

研 究 紀 要

RESEARCH BULLETIN

XXXVI

エリザベト音楽大学
Elisabeth University of Music

2 0 1 6

目 次

『ムジカ・サクラ <i>Musica Sacra</i> 』から見たドイツ・カトリック教会の教会音楽教育（1） — 1929年から1932年を中心に — 佐 々 木 悠 1	
ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールにおける委嘱作品の特徴 馬 抒13	
* * *	
19世紀後半から20世紀初頭におけるバルセロナの演奏会場 — ピアノに関連する演奏会を中心に— 福 島 睦 美27	
* * *	
F. J. ハイドンの《24のドイツ歌曲》と《12のイギリス歌曲》における伴奏と形式の発展 桂 政 子41	
* * *	
《木目》— 2本のアルト・リコーダーと1本のテノール・リコーダーのための 平 田 裕 子49	
* * *	
修士論文要旨..... 61	

CONTENTS

Church Musician's Education in the Roman Catholic Church in Germany around the World War II,
with Reference to "*Musica Sacra*" (1) : 1929-1932

..... Yu Sasaki..... 1

Features of the Commissioned Work in the Van Cliburn International Piano Competition

..... Shu Ma..... 13

* * *

Musical Scenes in Barcelona from the Mid-nineteenth Century to the Early Twentieth:

Research into the Sites for Concerts Related to the Piano

..... Mutsumi Fukushima..... 27

* * *

The Development of the Accompaniment and Song Form in F. J. Haydn's 24 German and 12 English Songs

..... Masako Katsura..... 41

* * *

Grain of Wood, for Two Alto Recorders and a Tenor Recorder

..... Hiroko Hirata..... 49

* * *

Summaries of Master's Theses 61

『ムジカ・サクラ *Musica Sacra*』から見たドイツ・カトリック教会の教会音楽教育(1) － 1929 年から 1932 年を中心に －

佐々木 悠

(2015 年 9 月 28 日受理)

Church Musician's Education in the Roman Catholic Church in Germany around the World War II,
with Reference to "*Musica Sacra*" (1) : 1929-1932

Yu Sasaki

This report researches the use of "*Musica Sacra*" for the education of church musicians in the Roman Catholic Church in Germany around the World War II. Continuing from the author's previous study of the Evangelical Church in Germany, this report now focuses on the three-year period from 1929 to 1932.

The structure of the study is as follows: First, church music education before 1945 is overviewed. Next, the articles in "*Musica Sacra*" are touched on to examine the modes of education before 1933. Through this research the following main points were discovered:

1. During 1929-1932, the main purpose of education was to teach "Gregorian Chant".
2. The financial circumstances and issues of the status of church musicians had yet to be resolved.
3. Before the Nazi Era an outline of curriculum had been made which differed greatly from the Evangelical Church in Germany.

1. はじめに

20世紀のドイツにおいて確立された教会音楽家の職業制度は、今、大きな岐路に立たされている。教会は、様々な要因から、音楽家を雇用する経済的な余裕を失い、実質的に教会音楽家が教会の職務のみで生活することが困難になっている。さらにこの事実は、「教会音楽科」に入学を希望する志願者の急激な減少を招き、教会音楽科自体の閉鎖をもたらしている。おそらくこの10年の間には、さらに大きく状況が変化すると予想される。

筆者は2013年から、ドイツの教会音楽家の職業制度について、特にその教育を対象に様々な観点から考察を行っている。前稿では、福音主義教会における第2次世界大戦前後の教育を研究対象とし、『音楽と教会 *Musik und Kirche*』に見られる論考を検討した¹⁾。

本稿では、同時代においてカトリック教会がどのような教育を想定し、実践していたかを考察する。

2. 先行研究と本論の課題

2.1 研究の現状

まず、これまでの研究の状況を概観する²⁾。前稿の研究後に、教会音楽家の歴史を扱った書籍が出版された。ケルントレ (F. Körndle) とクレーマー (J. Kremer) による『教会音楽家 *Der Kirchenmusiker*』³⁾ がそれである。これは『教会音楽大辞典 *Enzyklopädie der Kirchenmusik*』⁴⁾ の第3巻として企画されたものであり、教会音楽教育の歴史を体系的に研究した初めての試みである。

第2次世界大戦前後を含む20世紀以降の箇所は、フィリップ (D. Philippi) が担当している⁵⁾。

しかしカトリック教会を対象とした先行研究については、筆者が前稿の注において指摘したシュレーダー (H. Schröder) の文献⁶⁾ のみを取り上げられているに過ぎなかった。そこでは、ナチス政権下におけるカトリック側の状況が包括的に検討されているが、教育について詳細な検討は行われておらず、その前後についてもほとんど記述が見当たらない。

2.2 研究の対象

現段階において、第2次世界大戦前後のカトリック側の教育に関する研究は上述のとおりである。そこで本研究では、当時の教育の姿を知る手掛かりとして、1929年から発刊されているカトリック系の教会音楽情報誌『ムジカ・サクラ *Musica Sacra*』を研究対象とする。

2.2.1 『ムジカ・サクラ』の概要

『ムジカ・サクラ』は、福音主義教会系の『音楽と教会』よりも歴史が古く、1868年にまで遡る。1929年には当時存在した複数の雑誌⁷⁾ が統合され、現在の礎が築かれた。そして1943年から1948年にかけて休刊された以外、現在に至るまで発刊されている。

この雑誌には、教会音楽や典礼に関する様々な論考、書評、楽譜の情報など、実に多様な分野の記事が掲載されている。編集には、『音楽と教会』同様に、フェレラー (K. G. Feller) をはじめとした当時の音楽学会の錚々たる人々が名を連ねていた。雑誌と、その出版元であるチェチャーリア協会が目指す姿については、1931年1月号の冒頭において、次のように述べられている(執筆者不明)。

ヴィット [筆者注: F. X. Witt. チェチャーリア協会創設者の一人] は、幾度も次のように強調していた。「チェチャーリア協会は教会の連合である。教会に奉仕し、教会における典礼音楽の原則に認識と影響を与えなければならない。」(中略)

チェチャーリア協会が正式に認可されてから60年の今、再び公にかつ厳粛に次のことを改めて述べておきたい。「チェチャーリア協会は教会の連合であり続ける。我々はその本質的な課題を、教会音楽に関する教皇令に記されているあらゆる決定と願いを実際に実現することに置く」⁸⁾。

この発言からは、チェチャーリア運動が、60年を経て、継承という新たな段階に入ったことが窺われる。それは、この文章の最後にある「教会のそもそもの本質は神の命であり、その最も重要な課題は、神の命が人間の命のあらゆる領域に影響を及ぼすようにすることにある」⁹⁾ という本質論が意図的に述べられていることから明らかである。教会音楽の担い手が世代交代する中で、チェチャーリア協会と『ムジカ・サクラ』の意義を、本質を語ることによって再び確認しなければならないような状況が生じていたと想像される。しかし、抽象的な議論が展開されている中でも、「実際に実現する」という表現が明確に用いられていることは興味深い。雑誌ではそれを裏付けるように、発刊当初から、実践的な課題が取り上げられていた。

2.2.2 本論の目的と構成

本論ではこの総合的な情報誌である『ムジカ・サクラ』に含まれている教育に関する論考を対象に、ドイツ・カトリック教会の第2次世界大戦前後における教会音楽教育について考察する。

構成は次のとおりである。はじめに、1945年以前の教会音楽教育について述べ、次に『ムジカ・サクラ』を検討し、そこから浮かび上がる第2次世界大戦前後の教育の様子を考察する。

3. 1945年以前の状況

本章では1945年以前のカトリック教会側の状況について、先に挙げた『教会音楽家』の書籍を基に概観する¹⁰⁾。カトリック教会における教会音楽

教育は、歌唱を中心としたものであり、中世においては「スコラ・カントルム」などで行われた。教育の対象とされたのは、主に修道士や将来それを担うと期待された若者たちであった。しかし12世紀以降、その伝統は徐々に衰退し、教会大分裂の時にそれは決定的となった¹¹⁾。

再びスコラ・カントルムのような教育機関が再建されるのは、15世紀半ばであった。エウゲニウス4世は、イタリアにおける大聖堂学校(Kathedralschule)の再建を提唱した¹²⁾。その中では、読み書きにとどまらず、聖歌教育も行われた。

大聖堂学校再建の影響はアルプスを越え、オーストリア、そしてドイツにも及んだ。そこでは教会に付属する学校だけでなく、宮廷礼拝堂の付属聖歌隊や楽団も教育の場として機能するようになった。各宮廷は、その権威を示すために豪勢な礼拝堂を作り、そこで質の高い教会音楽を奏でることを求めた。そして有能な音楽家を各地から呼び集め、彼らを指導者とする聖歌隊や楽団を組織し、そこで演奏者の育成が行われたのである。例えば、マクシミリアン1世は1493年に神聖ローマ皇帝の地位を引き継ぐと、「音楽によるプロパガンダ」¹³⁾を実施した。宮廷礼拝堂の建設に着手すると同時に、当時名声を得ていた音楽家——イザーク(H. Isaack)やホーフマイヤー(P. Hofmeier)など——をウィーンに招いたり、聖歌隊や合奏団を創設したりした¹⁴⁾。地域差はあるものの、教会の付属学校や宮廷礼拝堂付属聖歌隊・合奏団が教会音楽の担い手を育成するという状況は、その後も長い間続いた。

この歴史に大きな変化が生じたのは、19世紀以降である。欧州各地で典礼刷新の動きが起きた。フランスにおけるグレゴリオ聖歌復興運動はその一例である。ドイツでは「チェチャーリア運動 Caecilianismus」が起き、グレゴリオ聖歌や中世の無伴奏声楽作品を実際の典礼において使用しようとする傾向が強まった。それは、専門的な演奏家育成の必要性を多くの人に再認識させることになり、教会や修道院を主体とした教育ではなく、世俗的な学校教育システムを取り入れた教育機関の設立が推進された。1874年には、レーゲンスブルク教会音楽学校¹⁵⁾が設立された。カトリック

教会に関しては、この学校が19世紀の欧州における教会音楽教育の先駆的な役割を担った。

20世紀に入ると、ピウス10世によって「モトゥ・プロプリオ Motu Proprio」(1903)が發布され、欧州各国で教会音楽を学ぶ専門的な教育機関の設置が本格的に検討されるようになった。ドイツでは、その動きが第1次世界大戦後、急速に広がった。実際、1920年代の後半には、福音主義教会の場合よりも少し早い時期に、オルガニストや合唱指導者の資格制度、給与体系が整備された。そしてカトリック教会も福音主義教会と同様に、ナチスによる政権樹立の時を迎えた。

4. 1929年から1932年の『ムジカ・サクラ』に見られる教育の姿

前章において述べたように、ドイツのカトリック教会では、ナチスが1933年に政権を獲得する以前に、教会音楽教育の場が整備されていた。この状況下で、教育はどのように考えられ、実践されていたのだろうか。本章では、研究の対象とする『ムジカ・サクラ』掲載の論考を例示し、当時の教育状況について検討する。

今回の研究を進める中で、1929年から1949年までの『ムジカ・サクラ』を調査したところ、教育に関する53の論考が見つかった¹⁶⁾。そこで本論では、まずナチス政権以前の段階である1929年から1932年を考察の対象とする。

下記に示すのは、この時期に書かれた論考である¹⁷⁾。それらの内容は、専業教育機関である教会音楽学校や国立音楽大学に関するもの(A~I)、聖職者の教育の在り方に関するもの(J, K)、学校(大学以外)における教育の在り方に関するもの(L~P)、専業教会音楽家の置かれた状況に関するもの(Q)、に分けることができる。以下では、この分類に従って具体例を検討する。

教会音楽家養成機関における教育

A) Rehmann, T. B. "Das Aachener Gregoriushaus," *MS 1931*, no. 9 (1931): 328-331.

B) "Kirchenmusikschule Regensburg," *MS 1932*,

no. 5-6 (1932) : 295-296.

- C) Schwalge, J. “Das Gregoriushaus in Aachen,” *MS 1932*, no. 5-6 (1932) : 129-136.
- D) Böhm, H. O. “Die staatliche Akademie für Kirchen - und Schulmusik zu Berlin und die katholische Kirchenmusik,” *MS 1932*, no. 5-6 (1932) : 140-145.
- E) Berberich, L. “Die kirchenmusikalische Abteilung der staatlichen Akademie der Tonkunst in München,” *MS 1932*, no. 5-6 (1932) : 145-146.
- F) Kurthen, W. “Die Abteilung für katholische Kirchenmusik an der Hochschule für Musik in Köln,” *MS 1932*, no. 5-6 (1932) : 146-149.
- G) Böser, P. F. “Die Kirchenmusikabteilungen der staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart,” *MS 1932*, no. 5-6 (1932) : 149-152.
- H) Bader, A. “Institut für katholische Kirchenmusik an der badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe,” *MS 1932*, no. 5-6 (1932) : 152.
- I) Thiel, C. “Die regensburger Kirchenmusikschule,” *MS 1932*, no. 7 (1932) : 192-198.

教会音楽家養成機関以外における教育

・神学校

- J) Mölders, J. “Kirchenmusikalischer Unterricht an Priesterseminarien,” *MS 1930*, no. 9 (1930) : 284-287.
- K) Stockhausen. “Kirchenmusikalische Heranbildung des Klerus,” *MS 1931*, no. 4 (1931) : 117-123.

・学校 (大学以外)

- L) Haas, J. “Schule und Kirchenmusik,” *MS 1929*, no. 1 (1929) : 16-17.
- M) Haas, J. “Schule und Kirchenmusik,” *MS 1930*, no. 4 (1930) : 119-123.
- N) Haas, J. “Schule und Kirchenmusik,” *MS 1930*, no. 5 (1930) : 145-150.
- O) Haas, J. “Schule und Kirchenmusik,” *MS 1930*, no. 6 (1930) : 186-189.
- P) Schwake, P. “Fach- und Volkskurse,” *MS 1931*, no. 7 (1931) : 253.

教会音楽家を取り巻く状況

- Q) Wernet, F. “Die wirtschaftliche Lage und die Organisation der katholischen Kirchenmusiker,” *MS 1931*, no. 4 (1931) : 133-137.

4.1 教会音楽家養成機関における教育

『ムジカ・サクラ』では、1931年から1932年にかけて、教会音楽学校や国立音楽大学の教会音楽科に関する特集が組まれた。レーマン (T. B. Rehmann) の「アーヘン・グレゴリウスハウス」(A)、執筆者不明の「レーゲンスブルク教会音楽学校」(B)、シュヴァルゲ (J. Schwalge) の「アーヘン・グレゴリウスハウス」(C)、ベーム (O. H. Böhm) の「ベルリン教会音楽・学校音楽大学とカトリック教会音楽科」(D)、ベルベリッヒ (L. Berberich) の「ミュンヘン演劇音楽大学教会音楽科」(E)、クルテン (W. Kurthen) の「ケルン音楽大学カトリック教会音楽科」(F)、ベーゼル (P. F. Böser) の「シュトゥットガルト音楽大学教会音楽科」(G)、バーデル (A. Bader) の「カールスルーエのバーデン州音楽大学カトリック教会音楽研究所」(H)、ティール (C. Thiel) の「レーゲンスブルク教会音楽学校」(I) である。

・レーゲンスブルク教会音楽学校

1932年の5月号に掲載された執筆者不明の論考 (B) には、前任のヴァインマン (K. Weinmann) が亡くなり、その後任としてティールが新しい校長に就任したことが報告されている。ベルリンの教会音楽学校などの校長を務めたティールは、「若い頃から教会音楽の中で育ち、数十年にわたって北ドイツで精力的かつ有名な代表的人物」¹⁸⁾であった。文中では、彼がレーゲンスブルクの長い歴史と伝統を引き継ぎつつ、彼のこれまでの経験を生かした大規模なプログラムが実施されるだろう、と指摘されている。

それ [筆者注：ティールの経験] によれば、とりわけ学校ではグレゴリオ聖歌の保護と実践 — それは学校と関係のある聖セシリア教会において新しい居場所を見つけるだろう — がその中心的な課題とされる。古典的なポリフォニーの演奏で有名になったレーゲンスブルク大聖堂合唱団との密接な関係の中で、学生たちに最高の機会を与えてくれるだろう。

(中略) また学校は、教會的に評価される現代の音楽様式にも、愛情を持って携わる。学校のカリキュラムは、時代に合わせて拡充されるが、その中でも特に専門的な発声法が充実するだろう¹⁹⁾。

新しく校長に就任したティール自身も、1932年7月号において「その発展と組織課題」という副題を付け、学校のカリキュラムの歴史について述べている(I)。創設者であるハーベルル(F. X. Herberl)は1867年から1870年にローマに滞在していた折、リスト(F. Liszt)と教会音楽学校の構想について話をしていた。そしてレーゲンスブルクに戻ると直ぐに開学の準備を始め、1874年11月には開学に至った。3人の学生から始まった当時の学校の様子や授業内容について、ティールは次のように述べている。そこからは、小規模ながらも充実した教育内容を想像することができる。

無償授業を実現するために、ハーベルルは教会の評議員であったヤーコブ(G. Jakob)と司教座聖堂の楽長ハッラー(M. Haller)の協力をとりつけた。オルガン演奏の授業は司教座聖堂のオルガニストのハニッシュ(J. Hanisch)が担当した。カリキュラムは、教会音楽の実践的内容から成り立っていた。それは、典礼、教会音楽史、グレゴリオ聖歌、初見、移調、指揮、書誌学、歌唱法、合唱、和声、形式、オルガン演奏であった²⁰⁾。

このカリキュラムに追加される形で、1900年には新しい試みが始められた。その一つは、既に教会音楽教育をある程度受けた司祭や男性の信徒への発展的教育である。彼らは教会合唱団におけるさらなる上達を目指し、入学を希望していた。そのためのカリキュラムとしては、特に典礼のための歌、そしてパレストリーナ様式のポリフォニー音楽が取り上げられた。ティールは、あらゆる学校はこれに追随すべきであるとも述べている。その他の科目としては、典礼、教会ラテン語、美学、教会音楽史、書誌学(楽譜に関する情報を得

る)、グレゴリオ聖歌の理論と実践、各時代の歌の初見練習、初歩的な指揮法、対位法とポリフォニー作品の分析、歌唱法、実践的オルガン演奏、和声があった。

さらに第1次世界大戦後には、修業年数が2年に延長され、実践的、そして典礼的な教育に重点が置かれた。発声の教員も迎えられ、オルガン演奏のためにピアノ演奏の履修も義務付けられた。また、従来カトリックのオルガニストにはあまり求められなかった即興演奏の技術を習得させるレッスンも組み込まれた。そして合唱の授業も重要視され、大聖堂の聖歌隊との連携のもと、実際の典礼で演奏する経験が積み重ねられるようになった。

・アーヘン・グレゴリウスハウス

1882年に設立された学校に関して、校長のシュヴァルゲは「設立50年の今年、アーヘン・グレゴリウスハウスについて誇りをもってその過去を振り返ることができる。(中略)ここでは授業について、今日どのように構成されているかを述べる」²¹⁾として、教育内容ならびに試験内容について詳細に紹介している(C)。そこではまず入学試験と、各レベル別のクラス(初級、中級、上級)について説明されている。入学試験に関する情報が詳しく掲載されている例はほとんどなく、その意味においてこの論考は当時の入試のレベルがどの程度のものであったかを示す貴重な資料である。これを見る限り、教会音楽科に入学を希望する者には最低限の音楽的な基礎能力が求められ、それは入学後の授業を受けるために最低限必要なものであった。そして既に教会音楽科あるいは教会音楽学校は、「教会音楽家」という専門家の育成を目指していたことが分かる。また、入学定員についての記述は見当たらないが、卒業試験については、専任職のポストが限られているため、合格者は平均して15人程度に止めているとある。

グレゴリウスハウスへの入学試験(初級クラス)には、ピアノの基礎的能力(モーツァルトのソナタ、チェルニー― 良く訓練されていること)、和声(聖

歌の和声付け — 密集配置と乖離配置による三和音、転回形)、聴音(全音階的な音程を含む)が課されている。基礎知識がない者はグレゴリウスハウスに入学することはできない。これは厳密に実施されている。ただしこれらの必要な知識を準備クラスにおいて得る機会はある²²⁾。

授業科目は17あり、さらに学生たちは歌やオルガン演奏によって、週3回のミサ、2回のドイツ語による歌ミサ、1回の死者のためのミサ、晩祷と終課で実践しなければならなかった。ここで興味深いのは、シュヴァルゲが読者に対して、ここで与えられた教育の結果に関心があるだろうとして、当時最終試験として定められていた「小オルガニスト試験、大オルガニスト試験、合唱指揮試験」の具体的内容の一部を併せて掲載していることである。次頁に示す[表2]は、それらを整理したものである²³⁾。

この授業と試験内容から、教会音楽家について、当時既に職業像、教育像がある程度確立されていたことが分かる。これらの授業内容を習得するには、相当の時間数が必要であり、学生の努力も並大抵のものではなかったと想像される。シュヴァルゲは、最後に、教会音楽家という職業が他の職業と比べて、能力的にも高度なものが必要とされるものであると主張している。

上述のことからも明らかなように、教会音楽家の教育は、いかに多様な角度から、そして基礎から行われなければならないことか。学生も授業に練習に、限界まで取り組まなければならないことか。その上、筆記の科目もある。オーケストラのメンバーのような他の分野の音楽家は1つの専門科目で済むのに、教会音楽家は6つの専門科目を同様に学ばなければならないが、それによって職務を適切な方法で遂行することが可能になる。

それと関係することであるが、複数の専門科目があるとしても、それによって独奏者としての能力に達することはでき

ない。さらにその分野の学びを続けるという課題が残されている。他方で、様々な角度からの学びは、教会音楽家が後にオルガンの賢人として、単に日々作品を再生するだけでなく、自ら即興や和声付けをすることによって創作することをも可能にする。この自己形成に関して、技術的な基礎が与えられ、精神性が豊かに具体化されることが、教会音楽学校の美しくかつ重要な課題であり、それはまだ達成されていない²⁴⁾。

・ベルリン教会音楽・学校音楽大学

ベルリンの教会音楽・学校音楽大学は、19世紀初頭に設立された。ドイツでは最も古い教会音楽学校である。論考を書いたベームは「1833年創立の作曲学校や1869年設立の音楽大学よりも古い」²⁵⁾と述べている。この学校では設立当初から福音主義教会の教会音楽科目が主として扱われ、特に歌とオルガン演奏に特化した教育が行われていた。

カトリック教会音楽に関しては、1881年にグレゴリオ聖歌の授業が加えられた。この科目は、コンマー(Fr. Commer)やフォルバッハ(Fr. Vollbach)、ティールがその任を担った。その他のカトリック教会音楽に関する科目は、一気に整備されたのではなく、徐々に設置された。これは、カトリック教会音楽を志望する学生数が非常に限られていたことと無縁ではない。その要因は定かでないが、1932年の夏学期の段階で、カトリックの学生は160人中21人であった。

しかし宗派を問わず、カトリック教会音楽の研究を行う教員が数多くいたことは興味深い。当時の福音主義教会系の音楽学者モーザー(H. J. Moser)はその一人である。また授業科目もかなり充実していた。ベームは次のように述べている。

カトリック教会音楽の授業において重視されているのは、グレゴリオ聖歌と典礼の歴史である。グレゴリオ聖歌の時間は、福音主義教会系の学生も参加しなければならない。4セメスターの間に、簡単なレチタティーヴォ様式の詩編唱、聖

務日課とミサのアンティフォナ、聖務日課のレスポンソリウムからグラドゥアーレとアレレヤのメリスマ様式が取り挙げられる。5セメスターでは、オルディナリウム・ミサの曲が、6セメスターでは、パレストリーナまでの多声音楽で用いられているグレゴリオ聖歌が対象となる²⁶⁾。

グレゴリオ聖歌以外には、典礼に関する科目、教会の合唱音楽の実践があった。さらに1931年以降に追加されたものとしては、カトリック教会音楽作曲法、パレストリーナから現代までの教会音楽史などがあった。そしてこれらの授業科目を受講するためには、当然のことながら入学試験が実施された。その程度は、入試の段階で副科楽器の能力が問われるほど高かった。

【表2】「アーヘン・グレゴリウスハウス」の授業および試験内容

授業科目	内 容	試験内容
・ 歌唱 ・ 指揮	・ 聴音：間違い探し、書き取り、初見、リズム練習 ・ 発声の個人レッスン ・ グレゴリオ聖歌歌唱（週2回、練習と実践） ・ 指揮：合唱団を使って、作品を実際に指揮	・ グレゴリオ聖歌の指揮 ・ 4声の合唱曲の一声部を初見 ・ 音程と和音唱、現代曲のスコア奏 ・ 4声の合唱曲の解釈と指揮
・ 和声 ・ 対位法 ・ 即興	・ グレゴリオ聖歌の和声付け（初級クラス） ・ 理論授業（週2時間、中・上級クラス） ・ オルガンでの即興レッスン（週2時間）	・ 様々な合唱形態による聖歌の和声付け（長短調および教会旋法、現代的な調） ・ 即興：前奏、間奏、後奏 ・ 作曲（トリオ、フーガ、編曲含む） ・ 聖歌：前奏・後奏を付けて
・ オルガン ・ ピアノ	・ バッハを中心に、全時代の作品を演奏する ・ 構造学、レジストレーション技法 ・ ピアノは必修科目	・ ポリフォニー作品の演奏 ・ 暗譜によるトリオ作品の演奏 ・ オルガン構造学に関する口頭試問
・ 典礼 ・ 教員免許	・ 典礼 ・ 音楽教育学（論理学、心理学、教育学、方法論） ・ 音楽史、美学、形式論 ・ 合唱	口頭試問： ・ 16世紀を中心とした音楽史の知識 ・ 教会暦 ・ 教会音楽史

