

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.15 (2020)

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

mixed muses No. 15

目 次

18 世紀ベルリンにおける亡命ユグノーの出版者たち ——R. ロジェと A. デュサラによる 『ダヴィッド詩篇集』の出版をめぐる	七條めぐみ	5
近代フランスの音楽教育 ——フォーレのパリ音楽院院長就任をめぐる	井上さつき	21
コミュニケーションとしての音楽： クラシック音楽とポピュラー音楽をめぐる一考察	安原雅之	37
戦後日本のポピュラー音楽をどう捉えるか ——本物志向と「記憶」を手がかりとして——	東谷護	51
「ミクスト・ミューズ」第 15 号記念特集 音楽学コースの歴史をふり返る	永井文音	62
特別講座報告 (1) フレデリック・ビリエ先生 「音と画像による中世の音楽 ——Web サイト Musiconis を使って」	七條めぐみ	76
特別講座報告 (2) 芝崎裕典先生 「敗戦国ドイツの音楽とアメリカ占領軍政府 ——ドイツ音楽の越境性・非ナチ化・冷戦——」	東谷護	79
レクチャーコンサート報告 ジャン・ジャック・バレ先生 「レクチャーコンサート 室内楽の夕べ ——ジャン・ジャック・バレ先生をお迎えして」	七條めぐみ	81

音楽学研究総合ゼミ報告

総合ゼミ報告——今年度（2019 年度）の実施状況	永井文音	84
---------------------------	------	----

愛知県立芸術大学音楽学部

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科 博士前期課程

令和 1 年度（2019 年度）卒業論文・修士論文要旨

〈卒業論文〉

ロシア民謡に基づくロシアの管弦楽曲 ——チャイコフスキーを中心に	岡奈津実	88
-------------------------------------	------	----

〈修士論文〉

ウジェーヌ・ボザの《コンチェルティーノ》(1938) に ついての一考察——イベールの《コンチェルティーノ・ ダ・カメラ》と比較して——	所美樹	91
--	-----	----

18 世紀前半までのハンブルクとブラウンシュヴァイクに おけるオペラ上演の実態と両劇場の関係性	村瀬優花	93
--	------	----

表紙絵解説

《素敵なトンネル》	小林英樹	96
-----------	------	----

編集後記		97
------	--	----

18 世紀ベルリンにおける亡命ユグノーの出版者たち

——R. ロジェと A. デュサラによる『ダヴィッド詩篇集』の出版をめぐる

七條めぐみ 愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師（音楽学）

1. はじめに

16 世紀半ばからフランスで急速に人口を増やしたプロテスタントの一派である改革派教徒（ユグノー）は、王権から異端と見なされ、17 世紀後半には約 20 万人がフランス国外に亡命したと言われる。この大規模な人口流出により、工業資本が国外にもたらされ、フランスの経済的な衰退を招いた。そのため、ユグノーの離散（ディアスポラ）の影響はこれまで、近世・近代ヨーロッパの経済史の中で重要な関心事となってきた¹。ただし、亡命ユグノーの中には、商工業だけでなく文筆業に従事したり、楽譜出版やオペラ上演に携わったりするものもいたが、従来のユグノー研究では、このような文化的な活動に着目することは少なく、彼らの貢献はもっぱら経済面や商業面にあったとされてきた。

そこで本稿では、亡命ユグノーの文化的貢献に着目し、彼らが国際的な影響力をもった書籍・楽譜出版業に目を向ける。中でも、ユグノーの出版者としてベルリンで活動したロベール・ロジェ Robert Roger（生没年不詳）とアルノー・デュサラ Arnaud Dusarrat（ca.1666-1733）の経歴と活動、音楽関連の出版物である『ダヴィッド詩篇集』を取り上げる。彼らはベルリンへ移住したフランス人書籍業者の中でも、その活動をプロイセン王に公式に許可され、プロテスタント系書物の印刷家として重要な位置を占めていた。しかし、ユグノーの国際的な商業・文化的営みから彼らの出版活動を捉える研究は行われていない。また、彼らが出版した『ダヴィッド詩篇集』は一般的には「ジュネーヴ詩篇歌」の名で知られ、改革派教会の礼拝で歌われる讃美歌集である。詩篇歌に関しては、16 世紀の宗教改革におけるフランス語訳の編纂や曲付けについては豊富な研究が存在するものの、その 18 世紀における伝承はほとんど注目されることがない。本稿では、R. ロジェとデュサラのユグノー出版者としての特徴を整理した上で、『ダヴィッド詩篇集』の構成と序文等の内容を検討することに

より、詩篇集がどのような目的で出版されたのかを考察する。

2. 18 世紀ベルリンの出版業における亡命ユグノー

(1) ベルリンにおける書籍・楽譜出版業の興隆

ベルリンでは 17 世紀後半～18 世紀にかけての人口増加にともない、印刷・製本業者の数が急激に増加した。ある統計では、1690 年には街の人口約 21500 人に対して 2 名の印刷業者しかいなかったが、1750 年には人口約 113000 人に対し、印刷業者は 11 名に増加したという²。そのような中で、ベルリンに亡命したユグノーたちは当初、印刷業者よりも登録が容易な製本業者として書籍産業に参入した。ガイスラーによると、1678 年には 7 名だった製本業者が 10 年後には 15 名になり、1689 年にはそれ以上製本業者が増えないように、ギルド（組合）を 6 年間閉鎖しなければならないほどだった³。ユグノーたちはこうして出版業に加わり、のちに書籍販売や貸本業へと手を広げていった。

一方で、ベルリンにおける楽譜出版業の発展は、書籍出版に比べ半世紀ほど遅く、1750 年以降に見られる。これはドイツ全体の楽譜出版業の傾向と言える。17 世紀～18 世紀前半までは、ルンゲ、ロレンツ、ザルフエルトラによる宗教音楽の出版が行われたが、いずれも活版印刷であり、イギリスやオランダで導入が進んでいた彫版印刷は用いられていない。器楽分野では、プレートリウス（1616）や、ブレイド（1621）による合奏組曲、ロイスナーによるリュート曲集（1676）が挙げられる程度だった。すなわち、書籍出版において台頭しつつあったユグノーたちが楽譜出版にも参画する余地は十分にあったことが推測される。

(2) R. ロジェとデュサラの経歴と活動

ロベール・ロジェはフランスのノルマンディー地方・ルーアンに生まれ、ベルリンへ移住後、出版者として活動し、のちにアムステルダムへ移り 1720 年以降に亡くなった⁴。書籍業者としては、1688 年にフリードリヒ 1 世よりフランス語書物の出版に対する允許（Privilège）を獲得し、「選帝侯の印刷家かつ書籍商」の称号、1701 年からは「王の印刷家かつ書籍商」の称号で活動した。R.

ロジェがベルリンで活動した期間は長くなく、1704 年までには親族の印刷業を手伝うためにアムステルダムへ拠点を移したと言われる。その際、ベルリンで行っていた印刷業は同じくフランス語書物の書籍業者であるアルノー・デュサラとヨハン・ヴェッセル Johann Wessel に引き継いだ。また、1707 年以降の出版物はロンドンで出されていることから、海を渡りロンドンへ移った可能性も考えられる。

筆者はこれまでに、R. ロジェの出版物に関してベルリン州立図書館、ベルリン＝フランス教会図書館⁵、パリのプロテスタンティズム史協会図書館で所蔵調査を行った。その結果 57 点の書物が確認され、そのうち 1 点をのぞく全てがフランス語で書かれていた。出版地に関しては、ベルリンが 37 点、アムステルダムが 14 点、ロンドンが 5 点、出版地不詳が 1 点⁶である。その内容は、ユグノー移民とブランデンブルクの歴史に関わるものや、プロテスタントの教義に関するものが多い。中でも、シャルル・アンシヨンの『ブランデンブルク国におけるフランス人難民の定住史』（1690）を R. ロジェが出版したことは注目に値する。この書物は、ベルリンにおけるユグノーの移住について、それが起きた同時代に書かれた数少ない史料であり、以後数世紀にわたって読み継がれることで、ドイツに住むフランス人たちの歴史的記憶の生成に貢献したとされる⁷。R. ロジェは他にも、プロテスタント神学者ピエール・ジュリユや《ガゼット・ド・ベルン》を編集したアントワヌ・テシエなど、著名なユグノー文筆家の書物を出版している。

一方、デュサラはフランス南西部のベアルヌ出身で、父ピエールと息子のジャンもまた書籍業者という一家だった。デュサラは 1693 年からベルリンで製本業者として活動し、1701 年頃から出版業にも参入した。この頃から R. ロジェとの同業者としてのつながりがあり、1702 年には後継として允許を獲得するが、1704 年にヴェッセルにそれを売り渡している。デュサラはしばらくヴェッセルとの共同出版を行ったのち、1713 年 4 月 13 日にフランス語書物の印刷に対する国王からの允許を得た。ただしその後、彼の印刷業は複数の人物によって引き継がれる。ヨハン・トーマス・トラー（1717 年）、ジャン・グリノイス（1721 年）を経て、ゲオルク・ヤーコブ・デッカー（1755 年）である。最後に引き継いだデッカーは 19 世紀まで続く大出版社となるのだが、その源

流がユグノー移民であるデュサラにあった。

デュサラの出版物に関しては、上述した三つの図書館において 23 点が確認され、その全てがフランス語によって書かれ、ベルリンで出版されたものである。書物の内訳は R. ロジェと同様、ユグノーの迫害の歴史やブランデンブルクの歴史を綴ったものが中心で、中には旧約・新約聖書をまとめたものも確認される。

また、デュサラはアムステルダム楽譜出版者エティエンヌ・ロジェ Estienne Roger (1665/66-1722) のベルリンにおける代理人でもあった。E. ロジェの 1708 年の出版カタログには「宮廷の書籍商・印刷家」としてデュサラの名前が掲載され、1712 年と 1716 年のカタログでも代理人として言及されている。つまり、デュサラが E. ロジェの出版する楽譜や書物を、カタログを介してベルリンで販売していたということだ。こうした代理販売は、遠く離れた土地に出版物を流通させる手段としてオランダやイギリスの書籍業者で広く用いられていた制度である。E. ロジェは楽譜出版者でありながら書籍業者の流通方法を取り入れることで、国際的な販路を獲得したのだが、その際ベルリンではデュサラが窓口となっていたのである。E. ロジェの出版物はイタリア、フランス、イギリスの幅広い音楽作品を含み、最新の彫版印刷技術によって製作されていたことから、デュサラによる楽譜販売は、ベルリンの人々にとって新しい音楽文化への接続口であったことが推測される。

以上のように、R. ロジェの活動とデュサラの協力関係を見ると、彼らはベルリンのローカルな出版者として活動するだけでなく、国際的な言論空間や書籍流通網の中で機能していたことが分かる。その背後には、亡命ユグノーたちの国際的な人的・商業ネットワークがあったことは確かだろう。

3. R. ロジェとデュサラによる『ダヴィッド詩篇集』の出版

(1) 1701 年～31 年に出版された詩篇集の内訳

『ダヴィッド詩篇集』は R. ロジェとデュサラによる唯一の音楽関連出版物である。出版は 1701 年から 31 年にかけて行われ、その内訳は表 1 (次ページ) の通りである。

1701 年には R. ロジェとデュサラによって合計六つの『ダヴィッド詩篇集』

表1 1701 年～ 1731 年に R. ロジェとデュサラによって出版された詩篇集一覧

出版者	記号*1	タイトル	出版年	判型	ページ数*2	所蔵*3
R. ロジェ	En 1331	Les Psaumes En Vers, Avec La Liturgie, le Catéchisme, et la Confession de Foi des Eglises Réformées	1701	8°	497	StB
	En 1332	Les Pseaumes De David En Vers, Avec La Liturgie	1701	8°	704+96	StB, FKB
	En 1333	Les pseaumes de David	1701	8°	530	逸
	En 1335	Les pseaumes de David en vers	1701	8°	544	逸
	En 1336	Les Pseaumes De David En Vers	1701	8°	474	逸
デュサラ	En 1340	Les Pseaumes de David	1701	8°	418	SHPF
デュサラ、 ヴェッセル	Bw 1848	Les Pseaumes De David En Vers, Avec des Oraisons, la Liturgie, le Catéchisme, & la Confession de Foi des Eglises Réformées	1704	4°	137+48	StB
	En 1400	Les pseaumes en vers avec la liturgie, le cat., et la conf. de foi	1711	8°	不明	逸
デュサラ	SA 431	Les Pseaumes De David	1730	*4	344	StB, FKB
	En 1488	Les Pseaumes de David en vers, avec la liturgie	1731	8°	606+60	FKB

*1: 本稿ではベルリン州立図書館での請求記号を識別のために用いる。なお、Lenz1932のリストには、En 1333, Bw 1848, SA 431は記載がない。

*2: 改訂などの理由でページ番号が新たに付けられている場合は、+で記した。

*3: StBはベルリン州立図書館、FKBはベルリン＝フランス教会、SHPFはプロテスタント教会、SHPFはプロテスタント教会史協会を表す。また、「逸」は戦争による消失を意味する。

*4: SA 431はマイクロフィッシュのため、判型は不明である。

が出版された。R. ロジェによる版はベルリン州立図書館に五つのバージョンがあったが、そのうち三つ (En 1333, En 1335, En 1336) は第二次世界大戦により失われた。図書館の所蔵記録と、1932 年に刊行されたレンツの研究によると、これらはすべて 8 つ折り判で、ページ数は 474 から 800 までかなりの幅があるが、詩篇集の序文として「地方教会会議の抄録」を含む点で共通している。また、現存する二つのバージョン (En 1331, En 1332) のうち、En 1331 には無記名の「緒言」が付けられ、そこで詩篇集の成立と歴史的価値について述べている⁸。

1701 年のデュサラによる版 (En 1340) は 8 つ折り判により、418 ページからなる。R. ロジェによるどの版よりもページ数が少ないのは、詩篇集の序文をまったく含まないからである。デュサラ版はこのほかに、1704 年 (Bw 1848)、1711 年 (En 1400)、1730 年 (SA 431)、1731 年 (En 1488) のものが確認されており、そのうち 1711 年版以外が現存する。判型は、1704 年版のみが 4 つ折りで、その他は 8 つ折り判である。また、1704 年版には R. ロジェによる版 (En 1332) と共通する文言が含まれるものの、削除あるいは変更された部分も見られる。一方で、1730 年版は 8 つ折り判ながら 344 ページと比較的短く、1704 年版に見られる序文や教義的内容がすべて省略されている。

ベルリンでは R. ロジェとデュサラ以外にも、1723 年にゴットハルト・シュレヒティガー Gotthard Schlechtiger⁹、1740 年と 41 年にローラン未亡人 Veuve Laurent によってフランス語詩篇集の出版が行われた。シュレヒティガー版 (ベルリン州立図書館所蔵、請求記号：SA 432) は R. ロジェとデュサラに認められていた允許が期限切れとなったため、プロイセン王から新たに 20 年間の允許を獲得して出版された。この版はレンツが指摘しているように、デュサラ版 (Bw 1848) の再版と見られる¹⁰。というのも、シュレヒティガー版の「緒言」では刊行の目的について「より正確で、より良質な紙の版」を作り、「公のために詩篇集と新約聖書の価格を調整する」¹¹ ことだと書かれているが、実質的な内容の変更はほとんど見られないからだ。1740 年、41 年のローラン未亡人による版は、筆者は現時点で現物を確認できていないが、やはり王の允許つきで出版されたという¹²。

(2) R. ロジェ版 (En 1332) とデュサラ版 (Bw 1848) の構成・相違点

本節では、R. ロジェとデュサラが出版した『ダヴィッド詩篇集』に関して、最も大部で内容が充実している 1701 年の En 1332 を中心に、その構成と序文等を検討したのち、唯一 4 つ折り判で出版され、内容の大幅な変更が見られる 1704 年版 (Bw 1848) との比較を行う。

表 2 『ダヴィッド詩篇集』 En 1332 (R. ロジェ、1701 年) の構成

ページ番号	内容
番号なし	表紙絵
	タイトルページ
	「地方教会会議の抄録」
	允許
	目次
	十戒 (出エジプト記20章より)
	「音楽の原理」
1~689	詩篇第1番~第150番
690~692	十戒 (出エジプト記20章より)
692~693	シメオンの賛歌 (ルカによる福音書第2章29節)
693~696	聖母マリアの賛歌 (ルカによる福音書第1章46~55節、詩篇第103番の旋律つき)
696~699	ザカリヤの賛歌 (ルカによる福音書第1章67~79節、詩篇第116番の旋律つき)
699~704	テ・デウム (詩篇第8番の旋律つき)
番号なし	改訂版目次
36~96	「キリスト教において子供を教育するための教義」

表 2 は、1701 年に R. ロジェにより出版された En 1332 の構成である。本稿では上記の中でも、『詩篇集』の成立に関する情報を含み、その特徴を表す①表紙絵とタイトルページ、②「地方教会会議の抄録」、③允許、④「音楽の原理」、⑤ 1704 年版での変更点に注目する。

①表紙絵とタイトルページ

表紙絵の上部には、ひざまずいて豎琴を弾くダビデ王の図が描かれている (図 1、次ページ)。下部中央には「ダヴィッド詩篇集」の文言と出版年が刻まれ、その両端には「すべての国よ、神をたたえよ。すべての民よ、詩篇 117 を祝福せよ。すべての人よ、主をたたえよ。すべての民よ、主の栄誉をたたえま

つれ」¹³ という詩が配置されている。これは、詩中に言及のあるように詩篇第 117 番「もろもろの国よ、主をほめたたえよ。もろもろの民よ、主をたたえまつれ」¹⁴ に基づくものである。豎琴を弾くダビデ王と詩篇第 117 番による表紙絵は、En 1332 だけでなく 1701 年のデュサラ版である En 1340、1730 年の SA 431 でも共通して見られる。

En 1332 は独立したタイトルページをもち、そこには「ダヴィッド詩篇集、礼拝つき。先行するすべての版に基づきもう一度修正された新版。ベルリンにて、王の印刷家・書籍商ロベール・ロジェの所で。1701 年。陛下の允許つき」¹⁵ と書かれている。「先行す

るすべての版に基づきもう一度修正された新版」という表現は、1704 年のデュサラ版、1723 年のシュレヒティガー版でも同様に見られる。この意味する所は次の「地方教会会議の抄録」の項で考察する。一方、デュサラ版の中でも En 1340 (1701 年)、SA 431 (1730 年) は独立したタイトルページを持たず、詩篇第 1 番の先頭に「ダヴィッド詩篇集」と書かれているのみである。



図 1.『ダヴィッド詩篇集』の表紙絵

②「地方教会会議の抄録」

「地方教会会議の抄録」は正確には、「イル＝ド＝フランス、ピカルディ、シャンパーニュ、シャルトル地方の教会会議の抄録、シャラントンにて、1679 年 4 月 27 日」¹⁶ である。ここでは地方会議が、フランス王の参事官兼秘書官であった「故コンラート氏」に、詩篇集の古い版を「時の経過と慣例によって

生じた言語上の変化に対応させるため」¹⁷に改訂することを強く望み、それが無事に行われたと書かれている。出来上がった改訂版は、意味の正確さ、表現の明快さや純粋さにあふれ、教会会議によって「人々を教化するのにとても適している」¹⁸と判断されたという。この記録が1679年付けであること、また教会会議がピカルディやシャラントンなどフランスの地方におけるものであることから、改訂は1701年のR. ロジェ版のために行われたのではなく、それ以前に行われたことが推測できる。

実際、1679年にパリのアントワヌ・セリエによって出版された『フランス語の詩による詩篇集』のタイトルページには、「王の参事官・秘書官であった故 V. コンラート氏により、マロとベーズの旧版を修正された」¹⁹という文言が見られる。マロとベーズはもちろん、16世紀の宗教改革時に詩篇をフランス語訳し、『ジュネーヴ詩篇集』をまとめた詩人クレマン・マロ Clément Marot (1496-1544) と、神学者テオドール・ド・ベーズ Théodore de Bèze (1519-1605) である。すなわち、1679年に行われた改訂とは、1世紀前に作られた詩篇集を時代に即した意味や表現に変更したものであり、1701年のR. ロジェ版やそれ以降の版で見られる「先行するすべての版」とは、16世紀の『ジュネーヴ詩篇集』や1679年の改訂版を指すと考えられる。また、「もう一度修正された新版」という表現は、改訂版をさらに新しくした版という意味で用いられたものだろう。

③允許

允許とは国王が与える許可のことである。En 1332には「プロイセン王兼ブランデンブルク選帝侯の允許」と書かれた、フリードリヒ1世によるフランス語の詩篇集の印刷に対する1701年8月13日付けの許可文が掲載されている。書かれている内容によると、R. ロジェは1696年4月10日にすでに10年間の允許を得ていたが、「その間、この著作を進めるのを妨げられ、1700年12月15日まで完成することができず、そのため允許を生かすことなく期間の半分が過ぎてしまった」²⁰。R. ロジェは新たな允許の取得を懇願し、それによって1700年12月15日から向こう10年間において詩篇集の「唯一の印刷家」となることが認められた。彼に損害を与えたり、海賊版を発行し

たりした場合には、「帝国内外のあらゆる印刷家、書籍商、製本業者、その他何者であろうとも」²¹200 ライヒスターラーの罰金が科されることになった。

この許可文の中では、R. ロジェが 1696 年に最初の允許を取得した後、詩篇集の製作をなぜ進められなかったのかは言及されていない。ただし、1696 年は R. ロジェが「選帝侯殿下の印刷家・書籍商」の称号を得た年であり、この頃の出版物には「允許 Privilege」のほかに「許可 Permission」という語も散見される²²。その後、ブランデンブルク選帝侯フリードリヒ 3 世は、1700 年 12 月 13 日に神聖ローマ皇帝より王の称号を名乗ることを許され、翌年 1 月 18 日にプロイセン王フリードリヒ 1 世となった。それに伴い、R. ロジェは 1701 年から「王の印刷家・書籍商」を名乗っている。すなわち、R. ロジェはブランデンブルク選帝侯がプロイセン王となり、より拘束力の高い允許を発行することができるようになった段階で、詩篇集の出版に踏み切ったのではないかと考えられる。また、En 1332 で言及される新たな允許は 1700 年 12 月 15 日から有効であるのに対し、王による許可文はそれより半年以上遅い、1701 年 8 月 13 日付けである。この「時間差」に関してレンツは、En 1332 よりも前に出版された版（En 1331）では許可文が 1700 年 4 月 10 日付けでありながら、出版日としては 1700 年 12 月 15 日が刻まれていると指摘する²³。このような状況を鑑みると、En 1332 において允許の有効期間が 1700 年 12 月 15 日より 10 年間となっているのは、En 1331 の出版に合わせて取得されたためと見ることができる。

