

投稿論文

丹野修一ピアノ連弾曲集『原風景音旅行』の音楽的位置づけ —音楽の営みにおける主体の側面をめぐって—

林 香 里

The musical Meaning of Tan-no, Shuichi's Piano Ensemble Pieces
“Genfukei-Otoryokou” for Today :on their Subject-Side

Hayashi, Kaori

本稿の課題は丹野修一による音楽活動の現代的意味を明らかにすることである。当課題が問われるのは音楽の置かれた次の現代的背景からである。一方で音楽的技術の側面においては音楽の専門分化による技術偏重の問題がある。このような状況に対して丹野は精神障害者を対象に音楽活動を行うことによってこの問題に対して一つの解答を与えた。すなわち演奏技術を前提しない演奏活動の成立を追求した。他方で音楽を営む主体としての人間の側面においては音楽療法・社会福祉活動において音楽が人間に対して持つ可能性が期待されている。その場合、ではそのように期待される音楽についての視点がどのようにそこでの演奏の仕方に反映されるのか実際の音楽場面に即して示されなければならない。これに対して丹野は作曲家として音楽美の成立の観点から解答を追求している。

キーワード 音楽、人間、音楽的技術、音楽を営む主体

1. 問題の所在

本稿の課題は丹野修一作曲ピアノ連弾曲集『原風景音旅行』の音楽的意味を音楽の営みを構成する二つの視点、すなわち音楽の内容そのものとしての音楽的技術および音楽を営む主体としての人間との両視点から明らかにすることである。当課題が問われるのは当作品がこの二つの視点において以下の特徴を持つものだからである。

一方で音楽的技術の側面においてはこれらの作品がそれを営む主体としての人間の側面に注目し

ていることによって技術偏重に対する一つの解答となるという特徴である。それはこれらの作品が精神障害者との音楽活動を通して創られたものであることによる。そこでは障害として現れる人間の現象と演奏の営みとの徹底的な突合せから新たな音楽美の創造が追求されている¹⁾。もちろん一般的に音楽活動は主体が関わるものである以上技術のみが独り歩きすることは考えられず実際には人間の側面が前提されている。しかし音楽的技術の高度な専門化が両者のつながりを希薄化させる問題がある²⁾。この問題に対して丹野の音楽活動は障害者を演奏の主体とすることによって音楽の営みにおける人間の側面を我々に意識化させる。というのは、そこに現れる障害は他の人間の現象

日本女子大学大学院社会福祉学専攻博士後期課程在学
2006年10月31日 受付
2007年10月1日 受理

一般にも増して人間による人間自身の制御の外に置かれた現象だからである。その意味ではそのような性格をもつ人間の現象は技術の側面とは対照をなし、技術を営む主体としての人間の側面を障害というあり方で表現するものとして捉えることができるのである。その場合障害者一般の中でも精神障害者を対象にすることは物理的な身体機能の有無にとどまらず音楽を営む主体へより焦点が当てられることになるため重要な意味をもたらすだろう。

他方で音楽を営む主体としての人間の側面においてはこれらの作品は音楽的技術の側面に注目することによって音楽が人間にもたらす可能性への我々の期待の根拠をなしているという特徴がある。それは丹野が自身の音楽活動を音楽療法である以前に音楽活動そのものとして位置づけていることによる³⁾。阪上の報告によれば丹野はセッションを通じて生じた音楽以外の臨床的改善は音楽活動の結果であり目的ではないと言うという⁴⁾。また実際のセッションにおいては「作曲、編曲、楽器構成、機材のセッティング、音色吟味、音量調整、演奏への集中、スタッフの修練など、活動のほとんどすべての努力と工夫」は「何をもってしても音楽」へ向けられているという（阪上2003a：127）。つまりそこでは何よりもまず音楽の営みであることが重視されているのである。それによって音楽が音楽であるために不可欠な自己目的的性格が追求されている⁵⁾。このような音楽の捉え方は音楽療法において治療を第一義的な目的とし音楽を第二義的に手段として捉える立場（村井1995：14、バント1996：5-6／Bunt1994：6、加藤1995：4-5等）とは対照的である。しかしこのことは音楽療法や社会福祉活動等において音楽が人間に対して持つ可能性へ我々が期待を抱くこと⁶⁾とは矛盾しないだろう。なぜならこのような期待自身はまず音楽が音楽として営まれていること

を前提にはじめて成り立つものだからである。よってセッションの実際の効果の検証等についての議論もまた音楽がなによりもまず音楽として行われることが確保された上で可能になるものである。その意味では丹野による精神障害者との音楽活動の位置づけは音楽療法の視点と対立するものではなく、むしろ音楽療法の理論的および実践的成立基盤として捉えられよう。

丹野の音楽作品は音楽的技術およびそれを営む主体としての人間の側面において以上両側面における相互的な特徴をもつものである。だとするならばそこで生み出された音楽美が何よりもまず音楽として営まれているものである以上はそれが音楽的にどのような独自性をもつのかが次に問われるだろう。そしてこの問いに答えるために丹野の音楽作品を音楽的に位置づけることが必要である。

その際とりわけドビュッシーとサティによって展開された音楽的達成との比較によって丹野作品の音楽的な位置づけをすることが問われる。なぜなら三者は西洋調性音楽の基盤として発達してきた機能的和声に対して何らかの問題意識をもち、彼らの音楽表現のそれぞれの展開の仕方によってその克服が試みた点で共通しているからである。本稿ではとりわけドビュッシーのピアノ曲《版画》の「塔」（1903年作曲）・サティの「家具の音楽」全3曲（1920～23年作曲）・丹野のピアノ連弾曲集「原風景音旅行」全6曲（2000年出版）のそれぞれを取り上げその共通点および相違点を明らかにし丹野の音楽活動の音楽的位置づけを試みたい。

そこで示されるべき事柄は以下の四点である。すなわち第一に、各作曲家および各楽曲を例示する根拠としてそれぞれの位置づけがなされた上で、各曲に用いられた技法・その問題意識・今日の視点からのそれらの作品への音楽的評価一つま

りその結果どのような音楽的效果をもたらしたか、およびそれによってどのように新たな演奏場面が繰り広げられたか—が示されるべきである(2.)。第二に、第一で示された三者の共通点と相違点とを踏まえてそれぞれの音楽的立場の位置づけがなされるべきである(3.)。さらに本課題に対して本稿が明らかにしたこと(4.)と、残された課題(5.)が示されるべきである。

2. 丹野音楽の音楽的位置づけ—ドビュッシー・サティとの対比を例にして

本章の課題は丹野音楽の音楽的位置づけをドビュッシーとサティとの対比を例に行うことである。丹野の音楽を音楽的に位置づける理由はそれによって彼の音楽の特徴がもつ意味が明らかになるからである。その際ドビュッシーとサティを例に対比させることの根拠は丹野の音楽的特徴および彼の音楽創作の背景となる以下の問題意識による。

最初に丹野の音楽の特徴について。それは以下の点に示される。すなわち①非機能的和声や魔法の導入が顕著であること、②音の動きやパターンは最小限にとどめられていることである。①と②によって、③曲全体の雰囲気聴衆に集中を要求するというよりは背景に音楽が漂う雰囲気を与えるので環境音楽的なものになっているといえること、および④演奏者に演奏技術の有無を問わないことが挙げられる(2-3-2参照)。

