

名工大音楽プロジェクト—その意図と成果

松浦 千佳子／甚目 裕夫

1 はじめに

本プロジェクトの発端は、松浦が一〇年程前から不定期に行っていた「さくらの会」だ。この会をきっかけに、筆者らは語学教育と音楽の関係性について考え、二〇一〇年より本学において特別講義「各言語の音韻構造に基づいた発声」を行っている。

日本の一般大学で音楽が科目として取り上げられることは稀で、既に高校の段階で音楽は選択科目である。だが、我々は、音に対する感覚を養うことは、本学が進める「グローバル化」に不可欠だと考える。声のエネルギーを感じることで、そして自分のエネルギーを声に載せることはコミュニケーションを進める上で不可欠なものだからだ。この点、音楽、特に歌

から学ぶことは多い。「ことば」の音的特徴が際立って表現されたものが歌だからだ。

とはいえ、音楽の知識としての理解、また映画などによる歌の間接的な体験は、直接体験に及ぶものではない。なぜか。臨場空間、時間、方向、力のバランスが感じられないからだ。

筆者らは、音楽の直接体験を工学的に解明すると同時に、幅広い入口を持つ総合芸術の作品を創り上げることはできないものかと考え、二〇一五年に音楽プロジェクトを立ち上げた。本稿では、このプロジェクトの意図と成果、そして課題について述べる。

2 意図

(1) 仮説

目に見えない「音楽」の直接体験を工学的に（原理を解明して再現性が出るよう）解明するにあたり、我々は逆に「音楽」の目に見える部分に着目して、次のような仮説を立てた。

「個々の姿勢は先天的な体格に、後天的な文化的要素が加わったものである。こうして出来上がった姿勢から生まれる身体の使い方によって音楽に違いが生じる。さらに、極めて優れた才能が聴き手に働きかける場合、聴き手の身体の保ち方がある程度影響する。」

この背景にあるのは、日本の音楽と西洋音楽の持つ伝統的な身体性の違いである。

(2) 東の文化と西の文化—己を知る

日本の伝統芸能は、床座と着物による身体性によって成立している¹。日本の文化は「押す文化」とも呼ばれるが、伝統的な日本の音楽は、腰紐の結び目を意識して腰を張り（骨盤は後傾）上体を保つ姿勢を基本とする。一方、西洋音楽はこれとは対照的な身体性に基づく。骨盤を直立またはやや前傾させて背骨を伸ばし、胸郭を広げることが基本の「引く文化」に根差したものである。

明治以降、生活・教育の西洋化により、もはや着物は日常的ではなくなったが、日本人の生活には依然として床座が存在し、日本の伝統的な身体性とも、輸入された西洋の身体性とも異なる、独特の混在文化が生まれつつある。グローバルに物事を進めることが要求される今日、自らの身体性がどこに位置するのか理解しなければ、また臨場空間がどのような身体性を要求するのか理解できなければ、適切な対応はできない。ところが、現状、これらの理解は、指導者レベルでも十分とはいえないようだ。

以上の理由により、極めて微細な（ミニマムな）動きから成り立つ日本の伝統芸能を東の

極みとし、甚目の専門領域でもあり、日本人にとって極めて大げさな（マキシマムな）動きともとれるイタリアオペラを西の極みとして、東から西の音楽のスペクトラムを想定し、その連続体のどのあたりに位置するか、という観点から己を知る仕組みはできないものかと考えた。その手段として、総合芸術としてのオペラ（Opera = Opus = 作品）を創り上げ、東西両文化が両極に存在するのか、それとも融合するのか考察することとした。

（3）実施に当たって

というわけで、ライブの作品を創造することにしたのだが、出演者が多ければ多いほど妥協が必要となってくる。会場の問題もある。近隣の方々にも楽しんでいただけるよう、是非とも本学で開催したいと強く考えた。だが、音響・設備、とても満足のいく場はない。

こうした環境にも耐えられるよう、少しでも妥協点を上げるために、出演者は各ジャンルのプロの中から最高のキャストを揃えた。また、不特定多数の聴衆に受け入れられるようプログラムを工夫し、さらに本学管弦楽団の学生も参加させることとした。そして臨場空間に限られた時間において、優れた才能と声のエネルギー（力）が学生にどのように働きかけるのかも検討することとした。

筆者らは企画の段階から綿密に打ち合わせを行い、出演者の選出・プログラミングは甚目、運営・広報は松浦が担当した。

3 第一回作品『語るように歌え』

(1) 概要

二〇一六年三月二六日、新築間もない四号館ホールで一つの作品を提供した。本プロジェクトの序章、西の文化、イタリアオペラ（歌劇）体験である。学内外計一七五名が来場した。

