

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科 博士後期課程 研究成果報告書

第 14 号 (2022 年度)

Aichi University of the Arts

Annual Research Report of the Doctoral Course

村瀬	優花	(音楽学)
小野	杏奈	(ピアノ)
岡田	薫子	(フルート)
中村	まり	(フルート)
倉地	佑奈	(作曲)
武藤	綺音	(作曲)
安田	文野	(ピアノ)

博士後期課程委員会

ご挨拶

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程では、本年度、創作・表現系の学生 1 名が博士論文予備審査を経て、博士号取得のための本審査に向けて鋭意研究を進めています。また、令和 5 年 1 月には学位申請リサイタル、同年 2 月には一年次の学生によるドクトラル・コンサート（博士後期課程公開審査演奏会）がおこなわれました。

本冊子は、博士論文作成に向けてのこれまでの研究成果をまとめた報告書です。理論系（音楽学）と創作・表現系（作曲・器楽）の学生の今年度の研究報告、学位申請リサイタルおよび年次リサイタルの開催概要を掲載しております。各学生の研究の進捗状況・進捗等はさまざまですが、最終目標である博士論文の作成に向けて、主任指導教員を中心とする指導体制のもとに、努力・精進を重ねてきた成果を学内外に示す報告として、本冊子を発行しております。ぜひともご高覧いただきたく存じます。

今後とも、本学博士後期課程へのご理解、ご支援を賜りますようお願い申し上げます。

令和 5 年 3 月 31 日

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程委員会

目次

ご挨拶	-----	1
博士後期課程 公開審査 演奏会・講演会 開催概要	-----	5
ドクトラル・コンサート vol. 39 〈博士学位申請リサイタル〉	-----	6
ドクトラル・コンサート vol. 40	-----	7
研究報告	-----	10
理論研究系		
村瀬 優花 (音楽学)	-----	11
創作・表現研究系		
小野 杏奈 (ピアノ)	-----	18
岡田 薫子 (フルート)	-----	23
中村 まり (フルート)	-----	28
倉地 佑奈 (作曲)	-----	34
武藤 綺音 (作曲)	-----	40
安田 文野 (ピアノ)	-----	49

博士後期課程 公開審査 演奏会 開催概要

安田文野 ピアノリサイタル

〈博士学位申請リサイタル〉

2023 年 1 月 30 日（月）開演 14:00 愛知県立芸術大学 室内楽ホール

安田 文野（2016 年度入学・ピアノ）

武満徹：雨の樹 素描

Toru Takemitsu : Rain Tree Sketch

武満徹：雨の樹 素描Ⅱ——オリヴィエ・メシヤンの追憶に——

Toru Takemitsu : Rain Tree Sketch II——In Memoriam Olivier Messiaen——

山田耕筰：哀詩——「荒城の月」を主題とする変奏曲——

Kósçak Yamada : Poème Variation Mélancolique

矢代秋雄：ピアノ・ソナタ

Akio Yashiro: Sonate pour piano

J. イベール：《物語》より

Ⅲ. 年老いた物乞い

V. 哀しみの家の中で

VIII. 水晶の牢

Jacques Ibert : Histoires

Ⅲ. Le vieux mendiant

V. Dans la maison triste

VIII. La cage de cristal

M. ラヴェル：鏡

Maurice Ravel : Miroirs

2022 年度 博士後期課程 公開審査 演奏会

ドクトラル・コンサート vol. 40

2023 年 2 月 27 日 (月) 開演 17:30 愛知県立芸術大学 室内楽ホール

岡田 薫子 (2022 年度入学・フルート)

江川 智沙穂 (ピアノ)

F. ドップラー : ハンガリー田園幻想曲 作品26

Franz Doppler : Fantaisie pastorale hongroise Op.26

S. メルカダンテ : フルート協奏曲 ホ短調

Saverio Mercadante : Concerto in E minor

I Allegro maestoso

II Largo

III Rondo Russo

中村 まり (2022 年度入学・フルート)

河内 みく (ピアノ)

F. ベンダ : フルートソナタ へ長調

Franz Benda : Sonata in F major for flute and piano

I Adagio

II Allegro

III Vivace

中村典子 : 琵琶聲 vox orandi

Noriko Nakamura : Biwajo vox orandi

B. マルティヌー : フルートとピアノのためのソナタ H306

Bohuslav Martinů : Sonatá pro flétnu a klavír H306

I Allegro moderato

II Adagio

III Allegro poco moderato

小野 杏奈 (2022 年度入学・ピアノ)

W. A. モーツァルト : ピアノソナタ第 14 番 ハ短調 K.457

Wolfgang Amadeus Mozart : Sonate für Klavier Nr.14 c-moll K.457

I Molto Allegro

II Adagio

III Allegro assai

F. メンデルスゾーン/S. ラフマニノフ : 劇音楽「真夏の夜の夢」よりスケルツォ

Felix Mendelssohn/Sergei Vasil'evich Rakhmaninov :

A Midsummer Night's Dream Scherzo

D. ショスタコーヴィチ : 24 の前奏曲 Op.34

Dmitri Shostakovich : 24 Preludes Op.34

研究報告

18 世紀前半のブラウンシュヴァイク大市におけるオペラ上演 ——ヘンデル作品を例として——

村瀬 優花（音楽学）

1. はじめに

ドイツ北部のブラウンシュヴァイクでは、18 世紀前半まで、年に 2 回開催される大市 *Messe*¹に際して公開オペラが上演された。本研究の目的は、大市という視点からオペラ上演をとらえ、18 世紀前半までのブラウンシュヴァイクにおけるオペラの上演実態を明らかにするとともに、その歴史的意義を考察し、オペラ史に位置づけることである。今年度は、他劇場で作られた作品のブラウンシュヴァイクでの上演に着目し、オリジナル台本とブラウンシュヴァイク版台本とを比較することによって、ブラウンシュヴァイク大市におけるオペラ上演の特徴を明らかにすることを試みた。そのなかでも特に、ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル *Georg Friedrich Händel* (1685-1759) のロンドンでのオペラ作品に焦点を当てた。

ブラウンシュヴァイク＝リューネブルク公国を治めたヴェルフェン家 *Haus Welfen* は、古くからブラウンシュヴァイクやヴォルフェンビュッテルを治める系統と、リューネブルクやツェレを治める系統に分かれていた。ブラウンシュヴァイク＝ヴォルフェンビュッテル系統は 1634 年に断絶し²、リューネブルク＝ツェレ系統の公爵のひとりであるアウグスト 2 世 *August II.* (1579-1666、在位 1635-) がそれを相続し、以後この息子たちがブラウンシュヴァイク＝ヴォルフェンビュッテルを継承していくことになる。アウグスト 2 世の息子アントン・ウルリヒ *Anton Ulrich* (1633-1714、在位 1685-)、アウグスト 2 世の従甥であるリューネブルク＝ツェレ系統のゲオルク・ヴィルヘルム *Georg Wilhelm* (1624-1705、在位 1648-) とエルンスト・アウグスト *Ernst August* (1629-1698、在位 1679-) 兄弟の 3 名による選帝侯³位争いの後、エルンスト・アウグストが 1692 年に選帝侯となった。エルンスト・アウグストはハノーファーに宮廷を構えていたため、ハノーファー選帝侯と呼ばれる。

2. ハノーファーおよびロンドンでのヘンデルと、ロンドンのオペラ運営

ヘンデルは、1710 年 6 月にハノーファー選帝侯ゲオルク・ルートヴィヒ *Georg Ludwig* (1660-1727、在位 1698-) ⁴の宮廷楽長に任命された。同年秋に初めてロンドンを訪れ、イタリア人のみの劇団を使って、オペラ《リナルド *Rinaldo*》を作曲した。

イタリア・オペラは1705年にはロンドンにもたらされていたが、ヘンデルが来るまで、ロンドンで上演されるイタリア・オペラはすべて以前の作品の編曲やパステイッチョ作品であった。《リナルド》が初演された1711年2月～6月のシーズンの後、ヘンデルはハノーファーに帰国したが、1712年末に選帝侯の許可を得て、再びロンドンに向かった。ロンドン滞在中、ユトレヒト条約⁵を祝うための作品を作曲し、さらにそのままロンドンに留まることを希望した。それによってヘンデルは1713年6月にハノーファーの宮廷楽長職を解雇されたが、イングランド王国のアン女王 Anne Stuart (1665-1714、在位1702-) に仕えることになり、女王の死後も引き続き新国王に仕えることができると約束された。1714年にアンが死去し、ステュアート朝が断絶すると、王位継承法⁶によってハノーファー選帝侯がジョージ1世として即位し、ハノーヴァー朝が始まった。

1719年1月、ロンドンのイタリア・オペラを安定させることを目的とした組織「王立音楽アカデミー Royal Academy of Music」が設立された。ヘンデルはその中心人物となり、歌手のリクルートも任された。ヘイマーケット国王劇場にて、1728年6月まで9シーズン興行されたが、ジョン・ゲイ John Gay (1685-1732) の王立音楽アカデミーを風刺する《乞食オペラ *The Beggar's Opera*》がヒットすると、アカデミーは事実上解散された。1729年1月には第2次王立音楽アカデミーが設立され、ヘンデルと劇場支配人ジョン・ジェイコブ・ハイデッガー John Jacob Heidegger (1666-1749) が5年間オペラを興行することが許可された。その頃、国王派と皇太子派の派閥争いが起こっており、1733年には皇太子派が「貴族オペラ」を設立した。アカデミーの歌手らが貴族オペラに引き抜かれ、ヘイマーケット国王劇場は貴族オペラに明け渡される。ヘンデルはコヴェント・ガーデン劇場に移り興行を続けたが、1734年7月、予定通り5年間の契約満了にともない第2次王立音楽アカデミーは終了した。翌年1月から、国王からの資金援助を受け、ヘンデルの独立興行が始まる。これは1741年1月まで続いた。

ヘンデルは生涯で42作のオペラを作曲したが、そのうち31作品がロンドンで作曲されており、そのすべてが現存している。

3. ブラウンシュヴァイク＝ヴォルフエンビュッテルにおけるヘンデルのオペラ上演

18世紀前半までのブラウンシュヴァイク＝ヴォルフエンビュッテルにおいては、オペラ上演は3箇所——ブラウンシュヴァイクの公開劇場、ヴォルフエンビュッテルの宮廷劇場、ザルツタールの離宮の劇場——で行われた。これらすべての劇場は、ブラウンシュヴァイク＝ヴォルフエンビュッテル侯アントン・ウルリヒによって創立された。宮廷楽長は、1697年以降ゲオルク・カスパー・シュールマン Georg Caspar Schürmann (1672/73-1751) が務めた。

ブラウンシュヴァイクの公開オペラ劇場において、1723年から1743年にかけて、

ヘンデルのロンドン時代のオペラが 12 作品上演された。表 1 は、シーズンごとの上演作品一覧である。ブラウンシュヴァイク＝ヴォルフェンビュッテル宮廷とハノーヴァー朝とはごく近い親戚関係であり、ロンドンからヘンデルの作品を入手することは容易だっただろう。しかしながら、ブラウンシュヴァイクでヘンデルのオペラが上演されたこととの直接的な因果関係は、現段階では明らかになっていない。

表 1 ブラウンシュヴァイクの公開劇場におけるヘンデルのオペラ上演

君主	劇場支配人	上演シーズン	上演作品	備考
August Wilhelm	Konrad Detlev von Dehn	1723年8月夏の大手	Ottone	初演
		1724年2月冬の大手	なし	
		1724年8月夏の大手	なし	
		1725年2月冬の大手	Ottone	再演 (2回目)
		1725年8月夏の大手	Giulio Cesare	初演
		1726年2月冬の大手	なし	
		1726年8月夏の大手	なし	
		1727年 (シーズン不明)	Giulio Cesare	再演 (2回目)
		1728年2月冬の大手	なし	
		1728年8月夏の大手	Alessandro	初演
		1729年2月冬の大手	Riccardo Primo	初演
		1729年8月夏の大手	Admeto	初演
		1730年2月冬の大手	なし	
1730年8月夏の大手	Siroe	初演		
Ludwig Rudolf	Johann Christoph von Tunderfeld	1731年2月冬の大手	Partenope	初演
		1731年8月夏の大手	なし	
		1732年2月冬の大手	Admeto	再演 (2回目)
			Partenope	再演 (2回目)
		1732年8月夏の大手	Poro	初演
	1733年2月冬の大手	なし		
Ferdinand Albrecht II	Philipp von Münch	1733年8月夏の大手	Giulio Cesare	再演 (3回目)
		1734年2月冬の大手	Riccardo Primo	再演 (2回目)
		1734年8月夏の大手	なし	
		1735年2月冬の大手	Siroe	再演 (2回目)
Karl I	Philipp von Münch	1735年8月夏の大手	なし	
		1736年2月冬の大手	なし	
		1736年8月夏の大手	なし	
		1737年2月冬の大手	なし	
		1737年8月夏の大手	Arianna in Creta	初演
			Arianna in Creta	再演 (2回目)
		1738年2月冬の大手	Alcina	初演
			Alcina	再演 (2回目)
		1738年8月夏の大手	Alcina	再演 (2回目)
		1739年2月冬の大手	なし	
		1739年8月夏の大手	Admeto	再演 (3回目)
		1740年2月冬の大手	なし	
		1740年8月夏の大手	なし	
		1741年2月冬の大手	なし	
		1741年8月夏の大手	Giustino	初演
1742年2月冬の大手	なし			
1742年8月夏の大手	なし			
1743年2月冬の大手	Berenice	初演		

また、ブラウンシュヴァイクで上演された 12 作品のうち、《パルテノペ *Partenope*》1 作品のみがヴォルフエンビュッテルの宮廷劇場、およびザルツタールの離宮の劇場でも上演された。筆者はこれまでに、ブラウンシュヴァイク＝ヴォルフエンビュッテルにおいて、公開オペラと宮廷オペラではレパートリーのほぼ完全な棲み分けが行われていたことを指摘した(村瀬 2022)。このことは、ヘンデル作品の上演からも明らかである。

ヘンデルのオペラの上演が始まった 1723 年は、アウグスト・ヴィルヘルム August Wilhelm (1662-1731、在位 1714-) の統治期である。一代前のアントン・ウルリヒ統治期には、宮廷楽団は Hofmarschallamt という宮廷に仕える使用人の部局に割り当てられていたが、アウグスト・ヴィルヘルムの統治期から、外交官のコンラート・デトレフ・フォン・デーネ Konrad Detlev von Dehn (1689-1753) が劇場支配人として宮廷楽団を取り仕切るようになる。劇場支配人の主な職務は、議院や複数の教会から支給される予算の管理であった。7 年間で、ヘンデルのオペラは 6 作品初演された。

1730 年 10 月からは、護衛隊長であったヨハン・クリストフ・フォン・トゥンダーフェルト Johann Christoph von Tunderfeld (生没年不詳) が劇場支配人を務めた。この時期から、ロンドンのオペラ・アカデミーの輝かしい実例を真似て、劇場支配人と宮廷楽長の 2 人にオペラ事業が任されることとなった(Chrysander 1863: 280)。ちょうど、ロンドンでは劇場支配人ハイデッガーとヘンデルが興行していた第 2 次王立音楽アカデミーと重なる。1731 年 3 月 23 日にアウグスト・ヴィルヘルムが子供を残さず死去すると、弟のルートヴィヒ・ルドルフ Ludwig Rudolf (1671-1735) が後を継いだ。服喪期間は取られることなく(Chrysander 1863:281)、1731 年夏の大市ではヘンデル作品の上演はなかったが、通常通り公演が行われた。この間、ヘンデルのオペラの初演はわずか 2 作品にとどまっている。

1733 年 3 月からは、廷臣のフィリップ・フォン・ミュンヒ Philipp von Münch (生没年不詳) が劇場支配人を務めた。1735 年 3 月 1 日にルートヴィヒ・ルドルフが死去すると、男子がいなかったため、ルートヴィヒ・ルドルフの従弟であり娘の夫でもあるフェルディナント・アルブレヒト 2 世 Ferdinand Albrecht II (1680-1735) が継承した。フェルディナントは、宮廷楽団を直ちに解散させ(Chrysander 1863:283)、1735 年夏の大市、および 1736 年冬の大市ではオペラの上演が確認されない(Schmidt 1929: 21)。

即位後わずか半年で死去したフェルディナントの後には、息子のカール 1 世 Karl I (1713-1780) が継いだ。カール 1 世の統治下では、宮廷楽団は良い条件のもと残され(Chrysander 1863: 286)、1736 年夏の大市からオペラ上演が再開された(Schmidt 1929: 21)。ヘンデルのオペラを演目として取り上げる頻度は減少しているものの、断続的に初演が行われていたことがわかる。しかしながら、純イタリア風のオペラが台頭し、ドイツ人作曲家たちもイタリア・オペラの作曲に力を入れるようになり、ドイツ語圏の劇場運営は次第にイタリア人の手に委ねられるようになる。18 世紀半ばには、ブ

