響き合い、より豊かな世界を表現できる色



として生まれ変わっている。

それは、まさに産業革命によってもたらされた富のうえに花開いたパリを中心とする19世紀ヨーロッパの社会の軽妙な空気を反映するものであり、時代のニーズに応えられるものであった。全ての色彩を輝かす。出来るだけ軽やかに心地よく鮮やかに。これこそが印象派最大の偉業である。それはマネ、ルノワールのほか、ドガやモネ、セザンヌ、遅れてゴッホなどの印象派の画家たちによって達成された。

筑前琵琶研究序説

山本百合子 福岡教育大学教育学部准教授・愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師

はじめに

《走れメロス》《銀河鉄道の夜～さそり火》《一寸法師》《レクイエム》、これらは、筆者が近年たびたびその演奏に触れる機会を得た筑前琵琶の若手演者やその弟子らによって、筑前琵琶発祥地の福岡周辺でこの一年余りの間に上演された曲目の一例である。

日本の琵琶楽の一種である筑前琵琶の成立は「明治中期に盲僧琵琶の流れをくむ橘智定が出、薩摩へ出かけて薩摩琵琶を研究して帰り、一種の新琵琶樂を創作した。」と説明され¹、少ないながらも市販されている視聴覚ソフトの収録曲や、国立劇場等で数年に一度上演される曲も、《祇園精舎》《扇の的》などの『平家物語』の題材や、《湖水渡》《西郷隆盛》といった中世あるいは近代の武勇伝を題材とする曲がおおかたを占め、先行の琵琶楽である平曲や薩摩琵琶の強い影響のもとに「故事や伝説の中の勇壮な場面を語る古典的な音楽」という概観を印象づける種目となっている。しかし昨今の福岡での現代の様々な演奏においては、歴史上の悲惨な合戦の情景だと武士道を貫こうとする侍の姿を描くような作品だけでなく、戦後の平和な時代を生きてきた現代の人々の日常的な心情にも共感を呼ぶような物語の曲、或いは地域の出来事を後世へ語り継ごうとするような内容の曲が、聴き手の期待に応えるかたちで上演され、そのためには当代の筑前琵琶奏者たちは次々に新たな曲を創り語ろうとしているように見受けられるのである。

そもそも筑前琵琶は、明治中後期すなわち19世紀末から20世紀初頭に生まれた非常に新しい芸能であり、江戸時代までに形成された他の多くのいわゆる伝統芸能とは異なり、表現や題材そして伝承や上演の上で近現代ならではの嗜好や目的を反映しながら独自の役割を担ってきたと思われる。大正期(20世紀前半)の十数年という短期間に大流行した後、昭和期に入ると急速に衰勢した経緯にも特殊な時代背景があろう。筑前琵琶という芸能は近代そして現代をどのように生きてきたのか、筑前琵琶の実態を通じて近現代日本社会における芸能の展開の一例を捉えたいと考えて福岡における筑前琵琶の展開の研究に

着手した。

本稿ではまずはその序説として筑前琵琶の成立のいきさつを先学の研究をもとに詳しく辿ることで、筑前琵琶という日本の近代芸能の本来の性質を確認したいと思う。

1. 筑前琵琶の成立をめぐる三人の名手

筑前琵琶の成立が語られる時に必ず名前が上がるのが、橋智定（後に橋流／旭会の初代家元橋旭翁 嘉永元（1848）～大正8（1919）年）、鶴崎賢定（後に鶴崎流初代家元霞外 元治元（1864）～大正10（1921）年）、吉田竹子（後に吉田流初代家元端晃 明治4（1871）～大正12（1923）年）の三人であり、いずれも幕末から明治初期の博多に生まれた琵琶の名手であった。この三人が筑前琵琶という新種目を成立させるまでの経緯から再確認したいと思う。三人の経歴や当時の世情を確認する先行研究として、入江寿紀「明治の筑前琵琶（1）～（9）」²、井上精三「筑前盲僧と筑前琵琶」³、大坪草二郎『筑前琵琶物語 初代橋旭翁伝』⁴を主な資料とし、関連する出来事を抜粋した略年表を作成した（【表】参照）。

（1）橋智定（一丸智定／橋旭翁）

多くの資料で「筑前琵琶の創始者」として紹介される橋智定は、江戸時代末期に筑前に展開していた筑前盲僧琵琶の一派である玄清流⁵の僧侶一丸妙福坊真定の長男として、嘉永元（1848）年に博多に生まれている。幼名は一丸鹿太郎、父も祖父も盲僧琵琶を生業に、また祖母は三味線を嗜む環境に育ち、鹿太郎も八歳で祖父の智定の名前を継いで一丸智定と名乗り、十代後半には琵琶を教授できる腕前になっていたという。

折しも江戸期から明治期へという時代の変わり目には、それまで琵琶楽を特権的に專業としていた盲僧達が、幕府の庇護を受け官位を与えられていたその組織である当道の廃止（明治4（1881）年）に直面し、従来のような檀家回りの祈祷やお祓いの弾奏だけでは生活できなくなってきた。そこで、いわゆる「くずれ」と言われる本来の宗教的説教や祈祷ではない娯楽的な楽曲を、各種の集会での余興として、さらには筑前琵琶の弾奏自体の鑑賞を目的とした遊興歓楽の場において、柔軟かつ魅力的に語ることが求められるようになっていた。井

上精三の調査によれば、幕末にはこの「くずれ」の中に長編の「段物」と小品の「端物」とが現れ、段物には《大江山鬼退治》や《義經奥州下り》《児雷也仇討》などの近世の各種の語り物や演劇の中でよく知られた物語を語る曲が、また端物には《鯛の婿入り》《八百屋づくし》などの三味線の端唄や小唄から借りたユーモアや言葉遊びを趣向とする曲が語られるようになっていたという⁶。十代の智定はそうした時代に筑前盲僧琵琶に三味線の調弦法を取り入れることで筑前琵琶の新しい響きを模索し、明治期に入った二十代後半に薩摩琵琶の名手の演奏に出会って薩摩琵琶に強い関心を抱くと、明治 14(1881) 年には三十代前半にして薩摩琵琶を研究するために薩摩に出向き半年間滞在している。この薩摩滞在の後には肥後・長崎・対馬を巡って各地の芸能を取材し、肥後の方言を多用し滑稽さを盛った軍談や仇討物を語っていた肥後琵琶や、三味線の本調子を取り入れていた長崎琵琶、長崎を中心に流行していた明清楽などにも触れ、明治 18(1885) 年には東海道を上って東京に入り、大隈重信の催した琵琶会に薩摩琵琶の名手西幸吉と共に出演する。盲僧の家に生まれながらも晴眼者でもあった智定は、時代の変化の中で、もはや僧侶としてではなく琵琶を手に興行する芸能者として琵琶を奏でることを目指し、娯楽性・芸術性の高い琵琶樂を創作しようとしていた。明治 20 年代、四十代になる頃には同じく新しい琵琶樂を創ろうとしていた鶴崎賢定や吉田竹子と活動を共にするようになり、明治 30 年代より奏法や楽曲を大きく改良した自らの琵琶樂を「改良琵琶」「筑紫琵琶」と称して、明治 32(1899) 年に御前演奏などの機会を経ると、東京で愛好家を増やすとともに福岡に筑前琵琶旭会を創立する。

(2) 鶴崎 賢定

橘智定の誕生より十六年後の元治元(1864)年に智定と同様に博多の筑前盲僧法師の鶴崎大泉坊円定の家に生まれ、盲僧琵琶に親しんで育ったのが、鶴崎賢定(本名 賢次郎)である。両親が小島姓の別家となり、三男の賢定は祖父の大泉坊円定に育てられた。円定は智定の父妙福坊を頻繁に訪ねていたので、少年時代の智定は来訪した大泉坊円定の筑前盲僧琵琶の弾奏にも触れていることが智定をめぐる資料にも見られ、祖父の手ほどきで琵琶を習得した賢定が十三歳にして智定の妹のこま子と結婚していることからも、いずれにせよ賢定と智定は、年齢は離れているものの同業者として比較的親しい間柄にあったと想像

される。しかし賢定は、こま子との間に二女をもうけながら数年で離婚、生来の遊び好きで呑気で奔放な性格から琵琶だけでなく博多にわかをはじめ様々な遊芸に熱中したようで、こうした豊富な経験と持ち前の声量や声色の力強さが賢定自身の表現を広げ、聴く者を魅了したようだが、彼の技芸の後継者は橋智定ほどには育たず、彼を流祖とする鶴崎流は博多の小さな流派に留まり、現在では流派名が残るだけに等しい状況である。そのため賢定の経歴については記録が少なく、詳細な情報が見いだせていない。明治 29(1896) 年には橋智定、鶴崎賢定そして吉田竹子の三人が大浜の恵比寿座で合同琵琶演奏会を催しており⁷、この演奏会が筑前琵琶の成立史を見る上で一つの起点と考えられる。

(3) 吉田竹子

吉田竹子は、明治 4(1871) 年福岡藩士栗山幽斎の娘として生まれた。幼くして両親を失くし、加藤善吉と杉子という夫婦の養女になるが、養父の放蕩から養母の実家の吉田姓を継いだ。しかし困窮した養父によって 13 歳で博多の遊里柳町に売られ、芸妓金時となる。芸妓になった竹子は三味線のほかに八雲琴や流行り始めた明清楽の中国琵琶を習ううちに芸事の才能を發揮し、4 年後の明治 20(1887) 年には『開化福博自慢』に新茶屋の料亭福屋の筆頭芸妓として名前が上がっている⁸。その竹子を明治 23(1890) 年に身請けしたのが博多の造り酒屋萬屋の娘の婿養子で二十代前半にしてすでに若き大富豪だった加野熊次郎（慶応 2(1866)～明治 36(1903) 年）である。加野自身が美術や音楽芸能に关心が高く、家業は妻に任せ、妾の竹子を連れて長崎まで中国琵琶を習いに出かけたり、当時はまだ一丸姓だった橋智定を招いて筑前盲僧琵琶の教授を依頼したりした。それまで盲僧琵琶が女性に伝授されることはなかったので、女性として盲僧琵琶を習得したのは竹子が初めてだったのではないかと言われ、筑前琵琶がその後女性奏者を中心に発展する出発点もここにあっただろうと、井上も指摘している⁸。加野は博多周辺で一芸をもつ音楽家たちを集めて「鈍楽隊」というグループを結成し⁹、そのメンバーには加野と竹子はもちろん橋智定や鶴崎賢定もいて、新しい琵琶楽の研究に勤しんだ。加野は竹子の琵琶演奏や琵琶作歌をめぐってはなかなか厳しい批評家であり指導者であったと同時に、有能なプロデューサーだったようで、智定に琵琶を習った竹子が、師の智定と鶴崎賢定と 3 人で明治 29(1896) 年そして明治 31(1898) 年にも合同

琵琶大会を開催している¹⁰のは、加野のプロデュース力に依るところが大きかったとみられる。また竹子は二つの合同演奏会の合間に明治30(1899)年に加野と共に上京した折に向島や浜町で新しく作った琵琶歌を披露し、それを「筑前琵琶」と称している。

以上、三人の名手の経歴と各人の筑前琵琶成立との関わりを見ると、明治中期の博多に筑前琵琶が生まれた経緯には二つの要因が見いだせる。ひとつは、筑前盲僧琵琶を伝承する環境に生まれながら時代の変化により盲僧琵琶から脱却した新しい琵琶楽を創造する必要と欲求そして能力を持ち合わせた二人の琵琶奏者（橋智定と鶴崎賢定）が同時期に出現したこと、そしてもうひとつは、優れたプロデュース力を持つ支援者加野熊次郎の存在と彼によって芸能人としての魅力とパフォーマンス力の才能を引き出された女性奏者（吉田竹子）との出会い、さらに加野による三人の活動のプロモーションである。

そしてこれらの背景には、明治期という、政治も経済も文化も大きな改革期にあってそれまでの時代の権威や慣例に捉われずに新しい人材が新しい活動や事業を起こそうとし、そのための人間交流が活発に行われたという時代性も感じられる。筑前琵琶という新しい音楽自体の魅力もさることながら、筑前琵琶による新しい響きや新しい作品が生まれる瞬間に立ち会うことが、時代の変革意欲や新事業展開の気運と呼応して、筑前琵琶という新しい音楽の大流行を後押ししたように感じられる。

2. 筑前琵琶の東京進出と旭会の発足

維新とともに旧薩摩藩士が江戸（東京）へ頻繁に出向くようになり、薩摩琵琶の琵琶歌が天皇の御前演奏などの機会も得て、東京で薩摩琵琶の知名度が上がったのが明治10年代であった。薩摩出身の琵琶奏者西幸吉（安政2(1855)～昭和6(1931)年）・平豊彦（明治3(1870)～明治41(1908)年）・須田綱義（生没年未確認）・吉水錦翁（初代；弘化2(1845)～明治43(1910)年）らの名手が次々に東京で演奏を行ったのを追って、橋智定・鶴崎賢定・吉田竹子の三人も東京へ進出する。さきにも述べたように、これは人脈と財力のある加野熊次郎のプロデュース力にも支えられ、まずは東京から福岡を来訪中の商工界の重鎮や政界の有力者が集う場で竹子に演奏させたり橋智定を紹介したりするこ

とで、筑前琵琶の東京での認知や評判を高め、次には東京での演奏披露の場作り、その結果、明治 32(1899) 年には智定の御前演奏が実現している。智定の御前演奏に先立つ明治 30(1897) 年に竹子は加野と上京して有力者の集まる席で演奏をしているが、加野の働きによって新しい筑前琵琶の演奏披露に触れた当時の各界の人物として、雑誌『琵琶界』の記事に名前が見られるのは、福岡出身で農商務次官を務めていた金子堅太郎、第十代通信大臣の野村靖、第十一代内務大臣の樺山資紀、幕末の外交使節の一員でジャーナリスト兼劇作家でもあった福智源一郎、大倉財閥の設立者で帝国ホテルや大成建設そして東京経済大学も創始した実業家の大倉喜八郎、常磐津節の名手で一度は常磐津の名跡を返上しながらその美声ゆえに役者に請われて戻っていた初代常磐津林中、清元節の当代の大人気太夫清元お葉らである¹¹。加野は、新しい芸能を発表し周知普及する・・・言葉は良くないが「売り込む」ために、政界、外交界、報道界、経済界そして芸能界の有力者に直接聴いて味わってもらうことを重視し、確実にそれを実行したことがわかる。竹子は東京での演奏以降、一旦福岡に帰郷するが、再び上京して赤坂田町に住居を構えて東京で教授生活を始める。そして加野のプロデュースにより有力者への演奏披露を実現した成果として明治 32(1899) 年に御前演奏を果たした橋智定も、翌明治 33(1900) 年に達邑容吉作の 27 首の歌に作曲し自ら演奏披露し、この新作への評判に手応えを得ると、翌明治 34(1901) 年に名前を橋旭翁と改め、伝統邦楽界の慣例を取り入れて家元制度を採用して弟子に「旭」の字を冠した芸名を授けるようになり、筑前琵琶が人気を集め出した東京へ移住することとなる。

ここで注目したいのは、橋智定改め旭翁も吉田竹子も筑前琵琶の人気を実感し、教授業に本腰を入れた場が東京であった点である。筑前(福岡)出身の智定や竹子が、盲僧琵琶を基に、博多芸妓との交流の中で娯楽音楽としての琵琶樂のスタイルを模索して生み出した筑前琵琶であるが、その面白さに人々が注目し人気を博したのは東京であったという点は興味深い。発祥地の福岡で大きな成功をおさめたから上京して興行したというよりも、プロデューサーの巧みな企画宣伝力のもとに東京で披露してみたところ、大きな反響を得ることができた。そこで東京を最初の拠点として教授のための家元制度を整え(旭翁を名乗り)、東京での人気に刺激されて地元福岡でもそれに追随するかたちで人気が上がってくると、流派の本部として福岡旭会を明治 42(1909) 年に福岡で発

足する。さらに福岡旭会発足の2年後には東京に「大日本旭会」が立ち上がり、福岡はその九州支部という位置付けに変化している。筑前琵琶は、発祥地福岡よりもむしろ東京の観客や愛好家（その中には福岡出身者を少なからず含む）の支持を得て、上演や教授も東京での需要が高かったとみられる。つまり筑前琵琶は、東京だからこそ際立ったそのサウンドの物珍しさであるとか、福岡出身で東京に身を置く者にとっては懐かしさに繋がる味わいが、人気を誘引した部分が少なくなかったとも考えられる。特定の地方色を携えた芸能の魅力は、地元を離れた場で上演された時、あるいは地元を離れた者がそれに触れた時に、改めてその魅力が大きく評価されたり人気を博したりすることは、現代の文化事情の中にも見られる現象だろう。

