

# 女性と音楽研究フォーラム 会報 第8号

Bulletin of Women & Music Study Forum Vol.8(October 2008)

目次	新代表挨拶に代えて (玉川裕子) ..... 1
	三浦環を読み直すー女性の音楽活動をめぐる同時代の文脈のなかでー [2007年度第3回例会発表要旨] (玉川裕子) ..... 4
	「女性作曲家音楽祭 2007」ーその前後 [日本音楽学会第58回全国大会シンポジウム発表要旨] (小林緑) ..... 8
	日本の洋楽史における女性作曲家 [日本音楽学会第58回全国大会シンポジウム発表要旨] (辻浩美) ..... 11
	「音楽における女性」研究、三つの波ー1970年代以降のアメリカー [日本音楽学会第58回全国大会シンポジウム発表要旨] (西阪多恵子) ... 13
	日本音楽学会第58回全国大会シンポジウム傍聴記 (藤村晶子) .... 15
	会員自己紹介コーナー ..... 18
	コンサート・イベント情報 ..... 19
	女性と音楽研究フォーラム規約 ..... 20
	ニュースetc. .... 21

## 新代表挨拶に代えて

玉川 裕子 (たまがわ ゆうこ)

2007年春、2年間の海外研修を終えて帰国したばかりの私は、同年4月の総会において当フォーラムの代表に選出され、前代表の小林緑さんからバトンを引き継ぎました。小林さんは、1993年の当フォーラム設立当初から15年の長きにわたって代表を務められ、会の発展に献身的に尽くしてこられた、まさに会の「顔」でした。小林さんのこれまでのご尽力には、あらためて心よりの敬意と感謝を表したいと思います。

もちろん、どれほどの超人であっても、代表一人の力だけではフォーラムはとうの昔に消滅していたでしょう。フォーラムが今日まで継続可能だったのは、会員ひとりひとりの自発的な

活動の賜物です。このたびさまざまな役割を担当して下さることになった皆様、とりわけ「緑の下の力持ち」として長年事務局を担当して下さっている市川啓子さんと西阪多恵子さんには、再任を了承して下さったことを心から感謝します。今回はとくに役割分担がない方がたも引き続きご協力のほど、よろしく願い申し上げます。

「新代表挨拶」とは本来、今後の方針について述べるべき場だと思いますが、以下ではまず最初に海外研修先のドイツにおいて、女性と音楽をめぐる状況について見聞したことを印象記風に若干記したいと思います。そのうえで、フォーラムの今後について私なりの見通しを述べ、これによって新代表挨拶に代えさせていただきたいと思います。

## 1 女性と音楽をめぐる状況——ドイツの場合

海外研修中、私が所属したのは、ドイツ北部のプレーメンにあるソフィー・ドリンカー研究所（以下SDIと略記）でした。同研究所は、ドイツにおけるフェミニズム/ジェンダー音楽学研究の草分けの一人であるフライア・ホフマンが2003年に設立し、現在まで所長を務めています。この研究所のあらましについては、会報第4号に寄稿しましたので、ご参照いただければ幸いです。

現在、フェミニズム/ジェンダー音楽学研究は、実に多様な展開をみせています。しかしその始まりが、文学・美術など、他の分野における動向に刺激を受けて着手された、歴史に埋もれた女性作曲家、および彼女たちの作品の発掘作業にあったことは論を俟たないでしょう（1970年代）。その後、女性作曲家およびその作品を可視化する作業の進展にともなって、それが従来の男性大作曲家中心の音楽史記述の補完史に過ぎず、結果的に従来の音楽学研究の枠組みを継承強化していくものに過ぎないという批判がでてきました（80年代後半）。こうした批判は、それまでの研究を無に帰するものではなく、さらなる進展を促すものであった、と私は理解しています。批判を受けて、フェミニズム/ジェンダー音楽学研究は、女性作曲家およびその作品の魅力を語るばかりでなく、女性の音楽活動を男性のそれとは異なるものにしていった個人的・社会的条件を問うことになったからです。さらにそれ以上に重要なのは、実際には存在していた女性作曲家や作品をあたかも存在しなかったごとく扱い、男性大作曲家およびその作品を研究することをその中心課題とした従来の音楽史記述の構造に問いをつきつけ、その成立由来を解明する作業が始まったことでしょう。とくにドイツ語圏では、作曲家にとどまらず、演奏家として、あるいはパトロンとして、プロフェッショナル・アマチュアを問わず活躍した、さまざまな女性たちの音楽活動をていねいに追っていく研究が数多く生まれました。そうした研究を通じて、実に多くの女性たちがそれぞれのやり方で音楽に関わり、それぞれのやり方で地域の音楽文化を豊かにしていたことが明らかにされつつあります。こうした研究は、従来の男性大作曲家中心の音楽史記述からはみえてこな

かった過去の音楽実践の多様な姿を照らし出すとともに、音楽家としての活動形態や音楽ジャンル、あるいは地域や性別などによって、その活動をあらかじめ序列化し、それを無意識の前提としている音楽史記述に、その枠組みについての再考を迫っています。

ドイツには現在、こうした方向の研究を進めるうえで中心となる研究所がいくつかあります。そのひとつがSDIで、目下所長ホフマンを中心として、18および19世紀にヨーロッパで活躍した女性器楽奏者に関する事典編纂に精力的に取り組んでいます（完成した部分については、研究所のHPから閲覧可能、<http://www.sophie-drinker-institut.de/>）。

また、ベアトリクス・ボルヒャルトを中心とするハンブルクのプロジェクトは気鋭の若手研究者も参加して、インターネット上にジェンダー音楽学研究のための一大センターを構築しつつあります（<http://mugi.hfmt-hamburg.de/>）。

またハノーファー音楽大学もジェンダー研究センター（<http://www.fmg.hmt-hannover.de/>）を設立し、文化研究としてのジェンダー音楽学研究の進展を図っています。（その他の関連研究所についてはSDIのHPのLinkを参照）

他方、フェミニズム/ジェンダー理論を先鋭化していった英語圏では、ジェンダー理論を用いて音楽作品解釈にアプローチする研究がでてきました。その嚆矢ともいえるのが『フェミニン・エンディング』に収められたスーザン・マクレアリの一連の研究でしょう。音楽作品は「鳴り響きつつ動く形式」で、それ自体は中立的としてきた従来の音楽観に対して、音楽作品そのものにも歴史的・文化的に構築された意味が付与されているとしてその摘出を試みた彼女のフェミニズム音楽批評は、その後多くの研究者によって継承されていくことになりました。この方向性はドイツ語圏では——音楽学研究の「正統派」とでもいった意識が邪魔をしたのかどうか——2000年代にはいってもなおなかなか受け入れられなかったようです。しかしここ数年、とくに若い世代を中心にドイツ語圏でも目につくようになり、とりわけオペラ作品などにその成果が現れているように思えます。（尚、英語圏におけるフェミニズム/ジェンダ

一音楽学研究動向については、西阪多恵子さんによる詳細かつ見通しのよいすぐれた別項を参照ください。）

フェミニズム/ジェンダー音楽学研究が、ドイツ語圏の音楽学全体のなかで現在どのような位置を占めるのかについては、私自身はそのなかにどっぷりと浸ってしまったために、判断を下すのは難しいです。フライア・ホフマンはバッシングが生じているといいますが、しかし前述のとおり女性と音楽に関わる研究所が複数設立され、また、ジェンダー音楽学の講座を開講する大学および音楽学校が増えているところを見ると、音楽学研究の一角に地歩を固めつつあるといいように思われます。ジェンダー視点による研究が当たり前になるにつれて、当初の批判性が薄れ、研究のための研究に墮する危険性もなしとはいえないのですが。

## 2 フォーラムの今後の活動

さて、当フォーラムの中核を占める活動のひとつは、設立以来、女性作曲家とその作品の紹介です。この活動は、レクチャーやコンサートなどの形で対外的にも発信して、成果をあげてきました。これは、なんとといっても前代表小林緑さんの強い使命感と情熱なしには果たしえなかったことです。確かにコンサートなどに対する好意的な反響とは裏腹に、女性作曲家およびその作品の受容が、思うほどに広がっていかないという苛立ちが私たちのなかにあるのは事実です。しかしこれは根気よく続けていくしかないでしょう。これまでの蓄積を土台に、今後とも女性作曲家とその作品を紹介する機会をつくらせていきたいと思えます。会員の皆様からの企画アイデア、大歓迎です。

他方、「女性と音楽」への関心を共通項に、いろいろな形で音楽に携わる人たちの集まりである当フォーラムの例会においては、これまで各会員の興味関心に従って、さまざまな研究発表が行われてきました。今、会報を読み直してみると、そのテーマの多彩さ、テーマへの切り込みのユニークさなどに、フォーラムのこれまでの蓄積がどれほどのものか、あらためて驚かざるをえません。それらは、決して欧米における研究動向の紹介にとどまるものではなく、

