

女性と音楽研究フォーラム 会報 第2号

Bulletin of Women & Music Study Forum Vol. 2 (Oct. 2002)

目次

2001年度第5回例会発表要旨(早崎えりな)	2
2001年度第6回例会発表要旨(玉川裕子)	4
2001年度第7回例会発表要旨(谷戸基岩)	6
2002年度第1回例会発表要旨(玉川裕子)	8
2001年度第2回例会発表要旨(小林緑)	10
国際音楽女性連盟 IAWM のこと(西阪多恵子)	12
コンサート情報	13
女性と音楽研究フォーラム規約	15
ニュース etc.	16

パリにて 日仏女性作曲家作品コンサート開催

2003年3月28日(金)
会場: パリ日本文化会館

<作曲家>

松島彝/外山道子/吉田隆子/渡鏡子/金井喜久子/タイユフェール

<演奏者>

奈良ゆみ(ソプラノ)/小林美恵(ヴァイオリン)/花岡千春(ピアノ)

■企画: 小林 緑 ■プレ・レクチャー: 辻 浩美
■主催: 女性と音楽研究フォーラム

⇒詳細は、「コンサート情報」p. 14 へ

2001年度第5回例会 発表要旨

日時：2001. 12. 16 (日) 10:00~12:00
会場：中野区勤労福祉会館

偉大なる弟の名の影に

フリードリヒ大王 (1712 - 1786/戴冠1740) の姉
ヴィルヘルミーネ・フォン・パイロイト辺境伯夫人
(1709-1758)

早崎えりな (はやさき えりな)

1. サンスーシ宮殿のフルート演奏会

19世紀ベルリンの画家アードルフ・メンツェルの作品に、有名なサロン・コンサートの絵がある。ロココ風の室内、シャンデリアと蝋燭の炎に明るく顔を照らされて、宮廷衣装をまとった男性がフルートを吹いている。プロイセンのフリードリヒ大王である。彼の音楽好きは有名な話。王の右側には、お抱えチェンバロ奏者フィリップ・エマニュエル・バッハと、宮廷ヴァイオリニストのフランツ・ベンダを含む5人のアンサンブル、さらには、音楽に耳を傾ける宮廷作曲家でフルート奏者のヨアヒム・クヴァンツが描かれている。

そして王のすぐ左手、王の演奏を愛情たっぷりの眼差しで見守るのが、「最愛の姉」ヴィルヘルミーネである。音楽をこよなく愛し、嫁ぎ先のパイロイトで自らオペラ上演を監督し、台本執筆や作曲を手がけ、オペラ劇場まで建ててしまう。フランスの哲学者ヴォルテールと親交をもつほどに教養があり、女嫌いでも高いフリードリヒ大王がこの世でただひとり尊敬し愛した女性である。そのためフリードリヒの伝記にはかならず登場するものの、音楽史も含めて歴史が、彼女自身について語ることはほとんどない。

絵の表題は『サンスーシ宮殿のフルート演奏会』。1750年9月、辺境伯夫人となったヴィルヘルミーネが弟のサンスーシ宮殿を訪問し、しばし滞在したときの様子である。

2. ヴィルヘルミーネの生涯

1709年7月3日ヴィルヘルミーネは、プロイセンの王フリードリヒ・ヴィルヘルム1世 (1688-1740) とハノーファー宮廷出身のゾフィー・ドロテア

(1687-1757) の長女として生まれる。彼女の前半生は、自身が1740年代に記した『回想録』にうかがい知ることができる。『回想録』によれば、「兵隊王」と呼ばれた父は芸術や学問に興味を示さず、質素と軍隊的な規律を尊び、ハプスブルク帝国に傾倒する。これに対して母はフランス風の宮廷文化を愛し、イギリス王室との血縁関係 (父親はジョージ1世) からイギリスとの関係を深めることに執着していた。この両親の確執に由来する派閥の対立から不信感や陰謀の渦巻くプロイセンの宮廷で、ヴィルヘルミーネは政略結婚の駒に過ぎなかった。そんななかで唯一、彼女の心の支えとなったのは音楽であった。音楽を通して彼女は、王家の後継ぎとしての重圧に耐える3歳年下のフリードリヒと固い絆で結ばれる。姉はリュート、弟はフルートで精神のバランスを保っていたのである。

1731年、彼女とパイロイト辺境伯のひとり息子 (彼の名もフリードリヒ/1711-1763) との結婚が決まる。当然のことながら、これは政治上の駆け引きのすえの王による強引な決定だったが、嫁ぎ先のパイロイトは、財政、文化ともに貧しい地方の宮廷に過ぎず、ヴィルヘルミーネの新婚生活は不満と退屈でスタートする。

転機が訪れるのは1737年の終わりのことである。辺境伯が亡くなって政務を担当することになった夫から、彼女はその音楽好きを買われて、宮廷内で行われるオペラ上演の監督を一任されたのだ。宮廷内の音楽を彼女は、自分の思いのまま操ることができるようになったのである。カストラートを含むイタリア人の歌手と音楽家を雇い入れ、楽団を充実させる。弟フリードリヒの宮廷楽長カール・ハインリヒ・グラウン、ドレスデンの宮廷楽長ヨーハン・アドルフ・ハッセのイタリア・オペラを積極的に取り上げる。素朴なドイツ語のジグシュピールの上演しかなかったパイロイトに、彼女はイタリアの風を吹きこんだのである。さらに、このころ彼女は本格的に作曲の勉強を始める。宮廷楽長ヨーハン・ファイファーが彼女の師となり、先の絵に登場するフランツ・ベンダもパイロイト訪問の折には作曲の手ほどきをする。こうして、現在入手可能なCDにも収められている一楽章形式の『チェンバロ協奏曲』やオペラ『アルゲノーレ』などが書かれ、作曲家ヴィルヘルミーネが誕生するのである。

3. オペラ『アルゲノーレ』

オペラ台本はいくつも残しているが、作曲に関しては、三幕のオペラ・セリア『アルゲノーレ』が彼女の

唯一のオペラである。物語は古代ローマを舞台に、王アルゲノーレの娘パルミーダの結婚をめぐる展開される。王の娘に対する結婚の強要、結婚を妨げる陰謀、娘とその恋人（行方不明の実の兄）の死、さらに幾多の人びとの死、そして幕切れは、計らずも実の息子を死に追いやった王の自殺。イタリア語の台本こそ、バイロイトの宮廷歌手ジョヴァンニ・アンドレア・ガレットティの作であるが、物語自体はヴィルヘルミーネの手になる。そのせいか、物語の随所に彼女自身の人生が見え隠れする。

そして彼女が全曲作曲した音楽は、各場面それぞれアリアとレチタティーヴォ1曲によって構成され、アリアは全曲がダ・カーポ・アリアの形式をとっている。登場人物の心情をうたうこれらのアリアは朗々と流れ、総じて穏やか、かつ雅びである。したがって現代的な感覚で聴くと、音楽からは、とてもこれだけの不幸で陰惨な物語を想像できない。しかし、この控えめな感情表出こそ、当時流行のギャラントな様式だったのである。

