

女性と音楽研究フォーラム 会報 第10号

Bulletin of Women & Music Study Forum Vol. 10 (June 2012)

目次

地域で女性作曲家を演奏する、ということとは [2008年度第5回例会発表要旨] (山本光世)	1
修士論文『エイミー・ビーチのピアノ独奏作品研究』について [2008年度第8回例会発表要旨] (川村優子)	3
イギリス女性参政権運動と女性音楽家～女性音楽家協会を中心に～ [2009年度第5回例会発表要旨] (西阪多恵子)	5
クララ・シューマンを描いた映画3作品の比較と考察 [2009年度第6回例会発表要旨] (川嶋ひろ子)	8
音楽表現に性差はあるか?～メンデルスゾーン姉弟のチェロ作品を めぐって [2010年度第2回例会発表要旨] (玉川裕子)	10
修士論文要旨『東京都江戸川区の民俗芸能葛西おしゃらくについて』 [2010年度第5回例会発表要旨] (渡邊佐恵子)	16
2008年度～2010年度 例会発表一覧	18
コンサート・イベント開催情報	20
ニュース etc.	22

女性と音楽研究フォーラム

Women & Music Study Forum

地域で女性作曲家を演奏する、ということとは

山本 光世(やまもと みつよ)

はじめに

隙あれば、女性作曲家を紹介してゆこう。

子どもを産んでから、女性が育児と仕事を苦しまないで続けていくことが出来ないのか考え続けてきた。その可能性を潰している男女格差、に気づいてから、私の興味は自然に女性の音楽家がどのように家事育児と仕事をこなしてきたかに向いた。そして、微力ながら、女性作曲家の作品に光を当てたいと考えるようになった。

私自身の能力に限界があるので、少しでも周りより優位に立てるときを逃さず、つまりゲリラ的に、地域や小さな集まりでの演奏の場で女性作曲家の作品を取り上げるようにしてきた。

しかしながら、自分自身の経験も、既存の演奏会での実例も足りないため、プログラム作りと紹介の仕方にいつも手法の乏しさを感じてきた。

この例会での発表を通じて、アイデアが生まれたらと思う。

女性作曲家を紹介するプログラム作りは、小さな場にかぎらずどんな演奏会でも共通する課題だと思われる。小さな場では時間の制約や主催者の希望等から、より集約して伝える技術があるだろうと考えられる。

I 地域で女性作曲家を紹介してきた演奏の場

- ・区のお昼休みコンサート。15分程度、お話と演奏、テーマあり。演奏会としての対象は決まっていないが、実際には、時間にゆとりがあり、ある程度決まった顔ぶれのシルバー世代が6割程度。
- ・小学校のふれあいコンサート、小学校の体育館、5~10分程度。自由な内容。
- ・地域での絵本の読み聞かせ活動の一環として。ベビーサークルの会で。または、大人のお話会、と銘打って。そのなかで女性作曲家を紹介。NPO法人や区の主催。

II プログラム作り

♪これまでの例

<主催者からテーマが与えられている時。(「」内は、テーマ)>

「ショパン」⇒クララ・シューマン：音楽の夜会(Op.6)の夜想曲とショパン：バラード2番

「歓喜」⇒モーツァルト：K.311 第一楽章とショパン：エチュード2曲とシャミナード：スカーフダンス

「ミュージカルナンバー」⇒私のお気に入り(my favorite things)編曲とクララ・シューマン：ロマンス(Op.5-3)とリスト：雪かき

「ワルツ」⇒ビーチ：ママのワルツとショパン：ワルツ遺作ホ短調、エチュード5曲

「夢」⇒リスト：愛の夢とクララ後期(Op.21)のロマンスより1曲とショパン：幻想即興曲

「クリスマス」⇒ビーチ：スライディング・オン・ザ・アイスとモーツァルト K.545 第3楽章とショパン：エチュード3曲

<テーマが与えられていない時>

- ・大人のためのお話会にて、金子みすずの詩の朗読に既存の曲を編曲して。女性の作曲家として紹介しながら、ビーチ：ママのワルツ、クララ・シューマン：ロマンス、シャミナード：スカーフダンス。
- ・建設されて100年の横浜の西洋館でビーチの曲。建設当時に生きた作曲家として紹介。
- ・同じく西洋館で、中華街に近いのに話を引掛けて、中国人女性作曲家 Chen Yi (陳怡) の子ども向け小品。
- ・普通の音楽会でクララ・シューマンやシャミナードをただ、弾く。

♪プログラム作りにおいて、わたしが遭遇しやすい問題点

- ・女性作曲家をただ並べても、とりとめがなく、まとまりがつかないと感じてきた。作曲家と同時代のつながり、または縦の時間でのつながりに、意味を見出して、プログラムを組んでみたい、と思う。どんなプログラムが可能だろうか?

- ・色々な曲を探そうとはしているが、クララ・シューマンのように手に入りやすい作曲のものばかりになりやすい。
- ・ショパンやリストの間に弾く曲、になってしまいやすい。女性作曲家の選び方、プレゼンのしかたに工夫が足りないのかもしれないが、色々弾いても最後にショパンを弾くと、「ショパンが良かった」と言われてしまう。
- ・勉強不足なのかも知れないが正直に言うと、10分程度の中身の詰まった曲になかなか出会えないように思う。
- ・生徒に邦人作品として弾かせる場合も、5～8分程度で印象的で表現にファンタジーを持ちやすく、技術も少しは聴かせるような曲が見つけない。なかなか出版されない。
- ・「知らない曲だと眠くなっちゃうのよね」と言われる。

♪今のところの工夫

- ・脈絡なくても女性作曲家を入れてしまう。
- ・子育て、といったテーマにしてトークでつなげる。
- ・歴史上のある点をテーマに展開する。クララ・ヴィーク家とショパンの出会った日。
- ・弾く前、曲間で解説等を含めたトークを求められることが多い。簡単ではあるが、聴きなれない作曲家について言葉で紹介するにはよいチャンスである。そういったとき、女性作曲家のおかれた立場を尊重した、的を射た解説が出来るべく、努力中である。
- ・女性作曲家の大きくコピーした肖像画を見せる

Ⅲ 小学校での演奏—広範囲での教育活動としての可能性—

娘が通う地域の小学校は、総合学習的な行事に力を入れている。体育館のグランドピアノ等で5分程度演奏できる。トーク可。

もう少し、時間を長く入り込める余地を探しているが、まだ私が、子どもたちに伝えるほどの指導の形やカリキュラムを持っていない。そこを開拓していけたらいいと思う。

Ⅳ 演奏と経済

今の社会の状況では、一部のピアニストを除いて、弾くことで生活していくことは難しい。演奏会を開催することは、勉強と考える人がほとんどであると考えられる。

それでも、あまり経済的にマイナスにならずに、ある程度会場やピアノが良い環境で、女性作曲家を独自の方法で紹介してゆく、のが目標。

Ⅴ 例会にて得た参考意見

- ・謝金などが発生しないことは、逆に市場原理に振り回されない利点がある。これは、プログラムの自由さにつながられる。
- ・アメリカで女性作曲家をどう紹介するかを書かれたものがある。例えば、一人の作曲家に絞って、時代別に、ワルツ、マズルカといったジャンルごとに、同時代で異なるジャンルを紹介する、など。
- ・お気に入りの曲を決めておき、いつも最後に「毎度おなじみの、この曲を演奏します」といって、弾く。お客さんはいつの間にか覚える。(さお竹屋方式)

おわりに

普段の仕事と違う内容のトークだったので、話題に進展性があるだろうかと迷いながら会場へ向かった。結果的には、ぼんやりとしながら行ってきたいわゆるボランティア演奏に、方向性が見え、課題も生まれた。市場原理に振り回されないのだ、という意見には力強さを感じ、アメリカでの紹介方法には、やはり模索してきた先人たちがいるのだと力づけられた。“お気に入りの曲探し”は今一番の楽しいお悩み事となり、あれこれ楽譜を引っ張り出している最中である。ありがとうございました。