3. 筑前琵琶歌の新作

橋・鶴崎・吉田の三名人が明治29(1896)年に合同演奏会に出演する前後から、智定が演奏する曲目に多くの新作曲が出現する。明治20年代に智定が門下生をとって稽古を始めた当初の稽古曲は、当時の門下生の述懐によれば、筑前盲僧琵琶の伝承曲のうち「くずれ」と言われる娛樂性を帶びた数曲や薩摩琵琶の伝承曲の応用だったというが¹²、次第に智定の弟子や智定の演奏の愛好家の中で文筆の才に長けた者達が琵琶歌を作歌するようになる。のちに読売系の西日本新聞となった九州日報の前身である福陵新報の記者で作家の今村外園をはじめとする数名が、謡曲素材の題材（例、『小督』『七騎落』）や、平家物語の題材（例、『扇の的』）、あるいは幕末の戊辰戦争などの逸話を素材とするような曲（例、『西郷隆盛』）を改作あるいは新作しているのだが¹³、ここで注目したいのは、そういった新曲とは別に、明治31(1898)年に日本赤十字社総会の慰労会に招かれた橋智定が、『日本の赤十字』という新作を演奏していることである¹⁴。この曲の詞章の詳細はまだ明らかにできていないが、招聘主である赤十字という組織を題材とした新作が披露されているところに、筑前琵琶が自らの発展を促し支えた、作品題材のあり方や新作の創作姿勢の特質が見て取れる。初代旭翁の作曲として現在伝承されている曲は、大坪の『筑前琵琶物語』巻末にまとめられた一覧表からは200曲近くあることがわかるが¹⁵、タイトルだけから想像しうる範囲でも、必ずしも謡曲素材や平曲や薩摩琵琶のレパートリーの域におさまらないと思われる独自の題材を多数扱っている。

筑前琵琶は近代の新しい（既存の種目を「改良」した）ジャンルであるがゆえに、その成立当初から上演曲目においても聴衆の期待に応える内容を重視してきたのではないだろうか。

4. まとめ—筑前琵琶の成立の経緯からみえる特質と現代の様相との関連

以上、本稿では、筑前琵琶という近代の新種目を明治後期に成立せしめた三人の琵琶奏者と、その三人を支えたプロデュース力および財力のある協力者の活動の経緯を辿り、筑前琵琶の基となった筑前盲僧琵琶の伝承地福岡と当時の新しい文化の展開や発信の地である東京という場の関係性の中で独自の成立過程を経たことを再確認した。そこには、音楽芸能が、社会の多様な側面を動かしている各界の人々の交流の中で潤滑油として働くことが期待され、その期待に応えることでその音楽芸能が存在価値を増し、新しい表現や作品を生み出す可能性があることも改めて認識できた。

本稿の冒頭で紹介したような、昨今の福岡における様々な催事の中で演奏されている曲目（新作曲）の多くは、戦後の福岡で筑前琵琶を再び盛んにしたいと昭和40（1965）年に発足した筑前琵琶保存会の主宰者である旭会出身の琵琶奏者 嶺旭蝶¹⁶ とその弟子たちの作品である。本稿では筑前琵琶という芸能のもつ性質を知るために、その成立過程を中心に辿ったが、明治後期に成立し、すぐさま人気がうなぎのぼりとなって大正期に最盛期を迎えた筑前琵琶は、昭和に入るといとも簡単に人気が廃れてしまう。それでも必死に伝承し続けた在福の伝承者たちは、昭和後期から筑前琵琶の復興を願って積極的に新作を発表したり、芸能存続のために聴衆や支援者を獲得すべく、人の交流する社会の様々な場面での筑前琵琶の演奏活動を重ねている。本研究では、本稿で確認した筑前琵琶の成立の経緯に現れたその特質を踏まえつつ、今後は戦後昭和後期の福岡における筑前琵琶保存会の活動の詳細な調査を継続する。そして、まだまとまった記録のない昭和後期以降の多様な筑前琵琶歌の作品や作者を記録にとどめ、社会の中で独自の役割を担いながら生きる芸能としての筑前琵琶の伝承や音楽性について研究を続ける所存である。

注釈

¹ 「筑前琵琶」『邦楽百科事典』1984年 音楽之友社 651p.

²『西日本文化』88～99号 1973～1974年 所収

³『福岡地方史談話会会報』第14号 1974年 所収

⁴ 1983年 葦真文社刊

⁵ 筑前盲僧琵琶の本山とされる天台宗成就院(福岡市)の碑文では、天平神護2(765)年に太宰府に生まれた橋玄清が、延暦年間(780年代)に京都の天台宗総本山の延暦寺で盲僧琵琶を習得し、延暦8(789)年太宰府に創建した成就院にそれを伝えたものを玄清流筑前盲僧琵琶と呼び、福岡の盲僧琵琶の正統的な流派と説明している。

⁶ 井上精三「筑前盲僧と筑前琵琶」9p.

⁷ 入江寿紀「明治の筑前琵琶(2)」『西日本文化』89号 38p.

⁸ 井上前掲資料 13p.

⁹ 井上によれば、日清戦争時に福岡市で結成された西洋音楽の楽隊「博多音楽隊」に対抗するかたちで、一芸をもつ博多の若者によって結成された邦楽の楽隊だったという。
井上前掲資料 14p.

¹⁰ 井上前掲資料 14p.

¹¹ 『琵琶界』第4号に所載記事あり、と井上前掲資料 14p.に紹介あり。

¹² 大坪草二郎『筑前琵琶物語 初代橋旭翁伝』45～47p. 50～51p.

¹³ 大坪前掲書 50p.

¹⁴ 大坪前掲書 78p.

¹⁵ 大坪前掲書 223～235p. 所収 筑前琵琶(作詞者・作曲者)一覧表

¹⁶ 嶺旭蝶は、明治44(1911)年北九州市生まれの筑前琵琶奏者で、旭会に所属したが、戦後は博多で旅館を経営しながら琵琶の教授と演奏に従事、昭和40(1965)年には筑前琵琶保存会を発足し、なかでも国内外での公演で異種目との共演をはじめ様々な新曲の創作発表を意欲的に行った。昭和57(1982)年福岡市文化賞受賞、平成10(1999)年4月没

参考文献

大坪草二郎『筑前琵琶物語 初代橋旭翁伝』葦真文社 1973年

入江寿紀「明治の筑前琵琶(1)～(9)」『西日本文化』88～99号 1973～1974年

井上精三「筑前盲僧と筑前琵琶」『福岡地方史談話会会報』第14号 1974年 2～21p.

筑紫豊編「筑前琵琶史」『筑前琵琶』筑前琵琶製作技術調査委員会 1977年

金子厚男『琵琶という二字一書き書き・嶺旭蝶の60年ー』筑前琵琶保存会発行 1983年

【表】筑前琵琶成立をめぐる略史年表

世の中の出来事	時代	元号	西暦	演奏家の展開
大政奉還	江戸	嘉永元年	1848	一丸智定(のちの橘旭翁)誕生(父 一丸妙福:玄清流盲僧)
		安政5年	1858	作詞者今村外園誕生(博多矢倉門)
		安政6年	1860	一丸智定13歳、琵琶を習い始める?
		元治元年	1864	鶴崎賢定誕生(博多)(父は鶴崎円定)
		慶応2年	1866	堺熊次郎(のちの吉田竹子の夫加野熊次郎)誕生(博多中奥堂町)
		慶応3年	1867	
明治	西南戦争	明治4年	1871	吉田竹子誕生(福岡藩士栗山幽斎の子;吉田姓は養母の実家姓)
		明治7年	1874	長子一丸一定(のちの2代目旭翁)誕生
		明治9年	1876	一丸智定の甥一丸抱松誕生(筑紫郡春日村)
		明治10年	1877	鶴崎賢定(13歳?)、一丸智定の妹こま子と結婚
				一丸智定の娘友子(のちの橘旭穂)誕生
				巷で明清楽(月琴・琵琶・胡琴)が流行
朝鮮 壬午の変	明治	明治12年	1879	高峰筑里誕生(博多対馬小路) 明治11年生まれとも?
		明治14年	1881	一丸智定、薩摩に赴き薩摩琵琶を研究(半年滞在)
				智定の高弟となる安部栄蔵(旭洲)誕生(博多)
		明治15年	1882	
		明治16年	1883	吉田竹子博多の遊里柳町に売られる(13歳;芸妓名 金時)
		明治17年	1884	
朝鮮 壬申の変	明治	明治18年	1885	智定の姪で抱松の妹 秋根旭恵誕生(博多赤間町)
		明治20年	1887	吉田竹子、博多新茶屋料亭福屋の軍頭芸妓に
				博多の橋崎楽団(明清楽?)が盛んに演奏活動
		明治23年	1890	吉田竹子を加野熊次郎(酒造屋)が身請け 竹子琵琶を学び始める?
				東京の芸妓(日本橋小かね・植木店小せんら)が琵琶芸者に
		明治24年	1891	のちに智定の娘婿となる橘旭宗誕生
日清戦争	明治	明治26年	1893	一丸智定、橘姓に改姓
		明治27年	1894	高野旭崖誕生(博多:祖父は成就院系琵琶法師高野円正坊、父は琵琶大工高野觀道)
				この頃、今村外園・加野熊次郎・吉田竹子の三者で琵琶曲を作詞作曲
		明治29年	1896	吉田竹子福岡連隊招魂祭に新茶屋の芸者衆と出演
				橘・吉田・鶴崎 総合琵琶演奏会開催(大浜 恵比寿座)?
		明治30年	1897	吉田竹子、加野熊次郎と上京 向島大倉別邸・浜町料亭で「筑前琵琶」と称して演奏 浜町では、福地源一郎・大倉喜八郎・常磐津林中・清元お葉らが臨席
日露戦争	明治	明治31年	1898	加野・薩摩琵琶の西幸吉の演奏会開催(集成館)
		明治32年	1899	橘智定御前演奏(小松宮・皇后)
				芸者を含む幅広い弟子をとるようになる
		明治33年	1900	遠邑容吉(つじむら)作の27首の琵琶歌に橘智定が作曲し弾奏
		明治34年	1901	橘智定、橘旭翁に改名し、東京に永住を決める
		明治36年	1903	加野熊次郎病没(39歳) 竹子琵琶教授を始める
日露戦争	明治	明治37年	1904	高峰筑風、日露戦争中に鍼野で吉田から学んだ琵琶を演奏
				一丸抱松の長女さく(のちの旭菊)誕生
				吉田竹子福岡で待合茶屋 竹道家を開業

第一次大戦に参戦 シベリア出兵	明治	明治39年	1906	高峰筑風「新派筑前琵琶」を称し、神田末広亭で演奏
				永田錦心 薩摩琵琶錦心流を創始
				吉田竹子は伊藤博文を追って渡鮮
		明治40年	1907	吉田竹子神田末広亭で『台湾入り』を演奏
		明治41年	1908	
		明治42年	1909	福岡で旭会発足式開催 博多で三派合同琵琶大会開催
		明治43年	1910	
		明治44年	1911	造邑容吉の琵琶歌が東京大阪崇山堂より出版(全3巻77曲 緒言は明治39年)
				東京に大日本旭会発足 福岡は大日本旭会九州支部に
	大正	明治45年 大正元年	1912	高峰筑風 有楽座で高峰琵琶の演奏 高野旭嵐も東京で人気
		大正2年	1913	秋根旭恵(橘旭翁の姪) 有楽座で琵琶大会を開催
		大正3年	1914	
		大正6年	1917	吉田竹子 源千秋とアメリカへ?
		大正7年	1918	琵琶教授者40名、琵琶人口全国と中国朝鮮で約10,000人(うち7割女性)
		大正8年	1919	橘旭翁 没 息子旭宗が2代目旭翁を名乗る(門下生1万人)
				旭翁の弟子西頭旭経 前年に上京し東京でお加琵琶を創案
				豊田旭猿(安部旭洲の弟子)東京で旭猿会を創設
		大正9年	1920	高野旭嵐 日本蓄音機商会(のちのコロンビアレコード)の専属に
				2代目旭翁の弟旭宗が橘会(大日本橘会)創設
				高野旭嵐、筑前琵琶人気比べで東の横綱になる(西は豊田旭猿)
		大正10年	1921	今村旭葉(秋根旭恵の弟子)、有楽座で五絃琵琶演奏披露
				吉田竹子 芸人源千秋とアメリカ巡業→大正6?
				全国の琵琶教師の数は約6,000名との調査
		大正12年	1923	旭翁の高弟安部旭洲が八洲会創設
				関東大震災義援金募集琵琶大会を博多(川丈座)で開催
				吉田竹子病没(53歳) 雑誌『琵琶界』創刊(外地琵琶教師数 計166)
		大正13年	1924	
		大正14年	1925	東京放送局嗜好調査による和洋楽1位が筑前琵琶
NHK開局 国産トーキー映画 第1作 チャップリン来日 日劇開場 宝塚劇場開場	昭和	昭和2年	1926	
		昭和3年	1928	放送局福岡演所開所記念番組で高野旭嵐・旭方姉妹が琵琶等合奏《義士の本懐》演奏
		昭和5年	1930	福岡放送局開局に高野旭嵐・旭方姉妹の《湖水渡り》を放送 筑前琵琶橘会本部が橘会から分立(旭宗は大日本筑前琵琶橘会本部を名める)
		昭和6年	1931	今村外園病没(73歳?)
		昭和7年	1932	
		昭和8年	1933	
		昭和9年	1934	
		昭和11年	1936	高峰筑風病没(58歳) 高野旭嵐病没(42歳?)

女子プロレスにみるポピュラー音楽の使われ方

東谷 譲 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

1. はじめに

まだ読んだことがない本を手にとった時、われわれはどこに視線を注ぐのだろうか。タイトルや本を書きあらわした人の名前、著者の略歴に目を向けていることであろう。いや、出版社や定価に目を向けているかもしれない。そういうしているうちに、目次を見て、本に書かれている大方の内容を把握していることだろう。本に限らず、新聞記事や広告のチラシを読む時にも、小見出しや太字をたよりに読みながら、次に何が書かれているかを推測していることが多いのではないだろうか。

文章作法として、「序論一本論一結論」といった定型を教室で教わる。この定型は書くためだけの技術ではなく、読むためのものでもあることは言うまでもない。話す時にも聞く時にも、この作法は重要だ。われわれは意図せずともこのルールを実践している。その実践は「読む・書く・聞く・話す」といった日常生活で欠かせない行動にとどまらず、多方面で行われていると言ってもよいだろう。

音楽を例にとってみよう。流行り歌ならば、イントローサビーエンディングというパターンが好例としてあげられよう。西洋古典芸術音楽、いわゆるクラシックならば、音楽社会学の業績を残した Th.W. アドルノ（Adorno）が指摘した、音楽の聴き方の基本は楽曲の構造を味わうべきだ、という構造的聴取など好例と言えよう。どちらも楽曲について述べたものであるが、コンサート、音楽会についても同様であろう。両者とともに、定められた日時、会場において開場時間とともに観客を迎える、開演時間になれば場内に注意事項がアナウンスされる。会場の電気が落ち、コンサートなり音楽会なりの幕が開く。一定の時間が過ぎると、最後の楽曲が演奏され、歌手や演奏者がステージを去る。客席では、アンコールを求めて、ホールに拍手が鳴り響き、「見られる者たち」は本日最後の演奏を始める。演奏が終わると、始まる前と同じような照明に戻り、観客は席を立ち、出口に向かう。こうした一連の流れを、観客は最初からわかっており、次に何が起こるのかも予想がついている。

定型を上手に利用した例として、落語における出囃子に目を向けてみよう。現代において出囃子¹は、噺家を高座にあげると同時に観客にこれから落語が始まるこれを効果的に告げる働きをなすものである。また、出囃子は噺家によって、違うものが使われている点も興味深い。出囃子がたんに落語の開始を告げる合図として用いられるならば、同じものを使えばよいのである。だが、噺家ごとの出囃子は、誰が高座にあがるかを明確にするものであり、他の噺家との差違化をはかるものもある。さらに、出囃子によって噺家の個性を端的に表すことも出来よう。

ここまで述べてきた音楽にしても落語にしても、演者と観客の間に「見る一見される」という強固な関係性が存在している。しかも、「見られる」側は職業としている者、すなわちプロである。「見る」側は素人、すなわちアマチュアである。冒頭で示した書籍についても「読まれる」側は商品としての作品を読まれるという点においてプロであり、「読む」側は商品を購入する消費者であり、少なくとも作品に関わるプロとは言えないだろう。