このような音楽が作られる背景には日本でふつう受容されている西洋調性音楽に対する丹野の以下の問題意識がある。すなわち「機能的和声の明快な論理性にもとづく展開が、構造を拡大、強固にするため、奏者は演奏表現上、技術をはじめ、さまざまな適応に迫られ」という問題として捉えられている(丹野・折山2000:3-4)。つまりそこでは西洋調性音楽において強固に発達した機能的和

声⁷⁾が奏者に演奏表現・技術をはじめ様々な高度な対応を要求するという問題が取り上げられているのである。そこでは西洋調性音楽の最盛期に生み出されたリストやバグニーなどに代表されるようなヴィルトゥオーゾ的な演奏のあり方が問題の範疇として想定できるだろう。このように演奏者に極度に高度な技術を要求する音楽の問題に対して丹野は次のように述べている。すなわち「楽曲の構成要素である和声、旋律、拍節性などを、できるだけ簡素にして美的効果をあげながら、演奏に負担がかからないような技術的配慮のもとに作曲を行って」(丹野・折山2000:3-4)ということである。つまり演奏の担い手に技術の有無を問うこと無しに合奏によって瞬時に美的な音楽を立ち上げることを追求することによって西洋調性音楽のもつ演奏技術高度化問題への解答が彼によって試みられているのである。そこでは機能的和声のもつ音楽の側にもたらす音楽的效果および演奏者の側にもたらす演奏上の困難との双方が認識された上で、それを美的に克服する方法としてこの技法が位置づけられていると言えよう。

ところでこのような西洋調性音楽の最盛期以降、技術偏重に対する観点とは異なるにせよ、そこで発達した機能的和声への問題意識或いは離脱という点で丹野に先行する作曲家にドビュッシーとサティが例として挙げられる。両者は機能的和声およびそれを基礎とした西洋調性音楽に対してそれぞれ次のような問題意識をもち自らの音楽創作および音楽活動によって新たな音楽的境地の展開を試みた。

まずドビュッシーは機能的和声をある印象の直接的表現を制約するものとして捉えた。それに対して彼は非機能的和声や調的ではない和声の使用等によってこの問題の克服を試みた^{8,9)}(2-1-2参照)。

次にサティは伝統的に培われてきた西洋調性音

楽が聴衆に過度な集中を強制し演奏者との硬直的な関係を生み出す問題をもつものとして捉えた。これに対して彼は短いフレーズの無数の反復によってこの関係を相対化させることを試みた¹⁰⁾。(2-2-2参照)。

このようにして丹野のもつ機能的和声への問題意識に先行する作曲家としてドビュッシーとサティが例として取り上げられるのである。もちろん調性からの離反は現代音楽に示されるように彼ら以外の作曲家によっても展開されている。その上でなおドビュッシーとサティに注目する必要があるのは以下の理由からである。すなわち彼らが年代的にそれ以前の西洋調性音楽（音楽史的にはロマン派音楽）と隣接している点で直接的・主題的に機能的和声との格闘をした作曲家として捉えられるからである。例えば年代的には彼らに続くラヴェルも非機能的和声を使用した作曲家である。しかし彼は前の世代の二人の調性音楽との格闘を礎にしたうえで調性音楽からの脱却というよりはむしろ奏法をより洗練する方向に重点を向けた¹¹⁾。また新ウィーン学派など印象主義以降に調性からの離反を展開させた作曲家にとってドビュッシーによって開拓された音楽的境地はすでに乗り超えるべき対象として捉えられた¹²⁾。それでもなお直接的に調性音楽と向き合い新たな和声の使用法を展開させたドビュッシーの功績を抜きにしてはそれ以降の音楽的展開は生み出されえなかったものと思われる。よってそこでは直接的かつ主題的に従来の調性音楽と格闘した時代の作曲家としてドビュッシー・サティの音楽的位置が問われなければならない。それによって丹野の西洋調性音楽への問題意識を音楽的に位置づけることが可能になるからである。

そこで論じるべき点は以下の事柄である。すなわち、ドビュッシーのピアノ曲集《版画》より「塔」(2-1.)、サティの管弦楽曲《家具の音楽》の

うち3曲(2-2.)、丹野のピアノ連弾曲集《原風景音旅行》全6曲(2-3.)のそれぞれについて、第一に各作曲家について取り上げる作品の位置づけ、第二にそれらの作品の特徴が特に機能的和声からの離反の仕方に注目して示されるべきである。これらによって丹野音楽の特徴の音楽的位置けのための手がかりを得ることが出来よう。

2-1. ドビュッシーのピアノ曲集《版画》「塔」

2-1-1. 作品の位置づけ

ドビュッシーの音楽的位置づけのためにピアノ曲集《版画》「塔」を取り上げるのは次の二つの理由による。

第一に、ドビュッシーの作品におけるこの曲の位置づけによる。この曲は彼の音楽スタイルがピアノ領域において確立した作品として現在の時点では捉えられている¹³⁾。このような当作品についての共通認識を手がかりとすることは有効であろう。

第二にドビュッシーの作曲技法にとつての楽器としてのピアノのもつ意味による。彼が独自のスタイルとして創り出した音楽表現が他のジャンル一般の中でもとりわけピアノ曲でのそれにおいて確立されたことは、その作曲技法自身にとって独自の意味を持つと思われる。何故なら楽器としてのピアノは彼が離反しようとしている調性音楽を基盤にして発展した当の楽器だからである。そのような楽器でもって彼のスタイルが確立されたことは作曲技法自身の成熟段階を示すかもしれない。というのは声や管弦楽器は音と音との移行が柔軟であるのに対してピアノにおけるそれは一音ずつが固定されているからである。それは瞬時に対象の印象を掴み取る彼の新しい表現を一つ一つの音として鍵盤に固定された音に分節することを要求しただろうことが推測される。よってそのような楽器でもって新たな音楽表現を発揮すること

は一層高度な音楽的構成を要したであろう。ドビュッシーの作曲史に即してみた場合でもピアノ曲の領域における彼のスタイルの確立が管弦楽曲や声楽曲におけるその後になされている。そのことは彼のスタイルの形成過程を示しているかもしれない。以上の二つの理由によってドビュッシーの作曲技法を音楽的に位置づけるためにピアノ曲集《版画》「塔」を取り上げるものである。

2-1-2. 作品の音楽的特徴—調的ではない和声による表現の展開

本稿ではこの曲の特徴を一貫した非機能的和声の使用に認める。それは(1)この曲が一貫して調的な和声によって締めくくられていないことからである。このことは(2)不協和音が効果的に使用されていることによってその特徴が際立たせられている。そしてその結果(3)それまでの西洋調性音楽を相対化させる視点を与えている点である。

まず(1)について。この楽曲では以下の7箇所において旋律上の区切りが認められる。すなわち①(11-14小節)中音部における5音音階(h・cis・dis・fis・gis音)による2声ユニゾンの旋律、②(19-23小節)低音部における2声ユニゾンの旋律「Gis→E→Dis→Cis→H₁」、③(41-44小節)高音部における同5音音階構成音(dis・fis・gis・h・cis音)による両手4声のユニゾンの旋律、④(50-53小節)中音部における同5音音階(h・cis・dis・fis・gis音)による2声ユニゾンの旋律、⑤(61-64小節)中音部における同5音音階(h・cis・dis・fis・gis音)による2声ユニゾンの旋律、⑥(73-76小節)同5音音階構成音(dis・fis・gis・h・cis音)による両手4声ユニゾンの旋律、⑦(84-95小節)低音部における「E→Dis→Cis→H₁」の2声ユニゾンの旋律およびそのなかで(88-95小節)の中音部における同5音音階(h・cis・dis・fis・gis音)による旋律において、そ

