

研究紀要

第 36 号

平成 29 年 3 月

名古屋音楽大学

目 次

日本人 GIM レベル I トレーニング受講者の前提、反応、姿勢：アンケート調査 猪狩 裕史	1
E.アイズナーの教育思想の軌跡を読み解く － <i>The Educational Imagination</i> の改訂を中心に－ 近藤 茂明	15
フランス・シュレーカーのオペラ 『烙印を押された者たち』 －創作背景としての世紀転換期ウィーンの影響－ 田辺とおる	31
イスパニア音楽の特徴 XIV bis インターミッション －地域差と多様性 パイス・バスコ その二－ José Santiago ÁLVAREZ-TALADRIZ	57
《演奏会等報告》 平成 28 年度	85

日本人 GIM レベル I トレーニング受講者の前提、 反応、姿勢：アンケート調査

猪狩 裕史

1. GIM とは

GIM とは、Guided Imagery and Music の略称で、日本語では「音楽によるイメージ誘導法」 [ボニー サヴァリー, 1997] (村井と村井訳) や「音楽イメージ誘導法」 [栗林, 2014] などと訳されている。GIM とは、個人や集団を対象に、治療や癒し、自己の発達、個人の成長、または靈的気づきを目的に行われる米国で生まれた心理療法の技法で、その形式は変性意識状態（体がリラックスし、意識が集中している状態 [ボニー サヴァリー, 1997]）で音楽に対してイメージを描くことが含まれる (Bruscia, 2002)。Bruscia (2002) は、GIM というのは、変性意識状態で音楽に対してイメージを描く実践形式の全てを包括する呼称であるのに対して、GIM 創設者であるヘレン・ボニー本来の療法形式は BM-GIM (ボニー式 GIM) と呼ばれ区別されていると述べている。このボニー式 GIM に必要な実質的要素を四つに絞ると、(a) 変性意識状態、(b) 西洋音楽プログラム、(c) イメージ体験、(d) セラピストとの対話が挙げられる。つまりボニー式 GIM とは、個人を対象にした音楽心理療法であり、その様式においては、対象者が変性意識状態で、その対象者のニーズに沿ってセラピストが選択した特定の西洋音楽プログラムを聴きながら、自然に湧き起こるイメージ体験についてセラピストと対話をしながら、またその後の話し合いや芸術創作活動 (マンダラ) を通して洞察を得るものである。この技法を実践できるようになるには、「音楽とイメージ学会」 (Association for Music and Imagery, 以下 AMI) が標準化した高度な訓練を修了し、AMI 認定実践家、フェロー (Fellows of the Association for Music and Imagery, FAMI) となる必要がある [Association for Music and Imagery, 2016-2017 a]。

1. 1 GIM と文化

アメリカで生まれたこの技法だが、ユングが唱えた元型(archetype)や集合的無意識の考え方を基本として用いることで、文化を超えて適応できるという考え方がある。Hanks (1992) は、アメリカ人と台湾在住中国人に対してボニー式同様の変性意識状態での音楽聴取とイメージ体験を提供したところ、二つのグループとともに、元型に基づいた感情やイメージ反応を見せたと報告している。また McIvor (1998-1999) も、ニュージーランドの原住民であるマオリの人々に対して、西洋音楽プログラムを用いた変性意識状態での音楽聴取とイメージ体験を提供したところ、マオリ文化固有の伝承に基づいた元型的象徴がイメー

ジに現れたと報告している。

日本においても、実践や研究数に限りがあるがその効果についての報告は幾つかある。吉原 [2014]は、虐待や流産の経験のある人、日常生活での悩みを抱えた人などの四つの事例を通し、対象者が様々なイメージ体験をする GIM の有効性を紹介している。また吉原は、精神力動の視点であり GIM の西洋音楽プログラムの一つとしても存在する「死と再生」について触れ、その枠組みからの解釈により対象者が人生における前進を遂げたことも紹介している。Nadata (2014) もまた、Joseph Campbell の唱えた「英雄の旅路(Hero's Journey)」という伝承の構造とそこに現れる元型に基づいて、50 代の日本人女性との臨床について論じている。

しかしながら GIM の創始者であるボニーは、この技法、特に音楽プログラムが西洋以外の文化圏で用いられることを想定していなかった (Bruscia, 2015)。このためか香港においては、中国音楽を用いた独自の音楽プログラムがこの技法のために作られている。Ng (2015)は中国音楽の要素が含まれるプログラムの利点について、自身のアイデンティティを中国文化を持つクライエントの療法における抵抗を減らし、療法関係の質を向上させる可能性があると述べている。また異文化圏の対象者のイメージが示唆するものの解釈には注意が必要であり、異文化の視点からこの技法に対する検証が必要とも考えられている (Bruscia, 2015)。Short (2005-2006)は、この文化の違いについて、イメージをすぐにユングによる元型の視点で分析する前に、セッション前後の話し合いを通してイメージの個人、文化的影響について明らかにする重要性を論じている。またクライエントの文化的背景の理解が、信頼関係構築と療法の過程を促進するとも述べている。

1. 2 日本における GIM

日本における GIM はまだ十分に発展しているとは言えない。本論文執筆時において、正式なトレーニングを受けた日本在住の GIM 実践家（フェロー）の数は二名である (Association for Music and Imagery, 2016-2017 b)。GIM に関する書籍は翻訳したものがあるものの、フェローにより出版されている症例は、前述したものが主である。しかしながら、日本においても、GIM トレーニングが開催され、今後日本における GIM 普及が期待される。それを踏まえ、日本において心理療法が独自の発展や適応がなされてきたように [Iwai, 1979; Oyama, 2012]、GIM が日本において独自の発展や適応が必要になる可能性を考えられる。そこで本研究は、GIM に対する日本文化の影響を検証する。具体的には、日本人 GIM レベル I トレーニング受講者の GIM に対する前提、反応、姿勢を調査する。

2. 調査方法

2. 1 参加者

本調査研究に参加したのは、日本国内で開催された GIM レベル I トレーニングに参加した日本人である。このトレーニングは、GIM 実践家育成機関「意識と音楽のインスティテュート・アトランティス」(Atlantis Institute for Consciousness and Music, 以下 AICM)による、三段階トレーニングの初級レベルである。AICM (n.d.)は、レベル I トレーニングについて、「36 時間の…集中訓練で…。…全ての訓練プログラムの基礎となるもので、個人、または専門家としての成長のために受けすることが出来る」としている。つまりレベル I トレーニングでは、GIM を参加者が体験することも重要視されている。このトレーニング参加者に対して、本調査研究の目的について説明され、自主的な調査協力が求められた。倫理的配慮として、本調査研究への協力の有無が、今後のトレーニングに影響しないことが強調された。その上で、本調査用ウェブサイトのリンク送信を目的とした電子メールアドレス提供に関する同意が、書面によりされた。

2. 2 環境と機器

本調査のために、筆者が独自の調査票を作成し、インターネットによる調査サービスサイトである SurveyMonkey に設置した。レベル I トレーニング終了後に本人同意の得られた参加者に、本調査サイトのアドレスを送付した。なお本調査票については、日本人 GIM 実践家（フェロー）の意見を参考に作成した。

2. 3 測定内容

2. 3. 1 背景情報

本調査票の前半では、参加者の背景情報を収集した。その内容は、性別（男性、女性、その他）、年齢、職業（例、訓練を受けた音楽療法士、音楽家、他の専門職）、医療福祉の専門家としての経験年数、海外生活年数、GIM のセッション経験回数である。

2. 3. 2 前提

本論文において前提とは、事前の知識や期待ということである。前提では、GIM レベル I トレーニングを受ける前の GIM に関する知識や GIM に対する期待について尋ねた。回答にはリッカート尺度を用いた（「1」が「全くそうは思わない」から、「5」が「強くそう思う」まで）。

2. 3. 3 反応

本論文において反応とは、事後の心証やそれに対する内省や洞察、認識である。この部

分では、GIM レベル I トレーニングの構成要素に対する参加者の反応を、「前提」同様にリッカート尺度を用いて尋ねた（「1」が「全くそうは思わない」から、「5」が「強くそう思う」まで）。本調査研究において GIM レベル I トレーニングの構成要素とは；

- プレセッション＝事前インタビュー
- 導入＝インダクション
- 変性意識状態
- 音楽プログラム
- （トラベルの間の）セラピストとの対話
- イメージの経験＝トラベル
- イメージの自己分析
- ポストセッション＝事後プロセス
- マンダラやその他の創作活動
- （トラベルの間のセラピストとの）身体的距離感
- （必要に応じたセラピストによる）身体介入
- 個人的な自己開示
- グループ体験
- 療法的関係＝ラポール

と定義した。

また参加者のトレーニング中の「自己抑制」、「深い体験」、「自分のもろい部分」、「自分に関する洞察」や「通訳や翻訳の内容」に対する認識について、同様にリッカート尺度を用いて尋ねた（「1」が「全くそうは思わない」から、「5」が「強くそう思う」まで）。

2. 3. 4 姿勢

本論文において姿勢とは、事後の反応を元に形成された見解のことである。この部分では、日本人が GIM をどのように受け止めるか、またこの技法の文化的妥当性について、参加者の意見や姿勢を尋ねた。また参加者の、GIM との将来的関わり（今後 GIM を受けるか、GIM トレーニングを受けるか）についても尋ねた。回答にはこれまで同様にリッカート尺度を用いた（「1」が「全くそうは思わない」から、「5」が「強くそう思う」まで）。また「日本人クライアントにとって受け入れることが難しいと思われる要素」を、GIM 訓練の構成要素から三つ選ぶように求めた。

2. 3. 5 自己の語り（ナラティブ）による記述

この部分では、「日本の文化圏において GIM の要素が問題になり得ると思うか」と、「日本人にとって GIM の要素が好意的に受け止められる部分があると思うか」について、それ

ぞれの見解とその理由を自由記述形式で尋ねた。

2. 4 倫理的配慮

本調査研究については、2016年5月19日に名古屋音楽大学倫理委員会において審査され承認されている。

3. 結果

3. 1 参加者と背景情報の結果

調査に協力したのは15名中14名で、回収率は、93.33%だった。トレーニング参加者がすべて女性だったために、調査参加者も100%女性という結果となった。参加者の年齢は27歳から68歳であった（平均年齢44.08歳、標準偏差12.82）。職業は100%の参加者が「訓練を受けた音楽療法士」と報告した。医療福祉の専門家としての経験年数は3年から27年であった（平均年数14年、標準偏差7.71）。海外生活年数については0年から16年で（平均3.7年、標準偏差5.14）、半数は海外生活経験のない集団であった。またGIMの経験回数は0回から150回で（平均12回、標準偏差39.78）、これも半数はGIM経験のない集団であった。

3. 2 前提の結果

参加者の前提を問う設問は、全て「GIMのトレーニング以前、…」という節から始まるものであった。本調査研究のテーマである日本文化や日本人に言及した「GIMは日本文化の中でも利用できるものだと考えていた」という設問に対して、「1. 全くそうは思わない」と回答したのが0名（0.00%）、「2. あまりそう思わない」が3名（21.43%）、「3. どちらとも言えない」が4名（28.57%）、「4. ある程度そう思う」が2名（14.29%）、「5. 強くそう思う」が5名（35.71%）で、加重平均値が3.64であった。また「日本人クライアントがGIMのプロセスに好意的に反応すると考えていた」という設問に対して、「1. 全くそうは思わない」と回答したのが0名（0.00%）、「2. あまりそう思わない」が3名（21.43%）、「3. どちらとも言えない」が8名（57.14%）、「4. ある程度そう思う」が1名（7.14%）、「5. 強くそう思う」が2名（14.19%）で、加重平均値が3.14であった。その他加重平均値の高かった設問は「GIMが自分の成長のために利用できるようになることを期待していた」で、「1. 全くそうは思わない」「2. あまりそう思わない」と回答したのが共に0名（0.00%）で、「3. どちらとも言えない」が1名（7.14%）、「4. ある程度そう思う」が6名（42.86%）、「5. 強くそう思う」が7名（50.00%）で、加重平均値が4.43であった。GIMトレーニング以前の前提結果全容は、表1を参照。

表1 GIMのトレーニング以前の前提

	1. 全く そうは思 わない	2. あま りそう思 わない	3. どち らとも言 えない	4. ある 程度そう 思う	5. 強く そう思う	合計	加重平均
(GIMのトレーニン グ以前…) GIMに關 する知識を有して いた	14.29% 2	14.29% 2	7.14% 1	42.86% 6	21.43% 3	14	3.43
…GIMとは心理療法 の一技法と考えて いた	0.00% 0	0.00% 0	7.14% 1	57.14% 8	35.71% 5	14	4.29
…GIMは日本文化の 中でも利用できる ものだと考へてい た	0.00% 0	21.43% 3	28.57% 4	14.29% 2	35.71% 5	14	3.64
…GIMを自分の仕事 環境において利用 することを希望し ていた	28.57% 4	14.29% 2	21.43% 3	14.29% 2	21.43% 3	14	2.86
…GIMが自分の臨床 技術の幅を広げて くれることを希望 していた	0.00% 0	14.29% 2	7.14% 1	28.57% 4	50.00% 7	14	4.14
…GIMが自分の成長 のために利用でき るようになること を期待していた	0.00% 0	0.00% 0	7.14% 1	42.86% 6	50.00% 7	14	4.43
…日本人クライア ントがGIMのプロセ スに好意的に反応 すると考へていた	0.00% 0	21.43% 3	57.14% 8	7.14% 1	14.29% 2	14	3.14

3. 3 反応の結果

参加者の反応を問う設問の前半は、「…を好意的に受け止めた」という節で終わるものであった。全ての設問において、加重平均値は4を上回った。その内4.5以上の値がついた設問は、「プレゼッション(事前インタビュー)」「導入(インダクション)」「音楽プログラム」「イメージの経験(トラベル)」「イメージの自己分析」「ポストセッション部分(事後の話し合い)」「個人的な自己開示」「グループ体験」「療法的関係(ラポール)」で、大部分のGIM構成要素が好意的に捉えられていた。中でも「ある程度そう思う」「強くそう思う」のみの回答だったものは、「プレゼッション(事前インタビュー)」「音楽プログラム」「イメージの経験(トラベル)」「ポストセッション部分(事後の話し合い)」「グループ体験」「療法的関係(ラポール)」であった。中でも加重平均値が最も高かったのは、「療法的関係(ラポール)」で、その数値は4.71であった。

この内最も加重平均値が低かった項目は、「セラピストとの身体的距離感」で加重平均値は4.21であった。この項目は、唯一「あまりそう思わない」という回答を1名が行なって

いた。GIM トレーニングへの反応の前半部分の結果は、表 2 を参照。

表 2 : GIM トレーニングへの反応前半

	1. 全く そうは思 わない	2. あま りそう思 わない	3. どち らとも言 えない	4. ある 程度そう 思う	5. 強く そう思う	合計	加重平均
私は GIM のプレセッショ (事前インタビュー) 部分を (好意的に受け止めた)	0.00% 0	0.00% 0	0.00% 0	42.86% 6	57.14% 8	14	4.57
私は GIM の導入 (インダクション) の内容を…	0.00% 0	0.00% 0	7.14% 1	21.43% 3	71.43% 10	14	4.64
私は GIM の変性意識状態を…	0.00% 0	0.00% 0	14.29% 2	42.86% 6	42.86% 6	14	4.29
私は GIM の音楽プログラムを…	0.00% 0	0.00% 0	0.00% 0	35.71% 5	64.29% 9	14	4.64
私は GIM トラベル最中のセラピストとの対話を…	0.00% 0	0.00% 0	7.14% 1	57.14% 8	35.71% 5	14	4.29
私は GIM のイメージの経験 (トラベル) を…	0.00% 0	0.00% 0	0.00% 0	50.00% 7	50.00% 7	14	4.50
私は GIM におけるイメージの自己分析を…	0.00% 0	0.00% 0	7.14% 1	21.43% 3	71.43% 10	14	4.64
私は GIM のポストセッション部分 (事後の話し合い) を…	0.00% 0	0.00% 0	0.00% 0	42.86% 6	57.14% 8	14	4.57
私は GIM におけるマンダラやその他の創作活動を…	0.00% 0	0.00% 0	21.43% 3	28.57% 4	50.00% 7	14	4.29
私は GIM 最中のセラピストとの身体的距離感を…	0.00% 0	7.14% 1	14.29% 2	28.57% 4	50.00% 7	14	4.21
私は GIM 最中の身体介入を…	0.00% 0	0.00% 0	21.43% 3	28.57% 4	50.00% 7	14	4.29
私は GIM における個人的な自己開示を…	0.00% 0	0.00% 0	14.29% 2	21.43% 3	64.29% 9	14	4.50
私は GIM グループ体験を…	0.00% 0	0.00% 0	0.00% 0	42.86% 6	57.14% 8	14	4.57
私は GIM における療法的関係 (ラポール) を…	0.00% 0	0.00% 0	0.00% 0	28.57% 4	71.43% 10	14	4.71

GIM トレーニングへの反応の後半部分は、「自己抑制」、「深い体験」、「自分のもろい部分」、「自分に関する洞察」や「通訳や翻訳の内容」に対する反応であるが、特に本調査研究のテーマとも関係する日本人参加者に対する GIM の効果を示唆する「深い体験」や「自分に

関する洞察」については、いずれも加重平均値 4.5 以上がついていた。特に「自分に関する洞察（を得た）」については、全ての回答者が「ある程度そう思う」「強くそう思う」と回答した。GIM トレーニングへの反応の前半部分の結果は、表 3 を参照。

表 3 : GIM トレーニングへの反応の後半

	1. 全く そうは思 わない	2. あま りそう思 わない	3. どち らとも言 えない	4. ある 程度そう 思う	5. 強く そう思う	合計	加重平均
私は GIM トレーニン グの間、自分で自分 を抑制していると 感じた	7.14% 1	21.43% 3	28.57% 4	28.57% 4	14.29% 2	14	3.21
私は GIM トレーニン グの間、深い体験を した	0.00% 0	0.00% 0	21.43% 3	7.14% 1	71.43% 10	14	4.50
私は GIM トレーニン グの間、自分のもろ い部分を感じた	7.14% 1	0.00% 0	14.29% 2	35.71% 5	42.86% 6	14	4.07
私は GIM トレーニン グの間、自分に関する 洞察を得た	0.00% 0	0.00% 0	0.00% 0	35.71% 5	64.29% 9	14	4.64
私にとって、通訳や 翻訳の内容が GIM に おける療法的体験 の妨げになった	71.43% 10	14.29% 2	0.00% 0	7.14% 1	7.14% 1	14	1.64

3. 4 姿勢の結果

参加者のトレーニングを受けた上での姿勢を問う設問は、直接的に本論のテーマである日本文化への適応について問うものであった。この部分が最も反応にばらつきのある結果となった。「全般的に GIM が日本人クライアントに対しても有用であると思う」の設問については、「ある程度そう思う」と回答したのが 8 名 (57.14%)、「強くそう思う」が 4 名 (28.57%) で、加重平均値は 4.07 であった。また「GIM の音楽プログラムの使用は日本人クライアントに対して適切だと思う」の設問については、「全くそうは思わない」「あまりそう思わない」の回答がなく、「ある程度そう思う」と回答したのが 11 名 (78.57%)、「強くそう思う」と回答したのが 1 名 (7.14%) で、加重平均値は 3.93 であった。しかしながら「GIM を日本人クライアントに対して使う場合は、日本文化に沿った適用が必要だと思う」の設問については、「あまりそう思わない」の回答は 1 名 (7.14%) のみで、「ある程度そう思う」「強くそう思う」と回答したのがそれぞれ 6 名 (42.86%) ずつで、加重平均値も 4.21 であった。GIM トレーニング後の姿勢についての結果は、表 4 を参照。

表4 : GIM トレーニング後の姿勢

	1. 全く そうは思 わない	2. あまり そう思わ ない	3. どちら とも言え ない	4. ある程 度そう思 う	5. 強くそ う思う	合計	加重平均
私は GIM の要素のうち、日本のクライアントにとって受け入れ難いものがあると思う	7.14% 1	28.57% 4	42.86% 6	21.43% 3	0.00% 0	14	2.79
私は全般的に GIM が日本人クライアントに対しても有用であると思う	0.00% 0	7.14% 1	7.14% 1	57.14% 8	28.57% 4	14	4.07
私は GIM が日本人クライアントに対して文化的適応がなされた技法だと思う	0.00% 0	21.43% 3	42.86% 6	35.71% 5	0.00% 0	14	3.14
私は GIM を日本人クライアントに対して使う場合は、日本文化に沿った適用が必要だと思う	0.00% 0	7.14% 1	7.14% 1	42.86% 6	42.86% 6	14	4.21
私は GIM の音楽プログラムの使用は日本人クライアントに対して適切だと思う	0.00% 0	0.00% 0	14.29% 2	78.57% 11	7.14% 1	14	3.93

「日本人クライアントにとって受け入れることが難しいと思われる要素」に関する設問もまた、回答に意見のばらつきが見られる結果となった。その中でも最も多い回答数があったものは、「変性意識状態」「トラベル最中のセラピストとの対話」「マンダラやその他の創作活動」で、回答数は5名（35.71%）であった。日本人クライアントにとって受け入れることが難しいと思われる要素の結果は、表5を参照。

表5 : 日本人クライアントにとって受け入れることが難しいと思われる要素

回答の選択肢	回答数
プレセッション(事前インタビュー)	14.29% 2
導入(インダクション)	28.57% 4
変性意識状態	35.71% 5
音楽プログラム	21.43% 3
トラベル最中のセラピストとの対話	35.71% 5
イメージの使用	7.14% 1
イメージの自己分析	21.43% 3

ポストセッション(事後の話し合い)	0.00%
マンダラやその他の創作活動	35.71%
身体介入	14.29%
個人的な自己開示	28.57%
グループ体験	14.29%
療法的関係 (ラポール)	7.14%

今後の GIM との関わりについては、ある程度一定の傾向が見られた。「GIM セッションを今後受けるつもりである」の設問については、「ある程度そう思う」と回答したのが 6 名 (42.86%)、「強くそう思う」が 7 名 (50.00%) で、加重平均値は 4.43 であった。「私は次の GIM トレーニングを受けるつもりである」の設問については、「ある程度そう思う」と回答したのが 4 名 (28.57%)、「強くそう思う」と回答したのが 7 名 (50.00%) で、加重平均値は 4.29 であった。今後の GIM との関わりの結果は、表 6 を参照。

表 6：今後の GIM との関わり

	1. 全く そうは思 わない	2. あま りそう思 わない	3. どちら とも言え ない	4. ある程 度そう思 う	5. 強くそ う思う	合計	加重平均
私は個人的な GIM セッションを今後受けるつもりである	0.00% 0	0.00% 0	7.14% 1	42.86% 6	50.00% 7	14	4.43
私は次の GIM トレーニングを受けるつもりである	0.00% 0	0.00% 0	21.43% 3	28.57% 4	50.00% 7	14	4.29
私のトレーニング前に持っていた期待は満たされた	0.00% 0	0.00% 0	0.00% 0	42.86% 6	57.14% 8	14	4.57

3. 5 自己の語り（ナラティブ）による記述の結果

「日本の文化圏において GIM の要素が問題になり得る」部分について自由記述への設問に対して、「ない」という記述回答を除くと、7名が回答した。問題になり得る部分の回答を要約すると、「感情やイメージを言語化する作業」、「キリスト教文化に基づいた選曲」、「西洋音楽文化(クラシック音楽)」(2名が回答)、「LSD の代わりに音楽を使うという歴史」、「変性意識状態」(2名が回答)、「介入の仕方に文化的配慮が必要（日本の物語や宗教特に仏教などをセラピストは学ぶべき）」、「反社会的な宗教（洗脳、カルト）の影響（連想）」(3名が回答)、「イメージの中とは言え、対峙、直面の仕方が少し直接的」というものがあった。

また「日本人にとって GIM の要素が好意的に受け止められる」部分について自由記述では、8名が回答した。好意的に受け止められる部分の回答を要約すると、「欧米(特にアメリカで)広まっているという、欧米至上主義の日本人にとっては魅力的」、「一見受動的音楽療法にみえるので、能動的な音楽つくりへの参加への抵抗感がある人にも入ってきやすい」、「50才以下の人々には好意的に受け止められる…。近年(の)、日本人の若者たち(は)…。…アイデンティティのしっかりした…個別化はできていない…。(そのため)自己肯定感があり、自己決定のできる自我を持つ個が、…必要だと思うので、今後、…欧米のようにカウンセリングや様々なセラピーは必要になる」、「すでに高齢者や学生に許される範囲内で使用しているが、大変に有効である。特に高齢者は人生の戦争体験を含めた艱難辛苦を乗り越えている方が多く、丁寧な誘導で自分史をたどる方も多い」、「日本では女性を中心に[心]に興味を持っている人が非常に多いので、音楽を使って心の中を整理し、自己洞察を図ることは非常に多くの人に受け入れられやすい」、「プログラムのテーマによっては、西洋音楽のみならず、自然の音なども入れると他の文化圏にも広がる」、「入り口がリスニングでありながらも、とても深い体験ができる」と、「プロセスでは強要されず、クライアントの自由であること」、「音楽体験が感情的な自己を許し、感情を解放してくれること」、「感情を抑えがちな日本人、自分の核心(自分が何者なのか)が分からぬ傾向にある人達に有効」、「日本人として、自身の想いを明確に言葉で表す、というのが苦手な面があると感じる。イメージやマンダラを通して、言語にならない感情や想いを、一度まるごと表現することで洞察が深まり、言語化がしやすくなる」というものがあった。

4 考察

14名という少ない数で、また訓練を受けた女性音楽療法士という偏ったサンプルではあるが、興味深いデータが得られた。「前提」として本論文のテーマである日本文化や日本人に言及した設問（「GIM は日本文化の中でも利用できるものだと考えていた」や「日本人クライアントが GIM のプロセスに好意的に反応すると考えていた」）では、加重平均値は比較的低く、この技法の日本人への適応に対する事前の期待が低かったことが推察される。しかしながら個人的な「反応」においては、GIM のいずれの構成要素にも好意的に反応を示す参加者が多かった。また「深い体験」をした人や「自分に関する洞察を得た」人も多く、このトレーニングに参加した人が、GIM というものに強く反応したことが推察される。また GIM に対するトレーニング後の「姿勢」についても、「全般的に GIM が日本人クライアントに対しても有用」、また「GIM の音楽プログラムの使用は日本人クライアントに対して適切」と見なしている人も比較的多かった。一方で「GIM を日本人クライアントに対して使う場合は、日本文化に沿った適用が必要」とする人も比較的多く、参加者が自分の GIM に対する好意的な反応と、日本人全般への適応を分けていることが推察される。ただその適

応が何かということについては、「日本人クライアントにとって受け入れることが難しいと思われる要素」に対する回答にばらつきが見られ、はっきりしなかった。自己の語り（ナラティブ）による記述部分と照合すると、「マンダラやその他の創作活動」と記述する人はいなかつたが、「変性意識状態」と「トラベル最中のセラピストとの対話」については、記述においても、それらが障壁となることを示唆した人が複数いた。特に「変性意識状態」については、「反社会的な宗教（洗脳、カルト）の影響（連想）」が GIM の日本への導入に障壁となりうるとした人が 7 名の回答者のうち 3 名いた。これを考慮すると、「変性意識状態」への啓発と理解の促進に、十分な時間をかける必要があると考えられる。