プロとアマチュアという区分けについて、職業としているか否かという点に求めることは簡単に出来よう。だが、はたしてそれだけであろうか。プロは誰か他者に対して「見られる」ことを意識して、自分の仕事をしているという側面があると言えないだろうか。もちろん、アマチュアのグループが演奏会なりコンサートなり寄席なりを開催し、プロと同じようなことをしているのではないかという反論があがるかもしれない。だが、これらはプロの模倣をしていると考えれば、この疑問は解決するだろう。少なくとも「見られる」という意識がなかったならば、たとえば演奏会で着るコスチュームは必要ないだろう。

定型についてすでに言及したが、「見られる」側は定型を上手に利用し、「見るもの」に自然と規則性を浸透させていく。つまり「見られる」側は「見せる」側でもあるのである。上手に「見せる」、すなわち仕掛けることが上手くなければ、「見る」側に相手にされない。仕掛けるときに、音楽を使うことは多いと言えよう。プロレスにおいても、レスラーは試合を「見せる」ことがメインではあるが、会場に入場しリングに上がるまでに、音楽を上手に使うことが多い。

本稿では、プロレスと音楽はどのように結びついているのか、ということについて女子プロレスを中心に歴史的な側面を検証することによって、プロレス

が芸能であり、「見せるもの」であることを確認し、レスラーがマイクを握つて歌うことはいかなる意味をもつのか、について考察したい。

2. 娯楽ショーからテレビ・ショーへ

日本の男子プロレスは、力道山の尽力によって花開いたとされている。朝鮮戦争が勃発した1950年（昭和25年）に力道山は大相撲の力士を廃業し、翌々年渡米し、帰国後の1953年に日本プロレス協会を設立した。1954年2月には日本初のプロレス国際試合が行われた（亀井2000:31）。この時期の女子プロレスも日本のプロレス史上では黎明期にあたる。日本で初めて女子プロレスの興行をおこしたのは、ボードビリアン²のパン猪狩、ショパン猪狩兄弟らであった。彼らが進駐軍の米軍キャンプ内で行ったショーが女子プロレスの日本での興行の発端である（滝1986）。男子と女子とでは、時期を同じくして黎明期ではあったが、その実態は違うものであった。だが、いずれもアメリカから影響を受けたという点では同一であり、着目しておきたい。ここでは、女子プロレスが進駐軍と関係が深かったという点に目を向けてみよう。

1945年（昭和20年）の敗戦によって、日本は連合国軍、実質的にはアメリカ合衆国の占領下となった。占領期は1952年（昭和27年）のサンフランシスコ講和条約発効までの約七年であった。終戦後まもなく、アメリカはダグラス・マッカサーを連合国軍最高司令官として日本に赴かせるとともに、東京、横浜を中心に日本各地で建物、土地、軍施設等を接收した。接收された場所は日本人の立ち入りが禁止され、オフリミットと呼ばれた。このオフリミットは、米軍基地、キャンプ、米軍人の居住地、米軍関連の施設等に早変わりした。全国に「アメリカ」という特異な空間が現れたのである。この「アメリカ」には、軍人のための娯楽施設も設けられた。これがクラブである。進駐軍クラブの代表的なもの³はOC（Officers Club、将校クラブ）、NCO（Non Commissioned Officers club、下士官クラブ）とEM（Enlisted Men's club、兵員クラブ）の3種類であった。これらは軍人の階級によって区別されていた（東谷2005：8-9）。

クラブでは、客に食事や酒の他に、バンド演奏やショーを提供することが多かった。日本人立ち入り禁止とはいえ、許可がおりた者は日本人であってもオフリミットに入り出しが出来た。それはクラブに勤める従業員とクラブ

で催されるエンターテインメント関係者たちであった。

クラブで要請された芸能については、占領期後に調達庁が刊行した報告書において以下のような指摘がされている。

占領軍の要求に基き役務（サービス）の一種として提供された芸能の範囲は、われわれの常識よりはるかに広範囲にわたるものである。すなわち、軽音楽、クラシックの洋楽、歌、踊、奇術、曲芸、ついで、柔・剣道、薙刀、空手のいかめしいものから、ボクシング、レスリング、ピンポン等のエキシビション・ゲームがあり、さらに、歌舞伎、オペラ、文楽、人形造り、木版、スケッチ、生花、点茶、雅楽から、変わったところでは手相・人相。骨相観としてのいわゆるフォーチュンテラー（Fortuneteller）の派遣、十二单衣（古代衣裳）のショウ、模擬結婚式の実演等の提供までも行われたのである（占領軍調達史編さん委員会事務局 1957:5-10）。

多種多様な芸能が提供されたが、とりわけその数が多かったのはバンド演奏である。提示した報告書の筆頭にあげられている軽音楽とは、バンドによるジャズ演奏やアメリカで流行っているポピュラー・ソングを歌手が歌うことであった。他にも色物と呼ばれたショーがあり、その種類も多彩であった。月刊のジャズ新聞の編集長である内田晃一が作成した「米軍ショーに登場したショー・アーティスト」という一覧表を以下に提示しておきたい。

タップダンサー、マジック、カートン（ジャズ漫画）、コマ曲芸、人間ポンプ、アクロバット、ジャグラー、曲芸、鉄棒、自転車、パペット、コミック、指笛、ハーモニカ、マリンバ、コミック、日舞、音曲（内田 1997:2）。

これらのショーには、ほとんどといってよいくらいバンド演奏がついた。バンドがショーにあわせて音を奏でたのである。米軍クラブに芸能者を仲介した業者のなかでも、大手の一つであったGAYカンパニーの社員は、クラブからバンドや歌手の仕事を手にするのと違って、ショーについては仕事を貰うのに苦労した（東谷 2005:78-80）。これはバンド演奏と違ってクラブ側の要請が少なかったことに起因する。だが、クラブ側に気に入られ、専属契約を結ぶことができれば、安定した収入を得ることができたのである。なお、当時の芸能者

が手にした金は、オフリミットとは縁の無い一般的な日本人が手にした金より遙かに高額なものであった（東谷 2005:54-56）。だからこそ芸能者は仕事を得るために凌ぎを削った。

こうした状況において、先述したボードビリアンのパン猪狩、ショパン猪狩兄弟らも仕事獲得のために努力したことは容易に想像がつく。彼らは、アメリカでプロレスがショー・ビジネスとして成功をおさめており、専門雑誌の『リング』が刊行されていたという情報を東京郊外の立川にあった米軍基地関係者から耳にする。この情報を手に入れると、雑誌を取り寄せ、それを翻訳してもらい、プロレスの概要をつかみ（亀井 2000:31-35）、自分たち流にショーを構成する。当時のショーについて、ショパン猪狩は次のように振り返っている。

ステージでは最初、妹と二人でボクシングやってるの。兄はレフェリーでね。オレがコテンパンに妹にやられてフラフラ。よおし、そんならレスリングで、というショーで、後は妹にぶん投げられて・・・米兵は大喜び（亀井 2000:32）

これは明らかに進駐軍キャンプで観客の米兵を相手にしたショーであることがわかる。おそらく、こうした下品だと注意をされそうなショーの内容からみて、階級が下の兵士を対象としたEM クラブで催されたものだと思われる。

周知の通り、占領期が終わると接收地が相次いで日本に返還されたが、すべてが返還されたわけではない。アメリカは駐留軍として残り、引き続き各地にオフリミットという特殊な空間が存在した。占領期当時よりは接收面積も減少したため、それにともなってクラブの数も減った。進駐軍クラブに出入りしていた仲介業者や芸能者は、クラブ減少によって引き起こされた仕事の減少を補うために、オフリミットの外へ目を向けた。つまり日本人向けにショーを興行することを考え始めたのである。もちろん、占領期から米軍にとどまらず、日本人向けにも興行打ってきた芸能者もいた。彼らにしても、占領期終結後は、日本人向けの興行に力を入れたのである⁴。こうした流れのなかで、パン猪狩、ショパン猪狩らもオフリミットの外での興行に力を入れたのは当然のことであった。ショーが催された会場は、ナイトクラブやストリップ劇場であった。こうした経緯を経て、日本の女子プロレスの歴史の幕が開いたのである。 同時期の男子プロレスとは性質を異にするものであると民俗学者の亀井好恵は次

のように指摘する。

男子プロレスは、その始めからただの喧嘩マッチではなかった。プロレスは「見せるスポーツ」としてアメリカではすでに認知、理解されていたスポーツショーで、力道山が修行してきたのはその見せ方だったといつていい。見せ方を心得た興行と、形ばかりをまねたものとでは、観客の気持ちをつなぎ止めることができるかどうかは最初から勝負にならなかった。

一方、ストリップガーター争奪戦と評されたような、女子プロレスを性的見世物としてとらえる楽しみ方にしても、「まがい」のことばが暗示するようにストリップショーのような徹底した見せ方をしていたわけではない。プロレスとしてもストリップとしても、中途半端な位置に女子プロレス興行は置かれていたと考えられる（亀井 2000:43）。

亀井のこの指摘には、男子プロレスのあり方が正典（canon）であることと、既存のショーを基準にしていることが読み取れる。両者について少しばかり検討してみよう。

力道山が先頭となって引っ張った男子プロレスの根底にはアメリカ流のスポーツショーという精神があり、力道山たちの男子プロレスでは日本人観客向けに見せ方を工夫したと亀井は指摘し、それに対して形ばかりをまねた女子プロレスでは比較の対象にならないと結ぶ。だが、両者を同格にして論じるには少々事情が異なるのではないだろうか。女子プロレスの端緒はオフリミット内にあった進駐軍クラブで行われたショーである。観客は米兵、おそらくそれはEMクラブを最前線にした若者や下級兵士であったことを忘れてはならない。EMクラブでは、喧嘩は絶えず、それを取り締まることを専門とした者がおり、場合によってはMPが取り押さえにやって来たほどだったのである。このような観客を相手に、しかも仕事を得るために見せることが芸能者にとって重要なことだったと言えよう。すでにストリップはクラブのショーにおいて定番であった。パン猪狩らは、性的見世物という意図があったか否かは別にしても、少なくとも人気のあったショーとは違う、新しいものを観客に提示することが念頭にあったことは疑いない。以上のことを踏まえると、亀井の指摘は男子プロレスを優位に考えていると言わざるを得ない。男子プロレスにしても、小柄の日本人が大柄のアメリカ人を投げて勝つことが戦後日本

の大衆の心に響き、人気が出たという言説もある（リー 1986:208-209）。敗戦国民の日本人が勝利国のアメリカ人に打ち勝つことは、ゲームといえども、占領期の復興を第一に日々勤労し、高度経済成長期に入る準備をしていた多くの日本人にとっては、自分たちの心情を投影するには力道山や男子プロレスは格好の素材だったのだ。亀井は「見せ方」と言及した⁵が、この見せ方こそ、スポーツという名を借りて、大衆心理をうまく衝いたものであったと言えよう。いずれにせよ、男子プロレスと女子プロレスは、その見せ方がスタート時点で異なっていたことを忘れてはならないし、性急に比較するには無理が生じると言えよう。もちろん、亀井の指摘にあった「見せ方」は男子プロレスにとっても女子プロレスにとっても重要なものであったことは言うまでもない。

この「見せ方」に大きな影響力をもったものが、1953年（昭和28年）の日本初のテレビ放送である。大量複製技術の発展の代表としてテレビの登場は戦後日本のポピュラーカルチャーを語る上で避けて通ることが出来ない点については、ここで指摘するまでもないであろう。男子プロレスにおいては、力道山の勇姿がテレビジョンに映し出されることによって、プロレス人気に拍車をかけた。また、戦後を語るキーワードの一つとして力道山は外せない存在にまでなった。翻って女子プロレスがテレビ放送を通じて全国的に脚光を浴びたのは、1974年（昭和49年）のマッハ文朱のデビューに始まる。力道山の頃とは違って、敗戦国日本という観客の感情を巧みに刺激することは出来ない。オイルショックも過ぎ、時代は確実に変わっていた。いかに「見られるもの」として、テレビというメディアを通してお茶の間に「見せ」たのであろうか。彼女はマイクを握って歌った。試合を「見せる」だけでなく、プロレスラー歌手として「見られる」という演出をしたのである。

3. 歌うレスラーは一過性なものではない。

マッハ文朱は、試合会場で歌うだけにとどまらず、《花を咲かそう》というレコードを出してもいる。彼女は、1974年7月にデビュー戦を飾り、翌75年にレコードデビューしている。それまでのプロレスラーと大きな違いが彼女にはあった。それはレコードを出したということ以前に、当時、10代に圧倒的な人気があり、歌手デビューの最短経路であった『スター誕生！』（NTV系列、1971年～1983年放映）⁶というオーディション番組の決戦大会までたどり

着いていることだ。この決戦大会のステージには、後にアイドル全盛時代の頂点に立つことになる山口百恵も立っていた。その後、マッハ文朱は、少女雑誌の女子プロレスラー募集の広告を見て門を叩いた（亀井 2000:23）。山口百恵のデビューから一年後には、マッハ文朱もデビューを果たした。しかも彼女はレコードデビューをすることで大きな注目を浴びるとともに、女子プロレスも番組としてテレビ放送され、人気を得る。だが、2年ほどでマッハ文朱は引退してしまう。彼女の引退は山口百恵の引退より2年早かった。

女子プロレスを主宰した団体にとって、スターを手にいれて喜んでいられることが出来たのは束の間のことだった。ポスト・マッハとして白羽の矢が立てられたのは、ビューティー・ペアだった。入門してまだ日が浅い、ジャッキー佐藤とマキ上田という若手二人にタッグを組ませたのがビューティー・ペアだった。彼女たちの人気が出るまでには時間を要したが、いったん人気の火がつくとマッハ文朱を遙かに超える勢いだった。ビューティー・ペアもレコードデビューした。デビュー曲の《かけめぐる青春》は大ヒットし、女子プロレスを広く世に知らしめる働きをした。しかも歌詞には「ビューティ、ビューティ、ビューティ・ペア」というフレーズが盛り込まれ、彼らも有名になった。この曲のヒットは女子プロレスのファンを多く獲得するだけにとどまらず、女子プロレスに興味を持たなかった層に対しても、女子プロレスの存在をアピールする結果となったと言えよう。マッハ文朱、ビューティー・ペアのレコードデビューの戦略の成功を受けて、その後もこの戦略は、ナンシー久美、ミミ萩原、クラッシュ・ギャルズに受け継がれていく（表1、次ページ）。

彼らはなぜ、マイクを握り歌ったのであろうか。マッハ文朱ならば『スター誕生！』で歌手デビューをもう一步で果たせるところまでたどり着いていたという経験を活かしたものであっただろうし、ミミ萩原ならば本人がアイドル歌手からプロレスへ転向してきたため、以前のアイドル路線を巧みに活用したと言えるだろう。他のレスラーに関しても試合そのものだけでなく、人気を得るための手段の一つとして、マイクを握らせたと言えよう。マッハ文朱とビューティー・ペアが活躍した時期と『スター誕生！』の人気があった時期とは重なる。『スター誕生！』を経て、歌手デビューした者たちはアイドルと呼ばれ、もてはやされた。もちろんこの番組を経ないアイドル歌手もいた。こうしたアイドル歌手たち、山口百恵やピンク・レディーをはじめとした女性アイドルや男性

表1 女子プロレスラーがリリースした主なレコード

レスラー名	楽曲名 (A面)	発売年	レコード会社	作詞	作曲
マツハ・文朱	花を咲かせう	1975年	ティチク	千家和也	平尾昌一
ビューティ・ペア	かけめぐる青春	1976年	RCA	石原信一	あかのたちお
ビューティ・ペア	真っ赤な青春	1977年	RCA	石原信一	あかのたちお
ビューティ・ペア	青春にバラはいらない	1978年	RCA	石原信一	あかのたちお
ナンシー久美	夢を見るナシシー	1977年	コロシピア	千家和也	菊池俊輔
ジャッキー佐藤	もしも旅立ちなら	1980年	ビクター	伊達歩	あかのたちお
ミミ萩原	スタンド・アップ	1981年	オレンジハウスレコード	畠田富美子	長戸大幸
ミミ萩原	セクシーIN THE NIGHT	1982年	億萬グラマックス	斎門はし羅	斎門はし羅
ミミ萩原	愛錦 (アイリーン)	1982年	オレンジハウスレコード	斎門はし羅	斎門はし羅
ミミ萩原	セクシー・パンサー	1983年	億萬ジャパン	石原信一	馬頭野康二
デビル雅美	燃えつきまるまで	1982年	トリオ	倉光カオル	倉光カオル
デビル雅美	サイレント・ゲッパイ	1985年	KITTY／ボリドール	内藤綾子	水谷公生
クラッシュ・ギャルズ	炎の聖書 (ハイブル)	1984年	ビクター	森雪之丞	後藤次利
クラッシュ・ギャルズ	嵐の伝説	1985年	ビクター	森雪之丞	中崎英也
クラッシュ・ギャルズ	夢色戦士	1985年	ビクター	森雪之丞	後藤次利
クラッシュ・ギャルズ	イッキ年にRock'n Roll	1986年	ビクター	森浩美	吉美宏
長与千種	友情1987	1987年	ビクター	森雪之丞	石川惠樹
長与千種	どうしたんだ? Myハート	1988年	ビクター	岩里祐恵	佐藤英敏
J.B.エンジェルズ	(CHANCE)	1986年	CBS ソニー	森浩美	瀬井広明
J.B.エンジェルズ	青春のエンブレム	1986年	CBS ソニー	原真弓	見岳章
J.B.エンジェルズ	星屑のダンス天国	1989年	CBS ソニー	森浩美	吉美宏

