

# ピアノとウェルビーイング研究

Studies in Piano and Well-being

Vol.

01

2024



静岡大学ピアノとウェルビーイング研究所

Institute for Piano and Well-being

ピアノとウェルビーイング研究 Vol. 01

目次

創刊の辞・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 2

【論文】

後藤 友香理

アートと地域の協働

—静岡県立美術館ロダン館での音楽活動を通して—・・・・・・ 3

西村 友樹雄

河上徹太郎とアンドレ・ジッド (1)

—初期音楽評論と「ショパンに関するノート」との共通点—・・・・ 22

原 瑠璃彦

坂本龍一と壊れたピアノ

—日本庭園と能楽の観点から—・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 38

【研究所活動記録】・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 51

## 創刊の辞

イタリアのバルトロメオ・クリストフォリ（1755-1831）が原型を作ったとされるピアノは、その誕生以来、300年以上にわたり、豊かな喜びをもたらし続けてきました。近代ヨーロッパの精神と美を体現するかのようになされたピアノですが、破天荒な一人の技師、山葉寅楠（1851-1916）の熱意のもと、1900年に浜松の地にて日本初のピアノが完成しました。現在、静岡県はピアノ国内生産の100パーセントをカバーし、世界のピアノ生産でも大きなシェアを占めています。日本のピアノは、まさに和魂洋才の賜物と言えます。

「ピアノ県」静岡県唯一の国立総合大学である静岡大学に、2023年4月、学際的・産学連携研究を目指す「ピアノとウェルビーイング研究所」が発足しました。芸術的な観点からの研究はもちろんのこと、歴史的・工学的・生理学的・医学的・心理学的・社会学的・情報科学的・教育学的・経済学的・比較文化的など、多様な観点から、多分野の研究者の力を結集し、ピアノとウェルビーイングについての研究の展開を図ろうというのが研究所設立の趣旨です。この度、本研究所の紀要として『ピアノとウェルビーイング研究』を創刊いたします。

青空や大地がピアノに重なり、渡り鳥の飛ぶ表紙は、浜松の美術団体「アトリエ茶葉」の松野佑哉氏によるデザインです。この清新かつ澄明なイメージを、本紀要でも大切にしていきたいと考えております。

本紀要が巻を重ね、学問分野を超えた交流や産学連携が生まれ、ささやかながらもピアノや音楽文化の振興、また広く人々や社会のウェルビーイングに寄与することを祈念いたします。

2024年3月

静岡大学ピアノとウェルビーイング研究所所長

安永 愛

# アートと地域の協働

## —静岡県立美術館ロダン館での音楽活動を通して—

後藤 友香理

### 1. はじめに

アートマネジメントとは「アートを社会で生かしていくこと」であり、そこにはアーティストが作品を自由に表現する環境を整えるプロセスと、作品として表現されたものを広く社会へ還元していくプロセスが存在するという（林 2004: 1）。つまり、アートマネジメントの効果を測るには、単にアートが地域どの程度還元されたかだけでなく、アーティストがアートを自由に表現し、自らの活動の意味や価値を理解してもらう場が与えられたか、という観点からの評価も必要である。しかし、地域とアートの関係を考える上で、アートが「地域活性化の為の道具に成り下がっていきこうとしている」（中村 2014: 72）など、アートの手段化を危惧する声もあがっている。目指すべきは、アートによって地域が活性化するだけでなく、地域との接点の中でアーティストやアート自体もまた豊かになり、地域の持っている資源と結びつくことでそこに新しい価値や創造活動が生まれることではないだろうか。

本稿は、静岡県立美術館ロダン館を舞台として 2014 年から筆者が行ってきた音楽活動（以下、ロダン館音楽活動と記す）を、目指すべき地域におけるアートマネジメントの視点から評価するものである。静岡県立美術館は静岡市に位置する美術館であり、県議会 100 年記念事業の一環として 1986 年に設立された。1994 年に新館としてオープンしたロダン館では、A. ロダンの《地獄の門》を中心とする 32 体の彫刻を鑑賞することができる。ロダン館音楽活動における筆者は、アートを生み出す個人であり、楽曲や彫刻作品を、演奏を通して社会に伝える者でもあり、コンサートの企画運営を通じて地域とアートを繋ぐ者でもあった。この実体験をアクションリサーチとして振り返りながら、本活動における地域とアートの関わりの様相やその成果・課題を検討する。

### 2. 静岡大学アートマネジメント力育成事業

ロダン館音楽活動は、文化庁助成による静岡大学アートマネジメント力育成事業（以下、アートマネジメント事業と記す）の一環としてスタートし、2016 年に助成事業が終了して以降も、静岡県立美術館との協力関係のもと活動を継

続している。まずは、活動の発端となったアートマネジメント事業の概要を振り返り、そこでどのようなことが意図されていたのかを探る。

この事業は「大学等の有する教員、教育研究機能、施設・資料等を積極的に活用」し、「アートマネジメント人材育成を通じて地域の文化芸術での活性化を行おうとするもの」であった（静岡大学アートマネジメント力育成事業事務局 2016: 2）。主たる対象者は、地域の文化施設に勤務する職員であり、学校教員や文化芸術に関心を持つ市民、学生なども受講生に加えることで新たな交流の場となることを目指した。また、アートマネジメントにおける人材の養成・能力開発を中心に置きつつも、アートマネジメントにおけるガバナンスおよび市民が自らの地域に誇りを持つシビックプライドの喚起もビジョンとして構想されていた。講義（アートマネジメントに関する知見を習得する）、演習（ワークショップや鑑賞）、実習（コンサート、展覧会、舞踊・演劇公演の企画・運営に参加する）のプログラムから成り、静岡大学の教員陣および静岡県舞台芸術センター（SPAC）や静岡県立美術館をはじめとする近隣文化芸術機関と連携して進められた。こうした連携を発展させることで、取り組みが助成期間だけの一過性のもので終わるのではなく、地域に存在・潜在する有形・無形の文化資源を活性化する事業の継続が期待されていた。

このように、アートマネジメント事業は大きな理念を携えてスタートした。特徴として挙げられるのは、地域の文化施設に勤務する職員や学生など、今後地域の文化芸術の担い手となる者を対象としていたこと、地域の文化芸術機関と積極的に連携を取って進められたこと、そして、地域に暮らし、活動している人が誇りを持つことで成熟社会の実現を目指そうとしていたことである。事業実施に際し、市民（県民）に開いた目玉企画として事業2年目（2014年）に構想されたのが、ロダン館でのコンサートである（表1<sup>1</sup>参照）。

ロダン館コンサートは事業のプログラムの中では実習の一つとして位置づけられ、コンサートができあがるまでの一連の作業を受講生が把握し、その一部を実際に体験することでアートマネジメント能力を高めるという目的が設定されていた。公演タイトル「Rodin inspires Composers ～音になった彫刻～」が示す通り、作曲家へロダン館に展示されているロダン作品にインスピレーションを得た曲を依頼し、それをロダン館の中で初演するという極めて斬新なコン

---

<sup>1</sup> 本稿の終わりに、これまでのロダン館音楽活動を一覧にして掲載している（表1および表2）。

セプトを持っていた。このコンセプトは、以後のロダン館音楽活動にも引き継がれ、活動の核となっていく。

コンサート発案者は、静岡大学人文社会科学部客員教授（当時）でアートマネジメント事業の中心人物でもあった平野雅彦氏であるが、このようなコンサートが成立したのは、静岡県立美術館との協力関係があったからだと言う。事業に先立ち、平野氏が静岡大学人文社会科学部で担当していた「比較言語文化各論Ⅰ」の授業の中で、静岡県立美術館での「ギャラリートーク」という活動が行われていた。学生がロダン館の作品を一点選び、最終的にロダン館で作品解説や朗読などのパフォーマンスを行なうもので7年間にわたって実施された。このように、大学と県立美術館の間にすでに一定の協力関係が築かれ、美術と他ジャンルのコラボレーションも試みられていた、という背景があったことで、ロダン館コンサートのアイディアが生まれたと考えられる。

コンサートはロダン館 20 周年記念事業として県立美術館が開催したロダンウィークに合わせて 11 月に行われ、作曲は静岡大学教育学部の教員である長谷川慶岳氏と当時芸術文化課程に所属していた作曲専攻の学生たち、演奏は同じく教員である筆者とピアノ専攻の学生たちによって行われた。アートマネジメント事業の受講生はリハーサル見学、会場設営、当日の運営などを行った。ここで演奏された曲目は、ロダンの「永遠の休息の精」、「地獄の門」、「フギット・アモール」、「バッカス祭」、「ヴィクトリア・アンド・アルバートと呼ばれる女のトルソ」、「バラの髪飾りの少女」を題材としており、来場者はロダンの彫刻作品に囲まれながら、その空間で生まれた楽曲の初演に立ち会うという先例のない経験をした。受講生にとっては、音楽ホールではない会場で行われるコンサートの開催に必要なノウハウを学ぶ機会になり、作曲・演奏をした学生にとっては、自らの表現を発表する場となった。

静岡県立美術館はロダンウィークを例年事業として定着化し、それに伴い当初 1 回の予定であったロダン館でのコンサートも、翌 2015 年に引き続き開催された。作曲家へ、ロダンに因んだ新曲を依頼するというコンセプトはそのまま継承されたが、第 2 回は演奏だけでなく、「比較言語文化各論Ⅰ」の受講生であった学生による朗読が演奏の合間に挿入されるなど、他ジャンルとのコラボレーションがより強化され、学生だけでなく地域の作曲家（渡会美帆氏）も作曲に加わるなど全体的な広がりが見られた。

次節では、アートマネジメント事業終了後、ロダン館でのコンサートがどのような形で継続し発展したかを追う。

図 1 公演チラシ（2014 年および 2015 年）



### 3. アートマネジメント事業後

#### ① ロダンウィークでのコンサート

前述の通り 2015 年でアートマネジメント事業の助成が終了し、ロダン館でのコンサートも 2 回で終了するかと思われた。しかし、関係者の働きかけにより 2016 年のロダンウィークでもコンサートが行われることとなった。そして、その成功により、以後ロダンウィークのレギュラーイベントとして定着し現在に至っている。

アートマネジメント事業の手を離れるにあたって、いくつかの点で方向転換が行われた。一つは、コンサートの企画運営の大半が、演奏を行う筆者および作曲者の長谷川氏に委ねられたとことである。これまでのように、運営に際し事業の受講生の手を借りることができなくなり、アーティスト自身が美術館側とより緊密に連携しながら企画や運営を担う形となった。企画に関する唯一の制約は、美術館からの「ロダンに何らかの形で関連するテーマでコンサートを企画してほしい」という要望であり、以後様々な角度からロダンにまつわるテーマを模索することになる。二つめは、学生による作品・演奏がなくなったことである。2015 年に静岡大学教育学部の芸術文化課程が募集停止となり、作曲やピアノ演奏を専門とする学生がいなくなったことから、学生による作品・演奏が現実的に難しくなった。学生の発表の機会は失われる形となったが、その代わりに地域の様々なアーティストとの共演やコラボレーションが生まれ、コンサートのバラエティや内容は充実した。これまでにフルート、サクソフォン、

ヴァイオリン、声楽との共演のほか、朗読、映像、衣装とのコラボレーションも行われた（表1参照）。その中で、ロダンをモチーフにした新曲の委嘱は引き続き行われ、長谷川氏による新曲が毎回提供された。

ロダン館コンサートにおける新曲は、彫刻からインスピレーションを得ているという点で彫刻作品の二次創作であり、それを演奏しコンサートとして構成する行為は三次創作と言える。ロダンの作品をどのように二次・三次創作として変換させ再解釈するか。ロダンという「お題」からどれだけ多様なアイデアを創出し、美術館という空間をどのように生かすことができるか。ロダン館でのコンサートは、アーティストたちによる様々なクリエイティビティが試され発揮される場となった。

## ②ロダンウィークから展開された活動

このような試みが蓄積される中、ロダンウィークの枠を飛び越えて実施された活動もある（表2）。2021年12月のコンサート「目で見える音楽 耳で聴く音楽 ～ロダンとフランス音楽のひととき～」、2022年9月のコンサート「ロダンと表現者たち ～音と言葉で織りなすロダンへのイマージュ～」、そして同年10月に発表されたCD『ロダンをめぐる8つのイマージュ 長谷川慶岳作品集』（ECL102）である。これらが実施された遠因となったのは、2021年9月からの半年間、ロダン館が設備改修工事のため休館となりこの年のロダンウィークが行われなかったことなどがある。しかしより直接的なきっかけは、2014年から続いてきた試みをさらに広く伝えたいという思いが、これまで関わってきたアーティストたちの間に醸成されたためである。県内のアーティストや市民による任意団体「静岡ミュージッキング・ラボ」が立ち上がり、これらの活動が展開された。

コンサート「目で見える音楽 耳で聴く音楽 ～ロダンとフランス音楽のひととき～」（会場：札ノ辻クロスホール）は、ピアノと木管五重奏の演奏が、映像や即興的なリキッドライティングの演出と同時に展開されることによって、聴覚と視覚が互いに触発されることを狙いとしたコンサートであるが、コンサート前半に、長谷川氏の楽曲の演奏に合わせてロダン館で撮影した映像を会場内のスクリーンや壁に投影し、音楽を通じた彫刻作品の普及につなげた。

コンサート「ロダンと表現者たち ～音と言葉で織りなすロダンへのイマージュ～」は、ロダンウィーク期間外にロダン館で行われた公演であり、普段見ることのできない夜のロダン館を会場とした。公演タイトルには、作曲家と演

奏家、詩人と俳優などそれぞれのジャンルの表現者たちが、ロダンの世界に挑み表現するというコンセプトが込められており、演奏と SPAC 俳優によるパフォーマンスとの共演が行われた。

ロダン館で生まれた楽曲を、さらに広く伝え、形に残そうとする活動も行われた。これまで作曲・初演されてきた長谷川氏の楽曲を取めた CD『ロダンをめぐる 8つのイメージ 長谷川慶岳作品集』である。ロダン館特有の音響を生かすため、収録はロダン館で行われ、そのコンセプトや音質は音楽・オーディオ雑誌で高い評価を得た。

これらはいずれもロダンウィークとは別個の活動であり、アーティスト自身が行政や法人の助成金を得るなど、積極的な働きかけによって実現したものである。アートマネジメント事業の一つとして始まったのち、ロダンウィークのレギュラーイベントとして定着したロダン館音楽活動を、今度はアーティスト自身が自らにとって重要な芸術活動と価値づけ、積極的に関わっていく過程を見ることができる。

#### 4. ロダン館音楽活動と地域

アートマネジメント事業の一環として行われた公演は、ロダン館コンサートの他にも展覧会、ダンス公演、静岡音楽館 AOI での音楽公演などがあつた。中でも展覧会「めぐるりアート静岡」<sup>2</sup>は 2013 年に始まり、事業期間終了後は静岡市の主催により継続されたが、2020 年を最後に終了している。そのような中で、ロダン館音楽活動がここまで継続できた要因はどこにあるだろうか。

実は、美術館でコンサートを行うこと自体はさほど珍しいことではなく、展示された作品と同時代に書かれた音楽作品とを合わせて館内で鑑賞するイベントは比較的好く行われている。しかし、こうした美術館コンサートは、展示室の音響や広さの問題から、展示室とは異なる館内の別会場で行われることも多い。「美術館が作曲家に楽曲を委嘱し、作品の立ち並ぶ空間で初演する」という他に類を見ない取り組みが成立し継続してきた大きな要因として、ロダン館がユニークベニューとしてうまく働いたことが挙げられる。

