

大阪音楽大学 研究紀要

第五十二号

論文等要旨 (1)

論 文

《Goin' Home》から《家路》へ
—レコードとラジオ放送が果たした役割— 西村 理 (6)

The Grass Harp のトポグラフィー
—異人としての Dolly Talbo 中山喜満 (31)

研究ノート

原発を題材にしたドイツ語教育に関する考察
—映画『みえない雲』（2006）を例に— 中川 亜紀子 (43)

農村コムーネとネオ・シニョリーア
- 13～14 世紀シエナの都市＝農村関係の実態、その理解に向けて -
..... 中山 明子 (55)

ピアノソナタの展開部にみるショパンの和声的着想 永田 孝信 (74)

大阪音楽大学大学院音楽研究科
修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目、修士論文の題目、
修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目 (2012 年度) (92)

2013 年度 研究助成報告 (95)

大 阪 音 楽 大 学
大阪音楽大学短期大学部
(2013)

論 文 要 旨

Article Summaries

【論 文】

Articles

《Goin' Home》から《家路》へ —レコードとラジオ放送が果たした役割—

西村 理

アントニン・ドヴォルザーク（1841～1904）の交響曲第9番作品95「新世界より」の第2楽章の旋律は、《家路》というタイトルで親しまれている。《家路》というタイトルは、ドヴォルザークの弟子ウィリアム・アームズ・フィッシャー（1861～1948）が作詞し、1922年に出版した《Goin' Home》の訳語である。本論文の目的は、《Goin' Home》がいつから《家路》として知られるようになったのか、《Goin' Home》と《家路》の歌詞はどのような関係にあるのか、さらにどのようにして《家路》が流布していったのかを明らかにすることである。

日本で1931年3月に発売されたシルクレットのレコードがきっかけとなり、《Goin' Home》は《家路》として知られるようになり、ラジオでは1932年以降、英語で歌われていたものの《家路》というタイトルで放送されるようになった。1934年以降、《Goin' Home》に基づいた複数の日本語歌詞による楽譜が出版され、ラジオでも1937年から《家路》もしくはそれに類するタイトルの曲が放送されるようになった。フィッシャーの《Goin' Home》の歌詞における「home」は、文字通りの「故郷」と「天国の故郷」という二重の意味を持っていたが、《家路》として流布していく過程で、前者の意味のみが広まっていった。

キーワード：ドヴォルザーク、《Goin' Home》、《家路》、レコード、ラジオ放送

From *Goin' Home* to *Ieji*: The Role of Records and Radio Broadcast

Osamu NISHIMURA

The melody in the 2nd movement of Symphony No.9, op.95 “From the New World” by Antonín Dvořák (1841-1904) is popular in Japan as *Ieji* (家路). This title *Ieji* is a translation of *Goin' Home*, published with lyrics in 1922 by William Arms Fischer (1861-1948), a disciple of Dvořák. The present paper aims to shed light on the questions of since when *Goin' Home* has come to be known as *Ieji*, how the lyrics of the two pieces are related to each other, and how *Ieji* has spread to the public.

The Japan release of the record by Shilkret in March 1931 prompted *Goin' Home* to be known as *Ieji*. Radio broadcasting has started to introduce the piece as *Ieji* since 1932, although the song was written in English. A number of music scores with Japanese lyrics based on *Goin' Home* started to appear in 1934; three years later in 1937, radio programs started to play the translated piece under *Ieji* or a similar title. Even though ‘home’ in Fischer’s *Goin' Home* had double sense, the literal sense of ‘one’s homeland’ and the extended sense of ‘the house in heaven,’ only the former has spread to the public as the song became known as *Ieji*.

Keywords: Dvořák , *Goin' Home* , *Ieji* , Records, Radio Broadcast

【論文】
Articles

The Grass Harp のトポグラフィー
——異人としての Dolly Talbo

中山 喜満

Truman Capote の小説 *The Grass Harp* に描かれる様々な空間の属性は、その場所に移動して滞在する登場人物たちの属性と密接に関わっている。例えば、Talbo 家の住まいにある屋根裏部屋は、中心としての Verena Talbo の部屋とは対照的に周縁的な空間に位置している。同様に、家を出て行った Dolly Talbo と Collin Fenwick、Catherine Creek が避難する樹の家も、町の周縁にあり、それらの空間の属性に相応するように、彼らは周縁性や漂泊性、異人性を抱えた人物として描かれている。

こうした空間の分析は、中心／周縁をはじめとして、小説のなかに隠された様々な二元的な世界や概念を明るみに出し、われわれは Dolly こそがその相反する世界を自由に往還する人物であることに気づくのである。

キーワード：『草の豎琴』、トポグラフィー、中心／周縁、異人、漂泊

Topography in Truman Capote's *The Grass Harp*:
Dolly Talbo as a Stranger

Yoshimitsu NAKAYAMA

Throughout Truman Capote's *The Grass Harp*, places described in the text are associated with characters and textual themes. The tree-house, for instance, is located on the edge of River Woods which itself stands on the border of the town. To escape Verena Talbo's oppression, Dolly Talbo, Collin Fenwick and Catherine Creek seek refuge in the tree-house, mutually aligning with the attributes the three share: marginality and otherness. Judge Charlie Cool who also embodies the same attributes joins them there. Similarly, set against the central location of Verena's room in the Talbo house, the attic is positioned at a marginal location, a corner where Collin secretly builds a sense of intimacy with Dolly. Such locations as well as the characters who retreat there can be perceived as a center/periphery dichotomy where the center dominates the periphery.

This analytical approach affords recognition of opposing concepts or worlds shadowed in the text: exterior/interior, life/death, fixedness/wandering, reality/unreality, immaturity/maturity, order/disorder, among others. Especially, it is Dolly who oscillates between the above dichotomies, with her veil flapping in the wind as a symbol of her freedom and fleetingness of her portrayed characters.

Keywords: *The Grass Harp*, topography, center/periphery, stranger, wandering

【研究ノート】

Notes

原発を題材にしたドイツ語教育に関する考察
—映画『みえない雲』（2006）を例に—

中川 亜紀子

2011年3月11日に起こった福島での原発事故とそれに続く放射能の土壌汚染や人体への影響により、「原発」は世界的に、とりわけ日本において深刻な問題となった。本論は、2006年のドイツ映画『みえない雲』を用い、日本のドイツ語教育において「原発」のテーマを扱う意義を取り上げる。まず、異言語教育において映画を導入する意味とその効果について、ランデスクンデの教授、動機づけの方略、さらには「聴く」、「話す」、「読む」、「書く」と並ぶ第5の能力としての視聴覚理解の養成という観点から論じたい。次に、映画の場面を選ぶ際の基本方針について説明する。最後に、実際の授業を想定し、関連する教授例や練習問題を提案したい。

キーワード：原発、映画、ランデスクンデ、動機づけの方略、視聴覚理解

Zum DaF-Unterricht mit dem Thema „Atomkraft“ anhand des Beispiels *Die Wolke (2006)*

Akiko NAKAGAWA

Seit dem Super-GAU in Fukushima am 11. 3. 2011 und der nachfolgenden radioaktiven Verseuchung des Landes sowie der Strahlenbelastung der Menschen ist „Atomkraft“ weltweit, aber vor allem in Japan, ein ernstes Problem. Die vorliegende Arbeit zeigt die Bedeutung des Deutschunterrichts in Japan anhand des Themas „Atomkraft“ mithilfe des deutschen Spielfilms *Die Wolke (2006)* auf. Zuerst werden die Bedeutung und die Effektivität des Filmeinsatzes im Fremdsprachenunterricht in Hinsicht auf die Vermittlung der Landeskunde, danach Motivierungsstrategien und die Förderung des Hör-Sehverstehens als fünfte Fertigkeit neben Hörverstehen, Sprechen, Leseverstehen und Schreiben diskutiert. Anschließend wird das grundlegende Prinzip bei der Auswahl von Filmszenen erklärt. Den Abschluss bilden für den Unterricht relevante didaktische Beispiele und Übungen.

Keywords: nuclear power, movies, Landeskunde, motivation strategies, audio-visual reception

【研究ノート】

Notes

農村コムーネとネオ・シニョリーア

- 13～14 世紀シエナの都市＝農村関係の実態、その理解に向けて -

中山 明子

中世後期北・中部イタリアの都市コムーネにおける都市＝農村関係は、一般的に領域国家の成立に向けた秩序形成という視点からとらえられることが多く、結果として「都市中心的」な理解につながりがちである。これに対して、近年は農村の多様性や経済的活力に着目した見直しも行われるようになってきているが、まだ充分とは言えない。本稿では、近代以降の都市と農村の対比から生み出される都市中心的思考から脱し、13～14 世紀における農村、及び都市＝農村関係の実態を、この時代に固有のものとしてとらえなおすことを長期的な課題とし、そのためには、何が問題となっているのかを確認する。また同時に、都市と農村の双方向的な秩序形成の理解を目指し、研究動向を整理する。

キーワード：シエナ、農村コムーネ、13～14 世紀、ネオ・シニョリーア、マニャーティ

Comunità rurali e “neo-signoria”

Spunti per le ricerche sul rapporto città-campagna di Siena nei secoli XIII-XIV

Akiko NAKAYAMA

Il rapporto tra città e campagna dell'Italia centro-settentrionale nell'età tardo-medievale è concepito prevalentemente nei movimenti della formazione dello Stato territoriale e, di conseguenza, viene improntato fortemente dalle visioni urbano-centriche. Nonostante dei recenti studi che denotano attenzioni sulla diversità e sul vigore economico delle società rurali nel Duecento, sono ancora evidenti le tendenze a confrontare le immagini del mondo rurale sottomesso con quelle della città dominante nel quadro strutturale moderno di uno Stato territoriale. Questo lavoro mira a qualche modificazione dello schema tradizionale, per delineare la realtà rurale medievale non sempre monotona, e per comprendere le sue parti nelle relazioni sociali ed economiche tra il mondo cittadino, basate sull'accordo reciproco.

Keywords: Siena, comunità rurali, secoli XIII-XIV, “neo-signoria”, magnati

【研究ノート】

Notes

ピアノソナタの展開部にみるショパンの和声的着想

永田 孝信

本稿は、F. ショパンの3曲のピアノソナタについて、それぞれ第1楽章ソナタ形式の展開部がどのような和声的着想によって構成されているのかを主要な論点とする。その際、特に問題となるのは、ピアノソナタ第2番の展開部が8小節または16小節に整然と区分され、各部分が変化と統一の理念に基づいた明瞭な組織性を示すのに対し、ピアノソナタ第3番の展開部が入り組んだ様々な要素のために混迷の度を深めているように見えることである。ピアノソナタ第2番と比較して、第3番の展開部が分節できない程に複雑な様相帯びる原因はどこにあるのだろうか、また3曲のピアノソナタの展開部における和声的着想には何らかの関連性が認められるのだろうか。本稿は、ショパンの各ピアノソナタの第1楽章展開部における調経過の把握と和音分析を通じて、これらの疑問点の解明を試みる。

キーワード：ショパン、ピアノソナタ、展開部、和声分析、変奏原理

Chopin's Harmonic Plans and Innovations for the Development Sections of the First Movements in the Three Piano Sonatas

Takanobu NAGATA

This paper deals with Chopin's harmonic plans and tonal correlations, which construct the development sections of his 3 Piano Sonatas' first movements. In this point of view it is difficult to find logical consistency in the development section of his Third Piano Sonata that contains various elements of "wild disorder and the luxuriance called tropical" as James Huneker said. On the contrary, that of the Second Sonata consists of 8- or 16-measure units from beginning to end, and which of each is held together by the principle of unity and variety. What is the reason of not being able to divide the development section of the third into some parts as clearly as that of the second, and is there any relationship maintained between the harmonic and tonal aspects of these three Piano Sonatas? This paper will attempt to solve these questions through detailed harmonic analysis and elaborate comparison of the development sections of the first movements in Chopin's three Piano Sonatas.

Keywords: Chopin, Piano Sonatas, Development Sections, Harmony, Analysis

【論 文】

《Goin' Home》から《家路》へ ——レコードとラジオ放送が果たした役割——

西 村 理

はじめに

アントニン・ドヴォルザーク Antonín Dvořák⁽¹⁾ (1841～1904) の交響曲第 9 番作品 95 「新世界より」の第 2 楽章ラルゴの旋律（以下、「ラルゴの旋律」と表記）は、《家路》というタイトルで親しまれている。音楽ライターの山野雄大は《家路》の様々な演奏を集めた CD のライナーノートで、自身が通っていた小学校でこの旋律が下校時に流されていたと述べている (2004: [1])。沖縄民謡歌手の古謝美佐子のアルバム『天架ける橋』には、沖縄の言葉によって作詞された《家路》が収められているが、プロデューサーの佐原一哉は、この旋律が古謝の住む沖縄県嘉手納町では毎日午後 5 時になると公民館から流れると記している (2001: 19)。

一方、『歌い継がれる名曲案内 音楽教科書掲載作品 10000』には、1949 年から 2009 年までに刊行された小学校、中学校、高等学校の音楽教科書に掲載された作品がまとめられているが、それによると 1952 年から 1996 年まで《家路》も含めて同旋律に歌詞が付けられた曲を掲載した教科書がほぼ毎年、刊行されている (日外アソシエーツ編 2011)⁽²⁾。また教科書ではないものの、『みんなのうた』(光文社) のような小学校で使われている B6 判の歌集でも、《遠き山に日は落ちて (家路)》は長年にわたって掲載されている⁽³⁾。

このように「ラルゴの旋律」は、学校教育の場でも長年にわたって歌われてきているが、日本各地で日々、夕方にスピーカーから流されることによって、この旋律を聴くと夕方という時間や家に帰ろうという感覚が今日の多くの日本人に刷り込まれていると言えるだろう。もちろんこの曲が日本で夕方に流されている理由は、《家路》というタイトルにあると考えられる。《家路》というタイトルは、ドヴォルザークの弟子ウィリアム・アームズ・フィッシャー William Arms Fischer (1861～1948) が作詞し、1922 年に出版した《Goin' Home》の訳語である。では《家路》の歌詞は《Goin' Home》のそれとどのような関係にあるのだろうか。また《家路》はいつからどのような過程を経て日本で知られるようになったのだろうか。これらの問題を明らかにすることが、本論文の目的である。

《家路》がいつから日本で知られるようになったかという問題について、山野雄大は、戦後になっていくつもの《家路》が登場してきたと述べ、そのなかでも「遠き山に日は落ちて」という歌い出しの堀内敬三 (1897～1983) の作詞の《家路》が特に有名であるとしている (2004: [3])。堀内敬三による《家路》は確かに最も広く親しまれているかもしれない。しかし、堀内がこの歌詞をいつ書いたのかははっきりと分かっていない。

『日本の唱歌（中）大正・昭和篇』では、《家路》は、「大正末ごろ」、すなわち 1925 年頃に成立したとされている（1979: 136）。「あとがき」には、堀内敬三から直接、教えてもらったことがあると記されているので（同書: 393）、「大正末ごろ」というのは堀内本人から聞いたとも考えられる。ただし、堀内敬三の息子の和夫による伝記では、終戦直後に《家路》の歌詞が書かれたとし（堀内 1994: 116-117）、音楽評論家の萩谷由喜子は典拠を明示していないが、堀内敬三が日本語歌詞を付けたのは 1946 年としている（萩谷 2013: 51）。

堀内敬三による歌詞がいつ書かれたかは、今後も調査していく必要があるが、堀内による歌詞が流布していくのは、第 2 次世界大戦後になってからだと考えられる。というのも《遠き山に日は落ちて（家路）》が掲載された最初の教科書の出版が 1962 年（日外アソシエーツ編 2011: 682）、光文書院の歌集『うたのほん』の出版が 1963 年だからである。堀内敬三による歌詞が教科書などで掲載される前にも、すでに 1952 年に《家路》は久野静夫（1912～1998）⁽⁴⁾による歌詞で掲載されている（日外アソシエーツ編 2011: 227）。さらに国立音楽大学附属図書館が公開している「童謡・唱歌索引」によると、1937 年に出版された『新撰女声曲集 第五巻』に瀬沼喜久雄による《家路》が掲載されている⁽⁵⁾。つまり第 2 次世界大戦以前からすでに「ラルゴの旋律」は《家路》として知られていたのである。従って《家路》が日本で知られるようになった時期を第 2 次世界大戦前に絞ることができる。

ただし「童謡・唱歌索引」は国立音楽大学附属図書館が所蔵する 1912 年から 1945 までに発行された楽譜のみを対象としている。従って、フィッシャーの《Goin' Home》に基づく《家路》がいつから日本で広まったのかを明らかにするために、同図書館が所蔵していない楽譜も調査しなくてはならない。しかし楽譜だけでは十分ではない。ある曲が広まっていく過程を明らかにするために、いつ演奏されたのかも調べる必要がある。ただし《家路》のような小品がいつどこで演奏されたかは記録としてほとんど残らないため、調べることはきわめて困難である⁽⁶⁾。そこで本論文では、楽譜に加えて映画やレコード、ラジオ放送といった当時の新しいメディアに注目することにした。

以下では、まず《家路》の基となったフィッシャーの《Goin' Home》の歌詞の内容を確認し、続いて《Goin' Home》に基づいた戦前の日本語歌詞による楽譜がフィッシャーの歌詞とどのような関係にあるのかを明らかにし、さらに映画やレコード、ラジオ放送での《家路》について検討する。そのことによって 1920 年代半ば以降に音楽が流布していく過程で、レコードやラジオ放送といったメディアも大きな役割を果たしていたことを示したい。なお、本論文の引用文中の旧漢字は原則的に新漢字に改めた。

1. フィッシャーの《Goin' Home》

1.1 交響曲「新世界より」の成立

フィッシャーの《Goin' Home》の歌詞内容を確認する前に、この曲の原曲であるドヴォ

ルザークの交響曲「新世界より」の成立について述べたい。ドヴォルザークは交響曲「新世界より」を1893年1月から5月ニューヨークで作曲し、ボヘミアから呼び寄せた家族とともに6月から9月にかけてアイオワ州のチェコ人居住地スピルヴィルで過ごした。ドヴォルザークがニューヨークに戻ってきた後、交響曲「新世界より」は1893年12月16日にニューヨークのカーネギー・ホールでアントン・ザイドル Anton Seidl (1850~1898) 指揮のニューヨーク・フィルハーモニックによって初演された。なお、完成から初演の間に、第2楽章は当初はアンダンテであったが、テンポを遅くするためにラルゴと書き換えられた。

ドヴォルザークがそもそもアメリカに滞在していたのは、1892年、ニューヨーク・ナショナル音楽院の創立者であるジャネット・サーバー夫人 Jeannette Thurber (1850~1946) からの招きを受けて、この音楽院の院長に就任したからであった。当時、アメリカの国民的な音楽とは何かをめぐる議論がジャーナリズムをにぎわせており、ドヴォルザークもこの議論のなかに巻き込まれていく⁽⁷⁾。そうした状況のなかで初演された交響曲「新世界より」は人々の関心を集め、大絶賛で迎えられた。

ドヴォルザークは、この交響曲の第2楽章と第3楽章とをアメリカの詩人ヘンリー・ワズワース・ロングフェロー Henry Wadsworth Longfellow (1807~1882) の『ハイアワサの歌』にもとづいて作曲した (Winter and Bogdanoff 2008: Direct Testimony)⁽⁸⁾。1855年に書き上げられ、同年にアメリカで出版された『ハイアワサの歌 The Song of Hiawatha』は、アメリカ先住民のオジブワ族に伝わる英雄伝説を基にし、彼らの生活ぶりを盛り込んで、創作されたロングフェローの叙事詩である。ドヴォルザークはニューヨークでサーバーから、この『ハイアワサの歌』をオペラ化するように提案されていた (Beckerman 2003: 17)。第2楽章は、『ハイアワサの歌』によるオペラもしくはカンタータのスケッチであったと、ドヴォルザークはインタビューのなかで述べている (Winter and Bogdanoff 2008: Direct Testimony)⁽⁹⁾。

第2楽章でイングリッシュ・ホルンによって奏でられる旋律に、フィッシャーだけではなく、他のドヴォルザークの弟子のハーヴィー・ウォーシントン・ルーミス Harvey Worthington Loomis (1865~1930) とモーリス・アーノルド Maurice Arnold (1865~1937) も歌詞を付けて、出版している。ルーミスの《Massa Dear》(1923年出版) とアーノルドの《Mother Mine》(1927年出版) である。1922年に出版されたフィッシャーの《Goin' Home》が人気を得ることになったが、3人とも「黒人霊歌 negro spiritual」として歌詞を付けている (Peress 2004: 42)。

「ラルゴの旋律」が黒人霊歌となったのは偶然ではない。ニューヨーク・ナショナル音楽院でアフリカ系アメリカ人のヘンリー・サッカー・バーリー Henry Thacker Burleigh (1866~1949) が学んでいたが、バーリーはドヴォルザークに多くの黒人霊歌を歌って聞かせていた。バーリーの声はイングリッシュ・ホルンの音色を思い起こさせ、彼の歌う《Steal Away》が「ラルゴの旋律」に影響を与えたと考えられている (Beckerman 2003:

132-133)。つまりドヴォルザークは、アフリカ系アメリカ人の音楽を用いてアメリカ先住民の伝説をもとに創作された『ハイアワサ』によるオペラもしくはカンタータを作曲することを構想していたのである。

ただし、ドヴォルザークが交響曲「新世界より」を作曲する際に、黒人霊歌を参考にしたことをバーリーが書き始めたのは、1911年2月にフィラデルフィア管弦楽団のプログラム・ノートにおいてであった。バーリーは1924年に再びそのことについて触れ、以後たびたび語っている (Beckerman 2003: 127-128)。また「ラルゴの旋律」と《Steal Away》との類似性がジョン・クラハム John Clapham によって指摘されたのも1958年のことであった (Beckerman 2003: 132)。フィッシャーがバーリーが1911年に書いたことを知っていたかどうかは分からないが、ペレスも指摘しているように (Peress 2004: 42)、ドヴォルザークが自分の作曲の学生に「ラルゴの旋律」が黒人霊歌に基づいていることを語っていたと考えられる。

1.2 黒人霊歌としての《Goin' Home》

フィッシャーは、《Goin' Home》の楽譜の序文で、交響曲「新世界より」、弦楽四重奏曲第12番作品96や弦楽五重奏曲第3番作品97が、「アメリカ黒人 American negro の民俗音楽の熱心な研究の成果であり、それらの作品において彼〔ドヴォルザーク〕は黒人の主題を組み込んだのではなく、黒人風に彼自身の主題を創り出した」と述べ、《Goin' Home》について次のように記している。

《ラルゴ》の叙情的な冒頭主題が自然と「Goin' home, goin' home」という言葉を思い起こさせることは当然のことで、その旋律に続く詩行が、黒人霊歌 negro spiritual の形を成すことは交響曲の成立と一致している。(Fischer 1922: [1])

つまりフィッシャーは交響曲「新世界より」の成立に黒人霊歌が関係あると捉えていた。そのためフィッシャーはアフリカ系アメリカ人ではないが、黒人英語で《Goin' Home》の歌詞を付けている (拙訳は【付録1】を参照)。

ドヴォルザークの交響曲「新世界より」の第2楽章には6小節の序奏があるが、《Goin' Home》は冒頭の4小節を序奏として用いている。この序奏は、ホ長調の主和音で始まり主部の変ニ長調という遠隔調への転調が含まれている。この神秘的な和音進行の序奏に続いて、「Goin' home, goin' home」という歌詞が始まる (【譜例1】)。フィッシャーの歌詞で注目すべきことは、「home」という言葉である。冒頭の「Goin' home, goin' home」での「home」は、第3節で父母も友人たちもいる場所として歌われているので、「家」というよりも「故郷」と解釈できる。しかし、第4節以降で「home」は失うものではなく、すべてが得られ、悩みもない、苦しみもない場所として描かれていることから、「home」がこ

の世の故郷とは別の意味で使われていることに気が付く。第3節最後行の「Home, home, I'm goin' home!」は、第20小節から第24小節（【譜例2】）である。この部分で序奏が音域を2オクターヴ上げて再現される。この部分は主調の変ニ長調で第20小節と第21小節では序奏と同様に遠隔調への転調を期待させ神秘的な雰囲気となるが、転調はせずに主調の変ニ長調に留まる。ここでは強弱記号は序奏よりも強く指示され、第23小節で「home」が強調されている。つまり、第20小節から第21小節で「home」の意味が、文字通りの意味での「故郷」である「地上の故郷」から「天の故郷」へと変化していき、第24小節で「home」が「天の故郷」であることが明確になる。「home」という言葉が「天の故郷」という意味をもつことは、《Goin' Home》が黒人霊歌として歌詞付けされていることともちろん関係している。つまり、この曲での「home」はキリスト教的な意味ももっている。

【譜例1】 第1小節から第5小節

Musical score for Example 1, measures 1-5. The tempo is marked **Largo** (♩=52). The key signature has four flats. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Go - in' home, go - in' home,". The piano accompaniment features dynamic markings *mp*, *f*, and *pp*.

【譜例2】 第20小節から第24小節

Musical score for Example 2, measures 20-24. The key signature has four flats and common time. The vocal line sings "Home, home, I'm go - in' home!". The piano accompaniment features dynamic markings *p*, *f*, and *ff*.

ただし、フィッシャーは「home」に少し異なった意味を重ね合わせていた。《Goin' Home》の楽譜の序文でフィッシャーは次のように述べている。

忘れられないイングリッシュ・ホルン独奏を伴う《ラルゴ》は、はるかかなたの大草原

の地平線の孤独さとともにドヴォルザークの望郷の念 **homelonging** が流れ出したものであり、アメリカ先住民 **the red man** の過ぎし日のおぼろげな記憶であり、そして「靈歌 **spirituals**」で歌われるアフリカ系アメリカ人 **the black man** の悲劇感である。さらに深く、それは〔《ラルゴ》は〕全人類が感じるあの魂の郷愁 **nostalgia** の感動的な表現である。(Fischer 1922: [1])

ここでの「大草原」とは、ドヴォルザークがスピルヴィルで初めてアメリカの大草原を見たことを指し、その時にドヴォルザークが故郷を思い出したとフィッシャーは述べている。この解説に従うならば、第 19 小節までの前半の歌詞はドヴォルザーク個人の望郷の念を、第 20 小節から後半の歌詞はアフリカ系アメリカ人が思い描くこの世の偏見や苦難に悩まされない天国への帰郷の念を、さらには全人類がもつ天国への帰郷の念を想定して、フィッシャーは歌詞を付けたと捉えられる。このようにフィッシャーは、《Goin' Home》にドヴォルザーク個人の望郷の念と人類の天国への帰郷の念を重ね合わせていた。いずれにせよ《Goin' Home》は「地上の故郷に帰る」と「天の故郷に帰る」という二重の意味をもっているのである⁽¹⁰⁾。このような二重の意味をもつために《Goin' Home》というタイトルを日本語に訳すことは困難である。

2. 《Goin' Home》に基づいた日本語歌詞の楽譜

2.1 作詞か訳詞か

フィッシャーの《Goin' Home》は「地上の故郷に帰る」と「天の故郷に帰る」という二重の意味を持っていたが、いつからフィッシャーの歌詞が日本語歌詞で歌われるようになったのだろうか。《Goin' Home》に基づいて歌詞が付けられる前から、すでに「ラルゴの旋律」に日本語の歌詞が付けられた曲は存在していた。宮沢賢治は 1924 年 8 月 27 日にこの旋律に《種山ヶ原》という歌詞を付けている(佐藤 1995: 119-120)⁽¹¹⁾。また 1930 年に出版された日本国民音楽教育連盟編纂『現代国民音楽教育 第一集 紅き雲』にも、作詞者不明の《秋の姿》が掲載されている(日本国民音楽教育連盟 1930: 4-5)。「ラルゴの旋律」に日本語の歌詞が付けられた曲のなかで、《秋の姿》は初めて出版されたものだと考えられる。そして【表 1】で示したように、1934 年以降、第 2 次世界大戦前までに《Goin' Home》に基づいた日本語の歌詞の曲が出版されていく。

瀬沼喜久雄(1903~1980)⁽¹²⁾と津川主一(1896~1971)の楽譜には、「訳詞」と明記されている一方で、牛山充(1884~1963)と水田詩仙(1895~1987)⁽¹³⁾の楽譜は「訳詞」とも「作詞」とも明記されず、歌詞が牛山充や水田詩仙によって書かれたかのように掲載されている。フィッシャーの歌詞の中心にあるのは、「home」がどのような意味を持つとも、「home」に思いを馳せることである。「home」への思いが歌詞に含まれているかどうか、フィッシャーの歌詞に基づいているかどうかを考える際に重要となる。

【表 1】

出版年月日	訳者	編曲者	タイトル	所収先
1935/11/5 (修正再版発行、初版発行:1934/9/26)	牛山充	編者 [男声二部]	帰郷	若狭萬次郎編『新男子音楽教科書 第三編』東京: 共益社書店。 なお、同曲のピアノ伴奏は、若狭萬次郎編『新男子音楽教科書 教授用書 第三編』東京: 共益社書店(1939年2月8日発行)に掲載されている。
1937/3/25(発行)	瀬沼善久雄(訳詞)	不明 [独唱、ピアノ伴奏]	家路(Going Home)	東京教育音楽研究会『新撰女声曲集 第五巻』東京: 東京音楽書院。
1937/6/30(発行)	瀬沼善久雄(訳詞) [英語歌詞も併記]	不明 [独唱、ピアノ伴奏]	家路(Goin' Home)	『家路Goin' Home』東京: セノ音楽出版社。
1938/3/15(発行)	津川圭一(訳詞)	津川圭一 [女声三部、ピアノ伴奏]	家路をさして(Goin' Home)	津川圭一編『合唱名曲撰集 女声篇 第四巻』東京: 東京音楽書院。
1938/11/20(発行)	津川圭一(訳詞) [フィッシャー作詩]	津川圭一 [無伴奏混声六部]	家路をさして(Goin' Home)	津川圭一編『合唱名曲撰集 混声篇 第五巻』東京: 東京音楽書院。
1939/2/25 (修正再版発行、初版発行:1938/9/28)	水田詩仙	編者 [女声三部、ピアノ伴奏]	ふるさとの夢	黒澤隆朝、小川一朗、林幸光編『改訂標準女子音楽教科書 第四編』東京: 共益社書店。

フィッシャーの歌詞に基づいていない《種山ヶ原》と《秋の姿》について言えば、《種山ヶ原》では岩手県花巻に広がる種山ヶ原の早春の風景が、《秋の姿》では秋の風景が描かれており、「home」への思いが語られていない。牛山充の《帰郷》と水田詩仙の《ふるさとの夢》はどうだろうか。牛山充の《帰郷》はタイトルにすでに「home」の意味を含んでいるが、さらにこの曲は「帰らんいざや ふるさとに」という歌詞で始まり、故郷に父母や友が待っており、悩みもなくなり、故郷に帰ることが歌われている。ただし、牛山充の《帰郷》では、「天の故郷」が歌われる《Goin' Home》の第3節以降が省略されている。従って、牛山充の《帰郷》は、フィッシャーの《Goin' Home》の前半の訳詞と言える。

水田詩仙の《ふるさとの夢》もタイトルにすでに「home」の意味を含んでいるが、この曲は牛山充の《帰郷》とは異なり、第3節以降も含んでいる。《ふるさとの夢》は「夢はたのし ふるさとの」という歌詞で始まり、故郷に思いを馳せていることを示している。さらに掲載された教科書の教師用資料集で、歌詞について次のように解説されている。

