

“愛のたくらみ”

～喜歌劇コンサート～

《プログラム》

オッフエンバック『天国と地獄』よりギャロップ（オープニング）
電子オーケストラ+合唱

1) ロッシーニ 『セヴィリヤの理髪師』(抜粋) 歌唱部はイタリア語
ROSSINI “IL BARBIERE DI SIVIGLIA”

ロジーナ：村上貴子 / ベルタ：太田智子 / フィガロ：佐藤光政

2) J.シュトラウス 『こもり』(抜粋) 歌唱部はドイツ語
J.STRAUSS “DIE FLEDERMAUS”

ロザリンデ：金子直美 / アデーレ：島信子 / イーダ：大久保雅代
アイゼンシュタイン：神林紘一 / ファルケ博士：石川雄蔵

----- 休憩 -----

3) レハール 『メリー・ウィドウ』(抜粋) 《全日本語公演》
LEHÁR “DIE LUSTIGE WITWE”

ハンナ・グラヴァリ：島田祐子 / ヴァランシエンヌ：長谷川実美
ダニロ：佐藤光政 / カミュ・ド・ロジョン：神林紘一
ミルコ・ツェータ男爵：石川雄蔵

構成&企画：中島 洋一 / 演出：島 信子 / 舞台監督：西 耕一
司会：佐藤光政 / ピアノ伴奏：亀井奈緒美 / 合唱：喜歌劇 2007 合唱団

日時：2007年9月14日(金)午後6時30分開演 午後6時開場
開場：すみだトリフォニーホール小ホール 入場料:3000円
(日本音楽舞踊会議会員&賛助会員は無料招待)

主催：日本音楽舞踊会議 / 月刊『音楽の世界』

+ + +* +* +* +* +* +* +* +* +* +* +* +* +*

《演奏者のプロフィール&メッセージ》

佐藤 光政（さとう みつまさ：バリトン&司会）



1966年東京芸術大学音楽学部卒業。1973年第7回パリ国際音楽コンクール入賞。同年、第42回日本音楽コンクール声楽部門第1位入賞。1990年《春琴抄》でフィンランドのサヴォリンナ・オペラフェステヴァルに参加。第18回ジロー・オペラ賞受賞。1994年に2枚組CD『佐藤光政 日本の抒情を歌う』を発売。2000年に、『日本の名歌を歌う』を発売。磯谷威、大槻秀元、柴田睦睦、河本喜介の諸氏に師事。二期会会員、東京室内歌劇場、日本音楽舞踊会議会員、PCM事務所所属。

メッセージ

喜歌劇コンサートに寄せて 《バリトン 佐藤光政》

今回は“セヴィリヤ”より「フィガロ」、 “メリー・ウィドウ”より「ダニロ」を歌いますが、これは僕にとって懐かしいメロディーと物語、初舞台の頃（27、8年前）を思い出します。

今回は文字通り“フレッシュ”な若い人達との一緒に舞台、それなりの緊張感と実験の場でもあり、僕自身どれほど楽しんで参加できるかが課題でもあります。宜しく！

島 信子（しま のぶこ；ソプラノ）



東京芸術大学声楽科卒業。旧西ドイツ国立ミュンヘン音楽大学声楽科ソロ科、オペラ科に学び、同校マイスタークラス修了。M.シェヒ、E.ヴェルバ等に師事。在独中、南独逸各地に於けるコンサート出演の他、ヘンデル「メサイヤ」ソロ、「サロモ」女王役等に出演。中国、北京、上海にてオペラ「魔笛」のパミーナ、日本では「魔笛」パパゲーナ、「アメリカ舞踏会へ行く」アメリカ、「婿選び」咲花、その他のオペラ、コンサート等に出演。1989年フランス、パリの現代曲コンサート及び、1990年イタリア、ローマの現代歌曲フェスティバルにて助川敏弥氏の歌曲を歌う他、一時期「劇団四季」のシーズンメンバーとして活動。現在二期会会員、H.ヴォルフ協会同人会員、日本音楽舞踊会議会員。

メッセージ

今回のコンサートは楽しい舞台になりそうです！

石川 雄蔵（いしかわ ゆうぞう：バリトン）



国立音楽大学音楽学部声楽学科卒業。

同大学大学院音楽研究科声楽専攻オペラコース修了。

これまで「ドン・ジョヴァンニ」（モーツァルト）のレポレツォ役、マゼット役、「コシ・ファン・トゥッテ」（モーツァルト）のドン・アルフォンソ役、「リタ」（ドニゼッティ）のガスパーロ役等を演じている。久岡昇氏に師事。

太田 智子（おおた・さとこ）ソプラノ



東京都出身。国立音楽大学声楽学科卒業。

これまでに星元子、奥田智重子、渡辺恒子、原田茂生、瀬山詠子、大島幾雄、P. フィオレラの諸氏に師事。

第11回江戸川区新人演奏会、コンセール・ヴィヴァン、第17回東京国際芸術協会、全日本演奏会協会、TIAA全日本クラシック音楽コンクールに入選受賞。第4回及川音楽事務所オーディションにて優秀新人賞受賞。

2007年4月6日 日本音楽舞踊会議主催 “Fresh Concert CMDJ2007” に出演

日本音楽舞踊会議 演奏研究員

メッセージ

かつては某オペラ研究所に所属していた事もありますが、最近
は歌曲の演奏活動が多く、久しぶりの舞台です。

人生を悲観する老いぼれ女中役を如何に演じられるかが、大きな課題となりました。
島先生の御指導にかなり助けられ、最近ようやく形がついて来ましたが。あとは本番のおたのしみ。

大久保 雅代（おおくぼ まさよ：ソプラノ）



東京音楽大学声楽科第4学年在学中。

大久保雅代さんは、途中参加のためチラシ、『音楽の世界』8/9月号のプログラムにもプロフィールが間に合わなかったため、このメールマガジンで初めて紹介します。

メッセージ

こうもりもメリー・ウィドウも大好きなオペレッタなので、出演させて頂けてとても嬉しく思います。

金子 直美（かねこ なおみ：ソプラノ）



国立音楽大学声楽科を経て、2003年国立音楽大学大学院声楽専攻オペラコースを修了。大学在学中より渡伊を重ね、コンサートに出演するなど研鑽を積む。

大学院在学中に「フィガロの結婚」に伯爵夫人役で出演。大学院修了後も様々なコンサートやオペラに出演し、特に「ラ・ボエーム」ミミ役で好評を得る。

また、より幅広くクラシックを理解してもらいたいという考えから、ミュージックスペースアスピアでのコンサートにボランティアで参加している。

2004年4月：日本音楽舞踊会議主催 “Fresh Concert CMD 2004” に出演。

2005年12月：Opera Concert『愛・憎しみ・血の惨劇！』に出演。

これまでに、田口興輔、中畑和子、岡部徳三の諸氏に師事。

二期会準会員。コンセールヴィヴァン会員

メッセージ：

今回、初めてオペレッタ「こうもり」に挑戦いたします。
普段はイタリアオペラを中心に演奏しているため、最初はかなり不安もありましたが、
素敵な仲間や音楽に助けられ、とても充実した気持ちで本番を迎えることができました。
皆様に楽しんでいただけるよう、精一杯演じさせていただきます