入学試験は、数多い応募者から、能力の高い者を選ぶため、非常にレベルが高くなっている。聴音、ピアノ、歌、理論、オルガン、任意の弦楽器について試験が行われる。2年の学修の後、国家オルガニスト並びに合唱指揮者の試験を受けることが認められる。そして学校音楽科の学生は、8セメスター後に、国家教員試験の試験を受験することが可能である²⁷⁾。

・ミュンヘン演劇音楽大学教会音楽科

ベルベリッヒも述べているように、ミュンヘンにおける教育はラインベルガー(J. Rheinberger)の時代にまで遡ることができる。しかしそこでは、オルガン演奏の分野に力が注がれており、教会音楽家を形成することにはあまり関心がなかった。この影響は、1921年によく教会音楽科が設立されても、なお残っていた。

この学科はありきたりの聖歌学校ではなく、真の意味での芸術的な教会音楽家を育てることを念頭に置いている。そのため、入学試験も難易度が高く設定されている。具体的には、和声について習熟していること、バッハの2声のインヴェンションとベートーヴェンのソナタのアレグロ楽章の演奏、そして初歩的なオルガン演奏が求められる²⁸⁾。

授業内容も非常に高度であったと推測され、対位法の授業は作曲を主専攻とする学生と同レベル、ピアノやオルガンなども同様であった。その他の音響学、音楽理論、形式論、楽器論はいうまでもなく、教会音楽史(週4時間、2年間)、グレゴリオ聖歌理論・歌唱・伴奏、初見(ト音記号から始まって、メゾ・ソプラノ記号、バリトン記号なども)、指揮(大聖堂合唱団も参加した合唱の授業の中で)、声楽(週30分、2年間)が教授された。なおラテン語に関しては時間の関係上、特別な授業は設けられていなかった。

これまで検討した学校と同様に、ベルベリッヒ

も、このような授業科目の水準がいかに高いかを示すためか、最終試験の内容を示している²⁹⁾。それによると、歌、聖歌の伴奏、カトリックの典礼・教会音楽史に関する口頭試問、指揮(ポリフォニー作品でかつ典礼的歌詞を持つもの、14日間の予見猶予あり)、指揮で演奏する作品の移調、形式論・楽器論・音響論などに関する口頭試問、オルガン演奏(バッハ以前の難易度の高い作品とバッハの難易度の高い作品)、ピアノ伴奏(新旧のオラトリオと合唱作品)、音楽史(与えられたテーマについてのレポート作成と口頭試問)、など実に多様な試験科目が実施されていた。

・ケルン音楽大学カトリック教会音楽科

クルテンは、この数年の間に各地に教会音楽科が整備されたが、キリスト教神学に関する科目が充実しているところが少ないことを指摘するところから始めている。ケルン音楽大学のカトリック教会音楽科では、グレゴリオ聖歌の教育に重点が置かれていた。ヨーナース(P. D. Johners)がそれを担当し、週4時間の授業では、ネウマ、形式が主に取り扱われた。グレゴリオ聖歌練習では教会暦に合わせて歌が選択された。典礼などはラスール(H. v. Lassaulx)が担当した。教会ラテン語の講師も迎えられ、授業が行われた。さらに1928年のピウス11世による「ディヴィニ・クルトス Divini Cultus」に基づいて、週2時間2つの授業で古典的な対位法声楽作品が、スコアリーディング・分析・合唱では、ミサ、モテット、聖歌、詩編、パレストリーナの受難曲などの形式が教授された。オルガンに関しては、6セメスターの間に、バッハ以前から現代までの作品を学ぶとともに、即興のクラス授業も課されていた。

理論に関する科目は、6セメスターにわたって、カトリック教会音楽の中から、特に合唱作品が取り上げられた。その他、学生は和声や作曲も学ばなければならなかった。それは「基礎的な音楽史的な知識は、最終的に若い教会音楽家に広い視野を与える」³⁰⁾という信念に基づいて行われた。さらに当時の学長が教会音楽における宗教的信仰の重要性を説いていたため、オルガン音楽史、ドイツ語による聖歌の授業、合唱の実践も積

極的に行われ、典礼実践における演奏は学生が担当していた。

・シュトゥットガルト音楽大学教会音楽科

ヴェルテンベルク州（当時）のシュトゥットガルト音楽大学では、1926年に福音主義教会音楽科が設置された。1929年にケンプ（W. Kempff）の後任として学長に就任したヴェントリンク（K. Wendling）はカトリック信者であり、授業科目にグレゴリオ聖歌が設置されていないことを嘆いていた。

このヴェントリンクの影響がいかほどであったかは定かでないが、1931年の春学期には、カトリック教会音楽科が開設された。授業科目としては、教会ラテン語、カトリック教会音楽史、典礼、グレゴリオ聖歌、典礼オルガン演奏などがあった。2年におよぶ修業の目的はカトリック教会音楽の基礎的な教育にあり、それは、大都市のカトリック教会のオルガニストと合唱指揮者に必要な能力であった。

さらにシュトゥットガルトでは、教会音楽学校と音楽学校の結び付きが強調されていた。これはケルンの場合と同様に、音楽大学という教会色が薄い場において、教會的な内容を敢えて行うことが、キリスト教の影響を受けた音楽の根本を知る上で必要であるという考えに基づくものであった。

・カールスルーエ・バーデン州音楽大学

カトリック教会音楽研究所

シュトゥットガルトと距離的にはそれほど離れていないカールスルーエにおいても、教会音楽教育が積極的に行われていた。その規模は、1932年当時で学生が12人、聴講生が55人という程度であり、決して大きいといえるものではなかったが、グレゴリオ聖歌の教育に力が注がれていた。

バーデルによると、チェチーリア祭では大学のコンサートホールでグレゴリオ聖歌による演奏会を開催し、大成功を収めたとある。

4.2 教会音楽家養成機関以外における教育

ここまで、専門の教会音楽家の育成について検討してきた。この他『ムジカ・サクラ』には、専門家育成以外を目的とした教育について述べた論考が見られる。

4.2.1 神学校

一つは、神学校（Pristerseminar）における教育についてである。メルダース（J. Mölders）の「司祭の養成機関における教会音楽の授業」（J）やシュトゥックハウゼン（Stockhausen）の「聖職者の教会音楽的養成」（K）では、その具体的な内容が語られている。それによると、当時は多くの神学科目が専任の教授によって担当されていたのに対して、教会音楽は非常勤の教師によって教授されていた。そのため、前者は年度やセメスターごとにその内容が発展して行くのに対し、後者にはそれが見られなかった。メルダースはこれを「モトゥ・プロプリオ」などの軽視に当たるものだとし、自らの勤めるケルンの学校では、この状況に対する改善が既に行われたと述べている。またそこで行われるべき授業内容については、次のように触れられている。

憲章〔筆者注：「ディヴィニ・クルトス」〕では次のように詳述されている。

「すべての司祭は、若い時からグレゴリオ聖歌と教会音楽を教授されることを望み、そうされるべきである。」（中略）特にその中では、グレゴリオ聖歌、教会音楽、発声法の科目が、「若い時」から要求されている。それに加えて、神学校において神学の学びが進むとともに、グレゴリオ聖歌と教会音楽、そしてポリフォニーとオルガン芸術の「美学」も必要とされている³¹⁾。

そして彼は最後に、教育の充実に必要な点を3つ挙げている。それらは、神学校における教会音

楽の専任教員の配置，教会音楽の必修化（試験付き），そして教会音楽理論の講義と歌の練習を日々実施することである。

4.2.2 学校（大学以外）

神学校と並び，教会音楽教育の対象とされていたのが，大学以外の一般の学校である。これは「ディヴィニ・クルトス」に端を発するものと考えられる。その議論を主に行ったのは，ミュンヘン音楽大学で教鞭を執っていたハース（J. Haas）であった。彼は，「学校と教会音楽」という題で4回にわたって投稿している（L～O）。

ハースはまず，学校において教会音楽教育を行う意義とその具体的内容について述べるところから始めている（L）。それによると，第1次世界大戦後の時代や価値観の変化に伴って，宗教教育やその音楽教育が難しくなりつつあったことが窺われる。彼はそれを踏まえた上で，教育の意義を見出そうとしていた。

現代と中世を比較すると，現代の人間は当時の人々よりも調和するという能力に欠けていることが分かる。新しい思想や感覚は妥協的な方法に支配されている。それゆえ，州（国家）と教会，教会と学校を区別することは不幸に違いない。憲法149条によると，宗教の授業は信教の自由の例外として，学校における正規の科目になっている。（中略）学校の授業における教会音楽の保護は，法律上保証されているのである³²⁾。

ハースはこのように指摘した上で，「学校は教会音楽を保持すべきである。その理由は次のとおりである」³³⁾として，教会音楽を学校教育の中で行う意義について，右の[表3]にある3つの観点にその根拠を求めている³⁴⁾。

4.3 教会音楽家を取り巻く状況

『ムジカ・サクラ』には，これまで述べてきた

【表3】ハースが指摘した3つの観点

観点	ハースの指摘
歴史 (Cで詳解)	・有史以来，教会音楽は常に人々にもあった。
文化 (Dで詳解)	・教会音楽の推奨は民族音楽の保護でもある。 ・グレゴリオ聖歌とドイツ語による聖歌の保護は，ドイツ音楽文化の本質を理解するためのアプリオリである。
心理学 (Eで詳解)	・ヌミノスム（超自然的），トレメンドゥム（畏恐），ファシイノスム（魅惑）が教会音楽の中に感動的に表現されている。

内容の他に，特に教会音楽家となるべく専門教育を受けた人たちが，実際にどのような環境で働き，そこでどのような問題が起きていたかを詳細に語った論考がある。ヴェルネット（F. Wernet）の「カトリック教会音楽家の経済的状況と組織化」（Q）はその一例である。

1931年当時，未だ全ドイツ共通の教会音楽家雇用規則や給与体系が存在せず，カトリックにおいても教会福音主義教会と同様に，教会音楽家の待遇に地域差が見られた。ヴェルネットはその状態について次のように述べている。

カトリック教会音楽家の経済的な状況について，ミサにおける職務としてはほとんど顧みられていないのが現状である。未だに彼らを，2つ以上の複数の仕事から，独立させることはできてない。西部ドイツにおける現在の給与水準においては，経済的に兼職扱いとされている。専任職として位置づけられるべきであるにもかかわらず，教会音楽の仕事を副業と区別しようとしてこなかったのだ³⁵⁾。

この発言からは，教会音楽教育の施設がある程度整備された1930年代に入ってもなお，教会音楽家の経済的な自立に大きな困難が伴っていたこと

が分かる。ヴェルネットは、その実情を訴えるため、当時の国家の職業分類を示している。それによると教会音楽家は当時の国家の職業分類(Reichsbesoldungsordnung)の「グループ8」に相当するとされていた。これは様々なアシスタントの仕事と同等であり、秘書、採掘職人、政治家秘書・写真家、学校教員(大学を除く)よりもかなり低く位置づけられていたとある³⁶⁾。

ヴェルネットはこの現状に対して、専任職としての地位確立の必要性を説明しようとした。そこでは、過去の伝統 — 特に福音主義教会におけるカントールと教会音楽家の関係 — との結び付きが持ち出され、教会音楽家の職務は教師職と同等であるという理論が展開されている。ヴェルネットは、このように考えることが、教会音楽家の経済的かつ、精神的支柱になるとしている。その発想は、最後の結論 — 教会音楽家は教師と同様に「音楽の教育職かつ成人教育の仕事」であり、「教会音楽家」を作ることを始めなければならない — にも明確に表れている。

現在は、教会音楽家の地位が明らかに後退している。これは既に述べたような副職と専任職との関係に問題がある。教会音楽の職務が専門職として見做されるか、あるいは副職として営まれるかは、仕事の所有者に委ねられている。私たちはもう一度、このチェチャーリア協会の雑誌において、教会音楽の職務は専任職であるべきだという主張に立ち戻るべきである。

全ての職業は、副業という働き方を採り入れることによって成り立っている。教師、会社員、飲食店経営者、手工業職人、工業職人、公務員、鉱山労働者、製錬所労働者である。しかしある職業〔筆者注：教員〕は、とりわけ教会音楽家の仕事と密接に関連していると実証されている。それは常に互いに関係を保ち、そのような伝統を作り出してきた³⁷⁾。

5. おわりに

本論では、1929年から1932年に刊行された『ムジカ・サクラ』の中から、教育に関する論考を中心に取り挙げ、検討してきた。その結果、特徴として浮かび上がったのは次の点である。

第一に、この時期の論考を見る限り、教会音楽教育の本質 — 教育とは何か、その意義は何か — に関する議論は見られなかった。確かに、ハースのように、学校教育において民族の文化と教会音楽を結び付けようとする動きもあったが、議論は深まらなかった。この背景には、2つの要因があると考えられる。一つは、20世紀初頭に出された「モトゥ・プロプリオ」や、「ディヴィニ・クルトス」の影響力である。もう一つは、特に後者について当てはまることであるが、議論を進めようとした直後の1933年にナチス政権が発足してしまったことである。これは教育の前提を根本から変化させざるを得ない事態であり、1928年の「ディヴィニ・クルトス」に関する議論は発展しなかったと推察される。

第二に、教育の目的や意識に、学校ごとの違いが見られた。例えば、レーゲンスブルクでは教会の奉仕者としての意識育成が重視されていたのに対し、ミュンヘンでは芸術的な教会音楽家の育成が主張されていた。この背景は明確でないが、各学校が学生募集のために、意図的に各々の特徴を前面に押し出そうとしていたとも考えられる。

第三に、教育の中心的な目的は「グレゴリオ聖歌の教育」にあった。これも「モトゥ・プロプリオ」や「ディヴィニ・クルトス」に基づくものであり、教育機関ごとの論考においても聖歌教育が強調されていた。その教育内容は、記されたものを見る限り、かなり充実していたと想像される。

第四に、ナチスが政権を獲得する前の1920年代後半から1930年代初頭にかけて、各教育機関では既に具体的なカリキュラムと試験と内容が決められ、実施されていた。これは福音主義教会がナチス政権の期間に制度的な整備を進めようとした姿とは異なっていた。修業年数は2年程度とされていたが、その内容は現在でもその大枠が変更されておらず、現在では4年程度で履修するものを短

期間で実施していた。また、オルガンの演奏技術に対して、即興の必要性が説かれ、その能力向上が大きな課題であった。

第五に、専業音楽家の育成のみならず、聖職者養成や一般の生徒にも、教会音楽教育が実施、あるいは想定されていた。

第六に、教会音楽家の地位の向上は、教育機関や教育内容の整備とは必ずしも時期的に一致しなかった。多くの人が、教会音楽の仕事を副業とする発想から抜け切れずにより、教会音楽家は経済的な問題に常に悩まされていた。これは現代にも通じる課題であり、興味深い。

今回は、1932年までの論考を考察した。ここで示した状況がナチス政権の誕生によってどのように変化したのか。この検討を今後の課題とし、次回は1933年以降について考察を進める予定である。

注

- 1) 佐々木悠「ドイツ福音主義教会における第2次世界大戦前後の教会音楽教育—『音楽と教会』を中心に—」『エリザベト音楽大学研究紀要』35(2015): 1-11。
- 2) 音楽全般に関しては、前稿「佐々木悠、前掲論文、2」で取り挙げたため割愛する。
- 3) F. Kördle, J. Kremer, ed. *Der Kirchenmusiker*. Laaber. 2015
- 4) M. Schneider, W. Bretschneider, G. Massenkeil, ed. *Enzyklopädie der Kirchenmusik* (Laaber, 2010-).
- 5) D. Philippi, “Fortführung der Traditionen und Kirchenmusiker-ausbildung heute,” *Der Kirchenmusiker* (Laaber, 2015): 373-389.
- 6) H. Schröder, “Anmerkungen zur Geschichte und zum Funktionswandel katholischer Kirchenmusik im Dritten Reich,” *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 72 (1988): 137-165.
- 7) 次の3つの雑誌である。 *Cäcilienvereins Organs*, *Musica Sacra*, *Monatschrift für Kirchenmusik und Liturgie*.
- 8) “Zum Gedächtnis,” *Musica Sacra* 1931, no. 1 (1931): 1. (執筆著者不明)[以下、全ての引用は筆者訳、『ムジカ・サクラ *Musica Sacra*』をMSと略す。]
- 9) 同上。
- 10) 次の2つの部分を要約した。
- K. Pietschmann, “Höfische und kirchliche Kapellen des 15. und 16. Jahrhunderts. Auf dem Weg zur kirchenmusikalischen Institution,” *Der Kirchenmusiker* (Laaber, 2015): 160-168.
- D. Philippi, 前掲論考, 373-376.
- 11) フィリッピの記述には特定の年代が記されていないが、『新カトリック大事典』(研究社, 2002)の「スコラ・カントルム」(p.518)の項には「1370年に教皇庁立スコラ・カントルムが廃止された」とある。
- 12) 1430年代から1440年代にかけて、12の地域(トルトナ、ピスト

イア、フローレンツ、ボローニャ、トレヴィーゾ、ミレト、パドヴァ)で新しい学校が作られた。[K. Pietschmann, 前掲論考, 160.]

- 13) K. Pietschmann, 前掲論考, 162.
- 14) マクシミリアン1世が創設した聖歌隊は、現在もウィーン少年合唱団として活動を続けている。
- 15) 本論における学校名(日本語訳)は、原則として、文献などに記されている原語をもとにしている。
- 16) 本研究では、エリザベト音楽大学附属図書館にマイクロフィルムとして所蔵されている『ムジカ・サクラ』を使用した。
- 17) B)とG)の執筆者のファースト・ネームは不明、K)の執筆者名も不明。
- 18) “Kirchenmusikschule Regensburg,” *MS* 1932, no. 5-6 (1932): 295-296.
- 19) 同上。
- 20) C. Thiel, “Die regensburgische Kirchenmusikschule,” *MS* 1932, no. 7 (1932): 193.
- 21) J. Schwalge, “Das Gregoriushaus in Aachen,” *MS* 1932, no. 5-6 (1932): 129.
- 22) 同上。
- 23) J. Schwalge, 前掲論考, 130-136.
- 24) J. Schwalge, 前掲論考, 135-136.
- 25) H. O. Böhm, “Die staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin und die katholische Kirchenmusik,” *MS* 1932, no. 5-6 (1932): 140.
- 26) H. O. Böhm, 前掲論考, 142.
- 27) H. O. Böhm, 前掲論考, 144-145.
- 28) L. Berberich, “Die kirchenmusikalische Abteilung der staatlichen Akademie der Tonkunst in München,” *MS* 1932, no. 5-6 (1932): 145.
- 29) L. Berberich, 前掲論考, 146.
- 30) W. Kurthen, “Die Abteilung für katholische Kirchenmusik an der Hochschule für Musik in Köln,” *MS* 1932, no. 5-6 (1932): 148.
- 31) J. Mölders, “Kirchenmusikalischer Unterricht an Priester-seminarien,” *MS* 1930, no. 9 (1930): 286-287.
- 32) J. Haas, “Schule und Kirchenmusik,” *MS* 1929, no.1 (1929): 16.
- 33) 同上。
- 34) 特に心理学的側面に関しては、オットー(R. Otto)の理論に基づいたものであり、当時非常に人気のあった考え方であった。オットー『聖なるもの』華園聴鷹訳(創元社, 2005)。
- 35) F. Wernet, “Die wirtschaftliche Lage und die Organisation der katholischen Kirchenmusiker,” *MS* 1931, no. 4 (1931): 133.
- 36) 当時の職業給のシステムはグループの数字が少なくなるほど社会的な位置づけが高くなることを示していた。次に示すのは、ヴェルネットが論考中で例示している俸給例[F. Wernet, 前掲論考, 134.]である。

勤続年	2年	4年	6年	8年	10年
G 8	2090	2180	2270	2360	2450
G 6	2200	2350	2500	2650	2800

(単位: ライヒスマルク)

彼は、この金額では家族を養うことは非常に難しく、住居手当や子育て手当なども全額が支払われることはなかったと述べている。またエッセンやデュッセルドルフのように、司祭職の半分以上の報酬という状況もあり、日曜日のみのオルガニストや合唱指揮者に至っては、時間給の扱いであったと書かれている。

- 37) F. Wernet, 前掲論考, 135.

ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールにおける委嘱作品の特徴

馬 抒

(2015 年 11 月 27 日受理)

Features of the Commissioned Work in the Van Cliburn International Piano Competition

Shu Ma

Commissioned work made for the piano competition is considered that it has become an interesting new field in the modern piano repertoire. As anyone can guess, commissioned work which is premise on playing in place of the competition is not easy to play to some extent. So, the author wanted to consider what capacity is asked in such works, what kind of representation is required, or what has become a point of playing that work. This paper focuses on the study of the works commissioned by the Van Cliburn International Piano Competition, taking all the 10 works commissioned from 1962 the 1st competition to 1997 the 10th competition, and explores the characteristics of each piece from the perspective of a pianist. On that basis, the author attempts a discussion about what transitions can be found between these works and to sum up such as their similarities or features.

序

コンクールのための委嘱作品は一般的に、コンクール開催国の作曲家がコンクール主催者からの委嘱を受けてそのコンクールのために新たに書き下ろしたものであり、参加者は、その曲を限られた期間で仕上げ、同じ場で競う。このようなコンクールの委嘱作品は、現代のピアノ曲のレパートリーにおいて、新たな興味深い分野となっていてと考えられる。誰もが推測できるように、コンクールという場で演奏することを前提とした委嘱作品は多かれ少なかれ容易に弾けるものではない。そこで、そうした作品の中でどのような能力が問われ、どのような表現が求められ、何がその曲の演奏のポイントとなっているのかを考察しようと考えた。

本論文ではまず、世界各地の主要な120以上のコンクールによって1957年に設立された世界トップレベルの音楽コンクール組織である、国際音楽コンクール世界連盟 (The World Federation of

International Music Competitions, WFIMC) に着目し、そのうち60以上のピアノ・コンクール及び様々な楽器対象の部門を持つ総合コンクール（以下複合コンクールと記す）のピアノ部門を徹底的に調査した。そのうち、委嘱作品を課題曲の中に入れているコンクールないしピアノ部門は22例があった。但し、その扱いが継続的であるコンクールもあれば、一時的にしか取り入れていないコンクールもある。また、委嘱作品を継続的に取り上げているコンクールのうちにも、歴史のあるコンクールとそうでないコンクールがあることも判明した。

委嘱作品を課題曲の中に継続的に取り入れてきたコンクールの中で、特に長い歴史を持つのはエリザベート王妃国際音楽コンクール (Queen Elisabeth International Music Competition of Belgium) とヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクール (Van Cliburn International Piano Competition) の2つである。

1937年に設立されたエリザベート王妃国際音楽

コンクールは、ピアノ部門の審査が1938年に始まった。その後、第2次世界大戦のために中止され、1952年に再開された。委嘱作品（或いは同コンクールの作曲部門で優勝した作品）を予選（ピアノ独奏曲）と本選（ピアノ協奏曲）でそれぞれ1曲ずつ演奏させることが特徴である。

ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールは、国際音楽コンクール世界連盟（WFIMC）に加盟した最初のアメリカのコンクールであり、1962年にスタートしてから、4年に1回開催され続けてきた。予選では毎回1曲の独奏作品が演奏されるが、1997年までは、アメリカを代表する作曲家に課題曲の作曲が委嘱されてきた。2001年以降は、委嘱作品の扱いに独自のシステムが導入され、課題曲自体の審査というもう1つのコンテストが設けられることになった。まず、コンクール側が選んだ複数のアメリカ人作曲家から作品を募集し、その中からさらに4、5曲が選ばれ、最後に参加者各自の選択によって任意の1曲が予選で演奏される。最も多くのファイナリストに選ばれた作品には大賞が与えられる。これによって、委嘱作品の演奏だけが審査されるのではなく、演奏者自身も、提示された複数の作品から演奏したいものを選んで演奏することによって、審査の一端を担うことになった。

エリザベト王妃国際音楽コンクールが委嘱作品として独奏曲、協奏曲の両方を取り入れている点は非常に興味深い。両方合わせて32曲にも上るため、オーケストラ部分も含め、分析にはかなりの時間を要すると考えられる。従って、本論文は、委嘱作品が独奏曲に限られ、2001年以降その扱い方に独自の特徴が見られるヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールに研究対象を絞ることとした。

本論文では、同コンクールの1962年第1回から1997年第10回コンクールまでの委嘱作品の全10曲を取り上げ、ピアニストとしての立場から見たそれぞれの作品の特徴についての考察を行い、これらの曲に見られる変遷や共通点、特徴などを概括する。

なお、本論文は平成22年度にエリザベト音楽大学に提出した博士学位論文の一部を抜粋し、まと

めたものである。

1. 分析方針

ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの委嘱作品及び新曲の分析に当たって、本論文では、曲の形式・構成や作曲技法などに注目した楽曲分析的なアプローチではなく、筆者のピアニストとしての立場から、もっぱら、曲に含まれる演奏技術上の要素に注目した分析を行った。演奏技術には、指が速く回ること、正確な跳躍ができることといった身体能力的な意味での技術、すなわち「メカニック」（メカニカルな技巧性）と、タッチの多様さ、指先のコントロール、ペダルのデリケートな操作による音色の変化、多彩な曲想標語などによる音楽的な表現、すなわち「テクニク」（音楽的に表現するための技術）の、大きく2つの要素があると考えられるが、本論文ではこのうち主に、客観的に考察することが比較的容易なメカニカルな要素に着目する。そのような要素としてまず挙げられるのは、音階、分散和音、速い走句、アルペッジョ、同音連打、跳躍、オクターヴや和音の連続、速いテンポ設定などといった、従来の音楽用語を用いての説明が可能なものである。それに加えて、両手間の異なるリズムやアーティキュレーション、左右の手で上行と下行の動きが常に微妙にずれている音型、左右の手が全く異なるテンポや強弱での演奏といった、従来の音楽用語によっては示すことができない新たな要素もある。また、曲によっては、カノンやオスティナートなども注目すべきポイントとなり得るが、それらはいずれも、作曲技法上の要素としてではなく、あくまで演奏上の技巧的要素としての側面から取り上げた。

