

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



井上さつき教授退職記念号  
no.17 (2022)

## **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. 17

### 目 次

---

|                                                                    |       |    |
|--------------------------------------------------------------------|-------|----|
| 兼田敏「ピアノ曲集《16 DAYS》」の分析……………                                        | 成本理香  | 5  |
| 1960年代の「名もなき人々」の文化実践を考えるために<br>——中津川労音に持たれたイメージを<br>手がかりとして——…………… | 東谷護   | 23 |
| 上海のモーター商会と近代日本のピアノ製造……………                                          | 井上さつき | 37 |
| 日本のポピュラー音楽をどうとらえるか<br>——私的研究史からの試論——……………                          | 東谷護   | 45 |
| 音楽学研究総合ゼミ報告<br>総合ゼミ報告——今年度（2021年度）の実施状況……………                       | 紅村兆乃  | 53 |
| 特別講座報告<br>寺内直子先生<br>「名古屋の雅楽の歴史と<br>豪商吉田家旧蔵の雅楽器について」……………           | 紅村兆乃  | 55 |
| 愛知県立芸術大学音楽学部<br>令和3年度（2021年度）卒業論文要旨<br>ドヴォルザークとチェコの民俗舞曲フリアント……………  | 大原早織  | 57 |

井上さつき教授退職記念特集

井上さつき先生 プロフィール 59

井上さつき教授退職記念最終講義 開催報告…………… 七條めぐみ 62

表紙絵解説

《PAINTED SKY》…………… 小林英樹 68

編集後記 69



---

# 兼田敏「ピアノ曲集《16 DAYS》」の分析

成木理香 愛知県立芸術大学音楽学部准教授（作曲）

---

## 1. はじめに

兼田敏（1935-2002）は、戦後日本の吹奏楽を牽引し、その礎を築いた作曲家であり、一般的には吹奏楽の作曲家として知られている。しかし、主として吹奏楽作品を多く作曲するようになる前の1950年代後半から1960年代にかけて、12音技法、または12音技法に影響を受けた音列による作品を多く作曲している<sup>1</sup>。筆者は2006年に、兼田が若い頃12音技法を用いた作品を集中的に作曲した経験が、のちの吹奏楽作品に影響を与えていると指摘した（成木2006）。しかし、そこでは、12音技法で書かれている若い頃の作品について音列を分析した後、何曲かの吹奏楽作品に12音的な音列が使用されている例を列挙したが、詳しい楽曲分析までは行なわなかった。そこで、吹奏楽の作曲家として認知され始めた後の作品について、さらに分析を継続することにした。

本稿では吹奏楽の委嘱が増えてきた後に作曲された吹奏楽以外の作品に注目して、分析を行うこととする。以前指摘した通り、彼の吹奏楽作品に12音技法の影響は見られるが、それ以外の編成の作品でも若い頃の12音技法の影響が見られるのかどうかについて考察することにより、最終的には吹奏楽作品における12音技法の影響についてさらに明らかになることを期待するからである。兼田が最初に書いた吹奏楽作品は1962年の「日本民謡組曲《わらべ唄》」で、次に作曲された吹奏楽作品は1964年の《若人の歌》である。これ以降吹奏楽の委嘱が増え、この頃から作品リスト<sup>2</sup>にも吹奏楽作品が多くなっていく。今回は《若人の歌》から14年後の1978年に作曲されたピアノ曲集《16 DAYS》<sup>3</sup>を分析する。

## 2. 《16DAYS》の概要

兼田は1978年に《12 DAYS》と《4 Monologues》という小品からなるピアノ曲集を作曲した。この2曲の小品集に含まれるすべての曲は1ページ12段の五線紙に清書され、作品は全曲各1ページで完結し、楽譜の右上または右

下に作曲した日付が記されている。この日付から《12 DAYS》の12曲が作曲されたあと《4 Monologues》の4曲が作曲されたことがわかる。また、《12 DAYS》の1曲目が作曲されたのは1978年4月20日、《4 Monologues》の4曲目が作曲されたのは1978年6月24日と記されており、16曲の小品を約2ヶ月で作曲したことがわかる。筆者が生前の作曲者本人から聞いたところによると、これらの作品は「ある日、1日1曲、日記みたいに作曲してみようと思いついて作曲してみた」とのことだったので、誰かからの委嘱ではなく、また、初演が決まっていたわけではない。実際、この作品は1978年に作曲されたが、初演されたのは1990年で、その後、現在まで再演はされた記録はない<sup>4</sup>。表1は《12 DAYS》と《4 Monologues》の作品を作曲順に並べたものである。

表1：16曲の作曲順

| 16 DAYS曲順 | 作曲順* | 日付      | 作曲間隔（日） |
|-----------|------|---------|---------|
| 第2曲       | 1    | 78.4.20 |         |
| 第3曲       | 2    | 78.4.22 | 2       |
| 第4曲       | 3    | 78.4.23 | 1       |
| 第5曲       | 4    | 78.4.24 | 1       |
| 第6曲       | 5    | 78.4.26 | 2       |
| 第7曲       | 6    | 78.4.27 | 1       |
| 第8曲       | 7    | 78.5.2  | 5       |
| 第11曲      | 8    | 78.5.3  | 1       |
| 第12曲      | 9    | 78.5.8  | 5       |
| 第13曲      | 10   | 78.5.10 | 2       |
| 第14曲      | 11   | 78.5.11 | 1       |
| 第15曲      | 12   | 78.5.12 | 1       |
| 第1曲       | 13   | 78.5.23 | 11      |
| 第10曲      | 14   | 78.5.31 | 8       |
| 第9曲       | 15   | 78.6.2  | 2       |
| 第16曲      | 16   | 78.6.24 | 22      |

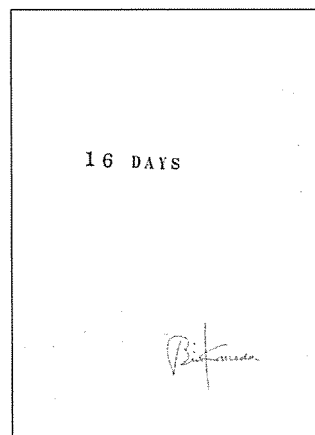
\* 1～12 《12 DAYS》、13～16 《4 Monologues》

作曲された日付を見ると、《12 DAYS》は、途中で5日間の間隔が2回あるが、それ以外は兼田の発言通り、ほぼ毎日または1日おきに作曲されていることがわかる。《12 DAYS》作曲後、11日経って《4 Monologues》の1曲目が完成している。作品の規模から《4 Monologues》の1曲目の作曲に11日かかったと

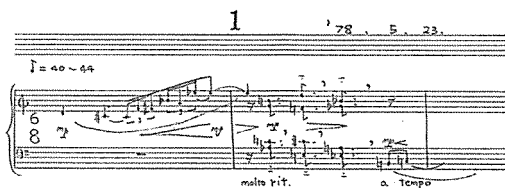
は考え難く、また作曲者本人が「1日1曲作曲した」と語っていることから、《4 Monologues》の1曲目は《12 DAYS》の12曲目作曲の11日後、ふたたび小品の作曲に取り組んだものと考えられる。《4 Monologues》の作曲にかかってからは、作曲間隔はばらばらで、特に最後は22日間もあいている。それまでと同じように1ページの作品を1日で1曲作曲していても、すでに「日記のように」ほぼ毎日書くことは目指していなかったことがうかがえる。そのため、作品の規模(長さ)や1日で作曲するという共通項がありながら、《12 DAYS》とは違って「日記」としての作曲ではないため、あらたに《4 Monologues》とタイトルをつけたと考えられる。

兼田は1990年の初演の頃、この《12 DAYS》と《4 Monologues》を16曲の組曲としてまとめ《16 DAYS》とした楽譜を作成した。楽譜の表紙にはスタンプを使って「16 DAYS」とタイトルが書かれ、手書きのサイン(名前)が書かれている(図1)。また、各ページの上部中央に、やはりスタンプで曲順が1から16まで記されている(譜例1)。

図1：《16 DAYS》の表紙



譜例1：《16 DAYS》1曲目冒頭



《16 DAYS》の曲順を見ると、作曲された日付順で並んではいない。《12 DAYS》の後ろに《4 Monologues》を並べただけではなく、順序は入り混じっている(表1)。このことから、1978年に作曲した2つの作品集を、16曲

で1つの曲集として完成させようとしたと考えられる。《16 DAYS》は兼田自身が最終的に作成した楽譜であることから、本稿では《12 DAYS》と《4 Monologues》という別個の作品ではなく16曲の小品からなる作品《16 DAYS》として扱うこととする。

### 3. 《16DAYS》の分析

前述の通り、《16 DAYS》の各曲は12段の五線紙1ページにおさまる短い小品である。表2は各曲のテンポ、拍子、小節数をまとめたものである。曲中に拍子が変わるのは2曲だけである。テンポはメトロノーム表記で常に3から6の幅を持たせて記されており、遅いテンポ（1拍=40）から速いテンポ（1拍=126）まで特に偏りなく設定されている。

表2：各曲のテンポ、拍子、小節数

| 作品No. | 作曲順* | テンポ       | 拍子      | 小節数 |
|-------|------|-----------|---------|-----|
| 第1曲   | 13   | ♩=40~44   | 6/8     | 9   |
| 第2曲   | 1    | ♩=76~80   | 2/4     | 13  |
| 第3曲   | 2    | ♩=69~72   | 3/8     | 13  |
| 第4曲   | 3    | ♩=80~84   | 6/8     | 8   |
| 第5曲   | 4    | ♩=112~116 | 5/8     | 13  |
| 第6曲   | 5    | ♩=40~44   | 4/4     | 8   |
| 第7曲   | 6    | ♩=120~126 | 2/4     | 15  |
| 第8曲   | 7    | ♩=40~44   | 3/4     | 16  |
| 第9曲   | 15   | ♩=76~80   | 2/4     | 14  |
| 第10曲  | 14   | ♩=60~63   | 3/4     | 12  |
| 第11曲  | 8    | ♩=100~104 | 2/4、3/8 | 22  |
| 第12曲  | 9    | ♩=120~126 | 8/16    | 13  |
| 第13曲  | 10   | ♩=92~96   | 3/8     | 13  |
| 第14曲  | 11   | ♩=100~104 | 2/4、3/8 | 20  |
| 第15曲  | 12   | ♩=48~52   | 3/4     | 11  |
| 第16曲  | 16   | ♩=88~92   | 4/8     | 11  |

\*（作曲順） 1~12 《12 DAYS》、13~16 《4 Monologues》

16 曲それぞれの冒頭部分を見ると、全曲で開始から 12 音列が登場する。《16 DAYS》が 12 音技法によるもの、または、12 音技法の影響を受けた作品であることが推測できる<sup>5</sup>。そこで、全曲の音列の扱われ方について分析することとする。

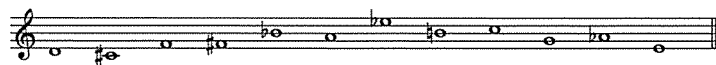
以下に、各曲の音列の使われ方について記す。なお、それぞれの音列の原形と派生形を、原形：P、反行形：I、逆行形：R、逆反行形：RI と記し、小文字はそれぞれの移高された音列を指すこととする。また、各曲の冒頭に、テンポ、拍子、小節数を記し、その曲の原形となる音列の説明を記している。音名はドイツ音名で表記している。

#### 〈第 1 曲〉 ♩ =40~44：6/8：9 小節

[原形の音列] 最初に現れる音列のため、これを「音列 1」とする（譜例 2）。この音列は、半音とそれ以外の音程がほぼ交互に配置されている（5 回出現する）。それ以外の音程は、長 3 度（減 4 度）が 4 回、減 5 度、完全 4 度がそれぞれ 1 回ずつ使われており、長 2 度（全音）は使われていない。

《4 Monologues》の 1 曲目。基本となる音列が提示される。音列の出現順序は「P-P-P-P-p-p-R-R-R-R」となっており、真ん中の移高された原形を軸として鏡像のように音列が配置されている。ただし、使われた音列の種類が真ん中を軸にしているだけで、実際の音楽は特に鏡像型になっているわけではない。

#### 譜例 2：音列 1

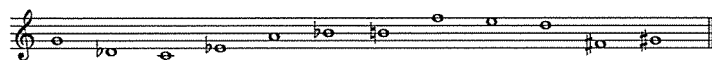


#### 〈第 2 曲〉 ♩ =76~80：2/4：13 小節

[原形の音列] 第 2 番目に現れる音列のため、これを「音列 2」とする（譜例 3）。この音列は、音列 1 同様半音が一番多く使われており 4 回出現する（音列 1 では 5 回）。また転回音程となっても（異名同音変換すれば）同じ音程を形成する減 5 度が 3 回（音列 1 では 1 回）、音列 1 には使われていなかった全音が 2 回使用されている。さらに、完全音程が使われていないことなどが特徴である。

《12 DAYS》の1曲目にあたる作品で、16曲の中で最初に作曲されたものである。音列は原形のみが出現し移高もしない。4回目に音列が現れる時、10番目<sup>6</sup>の音が抜けている(7小節目)。また、5回目(8小節目)では音列通りだとG-Desと始まるべき音がG-Dとなっている。楽譜通りフラットをとってDで演奏した場合、曲中この部分にだけ完全5度が鳴ることになり、あきらかに異質な響きがする。また、この5回目の音列の後半にはDが出現する。以上のことからこの場所のDはフラットを落とした単純な記譜のミスと考えられ、演奏する時にはDesで演奏するべきであろう。

### 譜例3：音列2



〈第3曲〉 ♩ =69~72 : 3/8 : 13 小節

[原形の音列] 音列2の反行形

原形のみが出現し、移高もしない。

〈第4曲〉 ♩ =80~84 : 6/8 : 8 小節

[原形の音列] 音列2の逆行形の移高形(短2度下)

ここでも原形のみが使われている。7回目に出現する時には4番目の音が抜けている。

〈第5曲〉 ♩ =112~116 : 5/8 : 13 小節

[原形の音列] 音列2の逆反行形の移高形(短2度上)

使用される音列は原形のみである。この曲までに少し見られた反復はすべて同音反復であったが、ここでは、連続する2音の反復が多く見られる(譜例4)。16曲すべて冒頭にはメトロノームの数字による速度指示が書かれているが、この曲では加えて「Scherzando」と記されている。表情記号が書かれているのは16曲中この曲だけである。

#### 譜例 4：〈第 5 曲〉 冒頭



〈第 6 曲〉 ♩ =40~44 : 4/4 : 8 小節

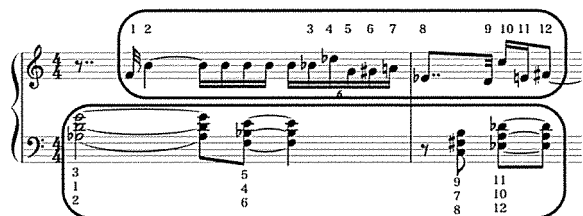
[原形の音列] 音列 2 の移高形 (長 2 度下)