古茂田信夫ほか、『新版 日本流行歌史』中・下、社会思想社、1995年、ノスタルジ「女子プロレスのレコード」
[\(<http://futawa.cool.ne.jp/kazunari60/josipuro/josipore.htm>\)](http://futawa.cool.ne.jp/kazunari60/josipuro/josipore.htm) を参考に筆者が作成した。

ただし2019年2月17日時点では上記ホームページは閲覧されない。同系統のものとして、
 悠々自適「女子プロレスのレコード」(<http://iteki.hatsten.jp/josipuro/josipore.htm>) が参考になる。

アイドルの多くが、テレビでマイクを握り歌ったのである。なかには歌手と呼ぶには首をかしげてしまうような、歌唱力のない者もいたが、アイドルという枠組みに収めることによって、すべては許された。先にあげた女子プロレスラーにしても、歌唱力については歌手としての保証は出来ない。だが、プロレスラーだからという免罪符を携えることによってレコードを出すことはかまわなかった。いや、アイドルという枠のなかに強引に押し込めようとしていたのかもしれない。

冒頭で落語家の出囃子についてふれたが、プロレスにしてもリングに上がるまでの入場の際に音楽を鳴らすことが多い。レスラーによって鳴らす楽曲は違い、彼らの個性をあらわせるように選曲も工夫されているといえよう。これは女子プロレスに限ったことではなく、男子プロレスにしても同様のことがいえる⁷。また、男子プロレスについても、レコードデビューしている例は多々ある（五島 1997:2-16）。

ここまでのような実際にある例をヒントにしたと考えられるものに、プロレスを扱った創作作品について簡単に触れておきたい。映画『いかレスラー』（2004年）にせよ、中島らもの小説を映画化した『お父さんのバックドロップ』（2004年）にせよ、映画『ワイルドフラワーズ』（2004年）にせよ、劇中で音楽を効果的に使っている。とりわけ『ワイルドフラワーズ』では、試合でレスラーがリングにあがるまでの入場曲を使うシーンなど、レスラーの個性にみあった楽曲が使われているといつてよいだろう。

テレビで放映される場合も含めてプロレス興行においては、試合だけではなく、入場の際に使う音楽やレスラーがマイクを握って歌うことも、すべてがプロレス興行のシステムのなかに組み込まれているのである。プロレスにおける音楽は、試合を盛り立てる味付けなのである。それは料理を引き立たせるスパイスのような働きをなしているのである。

おわりに

プロレスは、観客に対して「見られる」ことを意識して「見せる」という特色があるといえよう。女子プロレスに限ってみれば、米軍クラブのショーで培ったノウハウを活かし、テレビと上手に接合することによって、人気を獲得した

といっててもよいだろう。1970年代のアイドル全盛時代と時期が重なったことも幸運であった。本業が歌手といえないような者もアイドルという理由でマイクを握り歌うことが可能であったからこそ、レスラーも歌い、レコードを出すことが出来たのである。マイクを握って歌うアイドル化した、あるいはスター歌手化したレスラーも登場した。プロレスとは無縁であった人々にもプロレスの存在をアピールすることが出来たのである。

だが、プロレスにおけるレスラーの用いる入場曲にせよ、レスラー自身の歌う曲にせよ、それらは彼らのイメージ作りの一つの手段にしか過ぎない。あくまでも試合がメインなのである。「起承転結」にたとえるならば、入場曲は「起」であろう。それにもかかわらず、レスラーの歌が大きく化けることがある。それは売り上げという点だけでなく、プロレスとは違う文脈でも相応の位置につくことができるという点においてだ。つまり、プロレスの興行というシステムの中の一つにしか過ぎなかったものが、システムを逸脱して一人歩きすることである。女子プロレスならばビューティー・ペアーや、男子プロレスならばアントニオ猪木の猪木ボンバイエが格好の例といえよう。もちろん、こうした一人歩きが可能となったものも、完全にプロレスという文脈を離れることは出来ない。人気が出たと言ってもあくまでもプロレスという前提があって、次の段階が可能となったからである。味付けのスパイスが「転」じて、人気を得ることができたのであるが、「結」の準備段階としての「転」なのである。観客やファンは、「結」を想定しながら楽しんでいるのである。プロレスにおいては、「見る一見られる」という関係性が「見る」側にも「見られる」側にも意識されており、両者ともにその関係性を前提に楽しんだり、憤ったりしているのである。だからこそ、プロレスに付随する音楽も興行システムの一環として捉えるべきであろう。

付記 本稿は、東谷（2016）の一部に加筆修正を施したものである。

注

¹ 出囃子は上方落語にしかなかったものである。五代目柳亭左楽が1917年（大正6年）に落語睦会を結成した際に、寄席の充実のための新機軸の一つとして出囃子を導入した。

これが東京落語に出囃子が用いられた理由だと言われている。それまでは、「片しゃぎり」という太鼓で高座にあがっていた。詳細は「出囃子なかりせば」(NPO 法人・和の学校《http://www.wanogakkou.com/culture/020000/020502_hanasi07.html》) を参照されたい。[最終アクセス日：2019年2月17日]

- 2 ボードビリアンとは、寸劇、歌、踊り、曲芸などをこなす喜劇人のことである。代表的な人物として、二村定一、榎本健一をあげておく。
- 3 比較的大きな規模の基地、キャンプには、3種類のクラブが全て設けられていた。これらの他に CC(Civilian Club、民間クラブ)、AM (Air Men's club、空軍兵クラブ)、Service Club (サービス・クラブ)、WAC (Women's Army Club、軍婦人部隊クラブ) などを設置した基地やキャンプもある。詳細は、東谷 (2005) を参照されたい。
- 4 このあたりの考察はポピュラー音楽に限られるが、東谷 (2005) を参照されたい。
- 5 亀井は、「プロレス行為と観る側の関係—観客側の論理—」と題して、プロレスの「見せ方」について考察をしている。詳細は、亀井 (2000: 174-184) を参照されたい。
- 6 『スター誕生!』は、日本テレビ系列で 1971 年 10 月～1983 年 9 月までの 12 年間放映された。初代司会は萩本欽一、審査員は阿久悠、都倉俊一、森田公一など。このオーディション番組には、約 200 万人の応募者があった。番組からは 91 人 (89 組) がデビューしており、代表的な歌手は、森昌子、桜田淳子、山口百恵、岩崎宏美、新沼謙治、ピンク・レディー、石野真子、小泉今日子、中森明菜など。番組の企画者側から当時を振り返ったものに、阿久悠 (1993) がある。
- 7 男子プロレスの入場曲に関して、永岡正直が楽曲のジャンルによる類型表を作成し、考察している。詳細は「第 10 回プロレス文化研究会発表資料」(2001 年) を参照されたい。

参考文献

- 阿久悠. 1993. 『夢を食った男たち』毎日新聞社.
- 五島雅樹. 1997. 「“昭和の”プロレスレコード史」『シンコー・ミュージック・ムック 慶絶！プロレス秘宝館』シンコー・ミュージック.
- 亀井好恵. 2000. 『女子プロレス民俗誌—物語のはじまり』雄山閣.
- 古茂田信男・島田芳文・矢沢寛・横沢千秋. 1995. 『新版 日本の流行歌史 中』社会思想社.
- . 1995. 『新版 日本の流行歌史 下』社会思想社.
- リー・トンプソン. 1986. 「プロレスのフレーム分析」. 栗原彬ほか. 『身体の政治技術』新評論.

占領軍調達史編さん委員会事務局（編著）. 1957.『占領軍調達史—部門編 I —』調達庁総務部総務課.

滝大作. 1986.『パン猪狩の裏街道中膝栗毛』白水社.

東谷護. 2005.『進駐軍クラブから歌謡曲へ：戦後日本ポピュラー音楽の黎明期』みすず書房.

——. 2016.「女子プロレスラーはいかにマイクを持つに至ったのか」東谷護,マイク・モラスキー,ジェームス・ドーシー,永原宣『日本文化に何を見る？』:16-31,共和国.

内田晃一. 1997.「米軍ショーに登場したショー・アーティスト」『Jazz World』6:2, ジャズワールド.

19世紀フランスのフルート製造と博覧会

——ジャン＝ルイ・チュルーを中心に

井上さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

1. はじめに

19世紀、特に1830年から70年にかけて、フランスの楽器製造業は急速に発展し、楽器に関する多くの特許が申請された。この時期、フランスの優位性は国内外で確立され、フランスは楽器製造のヘグモニーを握った。

フルートを含む木管楽器製造にとって画期的だったのはドイツのテオバルト・ベーム Theobald Böhm (1794 – 1881) の考案によるキー機構、ベーム・システムの導入であった。1832年に発表されたベーム・システムは1847年までに完成し、モダン・フルートの基礎が形づくられた。フランスではビュッフェとゴドフロワ&ロットが1830年代末にフルートにこのシステムを初めて導入し、その後ベーム・システムは木管楽器のほとんどに取り入れられた。

ところが、ベーム式フルートがフランスの音楽家養成の最高機関であるパリ音楽院で採用されたのは1860年になってからのことと、それまでは従来型の楽器が使われていた。その間、新式の楽器の採用が検討されなかったわけではない。しかし、パリ音楽院のフルート科のただ一人の教授だったジャン＝ルイ・チュルー Jean-Louis Tulou (1786 – 1865) は徹底的にベーム式フルートに反対した。実は、チュルーは職工長のノノンと組んで自ら「チュルー印」の楽器製造業を営み、1831年来、その楽器をパリ音楽院の公認楽器として納入していたのである。

チュルーのフルート製作がたどった道は、ベーム・システムを取り入れた製造業者や、それを支持するフルート演奏家たちとの闘争の歴史でもあった。チュルーは名演奏家かつパリ音楽院教授という地位を存分に生かして、引退するまで自分の会社のフルートを音楽院の公認楽器として、ベーム式フルート導入の阻止に動いた。

この小論では、チュルーを中心に、19世紀のフランスのフルート製造の新旧型闘争の歴史を博覧会という視点から掘り下げてみたい。

2. ジャン=ルイ・チュルー

パリに生まれたチュルーはパリ音楽院のフルート科でヴァンデルリックに師事し、1801年、14歳の若さで一等賞を得て、プロの奏者としての活躍を始めた。フェティスによれば、チュルーのフルートは音程が正確で音色は美しく、その演奏は華やかで精彩に富み、だれよりも表情豊かに、だれよりも優美で繊細だった。

彼の音樂性は万人の認めるところだったが、若い頃は周囲と衝突し、不遇な時代もあった。しかし、1829年1月1日付で念願のパリ音楽院フルート科教授に任命されると、それから引退するまでの31年間、フルート科教授として権勢を振るった。

○チュルーの『フルート教本』

チュルーは1835年に『フルート教本』を出版したが、パリ音楽院では、1845年、このチュルーの教本が、従来のユゴー=ヴァンデルリックの教本に代わって公式に使われるようになった。その後フルートに新しいキーが追加されると、フィンガリングなど補足の情報が追加された改訂版が逐次作られたが、根本が変化したわけではない。チュルーは教本で、音の出し方、指のポジション、アーティキュレーションの仕方、導音の際の指使い、難しいパッセージの際の簡易なフィンガリングなどを中心に述べている。

重要なことは、チュルーの教本が彼自身のデザインによる樂器を使う学生のために書かれていたことである。チュルーはジャック・ノノンと組んでフルート・ビジネスを始め、彼の樂器は1831年からパリ音楽院の公認樂器として納入されるようになった。二人は1828年から手を組んで樂器を作っていたが、パリ音楽院との契約は彼らの公的なパートナーシップを促進した。

チュルーがノノンと一緒に作っていたのは木製の「フリュート・オルディネール」、つまり、普通の標準型フルートで（「オルディネール」を普及型と訳している文献もある）、ゴドフロワのような新式のシステムではないということを強調していた。チュルーは1834年、内国博覧会に初出展するが、その話の前に、実際に樂器を作っていた職工長ノノンについて触れておこう。

○ジャック・ノノン

近年のルネ・ピエールによる研究で、ようやくノノンがどのような人物だったのか判明した。それによれば、ジャック・ノノン Jacques Nonon (1802-1877) はロレーヌ地方北部、モーゼル川沿いにある都市メス (メッツ) で、木工ろくろ師の一家に三男二女の次男として生まれた。注目されるのは姉マリー・アンヌの息子オーギュスト・シャンビュ Auguste Chambille が楽器製造業者となり、その息子エルネスト・アンリがバーム式フルート製造の名門ロット社の職工長を務めたあと、引退するロットの後を受けて経営者になったこと。さらにエルネスト・アンリの娘ポーリーヌ・ガブリエル・シャンビュ (1922-1951) がロット社最後の経営者となったことである。

ジャック・ノノンに話を戻すと、彼は生まれ故郷で木工ろくろ師の修行をした後、パリに上京した。彼がどこで楽器製造の仕事を覚えたのかはわからないが、モーゼルではなかった。1828年ノノンはパリでテュルーに会い、彼に銀製の6キーを備えたフルートを見せて判断を仰いでいる。この楽器は現在パリ音楽院の楽器博物館に所蔵されているが、「パリのJ.ノノン」というマークがついている。この時、ノノンはすでに工房を持っていたのかもしれないが、当時の職業別名簿などには記載はない。ノノンの楽器を検分したテュルーは、ドのキーもファのダブル・キーも採用しなかったが、彼の楽器の作りが良いことを認め、1831年から正式にノノンと組んでフルートを製造し始めた。ノノンはテュルーのフルート会社の職工長として22年間にわたって職責を果たした後、1853年に独立して自分の工房をもち、その後は1868年に引退するまでノノン印のフルートを製造した。

○ベリッサンとゴドフロワ

テュルーの『フルート教本』には、1キーから12キーまでのフルートに対応する指使い表がつけられており、当時、さまざまな種類の楽器が使用されていたことがわかる。おそらく、テュルーはこれらの楽器をすべてマスターしていたのだろうとテリエは述べている。また、彼がヴァンデルリックの弟子であったことから考えれば、テュルーがそのキャリアを歩み始めたころは、4キーか5キーのフルート（ド・ナチュラルのキーをもつ）を使っていたのではないか

と推測している。1819年の時点では、テュルーは、ベリッサン Bellissent のフルートを使っていたようである。というのも、この年のパリの商業年鑑のベリッサンの説明に、「王立音楽学校〔パリ音楽院〕およびオペラ座首席フルート奏者テュルー氏のフルート御用達。サントノレ通り 262 番地」とあるからである。

しかし数年後、テュルーはゴドフロワのフルートを使うようになっていた。1826年の年鑑には「ゴドフロワ・エネ、王立音楽アカデミー〔オペラ座〕とテュルー氏唯一の御用達、モンマルトル通り 67 番地」という記載が見られる。ゴドフロワ・エネ〔年上のゴドフロワ〕 Godefroy ainé とはクレール・ゴドフロワ Clair Godefroy (1774-1841) を指す。

○テュルーの工房

テュルーの工房がどのような状況だったかについては、後で触れる 1839 年の内国博覧会に出展したときのテュルー自身の記載から、ある程度明らかになる。年商は 40,000 フランから 45,000 フランで、10 人の職工を雇用し、うち 6 人は中で、4 人は外で働いていた。日給は 4 フランから 9 フランだった。使用材料は高級木材、金、銀である。楽器の値段は 50 フランから 600 フランまでの幅があり、フランス国内外で販売されていた。当時の 1 フランはおよそ現在の邦貨の 1,000 円に換算できる。すると、年商が 4,000 万円から 4,500 万円、楽器の値段は安いものが 5 万円から高いもので 60 万円というところか。楽器の値段が安すぎるような気がするが……テュルーのフルートのマークはロシニョール、つまり夜鳴きウグイスである。テュルーは 1816 年ソプラノ歌手との《夜鳴きウグイス》というオペラのデュオで名声を得たというエピソードがあることから、夜鳴きウグイスを楽器のマークにしたのだろう。工房はテュルーの家と同じ住所、つまり、マルティール通りの 27 番地の 1 階にあり、同じ建物の 3 階に雇人のノノンが住んでいた。