委嘱作品及び新曲の中には、一方で、これらのメカニカルな要素がそれほど多く含まれず、それよりもむしろ音楽的な表現の方に重点が置かれていると思われるものもある。前述したように、タッチの多様さ、音色の多彩な変化、発想標語に対する音楽表現など、演奏者の音楽的感性を主に重視していると考えられる曲については、そうした面についても検討を行った。

なお、主な分析対象とするメカニカルな演奏技術要素については、それらの曲の流れの中での構成を反映させるために、原則として曲の中に出てくる順に取り上げる。

2. 各委嘱作品の概要

2.1 1962年第1回 リー・ホイビーの《5つの音によるカプリチオ *Capriccio on Five Notes*》

1962年に作曲された《5つの音によるカプリチオ》は、ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの最初の委嘱作品であった。なお、作曲家による曲に関する説明は見つけられなかった。

165小節の長さで、演奏時間は6分程度となっており、非常に演奏効果の華やかな曲となっている。短い主題呈示、主要部分と後奏の3つの部分からなり、それぞれ1～4、5～149、150～165小節となっている。1～13小節は3/4、4/4、6/4の変拍子で書かれているが、14小節以降は殆ど4/4拍子で書かれている。冒頭の主題呈示はモデラートで奏され、主要部分はアレグロ・モルトとなっており、後奏はアンダンテ、ウン・ポーコ・リペロで始まった後にア・テンポ、コン・フォーコへと変わる。

曲全体をつなぐ5つの音から成る動機は曲の冒頭部分に提示され、その後、リズムやアーティキュレーションなどの変化を伴いながら展開されていき、その上に広い音域で様々な技巧が次々と現れる。さらに、2つ或いはそれ以上の動機の変化型、すなわち動機の反行型と逆行型が同時に提示される箇所も多く見られる。

曲の最も特徴的なところは、隙間なく埋め込まれた5つの音の存在と、様々なメカニク的要素の目まぐるしい交替である。5つの音の動機を中心に、走句、オクターヴ、分散和音、声部の弾き分け、両手の素早い移動や跳躍、両手間の異なるリズム表現など、様々な技巧が相次いで用いられながら全体が構成されていく（表1）。

【表1】

小節	メカニクな能力が求められる 主な要素	小節	メカニクな能力が求められる 主な要素
1～4	（動機の提起）	90～97	跳躍
5～9	アルペッジョ ¹	98～102	両手間の異なるリズム
10～21	重音及びオクターヴの連続	103～107	走句
22～25	分散和音	108～119	両手の交替
26～33	両手間の異なるリズム	120～129	分散オクターヴ
34～54	カノン	130～138	両手の交替
55～61	両手間の異なるリズム	139～149	跳躍
62～71	特殊な分散和音	150～156	アルペッジョ
72～80	重音の連続	157～165	跳躍及び両手の交替
81～89	特殊な音型の連続		

¹アルペッジョとは装飾的な分散和音の1つを指すが、この曲では装飾的で音階的なパッセージもアルペッジョと呼ぶこととする。

ここに用いられた技巧には、他の作曲家の作品にも見られるものもあるが、中には何らかの工夫により一風変わった独自のパターンも見られる。

ペダルの使用は殆ど演奏者に任されているが、所々に「ペダル」、「コン・ペダル」、「ペダル・テヌート」、「センツァ・ペダル」などの言葉による指示も見られる。

この曲はアレグロ・モルトを基調とし、アルペッジョ、分散和音、両手間の異なるリズム、カノン、重音及び特殊音型の連続、走句、両手の交替、オクターヴ及び分散オクターヴなど様々な技巧が目まぐるしく移り変わっており、ピアノのほぼ全音域の使用や音ごとに音域を変化させる書法が非常に印象的である。曲全体から見れば、非常に技巧的で演奏効果の華やかな作品であり、メカニカルな要素に焦点を置いた作品だと考えられる。

2.2 1966年第2回 ウィラード・ストレイトの《ピアノのためのストラクチャー *Structure for Piano*》

《ピアノのためのストラクチャー》は、1966年の第2回ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクール、第2次予選のための委嘱作品として作曲された。なお、作曲家による曲に関する説明は見つけられなかった。

曲は168小節の長さで、演奏時間は6分程度となっている。98～119小節の22小節は叙情的で静かなアダージョとして挿入されているが、他の部分は殆どプレスティッシモで奏される。4/4、5/8、11/8、14/8、12/8、9/8、8/8、4/8、2/4、6/8、

3/8の変拍子で書かれており、フレーズの構成は概ね均整的なもので、和声やリズムは非常にわかりやすい。7つの部分に分けられ、それぞれ1～2, 3～47, 48～67, 68～86, 87～97, 98～141, 142～168小節となっている。そのうち、第1部分は前奏的で、第5部分は挿入的である。各部分には、重音による音型が多用されており、オクターヴ及び和音の連続、音階及び音階的走句、分散和音が主な演奏ポイントとなっている。また、167小節の重音によるグリッサンドは非常に弾きづらい。曲全体はリズムカルで技巧的である。ペダルに関しては全く指定されておらず演奏者に任されている。

全体にシンプルな主題と分かりやすいリズムを用いて書かれており、曲の後半では22小節のアダージョの挿入があるが、他の部分は殆どプレスティッシモで奏される。オクターヴ及び和音の連続、分散和音と音階といったピアノの基本的な技法に基づいているが、演奏効果は華やかな作品となっている。最後の、隣り合う白鍵と黒鍵を同時に弾くグリッサンドは難所である。

2.3 1969年第3回 ノーマン・デロ・ジョイオの 《カプリッチョ（二度音程による）Capriccio (On the Interval of a Second)》

《カプリッチョ（二度音程による）》は、1969年第3回ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの第2次予選の委嘱作品として1968年に書かれた、6分程度の技巧的な作品である。なお、作曲家による曲に関する説明は見つけられなかった。

曲は146小節の長さで、3/4, 2/4, 4/4, 5/4の変拍子で書かれている。小節ごとに拍子が変わることもしばしばあるが、そこからリズム的な難しさは生じていない。1～24, 25～137, 138～146小節の3つの部分に分かれており、テンポはそれぞれレント（♩ = 52）、アレグロ（♩ = 120）とレント（♩ = 50）となっている。第1部分（1～24小節）では、1～9小節はベザンテの表情となっており、10～17小節はそれと対照的なカンタンド、カンタービレの楽句であり、18小節からは音楽が

冒頭楽句と類似するステンタートの表情に戻り、その後徐々に静まっていく。第2部分（25～137小節）は曲の主要部分であり、第1部分と殆ど関係のない内容となっている。アレグロのテンポに終始し、さまざまな演奏技法を含んだフレーズが目まぐるしく入れ替わる。音楽的にもメカニク的にも特徴の異なる各部分を正確かつ表情豊かに演奏できるかどうかはこの部分で試される。第3部分（138～146小節）は冒頭が短縮された形で再現される。ペダルについては、139小節の1箇所のみ「ペダルを用いて音を美しく響かせる*fa vibrare col pedale*」という指示が見られるが、他は全て演奏者に任されている。

曲全体を通して厚みのある和音やオクターヴで構成され、そこから様々な技巧的な難しさが生まれており、その上さらに右手と左手のフレージングがずれていたり、アーティキュレーションが全く違ったりする部分を同時に弾くといった技巧なども要求される。

この曲は、主要部分はアレグロで奏される。広い音域にわたる跳躍、分散和音、和音の連続及び和音を取り入れた音型、オスティナートなどが中心に用いられており、中にはいくつか難易度の高いものが見られる。そのうち、両手のフレージングやアーティキュレーション、アクセントなどが異なるパッセージは最も特徴的な部分と考えられる。両手にそれぞれ異なるメカニカルな要素や音楽表現を置く技法によって、ありふれた音楽パターンが非常に新鮮味のあるパターンに聞こえ、同時に技巧的難易度が大幅に上がることになる。

2.4 1973年第4回 アーロン・コーブランドの 《夜想（アイヴズへのオマージュ）Night Thoughts (Homage to Ives)》

1972年に作曲された独奏曲《夜想（アイヴズへのオマージュ）》は、1973年第4回ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールのための委嘱作品である。

《夜想》は指の技巧を見せびらかすための曲では全くなく、ピアニストの内面世界にあるものを見極めるために書かれたものだと作曲家自身が語

っているが、その目的は「《夜想》を通して演奏者の本質的な音楽性が引き出され、それによって審査員が演奏者のメカニク的な才能や演奏の出来不出来よりも音楽的な才能をもっと見極められるように」¹⁾、そして「このような自由な形式の音楽に如何に一貫性を与えるかという演奏者の音楽性と能力を検証したいのだ」²⁾と述べている。

曲は106小節の長さで、演奏時間は8分程度となっている。テンポは、♩=48~84の中で非常に頻繁に変化する。4/4, 3/4, 2/4, 5/4, 6/8, 6/4, 3/2の変拍子で書かれており、拍子の変化も非常に頻繁である。3つの部分に分けられ、各部分はそれぞれ1~19, 20~77, 78~106小節となっている。第1部分(1~19小節)は、鐘の音を思わせるような響きで曲が始まり、幻想的な雰囲気醸し出す。第2部分(20~77小節)は最初の部分の動機から生み出されたいくつかの断片的なパッセージによって構成され、55小節近くでクライマックスに達してからは、高ぶった感情が徐々に静まっていく。第3部分(78~106小節)は冒頭の鐘の響きが2回展開され、*ff*の堂々たる響きの中にいきなり*pp*でのハーブの響きを思わせるような装飾音が入り、最後に霧の中で遠くから聞こえてくる1つの音の延々と続く余韻の中で音楽が止まる。

強弱も常に変化しており、中には24~27, 78~83, 93~98小節のように短い間で一気に大きく強まったり弱まったりするパターンや、15~18小節のように小節ごとに*mf*→*p*→*f*→*mp*の対照をなしているパターンなどが見られる。

発想標語には、イタリア語の他、英語による指示も多く使われている。ペダルに関する指示は、楽譜に細かく書き込まれており、特殊な用法などは見られないものの、「ペダルはそれぞれの音や和音の後に踏むDepress pedal after each tone or chord is struck」(1~7小節)などがある。ソステヌート・ペダルの使用は101小節の第4拍目から106小節にかけてのみ要求されている。演奏法については、「右手ははっきりと、鐘のように*r. h. sharp and clear, bell like*」(20~24小節)、「左手は霧が立ちこめるように、遠く*l. h. foggy and distant*」(20~23小節)、「重さの感覚*sense of weight*」(28~33小節)、「下段を強調する*mark*

lower line」(34~39小節)などが挙げられる。

この曲は、最も速い部分でも♩=84のゆったりしたテンポであり、9度ないし10度和音の多用や両手による跳躍はあるものの、リズムも音型も非常に単純で、演奏困難な技巧が殆ど使われていないため、メカニクの面からは非常に弾きやすい曲と考えられる。しかしながら、多くの発想標語が用いられており、テンポの変更や揺れが非常に頻繁で、それぞれのテンポの基準となる音価が目まぐるしく変わっていることが興味深い。曲の狙いは、作曲家がその目的を説明しているとおり、演奏者の技巧や演技の出来不出来よりも、この形式を持たない、内面の表現に焦点を当てた音楽に対してどういった感受性を持つか、どのように曲を構成するかを見極めることにある。

2.5 1977年第5回 サミュエル・バーバーの《バラードBallade》

1977年第5回ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの委嘱作品として書かれた《バラード》(1977)は、1年もかけて仕上げたバーバーの最後のピアノ曲であった³⁾。なお、作曲家による曲に関する説明は見つけられなかった。

曲は89小節で、演奏時間は6分程度となっており、6/8, 8/8, 9/8, 12/8, 3/8の変拍子で書かれている。

第1部分(1~32小節)及び第1部分の繰り返しである第3部分(57~89小節)は、主に2声部で書かれており、レガート奏法による3和音、または4つないし5つの音からなる和音の連続で構成されている。しかし、跳躍がなくテンポも速くない(♩.= 40)ため、弾きにくさは殆ど生じていない。第2部分(33~56小節)は主に3声部ないし4声部で書かれており、トレモロ風の音型、オクターヴ、分厚い和音が多用されている。ここでは、右手の声部の弾き分けと左手の広い音域にわたるアルペッジョ、オクターヴの跳躍が演奏のポイントとなっており、テンポがアレグロ・コン・フオーコに変わるため、やや弾きにくい箇所もいくつか見られる。

一方、曲全体において音色や強弱が常に変化し

ており、中間部分とその前後の部分が鮮やかなコントラストをなしている。非常にゆったりとしたテンポで全体が「不安なRestless」なムードに包まれている第1部分及び第3部分では、「♩」記号で区切られた4音動機のフレーズが、冒頭では1小節から3小節の長さであったものがその後6小節の長さにまで拡大しており、その中で、音色の変化や強弱の起伏が大きく出されている。

mp→*pp*・sostenuto→*mf*→*f*→*ff*→*ff*・marcato

→singing→*pp*→distant→*f*→*ff*・marcato→*p*→*pp*

第2部分は第1部分とは大きく対照をなし、全体が「Allegro con fuoco」に設定されている。感情の起伏は第1部分ほど大きくないが、*ff*の「各音をはっきりさせるben articolato」フレーズが強さのピークに達してからいきなり歌うような抒情性豊かな*mf*のフレーズに移る例が見られる。

ペダリングに関しては、第1部分と第3部分の終わりにソステヌート・ペダルの使用が指示されているが、他は殆ど演奏者に任されている。

手のポジションを変更するときの機敏さ、アーティキュレーションが異なる声部の弾き分け、跳躍などの技巧が試されているが、そのいずれも非常に弾きにくいものではない。また、長さが89小節と短いことに加え、第3部分が第1部分のそのままの繰り返しであることから、譜読みは非常に楽だと言える。一方、曲全体において音色や強弱が常に変化しており、中間部分とその前後の部分との鮮やかなコントラストを強調しているため、総合的に考えると、メカニカルな技巧性よりもむしろ感性豊かな表現力が演奏課題となっていると考えられる。

2.6 1981年第6回 レナード・バーンスタインの《タッチズ(コラル、8つの変奏曲

とコーダ) Touches (Chorale, Eight Variations and Coda) 》

《タッチズ(コラル、8つの変奏曲とコーダ)》は、1981年第6回ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの委嘱作品として1980年に書かれた作品である。

曲は、コラル、8つの変奏とコーダという、独立した10の部分からなっている(計191小節)。各部分にはI～Xの番号が付けられ、複縦線で区切られているが、それぞれの終わりにアタッカという指示があるため、全曲をつなげて弾くようになっている。各部分は最短6小節、最長30小節からなっており、いずれの部分にも非常に難しい演奏技巧は使われていない代わりに、ブルースのメロディーや、ジャズのリズムと和声を取り入れた、異なる様々な音色や豊かな感情表現が課題となっている。演奏時間は9分程度で、彼のピアノ独奏曲の中では、最も長いものとなっている。

タイトルの「タッチズ」は、楽譜にある作曲家の説明によれば以下の5つの意味を指している⁴⁾。1, (フランス語)鍵盤の鍵。2, 指, 両手と腕の異なる「感触」, すなわち深い, 軽い, 打楽器的な, 滑るような, 漂うような, 長く伸ばすような, 愛撫するような, など。3, 少量「ひとつまみのガーリックのような」。各変奏は曲によって20～100秒続く「わずかなもの」である。4, 個別の感情のスケッチ, すなわち, 心を動かされることについての短い音楽による表現。5, 特に作曲者と演奏者, 演奏者と聴衆との間の「愛のジェスチャー」。10の部分の主な特徴や、そこで使われるタッチを、表2にまとめている。

【表2】

構成	多用されているタッチ	主な表現や特徴	テンポ
コラル	レガート	・ブルースの感情 ・デリケートな強弱の変化	ルバート
変奏I	スタッカート、アクセント・スタッカート、メゾ・スタッカート	・エレガントさまたはグラツィオーソといった表情 ・強弱の対比	ヴィヴァーチェ (♩ = 66)
変奏II	マルテラート、アクセント、ノン・レガート、テヌート、スタッカート	・付点リズム ・強弱の対照的表現	♩ = 66
変奏III	スタッカート、アクセント	・弱拍の音にアクセント ・曲全体にわたる弱音ペダルの使用 ・楽譜の1段ごとに <i>f</i> と <i>p</i> の交替	♩ = 92

変奏Ⅳ	テヌートとスタッカーティシモとの対比、スタッカートとレガートまたはアクセントとの対比	・強弱の対照的表現 ・ペザンテ、ドロロソ、スケルツァンド、ヴィオレンテなどの表情 ・細かいアーティキュレーションによるフレーズ	♩ = 72 ♩ = 144
変奏Ⅴ	レガート	・高音部の「鐘のように」またはトランキイロという音色表現 ・旋律と伴奏のカンタービレやメストなどの音色表現 ・強弱の対照的表現 ・ダンパー・ペダルとソステヌート・ペダルの同時操作 ・ソフト・ペダルとダンパー・ペダルの同時操作 ・ソフト・ペダルとソステヌート・ペダルの同時操作	♩ = 40 ♩ = 60
変Ⅵ	右手はレガートティッシモに終始し、左手は1〜3小節がテヌート・スタッカート、4小節がレガート、5〜6小節がスタッカート	・右手と左手がそれぞれ12/8と4/4拍子 ・強弱の対比的な表現 ・ソフト・ペダルのみの使用	♩ = 52
変奏Ⅶ	オクターヴによるレガートやスタッカートなど	・オクターヴの連続 ・オクターヴの奏法が変更するたびに強弱や表情も常に対照的に変化	♩ = 132
変奏Ⅷ	（変奏Ⅱと同様）	変奏Ⅱの内容の繰り返しだが表情が大いに異なっている	♩ = 66+
コード	アクセント、テヌート、レガート	・両手による2オクターヴの素早い跳躍 ・コラールの2つ目の楽句から繰り返しているが、コラールと全く異なる表情	♩ = 66- ♩ = 56

各部分ではそれぞれ異なる課題が出されているが、そのいずれも演奏困難なものではなく、技巧よりも音色の多様性や豊かな音楽表現に着眼しており、いずれもメカニク的な演奏能力よりも音楽性が試されるものだと考えられる。例えば、冒頭のコラールはブルースの感情を帯びた意外性と起伏に富んだ曲であり、変奏Ⅰ〜Ⅳ、Ⅵ〜Ⅷは細かいアーティキュレーションを持つ曲で、その殆どが強弱の頻繁で対照的な扱いや表情と音色の異なる表現を要求している。変奏Ⅴと変奏Ⅵではそれぞれ歌唱性と重音の連続が主な演奏課題として求められており、変奏Ⅷとコードはそれぞれコラールと変奏Ⅱの内容の繰り返しであるが、それらと全く異なる表情による表現が求められている。また、変奏Ⅲ〜Ⅵに見られるように、ソフト・ペダルとソステヌート・ペダルが多用されており、変奏Ⅴではソフト・ペダルとソステヌート・ペダルを同時に踏むなどの特殊操作が見られる。

2.7 1985年第7回 ジョン・コリリアーノの《オスティナートによる幻想曲 *Fantasia on an Ostinato*》

《オスティナートによる幻想曲》は、第7回ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの委嘱作品として、1985年に作曲されたものである。

ベートーヴェンの交響曲第7番の第2楽章におけるオスティナート・パッセージに基づくこの曲は、コリリアーノが初めていわゆるミニマル・ミュージックの手法を用いて書いた作品であると同時に、ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの委嘱作品の歴史においても、この手法で

書かれた最初の作品となった。

演奏時間は12分程度で、曲は3つの部分からなっている。第1部分と第3部分は主題呈示部分で、拍子記号と小節線を用いて書かれているが、第2部分はミニマル・ミュージックの手法による部分で、縦線が数箇所のみに書かれており、拍子記号と小節線を持たない。各部分では、♩ = 66 / 76 などゆったりとしたテンポで奏されるパッセージもあれば、♩ = c. 132-138, ♩ = 99 など非常に速さで奏されるパッセージもある。その中には即興的な部分があり、それぞれの音型をどれくらい繰り返すのか、またはそれぞれの音型をどのように組み合わせるのかは演奏者に任せられている。ある程度の再創作を演奏者に任せるこうしたやり方は、それまでのヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの委嘱作品において、前例のないものとなっている。

各部分の主なメカニク的要素はそれぞれ、両手間のリズムや強弱の相違表現、両手間の長さが異なる音型による組み合わせと両手間の異なるフレージング、となっている。その中のいくつかはこれまでの委嘱作品に見られなかった特徴となっている。例えば、第1部分には、左手が一定のテンポを保ち続けながら右手がラレントンしている箇所や、両手が同時にそれぞれクレッシェンドとディミヌエンドを行う箇所などが見られる。また、非常に速いテンポで行われる両手による和音の連続もこの部分のポイントとして挙げられる。第2部分では、両手間のリズム、強弱、音の数などが異なっているパターンが組み合わされているが、その中には特に合わせにくい箇所が見られる。

ペダルの使用については詳しく楽譜に書かれて

いるが、特別な用法などは使われていない。

演奏者への注意書きで、作曲家は次のように語っている。「この曲を上手く演奏するためには、色彩、変化、そして想像力が極めて重要である。演奏者のファンタジーに対するセンスや、中間部のパターン反復の演奏時間がどのように決められているかは、曲の最終の形づくりに相当な影響を与える（それぞれの演奏で形が違ってくことを意図しているが）」⁵⁾。しかし、パターンの反復回数は演奏者次第というものの、その他にもいくつかの条件、例えば「各パターンの繰り返しは長すぎないように」、「伴奏音型はいつも低い音から始まるように」、「両手の8分音符の音価は同等であるように」などの指示が付けられているため、解釈の可能性はこういった条件によって制限されており、曲の演奏時間も12分程度に設定されている。

この曲では、指先を駆使した最も繊細な演奏から、指や手、そして体全体を用いた最も力強い演奏までが要求されており、演奏者の技巧を幅広く試しながら、音楽的創造力も試すものとなっている。ミニマル・ミュージックの手法を駆使する部分での、両手が性質の全く異なるパターンを合わせるパッセージや、即興的な部分での両手がそれぞれ絶えず変化している音型を合わせるパッセージなどでは、演奏者の創造力を試しながら両手の独立性やコントロール能力とともに、集中力、冷静さも試している。

2.8 1989年第8回 ウィリアム・シューマンの《チェスター（ピアノのための変奏曲）》*Chester (Variation for Piano)*》

《チェスター（ピアノのための変奏曲）》は、1989年第8回ヴァン・クライバーンコンクールの委嘱作品として、1988年、シューマンが78歳のときに書かれた作品である。これは彼の最後のピアノ曲となった。この曲について、楽譜に記された演奏者への指示は次のようになっている。「ウィリアム・ビリングズはアメリカ音楽史上の重要な人物である⁶⁾。この活動的な作曲家の作品は、力強い頑健さの精神、信心深さと、我々自身と結びつく革命時代の愛国的な感情をうまく捕えてい

る。アメリカ作曲家の中でビリングズの音楽に大いに共感するのは、私だけではない。そういった共感から、彼の音楽を私の《ニュー・イングランド三部作*New England Triptych*》の中に、出発点として引用した。《チェスター（ピアノのための変奏曲）》は、私の吹奏楽のための序曲《チェスター*Chester*》の編曲である⁷⁾。その曲は、教会讃美歌として書かれているが、後にはアメリカ軍のマーチングソングとして使われ、大きな人気を得た。」

曲は249小節の長さで、演奏時間は6分程度と設定されている。主題と7つの変奏で構成されている。主題と第1変奏のテンポは♩ = c.72であるが、第2変奏以降は終始♩ = c.160の非常に速いテンポで奏される。テンポの揺れは殆どない。

主題（1～16小節）は4つの楽句からなっており、シンプルな重音がレガートで奏される。変奏I（17～37小節）の演奏ポイントは、十数回も連続して行われている左手の広い音域にわたる高速の跳躍である。変奏II（38～61小節）の主なメカニックス的要素は16分音符によるオクターヴの連続、レガートやスタッカートなどが織り交ぜられているパーセッジの弾き分けであり、5～7つの音からなるクラスターが構成音と音域を変えながら奏し続ける部分も特徴的である。変奏III（62～100小節）では、変奏IIで片方の手のみ受け持っていた16分音符によるオクターヴの連続を両手ともが受け持っており、さらに頻繁に使われている。また、両手間の16分音符による3度重音の連続も演奏ポイントとなっている。変奏IV（101～145小節）の主なメカニックス的要素は、両手間のそれぞれ異なっている和音の連続、また変奏V（146～170小節）のメカニックス的要素は両手間の重音及び和音の連続、及びそれに加えた分散音型によるパッセージである。演奏のポイントは、右手では主に157小節以降の8度和音による連続にあり、左手では156～160小節にわたる分散和音風の速い走句にある。変奏VI（171～211小節）では、和音と重音の音型のみ使われており、その中で3拍以上も続けられている16分音符による3度重音の高速連続が最も演奏困難なものである。それに加え、1拍ごとに1ないし2オクターヴ分の跳

躍、3和音による高速同音反復も演奏のポイントとなっている。変奏VII（212～249小節）はオクターヴや8度和音が多用されており、主な演奏ポイントは両手間のオクターヴの連続である。