演奏者としては、欧米の主要劇場で活躍するヴィクトル・ガルシア・シエラ氏（Victor Garcia Sierra, バス・バリトン）と柳沼裕美氏（ソプラノ）を招き、ピアノは甚目裕夫、ナヴィゲーターは本学の高井一特任教授、そして本学管弦楽団有志による花田公園前アンサンブル（弦楽五重奏）でプログラムを構成した（図1）。タイトルの『語るように歌え』は、ヴィンチェンツォ・ガリレイ（Vincenzo Galilei, 一五二〇～一五九一）の言葉による²⁰。

ヴィンチェンツォ・ガリレイはガリレオ・ガリレイ（Galileo Galilei）の父で、一六世紀後半、イタリアオペラ創出に貢献した知識人のグループ、カメラータ（Camerata）の主要メン

バーである。彼は、「古代ギリシアの悲劇は全て歌われた」ことに着目して「歌には語りの要素がなければならぬ」とした。

ここでいう歌とは、ギリシア悲劇の *Coros* (合唱) から発展して独唱形態になり、さらにそこに感情 (*affect*) が加えられたものである。これは、オペラでいうところのアリア (= *air*) で、臨場空間における空気であり、歌だ³。

まずは、シエツラ氏と柳沼氏の演奏で、この雰囲気をもデモンストレーションした。父親に結婚の許しを請う『私のお父さん』 (*O mio babbino caro*: G. Puccini, Gianni Schicchi, イタリア語)、また、三大誘惑ソングの一つ、カルメンの『ハバネラ』 (*Habanera*: G. Bizet, Carmen, スペインが舞台のフランス語) など、歌手の演奏を至近距離で聴けるようにして感動確率が高まるようにした。

言語の逐語訳・歌詞カードは敢えて作成しなかった。というのも、イタリア野外劇場での経験が豊富なシエツラ氏を間近で味わうなら必要ないと考えたからだ。先入観なく、音楽そのものを味わうためでもある。かなりの部分が言語の壁を越えて伝わることを示せたのではないかと思う。

次に、「歌には語りの要素がある (Recitativo)」という立場から、本学管弦楽団の協力を得



図1 『語るように歌え』出演者

V・G・シエツラ氏、柳沼裕美氏、高井一氏、
甚目裕夫、花田公園前アンサンブル

て、オペラの語りの部分と歌の部分の演奏を試みた。

オペラの伴奏には長期間の練習による熟練が必要だといわれるが、場面の呼吸・感情・ことばがシンクロした場合、オペラ未体験の学生でも、次の予測が可能となり、プロ・アマ、

年齢の差を超えて対話 (dialogos) が生まれ、演奏が成立するのを目の当たりにした。

対話が成立するためには、教養・人格・専門スキルが揃わなければならないのが通常だが、体系化された西洋音楽の理論の中では、実践(対話)の制約が緩やかになると考えられる。

この他、母語と外国語のエネルギーの違いについてもデモンストレーションした。シエツラ氏は南米ヴェネズエラ出身でスペイン語が母語である。母国の歌との比較により、母国文化に根差した表現の力強さも確認できた⁴。

(2) 成果と課題

第一回作品の成果として、以下の三点が挙げられる。①日本の伝統芸能の対極にあるイタリアオペラの大きな身体の動きを効果的に提示できた。②イタリアオペラ未体験の学生であっても、優れた演奏に対しては、まるで対等であるかのような対話が生まれることがわかった。③母語による歌の表現が、より聴き手の心に響くということが確認された。

これらを踏まえ、第二回作品では、以下の三点を課題とした。①日本の伝統芸能とイタリアの伝統芸能を対比させ、身体性の違いをより明確にする。②本学管弦楽団から選抜メンバーを募り、プロと対話させる。③仮説にあげた身体性に基づく音のとり方と音楽の関係を検討する。

4 第二回作品『東西対抗声の競演』

第二回作品では、東西の対極性をより明確にするため、両文化に存在する総合芸術を比較対照し、空間に対する力と方向の共通点と違いが明確になるようプログラムを組んだ。素材は、宗教音楽として、グレゴリオ聖歌 (Gregorian Chant) に対し御詠歌、次に伝統喜劇とし

て、イタリアの即興仮面劇コメディア・デッラルテ (Commedia dell'arte) と日本の狂言、そしてイタリアオペラである。当初、イタリアオペラに対応する日本の伝統芸能として「声明」を取り上げる予定だったが、日程の関係上、適切な出演者が手配できなかったため、性質の異なる二人のオペラ歌手を手配した。そして、子供からお年寄り（一般社会人を含む）までの幅広い聴衆を想定し、全体を喜劇仕立てにした。ナヴィゲーターは、前回に引き続き本学高井一特任教授に依頼した。実施は二〇一七年三月二五日、会場はNITechホールである。