ラウンシュヴァイクも例外ではなかった (Chrysander 1863: 286)。

ブラウンシュヴァイク＝ヴォルフエンビュッテルにおけるオペラについてのまとまった先行研究は、Chrysander 1863 や Schmidt 1929、Brockpähler 1964 が挙げられるが、Chrysander と Brockpähler は 1735 年までで記述を終えており、この年をひとつの区切りとする傾向がある。Brockpähler は、宮廷楽長がドイツ人のシュールマンからイタリア人のイグナツィオ・フィオリッロ Ignazio Fiorillo (1715-1787) に代わったのは 1750 年だが、1730 年代にはすでにブラウンシュヴァイクではイタリア・オペラが主流になっており、完全なドイツ・オペラの上演は 1740 年が最後であると述べている。他のドイツ語圏の劇場とは異なり、継続して公演が行われたため、フェルディナント・アルブレヒト 2 世の死を区切りとしたとしている (Brockpähler 1964: 88)。しかしながら、大市でのオペラ上演という視点でブラウンシュヴァイクにおけるオペラを見るならば、1735 年以降についても調査を続ける必要があり、これは今後の課題のひとつである。

4. 《オットーネ》ブラウンシュヴァイク版の特徴

《オットーネ *Ottone*》は、1723 年 1 月 12 日にロンドンのヘイマーケット国王劇場で初演された。台本は、ニコラ・フランチェスコ・ハイム Nicola Francesco Haym (1678-1729) により、見開きで英語とイタリア語が対訳の形で書かれている⁷。ブラウンシュヴァイクでは同年 8 月に夏の大市で上演され、これがブラウンシュヴァイク＝ヴォルフエンビュッテルにおける初のヘンデル作品の上演である。台本は、見開きでイタリア語とドイツ語が対訳の形で書かれている。1725 年 2 月に冬の大市で再演されており、このときの台本はブラウンシュヴァイク 1723 年版とほぼ同一である。

オリジナル台本とブラウンシュヴァイク 1723 年版台本で大きく異なるのは、後者には配役に追加がある点、インテルメッツォが挿入されている点である。ブラウンシュヴァイク版台本では、「騎士たち」等と複数人を示す黙役が 9 種追加されており、オリジナルに比べて多くの人員を要したことがわかる。2 部からなるインテルメッツォでは、各部の最後にバレエが挿入されており、第 1 部は道化師たち、第 2 部は幽霊たちの踊りである。とりわけ道化師は、「アルレッキーノ、スカラムーシュ、プルチネッラの踊り」と説明されており、いずれもイタリアの風刺劇コンメディア・デッラルテの登場人物である。ブラウンシュヴァイクの公開劇場の柿落とし《クレオパトラ *Cleopatra*》⁸ (1691 年) のプロローグ第 1 幕最後にも、まったく同様に記されたバレエが挿入されている。本来であれば、大市の見世物にあたる道化師が劇場の舞台に登場するのは、大市でのオペラ上演であることの強調と言えるかもしれない。

また、より細かな変更点としては、レチタティーヴォの一部カットや、台本のト書き⁹が挙げられる。ストーリーの展開に支障がない程度に、全体を通してレチタティーヴォ

オが少しずつカットされ、短縮されている。ト書きに関しては、例えば第1幕第7場から最終場の場面は、オリジナル台本では英語／イタリア語ともに「傍らに玉座がある王宮」となっている。ブラウンシュヴァイク版台本では、イタリア語では「玉座のある王宮の人目につかない囲われた広場」、ドイツ語では「オットーネの結婚のために用意された、玉座のある城内の場所」と書かれている。このようなト書きの変更が複数見られ、いずれもこの例のように、より詳細に場面を説明するものになっている。

5. まとめ

ブラウンシュヴァイクの公開劇場では、1723年から、ロンドンのヘンデルのオペラを取り入れた。また1730年頃以降は、ロンドンの王立音楽アカデミーの成功事例から、その運営体制に倣っていたことがわかった。しかしながら、台本はオリジナルのまま用いるのではなく、バレエの挿入やト書きのより詳細な記述等によって、エンターテインメント性を高めるとともに、観客にとってのわかりやすさを意識してブラウンシュヴァイク仕様に作りかえられ、上演されていたことが明らかになった。

今年度、ブラウンシュヴァイク＝ヴォルフエンビュッテルでオペラ上演に関わった歌手らの同定作業にも着手したが、現段階では史料が不足しているため、今後の課題としたい。来年度は、ニーダーザクセン州立公文書館およびアウグスト公爵図書館にてブラウンシュヴァイク＝ヴォルフエンビュッテルの宮廷史料の調査を行い、博士論文の執筆を進める。

1 当時ヨーロッパでは、人々は多くの品を定期市で調達した。大市には外国産の高級品や珍しい品が並び、見世物があり、取引の場であるとともに地元市民の娯楽の場でもあった。

2 フリードリヒ・ウルリヒ Friedrich Ulrich (1591-1634、在位 1613-) に子供がいなかったためである。

3 神聖ローマ皇帝の選挙権を有する諸侯のこと。

4 エルンスト・アウグストの息子。

5 1713年に締結されたスペイン継承戦争の講和条約。

6 1701年に制定された。ステュアート朝の血筋の者、およびイングランド国教会の信徒のみが王位を継承できると定めた法律。エルンスト・アウグストの妃ゾフィー Sophie (1630-1714) がステュアート朝の血を引いており、第一継承者となっていたが、アンより早く死去した。そのため、息子のゲオルク・ルートヴィヒがイングランド国王として迎えられた。

7 英語とイタリア語のページは、見開きごとに左右交互になっている。

8 台本はフリードリヒ・クリスティアン・ブレッサン Friedrich Christian Bressand (ca. 1670-1699)、作曲はヨハン・ジギスムント・クッサー Johann Sigismund Kusser (1660-1727)。

9 台本に書かれた、レチタティーヴォやアリアの歌詞以外の部分を指す。登場人物の出入りや動きの他に、時代や場面の状況、舞台装置の説明等を含む。

主要参考文献

Brockpähler, Renate. 1964. *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*. Emsdetten: Verlag Lechte.

- Chrysander, Friedrich. 1863. „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert.“ *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Bd. 1, pp. 147-286. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Dean, Winton. John Merrill Knapp. 1987. *Händel's Operas 1704-1726*. Oxford: Clarendon Press.
- Dean, Winton. 2006. *Handel's Operas 1726-1741*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Hicks, Anthony. 2001. “Handel, George Frideric.” In *Grove Music Online*. Accessed February 3, 2023.
- Schmidt, Gustav Friedrich. 1929. *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig Wolfenbüttel, Ergänzungen und Berichtigungen zu Chrysanders Abhandlung: „Geschichte der Braunschweig Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert“, Erste Folge, Chronologisch des Verzeichnis der in Wolfenbüttel, Braunschweig, Salzthal, Bevern und Blankenburg aufgeführten Opern, Ballette und Schauspiele (Komödien) mit Musik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nach den vorhandenen Textbüchern, Partituren und nach anderen gedruckten und handschriftlichen Quellenurkunden*. München: Verlag Wilhelm Berntheisel.
- 村瀬優花 2022 「18世紀前半のブラウンシュヴァイクにおける公開オペラ——ヴォルフエンビュッテルの宮廷オペラとの比較を通して」 『日本18世紀学会年報』 37 : 12-25

参照オペラ台本

- Haym, Nicola Francesco. 1723a. *Ottone, Re di Germania. Drama. Da Rappresentarsi nel Regio Teatro d'Hay-Market, per La Reale Accademia di Musica*. London: Tho. Wood. Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection, 56. Accessed February 3, 2023.
<https://foundling.soutron.net/Portal/Default/en-GB/RecordView/Index/55>
- . 1723b. *Ottone Re di Germania, Drama per Musica da rappresentarsi sul Famosissimo Teatro di Brunsviga, Nella Fiera d'Estate l'Anno 1723*. Wolfenbüttel: Christian Bartsch. Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Op. 1,103. Accessed February 3, 2023. http://digitale-sammlungen.gwlb.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=21800&tx_dlf%5Bpage%5D=1

プロフィール

村瀬 優花 Yuuka MURASE

愛知県立明和高等学校音楽科を経て、愛知県立芸術大学音楽学部音楽科作曲専攻音楽学コース卒業、桑原賞受賞。同大学院音楽研究科博士前期課程修了。2019年度大幸財団学芸奨励生。2019年度愛知県立芸術大学成績優秀者奨学金を受給し、ドイツで研究活動を行う。2020年度日東学術振興財団研究助成者、および2021年度同財団海外派遣助成者。日本音楽学会、日本18世紀学会各会員。

ドミトリー・ショスタコーヴィチの音楽的書法の特徴について
——ピアノ作品の作風変遷——

小野 杏奈（ピアノ）

1. はじめに

筆者は、ソヴィエトにおける社会情勢の厳しさに翻弄された芸術家の中で、特にその影響を強く受けていたのは、本研究の対象者である音楽家ドミトリー・ショスタコーヴィチ Dmitry Shostakovich (1906 - 1975) ではないかと考える。ショスタコーヴィチの生前と死後で、彼のひとつの作品に対する評価が良い方向や悪い方向に二転三転しているからである。そのため本研究は、ショスタコーヴィチの作品にみられる音楽的特徴をピアノ作品および演奏音源から見出し、その特徴が時代の流れの中でどのように変化しているかを実証することで、社会主義リアリズムに応じながらも祖国に残り音楽活動を続けたショスタコーヴィチの作品意義を再評価することを目的とする。

2. 今年度の研究概要

本年度は、ショスタコーヴィチの作品の中で最も美しいといわれる、《24 の前奏曲 24Prelude》作品 34 に着目した。

2-1. 初期作品にみられる特徴

ショスタコーヴィチが音楽院に通っていた当時の作曲の師は、マクシミリアン・シテインベルク Maximilian Steinberg (1883 - 1946) であった。シテインベルクは、リムスキー＝コルサコフ Rimsky-Korsakov (1844-1908) の愛弟子であり、その教えを忠実に生徒たちへ教授していた。それに対しショスタコーヴィチは、時代遅れなのではないかと考えており、作曲家としての将来に不安を抱いていた。一方でソヴィエトの音楽界全体の動向に目を向けると、ショスタコーヴィチの初期作品作曲時期にあたる 1920 年代は、西欧の音楽に対する関心が高まり、多くの現代音楽が研究、作曲されるようになった時期である。ショスタコーヴィチもその流れに刺激を受けていた 1 人であり、この時期の作品の特徴として、中期・後期作品ではあまり見られない、実験的で新しい作曲技法を用いていることがあげられる。その例として、1926 年に作曲された《ピアノ・ソナタ第 1 番 *Sonata for piano No.1*》作品 12 は、形式だけにとらわれず、当時の西欧「前衛」に影響を受けた作曲技法が多く盛り込まれており、打楽器的な和音の連打や

ピアノの最高音から最低音までを終始駆け回っているといった特徴がみられる。また、ピアニストとしても名高いショスタコーヴィチならではの超絶技巧が施されていることも特徴の1つである。しかし、こうした初期の特徴は、その後のピアノ作品をみると少しずつ薄れていっていることがわかる。この原因の1つとしてヨシフ・スターリン Losif Stalin (1878 - 1953) の存在が考えられる。スターリンの体制となつてから、多くの音楽家が亡命しているが、ショスタコーヴィチは生涯ソヴィエトに残り活動を続けた作曲家である。スターリンは前衛的な芸術を批判し、厳しく統制を行っており、ショスタコーヴィチもその弾圧に影響されていることは明らかである。

2-2. 《24の前奏曲》について

本年度着目した《24の前奏曲》は、プラウダ批判¹の対象となつた《ムツェンスク郡のマクベス夫人 *Lady Macbeth of the Mtsensk District*》作品 29 と《明るい小川 *The Bright Stream*》作品 39 の間に挟まれた、1933年に作曲されている。1925年に作曲された《3つの幻想的舞曲 *3 Fantastic Dances*》作品 5 を連想させるような独特な響きを含んでいることが特徴である。演奏と分析を試みる中で、ショスタコーヴィチの音名象徴とされる DSCH 音型が登場していることが分かった。これは中期以降の作品の特徴として挙げられるものの1つである。明らかに自身の署名であるとされる DSCH 音型が用いられるようになったのは、《ヴァイオリン協奏曲第 1 番 *Concerto for Violin and Orchestra No. 1*》イ短調作品 70 や、《交響曲第 10 番 *Symphony No. 10*》ホ短調作品 93 あたりからだと言われている。しかし、それらより約 20 年も前に作曲された《24の前奏曲》に用いられているということは、プラウダ批判を受けたことを通して、今後ソヴィエトで活動していく中での方法をすでに考え、試そうとしていたのではないかと考えられる。

3. まとめ

近年、ショスタコーヴィチ研究は盛んになってきており、中でも管弦楽作品に関するものが多くみられる。ショスタコーヴィチの作品は、交響曲や弦楽四重奏曲が主であり、有数のピアニストであったにも関わらず、ピアノ作品は数えるほどしかない。そのため、研究に取り組むうえで、管弦楽作品は非常に重要であると考えられる。しかし、ショスタコーヴィチのピアノ作品には、社会情勢だけではなく、音楽教育者としての視点が組み込まれた作品もある。そのため、ショスタコーヴィチが生きる中で経験した様々な要素が作曲に生かされていると考えられる。筆者は、楽譜を通して引き続き分析を深めていくとともに、ショスタコーヴィチのピアノ作品から、作風の変遷を明らかにしたいと考える。また、社会情勢だけではなく、子供の証言や書簡のやり取りから、ショスタコーヴィチの音楽観がどのように変化していったのか、明らかにすることを試みる。

4. ドクトラルコンサート

今年度は、前半にヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) の作品、後半にフェリックス・メンデルスゾーン Felix Mendelsshon (1809-1847) 作曲、セルゲイ・ラフマニノフ Sergei Rachmaninov (1873-1943) 編曲の作品、ショスタコーヴィチの作品を演奏した。

1 曲目のモーツァルト作曲ピアノソナタハ短調 K.457 は、1784 年にウィーンで作曲された。モーツァルトが作曲した短調のピアノソナタは第 9 番イ短調とこの作品のみであり、非常に意味のある作品であるといえる。モーツァルトのピアノソナタの中でも、最も劇的な展開を見せており、のちにモーツァルトの志を継いでウィーン古典派の巨匠となるベートーヴェンに強い影響を与えた作品でもある。

2 曲目は、メンデルスゾーンが作曲した劇付随音楽「真夏の夜の夢」を、ラフマニノフがピアノ独奏用に編曲した作品である。森の中の妖精のささやきを思わせるような軽妙な曲となっている。ラフマニノフはソ連を代表するピアニストであり、この作品をコンサートのレパートリーとして何度も演奏していたと言われている。メンデルスゾーン独特の細かいスケル的なメロディーを持ち、16 分音符中心の休みないスケルツォであるが、ラフマニノフはピアノ商品ながらも原曲のオーケストレーションを感じさせ、ダイナミクスや装飾、技巧を凝らした作品に編曲されている。

3 曲目のショスタコーヴィチの作品は、今年度主に研究した《24 の前奏曲》を演奏するが、現在でも演奏回数はあまり多くない作品である。しかし、その他の作品と比較すると、とても美しい旋律や和声にあふれており、非常に魅力的な作品である。1933 年にショパンによる同名の作品を参考に構想され、24 の調が全て用いられている。同時期に作曲されたオペラ《ムツェンスク郡のマクベス夫人》と、バレエ音楽《明るい小川》がプラウダ批判の対象とされたことに加え、ピアノ独奏曲としてあまり派手ではないという理由から、発表当時は、あまり注目されていなかった。しかし、ショパンからスクリャービン、ラフマニノフへと続くロシアのピアノ音楽を継承する作品として、現在では高い評価を得ている。今回の演奏を通して、この作品の認知度がさらに高まることを期待する。

¹ 1936 年 1 月 28 日のソ連共産党中央委員会機関紙『プラウダ』に掲載された、ショスタコーヴィチのオペラ《ムツェンスク郡のマクベス夫人》を批判する社説のこと。

参考文献

- 伊藤恵子 2002 『革命と音楽——ロシア・ソヴィエト音楽文化史』 東京：音楽之友社
井上瀬豊 1957 『ショスタコーヴィッチ』 東京：音楽之友社

- ヴィシネフスカヤ, ガリーナ 1987 『ガリーナ自伝——ロシア物語』 和田旦訳 東京:みすず書房
- ヴォルコフ, ソロモン 2001 『ショスタコーヴィチの証言』 水野忠夫訳 東京:中公文庫
- ヴォルコフ, ソロモン 2018 『ショスタコーヴィチとスターリン』 亀山郁夫, 他訳 東京:慶應義塾大学出版会
- 梅津紀雄 2006 『ショスタコーヴィチ——揺れる作曲家像と作品解釈』 東京:東洋書店
- 亀山郁夫 2018 『ショスタコーヴィチ——引き裂かれた栄光』 東京:岩波書店
- 工藤庸介 2006 『ショスタコーヴィチ全作品解説』 東京:東洋書店
- グリゴリエフ, L・プラテーク (編) 1980 『ショスタコーヴィチ自伝——時代と自身を語る』 ラドガ出版所訳 東京:ナウカ
- ショスタコーヴィチ, ガリーナ他 2003 『わが父ショスタコーヴィチ——初めて語られる大作曲家の素顔』 田中泰子監訳 東京:音楽之友社
- ジョンソン, スティーブン 2022 『音楽は絶望に寄り添う——ショスタコーヴィチはなぜ人の心を救うのか』 吉成真由美訳 東京:河出書房新社
- 千葉潤 2006 『ショスタコーヴィチ——作曲家◎人と作品シリーズ』 東京:音楽之友社
- 寺原信夫 1993 『作曲家別名曲解説ライブラリー⑮——ショスタコーヴィチ』 東京:音楽之友社
- ひのまどか 2014 『戦火のシンフォニー——レニングラード封鎖 345 日の真実』 東京:新潮社
- ファーイ, ローレル・エリザベス 2005 『ショスタコーヴィチ:ある生涯, 改訂新版』 藤岡啓介, 他訳 東京:アルファベータ
- ベルジャエフ, ニコライ 1974 『ロシア音楽史』 田口貞夫訳 東京:ペリかん双書
- ヘントワ, ソフィヤ 1997 『驚くべきショスタコーヴィチ』 亀山郁夫訳 東京:筑波書房
- マース, フランシス 2006 『ロシア音楽史——《カマーリンスカヤ》から《バービイ・ヤール》まで』 森田稔, 他訳 東京:春秋社
- 森田稔 (他) 1994 『ショスタコーヴィチ大研究』 東京:春秋社

Glikman, Isaak. 2001. *Story of friendship: the letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman, 1941-1975*. Cornell University Press.

