

MIXED MUSES



no.16 (2021)

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りたいと願って、このタイトルを採用しました。

mixed muses No. 16

目次

昭和後期の福岡の筑前琵琶史 ——筑前琵琶保存会発足と嶺旭蝶—— ……………	山本百合子	5
「山葉のピアノでうたいましょう」 ——1930年の《国産愛用の歌》をめぐる………	井上さつき	19
ヴィジュアル音楽文化史：ウィーン編 ——オンデマンド型授業の事例報告 ……………	安原雅之	35
占領期日本におけるポピュラー音楽文化 ……………	東谷護	47
ロベルト・シューマン『音楽と音楽家』出版の契約成立 までの経緯 ——抄訳：シューマンと出版社のあいだで交わされた手紙……	永井文音	73
音楽学研究総合ゼミ報告 総合ゼミ報告——今年度（2020年度）の実施状況 ……	村瀬優花	86
特別講座報告 平野昭先生 「ベートーヴェン生誕 250 年 ～孤高様式の特徴：1818～22年のピアノ作品～」……	米山義則	88
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2年度（2020年度）卒業論文・修士論文要旨 〈卒業論文〉 ブラームス作品のソナタ形式 ——動機展開と再現部導入に焦点を当てて——	遠藤万智	91

ピリオド鍵盤楽器の特性がピアノ作品に与えた影響 ——ウィーン式アクションをもつフォルテピアノとロベルト・ シューマンを事例に——	木村彩乃	93
ガブリエル・フォーレ（1845-1924）の《レクイエム》 ——20世紀日本における受容	栗山有沙	95
「仮面ライダーシリーズ」の音楽と音要素の効果について ——『仮面ライダー鎧武』の第1話を事例に——	佐原瑞葉	97
〈修士論文〉		
シューマンの音楽批評における演出としてのダヴィッド同盟 ——『新音楽時報』と『音楽と音楽家』の比較を通して	永井文音	99
表紙絵解説 《向こう向きの画家》	小林英樹	102
編集後記		103

昭和後期の福岡の筑前琵琶史

——筑前琵琶保存会発足と嶺旭蝶——

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

特定の地方名を冠しながら一地域の民俗芸能の域を越え、日本の伝統芸能史上に古典的なジャンルとして登場する「筑前琵琶」という種目が、筑前すなわち現在の福岡県に所縁のある人物らの活躍によって20世紀初頭に琵琶楽の新たなスタイルとして成立した経緯は、拙稿「筑前琵琶研究史序説」¹において辿ったところであるが、その筑前琵琶の福岡における展開を追うなかで、令和元(2019)年11月、福岡で筑前琵琶の普及と伝承に携わる奏者の一人が急逝した。現代の筑前琵琶は、筑前琵琶の創始者初代橘旭翁(1848～19)が明治42(1909)年に創設した「旭会」と、旭翁の養子橘旭宗(1892～1967)が大正9(1920)年に分派して創立した「橘会」の、大きく二流派によって伝承されているが、一昨年急逝した在福の琵琶奏者青山旭子は、旭会の慣習である「旭」の字を載せた芸名の奏者として歩みながら、近年は福岡旭会とは別団体の「筑前琵琶保存会」の二代目会主を務めていた。旭子の急逝により筑前琵琶保存会の会主は三代目寺田蝶美に引き継がれたが、現在この保存会に参加する奏者の多くは、芸名として自らの師匠(もしくは自らの師匠の師匠)である嶺旭蝶(1911～99)の「蝶」の字を載せた雅号を名乗り、一部では自分達を「嶺派」とか「嶺青流」と呼ぶ向きもある。というのも、福岡の筑前琵琶保存会とは、昭和40(1965)年、在福の筑前琵琶の名手であった嶺旭蝶の主導のもとに発足した組織で、言わば全国区の組織である旭会・橘会とは別に、地元福岡を中心とする地域社会に根ざした筑前琵琶の演奏や楽曲の創作／伝承を主体に活動している団体であり、発足時に第1回だった定期演奏会は、発足から55年となる2020年に第56回を催している。

本論文では、大正から昭和初期に大流行しながらも第二次大戦の前後に急速に下火になった筑前琵琶を復興しようと、昭和40(1965)年に発足した筑前琵琶保存会の50余年の活動の初期とそれを率いた一奏者にスポットを当て、福

岡における筑前琵琶の展開の一部分を紹介する。

1. 九州筑前琵琶保存会の発足

昭和 40(1965) 年の発足当時、筑前琵琶保存会は「九州筑前琵琶保存会」という名称で立ち上がり、3年後から現在の名称となっている²。興味深いことに、

この団体は、筑前琵琶という芸能の保存や伝承を目的としながら、発足当初のその組織構成員には筑前琵琶の演奏や教習を生業とする(いわゆる玄人の)奏者達は含まれていない。筑前琵琶を趣味で習い嗜んでいるか、あるいはその鑑賞を好んでいる



筑前琵琶保存会 発足時の写真

各界の名士や有力者たちによって結成され、結成された保存会という組織が奏者を招いて演奏会を催すという仕組みであったようである。「結成大会／記念演奏会」と冠して昭和 40 年 11 月 22 日に福岡市中町(現在の博多区中洲)の明治生命ホール(現 明治安田生命ホール)で催された第 1 回演奏会のプログラムには、保存会々長として衆議院議員で後に福岡市長となる進藤一馬、副会長として藤二雄の名前があり、以下、構成員である「顧問」として当時の福岡と東京の政財界の名士達の名前が並んでいる³。在福の筑前琵琶奏者の演奏活動を支えることを主眼とするこの組織の当初からの性質や人員構成は、現在も若干変化しながらも継承されており、現在の保存会々長も通産省他の官僚から福岡県知事を務めた麻生渡、名誉顧問に現福岡県知事と現福岡市長、そして 20 余名の顧問として福岡に所縁の深い政治家・会社重役・文人・芸術家(琵琶奏者以外)などの有力者の名前がある。今でこそ保存会の定期演奏会に出演する琵琶奏者は、賛助出演者を除いては保存会の「会員」となっているが、現プログラムに掲載されている当団体の運営組織を構成する約 30 名の役員(会長・名誉顧問・顧問・相談役・会主・理事・事務局)のうち、玄人の琵琶奏者は「会主」の寺田蝶美のみである⁴。

この団体がどのような経緯で発足したかについては、金子厚男による筑前琵

琵琶奏者嶺旭蝶への聞き書きの著書に言及がある。それによれば、結成時の組織構成員には名前の含まれていない、当時の在福の奏者の一人で、卓越した人氣と実力そして人脈を備えた嶺旭蝶を中心とする何名かの奏者達の発意と働きかけにより、筑前琵琶の奏者の活動の後ろ立てとなる後援団体が成立せしめられたという経緯のようだ。なかでも嶺旭蝶は実際にこの組織の発足をかなり強く促した存在であったとみられる。

以下に、金子の著書から旭蝶の言葉を引用する⁵。

(旭蝶談)…半ばあきらめかけとったところに、趣意書が届いて、藤二雄さんを紹介して下さった。この人に奔走していただいて、地元でも高野旭嵐、中村旭園とといった協力で、発足にこぎつけることができたんです。うれしくて涙がこぼれました。

保存会発足への嶺旭蝶の強い思いが感じられる言葉だが、もちろん保存会の発足は一人の奏者の意思だけによるものではなく、当時の福岡周辺の筑前琵琶奏者の多くがそうしたものを望んでいたことが、第1回のプログラムに掲載されている旭会三代目宗家橘旭翁の「感謝のこぼれ」からも読み取れる⁶。

「本市を発祥地とし、優雅典麗の歌詞を以て知られる筑前琵琶は、博多の芸能であり、福岡県が誇る古典芸能の一つであります。ところが時代の流れは新しいものを生み出すと同時に古いものを置き去りにしてゆく。“残さねばならない”と認められたよいものも、ときにこの“おきて”を免れない。筑前琵琶もいまこの運命をたどって時の流れから取り残されようとしています。このときに当たり、福岡市、並びに在東京の有識者の皆さんよって保存会が設立されたことは誠に感激に堪えません。この後は“再起躍進”筑前琵琶発展に懸命に尽したいと思えます。この上とも宣敷く、御援助のほどお願い申し上げます、私の挨拶と致します。」(原文ママ)

当時、旭会所属の一奏者であった嶺旭蝶の主導で発足にこぎつけたこの筑前

琵琶保存会に対し、旭会宗家が感謝の言葉を述べ、福岡で筑前琵琶奏者が結束してその伝承普及活動を再び盛んにしたいと願っていたことがわかる。

2. 昭和期の保存会定期演奏会の動向

昭和 30 年代の在福の筑前琵琶奏者達の念願がかたちとなった保存会の主催で始まり、その後現在に到るまで催され続けてきた定期演奏会において、演奏した出演者や演奏された演目、それらの変遷を把握し、保存会によって普及され伝達されてきた琵琶楽の種類や楽曲、関係者の交流、そこにみえる保存会の役割と筑前琵琶の動向などを掴んでみたいと考え、現保存会々主の寺田蝶美の協力を得て、これまでの保存会主催演奏会のプログラムの全容の確認作業を行っている。初期の第 1 (1965)・4 (1968)・8 (1972)・9 (1973) 回のプログラムの所蔵者を見つけられず、その 4 回については原資料を確認できていないが、昨年 (2020) 実施された第 56 回定期演奏会までのプログラムのうち入手できた約 50 点から、出演者や演目のある程度俯瞰することができた。現時点で確認できている情報を集約し、本論文の資料としては昭和の年代までを一区切りと考え、昭和 63(1988) 年の第 24 回定期演奏会までの状況を表に示したのが【表】である。プログラムに記載の情報が限られているため、演奏された楽曲の作／編者や出演者に関しては、他の資料や寺田への聴き取りも行いながらの作業になっているが、保存会発足から 20 数年間にも、時期によって様々な動向を見出すことができる。

(1) 出演者について

まず、出演者に関して、【表】から読み取れる、時期毎の傾向やと特徴を指摘してみる。

- ① 保存会発足から第 7 回までの筑前琵琶奏者には、福岡県内の各地 (福岡・小倉・戸畑・筑紫) に加え、近隣県の熊本や、中国地方や近畿地方の広島・神戸・大阪、さらに東京からの奏者も含め、遠来の出演者が多く見られる。
- ② 第 5 回までは、その年の旭会全国大会への出演者による出演曲の紹介が見られる。
- ③ 第 5 回より、学生の同好会 (九大邦楽部)、一般の文化サークル団体 (西日

本文化サークル) が出演している。

- ④ 発足当初から、筑前琵琶だけでなく、薩摩琵琶・錦琵琶・錦心流・講談琵琶などの異種琵琶楽の奏者の客演が見られ、第6回以降は、ほぼ毎回薩摩琵琶の鶴田錦史系(鶴派)の奏者が客演に来るようになっている。
- ⑤ 日本舞踊の舞踊家や、琵琶以外の声の表現(浄瑠璃・講談・詩吟・演歌・ナレーション)などとの共演も、コンスタントに行われている。
- ⑥ 第10回以降、嶺旭蝶と青山旭子の弟子と見られる子どもの出演が急増し、第12回には「少年部」という括りもみえる。
- ⑦ 第10回以降、洋楽や電子音楽の奏者の出演も見られるようになる。
- ⑧ 第15回頃より、出演する琵琶奏者の人数が急増し、第18回には総勢42名による演奏がある。

(2) 上演内容について

続いて、一覧表から、上演された演目や曲目について注目できる出来事や傾向を整理してみる。

- ① 第2回には、筑前琵琶の開祖とされる橘智定(初代旭翁)の琵琶楽の源流である天台宗玄清流の盲僧琵琶による法楽を行っている。
- ② 第7回までの各回に上演された筑前琵琶の楽曲は、旭会伝承曲である初代から三世の旭翁の作品が殆どである。
- ③ 第2回に見られる茶道との共演、第3回から見られる日舞や文楽演者との共演、祭囃子との共演、第5回に見られるお笑い(演芸)との共演、第10回から見られる詩吟との共演など、演目全体の中に、当初からほぼ必ず一つ以上の琵琶歌以外の伝統的なパフォーマンスが取り入れられている。
- ④ 第10回には電子音楽、第11回にはピアノ伴奏による少年合唱、第12回にはヴァイオリンなど、第10回以降は洋楽系のパフォーマンスとの共演も試みられるようになる。
- ⑤ 第10回から、筑前琵琶の楽曲には嶺旭蝶の作編曲作品が大幅に増えている。
- ⑥ 第6回から、筑前琵琶曲の中に、複数の奏者による物語登場人物の語り分け表現の作品が見出せる。
- ⑦ 第15回頃から、琵琶十数名以上の編成の大合奏曲が上演されるようになる。

【表】筑前琵琶保存会 昭和期の定期演奏会 プログラム記載内容

※ グレー部分は所載不明により未見

回・年	演目名	作詞	作曲	演奏者・編成・作品に関する情報
第1回 昭和40(1965)				
第2回 昭和41(1966)	蓬萊山		薩摩琵琶歌の移曲か?	3名(福岡)
	淀君	不明	不明	2名(熊本)
	新曲 秋風の故郷の山	橋 旭翁	橋 旭翁	3名(福岡)
	栗津が原	橋 旭翁	橋 旭翁	2名(戸畑)
	玄清法流琵琶法楽			天台宗玄清法流僧(導師) 琵琶・太鼓・拍子木・鐘拍子
	新曲 娘みゆき	吉賀 敬吾	橋 旭翁	2名(戸畑・筑紫の連合)
	新曲 若き敬盛	西条 八十	橋 旭翁	6名(小倉・福岡の連合)
	茶経録	河原 杏子		琵琶(福岡・旭姫)・箏(深海道子) 茶道お点前(小笠原古流7名)
	新曲 未練西行	吉賀 敬吾	橋 旭翁	独演(東京)
	源実朝	池上 作三	山崎 旭萃	独演(広島)
耳なし芳一	白水 湖水	水藤 錦城	錦琵琶(東京) 水藤錦城	
沖崎の天	原作 波多江五兵衛	構成 角田 喜久	8ミリ作品 映像(横武雄) 筑前琵琶2名(旭姫・旭園)・ナレーション付	
第3回 昭和42(1967)	新曲 良寛さん		橋 旭翁	4歳・5歳 大人2名(福岡)
	菊の堤			2名(福岡)
	新曲 叡坂寺	網谷 一才	三世 旭翁	旭静・旭魁・旭姫・旭園(福岡) 義太夫「豊後雲錦記」に取材した作品
	那須与一		一世 旭翁	旭奏・旭澄・旭園(福岡)
	新曲 秋風故郷山	橋 旭翁	橋 旭翁	新人(全国大会出演)・旭園(福岡)
	新曲 お蝶夫人	大沢 逸足	橋 旭翁	日本舞踊花柳立方1名・琵琶2名(熊本)+4名(福岡)
	小栗権	早川 繁隆	一世 旭翁	2名(小倉・戸畑)
	大物の浦	大沢 逸足	二世 旭翁	2名(神戸)
	新曲 舞扇鶴ヶ岡	吉賀 敬吾	橋 旭翁	4名(大阪)
	青の洞門	大坪 草二郎	二世 旭翁	独演(神戸)
新曲 巡礼お鶴	西条 八十	三世 旭翁	6名(福岡)+立方 今津文楽人形社中	
父帰る			講談琵琶(東京)若水桜松 尺八(長沢*翁)*兎の上に点こつ	
大合奏 博多どんたくばやし			全員・平田正月社中特別出演	
第4回 昭和43(1968)				(平成50年)
第5回 昭和44(1969)	ご祝儀 こっけい琵琶			吉塚旭貫堂 特別出演
	新曲 秋風故郷山	橋 旭翁	橋 旭翁	九大邦楽部生1名+旭園
	敬盛		薩摩琵琶歌から移曲?	7歳と旭清
	五条橋	三世 旭翁	三世 旭翁	3名 本年度全国大会出演曲
	本能寺	小田為岩	一世 旭翁	11歳(旭信) 独演
	壇の浦	遠邑 玉蘭	一世 旭翁	2名
	那須与一		一世 旭翁	2名
	護土の本漬	遠邑 玉蘭	橋 旭翁	3名 本年度全国大会出演曲
	新曲 若き敬盛	西条 八十	橋 旭翁	3名
	新作 川中島	南部露庵?	一世 旭翁?	琵琶3名+NHKアウンサーの語り(に改作?)
	大橋公	飯田 胡春	二世 旭翁	独演(東京)藤巻旭鴻
	湖水渡	遠邑 玉蘭	一世 旭翁	旭園・旭姫
	いつくしまの鞍			客演(大阪)山崎旭翠
	須磨の敬盛			講談琵琶(東京)若水桜松
	大合奏 黒田節			琵琶14名・箏1名・舞踊立方入り(藤岡勘明)
ご祝儀 君が代			中村旭園とその孫か?(寛隆12歳)	
第6回 昭和45(1970)	蓬萊山		薩摩琵琶歌から移曲?	1名(22歳)+旭姫・旭園
	松の廊下			9歳 独演
	山吹の夢			1名(大学生)+3名(旭園含む)
	壇の浦	遠邑 玉蘭	一世 旭翁	21歳(青山泰子)・旭姫 一旭子初舞台か?
	管公	遠邑 玉蘭	一世 旭翁	九大邦楽部生1名+旭園
	湖水渡	遠邑 玉蘭	一世 旭翁	12歳独演(旭清門下)
	関一葉			橋倉 2名(戸畑)
	吉野山懐古	西条 八十	三世 旭翁	12歳(戸畑)・旭姫
	若き敬盛	西条 八十	橋 旭翁	琵琶3名・歌2名・花柳立方舞踊2名
	秋風故郷山	橋 旭翁	橋 旭翁	琵琶3名・ピクチャー歌手(西条仁)
*末の関			錦琵琶(東京)水藤五郎独演	

第6回 昭45(1970)	白虎隊			錦心流独演
	養生門	佐藤 菊南	三世 橋 旭翁	旭会3名(東京)
	綱鉦	佐藤 菊南	三世 橋 旭翁	番外 地(相園)/彌(旭蝶)/叔母(樋口) 他統3名
	大合奏 お江戸日本橋・五木子守唄・黒田節			花柳の舞踏9名・ピクターの西条他2名の歌 琵琶総勢20数名
第7回 昭46(1971)	狼蟹合戦			2名+旭蝶
	菅公	遠色 玉蘭	一世 旭翁	2名+旭子
	新曲 秋風故郷曲	橋 旭翁?	橋 旭翁?	2名+旭蝶
	新作合奏 郷土筑紫節	佐々木 温寛	中村 相園	歌5名+相園・旭昉
	湖水遊	遠色 玉蘭	一世 旭翁	2名+旭蝶
	若き数盛	西条 八十	橋 旭翁	(新曲)2名+旭園
	屋島の誉れ(=那須与一)		一世 旭翁	2名+旭蝶
	新曲 連奏曲 天の羽衣	河東素芥毒	三世 橋 旭翁	3名(地・天女・漁夫を語り分け)+相園・旭昉
	須磨の浦			瑞穂流(歌 白土瑞峰)
	太閤記 第1部			筑前琵琶ファンタジー「大徳寺」「地震加藤」から ナレーター入り 構成：富貞月亭
	大橋公	飯田 胡春	二世 旭翁	特別出演(神戸；衆田旭堂)独演
	湖水乗り切り			特別出演 錦心流(東京；石坂南水)独演
	203高地	高田 恵統	橋 旭翁	佐々木旭昉(師範/戸畑) 独演
大物の浦	大沢 逸尼	橋 旭翁	旭園(師範/福岡)独演	
白虎隊	遠色 玉蘭	一世 旭翁	旭保(師範/小倉)独演 英流 日本舞踊 立方入り	
博多 Катチリ 節			特別番組 琵琶5名 那の津会社中(おはやし)入り	
第8回 昭47(1972)				
第9回 昭48(1973)				
第10回 昭49(1974)	ご祝儀 博多三番叟	佐々木 温寛	編曲 嶺 旭蝶	5・7・10歳の3名
	菅公	遠色 玉蘭	一世 旭翁	3名(含む旭子)
	藤巴	平田 茂月	嶺 旭蝶	4名(含む旭蝶)
	青の洞門	大坪 草二郎	二世 旭翁	飯田旭忍 <small>まよひん</small> (蝶美母)・安原相湖(蝶美祖母)
	若き数盛	西条 八十	三世 旭翁	大人4名(含む旭子)
	純情無法松	佐々木 温寛	嶺 旭蝶	旭蝶・旭子 他1名
	耳なし芳一		編曲 嶺 旭蝶	旭子独演
	壇の浦	遠色 玉蘭	一世 旭翁	旭蝶・旭邦
	数盛		鶴田 鏡史 作	鶴派錦史会 内山鶴崇(礼規；昭48第10回琵琶表コン1位)
	敦木	大坪 草二郎	橋 旭宗	山崎旭翠(大阪)独演
	聚花落			若水流甚吟宗家(若水桜松；東京)独演
	抛山			薩摩琵琶正風会会長(安田幸吉；鹿児島)独演
	新作 旗の音(夕鶴よりへうとつう)	角屋 寿吉	嶺 旭蝶	つう(旭蝶)・へう(西山)・替手(旭子)
	プロジェクション74		今 史朗	創立10周年記念特別演奏 琵琶2名(旭蝶・旭子)+邦楽(鼓)+電子音響(今史朗)
第11回 昭50(1975)	君が代		嶺 旭蝶	4~8歳の子ども4名
	三つの子			9~11歳の子ども4名
	秋風故郷山	橋 旭翁	橋 旭翁	歌1名・琵琶1名(旭子)
	嵐流島	平田 吸月	嶺 旭蝶	歌1名・琵琶1名
	子供の島の琵琶と少年合唱団による童謡 しじよ寺の狸囃子・お猿のかごや			編曲:嶺旭蝶 琵琶8名・ピアノ/伴奏・少年合唱・指揮者付
	椎葉の月			編曲:嶺旭蝶 琵琶3名+尺八
	純情無法松	佐々木 温寛	嶺 旭蝶	旭蝶 他1名
	吉野山讃古	西条 八十	三世 旭翁	旭雲・旭蝶
	大徳寺		一世 旭蝶 (旭翁の弟?)	旭子独演
	称 小野田少尉生還	萩野 弘	嶺 旭蝶	内田相湖 独演
	「太閤記」より加藤清正			嶺 旭蝶 旭蝶独演
	水や田流筑前琵琶総曲 田村邸名残りの花		水や田香洲	京都の奏者2名
	数盛		鶴田 鏡史 作	薩摩琵琶鶴田流(東京 鶴明会)石坂 鶴阴 独演
尺八・琴・琵琶・p四重奏 秋のエチュード		今 史朗	琵琶7名+等1名+尺八1名+ピアノ1名	
第12回 昭51(1976)	ご祝儀 いやさが博多	角屋 寿吉	嶺 旭蝶	少年部全員
	新作 博多人形	山田 芽城	嶺 旭蝶	5歳と6歳
	三つの子		嶺 旭蝶?	7~9歳 子ども4名
	那須の興市		一世 旭翁	10~12歳 子ども3名+青山旭子
	壇の浦	遠色 玉蘭	一世 旭翁	12歳独演
吉野山讃古	西条 八十	三世 旭翁	歌2名+絃1名(旭子)	