神林 紘一（かんばやし こういち：テノール）



神奈川県出身。国立音楽大学附属音楽高校を経て、同大学声楽科卒業。
東京藝術大学大学院修士課程修了。
声楽を岡部徳三、鹿内芳仁、伯田好史、竹内則雄、朝倉蒼生、河野克典、
B．アーベルの各氏に師事。毎日新聞主催第51回全日本学生音楽コンク
ール東京大会高校の部第一位。
第72回読売新人演奏会出演。朝日新聞主催「第53回藝大メサイア」にお
いてテノールのソリストをつとめる。また本年2月渡独時、H．リリン
グ指揮&話、バッハ「ヨハネ受難曲」レクチャーコンサートにおいて、
福音師家及びテノールのソリストをつとめる。このほかにこれまで、バ
ッハやヘンデル、モーツァルトをはじめとする数々の宗教曲及びベート
ーヴェン「第九」のソリストとして活躍。一方、モーツァルト「フィガ
ロの結婚」やブリテン「小さな煙突掃除屋さん」等のオペラにおいても
活躍している。声楽&器楽プロアンサンブル、コンツェントゥス・ムジクス東京団員（声楽サブコ
ンサートマスター）。

メッセージ：

この度「こうもり」のアイゼンシュタイン役と「メリー・ウィドウ」のカミュ役を
演じます、テノールの神林です。本公演で喜歌劇の楽しさを実感して頂き、皆様にと
ってオペラがより身近な物になって下されば幸いです。

島田 祐子（しまだ ゆうこ：ソプラノ）



東京都出身。平成17年国立音楽大学声楽科卒業。
平成19年国立音楽大学大学院声楽専攻修了。
2007年4月6日、日本音楽舞踊会議主催“Fresh Concert CMDJ 2007”
に出演。
曾我榮子、秋山理恵氏に師事。
日本音楽舞踊会議 演奏研究員

メッセージ：

今回初めてオペレッタに出演させていただくことになりました。
オペラと違い、私にとって『台詞を話すこと』は初めての経験
になりました。

歌うことより、台詞を話すことは、自らリズムや高低を生み出さねばならず、その点
で大変苦労いたしました。また、台詞を話す際、その人物の性格やくせなどを把握し
ておかなければ自然に話せないことなど分かり、大変勉強になりました。
一生懸命演じたいと思いますので、よろしくお願い致します。

長谷川 実美(はせがわ みみ：ソプラノ)



国立音楽大学声楽科卒業。在学中イタリア・サンタマルゲリータ講習会に参加。

同大学第50回ソロ室内楽定期演奏会、卒業演奏会に出演。その後渡伊。八芳園など各ホテル主催のコンサート、日本サロンコンサート協会や森トラスト株式会社主催のオフィスビル「ランチタイムコンサートシリーズ」など数多くのイベントに出演。

足立区主催「フレッシュ・クラシック・コンサート2003」オーディションに合格し出演。

2005年地元の越谷サンシティ小ホールにて3姉妹ジョイントコンサート(ピアノ・ヴァイオリン・声楽)を開催。

オペラでは「コシ・ファン・トゥッテ」ドラベラ役、「フィガロの結婚」ケルビーノ役

第35回荒川オペラシリーズ「蝶々夫人」のスズキ役で出演。

いままでに中畑和子、渡邊誠、ガブリエッラ・トゥッチ、故アリゴ・ポーラ各氏に師事。

埼玉オペラ協会会員。

メッセージ

「オペレッタの舞台に出演するのは初めてですが、台詞あり、ちょびっとダンスありのその面白さにすっかりはまってしまいました。この楽しさを皆さんに味わっていただければ幸いです。オペラはかしこまって静かに聞くものと思われている方も“愛のたくらみ”ではくすくす笑って、一緒に歌いましょう！」

村上 貴子(むらかみ たかこ：ソプラノ)



香川県立坂出高等学校音楽科卒業、

国立音楽大学声楽科卒業、

同大学院オペラコース修了。

二期会オペラ研修所48期本科修了。

大学院オペラ「ドン ジョヴァンニ」にツェルリーナで出演。

2006年3月 日本音楽舞踊会議主催 “Fresh Concert CMD 2006” に出演

これまでに、田口興輔、菅家美保子、小牧まり、木村明昭、の各氏に師事。

二期会準会員。

メッセージ

オペラもオペレッタも面白い『愛のたくらみ』に満ち溢れています。

今回はほんの一部のハイライトですが企画側と演奏者が力を合わせ会議や稽古を重ね、とても面白くお得なステージとなっております。お客様に少しでもお楽しみ頂けることを願って頑張っております。

最後になりましたが若手の私たちにもお声をかけて頂き、素晴らしい経験をさせていただきましたこと誠にありがとうございました。

亀井 奈緒美 (かめい なおみ : ピアノ)



東京音楽大学ピアノ演奏家コース卒業。
在学中より蓼科高原音楽祭に参加、室内楽を学ぶ。
第3回吹田音楽コンクール・ピアノソロ部門入賞。
家永ピアノオーディション合格者披露演奏会、国際芸術連盟主催ガラコンサート、日本音楽舞踊会議主催「アンサンブルの夕べ」ほか出演。
小田美津子、雄倉恵子、竹尾聆子、佐藤由紀子、弘中孝、深澤亮子の各氏に師事。
現在、ソロ演奏をはじめ室内楽、合唱伴奏など幅広く活動している。
日本音楽舞踊会議会員。

メッセージ

この度、オペラの伴奏のお話を頂いたのが約2ヶ月強前でした。

やっているうちに、曲数もどんどん増えて大変なことになっていました。しかし、合わせ始めると、芝居の演出もつき、なんだか楽しくなっていました。今回は抜粋ですが、それでもさすが総合芸術といわれるオペラです。種に水をやるように、どんどん芽を伸ばし、歌い手皆さんの良さが合わさってステキになってきました。ピアノ担当の私もまるで、自分がその劇の中で演じているように楽しく弾かせてもらっています。当日、素敵な大輪の花が咲きますよう、お客様が笑顔でお帰りになれるコンサートになりますよう努力したいと思います。

+ + +* +* +* +* +* +* +* +* +* +* +* +* +* +* +*

3)『こうもり』はかくして飛び立った

～ 19世紀ウィーン音楽の特性～

小宮 正安

珍(?)プロムナード・コンサート



ウィーンの1区、いわゆる旧市街の一角に今もその公園はある。「フォルクス・ガルテン」という名前で、直訳すれば「民衆の庭」となるうか。1823年に開園した後は、屋外カフェや野外音楽堂を備え、この時代台頭を遂げつつあった市民の憩いの場として賑わった。

ところでフォルクス・ガルテンの野外音楽堂では、しばしばプロムナード・コンサートが催された。気軽な雰囲気の中、音楽を文字どおり「楽しむ」ための場であって、開場当初はヨーゼフ・ランナー(1801-1843)やヨハン・シュトラウス1世(1804-1849)等、ダンス音楽のスターが登場した。レパートリーはといえば、ワルツやポルカやギャロップを中心に、