5 今後の課題

前述の通り、本調査結果は 14 名という少ない数で、また訓練を受けた女性の音楽療法士という偏ったサンプルにより出されたものである。今後は、より多くの、男女のバランスのとれた音楽療法の専門家ではない人を対象に調査をする必要があると考えられる。今回の結果では「GIM の音楽プログラムの使用は日本人クライアントに対して適切」と見なしている人も比較的多かったが、本調査研究の参加者は全て西洋音楽に馴染みのある音楽療法士であるため、今後は西洋音楽に馴染みのない人からの調査も必要になる。事実、自己の語り（ナラティブ）による記述部分で「西洋音楽文化（クラシック音楽）」が問題になりうると回答した人が 2 名いることを踏まえ、より多くの背景を持つ人との調査が求められる。さらに今回の対象は、初級の体験的トレーニングを通じての GIM であったが、レベル II（中級）トレーニングや、レベル III（上級）トレーニングにおけるデータで変化がないかも検証する必要がある。

6 終わりに

GIM レベル I トレーニング参加者自身の GIM に対する反応は、非常に好意的なものが多くた。また「日本人にとって GIM の要素が好意的に受け止められる」部分についての自由記述では、様々な条件付きながら、多くの好意的なコメントが寄せられた。また日本人だからこそ、この GIM という心理療法の技法が必要と示唆するコメントも見られた。これらはやはり参加者自身の GIM における深い体験や洞察によりもたらされたものだと考えられる。日本にこの技法が普及するために、さらなる知見が今後も必要となる。

参考文献

- Association for Music and Imagery. (2016-2017 a). FAQ. 参照先: Association for Music and Imagery (AMI): <https://ami-bonnymethod.org/about/faq>
- Association for Music and Imagery. (2016-2017 b). Find a practitioner. 参照先: Association for Music and Imagery (AMI): <https://ami-bonnymethod.org/find-a-practitioner>
- Atlantis Institute for Consciousness and Music. (n.d.). Curriculum. 参照先: <http://www.atlantisicm.com/curriculum/>
- BrusciaE.K. (2002). The boundaries of Guided Imagery and Music and the Bonny Method. 著: BrusciaK, GrockeD (共同編集), Guided Imgary and Music (GIM): The Bonny Method and beyond. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- BrusciaE.K. (2015). Notes on the Practice of Guided Imagery and Music. Dallas, TX: Barcelona Publishers.
- HanksJ.K. (1992). Music, affect and imagery: A cross-cultural exploration. Journal of the Association for Music and Imagery, 1, 19-33.
- IwaiH. (1979). East and West. Psychotherapy and psychosomatics, 31 (1-4), 357-360.
- McIvorM. (1998-1999). Heroic journeys: Experiences of a Maori group with the Bonny Method. Journal of the Association for Music and Imagery, 6, 105-118.
- NadataA. (2014). The depiction of a hero's journey in Bonny Method of GIM sessions. Journal of the Association for Music and Imagery, 14, 61-73.
- NgM.W. (2015). Chinese music programe 'Harvest'. 著: GrockeD., MoeT. (共同編集), Guided Imagery & Music (GIM) and Music Imagery methods for individual and group therapy. London: Jessica Kingsley.
- OyamaY. (2012). The transformation of Rogerian client-centered techniques of psychotherapy in Japan: background and implications. Asia Pacific Journal of Counselling and Psychotherapy, 3 (1), 10-17.
- ShortA. (2005-2006). Cultural dimensions of music and imagery : Archetype and ethinicity in BMGIM practice. Journal of the association for music and imagery, 10, 75-90.
- 栗林文雄. (2014). 音楽イメージ誘導法(GIM). 著: 宮本啓子, 二俣泉 (共同編集), 音楽療法を知る—その理論と技法一. 東京都: 杏林書院.
- ボニーH, サヴァアリーL. (1997). 音楽と無意識の世界：新しい音楽の聴き方としての GIM (音楽によるイメージ誘導法) .(村井靖児, 村井満恵, 訳) 東京都: 音楽之友社.
- 吉原奈美. (2014). 人生における悩みを抱えた人② : GIM による事例. 著: 宮本啓子, 二俣泉 (共同編集), 音楽療法を知る-その理論と技法-. 東京都: 杏林書院.

E.アイズナーの教育思想の軌跡を読み解く – *The Educational Imagination* の改訂を中心に–

近藤 茂明

An Investigation of Elliot Eisner's thought of *The Educational Imagination*

The purpose of this study is to clarify Elliot Eisner's thought of *The Educational Imagination*. Focus is placed here on a comparative study of his three publications entitled '*The Educational Imagination*' between 1979, 1985, and 1994. In this process, this study is referred to John Dewey's essential concept 'quality' and 'qualitative inquiry'.

From this study it can be seen that the second and third publications are different in parts. It seems to the author that Eisner has critical message on 'what is the basics of education' and 'school curriculum' to his book readers, especially his 'educational criticism' and 'forms of representation' on the policy of education (for instance, why qualitative experience is forgotten in objectivity of curriculum) from 1970s to 2000s in the United States.

1. はじめに

芸術教師から出発したエリオット・アイズナー (Elliot W. Eisner, 1933–2014) は、1960年以降、アメリカのカリキュラム論、芸術教育論、教育評価論等の諸領域において、人間の発達に対して不可欠な役割をはたす芸術に注目し、「教育的鑑識眼 (educational connoisseurship)」「教育批評 (educational criticism)」「表象形式 (forms of representation)」等の鍵概念を用いて自らの教育論を展開した。その教育思想には、彼のメンターの一人、ジョン・デューイ (John Dewey) による「人間の質的経験 (qualitative experience)」をどう読み解くべきか」という「質的探究 (qualitative inquiry)⁽¹⁾」への問い合わせに通底する特質が流れている。

また、アイズナーに対する評価として、ジェイムズ・ヘンダーソン (James Henderson) による批評が挙げられる。ヘンダーソンは、アイズナーの主著書 *The Educational Imagination* (以下 *EI* と略す) を何度も引用し、彼の「学際的な広がり (interdisciplinary breadth)」と「人文主義的な深まり (humanistic depth)」を高く評価する。例えば、当

時のアメリカの教育改革政策に対して、アイズナーが学校改造の生態学的方向性 (ecological orientation to school reform) を提示し、支配的な学校や教授・学習のイメージを乗り越えるための単純すぎる認識論 (simplistic epistemology) を排し、方法論的多元論 (methodological pluralism) を取り入れようとした点を評価する。その際、変革力のあるカリキュラム・リーダーシップ (transformative curriculum leadership) の表れとして、アイズナーの「教育的鑑識眼」「教育批評」に基づく「教授の芸術性 (teaching artistry)」、すなわち、「教育的想像力 (educational imagination)」を援用する⁽²⁾。

一方、日本におけるアイズナー研究は 1980 年代後半以降、カリキュラム論、教育評価論、美術教育論、さらには授業研究も視野に入れた様々な領域において取り上げられてきた。ただし、管見の限りでは、教師教育論や学校組織論を正面に据えた研究はあまり見受けられない⁽³⁾。また、これらの国内外の研究には当時の度重なる教育政策に対峙した、アイズナーの主著書の改訂に込められた意味、すなわち、彼の意図や願いを見出すことは難しい。

このようなアイズナー研究の経緯もふまえ、日本の戦後教育、例えば、学習指導要領の改訂を通じた経験主義と系統主義の間の揺れ動きがアメリカの教育政策とつながっていると考えられる動向や、最近の教育現場において、「マネジメント」「説明責任」の文言が流布してきた実態等も鑑みる時、本研究を通してアイズナーの主著書改訂の意味を探ることは、今後の日本の教育のあり方を「質的探究」という視点で考える上でも参考となる材料を提示してくれるのではないか。

そこで本研究の目的は、戦後アメリカの 1970 年代以降の教育政策に即応して 3 回改訂 (1979, 1985, 1994) されたアイズナーの著書 *EI* の特徴に注目し、彼の教育思想の軌跡のもつ意味を読み解くことである。詳細については後述するが、彼によると第 2 版ではカリキュラム履行の過程に第 1 版より注目し、第 3 版ではそれまでの国家教育改革の失敗に対する応答という意味で出版している⁽⁴⁾。また、第 2 版では「誰に対しても、いかなる場所においても、永久に当てはまるような教育に対する单一の概念や目的はない」としながら、その共通基盤として教育者が「教育的想像力」をもつ必要性も述べている⁽⁵⁾。そこで本研究では、3 回の改訂に伴う各章の記述内容の比較分析を通して、そこに反映されるアイズナーの思想的意図や願いを読み解いていく。

2. 1970 年代以降のアメリカの教育政策とアイズナーの著書出版

スプートニック・ショック (1957) を分岐点としたアメリカの戦後教育政策は、科学や教育的効果を重視する方向性をもって次々と遂行される。具体的には、『危機に立つ国家』(1983) 以降の教育政策に強く反映される、目標達成に向けた数字的視点を最優先する「客觀性」「説明責任」のあり方がその本質として挙げられる⁽⁶⁾。

一方、アイズナーは 1970 年代より数多くの著書を公にした。次表は当時の主な教育政策の動向と彼の著書出版との関係性をまとめたものである。この表の右列「教育政策の掲載」に見られるように、アイズナーは各著書において、その時々に出された国家教育政策を繰り返し取り上げている。とりわけ、*Cognition and Curriculum* (1982, 1994. 以下 CC と略す) と *The Educational Imagination* (1979, 1985, 1994) は、版を重ねるごとに過去から最近に及ぶ教育政策を繰り返し取り上げている。なぜこれらの著書を改訂する意味があつたのであろうか。そこには目標達成を最優先する当時の教育改革政策の動向に対して、彼が何らかの注視を向けようとしたのではないか。このような課題意識をもって、以下の章で具体的な分析を行うことにする。

1970年代～2000年代前半のアメリカの教育動向とアイズナーの著作出版

年代	アメリカの主な教育政策に関わる動向(I～Vは主な教育政策・動向)	アイズナーの著作	教育政策の掲載
1970 年代	シルバーマン『教室の危機(Crisis in the Classroom)』 ⇒アメリカ社会の急速な都市化現象に伴う学力の不均等、画一的な教育内容の実態に対する批判、「学校の人間化」の主張 ⇒学校中の教育のあり方への見直しを図るが、「進学適性調査(Scholastic Assessment Aptitude Test)」の低下傾向、70年代の深刻な経済状況、アカウンタビリティ運動の高揚等の影響により停滞・衰退へ。※I ⇒その後、1970年代中旬～80年代中旬の「基礎に帰れ運動(Back to the Basic Movement)」が教育運動の主流となる。※II	1971 <i>Confronting Curriculum Reform</i>	
		1972 <i>Educating Artistic Vision</i>	
		1979 <i>The Educational Imagination : On the Design and Evaluation of School Programs</i> (第1版)	I・II
1980 年代	『危機に立つ国家—教育改革の至上命令—(A Nation at Risk : The Imperative for Educational Reform)』 ⇒「卓識(excellence)」概念に基づく試験(高等学校の卒業要件の強化や大学入学基準の強化、新教科の学習教科の時間確保、教員の資質向上の具体策、教育関係機関の指導性と財政援助の一貫性の保障)の提出。※III ⇒各州の教育改革運動が展開されるが、学校や教師の実態を無視した内容が多い(第1の波)、同時に改革の中心を学校・教師・教育専門職に注目(第2の波)	1982 <i>Cognition and Curriculum : A Basis for Deciding What to Teach</i> (第1版)	I
		1985 <i>The Educational Imagination : On the Design and Evaluation of School Programs</i> (第2版)	I
		1985 <i>The Art of Evaluational Evaluation : A Personal View</i>	I・II
1990 年代	『アメリカ2000年—教育戦略(America 2000 : A Education Strategy)』 ⇒2000年までの達成すべき教育目標の発表 ※IV 『2000年の目標—アメリカ教育法—(Goals 2000 : Educate America Act)』 ⇒新たに2項目(教師教育、父母の教育参加)の追加 ※V	1991 <i>The Enlightened Eye : Qualitative Inquiry and the Enhancement of Educational Practice</i> (第1版)	I・III
		1994 <i>The Educational Imagination : On the Design and Evaluation of School Programs</i> (第3版)	I・II・III・IV
		1994 <i>Cognition and Curriculum : A basis for Deciding What to Teach</i> (第2版)	II・III・IV
		1998 <i>The Enlightened Eye : Qualitative Inquiry and the Enhancement of Educational Practice</i> (第2版)	I・III
		1998 <i>The Kind of Schools We Need : Personal Essays</i>	I・II・III・IV
2000 年代	『落ちこぼしのない教育法(No Child Left Behind Act)』 ※VI ⇒質の高い教育を目指し、成果の見られる学校への助成金の提供	2002 <i>The Arts and the Creation of School</i>	I
		2005 <i>Reimaging Schools</i>	I・III・IV・V

3. *Cognition and Curriculum* 改訂の意味

CC の初版と再版の全体構成を眺めると、再版第 2 章には「経験の源泉 (The Sources of Experience)」という節が挿入されてはいるが、内容面は初版と変わらない。また、初版第 3 章第 1 節「視覚的モデル (A Visual Model)」についても、再版では第 3 章第 1 節「表

象形式の特徴と機能 (The Features and Functions of Forms of Representation)」、第2節「表象形式に対するより親密な眺め (A Closer Look at Forms of Representation)」の2節に分かれるが、こちらも内容面の違いは見られない。

ただし、第1章と第4章については内容面で大きく異なる部分が見られる。初版第1章「教育における基礎とは何か? (What is Basic in Education?)」では、1970~80年代の学問中心の「基礎に帰れ運動 (Back to the Basic Movement)」に対して、アイズナーは「基礎に戻る術はない。なぜならば、狼狽えた小学校の校長や教師は、最初に何ら残されていないものに戻る方法を分からぬからである」⁽⁷⁾ という批判的な立場を取る。その上で、専門的能力の低さゆえに、学校カリキュラムの追求には各立場の教育専門家(professional educator)の役割を明確にする必要があると訴える。その際、彼は教育専門家の注意点として、①教師、学校管理者はそれを達成するために技術的な能力を用いると同様に教育目標を評価する責任がある、②教育専門家は現在の目標に代わるものを考えるコミュニティ・グループの教育政策作りに助勢したり影響を与えていたりする責任がある、③教育者は学校計画の性格や方向づけを指導する役割をはたさなければならない⁽⁸⁾、という3点を挙げる。ここに用いられる「責任」「役割」という文言から、彼がカリキュラム作成に関わる教育専門家の役割を重視していたと読み取ることができるであろう。

一方、再版第1章「教育改革の改善 (Reforming Educational Reform)」では、1980~90年代の国家教育政策『危機に立つ国家』(1983)、『アメリカ 2000 年』(1991) 等に対峙した論考が見られる。そこには、第1節「変化のための政策的権限 (Political Mandates for Change)」、第2節「変化に対する障害 (Obstacles to Change)」、第3節「表面下を見ること (Looking Beneath the Surface)」、第4節「人間性と学校教育の目標 (Human Nature and the Purposes of Schooling)」、第5節「何を教えるかをどう決定したらよいのか? (How Shall We Decide What to Teach?)」 という各節の題目に見られるように、学校教育に求められる当時の切実性を読み取ることができる。具体的には、アイズナーは第2節で取り上げた「揺るがない学校構造」の性質として、①学校が強い伝統をもった施設である、②教師と管理者が現在の学校の構造を固定化する専門的スキルを発展させる、③学校への期待が生徒や親という顧客の心理を吹き込む、④学校がトップダウンで変わることを好む傾向がある⁽⁹⁾、というような4つの性質を挙げる反面、第3節では学校改革への包括的 (comprehensive) 生態的 (ecological) 組織的 (systematic) アプローチの鍵要素として、5つの特質 (意図、構造、カリキュラム、教授、評価) を挙げる⁽¹⁰⁾。また、アイズナーは同時期に出版した *EI* (1985) の第4章「カリキュラムの5つの基本的方向性 (Five Basic Orientations to the Curriculum)」においても、その方向性として認知過程の発達、学問的合理主義、個人的関連性、社会的適応・改造、科学技術を提示した後、「学校が5つのカリキュラムの方向性を多少取捨選択 (somewhat eclectic) することは大

いにあり得るであろう。それは現在の学校計画を分析する道具や新しい計画立案について銳く対話する基礎として働くよう意図される」という考え方を示す⁽¹¹⁾。

さて、彼のこのような考え方は *CC* 再版 (1994) 第 4 章にも引き継がれる。例えば、両版の第 4 章の題目に注目すると、アイズナーは初版「カリキュラムと評価に対するいくつかの意味 (Some Implications for Curriculum and Evaluation)」ではカリキュラムと教育評価を並列させるが、再版「認知からカリキュラムへ (From Cognition to Curriculum)」では認知からカリキュラムへ重点を移動する。さらに再版第 1 節ではカリキュラムの再定義として生物学の重要な概念「変容 (metamorphosis)」⁽¹²⁾ に、第 2 節ではカリキュラム履行に必要な多様な「表象形式」⁽¹³⁾ にそれぞれ注目し、第 3 節では教育目標の達成材料を作り出すのを助けるスキルと責任をもつカリキュラム専門家 (curriculum specialist)⁽¹⁴⁾ の役割を唱える。このように当時の国家教育政策に対して、カリキュラムのあり方を柔軟にとらえ、それを教師の専門性と結びつけようとした *CC* の考え方方が、後述する *EI* にもつながっていることを次に示していきたい。

4. *The Educational Imagination* 第 2 版改訂の意味

EI は合計 3 回出版されている。初版 (1979) と第 2 版 (1985) は 6 年間という比較的短い間隔であるが、第 3 版 (1994) は第 2 版から 9 年間という長い間隔での出版である。また、第 2 版から第 3 版にかけては、『危機に立つ国家』(1983)、『アメリカ 2000 年』(1991)、『2000 年の目標』(1993) という、目標達成に向けて数字的視点を最優先する「客観性」「説明責任」を強く意識した国家教育政策が遂行された時期とも重なる。このような出版間隔の違いや教育政策の有無が影響しているためか、初版と第 2 版の内容変更は若干に留まっている。

そのような中、初版から第 2 版への変更点は「教育批評」に表れている。その際、アイズナーは、「教育的鑑識眼」を「対象を鑑賞する (appreciate) 技術で私的な (private) 行為」、「教育批評」を「他者に開示する (disclose) 技術で公的な (public) 行為」と対比し、教師の行う「教育批評」の独特的な役割に注視した⁽¹⁵⁾。そして彼は「教育批評」の「実践性」に注目する。例えば、第 12 章「教育批評のいくつかの例 (Some Examples of Educational Criticism)」で示された実践には違いが見られる。初版の 3 人に対して、第 2 版では 5 人による実践研究が紹介される⁽¹⁶⁾。(第 3 版も同じ 5 人であるが James Marshall から Mary H. Burchenal に変更) それに費やされた頁数にも違いが見られる。すなわち、初版 33 頁から第 2 版 86 頁 (第 3 版 95 頁) という大幅な頁数の増加である。さらに第 2 版第 12 章の導入部分では、「言葉は全てを語らない」という記述の前提を補うために、「具体例に出会い、読み取り、構成方法を省察する」大切さを強調する⁽¹⁷⁾。これらのことから、版を重ねるごとに「実践性」を強く意識していったアイズナーの思想的経

緯を推量することができる。

また、彼は「教育批評」の「メタ批評（meta-criticism）」にも注目する。それは第2版第13・14章の内容構成に表れている。初版第13章「最終の言葉（A Final Word）」に対して、第2版では若干の付けたしは見られるが、ほぼ同じ内容として第14章に位置づけられる。しかし、第2版では第13章「教育批評の批評（A Criticism of an Educational Criticism）」が新たに付け加えられる。そこには「教育批評」の重要性を「メタ批評」によって明らかにしようとした彼の意図が見えてくる。具体的には、第12章で触れた「メタ批評」を、新たに第13章第1節「メタ批評の特徴（The Features of Meta-Criticism）」として書き加え、さらに第2版⁽¹⁸⁾（第3版⁽¹⁹⁾も同様）の実践紹介前の概説部分でも、「メタ批評は批評の批評である（Meta-criticism is the criticism of criticism）」と述べ、批評内容や批評家の意図、意味の伝達、強調に注目する。すなわち、初版では触れなかった「メタ批評」の考え方は、第2版では「教育批評」概念をその場の批評行為だけではなく、後述するようにカリキュラムや教育評価の考え方にも反映される。アイズナーによると、「いかなる場合も、私自身の関心は、批評家もしくは批評学派の発展ではなく、教育者が生徒や教師のための教育生活の質を進歩させる助けとなる材料を創り出すことにある」⁽²⁰⁾。そして、アイズナーはこのような「教育批評」の重要性を、第2版前書きでは「第2版は初版よりもカリキュラムの履行過程に多くの注意をはらう」⁽²¹⁾と記述し、同時に先述した「実践性」を重視する考え方にもつなげる。こうした第2版における「教育批評」への踏み込んだ考え方方は、初版と第3版との「結節点」としての第2版の役割として読み取ることができるであろう。

5. *The Educational Imagination* 第3版改訂の意味

EI 第2版（1985）から第3版（1994）への変更点は大きく2点見られる。一つは第1章（第2版の「今日のカリキュラム範囲—我々の現在・過去・未来の場所—（The Curriculum Field Today : Where We Are, Where We Were, and Where We Are Going）」に対して、第3版では「アメリカの学校教育—我々はどこに向かうのか？—（Schooling in America : Where Are We Heading?）」と、第3章（第2版の「カリキュラムに対する5つの基本的方向性（Five Basic Orientations to the Curriculum）」に対して、第3版では「カリキュラム・イデオロギー（Curriculum Ideologies）」）の全面書き換えである。もう一つは第9章（第2版の「教授の芸術について（On the Art of Teaching）」に対して、第3版では「評価の新生面を開く（Reshaping Assessment in Evaluation）」）の内容変更である。この後、第1・3・9章の具体的な変更内容とその意味に触れていく。

(1) 第1章 Schooling in America

アイズナーは、第1章において『アメリカ 2000 年』(1991) という国家教育政策に焦点をあてる。そして、この政策が社会全体で認識されなかつた要因として、①この政策の複雑さ（衝突する価値、地方的な違い、学校財源の不公平さ、子どもたちの認識や様式の違い等に対する理解の難しさ）、②アメリカの教育状況への絶望感（教育改革の失敗の原因が教師の無能力さまたは学校管理者の緩慢さによるものである）、③政策作成者の特有さ（彼ら自身、作成した政策が影響を与える人々のことを見ないし、また知らない）、④標準化された教授の矛盾話法（標準化は曖昧さや不確定さを減らして望む結果を生む出す効率的で有効なシステムを作り出すが、何かが起こる特別な状況に対して適切な実践を生み出すための自由な空間と教育的な創造力を常に必要とする）⁽²²⁾ という4点を挙げる。

さらにアイズナーは、1913～20年「効率化運動」と1990年代「教育改革運動」の類似点を、「実践は科学的に引き出された法則によって方向づけられ、状況を通して標準化されるという信念から生まれる」ととらえた後⁽²³⁾、『アメリカ 2000 年』に至る国家教育政策の否定面として、①国家の現状（他国と比べて余りにも多く浪費している）、②過去と現在の比較（子どもたちは彼らの親が同年代の時に勉強したことよりもはるかに少ないとしか知らない）、③アメリカの教育的順位の現状（他の経済競争国よりも遅れている）⁽²⁴⁾ という3点を挙げる。彼はこのように『アメリカ 2000 年』という国家教育政策の不十分さに目を向けることを端緒として、続く第2章ではカリキュラムのもつ意味やその普及、さらに第3章ではカリキュラムのイデオロギー性に対する検討を試みるのである。

(2) 第3章 Curriculum Ideologies

アイズナーは、第3章第1節「教育におけるイデオロギーの重要性 (The Significance of Ideologies in Education)」の冒頭で、「イデオロギーとは概して実践的で教育的事柄が決定される価値の前提をもたらす信念の体系である」と位置づける⁽²⁵⁾。そして、理論とイデオロギーの関係性について、「イデオロギーは価値を十分帶びた言質であるが、社会科学における理論は世界の単なる記述としてしばしば理想化される」と対置し、イデオロギーの重要性に注目する⁽²⁶⁾。その上で、第3節「6つのカリキュラム・イデオロギー (Six Curriculum Ideologies)」では、カリキュラム・イデオロギーの6類型（宗教的正統主義、合理的ヒューマニズム、進歩主義、批判理論、再概念主義、認知的多元論）の中核的な考え方を示す。特に本研究では、EI改訂の意図を探るための思想的根拠が含まれていると考えられる、「進歩主義 (Progressivism)」と「認知的多元論 (Cognitive Pluralism)」の特徴を取り上げる。

1つ目の「進歩主義」は6類型の中で最も多く分量を割かれる。その際、アイズナーに大きな思想的影響を与えたデューイに関する言及が目立つ⁽²⁷⁾。彼によると、デューイは

「人間は適応・変容を通して環境と折り合うことを主な発達の役割として成長しつつある有機体であり、人間生活は建設的な改造の連続的な過程である」とみなす⁽²⁸⁾。その考え方の源流として、アイズナーはダーウィン (Charles Robert Darwin) の生物学の革命的理論やヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) の定立・反定立に関する観念に注目する。また、その考え方の継承者として心理学者のピアジェ (Jean Piaget)、ヴィゴツキー (Lev Semenovich Vygotsky)、ガードナー (Howard Gardner) の名前を挙げる⁽²⁹⁾。さらに、彼はデューイの唱える「問題中心の(problem-centered)」「柔軟な目的(flexible purposing)」という考え方にも注目する⁽³⁰⁾。その後、アメリカやイギリスの教育発達の現状を例にして、「評価の標準化や規範的なカリキュラムを通して、すなわち、教師に対する専門的で自由裁量のある空間を厳しく縮小させることで、より教育的に生産的な学校を創る努力がなされる」というカリキュラムの硬直性、さらには「学校は著しく搖るがない組織であり、変わるものにも時間がかかる」という学校組織の硬直性を指摘する⁽³¹⁾。