第12回 昭51(1976)	子どもの為の琵琶とVn.の合奏 村まつり・中国地方の子守唄 めんたがたごき		嶺 旭蝶?	琵琶10名(含 真由子(=蝶美)) Vn数名・ピアノ1名・指揮者
	戦艦大和	池上 作三	嶺 旭蝶	旭娘・旭子
	白虎隊	遠色 玉蘭	一世 旭翁	旭雲・旭蝶
	舟舩屋 (錦心流曲?)	飯田 胡春	永田 錦心	旭潮 独演
	西郷隆盛 湖水乗舟 新作 女王車歌呼筑紫の風	葛生 桂雨 葛生 桂雨 角屋 寿吉	橘 旭宗 鶴田 錦史 嶺 旭蝶	筑前琵琶協会(名古屋)西村旭一声 独演 鶴派琵琶(東京)半田 鶴夫 独演 琵琶2名(旭蝶・旭子)・篠笛1名・第1名(安武慶吉)
第13回 昭52(1977)	ご祝儀 君が代		編曲 嶺 旭蝶	5歳子ども3名
	夜討曾我	角屋 寿吉	嶺 旭蝶	5~7歳 子ども3名(含 真由子(=蝶美))
	雁の的	今村外園	橘 旭翁	8~10歳 子ども4名
	元寇の乱	佐々木 滋寛	嶺 旭蝶	11~12歳 子ども3名
	城山	勝 海舟	嶺 旭蝶	13歳独演
	藤巴	平田 俊月	嶺 旭蝶	西日本文化サークル(筑前琵琶)・日本舞踊花柳流立方
	義士の本懐	橘 旭翁	橘 旭翁	琵琶4名(含む 旭蝶)
	雁島の鶯れ		鶴田 錦史	青山旭子 独演
	安宅の関	飯田 胡春	二世 旭翁	内田旭潮 独演
	新曲 八甲田山	遠 光史	鶴田 錦史	薩摩琵琶?(東京)田中鶴旺 特別出演
	新曲 立花美山	角屋 寿吉	鶴田 錦史	琵琶2名(旭蝶・旭子)・第1名(安武慶吉)・茶道南坊流
第14回 昭53(1978) 旭蝶 鶴派宗家に	フィナーレ「秋」三章 第1章つき 第2章みのり 第3章まつり		今史朗	筑前琵琶2名(旭蝶・旭子) 現代邦楽研究会 尺八2パート・箏・三絃・鳴物
	ご祝儀 君が代		編曲 嶺 旭蝶	大人奏者?3名(含む旭蝶)
	花咲ちいさん			6歳2名 (子ども向けとして作曲)
	養老の滝	嶺 旭蝶	嶺 旭蝶	8歳2名(含 真由子(=蝶美))
	元寇の乱	佐々木 滋寛	嶺 旭蝶	9~13歳3名
	巖流島の決闘 (錦心流曲?)	石森 克二	山田 錦堂	9~13歳3名
	常陸丸	池辺 義象	一世 旭翁	西日本文化サークル8名(指導 旭蝶)
	現駕聖人 坂敷山	小林 慈宗	橘 旭基	13歳2名
	石重丸	一世 旭翁		旭蝶他2名
	曲達摩	安部 旭洲	安部 旭洲	内田旭潮 独演
	新作 黄金の日々ルソンの夢	角屋 寿吉	嶺 旭蝶	青山旭子 独演
川中島	南部 露庵	一世 旭翁	筑前琵琶協会(神奈川県)押川旭葉 独演 賛助出演	
プロジェクトン74		今史朗	邦楽+電子音響 旭子・旭蝶 出演 今史没後1年	
新説 西院河原 笠葺	清水 泰行	嶺 旭蝶	琵琶2名(旭蝶・旭子) 第1名(安武慶吉)・胡弓1名・語り(劇団員1名)	
第15回 昭54(1979)	夜討曾我	角屋 寿吉	嶺 旭蝶	7歳2名
	五旗橋	三世 旭翁	三世 旭翁	9歳2名(含 真由子(=蝶美))
	虎狩		嶺旭蝶?	10~12歳3名
	関ヶ原		編曲:嶺旭蝶	14歳2名
	合奏 黒田武士	嶺 旭蝶	嶺 旭蝶	土方 若柳寿寿社中8歳・権原大雅社中11歳 琵琶15名(大人子ども)+西日本文化サークル9名
	華道 蓮の恵み	小岡 文子	三世 旭翁	華道右田碧昇社中10歳2名・琵琶福岡旭園社中6名
	君が代		編曲 嶺 旭蝶	京都三美会より3~4歳児2名+旭美津
	お伽 舌切雀		嶺旭蝶?	福岡筑紫旭会7~12歳3名
	花の白虎隊			広島協会11歳独演
	城山	勝 海舟	一世 旭翁	福岡県派15歳独演
	井伊大老 (薩摩系?)			京都三美会1名
那須与市		一世 旭翁	福岡旭園社中2名	
純情無法松	佐々木 滋寛	嶺 旭蝶	福岡県派3名(旭娘・旭蝶・旭子)	
太田道灌 (常陸津師から?)		編曲:嶺旭蝶?	戸畑協会2名	
那須与市		一世 旭翁	大阪旭華会(奥村旭華)独演	
203高地	高田 恵統	橘 旭翁	小倉協会2名	
雁島の鶯れ		編曲:嶺旭蝶	福岡県派 青山旭子 独演	
壇の浦	遠色 玉蘭	一世 旭翁	福岡県派 西山旭舟・嶺旭蝶	
敦盛		鶴田 錦史	薩摩鶴派(東京)半田 鶴子 改め 淳子 独演	
みのりの秋		嶺 旭蝶	琵琶2名(旭子・旭蝶)・ピアノ	
鏡獅子		嶺 旭蝶	6歳・8歳 2名	
養老の滝		嶺 旭蝶	8~10歳 子ども3名(含 真由子(=蝶美))	
新曲 舟舩屋		嶺 旭蝶	10~11歳 子ども3名(含 真由子(=蝶美))	
鶯れの歪 母里太兵衛	原田 様夫	嶺 旭蝶	11~13歳3名? 以下3曲分はプログラムが破損欠落	
博多三番叟				
壇の浦	遠色 玉蘭	一世 旭翁		

第16回 昭55(1980)	立花実山	角屋寿吉	嶺旭蝶	
	合奏曲 麦と兵隊	火野葦平	嶺旭蝶	大人子ども計10名
	新曲 ああ惨たりルソノ鳥	小南 正五郎	嶺旭蝶	旭子+1名
	大徳寺			2名
	敦盛	遠色玉蘭	一世旭翁	青山 旭子 独演
第17回 昭56(1981)	大楠公			(東京)広瀬圭穂 賛助出演 独演 (広瀬は無流派?)
	琵琶劇 石叢丸			琵琶2名(旭子・旭蝶)・笛・立方2名(子どもと大人)
	黒田武士		編曲 嶺旭蝶	旭蝶+1名
	文福茶釜	内田 旭潮	内田 旭潮	大人2名(湯布院)
	青猿	嶺旭蝶	嶺旭蝶	琵琶3名
	一休さん			琵琶2名
	遊流鳥	平田 吸月	嶺旭蝶	琵琶2名(含 真由子 (= 紫美))
	戦艦大和	池上 作三	嶺旭蝶	琵琶2名
	常陸丸	池辺 義象	一世旭翁	大人8名?(含 旭蝶)
	大合奏 博多夜船・博多カッチリ節		編曲:嶺旭蝶?	琵琶総勢28名+博多那の津会社中
	純情無法松	佐々木 滋寛	嶺旭蝶	原作: 岩下俊作 旭蝶+1名
	親鸞聖人 板敷山	小林 慧宗	橋 旭祉	琵琶2名
	秋風故郷山	橋 旭翁	橋 旭翁	新人独演
壇の浦	遠色玉蘭	一世旭翁	独演	
本能寺	小田 為吉	永田錦心	鶴浜琵琶(東京) 藤内鶴丸 賛助出演 独演	
元寇の乱	佐々木滋寛 帯谷漢之介	嶺旭蝶	元寇700年記念特別番組 構成・演出野原敏彦(美術/照明/効果 記載) 出演 琵琶(旭子)・テアトル・ハカタ	
第18回 昭57(1982) 旭蝶・旭園 福岡市文化賞受賞	君が代	<蓬萊山>の移曲の可能性?		4歳+旭蝶
	黒田武士		編曲 嶺旭蝶	旭蝶+2名
	五條橋			琵琶3名
	義士の本懐(上)	遠色玉蘭	一世旭翁	琵琶2名(富 嶺秀・飯田宗徳)
	元寇			富 嶺翼・飯田 蝶美
	新作 日原讃歌			鳥根貞日原町婦人部(10名)
	扇の的	今村外園	橋 旭翁	旭子他 蝶延・蝶鶴・蝶玲・蝶雅・蝶春
	薔薇の盗 母里太兵衛	原田 種夫	嶺旭蝶	4名(含 旭蝶)
	安宅の関			3名(蝶華・蝶春・蝶香)
	秋風故郷山	橋 旭翁	橋 旭翁	鶴崎 嶺定・渡辺 嶺楓
	若き敦盛	西条 八十	橋 旭翁	梶野 蝶玉 独演
	壇の浦	遠色玉蘭	一世旭翁	渡辺 嶺楓 独演
	大徳寺			梶野 蝶緑 独演
小栗栖			青山 旭子 独演	
湖水乗切	葛生 桂雨	永田錦心	鶴浜琵琶(東京)今井 鶴朝 賛助出演 独演	
合奏曲 みのりの秋		嶺旭蝶	総勢42名→嶺先生の派閥のみか?(写真参考)	
第19回 昭58(1983)	君が代		編曲 嶺旭蝶	旭蝶+1名
	博多人形	山田 牙城	嶺旭蝶	5歳独演
	青猿	嶺旭蝶	嶺旭蝶	3名
	管公	遠色玉蘭	一世旭翁	旭蝶+1名
	天草の麦	本多 静雄	嶺旭蝶	蝶玲他3名
	義士の本懐	遠色玉蘭	一世旭翁	富 嶺翼・嶺秀 2名
	湖水渡	遠色玉蘭	一世旭翁	堤 蝶春・橋本 蝶雅
	戦艦大和	池上 作三	嶺旭蝶	蝶華・蝶春・蝶香 3名
	吉野山懐古	西条 八十	三世旭翁	鶴崎 嶺定・青山 旭子
	蟹田落			琵琶3名(錦心流か?)
	親鸞聖人 板敷山	小林 慧宗	橋 旭祉	蝶玉 独演
	坂本龍馬			嶺楓 独演
	関ヶ原			蝶緑 独演
親鸞聖人 石の柱	小林 慧宗	橋 旭祉	青山 旭子 独演	
上杉謙信	桑原 八司(既新演習)	平井 春嶺	藤原琵琶(京都) 平井春嶺 独演 特別出演	
安宅			橋会(大阪)宗範 山崎 聖聖 独演 特別出演	
琵琶劇 石叢丸			琵琶2(旭子・旭蝶)・立方2(華音千代之助・リカ)	
第20回 昭59(1984)	黒田武士			男性4名
	扇の的	今村外園	橋 旭翁	6才独演
	虎狩り			琵琶3名
	敦盛	遠色玉蘭	一世旭翁	蝶玲他 琵琶3名
	関ヶ原			蝶華・蝶香
	五條橋			蝶雅 独演
白虎隊	遠色玉蘭	一世旭翁	鶴崎 嶺定・青山 旭子	

第20回 昭59(1984)	本能寺			蝶寿・蝶枝
	詩吟 祝賀詞/松竹梅			詩吟 緑扇会・啓峰会
	立花実山	角屋 寿吉	嶺 旭蝶	琵琶1(旭蝶)・第1・茶道お点前 阿刀社中(香入米賀等5名)
	若き教盛	西条 八十	橋 旭翁	蝶玉 蝶演
	加藤清正			嶺楓 独演
	耳なし芳一			蝶緑 独演
	俊寛		改編作曲 鶴田錦史	薩摩琵琶(東京)関川昌宏 特別出演
	壇の浦	遠色 玉蘭	一世 旭翁	西山旭邦・嶺旭蝶
	義経	村上 元三 改編 達 光史	鶴田 錦史	薩摩琵琶(東京)鶴田錦史他3名 特別出演
	旗の音(夕鶴より)とへうとつう	角屋 寿吉	嶺 旭蝶	演出 舟越節・琵琶2(旭子・旭蝶)・立方1(花柳美女月)
第21回 昭60(1985)	源平義経弓流し			旭蝶他 男性4名
	教盛	遠色 玉蘭	一世 旭翁	8才 2名
	小昼鳥			蝶玲他2名
	那須の与市		一世 旭翁	7才 独演
	若き教盛	西条 八十	橋 旭翁	青山旭子・飯田蝶美・橋本蝶翠
	壇の浦	遠色 玉蘭	一世 旭翁	旭蝶・鶴崎嶺定
	椎葉の月		編曲:嶺旭蝶	琵琶2(蝶枝・嶺定)・尺八1(安石雲峰)
	船弁慶			嶺楓 独演
	俱利伽羅時			三美会(京都)吉田治信 賛助出演
	平経正			三美会(京都)田中勝水 賛助出演
第22回 昭61(1986)	新平家物語	角屋 寿吉	嶺 旭蝶	琵琶2(旭子・旭蝶)・第1(二階堂秀華)・語り(テアトル・ハカク)
	御祝儀 博多三番叟	佐々木 滋寛	嶺 旭蝶	旭蝶他 8才(川浪蝶用)を含む8名
	博多人形	山田 牙城	嶺 旭蝶	6才 3名
	藤巴(黒田武士)	平田 吸月	嶺 旭蝶	10才 2名
	壇の浦	遠色 玉蘭	一世 旭翁	嶺楓・義信・武一・英哲・正善(正幸の語り?)
	常陸丸	池辺 義象	一世 旭翁	蝶玲・蝶花・蝶苑
	元寇	佐々木 滋寛	嶺 旭蝶	蝶翔 独演
	殿流島	平田 吸月	嶺 旭蝶	蝶美 独演
	野村望東尼		嶺 旭蝶	
	純情無法松	原作:岩下俊作 佐々木 滋寛	嶺 旭蝶	蝶玉・旭子
菅公	遠色 玉蘭	一世 旭翁	旭蝶・鶴崎嶺定	
博多米一丸			蝶緑 独演	
新作 広田弘毅	北川 晃二	嶺 旭蝶	嶺楓 独演	
琵琶劇 石重丸			旭子・旭蝶・立方2(花柳美女月子と子方6歳(テアトル・ハカク))	
第23回 昭62(1987) 旭蝶 芸道70年	松の廊下			蝶翔9歳・英三郎11歳
	赤坂源蔵	村上 桂秋	橋 旭翁	青山節子7歳・熊代紀雄7歳・天野貴美子9歳
	寺坂吉右衛門		(新曲琵琶歌)	正善・英哲17歳
	田村稻		(錦心流?)	旭蝶・蝶苑・蝶花・蝶玲
	大高源吾			蝶翔9歳 独演
	間十次郎			蝶美16歳 独演
	新作 赤穂城明け渡し	角屋 寿吉	嶺 旭蝶	旭蝶・鶴崎嶺定
	新作 大石東下り	角屋 寿吉	嶺 旭蝶	蝶江・旭子
	南部坂雪の別れ		(錦心流?)	嶺楓 独演
	義士の本懐	遠色 玉蘭	一世 旭翁	琵琶2名(旭子・旭蝶)・第1名(二階堂秀華)
特別番組 耳なし芳一 1957年度全国8ミリ映画コンテスト特選			製作:頼得生 協力:あかま神宮司宮・戒壇院住職・琵琶(吉塚旭真堂)	
ご祝儀 博多三番叟	佐々木 滋寛	嶺 旭蝶	嶺楓・義信・幹雄・嶺定・旭蝶・旭子	
五條橋(長唄/義太夫から移曲?)			8歳(節子)・10歳(真美子)・旭蝶	
元寇	佐々木 滋寛	嶺 旭蝶	10歳(蝶翔)・12歳(英三郎)	
菅れの母 吾里太兵衛	原田 蝶夫	嶺 旭蝶	3名(蝶玲・大塚崎子・旭蝶)	
菅公	遠色 玉蘭	一世 旭翁	蝶苑・蝶花	
若き教盛	西条 八十	橋 旭翁	10歳(蝶翔)独演	
敬進大和	池上 作三	嶺 旭蝶	2名(蝶華・蝶蓉)	
椎葉の月		編曲:嶺旭蝶	旭蝶・鶴崎嶺定・尺八1(安石雲峰)	
博多米一丸		編曲:嶺旭蝶	蝶枝・旭子+尺八(雲峰)	
大徳寺		薩摩系曲?	嶺楓 独演	
新作 嵐林火山	辻 有水 改編 嶺 旭蝶	嶺 旭蝶	琵琶2名(旭子・旭蝶)・詩吟(渡辺嶺楓)・武田節(鶴崎嶺定) 第1名(二階堂秀華)・尺八(安石雲峰)	
第25回 昭64(1989)				

3. 初代会主嶺旭蝶について

筑前琵琶保存会の発足を最も強く促したのが、奏者の嶺旭蝶であったことは既に述べたが、発足当初から保存会の性質やその活動内容に色濃く影響を与え、発足十年目の昭和 49(1974) 年より「会主」となった嶺旭蝶とはいかなる人物であったのか。金子の聞き書き⁷から読み取れる、保存会発足までの嶺旭蝶の来歴にも触れておこう。

嶺旭蝶（本名 嶺スミ子）は明治 44(1911) 年 11 月 25 日、現在の北九州市八幡東区枝光で、父八十九郎と母キンの第四子として生まれた。長崎で貿易商勤めの経験がありハイカラで社交的なものを好み、趣味で義太夫や浪曲を嗜む父の奨めで、折しも大流行期にさしかかっていた筑前琵琶を、旭会の久我旭昇に 7 歳で入門して始めている。師の旭昇は、旭蝶の入門時に 30 代半ばで、すでに少女の弟子が 20 人以上、他にも八幡の製鉄工の男性の弟子も多数いたという。入門の翌年には、当時東京を主な拠点としながら生家のある博多赤間町にも稽古場を構えて居た初代旭翁が来福して八幡で催した舞台演奏に出演して初舞台、9 歳で芸名（雅号）の「旭蝶」、13 歳には「法翼山」という法山号すなわち教授の資格も得て、教授を始めるようになった。自分より年長の弟子を率いて、八幡の製鉄祭などで流しも演奏した。昭和 3(1928) 年 18 歳の時に、代々木の日本青年館で行われた旭会全国大会に福岡八幡地区の代表として出演するため初めて上京し、全盛期の筑前琵琶の上演に参加すると共に、全国区で異種目と共演する華やかな舞台や筑前琵琶に関わる各界の人物を目の当たりにし、その後およそ一年間東京赤坂の親戚宅で、筑紫旭一臣のもとに稽古に通いながら生活している。昭和 5(1930) 年には八幡へ帰郷するが、昭和 6 年の満州事変から国内が一気に戦時体制になり、はじめのうちは戦意高揚の曲目で演じ続けた琵琶も戦時下の音曲自粛で教習・上演共に難しくなって琵琶では生計を立てにくくなり、旭蝶は実家付近で喫茶店を営み始める。昭和 7(1932) 年 22 歳の時、婿養子をとる形で電気会社勤務の正実と結婚し、喫茶店から旅館業へと家業を移行。戦後、昭和 24(1949) 年に博多へ移転し、旅館幸村を開業。戦後の復興期に博多を訪れる実業家や政治家、ジャーナリストや文士達との交流を広げ、時代の出来事や心情を活かした新しい琵琶歌の創作を手がけ始める。昭和 30(1950) 年に旭会全国大会が初めて筑前琵琶発祥の地とされる福岡で開催

されたが、この大会を福岡での開催にこぎつけたのも旭蝶の力に依るものだったようだ。しかし、世間は戦後にメディアを通じて普及し出した洋楽の流行におされ、伝統的な響きの音楽は自然淘汰されかねない流れにあったため、この全国大会開催を機に、旭蝶の中では福岡で筑前琵琶の伝承を守り支える組織を作る必要を強く感じていたようである。

4. 筑前琵琶保存会の発足と会主嶺旭蝶の経緯

嶺旭蝶の琵琶奏者としての才能と経験、人脈が活かされて発足した筑前琵琶保存会は、地元福岡周辺の若手からベテランの奏者に関西各地や東京からの客演者を招き入れ、全国的に展開する筑前琵琶の発祥が福岡であることや、旭会の宗家が作り伝承してきた名曲の数々を、華やかな舞踊や演芸も挟みながら普及するプログラムで始まったことがわかるが、発足から10年目の昭和49(1974)年から嶺旭蝶の作編曲の上演が急増する。この年のプログラムには、それまで無かった「会主」という肩書きで嶺旭蝶が挨拶文を掲載しているが、矢野の調査によれば、旭蝶が会主となったのは昭和47(1972)年からのことだという。(昭和47・48年の第8・9回のプログラムが未見のため、筆者は未確認。)

矢野によると⁸、保存会定期演奏会での演奏をはじめとする旭蝶の演奏活動においては、新作は勿論、既存の旭会宗家作の楽曲にも、旭蝶は錦心流などの薩摩琵琶系の表現を取り入れ、筑前琵琶の芸能としての活性化のために新しい響きや新しい歌詞の創作に躊躇しない姿勢が次第に強くなっていった。そのため一方で旭会としての芸風を大きく変えずに守ることをも重視していたもう一人の名手中村旭園との間に方向性の違いが顕れた。そういった背景から保存会の方向性に否定的になった旭園側が保存会の散会を宣言するものの、旭蝶の周辺で保存会の継続を望む者が旭蝶を「会主」とし、福岡市長に就任した進藤一馬に代わって衆議院議員の中村虎太を会長に据えて継続することとなったと見られる。

旭蝶は、保存会発足の6年目の昭和45(1970)年第6回の演奏会から弟子を出演させているが、そこで初舞台を踏んでいるのが青山泰子のちの旭子である。青山泰子は入門直後の初舞台時にプログラムに21歳とあるが、博多住吉の詩吟教室で評判となっていた美声に目をつけた詩吟界の知人からの紹介で旭蝶の

後継者の一人として弟子入りし、持ち前の芯の強さで熱心に稽古に励んで旭蝶の期待に応え、第7回の演奏会では旭蝶が尊敬する琵琶奏者高倉旭子の名前を雅号に載いて出演をしている。旭子は、かねてより旭蝶と交流があって保存会の演奏会にも継続的に一派から客演を招いていた薩摩琵琶錦心流の、鶴田錦史に、昭和52(1977)年上京時に演奏を聴いてもらい、錦史の高い評価を受けてその後2年間に東京の鶴田の元へ通って稽古を受け、旭子が鶴田から得た芸風は、旭蝶の芸風や作風にも影響を与えることとなる。



青山旭子(左)と嶺旭蝶(右)
昭和50年代のどんたくか？

5. 筑前琵琶保存会のその後と本研究の今後

現在の筑前琵琶保存会の演奏会には、筑前琵琶の言わば古典としての初代・二世・三世旭翁の作品以外に、嶺旭蝶や青山旭子の作品が数多く演奏されている。その作品には、嶺旭蝶が20代から人脈を温めてきた、九州の歴史や文芸に通じる文人達⁹の作詞が活かされ、北部九州に伝わる地域の逸話を伝えるものや、子どもたちが琵琶楽に親しめるような楽曲、戦前・戦後の時代の様々な心情を表現した作品、という昭和中後期独自の筑前琵琶歌作品群を為している。

また、筑前琵琶保存会の演奏普及活動を通じて嶺旭蝶に入門した演奏者の多くは、昭和53(1978)年に旭蝶が旭会から抜けて以降は、「蝶」の字を載せた雅号(芸名)で出演するようになり、中には自作の新作曲を携えて全国琵琶楽コンクールに挑み、評価を得た者も出てきている。現在三代目の会主となった寺田蝶美は、祖母が安原旭潮、母が飯田(旧姓内田)旭忍といずれも九州旭会の琵琶奏者で、幼少時から祖母と母の手ほどきを受けると同時に嶺旭蝶の教えを受け、旭会の伝承と嶺旭蝶独自の新しい芸風や作品のいずれをも学んだ弟子の一人なため、旭会が重んじる古典的な名曲に共通に見られる筑前琵琶の基礎技法と、旭蝶や旭子が重視した時代の好みや流行をも取り入れた創作のあり方を、福岡を拠点に、地元福岡の力によって追求しようとしている。

そこで筆者は、今後もこの50余年筑前琵琶保存会が演奏発表してきた嶺旭

蝶や青山旭子の創作した作品群の詳細な調査と記録作成、また保存会が定期演奏会以外の場でも行ってきた祭礼行事や式典等での種々の奉納や囃子や記念上演のかたちと趣意を丁寧に調査することを継続したい。

注釈

- ¹山本百合子「筑前琵琶研究序説」『ミクストミュージズ』No.14（2019）愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース紀要 17～27p.
- ²郷土史研究家 矢野信保による調査メモ「筑前琵琶保存会を理解するために」および第5回プログラムによる
- ³第1回のプログラムは実物の確認ができておらず、現時点では前掲の矢野信保の調査メモによる
- ⁴筑前琵琶保存会 第56回定期演奏会プログラム 36p.
- ⁵金子厚男『琵琶という二字 聞き書き・嶺旭蝶の60年』筑前琵琶保存会発行 昭和58年 50p.
- ⁶前掲書 50～51p.
- ⁷前掲書
- ⁸注釈2の矢野による調査メモ
- ⁹一覧表の嶺旭蝶作曲作品の作者者に見られる、佐々木滋寛・平田波月・角屋寿吉・萩野弘・山田牙城・池上作三・原田種夫・火野葦平・小南正五郎・本多静雄 他。

参考文献

- 「筑前琵琶保存会 定期演奏会プログラム」第2～56回 昭和40(1965)年～令和2(2020)年
金子厚男『琵琶という二字 聞き書き・嶺旭蝶の60年』筑前琵琶保存会発行 昭和58(1983)年
矢野信保 編「筑前琵琶保存会を理解するために」調査メモ 平成24(2012)年 筑前琵琶保存会事務局発行
『邦楽曲名事典』平凡社 平成6(1994)年
*本稿に掲載の写真は、寺田蝶美所蔵のものを借用した。

「山葉のピアノでうたいましょう」

——1930年の《国産愛用の歌》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)

1. 《国産愛用の歌》

私の手元に、戦前期の山葉ピアノのカタログが4種類ある¹。そのうち3点は同じ体裁で、1935（昭和10）年3月、1937（昭和12）年12月、1939年（昭和14）年4月に発行されている。4点目は小型版の薄いカタログで発行年は不詳だが、昭和8年までのデータが掲載されていることから、1934（昭和9）年発行ではないかと考えられる。