ウィーンで話題を呼んでいるオペラや歌芝居のメロディ、ウィーン所縁の作曲家の小品などであった。

やがて19世紀半ばになると、ランナーとヨハン・シュトラウス1世は相次いで世を去る。代わって登場してきたのが、ヨハン・シュトラウス1世の息子、シュトラウス2世(1825-1899:以後シュトラウス2世と略)だ。父親の死後、その楽団を一

手に引き受けたことから分かるように、シュトラウス2世はダンス音楽の後継者として、フォルクス・ガルテンのプロムナード・コンサートにも頻繁に登場するようになった。



中でも注目すべきは、1853年3月28日に行われた演奏会である。この時シュトラウス2世は、自作の『皇帝フランツ・ヨーゼフ救命祝賀行進曲』と並んで、リヒャルト・ワーグナー（1813 - 1883）の2作品をウィーン初演した。一つは『タンホイザー』第2幕の合唱、もう一つは『ローエングリン』第1幕だった。

それにしても、大胆なプログラムだろう。当時ワーグナーといえ、1849年に勃発したドレスデンの革命に参加したかどで指名手配となり、流浪の身だった。また『タンホイザー』にせよ『ローエングリン』にせよ、ヨーロッパのどこを見渡してもほとんど上演されていなかった。こうした状況の中、たとえ抜粋であろうと、シュトラウス楽団用の編曲版であろうと、ワーグナーの作品が取り上げられた意義は大きい。

しかも重要なのは、それが演奏された場所である。

J. ショトラウス 世 野外のプロムナード・コンサートなのだから、ただでさえ客がざわついているところへ持ってきて、空を飛ぶ鳥の鳴き声、街中から聞こえてくる鐘の音など、舞台周辺は実に賑やかだったにちがいない。ワーグナー上演のメッカであるバイロイト祝祭劇場に代表されるように、暗い客席に身を沈め、黙々と音楽に集中するなどという状況とは、正反対の光景だった。

とまれ現在の考え方からすると、プロムナード・コンサートでわざわざワーグナー作品を初演するという発想は非常に珍しい。だがこのような、珍(?)プロムナード・コンサートはその後も頻繁に催され、フォルクス・ガルテンでの演奏会だけでも、『トリスタンとイゾルデ』からの抜粋がヨーゼフ・シュトラウス(1827 - 1870)の指揮で1860年(全曲初演の5年前)に、また《ニュルンベルクのマイスタージンガー》からの抜粋がヨーゼフ・シュトラウスとエドゥアルト・シュトラウス(1835-1916)の指揮で1868年(全曲初演の2日前)に、それぞれ初演されている。

民衆劇の導いたもの

ところで先述したワーグナーの『タンホイザー』だが、ウィーンでの全曲初演が行われたのは1857年、場所は当時のウィーン郊外(現在はウィーン16区 建物は現存

*1 本稿では、19世紀ウィーンにおける音楽受容を中心に論じた。シュトラウス2世の生涯とその時代に興味のある方は、拙著『ヨハン・シュトラウス - ワルツ王と落日のウィーン』(中公新書)をご一読いただくと幸いである。

ただし、全曲初演すらされていない作品の楽譜をどのようにして手に入れたのか、また巨大なオーケストレーションを施された複雑な楽曲を取り上げるにあたり、シュトラウス楽団の編成や演奏能力に合わせてどのような編曲が行われたのかなど、演奏の実像に関しては未だ謎が多い。

せず)に位置したタリーア劇場である

このタリーア劇場、ウィーン8区にあるヨーゼフ・シュタット劇場に所属する、夏季限定オープンの劇場だった。ヨーゼフ・シュタット劇場は、市民を主な客層とする私営劇場であり、音楽好きには1822年にルートヴィヒ・ファン・ベートーヴェン(1770-1827)の『献堂式』序曲が初演されたことで有名かもしれない。ただし劇場のレパートリーは一般市民を意識して、オペラというよりかはむしろ音楽入りの歌芝居がメインであった。

いわゆるウィーン民衆劇と呼ばれているもので、元はといえばヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト(1756-1791)の『魔笛』に代表される、ジング・シュピールの影響を受けている。形態としては芝居の合間に歌が入り、市民の日常的な喜怒哀楽を謳い上げると同時に、筋書きは異界への旅や魔法など、日常生活の憂さを忘れさせてくれる幻想的(あるいは荒唐無稽)なものだった。

このような民衆劇を売りにしていた劇場の、いわば姉妹劇場がタリーア劇場である。そこで『タンホイザー』の初演が行われるとは、いささか場違いではないか。『タンホイザー』は芸術家の苦悩や彷徨を扱って、ワーグナー特有の世界観を前面に押し出し、その音楽も耳慣れないものとして批判を巻き起こした作品である。それが民衆劇主体の劇場で初演されとは、どうしたものだろう。

しかしそこには、あのフォルクス・ガルトンのプロムナード・コンサートにおけるワーグナー上演と共通する要素を見て取れるかもしれない。言葉を変えればそれは、難解かつ途方もない世界哲学を孕んだワーグナー作品を、気軽に楽しんでしまおうという姿勢である。

19世紀のドイツ語圏において、音楽は“Ernstmusik(真面目な音楽)”と“Unterhaltungsmusik(娯楽音楽)”に区別された挙句、ほとんどの場合称揚されるのは“Ernstmusik”だった。ところがウィーンにあって、必ずしもこの傾向は当てはまらない。“Ernstmusik”の典型的な書き手であるワーグナーの作品が、“Unterhaltungsmusik”の典型的存在であるシュトラウス兄弟によって取り上げられたり、民衆劇を主要レパートリーとするタリーア劇場で初演されたりしたのが、好い例だ。

さらに興味深いことには、ウィーン民衆劇のスターとして持て囃されていたヨハン・ネストロイ(1801-1862)が、『タンホイザー』初演からほどなくして『タンホイザー・パロディ』なる笑劇を上演した。へっぼこ歌手が、居酒屋「ヴェーヌスベルク」に出入りして騒動を巻き起こすという抱腹絶倒の内容なのだが、これが『タンホイザー』以上に大受けした。

『タンホイザー』よりも『タンホイザー・パロディ』のほうが気楽だったせいもあるだろうが、いかんせんパロディであるため、『タンホイザー』がどのような作品であるのかを知っておかなければ楽しめまい。となると、民衆劇に通う市民層がタリーア劇場の『タンホイザー』に相当の興味や関心を抱いていたことになる。

ちなみにこの『タンホイザー・パロディ』で大当たりをとったネストロイは、ジャック・オッフエンバック(1819-1880)のオペレッタでも一世を風靡した。1850年代、パリでブームとなったオッフエンバックのオペレッタは、すぐさまウィーンでも大ヒットするが、それに大きく貢献したのがネストロイだったというわけである。