Jones, Catherine 1993. The Importance of the solo piano music of Shostakovich. MM from University of Sheffield.

Martynov, Ivan. 1947. *Dmitry Shostakovich*. Moscow: Muzgiz.

Moshevich, Sofia. 2015. *Shostakovich's music for piano solo: Interpretation and performance*. United States: Indiana University.

Plutalov, Denis. 2010. Dmitry Shostakovich's Twenty-Four Preludes and Fugues op.87: An Analysis and Critical Evaluation of the Printed Edition Based on the Composer's Recorded Performance. A Doctoral Document. Presented to the Faculty of The Graduate College at the University of Nebraska.

Schwarz Boris. 1972. *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970*. London: Barrie & Jenkins.

Tentser, Alexander 1996 .The second piano sonata by Dmitry Shostakovich : A style analysis. Doctoral dissertation, DMA from University of Arizona.

プロフィール

小野 杏奈 Anna ONO

福岡県出身。

福岡教育大学中等教育教員養成課程を卒業。愛知県立芸術大学大学院博士前期課程を首席で修了、併せて優秀学生賞を受賞。第15回博士前期課程最優秀修了生による演奏会に出演。第13回中津 *An die Musik* ピアノコンクール大学・一般コース第1位。令和2年度新進演奏家育成プロジェクトオーケストラシリーズにて、サン=サーンスピアノ協奏曲第2番を九州交響楽団と共演。第40回飯塚新人音楽コンクールピアノ部門第1位他。これまでに、長谷川美智子、篠原友里、武内俊之、北住淳の各氏に師事。

フランツ・ドップラー作品研究 ——ハンガリー民族音楽とのつながり——

岡田 薫子（フルート）

1. はじめに

19 世紀にフルートのヴィルトゥオーゾとしてヨーロッパを席捲したドップラー兄弟だが、兄のフランツ・ドップラー Franz Doppler (1821~1883) の創作は現在も多く
の国々で出版され、フルーティストであれば避けて通れない作品となっている。

本研究ではフランツ・ドップラーがこよなく愛し、自身の作品にも取り入れたハンガ
リー民族音楽に焦点をあてる。ドップラー作品がハンガリー民族音楽からどのような影
響を受けたのか明確化することを目的とする。

2. 研究の内容

フランツ・ドップラーの作品群を分析するのに重要な要素はいくつかある。

本研究では、1) 多くの西洋音楽家たちから愛されたジプシー音楽の特徴であるマジ
ャル・ノータ（当時流行していたハンガリーの大衆歌曲）の旋律やハンガリー民族楽器
（ターロガトー、ツィンバロムなど）、2) ドップラーの母国であるハンガリーが発祥と
なった軽騎兵を擁する軍隊音楽（ヴェルブンコシュ *verbunkos*¹を含む）、3) ハンガ
リー民族音楽に対する当時の西洋音楽家の認識（リスト²の作品や関連する文献を中心に
調べる）、などからドップラーが自身の音楽を形成していった要素を分析していきたい。

3. 研究の目的

フランツ・リスト Franz Liszt (1811~1886) が著した *Les bohémiens et de leur
musique en Hongrie* は当時も今も物議を醸している。バルトーク Bartók Béla (1881
~1945) が真っ向から否定した、リストが主張するところの「ジプシー音楽こそハンガ
リー音楽の象徴」についての是非は本研究では扱わない。しかし、リストがジプシー音
楽をハンガリー風なものとして、愛着を感じていたのは事実であろう。では、ドップ
ラーにとってのハンガリー音楽の象徴とは何だったのか。

ドップラー自身、その自伝において、マリアッシー歩兵第 37 連隊駐屯地の兵舎³で生
まれ 6 歳まで過ごしたため、「マリアッシー連隊の兵士たちから聞いたハンガリーのメロ
ディが私の音楽の基盤となった」⁴と述べている。1780~1830 年はヴェルブンコシュ期
とも呼ばれ、その音楽が一世を風靡していたため、ドップラーも幼い頃からヴェルブン

コシュに慣れ親しんでいたのではないだろうか。実際、《ハンガリー田園幻想曲 *Fantaisie Pastorale Hongroise*》にはヴェルブンコシュの要素が多く散りばめられている。

バルトークは「農民音楽こそがハンガリー民族音楽」⁵とリストを否定するが、ドップラーもまた、ジプシー音楽やマジダル・ノータなど比較的歴史の浅い音楽をハンガリー音楽の象徴として捉えていたのかもしれない。

国内では本格的なドップラー研究の先例がないため、海外文献から多く先行研究を読み、これまでのドップラー研究の成果のうえに、自らの論を構築していきたい。

4. これまでの研究成果

今年度は、まずドップラーの作品に影響を与えたであろうヴェルブンコシュについての文献を読み、特徴を知った。

ヴェルブンコシュの特徴といってもひとことでは説明しきれないが、ドップラー作曲《ハンガリー田園幻想曲 *Fantaisie Pastorale Hongroise*》に顕著に出現しているのは、

- ・ 緩急の対象がはっきりとしている
- ・ 付点とシンコペーションの組み合わせ
- ・ 三連符の連続
- ・ 二部または三部形式

である⁶。

また、ヴェルブンコシュから派生した音楽ジャンルにチャルダッシュ *csárdás* がある。このチャルダッシュの、緩から急への加速、2拍子系（4分の2拍子または4分の4拍子）という特徴もまた、ドップラー作品に生かされている。

ハンガリー音楽についてまとめた著書はベルマン⁷が有名である⁸。19世紀の西洋音楽界ではジプシー音楽が浸透し、流行になっていたと思われる。どのように浸透していったのか、ベルマンの著書をもとに他の作曲家と比較した。

ベルマンは当時混在していた「トルコ風」と「ジプシー風」の2つの潮流について触れており、以下にまとめる⁹。

ハイドン *Franz Joseph Haydn* (1732~1809) はハンガリー国境近くに生まれ、ハンガリーに定期的に長期滞在していたが、彼の作風からは「トルコ風」と「ジプシー風」を明確に使い分けていたことがわかる。それはベートーヴェン *Ludwig van Beethoven* (1770~1827) も同様で、彼はジプシーのスタイルをはっきりと認識していた。古ハンガリー音楽の研究者で普及者でもあるユリウス・カルディ *Julius Kaldy* は「ベートーヴェンは有名なジプシーヴァイオリニストのヤーノシュ・ビハリ *János Bihari* の演奏を、よく喜んで聞いた」と述べている。

一方、モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756~1791) のヴァイオリン協奏曲イ長調 K.219 第3楽章(「トルコ風」とも呼ばれる)では、2つのスタイルが出現しているため、「トルコ風」と「ジプシー風」を混同していたのではないかと思われる。今後はベルマンの書籍を読了し、ジプシー音楽を知るためにも「トルコ風」についての見識も深めたい。

また、さまざまな音源を試聴した結果、ターロガトーという管楽器がジプシー音楽の音色を彩る要素の1つとなっていた。管楽器奏者である筆者としては、ターロガトーとその特徴的な音色を今後は追及していきたいところである。

17世紀後半にトルコ人から東欧に持ち込まれた初期のターロガトーは、その大きな音が特徴であった。1703年から始まったハンガリーーオーストリア間の戦いの中でも、ハンガリー軍の心理的な武器として効果的に使用された。その音色は非常に威圧的で、1705年のハンガリー蜂起¹⁰で使用されたことを機に¹¹、これを鎮圧した軍はターロガトーの使用を禁止し、ターロガトーの流行は、18世紀にはいったん息を潜めることとなる。しかし、19世紀半ばとなり、ターロガトーは日常の娯楽楽器として、再びその必要性が明らかになったのである。それに伴い、ターロガトーの構造が改良され(ダブルリードからシングルリード)、感傷的な表現ができるようになった¹²。

威圧的な音色から柔らかく情緒的な音色に変化したことにより、ターロガトーはよりジプシーの時代背景に適合した楽器となった。また、非常に特徴的なヴィブラートをを使用しているため、現代楽器のフルートに応用した場合の奏法などを今後は追及したい。ターロガトーという楽器とその歴史的背景への知識を深めることにより、ジプシー音楽への理解度を高め、ひいてはドップラー作品に結び付けることができるかどうかを今後の課題である。

5. ドクトラル・コンサート

2023年2月27日(月)に愛知県立芸術大学室内楽ホールにて「令和4年度博士後期課程ドクトラル・コンサート vol.40」が開催された。

筆者は、自身の研究テーマの真髄ともなる作品、ドップラー《ハンガリー田園幻想曲 作品26》を1曲目に、そこから趣向を変えて2曲目はイタリアの作曲家メルカダント《フルート協奏曲 ホ短調》の演奏に挑んだ。

ドップラーの作品についてはとりわけ博士前期課程からの知識の蓄積を反映できるような演奏を心がけた。

-
- ¹ 18 世紀の終わりから 19 世紀の中葉にかけ、ハンガリーで展開したダンス音楽の一スタイル。ハンガリーの音楽史のうち、1780 年から 1830 年にかけての時期をヴェルブンコシュ期と呼ぶ。募兵活動で使われた男性のダンス・ヴェルブンクを基礎とする。
 - ² ドップラーとリストは親交が深かった。
 - ³ マリアッシー男爵 (Baron Mariassy) が率いる歩兵第 37 連隊は、ハンガリーのコシツェ Košice (ハンガリー王国の都市、現在はスロバキア領) に長く駐屯していた。
 - ⁴ Doppler 1881: 1(8)
 - ⁵ 伊藤信宏 1997 『バルトーク』中央公論社、p.90
 - ⁶ 横井雅子 1998 「募兵から舞踊・音楽へ：ハンガリー音楽を彩ったヴェルブンコシュが成立するまで」『大学院研究年報』10: 178-202
 - ⁷ Bellman 1993
 - ⁸ Loya 2008
 - ⁹ Belloman 1993: 48-57
 - ¹⁰ オーストリア軍がハンガリー軍を鎮圧した“ツイボ (現在のルーマニアのオラデア) の戦い”を指す
 - ¹¹ Milosevic 2016
 - ¹² Bak 2020

参考文献

- Bak, Martin. 2020 “The History of Traditional Hungarian Instruments”, the Waclaw Felczak Institute Website. <https://kurier.plus/en/instytut>, 最終アクセス日 2023 年 1 月 7 日
- Bellman, Jonathan. 1993 *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*, Boston: Northeastern Univ. Press.
- Doppler, Franz. 1881 “Records from My Life and Work” translated by 2017 Rudolf Schier, vol. 1-9.
- Gyula, Csetényi. 2002 *A Doppler-Testvérek*, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
- Loya, Shay. 2008 “Beyond “Gypsy” Stereotypes: Harmony and Structure in the *Verbunkos* Idiom”, *Journal of Musicological Research*, 27: 254-280.
- Milosevic, Milan. 2016 “The History and Development of the Tárogató”. (chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://vi-co.org/wp-content/uploads/2016/12/Instrument-Backgrounder-Tarogato-by-Milan-Milosevic.pdf, 最終アクセス日 2023 年 2 月 1 日)
- 野本由紀夫 2005 「リストの真実 ～原典版と隠された奏法～」『財団法人日本ピアノ教育連盟紀要』21: 31-52
- 横井雅子 1998 「募兵から舞踊・音楽へ：ハンガリー音楽を彩ったヴェルブンコシュが成立するまで」『国立音楽大学 大学院研究年報』10: 178-202
- _____ 2021 「19 世紀ハンガリー音楽における地域性の醸成：「ハンガリー風」音楽はいかに受け入れられたのか」『国立音楽大学 研究紀要』55:121-130

参照楽譜

- Doppler, Franz. *Fantaisie pastorale hongroise*, 2010, Mainz (Germany): Schott Music GmbH & Co. Edition

プロフィール

岡田 薫子 **Kako OKADA**

名古屋市立菊里高等学校音楽科を卒業。愛知県立芸術大学音楽学部音楽科器楽専攻管打楽器コース（フルート）卒業。同大学院音楽研究科修士課程修了。第 69 回全日本学生音楽コンクールフルート部門名古屋大会高校生の部第 3 位。第 7 回岐阜国際音楽祭コンクール高校生の部第 2 位。ならびに審査員特別賞、岐阜県教育委員会賞受賞。第 5 回刈谷国際音楽コンクールフルート部門一般の部優秀賞。（公財）大幸財団 2020 年度丹羽奨励生。これまでにフルートを浅井徳子、大海隆宏、周藤典子、寺本義明、ペトリ・アランコ、橋本岳人、ピッコロを梶川真歩の各氏に師事。

モイーズのフルートの吹奏法について —文献に見られる特徴—

中村 まり（フルート）

1. はじめに

マルセル・モイーズ Marcel Moyse (1889-1984) は主にフランスやアメリカで活躍したフルーティスト、教育者である。パリ音楽院にてポール・タファネル Paul Taffanel、フィリップ・ゴーベール Philippe Gaubert らに師事し、1932年にはパリ音楽院の教員となる。1949年にはアメリカのヴァーモント州ブラルトボロに移住し演奏活動や教育活動、教則本の執筆を行った。演奏家として数々の受賞歴を持ち、教育者として著名な演奏家を輩出している。モイーズは、それまで他のフルーティストたちが書いてこなかった、読者が自分の出す音色に意識を向けて練習するための教則本を著した。これらの教則本には、エチュードがいくつか掲載されており、それらのエチュードを吹くために必要となる考えについて記載がある。その他、教則本以外にもモイーズ自身の著書や弟子が執筆したモイーズの伝記などが複数出版されている。しかし、モイーズの書いた教則本やその他の著書の中に、身体姿勢を中心に扱ったものはない。また、モイーズが演奏時にどのような姿勢、身体の使い方を推奨し示してしていたのかを中心に述べた伝記や語録もない。本研究は、モイーズの教則本や著書、モイーズについて記された伝記や対談記録等を調査検討し、モイーズがどのような呼吸の仕方やアンブシュアの作り方、演奏時の姿勢を是とし実践していたのか明らかにすることを目的としている。そして、我々後世のフルーティストが奏法について検討する際に、本研究が足掛かりの一つとなることを目指す。

2. マルセル・モイーズの著書

モイーズの 36 冊の著書の中で、フルートの吹き方や演奏のための技術について文章を使って説明したものは『ソノリテについて-方法と技術 *De la sonorité-Art et Technique* (以下、*De la sonorité*)』(1934)『ヴィルトゥオーゾ・フルーティストのためのテクニック修得 *Technical Mastery for the Virtuoso Flutist*』(1965)『フルートとその問題点—フルートのための解釈を通しての音の発展 *The Flute and its problems -Tone development through interpretation for the flute* (以下、*The Flute and its problems*)』(1973)『私のフォーム維持方法 *Comment j'ai pu maintenir ma forme*』(1974) の 4 冊である。このうち *Technical Mastery for the Virtuoso Flutist* はテクニック習得のための練習方法や演奏上の注意点が述べられたものである。また

Comment j'ai pu maintenir ma forme は、*The Flute and its problems* とは使用言語や掲載楽譜は異なるが、文章による解説は全て前年に出版された *The Flute and its problems* のアンブシュア、イントネーション、ヴィブラートの章と同一の内容である。よって、モイーズの著書において、身体の使い方に関する解説が見られるのは *De la sonorité* と *The Flute and its problems* の 2 冊分である。他の 32 冊の楽譜や教本には、エチュードの使い方や注意点を一文で述べた簡潔な解説が載せられるのみである。このことについてモイーズは「教本の解説は一文に限る（中略）一度でも一文で終わらないと、さらに説明を加えなくてはならなくなる¹⁾」と弟子に語っている。