「わが心根よ」は故郷を忘れ兼ねる執念深き心である。「六つらの星」はオリオン星座の上に密集して見える星即ちスバル星をさしたもので、他郷にあつて故郷を憧れる心情を詠んだものである。それ程にもふるさとといふものは幾年月、幾山河の隔てなく魂をゆすぶる。(黒澤隆朝、小川一朗、林幸光編 1942: 191)

このように故郷への憧れが歌われる《ふるさとの夢》はフィッシャーの歌詞の訳詞と言えるかもしれない。しかし、《ふるさとの夢》には、「home」の「地上の故郷」の意味が表現されている一方で、「天の故郷」の意味は反映されていない。つまり《Goin' Home》の内容が換骨奪胎され作り変えられている点で、《ふるさとの夢》は翻案となっている。

2.2 訳詞か翻案か

瀬沼喜久雄の《家路》と津川主一の《家路をさして》には、楽譜に「訳詞」と記されている。これらの歌詞はいずれも訳詞と言えるのだろうか。瀬沼喜久雄の《家路》は、1937年に『新撰女声曲集 第五巻』に最初に掲載された。この曲集は「高等女学校、女子師範学校音楽科等に於ける教材、又は課外教材として編集されたもの」（東京教育音楽研究会 1937: [3]）であったが、《家路》は同年6月にセノオ楽譜⁽¹⁴⁾でも出版された。どちらの楽譜でも、「訳詞」とはなっているが、セノオ楽譜では、瀬沼喜久雄の歌詞と英語の歌詞が併記されている。ただし、原作詞者のフィッシャーの名前は記されず、原詞の第5節と第6節が省略されている。歌い出しは「故郷へかへるよろこびに」となっており、タイトルが《家路》となっても、歌詞には「家」という言葉は登場せず、「home」の意味は「故郷」となっている。また歌詞全体としても、故郷に帰る日の朝の喜びが歌われている。つまり、「訳詞」と記され、英語の歌詞が併記されていても、瀬沼喜久雄の《家路》は「天の故郷」の意味を反映していない点で、フィッシャーの《Goin' Home》の翻案である。

津川主一の《家路をさして》は、いずれも1938年に出版された『合唱名曲撰集 女声篇 第四巻』（以下、『女声篇 第四巻』と表記）と『合唱名曲撰集 混声篇 第五巻』（以下、『混声篇 第五巻』と表記）に掲載された。『女声篇 第四巻』では「古里」となっているのに対して、『混声篇 第五巻』では「故郷」となっているなどの小さな違いはあるものの、歌詞はほぼ同じである。なお『混声篇 第五巻』には、フィッシャーが作詞者であることも示されている。津川主一の歌詞は、「いざやかへらん故郷へ」⁽¹⁵⁾と始まり、父や母が待つ故郷に帰ろうとすることを歌っている点で、「home」のひとつの意味でしか訳していないかのように見える。しかし、フィッシャーの「home」の意味が変わっていく半音階の部分の後、「主よ」という神への呼びかけの言葉が挿入され、最後の歌詞は「主よ ああかへらん いざかへらん」となっている。津川主一は、「主よ」という言葉を入れることによって、帰ろうとしているところが、この世の故郷ではなく「天の故郷」であることを暗示している。津川主一は関西学院で神学を学び、牧師としても活動した人物であるので、「home」という言葉がもつキリスト教的な意味を理解していたと考えられる。従って、津川主一の《家路をさして》は、誰にでも分かるかたちではないものの、フィッシャーの《Goin' Home》の訳詞となっている。

2.3 流布と楽譜出版

翻案にしろ訳詞にしろ《Goin' Home》に基づく日本語の歌詞は、1934年以降に出版されるようになり、瀬沼喜久雄の《家路》が1937年に『新撰女声曲集 第五巻』とセノオ楽譜の両方で出版され、津川主一の《家路をさして》が1938年に「合唱名曲撰集」の『女声篇 第四巻』と『混声篇 第五巻』の両方に掲載された。つまり1937年には《Goin' Home》に基づく日本語の歌詞はすでに広まっていたと考えられる。ではいつから日本語の歌詞は広まりだしたのだろうか。このことに関して、津川主一の『混声篇 第五巻』の《家路をさ

して》の解説に興味深いことが書かれている。

この編曲は編者が東京シンフォニック・コーラスのためにスコアからなしたもので、帝都は勿論、九州中国近畿等に楽苑の際紹介したものであるが、この度はじめて楽譜として出版されるものである。(津川 1938b: 39)

この内容は『女声篇 第四巻』には記されていないので、津川主一が無伴奏六重唱による《家路をさして》を出版前から演奏していたことが分かる。

次に水田詩仙の《ふるさとの夢》が掲載された『改訂標準女子音楽教科書 第四編』に注目したい。この教科書の改訂前の『標準女子音楽教科書 第一編』には、《ふるさとの夢》は掲載されず、鑑賞曲として交響曲「新世界より」の第2楽章が掲載されていた(黒澤隆朝、小川一朗、林幸光編 1933a: 54)。そしてその教師用の資料集には、教師がピアノで演奏するための編曲が掲載されている(黒澤隆朝、小川一朗、林幸光編 1933b: 257)。一方、『改訂標準女子音楽教科書 第四編』の教師用の資料集で、《ふるさとの夢》は次のように説明されている。

猶この機会に、この名曲の全曲を鑑賞せしめたいと思ふ。実は「新世界より」の鑑賞を有効にさせ度いために、その一部分を合唱曲として此所に出したといった方が穿つているかも知れない。(黒澤隆朝、小川一朗、林幸光編 1942: 191)

このように『改訂標準女子音楽教科書』では、交響曲「新世界より」の第2楽章の扱い方が変わっている。改訂前の1932年(もしくは1933年)の時点で、もし「ラルゴの旋律」が歌詞付きで広く知られていたのであれば、すでに交響曲「新世界より」の第2楽章は歌詞付きで掲載されていたはずである。とすれば、1933年頃から1937年までの間にフィッシャーの《Goin' Home》にもとづく日本語歌詞が広まっていったということになる。

3. 流布とメディア

3.1 映画

フィッシャーの《Goin' Home》にもとづく日本語歌詞が広まっていく過程を調べる上で、津川主一指揮の東京シンフォニック・コーラスの演奏活動は興味深いものだが、筆者の調査の限りでは不明であるため、1930年頃の新しいメディア——映画、レコード、ラジオ放送——に注目することにした。

1922年にアメリカで出版され、人気を得ていたフィッシャーの《Goin' Home》は、1929年に制作されたキング・ヴィダーKing Vidor (1894~1982) 監督の映画(トーキー)『ハレルヤ Hallelujah』で用いられている。『ハレルヤ』は、1930年9月20日に東京の朝日

講堂でキネマ旬報社主催の「映画鑑賞会特別公開」で上映された後（『読売新聞』1930b: 10）、1930年11月27日から12月3日まで浅草の電気館、新宿の武蔵野館、丸の内の邦楽座で公開された（『キネマ旬報』1930b: 95 および同誌 1931: 277）⁽¹⁶⁾。『ハレルヤ』はキャストがすべてアフリカ系アメリカ人で、彼らの音楽を取り入れた映画として、当時の日本でも音楽関係者から注目されていた（『読売新聞』1930a: 10）。

『ハレルヤ』で《Goin' Home》が用いられるのは最後の場面である。主人公ジークが殺人の罪のために強制労働に従事し、仮釈放で自由になって故郷に帰り、家族らから温かく迎えられる場面で《Goin' Home》がジークによって歌われる。つまり、『ハレルヤ』では《Goin' Home》は「天の故郷に帰る」という意味では用いられていない。ただしこの映画で歌われる部分は、フィッシャーの歌詞の第3節までであり、「天の故郷」が歌われる部分は省略されている。

『ハレルヤ』のなかで《Goin' Home》が「故郷に帰る」という意味で歌われているが、この映画をきっかけにこの曲が広まったとは考えられない。東京の3つの映画館で1週間だけの上映だったことに加えて、当時の新聞や『キネマ旬報』でのこの映画についての紹介や批評を見ても、《Goin' Home》が言及されることはなく、ドヴォルザークの名前も出てこないからである（『キネマ旬報』1930; 荻野 1930; 『読売新聞』1930c）。

3.2 レコード

ではレコードはどうであろうか。筆者が調査した限りでは、《Goin' Home》に関係のあるレコードのなかで日本で発売されたのは【表2】となる⁽¹⁷⁾。

【表2】

発売年月	演奏者	曲目	レコード番号	典拠
1931年3月発売	シルクレット指揮、エヴァレディ・アワーグループ合唱団、混声合唱(管弦楽伴奏)	南へ:ミドルトン作 家路:フィッシャー作	B3036	『ビクターレコード音譜目録』1931年3月号、p.30。
1935年8月発売	奥田良三、日本ポリドール管弦楽団	夕陽の沈む頃:西原武男(作詞)、工藤進(編曲) 君を夢みて:西原武男(作詞)、工藤進(編曲)	2180	『ポリドールレコード月報』1935年8月号、p.1。
1936年8月発売	杉町みよし、日本ビクター管弦楽団	家路:佐伯孝夫(訳詞)、ドヴォルザーク(作曲)、飯田信夫(編曲) 東洋風子守唄:佐伯孝夫(訳詞)、パワーズ(作曲)、飯田信夫(編曲)	13478	『ビクターレコード邦楽新譜』1936年8月号、p.1。
1938年1月発売	トミー・ドーシーと其管弦楽団	家路:ドヴォルザーク(作曲)、ドーシー、マストレン(編曲) ユモレスク:ドヴォルザーク(作曲)、ドーシー、ウエトステイン(編曲)	JA1007	『ビクター洋楽レコード』1938年1月号、p.7。

ナサニエル・シルクレット Nathaniel Shilkret (1889～1982) 指揮のエヴァレディ・アワー・グループ合唱団 Eveready Hour Group によるレコードは、アメリカで1927年に録音され発売されているが⁽¹⁸⁾、日本国内では1931年3月に発売された。それ以前にも、ビクターにレイナルド・ウェレンラス Reinald Werrenrath (1883～1953) が1923年に《Goin' Home》を録音し、アメリカで発売している⁽¹⁹⁾。

いずれにしてもフィッシャーの《Goin' Home》が初めて《家路》と表記されたのは、1931年3月発売のシルクレット指揮のレコードだったと考えられる。『ビクター・レコード音譜目録』（1931年3月号）には、「フィッシャー作」と記されている。解説内で《家路》がドヴォルザークの交響曲「新世界より」第2楽章によるものだということが述べられているものの、歌詞の訳やその内容は紹介されていない（1931: 30）。同誌によればレコードには解説カードが付いていることが書かれているが、そこに歌詞の訳やその内容が記されていたかは不明である。

奥田良三の《夕陽の沈む頃》は、『SP 盤復刻選集 若き日の奥田良三』の解説では「夕陽の沈む頃（家路）」と表記されているが（1993: 61）、『ポリドールレコード月報』（1935年8月号）には「（家路）」および原曲の作曲者であるドヴォルザークの名も記されていない（1935: 1）。つまり、当時は《夕陽の沈む頃》は「（家路）」として知られていなかったと考えられる。西原武男による歌詞は、故郷を偲ぶもので、フィッシャーの《Goin' Home》の翻案と考えられるものの、「流行歌」として発売されているため編曲も自由で、原曲の序奏の部分は省略されている。

杉町みよし²⁰⁾の歌う《家路》は、『ビクターレコード邦楽新譜』（1936年8月号）でドヴォルザークの作曲の交響曲「新世界より」の第2楽章に基づく曲として紹介されている（1936: 1）。佐伯孝夫（1892～1981）による歌詞では、《Goin' Home》の歌詞のなかの「天の故郷」が描かれている部分が省略され、編曲でも原曲の序奏と同じ音楽は間奏で挿入されていない²¹⁾。

トミー・ドーシー〔ドーシー〕Tommy Dorsey（1905～1956）は当時の日本でもジャズ奏者として知られ、1937年夏以来、クラシックの名曲をスウィングに編曲していた（唐端勝、野川香文、青木正 1938: 161）。『ビクター洋楽レコード』1938年1月号では、ドーシーによるこうした録音が、「最近名曲のジャズ化に、大向ふ大喝采」と述べられ、今回のレコードも「一般向軽音楽として大歓迎のもの」と記している（1938: 7）。ドーシーの演奏では歌は入らないが、この曲はドヴォルザークの交響曲「新世界より」第2楽章による《家路》として発売されているため、《家路》というタイトルが、1938年1月には流布していたことを示している。このことは日本語歌詞の楽譜について考察した本論文の「2.3」の内容とも一致している。

ドーシー以外には、《家路》というタイトルのレコードは、1931年のシルクレット指揮のものとして1936年の杉町みよしのものではあったが、どちらかのレコードがこの曲を広める役割を果たしたのだろうか。杉町みよしが録音する時点で、すでに《家路》というタイトルは定着していたのだろうか。そのことを明らかにするために、ラジオ放送を検討する。

3.3 ラジオ放送

1925年に東京、大阪、名古屋で放送局が設立されラジオ放送が開始された。当初は3

局が独立していたが、1926年に「社団法人日本放送協会」として統合され、さらに放送局も日本各地に作られていく。1931年4月6日から第2放送がまず東京で、1933年6月から大阪と名古屋でも始まった。しかし、東京、大阪、名古屋以外では、第2放送が実現されなかったため、1939年7月から第2放送は「都市放送」、第1放送は「全国放送」と呼ばれるようになった。

こうした状況のなか《家路》もしくはそれに類するタイトルの曲はどの程度、放送されていたのだろうか。NHK放送博物館所蔵の東京放送局（以下、JOAKと表記）および大阪放送局（以下、JOBKと表記）の『番組確定表』に基づいて、1925年から第2次世界大戦前までの記録を整理した（【付録2】）⁽²²⁾。さらに番組内容について『読売新聞』も参照した。というのも『読売新聞』は、1925年11月15日から2頁に及ぶ「よみうりラヂオ版」を常設し、他紙よりもラジオ放送に関する情報が充実しているからである。山口誠によれば、『読売新聞』がJOAKの放送と密接な関係をもっていた（2010: 120f）。音楽番組についても、『読売新聞』には『東京朝日新聞』や『東京日日新聞』よりも詳しい情報が掲載され、同じ内容の記事が他紙で掲載されていることがあっても、他紙より情報が少ないことはない。ただし、『読売新聞』は当時は東京版のみで、大阪版を発行していなかったため、JOBKの番組内容について『大阪朝日新聞』や『大阪毎日新聞』で確認した。

【付録2】に基づいて、レコードの放送も含め、《家路》とそれに類するタイトルの曲が放送された回数を集計したのが【表3】である。年毎の回数はJOAKとJOBKでの合計であるが、（ ）内には放送されてなかった回数が記されている。たとえば1932年にはJOBKでは1回放送されていないということになる。

【表3】

年	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941
回数	1 (JOBK -1)	0	1	2	2	4 (JOAK -1)	5 (JOAK -2)	6 (JOBK -2)	2 (JOBK -1)	4 (JOBK -2)

【表3】が示すように、《家路》とそれに類するタイトルの曲は1932年に初めて放送され、1937年から1939年にかけて放送回数を増やしていくが、1941年12月にアメリカとの戦争が始まると、1942年から第2次世界大戦終まで放送されなくなった。というのは、ドヴォルザークはアメリカ人ではないものの、この曲は敵国と関係する音楽とみなされていたからである。アメリカの独立記念日である7月4日に注目すると、1932年、1935年、1937年に《家路》は放送されている。しかも『読売新聞』で《家路》が放送される番組に付けられた見出しは、1932年には「米国の独立記念祭を祝福する演奏」（1932: 5）、1935年には「アメリカの音楽」（1935: 15）、1937年には「アメリカ音楽」（1937: 10）というものであった。なお、交響曲「新世界より」全曲も1942年以降は放送されなくなり、演奏会では演奏されていたものの、戦局が悪化していくと1943年2月26日にはヨーゼフ・

ローゼンシュトック Joseph Rosenstock (1895～1985) 指揮の大東亜交響楽団の演奏会で、この曲は急遽、チャイコフスキーの交響曲第 6 番「悲愴」に変更されている (久保田 1943: 9) (23)。

《家路》が初めて放送されたのは、1932 年 7 月 4 日のアメリカの独立記念日で午後 8 時から 30 分間の「合唱と管弦楽」という番組のなかである。演奏は佐藤清吉の指揮によるものがある。この時に《家路》は何語で歌われたのだろうか。1931 年 3 月に発売されたシルクレット指揮のエヴァレディ・アワー・グループ合唱団によるレコードで《家路》は英語で歌われていても、タイトルのみが日本語に訳されていたことから、日本人であっても、歌詞は英語であった可能性がある。この時に限らず、《家路》やそれに類するタイトルの曲が日本人によって演奏された際に、「番組確定表」で「訳詞者」が記されていない場合、何語で歌われたのかという問題を考えなくてはならない。そこで『読売新聞』を参照しながらレコード以外での《家路》やそれに類するタイトルの曲の放送を検討し、いつからこの曲が日本語歌詞で歌われるようになったのかを考察したい。

1932 年 7 月 4 日の『読売新聞』には、次のように説明されている。

これはドヴォルザークの有名な「新世界交響曲」の第 2 楽章の中心主題があまりに美しく、また郷愁的な旋律なので、弟子であつたフィッシャーがこれに家路といふ言葉をつけて合唱曲に編んだもの (1932: 5)

ここでは、《家路》がドヴォルザークの曲でフィッシャーが歌詞を付けて編曲したものであることが示され、「故郷」という言葉は使われずに、「家へ帰る」ことを中心にした歌詞の大意が書かれている。もしこの時に日本語で歌われたのなら、歌詞の大意を書く必要はないと考えられるので、《家路》は英語で歌われたと考えられる。

1934 年 7 月 24 日の放送で、《家路》は、『読売新聞』には「英語の合唱」と記され、「家へ帰らう、故郷の家へ」という書き出しで、故郷の家に思いを馳せる歌詞の大意が掲載されている (1934: 15)。1935 年 7 月 4 日のアメリカの独立記念日の放送では、『読売新聞』で《家路》は「フィッシャーが歌詞をつけた郷愁の色濃いうた」と紹介され、英語で歌われることが記されている (1935: 15)。

1936 年 8 月 16 日には「アマチュア音楽」という番組のなかで《家路へ》が放送された。この番組は午後 7 時 50 分から JOAK、午後 8 時 20 分から JOBK、午後 9 時 10 分から名古屋放送局 (以下、JOCK と表記) から番組が放送されている (『大阪朝日新聞』1936: 14) (24)。JOBK から放送された《家路へ》は、関西学院の卒業生のグループである新月合唱団によって英語で歌われた (『読売新聞』1936: 10a)。

1936 年 9 月 22 日には、関西学院出身の津川圭一指揮の東京シンフォニック・コーラスによる《故郷へ》が放送されている。津川は 1938 年出版の『混声篇 第五巻』に《家路をさして》を掲載している。《家路をさして》は津川による無伴奏混声六部への編曲と訳詞で

あったが、1936年9月22日の時点では、編曲は同じ編成であったものの、《故郷へ》は英語で歌われた（『読売新聞』1936b: 10）。

1937年1月24日には「学生青年の音楽」という番組のなかで《家路へ》は放送された。この番組も、「アマチュア音楽」と同様に3つの放送局によって分担され、午後7時30分からJOAK、午後8時30分からJOBK、午後9時10分からJOCKから放送された。JOBKから放送された《家路へ》が英語で歌われたかどうかは、『読売新聞』には記されていない。ただしこの番組内で他の外国の曲が日本語で歌われる場合、「訳詞者」が明記されているのに対して、《家路へ》には「神戸商大グリークラブ編曲」とのみ記され、「訳詞者」は書かれていないので、この曲は英語で歌われたと考えられる。1937年7月4日のアメリカの独立記念日の放送では、《家路》は『読売新聞』では英語で歌われ、歌詞の大意が家に帰る喜びを歌うものであると記されている（1937: 10）。

以上のように1932年7月4日から1937年7月4日まで《家路》もしくは《家路へ》として放送された曲では、タイトルは日本語であっても、歌詞は英語のままであった。さらに歌詞が新聞で紹介される際に、家や故郷に帰るといった内容が掲載されたことがあっても、「天の故郷」に帰るといった意味が述べられることはなかった。日本語歌詞で《家路》が初めて放送されたのは、JOAKでは放送されなかったものの、1937年12月5日であった。この時に《家路》は瀬沼喜久雄による日本語歌詞で放送されたが、すでにその日本語歌詞は『新撰女声曲集 第五巻』の中で発表され、またセノオ楽譜としても出版された後のことであった。

JOAKとJOBKの両方で《家路》が日本語歌詞で放送されたのは、さらに後のことである。1938年11月16日には《故郷へ》とタイトルで《家路》が放送された。しかし、この時は英語で歌われた（『読売新聞』1938b: 6）。1938年12月4日にも瀬沼喜久雄による日本語歌詞で《家路》が放送されているが、この時もJOAKは別の番組であった。JOAKとJOBKともに日本語歌詞で《家路》が放送されたのは、1938年12月23日のことであった。この時、《家路》は津川主一による日本語歌詞で放送されたが、出版譜とはタイトルは異なるものの、その日本語歌詞はやはり楽譜出版後のことであった。

その後、『番組確定表』に「訳詞者」が記された《家路》やそれに類するタイトルの曲が放送されていくようになっていく。しかし、1939年6月25日だけは《家路》は、「訳詞者」も記されておらず、英語で歌われることも明記されていない。この時、番組内で他の外国の曲が日本語で歌われる場合、「訳詞者」が記されているのに対して、《家路》では書かれていないので（『読売新聞』1939: 6）、この曲は英語で歌われたと考えられる。1932年から1941年で《家路》とそれに類するタイトルの曲が何語で歌われたのかを整理したのが【表4】である（この表には1939年6月18日や1941年9月13日の歌詞を伴わない器楽のみによる放送は含まれていない）。

【表 4】

	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941
レコード(英語)	0	0	0	1	0	1	2 (JOAK -1)	1	0	0
英語歌詞	1 (JOBK -1)	0	1	1	2	2	1	1	0	0
日本語歌詞	0	0	0	0	0	1 (JOAK -1)	2 (JOAK -1)	3 (JOBK -1)	2 (JOBK -1)	3 (JOBK -2)

【表 4】が示すように、《家路》は当初はタイトルのみ日本語と記され、歌詞は英語で歌われていたが、瀬沼喜久雄による日本語歌詞の楽譜が出版された年の 1937 年に《家路》は日本語歌詞で放送されるようになった。そして英語歌詞での放送と併存しつつも、《家路》は日本語歌詞での放送回数を次第に増やし、1939 年 8 月以降は日本語歌詞でのみ放送されるようになった⁽²⁵⁾。

このように《家路》が日本語歌詞で放送されていくなか、1939 年 6 月 18 日や 1941 年 9 月 13 日には、歌が伴わない器楽でのみの演奏でも、交響曲「新世界より」の第 2 楽章が《家路》というタイトルで放送されるようになった。この時期でもオーケストラがこの交響曲の第 2 楽章を抜粋で演奏する場合には「第 2 楽章」とだけ記され放送されていたし⁽²⁶⁾、1920 年代には編曲の場合、1928 年 2 月 11 日の明治大学音楽学部ハーモニカソサエティのハーモニカ合奏では『新世界交響曲』中ラルゴ（JOAK）、1929 年 12 月 1 日の青柳振作のハーモニカ独奏では「ラルゴ（新世界交響曲より）」（JOAK）と記されていた。つまり、1920 年代には交響曲「新世界より」の第 2 楽章は「ラルゴ」として知られていたが、1930 年代末には《家路》として広く親しまれるようになったのである。

結び

日本語歌詞の楽譜、映画、レコード、ラジオ放送について、「ラルゴの旋律」に日本語歌詞の付けられたものを検討してきた結果、1931 年 3 月に発売されたシルクレット指揮のレコードによって、《Goin' Home》は《家路》として知られるようになり、1932 年 7 月から《家路》は英語歌詞で放送されるようになった。1934 年 9 月に牛山充による日本語歌詞の《帰郷》が出版され、1936 年 8 月にアメリカで活躍した杉町みよしが歌う《家路》のレコードも発売された。現在、確認できた限りで《Goin' Home》が《家路》のタイトルもとで初めて日本語歌詞で歌われたのが、杉町のレコードであった。そして 1937 年に瀬沼喜久雄による日本語歌詞の《家路》が、1938 年に津川主一による日本語歌詞の《家路をさして》が出版されると、《家路》やそれに類するタイトルの曲が日本語歌詞で放送されるようになった。つまり、1931 年から 1935 年まで《家路》が英語歌詞で広まっていく段階でも、さらに 1936 年から日本語歌詞で歌われるようになっていく段階でも、レコードやラジオ放送といった新しいメディアが大きな役割を果たしたと考えられる。

もちろんレコードやラジオ放送だけが《家路》の流布に貢献したのではない。《家路をさして》が掲載された『混声篇 第五巻』で記されているように、津川圭一はこの曲を東京や九州、中国、近畿等でも演奏していた（1938b: 39）。その時期がいつなのかははっきりしないが、津川の指揮で英語歌詞での演奏が放送された1936年9月22日以降のことだと考えられる。いずれにしても津川圭一は《家路》が流布していく過程で、演奏会、ラジオ放送、楽譜のいずれにも関わっていた。

また《家路》やそれに類するタイトルの曲が教科書に掲載されたことも忘れてはならない。牛山充の《帰郷》が掲載された『新男子音楽教科書 第三編』（1934年）は師範学校や中学校の音楽科のために、瀬沼喜久雄の《家路》が掲載された『新撰女声曲集 第五巻』（1937年）および水田詩仙の《ふるさとの夢》が掲載された『改訂標準女子音楽教科書 第四編』（1938年）は女子師範学校や高等女学校の音楽科のために編纂された楽譜であった。このように教科書に掲載されていたので、《家路》やそれに類するタイトルの曲は「教員と家庭の夕」（1939年11月19日）や「中等学生の時間：唱歌と音楽」（1940年2月1日）といった番組のなかで放送されたのである。

従って、レコード、ラジオ放送、演奏会、楽譜、学校教育の相互作用によって《家路》は日本で知られるようになったと言える。しかし、《Goin' Home》が《家路》として流布していく過程で、津川圭一を除けば、フィッシャーの《Goin' Home》の歌詞における「home」がもつ二重の意味のうち、文字通りの意味での「故郷」のみが広まり、「天国の故郷」という意味は意識されることはなかった。そのことは、原曲の捉え方にも変化をもたらしたのではないだろうか。「ラルゴの旋律」は、《家路》として広まる前から日本でも器楽曲として親しまれてきた。日本では遅くとも1919年7月20日には日比谷公園音楽堂で横枕文四郎指揮の東京派遣海軍軍楽隊によって第2楽章のみが演奏されているし（谷村 2010: 134）、その後も《家路》として広まっていく一方で、第2楽章のみが演奏会でとりあげられ、また放送もされてきた。

《家路》が人口に膾炙していくとともに、「ラルゴの旋律」は、故郷に思いを馳せることやドヴォルザークの郷愁と結び付けられるようになり、そのことは交響曲「新世界より」全体の捉え方にも変化をもたらしていったのではないだろうか。

この問題を考えるのに、1938年2月19日の第一放送の「名曲ファンタジー」は興味深い例となっている。JOAKによって始められたこの番組では、物語仕立てで名曲に付けられた歌詞がレコードによる演奏を伴奏にして歌われる。ドヴォルザークの交響曲「新世界より」では、JOAK 教養部の水野忠恂が付けた歌詞が、レオポルト・ストコフスキー指揮のフィラデルフィア管弦楽団のレコードで放送された。水野による物語は、黒人の娘スザンナが奴隷解放のために出征した恋人トミーを案じながら、父と妹とともに待っているというものである。「名曲ファンタジー」では、第1楽章、第2楽章、第4楽章が放送されたが、第1楽章ではトミーを想うスザンナの様子、第2楽章では故郷に帰る喜び、第4楽章ではトミーが帰ってくるも、再び出征していくことが歌われた（『読売新聞』1938a: 10）⁽²⁷⁾。

つまり、故郷に思いを馳せることと結び付けられた第2楽章が中心となって、交響曲「新世界より」の物語が構成されているのである。この例が示すように、「ラルゴの旋律」が《家路》として知られるようになっていく中で、交響曲「新世界より」全体の捉え方が変化していったことは間違いない。この問題については、稿を改めて演奏会のプログラム・ノートやレコードの紹介文などの言説を検討しながら詳細に論じたい。

注

(1) Dvořák の表記は「ドヴォジャーク」がチェコ語の発音に一番近い。例えば、美術史家の Max Dvořák (1874~1921) の場合、通常このように記されるが、作曲家では「ドヴォルザーク」もしくは「ドヴォルジャーク」と記されることが多い。本稿では、一般に流布していると考えられる「ドヴォルザーク」とする。

(2) 小学校 4、中学校 72、高等学校 16、計 92 の教科書で掲載されている。多くの作詞者が《家路》としているが、他に《ふるさとの夢》や《家路をさして》《去りし日に》《道はるか》《遠きかなた》《郷愁》《遠き山に日は落ちて》がある。なお《遠き山に日は落ちて》は堀内敬三による作詞の《家路》の歌い出しをタイトルにしている。

(3) 2004年8月6日の電子メールでの問い合わせへの回答によると、光文書院は『みんなのうた』(B6判)を1963年から出版しているが、当初から堀内敬三の《遠き山に日は落ちて》を「キャンプや林間学校で歌う歌」として掲載している。なお、2013年現在の『みんなのうた』でも同曲は掲載されている。

(4) 本名は、市川都志春(日本著作権協議会編2002)。

(5) 「童謡・唱歌索引」(2013年9月30日参照)によると、国立音楽大学附属図書館の所蔵楽譜には、他にも「ラルゴの旋律」に歌詞が付けられた曲に作詞者不明《秋の姿》(1930年)、牛山充《帰郷》(1939年)、水田詩仙《ふるさとの夢》(1939年)がある。牛山充の《帰郷》は同図書館所蔵の『新男子音楽教科書 教授用書 第三編』に掲載されたものである。ただし「教授用書」に先だって、1934年に『新男子音楽教科書 第三編』が「生徒用」として出版され、《帰郷》は同書に掲載されている。

(6) 1927年11月26日に宝塚交響楽協会主催で「ミュージック・オリムピック・ゲーム」が開催され、大阪外語グリークラブが「新世界交響楽(ドボルヂヤツク作)」を歌っている(『大阪毎日新聞』1927:9)。長井は、この時に大阪外語グリークラブが「ドヴォルザークの新世界よりゴーイングホームを恐らくは初演した」(1948:9)と述べている。

(7) 当時のアメリカの国民音楽をめぐる議論とドヴォルザークとの関係は、ベッカーマンの著作の第3章「Dvořák among the Journalists」で詳しく論じられている(Beckerman 2003:77-122)。

(8) Arthur Mees, "Synopsis of Compositions...", On December 15 and 16, 1893,

Philharmonic Society of New York Fifty-Second Season, 1893-1894.

(9) [Albert Steinberg?], "Dr. Dvorak's Great Symphony," NY Herald (December 16, 1893).