このうち、1935年版と1934年の小型版に、《国産愛用の歌》という曲が楽譜付きで掲載されているのが目を引く（図1）。歌詞は以下の通りである²。

まどべのピアノ 山葉のピアノ あさひがさして ひかっています
きょうのよき日に よき歌を 山葉のピアノで うたいましょう

この歌は、「栗山ノブエ嬢作詞」「草川信氏作曲」、下段には、「商工省、文部省、内務省／日本電報通信社主催／国産愛用童謡募集／一等当選 国産愛用の歌／小学六年生 栗山ノブエ嬢」と書かれている。

この歌詞につけられた音楽は、4分の2拍子、イ長調、16小節で、「快活に、♩ = 104」という指示がある。ヨナ抜き音階で付点リズムを使った、唱歌風の、何の変哲もない曲である。実は作曲者の草川信（1893-1948）は、童謡作曲の第一人者で、《ゆりかごの歌》や《夕焼け小焼け》などの名曲を残した人物であった。草川は長野県に生まれ、東京音楽学校に進み、卒業後は雑誌『赤い鳥』に参加し、童謡の作曲を手がけていた。草川にとって、この種の作曲にあまり気乗りがしなかったのかもしれない。

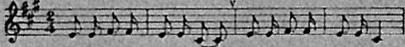
楽譜の上方には、ピアノを囲んで囃らんを楽しむ一家——姉妹を見ながらピアノを弾く母親と、畳に座って男の子を膝に乗せて娘たちを見る父親——の写真がある。日本間の畳の上に置かれたアップライト、それを弾く束髪で和服姿



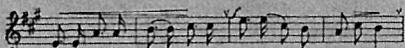
國産愛用の歌

山ノノ工 娘氏 作歌
栗川 薫 作曲

快活 $\text{♩} = 104$



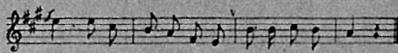
まごべの ピアノー やまはの ピアノ



あさひが つーして ひかつて あます



けふの よき日に よきうたを



あさひは ピアノで うたひませう

高工省、文部省、内務省
日本電報通信社主催
国産愛用重臨募集
一等當選 國産愛用の歌

小學六年生 栗山ノノ工 創作

まごべのピアノ

山葉のピアノ

あさひがさして

ひかつてあます

けふのよき日に

よき歌を

山葉ピアノで

うたひませう

(図1) 《国産愛用の歌》

の母親、同じく和服姿の父親、一方、子供たちは男女とも洋服である。昭和戦前期の日本の中流家庭の風景である（もっとも、歌われた内容、つまり、窓辺に置かれた山葉ピアノに朝日が差している情景とは一致していない）。

それにしても、なぜ、「国産愛用童謡」の内容が山葉ピアノの歌になるのだろうか。歌の題名は《山葉のピアノ》ではなく《国産愛用の歌》なのである。一等賞というからには、この「国産愛用童謡」のコンテストがあったと思われるが、それは、どのような内容だったのだろうか。

2. 1930（昭和5）年の童謡と標語懸賞募集

この国産愛用童謡コンテストは、1930（昭和5）年に実施されたものであった。読売新聞の1930（昭和5）年10月30日付朝刊の第8面に、「童謡と標語懸賞募集」の案内が全面広告で掲載されている。見出しは「全日本の小学児童諸君！お国のために国産愛用の歌を作って下さい」とあり、後援は商工省・文部省・内務省、主催は全国八十新聞社、日本電報通信社、読売新聞社である。この広告では、まず、「なんと美しい国産品愛用の挿話」として国産品愛用に關する3つのエピソードが語られた上で、以下の募集文が続く。

全国千三百万の少年少女学童諸君、みなさまの純真な気持ちを傾けて国産愛用の歌を作って下さい。童謡を、標語を、形は何でもよろしく、心からなる叫びを小さな詩に託して、やがては全国の人々の胸に伝えましょう。

平和時代の愛国的したたけのある経済国難に打ち克つ雄叫び！それはみなさまの国産愛用の歌です、童謡です。

この催しについては商工、文部、内務の三省においても時宜に適したるものとして推奨せられ後援下されたものであります。

別項の募集規定をよく読んで、ふるって応募して下さい。

全国の学童に向けて、このような文章が発せられたのである。募集規定は以下の通りであった。

童謡と標語懸賞募集規定

一、国産愛用の童謡と標語 A B の二種を募集す。一人で何首応募してもよろしい。

一、歌題

A. 国産品を愛用する童謡又は標語

B. この頁に掲げたる二十四種の優良国産品を適宜よみこみたる童謡又は標語

一、応募資格は小学校児童たる事

一、東京丸の内二丁目八番地日本電報通信社「国産愛用の童謡と標語係」とし住所氏名其の所属小学校名及び御覧になった新聞名を明瞭に記入の事

一、締切十二月十日限り

一、本県下予選審査会は専門家立合の上弊社において行い、うち十名を選んで昭和六年一月十五日日本紙上に発表の上主催側の商品東京銀座伊東屋特製の文鎮を贈る

一、東京における全日本決選審査会は文部、商工、内務の三省より各一名、専門家三名、主催側より三名以上九名立会の上これを行い昭和六年二月五日日本紙上に発表の上、左の商品を呈す

一等 名誉金牌 壹個 一名

二等 名誉銀牌 壹個 一名

三等 銀牌 壹個宛 三名

但本人へは別に金牌を呈す

選外佳作 賞牌 壹個宛 五十名

以上一、二、三等の賞品及び賞状は、当人の所属学校へ贈呈す。本人に対しては、下欄に掲げたる副賞品を贈呈す 以上

昭和五年九月一日

副賞品

上記の規定により入選したる一等より三等迄五十名の入賞者には生産家より寄贈にかかる国産品を贈呈します

募集規定はこのように書かれ、実際に 24 種類の商品の広告がずらりと掲載されている。それらは、オゾ OZO (塗り薬)、凸型フェバー体温計、ケービーメリヤス、オリエンタルの写真印画紙と乾板と薬品、花王石鹼、国産絵具はガリバー、森永ミルク、理容白粉・ライラック化粧水、原料香水オリヂナル、ウテナクリーム、マルキン醤油、仁丹、最高級月経帯ビクトリヤ、山葉ピアノ、ヘチマコロン、御園クレーム、クラブ白粉、国産軍用保護自動車テージーイー、プラトンインキ、マツダランプ、眼鏡印肝油、地球鉛筆日本一クレオン、森永ミルクチョコレート、虫下し薬マクニン錠、以上の商品である。

どのような基準でこれらの品物が選ばれたのかは不明だが、薬品や化粧品類、それに文房具などが多い。いずれにしても、虫下し薬や月経帯までその中に入っているのには驚かされる。

この童謡標語懸賞募集は、規定では、地方予選、全国予選ともに、読売新聞紙上に選考結果が掲載されると書かれているが、読売新聞記事のデータベースで調べた限りでは、それらの記事を見つけることはできなかった。したがって、何作ぐらいの応募があったのか、一等賞以外の作品はどのようなものだったのかなど、詳細は不明である。

とはいえ、山葉ピアノを歌いこんだ歌詞が、国産愛用童謡の一等に選出されたわけである。童謡の一等賞にはもともと音楽が付けられる予定だったのかどうか、募集規定の文面からは判断できない。作曲者については何の記載もないからである。しかし、童謡の歌詞を募集する、という時点で、音楽をつけることは当然考えられていたと思われる。

不思議なことに、ヤマハのカタログに掲載されている《国産愛用の歌》の楽譜には、「商工省、文部省、内務省／日本電報通信社主催」と書かれ、新聞社が主催から外れている。日本電報通信社は、現在、日本の最大手の広告代理店である電通の旧名で、通信部門を同盟通信社に移譲して広告専業となる 1936 (昭和 11) 年までは、通信・広告の併営であった。応募の宛先が日本電報通信社になっていたため、ヤマハで楽譜を起こしたときに、この一社だけを主催としたのかもしれない。

3. 武部欽一「国産愛用の標語募集に就て」(1930)

このキャンペーンについては、月刊誌『朝鮮』に掲載された武部欽一の「国産愛用の童謡標語募集に就て」という記事で紹介されている(1930年12月号、54-55頁)。『朝鮮』は朝鮮総督府が発行していた雑誌で、著者の武部欽一(1881-1955)は日本の文部官僚、教育者で、1929(昭和4)年から31(昭和6)年までは朝鮮総督府学務局長を務めていた。武部はこの童謡標語募集に関して、以下のように評価している。

最近「国産愛用」の声が^{まか}旺んになり、官公署は勿論、各種の公共団体が率先して、之が使用を励行し、一般民衆に対しても極力その宣伝教養に努力していることは、同慶に堪えないことである。殊にこの種の運動又は奨励は、教育教化と至大の関係を有することであるから、学校又は社会教化団体等を通じて、その普及徹底を図ることは、極めて適切にして効果もまた大であると信ずる。殊に、今回内地朝鮮における有力なる新聞社が主催して、全国多数のしかも力強い児童を通じて一般民衆に対しても、この觀念の養成に資せんとする^{くわだて}企は、最も時宜に適した有効な施設〔マ〕であると思うのである。又初等学校等において国産愛用の觀念を養うということは、これを他面から見れば、児童教育上重要視すべき『事物に対する周密正当なる判断力』を養成するという点からしても、あるいは教育と産業が密接なる関係にあるという点から考えても、これまた極めて重要なことであり、この意味からしても、今回の童謡及標語募集の企は、極めて適切なことと思うのである。

いかにも文部官僚らしい言い回しのオンパレードであるが、子供を通じて一般民衆に対しても国産愛用の觀念が普及するので、この企画はすぐれていると絶賛している。内地だけでなく外地においても、新聞社を通して、広く、この童謡・標語の募集が行われたわけである。なお、この記事でもこの募集は「内地朝鮮における有力なる新聞社が主催して」と明記されている。

こうして1930(昭和5)年に国産愛用の童謡と標語懸賞募集が開かれたわ

けだが、当時、楽器の分野で、国産品と輸入品とはどのような関係にあったのだろうか。

4. 山野政太郎「楽器の国産状態について」(1930)

日本で国産品愛用の声が大きくなったのは、1929（昭和4）年に行われた金解禁がきっかけであった。すでに、1926（大正15）年以来、商工省には国産振興委員会が設置されていたが、金解禁によって日本の円の価値が高騰すると、外国製品の輸入が容易になり、輸入税を加えても、国産品を脅かすに至った。そのため、国産品を愛用すべしという意見がさらに強くなったのである。

こうした状況を受けて、1930（昭和5）年8月号の『音楽世界』は「音楽上の国産問題」がテーマとなった。

この号では、音楽関係の国産品が外国品と対抗できるかが論じられ、さらに「国産楽器工場・誌上見学」という特集が組まれている。

この中で、銀座の山野楽器の創業者である山野政太郎（1878 - 1969）が「楽器の国産状態について」という記事を執筆している。山野は「金解禁の影響により、複雑な経済事情が起り [……] 国産品を愛用すべしとの意見が、政府当局はもちろん、新聞その他の世論にも勃然として〔勢いよく〕起こってきた。わが楽器界においてもまた、その意見が追々^{かまびす}喧しく〔やかましく〕なってきた」と書き始める。そして、ピアノとオルガンについては以下のように述べている。

（楽器のうち、）ピアノ、オルガンは全需要の七割を内地製品が充たしている。浜松、神奈川二工場を有する日本楽器の製品がその主なるものである。このほか、浜松には河合ピアノ、オルガン製造所が数年前創業して相当に活躍している。また東京およびその付近には松本ピアノ製造所、蒲田ピアノ製造所、東京楽器研究所、その他一二の工場があり、みなそれぞれ盛況を呈している。

舶来ピアノはスタインウェイ、ブリュットナー [マ] 等の高級品をはじめ、二三十種の輸入品があり、その品質においても、内地品の及び難い優秀品もあるが、何分関税が五割であるためにこれが障害となり、近來は追々部分品を輸入して内地で加工組立する傾向が現れてき

ている。

ことに、国産奨励論の喧しい折から、学校や官庁方面に用いる楽器は特に内地品を使うべしとの意見がかなり強硬なので、したがって、外国品といえども内地で組立て製造する計画を促進する事情がいちじるしく切迫してきたようである。

以上が、山野政太郎の見た、1930（昭和5）年の段階での国産ピアノ、オルガンの状況である。この時期、欧米は大恐慌の時代に入り、ピアノの生産台数は軒並み激減していたが、日本のピアノ製造はさかんであったことが分かる。

この記事で、山野は輸入品について「何分関税が五割であるために」と書いているが、この税率は厳密に言えば正確ではない。輸入ピアノ関する関税の引き上げ問題については稿を改めて論じるが、第一次世界大戦後のドイツの輸出攻勢に対抗するために始まった輸入ピアノの関税引き上げ運動は、帝国議会の審議を経て、二段階の改定が行われた。まず、1926（大正15）年3月、それまでの百斤ごとに34円40銭であった関税が、60円90銭に引き上げられ（1斤は600グラム）、さらに、1929年3月、グランドピアノには百斤ごとに86円70銭、それ以外のピアノは従来通り60円90銭という新税率が課されることになった。つまり、山野の言う「関税五割」という表現は、業者としてのおおざっぱな「体感」を示していたのだろう³。

こうして、ピアノの関税は引き上げられたが、ピアノピン（弦巻用のもの）の税率は変わらなかった（百斤ごとに3円）。一方、鍵盤用の象牙板は1926年の改定により、それまでの従価4割から2割に引き下げられた。その他の楽器部分品および付属品については変化せず、従価4割のままであった。そのため、関税の高い完成品のピアノを輸入するよりも、部品を輸入して国内でピアノを組み立てるといった動きが生まれたのである。

山野の記事で注目すべきは、国産品奨励のため、学校や官庁に用いる楽器は内地品を使うべし、という意見が強かったことである。当時、ピアノの需要は高まっていたが、戦後のように一般家庭に普及するところまでには至っていなかった。そうした状況で、学校や官庁に用いる楽器に内地品の制限がかけられたのは大きなことだった。外国製部品を輸入して内地で加工、組み立てして、

内地品とする傾向は、関税面だけでなく、こうした国産品奨励の結果、生じたのである。

5. 川上嘉市「舶来品と国産品」(1930)

一方、山野の記事とほぼ同時期に、ヤマハの社長、川上嘉市が書いた『ピアノの話』が出版された。これは社会教育協会の「民衆文庫」の一つとして、1930（昭和5）年9月1日付で刊行された35頁の小冊子であるが、10銭と安価だったことも手伝ってか、次々に版を重ねた。たとえば、私の手元にある版は1937（昭和12）年2月10日発行のものだが、すでに27版である。

この冊子では、ピアノの歴史や構造、選択の仕方などが語られ、最後に「舶来品と国産品」という章が置かれている。川上はそこで次のように力説する。

ピアノは元来洋楽器であるが、外国製ピアノであると云う事が優良なるべき条件ではない。真に信じ得べき一流製作所は外国にも極めて少ないのである。現に独逸^{ドイツ}の如きは小製造工場の数が三百に達している、そのうち一流に算入せらるべきものは二、三に過ぎないと云う有様である。従来我国に輸入せられた舶来ピアノの種類は、種々雑多で百数十種類に達して居る。このうち真に一流品として定評あるものはベヒシュタイン、ブリュートナー、メーソン・ハムリン、シタインウエー等四、五等に過ぎない。この以外のもは殆ど二、三流品に過ぎないのである。

従来我国人は舶来品崇拜の旧慣に囚われた人が多くあった。この点を利用して二、三流のピアノが一時多量に内地に侵入して来たのであったが、近来国産愛用の声の盛んになると共に、漸次その弊風が改まりつつあるは喜ばしい現象である。

川上はこのように、日本人の舶来品崇拜の念のために、二、三流の輸入ピアノが一時、多量に「侵入」してきたが、その弊風（悪い習慣）が、国産愛用の声の高まりと共に、改まりつつあると述べている。国産愛用運動の効果は実際、大きかったのである。

続いて、川上は、外国製部品を輸入して国内で加工、組み立てして販売する、いわゆる「組立ピアノ」に批判の矛先を向ける。川上は「元来ピアノはその構造上アクションの優良と同時に、いわゆる外部に属する共鳴体、ピン板等の完全なることが最も大切なる事である。[……] 外部を間に合わせ的に作ったピアノでは、到底楽器としての価値は望み得られないものである」と外国製の部品を使った組立ピアノを批判し、「要するに、楽器に対してあまり知識を有せざる人のピアノ購入に際しては、『製造所』を信頼してその商標に依って選択するを、最も安全な方法とするものである」と断言し、次のように山葉ピアノを宣伝する。

前述の如く世界的一流ピアノには、殆ど不安の無いことは明らかであるが、舶来品は多額の運賃や関税等の関係上必然的に頗る高価であるが、これに比して山葉ピアノの如き信用ある内国品は品質において一流舶来品に遜色無く、価格低廉なる上に需用家各自の好みにより出来得る範囲内で「デザイン」の自由も利き、希望による色と体裁とに製作する事を得、なおかつ使用中にも万一故障の生じた場合、その修繕に非常に好都合である等の利益がある。かつ内国品は我国の気候、風土及び我国の家屋と音響との関係等すべて我国内に適した楽器たる事を目標として、三十年間の苦心研究の結果が含まれている事も見逃す事の出来ぬ特徴の一である。

このように、川上は「山葉ピアノの如き信用ある内国品」のメリットとして、品質、価格、デザイン、メンテナンス等を挙げ、さらに、日本の気候、風土、家屋、音響との関係等に適した楽器であることを前面に押し出している。

先ほど見た、図1《国産愛用の歌》に添えられた写真は、日本間に置かれたピアノと一家団らんの様子であったが、それはまさに、当時のヤマハがターゲットにした日本の中流家庭をイメージしたものだったと言えよう。

6. 「躍動する国産品 旭日昇天の洋楽器」(1934)

日本では、昭和恐慌によって、輸出も個人消費を始めとする国内市場も大きく縮小したが、ピアノの売り上げは落ち込まなかった。日本のピアノ生産は1927(昭和2)年ごろから右肩上がり伸び始め、1937(昭和12)年7月の日中戦争勃発までそれが続いた。

1934(昭和9)年12月6日から9日にかけて、報知新聞は「躍動する国産品 旭日昇天の洋楽器」という特集を組み、洋楽の普及に対応して洋楽器製造も旭日昇天の勢いで進展してきたと述べ、さまざまな楽器についての最近の生産高を挙げている。

まず、当時の洋楽普及について、「ラジオを通じてみた大衆の嗜好濃度は昭和七、八両年度には浪花節、落語を別にすると、歌劇、吹奏楽、管弦楽、合唱、ジャズの順序だそうである」と述べ、「長唄、常磐津、清元などの純日本音楽をはるかに凌駕していることが判然と現れ洋楽大衆化を如実に物語っている」と書いている。

ついで洋楽器の生産状況に入るのだが、洋楽器全体で輸入額が一番多かったのが、1924(大正13)年の211万7000円で、そこから、1928(昭和3)年92万9000円、1931(昭和6)年37万5000円、1933(昭和8)年18万5000円と急減している。

金輸出禁止を動機に急ピッチの縮小振りを見せているが、これに反し、国産楽器はすばらしい成長を遂げている。なかでもヤマハは「楽器類のほかにはベニヤ板、家具類、プロペラを製作し、木工機械工場を主とした科学的近代経営組織の上に立っている点で断然頭角を抜いている」と述べ、「年産四千台突破ピアノの大行進」と威勢が良い。

記事では、輸入ピアノは1929(昭和4)年に800台ほどの輸入を見たものが1933(昭和8)年には、わずか26台に減っている。その原因として、記事では、為替安による輸入採算難とヤマハが前年から開始したピアノの月賦販売制の改善もあるが、根本的には「ヤマハの科学的工場管理による多量生産〔マ〕と品質向上にあらう」と結論付けている。この「科学的工場管理による大量生産と品質向上」こそ、ヤマハが戦後、世界的に飛躍するときのキーワードであったことは注目すべきであろう。

7. 躍進国産ピアノ展（1936）

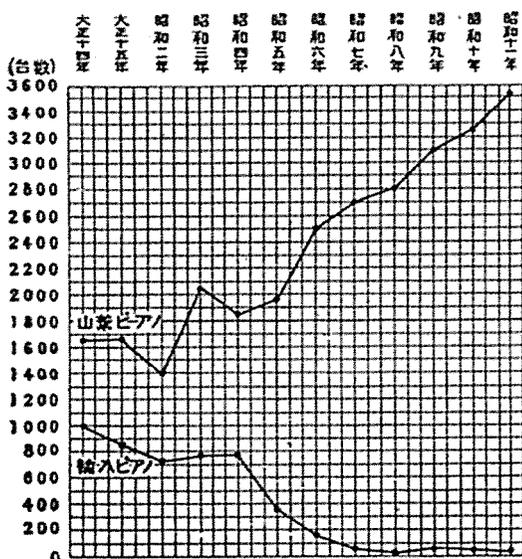
1936（昭和11）年11月9日から15日まで、およそ一週間にわたって、銀座の伊東屋の七階で「躍進国産ピアノ展覧会」が開かれた。主催したのは全国ピアノ技術者協会であった。ヤマハや河合楽器だけでなく、中小の国内ピアノメーカーや楽器店など、合わせて19社が参加し、アップライト17台、グランド10台が展示された。また、歴史的なピアノや内部構造を知ることができる実物のカット模型など38点、その他、写真なども一堂に集めて展示され、2万人の観客を集めた。

この展覧会については、主催となっている全国ピアノ技術者協会の力だけでできたのか疑問に思っていたが、新聞記事の調査から、「第4回音楽週間」の一環として開かれたものであることが分かった。1936年11月3日の朝日新聞朝刊の記事によれば、この音楽週間の催しは、「音楽週間理事会」の主催、東京朝日新聞社の後援によるものであった。この団体の理事長は東京音楽学校校長、乗杉嘉寿で、団体自体が東京音楽学校内に設けられていた。

「音楽文化普及向上のため」開催される「音楽週間」はこれが4年目に当たり、この年のプログラムは、第2回吹奏楽コンクール、三万人の大合唱、ハーモニカ演奏会、千人の大合唱会、海軍軍楽隊演奏会、全国児童唱歌コンクール、吹奏楽コンクール、楽壇オリムピック大運動会、そして、最後が、国産ピアノ展覧会というバラエティに富んだものであった。ちなみに、「楽壇オリムピック大運動会」とは、その名の通り、豊島園グラウンドで開かれた音楽関係者による運動会である。出場者は官私立音楽学校、陸海軍軍楽隊、新交響楽団、一般楽壇人であった（1936年11月15日付朝日新聞朝刊記事）。

8. 「山葉ピアノ売行増進と輸入ピアノ激減比較表」（1937）

1937（昭和12）年12月印刷の山葉ピアノのカタログには、もはや《国産愛用の歌》は掲載されていないが、「山葉ピアノ売行増進と輸入ピアノ激減比較表」は載っている（表1）。「朝日の昇るような山葉ピアノの売れ行き増進と落日のような輸入ピアノの末路」という見出しは衝撃的であるが、この表から、ピアノの売り上げが増え続けていたことがわかる。この比較表の典拠は記されていないが、1934（昭和9）年の小型版の山葉ピアノカタログの中の同種の



朝日の異なるやうな
 山葉ピアノの發行増進と
 落日のやうな
 輸入ピアノの末路
 山葉ピアノの發行増進と輸入ピアノの激減比較表

表1：「山葉ピアノ売行増進と輸入ピアノ激減比較表（1937）」

比較表には「大蔵省関税統計に拠る」という但し書きが付けられている。

1937（昭和12）年、ヤマハ以外のメーカーも含めた日本のピアノ生産台数は7515台を記録し、過去最高となった。しかし、同年7月、日中戦争が始まると、日本のピアノ製造は冬の時代を迎えることになる。

9. 日中戦争と経済統制

1937（昭和12）年1月、輸入のための為替取引に許可制が導入された。さらに、1937（昭和12）年7月の日中戦争の開始は、本格的な経済統制の出発点となった。この年の9月には「輸出入品等臨時措置法」が公布され、貿易統制が始まった。これは貿易関係品に対して、政府の全面的な統帥権限を認めたもので、政府は実質上ほとんどすべての物資を統制することが可能になった。

1937（昭和12）年10月15日付朝日新聞「家庭欄」に、楽器が輸入禁止になった話が掲載されている。

輸入禁止の中に蓄音機部分品及び付属品、楽器というのがあります。
[……] 大管弦楽用のバズーン [ママ]、テンパニー [ママ]、スーザホン、
バスクラリネットなど国産品はありませんがこれは需要がすくなく、
かつ在庫品もあります。楽譜は禁止になって居ません。