なお、ペダルの使用は殆ど演奏者に任されており、特殊な使い方などは見当たらない。

全体は非常にシンプルで分かりやすいリズムと音型で書かれているが、曲の殆どの部分が♩ = c. 160のテンポで奏されるため、重音、和音やオクターヴの連続は、非常に高度な演奏技巧を要求する作品となっている。

2.9 1993年第9回 モートン・グールドの 《ゴーストワルツ Ghost Waltzes》

《ゴーストワルツ》は、1993年第9回ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの委嘱作品として1991年に書かれた曲である。曲について、グールドは次のように述べている。「私が初めて聞いた楽曲は、両親の自動ピアノからの音だった。ピアノロールに記録された音楽は、あらゆる種類のワルツ、即ち、ウィーン人、ロシア人、アメリカ人、ショパン、シュトラウスなどによるワルツ、そのうち大半を占めているワルツが、その時代の好みを反映している。それゆえ、この曲は、これら3拍子に基づく舞曲形式一なつかしい、痛切な、断定的な、思慮深い、生意気な、感傷的な、祝祭的な、悲しいワルツの産物となっている。この曲は、私が忘れられない、終始絡み合っている『ピアノラ⁸⁾』の音を伴った、時間を

通り抜けた私のワルツの記憶による空想の寄せ集めとなっている。この曲は、演奏者に多くの対照的なテクスチュアとそれぞれのワルツの特有のムードを用いてラプソディーを作らせることのできるものとなっているが、私はヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールにとってこういった技巧的な曲を書くことが相応しいのではないかと考えた」⁹⁾。

この曲は459小節の長さがあり、これは、小節数としてはそれまでのヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの委嘱作品における最長である。演奏時間は9分程度に設定されている。

テンポの面から見ると、1～120小節と121～459小節の2つのセクションに分けられる。第1セクション（1～120小節）は♩ = 100のテンポで始まるが、50小節目からは♩ = 80、80小節目からは♩ = 72、97小節目からは♩ = 50に変わり、109小節目から「さらに遅く very slow」なり、118小節以降はさらに「もっと遅く Still slower」となっている。それに対して、第2セクション（121～459小節）は、ほぼ♩ = 160のテンポに終始する。

一連の、性質の異なるワルツが、曲全体にわたって、異なるメカニカルな要素を伴いながら次々と移り変わっていく（表3を参照）。第1セクションには、弾きにくい箇所が特に見られないが、第2セクションは、テンポの速さから様々な技巧の難しさが生じてくる。曲全体は3/4、2/4、5/8、3/8、5/4の変拍子で書かれており、調号は25回も変わっている。

曲全体において、重音と和音の多用が非常に目

【表3】

テンポ	小節	主な内容やメカニックス的要素
♩ = 100 → アツチエランド → リタルダンド	1～27	4つのパターンからなる前奏的部分。左手の跳躍（1～7小節）、両手の音の数が異なる音階風の走句（8～11小節）、3度重音の連続と即興的な半音音型との組み合わせ（12～16小節）、音が常に変化している3連符による音型と多種の重音による重音連続との組み合わせ（17～27小節）。
テンポ・ブリモ（♩ = 100）	28～40	主題1。トレモロによる主題とオスティナートの組み合わせ。
	41～49	主題2。トレモロによる伴奏と3度重音による主題との組み合わせ。
♩ = 80	50～67	主題3の呈示
	68～79	主題3の3和音による変奏
♩ = 72	80～97	主題4の呈示
♩ = 50 → ピコ・モッパ（♩ = 60） → さらに遅く	98～120	主題5呈示及びその展開的変奏
♩ = 160	121～133	3連符と付点リズムを中心とした前奏的部分
	134～153	主題6。主題4の素材に基づいたカノンによる主題呈示及びそのオクターヴによる変奏。
	154～161	両手のリズムパターンが異なる挿入的部分
	162～176	主題7。両手のフレー징の相違。
	177～189	主題8。主題4の素材と新たな素材の結合。広い音域に跨る音型。

少し抑えて→アッチェレランド	190～199	主題7の重音による変奏
ア・テンボ(♩=160)	200～202	両手による音階風の走句
	203～214	多種の重音と8度和音が多用されたシンコペーションに基づく挿入部分。跳躍が常に生じている。
	215～234	主題9。主題の呈示及びその重音による変奏。
	235～260	主題10。主題の呈示及びそのオクターヴによる変奏。
	261～299	主題11。主題の呈示及びその3和音と8度和音による変奏。
メノ・モツ・ルバート→アッチェレランド	300～323	主題12の呈示及びその展開
♩=160	324～351	主題13。主題の呈示及びその8度和音による変奏。
メノ・モツ・ベザンテ	352～385	主題14。8度和音による主題呈示及びその展開。単純な音形による挿入部分が含まれている(366～371と380～385小節)。左手部分では跳躍が常に生じている。
	386～401	主題15。8度和音による主題呈示及びその展開。跳躍が常に生じている。
	402～426	主題16。3和音による主題呈示
	427～432	12～16小節の音型を活かしたパッセージ。8度和音の連続が使われている。
	433～442	28～32小節の音型を活かしたパッセージ
プレスト(♩=160)→	443～448	8～11小節の音型を活かしたパッセージ
ボーコ・リタルダント→プレスト	449～456	1～7小節の音型を活かしたパッセージ
	457～458	両手の交替によるオクターヴの連続。なお、両手の音階風による走句と置き換えても良い。
	459	冒頭小節に戻る

立っており、オクターヴ、3和音または8度和音の連続や、3度重音の連続または多種の重音による重音の連続が主な演奏ポイントとなっている。その他に、即興的な半音階的音型、音階風の走句、トレモロまたはトレモロ風の音型、両手のリズムまたはフレーズが異なる音型、広い音域に跨る音型なども使われており、オスティナートとカンオンも用いられている。曲の中に跳躍が常に生じている部分も見られる。リズムの面では、3連符、シンコペーションまたは付点リズムが多用された部分も見られる。

このように、メカニク的な演奏能力がこの曲における最大の課題として問われているが、一方、各変奏部分では様々な表情が要求されており、感情表現の豊かさも審査されることになる。例えば、主題3(50～79小節)では、前半は「単純に、優しくsimply, tenderly」という表情となっているが、後半では「先に進むmoving」という表情から「自由にfreely」という表情に変わり、その後再び「先に進むmoving」という表情に変わる。その後に続く主題4(80～97小節)、主題5(98～120小節)、挿入的部分(121～133小節)と主題6(134～153小節)は、それぞれ「哀歌風にdirge like」、「ブルース風にbluesy」、「ジャズ風にjazzy」、「軽快にbuoyant」と指示されている。また、主題7(162～176小節)とその変奏(190～199)の表情がそれぞれ「流暢にflowing」と、「明瞭にそして少し抑えてattack; slight held

back)と指示され、その後の挿入的部分(203～214小節)、主題11(261～299小節)、主題14(352～385小節)と主題15(386～401小節)の表情はそれぞれ、「生き生きとしたexuberant」、「長く鳴り響かせてresonant and sustained」または「壮大にgrandioso」、「悪魔のようにdemonic」、「野性的で熱狂的なwild and frenetic」という表情となっている。また、興味深いことに、8小節に見られるように、*pp*で奏されるパッセージが「鳴り響かせてresonant」と指示される箇所も見られる。

ペダルについては、演奏者に任されている部分と指定された部分の両方があり、そのうち、数小節、さらには数十小節にわたって同じペダルを踏み続けると指定されたところが多く見られる。例えば、最も長く踏み続ける例は27～50小節に見られ、そこでは、ハーフ・ペダルを使っているものの、24小節の間ずっと踏みっぱなしとなる。それぞれの演奏者が音の濁りをどのように処理するのか、さらにはこの箇所を曲全体の中でどのように位置付けて解釈するのか、という点はいへん興味深いものであろう。同じペダルを長く踏み続ける例はその他、8～26小節(19小節間)、427～442小節(16小節間)にも見られる一方、「ペダルなしno pedal」と指定されたパッセージも数箇所ある。

10. 1997年第10回 ウィリアム・ボルコム の《9つのバガテルNine Bagatelles》

《9つのバガテル》は、1997年第10回ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールからの委嘱により、1996年に完成したものである。曲全体の演奏時間は10分程度となっており、9曲の長さは

それぞれ51, 18, 7, 23, 21, 10段（小節線が使われていない）、6, 33, 61小節となっている。そのうち、第3曲と第6曲は拍子を持たない。各曲において、異なるメカニカルな要素が用いられており、それぞれの曲の題名は各曲の終わりに載せられている（表4）。なお、作曲家による曲に関する説明は見つけられなかった。

【表4】

曲 名	曲想標語（テンポ）
1. ゴースト・マズルカ the ghost mazurka	陽気に、リズムに Lively, rhythmic (♩ = c.90), マズルカ Mazurka (♩ = 80)
2. 私は夢に耽っているのか? (マラルメ ²) aimai-je un rêve? (Mallarmé)	かなり遅くしかし明るい, ポコ・ルバート Rather slowly, but light; poco rubato, (♩ = c.46) 遅いマズルカ Slow Mazurka (♩ = c.60)
3. 忘れられた祈り forgotten prayers	速く, しかし広々とした Fast, but spacious (センツァ・テンポ senza tempo), アダージョ
4. 宇宙のサイクル cycle de l'univers	執念深い Implacable (♩ = c.54)
5. 美しい赤毛 la belle rouquine	抒情な, 単純に Lirico, semplice (♩ = c.60)
6. ペガサス Pegasus	プレスティッシモ Prestissimo (♩ = 144)
7. デイス・エンダーナイト this endernight	アンダンテ Andante (♩ = 100)
8. 地獄の休み recess in hell	速すぎないで, 非常に正確に Not too fast; very precise (♩ = 52)
9. サーカス・ギャロップ Circus Galop	速いマーチ Quick march (♩ = 112 またはもっと速く or faster), 厳格な拍子で in strict time

² 「私は夢に耽っているのか? aimai-je un rêve?」は、フランス詩人ステファヌ・マラルメ (Stéphane Mallarmé, 1842~1898) の傑作《牧神の午後》の中の一句である。

各曲の演奏課題と特徴はそれぞれ異なっており、全曲を通して弾くことで、演奏者の様々な能力が判断できることが明らかである。1曲目のポイントは広い音域に跨る急速な走句、込み入ったリズムパターン、広い音域にわたる高速の跳躍。2曲目のポイントはきめ細やかな強弱表現、込み入ったリズムパターン。3曲目のポイントは両手の交替による急速な同音反復、強弱や音色の対比的表現。4曲目のポイントは両手間の異なる強弱表現、広い音域にわたる跳躍。5曲目のポイントは重音の連続、歌唱性。6曲目のポイントは非常に急速なテンポでの極めて広い音域にわたる音型、両手のリズムが互いにずれる音型、常に大きく変化している強弱。7曲目のポイントは4つの声部のアーティキュレーションがそれぞれ異なっている音型。8曲目のポイントは広い音域にわたる跳躍、強弱の対比的表現。9曲目のポイントはオクターヴ及び8度和音の連続、和音または重音を取り入れた音型。難易度からいえば、ゆったりとしたテンポである2, 5, 7曲目のメカニカルな技巧性が、他の曲よりは比較的単純である。1, 4, 6, 8曲目はテンポの速い曲で、広い音域の使用や跳躍が多い点で共通している。また、5曲目以外では、何らかの形での強弱の強調が各曲に共通する大きな特徴の1つとなっている。メカニクスの

面で最も演奏困難なのは6曲目であり、そこでの、左右の手における上行と下行の動きが常に微妙にずれている音型を急速なテンポで正確に弾くには非常に高度な技巧が要求される。3曲目は非常にテンポの速いパッセージと極めて遅いパッセージの両方を含んでおり、9曲目は行進曲の速度となっている。

3. 全10曲委嘱作品の概括

1960年代の3回のコンクールで使われた3曲、即ち1962年第1回目のリー・ホイビーの《5つの音によるカプリチオ》（165小節、6分）、1966年第2回のウィラード・ストレイトの《ピアノのためのストラクチャー》（168小節、6分）と、1969年第3回目のノーマン・デロ・ジョイオの《カプリッチョ（二度音程による）》（146小節、6分）は、小節数と演奏時間の面で非常に近似しており、いずれもメカニカルな技巧性に焦点を置くという点での共通性が目につく。しかしながら、各々の曲で用いられているメカニカルな要素の中には偏りがあり、また、他の曲に使われていないパターンがそれぞれ用いられている。例えば、《5つの音によるカプリチオ》の場合、重音と両手の交替の多用が他の曲より目立っており、カノンの使用も

他の曲では見られない点である。《ピアノのためのストラクチャー》では、音階風の音型や分散音型が多用されているが、《カプリッチョ（二度音程による）》は重音や音階よりも、オクターヴや多種の和音を中心に使っている。3曲目では他の2曲に見られないオスティナートが使われている一方、カプリッチョの形式を採っていることや、両手の音楽の性質が互いに異なっているものを弾かせるという点において、1曲目と共通する点も多い。

1970年代に開催された2回のコンクールにおける2曲、即ち1973年第4回のアーロン・コープランドの《夜想（アイヴズへのオマージュ）》（106小節、8分）と、1977年第5回のサミュエル・バーバーの《バラード》（89小節、6分）は、小節数の少なさと、わずかなメカニク的要素の使用という点で共通している。106小節で演奏時間が8分程度の《夜想（アイヴズへのオマージュ）》は、♩＝48～84のテンポでゆったりした曲であり、メカニカルな面では、9度ないし10度和音の多用が見られ、両手の素早い跳躍が最大の演奏ポイントとなっているが、他のメカニカルな要素は全く使われていない。作曲家はそうした意図について、メカニク的な技巧よりも、内面の表現に焦点を当てた音楽に対する感受性や、曲を構成する能力を見極めたい、と特別に説明している。曲中には発想標語の多用、頻繁なテンポの変更や揺れが見られる。メカニカルな面から考えると非常にシンプルな弾きやすいものでしかないが、演奏者の感性を審査の焦点に与える曲としては興味深いものとも考えられるだろう。他方、《バラード》は、僅か89小節（しかも57～89小節は1～32小節のそのままの繰り返し）という短さが、ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの全ての委嘱作品及び後の新曲においての最短記録となっている。《夜想（アイヴズへのオマージュ）》と違って、和音を中心とした曲ではあるが、曲の3分の2の部分（つまり第1部分と第3部分）が♩＝40のゆったりとしたテンポとなっているため、メカニカルな技巧性において難易度の高い曲とは考えられない。

テンポの面から見ると、1970年代の2曲は、60

年代の3曲のうち2曲がアレグロで、1曲がプレスティッシモとなっているのに対し、テンポのゆったりした部分が特に多い。

1980年代の3つの曲、即ち1981年第6回のレナード・バーンスタインの《タッチズ（コラール、8つの変奏曲とコーダ）》（191小節、9分）、1985年第7回のジョン・コリリアーノの《オスティナートによる幻想曲》（153小節、12分）と、1989年第8回のウィリアム・シューマンの《チェスター（ピアノのための変奏曲）》（249小節、6分）の間には、共通性は見られない。しかし、後の1990年代の2曲、即ち1993年第9回のモートン・グールドの《ゴースト・ワルツ》（459小節、9分）と、1997年第10回のウィリアム・ボルコム《9つのバガテル》（220小節+10段、10分）を含めて比べると共通の要素があることが分かる。

5つの曲の中、1981年第6回の《タッチズ（コラール、8つの変奏曲とコーダ）》と1997年第10回の《9つのバガテル》の2曲は、いずれも組曲であり、1989年第8回の《チェスター（ピアノのための変奏曲）》と1993年第9回の《ゴースト・ワルツ》は、両方とも変奏曲である。1985年第7回の《オスティナートによる幻想曲》については、ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの委嘱作品の歴史において、初めてミニマル・ミュージックの手法を用いた作品となっており、前後の回のどの作品にも類似しない。

1981年第6回の《タッチズ（コラール、8つの変奏曲とコーダ）》は独立した10の部分からなっており、各楽章の演奏時間はいずれも1分以内である。メカニク的な難しさよりも音色の多様性や豊かな音楽表現に焦点が当てられており、タッチの多様さ、指先のコントロール能力や多彩なペダリングが主な演奏課題となっているが、決してつかみにくいものとは言えない。なお、《タッチズ（コラール、8つの変奏曲とコーダ）》のペダル効果への関心は他の曲より目立っている。1985年第7回の《オスティナートによる幻想曲》では、単音、重音、和音の反復を中心に使っており、即興的な部分では演奏パターンを演奏者の意思に任せる部分も設けられている。一方、1989年第8回の《チェスター（ピアノのための変奏曲）》と

1993年第9回の《ゴースト・ワルツ》は、2曲とも重音と和音のメカニカルな要素が中心となる曲で、重音またはオクターヴ、和音の高速での連続が主な演奏ポイントとなっており、共通点が大変多い。なお、《ゴースト・ワルツ》の長さ（459小節）は《チェスター（ピアノのための変奏曲）》（249小節）の約2倍となっており、より多種の音型やメカニカルな要素を用いているため、演奏の難易度は《チェスター（ピアノのための変奏曲）》よりかなり高くなっていることが明らかである。1997年第10回の《9つのバガテル》は異なる演奏技巧を9つも含んでおり、その中に、左右の手における上行と下行の動きが常に微妙にずれている特殊音型の高速進行というメカニカルな要素など、非常に高度な技巧を要求するものもあり、それに加えてさらに歌唱性を重んじるものもあるため、演奏者の様々な能力が最も多角的に読み取れる曲と考えられる。

結

ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールは、国際音楽コンクール世界連盟（WFIMC）に加盟した最初のアメリカのコンクールであり、1962年に開催された第1回以来、委嘱作品を課題曲に課すことを重視してきた点を大きな特色としている。4年ごとに開催されてきたこのコンクールは、新しいシステムに変更された2001年までのほぼ40年間の間に、アメリカを代表する10名の作曲家に、このコンクールのための課題曲計10曲を委嘱した。

これら10曲の委嘱作品から窺える全体的傾向をまとめると、まず初めに指摘できる明らかな変化として、曲の演奏時間がより長いものになってきたこと、と同時に、技巧的難易度がレベルアップしてきたことが挙げられる。

60年代と70年代の5つの委嘱作品は、1～3曲目と5曲目の4つが6分程度の曲である。4曲目のみは8分程度であるものの、この曲は、全体のテンポ自体がゆったりとしている。80年代と90年代の5つの委嘱作品では、6曲目と9曲目の2つが9分程度で、7曲目と10曲目がそれぞれ10分と12分程度の

曲である。8曲目は唯一6分程度の曲であるが、 $\text{♩} = 160$ の速いテンポで奏される技巧的な曲となっている。ところが、このように曲の演奏時間が長くなり、テンポも速くなってきた一方、コンクールの出場までに与えられる練習時間は、以前からの規定と変わっていない。従って、演奏者は曲を仕上げるスピードや演奏の実力を絶えず向上させなければならないことになる。

技巧面における変化を、第1回から第10回までの10の委嘱作品で見ると、大きく4つのグループ分けが可能である。即ち、第1回から第3回までの1～3曲目、第4回から第6回までの4～6曲目、第7回の7曲目と、第8回から第10回までの8～10曲目、の4つのグループである。60年代の1～3曲目と1989年以降の8～10曲目の6つは、メカニカルな技巧性を重視するもので、1973年から81年の4～6曲目の3つは、いずれもメカニカルな側面よりも音楽的な表現力が試されるものである。1985年の《オスティナートによる幻想曲》は、メカニカルな要素、音楽的表現のいずれよりも演奏者自身の自主性や個性を強調するもので、和音など基本的な構成要素を含んではいるものの、それらによる華麗な技巧を誇示するものとは全く違っている。従って、そこでの演奏難易度は個人の創造性と美学をどのように見せるかということに関わっており、音楽性を重視する他のグループともメカニカルな側面を重視するグループとも異なっている。

音楽的な表現力を中心とした1973年から81年の4～6曲目の3つの中では、メカニカルな面で最も弾きやすい曲は4曲目で、難しい技巧が殆ど使われておらず、最速の部分でも $\text{♩} = 84$ のゆったりしたテンポとなっている。5曲目は、曲の3分の2が $\text{♩} = 40$ 、3分の1がアレグロで奏され、和音を中心としている点で4曲目より技巧的になっているが、長さが89小節と短いことに加え、第3部分が第1部分のそのままの繰り返しである。6曲目は最短6小節、最長30小節の独立した10の部分からなり、各部分で異なる課題が出されているが、いずれも非常に難しいものではない。さらに、構成が短いことで、曲がつかみやすくなっている。

一方、メカニカルな技巧性を中心としたグループについて見ると、1989年以降の8～10曲目の演奏難易度は、最初の1～3曲目よりはるかに高くなっている。最初の3曲は、それぞれ重音や和音の基本的なメカニックス的要素に基づくものであり、用いられたメカニカルな要素にはそれぞれ偏りがあり、演奏の難易度も互いに異なっている。その中で、最も弾きやすいものは、メカニカルな要素が比較的少ない2曲目で、1曲目と3曲目は、それぞれ他の2曲に使われていないカノン、オスティナートを用いており、特に3曲目では、最も多くの技巧的な要素が使われており、両手のアーティキュレーションやフレージングが互いに異なっている部分など、他の2曲にない弾きにくさを持っている。一方、1989年以降の3曲では、8曲目と9曲目はいずれも重音と和音の基本的な技巧に基づいた保守的な書法による曲であるが、2曲とも、最初の3曲のいずれにも見られない主に♩=160の速いテンポで奏される。そのテンポに基づいた重音またはオクターヴ、和音の連続が、最大の演奏ポイントとして2曲に共通している。その上、2曲とも9分程度の曲であるため、最初の3曲がいずれも6分程度であるのと比べると、演奏難易度が遥かに上がっていることが明らかである。中でも、9曲目は459小節の長さで、全23曲の委嘱作品と新曲において最も小節数の長い曲となっている。10曲目は最長61小節、最短6小節の9つの小曲からなっているため、各曲の短さから弾きやすそうなイメージを受けるが、その中で使われている広い音域に跨る急速な走句、込み入ったリズムパターン、広い音域にわたる高速の跳躍などは非常にメカニカルな能力を要求するもので、急速なテンポで奏される左右の手における上行と下行の動きが常に微妙にずれている音型は、それまでの曲のいずれにも見られないパターンであり、それらをミスタッチなしで弾くことさえ非常に難しい。このように、10曲目(1997年)の演奏時間やメカニッ

ク的要素を1曲目(1962年)と比べてみると、演奏難易度の上昇は一目瞭然である。

最後に、全10曲を通して特に目立った特徴を持つ作品として、1985年の《オスティナートによる幻想曲》を挙げておく。これはヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールの委嘱作品の歴史において初めてミニマル・ミュージックの手法を用いた作品である。作品の中には、即興的な部分も設けられており、それぞれの音型をどれくらい繰り返すのか、またそれぞれの音型をどのように組み合わせるのが演奏者の意思に任せられている。ある程度の再創作を演奏者に任せるこうした手法は、全10曲の中で、唯一の例となっている。

注

- 1) Maurice Hinson, *Guide to the Pianist's Repertoire* (Bloomington: Indiana University Press, 2000), p. 222.
- 2) Howard Pollack, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man* (New York: Henry Holt, 1999), p. 514.
- 3) Wayne C. Wentzel, *Samuel Barber: A Guide to Research* (New York: Routledge, 2001), pp. 9-13, 29-107.
- 4) Leonard Bernstein, *Touches (Chorale, Eight Variations and Coda)* (New York: Boosey & Hawkes, 1981), p. [iii].
- 5) John Corigliano, *Fantasia on an Ostinato* (New York: G. Schirmer, 1987), Note To The Performer, p. 3.
- 6) ウィリアム・ビルングズ (William Billings, 1746-1800) は、「アメリカ合唱音楽の父」と崇められており、彼の賛歌《チェスター》は、かつてアメリカ軍のマーチングソングとしても使われ、大いに愛され続けてきたという。
- 7) 吹奏楽用序曲《チェスター》は、シューマンが同年に書いたオーケストラ曲《ニュー・イングランド三部作 *New England Triptych*》の第3楽章から編曲したものであった。オーケストラ曲《ニュー・イングランド三部作》は3つの楽章が全て標題つきであり、3楽章では《チェスター》の題が付けられている。オーケストラ用《チェスター》の演奏時間は3分程度であるが、吹奏楽用序曲《チェスター》には様々な変奏が加わり、6分程度の作品になった。
- 8) 自動ピアノの商標の1つ。
- 9) Morton Gould, *Ghost Waltzes* (New York: G. Schirmer, 1992), p. [i].

〈研究ノート〉

19 世紀後半から 20 世紀初頭におけるバルセロナの演奏会場

－ ピアノに関連する演奏会を中心に －

福 島 睦 美

(2015 年 9 月 8 日受理)

Musical Scenes in Barcelona from the Mid-nineteenth Century to the Early Twentieth:
Research into the Sites for Concerts Related to the Piano

Mutsumi Fukushima

This article seeks to emphasize the specific sites that were important to the concert life of Barcelona. In the late nineteenth century concerts that were held in Barcelona could be carried out in very different areas of the city. It was not only the concerts that were celebrated in the halls specifically built for this. Both piano factories and cultural centers also offered their headquarters for piano, chamber music and even small orchestras.

Concert programs, along with newspaper and magazine reviews show that Barcelona was full of sites where music was performed. To try to collect all these records of performances would be a very complicated task given that the concerts were given in private homes, in private spaces or in local areas of highly variable functionality. However, certain key sites can be highlighted, namely, those sites which occupied an important role in the acceptance and dissemination of music especially for piano, an instrument that had a key role in the Barcelona society of that time.

This article presents a description of the relevant architectural and ornamental elements of these sites, identifies their origin, and introduces the artists who performed there.