2-1. *De la sonorité-Art et Technique*に見られる吹奏法

De la sonorité は、モイーズの著書の中で最もフルーティストによく知られ愛用される教則本である。モイーズによれば、この教則本は「音が、本質的に『技術上の問題として議論される』ように取り扱われている書物²⁾」であり、フルートの音色の基礎練習のために書かれたものである。「音の均一性 *Couleur et homogénéité du son*」「低音域の柔軟性 *Souplesse des sons graves*」「アタックと音の連結 *Attaque et liaison des sons*」「音の豊かさ *Ampleur du son*」「演奏解釈における音の統制 *Conduite du son dans l'interprétation*」の 5 章からなる。全ての章が文章による解説とエチュードで構成されている。「演奏解釈における音の統制」を除く 4 章には、唇と顎の使い方の工夫によって音を調整するように指示が記載されている。この指示は、主に音色を均一にすることや、レガートにおいて音と音の間を途切れずに繋げるためのものとして書かれている。しかし、現在のフルーティストたちにとって、顎についての記載内容は混乱を招く³⁾。まず、モイーズの使用していた楽器は 19 世紀後半にフランスで製造されたクェノン社製、ルブル社製、ルイ・ロ社製のもので、そのピッチは A=435Hz 付近を想定して設計されている。そして *De la sonorité* が出版された 1930 年代、フランスの基準ピッチは現代と同じ A=440Hz に変更されていた⁴⁾。加えてフルート奏法においては、顎を前後に動かしてピッチを上下に補正する技術が存在する。これらのことから、*De la sonorité* 出版当時に、A=435Hz を想定した 19 世紀後半設計のフルートを演奏するという状況においては、顎を動かしてピッチを 5Hz ほど上に補正することが必要だったと考えられる。以上のことから、*De la sonorité* における顎についての指示は、音色を均一にする目的のためのみならず、「ピッチを補正する」という目的を意識した指示であったとすることができる。これが、モイーズの「顎動作の指示」が現在のフルーティストに混乱をきたす本質的な理由だと考えられるのである。このため、顎を前後させピッチを調整する指示は、*De la sonorité* 出版当時のフルーティストにとって重要な記述であった⁵⁾と考えられる。

アンブシュア以外に身体の使い方について書かれているのは「音色の均一性」と「音

の豊かさ」の章に書かれた「筋肉を緩める」ということである。しかし具体的な方法は書かれておらず、筋肉の収縮を感じたら急速に全て緩めるように、ということのみ記載されている。

2-2. *The Flute and its problems*に見られる吹奏法

The Flute and its problems はモイーズ自身によって英語で手書きされた、楽譜を中心とした教材である。音の質や演奏表現の向上を目的とした内容で、前書き、序論、「ヴィブラート」「ソノリテ」「音とヴィブラート」の項目の後、歌詞の書かれた歌曲の楽譜とエチュードが収録されている。この教材から遡ること 39 年前に出版された *De la sonorité* と比較すると、基本的な音の出し方についての主張に大きな違いはない。「ソノリテ」の項目では *De la sonorité* の紹介もされている。*De la sonorité* の記述と異なる内容として、音色を向上させるためだけのエチュードは用意されていないこと、歌曲の楽譜が掲載されていることが挙げられる。

身体についての記述内容は、唇やアンブシュアに関する項目がほとんどを占めているが、一箇所、肺についての記載がある。それは、「肺の活動は、収縮することなく成し遂げられなければならない。⁶」という指示である。肺は吸気の際に膨張することで空気を取り込み、呼気の際には収縮し空気が吐き出される仕組みであるため、楽器を吹きながら肺を収縮させないようにすることは不可能である⁷。そして、19 世紀に近代西洋医学が登場し⁸、空気を含んだ肺の可視化に優れた X 線が 1896 年に報告⁹されてから *The Flute and its problems* の発行までに 77 年もの年月を経ている。またモイーズは肺炎を患った経験がある¹⁰。以上のことから、モイーズは生理学的な知識を持たずに肺について記載したのではなく、自身が吹奏する時の肺の感覚を記載したに過ぎないものとして考えられよう。

3. モイーズの伝記に見られる演奏時の吹奏法

モイーズの経歴や人となりについて語られた書籍はいくつかある。しかし、モイーズがどのような姿勢や身体の使い方で演奏していたのを記述した文献は少ない。モイーズのブラルトボロ時代に弟子になったトレバー・ワイ Trevor Wye の著書『フルートの巨匠マルセル・モイーズ *Marcel Moyse An Extraordinary Man a Musical Biography*』によると、モイーズはフレージング、曲の解釈など演奏の全ての要素を総合して「自然な方法 the natural way」と呼んだ。この「自然な方法」で演奏することで、身体の使い方やヴィブラートなどの技術が、演奏解釈によって自然に引き出されるとしている。モイーズは特定の技術の問題を一つ取り上げるのではなく、演奏について技術の問題も含めて包括的な考え方をすることを推奨したとされる。ワイによれば、モイーズは顔や

唇の筋肉の構造、肋骨間の筋肉の働きなどには関心がなかった。そして、演奏から技術の問題を取り出して論ずることを不要かつ不自然であるとして嫌ったという。さらにモイーズは唇、横隔膜や腹筋についてマスタークラスで話すことはほとんどなかったと記されている。以上のことから、モイーズは弟子や息子など周囲の人たちに対して音の出し方や身体の使い方について語ってこなかったものと考えられる。

高橋利夫による著書『モイーズとの対話』は、高橋とモイーズの対話の記録のように書かれたものである。この書籍にはインタビューの詳細な場所や日時などが明記されていないため、慎重に扱うべき資料である。しかし、他の文献には見られない腹式呼吸についての内容が語られている。本研究ではこのことに着目した。以下はその引用である。

息を吸い込む前の段階として、身体から無駄な力を全部抜いて腹だけ少々力を入れ、喉を広げておくことが大事だ。そして太い息を胸に次に腹に吸い込む。腹壁は一樣に張りつめているが、特に後腹部に息が入るように鍛錬しなければいけない。問題は排気のときだ。横隔膜を下に押し下げながら排気するわけだ。空気が出るに従って腹部がへなへなと柔らかく小さくなっていてはいけない。腹の底に力を入れながら吹けば良い。腹部は常に同じ強さで張っていることになる¹¹。

これは、*De la sonorité*における筋肉を緩めることに関する記述や *The Flute and its problems* で肺を収縮させないことに関する記述と似た主張である。吸った空気が腹部に入ることはなく、呼気の際には横隔膜を含む呼吸筋群が弛緩することで肺から空気が押し出され、弛緩した横隔膜は上に上がる¹²。そのため、「横隔膜を下に押し下げながら排気する」というモイーズの主張は、生理学的には誤りである。腹式呼吸を行うときの補助呼吸筋である腹筋群を収縮させることで呼気圧が強力になる¹³。以上のことから、『モイーズとの対話』に記されている腹式呼吸の内容には誤りがあるといえる。

『モイーズとの対話』の中では、モイーズは腹式呼吸を声楽家から学んだと語っている¹⁴。モイーズは、ソプラノ歌手セリーヌを妻に持ち、同じくソプラノ歌手のネリー・メルバと演奏旅行を行った経歴を持つ。また、*The Flute and its problems* では8人の声楽家の名前を挙げ演奏をよく聴き参考にするべきであると記載している。Andrew Lachlan Macleod の修士論文 *De la sonorité: the bel canto flute method of Marcel Moyse* (未刊公) では、*De la sonorité*に見られる音の連結についての記述と、ベルカントに求められるフレーズの作り方との関係等が示唆されている。これらのことから、モイーズが演奏にあたって声楽における発声法からの影響を受けている可能性があると考えられるが、現段階では推測の域を脱していない。

4. まとめ

既述のように、モイーズはフルート演奏の全ての要素を総合して「自然な方法

(natural way)」と呼び、推奨した。そして演奏のための適切なアンブシュアや姿勢などについて、モイーズは自身の教則本や著書で詳細な記述はせず、周囲に語ることも教授することも殆どなかった。モイーズが教則本で顎の使い方について記述した背景には、モイーズが使用していた楽器のピッチの低さを、顎の動作で高く補正するという状況があったのだと考えられる。また、呼吸や肺についての主張には生理学的には誤りが見られた。これらのことから、モイーズの文献をそのまま読むだけでは、書かれた指示を活かして演奏することは難しいと考える。我々後世のフルーティストにとって有効となる情報を得るために、モイーズの文献に書かれた内容の精査を進めていく必要がある。また、モイーズの著書 36 冊の調査に加え、他の演奏家や教育者の記録も辿る必要がある。そして、モイーズの弟子であるトレバー・ワイやミシェル・デボスト Michel Debost のフルート演奏についての書籍や教本などの調査も行っていきたい。

5. ドクトラル・コンサート

本年度は、令和 5 年 2 月 27 日に愛知県立芸術大学室内楽ホールにおいて「令和 4 年度博士後期課程ドクトラル・コンサート vol.40」を開催した。3 曲目のボフスラフ・マルティヌー Bohuslav Martinů (1890-1959) 《フルートとピアノのためのソナタ H306 *Sonáta pro flétnu a klavír H306*》中心としたプログラムを組んだ。1 曲目にマルティヌーと同じくチェコの作曲家であるフランツ・ベンダ Franz Benda (1709-1786) による《フルートソナタ へ長調 *Sonata in F major for flute and piano*》を演奏し、そこからマルティヌーのフルートソナタ作曲までの生涯を追っていく。2 曲目の中村典子 (1965-) 《琵琶聲 *vox orandi for flute solo*》は、1912 年にマルティヌーが日本の和歌をもとに歌曲《ニッポナリ H63 *Nipponari H63*》を作曲したことから、日本らしさの窺えるものとして取り上げた。

-
- 1 ワイ 1995 「フルートの巨匠マルセル・モイーズ」 p.83 より、モイーズがトレヴァーと話し合ったとされている。
 - 2 モイーズ 1973 「私のフルート論」 p.4
 - 3 ワイ (1995) の中でフルーティストのジェフリー・ギルバートが誤解を生みやすいことを指摘している。他、Macleod (2009) の序論、3 章でも同様に危険性が示唆されている。
 - 4 ワイ 1995 「フルートの巨匠マルセル・モイーズ」 p.84
 - 5 ワイ 1995 「フルートの巨匠マルセル・モイーズ」 p.84
 - 6 モイーズ 1973 「私のフルート論」 p.22
 - 7 猪飼 1969 「人体生理学」 pp.261-262
 - 8 坂井 2020 「医学全史」 p.200
 - 9 坂井 2020 「医学全史」 p.235
 - 10 McCutchan.1994. “Marcel Moyse: voice of the flute.” p.91
 - 11 高橋 2005 「モイーズとの対話」 p.102
 - 12 石田 2021 「呼吸の科学-いのちを支える驚きのメカニズム」 p.29
 - 13 石田 2021 「呼吸の科学-いのちを支える驚きのメカニズム」 p.33 や猪飼 1969 「人体生理学」 p.262 を

参考にしている。

¹⁴ 腹式呼吸を教わった相手は「メルバ女史とガリクルチ女史、テナーのマッコーマック、カルーソー等」とされている（高橋 2005）。

主要参考文献

McCutchan, Ann. 1994. "Marcel Moyse: Voice of Flute." Portland, Amadeus Press.

Moyse, Marcel. 1934. *De la sonorite-Art et Technique*. Paris, Alphons Leduc Edition.

—————. 1973. "The Flute and its Problems: Tone Development through Interpretation for the Flute." Tokyo, Muramatsu Incorporated.

石田浩司 2021 「呼吸の科学-いのちを支える驚きのメカニズム」東京, 講談社

猪飼道夫 1969 「人体生理学」東京, 大修館書店

高橋利夫 2005 「モイーズとの対話」東京, 全音楽譜出版社

ワイ, トレバー 1995 「フルートの巨匠 マルセル・モイーズ」井上昭史, 中川紅子訳. 東京, 音楽之友社

マルセル・モイーズ 1973 「私のフルート論」有馬茂夫訳 東京 村松楽器販売株式会社

プロフィール

中村 まり **Mari NAKAMURA**

10 歳よりフルートを始める。名古屋音楽大学音楽学部音楽学科管楽コース卒業。愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士前期課程管打楽器領域(フルート)修了。全日本学生音楽コンクール名古屋大会中学校の部第 1 位、高校の部 2 位。これまでにフルートを橋本岳人、大西圭子、大海隆宏各氏に、ピッコロを梶川真歩氏に師事。

録音編集にみるリミックス音楽の系譜および ナイトコアと日本のポップカルチャーとの関係

倉地 佑奈（作曲）

1. はじめに

本研究は、既存曲の音源を高速で再生する創作手法によって、カセットテープやCDを早回しした時のような音響をもたらす音楽ジャンル、ナイトコアを、音楽的特徴やインターネット上における流行の要因等の観点から調査し、リミックス¹音楽の中でどのように位置づけられるのかについて明らかにすることを目的とする。

今年度は、主に次の二つの内容について研究を行った。一つ目は、録音編集にみるリミックス音楽の系譜の調査である。文献調査を主体とし、録音編集による音楽の誕生と発展、リミックス音楽やそれに類似する音楽の出現、従来のリミックス音楽とは異なるインターネット発の音楽の出現など、各時代におけるリミックス音楽やそれにまつわる出来事のまとめを行った。二つ目は、ナイトコアと日本のポップカルチャーとの関係の調査である。前年度に行ったナイトコア作品の分析により、ナイトコアにおける変調した声がアニメ声²に類似していたり、ナイトコア作品の多くに日本のアニメのイラストが用いられていたりすることから、ナイトコアは「洋楽」³のアニメ化と言えるのではないかという仮説が生まれた。そこで、声の変調を中心としたナイトコアのリミックス手法の効果や、「洋楽」と日本のアニメの融合などに着目し、ナイトコアと日本のポップカルチャーとの関係について調査を行うことで、この仮説を検証していく。以下に、これら二つの調査について、今年度明らかになったことや、今後の課題について記載する。

2. 録音編集にみるリミックス音楽の系譜

録音した音源を芸術や娯楽の用途に使用する手法は、録音再生機器の誕生当時から既に存在していたことがわかった。1877年、トーマス・アルヴァ・エジソン Thomas Alva Edison (1847-1931) は、フォノグラフ Phonograph という録音盤を発明した。これは当初、音楽のためではなく、口述筆記のような実用的な用途のために発明された。しかし、世に出たばかりのフォノグラフは、まだ原音を忠実に再生できるほどの性能を持っていなかったため、音源のテンポやピッチを操作することができるという機能が前面に押し出されていた。さらに、1887年には、エミール・ベルリナー Emil Berliner (1851-1929) によってグラモフォン Gramophone というレコ

ードプレイヤーの前身となる機器が発明された。グラモフォンは、家庭用の娯楽機器として想定されており、レコードが社会に普及する一因となった。

その後、1920年代から1960年代にかけて、既存曲の音源を用いた多様な芸術表現が誕生していった。1920年代のドイツでは、パウル・ヒンデミット Paul Hindemith (1895-1963) やシュテファン・ヴォルペ Stefan Wolpe (1902-1972) ら芸術音楽の作曲家たちが、グラモフォンムジーク Grammophonmusik と呼ばれる実験的な音楽行為を行った。例えば、ヴォルペはステージ上に8台のレコードプレイヤーを設置し、ベートーヴェンの《交響曲第5番》のレコードをそれぞれ異なる速度で同時に再生するというパフォーマンスを行った。1940年代後半のフランスでは、ピエール・アンリ・マリー・シェフェール Pierre Henri Marie Schaeffer (1910-1995) によって、ミュージック・コンクレート Musique Concrète が創始された。ミュージック・コンクレートは、環境音や騒音、電子音、楽曲など、楽音ではない具体音を加工して再構築する手法からなり、録音された音源が主な素材であった。また、創作の道具として磁気テープが頻繁に用いられた。

1960年代からは、ポピュラー音楽においても既存音源の利用が拡大していった。1960年代のジャマイカで、サウンドシステムと呼ばれる巨大なアンプとスピーカーを用いた野外ダンスパーティーが流行すると、DJ (ディスクジョッキー) やリミックスのルーツとされるものが誕生した。そして、1970年代には、アメリカやジャマイカのDJたちによって、ヒップホップをはじめとする、リミックスやサンプリング⁴の手法を用いた音楽ジャンルが興隆した。1980年代になると、サンプリング機能を持ったシンセサイザーが開発され、多くのミュージシャンやサウンドエンジニアたちが音楽制作に用いるようになった。これにより、レコーディングのための十分な資金や演奏技術がない人々でも、音楽を制作することが可能になっていった。