『アルゲノーレ』は1740年、夫の誕生日の祝いに上演される。現存するプログラムには、祝賀の席にはふさわしからぬ悲劇であると、台本作家ガレットティが謝罪の辞を掲げている。ちなみに、ヴィルヘルミーネ没後200年の1958年にこの作品の再演が計画されたが、内容の悲慘さゆえに、戦争の傷跡いまだ生々しいドイツでの上演を取りやめたという経緯がある。したがって、初演以来はじめての再演は1993年、ヴィルヘルミーネがその創立に貢献したニュルンベルク・エアランゲン大学の創立250周年においてであった。また2001年には、プロイセン王国成立300年の記念行事の枠内での上演も行われている。

4. バイロイトのオペラ劇場

バイロイトの旧市街に、現存するドイツ最古のバロック・オペラ劇場といわれる「辺境伯のオペラ劇場」がある。劇場に一步足を踏み入れると、内部はまさにロココ調、金彩をふんだんに使った彫刻や模様がほどこされ、小規模ながらも豪華絢爛このうえない。これが、建設計画の一切をヴィルヘルミーネが監督指揮したオペラ劇場である。外観設計はフランス人建築家ジョゼフ・サン・ピエールが担当、舞台と劇場内部の設計を、当代きつてのオペラ舞台設計家ガリ・ビビエーナが手掛けた。こけら落としは1748年、彼女の一人娘フリードリケの結婚祝賀に際して、ハッセの作品『ア

ルタセルセ』と『エツィオ』によって行われた。それは、ヴィルヘルミーネの音楽人生のなかでもっとも華やかな瞬間であった。と同時に、バイロイトにオペラの伝統の最初の花が開いた瞬間でもあった。ヴァーグナーに先立つことおよそ150年、その伝統を芽吹かせたのは彼女だったのである。

バイロイトの街を歩くと、いたるところで彼女の趣向に遭遇する。オペラ劇場に城館、庭園……。音楽祭のない季節、バイロイトはヴァーグナーの街というより、ヴィルヘルミーネの街である。その彼女はいま、オペラ劇場の正面に立つ「城館教会」に眠っている。

(非会員・日本女子大学非常勤講師・音楽学)

【参考文献】

- Weber-Kellermann, Ingeborg (Neu Hrsg.) . *Wilhelmine von Bayreuth ; Wilhelmine von Bayreuth. Eine preußische Königstochter ; Die Memoiren*, aus dem Französischen von Annette Kolb (Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1990) (insel taschenbuch 1280)
- Bauer, Hans-Joachim . *Rokoko-Oper in Bayreuth „Argenore“ der Markgräfin Wilhelmine* (Laaber, Laaber-Verlag, 1983)
- Bauer, Hans-Joachim. *Barockoper in Bayreuth* (Laaber, Laaber-Verlag, 1982)
- Krückmann, Peter O . *Paradies des Rokoko : Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine* (München und New York, Prestel-Verlag, 1998)
- 早崎えりな「プロイセンの宮廷からバイロイトの宮廷へーバロックの女性作曲家 バイロイト辺境伯夫人ヴィルヘルミーネの『回想録』」『十八世紀ドイツ文学研究』2000年冬第6号(十八世紀ドイツ文学研究会編) 所収

【CD】

- Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth im Markgräfischen Opernhaus Bayreuth
発売番号：CB12005
- Bayreuther Hof Musique, Musik aus der Zeit Wilhelmines Musentempel 1734-1764 (Salto Records International)
発売番号：SAL7009

【楽譜】

- Wilhelmine von Bayreuth: *Argenore*. Hrsg. von Wolfgang Hirschmann. (Mainz, Schott Musik International, 1996)

2001年度第6回例会 発表要旨

日時：2002. 1. 20 (日) 9:30~12:00

会場：中野区勤労福祉会館

サロン — サロン音楽 — 音楽サロン

玉川 裕子 (たまがわ ゆうこ)

2002年1月20日のフォーラム例会では、西洋音楽史の記述にしばしば登場する「サロン」という言葉と音楽の関係を問題化し、いくつかの課題を示した。このテーマについては、例会における報告の後、そこでの議論も参照しながら、論文にまとめた¹⁾。この過程で、報告時にはわからなかったこと、あるいは報告時とは異なった事実や見解に達したことがらも多々ある。そこで、詳しくは発表論文を参照していただくこととし、本報告では例会時に取り上げた事項を一覧した後、上記論文においては論じることのできなかつた、サロンと家庭的幸福とを結びつけようとする、ドイツ市民階級にみられる言説について、若干補足しておきたい。

I サロンにおける音楽実践に関する研究の最大の課題

サロンにおける音楽実践研究に限らず、サロン研究一般に該当することであるが、サロンという場の特質もあって、その活動内容は公の文書に残されていないので、具体的史料が極めて乏しい。多くのサロンは、日記や手紙、同時代人の回想録等から断片的に知られているにすぎない。個々のサロンの具体的細部については、地道な史料収集を継続的に行っていく必要があるだろう。

II サロン概念について

本来的にサロンの中心をなすのは談論、会話である。文学史で「サロン」といった時、これは歴史的概念であるが、定義は難しい。また、音楽史においてのみならず、文化史においても、広い意味で使われることが多い。

III 1820~40年頃のサロンの諸相(ベルリンとパリ)

サロンにおける音楽実践について、多少なりともその具体的状況を垣間見るために、極めて断片的ではあるが、

以下のサロンを取り上げた。

ベルリン：ユリウス・ショッペ (画家) のサロンの様子を描いた絵、アントン・ラジヴィウ侯爵夫妻、アマリア・ベーア (ジャコモ・マイアーベーアの母)、ベッティーン・フォン・アルニムのサロン。

パリ：イタリアのプリンセス、クリスティナ・ベルジョジョーゾ=トリブルツィオのサロン。

IV 分析の視点

上に挙げた、いくつかのサロンにおける音楽実践の様相を、異なる点に注目してみると、19世紀における近代的音楽観および音楽実践の成立過程を辿ることができるように思われる。報告においては、以下の三つの視点から検討した。

1) 参加型 — 分離型

サロンにおける音楽実践において、誰が演奏し、誰が聴き手となるのか。サロンの参加者の誰もが、プロ・アマを問わず、あるときは演奏者となり、あるときは聴き手となるような全員参加型で、音楽はいわばコミュニケーションの手段なのか。それとも、演奏は職業音楽家が行い、サロンの参加者は聴き手となるような、演奏・聴取およびプロ・アマ分離型で、パブリックな場における公開コンサートの形態が、個人の邸宅に移ったような形態なのか。