れぞれ区切りが認められる(【譜例1】(ドビュッシー1960:8-15)参照)。これらの旋律上の区切りのうち①③④⑤⑥は5音音階日本の雅楽の音階・呂旋法の構成音によって成り立っており調的ではない。また②⑦のように5音音階の構成音に拠らない旋律による区切りの場合でも、これらを支える和音はいずれも日本音階呂旋法の構成音(h・cis・dis・fis・gis音)によって成り立っているため調的ではない。したがってこの楽曲は一貫して調的に締めくくられていない。

次に(2)については金属製の鐘(作曲者がこの曲を作るときに想像した東方の伝統的な楽器であるガムラン)を叩くときに混じる操音のイメージが不協和音を用いて表現されている(とりわけ41-44小節の箇所はff(フォルテッシモ)でこの響きが強調される。【譜例1】該当の小節箇所参照))。この操音は従来の西洋調性音楽においては異質の響きであり伝統的には音楽的に範疇外のものであったに違いない。しかしドビュッシーはこの響きのイメージに対して不協和音を用いて表現の形を与えた。そしてそれは(1)の調的に閉じることのない開放された非機能的和声の響きの中で用いられることによってある一つのまとまった雰囲気の中に溶け込み、音楽として美的に納まっている。

さらに(3)について。(1)と(2)によってこの音楽は西洋調性音楽を相対化させた。それはドビュッシー以前の東方を題材とする作品との対比において一層明らかになる。例えば有名なモーツァルトの《トルコ行進曲》では東洋的な節回しを用いた旋律【譜例2-1】(Mozart o.J.:174)や規則的に強調された太鼓のリズムの和音伴奏(【譜例2-2】(Mozart o.J.:174)参照)に顕著に示される箇所などによって東洋的な雰囲気が表現されている。しかしながらそれは西洋調性音楽の枠組みを超えるものではない。いわばそこでの東方は西洋で発達しつつある西洋調性音楽に修飾を施すもの

として捉えられるのである。これに対して、ドビュッシーによる東方の表現は従来の枠組みの中の音楽へのスタンスにある転換をもたらすものである。

これらのことからドビュッシーは丹野の機能的和声への問題意識の観点から以下のように音楽的に位置づけられよう。すなわちドビュッシー以前においては西洋調性音楽の内部で音楽的技術の展開に関心が向けられていたのに対して、ドビュッシーによってそのように発展してきた西洋調性音楽の枠組み自体を客観化させる視点が生み出されたこと、そしてそれは西洋音楽圏外の題材(東方)の表現の比較によって顕著に示されることである¹⁴⁾。そこでもドビュッシーが機能的和声に対して新たな和声の用い方を切り開いた作曲家として位置づけられているといえる。このことは彼が自らの音楽的基盤である調性自体を相対化させることでもってその音楽美を提示したものと捉えられるだろう。

2-2. サティの管弦楽曲《家具の音楽》

2-2-1. 作品の位置づけ

サティの音楽的位置づけのために管弦楽曲《家具の音楽》の「県知事の私室の壁紙」「錬鉄の綴れ織り」「音のタイル張り」を取り上げるのは次の理由による。

最初にこの曲集を取り上げる理由について。それはこの曲の出品の際に音楽の新しい在り方を追求するものとして彼が意識的にその趣旨を示したことによる。彼はそこで「音楽はかつてのように沈黙や集中力をもとめるものではなくて、まるで座り心地のいい椅子や何気なく壁にかけられた絵画のように、人々の注意をひかず、そこにあるだけで安らぎやくつろぎをもたらすべきだとする考え方」(白石1996: 109)を様々な形で表明している¹⁵⁾。この曲以前の段階において彼は諧謔的とも

とれかねない表現指示¹⁶⁾によって彼の音楽観が示されていた。そこではそれ以前の西洋調性音楽のあり方に対する彼の批判的立場がいわば暗示的に示されていたのではないと思われる。これに対して《家具の音楽》の段階においては今後の音楽の在り方の提示という形でその問題意識が明確化し積極的に打ち出されたものと言えるのではないか。サティ自身によるこの曲の趣旨の言語的表明とは別に今日の音楽史的な視点によってもこのような新たな音楽の試みがそれ以前の西洋調性音楽の在り方に対して挑戦的な意味を持つものとして捉えられている¹⁷⁾。

第二に、彼の音楽史的位置づけによる。それによればサティは今日の環境音楽・現代音楽の先駆者として音楽史的に特徴づけられている¹⁸⁾。このような現在の段階での彼に対する共通認識を踏まえるとすれば、彼によってそのような趣旨が明確に位置づけられている《家具の音楽》を取り上げるのは有意義であろう。

第三に、彼の音楽活動史のなかでのこの曲の位置による。それ以前は非機能的和声の使用をはじめ、無拍、旋律の単純化、表現の抑制、極端な反復、シャンソン音楽(《あなたが欲しい》など)などの手法が用いられてきた。これら一連の作曲技法は、従来の西洋調性音楽へのアンチテーゼが断片的かつ模索的に開拓された段階として位置づけられるかもしれない。中でも極端な反復表現を使用したピアノ曲《ヴェクサシオン》(1893年)¹⁹⁾は実際のその音楽作品自身というよりは従来の西洋調性音楽において演奏者側には誇大な演奏表現が、聴衆側には過度の演奏者への注目が求められてきたことへの批判として受けとめることが妥当ではないだろうか。だとすればこれらのように模索的に用いられた技法は《家具の音楽》によって彼が意図せんとしていたものが音楽的にも、趣旨的にも、一つのまとまりを得、積極的に打ち出さ

れた段階のものとして捉えることが出来よう²⁰⁾。もちろんこのような彼の作品史把握の仕方自身についてより仔細な吟味を要する。しかしこのように《家具の音楽》を位置づけた場合、サティをより明確に音楽的に位置づけることが可能になると思われる。そしてこのことは今日音楽史的にサティの独自性が《家具の音楽》によって特徴付けられていることの一つの根拠として捉えることが出来るのではないかと思われる。以上の理由によってサティの音楽的位置づけのために管弦楽曲《家具の音楽》を取り上げるものである。

2-2-2. 作品の音楽的特徴—調性音楽が生み出した演奏家と聴衆との硬直的な関係の相対化

この曲の特徴は以下の点に表れる。すなわち①ごく短いフレーズの無数の反復、②演奏場所の具体的な指定である。これらによって③従来の西洋調性音楽において培われた演奏者と聴衆との極度に集中した関係を相対化する視点を与えたことである。

まず①について。「県知事の私室の壁紙」(【譜例3】(サティ1973: 8-9) 参照)は「強(4小節)、弱(5小節)、強(3小節)の3つの部分からなるほとんどユニゾンのモティーフ」(秋山CD解説)、「錬鉄の綴れ折り」(【譜例4】(サティ1973: 7) 参照)は4小節のフレーズ、「音のタイル張り」(【譜例5】(サティ1973: 7) 参照)は4小節のフレーズをそれぞれ何度も反復させることによって成り立っている。

次に②の演奏の場所やシチュエーションについては例えばサティによって以下のように具体的に指定している。すなわち「錬鉄の綴れ折り」では「接待客の到着の際に。大きなレセプションの場合は、玄関ロビーで」、「音のタイル張り」は「昼食のときに」それぞれ演奏されるよう指示されている。(それぞれ各【譜例】参照)