会員それぞれが音楽に関わるなかで抱いた問題意識に従って選ばれた、それぞれにとって切実なテーマであったと思います。研究発表は日常的な営みとして、イベント系と比べるとともすれば影が薄くなりがちですが、各自のテーマによる研究発表とそれに関連する活発な議論もまた、フォーラムの重要な柱です。これまで具体的にフォーラムの名において出版というかたちをとったのは、1997年の『フェミニン・エンディング』（スーザン・マクレアリ著）の翻訳1点にとどまっています。私は具体的な業績をあげてことを至上命題とする立場をとりませんが、それでも各人が、それぞれの視点から、現在および過去の、さまざまな地域における、さまざまな形の音楽文化を、さまざまなやりかたで問い、音楽の営みの多様性をあらためて浮き彫りにするような共同研究が、なんらかの具体的な形に結実する可能性を、今後考えていきたいと思えます。

女性と音楽の関係について興味をいただいている、という以上の共通項をなにももたずにフォーラムに集う私たちの関心は、一枚岩ではなく——繰り返しますが——非常に多様です。私はしかしまさにこの点に、フォーラムの存在意義を見出しています。これまで、例会での研究発表後の討論はもちろんのこと、コンサートなどの企画会議や反省会のおりにも、企画の全体方針からその運営方法にいたるまで、激しい議論が生じることもたびたびでした。しかし、私は会員相互の、さらには外部からもたらされるさまざまな批判が、私たちの問題意識を研ぎ澄まし、さらに精緻なものにしていく原動力に他ならないと考えています。いずれにせよ、会員の皆様のご助力なしにはフォーラムの発展はありえません。今後とも皆様の積極的かつ批判的——「ことがらをよりていねいにみていく」という、この語が本来もつ意味で——ご意見ご協力をいただき、フォーラムがひとりひとりの音楽体験を豊かにする場のひとつとなりますよう、さらにはそのことを通じて、私たちがそのなかに身をおく音楽文化を多少なりとも多彩なものにするための一石を投じることができそうです——これは、私のささやかな、というよりははるかなる大望です。

三浦環を読み直す

—女性の音楽活動をめぐる同時代の文脈のなかで—

玉川 裕子 (たまがわ ゆうこ)

三浦環(1884- 1946)は国際舞台で活躍した最初の日本人歌手である。とりわけブッチーニの《蝶々夫人》は彼女の当たり役で、彼女自身がしばしば「蝶々夫人」と呼ばれるほどであった。ドイツでの在外研修中、彼女について紹介する機会を得、そのおりにあらためて彼女が多くの人に支持された理由を考えてみた。さしあたって考えられるのは、エキゾチックなものに対する受け手の期待に応えうる彼女のイメージの自在さであろう。すなわち、日本以外の地で《蝶々夫人》を歌うとき、彼女は「真正の日本女性」を演じる。より正確に言えば、受け手が「真正の日本女性」と期待する像を提供する。彼女の演じた「真正の日本女性」がほんとうに「真正」であるかどうかは問題ではない。他方、日本国内では、彼女はその歌唱とともに、真偽とりまぜことあるごとに報道されるさまざまな恋愛エピソードを通じて、「従来の日本女性」を超えた西洋化された存在として、賞賛と同時に好奇心をもって受けとめられた。日本および西欧のどちらの受け手にとっても、彼女はエキゾチックな存在として受けとめられたのである。

しかし、彼女の活動は「エキゾチック」という言葉で説明し尽くされるものではない。日清・日露の戦勝によって、近代化(=西洋化)の第二段階にはいった日本で、西洋音楽の女性歌手としてスタートをきり、《蝶々夫人》という問題含みの題材で国際的な名声を得た三浦環の活動の背景には、日本の近代化のみならず、メディア、ジェンダー、帝国主義、コロニアリズム、エスニシティ等さまざまな要因が絡み合っている。列強支配の時代に、西洋化を志向して領土拡張政策を推進する非西欧文化圏出身の女性の国際社会における活躍を文飾化していくことは、これらの諸要因が個別の人間の生においてどのように具現化しているかを考える一助となるだろう。そのためには、彼女の実際の活動および行動、彼女をめぐる虚実入り混じった言説、さらには《蝶々夫人》について彼女の語る言葉、彼女

の《蝶々夫人》について語られる言葉等、さまざまなレベルの精緻な分析が必要である。しかし現段階でこれらをひとつひとつ論じていくだけの準備はない。以下は、三浦環をめぐる同時代の日本人のまなざしについて思いつくことを記した覚書きである。

※三浦環は二度の結婚によって三つの姓をもつ(柴田〔生家の姓〕、藤井〔最初の結婚時〕、三浦〔二度目の結婚時〕)。以下では、彼女の具体的な活動を記述する場合はその時々姓を用いる。それ以外は人口に膾炙している「三浦環」を用いることとする。

### 1 三浦環略年譜

三浦環の生涯については、さまざまな文献のなかで言及されている。しかし伝説じみた逸話に事欠かない彼女の伝記のなかでもっとも信頼に足るのは、三浦環を知る人の証言や同時代の資料に丹念にあたって書かれた田辺久之の『考証三浦環』である。彼の研究に従って作成した三浦環の略年譜を別表に示す。

### 2 女性職業音楽家をめぐるまなざし——三つのエピソード

ア) 娘の東京音楽学校志願およびキャリア志向をめぐる父親の見解

父柴田熊太郎は、娘が音楽学校への入学を希望したとき、「音楽学校だなどというが、ありゃ西洋の芸者じゃないか、娘を芸者にするなど絶対に出来ん」といって反対した。最終的には周囲の説得もあって、軍医藤井善一との結婚を条件に娘の願いを聞き届けた(ただし東京音楽学校は既婚者の入学を認めなかったため、この結婚は環の卒業まで秘密にされた)。これは結婚という名のもとで娘の性を管理することによって、父の考えるところの性的墮落の防止が目論まれたのだろうか。

環がキャリアを踏み出した後は、彼女の自伝や伝記等から推測する限り、父はむしろ応援していたように思われる。たとえば、「芸術をとるか家庭をとるか」と選択を迫った藤井善一との離婚を受け入れたうえ、離婚後ほどなくしてなされた三浦政太郎の求婚を父が承諾したのは、政太郎が環の演奏活動を支援すると約束したからであった。家庭を犠牲にしてまで歌手として

のキャリアを貫こうとする娘を支援する熊太郎の態度は、私たちが太平洋戦争敗戦以前の父親に対して抱いている家父長的イメージとはずいぶんと異なっている。それは柴田熊太郎の個人的な資質もあるだろうが、女性の社会的活動を場合によっては後押しすることもあった時代の空気——主潮ではないにせよ——と同調したのかもしれない。

#### イ) 藤井善一との離婚報道

藤井環は卒業後、自らの勉強の継続、コンサートへの出演、さらに後進の指導と多忙な毎日を過ごしていた。藤井善一との協議離婚の真相は知るよしもないが、仕事に没頭して家を空けがちな妻に対する夫の不満が主な原因のひとつであったことは疑いないだろう。

この離婚は、ジャーナリズムの格好の餌食となった。ここで興味深いのは、離婚報道が必ずしも環を一方向的に非難しているわけではないことである。もちろん、「妻の務め」を果たさなかった環に対する非難もあるのだが、他方、夫の心の狭さを暗に批判したり（『破鏡楽家囊日物語』、『東京日日新聞』1909年3月27日）、あるいは芸術家一般の結婚生活の困難さに言及して、間接的にであれ、環の離婚に理解を示すような論調もみられる（『音楽家の離婚——芸術家の配偶問題』、『読売新聞』1909年4月2、3日、秋山、199-200頁）。後者はおそらく、当時芸術愛好家たちの間で流行していたワーグナーやショーペンハウアー受容のなかで形成された天才芸術家イメージを、環に重ね合わせたものと思われる（『天才とは思はぬが一つの音楽家である、芸術家である』、秋山、200頁）。

#### ウ) 三浦政太郎およびフランケッティとの関係をめぐる報道

1914年に渡欧して以来、欧米を活躍の舞台とした三浦環は1922年一時帰国した。三浦政太郎はすでに前年帰国していたが、環は数ヶ月滞在した後、夫を残してふたたび渡米する。この間、伴奏者として同伴したフランケッティとの仲がいろいろ取りざたされたこともあり、音楽的な成果とは別に、私生活上のあれこれについてジャーナリズムに格好の話題を提供することになった。大方の報道は、彼女とフランケッティとの

関係を好色むきだしの想像力で扇情的に書きたてるか、もしくは「妻として努めよ」（鳩山春子）と苦言を呈するものであった。しかし渡米直前の送別会において、渋沢栄一、大倉喜八郎、浅野総一郎、目賀田種太郎、西野恵之助といった当時の日本の政財界を代表する三浦環の後援者たちは、彼女の国際社会での活躍が、外交官以上に日本の国益に資するとして、活動の継続を支持した。