その後、輸入統制に続いて物資統制が強まり、使用禁止または配給統制などが強化された。さらに、翌 1938(昭和 13)年 4 月に公布された国家総動員法は、人的・物的資源の統制権限を全面的に政府に委任する立法だった。7 月には軍需産業に労働力を集中するため、政府は国民徴用令を公布する。そのころ、ヤマハは天竜工場を完成させ、製材と合板の両部門を移し、楽器製作もここでささやかに続けた。

一方、欧州では独ソ不可侵条約が成立し、同年 9 月 1 日、ドイツ軍のポーランド侵攻によって、英、仏がただちに宣戦を布告し、第二次世界大戦が始まった。

1938(昭和 13)年 12 月号の『音楽世界』に掲載された、村松道^{みちや}彌による「物資統制と楽器製作の現状」という記事からは、当時、すでに楽器や蓄音機、音楽関連品が軒並み作れなくなっていたことが分かる。ピアノについては、ワイヤー、チューニングピン、センターピンの使用禁止、鍵盤の鉛、アクション皮革等が使用禁止で、1938 年 8 月 15 日から製造ができなくなっていたが、仕掛け品(製造途中にある製品)の製造のみ一部製造が許されていた。したがって、それまでのストック品と仕掛け品の製造でようやく一般の需要に応じていた。ヤマハのような大きな会社は一方で飛行機の部品、プロペラの製造等、軍需工業と並行しているのであまり困らないが、ほかのピアノ工場は非常な苦境に陥り、たとえば軍需品の下請けやグライダー等の製造によって何とか工場の維持に努めているという状態であったという。

この記事で村松は、楽器製造に使用する禁制品のパーセンテージは非常にわずかであり、それ等の犠牲で禁制品を使用する物資の統制と、楽器演奏による音楽の国民精神に与える影響等を考える時、どちらが国家的見地から重大であるかと問う。そして、「この二、三十年間における楽器製造の一大飛躍が、そ

の本場である欧州を凌駕し、海外に進出したのにもかかわらず [……] 国内の配給はもとより、海外への輸出に応じられないのは、国家的にも遺憾な至りである」と結んだが、状況は悪化の一途をたどった。

ヤマハは、西川楽器を1921（大正10）年に吸収合併したのち、横浜工場として主にオルガンを作ってきたが、その工場を閉鎖した。

1939（昭和14）年2月、軍需生産の原材料として必要な鉄製品を広く巷から回収する全国的な運動が始まると、鑄鉄フレームやミュージックワイヤーなどの金属を使うピアノの生産はさらに困難の度を増した。

私の手元にある、山葉ピアノの1939（昭和14）年4月のカタログには、それまでのカタログにあった「山葉ピアノ売行増進と輸入ピアノ激減比較表」が掲載されていない。楽器の輸入そのものが大蔵省によって禁止されたからである。カタログに掲載されているヤマハの取扱品目から、独逸ベヒシタイン・ピアノも消えている。また、1938（昭和13）年に横浜工場も閉鎖されたため、西川ピアノ、西川オルガンも消えている。

ヤマハは楽器製造技術を保存する目的のため、特に選ばれて楽器製造を続けていた。しかし、1944（昭和19）年、ヤマハにおけるピアノ生産は231台にまで減り、翌年ついに全面中止となった。こうした中で、日本は8月15日の敗戦を迎えるのである。

この研究は、科研費採択課題C「グローバルな視座から見る近代日本のピアノ製造の発展メカニズムと音楽文化」、および、研究分担者としてかかっている科研費採択課題B「20世紀序盤の東アジアにおける東洋・西洋の共鳴—楽器の響きから考えるピアノ文化」(研究代表者 小岩信治)の成果の一部です。

注

¹ 山葉ピアノは日本楽器製造株式会社（現ヤマハ株式会社）のブランド名。本稿では、日本楽器製造株式会社はヤマハと記す。

² 史料の引用に当たっては、原則として、現代の読者がなじみやすいよう、旧字は新字に直し、漢字を一部かなに変え、句読点、送りがななどを適宜加えて改変を施している。

³ 筆者は山野の記述を基に、当時の関税が5割と考えていたが（井上2020:132）、これにつ

いては修正したい。

参考文献

井上さつき『ピアノの近代史——技術革新、世界市場、日本の発展』中央公論
新社、2020.

川上嘉市『ピアノの話』社会教育協会、1930.

『音楽世界』

『朝鮮』

『朝日新聞』『報知新聞』『読売新聞』

『山葉ピアノ』（カタログ）1935（昭和10）年3月印刷

『山葉ピアノ』（カタログ）1937（昭和12）年12月印刷

『山葉ピアノ』（カタログ）1939（昭和14）年4月印刷

『山葉ピアノ YAMAHA PIANO』（カタログ）1934（昭和9）年？

ヴィジュアル音楽文化史：ウィーン編 ——オンデマンド型授業の事例報告

安原雅之 愛知県立芸術大学音楽学部教授 (音楽学)

2020年度は、コロナ禍に翻弄された一年だった。愛知県立芸術大学では、入学式や各種ガイダンスも中止となり、2020年度前期は5月の連休明けに、全て遠隔授業で開講するというかたちで開始された。そして、大学におけるオンラインの授業という、それまで全く聞いたこともないようなことが突然始まった。全国の、いや世界中の大学が同じような状況に追い込まれていたと思うが、本学においても、緊急会議が何度も召集され、新学期のさまざまなことは次々と中止、延期、あるいは変更を余儀なくされた。4月には大学で使うインターネットのネットワークに関わる講習会が催されるなど、学生不在の静かなキャンパスで、大学の業務は慌ただしく動いていた。

オンラインの授業は、文字通り暗中模索の状態から始まった。授業は、シンプルな課題提出型のものから始まったが、やがて、ZoomやTeamsを使ったリアルタイムの遠隔授業や、また、動画を配信するオンデマンド型の授業なども始まった。いずれの場合も、コンピュータのソフトウェアも、スマートフォンのアプリケーションも、初めて使うものであったため、最初は戸惑うことばかりであった。だが、実際にやってみると、新たな可能性の発見もあった。たとえば、Zoomで行う授業では、普段より明らかに遅刻者が少なかった。単純なことだが、自宅からインターネットにアクセスする場合、通学時間がなく、時間には余裕ができていたようだった。また、画面共有による資料の提示は、教室のモニターを使った場合よりも見やすく、レジメの印刷や配布の手間もなく、円滑に進めることができた。10数名以下のゼミなどの場合、参加者がひとりずつ個別に画面に表示されている様子は、あたかも受講生が対等な立場でゼミに参加しているようにも見受けられ、新鮮な気持ちで授業を行うことができた。

この一年間のさまざまな経験を通して思ったことは、授業は、対面に勝るもの無しではあるが、オンラインの授業にも、多くのメリット、および可能性が

あるということであった。

本稿は、筆者が2020年度前期に担当した授業¹の事例報告である。

この授業は、音楽に焦点をあてた「文化史」で、昨年度までは通常の対面授業として行っていたもので、かつてテレビで放送された番組の録画を教材として見せながら講義をする、というかたちをとっていた。その番組は、1回ごとにヨーロッパの都市を取り上げて、その都市にまつわる音楽作品を映像付きで流すというものだった。オンライン授業では、テレビ番組の録画は使えないため、今回は、いろいろな都市に焦点をあてるという流れはそのままに、全く新しい内容構成で授業を組み立てた。

ここで紹介するのは、ウィーンを取り上げたオンデマンド型の授業（動画配信による）の内容を再構成したものである。教材として使ったのは、ウィーンの観光スポットを紹介するANAのウェブサイト²と、ウィーンにおける音楽関係の博物館を紹介するサイト³である。

筆者が、実際にウェブサイトを閲覧しながらマイクに向かって喋る（講義する）ものを、コンピュータの“画面収録”の機能を使って動画として保存し、それらをひとつの動画に編集した。授業の動画は、受講者だけが「共有」できるように設定し、期間限定でオンライン配信する、という方法をとった。

1. ANAのウェブサイト：ウィーン・ヴィジュアル・トリップ



まず、このサイトのトップを飾るシュテファン大聖堂 Stephansdom の華麗かつ荘厳な建造物を確認しておきたい。この大聖堂は、ウィーンの代表的な観光名所のひとつであるが、このサイトでは次のように紹介されている。

図1-1 パソコンのデスクトップに表示された動画

「ウィーンの象徴」または「ウィーンの魂」ともいわれる街のシンボリックな建築物。12 正規からロマネスク様式で建築がはじまり、のちにゴシック建築に改築された。約 137 m の高さを誇る南塔は、見る者を圧倒する。ハプスブルク家の歴代君主の墓所として、また作曲家モーツァルトの結婚式と葬儀が行われた場所としても有名。地下には、17 世紀にペストで亡くなった約 2000 人の遺骨が保管されている。

モーツァルトに関しては、たとえば『ニューグローヴ音楽事典』の「モーツァルト」の項に“シュテファン大聖堂”の語は 3 回出てくるが、上記の 1782 年の結婚式のことのほかに、1784 年に大聖堂のすぐ近くに引越したこと〔下記 1. の (8) を参照〕、また、最晩年にはこの大聖堂における副楽長の地位（無給）を確保したことが記されている⁴。古典派の作曲家では、ハイドンの方が、シュテファン大聖堂により深く関わっていると言えるだろう。音楽史の教科書には、次のように記載されている。

[7 歳の時に] ヴィーンの大聖シュテファン大聖堂の少年聖歌隊員となり、ここでおいに実践的な体験を積んだが、体系的に音楽理論の教えを受けることは無かった。声変わりのために解雇されると、この若者は自由の身の音楽家・教師の仕事でやっと自分の生活を支えた⁵。

この時代のハイドンについては、「惨めな存在の 8 年間」⁶とも言われるように、恵まれているとは言えない環境であったかも知れないが、7 歳からの 8 年間という時期をこの場で過ごしたことは、音楽的なことを含めて、その後のハイドンに多大な影響を与えたに違いない。

さて、このウェブサイトでは、ウィーンをめぐる“ヴィジュアル・トリップ”として、次の 5 つのコースが紹介されている：〈1. ウィーンの魅力が凝縮：王道を巡る〉、〈2. 荘厳華麗なる風景：建築を味わう〉、〈3. 歴史と絵画と音楽と：芸術に浸る〉、〈4. “映える”景色の連続：写真を楽しむ〉、〈5. 実はグルメの都：美食と旅〉。それぞれ、複数の名所がキャプション付きの画像で紹介されている。

授業では、これらのうち、〈3. 歴史と絵画と音楽と：芸術に浸る〉を取り上げる。ここで紹介されるのは、次の9つの観光スポットである。これらのうち、主に音楽に関わる（4）～（9）を見ていく。

3. 歴史と絵画と音楽と：芸術に浸る

- (1) オーストリア国立図書館 Austrian National Library
- (2) マリア・テレジア記念碑 Maria Theresa Monument
- (3) 美術史美術館 Kunsthistorisches Museum Wien
- (4) ウィーン国立歌劇場 Vienna State Opera House
- (5) セセッション館 Secession Building
- (6) ベートーヴェン 記念碑 Beethoven Statue
- (7) ヨハン・シュトラウス記念像 Monument to Johann Strauss
- (8) モーツァルトハウス・ウィーン Mozarthaus Vienna
- (9) グリーヒェンバイスル The Griechenbeisl

(4) ウィーン国立歌劇場 Vienna State Opera House

ウェブサイトにおける歌劇場のキャプションを引用する。

ウィーンのランドマークの一つで、世界最大のレパートリーを誇る歌劇場。1869年にネオルネサンス様式で建てられた宮廷歌劇場は、皇后夫妻のフランツ・ヨーゼフ1世とエリザベートの臨席のもと、モーツァルトの「ドン・ジョバンニ」でこけら落としを行った。第二次世界大戦で大きな被害を受けたが、1955年に再建。それ以降も、多くの有名作品がこの歌劇場から生まれ、現在は毎年300以上のオペラやバレエ公演が行われている。

ここから、さらに歌劇場の公式ウェブサイトに飛び、歌劇場の歴史を辿ることができる⁷。その説明によれば、こけら落としが行われたのは1869年5月25日であり、その後、歴代の音楽監督によって伝統が築かれ、グスタフ・マー

ラー（1897年就任）へと受け継がれていく。

また、ウィーンにおけるコンサート会場としては、ウィーン楽友協会 Wiener Musikverein が挙げられるが、ここで一旦 ANA のウェブサイトから離れて、この施設の公式ウェブサイトで、1812年の設立以来の歴史を辿る⁸。ベートーヴェンが名誉会員になり、シューベルトがハ長調の交響曲を協会に献呈したこと（1826年）、今日に続く舞踏会が開催されるようになったこと（1830年）、最晩年のメンデルスゾーンが《エリア *Elias*》を指揮したこと（1847年）、シューベルトの〈未完成交響曲〉初演（1865年）、ブラームスの《ドイツ・レクイエム》初演（1867年）、リストが名誉会員になる（1881年）など、まるで音楽史そのもののようなこの組織の歴史を、さまざまな画像とともに見ることができる。

（5）セセッション館 Secession Building

ここは、世紀末のウィーンを象徴する分離派の拠点である。ウェブサイトでは、次のように説明されている。

1800年代後半の芸術家グループ、ウィーン分離派（セセッション）の展示施設で「分離派会館」とも呼ばれる施設。当時芸術界を支配していた保守的な派閥から“分離”し、自分たちが信じる作品を発表する人たちのために建てられた。設計は分離派メンバーであり建築家ヨーゼフ・マリア・オルブリヒ。白亜で直線基調の建物に、月桂樹のドーム屋根や金色の動植物のモチーフの彫刻などが施されている。その佇まいから、「金のキャベツ」という愛称もある。

ここでは、「必見はクリムトの不朽の名作」という見出しで、分離派の初代代表グスタフ・クリムト Gustav Klimt（1862-1918）の大作〈ベートーヴェン・フリーズ *Beethovenfries*〉（1901）が、作品の画像とともに紹介されている。これは、全長約 34 m、高さ 2 m の壁画で、1902年に開催された第 14 回分離派展で発表されたものであり、現在は、地下の特別展示室に常設されている。

この作品は、ベートーヴェンの交響曲第9番 Op. 125 に基づくものとして知られている。全体は3つの部分に分けて描かれており、それらは部屋の3つの壁面に連なるように設置されている。ベートーヴェンから続くウィーンの伝統を視覚的にとらえることができる作品であるとも言えよう。

講義では、分離派の代表的画家のひとりとして、エゴン・シーレ Egon Schiele (1890-1918) も取り上げるが、ここでまた ANA のウェブサイトから離れ、まず、シューベルトの〈死と乙女〉(歌曲 D.531 と弦楽四重奏曲第14番 D.810 の第2楽章)を紹介したのち、シーレによる絵画「死と乙女」(1915年)および、シーレの伝記映画「エゴン・シーレ:死と乙女」(ディーター・ベルナー監督、2016年公開)を紹介した⁹。

(7) ヨハン・シュトラウス記念像 Monument to Johann Strauss

これは、彫刻家エドムント・フォン・ヘルマー Edmunt von Hellmer (1850-1935) によるモニュメントであり、ヴァイオリンを弾きながら指揮するスタイルで有名だったヨハン・シュトラウスの姿を再現している。ウェブサイトの説明によれば、1921年に除幕して以来、黒く塗られたこともあったが、1991年に現在の金色に戻された。

この像は、約96000平方メートルの広さをもつ市立公園 Wiener Stadtpark に設置されている。同じ公園内には、ウィーンの音楽文化を象徴する次の4人の作曲家の彫像も置かれている¹⁰。

フランツ・シューベルト Franz Schubert (1797-1828)
アントン・ブルックナー Anton Bruckner (1824-1896)
フランツ・レハール Franz Lehár (1870-1948)
ロベルト・シュトルツ Robert Stolz (1880-1975)

これらの音楽家のうち、シューベルトは言うまでもなくウィーン生まれの、ウィーン人を代表する音楽家である。リンツに生まれてウィーンで亡くなった

ブルックナーは、人生の半分以上をウィーンで過ごしている。そして、レハールとシュトルツは、ウィーンにおけるオペレッタ発展に大きく貢献した人物である。

(8) モーツァルトハウス・ウィーン Mozarthaus Vienna

ウィーンで10回以上引越しをしたと言われるモーツァルトが住んだ場所で、当時の建物が残っているのはこのみである。モーツァルト一家は、1784年から1787年までここに住み、モーツァルトはここで歌劇《フィガロの結婚》や、“ハイドン・セット”という総称で親しまれている6曲の弦楽四重奏曲などを作曲した。

モーツァルトハウスの公式ウェブサイト¹¹によれば、モーツァルトが住んだ当時の部屋を再現する改築がなされたのち、ここが2006年にモーツァルトハウスという博物館として開館した。住居は、4つの大きな部屋、小さな部屋2つ、そして台所から構成される。博物館のキュレーションはウィーン博物館によってなされており、モーツァルトがウィーンで過ごした10年間(1781-1791)に焦点をあてた展示が行われている。また、「モーツァルトのアpartment」というページでは、博物館の内部を、画像で見ることができる¹²。

(9) グリーヒェンバイスル The Griechenbeisl

芸術を巡る旅の最後に登場するのは、「ウィーン最古のレストラン」であるところの“グリーヒェンバイスル Griechenbeisl”で、名物料理ウィーン風シュニッツェルの画像とともに紹介されている。「レストランの創業は1447年、建物自体は1359年頃まで遡る」という歴史的な場所であり、さまざまな人が訪れているが、音楽家では、ベートーヴェン、シューベルト、ブラームスらがここに集ったという。“マーク・トウェインの間”と呼ばれる部屋には、このレストランに集った有名人たちのサインが壁や天井にぎっしり描かれているが、そこには上記の音楽家のものも含まれる。

以上、観光の宣伝を目的とするウェブサイトであるが、画像を連ねることによって構成される内容は、補足的な解説をほどこすことによって、わかりやすい教材となり得ると言えるだろう。また、観光という視点ならではのこととも言えるが、歴史的な人物が彼らの日常生活において訪れた場所、たとえばレストランなどを実際に訪れることは、それがヴィジュアルな体験であったとしても、文化の歴史を実感する体験となり得るのではないだろうか。

2. ウィーン博物館 Wien Museum

ウィーンには、音楽家にかかわるさまざまな博物館があるが、それらのいくつかはウィーン博物館の関連施設となっている。それらのうち、次の6つの博物館は、1枚のチケットで周ることができるようになっている。

- (1) ベートーヴェン博物館 Beethoven Museum¹³
- (2) ベートーヴェン・パスクヴァラテイハウス Beethoven Pasqualatihaus¹⁴
- (3) ハイドンハウス Haydnhaus¹⁵
- (4) ヨハン・シュトラウス住居 Johann Strauss Wohnung¹⁶
- (5) シューベルト生誕の家 Schubert Gburtshaus¹⁷
- (6) シューベルトが亡くなった家 Schubert Sterbewohnung¹⁸

(1) ベートーヴェン博物館 Beethoven Museum

1787年にウィーンにやってきたベートーヴェンは、1792年からここに住んだ。有名な「ハイリゲンシュタットの遺書」は、この家で書かれている。作品では、二短調のピアノソナタ Op. 31-2「テンペスト」や〈プロメテウスの創造物〉の主題による変奏曲 Op. 35などが作曲されたほか、交響曲第3番「英雄」Op. 55の最初スケッチがここで成されている。

画像では、いくつかの肖像画や自筆の「ハイリゲンシュタットの遺書」のほ

か、展示風景などの全 17 枚の写真を見ることができる。

(2) ベートーヴェン・パスクヴァラティハウス Beethoven Pasqualatihaus

ここは、所有者であるパスクヴァラティ Josef Benedikt Baron Pasqualati にちなんで、パスクヴァラティハウスと呼ばれる。建物は 18 世紀に建てられたもので、市の古い要塞が残っている中心地に位置する。ベートーヴェンは、ウィーンで過ごした 35 年のうち、8 年間はここに過ごした。ベートーヴェンが使ったのは 4 階の部屋で、窓から見える風景は、ベートーヴェンがいた頃からそれほど変わっていないのではないだろうか。ここで作曲した曲には、交響曲の第 4、5、7、8 番のほか、オペラ《フィデリオ》が含まれる。

6 つの画像には、展示風景などが含まれる。

(3) ハイドンハウス Haydnhaus

この住居は、2 回にわたってイギリスに滞在した間の時期にハイドンが購入したもので、当時はウィーンに隣接する村のような所だった。彼がここに引っ越したのは、1797 年、彼が 65 歳の時であり、1809 年 5 月 31 日に亡くなるまで、最後の 12 年をここで過ごした。この博物館は、没後 200 年を期に整備され、ハイドンの晩年に焦点をあてた展示が公開されている。ここで作曲された作品には、2 つのオラトリオ《天地創造》と《四季》がある。

画像では、館内の展示風景のほか、当時のスタイルで造園された庭などを見ることができる。

(4) ヨハン・シュトラウス住居 Johann Strauss Wohnung

有名な〈美しく青きドナウ〉が、1867 年にここで作曲された。また、この博物館には、ヴァイオリンを含め、彼が所有した楽器や家具のほか、彼が活動する様子を描いた絵画作品などが展示されている。また、彼は 3 回結婚しているのだが、ウェブサイトの説明によれば、彼の人生に関わるさまざまなもの

も展示されている。

画像では、9枚の写真でさまざまな展示物を見ることができる。

(5) シューベルト生誕の家 Schubert Gburtshaus

シューベルトは、1797年1月31日にここで生まれた。今は博物館として公開されており、いくつかの有名な肖像画のほか、彼のトレードマークにもなっているメガネも、ガラスケースに収められて、ここで展示されている。

画像では、8枚の写真からさまざまな肖像画や絵画を展示する風景を見ることができる。

(6) シューベルトが亡くなった家 Schubert Sterbewohnung

シューベルトは、1828年11月19日に、ここで亡くなっている。この家は、彼の兄弟が所有する住居で、シューベルトは亡くなるまでの数週間、客としてここに滞在していた。彼の最晩年の歌曲〈岩の上の羊飼〉D. 965は、ここで作曲されている。展示には、彼の最後の数週間と死、葬式などにかんする資料などが含まれる。

画像では、5枚の写真で展示風景を見ることができる。

ウィーンに焦点をあてた「音楽文化史」のオンデマンド型（動画配信）の授業内容は以上の通りである。

視覚的な情報を重視して内容を構成しただけでなく、教室で前のスクリーン（あるいはモニター）に映されたものよりも、目の前のコンピュータの画面やスマートフォンの画面の方が見やすいことが実感された。おそらくそのため、学生によるコメントを読むと、こちらの意図が対面による授業の場合よりもむしろ、直接的に伝わっているようにも思われた。

オンデマンド型の最大のデメリットは、授業も、リアクションも、基本的に一方通行になってしまうことであると思われる。今後、どのような形態の授業を行うにしても、今回オンデマンド型の授業を通じて学んだノウハウは、活か

すことができるだろう。

注

- ¹ 筆者が非常勤講師として名古屋芸術大学で担当した「文化史」（2020 年度後期）の授業。
- ² ANA（全日本空輸株式会社）のウェブサイト Wien Visual Trip <https://www.ana.co.jp/ja/jp/international/promotions/vienna/>（最終閲覧日 2021.01.31）
- ³ ウィーン博物館公式ウェブサイト 音楽関係の博物館 <https://www.wienmuseum.at/en/musicus-one-ticket-six-sites>（最終閲覧日 2021.01.31）
- ⁴ Eisen, Cliff, and Stanley Sadie. "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus." Grove Music Online. 2001（最終閲覧日 2021.01.31）<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278233>.
- ⁵ グラウト、D. J.、C. V. パリスカ『新西洋音楽史（中）』戸口幸策、津上英輔、寺西基之訳、音楽之友社、1996 年、p. 276.
- ⁶ Feder, Georg, and James Webster. "Haydn, (Franz) Joseph." Grove Music Online. 2001; Accessed 31 Jan. 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044593>.（最終閲覧日 2021.01.31）
- ⁷ ウィーン国立歌劇場の公式ウェブサイト <https://www.wiener-staatsoper.at/en/staatsoper/the-opera-house/history-architecture/#c4408>（最終閲覧日 2021.01.31）
- ⁸ ウィーン楽友協会公式ウェブサイト：協会の歴史 <https://www.musikverein.at/en/history-of-the-musikfreunde>（最終閲覧日 2021.01.31）
- ⁹ 映画「エゴン・シーレ 死と乙女」予告編 <https://youtu.be/NnA2iG3VzZc>
- ¹⁰ ウィーン市立公園ウェブサイト <https://www.wien.gv.at/umwelt/parks/anlagen/stadtpark.html>（最終閲覧日 2021.01.31）
- ¹¹ モーツァルトハウス公式ウェブサイト <https://www.mozarthausvienna.at/en/MOZARTHAUS-VIENNA>（最終閲覧日 2021.01.31）
- ¹² "Mozart's Apartment" <https://www.mozarthausvienna.at/en/MOZARTHAUS-VIENNA/Museum/Mozarts-apartment>（最終閲覧日 2021.01.31）
- ¹³ ベートーヴェン博物館公式ウェブサイト <https://www.wienmuseum.at/en/locations/>

beethoven-museum (最終閲覧日 2021.01.31)