さらに③について。①と②によって従来の西洋調性音楽が築き上げてきた演奏者と聴衆との関係に新たな視点を与えた。つまり西洋において高度に発達した調性音楽はヴィルトゥオーゾ時代の音楽のあり方に例えば示されるように演奏者に超絶技術を要求すると共に聴衆は演奏に対して極度に集中することが求められた。このような両者の関係に対してサティの音楽は①の反復演奏によってその過度な注目をそらさせた。そして②の具体的な演奏場所の指定によって音楽が人間の生活を彩る添え物としての性格を強調した。

しかし実際の当時の演奏の実験を伝えるエピソードによれば観客は音楽に傾聴してしまい、その意味では失敗に終わったとされる。しかしそれは当時の聴衆にとってこのような音楽の聴き方が習慣的に馴染めなかったゆえであり、このことがこの作品の今日的な音楽史位置を傷つけるものではないだろう。むしろこの取り組みは演奏者と聴衆との新たな関係の構築の試みとして注目されるべきであろう。

またこのようなサティの取り組みは演奏技術の高度化が進む以前のバロック時代の音楽のあり方を思い起こさせるかもしれない。というのはその時代にはそのようなBGM的な音楽のあり方は宮廷の晩餐会などにおいて自然に繰り広げられていたからである²¹⁾。しかしそれはサティの試みの意味は単なる音楽史的な逆行を意味しているのではないだろう。なぜならその後のロマン派における調性音楽の発展が音楽的側面にとどまらず音楽とそれを営む人間とのある関係をも創り出したという歴史的蓄積全体に対しての問題意識としての音楽表現だったからである。そのため形の上ではバロック時代における演奏者と聴衆との関係とは類似していてもそれとは独立した音楽史的意味をもつものだろう²²⁾。

以上から①と②によってそれまでの伝統的な西

洋音楽における演奏者と聴衆との関係を相対化させたものとして捉えることができるのである。

2-3. 丹野のピアノ連弾曲集「原風景音旅行」

2-3-1. 作品の位置づけ

丹野の音楽的位置づけのためにピアノ連弾曲集「原風景音旅行」を取り上げるのは次の理由による。すなわち楽譜と音源が公開されていることである。その際、次の問題点について言及しておくなくてはならない。

第一に丹野の作品にはこの曲集以外の膨大な楽曲の蓄積が想像されることである。というのは、彼の創作活動は1967年から40年近くにもわたる精神病院での作業療法棟における「器楽クラブ」として統合失調症患者やてんかんの患者との合奏の実践を通して行なわれたものだからである²³⁾。また、それまで作曲された楽曲全体の中のこの曲集の位置づけについて必ずしも丹野自身によっては提示されていない。よって果たしてこの曲集が丹野の音楽的位置づけを行う上で適切な対象かどうか、少なくとも作曲者自身の意思に関しては断言できない。しかしにもかかわらずこの曲集を対象として取り上げる理由は楽譜と音源とが公開されているからである。そのことによって始めてこれらの曲を音楽的に位置づけることが可能になるであろう。

第二に、この曲集以外の曲については、その一部が部分的にインターネットによって音源が公開されていることである²⁴⁾。そこではピアノ以外の楽器による演奏が行われている（シンセサイザー、およびその他の楽器も用いられていると想像される）。このことは丹野の実践をより臨場的に表現しているかもしれない。なぜなら実践において主に用いられた楽器はピアノではないようだからである（セッションについての阪上らによる記述によれば実際にはピアノよりもシンセサイザーが主

に使われていたようである（阪上2003b：17参照）。にもかかわらず、この曲集を対象として取り上げる理由は、楽譜と音源とが公開されていること、および曲の最初から最後までが載せられているからである。それによってはじめてその楽曲を確定することができ、音楽的な分析の基盤を得ることができる。そしてそのことは丹野の音楽的位置づけをおこなうこと自体を可能にするであろう。

2-3-2. 作品の音楽的特徴—演奏の担い手の普遍化

この曲集は「雨のShangri-La」「夏の終わりに」「渚の詩（ポエム）」「せせらぎのあるところ」「舞曲」「Morning Breeze」の6曲から成り立っておりそれらの特徴は以下の点に表れる。すなわち第2章の冒頭で先述したように①非機能的和声や旋法の導入が顕著であること、②音の動きやそのパターンは最小限にとどめられていること、①と②の結果、③曲の全体の雰囲気環境音楽的なものになっていること、および①と②による作曲技法に加え合奏の現場における様々な工夫から④演奏者に演奏技術の有無を問わないために演奏の担い手を普遍化させたことが挙げられる。各特徴は以下の箇所によって示される。

まず①について。非機能的和声や旋法の導入は作者自身によって各々次の箇所にして指摘されている。例えば「雨のShangri-La」では「ペントニック²⁵⁾を中心としたメロディー（**[A]**～**[B]**メロディーはペントニックのみ）」、「夏の終わりに」では「Modalな²⁶⁾和音」、「渚の詩（ポエム）」ではペントニックの音階を使ったアドリブが指示されている**[B]**の箇所、「せせらぎのあるところ」では「Lydian旋法²⁷⁾のメロディー+ペントニックのオスティナート²⁸⁾」、「舞曲」では「Lydian旋法によるメロディー」に用いられている。以上の作者自身による指摘がなされているように非機能的和声・旋法が意識的に用いられている（丹

野・折山2000: 39-45)。

これらについて楽譜に即すると以下のようになっている(残念ながら都合により本稿では楽譜を引用できない)。まず「雨のShangri-La」では[A]はg・a・d・e音、[B]のメロディはd・e・g・a音のペントニックのみによって成り立っている。[C]はd・e・f・a・c音のペントニックにとって主に成り立ち、[D]はg音のみ、[E]はe・f音のみ、[F]はd・e・g・a音のペントニックのみによって成り立っている。よって「ペントニックを中心としたメロディー」である。「夏の終わりに」のSeconda(伴奏)パートは曲の序奏と[D]がd・e・g・a音のモダルな音要素によって成り立ち、[A]～[C]はg・a・h・d・e音のモダルな和音とg・a・c・d・e音のモダルな音要素+f音による和音が交互に用いられており、「Modalな和音」がメインに用いられている。「渚の詩(ポエム)」の[B]ではd・e・a・h音のペントニックの音階を使ったアドリブが指示されている。「せせらぎのあるところ」では序奏の4小節はg・c・d音、[A]～[E]にわたってg・a・c・d・e音のペントニックによるオスティナートが曲全体に一貫して用いられている。「舞曲」では「Andante con moto」(動きをつけてゆっくりと)と指示される24小節の序奏と「Allegro molto appassionato」(非常に情熱的に速く)と指示される[A]～[F]全40小節の間一貫してa・h・c・d音とh・c・d・e音によって構成される「Lydian旋法によるメロディー」が交互に用いられている。

次に②について。音の運びおよびパターンの最小化は作者自身によって以下のように指摘されている。すなわち「雨のShangri-La」では「II-I(SD-T)の同型反復による和音構成」によって、「夏の終わりに」では「Conjunct motion²⁹⁾によるメロディー+2和音同型反復による(略)和音+