### 3 女性職業音楽家をめぐるまなざし——その形成要因

以上紹介した三つのエピソードは、柴田—藤井—三浦環という女性の職業活動をめぐって、矛盾する見解が同時に存在していたことを示している。彼女に「貞淑な妻」を求める視線は常にあった。しかし当人がそうした規範を意に介さず——実際のところ彼女がこのような縛りをどう感じていたかは不明——、驚くほどのバイタリティをもって、歌手としてのキャリアを追い求め、また通常の枠から大きくはずれた奔放な私生活を営んでいったとき、その生き方を肯定する視線も確実に存在したのである。三浦環がその傑出した個人的資質によってみずからの道を切り開いていったことは論を俟たない。しかしまた、彼女の生のあり方に対するまなざし——肯定的・否定的を問わない——そのものが、三浦環その人に還流し、同調／反発／無視／ずらし等の入り混じった反応を引き起こしながら彼女の歩みをいっしょにつくっていったのではないだろうか。以下に、とりわけ彼女の職業音楽家としての活動を容認するまなざしを形成することに関与したと思われる要因を三つ挙げる。

第一は日本の領土拡張政策である。もっともそのいきさつは単純なものではない。《蝶々夫人》という題材そのものは、日本を植民地支配しようとする視線に貫かれており、それは同時代の日本人にも意識されて、「国辱的」とする批判もあったようである。こうした見方についての三浦環自身の見解は伝わっていない。彼女が強調するのは、「真正な日本女性としての蝶々さん」の表出である。しかし冒頭にも触れたとおり、環の蝶々夫人が欧米の観客に受け入れられたのは、それが彼らの非西洋社会に対する植民地支配のまなざし

を内面化したものであったからこそであった。その結果としての成功が日本という国家の存在を国際社会に認知させ、地位を高めたとすれば、皮肉といえば皮肉である。

第二の要因は、彼女が活躍をはじめたのがちょうど大正デモクラシーの花咲く時期と重なり、女性解放思想の揺籃期でもあったことである。環自身は女性解放思想に共感した形跡はみられないが、新しい思想が彼女の活躍を背後から支えたのではないだろうか。実際、原信子や関谷敏子等、環に続いて国際的に活躍する女性歌手がこの時代現れている。また国内に目をむけても浅草オペラの隆盛や宝塚少女歌劇団の結成等、女性が舞台に立って活躍する場が開かれていった。他方この時期は、女子中等教育の目標が良妻賢母思想の注入と定着とはっきり定められた時期とも重なる。公的な場における女性の活躍が目につくようになるのと、良妻賢母思想の定着が同時代のできごとであるのは興味深い。

第三として、とりわけ音楽の場合、芸者イメージが、女性職業音楽家の存在にさまざまなかたちで影響を与えていた可能性を指摘しておきたい。明治時代、東京音楽学校の学生どころか教授陣をみても、女性の比率が他の分野と比較すると異例なほど高い。それは、音楽が政治・経済等に比べて低くみられていたために女性にもチャンスが与えられていたと解釈することが可能だろう（ある程度、社会のなかで余裕がでてきたときに、音楽領域へも男性の進出がはじまり、それともなると指導的地位から女性を排除しようとする動きがでてきた。私は1909年の柴田環・幸田延の東京音楽学校辞任問題はこの文脈で考えられるのではないかと思っている）。それとともに芸者という職業の存在が、西洋音楽の分野においても女性を音楽に結びつけ、女性の就労への道をまっさきに開いた部分もあるのではないだろうか。

芸者イメージはしかした、三浦環の私生活についての報道に別のかたちで投影されていたように思われる。エロティックな想像をほしいままにしたゴシップ記事は、環が西洋音楽の音楽家であっても芸者イメージと重ね合わせて受けとめられていたことを示していないだろうか。

いずれにせよ、三浦環に対して同時代の日本人が抱いたさまざまなイメージからは、女性が音楽に携わることについての同時代のまなざしに、西洋音楽の移入とともに次第に形成された音楽家観と、それ以前の女性と音楽をめぐる表象がないまぜになっていた様子がみてとれる。

#### 【参考文献】

- 秋山龍英『日本の洋楽百年史』（第一法規出版、1966年）  
小川さくえ『オリエンタリズムとジェンダー——「蝶々夫人」の系譜』（法政大学出版局、2007年）  
瀬戸内晴美『お蝶夫人』（講談社、1967年）  
高橋巖夫『永遠の蝶々夫人 三浦環』（春秋社、1995年）  
田辺久之『考証三浦環』（近代文芸社、1995年）  
吉本明光編『三浦環 お蝶夫人』（新版、日本図書センター、1997年、初版音楽之友社、1955年）



三浦環とフランケッティ  
『朝日』 1930年月号 101頁

## 三浦環 略年譜

1884 M17	0	2月	東京生
1886 M19	2		日本舞踊の稽古をはじめ
1889 M22	5		箏および長唄の稽古をはじめ
1890 M23	6		小学校入学
1893 M26	9		高等小学科へ入学
1897 M30	13		東京女学館入学
1900 M33	16	3月	東京女学館高等専修科卒業、同校教師高木チカの薦めにより東京音楽学校を目指す
		6月	軍医藤井善一と内祝言、藤井はその後天津へ赴任
		9月	東京音楽学校へ入学。芝から上野まで自転車通学
1902 M35	18	11月	東京音楽学校秋季音楽演奏会で独唱、『音楽之友』に批評掲載
1903 M36	19	7月	奏楽堂で歌劇《オルフェウス》(グルック)上演、百合姫役を歌う
1904 M37	20	2月	*ミラノ・スカラ座で《蝶々夫人》世界初演
		7月	東京音楽学校声楽部卒業
		9月	同校研究科入学、授業補助を命じられ、1ヵ月12円の奨学金支給。
1907 M40	23	6月	東京音楽学校助教授に昇任
1908 M41			*東京音楽学校歌劇上演中止問題
1909 M42	25	3月	藤井善一と協議離婚
		6月	医師三浦政太郎と内祝言。三浦はその後シンガポールに赴任
		9月	東京音楽学校辞職
1910 M43	26	8月	帝国劇場開場に先立ち専属契約を結ぶ(出演、および後進の指導)
1911 M44	27	3月	帝国劇場開場(専属声楽教師として月俸200円)
1912 M45	28	7月	千葉秀甫を避けて、シンガポールの三浦政太郎のもとへ、翌年5月帰国。
1914 T3	30	5月	ドイツへ向けて、神戸港から出航、7月にベルリン到着
		8月	第一次世界大戦勃発のため、ベルリンを脱出してロンドンへ
		10月	アルバートホールでの愛国大音楽会に出演
1915 T4	31	5月	《蝶々夫人》のタイトルロールを初めて歌う(ロンドン)
		9月	渡米して、ボストン・グラント・オペラ・カンパニーと契約(年100回、1回1000ドルの出演料)
1920 T9	36	3月	イタリアおよびフランス巡演(1921年5月まで)、4月ブッチーニ訪問
1921 T10	37	6月	南アメリカ巡演(11月まで)
1922 T11	38	4月	日本巡演、全国でコンサート開催(8月まで)
			この間、南北アメリカを中心にオペラ、コンサート出演
1929 S4	45	11月	三浦政太郎死去
1930 S5	46		イタリア巡演。翌年も再びイタリア巡演
1932 S7	48	5月	日本巡演(10月初旬まで)、その後、ヨーロッパ巡演、おもにイタリア
1935 S10	51	10月	日本へ帰国。国内で《蝶々夫人》上演、およびコンサート出演
1938 S13	54	4月	三浦環歌劇音楽院開設(翌年4月解散)
1939 S14	55	9月	第二次世界大戦勃発。コンサート活動継続、兵隊慰問なども行う
1945 S20	61	8月	終戦
1946 S21	62	5月	病没

『女性作曲家音楽祭 2007』—その前後

小林 緑 (こばやし みどり)

I. 『女性作曲家音楽祭 2007』について

私は本年8月、『女性作曲家音楽祭 2007』として12回連続コンサートを実施、33人の女性作曲家を紹介した。開催の理由は西洋音楽史のいわゆる<正典=カノン>で固められた構成に対して抜きたい疑問を抱き続けてきたからである。そこでは対象とするサンプル数があまりに少ない。卑しくも<歴史>ならばその精度をもっと高める必要がある。「女性音楽家=作曲家」を視座に入れることは、それを正すきわめて効果的かつ重要な手段なのだ。古今東西を通じ女性作曲家が無数に存在したことは、欧米の書籍、楽譜、録音資料から確認済みにもかかわらず、この国には孤絶した例を除き、女性作曲家を主体的に扱う研究の実績もないままにそれをやり過ごし、封印しようとする底流がある。加えて現行の「音楽史概説」は「ドイツ・オーストリア音楽史」の趣があるから、本来は文学史のように各国別の歴史が編まれてしかるべきことも提言したい。