彼は2つ目の「認知的多元論」を「異なるが関連のある2つの支流をもつ精神と知識の一概念である」と定義し、その際、特別に重要な「記号体系 (symbol systems)」⁽³²⁾ または「表象形式」⁽³³⁾ の役割として、①消えゆく思考と感情を安定化させる、②表現されたものを振り返って人の思考をまとめる、③個から公への形式の変容によって交流を可能にする、④活動の初めに必ずしも表れていなかつた考え、イメージ、感情を発明または発見する機会を提供する、⑤特別な意味の類型を制限したり可能にしたりする⁽³⁴⁾ という5つの役割を提示する。また、彼はガードナーの知性の多重性 (plurality of intelligence) の考え方にも注目する。それはガードナーの「多重知能理論 (multiple intelligences, MI理論)」に代表される、「7つの知性は単なる素質や才能ではなく、問題解決のための社会的に重要な方法である」という考え方が、アイズナーの認知とカリキュラムに対する考え方と共に鳴したからであろう⁽³⁵⁾。加えて、彼はバーン斯坦 (Basil Bernstein) の「カリキュラム自体が一種の精神を改造する装置である」という考え方を援用して、「学校カリキュラムから省かれたもの、すなわち、『存在しないカリキュラム (the null curriculum)』と呼ばれるものは残されたものと同様に重要な小片である」という、カリキュラムに対する柔軟な考え方にも注目する。その上で、彼は「認知的多元論の扉を開くことで潜在的な重要性の全ての新たなおびただしいものがカリキュラムに向かって流れ出す」ととらえる⁽³⁶⁾。

その結果、これら2つのカリキュラム・イデオロギーの考え方より導き出されるのは、先述したデューイの「問題中心の」「柔軟な目的」という考え方を参照しながら、国家教育政策における目標達成に基づく「客觀性」「説明責任」「量的基準」と、自らの「多義性」「柔軟性」「質的規準」ならびに「質的探究」を対峙させたアイズナーの問い合わせではなかつたのか。それは同書序文で、「私がこの章 (Curriculum Ideologies) を含ませたのは、それが問題をより広くより深く、そしてより適切に扱うと信じるからである」と述べている

ことにもつながる。さらに、それは後の *The Enlightened Eye* (1998. 以下 *EE* と略す)において「質的探究」の第一の本質として「標準化や統一性よりもむしろ探索者の独特な強みの探究を重んじる」を挙げていることにも通底する考え方と認められるであろう⁽³⁸⁾。

(3) 第9章 Reshaping Assessment in Evaluation

第3版ではカリキュラムの他にもう一つ強調された内容が見られる。それは「評価(assessment)」である。先述したように、アイズナーは第9章を第2版 *On the Art of Teaching* から第3版 *Reshaping Assessment in Evaluation* へ変更した。では、彼はなぜそれほど評価にこだわったのか。彼は第9章の導入部分で *evaluation* が *assessment* に置き換えられた歴史的動向に注目した際⁽³⁹⁾、第1章で紹介したティラー(Frederick Taylor)の科学的マネジメント、効率化運動について再度触れる。そして、優生学運動を経て、ソーンダイク(Edward L. Thorndike)の頻度(frequency)、最新(recency)、強烈(intensity)等に代表される科学的な手法や考え方や、その後のテスト・評価運動が牽引された時代的展開を示す。しかし、実際にはその時代的潮流は、1960年代のカリキュラム改革運動における標準化された達成テストの結果に表れているように、新しいカリキュラムの成果を十分に反映させることができなかった。

そのことを受け、アイズナーはその後のスクリヴィアン(Michael Scriven)による形成的・総括的評価の考え方を紹介する。すなわち、「教育評価はテストよりも広い使命をもち、単に生徒の達成測定だけではなく、カリキュラム内容の質(生徒が関わる活動の特性、教師によるカリキュラム材料の入手しやすさ、カリキュラム構成の魅力、多様な結果)に関連をもつ」ととらえる⁽⁴⁰⁾。さらに、彼は1960~90年代の「真正なる評価(authentic assessment)」につながる教育動向についても、例えば、60年代「カリキュラム改革運動」、70年代「進学適性検査」の点数低下、70年代半ば~80年代「基礎に帰れ運動」等の一連の教育政策や動向を経て、80年代半ばになると、高度な標準や説明された達成への要求は緩和され始めたことを振り返る。そして、従来の“*evaluation*”ではなく“*assessment*”という新しい用語を用いて、「より豊かで複雑で生活と極めて調和している」必要性を考えたのである⁽⁴¹⁾。

さて、アイズナーは「評価」の働きを、①教育的な体温(つまり国家の教育上の健康状態)を測定する、②大学入学に対する門番(gatekeeping)の働きをする、③過程目標が達成されたかどうかを決定する、④教師の専門的な仕事の質に対する振り返りを提供する、⑤供給される計画の質を焦点化する⁽⁴²⁾、という5点に整理する。そして、彼は「真正なる評価」、すなわち、新たな評価への接点を設計するように導くための的確な「規準(criteria)」として以下の8点を挙げる⁽⁴³⁾。

①生徒の理解と実行を評価するための仕事は彼らが日々の生活で解釈する意味を深め広

げる力を増加させ、学校外の世界で出会う仕事に反映させる必要がある。

②生徒を評価するための仕事はただ生徒がまとめた解決策だけでなく、彼らがひとつの問題をどのように解決するために取り組むかも明らかにすべきである。

③評価の仕事はそれが引き出される知的な共同体（すなわち、「知的タペストリー」を作る）の価値を反映すべきである。

④評価の仕事は単独のパフォーマンスに限定される必要はなく、我々の引き受ける最も重要な仕事の多くは参加と協同による集団的な努力を要求する。

⑤新たな評価の仕事は一つの受け入れられる問題解決や質問回答よりも多くのものを可能とすべきであり、その代案的な回答・解決は子どもたちの思考の情報を提供するだけでなく、学級生活の優先順位を変えるのを助ける。

⑥評価の仕事はカリキュラムの妥当性をもつべきであるが、教えられたカリキュラムに制限されるべきではない。教育の優先すべき目標は学習の転移であり、より強調されるのは一連の考え方やスキルを修正または適応させることである。

⑦評価が生徒に求めるべき仕事は単に個別の要素ではなく輪郭または全体に対する感受性を表に出すことである⁽⁴⁴⁾。

⑧評価のすべき仕事は生徒が学んだことを表すために使う「表象形式」を選択する機会を与えることである⁽⁴⁵⁾。

そして、アイズナーは第9章の最後を次のように総括する。すなわち、「私は真正な評価がきちんとはっきりした解釈をもって社会全体で理解され評価されることを望むだけである。もしそうならば、評価は子どものためのよりよい学校教育自体に貢献するだけでなく、教育自体のより広く豊かな概念に貢献することにもなるであろう」⁽⁴⁶⁾。

以上眺めてきたように、彼は第3版では初版・第2版の内容を3つの章にわたって大きく書き換えた。すなわち、第1章では時代の流れを俯瞰した教育政策の不十分さを指摘し、第3章ではカリキュラムの多様さに注目し、さらに第9章では評価の「多義性」「豊饒性」を模索した。そして、アイズナーは「質的探究」と「量的探究」の比較について、「量的探究」が提示的(presentational)より具象的(representational)な記号形式(a coding system)を用いているのに対し、「質的探究」は描写された質に想像して関係する知覚者(percipient)による「表象形式」の開示モード(a mode of disclosure)を用いることであり、「質的なアプローチはオープンエンドで柔軟(open-ended and flexible)である」⁽⁴⁷⁾結論づける。このことに関して、彼は第3版 *EI* 後の *EE* (1998)においても「質的探究」の本質について、「その重点は特有(idiosyncratic)なものであり、その形式は計り知れない(inevitable)個人的(personal)なものであり、その方法の証明は柔軟性(flexibility)、調整(adjustment)、反復性(iterativity)の3つであり、その信頼は重要なもののへの感受性の鋭さ(sensitive)と文脈の中で正しい動きを作ることである」と、独特な用語を用いて整理する⁽⁴⁸⁾。これ

らのことをふまえると、当時の「客觀性」「説明責任」「量的基準」に偏した教育政策やカリキュラム・イデオロギーに対峙して、「多義性」「柔軟性」「質的規準」に依拠した対案を提示しようとしたアイズナーの思想的意図や願いを読み取ることができるであろう。

6. おわりに

先述したように、アイズナーの教育思想にはデューイの考え方方が色濃く反映されている。例えば、前章で取り上げた「真正な評価」における規準（criteria）のとらえ方は、デューイの後期の主著書 *Art as Experience* (1934) に影響を受けたことが伺える。デューイは「もし芸術作品にとって何ら基準（standards）がなく、それゆえ批評に対して何もない（尺度の基準がないという意味で）としても、批評が単なる印象主義の分野に陥らないための判断規準（criteria）はある」とし、「批評は判断である（Criticism is judgment）」という主張を繰り返す⁽⁴⁹⁾。このようなデューイの「質」につながる柔軟な考え方もふまえるならば、本研究を次のように総括できるであろう。すなわち、EIを3回にわたって世に問うことで、アメリカの戦後教育政策に見られるカリキュラム論・教育評価論等を通した「客觀性」「説明責任」「量的基準」という目的達成を最優先した時代的潮流に抗して、そこで埋没しそうになる「多義性」「柔軟性」「質的規準」という「オープンエンドで柔軟なアプローチ」としての「質的探究」にこだわり続けたアイズナーの持続的・連鎖的な闘いの姿である。そしてこのことは彼の「質的探究」の鍵概念である、個における「教育的鑑識眼」、自他の関係における「教育批評」⁽⁵⁰⁾ を通した「教育的想像力」の考え方にも通底している。同時に、このような彼の真摯な問い合わせは、今日の子どもたちをめぐる複雑な教育状況を明確な「可視化」のもとに安易に読み取ろうとする教育関係者に対して貴重な一石を投じたという、アイズナー評価にもつながっているであろう。

今後に残された課題としては、アイズナーの教育思想における「質」ならびに「質的探究」のあり方について、本研究では言及できなかった授業研究⁽⁵¹⁾、さらには教師教育論も射程に入れた検討を加え、学校教育の抱える諸課題と結びつけた知見の提示を展開していきたい。

【注・参考文献】

- (1) デューイの「質」概念は「全ての経験には神祕的な人間の枠組みを構成する諸活動の全体構造に対応し明らかにする浸透して横たわる質的全体（pervading underlying qualitative whole）がある」という特徴を有する。
・J. Dewey (1934) *Art as Experience*. New York : Milton, Balch & Company, p.196.
なお、シュワント (Thomas A. Schwandt) は、質的探究とアイズナーの教育思想との関連を「質とはあるもの(事物や経験)が本来もっている、または現象的な特性、

もしくは本質的な特性のことである。その質の定義の出発点として質的研究の唯一の種類だけがある。アイズナーによる質的研究(例えば、*The Enlightened Eye*,1991)では研究はある事物または事象の質を知覚し、その価値を評価する事柄であるという観点から出発している。」と整理する。

- ・Thomas A. Schwandt (2007) *The SAGE Dictionary of Qualitative Inquiry Third Edition*. California : Sage Publications Inc,p.248.

- (2) James G. Henderson (2005) Standing on Elliot Eisner's Shoulders, pp53-62.
(P. Bruce Uhrmacher, Jonathan Matthews, Intricate Palette :*Working the Ideas of Elliot Eisner*. New Jersey : Pearson Merrill Prentice Hall.)
- (3) 日本におけるアイズナー研究は大きくカリキュラム論、教育評価論、美術教育論、授業研究に分けられる(近藤 2014)。特に授業研究の文脈において、アイズナーの考え方の肯定面と課題を提示した研究(鶴田 1986、伊藤 1993、松下 2002)、さらに授業と「質的探究」をつなげた研究(桂 2006)が注目される。
 - ・近藤茂明 (2014) 「E.アイズナーの『教育批評』における『信頼性』」『名古屋大学大学院教育発達科学研究科紀要(教育科学)』第 61 卷第 1 号、35-45 頁。
 - ・鶴田清司 (1986) 「E. W. Eisner の教育評価論の検討—『教育批評』(educational criticism) の概念と方法を中心に—」『東京大学教育方法史研究・教育方法学研究室紀要』第 3 集、117-139 頁。
 - ・伊藤安浩 (1993) 「授業研究における批評の意義—E.W.アイズナーの“教育批評”をもとに—」『東京大学教育学部紀要』第 33 卷、201-209 頁。
 - ・松下良平 (2002) 「教育的鑑識眼研究序説—自律的な学びのために—」天野正輝編『教育評価論の歴史と現代的課題』晃洋書房、212-228 頁。
 - ・桂直美 (2006) 「E.アイズナーの『教育的鑑識眼と教育批評』の方法論—質的研法としての特徴—」『教育方法学研究』15、東京教育大学教育方法談話会、57-72 頁。
 - ・岡崎昭夫 (1983) 「デューイの質的思考と戦後アメリカの美術教育研究」『美術科研究』第 1 卷、大阪教育大学美術学科、15-33 頁。
- (4) E. W. Eisner (1979, 1985, 1994a) *The Educational Imagination On the Design and Evaluation of School Programs*. New York : Macmillan.
- (5) E. W. Eisner (1985) , op.cit.,pp.v-vi.
- (6) 橋爪貞雄 (1992) 『2000 年のアメリカ教育戦略の背景と批判』黎明書房、298-311 頁。橋爪は『危機に立つ国家』から『アメリカ 2000 年』に至る教育的背景を、進学適性テスト(SAT)の低下、戦後の国家教育政策の動向をつぶさに俯瞰し、その問題性を提示する。戦後アメリカの国家教育政策については以下の先行文献を参照されたい。

- ・湯藤定宗（2008）「アメリカ合衆国における教育改革に関する一考察—ミネソタ州を事例として—」『帝塚山学院大学研究論集（文学部）43』。
 - ・竹市良成（1994）「アメリカにおける平等と卓越性との追求」『アメリカ教育の文化的構造』田浦武雄編、名古屋大学出版会。
 - ・梶山正弘（1994）『アメリカ教育の変動—アメリカにおける人間形成システム』福村出版。
 - ・M. H. Futrell（1989）『苦闘するアメリカ教育—教育専門誌 KAPPAN に見る 90 年代教育改革論争—』西尾範博編訳、教育開発研究所（1993）。
 - ・赤星晋作（2007）『アメリカ教育の諸相 2001 年以降』学文社。
 - ・アメリカ教育学会編（2010）『現代アメリカ教育ハンドブック』東信堂。
- (7) E. W. Eisner (1982) *Cognition and Curriculum A Basis for Deciding What to Teach.* New York : Longman Inc, p.3.
- (8) Ibid., pp.20-21.
- (9) E. W. Eisner (1994b) *Cognition and Curriculum Reconsidered.* New York : Teachers College Press, p.9.
- (10) Ibid., p.11.
- (11) E. W. Eisner (1985) , op.cit., p.85.
- (12) E. W. Eisner (1994b) , op.cit., p.62.
- (13) Ibid., pp.79-82.
- (14) Ibid., p.85.
- (15) E. W. Eisner (1994a) , op.cit., p.215.
- (16) E. W. Eisner (1985) , op.cit., pp.256-338.
- (17) Ibid., p.254.
- (18) Ibid., p.255.
- (19) E. W. Eisner (1994a) , op.cit., p.252.
- (20) E. W. Eisner (1985) , op.cit., p.340.
- (21) Ibid., p.vi.
- (22) E. W. Eisner (1994a) , op.cit., pp.6-7.
- (23) Ibid., p.12.
- (24) Ibid., pp.20-21.
- (25) Ibid., p.47.
- (26) Ibid., pp.49-50.
- (27) Ibid., pp.67-73.
- (28) Ibid., p.67. デューイは「経験の連続性」と「環境との相互作用」との関係性を、「相

互に分離しているものではない。それらは離れていても結びつくものである。それらはいわば、経験の縦の側面と横の側面 (longitudinal and lateral aspects of experience) である。相異なった状況は相互に継承されている」ととらえる。

・J. Dewey (1938) *Experience and Education*. New York: The Macmillan Company, p.42.

(29) E. W. Eisner (1994a) , op.cit.,pp.68-69.

(30) Ibid.,pp.70-71.

(31) Ibid.,pp.71-72.

(32) Ibid.,p.80. アイズナーは「記号体系」の考え方をグッドマンに依拠する。

・Nelson Goodman (1978) *Way of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Co.,Inc. (菅野盾樹訳『世界制作の方法』ちくま学芸文庫、2008年)

(33) アイズナーは「表象形式」を「個人的に考えられる概念を公にするために人間が使う装置」であるが、「全ての表象形式は世界のある面を見過ごす」ともみなす。

・E. W. Eisner (1994b) , op.cit.,p.39,41.

(34) E. W. Eisner (1994a) , op.cit.,p.80.

(35) Ibid.,p.80. 彼はガードナーと共に感しつつ差異点も指摘する。すなわち、ガードナーが7つの知性の「発達的特徴 (developmental futures)」に注目するのに対し、アイズナーは「意味の問題 (matters of meaning)」に関心を向ける。それは学校内で生徒の利用できるカリキュラムが、本質的には異なる「表象形式」を通して可能となる意味を「記号化・解読化する (encoding and decoding)」することを学べる一方法とみなす、彼独特のカリキュラムのとらえ方を表していると言えるであろう。

(1994a, p.23 参照)

(36) Ibid.,pp.80-81. なお、“the null curriculum”的詳細は、同書第4章 The Three Curricula That All Schools Teach (pp.87-107) で“the explicit curriculum”と“the implicit curriculum”を比較検討している。なお、“the null curriculum”的理論面、実践面に関しては次の論文を参照されたい。

・Davis J. Flinders, Nel Noddings and Stephen J. Thornton (1986) The Null Curriculum: Its Theoretical Basis and Practical Implications. Curriculum Inquiry. Vol.16, No.1 (Spring) ,pp.33-42.

(37) Ibid., p.vi.

(38) E. W. Eisner (1998) *The Enlightened Eye : Qualitative Inquiry and the Enhancement of Educational Practice*. Upper Saddle River, New Jersey : Prentice-Hall, Inc,p.169.

(39) E. W. Eisner (1994a) , op.cit.,p.195.

- (40) Ibid.,p.198.
- (41) Ibid.,pp.200-201.なお、田中耕治はアセスメントとエバリュエーションの使用例の違いを、①アセスメントはエバリュエーションの単なる言い換え、②アセスメントは多角的な視点、多様な評価方法による評価資料の収集であり、エバリュエーションはアセスメントで得られた資料から教育目標の達成度に対する価値判断の行為、③エバリュエーションの原義をふまえ、さらに教育評価研究の新しい動向を反映させた言葉としてのアセスメントを使用、という3つに整理する。
- ・田中耕治（2008）『岩波テキストブック 教育評価』岩波書店、77頁。
- (42) Ibid.,pp.201-203.
- (43) Ibid.,pp.203-210.
- (44) このアイズナーの考え方は、デューイの「ある経験の無限定な浸透する質 (pervasive quality)」は、全ての限定的な要素、すなわち、我々が焦点的に意識している事物をとまとまりの全体 (a whole) に結びつける」ととらえる質理論にも通底する。
- ・J. Dewey (1934) , op.cit.,pp.202-204.
- (45) アイズナーは CC (1994b) の中でも「一つの表象形式の選択は、その世界が公に表現される方法と同様に、それが想像される方法の選択である」と述べている。
- ・E. W. Eisner (1994b) , op.cit.,p.42.
- (46) E. W. Eisner (1994a) , op.cit.,p.210.
- (47) Ibid.,pp.234-236.
- (48) E. W. Eisner (1998) , op.cit.,pp.169-170.
- (49) J. Dewey (1934) , op.cit.,p.298,308,309.
- (50) 前掲、近藤茂明（2014）37-40頁。近藤はアイズナーの「教育的鑑識眼」と「教育批評」の関連を整理し、さらに教育批評の「他者性」「実践性」について論考を進める。
- (51) 近藤茂明（2016）「初任教員の『授業鑑識眼』の育成に関する考察—拠点校指導教員との校内研修の取り組み事例に注目して—」『名古屋大学大学院教育発達科学研究所紀要（教育科学）』第63巻第1号、45-59頁。近藤は「教育的鑑識眼」「教育批評」の考え方を援用し、新たに「授業鑑識眼」という概念を創出して、教師の授業力向上のあり方を検討する。

フランツ・シュレーカーのオペラ 『烙印を押された者たち』 —創作背景としての世紀転換期ウィーンの影響—

田辺とおる

1. はじめに

フランツ・シュレーカー(Franz Schreker, 1878-1934)が音楽を学び、作曲家としての成功を手にするまで道のりは、世紀転換期と呼ばれる1890年代から、第一次世界大戦が勃発する1914年までの時期に重なる。音楽史家は好んで、ワーグナーが亡くなった1883年をモニュメンタルな年として、この新たなエポックの端緒としている。いわゆるウィーン・モデルネに属するシュレーカーは、自作品の公演回数についていえば、同時代で最も人気の高かったオペラ作曲家リヒャルト・シュトラウスに唯一比肩するほどの作曲家である。本稿が扱う『烙印を押された者たち』¹も、音楽の際立った美しさと、障礙者やファムファタールといった赤裸々な人物設定、あるいはエロティシズムを強調した劇展開などによって、同時代の聴衆から圧倒的な評価を獲得している。この作品と次の『宝掘り』の大成功によって、ウィーン音楽院の作曲教授職にあったシュレーカーは、ベルリン音楽大学学長に就任する²。しかしユダヤ系の彼はナチスから排斥されて公職を失い、同じ年に脳梗塞を患って半年後には55歳で世を去る。彼はこのように大成功と没落を短期間のうちに経験することになるが、ナチスから「退廃芸術」に指定されたため、死後もナチスの崩壊までは公演

¹ 本稿では以下『烙印』と略称する。なお、このオペラの表題を本稿では『烙印を押された者たち』で統一するが、定着した邦訳はまだない。作品が国内未上演で国内版CD、DVDも一種類ずつしか発売された事がないため専ら事典が典拠となるが、「印づけられた者たち」(オペラ事典、東京堂出版、2013, 215頁; 音楽大事典第3巻、平凡社、1982, 1205頁)、「印づけられた人々」(オペラ辞典、音楽之友社、1993, 255頁)、「印づけられた者」(グラウト著服部幸三訳、オペラ史下巻、音楽之友社、1958, 669頁)、「刻印された人々」(クラシック音楽事典、平凡社、2001, 183頁; ニューグローブ世界音楽大事典第8巻、講談社、1993, 480頁)、「烙印を押された人」(オックスフォード・オペラ大事典、平凡社、1996, 313頁)、「烙印を押された人々」(新編音楽中辞典、音楽之友社、2002, 316頁)、「焼印を捺された人々」(歌劇大事典、音楽之友社、1962, 595頁)、「汚名着せられた人」(ストリートフィールド著柿沼太郎訳、歌劇読本下巻、音楽之友社、1955, 308頁)等と訳されている。なお国内盤CDとDVDが「烙印を押された人々」を採用したためか、最近のインターネット記述などを見る限り、この表題が定着しつつある印象を受ける。

² 1920-1932年の間学長職を勤めた。

が禁じられていた。戦後の再評価の歩みも遅く、1980年代からようやく単発の公演が見られるようになったにすぎないため、いまなお忘れ去られた作曲家の一人という位置づけから脱却できてはいない。しかしふレーカーの作品が音楽史のなかで半ば埋もれた位置に置かれてしまったのは、作品そのものの価値よりも、歴史的経緯によるところが大きい。同時代の聴衆や芸術家仲間からの高評価も、その傍証といえる。

そのようなフレーカーの作品のうち、いわゆる三大オペラの一つである《烙印》は、とりわけテーマ性と劇的效果の点で最も強い印象を与える。

《烙印》が高く評価された要因のうち筆頭にあげられるのは、フレーカーの様式融合の能力の高さである。彼は作曲だけでなく台本執筆も自ら手掛けたのだが、それはオペラによく見られるような、既存の文学作品を書き直したものではなく、独自のストーリーを持っている。しかしながらフレーカーは既作品から極めて広範囲に、なつかつ様式や特質においても多様な作品を選び出し、その素材とした。ただし既存の文学テクストの人物やストーリーを直接的に踏襲している訳ではない。参照された作品は、先行研究のなかでかなりの程度明らかになっているが³、独自の物語設定を与えられたオペラ作品において、こういったことは比較的珍しい。しかも、それらを一つのオペラ台本に融合するフレーカーの手腕は極めて優れている。小説、戯曲、オペラ台本、哲学・心理学テクストなど、フレーカーが参照した広範囲なテクスト群については第5章で言及するが、その各々が《烙印》台本にどのような影響を及ぼしたかについては、稿を改めて具体的に検証したい。本稿では昨年の本学研究紀要に寄稿した、前奏曲と、テノール、ソプラノ、バリトンのアリア解析⁴、および台本についての考察⁵に続き、《烙印》という作品が生まれる素地となつた時代について考察する。

2. フレーカーのオペラ作曲の特質

指揮者オットー・クレンペラーは、シュトラウスの「わたしはある種の絵を眼の前におかないと、ベートーヴェンの交響曲を指揮できない[...]」。たとえば第五の第二楽章は最愛の

³ Vgl.: Carl Dahlhaus, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters Band 5*. München: Piper, 1986-1997, S.640. David Klein, *Die Schönheit sei Beute des Starken - Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“*, Mainz: Are Edition, 2010. Lewis Wickes, *Zur Entstehungsgeschichte der "Gezeichneten"*, in: *Programmheft der Oper Frankfurt*, Frankfurt am Main: Oper Frankfurt, 1979, S.188-193. なお現時点で Klein の書は、《烙印》について公刊された唯一の包括的な個別研究書である。Lewis Wickes, *Studies on aspects of Schreker's opera „Die Gezeichneten“*. Technische Universität Berlin, Berlin 1993 (Dissertation von 1990).は未公刊。

⁴ 田辺とおる「フランツ・フレーカーのオペラ《烙印を押された人々》から3曲のアリア（研究ノート）」、『名古屋音楽大学研究紀要第34・35合併号』、名古屋音楽大学、2015年、41-84頁。

⁵ 田辺とおる「フランツ・フレーカーのオペラ《烙印を押された人々》における欲望のかたち」、*DER KEIM Nr. 39*、東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会、2015年、1-23頁。

人との別離だ。そしてトランペットが登場するとき、さらに高い目標へと進むのだ」という言葉を紹介し、「わたしは自分の耳を疑わずにはいられなかった」と回想している⁶。絶対音楽も描写音楽として読み解き、それを確信にみちて後輩に伝えていることは、交響詩とオペラで名声を獲得していたシュトラウスらしいエピソードである。古典派までは中心的存在であった交響曲やソナタのような絶対音楽の地位は、19世紀ロマン派の流れの中で揺らぎ始めた。それは新しい形を求めるワーグナーと、伝統的語法を基軸に自らの音楽を築くブラームスとの対照に象徴され、彼らの後世代においてはマーラーの交響曲のように、伝統的な絶対音楽もまた、その形を変容させていく。このような変遷はオペラという描写音楽の分野にもみられた。ワーグナー以降のいわゆる後期ロマン派のオペラでは、それまでのナンバーオペラ⁷が解体されて幕ごとの通作形式になり、散文テクストも多用されて、構成の形式性は緩められていく。