以上から、リミックス音楽、並びにリミックスの手法は、録音再生機器の誕生当時からその萌芽が見られ、機器の発達とともに、芸術音楽やポピュラー音楽の中で主要なジャンルや手法として用いられてきたと言える。しかし、これは技術的な側面からのアプローチであり、音源、特にナイトコアと関連の強い「既存曲」の音源を用いることの芸術的な意図に着目した調査が必要であると考えられる。例えば、ミュージック・コンクレートの作曲家たちが、既存曲を環境音や騒音といった具体音の中の一種として位置づけていたのか、それとも、聴き手の記憶を刺激するような要素として位置づけていたのかは、現時点では明確ではない。さらに、20世紀ポストモダンのコラージュや引用などについても、作曲家のねらいに焦点を当てて取り上げることで、研究内容をより深めることができると思われる。今後の課題として、音源を複製ないしは変化させて用いることの歴史について、芸術的な意図の面からも調査を行ってみたい。

3. ナイトコアと日本のポップカルチャーとの関係

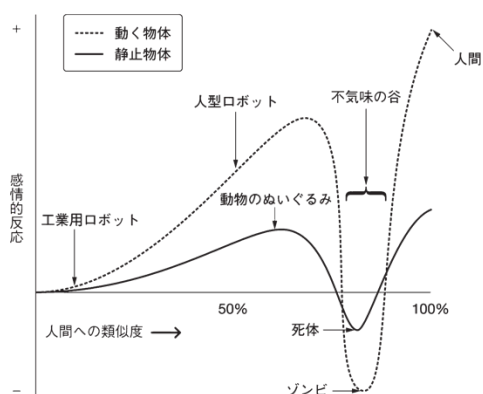
ナイトコアは「洋楽」のアニメ化であるという仮説をもとに、ナイトコアのリミックス手法によってもたらされる変調した声や、「洋楽」と日本のアニメの融合など、ナイトコアと日本のポップカルチャーとの関係について様々な調査を行った。

声の変調についての調査では、ナイトコアにおける変調した声が、アニメ声の特徴と類似している可能性があることがわかった。アニメ声（萌え声とも呼ばれる）とは、高いピッチを持つ鼻にかかった可愛らしい声であり、過度の幼さが感じられるものである。⁵アニメ声（萌え声）の特徴として、①基本周波数が高い、②スペクトル重心が高く音色が明るい、③話速が速いの 3 点が挙げられる。⁶ナイトコアにおける変調した声は、テンポとピッチの上昇によってもたらされており、アニメ声の特徴である①基本周波数が高いと③話速が速いと一致する。また、②スペクトル重心が高く音色が明るいも、聴覚上では一致しており、今後音声分析を行って検証を深める予定である。

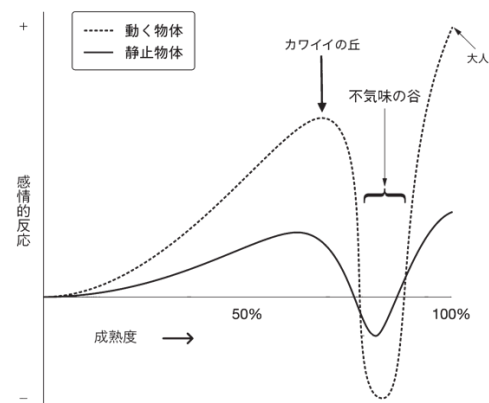
また、日本のアニメやファッションを含むポップカルチャーに見られ、カワイイ、あるいは *Kawaii* などと表現される概念についての先行研究からも、ナイトコアとの関連を見出すことができた。畠山による研究⁷では、カワイイは、不完全性・未熟性と、過剰な装飾性を持つと分析されており、これら二つの要素が、「カワイイの丘」という理論を使って考察されている。「カワイイの丘」は、ロボット工学者の森政弘が提唱した「不気味の谷」⁸に由来する。「不気味の谷」とは、外観や動きが中途半端に人間に似たロボットやアバターは、人間にとって不気味な存在に見えてしまうという現象のことである。【図 1】のように、あるレベルの類似度までは、共感度や親近感といった感情的反応が上昇していくが、その類似度が一定を超えると不気味に感じるというものである。

畠山は、【図 2】のように、「不気味の谷」の横軸である「人間への類似度」を「成熟度（大人への類似度）」に読み替え、未成熟な段階において最も感情的反応が高い部分がカワイイにおけるピークである、つまり、カワイイが「不気味の谷」の直前に位置すると論じている。⁹

【図 1】 「不気味の谷」 の図¹⁰



【図 2】 「カワイイの丘」 の図¹¹



さらに、畠山は、初音ミク¹²やアイドル歌謡において用いられるロボット・ボイス¹³などは、「カワイイの丘」、そしてオリジナルの意味での「不気味の谷」の二つを適用できると述べている。¹⁴ロボット・ボイスとナイトコアにおける変調した声は、技術的にも音質的にもほぼ同じものである。したがって、ナイトコアにも「カワイイの丘」現象が発生しており、「洋楽」が一見無関係な日本のアニメ、言い換えればカワイイ概念を含む文化と結びつくことは、不自然なことではないと言える。さらに、ナイトコアのリミックス手法には、ボーカルのテンポとピッチを 20～30% 程度上昇させるというものがあるが、20～30%程度という数値は、それ以上オリジナルの声を変化させると、「不気味の谷」や「カワイイの丘」における感情的反応が低い範囲へ突入してしまう、すなわち不気味になる、あるいは可愛くなくなるため、自然と設定されたのではないかと考えられる。

以上の他にも多数の調査を行い、ナイトコアと日本のポップカルチャーに関係があることを裏付ける様々な成果を得ることができたが、調査が多岐に渡ったため、現時点では、調査結果全体は断片的な状態である。今後の課題として、各調査結果を精査

するとともに、複数の結果から共通点を導き出したり、仮説の実証や論旨が明快になるよう順序立ててまとめたりしていきたい。

4. おわりに

以上のように、録音編集にみるリミックス音楽の系譜の調査では、録音再生機器の発明当初から、リミックス音楽、およびリミックスの手法に類似したものが芸術表現として活用される兆候が見られ、現在まで芸術音楽やポピュラー音楽の中で発展してきたと言える。また、ナイトコアと日本のポップカルチャーとの関係についての調査では、ナイトコアにおける変調した声が、アニメ声の特徴と一致していたり、日本のポップカルチャーを特徴づけるカワイイ概念を含んでいたりする可能性が高いことがわかった。今後は、不足している情報を追加の調査・分析によって補いつつ、博士論文の執筆を進めていきたい。

¹ 既存曲の音源に加工を施し、新たな音楽作品を創作すること。

² ここでは、アニメ作品に登場する、可愛らしさや幼さを強調された女性キャラクターが発する高い声を指す。

³ ここでは、ラジオ番組やCDショップなどで用いられる商業的な音楽カテゴリーとしての、日本国外で制作されたポピュラー音楽を指す。

⁴ 既存曲の音源の一部を抜粋して利用し、新たな音楽作品を創作すること。

⁵ 島山真一. 2019.

⁶ 株式会社ドワンゴ. 2019.

⁷ 島山真一. 2014.

⁸ 森政弘. 1970.

⁹ 島山真一. 2014: 35-36.

¹⁰ 同上: 34 より引用.

¹¹ 同上: 35 より引用.

¹² クリプトン・フューチャー・メディア社が販売する音声合成ソフトウェア、およびそのキャラクター。声優の藤田咲の声をもとに開発されており、アニメ風のイラストで描かれた少女がデザインされている。

¹³ エフェクターを用い、ボーカルをロボットのような声に加工したもの。ロボット・ボイスを用いた日本のアイドル歌謡では、パフューム Perfume の楽曲が代表的である。

¹⁴ 島山真一. 2014: 36-37.

主要参考文献

谷口文和, 中川克志, 福田裕大. 2016. 『音響メディア史』. 京都: ナカニシヤ出版.

島山真一. 2014. 「カワイイ概念と“不気味の谷”現象について」『尚絅大学研究紀要 人文・社会科学編』. 第46号: 29-42.

——. 2019. 「萌えアニメ作品における“声”とは何か」『尚絅大学研究紀要 人文・社会科学編』. 第 51 号: 15-29.

森政弘. 1970. 「不気味の谷」『Energy』. 第 7 巻, 第 4 号: 33-35. エッソ・スタンダード石油株式会社広報部.

参照ウェブサイト

株式会社ドワンゴ. 2019. 「なぜ人は“萌え声”に魅了されるのか？——アニメ・ゲーム二次元キャラの声をガチで研究している大学教授にいろいろ聞いてみた」『ニコニコニュース ORIGINAL』. <https://originalnews.nico/150165> (2023 年 1 月 28 日アクセス).

プロフィール

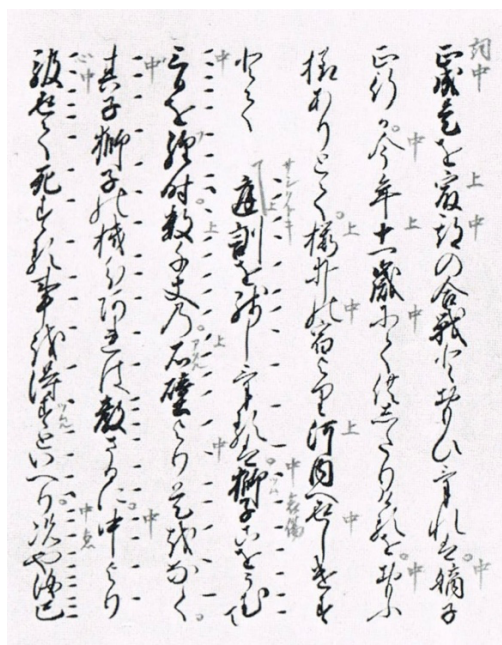
倉地 佑奈 Yuna KURACHI

愛知県立明和高等学校音楽科ピアノ専攻卒業。愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻卒業。同大学院博士前期課程修了。同大学院博士後期課程に進学し、優秀学生賞受賞。2022 年、スウェーデンのヨーテボリ大学に短期留学。2021 年、The 2021 Juurilla Commissioning Grant 受賞。自作品《形而上へ誘うはクスノキの葉擦れ》が、Versoi Ensemble により、在フィンランドアメリカ大使館と、ヘルシンキミュージックセンターにて演奏される。2020 年、Academia Musica International Composer Prize 第 1 位。スカンジナビア・ニッポン ササカワ財団、日東学術振興財団、北野生涯教育振興会、青山音楽財団より奨学金・研究助成を受ける。現在までに、作曲を櫻井ゆかり、小林聡、アンドリアン・ペルトー、マリン・ボーンの各氏に師事。

幸若舞の記譜メカニズムの解明
——毛利家幸若長明本を対象に——

武藤 綺音（作曲）

1. はじめに



譜例 1 毛利家幸若長明本（影印）より《湊川》冒頭
（横山・村上 1980: 483）

語り物芸能「幸若舞」は、室町末期頃に成立し、江戸期にはその本流「越前幸若流」が幕府式楽となって特に栄えたが、明治維新を期にこの伝承は絶え、いまでは傍流「大頭流」の伝承が、福岡県みやま市瀬高町大江地区に残るのみである。今日、上演の機会とレパートリーはごく限られているが、詞章テキストを記した「本」と呼ばれる史料は、室町以来様々な時期に制作されたものが数多く現存し、その一部には「胡麻点」と呼ばれる記号を用いた記譜も認められる。本研究は、特に細密な書き込みを持つ本『毛利家幸若長明本』（貞享 5=1688 年成立）におけるものを対象に、胡麻点による記譜のメカニズムを解明しようとするものである。

本年度、筆者は博士論文の予備審査に臨んだが、胡麻点の性質を考察する上での他の芸能との比較という方法に偏りすぎ、特に幸若舞をめぐる先行研究の状況について、広い視野をもった調査ができておらず、言及が不足している点をご指摘いただいた。以来改めて資料の精読に励んでいるところである。当報告書では、まず特に調査の不足して

いた戦前の国文学（日本文学）におけるものを中心に、重要な先行研究についてまとめることとしたい。以下、文量に偏りはあるが、戦前と戦後に大きく年代を区分し、記譜法研究という立場からどのように評価できるかという筆者の視点も交えながら記述を進めていく。

なお、本稿においては、引用文中の旧字は新字に改め、仮名遣いは原典通りとした。

2. 初期（戦前）の幸若舞研究

幸若舞の学問的研究は、明治 20 年代に萌芽を見せた。小中村清矩が明治 21（1888）年の『歌舞音曲略史』において幸若舞に言及しているのがそれであるが、当時の史料の散佚状況のために、曲の内容までに立ち入って論ずるには至っていない。その後、明治 37（1904）年に上田萬年が内閣文庫本を底本として『舞の本』を出版し、ここに 15 曲の幸若舞曲の詞章がまとめて紹介された。さらに、明治 40（1907）年の高野辰之の調査によって、大江地区に大頭流が現存することが世に明らかにされ、昭和 18（1943）年には笹野堅によって越前幸若系・大頭系双方の優れた一次史料が大量に紹介されたことで、今日に連なる研究の基盤が築かれた。本項ではこのうち、高野辰之と笹野堅の研究について特に述べる。

2-1. 高野辰之「幸若舞曲研究」と幸若舞保存活動

国文学者であり、作詞家としても知られる高野辰之（1876-1947）は、日本の歌謡研究のパイオニアとしてもまた高名である。高野は国語教育者としてキャリアをスタートさせており、はじめは専ら文献によって歌謡の詞章にふれていたが、その「芸能」としての実態に強い関心を寄せ、国内各地を訪ねて上演の視察を重ねた。こうしたなかで、数々の郷土芸能が再発見され、高野の研究発表や、時には公演のプロデュースによって世に広く紹介された。幸若舞もまた、大江地区の外に知る人も少なく、忘れられた芸能となっていたところを、明治 40（1907）年の高野の現地調査によって日の目を見たのである。

それ以前の幸若舞の「忘れられた」状況は、高野自身が研究の経緯を振り返った記述からも窺い知ることができる。やや長くなるが、以下は「幸若舞曲研究」（高野 1927）の序説からの引用である。なお、筆者により、文中の書名は『』、曲名は《》で囲って特に示した。

幸若舞曲に至つては、それが古浄瑠璃にそのまま用ひられているにも拘はらず、永い間全く忘れられてゐた。世に流布した尾崎雅嘉の『群書一覽』には舞の本と掲げて三十六番の曲目を列ねた。蜀山人の『半日閑話』や馬琴の書留などにも一寸したことはあり、『嬉遊笑覧』には相当に委しく載せてあつても、それ等は略系譜又

は概説に止まつて、舞の詞章即ち舞曲については、其の一葉をも示したもので無かつた。まして其の舞振の如きは如何なる音曲書にも風俗画にも描き出されてなかつた。明治二十八年に入つて藤岡平出両氏の『日本風俗史』に始めて幸若舞曲の《和田酒盛》の一節草摺曳の所が紹介された。明治三十二年頃、私は浄瑠璃の詞源として之を究明する必要が生じ¹、帝国図書館をあさつて丹緑本の《高館》を通読したことであつた。それが版式より見て寛永の刊本であるを知り、古書肆の四五に搜索を囑して見たがつひに入手するを得ず、空しく二三年を経過した。同三十四年に入つて故荻野博士の校訂された『新編御伽草子』の中に《築島》が収められ、更に二年を経て、同三十六年に及んで、内閣文庫に写本と刊本と各三十幾部が収蔵せられてゐることを知つた。こゝに改めて武鑑によつて幸若家の江戸幕府から受けた待遇を探ると共に、定住地であつた越前の村町の役場に向けて照会を試み、心徐かに内閣の蔵本を謄写したのであつた。(高野 1927: 2-3、下線筆者)

高野が謄写した内閣文庫本は、上田萬年が刊行した『舞の本』の底本となつた本である(上田は高野の師にあたる)。これにより、江戸期の刊本の散佚していた明治期にあって、人々はようやくいくつかの幸若舞曲の詞章を一覧できるようになつたわけである。さらに高野は幸若舞の「音」にも関心を寄せた。内閣文庫本の発見と同年、幸田露伴²から幸若舞の上演慣習が大江に残っていることを聞いた高野は、その4年後に現地の有力者の協力を得て、念願の実地見聞に赴く。なお、この年、高野は再び越前の朝日村役場に問い合わせをしており、その際に越前幸若家末裔の近況について、「音曲ヲ知ルモノナシ」との返答を得ている³。この問い合わせの趣旨も当然、今も内々に芸を覚えている者が居はしまいかという、「音」に対する期待からであつたらう⁴。

大江で実際の上演に接した高野は、現行の曲目、音楽的特徴、舞の所作といった点を記録し、同年の論攷「大江の幸若舞」、続く明治41(1908)年の「筑後の幸若舞」に発表し、さらにこれらの記述を越前幸若流に関する調査とも統合して、後年「幸若舞曲研究」(高野 1927)としてまとめた。「幸若舞曲研究」は、一. 序説 二. 幸若舞曲の創始者 三. 先行芸との関係 四. 幸若舞曲 五. 幸若舞の隆替という全5部から構成される。各部の概要を述べれば、二、三、五は幸若舞の発生と伝承の歴史を考察したもの、四は物語内容別に曲目を分類した作品論となっている。幸若舞の音や舞という側面に関しては、このうち三にまとめた記述がある(四の作品論は詞章に基づくものであって、音と舞に関する記述はみられない)。