『音楽祭』では18世紀後半から20世紀初頭、つまりクラシック・ファンに最も親しまれている時代の33人を取り上げた。国別でいうとフランスが10人で最多となったが、エルソン『音楽における女性の仕事』(1904)などを引くまでもなく、フランスは19世紀間、重要な女性作曲家を最も多く輩出した国であり、このこともファニー・ヘンゼルとクララ・シューマンで女性作曲家を代表させる風潮に警鐘を鳴らす契機となろう。また今回は声楽作品を含めず、ピアノ、ギター、ハープおよび室内楽曲で構成したが、その理由は明瞭簡単。外国語の歌詞は日本人がクラシックを味わう上で常に大きな障害である一方、言語が介在しない器楽はアクセスが容易で、すでにほとんど自国文化のように慣れ親しまれている現状に沿うためである。

さて事後の『音楽祭』への評価についていえば、

音楽専門家/業界人/音大関係者などがほとんど無反応で姿を見かけなかったのに反し、一般人(女性学・ジェンダー研究者、女性団体なども含む)が我がことのように賛同し、リピーターとなってくれたことの落差があまりに大きく、予想したとはいえ企画・監修者として落胆せざるを得なかった。「女性」に手出しするとクラシックのエリート的ステータスが脅かされるため、アメリカの女性研究者たちも及び腰になっていたというマクレアリの発言(『フェミニン・エンディング』p24)が改めて思い出された次第である。しかし反面、ヴェネズエラ出身のテレサ・カレーニョを弦楽四重奏曲とピアノ曲で取り上げたセッションは意外な副産物をもたらしてくれた。首都カラカスには1983年に正式に全面開設した「テレサ・カレーニョ劇場」という立派な施設があり、今年春にはそこで「民主婦人連合世界大会」が催され、日本からも堀江ゆり氏が代表として参加されたという—普段あまり縁のない国の知られざる女性作曲家を介して、国際的に女性運動とも連携する道筋が拓かれたといえるではなかろうか。

II. クラシック音楽の女性および音楽本来の<女性性>を問う必然性

本発表の出発点は『音楽祭』の企画進行中に入手したフロランス・ロネイの著作『19世紀フランスの女性作曲家 Les Compositrices en France au XIXe siècle』(Fayard,2006)にある。本書の意義は後述するが、その前に音楽そのものに潜む<女性性>の隠蔽が招いた現行クラシックの序列観への疑義を呈しておきたい。つまり演奏家(女性中心)より作曲家(男性)、声楽より器楽、ラテン系よりゲルマン系、古楽器よりモダン楽器、昔の歌唱法(演奏法)や演奏者より現代のそれが高く評価されていることだ。翻ってモーツァルト生誕250年に先駆けたヴィーンでの同時代および現代の女性作曲家をめぐるシンポジウム(2005/11)では、モーツァルト時代の女性作曲家180人から実演で14人が紹介されたが、その大部分は優れた歌い手でもあって、特にモーツァルトと全く同じ生没年のフランツィスカ・ルブランの様式はまさにモーツァルト流である。このように、日本



で最も愛好される時代様式が歌ごころ溢れる<女性の>なものである以上、相反する長大・重厚な構築性や難解なモダニズムは男性の参入を容易にするための戦略では、との観方は否定できまい。

### III. フロランス・ロネイの論旨

上記ロネイの書全体を要約するのが「何故音楽史は省略によって嘘をつくのかわかるか Pourquoy l'histoire ment-elle par omission?» (p10) という至言！ロネイは近代音楽学の発展が次第に女性の業績無視につながった逆説的事実を踏まえ、19世紀当時の記述(新聞雑誌、公文書、演奏会評、書簡、辞典類)を丹念に紐解き、当時の女性達の活躍の痕を立証する。20世紀後半出版の音楽史書でさえ女性作曲家への言及は全く乏しく、実際には1000人以上、もっとも困難と思われるオペラでも50人以上の女性が実績を残したにもかかわらず、フランス・アカデミーが公式認定した女性作曲家第一号は、なんと1950年生まれのエディット・カナド・シジィ Edith Canat de Chizy、それもようやく2005年のことという…ここにはナポレオン法典(1804)の影響から女性の公的職業は女工のみとされたこと、併せて女性にとって第一義的に重要なサロンという私空間での活躍がアマチュアとして劣位に置かれたことが未だに尾を引いている。

他方、国民音楽協会の創設(1871)に伴うフランス人作曲家互助機能により、女性にも作品発表の機会が増大した。しかし室内楽の最高榮譽であるシャルリエ賞をファランク(1861+69)が、グランヴァル(1890)が、ルニエ(1916)が勝ち得た厳然たる事実をよそに、当の女性たちが没するや再演は不能となり、<マイナー・コンポーザー>としてさえ生き残れなくなってしまう。当時、女性作曲家とその作品に関する記述がふんだんにありながら、そこには大多数を占める男性筆者による<見栄え>や<男のように書く>ことを持ち上げた評も目立つから、今なお根を張るそうした悪弊が女性軽視に加担したといえよう。さらには女性を演奏者あるいは教育者とのみ矮小化し、創造者としての「作者性」を無化する仕組みも見逃せない。1983年に出たラルース音楽事

典がファランクを「パリ音楽院教授」とのみ記述しているのがその顕著な例だ。フランス革命を経て脱宗教へと俗化する市民社会にあっては、「天才=男性」が神に替わる超人・巨人と看做された反面、女性の理想像はマリアに仮託されたから、ここに「女性のバッハやベートーヴェンはありえない」とする論拠が作り出されたのである。

ロネイは最後に21世紀の現在でさえ女性作曲家に対する全体的視座は欠落したままだが、パリ国立図書館音楽部門のカタログを丹念に見直せば目から鱗！の証拠が得られるし、当時高く評価されながら現在無視されている女性作曲家と有名男性との違いはその知名度の差に過ぎない、と断じ、現行の音楽遺産“patrimoine musical”と忘れられた母系“matrimoine oubliée”を融合すれば音楽の喜びをさらに豊かに出来るはず、と提言してこの新たな知見に満ちた著を結んでいる。

### IV. 隠れた半分／聴かれぬ半分？

以下、私見による女性作曲家の隠蔽・忘却の要因を列挙しておく。

1. 個人より共同体：女性—集団—無名性→大衆音楽・民俗性への不当な軽視
2. 出版・公開の制限+実名で出版しない(ヘンゼル、グランヴァル、クラークなど)
3. 男性親族・夫との共作扱い／誤って？意図的に？  
夫の作とされる事例  
(マッダレーナ・シルメン、ファニー・ヘンゼル、ソフィア・ドゥシエックなど)
4. 著名な活動・発言・著作・場所でも女性にかかわる事柄や部分は無視されがち：
  - ・ヴェネツィアのオスペダリの女子音楽教育機関・演奏団体としての歴史的意義など
  - ・テイトン・デュ・ティエの重要な音楽史書『フランスのパルナッソス山』(1732)においてエリザベート・ジャケ＝ドラゲールがリュリに並ぶ高い位置づけ・評価を得ていることなど
  - ・フェティスの19世紀における最も重要な音楽史料と看做される『音楽家総覧』(1870)に収載の大量の女性作曲家・音楽家の情報など

- ・ドビュッシーが音楽時評でオルメスの訃報に寄せたコメント (1903)
  - ・ワルターが回想録『主題と変奏』(1950) でスマイスやアルマ・マラーに言及していること
5. 女性に言及しつつ否定的・差別的コメントを付加ないし語彙を使用する：
- ・ニューグローヴ「ファランク」項目の誤訳「一流の作曲家とはいえないにせよ...」？
  - ・サンサーンス「ルイズ・エリットを男性にしなかったのは何たる神の過誤」！
6. ニューグローヴ第二版 (2000) にもなお明らかな女性無視：
- ・ルポー、ルニエ、ピュイグ＝ロジェ、カレーニョ、アルマンド・ド＝ポリニャックなど見事な実績を残した女性について欠落、立項なし
7. 視覚資料からも女性は隠蔽され、文字通り見えない存在と化す：
- ・マリー・ジャエルは「助手」としてすらリストの最新図像集(1989)に登場せず
  - ・アドルフ・メンツェル『サン・スーシ宮殿のコンサート』(1852)の有名な絵に登場する人物の説明として、パイロイトに現存するバロック劇場を建造、オペラも残したフリートリヒ大王の姉ウィルヘルミーネ・フォン・パイロイトは一切言及されず (ちなみに 2008 年秋には当劇場でジャケ＝ドラゲールのオペラ『ケパロスとプロクリス』が上演される予定)。
  - ・ドラクロワ『ショパンの肖像』(1838)は本来ジョルジュ・サンドとのダブル・ポートレートであったのだが、現在ルーヴル美術館に展示されている有名なショパンの横顔は、問題の二重肖像画の、切断された半分のパーツでしかない。