ワーグナーとオッフエンバック。この似ても似つかぬ2人をウィーンに導いた影の立役者こそ、実は民衆劇に他ならなかった。

ウィーンの柔軟さ

自らの作品が大当たりするのを知って、オッフェンバックもしばしばウィーンへ足を運ぶようになる。その彼が 1864 年、ウィーン・ジャーナリスト協会主催の舞踏会でシュトラウス 2 世とワルツ対決をおこなった。結果、その場で初演されたワルツが、後者による『朝刊』、前者による『夕刊』となった。

この席上、オッフェンバックはシュトラウス 2 世に対し、オペレッタを作曲するように勧めたという。そして彼の誘いがきっかけとなったのか、1871 年にシュトラウス 2 世はオペレッタ『インディゴと 40 人の盗賊』で、オペレッタ・デビューを果たす。初演の場所は、アン・デア・ウィーン劇場（現在のウィーン 6 区）だった。

そもそもこの劇場は、モーツァルトに『魔笛』を書かせたエマニュエル・シカネーダ（1751-1812）が建てた私営劇場だけあって、ヨーゼフ・シュタット劇場と同じく民衆色が強かった。オッフェンバック・ブームの功労者であるネストロイ自身、一時この劇場と専属契約を交わしていた場所でもある。

やがて 1874 年、シュトラウス 2 世は 3 作目のオペレッタとなる『こうもり』を初演。上演は大成功を収め、作品はオペレッタの名作として世界的に有名になった。

ただしヒットの背景には、当時オペレッタを受容していた人々の存在を忘れてはなるまい。顧みるに彼らは、フォルクス・ガルテンにおけるプロムナード・コンサートのファンであり、民衆劇の愛好者であり、軽快なダンス音楽と同時に、重厚長大なワーグナーをも受容した存在だった。

つまりそこには、愉悦と笑いが満ち溢れていたといっただけではないか。音楽を真剣に聴くべし（その最たるものが、ワーグナーの考案したバイロイト祝祭劇場だったわけだが）、というドグマとはおよそ異なる環境で、当のワーグナー作品すら受け入れてしまう柔軟性。“Ernstmusik” の熱烈な信奉者からは眉をひそめられるかもしれないが、19 世紀のウィーンの音楽受容においては、そうした柔軟な姿勢が見られたことを忘れてはなるまい。

だから、厳しい作風で知られた表情をしたヨハネス・ブラームス（1833-1897）が、シュトラウス 2 世の曲を指して「残念ながら私の作品ではない」とコメントしたとい

*1 アン・デア・ウィーン劇場では、1805 年にベートーヴェンの『レオノーレ（後に『フィデリオ』と改名）が初演されたり、またアカデミー演奏会が開かれたりしている。ただし私営劇場であるため、経営者の交代や観客の嗜好等によって、こうした“Ernstmusik”系のレパートリーよりも“Unterhaltungsmusik”系のレパートリーの方が、徐々に主流を占めるようになっていった。

執筆者プロフィール

小宮正安（こみや まさやす）

1969 年東京に生まれる。研究分野はヨーロッパ文化史・ドイツ文学。

現在横浜国立大学教育人間科学部国際共生社会課程准教授。

著書に『ヨハン・シュトラウス ～ワルツ王と落日のウィーン～』（中公新書）、『オペラ楽園紀行』（集英社）、『祝祭の都ザルツブルク ～音楽祭が育てた町～』（音楽之友社）、『ハプスブルク家の宮殿』（講談社現代新書）等があり、9 月には『悦楽のコレクション ～ヨーロッパ「ヴンダーカンマー」めぐり（仮題）』（集英社新書）が出版される予定。2007 年、NHK テレビで放映された「ウィーン・フィル・ニューイヤーコンサート」では、スタジオトークに出演した。

が音楽中心の音楽劇であるのに対して、歌舞伎の場合は、個々の作品にもよるが、音楽より劇のウエイトがより強いからではなからうか。

ところで、今回も公演のタイトルについて議論があった。最初提出した『愛の策略』というタイトルについて、夢がない、語句が硬すぎる、気の利いた外国語を使ったどうか、などの意見もあった。そのような意見を持ち帰り、最終的に『愛のたくらみ』というタイトルに決めた。意味は殆ど同じだが、「策略」より「たくらみ」の方が、可愛らしい感じを含むと思ったのからである。

芸術活動において、企画を具体化してゆく段階で、複数の人間で審議し、よい意見なら取り入れて行くという柔軟性も必要であろう。前回の『愛・憎しみ・血の惨劇!』のタイトルも、元はもっと長かったのだが、他の人の意見を取り入れ、文字数を減らし、言葉を凝縮することが出来たのだ。しかし、色々な意見を聞き、みんなの意見の真ん中取りをするようなやり方、いわゆる愚直な多数決民主主義を行っては、インパクトの強い企画とはならない。みんなの意見が中和されて、方向性が曖昧で中途半端なものになってしまうからである。

私は近松門左衛門については殆ど知識が無く、これは想像だが、近松が作品を作る際、座員みんなで審議して内容を決めて行くようなことは、おそらく行わなかったと思う。しかし、竹本義太夫のような人の意見には真剣に耳を傾けたことであろうし、場合によっては一緒に作品の構想を練るようなこともあったのではないかと想像している。

公演のタイトルについて

公演のタイトルを『愛のたくらみ』とした理由は、喜歌劇に詳しい方ならすぐ察しがつくように、「策略(たくらみ)」が、喜歌劇のドラマの発端をつくり、面白い展開を生み出すための不可欠な道具となっているからである。

『コジ・ファン・トゥッテ』の場合は、姉妹の恋人である二人の男が、相手を入れ替えて女を口説き、それぞれの相手の貞節を試すというたくらみがあり、『フィガロの結婚』も、『こうもり』も、『メリー・ウィドウ』も、様々なたくらみに満ちている。

『こうもり』においては、こうもり博士ファルケの復讐劇全体より、私には、ロザリンデの夫アイゼンシュタインに対するたくらみの方が面白いし、『フィガロの結婚』においても、自分の貞節を守ろうとするスザンナと夫の愛情を取り戻そうとする伯爵夫人ロジーナの共謀と、それにもとづく大胆な行動の方が、フィガロの行動より鮮やかに見える。ロザリンデも伯爵夫人ロジーナも、変装して自分以外の人間になりすまし、夫を誘惑する。変装した妻に気づかずに夢中に言い寄る男の行動は、いささか非現実的で荒唐無稽には見えるが、浮気心にとりつかれた男の間抜けさ、滑稽さをより誇張して表現したともものと思って観ていけば、苦にはならない。

『コジ・ファン・トゥッテ』の場合はたくらむ側が男で、それに引っかかる側が女だが、多くの場合はその逆で、鮮やかなたくらみで相手の鼻を明かし勝利を勝ち取るのは大抵女の側ではなからうか。『メリー・ウィドウ』の場合なども、ツェータ男爵は祖国を財政危機から救うため、ダニロをハンナと結婚させようと画策するが、なかなか巧くゆかない。知らないうちに自分の妻をとられそうになり、今度は妻を誤解し、ハンナに求婚して袖にされるという失態を演ずる。それに比べて、ハンナやヴァランシエン又は賢く、そしてしたたかである。ハンナは心の内ではダニロを思っているのに、なかなか本心をうち明けず(うち明けられなかったのであろうが)、カミュとの間の偽りの婚約を発表し、ダニロを慌てさせる。そして、確実に愛を掴んで行く。