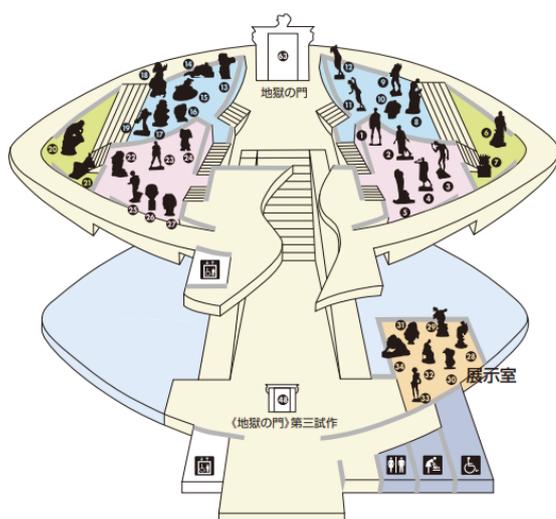
文化庁によるとユニークベニューとは、本来の用途とは異なるニーズに応じて特別に貸し出される会場のことであり、歴史的建造物や神社仏閣、城跡、美術館、博物館等の独特な雰囲気を持つ会場イベント等を実施することにより、

<sup>2</sup> 「めぐるりアート静岡」については、ウェブサイト「めぐるりアート静岡 2020」<https://megururi.net/8th/>などを参照。

特別感や地域特性を演出することを目的としているとされる（文化庁地域文化創生本部 2019:5）。

ロダン館の、ドーム型の高いガラス天井は響きが長く、音があちこちに反射して独特な音響効果を持っている。また、見晴台のような2階のエンタランスフロア、左右のウイング、そして階段状のスキップフロアは、それぞれ2階席、バルコニー、舞台、のように劇場に見立てて使用することも可能である(図2)。

図2 ロダン館の地図<sup>3</sup>



2017年のコンサートでは、中央に配置された「地獄の門」を囲むように、曲に合わせた映像を壁に大きく映写し、彫刻と映像、音楽のコラボレーションを行った。聴衆からは「地獄の門が普段とは違う見え方がした」といった感想があり、これまでのロダン館の空間を「異化」した、新たな作品鑑賞を促す機会となった(図3)。2018年には、フルート奏者が中央の舞台のほかテラスからも演奏し、音

響面で新たな方法が開拓された。2019年には、中央に接続する両脇階段もステージの一部として取り込み、ロダン館を歌劇場のように使用した。このようにロダン館は、コンサートを行う会場としても多くの可能性を秘め、かつアーティストたちの様々なアイディアによってその可能性が引き出されてきた。

<sup>3</sup> ロダン館ガイドブック

([https://spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/pdf/exhibition/rodin/RodinWingGuidebook\\_ja.pdf](https://spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/pdf/exhibition/rodin/RodinWingGuidebook_ja.pdf)) より転載。

図 3 2017 年のコンサートの様子



表 1、表 2 にはそれぞれの公演の入場者数が記載されている。年によってばらつきがあり、コロナ下で行われ入場制限を行った公演もあるものの、これまでのコンサート来場者は延べ 1979 人であり、ロダンの彫刻作品とアーティストのアートが結びつくことによって、ロダンの彫刻をこれだけ多くの鑑賞者へ届けたことになる。リピーターも多く、ロダンウィーク中にコンサートを聴くことが市民に定着しつつある。2021 年 12 月に行われたコンサート「目で見える音楽 耳で聴く音楽」での来場者アンケートには「こんな素晴らしい美術館や作品が自分の街にあることを誇りに思う」といった感想があり、この活動を通して人々が地域の文化資源に親しみ、誇りを持つ様子を確認することができた。

他方、アーティストにとっても、ロダン館音楽活動は自身の活動にプラスに働いてきた。アーティストが自身の表現手法を試す場としてだけでなく、アートマネジメントを実践する場としても機能し、地域の持っている人的・物的資源と結びついて、新たな創造活動が生まれるきっかけとなった。アーティスト自身が継続的に関わりたいと願う活動であったことこそ、ロダン館音楽活動が継続できたもう一つの要因であると考えられる。

## 5. まとめ

2014 年から行われてきたロダン館音楽活動について、地域におけるアートマネジメントの視点から論じてきた。その結果、本活動におけるアートマネジメントの成果として次の 3 点を挙げるができる。①地域の文化資源がアートの

イストのアートと結びつくことによって、地域の文化資源を新たな鑑賞者へ届け、新しい鑑賞の可能性を引き出したこと。②アーティスト自身が自らの表現を深め、活動を展開していくきっかけとなったこと。③これらの創造行為によって、シビックプライドの醸成に貢献したこと。これらのことから、ロダン館音楽活動は、アートによって地域が活性化するだけでなく、地域との接点の中でアーティストやアート自体もまた豊かになり、地域の持っている資源と結びつくことでそこに新しい価値や創造活動を生むアートマネジメントとして評価できる。

ただし、本活動はまだ継続中であり、これらの成果も暫定的である。今後の活動が表現としてマンネリ化していかないか、減り続ける予算の中でどのように活動を充実させていけるか等の懸念材料もある。また、本稿はコンサートという音楽活動自体に焦点をあてた検証であるために、より広い範囲のアウトカムとしてアートがどの程度地域に還元されたのかという視点においては、考察や検証が不十分であるといえよう。今後の課題としたい。

#### 【文献】

- 静岡県立美術館（2015）『平成 26 年度静岡県立美術館年報』静岡県立美術館  
静岡県立美術館（2016）『平成 27 年度静岡県立美術館年報』静岡県立美術館  
静岡県立美術館（2017）『平成 28 年度静岡県立美術館年報』静岡県立美術館  
静岡県立美術館（2018）『平成 29 年度静岡県立美術館年報』静岡県立美術館  
静岡県立美術館（2019）『平成 30 年度静岡県立美術館年報』静岡県立美術館  
静岡県立美術館（2020）『令和元年度静岡県立美術館年報』静岡県立美術館  
静岡県立美術館（2021）『令和 2 年度静岡県立美術館年報』静岡県立美術館  
静岡県立美術館（2022）『令和 3 年度静岡県立美術館年報』静岡県立美術館  
静岡県立美術館（2023）『令和 4 年度静岡県立美術館年報』静岡県立美術館  
静岡大学アートマネジメント力育成事業事務局 編（2016）『地方総合大学からの文化力発信プロジェクト：アートマネジメント力育成による地域の文化芸術力活性化に向けて：アートの力で、わたしが変わる。地域が変わる。：平成 25-27 年度報告書』静岡大学  
中村葉子（2014）「なぜアートはカラフルでなければいけないのか —西成特区構想とアートプロジェクト批判」『インパクション』195、pp.70-76  
林容子（2004）『進化するアートマネージメント』レイライン

文化庁 地域文化創生本部 編（2019）『文化財を活用したユニークベニユー  
 ハンドブック』文化庁 地域文化創生本部

【ウェブサイト】

静岡県立美術館「ロダン館ガイドブック」

[https://spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/pdf/exhibition/rodin/RodinWingGuidebook\\_ja.pdf](https://spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/pdf/exhibition/rodin/RodinWingGuidebook_ja.pdf)（2024年3月10日）

表1 ロダンウィーク会期中のコンサート

|    | 日時・<br>会場・入場料  | タイトル  | 出演者   | 曲目   | 概要  |
|----|--|---|---|--|---|
| 1. | 2014年<br>11月2日<br>13:30～<br>静岡県立美術<br>館ロダン館<br>300円<br>(入館料) | Rodin<br>inspires<br>Composers<br>～音になっ<br>た彫刻～ | ピアノ/<br>後藤友香理<br>小澤実々子<br>鈴木佑<br>児玉恭子<br>小島歌織子<br>森角敦<br>笹瀬奏子 | ◇長谷川慶岳/<br>バラの髪飾りの少<br>女<br>◇田中麻優/生命へ<br>の祈り<br>◇越岡卓哉/<br>地獄の門への前奏<br>曲<br>◇楠本泰周/Fugit<br>Amor<br>◇加藤真矢子/<br>L'errance ～彷徨い<br>人～<br>◇亀甲有希子/<br>Bacchanale<br>◇柴山いづみ/<br>Le dos de la belle<br>femme | 教育学部学生と<br>教員によるコン<br>サート。ロダン<br>館20周年記念<br>事業としてロダ<br>ンウィークが初<br>めて開催され<br>た。<br><br>主催：静岡大<br>学・静岡県立美<br>術館<br>助成：平成26<br>年度文化庁大<br>学を活用した文<br>化芸術推進事業<br>入場者数：200<br>名 |
| 2. | 2015年<br>11月3日<br>13:30～                                     | ロダンを巡<br>る4つのイ<br>マージュ～                         | ピアノ/<br>塚本品子<br>小澤実々子   | ◇渡会美帆/彫刻家<br>ロダン<br>◇田中麻優/手  | ロダンウィーク<br>が静岡県立美術<br>館の例年事業と   |

|    |  |                         |   |  |  |
|----|--|-------------------------|---|--|--|
|    | 静岡県立美術館ロダン館<br>300円<br>(入館料)                             | 朗読と音楽<br>による～           | 倉嶋知寛<br>後藤友香理<br><br>朗読/<br>仁科太一<br>増田研佑<br>宮城嶋遥加 | ◇柴山いづみ/<br>おどる彫刻たち<br>◇長谷川慶岳/<br>地獄の門の前に立つ                                 | して定着化。<br><br>主催：静岡大学・静岡県立美術館<br>助成：平成27年度文化庁大学を活用した文化芸術推進事業<br>入場者数：308名（ただし、その後に行われたダンス公演との合算） |
| 3. | 2016年<br>11月5日<br>14:00～<br>静岡県立美術館ロダン館<br>300円<br>(入館料) | ロダンを聴く！<br>～ピアノと朗読とともに～ | ピアノ：後藤友香理<br>朗読：宮城嶋遥加<br>テキスト監修/<br>安永愛           | ◇長谷川慶岳/<br>バラの髪飾りの少女<br>◇リスト/物思いに沈む人<br>◇長谷川慶岳/波<br>◇フランク/<br>前奏曲、コラールとフーガ | 助成事業期間が終わり、静岡県立美術館主催のコンサートとして開催された。<br><br>主催：静岡県立美術館<br>入場者数：140名                               |
| 4. | 2017年<br>11月5日<br>14:00～<br>静岡県立美術館ロダン館<br>300円<br>(入館料) | ロダンのいたパリ<br>～音と光のコンサート～ | ピアノ/後藤友香理<br>映像<br>/OVERHEADS                     | ◇長谷川慶岳/<br>プロローグ～ロダン館に寄せて～<br>◇ドビュッシー/<br>水の上の反映、月の光<br>◇サティ/<br>ジムノペディ第1  | 演奏に合わせ、OVERHEADSによる映像演出が行われた。<br><br>主催：静岡県立美術館<br>入場者数：140                                      |

|    |   |  |   | 番   | 名   |
|----|---|--|---|---|---|
|    |   |  |   | ◇ラヴェル／<br>ソナチネ第1楽<br>章、亡き王女のた<br>めのパヴァーヌ<br>◇セヴラック／<br>祭～ピュイセルダ<br>の思い出<br>◇長谷川慶岳／<br>エピローグ～「永<br>遠の休息の精」に<br>寄せて～  |   |
| 5. | 2018年<br>11月3日<br>15:30～<br>静岡県立美術<br>館ロダン館<br>入場無料 | ドビュッシ<br>ーとロダン<br>～カミーユ<br>が愛した二<br>人の芸術家<br>～ | フルート/古川<br>はるな<br>ピアノ/後藤友<br>香理<br>作曲/長谷川慶<br>岳 | ◇M.ボニ／<br>フルートとピアノ<br>のためのソナタよ<br>り 第1楽章<br>◇ドビュッシー／<br>ビリティスの歌よ<br>り 第1,3,4,6曲、<br>レントより遅く、<br>亜麻色の髪の乙女<br>◇長谷川慶岳／<br>ドビュッシーを讃<br>えて～フルートと<br>ピアノのための～<br>◇ドビュッシー／シ<br>ランクス<br>◇フランク／ソナタ<br>イ長調より 第<br>1,2楽章 | 会期中、コンサ<br>ートとは別に長<br>谷川慶岳氏によ<br>るサウンド・イ<br>ンスタレーショ<br>ン「Hommage à<br>Rodin（ロダン<br>を讃えて）」が<br>同時開催され<br>た。<br>主催：静岡県立<br>美術館<br>入場者数：200<br>名 |
| 6. | 2019年<br>11月4日                                      | ロダンと聴<br>く、愛と死                                 | ソプラノ/大石<br>真喜子                                  | ◇レオンカヴァッロ<br>／オペラ「道化  | 中央に接続する<br>両脇階段もステ  |

|    |                                   |                         |                                |   |   |
|----|-----------------------------------|-------------------------|--------------------------------|---|---|
|    | 14:00～<br>静岡県立美術館<br>ロダン館<br>入場無料 | の物語                     | バリトン/大石<br>陽介<br>ピアノ/後藤友<br>香理 | 師」よりトニオの<br>プロローグ“よろし<br>いですか?...よろ<br>しいですか?...”<br>◇ヴェルディ/<br>オペラ「シチリア<br>島の夕べの祈り」<br>よりエレナのアリ<br>ア“ありがとう、<br>愛する友よ”<br>◇長谷川慶岳/<br>題名の無い2つの<br>絵～ピアノのため<br>の～<br>◇ヴェルディ/<br>オペラ「仮面舞踏<br>会」よりレナート<br>の aria “お前こ<br>そ心を汚すもの”<br>◇グノー/<br>オペラ「ファウス<br>ト」より aria<br>“宝石の歌”<br>◇ヴェルディ/<br>オペラ「イル・ト<br>ロヴァトーレ」よ<br>りルーナ伯爵とレ<br>オノーラの二重唱<br>“聞いているな?” | ージの一部とし<br>て取り込み、ロ<br>ダン館を歌劇場<br>のように使用。<br>前回に続き、サ<br>ウンド・インス<br>タレーション<br>「Hommage à<br>Rodin II」が同<br>時開催された。<br><br>主催：静岡県立<br>美術館<br>入場者数：210<br>名 |
| 7. | 2020年<br>11月1日<br>14:00～          | パリに吸い<br>寄せられた<br>作曲家たち | ピアノ/後藤友<br>香理                  | ◇サティ/あなたが<br>欲しい<br>◇フォーレ/舟歌  | エラル社<br>の<br>1903年製ピアノ<br>を会場に持ち込   |

|    |  |  |  |  |  |
|----|--|--|--|--|--|
|    | 静岡県立美術館ロダン館<br>入場無料                                    | ～1903年<br>製のピアノ<br>で聴く名曲<br>たち～            |  | 第1番<br>◇ドビュッシー／<br>前奏曲集 第1集<br>より〈亜麻色の髪<br>の乙女〉、〈沈める<br>寺〉<br>◇長谷川慶岳／ソナ<br>チネ<br>◇プーランク／メラ<br>ンコリー<br>◇グラナドス／<br>スペイン舞曲集<br>Op.37より〈アン<br>ダルーサ（祈<br>り）〉<br>◇ファリャ／<br>スペイン舞曲第1<br>番 | み、演奏。<br>サウンド・イン<br>スタレーション<br>「Hommage à<br>Rodin III」が同<br>時開催。<br><br>主催：静岡県立<br>美術館<br>入場者数：170<br>名 |
| 8. | 2022年<br>11月5日<br>(土)<br>14:00～<br>静岡県立美術館ロダン館<br>入場無料 | リコーダー<br>とサクソフ<br>ォンでめぐ<br>るフランス<br>300年の旅 | リコーダー・<br>サクソフォン/<br>長瀬正典<br>ピアノ/後藤友<br>香理<br>作曲/長谷川慶<br>岳 | ◇エイク／<br>イギリスのナイチ<br>ンゲール<br>◇作曲者不詳／<br>『ディオヴィジョ<br>ン・フルート』よ<br>り リュリ「ファ<br>エトン」のシャコ<br>ンヌ<br>◇クーブラン／恋の<br>うぐいす<br>◇ビゼー／<br>「アルルの女」より<br>《間奏曲》                                     | 会場に電子チェ<br>ンバロを持ち込<br>み、様々な時代<br>のフランス音楽<br>を演奏した。<br><br>主催：静岡県立<br>美術館<br>入場者数：106<br>名                |

|    |   |                                      |  |   |  |
|----|---|--------------------------------------|--|---|--|
|    |   |                                      |  | <p>◇長谷川慶岳／<br/>5つのバガテル</p> <p>◇ドビュッシー／<br/>アラベスク第2<br/>番、水の反映、ヒ<br/>ースの茂る荒れ<br/>地、ラブソディ</p>   |  |
| 9. | <p>2023年<br/>11月5日<br/>(日)<br/>14:00～<br/>静岡県立美術<br/>館ロダン館<br/>入場無料</p> | <p>奏×装<br/>～音とロダ<br/>ンと装いと<br/>～</p> | <p>ピアノ/後藤友<br/>香理<br/>ヴァイオリン/<br/>花井悠希</p> | <p>◇クライスラー／<br/>前奏曲とアレグ<br/>ロ、シンコペーシ<br/>ョン</p> <p>◇クライスラー＝ラ<br/>フマニノフ／<br/>愛の悲しみ</p> <p>◇ヴィラ＝ロボス／<br/>黒鳥の歌</p> <p>◇ピアソラ／<br/>アヴェ・マリア<br/>(昔々)<br/>ナイトクラブ 1960<br/>(「タンゴの歴<br/>史」より)</p> <p>◇ドビュッシー／<br/>月の光</p> <p>◇マスネ／<br/>タイスの瞑想曲</p> <p>◇サン＝サーンス／<br/>死の舞踏</p> | <p>衣装デザイナー<br/>でもあるヴァイ<br/>オリニスト花井<br/>氏をゲストに迎<br/>え、会場内に衣<br/>装を展示。</p> <p>主催：静岡県立<br/>美術館<br/>入場者数：235<br/>名</p> |