♪当日は最後にマリー・グランヴァル (1828-1907) のピアノ、チェロ、オーボエのための二つの小品より第二曲『ガヴオット』を CD で試聴。今年没後 100 年に当たるグランヴァルは国民音楽協会でも最も頻繁に演奏された貴族、従ってアマチュアの作曲家だが、試聴作品は 1882 年 1 月 14 日、サルプレイエルにて初演、1884 年に出版されている。

+当日は『音楽祭』で無料贈呈した 40 頁からなる「ガイドブック」(全 12 コンサートの詳細なプログラム一覧と、各作曲家に関する生涯の概略と主要文献とディスコグラフィ、女性作曲家全般に関する主要参考文献表、出演者 29 人[四重奏団も一人と数える]のプロフィールを含む：下はその表紙) と、私がコンサート、授業、講演等においてこれまでに実演で取り上げた女性作曲家 60 人とその対象曲のリストを配布。またレジュメ最後には「ガイドブック」に記載済みのものを省く参考文献 9 点を掲載した。

なお、本発表に基く詳論は 2009 年秋明石書店より刊行予定のジェンダー史叢書第 4 巻『視覚表象と音楽』に収載の予定である。



本会報の読者でご希望の方にはこのガイドブックを差し上げたいところですが、残りわずかになり、それは出来なくなりました。

よろしくご了解ください。

2008/9/12 小林緑

日本の洋楽史における女性作曲家  
辻 浩美 (つじ ひろみ)

今でこそ、国際的な舞台で多くの女性作曲家が活躍しているが、女性が自由に創作し、男性の作品と同じ目線で評価されるようになったのは、第2次大戦以後、民主主義や男女平等の思想が定着してから、相当な月日が経ってからのことだ。

今回の発表では、まず洋楽を受容した明治時代から昭和期における日本の音楽事情と女性との関係、また女性作曲家の置かれた立場について報告する。次に当時の日本の女性作曲家5人を紹介し、日本の洋楽史との関連や位置付けを図りたい。

### I. 日本の音楽事情、及び女性と音楽

日本では、音楽に携わる人口は圧倒的に女性優位である。現在の音楽大学では7割以上を女性が占めているが、明治期も同様の現象が見られた。音楽取調所第1回卒業生3人は皆女性だったし、幸田延・幸姉妹、三浦環、久野ひさ、永井郁子、萩野綾子を始め、多くの演奏家や教育者が後世に名を遺した。男尊女卑の思想が強かった日本において、しかも女性の社会的進出が困難とされた時代から察すると、これは一見特異な現象に映るだろう。しかし、裏を返せば、「歌舞音曲の類は芸術として低い地位にあり、男の仕事ではない」とする、封建的な考えが依然として強かった理由からだ。

しかし、作曲界ではこの現象は一転し、一種の男性社会が形成されていた。初めて器楽曲を作曲した幸田延や、国際作曲コンクールで日本人として初めて入賞を果たした外山道子を始め、女性の作曲家は確かに存在していたにもかかわらず、これまで彼女たちの作品は殆ど演奏されていない。

今回取り上げた5人の日本の女性作曲家は、明治・大正・昭和期にかけての、いわゆる激動の20世紀を生きた女性たちである。家に縛られ人格も認められない女性が多かった時代の中で、女性には無理と考えられていた創作の分野に挑戦し、作曲家として自分の信念を貫いた。彼女たちの作品は、こうした強い意志と共に、時代や社会的な制約を超え、音楽に対する純粋なメッセージも伝えてくれる。

### II. 5人の女性作曲家

#### 【松島彝】

1890年、松島彝は山形県に生まれた。1908年、松島は東京音楽学校本科ピアノ科に入学し、H.ハイドリヒ、R.ロイテル、P.ショルツ、H.ヴェルクマイスターの外国人4教授の下で、ピアノと作曲法を学ぶ。1911年、同校を卒業した松島は、留学に備えて研究科に進み、同時に東京外国語学校イタリア語特別科に入学。しかし、当時の学習院院長乃木希典より「女子学習院教官に」と懇願され、さらに父が病床に伏したことも重なり、留学を断念、以後35年間女子学習院に奉職することになる。

その一方で作曲家としてのキャリアも積んでいった。大正期に作品発表会を2度開催し、「我国初の女性作曲家」と紹介された。当日のプログラムは弦楽四重奏曲、ピアノ、チェロ、ヴァイオリン独奏曲、独唱曲と幅広いジャンルに渡り、どの曲も西洋的な語法による古典的な手法で書かれている。ただし、メロディーの作り方に旋法性の強い作品も見られ、構造や和音付けが西洋的、メロディーは日本的といった独特な響きを生んでいる。

1946年、松島は女子学習院を退官後、仏教音楽の研究と作曲に専念し、亡くなるまで曲を書き続けた。1958年二期会により演奏された、浅草寺落成式のためのカンタータ《極楽荘厳》は、戦時中文部省に置かれた「仏教音楽協会」再建のための委嘱作品である。

#### 【金井喜久子】

1906年、金井喜久子は沖縄県宮古島に生まれた。故郷沖縄音楽の美しさを人々に知らせたいと願い、1933年、東京音楽学校選科作曲科に入学、その後研究科に進む。彼女の音楽的な特徴は、長調・短調ではなく、琉球音階を徹底的に用いて作曲していることである。

金井は戦中、戦後の動乱の中にもかかわらず、精力的に創作活動を展開していく。1944年から1946年にかけて3回の交響作品発表会を、また1950年には作曲グループ「白濤会」を組織し、作品発表会を3回開いた。この他にもオペラ、歌舞伎劇、ミュージカルといった舞台音楽にも意欲的に取り組んだ。

また、金井の国際的な活動も注目される。1954年、ブラジル・サンパウロでの「国際民族音楽会議」に日本代表として出席し、サンパウロ、ロサンゼルス、ハワイにおいて作品発表会を開催。その2年後、沖縄を舞台としたアメリカ・MGM映画『八月十五夜の茶屋』の音楽を担当した。やがて、沖縄復帰記念式典、沖縄国際海洋博覧会といった沖縄と関連し

た式典には欠かせない作曲家として不動の地位を築いていく。

#### 【吉田隆子】

1910年、吉田隆子は東京に生まれた。1927年、女学校を卒業後、在日フランス人教師から影響を受け、作曲家を志すようになる。1931年、橋本国彦の下でピアノ曲《カノーネ》、歌曲《ポンチポンチの皿廻し》を発表し、作曲家としてデビューする。その後、E.サティに傾倒し、フランス近代音楽を日本に初めて紹介した菅原明朗の下で研鑽を積む。プロレタリア音楽運動（PM）に共鳴した吉田は、1932年中野鈴子の詩《鍛》に作曲したのを機会に、家や師とも絶縁してPMの音楽運動に加わった。PM解散後、「楽団創生」を創設し、進歩的な音楽の創造と演奏を目指して、民衆のための音楽運動を起こした。また同じ年に、近代日本作曲家連盟に加入し、2台のピアノのための《カノーネ》を発表。1935年には深井史郎とともに「音楽新人クラブ」を結成し、『音楽の世界』誌を中心に鋭い評論を数多く投稿した。

こうした一連の活動によって、思想犯として4度の拘留生活を送る。20年間共同生活を送ることになる、劇作家・久保栄との共同作品として4曲の劇音楽があるが、中でも《火山灰地》（1936）は二人の代表作として挙げられる。この《火山灰地》のメロディーやリズムを土台として、1952年、《ヴァイオリン・ソナタ ニ調》は完成した。1949年、与謝野晶子の詩《君死にたもうことなかれ》を作曲、さらにこの作品をオペラ化しようとして作曲に着手したが、未完のまま、1956年46歳で病没する。

#### 【外山道子】

1913年、外山道子は大阪に生まれた。幼少時より外国への憧れを強く持ち、自分の意志でフランス留学を決めて、独学でフランス語を習得。1930年、H.ジル＝マルシェックにピアノを習う目的で単身パリに渡り、次第に創作に興味を持つようになる。1936年、エコール・ノルマルに入学し、N.ブーランジェにソルフェージュを師事。そして、当時のフランス音楽界の巨匠J.イベールに推挙されて、1937年第15回国際現代音楽協会主催の音楽祭に「ソプラノ、クラリネット、バスーン、フルート、チェロのための《やまとの声》」を応募し、日本人として初めて入賞を果たした。

戦後、研究欲に駆られ再び渡仏し、パリ国立音楽院にてミヨー、メシアンに師事、1954年、作曲科の

学位を取得する。さらにP. シュフェールの影響を受け、コロンビア大学に入学し、ここで電子音楽を6年間学んだ。

外山は、生前「作曲は自分にとって楽しみであり、自分のためにするもの。自分から取って作品を発表する気はない」と語っていた。海外に比べ日本での知名度が低い背景には、彼女の消極的な姿勢があるからだろうが、日本の音楽界や楽壇に何のつながりも持たずに、創作活動する難しさを窺い知ることができる。