これまでの音列の使用方法とは違い、右手と左手それぞれで音列が進行する。ここまでは、〈第 3 曲〉に見られるように和音と旋律という形でも音列は和音から旋律に、または旋律から和音に受け継がれていたが (譜例 5)、ここで初めて同時に 2 つの音列が進行する曲が書かれた (譜例 6)。音列は、原形と、原形を移高したものが使用されている。2 小節目最後の和音は、As-D-Ges と書かれているが、音列通りだと、As-Es-A と弾かれるべきところである。前後の和音は低い方から減 5 度と完全 4 度 (増 3 度) という音程関係で作られており、As-D-Ges と記された場所も、音列通りであれば A-Es-As というように前後の和音と同じ音程関係の和音を作ることができる。同じ音程関係が続くことを避けるためにここでは敢えて音列から外れたのか、書き間違いなのかは判断し難いが、すでに最初の音列の出現の時に、この音程関係の和音が続いていることから、突然ここだけ反復を避けたとは考えにくく、書き間違いであると推測できる。

#### 譜例 5：〈第 3 曲〉の冒頭



## 譜例 6：〈第 6 曲〉の冒頭

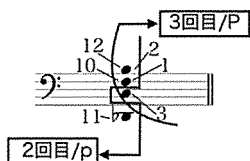


〈第 7 曲〉 ♩ = 10~126 : 2/4 : 15 小節

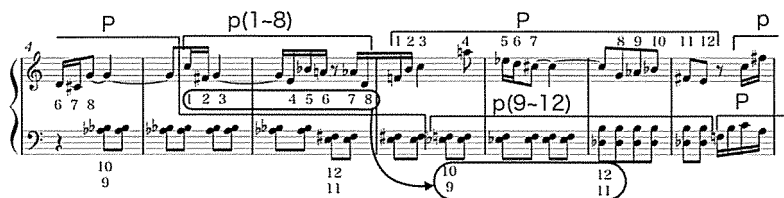
[原形の音列] 音列 2 の反行形の移高形 (長 2 度下)

これまでにない特徴としては、冒頭が 1 オクターブのユニゾンで始まっている。さらに、ここまでに使われていない方法として、曲中 2 回目に出て来た音列 (原形の完全 4 度下) の最後の 3 音を和音で使い、そのうちの 10、12 番目の音を次の音列の 1、2 番目の音に重複させている (譜例 7)。さらに、4 小節目以降には、音列の最後の音を反復し、その上に、移高した音列を重ね、さらにその音列は今度低い声部 (左手) に受け継がれる。そしてその上に、次の音列が原形で出て来るという形が見られる (譜例 8)。この曲に至るまでは冒頭から終わりまで、シンプルに音列が順に出て来ることが多かったが、ここでは、それらに比べて少々複雑な音列の操作が行われている。

## 譜例 7：〈第 7 曲〉音列のつながりと重複



## 譜例 8：〈第 7 曲〉音列の受け渡し



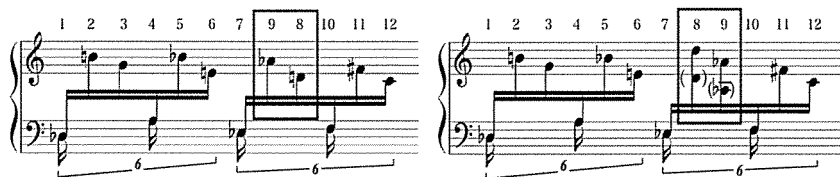
〈第8曲〉 ♭ =40-44 : 3/4 : 16 小節

[原形の音列] 音列2の逆行形の移高形（短3度下）

〈第5曲〉に見られたような連続する2音の反復が多く見られる。反復されるのは半音関係の部分のみである。音列の出現順は「P-P-P-p-p-P-P-P」となっており、〈第1曲〉に見られたような、真ん中の移高された原形を軸として鏡像のように音列が配置されている。ただし、〈第1曲〉と同様に使われた音列の種類が真ん中を軸にしているだけで、実際の音楽は特に鏡像型になっているわけではない。

また、この曲では、最初に現れる移高された音列で、8、9番目の音が入れ替わっている。ここでは3音からなる山型のアルペジオ音型が4回繰り返される。最高音が「H-B-As-Fis」と半音または全音ずつ順次進行で下行してくる（譜例9左）。音列通りの順序だと最高音は「H-B-D-Fis」で、該当箇所の前後で跳躍音程となる（譜例9右）。書き間違いの可能性も否めないが、順次進行を優先させて意図的に入れ替えたとも考えられる（譜例9）。

譜例9：〈第8曲〉音が入れ替わった箇所（左）、音列通りの場合のシミュレーション（右）

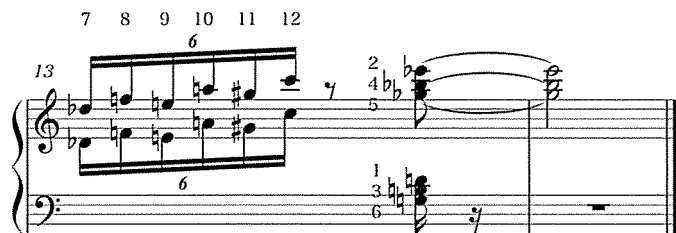


〈第9曲〉 ♭ =76-80 : 2/4 : 14 小節

[原形の音列] 音列1の反行形

《4 Monologues》の3曲目にあたる曲で、《16 DAYS》の中では15番目に作曲された。第1曲にも使われた逆行形が多く使われる。この曲の特徴としては、最後に音列が出てくる13小節目から、音列の前半と後半の入れ替えが行われている（譜例10）。

# 譜例 10：〈第 9 曲〉 音列の前半と後半を入れ替えた箇所



〈第 10 曲〉 ♩ =60~63 : 3/4 : 12 小節

[原形の音列] 音列 1 の逆行形の移高形（長 2 度下）

《4 Monologues》の 2 曲目にあたる曲で、《16 DAYS》の中では 14 番目に作曲された。P-P-p-R-R-R-R という順で音列が出てくる。《4 Monologues》では 4 曲とも逆行形が出てくる。単旋律で始まるこの曲は後半に進むにつれて音を縦に重ね和音が増えてくる。

〈第 11 曲〉 ♩ =100~104 : 2/4、3/8 : 22 小節

[原形の音列] 音列 2 の逆反行形の移高形（完全 4 度上）

この曲では原形（移高含む）のみが使われている。もとの高さと移高された音列が P-P-p-p-P-P-p-p-p という順序で使われる。移高は 1 種類ではなく、長 2 度低い音列が 2 回、短 3 度低い音列が 1 回、長 3 度低い音列が 2 回という 3 種類が使用されている。使われている音列は原形のみだが、〈第 7 曲〉にも見られたような方法で、右手から左手へ音列を受け継ぎ、その途中で次の音列が奏され始める箇所がある（譜例 11）。また、16 曲中初めて拍子が途中で変わる箇所が出てくる。冒頭は 2/4 で始まり 6 小節目から 13 小節目まで 3/8 に変化し、14 小節目からは、2/4 : 3 小節、3/8 : 2 小節、2/4 : 1 小節、3/8 : 3 小節と細かく変化していく。《12 DAYS》を作曲し始めたときにはシンプルな音列の使い方をしてしたが、日々作曲を進めるにつれて、少し込み入った技法の使い方が増えてきた様子がうかがえる。

## 譜例 11：〈第 11 曲〉 音列を受け渡す箇所

p

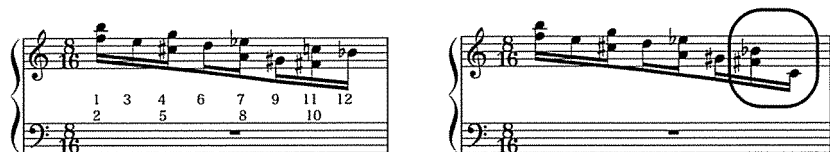
## 〈第 12 曲〉 ♩ =120~126 : 8/16 : 13 小節

[原形の音列] 音列 2 の移高形 (の変形) (長 3 度上) (11 と 12 入れ替わり) (譜例 12)

この曲は 16 曲中 9 番目に作曲された。作曲順で見ると、ここで初めて逆行形が使用されている。〈第 11 曲〉でも指摘したように、作曲が進むにつれて単純な音列の使い方から少しずつではあるが変化がみられる。音列の出現順は、P-r-R-r-P-r-R-r-P-r で、原形と逆行形を交互にし、その間に移高された逆行形を挟むという形になっている。使われている音列は、これまでの作品と同じように音列 2 の派生形と考えられるが、最後の 11 番目と 12 番目の音が入れ替わっている (譜例 12、譜例 13 左)。この部分を音列 2 の移高形そのままを原形として使用した場合には、譜例 13 の右側の楽譜のようになる。この曲通じて、該当箇所の音が入れ替えられた音列が使用されている。曲の冒頭で 16 分音符 1 つおきに減 5 度 (増 4 度) を響かせる形をとるため、ここは故意に入れ替えたものと推察できる。

## 譜例 12：〈第 12 曲〉 原形の音列

譜例 13:〈第 12 曲〉冒頭(左)、音列 2 の移高形をそのまま使用した場合のシミュレーション (右)



〈第 13 曲〉 ♩ =92~96 : 3/8 : 13 小節

[原形の音列] 音列 2 の反行形の移高形 (長 3 度下)

原形 (移高含む) と逆行形 (移高含む) が使用されているが、1 小節目と 12 小節目に原形や派生形に当てはまらない音の使い方が見られる。ただし、両小節ともに 12 個の違う音が使われている。

〈第 14 曲〉 ♩ =100~104 : 2/4、3/8 : 20 小節

[原形の音列] 音列 2 の反行形の移高形 (短 2 度下)

原形 (移高含む) と逆行形 (移高含む) が使用されている。逆行形が使われるのはこれが初めてである。出現順は P-P-i-i-P-p-p-i-i となっている。逆行形は全て完全 4 度低く移高されている。また曲の途中で拍子が変わる部分がある。全 16 曲中、途中で拍子が変わるのは〈第 11 曲〉とこの曲の 2 曲のみである。3 小節目から 4 小節目にかけて音列の原形が出てくるとき、音列通りだと 10 番目の音として H になる部分が短 3 度高い D として書かれている。ここは 11 番目の音である G と同時に重音として演奏される部分だが、楽譜通り D のまま演奏すると突然完全 4 度が鳴り、この曲の中ではかなり異質な響きがする。さらに、この部分では 7 番目に音列通りの D が出てくるため、書き間違いと推測される。演奏の際には H で演奏されるべきであろう。

〈第 15 曲〉 ♩ =48~52 : 3/4 : 11 小節

[原形の音列] 音列 2 の反行形の移高形 (短 3 度下)

原形、逆行形、逆逆行形が使われる。16 曲中、逆逆行形が使われているのは、この曲だけである。

〈第16曲〉 ♩ =88-92 : 4/8 : 11 小節

[原形の音列] 音列1の反行形の移高形(完全5度上)

《16 DAYS》の終曲であり、《4 Monologues》の終曲でもある。原形(移高含む)と逆行形(移高含む)が使用されている。音列の出現方法自体は前から順々に出てくるシンプルな方法であるが、曲の終盤、9から10小節目にかけて、右手で逆行形を演奏している途中から左手で原形の移高形を演奏し始める形が見られる。また、6回目(6小節目)に音列が出てくる個所では、音列通りだと4番目の音としてEisとなるはずの音がEとなっている。12番目にたどり着くまでに、10番目で音列通りのEが出てくる。そのため、この場所はシャープの書き落としと考えられ、演奏の際にはEisで演奏されるべきであろう。

#### 4. 《16DAYS》と12音技法

前項の通り、16曲すべて音列の使い方を調査すると、全曲が12音技法で作曲されていることがよくわかる。さらに、16曲で使用される音列はすべて、〈第1曲〉、〈第2曲〉でそれぞれ提示された2つの音列からの派生形であることも明らかになった<sup>7</sup>。表3はそれらの関係をまとめたものである。〈第1曲〉と〈第2曲〉で示された2つの音列は、〈第6曲〉が原形を移高しただけのものであることを除けば、すべて反行形、逆行形などの派生形とその移高形が使われていることがわかる。また、音列1は《4 Monologues》全曲、音列2は《12 DAYS》全曲に通じて使われていることもわかる。このように、《16DAYS》は、原曲の《12 DAYS》と《4 Monologues》でそれぞれひとつの音列を原形とし、それぞれの組曲の中で、その派生形を各小品に用いている。

表 3：各曲の原形となる音列と、それらを原形とした時の各曲での出現回数

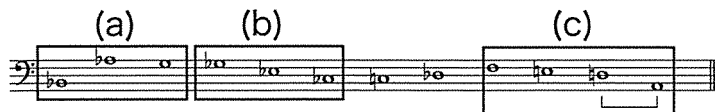
| 作品No. | 作曲順 | 各曲の原形となる音列                           | 原形       | 逆行   | 反行   | 逆反行 | その他 |
|-------|-----|--------------------------------------|----------|------|------|-----|-----|
| 第1曲   | 13  | 音列1                                  | 6(3)     | 4    |      |     |     |
| 第2曲   | 1   | 音列2                                  | 5        |      |      |     |     |
| 第3曲   | 2   | 音列2の反行形                              | 6        |      |      |     |     |
| 第4曲   | 3   | 音列2の逆行形の移高形 (短2度下)                   | 8        |      |      |     |     |
| 第5曲   | 4   | 音列2の逆反行形の移高形 (短2度上)                  | 9        |      |      |     |     |
| 第6曲   | 5   | 音列2の移高形 (長2度下)                       | 11(6)    |      |      |     |     |
| 第7曲   | 6   | 音列2の反行形の移高形 (長2度下)                   | 9(4)     |      |      |     |     |
| 第8曲   | 7   | 音列2の逆行形の移高形 (短3度下)                   | 8(2)     |      |      |     |     |
| 第9曲   | 15  | 音列1の反行形                              | 2        | 5(2) |      |     | 1   |
| 第10曲  | 14  | 音列1の逆行形の移高形 (長2度下)                   | 3(1)     | 4    |      |     |     |
| 第11曲  | 8   | 音列2の逆反行形の移高形 (完全4度上)                 | 9(5)     |      |      |     |     |
| 第12曲  | 9   | 音列2の移高形 (の変形) (長3度上)<br>(11と12入れ替わり) | 3        | 7(5) |      |     |     |
| 第13曲  | 10  | 音列2の反行形の移高形 (長3度下)                   | 4(1)     | 6(5) |      |     | 2   |
| 第14曲  | 11  | 音列2の反行形の移高形 (短2度下)                   | 5(2)     |      | 4(4) |     |     |
| 第15曲  | 12  | 音列2の反行形の移高形 (短3度下)                   | 4        |      | 3(1) | 3   |     |
| 第16曲  | 16  | 音列1の反行形の移高形 (完全5度上)                  | 8(3,1,1) | 3(2) |      |     |     |