修士論文『エイミー・ビーチの独奏ピアノ作品研究』について

川村 優子(かわむら ゆうこ)

エイミー・ビーチ Amy Beach(1867 ニューハンプシャー州ウェストヘカー-1944 ニューヨーク)はアメリカの女性作曲家の中で草分け的な存在でピアニストでもある。彼女は多岐にわたるジャンルで 300 を超える作品を残し、その一方で演奏や教育の分野でも精力的な活動を行った。しかし、生前の活躍とは裏腹にアメリカ国内でも彼女の名は没後久しく忘れられ 1970 年代になってその生涯や作品が見直され始めたという。私はかつてピアノを専攻したこともあり、エイミー・ビーチのピアノ作品を通して彼女の生涯とその音楽について理解を深めたいと思った。

<本論文の目的とアプローチの仕方>

Adrienne Fried Block による伝記『Amy Beach Passionate Victorian: the Life and Work of an American Composer 1867-1944』を基本文献とし、蒐集した独奏ピアノ作品 70 曲余りを考察することによってエイミー・ビーチのピアノ作品の全体像と特徴的な要素を明らかにする。

<論文の構成>

以下のタイトルの 4 章と、付録として「エイミー・ビーチ独奏ピアノ作品表」を付した。

<論文の概要>

【第 1 章 生涯の概観】

エイミーの生涯は夫ヘンリーの死を境に大きく 2 つに分けられる。すなわち前半は両親や夫ヘンリーに見守られながらボストンで過ごした 40 年余りの日々であり、後半は単身渡欧後アメリカ国内でピアニストとして再デビューし、作曲、演奏、教育分野に於いて 70 歳まで幅広い音楽活動を行った時期であ

る。1910 年までの平穏な前半期に比べ、後半は世の荒波に揉まれいくつかの試練を乗り越えて自らの運命を切り開いて生涯音楽と向き合った人生であった。

【第 2 章 19 世紀末のボストンと時代背景】

4 歳の時からボストンに住まうようになったエイミーはこの町の恵まれた環境の下で音楽家として大きな成長を遂げることができた。当時のボストンはヨーロッパや合衆国に於けるクラシック音楽関係の情報が数多く寄せられ、ここで暮らすニューイングランド系の上流階級知識人らは芸術音楽を高く評価し、自らがパトロンとなって地域の作曲家や演奏家を支援した。また音楽愛好家や音楽家サークルの中で率直な意見交換も盛んで、知的芸術的な文化の担い手であれば誰でもが彼らの仲間として暖かく迎え入れられた。エイミーをピアニスト、作曲家として紹介したのはボストン交響楽団をはじめとする一流の演奏組織グループであった。

エイミーは結婚後いったんピアニストとしてのキャリアを諦め、作曲家へと転向する。このことは「女性は家に」という当時の社会通念に従った形ではあったが、彼女は演奏も作曲も相補的なものと捉え現状をポジティブに受け入れたともいえる。エイミーは女性に対する否定的な発言には反論もしたが、それらは客観的且つ宥和的なものだった。長年“Mrs.H.H.A.Beach”の名で自らの作品を発表したという無意識ともいえる保守的な一面がある一方、子供がいなかった彼女は家事や育児に束縛されることなく男性と同じ条件で仕事をすることができたのである。

【第 3 章 エイミー・ビーチの独奏ピアノ作品】

ビーチは生涯にわたってピアノ作品を書いた。この章では蒐集した独奏ピアノ作品(3 曲を除く全て)を、作曲年順にグループに分け個々に考察した。考察にあたっては、各曲のタイトルの日本語訳、作曲・初版年、調性、拍子、速度・曲想標語を記し、CD 試聴や試弾を通しての簡単な楽曲分析と形式の記述を含ませた。

【第4章 ピアノ作品の全体像と特徴的要素】

ビーチのピアノ作品は曲種としては「変奏曲」「前奏曲」というような伝統的なタイトルをもつものもあるが大半は個々にタイトルをもったキャラクター・ピースである。内容としては、詩に靈感を得たもの、「自然」に因んだもの、あるいは詩編をイメージしたもの、そしてフォークソングの素材を用いたものなどに分類される。これらの作品の多くは自らの演奏会で新作をアピールする目的で書かれたが、親しい友人へ献呈されものも数編ある。

ビーチのピアノ作品は全般的には半音階主義、多様な和声、旋法的な音遣いが注目されるが、前半期のヴィルトゥオーソ的な華麗さは1920年以降薄れ、響き、構成ともにシンプルなものへと変化した。

19世紀後半から20世紀にかけて音楽史上各地でナショナリズムの萌芽があった。ビーチもそのような周囲の状況に影響を受けてアメリカ独自の音楽について考え、あるいは少数民族への思いやりを心に留めてそれらを作品に反映させている。

ビーチは後半の人生では後進へのアドヴァイスも行い、「子供のため」の作品にも取り組んだ。時代が急速に移り変わり彼女自身の書法にも転換がみられはしたが、彼女の音楽に対する姿勢は首尾一貫したものであった。「音楽は普遍的永遠なるもので人間の救いとなり精神を高めるもの」というのがビーチの信条であった。

<付記>

この論文に取り組みはじめた2007年の夏、たまたま友人に誘われて、知られざる作品を広める会主催の「女性作曲家音楽祭2007」のコンサートに行きました。そこで多くの女性作曲家の活躍を知り、コンサート終了後の講演会では楽譜の収集法などのお話を伺うこともできました。さらに翌年3月にフォーラム例会を見学し会員の皆さまから暖かいアドヴァイスをいただきました。これらのことが大きなステップとなって論文完成への道筋ができましたことを、あらためて感謝申し上げます。またフォーラム

での発表の際にご指摘を受けた表記の問題点などは論文の最終製本に生かすことができました。その他の反省点なども今後の課題にいたしたいと思います。

* 修士論文提出先：フェリス女学院大学大学院音楽研究科（音楽芸術専攻）2008年度提出

<参考文献>

Block, Adrienne Fried. *Amy Beach Passionate Victorian: the Life and Work of an American Composer 1867-1944*. New York: Oxford University Press, 1998.

Jenkins, Walter S. *The Remarkable Mrs. Beach, American Composer*. Warren, Mich.: Harmonie Park Press, 1994.



2009年度第6回例会(2009.12.12)発表要旨
イギリス女性参政権運動と女性音楽家
—女性音楽家協会を中心に

西阪 多恵子 (にしざか たえこ)

本発表は、20世紀初頭、欧米を席卷した女性参政権運動のさなかに設立され、政治への非関与を公言したイギリスの女性音楽家協会(Society of Women Musicians 以下 SWM)の女性参政権運動との関連についての考察である。

イギリスの女性参政権運動は1866年、女性参政権の請願書の議会提出に始まるといわれる。その後約30年、国政レベルでの進展はなかったが、1897年に女性参政権協会全国同盟(National Union of Women's Suffrage Societies 以下 NUWSS)、1903年に女性社会政治同盟(Women's Social and Political Union 以下 WSPU)が結成され、この二大組織を中心に運動は急速に高まっていった。1907年から翌年にかけては文学、美術、演劇関係の各女性組織が相次いで結成され、いずれもデモの参加やポスターの製作など参政権運動に積極的に関わった。

ロンドンにSWMが設立されたのは、まさにその絶頂期、4万人以上の女性参政権活動家が同市に結集した「女性たちの戴冠式行進」からひと月足らずの1911年7月11日である。ところがSWMは上述の女性組織と異なり、政治への非関与を宣言した。あくまで女性音楽家の相互協力を主目的とし、また、現代イギリス音楽の推進などを通して男性音楽家との協力もはかりつつ、演奏会や講演会など活発な活動を展開した。初年の会員数は約170名、内20名が男性準会員であった。