#### 【渡 鏡子】

1916年、渡鏡子は東京・永田町に生まれた。1932年、新設された東京音楽学校作曲部に入学、1936年同校作曲部を第1期生として卒業する。ここで安藤幸にヴァイオリンを、信時潔とG.マーラーの弟子であったK.プリングスハイムに作曲を師事。戦後は、平凡社で『音楽事典』の編纂に携わったが、出産後は生活のためにピアノ指導や執筆・翻訳活動に追われ、思うように作曲活動に専念できなかった。

1961年、恩師プリングスハイムの勧めでO.ショウレック著『ドヴォルジャーク』の日本語訳を上梓し、彼女の名を音楽学者として位置づけた。1963年には日本人女性として初めて「プラハの春」音楽祭に招かれ、東欧各国を歴訪し、1966年に音楽之友社より『スメタナ／ドヴォルジャーク』を出版。また、『近代日本女性史5—音楽』は当時の日本の音楽事情と女性音楽家をテーマとした先駆的な文献として、大変有益である。

渡の創作は、民族的な色彩を持つ壮大な作品《クラヴィーア、ヴァイオリン、チェロのための三重奏曲》（1950?）を除くと全て声楽曲だが、どの曲も渡の粹なセンスやユーモア、言葉と音楽との結びつきの深さが感じられる。

終わりに——日本では女性作曲家をテーマにした研究は大変少ない。日本音楽学会会報によれば、音楽学、音楽教育学、美学を専攻する博士論文は、2001年から2005年までの5年間に95本あるが、女性をテーマに置いた論文はない。また修士論文もごくわずかである。そうした中、徳丸吉彦・福田千絵著による箏曲家・作曲家として著名な米川敏子についての研究書『初代、米川敏子の音楽と生涯 完全なる音楽家』がこのほど出版された。邦楽における女性を対象にした研究にも今後期待が持たれる。

日本音楽学会第58回全国大会シンポジウム

(2007.9.30)発表要旨

## 「音楽における女性」研究、三つの波

—1970年代以降のアメリカ—

西阪 多恵子 (にしざか たえこ)

エレン・コスコフによれば、フェミニズム音楽研究の歴史には重なり合う三つの波がある。第一は女性中心の波、第二にジェンダー中心の波、そしてポストモダンの概念に由来する第三の波<sup>1)</sup>。本発表は三部分構成とし、女性の視点に主眼を置きつつ、I 第一の波、すなわち1970年代に始まる女性中心の研究について、II 1980年代後半以降の第二および第三の波について、III は「浸透と拡散」と題して最近の状況について述べた。

### I. 第一の波～1970年代に始まる女性中心の研究

1970代から1980年代にかけての女性運動の高まりはアカデミズムの壁を越え、音楽研究にも及んだ。1970年代の末には早くも女性音楽関連全国書誌が編纂されている。そこに収録された文献数の多さのみならず、国の助成や大学のサポート体制といった背景も注目に値しよう。女性の作品は楽譜の校訂出版や演奏・録音によって徐々に知られるところとなり、多くの大学で「音楽における女性」が講じられた。テキストや関連資料の需要は一層高まり、女性作品を専門あるいは主とする出版者も現れた。(テキストについては「会報」7号参照) さらに音楽関係の女性のための組織活動も著しい。その一つ、国際音楽女性連盟IAWMは女性作曲家協会など1970年代以降に結成された三団体が1990年代に合併発足した組織であり、多彩な活動を行っている(IAWMについては「会報」2号参照) また、既存の音楽諸学会のなかに設けられた「女性の地位委員会」も今日なお、関連諸問題の検討の場として機能している。

1980年代はバックラッシュの時代といわれる。だが、このように研究者を含めた音楽に関わる女性たちが連携し、大学や学会の協力的な姿勢に支えられて、現実の問題に取り組んできたという面もあったのである。

### II. 第二および第三の波～1980年代以降

第二、第三の波は、ともにフェミニズム音楽批評を

契機として、ほぼ同時期に起こったといえよう。コスコフはジェンダー関係を中心とする第二の波の研究例として、自編著『異文化視点にみる女性と音楽』、クックおよびツォー編『チェーチーリア・リクレームド』などを挙げ、第三の波、すなわちポストモダンの種々の視点から社会と音楽の関係を考察するものとして、ソリー編『音楽学と差異』、マクレアリ著『フェミニン・エンディング』、シトロン著『ジェンダーと音楽カノン』等を例に挙げている<sup>2)</sup>。こうした第二、第三の波の背景には、それまでの女性音楽研究の蓄積に加え、音楽学の実証主義偏重に対する批判、フランスのC.クレマン、ドイツのE.リーガーといった先達の刺激があった。1988年のアメリカ音楽学会年次大会はフェミニズムやジェンダー関連のトピックが際立つ画期的な大会となり、1991年には隔年の国際会議「フェミニズム理論と音楽」第1回が開催され、その後、フェミニズムは新しい音楽学の展開に重要な一翼を担ってきた。もっとも、従来の音楽学の方法や領域に対するフェミニズムの問題提起がすでに「女性中心」音楽研究においてもなされていたことは見落とされてはならない。

一方、フェミニズム批評やジェンダー研究の展開によって研究対象は女性に限られなくなり、そのためにフェミニズム研究が現実の女性から離れるという面も生じた。民族音楽学者であるコスコフは、西洋音楽史のフェミニスト研究者にとっては音楽が現実から遊離したポストモダンのテキストと化す傾向があると指摘している。さまざまな立場から音楽に関わるフェミニストたちの連携は必ずしも容易ではないようだ。

また、ジェンダー、セクシュアリティ研究の多くは事実上男性作品を対象としており、その結果として、男性作品の重要性が強調されることにもなった。その半面、女性作品のジェンダーの観点からの分析は本質主義に陥りやすいといわれる。だが、そうした問題の根は、次に挙げる現状が示すように少なからず「作曲者は男性」という基準にあるのではなからうか。すなわち、男性作品についてジェンダーを論じる場合は作品における女性やジェンダーの扱われ方が注目され、女性作品の場合は作曲者のジェンダーやセクシュアリティに焦点があてられる。言い換えれば、前者の場合は男性作曲家のジェンダーが中立的客観的なものとして、あるいは時代の女性観を表すといった一般性として不可視化されるのに対し、後者の場合は「女性」

作曲者の顕れが注目されるのである。男性作曲家のセクシュアリティが云々されるとしても、彼らはすでに高い評価を与えられた有名作曲家であるから、それはその作曲家や作品をめぐる議論の一つにすぎないとみなされる。(例えばシューベルトやチャイコフスキー)。ところが、評価の確立していない多くの女性作曲家の場合、「女性」とその作品としてみられるならば、彼女とその作品はジェンダーやセクシュアリティの観点による以外に重要ではないと受け止められるかもしれない。ジェンダーの非対称がここにある。

ジェンダーの非対称を構成する可能性は「作者の死」という概念にもあろう。男性有名作曲家作品研究は「作者の死」と対をなす「読者の誕生」によって一層豊かにされる一方、もともと作者という権威のない女性作曲家についてはその作者性や作品への注目はそらされる。あたかも個々の作曲家を問題にする時代は終わったかのように。こうしたことから、男性カノン(正典)作品はカノンとして、作曲は男性的な領域としてその概念が強化され、女性作品が軽視される傾向が強まっていく。

第三の波を促したポストモダンの多様な価値観は、女性の音楽研究と共有する基盤でもあるが、その脱政治化傾向は過去現在の女性の音楽やその研究の推進という難題にとって必ずしも解決の糸口を与えるものではなさそうだ。

### III. 浸透と拡散

近年、ジェンダーというトピックはかつてほど目立たない。RIILM音楽文献目録で女性やジェンダーと音楽に関連するキーワード検索を試みたところ、概ね1990年代後半が最も多く、その後減少している。これは一面ではジェンダー研究が音楽学に浸透したためといえよう。最近の音楽学関係の文献には主要な主題として扱ってはいなくても、ジェンダーに論及するものが少なくない。ニューグローヴ音楽事典やグラウト・パリスカ西洋音楽史の最新版などにおいても、以前より多くのジェンダー関連事項や女性が扱われている。

しかし、こうした浸透の一方で、1980年代の爆発的な女性音楽研究、1990年前後のフェミニズム・ジェンダー研究の熱気に満ちた興奮の時代が去った今、フェミニズム音楽研究は、現実の多くの問題を残したまま、多様なセクシュアリティや人種、階級、民族、国家といったさまざまな分析カテゴリーの交錯のうちに拡散

しているようだ。「音楽における女性」の授業を廃止する大学は多いが、一般の音楽史で必ずしも十分に女性を取り上げられているわけではない。音楽研究の対象が大衆文化にも広がった結果、女性に関しては、非大衆音楽つまり「クラシック」音楽研究が周縁化されたとの指摘もある。