1. はじめに

19世紀後半、新しい芸術的運動であるモデルニスモの台頭と共に、バルセロナの音楽界は飛躍的な発展を見せた。国内外の演奏家の活躍が目立つようになり、教会を中心に演奏されていた宗教音楽作品や19世紀前半に興隆したオペラに対抗するようにして、古典派の器楽作品やフランスの近代音楽がバルセロナの楽壇に普及し始めた。

そのようなバルセロナにおける音楽活動について考察を進める中で、当時の資料から、いくつかの調査項目が浮上した。そのひとつが、演奏会場である。演奏会の記録からは、実に様々な場所が見受けられた。また、音楽批評では、しばしば建物の外観や内装への言及が確認できた。これら全

ての会場を取り上げ、詳述することは大変困難である。なぜなら、現存する建物が少なく、各会場に保管されているべき演奏会の全記録にあたることが不可能であることに加えて、個人の邸宅やプライベートな催し、または、映画館やヨット・クラブのように、本来は別の目的のために建てられた場所で例外的に行われることも多くあったからである。それ故に、バルセロナの演奏会場を包括的に取り扱った研究は皆無に等しい¹⁾。しかしながら、いくつかの会場に関しては、研究の余地があると判断した。演奏会の開催形態が様々であったとはいえ、頻繁に使用された会場や話題となった演奏会が開催された場所を調査することはできるのではないかと。以上のような点から研究をスタートした。

演奏会場を特定し、考察を進めるにあたって、研究資料としては、主に、新聞や雑誌といった当時の定期刊行物を扱った。そして、以下の2つの条件を満たすものに、研究の焦点をあてる。それは、1. 小規模な会場であること、2. ピアノに関連する演奏会、すなわち、ピアノソロ作品及びピアノを含む室内楽や歌曲を中心とした演奏会が開催された会場である。なぜなら、この時期、サロン文化が開花すると同時に、一般家庭へのピアノの導入、国産ピアノメーカーの誕生、学習者の増加、音楽学校の創設などの相乗効果により、バルセロナの市民社会に、ピアノ文化が浸透していたからである。それに伴い、19世紀前半に比べて、ピアノに関連する演奏会も急速に増加していた²⁾。

続いて、19世紀後半から20世紀に、演奏会場として使われた場所をカテゴリー化することに着手し、次の3点に集約することとした。1. ピアノメーカーのサロン、2. 文化施設、そして、3. 演奏会専用施設である。

次の項からは、それぞれのカテゴリーの中で重要と思われるものを取り上げ、それに特化した資料と共に、その歴史や建築物の特徴、特筆すべき演奏会などについて述べていく。

1. ピアノメーカーのサロン

先に述べた通り、19世紀後半、スペイン国内には、様々な国産ピアノメーカーが存在し、その多くはバルセロナに集結していた。ピアノの歴史やその発展を、当時の社会情勢と併せて考察している西原の著作によれば、1900年頃、ベルリンで175、ロンドンで175、パリで50、そしてニューヨークにおいては130のピアノメーカーの存在が確認されている³⁾。万国博覧会をはじめとする国内外の展覧会や見本市のカタログを調査した結果、同時期のバルセロナでは、少なくとも30前後のメーカーの存在が明らかとなった⁴⁾。また、フランスやドイツ、ニューヨークのピアノメーカーの代理店も置かれていた。19世紀前半には存在しなかったこれらのピアノメーカーは、バルセロナの音楽界、及び産業における革新の現れであると

判断できる。演奏家は特定のメーカーに信頼を寄せ、また、メーカー側も演奏会場にピアノを提供し、広告を掲載することで、販売促進に努めていた。

いくつかのメーカーは、独自のサロンを設けていた。自社のピアノを展示し、その技術や音色を顧客に示すことで、競合の激しかったピアノ市場において、他社との差別化を図っていたのである。そこで開かれた演奏会の批評では、会場の装飾や使用ピアノへの言及も行われた。それらの情報をもとに、本論では、3つのピアノメーカーのサロンについて述べる。

1.1 エラル社バルセロナ支店のサロン

フランスのピアノメーカー、エラル社⁶⁾のスペイン唯一の支店は、バルセロナの中心部、Fontanella通り30番地にあった⁷⁾。

1882年11月9日に、バルセロナの新聞は、次のような記事を掲載している。

高名なピアニスト、プランテ氏が、いくつかの演奏会を行うために、来る12月1日にバルセロナに到着するという電報が届いた。滞在中、彼は、純粋に芸術的な『一夜』を、この街のプロたちに捧げてくれるという。それは、エラル社の支店があるFontanella通りのサロンのひとつで開催されるのだ⁸⁾。

また、同日の*Diario de Barcelona*では、サロンに関して、次のような記載が見られる。「新しい会場は、センス良く飾られ、1階と2階に広々とした空間が広がっている」⁹⁾。つまり、この頃、新しいサロンが開設されたことを証明している。

その後の新聞記事で、詳細なデータが明らかとなった。それによれば、エラル社バルセロナ支店のサロン開設を祝う演奏会は、1882年11月18日に実施された。そこには何人かの演奏家と共に、バルセロナのピアニスト、カルラス・ビディエリヤ(Carles G. Vidiella 1856-1915)も出演し、先のフランシス・プランテ(Francis Planté

1839-1934) の演奏会のために、パリから届いたグランドピアノを弾いたのである¹⁰⁾。ビディエリヤは、当時バルセロナで、最も注目されたピアニストのひとりであり、エラール製のピアノを日常的に使用していたことから、サロンのオープニング・コンサートを担当したと考えられる¹¹⁾。この時の批評は、演奏会の様子に加えて、このサロンが3つに分けられていたことも伝えている。

代表者ディリジョン氏に招待された観客たちは、3つの主要サロンを埋め尽くした。偉大なピアニスト、ビディエリヤは、プランテの演奏会のためにパリから届いたばかりのすばらしい楽器を使って、様々な作品を披露し、その敏捷さを示した。[中略]演奏会が終わると、観客たちは、4時まで踊り続け、休憩中には、最高の「ランチ」がサービスされた¹²⁾。

これに続き、プランテの演奏会も、このサロンで12月6日に開催された。プランテは、前年に、リリコ劇場の柿落しで演奏しており、すでにバルセロナの聴衆の間では、認知される存在であった。本来、プランテは、プリンシパル劇場で4つの演奏会を行う予定であったが、それに加えて、先の電報の通り、エラール社バルセロナ支店のサロンでの開催が企画されたのである¹³⁾。代表者であるディリジョンは、ピアノ教師たちと何人かの音楽家、及び音楽愛好家のみを招待した¹⁴⁾。演奏曲目は、ウェーバー、メンデルスゾーン、ショパン、ルビンシュタイン、シューマンの作品と、オペラ作品からの編曲が加えられた。

エラール社のサロンに関しては、19世紀末まで、度々、演奏会場や発表会の場として用いられたことが判明しているが、20世紀に入ってから、移転が確認されている。1904年頃、出版社兼楽器店であったカサドテシオ社が、Portal del Ángel 通り1-3番地とRambla通り29番地で、エラール社の代理店も兼ねるようになったからである¹⁵⁾。

1.2 サラ・ベルナレッジ

ベルナレッジ社は、バルセロナの最も古いピアノメーカーのひとつで、経営者が変わる度に、社名変更が行われた。ボラスの調査によれば、創業者のフランシスコ・ベルナレッジは、イタリア人であり、その名の最も古い記載は、1819年の終わり頃、バルセロナの旋盤工組合の記録の中に見ることができる¹⁶⁾。

1862年に創業者が亡くなると、息子たちは翌年、同じくバルセロナにあったピアノメーカー、ボワスロ社と統合を図った。社名をボワスロ&ベルナレッジと改め、Poniente通り16番地で、新たにピアノ製造業を始めた。しかし数年後には、ベルナレッジ&カンパニーとなり、ボワスロの名は消え去っている。1867年、パリ万国博覧会に出品した時点で、年間500台を生産し、42のセクションでは計160人が働いていたとされているが¹⁷⁾、同年、このピアノ工場は火災によって全焼してしまう。これを機に、新しい製作拠点は、バルセロナの産業の中心地であったラバル地区に築かれた。San Olegario通り10番地である。

その後、ベルナレッジ&カンパニーは、1875年に、Poniente通り22番地に移転した¹⁸⁾。5階建ての工場では、ピアノ製作の全ての工程が可能となった。そしてここに、工場面積の4分の3を占めるサラ・ベルナレッジが併設されたのである。国内外のピアニストがこのメーカーのピアノを使用するようになった他、コンクールや発表会の会場としても利用された。このサロンは1897年まで存在し、アントン・ルビンシュタイン (Anton Rubinstein 1829-1894)、セオドア・リッター (Théodore Ritter 1840-1886)、ゾフィー・メンター (Sophie Menter 1846-1918)、プランテなどの演奏会が企画された。

1881年11月24日に、メンターがリサイタルを行った際、サラ・ベルナレッジは、スペインガス協会が設置した80のランプからなる新しい照明で、話題を呼んだ¹⁹⁾。この時の会場の様子は、新聞の紙面で、次のように表現されている。

建物のパティオには、居心地のよい庭があった。そこには、センスの良い花々

とグリーンの芝生で囲まれた噴水が真ん中にあった。コンサートサロンは、工場の他の部分と同じく、美しい照明によって照らされていた。強く、はっきりとした、輝かしい光が放たれることによって、妙なる印象を生み出していた。[中略] パティオからサロンへの入り口付近には、強い電力の2つのランプがあり、その光は一晩中、かすかに揺らぎながら明るさを保っていた²⁰⁾。

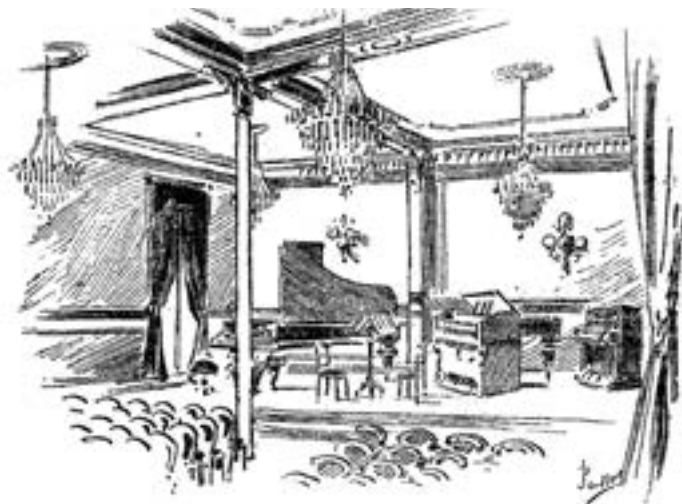
プロフェッショナルの演奏家のみならず、バルセロナのピアノ教師たちも、サラ・ベルナレッジを教育の場として用いた。例えば、1883年5月27日には、プジョール・コンクールが開催され、ジュアン・バプティスタ・プジョール (Joan Baptista Pujol 1835-1898)²¹⁾ の弟子たちが参加した。さらに、その3週間後には、ビディエリヤが弟子たちのために演奏会を企画した。

1890年に、新しい経営者としてペドロ・エス

テラが就任すると、このピアノメーカーは、ベルナレッジ・エステラ&カンパニーとして、再出発した。新しいシステムによる最新のメカニズムを備えたピアノ製造が軌道に乗ると、それらの特徴を披露する演奏会が開催されるようになった²²⁾。

1891年4月24日にサラ・ベルナレッジで開かれた演奏会は話題を呼び、バルセロナのほとんどの新聞が取り上げた。なぜなら、この演奏会は、プジョールがバルセロナ市民に、新体制で生産されたピアノの利点を伝える目的で企画し、パウ・カザルス (Pau Casals 1876-1973) やエンリケ・グラナドス (Enrique Granados 1867-1916) を含む、多くの地元の演奏家が参加したからである²³⁾。

*Diario de Barcelona*によれば、会場の装飾は、以前と変わらぬままであった。この記事では、次のように付け加えている。「工房の入り口には、花や植物の鉢が飾られていて、それは、サラ・ベルナレッジへと続く階段まで伸びていた。昨夜の会場は、シンプルな装飾で壁と天井を飾る照明を増やしたことで、華やいた雰囲気醸し出していた」²⁴⁾。【図1】



【図1】サラ・ベルナレッジ内部の様子。La Vanguardia (25/04/1891).

サラ・ベルナレッジは、次に述べるサラ・エステラが建設される1897年まで、演奏会場としての機能を果たした。La Publicidadは、サラ・ベルナレッジを、次のように回顧している。

我々を楽しませてくれたあの数々の演

奏会やイベントが、そこで開催されることは、もうないのだ。もし、その壁が録音板だったとしたら、巨匠ルビンシュタイン、お洒落なブランテ、繊細なリッター、卓越したメンター、そして、サロンを柔らかな旋律で調和させた幾多の演

奏家たちがピアノで生み出す和音の動きに合わせて、尖筆は音を打ち込み、今日、全ての音楽を再現することができるのに²⁵⁾。

1.3 サラ・エステーラ

前述のベルナレッジ・エステーラ&カンパニーの経営者、エステーラによるビジネスは、経済発展とピアノ文化の浸透という2つの流れを受け、更なる成長を招いたと推測できる。なぜなら、1897年に、商業地区アシャンプラの中心である Gran Via 大通り275番地²⁶⁾にオフィスを新設しているからである。さらに敷地内には、ティベリオ・サバテル（Tiberio Sabater 1852-?²⁷⁾）によっ

て設計されたサラ・エステーラが開かれ、それまでのサラ・ベルナレッジに代わって、バルセロナの音楽界の中心的存在となった。当時の建物の外観を撮影した写真からは、「エステーラ&ベルナレッジ」と掲げられているのが確認できる。【図2】

パリのエラール社やプレイエル社のサロンに匹敵する、サラ・エステーラの建設は、若く、才能のある演奏家に活躍の場を約束し、音楽愛好者たちには、バルセロナのコンサートライフの充実を予期させた。*La Vanguardia*は、これについて、次のような言葉を掲載している。「今日、音楽家たちのための新しい会場が誕生した。そこでは、その才能と芸術性をたっぷりと披露できる。これは教養を捧げる音楽の殿堂なのだ」²⁸⁾。



【図2】 サラ・エステーラ外観。

Francisco Rogent. *Arquitectura Moderna de Barcelona*. (Barcelona: Parera, 1897), lámina 50.

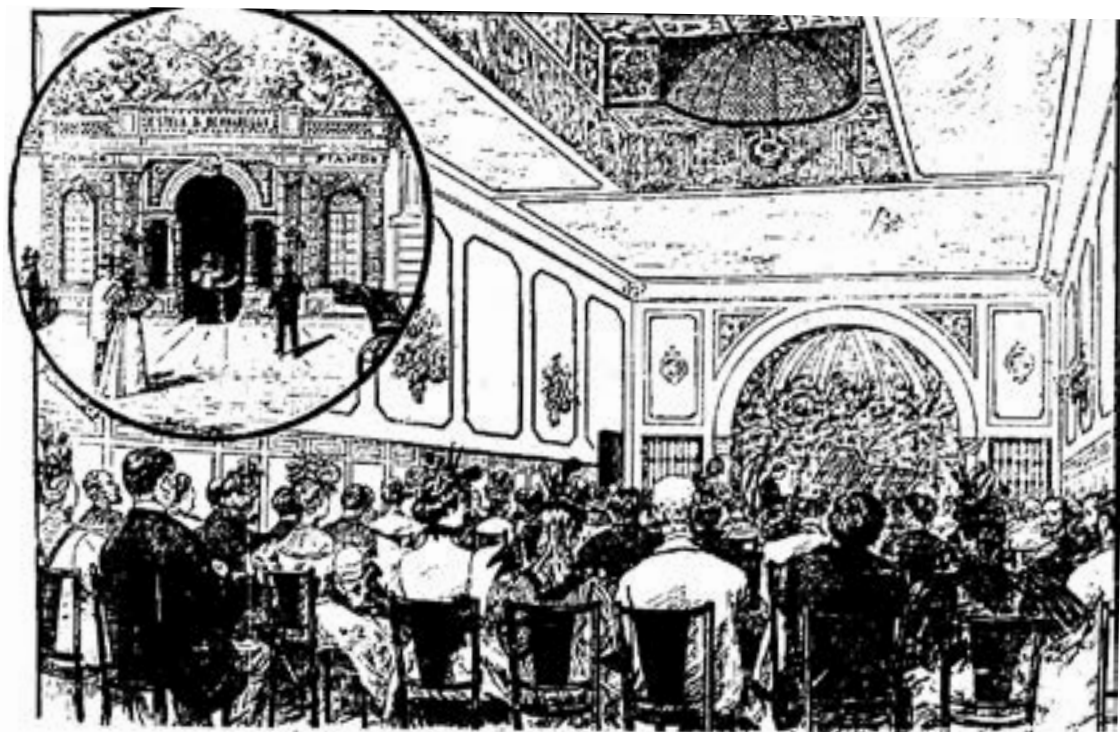
建物の詳細は、ロヘントが記している。それによれば、ルネサンス風の外観は、ブッサンス&フラデーラ社の人口石で作られ、中央のアーチの傍には、ベートーヴェンとモーツァルトの彫刻が施された。160平米のサロンには300人が収容可能で

あり、ルイ15世風のインテリアでまとめられていた。リガルト&カンパニーのステンドグラスによる天窓は、エドゥアルド・ジョレンスが描いた音楽を象徴する場面で取り囲まれていた。建物の設計については、次のように付け加えている。

もし、建物の高さが、建設の際に遵守しなければならなかった制約に縛られていなければ、建築家はもっと自由にプロジェクトを進めたであろう。彼は、演奏及び展示会場に十分な高さを確保するために、地面を2メートル掘り、その結果5メートル分の高さを出したのである。そしてサロンへ降りるためには、ロビーの両端に階段を設置したのだ²⁹⁾。

会場の照明は、リガルト&カンパニー、金属部分はハイメ・バンティ、そして木部全体は、フランシスコ・ロッチが担当した³⁰⁾。サロンの奥の窪みに舞台があり、グランドピアノが置かれていた³¹⁾。

落成式の2日前、1897年2月13日に、報道機関といくつかの音楽団体の代表、ピアノ演奏者と教師のために、プレ・オープニング・コンサートが開かれた。ピアノを演奏したのはマラッツである。この時のプログラムは、シューベルト、ワーグナー＝リスト、サン＝サーンス、マラッツ、リストの作品で構成されたが、*La Vanguardia*によれば、観客の期待に応えるために、そのほとんどを再演奏しなければならなかった³²⁾。2月15日の落成式では、シューマンの《謝肉祭》やショパンの3つの作品、そして、アントニ・ニコラウ（Antoni Nicolau 1858-1933）の指揮の下、モーツァルトの《ピアノ協奏曲 変ロ長調》が演奏された³³⁾。【図3】



【図3】 サラ・エステーラ、落成式の様子。El Noticiero Universal (17/02/1897).

サラ・エステーラは、ピアノメーカーと共に、19世紀末から20世紀初頭におけるバルセロナの音楽界で、重要な役割を果たしたと言える。この会場は、国内外の演奏家が多く利用し、様々な演奏会が企画された。例えば、1897年にベルギーの

ヴァイオリニスト、マチュー・クリックボーム（Mathieu Crickboom 1871-1947）がバルセロナに設立した音楽愛好家協会は、グラナドスを始めとする地元の音楽家と共に、会員に向けて、室内楽の演奏会を定期的で開催した³⁴⁾。また、「カテ

ウラ・ピアノ・ペダル³⁵⁾」など、ピアノ関連の発明品の披露も行われた。

2. 文化施設

19世紀後半から20世紀初頭におけるバルセロナでは、演奏会場として使用された様々な文化施設が存在した。プログラムや音楽批評からは、定期的な企画を行っていた図書館や画廊も確認できた。その中から、この項では、メディアで話題となる演奏会を開催したもの、文化的に価値の高いものといった判断基準から、以下の2つを選出した。

2.1 バルセロナ文芸サロン

バルセロナ文芸サロン(L'Ateneu Barcelonès)は、現在でも活動を続けている文化団体のひとつである。母体となったのは、カタルーニャ文芸サロン(1836年設立)とバルセロナ商業センター(1869年設立)である。1872年にこの2つの機関が合併し、バルセロナ文芸サロンとなった。当時の会員数は615人で、商業センターのあったLa Rambla通り36-38番地を拠点とした。隣には、カフェ・デ・ラス・デリシアス³⁶⁾とプリンシパル劇場があった。その後、1906年に、Canuda通り6番地に移転し、現在に至っている³⁷⁾。

建物は1779年に建設され、新古典主義の宮殿の様式を取り、バルセロナの貴重な文化財となっている。今日まで残されている手入れの行き届いた庭と図書館、そして、現在はギャラリースペースとして使われているフェンシング用のサロン、ジム、レストラン、美容室と、新聞・雑誌の閲覧室などが備えられていた。

ここでは、多くの講座や講演会、展示がなされた他、演奏会企画も積極的に行われた。地元バルセロナの中堅演奏家に加えて、当時、第一線で活躍していた音楽家たち、例えば、カザルス、アルフレッド・コルトー(Alfred Cortot 1877-1962)、パブロ・サラサーテ(Pablo Sarasate 1844-1908)、イサーク・アルベニス(Isaac Albéniz 1860-1909)、グラナドス、マヌエル・デ・ファリャ(Manuel de Falla

1876-1946)、イゴール・ストラヴィンスキー(Igor Stravinsky 1882-1971)らが演奏を披露した。

とりわけ、ストラヴィンスキーのバルセロナ初訪問と演奏は、バルセロナの音楽界の中で重要な位置づけとなっている³⁸⁾。彼は、1924年3月にオペラ座リセウ劇場で、3回にわたり、パウ・カザルス・オーケストラを指揮した。オペラ座興行主ジュアン・メストラスは、初めてのストラヴィンスキーの招聘について、後年、次のような言葉を残している。「その四旬節に、ヨーロッパ中の文化サークルで激しい論争を巻き起こしている作曲家をバルセロナに呼ぶことに成功した。ストラヴィンスキーだ。リセウ劇場の聴衆の意見を尊重し、プログラムの構成は慎重に行った。バルセロナの街が、彼の大胆な作品を、その後も知ることができると信じていたのだ」³⁹⁾。ストラヴィンスキーは、3月13日、16日、及び19日に演奏会を行い、その滞在中に数回、バルセロナ文芸サロンを訪れている。

まず、3月15日付けで書かれた自筆の献辞が残っている。それは、14センチ×21センチの紙に黒いインクで書かれ、「バルセロナ文芸サロンへ」と綴られたあとに、4つの音からなる動機とサインが書かれている。【図4】



【図4】ストラヴィンスキーの献辞
バルセロナ文芸サロン所蔵⁴⁰⁾

オペラ座への演奏会を午後に控えた3月19日の午前中にも訪問している。このことは、バルセロナ文芸サロンとストラヴィンスキーとの交流の中でも、確実性が高く、重要であると判断できる⁴¹⁾。なぜなら、その翌日にレポートが寄せられていること、そしてそれは、カタルーニャの民族舞踊サ

ルダーナ⁴²⁾と関連しているからである。ストラヴィンスキーは、この日、バルセロナ文芸サロンの主催で、コブラ・バルセロナ⁴³⁾によるサルダーナの演奏を聴いた。その時の様子を、ジェロニ・ダ・モラガスが新聞に執筆した。

ストラヴィンスキーは、バルセロナでひとつの新しいものと出あった。サルダーナだ。バルセロナ文芸サロンは、彼にサルダーナの演奏会を捧げたのだ。なぜなら、彼らは、ストラヴィンスキーに我々の舞曲を知ってもらいたかったからである。サン・ホセの日の午前中、我々の優れた文化施設の庭で、コブラ楽団は偉大な音楽家を前に、すばらしいサルダーナを演奏した。ロシア音楽の巨匠は、我々の音楽とその楽器をいたく気に入った。眼鏡を通して、彼はじっと、コブラの動きを観察していた。これまでに様々な音に触れたであろう彼の聴覚は、注意深く、あの新しい響きを聴いていた。そして、少しずつ、驚きの表情を見せた。全ての楽器を見て、その種類と構造、そしてメカニズムを知ろうとした。楽譜を見て、それぞれが何であるかを知りたがった。[中略]サルダーナのリズム、コブラ楽団の楽器法、そして、我々の踊りの意味を完璧に理解したのだ。彼は、カタルーニャ音楽を褒め称えた。たくさんの賛辞の中で、最も印象に残ったものは次の言葉である。「僕がパリにいる間に、たくさんのサルダーナを送ってくれ。勉強してみたいのだ。色々な民謡のメロディーもね。そのあと、僕から皆さんに、自作のサルダーナを送るから」。[中略]すばらしいイニシアチブを取ったバルセロナ文芸サロンと全てのサルダーナを生き生きと演奏したコブラ楽団に感謝を捧げようではないか⁴⁴⁾。

しかしながら、サルダーナを作曲するという約

束は、その後5回に及ぶバルセロナ訪問に関する資料の中では言及されておらず、実行には至らなかったと推測される⁴⁵⁾。

そして、ストラヴィンスキーがピアニストとして参加した唯一の演奏会が、バルセロナ文芸サロンにおけるものであった。*La Publicidad*によれば、それは会員に向けて、バルセロナを離れる3月21日の午後4時に開催され、彼は、ソプラノ歌手メルセ・プランターダ(Mercè Plantada 1892-1976)のピアノ伴奏を務めた⁴⁶⁾。プログラムは、ストラヴィンスキー自身の歌曲で構成されていた。《ナイチンゲール》、《パストラル》、《子供のための3つのお話》より〈チリンボン〉、プーシキンの詩による《牧神と羊飼いの少女》からの抜粋である。プランターダは、この演奏会の数日前に同じプログラムのリサイタルを別のピアニストと共に開いたが、作曲者本人が伴奏を務めたこの演奏会を、メディアは高く評価した。