※『静岡県立美術館年報』（平成26年度～令和4年度）を参考に作成。

表 2 それ以外の音楽活動

| 種別    | 日時・会場・入場料  | タイトル                                  | 出演者  | 曲目   | 備考  |
|-------|--|---------------------------------------|--|--|---|
| コンサート | 2021年<br>12月18日<br>19:00～<br>札の辻クロスホール<br>3500円（一般）、<br>1000円（大学生以下） | 目で見ると<br>音楽で聴く音楽<br>～ロダンとフランス音楽のひととき～ | ピアノ/<br>後藤友香理<br>作曲/<br>長谷川慶岳<br>アンサンブル・アンスピレ<br>フルート/<br>古川はるな<br>オーボエ/<br>宮村和弘<br>クラリネット/<br>塚本陽子<br>ファゴット/<br>依田晃宣<br>ホルン/<br>阿部麿<br>リキッドライティング<br>/OVERHEADS | ◇長谷川慶岳/<br>プロローグ～ロダン館に寄せて～、<br>バラの髪飾りの少女、地獄の門の前に立つ、ドビュッシーを讀えて、エピローグ～〈永遠の休息の精〉に寄せて～<br>◇ラヴェル（I.ファリントン編曲）/<br>亡き王女のためのバヴァーヌ<br>◇ドゥリング／三重奏曲<br>◇ラヴェル（M.ジョーンズ編曲）/<br>クーブランの墓 | 事前に県立美術館やロダン館の撮影を行った（撮影：株式会社クラフト）。当日は演奏中に会場内のスクリーンや壁に投影することで、音楽を通じた彫刻作品の普及につなげた。<br>演奏動画は一般公開している。<br>主催：静岡ミュージッキング・ラボ<br>助成：文化庁<br>「ARTS for the Future!」<br>入場者数：170名 |

|                |  |   |   |   |  |
|----------------|--|---|---|---|--|
| <p>コンサート</p>   | <p>2022年<br/>9月24日<br/>18:30～<br/>静岡県立美術館ロダン館<br/>入場無料（事前申し込み）</p> | <p>ロダンと表現者たち<br/>～音と言葉で織りなすロダンへのイメージ～</p>       | <p>ピアノ/<br/>後藤友香理<br/>チェロ/<br/>生駒宗煌<br/>朗読/木内琴子<br/>朗読/三島景太<br/>作曲/<br/>長谷川慶岳<br/>映像<br/>/OVERHEADS</p> | <p>◇J.S.バッハ/<br/>無伴奏チェロ組曲<br/>第1番より前奏曲<br/>◇長谷川慶岳/<br/>バラの髪飾りの少女、ソナチネ<br/>◇J.S.バッハ/<br/>半音階的幻想曲とフーガ<br/>◇ピアソラ/<br/>ル・グランタンゴ<br/>◇カザルス/鳥の歌</p> | <p>SPAC俳優による朗読を交えたコンサート。夜のロダン館で開催された。事前申し込み制としたが、定員の倍を超える申し込みがあった。演奏動画は一般公開している。<br/><br/>主催：静岡ミュージッキング・ラボ<br/>共催：静岡県立美術館<br/>助成：静岡市文化振興財団<br/>入場者数：100名</p> |
| <p>C<br/>D</p> | <p>2022年<br/>10月21日発売</p>  | <p>ロダンをめぐる8つのイメージ<br/>長谷川慶岳作品集<br/>(ECL102)</p> | <p>後藤友香理<br/>(ピアノ)<br/>長谷川慶岳<br/>(作曲)<br/>古川はるな<br/>(フルート)<br/>宮城嶋遥加<br/>(朗読)</p>                       | <p>1. プロローグ ～<br/>ロダン館に寄せて～<br/>2. バラの髪飾りの少女<br/>3. ドビュッシーを讃えて<br/>4. 壺を持つカリァティード<br/>5. ソナチネ<br/>6. 題名のない2つの絵<br/>7. 地獄の門の前に立つ</p>           | <p>2022年3月15、16日ロダン館にて収録。<br/>『レコード芸術』、『音楽現代』、『STEREO』、『ステレオサウンド』、『オーディオアクセサリー』の各誌で取り上げられ高い評価を得た。</p>  |

|  |  |  |  |                                 |  |
|--|--|--|--|---------------------------------|--|
|  |  |  |  | 8. エピローグ～<br>《永遠の休息の<br>精》に寄せて～ |  |
|--|--|--|--|---------------------------------|--|

**Collaboration between Art and the Community:  
Focusing on Musical Activities  
at the Rodin Wing of the Shizuoka Prefectural Museum of Art**

GOTO Yukari

This paper evaluates the author's musical activities at the Rodin Wing of the Shizuoka Prefectural Museum of Art since 2014 from the perspective of arts management in the community. Arts management in a community requires not only assessing the extent to which art is reintroduced to the community but also enriching the activities of artists and the art itself in the process, and fostering the creation of new values and creative activities by integrating them with the cultural resources of the community.

The paper outlines the past music activities and highlights the following three accomplishments of arts management in these activities: (1) By connecting local cultural resources with the artists' art, the community's cultural assets were exposed to new audiences, revealing fresh possibilities for appreciation. (2) Artists themselves were provided with opportunities to deepen their own expressions and expand their activities. (3) These creative endeavors contributed to the cultivation of civic pride.

Considering the above, the musical activities at the Rodin Wing can be assessed as a form of arts management that not only revitalizes the community through art but also enriches both the artists and the art itself through engagement with the community, fostering the creation of new values and creative activities by leveraging the community's resources.

## 河上徹太郎とアンドレ・ジッド (1) 初期音楽評論と「ショパンに関するノート」との共通点

西村 友樹雄

### はじめに

フランスのノーベル文学賞作家アンドレ・ジッド (1869～1951) が、「ショパンに関するノート」(以下「ノート」)を『ルヴュ・ミュージカル』<sup>1</sup>誌に発表したのは1931年、彼が62歳の時だった。この音楽家をもっとも愛し、幼少のころから演奏してきた作家が「ノート」の構想にとりかかったのは、本人の弁によれば1892年のことだから、発表までに40年近くを要したことになる。

わが国初の「ノート」の翻訳が世に出たのは、本国での発表からわずか3年後のことで、『ジイド全集』9巻(建設社、1934年)におさめられた。建設社版の全集は、1932年にフランス本国で出版が開始された『アンドレ・ジッド全集』を受けての企画だと思われるが、ガリマール社のこの全集に「ノート」が収録されるのは、第15巻(最終巻)が発売された1939年である。したがって、全集でのノートの扱いに際して、日本はフランスよりも先んじていると言えよう。

この「ノート」の訳を担当したのは、当時小林秀雄と並ぶ新進気鋭の批評家だった、河上徹太郎(1902～1980)である。河上は音楽批評家として、1920年代半ばにそのキャリアを始めた。1920年代の活動は散発的なものだったが、1929年に大岡昇平・中原中也らと同人雑誌『白痴群』を始めたころから、文芸批評にも手を伸ばすようになり、1930年代には批評家としての地位を確立する。

「ノート」の著者であるジッドに対する興味は早くからのもので、「ヴェルレーヌの愛国詩」(1929年4月)に続く2番目の文芸批評は、「アンドレ・ジッドと純粹小説」(1930年1月)だった。河上の友人たち、中原中也、小林秀雄、大岡昇平もそれぞれにジッドに興味を持っていたが、その興味を晩年まで保ち続けたのは河上のみだった。「真先きに反発してこれを棄て<sup>2</sup>」た後に夭折した

---

<sup>1</sup> 以下を参照。André Gide, « Notes sur Chopin », *La Revue musicale*, « numéro spécial », décembre 1931, p. 7-22. 本論の「ノート」の引用については、『河上徹太郎全集』全8巻(勁草書房、1969年-1972年)の第7巻に収録された翻訳を用いる。

<sup>2</sup> 河上徹太郎「ジイドとの四半世紀」(1951年5月)、『河上徹太郎全集』第1

中原、1930年代半ば以降ジッドを語るものがほとんどなくなり、1950年代初頭には「今となつては読み返してみようと思ふ気も全くない」「今日では嫌ひな作家の1人<sup>3</sup>」と断言した小林、『贗金つかい』を卒論に選び自身のうちに作家の「痕跡」を認めつつも、「ジードの誘惑に引かかつて、青春三年を空費した怨みは大きい<sup>4</sup>」と述懐する大岡らと対照的に、河上は1971年の時点でも「私が一番身近かにその影響を感じるのは、アンドレ・ジッドであった<sup>5</sup>」との思いを抱き続けていた。

このように河上にとってジッドの存在は大きなものだったが、その受容の諸相は文学・宗教に関する検討が主であり<sup>6</sup>、「ノート」の訳者としての側面は十分に考慮されてこなかったとの印象はぬぐえない。こうした傾向は、河上が「ノート」をジッドと主題としたテキストではなく、ショパンや音楽一般を論じるテキストの中で扱ったこと無関係ではないだろう。河上は一貫して「ノート」に深い共感を表明しており、両者の音楽観・ショパン観の親近性はそれだけでも十分明らかだろうが、問題はそれらがいずれも1950年代以降に発表された点である。すなわち、「ノート」に対する共感が、翻訳を発表した1930年代以来のものなのかが判然としないのである。

以上を踏まえ、本論では、1920～30年代の河上の音楽批評に見られる音楽観が、「ノート」に見られるそれと多くを共有していることを明らかにすることで、このテキストへの深い共感が翻訳した当時からのものだった可能性を示したい。両者の音楽観には様々な共通点があるが、本論では以下の3点に注目する。まず、音楽に純粹さを求める姿勢。次に、作品とその効果をもっぱら批評の対象とする態度。最後に、技巧偏重としてのヴィルチュオーズを退ける演奏美学である。

---

巻、勁草書房、1969年、294頁。以下、著者名のないテキストは河上のものとする。また、『河上徹太郎全集』収録のテキストについては、『全集』と表記し、巻数とページ数のみを示す。

<sup>3</sup> 小林秀雄「感想」(『アンドレ・ジッド全集』月報5、1950年9月、7頁)。

<sup>4</sup> 大岡昇平「ジード『贗金つかい』」(1968年3月)、『大岡昇平全集』第16巻、筑摩書房、1996年、364頁。

<sup>5</sup> 「アンドレ・ジッド再見 I (影響について)」(1971年4月)、『河上徹太郎著作集』第3巻、新潮社、1982年、111頁。

<sup>6</sup> 遠山一行『河上徹太郎試論』(新潮社、1992年)の「ジイドの問題(一)」および「(二)」はその筆頭に挙げられるだろう。

## 1. 「ノート」の翻訳について

本題に入る前に、「ノート」の翻訳に関連する事項を簡単に整理しておこう。

河上は、「ノート」を訳したきっかけについて、「昭和十年代に堀辰雄が探して来て私にあてがった<sup>7</sup>」と、全集の「解説」で述べているが、先に述べたように河上訳の初出は1934年（昭和9年）なのでやや時代にずれがある。「堀辰雄が探して来て」の部分からは、翻訳を担当するまで河上がこのテキストの存在を知らなかったと推測できよう。実際、全集の翻訳に加わった河盛好蔵の回想によれば、建設社のジッド全集出版に際して行われた相談会では、出席者のうち河盛と堀しか「ノート」の存在を知らず、堀に至っては現物を手にしていなかったようである。

私〔河盛〕がジードのショパン論を〔全集に〕入れてほしいというと、堀君が、「ルヴュー・ミュージカル」に載ったやつでしょう。僕はとてもあれが読みたいんだとすぐに云ってくれたことを思い出す。その雑誌は私がもっていて、ひそかに得意としていたものだけに、この堀君の言葉はうれしかった。

8

河上は別の場所で、自分の翻訳が「当時人から借覧<sup>9</sup>」したものに基づいていると述べているが、「人」とは河盛のことではあるまいか。

この河上訳「ノート」は、1939年には彼自身が編訳したジッドの批評アンソロジー集『芸術論』（第一書房）に、戦後には『アンドレ・ジッド全集』第14巻（新潮社、1951年）、および『河上徹太郎全集』第7巻（勁草書房、1970年）にそのまま収録されている。なお、フランス本国においては、1949年にアルシュ書店から『ショパンについてのノート』<sup>10</sup>が刊行されている。これには、加筆修正が施された「ノート」本編のほかに、「ノート」の草稿や『日記』からの抜粋が収められている。河上がこの単行本の存在を知っていたかどうかは定かではないが、管見の限りでは言及はない。また、アルシュ書店版「ノート」にな

---

<sup>7</sup> 「解説」（1970年11月）、『全集』第7巻、515頁

<sup>8</sup> 河盛好三「ジッド全集のあつまり」（1954年9月）、『堀辰雄全集』別巻2、筑摩書房、1980年、352頁。

<sup>9</sup> 「アンドレ・ジイドのショパン論」（1958年3月）、『全集』第4巻、593頁。

<sup>10</sup> André Gide, *Notes sur Chopin*, Paris, Arche, 1948. Achevé d'imprimer

された加筆修正は、河上訳の再録に際して一切反映されていない。

## 2. 河上徹太郎とピアノ

河上が「ノート」の訳を引き受けた背景には、ジッドに対する旺盛な興味や、先に述べたような音楽批評家としての経験があったと考えられよう。だが、彼がジッドと同じくアマチュア・ピアニストだったことも無視できない要因ではあるまいか。ジッドの自伝「一つの麦もし死なずば」は、青年期までのピアノのレッスンが作家にとっていかに重要だったかを物語っている。人生におけるピアノの重みはジッドとは決して同じではないものの、河上も「青年時代に最も打込んで勉強したものはピアノ<sup>11</sup>」だった。

ここで、河上のピアノ遍歴を振り返っておこう。「私のピアノ修業」によれば、彼がピアノを始めたのは、旧制一高の文科甲類に入学した1919年で、当時18歳だった。本格的に練習を始めたのはその1年後で、「デンマーク人のジョージ・ロランヂ」のもとで5～6年ほど学んだという。その後は東京音楽大学で教鞭をとったレオニード・コハンスキーのもとで2、3年ほど学んだが、河上には彼の姿勢が「職業的にレッスンを切売するだけ」に映ったため、ピアノ熱が急速に冷めていったようだ。最後の師はマキシム・シャピロだったが、熱が入らず「一年足らずで永久にレッスンから手を切ってしまった<sup>12</sup>」と述べている<sup>13</sup>。