しかしながら、SWMは女性参政権運動と必ずしも無関係とはいえない。共通する背景があり、理想があった。社会階級としては、三人の設立メンバー(音楽学者マリオン・スコット、作曲家キャサリン・エグガー、声楽家ガートルード・イトン)を始め、会員の多くは当時の女性参政権運動の指導者

たちと同様、中流層の出自である。女性参政権運動の土壌となったフェミニズムの要因の一つは、19世紀半ばに急増した中流女性の困窮といわれるが、音楽界においても、王立音楽大学などの音楽学校から中流層を中心に多くの女性が輩出し、音楽は「嗜み」にとどめるべしとの慣習的制約が徐々にゆるむも、音楽家として機会に恵まれず、生活上も不安定な女性が増加していた。SWMにはプロもアマチュアもいるが、自己申告によるその区別を状況次第で度々覆す会員が少なくなかったという事実は、彼女たちの社会的経済的に複雑な状況を物語っている。

規約に明文化されたSWMの目的は、①音楽に関する議論や批評のための会合の場の提供②実務面に関する協力やアドバイスの提供③作曲家と演奏家の連携による作品試演の場の提供④その他協会のために望ましい主題の推進、の4項である。ここには、参政権運動はおろか女性の権利や機会均等の仄めかしすらみられない。しかしながら、発足集会における暫定会長エグガーによる演説には、運動の指導者たちと共有していた時代の息吹が躍動するようだ。

「おそらく、私たちが参政権運動の偽装組織ではないかと思っている人々がいるでしょう。けれども、私たちの参政権運動との関係は唯一、理想が共通しているということだけなのです。」ではその理想とは何か。エグガーは言う。「政治でも音楽でも黒幕が暗躍し、党略が幅をきかせています…女性参政権論者は政治の多くに浄化すべきことがあるのを知り、浄化によって改革を達成しようとしています。私たちは芸術界に多くの腐敗を見えています。大多数の女性は音楽がどのように扱われるべきか理想を持っていますが、音楽界を支配する商業主義という怪物と闘うことはできませんでした。これがSWMを形成した一つの大きな理由といえるでしょう。SWMは音楽生活を浄化し、世論を改革するのです。」

「浄化 purify」という言葉は伝統的な女性像を連想させる。女性の政治参加はその美德によって社会の浄化につながると主張した女性参政権論者は多い。女性自由連盟(WSPUから分離独立した組織)

の1910年頃の広報誌は、ニュージーランドやオーストラリアなどでは女性参政権を達成した結果として、社会的道徳的改革が促進されたと記している。また、NUWSSの指導者フォーセットは、女性は生来家庭向きであり、それこそが女性参政権の最も強力な理由であると述べた。いわく、家庭は国の最も重要な体制であり、家庭の清廉purityが損なわれれば国家もまた然り。子どもや病人への愛、優しさ、義務への従順さ、といった女性らしさのすべてが政治に求められているという。

女性参政権運動は、とりわけNUWSSなどの穏健派によってこうした伝統的な女性像を前面に掲げ、支持を広げていった。参政権はしばしば女性としての使命を果たすための手立てとして強調された。

「社会的清廉の点で、女性の力は殆ど唯一の希望です… 政治から離れていようとする女性に申し上げましょう…あなたは、この国によって、この運動によって、人間愛によって、義務によって、必要とされているのです」(女性自由連盟広報誌に掲載された1909年の集会演説の抜粋、無記名) この論調は先のSWMの発足演説に相通じるものであろう。その中でエッガーはまた次のように呼びかけている。

「音楽の因習は異議申し立てされなければなりません。女性たちはすでにあらゆるやり方で因習への異議申し立てをしています。…立ち上がったのは、女性たちのなかでも働く人、労働者、慈善家であり、そこにはまだ未来の芸術家はいません。芸術の新たな祭壇に灯をともしるときではありませんか。世界は来るべき音楽を必要としているではありませんか。その必要が女性によって満たされるべく、願おうではありませんか。」

SWMの目標は女性同士の助け合いにとどまらない。ここには女性への確信が満ち溢れ、女性を必要とする社会(音楽界)のために、女性のなすべきことが高らかにうたわれている。それは男性と相違する女性の資質に対する称賛であり、伝統的な女性像の延長線上にあるといえるのではないだろうか。そこに女性参政権運動への幅広い支持に繋がった主

張との共通性があるように思われる。

また、参政権運動の指導者たちが、運動の高まり以前に社会改革運動などを通じて組織力や運営手腕を徐々に培ったように、学生組合の結成や室内楽団のリーダーなどを経験したマリオン・スコットを初め、SWMの中心的な担い手たちは現状に対応する実践力をすでに身につけていたようである。理事の一人にエセル・スマイスを擁するSWMが初代会長にリザ・レーマンをたてたことは、新組織を著名な音楽家の名で格付けるとともに、リスペクタブルな女性組織として印象付ける効果をももたらしたであろう。おりしもスマイスは過激な実力闘争で知られたWSPUに入党、活動を開始していた。また作曲家として大規模なオペラで知られたスマイスに対し、歌曲の作曲家であり、結婚を機に歌手活動から退いたレーマンは、対照的な女性像の表象といえる。40年後、故スコットの業績を称えたエッガーの言葉「リザ・レーマンの淑女らしさとスマイスの闘う勇敢さを持って目標を達成した」とは、SWMの方針を端的に示すものと思われる。

SWMは組織として女性参政権運動に関わらなかったが、同会員に限らず、個人やグループとして運動に関わった音楽家は数多い。2年間運動に没頭したスマイスはその最たる者であろうが、多くは活動家としてではなく、女性参政権運動の集会やそのための募金コンサートでの演奏によって運動に加わった。そうしたSWM会員にはレベッカ・クラーク、メイ・ミュークル、マリー・ブレマら名だたる演奏家や歌手も少なくない。さらに、運動を支持した音楽家は女性だけではない。「女性参政権を支持する代表的男性の宣言」(女性参政権男性連盟発行1909年)のリストには、音楽学者アーネスト・ウォーカーや作曲家で当時の王立音楽大学学長ハーバート・パリーらそうそうたる実力者も名を連ねている。こうした状況から、当時女性参政権運動がきわめて広く一般の関心事であり、音楽界もその例外ではなかったことが示唆されよう。しかしまた、それにもかかわらず(あるいはそれだからこそ)SWMの発足を

伝える 12 もの新聞の中に「参政権の支持者が芸術の協会に政治を持ち込もうとしないか… 断じて禁じなければ SWM の将来は危うい」(*Musical News* 1911.9.9) との忠告があり、それを予見するかのよう
に SWM がその非政治性を強調したことに、芸術音楽を現実社会から超越した世界として守ろうとする
伝統の根強さも浮き彫りにされよう。

しかしながら、すでに明らかなように SWM は社会から超越した存在だったのではない。設立メンバーを始め、多くの会員は直接間接に参政権運動との関係で組織運営の力や思想、思考や表現方法を育み、多くの女性参政権運動家と同様に *purity* に代表される伝統的な女性像を受け継ぎながら組織を担った。それは内面化された価値観の表出であったかもしれないが、また意識的無意識的な戦略的方法であったかもしれない。あるいはその両方であったかもしれない。その関係は真意か方便かの二者択一ではなく、新旧さまざまな価値観が交錯し、現実的な問題に直面する中で、両者が分節しがたく絡み合っていたように思われる。ちなみに 1918 年、SWM 男性準会員で *Music Student* 編集長スコールズは同誌上で「男性にとっての模範」との見出しで SWM を紹介し、次のように結んでいる。「SWM に加入しないロンドンの音楽女性は…公共の精神を欠く。私がロイド＝ジョージ(首相)ならそのような者に選挙権は与えない。」SWM に対する称賛に女性参政権運動への揶揄を用いるというレトリックは男性の優越的な意識を曝け出しているが、SWM の社会的な意義を示唆する評価ともいえよう。ともあれ大戦勃発以来、すでに停止状態にあった参政権運動は 1928 年男女平等普通選挙権の制定によって終結した。一方、SWM はその後さらに 40 年余、創立 60 周年記念演奏会を催した翌 1972 年、目的を達したとして解散にいたるまで、女性音楽家のみならず、イギリス音楽界の発展に尽くしたのである。

<主要参考文献>

BLEVINS, Pamela, 2008. "The Society of Women

Musicians," *The Maud Powell Signature, Women in Music*, June 2008: 49-56.