\*クレア：原曲が「4 Monologues」

( )内は移高された音列。内数。

譜例 14 は兼田の吹奏楽作品《シンフォニックバンドのためのパッサカリア》(1971) の冒頭のテーマである。12 音からなり、タイトル通りこの主題は曲全体を通して奏される。12 音技法における 12 音列は、基本的には三和音になるような音の並び方を避けて作られる<sup>8</sup>。譜例 14 の (a) の部分では変ホ長調のドミナントからトニックへの進行を感じる事が可能である。また (b) には長三和音が見られる。さらに (c) はイ短調として解釈することも可能である。このようにこの音列は 12 音からなっているが、すでに音列自体に調性を感じさせる音の並び方が含まれている。実際に、この作品は変ホ長調の主和音で終了する。兼田の吹奏楽作品では、12 音技法や音列作法の影響が《パッサカリア》以外でも見られる (成本 2006)。いずれも、12 音、または 12 音技法の影響により極力同じ音が重複するのを避けた音列を使いながらも、作品全体には調性的な響きが聴かれるものが多かった。しかし、《16 DAYS》の中心となる 2 つの音列は、各音間の音程関係から見て、極力調性感を避けたと考えられる。

譜例 14：《シンフォニックバンドのためのパッサカリア》冒頭で示される音列



また、前出の表3右側は音列が各曲にどのような形で何回出現するかをまとめたものである<sup>9</sup>。〈第3曲〉以降は、音列1と音列2を原形とした派生形が使われていることはすでに述べたとおりである。この派生形を各曲内の「原形」として数えた場合、ほとんどの曲では、原形が多く使われていることがわかる。原形よりも、派生形が多く使われているのは、〈第9曲〉、〈第10曲〉、〈第12曲〉、〈第13曲〉、〈第15曲〉である。作曲順は、〈第2曲〉～〈第8曲〉、〈第11曲〉～〈第15曲〉、〈第1曲〉、〈第10曲〉、〈第9曲〉、〈第16曲〉であり（表2参照）、この順序で見比べてみると、作曲を始めて最初の8曲は原形のみを使用しているが、それ以降は派生形も使用していることがわかる。その派生形も、1曲の中で全てのパターンを使用することなく、ほとんどの場合は逆行のみ、反行のみのような使い方である。3曲の例外があるが、そのうち〈第9曲〉では曲の後半に原形の音列から7-8-9-10-11-12という順序で旋律を奏し直後に1から6の音を使用して和音を奏するという形が出てくる。変化した使い方ではあるが実際に使われているのは原形の音列である。反行と逆反行という2つの派生形を使用しているのは〈第15曲〉だけである。〈第13曲〉では、音列に当てはまらない2つの和音がある。今回の分析では、〈第1曲〉と〈第2曲〉で現れた2つの音列を基本として分析したため、この和音は「その他」に分類した。

このように16曲の全体像を眺めると、音列の使用方法そのものはシンプルであることがわかる。作曲順に検討すると、前項でも指摘した通り、最初は原形のみというシンプルな音列の使用方法だったが、曲がすすむにつれて派生形や音列の前半と後半を入れ替えるなど、少し手の込んだ作りになっていく様子が見られる。

## 5. まとめ

兼田がその生涯で作曲した吹奏楽作品は全て委嘱作品である。《16 DAYS》が作曲された1978年頃に注目すると、吹奏楽作品は同じ年の1978年に行進曲《秋田（ビバ・ヘヴァ）》が作曲されたあと、次に作曲されたのは1981年の吹奏楽のための《バラードⅠ》である。《秋田（ビバ・ヘヴァ）》から《バラードⅠ》までの間の委嘱作品は1979年のパイパーズ社の委嘱による金管六重奏

のための《エピソード》だけである。その間委嘱ではなく作曲されたのは、《12 DAYS》、《4 Monologues》、1980 年に出版されたピアノ曲集《瓶の中の景色》である。《瓶の中の景色》は作曲者が語っていたところによると、それまでに書き溜めておいた小品から 23 曲をまとめて出版したものである。23 曲それぞれの作曲年は不明だが、1980 年に出版されたため、実際の作曲年はそれより前である。つまり、この「吹奏楽委嘱の空白期間」に兼田は自主的にピアノ曲を書き溜めていったと考えられる。《瓶の中の景色》では、調号がついている作品は 23 曲中 5 曲である。調号のついていない作品では、調性が不確かな曲が多い。しかし、兼田の吹奏楽作品にも見られるような、主に三和音、七の和音、九の和音、または 4 度を堆積した和音などを中心としており、調性感を感じられる曲がほとんどである。一方で《16 DAYS》は同じ年代に作曲されたものであるが、全曲を通じて 12 音技法にこだわって作曲されている。前述の《パッサカリア》の音列のように、音列内に三和音の動きや機能和声的な動きを含むこともなく、調性は感じ難い。

兼田は、大学生だった 1950 年代半ばから 1960 年代に集中的に 12 音技法の曲を作曲している。彼は 1962 年に最初の吹奏楽作品を作曲したが、それからまだしばらくは 12 音技法、またはその影響が色濃く出ている室内楽作品や合唱曲なども作曲している<sup>10</sup>。1964 年に《若人の歌》を作曲して以来、吹奏楽の委嘱が増え、この頃から作品リストにも吹奏楽作品が多くなっていく。

前述の通り、成木（2006）の論文では、1950 年代後半から 1960 年代の 12 音技法に集中していたこの時期が、のちに吹奏楽作品を多く作曲するようになってからも影響を及ぼしたと結論づけた。しかし、本稿の《16 DAYS》の分析からもわかるように、兼田は吹奏楽作曲家として認知されるようになってからも、自主的に 12 音技法の作品を作曲していた。つまり、若い頃の影響が吹奏楽作品に出現したというわけではなく、兼田が好んで長らく使用した作曲技法が 12 音技法であったということが可能なのである。

## 注

<sup>1</sup> 兼田は 1954 年に東京藝術大学に入学したが、日本で初めて 12 音技法の作品が発表されたのは、1951 年である（入野義朗作曲《7 楽器のための室内協奏曲》）。兼田の学生時代は日

本における 12 音技法受容の初期にあたると言える。

<sup>2</sup> 成本理香 2006「兼田敏作品の研究 (1) 作品群の概観と新たな兼田敏像の提案」『金城学院大学論集 人文科学編』2(2) : pp. 119-123。

<sup>3</sup> この作品は未出版だが、手稿譜が残っている。《16 DAYS》として製本された楽譜は初演者であるピアニスト阪本牧子氏よりお借りした。

<sup>4</sup> 1990 年、ピアニストの阪本牧子により初演された。会場は名古屋市芸術創造センターであったがそれ以外の詳しい情報は現時点では不明である。

<sup>5</sup> 兼田の作品では、《シンフォニックバンドのためのパッサカリア》のように、12 音で作られた音列により作曲されていても、実際の作曲技法としては 12 音技法を使用していない作品もあるため、最初の音列が 12 音列でも、12 音技法とすぐには断定できない。

<sup>6</sup> 12 音音列の 1 つ目の音を「0」とする場合もあるが、本稿では 1 つ目の音は「1」として数えることとした。

<sup>7</sup> 〈第 13 曲〉は音列 1、2 のどちらからも派生したものではない和音が二箇所に見られるが、その場所以外はすべての場所で音列 2 の反行形の移高形が使用されているため、全曲音列 1、2、からの派生形とした。

<sup>8</sup> アルバン・ベルク作曲《ヴァイオリン協奏曲》のように、意図して三和音を連ねることもある。

<sup>9</sup> ここでは、各曲の最初に出てくる音列を「原形」として数えている。

<sup>10</sup> 成本理香 2006「兼田敏作品の研究 (1) 作品群の概観と新たな兼田敏像の提案」『金城学院大学論集 人文科学編』2(2) : pp. 119-123。

## 使用楽譜

兼田敏 1978/1990 頃『16 DAYS』（未出版）

## 主な参考文献

音楽芸術別冊 1999『日本の作曲 20 世紀』音楽之友社。

中橋愛生 2013「概論 吹奏楽曲創作の歴史」、戸ノ下達也（編著）『日本の吹奏楽史 1869-2000』: 169-182、音楽之友社。

成本理香 2006「兼田敏作品の研究 (1) 作品群の概観と新たな兼田敏像の提案」、『金城学院大学論集 人文科学編』2(2) : 109-123。

南弘明 1998『十二音による対位法』、音楽之友社。



## 1960年代の「名もなき人々」の文化実践を考えるために ——中津川労音に持たれたイメージを手がかりとして——

東谷護 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

### はじめに

ポピュラー音楽に付されたイメージの一つにマス・メディアとの親和性が高いことがあげられる。これはレコード、CD、テレビやラジオによってポピュラー音楽を知ること起因する。しかしながら、こうしたポピュラー音楽のイメージと相容れない、すなわちマス・メディアとは無関係に多くの人に知れわたらせた媒体として、1950年代半ばより1960年代半ばにかけて急速に会員数を増やしていった音楽鑑賞団体の勤労者音楽協議会、通称、労音の存在がある。

本稿では、労働組合や左派との結びつきが強かった労音が、ポピュラー音楽の広がりを支え、「名もなき人々」が集まる場であった側面に着目し、事例対象として岐阜県の中津川労音を取り上げ、労音にもたれていたイメージと実際の会員の持つ思想との関連性についてインタビューを含む実証的研究によって考察したい。

中津川労音は、戦後、労音運動が盛んになっていくなかで、結成された。興味深いことは、中津川労音の取り組みが、全国労音の支部としてとらえるよりも、地域独自の動きがあった点にある。独自の活動として、日本のフォークソング、とりわけ関西フォークの黎明期の支援、日本の野外コンサート（オールナイト形式）の黎明期のものである、全日本フォークジャンボリー（1969年～1971年）の開催や、入場税撤廃に関わる裁判、などがあげられる。

以下、労音について概観し（1）、続けて事例対象の中津川労音の設立経緯とその当時の全国労音の状況を確認する（2）。さらに、中津川労音の元会員へのインタビューを含む一次資料の精査を通して、中津川労音がどの程度、左派というイメージをもたれていたか、「名もなき人々」が集まる場であったかを検証する（3）。これらを踏まえて、中津川労音の有する文化史的意義について明らかにしたい。なお、本稿で扱う一次資料の中津川労音の機関誌「中津川労音」は会員にしか配布されなかったものであったが、東谷護（編著）『復刻 資料

「中津川労音」―1960年代における地域の文化実践の足跡を辿る―』（風媒社、2021年）として公刊されているので、一般にも入手しやすい復刻本を底本とする。

## 1. 労音とは何か

労音とは、音楽鑑賞団体であり、勤労者音楽協議会の略称である<sup>1</sup>。1949年11月に、労働運動団体、関西自立楽団協議会、朝日会館の活動が設立基盤となり関西勤労者音楽協議会（以後、関西労音）が大阪で約500人の会員数で設立された。翌年の1950年8月に京都労音と神戸労音が設立されたため、関西労音は大阪労音と改称された。大阪労音の会員数はほぼ5年後の1954年7月には約48,000人に増えた。この数字に京都労音と神戸労音の会員数を足すと約67,000人であった（高岡 2011:321-324、東京労音運動史編さん委員会（編）1994:48、東京労音運動史編さん委員会（編）2004:16-18）。さらに、西宮、和歌山でも設立された（東京労音運動史編さん委員会（編）2004:341）。こうした関西での動きに呼応して、1953年10月に東京労音が、同年12月に横浜労音が設立された。いずれの労音も、設立基盤となる団体があり、それらの団体は関西労音の活動に影響を受けた。こうした動きが全国へ拡がるにつれ、1955年には全国で会員数は13万人に達した。各地の労音を連携させるために、1955年9月に第1回全国労音連絡会議が滋賀県大津で開催され、以下のスローガンが決定された（東京労音運動史編さん委員会（編）2004:31-32）。

- ① 良い音楽を安く多くの人に
- ② 企画運営は会員の手で
- ③ 国民音楽の創造・育成
- ④ 全国の労音が力を合わせよう

労音を理解する際に、正式名称にある「勤労者」と、スローガンにある「安く」という鍵語が補助線となる。東京労音のウェブサイトには「労音の特徴は、会員（聴き手）が中心となって企画・運営を行う」ことだとし、戦後日本の音楽文化史のなかに果たした功績として「戦後間もない発足の頃、それまでは高

嶺の花であった音楽会を、勤労者を中心とした一般市民のものにしてきた」と記されている<sup>2</sup>。ここでいう「高嶺の花」とは西洋の芸術音楽、いわゆるクラシックのことであるが、こうした音楽会やコンサートといったイベントを楽しむための興行を原則として企画から運営まで自分たちの手によって行ったのである。経済的な問題については、イベントごとにチケット代を売って興行収入を得るのではなく、会員からあらかじめ会費を徴収することによって予算を安定化し、イベントごとの会員の支出負担をなくすことと、興行による赤字を防ぐことが出来た。見方を変えると、会員数が多ければ多いほど予算が安定することになる。主たる会員を勤労者に定めたこともあって、職場のサークル活動の一環として労音への会員加入を勧誘した面もあった<sup>3</sup>。

同じく重要な鍵語として「良い音楽」があるが、スローガンだけではどのような価値基準によるものかがわからない。ここでは、それを探る手がかりとして、東京労音創立 50 周年を記念して刊行された『東京労音運動史 1953 ～ 2000 年』の記述を見てみたい。

「良い音楽」の要求や好みは多様であって、主観的に決めつけることはできません。大切なことは、会員相互の批評活動の積み重ねなど、鑑賞力を高め、多面的・組織的に追求していくことと考えます。そこで労音は、運動の当初から、会員アンケート、合評会、音楽家との座談会、企画部会、運営機関等での検討によって、「良い音楽」を不断に追求し、推進してきました（東京労音運動史編さん委員会（編）2004:1）。

合評会というのは、労音が主催した例会終了後に例会に参加した会員が自由に感想や意見を述べることで、次回の例会企画に役立てようとするものである。なお、例会とは名称が違っただけで、実質的には音楽会やコンサートなどのイベントのことである。当初、クラシック音楽を中心に例会を企画運営していたが、会員数の増加、労音設立が全国へ拡大するとともに、扱う音楽ジャンルも多岐にわたるようになった。

## 2. 中津川労音発足と全国労音の状況

先ず、研究対象とする中津川労音のあった岐阜県中津川市について概観する。

岐阜県は、県庁所在地がある岐阜市周辺を岐阜地区、その西側を西濃地区、東側を中濃地区、山間部を飛騨地区、県内で最も東側を東濃地区と大きく五つの地区にわけられている。

岐阜県は地理的には愛知県と隣り合わせであるため、愛知県の県庁所在地である名古屋の通勤圏となっている市町村もあるが、これは1970年以降にみられた現象であって、それ以前は必ずしも名古屋の通勤圏ではなかった。岐阜県中津川市は、岐阜県では東濃と呼ばれる地域である。東濃とは、岐阜県南東部に対する呼称であり、そこには中津川市、恵那市、瑞浪市、土岐市、多治見市が入っている。東濃地区は、西部と東部に分けられ、西部には多治見市、土岐市、瑞浪市が含まれており、東部は恵那市、中津川市が含まれている。東濃とは、東濃東部のことであり、この地区は東美濃とも呼ばれる。

東濃地区は名古屋を始発とする中央本線沿いに各市が存在することもあるが、1968年の中央線電化による通勤時間の短縮など交通条件が良になると、名古屋から40キロ圏内の多治見市は名古屋の通勤圏に包摂された。中津川は歴史的には、中山道六十九次の宿場町の一つであった（岐阜県2003:532-540）。