後期ロマン派オペラのひとつである《烙印》も、そのような構造によって作りあげられている。またワーグナーの楽劇ほど厳格ではないものの、いわゆるライトモティーフ（示導動機）の技法が取り入れられており、人物、人物の心情、情景、劇展開などの演劇的内容はそれぞれ固有の音楽動機を持って、劇の進行にあわせて楽曲の中で絡み合っている。いわゆるポスト・ワーグナー世代の作曲家であるシュレーカーは、比較的ワーグナーからの影響を素直に反映させている一人といえる。ライトモティーフ技法、大編成の管弦楽に歌わせる息の長い旋律、機能和声法によるカデンツを無限旋律に解体したこと等において、彼はワーグナーを積極的に継承した。シュレーカーは同世代の作曲家シュトラウスと並ぶ支持を聴衆から得ていたが、この点では対照的である。シュトラウスは、習作というべき《グントラム》と次の《火の欠乏》ではワーグナーの直接的な影響を強く受けているものの、3作目の《サロメ》以降は、声種の選択と旋律の声楽的処理、和声展開、管弦楽の楽器法など、オペラ創作の全般にわたって独自の様式感と美学を確立していった。先行作品からの影響ないし模倣は限定的、断片的といえる。

一方、シュレーカーが作曲にあたってもっとも重視しているのは、響きと管弦楽法である。それは同時代の批評に限らず、本稿の末尾に訳出した彼自身のエッセイ2本からも明解に読み取ることができる。響きの多彩さという点において、彼は同時代の作曲家の中でも傑出しており、管弦楽の楽器、音量、和声などの組み合わせ方は極めて広範に及んでい

⁶ ピーター・ヘイワース編『クレンペラーとの対話』佐藤章訳、白水社、1976年、79-80頁。

⁷ 従来のオペラでは独唱、重唱、合唱などが独立した楽曲として、通し番号が付いて作曲された。各ナンバーの間はレチタティーヴォ、またはセリフによって結合されている。厳格にこの様式が順守されていたのは古典派までで19世紀前半から徐々に自由な形をとりはじめ、楽劇時代以降のワーグナー（具体的には《トリスタンとイゾルデ》以降）が完全に消滅させた。

る。なかでもオーケストレーションを厚く構成し、音価を長めに引き延ばした壯麗なクライマックスを作り上げ、官能的な音響を創出していることは特筆に値する。ただし、折衷的としばしば評価されていることからも判るように、その様式はドラマ展開や歌詞の言葉使いなどに反応して、さまざまな様相を見せる。主に混在しているのは、シェーンベルクを手本とした無調ないしはそれに接近している様式、プッチーニを思わせる抒情性や、会話の言葉に繊細に反応したレチタティーヴォ的な音楽、激しい情緒を荒々しい音楽で誇張するヴェリズモ・オペラの様式、独特の浮遊感を持つドビュッシーの和声と管弦楽法などである。調性の扱いにおいては、調性音楽、無調、半音階、複調性などを自在に使い分けているが、音楽の大半は調性を保持した旋律性に富むものであり、歌手にとっても不自然な節回しなどの歌いにくさは、さほど見受けられない。総じて《烙印》をはじめてとする彼の主要作品は、ナチスによる禁演措置がなければ間違いなく劇場のスタンダードレパートリーに留まり、アリアは演奏会やコンクール等で愛唱されただろうと思われる。

シュレーカーの豊麗かつ繊細なオーケストレーションについて、ヘイリーは「細分化された弦楽器、巧妙に使われる打楽器、そして個々の楽器のアイデンティティーを覆い隠す絶妙の重複によって、プリズムを通したかのような多彩な色彩を生み出すに至っている」と述べている⁸。また2005年ザルツブルク音楽祭上演を指揮したケント・ナガノは「微細に細分化された音色の投入は、シュレーカーの極めて練達な管弦楽法によってコントロールされている」と言及している⁹。この二つの評価は、シュレーカーの音楽スタイルに影響を与えた作曲家の様式のうち、特にドビュッシーからの影響に重きを置いているだろう。事実彼には、ドビュッシー的な管弦楽法を施しながら無調音楽を展開している箇所がある。ヘイリーとナガノが指摘している手法や色彩感は、ともすれば攻撃的になりがちな無調性の音の連なりを巧みに覆い隠す効果に寄与しており、管弦楽法の視点からみれば、確かにシュレーカーの音楽について、ワーグナー的なドイツロマン派後期の壮大な管弦楽法よりも印象的に言及される要素と言える。これらの特徴をシュレーカーは、習作時代の《炎》から約10年後の第2作《遙かなる響き》において確立し、第3作《からくりの鐘と王女》¹⁰を経て、《烙印》では各要素の融合がさらに大胆に譲られ、独自の様式として成熟していく。

⁸ クリストファー・ヘイリー「はるかなる響きの復活」岡部真一郎訳、『藝術学研究』第10号、明治学院大学文学部藝術学科、2000年、45頁。

⁹ Kent Nagano, *Die Gezeichneten*, Euroarts, 2055298. (DVD 欧州版付属解説書7頁、筆者訳)

¹⁰ ゲルハルト・ハウプトマンの童話劇《そしてピッパは踊る》(„Und Pippa tanzt!“, 1906)が下敷きになっている。台本は1908年完成。《遙かなる響き》を仕上げるための中斷を経て1912年に作曲終了。翌年の初演(1913.3.15, フランクフルト)が不評で公演予定も打ち切られたため1915-1916にかけて改訂を施し、《からくりの鐘》と改題されて1920年にミュンヘンで再上演された。

った。シュレーカーは自身の響きの概念について、たびたび言及している¹¹。

習作《炎》を除く《宝堀り》までの4作のオペラによって、シュレーカーには「旋律性には乏しいが響きの美しい作曲家」という評価が定着した。彼にとってそれは全く喜ばしくはない評価であったとみえる。響きにとりわけの拘りをもって多様な工夫を積み重ねる一方で、台本執筆や、緻密に情景を描写する音楽の運びなど、オペラの様々な側面にも十分な気配りを働かせていたという自負があったのだろう。このような評価に対してシュレーカーは、辛辣で皮肉な反応を示している。

音楽面で私は、当初から〈烙印を押された者〉であった。〈響きの巨匠〉－この言葉はウイーンで発明されたものだーとして、私の経歴は最初から脇道に追いやられていたし、私の創作は精々来るべきメサイヤ（救世主）のための道ならしに過ぎない（下線シュレーカー）¹²。

さらに付録2として巻末に掲載した彼のエッセイ『私の人物像』は、音楽雑誌 *Musikblätter des Anbruch* 上で公刊されたことに驚くほど、激しい表現で自虐的に彼の強固な自信が綴られている。「ミニ旋律(Melodielein)」という批判に対して、息の短い常套句を除けば旋律の軌跡は持ち合わせていないと自身を揶揄しながらも「最も純粹な血統の旋律家」であると宣言し、台本が稚拙という批判に対しては、下手な詩人といいながら、自身の詩的才能は音楽よりも意義深いと自賛している。この小文はシュレーカーの反論という自己主張であると同時に、シュレーカーに向けて発せられていた、当時の批判の内容も逆説的に推定できる点において、興味深い史料ということができる。

シュレーカーのオペラ創作において、台本を自作することは、音楽面に比肩する大きな比重をしめていた。この点においてもシュレーカーとシュトラウスは対照的である。シュトラウスは、処女作《グントラム》が、自作台本の出来も災いして失敗したことを教訓にして、以後は台本執筆から手を引いた。そしていわゆる文学オペラと呼ばれるジャンルの嚆矢となる、オスカー・ワイルドの原作戯曲に直接作曲した《サロメ》を完成させ、その後は《エレクトラ》以降《アラベラ》までの6作にわたって、高名な詩人、劇作家であるホフマンスタークに台本執筆を依頼する。ホフマンスタークの死後は台本作家の選出に苦労して、オペラ作曲は一時低迷するが、シュテファン・ツヴァイクと出会って《無口な女》が生まれた。いずれの場合においてもシュトラウスの手法は作家に執筆を全面的に任せるものではなく、往復書簡によって自ら多くの指示を出しながら、自らは台本の完成した部分から作曲も同時進行させつつ、共同作業によって台本を脱稿に導いている。

¹¹ 参照：付録1 「私の音楽劇的発想」。

¹² Franz Schreker, *Zwiespältiges aus meinem Leben*, Signiertes Manuskript: Berlin, 10. September 1921. Abgedruckt in: Magali Zibaso, *Frank Schrekers Bühnenwerke*, Saarbrücken: PFAU-Verlag, 1999, S.140-143.

作曲家が台本を自作するという潮流は、言うまでもなくワーグナーからの影響である。因習的なオペラ台本作家は詩人や劇作家ではなく、娯楽作品としてのオペラを作るために手際よく素材を提供する職人であった。彼らの手になるオペラ台本は、いわば道具の域を出なかつたのである。ワーグナーが自ら台本を書いた動機は、その文学的な質には疑問が呈されるものの、道具から文学へと、台本そのものの価値を昇華させるためであった。実際、彼は自作台本を自ら朗読する朗読会を多く催している。しかしそのようなワーグナーの取り組みは、後世の作曲家にとって大きな重荷となる。彼らは競って自作台本によるオペラ作曲に挑んだが、大きな成功作が生まれることは稀であった。もとより作曲家がたやすく劇作家もしくは職人的台本作家の技能を、持ち合わせている訳ではない。

その中にあって、シュレーカーが終始自作台本に拘って成功を収めていることは特筆に値する。さらに題材の特異性にも注目されるべきだろう。《遙かなる響き》では、作者の自画像でもある作曲家フリッツは、芸術の為に恋人グレー＝テを顧みず、彼女はやがて娼婦に身を落とす。《烙印》では主人公の貴族アルヴィアーノが私財を投じて芸術の理想郷を作るが、せむし、性的不具という障礙を恥じて自らは近づかない。両作品ともに、濃厚な官能や酒池肉林の騒ぎなど、直截な性描写に臆するところがない。これらの人物と場面の設定は、シュトラウスのオペラよりもかなり踏み込んでいる。そしてレハールの《メリ－・ウイドウ》(1905)やカールマーンの《チャールダーシュ侯爵夫人》(1915)などのオペレッタには反映されていた当時の爛熟したキャバレーの文化もまた、オペラの中で躊躇いなく再現されているのである。

台本作家と二人三脚でテクストを仕上げ、その台本に自分の作曲する音楽を載せていくという作業は、もちろん易しいことではない。19世紀までの「台本職人」たちは作曲家の従僕的存在であり、対等ではなかった。彼らは文学的価値を求められていないために、たとえば作曲家が思い付いた旋律に合わせて語句を改変することには何の抵抗もなかった。もともとオペラ台本が荒唐無稽であることは17-18世紀のバロックオペラ以来、当然の了解事項であった。それを根底から覆したのがワーグナーの自作台本である。彼はオペラ台本を「単なる」歌詞から戯曲へと高めようとした。そのような彼の試みに影響をうけて、たとえばヴェルディは晩年の2作品《オテッロ》と《ファルスタッフ》では、シェークスピアの戯曲をオペラ台本化するにあたって、ボイントと文字通り二人三脚で作成していく。彼の後継世代にあたるプッチーニも《マノン・レスコー》以降は、台本作家のイッリカと相談して原作から場面設定、時代考証などをまとめ、イッリカが散文で執筆した素案を高名な詩人で劇作家のジャコーザに託して、韻文台本を完成させている。

シュレーカーに戻れば、職人的台本の時代ならばともかく、近代的な作劇手法がオペラにも求められるなかにあって、果たして彼に台本作家との二人三脚が可能であったかは疑

わしい。激しい誹謗も辞さぬことがエッセイから伺える彼は、オペラに様々な露骨な設定や表現を望んでいた。自身の欲求や才覚が台本自作の素地となっていたことは間違いないとしても、あるいは自作する他はないという必然であったとも考えられるのである。

3. 『烙印を押された者たち』が書かれた時代

シュレーカーが『烙印』を作詞作曲した時期は、ウィーン・モデルネの後半期にあたる。クリムトの提唱で行われた1908年の芸術展覧会「クンストシャウ」は、美しい装飾性を標榜したユーゲントシュティールを披露する催しであったが、同時にそれはモデルネ第一世代の総括であり、モデルネの芸術的指向がココシュカなどの、ラディカルな革新運動によって表現主義へと移り変わる出発点を用意するものにもなった。「庭園の爆発」と題する章でショースキーはココシュカに注目し、「いたずら氣のあるこの若い芸術家に、唯美主義者の悦楽の園で彼の郭公の卵を生む機会を供することとなった」¹³と、この指向性の転換を叙述している。シュレーカー作曲のパントマイム劇で、『烙印』を作曲するきっかけとなった『王女の誕生日』はここで初演された。『烙印』の台本執筆はこの芸術展の翌1909年に始まり、作曲は第一次大戦が勃発した翌年の1915年に脱稿した。一方、『烙印』にいたるまでのシュレーカーの音楽歴をみると、彼は1890年頃に本格的な作曲の勉強を開始し、1912年初演のオペラ『遙かなる響き』の大成功によってオペラ作曲家の地位を確立している。1890年代から、第一次世界大戦が勃発する1914年までという、文化史上の世紀転換期という括りと全く重なっているのである。

この時期の属性を定義する表現には、ベル・エポック、アール・ヌーヴォー、ユーゲントシュティール、モデルネ、世紀末もしくはファン・ド・シエクル、デカダンスなど、華やかな雰囲気を持ったレトリックが並ぶ。単純に語義だけを採取すればそれは、美、藝術、新、終、頽廃などといった普遍的な概念に過ぎないが、そのような「意味」を超えてこれらの言葉は、この時代の絵画、建築、文学、音楽などに共通する美意識を伝えている。そしてどの言語においても翻訳されないまま、フランス語やドイツ語で言い表されることによって、時代の美的概念のキーワードとしての意味と情感が浮かび上がる。1881年のウィーンに生まれたシュテファン・ツヴァイクが、自ら命を絶つ前年の1941年に亡命先で執筆していた『昨日の世界、一ヨーロッパ人の回想』(Die Welt von Gestern, Erinnerungen eines Europäers)の前半は、まさにこの時代の記録と記憶に他ならない。

ウィーンはパリとならんで、こういった潮流の中心をなす都市の一つである。歴史家ショースキーは、〈世紀末ウィーン〉を、文学、哲学、心理学、絵画、工芸、建築、服飾、

¹³ カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン』安井琢磨訳、岩波書店、1983年、141頁。

音楽などが相互に影響を及ぼしながら、ある共通の力が作用する時代空間として描き出している。その大きな特徴の一つが、新旧の混在といえる。一つの芸術潮流を言い表す際に、新と終という対立概念の双方が使われていることには、象徴的な意味がある。すなわち世紀転換期の芸術においては、伝統的な美的概念を保持し尊重しながら、伝統のパラフレーズを出発点として新しい芸術が生み出されていったのである。そのことは、モデルネの芸術に終止符を打つ事になる表現主義が前の時代の美学を否定した革新運動から、いわば唐突に誕生したという動きとは、対照的である。

新旧の混在は、当時の音楽界にも顕著にみられる。ドイツ語圏においてそれは、実質的にはワーグナー、ブルックナー、ブラームス等から後世代への移行を意味していた。とりわけワーグナーの時代が終わったことの意義と影響力は大きい。ポスト・ワーグナーと呼ばれるこの新しい時代を最初に先導したのは、1860年生まれの交響曲作家グスタフ・マーラーと、1864年生まれのリヒャルト・シュトラウスである。マーラーは、宫廷歌劇場の音楽監督および交響曲指揮者として、古典派からロマン派までの伝統的な作品の演奏で称賛されるとともに、他方では、自らの交響曲でロマン派に軸足を置きながらも、管弦楽法や和声において様々な実験を展開した。シュトラウスは、作曲活動の前半期において交響詩に新境地を拓き、さらにオペラ《サロメ》(1903-1905)と《エレクトラ》(1906-1908)の2作によって、不安定な調性感から無調性にまで踏み込んだ。あるいはヴォルフのメリケ歌曲集(1888)やゲーテ歌曲集(1888-1889)も、ここに加えてよいだろう。しかし彼らも、一直線に前衛的な手法へと没入した訳ではない。彼らはいずれも、ワグネリアンと呼ばれるワーグナー信奉者から出発している。同世代には、ワーグナー・エピゴーネンと揶揄される、露骨な模倣者も少なくなかった。

ワーグナーがオペラ界に及ぼした影響は極めて大きく、広範囲であった。台本、楽曲構成、上演形態、演出、指揮、管弦楽、歌唱スタイルなど、およそオペラ上演に関わる全ての要素が19世紀後半以降は、ワーグナーの業績を契機として変容を遂げている。一人の作曲家の遺産としては極めて稀有な例といえる。もちろん最も直接的な影響を受けたのは作曲家である。世紀末世代以降の作曲家の多くは、自身の様式や作品および活動形態を、ワーグナーと自身との関係性を意識しながら確立していく。呪縛ともいえるそのような意識は、表現主義音楽の様式が確立するまで継続したと見なしてよい。調性を完全に捨て去るという、西洋音楽史にとって革命的な手法がシェーンベルクによって提示され、はじめて20世紀の作曲家は、19世紀までの伝統の呪縛から名実ともに解放されたのである。

たしかにワーグナー死後のドイツオペラにおいては、決定的な高評価を獲得した作品がなかなか出ないまま、さまざまな傾向が乱立する。その流れを概観すると、まずワーグナ

ー・エピゴーネンたちが、歴史や古典に取材した巨大な作品を発表している¹⁴。その一方でメルヘン・オペラという、童話に材を求めたジャンルが興隆する。モーツアルトの『魔笛』などが属するジングシュピールは、ワーグナーの同世代である19世紀を通じて受け継がれていた。メルヘン・オペラは、ワーグナー・エピゴーネンたちが、重厚な管弦楽やライトモティーフ技法などによってジングシュピールを変型させた折衷的な潮流である¹⁵。ここには現在なお世界中で上演されている、ワーグナーの弟子エンゲルベルト・フンパーディンクが作曲した『ヘンゼルとグレーテル』(1893)も含まれる¹⁶。シュレーカーについていえば、既存のメルヘンをオペラ化した作品こそないものの、自作台本による彼のオペラに登場する、世界からの逃避、人工的な楽園、人生の転換、素朴な民衆性などの諸要素は、メルヘン・オペラとの共通項ともいえる¹⁷。

そして文学オペラもまた、この時代の特徴の一つにあげられる¹⁸。これは戯曲台本を短く切り詰めているものの、台詞のテクストは基本的にそのまま残して、オペラ台本とするジャンルである。シラーの『ウィリアム・テル』やシェークスピアの『オセロ』など、戯曲は19世紀にも多くオペラ化されているが、いずれもオペラ用の台本が作られており、そこでは語句から劇構成にいたるまで、原作戯曲を躊躇なく改変することが常であった。20世紀の文学オペラは、モデルネや表現主義といった文化的潮流に違和感なく融和することができたために、時代を代表する名作として後世に残る作品が生まれた。ドビュッシーの『ペレアスとメリザント』(1902)、シュトラウスの『サロメ』と『エレクトラ』、ベルクの『ヴォツェック』(1922完成)と『ルル』(1935未完)などがこのジャンルに属する。

¹⁴ 『ニーベルングの指環』を手本にしてアウグスト・ブンゲルトが作曲した『オデュッセイア』(1903)、フェリックス・ワインガルトナー作曲の『オレスティア』三部作(1912)、ハンス・プフィッツナーの『哀れなハインリッヒ』(1895)などがあげられる。シュトラウスの最初のオペラ『グントラム』(1894)もこの系譜に属する。長大な作品がおおく、メルヒオール・ザックスの『カインの罪とその贖罪』は構想段階にとどまったものの、7部作になる計画だった。参照：岡田暁生『オペラの終焉』、ちくま学芸文庫、2013年、38-40頁。Vgl.: Reinhard Ermen, *Musik als Einfall*, Aachen: Rimbaud, 1986, S.31.

¹⁵ ヴィクトール・ネッスラーの『ゼッキンゲンのトランペット吹き』(1884)や『ハーメルンの鼠捕り』(1879)、カール・ゴルトマルクの『シバの女王』(1875)等は、この傾向に先鞭をつけた作品である。

¹⁶ そのほかには、アレクサンダー・リッターの『怠け者ハンス』(1885)と『王冠は誰に?』(1890)、ユリウス・ビットナーの『音楽士』(1909)、『可愛いアウグスティン』(1917)、『薔薇の小庭』(1923)、ワーグナーの長男ジークフリートが作曲した『熊の皮を着た男』(1898)や『コーボルト』(1903)などがある。ジークフリートはフンパーディンクに作曲を学び、父とは対照的に18作残されているオペラの全てがメルヘン・オペラに属する。またフンパーディンクは後年、『王様の子供たち』(1910)を作曲した。アレクサンダー・ツェムリンスキイの『むかしむかし』(1900)や『馬子にも衣裳』(1910)、シュトラウスの第2作目のオペラ『火の欠乏』(1901)もここに含まれる作品である。

¹⁷ Vgl.: Friedrich Heller, *Jugendbewegung und Märchenoper*; in: (hrsg.) Elmar Budde und Rudolf Stephan, *Franz-Schreker-Symposion*, Berlin: Colloquium Verlag, 1980, S.95-101. ただしヘルーは、シュレーカーがこれらの要素を、人物像や心理背景の象徴として用いている点においてメルヘン・オペラとは根本的に異なると指摘している。

¹⁸ 岡田暁生「劇と音楽の間で－文学オペラの中の伝統的オペラ・ドラマトゥルギー」、『音は生きている』、勁草書房、1991年、153-166頁参照。

このような潮流も、ポスト・ワーグナーという影響史の中から生まれたものである。ワーグナーは、創作の前期にあたる《ローエングリン》までのロマン派オペラでは、韻文を主体に台本を作っていたが、その後、自由な韻律による散文テクストによって執筆した自作台本をオペラ化するために楽劇の理論を開発する。そして彼が見出したこの手法が、後世において最も相性よく合致したのは、文学オペラであった。そしてこの流れは上に例示した作品に明らかなとおり、精神的錯乱と強烈なエロスへの指向性が、より露骨に表現されるようになる。そのこともまた、イゾルデやクンドリーといった、ワーグナーが生み出したヒステリー症状を示す女性像が原型となっている。夫を裏切って近親相姦にはしるジークリンデや、秩序や道徳といった既成概念の虜であるがゆえに自分を取り巻く環境の変化に強く怯えるフリッカなども、ここに加えることができるだろう。

この時代の神経症的兆候[...]を徹底的に前面に押し出した [...] 『サロメ』にしろ『エレクトラ』にしろ、音楽はまるで何かにおびえているかのように、絶えず小刻みに、神経質に震えている [...]。まさに、「ヒステリーについての試論」(マンフレッド・シュナイダー)であり、音楽による精神分析なのである¹⁹。

シュレーカーの場合は、いわば文学オペラの標榜した理念を実践するために自ら台本を書いたといえる点において、ワーグナーの手法を踏襲した。とりわけ『烙印』にみられるエロティシズムや、ニーチェ、フロイト、ヴァイニンガー等を参照して登場人物の心理展開を構成したことなどは、文学オペラという潮流からの強い影響を感じさせる。

ポスト・ワーグナー世代は、新しいことを模索する一方で、前世代からの影響も強く受けていた。たとえばシュトラウスの場合、『エレクトラ』で強く革新性が提示されていたのにもかかわらず、次の『ばらの騎士』(1909-1910)と『ナクソス島のアリアドネ』(1911-1912)ではロマン派へと回帰する。外国語作品ではドビュッシーの諸作品、とりわけ1911年の『ペレアスとメリザント』のウィーン初演が大きな影響を与えた。しかし同時に保守的なウィーンの聴衆は、オペレッタやイタリアオペラにも喝采を贈る。そしてマスカンニの『カヴァレリーア・ルスティカーナ』(1890)と、レオンカヴァッロの『道化師』(1892)を皮切りにイタリアで興隆したヴェリズモ・オペラ²⁰は、ドイツ語圏でも人気を博し、やがてドイ

¹⁹ 岡田『オペラの終焉』、80-81頁。

²⁰ 「眞の、眞実の」等の訳語が充てられるイタリア語 *vero* を標榜する (*vero* のイズム) というこの概念はヨーロッパ各言語においても通常翻訳されない。ドイツ語圏においては同時期の演劇界に興隆した自然主義(Naturalismus)と並列され、共に1889年初演の、『日の出前』(ハウプトマン)、『名譽』(スーター)などとの親近性が指摘されている。フランツ・エーレンフェルス(Christian von Ehrenfels)は、ワーグナーが音楽、特にライトモティーフによって登場人物の潜在意識を浮き彫りにした事を、自然主義への先導の役割をなしたと評価した。(1891年、雑誌『フライエ・ビューネ』(Die

ツオペラでもダルベールの《低地》(1903)等が成功を収める。

ヴェリズモ・オペラは、市井の庶民の生活におこった殺人劇を筋とする作品を中心だったが、一方では、ルネサンスからフランス革命期前後に至る歴史にも材を求めるようになり、ルネサンス・ヴェリズモオペラ²¹と呼称された。現在でも頻繁に上演される作品にはジョルダーノの《アンドレア・シェニエ》(1896)やチレーアの《アドリアーナ・ルクヴァール》(1902)等が挙げられる。ドイツ語作品ではツェムリンスキイの《フィレンツェの悲劇》(1916)や、コルンゴルトの《ヴィオランタ》(1916)等がある。また、フォン・シリングス(Max von Schillings, 1868-1933)の《モナ・リザ》(1915)²²は、1911年8月にルーブル美術館から盗まれた絵画《モナ・リザ》が1913年に発見されたという報道に際して²³、ウィーンの女優、詩人のベアトリース・ドフスキ(Beatrice (von) Dovsky, 1866-1923)が台本を執筆した作品である。この事件は当時大きな話題になり、ドイツ表現主義の詩人ゲオルク・ハイムによる短編小説《モナ・リザ泥棒》(„Der Dieb“, 1913年出版)や、シャルル・ドクロアによるドイツの無声映画《モナ・リザ》(1912)なども創られた。

《烙印》も、この流れの中で生まれた作品である²⁴。しかしながらヘイリーはルネサンスという設定について「こうした舞台設定は、より現代的なもの、すなわち世紀末ウィーンの神経質な感性のフィルターを通して見られたものに没頭するための、単なる外見上の装束に過ぎなかった」と述べている²⁵。地下洞内の狂宴や障礙者と健常者の対峙といった、当時の市民的道徳観から反発を受けかねない作品を、ヴェリズモの標準である、上演当時という「現代」に設定したら好評を獲得することができないと、シュレーカーは予測したに違いない。また公演の検閲は、ドイツ語圏の劇場では概ね第一次大戦頃までに廃止され

Freie Bühne)に発表。Vgl.: Ermel, a.a.O., S.35.