保続的な低音」によって、「渚の詩(ポエム)」では「素朴なメロディー+II-Iの和音によるパラレル・モーション+保続音とで構成され」、「すべての演奏がパターン化される」ことによって、「舞曲」では「機能と和声に頼らない同型反復の(略)オスティナートとConjunct motionによるメロディー」の構成によって、「Morning Breeze」では「規則分割による軽快なメロディー+II-V-I(two-five-one)の同型反復和音をベースにした構成」によって、音の運びおよびパターンは自覚的に最小限にとどめられている(丹野・折山2000: 39-45)。これらは「楽曲の構成要素である和声、旋律、拍節性などを、できるだけ簡素にして美的効果をあげながら、演奏に負担がかからないような技術的配慮のもとに作曲を行っている」(丹野・折山2000: 3-4)という丹野による技法上の工夫点であろう。このことによって非機能的和声を用いた曲目はもちろん機能的和声を用いた曲であってもその持ち味を生かしつつも演奏技術を高度化させる難点がカバーされているのである。丹野自身によっても音楽の美的効果と技術的なシンプルさとは対極の関係に位置づけられ、両者を両立させるこの曲集で用いられた音楽技法が演奏者に充実感を与えるものとして捉えられている(丹野・折山2000: 3)。

これらについて楽譜に即すると以下のようになっている。まず「雨のShangri-La」のSecondaパートでは序奏(全4小節)から[A]～[D](全32小節)において一貫して右手はa・h・c¹の隣接した三音のみで成り立っている。左手は序奏から[B]までG一音のみが繰り返され、[C]・[D]ではD・C音の隣接した二音「II-I(SD-T)の同型反復による和音構成」によって成り立っている。「夏の終わりに」のPrimaパートでは前奏(4小節分)がd²・e²音の隣接した二音によって成り立つメロディーの反復、[A]と[C](各8小節全16小

節分)が $\text{fis}^3 \cdot \text{g}^3$ 音および $\text{h}^3 \cdot \text{c}^4 \cdot \text{cis}^4 \cdot \text{d}^4$ の隣接した4音によって成り立つ2種類のメロディーの交互の使用、[B]後半4小節は $\text{cis}^4 \cdot \text{d}^4$ 音および $\text{c}^4 \cdot \text{d}^4$ 音の隣接音によるメロディーの交互使用がそれぞれ1オクターヴ下の応用を伴いつつなされている。また[A]～[C](全28小節)にわたりGコード+ G^7 コードの「2和音同型反復による和音」が使用されている。[A]～[C]間は一貫してg音が「保続的な低音」として用いられている。「渚の詩(ボエム)」のPrimaパート[A]～[C](全16小節)は h^1 音から e^2 音までの音域を両手を用いて弾く(左手は $\text{h}^1\text{-d}^2$, 右手は $\text{h}^2\text{-e}^3$ の片手の範囲内である音域を弾く)ように作られている。またSecondaパートではII-Iの和音が曲中一貫して反復されている。いずれも意識的にパターン化されている。「舞曲」のSecondaパート[A]以降では左手がFc音およびGd音による2和音の一貫した交互使用(いずれも手の幅に収まる音域である)、右手はga音およびah音の各隣接2音の一貫した交互の使用が見られる。Primaパート[A]以降では左手は c^1d^1 音および d^1e^1 音の各隣接2音一貫した交互の使用、右手は $\text{a}^1\text{-d}^2$ 音域、 $\text{h}^1\text{-e}^2$ 音域による隣接音による2メロディーの交互使用がなされている。「Morning Breeze」のPrimaパートでは一貫して隣接音およびその音域内での移動によるメロディーが使用されている。SecondaパートではII-V-Iの同型反復和音が一貫して用いられる。以上の工夫によって演奏技術は最小限に単純化されている。

さらに③について。②で示したような単純な音の要素の反復は仮に調性音楽によって行われたとすると単調さをもたらすかもしれない。しかし①で示した非機能的和声を用いることによってそこでの反復はむしろ調性音楽の響きとは異なりそれ自身が独特の雰囲気を作り上げている。それによって聴衆は演奏者や曲の進行に注目するという

よりも背景に漂う音楽を聴くことになる。そのような聴き方の音楽といえばそれは一種の環境音楽ということができよう。

最後に④について。②で示した最小限の音の運びによる曲の構成に加え、実際の合奏では以下のことが留意されている。第一に楽曲は合奏のメンバーによって柔軟に役割分担が行われていることである。筆者自身が丹野の弟子である折山の行うセッションを見学したところによれば例えば[A]・[B]・[A]などの部分ごとに、あるいは同一の部分内でも掛け合いのところでは指揮者はメンバーによって柔軟に演奏箇所を分担して演奏を指示していることである。第二に合奏において演奏者の読譜力は必ずしも要求されないことである。阪上の報告によれば演奏者は楽譜を用いる場合もあるようである。しかし見学したところによれば実際の現場において対象者は指揮者の口頭によって演奏の指示を受けることもある。そして演奏者は鍵盤に貼られたシールの色によってフレーズを指揮者から指示されることもある。このように合奏においては②で示したシンプルな音による楽曲構成に加えて、演奏者が最小限の技術でも演奏できるように様々な配慮がなされている。これらのことからこの丹野の音楽活動において目指されていることは以下の事柄のように思われる。すなわち演奏者の演奏技術の習得や向上が全く無視されているわけではないにせよ、それよりはむしろどのような人とでもその場ですぐに合奏する喜びを共有することに主眼が置かれているということである。それによって演奏の担い手の普遍化が目指されているのである。

しかしながら丹野の音楽実践の意義は演奏の担い手を普遍化させるための単なる方法論の確立にあるのではない。そうではなく、結果的にその方法論が生み出されるプロセスにおいて作曲者が障害という固有の人間の現象に寄り添い、対象者の

制約された指の動きを見守りつつ、そこから最も音楽的に美的に引き立たせるべく曲を構成したことにある。そこでは演奏技術を向上させることよりも、対象者のもつ指の動きの制約はそのままに、共に演奏を楽しむことそのものにむしろ主眼が置かれているのである。この様な形で音楽の音楽技術的側面における技術偏重によって忘れ去られた人間の側面が取り戻されているのである。

3. ドビュッシー・サティ・丹野の音楽的立場の位置づけ

三者は従来の調性音楽への批判的立場の点で共通しつつも、その批判の展開の仕方においてそれぞれ次のように異なる。つまり調性音楽への批判は、ドビュッシーにおいては調的ではない和声の使い方を新たに展開することによって情景描写的な新たな音楽的表現の開拓として音楽内部的に展開され、サティにおいては《家具の音楽》の題名に象徴されるように今日の環境音楽的な音楽のあり方を提案することによって演奏者と聴衆との新たな関係の提案として展開され、丹野においては、演奏の担い手の普遍化として展開されたことである。そこでは従来の調性音楽批判によって登場した音楽の営みの意味を問う主体の向ける関心の対象が、音楽の営みの対象としての音楽内部のあり方から、演奏者と聴衆との関係へ、そして終には演奏の担い手の問題へと、徐々に音楽の主体の側面へと接近している。このことは次のことを示しているように思われる。すなわちドビュッシーにおいて音楽の営みそれ自体の意味を問う段階に差し掛かかり、丹野においてますますその傾向を強めているということである。このことによって現代における人間にとっての音楽はその営みそのものに留まらず、音楽の営みが人間にとってもたらし意味を問うことも含むことを示しているということが言えよう。