¹⁴ ベートーヴェン・パスクヴァラティハウス公式ウェブサイト <https://www.wienmuseum.at/en/locations/beethoven-pasqualatihaus> (最終閲覧日 2021.01.31)

¹⁵ ハイドンハウス公式ウェブサイト <https://www.wienmuseum.at/en/locations/haydnhaus>

¹⁶ ヨハン・シュトラウス住居公式ウェブサイト <https://www.wienmuseum.at/en/locations/johann-strauss-wohnung> (最終閲覧日 2021.01.31)

¹⁷ シューベルト生誕の家公式ウェブサイト <https://www.wienmuseum.at/en/locations/schubert-geburtshaus> (最終閲覧日 2021.01.31)

¹⁸ シューベルトが亡くなった家 <https://www.wienmuseum.at/en/locations/schubert-sterbewohnung> (最終閲覧日 2021.01.31)

占領期日本におけるポピュラー音楽文化¹

東谷護 愛知県立芸術大学音楽学部教授 (音楽学)

日本のポピュラー音楽は、外来音楽を受容・消化・発展することによって、今日の隆盛に至ったといえよう。それ故に、日本のポピュラー音楽の考究には、外来音楽、すなわち、グローバルスタンダードと認識されているポピュラー音楽が、どのように広く世界各地に伝播されたのかを最初に確認しておきたい。

音楽のグローバル化に大きな影響を与えた媒介、メディアーションに着目してみると、以下のような時代区分が考えられよう (東谷 2008:117-118)。

1. 五線譜が威力を持った時代
2. 米軍基地が威力をもった時代
3. マス・メディアが威力をもった時代
4. マルチ・メディアが威力をもつ時代

これらの時代区分は、日本のポピュラー音楽を歴史的に把握する上でも有効である。特に戦後日本のポピュラー音楽の黎明期は、政治、経済、文化などと同様、占領期 (1945-1952 年) にあると言っても過言ではない。戦後日本を語る上で欠かせないものの一つであるテレビの本放送が始まったのは 1953 年である。テレビという娯楽を日本人が手に入れるまでに終戦から 8 年の月日が流れていた。この 8 年間は、日本がアメリカに占領されていた期間とほぼ重なり、日本のポピュラー音楽史においては、米軍基地が威力を持った時代にあたる。この動きの中核となったのが、軍人の娯楽施設として各地の基地内に作られたクラブでの音楽実践であった。クラブではジャズやアメリカで流行ったヒット曲の演奏が求められたため、日本人バンドマンの多くが日夜、演奏を繰り返り広げた (伊藤 1984:35-40、北中 1995:12-13)。

一見すると、米軍基地は地政学やポストコロニアル研究のテーマだと思われるだろうが、米軍基地が設置された各国、各地域のポピュラー音楽に米軍基

地が影響を与えたという点において、ポピュラー音楽研究にとっても重要な研究対象といえる。先行研究として、占領期日本での米軍基地内の音楽実践については東谷（2005a）が、韓国の米 8 軍舞台については shin（2005）が、1980 年代のウイーンにおける米軍基地の音楽面での影響については Goertzen（1988）が詳しい。

本稿では、占領期日本に現れた米軍基地という「(日本の中の) アメリカ」の中に設置されたクラブを巡る音楽実践に焦点をあて、これら米軍クラブにおけるポピュラー音楽実践の解明を行い、それらの実践にみられる歴史的、社会的背景との関係性や新たな文化創出の過程をたどることによって、占領期におけるポピュラー音楽文化が内包している文化的意義を考察したい。

進駐軍クラブとは何か

クラブの誕生

第 2 次世界大戦の終戦から約 2 週間後の 1945 年 8 月 30 日 14 時をまわった頃、連合軍最高司令官ダグラス・マッカーサー元帥は神奈川県厚木飛行場に降り立った。マッカーサーは日本に降り立つと、トラック 10 台に分乗した 1200 人の部隊を従え、夕方には横浜に到着し、占領軍司令部の拠点を横浜においた（服部・斉藤 1983:35-36）。

アメリカは、焦土と化した横浜、東京をはじめとした日本各地の焼け残った建物や土地の多くを接収した。それらは、軍用施設や軍人用の住宅に作り替えられた。アメリカ軍に接収された場所は「オフリミット」と呼ばれた。オフリミットの境界には日本人の立ち入りを禁じた標識やフェンスがたてられた。フェンスの先には、日本であるにもかかわらず、日本人が立ち入ることのできない「アメリカ」が人々の前に突然、現れたのである。

この特異な空間である「アメリカ」では、多くの米軍兵士が占領政策に従事した。日本各地の基地やキャンプには、米兵たちの娯楽施設としてクラブが作られた。軍人に階級があったように、クラブにも階級があり、それぞれ呼び方も異なっていた。次にあげる 3 系統のクラブが代表的なものであった。

OC (Officers Club)

NCO (Non Commissioned Officers club)

EM (Enlisted Men's club)

これらの他に CC (Civilian Club)、AM (Air Men's club)、Service Club、WAC (Women's Army Club)などを設置した基地やキャンプもある。さらに黒人兵士専用のクラブも存在した。これらはすべて米兵相手のものであり、日本人は入ることができないオフリミットの空間だった。基地周辺には、これらに倣った日本人が経営する米兵専用のキャバレーやダンスホールの類も作られた。

クラブでは、軍人たちに飲食を提供するだけにとどまらず、バンド演奏やショーを提供した。占領期後半まで、アメリカ本土からの慰問が少なかったため、バンド演奏やショーを日本人のバンドマンや芸能者に頼らざるを得ない状況にあった。こうした事情が、日本人の立ち入りが許されなかった「アメリカ」という空間に一部の日本人が立ち入ることを可能にさせた。オフリミットへの立ち入りを特別に許された日本人は主に従業員、バンド演奏やショーに関わる芸能者と芸能者を斡旋する仲介業者、米兵に連れられてくる客だった。

「アメリカ」を体験し、後に名を馳せた者として、穂吉敏子(1929-)、石井好子(1922-2010)、ウイリー沖山(1933-2020)、江利チエミ(1937-1982)、笈田敏夫(1925-2003)、小坂一也(1935-1997)、小島政雄(1913-1968)、澤田駿吾(1930-2006)、ジョージ川口(1927-2003)、杉浦良三(1932-2002)、スマイリー小原(1921-1984)、世良譲(1932-2004)、原信夫(1926-)、ペギー葉山(1933-2017)、松尾和子(1935-1992)、松本英彦(1926-2000)、宮沢昭(1927-2000)、守安祥太郎(1924-1955)、雪村いづみ(1937-)などがあげられる。さらには歌手、バンドマンだけではなく、戦後日本のポピュラー音楽だけにとどまらずテレビタレント等の芸能界に大きな影響を与えたプロダクションのナベプロ創始者の渡辺晋(1927-1987)、渡辺美佐(1928-)夫妻、同じくプロダクションのホリプロ創設者の堀威夫(1932-)、ビートルズの日本公演を実現させた永島達司(1926-1999)など、戦後日本のポピュラー音楽を陰で支えた者たちもオフリミットへ足を運んでいた。有名無名に関わらず、進駐軍クラブと何らかの関わりを持った人々は、数え上げたらきりが無いほどである(穂吉 1996、軍司 1995、堀 1992、伊藤 1984、北中 1995、

小坂 1990、野地 2001、笈田 1985、大森 1986,1987、高橋・佐々木 1997、竹中 1968、内田 1976、植田 1997)。

当時、米兵からの要求が多かったのが、ジャズやアメリカで流行しているポピュラー・ソングなどのバンド演奏だった。とりわけ、スイングスタイルのビッグ・バンドやコンボによる演奏が多かったという。バンドマンたちは日夜レパートリーを増やすことと腕に磨きをかけることに懸命だった。ショーの内容は、奇術、曲芸、柔道、剣道、薙刀、空手、さらには歌舞伎、文楽、人形作り、生花、変わったところでは手相、十二単のショー、模擬結婚式の実演など、多種多彩であった(占領軍調達史編さん委員会事務局 1957:3-4)。こうしたショーのなかから日本の女子プロレスも誕生した²。クラブやキャバレーは、兵士の数に見合うだけ必要とされ、全盛期には、クラブの数は全国に 500 ほどあった(東谷 2005a:80-87)。

クラブに関わった日本人

先述したように、オフリミットの空間であったクラブに入ることが出来たのは、ステージに立つ芸能者、芸能者をクラブに斡旋する仲介業者、クラブに勤める従業員であった。以下では、彼らと米軍クラブとの関わりについて言及したい。

先ず、クラブのステージに立った芸能者、そのなかでもバンドマンたちに共通することは、戦後の不安定な経済状況下で高額な金を手にすることができるという経済的理由でクラブでの演奏をはじめた者が多かったことである。戦後すぐには軍楽隊出身者がその強力なネットワークによって仕事などの情報を得ていた。またクラブでの演奏は需要と供給のバランスが崩れており、バンドマンの数が圧倒的に不足していたことから、アマチュアの参入が比較的楽にできた。中でも「金になる」という理由だけで、楽器を弾いたことがない者まで参入した例などもあった(東谷 2001:129-133)。

演奏者は戦前からのジャズマンを除けばクラブで演奏が求められていたジャズに慣れ親しんでいたとは限らなかった。彼らがアメリカのポピュラー音楽の受容をする際に大きな役割を果たしたのは楽譜だった。その代表は、慰問用の「ヒット・キット(HIT KIT OF POPULAR SONGS)」、海賊版の「1001」、「ストック・

アレンジメント」の3種類であった。これらの楽譜はどれも入手しにくいと、バンドマンの間で貸し借りをしたり、レコードやラジオに耳を傾け採譜したりなどの努力を怠らなかつた者たちもいた。バンドマンは経済的には同時代の日本人より潤っていた。世代的にも10代半ばから20代半ば位までの者が多く、そのなかには若気の至りという言葉がふさわしい博打や薬物などの「遊び」に手を出した者もいた。

次に仲介業者についてみてみよう。クラブ側が芸能者の提供を受ける手だてとしては、戦前からの大手芸能プロダクションに依頼するほか、クラブのマネージャーや日系将校などの知己縁故の関係者という個人的なつながりに頼ることがあったが、これだけでは間に合わなかつた（占領軍調達史編さん委員会事務局1957:5）。このような状況下において、英語のできる者には仲介業者としてのビジネスチャンスがあった。

占領期後半には大手として名が通っていたGAYカンパニーは、仲介業の中では、後発であった。大手にまで発展できたのは社長が日系カナダ人二世であったことが大きかつた（内田1995:2）。GAYカンパニーは主にバンドを斡旋する部門と色ものと呼ばれていたショーを斡旋する2部門に別れていた。東京に事務所をおいており、首都圏のクラブにバンドやショーを主に斡旋していたのだが、東北地方の三沢や八戸のクラブ、さらには北海道の真駒内や千歳のクラブにも斡旋していた。社員の一人は1週間でこれら全てをまわるツアーを芸能者の引率として行っていたほどGAYカンパニーは仕事を得ていた。

このようなクラブと直接交渉して仕事を手に入っていた仲介業を営んでいた会社とは別に、「拾い」と呼ばれる仲介業を個人的に営む者がいた。その仕事内容は、クラブが出演者をトラックで迎えに来る東京駅や新宿駅などのターミナル駅などで待機して、仕事を求めてそこに集まってきていたバンドマンに声をかけ、当日演奏させるメンバーを選び出して、即席のバンドを組み、クラブ側に斡旋することである。つまり、日雇い労働者を確保することである。

最後に、従業員として働いた日本人についてだが、クラブに勤めた日本人従業員はオフリミットの空間で毎日働くことと米軍に勤めるという点において、クラブに出入りした演奏者や仲介業者と大きく異なる。敗戦国民として、勝者アメリカ、すなわち敵国であったアメリカが接収した空間に出入りして従業員

として働くことは、従業員それぞれの胸の内も、あくまで生計を営むための経済的なこととして割り切った者、物資豊かなアメリカを目の前にして驚く者、敗戦国民がかつての敵国民の下で働くことへの疑問を持ったものなど、複雑多様であった。このようなある意味、定点観測的な位置にいた者にとって占領期の音楽文化は、戦後復興のただなかにあった敗戦国日本の状況とは全く異なる華やかな空間であった。

占領期横浜の米軍クラブの諸相

本節では、占領期における横浜の音楽文化を事例対象として、当時の音楽文化の歴史的意義を考察する。横浜は、最初に GHQ の本部が設置され、進駐軍関係者が多かっただけでなく、接收面積が全国的に見ても広く、音楽文化においても日本の他の米軍基地を抱える都市のモデルにもなる点において、事例研究の対象として考察する意義は十分である（服部・斉藤 1983:44-46、横浜市総務局市史編集室 1999:7）。

占領下の横浜概観

マッカーサー率いる GHQ の拠点は、1945 年 10 月上旬に東京の日比谷に移るまでは、横浜にあった。拠点が移った後も、実質的にはアメリカ 1 カ国による占領だったため、米 8 軍司令部は依然として横浜に残ったため、横浜には米兵が溢れていた。その総数は絶えず変動していたが、日本側の推計によれば、1945 年 12 月末までに 9 万 4 千人だった。これは進駐軍兵士総数の約 25% に相当するものであった。同時期の横浜市の総人口は 62 万 5 千人だった。土地の接收面積は、1946 年 9 月末で 920 万 m² に及んだ。これは横浜市全体の 2.3% を占め、接收地の 40% が、市中心部に集中していた。

市中心部は戦災がひどく接收地の大半が焼け野原だった³。さらに、港湾施設があったことも接收対象として都合がよかった。接收された焼け跡は、短期間のうちに瓦礫などが整理され、あちらこちらにカマボコ兵舎と呼ばれたプレハブ兵舎が設置された。

接收面積も広く、米国人の数も多かった横浜は、アメリカに関わりのあるものが瞬く間に氾濫した。それは英語で書かれた看板や標識にもあらわれていた。

1946年9月1日から10月22日までの『神奈川新聞』には、「街のABC」「時事略語集」というタイトルで、街でよく目にしたであろう英文とその訳語を紹介するコーナーが、30回ほど掲載されている。

接收された土地には米軍関連の施設や居住地が作られ、街の随所で英文表示がみられた。通りの名前もケンタッキー・アヴェニュー (KENTUCKY AVE.)、テキサス・ストリート (TEXAS ST.) のように、米軍が名付けたものもあった(横浜市総務局市史編集室 1989: 付録地図)。

横浜で比較的接收面積が大きかったのは、本牧地区のエリア 1、エリア 2 と根岸台のエリア X だ。主に米軍人居住地だったこれらの地区には、ハウスが立ち並び、芝生の緑が鮮やかに映えていた。混沌とした戦後日本社会と、あまりにも対照的な光景だった(奥村・常磐 1996)。

横浜の主要クラブ所在地

占領期の横浜中心部にはクラブや米兵専用のキャバレーが 30 ほどあった(資料 1, 2)。これらのクラブで演奏した者のなかには、占領期以降に有名になったバンドマンや歌手たちがいた。彼らのなかには、ひとつのクラブと長期にわたって専属契約を結んだ者もいれば、複数のクラブで演奏した者もいた。1946年2月11日の米軍機関紙「星条旗新聞」(「STARS AND STRIPES」)は、横浜でキャバレーが好評だと伝えている。横浜のクラブには活気があった(横浜の空襲を記録する会 1977:443-444)。

横浜を本拠地としていたキャンプ横浜 (CAMP YOKOHAMA) が統括したクラブは、ゼブラクラブ (NCO) を筆頭に、シーサイドクラブ (NCO)、クラブ 45 (EM)、クロスロード (NCO)、ゴールドエンドラゴン (OC) などがあった。

ゼブラクラブに出演していた者のなかには、雪村いづみ (歌手)、スマイリー小原 (バンドマスター) が、シーサイドクラブの出演者には笈田敏夫 (歌手) がいた。ジャズバンドのシャープス&フラッツの原信夫 (バンドマスター) もグループ結成前にオリmppick (キャバレー) に別のバンドのメンバーとして出演していた。後に名を成す若者たちが歌い、演奏していたのだ(大森 1987、内田 1976)。

黒人専用では、クラブ 45 の他に 400 クラブ (NCO)、ニューヨーカー (キャ

バレー)があった。400クラブには日本のジャズ史にその名を残す不世出のピアニスト守安祥太郎が、ニューヨーカーにはベース奏者の小原重徳や、陸軍軍楽隊出身者でメンバーが組まれたクラックスターが出演していた(大森1987、内田1976、東谷2001)。

芸能関係者は「アメリカ」で何を体験したのか

日本の中にある「アメリカ」は、一般の日本人にとってその存在は目にしても、立ち入ることができない、いわば手に届くようで届かない場所だった。クラブに勤めた従業員は縁故や求人によってオフリミットに足を踏み入れた。歌手やバンドマンは、仲介業の事務所から仕事を得る以外にクラブが独自に行ったオーディションを通じて、「アメリカ」に通った。今日のようにインターネットなどの情報が飛び交っていない分、仲間同士やクチコミによる情報交換が盛んだった。

彼らが「アメリカ」を初めて体験した時、どのような衝撃を受けたのだろうか。ゼブラクラブの従業員だった金山二郎は、1946年に初めて勤めたときのことを述懐する。

食べ物が豊富ですよ。そりゃあもう、日本人の生活とはダンチですね。終戦直後っていったら、酷かったんですよ。(略)そこを、いきなりそういう所へ飛び込みましたもので……。要するに、物資が豊富だったということが、一番、印象に残っていますよね(東谷2003:209-210)。

占領期末、仲介業の大手にまでなったGAYカンパニーの社員であり、歌手の松尾和子のデビューを後押しした鈴木功は、戦後まもなくアルバイトでバンドボーイをはじめ、バンドに付き添って出入りしたのがEMクラブだった。初めてクラブに入ったときのことをこう振り返る。

カマボコ兵舎みたいに簡単なのをクラブにしてて、EMクラブね。一番最初に嗅いだ臭いが床のワックスと洋モクの煙草の匂いとビールとコーク。その匂いが全部ごっちゃになったところにヤンキーの体臭で

すよ。そんな、まとまったものが鼻の中に入ってくるわけですよ。

これが、僕はアメリカの「におい」だと思った。遠い国で、遠いところで弾打ちやってたのに。手のさわれるところでアメリカを実感した（東谷 2005a:68）。

従業員、芸能者、仲介業に関わる者たちは、当初、生計を営む手段としてオフリミットに入り込んだが、「アメリカ」の刺激はあまりに強かった。前述したように、クラブでは米軍兵士向けに多種多様な芸能が提供されたが、とりわけ人気だったのがジャズバンドの演奏だ。そのため戦前からのジャズメンだけでは数あるステージをまかないきれず、学生やアマチュアにも演奏の機会が広がった。

ビブラフォン奏者の杉浦良三は「需要と供給のバランスで供給（演奏家）が追いつかなかった。だから引く手あまただったんですよ（東谷 2001:131-132）。」と振り返る。杉浦は大学在学中にクラブで演奏を始め、一時期休んだが、晩年まで横浜を拠点に音楽活動を続けた。

終戦後のインフレという状況で、クラブの仕事は演奏家にとって大きな魅力だった。陸軍軍楽隊出身の高澤智昌は「安い人でもふつうの社会人の倍はもらっていた、もうけた人はもうけた（東谷 2001:192）。」と指摘する。軍楽隊からジャズに転向した演奏家は多く、高澤もその一人だった。管楽器を中心とした軍楽隊の編成と、米兵が好んだビック・バンドの編成が似ていたことが転向を促した。演奏技術は長けていてもジャズ演奏の経験のなかった彼らは、当初、ジャズ独特のアドリブをマスターするのに苦労した。

占領期のごく初期、クラブ・マネージャーたちは、日系将兵のツテや戦前からの芸能関係事務所を使ってバンド演奏やショーに出演する日本人芸能者を集めた。彼らへの報酬は食事や煙草などの物品だけのことも多かったようだ。米軍側が、クラブの芸能提供にかかわる制度を整えると、芸能者の提供や出演料の支払いは日本政府に任された。日本側は出演料支払いの事務処理担当を終戦連絡事務局としたが、芸能提供を扱う部署については特に定めはなかった。このような状況を背景に、クラブへの芸能斡旋を専門とした仲介業者が増加したのである。占領期後半にもなると、仲介業の事務所は 170 ほどにまで増えた。

横浜のクラブに芸能者を斡旋したのは、サクラポート（EMクラブ）内にあった仲介業の事務所と都内のいくつかの事務所だった（占領軍調達史編さん委員会事務局 1957:5-7）。

ゼブラクラブ再構成

先述したように横浜には米兵が溢れていた。彼らの娯楽面での要求を満たすためにクラブの数が多かったのも理にかなう。ここでは、こうした新たな音楽実践の場となった事例としてゼブラクラブを再構成したい。

1946年2月16日、米軍は加賀町警察署向かいの東京銀行ビル（中区山下町176番地・面積約370㎡、建物約1400㎡）を接收した。ここを改装し約三ヶ月後、ゼブラクラブという名のNCOクラブを開設した。

ゼブラクラブは、1955年9月9日の返還まで営業し、その後、現在、神奈川県民ホールがある場所に移転した。移転するまでのゼブラクラブは、日本人ばかりか、黒人にもオフリミットの空間だった（神奈川県渉外部基地対策課 1983、東谷 2003:208-209）。

金山二郎は、18歳のときに進駐軍クラブで働いていた叔父に誘われ、開店当初からゼブラクラブに従業員として勤めた。米軍に勤務する形であったため、かなり厳しい身辺調査や思想チェックを受けたという。

ゼブラクラブは開店の午前11時から閉店の午後11時近くまで、食事や酒、バンド演奏やショーなど、米軍下士官のために飲食と娯楽を提供した。比較的規模の大きなクラブだったため、通訳、経理、総務、バーテンダー、コック、ウェイター、ウェイトレス、ボイラーマン、チェックルーム（クローク係）、キャッシャー（レジ係）、ジャンター（雑用係）、ガードマン、ドライバーなど、従業員の職種も多様だった。これらの仕事すべてに日本人が就いていた。他に彼らを統括する、日本人とアメリカ人のマネージャーがいた（東谷 2003:214）。

ゼブラクラブのあった場所は、現在では駐車場に様変わりし、かつての面影は見当たらない。あるのはそこに集った人々の記憶と写真だけだ。幸いにも、ゼブラクラブを収めた13枚の写真が、金山の手元に保存されていた。これらの写真と金山の記憶をもとに、クラブ内部の間取り図を復元した（資料3）。

開店当初から従業員としてゼブラクラブに出入りした金山二郎は、「まだ復

興もしていないのに、ゼブラクラブの中だけは立派だね。だから別世界ですよ（東谷 2003:210）。」と語るように、当時の驚きをいまだに忘れられないようだ。クラブと自身のバンドが専属契約を結んでいたバンドマン富山実も「凄い高級感があった。誇りを持てるような仕事場だった（東谷 2005a:103）」と思いきこす。この「別世界」とは、果たしてどのようなところだったのだろうか。

終戦後の焼け跡が残る街並みに目が慣れてきた日本人にとって、クラブの玄関はまさしく、「アメリカ」への入り口だった（資料 4）。玄関に入ると、まずシマウマ（ゼブラ）の絵柄の絨毯が客を迎えた。ゼブラクラブという名は、下士官の階級章がシマウマのようだったことに由来するという。入り口正面にはキャッシャーがあった。開店当初は、金銭の代用として軍票が使われ、兵士はここで酒や料理のチケットを買った。軍票が使われなくなってからは、席に着いたまま勘定を済ませるアメリカンスタイルとなったが、チップを支払う必要はなかったという。キャッシャーのそばのドアから中に入るとメインバー（Main Bar）があり、酒を提供する場所としては一番広かった。2階にあがると、ダイニングルーム（Dining Room）が客を待っていた。食事を出すのが主だったこともあり、この階にキッチンもあった。富山は「僕らもよく中に入って、『コーヒー頂戴よ』なんて言ってね（東谷 2005a:104）」と当時を懐かしがり、復元した間取り図に太鼓判を押してくれた。3階には男性専用のスタッグバー（Stag Bar）とバンド演奏やショーが催されたボールルーム（Ball Room）、シャッフルボードというゲームができる場所があり、にぎやかだったという。夏には、隣の建物の屋上に出ることもできた。ルーフガーデン（Roof Garden）と呼ばれ、そこでもバンド演奏が行われた。

ゼブラクラブは、華やかな空間として米軍兵に愛された。この空間で日夜、日本人バンドマンや歌手たちによって、音楽が奏でられた。

オフリミットの「外」の音楽文化

ここまで、オフリミット内での占領期横浜の音楽文化を概観してきたが、多くの日本人が生活をしているオフリミットの外に目を向けてみよう。

先ず、ジャズ喫茶「ちぐさ」と「ダウンビート」の存在は占領期における横浜の音楽文化で外すことができない。両店ともに戦前から店を開いていたが、

占領期には、オフリミットに出入りしていたバンドマンが、自分たちの演奏楽曲を増やす目的でレコードを聞きに勉強しに来店している。ジャズ喫茶ちぐさには、世界的に有名なジャズ・ピアニストの穂吉敏子も頻繁に出入りしていた。戦後日本のジャズ史に名を残す者たちが店に通っていたことを考えると、ジャズ喫茶は日本のジャズの発展を支えたといえよう。