中津川労音は、中津川市立西小学校教諭（結成当時）の近藤武典（1923-1976）を中心に1963年4月の準備会を経て同年同月に結成された中津川勤労者芸術協議会（以後、中津川労芸）を基盤としている。中津川労芸の活動によってみてきたことは、演劇、音楽、映画の例会開催をするなかで、音楽を扱った例会の回数と参加者数が多かったことである。そこで、学習教材代理店で教材を販売していた笠木透（1937-2014）、濃飛バス（濃飛乗合自動車株式会社）の運転手をしており、労働組合の活動に熱心だった安保洋勝（1938-）、そして恵那信用金庫の坂下支店に勤めていた松井隆康（1937-）の尽力によって音楽一本に絞った労音に力をいれることにし、1963年10月に中津川労芸は中津川労音へ発展解消をした。全国労音としては141番目に結成された（東京労音運動史編さん委員会（編）2004:342、近藤1977:307-314）<sup>4</sup>。なお、近藤武典は中津川労芸結成時には事務局長、中津川労音発足時には運営委員長を務めた。

中津川労音が解散した正確な日付は残っていないが、機関誌「中津川労音」

の最終発行は 50 号 (10.26) (東谷 2021:299) で、50 号が発行された 1970 年 12 月までは例会を開催するなど労音の活動はなされていた。1965 年頃から中津川労音の事務局長だった笠木透によれば、翌 1971 年には中津川労音は休会状態であり、中津川労音の主要メンバーを中心に第 3 回全日本フォークジャンボリー実行委員会を組織し、フォークジャンボリー開催に力を注いだという<sup>5</sup>。中津川労音は 1970 年で実質的には解散したことになる。

中津川労音が結成された 1963 年には、全国労音の会員数は 59 万人だった。前々年の 1961 年の会員数は 45 万人、前年の 1962 年の会員数は 50 万人と労音の会員数が顕著に増加している時であり、そのピークだった会員数 64 万人となる 1965 年の直前に中津川労音は結成された。その後をみると、1966 年 52 万人、1967 年 41 万人、1968 年 34 万人と会員数は激減していく (東京労音運動史編さん委員会 (編) 1994:66)。

労音の活動を支える会員数の変動は全国労音にとって大きな問題であり、会員数増加のための戦略や会員数激減の問題への対応などに、結成まもない中津川労音も呑み込まれていく。同時期中津川労音の会員数は、先述した中津川労芸が発足した 1963 年 4 月で 350 人だった。さらに同年 10 月の芦野宏リサイタルを機に会員数を増やし、1965 年 7 月 30 日に開催された第 2 回中津川労音総会時には目標にしていた会員数 1,000 人を越えた (東谷 2021:137)。だが、翌年の 1966 年 9 月 28 日に開催された第 3 回中津川労音総会時には会員数は 700 人に減少した (近藤 1977:394-399)。例会という名だが、実質的な興行を企画運営する上で安定した財源確保の面から一定の会員数は必要であった。その一定数を中津川労音は 1,000 人としていたようである。それは機関誌の「一千名会員によってすばらしい例会を」という小見出しからわかる (東谷 2021:103)。

中津川労音が企画した例会は、ほぼ 2 ヶ月に 1 回、年 6 回程度開催された。内容はクラシック、ポピュラー音楽、民俗芸能、映画上映とジャンルの偏りはなかった。ちなみに、1965 年に全国の労音で開催された 4,625 の例会のジャンル内訳について、歴史学者の高岡裕之がまとめたものによれば、クラシック 1,318 (全体の 28%、以後%のみ明示)、軽音楽 2,893 (63%)、伝統芸能 355 (8%)、歌舞団 (海外) 63 (1%) である。さらに東海地方に限定すると、511 の例会の

うち、クラシック 149 (29%)、軽音楽 328 (64%)、伝統芸能 31 (6%)、歌舞団 (海外) 3 (1%) であった (高岡 2011:350)。

1965 年当時の会員数が 15 万人だった東京労音と違って、中津川労音は先述したように会員数の目標が 1000 人であって、実際には 700 人前後の会員数で推移したことに鑑みると、予算規模を遙かに上回る例会を開催することは現実問題として無理であった。実際、中津川労音の企画制作部は「800 名から 1000 名の会員数で、少なくとも 2 ヶ月分 400 円の会費で取りくめる専門家は、限られていることです。「坂本九」でも「ザ・ピーナッツ」でも (前号の機関誌第一面のとおり) とても中津川労音では手が出ません。」と会員に向けて現状を訴えている (東谷 2021:189)。こうした予算的事情ゆえに、中津川労音の事務所が確定するまでは中津川労芸結成の中心人物であった近藤武典の自宅が事務所代わりになっていた、と中津川労音の事務局長を務めた笠木透が当時の状況を語った。

先述した会員数増加のための戦略や会員数激減の問題への対応として、中津川労音は地域例会の活性化を試みた。中津川労音主催の地域例会は 1966 年から開始された。地域例会とは、通常の例会が中津川駅界隈を会場としたのに対して、通常例会と同じ内容を会員のいる近隣の町や村で行ったのである (東谷 2021:169,178)。なお、地域例会の出演者は、開始当初の 1966 年は長野県伊那市に活動拠点をおく田楽座だけだった<sup>6</sup>。この試みについては 1966 年 11 月 19、20 日に開催された第 12 回全国労音連絡会議の各地労音代表報告にて事務局長の笠木透が報告した。また、交流会では中津川労音会員が自ら結成した「ぜんまい座」が出演した (東谷 2021:187)。

このように、中津川労音は全国労音の目指した労音運動に積極的に加担したが、2 年後の 1968 年には全国労音の在り方や運営の仕方への不満が爆発する。機関誌「中津川労音」紙面に「拝啓 全国労音殿」と題して、3 回にわたって署名記事を掲載している。機関誌「中津川労音」の記事は筆名、イニシャルなどが多く、署名記事は限られていることに鑑みると、全国労音への強い批判であったことを読み取ることが出来る。さらに署名記事を執筆した笠木透、田中鉦三、渡辺梓は中津川労音の主要な運営メンバーだったことも、その後の全国労音の流れとは別に、中津川労音の独自色を強めていく契機だったといえよう

(東谷 2021:249,258,265)。独自色を強めていく最たるものが地域例会でフォークシンガーの高石友也を招聘したことである。なお、1968年に3回開催したチルドレンコンサートは平日の学校行事であり、当該の保育園長や小学校長の理解を得られての開催だった。中津川労音の地域例会の活性化と高石友也を中心としたフォークシンガーの招聘を積極的に行ったことが、全日本フォークジャンボリー開催へ繋がったのである。

### 3. 労音に対する地域での見られ方／イメージ

中津川労音の前身である中津川労芸の一周年を祝う記事が中津川労芸の機関誌の1ページ分にわたって、祝辞とそれを寄せた人物名や書籍広告が掲載されている(東谷 2021:60)のだが、これらについて地理学者で労働組合について精通している山田晴通は「当時の中津川労芸が社共両党を糾合した組織として成立しており、共産党系の人々が一定の存在感をもって関与していたことがうかがえる」と言及している(山田 2021:30)。他にも労働組合の色合いが強い例会も開催されている。

濃飛バスに勤めていた安保洋勝と恵那信用金庫に勤めていた松井隆康の両名は、ともに労働組合に加入していたことによって、中津川労芸に加入し、中津川労音に関わっていった。安保や松井のような形が労音会員への入会動機として至極自然な流れだったと思われる。これとは対照的なのが山本正博(1940-)である。山本は家業の印刷屋を継いだため、自営業者であった。山本は中津川労芸時代に会員となっているが、入会経緯について以下のように語った。

僕は、それ(入会する)までは、パチンコやったりとか、どっか遊びに行ったりもしとったけど、飲みに行ったことは少ないんだけど、若い頃なんてパチンコぐらいしかやることなく・・・(略)その当時、すぐに入ったわけじゃないんですよ。あくまで商売で(学校に出入りしていて)。

近藤武典さんから「おい、パチンコばっかやって遊んでおったっていかんし、こういうやつ(労芸)が出来たで、一遍、来い」って言われてね。

山本は中津川市内で印刷屋を営んでいたのだが、小中学校の印刷物を扱うことが多かったため、小学校教諭の近藤武典と知り合うことになったという。誘わ

れるがままに、例会に行ったところ、興味を持ったので会員となった。しかもかなり積極的に関わったことが山本の語りからわかる。

ぜんまい座というねえ。あの中でも、出演者としてやったし、僕、太鼓なんかも一生懸命覚えて、最後までやったうちのひとりなんやけどねえ。

前述した、中津川労音の会員で結成された「ぜんまい座」の一員となるほど、山本は労音の活動に熱心だったようだ。山本が当時の中津川労音の会員の属性について述懐した。

公務員、営林署とかねえ。営林署とか、学校の先生とか、それからねえ、一般の会社の方も、おるにはおったですねえ。組合とか、そういう人が圧倒的に多かった。

同じ自営業者でも、左官業の田中鉦三（1942-）は、音楽に興味があったから中津川労音に入ったにもかかわらず、思いもよらぬことを近所の人に言われて驚いたと口にした。

左の人ばっかしだった。日教組、近藤武典なんか完全に共産党の党員だったし。世間はずっとそういう風（労音は左の集まり）にみとったわけ。

俺たち赤や白も関係なく音楽、聞きにいったけど、見る目はそうでなかった。近所の人から「鉦ちゃん共産党か？」って言われたことあったよ。そういう人（＝共産党員、左）がいっぱいおったわけ。学校の教員が党員だったもんね。当時、私が労音に入ったとき、労音の幹部は学校の先生ばっかしだった。（略）それと営林署。営林署の組合をやった人。電電公社の組合をやった人。

田中の語りから、中津川労音の会員の属性と労音にもたれていたイメージが一般的にもたれているものと同じであったことがわかる。また山本が語った、会員の属性と同じであることから、労音が労働組合や左派と結びついていたこ

とがわかる。

このイメージはより強い形になったエピソードとして、安保は当時を懐かしむように言葉を紡いだ。

労音に入っていると特別視されるみたいだね。(略)一時期、女の子には「そんなとこ(労音)行ってる、嫁に行けんぞ」という話もあった。その仲間に入ると嫁に行けなくなるぞと。それは両面で、不良という意味と左(という意味)。

この安保の語りについては、中津川労音が主催した1969年の第1回全日本フォークジャンボリーに高校生で労音の会員ではなく、観客として参加した開催地の坂下町(現在は中津川市坂下)在住の早川和子(1952-)の語りは着目しておきたい。

当時、この町じたいが何か新しいものを受け入れる(土壌)というのが薄い・・・社会党と保守的なものが二分しているような感じだった。町会議員のなかでもわかれていた。全体的にいうと、新しいものを受け入れにくかった。

早川が指摘した1960年代の坂下町の有していた雰囲気を視野にいれておくことは重要である。町全体としてみれば保守的と思われるというものの、完全に保守的ではなかったことと、当時は国鉄や営林署勤めの者が一定数、坂下町にいた。もちろん、労働組合も相応に存在したため、労音の活動そのものが排除されることはなかったようだ。だからこそ、1969年にオールナイト形式の野外コンサートの第1回全日本フォークジャンボリーの開催が実現出来たといえよう。

### 「おわりに」にかえて

本稿では、中津川労音の会員だった安保勝洋、田中鉦三、松井隆康、山本正博の会員外の人たちから労音にどのようなイメージを持たれていたかの語りに

着目した。安保と松井は労働組合に加入し、組合活動をしていたが、田中と山本は自営業で、組合活動とは無縁だった。二人とも、中津川労音の例会の内容に惹かれて会員を続けていた。田中に至っては、政治的思想とは無縁だったにもかかわらず、近所の人から左派と誤解を受けたというエピソードを持つ。

社会思想を専門とする酒井隆史が自身の父親を「ランク・アンド・ファイル」の活動家の典型であったと著している。安保、山本、松井、田中たちより酒井の父親は少し年長の1935年生まれで、共産黨員として活動していた。酒井は父親について次のように述懐している。

父親の周囲には、若い闊達な空気があった。いまのわが町からは、とても信じられない。とにかく、九州の地方の小さな町も、若く、熱気があったのだ。(略) ギターを弾き歌うことを趣味としていた音楽好きの父は、労音の活動にもとりわけ熱心で、無名の若いミュージシャンがわたしの町にまわってきたときは、自宅に泊めていた。

わたしは、地方の党の活動家の多くが、誠実であって、世間の眼と格闘しながら、ひとのために動きまわり、権威主義からはほど遠く、やさしく寛容であることの多いかを知っている。わたしの父親自身が、まさに望んで、「ランク・アンド・ファイル」であったようなひとでもあった(酒井2021:722)。

中津川労音の会員であった安保勝洋、田中鉦三、松井隆康、山本正博は酒井隆史の父親のように共産黨員ではなかったが、中津川労音を全国労音の支部としてとらえるならば、地域例会やオールナイト形式の野外コンサートの黎明期と位置付けられる全日本フォークジャンボリーを開催するなど、ランク・アンド・ファイル、すなわち全国労音の幹部ではなく一会員としては立派な業績を残したのかもしれない。

しかしながら、先述したように全国労音に対して機関誌を通して異議を唱えたことに鑑みれば、全国労音の支部という位置付けを脱出した中津川独自の音楽文化を創り出したといえる。労音が一般に持たれた左派との結びつきがあるというイメージを超えた、中津川労音に集った「名もなき人々」の文化実践

の系譜を辿ることは稿をあらためたい。

## 謝辞

インタビュー調査にご協力くださった皆様に記して感謝申し上げます。

## インタビューに協力してくださった皆様（敬称略、日時、場所）

安保勝洋（2021年8月18日、12月13日、2022年1月24日、3月7日、於フォークジャンボリー記念館〔中津川市坂下〕）

笠木透（1992年5月26日ほか多数。於笠木透宅〔中津川市駒場〕）なお、2008年以降については注5参照。

田中鉦三（2021年8月18日、9月13日、10月18日、11月15日、12月13日、於フォークジャンボリー記念館〔中津川市坂下〕）

早川和子（2021年10月18日、11月15日、12月13日、2022年1月24日、3月7日、於フォークジャンボリー記念館〔中津川市坂下〕）

松井隆康（2021年8月18日、11月15日、12月13日、2022年1月24日、3月7日、於フォークジャンボリー記念館〔中津川市坂下〕）

山本正博（2010年6月8日、於中津川映画祭実行委員会事務所〔中津川市坂下〕）

なお、上記すべてのインタビュー録音データは筆者所蔵。

## 付記

本稿の労音と中津川労音の概説については、東谷（2021）に収録された解説に加筆修正を加えたものである。

本研究は、JSPS 科研費 JP20K00219 の助成を受けました。

## 注

<sup>1</sup> 高度成長期における労音運動の特徴について戦後の文化運動を視野に入れながら論じたものに以下がある。高岡裕之「高度成長と文化運動－労音運動の発展と衰退」大門正克・大槻奈巳・岡田知弘（他）編『成長と冷戦への問い（高度成長の時代3）』（大月書店、2011年）321-324頁。労音の歴史について二

次文献を中心に整理し、同時代の文化理論を適宜、援用を試みたものに以下がある。長崎励朗『「つながり」の戦後文化誌：労音、そして宝塚、万博』（河出書房新社、2013年）。労音と共産党をモデルとして書かれたと言われている、山崎豊子『仮装集団』（文藝春秋、1967年⇒新潮文庫 1975年）がある。

<sup>2</sup> 東京労音「労音とは」参照（東京労音ウェブサイト <http://www.ro-on.jp/about/>）  
[最終アクセス日：2022年3月10日]

<sup>3</sup> 労音の負の側面については以下を参照されたい：思想運動研究所（編）『恐るべき労音 50万仮装集団の内幕』（全貌社、1967年）。

<sup>4</sup> 機関誌「中津川労芸」No.5（東谷 2021:54）の「全国労音ニュース」では全国139番目とある。

<sup>5</sup> 筆者による、1960年代半ばより解散まで、中津川労音事務局長をしていた笠木透氏へのインタビューによる。インタビュー日時：2009年4月17日（於：岐阜県中津川市笠木氏自宅）。なお、録音データは筆者所蔵。

<sup>6</sup> 田楽座は1964年に旗揚げし、現在に至っている。伝統芸能を現代風にアレンジする自称「まつり芸能集団」である。田楽座ウェブサイト (<https://www.dengakuza.com>) を参照されたい。[最終アクセス日：2022年3月10日]

## 参考文献

岐阜県 2003『岐阜県史：通史編 続・現代』岐阜県。

近藤武典 1977『近藤武典集』近藤愛子発行 [私家版]。

酒井隆史 2021「道場親信における経験—『占領と平和』新装版によせて」道場親信『占領と平和：〈戦後〉という経験』新装版：721-736，青土社。

思想運動研究所（編）1967『恐るべき労音：50万仮装集団の内幕』全貌社。

高岡裕之 2011「高度成長と文化運動—労音運動の発展と衰退」大門正克・大槻奈巳・岡田知弘（他）編『成長と冷戦への問い（高度成長の時代3）』：319-364，大月書店。

東京労音運動史編さん委員会（編）1994『東京労音運動史年表 1953～1992』東京労音。

東京労音運動史編さん委員会（編）2004『東京労音運動史 1953～2000年の歴史』東京労音。

東谷護（編著）2021『復刻 資料「中津川労音」－ 1960 年代における地域の文化実践の足跡を辿る－』（風媒社）

中津川市 2012a『中津川市史 下巻 現代編Ⅰ』中津川市.