2.2 マスリエラのアトリエ⁴⁷⁾

マスリエラのアトリエの一部は、Bailen通り72-74番地に今日でも残っている。画家であるジュゼップ・マスリエラ(Josep Masriera 1841-1912)とフランセスク・マスリエラ(Francesc Masriera 1842-1902)兄弟が、1882年4月22日に土地を購入し、建築家のジュゼップ・ビラセカ(Josep Vilaseca 1848-1910)⁴⁸⁾に設計を依頼した。そして、8月16日に工事開始が許可された⁴⁹⁾。

建物は、古代ギリシャの神殿を手本としている。なぜなら、アトリエのコンセプトは、芸術のための神殿として機能させることだったからである⁵⁰⁾。建物手前には庭が造られ、6つのコリント式の柱と柱廊の後ろには、内部に続く石段があった。建設された当時は、バルセロナで活躍していた画家のマリアー・フォルトゥニー(Marià Fortuny 1838-1874)とエドゥアルド・ロサレス(Eduardo Rosales 1836-1873)の彫像が置かれていたが、1910年代に撤去された。

この建物は、マスリエラ家のアトリエ兼作品展示に使用されただけでなく、富裕層の会合の場としても機能を果たした。部屋には様々な芸

術品のコレクションが、古いものから新しいものまで置かれていた。その様子について、*La Vanguardia*の言葉を引用したい。

そこには、全ての時代、全ての階級、全ての芸術的な雰囲気が現れていた。日本の籠、中国風のパラソル、イスラムのグスラ、暖かい地方のハンモック、貴重なタペストリー、価値ある絵画、時代を映し出す椅子にテーブル、アルバムにスケッチに下書き、そして、マネキンとマスリエラ家の作品である数々のアクセサリ⁵¹⁾。ぜひ、あの場所に行って、雑多なものが絡み合う、芸術の融合を体験していただきたい⁵²⁾。

サロンの内部は良い照明を備え、壁はそこに集められたものをより際立たせるために、暗い赤で塗られていた。さらには、婦人たちが肖像画を描かせるための白い客間があり、素晴らしい鏡と、開場の日に賞賛的となった化粧室が備えられていた⁵³⁾。

芸術作品の展示のみならず、マスリエラ兄弟のアトリエでは、詩の朗読や演奏会、芸術に関する意見交換が行われ、しばしばそれらを混合した文化的イベントも開催されていた。

マスリエラのアトリエにおける演奏会の特徴を明らかにするものとして、当時16歳であったマリア・リュイサ・ゲーラ(Maria Lluïsa Guerra 1870-?)⁵⁴⁾のものを引用する。1886年11月に、彼女は3つのリサイタルを行い、50の異なるピアノ作品を披露した。それらは、エラール社バルセロナ支店のサロンとバルセロナ文芸サロンに続き、11月29日にマスリエラのアトリエで開催された。先の2つと異なり、最後の演奏会の招待客は、ゲーラと彼女の師であるビディエリヤを崇拜する音楽家、画家、文学者に限定されていた。さらには、各演奏作品からインスピレーションを受けた詩の朗読が行われた。当時の詩人たちによるこれらの作品は、ビディエリヤに捧げられたものである⁵⁵⁾。

プログラムは、リスト：〈泉のほとりで〉（《巡礼の年 第2年スイス》より）、〈小鳥に説教するアッシジの聖フランチェスコ〉（《伝説》より）、〈森のささやき〉（《2つの演奏会用練習曲》より）、シューマン=リスト：〈私の婚約者に〉（《ミルテの花》より）、シュタイベルト：《嵐》、ウェーバー：《舞踏への勧誘》、ブラームス：《ハンガリー舞曲集》より、ルビンシュタイン：《舟歌》、そして、ベートーヴェンのソナタ《月光》、及び《ワルトシュタイン》、タールベルク：《練習曲》の1曲から構成されていた。

*Diario de Barcelona*は、ゲーラは、「繊細さと力強さを伴う指さばきで生き生きと演奏した。また、ピアノから色彩的で感情のこもった音を引き出しながら、自由に作品に取り組み、観客からの熱い拍手を手に入れた」と伝えている⁵⁶⁾。

マスリエラのアトリエは、このような文化的な集まりや演奏会の場として、20世紀初頭まで機能を果たした。新しい持ち主となったリュイス・マスリエラ(Lluís Masriera 1872-1958)は、芸術品のコレクションを整理し、博物館として市民に公開することを決めた。そして、1913年11月26日にマスリエラ美術館が開館した。

3. 演奏会専用施設

劇場ではない演奏会専用施設の建設は、20世紀に入ってからが顕著である。その中で、現在でもバルセロナのコンサートライフの多くを担う1908年完成のカタルーニャ音楽堂に関しては、本論では取り扱うことを断念した。本研究の目的である小規模な会場からは除外されるだけでなく、柿落し以来、毎月膨大な数の演奏会が開催されていることが主な理由である。ここでは、純粋に演奏会専用として設立された会場の中から、以下の2つに焦点をあてる。

3.1 サラ・グラナドス

サラ・グラナドスは、ピアニスト兼教育者であったグラナドスが、自身のアカデミア・グラ

ナドス⁵⁷⁾のために設立したサロンである。サルバドル・アンドレウ博士の支援により、1912年にTibidabo大通り18番地に建設された⁵⁸⁾。El Noticiero Universalは、このサロンについて、次のように解説している。「白のトーンで統一された新しいサロンは、エレガントな雰囲気に含まれている。ここの音響効果も最高だ。そして、その収容力は、室内楽の演奏会を行うという目的とも調和している。大ホールには決してない、静かに集中できる環境が整っているのだ」⁵⁹⁾。

オープニング・コンサートは、3つ用意された。まず、1月30日に、グラナドスと弟子のフレデリク・ロンガス (Frederic Longàs 1895-1968)⁶⁰⁾によって行われた。2番目は、2月1日午後4時に、前年5月11日にアカデミアで行われたコンクールの受賞記念コンサートであった⁶¹⁾。招待状を兼ねた当時のプログラムでは、受賞者として6名が記載されているが、演奏したのは、上位入賞者3名であった⁶²⁾。ロンガスが、モーツァルトの《ソナタ》1曲と、アルベニスの《イベリア》より〈エル・プエルト〉、モシユコフスキの《火花》を、マリア・リュシアー (Maria Lluçia⁶³⁾) が、メンデルスゾーンの《厳格なる変奏曲》とJ・S・バッハの《コラール「アド・ノス・アド・サルタレム・ウンダム」による幻想曲とフーガ》を演奏し、最後に、メルセ・ムネール (Mercè Moner 1892-1991) が、グラナドスの《ゴイエスカス》より〈窓越しの語り〉とリストの《ソナタ 短調》を披露した。

そして、オープニング・コンサートの最後として、2月4日に、グラナドスのリサイタルが開催された。バッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、ショパン、シューマン、シューベスト、ワーグナー＝リストのピアノ作品に加えて、《ゴイエスカス》⁶⁴⁾と《スペイン舞曲集》が演奏された。この最後の作品に関しては、聴衆からの要望により、再演奏された。

グラナドスの演奏について、*Diario de Barcelona* は、いくつかの作品を挙げながら次のように述べている。

喝采は、ショパンの《ポロネーズ 変

ホ短調》の後に繰り返された。グラナドスは、ここに魂の全てを込めた。これ以上、表現のしようがないくらい、この作品の温かい絵画性に集中していた。シューマンの《子守り歌》とシューベルトの《即興曲》は、このジャンルの作品が要求するエレガントな心地よさに満ちており、《イゾルテの愛と死》の編曲は、作品に宿る情熱性を最大限引き出すと同時に、華麗なテクニックによって、ピアノにオーケストラの存在を映し出していた⁶⁵⁾。

サラ・グラナドスは、開設以降、アカデミアの生徒たちのデビューの場として用いられた。彼らは、公開演奏をして批評を受けることで、今後の課題を見出し、また演奏会での緊張とその対処の仕方を学んでいった。アカデミア・アイナウド⁶⁶⁾を始めとする他の音楽学校へ、発表会の場を提供していたことも確認されている。同時には、グラナドス本人だけでなく、フェリッパ・ペドレル (Felip Pedrell 1841-1922) を始め、アカデミアに携わる音楽家を中心に、多くの演奏会、講習会、講演会が企画された。また、リスラー、エミール・フォン・ザウアー (Emil von Sauer 1862-1942)、ジャック・ティボー (Jacques Thibaud 1880-1953) など、海外の演奏家も招かれた。

3.2 サラ・モーツァルト

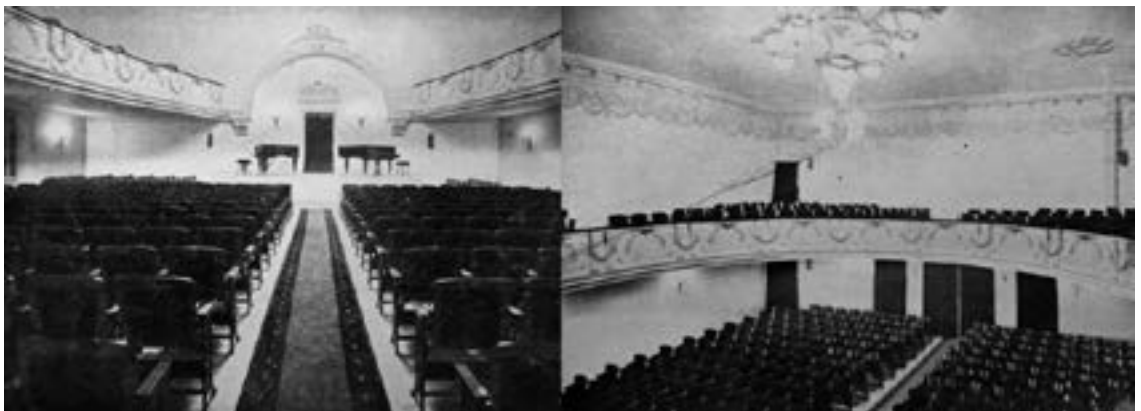
サラ・モーツァルトは、1914年に設立されてから1930年代まで、カタルーニャ音楽堂と並び、バルセロナの音楽界において重要な役割を果たした。この演奏会場が位置するCanuda通り31番地⁶⁷⁾には、1903年から、「社会防犯委員会」(後の「迷惑防止委員会」)が入っていた。1905年からは、そこで映画の上映を行うようになり、1912年にこの委員会がなくなるまで、子供向けの映画を上映する「託児所」の役割を果たした⁶⁸⁾。その直後から、Canuda通り31番地に位置する建物には、アカデミア・アイナウド、

ワーグナー協会、バルセロナ音楽協会、ポピュラー音楽文化協会が占めるようになった。そして、建物の持ち主との合意の上、オルティス&クソー・仏西米協会⁶⁹⁾により、演奏会用ホールとして、改装が開始された⁷⁰⁾。1912年6月12日に建築家フランセスク・ソラ（Francesc Solà⁷¹⁾）の下で始まった工事は、仕切りを取り壊して大きな空間を作り出すことを中心に進められた。そして、その作業には、バルセロナの多くの芸術家と職人が関わった。

1914年3月27日に、オープニング・コンサートが実施された。収容可能人数は、530人であった。当時の写真を見ると、白く広々とした空間の真ん中に、通路となる絨毯が敷かれ、左右に整然と椅子が並べられている。その奥にある舞台には、アーチ風の装飾が施され、2台のグランドピアノが置かれている。【図5】翌日発行された音楽批評の中でも、サラ・モーツァルトの内装に関する言及が見られる。「それはルイ16世風

の装飾で、天井中央にある140の明かりが付けられた頑丈なブロンズとクリスタルのシャンデリアが放つ光は見事だ。椅子には鉄とカープした木材が使われ、大変座り心地がよい」⁷²⁾。また、次のような記述も見つかった。「たっぷりと取られたたくさんの栈敷席、天井には完璧ですばらしい明かり、アーティストや演奏家のための様々な楽屋、広々とした喫煙室、夏用の庭とテラス、そして、リセウ劇場のように昇降可能な530の椅子、そこには、帽子を掛けるための装置も備えられていた」⁷³⁾。

オープニング・コンサートは、会場の名前に由来し、モーツァルトの作品で構成されていた。演奏を担当したのは、ジュアン・ラモテ・デ・グリニョン（Joan Lamote de Grignon 1872-1949）が指揮するバルセロナ音楽協会オーケストラ、2人のピアニスト、アントニ・ラポルタ（Antoni Laporta 1883-1957）⁷⁴⁾とトマス・ブショー（Tomàs Buxó 1882-1962）⁷⁵⁾、そして、



【図5】サラ・モーツァルトの内部。El Noticiero Universal (28/03/1914).

ソプラノ歌手アレウである。演奏曲目は、バルセロナ初演となる《交響曲 へ長調》、《2台のピアノによるソナタ ニ長調》、ブショーの伴奏による2つの歌曲、そして、《2台のピアノのための協奏曲 変ホ長調》であった。両ピアニストは、その後も、サラ・モーツァルトでの定期的な演奏会を開催している。

サラ・モーツァルトでは、地元の演奏家を中心に、ピアノと室内楽作品のバルセロナ初演も多く企画された。ホセ・イトウルビ（José Iturbi

1865-1980）、パキータ・マドリゲラ（Paquita Madriguera 1900-?）、ジョセ・ヴィアナ・ダ・モッタ（José Vianna da Motta 1868-1948）、アルトゥール・ルビンシュタイン（Arthur Rubinstein 1887-1982）など、国際的な名声を持つピアニストのリサイタルに加えて、作曲家であるファリャ、ベラ・バルトーク（Béla Bartók 1881-1945）やダリウス・ミヨー（Darius Milhaud 1892-1974）も自作曲を演奏している。また、スペイン内乱が勃発する1930年代半ばまで、カタルーニャ演

劇芸術学校による芝居、マジック、人形劇、映画など、多岐にわたる娯楽のスペースとしても利用された。

終わりに

本研究では、バルセロナのコンサートライフにおいて重要な役割を果たした演奏会場に関する調査を報告した。1900年前後のバルセロナでは、様々な会場で演奏会が行われていた。それは、新聞や雑誌の演奏会案内や当時の配布用プログラムによって証明されている。ピアノメーカーのサロンや文化施設が、その空間を演奏会場として提供していた。そこでは、オペラ上演や大編成のオーケストラの作品ではなく、ピアノを中心とした作品が多く演奏されていた。20世紀初頭には、いくつかの演奏会専用会場の設立も見られ、さらに会場の多様性が見受けられた。

本論で取り上げた会場のうち、現在も機能しているものは、バルセロナ文芸サロンのみである。ピアノメーカーのサロンに挙げた3つに関しては、既に建物すら残っていない。マスリエラのアトリエは、マスリエラ博物館となり、文化と芸術の拠点として様々な企画を開催していたが、1932年に敷地を拡大して劇場となり、正面の6つの柱と柱廊を残し、建物の大部分は取り壊された。保存状態は悪いが、現在、バルセロナ市により、その利用法が検討されている。サラ・グラナドスに関しては、劇場として使用された時期もあったが、現在は閉鎖されている。その再生が、グラナドスの後継者や支援者たちの間で検討されているが、今後の進展は予測不可能である。サラ・モーツァルトは、演奏会場としての機能を停止した後、様々な用途で使用された。しかしながら、1960年代からアラゴン・カルチャーセンターとして利用された後、2003年11月に取り壊された。

本論では、対象となる会場を3つのカテゴリーに分け、その中でも特に注目すべきものに絞らざるを得なかったが、今後の研究課題として以下の3つを挙げておく。

1) ピアノメーカーに関連するサラ・エオリアンやシンプレックス・サロン、定期的な演奏会企画

がなされたパレス画廊や女性のための文化会館及び図書館など、調査対象でありながら割愛せざるをえなかった会場

2) グラナドスやカザルス等、バルセロナで活躍した音楽家が修業時代に演奏したカフェやプロとして契約していたカフェ⁷⁾

3) ピアノ作品を対象とした小規模な会場のみならず、バルセロナにおける演奏活動の全貌をとらえる場合は、オペラ座を始め、プリンシパル劇場、ノバダーデス劇場、リリコ劇場など、舞台作品と共用された会場

これらの会場に関して、今後も包括的な調査を進めていく予定である。

注

本文中の日本語訳は、全て筆者による。また、紙幅の都合により、原文が掲載できなかったことをお詫びしておく。

- 1) 特定の会場を調査した研究としては、リリコ劇場を取り上げた次の文献が挙げられる。Monsserrat Guardiet, *El teatre líric de l'Eixample*. (Barcelona: Pòrtic, 2006). また、時代は遡るが、バルセロナのカフェに関する著作も、演奏会場に関連する研究のひとつとして挙げておく。Paco Villar, *Ciudad de los cafés. Barcelona 1750-1880 con 2013 ilustraciones*. (Barcelona: La Campana, 2008).
- 2) バルセロナのピアノ文化に関しては、筆者の博士論文で取り上げた。Mutsumi Fukushima, “El piano en Barcelona entre 1880 y 1936.” (Ph.D. diss., Universitat de Barcelona). 西原稔『ピアノの誕生・増補版』(東京:青弓社, 2013年), p. 57.
- 3) バルセロナのピアノメーカーに関しては、次の拙論を参照されたい。Fukushima, “Fabricantes de pianos en la Barcelona del 1900.” *Recerca Musicològica*, no. 17-18 (2007-2008), pp. 279-297.
- 4) 例えば、1905年にジョアキン・マラッツ(Joaquim Malats 1872-1912)が行った国内ツアーのプログラムには、ピアノ提供メーカーとして、オルティス&クソー社が掲載されており、マラッツの謝辞も添えられている。ジョアキン・マラッツの演奏会プログラム(カディス・プリンシパル劇場, 1905年5月21日)を参照。エラル社は、セバスチャン・エラル(Sebastien Érard 1852-1831)によって創設され、1777年にフランスで第一台目となるピアノを製造した。Alfred Dorge, *Pianos and their Makers. A Comprehensive History of the Development of the Piano*. (New York: Dover Publications, 1972), pp. 48-49.
- 5) *Diario de Barcelona* (18/12/1881).
- 6) *La Renaixensa* (09/11/1882).
- 7) *Diario de Barcelona* (09/11/1882). この記事によれば、

- 9) 修理工房も併設されており、パリから来た技術者が働いていたとある。
La Renaixensa (15/12/1882).
- 10) ビディエリヤは、19 世紀後半から 20 世紀前半のバル
- 11) セロナにおいて、代表的なピアニストのひとりとして位置づけられている。彼に関しては、次の拙論を挙げておく。Fukushima. “La labor concertística de Carlos G. Vidiella.” *Materia*, no. 6-7 (2008), pp. 285-306.
Diario de Barcelona (22/11/1882).
- 12) これらの演奏会は、12 月 5 日、7 日、9 日、10 日に開
- 13) 催された。
La Renaixensa (07/12/1882).
- 14) 詳細な経緯に関しては、Fukushima. “El piano ...”,
- 15) p.110 と p.152 を参照されたい。
Josep Borràs. “Constructors d’instruments de vent-fusta a
- 16) Barcelona entre 1742 i 1826.” *Revista Catalana de Musicologia*, no. 1 (2001), p. 111.
Diario de Barcelona (15/02/1867).
- 17) Agustín Urgellés. “Sección de anuncios.” In *Cataluña en*
- 18) *Filadelfia* (Barcelona: Domenech, 1876), p. 11.
La Renaixensa (26/11/1881).
- 19) *Diario de Barcelona* (25/11/1881).
- 20) J・B・ブジョールは、ピアニスト、教育者、プロモーター
- 21) としてバルセロナの楽壇に貢献した人物であると同時に、ビディエリヤ、グラナドス、マラッツの師でもあった。また彼自身もピアノ工房、楽器店、及び音楽出版社を経営していた。ブジョールの業績については次の拙論を参照されたい。Fukushima. “La figura de Joan Baptista Pujol: iniciador de l’ escola pianística catalana.” *Revista de Catalunya*, no. 254 (2009), pp. 65-81.
当時ベルナレッジ社が生産していたピアノに関して
- 22) は、次のような記載が見つかった。「ベルナレッジの新しいピアノは、それまでのピアノのように低音が鈍く不明瞭になることはなく、音質に均一性がある。鍵盤全体のバランスがよく、完璧なメカニズムに反応するハンマーの動きは素早く正確。小さな音の繰り返しで作られる速いパッセージも、カンタービレで演奏される様々なニュアンスも表現できる。ペダルはより軽い圧力で、調節を加えながら響きを消していくことができる」。 *Ilustración Musical Hispano-Americana*, no. 80 (15/05/1891), p. 527.
El Correo Catalán (23/04/1891).
- 23) *Diario de Barcelona* (25/04/1891).
- 24) *La Publicidad* (17/02/1897).
- 25) サラ・エステーラがあった場所には、その後、ティー
- 26) サロンとレストラン、カサ・リブレが作られ、1952 年からは、ホテル・アベニーダ・パレスとなっている。現在の表記は 607 番地である。Juan Llongueras. *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*. (Barcelona: Dalmau, 1944), pp. 124-125.
サバテルの没年は不詳であるが、ホテル・アベニーダ・
- 27) パレスの隣には、サバテルによる建築物が保存され、現在は映画館として使用されている。
- La Vanguardia* (16/02/1897).
- 28) Francisco Rogent. *Arquitectura Moderna de Barcelona*.
- 29) (Barcelona: Parera, 1897), p. 120.
注 25 に同じ。
- 30) *La Vanguardia* (14/02/1897).
- 31) 同上。
- 32) この時のマラッツの演奏については、次の拙論を参照
- 33) されたい。福島睦美「ホアキン・マラッツ：組曲＜イベリア＞の演奏家」『エリザベト音楽大学研究紀要』第 28 巻（2008 年），pp. 43-56.
Llongueras, 前掲書，p. 125.
- 34) 「カテウラ・ピアノ・ペダル *Piano Pedalier Cateura*」は、
- 35) 楽器製作者兼バンドゥーラとマンドリンの奏者であった、バルドメロ・カテウラ(Baldomero Cateura 1865-1929)が発明した、4 つの特殊なペダルを持つピアノである。特に、ギターやマンドリンの伴奏のために、特殊な響きの効果が取り入れられた。
カフェ・デ・ラス・デリシアスは、当時、若手の演奏
- 36) 家を雇っていた。ビディエリヤやグラナドスも修業時代にこのカフェで演奏し、後に音楽的パトロンとなる人物と知り合っている。
バルセロナ文芸サロンについては、次の 2 点の文献を
- 37) 併せて参照した。Jordi Casassas. *L’Ateneu Barcelonès. Dels origins als nostres dies*. (Barcelona: la Magrana, 1986), 及び, M. Sans Orenge. *Breu història de l’Ateneu Barcelonès*. (Barcelona: L’Avenç, 1983).
- ストラヴィンスキーは、1924 年、1925 年、1928 年、
- 38) 1933 年、1936 年、1956 年にバルセロナを訪れ、演奏会に出演している。
Joan Mestre. *El Gran Teatro del Liceo visto por su*
- 39) *empresario*. (Barcelona: Vergara, 1945), p. 100. 演奏曲目には、バレエ曲《火の鳥》や交響的幻想曲《花火》、交響詩《ナイチンゲールの歌》を始めとする自作の曲のほか、モーツァルトやベートーヴェン、ワーグナーの管弦楽作品が含まれていた。
本誌への掲載にあたり、バルセロナ文芸サロン史料室
- 40) 長 Lluís Vicente 氏より特別の計らいをいただいた。厚く感謝を申し上げます次第である。
バルセロナ文芸サロンとストラヴィンスキーとの交流
- 41) 記録は他にも見つかったはいるが、事実とは異なる逸話も存在する。これに関しては、ストラヴィンスキーの 6 回にわたるバルセロナ訪問を詳述した次の論文を参照されたい。Oriol Martorell. “Stravinsky a Barcelona: Sis visites i dotze concerts.” *Revista d’Art*, no. 7-8 (Noviembre de 1983), pp. 99-129.
スペイン、カタルーニャ州の代表的な民族舞踊である
- 42) サルダーナは、男女が手をつないで輪になって踊られる。2 拍子系で、「クルツ」と「リャルクス」の 2 つから成り立っている。両方とも音楽的に完結しており、ひとつのサルダーナの中で、規則的に繰り返して使用される。
コブラとは、サルダーナを演奏する吹奏楽団を指し、
- 43) 11 人の演奏者と 12 の楽器で成り立っている。前列に

は木管楽器が並び、左から、フラビオールとタンボリ、ティブラ2、テノーラ2、後列には、金管楽器が配置され、トランペット2、ピストン・トロンボーン1、フリューゲルホルン2、そして、コントラバスが加わる。ひとりの演奏者が、左手でタンボリをたたき、右手で、フラビオールを演奏する。

Jeroni de Moragas. “Stravinsky a l’Ateneu.” *La Publicidad*

44) (20/03/1924).

Roger Alier y Francesc X. Mata. *El Gran Teatro del Liceo.*

45) (*Historia artística*). (Barcelona: Ediciones Francesc X. Mata, 1991), pp.122-123.

La Publicidad (21/03/1924).

46) 「神殿」とも呼ばれている。

47) ビラセカの作品として最も重要なもののひとつは、

48) 1888年に完成したバルセロナの凱旋門である。

Diario de Barcelona (27/04/1884) と *La Renaixensa*

49) (30/04/1884) を併せて参照。

Pilar Vélez. “El partenón Masriera. De templo del arte a

50) templo de la industria.” In *Barcelona 1900*. (Ámsterdam: Van Gogh Museum, 2007), p. 110.

マスリエラ家は、代々、宝石職人の一家で、フランセ

51) スクも銀細工職人として作品を残している。

La Vanguardia (30/04/1884).