(1) 宗教音楽

ことばに表しきれない想いは祈りという行為となる。宗教音楽は、それぞれの文化が持つ音楽の基本であり、それぞれの声の原点ともいえる。

典型的な祈りという行為を思い浮かべると、天を仰ぐ祈り、そして、頭を垂れて念じる祈りが思い浮かぶ。前者の祈りは、天にいる対象、神に対する祈りであり、後者の対象は外ではなく、内にある。これは東西どちらにも存在するが、その空間は東西で異なり、歌い方も異なる。

イタリアの教会は石造りで天井が高くドーム状である。このドーム天井に声を張り付け



図2 御詠歌とグレゴリオ聖歌

瀬戸市仙壽寺梅花講の皆さん（左）、ジジ・デッリーコ氏（右）

るのがグレゴリオ聖歌である。これに対し、日本の寺社は通常木造一層であり、天井に声を響かせるという感覚はないので、その波動は直接聴き手の身体に伝わる⁵。

これらの事情に伝統的な身体性が相まって、それぞれ独自の声となる。イタリアの場合、顎先を上に向けて胸郭を大きく拡げて歌うのに対し、日本の場合は顎を引いて胸郭は小さく保つ⁶。前者は天井で漂うような声、後者は這うようにドラマティックな声となる。

御詠歌は瀬戸市仙壽寺梅花講の皆さん、グレゴリオ聖歌はイタリア人歌手ジジ・デッリーコ氏（Gigi Derico, 京都外国語大学講師）に依頼した（図2）。今回は個別の演奏であったが、同時に演奏した場合にどんな現象が生じるのかの確認は

今後の課題である。

(2) 伝統喜劇

この原点といふべき声を、聴衆への「語り」（ことば）・演技に用いたのが、コメディア・デッラルテと狂言で、舞台上で演じる性質上、身体の使い方がより明確になる。

コメディア・デッラルテは、イタリアオペラの起源、即興による風刺喜劇である。演者は、背骨を上へ上へと伸ばし、胸郭を開く。目線は上で、顎も上を向かせる基本姿勢はグレゴリオ才聖歌と同様だ。この姿勢を取ると、身体をねじることが容易になる。そのせいなのか、イントネーション（音程⇨音高差）は横方向の感覚でとらえられる。この姿勢、およびイントネーションのとり方は、高い音や素早い動きに適しており、生まれる「ことば」はリズムカで音高差の激しいものとなる。

一方、日本の伝統喜劇、狂言の場合、演者は膝をやや曲げて重心を低くとった上に上体を乗せる。胸郭はさほど拵げず、目線はやや下、顎を引いた状態で語り、身体の動きは縦方向が基本となる。下腹に「うっ」と力を込めたような低い声で、御詠歌に認められた「這うようにドラマティックな声」がさらに強調される。動きは重厚だが、素早い動きに対応するも



図3 コメディア・デッラルテと狂言のコラボ

ジジ・デッリーコ氏 (左)、野口隆行氏 (右)

のではない。

このように、コメディア・デッラルテと狂言を同時に比べることで、身体の使い方によって、また音の高さのとり方によって、声（ことば）に違いが生じることが明瞭となる。身体の使い方を見る限り、日本の声は首を縦に振る「頷きの文化」から生じていると言ってもいいだろう。そのため、音高差は横方向ではなく、縦方向の感覚でとらえると考えられる。

コメディア・デッラルテはジジ・デッリーコ氏、狂言は能楽師和泉流狂言方、野口隆行氏による（図3）。また、狂言とコメディア・デッラルテの創作狂言は作家の山川里海氏の書き下ろしである。



図4 オペラ

二宮咲子氏（左）、宮里直樹氏（右）

（3）イタリアオペラ

最後に、イタリアオペラである。二人のオペラ歌手、二宮咲子氏（ソプラノ）と宮里直樹氏（テノール）に出演を依頼した（図4）。二宮氏はイタリアの第五七回プッチーニ・フェスティバルで蝶々夫人を演じ、宮里氏は著名な音楽家を両親に持つ新進気鋭のテノール歌手である。共に日本人として海外での評価が高く、身体の保ち方はイタリアのそれだが、二人は一つの点で大きな違いがある。音の高さのとり方だ。