ところで、挨拶文で書いたように、「優れた文化は必ず上質の笑いを持つ」というのは私の持論だが、では、日本の代表的笑いの芸術「落語」をみてみよう。男女の色恋沙汰を扱った演目は、人形浄瑠璃や歌舞伎には多いが、落語ではそう多くない。落語は独り語りの芸術なのでそういう題材は向かないのかもしれない。ここでは色恋ではなく、女が男を上手にコントロールして立ち直らせる有名な人情噺、「芝浜」を例にあげてみよう。

酒好きの男が酔っぱらって海辺を歩いている際、波打ち際をで革の財布を拾って帰ってくる。開けてみると 50 両もの大金が入っていた。男は喜んで財布を一旦女房に預け、友達を呼んでドンチャン騒ぎをしようと言い出す。翌日、目を覚まして財布の話をする、女房はそんなものは受け取っていないと言い、お前さんヨッパラッテ夢でも見たのだからと言う。男は女房にそう言われて、男は、やっぱり夢だったのかなあという気がしてくる。男は女房に、「もう酒は飲まない」と約束し、一生懸命働くようになる。三年経って時、女房は働き者に生まれ変わった男に、ここにあの時の 50 両があるよと渡し、「今日は大晦日で酒も肴も用意してあるからゆっくり飲んでおくれ」と言う。男が言う最後の言葉「飲んでまた夢になるとイケネエ」が、この噺のオチである。

この噺についてみると、50 両を拾うのは確かに夢のような話のだが、賢い妻が夫を上手に操縦して立ち直らせるという男女の有り様は、江戸、近代にわたる我が国の庶民の男女のあり方を考えると、それほど非現実的な感じはしない。表面上は男を立てて、威張らせておきながら、内実は女が上手に男を操縦しているという男女の関係はそう珍しくはなく、むしろ一般的なことだったのでなかろうか。

ではヨーロッパの場合はどうであろうか？

歌劇を観ることは中産階級の人々にとって楽しみの一つであり、おそらく、男女が連れ添って劇場に足を運んだことであろう。そこで、賢く可愛らしい女のたくらみに男が翻弄される喜歌劇をみて、男も女も楽しく笑って過ごしたのであろう。しかし、男の間抜けな有様を女と一緒に笑いながら楽しむ男の側に、賢い女に対する憧れがあったかもしれないが、実生活ではなかなかそうは行かないぞ、という余裕があったような気がする。西洋における現実の男女関係では、男は女性を崇めるように見えても、自我が強く、そう簡単に自分の主張を譲ることはなく、なかなか女の言うなりになんぞならなかったと思えるからである。喜歌劇の女性上位は、あくまでも架空の世界のことであり、喜劇の場合のように、人間の真実を痛烈に暴くという側面より、楽しい夢を提供するという側面の方が強かったのではないかと想像している。

企画と実際の舞台

今回公演する演目では、台詞の部分はすべて日本語で上演することにした。こういう演出方法は喜歌劇の公演ではそう珍しいことではなかろうが、そう思い立った理由の一つに、昔の情けない体験がある。実は 17 年ほど前、ウィーンを訪問した際、フォルクスオーパーで『こうもり』を観た。音楽は楽しめたが、ドイツ語ダメ人間の私には台詞の意味がサッパリ理解できず、ウィーン子と思われる多くのお客が、ワッハッハと笑っているのに、私は、仲間はずれにされたようなやるせない気分で、独り黙っていた。それ以来、もし日本でこういう作品を上演するなら、歌唱部はともかく、台詞の部分は日本語にした方がよい。日本人のお客にも分かりやすし、最新のギャグなども取り入れられる。(喜歌劇にはそういう演出を許容する懐の深さがある) と思った次第である。

上田：今は大学全入の時代なので、本当に勉強をしようと思ったら、修士課程や博士課程で学ぶ必要があるのでしょうかね。

中島：そういうこともあるようです。しかし、それだけでなく、日本の多くの大学が博士課程を持たなかったため、アジアの留学生などが、日本で勉強しても博士号が取れないということで、優秀な留学生が日本を敬遠して欧米の大学に流れてしまうという傾向があるようです。それでは我が国の将来にとってマイナスだということで、文科省が博士課程開設を奨励しているようです。また企業などに就職する場合、日本では博士号の有無はそれほど問題にされませんが、アメリカなどでは、企業の開発部門に就職するような場合、博士号を取っていないと難しいという現実があるようです。しかし、貴女の場合は、そういう世俗的な理由で博士を目指した訳ではなさそうですね。

上田：実は私は一旦修士2年で大学を出たのですが、ソルフェージュ科の場合は修士論文が学内だけに留まり、外に向けて発表されることがないんです。音楽学の場合は修士論文でも外に向けて公開されるんですけど。ですから、自分の論文を外の人にも読んでもらいたいという思いがあって、もう一度大学には入り直し、博士課程で勉強しようと考えたのです。

瀧村小太郎について

中島：ところで、そろそろ本題に入りましょう。貴女が博士課程で執筆した論文のタイトルは『明治初期における西洋音楽用語の創成 - 瀧村小太郎と音楽取調掛』というのですが、実は私は貴女の論文を読むまで、瀧村小太郎という人物を全く知りませんでした。1839年生まれということですから、維新の志士たち、例えば高杉晋作（同年生まれ）あたりと同じくらいの年でしょうか？

上田：そうですね。

中島：この人（瀧村）はもともとどういう人なのですか？

上田：幕臣です。

中島：役職は奥右筆（おくゆうひつ）ということですが、今で言うと秘書のような役でしょうか。重要な秘密も握るわけですから、かなり信頼されていないとつけない役職なのでしょうね。（奥右筆という役職は現在の秘書に似ているが、より権威が高く、大老や老中などの幕閣が出席する会議でも意見を述べることができた）

上田：ええ、信望が厚かったのですね。

中島：学識もあって

上田：そうですね。若い頃どういう所で勉強したかということが、はっきり判っていないんですけど、麹町学問所ではないかと言われていました。また若い時にかなり語学の勉強をしたようです。

中島：鎖国と言いながら、外国語や外国の学問も勉強している。そういうところに江戸時代の文化の興味深い傾向が窺えますね。もっともその頃は、もう日米通商条約が結ばれた時代なのだけど。

上田：もっと前からそうですね。「蘭学事始」などの例もそうですが、オランダを通して西洋のことを勉強しています。

中島：学者だけでなく、政治家の中にもそういう人物が多くいたようです。例えば8代将軍吉宗などは西洋天文学に多大な興味を示し、それを幕府天文方に導入し、幕府天文方を強化し、それがやがて伊能忠敬の精密な日本地図作成につながって行きますし、幕末の薩摩藩主、島津斉彬なども、西洋の技術を積極的に取り入れるだけでなく、