高野自身は音楽的教育を受けていなかったこともあり、「幸若舞曲研究」において、「音」は五線譜などを用いた直接的記録というより、まず自らの言葉で聴取の印象を書き記したものと表れる。尤も、「先行芸との関係」を捉えようとする高野らしい通史的視点にも起因しているが)他の芸能との比較論という形をとることによって、可能な限り客観的に受け取ることのできる記述が意図されている。たとえば「正月来る萬歳

の節に近似してゐる」⁵、「平曲や謡曲とは違つて、単調であり、高低や緩急には乏しいものでありながらも、どこか北嶺の声明道場を有する地に生れた音曲として請け入れられさうな調」⁶といった具合である。一方で、越前系の本に対する調査と、大江での聞き取りの双方をもとにして、曲節の種類にはどのようなものがあるかという情報を詳しく記してもいる。ただし、ここでいう「曲節」の語は音曲に関する指示をなす文字表記の全てを指しており、このために、コトバ、カカリ、フシのようなメロディック・パターン「曲節型」と、ハル、クルのような一音一音の上下行に関する指示といった、機能や影響範囲の異なるものを分かつたず、すべて並列的に扱っていることには注意すべきである。また、胡麻点を有する本の影印を数点掲載してはいるものの⁷、本文中において、胡麻点に関する個別の言及は特に見当たらない。

幸若舞の音の紹介ということについては、高野は紙上とはまた別の場所で、より積極的な取り組みを成していたともいえる。たとえば大正 14 (1925) 年、東京放送局での自身のラジオ番組に大江から演者を招聘して実演を放送させたこと、その同日に国学院大学講堂でも公演を執り行ったこと⁸が挙げられる。また、大江訪問の翌年からは東京音楽学校邦楽調査掛の囑託を受けており、学校の人材や設備を活用できるようになった。ラジオや公演のように大々的に公開されたものではないけれども、明治 44 (1911) 年には、邦楽調査掛から大江へ人を派遣して、蠟管による録音資料を作成している⁹。平成 2 (1990) 年時点で、蒲生美津子らが「東京芸術大学に幸若の蠟管の録音資料がある」¹⁰と述べており、「演唱者、録音年月日は不明」¹¹としているが、あるいはこれに相当するかもしれない。この資料の現在の所蔵状況については調査中である。

高野の功績は、一地方に細々と残っていた幸若舞を再発見し、保存を奨励し、日本音楽史に重要な位置を占めるものとして評価を確立したという点にあり、まさに研究の礎を築いた大きなものである。大江の地においても、彼は明治大正期における地域文化の庇護者として、深なる感謝とともに記憶されている。

2-2. 笹野堅『幸若舞曲集』

笹野堅 (1901-1961) は、特に能・狂言を中心としつつ、中近世の歌謡研究に取り組んだ国文学者である。幸若舞研究である著書『幸若舞曲集』は 2 巻からなり、『序説』と題する第 1 巻 (笹野 1938) に、第 2 巻『本文』 (笹野 1943) が続く。『序説』は高野の「幸若舞曲研究」の成果もふまえつつ、幸若舞の芸態と盛衰の歴史を説くとともに、大量の関係資料について、所在、成立経緯、様式、また収録曲目といった概略を示すものである。系図や音曲理論書のような、本以外の一次史料については、翻刻も併せて掲載する。本の内容の翻刻は、巻を別けて『本文』のほうにまとめられている。『本文』における翻刻は、本別ではなく曲別の掲載となっており、各曲について、笹野が最も適当と判断した本のもので採録するという構成である。したがって、『序説』で言及したすべての本の全頁を載せるような網羅的なものとはなっていないものの、量的に非常に

充実して、700 頁を超える大著となっている。

『幸若舞曲集』は、その後の本格的な幸若舞研究の端緒をひらいた名著として評価されるが、その理由としては、やはりそれまで見いだされていなかった多くの本を取材し、内容をつぶさに紹介しているということが大きい。前項でふれたように、たとえば上田萬年によって内閣文庫本はすでに紹介されていたわけであるが、『幸若舞曲集』にはこのほかに歌謡集を含む 30 以上もの本が取り上げられている。いわば笹野は優れた一次史料を大量に発掘したのであり、これによって、本をベースとするその後の幸若舞研究を飛躍的に加速させたといえる。

笹野の研究の方法は、高野よりもいっそう文献の方に根ざしているともいえようが、彼もまた、幸若舞の「音」を考慮することを決して忘れていない。たとえば、幸若舞の諸本が翻刻される場合、通常は詞章や曲節型名など、文字で表示されている要素のみが掲載され、胡麻点は省略されることが多いのに対し、『幸若舞曲集』では、胡麻点（笹野の用語では「胡麻節」）についても活字を作成し、きわめて細かく記載している。個別に項を設けてその機能を考察するといったことはないものの、このような要素までも余さず記載するという姿勢は、誠実であるといえる。

なお、『幸若舞曲集』の刊行時期は、第二次世界大戦の開始とその激化に重なっており、紹介されている幸若舞関係史料のうちには、おそらくその後まもなくの戦禍によってか、原本が失われてしまったものもある。これらに関しては、本書における翻刻によってのみ、今日その内容を知ることができる。

3. 戦後の幸若舞研究

上にみてきたように、戦前の幸若舞研究においては、国文学（日本文学）の領域にある者が、実質的に音楽学の仕事を代行するという傾向があったといえる。これは音楽学という学問自体が未だ確立していなかったためであるが、大観して、戦後の幸若舞研究は、それぞれの学問領域に分化してより深められてきたといえよう。

まず、日本文学の領域では、前述の笹野堅『幸若舞曲集』を礎としつつ、本についてのさらなる研究が進んだ。笹野による本の評価の見直しがなされるとともに、本の分類が確立し、またより多くの本の影印や翻刻が出版された（ただし、翻刻においては胡麻点が省略される傾向にあるのは惜まれる）。このように文献がますます充実するなかで、諸本間の詞章テキストの比較、さらには平曲や浄瑠璃といった先行・後行文学との表現の比較といった研究も活発となっている。代表的な研究としては麻原美子『幸若舞曲考』（麻原 1983）が挙げられる。麻原の研究は、幸若舞とそれ以前の時代の芸能（特に白拍子舞、曲舞）との連なりを、詞章の分析はもちろん、当時の上演記録や先行研究の比較検討までを通して、幅広く実証的に捉えようとした点に特色があった。このように、幸若舞を今見られる姿から固定的なものとして捉えるのではなく、その歴史的展開

を問うという意識は、近年では須田悦生『幸若舞の展開：芸能伝承の諸相』（須田 2018）にもまた違った形で明らかである。本書は幸若舞の近世の様相にフォーカスしたもので、歌舞伎や女舞との関連、また大江以外の地方（甲斐）への伝播を検討している。麻原が主に幸若舞謡籃期の経時的变化を問うたとすれば、須田の研究は近世での同時的広がり
を問うたものと言えるだろう。

音楽学の領域では、1960年代以降の動向が注目される。この頃、盛んになった構造主義の影響を受け、曲節型を基礎単位とする語り物のモジュール的な楽式構造が注目されるようになった。横道萬里雄の能論（積層性理論）がその先駆けであるが、幸若舞については、蒲生美津子「中世声楽の音楽構造：語り物の曲節と段」（蒲生 1989）、蒲生美津子・久万田晋「大江幸若の音楽様式：段と曲節型」（蒲生・久万田 1990）が相当する。厳密には、曲節型による構成ということの主眼とする研究としては、（音楽学から離れるものの）James T. Arakiによる*The Ballad-drama of Medieval Japan* (Araki 1964) がこれらにかなり先行するが、これが一つ一つの曲節型単体の特徴にフォーカスしたものである¹²のに対し、蒲生・久万田の研究は、曲節型同士の相互のつながりや、曲節型の下位に想定できる構成要素など、楽曲全体の有機的な構造に目を向けている点で、はっきりと積層性理論に連なるものである。2008年に行われた廃曲《敦盛》復元は、こうした研究をベースに実現した試みといえる。

これらの先行研究の状況について、音楽学の立場から本を対象とする筆者にとり、特に重要と考えられる以下の2点を指摘しておきたい。

- (1) 越前でも大江でも（また京都や徳川幕府ゆかりの地でも）ない土地での幸若舞の広がり
は、従来の研究における、本を「越前幸若系」と「大頭系」の2系統に分ける捉え方を突き崩す
までには至っていない。上演記録はともかくとして、本の現存が限られていることが大きい
が、そもそもこれまでに確立している比較分析によって、あらゆる詞章がどちらかの系
統に収束させられてしまうということも考えられる。
- (2) 音楽学では、経時的变化や同時的広がりということはあまり積極的に検証されてお
らず、やはり大江地区現行の大頭流の芸能に関心が向けられている。日本文学の研
究を引いて曲舞をはじめとする先行芸能との関連が言及されることはしばしばある
ものの、何よりこれらの芸能の「音」が全く現存していないということが、この領
域での論を難しくしていると思われる（しかしながら、たとえば完全に途絶した歌
謡である早歌について、統計学的手法での譜本ベースの研究によってゼロから曲を
復元する試み¹³もあることから、将来的な可能性はあるだろう）。なお、筆者が過去
にも指摘してきたように、本にみられる記譜要素については、曲節型表記はしばし
ば言及されている一方、そのほかのものをめぐっては、「上」「中」「下」の表記につ
いて、「謡本からの影響と考えられる」¹⁴という指摘がある程度である。

4. おわりに

以上、戦前の高野辰之、笹野堅を中心としつつ、明治 20 年代から現在にかけての主要な先行研究の状況について述べた。

笹野の『幸若舞曲集』は、幸若舞研究では基盤とされる本であり、筆者が研究を始めた頃に頻繁にあたった本であるが、長らく『本文』ばかりを辞書的に参照し、『序説』における重要な記述を見落としていたのは大いに反省すべきところであった。特に越前幸若系の音曲理論書「音曲秘伝之序」については、残念ながら原本や影印は現存しないと考えられる¹⁵ものの、『序説』に所収の翻刻を対象に、内容の精査を進めていきたい。また、高野の大江訪問に始まる一連の活動は、文化保存に大きな励ましを得た大江の人々の側だけでなく、東京を中心とする出版言論界においても非常に反響を得ていたらしいことに、筆者は目を開かれた。たとえば能楽評論誌『謡曲界』には、大正 4 (1915) 年に「幸若の謡に就いて」、その翌年に「幸若音曲に就て」と題する記事が相次いで出ている。筆者はまだこれらの本文を閲覧するに至っていないが、幸若舞の、しかも「音」が人々の関心にのぼっているのは、明治 30 年代までの状況を考えれば非常に興味深いことである。引き続き調査を進めたい。

さて、筆者が語り物研究に関心を持ったのは博士前期課程の在学中であった。一作曲家として、「物語を旋律にのせる」という営みを、特に日本語をベースとする人々がどのように行ってきたのか、という問題に強く惹かれていたからであった。ここでいう「物語」は、より厳密には、意味内容、それを形作る統辞法、さらに個々の単語のアクセントといった様々な要素の集合として捉えられるし、これと関連するものとしての音楽も、楽式構造、リズム構造、一つ一つの音の高さといった様々なレベルで捉えられるものである。つまり、一言で「物語と音楽の関係」といわれるようなものは、実際には「意味内容と楽式構造」とか、「統辞法とリズム構造」とか、「アクセントとピッチ」の関係として問われる。これらがどの程度一致し、あるいは一致していないか、一致しないときには何がその不一致をもたらしているのか、という点を考察することで、作曲者の意図や、その音楽の目的が見えてくる。こうした問題は研究テーマとして設定するには非常に大きいものであるが、筆者が知りたいと初めに直感したところでもあった。

そして多くの謎を残す幸若舞にふれると、そこから失われてしまった音がどのようなものだったのかを知りたい、という興味が湧いてきた。調べを進めるうち、徹底した楽曲分析には曲節型より細かいレベルに根ざした復元が是非必要であろう、という意識がこの興味に重なって導き出されたのが、現在取り組んでいる「胡麻点による記譜」というテーマである。楽譜はもちろん、音楽そのものではない。どのような記譜法にも表現の限界はあるし、そもそも音楽は作曲という行為のみによって完成されるのでもない。しかしながら、楽譜は作曲者が最も純粋な形で自身の意図を託すメディアでもある。筆者は豊かな音世界をふたたび見るための第一歩として、また上に挙げた自らの大きな関

心の最も手前にあるものとして、記譜法研究を行っていきたいと考えている。

-
- 1 この当時、高野は文部省の教科書施策に関わる職員であり、江戸期の文学の例として浄瑠璃テキストの調査にあたっていた。
 - 2 幸田露伴も高野と同時期に幸若舞に関心を寄せており、寛永版本のコレクションを 32 曲まで有し、上田の『舞の本』刊行の翌々年にその翻刻を発表した。
 - 3 越前町教育委員会 2017: 172。
 - 4 なお高野は、さらにその 3 年後に、幸若家末裔で東京在住の桃井義久という人が音曲を知っているらしいとの情報を得、実際に彼に奏演を求めた。しかし、「同氏は元来音曲が嫌ひで、更に伝習も稽古もしなかつたが、幼時の聞覚えがあるからやつて見ようと、ほんの五五行謡つて聴かされた。それは三度謡へば三度とも違ふといふ、定形の存しない、便りないものであつた。其の時同氏ももう幸若音曲は絶えたのだといはれたが、悲しいかな其の言が謬つてゐないのであつた」(高野 1927: 14)。
 - 5 高野 1927: 15。
 - 6 高野 1927: 16。
 - 7 越前幸若流の太夫である幸若小八郎の署名を持つ本である。
 - 8 高野 1927: 4。また、高野が実現させた幸若舞の東京公演はこの一度きりではない。柳田國男とともに顧問を務めた「郷土舞踊と民謡の会」では、各地から郷土芸能の演者を招聘し、東京公演を催していたが、当時のプログラムによると、その第 9 回に大江から 5 名の演者が参加し、3 日間にわたって 6 曲の幸若舞曲を上演したことがわかる。(日本青年館 1925-1936)
 - 9 なお、高野 1927:4 には「大正四年」のこととして振り返られているが、本人の覚え違いのようである。
 - 10 蒲生・久万田 1990: 49。なお蒲生らは、考え得る録音の時期として、邦楽調査掛の記録にある明治 43 (1910) 年の桃井義久招聘の記事に着目している。しかし、この蠟管録音に大頭流独自の曲目である《和泉ヶ城》を含む 7 曲が収められていることと、桃井義久に関する高野の言及(註 4 に既述)を考え合わせると、こちらの可能性はないと言ってよいだろう。
 - 11 同上。
 - 12 著者の専門領域は日本文学であり、ここでいう「特徴」も詞章表現に関する記述が多い。
 - 13 蒲生美津子『早歌の音楽的研究』(蒲生 1983)。
 - 14 蒲生 1989: 121。
 - 15 笹野によれば、当時この史料は越前幸若家末裔の「桃井豁」という人物の所蔵である(笹野 1938: 79)。この人物の所蔵資料にはこのほかに系図もあるが、越前幸若流の本拠地のあった福井県朝日町が平成 7 (1995) 年に刊行した『朝日町誌』1 巻では、翻刻されている当該資料の底本が笹野 1938 となっているため、この頃までに原本の所在が不明となっていると推測される。

主要参考文献

- 麻原美子. 1980. 『幸若舞曲考』. 新典社.
- 朝日町誌編纂委員会編. 1995. 『朝日町誌』. 朝日町役場. 1 巻.
- 越前町教育委員会編. 2017. 『越前幸若舞を知る一〇〇項』. 越前町教育委員会.
- 蒲生美津子. 1983. 『早歌の音楽的研究』. 三省堂.
- _____. 1989. 「中世声楽の音楽構造：語り物の曲節と段」. 蒲生郷昭ほか編. 『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽』岩波書店. 5 巻: 105-128 頁.
- _____, 久万田晋. 1990. 「大江幸若の音楽様式：段と曲節型」. 吾郷寅之進, 福田晃編. 『幸若舞曲研究』. 三弥井書店. 6 巻: 18-50 頁.
- 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター編. 2009. 『幸若舞に能の源流をみる——中世芸能の伝承と復元(敦盛)』(DVD)の解説. 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター.
- 幸若舞保存会編. 2015. 『大江の幸若舞』. 幸若舞保存会.

- 権藤敦子. 2015. 『高野辰之と唱歌の時代：日本の音楽文化と教育の接点をもとめて』. 東京堂出版.
- 笹野堅. 1938. 『幸若舞曲集 序説』. 第一書房.
- _____. 1943. 『幸若舞曲集 本文』. 第一書房.
- 柴田幸子. 2013. 『幸若歌謡の研究』. 新典社.
- 須田悦生. 2018. 『幸若舞の展開：芸能伝承の諸相』. 三弥井書店.
- 高野辰之. 1927. 「幸若舞曲研究」. 『日本文学講座』. 新潮社. 3巻所収.
- 日本青年館編. 1925-1936. 『郷土舞踊と民謡』. 演奏会のプログラム集. 日本青年館.
- 横山重, 村上學編著. 1980. 「歌謡集 IV (庄大夫)」. 『毛利家本：舞の本』. 角川書店: 476-487 頁.
- Araki, James T. 1964. *The Ballad-drama of Medieval Japan*. Berkeley: University of California Press.