4. 本課題に対して本稿で明らかにした範囲

本稿で明らかにしたのは以下の事柄である。第一に丹野の音楽活動の音楽的位置として演奏の担い手の普遍化を目指すものであること、第二にこのことは音楽を営むばかりでなく、営むことの意味を問う主体を登場させたことを意味するということである。このことは本稿の課題に対して以下のように位置づけられる。すなわち本稿によって確認された人間にとっての音楽の営みがもつ意味を問う主体の登場は、音楽的技術および音楽を営む主体としての人間との両側面に即して音楽の本来的あり方について問いを立てる基盤として位置づけられるということである。

5. 残された課題

本稿では従来の西洋調性音楽への離反的立場の作曲家による音楽活動の音楽的位置づけを行うことにより、音楽の本来的あり方についての二つの視点、つまり音楽技術と音楽を営む主体としての人間とに対して、そのような問いを立てる基盤として音楽の営みの意味を問う主体の登場を確認した。残された課題としては、このような音楽の営みの意味を問う主体が登場した現代においてここでは否定的に捉えられた当の調性音楽をどのように新たに位置づけるのかが問われよう。なぜならそれは人類の音楽美の蓄積として無視できないものだからである。つまり現代においては人類が蓄積してきた音楽美をわれわれがどのように共有するのか、が問われるのである。これについては音楽共有の場づくりとしての音楽活動にその展開が期待される³⁰⁾。

註

- 1) そこでの精神障害者への音楽活動への評価及び考察の主題的な展開は別の機会に譲る。ここでは差し当たり丹野と障害者との音楽

的やり取りについて阪上による報告を参照（阪上2003a：130-154、同2003b：22-25、同2004：27-31）。丹野はそこでの音楽活動から障害者の演奏が音楽的に「適応レベル（技術）は低い表現レベルは高い」（2003a：143、2003b：24）、および、「音楽を記号でなく気配や世界観で捉えている」（阪上2003a：145-146）という特徴を見出しているという。また丹野による自身の創作について「彼ら（病者）がいなかったらこういう音楽はできなかった」あるいは「こういう音楽でなければ彼らに太刀打ちできない」と述べているという（2003a：129）。阪上はこれについて「丹野の創造にとって病者の存在が大きかったことの告白」（2003a：129）と述べているがそのとおりだろうと推測される。

- 2) これについては例えば専門家による演奏の機会の独占の問題として捉えられている（鶴見1991：6-7）。
- 3) 丹野によるこのような自身の音楽活動の規定について阪上2003b：15-17参照。
- 4) 丹野による結果としての治療効果の位置づけについて阪上2003b：16参照。
- 5) 音楽の独自性としての自己目的的性格について、他の諸活動との比較から（前川1995：88-94）が、音楽活動内部における感情や音素材と音楽美自身と関連から（ハンスリック1960：76／Hanslick 1989：59）が展開している。
- 6) 社会福祉活動における芸術活動への期待は例えば藺田による「健康者から障害者までを包み込む大きな『芸術共同体』」（藺田1997：51）という表現に示される。
- 7) 調性音楽における和声を、音階の各音度上の和音が調を規定する上でどのような役割

（機能）を担いつつ連結されるのか、という観点から分析し、整理体系化した理論を＜機能理論＞というが、その機能理論によって解明される和声、および機能理論に立脚する和声法を機能的和声という（執筆者不明、浅香他編1979：104）。

- 8) ドビュッシーの音楽史位置づけについては例えば以下のような言及がされている。すなわち佐野によれば「機能と和声法に拠らない新たな和声語法」の草案者として（佐野1985：982）、平野によれば「ドイツ・ロマン派和声からの離脱であり機能と和声の否定」者として（平野1981：303）、浅香他編による『音楽中辞典』によれば「様式的には従来の古典的な意味での調性を曖昧にする傾向」をもつ作曲家として（執筆者不明、浅香他編1979：135-136）、また角倉によれば、「古典的和声法に対する反抗として、教会施法に限らずさまざまな施法的組織」を採用した作曲家として位置づける一方で、このような手法を「彼の音色的な和声法がいきつくところ」として捉えており、調性から離脱したドビュッシーの音楽史的位置がより明確に示されている（角倉1983：2545）。いずれもそれ以前の調性音楽からの離反を特徴とする作曲家として音楽史的に位置づけられている。
- 9) ドビュッシーとはほぼ同世代で機能的和声を越えた旋法を多用した作曲家にフォーレが挙げられる。しかし彼の旋法の使用法は調性からの離反というよりは調的な響きの中にとどまるものであると一般的には音楽的に理解されている（平島1982：2092-2093）。この見解の論証は本稿の範囲を超えるので差し当たりこの見解に従う事とする。よってフォーレを丹野の機能的和声に対す

る問題意識に先行する作曲者として位置づけることについては保留する。

- 10) サティの音楽史的な位置づけについては例えば平行和音、中世の諸旋法、全音音階、拍節構造から解放された自由なリズムなどを用いた脱調性音楽の先駆者としてドビュッシーに影響を与えたとされている（執筆者不明、浅香他編1979：157、奥田1981：381、白石1996：108）。
- 11) 例えばラヴェルは極度の幻想味と洗練を通してドビュッシーによって始められた印象主義に新しい局面を与えた作曲家として位置づけられている（ミヒェルス1989：481）。
- 12) 例えばヘルツフェルトに拠ればドビュッシーの手法はサティおよびデュレー・オネゲル・ミヨー・タイユフェル・プーランク・オーリックのフランスの「六人組」によって早速その様式や傾向を批判されたという（ヘルツフェルト1962：286）。
- 13) 例えば平島によればこの曲は「内密な叙情をあらわすための映像喚起的な」表現がはっきり確認される作品として位置づけられている（平島1966：212-213）。また安川によればこの曲は「マラルメのサロンに集まる文人、画家達との交友が深まると同時に、遠いロシアの5人組（中略）および極東一特にジャヴァーの音楽の影響を、民族と文化の本質的な相違を示しながらも、反映しつつ、彼独自の世界へ入って行った時期」の作品として位置づけられている（安川1960：3）。
- 14) 東方の表現に対するドビュッシーのスタンスについて例えば岡田が以下のように言及している。すなわち彼によればドビュッシーにとって東方は「それまでの香辛料としてのエキゾチズムと違って、伝統的な西

洋音楽の語法を拡張し、あるいはそれを解体するような方向へと、異国の音楽が作用」させはじめたものとして捉えられている（岡田2005：187）。また東洋へのまなざしとそれに影響をうけたドビュッシーの作曲技法、およびその音楽的効果の詳細について、（エス1986：286）参照。

- 15) このような《家具の音楽》の音楽史的な位置づけについて他に、（秋山1990:488-494、レエ1985：140-144、中島1977）参照。またサティがこの曲を作曲し演奏するに当たって新たな音楽観を表明した一連のエピソードについて、（サティ1992：107-108、ヴォルタ1994：198-200、同2004：142-143、中島1977：161、レエ1985：143、ミヨー1981：148-149）参照。
- 16) 例えば寺田によってピアノ曲《3つのグノシェンヌ》における「頭を開きなさい」「舌の上で」などの指示が彼独特のものとして指摘されている（寺田1982：974）。
- 17) 西洋音楽の伝統に対する挑戦としての《家具の音楽》の捉え方として、（寺田1982：974）参照。
- 18) 例えば彼の作品一般について「環境音楽の先駆けとして近年リヴァイヴァルされているという認識（高橋1988：38）、また彼の音楽史的評価として「かれのとなえた＜家具の音楽＞という一種の環境音楽の思想と、時代を先取りしたというべきその作品は近年再評価されつつある。」という捉え方（執筆者不明、浅香他編1979：157-158）、今日のBGMの先駆としてのサティの《家具の音楽》の発想の位置づけ（ミヨー1981：148-149）などがある。これらは今日の音楽史的な位置づけとしてはほぼ共通了解となっているものとして捉えられよう。