④「音楽の原理」

この部分では、譜面を読むことに慣れていない人々のための手引きが、以下の文言とともに 7 段の譜例つきで掲載されている（図 2、次ページ）。

さまざまな音部記号があるため、詩篇集の旋律を自然あるいは通常の音名で歌うことが難しいと感じる人は、以下の方法により、ある音を固定すれば容易に歌うことができる。すなわち、最も下の線をつねに「ド」で始め、歌の開始音にたどり着く。これは、読者や歌手が将来、詩篇集をより正しく、苦労なく歌うために強く推奨されるものである。²⁴



図2.「音楽の原理」部分

要するに、音部記号に合わせて譜読みをするのが難しい場合は、どんな音部記号であろうとも第一線上の音を「ド」で固定し、他の音はそこを起点に読めば良いという手法である。譜例ではアルト記号が用いられ、通常の読み方では「ファ」の音名となる第一線上の音に「ド ut」があてはめられ、音階の上行形や下行形、3度や4度の跳躍進行の例が挙げられている。この手引きに従うことで、音階の順番さえ覚えておけば楽譜を読むことができ、ひいてはより多くの人々が詩篇集を歌うことが可能となったのだろう。なお、1679年にパリで出版された『フランス語の詩による詩篇集』でも全く同じ「音楽の原理」が見られることから、これは R. ロジェが新たに付けたものではなく、先行する版にあるものを踏襲したものと考えられる。

⑤ 1704 年版における変更点

1704年にデュサラによって出版された詩篇集は4つ折り判で作られ、全体は188ページからなる。この版では、豎琴を弾くダビデ王の表紙絵と「音楽の原理」が削除される代わりに、改革派教会の教義や礼拝に関する以下の要素が追加された。

40 か条からなる「フランスの改革派教会の合意によってなされる信仰告白」／聖書索引／教会における祈りの作法／洗礼の礼拝について／聖餐の礼拝について／結婚の礼拝について／その他個別の礼拝

また、タイトルページと允許の文言にも変更が見られる。R. ロジェ版のタイトルは「ダヴィッド詩篇集、礼拝つき」だったが、デュサラ版では「ダヴィッド詩篇集、改革派教会の祈り、礼拝、教義、信仰告白つき」となった²⁵。允許においては、R. ロジェ版の内容が繰り返された後に、1702 年 11 月 4 日付けの補足が見られる。そこでは、R. ロジェがプロイセンを去ったため、フリードリヒ 1 世がデュサラに R. ロジェと同様の允許を 10 年間認め、罰則に関しても同じ内容を課すことが書かれている。

4. おわりに

本稿では、R. ロジェとデュサラの出版活動を概観した上で、18 世紀初めの『ダヴィッド詩篇集』の出版の文脈を整理し、1701 年と 1704 年に出版された二つの版を中心に構成、序文等の検討を行った。それにより、R. ロジェによる『ダヴィッド詩篇集』が 17 世紀にパリで出版された版を踏襲しながらも、さらなる新版をうたっていること、具体的な罰則をとまなう允許を獲得した版であることが明らかになった。また、デュサラ版に関しては、R. ロジェ版と同じ允許が適用される一方で、読譜の手引きが削除され、改革派教会の教義的な内容が大幅に追加されていることが分かった。これらの各版の特徴には、R. ロジェとデュサラの『詩篇集』に対する姿勢の違いが表れていると考えられる。すなわち、R. ロジェは 1688 年からフランス語書物の出版を行っていたにもかかわらず、『詩篇集』の出版は 1701 年を待たねばならなかった。その間、一度は允許を獲得したが出版には至っていないように、『詩篇集』に対する慎重な姿勢がうかがえる。R. ロジェはフランス語による詩篇集をベルリンで初めて出版した人物であることから、その価値づけを慎重に行う必要があったのではないだろうか。一方で、デュサラが 1704 年に『詩篇集』を出版した時点では、すでに R. ロジェによる複数の版が存在していた。このような経緯から、デュサラ版は R. ロジェ版と重複する内容を削除し、改革派教会の教義的な内

容を盛り込むことで、『詩篇集』をより一層礼拝の実践と結びつけた書物とする狙いがあったと考えられる。

今後は『ダヴィッド詩篇集』の楽譜部分に関して、ベルリンとパリで出版されたものの相互比較を行う必要がある。また、他地域での出版状況にも目を向けることで、18世紀における『詩篇集』の伝承とそれを担ったユグノーの出版家たちの役割について、詳細に明らかにすることが目標である。

注

¹ ユグノーの離散による経済的・商業的影響については次のような研究がある。ウォーラー・ステイン、イマヌエル 1990 『近代世界システム 1600～1750 重商主義と「ヨーロッパ世界経済」の凝集』川北稔訳、名古屋大学出版会。金哲雄 2003 『ユグノーの経済史的研究』ミネルヴァ書房。深澤克己 1999 「ヨーロッパ商業空間とディアスポラ」『岩波講座 世界歴史 15——商人と市場 ネットワークの中の国家』岩波書店、181-207 頁。

² Ernst Crous, 1929, *Der Werdegang des Berliner Buchdrucks*, Berlin, p. 9.

³ Rolf Geissler, 1988, "Die Hugenotten im literarischen Leben Berlins," In: *Hugenotten in Berlin*. Gottfried Bregulla ed., Berlin, p. 382.

⁴ アムステルダムで活動した書籍・楽譜出版者エティエンヌ・ロジェ Estienne Roger (1665/66-1722) もまた、ノルマンディーに生まれたユグノーである。エティエンヌとロベールが親戚関係にあったという確実な証拠はない。ただし、エティエンヌがベルリンやロンドンへ販路を広げていた点、ロベールがベルリン＝アムステルダム間を移動している点から、両者が国際的なユグノーのネットワークを共有していた可能性は十分に考えられる。E. ロジェの経歴、楽譜出版活動については、筆者の博士論文に詳しく書かれている。七條めぐみ「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——」博士論文、愛知県立芸術大学およびパリ＝ソルボンヌ大学、2017 年。なお、本稿では二人のロジェの混同を避けるため、それぞれ R. ロジェ、E. ロジェと表記する。

⁵ ベルリン＝フランス教会図書館については、調査時 (2018 年夏) に閉館中だったため、司書のロベール・ヴィオレ氏にコンタクトを取り、所蔵状況について教えていただいた。ここに感謝申し上げる。

⁶ 1683 年に出版された Jean Claude の *Réponse au livre de Monsieur l'évesque de Meaux*

intitulé Conférence avec M. Claude. Divisée en II. Parties. である。R. ロジェが書籍業者としての活動を始める以前のもののため、別の人物による出版物の可能性もある。

⁷ 塚本栄美子 2011 「近世ベルリンにおける『フランス人』の記憶——第一世代シャルル・アンシヨンの歴史書『佛教大学 歴史学部論集』創刊号、51-68 頁。

⁸ 筆者は現時点でこの版を参照できていない。レンツは「緒言」に関して、フランス人の教会関係者によって書かれ、R. ロジェが編集したのではないかと推測している。Hans Ulrich Lenz, 1932, *Der Berliner Musikdruck von seinen Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Hamburg, p. 84. (以下 Lenz 1932)

⁹ 「王と科学協会の印刷家」の肩書をもつ人物である。

¹⁰ Lenz 1932, p. 85.

¹¹ “d’avoir une Editions plus correctes & en meilleure papier”, “de regler le Prix des Pseaumes & du Nouveau Testament, pour le Public”

¹² Lenz 1932, p. 85.

¹³ “Toutes Nations Louëz l'Eternel Tous Peuples Celebrez le Ps. 117. Toutes gens Louëz le Seigneur Tous Peuples chantez son honeur”

¹⁴ “Louez l'Eternel, vous toutes les nations, Célébrez-le, vous tous les peuples”

¹⁵ LES / PSEAUMES / DE DAVID / EN VERS, / AVEC LA LITURGIE. / Nouvelle Edition retouchée une dernié- / re fois, sur toutes celles qui / ont précédé. / A BERLIN, / Chez Rober Roger, Imprimeur / & Libraire du Roi. / M. DCCI. / Avec Privilège de Sa Majesté. (斜線は改行を示す)

¹⁶ “Extrait des Actes du Synode Provincial de l'Isle de France, Picardie, Champagne, & Païs Chartrain, assemblé à Charenton, le vingt-septième Avril, 1679”

¹⁷ “pour l'accomoder aux changemens que le temps & l'Usage ont apportez à la langue”

¹⁸ “trés-propre pour servir à l'édification publique”

¹⁹ “Retouchez sur l'ancienne version de CL. MAROT & de TH. DE BEZE, Par feu M. V. CONRART Conseiller & Secretaire du Roy”

²⁰ “ayant été empêché d'avancer cet Ouvrage dans ledit temps, ne l'ayant pû même achver avant le 15. de Décembre de l'Année 1700 à raison de quoi la moitié du temps dudit Privilège s'est écoulée ; sans qu'il en ait pû profiter”

²¹ “à tous & chacun Imprimeurs, Marchands Libraires & Relieurs de Nos Etats, tant dedans

que dehors l'Empire & à tous autres, quels qu'ils puissent être"

²² 例えば、1698 年に出版された『ジャン＝バティスト JEAN BAPTISTE EN VERS HEROIQUES. Par Monsieur V*** A BERLIN, Chez ROBERT ROGER, Imprimeur & Libraire de S. A. E. M. DC. XCVIII. AVEC PERMISSION』(プロテスタンティズム史協会図書館所蔵、請求記号：8° 11 712/3 Rés)

²³ Lenz 1932, p. 84.

²⁴ "Ceux qui trouvent de la difficulté à donner au chant des Pseaumes le ton naturel ou ordinaire, à cause de la variété des Clefs, pourront facilement par cette réduction s'en proposer un qui soit fixé & arrêté, en commençant toujours depuis l'ut de la plus basse ligne jusqu'à la Note qui ouvre le Chant ; Ce que les Lecteurs ou Chantres sont exhortez d'observer à l'avenir, afin de rendre la façon de psalmodier plus régulière & moins pénible. "

²⁵ "PSEAUMES / DE DAVID, / EN VERS, / Avec les Oraisons, la Liturgie, le Caté- / chisme, la Confession de Foi / des Eglises Réformées. "

近代フランスの音楽教育

——フォーレのパリ音楽院院長就任をめぐる

井上さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授 (音楽学)

1905年6月15日、ガブリエル・フォーレ（1845～1924）が10月の新年度からパリ音楽院の院長に就任することが発表されたとき、フランス音楽界には大きな衝撃が走った。フォーレは1896年以来、作曲科の教授ではあったが、自身はパリ音楽院卒ではなく、作曲のローマ大賞も取っておらず、オペラ分野で成功していたわけでもなく、学士院芸術アカデミー会員でもない、という「ないないづくし」の作曲家だったからである。この異例の人事は、当時、激しさを増していたパリ音楽院批判と無関係ではなかった。この小論では、フォーレと、彼以前のパリ音楽院院長、トマとデュボワとを比較し、フォーレの立ち位置と彼が就任後に行った音楽教育改革の意義について考察する。

1. トマ院長時代のパリ音楽院

フランス革命後に設立されたパリ音楽院は、官学の最高峰・アカデミズムの本流として、19世紀に比類のない名声を誇っていた。1870年から始まる第三共和政の時代、院長を務めていたのは、アンブロワーズ・トマ（1811～96、在任1871～96）とテオドル・デュボワ（1837～1924、在任1896～1905）であった。このうち、四半世紀にわたって院長の座についていたトマはオペラ界の大御所で、《ミニョン》（1866）や《ハムレット》（1868）で国際的な成功を収めた作曲家であった。

トマはロレーヌ地方のメッス（メッツ）の音楽一家に生まれた。父の没後、1828年、パリ・オペラ座のチェロ奏者となっていた兄を頼ってパリに上京したトマは、パリ音楽院ピアノ科のジメルマンのクラスに入学し、ドウランのクラスで和声と対位法を学び始めた。1830年には和声と対位法の一等賞を得ている。トマはカルクブレンナーにもピアノを師事し、ピアニストとして名声を得た。特に、トマの演奏するショパンには定評があった。その一方、作曲科のルシュウールのクラスにも籍を置き、1832年、2度目の挑戦で作曲のローマ

大賞を獲得する。3年間のローマのヴィラ・メディチ滞在中には、画家のアンゲルと親交を結び、ベルリオーズとも知り合った。ドイツでの短期間の滞在经过して、1835年にパリに戻り、作曲家として活動を開始。サロン向けのロマンスやピアノ曲、また、オペラ座やオペラ＝コミック座のためにオペラを書き始めた。彼は堅実にキャリアを積み上げ、オペラ＝コミック《ル・カイド》(1849)と《夏の夜の夢》(1850)で成功する。そのことが奏功して、1851年、スポンティーニの死去により、学士院音楽アカデミーの委員の席が空いた際には、その後任として選出された。ベルリオーズや後述するニデルマイエールを押さえての入選だった。

1855年、トマは音楽教育視学官に就任し、翌年にはアドルフ・アダンの後任として、パリ音楽院作曲科の教授に任じられる。トマはまさしく、フランスの公的な音楽教育の体系の中で出世したわけである。

その経歴にさらに弾みをつけたのが、1866年に発表されたオペラ＝コミック《ミニョン》の成功である。《ミニョン》はゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』にもとづくフランス語の三幕のオペラ＝コミックで、台本はミシェル・カレとジュール・バルビエによる。第一幕でミニョンによって歌われるロマンス「君よ知るや南の国」は特に有名になった。1894年、初演から30年経たないうちに、オペラ＝コミック座では《ミニョン》の1000回目の公演が行われたが、これも異例なことだった。

オペラ＝コミック座で大成功したトマは、次いでオペラ座の大舞台を目指し、1868年11月17日、五幕の《ハムレット》を初演する。台本は《ミニョン》と同じカレとバルビエのコンビで、このオペラも成功を収めた。トマがオペラ＝コミック座とオペラ座の両方で成功を収めたことはどのような意味を持っていたのだろうか。当時のフランスのオペラの状況について少し説明しておこう。

19世紀を通じて、オペラはフランスの音楽文化の中心的な存在だった。一口にオペラといっても、さまざまな種類があり、当時のフランスでは、劇場によって上演されるオペラのジャンルが細かく規定され、オペラ劇場の数自体も決められていた。第二帝政下、国から助成金が交付されていたのは、オペラ座、オペラ＝コミック座、リリック座(1864以降)、そしてイタリア座であった。中でも重要だったのがオペラ座とオペラ＝コミック座である。

筆頭格はオペラ座で、ここで上演できるジャンルはすべてが音楽で進行するフランス語によるオペラとバレエだった。オペラ座はつねにフランスの顔であり、公的文化の拠点だった。1669年に創設されたオペラ座には、国の体制がめまぐるしく変った時でも、多額の助成金が交付され続けていた。第二帝政期（1852～1870）、皇帝ナポレオン三世は音楽そのものには趣味がなかったが、オペラ座の役割をはっきりと認識しており、オペラ座に頻繁に足を運び、積極的に支援した。オペラ座は単なるオペラ上演の場ではなく、むしろ上流階級の社交場であり、外交の場であった。

ここではグラントペラ（グランド・オペラ）とバレエが上演されていた。グラントペラはリュリ以来のトラジェディー・リリックに替わったもので、シリアスな題材を扱い、規模が大きく、独唱と合唱とオーケストラの効果を活用するもので、すべて歌で進行する。華やかなバレエの場面が入るのも特徴で、オペラ座で上演される四幕あるいは五幕の作品の場合、最低一か所はバレエを入れる必要があった。つまり、グラントペラは豪華絢爛な大スペクタクルというわけで、一本制作するにも莫大な費用や時間がかかった。

次のランクがオペラ＝コミック座で、ここではセリフの入ったフランス語のオペラ＝コミックだけが上演された。オペラ＝コミック座はオペラ座よりもずっと小規模で、助成金もオペラ座よりはるかに少なかったが、独自の伝統をもち、客種は穏健な中産階級が大半を占めていた。彼らが慣れていたオペラ＝コミックは、軽くて優美で、ヒロインは貞淑さを守り、悪人は改心し、大団円で終わるというもの。「家族向け」をうたっていたオペラ＝コミック座では、ブルジョワ的道德に合致した作品を安心して観られるということが最も重要だった。

オペラ＝コミックの最大の特徴はセリフを含むことである。たとえば、イタリア・オペラでは、オペラ・セリアにしてもオペラ・ブッフアにしても、セリフは入らず、すべて歌われるが、フランスのオペラ＝コミックの場合はセリフが重要な要素を占めていた。オペラ＝コミックの歌手に要求されることは、歌の技術だけではない。演じる技術、語る技術が必要だった。語りから歌へといかになめらかに移行できるかということも重要だった。

このように、二つの劇場は機能が分かれており、オペラ＝コミックをオペラ

座で上演することも不可能なら、オペラ＝コミック座で音楽だけで進行するオペラを上演することもできなかったのである。

当時のフランス人にとって、オペラのジャンルと劇場との結びつきは非常に強く、たとえば、オペラ座で上演されるオペラとオペラ＝コミック座で上演されるオペラとは様式が異なり、要求されたり期待されたりする要素が異なっていた。歌手に求められる資質もオペラのジャンルによって一様ではなかった。

当時は当たり前だったこのような前提は、現在あまり知られていないが、こうした差異を把握することによって、初めてこの時代のフランス・オペラをより深く理解することが可能になる。

オペラ座で成功することはフランスの作曲家の最大目標であったが、それは非常に難しかった。第二帝政期には、ロッシーニ、マイヤベーア、ドニゼッティなどの外国人作曲家の旧作が再演され、新作としては、ヴェルディの人气が高かった。その中で、オペラ＝コミック座とオペラ座の両方で成功したトマは、フランス・オペラの伝統にもとづいた発展を示す作曲家として称賛された。

「伝統主義にもとづく改革者」というトマの立ち位置は、1871年、パリ音楽院院長オベールが在職のまま死去した際、後任に選ばれるのにうってつけだった。トマには、パリ音楽院卒、作曲のローマ賞受賞（1832）、学士院芸術アカデミー会員（1851 選出）、パリ音楽院作曲科教授（1856）、オペラ＝コミック座とオペラ座での成功、という要素がすべて備わっていたのである。

いざ、パリ音楽院院長に就任すると、トマは、1896年に84歳で亡くなるまで、四半世紀にわたってその職にとどまった。院長就任後に発表されたオペラの新作は《フランソワーズ・ド・リミニ》（1882）だけで、教育と行政にもっぱら力を注いだが、その影響力は大きかった。門下からは、作曲家としては、ジュール・マスネ、テオドール・デュボワ、シャルル・ルヌヴェー、音楽教育家・批評家としてはアルベル・ラヴィニャック、音楽史家としてはルイ・ブルゴー＝デュクドレーなどが輩出した。

アンリ・ビュセルはパリ音楽院に在学していた1891年当時のトマ院長について、著書『ペレアスから優雅なインドの人々まで』のなかで、次のように書いている（Busser 1955: 52）。

そのころ、アンブロワーズ・トマは作曲科の学生たちから非常に尊敬されていた。私はといえば、同級生のレイナルド・アーンとともに、『ハムレット』の作者〔トマ〕のきわめて正確かつ明晰なデクラメーション、そして、声をつねに際立たせる彼の劇作品の華麗なオーケストレーションに感嘆していた。

パリ音楽院の中庭をやってくる院長先生は、80歳にもかかわらず、堂々としていた。彼は、シルクハットを少し斜めにかぶり、肩に大きなマントをはおって、行く手に静かに並んだ学生たちからあいさつを受けながら、ゆっくりと歩いた。

絶大な権威をもち、学生たちから尊敬されていたトマ院長の姿が浮かんでくる。

この文章を書いたアンリ・ビュセル（1872～1973）はフランスの作曲家で、フォーレと同じくニデルメイエル校に学んだ後、1889年にパリ音楽院に入学し、オルガンをフランクに、作曲をギローに師事し、作曲のローマ大賞を獲得。ローマ留学から帰国したのちは、指揮者として活躍し、1921年からはパリ音楽院の作曲科の教授を務めた人物である。ちなみに門下生に、日本の作曲界の大御所、池内友次郎（1906～1991）がいる。池内は『ペレアスから優雅なインドの人々まで』の抄訳、『パリ楽壇70年』を刊行している。これは原文のかなりの部分がカットされているが、日本の読者向けに追加された池内のコメント自体が現在では貴重な証言となっている。

19世紀を通じて、パリ音楽院の作曲科の最終目的は、劇場音楽の作曲家の育成にあり、管弦楽や室内楽の作品の創作は、まったくと言ってよいほど無視されていた。この姿勢は普仏戦争以後、国民音楽協会の設立等によって、器楽音楽の分野でフランスの楽派がめざましい発展を遂げてからも変わることはなく、その動きにパリ音楽院はほとんど関与しなかった。また、過去の音楽の復興に関してもパリ音楽院の動きは鈍く、教材や試験に使われるのは、もっぱら19世紀の作品だった。

一方、19世紀後半、パリ音楽院の教育とは違った方針で音楽家を養成していた学校もあった。それが、フォーレが卒業したニデルメイエル校だった。

2. ニデルメイエル校

ニデルメイエル校は、第二帝政下の 1853 年に皇帝ナポレオン三世の支援を受けて開校された音楽学校で、教会音楽家の養成をめざしていた。創立者はスイス出身の作曲家ルイ・ニデルメイエル（1802～1861）である。ニデルメイエルはプロテスタントの家庭に生まれた。父から音楽の手ほどきを受け、15 歳でウィーンに出てモシェレスにピアノ、E. A. フェルスターに作曲を学んだ。1819 年、イタリアに赴き、ローマでフィオラヴァンティ、ナポリでツィンガレリに師事している。彼はナポリでルネサンス期の声楽書法に出会い、ロッシーニと生涯にわたる親交を結んだ。