2) ヴィルトゥオーソ的な音楽 — まじめな音楽 — 流行の甘いお菓子としての音楽

ここではまず、エルンスト・リヒテンハーンの論文「サロン音楽。シューマン時代の美的・社会的問題」をてがかりに、「サロン音楽」の概念を歴史的に考察した。きわめて単純化していえば、サロン音楽は二種類に分けられる。一つは1830年代のパリのサロンにおける音楽を特徴づける、ヴィルトゥオーソ的な音楽、もう一つは、アマチュア向けの、サロンを夢見る人のための、甘いお菓子としてのサロン音楽で、後者の意味でのサロン音楽という語の使用例は40年代頃よりみられるようになり、19世紀後半には、サロン音楽といえ、むしろ後者のタイプの音楽を意味するようになっていった²⁾。

このどちらの意味のサロン音楽も、しばしば批判にさらされた。それに対抗すべき音楽、および音楽理解を求める一部の人々の間で、ベートーヴェンを象徴とする音

楽理解の新しい方向性が形成されていったように思われる。

3) 貴族的—市民的 / 非家庭的—家庭的、あるいは 貴族のサロンから市民の居間へ

家庭音楽Hausmusikという概念があるが、サロン音楽と家庭音楽については、同義であるという論者と、異なっているとみなす二つの見解がみられる。その当否を論じたり、あるいは、両者を厳密に区別しようとするよりは、むしろサロン音楽と家庭音楽の区別をつけることの困難さが生じた歴史的な経緯を探るほうがおそらく生産的と思われる。サロンはもともとはフランスの貴族のものであったが、次第に他のヨーロッパの諸都市に受け入れられ、また市民階級にも広まっていった。その際、とりわけ、ドイツ市民階級においては、サロンを家庭的幸福と結びつけようとする指向がみられるように思われる。このように、サロン音楽と家庭音楽が、概念的にもまた実質的にも錯綜していったのは、サロンの主宰者が女性であること、サロンの開かれる場が女性の領域とされていた家の中であったこと、会話とともに — 場合によっては、会話にかかわって — 音楽の重要性が増したこと等が関与していると推測される。しかし、この問題に関しては、この報告書を作成している時点においても今後の課題の一つにとどまっている。ここでは、サロンを家庭的幸福と結びつけようとするドイツ市民階級の指向性が推測される、という点で非常に興味深い三つの言説を紹介したい。ⁱⁱⁱ

E.T.A.Hoffmann: 「音楽の高級価値に就いての思索」(1814)、『カロ風女想作品集』より

「音楽は、家庭の幸福を、あらゆる洗練された人間のもっとも崇高な傾向を、心地よい、満足させるような仕方促進する。」

Joel Jacoby: 「女性について」(1833)、『ベルリンの風景および現状』

当時、女性作家が台頭したことに対する批判の文脈で、「ベルリン人は当地の女性や少女に誇りを持っていない。……彼女たちは家庭的なるものの境界を踏み越えた」サロンは、「われわれ(男性)にとっては、詩的世界であり、仕事の疲れを、家庭的なるものによって回復し、刺激や喜びを見出しうるものである。しかし、君たち(女性)にとっては、より高貴な領域からより低い領域への

寄り道である。君たちはそこで気散じをするが、われわれは精神を集中させて、平常心を取り戻すのである」

Wilhelm Heinrich von Riehl: 『家族』(1853)

本書で、リールは女性解放を批判し、女性の領域を徹底的に家庭に限定している。その文脈のなかで、女性が作曲することに対しても批判的立場を表明している。

「女性は尽くすことによって、支配すべきであり、自己を制約することによって、男性を制約から救い出すことができるのだ。」

彼はまた、「独特で、儀式ばっていて、機知に富み、家庭から完全に切り離されているわれわれのサロンの集まり」を、100年前のより家庭的な高貴なサークルと比較している。この100年前のサロンでは、「ご婦人方は暖炉の周りでシルエットを切り抜き、あるいはまたさまざまに色を組み合わせて楽しむために、色とりどりの絹糸をより分けていた。男性たちは半円を作って座り、シルエットを切り抜いたり、糸をより分けているご婦人方のご機嫌をとっていた。」

「家庭的集まりによって、人は精神を集中させ、平常心を取り戻すのである。友人たちの中において、彼はようやく本当に家にいると感ずることができる。それに対して、非家庭的なサロンは、本性をばらばらにしてしまう。そこでは人はただ警句を発し、警句的なことがらの中で表面的に時間を過ごすのみである。」

リールによると、ドイツのサロンの根本的間違いは、フランスから受容した「洗練された社交の集まり」を、宮廷から市民階級の集いに、受け入れる土台が欠けているのに、取り込んだことであるという。

(桐朋学園大学・高校教員)

【注・参考文献】

ⁱ 玉川裕子「サロン — サロン音楽 — 音楽サロン」、『桐朋学園大学研究紀要』第28集、2002年秋(刊行予定)。

ⁱⁱ Ernst Lichtenhahn, *Salonmusik: Ein ästhetisches und gesellschaftliches Problem der Schumannzeit*. in: NZ Nov/1985.

ⁱⁱⁱ 以下の引用はすべて、Peter Gradenwitz, *Literatur und Musik in geselligem Kreise*. (Franz Steiner Verlag Stuttgart 1991) による。順に、177頁、95頁、および96頁。

2001年度第7回例会 発表要旨

日時：2002. 2. 23 (土) 10:00~12:00

会場：小林 緑宅

アンリエット・ルニエの生涯と作品

谷戸基岩 (やと もといわ)

今日では、ハーピストといった時、多くの人がまず思い浮かべるのは女性の奏者ではないだろうか？ 確かにファブリス・ピエール、グザビエ・ド・メストルといった優れた男性の奏者もいる。しかし圧倒的に女性の奏者が多いように思える。日本で人気のあるハーピストを考えてみても、リリー・ラスキーヌ (故人)、アニー・シャラン、マリエル・ノールマン、マリー＝クレール・ジャメ、スーザン・マクドナルド、マリサ・ロブレス、篠崎史子、吉野直子などなど圧倒的に女性だ。ちなみに、私が1998年夏に福井ハーブフェスティバルに参加した時も、グランド・ハーブの受講生43名のうち男性はわずかに1名だった。これに対して、一般に演奏されるハーブのレパートリーはというと、圧倒的に男性の作曲家の手になるものが多い。モーツァルト、サン＝サーンス、フォーレ、ドビュッシー、ラヴェルといった有名作曲家はもちろんのこと、それはハーピスト・作曲家に関しても言える。ロベール・ニコラ・シャルル・ボクサ、エリアス・パリッシュ＝アルヴァース、アルフォンス・アッセルマン、マルセル・トゥルニエ、マルセル・グランジャンー、カルロス・サルセド…圧倒的に男性だ。そしてタイユフェールの「ハーブ・ソナタ」を除けば、ハーピストが取り上げる女性作曲家の作品はほとんどがアンリエット・ルニエによるものだとしても過言ではないだろう。