GILLET, Paula, 2000. *Musical Women in England, 1870-1914: Encroaching on All Man's Privileges*, New York: St. Martin's Press.

河村, 貞枝, 2001 『イギリス近代フェミニズム運動の歴史像』東京: 明石書店.

河村, 貞枝; 今井, けい(編) 2006 『イギリス近現代女性史研究入門』東京: 青木書店.



2009年度第6回例会 (2010.2.6) 発表要旨
クララ・シューマンを描いた映画3作品の比較と考察

川嶋 ひろ子 (かわしま ひろこ)

2008年のドイツ映画祭が2008年10/31～11/3新宿バルト9において開催された。この映画祭の参加作品としてクララ・シューマンを主人公とした映画「クララ・シューマン愛の協奏曲」が3日間上映され、満員の観客を集め話題となった。2009年に入りこの作品が一般上映されることになり、日本全国で上映されている。過去にもシューマン夫妻、特にクララを主人公とした映画が2本作られており、すでにDVDとして発売されている。これらの3作品について、内容や製作意図、印象などを比較・考察し、また史実との相違点などにも着目して、資料としての価値を検証する。

[愛の調べ] [哀愁のトロイメライ] [クララ・シューマン 愛の協奏曲]

[愛の調べ]

製作年	1947年
製作国	アメリカ
上映時間	118分 (モノクロ)
監督	クラレンス・ブラウン
主演	クララ：キャサリン・ヘプバーン ロベルト：ポール・ヘンリード ブラームス：ロバート・ウォーカー
内容の期間	結婚の直前～ロベルトの死
クララの人物像	結婚生活において、子育て、夫の仕事や病への気遣いなどをしながらピアニストとして活躍する良妻賢母として表現。 ブラームスへの微妙な心理がありながらもロベルトへの愛を貫く。
特徴	古き良き時代のオーソドックスな映画作り。 ロベルト、クララ、ブラームスの、音楽を基盤とした人間関係とそれぞれの苦悩を、優しいまなざしで捉え、伝えている。 リストが重要な人物として扱われている。 ある程度は史実に則っているが、映画として面白く美しく描いている。

[哀愁のトロイメライ]

製作年	1983年
製作国	東西ドイツ
上映時間	98分 (カラー)
監督	ペーター・シャモニ
主演	クララ：ナスターシャ・キンスキー ロベルト：ヘルベルト・グリュネマイヤー フリードリッヒ・ヴィーク：ロルフ・ホッペ

内容の期間	ロベルトが音楽を志しヴィークに師事～クララとの結婚
クララの人物像	天才少女として特別な環境の中で育ったクララが、彼女を一流のピアニストに育てた父親と恋人ロベルトとの狭間で苦しみながら自我に目覚め、一人の人間として愛し生きていく生々しい姿を描く。
特徴	細部には映画として面白くするための多少のフィクションはあるが、かなり忠実に史実に基づいて映画化されている。 父親ヴィークの存在の重要性と彼の判断・行動の裏づけ（ロベルトのマイナス面）が印象的。 シューマン夫妻の出会い（ロベルト 20 歳、クララ 11 歳）から結婚までの約 10 年間の過程に焦点が当てられている。 クララとロベルトの愛と葛藤、ヴィークとの愛憎などがリアルに表現されている。
観客の反応	文献などで、現在知りうる限りの史実に忠実なストーリー。 父親ヴィークの言動の根拠が理解できた。 ロベルトの精神的な弱さ、不安定さが正直に表現されており、クララの強さが対照的に感じられる。

[クララ・シューマン 愛の協奏曲]

製作年	2008 年
製作国	ドイツ、フランス、ハンガリー合作
上映時間	109 分
監督	ヘルマ・サンダース＝ブラームス
主演	クララ：マルティナ・ゲデック ロベルト：パスカル・グレゴリー ブラームス：マリック・ジディ
内容の期間	ブラームス来訪～ロベルトの死
クララの人物像	精神病が進む夫を看病し、また音楽活動の面でも支え、自身も音楽家として苦境の中で果敢に戦う強い女性として表現されている。
特徴	苦境に立つシューマン夫妻を助け、クララを憧れ愛するブラームスの存在に重点を置いている。 文献に書かれている文章を無理に映像に具現化しようとしていて、少し不自然な誇張された表現になっている。 デフォルメ、パロディ的なものを感じる。
観客の反応	登場人物の配役が、今までの人物像にそぐわない印象を受ける。 ブラームスを中心に視点を置いた描き方。 音楽に関する内容はほとんどなく（演奏の場面はあるが）、人間関係に関する内容が主。

音楽表現に性差はあるか？

～メンデルスゾーン姉弟のチェロ作品をめぐって～

玉川 裕子(たまがわ ゆうこ)

フェリックス・メンデルスゾーン・バルトルディ Felix Mendelssohn Bartholdy の《無言歌》といえ、ほとんどの人がピアノ曲を思い浮かべるだろう。しかしこのタイトルを持つチェロとピアノのための小品が一曲ある(Lied ohne Worte, op. 109)¹。本発表ではこの曲を例として、音楽作品にジェンダー要因が関与しているのか、もし関与しているとすればどのように関与しているのかということについて考えてみたい。その際、姉ファニー・ヘンゼル、旧姓メンデルスゾーン・バルトルディ Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy の同じ編成の2曲も参照する。

*本要旨を執筆するにあたって、あらためて《無言歌》の楽譜を検討した。発表時に注目したのはもっぱら音高のみであったが、今回強弱や音型、あるいはピアノパートにも目を向け、興味深い発見がいくつもあった。それらを是非書き留めておきたい、4節のみ「要旨」の域を越えたものとなった。

1. フェリックス・メンデルスゾーン《無言歌》作品109を献呈された女性チェリスト

この曲は、リザ・クリスティアニ Lise Cristiani²という女性チェリストのために作曲された。

1827年にパリで生をうけたリザは早くに両親を亡くし、母方の祖父母に引き取られ、女優の祖母と画家の祖父のもとで育った。祖父母にはリザとあまり年の変わらない実の息子がいて、リザにとっては兄のような存在であったが、彼はのちにグノーの《ファウスト》やオッフエンバックの《ホフマン物語》等に台本を提供することになるジュール・バルビエである。

リザ・クリスティアニは早くから見よう見まねで作曲し、オギュスト・ヴォルフのもとでピアノ、作

曲法、歌のレッスンを受け始めた。しかし彼女の興味はじきにチェロに向かう。14才より「この楽器の優れた教師」であるベルナール・ベナゼのもとで学んだリザは、1844年パリでデビューした。チェロという楽器を公開の場で演奏する史上初の女性職業音楽家の誕生である。これより彼女の精力的な演奏活動が始まった。その足跡はフランス語圏にとどまるものでなく、中央ヨーロッパから東欧、北欧のみならず、シベリアを横断してユーラシア大陸の東の果てカムチャッカ半島にまで及んだ。1853年、リザ・クリスティアニはロシアのノヴォチェルカスクでコレラにより客死した。