オフリミットでの音楽実践は多くの日本人に直接には縁がなかった。焼け跡に暮らす庶民にとっての娯楽は歌謡曲だった。テレビの登場する以前であったため、舞台や芝居小屋が庶民の憩いの場だった。横浜では戦後日本のポピュラー音楽に影響を与えた新しい動きがあった。1946年11月、第1回オール横浜芸能コンクールでハワイアンバンドをバックに歌った美空ひばり（当時9歳）が入選し、話題となる。彼女はその後、着実に人気をのぼし1949年1月31日の『神奈川新聞』では「横浜国際劇場のオシャマ娘美空ひばりちゃん（12歳）は念願かなって1日から藤山一郎、二葉あき子、池真理子、川路竜子らと有楽座“春のヒットパレード”に出演する」と報じられるほどだった。美空ひばりの活躍は一芸能人としての活躍を越え、戦後日本のポピュラー音楽にとどまらず、戦後日本文化を語る上で欠かせない存在にまでなる。

結論

美空ひばりは、地方巡業だけにとどまらず、映画に出演することで人気を博した。1953年のテレビの本放送開始によって、彼女のみならず、多くの歌手がテレビに出演する。オフリミットで歌い、演奏していた歌手やバンドマンもテレビ出演した。オフリミットとは無縁の日本人は、テレビを見ることによって、米軍クラブで活躍していた彼らの歌声や演奏に触れたのである。音楽文化、とりわけポピュラー音楽は、マス・メディアの発達とともに発展したと言っても過言ではない。テレビの登場は、戦後日本の生活史の上でもその影響は計り知れない。

占領期の終結によって接收された土地や建物は相次いで返還されたが、横浜の接收解除は全国的にみれば遅れた。接收解除が進むにつれ、オフリミットであるクラブの数も減った。仕事を失った芸能者や仲介業者、従業員は次の職場を探さなければならない状況となった。「アメリカ」とは縁を切り、オフリミッ

トの外、つまり日本社会に今までとは違う職を求めた者や、日本人向けのナイトクラブやテレビ関係の仕事に移った者もいた。テレビの音楽番組に出演する歌手を手配した事務所や歌手の伴奏をするバンドマンのなかには、オフリミットで「アメリカ」相手に奮闘していた者たちがいた。オフリミットでの経験を活かした者や彼らの影響を受けた後の世代によって、戦後日本のポピュラー音楽は支えられてきたのである。

ここで、進駐軍クラブでの音楽実践が占領期終結後にどのような形で戦後日本のポピュラー音楽文化へ影響を与えたかということを概観しておきたい。

1952年の占領期終結にともなって全てではないが進駐軍人が撤退することにより、閉鎖したクラブも多かった。クラブに関わっていた日本人はオフリミットに残るか、否かという選択肢が彼らの目の前に差し出された。すなわち、数は減っても駐留軍としてのオフリミットの空間が存続していたので、占領期と同じように仕事を続けるか、オフリミットの外で駐留軍とは関わらないで仕事をするかであった。

オフリミット内にとどまらなかった者たちは、他業種に変えた者たちもいれば、職場を変えても同じような業種にいた者たちもいた。とくにバンドマン、歌手、仲介業者はオフリミットの外へ出ることによって、歌謡曲と結びついた者たちがいた。彼らが戦後日本のポピュラー音楽文化を発展させていく上で大きな役割を果たした。それはオフリミットとは縁のなかった日本人へオフリミットで受容したアメリカのポピュラー音楽やそれらを上手にとりこんだ歌謡曲などを聞き手に与えたという点においてだ。またメディアの移行期であったことからテレビ時代にもクラブ経験者らが活躍した。バンドマンであり、歌手であり、仲介業者であり、芸能事務所を立ち上げた者であり、彼らが歌謡曲文化を支えた。テレビに映る歌番組では歌手の後ろにバックバンドがいる風景が1980年代半ばまでは当たり前のものであったが、これらは占領期の音楽文化の歌手のバックバンドから連なっているものである。だから、バックバンドの多くはビッグ・バンド・スタイルなのである（東谷 2001:146）。

一瞥すると戦後日本のポピュラー音楽文化は「アメリカ化」されたものであると受け取られやすいが、実際にはアメリカ発のポピュラー音楽の持つ思想などを上手に抜き取り、そのスタイルだけを享受しているにすぎない。1911年

に夏目漱石（1867-1916）が『現代日本の開化』で、日本の近代化が西欧諸国のように自らの必然によって「内発的」に進められてきたのではなく、外圧によって押し進められてきた「皮相上滑り」なものであると指摘した（夏目 1986）が、敗戦後の日本も状況は似ている。アメリカの占領政策という外圧によって「アメリカ化」した戦後日本が生まれた。だが、ポピュラー音楽文化にとっては「皮相上滑り」のものではなく、その時々で海外の、とりわけアメリカ発のポピュラー音楽を享受してきたのである。だからこそ、アメリカ発のジャンルのポピュラー音楽を受容しても日本で定着しなかったり、流行らなかったりしたものもあるのだ。そういう点において進駐軍クラブを巡る音楽実践は新たな文化創出の基盤であったのである。

進駐軍クラブは、敗戦後、アメリカと日本という異文化が勝利国対敗戦国という地政学的な背景の中で客とホスト（バンドマンなどの芸能関係者を含めた）として出会う「場」、すなわち接触領域（コンタクト・ゾーン）であり、そこでの実践が新たな戦後日本のポピュラー音楽文化が産まれる契機となった。つまり進駐軍クラブそのものがメディアとしての役割を担ったのである。クラブは、アメリカと日本との仲立ちをすることによって、戦後日本のポピュラー音楽文化のひな型を作った場であったと同時に、その発展を促す装置として多大な働きをしたのである。有名無名に関わらず占領期にクラブに出入りしていた者たちは、アメリカからの強制に抵抗することなく、逆に自分たちにとって都合のいい形でアメリカのポピュラー音楽とその周辺のものを受容、消化し、新たな文化創出の基盤作りをした。

付記

本稿の初出は、Toya, Mamoru. 2014. "The Culture of Popular Music in Occupied Japan" Tôru Mitsui (ed.) *Made in Japan: Studies in Popular Music (Routledge Global Popular Music Series)*, pp.52-70, New York: Routledge. である。本稿は上記の日本語訳である。なお、発表後に逝去された方や Web サイトについては、最新情報に修正した。

資料 1

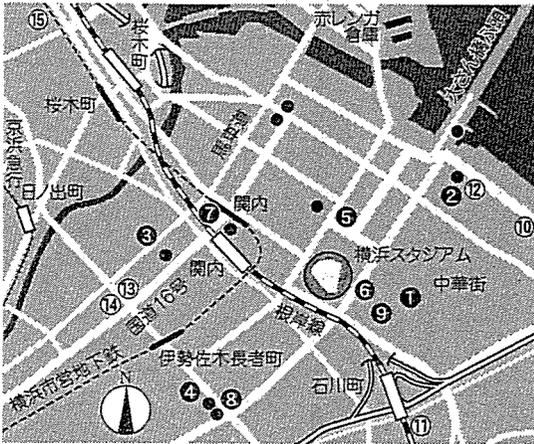
占領期の横浜市内にあったクラブ

(進駐軍用オフリミットのキャバレー等含む)

クラブ名	種類	クラブ名	種類
GOLDEN DRAGON CLUB	OC	エンジニア CLUB	EM
BUND HOTEL	OC	CORONIAL CLUB	CC
ZEBRA CLUB	NCO	三菱 CLUB	CC
SEA SIDE CLUB	NCO	オリンピック	キャバレー
CROSSROAD CLUB	NCO	NEW YORKER <黒人専用>	キャバレー
SEA MEN'S CLUB	NCO	HOT MESS CLUB	
CLIFF SIDE CLUB	NCO	サボイ	
4 0 0 CLUB <黒人専用>	NCO	横浜サービスクラブ	
WAC	NCO	オクタゴンクラブ	
NEW GRAND HOTEL	NCO	スパイク CLUB	
2 nd MAJOR PORT	EM	バンカース CLUB	
CLUB 4 5 <黒人専用>	EM	8 0 0 1 CLUB	
SAKURA PORT	EM	グランド・チェリー	
ザンジバル CLUB	EM		

鈴木功氏のメモ、吉田[1985:56-59]、大森[1987]、内田[1976]を参考に筆者東谷が作成した。なお、空欄は不明事項。

資料 2



- | | |
|---------------------------|-------------------|
| ① Zebra Club | ⑩ New Grand Hotel |
| ② Zebra Club (after move) | ⑪ Cliffside |
| ③ Club 45 | ⑫ Seamen's Club |
| ④ Club 45 (after move) | ⑬ Flier Gym |
| ⑤ Crossroad Club | ⑭ Octagon Club |
| ⑥ Golden Dragon Club | ⑮ Sakura Port |
| ⑦ Olympic | |
| ⑧ 400 Club | |
| ⑨ New Yorker | |

* ①-⑨は本文中に登場するクラブ。

● にもクラブがあった。

図 1. 横浜中心部の主要クラブ

資料 3

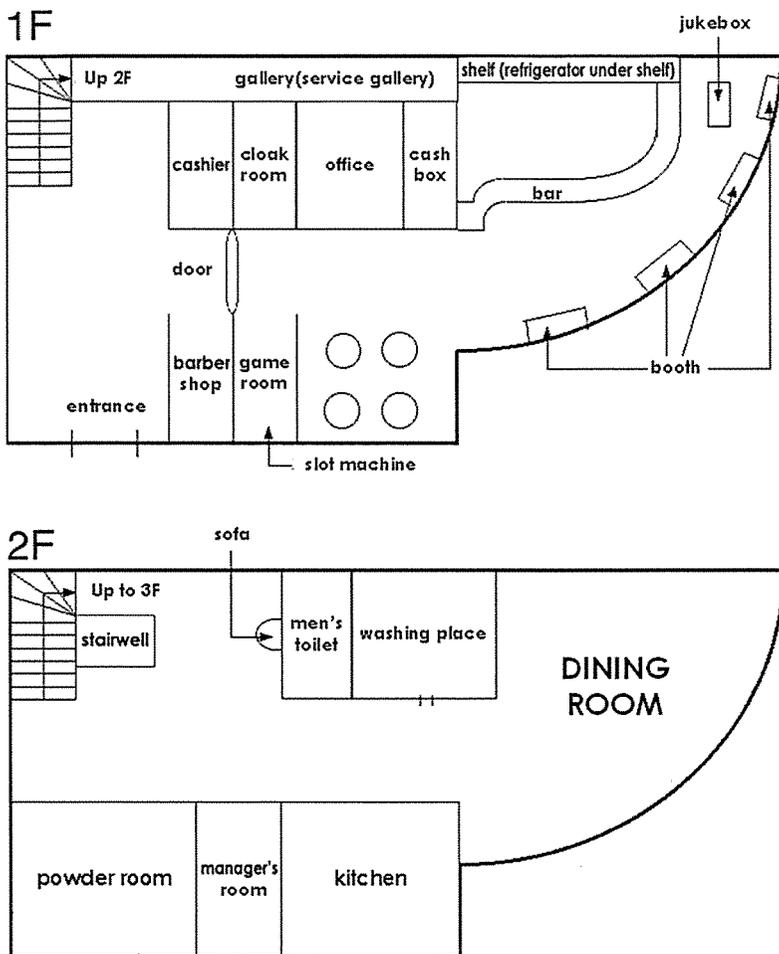


図 2. ゼブラクラブの 1 階と 2 階

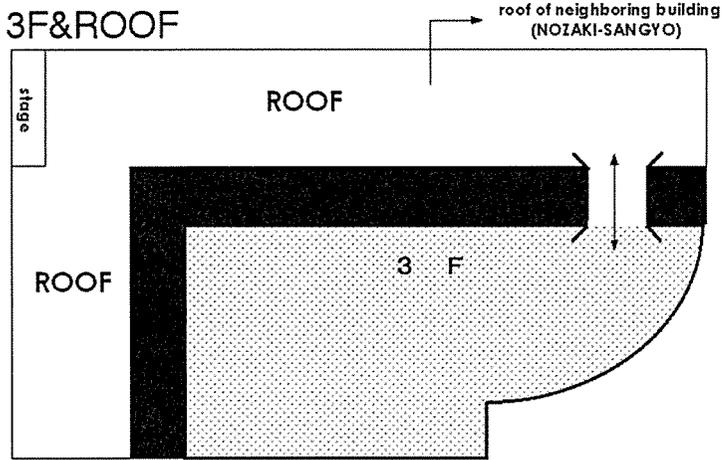
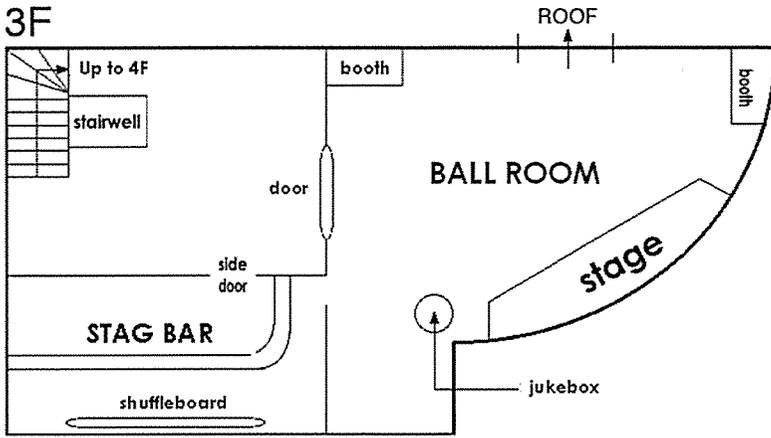
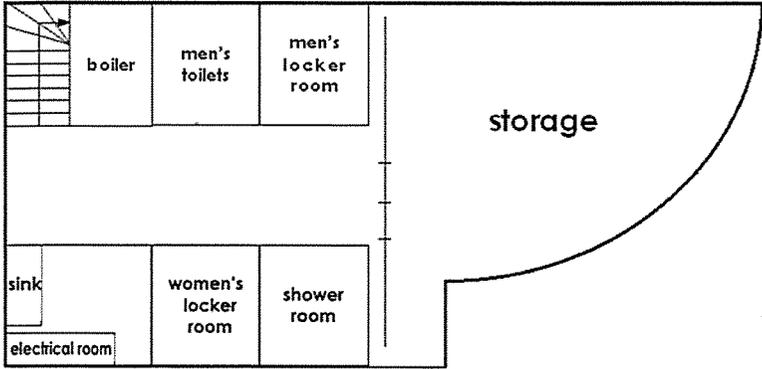


図3. ゼブラクラブの3階と屋上

BF



4F

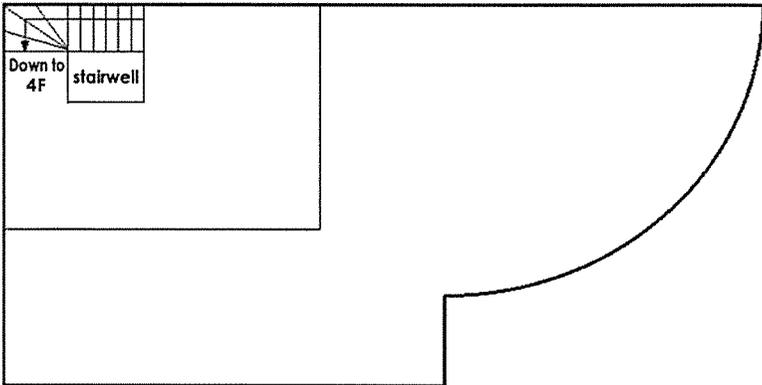


図 4. ゼブラクラブの地下と 4 階

資料 4

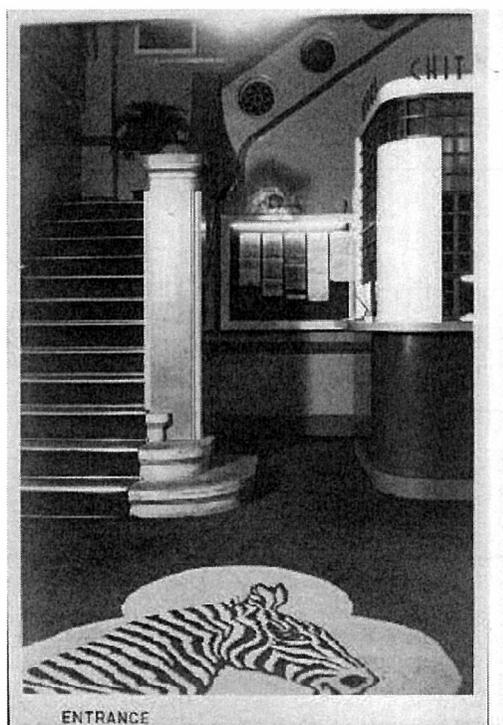


図 5. ゼブラクラブの玄関



図 6. ゼブラ NCO のビル



図 7. ゼブラクラブのダンスホール



図 7. ゼブラクラブのバー

注

- ¹ 本稿は、拙著『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、2005年）を基に改稿したものである。
- ² クラブで披露された多種多様な芸能のなかから、女子プロレスが誕生する。このいきさつについては、東谷護「女子プロレス興行にみる音楽の使われ方」小田亮、亀井好恵編著『プロレスファンという装置』（青弓社、2005年、77-94頁）に詳しい。
- ³ 占領期の横浜の状況は、横浜市の企画による《市政の歩み》という動画（制作は社団法人神奈川県ニュース映画協会、1954年）の「第一部 接収解除編」に詳しい。この動画は横浜市の公式HPで公開されている。公開先は以下の通りである：<https://www.city.yokohama.lg.jp/city-info/seisaku/torikumi/kichi/sesshu/eizo-rekishi.html#mov1>（映像で見る横浜の接収の歴史と復興、記録映画・ビデオ（1））[最終閲覧日：2021年2月17日]

参考文献

- 穂吉敏子 1996『ジャズと生きる』岩波新書。
- Goertzen, Cheri. 1988 "Popular Music Transfer and Transformation: The Case of American Country Music in Vienna", *Ethnomusicology* 32-1.
- 軍司貞則 1995『ナベプロ帝国の興亡』文春文庫。
- 服部一馬・斎藤秀夫 1983『占領の傷跡——第二次大戦と横浜』有隣新書。
- 堀威夫 1992『いつだって青春——ホリプロとともに30年』東洋経済新報社。
- 伊藤強 1984『それはリンゴの唄から始まった——戦後世代の芸能史』駸々堂出版。
- 神奈川県渉外部基地対策課 1983『提供施設の推移——連合軍の占領から今日まで』神奈川県。
- 北中正和 1995『にほんのうた——戦後歌謡曲史』新潮文庫。
- 小坂一也 1990『メイド・イン・オキュパイド・ジャパン』河出書房新社。
- 夏目漱石 1986「現代日本の開化」三好行雄編『漱石文明論集』:7-38, 岩波文庫。
- 野地秩嘉 2001『ビートルズを呼んだ男——伝説の呼び屋・永島達司の生涯』幻冬舎文庫。
- 笈田敏夫 1985『ス・ワンダフル』桐原書店。
- 奥村泰宏・常磐とよ子 1996『戦後50年横浜再現——二人で写した敗戦スト

ーリー』平凡社。[写真集]

大森盛太郎 1986『日本の洋楽 1——ペリー来航から 130 年の歴史ドキュメント』新門出版社。

大森盛太郎 1987『日本の洋楽 2——ペリー来航から 130 年の歴史ドキュメント』新門出版社。

占領軍調達史編さん委員会事務局（編著）1957『占領軍調達史第 1 巻 部門編（芸能・需品・管財編）』調達庁総務部総務課。

신현준 (타) 2005《한국 팝의 고고학 1960》서울:한길아트。(= 平田由紀江(訳) 2016『韓国ポップのアルケオロジ——1960 - 70 年代』月曜社。

高橋一郎・佐々木守 1997『ジャズ旋風——戦後草創期伝説』三一書房。

竹中労 1968『タレント帝国——芸能プロの内幕』現代書房。

東谷護 2001「歌謡曲を支えたブラスバンド」阿部勘一・細川周平・塚原康子・東谷護・高澤智昌『ブラスバンドの社会史——軍楽隊から歌伴へ』:125-149, 青弓社。

東谷護（編著）2003『ポピュラー音楽へのまなざし——売る・読む・楽しむ』勁草書房。

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。

東谷護 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。

東谷護 2005c「女子プロレス興行にみる音楽の使われ方」小田亮、亀井好恵（編著）『プロレスファンという装置』:77-94, 青弓社。

東谷護 2008「グローバル化にみるポピュラー音楽」東谷護（編著）『拡散する音楽文化をどうとらえるか』勁草書房。

内田晃一 1976『日本のジャズ史——戦前・戦後』スイング・ジャーナル社。

内田晃一 1995「ゲイ・カンパニー物語」『Jazz World』:6-2, ジャズワールド。

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』:8-2, ジャズワールド。

植田紗加栄 1997『そして、風が走りぬけて行った』講談社。

横浜市総務局市史編集室 1989『横浜市史Ⅱ 資料編Ⅰ 連合軍の横浜占領』横
浜市.

横浜市総務局市史編集室 1999『横浜市史Ⅱ 第二巻(上)』横浜市.

横浜の空襲を記録する会 1977『横浜の空襲と戦災5 接收・復興編』横浜の空
襲を記録する会.