(10) ヴィンターとボグダノフも「home」の二重の意味を指摘している (Winter and Bogdanoff 2008: Side Trips)。またベッカーマンは、ドヴォルザークが『ハイアワサの歌』の「家路の旅」と「森の葬式」の場面で用いようとした音楽によって第2楽章を構成したことを明らかにし、フィッシャーがそのことを知っていた確かな証拠はないものの、そうした第2楽章の構成が、《Goin' Home》の歌詞内容と重なっていることを指摘している (Beckerman 2003: 25-39)。

(11) 宮沢賢治は、1924年頃に書いた『銀河鉄道の夜』で楽章を示していないが「新世界交響曲」について触れている。天沢退二郎によると、『銀河鉄道の夜』は1924年頃に書かれた第1稿の後、最終稿の第4稿に至るまで改訂しているが (宮沢 1985: 584)、第1稿から「新世界交響曲」は登場している (宮沢 1985: 465)。

(12) 本名は、青木正 (エディット 90 1991: 149)。青木正は「青木爽」の名でも活動していた (日本著作権協議会編 2002)。

(13) 本名は、黒沢隆朝 (日本著作権協議会編 2002)。

(14) セノオ楽譜とは、妹尾幸陽 (1891~1961) が設立したセノオ音楽出版社によるピースの楽譜のことで、竹下夢二 (1884~1934) がその表紙画の多くを描いたことでも知られている。

(15) 『女声篇 第四巻』では、「いざや帰らん古里へ」となっている。

(16) 『キネマ旬報』(1930b: 95) にこれらの映画館で『ハレルヤ』が11月27日から上映されることが記され、同誌 (1931: 277) にはこれらの映画館で12月4日から別の映画が上映されていることが記されている。そのことから『ハレルヤ』は12月3日まで上映されていたと考えられる。

(17) 本論文の論点が《Goin' Home》に基づく日本語の歌詞がいつから広まったかにあるので、ドヴォルザークの交響曲第9番「新世界より」の全曲や第2楽章のみ、さらにクライスラー編曲の《Negro Spiritual Melody》のレコードは除いた。

(18) カリフォルニア大学サンタ・バーバラ校が公開している「Encyclopedic Discography of Victor Recordings」による。 http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800012656/CVE-38396-Goin_home (Accessed October 6, 2013).

(19) 「Encyclopedic Discography of Victor Recordings」による。 http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800001949/C-27953-Goin_home (Accessed October 6, 2013).

(20) 杉町みよしの名は、現在ほとんど知られていないが、当時の新聞記事によればアメリカで活躍したソプラノ歌手でサンフランシスコで《蝶々夫人》を歌い名声を得て (『東京朝日新聞』1933: 9)、帰国に際して「第2の環夫人」として写真付きで紹介されている (『東

京朝日新聞』1935: 2)。

(21) 杉町みよしが歌う《家路》は国立国会図書館デジタル化資料「歴史的音源」で聴くことができる。<http://rekion.dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1328964> (2013年7月10日参照)。

(22) 現段階で、番組確定表が保管されているのが確認できたのは、この2局だけである。

(23) ローゼンシュトックはこの曲が「戦時中、日本のプログラムから追放されていた」と記している (1980: 100)。

(24) 『大阪朝日新聞』にのみ、どの放送局が何時から放送するかについては記されているが、同紙には具体的な曲目は掲載されていない。

(25) 1939年8月以降に英語歌詞で《家路》が放送されなくなったのは、同盟国であったドイツが1939年9月にイギリスと開戦したからかもしれない。

(26) たとえば1938年12月24日に第1放送での山本直忠指揮の中央交響楽団による演奏。

(27) 「名曲ファンタジー」の交響曲「新世界より」の台本は、NHK放送博物館には所蔵されていない。

参考文献

Beckerman, Michael. 2003. *New Worlds of Dvořák: Searching in America for the Composer's Inner Life*. New York: Norton.

Dvořák, Antonín, 瀬沼喜久雄訳詞 1937 『家路 Goin' Home』東京: セノオ音楽出版社。

Dvořák, Anton [sic], Words and adaption by William Arms Fischer. 1922. *Goin' Home. From the Largo of the Symphony "From the New World," Op.95*. Philadelphia: Oliver Diston.

ドヴォルザーク 2009 『家路～新世界より～』King Records、KICC511。

エディット 90 (編集協力) 1991 『昭和の歌——時代を彩った 511 曲と思い出の昭和史』(小学館 CD ブック) 東京: 小学館。

EDVR Project Staff. "Encyclopedic Discography of Victor Recordings." Accessed October 6, 2013. <http://victor.library.ucsb.edu/index.php>.

福田俊二、加藤正義編 1994 『昭和流行歌総覧 (戦前・戦中編)』東京: 柘植書房。

唐端勝、野川香文、青木正 1938 『軽音楽とそのレコード』東京: 三省堂。

萩谷由喜子 2013 『宮澤賢治の聴いたクラシック』東京: 小学館。

堀内和夫 1992 『「音楽の泉」の人、堀内敬三』東京: 芸術現代社。

金田一春彦、安西愛子編 1979 『日本の唱歌 (中) 大正・昭和篇』東京: 講談社。

『キネマ旬報』 1930a 「各社近着外国映画紹介 ハレルヤ」第366号 (1930年5月21日号): 20-21。

『キネマ旬報』 1930b 「全国十大都市常設館 番組一覧表」第386号 (1930年12月11日号): 95。

- 『キネマ旬報』 1931 「全国十大都市常設館 番組一覧表」第 387 号 (1931 年 1 月 1 日号) : 277。
- 古謝美佐子 2001 『天架ける橋』 Disc Milk、DM002。
- 国立国会図書館デジタル化資料「歴史的音源」2013 年 7 月 11 日参照。 <http://rekion.dl.ndl.go.jp/>。
- 久保田公平 1943 「大東亜交響楽団演奏」『音楽文化新聞』第 43 号 (3 月 20 日) : 7。
- 国立音楽大学附属図書館 2012 「童謡・唱歌索引」2013 年 9 月 30 日参照。
<http://www.lib.kunitachi.ac.jp/collection/shoka/shoka.htm>。
- 黒澤隆朝、小川一朗、林幸光編 1933a (修正再版発行) 『標準女子音楽教科書 第一編』東京 : 共益商社書店 (1932 年初版発行)。
- 黒澤隆朝、小川一朗、林幸光編 1933b 『女子音楽教授資料集成 標準女子音楽教科書 第一編 教師用』東京 : 共益商社書店。
- 黒澤隆朝、小川一朗、林幸光編 1939 (修正再版発行) 『改訂標準女子音楽教科書 第四編』東京 : 共益商社書店 (1938 年初版発行)。
- 黒澤隆朝、小川一朗、林幸光編 1942 (再版発行) 『改訂標準女子音楽教授資料集成 改訂標準女子音楽教科書 第四編 教師用』東京 : 共益商社書店 (1938 年初版発行)。
- 宮沢賢治 1985 『宮沢賢治全集 7』東京 : 筑摩書房。
- 長井斉 1948 「合唱コンクール回顧——関西の巻」『合唱の友』第 1 巻第 1 号 : 9。
- 日外アソシエーツ編 2011 『歌い継がれる名曲案内 音楽教科書掲載作品 10000』東京 : 日本アソシエーツ、紀伊国屋書店 (発売)。
- 日本国民音楽教育連盟編纂 1930 『現代国民音楽教育 第一集 紅き雲』東京 : 日本国民音楽教育連盟。
- 日本著作権協議会編 2002 『著作権台帳 CD-ROM』著作権協議会編集局。
- 荻野寧 1930 「読者寄書欄 評論「ハレルヤ」(賞)」『キネマ旬報』第 380 号 (1930 年 10 月 11 日) : 55-56。
- 奥田良三 1995 『SP 盤復刻選集 若き日の奥田良三』ポリドール株式会社、POCH-1496/9。
- 『大阪朝日新聞』 1936 「ラヂオ」1936 年 8 月 16 日 (朝刊) : 14 (朝日新聞戦前紙面データベース)。
- 『大阪毎日新聞』 1927 「ミュージック・オリムピック・ゲーム プログラム」1927 年 11 月 24 日 (朝刊) : 9 (毎索)。
- Peress, Maurice. 2004. *Dvořák to Duke Ellington: A Conductor Explores American's Music and Its African American Roots*. New York: Oxford University Press.
- 『ポリドールレコード月報』 1935 1935 年 8 月号: 1。
- 佐藤泰平 1995 『宮沢賢治の音楽』東京 : 筑摩書房。
- ローゼンストック、ジョセフ 1980 『ローゼンストック回想録——音楽はわが生命』中

村洪介訳、日本放送出版協会。

谷村政次郎 2010 『日比谷公園音楽堂のプログラム——日本吹奏楽史に輝く軍楽隊の記録』東京：つくばね社。

『東京朝日新聞』 1933 「歌劇「さくら」の主役 杉町みよし夫人近く帰朝」1933年8月22日（朝刊）：9（朝日新聞戦前紙面データベース）。

『東京朝日新聞』 1935 「第2の環夫人、近く帰朝」1935年11月20日（朝刊）：2（朝日新聞戦前紙面データベース）。

東京教育音楽研究会 1937 『新撰女声曲集 第五巻』東京：東京音楽書院。

津川圭一編 1938a 『合唱名曲撰集 女声篇 第四巻』東京：東京音楽書院。

津川圭一編 1938b 『合唱名曲撰集 混声篇 第五巻』東京：東京音楽書院。

『ビクター・レコード音譜目録』 1931 1931年3月号：30。

『ビクターレコード邦楽新譜』 1936 1936年8月号：1。

『ビクター洋楽レコード』 1938 1938年1月号：7。

Vidor, King. 2006 『ハレルヤ Hallelujah』(1929) ワーナー・ホーム・ビデオ、DL-67676。

若狭萬次郎編 1935（修正再版発行） 『新男子音楽教科書 第三編』東京：共益商社書店（1934年初版発行）。

若狭萬次郎編 1939 『新男子音楽教科書教授用書 第三編』東京：共益商社書店。

Winter, Robert and Peter Bogdanoff. 2008. *From the New World: A Celebrated Composer's American Odyssey*. DVD-ROM. Frazier Park: ArtsInteractive.

山口誠 2010 『『聞くスポーツ』の離陸』吉見俊哉、土屋礼子編『大衆文化とメディア』107-136、京都：ミネルヴァ書房（現代のメディアとジャーナリズム第4巻）。

『読売新聞』 1930a 『『ハレルヤ』近く入荷』1930年3月29日（朝刊）：10（ヨミダス歴史館）。

『読売新聞』 1930b 「封切外国映画」1930年9月18日（朝刊）：10（ヨミダス歴史館）。

『読売新聞』 1930c 「新映画評 ハレルヤ」1930年9月19日（朝刊）：8（ヨミダス歴史館）。

『読売新聞』 1932 「米国の独立記念祭を祝福する演奏 午後八時 管弦楽と合唱」1932年7月4日（朝刊）：5（ヨミダス歴史館）。

『読売新聞』 1934 「合唱と管弦楽と 午後九時 新響練習所より中継」1934年7月24日（朝刊）：15（ヨミダス歴史館）。

『読売新聞』 1935 「アメリカの音楽 午後零時五分より 木曜コンサート」1935年7月4日（朝刊）：15（ヨミダス歴史館）。

『読売新聞』 1936a 「これが家庭音楽！ 家庭団欒の合奏や夫婦愛の二重奏 前奏曲は近歩二連隊のラッパ吹奏」1936年8月16日（朝刊）：10（ヨミダス歴史館）。

『読売新聞』 1936b 「黒人霊歌とカウボーイの唄」1936年9月22日（朝刊）：10（ヨ

ミダス歴史館)。

『読売新聞』 1937 「午後八時 アメリカ音楽 歌と管弦楽」1937年7月4日(朝刊)：10 (ヨミダス歴史館)。

『読売新聞』 1938a 「交響曲“新世界より”名曲ファンタジー2」1938年2月19日(朝刊)：10

『読売新聞』 1938b 「男声合唱と女声合唱」1938年11月16日(朝刊)：6 (ヨミダス歴史館)。

『読売新聞』 1939 「青年学生の音楽」1939年6月25日(朝刊)：6 (ヨミダス歴史館)。

【追記】

本論文の校正中に、長門洋平『映画音響論——溝口健二映画を聴く』(みすず書房、2014年1月22日発行)が出版された。長門によると、溝口健二監督の『ふるさと』(1930)にドヴォルザークの交響曲第9番「新世界より」第2楽章がジャズにアレンジされ、パーティのシーンで用いられ、踊りの音楽として機能している(pp.94-95)。つまりこの映画で「ラルゴの旋律」は「故郷」や「家」に帰るという意味をもつものとしては用いられていない。

【付録 1】

《Goin' Home》

Goin' home, goin' home, I'm a goin' home; Quiet like, some still day, I'm jes' goin' home.	故郷に帰ろう、故郷に帰ろう、 私は故郷に帰るんだ。 いつか静かに、ひっそりと、 私は故郷に帰ろう。
It's not far, jes' close by, Through an open door; Work all done, care laid by, gwine to fear no more.	遠くはない、すぐ近くにある、 開いた扉を抜ければ、 すべてのことを終え、心配はない、 何も恐れない。
Mother's there 'spectin me, Father's waitin' too; Lots o' folk gather'd there, All the friends I knew, All the friends I knew. Home, home, I'm goin' home !	母がそこで、私を待っている、 父もまっている そこには多くの人々が集い、 私の友人たちもみんないる 私の友人たちもみんないる 故郷に、天の故郷に、私は天の故郷に帰るんだ！
Nothin' lost, all's gain, No more fret nor pain, No more stumblin' on the way, No more longin' for the day, Gwine to roam no more!	失うものは何もない、すべてが得られる もう悩まないし、苦しみもない、 もう道でつまづくこともない、 もう日の光を求めることもない、 もうさまようこともない！
Mornin' star lights the way, Res'less dream all done; Shadows gone, break o' day, Real life jes' begun.	暁の星が道を照らしている、 不安な夢はすべて終わった。 愁いは消え、夜が明け、 本当の生活が始まる。
Dere's no break, ain't no end, Jes' alivin' on; Wide awake, with a smile Goin' on and on.	途切れることがなく、終わりもない 生き続ける。 すっかりめざめて、笑顔で、 永遠に続く。
Goin' home, goin' home, I'm jes' goin' home; It's not far, jes' close by Through an open door.	天の故郷に帰ろう、天の故郷に帰ろう、 私は天の故郷に帰るんだ。 遠くはない、すぐ近くにある、 開いた扉を抜ければ。
I'm jes' goin' home.	私は天の故郷に帰るんだ。
Goin' home.	天の故郷へ。

【付録2】

年月日	チャンネル	番組名	演奏者	編曲者・作詞者など	タイトル	典拠
1932/7/4	第1放送 (JOBKは別番組)	合唱と管弦楽	佐藤清吉(指揮)/東京セレスターズ/コロナ・オーケストラ	フィッシャー編曲(英語?)	《家路》	『読売新聞』(朝刊)(1932年7月4日:5)。JOBK番組確定表では「曲自決定」。
1934/7/24	第1放送	合唱と管弦楽と (新交響楽団練習場より中継)	山本直忠(指揮)/日本放送交響楽団(新交響楽団) /東京リターターズエルエライン	フィッシャー編曲(英語)	《家路》(合唱)	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表
1935/3/22	第2放送	レコード	〔シルグレット(指揮)/エヴァレディ・アワー・グループ 合唱団〕*	フィッシャー編曲(英語)	《家路》	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表
1935/7/4	第1放送	木曜コンサート	篠原正雄(指揮)/コロナ・オーケストラ/ラジオミン ストレルス	フィッシャー編曲(英語)	《家路》	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表
1936/8/16	第2放送	アマチュア音楽	林雄一郎(指揮)/新月会合唱団(男声合唱)	アメリカン・テイアン・民謡** (英語)	《家路へ》	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表 および『読売新聞』、『東京朝日新 聞』には具体的な時間は記されていないが、 『大阪朝日新聞』によれば、この番組は午後7時 50分からJOAK(東京)、午後8時20分から JOBK(大阪)、午後9時10分からCK(名古屋)か ら放送された(1936:14)。なお《家路へ》は JOBKからの放送。
1936/9/22	第1放送	合唱:アメリカ民謡	津川主一(指揮)/東京シンフォニックコーラス	津川主一編曲(英語)	黒人霊歌《故郷へ》(無伴奏六声 部)	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表
1937/1/24	第2放送	学生青年の音楽	廣瀬和一郎(指揮)/神戸商大グループ(男声合 唱)	神戸商大グループ編曲(英語?)	《家路へ》	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表 午後7時30分からJOAK、午後8時30分から JOBK、午後9時10分からCKから放送された (JOBK確定表)。なお《家路へ》はJOBKからの 放送。
1937/7/4	第1放送	軽音楽	久岡幸一郎(指揮)/コロナ・オーケストラ、ユーフォ ニックコーラス	フィッシャー編曲(英語)	《家路》	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表
1937/8/9	第2放送	音楽(レコード)	〔シルグレット(指揮)/エヴァレディ・アワー・グループ 合唱団〕(レコード)	〔フィッシャー編曲(英語)〕	《家路》	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表
1937/12/5	第2放送 (JOAKは別番組)	日曜家庭音楽会 (第一スタジオに於て)	加藤千恵(独唱)/武澤武(ピアノ)	兼沼善久雄訳	《家路》	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表
1938/4/28	第2放送	屋の音楽(レコード):軽音楽	〔シルグレット(指揮)/エヴァレディ・アワー・グループ 合唱団〕(レコード)	フィッシャー編曲(英語)	《家路》	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表
1938/11/16	第1放送	合唱	ユーフォニック・コーラス/多郎三郎(ピアノ)	フィッシャー編曲(英語)	《故郷へ》(男声合唱)	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表
1938/12/4	第1放送 (JOAKは別番組)	合唱と合唱	杉江秀(指揮)/ヘンデル混声合唱団	兼沼善久雄訳詞、福井進編	《家路》(混声合唱)	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表
1938/12/23	第2放送	店員の時間:合唱	金直子(指揮・ピアノ)/コーラ・レヂーナ	津川主一作詞	《家路》	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表
1938/12/30	第2放送 (JOAKは別の曲を放送)	屋の音楽(レコード)	〔シルグレット(指揮)/エヴァレディ・アワー・グループ(レ コード)〕	フィッシャー編(英語)	《家路へ》	JOAk番組確定表 JOBK番組確定表 JOAKでも「屋の音楽」という番組だが、放送さ れた曲が異なっている。

1939/3/20	第2放送	音楽(レコード)	[シルレット(指揮)/エヴァレディ・アワー・グループ合唱団](レコード)	作曲者名の記載なし (フィッシャー編曲(英語))	《家路》	JOAK番組確定表 JOBK番組確定表には「(JOAK)音楽(レコー ド)」となっているだけで、曲は記されていない。
1939/6/18	第2放送 (JOBKは別番組)	屋の音楽(レコード) トミー・ドーンとその楽団 軽音楽 「名曲のスイング化」	トミー・ドーンとその楽団(レコード)		《家路》	JOAK番組確定表
1939/6/25	第2放送	学生青年の音楽	金子仁作(指揮)/大阪商科大学グリークラブ	(英語?)	《家路》(交響曲新世界より) (男声合唱)	JOAK番組確定表 JOBK番組確定表 午後7時50分からJOAK、午後8時25分から JOBK、午後9時5分から放送された (JOBK確定表)。なお《家路へ》はJOBKからの 放送。
1939/8/24	都市放送	独唱、二重唱及合唱(大阪)	内田元(指揮)/JOBK唱歌隊女声部/武澤武(ピ アノ)	津川主一編曲 訳詩	《家路をさして》(交響曲《新世界 より》)(女声合唱)	JOAK番組確定表 JOBK番組確定表
1939/9/11	都市放送	合唱	小澤清人(指揮)/ユーフォニック合唱団/多部三郎 (ピアノ)	小澤清人 訳詞	《故郷へ》	JOAK番組確定表 JOBK番組確定表
1939/11/19	都市放送 (JOBKは午前の放送なし)	日曜特集講座「教員と家庭の夕」	柴田知常(指揮)/東京市教員合唱団/佐治恒夫 (ピアノ)	津川主一編曲、津川主一 訳詞	《家路をさして》(合唱)	JOAK番組確定表
1940/2/1	都市放送 (JOBKはこの時間帯に放 送なし)	中等学生の時間:唱歌と音楽	村山操也(指揮)/横浜市高等女学校生徒/上田和 子(ピアノ)	水田詩仙作詞、黒澤隆朝編曲	《ふるさとの夢》	JOAK番組確定表
1940/8/21	都市放送	合唱	岡本敏明(指揮)/日本放送合唱団/鈴木敬子(ピ アノ)	古關吉雄作詞、若狭万次郎編曲	《望郷の歌》(女声合唱)	JOAK番組確定表 JOBK番組確定表
1941/4/15	都市放送 (JOBKは別番組)	勤労青年の音楽	石丸泰(指揮)/王子製紙産業報国会合唱/石丸ケ イ子(ピアノ)	瀬沼喜久雄作詞	《家路》(合唱)	JOAK番組確定表
1941/6/10	都市放送 (JOBKは別番組)	勤労青年の音楽	金井巖(指揮)/日産自動車株式会社本社合唱団/ 松崎良夫(ピアノ)	津川主一 訳詞	《家路をさして》(合唱)	JOAK番組確定表
1941/6/16	都市放送	軽音楽	仁木他喜雄(指揮)/踏青会/興亜軽音楽団	青木爽作詞、仁木他喜雄編曲	《家路へ》	JOAK番組確定表 JOBK番組確定表
1941/9/13	全国放送	仕事と共に:オルガンとコールアングレ 独奏(大阪)	オルガン:池田キヌ(オルガン)/吉田長次郎(コー ルアングレ)	《家路》		JOAK番組確定表 JOBK番組確定表

「作曲者名の記載なし」以外は、作曲者名が記されている。「訳詞」や「作詞」は「番組確定表」の表記に従っている。
 *演奏者名は記されていないが、ミドルトンの《南へ》とセットで放送している。この組み合わせのレコードは、1931年3月に発売のシルレット指揮のエヴァレディ・アワー・グループ合唱団(ピクチャー・レコード音譜目録)1931年3月号)と同じものであることから、このレコードが放送されたと考えられる。同じ演奏者が〔 〕で括られている場合、同様のケースである。
 **「ドヴォルザーク作曲」とも記されている。

【論 文】

The Grass Harp のトポグラフィー
——異人としての Dolly Talbo

中山喜満

はじめに

Truman Capote の中篇小説 *The Grass Harp* に描かれている Talbo 家の空間は、住人たちの心理や行動に密接に結びついているといえるだろう。

例えば Verena Talbo の部屋は、姉妹であることを暗示するように、姉 Dolly の部屋と続き部屋になっている。さらにその部屋は、Verena に親しい友人がいないことと、仕事に関して多くの人々と取引があり、町一番の資産家であることを示すように、「事務所(office)」(12) のようである。一方、殺風景に見えるものの、壁から床にいたるまでピンクに塗られた Dolly の部屋は、彼女の幼児性を示唆しているといえるだろう。

また、語り手の Collin Fenwick が、“Pulled and guided by the gravity of Verena’s planet, we [Dolly and Collin] rotated separately in the outer spaces of the house.”(11) と語るとき、住まいは「宇宙空間」に喩えられ、Verena という「惑星」はその中心に位置し、一方 Dolly と Collin はその「引力」につなぎとめられながらも、「周縁的な空間」に追いやられている様子が窺える。この中心と周縁の構図に照応するように、Collin の部屋は家屋の一番隅に位置している。隅という位置は、母の死後、Verena に引き取られた彼が Talbo 家のなかで抱える疎外感の強さと、それでもなお、Verena の「引力」、すなわち彼女の庇護のもとに生きていかねばならない境遇とを物語っているのかもしれない。

Verena の「引力」は、Dolly や Collin、Talbo 家のハウスマイドである Catherine Creek⁽¹⁾ が団欒を楽しみ、居間としての機能を果たしていた台所にも及ぶ。しかし、「引力」という言葉が示しているように、彼らはその力の圏外に飛び出ることにはできないし、Verena もそのことを望んでいないのである。それゆえ、「カッコウ(cuckoo)」(15) に喩えられる Verena は、規範や規則という卵を台所に産み落とした後は、それ以上は三人の世界に踏み込むことはなく、台所を後にするのである。

しかし、Verena がシカゴから来た Dr. Morris Ritz を家に迎え入れたことで、このようにかろうじて保たれていた Verena と Dolly たちとの力の均衡が一気に崩れてしまう。Dolly が調合する水腫薬を大量生産することによって一儲けを企む彼の訪問は、Verena がその薬の販売によってしか外界と結ばれていなかった Dolly から、その接触を奪うことを意味するだろう。さらに Verena は、Catherine とともに台所に残りたいと言う Dolly の言葉をはねつける。そこを追われた彼女は、おびえきって自室から出てこなくなる。だが Verena は Ritz に会わせるため、彼女を無理やり部屋から連れ出してしまうのだ。さらに Ritz が去った後、Verena がその薬の処方を Dolly からききだそうとするときも、姉妹の

力関係は、ノックもなしに突然 Dolly の部屋に入り、Catherine と Collin を追い出す彼女の行動によって明らかになる。

その後 Dolly は、もはや家のなかに三人のための「場所(place)」(23) がないことをさとり、新たな空間を求めて家を出る決心をする。

このように、Talbo 家のトポグラフィーは、中心としての Verena が Dolly ら三人の空間を侵略し、周縁に追いやられた三人が家の外に居場所を求めていく構図としてとらえることができる。本稿では、屋内や屋外における様々な空間に与えられた属性が、それらの場へ移動し、留まる Dolly を中心とする登場人物たちに備わる属性といかに関連しているかを分析していきたい⁽²⁾。

1. 周縁としての屋根裏部屋と樹の家

屋根裏部屋は、語り手である Collin が階下にあるほとんどすべての部屋や人々の様子を、他者から見られたり、気づかれたりすることなく覗き見ることができる特権的な場である。実際、前述した Dolly の部屋での Dolly と Verena のやりとりも、屋根裏部屋に逃げ込んで階下の様子を観察する Collin によって語られている。そしてその視線は、のちに Collin が、Verena と Dolly の和解を観察するときの心境を、“I felt exiled from the scene, again a spy peering from the attic [. . .]”(83) と語るように、「疎外された」ものがもつ「スパイ」の視線なのである。

次にその部屋は、はしごによってしか登ることができない場であるがゆえに、Dolly たちが移り住むことになる樹上の家のように、他の空間よりも高い位置にあり、眼下にいる人々の侵入を拒絶する。つまり、Verena が踏みこまない場所であるがゆえに、そこは Collin や Dolly、Catherine にとって最適な隠れ場でもあるのだ。つまりそこは Talbo 家の住まいの構造において、中心としての Verena の部屋に対し、周縁的な場に位置しているものの、同時に、Verena の支配や監視が及ばない空間でもある。それゆえ、そこは隠れ場のよう、語り手である Collin が一時的に身を隠しながら、階下の様子を一方的に観察するのにふさわしい場でもある。

さらにそこは、彼と Dolly が親交をあたためる場所である。そのうえ、Dolly が亡くなる前、最後に Collin と会話をかわした場所でもある。屋根裏部屋が Dolly の死への旅立ちと関わっていることは重要である。つまりそこは異界へと開かれた空間なのかもしれない。

また、Kenneth T. Reed が指摘するように、屋根裏部屋は樹の家と同様に、現実や日常から遊離した空間である(87)。例えば、“[A] slipshod museum spookily peopled with old display dummies from Verena’s drygoods store.”(11) と描かれる屋根裏部屋は、「博物館」という語が示すように、現在よりは過去に、生者よりは死者に結びつけられた空間なのである。事実、そこに収められている金魚鉢や靴箱、クマバチの巣などは、Dolly の過去につなぎとめられ、彼女の過去や記憶を蘇らせる。

一方、家のなかに自分の「場」がないことに気づき、家を離れた Dolly が、Catherine や Collin と共に移り住むのは、町を出て、丘になっている墓地の下方に広がるインディアン草の草原を過ぎ、河の森(River Woods) に入ったところにあるムクロジの樹の家である。つまり樹の家は、町と、町の外部に位置し、「闇(darkness)」(9) が広がる森との境界領域に位置している。換言すれば、そこは中心としての町の秩序や規範が及ぶぎりぎりの場所、すなわち町の周縁なのである。

注目に値するのは、この樹の家と屋根裏部屋は、周縁的な場であることと一時的な避難場所であるという点において共通していることだ。すなわち、Verena の部屋と屋根裏部屋の関係と、町の中心と樹の家との関係が相似をなしているのである。

さらに興味深いことに、前述したように、屋根裏部屋が現実から遊離した空間であり、一方、Dolly の部屋を除く階下の世界が日常の世界であったことと照応するように、樹の家は、そこに滞在する人々を空想に誘う。例えば、Collin は樹の家を「筏」になぞらえて、“[I]t [the tree-house] was like a raft floating in the sea of leaves”(16). と描写している。さらに彼は “[A]s Dolly know and made me [Collin] know it [the tree-house] was a ship, that to sit up there was to sail along the cloudy coastline of every dream”(16). と語り、樹の家が「あらゆる夢のおぼろな海岸線を航行している」こと、つまり、現実と非現実の間を漂う「船(ship)」であると述べるのだ。

さらに樹の家は、草原から流れる「草の豎琴」が聞こえる場所でもある。Dolly が述べるように、その豎琴があらゆる死者の物語を語るのだとしたら、教会から草原を経て河の森に入るこの領域は、屋根裏部屋と同じく、異界への通路となっているにちがいない。

興味深いのは、樹の家の下界は樹の家とは対照的に俗世間とでもいふべき現実の世界であり、共同体の規範に守られた世界であるともいえる。実際、三人を連れ戻そうと樹の家の下にやって来た町の人々は樹上に登ろうとしない。

このように、屋根裏部屋と樹の家の属性とそれらと対照をなす空間のそれを眺めると、中心／周縁の構図が住まいの内部だけではなく、外部空間にも適用され得ることに気づくだろう。

2. 異人としての Dolly Talbo

注目すべきは、そのような周縁的な場に追いやられる Dolly や Collin たちが、その場の属性と呼応するように、周縁性を帯びた存在として描かれていることである。

赤坂憲雄氏は『異人論序説』のなかで、そのように周縁に生きる人々を異人と称し、「秩序の周縁というマージナルな場所は、外部にたいしては内側・内部にたいしては外側を意味しており、遠／近・または<漂泊>／<定住>の両義性にひたされた空間」(強調は著者による 16) であると論じて、周縁がこの両義性を帯びた場であるがゆえに、そこに生きる人々は「潜在的な遍歴者」なのであると述べている。さらに氏は、「異人」の定義の一つに、

「秩序の周縁部に位置づけられたマージナル・マン」を挙げ、「狂人」や「精神病患者」、「犯罪者」「アウトサイダー」「異教信仰者」「孤児」などがそれに該当すると述べている。