中津川市 2012b『中津川市史 下巻 現代編Ⅱ』中津川市.

山田晴通 2021「1960 年代の中津川労音における公演者：地方小規模労音の夢と現実」『パラゴネ』9:16-33, 青山学院大学比較芸術学会.

## インターネット

全国労音一覧：<http://www.ro-on.jp/about/list.html>

（東京労音）最終アクセス日：2022 年 3 月 11 日.

労音とは：<http://www.ro-on.jp/about/>

（東京労音）最終アクセス日：2022 年 3 月 11 日.

田楽座：<https://www.dengakuza.com>

（田楽座）最終アクセス日：2022 年 3 月 11 日.



---

## 上海のモートリー商会と近代日本のピアノ製造

井上さつき 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

---

筆者は2018年11月3日から5日にかけて、万博学研究会（旧「万国博覧会と人間の歴史」研究会）のメンバーとして上海を訪問し、11月5日、上海社会科学院中国学研究所が主催する国際学術研究会「海外における中国問題の研究」の席上、表記の題で短い発表を行った（日本語による発表、中国語の同時通訳つき。中国語の題は「上海市莫德利商会与近代日本的钢琴制造」）。本稿はその発表原稿に基づき、若干の加筆修正を行ったものである<sup>1</sup>。

---

### 1. はじめに

19世紀の万国博覧会は楽器製造のコンクール場で、なかでも花形のピアノについては国内外の数多くのメーカーが出品し、優劣を競いました。1860年以降、ピアノは手工業から工場生産へと移り、ドイツとアメリカで技術革新が進みますが、万博はその流れを決定づけたのです。日本の楽器メーカー、ヤマハ<sup>2</sup>は、山葉寅楠（1851-1916）が1887年に作った会社ですが、ヤマハが最初に作っていたリード・オルガンからピアノ製造に本格的に参入する際にも、アメリカのセントルイス万国博覧会（1904）などの博覧会での受賞<sup>3</sup>は大きな推進力になりました。私は万博とピアノの発展について研究していますが、今回は、日本よりも早く、19世紀半ばからピアノを作っていた上海のモートリー商会に焦点を当て、モートリー商会と近代日本のピアノ製造との関係について考えてみます。

### 2. 上海のモートリー商会

中国では日本よりも早くピアノが導入され、楽器の生産も行われていました。この国で最初にピアノビジネスを始めたのが上海のモートリー商会です。イギリスの商社で、創立は1850年前後とされています（Ku 2015, 72）。当初はピアノの販売と修理・調律などのメンテナンスと、その他の楽器の販売を行い、完

成品のピアノはイギリスから輸入していました。その後、1870 年頃にはイギリスから部品を輸入し、現地で組み立てるようになりました。当初はイギリス人の職工を使っていたのですが、すぐに中国人を多数雇うようになりました。

モートリー商会を始めたシデナム・モートリー Sydenham Moutrie はロンドンの名門ピアノメーカー、ブロードウッド社で長い経験を持っていました（*The North-China Herald and Supreme Court & Consular Gazette*, Apr. 26, 1895）。モートリー商会は、1890 年、神戸と横浜に支店を開設し、日本に進出しました<sup>4</sup>。それから 1901 年に撤退するまで、11 年間、日本で楽器ビジネスを行っていました（横浜市歴史博物館・横浜市開港資料館 2004, 14）。当初、経営者は、上海の S. モートリーと香港のウォルター・G・ロビンソン Walter G. Robinson で、モートリー・ロビンソン商会という名前でした。ビジネスの内容は、ピアノ・オルガン・楽器・楽譜の輸入と販売でした。その後、1893 年に香港のロビンソンが経営から離れて、モートリー商会となり、横浜が本拠地になりました。

### 3. 日本の状況

モートリー商会が日本に進出した 1890 年、日本では洋楽器はどのような状況だったかといえば、小学校で唱歌（音楽）教育が普及し始め、リード・オルガンとヴァイオリンが日本人の手でさかんに作られ始めたところでした。輸入品は値段が高く、低価格の国産楽器が待ち望まれていたのです。当時、各種の輸入楽器を扱っていたのは、横浜のドーリング商会 Doering Co. です。ドーリング商会の繁盛ぶりを目にしたモートリーたちは洋楽器市場としての日本の将来性に着目し、進出してきたのです。

モートリー商会はこのドーリング商会と共に、日本国内の輸入ピアノの販売を二分するようになりました。

この頃、日本でオルガンを作っていた代表的な人物が、横浜のドーリング商会で修行した西川虎吉（1850-1920）と、浜松の山葉寅楠です。この二人は 1890 年に開かれた第 3 回内国勸業博覧会でオルガンとピアノを出品し、順位を争いました。

内国勸業博覧会は万博を日本向けにアレンジし、国内規模に縮小して開催されたものです。明治政府は欧米から技術を取り入れて、急ピッチで工業化を推

進しようとしたが、そこで採用されたのが博覧会事業でした。

1890 年に開かれた第 3 回内国勸業博覧会は日本の洋楽器製造業にとって画期的なイベントとなり、オルガン部門では 16 人が出品しましたが、その中で、先行していた西川を押さえて最高位の 2 等賞を得たのは山葉寅楠でした。

一方、ピアノ部門では西川が最高位の 2 等賞、山葉が 3 等賞を得ました。実は、山葉寅楠が出品したピアノは、外側だけが山葉製で、内部一式の部品は上海のモートリー商会から、同社の神戸支店を通じて輸入したものでした。これは、ライバルの西川がピアノを出品すると聞いて、あわてて作った楽器だったのです。西川のピアノにしても、主要部品の多くは外国からの輸入品でした。博覧会の審査報告では「外形は西洋の上等品に引けを取らないが、実際の使用においては西洋の中等品よりも劣る」と批判されています（第三回内国勸業博覧会事務局 1891, 82-84）。日本のメーカーは、リード・オルガンはすぐに作れるようになりましたが、ピアノの壁は高かったのです。

#### 4. モートリー商会

国産品がこうした状況だったので、当時の日本で輸入ピアノは需要がありました。モートリー商会もその見込みがあったからこそ、日本に支社を作ったのでしょう。

さらにモートリー商会は 1896 年に横浜（居留地 61 番）にピアノ工房を作り、中国人技術者の責任者を置き、ピアノの現地生産を始めています。日本でのピアノの需要が着実に高まっていたことがわかります。

実は、モートリー商会は当時、本拠地の上海でピアノ製造をするようになっていました。完成品を輸入するよりも、どうしても中国で調達できないもののほかは、現地の安い労働力を使って作った方が、はるかに安く生産できるからです。上海の英字新聞 *The North-China Herald and Supreme Court & Consular Gazette* の記事から見る限り、そうしたピアノ生産を始めたのは 1895 年頃だったようです。日本で工房を開く少し前のことでした。

興味深いのは、上海のモートリー商会のピアノ工房では、日本からピアノ用の木材を輸入していたことです。モートリーは日本でピアノの響板、サウンドボードに適した木材を見つけたのです（*The North-China Herald and Supreme*

*Court & Consular Gazette*, April 26, 1895)。記事には詳しく書かれていませんが、それは、北海道産の天塩松<sup>てしお</sup>だったはずで、ピアノの響板は音を響かせる木の薄い板で、幅約5センチ、厚さ約1センチの薄板をはぎ合わせて作られます。ピアノの響板は「ピアノの生命」ともいわれるほど重要で、ピアノの個性を決めるものです。

1900年1月、ヤマハは簡素なアップライトピアノを完成させます。主要部品の金属フレームやアクション、鍵盤など、多くの部分は輸入品を使っているのですが、これは響板が日本製だったことから、国産ピアノ第1号とされています。

## 5. 日本のピアノ製造

こうして、1900年を境に、日本では、山葉や西川によってしだいにピアノ製造が行われるようになっていきました。注目したいのは、最初からピアノ製造がうまくいったわけではなく、オルガンで稼いだお金をピアノ開発に回していたということです。オルガンに関してはどんどん改良が進み、1892年に、ヤマハの楽器は初輸出となるリード・オルガン78台を海外へ送り出しています。送り先は東南アジアで、これもモートリー商会を通じてのことでした。

研究者の大野木吉兵衛によれば、この輸出は輸出そのものを発展させ飛躍させるための戦略ではなく、それとひきかえに、新しいピアノや中古のピアノを購入し、製作研究のための材料にすることが山葉寅楠の目的だったといえます。

モートリー商会が横浜にピアノ工房を作った1896年には、浜松のヤマハの工場ですでに年間1,400台から1,500台ものリード・オルガンが作られるようになっていました。そして、1899年、山葉寅楠はアメリカを訪れ、ピアノやリード・オルガンの工場を視察し、材料を買い付け、帰国後、ピアノ製造に本格的に取り組むことになります。興味深いのは、山葉寅楠がアメリカの楽器工場を視察した際、「特に変わったところはない」と日記に記していることです。日本の工場はアメリカ式の機械を取り入れて最新式になっていました。

## 6. モートリー商会の撤退

1900年に出されたモートリー商会の広告によれば、店ではイギリスのメー

カー、カラード・アンド・カラード社のアップライトピアノやドイツのローゼンクランツのアップライトピアノとグランドピアノを販売していました。また、ヨーロッパ式の工房でピアノの修理を行っているとあります。

当時、モートリー商会の横浜の支店長はチャールズ・スウェイツ Charles Thwaites という人物でしたが、1901 年、モートリー商会はスウェイツに横浜支店の営業権を譲り渡します。

おそらく、その理由は、日本の楽器メーカーが急速に力をつけてきたので、商売のうまみがなくなってきたからだと考えられます。モートリー商会が日本に進出していた 11 年の間に状況は大きく変化し、日本は楽器の輸入国から輸出国へと変わろうとしていました<sup>5</sup>。

1904 年、ヤマハのリード・オルガンの生産はすでに 7,000 台から 8,000 台にまで成長していました。この頃、ヤマハは上海、天津などに支店を設けるだけでなく、朝鮮やヨーロッパ、オーストラリア向けの輸出も試み、オルガンの年間輸出台数は 500 台に達していたといいます。

山葉寅楠は財閥の後押しのもとで販路の拡張を進めていき、1908 年には大連に支店を設置します。大野木によれば、山葉寅楠は上海に楽器工場を建設する計画も立てており、モートリー商会で技術を習得した中国人が、競って合併を申し出たといいます（大野木 1977, 310）。ただし、第一次世界大戦が始まり、山葉寅楠自身の健康が悪化したことも手伝って、この計画が実現ことはありませんでした。

## 7. スウェイツ商会と華僑のピアノ製造

さて、横浜でモートリー商会を受け継いで設立されたスウェイツ商会は、その後も順調に業績を伸ばし、ピアノ・オルガンの輸入販売や、自社ブランドのピアノ製造を行っていました。そのピアノの工房の主任だったのが、浙江省出身の周筱生<sup>しやうせい</sup>です。彼は上海のモートリー商会で十数年にわたって技術を磨いたのち、スウェイツ商会に招かれて部下 2 名とともに日本にやってきました（横浜市歴史博物館・横浜開港資料館 2004, 30）。彼は後に独立して周興華洋琴専製所を開き、親子二代にわたって、横浜でピアノを作りました。これは「周ピアノ」として知られていますが、工場は 1945 年の横浜大空襲で焼失し、周ピ

アノは終わりました。横浜にはもうひとつ、周筱生の甥にあたる李兄弟が興した「李兄弟ピアノ製作所」もありましたが、こちらも1945年横浜大空襲でピアノ工場が焼失し、その後、復興はなりませんでした。

以上のように、近代日本のピアノ製造の歴史は、山葉寅楠のピアノづくりにおいても、横浜のピアノ製造においても、上海のモートリー商会と少なからぬ関係があったことがわかります。当時のピアノ製造を東アジアという観点から再検討することが必要とされています。ご清聴ありがとうございました。

---

## 注

<sup>1</sup> 拙著（井上 2020）中でモートリー商会についても触れたが、割愛した部分もある。

<sup>2</sup> 1897年から1987年までの社名は日本楽器製造株式会社。

<sup>3</sup> ヤマハのグランドピアノA 1号とオルガンは共に名誉銀牌を受賞した。

<sup>4</sup> 神戸居留地18番、横浜居留地59番 (Meiji-Portrait)

<sup>5</sup> 1899年の関税改正により、楽器類（楽器及同附属品）に対する輸入税は、それまでの3倍に引き上げられ、従価税率15パーセントとなった（井上 2022, 59）。

## 参考文献

Ku, Lianli. 2015. "China—Piano Industry", *The Piano, An Encyclopedia*, 2nd ed., edited by Robert Palmieri. New York: Routledge.