自らオランダ語も学んだようです。日本人には外に対して、閉鎖的、排他的になってしまう一面を持つ一方、好奇心が旺盛で外のを積極的に学び、取り入れようとする一面も持つ。そういうことは音楽についてもいえますか？

上田：雅楽にしても大陸から渡ってきたものだし、何ごとにも共通して言えるのは、外から入れたものを消化し、自分のものにしてしまうのが日本人の特徴のように思います。

中島：では、瀧村小太郎に話しを戻しますが、この人は奥右筆をやっていて、それでいて琴や笛、そして当時は珍しいフルートをやったりしていて、趣味が広く好奇心が旺盛で学識豊かな人だったのでしょね。

上田：ええ、丁度その頃は外国人がかなり入って来ていて、当初は日本語が使えないものだから、英語が話せる日本人と付き合うわけですね。瀧村はその頃からかなり英語が使えるので、交流の中から西洋のものを色々受け容れて行ったと思います。この論文にもありますが、勝海舟の三男（梅太郎）と後に結婚した少女（クララ）の日記にも出てくるのですが、お互い家に行ってクリスマスは西洋風にやったとか、正月は瀧村さんの家にアメリカ人の家族で呼ばれ、福笑いをやって楽しかったとか、その頃の幕臣（クララの日記が書かれている時代は明治初期なので、すでに徳川幕府は崩壊し、明治政府になっており、幕臣としての政治向きの仕事はなく、一華族である徳川家達の家扶（徳川家の職員）として生活をしていたので、瀧村は比較的暇だったものと思われる）は仕事があったのかなかったのか、日記の中に毎日のように瀧村さんが訪れたということが書いてあるので、生活レベルで交流していたと思います。

中島：そのように西洋文化に親しむ教養豊かな人物だった瀧村が、西洋音楽理論の最初の紹介者になったのは、むしろ必然的と言えますね。

上田：そうかもしれません。

音楽用語の訳語について

中島：では、瀧村小太郎の訳書『西洋音楽小解』に触れましょう。この原著は百科事典ですね。

“Turn”の項（草稿1）



大阪女子大学瀧村文庫蔵

上田：はい、Chamberの百科事典等です。

中島：訳語については、1.従来の日本(主に雅楽)の術語を用いたもの、2.音訳したもの、3.中国の音楽用語を借用したもの、4.新しく創作した訳語を用いたもの、の四種類に分けられるということですが、音訳というのは面白いですね。clef(音部記号) = 區符、tie(タイ) = 帯などという音の似た漢語に訳したところは特に面白い。

上田：最初にそれを見た時、こんな訳をしていたのかと、とても面白く

て、それで瀧村の本にのめり込んでしまったのですよ。

中島：明治初期の頃に、外国の文学などを最初に紹介する時、音の似た日本語に直して訳すということがあったようです。例えば、『シンデレラ』は、頭に“お”をつけて、

『おしん物語』とするとか。イブセンの『人形の家』のノラを、トラ（寅）と、音訳して「トラよトラよ、可愛い名前だね、ほんとにお前によく似合う」と訳したそうです。（笑い）こういう訳をした理由に、日本人が受け入れやすいように工夫するという考えがあったのだと思いますが、瀧村にもそういう精神があったのでしょうか

上田：ええ、多分瀧村にもそういう考えはあったのではないかと思います。でも、ノラをトラ（寅）と訳したのは迷訳でしょうけど、タイをタイ（帯）と訳したのはなかなかの名訳だと思います。

『西洋音楽小解草稿』



大阪女子大学瀧村文庫蔵

中島：音も同じですが、意味も似てますしね。次に瀧村の『西洋音楽小解』のその後ですが、それを政府の音楽取調掛が買い上げるのですね。

上田：『西洋音楽小解』の付録と、その後、明治14年8月に稿了した『約氏音楽問答』と併せて150円（日銀の消費者物価指数などをもとに計算すると、今の価格で75万円くらいであろうか）で買い上げられます。

中島：そこで、音楽取調掛の神津専三郎の校閲が入るわけですが、

貴女はこの校閲の内容には批判的なようですね？

上田：そうですね、でも神津専三郎が全て悪かったということでは決してなくて、ただ瀧村が訳した時点ではもっと深い意味を含んでいたものを、機械的に割愛したり、表面的で判りやすい言葉に変えたりで、勿体ないことになってしまったなあ、というところがあります。

中島：なぜ、そうってしまったのでしょうか？

上田：それは、音楽取調掛の目的が音楽家を育てるというより、音楽の先生を育てるという所にあったのではないのでしょうか。まずは、広く浅くでも良いから全体的なことを学んでもらって、各地でそれを教える人材を育てることを目指したため、教科書としても、分厚いものではなく、薄くてもよいから全部を網羅しているものが求められたのだと思います。

中島：校閲の作業は、神津専三郎一人でやったのではなくて、音楽取調掛で相談しながらやったのですか？

上田：勿論、そうだと思います。

中島：そういう作業のやり方をしているうちに、メンバーみんなの意見を取り入れ、内容が中和され、思想的に一貫性を欠いてしまうというような結果になってしまいうこともあるのではないですか。

上田：そうかもしれませんね

ドミナントについて

中島：ところで、貴女は論文の中で、ドミナントについて瀧村が訳した「微」から音楽取調掛で「属」になったが、なぜそうなったか判らなかつたと書いています。「属」という訳について、貴女は批判的なようですが、どのような訳が相応しいと思います

か？

上田：ドミナントだけでなく、他の用語でもそうなのですが、貴女ならどのような新しい訳をつくりませんか？と言われると頭を悩ますわけですね。そういう意味では明治の人は、すべての訳語を考え出したわけですから偉かったと思います。教会法なら同じドミナントでも支配音と訳しますが、ドミナントの語義からみると支配音の方がまだ近いのかな、という気がします。

中島：導音などは良い訳ですがね。

上田：Leading note = 導音、ですからそのままですね。良い訳だと思います。ちなみに瀧村は、sensible note = 感耳音、とも訳しています。

中島：属音は支配音とか、主音を引き出すので、引音などという訳はどうか？

上田：属音があまり良い訳ではなかったとしても、そういう言い方を辞めようとか、原語の音訳のドミナントのままでよいのではないかとか、大正時代でもそういう考え方があったのですが、今までずっと属音と言われてきてその用語が定着して来ておりますし、そういう用語を育んできた歴史とか、その言葉の音楽的意味がちゃんとわかっていれば、属音という用語を変更せずに使い続けても問題はないと思います。

中島：音楽基礎用語は瀧村の訳書を音楽取調掛が校閲したものが殆どそのまま現代に引き継がれていますね。

上田：ええ、大体そのまま引き継がれていますね。その後、大正時代に、このように急いで作った楽語ではいけないということで、楽語調査掛というものが発足して、楽語をもう一度作り直そうとする動きがあったり、昭和3年から4年にかけてNHKが「西洋音楽語彙格定委員会」を設けて、音楽用語を考え直そうとしたり、戦後は、諸井三郎などが中心になって文部省で音楽用語を見直そうとしたり、そのような大きな変換点はいくつもあったのですが、根元のところは大きく変わることなく今に続いていると思います。