- 19) 「いやがらせ」「いらだち」の意。モチーフを連続的なダ・カーポによって840回繰り返すことが求められている。指示通りに演奏すると20時間から50時間かかる(秋山1980:CD解説)。
- 20) 《家具の音楽》の前ぶれとしての《ヴェクサシオン》の位置づけとして(秋山1980CD解説書) 参照。
- 21) バロック時代におけるこのような音楽事情について(岡田2005:66-68) 参照。
- 22) 1920年代の音楽状況とサティの《家具の音楽》との関係について、(ヴォルタ1994:261、同2004:143) 参照。
- 23) (阪上2003b:17) 参照。
- 24) (丹野2006: <http://www.tannno-music.com/concept.html>) 参照。
- 25) 「5音音階の」の意(下中1983:2310)。
- 26) 教会旋法に基づく、の意。
- 27) 調的和声法とは本質的に異なる教会旋法の一つである(皆川1982:697)。
- 28) 一定の音型を何回も続けて「しつこく」反復する作曲技法のこと(執筆者不明、下中他編1981:281)。
- 29) 近接音の移動の意。
- 30) この実践の展開の一つの例について、(林2004、2005) 参照。

文献目録

1. 楽譜

- ドビュッシー、C. 「塔」《版画》(安川加寿子校註)
(1960)『ドビュッシーピアノ曲集Ⅱ』音楽
之友社、8-15
- Mozart, W. A. *Klaversonaten KV331 (300i)*
(Fingersatz von Hans-Martin Theopold)
“Klaversonaten Band II” Deutschland: G.
Henle, o. J. 160-177

Satie, Erik “*Carrelage Phonique*”, “*Tapisserie en fer forgé*”, “*Tenture de Cabinet préfectoral*” *Musiques d’ameublement œuvre posthume*. Sous la direction d’
Volta, Ornella. Paris: Éditions Salabert,
1973 “Archives Erik Satie” 1, 8-9

2. 文献

秋山邦晴 (CD解説) 《家具の音楽》《ヴェクサシ
オン》: ERIK SATIE ‘Cinéma’
ENTRACTE de ‘RELACHE’ MUSIQUE
D’AMEUBLEMENT SONNERIE
REVEILLER LE ROI DES SINGES
VEXATIONS michel dalberto, piano
ENSEMBLE ARS NOVA MARIUS
CONSTANT R32E-3020

秋山邦晴 (1990)『エリック・サティ覚え書』青
土社

執筆者不明、浅香淳・栗山和・林靖章・長島卓
二・津上恭子・谷保温子編 (1979)「機能
和声」104、「現代音楽」135-136、「サティ、
エリック」157-158、『音楽中辞典』音楽之
友社

バント、レスリー (1996)『音楽療法、言葉を超
えた対話』(稲田雅美訳) ミネルヴァ書房
(Bunt, Leslie 1994 “Music Therapy: an art
beyond words” London and New York, 6)

エス、ドナルド (1986)『西洋音楽史：音楽様式
の遺産』(船山信子・寺田由美子・芦川紀子
他訳) 新時代社

ハンスリック、エドアルド1960『音楽美論』(渡
辺護訳) 岩波書店 (Hanslick, Eduard 1989
Vom Musikalisch Schönen, Wiesbaden, 59)

林香里 (2005)「地域における音楽共有の場づく
りの実践報告—2003年度後期日本女子大学
西生田生涯学習センター公開講座『午後の

- サロン：時代小説の話とピアノ・コンサート」
を通して」『社会福祉』(45)、43-58
- 同(2006)「音楽共有の場づくりとしての音楽活動の展開：レストラン「呉仁館」でのピアノ演奏の実践事例を通して」(46)、79-89
- ヘルツフェルト、フリードリヒ(1962)『わたしたちの音楽史』(渡辺護訳)白水社
- 平野昭(1981)「ドビュッシー：二つのアラベスク：概説」『最新名曲解説全集第16巻独奏曲Ⅲ』音楽之友社、303-305
- 平島正郎(1966)『ドビュッシー 大作曲家 人と作品12』音楽之友社
- 同(1982)「ドビュッシー」下中弘編『音楽大事典 第4巻』平凡社、1637-1647
- 同(1982)「フォーレ」下中弘編『音楽大事典 第4巻』平凡社、2084-2093
- 同(1993)「ドビュッシーの生涯と芸術」8-16、「ドビュッシーのピアノ曲」95-96、音楽之友社編『作曲家別名曲解説ライブラリー 10』音楽之友社
- 角倉一朗(1983)「モダリティ」下中弘編『音楽大事典第5巻』平凡社、2545
- 加藤美智子(1995)『音楽療法の実践：日米の現場から』星和書房
- 前川陽郁1995『音楽と美的現前』勁草書房
- ミヒエルス、ウルリヒ編(1989)「19世紀／世紀末Ⅲ／印象主義Ⅰ：ドビュッシー、ラヴェル」『カラー図解音楽事典』(門倉一朗日本語監修)白水社
- 皆川達夫(1982)「教会旋法」『音楽大事典』第2巻、平凡社、697
- ミヨー、D(1981)「“家具の音楽”とカタログの音楽」秋山晃男編『音楽の手帖 サティ』(三浦淳史訳)青土社
- 村井靖児(1995)『音楽療法の基礎』音楽之友社
- 長野俊樹・白石美雪・久保田慶一他著(1996)『はじめての音楽史：古代ギリシアの音楽から日本の現代音楽まで』音楽之友社
- 中島晴子(1977)『眠れる梨へのフーガ：エリック・サティ論』東京音楽社
- 岡田暁生(2005)『西洋音楽史：「クラシック」の黄昏』中公新書
- 奥田恵二(1981)「サティ：三つのジムノペティ：概説」『最新名曲解説全集第16巻独奏曲Ⅲ』音楽之友社、381-383
- レエ、アンヌ(1985)『エリック・サティ ソルフェージュ選書6』(村松潔訳)白水社
- 阪上正巳(2003a)『精神の病と音楽：スキゾフレニア・生命・自然』廣済堂出版
- 同(2003b)「音楽行為と音楽療法—合奏療法(丹野修一)をめぐって—」国立音楽大学音楽研究所編『音楽研究所年報』(16)、15-34
- 阪上正巳・山下昇弘(2004)「第1章 精神病院における音楽療法」「2.合奏療法」(阪上)飯森真喜雄・阪上正巳編『芸術療法実践講座4 音楽療法』岩崎学術出版社)、11-33
- 佐野光司(1985)「調性」下中邦彦編『大百科事典8』平凡社、981-982
- サティ、エリック(1992)『卵のように軽やかに：サティによるサティ』(秋山邦晴・岩佐鉄男訳)筑摩書房
- 下中弘編(1981)「オスティナート」『音楽大事典』第1巻、平凡社、281
- 同(1983)「ペントニック」『音楽大事典』第5巻、平凡社、2310
- 藺田碩哉1997「芸術と福祉文化」一番ヶ瀬康子、河畠修、小林博他編『福祉文化論』有斐閣、49-64
- 高橋淳編(1988)「サティ、エリック」『ピアノ・レパートリー事典』株式会社春秋社
- 丹野修一 <http://www.tannno-music.com/concept.html>

- 寺田兼文（1982）「サティ」下中弘編『音楽大事
典 第2巻』平凡社、973-974
- 鶴見俊介1991『限界芸術論』勁草書房
- ヴォルタ、オルネラ（1994）『サティとコク
トー：理解の誤解』（大谷千正訳）新評社
- 同（2004）『エリック・サティの郊外』（昼間賢訳）
早美出版社

Estampes

版 画

Pagodas

塔

Modérément animé

m. g.

délicatement et presque sans nuances

1.