その後、1823 年からパリに定住し、1825 年、詩人ラマルティーヌの《湖》をテキストにした歌曲によって名を高めた。しかし、ロッシーニの助力にもかかわらず、ニデルメイエルはオペラでは成功できず、1848 年の二月革命後は、宗教音楽の復興に注力するようになった。

その動きは、1852 年に皇帝ナポレオン三世として第二帝政を樹立することになるルイ・ナポレオンの政治的な思惑と一致した。ナポレオン三世は国内のカトリック勢力を味方につけて、ローマ教皇との関係を改善することをねらっていた。ニデルメイエルは 1818 年から 1830 年までパリにあったショロンの宗教音楽学校の精神を引き継いで、教会音楽家を育成する学校を作ろうと考え、1853 年、ナポレオン三世の支援を受けて、「古典宗教音楽学校」を設立する。その学校は、すぐに「ニデルメイエル校」と呼ばれるようになった。

ニデルメイエル校ではグレゴリオ聖歌とパレストリーナの対位法の伝統が尊重され、オルガンとピアノの修得に重きが置かれていた。学生たちはグレゴリオ聖歌、パレストリーナ、J. S. バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンなどの作品を学んだ。つまり、この学校の教育内容は、同時代のパリ音楽院とは、大きく異なっていたのである。しかし、その目的とするところが教会オルガニストや楽長などの教会音楽家の育成であったために、教育内容は自ずと限定されていた。

パリ音楽院とニデルメイエル校は、人的にはかなり重複ないし交流があったが、ニデルメイエル校はパリ音楽院に対して、予備校的存在という側面をもっていたことは確かである。リュセル自身も、まずニデルメイエル校に

入学してから、のちにパリ音楽院に入る、というコースをたどっており、それは決して例外的なケースではなかった。

さて、ニデルメイエル校では、練習室に 15 台のピアノがあり、足鍵盤つきピアノや 12 音栓のオルガンなども自由に使うことが許されていたが、その練習室について、ビュセルは次のように描写している。1885 年、故郷トゥールーズからパリにやってきたビュセルは、ニデルメイエル校に入学し、当時の校長、ギュスターヴ・ルフエブルに練習室を案内されるのだが……

長方形の広い部屋に入ったとき、私はびっくり仰天した。壁に向かって 15 台のアップライトピアノがずらりと並び、同時にそれぞれが違った音楽を演奏していたからである。それはものすごい騒音で、私たちが入っても止むことはなかった。しかし、校長の高圧的なみぶりで、15 人の若いピアニストたちは手を止めた。その超多調的シンフォニーには、バッハとベートーヴェン、モーツァルトが騒々しく混ざり合っていたが、それらが途絶えていった (Busser 1955: 27)。

練習室はこんな状況だった。現在の日本の音楽系大学でも、管楽器の学生は、廊下でそれぞれが自分の楽器を練習しているものの、15 台のピアノを一室に置いて学生に練習させるということは到底考えられない。こうした環境で、ビュセルもフォーレも懸命にピアノの練習に励んでいたわけである。

フォーレは、フランス南西部アリエージュ県のパミエに師範学校の校長の末息子として生まれ、1854 年 10 月、わずか 9 歳で親元を離れて、開校されたばかりのパリのニデルメイエル校の寄宿舎に入った。入学に当たっては、芸術省とパミエの司教が寄宿費用の 4 分の 3 を負担した。フォーレはそれ以後 1865 年 7 月に 20 歳で卒業するまで、ニデルメイエル校の寄宿舎で過ごした。創設者のニデルメイエルはフォーレに教会旋法を取り入れた独特の和声を教え、それがフォーレの作曲法の原点となった。彼は《ラシーヌの雅歌》により作曲の一等賞を受けてニデルメイエル校を卒業したのち、ルフエブル校長の紹介で、レンヌの教会のオルガニストとなった。フォーレは教会音楽家を育成するニデルメイエル校ならではの就職先を見つけてもらったわけである。

ニデルマイエール校でフォーレは創立者ニデルマイエールにかわいがられていたが、1861年、ニデルマイエールが急死してしまう。その代わりに、上級ピアノクラスの教師としてやってきたのが、パリ音楽院出身の秀才、カミュー・サン＝サーンスであった。サン＝サーンスは当時すでに、すぐれたオルガニスト、ピアニストとして有名だった。ときにフォーレ16歳、サン＝サーンス26歳。フォーレはたちまちサン＝サーンスのお気に入りとなった。二人は1921年にサン＝サーンスが亡くなるまで、親しい関係にあり、サン＝サーンスは折に触れて、フォーレの後ろ盾となった。

サン＝サーンスのもとで、1862年フォーレは首尾よくピアノの優秀賞を得るが、ピアノ演奏だけでなく、音楽全般にわたって、サン＝サーンスがフォーレに与えた影響は絶大だった。

フォーレは決して品行方正とはいえず、レンヌにオルガニストとして赴任してから、説教の間、教会の玄関ポーチに行っては煙草を吸って、司祭にとがめられたりしていたが、ある時、レンヌのダンス・パーティーで踊り明かし、翌朝、黒の燕尾服と白いネクタイのままオルガンを弾きにやって来たために、職を失い、パリに戻ってくるようになった。そのとき、フォーレの再就職先を世話したのもサン＝サーンスだった。

3. パリ音楽院の制度疲労

19世紀の終わりが近づくころには、パリ音楽院の教育システムは制度疲労を起こしていた。学生たちは職能を^{メティエ}窮めれば十分だとされてきたが、そのメティエすら、音楽院の学生たちには不足していることが多かった。

パリ音楽院では19世紀の作曲家の作品だけに焦点が当てられていたため、学生たちは1800年以前の音楽をほとんど知らず、その歴史についてはさらに知識がなかった。音楽史のクラスがあるにはあったが、学生たちには音楽史を学ぶモチベーションが完全に欠けており、19世紀末、このクラスには本来の授業を受けるべきパリ音楽院の学生ではなく、むしろ、音楽史について知識を得たいと願う婦人たちなど、外部の聴講生が集まるようになっていた。つまり、音楽史のクラスはカルチャー・スクール化していたのである。

さらに、当時のパリ音楽院で、もっとも弱体だといわれていたのが声楽科で

あった。学生は入学するやいなや、学年末の試験に向けての準備を始め、また、パリの劇場に職を得ようとしはじめた。声楽科の学生はソルフェージュも簡単な歌の初見演奏も学ばず、音楽について何も知らないと批判されていた。学生はトマ、マイヤベーア、オベール、ロッシーニなどの作品から取られた華やかでテクニク的に難しいアリアを勉強させられたが、発声、音階、ヴォカリーズ（母音唱法）、ディクションの練習などの基礎的な練習はなかった。

一方、作曲科に関しては、その授業はもっぱらローマ賞コンクールのためのカンタータの作曲の準備に当てられていた。その授業にあきたらない作曲科の学生は、1872 年からオルガン科の教授になったセザール・フランクのもとに集まり、そのなかから、ヴァンサン・ダンディ（1851～1931）、エルネスト・ショーソン（1855～1899）、アンリ・デュパルク（1848～1933）等、「フランク派」と呼ばれる弟子たちが育った。フランクの教育は幅広く、バッハとベートーヴェンに基礎を置き、シューマン、リスト、ヴァーグナーについても学ばせた。しかし、フランクは何度かパリ音楽院の作曲科の教授に名乗りを挙げたにもかかわらず、そのポストにはついに手が届くことなく、世を去った。

4. デュボワのパリ音楽院院長就任

1896 年、パリ音楽院院長のトマが亡くなったのち、後任として選ばれたのはテオドール・デュボワ（1837～1924）であった。彼はランス近くの小さな村に生まれた。父は箒を作る職人で、母方の祖父は小学校の教師だった。周囲の人々の助けで音楽を学んだデュボワは 1854 年にパリ音楽院に入学し、マルモンテルにピアノを、ブノワにオルガンを、バザンに和声を、そしてフーガと対位法をトマに師事し、和声（1856）、フーガ（1857）、そしてオルガン（1859）でそれぞれ一等賞を得たのち、作曲のローマ大賞（1861）を獲得してローマに留学した。

デュボワはパリ音楽院在学中から教会音楽家として活動を始め、サント・クロティルド教会の合唱長（1863～1869）を経て、マドレーヌ教会の合唱長を務め（1869～1877）、1877 年にサン＝サーンスが同教会のオルガニストの職を辞すと、その後任となった。ちなみに、その時に合唱長になったのがフォーレである。一方、教歴としては、パリ音楽院の和声科教授（1871

～91)を経て、作曲科の教授になり(ドリーブの後任として、1891～96)、一方で、12年もの間、音楽教育視学官を務めた(1884～96)。

アカデミズムの象徴的存在となったデュボワは、作曲家としては、オペラ数曲、レクイエム、ミサ曲、モテット、オラトリオ、合唱曲、管弦楽曲、室内楽曲、ピアノ曲など、さまざまなジャンルに多数の作品を残したが、現在までレパートリーに残っている作品はほとんどない。しかし、教育家としては『和声法』(1891)の執筆で名を残している。

パリ音楽院ではオベールやトマなど、高名なオペラの作曲家が長年にわたり院長を務めてきたが、この二人に比べると、デュボワはその点でははるかに小粒であった。ただし、パリ音楽院卒、作曲のローマ賞受賞、学士院芸術アカデミー会員(グノーの後任として、1894年に選出)、パリ音楽院作曲科教授という要素は満たしていた。

5. フォーレのパリ音楽院作曲科教授就任

さて、デュボワが1896年にパリ音楽院院長に任命されたことで、作曲科教授のポストが空いて、人事が行われた。そこで、新たにパリ音楽院の作曲科教授に就任したのがフォーレである。とはいえ、フォーレはデュボワの後任の席に座ったわけではなかった。

フォーレが作曲科の教授の席に最初に手を挙げたのは、その4年前の1892年、亡くなったギローの後任人事の折りであった。そのとき、フォーレに立候補を強く勧めたのはサン＝サーンスだった。ところが、この案はトマ院長の猛反対にあってあえなくつぶされてしまう。「フォーレ? 絶対ダメだ!」。フォーレの音楽を危険なものだとみなしていたトマは、彼を教授にするなら、自分が辞職するとまで言ったのである。結局、教授職に迎えられたのは、パリ音楽院卒でローマ大賞受賞者のテオドール・デュボワだった。

その4年後、デュボワは亡くなったトマに代わってパリ院長の座に就くが、その際、院長になれなかったマスネが辞職したために(マスネが作曲に専念するために院長の職を辞退したという説もある)、作曲の教授の席が2つ空くことになった。サン＝サーンスは今度もまたフォーレのために熱心に運動し、今回は成功を収めた。デュボワの後任にはヴィドールが、マスネの後任にはフォー

レが就任することになったのである。このときヴィドールはオルガン科の教授から作曲科の教授に移ったのだが、これは、フランクが試みたものの実現できなかった転職だった。ちなみに、ヴィドールのオルガンの教授の後任となったのは、大ベテランのアレクサンドル・ギルマン（1837～1911）であった。

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

さて、そんな折り、パリ音楽院のライヴァルとなる音楽学校が設立されようとしていた。スコラ・カントルムである。

6. スコラ・カントルム設立

スコラ・カントルムは、オルガニストのシャルル・ボルド（1863～1909）が1892年に設立したサン＝ジェルヴェ合唱協会を前身としている。サン＝ジェルヴェ合唱教会はニデルメイエル校と同様、教会音楽家を育成するための学校だった。1894年、ボルドはダンディとオルガニストのギルマンと共に、総合的な音楽学校としてスコラ・カントルムを立ち上げた。ダンディは師フランクの教えを組織的に整え、音楽教育に新たに歴史的体系的な側面を与えた。1904年からスコラ・カントルムの校長になったダンディには、教条的で偏狭な面があったが、彼の势力的な活動により、スコラ・カントルムはフランク派の砦となり、同時にソレム派によるグレゴリオ聖歌の復活運動を擁護する強力な機関となった。スコラ・カントルムからは、イサーク・アルベニス（1860～1909）、アルベール・ルーセル（1865～1937）、デオダ・ド・セヴラック（1872～1921）などの重要な作曲家が出た。

スコラ・カントルムのカリキュラムは声楽、器楽、作曲のそれぞれのコースがすべて初級と上級に分かれ、声楽と器楽の初級コースでは実技の基礎能力の習得、上級ではより芸術的精神的な発展に重点が置かれ、さまざまな時代のさまざまな様式の作品を勉強するようになっていた。作曲のカリキュラムはさらに包括的で論議を呼んだものであった。初級コースでは学生はリズム、旋律、

記譜法、音楽形式をモノディーの時代から 19 世紀後期まで歴史的に順々に学んでいき、次いで、ある時代、またはある作曲家の様式で作曲することが教えられた。そこでは、中世のモノディーとモテット、18 世紀のフーガ、カノン、組曲、ソナタ、18 世紀と 19 世紀の交響曲、ラモー、グルック、グノー、ベートーヴェン、リスト、ヴァーグナーの劇作品が取り上げられる作品の要となった。特に音楽理論史の教育はスコラ・カントルムの特徴のひとつで、当時、スコラ・カントルム以外で歴史的な文脈に即して音楽作品を考察し、分析することを学生に教える音楽学校は存在していなかった。音楽史に重点を置いたスコラ・カントルムのカリキュラムはおおむね好意的に受け止められた。

また、スコラ・カントルムの演奏会では、グレゴリオ聖歌やルネサンス・バロック音楽が大きくとりあげられ、聴衆たちに古楽の新しい世界を教えた。

7. ラヴェル事件とフォーレのパリ音楽院院長就任

1905 年 5 月、モーリス・ラヴェルはローマ大賞をめざして作曲のコンクールに 5 度目の挑戦をした。年齢制限があるので、これが受けられる最後のチャンスだったが、あろうことか、彼は予選の段階で落とされてしまった。実は予選で、ラヴェルはフーガの最後を七の和音で終わり、合唱曲《曙》では連続五度を含む和声の禁じ手を使っていた。とはいえ、《曙》はラヴェルが作曲したローマ賞コンクール用の合唱曲のなかで、芸術的にもっともすぐれた作品だった。これを審査したのは、欠席したサン＝サーンスを除く学士院会員 5 人、つまり、デュボワ、パラディール、ルヌヴェー、レイエール、マスネ、外部審査員として、イルマシェール、デュヴェルノワ、そしてルルーの計 8 人だった。

1901 年の段階で 2 等第 2 席を得ていたラヴェルを、そして、すでに《水の戯れ》(1901)、弦楽四重奏曲 (1902～03)、歌曲集《シェエラザード》(1903)などの作品で新進作曲家として高い評価を得ていたラヴェルを、本選に進ませなかった審査員たちの決定は大きな波紋を広げた。しかも、最終審査に残った 6 人が全員パリ音楽院作曲科のルヌヴェー教授の学生で、ルヌヴェー自身が学士院芸術アカデミー会員として審査員席にいたことが判明すると、この事件はスキャンダルへと発展し、さらに、パリ音楽院自体に対する批判へとつながった。

『ジャン・クリストフ』などの作品で知られる文学者ロマン・ロランは音楽

学者でもあったが、このロマン・ロランをはじめ、多くの人々がラヴェル擁護に回り、論陣を張った。

こうした状況下で、1905年10月、デュボワの後任として、フォーレがパリ音楽院の院長に就任したわけである。ちなみに、デュボワは「ラヴェル事件」のスキャンダルのために辞任に追い込まれたわけではなく、その前に、すでに辞意を表明していたことは付け加えておく必要があるだろう。問題はその後任に、ルヌヴーやパラディールなどのパリ音楽院卒業組ではなく、外様のフォーレが選ばれたことであった。

フォーレの初仕事はサン＝サーンスに感謝の手紙を書くことだった(*Correspondance Saint-Saëns Fauré* 1973: 76)。

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

今回の人事にも、サン＝サーンスが動いていたことがうかがえる文面である。さて、フォーレは、院長に就任すると、早速パリ音楽院の第1次改革案を打ち出した。その教育改革は以下の4点に集約される。

1. 書法のための機関として、対位法科とフーガ科を新設し、それぞれに教授のポストを設け、従来の作曲科とは切り離すものとする。
2. 声楽科では、初年度は練習曲と発声練習に重点を置くとともに、二年目以降に課されていたこれまでの義務——オペラ座とオペラ＝コミック座のレパートリーのなかから曲を選択しなければならない義務——を廃止する。
3. ブルゴー＝デュクドレーの音楽史の授業を、作曲と和声法を履修する学生全員の必修とする。
4. 合唱、管弦楽、室内楽などの集団での音楽の実践に重点を置く。

この4項目は、フォーレが従来のパリ音楽院の教育において特に問題視して

いた部分を改革するものだった。フォーレは自分が受けたニデルメイエル校と、新たに開校したスコラ・カントルムのカリキュラムを取り入れることによって、パリ音楽院の教育を再生させようとしたのである。

第1項について、フォーレは、従来4つあった作曲の教授席のうち、自分の席を無くして、その代わりに、対位法とフーガに教授の席を設けた。従来は、和声だけは別にクラスがあったが、対位法とフーガは作曲クラスのひとつに組み込まれており、和声のクラスに何年間も在籍してからでなければ、対位法とフーガの勉強を始めることができなかったのだが、フォーレの改革によって、学生は1年間だけ和声を習えば、対位法とフーガの勉強にとりかかれるようになった。

第2項の音楽科のカリキュラムの改変に関しては、以後、音楽科の学生全員にソルフェージュのクラスが必修となり、音楽基礎が重要視されるようになった。フォーレは、音楽科の改革について、1919年に芸術局長ポール・レオンに宛てて「これこそ、私が一番誇らしく思っている改革です」と述べている。

第3項の音楽史のクラスの充実に関しては、フォーレの院長就任以前、音楽史のクラスがカルチャー・スクール化していたことは上に述べたとおりであるが、新院長フォーレは強硬手段に出た。学生たちはこれ以降音楽史のクラスへの出席が義務づけられ、出席不良の場合は退学処分になることが定められたのである。また、内容についても、あらゆる時代の音楽史を学ぶことが求められ、さらに、新しいカリキュラムでは勉強する作品はクラスで実演することも義務づけられた。こうして、声楽や器楽のアンサンブルのクラスに在籍する学生たちは音楽史のクラスで、中世のモノディーや宗教劇、モテット、ロンドー、ミサ曲の断片、バロック・ソナタなどを演奏するようになり、歴史の勉強と実際の音楽体験とが組み合わせられた授業立てが行われるようになった。

第4項に関しては、フォーレはさまざまなアンサンブルの授業を積極的に推進した。のちに1914年に指揮科のクラスの新設が国から認められた際、その初代教授に就任したのは、1912年からパリ音楽院のオーケストラ科の教授を務めていたダンディであった。フォーレはパリ音楽院に新しい血を入れようと努力していた。

こうした改革を断行したフォーレは（フランス革命時に恐怖政治を行った）

「ロベスピエール」と呼ばれ、辞任する教授も相次いだが、フォーレが動じることはなかった。これらの改革を契機として、停滞していたパリ音楽院の教育に活力が戻ってきたのである。

主要参考文献

Correspondance: soixante ans d'amitié / Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré ; textes établis et présentés par Jean-Michel Nectoux ; Société française de musicologie, Paris: Heugel, 1973.

Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003.

Busser, Henri. *De «Pelléas» aux «Indes galantes»: de la flûte au tambour*. Paris: A. Fayard, 1955. アンリ・ビュッセル『パリ楽壇 70 年: 「ペレアスからアント・ガラントまで」よりの抄文』池内友次郎訳編、音楽之友社、1966 年。

Hilson Wodu, Gail. « Le Schola Cantorum: une rivalité résolue? » in *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995*, Paris: Buchet/ Chastel, 235-260.

Nectoux, Jean-Michel. « Gabriel Fauré au Conservatoire de Paris: une philosophie de l'enseignement », in *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995*, Paris: Buchet/ Chastel, 219-234.