*The North-China Herald and Supreme Court & Consular Gazette*

Meiji-Portraits [ウェブサイト] <http://meiji-portraits.de/index.html> (2022年1月10日閲覧)

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

井上さつき 2022 「楽器と関税—1920年代日本のピアノ輸入税引上げをめぐる」『音楽と越境—8つの視点が拓く音楽研究の地平』（共著、監修），森本頼子（編），58-86 東京：音楽之友社

大野木吉兵衛 1977 「浜松における洋楽器産業」『遠州産業文化史』297-358

浜松：浜松史蹟調査委員会顕彰会

第三回内国勸業博覧会事務局 1891 『第三回内国勸業博覧会審査報告』第五  
部 東京：第三回内国勸業博覧会事務局

横浜市歴史博物館・横浜開港資料館（編）2004 『製造元祖横浜風琴洋琴もの  
がたり』 横浜：横浜市歴史博物館



---

# 日本のポピュラー音楽をどうとらえるか

## ——私的研究史からの試論——

東谷護 愛知県立芸術大学音楽学部教授（音楽学）

---

### 1. 大学でポピュラー音楽を研究すること

流行歌、大衆音楽、ポピュラー音楽、その隣接領域としての漫画、アニメなども含めて、非常に価値が低い。そういったものは、少なくとも大学で研究するに値しない。そういう「呑気」な時代がひさしく続きました。ところが20世紀末ぐらいに多くの分野でパラダイムシフトが起こって、幸か不幸か、ポピュラー音楽についても学術研究の場に取りあげることが出来るようになりました。

しかし、日本の大学制度の中でポピュラー音楽の研究を真正面から迎えてくれるポストは少ないわけですね。そのために専任教員のポストに就かれているポピュラー音楽を主たる研究対象としている研究者は、他の何か（たとえば、英語などの語学科目など）を教えながら研究を進めている、というのが現状です。ただ、大学院生にはポピュラー音楽を研究対象とする人がかなり増えて来ました。そうこうするうちに幸か不幸か「クール・ジャパン」という言葉が登場して、大学の現状とは違うことが世の中では起こりつつあったわけです。

いま、どちらかというポピュラー音楽を学術的に研究する方を擁護するような発言をしたわけですが、自戒を込めて言うと、流行り廃りがあるもののうち、「流行り」の部分にだけ目を付けた研究は確かに多い。研究者の間では、ちょっと悪口めいて言うと、「なんちゃって研究」等々と、研究もどきの扱いをされることもあります。これはわれわれポピュラー音楽研究の分野にも当然あります。

大学は学問の場ですから、いまあえて「学術」研究という言い方をしましたが、誤解をしないでほしいのは、たとえば音楽評論や趣味でレコードを集めるといった行為を否定しているわけではありません。それらは学術とは違う点において立派な「研究」です。ポピュラー音楽の場合の面白さというのは何かというと、誰しものが楽しめて、誰しものが何らかの蘊蓄をたれることもできるし、

その対象の熱狂的なファンであっていいことですよね。具体例をあげれば、ジャニーズなんか典型的です。戦後の日本文化を説く時に、ジャニーズは避けて通ることが出来ないとは私は真面目に考えています。かつての小学生だと、友達との付き合いのなかでジャニーズを避けるのは難しかったでしょう。そういったものを無視する研究は、自分たちの日常を考えても意味がありません。だからといってそうした流行り廃りだけをみていけばいいのかというと、それも難しい。では、どのようにポピュラー音楽について、どのようにとらえればいいのか。あまりにも広すぎるテーマなのですが、ここでは歴史的な視点を持った研究に、焦点を当てて話してみたいと思います。

## 2. 日本のポピュラー音楽を系譜的にとらえる

ここでは、私がすでに書籍などで発表した研究なども取り上げながら、ポピュラー音楽を研究対象としたときの歴史的視点を持った研究とはどのようなものなのかについて、紹介してみたいと思います。

私はテレビアニメの「サザエさん」に着目したことがあります。「サザエさん」は長期にわたって視聴率も高く、誰しもが知っていると言って過言ではないでしょう。たとえばその「サザエさん」のテーマ曲が流れて来て、それを「サザエさん」の文脈を全く知らない日本で暮らしたことのない人に聞いてもらうと、ビッグバンドのジャズだとおそらくこたえると思うんですね。ところが、長年日本で生活してきたある世代以上の人たちは、そういう耳を持っていないでしょう。おそらく「アニメの主題歌だろう、サザエさんだろう」、「日曜日じゃん、六時半じゃん」と認識するはずです。この曲が作られた1960年代後半をみると、その後、日本の1970年代の歌謡曲やヒット曲の王道になっていく筒美京平(1940-2020)が精力的に作曲活動を開始しています。その筒美京平は、青山学院時代にビッグバンド、あるいはジャズに傾倒していたそうです。

なぜ、こういったビッグバンドのサウンドがいきなり出て来たのかというと、そこには戦前の陸軍や海軍の軍楽隊からの流れがあるのです。平和だと思われるポピュラー音楽は、じつは戦争と結びついているわけですね。つまり、軍隊に付属している軍楽隊の中でも、吹奏楽という形式が戦後も守られていくわけです。

第二次大戦後の占領期には、アメリカ軍が日本のあちこちを接收して、その中に娯楽施設として米軍のクラブを作ります。そこで演奏させるからといって、わざわざ現地からアメリカ人ミュージシャンを連れて来るわけにはいかない。であれば、日本人のミュージシャンに演奏をさせようということになったのです。ところが、そう簡単に演奏が出来るわけではない。というのも、第二次世界大戦中には、いうまでもなく対戦国アメリカの音楽は敵性音楽だったので、一般には聴くことが出来なかったからです。日本でのジャズの発展は、この一時期止まってしまったのでした。

そこで役立ったのが、軍楽隊出身者です。軍楽隊出身者のなかには、戦争が終わった後に、ジャズなどの演奏経験がなくてもこの米軍クラブで演奏するようになった人がいました。見よう見まねで……生計のためもあったと聞きます。あるいは他にも基地は金になるということで、学生はむろん、楽器演奏の経験がない人までもが米軍クラブに集まり始めました。そこに、ナベプロ（渡辺プロダクション）やホリプロ（堀プロダクション）を創設していった人もいました。その後、それらは日本有数の芸能プロダクションになっていきます。テレビがない時代でしたから、1953年以降のテレビ文化に入っていく時に、歌謡曲をはじめとする音楽番組が、彼らによって作られていきました。あるいは大晦日の「紅白歌合戦」も長いあいだ、紅組のバンド、白組のバンドというのがあって、その指揮者たちは軍楽隊出身でした。

そうやって長いスパンの線で結んでいくと、どうやら戦後にロックやフォークソングなどが海外から入ってくる以前から、グローバルスタンダードとしてのアメリカのヒット曲というものの威力は、相当なものだったとことは容易に想像できます。それはけっして日本独自のものではないのです。たまたま歌謡曲やヒット曲という文脈でだけみると、アイドル好きなただの陽気なオタクのお兄さんが出てくることになってしまうのかもしれませんが、長いスパンで見ると、そうやって非常に面白いことがわかるのです。

これらの詳細については、『マス・メディア時代のポピュラー音楽を読み解く——流行現象からの脱却——』（勁草書房、2016年）に、また占領期にオフリミット空間での音楽実践がどのように行われていたのかについては、『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) に著したので、ぜひ目を通してみてください。いずれも音楽「外」のものと音楽「内」のものを、有機的にみていくことが出来るのではないかと考えた研究成果です。

これまでの音楽に関する研究も変わってきましたが、おそらく音楽研究を専門としないの方の多くがイメージする音楽研究や芸術研究と言えば、作家論や作品論が多いのではないかと思います。最近は必ずしもそうではありませんが、まだまだそういう研究は少なくありません。もちろん、ポピュラー音楽を扱ったものでも、作家や作品だけを見ていくものがありますが、ポピュラー音楽、あるいはポピュラー音楽文化といったものを考察する時の視点として重要なものになってくるのは、そうした伝統的な作家作品論に固執しない、ということなのです。「作品」という概念ではなく、「テキスト」という概念をもってくることによって、「作り手、送り手」と「聞き手、受け手」を同格に並べることができます。これらをモデル化してみると、「プロダクション(Production)」——「テキスト(Text)」——「オーディエンス(Audience)」となります。つまり、作品とか作家だけをみるのではなくて、それを囲む状況、音楽文化といったものを長いスパンで見ることによって、面白いものがみえてくるのです。

### 3. ローカルへのまなざし

このように、ポピュラー音楽を楽曲だけでなくそれを取り囲む様々なものや状況も含めて意識しながら、メディアや地域との関係についても視野にいらてみる必要があるでしょう。

ポピュラー音楽といえば、英米のポピュラー音楽がグローバルスタンダードとして一般に認識されているのではないのでしょうか。たしかに、テレビ、インターネット、レコード、CD、DVD といったメディアにのって流行っている音楽、あるいは典型的なものはヒット曲ですが、いわゆるヒットチャートの上位ともあれば非常に目立ちますし、それらはポピュラー音楽と言えると思います。では、そうではないものとはどういうものなのか？ さらに言うと、CD ショップに行けば、あるいは iTunes Store などのサイトにアクセスすればわかると思うのですが、「ポップス」といわれたり、今だと「J-POP」という言い方をされたりしますが、かつてなら「歌謡曲」と言ったものの対になるものとしての

「ポップス」なり英米のヒット曲があります。それらを「ポピュラー音楽」と総称していました。こうしてみると、これらはまさにグローバルスタンダードと言えるでしょう。

ところが、落ち着いて考えてみると、別にそう言えないものも少なからず存在します。たとえば、ある地域、あるコミュニティ、あるいはそれこそ日本だけで流行っている大ヒット曲もあるわけです。それらに優劣をつけるわけではないのですが、なぜか欧米発のヒット曲の方が——別に偉くもないはずなのに——優れているようなとらえ方をされているのではありませんか。

そうすると、では、ポピュラー音楽とは何でしょうか。この問いは非常に複雑ですが、先ほど私の進めてきた研究を基にお話した内容は、同時代的なものよりは少し長いスパンで、歴史的な視点で考えてみたものです。比較的、グローバルでも歴史的な視点でポピュラー音楽をとらえるという方向性で話を進めたのですが、それに対して、つまりグローバルスタンダードと称しているポピュラー音楽が存在する一方、ローカルな場所にもポピュラー音楽的なもの、流行っているもの、あるいは自分たちだけでも楽しんでいる音楽なるものがあると思います。「と思う」というよりは、事実として存在します。そういったものを、ただ事例研究として終わらせるというのでは、ちょっと面白くありません。そうした事例研究の先にいきたいわけです——グローバル的なものを意識しながら。

こうしたことを踏まえて、グローバル状況下でローカルアイデンティティ(地元愛)を持たせていく際に何が必要なのか、あるいはどういったものをみてとることが出来るのか、次のような分析軸を考えてみました(図1)。

「分析軸」と言いましたが、一つの見方として考えてください。まだきちんと精査しているものではないので、ポピュラー音楽におけるローカルアイデンティティをとらえるためには、どう考えていくのか、という叩き台です。

それでは、みていくことにしましょう。非日常は確かに「ハレ」になりますが、「ハレ」の日といえば「結婚式日和ですね」となってしまうので、ここでは特に「日常」「非日常」よりは、「正常」「異常」ということばで考えたいと思います。たとえば近年だと震災のような社会的な危機の場合もあるし、あるいはもしかしたら人生の中で、こうしたイレギュラーな事件には出会うことな

く一生を終える人もたぶんいると思うんですね。大きな戦争や災害の類いのものに遭わないというのは非常に幸せだと思うのですが、残念ながら、こういう事態に出くわしてしまうことも避けられないでしょう。

こうした「非日常」「異常」という状態ではなく——ここでは「異常」に対して「正常」と記しましたが——「日常」的な状態でポピュラー音楽のローカルアイデンティティというものを考えると、こうして大きく分けた時に、「人」の存在が際だってくるのではないかと思います。

とりわけそれは「情熱家」の存在です。たとえば、ものすごく一生懸命に自分たちの地域にいろんな音楽を紹介すると。それは以前だったら……もうかなり古い例で申しわけないのですが、労音（勤労者音楽協議会）をはじめとする団体に入って、しかも幹部になるのでもなく地道にいろんなアーティストを地域に呼んで来る。あるいはそういう団体にも所属しないで、在野で音楽活動をしたり、他で音楽活動をしている人を呼んで来たりする人がいました。最近でも、芸術音楽や小さなコミュニティでは、ポピュラー音楽といってもさほどヒットしていなくても様々なイベントを開催したり、そういったイベントの仕掛け人としてサポートをしたり、そういった「情熱家」がいることによって、いろんなものや可能性が成り立っているのではないのでしょうか。

そのとき、地域のコミュニティを重視している場合を、「地域アイデンティティ主導型」と呼ぶことができるでしょう。その例を、拙編著『復刻 資料「中津川労音」——1960年代における地域の文化実践の足跡を辿る——』（風媒社、2021年）に収録されている拙論にも書いたのですが、私のフィールドの一つである岐阜県中津川の場合にみることができるのではないかと思います。一方、それらとは違って、もう音楽一本で、音楽を通じて、音楽そのものを中心にしていく、あえて言えば「音楽アイデンティティ主導型」と呼べるようなケースがあります。

こういった「情熱家」の存在とはまた別に、メディアエーション——メディアなどをつないで、それを重視することでローカルアイデンティティが保たれ、目立っていく、という場合もあります。たとえば、「場所主導型」になると、先ほど申しあげた米軍基地の中のクラブなどは、そういった「場所」の一つではないかなと思います。そこでの音楽の受容と消費のされ方、あるいはどうやっ

てオフリミットの外に出たのか、など様々な視点が生まれています。そして、「メディア主導型」の場合、これは典型的なものとしてはマスメディアに関わるものですが、いわゆるポピュラー音楽とテレビやCD等といったもののもっと先にあるものを重視するわけです。近年だとインターネット環境なども無視できませんよね。

こうした分析軸はあくまで一つの見方ですので、これが全てではありません。むしろこれから議論を深めていかなければならないでしょう。とらえ損ねている点も結構あります。たとえばメディエーションだって、「いや、情熱的なプロデューサーがいるじゃないか」と指摘されたらその通りですので、これはあくまでも一つの見方、議論の叩き台だと思っておいってください。

### 「おわりに」にかえて

私や私と比較的近いところで研究を進めてきた仲間が「学術研究」と称していることについても、あらためて考え直す必要があるのではないか、ということとは指摘しておきたいと思います。つまり、私たちの進めてきた学術研究には偏りがあったのではないかと思うのです。それは、一言でいってしまえば、アメリカナイズーション的なものの見方に偏ってしまっている、ということに尽きます。せめて近隣の東アジアの方に目を向けるだけでも、視野は広がっていくのではないか。

ただ、なぜアメリカナイズーション的なものの見方になったのかということについては、これまでお話させていただいたように、日本のポピュラー音楽を広い文脈で歴史的にとらえてみると、必然的にアメリカを意識せざるを得なかった、ということがあります。ですから、まだまだ私たちにはやるが残っている、ということになります。視野を広く持ちながら、ポピュラー音楽を手がかりに新たな文化論の構築を目指して参ります。

### 付記

本稿は、東谷護、マイク・モラスキー、ジェームス・ドーシー、永原宣『日本文化に何をみる？——ポピュラーカルチャーとの対話——』（共和国、2016年）所収の拙稿に加筆修正を加えたものである。

| 分 析 軸       |                    |               |
|-------------|--------------------|---------------|
| 日常<br>(正常)  | 人<br>(情熱家)         | 地域アイデンティティ主導型 |
|             |                    | 音楽アイデンティティ主導型 |
|             | システム<br>(メディアーション) | 場所主導型         |
|             |                    | メディア主導型       |
| 非日常<br>(異常) | 社会的危機              | 災害・戦争         |