河上は、最初の師であるロランヂのレッスンを、「私の一生を決定した」もの

---

<sup>11</sup> 「若さと教養について」（1938年3月）、『全集』第2巻、156頁。

<sup>12</sup> 「私のピアノ修業」（1953年5月）、『全集』第2巻、253-256頁。

<sup>13</sup> 河上がコハンスキーに学んだ期間は定かではない。コハンスキーが日本に滞在したのは1925年から1931年までで、大平和登作成の年譜によれば河上がレッスンを受け始めたのは1925年からである（『全集』第8巻、332頁）。また、大平の「解題」によれば、ピアノのレッスンは1926年で終わっているという（『全集』第4巻、677頁）。一方で、「私のピアノ修業」には、「コハンスキーが日本を去ると、暫く私は誰にもつかないでみた」（256頁）とあり、あたかもこの教師が離日する1931年まで彼のもとで学んでいたかのような印象を受けるが、同テキストの「彼の門下にあつた二三年」、および年譜・「解題」の記述をふまえると、1926年前後にコハンスキーのもとを離れたとするのが妥当だろう。いずれにせよ1920年代の大半を河上がピアノに捧げていたことに変わりはない。コハンスキーの経歴については以下を参照。財団法人芸術研究振興財団/東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第二巻、2003年、音楽之友社、1224-1226、1594、1609頁。

だと振り返っている。彼は、「スパルタ式な指の訓練」を課したが、それによって河上は、レッスン開始後わずか2年でシューマンのコンツェルトが弾けるようになった。続くコハンスキーは、ロランヂよりも演奏技術は上でありながら、前述したようにピアノの情熱をうばうようなものだったようだ。その一因は、「余りしくじりが続くと、” Das geht nicht ! ” といつて〔……〕弾いてゐる鍵盤の上へドタンと蓋をしめる<sup>14</sup>」ような、現代からすればかなり野蛮な指導スタイルとにもあるのではないか。

なお、河上は後年、ともにロシア革命で国を追われたロランヂとシャピロを「流謫の音楽家」と評し、「実に精神的にはショパン的だつた」と振り返っている。また、形而上学的な言葉遣いを好みなながらも文法の誤りが多い両者の話し方は、洗練されておらず読みにくいとされるショパンのフランス語と重ね合わされ、河上はそこに「懐しみのある錯覚<sup>15</sup>」を感じたという。こうしたロランヂとシャピロの思い出は、「ノート」の翻訳、および戦後に明言されるショパンに対する際立った興味と決して無縁ではないように思われる。

### 3. 音楽の純粹さ

ここからは本論の主題である、河上の初期の音楽批評と「ノート」との間の共通点を探っていくこととしよう。本節で注目したいのは、河上とジッドがともに音楽の理想に「純粹」なるものを見ている点である。

1932年に刊行された第一批評集が『自然と純粹』と命名されたことからわかるように、早くから「純粹」は河上のキーワードだった。また、前述のとおりジッドについても、1930年に「アンドレ・ジッドと純粹小説」と題された批評を發表している。そうした河上の問題意識に呼応するように、「ノート」のテーマの1つはまさにこの「純粹」をめぐる問題だった。

「ノート」において、「純粹 [pur、 pure]」「純粹さ [pureté]」なる語は、ショパンの音楽の真髓を要約する語として効果的に用いられている。実際、「ノート」の冒頭には「[ショパンは] 音楽の中で一番純粹な音楽」という一節が登場する。これは、モンテ＝カシノ修道院の院長が、あたかもその心を見透かすようにジッドに告げた言葉だった。河上にとってもこの指摘は印象深かったよ

---

<sup>14</sup> 「序・わが戦後」(1961年2月)、『全集』第2巻、303頁。

<sup>15</sup> 「コルトー『ショパン』」(1951年7月)、『全集』第4巻、244頁。

うで、自身の手になるショパンの評伝の「まえがき」<sup>16</sup>で取り上げている。別のテキストでは「この二人〔モーツァルトとショパン〕は音楽家中で最も純粋な人たちだ<sup>17</sup>」と述べている。

ところで、ジッドは「ノート」の中で、「純粋」なる語でどのような状態を指し示しているのかをきちんと説明していない。とはいえ、テキストからその内実を推測することは十分に可能である。「純粋」を当時の辞書に掲載された字義を踏まえて「混じり気がないこと<sup>18</sup>」と捉えれば、以下の文章は、ショパンの純粋性に作家が何を見出しているのかを説明していよう。

ショパンが出て初めて音楽の構成の中から雄弁を排斥したのである。彼の心掛けたことは、思ふに、専らその表現手段の限界を狭め、之を欠くべからざるものだけに限ることであつた〔……〕従つてショパンよりも偉大な音楽家は沢山あるとしても、彼程完全なものは他にないのである。<sup>19</sup>

ジッドにとり「純粋」とは、最小限にして必要不可欠のものによつてのみ成る、「混じり気」のない「完全な」作品にのみふさわしい形容である。ここで注目したいのは作家の主張の当否ではなく、音楽に対するアプローチの姿勢である。「純粋」なるものを浮かび上がらせるために、本質的なものと非本質的なものを厳しく分類するジッドの態度は、「完全なる芸術」に値する音楽とは何かを問い続けた河上の初期の音楽批評の姿勢とも矛盾しない。初の批評「音楽上に於ける作品美と演奏美」(1924)では、卓越した音楽が備えるべき「作品美」と「演奏美」とを本質的に定義しつつ、その定義に外れる不完全な音楽を徹底して退けることで、理想(イデー)に至ろうとする。絶対的なものを求めてやまない姿勢は、個々の作曲家・作品に対面する時も崩されることがない。当時の河上が強く惹かれたのはセザール・フランクだったが、ここで称揚されている「無駄」のなさは、ジッドの考える「純粋」と通じ合うものがあるだろう。

---

<sup>16</sup> 「まえがき」(1962年7月)『全集』4巻、339頁。

<sup>17</sup> 「都築の岡から」(1962年2月)、『全集』第4巻、459頁。

<sup>18</sup> 『アカデミーフランセーズ辞書(Dictionnaire de l'Académie française)』第8版(1935年)所収の「pur, ure」の項目を参照。URL: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8P3176>

<sup>19</sup> ジッド「ノート」、『全集』第7巻、199頁。

彼の意図は常に明確であつて、その言葉に無駄がない。彼の旋律程、調和のとれた陰暈の中に、精妙な姿を終始現し続けてあるものはない。彼はその作品によつて一造型物を描いて見せる必要はなくなる。書割もト書きもいらぬ。「話変つて」と物語るものもない。<sup>20</sup>

ただし、先の引用でジッドが考える「雄弁」が「表現手段」に属するものだったのに対し、河上が「無駄」として想定しているのは作品の付随物や表現対象である。フランクの音楽は、標題音楽のように、視覚的なイメージを音に置き換えたものでもないし、セリフや歌詞、舞台芸術などともに総合的な効果を与えるものでもない。すなわち、音楽以外の芸術ジャンルから独立した音楽なのである。

フランクの音楽を上記の引用の定義した時、河上の念頭にはジッドの「純粹小説」概念があつたはずである。ジッドが『贗金つかい』の中で提起したこの概念は、「小説に特に属してゐない要素を小説から除くこと。雑多な混交からは何物も得られない<sup>21</sup>」という一節によって知られている。おそらく河上は、フランクの音楽をジッドにならつて、〈音楽に「特に属してゐない要素」を除かれた音楽〉として理解していたのだろう。

とはいえ、河上のこうした音楽観はジッドの受け売りではない。『贗金つかい』が発表される以前に、「標題や模倣音あるが為にこの音楽の価値が高まると思ふなら、それこそ純音楽から見て何といふ墮落だらう」とベートーヴェンの交響曲第六番について述べているからだ。音楽と概念の間に「水と油の如き対立」があるとし、前者が与える「法悦<sup>22</sup>」を後者の闖入が台無しにしてしまうと嘆く河上は、「純粹小説」概念が目指す純粹さと同様のものを「純音楽」に見出していると言えよう。

---

<sup>20</sup> 「セザール・フランクの一問題 ——音楽家の自意識と旋律」(1930年2月)、『全集』第4巻、630頁。なお、河上は、小林秀雄や佐藤正彰らとジャック・リヴィエールの『エチュード』(芝書店、1933年)を共訳し、「音楽論」を担当した。その1つであるフランク論は「フランクはいふべきことしかいへなかつた人である」の一節を含んでおり、河上はそこに「私が書いた二三のフランク論の骨子」「象徴派的誠実さ」の中心思想(「解説」、前掲書、513頁)を見出し強く感銘を受けた。

<sup>21</sup> 「アンドレ・ジッドと純粹小説」(1930年1月)、『全集』第5巻、398頁。

<sup>22</sup> 「音楽の絶対境のために」(1925年2月)、『全集』第4巻、636頁。

#### 4. 作品とその効果

河上は戦後のテキストで「ノート」に言及した際に、ジッドの考えるショパンの純粹さを「純粹小説」概念のアナロジーで説明する。それによれば、「音楽だけでできて」おり、「他の人間的・観念的要素の仲介を必要としない<sup>23</sup>」のがショパンの作品なのである。

もっとも、河上の「他の人間的・観念的要素の仲介を必要としない」なる指摘を「ノート」に厳密にあてはめることはできない。以下に見るように、ジッドはショパンの音楽が「人間的・観念的要素」——この場合は「感情」——を含んでいると指摘しているからだ。

彼等〔音楽家一般〕は感情から出発する〔……〕。所がその反対にショパンは、〔……〕音符から出発する〔……〕。しかも〔……〕この単純な与件である所の音符をば、直ちに人間的な感情を以て包み、次にこれを引き延していつて、やがて壮大なものに迄してしまふのである。

〔……〕いはば彼は、各音符の表現力について瞑想するのだ。<sup>24</sup>

ただし、ここで「人間的な感情」と呼ばれるものは、「音符」が持つ「表現力」によって聴衆の内部で引き起こされる効果である。したがってその感情は、厳密には音楽そのものではないだろうが、音符に先立って存在しないもの、すなわち音楽以外の原因を持たないものだとは言えるだろう。逆に言えば、ジッドにとり、ショパンの作品は、音符に先立つもの——音楽家の人生や作曲時の感情など——を反映・表現したようなものではないのである。「ノート」がショパンに関する伝記的事実をほとんど含まず、もっぱら楽譜の解釈と演奏方法に集中している理由はおそらくここにある。「音楽は物的世界から抜け出たものであり、我々をしてそこから脱れしむるもの<sup>25</sup>」と考えるジッドは、作家の人生をも「物的世界」に属すと見ているのだろう。

伝記的事実を極力排除し、音の構築物としての作品のみを対象とする「ノート」の批評スタイルは、河上の初期の音楽批評にも確認できる。作者と作品とを別個の独立した存在としてとらえて後者を重んじる河上は、「演奏家は作者

---

<sup>23</sup> 「まえがき」、前掲書、339頁。

<sup>24</sup> ジッド「ノート」、前掲書、203頁。

<sup>25</sup> 同、209頁。

よりも寧ろ作品の研究をすべきである<sup>26</sup>」と断言し、フランクに関する「伝記記者」の説明を「どうでもいい<sup>27</sup>」と軽視する<sup>28</sup>。前節で見たように、河上は、理想の音楽の可能性を「完全なる芸術」なるものを問うことで突き詰めようとしたが、彼の考える音楽の作品美とは、あくまで「音」のみで完結しうるものである。

作品美とは、自然に存在する各種の楽音を素材として、純粹に数学的な時間の上にこれを組立てて出来た形式の美である。[……。]。逆る音の泉を理智の力で統制した、自然音と数理的形式である。従つて作家の主観も、各作品に於ける個別的な楽章形式を構成する所に現れてみて、それ以上に出ない。<sup>29</sup>

若き日の河上は音楽を論じる際に、物理現象に還元してその根源を問わずにはいられない。こうした姿勢は、後年「音のメカニズムの中にその美を汲みとらうとする傾向<sup>30</sup>」と要約され、その想をハンスリックなどから得たことを認めている。実際この音楽学者の名前は彼の音楽批評に登場している（「ハンスリックがいふやうに、音楽には何等対象としての自然現象はない[……。]。あるのは只赤裸々な音だけである<sup>31</sup>」）。

作品を論じるにあたって、論拠を音以外に求めることを戒める河上は、作品から受けた印象を非音楽的なものと結びつけることも認めない。「『美しい』叙景や安価なセンチメンタルな形容」などは「自分勝手な妄想」に過ぎず、それらを作品に当てはめることが音楽批評だと考えている人々は、「音楽を聴く資格がないばかりではなく却つてこれを汚す者<sup>32</sup>」だと河上は断言する。ジッド

---

<sup>26</sup> 「音楽上に於ける作品美と演奏美」（1924年12月）、『全集』第4巻、634頁。

<sup>27</sup> 「セザール・フランクの一問題——音楽家の自意識と旋律」、前掲書、628頁。

<sup>28</sup> この軽視については、以下も参照。島津遼「河上徹太郎『ドン・ジョヴァンニ論』——音楽評論でジャンルを超えることの意義——」、『近代文学研究と資料、第二次』7巻、2013年、196頁。

<sup>29</sup> 「音楽上に於ける作品美と演奏美」、前掲書、632頁。

<sup>30</sup> 「私のピアノ修業」、前掲書、256頁。

<sup>31</sup> 「音楽の絶対境のために」、前掲書、635頁。

<sup>32</sup> 同、636-638頁。

は河上ほど言葉は厳しくないにせよ、音楽作品を「文学や絵画にあて嵌めて見る必要<sup>33</sup>」を感じないと述べており、この点でも鑑賞態度においても純粹さを求める点において共通点を指摘できるだろう<sup>34</sup>。

また、先にジッドがショパン作品に「人間的な感情」を見出したと述べたが、河上もこれに類するものを重視していると思われる。河上にとって、音楽が物理現象であり、数学的・形式的な側面を持っていることは論の出発点だが、彼はそうした側面にのみ注目する態度を「唯物主義」的だとして退ける。むしろ、「唯物主義」者たちがかえりみない要素、具体的には音楽の「心理的効果」「情緒」こそが作品理解に不可欠なのである。これらはいずれも、「各音符の表現力」によって聴衆にもたらされる「人間的な感情」と同じ機能を有していると言えよう。

なお、河上は作家よりも作品を重視していると述べたが、初期の音楽批評には作品論と呼べるようなものは少ない。ヴァレリーに強く影響<sup>35</sup>されたこの批評家は、個々の作品そのものよりも、「作品」なる概念や、音楽家の「自意識」——創造のプロセスやメカニズムとも言い換えられよう——を重んじているからだ。付言しておけば、この「自意識」は、作品の徹底的な分析を通して発見・構築されるフィクショナルなものであって、音楽家が実際に自分自身をどうとらえていたかといった伝記的事実から導き出されるものではない。したがって河上は、フランクの「自意識」をとらえようとする際にも、作品の構造や効果に限定して論を進めようとする。

故に彼のソナタを見ても、こじつけの分解に非ずばこれをソナタ形式にあてはめて考えることは出来ない。彼にとって第一テーマと第二テーマの概

---

<sup>33</sup> ジッド「ノート」、前掲書、209頁。

<sup>34</sup> ただし、ジッドはヴァレリーを持ち出してショパンを、河上はジッドやマラルメなどの名を用いてフランクを論じており、ここにおいて両者は、音楽外のものを持ち込まないという原則に背いているとも言えよう。だが彼らはいずれも、音楽作品がもたらす印象を、文学作品から受け取る詩情といったもので置換しているわけではない。音楽家と文学者—to共通する作品創造のプロセス——あくまで作品から遡行的に見出されたものである——に注目しているのである。次の段落の「自意識」も参照。

<sup>35</sup> 河上は、1929年6月にヴァレリーの「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法論序説」の翻訳を『白痴群』2号に発表している。ただしその内容は、1895年に発表された同表題を持つテキストではなく、1919年に単行本化される際に書かれた「ノート及雑節」である。

念上の対照なんて存在しない。音楽とは彼にとつてもつと非古典的な、もつと精妙な藝術なのだ。心理に直裁なものなのだ。しかも晩年のドビュッシーが達した、心理の再現ではなく、心理上の偶然の音楽だ。<sup>36</sup>