井上さつき「フォーレのパリ音楽院改革——音楽史クラスの重視と充実」『ミクストミューズ』第 2 号、2007 年、25－33 頁。

井上さつき「第二帝政期から第三共和制初期のオペラ」、喜多崎親編『19 世紀の首都（西洋近代の都市と芸術 2、パリ 1）』所収、竹林舎、2014 年、64－85 頁。

井上さつき『ラヴェル：作曲家・人と作品シリーズ』音楽之友社、2019 年。

今谷和徳・井上さつき『フランス音楽史』春秋社、2010 年。

コミュニケーションとしての音楽：

クラシック音楽とポピュラー音楽をめぐる一考察¹

安原雅之 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

音楽大学の学生に「音楽は、何かを表現しますか？」と問いかけると、答えは明らかで、「はい、もちろんです」と答えるのだが、「では、音楽は何を表現するのですか？」と問うと、皆たちまち答えに窮してしまう。いろいろ問いかけると、音楽が表現するものとして、「感情」、「気持ち」、あるいは「自然の風景」といった答えが返ってくるのだが、それらに対して、「日頃、あるパッセージを繰り返し練習したりすることは、ある感情を上手に表現するためですか？」、あるいは「思い通りに演奏できたら、聴く人たちも同じ気持ちを抱いたり、同じ自然の風景を想像してもらえますか？」などと聞くと、答えられなくなってしまふ。

「音楽が何を表現するのか」という命題については、西洋音楽史のコンテクストで考えた場合、古代ギリシャの哲学者による議論にまで遡ることができるが、比較的歴史の近いところでは、19世紀後半のドイツ・オーストリアにおける論争、つまり、ハンスリック Eduard Hanslick（1825-1904）が推奨する“絶対音楽”と、リスト Franz Liszt（1811-1886）とヴァグナー Richard Wagner（1813-1883）を中心とする“新ドイツ楽派 Neudeutsche Schule”の作曲家たちが探求する“標題音楽”の対立が、この命題に対峙したものだと考えることができるが、この問いは、ひとつの答えを以て解決できるものではなく、いわば永遠の命題と言えるだろうではないだろうか。

19世紀末以降の音楽史においてみられるさまざまな主義や、それに準ずる規範などは、いずれも、音楽における新たな“表現”の可能性をもとめる試みであるとも言えよう。それには、印象主義、象徴主義、表現主義、新古典主義、原始主義、新古典主義、社会主義リアリズム、セリアリズム、ミニマリズム、新ロマン主義など、列挙にいとまはなく、また、このような流れが収束することは今後もないであろう。

音楽が表現するものを特定することは困難であるにしても、音楽が何かを表

現し、そして聴くもの（聴取者）が音楽から何かを受けとっていることに疑いはない。言い換えれば、音楽が作曲され、演奏され、聴かれるという行為のなかで、コミュニケーションが成立していると言える。

コンサート会場における聴衆の様子は、一般的に、いわゆるクラシック音楽の場合と、ポピュラー音楽の場合では、大きく異なっている。聴衆が息をひそめ、静寂ななかで繰り広げられるクラシックのコンサートに対して、ポピュラー音楽の場合、極端な場合では、ステージ上の音がかき消されるほどの大声援のなかで演奏されることもある。いずれの場合も、コンサート会場の状況の見かけこそ異なっても、それぞれの鑑賞において、基本的に支障をきたすことはないはずである。

本稿は、音楽をコミュニケーションとして捉え、どのようなコミュニケーションが成立しているのか、つまり、音楽で何がどのように表現され、またどのように享受されているかを、いくつかの音楽の種類にわけて考察することを目的とする。

まず、比較的シンプルな構図でコミュニケーションの説明が可能なクラシックの器楽を取り上げ、次に、ポピュラー・ソングの場合を考える。そして、3つ目として、クラシックの要素を取り入れたポピュラー・ソングの例を取り上げる。

1. クラシック音楽（器楽）の場合

音楽におけるコミュニケーションが成立するためには、基本的に、作曲者、演奏者、聴取者の3者が必要である。まず、作曲者が曲を書き、それを楽譜としてまとめて世に送り出し、そして演奏者が、楽譜を見てさらい、演奏する。そしてそれは、演奏というかたちで聴取者によって享受されるのである。

通常の日常会話や、報道などの場合、言葉を通じて意味（内容）が受け手に伝わることでコミュニケーションは完結する。しかし、音楽の場合、一方通行の伝達だけでは完結することができない。図1（次ページ）は、器楽の場合のコミュニケーションを図式化したものであるが、送り手から受け手へのベクトルは、左向きの矢印で示されている。ここで、右向きの矢印が示しているのは、「追体験」である。ここでの「追体験」とは、作曲者が体験した作曲のプロセスや、

演奏者が体験した演奏のプロセスを、解釈の作業などを通して、自分の経験として再現することである。情報が伝わってしまえば重要性を失ってしまう新聞(紙)や、人によって違ういろいろな言葉や表現で伝えても大差のない報道における言葉とは違い、楽譜や、演奏における音は、反芻されることを求めている。そして、楽譜を読み込む作業や、演奏を能動的に聴くこと、また、何度も繰り返し聴く行為、すなわち追体験が、音楽におけるコミュニケーションを豊かなものに行っているとと言えるだろう。

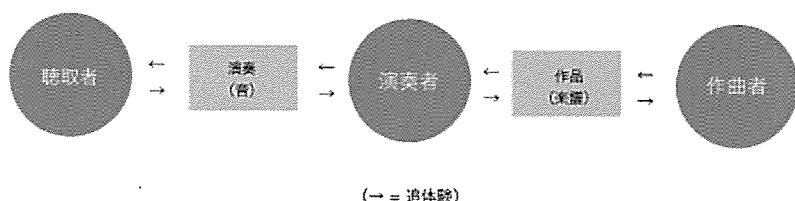


図1：クラシック音楽（器楽）

このコミュニケーションの構図において、作曲者の表現は聴取者まで届き、演奏者は、楽譜を介した追体験によって作曲者の体験を追体験し、また、聴取者に向けてその体験に基づく演奏を届ける。そして聴取者は、演奏を通して、演奏者のみならず、作曲者の体験をも追体験することになるのである。

器楽、つまり歌詞を伴わないクラシック音楽におけるコミュニケーションについては上記のように説明できるが、実際には、それぞれの作品についてひとつの決定的な楽譜が定まっているわけではなく（ひとつの曲に対して、しばしば複数のエディションが存在する）、また、演奏も、録音されたものの場合には例外となるが、ある演奏家がある曲を演奏する場合、全く同じものを再現することは不可能であり、ライブの場合は、演奏回数分だけ「演奏」が存在することになる。

具体的に、二人の演奏家が同一の曲を演奏する場合を整理すると、図2（次ページ）のようになる。ここでは、便宜上、楽譜のエディションの問題とそれぞれの演奏者による演奏ごとの差異については考慮しない。

例として取り上げるのは、スイスの伝説的なピアニスト、コルトー Alfred Cortot (1877-1962) と、2000年に開催された第14回ショパン国際ピアノ

コンクールで優勝した中国のピアニスト、リ Yundi Li (1982-) による、ショパンの練習曲 作品 25-11「木枯らし」の演奏である。録音は、コルトーが1942年のもので、リは2001年の録音である。

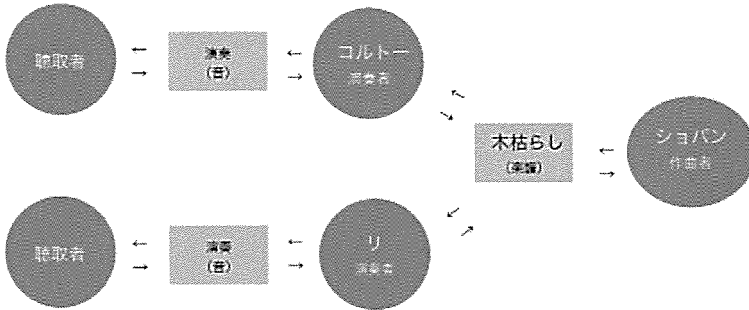


図2：ショパンの練習曲 op. 25-11「木枯らし」の場合

2つの演奏／録音は、さまざまな点で異なっている。まず、録音時に使われたテクノロジーの差は大きく、コルトーの方は、雑音が多いアナログのモノラル録音であるのに対し、リの録音はステレオかつデジタルで、音はすみずみまでクリアに聴くことができる。また、音楽的な解釈の違いも明らかで、テンポ、音色、デュナーミク、テクスチュアの引き立て方など、多くの点で異なっているが、もっとも大きな相違点のひとつに、その演奏が、録音されていることを認識しているかどうかの違いが挙げられよう。リの録音が、ヘッドフォンですみずみまで聴いても“完璧”な演奏であるのに対して、コルトーの演奏では、頻繁にミスタッチがあるが、それがそのまま録音として残っている。社会学者ベンヤミン Walter Benjamin (1892-1940) は、『複製技術時代の芸術作品』(1935)で、複製技術時代には、芸術作品はそれが本来もっていた“アウラ aura”を喪失してしまうと指摘しているが、演奏の場合、複製されることが想定されたものかどうかで、本質的に異なるものになっていると言えるのではないだろうか。つまり、コルトーの演奏は、録音こそ残っているが、そもそも録音されることは想定されていない。少なくともミスをしないような配慮よりも、より自発的な演奏をめざしたのではないだろうか。それに対して、リの演奏は、デジタル録音で何度も聴かれることを想定して行われたもので、ミスは

なく、また、おそらくは音も技術的に調整が施されていると考えられる。結果的に、滞りのないCDに仕上がっている一方、コルトーの演奏が放つような一回限りの演奏がもつエネルギーはあまり感じられない。

2. ポピュラー音楽（歌）の場合

ポピュラー音楽（歌）には、歌詞を書く作詞者が介入する。それは、クラシック音楽の声乐の場合も同様になるが、ポピュラー音楽の場合、作曲者が楽譜を作成したあと、編曲者が実際に演奏するための編曲を施して、楽譜を作成する。そして多くの場合、編曲者の名前は全面には出ない。コミュニケーションの構図は、上記の2者が介入すること以外は、基本的にクラシック音楽の器楽の場合と変わらない。しかし、クラシック音楽の構図において、作曲者は絶対的な存在感を放つものに対して、ポピュラー音楽の場合、作曲者の立場は、クラシック音楽の場合とは異なっていることは否めない。

まず、クラシック音楽とポピュラー音楽の分類・整理の仕方に大きな違いがあることが指摘できよう。クラシック音楽の場合、楽譜にしろ、録音（CD）にしろ、まず作曲者ごとにまとめられ、そして次にジャンル（交響曲、ピアノソナタなど）ごとに分けられ、そして曲の順番で並べられる。CDの場合なら、曲の順番でそろったあとで、さらに演奏者の名前順に並べられる。それに対して、ポピュラー音楽の場合は、CDについて考えると、作曲者名で整理されることはなく、基本的にアーティスト名で整理される。つまり、ポピュラー音楽における作曲者は、クラシック音楽における作曲家同様には扱われていないと言える。

ここで、ポピュラー音楽の例として、スタンダード・ナンバーの〈フライ・ミー・トゥ・ザ・ムーン *Fly Me to the Moon*〉を取り上げたい。

この曲は、フランク・シナトラ Frank Sinatra（1915-1998）など、数多くのシンガーによってカヴァーされ、世界中で広く親しまれているもので、1954年に、バート・ハワード Bart Howard（1915-2004）が作詞・作曲をしている。この曲の場合も、ハワードの名前ではなく、歌っているシンガーの名前によって整理される。この曲の知名度に比較して、作者の名前そのものが知られておらず、また、インターネットにおける音楽配信サイトでみると、

iTunes Store の場合、*Fly Me to the Moon* という曲名で検索されるのは 100 曲あるが、そのうち作曲者としてハワードの名前が記載されているものは 17 件である。Spotify の場合、全 234 曲中、作曲者名の記載があるのは 54 件である（2020 年 1 月 5 日現在）。つまり、少なくともこの曲においては、作曲者の存在が軽視されていると言えるのである。

また、ジャンルの分類もさまざまである。iTunes Store で購入できる 100 曲のうち、任意の 10 曲を選んでみた場合、ジャンルの分類は下記の通りである。

ジャンル名：アーティスト名

ヴォーカル：Frank Sinatra, Peggy Lee

ジャズ：Suzanna Grzanna, Nat King Cole, Oscar Peterson, Diana Krall

ラテン：Astrud Gilberto

J-pop：竹内まりあ、宇多田ヒカル

アニメ : Claire

少なくとも〈フライ・ミー・トゥ・ザ・ムーン〉について、コミュニケーションの図式にあてはめて鑑みるに、聴取者からみて追体験の対象となるのは演奏者までであり、作曲者の存在は限りなく消滅していると言っても過言ではないだろう(図3)。〈フライ・ミー・トゥ・ザ・ムーン〉が言及される際、たとえば「フランク・シナトラの」あるいは「アストラッド・ジルベルトの」という風に言われるのであって、「パート・ハワードの〈フライ・ミー・トゥ・ザ・ムーン〉」と言われることは、ほぼ無いのである。

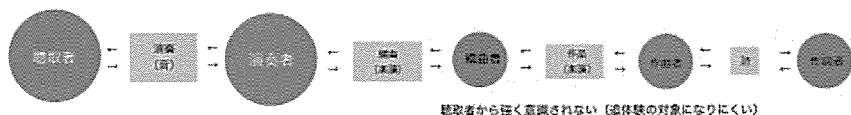


図3：ポピュラー音楽の場合

全てのポピュラー音楽について、同じことが同じように言えるわけではない

が、作曲家の存在がクラシック音楽の場合に比べて希薄であると言えることはできるだろう。それゆえ、曲が持っているイメージは、作曲者に帰するのではなく、歌っているアーティスト本人のイメージに重ねて享受される傾向があることは否めない。日本の J-pop における女性アイドル系の曲に関しては、特にそうである。

3. クラシック音楽の要素が含まれるポピュラー音楽の場合

ポピュラー音楽のなかには、クラシック音楽の旋律を引用、あるいは借用した楽曲が少なからずある。そのような曲の場合に、コミュニケーションの図式がどのように当てはまるのか考察したい。

そこで、20 世紀後半にヒットした曲から 6 曲を取り上げる。このような場合、客観的な基準で選曲することは難しい。また、それぞれにカヴァーも多く、網羅的に考察することは困難である。今回は、戦後の日本でもヒットした当該曲を選択した。

(1) 情熱の花 *Passion Flower*

ザ・フラタニティ・ブラザーズ The Fraternity Brothers (活動期間 1957-?) : *Passion Flower* (1957)

カテリーナ・ヴァレンテ Caterina Valente (1931-) : *Passion Flower* (1959)

ザ・ピーナッツ (活動期間 1959-1975) : 情熱の花 (1959)

〈情熱の花 *Passion Flower*〉は、ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) の〈エリーゼのために *Für Elise*〉(WoO. 59) を原曲とする楽曲で、アメリカのグループ、ザ・フラタニティ・ブラザーズが発売し、主にイタリアでヒットした。その後、1959 年に、“歌う通訳” というニックネームで親しまれた歌手カテリーナ・ヴァレンテがフランス語とドイツ語でカヴァーし、また、同年に日本でザ・ピーナッツが日本語カヴァーをしている。

ヴァレンテは、日本でも注目を集めており、新聞で『情熱の花』はヨーロッパでたいへんなヒット。日本でも半年間に十二、三万枚のシングル盤が飛ぶようにうれたといわれる」と報道されている(『朝日新聞』1960 年 2 月 29 日

付夕刊)。また、『情熱の花』でベートーベンをポップ・ソングにしたカテリーナ・バレンテ（ママ）」と言及されている。当時のレコードの写真等を見るかぎり、楽曲のクレジットにベートーヴェンは含まれていないようであるが、一般的に、この曲がベートーヴェンの作品に基づくものであることは認識されていたようである。²

同様のカヴァー（原曲は〈エリーゼのために〉）として、日本のヴィーナス（活動期間 1978?-1983）による〈キスは目にして!〉（1981）がある。この曲は1960年代のアメリカのロックンロールを思わせるアレンジになっており、クレジットとして「阿木燿子作詞／『エリーゼのために』ベートーヴェン作曲／編曲井上大輔」と記載されている。

（2）レモンのキス *Like I Do*

ナンシー・シナトラ Nancy Sinatra (1940-) : *Like I do* [邦題 レモンのキス] (1962)

ザ・ピーナッツ：レモンのキス (1962)

〈レモンのキス〉は、イタリアの作曲家ポンキエリ Amilcare Ponchielli (1834-1886) の代表作である歌劇《ジョコンダ》（全4幕、1876年にミラノ・スカラ座で初演）の、第3幕に挿入されるバレエ曲〈時の踊り *La danza delle ore*〉が原曲となっている。この「時の踊り」は、1940年公開のディズニー映画〈ファンタジア〉で使用され、一躍有名になっていた。



ナンシー・シナトラ〈レモンのキス〉

シングル盤

フランク・シナトラの娘であるナンシー・シナトラが歌った *Like I Do*（邦題〈レモンのキス〉）は、1962年に発売されて、日本でもヒットした。日本で販売されたレコード盤に作詞者名および作曲者名は記載されていないが、挿入された歌詞カードの短い解説には、『レモンのキス』はポンキエリが作った歌劇『ジョコンダ』の中の有名な旋律“時の踊”が原曲で、親しみやすい快調な歌です」と記載されている。

また、この曲は、同じ 1962 年に日本のザ・ピーナッツが日本語でカバーしている。

(3) ラヴァーズ・コンチェルト *A Lover's Concerto*

ザ・トイズ The Toys : ラヴァーズ・コンチェルト *A Lover's Concerto* (1965)

サラ・ヴォーン Sarah Vaughan (1924-1990) : ラヴァーズ・コンチェルト (1966)

金井克子 : ラヴァーズ・コンチェルト (1966)

1965 年に世界的にヒットしたアメリカの女性グループ、ザ・トイズの〈ラヴァーズ・コンチェルト〉は、アメリカのソングライター、サンディ・リンザー Sandy Linzer (1941-) とデニー・ランドル Denny Randell (1941-) によるポップ・ソングである。

この曲は、長いこと J. S. バッハの作品とされていたト長調の〈メヌエット〉に基づくものである。原曲の〈メヌエット〉は、《アンナ・マグダレーナ・バッハの音楽帳》に含まれていたことから J. S. バッハの作品であると思われていたが (BWV Anh.II/114)、その後、これはドイツのオルガニストで作曲家でもあったペツォールト Christian Petzold (1677-1733) の作品であることがわかっている。

〈ラヴァーズ・コンチェルト〉の旋律はほぼ原曲通りで、拍子は、原曲は 3/4 拍子だが、編曲ではポップス調の 8 ビート (4/4 拍子) となっている。

この曲は、その後、アメリカのジャズ・シンガー、サラ・ヴォーンをはじめ、数多くのアーティストによってカバーされている。日本でも、金井克子 (1945-) が、初出場した 1966 年の紅白歌合戦 (NHK) で〈ラヴァーズ・コンチェルト〉として一部日本語で歌っているほか、数多くの歌手たちがカバーしている。また、日本では、学校の教材にもなっている。

(4) オール・バイ・マイセルフ *All By Myself*

エリック・カルメン Eric Carmen (1949-) : オール・バイ・マイセルフ *All By Myself* (1975)

エリック・カルメンは、クラシック音楽の素養をもつミュージシャン

で、ピアノの弾き語りのスタイルで演奏する。1975年に発表された〈オール・バイ・マイセルフ〉は、ロシアの作曲家セルゲイ・ラフマニノフ Sergei Rakhmaninov (1873-1943) のピアノ協奏曲第2番 ハ短調 作品18 (1901) の、第2楽章〈アダージョ・ソステヌート〉に基づいている。中間部は、ピアノ協奏曲を思わせるような、独奏ピアノと器楽合奏によるインターリュードで、全体は、規模の大きな楽曲となっており、1976年には全米2位の大ヒットとなった。

曲全体は、情感にあふれたバラードになっており、セリーヌ・ディオン Céline Dion (1968-) をはじめ、多くのアーティストがカバーしている。

(5) バビロンの妖精 *Baby Alone in Babylone* (1983)

ジェーン・バーキン Jane Birkin (1946-) : バビロンの妖精 *Baby Alone in Babylone* (1983)

バーキンは、イギリス出身の女優・歌手である。1968年にフランスに渡り、フランス映画《スローガン *Slogan*》に出演したが、その映画の主演であったセルジュ・ゲンスブール Serge Gainsbourg (1928-1991) と結婚し、その後ゲンスブールはバーキンに数多くの楽曲を提供している。〈バビロンの妖精〉は、彼らが1980年に離別したあとの作品で、1983年にリリースされた同名のアルバム最後の最後に収められている。

この曲は、ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) の交響曲第3番 ヘ長調 作品90 (1883年) の第3楽章(ポコ・アレグレット)の音楽に、ゲンスブールが歌詞をつけたものである。

ブラームスの原曲は、交響曲のなかでも最も親しまれている楽章であり、ハ短調、3/8拍子でチェロがゆったりと奏でる叙情的で美しい旋律は、映画やポピュラー音楽などで引用されてきた。その代表的なもののひとつに、1961年に公開された映画《さよならをもう一度 *Goodbye Again*》(米仏合作)が挙げられる。これはフランソワーズ・サガンの小説「ブラームスはお好き? *Aimez-vous Brahms?*」に基づくもので、ブラームスの交響曲第3番第3楽章の旋律がさまざまにアレンジされて使われている。また、劇中の挿入歌として、ナイトクラブの歌手役のダイアン・キャロルによって、英語の歌詞付きの歌と

して歌われる。また、この映画の主演のひとりであるフランスのシャンソン歌手イヴ・モンタン Yves Montand (1921-1991) がフランス語に翻訳された歌詞で〈あなたが私の近くで寝るとき *Quand tu dors près de moi*〉としてカバーしている。

ゲンスブールとバーキンによる〈バビロンの妖精〉は、イヴ・モンタンの楽曲へのオマージュとも言えるだろう。

(6) 今宵はフォーエヴァー *This Night*

ビリー・ジョエル Billy Joel (1949-) : *This Night* [邦題: 今宵はフォーエヴァー] (1983/1984)

ビリー・ジョエルは、アメリカのロック・シンガー、ソングライター、そしてピアニストである。*This Night* は、1983年にリリースされたアルバム〈イノセント・マン *An Innocent Man*〉に含まれる楽曲で、翌1984年にシングルカットされている。

This Night では、中間部（いわゆるサビの部分）でベートーヴェンのピアノソナタ ハ短調 作品13「悲愴」（1798）の第2楽章（アダージョ・カンタービレ）の旋律が使われている。

10代半ばでバンドを組むようになる前に、ジョエルはピアノを学んでおり、ロック・シンガーとしての活動も、ピアノの弾き語りのスタイルで行っていた。また、2001年には19世紀の様式で作曲したピアノ独奏のアルバムをリリースしており、クラシック音楽を意識した活動も行なっている。*This Night* は、ベートーヴェンの有名な旋律を引用することで、ロック・ミュージックとクラシックを繋いでいる。

これら6曲をコミュニケーションの図式にあてはめて考察すると、まず、作曲者として原曲の作曲者名が言及されているかどうか、また、その原曲について、聴取者がどの程度の知識と経験があるかによって、大きく異なると言える。これは、クラシック音楽において引用、あるいは借用した要素が使われている場合に、引用あるいは借用された要素をどの程度知っているかどうかで、受け取りかたが変わるのと同じである。

いずれにしても、コミュニケーションのプロセスが、聴取者による追体験によって完結すると考えるならば、コミュニケーションの内容は、聴取者の解釈次第で変わることになる。

注

¹ 本稿は、筆者が愛知県立芸術大学音楽学部および名古屋大学、名古屋芸術大学で担当してきた音楽学関係の授業で扱った内容の一部をまとめたものである。

² 2019年に発売されたCD「情熱の花〜ザ・ピーナッツ洋楽カバーベスト」のグックレットには、〈情熱の花〉のクレジットとして次のように記載されている；Bunny Botkin、Gilbert Garfield、Pat Murtagh・作詞／音羽たかし、水島哲・訳詩／Ludwig van Beethoven・作曲／宮川泰・編曲。発売当初のレコードにどのように表記されていたかは現在未確認。

主要参考文献

小山亘『コミュニケーション論のまなざし』三元社、2012年。

日外アソシエーツ株式会社編『ポピュラー音楽人名事典』日外アソシエーツ、1994年。

三井徹『戦後洋楽ポピュラー史 1945-1975：資料が語る受容熱』新曜社、2018年。

・ウェブサイト

Tamarkin, Jeff. "Joel, Billy." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 23 Dec. 2019.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046857>.