では、なぜこのような状況になってしまったのだろうか。ひとつには女性のハーピストの数が圧倒的に少なかった20世紀には作曲と演奏の分業化が進んでしまっており、多くのハーピストたちがもはや自ら作曲をしなくなったことが挙げられる。一方、19世紀も初期においてはドレッテ・シャイドラー・シュポア、ソフィア・ジュスティーナ・コリ・ドゥシェックといった優れた女性ハーピストがいたものの、近代社会の確立とともに職業演奏家としての女性は排除されて行ったようだ。19世紀においては上流階級の女性がお稽古事の一環としてハーブを習うのは奨励されたものの、音楽家という職業に就くことは基本的に認められなかった。

アンリエット・ルニエ *Henriette Renié* (1875 パリ ~1966 パリ) の場合には、父親がオペラ歌手でもあり音楽業界に理解があり、なおかつ家庭が必ずしも裕福ではなかったため、その卓抜な能力を生かして「ハーピスト」として働く必然が生じた、という例外的なケースだったとすることができよう。ルニエは名手アルフォンス・アッセルマンの実演に5歳のときに接し、ハーピストになることを夢見るようになる。そして8歳にしてアッセルマンに師事。10歳で彼がハーブを教えていたパリ音楽院に入学し、初年度は二等賞だったものの、翌年度には一等賞を獲得している。また早くも12歳からハーブ教師としての活動も始めた。その一方、特例としてパリ音楽院で作曲を学ぶことを許され、デュボア、トーマ、マスネらにその抜群の才能を認められ、作曲家となるよう勧められるもの断っている。これは作曲家では家族を養って行くのが難しかったこと、そして兄ばかり4人の家族に育ったルニエ自身があまり男性と競い合うことを欲しなかったことも、その原因とされている。

ルニエはその師を上回るほどの卓抜な演奏能力と、絶え間ない探究によって名声を確立してゆく。彼女は18歳の頃には家族を養っていかなければならない立場にあり、生活のためにはハーピストとして自らを宣伝することが必要だった。それゆえ忙しいレッスンの合間を縫ってソリストとして積極的に活動し、さらには自らの演奏能力を誇示するための作品を書く必然性が生じた。こうしたルニエの才能に嫉妬した師のアッセルマンは、優秀な生徒を指導することを許さず、お稽古事としてハーブを習うような女生徒を彼女に押しつけて行った。しかし彼女の演奏家としての名声が高まるにつれ、パリ音楽院を卒業してからルニエのもとで勉強しなおす者まで現れるような状況になってしまう。そして、こうした弟子の成功をアッセルマンは妬み、ルニエに師事したことのある生徒でパリ音楽院に入学した者をいじめるようになる。後にアメリカを中心に活躍するようになる名手、マルセル・グランジャンーはその最大の被害者だった。

アッセルマンとの関係悪化の影響はそれ以外にも、様々なところにあられた。例えばピエールネの名作「ハーブと管弦楽のための小協奏曲」は、もともとはアッセルマンを独奏者として初演される予定だった。しかし、作曲家はその演奏に不安を覚え、彼に弟子の優秀なハーピストを推薦するよう依頼した。しかし、そこで挙がった名前はルニエではなく、アダ・サツソリ。結局ピエールネは最終的にソリストをルニエに依頼し、

作品は無事に初演されている。また、彼女はアッセルマンの後任としてパリ音楽院のハーブ科教授になることを望んだが、それは拒否され、マルセル・トゥルニエが任命されてしまう。

ルニエの作品カタログを見てみよう。彼女自身はオーケストラのために作曲することを好んでいたようだが、結局、その生涯に残したハーブと管弦楽のための作品は「協奏曲ハ短調」と「二つの交響的小品」の2曲だけのだ。他の楽器とのアンサンブル作品にしても、ヴァイオリンとハーブのための「スケルツォ＝ファンタジー」、ハーブとヴァイオリンとチェロのための「三重奏曲」があるだけ。つまり、ルニエの場合には教育・演奏活動、家族の世話などで忙しく、自らの演奏会で使えるようなもの以外の作品を書く時間的な余裕が無かったのだ。また、彼女のオリジナル作品の創作活動はその前半生に集中している。これは彼女が第一次世界大戦中に数多くの慈善演奏会に登場し、その時の経験から有名名曲のハーブ用編曲が重要であることを悟ったことが原因のようだ。こうした編曲重視の姿勢は、その後のハーピスト達にも受け継がれている。

ルニエは、20世紀前半においてハーブという楽器の大衆化に心を砕いた人物のひとりと言えるだろう。今日のハーブ界の演奏レパートリーを考えてみると、彼女の判断は正しかったようにも思える。演奏会では一人の作曲家を特集したようなものはほとんど無く、総花的な選曲のものがほとんどだ。CDではカルドン、ナーゲルマン、サルセド、トゥルニエ、そしてルニエらの作品ばかりを集めたCDも出ているが本当に少数だ。さらに言うなら、編曲作品を含まない、ハーブのために書かれた作品だけによるプログラミングのコンサートやCDでさえも非常に少ない。そんな訳で、今回の「知られざる作品を広めるコンサート第1回 レベッカ・クラークとアンリエット・ルニエ」を企画した理由のひとつは、一晩まるまるではなくコンサートの半分だけであっても、一人の作曲家への関心を喚起するような企画を行うことの意義をハーブ界に対して示すという意図があった。

私には、ギター界と比較しても、ハーブの世界は楽器としてのアイデンティティに対する意識がいまひとつ欠けているように思えてならない。仏フィガロ紙は、ルニエを追悼する記事のなかで「彼女はギターにおけるセゴビアに匹敵する貢献をハーブにした」と紹介している。確かに、ハーブという楽器の大衆化に貢献したという点でこの指摘は的を得たものだ。しかし、セ

ゴビアが同時代の作曲家たちに新たなギター作品を委嘱・初演し、レパートリーの拡充を図って行ったのに比べ、ルニエのこうした方面での貢献は少ない。その理由としてはギタリストたちと違ってハーピストたちにはオーケストラのメンバーとして働く場があり、演奏会を行う必然性が乏しかったこと、頻りに楽器単独でコンサート活動を行うには余りにもハーブという楽器が大衆化していなかったこと、などが挙げられよう。

ルニエの独奏曲には、文学作品から靈感を得たものが多い。二つの大作——ポーの短編小説「告げ口心臓」を音楽的に描写した「幻想的バラード」、ルコント・ド・リールの詩「妖精たち」に基づく「伝説」——に加え、「小妖精たちの踊り」にはウォルター・スコット、「秋の木の葉」にはヴィクトル・ユゴーの詩の一節が記されている。とりわけ「幻想的バラード」は、やはりポーの短編小説から靈感を得た作品として有名なカプレの交響的エチュード「赤死病の仮面」(1908年)、ドビュッシーの「アッシャー家の崩壊」(1908頃-17年)と同時期に書かれたものとして注目される。