## 5. ヴィルチュオーズ批判

最後に、両者にとってのあるべき演奏方法を確認し、その共通点を見て行くことにしよう。

河上は、「ノート」の解説で、彼の興味の要諦が「ジイドがピアノの練習をした体験からこれを書いていること」にあるとし、「腕達者に任せて速いテンポで弾きまくってはいけない」とか「ショパンを弾くには即興曲風にすべきだ」とか、私の同感する鮎も多い」と述べている。

「ノート」においてジッドは、巷間で素晴らしいとされている演奏方法を否定するが、その要諦はヴィルトゥオーソ批判にあった。ジッドはそこに、作品を聴かせるよりも、技巧によって目立つことをもくろむ演奏家のあさましい根性を見て取ったのだった。

私は、ショパンを弾くには、低声で、何の光彩もなく[……]、名人[virtuose]の鼻持ちならない自信を捨てた演奏が好ましいのである。かかる名人芸はショパンの最も美しい魅力を剥脱せしめるばかりである。<sup>37</sup>

河上もまた、技巧偏重を初期の音楽批評で批判している。彼は技巧をもてあそぶ演奏家を、芸術家と区別して「軽業師」と呼び、その技巧の華やかさによって、作品そのものが持つ美が後景化されてしまうことを嘆く。音楽に「完全なる芸術」を求める河上にとって、技巧偏重はそれを毀損する忌むべきものなのだ。

技巧美の偏重はこれを具象化して Virtuosity の跋扈を惹起す [……]。聴衆はアポロンの栄光を〔作曲家ではなく〕現前の演奏家に具体化する [……]。かくして Virtuosity は礼讃され、音楽は墮落する。

---

<sup>36</sup> 「セザール・フランクの一問題——音楽家の自意識と旋律」、前掲書、631頁

<sup>37</sup> ジッド「ノート」、前掲書、201頁

繰返していふ、技巧は手段であつて目的ではない。手段に理想はあり得ないから技巧にしてもそれはない。<sup>38</sup>

河上は、「演奏」を、「作品」に「現実の生命を与へ情緒を附す行為」であると定義するが、「技巧」とはこの行為を全うするための「手段」にすぎず、それ単体では「自働ピアノ」でも可能なものだ。演奏家は、「技巧」に加え、「演奏家の主観」を働かさなければならない。そうすることで「生きた命ある有機体〔……〕の脈拍」を感じ取った作品に、「生命」「情緒」を与えることができる。河上にとって優れた演奏とは、高潔な倫理観の持ち主のみが完遂できる荘厳な儀式のようなものなので、演奏家は一曲終わるごとに「殆ど耐え難い疲労と興奮」を感じるのである。

単なる技巧の鮮けさから脱して、曲及び演奏者の全生命が躍動するやうな演奏が生れなければならぬ〔……〕。

我々が新しい演奏に要求するものは力だ。熱だ。生命だ。

演奏は全人格の表現である。品性の欠陥は演奏に現れ、性格の特徴は演奏で推察出来る。<sup>39</sup>

だが、心ある演奏家がいくら理想の音楽美に向かおうとしたところで、聴衆の多くは、技巧に走る「芸人氣分」の演奏家をほめそやす。ジッドが、ショパンの楽曲を正しく評価できない「凡俗な聴衆<sup>40</sup>」を嘆くように、河上も師であり「敬服」しているマキシム・シャピロが「ヴァーチュオシティの上で誇張したものを持たない<sup>41</sup>」ために、日本の聴衆の人気を得られにくいと述べている。

また、アルチュール・ルビンシュタイン<sup>42</sup>については、彼の技巧の価値を認めな

---

<sup>38</sup> 「音楽上に於ける作品美と演奏美」前掲書、634頁。

<sup>39</sup> 「演奏についての感想断片」(1925年4月)、『全集』第4巻、640頁。

<sup>40</sup> 「ノート」、前掲書、203頁。

<sup>41</sup> 「マキシム・シャピロ」(1935年1月)、『全集』第4巻、151頁。

<sup>42</sup> 興味深いことに、第二次世界大戦後、ルビンシュタインはジッドの「ノート」を批判している (Arthur Rubinstein, « Celebrating the Genius of Chopin : Four books appraise a Master musician one hundred years after his death », The New York Times, october 16 1949)。なお、ジッドはほぼ同時期にルビンシュタインのレコードを批判しているが、このピアニストの批判を受けてなされたも

がらも、それがショパン解釈には不向きであることを述べている。その論拠となる以下の一節は、用いられている表現などから、1年前に訳したばかりの「ノート」の一節を念頭において書かれたと考えられる<sup>43</sup>。

ショパンはプレリュードとエテュード数曲を聞いたただけだが、甚だ面白くなかった。理由は簡単である。ピアニスティックな技巧からいってショパンの音楽程純粹で従つて容易なものはないのである。だから彼の技巧はこれを素通りして何も残らないのである。<sup>44</sup>

技巧偏重を批判する姿勢は、音楽に「完全なる芸術」を求め、作品に内在する美を重んじる批評家的態度と無関係ではないだろう。その一方で、青年期の河上がピアノに打ち込んだことを思い起こすならば、その経験も彼の演奏美学に反映していると考えられるのではないか。この点について最後に簡単に触れておきたい。

河上に師事した音楽批評家の遠山一行は、河上はピアノに熱中しながらも、その道は「プロのピアニスト<sup>45</sup>」へと彼を導くものではなかつただろうと推測している。河上自身、ピアノ青年時代を「泥まみれの、感性と自己限定との悪戦苦闘」の歴史として総括し、「しやれた余裕」をもたらすテクニックも身に付けられず「何を弾いてもその苦勞しか思ひ出させない」と回想している。その時点で身につけているテクニックをはるかに超える高難度の楽曲を課題として与えられるレッスンだったためだろう。2年でシューマンのコンチェルトを弾ける程度にまで成長した河上だったが、それは「丁度スローモーションの映画で音楽を映したやうに〔……〕一つ一つの音に躓きながら辿つて」いく「リゴリズム<sup>46</sup>」の果てに可能となった。

---

のなのかどうかは不明（André Gide, *Journal II*, Paris, Gallimard, 1997, p.1086）。

<sup>43</sup> 「一般にショパンの音楽全体についていへることであるが〔……〕概して演奏家は早いテンポを《用ひ》過ぎるやうだ〔……〕それは何故であるか？恐らく、ショパンの音楽がそれ自体では余りむつかしくないためと、ピアニストが自分を引立たせることに一生懸命になるからとである」（ジッド「ノート」、前掲書、205頁）

<sup>44</sup> 「ルビンシュタイン」（1935年5月）、『全集』第4巻、158頁。

<sup>45</sup> 遠山一行、前掲書、45頁。

<sup>46</sup> 「私のピアノ修行」、前掲書、255-259頁。

こうした練習方法は、音楽を流麗な一つの全体としてではなく、むしろひとつひとつの音の組合せであることを殊更に河上に意識させたに違いない。このことはまた、物理現象として音楽を認識することから出発し、音の構築物としての作品美を重視する方法を採用したこととも無関係ではないだろう。さらには、どの音も蔑ろにすることなく、「緩慢にと迄はゆかずとも、不確かな手つきで<sup>47</sup>」ショパンを弾くことを勧める「ノート」に共感できたのも、この若き日の苦い経験があったためではないだろうか。

## おわりに

「ノート」翻訳以前に書かれた音楽批評において、河上はショパンを主題として取り上げることはなかった。しかし、そこで展開された3つの論点、すなわち音楽に純粹さを求める姿勢、作品とその効果のみを論じる批評の方法、技巧偏重を嫌う演奏美学は、「ノート」の議論を先取りするものだった。こうした河上の音楽観が、「ノート」に対する共感を準備したと考えることは失当ではあるまい。

本論では、あくまで翻訳当時の河上の音楽観を理解すべく、もっぱら戦前のテキストのみを検討した。しかし、冒頭で述べたように、「ノート」の言及は戦後に集中しており、まえがきで「ノート」に触れている評伝『ショパン』が書かれるのもこの時期である。これらの活動に加えて注目すべきは、コルトーのショパン論の翻訳（1951年）である。このことはジッドの「ノート」執筆の背景に、コルトーの演奏に対する反発があったことをふまえるとより示唆的である<sup>48</sup>。「ノート」はコルトーを含む特定のピアニストは明言されていないが、当時コルトーのレコードを聴いて「無味乾燥さをたまらなく思っていた<sup>49</sup>」河上は、ジッドの批判が暗にこのピアニストに向けられているのではないかといふかった。果してその予想は当たっていた。ジッドの演奏美学に「全面的に同意」し続ける一方で、この作家が批判したコルトーの手になるショパン論に深い興味を示した河上のショパン像はいかなるものだったのだろうか。また、そのショパン像は本論で取り上げた初期の河上の音楽観や、「ノート」を含めた彼のジ

---

<sup>47</sup> 「ノート」、前掲書、201頁。

<sup>48</sup> 以下を参照。Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide*, t. II, Paris, Gallimard, 1974, p.55-56.

<sup>49</sup> 「アンドレ・ジイドのショパン論」、前掲書、594頁。

ッド理解とどのような関係にあるのだろうか。次稿では以上の点を明らかにすべく、本論で取り上げたテキストに加え、戦後に書かれた音楽批評全般、および断続的ではあれど生涯書き継がれた複数のジッド論を広く検討の対象とした。

### 参考文献一覧

『河上徹太郎全集』全8巻、勁草書房、1969年-1972年。

『河上徹太郎著作集』全7巻、新潮社、1981-1982年。

大岡昇平「ジード『贖金つかい』」、『大岡昇平全集』第16巻、筑摩書房、1996年、363-364頁。

河盛好蔵「ジード全集のあつまり」、『堀辰雄全集』別巻2、筑摩書房、1980年、352頁。

小林秀雄「感想」、『アンドレ・ジイド全集』月報5、1950年、7頁。

財団法人芸術研究振興財団/東京芸術大学百年史刊行委員会編、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第二巻、音楽之友社、2003年。

島津遼「河上徹太郎『ドン・ジョヴァンニ論』——音楽評論でジャンルを超えることの意義——」、『近代文学研究と資料、第二次』7巻、2013年、192-208頁。

遠山一行『河上徹太郎試論』、新潮社、1992年。

André Gide, « Notes sur Chopin », *La Revue musicale*, « numéro spécial », décembre 1931, p. 7-22.

André Gide, *Journal II*, Paris, Gallimard, 1997.

Arthur Rubinstein, « Celebrating the Genius of Chopin : Four books appraise a Master musician one hundred years after his death », *The New York Times*, october 16, 1949.

Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide*, t. II, Paris, Gallimard, 1974.

Dictionnaire de l'Académie française URL: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8P3176>

## Tetsutaro Kakami et André Gide (1)

— sur les points communs apparaissant dans leurs critiques musicales —

NISHIMURA Yukio

Tetsutaro Kawakami (1902-1980), critique littéraire dont l'importance est égale à celle de Kobayashi Hideo, a traduit *Les Notes sur Chopin* d'André Gide en 1934. S'il a bien des fois montré sa sympathie profonde pour ce texte gidien, ce n'est que presque 20 ans après la publication de sa traduction qu'il l'a mentionné pour la première fois. Il nous semble qu'on ne peut donc pas savoir ce que le critique-traducteur en pensait dans les années 1930. D'ailleurs, nous supposons que Kawakami a été attiré par les *Notes* lorsqu'il a entamé leur traduction, car il avait déjà montré dans ses critiques musicales écrites dans les années 1920 et 1930 une esthétique musicale très similaire à celle de Gide. Voici les trois points communs que nous constatons dans les textes musicaux de Kawakami et de Gide.

Premièrement, les deux écrivains pensent que la musique idéale doit être pure. D'une part, Gide avance que la musique de Chopin est « la plus pure ». Par les termes « pur [e] » et « pureté », le romancier désigne une des particularités de l'œuvre chopinienne qui exclut « tout développement oratoire ». D'autre part, Kawakami, qui tombe en extase devant la « musique pure » (*jun-ongaku*), voit l'incarnation de son idéal artistique dans la musique de Fauré qui ne contient aucun élément « superflu ».

Deuxièmement, Gide et Kawakami adoptent une méthode critique qui consiste à ignorer les éléments extra-musicaux. En analysant l'œuvre chopinienne, l'écrivain français évite de se servir des faits biographiques et des analogies littéraires ou picturales. On peut dire que l'écrivain japonais adopte une position semblable, car il dédaigne « ce que les biographes écrivent » et affirme que ceux qui goûtent la musique en y rattachant « de beaux paysages ou des images sentimentales » avilissent cet art sonore.

Troisièmement, ils ne cachent pas leur antipathie envers les virtuoses. Selon Gide, ceux-ci dissipent les charmes incontestables mais très délicats de Chopin par leurs « trop habiles » et ostentatoires exécutions. Kawakami, de sa part, critique sévèrement la surestimation de la technique qui accroît le prestige des virtuoses. En déconseillant aux interprètes de recourir trop à la technique qui n'est qu'un des moyens pour faire ressortir la beauté musicale, il leur souhaite une exécution « avec force, fièvre et vie ».

## 坂本龍一と壊れたピアノ——日本庭園と能楽の観点から

原 瑠璃彦

### 0. 坂本龍一と日本庭園、能楽

坂本龍一の活動は多岐にわたるが、そのなかに、日本庭園や能楽と関わる系譜がある。これらについてはすでに拙稿で触れているが<sup>1</sup>、本論では、ピアノという坂本が生涯を通じて用いた楽器との関係について論じる。日本庭園や能楽とピアノ。これらは一見、何ら関連性がない、もしくは、むしろ相反するもののように思われるだろう。しかしながら、坂本は、2010年代以降、「反ピアノ」とでも言うべき思想を育むことによって、これらを共存させる手法を見出していたように思われる。

坂本の日本庭園への関心は、2005年頃にはじまる。簡潔に整理しておくとして、坂本は、2005年、以後、継続的なコラボレーターとなるアーティスト高谷史郎とともに京都・法然院において「庭園実験 LIVE」というパフォーマンスを行っている。そして、そこでの「実験」を踏まえ、2007年には、山口情報芸術センター[YCAM]（以下、YCAM）においてインスタレーション作品《LIFE - fluid, invisible, inaudible...》（以下《LIFE - fii》）を発表している。これは坂本が1999年に発表したパフォーマンス作品《LIFE a ryuichi sakamoto opera》の音・映像素材をもとに、3×3のグリッド状に吊り下げられた水槽——そこには水が湛えられ、超音波装置によって時おり気化され、映像が映写されるとともに、上部に設置されたスピーカーから音が発生する——からなるインスタレーション作品にしたもので、坂本は、しばしばこれを「<sup>ししおど</sup>鹿威し」が9つある庭園」のようなものと説明していた<sup>2</sup>。同じくYCAMにおいて、坂本は2013年の「YCAM 10周年記念祭」でアーティストック・ディレクターをつとめているが、そこでも企画段階のコンセプトは「庭」であり<sup>3</sup>、日本庭園との関連も指摘できるイン

---

<sup>1</sup> 原瑠璃彦「日本庭園の新しいアーカイヴへの挑戦——「Incomplete Niwa Archives 終らない庭のアーカイヴ」『日本庭園をめぐる——デジタル・アーカイヴの可能性』（早川書房、2023年）、97-100頁、原瑠璃彦「坂本龍一と雨の降る庭と能」『ユリイカ』第55巻第16号（青土社、2023年）、253-62頁参照。

<sup>2</sup> 「LIFE から LIFE へ——坂本龍一 + 高谷史郎」『LIFE - fluid, invisible, inaudible...』（NTT出版、2007年）、15頁。