²¹ 参照:岡田『オペラの終焉』、47頁。

²² 作曲家、指揮者。シュトットガルト王立歌劇場音楽監督の後、シュトラウスの後任として1919年から1925年までベルリン国立歌劇場総監督を務める。ワイメール共和国に反対する反ユダヤ主義者と公言し、ナチスの推進を得て1932年に画家マックス・リーバーマンを継いでプロイセン芸術アカデミー所長に就任。ナチスに協力して作曲科教授のシュレーカーとシェーンベルクを罷免した他、多くの「不適合な芸術家」を会員から除名した(リーバーマン、ケーテ・コルヴィッツ、ハインリッヒとトーマスのマン兄弟、アルフレッド・デーブリン、アルフォンス・パケ、ヤコブ・ヴァッサーマン、フランツ・ヴェルフェル等)。《モナ・リザ》は彼最大の成功作。

²³ この窃盗事件の犯人、イタリア人のヴァンチェンツォ・ペルッジャは《モナ・リザ》を2年間パリのアパートに隠匿した後にイタリアに持ち帰り、フィレンツェで画商に連絡をとった事から露見して逮捕された。絵画はイタリア中で披露され「祖国への帰還」が祝われた後、1913年にルーブル美術館に返還された。

²⁴ エルメンは《烙印》をシュレーカーの最も成熟した作品とみなし、ヴェリズモ本来の荒々しいエロスが、他のルネサンス・ヴェリズモオペラでは制限的な役割しか持ち得なかつたのに対し、ここでは肉欲と美学的エロスの対決が高水準に昇華されたと評価している。Vgl.: Ermel, a.a.O., S.37.

²⁵ クリストファー・ヘイリー「フランツ・シュレーカー《烙印を押された人々》」長木誠司訳、London, 444 444-2, 1995年、CD添付解説書、20頁。(Vgl.: Christopher Hailey, Franz Schreker, Die Gezeichneten. Decca, 444 444-2, 1995, S.26)

ていったが、1910-1915年頃ではまだ、完全に何をやっても自由といえる程の融通は利かなかったと考えられる。彼が慎重に対処したであろうことは想像に難くない。

このような動きを見せていた世紀転換期のオペラは、オペラ史上どのように位置付けられるのだろうか。アドルノは、オペラが時代遅れの過去のものであるという主張にあたってシュレーカーの作品を例示し、「華々しく流行していた時期にさえ音楽一般の発展を目の当たりにすると既に古めかしく聞こえていた時代遅れの楽劇作品」と述べている²⁶。また岡田暁生は19世紀という「芸術と娯楽の間の緊張と対立が、実り豊かな弁証法となることが可能な時代」から、芸術と娯楽の間に「修復不能の亀裂が生じた時代」へと転換したことを探るに挙げ、この時代を「オペラの終焉」の時代と論じている²⁷。この亀裂を生んだ革新運動の最先端に立ったのが、ワーグナーを継承した《グレの歌》(1900-1911作曲)などの後期ロマン派から決別して、弦楽四重奏曲第2番(1908)やモノドラマ《期待》(1909)で無調音楽を発表したシェーンベルクと、門下生のベルク、ウェーベルンの三者である。音楽史はこの時点を、モデルネから表現主義への転換点と位置付けている。

シュレーカーが《烙印》を創作したのは、このような時代環境の中である。「折衷的」と批判されてもする彼の作詞、作曲スタイルの背景に、混在の時代からの影響があったことは間違いない。むしろ、ある作曲家が時代の潮流に敏感に創作していれば、それが折衷的なものになるのは当然ともいえるかもしれない。まさにその折衷性のゆえに、彼のオペラは同時代のウィーンをはじめとして、ドイツ語圏全域において大成功を収めたのである。

モデルネまでオペラが「終焉」を迎えたという岡田のレトリックはもちろん、現代から振り返ってみると実はそこが終焉の時点だった、という視座に立っている。時流の渦中にあつた創造者たちがそのように考えていたはずはない。しかし、芸術の全体的な変容に伴つてモデルネ以後のオペラでは存在意義そのものが変わっていったという、岡田の次の指摘は正鵠を射ているだろう。

創作文化としてのオペラから解釈文化としてのそれへの二十世紀的転換である。十九世紀のオペラ・ファンの関心事は「ヴェルディが次にどんなオペラを書くか」であり、「どんな新しいオペラ作曲家のスターが現れるか」だった。[…]しかし今はどうか？シュトックハウゼンやメシアンやシュニトケの新作がオペラ・ファンの話題になることなど、まずあるまい。[…]二十世紀においてオペラは、少々極端に言えば、過去の遺産の解釈としてしか存在しえなくなっているのである²⁸。

²⁶ テオドール・W・アドルノ『樂興の時』高辻知義訳、平凡社、1999年、147頁。

²⁷ 岡田『オペラの終焉』、16-19頁。

²⁸ 岡田『オペラの終焉』、304-305頁。

確かに、ドイツ語圏に限ったことではなくヨーロッパ全体の現象として、第一次大戦後の音楽界は変貌する。その最大の要因は、現代我々がクラシック音楽と括っている分野が、「音楽」から「クラシック音楽」に変わったことである。19世紀までのヨーロッパでは、民謡や俗謡などを別にして、音楽といえばクラシック音楽のことを指した。ジャズ、ロック、ポップスなどは存在しなかった。音楽劇(Musiktheater)という概念もまた、ジングル・シールドやオペレッタなども含めた広義のオペラと、ほぼ同じものと理解されていた²⁹。しかも劇場で上演されるものは演劇、音楽劇、舞踊のいずれかに限定されていた。しかし大戦後には、映画と「クラシック以外」の音楽がヨーロッパ全土にわたって急速に普及し、オペラはこれらの新しいメディアと対峙することを余儀なくされる。単純に勝敗をつけるならば、少なくとも大衆娯楽という機能に関しては、オペラは完敗したという他はない。もちろん大衆へのアピール性を標榜して、ヒンデミットの『今日のニュース』(1929)などのいわゆる時事オペラ(Zeitoper)というジャンルも現れ、なかには人気を博す作品も誕生するものの、娯楽として定着していた19世紀までのオペラの存在感には比べるべくもない。むしろオペラは演劇の異化としての実験的音楽劇の方向に進んでいくのである³⁰。

オペラの様態がこのように変遷していった時代は、シュレーカーにとっては『烙印』以後の時代にあたる。当然ながら自身のユダヤ性が大きな問題となる時期だが、彼はナチスが台頭する以前に、すでに運命を予感していたと思えるような記述を残している。

シュレーカーは死の2年前までオペラ創作を続けた。第一次大戦終結までに書かれた『宝堀り』(1920初演)の後、『迷える炎』(1924初演)、『歌う悪魔』(1928初演)、『クリストフオロ』(1929完成、ナチスの妨害によって初演がキャンセルされたため1978初演)、『ヘントの鍛冶屋』(1932初演)という4曲を完成させている。しかし大戦後のオペラ様式の推移に影響されることはあるが、基本的には成功を収めた『遙かなる響き』、『烙印』、『宝堀り』の様式を維持していた。シュトラウスもこの点では同様であり、第一次大戦後に発表された『インテルメツォ』(1923)から『カプリッショ』(1941)までのオペラも、時流に順応しようとするオペラ制作の傾向に背を向け続けた創作活動の成果といえる。

しかし、ナチスの音楽院総裁までつとめたシュトラウスとは対照的に、シュレーカーは常に「ユダヤ的国際主義」という「烙印」と戦いながらオペラ制作を進める必要があった³¹。

²⁹ Musiktheater という概念はドイツで生まれたが、その英訳には musical theatre と music theatre が混在し、音楽劇全般とミュージカルという一分野のどちらを指すか、語義的に明確ではない。

³⁰ ブゾーニの『アルレッキーノ』(1917)、ストラヴィン斯基の『エディプス王』(1928)、ショスタコーヴィチの『鼻』(1930)などが、この傾向に先鞭をつけた初期の作品としてあげられる。

³¹ Christopher Hailey, *An der Grenze*, in: Franz Schreker- Grenzgänge-Grenzklänge, Wien: Ausstellungskatalog des Jüdischen Museum der Stadt Wien, 2004, S.13.

16世紀のジェノヴァを舞台にしたオペラ《烙印》が、保守的批評家からドイツ的でないと批判されたときに、彼は次のように反論している。

そして《烙印》であるが。哀れなる我よ！私はこれを大いなる平和のうちに為した。私の哀れな音楽屋的なるオーストリア人性は、苦難と労働に満ちた年月の中で、政治と関わる機会がまったくなかった。この作品は（ドイツオペラの歴史においてこのような形では未だかつてなかった！）16世紀のイタリアを舞台としている。この美しい国でローマまで出かけた短い休暇から、惑わされ、陶酔して戻り、私、哀れな祖国を持たぬ非ドイツ的な徒弟は、私の仕事の戒めの中で、南国の魔術の腐敗した影響の渦中にあって、イタリア的な環境にイタリア的な色彩を与えたのである³²。

シュレーカーはこの旅行の帰路ジェノヴァに滞在して、《烙印》作品創作のための資料を収集している。この短い文章で彼は、イタリアへの憧憬とともに、ユダヤ系である自身を揶揄し、作曲家であることを音楽屋(Musikant)と卑下している。

シュレーカーが刊行物に寄稿した文章は、多くが辛辣な皮肉を多用した攻撃的なものである。付録に訳出した『私の音楽劇的発想』(1919)と『私の人物像』(1921)においてもその傾向は明らかにみられるが、『私の人生における中途半端なもの』(1921)と題されたこの小文でも、彼は躊躇なく激しい言葉を連ねている。もともとこれは雑誌寄稿のために書かれたものだが、おそらくは露骨な誹謗のために不採用となり、手稿として残されていた。上記の段落に続けてシュレーカーは、第一次大戦による文化の崩壊に触れている。

そして戦争になった。国民に対する扇動は、芸術にも破壊的に伝播した。その時私は、国際主義者になった。私がこの作品を手掛け始めた時、すなわち既に1913年に、私こと預言者の眼差しを持った第二のノストラダムスは、既にこの頃から（無意識の中で主意主義的な可能性を考察しつつ）、当時はまだ解放されていた国境を、横目で睨んでいた。ドイツの、そして没落する我々の文化の崩壊は、この曲の音楽、とりわけ頽廃的なコラールの中に、カインの印にも等しく、明解に見てとることができるのだ（下線シュレーカー）³³。

カインの印をレトリックに用いている箇所は、オペラの表題「烙印」が何を意味するかを考察する際に、視野に入れるべき記述である。この前段落で彼は、自身を音楽面では「烙印を押された者」だったと定義し「来るべき救世主のための道ならし」と卑下している³⁴。

³² Schreker, *Zwiespältiges aus meinem Leben*, a.a.O., S.142

³³ Schreker, *Zwiespältiges aus meinem Leben*, a.a.O., S.142

³⁴ 脚注12参照。

「烙印」という表現には自身のコンプレックスと、それに対抗する批判精神が感じられる。彼のコンプレックスはまず父親がユダヤ系という出自であり、さらに作風に寄せられる批判であった。それは「国境を横目で睨む」と国外移住の願望を仄めかす背景にもなっていく。同じ年に書かれた『私の人物像』（付録2）にも「本気でペルーに移住したいと考えている」と述べられている。

この文章が書かれた1921年のドイツは、第一次大戦の敗戦国として巨額の賠償金を課せられたために、ハイパーインフレが既に始まっている時期であった。喫茶店でコーヒーを飲むのにトランク一杯分の紙幣が必要であったのが、飲んでいる間に価格がトランク二杯分になったというエピソードが伝えられるほど国民生活が困窮し始めた時代に、『烙印』と『宝掘り』は初演された。特に後者の大成功の功績によって、シュレーカーは1920年、ベルリン音楽大学の学長に就任する。これについても彼は皮肉的に論評している。下の引用のうち原文を示した箇所などに、ワーグナーの楽劇の歌詞がパロディーとして用いられている。そのことにもまた、反ユダヤ主義者であり、後世の反ユダヤ主義者のシンボルともなった、「ドイツ国粹主義者」としてのワーグナーへの皮肉が現れ出ている。

戦争の渦中に私が『宝掘り』を執筆したことなど、なんの役にたったのだろう。ドイツのマルヘン気分³⁵から、ドイツの民謡の単純な精神から誕生した作品なのだが。眞のドイツ人にとっては、ドイツ的ではない。まさに遜色なく生え抜きの、という訳ではない。(Dem echten Deutschen ist es nicht deutsch, nicht gerad genug gewachsen.³⁶)。モダニストを自負する人には単純すぎる。ことに罪なほど簡単な、母親が病気の子供に歌ってやるような子守歌！[...]これらの御蔭で、社会主義政権は、私が芸術的にふさわしく、またドイツ国内で名をなしたゆえに³⁷（偉大なる、偏見なき聴衆よ、讃えあれ！-gepriesen sei das große unbefangene Publikum!-) ³⁸、ベルリン音楽大学の学長に任命するなどという、奇妙な考えに至ったのだ³⁹。

この文章はワイマール共和国時代の1921年に書かれており、シュレーカーはナチスが政権の座につく10年以上前から、自らのユダヤ人性に対する危機感を募らせていたことが分

³⁵ ここには „So wähnte ich“ という追記がある。これはワーグナーの楽劇『ワルキューレ』第3幕でヴォータンがブリュンヒルデを譴責するときの言葉、 „So leicht wähntest du Wonne der Liebe erworben, wo brennend Weh in das Herz mir brach“（愛の喜びを得ることがそんなにたやすいと思っているのか、燃える痛みが我が心を打ち砕いているというのに）のパロディーである。

³⁶ 執拗な頭韻はワーグナーの歌詞の特徴でもある。

³⁷ シュレーカーはオーストリア人であり、ベルリンに赴任する前はウィーン音楽院の教授を務めていたので、これもドイツ国内のナショナリズム、反ユダヤ主義への皮肉と読み取れる。

³⁸ ワーグナーのロマン派オペラ『タンホイザー』第2幕で、恋人であるエリザベートとタンホイザーが再会した喜びを歌う二重唱のクライマックス部分の歌詞 „Gepriesen sei die Stunde, gepriesen sei die Macht“（この時よ、讃えあれ、この力よ、讃えあれ）のパロディーである。

³⁹ Schreker, *Zwiespältiges aus meinem Leben*, a.a.O., S.142

かる。シュレーカーがシュトラウス等同世代の作曲家と同様にワーグナー信奉者、いわゆるワグネリアンから出発したこと、自身の音楽、とりわけ管弦楽法にワーグナーの影響が強く反映していることを思えば、彼のワーグナーへの心情は、極めてアンビヴァレントなものであった。上記に続く文章は、さらに露骨な自らへの批判の反論である。

私は即座に「ユダヤ人」（新しいメタモルフォーゼ）にさせられた。現実にはチェコ系の名前を持っているのだが、日に日に、無能で、天稟に欠け、さらに最近の研究によれば小賢しい、増長した、狡猾な、恥知らずの売り込みで成長した一ディレクタントに他ならないのだ！⁴⁰

いかにナチス政権以前とはいえ、流石にこれでは公刊できないだろうと思わせる文言が並んでいる。しかしこれは当時、ユダヤ系芸術家に共通した問題であった。たとえばマーラーはワーグナーの『ニーベルングの指環』四部作の登場人物ミーメが、ユダヤ人種の特徴である「さもしい知性と強欲」を表していると考え、「私はミーメを一人だけ知っている。それは私自身だ」と言っている。作曲家の中にも反ユダヤ主義者はいた。彼らはしばしばワーグナー崇拜と一体になって語られる。ワーグナーのオペラに登場する悪者の名前はユダヤ人を表す記号としても機能した。フォン・シリングスがシュトラウスに宛てた手紙には「プロイセン文化省のアルベリヒたちが新のドイツ芸術を触んでいる」⁴¹という表現が残っている。シュレーカーのコンプレックスや警戒心は、ゆえ無きことではなかった。おそらくそれは、第一次大戦と戦後の混乱という社会事情のなかでさらに拡大し、ベルリン音楽大学学長就任という破格の出世も、彼は皮肉的に受け止めた。『烙印』という、コンプレックスをテーマ性の前面に押し出した作品について考察するとき、このような要素は不可分のものとして捉えるべきであろう。

4. シュレーカーの読書

シュレーカーは広範囲に及ぶ読書家だった。そして彼にとって読書の意義は、「シェーンベルクの場合には〈異論の交換と議論の戦場〉だったこととは対照的に、自己を再発見する手段であった」⁴²。彼の遺品の蔵書は、娘のハイディ・シュレーカー＝ブーレスが管理していた1977年に、クリストファー・ヘイリーによって一度カタログが作られた。その後ベルリン音楽大学に寄贈され、大学図書館は2005年の特設展の際に、彼の自宅書斎を再現

⁴⁰ Schreker, *Zwiespältiges aus meinem Leben*, a.a.O., S.142

⁴¹ アレックス・ロス『20世紀を語る音楽2』柿沼敏江訳、みすず書房、2010年、324頁。

⁴² Christopher Hailey, *Unpacking Schreker's Library*, Übersetzung: Dietmar Schenk, in: *Franz Schrekers Bibliothek*, Berlin: Schriften aus dem UdK-Archiv Bd. 9., 2005, S.8.

した展示室を作っている。カタログ序文に当時の学長アンドレア・ツainsは「蔵書はファザーネン通りの旧ベルリン音楽大学と、その奥にシュレーカーが住んでいたハルデンベルガー通りを見下ろす図書館4階で、シュレーカー本人が用いた本棚に収まって、正統的な趣が体験できるべく存在している」と誇らしげに述べた⁴³。

蔵書カタログによれば全集で所有していたドイツの作家はレッシング、ヘルダー、ゲーテ、シラー、ジャン・パウル、クライスト、E.T.A.ホフマン、レーナウ、ハイネ、ネストロイ、ケラー、シュトルム、リリエンクローン、デーメル、ヴェーデキント、シャック、ホフマンスター(一部)、カント、ニーチェ等かなりの数に上り、さらに単行本が加わる。外国文学のドイツ語訳もフランス、イタリア、イギリス、北欧、ロシア、アラビア、中国など各国作品に及んでいる。また歴史書のなかに「中世から現代までの図版エロス史」や「ロシアの女性史、性のモラル」などが見受けられる事は、オペラ《烙印》への関連性を連想させよう。一方、哲学書は比較的少ない。また、世紀転換期ウィーンの性の思想に大きな影響を及ぼしたオットー・ヴァイニンガーの『性と性格』はなく、フロイトでは「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期の想い出」のみが残っている。どちらも《烙印》台本の精神的背景としてシュレーカーが依拠していたと、先行研究で言及されている著作である。

ただしこの蔵書カタログは遺品から作られており、《烙印》執筆時のものではない。1920年のウィーンからベルリンへの転居に際して処分したものもあるだろう。1912年から1920年までのウィーンの住居⁴⁴についてはウルリーク・キーンツレが言及しているが、セガントイニー、スロアーガ、クリンガー、クリムトなどの複製画が掲げられていた彼の書斎は豊かな蔵書を蓄えていた⁴⁵。当時の教養市民が常識的に揃えたドイツの古典やシェークスピア、モリエール、モーパッサン、バルザック、スタンダール、ドストエフスキイ、トルストイ等と並んで、エドガー・アラン・ポー、ゾラ、イプセン、ビヨルンスティエルネ・ビヨルンソン、セルマ・ラーゲルレーヴ、クヌート・ハムスン、イエンス・ペーター・ヤコブセン、ニーチェ、ストリンドベイ、ワイルド、ショー、ヴェーデキント、ハウプトマン、トーマス・マン、ヘッセ等、当時の現代文学も数多く有していた。

シュレーカーの読書体験についての記録は多くないが、ハイディ・シュレーカー=ブーレスの回想や⁴⁶、蔵書カタログに寄せたヘイリーの報告⁴⁷には、ハムスンやハウプトマンを殊に愛読していたと述べられている。またヘイリーはグレーテ・ヨーナス⁴⁸にあてたシ

⁴³ Andrea Zeyns, *Vorwort*, in: *Franz Schrekers Bibliothek*, a.a.O., S.4.

⁴⁴ Ecke Franzengasse/Schönrunner Strasse, Wien V

⁴⁵ Ulrike Kienzle, *Franz Schreker: Ein Künstler der Moderne*, in: *Franz Schreker-Grenzgänge-Grenzklänge* a.a.O., S.39.

⁴⁶ Haidy Schreker-Bures, *Hören-Denken-Fühlen, eine kleine Studie über Schrekers Operntexte*, Aachen: Rimbaud Presse, 1983.

⁴⁷ Hailey, *Unpacking Schreker's Library*, a.a.O., S.12.

⁴⁸ シュレーカーが1906年に入居したデーブリング区(ウィーン)のParadisgasse 14の階下に住んで

レーカーの 1907 年 5 月 6 日の手紙にヴェーデキントへの言及があることを指摘している。これは『烙印』の台本に影響を及ぼしたヴェーデキントの戯曲『ヒダッラ、または存在と所有』(後に『小人の巨人カール・ヘットマン』と改題) のウィーン公演を鑑賞した同年 4 月の直後のことであった⁴⁹。

5. 『烙印を押された者たち』台本の誕生に関わった作品

作曲と同様に台本執筆にあたっても、シュレーカーは多様な作品から刺激を受け、それらの筋立て、人物像、心理背景などを自作品に取り入れることに躊躇いがなかった。

このオペラが創られた直接的なきっかけは、オスカー・ワイルドの童話『王女の誕生日』(1889)⁵⁰である。画家グスタフ・クリムトが中心となって開催された「クンストシャウ」においてこの童話をパントマイム劇に仕立てるという企画にあたり、シュレーカーはその劇付随音楽の作曲を担当して 1908 年 6 月 27 日に上演された⁵¹。この時シュレーカーの友人アレクサンダー・フォン・ツェムリンスキイは公演に刺激されて、自分がオペラ作曲するために「醜い男の悲劇」を描いた台本をシュレーカーに依頼する。しかしシュレーカーには、自ら作曲も手掛けることへの欲求が次第に高まり、ツェムリンスキイの同意を得て、作詞作曲ともにシュレーカーの手になるオペラ『烙印を押された者たち』は完成した⁵²。

カール・ダールハウスは『王女の誕生日』の他に、シェーンベルクの音楽付きドラマ『幸福な手』(*Die glückliche Hand*)とフランク・ヴェーデキントの戯曲『小人の巨人カール・ヘットマン』(*Karl Hetmann, der Zwergriese*)⁵³を「人物設定と劇的構成の概略」が取材された

いた既婚女性。彼にレッスンを受けるうちに恋愛に発展したが、夫の元に留まる決心をしたので短期間に終わった。おりしもオペラ『遙かなる響き』を執筆していたシュレーカーが、ヒロインをグレー^テと命名したことは偶然ではない（この作品は自伝的性格を持っている。グレー^テの恋人は、シュレーカー自身の名フランツと響きが類似している「フリッツ」と名付けられた作曲家で、恋人の元を去る）。この後シュレーカーは 1908 に、ウィーン音楽大学で声楽を学び始めたばかりのホテルオーナーの娘マリア・ビンダーと知り合い、翌年 11 月 9 日、マリアの 17 歳の誕生日に結婚した。

⁴⁹ ただしベルリンの蔵書カタログにあるヴェーデキント全集は『烙印』を完成させた後の 1920-21 発行のものである。

⁵⁰ Oscar Wilde, *The birthday of the Infanta*, in: *The collected works of Oscar Wilde, A House of pomegranates*, Routledge/Thiemmes Press, Vol. X, 1993, S.31-64. オスカー・ワイルド『王女の誕生日』西村孝次訳、『オスカー・ワイルド全集第 3 卷』、青土社、1988 年、250-274 頁。

⁵¹ Franz Schreker, *Der Geburtstag der Infantin, Tanzpantomime nach Oscar Wilde für Kammerorchester (1908-1910)*, Partitur. Bd. UE31426. Wien: Universal Edition, 2002.

⁵² ツェムリンスキイはゲオルク・クラーレンに台本を依頼して、1922 年に同童話からオペラ『小人』を作曲した。

⁵³ Frank Wedekind, *Hidalla oder Karl Hetmann, der Zwerg-Riese*, in: *Deutsches Theater des Expressionismus*, München: Langen/Müller, 1962, S.23-78. フランク・ヴェーデキント「侏儒の巨人カアル・ヘットマン」久保栄訳、『世界戯曲全集』 第 16 卷ドイツ篇 6 、世界戯曲全集刊行会、1930 年、363-430 頁。『ヒダッラ、または存在と所有』(*Hidalla oder Sein und Haben*)という題で 1904 年初演。作者が 1911 年に改題した。

作品として「それぞれ相応に変形した姿でオペラの中に再発見することができる」と述べ、その上で多くの作品からディテールが採用されたと指摘している⁵⁴。例示されているのは《ボッロメオ家のの人》⁵⁵、《ペレアスとメリザンド》⁵⁶、《サロメ》⁵⁷、《深き淵より（獄中記）》⁵⁸、《地霊》⁵⁹、《フィオレンツァ》⁶⁰などである。ダールハウスは題名を列記しているだけだが、取材された内容は、《ボッロメオ家のの人》ではイタリアのベッラ島に建ち、豪華な洞穴（グロッタ）を持つボッロメオ宮殿が舞台であること、《ペレアスとメリザンド》は三角関係、女の移り気、男二人の決闘などの筋立て、《フィオレンツァ》からはルネッサンス期のイタリア、および精神、芸術、人間性をめぐる対立関係など、《サロメ》と《地霊》からは、カルロッタに反映しているファムファタールとしてのサロメとルルの人物像であろう。さらに台本の精神的背景として、カール・クラウス、オットー・ヴァイニンガー、シグムント・フロイト等の著作があげられている。またクライインはさらにニーチェからの影響にも言及している⁶¹。

このような執筆経過についてダールハウスは「その限りにおいて劇作家としてのシュレーカーは極めて折衷主義である」と断言し、「後世の批評家（たとえばパウル・ベッカー）が指摘している、台本上の内面的ドラマの構成における矛盾は、ここに起因する」と続けている。しかし一方では、これらの異なる取材源が大抵は非常に巧みに変形され、効果的に作品中に落とし込まれていると評価し、その例として第三幕終景のタマーレとアルヴィアーノの対決が、《王女の誕生日》の小人が鏡と対峙する場面で「真実を思い知らされた」ために破滅する事から展延されている点をあげている。また対照的に《ヘットマン》のヘットマンが、創設したものの自身の畸形のためにみずからは入会しない「優等人種協会」への彼のアンビヴァレントな感情などは、ほとんど変形される事なくアルヴィアーノに反映している事も指摘している⁶²。

6. 結び

オペラ《烙印を押された者たち》の評価としてしばしば言及される「折衷的」という表現を、どのように理解すべきであろうか。

⁵⁴ Dahlhaus, a.a.O., S.640.

⁵⁵ *Der Borromäer*(1881), フェルディナント・フォン・ザールの戯曲。

⁵⁶ *Pelléas et Mélisande*(1892), メーテルリンクの戯曲。

⁵⁷ *Salomé*(1891), オスカー・ワイルドの戯曲。

⁵⁸ *De Profundis*(1897), オスカー・ワイルドが同性愛の恋人アルフレッド・ダグラスに宛てた書簡。

⁵⁹ *Erdgeist*(1897), フランク・ヴェーデキントの戯曲。

⁶⁰ *Fiorenza*(1906), トーマス・マンの戯曲。

⁶¹ Klein, a.a.O., S.98ff.

⁶² Dahlhaus, a.a.O., S.640.