異人のこの定義に符合するように、家を離れて行方不明だった Dolly たちを捜索するために、Dr. Ritz が書いたと思われる電報の原稿には、Dolly は “probably insane”(29) と記されていた。さらに特筆すべきは、樹の家の住人に加わることになる Judge Charlie Cool (Cool 判事)からも、彼女は「異教信仰者(pagan)」や「精霊(spirit)」(40) という隠喩で呼ばれることだ。彼は長年彼女を知っていたが、ようやく彼女の本質が「異教信仰者」あるいは「精霊」であるとわかったのである。判事はつづけて、「精霊」を次のように説明する。“Spirits are accepters of life, they grant its differences—and consequently are always in trouble.”(40)

ところが、法律の側に立ち、秩序や制度を維持する立場にあった Cool 判事は、それまで他者の多種多様な生き方を許容することはなかった。事実、彼は、かつて黒人の少女と結婚しようとしたがゆえに町を追放された old Carper を擁護することはなかった。

対照的なのは、Dolly が、彼女の父や町の人々が忌避するジプシーの人々に対して寛容であったことだ。彼女は牛小屋で三人のジプシーに遭遇したときも、出産の苦しみにあえいでいる若いジプシーの女性を助けたことがあった。彼女がこういう行動をとるのは、判事の言葉にあったように、彼女が自分と他者との「違いを許容」できるからであろう。そして彼女は、その若い女性を救った代わりに、年老いたジプシーから水腫薬の秘法を教わり、その製法を受け継いだ。このようにして彼女は、薬の製法を通してジプシーたちの異人性をも継承しているかのようだ。

このように Dolly のなかにある異人性は、他者のなかにある異人性をも受け入れ、それと共鳴する。しかし、唯一の例外として、シカゴからやってきた、ユダヤ人の Dr. Morris Ritz を許容することはできない。彼は、そもそも歴史的に異人としての漂泊を余儀なくされたユダヤ人の血を受け継いでいるが、この小説においては、Verena と結託することで、Dolly たちの居場所に入って、その家に新たな秩序や規範を持ちこみ、Dolly の唯一の収入源である水腫薬の製法を奪い取ろうとするのである。彼が秩序や規範を揺るがすという意味において異人性を帯びた人物であったとしても、Dolly が接したジプシーたちとは異なり、彼はむしろ詐欺師として描かれている。実際彼は Verena の金庫から大金を持ち去って消息不明となる。

3. 潜在的な遍歴者としての Truman Capote

よく知られているとおり、この小説は作家の自伝的な要素を色濃く反映している。Gerald Clarke の *Capote: A Biography* によれば、Capote 自ら、Random House 社の Robert Linscott に宛てた手紙のなかで、“It [*The Grass Harp*] is very real to me, more real than anything I’ve ever written, probably ever will.”(219)と述べている。また、

Clarke が指摘しているように、主要な登場人物にはそれぞれ実在のモデルが存在している。例えば Dolly は Sook という愛称で呼ばれていた、Capote の伯母 Nanny Rambley Faulk であり、Verena は、Sook の二人の妹である Virginia Hurd Faulk (Jenny) と Caroline Elizabeth Faulk (Callie) を合わせたような人物であり、Anna Stabler という黒人が Catherine、Collin が作家の分身であると考えられる(219)。

実際、Sook と Dolly の共通点が多い。例えば Clarke によると、Sook は子どもっぽく、人から知的障害があると思われ、内気で、世間知らずであり、水腫の治療薬に必要な薬草を採取するために森に出かける以外はほとんど遠出をしなかったという(16-17)。

Marianne M. Moates も Sook について、“[S]he [Sook] had become a recluse hiding in the shadows of the long hallway. If a stranger came, she ducked out of sight.”(29) と述べている。いうまでもなく、この姿は隅っこに身をひそめる Dolly に酷似している。

さらに注目すべきは、Marie Rudisill と James C. Simmons の共著 *Truman Capote* のなかで、当時 Capote が預けられていた Faulk 家の屋根裏部屋が、次のように描かれていることである。

If the weather turned bad or the complaints of the household became too bothersome, she [Sook] and Truman would retreat to the attic. This was a favorite adventure for both of them. There they could be together in their own private world and escape completely the real world below. (110-11)

ここで、屋根裏部屋に逃げこむ Sook と Truman の姿は、小説のなかの Dolly と Collin の姿を想起させる。さらにこの引用箇所が続いて、その部屋が彼らにとって、さまざまな古い思い出の品々や家具でいっぱいの「神秘的な場所(a place of mystery)」(111) であり、二人はそこで「新しい想像の世界を開いていた」ことが次のように述べられている。“[T]hey [Sook and Truman] opened up new imaginary worlds.”(111)

彼らは周縁に追われるがゆえに、その閉塞感から逃れるためにも、そこで想像をふくらませ、空想の世界に遊ぶのだろう。例えば、*In Cold Blood* の第 4 章のタイトル、“The Corner”(252) が象徴的に Perry Smith の周縁性・異人性を示唆しているように、彼は、孤児生活や家庭生活、社会生活、さらに刑務所のなかでも「隅」に追いやられた人物として描かれている。そのうえ、黄色いオウムが彼を鞭打つ尼の目を食いつぶし、彼をパラダイスまで連れていくという空想や、熱帯の島での金の採掘と海底の宝探しなどの夢が示すように、彼はきわめて強い空想癖をもつ人物でもあった。

また、Perry は Las Vegas の古い下宿屋に滞在していた頃、King という名の黒人を殺めてしまったという妄想に囚われた。興味深いのは、彼と King が住んでいたのが、その下宿の屋根裏部屋であったという事実である。ここでも、屋根裏部屋の属性が、かつて殺人を犯したか否かということすら認識できないほど彼の妄想を肥大化させる誘因となってい

るのかもしれない。

このように、われわれは Capote 文学のなかに周縁性や異人性を仮託された人物たちの系譜を見ることができる。この系譜に、“Shut a Final Door”の Walter Ranney や *Other Voices, Other Rooms* の Joel Harrison Knox、*Breakfast at Tiffany's* の Holly Golightly を加えてもいいだろう。そして何よりも Capote 自身がそれらの特性を帯びた人物であったにちがいない。両親の愛を十分に受けないまま、親戚の家をたらいまわしにされ、疎外感に満ちていた彼の幼少期は、まさに「隅」から「隅」への漂泊であったといえるだろう。すなわち彼こそは、Holly Golightly のように、落ち着く場所を求めつつも、一方で、漂泊への思いにかられる「潜在的な遍歴者」であったのだ。

4. 異人としての Collin、Cool 判事、Sister Ida

樹の上の住人たちは、その異人性ゆえに周縁へと移動し、みずからが意図しなくても、反秩序の側に立たされてしまい、その結果、彼らは秩序や制度を維持しようとする町の人々と対峙しなければならなくなる。むろん、樹の家という場の周縁性をいっそう際立たせるのは、Dolly たちを Verena のもとに連れ戻そうとする町の人々が固守する共同体の規範や論理である。実際、Dolly たちを連れ戻そうとする人々は、まさしく共同体の秩序を支える権力者たちである。だがこのなかで、Cool 判事だけが彼らに離反して、樹の上の愚者の新たな一員となる。彼に備わっていた異人性が、樹の上の住人たちのそれと共鳴したといってもいい。

例えば、町で判事以外に、ハーバード大学を卒業したり、二度もヨーロッパを訪れたりしたものはないと書かれている(35)。つまり、彼は一度町を出て、外の世界を体験した人物であり、赤坂氏がいうように、「共同体の外なる世界を体験しているために、共同体の内部に定住する人々にとっては、ある種のズレないし異和の雰囲気を漂わせる存在である」(19)。

くわえて、語り手の Collin も外の世界からこの町にやってきた転入者である。旅回りのセールスマンを父にもつ彼は、母が亡くなったあと、Verena と Dolly に預けられるためにアラバマ州の田舎町にやって来た。そのうえ、Capote と同じく、彼もまた「潜在的な遍歴者」である。前述したように、樹の家を「筏」や「船」に見立てて漂流することを夢想する彼は、同じく孤児であった Riley Henderson⁽³⁾ が隠れ家としていたハウスボートを見て、漂泊への憧れを次のようにいっそう強く抱くのだ。“I dreamed the houseboat had been launched on the river with the five of us [Dolly, Collin, Catherine, Judge Cool, and Riley] aboard: our laundry flapped like sails, in the pantry a coconut cake was cooking, a geranium bloomed on the windowsill—together we floated over changing rivers past varying views.”(48)

また、疎外された世界から見つめる彼の視線は、既に述べたように、「スパイ」の視線で

ある。そして彼の視線のベクトルが、常に周縁の世界から中心に向かうのは、むしろ彼が周縁に生きる人物であるからだ。樹上生活に入った後、町の様子をうかがいにいくのは Collin と Riley であり、彼は Riley といっしょにいるところを町の人々に見られたいと感じるものの、一方で、その視線は、町で何が起きているか、彼らがどのように話題にされているかを偵察する「スパイ」のそれに近い。つまりそこでも、周縁から中心へと向かう彼の視線の動きは、Talbo 家の屋根裏部屋から階下を覗き見る視線のそれと等価であるといえるだろう。

さらにここで、Sister Ida とその家族についても触れておく必要があるだろう。

「信仰復興運動家(Revivalist)」である彼女らは、Buster 牧師によると「ゆすり集団(racketeers)」であり、Sister Ida は夫がいないのに 15 人も子供がいるがゆえに「売春婦(trollop)」であり、Verena も彼らを「浮浪者の一群(tramp)」(66)と断じている。つまり異人性を担う彼女たちは町の規則によって排斥される異人の集団なのである。

だが一方で、彼女らは同時に、旅回りの一座のように、町の人々には人気があったと述べられている(66)。一般的に異人という存在がそうであるように、彼らは人々から畏敬と軽蔑という相矛盾する視線を注がれる両義的存在である。つまり彼らは一方で神聖視され、畏れられ、他方で危険視され、軽蔑の対象として排外される。実際、町の人々が彼らの歌やダンスを楽しみにしているのに対して、牧師は Verena の力を借りて、彼らの得た収入を没収し、彼らを町の外に追放しようとする。困った Ida は子供たちを連れて Dolly と墓地で出会うのだが、その交通の場が、その墓地から Dolly たちが樹上生活を送っている森の入口にいたる空間、すなわち、町と森との境界領域であるのは注目に値する。その後 Dolly は、判事に助言を求めるため、彼らを樹の家に連れていく。このように、出会いの直後から彼女らが互いに示した親近感、彼女らが共同体の論理や秩序から放逐された境遇であること、つまり、ともに異人性・周縁性を担う存在であることに起因しているといえるだろう。

そのムクロジの樹のもとには、保安官の Junius Candle を先頭に、Verena や新たな権力者として校長の Mr. Hand を含めた数十人ほどの一群が、Dolly たちを連れ戻そうとやってくる。ここで重要なのは、Verena 本人が問題解決に乗り出し、最後の手段として Dolly のもとへ足を運ぶことで、姉妹の力関係が逆転しつつあることだ。つまり、Verena は、もはや Dolly たちの存在を無視できなくなり、今度は彼女が Dolly の「引力」に吸い寄せられているのである。

Verena は Dolly にむかってそれまでの両者の関係について振り返り、“Enviéd you, Dolly. Your pink room. I’ve only knocked at the doors of such rooms, not often—enough to know that now there is no one but you to let me in.”(84) と語る。興味深いのは、このとき二人の関係が Dolly の「部屋」を引き合いに出して隠喩的に語られていることだ。Verena はつづけて、“I walk through the house, nothing is mine: your pink room, your kitchen, the house is yours, and Catherine’s too, I think.”(同) と語りかける。ここ

でも、姉妹の力関係が逆転しつつあることが、「家」や屋敷内の「部屋」を例示して述べられているのである。

本稿の冒頭で触れた「続き部屋」が暗示しているように、Verena は Dolly を、あまりにも近い存在、つまり、あたかも自分の身体の一部のように感じ、他者としては意識してこなかったと考えられる。しかし Dolly が水腫薬の製法を教えることを拒否し、家を離れ、再び戻ることを拒絶したことによって、Verena は近くて遠い存在であった Dolly をはじめて独立した他者として認識したにちがいない。

Dolly はそれまでの彼女がそうであったように、「隅っこ」に隠れたままできていることができない。つまり彼女に選択することが要請されたのである。そして彼女は事実上、判事の結婚の申し出を断り、Verena と再び共に暮らすことを選び取る。判事が Verena に求婚したとき、Collin が “[S]he [Dolly] could never again be a shadow in the corner.”(68) と思ったように、結婚は Dolly を「隅っこにいる影」から明るい世界に導くこと、つまり彼らが新たな制度=秩序をつくりだすことを意味していた。結局彼女は結婚という制度ではなく、かつて Catherine が語っていたように⁽⁴⁾、住み慣れた家との「結婚」を選び取ったのだ。それは、彼女たちの「続き部屋」が暗示するように、妹との血縁関係という結びつきのなかに落ち着くことであったと考えられよう。

これらの場面においても、そして、三人が Talbo 家の家屋に戻った後も、かつての姉妹の関係は逆転してしまっただけに見える。例えば、Dolly が病気にかかったとき、Verena は、見舞いにやってきた判事が家に入ることを許すのである。そして Catherine は、Dolly をひとり占めにしようとして、Dolly の部屋に内側から鍵をかけてしまうのだ。

このように、中心と周縁をめぐる *The Grass Harp* のトポグラフィは、Talbo 家の周縁部から町の周縁部へと余儀なく移動させられた Dolly が、樹上生活を経て、中心的存在として家に帰還する図式に要約されよう。

5. Dolly の「ひらひら」とその喪失

ここで、Dolly が身につけているヴェールに視線を移したい。

Dolly は家を出て以来ずっとそのヴェールを身につけている。例えば小川のなかに入ってもヴェールをはずさない彼女を不思議に思って、Collin がヴェールをはずさない理由を尋ねる場面がある。すると彼女は、“But isn't it proper for ladies to wear veils when they go travelling?”(30) と答えるのだが、ここで興味深いのは、彼女にとってヴェールが「旅をする女性」にふさわしい装いとして語られていることである。

さらに重要なのは、そのメッシュのヴェールが、“Dolly's veil flared in the morning breeze [. . .].”(24) や、“[W]ind frolicked her [Dolly's] Veil [. . .].”(45) とあるように、風に「ゆられて」、「戯れて」いる様子が描かれていることである。

本田和子氏は『異文化としての子ども』において、中原淳一の絵画や少女マンガなどに

描かれた夥しい少女のリボンやフリルが「ひらひら」と風に舞う姿に着目し、「ひらひら」的なものを、少女たちの非日常性や漂泊性と結びつけて論じている。例えば、「ひらひら」に代表される「ゆれる動きは、遙かな空へと憧れる自由な魂の表現で」(179) あり、「絶えず境界を移動させ、ことがらの区分や秩序を無化」(180)し、常に「あらゆる感覚とイメージの領域をひらひらと越境し、いきつもどりつ自由に浮遊する」(180) という。そして、「常に『夢みられる他界』とかかわることで、『日常的現実』と『幻像の世界』との境界をおぼろに」(180) するこの「ひらひら」は、「ジプシー的運動感覚のイメージ」(180-81) に等しいというのだ。

氏が述べる少女たちの様態と Dolly のそれとは驚くほど似ている。Helen Garson が *Truman Capote: A Study of the Short Fiction* のなかで指摘しているように、Dolly は少女性や幼児性を抱えた人物であり(34)、彼女は一貫して、あわくてもろく、はかない存在として描かれている。つまり、「ひらひら」と舞うヴェールこそは、漂泊性を抱えた Dolly にふさわしい符牒であるといえるだろう。

ところで、Dolly のヴェールが示すように、彼女は自由に境界を横断する人物であるが、本田氏が、「風の戯れで起こる『ひらひらの』な動きは、幻に似たはかなさを性としており、肉体のひろがり、自由への憧れを表現してはいても、それらは、所詮、『束の間の夢』であり、『虚なるもの』に過ぎない」(181-82) と、この特性の負の側面を述べているように、「ひらひら」という属性は「はかなさ」と表裏一体をなしている。

非常に興味深いのは、Dolly が樹の家の生活に終止符を打ち、再び家に帰ることを決意する場面で、雨が激しく降り、それまで風にひらひら舞っていたヴェールが、次のように、雨にぬれ、彼女の頬にはりつくことである。

Rain had tunneled through the branches, it fell full weight; rivulets of it streamed off Dolly's hat, the veiling clung to her cheeks; with a flutter the candle failed.
(84)

こうして、彼女が家に落ち着くことを暗示するかのように、ヴェールはその動きを止めてしまう。まるで樹の家での生活が「束の間の夢」であったかのように、雨は彼女から「ひらひら」的特性、つまり漂泊性を奪い去ってしまうのだ。

さらに雨は Dolly と判事との間に透明な壁をつくり、姉妹と判事を分離し、Dolly を定住へと誘うかのように、姉妹をふたたび結びつけてしまう。最終的に、“[I]t was as if the tree-house were dissolving.”(84) あるいは、“It [the tree-house] was going: like the doomed houses rivers in flood float away [. . .].” (同) と描かれているように、雨は漂泊性の象徴であった樹の家までも「幻に似た」「虚ろなるもの」に変え、洗い流してしまうのである。

6. 再び屋根裏部屋へ

いったん家に落ち着いた Dolly は、春と一緒に旅行に出かけたいという Verena の誘いを断る。このとき Collin が、“But Dolly was where she wanted to be, she had no wish to travel [. . .]”(86) と考えるように、一見 Dolly のなかから漂泊性が失われてしまったように思える。

だが重要なのは、彼女が「潜在的な遍歴者」であることを示すかのように、Collin を周縁的な空間である屋根裏部屋まで誘導し、そこで突然倒れ、その後亡くなってしまうことである。興味深いことに、Collin が Dolly の死をはっきりと実感したのは、彼女の漂泊性の象徴だったあのヴェールが、次のように、風に「震える」姿を見たときなのだ。

There was in the hall a hat-tree with many antlers and a mirror. Dolly's velvet hat hung there, and at sunrise, as breezes trickled through the house, the mirror reflected its quivering veil. (94)

かくして屋根裏部屋という異界への入口で倒れた Dolly は、その後自室で息をひきとり、玄関という外に開かれた窓から風となって、漂泊性の象徴であったヴェールを震わし、町の周縁部である丘へと漂っていく。秩序や権力の中心に位置することを避け、そこから逃れる術が、この世から去ること以外にないかのように、みずからが風となって周縁に漂うこと。この姿こそ、異人性・漂泊性を付託された Dolly にふさわしい。

最後に再び Collin と判事を結びつけるのは、草の豎琴、すなわち、Dolly の魂である。そしてこの終幕が象徴的に見えるのは、小説の冒頭に語られた「草の豎琴」がここで再び描かれることによって、テキストが閉じた円の構造になっているからだけではない。われわれの視線がたどってきた Dolly が、大人／少女、生者／死者、定住／漂泊、内部／外部、日常／非日常などの二元的世界をいきつもどりつしていたように、生前、人が聴くことのできない声を聴くことで異界と交わることができた彼女が、この場面においても、彼岸／此岸を自由に往還しながら、かつてこの世に存在した人々の物語を紡ぎ出すからでもあるのだ。

注

- (1) みずからネイティブ・アメリカンの血を受け継ぐと主張する、黒人のハウスマイド Catherine Creek が住むトタン屋根の小屋は Talbo 家の裏庭にある。小説の舞台と想定される 1930 年代のアメリカ南部、アラバマ州において、ハウスマイドで黒人である彼女の住まいが Talbo 家の敷地内にあるものの、屋敷の外に位置していることはむしろ歴史的、社会的文脈によって語られるべきであるが、

ここでは、その小屋が Verena の「引力」圏内にありながら、その力が及ぶ空間のなかでもっとも周縁的な場に位置していることを確認しておきたい。

- (2) このような方法によってこの小説を分析する試みは、Melvin J. Friedman が “Toward an Aesthetic: Truman Capote’s Other Voices”において、*The Grass Harp* と William Faulkner の *As I Lay Dying* において、登場人物が保守的な人々と風変わりな人々に類別されることを指摘しているにすぎず(128)、これまでほとんどなされてこなかったといえるだろう。
- (3) Collin と同じく孤児として描かれている Riley Henderson のなかにも異人性や周縁性を読み取ることは難しくない。中国で生まれた Riley は、父親と死別した後、母の出身であったこの田舎町に二人の妹とともに移り住んだ。彼は同世代の連中から「意地悪で悪党(mean and hard)」(26) と呼ばれ、人を寄せつけないような存在だった。彼に備わっていた異人性や漂泊性ゆえに、彼は Dolly たちと親しくなり、樹の家に住人となる。ところが、彼は Big Eddie Stover に銃で肩を撃たれ、樹の家から落下してしまう。この樹上からの落下は、彼が樹の家の住人でなくなったこと、つまり、空想的な世界から現実への帰還を意味し、同時に、彼のなかから漂泊性や異人性が失われたことを暗示しているのかもしれない。実際その後、Riley は Maude Riordan と結婚をして、数々の事業をたちあげる実業家に変貌する。
- (4) 樹の家に移り住んだ当初、Catherine は Dolly に向かって「家との結婚」について次のように語っていた。“If you sweep a house, and tend its fires and fill its stove, and there is love in you all the years you are doing this, then you and that house are married, that house is yours.” (30)

引証文献

Capote, Truman. *The Grass Harp*. 1951. *The Grass Harp and A Tree of Night and Other Stories*. New York: Signet, 1980. 9-97. Print.

———. *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*. Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1967. Print.

Clarke, Gerald. *Capote: A Biography*. New York: Ballantine, 1989. Print.

Friedman, Melvin J. “Towards an Aesthetic: Truman Capote’s Other Voices.” *Truman Capote’s “In Cold Blood”: A Critical Handbook*. Belmont, Calif.: Wadsworth, 1968. 163-76. Print.

- Garson, Helen S. *Truman Capote: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne, 1992. Print.
- Moates, Marianne M. *Truman Capote's Southern Years: Stories from a Monroeville Cousin*. Tuscaloosa, London: U of Alabama P, 1989. Print.
- Reed, Kenneth T. *Truman Capote*. Boston: Twayne, 1981. Print.
- Rudisill, Marie, and James C. Simmons. *Truman Capote: The Story of His Bizarre and Exotic Boyhood by an Aunt Who Helped Raise Him*. New York: William Morrow, 1983. Print.
- 赤坂憲雄 『異人論序説』 砂子屋書房、1985. Print.
- 本田和子 『異文化としての子ども』 紀伊國屋書店、1982. Print.

【研究ノート】

原発を題材にしたドイツ語教育に関する考察 —映画『みえない雲』（2006）を例に—

中川 亜紀子

1. はじめに

2011年3月に起きた東北での大震災と、それによって引き起こされた福島原発事故は、世界に大きな衝撃を与えた。そして、この事故をきっかけに、ドイツの脱原発政策は一気に歩を進めることになった。そのようなドイツの現状は、ドイツを語るうえで避けては通れない社会事情であり、ドイツ語の学習においても有効に活用できるのではないだろうか。そこで本稿では、原発問題を扱った2006年製作のドイツ映画『みえない雲』をドイツ語の教材として用いる意義と可能性について考察してみたい。

言語教育において映画を活用することに関しては、すでにその有効性が叫ばれて久しいが、実際のところこれまでは（たとえばドイツ語教育などでは）学習の息抜きとして、授業とは直接関係のない位置づけで取り扱われることが多かったのではないだろうか。その原因としては、教室のオーディオ設備の問題、教師自身が映画を用いた授業に慣れていない点、あるいは指定された教材を使用しなければならないという制度的な問題などが推測される。しかし、近年、多くの教育施設で設備上の問題は改善されてきており、制度的な問題が依然として少なからず存在するにせよ、後述するように、授業で映画を利用する価値は充分にあると思われる。

以下ではまず、日本でのドイツ語学習者を念頭に、授業にドイツ映画を取り入れる意義を論じる。その後、映画と場面の選択基準に関して述べたうえで、映画を用いて実際にどのような授業が展開可能か、いくつかの例と共に初級者向けの授業案を示す。

2. 映画を用いる意義

ここでは、授業に映画を導入する意義や効果について、ランデスクンデ（文化・社会情報）の教授、学習の動機づけ、第5の能力としての視（聴）覚理解の3つの観点から整理しておきたい。

2.1 ランデスクンデの教授

授業で映画を導入する利点として、それが学習者に目標言語の文化・社会情報＝ランデスクンデ（Landeskunde）を伝える点がまず挙げられる。ランデスクンデの教授は、古くは当該言語圏の知識を得るためのものであったが、そこでは異文化と自文化との相違が強

調されていた。しかし、近年では、ランデスクンデは間文化性 (Interkulturalität, interculturality) の観点から語られている。その際に重要となる間文化的な視点とは以下のようなものである。

異文化、たとえばイギリス文化、フランス文化、イタリア文化、スペイン文化は、もはやある種の、距離を置いた“水族館の視点”⁽¹⁾からではなく、その他の文化との関連、とりわけ自分自身の社会や文化との関連で考察されるものである。(Lüsebrink 2003: 64)

特に、グローバル化の進む現代社会においては、他者の文化と自らの文化を全く関連のないものとして捉えることは難しく、ひとつの問題を文化間で共有することも少なくない。したがって、ここでいわれる間文化的な視点は今後ますます必要とされるものである。その意味で、他者の文化・社会情報を伝える教材として、映画は潜在的な可能性を秘めているといえる。もちろん、映画で描かれる世界はたいていの場合フィクションである。そのことを認めつつも、それでもなお映画が現実世界といかに密接に関連しているかに関して、Abraham (2012) では以下のように述べられている。

自らの世界に関する知識 (Weltwissen) を再検証し広げ、社会的現実に対する先入観について熟考する。また、価値あるものを明らかにし、規範について検討し、文化がそれ自身の発展の力学とどう対峙しているのか省察する。そのようなことに、他のどのメディアよりも [映画ほど] 相応しいものはない。(Abraham 2012: 53)

映画が作られる過程を考えた場合、そこにはまず現実社会におけるなんらかの出来事や社会問題があり、それらが直接的・間接的に映画製作の契機になっているといえるだろう。我々もまた、映画を見る際に、それがフィクションであると知りながらも映画の世界と現実社会をクロスオーバーさせ、登場人物に感情移入したり映画の中で描かれる問題をあたかも自分自身の問題であるかのように深刻に捉え一喜一憂したりする。すなわち、他者の文化を間文化的な視点から考察することを、映画は容易に実現させてくれるのである。そのような視点からランデスクンデが伝達されるという点で、映画の持つ可能性には計り知れないものがあると思われる。

2.2 学習の動機づけ

ある言語を習得しようとする際に、その言語を学びたいという意欲がなによりも大切であることはいままでもない。その観点からいえば、映画を用いた学習では、マンネリ化しがちな言語学習を映像と音声により活性化し、学習意欲を高める効果が期待できる。この

点を学習の動機づけの観点から考察するならば、第二言語学習におけるモチベーション研究の分野で著名な Dörnyei (1994, 2002) の挙げる学習動機を高める 3 つのレベルが参考になる。これは、教室における動機づけの枠組みを示したものである。

1 つ目のレベルは、「言語レベル」である。これは、学習者にその言語文化との肯定的な経験（その言語文化との快い経験）をさせることを意味する。つまり、映画やテレビを見せたり曲を聴かせたりすることである。別の手段としては、修学旅行や交換プログラムなどにより母語話者と接触させることも考えられるが、隣国と陸続きのヨーロッパとは違い、そのような方法は日本においては現実的には少々難しい。また、同様の理由で日本では一般的に、日常生活でドイツ語を直接耳にする機会もほとんどないといえる。ドイツ語の授業でもその事情は同じで、教師が日本人の場合、学習者が聞くドイツ語は教材付属の CD に録音されている「コントロールされたドイツ語」であることが大半だろう。教室外においても、その配給の少なさから学習者が個人的にドイツ映画を見る機会は限られている。それゆえに、映画を教材として用いることは、(教材用に詠えられたのではない) オーセンティックなドイツ語とドイツ語圏文化に触れる絶好の機会になるといえる。

2 つ目のレベルは、「学習者レベル」である。この意味するところは、教師が学習者を褒めたり勇気づけたりすることで彼らの自信を高める、つまり彼らに成功体験をさせるということである。なお、その場合、「間違ふ」ということも学習プロセスにはつきものであること、文法や語彙がコミュニケーションのすべてではないことを学習者に伝えるのも教師の役割である。このことを映画に当てはめるならば、セリフが聴き取れたという経験はまさしく成功体験であるが、その一方で聴き取れない箇所があるということも当然起こりうる。さらに、文法や語彙に関する知識以外の情報もセリフや全体の理解に役立つ。それらの点を教師が伝えることで学習者の学習動機が高められていくと考えられる。

3 つ目のレベルである「学習場面レベル」は、「授業」、「教師」、「集団」各々に特有の動機づけ要素から構成されている。「授業」特有の動機づけ要素は、シラバスや教材、教授法、学習タスクと関連している。ここでは、オーセンティックな教材を用い学習内容の魅力を高めることが重要となる。また、授業が単調にならないように、常に学習者の興味が引き起こされなければならない。「教師」特有の動機づけ要素とは、教師は学習者の補助的な役割に終始し、学習者自身の自律性を促進しなければならないことを意味する。最後の「集団」特有の動機づけ要素は、学習者を比較することで個人個人を競わせるのではなく、集団での共同作業や目標設定を促し、それにより動機づけを行おうというものである。これら 3 つの要素はすべて、映画を教材として用いた学習に含ませることが期待できる。つまり、映画は現実味のある映像とその劇的な内容およびストーリー性により、学習者の学習意欲を容易に持続させるだろう。また、学習者自身の学習意欲が高まることで、教師は補助的な役割に徹しやすくなる。さらに、後述の授業案で示すように、グループによる学習活動も映画を題材にすることで、その可能性に広がりを見せる。

ここでは言語教育における動機づけの方略を映画にあてはめて考察してみた。動機づけ

の観点からみても、映画は言語学習において大きな効果が期待できるものだといえるのではないだろうか。

2.3 第5の能力としての「視（聴）覚理解」

言語能力として一般によく挙げられるのは「聴く」、「話す」、「読む」、「書く」の4つの能力であるが、それに続く第5の能力として、Schwerdtfeger (1989) は「視覚理解 (Seh-Verstehen)」の重要性を指摘している。彼女によると、言語の理解にとって視覚的な情報の果たす役割が大きいにもかかわらず、視覚による理解という観点は言語教育の場では長らく軽視されてきた。ここでの視覚理解とは、「身振り、しぐさ、ボディランゲージ、空間における動作」といった非言語情報の理解を指す。これらは言語理解にとって役立つものであるが、その研究成果は言語教育にはあまり活かされてこなかったといえる (Ibid.: 24)。しかし、その後、視覚による理解は聴覚理解と結びつけられ、「視聴覚理解 (Hör-Sehverstehen)」として言語教育の中にその位置を見つけることになる (Schwerdtfeger 2003: 299)。言語習得度のガイドラインであるヨーロッパ言語共通参照枠にも、「聴覚受容 (聞くこと)」および「視覚受容 (読むこと)」と並び、「視聴覚受容」の項目 (4.4.2.3) がみられる。その具体例として、「テレビや映画を見ること」の例示的尺度 (どの程度の理解ができるかをレベル別に示した尺度) が添えられている⁽²⁾。しかしながら、Schwerdtfeger (2003) が指摘するように、教材への応用という点では、視聴覚といえども、これまではやはりそのうちの聴解に重きが置かれてきたといえる (Ibid.: 299)。もっとも、近年になってようやくドイツ語教育の世界でも、特にドイツ語圏内でビデオ付属の教材が出版されるといった傾向がみられるようになってきた (Sass 2007: 7)。