<sup>3</sup> 「山口情報芸術センターYCAM 10周年記念祭」事前頒布パンフレット。

スタレーション作品《Forest Symphony》《water state 1》を新たに発表している。

一方、坂本は、やがて能楽にも関心を持ち、2011年頃より積極的に関わるようになる。坂本が音楽を手がけた映画「一命」（2011年、監督：三池崇史）では、一部、能楽の葛野流大鼓方・亀井広忠、亀井の実弟である歌舞伎囃子方の田中傳左衛門（小鼓）、田中傳次郎（太鼓）が参加している。また、後にも引用するように、2011年7月31日の「FUJI ROCK FESTIVAL'11」に際して、坂本は能楽への関心を記している<sup>4</sup>。自伝『ぼくはあと何回、満月を見るだろう』でも述べられているように、坂本はもともと能楽などの日本の伝統芸能を忌避していた。しかし、DVDブック『エレファンティズム』（2002）のための取材でアフリカを訪れたとき、その風景に「花鳥風月」に通じるものを感じ苦笑したという<sup>5</sup>。

本論の出発点となるのは、こうした坂本の関心に基づき、上記の「YCAM 10周年記念祭」にあたって企画された野村萬斎＋坂本龍一＋高谷史郎 能楽コラボレーション《LIFE-WELL》（公演日：2013年10月22日 2回公演、於：YCAM）である。これは、坂本、高谷が和泉流狂言方・野村萬斎を迎えたコラボレーション企画であった。ここでは、上記のインスタレーション作品《LIFE-fii》のもとで能楽のパフォーマンスが行なわれた<sup>6</sup>。オペラ《LIFE》は、庭での実験を踏まえ、《LIFE-fii》という庭のようなインスタレーション作品に転生したが、さらにここで、庭で行なわれる能《LIFE-WELL》に転生したことになる。筆者はこの企画には前年の構想段階から関わり、最終的に「ドラマトルク」と

---

<sup>4</sup> 本論、第5節参照。

<sup>5</sup> 坂本龍一「旅とクリエイション」『ぼくはあと何回、満月を見るだろう』（新潮社、2023年）、114頁。このエピソードは、坂本龍一「全てが謎だ、だから面白い」『大倉源次郎の能楽談義』（淡交社、2017年）、94頁でも記されている。能楽との関わりについては、坂本龍一「旅とクリエイション」、113-18頁、120-22頁、127頁でも触れられている。

<sup>6</sup> 《LIFE-WELL》については、以下のYCAMのアーカイブ・ページで映像を含む記録が視聴できる。URL=<https://www.ycam.jp/archive/works/life-well/>。また、原瑠璃彦「坂本龍一と雨の降る庭と能」、255-58頁参照。

なお、これ以前に先立つ能楽とのコラボレーションとして、日本で観世流シテ方の修練を積んだ後、ニューヨークをベースに活動する三輪万葉との二度のセッションがある。一度目は3.11直後に行なわれた「*Concert for Japan: Eguchi - Improvisational music & dance*」（2011年4月、於：ニューヨーク Japan Society）であり、二度目は「*Ryuichi Sakamoto curates: Improvisation Noh, Dojō-ji*」（2012年4月、於：ニューヨーク・Stone）である。URL=<https://www.miwamayo.com/performance2011>、<https://www.miwamayo.com/improvisation-noh>。

いうクレジットで関与している。

## 1. 能楽コラボレーション《LIFE-WELL》におけるピアノ

《LIFE-WELL》は二部構成からなる。前半は《LIFE-fii》のもとで能楽の古典演目を上演することが主旨であり、狂言《田植》、舞囃子《賀茂 素働》、素囃子《猩々乱》が上演され、《LIFE-fii》の空間ならではの映像や照明の演出が加えられた。そして、素囃子《猩々乱》には、坂本がピアノで参入した。素囃子とは、能楽の囃子方、すなわち、笛・小鼓・大鼓・太鼓のみで囃子事を演奏する形式である。

そもそも能楽の囃子において、四者の間に西洋音楽的な「調和」はない。また、笛、すなわち能管の音程は、ピアノの平均律とは異なる。より厳密には、能管の音程は一管ごとに固有である。それゆえ、当然ながら、基本的にピアノと調和することはない。とくに、素囃子で演奏されるような曲目では、笛がほぼ常時、旋律を担うため、より一層そこにピアノが参入することは難しい。前日のリハーサルでは、このパートをどうするか議論が生じたが、最終的に坂本は、両者が合うことはもともとないという前提のもと、《猩々乱》の傍らであえて全く異なる音楽の即興演奏を行なうかたちがとられた。おそらく《LIFE-WELL》中、このパートがもっとも賛否両論を生んだであろう。筆者としては、両立しない二つの音楽をあえて同時に演奏することで、両者の対比を際立たせることができたと考えている。互いに「天」と「地」となることで、異質な「地」によって「天」の特異性を露わにするとでも言えるだろうか<sup>7</sup>。

一方、第二部《LIFE-WELL》は、アイルランドの詩人・劇作家ウィリアム・バトラー・イェイツが能の英訳から触発されて書いた戯曲《鷹の井戸 (At the Hawks' Well)》(1916)をもとにした新作パート《LIFE-WELL》からなる。その前半は、戯曲《鷹の井戸》の松村みね子による日本語訳を野村萬斎が朗読するとともに、坂本がピアノによる即興演奏を加えるかたちがとられた。こうした、朗読にピアノの即興演奏を加える手法は、フランス文学者・演出家の渡邊

---

<sup>7</sup> このように能楽を異なる音楽のなかであえて同時に演奏した例として、秋吉敏子＝ルー・タバキンビッグバンドによるアルバム『インサイツ』(BMG JAPAN、1976)における「Minamata」がある。そこではジャズの演奏のなか、突如として観世流シテ方・観世寿夫、葛野流大鼓方・亀井忠雄、大倉流小鼓方・鶴澤速雄による謡と囃子が加わる。

守章を中心に3年連続で行なわれた「マラルメ・プロジェクト」(2010-12)の経験が生かされたと言える<sup>8</sup>。そして、後半には、《鷹の井戸》を翻案した新作能《鷹姫》(1967年初演、観世寿夫節付・作舞)が一部上演された。この《鷹姫》においても坂本はピアノの演奏で加わった。

第二部《LIFE-WELL》において、坂本は、冒頭は鍵盤による通常のピアノ演奏をするも、徐々に、内部奏法、また、プリペアド・ピアノによる演奏を行なった。具体的には、ピアノの弦を直にはじいたり、弦の上に鉄パイプや石などの道具を乗せた状態で鍵盤を演奏する手法である。これによって坂本は、ピアノの弦の繊細な音を発生させたり、ピアノの音に歪みを与えていた。このことについて、自伝では以下のように語られている。

能楽は太鼓にしても笛にしても、空間を引き裂くような強烈な音を出しますよね。対して、ピアノの音はどうしても弱く感じてしまいます。ピアノは音の連なりで成立する曲のための楽器ですから、一音で音楽を表現できる和楽器の存在感にはとても太刀打ちできない。そこで、ぼくは弦の上にパイプや石を並べ、あえてノイズしか出ないようにしたプリペアド・ピアノを演奏しました。<sup>9</sup>

このことによって、第一部とは異なり、第二部では、本来、能楽とは全く異質なピアノがある種の親和性を獲得し、能楽になじむことができていたように思

---

<sup>8</sup> 「マラルメ・プロジェクト」は、渡邊によるステファヌ・マラルメの詩の朗読を軸とし、坂本がピアノによる即興伴奏をし、高谷が映像演出を加えた。「マラルメ・プロジェクト II」(2011)、「マラルメ・プロジェクト III」(2012)では、コンテンポラリー・ダンサーの白井剛、寺田みさこが参加している。「語り」を中心としつつ、音楽、美術、身体表現が総合されるパフォーマンスという点で、「マラルメ・プロジェクト」には能に通じる点が多々あった。実際、渡邊自身、早くからマラルメの詩と能楽の詞章に相通じる点を見出しており〔渡邊守章「能とその「外部」——観世寿夫の軌跡」『渡邊守章評論集——越境する伝統』(ダイヤモンド社、2009年)、23頁〕、「《イジチュール》を能にするという幻想。その計画は寿夫の死によって実現せずに終わってしまったが、私としては、まだ諦めた訳ではない」と記している〔渡邊守章「日本の伝統演劇とその言語」『渡邊守章評論集』、44頁〕。観世寿夫の早すぎる死によって実現しなかった、《イジチュール》を能にするという渡邊の「幻想」は、30年以上の時を経て、坂本と高谷によって実現されたと言えよう。なお、野村萬齋を能楽以外の舞台作品に最初に起用したのは渡邊である。《LIFE-WELL》は、渡邊が行っていた種々の能楽の新しい試みの系譜を継承していると言える。

<sup>9</sup> 坂本龍一「旅とクリエイション」、116頁。坂本は上に続けて、ニューヨーク The Stone で三輪万葉とセッションを行なった際には〔注6参照〕、「ピアノの弦の上に針金や金属の火箸や新聞紙を載せた」と述べている。

われる。

## 2. ピアノに「さわり」を賦与し、壊すこと

《LIFE-WELL》第二部において、なぜピアノは特殊奏法やプリペアド・ピアノによって能楽との親和性を獲得することができたのか。このことを考えるにあたって参考になるのが、武満徹による1969年の講演に基づく文章「さわりについて」である。武満は、しばしば西洋楽器との対比で邦楽器について論じていたが、ここでは「さわり」をもとに語られている。

日本の音楽において「さわり」という語はさまざまな場面に見られる。雅楽の笙の簧（リード）に用いられる銅の合金は「響銅」と呼ばれ、仏教儀式で用いられる「砂張」は碗状の体鳴楽器である。また、琵琶や三味線の弦を弾いたときにあえて弦が触るように取り付ける装置も「さわり」と言う。さらに、義太夫節での用語「さわり」は、もともとは「他流の節に触る」という意から義太夫節以外の曲節を取り入れた部分を指すが、後に一曲の聞きどころを意味するようになった<sup>10</sup>。ここで重要なのは三つ目の弦楽器の「さわり」で、これらはあえて弦が触るように楽器に設置することで倍音を含む複雑な音を発生させ、「わざわざ普通の音をきたないビーンという騒音の効果を生むように」するものである<sup>11</sup>。武満も述べているが、弦楽器にこうした「さわり」を取り付けることは日本で独自に発展したもので、世界的に見ても珍しいとしばしば言われる。

能楽にもこれに類似した点を見出すことができる。たとえば、能管は、構造的には雅楽の横笛と同一だが、能管の場合、「ノド」と言われる管内の空気の通り道が横笛よりもあえて細くされている。すなわち、管内の空気を通りやすくすることで、よりノイズが増大するように設計されている。言ってみれば、ノドは能管にとっての「さわり」である。

対して、西洋の楽器では極力ノイズを排除し、純粋な楽音を析出することを基本理念とする。ピアノという装置は、そうした理念の権化である。武満の言説に基づくなら、坂本が特殊奏法、プリペアド・ピアノによって行なおうとしていたこととは、ピアノに「さわり」を賦与し、その音の雑音を増大させること、言わば、ピアノを壊すことだったと言える。それゆえに、ピアノは能楽に

<sup>10</sup> 浅香淳編、吉川英史監修『邦楽百科辞典——雅楽から民謡まで』（音楽之友社、1984年）、440-41頁。

<sup>11</sup> 武満徹「さわりについて」『樹の鏡、草原の鏡』（新潮社、1975年）、148頁。

歩み寄ることができていたのではないか。

先の引用で、坂本は「ピアノは音の連なりで成立する曲のための楽器ですから、一音で音楽を表現できる和楽器の存在感にはとても太刀打ちできない」と語っていた。このことも、武満の述べていることに通じる。武満は、「西洋の音楽というのは、一つの音だけでは音楽たり得ない」、「一つの A という音に対して B という音が出会って、それが C というように、弁証法的展開をして音楽的表現がなされる」と述べる。それに対して、「日本においては一つの音が“さわり”を持っている。つまり騒音的である。西洋の音に比べて非常に複雑で、一つの音の中にたくさんの音が運動している」<sup>12</sup>。このことに基づくならば、《LIFE-WELL》第二部において、ピアノは各「一音」にこうした複雑性を獲得させることで能楽に参入できていたことになる。

もっとも、坂本による特殊奏法、プリペアド・ピアノは、何も《LIFE-WELL》においてはじまったことではなく、それ以前から継続的に行なわれていたことではある。しかし、《LIFE-WELL》の第一部と第二部において、通常のピアノ演奏と、「さわり」を賦与することで壊したピアノの演奏をそれぞれ行ない、能楽との対比と親和を露わにさせたことは、ピアノを用いる坂本に種々の示唆を与えていたのではないだろうか。

### 3. 二つの壊れたピアノ

ピアノを壊すこと。これに関連して注目される二つの壊れたピアノがある。一つは「津波ピアノ」と呼ばれるもので、宮城県農業高等学校において東日本大震災 3.11 で津波の被害を被ったピアノである。坂本は、震災後、被災地を訪れているが、そのなかで 2012 年 1 月、このピアノを視察している。そのピアノは長時間泥水に浸かっていたため、ところどころ弦が錆びたり切れており、また調律も大きく狂い、いくつかの鍵盤は膨張しているため押すと戻らない状態だった<sup>13</sup>。ドキュメンタリー映画『Ryuichi Sakamoto: CODA』（監督：ステーブン・ノムラ・シブル、2017）には、このときの坂本の視察とピアノの演奏

---

<sup>12</sup> 武満徹「さわりについて」、150-51 頁。

<sup>13</sup> 坂本龍一「自然には敵わない」『ぼくはあと何回、満月を見るだろう』、82 頁、ヤマハピアノサービス株式会社「津波ピアノ」  
URL=<https://www.yamahapianoservice.co.jp/csr/tsunami-piano.html>。

の様子が収録されている。また、同作では、坂本がニューヨークの自宅でピアノの前に座り、次のように語る場面がある。

産業革命が起こって、はじめてこういう楽器（ピアノを指して）がつかれるようになったんですね。何枚もこれ、木の板が、6枚くらいかな、重なっているのを、強い力でこういうかたちに、半年くらいかけて型にはめるわけなんです。あるいは、この弦もストリングスに、全部合わせると、何トンという力が加わっているらしいんですね。もともと自然にある物質を、人間の工業力とか、文明の力で、自然を鋳型にはめる。音も調律が狂ってくるんで。人間は「狂う」って言いますけれども、全然狂ってるんじゃないくて自然のこの物質たちはもとの状態に戻ろうと必死になってもがいているわけですよ。

津波っていうのは一瞬でバーン！と来て自然に一種戻したというか、戻っているわけですよ。で、いま僕は、その自然が調律してくれたあの津波ピアノの音がとっても良く感じるんですよ。ということはやっぱり、このピアノ的なもの、人間が無理矢理自分の幻想に基づいて調律した、言わば「不自然な」、つまり人間的には自然だけど、自然から見ると「とても不自然な」状態に対する、何と言うか、強い嫌悪感と言うのかな、僕はあると思うんですよ、僕のなかに。<sup>14</sup>

ここでは「反ピアノ」とでも言うべき思想が明確にあらわれている。ピアノとは、自然素材を人工的に加工し、その音程も定められた規則に基づいて調律され、また、先に述べたように、なるべく純粋な楽音を析出するよう設計される。ピアノとは、そうしたいくつもの合理的な技術、思想に基づいてつくられた産物である。長らくピアノに慣れ親しんでいる者であれば、それが「自然な」、当

---

<sup>14</sup> Blu-ray『Ryuichi Sakamoto: CODA』（KADOKAWA、2017年）に基づく書き起こし。なお自伝では以下のように語られている。

だけど、この壊れてしまった「津波ピアノ」の鍵盤を押しながら耳を澄ませてみると、すっかり調律が狂ってしまった弦が、何とも味のある音を鳴らすんですよ。考えてみれば、ピアノというものがもともと木材というマテリアルを自然から取り出して鉄鋼で繋ぎ、我々が好む音を奏できるように作られた人工物です。だから逆説的に言うと、津波という自然の力によって人間のエゴが破壊され、本来あるべき自然の姿に還っていったのではないかと感じました。

〔坂本龍一「自然には敵わない」、82頁。〕

たり前のものと捉え続けるだろう。しかし、坂本はそこへの「嫌悪感」を自覚しつつある。そして、3.11で津波の被害を受けたピアノに、むしろ自然界からすれば「自然な」性質を見出す。上記のように、坂本はそれを「自然が調律してくれた」と語る。