○内国産業博への参加

テュルーの演奏家としての名声はテュルーの楽器を売るのに大きな宣伝効果があったことは確かだが、それに博覧会での受賞が加われば、鬼に金棒であつ

た。テュルーは 1834 年の内国産業博覧会から 1855 年の第 1 回パリ万国博覧会まで、主な博覧会には毎回楽器を出品し、さまざまな賞を受けた。

テュルーとノノンが組んでいたのは 1853 年までだが、その間、1834 年、1839 年、1844 年、1849 年の各回の内国産業博覧会、そして 1851 年の第 1 回ロンドン万国博覧会に参加している。そこで出品されたのは、5 キーあるいは 6 キーをもつ高品質の楽器であった。

3. 内国産業博覧会とは

では、内国産業博覧会とはどのようなものだったのだろうか。

もともと万国博覧会の前身にあたるフランス内国産業博覧会が初めて開かれたのはフランス革命下の 1798 年のことである。当時総裁政府の内務大臣を務めていたフランソワ・ド・ヌシャトーの発案だった。彼は、フランス共和国は美術の保護者としての名声をすでに勝ち得ているので、今度は実用工芸の育成が急務であるとして、第 1 回フランス内国産業博覧会を開いたのである。

一方、公的な絵画と彫刻の初の展覧会は、それより 130 年あまり前の 1667 年、ルイ 14 世の治世下ですでに行われていた。「サロン（官展）」である。「サロン」は、ルイ 14 世の中央集権政策の一環として成立したアカデミー・フランスセーズの中の絵画と彫刻のアカデミーが主宰する公式の展覧会で、顕彰制度を伴っていた。この時代、アカデミー会員たちは、「工芸」との差別化をはかり、自分たちの地位を「職人」から「芸術家」へと向上させていた。その際に彼らが強調したのが、自分たちの職業がもつ理論的かつ非営利的な側面だった。

フランス革命後、特権的な身分制を否定する革命政府によって、1791 年ギルドが廃止され、93 年にはアカデミーも廃止された。しかし、95 年にそれまでのアカデミーに代わる組織として創設されたフランス学士院（アンスティチュ）は、多くのメンバーがかつてのアカデミーの会員であったところから、旧体制下の理念を受け継いでいる部分が多く、美術学校の運営と官設展覧会「サロン」の開催という権能を 19 世紀に入っても持ち続けた。旧体制の時代には「サロン」に出品できるのはアカデミー会員に限られていたのに対し、革命後「サロン」は万人に開かれたものになった。一方、さまざまな特権が廃止されたことにより、産業が自由に発展する素地が整った。

ド・ヌシャトーが実用工芸を育成するための第一回内国産業博覧会を開いたのは、そんな折りのこと。フランスはいち早く産業革命を成し遂げたイギリスに対抗するために、国内の産業を育成しなければならなかった。実際、安価で良質なランカシャーの織物やウェッジウッドの磁器などにより、フランスの市場は食い荒らされていたのである。産業博覧会の特徴である、商品の「コンクール」を行い、権威ある審査委員会によって褒賞するという制度は、「サロン」で行われる美術作品の審査方法を踏まえたものだった。ド・ヌシャトーは芸術作品の代わりに、実用工芸品を「展示」しようと考えたのである。展示会場は「産業の聖堂」と呼ばれ、その周囲を画家ダヴィッドの設計になる 60 ものアーチが連なる回廊が取り囲むという構造だった。ただし、実用工芸品の展示だけでは人を集められないと考えた彼は、共和国記念日の式典のアトラクション（騎馬パレード、軍楽隊、気球、イルミネーション、ダンス、花火）と博覧会を結び付けて集客をねらった。

この内国博が成功裡に終わったのを受けて、その後も、パリでは内国産業博覧会は全部で 11 回、半世紀にわたり規模を拡大しながら開催され続けた。博覧会は当初、不定期開催だったが、チュルーが初出展する 1834 年からは 5 年ごとに開かれた。この間に政治体制は、革命期を経て、ナポレオンの第一帝政、王政復古、七月革命後の七月王政、そして二月革命後の第二共和政とめぐるしく変化したが、それにもかかわらず、国の為政者は例外なく産業博覧会を開催しつづけた。政体がいくら変わろうとも、国としてのフランスがめざす基本線はぶれなかつたのである。博覧会後に発行される公式審査報告書は情報の宝庫である。

○内国産業博覧会でのフルートの出展

各回の内国産業博覧会に積極的に出展していたのは、当時飛ぶ鳥を落とす勢いで発展を続けていたピアノ製造業であるが、フルートについて言えば、1823 年の博覧会で、ゴドフロワ・エネとベリッサンが「全体的によく作られている」という評価を受けて「佳作 Mentions honorables」となっている。一人が数種類の楽器を出展している場合もあるが、ゴドフロワ・エネとベリッサンはフルートだけを出品していた。内国産業博覧会では、金メダル、銀メダル、

銅メダル、佳作の4つの賞が与えられた。この博覧会では、フルートには佳作より上の賞は出されていない。

次の1827年の博覧会では、フルートに特化した出展者のなかでは、ゴドフロワ・エネは「よく整備されたフルート」に対して銅メダルが授与され、一方、ベリッサンは「よく作られたフルート」に対して佳作を得るに留まった。つまり、この時点で、ゴドフロワ・エネがベリッサンを抜かしたのである。

続く1834年の博覧会はテュルーが初参加した博覧会だが、全体の出展者の増加につれて、木管楽器部門の出展も増えている。フルート部門では、ゴドフロワ・エネとテュルーの二人が銅メダルを受賞した。報告書では、ゴドフロワを第1級のものと位置づけ、テュルーもそれと同等とみなしている。ちなみに、テュルーが出品したのは5キーのフルートで、ゴドフロワの方は「C足部管と6から12キーをもつフルート」だった。ちなみに、フルート部門では二人の銅メダルが最高位だったのに対し、ピアノ、ハープ、弦楽器の製造業者は数多く金メダルや銀メダルを受賞していたことは注目される。

1839年の博覧会では、テュルー、ゴドフロワ・エネ、ビュッフェ・フィス〔息子〕の3人が最高位の銅メダルを得たが、テュルーが「標準型フルート」の部門でトップに挙げられていることが注目される。つまり、3人とも銅メダルではあるが、順位がついていて、その中の1番がテュルー、2番がゴドフロワ・エネ、3番がビュッフェ・フィスだった。

ところが、この審査報告書のフルートの項目で、まっさきに述べられているのは、バームによる改良についてなのである。文書は、最近フルートに加えられているさまざまな改良のなかでもっとも注目されるのはバーム氏によるものだ、という内容から始まっている。ここで問題になっているのは、テオバルト・バームが1832年に考案した新式フルートのことである。演奏家でもあったバームは1832年来、自らこの楽器をパリやロンドンで演奏して回ったが、楽器製造業者はすぐにバーム式の楽器を作ろうとしなかった。しかし、1836年4月1日から業務提携を始めたゴドフロワとロットはバーム式の楽器の製作に乗り出し、やがて、ビュッフェもバーム式の楽器の製作を始めた。

1832年のバーム式に賛同して使い始めたフランスのフルート奏者はポール・イボリット・カミュ（1796-1869）、ルイ・ドリュス（1812-1896）、そ

してヴィクトール・コシュ（1806-1881）であった。三人ともパリでよく知られた演奏家で、パリ音楽院の卒業生であり、カミュはヴァンデルリックの弟子、ドリュスはギューの弟子、そしてコシュはテュルーの弟子だった。三人の使っていた楽器は少しずつ異なり、また、提携している楽器製造業者も異なっていた。ドリュスはゴドフロワ&ロットと、コシュはビュッフェと手を組んでいた。

1839年の博覧会の審査報告書では、ベーム式の楽器は、楽器製造業者が個々に改良を加えた結果、アンプシャアや指使いが楽器ごとに異なり、そのすべてを同じ演奏者が演奏することができず、比較できなかったので、賞を授与することはできなかったとしながらも、「フランスにベーム式フルートを導入するのにもっとも貢献している製造会社は（……）ゴドフロワ・エネとビュッフェ・ジユースである」とはっきり述べている。

4. パリ音楽院でのベーム式フルートクラス増設審議

コシュはテュルーの弟子で、パリ音楽院で長年（無給）アシスタントを務めていた人物である。コシュは、1838年、学士院芸術アカデミーの会員たちの前で、ビュッフェと組んで製作した円錐管ベーム式フルートと従来の標準型フルートとの比較を試みた。ベーム式フルートとコシュによる改良は好評を博し、報告書には、ケルビーニ、オペール、アレヴィなど、芸術アカデミー作曲部門の作曲家たちを始めとする委員たちが署名した。

コシュは翌年ベーム式フルートのための教則本を出版し、さらに、パリ音楽院の教育委員会（コミテダンセニュマン）に新しいベーム式フルートのクラスを増設する提案の働きかけをおこなった。この会議については、ジャンニーニの本などでもかなり語られているので、ここでは概要だけ触れておこう。これは、パリ音楽院に1832年型円錐管ベーム式フルートのクラスを作るかどうかを審議するための会議で、正式には「新式のフルートの長所と短所を判断し、この楽器の教育のために特別クラス（の開設）を要求するかどうかを確かめるため」の会議であった。

会議は1839年12月30日から1840年1月18日までの間に4回開かれた。委員はケルビーニ（パリ音楽院院長・作曲家）、ベルトン（作曲科教授）、ドゥルラン（和声科教授）、ドブラ（ホルン科教授）、ヴォクト（オーボエ工科教授）、

ル・ボルヌ（和声科教授）、バンドラーリ（声楽科教授）、アブネック（パリ音楽院管弦楽団指揮者）の9名であった。

今回、文献を読み直して改めて気が付いたことは、この会議がパリ音楽院の教育委員会の第273回から第276回に当たっていたことである。そのため議事録が残っているわけだ。教育委員会の設置は1832年1月21日付の省令で決められ、少なくとも毎週1回、院長の招集で集まることになっていた。そこで審議されるのは、定期試験や卒業試験など、試験に関することが主だったが、審議項目の最後に、教育に資する提案というものがあり、新式フルートクラスの件はそこに該当した。

初回の議事録には、会議の冒頭、王立劇場の特別委員会からケルビニにあてた手紙が朗読されたと書かれている。内容は、教育委員会を招集して「『ベーム式』と呼ばれるフルートの教育のための特別クラスを（パリ）音楽院に作ることが適切か？」について審議してほしいというものだった。

この件に関する議事録全体の見出しには確かに「コシュ氏の依頼による調査」という文言があるのだが、アシスタントにすぎないコシュの提案で教育委員会が開かれることはありえない。初回の議事録で読まれた手紙から、コシュは「王立劇場の特別委員会」を動かしたことわかる。当時は七月王政期なので王立劇場という呼び方になるのだが、ここにはパリ・オペラ座やオペラ＝コミック座、テアトル・イタリアンなどの助成劇場が含まれていた。パリの劇場で演奏する代表的なフルート奏者たちが楽器製造業者と協力して、ベーム式に修正を加えながら採用するようになり、それを広めようという気運がたかまっていたのだろう。実際、ベルギーのブリュッセル王立音楽院では、1832年の開学当初からベーム式を採用していた。

審議では、ベーム式フルートのクラスを新設すると、出費の増大が予想される、あるいはほかの管楽器でも同じような要求が起こるのではないかと危惧する意見も聞かれたが、教育委員会はまずデュルーを呼ぶことにした。

2回目（1840年1月7日）の会議でデュルーは当然ながら標準型フルートの方が良いと力説し、円錐管ベーム式フルートの音質は許容できないと述べて、新クラスの設置に大反対した。

ケルビニは翌週開かれた3回目の会議にベーム式フルートを演奏してい

る演奏家3人（コシュ、ドリュス、カミュ）、円錐管ベーム式から標準型フルートに戻った演奏家2人（コニックス、フリック）が呼び出された。標準型に戻った演奏家たちからは、ベーム式は音程が不均等であり、メカニズムも難しいという意見が出た。賛成派では、カミュが欠席し、コシュとドリュスが意見を述べた。彼らは、標準型フルートでは演奏困難なパッセージが、このフルートならば容易に演奏できるというものであった。ただし、コシュとドリュスはそれぞれ1832年型円錐管ベーム式フルートに変更を加えていたため、楽器の形状が異なっていることは問題になった。ドリュスは標準型フルートとベーム式フルートで同じパッセージの吹き比べを求められ、それに応じたが、委員たちはドリュスの演奏を聴いて「旧式のフルートの方が正確で、快い」と感じたと議事録にあり、当時の音の美意識がうかがわれる。

4回目の会議にはテュルーとコニックスとフリックが再度呼ばれた。コシュが前もってケルビーニに標準型フルートでは演奏困難と考えられるパッセージを送ってあったが、3人は標準型フルートで難なく吹きこなした。審議の結果、パリ音楽院における円錐管ベーム式フルートクラスの設置は満場一致で延期された。委員たちは、会議の中で、標準型フルートとベーム式フルートの演奏を聞き比べた上で、標準型を支持した。彼らは円錐管ベーム式フルートの低音を耳障りだと感じ、音程も良くないと感じたようだ。

結局、テュルーの勝利であった。立場を失ったコシュは1841年にパリ音楽院のアシスタントの職を辞した。

5. その後の展開

○ 1844年の内国産業博覧会

テュルーはこうして、1832年型ベーム式フルートと弟子のコシュをパリ音楽院の教育から締め出すことに成功し、フルート製造業の面では、ノモンと組んで、標準型フルートの製造を続けた。

1844年5月1日から60日間にわたって、第10回国産業博がシャンゼリゼで開催され、出品者は3960名に及んだ。テュルーは標準型のフルートとオーボエを出品し、銀メダルを受賞した。「よくできており、非常に（音程が）正確」というのが受賞の理由であった。

○ 1847 年のベーム式フルート

ベームはその著書で、1832 年の円錐管ベーム式フルートには高音域と低音域に問題があったということを述べている。その問題を解決するために、ベームは音響学的な実験に基づいて内径の形と寸法を決定し、フルートの内径を円錐管から円筒管へと変えた。こうして、1847 年型円筒管ベーム式フルートが誕生した。このフルートは早速博覧会に出展された。

○ 1849 年の内国産業博覧会

パリで開かれた 11 回目の内国産業博覧会は、1849 年 6 月 1 日から半年間にわたってシャンゼリゼを会場として開催され、かつてない規模を誇った。この博覧会は当初、国際博にすることが検討されたが、保護貿易主義に固執する商工業者層や地方政府の反対にあってその案はつぶされ、外国勢は参加しない博覧会となった。

今回の楽器製造部門について、報告書では木管楽器に関して「期待はずれで、製作上ほとんど進歩が見られない」と手厳しい評価がなされた。しかし、すべての木管楽器の中で「唯一、ベームフルートは完成の域に達している」と称賛され、一方、標準型フルートは一般に低音域の音程の正確さに欠けるのが欠点だと書かれている。とはいえ、テュルーの名声が地に落ちたのかといえば、そうではない。テュルーが展出した楽器は銀賞を得て、審査報告書では、「テュルー氏はみずから彼のフルートを演奏したわけではないが、その楽器はオーボエ同様に、第一級に値する」と称賛された。

この博覧会では、テュルーのほかに、ゴドフロワ・エネがベーム式フルートと標準型フルートによって、ビュッフェ・ジューヌがベーム式クラリネットによって、それぞれ銀メダルを受賞した。木管楽器では銀メダルが最高位であった。

パリで 18 世紀末から続いていた内国博覧会はこの会が最後となった。この博覧会の調査にきた、イギリスのアルバート公の側近ヘンリー・コールが博覧会の規模と盛況ぶりに驚き、ロンドンで計画していた内国産業博覧会を国際的な博覧会にすることを思いついた。こうして、1851 年、世界初の万国博覧会がロンドンで開かれることになった。

○ 1851 年ロンドン万国博覧会

「水晶宮」建設で知られる 1851 年のロンドン万博でも楽器製造のコンクールが行われた。

テュルーはベーム式フルートに頑強に抵抗して自らも標準型フルートの改良を重ね、新たに「改良型フルート（フリュート・ペルフェクショネ）」と名付けた楽器を作った。これはキーの配置を新しくした 12 のキーをもつ楽器で、1851 年のロンドン万国博覧会に初出展された。これは「テュルー・システム」と呼ばれ、フランスでは 1930 年代までベーム式フルートを拒否する奏者たちによって使われ続けた。とはいえ、テュルー自身はキーを増やすことには反対していた。

ロンドン万博では、メダルはカウンシルメダルとプライズメダルの 2 種があったが、栄誉あるカウンシルメダルに輝いたのは、ベームとピアノ製造のエラール、そしてサックスだった。ベームは 1847 年型円筒式フルートにおける音響面とメカニズムの科学的な改良が評価され、他の管楽器にも適用できることが称賛された。プライズメダルを受賞したフルート製造業者は、ビュッフェ、ゴドフロワ、ルダル＝ローズ＝カルテだったが、テュルーの改良型フルートは特別賞（マンション・ドヌール）に留まった。すでに時代の趨勢はベーム式に転じていた。