52) 同上。

53) ゲーラはアルゼンチン生まれのピアニストで、ミラノ

54) でピアノを学んだ後、バルセロナでビディエリャに師事した。1883年にサラ・ベルナレージにおいて、他の弟子たちと共に公開演奏会に出演し、1885年には、バルセロナ文芸サロンでソロリサイタルを行った。1890年代まではバルセロナでピアニストとして活躍したが、20世紀に入ってからの演奏記録は見つかっていない。

ラオーラ、ピコー、ベルダゲール、ギメラ、マテウ、

55) フランケーザ、ゴミス、そしてイシャールが詩を献呈した。ビディエリャに捧げられたこれらの詩は、彼の死後、次の雑誌に掲載された。*Revista Musical Catalana*, no. 146 (15/02/1916), pp. 60-71.

Diario de Barcelona (30/11/1886).

56) 1901年に、Fontanella 通り14番地の1階に設立された。

57) 現在は移転し、アカデミア・マーシャルとして機能している。アカデミア・グラナドス、及び、マーシャルに関しては、次の文献を参照されたい。Mònica Pagès. *Acadèmia Granados-Marshall: 100 anys d'escola pianística a Barcelona*. (Barcelona: Mateu, 2000), 及び, Fukushima, “El piano...” , pp. 188-206.

また、このサロン以前にも、当時のアカデミア・グラ

58) ナドス内に300人収容のサロンが作られ、1903年10

月1日に開場している。

El Noticiero Universal (31/01/1912).

59) ロンガスは、ピアノをマラッツに師事していたが、

60) 1911年に彼が亡くなると、アカデミア・グラナドスに入学し、グラナドスから指導を受けると共に、作曲と和声も学んだ。作曲及び演奏活動の傍ら、1916年からは、アカデミアのピアノ上級課程の補助講師となり、その後正式な講師となった。1929年には、Trafalgar 通り14番地にアカデミア・アルベニス（後にアカデミア・ロンガス）を開校。サラ・エオリアンの芸術監督を務めるなど、バルセロナの音楽界で功績を残した。

審査委員長はフランス系のピアニスト、リスラーが務

61) めた。アカデミア・グラナドスは1907年にリスラーの演奏によるベートーヴェンのピアノソナタ全曲演奏をプリンシパル劇場において企画しており、この時以降、彼とグラナドス、及びアカデミアには密接な関係が見られるが、1920年のカタルーニャ音楽堂における演奏会以来、バルセロナの楽壇には登場していない。

サラ・グラナドスのオープニング・コンサート・プロ

62) グラム (01/02/1912) を参照。

生没年不詳。

63) 《ゴイエスカス》第1集の初演は、前年3月11日にカ

64) タルーニャ音楽堂で行われた。

El Diario de Barcelona (05/02/1912).

65) ヴァイオリン奏者のエンリック・アイナウド (Enric

66) Ainaud 1875-1958) が1905年に創設した音楽学校である。

通りが交わる場所にあることから、Vertrallans 通り2番

67) 地と表記される場合もある。

Jordi Torras. “La sala Mozart II.” *La Vanguardia*

68) (01/03/1996).

1898年創業のバルセロナのピアノメーカーである。20

69) 世紀初頭には、年間約1000台を生産し、ヨーロッパやアメリカ大陸への輸出も多く行っていた。

Torras. “La sala Mozart (y III).” *La Vanguardia*

70) (13/04/1996).

ソラーの生没年は不明であるが、バルセロナ郊外サン・

71) サルバドールにあるカザルスの邸宅は、彼の設計によることが知られている。

El Noticiero Universal (28/03/1914).

72) *El Liberal* (28/03/1914).

73) ラポルタに関しては、Fukushima. “El piano” , pp. 74) 462-464 を参照されたい。

ブショーに関しては、Fukushima. Op. cit., pp. 452-455

75) を参照されたい。

これに関しては、注1の2番目に挙げた文献が、多く

76) の手がかりを提供してくれるであろう。

〈エッセイ〉

F. J. ハイドンの《24のドイツ歌曲》と《12のイギリス歌曲》 における伴奏と形式の発展

桂 政 子

(2015年9月30日受理)

The Development of the Accompaniment and Song Form in F. J. Haydn's 24 German and 12 English Songs

Masako Katsura

Although in general we do not often have very much opportunity to hear Haydn's songs, there actually are 46 songs which exist along with their scores. Of these, there are 36 with known dates of composition and publication: the collections in German: *XII Lieder für das Clavier (Erster Teil 1781)* and *XII Lieder für das Clavier (Zweiter Teil 1784)* and the English collections: *Original Canzonettas (1794)* and *Original Canzonettas Second Set (1795)*.

In these notes I will present how my research into these songs from the standpoint of a performer makes clearer the development Haydn made in stylizing the accompaniment better suiting his intentions. It will further outline H. C. Robbins Landon's analysis of Haydn's changing song form when he began setting English poems.

1. はじめに

F. J. ハイドンには、多くの声楽作品が存在する。『天地創造』や『四季』のオラトリオ、複数のミサ曲は今日でも演奏されるが、オペラや歌曲も多く作曲されていることは忘れられがちである。現存するイタリア語のオペラは13曲、ドイツ語によるマリオネット・オペラや歌劇に近い作品などは20数曲に上るが、そのオペラが今日、上演されることは非常に少ない。そして、それ以上に、ハイドンの歌曲は聴く機会のより少ないものである。しかし実際は46曲もの作品が楽譜と共に存在する。過去の自身のリサイタルには、そのうち英語歌曲を殆ど全曲取り入れてきた。この度は、演奏の裏付けとなる研究の一端として、音楽学者ロビンス・ランドン(H. C. R. Landon)の分析¹⁾を踏まえ、作曲年、出版年の明確な《24のドイツ

歌曲》²⁾と《12のイギリス歌曲》³⁾について、伴奏の役割の変化、歌曲の形式の発展を、筆者なりに考察したい。楽譜は、ケルンのハイドン研究所の全集より、1960年に出版された第XXIX系列独唱曲第1巻⁴⁾を使用する。

2. 《24のドイツ歌曲》

ハイドンの歌曲集の出版の3年前、ウィーンでは1778年から複数の作曲家が歌曲の出版をしていた。ハイドンは対抗意識からか、故意に既に出版された歌曲の同じ詩に敢えて作曲し、その出版をアルタリア社に依頼している⁵⁾。

曲の概要

表1と表2は、1781年と1784年の2回に分けて出

	曲 名	作 詞 者	速度表示	拍子記号	調性	詩行の形	小節数			
							全体	前奏	間奏	後奏
1	Das strickende Mädchen 編み物をする少女	C. Sedley trans. by J. G. Herder セリーの詩をヘルダーが独訳	Adagio(→Allegro)	c	B b	7行3連	39	6	4	6
2	Cupido キューピッド	G.v Leon フォン・レオン	Allegretto	6/8	E	4行5連	16	4	2	2
3	Der erste Kuß はじめての口づけ	J. G. Jacobi ヤコビ	Andante	2/4	E b	4行3連	37	10	0	4
4	Eine sehr gewöhnliche Geschichte よくある話	C. F. Weiße ヴァイセ	Allegretto staccato	2/4	G	4行4連	29	8	2	2
5	Die Verlassene 捨てられた女	不明	Adagio	3/4	g	4行7連	28	6	1,2,1	2
6	Der Gleichsinn 無関心	G. Wither trans. by J. J. Eschenburg ウィザーの詩をエッセンブルクが独訳	Vivace	2/4	A	8行5連	36	4	0	4
7	An Iris イーリスに	J. A. Weppen ヴェッペン	Poco Adagio	3/4	B b	5行6連	28	0	0	2
8	An Thyrsis テュルジスに	M.v Ziegler フォン・ツィーグラールなど	Allegro	2/4	D	8行3連	26	4	2	4
9	Trost unglücklicher Liebe 不幸な愛のなぐさめ	不明	Adagio	c	f	8行3連	41	6	4	4
10	Die Landlust 田舎の楽しみ	Stahl シュタール	Allegro molto	6/8	C	8行4連	24	0	2	2
11	Liebeslied 愛の歌	G.v Leon フォン・レオン	Adagio	2/4	D	4行4連	26	4	2	2
12	Die zu späte Ankuft der Mutter 遅すぎた母親の到着	C. F. Weiße ヴァイセ	Allegretto	2/4	E b	4行4連	31	9	2	5

【表1】クラヴィーアのためのドイツ歌曲 第1集(1781) Hob. XXVla - 1~12

	曲 名	作 詞 者	速度表示	拍子記号	調性	詩行の形	小節数			
							全体	前奏	間奏	後奏
13	Jeder meint, der Gegenstand 誰もが思う、自分の選んだ人は	不明	Andante	2/4	F	4行2連	34	8	2	2
14	Lachet nicht, Mädchen 笑わないでね、娘さんたち	不明	Allegretto	6/8	B b	6行5連	19	2	2	3
15	O liebes Mädchen, höre mich おお、いとしい少女よ、聞いてください	不明	Moderato	2/4	G	6行7連	31	8	2	2
16	Gegenliebe 愛のお返し	G. A. Bürger ビュルガー	Allegretto	2/4	G	4行4連	24	0	2,2	6
17	Geistliches Lied 宗教歌	不明	Adagio	2/4	g	8行2連	42	10	1,2	4
18	Auch die sprödeste der Schönen どんなに取すました美人でも	F. W. Gotter ゴッター	Un poco Andante	2/4	F	4行3連	22	4	2,2	2
19	O fließ, ja wallend fließ in Zahren おお、流れよ、涙となって熱く流れよ	不明	Adagiocantabile	3/4	E	8行6連	34	0	2	2
20	Zufriedenheit 満足	J. W. L. Gleim グライム	Allegretto	2/4	C	4行6連	18	0	2	4
21	Das Leben ist ein Traum 人生は夢	J. W. L. Gleim グライム	Largo	C	E b	9行3連	20	6	1	2
22	Lob der Faulheit 怠惰の賛美	G. E. Lessing レッシング	Andante	C	a	6行2連	33	6	2	2
23	Minna ミンナ	J. J. Engel エンゲル	Cantabile	C	A	4行3連	24	8	0	2
24	Anf meines Vaters Grab 父の墓にて	不明	Largo	2/4	E	4行6連	26	0	2	4

【表2】クラヴィーアのためのドイツ歌曲 第2集(1784) Hob. XXVla - 13~24

版された《24のドイツ歌曲》を、曲名、作詞者、速度表示、拍子、調性、詩行の形、小節数（全体、前奏、間奏、後奏）の観点からまとめたものである。

表からは次の点を指摘することができる。

- ① 複数の作詞者、あるいは作詞者が不明。第1集は12曲中2曲が不明、第2集は12曲中6曲が不明である。
- ② 調性に関して、長調への好みが見られる。24曲中、長調が20曲を占め、一つの短調の曲にはピカルディー終止が見られる。
- ③ 詩行の形は4行～9行の3連～7連であり、全

曲、有節歌曲形式となっている。

- ④ 小節数は各曲、16小節から42小節。譜面にして1枚から2枚に収まる長さである。

譜表の変化

二つの曲集の違いで作曲年以外に明確なものに譜表の違いがある。全曲を直筆、或いはその写譜楽譜を確認はできなかったが、今回使用した1960年の全集によると第2集の21番と22番の2曲のみが3段譜表を使用、他曲は全て2段譜表に書かれている。この24曲の詩を詩集として味わうと、ランドンが言及するように文学的価値は高くないかもし

れないが⁶⁾、その素朴さは十分に楽しめる。さらに、クラヴィアの伴奏でその詩を歌えることから、当時それらが持て囃されたことは十分に頷ける。2段譜表で書かれた22曲は、歌の旋律とクラヴィアの右手は全く同じである。歌詞が伴奏パートの大譜表の間に書かれているのを目で追うと、まるでそのクラヴィアの音はその言葉を愛らしく歌っているようにさえ見えてくる。所々、右手の旋律を重音にして、旋律を飾ろうとするハイドンの意図が見られる。

ここで、24曲中、珍しく3段譜表となっている21番と22番を取り上げてみたい。

第21番〈人生は夢*Das Leben ist ein Traum*〉

の旋律は、24曲中では最も親しまれやすく、独立した歌曲としても知られている。変ホ長調、ラルゴのゆったりとした情感溢れる曲である。5小節の前奏ののち、“*Das Leben ist ein Traum*”（人生は夢である）の僅か6音節の詩に、‘*Das Leben*’（人生）の言葉を繰り返しているとはいえ、4小節に跨る長い旋律を与えている。この引き伸ばされた旋律は、もはやクラヴィアの右手で追えるものではない。当時のクラヴィアではそれほど音を長く保持するのは不可能である。「人生は夢、この世に生を受け、若い齒と新鮮な口をもって、空想の泡の上を漂い、そして消えていく」と歌われるが、その悲哀を伴奏上でも描写している。それは‘*ihren Schaum*（泡）’のあと、16分音符の連打がはじまり、*f*のクライマックスののち、消え去る様子を32分音符の急激な上行と下行の旋律で表す。そして、「ではいったい人生とは何だ？」という問いかけを付点音符を伴う歌の旋律でフェルマータへと繋ぎ、率直な表現をしている。結局、人生は夢だと言う諦観を歌と伴奏で纏める。この表現は到底、2段譜表上に書けるものではないであろう。この曲は、24曲の中で余りに逸脱した存在であり、民謡の香りはなく、芸術歌曲と言える。（譜例1）

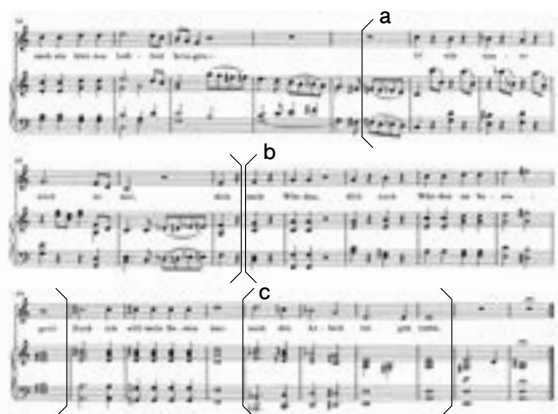


【譜例1】

P.27

22番〈怠惰の賛美*Lob der Faulheit*〉はジグシュピール（歌芝居）のような歯切れの良い作品である。「怠惰よ、私はついにお前を讃えようではないか。仕事の後には安らぎがある。しかし、余りに怠けて疲れてしまった今は、歌うことさえ出来なくなった」という滑稽な歌詞を持つ。全体は33小節、イ短調の小品。歌の部分は23小節であるが、そのうち右手の最高音が歌の旋律をなぞっていないのは僅か4小節に留まる。“*O! wie sauer wird es mir,*”「おお、なんと苦々しいことか」と憔悴した様子を、休符を交え伴奏と歌で描写している（譜例2a）。あとの歌の部分は、旋律が伴奏に含まれてはいるが、和声進行の充実と和音の拡大が見られ、他曲の2段楽譜の様に、大譜表の間に歌詞を書くスペースは無くなっている（譜例2b）。曲の終わりは先ず歌を第5音で終止したあと、2小節の後奏でピカルディー終止をしている。1番では“*nach der Arbeit ist gut ruhn.*”（仕事の後の安らぎは良いものだ）を表現し、2番では“*Du verhinderst mich ja dran.*”（おまえが私を邪魔をする）の歌詞とその音楽で、「怠惰が歌うことさえ邪魔してくる」様子をユーモアで表現している（譜例2c）。この曲は21番に比べると、3段譜表を使用する利点を十分に生かし切れてい

ない部分はあるものの、曲としては民謡的な雰囲気から発展した表現が見られる。



【譜例2】

P.28

3. 《12のイギリス歌曲》

1790年、ニコラウス・エステルハージ侯没後、ハイドンは公爵家を離れ、ウィーンに移り住む。その後、ヴァイオリニスト、興業家として成功していたザロモン⁷⁾に誘われ、ロンドンへ渡り、「ハイドン・ナイト」と呼ばれる演奏会を成功させる。その後、彼は91年から95年の間、二回に亘り、渡英、滞在。その間これらの12曲のイギリス歌曲を書いている。

曲の概要

表3と表4は、2回に分けて出版された《12のイギリス歌曲》を《24のドイツ歌曲》と同じ観点から整理したものである。そこからは、次の点を指摘することができる。

- ① 作詞者への拘り。第1カンツォネッタ集は6曲全て、女流詩人アン・ハンター⁸⁾。第2カンツォネッタ集では、アン・ハンターの詩によるもの1曲、残りの2曲が当時、人気の絶頂にあるメタスタジオ⁹⁾と、イギリス滞在の英りともいづくシェイクスピア¹⁰⁾の戯曲に挑んでいる。
- ② 第1集では、各曲の速度の統一感が見られる。速度表示をみると、1曲目から5曲目まではアレグレットとアダージョを交互に繰り返す、6曲目は曲中でアレグレットからアダージョへと速度を移行している¹¹⁾。第2集にはその拘りは無し。
- ③ 調性に関しては、第一期のドイツ歌曲と同じく、長調への好みが見られる、第1集と第2集共に6曲中、短調は1曲のみである。
- ④ 詩行の形の単純化。10年前に扱ったドイツ語の詩には7連まで存在していたが、第1集では、4行～8行までの詩の2連～4連、第2集で

	曲名	作詞者	速度表示	拍子記号	調性	詩行の形	形式	小節数			
								全体	前奏	間奏	後奏
1	The Mermaid's Song 人魚の歌	Anne Hunter アン・ハンター	Allegretto	2/4	C	7行2連	有節	129	21	2	2
2	Recollection 回想		Adagio	3/4	F	4+2行2連	有節	122	8	2.1	5
3	A Pastoral Song 牧歌		Allegretto	6/8	A	4行4連(8行2連)	有節	64	8	1	0
4	Despair 絶望		Adagio	3/4	E	4行4連	有節	81	6	2.1.1	4
5	Pleasing Pain 愛の苦しみ		Allegretto	6/8	G	4行3連	有節	59	8	2.2.2	2
6	Fidelity 誠実		Allegretto(Adagio)	c	f	4行4連	通作	121	8	14	12

【表3】 オリジナル カンツォネッタ 第1集 (1794) Hob. XXVla - 25～30

	曲名	作詞者	速度表示	拍子記号	調性	詩行の形	形式	小節数			
								全体	前奏	間奏	後奏
1	Sailor's Song 船乗りの歌	不明	Allegretto	2/4	A	4行3連	通作	94	12	2×6	2
2	The Wanderer さすらい人	アン・ハンター	Poco Adagio	3/4	g	8行2連	通作	66	8	10	2
3	Sympathy 共感	Metastasio メタスタジオ	Andante	6/8	E	4行2連	通作	46	12	3	2
4	She Never Told Her Love 彼女は決して愛を打ち明けなかった	Shakespear シェイクスピア	Largo Assai	c	A b	(戯曲)	通作	39	14	4.2	2
5	Piercing Eyes 見抜く目	不明	Allegretto	6/8	G	4行2連	通作	56	13	2.2	0
6	Content 満足	不明	Adagio	c	A	4+5行2連	通作	70	9	2	1

【表4】 オリジナル カンツォネッタ 第2集 (1795) Hob. XXVla - 31～36

は更に単純化され、4行～8行の2連ものが多く見られる。シェークスピアの歌詞は、戯曲中のセリフを歌詞とする。

- ⑤ 通作歌曲形式の登場。第1集5曲目まではドイツ歌曲同様に有節歌曲形式だが、6曲目は通作歌曲形式。第2集では6曲全て通作歌曲形式を取っている。
- ⑥ 各曲の充実。小節数を見ると、明らかに曲が長大になったことが分かる。以前のドイツ歌曲は16小節～42小節止まりであったものが、第1集では59小節～129小節と拡大し、今回使用のハイドン全集の楽譜で見ると、ドイツ歌曲は1ページ～2ページであったものが、第1集6曲は3ページ～5ページとなっている。第2集は小節数は39小節～94小節、第1集に比べるとやや短め。
- ⑦ 3段譜表の定着。表上には記していないが、このイギリス歌曲は全12曲3段譜表を使用している。
- ⑧ 歌曲集へのネーミング。ハイドンはこれらの作品を単にイギリス歌曲としないで「*Original Canzonettas*¹²⁾」と名付けている。

伴奏の変化

《24のドイツ歌曲》と明らかに違う点は伴奏の充実である。それは音域のみならず、和音の拡大に見られ、更にはその和音の連打など奏法でも充実してくる。より豊かな伴奏は、ハイダンのピアノへの関心が増していることの影響でもあろう。実際に、彼のピアノソナタとトリオは、ハイドンがイギリス滞在の最後の2年間に集中している。ランドンが言うように、鍵盤楽器への興味が、このイギリス歌曲、カンツォネッタの伴奏に影響を与えるのは自然なことである¹³⁾。ハイドンがクラヴィアの為のドイツ歌曲を作曲した1781年頃のクラヴィアは、鍵盤を有する弦楽器の延長から発達したものに違いないが、ハイドンがイギリスで出会った鍵盤楽器は、より発達したもので、事実、鍵盤数が増えたグランド・ピアノフォルテ（1794年にロングマン&ブドウリップ社がハイドンに贈呈）をハイドンは、大変気に入り、1795

年にウィーンに持ち帰っている¹⁴⁾。この楽器の発達に後押しされた表現の充実は、有節歌曲から通作歌曲への移行にも繋がる。

では、よりピアノ伴奏が充実していく様子を考察するために、第1集より1, 3, 6番（Hob.XXVla,25,27,30）の3曲を、第2集より第3,5番（Hob.XXVla,31,34）を取り上げてみよう。

第1集1番〈人魚の歌*The Mermaids' Song*〉はまず21小節に及ぶ長い前奏に、驚かされる。多くの三連符が登場し、詩の冒頭の2行“Now the dancing sunbeams play on the green and glassy sea”が音に反映され、海面にきらきらと輝く光が躍る様子が見えてくる。珊瑚の岩礁に当たる水音さえ聞こえてくるようである。前奏で、歌の旋律の断片が紹介された後、歌が始まり、その旋律は伴奏の上声をなぞっているが、しつこさは全く無い（譜例3a）。“Come and I will lead a way”（さあ、いらっしゃい、私が案内しましょう）の歌詞にハイドンは当時としては斬新な不協和のパターンを使っている（譜例3b）。詩形は7行2連であり、詩を見ると有節歌曲と言えるが、音楽は1連の後半3行を違う旋律で詩のみ2度繰り返す。その繰り返しは2連の詩が歌われたあとにも繰り返され、典型的な有節歌曲ではない。



【譜例3a】



【譜例3b】

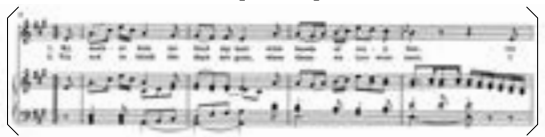
P.36

3番〈牧歌 A Pastoral Song〉は「人々が踊りをおどり、音楽を奏でて騒いでいるのをよそに、私は一人座って泣いている。ああ、ルービンが行ってしまったのなもの。」と、うち沈んでいる主人公と、踊り楽しむ人々との隔たりが、詩と音楽の間に存在する独特な緊張感を感じさせる。曲は民謡風に明るく始まるが、詩の5行目“For why, she cries, sit still and weep”（そして彼女は叫ぶ。どうして黙って泣いているの？と）から、歌には8分休符が、ピアノには16分休符さえ、多く見られ、主人公の散り散りになりそうな思いが伝わってくる（譜例4a）。2連目の詩は、彼女の嘆きが続くけれども、それを冒頭の民謡調の明るい雰囲気で歌う（譜例4b）。この矛盾が主人公の心情と踊り楽しむ人々との隔たりを際立たせている。有節歌曲形式の同じ音楽の繰り返しが、この曲においては詩と音楽間の緊張感を見事に表現している。当時の人気ソプラノ歌手ジェニー・リン¹⁵⁾により歌われたことも拍車をかけ、この曲はハイドンのカンツォネッタの中で最も良く知られていると言われる。



【譜例4a】

P.41



【譜例4b】

P.40

6番〈誠実 Fidelity〉は第1集の終曲であり、その中で最も独創的で進歩的である。ハイドンはこ

の曲のみを短調、へ短調で作曲。アッレグレットで始め、劇的に右手をフォルティッシモで左手を超えて、低音部へと駆け下りて行かせる（譜例5a）。更に彼は“This anxious aching bosom finds no comfort”（この不安な心のうづきは安らぐことがない）の歌詞に音楽を合わせ、それをピアノパートで繰り返し、焦燥感をさらに煽る（譜例5b）。この後、音楽はへ短調から関係調の変イ長調へと移行し、“For ah, my love, it little knows what thy hard fate may be”（ああ、愛よ、おまえの苛酷な運命は何であるか知るよしもない）の詩と共にロマン的雰囲気醸し出す。再び、へ短調に戻るかと思えば、同主調のへ短調へ、調号を変えて、移行する。「吹き付ける風の力も、激しく打ち付ける雨の力も、私の心を慰めることは出来ない」とドラマチックに始めた感情が、「この世にしようと、墓の中であろうと、あなたに対する誠実に変わりはない」という柔和な気持ちに落ち着くさまを見事に表現している。最後の後奏は、多くの係留を繰り返しながら徐々に深いため息へと落ち着くようである（譜例5c）。ランドンは、「ハイドンの心が、この詩が放出する香りに十分調和していて、この終曲は、彼の歌曲形式に於ける業績であり、シューベルトの魅力的なリートの世界へと繋がる」と言及している¹⁶⁾。