坂本は、ある時から、ピアノの厳密な調律をやめたというが<sup>15</sup>、ここには明らかに津波ピアノの影響があるだろう。坂本は津波ピアノに関して、「切れた弦を手で弾くとガムランのような良い音がし」たとも語っていたという<sup>16</sup>。先に述べたプリペアド・ピアノとは、ピアノでガムランのような音を発生させるためにジョン・ケージが考案した手法であった。ここで津波ピアノの弦に触れる坂本は、《LIFE-WELL》において「さわり」を賦与することでピアノの音を壊して演奏する姿と重なり合う。

津波ピアノは、その後、修復不可能なため学校では廃棄することが決まったが、坂本はこれを引き取っている<sup>17</sup>。そして、後に自身の作品に起用している。2017年に発表されたアルバム『async』の収録曲「zure」では、津波ピアノの音が用いられている。また、『async』リリース後に行なわれた展覧会「坂本龍一 with 高谷史郎 | 設置音楽展 2 IS YOUR TIME」(展示期間:2017年12月9日—2018年3月11日、於:ICC インターコミュニケーション)は、『async』をインスタレーション化した展示であるが、そこで発表された新作インスタレーション《IS YOUR TIME》では、津波ピアノそのものが展示されている。この展示にあたっては、ヤマハピアノサービス株式会社が修復を担い、その際には、「可能な限り被災時の状態のまま展示に耐えうるピアノとして再生する」ことを基準とし、弦やハンマーの交換、鍵盤の調整等を行なわない、特殊な「調整」を施したという<sup>18</sup>。展示会場には10個のLEDパネルと14個のスピーカーが設置され、会場の一端に置かれた津波ピアノには各鍵盤を直に押す機材を取り付け、リアルタイムに送信される世界中で発生した地震のデータに基づいて鍵盤を弾くシステムが構築された。なお、この展覧会のオープニング・イベントでは、坂本自ら津波ピアノを演奏している<sup>19</sup>。

---

<sup>15</sup> 坂本龍一、福岡伸一「壊すことから生まれる——音楽と生命の共通点」『音楽と生命』(集英社、2023年)、26頁。

<sup>16</sup> 「坂本龍一とピアノ——「津波ピアノ」に寄せて」『異業種ネット』URL=<https://egyousyu.com/series/com0001/>。

<sup>17</sup> 坂本龍一「自然には敵わない」、81-82頁

<sup>18</sup> ヤマハピアノサービス株式会社「津波ピアノ」。

<sup>19</sup> インスタレーション、ならびに津波ピアノの演奏の様子については以下で視聴でき

もう一つの壊れたピアノは、ニューヨークの自宅の庭のピアノである。このピアノは、2015年、坂本が一度目のがん療養中にハワイで購入した中古住宅にもとからあったものだという。その住宅自体はすぐに手放したものの、「古びた雰囲気はなんとも素敵なのこのピアノだけ」はニューヨークの自宅に持ち帰った<sup>20</sup>。そして、それを自宅の庭に野ざらしの状態に置くことで、「自然に還すための実験」を行なった。自伝では以下のように記されている。

それから数年が経ち、幾度となく風雨にもさらされて塗装もすっかり剥がれ、今ではどんどん本来の木の状態に近づいていっている。このままどう朽ちていくのか——それは、ぼくたち人間のあるべき老い方とも繋がるように感じます。<sup>21</sup>

ピアノを「自然に還すための実験」のモデルは、明らかに先の津波ピアノにある。これは、言わば、坂本なりに津波ピアノに類するものをつくる実験だっただろう。このピアノを用いた作品は発表されていないが、将来的には津波ピアノのように自身の作品に用いることが想定されていたと思われる。

自伝では先の引用箇所に向かい頁に、このピアノの前に座る坂本の写真が掲載されている。自伝の表紙に掲載されている朽ちたピアノも、これにほかならない。上の引用では、野ざらしにされて朽ちてゆくピアノに人間の老いてゆく姿が連想されているが、それは坂本自身の姿、老いてゆくとともに病を抱える姿とも重なり合うだろう。ここで強調しておきたいのは、その実験の場が「庭」だという点である。庭にはしばしば植物などの自然物が用いられるが、しかし、それは人為なしには成立し得ない。それゆえ、庭とは、人為と自然の中間領域に相当する。この二項対立は、内と外、建築と都市環境などにも置き換えられるだろう。庭にピアノを野ざらしに放置することは、そうした中間領域性をピアノに帯びさせることになる。重要なのは、それが完全に壊れたピアノではない点である。厳密には、それはあくまで壊れかけたピアノである。

先に参照した「さわりについて」で、武満は「日本の音楽の場合は、自己を否定する方向に向かっている」とも述べていた<sup>22</sup>。日本の音楽においては、人が

---

る。「展覧会ドキュメント「坂本龍一 with 高谷史郎 | 設置音楽展 2 IS YOUR TIME」」、URL= <https://www.youtube.com/watch?v=onNBysMf9WM>。

<sup>20</sup> 坂本龍一「未来に遺すもの」『ぼくはあと何回、満月を見るだろう』、256頁。

<sup>21</sup> 坂本龍一「未来に遺すもの」、256頁。

<sup>22</sup> 武満徹「さわりについて」、150頁。

演奏する楽音と環境音ないし自然音は区別されないどころか、むしろ後者の方に価値が置かれる。武満は、ある尺八の先生が「自分の演奏で一番望む音は、朽ちた竹やぶに風が吹いてきて、その根方に当たって自然に出てくる音、そういう音を自分が演奏することができたら一番すばらしい……」と語ったことを記している<sup>23</sup>。「さわり」に関しても、武満も引くように、義太夫節の稽古手引書『はなけぬき』（1797）では義太夫の三味線について、「当時は重き駒を掛、音色ほそく障は蝉の鳴音にひとしく、端手なるを専一とす」と記されている<sup>24</sup>。つまり、楽器に「さわり」を賦与することとは、その楽音を自然音に近づけることでもある。

また、武満がしばしば引くのが、尺八とスキヤキのエピソードである。ある日、武満が先の尺八の先生と料亭でスキヤキを食した際、そこで先生が尺八を演奏した。演奏後、先生は「今私は〈虚空〉を吹いたが、自分でも終わりの方は実によく吹けたと思う。ところで、君にはこのスキヤキのぐつぐつという音がとてもよく聞こえただろう？」と武満に問いかけた。そこで武満が「とてもよくスキヤキの音が聞こえました」と答えると、先生は「それは大変いい演奏ができた証拠だ。なぜなら私の音楽はそのスキヤキの音なのです」と答えたという<sup>25</sup>。

すなわち、日本の音楽においては、演奏によって楽音を発生させるものの、その楽音そのものよりも、もともと周囲で発生していた環境音、自然音を生かすことの方が優先される。そして、それが実現されたとき、その演奏は成就したことになる。そこに武満は、「自己の否定」を見出す。このことを踏まえるならば、坂本の反ピアノ的思想とは、ピアノを通して「自己の否定」を行なうものと言えるだろう。

#### 4. 廃墟、庭としての音楽

坂本の一連のインスタレーション作品では、ピアノの存在はむしろ後退していたと言える。《LIFE - fii》（2007）では、ピアノは一部においてその音源が用

---

<sup>23</sup> 武満徹「さわりについて」、150頁。

<sup>24</sup> 「はなけぬき」芸能史研究会編『人形浄瑠璃』日本庶民文化史料集成 第七巻（三一書房、1975年）、236頁。

<sup>25</sup> 武満徹「さわりについて」、149頁。

いられているのみであった。樹木の生体電位を検出して音楽を発生させる《Forest Symphony》(2013) や水盤に水滴による波紋をもたらす《water state 1》(2013) でもピアノは使用されていない。その点で、《IS YOUR TIME》は、ピアノそのものを用いた点が大きな特徴と言える。ただし、そこで用いられたのは、先述のように、津波ピアノという壊れたピアノである。おそらく、坂本の一連のインスタレーション作品において、ピアノを用いる発想は自然と生じなかつただろう。むしろ、コンピューターをはじめとするテクノロジーを用いて、いかにピアノという制度から離脱するかが主旨であったはずである。しかし、ピアノを壊すこと、ピアノを朽ちさせることによって、インスタレーション作品、それも、庭のようなインスタレーション作品と共存し得ることが徐々に見えてきたのではないか。

そのように考えたとき、《LIFE-WELL》において、インスタレーション《LIFE-fii》の傍らでピアノが演奏されたことの意義が改めて見直される。それは、《LIFE-fii》のような、庭のようなインスタレーションにピアノを接近させるにはどうすれば良いか、という問いに対する回答としての「ピアノを壊すこと」がはっきりと明示された機会と捉えられるのではないか。<sup>26</sup>

津波ピアノと、ニューヨークの庭に置かれたピアノ。この二つは、別の視点から「庭」に関わるものとして位置づけることができる。

古来、西洋において、建築と音楽はしばしば類比された。「建築とは凍れる音楽である」とは、度々用いられた言葉である<sup>27</sup>。建築と音楽は、ともに合理主義

---

<sup>26</sup> なお、このとき用いられたピアノは、《LIFE a ryuichi sakamoto opera》にあたってYAMAHA が新しく開発した Opera Piano で、素木や透明な屋根が用いられており、「ピアノの“foundation (基盤)”を透過し可視化すること、装飾性を排除しピアノの楽器としての機能をあらわにすること」が試みられている〔ヤマハ「坂本龍一氏が次世代に残した演奏を自動演奏で再現、愛用楽器と軌跡をたどるヤマハ銀座店にて『坂本龍一のピアノ展 / Ryuichi Sakamoto and the Piano』を開催」URL=[https://www.yamaha.com/ja/news\\_release/2024/24022201/](https://www.yamaha.com/ja/news_release/2024/24022201/)〕。装飾性を排除した素木の Opera Piano は、能楽の思想と相通じており、明らかに通常の黒のピアノより舞台空間に馴染んでいた。また、劇場などの能楽堂以外の場で能楽を上演する場合は、舞台上に所作台による仮設の能舞台を設置することが常套手段だが、《LIFE-WELL》では所作台などは用いず、アクティンクエリアは照明で示すのみで、本舞台の四隅の柱——それは能面をつけることで視界が限定される能役者にとって重要な目印となる——は、ワイヤーと照明によって構成された。通常、能楽の空間にあるはずの素木の構造物が、ここではピアノに仮託されていたと見ることもできるだろう。

<sup>27</sup> 建築と音楽の類比については、アルトゥル・ショーペンハウアーやヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ、ポール・ヴァレリーなど種々の系譜があるが、建築を「凍れる音楽」と最初に述べたのはフリードリヒ・シェリングだという〔芦津丈夫「凝固した音楽」と共通感覚——シェリング、ゲーテ、ヘルダー」『モルフォロギア——ゲーテと自

に基づき各要素を構築することで調和・安定した構造物を空間的・時間的に組み立てたものである。平均律に調律されたピアノとは、そのような思想に基づく装置である。武満もまた、西洋の音楽と日本の音楽を建築の比喩で論じており、「ベートーヴェンの音楽は音楽的建築である」という言葉を引いている<sup>28</sup>。

そのように、ピアノ的なもの、ならびにその音楽と建築が類比できるならば、「自然の調律」を被ったピアノ、そしてそれが生み出す音、音楽とは、壊れた建築、すなわち「廃墟」に類比できるのではないだろうか。西洋における廃墟は、絵画をはじめ、写真、映像作品など、さまざまな分野で題材とされ、種々の美学的言説が積み重ねられた。

西洋における廃墟は、基本的に石造の建築を前提としている。そのような強固な素材による建築であるからこそ、それは朽ちたとしても、破壊されたとしても、なおもとのかたちの名残りをとどめることができる。そこに創造と破壊、人為と自然からなる中間領域としての廃墟が成立する。ところが、日本の場合、近代以前において建築は基本的に木造であるため、西洋の廃墟のような現象は成立しない。日本では廃墟ではなく「廃屋」しか成立しないと言われることもある<sup>29</sup>。

むしろ、日本においては建築よりも、庭園の方が西洋的な廃墟に近い性質を有している。日本庭園は、建築の傍らにつくられることを基本とするが、それは自然石を骨格とし、水が引き入れられ、草木が植えられる。時間の経過とともに、水は絶えず流れ続け、草木は成長し、枯れては絶えず入れ替わり、建築は朽ちてゆく。そのなかで、石は基本的なコンポジションを保ち続ける。日本において、庭園は、建築よりも大きな持続性を有する。「建築は死ぬが、庭は死なない」<sup>30</sup>。

これらのことを踏まえたとき、「壊れたピアノ→廃墟→日本庭園」という図式が浮かび上がってくる。ここに、生涯を通じて坂本が用いた楽器ピアノと、方や関心を有していた「庭」の合流点があるように思われる。なお、アルバム『async』のコンセプト文にも「・環境音を収集すること。雨の音、廃墟の音、雑踏の音、市場の音…」とあり、「廃墟」の語が見える<sup>31</sup>。もっとも、この「廃墟の音」が具体的にどこで収集されたものなのか、また、それがどのように楽曲で用いら

---

然科学』第20号（ゲーテ自然科学の集い、1998年）、78-80頁〕。

<sup>28</sup> 武満徹「さわりについて」、152頁。

<sup>29</sup> 谷川渥「廃墟」『形象と時間——美的時間論序説』（講談社、1998年）、62頁。

<sup>30</sup> 原瑠璃彦「日本庭園という「舞台」と「上演」』『日本庭園をめぐる』、28-63頁。

<sup>31</sup> CD 坂本龍一『async』（commons、2017年）。

れているかは定かではない。

同コンセプト文には、「・バッハのコラールを、薄靄のかかった音色にアレンジすること。まるで規則のないように見える雲の動きの中から、厳密な論理が姿を見せてくるように。」とも記されている<sup>32</sup>。ここに単純な日本古来の美学への回帰を見出すことには慎重にならなくてはならないが、それでもやはり、たとえば、「幽玄」の美学をめぐって歌人・正徹（1381—1459）が「月に薄雲のおほひたるや、山の紅葉に秋の霧のかかれる風情を、幽玄の姿とするなり」と述べていることと通じる点を認めざるを得ない<sup>33</sup>。厳密な構造を基本としながらも、それを臙げにぼかす、あるいは崩すこと。それは、建築としてのピアノとその音楽に対する、廃墟、庭としての壊れたピアノとそれが生み出す音楽の関係に対応するだろう。ここにも中間領域性を見出すことができる。

## 5. 壊れたピアノの一回性

重要なのは、こうした壊れたピアノの生み出す音を、坂本が「良い音」と捉えている点である。津波ピアノに関して、坂本は「いま僕は、その自然が調律してくれたあの津波ピアノの音がとっても良く感じるんですよ」と語っていた。

庭園は多様な用途に開かれており、そこは人々にとって安らぎの場ともなる。多くの人は、そこでながめる風景、聴こえる音、もっと言えば、五感全体での体験に心地良さを感じる。壊れたピアノを庭のようなものに類比するとき、その音が「良い」と感じられるのならば、それは、庭で感じられる「心地良さ」と通じているのではないか。

この問題についての本格的な考察については稿を改めたいが、ここでは、一回性の観点からのみ触れておく。坂本が能楽に関心を持ち出した 2011 年、次のような言葉を残している。

音楽って、練習するとどんどん「華」がなくなっていくんです。最近、能を好きになって勉強しているんですけど、それは何百年も前に世阿弥が言っていることでもあって。もちろん個人練習はものすごく厳しくす

---

<sup>32</sup> CD 坂本龍一『async』。

<sup>33</sup> 正徹、小川剛生訳注『正徹物語』（角川学芸出版、2011年）、131頁。

るわけです。一日十何時間も。でも皆が集まってのリハはほとんどしないんだそうです。本番の呼吸でやらなくてはいけないんですね。だから一人一人のスキルをもって集まって、せーのでバンとやる。そこではじめて一回性の華が生まれてくる。そういう一回性や即興性をあらかじめメソッドとしてとりこんでいる能のすごさを感じます。<sup>34</sup>