○ ノノンの独立

さて、テュルー製の楽器を実際に作っていたのは、職工長のジャック・ノノンだった。ノノンはテュルー一家が住むマルティュール通り家の 3 階に住み、つつましく暮らしていた。その彼が、1852 年 2 月、家の近くのヴェロン通り 26 番地の家を競売で買ったのだ。パリ 18 区、モンマルトルの一角である。自分が住むためではなく、1852 年の時点で 18 人の借家人が住んでいたアパートを、一棟買いしたのである。家の値段は 31,550 フランで、それに諸費用 4,643 フラン、工事に 7,360 フランがかかり、ノノンが支払った総額は 44,540 フランだった。当時の 1 フランが現在の日本の千円として勘定してみると、4454 万円。ただし、賃貸収入は 1852 年当時 5,295 フランに上ったから、悪い買い物ではなかっただろう。ノノンは独身で、22 年間テュルーの下で身を粉に

して働き、爪に火をともすようにしてお金をため、テュルーから独立したのである。

ノノンは翌 1853 年初頭、マルティュール通りからロシュシュアール通りへ引っ越しし、自分の名前でフルート製造を始めた。新しく移った先もパリ 18 区であった。ノノンは「自分は 22 年間テュルーの職工長を務め、自分だけが最高の完成度に達するために不可欠な穿孔具や工具」を所有していると広告し、それに対してテュルーはノノンを「不正競争」の罪で裁判所に訴えた。裁判所の判断は、テュルーとノノンは雇い主と部下という関係よりは、友人関係であったと認め、ノノンはテュルーのフルートの「元職工長」という肩書きは今後も使うことができるが、「彼だけが」工具を所有していると言ってはいけない。しかし、それらの工具をテュルーに返却する必要はない、というものであった。裁判の費用は両者折半となった。

テュルーは新たにピエール・ゴトロ Pierre Gautrot (1812-1882) と提携し、楽器製造を継続した。ピエール＝ルイ・ゴトロが 1845 年に始めたゴトロ・エネ社は当初、低価格の金管楽器を製造していたが、急速に成長して、1855 年には 300 人の職工を使って、年間 2 万本の金管、木管、さらには弦楽器まで製造するようになっていた。ゴトロはアドルフ・サックスと激烈な争いを繰り広げたことでも知られるが、テュルーはこの新興勢力と手を組んだのである。

1855 年以降、テュルー印のフルートはゴトロ社の製品の一部として販売されるようになった。テュルーとゴトロの関係はテュルーが 1865 年に亡くなるまで続き、その後「テュルー」ブランドはゴトロ社に譲渡された。

○ 1855 年のパリ万国博覧会

1855 年 5 月 15 日から 11 月 15 日まで、シャンゼリゼを会場として第 1 回パリ万国博覧会が開かれた。国際博覧会の開催ではイギリスに後れを取っただけに、フランスは万博開催に國の威信をかけて臨んだ。博覧会の楽器コンクールでは有力人物を配した国際審査団が組織され、審査の結果、テュルーは一等メダル、ノノンは二等メダルを獲得した。

しかし、ベームはさらに上の賞を獲得した。最高位グランプリ・ドヌールを得たのである。1847 年型円筒管ベーム式フルートは高く評価され、その音の

正確さと均質性が称賛された。

6. おわりに

1855年パリ万博での審査によって、完全に勝負がついた。テュルー自身はフルートの音色を根本的に変えてしまったベームの楽器を決して承認しなかつたが、万博の楽器コンクールの影響力は大きかった。1859年12月31日付でテュルーがパリ音楽院を退職した後、その後任となったのは、標準型フルートの演奏者ではなく、ベーム式フルートの演奏者であるドリュスであった。

1860年1月1日付でテュルーの後を受けてパリ音楽院フルート科教授に就任したルイ・ドリュスにより、パリ音楽院の公認楽器は金属製円筒管フルートへと完全に方向転換した。フレンチ・フルートの新しい時代が始まろうとしていた。

*本稿は、『季刊ムラマツ』Vol.138（2018年冬号）～Vol.142(2019年冬号)に4回にわたって連載した「フランス・フルート奏者列伝」のジャン=ルイ・テュルーについての原稿の一部に加筆したものである。

主要参考文献

Pierre, René. « Jacques Nonon, facteur de flûtes et de hautbois, dans l'ombre du grand Tulou », *Larigot(Bulletin de l'Associaion des Collectionneurs d'Instruments à Vent)* 58, octobre 2016 : 24-48.

Tellier, Michelle. *Jean Louis Tulou: flûtiste, professeur, facteur, compositeur: (1786-1865).* Thèse de Musicologie, CNSM (Paris) 1981. Gallicaでインターネット公開。

(以下はパリ内国産業博覧会審査報告書。いずれもCNUMでインターネット公開)

Exposition nationale. 1823. Paris, *Rapport sur les produits de l'industrie française.* Paris, 1824.

Exposition nationale. 1827. Paris, *Rapport sur les produits de l'industrie française.* Paris, 1828.

Exposition nationale. 1834. Paris. *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française exposés en 1834*, Paris, 1836.

Exposition nationale. 1839. Paris. *Rapport du jury central*. Paris, 1839.

Exposition nationale. 1844. Paris. *Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Rapport du jury central*, Paris, 1844.

Exposition nationale. 1849. Paris. *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, Paris, 1850.

Exposition universelle. 1851. Londres. *Catalogue officiel de la grande Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations*, Londres, 1851.

Exposition universelle. 1855. Paris. *Rapports du jury mixte international*, Paris, 1856.

ジャンニーニ、トゥーラ、堀江英一訳、有田正広監修『フランスの偉大なフルート製作家たち ロット一族とゴドフロワ一族 1650年～1900年』トニー・ビンガム（配給元：村松楽器販売株式会社）2007年。

井上さつき『音楽を展示する パリ万博 1855-1900』法政大学出版局 2009年。

イヴァノフカの

〈ラフマニノフの莊園博物館〉について——訪問記

安原雅之 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

ロシアの首都モスクワから南東に約 600 キロのところに位置する“イヴァノフカ Ivanovka”は、作曲家セルゲイ・ワシリエヴィチ・ラフマニノフ Sergei Vasil'yevich Rachmaninov (1873-1943) の、ゆかりの地として知られている。そこには現在、ラフマニノフ自身が滞在した建物が再建されて、ラフマニノフの莊園博物館 “イヴァノフカ” Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка» となっている。

筆者は、愛知県立芸術大学で平成 30 年度学長特別教員研究費の交付を受け、2018 年の 8 月から 9 月にかけて約 6 週間ロシアに滞在して調査を行なったが、その際の目的のひとつが、イヴァノフカを訪れることがあった。長年の念願がやっと叶い、滞在先のモスクワからイヴァノフカへ赴くことができた。本稿は、その調査報告である。

博物館についての基本的な情報は下記の通りである。

ラフマニノフの莊園博物館 “イヴァノフカ”

Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»

Museum-Estate S. V. Rachmaninoff "Ivanovka"

住所：393481, Tambovskaya oblast' Uvarovskii raion, d. Ivanovka

E-mail: ivanovka@list.ru

Website: <https://ivanovka-museum.ru>

Facebook: Музей-усадьба С.В.Рахманинова «Ивановка»

1. イヴァノフカとラフマニノフ

イヴァノフカは、ラフマニノフの妻ナタリアの、歴史のある貴族の家系であるサーチン家が所有する莊園であった。イヴァノフカという名称は、18 世紀

中頃に、当時その地を治めたイヴァン・サーチンに敬意を表してそのように名づけられたと伝えられている。そして 19 世紀末には、住居、いくつかの庭園、果樹園などを含む広大な莊園となっていた。

ラフマニノフは、1890 年夏に初めて滞在してから、ロシア革命が勃発して祖国を離れる 1917 年までの間、コンサートがシーズンオフとなる春から夏にかけての時期にはイヴァノフカに滞在して作曲をしていた。ここで作曲された作品には、作品目録に含まれる作品番号付きの作品のなかでは下記のものが含まれる (Threlfall 1982)。

ピアノ協奏曲第 1 番 op. 1 [オリジナル版] (1890 – 91)

15 の歌曲 op. 26 (1906)

交響曲第 2 番 op. 27 (1907)

ピアノ協奏曲第 3 番 op. 30 (1909)

聖金口イオアン聖体礼儀 op. 31 (1910)

13 の前奏曲 op. 32 (1910)

絵画的練習曲 op. 33 (1911)

13 の歌曲 op. 34 (1912)

鐘 op. 35 (1913)

ピアノソナタ第 2 番 [初版] op. 36 (1913、第 3 楽章はモスクワにて)

6 つの詩 op. 38 (1916)

絵画的練習曲 op. 39 (1916)

ニューグローヴ音楽事典の「ラフマニノフ」の項目によれば、彼の音楽の約 85 パーセントはこの地で発想されていた (Norris 2001)。ラフマニノフがイヴァノフカをこよなく愛したことは、彼の伝記にしばしば書かれている。さまざまなエピソードから、作曲家はただ単に美しい自然のなかで創作したことだけでなく、彼はイヴァノフカでの生活そのものを満喫していたことがわかる。イヴァノフカは彼にとって非常に重要な場所になっていたのである。

ロシア革命が勃発した 1917 年には、ラフマニノフは 4 月にイヴァノフカを訪れているが、それが最後の訪問となった。同年の 12 月、ラフマニノフは演

奏会のためにスウェーデンのストックホルムへ渡ったが、彼の妻と二人の娘も彼に続き、そして一家はロシアをあとにするのだった。その後、彼が愛したイヴァノフカは、革命の動乱のなかで建物もろとも、完全に破壊されてしまった。

亡命後、ラフマニノフが作曲できない理由として「・・・わたしはもう何年もライ麦のささやきも白樺のざわめきも聞いていないんだ・・・」(バジャーノフ 1975: 352)と言ったことはよく知られている。また、1931年に、ラフマニノフはスイスの風光明媚なルツェルン湖畔に別荘を建てているが（この別荘は、作曲家の名前セルゲイと、妻の名ナタリアの頭文字にちなんで、セナールと呼ばれた）、そこはイヴァノフカのレプリカであったと言われている。つまり、イヴァノフカは、彼にとって何物にも代えがたい創造の靈感の源であったのだと言えよう。

非常にナイーヴな言い方なってしまうが、ラフマニノフにとってイヴァノフカがいかに重要なところであったかは、今回実際にその地に行ってみて、初めてわかったような気がした。

現在イヴァノフカに建っているものは全て再建されたものであるし、そこで展示されているものも、写真以外は、基本的に作曲家自身が実際に使ったものではない。

しかし、モスクワのような都市からの距離感や、イヴァノフカの周囲に果てしなく続く広野の景色、家の敷地にある手入れの行き届いた広く美しい庭、そして巨大な木々の葉が風になびいてさざめく音等々は、滞在している間に、今も変わらず、ラフマニノフを取り巻いていた時代の空気を現代に伝えているように思えるようになった。そして、彼の音楽を理解するためにも、その原点とも言えるイヴァノフカを訪れる価値はあると、素直に思ったのである。

2. 博物館について

ロシア革命直後に壊滅的に破壊されたあと、イヴァノフカにラフマニノフにまつわるものは、何一つ残っていなかったという。そんなイヴァノフカの再建は、1968年に、イヴァノフカに近い都市であるタンボフにある共産党の地方委員会における「ラフマニノフの名声の恒久化」という決議にはじまる。それ

によって、1973年のラフマニノフ生誕100周年に向けて、この地方におけるラフマニノフの遺産についての興味が持たれるようになっていった。当時、そのような流れの中心的役割を果たしたのは、タンボフの歴史家ニーナ・エメリヤノヴァであり、彼女はこの地域におけるラフマニノフの痕跡を調査した。また、作曲家の従姉妹で、実際にイヴァノフカを知っているソフィア・サーチナがアメリカで存命だったことも幸いであった。実際に建っていた建物についての彼女の記憶と、写真に残っている記録をもとに、まずは2つあった家のうち、小さい方の家が1982年に再建された。そこは、ラフマニノフ一家が初めて訪れた時から滞在した家で、その家は、1902年には若い作曲家夫妻に譲渡されたものである。そして再建された家は、ラフマニノフの家博物館として開館した。

その後、車庫やベランダなどが増築されて、1995年には博物館の母屋にあたる館が再建されている。時すでにソ連崩壊（1991年）のことであった。この再建にあたっては、作曲家の末裔にあたるユーリー・パヴロヴィチ・ラフマニノフが支援・援助をしている。さらにその後、庭のガゼボ（見晴らし台）や東屋、裏庭の小屋などが作られて、莊園博物館は、今日のかたちに整備されてきた。

敷地の奥には、“ルガンスキーの家”と呼ばれる新しい家が建っている。これは、1994年のチャイコフスキ国際コンクールで優勝したピアニストであるニコライ・ルガンスキー（1972－）が建てたもので、莊園博物館を訪問するアーティストが滞在できる施設になっている。ルガンスキー自身も、この博物館と強いつながりがあり、しばしば訪れて演奏会を行なっているほか、彼の活動についてのドキュメントが博物館から出版されている（Luganskii 2017）。また、2018年9月の時点で、博物館の敷地内の、小さい方の家の前の土地では、ピアニストで指揮者でもあるミハイル・プレトニョフ（1957－）が資金を投じて建てるというコンサートホールの工事が始まっていた。おそらく150席くらいではないかと思われる規模であるが、ホールが完成すれば、博物館の活動もさらに発展していくだろう。



ラフマニノフの荘園博物館“イヴァノフカ”パンフレット

3. 研究機関として

この博物館では、通常の展示のほかに、博物館のピアノを使ったコンサートも開催されているが、定期的にラフマニノフ関係のシンポジウムを開催し、また、ラフマニノフ関連の出版も行なっている。出版物は発行部数に限りがあり、日本国内ではほとんど所蔵されていないので、ここでいくつか研究書を紹介したい。いずれも出版地はタンボフで、出版社として博物館が記載されている（Tambov: Muzei-usad’ba S. V. Rakhmaninova “Ivanovka”）。

Mikheeva, Marina Vladimirovna. 2012. *Arkhiv S. V.*

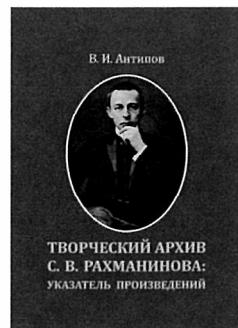
*Rakhmaninova v Peterburge kak istochnik izucheniya
tvorchestva i biografii kompozitora.*

サンクトペテルブルグのアーカイヴに所管されている資料を包括的に概観するもので、自筆譜の所在一覧のほか、未出版の歌曲の楽譜も掲載されている。ラフマニノフ研究にとって重要なモノグラフである。



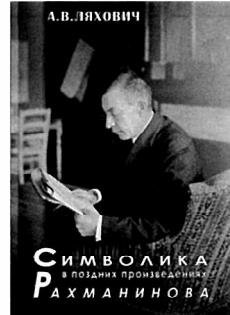
Antipov, Valentin Ivanovich. 2013. *Tvorcheskii arkhiv S. V. Rakhmaninova: Ukazatel' proizvedenii*.

音楽学者であり、演奏家でもある著者によるモノグラフ。内容は大きく2部に分かれている。第1部は、年代順にまとめられた作品目録である。資料の所在等、詳しい情報が記されている。第2部は、作品やエディションその他に関する論文が11本掲載されている。



Lyakhovich, Artem Vladimirovich. 2013. *Simpolika v poznikh proizvedeniakh Rachmaninova*.

ラフマニノフの作品における“象徴性”について、意味論かつ解釈学的視点から分析・考察した論考をまとめたモノグラフ。著者は、ウクライナのピアニスト／音楽学者であり、ラフマニノフを含むロシアの作曲家に関する著作多数。



Ermakov, Aleksandr Ivanovich. 2017. *Irina i Tat'yana Rachmaninovy: Stranitsy semeinogo al'boma (Putevoditel' vystavke)*.