それでは、この視覚理解あるいは視聴覚理解の能力の養成を考えた場合、なぜ映画が有効といえるのだろうか。まず、映画では登場人物の身体的な動作が聞き取り理解の補助となるが、一般的な語学教材ビデオとの違いは、映画ではそれらの非言語情報がより現実に近い形で提示されていることである。また、登場人物の身振り手振りだけではなく、感情によって引き起こされる表情や抑揚のある声の調子、これらが内容理解に際して有効に働くだらう。さらに Sass は、近年の教材にみられるメディアへの新たなアプローチを指摘している。それは、学習者を感情のある好奇心旺盛な存在として、言語を喜びの伴った人間的な能力としてみなすものである (Ibid.: 7)。つまり、学習者はもはやインプット・アウトプットする機械的な存在としてではなく、同様に言語も、字面どおりの意味を伝える無味乾燥な単なるコミュニケーションツールとしては捉えられなくなった。このことを踏まえ Sass は、映画は語学の授業に適していると主張する。なぜなら、映画で描かれるのは劇的な物語であること、また、目標言語の国への好奇心をかき立てること (ドイツ語であればドイツ、オーストリア、スイスなど)、異なる世界や思いがけないものを見せてくれること、人に伝えたり熟考したり議論したりするような目新しいものや興味深いものを含

んでいること、そのような性格を映画は持っているからである (Ibid.: 7-8)。そもそも、映画では我々の世界に近い世界が描かれており、現実世界を想起させるという点で映画の持つ力は大きい。そのような特徴を持つ映画を教材として用いることは、視聴覚理解の能力を養成するにあたり効果的な方法といえるだろう。

3. 映画の選択

どの映画を選択するかは、基本的に学習者のタイプや学習レベルによるが、なによりも考慮されなければならないのは学習者の年齢と出身文化である。つまり、その映画で扱われている主要な問題は学習者にとって理解可能か、彼らの住む現実世界の歴史的状況と関係性を持っているか、主人公と自分をある程度同一視できるか、タブーとされるような内容ではないか、などである (Biechele 2010: 16)⁽³⁾。この意味において、『みえない雲』は、日本人学習者にとってまさにうってつけの作品のように思われる。なお、『みえない雲』のマンガ版をドイツ語の教材に選んだ Eppelsheimer (2013) は、米国の学生にとって原発の問題を授業で扱うことが有益だという理由でこのテーマを選んでいる⁽⁴⁾。その根拠として挙げられているのは、米国もこれまでに原発事故を経験しているということに加え、環境保護、エネルギー政策、持続可能性、それらを巡る議論が地球規模でなされ、その分野で主導的役割を担うドイツを考えた場合、原発のテーマはドイツ語の授業に必要な不可欠だということである。その意味でいえば、まさに今こそ、日本におけるドイツ語教育にもこのテーマが組み入れられなければならないだろう。なぜなら、原発および放射能のテーマは 2011 年 3 月以降重要な問題となり、福島での事故がいまなお収束していない現状を考えると、今後も避けて通ることのできない事案だからである。

映画『みえない雲』(原題 *Die Wolke*) は、ドイツの女流作家 Gudrun Pausewang (1928-) によって書かれ 1987 年に出版された同名の小説が基になっている⁽⁵⁾。この小説は、ドイツでは一般的に児童小説に分類されており、ドイツ語やストーリーも比較的容易で青少年にも読みやすいものとなっている。そもそもこの作品が出版された背景には、1986 年のチェルノブイリにおける原発事故がある。この事故により、ドイツの国土も深刻な放射能汚染に見舞われた。環境問題に元来関心が高いドイツの人々は、この事件に敏感に反応した。『みえない雲』は、同じような原発事故がもしドイツで起こったらどのようになるのかという架空の話ではあるが、上記のような社会的背景があったこともあり当時ベストセラーとなった。つまり、ランデスクンデの観点からいうと、このような映画がなによりもドイツで作られたことに注目すべきである。多くの場合、ドイツと聞いて思い浮かべられるのは、中世のお城や美しい街並み、ビール、ワイン、ソーセージ、あるいはサッカー王国といったイメージだろう。しかし、最近では、それらと並んでエコ先進国としてのイメージも定着しつつある。すなわち、環境への負荷を最小限に抑えようとする生活スタイルとリサイクルシステム、再生可能エネルギーの開発・利用、環境保全に関する法律の整備など、

国と国民が一体となり環境に優しい社会の構築を目指しているというエコのイメージである。実際ドイツでは、人々の環境問題への関心は高く、環境問題を主要政策に掲げる緑の党は連邦議会においても、1980年代に初めて議席を得てから今日まで徐々に議席数を伸ばしている⁽⁶⁾。また、メルケル首相率いる現政権は、福島第一原発事故を受け改正した原子力法（2011年8月6日施行）により、2022年末までに国内の原発すべてを閉鎖することを決定している。このような動きは、現代ドイツ社会を知るうえで外せない事柄のひとつだといえる。

4. 場面の選択

映画のストーリーは、ドイツのとある原子力発電所が事故を起こし、放射性物質が漏洩する事件を軸として展開する。放射能を含む雨雲が発生し、近隣の人々は逃げ惑う。そのうちの一人が主人公のハンナである。ギムナジウム（高校）に通う彼女は、幼い弟と共に自転車で遠方へ逃げようとする。しかし、不幸なことにその道中、弟は車にはねられ亡くなり、彼女自身も放射性物質を含む雨を浴び被曝してしまう。その後、彼女は被曝者専門の病院に入院する。映画では、原作にはない主人公と恋人のラブストーリーにかなりの割合が割かれている以外にも、登場人物の設定、ラストシーンなどに原作と異なる点も多い。しかし、原発の事故により人々が被曝するという大筋は双方に共通している。

実際にどの場面を教材として選ぶかであるが、まず、繰り返し視聴するために長すぎない箇所が適当であると思われる。また、すでに習得した語彙が出てくるシーン、もしくは学習者の学習レベルに適した語彙が用いられている場面であればなお理想的である (cf. Schwerdtfeger 2003)。ここでは、それらの基本的な基準に加え、感情 (emotion) に結びついた学習を促すために、学習者の感情への働きかけが期待できる場面を選んでみたい。というのも、感情が学習効果を高めると考えられるからである。Sass (2007) は、脳科学の知見を根拠に、映画で語られる人間や歴史が学習者の経験と一致あるいは衝突することで、自らの物語や気持ちを述べることへと繋がっていくと、感情を伴った学習とその効果を指摘している (Ibid.: 7)。他でも、感情が言語の受容と産出に影響を与える点は指摘されている。すなわち、産出の面でいえば感情は発話の内容や音声的・音調論的な形に影響を与え、受容の面でいえば中立的な情報よりも感情の伴った部分はより速くより強烈に、あるいはより優れて受容されるという点である (Tschudinowa 2010: 196)。まさに、Eppelsheimer (2013) が教材としてマンガから選んだ場面も、学習者の感情を揺さ振るようなものである。そのひとつは、主人公の弟が避難の途中で自転車で道路に飛び出し、車にはねられるシーンである。映画にもこの場面は登場する (0:44:30—)⁽⁷⁾。

映画ではその後、ハンナはその場を通りかかった家族に助けられ、茫然自失のまま駅に連れられていく。駅では、われ先にと列車に乗りこむ人混みに押され、主人公はホームに倒れてしまう (0:50:55—)。結局彼女は列車に乗り込むことはできず、弟を失ったショック

クもあり、一人ふらふらと駅の外へと出ていく。そのとき黒い雲が空を覆い、放射性物質を含む雨が降り注ぐ。このシーンは、日本版劇場予告編の最後に用いられるなど、放射能の脅威を象徴する印象的な場面である。

被曝したハンナは専門の医療施設に入るが、髪の毛が抜けるなどの放射線被曝特有の症状が彼女を襲う。その後、親戚の家に引き取られ復学する。その通学のバスの車内で、主人公は偶然かつての親友に再会するが、思いがけず彼女に冷たい態度をとられる(1:18:58—)。また、学校に行けば他の生徒たちからは奇異な目で見られる(1:20:06—)。街中でも人々の好奇な視線と揶揄が彼女に向けられる(1:21:34—)。被曝者に対する差別や偏見がここでは描かれているが、広島・長崎の原爆被曝者に対する差別や偏見が現在もなお存在することを思えば、このシーンも現実的なものとして十分に想定できるだろう。なお、福島第一原発事故に関連する差別や偏見をここで引き合いに出すことは、それらが事実か噂かを現時点では判断できないため時期尚早だと思われる。しかし、もしそのようなものが存在するならば、この映画の場面はまさに示唆に富むものだといえる。

以上、学習者の感情に訴えかけるという基準でいくつかの場面を選んでみたが、もちろんこれ以外の場面や、あるいは別の基準で場面を選んでみることも可能である。

5. 授業案

通常、映画内で用いられる会話は高度なため、語学学習においては中・上級者にしか適さないと考えられがちだが、必ずしもそうではない。工夫次第で初級者にも適したものになる。ここでは、日本でドイツ語を学ぶ学習者(大学生など)の大半が初級者であることを念頭に、あくまで一例ではあるが、初級レベル(ヨーロッパ共通参照枠のレベルでA1/A2程度)の学習課題/問題をいくつか提案したい。ただし、ここに挙げるすべての課題を実践しなければならないというわけではなく、学習者の能力や性格(積極的か控え目かなど)をそのつど判断し、適すると思われる課題を中心に行えばよい。なお、映画全編の視聴は、授業内では時間の都合上困難なことが想定されるため、授業外で時間が取れる場合などに限られるだろう。もっとも、教材利用という点では、以下に示すようにストーリーの概説を伝えるなどの工夫が可能であり、全編の視聴は必ずしも必要ではない。特に、この『みえない雲』に関しては、先述したようにストーリーが複雑ではないため、教材として部分的に利用しやすいといえる。

一般的に映画を用いた授業における作業の順番は、映画を見る前に、映画を見る間に、映画を見た後に、と大きく3段階に分けられる(cf. Sass 2007)。

5.1 映画を見る前に

映画を見る前の準備作業として、学習者のグループ分けの後、基本的な情報の伝達、

登場人物の紹介、ストーリーの概説などが考えられる。

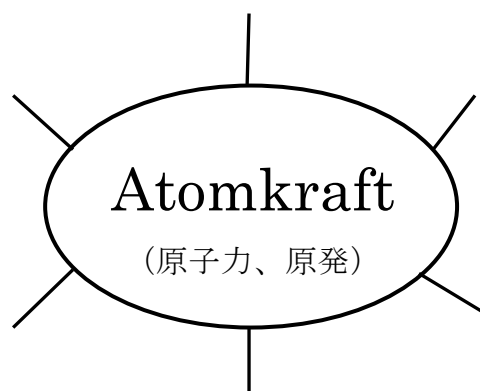
- 基本的な情報の伝達：ドイツ／ドイツ人の環境に対する意識や市民運動、エネルギー政策、この小説が書かれた社会的背景などを伝える。
- 登場人物の紹介：教師の説明より前に、映像から抜き出した登場人物の写真を用意し、それぞれに対する人物描写（形容詞を用いるなど）を行うという方法も可能だろう。

例：Er (Sie) sieht aus. 「彼は／彼女は～のように見える。」

形容詞の例：intelligent (知的な)、nett (親切な)、freundlich (友好的な)、fleißig (真面目な)、faul (怠惰な)、sympathisch (感じの良い)、unsympathisch (感じが悪い)、etc. (実際の授業ではドイツ語のみでも可能であるが、ここでは日本語訳を添える。以下同様。)

- ストーリーの概説：教師による説明以外に、短いドイツ語の要約を学習者が読んでみるという方法も考えられる。(未習の単語には注釈を付けるなどの工夫も必要)
- マインドマップの要領で、キーワードを書き出してみるという方法もある。その際、わからない単語は場合によっては辞書の使用を認めるのもよいだろう。

単語の例：sicher (安全な)、gefährlich (危険な)、Wasser (水)、Erdbeben (地震)、Unfall (事故)、Politik (政治)、Radioaktivität (放射能)、Evakuierung (避難)、etc.



5.2 映画を見る間に

- 音声を消して映像のみを見せる。グループで、映像に合うセリフを自由に考える。その際、オリジナルの音声と合致しているかどうかは問題とならない。特に、駅でのシーンは、人々の怒声や叫び声でセリフが聞き取りにくいので、想像力を働かせセリフを考えることはある意味興味深い課題だと思われる。
- 音声と共に映像を見てセリフを確認する。
- 人物描写。登場人物をどのように思うか、形容詞で表す。

以下のような表を用いるのも有効である。表中の形容詞は Biechele (2010) に拠るが、一部形容詞の位置を変更している。

例：Wie finden Sie den Protagonisten X (oder Y)?

「主人公 X（あるいは Y）をどのように思うか。」

Ich finde ihn/sie 「私は彼を／彼女を〜と思う。」

	sehr 非常に	ziemlich 相当に	etwas 少し	etwas 少し	ziemlich 相当に	sehr 非常に	
glücklich 幸福な							unglücklich 不幸な
gefühlvoll 多感な							hart 無情な
sicher 自信に 満ちた							unsicher 自信の なさそうな
friedlich 穏やかな							aggressiv 攻撃的な
fröhlich 朗らかな							traurig 悲しげな

- ・ 場面の静止画とセリフのカードを別々に用意し、ストーリーの時系列ごとに組み合わせ並べ替える。
- ・ 内容に関する正誤問題もしくは選択問題（マルチプルチョイス方式）に解答する。

5.3 映画を見た後に

- ・ 関連する語彙、文法を確認する。
たとえば、自転車事故の場面では命令形が使われている。そこから発展させ、命令形の文法を確認する。
- ・ 登場人物になりきりロールプレイを行う。視聴した場面のオリジナルのセリフ以外にも学習者自身が考えたセリフ（上記 5.2 参照）でも可能である。
- ・ ドイツの原発や環境政策に関する補足情報を与える。
- ・ 視聴した場面をドイツ語で描写する。

- ・映画の内容やテーマに関して自らの意見を述べる。(定型の表現を事前に与えるなどの工夫も可能)

定型表現の例：Ich finde, dass 「私は～と思う。」

Ich bin der Meinung, dass 「私は～という意見である。」 etc.

6. おわりに

原発のテーマを授業で扱う場合、学習者の中に当事者や関係者がいることもありうる。その点に配慮が必要なことはいうまでもないが、なによりも注意しなければならないのは、このような政治的な問題が絡む場合、教師が特定の政治的立場や政治思想を学生に押し付けないことだろう。ともすれば、政治に関わる問題は、語学の授業で取り上げる際に躊躇されてしまいがちである。しかし、言語教育は単なる「ことば」のみの教授で終わってはならない。言語を教えると同時に、その背景知識や関連する情報も教授することこそが、言語教育の醍醐味ではないだろうか。多くの若者が将来世界の舞台へと羽ばたいていく。その際に、自分の言葉で（そのときの言語が何語であるかにかかわらず）自分の意見を述べるのが期待される。そのとき、ドイツ語の学習によって得られた情報や知識、深めた思考が必ず生きてくるものと思われる。とりわけ、原発の問題はいまや、グローバルな視点で共有すべき間文化的な問題として捉えられなければならない。したがって、原発は、これからのドイツ語教育にとって最重要テーマのひとつといっても過言ではないだろう。

注

(1) ここでは比喩的に、水槽の中の魚を見るように異文化を観察対象として見ることを意味している。

(2) ただし、A1 レベルに関しては、視聴覚理解に関する具体的な記述は特に無い。しかし、A2～C2 に記述があることから、その前段階にあたる A1 レベルに関しても視聴覚理解が無視されているわけではないと考えられる。なお、ヨーロッパ言語共通参照枠 (Common European Framework of Reference for Languages) は、欧州評議会の以下のウェブサイト上で全文を閲覧することができる。

http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_en.pdf

また、日本語訳は吉島茂他訳／編 (2004) で確認することができる。

(3) たとえば、青少年に暴力的あるいは性的な映像を含む映画を見せることは多くの場合タブー視される。ただし、それらの基準は文化圏によっても異なるだろう。

(4) Anike Hage によるこのマンガは、日本のマンガ風に描かれたドイツ語によるマンガ (Germanga) である。映画の製作・公開よりも後の 2008 年に出版された。

- (5) ドイツ語の原題 *Die Wolke* は「雲」を意味する。
- (6) 緑の党は、1993年に東ドイツの民主化に関わった政党である同盟 90 と統合した。2013年9月末現在、連邦議会における議席数は63議席であり、4番目に大きな党となっている。なお、福島第一原発の事故後におこなわれた2011年3月末の地方選挙では、長年にわたり議会の多数派を占めていたメルケル首相率いるキリスト教民主同盟が大幅に票を減らし、脱原発を掲げる緑の党が大躍進するという歴史的な結果となった。
- (7) 時間表示は、日本国内版 DVD (2010、株式会社ハピネット) に拠る。

参考文献

- Abraham, Ulf (2012) *Filme im Deutschunterricht* 2. Aufl. Seelze: Klett-Kallmeyer.
- Biechele, Barbara (2010) Verstehen braucht Sehen: entdeckendes Lernen mit Spielfilm im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. In: Welke, T / Faistauer, R. (Hg.) *Lust auf Film heißt Lust auf Lernen: Der Einsatz des Mediums Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Wien: Praesens Verlag, 13-32.
- Dörnyei, Zoltán (1994) Motivation and motivating in the foreign language classroom. In: *The Modern Language Journal* Vol. 78, 273-284.
- Dörnyei, Zoltán (2002) Wie motiviere ich richtig? In: *Fremdsprache Deutsch* Heft 26, 16-17.
- Eppelsheimer, Natalie (2013) Atomkraft? Nein danke! –Zur Behandlung des deutschen Anti-Atomkraft-Diskurses und zur Förderung der Bildkompetenz im U.S.-Amerikanischen DaF-Unterricht mit Anike Hages Germanga *Die Wolke* (2010). *gfl-journal* No. 1, 1-31.
- Hage, Anike (2010) *Die Wolke*. Nach dem Roman von Gudrun Pausewang (1987) Hamburg: Tokyopop.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (2003) Kultur- und Landeswissenschaften. In: Bausch, K.-R. / Christ, H. / Krumm, H.-J. (Hg.) *Handbuch Fremdsprachenunterricht* 4. Aufl. Tübingen: A. Francke (UTB), 60-65.
- Pausewang, Gudrun (1987) *Die Wolke*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag.
- Sass, Anne (2007) Filme im Unterricht -Sehen(d) lernen. In: *Fremdsprache Deutsch* Heft 36, 5-13.
- Schwerdtfeger, Inge C. (1989) *Sehen und Verstehen. Arbeit mit Filmen im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Berlin et al.: Langenscheidt.
- Schwerdtfeger, Inge C. (2003) Übungen zum Hör-Sehverstehen. In: Bausch, K.-R. / Christ, H. / Krumm, H.-J. (Hg.) *Handbuch Fremdsprachenunterricht*. 4. Aufl. Tübingen: A. Francke (UTB), 299-302.
- Tschudinowa, Elena (2010) Der Einsatz von Spielfilmen im studienbegleitenden

Unterricht. In: Welke, T / Faistauer, R. (Hg.) *Lust auf Film heißt Lust auf Lernen: Der Einsatz des Mediums Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Wien: Praesens Verlag, 194-210.

吉島茂他訳／編 (2004) 『外国語教育Ⅱ外国語の学習、教授、評価のためのヨーロッパ共通参照枠』、朝日出版社。

映画

Die Wolke 製作年 2006 年、監督 Gregor Schnitzler、製作会社 (C) Clasart Film、製作国 ドイツ、時間 102 分。(邦題 『みえない雲』、配給シネカノン)

【研究ノート】

農村コムーネとネオ・シニョリーア

- 13～14 世紀シエナの都市＝農村関係の実態、その理解に向けて -

中山 明子

はじめに

13～14 世紀における北・中部イタリアの都市＝農村関係は、都市コムーネがその本来の支配領域（周辺農村領域＝コンタード）を越え、より広域の支配圏を従えるようになり、その結果、支配都市として地域一帯に新しい広域秩序を形成するという流れの中でとらえられる傾向が強まっている。つまり、都市コムーネの分立体制から領域（地域）国家体制への転換という視点で理解されるようになってきている。特に近年は、支配都市による“縦方向の”秩序形成ばかりでなく、その支配下に入った都市や農村相互の関係、及び住民の私的なつながりのような“横方向の”秩序形成が注目され、あるいは都市が上から領域を支配するという垂直的・一方的な方向性よりも、都市と領域のゆるやかな結びつきによる双方向的な秩序形成といった視点が重視されている。⁽¹⁾

シエナについては、コンタードや農村に関する特に社会史の研究は豊富だが、「脱都市中心的」な研究となるとそう多くはない。⁽²⁾ かつての都市対農村という二元的対立モデル、それに基づく近代的視点からの都市＝農村関係像には相当の修正が加えられたが、それが動態観察的な領域支配体制の理解にはつながっていないのが現状だと思われる。近年の研究ではむしろ都市・農村の枠組みを超え、コムーネの全体構造を 13～14 世紀の固有のシステムとしてとらえようとする動きが出てきているが、いかにしてこれを限られた時期における静態観察的な研究に陥らせず、後の時代から区別しつつも、それにつながるものとして提示していけるかが問題となっているように思う。

そこで、まず領域支配体制の構築を何段階かに分けて、各段階の固有の状況を確認することが必要だが、15 世紀初頭までにトスカーナの北部一帯を支配し、近世にはシエナをも従えて領域国家を形成したフィレンツェについて、その構築の過程を三段階に区分するモデルが紹介されている。⁽³⁾ それによれば、第一段階は 13 世紀半ばから 14 世紀前半（コンタードを「征服」し、他のグェルフィ諸都市と同盟）、第二段階は 14 世紀前半から 1378 年（コンタード外部に領域拡大、新規領土（ディストレット）獲得、ピサ、ルッカ（背後にミラノ）と対立）、第三段階は 1384 年から 1440 年（1384 年にアレツォを征服）であり、最終的に 1440 年にアンギアーリの戦いでミラノに勝利し、トスカーナ北部に覇権を確立した。中世末期にトスカーナの南部を支配したシエナの場合も、第一段階を見る限り並行して同様の動きが見られ、その後においても、大筋でこのモデル（第二段階としてコンタード外部にも領域拡大、第三段階で領域支配体制を完成）が有効と思われる。しかし

何と言っても 1355 年のノーヴェ体制崩壊後の動乱期の史料が極端に少なく、第二段階の後半から第三段階の初めに当たると想定される次期についての実証研究がほとんど行われていないという問題がある。このことがとりもなおさず、領域支配体制の動態観察的な理解にとって決定的な障害となっていると言えよう。13 世紀後半から 14 世紀前半ほどではないものの、15 世紀についてはある程度の農村研究が蓄積されているため、この“ミッシングリンク”に当たる時期についての研究が不可欠であることは言うまでもない。

しかしながら今回はまず、先行研究の豊富な第一段階について、特に農村を重視する方向性の研究が指摘している問題を確認し、今後の筆者自身の研究の展望としたい。筆者が目指すのは、シエナの領域支配体制の構築モデルを、15 世紀以降を見通した形で提示すること、及び第一段階をそれ以前の状況から完全に切り離すのではなく、ある程度の連続性を含むものとして提示することである。と言うのも、先行研究に多く見られる、第一段階をそれまでと完全に切り離す図式に対しては、唐突に新しい秩序が出現したような印象を受け、若干の違和感を覚えるためである。あくまでも 13 世紀前半からの連続性の中で領域国家への萌芽をとらえ、最初は曖昧な形であってもやがてはっきりと姿を現す新秩序を、あえてその混沌とした状況の中で見直したいと考えている。今回は、農村重視の姿勢が際立つバルルッキやジョルジからすれば今なお「都市中心的」というシエナの都市＝農村関係の課題について、マニャーティ研究、農村研究といった社会史の成果を踏まえて確認していきたい。(本文中の都市、支配都市とは、特に限定されない限り、シエナの都市コムーネのことを指す。)

1. 13 世紀の農村コムーネ

1-1. “準都市” 的共同体アシャーノ

13 世紀は、農村部における支配都市の存在感が著しく高まった時期である。前世期の主役、封建領主・シトー会修道院の力は不可逆的に縮小していった。一方、13 世紀初め以降、弱体化した旧領主層から一定の自治を認められる共同体が現れるようになり、農村コムーネの成立につながった。しかしながら、こうした農村コムーネがある程度の自由を謳歌したのは束の間を過ぎず、同世紀後半以降、今度は支配都市が農村部に対する支配を強化していった。14 世紀に入るとこの傾向はさらに顕著となり、15 世紀には各都市で領域支配体制が一応の完成を見た。⁽⁴⁾

13～14 世紀の農村研究の多くは、上記のような流れを前提とし、いかに都市が領域支配体制を整えていったかという問題を重視するため、あたかも農村部は「最初から都市に支配されるためにそこにあった」かのような印象を与えがちである。このことに強く異議を唱えたのが A.バルルッキで、彼は 13～14 世紀における都市＝農村関係を、15 世紀以降の視点でとらえては実態理解にはつながらないと訴えた。実際、バルルッキの研究対象

であるアシャーノは、旧領主の権威に服していた農民が、都市と封建領主の戦いに乗じてささやかな自治を獲得したというイメージからはかけ離れている。人口や経済活動の規模からいって、都市に匹敵する存在、まさに「準都市」的共同体であり、13～14世紀の農村風景が、近代以降とはまったく異なることを示したのであった。⁽⁵⁾

アシャーノがその中心的共同体であるシャレンガ地方というのは、シエナの南東に位置し、当時はトスカーナの農村地帯において最も栄えた場所の一つであった。当時、26の集落があり、その内18は城塞集落(*castra*)、8は城壁のない集落(*ville*)で、さらに城塞集落の内、10は城壁の外にさらに郊外集落(*borgo*)を抱えていて、アシャーノの場合、これが5つもあった。⁽⁶⁾

この地域が12世紀末以降、シエナの領域に組み込まれていく際には、領主であるカッチャコンティ伯家の一族内の分裂と争いが背景にあったらしい。また、都市間関係で見れば、ここはアレツォ司教区に属し実際アレツォにも近く、さらには北のフィレンツェも加えて、複雑に利害が絡み合う地域であった。アシャーノがシエナの支配を受け入れる際に、忠誠宣誓を求められたのは伯家の者たちのみならず、彼らに仕える騎士(*militēs*)、「アシャーノの住民(*homines de Sciano*)」も同様で、義務を守る主体は伯と「アシャーノの住民」であったことから、“共同体”としての言及はないものの、この時点ですでにアシャーノの住民たちは、それに近い組織を有していたと考えられる。⁽⁷⁾ 都市に倣ってリラ(資産評価)を行うよう取り決められていたことから、それもかなりの実務能力を備えていたことが窺えるし、都市の市と競合しないようアシャーノの市の開催日が設定されたことから、彼らの経済活動は都市に並ぶ水準に達していたことも窺える。⁽⁸⁾ また、宣誓を行った住民の職業は、商人や職人など多岐にわたり、⁽⁹⁾ ここにも都市的な要素が強く感じられる。

さらに、ノーヴェ体制下で行われた資産評価によれば、アシャーノをはじめとするこの地域には、当時、都市の支配層であった中規模商人層に相当する財産の所有者が一定割合で存在するうえ、わずかながら、都市の最富裕層(市政の最高職から排除されていたものの実質上の最上層エリート集団を形成したマニャーティ)に匹敵する財産額を誇る住民もいた。⁽¹⁰⁾ つまり、この農村コムーネの社会構造は、都市コムーネと基本的に変わらないのである。

ノーヴェ体制の中心となった中規模商人層の政策の特徴は経済重視であり、少し前に成立したポポロ体制の基本方針を受けて親教皇・親フィレンツェの立場を堅持し、ローマ、フランス等におけるシエナ人商人たちの経済活動を有利にすることを最優先事項としていた。この政策の恩恵を受けたのは、もちろん中規模商人層であり、また表面上市政からは排除されていた大商人、つまりマニャーティ⁽¹¹⁾であった。マニャーティにしてみれば、領域内外での自由な経済活動が保障され、莫大な財産の蓄積が可能である以上、たとえ最高行政府の役職から排除されていたとしても、現体制に強く異を唱える必要はなかった。これに加えて、バルルッキの研究は、農村領域にも、この政策によって恩恵を受け、財産を

増やした者たちがいたということを明らかにした。それはしかし当然ながら、他の農村住民たちの嫉妬の対象となり、14世紀に入って頻発した農村コムーネの反乱において、実際に掠奪・攻撃の対象となったのは、このような農村部の最富裕層であった。⁽¹²⁾ こうした状況下で、彼ら農村部の最富裕層が都市内部への移住を志向するようになったことは、経済活動の中心的存在、かつ都市との社会的・経済的紐帯の喪失を意味し、農村コムーネにとって大きな痛手であった。その後、14世紀半ばのペストの襲来が農村部の荒廃を決定づけ、近代における都市と農村の対照が姿を現すのである。⁽¹³⁾

1-2. “都市対農村” 対立図式の見直し

バルルッキが強調したのは、都市における重層的な社会構造が農村コムーネにも見られるということ、及び都市の支配層と利害を同じくする小集団が農村にも存在するということであった。近代以降のイメージによって深く刻印された“都市対農村”の対立図式が導き出す“都市の利益は農村の不利益”という考え方が、13世紀～14世紀前半には必ずしもあてはまらないことがはっきり示されたといえよう。彼に言わせれば、「都市による農村の搾取」というような、イデオロギー的議論⁽¹⁴⁾のみならず、ノーヴェ体制期に都市が税制の変革を通じて農村への支配を強めたというバウスキーの議論さえ、そもそも都市と農村の対照を前提としているところが「都市中心的」なのである。支配都市の政策によって潤う層が農村にも存在したのだということを忘れてはいけない。

たしかにアシャーノは別格の存在であり、まさにシエナの都市コムーネの「衛星共同体」⁽¹⁵⁾とも呼ぶべき特徴を有していた。ただ、当時のシャレンガには、これ以外にも多くの農村コムーネが存在し、それぞれが共同体としての組織を備えていた（その評議会がむしろ“会議”といった方がふさわしいような慎ましい規模であったとしても）。⁽¹⁶⁾ これは、政治的には一定の権利を象徴する一方、都市から税負担が課せられるということでもある。支配都市としては、農村コムーネに上級支配権を確立しようとしていたが、それが行き過ぎて農村コムーネが経済的に困窮し、税負担出来なくなるような事態は当然、望ましくなかった。後に出てくる辺境の城塞コムーネと同様、完全に農村コムーネの自律性を奪わず、むしろその経済的活力を取り込むことを目指したと言えるだろう。

シエナの農村コムーネ研究としては、O.ルドンによるものがよく知られ、特に12世紀末から13世紀にかけての流れを理解するには必須の成果となっている⁽¹⁷⁾が、バルルッキからすれば、彼女の研究さえも都市中心的ということになる。たしかにルドンの研究においても、支配都市による秩序の形成という視角ははっきりしているように思われる。したがって、農村コムーネの自律性や、それら農村コムーネの側が領域支配秩序の形成に果たした役割はもっと注目されてよいと思われるが、こうした研究が盛んな北イタリアのケースと同じ方向性で進められるべきか、またそれが可能かどうかについては、議論の余地があるのではないか。例えば、広域秩序における都市間同盟や、農村コムーネが都市の支配に服属する際に介在する第三者といった問題は、先行研究を見る限り、トスカーナにおい