ここに記されているのは、能楽における「申し合わせ」、すなわちリハーサルのことである。よく知られているように、能楽では本番前に演者が揃う通し稽古は「申し合わせ」の一回が基本である。坂本はその一回性に注目している。坂本はこの頃、より即興性を重視し、「練習しちゃいけないんだ」としばしば語っていた。

こうした一回性は、ピアノに「さわり」を賦与し、壊すことと関わっている。生物学者・福岡伸一との対話のなかで、坂本は以下のように語っている。

内部奏法は、ピアノに使われている木材や金属という自然物の音を出す方法の一つですが、ただピアノを弾くよりも、はるかに予測不可能性が広がります。内部奏法で出てくる音は、なかなかコントロールできません。どういう素材で擦ったり叩いたりするかで、当然音も変わってきますし、素材を当てる場所やどれくらいの強さで当てるかということによっても、出てくる音は少しずつ変化します。難しいと言えば難しいんですけども、毎回同じ音が出るとは限らないというのが内部奏法の良さであり、楽しさですね。<sup>35</sup>

福岡との対談では、上に続けて「アウラ」についての議論が交わされている<sup>36</sup>。内部奏法は、ある種の実験性を帯びる。それは、どのような音がするのか、予測不可能性を有している。すなわち、一つ一つの音は毎回、固有である。壊れたピアノは老いた人間に重ね合わされたが、そうした固有の音は、人間そのものにも通じているだろう。それゆえに、規格化された音には感じられない親しみが生じるのかもしれない。

---

<sup>34</sup> 「ドキュメント「アフター3.11の想像力」『SWITCH』Vol.29 No.12（スイッチパブリッシング、2011年）、53頁。

<sup>35</sup> 坂本龍一、福岡伸一「壊すことから生まれる」、26頁。

<sup>36</sup> 坂本龍一、福岡伸一「壊すことから生まれる」、29-37頁。

複数の音を建築のように組み合わせて音楽を構築するならば、その一音一音は規格化され、あらかじめどのような音を発生するか予測できなければならない。もしそれらが演奏するたびに異なる音であるならば、それらを総合して調和を有する音楽を織りなすことはできない。一音一音がノイズを有する複雑な音となり、しかもそれらが予測不可能性、反復不可能性を有しているとき、それらを複数組み合わせることで生み出される楽曲とは、能楽の囃子に近いものになるだろう。

あるいは、それは一つ一つ固有の自然物で構成される日本庭園に近い性質を持つものになるだろう。日本庭園の骨格である石組において、石は加工されず、自然石のまま用いられる。石を整形して積み重ねることで建築を構成するのは異なり、自然石の場合、それらを石組として組み合わせることはできるが、積み重ねることはできない。それぞれの固有性に基づきつつ、それらを共存させること。その結果が日本庭園である。そして、それらの要素はそれぞれ固有の時間性を有する。流れる水、そこに吹く風、飛び交う鳥や虫、成長しては枯れてゆく植物。それらの振る舞いを予測することはできない。日本庭園という「舞台」では、決して反復されることのない、一回性に基づく現象が常に「上演」されている<sup>37</sup>。その状況に、人は心地良さを感じる。

『async』のコンセプト文には、「・事物（もの）の音を収集すること。」「・一つのテンポにみなが合わせるのではなく、それぞれの音／パートが固有のテンポをもつ音楽を作ること。」とも記されていた<sup>38</sup>。すなわち、そこでは一つ一つ固有の音が収集され、しかもそれらに、それぞれ同期しない、固有のテンポが与えられる。その手法は日本庭園的かつ能楽的と言えるだろう<sup>39</sup>。能楽における「拍子不合<sup>ひょうしあわはず</sup>」という、謡と囃子が同期しないパートもまた、その指標となる。

インスタレーション作品《IS YOUR TIME》は、『async』の音源を軸としているため、個々の音がどのように再生されるかは固定されている。しかし、そのなかに設置された津波ピアノは、先述のように、世界中の地震の発生データに基づいて壊れた音を奏でる。よって、『async』の音源と津波ピアノから構成されるインスタレーション作品《IS YOUR TIME》そのものは、予測不可能性、再現不可能性を有したものになる。そこを訪れる鑑賞者も、会場の位置によ

<sup>37</sup> 原瑠璃彦「日本庭園という「舞台」と「上演」、33-35頁。

<sup>38</sup> CD 坂本龍一『async』。

<sup>39</sup> よく知られているように、武満徹もまた日本庭園をモデルに作曲を行っていた。その点からも、坂本の活動を位置づける必要があるだろう

て異なる体験を持つだろう。主語の抜けたこの作品タイトル“IS YOUR TIME”とは、結局のところ、鑑賞者それぞれが固有に持つ時間を指しているように思われる。ここに、坂本がピアノを通して追求した、一回性、予測不可能性に基づく音楽の到達点がある。そこでの鑑賞者の体験とは、無数の固有の要素それぞれによる一回性の現象の集合、すなわち日本庭園の体験の縮図に相当するだろう。

本論は、能楽コラボレーション《LIFE-WELL》における、能楽と相反するピアノと、能楽に親和性を獲得したピアノの対比を出発点とし、武満徹の議論を参照することによって、そこで坂本が行なったピアノの内部奏法やプリペアド・ピアノとは、ピアノに「さわり」を賦与しピアノを壊すことだったと捉えた。また、晩年、坂本の身のまわりにあった二つの壊れたピアノにも着目することで、坂本における廃墟としての音楽、庭としての音楽の思想の表出を見、その到達点としてインスタレーション作品《IS YOUR TIME》を位置づけた。

こうした音楽が、聴く者にとってどのような意味を持つのかについては、改めて考察する必要があるだろう。残念ながら坂本は、2023年3月28日、この世を去った。坂本が遺した廃墟としての音楽、庭としての音楽。そこにはどのような発展の余地があるのか。その追求についても今後の課題としたい。

**Ryuichi Sakamoto and broken pianos:  
in terms of Japanese gardens and *nōgaku***

HARA Rurihiko

This paper discusses the characteristic thought about the piano that musician Ryuichi Sakamoto (1952-2023), who carried out a wide variety of activities, was cultivating after the 2010s. Piano was the primary musical instrument Sakamoto played throughout the course of his life. However, since the 2000s, Sakamoto grew interested in first Japanese gardens, then the Japanese traditional performing arts of *nōgaku* (*noh* and *kyogen*), and ultimately incorporated them into his works. It may seem that there is no relationship between piano and Japanese gardens or *nōgaku*, that the piano is incompatible with them. However, Sakamoto gradually cultivated “anti-piano” thought and discovered a method to endow the piano with elements that suggest these classical Japanese cultures. To begin with, this paper takes up the *nōgaku* collaborative performance *LIFE-WELL* by Mansai Nomura, Ryuichi Sakamoto, and Shiro Takatani (2013, at Yamaguchi Center for the Arts and Media) and rethinks Sakamoto’s method of playing the piano at the performance, while referring to the concept *sawari* (obstacle) as discussed by musician Toru Takemitsu (1930-96). Then, in thinking about *breaking* piano, two pianos are considered: one is a *tsunami piano* damaged by the tsunami disaster of 3.11. and the other is one set in the open air garden of Sakamoto’s house in New York. This paper finally calls “music as ruins” or “music as *niwa* (garden)” the music Sakamoto was pursuing through these *broken* pianos and argues that the installation *IS YOUR TIME* exhibited in connection with his album *async* in 2017 is his arrival point based on his own thought about the piano.

## 静岡大学ピアノとウェルビーイング研究所 活動記録 (2023 年度)

- 2023 年 4 月 1 日 研究所発足
- 2023 年 4 月 16 日 第 1 回ミーティング
- 2023 年 6 月 17 日 ヤマハイノベーションロード見学
- 2023 年 6 月 28 日 第 2 回ミーティング
- 2023 年 7 月 5 日 東京大学大学院工学研究科環境音響学研究室  
(佐久間哲哉研究室) 見学
- 2023 年 7 月 14 日 表参道カワイ見学
- 2023 年 7 月 10 日 研究所ホームページ開設
- 2023 年 9 月 4 日 ヤマハ株式会社ポスター展出展・ミニレクチャー
- 2023 年 9 月 20 日 河合楽器製作所竜洋工場見学
- 2023 年 9 月 25 日 富田ピアノ見学
- 2023 年 9 月 25 日 今出川ハンマー製作所見学
- 2023 年 11 月 4 日 「ピアノとウェルビーイング研究所シンポジウム」開催  
(静岡大学静岡キャンパス共通教育 B 棟 301 教室)

### 第1部 講演

高久新吾 (美作大学)

「フォルテ・ピアノとモダン・ピアノー

ベートーヴェン「ハンマグラヴィーア」第 3 楽章の奏法をめぐって」

西村友樹雄 (一橋大学) 「アンドレ・ジッドとピアノ」

原瑠璃彦 (静岡大学) 「坂本龍一のピアノと庭

—LIFE-WELL」 「TIME」でのコラボレーションから」

### 第 2 部 コンサート

ピアノ：竹内 彩佳 (美作大学)

♪ 🎧 2023 年 4 月 16 日 ベルフォーレ津山 (♪ 🎧 は再生動画による)

ワルツ (N. ロータ作曲)

幻想即興曲 (F. ショパン)

英雄ポロネーズ (F. ショパン)

ピアノ：後藤友香理 (教育学部)

♪ 🎧 2022 年 9 月 24 日 静岡県立美術館 ロダン館 チェロ：生駒 宗煌

ル・グラン・タンゴ (A. ピアソラ)

🎵 2021年12月18日開催コンサート「目で見える音楽、耳で聴く風景 ～  
ロダンとフランス音楽のひととき～」ダイジェスト Part1

プロローグ ロダン館に寄せて (長谷川 慶岳)  
ka ドビュッシーを讃えて (長谷川 慶岳) フルート 古川 はるな  
バラの髪飾りの少女 (長谷川 慶岳)  
地獄の門の前に立つ (長谷川 慶岳)  
エピローグ 《永遠の休息の精》に寄せて (長谷川 慶岳)

🎵 2021年11月7日開催コンサート「歌とピアノによる珠玉の名曲たち  
～祈りをテーマに～」ダイジェスト ソプラノ：大石 真喜子

カッチーニのアヴェ・マリア (V. ヴァヴィロフ)  
花占い (マスカーニ)  
愛の夢 ノクターン 第1曲「高貴な愛」(F. リスト)  
オペラ〈トスカ〉より「恋に生き、歌に生き」(G. プッチーニ)  
ゆりかごの歌 (草川信)  
小さな空 (武満 徹)  
落葉松 (小林 秀雄)

ピアノ：服部慶子 (教育学部)

《5つの演奏会用練習曲》op. 52 より第1曲〈影絵芝居〉  
(A. チェレプニン)

《第二ピアノ曲集》より

第1番〈アンダンティーノ〉・第3番〈ブルレスケ〉・第6番〈船歌〉  
第7番〈エチュード〉 (清瀬保二)

《ピアノ組曲》より第1番〈盆踊〉(伊福部昭)

2023年11月12日「ピアノとウェルビーイング研究所設立記念シンポジウム」  
(静岡大学浜松キャンパス佐鳴会館)

第1部 シンポジウム「静岡のピアノ産業とピアノの未来」

登壇者

三浦広彦（河合楽器製作所 Shigeru Kawai ピアノ研究所主監）

富田健（富田楽器代表取締役）

今出川寛（今出川ハンマー製作所代表取締役）

和田善尚（浜松ピアノサークル@静大代表）

第2部 コンサート

ピアノ：竹内 彩佳（美作大学）

♪ 2023年4月16日 ベルフォーレ津山

ワルツ（N. ロータ作曲）

幻想即興曲（F. ショパン）

英雄ポロネーズ（F. ショパン）

ピアノ：齋藤絵里子（浜松学院大学）

♪ 2023年7月2日 クリエイト浜松

アダージョとアレグロ（R. シューマン）

妖精の踊り（D. ポッパー）

詩人の恋（R. シューマン）

\*チェロ：立川 訓子

ピアノ：後藤友香理（教育学部）

♪ 2022年9月24日 静岡県立美術館 ロダン館 チェロ：生駒 宗煌

ル・グラン・タンゴ（A. ピアソラ）

♪ 2021年12月18日開催コンサート「目で見る音楽、耳で聴く風景 ～

ロダンとフランス音楽のひとつとき～」ダイジェスト Part1

プロローグ ロダン館に寄せて（長谷川 慶岳）

ドビュッシーを讃えて（長谷川 慶岳） フルート 古川 はるな

バラの髪飾りの少女（長谷川 慶岳）

地獄の門の前に立つ（長谷川 慶岳）

エピローグ《永遠の休息の精》に寄せて（長谷川 慶岳）

2023年12月17日 浜松市楽器博物館見学

2023年12月25日 一般財団法人ロームミュージックファンデーション助成  
(2024年1月～12月) 決定通知。

2024年3月8日 パトリシア・パニー レクチャーコンサート  
「絵画の音楽・音楽の色彩—画家/音楽家 ジョルジュ・ミゴを通して」  
(浜松市 かじまちヤマハホール)

2024年3月31日 『ピアノとウェルビーイング研究』 Vol.01 発行

\* 研究所ホームページ <https://institute-of-piano-and-well-being.jp>

Member 記事 24 件

Interview 記事 「ピアノとわたし」 22 件

Activity 記事 19 件

Archive 記事 6 件

**静岡大学プロジェクト研究所・ピアノとウェルビーイング研究所紀要**  
**『ピアノとウェルビーイング研究』投稿規程**

静岡大学・ピアノとウェルビーイング研究所（以下、ピアノ研という）紀要『ピアノとウェルビーイング研究』は、ピアノ研の研究成果を広く公開するために、ピアノ研が発行する。『ピアノとウェルビーイング研究』への投稿については、この規定の定めるところによる。

1. 投稿の資格を有する者は、ピアノ研の所員、あるいはピアノ研のプロジェクトやイベントに参画した者とする。ピアノ研所員が筆頭著者である場合に限り、大学院生・学生・学外の教員も参加できる。これ以外の投稿希望者が出た場合は、ピアノ研に諮って決める。
2. 投稿した著作物のすべての著作権（翻訳、翻案等を含む）は、著作者に帰属する。『ピアノとウェルビーイング』掲載の著作物は原則として「静岡大学学術リポジトリ運用方針」に従い電子化・公開されるが、著者に特段の理由がある場合は、リポジトリ掲載を辞退できる。
3. 投稿に際しては次の点に留意する。
  - 1) 投稿は未刊行のものに限る。また、原則として筆頭著者一名につき一編とする。
  - 2) 原稿一編は26頁以内とし、横書（35字×33行）を原則とし、「表題」・「著者名」・「論文・調査報告・研究ノート・翻訳・資料紹介・書評などの別」を明示する。
  - 3) 注は通し番号で付し、原則として脚注形式とする。引用文献一覧等は末尾に置く。
  - 4) 外国語原稿の場合は和文の表題・著者名を付ける。
  - 5) 外国語によるA4 1枚以内の要約を付すこと。ネイティヴチェックの費用は、研究所負担とする。
  - 6) 原稿は電子データ（USBメモリ、電子メール等）で提出する。
  - 7) 図・表・写真等は、原稿とは別に電子データで提出し、原稿本文には掲載位置を明示する。図・表・写真の加工を依頼する場合の経費は自己負担とする。
4. 著者校正は二校までとし、加筆・訂正は最小限にとどめること。

付則 この規定は令和6年1月1日から施行する。

執筆者

後藤友香理（ごとう ゆかり）静岡大学教育学部准教授

西村友樹雄（にしむら ゆきお）一橋大学・東京経済大学非常勤講

原 瑠璃彦（はら るりひこ）静岡大学人文社会科学部講師（2024年4月より准教授）

2024年3月31日発行

〒422-8529 静岡市駿河区大谷 836  
静岡大学ピアノとウェルビーイング研究所  
(人文社会科学部棟 A526)

発行者：安永 愛

054-238-4979

表紙デザイン：松野佑哉