1845年、リザ・クリスティアニはヴィーンを皮切りに、リンツ、ニュルンベルクと歩を進め、同年10月ライプツィヒに到着した。同地ではゲヴァントハウス管弦楽団の定期演奏会に出演したほか、独自のコンサートも何度か開いた。この町に住む音楽家たちは彼女を暖かく迎え、助力を惜しまなかった。当時ゲヴァントハウス管弦楽団の指揮者だったフェリックス・メンデルスゾーンもその一人である。彼はリザから強い印象を受け、すぐさま彼女に一曲献呈したが、それはピアノ曲(《アンダンテ・パストラーレ》)であった³。その後フェリックスはあらためて彼女のためにチェロ曲を作曲し、献呈した。それがこの《無言歌》⁴である。なお、フェリックスの死後出版された同曲の楽譜には1845年成立とあるが、1878年にまとめられた遺作集の構成からこの曲の成立が1847年であった可能性も否定できないとのことで、成立年は確定していない⁵。

2. 女性がチェロを弾くことについて

女性チェリスト、リザ・クリスティアニは、なぜもてはやされたのだろうか。彼女の演奏が素晴らしかったことは疑いない。しかし同時代の人々にとって、女性がチェロという楽器を弾くこと自体がセンセーショナルなできごとであったという事実もまた、この問題を考えるにあたっては看過できない。

フライア・ホフマンは、市民社会における女性の音楽活動には男性と異なる規範があったことを指摘する⁶。その際重要な役割を果たしたのが視覚である⁷。作品であれ、演奏解釈であれ、受け取ったものを言語化していくのは19世紀市民社会においては男性であった。女性を眼差す男性の視線は、彼が同性を見る視線とは異なり、女性奏者の演奏を「聴く」場合も決して中立的ではなく、すでにエロティックなものを含んでいると、ホフマンは主張する。市民階級の女性の音楽活動に対するさまざまな規範を作りだしたのは、この対象の性別によって異なる知覚が働く男性の視線であった。そしてひとたび規範が作りだされるやいなや、この規範にとらわれることなく自由に対象をまなざすことは難しい。カール・ルートヴィヒ・ユンカー（1748-1797）が1784年に発表した「演奏における女性の服装について」

（1784年）⁸は、女性の演奏をまなざす男性の視線がいかなる規範を作りあげたかを示す好例である。ユンカーは、ある種の楽器は男性によってのみ演奏されるべきであり、女性はその性にふさわしい楽器のみを演奏すべきであると主張する。その論拠として彼があげるのはしっくりこないという感覚で、この感覚が生じる原因として彼は三点あげる。このうち、第二の「楽器の響きが女性の特性とされる種々の性格と調和しないこと」を除く、第一の「楽器を奏する時の身体の動きが女性の服装とは調和しないこと」、および第三の「特定の演奏姿勢が礼儀作法に反すること」は、視覚に関わるものである。足にはさんで棹の部分に胸に押し当てて演奏するチェロは、女性が手にした場合「礼儀作法に反する」楽器であり、女性に許されざる楽器の筆頭にあげられるべきものであった。リザ・クリスティアニは「聴かれる」とともに、いやそれ以上に男性の「視線」の注目のまどだったのである⁹。

3. 規範からの逸脱／規範の遵守

チェロ演奏、職業活動、一人旅——リザ・クリスティアニが行ったことはいずれも、当時の市民階級

の女性にはタブーとされていたことであった。しかし彼女の音楽家としての活動にもう少し立ち入ってみると、彼女が時代のジェンダー規範から逸脱していたばかりではなかったことがみえてくる。たとえば、同時代の批評によれば彼女はもっぱら小品を選択していた。また弱音を多用し、低音弦を避けて、高音弦のみを使って演奏し、フラジオレット技法をしばしば用いたともいう。こうした工夫により、彼女の演奏には力強さや激しい表現が欠けることになったが、他方でまた彼女が女性の「分を越える」ことなく、「優しい感情」を表現することにおいて「たぐいまれな表現者」（『ベルリン音楽新聞』1845年、50号）と評されることにもなった¹⁰。こうした同時代の彼女についての評価を総括して、ホフマンは次のようにいう。

女性の器楽奏者は繊細な女性らしさの枠を超えてはならず、といて、その分を守った場合には、二流というレッテルを貼られる。¹¹

4. フェリックス・メンデルスゾーン

《無言歌》作品109

リザ・クリスティアニに捧げられたフェリックス・メンデルスゾーンの《無言歌》は、それでは実際、音楽面において「女性向け」だろうか。全体が67小節、演奏時間およそ4分から5分ほどのこの曲は、A-B-A'の三部形式で、拍子は一貫して4/4拍子である。AとA'はAndanteであるのに対して、Bの部分にはagitatoの指示があり、穏やかなAと対照的に作られている。以下、それぞれの部分について検討したい。

A部は基本調性D-Durで、25小節からなる。最低音はA3¹²（ピアノの中央のCから3度下のA）で、これはチェロの4本の弦（低い音からC線、G線、D線、A線）のうち、最も高いA線を開放弦で弾いたときの音高である。A部はこの最高音弦のみで演奏できることになる（実際にA線のみで弾くかどうか

かは、また別の話である)。リズム的には四分音符と八分音符、それに付点のリズムが組み合わせられ、穏やかに進行する(譜例1)。全体を支配するのは弱音、ところどころに sf の表示がみられるが、これはそれぞれのフレーズの頂点に付され、いわばその音を際立たせるための重みをもったアクセントの意と解釈できる。

【譜例1】(1~3小節)



「激しく」と記された B 部は 26 小節目から 48 小節目までを占め、基本調性は d-Moll である。A 部では付点八分音符に伴う形で使われていた一六分音符がここでは八分音符と一六分音符二つの組み合わせとなり、より動きのあるリズムとなっている(譜例2)。また、クレッシェンドとディミヌエンドが何度か繰り返され、強弱の変化が激しい。音域は上下に広がり、最高音は A 部の最高音より 1 オクターブ上の A5、最低音は C2 で、最低音域は 36 から 38 小節にかけて ff および sf の表示とともに使われている。さらに A' への移行部となる 45 小節目から 48 小節目は全体が最低音を含む低音域で奏される(譜例3)。

ピアノパートも大きく変化している。A 部では、2 拍を基本とする左手のきざみに乗って、右手は休符を含む一六分音符二つと八分音符の組み合わせからなるモチーフを基本としていた(譜例1)。これに対し B 部では、左手のきざみは 1 拍ずつとなり、右手は一六分音符の六連符によるアルペジオを奏で、中間部の動きと激しさを生み出している(譜例2)。

第三部 A 部の基本的性格は A 部と変わらない。59 小節目と 60 小節目でチェロが上方へ減 4 度の跳躍をして陰りを示すのに応じてピアノが中間部の音型を回想し、最後の音楽的盛り上がりを作るが、2 小節後には消え去るようにおさまって、ふたたび A 部のリズムを奏でる。チェロの音域は G3 が 2 度使

われるが、他は A3 より上の音域である。ただし最後はチェロの最低音より 1 度上の D2 から上昇するアルペジオ (D2-A2-D3-F#3-A3-D4-F#4-A4-D5) となっており、いわばチェロの全音域を奏して曲が閉じられる。

【譜例2】
(26~28小節)



【譜例3】(36~48小節)



* 譜例はいずれも Henle 版 (2002)