てはそれほどはっきり姿を現さない。農村コムーネの裁判権について、当該共同体内部の案件はその共同体に一任される一方、対支配都市の案件、及び共同体外が関わる案件（複数の農村コムーネ間の場合等）については支配都市が関わるようになっていたこと、またこうした裁判権、また税負担の問題について、支配都市は常に第三者を介さず、各共同体と直接交渉していた⁽¹⁸⁾ということから、都市による“上からの”“縦方向の”“一元的な”支配に対抗する“下からの”“横のつながりを重視する”“多元的な”秩序形成が、トスカーナでは北イタリアとはまた違った形で展開された可能性がある。あるいは、違った角度で見た方がよくわかると言うべきだろうか。むしろこの地域で注目されるべきなのは、都市市民と農村住民の“私的な”結びつき、それによる都市＝農村関係の変化であり、それを通じた新たな秩序形成といった方向性の方が、これまでの社会史的研究の蓄積が活かされ、より豊かな成果につながるのではないだろうか。

2. 農村コムーネと領主

2-1. 辺境城塞ティンティンナーノ

農村コムーネの中でも、特に辺境部の城塞集落は都市にとって支配領域の防衛という観点から非常に重要であった。法制上、防備集落であるかどうかは問題にならなかったというが、そうした辺境防備集落の領主権の推移と都市の支配領域の拡大とは密接に結びついている。ここではトスカーナでも最古レベルの解放文書が残る、シエナ南方のティンティンナーノ城塞を例に取り上げて、当時の状況を見ていくことにする。⁽¹⁹⁾

13世紀初め、ティンティンナーノ城塞（オルチャ城塞）の住民約150名が、伯家の代表者との間に協定を結び、一部の領主権から解放されると共に、共同体としての組織の承認を得た。この時の解放文書において確認された統治体制は、領主側コンスル(*Consul pro dominus*)と住民側コンスル(*Consul pro Comune*)が並び立つ“両頭体制”で、領主側コンスルとは、伯家の側から指名される複数の人物（一族のメンバー）、住民側コンスルはそれまでの代表者(*sindaco*)の呼び名が変わったものである。各分野の収入は領主側が三分の二、住民側が三分の一と規定され、領主が一部の封建的特権を維持してはいるが、最初にこの文書を刊行したズデカウアは、全体として領主権からの解放に重点を置いている。⁽²⁰⁾

一般的には、13世紀初めの封建領主の弱体化は都市の圧力によるものと理解され、領主は都市への一定期間の居住を義務として課され、都市的世界に取り込まれていった。一方で、まだ領域部への支配権拡大の端緒、あるいは途上にあった都市は農村のすべての構成要素に対して、15世紀に完成を見るような集権的支配体制を敷く状態にはなかった。こうした状況下で、13世紀、特に前半は各農村コムーネのそれぞれが政治的な独自性を発揮するという、前後の時代と比べて稀有な特徴を有している。

実際、この時期の農村コムーネの自律性と多様性、及び14世紀に入ってから都市の

論理の浸透に着目した条例集研究も盛んに行われているのだが、⁽²¹⁾ これらに先行し今世紀初頭、ズデカウアは先述のティンティンナーノ城塞について、解放文書と後の条例集を用いて領主権の推移を明らかにした。それによれば、いったん伯グイド・メディコの領主支配から脱し共同体としての承認を得た城塞コムーネは、13世紀半ばには都市コムーネの支配下に入る。経済的窮乏により、領主権を保持する伯家のメンバーが領主権を完全に都市に売却したのである。住民にとっては、領主が交代したことになり、住民は都市に対して忠誠を誓った。ところが、およそ20年後、今度は都市コムーネがこの城塞の領主権を、商人出身の有力マニャーティ、サリンベーニ家に譲渡したのである。1260年にシエナがフィレンツェと戦ったモンタペルティ戦争に際し、戦費貸し付けの担保に設定されていたためである。ちなみに、都市民が領域部に所有地を飛躍的に増大させたのも13世紀の特徴であるが、その手段は主に貸し付けの担保であり、貸し手となったのは、マニャーティをはじめとする富裕な商人たちであった。⁽²²⁾

2-2. ネオ・シニョリーア

1270年代以降、グエルフィへの転向、都市シエナの親教皇政策にもかかわらず、シエナの金融業は国際的競争力を失い、商人たちはこぞって領域部の商取引に力を入れるようになった。その活動の中心は土地取引であり、また、その所有地における農業であった。⁽²³⁾ こうした活動を通じて、都市の富裕商人は農村コムーネやその住民との結びつきを強めていったが、経済力を背景に都市コムーネに対する貸付をも行い、担保として城塞の領主権を手に入れるようになっていった。こうして領主権を“購入”した都市民出身領主を「ネオ・シニョリー」とし、この時期の農村領主制を「ネオ・シニョリーア」として類型化したのがA.ジョルジである。

そもそも、シエナの農村社会史、及びマニャーティ研究は、ほとんどが13世紀半ばのポポロ体制の成立と反マニャーティ法成立を都市政治の「分水嶺」⁽²⁴⁾ とし、これ以降のコムーネが近代を目前に控え新しい秩序を模索していたという前提に立ち、これをそのまま農村領域にも当てはめて、この時期以降においては、封建的要素を否定する傾向が強い。したがって、この同じ時期に進行した都市民（マニャーティ）による新領主制を、13世紀初めまでの旧封建領主の支配とは本質的に異なるものとする考え方は、広く受け入れられていると言えよう。

例えば、サリンベーニ家の研究を行ったカルニアーニは、13世紀において領主権を獲得した当初の支配は都市民として行ったもので、やはりそれまでの旧領主の封建的支配とは異なるとしたうえで、この家系が一定地域に集中的に領地を獲得し、ある程度の領土的広がりをもつ支配圏を確立して、都市コムーネに敵対するようになった14世紀以降については、「旧領主層に近づいた」、つまり、いわゆる再封建化としてとらえている。⁽²⁵⁾ 都市の上級支配権を認めてその範囲内で領主権を行使する場合には、旧封建領主の支配と同じものとは考えられないということだろう。

一方、トロメーイ家、及びピッコローミニ家を研究対象とし、今や 13～14 世紀のシエナの貴族家系研究をリードする存在のムッチャレッリは、同じ領主制でも、そもそも周囲の状況が異なるのだから、これ以前とは本質的に違って当然だと、あっさり断定する。⁽²⁶⁾ たしかに 13 世紀中に農村領域の状況、都市＝農村関係はともに、劇的な変化を遂げ、領主・領民ともに 12 世紀までとは完全に異なる相貌をもつに至っていた。この見方は、上記のような社会史的アプローチの典型例と思われるが、彼女の関心はここから貴族性概念や政治文化といった問題に向かうため、農村領主制やその領域支配における位置づけといった点には、ほとんど力点がおかれぬ。

上記の研究以外においても、13 世紀後半以降の有力都市民による新領主制を、旧封建領主の支配とは異なるものとし、いわゆる再封建化としてはとらえないということはすでに前提となっているため、今さらその違いを強調することにどんな意味があるのかという問いは必然であろう。もちろん、ジョルジがわざわざこれを「ネオ・シニョリーア」として類型化した目的は、それまでとの違い自体を強調、あるいは再確認することではない。むしろそれを前提とし、シエナの領域支配体制における位置づけをはっきりさせるところに主眼があると考えべきである。

実は、ネオ・シニョリーアが認められたこと自体が、この時期のシエナの領域支配の特徴なのである。フィレンツェをはじめ、ペルージャなどでは、都市コムーネは当初より、領域部に都市民領主が旧領主にとって代わり支配権を行使することを認めなかった。⁽²⁷⁾ シエナは、14 世紀に入ってネオ・シニョリーアの排除を目指すものの、13 世紀後半にはむしろ積極的にネオ・シニョリーアを推進していた点が大きく異なる。

ネオ・シニョリーアとなった都市民の多くはマニャーティ家系に属していた。マニャーティたちはこの時期の都市政治において、最高政府の役職からだけは排除されていた。政権を担った中規模商人層をはるかに凌ぐ経済力と、封建領主に倣った行動様式をその特徴とする彼らが、自らの排除を黙認し、むしろ積極的にその体制を支えた理由は、まず何にもまして、彼らの商・金融活動を利する経済政策がとられていたこと、そしてノーヴェという最高政府の役職に就けない以外は、多くの重要な役職に就任することが可能で、政治的野心を実現する余地も残されていたこと、一方でどの家系も等しく排除され、ライバル家系もコムーネ支配の実権を独り占めすることができないとはっきりしていたこと、などが挙げられる。⁽²⁸⁾

ジョルジはそもそも、反マニャーティ規定の意味自体がフィレンツェ・ペルージャとシエナでは異なっていたと指摘する。シエナの場合、それは決して生存競争的なものではなく、ポポロ層がマニャーティに対して示した「行動規範」に過ぎないというのだ。⁽²⁹⁾ シエナでは、マニャーティ家系に指定されることは、必ずしも都市政治からの完全排除を意味しない。都市の中間層とマニャーティが激しく対立したというよりも、むしろ妥協し合ってお互いに実利を得、それによって勢力の均衡が保たれていたという構図の方が現実に近いと思われるのである。

しかしながら、マニャーティが都市的要素の一員である限りにおいてこの妥協は成立するが、彼らがここから完全に離脱し、農村部に旧封建領主の領地のような絶対的支配圏の確立を目指すとするれば、これは当然受け入れられない。実際には、ほとんどのマニャーティが都市の「行動規範」を受け入れ、そのようなまとまりのある支配圏が築かれることはなかった。ほぼ唯一の例外であり、14世紀末に都市にとって最大の脅威となったのが、サリンベニ家である。

2-1. で見たティンティンナーノ城塞の領主権の推移の中で、1270年代に都市コムーネからこの城塞の領主権を獲得したのが、他ならぬサリンベニ家であった。最初にこの城塞を取り上げたズデカウアはその論述において、農村コムーネの側から見ると、一定の自治が認められた旧領主の支配、ある程度の自治を謳歌できた都市コムーネの直接支配に対し、サリンベニ家の支配を横暴なものとして非難のニュアンスを込めている。商人出身の領主がきわめて打算的・利己的な支配を行い、住民を不自由な状態に退行させたかのような見方である。

これにはすでにいくつかの修正が加えられ、例えばカルニアーニの研究からは、都市コムーネの支配から都市民領主の支配への移行は、農村住民側にとってそれほど大きな違いを生じさせなかったように思える。むしろ、14世紀に入って、サリンベニ家が都市コムーネと敵対するようになったときに、支配の質的転換が見られるという印象を受ける。ただ一方で彼女も、解放文書で確認した領主側コンスルと住民側コンスルのいわゆる「両頭体制」は、サリンベニが領主となった当初は「領主側コンスル」が「城主 *castellano*」に名称を変更しつつ基本的に維持されているのに対し、14世紀に入るとサリンベニによって「住民側コンスル」が廃止されたことは確認している。⁽³⁰⁾

しかしながら、ルドンをはじめとする農村コムーネ研究によって明らかとなったところでは、14世紀にはすでに都市コムーネが農村領域に対する支配体制を着々と強化しつつあり、他の農村コムーネでも住民側が代表者を選出するシステムは廃止されていった。そもそも、都市コムーネのコンスル制からポDESTA制への移行に伴い、農村部においても13世紀後半以降、「コンスル」は徐々に見られなくなっていくという。⁽³¹⁾ したがって、コンスル（住民側代表）廃止に象徴されるような農村住民への自治の制限、支配の強化は、必ずしもサリンベニ家が支配するようになったからとは言えないという点に留意する必要がある。

最後に、14世紀末以降、都市コムーネはサリンベニ家と戦うことによって、最終的にこの領土を再征服した。もちろん簡単に獲得されたものではなく、いくつかの農村コムーネに対して見返りとなる特権を保証し、対領主（サリンベニ）蜂起を促すことによって、何とか15世紀初頭には都市の支配下に戻したという。この点に関してカルニアーニは、都市コムーネにとって、支配下の農村コムーネを完全に無力化させず一定の組織力を保たせることは、こうした戦略上も、重要な意味があったのではないかと述べている。⁽³²⁾ いずれにしても、対サリンベニ戦争は対ネオ・シニョーリ戦争であり、当初の推進政策の大

きなつげを払わされ、ネオ・シニョリーアを克服することによって、シエナは領域支配体制を完成させるのである。

2-3. 農村コムーネの自律性と領主権、支配都市の関係

13世紀初頭、都市と封建領主が対立し、その結果、旧領主の権力が著しく弱体化した。ただし、旧領主側は元々財政的に窮乏状態にあり、住民側に一定の譲歩を求められれば、それを押さえつける力はもはやなく、いずれは、領主権の売却を余儀なくされることも多かった。こうした伝統的な領主権の弱体化に乗じて、農村コムーネはある時期一定の自由を謳歌するが、今度は支配都市の圧力が強まり、一時的な農村コムーネの自治はすぐに衰退するのであった。前章までに確認した農村部の多様性、独自性、そして都市＝農村関係の複雑な実態によっても、このような一般的図式が大きく揺らぐわけではない。しかし、農村コムーネ、領主、そして支配都市のどれもが、社会的・経済的に大きく変貌していくさなかであって、三者の関係が一見同じような図式に見えても、その内部の実態が大きく変化していることも多いのである。このような社会的変動の激しい時期について、都市コムーネの全体像を把握するためには、各構成要素をこの時代特有のものとして理解することが不可欠と思われる。

まずは、この当時の領主権の実態を確認する必要がある。13世紀初頭にはすでに、領主が恣意的に課す賦役・貢租は定額の税にとってかわられる傾向にあった。⁽³³⁾ また、城塞領主権は分割して所有されるケースが増え、やがてその全体、または一部が市場に出回るようになっていった。⁽³⁴⁾ 都市民、あるいは都市コムーネが貸し付けによって農村部領主権を獲得するとき、一つの城塞全体に対するものではなく、「〇分の×」のような部分所有であることが多い。アシャーノのカッチャコンティ伯、ティンティンナーノ城塞のガイド・メディコ、いずれの例でも、都市、あるいは都市民が領主になる段階ですでに領主権が一族内で分割所有されていたことから見て、これは、都市民が領主権を獲得したからそうだったというのではない。しかし、それでもなお、一族が“領土”として保持していた領主権に対し、別家系の都市民、あるいは都市コムーネそのものが、ある城塞の領主権を分割して所有するという状況は、伝統的な農村領主制のイメージからは離れ、非常に都市的なメンタリティの浸透ととらえることができるだろう。

ムッチャレリが後の時代について述べていることだが、農村領主家系にも当てはまると思われるのは、マニャーティ家系にとって、家門の大きさを表すのは構成員の多さだということである。⁽³⁵⁾ これは、傑出したリーダーのもとに結束しているときには強みだが、兄弟間分割相続によって、存立基盤であるはずの財産・領地が細分化する危険と常に隣り合わせであることを意味する。つまり、何もしなければ領主権は細分化が必至なのである。これにどう対処するかについては、個々のマニャーティ家系が独自の路線を歩んだが、総じて“自然状態”、つまり細分化に対する歯止めが積極的に行われることはなかった。トロメイイ家に顕著なように、マニャーティ家系はいずれ内部格差の拡大と分裂に見舞われ、

家門が強大化して権勢を誇ったときに最高潮に達した内部の結束は、次第に失われていくのである。逆に、この領土分裂の危険性に見事に対応したのがサリンベニー家である。彼らはオルチャ地方一帯に、1世紀足らずの間に農村領主の支配領土に匹敵する独自の支配圏を築き上げた。カルニアーニは、当初からその意図があったのかどうか分からないとしているし、実際確かめる術はないが、上述のような状況で、明確な意図とある程度の幸運なくして、サリンベニー領のような広大でまとまりのある領土の確立は難しいと考えられる。⁽³⁶⁾

では、領主権の意味がそれまでとは異なるとして、都市民（とりわけマニャーティ）や都市コムーネが農村コムーネの領主権取得を目指した理由は何だったのだろうか。先述のように、この時期の都市民領主の増加は、まず何よりも経済活動の一環としてとらえられ、彼らの目的は封建特権ではなくあくまでも経済的利益とされている。⁽³⁷⁾ このこと自体に疑問を差し挟む余地はない。しかしながら、これを強調しすぎるとネオ・シニョーリというのは“領主”というよりもむしろ“地主”ではないかという印象を与えてしまうだろう。これも、おそらくは15世紀以降の農村のイメージで13～14世紀を見てしまうことの弊害である。都市の上級支配権を承認しつつ、なお一定の支配権を行使するのがネオ・シニョーリアなのである。

一方、都市コムーネ（支配都市）が封建領主から農村コムーネの支配権を得るときの実際の目的は何だったのか。領主に一定期間の都市内居住を義務付けた上で、事実上彼らの支配権を黙認していることも多いとすれば、その位置づけはどのようなものだったのだろうか。もちろん、地理的・政治的条件によって異なるのは当然だが、城塞、それも辺境領域の城塞に限って言えば、ルドンの言によると、それは「拡大城壁」のようなもので、重要なことは、都市に忠誠を誓う住民が多数居住し、外敵からの防衛の役目を果たし得るかかどうかという点であった。⁽³⁸⁾ そのため、領主・住民がともに都市に対する忠誠を誓ってさえいれば、それ以上の絶対的支配権を行使することは全く意図していなかった。旧領主の実質的支配権を黙認するケースのみならず、積極的に都市民を新領主として彼らにその権利を譲渡していたことから、少なくとも13世紀半ばまでは、シエナの都市コムーネが、各農村コムーネの直接支配を目標としていなかったのはたしかであると思われる。カルニアーニもこの見方を踏襲し、辺境城塞は防衛のみならず攻撃の拠点となるべき存在であり、ここに都市民でありながら豊富な財力と高い武装能力を備え、しかも好戦的気質をもつマニャーティを領主として据えることはまさに理にかなっていたと述べている。⁽³⁹⁾

このように、13世紀の都市コムーネは、各城塞に統一した絶対的支配権を行使すること、及びそれを誇示するような封建的メンタリティとは無縁で、また多くのマニャーティもこの「行動規範」を受け入るようになり、徐々にではあるが、“領主”は実質的には“地主”へと変貌を遂げていく。そこに垣間見えるのは経済的論理の優越である。ネオ・シニョーリア推進の背景にあるのは、こうした経済的論理、及び都市とマニャーティ（ネオ・シニョーリ）の共通の利害と言えるのではないか。14世紀に入ってからサリンベニー家は、

この中では特異な立場にあった。

また、城塞が領主の支配権を承認されたうえで都市の支配下に入るとき、忠誠を誓うのは領主だけではない。アシャーノ、ティンティンナーノ、いずれのケースでも、領主に続いて住民が全員忠誠を誓っている。ルドンによれば、都市にとって領主の忠誠のみでは不十分で、当該領地内の騎士(*milites*)たちの忠誠、及び騎士に限らず住民による忠誠が必要である。⁽⁴⁰⁾さらには、そのような住民による何らかの共同体組織に忠誠を誓わせるようになっていく。都市コムーネは、とりわけ、こうした住民の個人、あるいは組織としての忠誠の誓いを重視していた。⁽⁴¹⁾いわば、領主と住民から二重の保証を得ていたわけで、こうした住民たちの忠誠を担保とし、有力都市民に領主権を与えていたのである。つまり支配都市は、農村住民の自治的組織をも、領主に対する牽制としてある程度活用していた。

領主は住民に一定の自由を与えつつ、少なくとも領主権そのものは保持できた。農村住民は、領主権の存続を受け入れなければならなかったが、共同体としての組織を維持することは認められた。このどちらも、都市の上級支配権に服していたが、肝心の都市は直接支配を志向することなく、領主・農村住民のどちらにも義務と権利を与えた上で、農村コムーネとしての自律性を認めていた。いわば、三者の痛み分けのような形で勢力が均衡し、この独特の秩序の中に13世紀の農村は存在していたのである。

3. マニャーティ

前章で見たように、13世紀から14世紀前半にかけてのシエナの都市＝農村関係の独自性を如実に反映しているのが、マニャーティという存在、及びネオ・シニョリーアであると思われる。前後の時代とも、同時代の他の都市とも異なるその独自性は、一見、政権から排除されたかに見えて、実は支配層と手に手を携えて社会的・経済的な力を蓄えたマニャーティの存在、そして彼らに領主権を託すことで農村支配領域を広げ、確実なものにしていった支配層の政策(＝ネオ・シニョリーア)、この両者を取り込んだうえでの領域支配秩序の形成という点にある。マニャーティ対ポポロの激しい階級闘争、都市と農村の二元的対立、といった伝統的な視点から見れば、領域支配体制の構築に対する阻害要因以外の何ものでもない存在が、見方を変えれば、実はその秩序形成の一翼を担っていたということを示すのが、ネオ・シニョリーアの類型化であると理解している。

これまでのマニャーティ研究としては、ムッチャレツリによるトロメーイ家、ピッコローミニ家、カルニアーニによるサリンベーニ家のものがあるが、都市による領域支配との関係に迫ったものとしては、カルニアーニが挙げられる。⁽⁴²⁾彼女の研究の特徴は、15世紀初頭までの長いスパンでサリンベーニによるネオ・シニョリーアの問題を扱った点にある。これ以外の都市＝農村関係に関する実証的社会史研究の多くが、その考察範囲を14世紀半ばまでとしていて、都市の領域支配体制構築過程を動態観察的に分析してはいない。そ

のため、カルニアーニは他の研究からは得難い有益な示唆を提供してくれるが、これはあくまでもマニャーティ研究であり、サリンバーニ側の戦略という視点が貫かれている。また、この時点ではジョルジのネオ・シニョリーア論はまだ出ていなかったため、これを踏まえた議論にはなっていない。そのため、同じく領域支配体制の構築を扱いつつ、今度は農村コムーネを主体とするような研究が強く望まれるところである。またカルニアーニの研究は、そもそもムッチャレッリのトロメーイ研究と並行して進められ、マニャーティと農村の関係というよりも、むしろ、都市、及び農村における他のマニャーティ家系との比較の方が意識されている。

もちろん、これもまた重要な問題であり、都市の支配層がマニャーティに対して、反マニャーティ規定という形で「行動規範」を示す中、各マニャーティ家系がどのような戦略をとったかはたいへん興味深く、都市＝農村関係にも関わってくる。いったい、都市の最高政府の役職から排除された彼らは、どのような形でその政治的野心を満たしていたのだろうか。財政上の役割と並んで彼らがその本領を發揮し、また都市の支配層も彼らを頼みとしたのは、外交、及び軍事上の役割と言えるだろう。⁽⁴³⁾ 外交使節、あるいはポデスタ（行政長官）として各地に赴き、有事の際にカピターノ・デル・ポポロとして軍を率いたのは、あるいはそのような役目を十分に果たすことができたのは、彼ら以外にいなかった。また、農村コムーネにおける都市側代表者(*rettore*)を務めることも多かった。

ムッチャレッリがトロメーイ研究で明らかにしているように、マニャーティが農村コムーネの領主権を獲得するとき、実際にはそれ以前にそのコムーネで都市側代表者を務めていることが多かった。⁽⁴⁴⁾ つまりネオ・シニョーリは、それまで無縁だった存在が、いきなり都市からやってくるわけではなく、すでにその地と何らかの結びつきをもっていたと考えるべきなのである。また、農村部に土地を購入したマニャーティは、多くの場合、その共同体の住民に貸付を行っていた。⁽⁴⁵⁾ 農村住民の窮乏状態を救うための貸付であったとしても、担保として土地が貸し手に渡る可能性は高い。やがては農村コムーネ自体も借り手となって、最終的には領主権さえもマニャーティが手にすることになる。ネオ・シニョリーアの背景に、都市民と農村住民の経済的な結びつきがあることは確かであろう。ルドンの研究では、マニャーティのみならず、公証人たち（ノーヴェ体制期、公証人も最高政府の役職から排除されていた）も都市から農村共同体に赴き、やはり当地の住民との経済的結びつきを強めていた。⁽⁴⁶⁾ こうした都市民と農村住民との社会的・経済的結合関係を重視しつつ、これを制度的な領域支配体制の問題に関連させていくことが必要であると思われる。

ところで、都市民と農村住民の社会的・経済的結びつきと言え、まず思い出されるのが中世末期以降、トスカーナ地方で広く見られた折半小作制における地主＝小作農関係である。農村部における都市民所有地の増加に伴い、農村住民が都市民地主と折半小作契約を結ぶことが増えていった。これに関しては、15世紀のノヴェッラ（風刺的文学作品）に見られる都市民による農民蔑視、また都市と農村のメンタリティの対立といったテーマが

つとに知られている。⁽⁴⁷⁾ しかしながら 15 世紀と言えば、生き残ったマニャーティ家系は「紳士(gentiluomini)」として封建貴族的な生活を営むようになっており、都市民地主として小作農と直接関わりを持っていたのは、むしろ 13 世紀には中間層だった家（ノーヴェ体制期に最高政府の役職を占めた中規模商人層は、その後「ノヴェスキ」と呼ばれ、「紳士」階級に次ぐ第二の階層を成すようになる）の可能性が高い。つまり、都市民地主という存在自体が、13 世紀には 15 世と異なる社会的特徴を帯びていたはずである。さらに第 1 章で見たように、13 世紀においては農村住民さえも実に多様な存在であった。こうした両者の関係に、15 世紀における地主＝小作農関係のステレオタイプを機械的にあてはめるわけにはいかないということは、すでに言うまでもないだろう。実際、カルニアーニがオルチャにおけるサリンベーニの所有地で小作農となったのは、当地の比較的富裕な層であったと述べていることは興味深い。⁽⁴⁸⁾ こうした点に留意しつつ、マニャーティ研究、折半小作制といった社会史研究の成果を、都市コムーネ全体の構造理解や、領域支配のテーマの中に有機的に取り込んでいくことが求められている。

最後に、都市コムーネの領域内外における政治的役職を積極的に務めることは、この時期のマニャーティ家系のどれもが行っていることであるが、際立った違いが見られるのが、聖職機関との関係である。マニャーティ家系出身者に限らず有力商人たちは、若いときに外国に出かけ、一定の年齢になると都市内部で重要な役職を占め、老境に入ると、存在感を高めつつある托鉢修道会や、都市の運営する施療院に寄進を行うことが多かった。こうした行為の背景にあるのは、もちろん宗教的な動機だが、マニャーティ家系に関しては、別の側面も考えられる。それは「威信」の問題であり、例えば礼拝堂を寄進して家の紋章が示されることは最高の名誉であり、かつての封建貴族にとって修道院の建立が持っていたのと同じ役割を果たしたのではないとも言われている。⁽⁴⁹⁾ サンタ・マリア・デッラ・スカラ施療院の院長、各修道院における重要人物を輩出したトロメーイ家はその典型であろうし、後にエネア・シルビオ・ピッコローミニがローマ教皇位に登りつめたピッコローミニ家の場合を考えても、聖職機関と、マニャーティ家系に関する研究は非常に重要だと思われる。とりわけ興味深いのは、サリンベーニ家はこうした寄進をほとんど行っていないという点である。⁽⁵⁰⁾ ネオ・シニョーリの代表的存在である彼らは、旧封建領主に倣ったメンタリティを、農村領域における領主として存分に発揮したが、聖職機関との関わりはほとんど持たなかった。逆にトロメーイ家などは、聖職機関における存在感によって威信を高めるといって、封建貴族と修道院との関係をなぞったと言えるのかもしれない。

終わりに

第 1 章では、13 世紀に農村コムーネが都市の支配下に置かれるとき、未だ一定の自律性

をもつ存在だったということを確認した。それと同時に、農村が内部に多様な構成要素を含み、変化に乏しい田園地帯として都市に対照されるような存在ではなかったことも確認した。こうした事実は、それ自体が目されるというよりは、もっぱらのところ、いかに都市の影響を受け、その統治システムの中に位置づけられていくかという視点で扱われてきたように思われる。それはもちろん重要な問題だが、一方で、都市の行政機構に取り込まれる動きばかりではなく、未だ完全に均質化されていない農村の多様性にこそ注目し、そうした雑多な要素がどのように絡み合っていたのか、どのように関連し合って独自の秩序を形成していたのかを確認すること、そこに都市がどのように存在感を増していったかを農村の側から見直すこと、等も同様に重要だと言えるのではないだろうか。

農村コムーネの行政組織を、支配都市の視点から整理するというよりも、実態をありのままに見直すということについては、例えば、「住民側コンスル」、「都市側代表者」といった役職名についても、これまでとは違った視点で見直す必要があるように思う。こうした用語についてはすでにルドンが詳細な説明を行っている⁽⁵¹⁾が、先述のように農村があくまで支配対象とされ、「都市がどのように農村を支配していったか」という視点がはっきりしているため、今一度、解放文書の用語を農村コムーネの独自性や自律性という観点で見直すことにも、一定の意味があると考えている。

また第2章ではネオ・シニョリーアの特徴とその意味について紹介したが、農村領主制については、研究者の視角や研究対象となる時期によって、そのとらえ方が大きく異なる。ネオ・シニョリーアの類型化を提唱したジョルジの視点は、まず農村重視であるということ、その上でシエナの領域支配体制構築の流れの中に13～14世紀の農村を位置づけようとしていることが特徴であり、ここに筆者は共感し、この方向性で何らかの寄与を目指している。なお、農村コムーネにおける都市側代表者の任命においてルドンが掲げた「当然の領主、元々の領主(*signore naturale*)」⁽⁵²⁾という考え方では、農村コムーネの都市への編入という側面が強調されるため、農村側視点の研究には「ネオ・シニョリーア」という切り口の方が適合すると思われるが、そもそも領主(*signore*)⁽⁵³⁾という用語自体も、解放文書、都市条例、農村条例のそれぞれにおいて、今一度整理する必要があるだろう。

また、こうした状況の前提として忘れるわけにいかないのが、地理的・地勢的条件である。アシャーノは、比較的都市コムーネに近く、おそらくはその条件にも助けられ経済発展を遂げた上で、早期に都市の領域に組み込まれた。ティンティンナーノは都市が支配領域を南方の旧封建領主の領土にまで広げていく際の辺境に位置し、ネオ・シニョリーアの舞台となった。今回は触れられなかったが、そのさらに南方にはマレンマ地帯がある。この地域はこれまであまり専門研究の対象とされてこなかったが、ピサ等にも近く、豊富な地下資源を有し、都市がとりわけ共同体創設や人口維持に腐心した地域である。⁽⁵⁴⁾ 領域部を都市からの距離や、地勢的な特徴から分類して地域ごとの特性を確認し、そのうえで農村コムーネの自律性や領主権の推移を見直すことが重要であり、そのためには、このマレンマ地帯に関する情報がさらに必要である。実は、トロメーイ家は他のマニャーティと共

に、都市がこの領土を獲得する際に交渉等において重要な役目を果たし、その後もこの地域で鉱山開発、金融業等において活躍した。彼らの聖職機関との関わりの深さは、ここで築いた高位聖職者との関係に基づくとも考えられる。彼ら一族の経済政策は、一貫して都市のそれと同調しているように思われるところが興味深い。⁽⁵⁵⁾