そうしたなかで、フェミニズム音楽研究の端緒を開いた「女性中心」の第一の波は、第二、第三の波とともに今日なお打ち続けている。歴史上地球上のさまざまな音楽する女性についての研究の進展だけではない。諸学会の「女性の地位委員会」は継続し、アカデミズムの外では女性の音楽組織がアメリカ以外の国々にも広がり、国際的連携が進んでいる。そうした社会的組織的な動きは再びバックラッシュといわれる現在、ますます意義を増すように思われる。というのも、私たちの音楽観は生活すべてを通じて形成され、その過程には音楽産業での優先順位や大学のカリキュラム、政治経済社会の状況や一般に流布しているジェンダー観など無数の要素が作用しているからだ。そして今や広く認められているように音楽が社会的構築物であるならば、音楽研究もまた然り。こうした現実の事柄と研究との関わりも視野に入れていくことによって女性も男性も含めたより統合的なあるいは何通りもの音楽史が豊かにつづられていくのではないだろうか。

\*本稿は、例会発表原稿を加筆修正した音楽学会全国大会発表原稿に基づく要旨である。

注

- 1) Ellen Koskoff, Foreword to *Music and Gender*. (Urbana: University of Illinois Press, 2000), ix-xiii.
- 2) Ellen Koskoff (ed.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (Urbana: University of Illinois Press, 1989); Cook & Tsou (eds.) *Cecilia Reclaimed* (Urbana: University of Illinois Press, 1994); Ruth Solie (ed) *Musicology and Difference* (Berkeley: University of California Press, 1993); Susan McClary, *Feminine Endings*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991) 女性と音楽研究フォーラム訳『フェミニン・エンディング』新木社 1997年); Marcia Citron, *Gender and Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)

---

---

## 日本音楽学会第58回全国大会 シンポジウム(2007.9.30)傍聴記

藤村 晶子 (ふじむら あきこ)

---

---

昨年度の全国大会では、開催両日にわたり合計五つのシンポジウム発表があった。ここでは、そのうち私自身が聴講できた三つのシンポジウムについて概要を報告させて頂く。とはいえ、学会参加時にはこのような報告をまとめる心積もりはなく、しかも学会から一年近くを経た「偏り」も多分にあると思われる。これはあくまでも個人的見解にもとづく感想であることを、あらかじめお断りしておく。

さて当該のシンポジウムとは、「Voicing Gender」、「戦争と音楽」(いずれも大会初日)、そして当フォーラムの企画「創造する女性たち：音楽と〈女性〉の関係を探る」(大会二日目)の三つである。はからずもジェンダーを扱うテーマが二つ重なったが、別日程だったために双方を聴くことができたのは比較という点でも幸いだったと思う。参加者の多くもそのように感じたのではないだろうか。

まずは以下に、レジュメによる各シンポジウムのテーマを記しておこう(敬称略)。

- ① Voicing Gender (発表者：長木、福中、中村、向井、ゲスト：竹村和子)  
「ジェンダー／セクシャリティ研究の視点からオペラを論じることによって音楽学の一つの研究可能性をさぐる」
- ② 戦争と音楽 (発表者：上尾、山田、明木、奥中、沼野)  
「ヨーロッパの歴史において音楽が果たした社会的役割を戦争との関わりで扱う。〈戦争と音楽〉研究のいくつかの方向性を提示することを目的とする」
- ③ 創造する女性たち (発表者：小林、水谷、辻、西阪、司会：伊東)  
「イデオロギー的価値判断に惑わされることなく、生きた音楽の創造の場における女性の存在の実体を見極め、〈女性が音楽すること〉の過去、現在、未来における意味をともに考える」

もとよりシンポジウムとは、複数の論者が一つのテーマに対峙して、相互の関連性と同時に相違をも明らかにしながら論じあうものであることは言うまでもない。その際、立場の違いが明瞭であるほうが、むしろテーマの重層性を引き立たせ、考察を深めてゆく場合もあるだろう。詳細は後述するが、その点に鑑みて、音楽学外の専門家をゲストとして招いた①は、良くも悪くも「音楽学」という学問領域の現況を示すものであったように思う。ここでは紙幅に限りもあるので、①と③の比較を中心に述べ、その論点を敷衍するかたちで②に触れたい。

①の「Voicing Gender」は、オペラというジャンルにおけるジェンダーを、近年のフェミニズム研究とその理論的言語を援用しながら問題化しようという内容。モダニズム以降のオペラ作品を論考の対象に、そこに表象される「声」のうちに、ジェンダー＝文化的に構築された社会的性差の問題を見出そうとする。このシンポジウムにはゲストとして、英文学者であり、バトラーの翻訳ほかフェミニズム批評の気鋭の論者として知られる竹村和子氏が迎えられた。その人選は、このシンポジウムの基本姿勢、つまり閉塞しがちな現行の音楽学研究に対する新たな刺激たらんとする意欲の現れとも、また一方で「時代の先端をいく」言論界の流行に敏感な感性の発露ともみえるものだった。

各論で扱われた問題としては、オペラ作品における異性装性(クィア性)への指摘に示唆があった。R.シュトラウス《ばらの騎士》のオクタヴィオ(中村発表)、ストラヴィンスキー《放蕩者の成りゆき》のトルコ女ババ(向井発表)、さらにエトヴェシュ《三人姉妹》でのカウンターテナー起用(長木発表)など。これらは女性による「ズボン役」、髭の生えた女＝女装趣味のパロディ、男性による女性役、とそれぞれ様態は異なるものの、いずれもオペラの「声」がもつ逸脱と倒錯の表現として興味深い。だが、これらの「逸脱」がオペラという虚構のなかに半ば自明のごとくに表象されていることについての考察は、シンポジウムの場においては残念ながら深化しなかったと言わざるを得ない。この「逸脱」は、とす

ればオペラという作品世界を溶解／解体させかねない毒（批評性）であるはずであり、発表者はもう少し詳しくその批評性について解析するか、あるいは少なくともそれが何に向けられた「毒」なのかを示す必要はあつたらう。というのも、その批評的視点こそが従前のオペラを新たな文脈で読み解くための一つの鍵となるかもしれないのだから。つまり紋切り型の性モラルや19世紀の市民規範など、「モダニズム前」のオペラを支えてきた枠組みと前提を作品内部から侵食するように、これらの毒は仕込まれているのであって、その自己言及的な「入れ子」構造こそは、のちにはポストモダンの一つの徴ともなるものだ。R.シュトラウスからエトヴェシエまでを同一線上で扱うわけにはいかないにせよ、程度の差はあれ、言及された三作品にそのような毒の芽が散りばめられているという指摘には関心を惹かれた。

だがここで「モダニズム前」と一口に言っても、たとえば18世紀と19世紀のオペラ様態とその受容は、全く別種のものとして捉えねばなるまい。しかもジェンダーは時代と地域の脈絡ごとに多様な意味を担い、近代市民社会の成立前とその後では大きく異なるのだから、①では（たとえパネリストには自明であつたとしても）そもその前提——モダニズム以降のオペラを対象とすることとその定義——を確認してしかるべきだつたと思う。そうでなくてはオペラ／ジェンダー間の歴史的布置も見えてはこない。

この点について竹村氏は、「オペラは倒錯的である」「オペラは国境を渡る」という二点から語り始めることで「オペラの近代」を名指し、モダニズム後のオペラが内包する批評の可能性を鮮明に問題化していたと思われる。氏は、19世紀は近代的な性規範が強力に動いていた時代であり、そのなかでオペラの声は性的差異の絶対性とオリエンタリズムの双方を表象してきたと説く。すなわち、「近代のオペラ上演こそが〈声〉の解剖学的性差を積極的に助長させ」、オペラにおける男女の二項対立を強化した。それは「声の性別（化）の前景化」であり、「近代的人間を身体的に形成するメディアとして」オペラが機能してきたことの現れでもある。そのうえでオペラ

の過剰性、演劇性とはあらゆるものをカッコつきで見せる姿勢、つまりは「本質的なもの」への懐疑であろうと指摘した。まさにこの論点が、モダニズム以降のオペラをジェンダーとの絡みで論じる際の、本来なら出発点となるべきものであつたらう。「本質」が決して自然の所与のものではなく文化的に構築されたものであり、その仕組みを解読し解体することがジェンダー研究の一つの社会的実践であるかぎりにおいて。

だがじつはシンポジウムの一聴取者としての私を最も捕らえたものは、ジェンダーをとりまく難解な思想言語と長らく格闘してきた竹村氏の、言葉遣いの圧倒的な凄味であつた。それは思想のレトリックとして浮遊する記号ではなく、まさに思考の軌跡と社会的現実を切り結ぶための、血肉となった言葉の凄味だつた。たとえ音楽学の領域にジェンダーのイデオロムや成果を援用することができたとしても、この概念と格闘する覚悟と実践がともなわなければ、それはたんなる術学的な装いに過ぎなくなってしまうことをつよく思わされた次第である。