こうしてみると《無言歌》は、agitato で奏されるべき中間部を中心として、女性の「分を越え」そうになる部分を含んでいる。しかしよくみると、巧みにそれを和らげる措置がとられているように思われる。たとえば、B 部の激しさを表現するにあたって、A 部と比べてより大きく変化し、動きのあるモチーフを奏するのは、チェロパートよりもむしろピアノパートである。これにより、チェロの旋律を抑制をもって奏したとしても、ピアノパートを工夫することで、ある程度までの激しさを演出できる。また、チェロが最低音 C2 を奏する 38 小節の 4 拍目から 40 小節にかけては、チェロが D♭2 - C2 および F2 - E2 の音型を、それぞれ前者を sf で強調しながら奏すると、ピアノはそれに応じて一六分音符のアルペジオ

の音型をいったん中断し、これまでチェロが奏してきた旋律モチーフを高音で奏でる。これはもちろん変化を与え、興味を誘う音楽的な工夫である。しかし、この曲が女性チェリストに捧げられたことを考慮するならば、聴衆の耳をピアノパートが高音域で奏でる旋律モチーフに引きつけることによって、彼女が低音域を奏でたセンセーションを次の瞬間忘れさせる仕掛けとも解釈できないだろうか。さらに、6小節にわたってチェロがもっとも高い音域からもっとも低い音域までを奏するのは、BからA'への移行部で、直前にクライマックスを迎えたあと、激しい動きが次第におさまって、穏やかなA部への回帰を準備する部分である。B部を支配していた強音は、ここでppにとって代わられる。また、B部に入って以来保たれてきた短調はこの間に長調に転じる。

ここで《無言歌》の音域について、別の角度からも考えてみたい。ホフマンは各種資料から、クリステイアニアがフラジレットとともに「高い（女性向きの）音域」を多用した作品を好んで選んだ可能性を指摘しているが¹³、フェリックス・メンデルスゾーンはそうした彼女の工夫を《無言歌》に反映させているだろうか。低音域がほとんど使われていないこと、使われる場合も注意深い配慮がなされていたことについては先に触れたとおりだが、実は高音域もそれほど使われていない。チェロの奏でる旋律の大部分はA3から一オクターブ上のA4の間におさまっている。これはピアノの鍵盤でいえば中央のCをはさんだ中音域であり、女声でもソプラノではなくアルトの音域にあたる¹⁴。確かにB部の最後で高音域が使われる。しかしそれはクライマックスを作るのではない。クライマックスは、38小節から40小節にかけてチェロが最低音域をsfも含みながら奏する部分をいわば踏切板のようにして、40小節3拍目から43小節2拍目にかけてC4からA4という中音域を行き来しながら作られる。この後チェロの旋律はA5の最高音を目指してさらに上行していくが、ここでディミヌエンドの指示が与えられ、3回繰り返される最高音はピアノニッシモの中に消えていく（譜例

3)。受け取りようによっては「肩すかし」感も否めない高音域のこの扱いは、極端な高音が狂気の表現とも結びつきうるものであったことを思い起こすならば得心のいくものではないだろうか。高音域で装飾に満ちたコロラトゥーラのアリアによって女性の狂気が表現されるドニゼッティの《ランメルモールのルチア》が初演されたのは1835年であった¹⁵。またチェロで高音を奏する場合、楽器をより抱え込む姿勢となり、胸を圧迫することになる。このように考えると、チェロの旋律が高音域を避け、おもにアルトの音域で奏でられるのは、女性チェリストのためにフェリックスが意識的に選択したものであったように思われてくる。高音域がクライマックスの後、穏やかになっていく部分で使われることも、低音の場合と同様、高音のもつエキセントリックな意味付けを緩和する措置と考えられるだろう。

43から48小節にかけての取扱いも興味深い。6小節の間に最高音と最低音が奏される、それ自体はもっとも変化を示しうるはずの音域設定が、穏やかさへ向かう歩みとなっているのである。これは単調に陥ることを回避すると同時に、それが激しい表現となることも避けようとする、意図的な「はずし」ではなかっただろうか。

女性がチェロを弾くという逸脱行為を少しでも和らげるためにさまざまな工夫をこらして作曲されたこの曲は、しかし無心に耳を傾けたとき、不自然さはみじんも感じられない。流麗なチェロの旋律にピアノが寄り添って、音楽的な興味を添えている。経験を積んだ職業音楽家フェリックス・メンデルスゾーンは、献呈者にふさわしい曲を作るべく音楽的な制約を受け入れながら、珠玉の小品を仕上げた。

5. ファニー・ヘンゼル、旧姓メンデルスゾーン・バルトルディのチェロとピアノのための2つの作品 《幻想曲 Fantasia》《奇想曲 Capriccio》

ファニー・ヘンゼルの作品で現在知られている限り、チェロとピアノのために書かれたのはこの2曲だけである。いずれも1829年¹⁶の作で、《幻想曲》

は8月、《奇想曲》は秋に作曲され、チェロの名手であった弟パウルに捧げられた。彼女は同年10月にヴィルヘルム・ヘンゼルと結婚しているので、《幻想曲》はその直前、《奇想曲》はその前後の時期に作曲されたことになる。

この2曲を、フェリックスの《無言歌》と比較してみよう。

《幻想曲》はA-B-C-Dの四つの部分からなり、すべて4/4拍子である。しかし速度は緩急緩急と変化する。強弱の幅も各部とも大きく、また音域はチェロの最低音C2からE5まで、チェロの奏でる旋律はこの広い音域間をあるときは順次進行、あるときは大きな飛躍をとめないながらダイナミックに進んでいき、リズム的にも変化に富んでいる。この事情は、次の《奇想曲》でも変わらない。この曲の形式は《幻想曲》よりも整ったA-B-A'の三部形式であるが、両端部分が8/12、As-Durであるのに対して、中間部は4/4拍子、基本調性はf-Mollであるが、めまぐるしく転調する。チェロの旋律線はC2からA5までの間を自由自在に駆け巡る。

いずれの曲もピアノパートは伴奏の域をはるかに越えた役割を担う。ときにはチェロが伴奏に回っている部分もあるが、これは室内楽においてチェロが通奏低音として使われてきた伝統に連なるものと指摘されている¹⁷。《幻想曲》も《奇想曲》も、家族や知人、友人等、メンデルスゾーン家の親しい仲間が集う場において、作曲者ファニーと弟パウルによって演奏されたと推定される。音楽的想像／創造力の自由な羽ばたきは、フェリックスの姉弟たちが「アマチュア」といえども、どれほど卓越した技術と音楽に対する深い理解をもっていたかを彷彿とさせる。また、二つの楽器がときに対話を交わしているかのように絡み合い、ときに声を合わせて朗々と歌いあげるさまは、この改宗ユダヤ人一族における音楽を通じたコミュニケーションの好例を提供している。

6. 音楽表現とジェンダー

一見したところ中立的にみえる音楽表現にジェンダーは関係するのだろうか。私は「関係ある」と考えている。しかしそれはもちろん、女性作曲家が作った曲だから「女性らしく繊細で柔和」といった単純なものではない。男性作曲家が女性チェロ奏者のためにチェロ曲を書いたとき、彼は当時の市民社会の女性規範を念頭におきながら曲を構想した。基本的には同じ規範を共有する姉は、しかし同編成の曲を作曲するにあたって、創る自らのジェンダーも、また演奏者のジェンダーも意識することなく、音楽的想像力を自由に羽ばたかせたようにみえる。しかしその自由さは、当該曲の演奏される場、それどころか彼女の音楽活動そのものがプライベートな領域に限られることが想定されたことによって初めて可能となったものではなかっただろうか。