中島：最初に設定したものを変えにくいということは、最初が大切ということですね。

上田：そうですね。

歌唱法について

中島：楽語のことは、言葉の問題だから、訳語がどうしても意味をちゃんと理解していれば良いと思うのですが、音楽教育の問題で特に拙かったと思うのは歌唱法についてです。

戦前の日本はドイツの音楽教育を学び、階名をドレミで歌う移動ド歌唱が一般的だった。敗戦後は、フランスで学んだ人達の勢力が強くなり、そういう人のお弟子がどんどんフランスに留学し、固定ド歌唱を教育の場に持ち込んだ。移動ド歌唱の土壌に、無批判に固定ドを接ぎ木したようになってしまい、音楽教育の場が大混乱を起こしてしまいます。

私は階名歌唱（移動ド）と音名歌唱（固定ド）は両方必要だと思います。ところが、どちらもドレミで歌うから始末が悪い。ソルフェージュを教えていても、和声感が無く、音痴のように音程が狂ってしまったり、移調奏が出来ない固定ドの学生に出くわして、苦労することが多いです。

上田：でも、階名はドレミ、音名はハニホと決められていますね。

中島：理論上はそうですが、実際にはどちらも同じドレミで歌いますね。

上田：私も固定ドと移動ドは両方とも必要だと思います。移動ドの感覚というのは、つまり調性感ということですから、これはとても必要な感覚です。ただ、調性が曖昧

な様式や無調の場合は、固定ドの方が便利ですね。実際には、ちゃんと使い分けられていないのが現状ではありますが、明治の最初の時点で、理論上であっても階名と音名の両方を取り入れたことは良かったと思っています。

中島：頭の中で必要に応じて瞬時に移動ド、固定ドが切り替えられれば、あらゆる音楽様式に対応できますしね。10年ほど前、この問題は『音楽の世界』でも大論争になったことがあるのですが、今回はこれくらいにして、またの機会に話し合いたいと思います。

女性と音楽

中島：貴女よりもっと古い世代のことですが、1960年代には世界的にウーマンリヴ運動というものがあった。日本では、それほど盛り上がりなかったのですが。いまの若い女性だとウーマンリヴ運動なんてダサイという感じを持つかもしれませんね。

上田：そういう運動をした人達がいたので、いまの女性の地位があるのでしょうか。いまでも「作曲なんて女がやるものではない」なんて言う作曲の先生もいるんですよ。女性が作曲でダメなのは歴史が証明しているとか。

中島：でも、それは過去において、女性がそのような機会を与えられることが少なかったからではないですか？もちろん男と女では感性や求める方向の違いはあるかもしれませんが、それは優劣の問題ではないでしょう。

上田：まあ、そうかもしれません。いずれにしても、私は女流作曲家とか女流作家という言い方は大嫌いです。

中島：男性作家とか男流作家などという言い方はしませんしね。

上田：私の名前は字面が男っぽいので、よく男と間違えられるのですよ。会ってみたら相手が「なんだ、女の人だったのか」と思うことがあるようなのですが、私はそれでいいと思っています。なぜ、女という言葉にそんなに拘るのか、単に作曲家、作家でいいと思います。

中島：女性作曲家という言い方が蔓延るわけは、男性側には羨望とその奥に差別意識が同居していて、一方、女性の側には「女」ということを売りにしようという魂胆があるからかな。でも、今の時代には、女性作曲家という言い方は少々古くさいように感じますね。

西洋では女性は尊重されているように見えるけど、実際は男性中心の文化で、女性はミューズ（女神）として崇められ、男性にインスピレーションを与えるための存在で、芸術の創造者は殆ど男性でした。しかし、日本の場合は、そうとも言えませんね。日本はもともと農耕社会で母系社会だった。また芸術の世界においても、平安貴族の時代には、紫式部、清少納言など多くの優れた女性の文学者を生み出している。江戸時代に入っても武家社会は確かに男性中心の社会だったかもしれませんが、一般の庶民の生活レベルにおいては、必ずしも男中心とはいえない。男は家で威張ってはいるが、女房に上手にコントロールされていたりして。

上田：そうかもしれませんね。

中島：欧米でさかんだったウーマンリヴ運動が、日本では欧米ほどの盛り上がりを見せなかった理由に、文化的背景の違いがありそうですね。

どうしてもやっておきたいこと

中島：今日は主に、博士課程において研究対象となった瀧村小太郎と彼の訳書について

てお話しを伺いましたが、これから先、どんなことをやりたいですか？

上田：瀧村だけでなく、その同時代の神津元という人、この人は膨大な量の訳語を訳しています。それと音楽取調掛の一人だった内田彌一という人、この人にも訳書があります。こういう人達の訳書と人物像についても研究してみたいですね。瀧村小太郎、神津元、内田彌一が訳した原著は別々なのですが、楽語について三者それぞれの訳語体系があり、瀧村の訳語は瀧村としての一貫性が、内田のそれは内田の一貫性があったのですが、文部省が教科書を出す時、用語を統一しなくてはならないということで、この訳語は瀧村から、この訳語は内田からというように、いいところ取りをした結果、全体的に統一感がなかったり、辻褄が合わなくなったりしてしまったのです。ですから、神津や内田の訳書を調べ直すことで、より全体が見えてくると思いますし、瀧村のこともいまよりさらに判ってくると思います。資料の多くが眠っていて忘れ去られていたのですが、そういうものを掘り起こした事に今回の研究の意味があったと思いますので、研究をさらに進めて、洋楽導入の黎明期に先人達が行った仕事の内容と意味をもっと明らかにして行きたいと思います。「いまさら、なぜそんな古い過去に拘るのか」と思う人がいるかもしれませんが、(決然たる調子で)過去があるから今があるのであって、過去を知ることには今の自分達を知ることにつながると思います。

中島：まったく、その通りですね。過去の連なりの最後が今であり、過去が無ければ今はないのですよ。

上田：長い音楽の歴史で言えば、ヨーロッパの音楽は300年、あるいはそれよりずっと前から続いて来て成熟して来ており、その先端のところを、日本人がちょん切って取り入れたとしても、ずっと前から堆積して来た向こうの人達とは違うと思うんですよ。では、日本人としてのわたしがどんな音楽を創造するのか...そういったことを随分と悩みました。音楽史のコマを進めるような前衛的な作品を書くことは自分にはできないなあ、などと思って。そんな時に、歌を書くようになったんです。日本語による日本の歌はドイツ人には書けないわけですし、日本語による歌曲、合唱曲など声楽曲を書くことは、日本語の声楽曲のレパートリーを増やすことになり、それはそれで文化的にも意義があることではないかと考え、声楽曲を書いています。