・録音資料（ここに含まれていない楽曲については、iTunes Store で購入したものを参考にした。）

ヴァレンテ、カテリーナ《カテリーナ・ヴァレンテ名唱集 マラゲーニャー情熱の花》Sambinha TKSB-008.

カルメン、エリック《サンライズ》BMG ビクター、BVCA7351.

ヴィーナス & コニー《ゴールデン・ベスト CD》徳間ジャパンコーポレーションズ、TKCA72794.

シナトラ、ナンシー 〈レモンのキッス *Like I Do* / 逢ったとたん to 一目ぼれ *To Know Him is to Love Him*〉 日本ビクター、JET-1121.

ザ・ピーナッツ 《情熱の花〜ザ・ピーナッツ洋楽カバーベスト》(キング・ベスト・セレクト・ライブラリー 2019. King Records、KICW6263.

Cortot, Alfred. *Chopin: 12 Études Op. 25*. EMI Classics. CDZ 7 67365 2.

Li, Yundi. Chopin. *Chopin*. Deutsche Grammophon. UCCG-1101.

・新聞記事

「熱っぽい魅力ーカタリーナ・バレンテ (声と顔③)」『朝日新聞』1960年2月29日夕刊

戦後日本のポピュラー音楽をどう捉えるか

——本物志向と「記憶」を手がかりとして——

東谷護 愛知県立芸術大学音楽学部教授 (音楽学)

はじめに

ポピュラー音楽の特色の一つに、特定の時代性を反映させた流行現象という側面がある。この歴史的流行現象のなかには、超時代的に永続性を獲得した文化実践へと昇華するものもあれば、たんなる流行現象の域を出ないものもある。ジャンル史だけに目を注ぐと、その時々々の流行現象とジャンル内での動きしか描くことが出来なくなってしまうが、「時代」を超えても生き残った楽曲等の背景やそれらを支えるシステムに着目することによって、文化的な広がりのあるポピュラー音楽史の記述が可能になる。

本稿では、これらを念頭に戦後日本ポピュラー音楽史の構築の一助として、歌謡曲とアメリカから受容したジャンルとの間に生じた真正性 (authenticity) とメディアとポピュラー音楽との関係を考察したい。

1. アメリカとの関係から考える

戦後日本のポピュラー音楽は、主にアメリカから多様なジャンルを受容し、それらをローカライズさせて発展してきた。戦後まもなくならば、占領期 (1945-1952 年) における進駐軍クラブでの音楽実践が、戦後日本のポピュラー音楽形成に多大な影響を与えた¹。進駐軍クラブでの音楽実践を経験したバンドマン、歌手そして仲介業者らは、占領期終結にともなって、歌謡曲関連の音楽活動、とりわけテレビ関係へ移行する者が多かった (東谷 2005a)。ここでは、歌謡曲とアメリカから受容したジャンルとの間に生じた真正性について考察したい。

或るジャンルにおいて「本物」が何であるのかという議論は絶えない。これは制作側にとっても聴衆側にとっても、真正性を語る者たちはいる。たとえば、進駐軍クラブ出身のバンドマンで歌謡曲と結びついた者たちの中には、本物志向ではないと指摘された者たちもいた (東谷 2005a: 137)。これと似た議論

はロックやフォークソングにもある(Touya1998)。それらの後に受容したヒップホップにも、アメリカ的なものを「本物」とする立場と、そうでないものを「本物」とする立場との間に論争がおり、日本国内で何がヒップホップにとっての本物であるのかという言説もある(安田 2003)。

ここにあげた、ジャズ、ロック、フォークソング、ヒップホップといったジャンルに共通するものはいずれも「アメリカ」から受容したということである。その時々によって主な受容媒体は違うにせよ、ヒップホップを除けば受容に際して米軍基地の存在は大きい。戦後のジャズならば進駐軍クラブでの音楽実践が受容の窓口として大きな役割を担った。ロックとフォークソングについてはラジオ、レコードといったメディアの果たした役割も大きかったが、沖縄の事例にみられるように、基地を媒介してベトナム戦争に対する反戦運動や反体制運動と結びついたものもあった²。いずれにせよ、本家であるアメリカでのロックなりフォークソングなりのイデオロギー的なものも含めた在り方をいかに正確に日本で受容できるのか、といった点が重要だった。だからこそ、日本でもロックもフォークソングも反体制の象徴として捉えられたのである。

これらと多少事情が異なるのがヒップホップの受容である。ヒップホップはニューヨークのサウスブロンクスなどの低賃金所得層地区を中心に発生した反骨精神旺盛な表現形態とされているが、日本ではテレビ等のマス・メディアを通してそのファッションなどのスタイル面の受容が先行し、後追いでアメリカでの歴史を追うという作業が行われた(安田 2003)。ここでは在日米軍基地との関わりは他と比べて弱い。

戦後日本のポピュラー音楽史において、ジャズ、ロック、フォークソング、ヒップホップというジャンルは無視することが出来ない。これらを受容した際に、「本物」的とされるアメリカの模倣に力を注いだ者たちと、日本独自のスタイルを作ろうとする者たちがいた。日本独自のスタイルを作ろうとする者たちは、自分たちのオリジナルなものを作ろうとした。たとえば、歌詞を日本語にすること、作曲も編曲も自分たちの手で行うこと、すなわちオリジナルの制作を目指した。しかしながら、オリジナルといえども演奏や楽曲のスタイル面においてジャンルの逸脱することはほとんどなかった。

これらと対照的なものとしてジャンルのみにみれば、歌謡曲(後の J-POP)が

存在する。歌謡曲を定義しようとするのが難しいため、「その時々」に流行った歌」程度に解釈しておくといえよう³。歌謡曲は「その時々」に流行しているジャンルのスタイルを取り入れる傾向がある⁴。ジャズならばビッグ・バンドという形態を、ロックならばリズムや楽器（とくにエレクトリック・ギター）を、フォークソングならばフォーク調という言葉に表われているような弾き語りのスタイルを、ヒップホップならばその特徴であるラップ、リズムやサンプリングなどの手法を、というようにだ。

戦後日本のポピュラー音楽に限ってみれば、アメリカなるもの全てを受容したのではない。イデオロギー的な側面に関してみれば、日本という特定の文脈で受容される場合には、それらは変容していく。ロックやフォークにおいては日本でのジャンルとしての確立がされればされるほど、本場としてアメリカを崇拝する傾向は徐々に薄れていき、それらのスタイル面だけが特色として前面に押し出された。さらに日本独自の発展をしたジャンルである歌謡曲や J-POP になると、受容の時点ですでにイデオロギー色は無視されてきたといえよう。一瞥すると、アメリカ的な思想だけを削除して受容することはアメリカに対するアンチ・テーゼと思えるが、実際にはそのようなことを考えていたとは言い難い。

興味深いことに日本語でオリジナル曲を制作した者たちと、それらを支持するファンの中には、歌謡曲や J-POP を敵視したり、偽物として扱ったりする者たちがいる。もちろん輸入元のアメリカにこそ「本物」があるとして、それらを崇める者たちにとっては、いずれもが偽物であることは言うまでもない。このような何が「本物」であるのかという議論によって、歌謡曲や J-POP はポピュラー音楽のジャンル間において低級なものとして位置づけられてしまうこともある。このような戦後日本のポピュラー音楽における真正性の構造を作り出したのは、作り手側だけではなく、これらを受け止める聞き手側もその一端を担っている。米軍基地の外、すなわち日本人の立ち入りを禁じたオフリミットの外へ出たポピュラー音楽は、ラジオ、テレビ、レコードなどを通じて多くの日本人のもとに届けられた。それらを支持する人々がいたからこそ、日本のポピュラー音楽文化は成熟したのである。人々が、「本物はアメリカだ」といった真正性云々という議論を展開しだしたら、究極のところ日本のポピュラー音

楽は偽物ばかりになってしまう。

フォークソングの場合をみると、ベトナム反戦運動や 1970 年安保闘争と結びついたフォークソングはその支持構造が時代とともに変化した。当初の高校生や大学生はそれぞれ成長し、大学生になったり社会人となったりした。70 年安保闘争も終わりを迎えると一部のスター歌手のファンは、ベトナム反戦運動も 70 年安保闘争も実体験のない高校生や大学生で占められ、さらには同時期のフォークソングを支持する人たちは、イデオロギー的なものよりもその楽曲のスタイルや日常生活を綴った歌詞に共感を覚えた。わずか数年の間に社会状況が変化し、フォークソングのイメージが定着する前に支持構造の変化がおこったため、そのブームから 20 年以上の時を経てフォークソングの代表的な歌や歌手などをテレビ番組で視聴者に投票させたとき、その上位には反戦運動や学生運動とは結びつかない歌手や楽曲で占められていた（東谷 1995）。

このように戦後日本におけるポピュラー音楽文化において大きな影響を与えたアメリカのポピュラー音楽の真正性は、送り手側だけでなく受け手側である聴衆によって生み出されたものとみなす必要がある。もちろん、アメリカという「本物」を追いかけている者たちが存在していることも忘れてはならない。だが、どちらがより「本物」であるのか、などといった力学を論じることよりも、真正性は人々の間で常に更新されていくものであり、とりわけ戦後日本のポピュラー音楽文化においてはアメリカの影響を色濃く受けているが、必ずしもアメリカの音楽に真正性があるわけではない、ということを確認しておくことの方が重要である。

2. メディアのなかの記憶

2-1. 時代の表象

前節では、アメリカのポピュラー音楽が日本というローカルな文脈において、複数の真正性を形成してきた経緯を概観した。そこで確認されたのは、受容されたポピュラー音楽というテキストに対して、受け手が様々な意味を付与することであった。テキストへの意味付けは必ずしも個々人によって違うとは限らない。むしろ、共有できるもの、一般性を持たせるものがテキストに対して意味付けされることがある。戦後日本のポピュラー音楽の場合、メディア、とり

わけテレビを通して受容者に届くことが多かったため、或るテキストに対して、それを共有できる人々の数は計り知れない。或るテキストに対して、多くの人に何かしら一定の共通した意味が存在しているということは、そのテキストが時代を表象する代表例として、彼らがそのように認識することにつながる、といえよう。

或るテキストを共有するためには、程度の差はあれ、世代的なものも重要な要素となってくる。ポピュラー音楽に関してみれば、或る時代に流行った楽曲や歌手などであると、個人の好みにかかわらず、多くの人に比較的共有されやすい。だが、それらは年月を経ることによって淘汰されていく。

1991年に《ラブ・ストーリーは突然に》でミリオンセラーを記録して話題となり、還暦過ぎてなお、アルバムの売り上げがオリコンチャートの10位内に入ることの多い小田和正を例にあげてみよう。彼とほぼ同世代の人気歌手である、井上陽水、吉田拓郎、松任谷由実、中島みゆき、等を同列にしたとき、彼らより遙かに若い世代の者たちにとっては「(昔の)フォークの人」というような括りかたをするであろう。それに対して、彼らの登場した頃を知っている世代、とりわけフォークソングのファンにとっては、「彼はフォークじゃない。ニューミュージックだ。」「彼らを同列に並べるのは疑問だ」と息巻く人もいることだろう。この差こそが、分化していたものを時間とともに、「昔、流行っていた」というキーワードでまとめられていくものなのである。もちろん、そこには、忘れ去られていく人や楽曲があることはいうまでもないことである。

ここで写真を例にしてみたい。無名の、或る家族の写真を、その家族のことを何一つ知らない人が見たとしよう。全く知らない家族の写真なのだから、何かを思い出すというよりも、何かを発見しようとその写真を見入るか、何らの興味を持たないかのどちらかになるのではないだろうか。だが、その写真に写っている背景に自分のよく利用している駅の名前があったならば、「あれ、ここにお店があったはずなのに、この写真にはないなあ。いったいつ撮った写真なのだろう。」と熱心に写真を見るのではないだろうか。

これが家族の写真ではなく、戦争などの記録写真であったならば、写真を見る側も最初から見方が違ってくるだろう。見る側も、記録するために撮影されたものだ意識して写真を見ることだろう。

これに対してポピュラー音楽の場合はどうなのだろうか。ポピュラー音楽は、後世に残す記録を意図して楽曲が作られているとは考えにくい。そうであるにもかかわらず、当時の音を耳にしたり、あるいはテレビで見たり聴いたりした時に、われわれは「あの頃」を思い出す。

これは、かつてあった景色と同じ働きをしているといえよう。景色が蘇ることは、写真や映像などによって意識的にとどめておくことや、そうでなくても写真や映像などに記録されていなければ、それぞれの記憶を呼び覚ますしか方法はない。だが、ポピュラー音楽は、音そのものが鳴り響けばよいだけのことである。何よりも着目したいのは、ポピュラー音楽は商品という側面が前面に押し出されるため、最初からレコードなりCDなりに録音されていることが多い点である。だからこそ、「時代」を超えても再現されやすいのである。この点においては、複製技術の発展がもたらした影響は計り知れないほど大きい。それは「歴史」に対する認識のあり方にも影響を及ぼした、といえよう。

2-2. 映像との結びつきによって作り出される新たな正典

歴史は文字テキストによって具体化される。文字テキストは他のテキストよりも圧倒的に特権化された営みであり制度であり、客観性の装いをも獲得してきた（阿部・小関 1999: 10）。だが、複製技術の発展が、文字テキストのみならず、様々なテキストの持つ可能性を開いた。20世紀は、映像とともに語られることが多い。人々の記憶を映像が呼び覚ますこともあれば、映像が時代を語り、歴史の正史を意味付けることもあろう。映像は音と結び付くことがある。この音に流行り歌が付随されることはよくあることだ。その当時流行っていたポピュラー音楽を映像とともに流すことによって、全体として、このような時代だったと描くことができよう。

たとえば、『リンゴの歌』は1945年10月にGHQ検閲第一号の映画として封切られた『そよかぜ』の主題歌としてではなく、戦後の焼け野原、闇市の映像とともに流れる曲という印象を持つ人の方が多いだろう。戦後を描いたドキュメンタリー番組などでは、終戦後の映像とともに『リンゴの歌』が繰り返し流されているのだから、「『リンゴの歌』、イコール、終戦直後の日本を象徴するもの」という認識をわれわれが共有することは至極当然なことだ。だが、

はたして終戦直後はそのような単純に図式化できるような状況だったのであろうか。

大学入学で上京するまで淡路島で暮らしていた、数多くのヒット曲を世に送り出した作詞家の阿久悠は次のような疑問を投げかけている。

終戦、敗戦、復興のシンボルとして「リンゴの歌」が存在したことは否定しません。しかし、これは、私の体験、私の記憶ですが、歌と自由に馴染むということでは、《リンゴの歌》以前に他のものがあつたのではないかということです。(阿久 1999a: 18-19)

さらに阿久は自身の終戦後の体験を次のように語る。

あの頃〔昭和 21 年〕、淡路島は他にくらべると豊かな島で、食糧事情がいいということも条件になっていたのでしょう。町にある芝居小屋には、レビュー、剣戟、演劇の一行が毎日のように訪れ、私たち少年も、生まれて初めて経験するエンターテインメントの面白さに、夢中になっていました。

GHQ の指令により、映画でのチャンバラが禁じられていたため、かつて相当に名のあつた時代劇スターも一座を組んでやって来ていたのです。そして、ジャンルが何であれ、必ずといっていいほど、歌謡曲一流行歌でしたが一 で一幕を構成し、これが多いにウケていたのです。(阿久 1999a: 21-22)

同じ時期に阿久と似たような経験をした者もいれば、まったく違う体験をした者もいたことだろう。彼らは、あくまで個人の体験を振り返っているだけに過ぎないのかもしれない。だが、彼らと時と場所を同じにした人たちがいたことを忘れてはならない。淡路島の少年少女たちが、極めて限られた特殊な経験をしたのだと言い切るには無理がありすぎる。

このような現実と照らし合わせてみると、《リンゴの歌》が終戦間もない当時の日本を象徴する楽曲だとは必ずしも言えない。だが、《リンゴの歌》は「終

戦直後の時代のシンボル」として多くの人々に受け入れられている。機会のあるたびに、テレビが繰り返し映像を流すことによって、《リンゴの歌》は終戦直後と結びつくもの、すなわち、終戦直後という時代を表象するものとして多くの人に共有されるものとなった。映像を送る側の操作によって、新たな正典(canon)が作られたのである。

阿久の体験は個人史として彼の個別経験に帰属していくものである。もちろん、彼の個人史が終戦直後を表象する《リンゴの歌》によって否定されるものではない。むしろ、違う角度から改めて考察を試みるのが求められよう。

2-3. 過去を読み返すという視点

歴史は過去と現在の絶えざる対話だ(Carr 1961)という E. H. カーの指摘は何も歴史学の世界にとどまるものでもなければ、今日において彼の主張が錆びついたものとなってしまったわけではない。

ポピュラー音楽でみれば、カバーは比較的わかりやすい例といえよう。カバーとは、既に過去のものとなってしまったヒット曲を、アレンジなどを加えて現在という立場から歌ってみる行為といえよう。或る歌手が自分の過去の楽曲をアレンジを変えて歌う、セルフカバーもこれと同じことである。

過去との対話は、作り手側が戦略的に行うこともある。たとえば、メアリー・J. ブライジの《Everything》(1997 年)では、歌い出しのメロディーは全米のヒットチャートにも登場したことのある《Sukiyaki》(《上を向いて歩こう》1961 年)である。《Everything》は歌詞も違うし、クレジットもされていないのだが、《上を向いて歩こう》を知っている人ならば誰が聴いても明らかにわかる作りになっている。この例などよりも、もっと手のこんだ作り手側の戦略は、ヒップホップの特徴となっているサンプリングにみてとれる。

Kick The Can Crew の《クリスマス・イブ Rap》(2001 年)はタイトルはもちろん楽曲そのものから山下達郎の《クリスマス・イブ》(1986 年)を聞き手に容易に連想させるし、実際の楽曲もはっきりと山下達郎の《クリスマス・イブ》とわかる箇所が随所に登場する作り方がされている。他にも米米クラブの《浪漫飛行》(1987 年)をベースに作ったシーモネーター & DJ TAKI-SHIT の《浪漫ストリーム》(2002 年)にも同様のことがいえる。

ヒップホップで多用されるサンプリングは、現在という位置からの過去との対話である、といえよう。もちろんそれは、作り手側のみならず、それらを享受する受け手側、聞き手にとっても、過去との対話をしている、ということだ。

興味深いことに、ヒップホップをはじめとしたアーティストと自称する者たちの間で「リスペクトする」という表現が頻繁に使われるという。そのような彼らの言葉を借りれば、彼らの作り出すテキストは紛れもなく、過去に、歴史に、記憶に「リスペクト」しているのである。さらには、メディアの発達がこのような制作に多大な影響を及ぼしたことを確認しておきたい。

おわりに

本稿では、アメリカなるものの存在とメディアのもつ機能について言及してきた。ポピュラー音楽に限らず、戦後日本に関わることを考察対象とする際には、アメリカとの関係とテレビをはじめとしたメディアとの関係に着目することは肝要である。ポピュラー文化において、マクドナルド、ディズニーランド、コカ・コーラといったアメリカ文化の象徴ともいえるものが、われわれの日常生活に浸透していることを改めて指摘するまでもないだろう。ポピュラー音楽においても、アメリカ発のジャンルを受容し、日本風に発展させてきた。この発展させていくなかで、当初持っていたイデオロギー的なものは切り捨てていくのだが、その一方で、アメリカが「本物」だという思考も根強く残っている。こうしたアメリカナイゼーションの波のなかで、どのようにポピュラー音楽は受容時から変遷したのか、あるいはどのようにイデオロギーを捨てることができたのか、などを視野にいれるとよいだろう。なお、戦前のアメリカ化と戦後のアメリカ化との間に分断がみられることも忘れてはならない。

終戦後は今日ほどメディアは発達していなかった。テレビの本放送が始まるのも1953年に入ってからであった。戦後日本のポピュラー音楽の発展はテレビの歴史と重なりつつもよいだろう。既に検討してきたように録音、再生という複製メディアがもたらす機能には、情報の蓄積という側面もある。情報の蓄積はわれわれの記憶の手助けをしてくれるという点においてメディアを視野に入れる際には重要な論点となるだろう。

本稿では、戦後日本ポピュラー音楽史を記述する際に、各音楽ジャンルに特

化した個別史が見落とすであろう視座として、アメリカとの関係と、メディアのなかでのポピュラー音楽に焦点をあて考察した。より多角的な視点から戦後日本ポピュラー音楽史の構築を目指したい。

付記

本稿は東谷（2005b）を改稿したものである。

注

¹詳細は、東谷（2005a）を参照されたい。

²詳細は、沖縄国際大学文学部社会学科石原ゼミナール（編）『戦後コザにおける民衆生活と音楽文化』（榕樹社、1994年）を参照されたい。

³歌謡曲という語は、NHKが放送（ラジオ）するときに、流行小唄などと呼ばれていた名称を使うことを不適当と考え、放送にふさわしい言葉として作った造語である。考案者は、新民謡の作家である町田佳声によるものと言われている。いずれにしてもこの語の指し示す概念は、その後も曖昧に用いられてしまったため、歌謡曲の定義をすることは難しい。

⁴リズムに着目して歌謡曲を長いスパンで論じた、輪島裕介『踊る昭和歌謡ーリズムからみる昭和歌謡』（NHK出版新書、2015年）を参照されたい。

参考文献

- 阿部安成・小関隆（編） 1999 『記憶のかたち——コメモレイションの文化史』 柏書房。
- 阿久悠 1999 『歌謡曲って何だろう』（NHK人間講座テキスト）日本放送出版協会。
- 東谷護 1995 『日本におけるフォークソングの展開—社会史的側面より—』 JASPM ワーキング・ペーパー・シリーズNo. 3, 日本ポピュラー音楽学会。
- 東谷護 2005a『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。
- 2005b『戦後日本ポピュラー音楽史の構築へむけて—真正性とメディアを手がかりに—』 三井徹（監修）『ポピュラー音楽とアカデミズム』: 183-200, 音楽之友社。
- 安田昌弘 2003『ポピュラー音楽にみるグローバルとローカルの結節点』, 東谷護（編著）『ポピュラー音楽へのまなざし』: 80-101, 勁草書房。
- 矢沢寛 1994『流行歌 気まぐれ50年史』 大月書店。

Carr, E.H. 1961 *What is History?*, London: Macmillan.