図1 ポピュラー音楽にみるローカルアイデンティティをとらえるための分析軸

## 総合ゼミ報告——今年度（2021 年度）の実施状況

紅村兆乃 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士前期課程（音楽学）

### 1. はじめに

音楽学研究総合ゼミ（以下、総合ゼミ）では、音楽学コース所属の学生と教員が週に一度集まり、それぞれの研究発表および意見交換を行っている。学生と教員とが同じ立場で発表し意見を交わすための場として設けられた「音楽学コロキウム」を前身とし、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による研究発表のほか、学外の研究者や講師による講義も行われる。例年、様々な分野の専門家にご協力いただき、その内容は音楽学分野にとどまらず多岐にわたっている。本年度は、新型コロナウイルスの影響から開講回数が少なかったものの、音楽・美術の両芸術分野において豊かな学びの機会が得られた。

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。

### 2. 2021 年度の総合ゼミにおいて行われた講座

- 4 月 22 日（木） 井上さつき（愛知県立芸術大学教授・音楽学）  
「楽器と関税—1920 年代日本のピアノ輸入税引上げをめぐる—」
- 5 月 13 日（木） 東谷護（愛知県立芸術大学教授・音楽学）  
「1960 年代における地域の音楽文化を考える  
—労音運動を手がかりとして—」
- 5 月 20 日（木） 畑陽子（愛知県立芸術大学・博士後期満期修了）  
「1920 年代～1950 年代の米国におけるラテン音楽の形成  
—キューバ音楽からラテン音楽へ—」

- 5月27日(木) 小林英樹(愛知県立芸術大学名誉教授・美術学部油画)  
「《デルフトの眺望》作品の本質に迫る―鑑賞的視点を踏まえて―」
- 6月3日(木) 奥中康人(静岡文化芸術大学教授)  
「軍隊ラッパはどのように用いられたのか?  
―西南戦争における陸軍の喇叭暗号をめぐる―」
- 6月24日(木) 東谷護(愛知県立芸術大学教授・音楽学)  
「新たに受け入れたポピュラー音楽関連の資料の紹介」
- 7月8日(木) 山本宗由(愛知県立芸術大学・博士後期3年)  
「出版物からみる南葵音楽文庫  
―所蔵資料を活用した翻訳資料と主題目録の刊行から―」
- 11月11日(木) 小林英樹(愛知県立芸術大学名誉教授・美術学部油画)  
「絵画というものの奥深さ  
―レオナルド《受胎告知》《岩窟の聖母》をもとに考える―」
- 12月9日(木) 井上さつき(愛知県立芸術大学教授・音楽学)  
「戦後の万博と音楽  
―1958年ブリュッセル万博から1970年大阪万博まで―」

## 寺内直子先生

### 「名古屋の雅楽の歴史と豪商吉田家旧蔵の雅楽器について」

缸村兆乃 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

2021年度音楽学コースの特別講座には、神戸大学国際文化学研究科教授の寺内直子先生をお招きした。2022年3月2日（水）14:00～16:00、愛知県立芸術大学大演奏室Aにて「名古屋の雅楽の歴史と豪商吉田家旧蔵の雅楽器について」という題目でのご講義であった。

寺内直子先生は、日本音楽史および音楽民族学を専門とし、日本の伝統芸能を様々な地域との関連において多角的な視点から研究されている。著書に『雅楽を聴く：響きの庭への誘い』（岩波新書、2011年）、『伶倫楽遊：芝祐靖と雅楽の現代』（アルテスパブリッシング、2017年）などがある。

#### 2. 講座の内容

講演では、名古屋の豪商吉田家旧蔵から発見された史料を主な観点に、尾張地方の雅楽の歴史についてご教授いただいた。

雅楽は、天皇や貴族など上層階級の人々が親しむ宮廷芸能のひとつとして発展してきた。詳細にはその起源により三つのジャンルが存在する。一(1)神社の祭祀と強い結びつきがあり、奈良・平安時代の言葉による歌謡に舞踊を伴う日本固有のもの(2)アジア大陸から輸入され、器楽のみで奏でられ舞踊を伴う外来のもの(3)平安中期以降に成立し、貴族が自作して嗜んだ歌謡一以上がまとめて雅楽と呼ばれている。雅楽伝承の担い手は、時代により変化してきた。江戸時代以前には、当時の都・京都およびその周辺の奈良や大阪に楽人の拠点があり、それぞれの家で専門性をもち伝承していた。明治時代に入り都が移ったことで楽人たちもまた東京へ流れ、現在の宮内庁式部職楽部へとつながる役所が設けられる。

このような歴史的背景ゆえに、東京や京都周辺以外の地域の雅楽研究はあまり行われていないのが実情である。本講演で寺内先生がお話くださった尾張

地方においては、熱田神宮、真清田神社、東照宮を中心に雅楽が伝承されてきた。熱田神宮および真清田神社には古い舞楽面が数多く残っており、平安時代以来受け継がれてきた伝統の長さがうかがえる。東照宮においても江戸時代初期より雅楽が行われ、これらの背後には尾張藩の支援が存在していた。幕末から明治維新にかけても浄土真宗大谷派のお寺などで雅楽は盛んに行われたが、明治時代になり幕府体制が崩れ、神社組織にも混乱が起きたことで、その勢いは一時衰えを見せる。

衰退期を経たのちの名古屋では愛好家を中心に雅楽が復興されていった。吉田家旧蔵に保管された史料は、当時の伝承の実態を伝える貴重なものである。名古屋城下で油商を営んでいた高麗屋（吉田家）は、第二次大戦の戦火からも逃れ、美術品や文書、写真、芸能にまつわる史料を保管してきた。本学に寄贈いただいた龍笛など楽器も所蔵品に含まれている。史料の中には、宮内省の楽人から高麗屋七代目・吉田種彦へ与えられた伝授書があり、種彦はおよそ二十年の歳月をかけて種々のレパートリーを習得したようである。現在の演奏会プログラムにあたる楽曲目録からは、高麗屋はじめ当時の名古屋の財界人が楽会を開き、自作の歌謡を演奏するなど新しい試みを行っていたこともうかがえる。こうした愛好家の人々の嗜みは、私的活動にとどまらず、熱田神宮や東照宮における雅楽復興へとつながり、明治初頭に衰退した名古屋の雅楽伝承の再興が導かれたのである。

### 3. おわりに

豪商吉田家の保管史料は、本学所在の愛知県近辺における雅楽の歴史を示してくれるものであった。都のみならず、地方でも独自に雅楽伝承の場が育まれていた事実、さらにはその伝統の中で素人愛好家が担った役割の重要性を認識する貴重な機会となった。

## 令和3年度（2021年度）卒業論文要旨

卒業論文

### ドヴォルザークとチェコの民俗舞曲フリアント

大原早織 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻（音楽学コース）

#### 要旨

チェコの作曲家、アントニン・ドヴォルザーク Antonín Dvořák (1841-1904) は、自国の民謡や民俗舞曲に強い関心を抱き、自身の作品に採り入れたことで知られる。ドヴォルザークが生きた当時のチェコは、ハプスブルク帝国の支配下であり、オーストリアの領土の一部とされていた。それゆえに、チェコの民謡や民俗舞曲を作品に用いたドヴォルザークは、祖国を愛したチェコ国民楽派の作曲家として語られる。しかしながら、ドヴォルザークの先行研究において、特定の民謡や民俗舞曲に重点を置いた研究はみられない。

本論文では、ドヴォルザークが楽曲に採り入れた民謡や民俗舞曲のうち、チェコの民俗舞曲であるフリアントに焦点を絞り、ドヴォルザークの作品におけるフリアントの使用について、多面的に明らかにすることを目的とする。フリアントは、ドヴォルザークが採用した民俗舞曲の中でも作品に用いられている数が最も多く、かつリズムが特徴的で判別しやすい。そこで、作品に現れるフリアントを明白することで、ドヴォルザークの作品における時代区分や、「スラヴ時代」とされる年代についても再考した。

本論文は、全2章で構成される。第1章では、ドヴォルザークの作風を概観し、ドヴォルザークの音楽において民俗的な要素がどのように扱われているのか明らかにした。第1節で「スラヴ時代」と呼ばれる作曲時期に着目し、第2節でドヴォルザークの民俗舞曲と民謡の使用について考察した。「スラヴ時代」とは、音楽性によって定義づけられるものであることや、曲名に含まれる地域名と民謡や民俗舞曲の使用に因果性はないこと、ドヴォルザークの作品には、民謡や民俗舞曲の音楽的な特徴だけが採り入れられていることが明らかになった。さらに、ドヴォ

ルザークが民謡や民俗舞曲を用いたのは、国民主義の音楽を創り出したかったからという理由だけではなく、音楽市場の需要に応える目的があったことを指摘した。

第2章では、ドヴォルザークとフリアントの関係性について明らかにした。第1節では、フリアントの要素がみられる20の楽曲を分析し、ドヴォルザークによるフリアントの特徴を見出した。第2節では、ドヴォルザークにとってフリアントがどのような存在であったのか、考察した。ドヴォルザークのフリアントは、熱烈で弾むようなリズムと「♪♪」というリズムで特徴づけられる。加えて、鋭いアクセントによるシンコペーションと急速なテンポによる活発な雰囲気によって、フリアントとみなされることが明らかになった。これらの特徴から、フリアントは声楽作品には採り入れられておらず、しばしば民俗音楽のドゥムカと組み合わせられた。最後に、フリアントが作曲された時期から、先行研究で述べられている時代区分について批判的に捉え、検討を加えた。

フリアントが採り入れられている作品の中には、楽譜にフリアントと明記されている作品と、そうでない作品があるが、本論文では楽曲同士を相対的に考察することで、フリアントの要素が採り込まれている作品を明らかにすることができた。チェコの田舎生まれのドヴォルザークにとって、フリアントは幼少期から親しんでいた身近な音楽だった。さらに、フリアントは4小節で特徴的なメロディが完結し、古典的な形式にも当てはめやすいため、他の舞曲に比べて多く用いられたのだと考える。

## 井上さつき先生 プロフィール

井上さつき（いのうえ・さつき）

1956年5月、東京生まれ。音楽学者。  
専門は近代フランス音楽史、日本の洋楽器受容史、  
万博と音楽に関する研究。



### ●学歴

- |          |                              |
|----------|------------------------------|
| 1975年3月  | お茶の水女子大学文教育学部付属高等学校卒業        |
| 1979年3月  | 東京藝術大学音楽学部楽理科卒業              |
| 1979年4月  | 東京藝術大学大学院音楽研究科修士課程入学         |
| 1980年10月 | パリ・ソルボンヌ大学音楽学学科第二課程（修士課程）入学  |
| 1982年6月  | パリ・ソルボンヌ大学音楽学学科第二課程修了（修士号取得） |
| 1983年3月  | 東京藝術大学大学院音楽研究科修士課程修了（修士号取得）  |
| 1983年4月  | 東京藝術大学大学院音楽研究科博士課程入学         |
| 1986年3月  | 東京藝術大学大学院音楽研究科博士課程満期退学       |
| 2007年10月 | 東京藝術大学から論文博士学位授与（音楽学・論博音第8号） |

### ●職歴

- |         |                              |
|---------|------------------------------|
| 1986年4月 | 東京藝術大学音楽学部楽理科助手              |
| 1989年4月 | 愛知県立芸術大学美術学部一般学科専任講師（仏語・音楽論） |
| 1994年4月 | 愛知県立芸術大学音楽学部助教授（作曲専攻音楽学コース）  |
| 2004年4月 | 愛知県立芸術大学音楽学部教授               |
| 2015年4月 | 愛知県立芸術大学芸術創造センター長（2019年3月まで） |
| 2022年3月 | 定年退職                         |

## ●非常勤職歴

これまでに、東海大学、東京藝術大学、明治学院大学、南山大学、立教大学、京都市立芸術大学、慶應義塾大学で非常勤講師を務める。

## ●著書（主著および監修のみ）

『パリ万博音楽案内』東京：音楽之友社、1998

『音楽を展示する——パリ万博 1855 ～ 1900』東京：法政大学出版局、2009

『フランス音楽史』（共著）東京：春秋社、2010

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

『ラヴェル（作曲家・人と作品シリーズ）』東京：音楽之友社、2019

『ピアノの近代史——技術革新、世界市場、日本の発展』東京：中央公論新社、2020

『音楽と越境——8つの視点が拓く音楽研究の地平』（監修、共著）東京：音楽之友社、2022

## ●訳書（主著のみ）

ミシェル・カルドーズ『ジョルジュ・ビゼー「カルメン」とその時代』（共訳）東京：音楽之友社、1989

アンリ・ド＝ラ＝グランジュ『グスタフ・マーラー——失われた無限を求めて』（共訳）東京：草思社、1993

アービー・オレンシュタイン『ラヴェル——生涯と作品』東京：音楽之友社、2006

## ●退職に当たってのメッセージ（『学報 No.69』に寄稿）

東京藝術大学で助手を3年間つとめたのち、着任したのが1989年でしたから、33年間、本学で教員をしていました。その間に音楽学コースが新設されて専門の学生を育てるようになり、さらに博士後期課程が設置され、やり甲斐のある教員生活を送ることができました。

着任してからしばらくして、管理棟に貼られていた「愛知県に万博を！」という誘致ポスターを見て着想を得て、パリ万博と音楽について研究を始め、そ

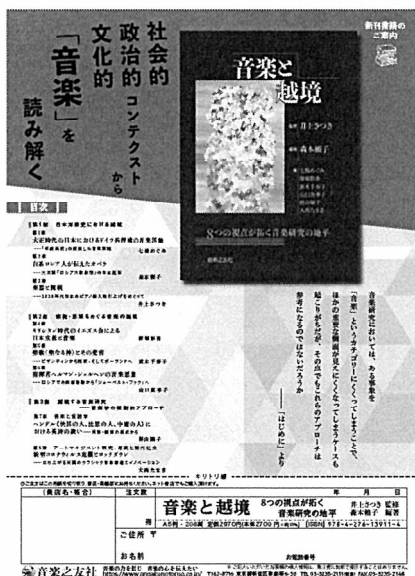
のテーマで博士号を取得しました。2005年の愛知万博の前後で大学の周りの景観は文字通り一変しましたが、豊かな自然の中で、こじんまりした規模の、公立の専門大学ならではの居心地の良い環境で過ごせたことは幸せでした。先生方、職員の方々、卒業生、在学生の方たちに心から感謝いたします。

4月からは東京に拠点を移し、研究・教育・執筆活動を続けます。本学の今後のさらなる発展を願っています。

# 『音楽と越境—8つの視点が拓く音楽研究の地平』

(井上さつき監修・共著、森本頼子編、音楽之友社、2022)

本人と教え子たち——七條めぐみ、森本頼子、深堀彩香、黄木千寿子、山口真季子、舩山陽子、大西たまき——の論考を収めた退任記念の論文集



## 井上さつき教授退職記念最終講義 開催報告

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）

2022年2月19日（土）、井上さつき教授の定年退職を記念して最終講義が開催された。この催しは、音楽学コース卒業生・修了生の有志による実行委員会が中心となり、およそ1年前から準備を進めてきた。本稿では、実行委員会の幹事としての立場から、開催概要と当日までの経緯、開催を終えての所感をまとめる。なお、文中では「井上教授」ではなく「井上先生」と表記させていただくこと、ご海容いただきたい。