中島：貴女がやりたいことは、瀧村小太郎をはじめとした明治の先達の業績についてさらに研究を続け解明して行くことと、日本語にもとづく声楽曲を書き続けることですね。

よく、わかりました。

今日は、長い時間ありがとうございました。今回の出会いを縁にして、次の機会には、我々の機関誌に原稿を寄せられるとか、作品をご提供下さるとかを期待します。

上田真樹(うえだまき)さんのプロフィール

都立芸術高校作曲科を経て、東京藝術大学作曲科卒業。同大学大学院音楽研究科音楽学(ソルフェージュ)博士課程修了。修士、博士課程を通して瀧村小太郎を中心とする楽語の創成および変遷について研究し、「明治初期における西洋音楽用語の創成--瀧村小太郎と音楽取調掛」(博士論文;2006)を著す。

作曲を高橋裕、加藤徹也、川井學の各氏に、ピアノを秋庭津代子、森正、小林睦子の各氏に、指揮法を村方千之氏に師事。

主な作品に、『管絃小四頌』(2005)、『かなしみのそうち』~朗読とうたのための~(2006)、混声合唱とピアノのための組曲『夢の意味』(東京混声合唱団委嘱作品、2007)など。

第12回奏楽堂日本歌曲コンクール(作曲部門)第二位入賞。

第18回朝日作曲賞(合唱組曲)受賞。

現在、国立音楽大学、東京藝術大学音楽学部附属高校、各非常勤講師。

博士論文要旨

『明治初期における西洋音楽用語の創成--瀧村小太郎と音楽取調掛』

A Study of Musical Terms In Early Meiji Period

-On Takimura's Japanese Translation from English-

本研究は、明治期における西洋音楽用語の創出される過程を明らかにすることを目的とする。特に、瀧村小太郎（1839～1912）により訳出された音楽用語と、彼の訳稿を買い上げた音楽取調掛による音楽用語の改変の過程を辿る。

音楽取調掛が買い上げた瀧村の訳書のうち、最も早い時期に書かれた『西洋音楽小解』については、数種の草稿（大阪府立女子大図書館蔵）と定稿（芸大図書館蔵）を精査した。本書中の用語には、雅楽の術語を取り入れたことによる弊害や（「拍子」「律名」など）、当時の情報や認識の不足に伴う問題点があることも否めない（楽式や伊語表記など）。しかし、原語の語義に忠実な訳出、当時の音楽家が直感的に理解しやすい用語の訳出に努めた瀧村の業績は評価すべきである。また、瀧村が訳出の際に参考にした『西国楽法啓蒙』（中国の西洋音楽入門書、東北大学図書館蔵）中の用語も調査することにより、中国経由の音楽用語も明らかになった（crotchet、quaverを四分音符、八分音符と訳した等）。

同じく瀧村の訳書である『音楽問答』は刊行されるにあたり、音楽取調掛によって大幅に改訂され、より客観的・術語的な用語へと改変された。しかし、教科書として簡潔に纏める事を重要視した為に形骸的な記述となり、用語の背景にある概念等が見えにくい状況になってしまった。現代の日本において、「調」と「旋法」の意味があいまいなのは、この校訂にも一つの原因があると考えられる。

瀧村の訳出した音楽用語の中には「音程」「全音」「平均律」など、現在も使われている用語が少なくない。西洋音楽に直接触れることが難しかった120年前にあって、音響学や音律理論、和声学などについて瀧村自身が深く理解し、的を射た用語を訳出・創出していたことに驚かされる。

6) ♣ 10月、11月の日本音楽舞踊会議主催コンサートのご案内♣

10月9日(火)すみだトリフォニー(小)ホール 18:45 ~

20世紀以降の音楽とその潮流 『様々な音の風景』

助川敏弥 ピアノのためのソナチネ“青い詩”(1975) ピアノ独奏：広瀬 史佳
林 光 島こども歌2(1984)より ピアノ独奏：八木 宏子
日本現代歌曲による四つの季節 他 テノール：狭間 壮 / ピアノ：狭間 由香
プロコフエフ 二つのヴァイオリンのためのソナタ 八長調
ヴァイオリン：北川 靖子 / 繁樹 百合子
桑原洋明 フルートとピアノによる“敦盛幻影”平家物語より
フルート：渡邊 真澄 ピアノ：鈴木菜穂子
浅香 満 クラリネット、ヴィオラ、ピアノのための三重奏曲
クラリネット：久保田靖子 / ヴィオラ：アンナ・ヴォーマック / ピアノ：植田さや香
北條直彦 “インタープレイ”~三人の奏者のための~
フルート：野口龍 / チェロ：苅田雅治 / マリンバ：荒瀬順子
矢代秋雄 ヴァイオリンとピアノのためのソナタ(1946)より
ヴァイオリン：恵藤 久美子 / ピアノ：中野 洋子
入場料： 前売：3000円 当日：3500円
日本音楽舞踊会議会員、賛助会員は無料

11月10日(土)中目黒GTプラザホール 19:00 ~

今村央子レクチャー・コンサート

~もし作曲家がピアニストだったら~

演奏：今村 央子 / 司会：中島 洋一

演奏曲

今村央子作曲 ピアノ曲(タイトル未定) 世界初演

ショパン ピアノソナタ 第3番 口短調(全曲)

入場料：一般：1500円 / 学生：1000円 / 日本音楽舞踊会議会員：500円

(入場料には資料代も含まれます)

中目黒GTプラザホール

〒153-0051 目黒区上目黒2-1-3 / TEL 03(6412)5377

地下鉄日比谷線/東急東横線 中目黒駅すぐ

東急バス [渋41] 渋谷駅~大井町駅 / 「中目黒駅」バス停下車すぐ

編集後記

メルマガ版『音楽の世界』を、本年4月に続いて発行いたします。出版することになりました。

今回は色々な事情が重なり、発刊がコンサート開演直前になってしまいましたが、『愛のたくらみ』～喜歌劇コンサートは、本会のコンサートの仲でも、特にユニークでかつ親しみやすいコンサートとなりそうです。

電子出版部長の私ですが今回も、チラシ作成から台本の作成まで手を染めたため、メルマガのための記事を書く時間がありませんでした。

しかし、今回掲載した小宮正安さんの文章は19世紀のウィーンの音楽事情を知るための貴重な資料となりますし、上田真樹さんの研究も、いままで誰も手をつけなかった我が国の『西洋音楽ことはじめ』ともいえる、洋楽教育の黎明期における先達の労苦に触れさせる貴重な研究で、学術的価値の高いものと思います。

次回発行は来年当初の予定です。

また、本誌では読者のみなさんが寄稿された文章は出来るだけ掲載するようにしておりますので、論文、近況報告など、どんどんお寄せいただきたいと思います。

編集責任者：中島 洋一

メールマガジン版『音楽の世界』第11号

2007年9月11日 発行

発行：日本音楽舞踊会議 / 月刊『音楽の世界』

The COMMITTEE of MUSIC and DANCE JAPAN

〒169-0074 新宿区北新宿 2-25-8 FAX 03-3369-7496

<http://www5c.biglobe.ne.jp/~onbukai/> E-mail: onbukai@mua.biglobe.ne.jp

編集責任者：中島 洋一

〒190-0031 東京都立川市砂川町 5-36-3

電話&FAX 042-535-3294 携帯電話 090-7904-1726

E-mail: yoichi_n@wa2.so-net.ne.jp