Touya, Mamoru. 1988 "Changes in conceptions of the 'authenticity' of Japanese folksongs: A case study of Toru Kasagi", Mitsui, Toru(ed.) *Popular Music: Intercultural Interpretations*: 332-336, The Conference Committee for the 9th Conference of IASPM (The International Association for the Study of Popular Music).

音楽学コースの歴史をふり返る

永井文音 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）

はじめに

「ミクスト・ミューズ」は2006年度に創刊され、本年度で第15号目を迎える。今回、15年という節目の年として、過去の卒業論文・修士論文・博士論文のタイトル一覧を掲載する特集を組むことにした。あわせて、2009年度から始められた卒業論文パネル（詳しくは後述）も紹介する。

1. 卒業論文一覧

・1997年度

- | | |
|------|--------------------------------|
| 飯島百合 | ドヴォルジャークの弦楽四重奏曲
—中期の作品を中心に— |
| 高田良子 | 歌舞伎《勧進帳》の研究—劇と音楽・音との関係— |

・1998年度

- | | |
|-------|---------------------------------------|
| 荒川円 | 自閉症児の音楽療法
—重度自閉症児4人の治療実践を通して— |
| 水本久美子 | 石川県押水町の獅子舞研究—獅子の分析を通して— |
| 宮原靖枝 | 《ラプソディー・イン・ブルー》の研究
—コンチェルトにおける大衆性— |

・1999年度

- | | |
|-------|---|
| 小林ひかり | ベートーヴェンのピアノ作品の変遷と当時の楽器との関わり
—ソナタ Op. 2-3 と Op. 53 を比較して— |
| 関本淑乃 | リストの《パガニーニ大練習曲集》
—1838年から1851年への変化— |

・ 2000 年度

新井将之	ジョン・フィールドの『ノクターン』
小原道雄	18 世紀のホルン書法—協奏曲を中心に—
道下理恵	チャイコフスキーの組曲—交響曲創作との関係—

・ 2001 年度

衛藤真奈美	日本のニュー・ウェイブ—戸川純を中心に—
守口香江	知的障害者のための音楽療法

・ 2003 年度

鳥山頼子	プロコフィエフのオペラ《賭博者》Op.24
	—ロシア語のデクラメーション・スタイルを中心に—
松宮圭太	スペクトル楽派の音楽
	—トリスタン・ミュライユの『デザンテグラシオン』をめぐる—

・ 2004 年度

川原麻衣	名古屋のわらべうた『おせんべい』
	—伝承過程における音楽的变化—
沓名明子	チャールズ・アイヴズにおけるアメリカ的要素
	—交響曲第 2 番を中心に—
藤代円	蜷川幸雄演出『ハムレット』（1988 年）における音楽
	—オフィーリア狂乱の場面を中心に—

・ 2005 年度

成山明子	ラヴェルのオペラ『子供と魔法』
	—坊やの心理的变化と音楽との関連性を中心に—

・ 2006 年度

今井千晶	ウジェーヌ・イザイ《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ作品 27》
	の書法—ヴァイオリン奏法の視点から—

大野悠子 ヘンデルのオラトリオ《サウル》における借用
—劇的要素との関連を中心に—

・2007 年度

橋井久仁子 ヨハネス・ブラームス (1833 – 1893) 《51 の練習曲》
—技術的特徴とピアノ曲との関連性を中心に—
森本拓也 セロニアス・モンクの音楽的特徴
—『ラウンド・ミッドナイト』の分析から—

・2008 年度

石原美早紀 障害児の音楽療法における音・音楽の使い方と音楽的特徴
—言語と動きへの働きかけを中心に—
蒲倉潤 J. シベリウスのヴァイオリン協奏曲 作品 47 に見る
音楽様式
—交響曲第 2 番・第 3 番を中心とした比較・分析—

・2009 年度

近藤和真 ドビュッシーの歌曲〈星の夜〉にみるマスネの影響
今井秀謹 公立文化施設の活性化について
—愛知芸術文化センターを中心に—
児玉直子 ムツィオ・クレメンティ研究
—練習曲集《グラドウス・アド・パルナッスム》をめぐって—
齋藤香織 日本におけるベートーヴェン受容
—没後 100 年記念をめぐって—

・2010 年度

片桐夏子 イタリア未来派音楽研究
—バリッラ・プラテッラの作品を中心に—
野中亜紀 古代エジプトにおけるカイロノミスト
—ハンス・ヒックマンによる先行研究の検証とそれに基づく分析—

- 萩尾桃子 ルイ・ヴィエルヌとオルガン音楽
 ——オルガン交響曲第3番の分析を中心に
- 深堀彩香 長崎県生月島のオラショの現在
 ——歌オラショ《ぐるりよざ》の分析を通して
- ・2011 年度
- 伊藤円 レベッカ・クラーク研究—その生涯とヴィオラソナタを中心に—
 槇原彩 “作曲家”宮沢賢治の誕生—宮澤賢治全集「歌曲」の項を中心に—
- ・2013 年度
- 鈴木春香 プーランクのバレエ《牝鹿》
 —音楽・歌詞・振付からの一考察—
- 畑陽子 革命後のキューバにおけるヌエバ・トロバ
 —シルビオ・ロドリゲスの作品を中心に—
- ・2015 年度
- 石川実希 アドルフ・アダンのバレエ《ジゼル》(1841) 研究
 —楽曲分析を中心とした音楽についての考察—
- 川島大輔 ジェラルド・グリゼー〈部分音 Partiels〉冒頭部の分析
 —冒頭部における音響学からの影響を中心に—
- 木原雅代 初期学習者のためのヴァイオリン教則本研究
 —『鈴木鎮一ヴァイオリン指導曲集』第一巻を中心に—
- 佐藤さくら フィギュアスケート競技に用いられる音楽
 —プログラムに用いられた楽曲の分析とその比較—
- 白井薫 シェーンベルクの音楽《幸福の手》研究
 —その歴史的意義について—
- ・2016 年度
- 江口麻依 ヴィクトリア朝イギリスにおけるコンサートの大衆性
 —クリスタル・パレスの土曜コンサートを例に—

上堂蘭遼	「ONE OK ROCK」研究—日本のロック音楽史において—
杉山愛実	ミュージカル《エリザベート》の“宝塚化” —ウィーン版と比較して—
辻雅滋	ジュゼッペ・ヴェルディの政治性 —カンタータ〈諸国民の讃歌〉(1862)のナショナリズムを中心に—
新田愛	シュニトケの多様式主義研究—アニメーション映画の視点から—

・2017 年度

植野美濤	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
村瀬優花	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
山下哲理	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—

・2018 年度

河村璃子	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
永井文音	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

・2019 年度

岡奈津実	ロシア民謡に基づくロシアの管弦楽曲 ——チャイコフスキーを中心に
------	-------------------------------------

2. 修士論文一覧

・1995 年度

- | | |
|------|-------------------------------|
| 加藤摩澄 | ショパンのピアノ作品におけるルバート研究 |
| 橋本百合 | キャバレー音楽とオペラー両世界大戦間のベルリンをめぐってー |

・1996 年度

- | | |
|-------|---|
| 大西たまき | シェーンベルクにおける音楽とテキストの関係
ー 12 音技法成立期の作品をめぐってー |
| 若林憲子 | グレツキにおける簡素化のプロセス
ー 初期作品から交響曲第 3 番までー |

・1997 年度

- | | |
|-------|---|
| 高橋美奈子 | シマノフスキーのピアノ作品
ー 《メトープ》Op. 29 と《マスク》Op. 34 をめぐってー |
|-------|---|

・1998 年度

- | | |
|-------|---|
| 高岡千寿子 | ペンデレツキのクラスター作法ー〈ダヴィデの詩篇〉(1958)
から〈ヤコブが目覚めた時〉(1974) までー |
|-------|---|

・1999 年度

- | | |
|------|---|
| 長屋純子 | ドビュッシーにおける「水」ーオペラ《ペレアスとメリザンド》と
《ピアノのための前奏曲集》をめぐってー |
|------|---|

・2000 年度

- | | |
|------|--|
| 松岡裕子 | プーランクのオペラ《カルメル派修道女達の対話》における
テキスト成立と音楽構造 |
|------|--|

・2001 年度

- | | |
|-----|----------------------------------|
| 大戸薫 | フォーレの音楽における「持続性」
ー 室内楽作品を中心にー |
|-----|----------------------------------|

- 小林ひかり グリーグの歌曲における民族性
—ヴィニエの詩による歌曲を中心に—
- ・2002 年度
四元俊江 ブ람スの《ドイツ・レクイエム》Op. 45
—テキスト作成と音楽—
- ・2003 年度
多賀奈央 シューマンの〈クライスレリアーナ〉Op. 16 と E. T. A.
ホフマン—初版と第2版の比較を通して—
中村由香里 フォーレの歌曲における詩と音楽
—《5つのヴェネツィアの歌》Op. 58 を中心に—
- ・2004 年度
永津香 ショパンの作品におけるノクターンの要素
- ・2005 年度
山口真季子 シューベルトの後期ソナタにおける主題と調性
- ・2006 年度
鳥山頼子 プロコフィエフのバレエ《ロミオとジュリエット》Op.64
—音楽構造の分析を中心に—
- ・2008 年度
大野悠子 音楽大学におけるアウトリーチ活動の必要性
—愛知県立芸術大学でのプログラム提案—
- ・2009 年度
舩山陽子 中世・ルネサンス期のイギリス世俗声楽曲のディクシオンの
分析—音楽構造と英語史の両面からのアプローチによる—

- ・ 2011 年度

七條めぐみ ゲオルク・ムッフアートの《音楽の花束》に見られる様式の混合

- ・ 2012 年度

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

穴倉奏 モーリス・ラヴェルの声楽作品研究
—歌曲集《シェエラザード》における詩法的一考察—

- ・ 2013 年度

八木宏之 エクトール・ベルリオーズ聖三部劇《キリストの幼時》研究
—テキストの視点からの再考察—

加藤希央 新美南吉が聞いた音楽
—安城高等女学校教員時代の日記を手がかりに—

- ・ 2016 年度

近藤広基 東海地方の学生オーケストラ楽団員の音楽活動に関する研究
—アンケート調査を中心に—

徐竹溪 2.5 次元ミュージカルの音楽に関する研究
—ミュージカル「テニスの王子様」を例として—

畑陽子 変容するレゲトン
—キューバ人グループ、ヘンテ・デ・ゾーナを中心に—

山本宗由 南葵音楽文庫の源流考—南紀楽堂における演奏会を中心に—

- ・ 2019 年度

所美樹 ウジェーヌ・ボザの《コンチェルティーノ》(1938) についての一考察
——イベルルの《コンチェルティーノ・ダ・カメラ》と比較して——

村瀬優花 18 世紀前半までのハンプルクとブラウンシュヴァイクにおけるオペラ上演の実態と両劇場の関係性

3. 博士論文一覧

・2012 年度

- 初山陽子 ディクシヨンの視点によるヘンデル《メサイア》研究
——ヘンデルの歌詞付けの正当性——

・2014 年度

- 森本頼子 シェレメーチェフ家の農奴劇場（1775～97 年）における
トラジェディ・リリック上演
——フランス・オペラ受容からロシア・オペラの創出へ——

・2015 年度

- 深堀彩香 音楽面からみるイエズス会の東洋宣教 —16 世紀半ばから
17 世紀初期におけるゴア、日本、マカオを対象として—

・2016 年度

- 七條めぐみ アムステルダムにおけるリュリのオペラの組曲版
——楽譜出版者エティヌヌ・ロジェ（1665/66 - 1722）に関する歴史、
文献、音楽面からの研究——

4. 卒業論文パネル

3 月末に開かれる本学卒業演奏会で、音楽学コースの卒業生はロビーにて「卒業論文パネル」の展示を行う。一般の方に向けて自身の研究について発表する機会として、2009 年度から毎年続けられている。

卒業論文パネルの展示では、「自分の研究対象について何も知らない相手」にも興味を持ってもらえること、視覚的にわかりやすいことが重要である。学内の研究発表とは異なる難しさがあるものの、過去の卒業生それぞれが、学部 3、4 年時に総合ゼミで学ぶ「インフォグラフィック」（情報やデータを視覚的に表す方法）の知識も活かし、工夫を凝らしたパネルを作成してきた。

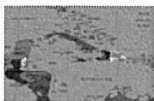
次ページからは、2009 年～19 年の卒業演奏会で展示されたパネルから、一部を掲載する。

革命後のキューバにおけるヌエバ・トロバ

—シルビオ・ロドリゲスの作品を中心に—

畑 陽子

キューバ/キューバ革命 (1959)



・1902年:スペインから独立
米国の支配下に置かれ、多くの国民
が親米政府による圧政に苦しめられ
た。

・1959年:キューバ革命
F.カストロらの武力闘争が勝利を収
めたことで親米政府が崩壊。



・革命以降:米国との対立
米国との関係が悪化し、米国はキュー
バとの断交を宣言。キューバがソ
連と協定を結んだことで完全な対立
関係となる。さらにその後キューバは
社会主義国家を宣言。

ヌエバ・トロバ

革命後のキューバにみられる歌のジャンル、また、それらの
歌に関連する音楽家たちの運動。最盛期は1970年頃～
1985年頃。

<先行研究におけるヌエバ・トロバ>

- ・社会科学の視点から考察されることがほとんどで、
音楽的側面から作品自体に焦点を当て、分析した研究
は行われていない。
- ・当時キューバが米国と対立しており、社会主義国家で
あったにも関わらず、ヌエバ・トロバのアーティストた
ちの服装や演奏スタイル、使用楽器などに、米国文化や
コマーシャルイズムへの傾倒が見られることが指摘され
ている。このことは、しばしば革命政府への反抗の現れ
であると考察される。

研究目的

- ・作品の分析によって米国音楽からの影響
を具体的に示す。
- ・創作時期の異なる作品の比較によって、社
会的変動に伴う作品の変化を考察する。
- ・社会的背景と作品の分析をもとに、ヌエバ・
トロバの持つ性格を再考察する。

シルビオ・ロドリゲス (1946-)



キューバのシンガー・ソングライター。
専門的な音楽教育を受けず、独学によ
って作曲・演奏を始めた。
1969年、ヌエバ・トロバの活動母体と
なる国営機関、音響実験集団GES
(1969-1978)のメンバーとなる。
ヌエバ・トロバの発展とともに成長し
、現在ではキューバにおけるもっとも有
名なアーティストの1人。

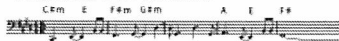
作品の分析

《銃対銃》(1967)/(1970)

シルビオ・ロドリゲスによって1967年に作られたこの作品は、もと
もアコースティックギターの弾を語りて演奏されていた。
1970年に、音響実験集団GESのメンバー(ロドリゲス本人も含む)
によって様々な楽器を用い演奏されたアレンジ・バージョンが存在
する。

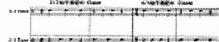
オリジナル・バージョン (1967)

◆冒頭に見られるベース・トゥンバの音型



ベース・トゥンバ(♩)は、キューバ音楽の伝統的なリズム、クラベと共通の
アクセントを持つ。

◆クラベのリズム



GESアレンジ・バージョン (1970)

◆楽器編成

アコースティックギター
フルート
クラリネット
ベースギター
ピアノ
コンガ
ドラムセット

ベース・トゥンバ(♩)によって感じられるクラベのリズムと並行
してドラムセットが刻む8ビートには、米国のロック音楽からの
影響がみられる。また、ピアノやフルートの即興部分にはジャズ
の影響が見られる。

一方で、冒頭のベース・トゥンバ(♩)は変更されておらず、新たに加
えられた8ビートによって印象は薄くなるものの、クラベのリ
ズムは失われていない。さらに、キューバの伝統的な楽器で
あるコンガを編成に加え、コンガ・トゥンバ(♩)を演奏するなど、新た
に追加されたキューバの伝統音楽的な要素もみられた。

研究結果

- ・ヌエバ・トロバのアーティストたちの活
動や作品には、社会環境や自分たちの地
位のめまぐるしい変化の中でも、変わら
ず新しい表現を模索し続ける姿勢が見ら
れた。
- ・一方で、キューバの伝統音楽的要素も失
われていないことが明らかになった。その
ような点で、彼らのキューバ文化発展へ
の意識が感じられた。
- ・1970年代以降は、キューバが外国との交
流を重視していたことから、外国音楽の要
素とキューバの伝統音楽の要素の積極的
な使用は、諸外国の聴衆を視野に入れた
作品づくりでもあったと考えられる。

アドルフ・アダン《ジゼル》(1841)研究

——楽曲分析を中心とした音楽についての考察——

石川 実希

研究目的

《ジゼル Giselle》は、1841年にパリのオペラ座で初演された。初演以来、《ジゼル》は、バレエ作品として高い知名度と評価を誇る作品であり、現在でも多くのバレエ団によって上演されている。それにもかかわらず、音楽に着目した先行研究は少ない。そこで、本研究では、バレエ音楽の幕開けともいえる《ジゼル》の音楽の楽曲分析を行い、再評価することを目的とする。

第1章 アダンの生涯と彼のバレエ作品

アドルフ・アダン Adolphe Adam (1803-1856)

- ・フランスの作曲家。
- ・1820年：パリ音楽院に入学。オルガン、対位法、作曲を学ぶ。
- ・1825年：ローマ賞2等賞を受賞。
- ・劇場音楽を得意とし、生涯に39のオペラと、14のバレエ音楽を残す。



アダン



《ジゼル》の舞台

第2章 《ジゼル》の作品概要

- ・ロマンティック・バレエ(1830-40年代のフランス・ロマン主義のバレエ)の代表作。
- ・ボワントやロマンティック・チュチュの魅力が發揮されている。
- ・台本作家、振付師、舞台監督、作曲家等が相互に意見を出し合い作品を仕上げた。
- ・子どものピアノ教則本で知られるブルクミュラーによる楽曲も一部挿入されている。



ブルクミュラー

第3章 楽曲分析

- ・登場人物や感情を表す13のテーマを、場面に合わせて使用している。
- ・楽曲は2種類に分類できる。

(1) ストーリーのための音楽

- ・頻繁な拍子、テンポ、調性が変化
- 登場人物の動きや心情を反映

(2) 踊りのための音楽

- ・8小節のフレーズを基本とした一定の拍子、テンポ、調性の楽曲
- 踊りやすい構成の楽曲になっている

① 楽劇環境の村人のテーマ
② ヒラリオン・テーマ
③ 花占いのテーマ
④ ジゼルのワルツのテーマ
⑤ ウィリ予感させるテーマ
⑥ 貴族のテーマ
⑦ 貴族をもてなすテーマ
⑧ ジゼルとロイズのバドゥウのテーマ
⑨ 狂気のテーマ1
⑩ 狂気のテーマ2
⑪ ウィリたちの呪いのテーマ
⑫ ウィリたちの呪いのテーマ1
⑬ ウィリたちの呪いのテーマ2

13のテーマ一覧

場	あらすじ	テーマ
第1場	導入	
第2場	ヒラリオン登場	① ②
第3場	アルブレヒト登場	③
第4場	ジゼル登場、ロイズと貴族を誘う	④
第5場	ジゼルと村人たちの踊り	① ④
第6場	ジゼルの母バステ登場	④ ⑤ ⑥
第7場	ヒラリオン再登場	② ⑦
第8場	貴族一行の到着	⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫
第9場	ヒラリオンがロイズの正体を突き止める	⑫
第10場	アルブレヒトの予言	楽曲なし
第11場	ジゼルとロイズのバドゥウ	⑧ ⑨ ⑩
第12場	ジゼルの死	⑫
第13場	貴族一行がアルブレヒトに駆け寄る	④ ⑤ ⑥ ⑦

第1幕の楽曲分析

場	あらすじ	テーマ
第1場	導入	⑤ ⑥ ⑦ ⑧
第2場	ヒラリオンが舞を始める	③
第3場	ムスクの踊り	
第4場	ウィリたちのコールド・ド・レエ	④ ⑤ ⑥
第5場	ウィリになったジゼル登場	
第6場	通りかかった村人モウリたちが騒ぐ	④ ⑤ ⑥
第7場	アルブレヒトが舞を始める	
第8場	アルブレヒトのもとにジゼルが現れる	
第9場	ジゼルとアルブレヒトの踊り	
第10場	ヒラリオンと死のウィリたちの踊り	⑧ ⑨ ⑩
第11場	ジゼルがアルブレヒトを守る	楽曲なし
第12場	ジゼルとアルブレヒトの別れ	⑫ ⑬ ⑭ ⑮
第13場	貴族一行がアルブレヒトに駆け寄る	楽曲なし

第2幕の楽曲分析

結論

テーマや楽曲の構成の工夫により、バレエ音楽としての完成度が高い点から、《ジゼル》は、バレエ作品としてだけでなく、その音楽も評価に値すると改めて述べる事ができる。

ミュージカル《エリザベト》の“宝塚化”

—ウィーン版と比較して—

杉山 愛実

研究目的

宝塚歌劇では、オリジナル作品のほか、海外ミュージカルを“輸入”して上演することがある。そのような作品が、原作である海外ミュージカルと比較してどのように変化しているかを明らかにする。

第1章 宝塚歌劇の歴史とすみれコード

- ・1914(大正3)年創立。
- ・1967(昭和42)年、宝塚歌劇団初の海外ミュージカル《ウェストサイド物語》を上演。
- ・1996(平成8)年、海外ミュージカルの第5作目となるミュージカル《エリザベト——愛と死の輪舞——》を初演。

すみれコードとは……「清く、正しく、美しく」の宝塚の理念にそぐわない内容のものを避けるべきという掟のこと。

- ・非日常的な夢の世界を表現するため、観客に実像を見せてはならない。
- ・本名、年齢などを公言することや、品位に欠ける発言をすること、男役がスカートをはくこと、恋愛の話をすることはタブー。
- ・下品、暴力的、過激な描写がされる演出やセリフ、歌詞は、演出家により表現を緩和されたり避けられたりする。 etc..