音楽が成立するその瞬間には、作曲者および作品のみならず、楽器、演奏者、聴衆、演奏会の主催者等、さまざまな人が関与する。いずれの人びとの感覚も、個人的なものであると同時に、ひとりひとりの立脚する社会的文化的な文脈のなかで作られるものである。この社会的文化的文脈のなかにジェンダー規範がしっかりと組み込まれている以上、それを私たちは好むと好まざるとにかかわらず、空気のように呼吸している。音楽表現を考えたとき、「女性的表現」「男性的表現」といった絶対的なジェンダー表現があるわけでは決してない。しかし、音楽表現がさまざまな要因の絡み合いの総体として立ち現れてくるものだとしたら、どういふかたちであれ、それぞれの表現がそのときどきのジェンダー規範から完全に自由であることも決してまたあり得ないのである。それは規範の強化に寄与するかもしれない。しかしまた、意識的もしくは無意識的な抵抗やずらしによって規範を揺さぶる力を持ってきたし、これからも持ち続けるだろう。

《註》

¹ タイトルは自筆原稿ではフランス語で Romance sans paroles と記されている。Henle 版 (2002 年出版) の Vorwort 参照。

² リザ・クリスティアニについてはフライア・ホフマン『楽器と身体——市民社会における女性の音楽活動』(阪井葉子、玉川裕子訳、春秋社、2004 年。以下「ホフマン 2004」と略記) 参照。なお原著の出版は 1991 年で、著者はその後さらにクリスティアニについての資料収集を行っている。その成果については以下を参照 Freia Hoffmann, Lise Cristiani in Sibirien, in: *Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biographien, Kommentare*, hg. von Freia Hoffmann, Olms 2011. また、ホフマンが所長を務めるソフィー・ドリンカー研究所 (プレーメン) のプロジェクト『女性器楽奏者事典 Web 版』でも、彼女についての最新の研究成果を得ることができる。

<http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=cristiani-ke>

リザ・クリスティアニについての本節の記述は、上記三種の資料による。

³ Ralf Wehner, Felix Mendelssohn Bartholdy: *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Bockhof & Härtel 2009, S. 266.

⁴ ピアノのための《無言歌》について、フェリックス・メンデルスゾーン自身が「もっぱら女性向け」と発言していることがしばしば取りざたされる。無言歌研究で博士号を得たクリスタ・ヨストはこの発言について、それが含む皮肉な調子はさておき、文字通り捉えるべきであるという。すなわち、無言歌の献呈者はみな女性たちだったということである。献呈者のリストにはプロ・アマを問わず、ファニーやクララ・シューマンをはじめとする奮々たるメンバーが名を連ねていた。無言歌には彼女たちの献前に合わせた難易度と音楽的内容をもつものも多く、一般的にイメージされているようなピアノを嗜む「いとこのお嬢さん」が簡単に弾けるものばかりではないとヨストは指摘する。そして、リザ・クリスティアニに捧げられた小品がチェロのための作品であるにもかかわらず《無言歌》と名付けられたことも、このタイトルを付された作品がこれまで女性に献呈されてきたことと無関係ではいだろうと解釈している。Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Hans Schneider 1988, S. 55ff.

⁵ Wehner 2009, S. 266.

⁶ ホフマン 2004.

⁷ 以下、同書の「性的挑発としての音楽演奏」の節を参照 (50-62 頁)。

⁸ 同書、17-26 頁。

⁹ 同書、57-58 および 234-235 頁参照。

¹⁰ 同書、243-245 頁。

¹¹ 同書、246 頁。

¹² 音名表記にあたっては、オクターブを明示するために、国際式と呼ばれるシステムを採用した。ウィキペディア「音名・階名表記」参照 (2012 年 3 月 10 日現在)。

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E9%9F%B3%E5%90%8D%E3%83%BB%E9%9A%8E%E5%90%8D%E8%A1%A8%E8%A8%98>

¹³ ホフマン 2004、243 頁。

¹⁴ ちなみに人間の声をソプラノ、アルト、テノール、バスと区分し、高音の二つのパートを女声、低音の二つのパートを男性に割り振る分類法は、現在の私たちには自明のことのように思われるが、1820 年以降に定着したものに過ぎない。小林緑「声とジェンダー——ポリヌ・ヴィアルドのコントラルトの声をめぐって」、『音楽芸術』1998 年 12 月号、50 頁参照。

¹⁵ スーザン・マクレアリは、狂乱の場面で歌われるルチアのアリアの高音域における装飾過剰の表現を、当時の社会的コンテクストならびに作曲家自身の伝記的事実も持ち出して、作曲家がルチアの狂気を性的過剰と結びつけていたゆえの表現と読み解いている。『フェミニン・エンディング——音楽・ジェンダー・セクシュアリティ』(女性と音楽研究フォーラム訳)、新水社、1997 年、147-157 頁。

¹⁶ 《幻想曲》の手稿譜の作曲年が記されていたと推測される部分は、この曲が製本された際に切り取られてしまったために、正確な作曲年は不明であるという。同曲の出版譜の校訂者は 1829 年以前に作曲された可能性を示唆している (Fanny Hensel, Zwei Stücke für Violoncello und Klavier, hg. von Christian Lambour, Breitkopf & Härtel 1994, Vorwort)。しかし彼女の作品目録を作成したヘルヴィヒ＝ウンルーは 1829 年にはほぼ間違いないだろうと推定している (Renate Hellwig-Unruh, *Fanny Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy: Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Kunzelmann 2000, S. 216)。

¹⁷ 1994 年出版楽譜、Vorwort.



2010年度第5回例会(2010.11.14)発表要旨
修士論文要旨『東京都江戸川区の民俗芸能
葛西おしゃらくについて』

渡邊 佐恵子(わたなべ さえこ)

【研究目的・方法】

本研究では、東京都江戸川区葛西で現在も傳承されている「葛西おしゃらく」について、保存会の活動を調査することに加え、現在「葛西おしゃらく」で演奏されている主な曲目を採譜し、その曲の分析を行うことで、この芸能の民俗面、及び音楽的内容を考察する。したがって本研究は、民俗芸能「葛西おしゃらく」について、フィールドワークとインタビューによって、保存会の活動と傳承の実態、および、楽曲分析を中心として、その音楽的内容を明らかにすることを目的とする。

【第1章 葛西地区の歴史とおしゃらく】

第1章では、「葛西おしゃらく」についての概要を述べた。

「葛西おしゃらく」とは、三味線、唄、鳴り物で構成される下座音楽と、それに合わせて踊られる踊りから成る民俗芸能である。「葛西おしゃらく」は、葛西の高齢者による念仏講での踊りと、若者によるわかいしゅうやど若衆宿での三味線が合体して始まったということが、インタビューから明らかになった。

【第2章 葛西おしゃらく保存会について】

第2章では、葛西おしゃらく保存会設立までの過程と現状から、葛西おしゃらく保存会の活動を明らかにした。

i. 保存会設立までの過程

おしゃらくは、以前は葛西の中の町単位で独立して傳承されていたため、保存会など傳承を受け継ぐ団体はなく、踊り、三味線、唄ともに、口頭傳承のみで伝えられていた。そして、昭和42年に、おしゃらくが消滅寸前であることを知った民俗芸能の研

究家である藤本秀康氏は、おしゃらくの調査を開始し、当時おしゃらくを演じていた人々を集め、昭和45年に保存会設立を果たした。

ii. 保存会の現状

筆者による保存会の参与観察では、役割ごとの傳承方法が明らかになった。

①三味線は、藤本氏が保存会設立時の会員から傳承したことを、現在の会員たちにも傳承している。その際、藤本氏自身が学んだ三味線の弾き方を楽譜に表し、他の会員はそれを見ながら稽古する。保存会の稽古の時には、藤本氏から直接指導を受ける。そして日々の稽古では、地元葛西の女性が指導者となり、会員への三味線の稽古を行っている。

②唄も、藤本氏が保存会設立時の会員から傳承したことを、現在の会員たちにも傳承している。会員たちは、月に1回の保存会での稽古の時には、藤本氏から直接指導を受けるが、日々の稽古では、藤本氏の唄を録音した、いわば第二次口頭性の道具であるカセットテープを用いて稽古する。