5a



5b



【譜例5a・5b】

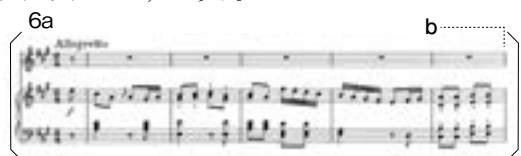
P.47



【譜例5c】

P.51

第2集1番〈船乗りの歌 *The Sailor's Song*〉は船乗り達の騒ぎ声が聞こえてくるような勇ましさ、頼もしさに溢れる曲である。ハイダンの海や船乗りへの憧れが想像できる。ピアノ伴奏はより豊かになり、音域のみならず、和音の拡大が見られ、さらにはその和音の連打など奏法でも充実してくることが分る。12小節の前奏は8分音符のアーファクトで始まり、8分休符はリズムカルな動きを要求し、更にスタカティッシモの記号が付される（譜例6a）。5小節目のホルン5度は軍楽隊的であるとランドンは指摘している（譜例6b）。第1行目の歌詞，“High on the giddy bending mast,”（目が舞いそうに高くたわんだ帆柱は）はまさに高音から巧みに始まり、前打音の使い方は軽快さを表している（譜例6c）。4行目の詩（1連の終わり）“he careless whistles to the gale”（彼はおかまいなし、海風に口笛を吹く）直後には、32分音符の早いパッセージがあり、耳をつく口笛が聞こえるようである。“Rattling ropes and rolling seas”（ガタガタとロープは鳴り海は荒れる）では、荒れた海上、波に翻弄される船で帆を幾重にも支えるロープのぶつかる音さえ聞こえそうである。そして舵をとりロープを操る男たちの声は、付点音符を伴いながら“war nor death”（こんなことで死ぬるか）とフェルマータで歌いきる。まるで音のスケッチのように描写的で見事な伴奏であり、その伴奏に乗った歌は軽快なオペラアリアのようである。



【譜例6a・6b】

P.52



【譜例6c】

P.52

4番〈彼女は決して愛を打ち明けなかった *She Never Told Her Love*〉はシェイクスピアの戯曲‘Twelfth Night’（『十二夜』）2幕4場面のヴィオーラのセリフを歌詞とする。小節数は、39小節の小品。伴奏の動きは1番と比べると穏やかである。調性は、ハイダンにとっては珍しく、彼の歌曲の中では唯一の変イ長調で、‘Largo assai e con espressione’と指示されている。小品とはいえ、表情豊かであることが、随所から分る。強弱記号は入念につけられ、‘crescendo’‘decrecendo’‘dolce e piano’まで付されている。また奏法としての *arpeggio* も登場する。14小節の前奏を持つが、第1小節にいきなり全音符で主和音がフェルマータで深いため息のように鳴らされる。ランドンによると、英国人はハイダンを音楽界のシェイクスピアと呼んでいたのも、彼はその評判に恥じないよう、細心の注意を払ったと言われる¹⁷⁾。10年前には2段譜表という当時の慣習に倣い、ドイツの詩に民謡的な素朴な歌を作曲したが、ここではシェイクスピアの戯曲のセリフでオペラアリアの表情豊かな歌曲を作る。これはハイダン自身にとって大きな飛躍と考えられる。

4. まとめ

《24のドイツ歌曲》と《12のイギリス歌曲》にはピアノの役割が、歌の旋律をなぞる形の伴奏から解放され、詩の内容の描写、自然のそれに始まり、登場人物の心理描写も巧みに行なう伴奏へと発展する過程が明確に表れていて、その背景には、楽器の発展も大いにあった。

そのため、音域のみならず、和音の拡大や奏法の発展も見られた。またその表現の充実は、有節歌曲から通作歌曲形式への移行にも繋がっていることと分かった。その発展はイギリス歌曲の上で明らかに見られたことから、イギリスに渡り、異文化に触れ、新しい人々と出会い、更に洗練され

た英詩と出会ったことが、ハイドンに新境地を開き、影響を与えたと考えられる。詩を重んじるハイドンの姿勢はのちに開花するロマン派のリートに受け継がれたことであろう。この意味でロマン派歌曲の礎を作った一人はハイドンであったと指摘することもできるのではないだろうか。これからの課題として、更に詩と音楽の関係に着目しつつ、様々な作品に触れながら、自らの演奏の裏付けとなる研究を深めたい。

注

- 1) H.C.R. Landon, *Haydn: Chronicle and Works*. 5 vols. (Indiana University Press, 1976-1980)
本論ではその中でも、第2巻『エステルハージにおけるハイドン *Haydn at Eszterháza 1766-1790*』(1978)と第3巻『イギリスにおけるハイドン *Haydn in England 1791-1795*』(1976)を中心に参照した。
- 2) ハイドン研究所 (Joseph Haydn-Institut) による『ハイドン全集 *Joseph Haydn Werke*』(Henle Verlag, 1958-)では、24 *Deutsche Lieder* として、2つの異なる時期に出版された2つの曲集 [*XII Lieder für das Clavier – Erster Teil* (1781), *XII Lieder für das Clavier – Zweiter Teil* (1784)] が収録されている。
- 3) 『ハイドン全集』では、*Zwölf Englische Lieder* として、2つの異なる時期に出版された2つの曲集 [*Original Canzonettas* (1794), *Original Canzonettas Second Set* (1795)] が収録されている。
- 4) F. J. Haydn, “Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers,” *Lieder und Gesänge mit Begleitung des Klaviers*, vol. 1 (Henle Verlag, 1960)
- 5) H.C.R. Landon, 前掲書第3巻, 446.
- 6) 同上, 375-376.
- 7) Johann Peter Salomon (1745-1815)
- 8) Anne Hunter (1742-1821) 女流詩人。彼女はのちのオラトリオ《天地創造》となるミルトンの『失楽園』を題材に台本も手がけている。朗誦文化を有するイギリスで、ブレイク (William Blake, 1757-1827) や、バーンズ (Robert Burns, 1759-1796) などの詩人が活躍した同時代の文化人。
- 9) Pietro Antonio Domenico Bonaventura Metastasio

(1698-1782) 詩人、オペラ台本作家。

- 10) William Shakespeare (1564-1616) イングランドの劇作家、詩人。
- 11) 「憂愁歌と牧歌の組みあわせである」と述べられている文献もある [D. W. Jones, ed. *Oxford Composer Companions: Haydn* (Oxford University Press, 2002)]。
- 12) カンツォネッタは1560年ごろ、イタリアで生まれた名称で、広義では声楽世俗作品を意味する。初期のカンツォネッタは伴奏の無い3声の歌で、複雑な対位法を避け、しばしば生き生きとした交差するリズムを持ち、マドリガルと並んでイタリア中で流行。ハンス・レオ・ハスラー (Hans Leo Hassler, 1564-1612) 等、イタリアで学んだ作曲家が、それを祖国ドイツに持ち帰る。同時期にイギリスに渡ったカンツォネッタは英国式の *canzonet* となり、多くの作曲家がその名称をマドリガルと区別しないで使用。ハイドンは当時の英国の流行を取り入れて、カンツォネッタの名称を使ったのであろうが、その経緯は明確ではない。
- 13) H.C.R. Landon, 前掲書第3巻, 386.
- 14) H.C.R. Landon, *A Documentary Study* (Rizzoli International Publications, 1981), 116.
- 15) Jenny Lind (1820-87) ソプラノ歌手。
- 16) H.C.R. Landon, 前掲 *Haydn: Chronicle and Works*, 第3巻, 380.
- 17) 同上, 389-390.

主要参考文献

- Grigson, C. *The Life and Poems of Anne Hunter*. Liverpool University Press. 2009.
- Jones, D. W. ed. *Oxford Composer Companions: Haydn*. Oxford University Press. 2002.
- Landon, H. C. R. *Haydn: Chronicle and Works*. 5 vols. Indiana University Press. 1976-1980.
- Landon, H. C. R. *Haydn: A Documentary Study*. Rizzoli International Publications. 1981.
- 新井 明『英詩鑑賞入門』(研究社, 1986)
- 大宮眞琴『ハイドン全集の現場から』(音楽之友社, 1990)
- 岡崎正男『英語の構造からみる英詩のすがた』(開拓社, 2014)
- 皆見 昭『英詩の歴史』(昭和堂, 1994)
- 中野博詞『ハイドン復活』(春秋社, 1995)
- 渡辺 謙『ドイツ歌曲の歴史』(音楽之友社, 1997)

《木目》—2本のアルト・リコーダーと1本のテノール・リコーダーのための

平 田 裕 子

(2015年9月4日受理)

Grain of Wood, for Two Alto Recorders and a Tenor Recorder

Hiroko Hirata

Grain of Wood was composed to create sounds through amalgamating the notes blended from two or three recorders, and independent unblended notes. Through the whole piece the sounds were also sometimes disparate, sometimes connected, and sometimes intermingled. Expressive patterns can be seen in grains of wood and so I decided to use this as the title of the piece.

This piece was commissioned by Ewald Henseler, composed in August 2012 and issued in *Japanese Recorder Music*. (Koberecs KRS5032; CD, rec.2014, rel.2015) The performers were Ewald Henseler, Mayumi Ohtsu and Yoshie Tokimitsu.

Duration: ca. 3 min.

《木目》は、リコーダー同士の音が溶けて1つの音の固まりのように聴こえる響きや、溶けることなく独立して聴こえる響きを求めて作られた。また、そうした響きが点在したり、線のように連なったり、ときにはその両者が同時に混在する様子を描くことが意図された作品である。タイトルは、複数の表情を見せる「木目」に似た性質を感じたことからつけられた。

本作品は、エヴァルト・ヘンゼラー氏の委嘱で2012年8月に作曲され、『笛吹の歌 日本のリコーダーの響き』（コウベレックス KRS5032, CD, 2014年録音, 2015年発売）に収録された。演奏者はエヴァルト・ヘンゼラー氏、大津磨由美氏、時光芳恵氏である。

演奏時間：約3分

Grain of Wood

Hiroko Hirata

♩ = ca. 116

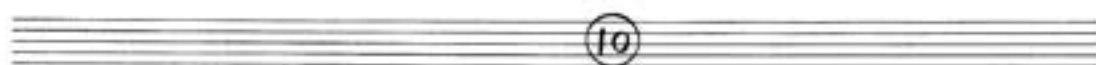
Alto Recorder I

Alto Recorder II

Tenor Recorder

mf

⑤



(25)

(30)

(35)

④0

Measures 40-44. The music is in 3/8 time. The top staff begins with a half note G4 (b), followed by a quarter note A4 (b), and then a half note B4 (b). The middle staff has a half note G4 (b), followed by a quarter note A4 (b), and then a half note B4 (b). The bottom staff has a half note G4 (b), followed by a quarter note A4 (b), and then a half note B4 (b). Dynamics include mP and mf.

④5

Measures 45-49. The music is in 3/8 time. The top staff begins with a half note G4 (b), followed by a quarter note A4 (b), and then a half note B4 (b). The middle staff has a half note G4 (b), followed by a quarter note A4 (b), and then a half note B4 (b). The bottom staff has a half note G4 (b), followed by a quarter note A4 (b), and then a half note B4 (b). Dynamics include f and mf.

⑤0

Measures 50-54. The music is in 3/8 time. The top staff begins with a half note G4 (b), followed by a quarter note A4 (b), and then a half note B4 (b). The middle staff has a half note G4 (b), followed by a quarter note A4 (b), and then a half note B4 (b). The bottom staff has a half note G4 (b), followed by a quarter note A4 (b), and then a half note B4 (b). Dynamics include f and mf.

(55)

Handwritten musical score for system 55, measures 55-60. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings: *mp*, *f*, *mf*, and *mf*. The first measure (55) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure (56) has a treble clef and a key signature of one sharp. The third measure (57) has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth measure (58) has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth measure (59) has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth measure (60) has a treble clef and a key signature of one sharp.

(60)

Handwritten musical score for system 60, measures 60-65. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings: *mp*, *f*, *mf*, and *mf*. The first measure (60) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure (61) has a treble clef and a key signature of one sharp. The third measure (62) has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth measure (63) has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth measure (64) has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth measure (65) has a treble clef and a key signature of one sharp.

(65)

Handwritten musical score for system 65, measures 65-70. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings: *mp*, *f*, *mf*, and *mf*. The first measure (65) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure (66) has a treble clef and a key signature of one sharp. The third measure (67) has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth measure (68) has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth measure (69) has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth measure (70) has a treble clef and a key signature of one sharp.

(70)

(75)

(80)

(85)

Handwritten musical score for system 85, measures 85-90. The system consists of three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The music features various note values, rests, and accidentals, including a sharp sign in the second staff at measure 88.

(90)

Handwritten musical score for system 90, measures 90-95. The system consists of three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The music features various note values, rests, and accidentals, including a sharp sign in the first staff at measure 92.

(95)

Handwritten musical score for system 95, measures 95-100. The system consists of three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The music features various note values, rests, and accidentals, including a sharp sign in the second staff at measure 97 and a sharp sign in the third staff at measure 99.

(100)

(105)

(110)

System 110, measures 1-5. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The system concludes with a double bar line.

(115)

System 115, measures 1-5. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The system concludes with a double bar line.

(120)

System 120, measures 1-5. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The system concludes with a double bar line.

(125)



(130)



(135)



(140)

(145)

〈修士論文要旨〉

久石譲の映画音楽

－ 澤井信一郎，大林宣彦，北野武の映画から －

音楽学専攻 音楽学分野 下前 由衣（2016年3月修了）

久石譲（1950～）は，作曲家として，また指揮者として，幅広い分野で活躍する人物である。なかでも，映画音楽の分野における活躍が広く知られており，宮崎駿監督のアニメーション映画『風の谷のナウシカ』（1984年公開）以後，60本以上の作品に関わってきており，今では，日本における映画音楽を代表する存在となっている。しかし，久石の映画音楽に関する本格的な研究は，いまだ見られない。

そこで，本論文では，久石譲の映画音楽に着目し，久石がこれまで特に多くの音楽を手掛けてきた澤井信一郎監督，大林宣彦監督，北野武監督の映画を対象に，最初期の1984年から2001年までの計4作品を取り上げて，映像資料，シナリオ，音源資料をもとにその特徴を分析し，久石本人による著作やインタビュー記事なども参考にしながら全体的な考察を行った。

第1章では，映画音楽における音および分析観点などを確認した。映画における音響的素材には，「声（台詞）」「もの音（雑音）」「音楽」「沈黙」の4つがあり，これらはさらに，ストーリー上の空間から聞こえる「物語世界の音」と，ストーリー上の世界外のものとしてかぶせられる「物語世界外の音」に分けられる。また，いわゆる「映画音楽」には，一般的に，情緒的，感情移入的な「並行法的」使用法と，反感情移入的，つまり映像の表現とは相反する感情を喚起する「対位法的」な使用法がある。

第2章では，久石譲の現在までの映画音楽を整理した上で，久石の映画音楽観を見ていった。その結果，大きく3つのポイントが注目された。第一に，久石は，映画音楽において「映像と音楽は対等であるべきだ」という考えを持っている。次に，メインテーマを重要なものとしている。その

際，久石は，人物のテーマというよりも，「そのヒロインが置かれている環境や心情などのテーマ」，「主人公や相手役のもっている環境や心情などを含めた大きなテーマ」，「監督のテーマ」の3つのテーマを設定する。第三のポイントは，上述の「対位法的」な使用法を好んでいることである。

第3章では，澤井信一郎，大林宣彦，北野武の映画における久石の音楽を取り上げ，その音楽の特徴や映像との関係，および個々のシーンにおける久石のねらいや意図などについて考察を行った。ここでは，3人の監督の作品から，ジャンル（青春・恋愛もの）として共通する部分のある澤井監督の『Wの悲劇』（1984），大林監督の『ふたり』（1991）の2作品，および，それらとはジャンルの異なるパイオレンスものから，北野監督の『ソナチネ』（1993）と『BROTHER』（2001）の2作品を加えた，計4作品を取り上げた。また，比較として，北野監督のパイオレンス映画に他の作曲家が音楽をつけた例として，久米大作による『その男，凶暴につき』（1989），鈴木慶一による『アウトレイジ』（2010），『アウトレイジ ビヨンド』（2012）も合わせて取り上げた。

久石の4作品全体を見ると，大きく2つの共通点が指摘できる。まず，4作品いずれにも，はっきりした「メインテーマ」があり，それが，作品により，主人公の成長や心境の変化，仲間同士の心の絆などを表している。また，『ソナチネ』を除く3作品は，シンプルで耳に残りやすい「1小節，または，2小節」＋「1小節，または，2小節」＋「2小節，または，4小節」という反復的な構成によるメロディーからなるテーマが，調性やテンポ，音色を変化させた形で出されている。『Wの悲劇』と『ふたり』にはさらに，主人公とその他の

人物との関係に焦点を当てた音楽的なサブテーマも見られた。なお、この2作品にはいずれも映画の中に劇中劇があり、劇で流れる音楽や、主人公たちが歌う歌などの「物語世界の音」としての音楽も多く含まれている。『ソナチネ』では、メインテーマをはじめ、この映画での「監督のテーマ」でもあるミニマル的なアプローチが特徴となっている。

久米、鈴木の場合を見てみると、前者は、主に、人物のテーマ、または、その人物の置かれた状況、という視点でメインテーマを作り、2つのテーマを曲調やテンポ、音色を変えて出している。久石と近い点もあるが、アレンジはそれほど多くない。鈴木の場合は、久石や久米と異なり、中心となるメインテーマが明確ではなく、全体的な音楽の「トーン」の統一によって、映画全体のテーマが表現されている。

2つ目の共通点は、映画の長さ全体に占める音楽の割合である。4作品ともに、音楽が3分の1、または、それ以上を占めており、いずれも5分の1程度に留まる久米、鈴木の例に比べて、映像に対する音楽が多いことが分かる。

サウンドについては、久石の4作品中、1993年までの『Wの悲劇』、『ふたり』、『ソナチネ』の3作品は、電子楽器による音楽で編成されている。

一方『BROTHER』(2001)は、オーケストラとピアノを中心とした編成になっている。

映像に対する音楽の「対位的」な使用法がはっきりと見られたのは、本論で取り上げた4作品ではバイオレンス映画の『ソナチネ』のみだったが、そこでは、ふざけたシーンにゆったりと怪しげな音楽、人が殺されるシーンに明るい音楽という2種類の組み合わせが見られた。

一般に、久石が音楽を手掛けている映画作品では、音楽が強く印象に残ると言われることが多い。少なくとも、本論文で分析を行った4作品に関しては、映画全体の長さに対する音楽の割合の高さに加えて、いずれもはっきりとしたメインテーマを中心に組み立てられていることが、そうした印象につながっているのではないかと考える。久石が映画音楽を手掛け始めた1984年から『BROTHER』の2001年までの間、サウンドにおける変化は見られたが、その映画における「監督がもっとも語りたいテーマ」を最重要視しつつ、「映像と音楽は対等」という考えに立って音楽が作られてきた点は、変わらずに一貫している。その明確な信念のもと、久石なりの確固たる「映画音楽」のスタイルが確立されていったのだと言える。

主要参考文献

- 長門 洋平 (2014) 『映画音響論 溝口健二映画を聴く』 みすず書房。
 久石 譲 (1992) 『I am 遥かなる音楽の道へ』 メディアファクトリー。
 久石 譲 (2006) 『感動をつくれますか』 角川oneテーマ21 (新書)。
 ボードウェル、デイヴィット/トンプソン、クリスティン (2007) (藤本秀朗監訳) 『フィルム・アート』 名古屋大学出版会, pp.330-369。

映像資料, サウンドトラック

- 大林 宣彦 (1993) 『ふたり』 パイオニアLDC: ASVS-1017 (VHS)
 北野 武 (2007) 『その男、凶暴につき』 バンダイビジュアル: BCBJ-3082 (DVD)
 北野 武 (2007) 『ソナチネ』 バンダイビジュアル: BCBJ-3085 (DVD)
 北野 武 (2007) 『BROTHER』 バンダイビジュアル: BCBJ-3090 (DVD)
 北野 武 (2010) 『アウトレイジ』 バンダイビジュアル: BCBJ-3923 (DVD)
 北野 武 (2013) 『アウトレイジ ビヨンド』 バンダイビジュアル: BCBJ-4500 (DVD)
 久米 大作 (1995) 『その男、凶暴につき』 松竹富士: VPCD-81098 (CD)
 澤井信一郎 (1984) 『Wの悲劇』 東映: VRKF-00013 (VHS)
 鈴木 慶一 (2010) 『アウトレイジ』 ドリーミュージック: MUCD-1229 (CD)
 鈴木 慶一 (2012) 『アウトレイジ ビヨンド』 ドリーミュージック: MUCD-1266 (CD)
 久石 譲 (1984) 『Wの悲劇』 USMジャパン: TOCT-11604 (CD)
 久石 譲 (1991) 『ふたり』 NEC Avenue: NACL-1024 (CD)
 久石 譲 (1993) 『ソナチネ』 東芝EMI: TOCT-8066 (CD)
 久石 譲 (2001) 『BROTHER』 ポリドール: UPCH-1033 (CD)

〈修士論文要旨〉

日本人の電子オルガン作品 - 作品の整理と考察 -

音楽学専攻 音楽教育分野 笠岡 里沙 (2016年3月修了)

日本において電子オルガンが普及するようになったのは、第2次世界大戦以降のことである。1959年に日本楽器製造株式会社（現在のヤマハ株式会社）が国内初の電子オルガンを発売し、それ以降、様々な機種が発表・発売された。この楽器の急激な発展は、日本人による電子オルガンのためのオリジナル作品（以下、作品）の創作を促す一因となった。

現在、作品について体系的に調査された例は見当たらず、個別の研究もほとんど行われていないのが現状である。しかし、昨今の日本における音楽教育機関とそれを取り巻く環境の急激な変化を踏まえると、今後の電子オルガン教育を考える上で、作品について調査し、その歴史を辿ることは必要不可欠なものと考えられる。

以上のような状況を踏まえ、本研究では、作品の整理と、レジストレーションの観点からの作品考察を主たる目的とした。

第1章では、作品とそれを生み出した電子オルガンの歴史的な変遷について整理した。年代の区別に関しては、機種の変遷を参考に、トランジスタ時代(1959-1969)、IC時代(1970-1986)、LSI・コンピューター時代(1987-2003)、オールデジタル時代(2004-2014)に大別した。

第2章「作品にみられるレジストレーションの特徴」では、エレクトーン STAGEA 01C の開発された2004年以降（オールデジタル時代）に作曲された作品について、レジストレーションの観点から考察した。新しい機種のために再編曲された作品も含め、レジストレーションに重点をおくものとレジストレーションに捉われないものに大別し、その特徴を明らかにした。

第3章「作品一覧」では、研究の過程において蒐集することのできた情報を整理した。調査の過程では、日本作曲家協議会による『日本の作曲家の作品』などから情報を集めたとともに、実際に作曲家に問い合わせも行った。その結果、2015年12月現在において、67人の作曲家による367作品の存在を確認することができた。

考察を通して明らかになったのは、次の点である。一つは、作品数やその内容が、国内における楽器や電子オルガン界の歴史と密接に関連していたということである。例えば、頻繁なモデルチェンジが行われたIC時代には、電子オルガンが国外の有名な音楽家によって演奏されたり、国内のテレビ番組や映画の音楽に起用されたりしていた。また、音源技術の発展に伴い、画期的な機能が多数追加されたHS-8(1987-1992)やHX SYSTEM1(1987-1992)が開発されたLSI・コンピューター時代には、作曲年が明らかになっている全223作品中、159曲もの作品が書かれていた。もう一つは、時代の変化と共に、電子オルガンの位置付けが大きく変化してきたという点である。それは特に2000年代以降、顕著である。一昔前には多くの子どもたちが電子オルガンに触れていたが、今では電子オルガンを習おうとする子どもの数自体が減少してきており、楽器が身近なものとは必ずしも言えない状況になってきている。

今後、電子オルガンが社会の中で存在し続けるためには、独自のサウンドを追求し、それを生かした様々な使い方を考えていかなければならない。今後も、電子オルガン教育について、様々な観点から研究を深めていきたい。

主要参考文献

- 阿方 俊 (1990) 「音楽大学を中心とした電子オルガンの現状」『音楽の世界』 第311号5月号, pp.10-14.
- 菊池 雅春 (1990) 「エレクトーンとの三十年」『音楽の世界』 第311号5月号, pp.4-6.
- 助川 敏弥 (1979) 「電子オルガンのあり方をめぐって」『音楽の世界』 第191号7月号, pp.11-17.
- 長浜 康男 (1995) 「新しいエレクトーンELシリーズの魅力」『音楽の世界』 第368号7月号, pp.13-14.
- 日本作曲家協議会編『日本の作曲家の作品』 (サントリー音楽財団, 1980-)
- 三宅 康弘 (2011) 「オランダの電子オルガン現代作品の楽譜所蔵と日本初演データ調査」『洗足論叢』 第40号, pp. 91-102.

執筆者紹介 (掲載順)

佐々木 悠
馬 抒
福島 睦美
桂 政子
平田 裕子

専任講師 (宗教音楽学・パイプオルガン)
2011年5月大学院音楽研究科博士後期課程修了 (ピアノ)
講師 (音楽学)
准教授 (声楽)
専任講師 (作曲)

編集委員 (50音順)

片桐 功
桂 政子
川野 祐二 (委員長)
佐々木 悠
馬場 有里子 (副委員長)
平田 裕子
前田 由樹
壬生 千恵子

エリザベト音楽大学 XXXVI 非売品
研究紀要

Elisabeth University of Music
RESEARCH BULLETIN XXXVI

2016年3月1日 発行
Date of Issue: March 1, 2016

編集 エリザベト音楽大学研究紀要委員会

発行 エリザベト音楽大学
広島市中区幟町4番15号 〒730-0016
Elisabeth University of Music
4-15 Noborichou Nakaku Hiroshima 730-0016 Japan

印刷所 株式会社 フジワラ
広島市中区舟入幸町5番11号 〒730-0844

ISSN 0288-6804