たしかに参照作品の多さと多様さは、オペラ史のなかでも際立っている。シュレーカーの姿勢には、時代も文化圏も易々と超えて縦横無尽に材を求めるという、自由な勢いを感じられる。ルネサンス期のフィレンツェで展開した抗争、バロック期スペインの絵画や政治的対決、ファムファタールをはじめとするモダニズムが描いた精神世界、絶望した小人の死などという凡そ童話らしくはない童話、ヴェーデキントのブルジョワ批判、シェーンベルクに影響されて採取した黎明期の表現主義的潮流など、並列すると、わずか一本の作品に盛り込んだ素材の多彩さは特筆に値する。音楽面においてもそれは同様であり、ワーグナー、プッチーニ、ドビュッシー、シェーンベルクの響きが一曲のオペラの中に同居するなどということは、稀有な例といえるだろう。

オペラが、先行する作品からの影響について否定的に評価される場合は、模倣を批判されることが多い。ワーグナー・エピゴーネンたちの作品はそれに該当する。シュレーカーのように異種の要素を自在に融合している場合、それは誰かの模倣という訳ではない。しかし先行作品の影が随所に見受けられると「寄せ集め」とか「折衷」といった、否定的な評価に繋がってしまう。《烙印》に「寄せ集め」という不自然な印象があるだろうか。前奏曲がドビュッシー的な複調性和音で始まり、トリスタンを彷彿させる音型から、シュトラウスの交響詩もしくはマーラーの交響曲の、騒音を模写したような雑然とした箇所を思わせる楽句を経過して、タマーレのモティーフにおいてプッチーニやマスカンニのようなヴェリズモ・オペラ的クライマックスに到達する経緯は、果たして「寄せ集め」だろうか。

そこに繰り広げられているのは、極めて高度な作曲技術に裏打ちされた、万華鏡のように淀みなく変化する色彩豊かな響きであり、諧謔、幻想、陶酔といった振れ幅の大きな表情を見せる、物語性の高い音楽に他ならない。様式の異なる素材を組み合わせ、重ね、融け合せ、それぞれの素材の世界とは異なるシンテーゼとしてのシュレーカーの独創の産物が、そこには聞かれるのである。

台本執筆の過程についても同じことがいえる。「烙印」に集約させた心理の諸相は、言うなれば、個々の素材作品においてそれぞれの場所に、往々にしてシュレーカーの目論みとは異なる意図をもって、しかも必ずしも心理の表象ではなく単なる劇中の行為として、存在していたのである。シュレーカーによってそれらのものがどのように変容し、《烙印》に取り入れられたのかは、もちろん素材作品の点検に立ち返られなければ判らない。しかし、単に類似点を発見したからといって模倣とは言えないし、それを集積したからといって折衷にはならない。ここにもやはり、組み合わせと融合という手法を用いながらシュレーカー自身の独創的な作品に仕上げようという、彼の一貫した意志力が働いている。台本と音楽の関係についてシュレーカーは次のように言う。

私の思い付きは、あまり「文学的」なものを持ち合わせていない。神秘的で心的なものが音楽的表現を希求するのである。そこに、生成段階から既に音楽的形式と構成を内包する、外的なストーリーが絡みつくのである。作詞が終わると音楽構造の概要はすでに出来上がっている⁶³。

彼のこの姿勢こそが、ツェムリンスキーから依頼された台本執筆だったのにもかかわらず、どうしても自ら作曲する渴望を抑えられなかつた理由である。「下手な詩人であるが、上手な音楽家である」と自らを揶揄しながらも、彼は詩的才能にも「音楽のそれよりも余程意義深い。私の音楽は詩作より育ち、詩作は音楽より育つ」と自信をもつっていた⁶⁴。

そして、シュレーカーのこの姿勢を下支えしたのが、1910 年前後のウィーン・モデルネという芸術潮流であった。《烙印》という作品が、ともすれば表層的な効果に关心が集まりやすいオペラという分野において、このような思想・心理的背景を濃厚に持ち合わせていることは、さまざまな分野の芸術や思想が一同に会し、さらにお互いに深い影響関係をもつっていたウィーン・モデルネらしい現象ということができる。もちろん、キーンツレが言うように、シュレーカーを後期ロマン派ないしは世紀末の作曲家と限定する事は適當ではないが、彼は「敵対視の中で抵抗しながらも滅びる人間の抱く不滅の憧憬」をもって、軸足はあくまでもウィーン・モデルネから離れなかつた。その音楽における分裂性、アンビヴァレンス、神秘的な薄明りなどは固有のメッセージを放つ⁶⁵。シュレーカーにとってモードルネという軸足に立脚して、文学からも音楽からも自在な融合を試みることは、一貫した柱であった。

《烙印》にしばしば寄せられる、非創造的という意味においての「折衷」という批判は、シュレーカーがモードルネの環境下において多様な素材を融合し、その弁証法的成果として彼固有の色をもつた作品に仕上げたことに対して適切とはいえない。

《烙印》はその多層性においてウィーン・モードルネの典型的な作品であり、その高い水準によって少なくとも歴史的な关心には相応しいと捉えられ、あるいはまた、時代を超越して、見る者の感覚に挑む自由な連想の魅力的な劇をこのオペラの中に見ることもできる。[...]文化史的に偉大な一つの時代の記録として [...]多くの 20 世紀の芸術的発展にとっての基礎をなし、またそのために現代芸術のカノンに属する、モードルネの一部分を代表しているのである⁶⁶。

⁶³ 付録 1。「私の音楽劇的発想」

⁶⁴ 付録 2。「私の人物像」

⁶⁵ Kienzle, a.a.O., S.47.

⁶⁶ Klein, a.a.O., S.318-319.

ダーフィット・クラインがこの作品の定義として提唱した *Psychologisches Musiktheater* (心理音楽劇) という概念もまた精神分析の故郷であるウィーン的な現象であり、モデルネの時代に生きたシュレーカーの創作を代表する概念に相応しいといえるだろう。

付 錄

1. Meine musikdramatische Idee (私の音楽劇的発想)⁶⁷

私の音楽劇的発想？

そんなものは持ち合わせていない。私は計画なしに書く。何か思い付ければ、それはもうそこにある。ただ・・・、私は音楽畠から来ている。私の思い付きは、あまり「文学的」なものを持ち合わせていない。神秘的で心的なものが、音楽的表現を希求するのである。そこに、生成段階から既に音楽的形式と構成を内包している、外的なストーリーが絡みつくのである。作詞が終わると、音楽構造の概要是すでに出来上がっている。したがって、歌詞になにかの変更が加えられることは、滅多にない。

私は何に努めているのか？

よくわからないのだが、オペラや楽劇といったものが「一種の純粹文化」であると、私には思える。「オペラ」という芸術形式の問題点を、まさに形成している、悩ましい二者対立の克服。私が、詩を、音楽を必要とする空間に移すことを試みているのは、一種の「ヴェリズモ」といえるかもしれない。私の詩作を読むひとは時折、明解さに欠けると感じるに違いない。しかし明解さは私にとって、「良い劇作品」の本質や効果を支え過ぎていると、しばしば思えるのだ。しかし私の詩作を、モティーフとテーマによる「音楽的な」関係との結びつきにおいて自らに作用させようと、努力する意思のある人は、このパズルの答えを大抵見つけることができるだろう。それはもちろん、何度も聞くことや、ヴォーカルスコアを手にして理解を深めようとしている人や、あるいはさらに、音の言語が、話された言葉による言語と同様に理解できるようになる時間を必要とする。その際には、ワーグナーのライトモティーフ技術のことを、考えてはならない。私は確かに、それがワーグナー以降のオペラ分野において、すべての音楽創造にとっての根幹をなしているということを認めてはいるが。「感情」、（そして私は、ライトモティーフの正当性は、まさにそういうものとしてのみ認めているのだが）それは、うつろいやすいものである。すべての恋愛感情は水晶構造に基づく（スタンダール）。しかし、いったいどの芸術が、この神秘的

⁶⁷ Franz Schreker, *Meine Musikdramatische Idee*, in: *Musikblätter des Anbruch Nr.1*, Universal Edition, 1.Jg, November 1919, S.6-7.

な生成や、無意識の中で眠る駆動力に影響されて自己変容することなどを、音楽よりも完璧に表現できるだろうか？モティーフはテーマになり、テーマは音楽的な響きの構造に拡大する。響き・・・、この、ひどく濫用され、恥にまみれた言葉よ！一つの響きだけ・・・響きの集まりだけだ！文句を言う連中は判っているのだろうか、一つの響き、一つの和音が、どれほどどの表現の可能性や、どれほど比類ない雰囲気の魔法を内包しているのかを！子供の頃から既に私は、かの「ワーグナー的」和音をピアノで弾くことを愛し、その残響に没頭していた。私の前には、不思議な幻像が現れた。音楽の魔法の王国の、燃え立つような像だった。そして、強い憧憬！「純粹な」響き。モティーフ的な添え物は全くなく、「細心の注意で」つくられた、もっとも本質的で音楽劇的な表現手段の一つ。それは、ドラマの決定的瞬間ににおいて、言葉の詩人たち（ゲアハルト・ハウプトマンやポール・クローデル他）によっても、いつも繰り返し要求されてきた、この上なき、雰囲気を作るための方策であった。効果においてこれを上回るのは、もしかしたら、静寂のみなのではあるまい。あの、不気味な沈黙。その中で音量が大きくなり、我々が内面において、言葉でも音でも表現できないものを聞く、あの沈黙。すべての世俗から自らを解放すること。恐怖。・・・完成への道は遠い。人間の人生は、それには短すぎる。だから我々は過去にあたり、巨匠たちの経験を、使わせて頂いているのである。

私は結局、私の創造のために、何に努めているのか？

音楽のドラマへの関係を、様式の簡素化や、言葉と音の表現による立体化によって、完全に明解にすること。つまり絵画的要素を大幅に取り込むことで、音楽劇の二つの主な因子を、あますところなく融合させること。しかし絵画要素とは、ストーリーを単純に浮彫にすることと考えられた訳ではなく、いくつかの場合においては、独断的にこれらに介入するものなのである。私はここで、『遙かなる響き』1幕の、夜の森の魔法がドラマの展開に及ぼす影響や、『からくりの鐘と王女』の、宮殿での幻影の燃焼と滅亡や、『烙印』2幕終景の、死んだ手の絵の覆いがはずれることなどを指摘しておく。もちろん踊りとパンマイムも、それらが登場する場面においては、ここから除外ことはできない。

そしていよいよ。管弦楽の扱いにおける、最高の芸術と自由。歌声を越えて暴力的に支配する管弦楽を、言葉の理解度のために抑制すること。そして精緻な雰囲気を保つために、管弦楽にある種の非マテリアル化を施すこと。例えば、チェレスタがそのまま、そのものとして聞こえたり、クラリネットやオーボエが、下品な競争をして歌声を蹂躪し、時には、管弦楽全体の波よりも「覆いかぶさったり」してしまうよりも、邪魔なことはない。とはいえた私は、「厚い」オーケストレーションという概念に対して、これらのことと言いたい訳ではない。私が否定するのは、あまりにも明解すぎて聞き分けが可能な響きであり、そしてオペラという仕事の中では、ただひとつの楽器だけを認知したいのである。オーケストラそのもの、という楽器だけを。

2. Mein Charakterbild (私の人物像) ⁶⁸

私は、印象主義者、表現主義者、国際主義者、未来主義者、ヴェリズモ音楽家である。そして、ユダヤ人であり、ユダヤ教の力によって進歩を遂げ、キリスト教徒であり、生粋のカトリックのさる侯爵夫人がウィーンで庇護している、あるカトリック教派によって、キリスト教徒に「された」者である。

私は、響きの芸術家、響きの夢想家、響きの魔術師、響きの唯美主義者であり、旋律の軌跡は持ち合わせていない（最近になって「ミニ旋律」（Melodielein）などと呼ばれている、いわゆる息の短い常套句を除けば）。私は、最も純粋な血統の旋律家であり、和声家としては、貧血症で、変態だが、しかし純血種の音楽家である！私は、（惜しむらくは）色情狂であり、ドイツの聴衆に対して害悪へと作用してしまう（エロスは、明らかに私における最も独特なる発明品である。フィガロ、ドン・ファン、カルメン、タンホイザー、トリスタン、ワルキューレ、サロメ、エレクトラ、薔薇の騎士、その他多数があるにせよ）。

私はしかし（幸いなことに！）、理想主義者、象徴主義者でもあり、最も急進的なモダニズム（シェーンベルク、ドビュッシー）を好むが、さほど急進的には指向せず、私の音楽においては害にはならない。三和音はおろか、まったくもって「通俗的な」減七和音まで、いまだに使用して、ヴェルディ、プッチーニ、アレヴィ、マイアベーアなどに寄りかかっている。私は、どうみても独特であり、大衆の本能に相場を張る者である。映画の劇音楽家である。「憧憬と繊細さから力をもらう」人間である。ホモフォニー音楽のみを書いているが、私の楽譜は、同時に対位法の名作でもある。「わざとらしいもの」もあるが。私の音楽は、純粋で真実、考え方、思いあぐね、探し求めたものであり、心地よい音に満ちた大海原で、身の毛のよだつ不快な音の堆積でもある。私は、余人とは反対に、最も悪質な広告塔で、「甘ったるいワインが満杯」、「我々の文化の没落の、偉大なる証拠」、狂っており、冷静に計算する頭脳の持ち主で、悲惨な指揮者である。指揮者としても高名で、輝かしい技術を持つが、自分の作品すらまともに指揮できない（にもかかわらず、ますます指揮している）。いずれにしても私は、ひとつの「ケース」である（悪質という人も、「がっかり」という人もいるだろう）。さらに私は、下手な詩人であるが、上手な音楽家である。とは言え私の詩的才能は、音楽のそれよりも余程意義深い。私の音楽は詩作より育ち、詩作は音楽より育つ。私は、プロフィッツナーとは正反対で、唯一のワーグナーの後継者であり、プッチーニとシュトラウスの好敵手である。聴衆に媚び、そして人々を怒らせるだけのために書き、最近は本気でペルーに移住したいと思っている。

⁶⁸ Franz Schreker, *Mein Charakterbild*, in: *Musikblätter des Anbruch* Nr.7, Universal Edition, 3.Jg, April 1921, S.128.

しかし私は、（真っ平御免だが）何、ではないのか？私は、（まだ）頭がおかしくなった訳ではなく、誇大妄想狂ではなく、ひねくれてもいい。私は、禁欲主義でも、能無しでも、素人でもなく、いまだに一度も批評文は書いたことがない。

文献目録

- Dahlhaus, Carl. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 5. München: Piper, 1986-1997.
- Ermel, Reinhard. *Musik als Einfall*. Aachen: Rimbaud, 1986.
- Hailey, Christopher. *An der Grenze*. in: *Franz Schreker-Grenzgänge-Grenzklänge*. Wien: Ausstellungskatalog des Jüdischen Museum der Stadt Wien, 2004.
- . *Unpacking Schreker's Library*. Übersetzung: Franz Schrekers Bibliothek Dietmar Schenk (Hrsg.). Bd. 9. Berlin: Schriften aus dem UdK-Archiv, 2005.
- Heller, Friedrich. *Jugendbewegung und Märchenoper*. in: *Franz-Schreker-Symposion*, hg. von Elmar Budde und Rudolf Stephan, Colloquium Verlag, 1980: 95-101.
- Kienzle, Ulrike. *Franz Schreker: Ein Künstler der Moderne*. in: *Franz Schreker-Grenzgänge-Grenzklänge*. Wien: Ausstellungskatalog des Jüdischen Museum der Stadt Wien, 2004.
- Klein, David. *Die Schönheit sei Beute des Starken-Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“*. Mainz: Are Edition, 2010.
- Schreker, Franz. *Der Geburtstag der Infantin, Tanzpantomime nach Oscar Wilde für Kammerorchester(1908-1910)*, Partitur. Bd. UE31426. Wien: Universal Edition, 2002.
- . *Die Gezeichneten* (CD). London: DECCA, 444 444-2, 1995.
- . *Die Gezeichneten* (DVD). Berlin: Euroarts Nr. 2055298, 2005.
- . *Die Gezeichneten* (Klavierauszug). Herausgeber: Bearbeitung: Walter Gmeindl. Wien: Universal Edition, UE5690, 1916.
- Schreker, Franz. *Mein Charakterbild*. in: *Musikblätter des Anbruch Nr. 7*, Universal Edition, 3.Jg, April 1921: 128.
- Schreker, Franz. *Meine Musikdramatische Idee*. in: *Musikblätter des Anbruch Nr. 1*, Universal Edition, 1.Jg, November 1919: 6-7.
- Schreker, Franz. *Zwiespältiges aus meinem Leben*, Signiertes Manuscript: Berlin, 10. September 1921, in: *Frank Schrekers Bühnenwerke*, PFAU-Verlag, 1921: 140-143.
- Schreker-Bures, Haidy. *Hören-Denken-Fühlen, eine kleine Studie über Schrekers Operntexte*. Aachen: Rimbaud Presse, 1983.
- Wedekind, Frank. *Hidalla oder Karl Hetmann, der Zwerg-Riese*. in: *Deutsches Theater des*

- Expressionismus*, Langen/Müller, 1962: 23-78.
- Wickes, Lewis. *Zur Entstehungsgeschichte der "Gezeichneten"*. in: *Programmheft der Oper Frankfurt*, 1979: 188-193.
- Wilde, Oscar. *The birthday of the Infanta*. in: *The collected works of Oscar Wilde, A House of pomegranates*, Routledge/Thoemmes Press, Vol. X, 1993: 31-64.
- Zeyns, Andrea. *Vorwort*, in: *Dietmar Schenk (Hrsg.), Franz Schreckers Bibliothek*. Bd. 9. Berlin: Schriften aus dem UdK-Archiv, 2005.
- アドルノ, テオドール・W. 『音楽社会学序説』. 翻訳者: 高辻知義. 平凡社, 1999.
- ヴェーデキント, フランク. 「佝僂の巨人力アル・ヘットマン」, 翻訳者: 久保栄. 『世界戯曲全集』第 16 卷ドイツ篇 6、世界戯曲全集刊行会, 1930: 363-430.
- ショースキー, カール・E. 『世紀末ウィーン』. 翻訳者: 安井琢磨. 岩波書店, 1983.
- ハイリー, クリストファー. 「はるかなる響きの復活」翻訳者: 岡部真一郎. 『藝術学研究』10 卷, 明治学院大学文学部藝術学科, 2000: 43-59.
- 「フランツ・シュレーカー《烙印を押された人々》」CD 添付解説書. 翻訳者: 長木誠司. London, 444 444-2, 1995.
- ハイワース編, ピーター. 『クレンペラーとの対話』. 翻訳者: 佐藤章. 白水社, 1976.
- ロス, アレックス. 『20 世紀を語る音楽 2』. 翻訳者: 柿沼敏江. みすず書房, 2010.
- ワイルド, オスカー. 「王女の誕生日」, 翻訳者: 西村孝次. 『オスカー・ワイルド全集第 3 卷』, 青土社, 1988: 250-274.
- 岡田暁生. 「劇と音楽の間で — 文学オペラの中の伝統的オペラ・ドラマトゥルギー」. 音は生きている, 効果書房, 1991: 153-166.
- 『オペラの終焉』. ちくま学芸文庫, 2013.
- 田辺とおる. 「フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された人々》から 3 曲のアリア (研究ノート)」. 『名古屋音楽大学研究紀要第 34・35 合併号』 [名古屋音楽大学], 2015: 41-84.
- 田辺とおる. 「フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された人々》における欲望のかたち」. DER KEIM Nr. 39 [東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会], 2015: 1-23.

イスパニア音楽の特徴 XIV bis

インターミッショń

— 地域差と多様性 パイス・バスコ その二 —

José Santiago ÁLVAREZ – TALADRIZ

<それでは民俗音楽のソルチコは、如何なるものなのであろうか。そのヴァリアンテは、甚だ多く、いまだに充分な、視座が得られていないので、さらに検討を加えて、次稿に譲ることとする。とした締めくくった論文のつづき。>

民俗音楽のソルチコ

先稿の「ソルチコという形式」で、ソルチコの多様性について、舞曲、声楽曲、歌唱を伴う舞曲等が、存在すると述べた。ここで、民俗音楽のソルチコを見るにあたり、そのタイトルの表記についても少々言及しておく必要があろう。「ソルチコという形式」の直前に、ソルチコの表記を3種類挙げた。*Zorcico, Zortziko, Zortzico* がそれである。

ところが、民俗音楽の世界では、ほかの表記もみられる。どの様なものが存在するのかを、まずは、日本で出版された西和辞典を見てみると、上記以外のものとして、*zorzico* が挙げられている。ここでは、バスク語の表記のようにしてこの綴りが挙げられていたが、バスク語の標準的な綴りは、*Zortziko* であろう。*Zorzico* は、ガジェゴ、つまり、ガリシア地方の言語の表記と考えられるのだが、比較的信頼度が高いとされる西和辞典にこの表記があるので、エウスケラ バスク語を解する人物に確認したが、*Zorzico* の表記は、バスク語の文章の中で目にすることは、ほとんどないとのことであった。

更に、イスパニアで出版された辞書を当たると、地域言語の正字法により書かれた、幾つかの綴りを見いだすことができる。ここで、全てを挙げることはしないが、*zi ⇄ ci* の異同、*ko ⇄ co* の異同がほとんどであった。したがって、楽曲のタイトルや曲種の表示に於いて、この辺りの綴りの異同は、おおらかに対応していくこととする。

さて、*Zortziko*についての日本での認識が、民俗音楽のソルチコにも通用するかは、少々疑問の余地がありそうだ。芸術音楽のソルチコに触れたときには、日本で知られている *Zortziko* に限りがあり、「ソルチコと言えば、こういうタイプのもの」と、何らかの共通理解のもとで、事が済んでしまうのだが、芸術音楽とは違い、民俗音楽のソルチコの場合ことは単純ではない。

では、日本で、「ソルチコと言えば、こういうタイプのもの」と、思われているタイプの

Zortziko は、どのようなものなのか。筆者の手元にある音楽辞典で、確認しておこう。

まず、最も一般的に用いられている音楽之友社の新音楽辞典 － 楽語 － によると、「ソルツィーコ(まま) Zortziko Zortzico [バスク] スペイン北部バスク民謡および舞踏。付点音符のついた 5/8 拍子で、言語学的に起源不明の独特の言語バスク語で歌われる。この 5/8 拍子は、19世紀の中ごろ生れたとの説がある。アルベニスやサラサーテなどの作品に取り上げられている。」とある。

次に、詳しい音楽事典として定評のある、平凡社の音楽大事典の項目をみると、「ソルツィーコ Zortziko [バスク] Zorcico [スペイン] バスク地方の民謡、および舞踊。チストゥ(縦笛)、太鼓などによって演奏され、バスク語あるいはスペイン語で歌われる。そのリズムは8分の3拍子と8分の2拍子の融合した形をしており、古くはいろいろな形で書かれた。ソルツィーコに関する早い記録には1802年ドイツのフンボルト Karl Wilhelm von Humboldt によるものがある。バスクの吟遊詩人イパラギレ José María Iparraguirre (1820~81) の詩による <ゲルニカの木 Guernika'ko arbola> は非常に有名になり、バスクの国民歌といえるほどである。その後の芸術的作品としてサラサーテやアルベニスなどの曲がある。(譜例省略)」と、記されている。

これらの二つの記述を総合しても、ソルチコ (Zortziko) の詩における韻律に関しては、何も明らかではないし、多くの音楽関係者が、ソルチコの韻律について、無知である。日本では、詩との関連でソルチコが、とらえられることは少なく例に挙げられるものも、バスクの国民歌といえるほどであるイパラギレの『ゲルニカの木』を除けば、日本でも知名度のあるアルベニスやサラサーテの器楽曲のみである。

先稿でも述べたように、ソルチコ (Zortziko) の詩形には、いくつかの種類があり、その詩行のシラブルの数や、韻の踏み方が異なっている。したがって、異なる韻律を有する詩としてのソルチコが、民俗音楽として歌われた場合には、記譜に用いられる拍子や拍節感、基本的なリズムパターンも、異なったものとなることは、疑う余地は無い。

先稿に挙げた書物 Karlos Sanchez Ekiza 著の“En torno al Zortziko”の一覧表にもある様に、記譜に用いられる拍子は、Zortziko txikia に限っても单一ではない。

ソルチコ (Zortziko 等) の語の意に、詩形としてのそれが含まれる語であることは、イスパニアで刊行された音楽事典 “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana” の記述からも明らかである。“Danza. El zortziko vasco Nació como ritmo musical y literario.” と、詩や文学の韻律とのかかわりを、“como ritmo musical y literario” として、明確に示している。

ここでは、まずははじめに、5拍子で記譜された民俗音楽のソルチコの例を取り上げて、その上で、記譜にみられる拍節感の揺れを見てみたい。

では、民俗音楽のソルチコとしての『ゲルニカの木 (Gernikako Arbola)』から、見てみよう。Karlos Sanchez Ekiza 著の“En torno al Zortziko”の一覧表にもある様に、この楽曲は、

Zortziko txikia に分類されている。この種のソルチコの記譜は、常に 5 拍子というわけではない。しかし Iparraguirre の『ゲルニカの木 (Gernikako Arbola)』は、5 拍子で記譜されることが一般的である。では民俗音楽的に、この楽曲を見た場合如何なる拍子の記譜が一般的なのであろうか。

“Del Gernikako Arbola a La Marsellesa de la Paz. Música, política e ideología en Vizcaya” という María Nagore Ferrer 氏の論文には、5 拍子での記譜が見られる。ところが、一方で、多くの場合、古くは 5 拍子の記譜は見当たらないとの注記を付けたうえで、F. Gáscue 氏は、“ORÍGEN DE LA MÚSICA POPULAR VASCONGADA.” という論文の中で、8 分の 6 拍子か 4 分の 3 拍子が一般的であるとして、3 拍子による記譜を載せている。

ここで、注意しなくてはならないことは、記譜と、演奏との関係が、どのように考えられるべきか、と言う点である。民俗音楽の担い手のすべてが、五線譜による記譜に、精通しているわけではない。この点について、イスパニア北部で、筆者自身がイスパニア民俗音楽の採譜を行なった折に、Txistu と Tambor の複数の奏者が、歌を伴う踊りの伴奏をしているのを採譜した折のことを思い出した。Txistulari と言われる Txistu と Tambor を一人で演奏する奏者が、一人は 4 分の 4 拍子、もう一人は 8 分の 5 拍子で記譜された楽譜を持っており、それでいて、アンサンブルが成立しているという場面に遭遇したのである。彼らは、楽譜の正確な再現者ではなく、歌と踊りの伴奏者として、歌い手や踊り手とのアンサンブルを成立させるべく、音楽する立場をとっていると考えられる。つまり、楽譜は、「記憶の助け」であったり、「逸脱を避けるメモ」であったりするものにすぎないのである。

ここに、芸術音楽における楽譜の規範性とは違う側面のあることにも、留意する必要がありそうだ。これらの点を踏まえて、民俗音楽のソルチコを見てみよう。まず、民俗音楽としての『ゲルニカの木 (Gernikako Arbola)』を、記譜に注目し、見ていく。先に挙げた“ORÍGEN DE LA MÚSICA POPULAR VASCONGADA.” に、次の様な譜例がある。

El Árbol de Guernica (Gernikako Arbola)

また、“Euskal Kattutegia”には、採譜例が掲載されている。採譜者は、JULES VINSON 氏と

される。民謡を合唱曲として扱う団体からの情報で、このウェブサイトを知ったが、採譜地、採譜日時は、不明である。（<http://www.euskonews.com/0138zbk/kan0138.html>）タイトルは、“L'Arbre de Guernica”と、フランス地域のバスク地方の言語表記に近くなっていることからも、フランス語圏のものかとも考えられるが、イスパニア国内のナバラ地方の資料とも考えられる。

L'ARBRE DE GUERNICA

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. The second staff starts with a treble clef, 12/8 time, and a key signature of one sharp. The third staff begins with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. The fourth staff begins with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 7, 13, and 19 are indicated above the staves.