第2章、第3章 ミュージカル《エリザベト》におけるウィーン版と宝塚版の比較

ウィーン版《エリザベト Elizabeth》
脚本・歌詞 ミヒャエル・クンツェ(1943~)
作曲 シルヴェスター・リーヴァイ(1945~)
1992年 アン・デア・ウィーン劇場で初演

宝塚化

宝塚版《エリザベト——愛と死の輪舞——》
脚本・歌詞 ミヒャエル・クンツェ(1943~)
作曲 シルヴェスター・リーヴァイ(1945~)
英訳・演出 小池修一郎
1996年 宝塚大劇場で初演(雪組)



ウィーン版ミュージカル《エリザベト》20周年記念コンサートへ日本スペシャルバージョンへ
ドイツ語上演(日本語字幕つき)



宝塚歌劇団花組公演《エリザベト——愛と死の輪舞——》

演出面に見られる宝塚化

- ①主役の変更(《エリザベト》→トート)
- ②トートのビジュアルの変更(人間的→非人間的)
- ③トートの役割の改変(影→革命を先導)
- ④エリザベトの性格の改変(強かな王妃→夢いヒロイン)
- ⑤登場人物(革命家エルマー、シュテファン・ジュラ)の追加
- ⑥エピソードの改変

構成面に見られる宝塚化

- ①ハンガリー独立運動(第2幕第9場)の追加
- ②皇帝が婚約を断る場面(第2幕第6場)の変更
- ③エリザベトが病で倒れる場面(第2幕第7場)の変更
- ④エリザベトが皇帝の裏切りを知る場面
- ⑤エリザベトを非難する姑ゾフィーのナンパの削除
- ⑥ナチスを彷彿とさせる「HASS(憎しみ)」の場面の削除

音楽面に見られる宝塚化

- ①曲の変更
- ②歌詞の省略
- ③パート・フレーズの分割

結論

ウィーン版ミュージカル《エリザベト》は、すみれコードをはじめとする様々な宝塚の事情を汲み、宝塚仕様に改変された。宝塚版《エリザベト——愛と死の輪舞——》は、ウィーン版の単なる「日本語上演版」ではなく、「宝塚独自の作品」となったといえる。

G. Ph. テレマンのオペラ作品研究

——ハンブルクで上演された作品の分析からの考察——

村瀬 優花

ゲオルク・フィリップ・テレマン Georg Philipp Telemann (1681-1767)

1681年	マクデブルクに生まれる
1701年	ライプツィヒ大学に入学
1702年	学生たちで構成されるコレギウム・ムジクムを創設
1705年	ポーランドのソーラウの宮廷楽長になる
1708年	アイゼナハの宮廷楽長になる
1712年	フランクフルト・アム・マイン市の音楽監督と教会の楽長になる
1721年	ハンブルク市の音楽監督とヨハネウム（ラテン語学校）のカントルになる
1722年	ゲンゼマルクト劇場のオペラ監督になる
1737-38年	パリ旅行
1767年	ハンブルクで亡くなる



研究目的

テレマンのオペラは一般的なレパートリーとして上演されることはなく、研究もほぼされていない
⇒ 作品自体に焦点を当て、詳細な分析を行う
分析の結果からテレマンのオペラ作品の歴史的意義を考察する

第1章 ハンブルク時代のテレマンとオペラ作品

- ・1678年、ゲンゼマルクトに当時ドイツ語圏では初の市民向け歌劇場が創設される
- ・テレマンはハンブルク時代に作曲家、劇場監督、カントル、出版者として活動していた
- ・現在わかっているテレマンのオペラは33作品あり、ゲンゼマルクト劇場で作曲された22作品のうち8作品のスコアが現存している
- ・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上演記録から、ハンブルク市議会議員の専用公演が複数回行われていたこと、パリ旅行の時期から上演が著しく減ったことがわかる

第2章 分析

- 第1節 《忍耐強いソクラテス》(1721年)
- 第2節 《当節はやりの恋人ダモン》(1724年)
- 第3節 《ビンノーネ》(1725年)

- ・序曲を持ち、レチタティーヴォとアリアが交互に配置されたイタリア・オペラに倣う構成である
- ・台本はイタリア人作家による原作の翻案であり、一部または全部がドイツ語に翻訳されている
→言語混合の場合：全てのレチタティーヴォとアリア数曲がドイツ語
- ・哲学者やギリシャ神話を題材として扱いつつも内容は世俗的である
- ・1740年頃に生まれるオペラ・buffaの特徴が見られる
→滑稽な役柄のグループと真面目な役柄のグループの共存、バス・buffoの使用

ドイツ語の歌詞を持つ曲の一例

《忍耐強いソクラテス》第2幕 No. 20 窓裏の士ロディゼットとエドローニカ二重唱



- ・同じ音型で掛け合う
→一方が4分音符の拍上で同じ母音が重なるように書かれている
→響きを楽しむ工夫

結論

- ・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 대중向けという性質に合わせて作曲されている
- ・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掛け合いの組み立て、ドイツ語歌詞の音節の処理が優れている

シューマン『音楽と音楽家』再考

——ジャン・パウル『美学入門』からの影響

4年 永井文音

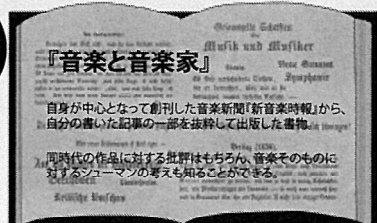
ロベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856)



「音楽家には、音楽だけでなく、言葉や文字を通して活動することを促すための機関を手に入れることが不可欠であるように思われる。」

「我々は、それ自身だけでも印象を残すと同時に、示唆に富んだ原曲について思い起こさせるような、そんな批評が最高のものだと考えている。」

『新音楽時報』より



美学の基礎

作品の受け手の解釈に重きを置く

美は「語ること」によって価値を増すという考え

ジャン・パウル Jean Paul (1763-1825)



ドイツロマン派時代の小説家。

5つの主要作品をはじめとして、気まぐれでユーモアに富んだ独自の文学作品をつくりあげた。

理論書『美学入門』では、自身の小説美学について語っている。

「美についての無味乾燥な事実的説明では、それ以上に達することはできない。詩的な美によって、絵画美、彫刻美さえもますます高く輝くことがある。」

「空想は部分的な世界を一つのまとまりのある世界にするし、すべてを、無限の一切をも、総体化する。」

『美学入門』より



フレデリック・ビリエ先生

「音と画像による中世の音楽

——Web サイト Musiconis を使って」

七條めぐみ 愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師（音楽学）

1. 講座の概要

2019年10月23日（水）18時より、愛知県立芸術大学音楽棟大演奏室Aにて、フレデリック・ビリエ教授による特別講座を行った。ビリエ教授は愛知芸大と協定を結ぶパリ＝ソルボンヌ大学文学部の副学長であり、中世・ルネサンス音楽を専門としている。1981年に『アミアンにおける16世紀の音楽生活』で博士号を取得し、ルーアン大学を経て現職に至る。

今回の特別講座では、ビリエ教授が作成した中世音楽のオンラインデータベース“Musiconis”を使って、グレゴリオ聖歌からノートル・ダム楽派、アルス・ノヴァを経て、ルネサンスに至るフランス音楽史の流れを、音や画像とともにお話いただいた。なお、講座は一般公開で行われた。



図1. 講座の様子

2. 講座の内容

本講座は（1）Musiconisの仕組み、（2）Musiconisの素材でたどるフランス音楽史の二部で構成された。

（1）Musiconisの仕組み

Musiconisはビリエ教授が主導となり、ソルボンヌ大学を拠点とする音楽学研究所 IReMus（Institut de Recherche en Musicologie）のプロジェクトチームが作成したオンラインデータベースである。その中には、音や音楽を表すあらゆる図像（楽譜、絵画、彫刻、ステンドグラスなど）のデータが収められている。カバーしている年代は8世紀から16世紀まで、地域的には西ヨーロッパ

パが中心となるが、一部ロシアや中東地域のものも含まれる。これらの図像データはもともと、大学固有のデータベースや、特定の分野に特化した既存のデータベースに属するもので、Musiconis はそれらと相互にネットワークを築くことで、複数のデータベース間の横断検索を可能にしている。ビリエ教授の話では、近い将来パリのルーヴル美術館、ニューヨークのメトロポリタン美術館との相互ネットワークが完成し、より多くのデータにアクセスすることができるとのことだ。

検索の実例を一つ示してみよう。楽器の「ハープ harp / harpe」という語を入力して検索すると、ハープのモチーフが使われた絵画、手稿譜、彫刻など 232 件が示される。そのうち 1 件を選択すると、図像のタイトル（英語／フランス語）、現在所蔵されている場所、本来あった場所、成立年代、製作方法、素材、図像が含まれる史料体、所属データベースとそのリンク、原語でのタイトル、図像学上の分類とキーワードが表示され、図書館でいうところの「書誌情報」を詳細に得ることができる。検索は英語またはフランス語で行うことができ、成立年代や所蔵地域、楽器の種類などの観点から絞り込み検索をすることも可能である。

（２）Musiconis の素材でたどるフランス音楽史

講座の後半は、Musiconis で検索可能な図像資料と、それに合致する音素材を用いながら中世・ルネサンス音楽史の流れをたどった。大まかな時代区分は以下の通りである。

1. 中世初期（5 ～ 10 世紀）
2. ノートル・ダム楽派（1150 年～ 1250 年）
3. アルス・アンティクア（1250 年～ 1320 年）
4. アルス・ノヴァとフィリップ・ド・ヴィトリ（1320 年代）
5. フランス＝フランドル楽派（15 世紀）
6. ルネサンス（16 世紀）

ビリエ教授はこれらの区分に沿って、時代を象徴する音楽のジャンルや作品を引き合いに出しつつ、独自の観点で音楽史を語った。それが最もよく表れていたのが、カスティーリャの国王アルフォンソ 10 世（1221-1284、「賢王」とも）

の統治下で完成した『聖母マリアのカンティーガ集 Cantigas de Santa María』についてである。

この曲集には 400 を超えるカンティーガ（中世イベリア半島で歌われた叙情的な歌謡）が収められるほか、当時の楽器を描いた挿絵も多数含まれ、音楽図像学的に貴重な史料となっている。ビリエ教授によると、このカンティーガ集はいかなるデータベースにおいても公開されていないため、残念ながら Musiconis で閲覧することはできないという。それでも、ビリエ教授が個人的に収集した図像の数々を通じて、中世ヨーロッパで使われていた楽器の種類とその多様性に触れることができた。中でも興味深かったのは、撥弦楽器の違いが詳細に描かれていることである。例えば、リラの一種であるロート Rote、ツイターの一種であるカーヌーン Quanun は共鳴版の上に弦が張ってあるのに対し、ゴシック・ハープ（ケルティック・ハープのような小型のハープ）は楽器の外枠が共鳴箱となり、その内側に弦が張られている。そのため、両手を使って弦を操作することができ、一つの弦で半音上げたり下げたりすることが可能となるのだが、その演奏スタイルの違いがはっきりと描き分けられている。

私たちは、音楽の視覚史料というと、作曲家の手稿譜や出版譜など、楽譜をまっさきに思い浮かべがちである。しかし、今回の講座を通じて、教会の内装やステンドグラス、あるいは宗教的・文学的史料の中にもさまざまな音楽のモチーフが用いられていることが分かった。これらの史料に触れることは、印刷技術はおろか、音楽を「書き残す」こと自体が稀であった中世の音楽生活を知るために極めて重要と言えるだろう。筆者は大学生に音楽史を教える立場として、Musiconis で得られるような図像史料を教材として活用し、中世・ルネサンスの時代にいかにして音楽が存在していたのか、生き生きと伝えられるような授業を心掛けたい。



図 2. (右から) ビリエ先生、筆者、音楽学コース院生 2 名、美術学部の高梨先生

参考資料：Musiconis <http://musiconis.huma-num.fr/fr/>（2020 年 1 月 18 日最終アクセス）

芝崎裕典先生

「敗戦国ドイツの音楽とアメリカ占領軍政府 ードイツ音楽の越境性・非ナチ化・冷戦ー」

東谷護 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

1. はじめに

2019 年度音楽学コースの特別講座は、芝崎裕典先生（中央大学大学院、フェリス女学院大学ほか非常勤講師）をお招きした。題目は「敗戦国ドイツの音楽とアメリカ占領軍政府 ードイツ音楽の越境性・非ナチ化・冷戦ー」で、2019 年 12 月 19 日（木）18：00～19：30 に、愛知県立芸術大学音楽部棟大演奏室 B にて開催された。

芝崎裕典先生は、イギリスの EEC 加盟問題に関する論文で東京大学から博士の学位を取得された国際関係論を専門とする気鋭の研究者である。著書に、今回の講演の基になった『権力と音楽——アメリカ占領軍政府とドイツ音楽の「復興」』（吉田書店、2019 年）がある。他に、『冷戦史を問いなおす』（共著、ミネルヴァ書房、2015 年）、『帝国の長い影』（共著、ミネルヴァ書房、2010 年）などがある。なお、芝崎先生の専門は、国際関係史、文化研究、政治と芸術、である。

2. 講座の内容

講演では、敗戦国ドイツの音楽に対するアメリカ占領軍政府の政策を国際関係論の視点から読み取れるものを私たちの前に提示してくださった。

先ず、アメリカ占領軍政府が第二次大戦終戦後のドイツにとった音楽政策は、ナチ期にイデオロギー的に汚染された、すなわちナチスによってプロパガンダに利用されたドイツの音楽を禁止することによって、「非ナチ化」を目指したことが確認された。非ナチ化として禁止された音楽政策の方針として、演奏会のプログラム、演奏曲目の監視、演奏環境（の非ナチ化）といったものを打ち出した。これらの政策が行われた背景には、アメリカ占領軍政府の占領基本方針として、非ナチ化と民主化があった。この方針の対象は文化を含めたあらゆる

る領域に及んだ。ここでいう民主化は、音楽政策の文脈では、(ドイツにとっての) 外国音楽、ナチス時代に禁止されていた音楽、モダニズム音楽、ユダヤ音楽、そしてアメリカ音楽を推奨することであった。

しかしながら、「音楽の非ナチ化」なる占領政策は、様々な政治的環境によって、ほぼ形骸化することになる。そもそも「音楽の非ナチ化」とは何であるのかが明確でないところに来て、音楽に対する価値の問題として、戦勝国アメリカよりも敗戦国ドイツの方が遙かに音楽的に価値が高いと占領側のアメリカが抱いていた劣等感が問題を難しくした。さらに、時代背景的には、1947年以降に米ソの対立が顕在化した冷戦の落とした影は大きかった。

3. おわりに

今回の特別講座では、音楽学からの視点では見落としがちな音楽と政治権力の相互緊張関係について、具体的な事例を基に講演してくださったおかげで、音楽学を専門とする学生、大学院生、教員にとって、大変、刺激的な内容であった。



図1. 講座の様子

4. 補足として

芝崎先生の講演を受けて、質疑応答と講演終了後にも芝崎先生を囲んで、アメリカの文化面、とりわけ音楽における占領政策が国によって違う側面に対する話題で盛り上がった。その中で印象深かったことは、ドイツに対してアメリカが音楽の面で優位に立つのならば、ジャズを普及させることが近道だったにもかかわらず、それをしなかった点に芸術音楽とポピュラー音楽の間にある価値の優劣が見え隠れしていたことである。ちなみに、同時代的には、アメリカ国務省はアメリカの文化的魅力として、ジャズミュージシャンを世界各地に派遣していた。

ジャン・ジャック・バレ先生

「レクチャーコンサート 室内楽の夕べ

——ジャン・ジャック・バレ先生をお迎えして」

七條めぐみ 愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師（音楽学）

1. 招聘の概要

2019年10月～12月、音楽学コースでジャン・ジャック・バレ先生を短期外国人客員教授としてお招きした。バレ先生は元ジュネーヴ音楽院室内楽科の教授であり、愛知芸大には2017年度から毎年、短期外国人客員教授や集中講義の講師として来学されている。2019年度は学部の音楽史特講c、大学院の特殊研究（音楽学領域3）を中心に、希望学生グループの個人レッスンや楽書講読（仏）など、さまざまな科目に関わっていただいた。本稿ではこれらの授業内容をまとめ、「レクチャーコンサート 室内楽の夕べ」について報告する。

2. 音楽史特講c／特殊研究（音楽学領域3）について

今年度は後期の火曜日3時限目に「音楽史特講c／特殊研究（音楽学領域3）」を開講し、3ヶ月にわたってバレ先生による室内楽のマスタークラスを行った。受講の条件として、学生はある程度定められたテーマ（ドイツ・ロマン派、国民楽派、新ウィーン楽派、フランス近代、現代音楽）に沿って室内楽作品を準備し、バレ先生のレッスンを受けるだけでなく、互いのレッスンを聴き合い、最終的には受講作品に関するレポートを提出した。なお、器楽だけでなく声楽作品での受講も歓迎し、アンサンブルの共演者には受講生以外が含まれていても良いとした。

このような条件のもと、学部生8名（声楽1、ピアノ1、弦楽器4、管楽器2）と大学院生2名（ピアノ1、弦楽器1）の計10名が授業を履修し、6つのアンサンブルが成立した。その内訳は表1（次ページ記載）の通りである。

授業では10月8日～12月3日にかけて、各グループ2回ずつバレ先生のレッスンを受けるとともに、12月10日にはその成果を発表する試演会を行った。

演奏者（下線は受講生）	作曲者：作品名
安成紅音（Pf）、 <u>新井千晶（Vn）</u> 、 <u>本間ちひろ（Va）</u> 、 <u>吉兼理恵（Vc）</u>	シューマン：ピアノ四重奏曲 変ホ長調 Op. 47
<u>奥井理澄（Pf）</u> 、大橋まどか（Vn）、 <u>佐野唯可（Vc）</u>	シューマン：ピアノ三重奏曲第1番 ニ短調 Op. 63より第1楽章
橋本由羽（Pf）、前田雄輝（Vn）、 <u>武市莉佳（Vn）</u> 、岡本紗季（Va）、黒川真洋（Vc）	ブラームス：ピアノ五重奏曲 ヘ短調 Op. 34より第1楽章
白井英峻（Va）、 <u>荻賢輔（Pf）</u>	ブラームス：ヴィオラ・ソナタ第1番 ヘ短調 Op. 120-1より第1楽章、第2楽章
志村幸（Pf）、 <u>野本淳之介（Cl）</u> 、 <u>荘野優大（Hn）</u>	ライネッケ：クラリネット、ホルン、ピアノのための三重奏曲より第1楽章
束原由貴（Sop）、加藤慧（Pf）	ドビュッシー：あらわれ、ピエロ

表1. 音楽史特講c／特殊研究（音楽学領域3）で成立したアンサンブル一覧

3. コンサート報告

12月17日(火)18時～、愛知県立芸術大学室内楽ホールにて、ジャン・ジャック・バレ先生と受講生による「レクチャーコンサート 室内楽の夕べ」を開催した。出演者は表1の網掛けのグループのほかに、個別にバレ先生のレッスンを受講した人たちからも選抜された3組(独奏を含む)と、本学非常勤講師の丹下聡子さん(フルート奏者)とバレ先生の共演による、合計8組である。プログラムは2部からなり、第1部にはシューマン、ブラームス、ドヴォルザークといったドイツ・ロマン派の系譜をたどる作品、第2部にはドビュッシーとプーランクのフランス近代作品を演奏した。曲の演奏前にはバレ先生によるレクチャーを挿入し、作曲家の個性や作品の聴きどころに関するバレ先生の解釈を楽しめるようにした。



図1. コンサートのチラシ

当日は約 50 名が来場し、本学の学生や教員の他に一般からの参加も見られた。アンケートでは、「バレ先生の解説で音楽が 2 倍楽しめた」、「学生、院生、教員、指導者が一体となり、つくりあげられた感動的・熱情いっぱいのコンサート」だったなどの意見が寄せられ、バレ先生による室内楽レッスンの成果をレクチャー付きで楽しんでもらうというコンサートの趣旨は達成できたように思われる。ただ、開催日の決定から当日までの期間が短く、また学内の集中講義期間と重なったことなどから、告知が不十分で集客が思うように伸びなかったことが悔やまれる。今後このような機会にはさまざまな要素を考慮しつつ開催日を早期決定し、学内外での広報に余裕を持って取り組むことが課題である。



図 2. コンサート出演者とバレ先生

総合ゼミ報告——今年度（2019 年度）の実施状況

永井文音 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）

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」となっており、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による研究発表のほか、学外の研究者や講師のレクチャーも行われる。本年度は、本学卒業生の方に来ていただく機会が特に多く、さまざまな分野でご活躍の先輩方によるお話を聞くことができた。

以下に、学生による研究発表以外の講座について報告する。

1. 2019 年度の総合ゼミにおいて行われた講座（* は本学卒業生）

■ 5 月 9 日 安原雅之（愛知県立芸術大学教授・音楽学）

「病院アウトリーチプロジェクトについて」

■ 5 月 15 日 アンドリアン・ペルトー（愛知県立芸術大学短期外国人客員教授・作曲）

「音楽、数学、そして科学：直感と合理性」

■ 5 月 30 日 東谷護（愛知県立芸術大学教授・音楽学）

「ポピュラー音楽にみるローカル・アイデンティティを考える」

■ 6月6日 安原雅之（愛知県立芸術大学教授・音楽学）

「チャイコフスキー研究について」

■ 6月13日 小林英樹（愛知県立芸術大学名誉教授・油画）

「黒の再発見、黒の解放—レオナルドから印象派の画家まで—」

■ 6月20日 井上さつき（愛知県立芸術大学教授・音楽学）

「万国博覧会とピアノの発展」

■ 6月27日 高梨光正（愛知県立芸術大学准教授・芸術学）

「ロンドン・ナショナル・ギャラリー所蔵 アンドレ・ブーワ作《ラ・パールと音楽家たち》—ここに描かれているのは誰か？—」

■ 7月4日 森真弓（愛知県立芸術大学准教授・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11日 初山陽子*（名古屋女子大学非常勤講師・音楽学）

「ヘンデル《陽気の人、ふさぎの人、温和な人》の歌詞の扱いと音楽」

■ 7月25日 伊藤円*（ドレスデン音楽大学講師・コレペティートル）

「ドイツの音楽大学におけるコレペティートルの役割」

■ 10月17日 深堀彩香*（愛知県立芸術大学非常勤講師・音楽学）

「聖母マリアの謎に迫る—キリシタンとマリアの音楽」

■ 10月23日 フレデリック・ビリエ（ソルボンヌ大学教授・音楽学）

「特別講座 音と画像による中世の音楽—Web サイト Musiconis を使って—」

■ 11月7日 橋本久美子（東京藝術大学非常勤講師・音楽学）

「日本近現代史と音楽教育—紆余曲折とところどころ—」

■ 11 月 14 日 森本頼子* (名古屋大学非常勤講師・音楽学)