③踊り手は、保存会設立時の会員から直接指導を受けた会員が現在はリーダーとなり、月に1回の保存会での稽古の他に、月に数回、踊りだけの稽古をしている。保存会での稽古は、あくまで下座との合わせと位置付けている。

【第3章 葛西おしゃらくの楽曲分析】

第3章では、おしゃらくの中で唯一地元葛西を唄った曲である『新川地曳き』の三味線の、構造的な見地からの分析を中心に、おしゃらくの音楽的構造を明らかにした。その際、約5-15小節で反復されている6つのフレーズと、そのフレーズの単位より短い約1-3小節の旋律を14の基礎モチーフに分けて分析を行った。そして、その基礎モチーフを分析により、類似、準類似、対比関係に分けて進めていった。明らかになったのは、以下の4点である。

①14の基礎モチーフとその変形のパッチワークで全体が形成されていることが分かった。

②その基礎モチーフが集まってできた6つのフ

フレーズがそれぞれ何回も反復されていて、このフレーズがこの曲の大部分を占めていることから、反復がこの曲で重要な技法だということも分かった。

③しかし同時に、曲は単純な反復に終始しているわけではなく、曲が進むにつれ、各基礎モチーフの中でも変形が行われていることも明らかになった。

④各フレーズの構造も、一見複雑なものもあるが、その内部には、準類似関係の基礎モチーフも含まれているので、その点を考慮すれば、比較的単純な構造に整理できる。

【結論】

保存会の活動は、藤本氏を中心に、保存会設立時の会員からの伝承を守っていく一方で、保存会の月に1回の稽古以外の日々の稽古では、地元葛西の女性たちが中心になっているということが明らかになった。このような安定した指導体制にあるからこそ、葛西おしゃらく保存会は、入会まで葛西おしゃらくを知らなかった会員も含め、設立時以来、着実に活動をしていったのではないかと考えられる。

『新川地曳き』の三味線の分析では、どのフレーズも比較的単純な大きな構造に整理することができ、それらの各構造は反復に基づいていることが明らかになった。今回は、『新川地曳き』1曲の分析であったため、今後は、他のおしゃらくの曲も採譜して分析を行い、さらにこの芸能についての理解を深めたいと思う。

*修士論文提出先：お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科比較社会文化学専攻

2012年1月提出

<主な参考文献> (五十音順)

小塩, さとみ

1995 「反復からみた長唄曲の音楽構造—『元禄風花見踊』の分析を通して—」

『お茶の水女子大学人文科学紀要第48巻』241-257.

2004 「長唄の旋律生成に関する一考察—多様な旋律を生み出す仕組みを探る—」

『お茶の水音楽論集6号』54-73.

2006 「長唄における音楽表現—「鶴亀」にみる間テクスト性と象徴技法—」

『お茶の水音楽論集特別号』327-340.

徳丸, 吉彦

1991 『民族音楽学』東京：放送大学教育振興会

西角井, 正大(編)

1990 『民俗芸能〔一〕』東京：音楽之友社.

福田, 千絵

2003 「光崎検校と八重崎検校の手事物合奏 《七小町》《三津山》に《篝火》を加えて」『お茶の水音楽論集5号』104-124.

藤本, 秀康(企画)

1974 『無形文化財 おしゃらく』東京：キングレコード株式会社。(レコードの付録冊子)

本田, 安次 (監修・解説)

1998 『復刻 日本の民俗音楽』東京：ビクター伝統文化振興財団.

Anonymous

1980 『江戸川区の歴史』東京：江戸川区：111-116,134-139,158-161.

<インタビュー>

藤本, 秀康

2010 筆者によるインタビュー：東京：9月8,17日、10月6,22日、12月24日.

2011 筆者によるインタビュー：東京：

1月21日、2月2,16日、3月11,25日、4月6日、5月11,25日、6月8日、7月21日、8月5日、9月27日、10月12日、11月23日、12月6日.

音源：東京：5月11日、8月16日、9月27日.

ニュース etc.

■会員の執筆活動

当フォーラム会員による地道な執筆活動が続いています。2008～2010年度の主なものをご紹介します。(敬称略)

★『婦人民主新聞 ふえみん』に連載「女性作曲家再発見！」

小林緑 「クララ・シューマン」(2008/5/15)

「エリザベート・ジャケ＝ドラゲール」
(2008/9/15)

「マリア・テレジア・フォン・パラディス」
(2009/1/15)

「セシル・シャミナード」(2009/2/15)

辻浩美「日本の女性作曲家たち」(2008/7/15)

西阪多恵子「エセル・スマイス」(2008/11/15)

湯浅玲子「グラツィナ・バツェヴィッチ」
(2009/3/15)

★小林緑

・「十九世紀の女性作曲家を通してみる音楽と社会」IN『表現する女たち 私を生きるために 私は創造する』三木草子／レベッカ・ジュニス編 (第三書館 2009年12月31日発行)

・「消される女性作曲家たち—音楽文献・業界に見るジェンダー偏向」IN『視覚表象と音楽』(ジェンダー史叢書4) 池田忍／小林緑編著 (明石書店 2010年2月20日発行)

★西阪多恵子

「女性はどこにいるのか」IN『視覚表象と音楽』
(ジェンダー史叢書4) 池田忍／小林緑編著 (明石書店 2010年2月20日発行)

★玉川裕子

「Die imaginierte Exotik einer Sängerin
“Madame Butterfly” Tamaki Miura」IN
『Diva: Die Inszenierung der
übermenschlichen Frau』(Forum
Musikwissenschaft, 7) R. Grotjahn /
D. Schmidt / T. Seedorf 編著 (Edition
Argus, Schliengen 2011)

★川嶋 ひろ子

「シューマン夫妻：愛の軌跡」IN『レッスンの友』(レッスンの友社 2009年11月号～2010年10月号)

■新刊書案内

★辻浩美著『作曲家・吉田隆子 書いて、恋して、闊歩して』(教育史料出版会 2011年12月15日発行) 定価(本体2000円+税)

*新たに発見された「病床日記」を原動力として等身大の吉田隆子像を描く。楽譜、CD付

★瀧井敬子・平高典子共著『幸田延の「渡欧日記」』(東京藝術大学出版会 2012年3月5日発行) 定価(本体3400円+税)

*幸田延が明治42年から43年にかけてヨーロッパに滞在した8ヶ月ほどの日記。オリジナル翻刻と翻訳および注釈。

■訃報

◆浦川正之さん:2011年3月1日に間質性肺炎のため急逝されました。65歳とのことです。浦川さんは、2003年のフォーラム・ホームページの立ち上げから8年間、無償でその管理運営を引き受けてくださいました。これまでのご尽力に深謝いたしますとともに、心からご冥福をお祈り申し上げます。

◆久保マサさん:2011年5月31日に90歳でご逝去されました。吉田隆子の関係者として、当フォーラム主催コンサートに多大なご援助を賜りました。深謝して、ご冥福をお祈り申し上げます。なお、6月24日14時より、プレヒトの芝居小屋にて「久保マサさんを偲ぶ集い」が催されます。

■NHK・Eテレにて吉田隆子取り上げられるNHK Eテレ(旧教育テレビ)にて、次の特集番組が組まれるとのことです。

「ETV特集」

タイトル「戦争・音楽・女性 ～作曲家・吉田隆子を知っていますか～」

放送日 8月19日(日) 22～23時

<編集後記>

2009年7月以降途絶えていましたが、ここに「会報」10号をお届けできることを大変嬉しく思います。3年の間にフォーラムも若い会員が増え、成長しつつあることを実感させられています。(市川啓子)

女性と音楽研究フォーラム会報 第10号 Bulletin of Women and Music Study Forum Vol.10

編集・発行 女性と音楽研究フォーラム会報編集担当

発行日 2012年6月17日(日)