ロベルト・シューマン『音楽と音楽家』出版の契約成立までの経緯 ——抄訳：シューマンと出版社のあいだで交わされた手紙

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

ロベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856) の『音楽と音楽家 *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*』は、彼が自身の音楽雑誌『新音楽時報 *Neue Zeitschrift für Musik*』で 1834 年から 1844 年のあいだに書いた記事を、みずから厳選して編んだ著作集である。彼は、1846 年から著作集出版のため記事の選出に取りかかり、1852 年に作業のほとんどを終わらせた。その後、すぐに出版社探しがはじめられたが、契約相手を見つけるまでには約 1 年半の時を要した。というのも、シューマンの「雑誌からの論考を集めた著作集」という企画は、出版社にとって非常に難しいものだったからである。

しかしシューマンは、最初の交渉相手であるブライトコプフ・ウント・ヘルテル社（表のなかではブライトコプフ社と記載）から出版を断られた後も、ほかの出版社との交渉を重ねた。その結果、彼が直接、あるいは仲介人を通じて連絡を取った出版社は、合計 6 社にのぼった。ブライトコプフ社の後には、シューベルト・アンド・カンパニー社、ブロックハウス社、バルトルフ・ゼンフ社、ブルーノ・ヒンツェ社、ヴィーガント社と続いている。

『音楽と音楽家』をめぐる出版社や仲介人とシューマンのあいだで交わされた、合計 32 通の手紙は、記録が残っているのみで長いあいだ消失したと考えられていたが、現在はポーランドのクラクフにあるヤギェウォ図書館に所蔵されている。広く使用されているシューマンの書簡集 (Jansen1904) には、そのうちわずか 2 通しか収録されていないため、やり取りの詳細について知ることができない。しかし、ゲルト・ノイハウス「『音楽と音楽家』前史についての文書」(Nauhaus1989) では、消失した 4 通の手紙を除く 28 通の全文を読むことが可能である（表 1 参照）。そのうち 16 通（表の 1～20 の手紙）が契約成立までに交わされたもので、残りの 12 通（表の 21～32 の手紙）は業務連絡や校正作業にかんするものである。

表1：『音楽と音楽家』出版をめぐるシューマンと出版社の手紙（全32通）一覧

	年	月	日	差出人	受取人	書簡集 ⁱ	現存 ⁱⁱ
1	1852	6	3	シューマン	ブライトコプフ社	○	○
2			8	ブライトコプフ社	シューマン		○
3			13	シューマン	シューベルト・アンド・カンパニー社		
4			23	シューベルト・アンド・カンパニー社	シューマン		○
5		11	17	シューマン	ブロックハウス社 ⁱⁱⁱ	○	○
6			27	ブロックハウス社	シューマン		○
7		12	9	シューマン	ブロックハウス社		
8			31	ブロックハウス社	シューマン		○
9	1853	1	5	シューマン	ゼンフ社		○
10		2	1	シューマン	ゼンフ社		○
11			2	ゼンフ社	シューマン		○
12			7	シューマン	ブロックハウス社		
13			28	ブロックハウス社	シューマン		○
14		7	11	シューマン	フランツ・ブレンデル		○
15			29	フランツ・ブレンデル	シューマン		○
16		11	16	シューマン	カール・フォイクト		○
17			19	カール・フォイクト	シューマン		○
18			21	シューマン	ヴィーガント社		
19			25	ヴィーガント社	シューマン		○
20			29	シューマン	ヴィーガント社		○
21		12	15	ヴィーガント社	シューマン		○
22			23	シューマン	ヴィーガント社		○
23	1854	1	18	シューマン	カール・フォイクト		○
24			24	カール・フォイクト	シューマン		○
25		2	2	シューマン	ヴィーガント社		○
26		2	6	ヘルマン・ヘッセル	シューマン		○
27			8	シューマン	ヘルマン・ヘッセル		○
28			11	ヘルマン・ヘッセル	シューマン		○
29			14	シューマン	ヘルマン・ヘッセル		○

30		20	ヘルマン・ヘッセル	シューマン		○
31		22	クララ・シューマン	ヘルマン・ヘッセル		○
32	3	12	クララ・シューマン	ヘルマン・ヘッセル		○

- i Robert Schumanns Briefe: Neue Folge. Edited by F. G. Jansen. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904. に収録されているものに○をつけた
- ii 現存しているものに○をつけた。なお、○がついているものはいずれも、ゲルト・ノイハウス『音楽と音楽家』前史についての文書』に全文が収録されている
- iii 書簡集では「ヴィーガント社」とされているが、正しくはここにある通り「ブロックハウス社」である

以下では、出版の契約が成立するまでに交わされた16通の翻訳を、適宜割愛しながら掲載する。見出しの番号は前掲の表と対応している。なお文中にある〔 〕は、省略部分あるいは訳者による補足をしめす。

抄訳：シューマンと出版社のあいだで交わされた手紙

1. 1852年6月3日

ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社へ シューマンより

本日は特別なご提案をさせていただきます。あなたに私の出版社になっていただきたいのです。とはいっても、これまでそうであったような楽譜の出版社ではなく、書籍の出版社に。つまりは、このような事情なのです。

しばらく前から、私は自分が編集した音楽雑誌のバックナンバーに目を通すようになりました。するとメンデルスゾーンが全盛期を迎えていた時代までの生涯のすべてが、目の前でますます豊かに展開していったのです。そしてふと思いつきました。あの波乱に満ちた時代を生き生きと映し出し、じっさい少なからぬ若手芸術家たちに自己体験や経験についての啓発的なヒントを与えた、さまざまに書き散らした文章を、あの時代、そして私自身の思い出のために、1冊の本にまとめてみたいと。私はすぐさま仕事に取りかかりましたが、データの分量

が多かったために、大変な仕事になりました。現時点ではほとんど完成しておりますので、全体を見渡すことができます。

私の見積もりでは、だいたい2巻構成となり、それぞれが印刷全紙で25-28枚[400-448ページ]ほどになるかと思えます。同封の資料に、内容紹介とともに、タイトルを示しておきます。J. v. W. というのは、資料整理に際して私を忠実に手伝ってくれたフォン・ヴァジーレフスキー (von Wasielewski) 氏のことです¹。[中略]

親愛なる社主さま、私の提案をどうかご検討いただけますようお願いいたします。当然ながらできるだけしっかりとした版にしたいですし、全体の作業を始める前にフォーマット、印刷、紙の試し刷りを確認できればと思います。また、2巻が同時に刊行されるよう希望しております。[以下略]

2. 1852年6月8日

シューマンへ ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社から

[前略] さて、今月3日にいただいた大切な出版のご提案についてもお話ししなければなりません。誠に遺憾なのですが、私どもはあなたのご希望に、つまりは私たち自身の希望でもあるのですが、これに添うことができないのです。雑誌から論考を集めて著作集を編纂する企画ほど、出版社にとって難しいものはないのです。私どもがこんな一般論を述べているからと言ってお怒りにならないでください。出版業界には、このような一般論からなる経験が存在しており、今回の事例も同様のものなのです。残念ながらほとんど例外がないほどに、これは極めて一般的な見解となっているのです。[以下略]

3. 1852年6月13日

シューベルト・アンド・カンパニー社へ シューマンより (消失)

4. 1852年6月23日

シューマンへ シューベルト・アンド・カンパニー社より

[前略] あなたの文学的・音楽的な著作集を最高の出版社のもとで刊行したいのであれば、ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社のようなところに頼んだ方がいいでしょう。私のところで取り上げてもよいのですが、今はまだ多くの作品や原稿を抱えているのです。

5. 1852年11月17日

ブロックハウス社へ シューマンより

[前略] 本日は特別な用件があってお手紙を書かせていただきました。私は多くの友人から促され、ここ最近の音楽や音楽事情にかんする私の文学的な著述をまとめ、筆を加え、さらに増補しております。ばらばらに、ほとんどは署名もないままに、『新音楽時報』のさまざまな巻に掲載された文章を、自分自身への思い出として本の形態で刊行したいと思っています。もしかしたらそれは、作曲家としての活動でしか私を知らない人にとって、興味深いものになるかもしれません。

この本で利益を上げるようなことに興味はありませんが、当然ながら十分に手をかけていただくことを希望しております。[以下略]

6. 1852年11月27日

シューマンへ ブロックハウス社より

[前略] あなたの「最近の音楽上の出来事にかんする記録」を我が出版社にゆだねたいというお申し出に、心より感謝申し上げます。このような著作物は、私の企画する範疇から少し外れてはおりますが、私が全般的にあなたの意向に沿うつもりでいるということは言うまでもありません。しかし当然ながら、ビジネス的な側面を無視するわけにはまいりませんので、私自身の観点からもっと詳細にこの企画について検討するまでは、最終的なお返事は今のところ保留とさせていただかなければなりません。そういうわけで、もしあなたがご親切にも、校了を終えすぐに印刷に回せる原稿を私宛てに送付してくださり、同時

に決めておく必要があるとお考えの条件を示してくださるならば、私はすぐにでもお返事を差し上げられる立場にあるのです。見積りはこの件ではあなたの要求に応じますし、もしあなたの著作集を私の出版社から刊行できることになれば、それに勝る喜びはありません。[以下略]

7. 1852年12月9日

ブロックハウス社へ シューマンより (消失)

8. 1852年12月31日

シューマンへ ブロックハウスより

12月8日付のあなたの手紙を、「最近の音楽上の出来事にかんする記録」の原稿と一緒に受け取りました。ありがとうございます。[中略] 私の個人的な志向に従うことができるとしたら、この著作を自身の出版社から刊行できることは喜ばしいことだと思います。ですが、私はあらゆる企画において、出版業者のほうに優位な票を投じざるを得ず、この観点から言えば、自身の憂慮の想いを抑えることができないのです。この作品は、ある特定の集団のあいだでは間違いなく歓迎されるでしょうが、一般的な関心を勝ち得ることができるかと言えば、私の経験に照らしてみても疑いの余地があるのです。

こうした観点から私は、報酬のことはさておき、製作のために少なからぬ経費を必要とする書籍の刊行を、引き受ける勇気を持ってません。それにくわえ、私はこれまで音楽的著述の類からは距離を取ってまいりましたので、もっぱらこの種の書籍から売り上げをあげている集団の中で、私は完全に外れた存在なのです。[中略] この作品自体への関心から私は、すでに数多くの音楽的著作集を出しており、その道に通じた読者の集団の中でも有名な出版社、例えばブライトコプフ・ウント・ヘルテルのような出版社に刊行をお願いするようアドバイスすることしかできません。[以下略]

9. 1853年1月5日

ゼンフ社へ シューマンより

本日は特別なお願いがありまして、お手紙を書きました。つまり私は去年の夏、自身の文学活動の著述をすべてまとめる作業に取り組んでおり、それを「最近の音楽上の出来事から——1834年から1844年までの音楽と音楽家についての記録」というタイトルで出版したいと思っていました。『新音楽時報』にばらばらに掲載された文章は、歳月が経てば失われてしまうでしょうが、それでもそれらの論考の中には、後の世代の芸術家たちが興味を持つようなことがたくさん含まれていると思うのです。

しかし現段階では、私には出版業界のコネクションが欠けておりまして、面識のない実業家相手に自分や自分の本について話すことなどできません。そこで、音楽界における私の立場をご存知のあなたに、出版業者とのさまざまな交友関係を利用して仲介をお願いできないか、お伺いしたいのです。もしそうしていただけるなら、完成した原稿をお目にかけるためすぐにお送りいたしますがいかがでしょう。手短かに申しておきますと、この本は印刷全紙で約60枚[960ページ]に収まるはずで、報酬にかんしてはもっとも安価な条件で私は構わない、ということです。ですので、たしかに小さな企画とは言えませんが、冒険的なものでもないと思います。

最後にこの件につきましては、話が進みそうだと思えるとき以外は、どうかあなたにもお話にはならないようお願いしておきます。[以下略]

10. 1853年2月1日

ゼンフ社へ シューマンより

あなたからお返事がないので、私の用件にかんじてあなたが困難に直面したのではないかと想像しております。どうか率直に、そしてできるだけ早くお返事をくださいますようお願いいたします。と申しますのも私はこの件を早く進めたいのです。[以下略]

11. 1853年2月2日

シューマンへ ゼンフ社より

[前略] 書籍業界は全体的に冒険的な企画を立てることが非常に少なく、とりわけ純粋に音楽的な著作を拒んでいます。私はこれまで繰り返し経験してきたのですが、委託されたベルリオーズの「オーケストラの夕べ」の翻訳のために出版社を決めることすら成功していません。あなたの書籍、すなわちオリジナル作品に対しては、わけなく出版社を見つけれられるでしょうが、本件で本質的な障害となるのは、当然ながらすでに一度、原稿が印刷されているということです。出版業界の友人たちに出版への意欲を引き起こすことはできませんでしたが、何人かは原稿を見てから判断したいとのことでした。[以下略]

12. 1853年2月7日

ブロックハウス社へ シューマンより (消失)

13. 1853年2月28日

シューマンへ ブロックハウス社より

『音楽と音楽家』にかんする話題が出てこないため割愛

14. 1853年7月11日

ブレンデルへ シューマンより

[前略] さて、あなたにアドバイスと、可能であれば仲介をお願いしたい事柄があります。私は最近、むかし雑誌に書いていた文学的・音楽的論考をまとめ始めたのですが、それらを抜粋して極めて厳密に改訂した上で、全体を「1834年から44年までの音楽と音楽家についての記録」というタイトルで出版したいと思っています。[中略] そこで私は、この雑誌の現在の出版社にまずはこの話を知らせることがふさわしいと考え、あなたにそれをお願いすることにしましたのです。もしも彼がその気になったら、私から詳細を説明するつもりです。この企画から私は財産を得たいわけではなく、このテキストをいわば私の創造的

な作品と言わせてもらえるならば、自分自身に思い出を残したいのです。ここで申し上げたことは内輪のお話とご理解いただき、ヒンツェ氏以外のどなたにもお話しすることのないように、申し添えておきます。[以下略]

15. 1853年7月29日

シューマンへ プレンデルより

[前略] これまで書かれた評論や論考の類を出版したいというあなたのお考えは、非常に喜ばしいものだとは私は思います。この件について私はヒンツェと話し合いました[中略]。ヒンツェは親戚の詐欺被害によって、しかも今年は多大な損失を出しているのです、彼はそこから抜け出すために共同出資者を探しているような状態です（もちろん、これは単なる報告であって、そこからあなたは口実を設けることはできません）。彼は共同出資者を見つけることができない限り、少なくとも年内は、これ以上の企画に取り組むなどできないのです。そのほかの点では彼の状況は悪くありませんし、今だけ持ちこたえることができれば、来年にはさしたる援助がなくてもまた何かを企画することができるかもしれません。

[中略] 私は自分の本の構想がまとまり、これから印刷に向けて書きはじめるところです。うまくいけば聖ミカエル祭には出版できるかもしれませんが。そのため、今はせつせとこの仕事に取り組まなければならないのです。

16. 1853年11月16日

フォイクトへ シューマンより

[前略] 私は、あなたもよくご存じの私のむかしの音楽論考を集め、特別な著作集として刊行したいという願いが、あちこちで噂されているのを聞きました。作業はもう終わっています。厳密に選別しましたので、場合によっては次の世代の人たちも、これらの論考が生まれた頃の華やかかなりし時代のことを時々楽しむことができるだろうと、私は思い

ます。

今の私は書籍業界にコネクションがありません。私はそれ〔著作集の出版〕によって財産を得たいわけではなく、信頼できる出版社と契約を交わして、立派な装丁で書籍が出版されることが重要だと思っています。タイトルは、「1834年から44年までの音楽と音楽家についての記録」です。私は以前から、わけてもJ. J. ヴェーバーやヴィーガントなどの出版社とあなたがお知り合いだったと記憶しています。いずれの出版社も、私にとって申し分ないと思っています。もしあなたが、まだこの方たちとつながりを持っていて、この提案を仲介して下さるのであれば、ぜひ私にお知らせくださいますようお願いいたします。その際には、書籍の規模や内容について、より詳細な報告を私から直接お伝えいたします。〔以下略〕

17. 1853年11月19日

シューマンへ フォイクトより

おとといの夜あなたのお手紙を受けとって、昨日には友人のゲオルク・ヴィーガントに相談したのですが、彼は受け入れ可能な条件をあなたが提示して下さる限り、ご提案の企画を喜んでお受けする意志があることを、ここに嬉しくご報告させていただきます。〔中略〕ただ、提案されたタイトルだけはしっかりこないようで、ヴィーガントは特に年号を省略したいとのことでした。そして誠に勝手ながら、音楽と音楽家についての論考集、というようなタイトルはどうでしょうかと提案しています。年号は、ある種の購買者層の売れ行きを妨げてしまうかもしれないのです。ですが、あなたのご提案のタイトルにこだわるのであれば、ヴィーガントのほうもきっとあなたの意志に従うでしょう。〔以下略〕

18. 1853年11月21日

ヴィーガント社へ シューマンより（消失）

19. 1853年11月25日

シューマンへ ヴィーガント社より

まずは、今月21日付けのあなたのお手紙と著作集の原稿を拝受しましたことをご報告申し上げます。先日、友人のフォイクトに言ったことを直接あなたにもお伝えしておきますと、私はあなたの親切なお申し出を大変うれしく思っており、さらに付け加えさせていただきますと、これから取り組むビジネス上の理由からだけではなく、あなたとこうした関係を結び、このような本を印刷させていただけることは、私にとって特別な喜びなのです。[中略]

この本は、すでに印刷されたものしか収録していないにもかかわらず、非常に注目を集めるのではないかと私は思っています。しかしながらこうした興味は、決して一般的なものではなく、特定の都市に限定されたものになるでしょう。小規模・中規模な都市では、おそらく多くの部数を必要とせず、あちこちにある貸本屋でこの本のニーズを満たすことができるでしょう。そこが厄介なんです——人々は書籍を購入することなく、貸本屋で手に入れられるまで待ちます。こうしたことを考慮に入れると、発行部数を1000部にして、しっかりとした装丁を施すというアイデアが出てきました。サンプルを同封しておきます。この組版ですと、全体でだいたい印刷全紙75枚強 [1200ページ] の厚さになるので、4巻本として刊行することをおすすめします。かなり厚めの紙を選びますので、各巻が薄っぺらい形態で出版されることはないでしょう。文章は非常にすばらしく、読みごたえがあります。報酬を決定するにあたっては、あなたの希望が、書籍の店頭価格を釣り上げてしまわないかどうか、それが重要になってきます。例えばあなたがこの4巻本の著作集を、美しいけれどシンプルな装丁にして、店頭価格で4ライヒスターラー以下に抑えたい場合は、最大で400ライヒスターラーの印税²が見込まれます。これがあなたの意向に沿っているかどうか、次の手紙でお伝えいただければと思います。報酬に関しては、どうぞ率直にお話しいただければ、幸いです。私のほうにも同様のことを期待していただいて構いません。この点に関して私たち

が合意しましたらすぐに——お互いに意見が一致しないことなどないとは思いますが——、2月2日には完成した本を出版できるように印刷を開始し、それに全力を尽くす所存です。[以下略]

20. 1853年11月29日

ヴィーガント社へ シューマンより

あなたのお手紙をたった今受け取ったところですが、ご提案のすべてに同意いたします。ただ、通常よりも少し多めの献呈本を、つまり15冊ほど多くお願いできれば、と思っています。私にはたくさんの年上の友人たちが、特にザクセン州におりまして、彼らはこの本の完成をととても喜んでくれると思うのです。この本の装丁も非常に気に入っております。

さて、もう1つ。私はむかしの原稿の中から、まだ多くの（印刷されていない）、大体2-3印刷全紙〔32-48ページ〕にあたるダヴィッド同盟の寄稿を見つけましたので、それを本の中に加えたいと思っています。しかしながら、これらを完全に増補するためには、目次と、各年度の前に挿む間紙が必要になってきます。というわけで、あなたはいつでも本の作業を始めていただいて構いません。[中略]

このように迅速かつ好ましい形で契約関係が結べましたこと、嬉しく思いますし、お互いにすばらしい実りがもたらされることを願っております。

原注

¹ ヴァジーレフスキーが編集作業にあたったとする見解はシューマン自身によって否定され、その後の出版社とのやり取りの中でも二度と言及されることはなかった。ヴァジーレフスキー自身も同様にそのことについては触れず、ヘルテル氏に宛てた手紙の複製の中では対応する箇所を伏せている。

² この印税額は、ヴィーガントによって実際に支払われたものである。

参考文献

- Nauhaus, Gerd. "Dokumente zur Vorgeschichte der >Gesammelten Schriften über Musik und Musiker< von Robert Schumann" *Gutenberg-Jahrbuch*, Mainz: Gutenberg-Ges., 1989; pp. 180-201.
- Robert Schumanns Briefe: Neue Folge*. Edited by F. G. Jansen. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904.

謝辞

この抄訳を本誌に掲載するにあたって、本学准教授の大塚直先生に添削をしていただき、より正確な言葉の選び方から自然な言い回しまで、ていねいで適切なご助言をたまわりました。ここに感謝の意を表します。

総合ゼミ報告——今年度（2020年度）の実施状況

村瀬優花 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程（音楽学）

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。2006年度に開設された「音楽学コロキウム」（学生と教員が同じ立場で発表し意見を交換するオープンな場を目的として開設）が母体となっており、2008年度に「音楽学研究総合ゼミ」とし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。

音楽学コースの学生や教員の研究発表のほかに、外部の研究者や講師のレクチャーも行われる。例年、さまざまな分野の専門家にご協力いただき、音楽学だけでなく幅広い内容の講座が開かれている。しかしながら本年度は新型コロナウイルスの影響により、開講回数が少なくなってしまった。

以下に、本年度の総合ゼミで行われた学生による研究発表以外の講座について報告する。

2. 2020年度の総合ゼミにおいて行われた講座

■ 11月5日（木）

井上さつき先生（愛知県立芸術大学教授・音楽学）

「1920年代の日本楽器製造（現ヤマハ）について——箕輪^{えんごぶろう}三郎文書を通して——」

■ 11月19日（木）

小林英樹先生（愛知県立芸術大学名誉教授・美術学部油画）

「『セザンヌが求め続けたもの』：静止画像に込められた過去、現在、未来」

3. おわりに

上記の講座のほか、学生による研究発表が行われた（学部1年：1回、4年：2回、博士前期課程2年：1回）。

本年度の総合ゼミは、前期はほぼ開講されず、後期もわずか4回の開講となってしまった。このような状況にもかかわらず、講演を行っていただいたゲストスピーカーの小林英樹先生には感謝を申し上げる。音楽学コース一同、一刻も早く新型コロナウイルスが終息し、例年どおり充実した講座が開講されるようになることを願う。

平野昭先生

「ベートーヴェン生誕 250 年

～孤高様式の特徴：1818～22年のピアノ作品～

米山義則 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

2020年度音楽学コースの特別講座として、静岡文化芸術大学名誉教授の平野昭先生をお招きし、2020年12月8日(火)18:00～19:30に、愛知県立芸術大学新講義棟にて、「ベートーヴェン生誕250年～孤高様式の特徴：1818～22年のピアノ作品～」という題目で講義をしていただいた。

平野昭先生は、日本におけるベートーヴェン研究の第一人者である。『ベートーヴェン（作曲家・人と作品）』『ベートーヴェン事典』（共著）など多数あり、新聞・雑誌などでの音楽評論活動も精力的にされている。

2. 講座の内容

本講義では、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第29番変ロ長調》Op.106、通称《ハンマークラヴィーア・ソナタ》において「孤高様式」が確立されたこと、そして、その後のピアノ・ソナタ Op.109,110,111の3曲をセットとして扱うことの意味などを中心にした講義であった。

ベートーヴェンの生涯はピアノ改良発展の歴史と重なっている。ベートーヴェンは1802年頃には5オクターヴ音域のピアノ（ヴァルター、61鍵）を用いて作曲を行っていたが、その後、エラール（68鍵）、シュトライヒャー（73鍵）、ブロードウッド（73鍵）と改良が進み、音域も6オクターヴに広がっていく。《ハンマークラヴィーア・ソナタ》を作曲する1817年頃になると、シュトライヒャー製のピアノを想定して作曲を行ったと考えられるが、それでも演奏不可能な低音をベートーヴェンは指定している。そしてその低音は同じ6オクターヴでもシュトライヒャーより低い音が出せるブロードウッド製で初めて演奏可能となるのである。しかし、ベートーヴェンはこれでも満足せず、《ハンマークラヴィーア・ソナタ》ではブロードウッド製でも弾けない音を指定す

る。もちろん、現代のピアノならば弾ける音域である。当時のベートーヴェンは近い将来さらにピアノの改良が進むことを予想して作曲を行っていることがこれらの事実から推測されるのである。見方を変えれば、《ハンマークラヴィーア・ソナタ》がピアノの発展に寄与したとさえ言えるような状況である。こうしたピアノ発展の歴史と併行して、《ハンマークラヴィーア・ソナタ》において「孤高様式」が結実する過程を先生は明らかにされた。「孤高様式」とは具体的にフーガまたは変奏曲の採用であり、《ハンマークラヴィーア・ソナタ》においては、終楽章やソナタ全体の規模拡大、厳格な論理構成、終楽章にフーガを採用するなど、革新に満ちた作品となっている。「孤高様式」は、《ディアベリ変奏曲》(Op.120、1823年)、《ミサ・ソレムニス》(Op.123、1822年)、《交響曲第9番》(Op.125、1824年)や後期の弦楽四重奏曲など12曲に見られる特徴であり、《ハンマークラヴィーア・ソナタ》に続くピアノ・ソナタ3作品Op.109～111においても見られるものである。

ベートーヴェンはこの3作品でもってピアノ・ソナタの創作を終える。1822年のことである。そこには彼が追い求めてきたピアノ・ソナタの集大成という意識があったと思われる。調性においても、《ピアノ・ソナタ第32番》Op.111の「ハ短調」を中心に据えると、《第30番》Op.109が長3度上の「ホ長調」、《第31番》Op.110が長3度下の「変イ長調」といった具合に互いに3度の関係にある。また、短調を1曲含むのも3曲セットの際の要件でもあり、もちろんフーガや変奏曲形式も採用されている。《第30番》では第3楽章に変奏曲、《第31番》では第3楽章にフーガ、《第32番》では第2楽章(最終楽章)に変奏曲が採用されている。特に最後のピアノ・ソナタである《第32番》では、第1楽章「ハ短調」、第2楽章「ハ長調」という構成が、《交響曲第5番》と共通するものがあり、「ハ長調」を選択し、しかも臨時記号もないというのも「音楽の原点」を表すものとしても非常に示唆的である。こうした様式は彼のピアノ・ソナタにおいては、《第27番》Op.90がOp.111のプロトタイプと見られること、ベートーヴェンのカンタービレ期、ロマン主義傾斜期を経てOp.101、《ハンマークラヴィーア》へと至る過程、さらには《ディアベリ変奏曲》のワルツと《第32番》第2楽章アリエッタが似ていることなどの指摘から、ベートーヴェンの後期孤高様式の特徴が先生の講義によって明らかに

されたのである。同時代の作品同士を比較する「横のつながり」と過去の作品との関連を見出す「縦のつながり」とで読み解き、さらにピアノ改良発展の歴史とも関連させながらベートーヴェンの音楽的特徴が明らかにされるという点で極めて示唆に富んだ講義であった。

3. おわりに

御存知の通り、2020年はベートーヴェン生誕250年の節目の年にあたる。コロナ禍という未曾有の状況下で、ベートーヴェンを記念する多くのコンサートやイベントが中止または延期された。そんな中で、このような極めて貴重な示唆に富んだ特別講義が、ベートーヴェンの誕生日とされる12月16日に近い時期に行なわれたことに対して、平野先生に改めて感謝申し上げたい。

令和2年度(2020年度)卒業論文・修士論文要旨

卒業論文

ブラームス作品のソナタ形式——動機展開と再現部導入に焦点を当てて——

遠藤万智 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻(音楽学コース)