(非会員・音楽評論家、「知られざる作品を広める会」主宰)

●主要作品

<管弦楽とハーブ>

ハーブ協奏曲 ハ短調

二つの交響的小品

<室内楽>

三重奏曲(ハーブ、ヴァイオリン、チェロのための)

スケルツォ＝ファンタジー(ハーブとヴァイオリン)

シャルランヌの松(2台のハーブもしくはハーブとピアノ)

子供の祭り(ハーブと語り)

<独奏曲>

伝説(ルコント・ド・リールの《妖精たち》による)

交響的小品(3つのエピソードによる)

幻想的バラード(ポーの《告げ口心臓》による)

バラード第2番

6つの小品(作品1、作品2)

黙想

小妖精たちの踊り

秋の木の葉

<編曲>

かっこう、つばめ、美しい調べ(ダカン)、月光、ト短調ソナタのアンダンテ、《悲愴》ソナタのアダージョ(ベートーヴェン)、ハ長調ソナタ(モーツァルト)、調子のよい鍛冶屋(ヘンデル)、ため息、愛の夢第3番、コンソレーション第2、3、5番(リスト)、うぐいす(アリヤビエフ/リスト編曲)、前奏曲第2、6、11、20、23番(ショパン)、紡ぎ歌、ヴェネツィアの舟歌(メンデルスゾーン)、タベに、予言の鳥(シューマン)・・・ほか40曲(約20曲)、D. スカルラッティ、ハイドン、ラモー、クーブランなどの編曲。多数のアンサンブル用の編曲もあるとのこと。

2002年度第1回例会 発表要旨

日時：2002. 4. 13 (土) 9:00~12:00

会場：中野区勤労福祉会館

文献紹介

Beatrix Borchard: Quartettabend bei Bettine, in: Elisabeth Schmierer u. a. (Hg.): Töne - Farben - Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Laaber 1995, S. 243-255

玉川 裕子 (たまがわ ゆうこ)

カール・ヨーハン・アルノルト (1829-1916) に、「ベッティーネのもとにおける四重奏の夕べ」(1854/56) という水彩画がある。この絵をめぐってベアトリクス・ボルヒャルトが詳細な考察を行っているので、ここにその概要を紹介したい。

ベッティーネは、この絵が描かれた当時、ベルリンのティアガルテンの一角にあった家に娘たちと住み、ヨーロッパ中の芸術家や学者たちにその名を知られたサロンを開いていた。彼女はプロイセンの政治的・社会的状況に対して批判的であり、政治的亡命者や批判者を支持し、受け入れていた。上の二人の娘は王政支持で、このため、ベッティーネの家には、民主主義者と貴族主義者のための二つのサロンがあったという。

このように、ベッティーネの家にはさまざまな政治的社会的関係が交錯していたが、アルノルトの絵は、「In den Zelten Nr.5」(ベッティーネの家の住所)ではなく、「Bei Bettine」と名づけられることによって、彼女のサロンの政治性ではなく、彼女の体現していた精神的なものが強調されていると、ボルヒャルトはいう。さらにまた、Bettine von Arnimではなく、Bettine とのみ記されることによって、女性のフルネームが帯びざるをえない市民性、すなわち誰かの妻であり、誰かの子どもであることから解放され、特別な「女性の」天才という表象を帯びることになったとも、ボルヒャルトは主張する。この「女性の」天才とは、F.v.シュレーゲルの『ルチンデ』(1799)の中で、「子どもであること」と「女性であること」という要素を融合した「自然な」天

才として文学的に形象化されていた。ベッティーネの兄C.プレントナーは、妹をこの女性の天才の体現者とみなし、ベッティーネ自身、このイメージを受け入れ、自らの生の根本原理としていたという。

ボルヒャルトによると、アルノルトの絵には、ベッティーネという名の意味するところを知っている人には、芸術家としてのベッティーネ・フォン・アルニムに関わるすべてのことがらが描きこまれているという。具体的に描きこまれているのは、演奏中の弦楽四重奏団、その傍らで演奏に耳を傾けるベッティーネ、幾人かの聴衆、弦楽四重奏団の背後のゲーテ記念石膏モデル — これは、C.D.ラウフがフランクフルトのために構想したゲーテ記念像の対抗案としてベッティーネが設計したもの —、ポンペイ赤の壁の上方に飾られた古代ギリシャ・ローマの神々の胸像である。

ここで演奏しているのがヨーゼフ・ヨアヒム (1831-1907)を中心とする弦楽四重奏団で、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲が演奏されていることは、同時代の人にはすぐわかったと、ボルヒャルトはいう。ベッティーネが、ベートーヴェン、そしてゲーテと彼らの生前親しく交際し、二人を熱狂的に崇拝していたことは、当時周知の事実だった。長女マクセの回想によれば、音楽をもっとも愛するベッティーネは、弦楽四重奏を聴く際にはサロンに隣接する「薄暗い自室のドア近くに腰掛けて、広間の響きに耳を傾け、50年程前、彼女がまだベートーヴェンその人と親しく交際していた時代に思いを馳せていた」。また、当時ベッティーネの家をしばしば訪れた第一ヴァイオリン奏者のヨアヒムも、演奏至難と思われていたベートーヴェンのヴァイオリン協奏曲を13歳で演奏し、その後も弦楽四重奏 — とりわけ後期の — を積極的に取り上げるなど、ベートーヴェンの名前と深く結びついていた。

ボルヒャルトは、この絵の全体の印象を決めているのは、光と影の関係であるという。光があてられているのは、ゲーテ記念碑モデル、神々の胸像、楽譜と弓、およびベッティーネである。チェリスト以外の奏者およびわずかな聴衆は、薄暗い光の中に沈んでいる。ゲーテ記念碑モデルに光があてられているのは、ベッティーネのゲーテ (およびシラー) 崇拝の表現である。ボルヒャルトによれば、ゲーテ記

念像モデルは、「作品」というものを象徴しており、それは音楽に関しては絶対音楽の象徴としてのベートーヴェンにほかならなかった。演奏者たちではなく、楽譜と弓に光があてられているのも、「作品」を強調した表現だろう。このような諸要素の結びつきによって、この絵においてはまた、文学（ゲーテ）と美術（胸像と記念像）と音楽（ベートーヴェン）の融合が目指されているともいえる。