また、Sociedad de Estudios Vascos, EI-SEV のウェブサイトには、以下の譜例が示されている。

GUERNIKAKO ARBOLA

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. The second staff starts with a treble clef, 12/8 time, and a key signature of one sharp. The third staff begins with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. The fourth staff begins with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 1 and 2 are indicated above the staves.

また、BDB Bertsolaritzaren datu-basea のウェブサイトには以下の楽譜が示されている。

GERNIKAKO ARBOLA (G) *

The musical score is for two voices, shown on two staves. The key signature is G major (no sharps or flats). The time signature is common time (indicated by '8'). The lyrics are written below each note. The melody consists of eighth and sixteenth notes. There are several melodic phrases, some ending with a fermata over the last note.

さらに、以前、ピカソ (Pablo Ruiz Picasso) の『ゲルニカ』について調べていた時に、4分

の2拍子で記譜された『ゲルニカの木 (Gernikako Arbola)』の楽譜を、目にしたことがある。

筆者には、この記譜は、いささか無理がある様に思えたので、今回は譜例を示すことはしないが、理屈だけで考えれば、そういう記譜も可能である。

つまり、これは、8分の5拍子で記譜されたものを4小節まとめておいて、それを、4分の2拍子で記譜した5小節にあてはめたものであった。こうなると、拍子の持つ拍節感は、あまり考慮されずに記譜されていることがわかる。

先にも示したソルチコのリズムの基本さえ、感じ取れれば、拍子記号が二の次になっていることが、理解される。

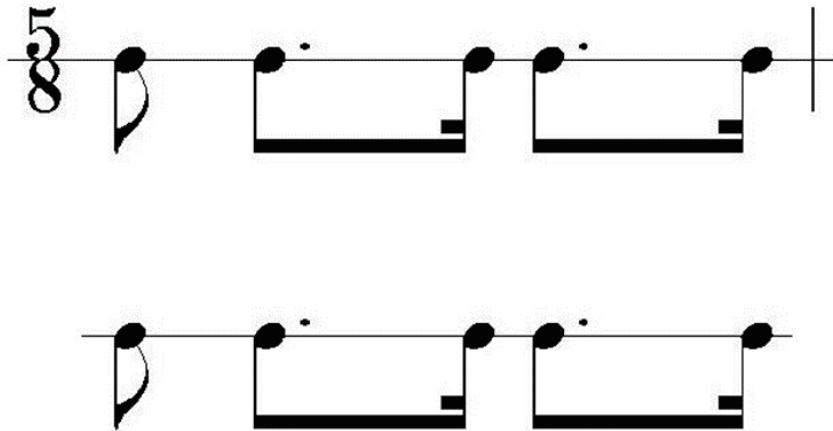
同様に、これまでに譜例を挙げたり、言及したりした拍子による記譜について見てみよう。中には、8分の5拍子とは、大変かけ離れた拍節感に思える、8分の6拍子による記譜も見受けられるが、これも、 $6/8$ を通分すれば、 $3/4$ になることを考慮すれば、8分の6拍子による記譜も可能となる。

それでは、8分の5拍子と、4分の3拍子との記譜の関連について見てみよう。まず、ここでも、理屈だけで考えるなら、8分の5拍子の記譜6小節分と、4分の3拍子の記譜3小節分とを対応させれば、8分音符30個分のまとまりということで、記譜上の帳尻は、合わせることができる。

しかし、事はそう単純ではなさそうだ。先に挙げた4分の3拍子の記譜の譜例と、3種の、8分の5拍子の記譜の譜例を比較すると、そのあたりの微妙な差異が、現れてくる。8分の5拍子の記譜の中にも、歌いだしの“Gernikako Arbola”的「ゲ」の音の音価が、8分音符のものと4分音符のものがあったり、細かい部分での、付点音符の用い方に差異があったりするのである。

では、民俗音楽のソルチコとしての、『ゲルニカの木 (Gernikako Arbola)』の楽譜の規範性は、いや、音楽として鳴り響く音の規範性は、如何に、担保されるのであろうか。ここで、先稿で、譜例として示したソルチコのリズムパターンが、重要な役割を果たすこととなる。

ここで念のためその譜例を再掲しておく。



この、譜例にも示されたごとく、拍子記号も小節縦線を持たぬリズム表記が、わざわざ示されていることからも、理解が及ぶように、下段のリズムパターンの枠組みが、楽曲全体を支配していることで、ソルチコとしての、存在感が示されていることがわかる。

民俗音楽のソルチコとしての、『ゲルニカの木 (Gernikako Arbola)』は、その記譜の拍子記号によるのではなくソルチコのリズムパターンにより、『ゲルニカの木 (Gernikako Arbola)』としての楽曲のまとまりを明確にしているものと考えられる。

Txistu と *Tambor* の奏者が、*Tambor* で刻むソルチコのリズムパターンが、民俗音楽としてのソルチコの楽曲のまとまりを保っているのと、同様に、ここで取り上げた、最もポピュラリティーのあるソルチコである『ゲルニカの木 (Gernikako Arbola)』に於いても、*Tambor* で刻むリズムパターンが、楽曲としてのまとまりを示し、ソルチコらしさを示す役割を担っているものと考えられる。

それでは、『ゲルニカの木 (Gernikako Arbola)』以外のソルチコで、楽曲としてのまとまりが如何に示されているのかを見てみよう。ここでは、他者の検証の便も考慮し、顕著にソルチコの特徴の表れている楽曲と、入手・確認しやすい楽譜を優先的に用いることを、できるだけ心がけることとした。

そこで、先稿でも述べた、ファン・イダルゴ・モントヤ (Juan Hidalgo Montoya) 氏らによって、『イスパニアのfolklore musical español』として、編まれている楽譜集成全12巻の中から、“Canciones Populares Bilbainas”と“Cancionero del País

Vasco”の2巻と、Jesus Fernandez Ibañez 著“Cien piezas vascas para flauta dulce”を、資料として、さらに関連楽譜を、パイス・バスコ文化に関する信頼性の高いウェブサイトから示し、民俗音楽としてのその他のソルチコを見ていこう。

“Canciones Populares Bilbainas”は、典型的なソルチコが、見当たらないため、今回は、この中の楽曲を分析することはしないものとした。

“Cancionero del País Vasco”からは、舞曲としての典型とみられるソルチコの例を1曲取り上げる。この楽譜集成の終わりに、各地の舞曲をまとめた部分があるが、そこにそのタイトルも、“Zortziko”とされているものを見てみよう。

3.- ZORTZIKO

114

8分の5拍子で記譜されたソルチコの、一つの特徴であると筆者も考えている弱起で始まっており、典型的なソルチコと考えられる。そのうえ、舞曲のソルチコに特に顕著である典型的リズムパターンが随所にちりばめられている。この楽曲は、民俗音楽の舞曲のソルチコの典型とみることが出来るであろう。

このメロディーラインの民俗音楽の舞曲のソルチコを検索し、8分の5拍子以外の記譜

があるかを探したが、本楽曲については、見つけることが出来なかった。

次に、Jesus Fernandez Ibañez 著“Cien piezas vascas para flauta dulce”から、ソルチコの例をいくつか挙げてみよう。この書物は、バスク地方の教育の場に於いて用いられたリコーダーのための副教材である。したがって、バスク地方の人々にとって、広く知られ、重要である楽曲が、取り上げられている。そのために、ソルチコという曲種についても、典型的な例が見出されるはずである。

まず、Zortziko txikiaと思われる一曲が、“Albako guiltzurruna”である。筆者は、バスク語の詩形に精通しているわけではないので、この楽曲の詩が、Zortziko txikia であることを、BDB Bertsolaritzaren datu-basea という、バスク地方のデータベースを有するウェブサイトで、確認したところ、同一の詩が、Zortziko txikia であることが記されていた。

更に、同一のウェブサイトで楽譜を検索すると、同じ調性で記譜された、8分の5拍子の部分のみの楽譜を検索することができた。“Cien piezas vascas para flauta dulce”的譜面の末尾の8分の6拍子の部分はそこにはなかったが、これは、Zortziko txikia が、その本来の詩行の末尾に、場合によって別の詩形を持つ部分が付け加えられるという特色の、表れである。

この“Albako guiltzurruna”にも、ソルチコ特有のリズムパターンが随所にみられる。しかしながら、8分の6拍子の部分には、そのリズムパターンが見つからず、別の詩形を持つ部分が付け加えられるという特色が、はっきりと示されていることとなる。

次にその譜例を示す。初めに、“Cien piezas vascas para flauta dulce”的譜面、次に、BDB Bertsolaritzaren datu-basea のデータベース上の譜面を示すこととする。

Albako gultzurruna

The musical score consists of eight staves of music in G clef, 3/8 time, and a key signature of one flat. The lyrics are written below each staff in Basque. The lyrics are:

Al - ba - ko gul - tzu - ru - na
 aitz ba - ten ga - ñi - an — gi - zon bat a - rranc -
 tzu - an i - txas bas - te - rri - an
 ka - ña - be - ra o - rre - kin za - bil - tzan gi - zo - na —
 Jaun - goi - ko - ak di - zu - la zu - ri e - gun o -
 na A - lai tu ta poz tu gai - te - zen
 gaur - ko ga - ba - re - kin — gu - re Je - sus o -
 na - ren e - to - rre - ra - re - kin.

ALBAKO GULTZURRUNA I (B) *
ZERTARA JOATEN DIRA I
IPURZULOA ITXITA I

Al- ba- ko gul- tzu- rru- na
 haitz ba- ten gai- ni- an
 gi- zon bat a- rranc- tzu- an
 i- tsas baz-te- rri- an
 kai- na- be- ra ho- rre- kin
 za- bil- tzan gi- zo- na
 Jaun- goi- ku- ak di- zu- la
 zu- ri e- gun o- na.

以上二種類の譜例は、ソルチコという民俗音楽の中で、8分の5拍子の記譜で示されることの多い特徴的リズムパターンの重要性を物語っていることがわかる。また、同時に、様々な拍子記号のもとで記譜されても、特徴的リズムパターンの存在により、ソルチコで

あることが、認識されることをも示している。

次に、“Cien piezas vascas para flauta dulce”から、別のソルチコの例を挙げてみよう。“Beltzarana”がそれである。この楽曲のタイトルは、バスク語圏の地域による正字法の異同により、“Beltzerana”と表記されることもある。この楽曲でも、ソルチコに特有のリズムパターンが活躍する。ところがこの楽曲の記譜のばらつきには、先稿でも述べたバスク語圏特有の拍の終わりの処理の仕方の揺れともかかわりのある差異が見られる。



Beltzarana

Bel-tza- ra-na naiz - e - la ka-le-an di - o - te —

ez naiz zu - ri - e - de-rra arra - zo - ya du-te . —

E - der zu - ri ga - lan - tak pau-so - an a - ma

bi ————— bel-tza - ran gra - zi - o - sak

mi - lla - e - ta - tik bi E - der zu - ri - ga

lan - tak pau-so - an a - ma bi - - -

bel-tza - ran gra - zi - o - sak mi - lla e - ta - tik bi.

先に挙げたのが“Cien piezas vascas para flauta dulce”的譜例だが、楽曲の末尾の音符の音価が、4分音符になっている。ところが、BDB Bertsolaritzaren datu-basea のデータベース上の譜面を示すこと、以下のようになる。

BELTZERANA NAIZELA (G) *

The musical score is for a piece titled "BELTZERANA NAIZELA (G)". It is in G major and 8/8 time. The score is composed of eight staves of music, each with lyrics written below it. The lyrics are:

- Bel-tze-ra-na nai-ze-la
- ka-le-an di-o-te
- ez naiz zu-ri e-de-rra
- a-rra-zoi-a du-te
- e-der zu-ri ga-lan-tak
- pau-so-an ha-ma-bi
- bel-tze-ran gra-ziz-o-sak
- mi-la-e-ta-tik bi.

ここでは、末尾の一拍は、8分音符と8分休符になっている。更に、euskomedia.org のウェブサイトの譜例でも、同様に、末尾の一拍は、8分音符と8分休符になっている。実際にその譜例を次に示す。

BELTZERANA

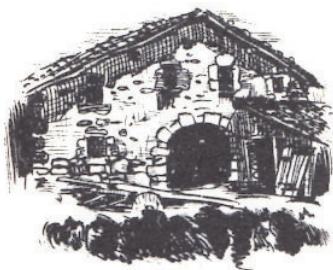


これらのソルチコは、詩の音節数から判断すると、*Zortziko txikia* に分類される。ここでも、あの独特のリズムパターンが、楽曲のまとまりを作り出している。また、音楽に、ある種の推進力を与えている。更に、バスク語圏特有の拍の終わりの処理の仕方の揺れも、顕著に表れている。

明確な音価のものさしとしての拍節感が、しっかりと物差しとして機能しているというよりは、緩やかな枠組みとして用いられていることがわかる楽曲の例と言えよう。

次に、同じ、“Cien piezas vascas para flauta dulce”から、古くは、5拍子による記譜がなされていなかった例を挙げてみよう。“Nere andrea”が、それである。

“Cien piezas vascas para flauta dulce”は、（日本で考えるならば、）中学生以下の年齢層のための教材であるので、解りやすい、演奏しやすい記譜がなされているであろうし、広く一般に用いられている記譜が、採用されているはずである。しかし、古くから歌い継がれている楽曲であるとされる“Nere andrea”は、異なった拍子記号による記譜が存在している。ここにも、バスク語圏特有の拍の終わりの処理の仕方の揺れが現れていると考えられる。“Cien piezas vascas para flauta dulce”からの譜例と、先稿でも用いた、BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA のウェブサイトにある譜例とを示すことにする。



Nere andrea

Sheet music for 'Nere andrea' in G clef, 5/8 time, featuring lyrics in Basque. The music is divided into two parts, 1 and 2, with a repeat sign and endings.

1. Ez - kon - ga - ye - tan zer - bait ba -
nin - tzan ez - kon - du - e - ta e - zer
1. Ez - ez - kon - ga - 2. Ez e - der - za -
li - a ba - nin - tzan e - re, as - per - tu
nin - tzan e - der - rez. Ne - re gus - tu - a e - gin nu -
en - ta o - rain bi - zi naiz do - lo - rez.

2

Nere andrea andre ederra zan
ezkondu nintzan orduan.
Mudatuko zan esperanzarik
ere, betere ez nuan:
surik batere baldin ba-dago
maiz dago aren onduan.

3

Nere andrea alperra dago,
ez da munduan bakarrik;
gauza gozoen zalea da-ta
ez du egin nai bearrik:
sekulan ere ondo izango ez
alakoaren senarrrik.

上記譜例“Cien piezas vascas para flauta dulce”より転載

42

Nº 30.

Nere Andrea.

Canto Vascongado.

Música de XXX.

Poesía de XXX.

Andante.

1. Ez - con - ga - ye - tan cer - bait ba - nin - tzan ez - con - du

Fin.

p

e - ta e - cer ez. Ez - con - ga - ye - tan cer - bait ba -

cresc.

nin - tzan ez - con - du e - ta e - cer ez. E - der sa - li - a ba - nin - tzan

cresc.

A. Díaz y Cls editores San Sebastián.

D. y 49 Cls

13

D.C.

2.
Nere andrea andre ederra zan
Ezcondre nitzaan orduan,
Mudatuco zan ezperantzaric
Ere batere ez nuan;
Suric batere baldin badago
Maiz dago arren ondoan.

4.
Nere andrea alferra da ta
Ez da munduan bacarric
Gauza gozoen zalea da ta
Ez du eguin nai bearric,
Seculan ere ondo izango ez da
Alacoaren senarric.

3.
Zocoac cíquin, chimac jarió,
Aurra cincilio besoan,
Adobaquia desegoquia
Gona zarraren zuloan,
Iru chiquico botella andia
Danca berequin alboan.

5.
Larumbatetic larumbastera
Garbitzen ditu zatar bi,
Bere ayechez berotutzeco
Egur erretan zama bi;
Belaum bietan baná artuta
Ez da isiltzen cantari.

6.
Nere andrea goiz jaquitxenda
Festara bear danean,
Buruco miña eguiten zayo
Asi baño len lanean:
Zurequin cer guertatuko zan
Nic bildurrie ez nuan.

D. y 40 C^{la}

NERE ANDREA.

Andante pon troppo.

PIANO.

The vocal part starts with a piano introduction. The lyrics are:

Ezcon - ga - ye - tan cerbait ba -

nin - tzan ez con - du e - ta e - cer - es Ezcon - ga -

(12)

5

-ye - tan cerbait ba - nin - tzan ezcon - du e - ta e - cer -
 -es Ederr sa - li - a ba_nin_tzan e - re asper - tu
 nin - tzan e _ derr - es Nere guz - tu - a eguin nu -
 -ben - da orain bi - ei naiz do - lo - res.

(12)

LIBRARIES
UNIVERSITY OF NAGOYA
JAPAN

NERE ANDREA.

Ezeongaitan erbaiz banitzan
Ezeondu eta ecer ez ,
Eder zalea banitzan cre
Aspertu nitzan ederreze,
Nere gustoa egun nuen ta
Orain biei naiz dolorez .

Nere andrea alerra da ta
Ez da munduan bacarrile
Gauza gozoen zalea da ta
Ez du egulin nail bearrie ,
Seculan ere ondo izango ez da
Alacoaren senarrie .

Nere andrea andre ederra zan
Ezeondu nitzan orduan ,
Mudatuco zan esperantzarie
Ere batere ez nuan ;
Suria batere baldin bada
Maliz dago arren ondoan .

Larumbatetie larumbatera
Garbitzen ditu zatar bi ,
Bere ayechee berotutzeo
Egur erretan zama bi:
Belaun bietan bana artuta
Ez da isiltzen cantari .

Zocoac elquin, chimae jario,
Aurra cinelile besoan ,
Adobaquia desegoquia
Gona zarraren zuloan ,
Iru chiquico hotella andia
Dauca berequin alboan .

Nere andrea goiz jalquitzen da
Festara bear dancan ,
Buruco miña eguiten zayo
Asi baño len lanean :
Zurequin cer guertatueco zan
Nic bildurrie ez nuan .



三種の譜例を比較してみよう。オリジナル・コピーライツが 1978 年のリコーダーの補助教材である “Cien piezas vascas para flauta dulce” は、旋律楽器であるリコーダーの演奏用に記されているのと、概ね、中等教育以下の年齢層を対象としているため、単旋律で、調合も、演奏が比較的容易な、♭一つの調号で記譜されている。しかし、拍子記号は、8 分の 5 拍子と、一見、難しそうに見える。ところが、一般的に、ソルチコの記譜が、8 分の 5 拍子で行われることが一般的になった今日においては、最も妥当する記譜ということになる。

したがって、“Cien piezas vascas para flauta dulce”においては、現在考え得る、一般的な方法にしたがって楽譜が掲載されていることとなる。

また、ソルチコ独特のリズムパターンについては、部分的な使用も含め、随所に鏤められていると見て良いであろう。歌詞の内容については、詳しく言及することは避けるが、順序の異同、正字法の異同の問題を除けば、三種の譜例が、同一楽曲であると考えても良いであろう。

19世紀に出版された二つの出版楽譜は、ともに、4分の3拍子で、記譜されている。

1896 年に出版された “Ecos de Vasconia. Tomo II” では、♭三つの調号で、記譜されている。この調号での記譜は、BDB Bertsolaritzaren datu-basea のデータベース上でも、歌詞から検索すると、見出される。

1862 年に出版されたとする “Nere Andrea” の楽譜は、♭五つの調号で、記譜されている。

旋律線の異同はあり、同一の楽曲とみにくい場合も生じるが、この歌詞を持つ楽曲は、8 分の5拍子、8 分の6拍子、4 分の3拍子等で、♭系の調号で、多くの例を探すことができる。

それぞれが、ソルチコのリズム的特色を活かす旋律になっており、歌詞が、広く親しまれていたものが、伝承を経ていくうちに、旋律系に変化が生じたと、考えられる。また、踊りの付されたものに関しては、踊りの所作との関係で、旋律に繰り返しが生じたり、踊りの高まりに伴って、旋律が、上行形に変化したりした場合が考えられる。

ここに取り上げた、三種の譜例は、古くから、様々なヴァリアンテがあったことを想像させるが、歌詞と題名との両方で、様々なイスパニア国内の音楽データベースを検索すると、少なくとも三種類の拍子、三種類の調性のヴァリアンテを探すことが可能であった。

ソルチコのソルチコたる所以は、この辺りの、拍節感や、リズム感の揺蕩いにあると言えるのではなかろうか。

これが、民俗音楽のソルチコを概観しての、筆者の考え方である。

EZKONGAIETAN ZERBAIT BANINTZEN (G) *

The musical score is in G major and 8/8 time. It features six staves of music, each with lyrics written below it. The lyrics are:

Ez-kon-gai- e - tan zer-bait ba- nin- tzen
ez -kon- du e - ta e - zer ez
e -der za- le - a ba-nin- tzan e - re
as -per- tu nin- tzan e - de - rrez
ne -re gus - tu - a e -gin nu - en ta
o -rain bi - zi naiz do - lo - rez.

ここに挙げたものは、バスク地方のデータベースにアクセスし、最初に見つかった“Nere Andrea”に類似する楽曲の楽譜である。また、BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA のウェブサイトには、次のような楽曲が、取り上げられている。

この、Álbum de cantos vascongados の出版は、1904 年である。

IIº ALBUM.

DE
CANTOS VASCONGADOS.
ARREGLADOS PARA PIANO CON LETRA.
POR
J. MARTINEZ VILLAR.

C. 6. Ezcongayetan.

PIANO.

CANTO.

Ez-con - ga -

ye_tan cer_bait ba_nitzan ez_eon_du e _ ta e _ eer ez Ez _ con - ga -

16

Sociedad anónima CASA DOTESIO.

40760

MADRID-BILBAO.

2

1
2
3

17

40760

まとめに変えて

こうして、様々なソルチコを見てくると、先稿の『エウスケラ バスク語と音楽的要素』に述べたように、音楽のフレーズの「纏まりのつけ方の差異」として指摘したバスク地方の特色が、ここにも現われているように思われる。

歌詞の語調を大切にし、言語の音楽的要素に充分気を使う。そんなバスク地方には、古来、歌垣の伝統があるといわれる。歌詞や詩が、心を伝える重要な手段であるとき、自ずとその語調に神経を使うのはごく自然なことであろう。そこに、拍節感の正確さよりも、言葉を伝えるための間が優先される。歌を伴わぬ時、その表現の中心は、音そのものと、踊りの所作である。そこで、枠組みである拍節感がもしも邪魔になれば、それに、融通を利かせても、表現を優先する。そんな、バスク人にとって、様々な記譜上の拍子は、何が用いられても不思議ではなく、8分の1拍子まで用いてしまう彼らの柔軟性に、筆者は、脱帽するしかないのである。

先に述べた“Nere Andrea”バスク地方に関するデータベースをもちいて、検索していた時に、*zortziko txikia* の例として目についたのが、次の譜例である。いくつか拍子記号を持たない記譜にもお目にかかったが、それよりもこちらの方が、はるかに、驚きであった。

言葉のつながり、表現上の抑揚やリズムを、充分に考慮した結果が、これだったのである。「音楽のフレーズの纏まりのつけ方の差異」は、ルースさから来るものではなく、言葉への深慮遠謀から来ているものであったようだ。

譜例のように目まぐるしく変わる拍子記号は、*zortziko txikia* の詩形の中で行われているものであり、ソルチコ特有のリズムパターンによりまとまりを持って存在しているのである。

Nombre de la estrofa : Zortziko txikia (hg)

Sheet music for the Zortziko txikia stanza, featuring eight staves of musical notation in G major, 3/4 time, and lyrics in Basque. The lyrics are as follows:

Ne - - - re kris - tau mai - te - ak

hau da a - le - gri - a

ar - - - - gi e - gi - ten da - go

gu - - - - ri i - lar - gi - a

a - - - - la - ba - tu di - tza - gun

Jo - - - - se ta Ma - ri - a

ain - - - - ge - ru - ak kan - ta - tu

zi - - - - o - ten glo - ri - a

参 考 文 献 等

Resurrección María de Azkue Aberasturi 著 『 CANCIONERO POPULAR VASCO 』

出版社 : Gran Enciclopedia Vasca

Jesus Fernandez Ibañez 著 『 Cien piezas vascas para flauta dulce 』

出版社 : Gran Enciclopedia Vasca

池内 友次郎 他 編 『 新音楽辞典 楽語 』

出版社 : 音楽之友社 東京 昭和 61 年

下中 邦彦 編 『 音楽大事典 』

出版社 : 平凡社 東京 1982 年

Emilio Casares Rodicio 編 『 Diccionario de la Música Española e Hispanoamérica 』

出版社 : Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores

Jose Luis Ansorena Miranda 著 『 El Txistu y los Txistularis 』

ウェッブサイト上の記事

<http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/>

Karlos Sanchez Ekiza 著 『 En torno al Zortziko 』

ウェッブサイト上の記事

<http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/zortziko.htm>

《演奏会等報告》

(平成 28 年度)

公演報告

■ 池山 奈都子

2016年3月12日(土)・13日(日)

南日本音楽祭・鹿児島オペラ協会定期公演

「ヘンゼルとグレーテル」(エンゲルベルト・フンパー・ディンク作曲)

日本語上演

主催：南日本新聞社・鹿児島オペラ協会

会場：鹿児島県文化センター・宝山ホール

指揮：奥村 哲也

演出：池山 奈都子

出演者：鹿児島オペラ協会会員・鹿児島オペラ協会少年少女合唱団

管弦楽団：鹿児島交響楽団

2016年4月16日(土)・17日(日)

名古屋オペラ協会 日本オペラシリーズNo.25

「森は生きている」(林 光作曲)

主催：名古屋オペラ協会

会場：名古屋市熱田文化小劇場

指揮：倉知 竜也

演出・美術：池山 奈都子

出演者：名古屋オペラ協会会員・準会員

◎12カ月の精達・雪・吹雪・マツユキ草・森など自然の世界を演出するため
に、映像（プロジェクションマッピング）を多用した。小劇場の反響板に映
し出された映像は迫力があり、音楽も引き立て舞台を引き締める効果をもた
らした。

2016年4月24日(日)