### 1. 開催概要

日時 2022年2月19日（土）14:00～16:00

会場 愛知県立芸術大学新講義棟大講義室（Zoomによるリアルタイム配信とのハイブリッド開催）

主催 愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コース

参加者 会場 25名（本学在学学生、専任教員、職員）

オンライン 83名（上記に加え、本学卒業生、非常勤講師、一般参加を含む）

### プログラム

第1部 レクチャー「近代フランス音楽／万博／楽器～私の研究遍歴」

演奏（鈴木政吉作 1929年製手工ヴァイオリンを使用）

ヘンデル：ヴァイオリン・ソナタ第4番 ニ長調 作品1-13(HWV371)

牧野葵（ヴァイオリン）、大崎奈々（ピアノ）

第2部 レクチャー「楽器大国ニッポンの基礎ができるまで

～鈴木政吉と山葉寅楠」

### 2. 当日までの経緯

井上先生のご退職を見据えて、2019年、最終講義の開催と論集の出版という2つの記念事業の構想が持ち上がった。先に動き出したのは、論集の出版で

ある。こちらは、森本頼子さんが中心となり、2020年1月頃から原稿の集約とチェックを進め、2022年1月、井上先生と愛知県立芸術大学で学んだ音楽研究者7名による論集『音楽と越境』として、音楽之友社から刊行された<sup>1)</sup>。一方、最終講義の具体的な準備が始まったのは、2021年の夏頃である。当初は「レクチャーコンサート」と銘打っており、愛知県立芸術大学室内楽ホールでの開催を想定していた。しかし、井上先生との打ち合わせを通じて、演奏よりもレクチャーが中心であること、会場開催だけでなく Zoom によるリアルタイム配信も行うことなどを考慮し、「最終講義」として新講義棟大講義室で開催することに決定した。

このイベントにおいて最も難しい問題となったのが、会場開催の規模である。新講義棟大講義室は、コロナ禍における収容人数の上限が128名に定められている。これを受け、最終講義実行委員会では来場定員を50名に制限し、学内者と音楽学コースの卒業生・修了生、博士後期課程修了生、音楽学コース管轄科目担当の非常勤講師、井上先生の関係者に招待をお送りし、申込のあった人のみが来場可能とした。しかし、オミクロン株の流行による感染状況の悪化を受け、2022年2月初旬、来場者を学内者（在学生、専任教員、職員）に再限定することとした。開催直前の方針変更となったことで、来場申込のあった方にオンライン参加への切替をお願いしなければならなかったが、幸い申込者の方々にはご理解いただき、また安全にご参加いただくことが可能となった。

まさに「コロナ禍」ならではの最終講義となったが、その準備・運営には多くの知恵とマンパワーが集まった。以下に、実行委員会のメンバーと主な役割分担を記載する。

|         |                                               |
|---------|-----------------------------------------------|
| 全体統括    | 七條めぐみ                                         |
| 会場運営    | 高山葉子（本学非常勤講師）                                 |
| 受付・申込管理 | 森本頼子（音楽学コース修了生）                               |
| 機材統括    | 安野太郎（本学准教授）                                   |
| Zoom管理  | 深堀彩香（本学非常勤講師）、山本宗由（音楽学コース在学生）、村瀬優花（音楽学コース在学生） |
| 録音・音声配信 | 平田耕一（本学職員）                                    |
| 録画      | 成本理香（本学准教授）、犬飼裕哉（本学修了生）                       |
| チラシデザイン | 加藤希央（音楽学コース修了生）                               |
| プレゼント手配 | 黄木千寿子（本学非常勤講師）                                |
| 受付      | 初山陽子（音楽学コース修了生）、山口真季子（本学非常勤講師）                |

この他にも、構想から当日の運営に至るまで、多くの方々に関わっていただいた。こうした準備は、各々が本来の仕事をしながら行っていたため、一時は多忙を極めることもあった。それでも、「これまでお世話になった井上先生のご退職を盛り上げたい！」という意志のもと、実行委員会として非常に高いパフォーマンスを発揮することができたと感じる。

### 3. 開催を終えて

最終講義当日は、あいにくの寒波・雨天だったが、井上先生の活気あふれる講義と、鈴木政吉ヴァイオリンの温かな音色に彩られ、会場は明るい雰囲気満ちていた。それはオンラインにおいても同様だったようで、文字通りの「リアルタイム」配信として、画面越しに最終講義を楽しんでいる様子を感じ取れた。実行委員会では、イベントの最中と終了後に、すべての参加者に向けてオンラインのコメントフォームを案内し、最終講義の感想や井上先生へのメッセージを送っていただけたようにした。これまでに、実行委員会が承知している分だけで、のべ50件のコメントが寄せられており、そのどれもが井上先生の門出をお祝いし、先生の教えを思い返す温かな内容となっている。これらのコメントを目の当たりにして、筆者はあらためて井上先生の研究者としてのバイタリティと、教育者としての魅力あふれるお人柄に触れることができた。出会った人々の心を動かし、物事を前進させる力——勝手ながら、井上先生の「すごさ」はそうした部分にあるのではないかと思考する。

なお、最終講義の様子は録画し、後日 YouTube 上で配信する予定である。準備が整い次第、参加者・関係者にお知らせする。

### 注

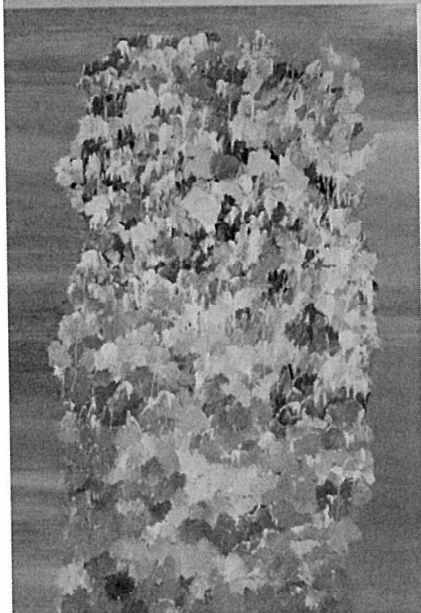
<sup>1</sup> 執筆者や各章のタイトル等、本書の詳細については音楽之友社 HP を参照されたい。(URL: <https://www.ongakunotomo.co.jp/catalog/detail.php?id=139110>)

# 井上さつき教授退職記念 最終講義

## 近代フランス音楽／万博／楽器 ～ 私の研究遍歴



主催 愛知県立芸術大学音楽学部 作曲専攻音楽学コース



小林英樹「大自然に抱かれて」1988年  
162cm×112cm、麻布キャンバスに合成樹脂絵具

2022年2月19日(土)

14:00～16:00

(13:30開場)

愛知県立芸術大学

新講義棟大講義室

(会場:オンラインの両方によるハイブリッド開催)

● 鈴木政吉作 1929年製手工ヴァイオリン  
(本学所蔵)の演奏がございます。

ヴァイオリン:牧野英 ピアノ:大崎幸々

▶ 会場・オンライン参加のいずれかを選択いただけます。  
いずれの場合も、事前申込が必要です。会場参加は  
定員となり次第、締切とさせていただきます。

▶ 申込締切: 2022年2月12日(土)17時  
URLまたはQRコードから専用フォームにアクセスし、必要事項を  
ご記入のうえ送信してください。

<https://forms.gle/iB8RdWnSR8Ti4SfTA>



・新型コロナウイルス感染症対策のため、会場でご参加の方は必ずマスクを  
ご着用ください。マスクのご用意はご自身でお願いたします。  
・換気のため窓を開けます。暖かくしてご来場ください。  
・新型コロナウイルス感染症の状況により、開催方法および内容等に変更が  
点じたり、中止となる場合がございます。

▶ お問い合わせ: 井上さつき教授最終講義実行委員会  
[finallecture.aura2022@gmail.com](mailto:finallecture.aura2022@gmail.com)

### 【会場への交通アクセス】

名古屋市内営地下鉄東山線終点「藤が丘」駅下車、東郷丘線(リニモ)に乗り換え「新大塚」駅下車、徒歩約10分。  
もしくは地下鉄東山線「本郷」駅または「藤が丘」駅からタクシーで約15分。

アクセス詳細: <http://www.aichi-fam-u.ac.jp/guide/guide04/guide04-01.html>

最終講義のチラシ(表)

## 井上さつき(いのうえさつき)教授 プロフィール

愛知県立芸術大学音楽学部教授。東京藝術大学音楽学部楽理科、同大学大学院音楽研究科修士課程を経て、博士課程満期退学。論文博士(音楽学)。パリ・ソルボンヌ大学修士課程修了。

慶應義塾大学、東京藝術大学、明治学院大学などで非常勤講師をつとめる。

専門：近代フランス音楽史、万国博覧会史、日本の洋楽器受容史。

主な著書：『パリ万博音楽案内』(音楽之友社、1998)、『音楽を展示する—パリ万博 1855-1900』(法政大学出版局、2009)、『フランス音楽史』(共著、春秋社、2010)、『日本のヴァイオリン王—鈴木政吉の生涯と幻の名器』(中央公論新社、2014)、『ラヴェル 作曲家・人と作品シリーズ』(音楽之友社、2019)、『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)、『万博学—万国博覧会という、世界を把握する方法』(共著、思文閣出版、2020)。

主な訳書：アービー・オレンシュタイン『ラヴェル 生涯と作品』(音楽之友社、2006)。



牧野 葵(まきの あおい・ヴァイオリン)

愛知県立芸術大学を首席卒業。同大学院博士前期課程を首席修了。  
現在、東海地方を中心にソロ、オーケストラの客演演奏活動、ジュニアオーケストラの指導等に当たる。



大崎 奈々(おおさき なな・ピアノ)

愛知県立芸術大学在学。同大学院博士前期課程修了。現在ソロ、器楽伴奏、室内楽、新曲初演など幅広い分野で活動する傍ら、マール・ショー・楽器音楽教室、三井アーツ音楽教室にて後進の指導にも当たる。

## 退職記念論集『音楽と越境』音楽之友社より発売！

井上教授と、教授のもと愛知県立芸術大学で学んだ気鋭の音楽研究者7名による

音楽論集です。井上教授の最新の研究成果(第3章「楽器と関税」)も収録されています。

定価2,970円(税込) 2022年1月下旬 音楽之友社刊

井上教授と、教授のもと愛知県立芸術大学で学んだ気鋭の音楽研究者7名による音楽論集です。井上教授の最新の研究成果(第3章「楽器と関税」)も収録されています。書籍の詳しい内容については、書籍紹介のチラシまたは音楽之友社のHPをご覧ください。

全国の書店・楽器店・ネット書店などで買い求めいただけます。

また、最終講義の会場では、割引価格の2,400円(税込)で販売します。

最終講義の参加申込フォームからご予約ください。

ぜひこの機会にお買い求めください！

▶ 音楽之友社 書籍紹介ページ

<https://www.ongakunotomo.co.jp/catalog/detail.php?id=139110>



▶ 書籍に関するお問合せ：『音楽と越境』編集委員会 editorronsyyuu2022@gmail.com

チラシ制作：加藤希央

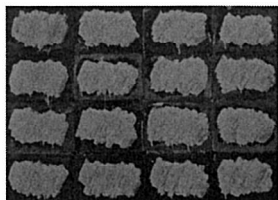
最終講義のチラシ(裏)



レクチャーをする井上先生



鈴木政吉ヴァイオリンの演奏



表紙  
小林英樹  
《PAINTED SKY》

### 表紙絵解説

版画用紙に合成樹脂絵の具で描いたものです。縦横16に分割した矩形に16様の空を描き、その空を灰色でつぶし、最後に刷毛のタッチを生かした白で最初の空、つぶした灰色を消していっておしまい。

最初、空模様を描いたのは、気持ちや気分など感覚的な時間を生きている自分を表現しました。黒に近い灰色で、それを消しましたが、単なる否定。それじゃつまらないと白によるアクション。何の解決も出現しなかったけど、そのまま終わり。あえて言えば、感覚的な時間に流される自分を打ち消し、確固とした新たなものに挑戦していこうという意思表示は込められています。

なお、タイトル《PAINTED SKY》には二つの意味が込められています。最初に「描かれた空」、それを塗りつぶす行為の「絵の具で塗られた空」です。ワンセットで完結です。2006年制作、B 全大、バンコク、シルパコーン大学との交流展に出品しました。

小林英樹

## 編集後記

1994年に愛知県立芸術大学に音楽学コースが創設されました。国公立大学に設置されている音楽学の専門課程としては東京藝術大学楽理科に次いで、2番目に設置されたものでした。創設時に音楽学の専任教員として2名が配置され、そのうちの一人が井上さつき先生でありました。

井上先生は音楽学コース創設から28年に亘って、コースの運営、教育にご尽力くださり、この号が刊行してまもなく定年退職となります。

今号は井上さつき教授退職記念号ですが、音楽学を専門とする先生のお弟子さんたちによる論文は、この2月に刊行された、井上さつき監修・森本頼子編著『音楽と越境—8つの視点が拓く音楽研究の地平』(音楽之友社、2022年)に収録されております。魅力ある論集に仕上がっているのはもちろんですが、井上先生の厳しいなかにあたにかみのある研究指導が結実したものとなっておりますので、是非とも、お手にとっていただければ幸いに存じます。なお、今号では井上先生の略年譜と最終講義の報告を特集として組み、巻頭論文には本学在学中に井上先生のご指導を受けた作曲コースの成本理香准教授に寄稿いただきました。

私個人的には、井上先生とのご縁は短い時間でしたが、先生の研究に向かう姿勢や、ご自身の専門以外への旺盛な知的好奇心には、幾度となく大いなる刺激を受けました。

井上さつき先生、ありがとうございました。ご退職おめでとうございます。(東谷護)

「ミクスト・ミュージズ」の編集作業に携わるのは2回目ですが、慣れないことが多く、東谷先生、前号の編集長だった永井文音さん、編集スタッフの山上さんに助けていただきながら、なんとか無事に刊行することができました。お忙しいなか原稿をお寄せくださった執筆者の皆様には御礼申し上げます。また今号も表紙絵には、本学名誉教授の小林英樹先生が作品を提供してくださいました。心より御礼申し上げます。

井上先生には、学部時代から8年間、厳しくも愛のある指導をしていただきました。井上さつき教授退職記念号の刊行に携わることができ、大変光栄です。井上先生、ご退職おめでとうございます。ありがとうございました。(村瀬優花)

昨年に引き続き、編集作業に携わらせていただきました。昨年やったとはいえわからないことが多く、丁寧に教えてくださった村瀬さんに感謝しております。また素敵な表紙絵や文章をお寄せいただいた先生方、先輩方にも感謝申し上げます。伝統ある紀要の編集に参加できたことを光栄に思います。ありがとうございました。(山上千乃)

---

## MIXED MUSES No. 17

2022 年 3 月 24 日発行

編集 MIXED MUSES 編集委員会

発行 愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース

〒480-1194 愛知県長久手市岩作三ヶ峯 1-114 愛知県立芸術大学音楽学部音楽学研究室

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 愛知県名古屋市長和区山里町 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。