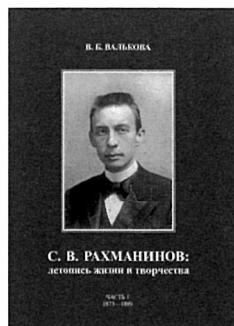
『イリーナとタチアナ・ラフマニノフ—家族アルバムのページ(展示ガイド)』と題された冊子。全71ページ。博物館で展示されている写真から、作曲家の二人の娘、イリーナ(1903-1969)とタチアナ(1907-1961)のものが109点、キャプション付きで掲載されている。キャプションは、これまでに出版された手紙などの抜粋から構成されている。34枚の写真はイヴァノフカで撮られたもの。



Val'kova, Vera Borisovna. 2017. S. V. Rakhmaninov:

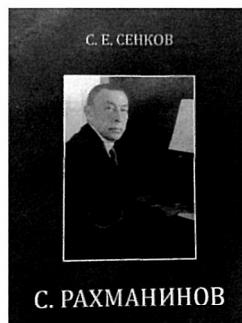
Letopis' zhizni i trovchestva, Chast' 1 1873-1899

RGALI (ロシア国立文学・芸術アーカイヴ) や VMOMK (ロシア国立音楽文化博物館) をはじめとする、ロシアの 12 のアーカイヴに所管されるラフマニノフに関わる資料の抜粋を、解説付きで、年代順に掲載したもの。数々のポートレートのほか、成績表をはじめとするいくつかの文書の写真なども掲載されている。



Senkov, Sergei Evgen'evich. 2013. S. Rakhmaninov.

ロシアのピアニスト／音楽学者による論文集で、作品研究のほか、演奏論、あるいはピアニストとしてのラフマニノフに焦点があてられている。



4. 訪問記 モスクワからイヴァノフカへ

イヴァノフカは、モスクワから南東へ約 600 キロのところに位置している。モスクワからイヴァノフカの博物館へのアクセス（車あるいは鉄道を利用）については、博物館のウェブサイトに記載されているが、正直に言って、決して簡単に行けるところではない。モスクワから公共の交通機関を利用して行く場合、鉄道の切符など、日本の旅行代理店を通じて前もって手配することは難しい。

モスクワから鉄道を利用する場合、まずイヴァノフカの最寄りの駅まで行くことになるが、そこからイヴァノフカまで公共の交通機関はない。また、最寄りと言っても、いずれの場合も 50 キロから 100 キロほど離れており、鉄道の駅からはタクシーを利用することになる。下車できる駅はいくつかあるが、最寄りの都市はタンボフ Tambov である。タンボフからイヴァノフカの博物

館までは、車で約1時間半かかる。博物館のウェブサイトには、タンボフではなく、ウヴァロヴォ Uvarovo という町（モスクワから鉄道を利用する場合、タンボフからさらに2時間ほど先）のホテルが紹介されている。ウヴァロヴォからイヴァノフカからまでの距離は約20キロで、タクシーを利用することになる。

博物館へのアクセス：

<https://ivanovka-museum.ru/posetitelyam/marshruty/>

今回私は、モスクワからヴォルゴグラード Volgograd 行きの列車（タンボフは通らない）に乗り、ジェルデフカ Zherdevka で下車するルートをとった。ジェルデフカ駅からイヴァノフカまでの移動の車とイヴァノフカでの宿泊を個人的にアレンジすることができたことは幸運であった。

モスクワからの旅程は、「旅行日程表」の通り。

旅行日程表	
2018. 9. 10	モスクワ（バヴェレツキー駅）20:09発
2018. 9. 11	ジェルデフカ 7:49着／車でイヴァノフカへ移動／イヴァノフカ泊
2018. 9. 12	イヴァノフカ泊
2018. 9. 13	車でジェルデフカへ移動／ジェルデフカ発 23:52
2018. 9. 14	モスクワ（バヴェレツキー駅）9:30着

モスクワ～ジェルデフカ間の移動には、寝台列車を利用した。2018年9月10日夜にモスクワを発ち、寝台列車で翌朝ジェルデフカ着。そこからイヴァノフカまでは、車で1時間半かかった。

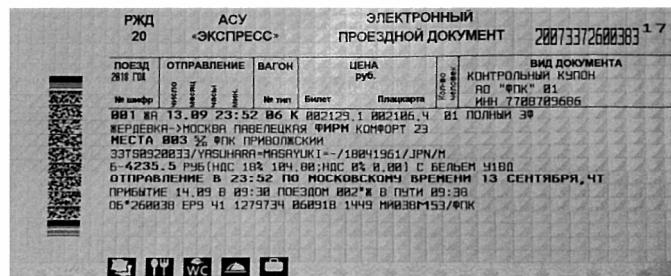
それから3日間(2泊)は、イヴァノフカで過ごした。博物館を丁寧に見学し、そこで入手した資料を読み、そして美しい庭園を散策した。ラフマニノフいた頃からあるはずのライラックの並木も、花が咲く時期にはどんなに美しいだろうかと思いを巡らせながら、また、風になびく木の葉の音を聴きながら、私は次第にイヴァノフカの魅力に吸い込まれていった。

私は庭園にある小さなゲストハウスに宿泊した。また、博物館周辺の徒歩圏内に食事や買い物ができるところは無く、私は3度の食事も博物館のご好意に

甘えることとなった。毎日決まった時間に、本館の食堂で食事が提供された。食事は博物館近くに住む方が自家栽培の食材を使って調理してくださったもので、とても美味しかった。あとになって知ったのだが、トウヴォーラクというロシアのカッテージチーズも自家製なら、鶏肉も自家飼育している鶏のものだった。思いがけなく、ロシアの都会では味わえなくなってしまったような、古き良き時代の家庭料理をいただくことができた。

5. おわりに

ロシアでは、作曲家や演奏家など、著名な音楽家が住んでいたところの多くが博物館になっている。モスクワ市内でも、ロシア国立音楽文化博物館の関連機関として、チャイコフスキー博物館、オペラ歌手シャリヤピンの博物館、プロコフィエフ博物館、ピアニストのゴリゼンヴェイゼル博物館などがある。作曲家にまつわる重要な博物館としては、モスクワ郊外のクリンという都市にあるチャイコフスキーの家博物館が有名である。クリンはモスクワから 85 キロの地点にあり、それほど遠くはないし、また、モスクワから電車を使って、近くまで行くこともできる。家は、実際にチャイコフスキーが晩年に住んだものがそのまま残っている。この博物館は、ソ連時代から、チャイコフスキー研究の重要な拠点としての役割を果たしていた。日本から手配できる観光ツアーもあり、行くことはそれほど困難ではない。それに比べると、イヴァノフカの博物館は、全てが再建されたものであるという点で、歴史的遺産の価値としての弱点があることは認めざるを得ないし、また交通の便も良くないのであるが、それでもなお、ラフマニノフの音楽に通じる何かがあると感じられたことが、今回、実際にイヴァノフカに行って、博物館を訪れて得ることのできた大きな収穫であったと思う。



ロシアの鉄道切符(モスクワ→ジェルデフカ)

謝辞

今回のイヴァノフカ訪問にあたり、ラフマニノフの莊園博物館館長のアレクサンドル・エルマコフ氏をはじめ、博物館関係のみなさまには大変お世話になった。心から感謝を申し上げたい。

また、このような機会を与えてくれた大学にも、感謝を申し上げる。

主な参考文献

バジャーノフ、ニコライ 1975 『ラフマニノフ——限りなき愛と情熱の生涯』 小林久枝訳、音楽之友社。

Norris, Geoffrey. 2001 «Rachmaninoff [Rakhmaninov, Rachmaninov], Sergei.»

Grove Music Online. 17 Mar. 2019.

Threfall, Robert and Geoffrey Norris. 1982. *A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff.* London: Scolar Press.

博物館の出版物（いずれも出版地はタンボフで、博物館が出版社として表記されている）

Антипов, Валентин Иванович. 2013. *Творческий архив С. В. Рахманинова: Указатель произведений.*

Валькова, Вера Борисовна. 2017. *С. В. Рахманинов: Летопись жизни и творчества, часть 1, 1873-1899.*

Ермаков, А. И. 2017. *Ирина и Татьяна Рахманиновы: Страницы семейного альбома (Путеводитель выставке)*.

Луганский, Николай. 2017. *Николай Луганский: Творческий хронограф 1988-2016.*

Ляхович, Артем Владимирович. 2013. *Символика в поздних произведениях Рахманинова*

Михеева, Марина Владимирович. 2012. *Архив С. В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора.с*

Сенков, Сергей Евгеньевич. 2013. *С. Рахманинов.*

授業報告

今年度の音楽学コースの授業から

安原雅之 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

2018 年度に、音楽学コースでは海外からお二人の先生をお招きすることができた。

1. 前期

2018 年度前期に、フランスから、マルク・バティエ客員教授（パリ＝ソルボンヌ大学）を短期外国人客員教授としてお迎すことができた。

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

愛知県立芸術大学には 2009 年と 2012 年の 2 回、アーティスト・イン・レジデンス事業で訪れ、大きな成果を上げている。今回の滞在は、2018 年 3 月 31 日から 8 月 13 日まで。学生の指導にご担当は下記の通りであった。

（1）愛知県立芸術大学大学院音楽研究科の通常の授業

- ・特殊研究（音楽学領域 1）：電子音響音楽についての講義（水曜 4 限）
- ・音楽総合研究（作曲領域）：1 回 60 分のレッスンを週 1 回。

(2) 音楽学部の授業（それぞれ、数回ずつ）

- ・音楽学研究総合ゼミにて、レクチャー（デジタル音楽学について）。
- ・音楽学概説の授業にて、自作についてのレクチャー。
- ・楽書購読（フランス語）の授業にて、指導。

(3) その他

- ・オフィスアワー（随時）



2018年6月20日から23日にかけてイタリアのフィレンツェで開催されたEMS (Electroacoustic Music Studies Network) 2018に、その組織の主導的立場にあるバティエ先生と共に、音楽学コースの井上さつき先生と安原が参加し、研究発表を行った。写真は、会場のパリ＝ソルボンヌ大学が所有するヴィラ・フィナーリにて。1番右が井上さつき先生、左から3番目がバティエ先生、2番目が安原。

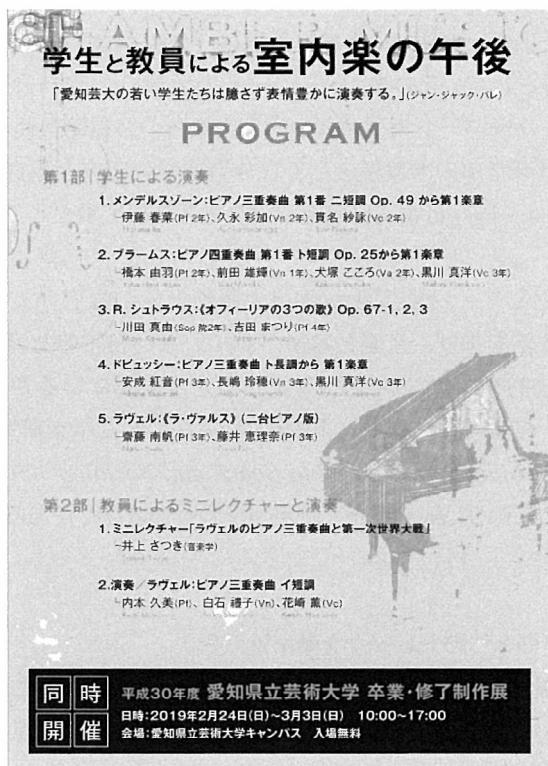
2. 後期

2018年度後期に、スイスのジャン・ジャック・バレ先生（元ジュネーブ音楽院教授）を非常勤講師としてお招きして、室内楽研究の授業をご担当いただいた。この授業は、大学院では特殊研究（音楽学領域7）として、学部では音楽特講Bとして開講されたもので、マスタークラス（公開レッスン）を基本

とした。

バレ先生には、昨年度も同様の授業をご担当いただいているが、今回は、全部で23のグループ（のべ67名）が履修し、12月18日から21日にかけて、4日間にわたって集中講義が行われた。バレ先生のレッスンは、非常に具体的かつ音楽的で、学生たちは、自分たちの演奏以外の時間も、熱心に授業に参加していた。

また、この授業でレッスンを受けたグループから、5組が選抜され、2019年2月24日（日）に本学で開催された「学生と教員による室内楽の午後」に出演した。



「学生と教員による室内楽の午後」のフライヤー

特別講座報告（1）

阿部万里江先生

「現代のちんどん屋——音楽ではない音の美学」

東谷 譲 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

1.

2018年度音楽学コースの特別講座は、阿部万里江先生（ボストン大学音楽学部准教授）をお招きした。題目は「現代のちんどん屋—音楽ではない音の美学ー」で、2018年12月13日（木）の10：30～12：00に愛知県立芸術大学新講義棟にて開催された。

阿部万里江先生は、カリフォルニア大学バークリー校で民族音楽学の修士号と博士号を取得された。その後、ハーバード大学ライシャワー日本研究所のポスドク研究員、ハーバード大学の人類学部音楽科の客員助教授を経て、現在、ボストン大学音楽学部の准教授として民族音楽学の研究と教育に携わっている。2018年度は、国際日本文化研究センター客員研究員として来日されていた。

研究テーマとして、日常生活から社会運動までの幅広い文脈のなかにみる音と空間の政治を掲げ、音楽と考えられていない日常的な音を通じて人々が物理的、社会的空间についてどのような立ち位置にいるかを再構築することに力を注いでいる。主著に、現代日本のちんどん屋を研究対象とした、*Resonances of Chindon-ya: Sounding Space and Sociality in Contemporary Japan*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2018. がある。

2.

講演は、以下の3つのトピックを軸に進んだ。

- ① 音楽人類学／サウンドスタディーズ—どうしてこの道に進んだのか—
- ② ちんどん屋の響き—研究紹介—
- ③ 問題提起

高校時代にタンザニアにボランティアに行ったときの異文化コミュニケーションの体験が、Ethnomusicology（音楽民族学／民族音楽学／音楽人類学）

に進まれる契機だったというエピソードから幕は上がった。阿部先生は、それまで音楽のスタートはヤマハの教室からという日本の音楽関係者によくあるエピソードと同じであり、大学進学も音楽学部で西洋古典音楽の道に進む準備をしていたということだったので、タンザニアでの出来事は阿部先生の人生のなかでも衝撃的なものだったのだろう。クリストファー・スマールが提唱した Musicking という概念を紹介しながら、音楽への見方、サウンドスタディーズについて言及された。続けて、今回の講演のハイライトである、阿部先生が10年余りに亘って、日本でちんどん屋を参与観察したなかの一部を紹介しつつ、ちんどん屋について話を進めた。

ちんどん屋は、「広目屋（広告業）+ジンタ」という歴史的経緯があり、テレビが普及し終えたといってもいい1980年代後半には、それ以前よりは街で見かけることは少なくなってしまった。またちんどん屋が本来的には広告宣伝をすることが主たる仕事であったのに、ちんどん屋のパフォーマンス、衣装、音に注目し、アートとしての側面に特化して新たにちんどん屋を始めた者たちもいたが、阿部先生がフィールドワークをしたのは、昔ながらの広告業としてのちんどん屋である。広告宣伝を主目的としながらも、いかに地元の人に受け入れられるようにしているか、あるいはちんどん屋が街や商店街を練り歩くときの、音の出し方にも工夫が施されていることを言及された。たとえば、天気によって音の質感が変化したり、楽器の向け方による余韻をどう残すかまで考えて演奏したり、練り歩く時に視線を広くもっていたり、と見られる対象となっていることも強く意識していることを指摘された。

3.