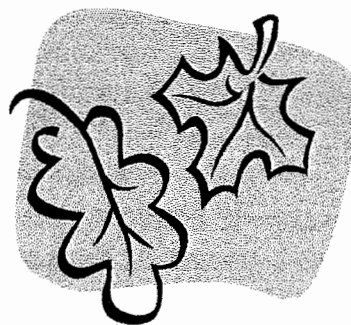
光はベッティエネにもあてられているが、ここではさらに彼女の描かれた位置が注目される。マクセの回想によれば、実際のベッティエネは、サロンに隣接する「薄暗い自室」に一人腰掛けていた。画家が、ベッティエネを他の聴衆から離れた場所に、あたかもカルテットの一名であるかのように描いたのは、彼女をこの場の精神的中心に据え、ゲーテとベートーヴェンの名において、同様の精神を持ち合わせた人が集まる空間の象徴的人物とするためだろうと、ボルヒャルトはいう。ベッティエネは、肘掛け椅子に座り、片手であごを支え、自らの中に沈潜し、作曲家および彼の作品と対話しているようにみえる。隣室の「薄暗い自室」に一人腰掛けて聴いていた実際のベッティエネも、「気をそらされないよう、自分の姿をみられないようにして」、「曲に極度に集中し、ただ作曲家とその音楽とのみ会話」していた。こうした聴取態度を示したベッティエネを、アルノルトは、聴衆ではなく、演奏者たちと同等の解釈者と考え、芸術の神々（ここではゲーテとベートーヴェン）と聴衆の間を仲介する者として描いている、とボルヒャルトはみなしている。

ところで、ベッティエネ自身は、文学や音楽領域で行った自らの創作を、自律した「芸術作品」ではなく、人間やテキストとの対話と考えた。音楽領域についてみれば、絶対音楽としての器楽曲ではなく、テキストとの対話によって成立する歌曲をもつぱらとし、まず、拍子や音価を考えずに、単にメロディーのみを記し、それから伴奏を付けたという。このような、「自然性」と「歌謡性」に重きをおく創作態度は、音楽史的にみれば第二次ベルリン歌曲楽派の理念を引き継いでいるといえる。しかし、ベッティエネにあってはまた、幼いころから自分の中に湧き出てくる音楽の表現でもあり、かつ、構成することの意識的な拒否でもあった。

創作においてこのような立場をとったベッティエネは、しかし、アルノルトの絵では、自らのうちに沈潜しつつ、絶対音楽の象徴としてのベートーヴェンの音楽に聴き入っている。この形象化されたベッティエネにおいては、感情美学と絶対音楽の理念は決して対立していない。むしろ、「解釈者」として、また芸術の「創造者」として、生のロマン化、生の芸術への変容を究極の目的として、美的表現の多様な可能性を体現しているといえるのではないだろうか、とボルヒャルトはいう。ベッティエネは、慣習的なものを拒絶し、生涯、批判的な挑発者、嘲笑的アウトサイダーであることを貫いたが、それは、生においても、芸術表現においても変わらなかった。この意味で、「市民的精神の代表者」（ダールハウス）では決してありえなかった。

むしろ、ベッティエネという形象が体現するのは、反動的で、分裂と専門分化の時代にあつて、世界のポエジー化を目指し、個別の芸術を融合しようとした、失われたロマン主義の時代ではなかったかと、ボルヒャルトはいう。そして、アルノルトは、ベッティエネとヨアヒムを結びつけることによって、この芸術観を19世紀全体を貫くものとしようとしたのではないかとみなしている。

（桐朋学園大学・高校教員）



2002年度第2回例会 発表要旨

日時：2002. 5. 18 (土) 9:00~12:00

会場：中野区もみじ山文化センターなかのZERO

フランス国営放送の女性作曲家特集をめぐって

小林 緑 (こばやし みどり)

「バロック時代から現代まで9人の女性作曲家と、ジャズやファドの女性奏者に焦点を当てた『女性の姿』が4月26日から3日間、フランス国営放送(RF)にて開かれた。全10回のコンサートは、ほぼ満席の盛況。うちいくつかは実況もしくは日を改めて放送された。

欧米では20世紀末、女性学の隆盛とともに6000人以上の女性作曲家の再評価が進んでいるが、フランスはとりわけ優れた人材を輩出しながら研究は遅滞気味。RF音楽部門監督で作曲家のルネ・ケーリング René Koering に企画の意図などをたずねたところ、「何よりも音楽自体の素晴らしさに惹かれた。しかし女性作品だけを孤立させて紹介するのではなく、普通のコンサートに当たり前に載せることが大切」との言葉通り、モンテヴェルディとバルバラ・ストロツィ、クーブランとエリザベート＝クロード・ジャケ＝ドラゲール、マスカーニとポリヌ・ヴィアルドという具合に、同時代の男女作曲家を一対に組み合わせる回も含む卓抜な構成。

古楽・モダン双方の第一線演奏家を配したこのシリーズ、必要情報を満載した充実のプログラムまで何と全てただ！ 普段めったに聴けないクララ・シューマンのピアノ協奏曲やルイーゼ・ファランクの九重奏曲などがこの威光ある会場で見事に演奏されたのに加えて、フェミニズムやジェンダー論とは無縁の音楽業界トップの男性が女性の作品そのものへの共感からこの企画を実現させたことの意義は限りなく大きい。いずれイギリス後期ロマン派のエセル・スマイスのオペラ『難船略奪者』なども取り上げる予定というケーリング氏に心からのエールを送りたい。」

以上は去る6月20日、朝日新聞夕刊の「Around the World」欄に掲載された私の記事を若干修正したものである…というより実は、担当記者とのやり取りの末、私が最終稿として提出したのがそもそもこの文章であったのだが、どうしたわけか、掲載稿はいくぶんニュアンスの違う言葉づかいと表現になっていた。おそらく650字という狭い枠組みのなかで、かなり特異なトピックを読者に抵抗なく理解してもらうため、記者が配慮した結果であったのだろう。しかし私本人としては、精一杯、伝えるべき事、主張したい事を絞り込んで書き上げたつもり…なので、敢えて幻の原稿を再録した。ご了解いただけることを前提に、以下、この原稿に盛り込めなかったコンサートの諸般をご報告する。

ゴールデン・ウィークの休暇を前倒してパリを訪れた。上記の連続コンサート『女性の姿 Figures de femmes』を聴くためである。しかし意外にも、これに先駆けて、2002年春、音楽の女性問題には至って冷淡なフランスで、いくつか注目すべき事態が起きていた。音楽専門誌の「女性と音楽」特集(『ディアパゾン』4月号)¹。現代音楽の牙城というのみならずフランスのもっとも強力な音楽機関でもあるIRCAMの主催したシンポジウム『音楽表現への女性のアクセス L'accès des femmes à l'expression musicale』(3月8日と9日)。女性とジェンダーを主題とした先駆的な学位論文²の遅まきながらの公刊…幸い今回実現できたルネ・ケーリングとのインタビューではこれらにも触れてみた。女性作曲家を含め、知られざる音楽について、思いもかけぬ刺激的な情報を多数もたらしてくれたこの会見の詳細は、また別の機会に改めて記すことにしたい。