参照楽譜

幸若庄大夫長明. 1688. 『曲節集』. 毛利博物館蔵.

*横山・村上(1980)はこの影印を刊行したものである。また、「毛利家幸若長明本」の呼称は柴田(2013)による。

プロフィール

武藤 綺音 Ayane MUTOH

愛知県立芸術大学音楽学部音楽科作曲専攻作曲コース卒業、桑原賞受賞。同大学院音楽研究科博士前期課程修了。同大学卒業演奏会に出演。これまでに作曲を小井洋明、小林聡、ユハ・T・コスキネン、レイ・リヤンの各氏に師事。2017年、カリフォルニア大学サンディエゴ校作曲科客員大学院生 (Visiting Graduate Student)。作曲活動の中で、文学テキストと音楽の関係に関心を持ち、日本の語り物芸能「幸若舞」に関する研究を行っている。平成28年度公益財団法人日東学術振興財団研究助成者。

〈紀元二千六百年奉祝楽曲発表演奏会〉の一考察 ——音楽家の視点から——

安田 文野（ピアノ）

1. はじめに

〈紀元二千六百年奉祝楽曲発表演奏会〉は、紀元二千六百年を奉祝する祭典の一つとして、1940年12月7日、8日、14日、15日に東京の歌舞伎座で、26日と27日に大阪の歌舞伎座で開催された演奏会である。紀元二千六百年とは、神武天皇の即位を紀元元年と定めた紀年法で二千六百年たったことを意味した。これにあたる1940年には国家的式典から演奏会や競技会といったものまで多数の行事が1年を通して開催され、本演奏会もまた、その一環で行われたものである。

この演奏会の特徴の一つは、その曲目にあるだろう。奉祝に際し、政府の奉祝事業実施団体たる財団法人「紀元二千六百年奉祝会」は、日本帝国外務省を通してドイツ、イタリア、フランス、ハンガリーなど6カ国に奉祝楽曲の委嘱を行った。その結果送られた、ジャック・イベルル Jacques Ibert (1890-1962) の《祝典序曲 *Ouverture de fête*》、ヴェレシュ・シャーンドル Veress Sándor (1907-1992) の《交響曲 *Symphony*》、イルデブランド・ピツェッティ Ildebrando Pizzetti (1880-1968) の《交響曲イ長調 *Symfonia in La*》、リヒャルト・シュトラウス Richard Strauss (1864-1949) の《祝典音楽 *Festmusik zur Feierdes 2600 Jährigen Bestehens des Kaiserreichs Japan*》が、紀元二千六百年奉祝交響楽団によって初演されたのである。

日本と各国との当時の政治情勢もあり、従来の研究ではこの演奏会は主に社会学的な側面から検証されてきた。一方で、音楽関係者からみた側面は詳細に取り上げられてこなかった。しかしこの演奏会では、新交響楽団や東京音楽学校管弦楽部など既存の7つの官民楽団から選抜された楽員で構成された紀元二千六百年奉祝交響楽団の結成や、上記4作品のレコードや総譜の作成など、音楽を用いた奉祝行事としても、戦前に行われた音楽イベントとしても、稀有なことが行われた。こうした事実が日本の楽壇にあってどういった意味を持ったのか疑問が残る。また、既存の研究では当時の新聞や音楽雑誌の文言にはあまり触れられていないが、それらの記述を精査すると、楽曲委嘱の目的や楽団編成など様々な面に、これまで論じられてきた側面を補完する、もしくは新たに指摘できる要素も見えてきた。

そこで本研究は、〈紀元二千六百年奉祝楽曲発表演奏会〉に関する史料を「紀元二千六百年奉祝会」関係者、及び演奏会に関わった音楽家の視点から再度検証し、それを通して音楽関係者この演奏会に見出した意義を明らかにすることを目的とする。

2. 今年度の研究概要

今年度は、〈紀元二千六百年奉祝楽演奏会〉が開催された 1940 年前後に発刊された音楽雑誌、新聞、各種機関誌を調査し、この演奏会の関連記事を整理した。調査対象は、音楽雑誌『音楽世界』、『音楽倶楽部』、『音楽新潮』、『音楽評論』、『月刊楽譜』、『レコード音楽』及び『会館芸術』、『音楽新聞』、「紀元二千六百年奉祝会」の機関誌である『紀元二千六百年』、それに朝日新聞、都新聞、報知新聞、読売新聞の 4 紙である。そして、整理した記事とこれまでの調査結果をもとに、音楽関係者の紀元二千六百年奉祝の捉え方や、奉祝楽を委嘱した目的、〈紀元二千六百年奉祝楽演奏会〉の開催日決定までの過程などを検証した。また、「紀元二千六百年奉祝会」関係者と音楽関係者双方の演奏会に対する評価を明らかにすることを試みた。本稿ではこのうち、〈紀元二千六百年奉祝楽演奏会〉をめぐる当時の言説を中心に報告する。

2-1. 「紀元二千六百年奉祝会」関係者の発言

【資料 1】は、「紀元二千六百年奉祝会」関係者の寄稿を一覧にしたものである¹。

【資料 1】 1940 年、41 年発行の雑誌に掲載された〈紀元二千六百年奉祝楽演奏会〉に関する「紀元二千六百年奉祝会」関係者の記事

雑誌名	年	号	記事名	著者
音楽評論	1940	9	紀元二千六百年奉祝献曲作家紹介—音楽による国際的奉祝	歌田千勝
		10	紀元二千六百年奉祝楽曲に就て	中澤丞夫
レコード音楽		12	紀元二千六百年奉祝楽曲	牧定忠
フィルハーモニー		11	紀元二千六百年奉祝楽曲	牧定忠
紀元二千六百年		12	「紀元二千六百年奉祝交響楽団」の成立	三宅善三
	紀元二千六百年奉祝楽曲とその作曲家		牧定忠	
レコード音楽	1941	3	「紀元二千六百年奉祝楽曲」レコードを聴きて	牧定忠
			紀元二千六百年奉祝楽曲雑記	中澤丞夫

これらの記事からは、2つの点が確認できた。

一つ目は、「紀元二千六百年奉祝会」関係者が〈紀元二千六百年奉祝楽演奏会〉と政治要素を絡めた発言をしていた点である。例えば「紀元二千六百年奉祝会」幹事長の歌田千勝や同会嘱託の中澤丞夫は、演奏会開催前に掲載された寄稿の中で、各国から送られた奉祝楽曲によって奉祝が国際規模へ拡大したと指摘していた²。また、当時政治スローガンとして掲げられていた「八紘一字」を引用した発言も散見された³。日本放送協会洋楽課員で「紀元二千六百年奉祝会」嘱託の牧定忠は、奉祝楽曲が贈られたことは「神武天皇の八紘一字の大理想の具現とも見るべき世界的盛事である⁴」と記していた。同様の文言は 1940 年 12 月 7 日に東京で行われた招待演奏会の配布冊子や、『レコード音楽』1941 年 3 号に掲載された中澤丞夫の寄稿にも確認できた⁵。こうした記述

からは、「紀元二千六百年奉祝会」関係者がこの演奏会を、政治的主張を示す一つの機会とし、その意図を一般に向けて明確に示していたことと、こうした政治的意図の達成を演奏会の一つの成果として掲げていたことが窺える。

二点目は、「紀元二千六百年奉祝会」関係者が、楽団編成やレコードと総譜の作成といったものも演奏会の成果として示していたという点である。紀元二千六百年奉祝楽団編成やレコード、総譜の作成は、困難を伴うものであったという。例えば交響楽団の結成に際しては、官民合同という部分に懸念が持たれていた⁶。また、レコードの作成では、長時間の交響曲をラジオの中継放送そのまま録音するという、日本初の試みがなされた。臨時の交響楽団だったため、録り直しも難しい状況だったという⁷。また、総譜の作成では、5月にハンガリーのS. ヴェレシュの自筆譜到着以降、8月末までに4曲550ページに及ぶ版下を主筆8名で行い、校正を経たのち9月末に印刷にかかるという急ピッチで行われた⁸。太田太郎は、物資不足の影響から紙やインク不足の問題も起こったとも述べている⁹。こうした状況下で、演奏会を含む一連の事業は成し遂げられた。

「紀元二千六百年奉祝会」関係者の発言には、こうした事業を成し遂げたということに安堵と満足感があったことが見られた。例えば中澤丞夫は、「我が國が、シユトラウス翁の大編成の『祝典音楽』を演奏し得るまでに、音楽界のレベルが上つてゐたことは、この企劃を一層有意義ならしめた¹⁰」と認め、短期間のうちに仕上げた楽壇に対し感謝を述べている。また、レコードに関しても、「何と云つても冒険には違ひなかつた。(中略)現在の日本の種々の条件下に於ては、充分偉張つていゝ出来ばえだと信じてゐる¹¹」と、完成度を評価していた。また、日本放送協会洋楽課長で「紀元二千六百年奉祝会」囑託の太田太郎は、野村あらえびすの、「あれほどの大きな仕事ですからとにもかくにも成功したことは将来への大きな暗示」という言葉に対し、「皆が気を合わせて一生懸命になれば出来るといふことですね。その点日本の楽壇の試金石でしたし、これで前途洋々たることも一面證明されたわけです¹²」と述べ、「戦争中に日本でこれだけのことが出来るといふことを外国に見せたことは何か誇を感じるのです」と、演奏会を成し遂げたことに対する自信を垣間見せていた。さらに、レコード制作に関わった牧定忠は、『「紀元二千六百年奉祝楽曲」レコードを聴きて」の中で、『我々は之からも、これ丈けのものは、否之れ以上のものですら演奏出来るし、レコードですら完成し得るんだ』との自信を持ち、現在の色々の悪条件を克服して、之からの新発足へと邁進しなければならない¹³、「努力さへすれば彼等に劣らない演奏も出来れば、楽譜も印刷出来るし、レコード迄も完全なものが出来る事を知つたのである。之丈の事を知つた我々は、音楽演奏の積極性を考へるのに、何の躊躇する事があらう¹⁴」と、今後の音楽事業の積極的な展開を希望していた。

上記の発言の背景には、事業実施者としてその成功を宣伝する必要性もあっただろう。一方で、困難な状況の中、楽団新編成、総譜の作成、楽曲の録音といった挑戦を遺憾な

い程度にやり遂げたということへの満足感や誇りも感じさせる。こうした事実が、演奏会関係者の自信に繋がる側面もあったと言えるのではないか。

2-2. 音楽関係者の反応

次に、音楽関係者の反応をみていきたい。〈紀元二千六百年奉祝楽演奏会〉が開催された1940年12月前後の音楽雑誌や新聞には、「紀元二千六百年奉祝会」関係者の寄稿の他に、音楽関係者による演奏会関連記事や演奏会評なども多数掲載されていた。そうした記事からは、彼らの視線がこの演奏会の「奉祝」部分よりもむしろ、楽曲や演奏、レコードといった、演奏会の内容に向けられていた可能性が見えてきた。

例えば〈紀元二千六百年奉祝楽演奏会〉開催前にこの演奏会を取り上げた記事は、多くが作曲家の経歴や音楽的特徴などを特集したものだった【資料2】。こうした記事では各作曲家の新作となる奉祝楽曲への期待が記されていたが、作曲者や楽曲以外のものへの言及は少ない¹⁵。音楽関係者の関心が第一に新作楽曲に向いていたと言える。

【資料2】1940年発行の雑誌等に掲載された〈紀元二千六百年奉祝楽演奏会〉に関する記事のうち、「紀元二千六百年奉祝会」関係者以外のもの¹⁶

雑誌名	号	記事名	著者
音楽評論	3	楽界通信	
	9	紀元二千六百年奉祝献曲作家紹介— 献曲を感謝す	黒田清
		紀元二千六百年奉祝献曲作家紹介— リヒアルト・シュトラウスと其の作品	坂本良隆
		紀元二千六百年奉祝献曲作家紹介— イルデブランド・ピツェッティ	小船幸次郎
		紀元二千六百年奉祝献曲作家紹介— ジャック・イバールに就て	小松清
		ベンヂャミ・ブリッテン	藁科雅美
	編集後記	藁科生	
	10	奉祝交響曲指揮者決定	
		ヴェレッシュ・シャーンドール	秋吉元作
音楽倶楽部	9	献曲作曲家の素顔— リヒアルト・シュトラウス	坂本良隆
		献曲作曲家の素顔— ピツェッティ	関清武
		献曲作曲家の素顔— ベンヂャミン・ブリッテン	石塚寛
		奉祝楽曲の指揮者決定	
音楽新潮	11	紀元二千六百年奉祝の献曲作家群像Ⅰ.....リヒアルト・シュトラウス	青木千鶴夫
		紀元二千六百年奉祝の献曲作家群像Ⅱ.....イルデブランド・ピツェッティ	柿沼太郎
		紀元二千六百年奉祝の献曲作家群像Ⅲ.....ジャック・イバール	柿沼太郎
音楽世界	3	欧州楽壇の快報	
	11	祝典曲一般公開	
月刊楽譜	11	海外よりの奉祝楽曲で十二月に発表演奏会	
	12	ピツェッティの横顔	天野秀延
		シュトラウス指揮の奉献曲	磯村政美
会館芸術	5	二千六百年奉祝作品を寄せる 四大名作曲家に就て	牛山充
	9	紀元二千六百年奉祝 作曲を寄せたシュトラウス翁	
	12	紀元二千六百年奉祝 大交響楽演奏会	
紀元二千六百年		紀元二千六百年奉祝楽曲欧州から	

誌名	号	記事	筆者
音楽新聞	10月 下旬号	独伊等五カ国が寄せる二千六百年奉祝献歌新響、中響初の合同で十二月 上、下旬発表会を	唐端勝
	11月 下旬号	洋楽レコード評	
		シュトラウスの「祝典序曲」発売	

演奏会開催後に雑誌や新聞等に掲載された演奏会評や座談会といった記事でも、演奏会の内容に目が向けられていた。そこでは楽曲はもちろんのこと、紀元二千六百年奉祝交響楽団、指揮者、会場の音響、レコードなどにも触れられており、楽曲や指揮者、交響楽団の演奏に関しては、賛否両論述べられていたことが確認できた。

まず、紀元二千六百年奉祝交響楽団について見てみたい。昨年度までの研究から、紀元二千六百年奉祝交響楽団には2つの特徴があったことがわかっている。第一に、演奏会で演奏された作品は4曲とも編成が異なるが、いずれも弦楽器の奏者が第1ヴァイオリン24名、第2ヴァイオリン22名、ヴィオラ18名、チェロ16名、コントラバス12名で構成されていた可能性が高いこと。第二に、楽曲ごとに奏者の変更が行われていたと考えられる点である¹⁷。当時の記事からは、こうした演奏面での対応が、演奏やその評価に影響した様子が伺えた。例えば大田黒元雄や村田武雄は、J. イベールとS. ヴェレシュの作品で必要以上の編成を用いたことがその演奏を損なわせたと指摘しており、牛山充は楽曲ごとに奏者のトップが変更されたことに苦言を呈していた¹⁸。一方で、演奏を好意的に評価する声や、合同交響楽団を結成したこと自体を称賛するものも見られた¹⁹。また、合同交響楽団を再び編成することを希望する声もあがっていた²⁰。

これと同様に、レコードの作成についても、今後の展開につなげたいという発言が見られた。前述のように、この演奏会ではJ. イベール、V. シャーンドル、I. ピツェッティ、R. シュトラウスによる奉祝楽曲がレコード化された。ただし、当時の日本では、演奏会で交響楽曲や管弦楽曲を演奏することは数あれども、レコード化したものは極めて少なかった。こうした背景もあつてか、レコード評では音楽関係者等がその録音の良さと技術の高さを称賛するとともに、今後の邦人作品のレコード化に生かすことを期待する旨を述べているものが散見された。

昨年度までの研究から、当時の音楽家たちには紀元二千六百年奉祝を、国家の宣伝する意味での「奉祝」として特別視するのではなく、現状を確認する一つの区切り、あるいはその後の音楽界の発展に資する事業、行動を実施する契機として捉える傾向があったと考えられる²¹。〈紀元二千六百年奉祝楽曲発表演奏会〉に際しても、同様の意識が存在したのではないだろうか。また、今回調査した記事からは、官民合同楽団の新編成、総譜とレコードの作成といった、それまでの日本の楽壇にはなかった大規模な事業を実現できたことへの自信が、事業に携わった「紀元二千六百年奉祝会」関

係者にも、それを体験した音楽関係者側にもあったことが伺えた。そうした部分に、この演奏会の意義はあったと言えるだろう。

3. まとめ

本年度は、〈紀元二千六百年奉祝楽演奏会〉が開催された 1940 年前後に発刊された音楽雑誌、新聞、各種機関誌を調査、検証した。本稿ではその中から、演奏会をめぐる当時の言説を取り上げ、「紀元二千六百年奉祝会」関係者が執筆した寄稿と音楽関係者のものそれぞれの内容の一端を示した。ただ、現段階ではこうした発言の背景、すなわちレコードや総譜の作成といった各事柄の背景の理解が不十分であると感じる。そこで今後は、演奏会開催当時の日本におけるレコードや総譜の制作の実情や交響楽団、各種演奏会の様子をより詳細に把握することで、各所の根拠をより深めていきたい。