要旨

19世紀を代表する作曲家であるヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) は、自身の作品に積極的にソナタ形式を用いている。18世紀に確立した巨匠たちが用いたソナタ形式を、19世紀当時積極的に用いたことが、一般的に「保守的」と言われるひとつの理由でもあるとも言える。しかし、そのソナタ形式を用いた作品の中には、到底保守的とは言い切れないような「革新的」な形式の作品が見られる。本研究では、一般的に保守的であると言われるブラームスが、保守的な作曲家の枠に留まらず、ソナタ形式においてどのように革新的な手法を取っていたのか。それを明らかにし、そのソナタ形式が高く評価される理由を探る。

論文全体は2章から構成される。

第1章では、ソナタ形式の起源や他作曲家のソナタ形式を概観し、ブラームス作品のソナタ形式が音楽史の中でどのような位置にいるのかを考察した。ソナタ形式の3部構成の性格は、提示部に対して展開部・再現部で解決するという、2部形式的な性格を持つと言える。その起源となるのは、バロック以前の舞曲に見られる2部形式であり、その後半部分での「冒頭の再現」や「調の復帰」が、現在の再現部を彷彿とさせるものである。18世紀にはルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) などの作品により展開部が発達し、その中で主題労作が特徴的となるが、再現部は起源の2部形式から来る「解決」という役割を明確に持っていた。その役割は、ソナタ形式の自由度が増す19世紀に活躍した作曲家たちによって崩れていく。ブラームス作品のソナタ形式も、再現部の導入が曖昧になることにより、展開部と再現部が一体化し、展開部や再現

部それぞれの役割が失われているものがある。ブラームはそのような形式を用い、先代の作曲家たちの影響を強く受けながら、ソナタ形式において大きな成功を収めたと言える。また、展開部と再現部が一体化したようなソナタ形式は、ソナタ形式の根本的な性格である2部形式の性格が強く現れていると考える。

第2章では、その「革新的」要素が具体的にどのようなところに現れているかを、実際にブラームス作品のソナタ形式楽章を詳細分析することで明確にした。革新的要素として、ソナタ形式の動機の展開の手法と、再現部への導入の仕方という二つの事項に焦点を当て、それぞれ第1節と第2節に分けて詳述した。ブラームスのソナタ形式楽章は数多くあるが、本論文では上記の二つの事項の特徴がより現れている、ピアノ四重奏曲第1番ト短調 作品25 第1楽章、交響曲第1番ハ短調 作品68 第4楽章、交響曲第4番ホ短調 作品98 第1楽章を分析した。第1節「動機展開」では、主題間での動機の展開の手法に着目した。筆者自身の分析により、ピアノ四重奏曲第1番第1楽章の第1主題、第2主題は、動機的繋がりが非常に強く、さらに楽曲全体を通して、第1主題群で登場した4つの動機で構成されているということが分かった。交響曲第4番第1楽章では、冒頭の3度下降の動機が様々に展開されているが、その展開は第4楽章にまで及び、楽章を超えた展開が見られる。第2節「再現部導入」では、ブラームス作品のソナタ形式でよく見られる、再現部の導入部分の曖昧さに着目した。特に異質なのが、第1章でも触れたように、再現部の導入が曖昧になることにより、展開部と再現部が一体化したような形式になることである。これは、ピアノ四重奏曲第1番第1楽章や、交響曲第1番第4楽章に特に分かりやすく見られる。この展開部と再現部の「大規模な統一」により、展開部と再現部は本来持っている役割の重要性が薄くなっており、また楽章全体の2部形式的な性格も強くなっていると言える。

ブラームスが一般的に保守的であると言われるのは、先代の偉大な作曲家を熱心に研究し、その様式を積極的に取り入れていたことが大きい。しかしながら、「保守的」で終わることなく、高い評価を受けることとなった理由として、彼のソナタ形式に現れている「革新的」な部分が強く関わっていると言える。筆者自身の分析により、動機展開と再現部導入は、他作曲家にも見られないような手法を使っていることが明確になり、このような形式が革新的と言われ、高く評価される理由であると考えられる。

ピリオド鍵盤楽器の特性がピアノ作品に与えた影響

——ウィーン式アクションをもつフォルテピアノとロベルト・シューマンを事例に——

木村彩乃 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

要旨

ピアノは1700年頃に発明された。しかしそれは現代のピアノ（本論文においてモダンピアノと記載）と比較して、打弦楽器であるという共通項こそもつが、構造や音色を異とするものであった（モダンピアノと構造が異なるピアノ全般を区別のため、本論文においてフォルテピアノと記載）。その後現在の形が一般的となる19世紀末～20世紀初頭頃まで、ピアノは時代に合わせて変化を重ねてきた。楽器の変遷の間にかかれたピアノ作品を作曲された当時のフォルテピアノで演奏すると、モダンピアノの演奏では表現しきれない音響効果を生み出すことがあり、作曲家が本来意図したであろう音楽を知ることができる。この点に着目し、本論文では、当時の楽器の特性という視点から作品を分析することで、ピアノ作品が当時のフォルテピアノの特性に影響を受けていることを明らかにすることを目的とした。

古典派の作曲家とフォルテピアノの関連を取り上げた先行研究は多く存在するものの、ロマン派の作曲家に関しては、対象が一部の作曲家に留まっていた。それを踏まえ本論文では、ロベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856)と彼のピアノソロ作品に焦点を当てた。フォルテピアノと関連した研究があまり及んでいない作曲家のうち彼に着目したゆえんは、彼が、モダンピアノの基礎となったイギリス式アクションをもつフォルテピアノが台頭した時代にもなお、伝統的なウィーン式アクションをもつフォルテピアノを好んでいたことにある。この彼の楽器に対する顕著な好みは、同時代の作曲家のうちでも突出していた。

本論文は全2章から構成されている。

第1章では、本論文において分析視点となる楽器（フォルテピアノ）に着目した。第1節では、フォルテピアノの具体的な特性について時代を追って

概観し、第2節では、ロベルトが特に好んだウィーン式フォルテピアノに焦点を絞ってその特徴を述べた。ロベルトの時代のフォルテピアノは、歴史の流れの上ではよりモダンピアノに近い楽器となっているが、構造そのものや音色にモダンピアノにはない特性が残されていることがわかった。また、ウィーン式のみみられる特性も明らかとなり、イギリス式を主に使用した同時代の作曲家と差別化して取り上げる意義を見いだした。さらに、フォルテピアノの楽音の録音や当時出版された奏法に関する理論書を通して、モダンピアノを知ってからフォルテピアノをみた現代人の視点ではなく、最新の楽器としてフォルテピアノに触れていた当時の人々の視点を再構築した。

第2章では、第1章で指摘したフォルテピアノの特性をもとにロベルトのピアノソロ作品を分析した。第1節では、他作曲家の作品を楽器の特性という視点から分析した先行研究を扱い、楽器の視点による作品分析の方法と実態を確認した。音の減衰や発音、ペダルなどの特性が作品に影響しやすいことがわかり、分析の際に着眼すべき楽器の特性が明らかとなった。第2節では、ロベルトのピアノ作品について扱った。彼の作品は文学等、楽器以外の視点からはしばしば研究されてきており、書法が特徴的であると言われている。どういった点の特徴的であるか、同時代の作曲家作品と比較しておさえることで、分析の際に着眼すべき語法が明らかとなった。第3節では、彼が生涯で使用したピアノを示し、彼がウィーン式を偏愛した事実を根拠づけた。彼は、ウィーン式特有のタッチとその構造がもたらす音色を好んでいた。第4節で、楽器の特性という視点から、ロベルトのピアノソロ作品の分析を実施した。当時のフォルテピアノの特性を反映していると考えられるいくつかの語法が、彼の複数の作品に共通してみられた。

結論では、ロベルトのピアノソロ作品が、彼の好んだウィーン式フォルテピアノの特性を生かしていることを述べた。分析から、彼がウィーン式フォルテピアノを使用していたからこそ生まれた語法があることが明らかになっている。この成果は、これまで同時代の作曲家作品と比較して彼のピアノ作品が特徴的であるといわれていた理由のひとつに、彼の好んだ楽器が他の人とは異なってウィーン式であった、という楽器の要因が加わることに繋がると考えられる。

卒業論文

ガブリエル・フォーレ (1845-1924) の《レクイエム》

——20 世紀日本における受容

栗山有沙 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻 (音楽学コース)

要旨

ガブリエル・フォーレ Gabriel Urbain Fauré(1845-1924) の《レクイエム Requiem》Op. 48 は、1888 年に建築家の葬儀に際してマドレーヌ寺院で初演された。その後も作曲家自身の手によって何度も書き直され、最終的にそれぞれの初演の年をとって 1888 年版、1893 年版、1900 年版と呼ばれる 3 つの版ができた。特に 1900 年版はパリ万博で初演されたときのものであり、この万博でフォーレの《レクイエム》は称賛を得た。この作品は、ロマン派の作曲家たちが力を入れて作曲した〈ディエス・イレ〉が省略されている点や、至る所でテキストの改変が見られるという点で革新的なレクイエムであったために注目されることとなった。現在この《レクイエム》は、3 つの版に関する研究やフォーレの死生観に関する研究が盛んに行われている。一方で、この作品の日本における受容という面はあまり触れられてこなかった。

本論文は、フォーレの《レクイエム》の日本における受容を明らかにし、なぜこの作品が日本でも人気を獲得することができたのか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「フォーレの《レクイエム》について」では、フォーレの《レクイエム》の基本情報についてまとめた。フォーレは古典宗教音楽学校で教育を受けて育った作曲家で、卒業後は教会オルガニストとしての活動を長く行なった。このように宗教音楽とも関わりの深かった作曲家であるにも関わらず、彼は 1888 年の初演で当時としては革新的な《レクイエム》を発表した。最後の審判を描いた〈ディエス・イレ〉が省略され、赦祷式での楽曲が追加されるなど、楽曲構成における革新的な部分はこの作品の穏やかな性格へとつながった。

第 2 章「明治から昭和初期の日本における洋楽受容」では、フォーレの《レクイエム》が日本で演奏され始めたと思われる 1930 年代までの、日本におけ

る洋楽受容に関してまとめた。日本におけるフランス音楽の受容は、明治のはじめ頃に陸軍軍楽隊や鹿鳴館を通して始まった。その後起こったワーグナー・ブームによってオペラ・ブームが引き起こされ、フランス・オペラの楽曲が聴かれるようになった。その流れの中で明治末期にはドビュッシーの音楽に注目が集まり、同時代のフランス音楽が聴かれることとなった。第一次世界大戦後には来日するフランス人演奏家によってフランス音楽がさらに広められることとなった。実際フォーレの音楽が日本で取り上げられるようになったのは1910年代であったが、大正時代にはあまり注目を得ていないようであった。しかし、外来演奏家や留学経験のある演奏家による演奏や、レコード発売に伴う雑誌での特集によって、1930年代には多くの人に認知されるようになっていった。

第3章「フォーレの《レクイエム》受容」では、フォーレの《レクイエム》に関して日本でどのような受容が行われていたのかを明らかにした。第1節「日本における《レクイエム》の演奏」では、日本初演と思われる1936年の演奏会から、1953年までの6つの演奏会を取り上げた。《レクイエム》のレコードの日本での販売が演奏のきっかけとなったことや、演奏技術が未熟でありながらも演奏されたことなどが分かった。第2節「《レクイエム》の録音物」では、1952年から2000年の《レクイエム》の録音物の販売枚数をもとにした分析と、1935年から1960年のレコード雑誌に掲載された《レクイエム》に関する記事の分析を行なった。録音物はLPレコードからCDに移行する時期に枚数を伸ばしていることが分かった。また、1888年版や1893年版のCDも1987年頃から発売されており、この作品に対する日本人の積極的な態度がうかがえた。雑誌記事の分析からは、フォーレの《レクイエム》が高く評価されており、記事が書かれた当時からこの作品は日本で親しみを持って受け入れられていたことが分かった。

フォーレの《レクイエム》は、穏やかで美しいという楽曲自体の魅力に加え、演奏の難易度や楽器編成、演奏時間という点での演奏のしやすさ、レコード販売などの文化・技術の水準の高まりといったことを理由に、日本で人気曲となることができたといえよう。

「仮面ライダーシリーズ」の音楽と音要素の効果について

——『仮面ライダー鎧武』の第1話を事例に——

佐原瑞葉 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

要旨

「仮面ライダーシリーズ」とは、1971年（昭和46年）に放映された『仮面ライダー』から始まり、現在まで続いているシリーズものの特撮番組である。本論文では、「仮面ライダーシリーズ」の魅力の一つとして考えられる音楽や音要素に着目し、作品内での音楽と音要素がどのような効果をもたらしているのかについて明らかにした。分析対象として2013年放送の『仮面ライダー鎧武』を選択し、第1話の音楽や音要素を7種類に分類した。そしてそれぞれの効果を分析した。

第1章では「仮面ライダーシリーズ」及び『仮面ライダー鎧武』の概要と特徴を述べた。「仮面ライダーシリーズ」は変身ベルトを着用する、攻撃技のライダーキックを使う、「変身!」と言って変身ポーズを取りながら変身する、悪から派生した正義であるという特徴をもっている。しかし作品によって主人公が人間であったり改造人間であったりと違いがある。

「仮面ライダーシリーズ」は時代区分があり、1971年（昭和46年）の『仮面ライダー』から1988年『仮面ライダーBLACK RX』までを「昭和ライダー」、2000年（平成12年）放映の『仮面ライダークウガ』から2019年（平成31年）の『仮面ライダージオウ』を「平成ライダー」と呼ぶ。「平成ライダー」はさらに2つに分けることができ、2000年（平成12年）『仮面ライダークウガ』から2009年（平成21年）『仮面ライダーディケイド』を平成第1期、2010年（平成22年）『仮面ライダーダブル』から2019年の『仮面ライダージオウ』を平成第2期と呼ぶ。

今回分析対象として取り上げる『仮面ライダー鎧武』は2013年（平成25年）～2014年（平成26年）の作品で、脚本は虚淵玄が担当している。モチーフは戦国武将とフルーツで、巨大企業ユグドラシル・コーポレーションの企業城下町を舞台に、「黄金の果実」を巡るライダー同士の戦いを描いている。

第2章第1節では参考文献を基に「仮面ライダーシリーズ」の主題歌と変身音の変遷について明らかにした。主題歌は昭和と平成で歌詞、作詞家、楽器編成、作曲家にそれぞれ違いがある。昭和の仮面ライダーの主題歌の歌詞は「仮面ライダー」が多用されていたのに対し、平成に入るとあまり使われなくなる。作詞は昭和時代に石ノ森章太郎により半分が作詞されていたのに対し、平成では多くが藤林聖子により作詞されている。楽器編成は、昭和ライダーはトランペット、打楽器、ヴァイオリン、シンセサイザーがよく使われているのに対し平成はエレキギター、ドラム、ベース、シンセサイザーが特徴的である。作曲者は昭和が全曲菊池俊輔で、平成は佐橋俊彦、鳴瀬シュウヘイ、渡部チェルなどが多く担当している。変身音も昭和と平成で違いがある。昭和時代は高速で何かが回っているような音がどの作品にも共通している。平成に入るとそこに変身ベルトの操作音に加えられ、作品独自の世界観を表すような音に加えられた。第2期以降はさらに音楽に加えられ、変身を促す台詞が鳴るようになる。

第2節では『仮面ライダー鎧武』の音楽と音要素の効果を明らかにした。まず『仮面ライダー鎧武』の音楽と音要素を主題歌、挿入歌、BGM、効果音、環境音、変身音、戦闘音の7種類に分類し、それぞれの効果を明らかにした。まず主題歌は放送が始まってから数分後に前回の放送の振り返りの後に流れる。これは番組の開始を伝える合図となっている。挿入歌は登場人物や変身形態ごとに存在し、戦闘シーンで流れる。変身形態を効果的に伝える。BGMは特定のキャラクターや場面を表し、視聴者の感情をコントロールする。効果音は登場人物には聞こえていない音で、視聴者に場面の変化を伝えたり仮面ライダーへの憧れの気持ちを高めたりする効果がある。環境音は足音など登場人物と視聴者が共有している音で、臨場感を得られる。変身音は、声により変身形態を伝え、音要素は変身シーンをより魅力的に見せ、変身ベルトなどの商品の購買意欲を掻き立てる効果がある。戦闘音は声や武器の操作音、攻撃音などが戦いの様子や勝ち負けを効果的に伝えることができる。

このように、石ノ森章太郎原作の『仮面ライダー』から変化し続ける「仮面ライダーシリーズ」には様々な音楽と音要素があり、物語を効果的に伝えるものや仮面ライダーを魅力的に見せて商品の購買意欲を掻き立てるものなどそれぞれが異なる役割を持つことがわかった。

シューマンの音楽批評における演出としてのダヴィッド同盟 ——『新音楽時報』と『音楽と音楽家』の比較を通して

永井文音 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科（音楽学領域）

要旨

ロベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856) は、作曲家であると同時に、音楽新聞『新音楽時報 Neue Zeitschrift für Musik』を創刊した音楽批評家でもある。彼は 1834 年に同新聞を創刊し、その 10 年後に引退するまで、記事の執筆者としてはもちろん、新聞の編集長としての職務も果たした。

『新音楽時報』でシューマンが執筆した記事は、彼自身の手によって抜粋・編集され、1854 年に著作集『音楽と音楽家 Gesammelte Schriften über Musik und Musiker』として出版された。この著作集は、抜粋版という特性からか、これまで研究対象として注目されることがほとんどなかった。シューマンの批評活動についての先行研究では、原典である『新音楽時報』のみが研究対象として扱われ、シューマンの伝記のなかでも『音楽と音楽家』についてはほとんど触れられず、出版年などの基本的な情報がまとめられるに留まっている。

しかし、実際に『新音楽時報』と『音楽と音楽家』を比較してみると、記事の順番や本文中の表現などに、いくつかの修正があることがわかる。すでに述べた通り、シューマンは『音楽と音楽家』の出版に当たって、みずから編集作業をおこなっていたため、それぞれの変更点には彼の意図が反映されていると考えられる。

本論文は、『新音楽時報』と『音楽と音楽家』の間にあるちがいを分析することで、批評家であり編集者でもあったシューマンの戦略を明らかにすることを目的としている。なお、考察の際には、彼の特色がもっとも色濃くあらわれている「ダヴィッド同盟 Davidsbündler」による記事を中心に扱う。

論文全体は全 3 章から成っている。

第 1 章では、『新音楽時報』と『音楽と音楽家』の成立過程について概観した。シューマンは『新音楽時報』で書いた記事のみずから抜粋・編集し、1854 年に『音楽と音楽家』を出版した。本書の出版をめぐるシューマンと出版社との

やりとりについては、書簡集に未収録の手紙を引用しながら整理した。手紙からは、シューマンが出版までに多数の相手と交渉を重ねていたことが読みとれ、著作集出版に対する彼の強い思い入れがうかがえる。

第2章では、『新音楽時報』と『音楽と音楽家』の収録内容について比較をおこなった。『音楽と音楽家』には、シューマンが『新音楽時報』で執筆した344記事のうち、271記事が収録されている。『音楽と音楽家』の前書きのなかには、文章が「『新音楽時報』で掲載した」年代順に編集されている」という記述がみられるが、実際に両者を比較してみると、ところどころで本来とは異なる並び順があらわれるという結果になっている。くわえて、ダヴィッド同盟関連の記事にかんしては、上述の事情とは無関係の並び替えがおこなわれていることがわかった。

第3章では、ダヴィッド同盟による記事の精査をおこない、特に第2節では『新音楽時報』と『音楽と音楽家』の間にある相違点に注目することで、シューマンの戦略について考察した。

シューマンは、ダヴィッド同盟、特にオイゼビウスとフロレスタンの視点を借りることで、自身の複雑に絡まりあった意見をわかりやすく伝えることを狙っていた。それと同時にダヴィッド同盟は、『新音楽時報』に対する読者の興味を惹くための一種の演出でもあった。シューマンは『新音楽時報』において、彼らを実在する団体のように扱い、その正体（つまり、架空の存在であること）については長らく明かさなかった。友人ツツカルマリオに宛てた当時の手紙からは、シューマンがこうした試みを戦略的におこなっていたことが読みとれる。対して『音楽と音楽家』では、媒体が音楽新聞から著作集に移ったことを意識してか、ダヴィッド同盟の正体は前書きの時点で明かされてしまっている。第2章で触れた記事の順番の変更や、本文内の修正・カットは、同盟の役割のちがいが反映された結果としてあらわれたものである。

シューマンの批評文は、ダヴィッド同盟によるものをはじめとして、その革新性や詩的な面が目立つ。さらに、こうした傾向はシューマンの気質や文学の趣味と結び付けられることが多い。しかし本研究での考察からは、シューマンが「読者に気に入ってもらおう」という明確な意図を持ったうえで、ダヴィッド同盟を演出として利用していたことが明らかになった。



表紙

小林英樹

《向こう向きの画家》 合成樹脂使用 1940 × 1303mm

表紙絵解説

1983年頃から、わたしは『DEEDS of COLORS(色彩行為)』と銘打った作品を制作してきた。連続する行為と行為、その間に生まれる「間」が作り出す時間の流れのなかに身を置き、湧き上がるバイオリズムに身をゆだねて行為は続く。Nothing is fine. Nothing is everything. 創造理念というより当時のわたしの標語のようなもの、試行錯誤の末、結局何もなくてもいいんだと何も無いことを肯定的にとらえた開き直りの生き方である。だから、最後の抛り所である湧き出る創作意欲が消えれば、そこですべては終息する。そして、もしそうなら、それでもいいと納得することにした。いまのわたしも、その延長線上にある。

今回の表紙絵の根底にあるものは、「いま目の前にあるものはいずれ消えていく。現実とは幻のようなもの」という漠然とした実感を抱きながら経過した時間のなかから生れたものである。図柄はフェルメールの《画家のアトリエ》のなかの後ろを向く画家の姿を借用したが、当時のわたしに気になり惹きつけられる何かがあった。色彩行為の理念の脈絡のなかに自然に収まり、用意した漠とした空間を描いた下地の上に淡々と制作は進み、1時間足らずで終了。

画面上無数に尾を引きながら飛び散り、垂れ落ちる合成樹脂の絵具、連続する行為と、行為と行為の間に生まれる「間」がフォルムを創り出す。そのフォルムがわたしの根底にあった「万物は消えていく」世界を表出してくれていたもので、それ以上の加筆の必要性はなかった。人生の晩年を迎えたわたし、誕生と過程を経て終焉を湛える。その全プロセスは幻のようである。

小林英樹

編集後記

昨年、この編集後記を書いているときに、新型コロナウイルスが世界的規模で脅威になりつつあったのが、1年経った今、さらにひどい状況になっているのは残念でなりません。この1年、私どもの音楽学コースが管轄している科目のほとんどが遠隔授業でした。Zoom やら Teams やらと真っ正面から向き合ったおかげで、高等教育機関における教育のあり方を再考できたと思います。

昨年8月の終わりに、榑崎洋子先生の訃報が届きました。榑崎先生は音楽学コース開設時から2005年3月まで専任教員として音楽学コースの発展に力を注いでくださいました。お悔やみ申し上げます。

本号が無事、刊行できたのは、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米山義則さん、山上千乃さんの献身的な働きによるものです。冒頭にも書きましたが、一日も早く平穏な日々が戻りますことを祈念します。(東谷護)

今年は新型コロナウイルスの影響で、大学にも気軽には来られない状況が続きました。そんな中でも無事今号を刊行することができたのは、東谷先生と、編集委員の米山さん、山上さんのお力添えがあつてこそです。素敵な表紙絵をお寄せくださった小林先生、論文や報告を提出してくださった執筆者の皆さまにも、この場を借りて感謝を申し上げます。ありがとうございました。(永井文音)

「InDesignを自由自在に使えたら」という思いは実は以前からありましたが、図らずも大学の紀要編集で覚えることになるとは……教えていただいた永井さん、ありがとうございました。原稿と表紙絵をお寄せいただいた先生方、学生の皆さん、どうもありがとうございました。デジタルが幅を利かせ、コロナ禍で先が見通せない時代においても紙媒体がこれからも未永く存在し続けることを願って編集後記とさせていただきます。(米山義則)

今回初めて、ミクスト・ミュージズの編集作業に携わらせていただきました。先生方、先輩方の大切な文章を扱うということで緊張もありましたが、無事やり切ることができました。永井先輩に頼ってしまった部分が多いですが、少しでも作業に携われて良い経験になったと思います。ありがとうございました。(山上千乃)

MIXED MUSES No. 16

2021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音楽学研究室

TEL: 0561-62-2749 (代表) FAX: 0561-62-3188

e-mail: mixedmuses2006@gmail.com

URL: <https://ai-arts.repo.nii.ac.jp/>

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

著作権：『MIXED MUSES』に掲載される論文等の複製権と公衆送信権については、愛知県立芸術大学音楽学部音楽学研究室に属するものとする。著作者人格権は著者に帰属する。著者は転載先に出典を明記すれば、本紙に掲載した自分の論文等を自由に利用できる。

電子化：本誌に掲載されたすべての原稿は、原則として、電子化媒体によって複製・公開し、公衆に送信できるものとする。投稿原稿に引用する文章や図表等の著作権に関しては、著者の責任において処理する。