ここまで、この時代特有の状況・秩序を強調してきたが、それとても決して不変のものではない。常に変化していくのは当然だが、ある状況が転換される際には、その背後に必ずと言っていいほど何らかの紛争の存在（都市対都市、マニャーティ対マニャーティ、グエルフイ対ギベッリーニ、封建領主の本家対分家…）が見え隠れする。その解決を通じて新しい秩序が獲得されていくため、そうした紛争の背景を整理することもまた、都市＝農村関係研究の大きな課題と言えるだろう。とりわけ、グエルフイ（教皇党）とギベッリーニ（皇帝党）の争いは少なくともトスカナ全体（あるいは北・中部イタリア全体）を巻きこんだ議論が必要である。また、マニャーティ間の闘争は単なる内輪もめにとどまらない。その時々で主役となるライバル家系は異なるが、14世紀のサリンベーニ対トロメーイ抗争などは、農村領域のみならず他都市からも加勢勢力を引き寄せ、内乱に近い様相さえ呈した。15世紀にシエナの都市社会は5つのモンテ（社会的党派）に分裂するが、その中で、かつてのマニャーティは「紳士(gentiluomini)」として、ノーヴェ体制を支えた中規模商人層は「ノヴェスキ」として、それぞれ強力なモンテを形成する。⁽⁵⁶⁾ 13～14世紀のシエナの都市社会全体を巻きこんだ党派争いが、15世紀に向かってどのように展開していくのか、具体的にはまだ明らかにされておらず、領域支配体制の過程と並行して取り組むべき課題となっている。

今後はこうした課題の一つ一つについて、新しい史料に基づくというよりは、既存史料の見直しを中心にはなるが、新たな視点で再検討することを目指したい。そして、まだ直接の射程に入っていないものの、将来的には、マニャーティ家系と聖職機関、マニャーティ家系と他都市との関係のような問題にもつながるものとしたい。トロメーイ家は聖職機関における存在感によって、旧貴族の修道院建立をなぞったが、この時期の修道院（托鉢修道会）には都市的要素が強まり、一部の都市エリートにとって、存在感を示す絶好の場となっていた。したがって、こうした修道院は12世紀から13世紀前半のシトー会を中心とする修道院と同じ文脈では考えられない。つまり、貴族家系と修道院の関係にも13世紀の独自性があるのではないのか。また、こうした方向性を示さなかったサリンベーニ家も、都市の役職は精力的に務め、各地に赴いている。法制度上の交流の中で生じたより広域の秩序、中部イタリアに共通する政治文化等も視野に入れるべきだということを最後に確認しておきたい。

注

- (1) まず、ロンバルディアに関する次の研究を参照。佐藤公美、『中世イタリアの地域と国家 - 紛争と平和の政治社会史 - 』、京都大学出版会、2012年。トスカーナに関しては、以下を参照。中谷惣、「中世イタリアの都市コムーネと司法 - 紛争解決と広域秩序 - 」、『史林』第89巻3号(2006年)、106~124頁。同、「中世後期イタリアにおける訴訟戦略と情報管理 - ルッカの事例から - 」、『史学雑誌』第117編第11号(2008年)、1~36頁。一般的な都市と農村の関係については、以下も参照。清水廣一郎、『イタリア中世都市国家研究』、岩波書店、1975年。森田鉄郎、『中世イタリアの経済と社会 - ルネサンスの背景』、山川出版社、1987年。齊藤寛海・山辺規子・藤内哲也編、『イタリア都市社会史入門 - 12世紀から16世紀まで - 』、昭和堂、2008年。
- (2) 特に農村重視と言えるのが次の2点。A. Barlucchi, *Il contado senese all'epoca dei Nove. Asciano e il suo territorio tra Due e Trecento*, Firenze, 1997. A. Giorgi, *Il conflitto magnati/popolani nelle campagne: il caso senese*, in *AA.VV., Magnati e popolani nell'Italia comunale*, Pistoia, 1997, pp.347-351. それ以外に都市と農村の関係に着目した研究としては、税制や貴族家系研究、及び折半小作制に関するものが挙げられる。W.M.Bowsky, *Un comune italiano nel Medioevo. Siena sotto il regime dei Nove. 1287-1355*, Bologna, 1986. *ID.*, *Le finanze del Comune di Siena. 1287-1355*, Firenze, 1976. A. Carniani, *I Salimbeni quasi una signoria. Tentativi e affermazione politica nella Siena del '300*, Siena, 1995. R. Mucciarelli, *I Tolomei banchieri di Siena. La parabola di un casato nel XIII e XIV secolo*, Siena, 1995. *ID.*, *La terra contesa. I Piccolomini contro Santa Maria della Scala. 1277-1280*, Firenze, 2001. *ID.*, *Piccolomini a Siena XIII-XIV secolo, Ritratti possibili*, Pisa, 2005. G. Pinto, *I mercanti e la terra*, in *AA.VV., Banchieri e mercanti di Siena*, Roma, 1987, pp.221-290. G. Cherubini, *Scritti toscani. L'urbanesimo medievale e la mezzadria*, Firenze, 1991. *ID.*, *I mercanti e il potere*, in *AA.VV., Banchieri e...*(*cit.*), pp.71-115. D. Balestracci, *La zappa e la retorica. Memorie di un contadino toscano del Quattrocento*, Firenze, 1984. この時期のシエナの都市コムーネに関する日本語文献としては次の2点が挙げられる。池上俊一、『シエナ - 夢見るゴシック都市 - 』、中公新書、2001年。石鍋真澄、『聖母の都市シエナ - 中世イタリアの都市国家と美術 - 』、吉川弘文館、1988年。
- (3) 徳橋曜、「15世紀フィレンツェ共和国の領域支配構造 - 1409年の都市条例案から - 」、『富山大学人間発達科学部紀要』第5巻第2号(2011年)、123~138頁。
- (4) 13世紀のシエナの農村コムーネに関しては、以下の研究を参照。O. Redon, *Lo spazio di una città. Siena e la Toscana meridionale(secoli XIII-XIV)*, Siena, 1996. *ID.*, *Uomini e comunità del contado senese del Duecento*, Siena, 1982.
- (5) Barlucchi, *op.cit.* また、アシャーノに関しては以下も参照。拙稿、「コンタード(都市の周辺領域)内部の多様性について(A.Barlucchiの著作に基づく) - 13~14世紀

におけるシエナ領内アシャーノ(Ascian)の例 -」、『瓜生 (京都芸術短期大学紀要)』第 22 号 (1999 年)、149~157 頁。

(6) Barlucchi, *op.cit.*, pp.17-102

(7) *ibid.*

(8) *ibid.*

(9) *ibid.*

(10) Barlucchi, *op.cit.*, pp.103-126.

(11) シエナのマニヤーティ、及び 13 世紀以降の貴族家系研究については以下を参照。Mucciarelli, *I Tolomei...*, pp.9-32. Cherubini, *I mercanti...* 拙稿、「サリンベーニとトロメーイ - 閥族、及び都市における反閥族規定の意味をめぐって -」、『AULA NUOVA (イタリアの言語と文化)』第 3 号 (2001 年)、1~21 頁。同、「14 世紀シエナにおける社会的変化をめぐって - マニヤーティとポポロ -」、『AULA NUOVA』第 4 号 (2004 年)、45~70 頁。北・中部イタリアの貴族家系研究としては、以下を参照。高田京比子、「中世イタリアにおける支配層の家と都市農村関係 - 都市コムーネ理解に向けて -」、『史林』第 78 巻第 3 号 (1995 年)、117~136 頁。同、「支配の形 (第 3 章)」齊藤他編前掲書所収、51~69 頁。

(12) Barlucchi, *op.cit.*, pp.103-126.

(13) *ibid.*

(14) カッジェーセ、サルヴェーミニ、ヴォルペ、さらにはオットカール、フィウミらによる 20 世紀初頭以来の議論を指す。Cf. Barlucchi, *op.cit.*, pp.11-15.

(15) バウスキーは、ノーヴェ体制期にシエナの領域に編入されたばかりで他の農村コムーネと比して特権的な待遇を享受していた共同体を「一種の衛星共同体のようなもの」と呼んだが、ここではその意味ではなく、“準都市”的状态を指して用いている。Cf. Bowsky, *Le finanze...*, pp.383-408.

(16) Barlucchi, *op.cit.*, pp. 127-161.

(17) Cf. Redon, *Uomini e comunità...*

(18) Barlucchi, *op.cit.*, pp. 163-199, 229-271.

(19) この城塞の解放文書を最初に刊行・史料紹介したのはズデカウアであるが、後にルドンも別の写しを加えて内容を一部修正し、あらためて史料紹介している。L. Zdekauer, *La carta libertatis e gli statuti della Rocca di Tintinnano(1207-1297)*, “*Bullettino Senese di Storia Patria*” III(1897, fasc.IV), pp.327-376. Redon, *Uomini e comunità...*, pp.97-175.

(20) Cf. Zdekauer, *op.cit.*.

(21) トスカーナ全般についてはサルヴェストリーニを参照。シエナの都市条例、特に 14 世紀以降の俗語化の問題を扱ったものにはバレストラッチが挙げられる。また、刊行された都市条例集にも一部農村条例が付されている。F. Salvestrini, *Gli statuti municipali*,

in AA.VV., *Storia della civiltà toscana*, Firenze, 2000, pp.99-114. D. Balestracci, *Il potere e la parola. Guida al Constituto volgarizzato di Siena(1309-1310)*, Siena, 2011. L. Zdekauer, *Il constituto del comune di Siena dell'anno 1262*, Bologna, 1974(Milano,1897). A. Lisini(a cura di), *Il constituto di Siena. Volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX*(voll.I&II), Siena, 1903.

(22) Cf. Pinto, *op.cit.*.

(23) Cf. Giorgi, *op.cit.*. またネオ・シニョリーアに関しては以下も参照。拙稿、「13世紀シエナにおける「ネオ・シニョリーア」 - その形成と拡大、都市による領域支配との関係 - 」、『大阪音楽大学研究紀要』第46号(2007年)、73~89頁。同、「中世後期都市コムーネの平和と秩序に関する一考察 - 13世紀後半~14世紀前半におけるシエナの例 - 」、『大阪音楽大学研究紀要』第48号(2010年)、101~115頁。

(24) 具体的には1277年。Cf. G. Piccinni, prefazione in Cariniani, *op.cit.*, pp.7-12.

(25) Carniani, *op.cit.*, pp.76-99.

(26) Mucciarelli, *I Tolomei...*, pp. 193-231.

(27) Giorgi, *op.cit.*, pp.184-189.

(28) 拙稿、前掲「サリンベーニとトロメーイ…」、1~6頁。

(29) Giorgi, *op.cit.*, pp.143-154.

(30) Carniani, *op.cit.*, pp.76-99.

(31) Redon, *Uomini e comunità...*, pp.177-221.

(32) Carniani, *op.cit.*, pp.267-283.

(33) Redon, *Uomini e comunità...*, pp.97-175.

(34) *ibid.*

(35) Mucciarelli, *I Tolomei...*, pp.307-332.

(36) Carniani, *op.cit.*, pp.55-110.

(37) 城塞領主は一般的に通行税徴収をはじめとする、領主権の保持による収入を見込むことができた。もちろん例外もあり、トロメーイ家のメンバーが、ほとんど経済的利益の見込めない領主権をおそらくは名誉のために購入したものの、彼の死後すぐに家族が売り払ったという。Cf. Mucciarelli, *op.cit.*, pp.193-231.

(38) Redon, *Uomini e comunità...*, pp.97-175.

(39) Carniani, *op.cit.*, pp.66-99.

(40) Redon, *Uomini e comunità...*, pp.97-175.

(41) *ibid.*

(42) Carniani, *op.cit.*, pp.55-110, 237-266..

(43) Carniani, *op.cit.*, pp.213-236.

(44) Mucciarelli, *I Tolomei...*, pp.193-225.

(45) *ibid.*

- (46) Redon, *Uomini e comunità...*, pp.43-95.
- (47) 折半小作制、及び地主＝小作農関係については以下を参照。拙稿、「13－14 世紀におけるシエナのコンタート（周辺領域） - 市民による土地所有の問題、及び成立過程の折半小作制(mezzadria)について - 」、『大阪音楽大学研究紀要』第 38 号（1999 年）、119～131 頁。同、「15 世紀シエナにおけるある農民の記録 - 市民との関係、及び一般的な“小作農”イメージについての考察 - 」、『大阪音楽大学研究紀要』第 41 号（2002 年）、81～94 頁。同、「13 世紀末シエナのコンタートにおける地主と小作農の関係をめぐる考察 - ピッコローミニ家のリナルドと小作人グッチョ・ディ・コルシニャーノ - 」、『大阪音楽大学研究紀要』第 43 号（2004 年）、94～111 頁。同、「13 世紀、及び 14 世紀前半のシエナにおける折半小作契約 - 契約条項の変化と地主＝小作農関係 - 」、『AULA NUOVA』第 6 号（2007 年）、1～27 頁。
- (48) Carniani, *op.cit.*, pp.113-173.
- (49) Mucciarelli, *op.cit.*, pp.246-257.
- (50) Carniani, *op.cit.*, pp.187-191.
- (51) Redon, *Uomini e comunità...*, pp.177-221.
- (52) Redon, *Uomini e comunità...*, pp.181-185.
- (53) *ibid.* 都市の支配下に入ると、rettore(*rector*)、potestas(*podestà*)、signore(*dominus*)は同義で、さらに console も加えて、農村側代表者ではなく、都市の役職と考えられるという。signore naturale をはじめ、バルルッキの場合は、ほぼルドンの定義・語法を踏襲しているようだが、他の研究者の場合は必ずしもそうでないようにも思える。いずれにしても整理が必要である。
- (54) Cf. Redon, *Uomini e comunità...*, Mucciarelli, *I Tolomei...*, pp.193-224.
- (55) Carniani, *op.cit.*, pp.191-197. Mucciarelli, *I Tolomei...*, pp.257-275.
- (56) 拙稿、前掲「14 世紀シエナにおける社会的変化…」参照。また、15 世紀を中心としたシエナの政治状況についての概説として、以下も参照。M.Ascheri, *Il Rinascimento s Siena(1355-1559)*, Siena, 1993.

【研究ノート】

ピアノソナタの展開部にみるショパンの和声的着想

永田孝信

I 問題の在処

ショパン (Frédéric François Chopin, 1810～1849 年) は、後世に 3 曲のピアノソナタを残した。それらは第 1 番ハ短調 作品 4 (1828 年作曲⁽¹⁾)、第 2 番変ロ短調 作品 35 (1839 年作曲、ただし第 3 楽章の葬送行進曲は 1837 年作曲)、第 3 番ロ短調 作品 58 (1844 年作曲) である。このうちピアノソナタ第 2 番と第 3 番の第 1 楽章には、短調を主調とするソナタ形式で書かれていることに加えて、提示部における第 2 主題が主調の平行調で登場すること、再現部が主調の同主調上の第 2 主題で開始されることなどの共通点があるが、両者の展開部における和声は、相当に異なった様相を帯びている。ピアノソナタ第 2 番の展開部がいくつかの部分に整然と分節され、各部分が変化と統一の理念によって明確に構成されるのに対し、第 3 番の展開部は様々な要素が複雑に入り組み、絡み合って混迷の度を深めているように見える。本稿は、ロマン派ピアノソナタの頂点を形成するピアノソナタ第 2 番と第 3 番について、それぞれ第 1 楽章の展開部に焦点を絞り、ショパンがどのような着想に基づき和声的展開を行っているのか、また第 3 番の展開部が分節できないほどに不明瞭に生成される原因は何か、さらに第 2 番と第 3 番の展開部は同じ和声手法の延長線上に捉えられるのか、あるいは異なる着想に基づくのかについて明らかにしたい。このため、習作としての評価に留まるピアノソナタ第 1 番についても概観する必要がある。なぜなら、ピアノソナタ第 1 番の作曲当時、ショパンがどのような和声手法を有し、それを第 2 番と第 3 番においてどのように発展させたのかを精察することは、ショパンが到達した和声法とその独創性を詳らかにすることに他ならないからである。

II ピアノソナタ第 1 番 未分化で類型的な和声

J. ハネカー⁽²⁾は、「ショパンが、たった 1 曲とはいえ古典的性格のピアノソナタを書いたのは、全くばかげたことである。それは、作品 4 のハ短調ソナタであり、1828 年以前に作曲され、1851 年 7 月まで出版されることがなかったこのソナタには、疑いの余地なく、形式に対する配慮が欠如している。⁽³⁾」と述べる。ショパンが師のエルスネル (Józef Ksawery Elsner, 1769～1854 年) のもとで完成させたピアノソナタ第 1 番に対するハネカーの見解は、主に第 2 主題の性格の曖昧さや、再現部における第 1 主題の回帰が主調の

c moll ではなく b moll で行われることを指摘したものと思えるが、それは展開部の和声についても当てはまる。

譜例 1・2 は、それぞれピアノソナタ第 1 番の展開部の冒頭（第 90～105 小節）と末尾（第 166～178 小節）の和声骨格⁴であり、次に述べる特徴がある。なお、譜例 1・2 において、五線上方の実線または点線の「」と記号①②③及び①②③で示される箇所は、和声的反復進行（Harmonic Sequence, 以下「反復進行」と表記）であり、両譜例中の①②③については、③の直後に続く 2 つの和音を含めて同一である。また、矢印 ⇩ は B dur または b moll のドミナント和音を示す。

譜例 1

90 91 92 93 ⇩ 94 (a) 95 (b) 96 (c) 97 ⇩ 98 (1) 99 (2) 100 (3) 101 ⇩ 102 103 104 ⇩ 105

As: I V₇ b: VII₇ I₆ V₇ c: VII₇ I₆ V₇ I₆ V₇ I₆ V₇ Es: V₇ As: V₇

H: VII_{6/5} B: VII_{6/5}

Des: V₇ Ges: V₇ Ces: V₇ b: VII_{6/5} V Des: I₆ II₇ V₇ I VI₆ II₇ V₇ I I₆ f: IV_{6/4} I

譜例 2

166 ⇩ 167 ⇩ (1) 168 (2) 169 (3) 170 ⇩ 171 ⇩ 172 173 ⇩ 174 175 ⇩ 176 ⇩ 177 ⇩ 178

g: VII₇ B: V₇ I₆ V₇ Es: V₇ As: V Des: V₇ Ges: V₇ Ces: V₇ b: VII_{6/5} V V₆

I V₆ V V₆ I V₆ V VII₇ V VII₇ V

D.P.

- 1) 展開部の末尾（譜例 2）におけるドミナント和音（矢印 ⇩）の頻繁な出現やドミナント・ペダルの存在は、主題再現を準備し、再現部冒頭において主和音を導くための常套的方法であるが、ショパンはこれにもう一つの手法を加えている。それは、既に第 166・167 小節で出現した【B: V₇】から、譜例中①②③で示した反復進行を通じて一旦【Ces: V₇】まで逸らし、直後の第 171 小節で改めて確認するかのよう【b: V】を導く遣り方である。主題再現の調のドミナント和音を再確認して、主題再現の効果を高めるこの手法は確かに優れたものだが、ショパンが想定した効果があるかどうかは疑問である。なぜなら、譜例 2 において周到に繰り返した和音は、主調のドミナント和音で

はないからであり、また、その和音は既に展開部の冒頭（譜例 1）において、譜例 2 と同一の①②③の反復進行の前後に登場し、もはや新鮮味を失っているからである。

- 2) 上記 1 と関連して、ショパンは展開部の冒頭と末尾において全く同一の反復進行のみを使用することに躊躇したのか、譜例 1 では①②③の前に④⑤⑥の反復進行を加えている。しかし、本来④⑤⑥の反復進行は展開部冒頭ではなく、展開部末尾に用いて *b* *moll* のドミナント和音の再確認効果を高めるべきものである。こうした不自然な書法には、展開部全体を通底する和声プランの欠如が疑われる。

譜例 3

es:V₇ I V VI III VII₃ I₆ V₇ V₇ I VII₃ V₂

I₆ VII₃ V₂ I₆ V₂ des:I₆ V₂ h:I₆ V₂ a:I₆ V₂ I₆ V₂ I₆ V₂

e:I₆ V₂ d:I₆ V₂ I₆ V₂ I₆ V₂ a:I₆ V₂ I₆ V₂ I₆ V₂ I₆ V₂ e:I₆ I

譜例 3 は、展開部第 108～122 小節の和声骨格である。第 108・109 小節のドミナント→トニックの進行（以下「D→T 進行」と表記）により *es moll* への方向性を確認しようとする時に、【I→V（固有の V）, VI→III】の反復進行（第 109・110 小節）が挿入される。導音の *d* 音を含まない固有の V の使用と【VI→III】の進行は、一時的に *es moll* の調性を不明瞭にするが、その後、再び D→T 進行を繰り返して *es moll* が確定される。反復進行は、先行調からの離脱と後続調への転調手法の一つとして用いられることが多いが、ショパンがここで行ったことは、D→T 進行により特定の調への方向性を確認しながら、それを一旦曖昧にし、直後に D→T 進行を再三繰り返して *es moll* を確立させたことである。再現部に向かう展開部の末尾でもない所に、ショパンがなぜ、こうした込み入った方法を採るのか不可解である。

第 114 小節の①から第 121 小節の⑭まで、調を転じながら【V₂→I₆】による反復進行が 14 回にわたって繰り返される。この反復進行には、多くの重複部分が含まれる。譜例中③の【Ces: V₂】(fes-ges-b-des) は、⑩の【h: V₂】(e-fis-ais-cis) と異名同和音であるため、⑩～⑭は③～⑦の再出になる。実際の楽曲では声部の動きに多少の変化が加えられている

が、この重複が①～⑭の反復進行を冗長にしていることは否めない。この一連の反復進行は第 121 小節で【e: I₆】に収束する。しかし、ようやく導かれた e moll も、すでに第 123 小節（譜例 4）で d moll へ離脱し、長大な反復進行の後に当然予想される調的な安定は全く示されない。譜例 3 に関する指摘は、その後の経過を見ればいっそう明らかになる。

譜例 4

123 124 ① 125 126 127 128 ② 129 130

e:VII₇ VII₇ V₃⁴ V₇ V₇ VII₇ V₃⁴ V₇

131 ③ 132 ④ 133 ⑤ ⑥ 134 ⑦ ⑧

I V₂ I₆ V₂ I₆ V₂ a:I₆ VII₃⁴ I₆ V₂ I₆ V₂ e:I₆ V₂

d:IV C:II₆ h:II₆ A:II₆ G:II₆ fis:II₆ E:II₆ D:II₆

135 ⑨ ⑩ 136 ⑪ ⑫ 137 ⑬ ⑭ 138 ⑮ 139

d:I₆ V₂ I₆ V₂ I₆ V₂ I₆ VII₃⁴ a:I₆ V₂ I₆ V₂ e:I₆ V₂ d:I₆ Es:V₇

C:II₆ h:II₆ A:II₆ G:II₆ fis:II₆ E:II₆ D:II₆

譜例 4 の第 123～130 小節では、4 小節ずつ同形反復的に d moll（譜例中①）と g moll（譜例中②）のドミナント和音が継起する。その後、再び譜例 3 と同じ【V₂→I₆】による反復進行が、今度は 15 回にわたり繰り返される。そのうち①～⑦は、⑧～⑭で復唱され、最後に⑮に至る。この時、① ⑧ ⑮はあたかも d moll を強調するかのように入度出現する。こうして第 138 小節において【d: I₆】に到達したにもかかわらず、1 小節後には【Es: V₇】（b-d-f-as）に進行する。結局、それは一連の動きの出発点である第 108 小節（譜例 3）の【Es: V₇】に戻ったに過ぎない。一体この展開部の和声と調経過がどのような意味と表現性をもつのか、また、それが主題再現とどのように結び付くのか、こうした疑問を納得できる根拠により解消することは困難である。

第 1 主題の再現が主調上で行われないことは、形式的な不透明性をもたらすだけに留まらず、展開部における調経過の目指すべき方向性が失われることに繋がる。その結果、この展開部は、ソナタ形式の提示部及び再現部との有機的な関連性を喪失し、提示部と再現部との間の単なる介在物に過ぎないように思える。恐らく、当時 17～18 歳のショパンにとって、この展開部の目的は音楽的表現性よりも、調的流動性を実現させるための反復進行の習得にあったと推測される。

Ⅲ ピアノソナタ第 2 番 熟慮された構成美と表現性

先のピアノソナタ第 1 番第 1 楽章展開部のもう一つの特徴として、【V₂→I₆】の進行に代表されるように、常に和音の機能性を意識した和音進行と調的展開が行われていることを指摘できる。これに対して、ピアノソナタ第 1 番の完成から 10 年余り後の 1839 年に作曲されたピアノソナタ第 2 番の展開部（第 105～168 小節）では、機能と声に基づく和音進行は勿論、重要な役割を担っているが、多くの和音が機能的な関連や調的な制約なしに次の和音へと進行する点が大きく異なる。

譜例 5 は、提示部最終小節（第 104 小節）から展開部冒頭（第 105 小節）への和音進行であり、第 104 小節の〔 〕内の音符は、【Des: V₇】が異名同音的に【cis: V₇】に読み替えられることを意味する。この異名同音的転換により、第 104 小節の【Des: V₇】は【cis: IV₆】に進行し、後者をさらに【fis: I₆】に読み替えて展開部が開始される。⁶⁾ この箇所には、あまり機能的でない【V₇→IV₆】の進行が生じているが、これは【V₇→VI】の進行（それぞれ第 104・105 小節の〔 〕内の音符）における V₇の第 7 音（fis 音）が VI の第 5 音（e 音）への 2 度下行解決を中断した状態にあると考えられ、調性に影響を与えるものではない。しかし、次の譜例 6 には注目すべき変化が起きている。

譜例 5

Des:V₇ (cis: V₇) IV₆ (VI)
fis: I₆

譜例 6 は、展開部第 105～120 小節の 16 小節間の和声骨格を示す。譜例全体を俯瞰すると次のことが明らかになる。それは、第 108 小節と第 116 小節のそれぞれ第 2 拍の和音を除けば、隣接する和音間には必ず共通音があり、それが同一声部に保留されていること、さらに共通音以外の声部は、2 度進行または増 1 度進行により次の和音の構成音に到達することである。

譜例 6

105 106 107 108 109 110 111 112
fis: I - - G: V₅ V₅₁ I - -
113 114 115 116 117 118 119 120
A: VII - II V₅ V₅₁ I V₅₁ = III₃₁ fis: III₅₁ I₆ g: III₅₁ I₆
d: V

このことを一覽的に示したものが譜例 7 である。譜例中、第 115 小節と 116 小節の間に挿入された和音 (gis-h-d-fis) は、第 113・114 小節の和音 (gis-h-d) と第 115 小節の和音 (h-d-fis) の合成によって生じるものである。このことを前提に、譜例中の全音符（白抜き音符）の流れを追うと次のことが理解される。

譜例 7

- 1) 前述したように、第 105 小節の **【fis: I】** から第 120 小節の **【g: I₆】** まで、隣り合う和音は相互に共通音を保持しつつ、共通音以外の和音構成音は 2 度進行または増 1 度進行によって徐々に変化する。つまり、この箇所の和声は基本的に、シェーンベルクが指摘する Roving Harmony^⑥（以下「浮遊和声」と表記）の状況を示す。浮遊和声の特徴は調性が極めて断片的であるか、あるいは調性を決定できないことにある。第 105～107 小節の fis moll は主和音のみにとどまり、D→T 進行がないため fis moll は確定的ではなく、また、第 117 小節第 2 拍から第 120 小節についても、何らかの調を設定すること自体に積極的な意味はなく、調記号や和音記号はあくまで仮設的なものに過ぎない。
- 2) ただし譜例中、五線の下方に — で示した箇所において、G dur とその 2 度上の A dur で D→T 進行が行われる。ショパンはこれを強調するために、第 108 小節第 2 拍から第 109 小節にかけて、及び第 116 第 2 拍から第 117 小節にかけて V₇ の基本型（譜例中の黒く塗られた音符）から I の基本型へと完全 4 度上行する強進行のバスを用いる。つまり、このバス進行は、G dur と A dur の輪郭を浮き上がらせるような効果を有し、混沌とした浮遊和声における調性的なアクセントを形成する。さらに、この進行は譜例 8 における g moll から始まる反復進行の伏線ともなっている。

譜例 8 は展開部第 121～136 小節の 16 小節間の和声骨格であり、第 125～128 小節及び第 132～136 小節については、低音部譜表上に和音の根音進行を併記した。この部分は、第 121・122 小節の c moll 属音上の D→T 進行で開始され、最後は第 136 小節の **【g: V₂】** から第 137 小節（譜例 10）の **【g: I₆】** への D→T 進行により閉じられて、次の譜例 10 の部分へと受け渡される。

譜例 8 は旋律的な動向と和声的構造の双方の観点から、第 121～128 小節と第 129～136 小節のそれぞれ 8 小節に細分できる。譜例中、第 128 小節の括弧付きの和音 **【cis: V】** は楽曲には含まれないが、本来そこに想定される和音を示したものである。譜例 8 の特徴は次の点にある。

譜例 8

121 122 123 124 125 126 127 128

c: V₇ I VII VI V₂ - g: V₃⁴ V₇ a: V₃⁴ V₇ h: V₃⁴ V cis: VII₇ I₄⁶ [V]

D.P. —————

根音進行

129 130 131 132 133 134 135 136

cis: III₃₁⁶ } f: I₆
f: III₅₁

VII₃⁴ g: II₅⁶ VII₃⁴ a: V₅⁶ V₇ h: V₅⁶ V₇ cis: VII₇ V g: VII₅⁶ V₂

根音進行

1) 第 125～128 小節及び第 132～135 小節に含まれる和音の根音進行（譜例中の低音部譜表）は、a→d, h→e, cis→fis, dis→gis と完全 4 度上行する形を長 2 度ずつ上方に移動しながら繰り返すものである。ピアノソナタ第 1 番の場合、反復進行に典型的なこの根音進行に対して、特定の和音進行パターンが画一的に適用されていた（譜例 3・4 参照）。しかし、譜例 8 の状況は異なる。第 125～128 小節と第 132～135 小節の各 4 小節間の和声付けが互いに異なるだけではなく、各 4 小節の内部においても、同じパターンの連続的な適用が抑制されている。仮に、第 132～135 小節について同一の和音進行パターンを連続的に当てはめると譜例 9 のようになり、両者を比較すればショパンが慎重に和音進行の類型化を回避している状況が理解される。

譜例 9

g: V₅⁶ V₇ a: V₅⁶ V₇ h: V₅⁶ V₇ cis: V₅⁶ V₇

- 2) とりわけ興味深いことは、第 128 小節の【cis: VII₇ → I₄⁶】の進行は、次に V（譜例 8 第 128 小節の [] 内の黒塗り音符）を期待させるにもかかわらず、第 135 小節の【cis: V】までそれを留保していることである。このことは、和音進行の類型化の回避が、他の箇所との関連性も見据えて、いわば多層構造的に目論まれていることを意味し、ソナタ第 1 番における、あたかも機械で加工されたかのように規格化された和音進行と一線を画する。
- 3) 上記 1) と関連して、第 121～128 小節と第 129～136 小節は和声的にも、旋律的にも相応するが、単純な繰り返しとならないような彫琢が施されている。各調は何れも確定しないが、調性推移を仮に次のように表すことができる。

- A. 第 121～128 小節 c: →g: →a: →h: →cis:
 B. 第 129～136 小節 f: →g: →a: →h: →cis: →g:

上記 A・B を比較すると、A の開始調が c moll で、B の開始調が f moll であることの違いと、A・B ともに **【g:→a:→h:→cis:】** の調経過が共通であること、さらに B の最後の g moll は 3 度目の出現であることに気づく。つまり、A・B ともに cis moll に至る調経過は、3 度目の g moll の出現によって遺棄され、B の直後の第 137 小節（譜例 10）が **【g: I₆】** であることから、最終的に g moll を指向することが分かる。A と B における cis moll への進行は、本体の目的和音である第 137 小節 **【g: I₆】** への指向性を覆い隠すような作用があり、これによって **【g: I₆】** へ到達する時の効果が高められる。入り組んではいるが、調性移行に錯綜感はなく、ショパンの意図を明瞭に読み取ることができる。

- 4) 第 129 小節の cis moll から第 130 小節の f moll への移行において、増三和音の異名同音的転換が行われる。増三和音は既に第 117～120 小節で用いられており、この後、第 143・144 小節にも出現し、その独特な不協和の響きによって、展開部全体に統一感を与えている。

譜例 10 は、展開部第 137～152 小節の和声骨格であり、**【g: I₆】** から始まって **【b: V】** へと和音が変化する過程である。この譜例では、小節番号が付された譜表上に楽曲の和声骨格を示し、その下の小節線のない五線上に、その和声骨格のもとになったと推測されるプロトタイプ（原型）を示した。

第 137 小節の **【g: I₆】** からは、プロトタイプの反復進行によっても、第 151 小節の目的和音 **【g: VII = b: V】** に到達することができる。しかし、ショパンは g moll 上の典型的な和音進行 **【I₆→III, VII₆→II, VI₆→I, V₆→VII】** を避け、各和音の構成音を半音階的に変化させて譜例 11 の浮遊和声を導き出し、さらに各和音について基本的に 2 小節を割り当てて和音交代の速度を緩めるとともに、楽曲冒頭の 2 小節動機（第 1・2 小節、譜例 12 左）をバスに置いたのである（譜例 12 右）。

譜例 10

137 138 139 140 141 142 143 144

g: I₆ (I₄⁶) f:IV (IV₆) I₆ (I₄⁶) III₅₁ (III₃₁⁶)

g: I₆ III VII₆ II

(譜例 10 の続き)

譜例 11

譜例 12

第 143 小節における増三和音【f:III₅₁】は、譜例 8 の第 129 小節のように異名同音的転換を通じての転調のために置かれた和音ではなく、和音の構成音を徐々に変化させて目的の和音に至る浮遊和声の一環として使用されている（譜例 13）。ショパンは増三和音についても、画一的な用法を避けている。

譜例 13

【f: I₆】から【e: I₆】への移行は、両和音と共通音のある増三和音【f:III₅₁】の挿入によって滑らかに行われる。譜例中、点線の弧線は共通音を示す。

第 152 小節で浮遊和声は中止され、第 152 から第 153 小節への和音連結は、展開部の最終区分の開始を告げるかのように、ナポリの和音からドミナント和音への進行において生じる独特な移行感によって印象づけられる（譜例 14）。

譜例 14

第 152 小節の【b: V】を【e: II₁】に読み替え、第 153 小節の【Ces: I₆】を【e: V₆】に異名同音的転換で読み替えることにより、e moll におけるナポリの和音からドミナント和音への進行に一致する。

譜例 15 は、展開部末尾（第 153～168 小節）の和声骨格である。譜例 10 の第 151 小節

において、既に【b: V】に達しているが、そのまま第 161 小節から 8 小節間続く【b: V₇】に突入するのではなく、一旦 *Ces dur* に転じる。それは、第 161 小節において *b moll* のドミナント和音を再確認して、主題再現をより効果的に引き寄せるためである。展開部の最後に行われるこのような手法は、所定の道順を見失うことなく到着点を目前にした場合と、一度道に迷ってさまよい、ようやく到着点に至る道を発見した場合との違いに喩えられる。道を失った時の不安感は、所定の道順に復帰することによって払拭され、その時の安堵感がより大きな感動をもたらすのである。

譜例 15

153 154 155 156 157 158 159 160

Ces: I₆ - - - VII₃⁴ I₆ - - b: II₆¹ VII₇^V

161 162 163 164 165 166 167 168

V₇ - - - - - - -

ショパンは第 160 小節において【Ces: I₆】を【b: II₆¹】に、即ち「ナポリの六の和音」に読み替えることにより、【b: VII₇^V】を経て第 161 小節の【b: V₇】を導く。展開部冒頭から第 152 小節まで展開部の各区分に共通な要素として、独特な不協和の響きをもつ増三和音が用いられたが、それと対照させるかのように、第 152 小節以降はナポリの和音への読み替えが繰り返される。

ピアノソナタ第 2 番第 1 楽章における展開部の和声的状況は、第 1 番における調性の流動性だけが前面に押し出され、用いられる和音と展開部の各区分との関係や調的推移の方向性が等閑視される状況とは遙かに掛け離れたものであり、その細密な構成手法にショパンの創造性の深奥を見ることができる。

IV ピアノソナタ第 3 番 変奏原理の徹底

ピアノソナタ第 3 番は、第 2 番の完成からおおよそ 5 年後の 1844 年に作曲された。2 つのソナタの展開部を比較すると、5 年の隔たりが和声書法にさらなる変化を及ぼしていることに気づく。それは第 1 に、ソナタ第 2 番の展開部が再現部に向けた和声的発展と収斂の一連の過程として捉えられるのに対し、第 3 番の展開部には、めまぐるしい調性経過と動機的発展の連鎖が、ホモフォニックの安定した動きによって不意に断ち切られてしまうような特徴があり、それが展開部内部に鮮明な対照性をもたらしていること、第 2 に、ソナタ第 2 番の展開部が和声的にも旋律的にも 8 小節または 16 小節に区切られて推移する

のに対し、第3番の展開部は、その小節区分が不規則で、明瞭に分節できないことである。ソナタ第3番の展開部の和声手法を的確に把握するには、この2点を考慮する必要がある。

譜例16は、提示部から展開部への移行部分の和声骨格を示す。提示部最後のD durは主調h mollの対立調として確立されたものであり、反復記号の2番括弧における【D:VI】が【fis:IV】に読み替えられ、特徴的な【IV→I】のサブドミナントからトニックへの進行（以下「S→T進行」と表記）により展開部の開始調fis mollを導く。

譜例 16

91 92

D:V₇ VI_{6/5} VI I V₆

fis:IV

譜例17は展開部第92～115小節の和声骨格である。ピアノソナタ第2番と比較して第3番の展開部冒頭には、より多くの調が出現し、調性は極めて不安定に推移する。特に、和音記号が付されていない第105～107小節は完全な浮遊和声であり、各和音が急速に移り変わるため断片的な調性すら認められない。恐らく、この部分の和声表現上の目的は、調性を絶えず変化させること、あるいは調性を認識できない状況を作り出すことによって、聴き手の不安感を高め、調的安定を求める心理に働きかけることにあると推測される。譜例から、さらに次のことが明らかになる。

譜例 17

92 93 94 95 96 97

fis:V₆ V₇ II_{6/5} VII₇ - h:II₇ II₂ V₅ - V₂ I₆ V₆ I IV₆

98 99 100 101 102 103 104

I₆ I I₆ V₆ I I₆ V₇ V₃ I₆ VII₇ V₃ V₇ - V_{7/5}

fis:IV cis:IV F:VII_{6/5}

105 106 107 108

105-107小節は、完全な浮遊和声のため和音記号を示すことができない。c:II₃⁴ V V₂ I₆ V₆ I IV₆

(譜例 17 の続き)

109 110 111

I_6 } V_7 I I_6 } V_3^4 I_6 } VII_5^6 - } I_6 V_5^6 I VII_3^4 } I_6 VII_3^4 } IV_6 I_4^6 V_2

$g:IV_6$ $d:IV_6$ $ges:VII_3^4$ $Ces:VII_3^4$ $as:VII_3^4$

112 113 114 115

$As: I_6$ VII_3^4 } I_6 V_6 I VII_3^4 } I_6 V_2 } I_6 } I_4^6 V_2 $C: I_6$ } V_2 I_6 } V_6 VII_6 V_7

$b:VII_3^4$ $Es:VII_3^4$ $f:V_2$ $c:IV_6$ $b:II_6^{\flat}$ $Des:VI_6$

- 1) 譜例中、第 97・108・110・112 小節の五線上方の括弧「」は、第 1 主題に含まれる 5 つの 8 分音符からなる動機 (第 2 小節) が出現する箇所を示す。これらの箇所では、それぞれ h moll, c moll, ges moll, b moll の D→T 進行が明確であるが、和音の種類や構成音、あるいはバスに変化を与えることで全部が同じ和声付けにならないように、また、これら 4 つの短調の出現の順序が特定の調関係に基づかないように意図されたと考えられる。
- 2) 転調方法は一様ではなく、第 95 小節の半音階的転調【fis: VII₇→h: II₇】の後、第 98・99 小節のように、先行調の主和音を後続調の下属和音に読み替える転調と、第 102 小節のように、減七の和音の異名同音的転換による転調とが混在し、さらにその中に浮遊和声を組み込まれている。読み替えた和音から直後の和音への進行については、第 98・99 小節の S→T 進行【IV→I】、第 109 小節の S→D 進行【IV→V₇】、第 110・112 小節の D→T 進行【VII₇→I】等があり、その配列に特段の規則性はないが、緩やかな使い分けが行われているように思える。また、第 115 小節からの調的安定を予告するかのよう、第 113 小節まで続いた【先行調の I の和音→後続調の IV の和音】の読み替えによる転調パターンは、第 114 小節で【先行調 I₆→後続調 II₆[♭]】と【先行調 I₆→後続調 VI₆】に変化する。
- 3) 第 114 小節の Des dur に至るまで、調経過における長調の占める部分が少ない。第 102～104 小節の F dur では主和音が出現せず、Ces dur (第 110～111 小節)、As dur (第 112 小節)、Es dur (第 112～113 小節)、C dur (第 114 小節) では、主和音の使用は一回限りである。長調を阻止するかのよう、短調へ傾斜した和声的動向は、次の譜例 18 との間に強いコントラストを形成する。

譜例 18 は展開部第 116～136 小節の和声骨格であり、旋律的な動向と重ね合わせると、この部分は、第 116～122 小節、第 123～130 小節、第 131～136 小節の 3 つに細分することも可能である。ただし、ソナタ第 2 番と異なり、その小節構造は不規則である。譜例 17 の短調が優勢な動きに対して、譜例 18 の最初の 2 つの区分では、ドミナント・ペダル上

で D→T 進行が何度も繰り返されて Des dur と Es dur が確立される。3 つ目の区分では、再び不安定な調の動きとなるが、まもなく H dur に帰着しようとする。特に、最初の 2 つの区分では第 2 主題第 2 (譜例 19) が再出し、長調に基づく調性の安定と、主題に基づく旋律的な安定とが相まって、譜例 17 との間に先鋭な対照性を浮かび上がらせる。

譜例 18

116 117 118 119 120 121
Des:V₇ I V₇ I V₇ I - V₇ I V₇ I V₇ I - I
D.P.

122 123 124 125 126 127
I₆ I VII₃ II₅ V₇ I V₇ I V₂ V₉ I - V₇ I - V₇ -
Es: II₃ D.P.

128 129 130 131 132
(Es:V₇) V₂ V₃ V₅ Ges:V₇ Es:V₇ C:VII₂ V₇ I₆ c:VII₅ I₆ b:VII₇ I cis:VII₃

133 134 135 136
I₆ II₃ V₆ I II₆ I₆ VII₇ I VII₃ I₆ V₆ I VI₆ IV V I VI₆ II₆ V₇
H: II₆ gis: I₆ E: I₆

譜例 19 (Des dur の部分)

この展開部における主題再出は、一般に擬似再現⁽⁷⁾と呼ばれるものに近い。ショパンはそれを第 1 主題や第 2 主題第 1 に対してではなく、第 2 主題第 2 に対して用いることにより、そこに登場しなかった第 2 主題第 1 (第 149～164 小節) への強い回帰欲求を導き出している。

譜例 20 は展開部第 137～148 小節の和声骨格を示し、第 137 小節の H dur から第 141

小節の h moll への移行に際して調の揺らぎが少なくなっていること、また主調の h moll へ帰還していることから、この部分が主題再現に向けた準備的役割を担うことが理解される。ただし、ピアノソナタ第 2 番と同様に、第 3 番においても、第 1 主題の再現は行われず、第 2 主題第 1 が主調の同主調である H dur で出現することにより再現部（第 149 小節以降）が開始される。譜例 18 の第 130 小節以降と譜例 20 全体の和声的特徴は次の点にある。

譜例 20

- 1) 再現部における H dur 上の第 2 主題第 1 の出現の効果を高めるために、通例、展開部では H dur の使用を控えるのが原則である。しかし、実際には第 133・134 小節（譜例 18）及び第 137～140 小節（譜例 20）において H dur が確定される。⁽⁸⁾ただし、前者の H dur は第 135・136 小節の gis moll と E dur によって、後者は第 141 小節の D dur と fis moll によってその継続が中止され、最終的に h moll に導かれる。H dur の台頭を押し止め、h moll での再現を促すかのような調の動きは、意外性と対照性によって、再現部における H dur 出現の効果を高める。
- 2) 上記 1) と関連して、第 129・130 小節のドミナント和音の連続使用【Es:V₅^o→Ges:V₇→Es:V₇→C:VII₂^o】による一時的な調性喪失と、それに続く第 131・132 小節の C dur, c moll, b moll, cis moll における各 1 回の D→T 進行を経た後に、第 133 小節において、ようやく H dur に到達する和声の動きには、H dur の到来を遅延しようとするショパンの意図が認められる。それは、h 音と半音または全音離れた音を主音とする 4 つの調（ほとんどが短調）へ、間違っただけのように瞬間的かつ連続的に転じることによって、目的の H dur を引き立てようとするものである。

ピアノソナタ第 3 番の展開部を一瞥しただけでは、ほとんど和声的な計画性がなく、展開部中程での第 2 主題第 2 の擬似再現と、第 2 主題第 1 及び第 2 の H dur 上での真正再現 (Echte Reprise) を唯一の方向性として、それ以外は自由に組成されているように見える。そのような概観を呈する原因は、主に次の 2 点にある。

- 1) この展開部には、和声的発展と旋律的発展とが不可分に組織されている部分が多い。

換言すれば、その部分は和声的着想が中心に据えられ、そこに各動機が継時的に順序よく当てはめられていくような形態ではなく、各声部がポリフォニー音楽的に、独自の旋律的發展を維持しながらも、垂直的に結び付いて和声を形成するような形態である。

- 2) 和声的にも旋律的にも単純な反復が避けられ、徹底した変奏が行われている。このため、ピアノソナタ第 1 番のように、各調で【V₂→I₆】を繰り返すだけの単調な和音進行は言うに及ばず、もはや一般的に反復進行と呼べるものが存在しない。

これまで述べてきたように、ピアノソナタ第 3 番第 1 楽章の展開部におけるショパンの和声的着想は、ピアノソナタ第 1 番・第 2 番との比較を踏まえた観察によって、ほぼ汲み取ることができる。それを困難にしているものがあるとなれば、上述の 2 点を特徴とする展開部の書式である。しかし、ショパンの独創性はまさにその点にある。

V ショパンが到達した和声手法

ピアノソナタ第 1 番には、師のエルスネルのもとでの習作的な側面が多分に認められ、展開部の和声は構成的に十分に練られていない。その根拠として、第 1 に、画一的な反復進行が広範囲に適用され、微妙な陰影の表出を妨げていること、第 2 に、これと関連して和声的な展開の大部分を反復進行が占めており、他の展開方法との差別化や連携がほとんど認められないこと、第 3 に、同一調や同一和音があまりに頻繁に出現することから、転調進行に明確な計画性が認められず、そのため主題再現へと向かうべき展開部の役割と意義が判然としないことを列挙できる。こうした事実を突き詰めれば、ソナタ第 1 番の展開部は、反復進行に基づく調性の流動性のみに目が向けられ、肝心の表現性はほとんど顧みられていない。

ピアノソナタ第 2 番の展開部は、ピアノソナタ第 1 番の作曲から 10 年余りの間に、ショパンがどれほど豊かな収穫を達成したかを物語る。差別化された和声書法に基づき、各区分が 8 小節または 16 小節で整然と配列されていること、共通の和声的要素によって展開部の各区分が関連付けられていること、一つの和音や一つの調が占める長さを調整し、緩急をつけた和声的發展と収斂が行われていること等、何れもショパンの豊かな創造性を告げるものである。

しかし、ピアノソナタ第 3 番については、少なからず否定的な見解がある。P. グールドは、第 1 楽章について「ひとりの作曲家がこれから二十五年間に、二十五曲のソナタに用いるのにも十分な素材がぎっしり詰まっている。」⁽⁹⁾と述べ、また J. ハネカーは、とりわけ展開部について「南国的ともいえる無秩序さと豊穡さ」⁽¹⁰⁾と形容する。確かに、第 3 番の展開部には、第 2 番のような整然とした均整感は備わっていない。しかし、ショパンの 3 つのピアノソナタの展開部における和声書式がどのように推移してきたかを熟視すれば、恐らく次のように反論できるだろう。「グールドやハネカーの指摘は、ショパンがピアノソナタ第 2 番第 1 楽章展開部で示した方向性を突き進めた結果ではないか。仮に、第 3 番の

展開部の構成が無秩序であるように概観されたとしても、そこにショパンの創意工夫の本質があるのではないか。」

ピアノソナタ第 2 番第 1 楽章展開部のさらなる特徴として、反復進行だけに頼らない様々な和声的展開手法、同一の根音進行に対する異なる和声付けと、その細部における和音の微細な変化（譜例 8）、反復進行の原型を半音階的に変容させた和音進行（譜例 10）について既に指摘した。これらの特徴はピアノソナタ第 1 番の類型化された反復進行を、ショパンがどのように進展させたのかを如実に示している。ショパンはこの方向性を、ピアノソナタ第 3 番第 1 楽章の展開部でさらに押し進めた。そのことは、第 1 主題に含まれる 5 つの 8 分音符からなる動機が 4 回にわたって出現する箇所（譜例 17）において、同一の和声付けが累積しないように配慮し、また、第 2 主題第 2 が Des dur と Es dur で登場するに際して、調を移しただけの繰り返しとならないように、旋律・リズム・和声を変化させたことに留まるものではない。それは変奏の理念を究極にまで敷衍した結果、反復進行自体を回避したことであり、同時に、明瞭な小節構造を維持できないほどにポリフォニックな書式を導入したことにある。そのことを通じてショパンは、展開部におけるホモフォニックな部分との対比をいっそう鮮明なものとし、時に激しく、時に繊細な感情を巧みに表出したのである。

注 ① J. ハネカー（1857-1921 年、アメリカの文学・音楽・演劇評論家）は、ピアノソナタ第 1 番の作曲年を 1827 年と推測する（James Huneker, *Chopin: the Man and His Music*, Dover Publications, Inc., New York, 1966, p.166）。また、H. ウェーンストックも同年の作と推定し、若いショパンは「師のエルスネルのもとで完成させた作品、またはエルスネルから学んだことに基づいて完成させた作品に限って出版したと確信する。」と述べる（Herbert Weinstock, *Chopin: the Man and His Music*, Alfred A. Knopf, New York, 1949, p.15, 180）。

ショパンは、師のエルスネルに献呈したピアノソナタ第 1 番についても出版を望んだが、ウィーンの出版業者ハスリンガー（Haslinger）は、その当時乗り気でなく、1841 年になってようやくショパンに試し刷りを送付して校正を依頼したが、気分を害したショパンはその依頼を無視した。（Cf. Chopin's letter to Juljan Fontana dated 13 Sept. 1841. Frédéric Chopin, *Chopin's Letters: collected by Henryk Opieński*, translated by E. L. Voynich, Dover Publications, Inc, New York, 1988, p.237; and H. Weinstock, op. cit., p.180）結局、このソナタはショパンの死後 1851 年に正式に出版された。

② 注①参照。

③ Ibid., p. 166

④ 本稿における和声骨格を示す譜例と、和音記号は次の点に基づいて作成した。

1. 楽譜及び小節番号はエキエル版に典拠した。
2. 原則として、譜例中の各和音の最下声部は原曲のバスに一致する。

3. () 付きの音符は、楽曲において省略されている音を示す。
 4. $\{$ で括られた上下 2 段の和音記号は、転調における和音の読み替えを示す。
すなわち、同一和音に対して、直前の調における和音記号を上段に、次に転調する調の記号（例えば、C: は C dur、c: は moll を意味する）とその調の和音記号を下段に記載した。
 5. 譜例中のタイは、同一和音の継続を強調する場合に用いた。
 6. 本稿の和音記号は『明解 和声法』の上・下巻（植野正敏 他共著、音楽之友社、2006 年）の方式による。同書下巻 214・215 頁に、東京藝術大学の和声テキストで考案された和音記号との対照表が収録されている。
 7. 和音記号の下に添えられた記号「D.P.」は、ドミナント・ペダルを表す。
 8. ソナタ形式の展開部は調性の流動性に重点が置かれるため、調の判別が困難であったり、調の表示に積極的な意味がなかったりする場合が多く、分析者によっても見解が異なる。本稿は、異名同音的転換を前提とする場合も含めて、ショパンの和声的着想をできる限りの確に和音記号として示すことに留意した。
- (5) 【Des: V₇】に含まれる f 音は、本来 2 度下行して V₇ の第 5 音 (es 音) に解決する非和声音である。所定の f 音→es 音の解決を行えば、【cis: V₇】への異名同音的転換は容易いが、ショパンは敢えて f 音を下行させずに、増 1 度上方の fis 音、即ち【cis: V₇】の第 7 音に上行させる。この処理の仕方には、ショパンの豊かな創意の片鱗が示されている。
- (6) Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, Faber and Faber, London, 1954, p.3 and pp.164 f. 邦訳書『和声法』上田 昭 訳、音楽之友社、1968 年、第 11 頁及び 185 頁。なお、同書は *Roving Harmony* を「揺れ動く和声」と訳している。*Roving Harmony* についての詳細は、大阪音楽大学研究紀要第 51 号（2013 年 3 月 1 日発行）に掲載の拙稿「ロマン派音楽における非機能的和声の役割」を参照。
- (7) Scheinreprise (独)、False Recapitulation (英)。再現部における主調での真正再現 [Echte Reprise (独)、Real Recapitulation (英)] に先立ち、展開部において主調以外の調で主題または主題の冒頭を登場させる見せ掛けの再現をいう。ハイドン交響曲第 102 番、モーツァルト交響曲第 41 番、ベートーヴェン交響曲第 3 番の各第 1 楽章などの例がある。なお、稀ではあるが、シューマンのピアノソナタ第 2 番ト短調第 1 楽章のように主調上で擬似再現が行われることもある。
- (8) H. ライヒテントリットが、再現部の開始を第 135 小節とするのは、恐らくこの点を踏まえてのことと思われる (Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopinschen Klavierwerke Band 2*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1922, S. 253)。しかし、そこには第 1 主題が回帰しないこと、また、第 2 主題の再現を準備するための長いドミナント・ペダルが、その先の第 142～148 小節に出現することから妥当な解釈とは考え難い。また、ライヒテントリットは、ピアノソナタ第 2 番第 1 楽章の再現部に

については B dur 上での第 2 主題から始まるとするにもかかわらず、ソナタ第 3 番については異なる見解を採る理由について明らかにしていない。

- (9) Peter Gould, "Concertos and Sonatas," in *Frédéric Chopin: Profiles of the Man and the Musician*, ed. Alan Walker, Barrie and Rockliff, London, 1966, p.161. この箇所の訳は、アラン・ウオーカー編 和田亘訳『ショパン その人間と音楽』白水社 1968 年、第 216 頁に従った。
- (10) James Huneker, op. cit., p.169. 引用箇所の訳は筆者。

大阪音楽大学大学院音楽研究科
修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目
修士論文の題目
修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目
(2012 年度)

修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目

1. 作曲専攻(作曲) 八木 弓弦
(演奏曲名)
木管楽器と弦楽器と打楽器のための「二つの音楽」

(論文名) 日本の伝統音楽が現代音楽に与えた影響
2. 作曲専攻(作曲) 高木 日向子
(演奏曲目)
L'instant continue

(論文名) 音楽における色彩的表現

修士論文の題目

3. 作曲専攻(音楽学) 山中 直
(論文名) 伊福部昭《交響的音画 釧路湿原》
—— 映像と音楽の諸相
4. 作曲専攻(音楽学) 山村 磨喜子
(論文名) 日本のフラメンコ受容
—— 明治期から昭和初期における先駆者たちの活動

修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目

5. 声楽専攻(オペラ) 中原 美幸
(演奏曲名)
Giacomo Puccini ジャコモ・プッチーニ
《Manon Lescaut》より
(論文名) プッチーニのオペラにおける主人公の死 ～Manon Lescaut を中心に～

6. 声楽専攻(オペラ) 林 佑子
 (演奏曲名)
 Giacomo Puccini ジャコモ・プッチーニ
 《Tosca》より
 (論文名) プッチーニ「トスカ」におけるトスカの女性像
7. 器楽専攻(ピアノ) 石股 あかり
 (演奏曲名)
 Ludwig van Beethoven ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン
 <水車小屋の娘>より
 二重唱「うつろな心 Nel cor più non mi sento」による6つの変奏曲 ト長調 WoO.70
 ピアノ・ソナタ 第12番 変イ長調 op.26
 創作主題による15の変奏曲とフーガ 変ホ長調(英雄変奏曲) op.35
 (論文名) ベートーヴェンにおける変奏曲の可能性
 ～15の変奏曲とフーガ(エロイカ変奏曲)を中心に～
8. 器楽専攻(ピアノ) 太田 麻美
 (演奏曲名)
 Frédéric François Chopin フレデリック・フランソワ・ショパン
 夜想曲 嬰ハ短調 op.27-1
 変ニ長調 op.27-2
 ピアノ・ソナタ 第3番 ロ短調 op.58
 (論文名) ショパンのピアノ作品における多面性 —ピアノソナタ 第3番 作品58を中心に—
9. 器楽専攻(ピアノ) 大西 康世
 (演奏曲名)
 Frédéric François Chopin フレデリック・フランソワ・ショパン
 24の前奏曲 op.28
 (論文名) ショパン『24の前奏曲 作品28』における特異性 ～作品の背景を成すもの～
10. 器楽専攻(ピアノ) 林 ゆかり
 (演奏曲名)
 Robert Alexander Schumann ロベルト・アレクサンダー・シューマン
 蝶々 op.2
 謝肉祭 op.9
 (論文名) 文学とシューマンのピアノ音楽 —「仮面」の必然性についての一考察—

11. 器楽専攻(管弦打) 農頭 奈緒

(演奏曲名)

Ludwig van Beethoven ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン
ヴァイオリン・ソナタ 第9番 イ長調「クロイツェル」 op.47

(論文名) L.v.ベートーヴェン作曲

ヴァイオリン・ソナタ第9番イ長調「クロイツェル」作品47についての一考察

12. 器楽専攻(管弦打) 丹澤 加奈子

(演奏曲名)

Johann Sebastian Bach ヨハン・ゼバスティアン・バッハ
ヴァイオラ・ダ・ガンバ ソナタ 第2番 ニ長調

Nino Rota ニーノ・ロータ
コントラバスとピアノのためのディヴェルティメント・コンチェルタンテ

(論文名) コントラバスの調弦法の変遷に関する考察

[作曲者名、演奏曲名は修士演奏会のプログラムに基づく。また、論文名は本人記載の題目届に拠る。]

2013年度 研究助成報告

研究助成

特別研究(芸術分野)

実施日順

- ・久保洋子 能楽と現代音楽 未来の音風景① [舞囃子とコンテンポラリーダンス]
(2013年6月11日(火)19:00 兵庫県立芸術文化センター 小ホール)
2013年7月29日 報告書提出
- ・青柳いづみこ ~至福のデュオ~青柳いづみこ+クリストフ・ジョヴァニネッティ
(2013年9月20日(金)19:00 浜離宮朝日ホール)
2013年11月16日 報告書提出
- ・里井宏次 里井宏次&ザ・タロー・シンガーズ 第15回東京定期演奏会
「運命・自由そして神」
(2013年10月14日(月・祝)17:30 東京文化会館小ホール)
2013年11月11日 報告書提出
- ・油井美加子 油井美加子 ピアノリサイタル
(2013年11月6日(水)19:00 兵庫県立芸術文化センター 小ホール)
2014年1月6日 報告書提出
- ・土井 緑 土井 緑 ピアノリサイタル —ワーグナー生誕200年記念—
(2013年11月27日(水)19:00 ザ・フェニックス・ホール)
2014年2月13日 報告書提出
- ・木村綾子 木村綾子 ピアノリサイタル
(2013年12月6日(金)18:30 宝塚ベガ・ホール)
2013年12月19日 報告書提出
- ・藤井快哉 藤井快哉 ピアノリサイタル
(2013年12月11日(水)19:00 ザ・フェニックス・ホール)
2014年2月3日 報告書提出
- ・鳥居知行 鳥居知行 ピアノリサイタル
(2013年12月19日(木)19:00 兵庫県立芸術文化センター 小ホール)
2014年2月13日 報告書提出

研究成果出版

出版日順

- ・本田耕一 「クラリネットオーケストラの世界 Vol.2」(CD)
(2014年3月刊行予定)
2014年3月 報告書提出予定
- ・和泉耕二、駒井肇、熊谷美紀 共編著
「ソルフェージュ 視唱曲集 第3巻—応用編」(書籍)
(2014年3月刊行予定)
2014年3月 報告書提出予定

執筆者一覧（掲載順）

西村 理（音楽学） 中山喜満（外国語）
中川 亜紀子（外国語） 中山明子（外国語）
永田孝信（作曲）

研究委員会構成員（五十音順）

竹田和子 *永田孝信
長山慶子 西村 理
福榮宏之 藤本敦夫
水谷雅男 米山 信

*印は編集代表

研究紀要 第五十二号

2014年3月1日 発行
(2014年3月31日 WEB公開)

編集 研究委員会

発行

大阪音楽大学
大阪音楽大学短期大学部
〒561-8555
大阪府豊中市庄内幸町1丁目1番8号
電話 06-6334-2136
URL : <http://www.daion.ac.jp/>

ISSN 0286-2670

BULLETIN
OF
OSAKA COLLEGE OF MUSIC

Vol.LII

2013

Contents

Summaries (1)

Articles

From *Goin' Home* to *Ieji*: The Role of Records and Radio Broadcast
..... Osamu NISHIMURA (6)

Topography in Truman Capote's *The Grass Harp*: Dolly Talbo as a Stranger
..... Yoshimitsu NAKAYAMA (31)

Notes

Zum DaF-Unterricht mit dem Thema „Atomkraft“ anhand des Beispiels *Die Wolke* (2006)
..... Akiko NAKAGAWA (43)

Comunità rurali e “neo-signoria”
Spunti per le ricerche sul rapporto città-campagna di Siena nei secoli XIII-XIV
..... Akiko NAKAYAMA (55)

Chopin's Harmonic Plans and Innovations for the Development Sections
of the First Movements in the Three Piano Sonatas
..... Takanobu NAGATA (74)

Published by
Osaka College of Music
Osaka Junior College of Music
Osaka
JAPAN