このような地道な研究から、阿部先生は「音の想像共感」という考えを導き出した。とりわけ「響き」について多様なあり方から検討されたことを紹介した。今回の特別講座では、主に現代のちんどん屋に焦点をあてつつ、音楽学の学生、大学院生を意識した阿部先生の学問的背景の紹介も講演のなかに取り入れていただき、「教育的側面+最新の研究成果」の講演という聞き手にとって、非常に贅沢な内容であった。

イヴ・フェラトン博士

「啓蒙主義からロマン主義の時代のフランス音楽 ——革命なき進展」

七條めぐみ 愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師

1. 講座の概要

2019年1月10日（木）18時より、愛知県立芸術大学音楽学部棟大演奏室Aにて、イヴ・フェラトン博士による特別講座が開催された。フェラトン博士はフランス・ロレーヌ大学の元教授で、18・19世紀フランスの音楽史を専門とする。ロレーヌ地方やリヨンの音楽生活についても研究を行い、ロレーヌ大学では長年、音楽学の教授として学部から大学院博士課程まで担当した。主著に、『リヨンの50年間の音楽生活（1903-53）』（1984）、編者としては『ロレーヌの音楽』（1994）などがある。

本学には2012年以降、数年に一度のペースで特別講座や大学院生による発表のために来学している。今回は「啓蒙主義からロマン主義の時代のフランス音楽：革命なき進展」というテーマのもと、18世紀後半から19世紀初頭にかけてのフランス音楽の変遷について、数多くの希少な音源とともにレクチャーを行った。

2. 講座の内容

本講座は（1）アンシャン=レジーム（旧体制）の終わりから大革命まで、（2）大革命の時代、（3）ロマン主義の時代の3部で構成された。

（1）アンシャン=レジームの終わりから大革命まで

第1部は、フランソワ・ジルースト（1737-99）のミサ曲で幕を開けた。この曲は、1775年6月9日のルイ16世の戴冠式のために、王室シャペルの楽長であるジルーストが作曲したものである。まさに、フランスにおけるアンシャン=レジームの終焉を予告する曲と言って良いだろう。なぜなら、当時の逼迫する国家財政や、募る民衆の不満とは裏腹に、ルイ16世の妃マリ・アン

トワネットが贅沢三昧を続け、ついにはフランス革命を引き起こしたからだ。

続いて、ジェルヴェ＝フランソワ・クープラン（1759 – 1826）のチェンバロ曲〈ああ、うまくいくさ Ah, ça ira〉（1790）を聴いた。この曲は〈ラ・マルセイエーズ〉と並び称される革命歌に基づく変奏曲だが、すでに時代遅れの楽器となつたチェンバロと当時の民衆の歌が結びついている。第1部の最後には、ジャック＝マリ・ボヴァルレ＝シャルパンティエ（1766 – 1834）のオルガン曲〈イタリア方面軍の勝利〉（1796）を聴いた。この曲もまた、ナポレオンが指揮するフランス軍がイタリア戦役で勝利したことを祝う軍歌に基づきながら、教会の楽器オルガンを使用している点で興味深い。

（2）大革命の時代

第2部では、革命期に作られた作品を、パリ音楽院の創立と発展という観点から追った。まずは、創設期のパリ音楽院でピアノ科教授をつとめたイニヤス・ラデュルネ（1766 – 1839）の《ピアノ・フォルテのための3つのソナタ》（1797）、イアサント・ジャダン（1776 – 1800）の第2協奏曲（1798）、エレーヌ・ド・モンジュルー（1764 – 1836）のフーガ第3番（1800）を聴いた。ド・モンジュルーは最初の女性ピアノ科教授となった人物で、パリ音楽院では女子クラスを教えた。彼女は苗字から分かるように、貴族である。フランス革命によって貴族は旧体制の象徴とみなされ、その多くが肅清されたが、ド・モンジュルーはピアニストであることを理由に処刑を免れた。また、女性であることは職業上のハンデとならず、男性教師と同等に稼いでいたと言われ、才能と強運の持ち主だったと言える。彼女のフーガは、回顧的かつ「男性的」と見なされるジャンルを選択する大胆さと同時に、対位法の緻密さや音楽の運びの優雅さを感じさせる。



レクチャーするフェラトン博士

講座では続いて、革命期のパリにさまざまな国や地域から集まった音楽家たちの活躍に注目した。上述のピアノ教師の中でも、ラデュルネはオーストリア出身であるが、その他にアルザスにルーツをもつロドルフ・クロイツァー（1766 – 1831）のヴァイオリン協奏曲第19番（1805）、ベルギー出身のフランソワ＝ジョゼフ・ゴセック（1734 – 1829）の《17声のシンフォニー》（1809）、チェコ出身のアントニーン・レイハ（1770 – 1836）の《新詩編》（1807）を取り上げた。このうち、レイハ（ライヒャ、ライシャとも）の作品はベートーヴェンのオペラ《フィデリオ》（1805）と同時期のもので、彼自身、パリにベートーヴェンの音楽をもたらしたうちの一人とされる。

（3）ロマン主義の時代

第3部では、フレデリック・ショパン（1810 – 49）の《バカナル》（1830）、ジギスモント・タールベルク（1812 – 71）の〈モーツアルトのドン・ジョヴァンニの主題による変奏曲〉（1835）を通じてピアノの名手たちの音楽を聴いたうえで、エクトル・ベルリオーズ（1803 – 69）を軸とする1830年世代の音楽に進んだ。すなわち、ルイージ・ケルビーニ（1760 – 1842）とベルリオーズの二つのレクイエムである。講座では特に、レクイエムの中でも「怒りの日 Dies irae」の部分に注目した。前者は1817年にルイ16世の追悼のために書かれた作品で、混声合唱とオーケストラによる非常に劇的な音楽である。一方、1837年のベルリオーズのレクイエムは、アンヴァリッド（廃兵員）の教会で演奏されることを念頭に書かれ、複数の分割合唱と4つの金管楽器群を擁し、初演は440人もの音楽家によって行われたと言われる。この巨大な編成によって、「怒りの日」の旋律を大音響で歌い上げるのである。

フェラトン博士は最後に、フランス革命をきっかけに社会は大きく変革したが、音楽はその間も脈々と続いていた、ロマン主義とはその前にあったものの帰結である、と述べた。豊富な音源をもとに独自の視点で音楽史をたどる、フェラトン博士ならではの講義に、出席者は熱心に聴き入っていた。

総合ゼミ報告——今年度の実施状況

植野美澤 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）

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「音楽学コロキアム」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. 2018年度の総合ゼミにおいて行われた講座

■ 4月19日 東谷護教授（愛知県立芸術大学・音楽学）
「私的ポピュラー音楽研究史」

■ 4月25日 安原雅之教授（愛知県立芸術大学・音楽学）
「病院アウトリーチ」

■ 5月10日 井上さつき教授（愛知県立芸術大学・音楽学）
「尾張音楽史」

■ 5月17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——印象派再考」

- 5月 31日 安原雅之教授（愛知県立芸術大学・音楽学）
「日本におけるテルミン」
- 6月 7日 井上さつき教授（愛知県立芸術大学・音楽学）
「ヤマハの最初の電子オルガンとその後の発展」
- 6月 14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 Part8 ——間違いが起こりやすい楽語
& 楽曲の版にまつわる話」
- 6月 21日 七條めぐみ氏（愛知県立芸術大学非常勤講師・音楽学）
「大正時代の名古屋におけるドイツ兵俘虜の音楽活動」
- 6月 28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 5日 スザン・ナルッキ氏（カリフォルニア大学サンディエゴ校
教授・声楽）
「Lecture on chamber opera」
- 7月 12日 マルク・バティエ氏（パリ＝ソルボンヌ大学教授／愛知県
立芸術大学短期外国人客員教授）
「デジタル・ミュージコロジー」
- 10月 25日 大戸薫氏（モンペリエ国立歌劇場・管弦楽団）
「内側から見る南仏モンペリエの音楽界」
- 10月 25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 Part 9」

- 11月8日 安原雅之教授（愛知県立芸術大学・音楽学）
「ロシア紀行報告」
- 11月15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——印象派再考Ⅱ」
- 11月22日 高梨光正准教授（愛知県立芸術大学・芸術学）
「世界は象徴に満ちている—音楽と絵画的シンポジウム」
- 11月29日 井上さつき教授（愛知県立芸術大学・音楽学）
「ドビュッシー、ラヴェルを初演した名フルーティストたち：バレール、ゴーベール、フルーリー」
- 12月6日 東谷護教授（愛知県立芸術大学・音楽学）
「洋楽受容から「ちんどん屋」を考える」
- 12月20日 幅至氏
「アンティーク楽譜コレクターが語る 初版譜の世界」

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。

平成 30 年度 卒業論文

卒業論文

ハワイの民族舞踊フラとその音楽の変遷

——商業化するフラとその伝統性

河村璃子 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻(音楽学コース)

要旨

ハワイの民族舞踊であるフラは、文字を持たないハワイの文明において歴史や伝説、風土を伝承し、神々やアリイと呼ばれる高い身分の者たちへの献上物として役割を果たしていた。しかし 1820 年以降、アメリカ本土より渡ってきたキリスト教プロテスタントの宣教師たちによって布教が始まると、讃美歌を浸透させるべくハワイ語にアルファベットが当てはめられ文字が誕生し、フラをはじめとするハワイ独自の文化は禁じられるなど、西洋文化を優勢とする政策が王朝により執行された。1836 年には王室にロイヤル・ハワイアン・バンドが誕生し、フラと同様に王位を表すものとして機能するだけでなく、西洋音楽の普及にも影響した。フラの音楽は元来、言葉に抑揚と緩急をつけて唱えられる「オリ」と呼ばれるチャンティングと、打楽器伴奏に単調な歌が伴う「メレ」で構成されていたが、西洋音楽の流入によりコード進行の概念が根付き、多様な変貌を遂げる。

本論文では、ロブ・ボーンザヘル・フレースが提唱した理論にハワイ音楽の変遷を当てはめることでフラに付随する音楽を時代ごとに分類し、それらに貫した音楽的特徴が見られるかを分析した。フレースは植民地においてプラスバンドが普及することによって、元来その地域に根付いていたいわゆる民俗音楽に西洋音楽がもたらす変化には定型があると唱えた。西洋音楽の模倣に始まり、独自の民俗音楽との融合、発展、商業化へと段階を踏んでいく。

第 1 章ではこの定型を基にハワイの音楽史をそれぞれの段階に分類した。フレースの理論に基づいて段階を追うことで、模倣の期間が長く、融合から発

展に至る期間が短かったこと、さらにはアメリカ合衆国への合併にともない観光地ハワイとしての印象付けをフラが率先して行ったことによって商業化が急速に進み、わずか30年という短期間での「ハワイアンミュージック」というジャンル形成に至ったことが分かった。

第2章では各段階の音楽を分析し、それぞれに共通する部分や変化した点をまとめた。フラ復興と共に誕生したフラ・クイは現在、現代フラ・アウアナの一部としてまとめられる傾向にあるが、音楽的特徴をとらえることで別のものとして分けて考えることができた。古典フラ・カヒコとフラ・クイにおいて音楽様式とリズムパターン、歌詞に共通点が見られたが、現代フラ・アウアナはさまざまな音楽ジャンルとの融合を果たし、必ずしも共通する部分があるとは言えない。一方、伝統回帰を試みるハワイアン・ルネッサンスの影響で、カヒコを意識したオリやメレが作曲され、それらをさらに新たな音楽の要素として取り入れられるような動きも見られる。

第3章では観光地ハワイを率先するものとしてフラがどのような役割を果たし、変化しているかフィールドワークを基に分析した。音響機器や舞台装置の導入により、フラはエンターテインメント要素を強く持ち、観客を満足させるショーとして機能している。

商業化にともないさまざまな変貌を遂げたフラは一見すると伝統性を削がれたように思われるが、フラの本質がハワイの歴史や風土を「伝承」することであると考えると、音楽が変化したことは伝える手段が増えたにすぎず、それらを讀えようとする根本的な伝統に変化はないと言えるのではないだろうか。

シューマン『音楽と音楽家』再考

——批評家としてのシューマン

永井文音 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

要旨

ロベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856) は、作曲家としてだけでなく音楽批評家としても活躍したことで知られている。彼は 23 歳のとき、仲間とともに音楽新聞『新音楽時報 Neue Zeitschrift für Musik』を創刊し、記事の執筆はもちろん、編集長としての業務もこなした。

シューマンの著作集『音楽と音楽家 Gesammelte Schriften über Musik und Musiker』は、彼が『新音楽時報』で書いた記事をみずから抜粋、編集して出版したもので、彼の音楽や批評について理解を深めるために重要な資料といえる。しかし、『音楽と音楽家』を主な研究対象とする先行研究は、批評家としてのシューマンに関するものの中にもほとんどみられない。というのは、抜粋版という性質上、必然的に原典である『新音楽時報』が主な研究対象となり、『音楽と音楽家』については軽く触れられる程度で終わってしまうからである。

ただし注目すべきなのは、『音楽と音楽家』の出版にあたって、シューマン自身が記事の抜粋と編集の作業をおこなっているという事実である。つまり『音楽と音楽家』に収録されているのは、シューマン自身が選び、後世に自分の考えとして残したいと考えた記事だけだといえる。こうした点で『音楽と音楽家』は、『新音楽時報』とはまた別に、改めて考察すべき対象だと考えられる。

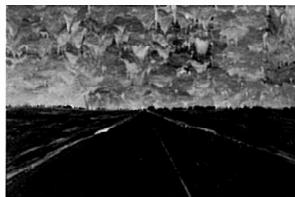
本研究では、この『音楽と音楽家』の分析を通して、批評家としてのシューマンについて考察した。本論は、全 3 章から構成されている。

第 1 章と第 2 章では、『音楽と音楽家』のオリジナル版とその他の版についての基本的な情報を概観した。まず、先行研究では触れられることの少ない『音楽と音楽家』の成立過程のほか、収録内容や版の情報についても改めて整理した（第 1 章）。次に、『音楽と音楽家』の各版の収録内容について、オリジナル版との比較をおこなった。分析の結果、収録内容数だけでなく、補遺の有無、記事の順番なども大きく異なっており、選ぶ版によって『音楽と音楽家』に対

する印象が変わってくることが明らかになった（第2章）。

第3章では、シューマンの批評家としての考え方に対する焦点を当てている。ここでは『音楽と音楽家』内での記述とともに、シューマンが批評活動に対して非常に積極的な態度をみせていたことと、彼の文学的な批評スタイルは読み手の想像力を重視した結果だということを指摘した。考察の際には、日本で広く読まれている『音楽と音楽家』の吉田訳版と、シューマン自身が編集したオリジナル版の両者から読みとれるもののちがいについても言及した。

本論での考察から、シューマンが批評において、言葉によって音楽の可能性を拓げることを重視していたことが明らかになった。それゆえに彼は、音楽家のための音楽新聞を創刊し、一般的な批評とは異なる、読み手の想像力を掻き立てるような批評を書くことを目指したのである。



表紙

小林英樹

《DRIVE》 アクリル・ウレタン・シリコン 1303×1940mm

表紙絵解説

地平線に向かって伸びる一本の道、ぼくは物心ついたときからこういった構図の景色を追い求めていた。この作品は1988年のもの、埼玉から大阪（神戸）へ、9年して、札幌へ移って2年くらい経ったときの作品である。ぼくは、妻と幼い2人の子供を連れて北海道に渡り、大自然と向き合った。いま思えば、無謀としか言いようがないが、夕闇迫る見晴らす限り地平線の大地の真中に身震いしながら立っていた。明日があることを信じて、明日に一縷の望みを託して地平線を見つめていたような気がする。あれから走り続けて三十数年、いま、進むべき道を見失いそうなぼくは、あえてこの作品と向き合っている。ここからが勝負、地平線に伸びる道はぼくの原点だが、そこに立つためにはしっかりした目標を定め、突き進むに足るだけの燃えるような意欲が必要だ。果たして喚起できるのか。

小林英樹

編集後記

『ミクスト・ミューズ』の編集作業は、年度末の恒例行事となって久しいですが、毎度のことながら、今回も発行にたどりつくことができて、ほっとしています。

巻頭の論文には、小林英樹名誉教授と非常勤講師の山本百合子先生にご投稿いただきました。小林先生には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。

今回は、編集にあたっていくつか新しいことがありました。まず、今年度音楽学コースの専任教員に就任した東谷護先生の論文が掲載されたこと新しい風のように感じられ、そして、編集員に大学院1年生の3名が加わったことや、編集のためのパソコンが新しくなり、作業が作業が楽になりました。

発行にあたりお世話になったみなさまに、心からお礼を申し上げます。ありがとうございました。M.Y.

今回は、小林英樹名誉教授と山本百合子先生の論文を巻頭に掲載いたしました。小林先生には、音楽学研究総合ゼミで「音楽学部の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くださり感謝しています。そして今回もまた、表紙絵をご担当いただきました。また、本学で日本音楽史の講義を担当されている山本先生からご寄稿いただき、嬉しく思います。ありがとうございました。

そのほか、音楽学コースの3名の先生方から論文をご投稿いただきました。後半には、音楽学コースの授業や特別講座、音楽学研究総合ゼミの報告と、4年生2名による卒業論文の要旨を掲載いたしました。

今回初めてミクスト・ミューズの編集作業にかかり、至らぬ点が多々ありましたが、とても勉強になりました。指導してくださった畠先輩をはじめとするスタッフの皆さん、竹田印刷の三木さん、山脇さん、大変お世話になりました。ありがとうございました。Y.M.

今年度のミクスト・ミューズが刊行できました。初めて作業に関わり、これまで見てきたミクスト・ミューズが先輩方の努力でできていたことを改めて知りました。ご協力いただいた皆様に心より感謝申し上げます。M.U.

今年からミクスト・ミューズの編集作業に携わさせていただきました。これまで編集作業などしたことがなく、編集長の村瀬さんや畠先輩に助けられながらの作業でしたが、貴重な経験ができたと思っております。ありがとうございました。M.T.

MIXED MUSES No. 14
2019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 (安原研究室)
FAX: 0561-62-3188
e-mail:mixedmuses2006@gmail.com

印刷 竹田印刷株式会社
〒 466-8521 愛知県名古屋市昭和区白金一丁目 11 番 10 号
TEL: 052-871-6379