(una corda)

a tempo

rit.

a tempo

a' tempo

rit.

* 22

* 22

7. Et d'où

p

3.

The musical score for 'The Little Boat' is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a complex melody with many beamed eighth and sixteenth notes, and is heavily annotated with fingerings (e.g., 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1) and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, with the treble staff showing a melodic line that includes a dynamic marking of *p* (piano). The bass staff continues with its accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

19

p

animez un peu

poco cresc.

22

p

H, une corde

toujours animé

tre corde

Revenez au Tempo I

27 *pp*

30 *rit.* *m.g.* *m.d.*

sans lenteur

33 *p*

(Ped.なし)

dans une sonorité plus claire

37 *p*

tre corde * 3. * 3. * 3. * 3. * 3. *

39 *cresc.*

3. * 3. * 3. *

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1 (Measures 41-43):** Features a treble and bass staff. The treble staff has a forte (*ff*) dynamic marking. The bass staff has a *2* (left) marking. There are also some asterisks and a *V* marking.
- System 2 (Measures 44-46):** The treble staff has a *dim. molto* marking. The bass staff has a *pp* marking. There are also some asterisks and a *V* marking. The text *una corda* is written below the bass staff.
- System 3 (Measures 47-50):** The treble staff has a *p* marking. The bass staff has a *tr* marking. There are also some asterisks and a *V* marking.
- System 4 (Measures 51-53):** The treble staff has a *pp* marking. The bass staff has a *rit.* marking. There are also some asterisks and a *V* marking. The text *una corda* is written below the bass staff.

The page also includes some handwritten notes and markings, such as *dis*, *gis*, *dis*, *fis*, *una corda*, *Tempo I*, *a tempo*, and *rit.*

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The systems are numbered 56, 59, 62, 65, and 68.

- System 56:** Features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. Performance markings include *rit.* (ritardando), *a tempo*, and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A bracketed section is marked with an 8.
- System 59:** Continues the melodic and harmonic development. Includes a *p* (piano) dynamic marking and a bracketed section marked with an 8.
- System 62:** The melodic line becomes more active with triplets and sixteenth notes. A *h* (harmonica) marking is present. The system ends with a double bar line.
- System 65:** Features a *p* (piano) dynamic marking and a *(Ped. ti L)* (pedal) instruction. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.
- System 68:** Includes the instruction *animez un peu* (animate a little). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has more complex rhythmic patterns. A *tre corde* (tre corde) instruction is at the bottom.

Throughout the score, various musical notations are used, including slurs, ties, and specific fingering numbers (1-5) to guide the performer.

71 *cresc.* *molto* *ff* *E♭ 71/6*

74 *louis ff* *dis* *fis* *gis*

77 *ff* *dim.*

79 *Tempo I* *p* *dim.* *pp* *una corda*

81

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, measures 78-83, features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. The melody is marked with a forte 'f' dynamic and includes slurs and fingering (8, 5). The bass line, starting at measure 84, is marked with a piano 'pp' dynamic and consists of sustained chords with fingering (5, 4, 5). The second system, measures 84-89, continues the melody in the treble clef with a 'p' dynamic and the bass line with a 'p' dynamic. Both systems include a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The score is written on a grand staff with a key signature of three sharps and a 7/8 time signature. The melody is marked with a forte 'f' dynamic and includes slurs and fingering (8, 5). The bass line is marked with a piano 'pp' dynamic and consists of sustained chords with fingering (5, 4, 5). The score is written on a grand staff with a key signature of three sharps and a 7/8 time signature.

The musical score for 'The Song of the Lark' is presented in two systems. The first system features a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth notes, with a series of slurs and accents indicating a continuous, flowing line. The second system features a bass clef staff with the same key signature and time signature. The bass line is written in eighth notes, with a series of slurs and accents indicating a continuous, flowing line. The score is marked with a '5' in the first measure of both staves, and a '4' in the second measure of the bass staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

86

Dis

The image shows a musical score for the piece 'Dis' by Debussy. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It contains two measures of music, each featuring a sequence of eighth notes with a '5' above them, indicating a fifth interval. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains two measures of music, each featuring a sequence of eighth notes with a '5' above them, indicating a fifth interval. The word 'Dis' is written below the first measure of the lower staff. The page number '86' is written at the beginning of the lower staff.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp). The treble staff contains a melody with eighth-note patterns, marked with '8' and '5' above certain notes, and slurs. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody in the treble staff and includes a bass line starting at measure 87, indicated by the number '87' in the left margin. The key signature remains G major. The score concludes with a double bar line and a small asterisk (*) in the bottom right corner.

The image displays a page of musical notation for a piano duet, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The music is characterized by complex, rapid triplet patterns in the right hand, often spanning across multiple staves. The left hand provides a harmonic and rhythmic foundation with sustained chords and moving lines. Dynamic markings include *più pp* (measure 88), *encore plus pp* (measure 90), and *aussi pp que possible* (measure 97). Performance instructions such as *retenu* (measure 97) and *(laissez vibrer)* (measure 99) are present. Measure numbers 88, 90, 92, 95, and 97 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and articulation marks. A circled *Cis* is noted in measure 88, and a circled *H₁* is noted in measure 95. The page concludes with an asterisk (*) in the bottom right corner.

【譜例2-1】

モーツアルト：ピアノ・ソナタ〈トルコ行進曲〉(Mozart o.J. : 174)

ALLA TURCA
Allegretto

【譜例2-2】

モーツアルト：ピアノ・ソナタ〈トルコ行進曲〉(Mozart o.J. : 174)

(28)

サティ《家具の音楽》より、「県知事の私室の壁紙」。(サティ1973:8-9)

TENTURE DE CABINET PRÉFECTORAL
composée spécialement pour Madame Eugène Meyer junior

[illegible]

Retardez

Cl. Sp.

Bn.

Cor en Fa

Trp.

Cymb.

G. C.

Tamb.

1.

Vl.

2.

Alt.

Vcl.

Cb.

crescendo

f

ff

tr

sec

Se répète à volonté
(pas plus)

【譜例4】

サティ《家具の音楽》より「錬鉄の綴れ織り」(サティ1973:7)

TAPISSERIE EN FER FORGÉ
pour l'arrivée des invités (grande réception). À jouer dans un vestibule

Très riche

© 1973 by Editions Salabert, Paris
International copyright secured all rights reserved
EDITIONS SALABERT S.A. 22, rue Chauchat 75009 PARIS
© 1998 by Editions Salabert, Paris
pour "Chez un Bistrot" et "Un Salon"

E.A.S. 17141p

Tous droits réservés pour tous pays
Toute reproduction intégrale ou partielle
du présent ouvrage est illicite (Loi du 11
mars 1957) et sanctionnée par le Code Pénal

【譜例5】

サティ《家具の音楽》より「音のタイル張り」(サティ1973:7)

MUSIQUES D'AMEUBLEMENT
CARRELAGE PHONIQUE
peut se jouer à un lunch ou à un contrat de mariage

Erik SATIE

Ordinaire (le mouvement)