4. 学位申請リサイタル

本年度は、2023 年 1 月 30 日に愛知県立芸術大学室内楽ホールにて、「令和 4 年度博士後期課程ドクトラル・コンサート Vol. 39 安田文野ピアノリサイタル」を開催した。

プログラムでは前半に、武満徹 (1930-1996) の〈雨の樹 素描〉、〈雨の樹 素描Ⅱ—オリヴィエ・メシアンの追憶に〉、山田耕筰 (1886-1965) の〈哀詩—「荒城の月」を主題とする変奏曲〉、矢代秋雄 (1929-1976) の〈ピアノ・ソナタ〉を演奏した。邦人作曲家 3 名の作品を選択したのは、〈紀元二千六百年奉祝楽演奏会〉に複数の邦人作曲家が関わっていたためである。このうち山田耕筰は、この演奏会で J. イベールの《祝典序曲》を指揮し、かつ戦前日本の楽壇を牽引する立場の一人であったことから取り上げた。また、武満徹と矢代秋雄は戦後の日本や世界で活躍した作曲家である。武満の作品は、その特殊な旋法の置き換えや組み合わせから生まれる「武満トーン」が、矢代の作品は、高い品格と完成度が特徴として挙げられる。そして、どちらの作品も日本的な響きを感じさせる側面を有していると感じる。今回のプログラムで、戦前から戦後に続いてゆく日本のピアノ音楽の流れの一端を感じていただけたならば嬉しい。

プログラム後半では、最初にジャック・イベールの《物語》を演奏した。イベールは〈紀元二千六百年奉祝楽演奏会〉に楽曲を提供した一人である。《物語》は彼のピアノ作品の中で最も親しまれている楽曲で、旅の思い出や絵画、物語をもとに作曲された 10 曲の短い小品から構成されている。本演奏会ではその中から、〈年老いた物乞い〉、〈哀しみの家の中で〉、〈水晶の牢〉の 3 曲を抜粋した。そして最後に、イベールが尊敬した作曲家の一人としてモーリス・ラヴェル (1875-1937) の《鏡》を演奏した。この作品もまた、〈夜蛾〉、〈悲しき鳥〉、〈洋上の小舟〉、〈道化師の朝の歌〉、〈鐘の谷〉の 5 つの小品から構成されたもので、各曲がその事物や印象を絵画的に描写したもの

となっている。今日でも頻繁に演奏されるラヴェルの傑作の一つである。

- ¹ 本稿では「紀元二千六百年奉祝会」の役職に就いていたもの、及び「紀元二千六百年奉祝会」の嘱託であったものを「紀元二千六百年奉祝会」関係者とした。
- ² 「紀元二千六百年奉祝会」幹事長の歌田千勝は、『音楽評論』1940年9号に掲載の「紀元二千六百年奉祝献曲作家紹介——音楽による国際的奉祝」の中で、各国から奉祝楽曲が贈られたことが「現下の我國にとってまことに意義深いことでもあります。即ち、皇紀二千六百年の祝典が国際的範囲に拡大されたものと考へられるからであります（歌田 1940: 19）」と述べていた。同会嘱託の中澤丞夫も、『音楽評論』1940年10号掲載の寄稿で、奉祝の国際化の意義と必要性に触れていた。
- ³ 「八紘一宇」とは、神武天皇即位2年前に発せられた樞原奠都の詔勅にある文言に基づいた造語である。天皇の下で各国家、民族が自立自存し、道義的、平和的發展を示す理論として理解され、日中戦争勃発以降、国策理念として喧伝されていた。この「八紘一宇」という言葉が、「紀元二千六百年奉祝会」関係者の寄稿でも用いられていた。
- ⁴ 牧 1940: 19.
- ⁵ 1940年12月7日に東京歌舞伎座で行われた招待演奏会で配布されたと思われるプログラム冊子は、演奏会の番組表、各作曲家の略伝と楽曲解説、「紀元二千六百年奉祝交響樂團編成表」、「紀元二千六百年奉祝楽曲と紀元二千六百年奉祝交響樂團」から構成されていた。その内「紀元二千六百年奉祝楽曲と紀元二千六百年奉祝交響樂團」では、楽曲が送られた経緯と楽団成立までの流れが説明されている。その中に、祝典に際し数カ国から奉祝楽曲が贈られたことは「神武天皇の八紘一宇の大理想の具體的表現とも見るべき盛事」と記されていた（山田耕筰、橋本國彦ほか指揮. 1940a. 遠山一行記念日本近代音楽館所蔵, 請求記号: 200002399)。また、中澤丞夫は『レコード音楽』1941年3号に掲載の「紀元二千六百年奉祝楽曲雑記」の中で、各国への奉祝楽曲を委嘱した目的の一つに、「八紘一宇」の意義を国際的に認識させることがあったと述べていた（中澤 1941: 20-21)。さらに、諸外国で八紘一宇の理想が理解されていない現状を嘆き、「幸ひ、數々の友邦が、我國の眞意を了解し、次第に八紘一宇の理想の深奥なる意義を理解しつつあることは誠に慶ばしい事である。輝く紀元二千六百年の祝典に際し、獨逸、伊太利、仏蘭西、洪牙利の友邦から、奉祝音楽を寄せられたことは、實に八紘一宇の御理想の具體的な現はれと云ふ可きである（中澤 1941: 20)」、と、各国が日本の掲げる「八紘一宇」に理解を示した結果、楽曲が贈られたと記していた。
- ⁶ 紀元二千六百年奉祝交響樂團は宮内省楽部、東京音楽学校管弦楽部、新交響樂團、中央交響樂團、日本放送管弦樂團、日本放送交響樂團、星櫻吹奏樂團の7つの楽団から選抜された楽員によって編成された。音楽学者の小宮多美江は、当時の音楽界に明治以来の官民差別観が内在していたと指摘している（小宮 1988: 180)。実際、「紀元二千六百年奉祝会」嘱託の三宅善三は、紀元二千六百年奉祝交響樂團を編成するにあたり、「宮内省楽部はもとより、東京音楽學校が果して民間の音楽家と肩をならべて演奏することに承諾するかどうかに少からず懸念があつた（三宅 1940: 17)」と述べていた。
- ⁷ 牧 1941: 17.
- ⁸ 紀元二千六百年祝典記録 第11冊, 798-801.
- ⁹ あらえびす, 有坂, 青砥. 1941: 122.
- ¹⁰ 中澤 1941: 21.
- ¹¹ 同上, 22.
- ¹² あらえびす, 有坂, 青砥. 1941: 123.
- ¹³ 牧 1941: 18.
- ¹⁴ 同上, 19.
- ¹⁵ 例えば『音楽評論』1940年3号に掲載された「楽界通信」には、「シュトラウス、ピツェッティ、イベールの三人は我國でもよく知られてゐるが、ベンジャミン・ブリッテンは、近年頓に賣出して來た英國の新進作曲家で、レコードにも大分その作品が吹込まれてゐる。ギーゼキング來朝の噂もあるが、兎も角それと共に大いに期待すべきものであらう（著者不明 1940: 83)」と記されていた。また、柿沼太郎は、「我々ピゼッティの性格作風に就て少しなりと知つてゐる者に取つては、この奉祝の交響曲が、その目的にふさはしき敬虔眞摯な精神の發露であらうことは想像されるところであつて、發表の日が待たれる次第である（柿沼 1940: 14.）」と述べていた。ベンジャミン・ブリッテン (1913-1976) に関しては、紀元二千六百年奉祝に際して《シンフォニア・ダ・レクイエム》を作曲したが、「紀元二千六百年奉祝会」の判断により演奏会で演奏されなかつた経緯を持つ。
- ¹⁶ このうち、黒田清、坂本良隆、小船幸次郎、小松清、秋吉元作は演奏会の委員を担っていた。黒田は

「企画委員」、小船、小松、秋吉は「出版に関する委員」であった。「出版に関する委員」は楽譜の版下の校正と出版の事務を行った。

- 17 詳細は 2021 年度の『愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程研究成果報告書第 13 号』を参照のこと。
- 18 例えば大田黒元雄は、「シュトラウスの作品以外にまで、必要以上に多人数の管弦絃樂を使つたことは少々悪趣味であり、實際上にも音質の不同などのために却て演奏の効果を害なふ傾きがあつた（大田黒 1941: 83）」と述べていた。また、村田武雄も、J. イベールや S. ヴェレシュの演奏には「寧ろ現在の新響のやうな、技巧の纏つた管絃樂が綺麗に演奏した方が効果的である（村田 1941: 17）」と、技術のまとまつた通常の規模の楽団での演奏を希望していた。牛山 1941: 97-98.
- 19 例えば音楽評論家の園部三郎は、「細かい點はともかく、技術水準の違ふ數個の團體が集り合つて演奏したものとしてはよく纏つたものと言へる（園部 1941: 193）」と演奏を評価した。また、柿沼太郎は、複數楽団の樂員で一つの楽団を形成できたことを「このことはこの曠古の盛儀に翼賛すると云ふ、嚴肅なる一大事實の前に、一切の私情を排斥して和衷協同した結果と思はれる」と述べ、この協力の精神が演奏にも發揮されたことが「樂壇近頃の大きな収穫であり、快心事であつた」と、演奏自体も稱賛していた（柿沼 1941: 54）。また、龍田和夫は、「奉祝のための意義はさることながら」と前置きした上で、この演奏会には、欧州作曲家の新作の初演を遺憾ない程度に演奏できるという文化的向上を示せたことと、国家の関わり方によって管絃樂の官民合同が可能であるということが示せたことの 2 つの意味があると述べていた（龍田 1941: 112）。
- 20 黒澤隆朝は、「願くば此の管絃樂團は昨年よみの臨時編成でなくて、今度毎年音樂祭などを計畫して、その最後を飾る大合奏を演じて文化日本の誇りとしたい（黒澤 1941: 94-95）」と記していた。また、坂本良隆も、「相異なる指揮技巧を持つ四人の指揮者の下で、しかも新曲、そして相當の難曲を堂々と演奏した技術に對しては深く敬服を表したい。来年も何かの機會に再びかうした大交響樂團の演奏が望ましいものだと思ふ（坂本 1941: 72）」と述べていた。
- 21 詳細は 2020 年度の『愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程研究成果報告書第 12 号』を参照のこと。

主要参考文献

国立国会図書館デジタルコレクション

『紀元二千六百年祝典記録』第 11 卷. 出版社不明. <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1901587>. (請求記号: AZ-237-J12).

遠山一行記念日本近代音樂館

山田耕筰, 橋本國彦ほか指揮. 1940a. 「紀元二千六百年奉祝樂曲發表演奏会」12 月 7 日配布プログラム.

(請求記号: 200002399)

_____. 1940b. 「紀元二千六百年奉祝樂曲發表演奏会」12 月 8 日配布プログラム. (請求記号: 194012001)

_____. 1940c. 「紀元二千六百年奉祝樂曲發表演奏会」12 月 14, 15 日配布プログラム. (請求記号: 194012006)

_____. 1940d. 「紀元二千六百年奉祝樂曲發表演奏会」12 月 26, 27 日配布プログラム. (請求記号: 194012004)

文献

あらえびす, 有坂愛彦, 青砥道雄ほか. 1941. 「座談会日本吹込レコードとその将来——「奉祝樂曲」「海道東征」を中心に」. 『レコード音楽』第 15 卷第 4 号: 113-138 頁.

牛山充. 1941. 「ポリドールのシュトラウス指揮『祝典音楽』讚」. 『音楽世界』第 13 卷第 3 号: 97-98 頁.

歌田千勝. 1940. 「音楽による国際的奉祝」. 『音楽評論』第 9 卷第 9 号: 19 頁.

- 大田黒元雄. 1941. 「批評」. 『月刊楽譜』第30巻第1号: 83頁.
- 柿沼太郎. 1940. 「イルデブランド・ピゼッティ」. 『音楽新潮』第17巻第11号: 14-21頁.
- _____. 1941. 「奉祝楽曲發表演奏會を聴く」. 『音楽新潮』第18巻第1号: 54-55頁.
- 黒岩昭彦. 2021. 『八絃一字』研究を巡る現状と課題」. 『國學院大学研究開発推進センター研究紀要』第15号: 23-45頁.
- 黒澤隆朝. 1941. 「奉祝曲のレコードを聴く」. 『音楽倶楽部』第9巻第3号: 94-95頁.
- 小宮多美江. 1988. 「皇紀二千六百年と眠っていた楽譜」. 『文化評論』第324号: 172-180頁.
- _____. 2001. 『近現代日本の音楽史: 受容史ではない: 一九〇〇～一九六〇年代へ』. 音楽の世界社.
- 酒井健太郎. 2002. 「『紀元2600年奉祝楽曲演奏會』の研究——國際文化振興會 (KBS の役割)」. 『芸術学研究』第63号: 1-8頁.
- _____. 2003. 「『紀元二千六百年奉祝楽曲演奏會』の実施過程にみられる『平和主義思想』」. 『第53回美学會全国大會当番校企画報告書』, 170-179頁.
- 坂本良隆. 1941. 「紀元二千六百年奉祝曲發表演奏會感想 (葉書回答)」. 『音楽評論』第10巻第1号: 72頁.
- 島田裕巳. 2015. 『八絃一字——日本全体を突き動かした宗教思想の正体』. 幻冬舎.
- 園部三郎. 1941. 「コロムビア奉祝楽曲試聴記」. 『音楽評論』第10巻第3号: 103-104頁.
- 龍田和夫. 1941. 「紀元二千六百年奉祝楽曲演奏會」. 『音楽倶楽部』第8巻第1号: 112頁.
- 著者不明. 1940. 「樂界通信」. 『音楽評論』第9巻第3号: 83頁.
- 戸ノ下達也. 2008a. 「『戦争・メディア・音楽』のまなざし」. 戸ノ下達也, 長木誠司編『総力戦と音楽文化——音と声の戦争』所収, 15-32頁. 青弓社.
- _____. 2008b. 『音楽を動員せよ: 統制と娯樂の十五年戦争』. 青弓社.
- _____. 2011. 「音楽のアジア・太平洋戦争」. 『年報・日本現代史』第16号所収, 175-205頁. 現代史料出版.
- 内閣, 内務省, 文部省. 1937. 『国民精神總動員資料第四号: 日本精神の発揚——八絃一字の精神』. 国民精神總動員中央連盟.
- 中澤丞夫. 1940. 「紀元二千六百年奉祝楽曲に就いて」. 『音楽評論』第9巻第10号: 62-66頁.
- _____. 1941. 「紀元二千六百年奉祝楽曲」. 『レコード音楽』第15巻第3号: 20-23頁.
- 古川隆久. 1990. 「『紀元二六〇〇年奉祝』と對外文化交流」. 近代日本研究会編『近代日本と情報』所収, 259-277頁. 山川出版社.
- _____. 1998. 『皇紀・万博・オリンピック』. 中央公論社.
- _____. 2020. 『皇紀・万博・オリンピック——皇室ブランドと經濟發展』. 吉川弘文館.
- 牧定忠. 1940. 「紀元二千六百年奉祝楽曲とその作曲家」. 『紀元二千六百年』第3巻第12号: 18-21頁.
- _____. 1941. 「『紀元二千六百年奉祝楽曲』レコードを聴きて」. 『レコード音楽』第15巻第3号: 16-19頁.
- 三宅善三. 1940. 「『紀元二千六百年奉祝交響樂團』の成立」. 「紀元二千六百年」第3巻第12号. 17-18頁.
- 村田武雄. 1941. 「祝典曲と夜明け」. 『レコード音楽』第15巻第1号: 16-19頁.

プロフィール

安田 文野 Ayano YASUDA

埼玉県立大宮光陵高校音楽科、愛知県立芸術大学音楽学部音楽科器楽専攻ピアノコース卒業。大学在学中、愛知県立芸術大学学生によるピアノ名曲コンサート並びに第45回卒業演奏会に出演。同大学大学院博士前期課程修了。2015年、名古屋大学の豊田講堂にて、キャンパスコンサートに出演。第1回刈谷国際音楽コンクール一般の部において審査員特別賞受賞。第2回とやまクラシックピアノコンクール F コース銀賞ならびに富山テレビ放送特別賞受賞。2017年には愛知県立芸術大学の協定校であるソルボンヌ大学に短期留学し、音楽学のフィリップ・カテ氏に指導を受ける。第33回日東学術振興財団海外渡航助成者。これまでにピアノを斎藤正子、弓削田優子、三國正樹、松本総一郎、熊谷恵美子の各氏に師事。名古屋柳城短期大学非常勤講師。

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科
博士後期課程研究成果報告書 第14号
2023年3月31日発行

編集 博士後期課程委員会

発行 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科
〒480-1194
愛知県長久手市岩作三ヶ峯 1-114
Tel : 0561-76-2749
Fax : 0561-62-0083

印刷 株式会社グラフィック