セーヌ河を挟んでエッフェル塔と向き合い、背後にパリ16区の高級住宅街を従えるユニークな円形の建物。そのRFコンサートホールには例の特集号の雑誌が山積みになれ、「持ち帰り自由」との張り紙。加えて、音楽専門チャンネルのフランス・ミュージックも、コンサートに先立って『クララ・シューマンと19世紀の女性音楽家たち』という特集番組を5日間連続放送(4月22日から26日)。つまり、このように読み物と放送を絡めてコンサートを盛り上げることが、ケーリングの初手からの構想だったの

だ。もっとも、記事そのものは女性作曲家のありふれた紹介と女性指揮者へのインタビューなど、さして新味のない内容。また放送も、フランスでの企画というのにクララ・シューマンというドイツ女性をキー・パーソンに仕立てていることに、解せぬ思いが残った。

コンサートのなかでは、ケーリングが「女性作曲家のナンバー・ワン」と評したエイミー・ビーチのピアノ五重奏曲が、演奏と作品の質の両面から最も聴衆にアピールしたようだ。だが私の何よりのねらい目は、ファランクの九重奏曲。おそらく今回が作曲者の没後およそ130年を経た自国フランスでの再演であったろうが、各奏者の腕の競い合いが途轍もない急テンポとなってせわしなく、ファランク特有の旋律の豊かさをじっくりと味わえなかったのが惜しい。この、ビーチとファランクは同一コンサートでの組み合わせだったが、計14人の演奏者は全て男性！女性作品だから女性奏者で、という慣例を逆手にとった、これもケーリングのしたたかな戦略だったのかもしれない。対照的に女性ばかりが登場したファニー・ヘンゼルの独唱と合唱による『ファウストへの情景』の場合は、RF 専属合唱団の少女たちの暗譜歌唱がとりわけ印象的だった。一方、実演を初めて聴いたシューマンのピアノ協奏曲では、改めて中間楽章におけるチェロとピアノのロマンティックな対話を堪能できたが、親しいフランス人チェリストの感想は、フィナーレの技巧誇示が冗長とのこと。彼女はまた、同じコンサートで組み合わせられたヴィアルドの選曲をめぐり、そのオリジナル歌曲でなく、ショパンのマズルカ編曲のみが歌われたことへの不満も口にしていた。こうしたプログラミングが、有名大作曲家の付録として女性作曲家を位置付けてしまうジェンダー的無自覚を補強してしまう危険があるからで、私もこれには同感。ただし、その批判が女性作曲家を取り上げることで自体の否定につながってはなるまい。

女性のみでなく男性と混じり合わせた「普通の」コンサートを、というケーリングの意図は、まったく同時代のジャケ＝ドラゲールとクーブランを交互に並べたセッションで最も具体的に示されていた。しかし、聴衆の多様な好みに応えるべく複数のコン

サートが同時進行で開催されたため、不本意ながら聞き逃したものもある。今回はあくまで実演にこぎつけるのが難しいレパトリー、つまり大規模作品を優先して聴いた。ちなみに、ストロツィは日本でもすでにめずらしくないし、ジャケ＝ドラゲールのクラヴサン独奏曲なら学生に弾かせてみることも可能だ。それより私としては、体力の限界を感じてファドとジャズのセッションを諦めてしまったのが、なんとも悔やまれる…。

コンサートの合間にはフランスにおける希少な音楽ジェンダー論ⁱⁱⁱの共著者のひとり、フランソワーズ・エスカルの講演も設定されていたものの、この連続コンサートはそもそもフェミニズムの発想によるのではない。加えて、IRCAMのシンポジウムの件も、ヴィルコスキの本^{iv}のことも、ケーリング自身、私から聞くまで全く知らなかった—ことほどさようにフランスでは女性・音楽・ジェンダーへの関心は薄く、相互の連関も欠く。こうした状況から、多少なりともこの国とかかわりをもつ人間は何を目指すべきなのか？ 決定的な解決策などあるはずもないが、私としては、自分にとって快い、心に響く女性の音楽をともに分かち合う機会を積み重ねていくより他にない。幸い来年3月28日、パリ日本文化会館にて日仏の女性作曲家のコンサートを開催する交渉が成立したので、まずはこれに向けて最善を尽くしたいと思っている。

(国立音楽大学教員)

【注・参考文献】

ⁱ 'Les femmes et la musique', IN Diapason, N.491, Avril 2002, p.56-66.

ⁱⁱ Vikosqui, Marcel Jean : *La femme dans la musique française sous l'ancien régime* (Paris, Les Editions du Pantheon, 2001)

ⁱⁱⁱ Escal, Françoise et Rousseau-Dujardin, Jacqueline : *Musique et différence des sexes* (Paris, L'Harmattan, 1999)

^{iv} 注iiの学位論文のこと。

国際音楽女性連盟 IAWM (International Alliance for Women in Music) のこと

西阪多恵子(にしざか たえこ)

4年程前、「19世紀のソナタとジェンダー」というテーマであれこれ考えていたときに、私は薦められてIAWMのメーリングリストに入りました。サジェスチョン求むと書き込むとすぐに、こんなものがあるよと関連文献などを挙げた応答を2件貰い、世界は狭い！と感激したものです。けれど、当時ワープロしかなかった私は、その後連日のように入るIAWMメールの大方は読まずに処分していました。一昨年ようやくパソコンに切り替えてから、大雑把ながらもメールに目を通すようになり、そうこうするうちにIAWMという組織にも興味を覚えて昨年そのメンバーとなった次第です。

IAWMとは、簡単に言えば、女性の音楽活動を促進し、広く知らしめることを主な目的とする組織です。本部は現在インディアナ大学にあり、会員は作曲家、演奏家、研究者、教育者など四百数十名。他にメーリングリスト加入者がどの位いるのかわかりませんが、会員だけでもその所在は北米を中心にヨーロッパ、アジア環太平洋にわたっています。件のメーリングリストでは、会員の新作や女性作品の演奏会情報、作品募集、求人案内から、音楽論、雇用差別や行政問題までさまざまな情報や議論が絶えず交わされており、受賞ニュースなどがあると、必ず何人かが「おめでとう！」「やったね！」と応えて盛り上がる——いつも熱く、学生から社会的地位の確立した音楽家・研究者まで、わけ隔てのない連帯感で結び、男性会員も連なって、広い意味での共同行動 Collective Action をめざしている組織なのです。

IAWMの歴史を遡ると、案の定、といえますか、やはりその発端は1970年代の女性解放運動に行き着くようです。それは次の三団体がIAWMの前身であることから察せられましょう(いずれも本拠地はアメリカ。数字は発足年)。国際女性作曲家連盟 ILWC(International League of Women Composers, 1975)、国際音楽女性会議 ICWM(International Congress on Women in Music, 1982)。その前身は全国音楽女性会議 National Congress on Women in Music, 1980)、アメリカ女性作曲家法人 AWC(American Women Composers Inc. 1976)。このうちILWCは、創立者によると、「女性音楽家がプロとして主流に入るようになること」を目標の一つとし、会員は「改革に参加する者としての自覚」を持つ作曲家たちであったそうです。またICWMの設立趣旨には、女性音楽家やその作品についての情報交換と並んで、教育機関や政府、財団、音楽業界への働きかけが掲げられており、一方AWCの機関紙はフェミニズム研究論文を連載