二宮氏は、イタリアで「最高の蝶々夫人（Utra Japanese Butterfly）」と絶賛された実力の持ち主だが、歌い方から日本人らしさが抜けないと、現地の指導者から厳しい指摘を受けている⁷。その後、日本で常磐津と三味線を始め、かなりのスピード

で習得したのだが、師匠からはどうしても西洋音楽の感覚が抜けないと指摘されるそうだ。

つまり、イタリアオペラについてはどうしても東寄り、日常であるはずの日本の常磐津はどうしても西寄りになってしまう。他の音楽家では容易にできない経験をしてやつと理解できた問題である。

我々は、これは生まれ持った才能の問題ではなく、後天的な文化による影響と考える。二宮氏の場合、身体の保ち方は西のそれなのだが、イントネーションの感覚は縦方向の、日本の感覚なのだ⁸。

身体の使い方は日常の習慣であり、変えるのは極めて困難である。特にイントネーションの方向感覚を変えるには、目に見える具体的な手掛かりがほとんどないため、さらに難しい。楽器の演奏ならまだしも、声の場合、目に見えない体内の微細な動きが複雑に絡み合っているので極めて困難である。

一方、宮里氏は、ヴァイオリンから声楽に転向したという異色の経歴を持つ。生まれながらに西の文化に囲まれたネイティブであるという強みに加え、ヴァイオリン演奏からイントネーションを横方向に捉える感覚も身に付けている。



図5 名古屋工業大学管弦楽団

指揮：甚目裕夫

(4) 本学管弦楽団

第一回作品の弦楽五重奏においてプロトの演奏を通して、経験・年齢を超えた対話が生まれることを確認したので、第二回は、さらに管楽器を加えて小編成のオーケストラとした(図5)。

先にも述べた通り、大人数による妥協を極力避けるため、まず彼らの定期演奏会で劇音楽を演奏させて、歌う(演奏する)ことこの概念を変え、第二回作品の演奏に耐えられる力をつけるよう指導した。

大学オケは、知的好奇心からドイツロマン派以降の交響曲志向が強く、本学管弦楽団も例外ではない。だが、これらの音楽は、そもそもイタリアの歌が根幹にあり、その影響を少なからず受けてきた。



図8 ロレンツォ・タッツィエーリ氏を迎えて

L・タッツィエーリ氏（右前）、本学管弦楽団（後）、甚目裕夫（左）

それを理解させるため、西洋音楽の祖、イタリアのエネルギーを体感させることを目論見た。イタリアオペラの若手指揮者として定評のあるロレンツォ・タッツィエーリ (Lorenzo Tazzeri) 氏による公開レッスンを二〇一五年六月に行い（図8）、その翌年冬の第一〇六回定期演奏会の客演指揮者として迎えることとした。

大学オケで外国人指揮者を迎えることは例外中の例外であり、英語によるコミュニケーションを危惧する声も上がった。さらに、学生の作成したプログラムが音楽的見地からあっさり却下されたことから反発の声が上がった。これに対し、松浦・甚目を交えた話し合いの会を何度も持ち、意思の疎通を図った。

そして、イタリアの音楽のエネルギーに触れ、

同演奏会では二宮氏（前出）と藤原歌劇団の小山陽二郎氏（テノール）の客演も可能となった。事前の練習には前出の宮里氏にも来団いただき、さらにはプロのオペラの公開リハーサルと公演を見学させるなど、半年以上かけて、歌うこと、演奏すること、プロとのコミュニケーションの訓練をした。二一名編成の小オーケストラ演奏はこうした啓蒙活動の結果である。

なお、二〇一六年度卒業式および二〇一七年度入学式における『マイスタージンガー』前奏曲（*Overture: R. Wager, Die Meistersinger von Nürnberg*）の演奏に変化が見られたのは、こうした指導の結果でもある。単に楽譜をなぞるのではなく、ドイツ語の発語のタイミングで演奏することで本来の音楽になるということが理解できたはずだ。演奏を通して、「ことば（音）」に着目するというアプローチは、外国語教育の新しい切り口、動機づけともなる。

また、英語によるコミュニケーションについては、当初危惧された問題は生じなかった。目的が「英語を話す」ことではなく、「一つの音楽を作る」ことになることで、先に述べた対等な関係が生じるのではないかと考えられる。このことも、日本の語学教育の参考になるだろう。

(5) 追記

第二回の来場者は、学内外約二七〇名となった。残響がわずか〇・八三秒（観客がいない状態、通常ホールなら約2秒）という過酷な条件にもかかわらず好評を得たのは、ひとえに出演者の力量による。常磐津とコメディア・デッラルテに対応するためマイクを利用したが、それ以外のオペラ（作品）に関しては、残響のみ付け加えただけで、拡声はしていない。