児童合唱団かかみのキッズ・スプリングコンサート 2016

主催：児童合唱団かかみのキッズ

会場：各務原市民会館

指揮：深尾 明美

構成・演出：池山 奈都子

出演者：かかみのキッズ団員

伴奏：佐藤 季美

◎主宰の深尾明美さんは名古屋音楽大学の同期で、伴奏者や打楽器奏者も名古屋音楽大学の卒業生なので舞台作りも楽しく、子供たちに想像力と創造力を身に付けてもらえたたらと思っている。

2016年7月2日(土)・3日(日)

稲葉地オペラ振興会 第7回公演

「友人フリツツ」(ピエトロ・マスカーニ作曲)

原語上演

主催：稲葉地オペラ振興会

会場：名古屋市東文化小劇場

指揮：柴田 祥

演出・字幕訳詞：池山 奈都子

管弦楽団：稲葉地オペラオーケストラ

出演者：荒川 裕介・趙 知奈・酒井 和音・鬼頭 愛・上木 愛李

守屋 貴美子・石黒 崇真・長嶋 未央子・森 拓斗 他

◎名古屋音楽大学の卒業生で創設された団体で、若い世代が中心となり、オペラ公演を続けており、若者の育成に大変良い機会を提供していると感じる。公演のレベルも良く、上演機会の少ない作品を上質に仕上げる事ができたと思う。

2016年7月26日(火)・27日(水)

オペラ体験教室 「ヘンゼルとグレーテル」から

主催：ひろしまオペラ・音楽推進委員会・広島市・

広島文化財団アステールプラザ

協力：愛知県芸術劇場

会場：アステールプラザ中ホール

講師：池山 奈都子

参加者：小学4～6年生 30名

◎2日間のワークショップで、音楽稽古と立ち稽古、小道具作成を経て、オペラの1シーンを作るのだが子供達の創造性に感動。

2016年9月24日(土)

あいちトリエンナーレ2016舞台芸術公募プログラム

「ポッペアの戴冠」（クラウディオ・モンテヴェルディ作曲）

原語上演

主催：東海バロックプロジェクトオペラ制作委員会

制作協力：名古屋音楽大学

会場：名古屋市芸術創造センター

演出：字幕訳詞：池山 奈都子

出演者：加藤 佳代子・彌勒 忠史 他

Chernyavsky : 鈴木 美香 (名古屋音楽大学非常勤講師)

◎平成28年度個人研究費による研究に選んだ公演で、名古屋ではなかなか上演の機会がないバロック音楽を演出した。オーケストラの主催であり、編成も小さく、また古楽器である事などの理由からオーケストラをオンステージに配置し、指揮者無しで、歌い手はなるべく楽器と絡むようにと考えた演出にした。舞台は抽象的な道具だけにしたので、それぞれのシーンを想像させるような映像も使用し、観客の想像力を掻き立て、バロック音楽の魅力を十分に伝えられた演出に仕上がったと思う。

しかし、まだまだ勉強不足の世界なので、またバロック音楽のオペラ上演の機会を得る事を願う。

2016年10月22日(土)・23日(日)

アートいびがわ2016

創作オペレッタ「水神」

主催：揖斐川町・揖斐川町教育委員会・揖斐川町文化協会
 会場：揖斐川町地域交流センター・はなももホール
 指揮・作曲：森 三恵子
 演出：池山 奈都子
 出演者：日比野 景 他
 オペレッタを歌う会（合唱）

◎町民主体で行われる公演で、「こんな地域でオペレッタが盛んだなんて…」
 と思わずにはいられないが、温かい人のぬくもりを感じる公演であった。

2016年11月5日(土)

名古屋市民芸術祭 2016 参加
 盛 かおるソプラノリサイタル

主催：MKK レガーレ（盛かおる後援会）
 会場：電気文化会館・ザ・コンサートホール
 演出・字幕訳詞：池山 奈都子
 出演者：盛 かおる
 ピアノ：榎原 祐子・川上 ミネ

◎Bellini 作曲の歌曲とオペラ「夢遊病の女」、
 Donizetti 作曲のオペラ「ランメルモールのルチア」のアリアを取り上げ、構成したリサイタル。

2016年12月18日(日)

サラマンカホール 子どものためのオペラ「魔笛」

主催：サラマンカホール
 会場：サラマンカホール
 演出・字幕訳詞：池山 奈都子
 指揮：倉知 龍也
 出演者：中井 亮一・國光ともこ・西元 佑・五十君 綾子・松波 千津子
 荒川 裕介・他
 ピアノ：重左 恵理

◎子供達に楽しめるよう「魔笛」の登場人物、タミーノとパミーナ、パパゲーノとパパゲーナ、そしてパンフルート・グロッケンシュピール・フルートの音楽に着目し、構成・演出した舞台。

客席の子供たちはモーツアルトの音楽をしっかりと受け止め、楽しんでくれているように感じ、オペラの裾野を広げる事も大切な活動であり、課題でもあると改めて思う時間でもあった。

一年の総括

大学で学生としっかり向き合うためにも、良質な舞台作りをこれからも心掛け、そうした時間を大切に、次世代の育成に力を注いでいければと強く思う一年でした。

演奏活動報告

■ 大岡 訓子

「8th Piano Concert Excellent」

2016年9月4日（日） 開演：13:00 電気文化会館 ザ コンサートホール

F. ショパン バラード 第3番 変イ長調 op. 47

「第4回めいおん音楽祭」 ピアノ教員コンサート～アンコール曲を集めてⅡ～

2016年10月30日（日） 開演：15:00 名古屋音楽大学 めいおんホール

F. ショパン エチュード op. 10-8 op. 10-12

「大岡訓子 ピアノリサイタル」（自主公演）

2016年12月15日（木） 開演：19:00 電気文化会館 ザ コンサートホール

J. ハイドン アンダンテと変奏曲 へ短調 Hob. X VII:6

F. ショパン エチュード op. 10-No. 4 嬰ハ短調

No. 5 変ト長調「黒鍵」

No. 8 へ長調

No. 12 ハ短調「革命」

バラード 第3番 変イ長調 op. 47

L.v. ベートーヴェン ピアノソナタ Nr. 31 変イ長調 op. 110

このプログラムは、古典派からロマン派における 変イ長調を軸とした調性感でまとめている。ショパン バラード op. 47、ベートーヴェン ソナタ op. 110 は、変イ長調であり、ハイドン アンダンテと変奏曲は 平行調へ短調になっており、ショパン エチュード4曲を経て調性感が心地よく、聴覚から人の心に伝わるリサイタルプログラムとした。

「午後のアンサンブル」 瑞穂区在住演奏家による ゲストを迎えて

主催：名古屋市瑞穂文化小劇場

協力：株式会社河合楽器製作所

2017年3月19日（日） 開演：14:00 名古屋市瑞穂文化小劇場

ピアノデュオ（共演者 金山正一）

C.サン=サーンス ベートーヴェンの主題による変奏曲 op. 35

J. プラームス ワルツ集 op. 39 より

J. シュトラウス（イムレ・ローマン編曲） 「美しき青きドナウ」

地元への芸術、文化の発展を願い、演奏にて地域の方々に貢献することができた。新しい瑞穂文化小劇場の主催であり、ゲストを迎えて多彩な、楽しめる構成とし、多くの聴衆に好評を得た。地域密着型のような演奏会は今後も企画、貢献していきたいと思っている。

演奏会報告

■ 佐藤 恵子

2016年9月10日 14:00 開演 津リージョンプラザお城ホール

愛知県立芸術大学創立50周年記念コンサート

主催 愛知県立芸術大学音楽学部同窓会三重支部

<ピアノデュオ>

ラフマニノフ作曲 組曲 op.17 より

3.ロマンス 4.タランテラ (1st.織田寛子/2nd 佐藤恵子)

2016年9月25日 18:00 開演 愛知県芸術劇場コンサートホール

あいちトリエンナーレ2016舞台芸術公演プログラム

愛知ロシア音楽研究会特別公演

「ロシア音の旅・おはなしの音楽」

<ソロ>

チャイコフスキイ作曲「四季」op.37 より

10月<秋の歌> 11月<トロイカで>

<伴奏>

ラフマニノフ作曲 ヴォカリーズ (金原聰子)

ショスタコーヴィチ作曲 映画音楽「呼応計画」より

(寛真美子/金原聰子/寛聰子/木村洋子/安原雅之)

2016年10月30日 15:00 開演 めいおんホール

めいおん音楽祭「ピアノ教員コンサート」

～アンコール曲を集めて2～

<ピアノデュオ>

サン・サーンス作曲「死の舞踏」1st.佐藤恵子/2nd 清水皇樹

2017年3月9日 18:30 開演 アートピアホール

NCM 管弦楽団第 10 回定期演奏会

2 台ピアノの為の協奏曲変ホ長調 K.365

1st.佐藤恵子/2nd.中川朋子 指揮田久保裕一

色々なホールで演奏した一年でした。ホールにはそれぞれの特徴があり、演奏した曲目も違いますが、得難い経験となりました。

竹内 梓 研究紀要演奏会報告書（第36回）

■ 竹内 梓

2016年3月10日（木）

- 演奏者氏名 竹内 梓
- 演奏研究テーマ 第46回 名古屋管楽五重奏団演奏会
- 主 催 名古屋管楽五重奏団
- 場 所 電気文化会館 ザコンサートホール
- 目的及び内容
 - 目的 定期演奏会
 - 内容 フルート、オーボエ、クラリネット、ホルン、ファゴット、ピアノによる演奏
- 出演者 フルート 竹内 梓
 オーボエ 加藤英子
 クラリネット 山川真喜子
 ファゴット 中山優希
 ホルン 宇井智美
 ピアノ 清水皇樹
- ・ディベルティメント J.ハイドン
 - ・メリーブラック ウィドー A.プリンツ
 - ・「スラヴ舞曲集」より第8、10、15番 A.ドヴォルザーク
 - ・17世紀の古いハンガリー舞曲 F.ファルカシュ
 - ・セレナーデ ニ短調 六重奏曲 A.ドヴォルザーク

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

毎年この時期に開催される、恒例の定期演奏会である。今回の特徴は、伝統的な要素を取り入れられた曲を主に選んでのプログラムであった。木管五重奏曲の定番である、ハイドンのディベルティメントから始まり、ファルカシュ、ドヴォルザークと中欧の作曲家の作品を演奏した。スラヴ舞曲やハンガリー舞曲など、木管楽器の音色を実にうまく使った作風で、特にスラヴ舞曲などは、オリジナルとはまた違った味わいがあった。セレナーデも原曲の弦楽アンサンブルと違い、ピアノが加わった六重奏により、重厚かつ、色彩感豊

かな響きで、聞き映えのする編曲になっている。聴衆も、聞き馴染みのある曲であったせいか、聞き入ってくれたようだ。



2016年7月29日（金）

○演奏者氏名 竹内 梓

○主 催 中部電力株式会社

○演奏研究テーマ サロンコンサート

○場 所 名古屋マリオットアソシアホテル

○目的及び内容

目的 レセプションコンサート

内容 フルート、チェロ、ピアノ、ドラムスによる演奏

出演者 フルート 竹内 梓

チェロ 小川剛一郎

ピアノ 佐々木仔利子

ドラムス 長谷川裕祐

・ボレロ

M. ラヴェル

・アイランデーズ

C. ボーリング

・仮面舞踏会より「ワルツ」

A. ハチャトゥリアン

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

日本室内楽アカデミーメンバーによる、サロンコンサートである。フルート、チェロ、ピアノにドラムスの加わった編成で演奏をした。打楽器が加わることにより、曲のリズムの基盤がしっかりと支えられ、テンポも安定してとても演奏し易かった。特にボレロでは、終始奏されるドラムスのリズムにより曲の流れに生氣を感じられ、曲の最後に向かって盛り上げることができた。ボリングの曲では、ほぼ指定の編成で演奏でき、オリジナルの響きと雰囲気を味わっていただけたと思う。

2016年10月31日（月）

○演奏者氏名 竹内 梓

○主 催 めいおん音楽祭実行委員会

○演奏研究テーマ コラボレーション

○場 所 名古屋音楽大学 Do プラザ開蔵 ホール Do

○目的及び内容

目的 演奏会

内容 フルート、電子オルガンによる演奏

出演者 フルート 竹内 梓、澤田奈央

電子オルガン 太田英美

・2本のフルートのための協奏曲ト長調

D. チマローザ

・フルートとジャズピアノトリオのための第1組曲より

センチメンタル、ヴェローチェ

C. ボリング

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

第4回めいおん音楽祭参加の、学部学生との共演のコンサートで、昨年に続き2回目の開催である。今回は複数の楽器パートを電子オルガン1台に受け持つてもらい、さらにオリジナル音源に近い音色で再現しての演奏を目指した。チマローザの協奏曲では、ピアノ伴奏と違い、弦、管楽器の音色へのオーケストレーションにより、臨場感は増した。ボリングの曲についても、ドラムスやベースの鮮明な音により、ジャズピアノトリオに迫る演奏効果は出せたのではないかと思う。最近の電子楽器の性能の躍進は目を見張るものがある。それ故に、演奏者には、機器について、アナログ楽器とはまた異なる分野の知識の必要がわかつた。しかし、今回、とても有効な演奏の機会であったので、今後もまた企画し

てみたいと思っている。

2016年11月17日（木）

- 演奏者氏名 竹内 梓
- 主 催 名古屋音楽大学 管楽コース フルート専攻生
- 演奏研究テーマ 第6回 フルートオーケストラ定期演奏会
- 場 所 名古屋音楽大学めいおんホール
- 目的及び内容

目 的	定期演奏会
内 容	フルートオーケストラによる演奏
出演者	フルート 名古屋音楽大学フルート専攻生
	指揮 竹内 梓

- ・「魔笛」序曲 W. A. モーツアルト
 - ・プランデンブルク協奏曲 第3番 J. S. バッハ
 - ・交響曲 第8番「未完成」より第1楽章 F. シューベルト
 - ・セミラーミデ序曲 G. ロッシーニ
 - ・小組曲より 小舟にて、メヌエット、バレエ C. ドビュッシー
 - ・ペールギュント 第1組曲 E. グリーグ
- 朝、オーゼの死、アニトラの踊り、山の魔王の宮殿にて

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

名音大管楽コースフルート専攻生による、管楽合奏の総まとめのフルートオーケストラ第6回定期演奏会である。ピッコロからコントラバスフルートまで同族楽器をすべて使用し演奏をした。今回演奏した曲は、全て原曲はオーケストラで演奏される曲の編曲作品である。ダイナミックの変化、ハーモニーの色彩感、テンポなどフルートオーケストラならではの特徴を生かしつつ、オリジナル編成の響きにできるだけ近づけるように演奏したつもりである。今回のプログラムは、全曲、学生全員参加で、目標の演奏会に向けて一丸となり気持ちを一つにでき、とても有意義であった。また、来年度も是非機会を作り私も指揮として参加したい。



2016年12月17日（土）

○演奏者氏名 竹内 梓

○主 催 フルートアンサンブル「虹色の笛」

○演奏研究テーマ ロビーコンサート

○場 所 竹内整形外科・内科クリニックロビー

○目的及び内容

目的 クリスマスコンサート

内容 フルートアンサンブルによる演奏

出演者 フルート 竹内 梓、小島賢司、三村幸宏、岡村富美子、
河合夕起子、杉江厚美、杉本 悠、増岡恵美

打楽器 杉本昇志

・ハレルヤ コーラス

G. F. ヘンデル

・くるみ割り人形より「花のワルツ」

G. I. チャイコフスキイ

・ワルツィング キャット

L. アンダーソン

・クラシックメドレー

アヴェ・マリア（シューベルト～グノー）

- ・ここにしか咲かない花
- ・世界に一つだけの花
- ・その他

小渕健太郎
楳原敬之

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

私と、生徒さんで結成しているフルートアンサンブル「虹色の笛」との病院のロビーでのコンサートである。今回で8回目で、患者さんだけではなく、病院の職員や一般の方も対象としている。プログラムは、ピッコロからバスフルートまで使用し、クリスマスにふさわしい選曲をした。同族楽器だけのアンサンブルのため、編成や、演奏形態を変えたり伴奏CDを使っての演奏をなど、工夫をこらした。そのせいか、メンバー全員とても気分よく演奏することができた。途中の休憩では、お菓子付きのティータイムも用意され、聴衆もしばらくつろぐことができ、十分楽しんでもらえたのではないかと思う。

演奏活動・研究活動の報告

■ 中川 朋子

2016年1月14日（木） 開演：19:00 場所：芸術館（かんげいかん） 東京都杉並区荻窪

現代音楽の交差点—日本/アイルランド— 主催：Company Bene

出演

クラリネット：ポール・ロウ氏 ピアノ：中川朋子

プログラム

マリアン・インゴールドスビー：Ah, the sad expression in the eyes of that caged bird envying the butterfly

アマンダ・フィーリー：Brief and IIIheld for clarinet and piano

小櫻秀樹：TLND for bass clarinet

リンダ・バックリー：Liquid Mercury for piano & improvising clarinet

ジェーン・オレアリー：murmurs & echoes, five miniatures for clarinet and piano

鈴木治行：句読点X for clarinet

グレイン・マルヴェイ：Plurabelle for clarinet/bass clarinet and piano

木下正道：海の手II for clarinet

ケネス・エッジ：Wait a while for clarinet and piano

アイルランド王立音楽院クラリネット科・ポール・ロウ教授とアイルランドの作品を共演。

プログラム中のアイルランドの作品は、今日のアイルランドで最も優れた作曲者の作品としてロウ氏によって選曲された。すべて日本初演曲。

2日前の1月12日、名古屋音楽大学において、ロウ教授による講演とコンサートが開催され、その際に、14日のプログラムからアイルランドの作品を数曲共演した。

グレイン・マルヴェイ氏の作品は曲中に、内部奏法（ピアノの弦を直接指ではなく）が含まれ、名古屋音楽大学においては指示通り、独特な演奏法を試みた。

芸術館においては、ホールの規定により内部奏法は出来ず、マルヴェイ氏の了解を得て私のアレンジに任せられた。なるべく元のイメージに沿うように努めたが、後日、マルヴェイ氏からとても良い評価を頂き、安堵した。

ロウ氏の選曲によるアイルランド作品は、現代音楽でありながらも、伝統音楽の趣が感じられ、どこか懐かしく親しみやすいメロディーで、楽しく演奏させて頂く事が出来た。ロウ氏のご紹介の通り、知的なインスピレーションが感じられるマリアン・インゴールドスビー氏、アマンダ・フィーリー氏は自由で開放感に満ちた作品。

リンダ・バックリー 氏の作品は、クラリネットパートが即興演奏となっていたが、今回はピアノ ソロで演奏した。アイルランド音楽界の重鎮であるジェーン・オレアリー氏の作品は、クラリネットとピアノの響きを最大限に生かした美しい曲。プログラムの最後、ケネス・エッジ氏の作品はジャズの要素を取り入れられ、リズム感に溢れ、会場も大いに盛り上がり皆様に喜んで頂く事が出来た。

ロウ氏と共に演させて頂き、ロウ氏の奏でるクラリネットの美しい響きに魅了されながら、アイルランドの 現代音楽に出会うことが出来、大変貴重な経験となった。

2016年2月23日（火） 開演：14:00 場所：名古屋市中区役ホール

ヴィクトル・ウルマンの音楽と人生

主催：名古屋市教育委員会生涯学習課（分室）

講師：中川朋子（Pf.）

ヴィクトル・ウルマン（1898年～1944年）はユダヤ系の作曲家で、ナチスに弾圧され、その才能ある人生を絶たれた。過酷な収容所の中でも作品を生み出し続けた彼の人生を通して音楽の力、喜びについて講演し、最後のピアノソナタ第7番の第5楽章も演奏した。講演は、下記の項目に沿って進めた。（項目ごとに要点・解説のプリントを配布した）

- (1) 誕生、幼少～青年時代（1909年～1911年）
- (2) シェーンベルクとの出会い
- (3) 指揮者、作曲家として
- (4) 神智学との出会い
- (5) ヴァイマル（ワイマール）共和制からナチス政権へ（時代背景）
- (6) プラハでの活躍①受賞②ウルマンのピアノソナタ③ピアノコンチェルト作品25
- (7) テレージェンシュタット（ゲットー開設）①収容所が出来た初めの頃②1942年頃から
- (8) テレージェンシュタットでのウルマン
- (9) テレージェンシュタットの実状（1944年頃）
- (10) テレジンからアウシュビッツへ 1944年10月18日、命を断たれる
- (11) ピアノソナタ第7番

作品完成日、1944年8月22日と楽譜に記される
表紙にはウルマンの3人の子供たちの名前と、子供たちにこの曲を捧げると書か
れている

第1楽章 マーラーの雰囲気が漂う
第2楽章 行進曲「テレージェンシュタットのスケッチブック」と題される
第3楽章 逆行型で作曲される 逆行の作曲法は、「死」と「無限」の象徴
第4楽章 ウィーンの作曲家リヒャルト・ホイベルガーのオペレッタ「オペラ舞
踏会」から引用される

第5楽章 ヘブライの主題による変奏曲とフーガ

主題のヘブライ民謡は、ユダヤ人作曲家エフダ・シャレットの「レイチェル
歌」。フーガは、ヘブライのテーマと「汝ら神の神戦士たちよ」の聖歌、更に
B A C H のモチーフで構成されている。

2014年は、ウルマン没後70年にあたり、そのことから、平和を祈るキャンペーンとしてモーツアルテウム音楽大学の教授によるコンサートがザルツブルクで開催された。又、2015年は戦後70年にあたり、これらのことから、講演のテーマを「ヴィクトル・ウルマンの音楽と人生」に選んだ。ウルマンの話題は、全体として重いテーマではあったが、一人の偉大な作曲家がいたという事実を、この講演で伝えることが出来たのではないかと思う。

2016年4月3日（日） 14:00 開演 場所：5 /R Hall & Gallery 音楽ホール

中川朋子・春のピアノ トークコンサートⅡ

メンデルスゾーン：無言歌 Op. 62 より

「5月のそよ風」「ヴェネツィアの舟歌」「春の歌」

シューベルト：幻想曲 Op. 15 ハ長調「さすらい人幻想曲」

シューマン：森の情景 Op. 82

ドビュッシー：映像第2集

スクリヤービン：ピアノソナタ第5番 Op. 53

5 /R Hall & Gallery での春のピアノ トークコンサートは2回目を迎え、「春の歌」など親しみやすく、季節感のある曲目を取り入れたプログラムで臨んだ。シューベルト「さすらい人幻想曲」は、更に研究し、是非、演奏してみたい曲の一つである。アンコールはメンデルスゾーン無言歌より「ヴェニスのゴンドラの唄」、リスト「献呈」を演奏。

お客様の温かい拍手を頂き、アットホームな雰囲気でプログラムを進める事が出来た。

2016年4月10日（日） 14:00 開演 場所：名古屋市文化小劇場

煌めく管のひびき 小櫻秀爾 管楽器作品演奏会

出演者：亀井明良氏(S. Sax.) 瀧彬友氏(A. Sax.) 中山順次氏(T. Sax.) 櫻井牧男氏(B. Sax.)

原田綾子氏(CL.) 新井雅夫氏(Hn.) 中川朋子(Pf.)

プログラム

- 1、サクソフォンとピアノのためのディベルティメント
- 2、クラリネット・ホルンピアノのための対話
- 3、サクソフォン四重奏のための小組曲
- 4、クラリネットとピアノのための群生海
- 5、サクソフォン四重奏曲「カプリチョ」
- 6、サクソフォン四重奏曲「RAKU」

プログラムの1、2、4の小櫻秀爾氏の管楽器作品を今回、初めて共演させて頂いた。

サクソフォン、クラリネット、ホルンの響きの中で、ピアノの音色をどのように主張するべきか、当日は「対話」を楽しみながら演奏させて頂いた。

2016年7月10日（日） 場所：河北町 サハトベに花ホール

第17回山形県ジュニアピノコンクール予選の審査員を務めた

主催：山形県ジュニアピノコンクール実行委員会

審査員長・中野孝紀氏

審査員・渋谷るり子氏、植木由利鈴氏、鈴木美奈氏、田原さえ氏、田中千子氏、庄子みどり氏、浅野純子氏、佐藤博幸氏、松本裕子氏、松本裕美子氏、中川朋子

6地区の予選を経て、9月3日4日に山形市中央公民館ホールにて本線が行われた。私は村山・寒河江地区予選の審査を担当した。

2016年10月1日（土） 場所：ハートピア春江（大ホール）福井県坂井市

第3回さかい九頭竜音楽コンクールの審査員を務めた。

主催：(公財) 坂井市文化振興事業団

審査員（ピアノ・マリンバ部門）：練木繁夫氏、小川佳津子氏、中川朋子

山形県ジュニアピアノコンクール、さかい九頭竜音楽コンクールも共に、地域の音楽振興と若い演奏家育成を目的に、地域のご協力とご尽力によって毎年開催されている。

コンクール終了後の全体講評で私は、「更なる目標として、今後、多くの曲を勉強して行く中で、時代ごとの作曲者が持つ音楽の特徴を知って、表現出来るようになれば、より楽しく演奏出来るでしょう」などと述べた。

2016年12月7日（水） 開演：19:00 場所：ザ・コンサートホール 名古屋市電気文化会館

MOSAIC

CONCERT for 2 COMPOSERS

SHUJI KOZAKURA & AKIRA NOMURA

出演者：井本聖子氏（二十五弦箏）、森山孝光氏（Bar）、森山康子氏（Pf）、廣瀬恵子氏（Pf）、中川朋子（Pf）

プログラム

- 1、出会い～二十五弦箏のための～小櫻秀爾
- 2、鎮魂歌・あざみの花に 野村朗
- 3、ピアノ組曲「生きている星 小櫻秀爾
- 4、懐かしい明日へ～もう一つの鎮魂歌～ 野村朗
- 5、ピアノソナタ第1番 小櫻秀爾

プログラム最後の小櫻秀爾氏作品、ピアノソナタ第1番を演奏した。

この作品の持つキャラクターを、私なりに表現することに努めた。

今年度は現代音楽の分野に於いて、アイルランドの初演作品や日本の作品（小櫻秀爾氏）を演奏する機会を得た。貴重な経験を今後の糧としたい。

名古屋音楽大学研究紀要 第36号

平成29年3月31日 発行

編集者 研究紀要編集委員会

印刷所 株式会社 一誠社

発行所 名古屋音楽大学

〒453-8540 名古屋市中村区稲葉地町7-1

電話〈052〉411-1115

**BULLETIN
OF
NAGOYA COLLEGE OF MUSIC**
Vol. 36

Contents

Cultural assumptions, reactions, and attitude to GIM among Japanese GIM level I trainees: A survey	Yuji IGARI	1
An Investigation of Elliot Eisner's thought of <i>The Educational Imagination</i>	Shigeaki KONDO	15
Franz Schreker's Opera "Die Gezeichneten" (The Stigmatized) —Influences of the Wiener Moderne as compositions background—	Toru TANABE	31
Las características generales de la música española XIV —Diferencia local y variedad País Vasco II—	José Santiago ÁLVAREZ-TALADRIZ	57

March 2018

NOGOYA COLLEGE OF MUSIC

7-1 Inabaji-cho, Nakamura-ku, Nagoya, Japan