翻って、当フォーラムのシンポジウム「創造する女性達：音楽と〈女性〉の関係を探る」は、タイトルの焦点がやや定まらない恨みは残るものの、基礎研究と実証的な取り組みという点では十分な結果をとまなう内容であつたと思う。詳細は各発表者の要旨にゆずり、ここでは包括的な感想を述べよう。

そもそも、音楽という領野における男女間の非対称性を問う際に、そこで「女性」を強調することは、ともすれば既存の音楽研究の規範をさらに補強することにもなりかねない。その危うさは、すでに従前から指摘されてきたとおりである。つまり「女性作曲家」を筆頭とするような「女性〇〇」というカテゴリーの発掘と列挙は（私自身はそれでも意義ある作業と考えてはいるが）、やがては規範的な音楽史のうちに「女性の音楽」なる一章を設けることに収斂され、結局はこれを周縁化することに寄与してしまうというジレンマである。

しかし、女性と音楽をめぐる研究状況は現在も



刻々と変化しており、音楽する主体としての女性をどのようにまなざすかという問題は、さらに複雑化しているのが現況だ。個々人の多様な個別研究と、研究領野全体の数十年に及ぶ大局的な流れとは、双方向の柔軟な接触をもってこそ、考察を深化させていくはずである。

そのような意味で、「〈音楽における女性〉研究、三つの波」（西阪発表）は、1970年代以降のアメリカにおけるフェミニズム音楽研究の動向を歴史的経緯に沿って丁寧に整理し、ダイナミックなうねりと、その時々論点とをわかりやすく呈示して、多くの情報をもたらすものだった。特に1970年代から今日に到るまでの文献と書誌類の紹介は、そのボリュームとともに、「フェミニズム研究」がアメリカにおいてはすでに一定以上の研究成果を蓄積し、現実社会に作用していることの証左として大変説得力を持っていた。なかでも「差異の強調は、女性の作品の意義をジェンダーとの関連にしか見出せないものにする」（White, 1996年）という指摘は、いまやフェミニズム研究が一種の隘路に直面していることへの自己批判でありつつも、幾ばくかの「成熟」さえ感じさせて示唆に富んでいる。もちろん、この困難を克服していかなければならないのだが。

また、「日本の洋楽史における女性作曲家」（辻発表）では、1890年から1910年に生まれた五人の作曲家（松島、金井、外山、吉田、渡）がとりあげられ、その歴史的な位置づけが試みられた。列記された五人の多彩な音楽活動と個性は、もはや「女性作曲家」という呼称が、たんなる便宜上のカテゴリーにすぎないことを示すに十分であった。それはむしろ、素描とはいえ、五人の個性の違いを明確に示す実証的データに裏付けられた発表だったからである。

さて、①と③のシンポジウムは方法論こそ違え、音楽における既存の規範的カテゴリーに疑問を呈し、新たな視点の導入を企図するという点では共通していたと言えよう。そうであるなら、「これまで等閑視されてきた」（上尾）戦争と音楽の関わりを問題化しようとする②のシンポジウムもまた、両者に何らか

の接続性を持っていると捉えてもおかしくはない。しかし残念ながら、そこで言われる「戦争」とは、発表者ひとりひとりにとって、いかなる切実さや痛みもともなわぬ大文字の抽象的な戦争だったようだ。むしろ抽象性を否定するわけではないが、②の全体を通して「戦争」に関わるとされる音楽表現がただ羅列されていくばかりであり（その意味では大変具体的だったけれども）、「なぜ音楽と戦争について問題化するのか」という必然性が、私には結局最後まで見えてこなかった。急いで断っておくが、私はここで戦争の定義をせよと言うのでも、個人の情動で戦争を語れと言うつもりもない。そうではなく、②では「戦争」はもはや定義するまでもない絶対的な非正義として捉えられていたうえ、反戦・非戦を全きし自明の前提として、発表者が自らの位置を不問に付すかのような姿勢であったことに何より違和感を覚えたのである。だがその「自明の」姿勢こそは、これまで他ならぬ規範的カテゴリーの強化に働いてきたものではなかったか。

これはフロアでも発言したことだが、たとえば第二次大戦後のドイツでは、「敗戦」は東西ドイツのいずれもが、その後長く背負い込まねばならぬ負の遺産となった。その磁場で「戦争について語ることは幾重にも織り込まれた「語り得ぬもの」や「声にならぬ声」とともに在るはずであり、その苦悩に思いを馳せぬまま「語る」ことは空虚でしかない。

音楽学研究とは何であろうか。むしろその解は一樣ではないが、少なくとも私自身は、それは何のための研究か、という問いに立ち返らざるを得ないし、また「個人的な視点」からしか問題を立ち上がらせることはできないと感じている。そうした個々の視点がひいては多様な生のあり方を示すことに繋がるのではないか。これはじつに微かな願いではある。だが何よりそこに、「声にならぬ声」を長らく封殺してきた「自然のカテゴリイズ」を脱臼させる可能性が、おそらくはあるように思うからである。

# ニユ-λetc.

## ■女性のバロック・オペラ復活上演のニュース

来る10月3日と4日、「女性と音楽」にとって非常に意義深いオペラ公演がドイツで予定されている。エリザベート=クロード・ジャケード・ラ・ゲール Elizabeth Claude Jacquet de la Guerre(1665-1729)の唯一のオペラ『ケパロスとプロクリス Céphale et Procris』(1694) 5幕全曲が、ピリオド楽器を用いて上演されるのだ。しかもその場所が素晴らしい。ドイツのバロック劇場として唯一現存するバイロイト辺境伯オペラ劇場である。音楽界ではバイロイト即ちワーグナーという「常識」がまかり通っているが、有名なワーグナー祝祭劇場に130年も先だち、当時まさに「辺境」であったバイロイトに藝術・文化の華を咲かせるべく、伯爵夫人ウィルヘルミーネが施主となって1749年に開場した豪華絢爛の建物だ。今回指揮も兼ねるイタリアのチェンバリスト、ダニエラ・ドルチ率いるムジカ・フィオリータによる全曲CDも発売、済み、一聴してリュリに代表されるフランス式悲劇オペラの典雅な響きが感得される。欲をいえば、エリザベートが絶大な庇護に与ったルイ14世のお膝元、ヴェルサイユで上演して欲しかったが、バイロイトのこのオペラ劇場も当時の慣わしとしてフランス宮廷様式を真似たもの…「バロック」の本流がイタリアに発するオペラと、フランス風の華麗な宮廷文化にあることを再確認する意味でも、真に貴重な試みにして“事件”である。詳しくは以下のサイトを参照されたい。

<https://www.bayreuther-barock.bayreuth.de>  
なお、上記とは全く無関係ながら、早稲田大学演劇博物館主催で、エリザベートのクラヴサン曲を中心にした室内楽とバロック・ダンスの紹介も含めたコンサートが、来る9月26日夜、早

大小野記念講堂で開催される。これも詳しくは以下のサイトを参照されたい。

<http://www.enpaku.jp/event/host/event20080926.html>

モーツァルトに匹敵する神童・天才振りを謳われたフランス女性に、300年余りを経てようやく正当な光が当てられ始めたのだろうか…

(9/15 小林記)

## ■『列伝』第3刷！

1999年3月出版、早くも同年7月に第2刷となった小林緑編著『女性作曲家列伝』(平凡社選書)は、しばらく品切れ状態でしたが、2008年8月、ようやく第3刷が出されました。執筆者には当フォーラム会員も多く、同書は日本におけるいまだに数少ない女性作曲家関係書の一つです。増刷を喜ぶとともに一層多くの人々に読まれるようお願いしております。まだお持ちでない方はこの機会にぜひお求め下さい。また友人知人にお知らせ下さいますようお願いいたします。

(なお、2006年逝去された外山道子氏の没年追加など、若干の追加修正がなされています。)

## ■日本初クララ・シューマン100%CD発売

クララ・シューマンの少女時代から結婚後に亘る主なピアノ作品を録音した、日本では始めてのクララ・シューマンオンリーのCD「川嶋ひろ子 plays クララ・シューマン」がコロンビア・ミュージックエンタテインメントで作成されました。色々なキャラクターの作品が選曲されており、「CDジャーナル」「ぶらあぼ」等でも紹介され好評を博しています。

販売元：ハラヤミュージックエンタープライズ  
CD番号：BW1303D

## <編集後記>

今回ピンチヒッターで編集を担当させて頂きましたが、慣れない作業のためいろいろと皆様にご迷惑をおかけしたと存じます。初めての経験で色々勉強にもなりました。市川さんには随分お世話になりました。(川嶋)

## 女性と音楽研究フォーラム会報 第8号

Bulletin of Women and Music Study Forum Vol.8

編集・発行 女性と音楽研究フォーラム会報担当(川嶋ひろ子)

発行日 2008年10月13日(月)