5 最後に—今後の課題

我々はこの音楽プロジェクトを、リベラルアーツ実体験の試みと考えている。古代ギリシアに端を発するリベラルアーツには元来音楽が含まれていた。当時の音楽は数学的要素が強かったとされるが、感覚教育としての要素もあつたのではないか。それは自らの五感を駆使して両極にあるものを同時に考え、本質を素早く導き出し、美しく処理していくための教育だ。プロジェクトでは、この感覚教育という意味からも、感じることを、体験することを中心に作品を創造した。

だが、我々の大きな目的は、いかに音楽を「工学し（再現性を持たせ）」、それを提示する

かということだ。これまでは舞台づくりを中心に、身体の保ち方とイントネーションのとり方の文化差が考察できるよう、音楽のスペクトラムの両極を示してきたが、次の課題として、それらがどのように伝播していくのかを検討したい。例えば、聴き手の姿勢（身体性を含む）が音楽の感じ方にどのように影響するのかということなどだ。

イタリアオペラのように、日本の日常の対極にあるものに触れることで身の丈を知り、グローバルな現実と対峙する策を練る一助となればよいと考える。我々の扱うのは音楽だが、音楽は「ことば」である。器楽演奏であっても、「ことば」のイントネーション、リズムなどが反映され、それを支える身体性がある。こうした観点から音楽をとらえることで、別の切り口から、例えば語学教育の目標設定ができるのではないだろうか。与えられた空間と時間において、適切な力と方向性を持つことの重要性は、すべてに当てはまるのだ。

謝辞

本学企画広報課広報室には、広報、写真撮影・ビデオ収録に協力していただいた。本原稿中の図（写真）は同広報室の協力による。また、施設利用にあたってはNITechホール管理担当の学術情報課に支援を受けた。

最後に、二度の作品のナヴィゲーターを快く引き受けていただいた高井一特任教授、広報を支援いただいた名古屋工業会にも、この場を借りて深く御礼を申し上げます。

注

- 1 Chikako MATSUI & Hiroo HADAME: Cultural Aspects of Techniques of the Body for Vocalization, *Trans/Actions* No.1 2016.
- 2 水谷彰良『イタリア・オペラ史』（音楽之友社、二〇〇六年）。
- 3 この考え方をいち早くドイツで取り入れることができたのは、J・S・バッハの『G線上のアリア』である。
- 4 特にラテン系の言語ではシンコペーション（＝節分音）が顕著となるので、聴き手の心に働きかけるアフタービート感がもたらされる。日本語の強い方言でも、現れ方は異なるものの、同様の効果がある。
- 5 能・狂言も同様。動的な西洋音楽のほうがドラマティックと感じられる傾向があるが、日本の声は直接身体に響くのでよりドラマティックである。強調しておきたいのは、こうした宗教音楽が日本の声の原点でもあるにもかかわらず、明治以降、日常的に耳にする機会が激減しているということだ。伝統的な日本文化の身体性を保つ環境のみならず、それに最も適した伝統的な声を耳にして発声器官を鍛える機会も失われている。
- 6 日本の合唱指導でよく耳にする「顎を引く」、「口を開ける」などの表現は、こうした基本姿勢を想定していないことが多い。基本姿勢の個人差、またターゲットとなる声の姿勢を考慮せず、不特定多数に同一の指示を与えれば、学習者は混乱する。語学教育でも同様。

7

これは、プッチーニの『蝶々夫人』という作品が、日本的所作で西洋音楽を歌うという矛盾を抱えていることによる。当時の異国趣味による題材とはいえ、音楽は極めてイタリア的である。歌い手は、この矛盾と闘うことが要求される。

8

領き文化（日本的なイントネーションのとり方、縦方向の動きに最適）を保ったままイタリア歌曲（イントネーションのとり方は横方向）を歌えば、国籍不明の音楽となる。

NI Tech Music Project

—The Purpose and Results—

NI Tech Music Project is based on our idea that the experience of specific performance of music helps to develop sensibility for global communication. While programming music events, we have been trying to “engineer” music as phenomena by proposing a spectrum which covers variety of music from minimum to maximum.

Through the two events, we have shown that ①different cultural settings of the body lead to different kinds of music and different ways of perceiving intonation, and ②superb performance facilitates dialogues between professionals and amateurs. In future events, we intend to extend our programme in order to provide a new approach in education.



松浦千佳子 | Chikako MATSUURA
名古屋工業大学大学院工学研究科
言語学・英語教育
准教授



甚目裕夫 | Hiroo HADAME
早稲田大学国際教養学部
オペラ指導・監督
非常勤講師