するほどであったとか。ILWCとICWMは1990年に合併し、さらにAWCとの合併によって1995年1月1日、今日のIAWMが発足しました。当初の行動する音楽家たちのエネルギーは、こうした組織の発展とともに、さらなる可能性をはらんで稼動しつづけているように思われます。

ところでIAWMは、その目標の一つに、アメリカ国外諸団体との連携及びマイノリティ(非白人)の参加の増大を挙げています。2003年4月にソウルで行われる韓国女性作曲家協議会主催の音楽祭「今日の世界の音楽女性2003」の協賛団体としての参与は、その実践の一つといえましょう。それでも、IAWM成立の経緯や、会員の大半がアメリカ合衆国民という現状からすれば当然ながら、とりわけメーリングリストでは同国の現況に関わる話題や同国内向けの情報が圧倒的に多いようです。昨年9月11日のテロ事件に対する反応はその典型でしょう。怒り、悲しみ、同情を表明する。数々のメールに、私はその一つ一つの内容には共感を覚えつつも、一方で、9・11以前の中近東では戦争や虐殺によってどれほど多くの命が奪われてきたのだろうか、と思わずにはいられませんでした。もちろんメーリングリストが偏狭なナショナリズムに染まっているわけではまったくありません。最近ではイラク問題の平和解決を求めるブッシュ大統領宛て請願署名の呼びかけも登場しています。(ちなみにこれは女性と音楽研究フォーラムのメンバーに準会員の秀村冠一さんが転送されたものと同一です。)いずれにせよ、IAWMに連なる者にとっては、音楽に専心して政治や社会に無関心ということはありません。

私個人の実感としては、いま日本でIAWMの会員であることのメリットは、実際的な情報交換にもまして、国や立場を越えた「女性」としての見知らぬ者同士の励まし合い、共感にあるように思われます。遠くにも仲間がいるという確信は、希望と力を育み、一方で多くの国々からの参加はIAWMの視野を広げ、育てていくでしょう。私たちは(「私たち」とは誰かということは問題ではありませんが)そうした相互作用的な共同行動によって世界を少しずつ変えていくことができるのかもしれませんが——望むらくは良い方向に。

IAWMの定期刊行物は2点あり、年3回発行の*Journal of the IAWM*誌上には、古今の女性作曲家作品の紹介、コンクールなどの予告や報告、各国の状況報告、書評、演奏会評、CD評、会員ニュースなどが掲載されています。また学術誌*Women and Music: A Journal of Gender and Culture*は年1回の発行です。年会費45ドルには、これらの購読も含まれていますから、安すぎるというよりもよいかもしれません。

まずはIAWMのウェブ・サイトへどうぞ。

<http://www.acu.edu/iawm>

(国立音楽大学附属図書館勤務)

ニュース etc.

■ 音楽の男女平等教育に向けて

7月30日、ヌエック（国立女性教育会館）で「教師のための男女平等教育セミナー」が開催されました。音楽の部の講師は、小林緑氏。CD試聴を交えたいつもの格調高い熱弁に、参加者一同引き込まれ、その後は自由闊達な意見交換。現場の教師からの「性別で声を分けるのは実情に合わない」という発言に、小林氏は目からウロコだったとのこと。講師、受講者双方に、実りとともに今後の課題をもたらした機会であったようです。

■ 若林暢さん、アメリカの音楽祭にて吉田作品演奏、大反響！

「日本の女性作曲家展」でヴァイオリン作品を好演された若林暢さんは、7月26日、アメリカのボードイン・ミュージック・フェスティバル Bowdoin Music Festival にて、吉田隆子の「ヴァイオリン・ソナタ 二調」と「お百度詣」をピアニスト、ジョン・ルート氏と共演し、大反響を得たとのこと。単に「良かった」という反応ではなく、国の事情を超えて戦争の哀しみと痛みを共有できたことを大変嬉しく思った、作品の力を実感したと、若林さんはしみじみ語られました。楽譜の問い合わせも次々あり、9月11日のラジオ放送の許可も求められたそうです。

■ 「出光真子さんの訴訟を支援する会」進行中

今年（2002年）1月、映像作家の出光真子さんが、出光さんの作品や人格に対して露骨に女性差別的な文書をばらまいた人物を相手取って、名誉毀損を含む訴訟を起こされました。これに関連して標記の会が発足し、当フォーラムからも数名が参加しています。この訴訟は、出光さんのみならず、女性に対する性的な罵詈雑言を批評・言論のもとに許容してきた社会を問うものとして、意義が大

きいと思われます。詳細はウェブサイトをご覧ください。

<http://www.jca.apc.org/fem/news/events/1049.html>

■ 心はパリへ…

「パリ日本文化会館」はどういうところ？

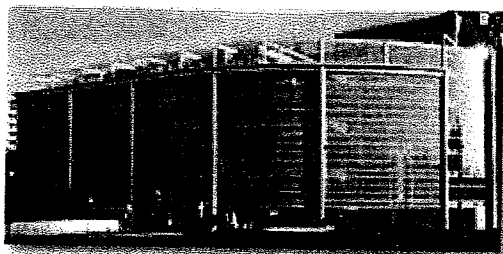
フランスと日本の首脳の間で取り決められた「21世紀に向けての日仏協力20のプロジェクト」の一つで、日本のさまざまな文化を紹介する目的で1997年に創立。エッフェル塔の近く、メトロ6号線「Bir-Hakeim」駅前（というより少し裏手）にある、ガラス張りの建物。地上6階、地下5階。

Maison de la culture du Japon à Paris

101 bis, quai Branly, 75740 Paris Cedex 15 France

Tel: 33(1)44-37-95-00 / Fax: 33(1)44-37-95-15

<http://www.mcjp.asso.fr/cadrgen.html>



パリ日本文化会館外観

■ 待望のホームページ開設成るか！

このインターネットの時代、当フォーラムでもホームページの開設を…と実現の可能性を探っていたところ、明るい光が差し込んできました！

次回例会（10月5日）にてサンプルを検討する予定。具体的に決まりましたら、お知らせします。

<編集後記>

左ひじと左ひざの骨折という、とんでもない体験をした夏でしたが、「痛み」と「不自由」をほんとうに知る体験、家族・友人のありがたさを再発見する体験でもありました。ご心配をおかけしましたが、もう大丈夫です。新たな気持ちで頑張ります。皆さん、いろいろとありがとうございました。（市川啓子記）

女性と音楽研究フォーラム会報 第2号

Bulletin of Women and Music Study Forum Vol.2

編集・発行 女性と音楽研究フォーラム事務局（市川啓子・西阪多恵子）

発行日 2002年10月5日