「白系ロシア人によるオペラ文化の伝播——1919、21 年来日の『ロシア大歌劇団』の足跡をたどって——」

■ 11 月 21 日 小林英樹 (愛知県立芸術大学名誉教授・油画)

「印象派を深掘りする—モネ、ルノワール、セザンヌ、ドガを中心に—」

■ 11 月 28 日 風呂矢早織* (ジャズピアニスト)

「クラシックピアノからジャズピアノへ—私の歩んだ道—」

■ 12 月 5 日 高梨光正 (愛知県立芸術大学准教授・芸術学)

「ロンドン・ナショナル・ギャラリー所蔵アンドレ・ブーワ《ラ・バールと音楽家たち》—ここに描かれているのは誰か?—リヴェンジ」

■ 12 月 12 日 黄木千寿子* (愛知県立芸術大学非常勤講師・音楽学)

クシシュトフ・ペンデレツキの声楽作品における音と言葉の関係

■ 12 月 19 日 芝崎祐典 (中央大学大学院非常勤講師・国際関係史)

「特別講座 敗戦国ドイツの音楽とアメリカ占領軍政府—ドイツ音楽の越境性・非ナチ化・冷戦—」

■ 1 月 9 日 加藤希央* (至学館大学非常勤講師・音楽学)

「ピアニストが出会った新美南吉」

■ 1 月 16 日 山口真季子* (名古屋音楽大学特任講師・音楽学)

「東ドイツにおけるシューベルト没後 125 年祭 (1953 年)」

■ 1 月 30 日 初見菜穂子 (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」

2. おわりに

上記の講座のほか、学生による研究発表は5回（大学院生：3回、学部4年生：1回、3年生：1回）行われた。

本年度も多くの方々にご協力いただき、音楽学にとどまらず、幅広い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。今後も音楽学コース一同、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。

令和1年度（2019年度）卒業論文・修士論文要旨

卒業論文

ロシア民謡に基づくロシアの管弦楽曲

——チャイコフスキーを中心に

岡奈津実 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

要旨

ロシアでは、18世紀後半に初めてロシア民謡集が出版され、それ以降、オペラや管弦楽曲にロシア的なテーマや主題を用いた作品が多く現れるようになる。ミハイル・イヴァノヴィチ・グリンカ Михаил Иванович Глинка（1804-1857）は、1848年に作曲した管弦楽曲《カマリンスカヤ Камаринская》において、ソナタ形式の枠組みの中で2つの民謡を用いた。《カマリンスカヤ》以降、ミリイ・アレクセエヴィチ・バラキレフ Милий Алексеевич Балакирев（1837-1910）といった民族主義を支持する作曲家たちや、音楽院でドイツの古典音楽に基づく教育を受けたピョートル・イリイチ・チャイコフスキー Пётр Ильич Чайковский（1840-1893）が《カマリンスカヤ》を基盤として、民謡に基づく作品を作曲し、発展させていく。

本論文では、このような背景のもと、グリンカの《カマリンスカヤ》から、ロシア民謡に基づくロシアにおける管弦楽曲がどのように発展していったのか、変化していく過程をまとめ、その中でもチャイコフスキーの作品をロシア民謡に基づく管弦楽曲の発展の流れの中で位置づけし、歴史的意義を考察することを目的とした。

論文全体は3章から構成される。

第1章「19世紀のロシアの音楽界」では、本論文で取り上げた作品が作曲された当時のロシアの音楽界について概観した。この時代、芸術音楽の発展途上国から脱するために、アントン・グリゴリエヴィチ・ルビンシテイン Антон

Григорьевич Рубинштейн (1829-1894) を中心に改革が進められていた。ロシアで初めての高等音楽教育機関であるサンクトペテルブルク音楽院の創立により、正式な教育を受けた音楽家がロシアから生まれるようになった。その一人がチャイコフスキーであった。アントン・ルビンシテインの考えとは反対に、バラキレフを中心とした五人組は、独学により音楽を習得した。彼らは自ら民謡を収集することもあり、ロシアの民族の素材を生かして自国ならではの表現を探求し、ロシアの芸術音楽の発展を目指した。

第2章「ロシア国民楽派による、ロシア民謡に基づく管弦楽曲」では、ロシア国民楽派による、ロシア民謡に基づく管弦楽曲を取り上げ、民謡に基づく主題の扱い方に着目して楽曲分析を行なった。第1節「グリンカ：《カマリンスカヤ》」では、グリンカ作曲の《カマリンスカヤ》を分析し、特徴を明らかにした。《カマリンスカヤ》において、主題は、提示された後に主題を奏する楽器や伴奏は変化するものの、旋律自体の形は変えずに何度も繰り返される。グリンカは、主題の反復を中心として、《カマリンスカヤ》を一つの管弦楽作品に作り上げているのである。また、主題の伴奏として持続音を頻繁に用いることもこの作品の特徴として挙げられた。続いて第2節「バラキレフ：《3つのロシアの歌の主題による序曲 Увертюра на темы трех русских песен》」では、バラキレフ作曲の《3つのロシアの歌の主題による序曲》を分析した。《3つのロシアの歌の主題による序曲》は、主題の提示後に主題がそのままの形で楽器や伴奏を変えながら繰り返される点と、民謡主題の伴奏として持続音が奏される点で、グリンカの《カマリンスカヤ》の手法を引き継いでいる。さらに、民謡主題は、変奏したり、断片のみで使用されて楽器間で掛け合いをしたり、重ねられたりするところが見られた。

第3章「チャイコフスキーによる、ロシア民謡に基づく管弦楽曲」では、チャイコフスキーによる、ロシア民謡に基づく管弦楽曲について述べた。第1節「チャイコフスキーとロシア民謡」では、チャイコフスキーの作品目録に掲載されている、3つの民謡集についてまとめた。チャイコフスキーは、依頼により3つのロシア民謡集を出版しており、それらの収録曲がチャイコフスキー自身の作品に引用されることが多くあることがわかった。続いて、チャイコフスキー作曲の3つの交響曲を取り上げ、民謡主題の扱いに注目して楽曲分析

を行なった。交響曲第1番では、グリンカの《カマリンスカヤ》のような主題の反復を中心とした展開ではなく、主題の断片化や曲の発展のための旋律の一部を変更する展開が中心であった。グリンカの《カマリンスカヤ》やバラキレフの《3つのロシアの歌の主題による序曲》では持続音の使用が目立ったが、チャイコフスキーの交響曲第1番では、和音による伴奏が中心であった。交響曲第2番は、チャイコフスキーの作品の中でも民族主義的な作品とされており、曲中の民謡の扱いは、グリンカの《カマリンスカヤ》で見られる主題の反復や持続音の頻繁な使用といったもので、グリンカの影響が色濃く出ている。交響曲第4番では、バラキレフの《3つのロシアの歌の主題による序曲》と同じ民謡を使用している。チャイコフスキーは、民謡を変化させて提示しており、民謡の性格を弱めている。民謡主題の展開方法は、主題の繰り返しや主題の断片化が見られた。また、曲中で提示される民謡には基づかないもう一つの主題も民謡主題と同様の展開方法を示していた。

ロシア民謡に基づくロシアの管弦楽曲は、グリンカの《カマリンスカヤ》の伝統が後世の作品に引き継がれ、また、発展していることが明らかになった。バラキレフの《3つのロシアの歌の主題による序曲》は、グリンカの《カマリンスカヤ》の手法を踏襲しながらも、一部で主題変奏や主題の断片化が見られ、より自由に民謡に基づく主題を展開させている。チャイコフスキーは、バラキレフの《3つのロシアの歌の主題による序曲》と同様に、グリンカの影響を受けながら、より発展的に民謡に基づく主題を扱っている。しかし、国民楽派の2人の作曲家とは異なり、反復を中心とした展開ではなく、動機的に主題を扱い、展開させている。チャイコフスキーは、音楽院で学んだ芸術音楽と自身に身近であったロシア民謡を自然に融合させることに成功した作曲家であると言えるだろう。

ウジェーヌ・ボザの《コンチェルティーノ》(1938)についての一考察 ——イベールの《コンチェルティーノ・ダ・カメラ》と比較して——

所美樹 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科(音楽学領域)

要旨

ウジェーヌ・ボザ Eugène Bozza (1905-1991) はフランスの作曲家、指揮者、ヴァイオリニストである。ボザは、この3つの分野すべてにおいて成功したが、一般的には作曲家として知られており、とりわけ管楽器のための室内楽作品がよく演奏される。作曲家としてのボザのキャリアは、1932年にパリ音楽院に入学し、フランスの若手作曲家にとっての登竜門だったローマ賞を1934年に受賞したことから始まる。ボザはローマ賞の褒賞として、ローマのヴィラ・メディチに1935年から1938年まで滞在した。当時パリのサクソフォーン界では、マルセル・ミュール Marcel Mule (1901-2001) の活躍が目覚ましかった。

ボザはローマ滞在中の1938年、独奏アルト・サクソフォーンとオーケストラのための《コンチェルティーノ *Concertino*》を作曲し、ミュールに献呈した。同様に、《アリア *Aria*》(1936) や《アンダンテとスケルツォ *Andante et scherzo*》(1938) もローマで作曲され、ミュールに献呈されており、《コンチェルティーノ》とともに、今日でも演奏される作品となっている。だが、これらの作品を含め、ボザのサクソフォーン作品に関する研究はほとんどないどころか、ボザのサクソフォーン作品の作品数すら把握されていないのが現状である。

本論文では、《コンチェルティーノ》におけるボザの書法の特徴を明らかにした。第1章では、サクソフォーンの歴史と《コンチェルティーノ》の時代背景を概観した。1930年代のパリでは、ミュールとミュールが率いる四重奏団の活躍が目覚ましかった。また、ドイツ出身で、ミュールよりも先にソリストとして名を上げていたシガード・ラッシャー Sigurd Rascher (1907-2001) もパリで演奏を行った。彼らの活躍によって、サクソフォーンという楽器に注目が集まり、作曲家はサクソフォーンのための作品を作曲した。また、そのためにサクソフォーンという楽器の芸術的な価値が上がっていったとも言われている。このような時期にボザの《コンチェルティーノ》は作曲された。

第2章では、ボザとサクソフーンについて論じるとともに、ヴィラ・メディチで作曲されたことの意味を考察した。管楽器のための室内楽作品で有名なボザだが、その中でもサクソフーンという楽器は重要な位置を占めており、その楽器法にも精通していた。ボザが《コンチェルティーノ》を献呈したミュールは、ボザの才能を認め、《アリア》、《アンダンテとスケルツォ》、《コンチェルティーノ》を重要な作品と位置付けている。これらの作品は全てローマで作曲されているが、この頃、ローマ賞受賞者としてヴィラ・メディチに滞在していた作曲家のなかで、サクソフーンのための作品を書いている作曲家は他にいなかった。そのため、ボザが1938年にローマで《コンチェルティーノ》を作曲したことは珍しいことであった。

第3章では、ヴィラ・メディチでボザと接点のあったジャック・イベール Jacques Ibert (1890-1962) の《コンチェルティーノ・ダ・カメラ *Concertino da camera*》(1935) とボザの《コンチェルティーノ》を分析し、比較することで、《コンチェルティーノ》におけるボザの書法の特徴を考察した。この分析と比較によって、ボザとイベールの類似点が多く挙がった。拍子、速度、調性、楽曲の形式は類似していることが多く、モチーフの類似もみられた。また、伴奏の仕方や、旋律に対してアーティキュレーションの指示を細かくしていることも共通点として挙げられる。一方で、ボザの特徴も浮かび上がった。第1楽章においては、ボザは主題を労作しており、主題へのアプローチの仕方にイベールとの違いが出ている。また、教会旋法の使用、五音音階の使用は、ボザにしかみられない。特に、この教会旋法の使用によって、あくまでも調性に縛られているイベールとは異なり、ボザは旋法を中心音に縛られている。

以上の考察から、《コンチェルティーノ》におけるボザの書法の特徴として、主題の労作や、教会旋法や五音音階の使用が挙げられた。一方で、イベールとの類似点もみられたため、ボザは《コンチェルティーノ》において、イベールの様式を受け継ぎながら、そこに自身の書法を加えていると考えられる。ミュールは、演奏活動の頂点とされるボストン交響楽団との合衆国ツアーに合わせてリサイタルを行っており、その際、ボザの《コンチェルティーノ》を演奏している。ボザの《コンチェルティーノ》を演奏したことは、ミュールがボザの《コンチェルティーノ》を世界に広めたということでもあった。

18 世紀前半までのハンブルクとブラウンシュヴァイクにおけるオペラ —上演の実態と両劇場の関係性

村瀬優花 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科（音楽学領域）

要旨

ドイツのバロック・オペラは、オペラ史においてしばしば忘れ去られ、重要視されない存在である。17 世紀後半から、ドイツ語圏の北部では公開劇場が作られるようになり、それまで宮廷の専有物であったオペラ劇場が市民に開かれるようになった。ドイツ語圏における最初の公開劇場は、1678 年にハンブルクに設立されたゲンゼマルクト劇場である。これを手本として、1690 年にはブラウンシュヴァイクのハーゲンマルクトに劇場が設立された。ゲンゼマルクト劇場の監督であったゲオルク・フィリップ・テレマン Georg Philipp Telemann (1681-1767) のオペラ《美の勝利 *Sieg der Schönheit*》(1722) は、ハンブルクでの初演後にブラウンシュヴァイクでも上演されたが、これらの上演の際にゲンゼマルクト劇場とハーゲンマルクト劇場との間で歌手の派遣が行われたことが先行研究でわかっている。そこで本論文では、ドイツ語オペラが上演されていた 18 世紀前半までのハンブルクとブラウンシュヴァイクの劇場に着目し、両劇場におけるオペラ上演の実態を解明するとともに、2 つの劇場が歌手の派遣以外にいかなるつながりをもっていたのかを明らかにすることを目的とした。

論文全体は 2 章から構成される。第 1 章では、18 世紀前半までのハンブルクとブラウンシュヴァイクにおいてオペラ以外にどのような音楽生活が営まれていたのか、それぞれの都市の当時の状況をふまえながら論じた。ハンブルクは港湾都市であり、海上貿易で栄えた。三十年戦争中も財政的に繁栄し、18 世紀までに並外れた経済成長を遂げ、北ヨーロッパで最も重要な都市のひとつとなった。宗教改革でルター派プロテスタントを受け入れたことで、17 世紀までに宗教音楽が興隆し、それに伴ってオルガン音楽が発展した。一方で、コレギウム・ムジクムによる公開演奏会の習慣、また楽譜出版の普及によってアマチュアの音楽活動が盛んになった。ハンブルクは帝国直属都市であり宮廷

に支配されなかったために、市民が力を持つことができ、宗教音楽よりも世俗の音楽が優位になっていったのである。ブラウンシュヴァイクは宮廷都市であり、ヴェルフ家に統治されていた。内陸都市であるブラウンシュヴァイクは、陸路でハンブルクを含むドイツ語圏のさまざまな都市と結ばれており、交通の要所であった。15 世紀末からは夏の見本市と冬の見本市が開催されるようになり、これらの見本市は 17 世紀後半以降にさらなる発展を遂げ、市は経済的に繁栄した。宮廷は楽団を有し、16 世紀後半には公爵の指示により宮廷合唱団 Hofkantorei も創設された。また、宗教改革以前の 14 世紀からすでに市のほぼすべての教会にオルガンが置かれており、何人もの優れたオルガン製作者がブラウンシュヴァイクにいた。当時の公爵はオルガンに特に関心を持ち、宮廷専属のオルガン製作者を雇ったり、オルガニストを集めて会合を行ったりしていた。ブラウンシュヴァイクにおける音楽の発展は、同地を治めていたヴェルフ家の影響を大きく受けたと言える。

第 2 章では、ハンブルクとブラウンシュヴァイクのオペラ劇場に焦点を当て、上演の実態を考察した。ハンブルクのゲンゼマルクト劇場は、市民による音楽の世俗化の流れのなかで設立された。世俗化を恐れ、劇場設立に反対していた聖職者たちを納得させるため、宗教的な題材のオペラを多く上演していたことが特徴である。また、上演は四旬節（復活祭前の 46 日間）を除いて、1 年を通して行われていた。ブラウンシュヴァイクのハーゲンマルクト劇場は、芸術愛好家であった公爵の指示によって設立された。年に 2 回 3 週間ずつ開催された見本市の期間に上演が行われており、見本市に客を引き寄せるためのアトラクションであったとともに、ヴェルフ家の人物の誕生日や結婚式等祝宴のためのオペラも上演され、機械音楽としての側面も持っていた。そして、これまでに先行研究でまとめられている各劇場の上演演目の比較によって、2 つの劇場が非常に似通ったレパートリーを持っていたことを明らかにした。筆者はさらに、各劇場の年ごとの初演数の比較、両劇場で共通して上演された作品の分析を行った。ハンブルクとブラウンシュヴァイクの全体の上演数を考慮すると、ブラウンシュヴァイクの方がより盛んに安定した数の初演が行われていたことを指摘した。また、ゲンゼマルクト劇場の初期から中期にかけての 11 作品がブラウンシュヴァイクにもたらされている。ハンブルク上演後、20 年から 30

年経過してからブラウンシュヴァイクに上演が行われた作品が見られるのも特徴である。一方、ブラウンシュヴァイクからは多くの作品がハンブルクにもたらされた。ハーゲンマルクト劇場のほぼ全時期にわたる 37 作品が、ブラウンシュヴァイク上演後ただちにゲンゼマルクト劇場でも上演されたことは特筆すべき点である。このことから、ハーゲンマルクト劇場はゲンゼマルクト劇場を手本として設立されたが、オペラの上演に関してはハーゲンマルクト劇場がゲンゼマルクト劇場に大きな影響を与えていたと言える。

以上の考察から、ハンブルクとブラウンシュヴァイクは帝国直属都市と宮廷都市で統治制度が全く異なり、その影響から音楽の発展やオペラ劇場設立の経緯にも相違があったが、オペラの上演という点において 2 つの劇場が繋がっていたということを明らかにすることができた。



表紙

小林英樹

《素敵なトンネル》 合成樹脂使用 2273 × 1818mm

表紙絵解説

北海道に移住して数年後、ぼくは大きなキャンヴァスにトンネルの絵を描き続けていた。トンネルといっても実際のものからはほど遠く、軟らかな合成樹脂の絵具を画面に置いたり飛び散らせただけのタッチの繰り返しで終りにしたものばかりである。タイトルは《不安なトンネル》《素敵なトンネル》の二種類。交錯する二つの気持ち、出口の向こうに微かだが明るい景色が見える、がんばれ、その日は来るぞ！と自らを鼓舞する気持ちでキャンヴァスに向かっていた。

この作品は、道立近代美術館で行われた『アートドキュメント'90』というグループ展に出品した。メンバーのなかに舞踏家^{たなかみん}の田中泯さんがいて、オープニングの日、作品が展示されているフロアーで即興的に舞った。夜の宴会の席上、彼は「今日の舞はある作品からイメージをもらった」と話したが、何と、それがこの作品であった。ぼくは嬉しくなって作品をプレゼントすることにした。いまは、彼の山梨県の道場の壁に飾られているそうだ。

小林英樹

編集後記

教員側の編集委員として、「ミクスト・ミュージズ」に関わりました。愛知県芸の音楽学コースに着任したのが昨年度（2018年）ですので、まだよくわからない状況で「ミクストミュージズ」の編集、しかも記念すべき15号に関わることが出来たのは、大変光栄なことです。こうして無事、刊行することが出来たのは、編集実務を担ってくださった編集委員長の永井文音さんと編集委員の木村彩乃さんの献身的な働きによるものです。

「ミクストミュージズ」は、よくある大学紀要と違って、表紙がとてもお洒落です。毎号、「ミクストミュージズ」のために新作をお寄せくださっている小林英樹先生（愛知県立芸術大学名誉教授）には感謝の念に堪えません。この場を借りて、改めて御礼申し上げます。

今号は15号ということ、音楽学コース創設25周年ということを記念して、その第一弾として、音楽学コースの卒業論文、修士論文、博士論文の題目を一覧にしました。また安原先生（音楽学コース教授）が熱心に指導くださっている卒業論文のパネルの一部を再録するという特集を組んでみました。どうぞこの特集で愛知県立芸術大学の音楽学コースの歩みを感じとっていただければ、嬉しく存じます。あらためて、音楽学コースを支えてくださった皆様に御礼申し上げます。（東谷護）

「ミクスト・ミュージズ」の編集作業に携わるのは3度目ですが、今回はじめて編集長を務めました。作業をスムーズに進めることができたのは、東谷先生や畑先輩（前々号の編集長）、編集スタッフである木村さんのサポートのおかげです。何より、お忙しい中、合間を縫って論文を寄稿してくださった執筆者の皆さまに、この場を借りて御礼申し上げます。

また今回は、特集記事の執筆も担当しました。私が音楽学コースに入学してから、学部から数えると5年になりますが、こうして改めてこれまでの歴史をふり返ると感慨深いものがありました。節目の年に編集長として業務に関われたことを、喜ばしく思います。

最後になりますが、今号も表紙絵に作品を提供してくださった小林英樹先生に、心より御礼申し上げます。トンネルの先には何が待っているのか……「これから」に対する期待が湧き上がるような、素敵な表紙ができあがりました。ありがとうございます！（永井文音）

今回はじめて編集作業に携わらせて頂きました。伝統ある紀要の節目の年の刊行にかかわれたこと、貴重な経験をさせて頂けたこと、大変光栄です。作業はわからないことだらけで不安もありましたが、永井先輩にたくさん支えて頂き無事に編集を終えることができました。

先輩やご寄稿くださった方々をはじめ、刊行にかかわった全ての皆様にこの場をお借りして感謝申し上げます。ありがとうございました。（木村彩乃）

MIXED MUSES No. 15
2020 年 3 月 18 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 1-115
愛知県立芸術大学音楽学部東谷研究室
TEL: 0561-62-2749 (代表)
FAX: 0561-62-3188
e-mail: mixedmuses2006@gmail.com

印刷 株式会社ウエルオン
〒466-8673
愛知県名古屋市中昭和区山里町 18 番地
南山大学本部棟印刷室
TEL: 052-832-3336