



Title	『四季』の移り変わるが如く：日本の「バロック・ブーム」と大衆化する「バロック」音楽
Author(s)	張, 佳能; 三島, 郁
Citation	阪大音楽学報. 2023, 19, p. 75-95
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/98492">https://doi.org/10.18910/98492</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 『四季』の移り変わるが如く

——日本の「バロック・ブーム」と大衆化する「バロック」音楽——

張 佳 能  
三 島 郁

## はじめに

2022年の大河ドラマ『鎌倉殿の13人』の第12話「亀の前事件」では、源頼朝が妾を持つことで北条政子の不興を買い、一連のドタバタな行動が展開するなか、ヴィヴァルディ作曲の『四季』の《冬》をアレンジした背景音楽が流れる。時を戻して半世紀前の1972年、当時劇場公開中のシリーズ第十作『男はつらいよ——寅次郎夢枕』では、寅さんが案の定「トラ屋」を飛び出して、秋の甲州路を淋しげにさすらうシーンにも、『四季』の《秋》が聴こえてくる<sup>1</sup>。

この二つのケースは特例ではない。戦後日本の大衆文化において、『四季』がいかに存在感を持ち、そして日本独自の文脈で受け継がれてきたのかは、さまざまな文献、音源や映像から窺い知れる。『四季』の流行と関連して、1960年代から70年代にかけて発生したバロック音楽の一時的な流行、いわゆる「バロック・ブーム」と呼ばれる社会現象が挙げられる。現代の大河ドラマはともかく、「寅さん」が上映した1970年代初頭はまさにこのブームの最中であつた。当初から賛否両論が見られるものの、『四季』の流行と浸透がもたらしたこの「バロック・ブーム」は大衆の間で「バロック音楽」を少なからず認知させてきた。当時「古楽」研究も少しずつ成果を出しはじめており、その影響を反映したという議論もある<sup>2</sup>。むろん

1 これに限らず、『男はつらいよ』が『四季』およびその他のクラシック音楽を使うことはしばしばある。なお、映画の音楽を手がけた山本直純は、『題名のない音楽会』の「寅さん古典音楽の旅」（1989年10月放送）でテーマソングをベートーヴェン風にアレンジしたという。

2 欧米のバロック・ブーム（Baroque Fad）やバロック・ポップ（Baroque Pop; Baroque Rock）を扱った研究は、そのほとんどがHIPムーヴメントとのかかわりを指摘している（Gulgas 2017, Hennion 1997, Kronengold 2018 など）。世界的なバロック・ブームが古楽復興運動と連携して起こったという主張である。Gulgasは「古楽アンサンブルとロック・グループが音楽的に互いに刺激を与えあつた」（Gulgas 2017: 42）とまで述べている。たしかに1950年代から新たな古楽復興の兆しがあり、1960～70年代においてオリジナル楽器からコピーを作り、資料研究も進み、「オーセンティックな演奏」を目指す潮流があつた。日本においては1960年代頃から、『音楽藝術』『音楽の友』『レコード芸術』などの雑誌記事のなかに「古楽」関連の用語が登場する。例えば「古楽器」（1960年代半ば～1980年代）、「古楽」（1980年代～）、「古楽演奏」（1990年代中頃～）など。ここでは主に演奏様式が問題になっており、「古楽器」や「古楽」を説く学者・奏者と、「四季」を好んで聴く大衆は基本的にその層が異なっていると考えられる。

ブームの礎として「バロック音楽」の復興が不可欠であり、音楽学的見地から捉える必要があるが、ブームの受容層である聴衆側は必ずしも音楽研究や演奏活動と足並みを揃えているとは限らない。「バロック（風）音楽」と思われる演奏がさまざまな文脈で受容されていた現象や諸事例は、「古楽復興」などのムーヴメントだけでなく「バロック音楽」の大衆化という視座から捉えるべきだとわれわれは考えている。このようなブームの二重性——芸術音楽の領域におけるバロック音楽の復興と、戦後の大衆（音楽）文化史におけるバロック音楽の受容——を紐解くために、それぞれ大衆音楽と芸術音楽を専門とする二人の筆者が共同執筆した<sup>3</sup>。

第一章は「バロック音楽」の戦後初期の日本における受容について、ラジオやLPレコードなどの複製技術やそれに伴って発達した「ムード音楽」の文脈で説明する。第二章は「バロック・ブーム」のきっかけとされた「イ・ムジチ」の来日経緯について考察を加え、日本での「四季熱」の背後に働く諸要素を明らかにする。第三章はその「四季熱」について、とりわけ音楽研究者からの指摘を中心に、音楽学的見地から「ブーム」の本質を議論する言説を取り上げる。第四章は「チェンバロ」という楽器の使用を軸に、欧米のバロック・ポップからポール・モーリアや筒美京平らのバロック（風）編曲まで、1970年代前後の大衆音楽から幅広く「バロック」的なものを捉える。第五章はバロック音楽とは必ずしも結びつかない、イメージとしての「バロック」を具体例で検討する。われわれは以上の各章の考察を通して、現代の視点からこの「バロック・ブーム」の発生・変遷および歴史的意義を考え直したいと考えている。

## 1. 「バロック音楽」受容事始

戦後間もなく、ヨーロッパで発生した「バロック音楽」復興の動きは複製技術を通じて米国<sup>4</sup>や日本にも影響を及ぼした。日本では海外の短波放送の受信が解禁され、自由に外国の音楽を聴けるようになったなか、バロック音楽を中心としたクラシック音楽の愛聴者もいたという〔日経産業新聞 1990〕。1950年代の音楽雑誌で『四季』の外盤LPが紹介され<sup>5</sup>、『レコード芸術』（1961年10月号）も「バロック音楽」の特集を組んでいた。1963年、日本放送協会がラジオ番組『バロック音楽のたのしみ』の放送を開始し、服部幸三や皆川達夫などの音楽研究者による解説で手軽にバロック音楽を楽しめるようになった。この年に初来日したイタリアのバロック・アンサンブル「イ・ムジチ合奏団 I Musici」は、のちに「バロック・ブー

3 本稿は特定の章節をそれぞれ個別に執筆するのではなく、複数回のすり合わせを通して、互いの知見をなるべく融合させる共同執筆の形を取った。

4 日本の「バロック・ブーム」には米国からの明確な影響が見当たらないが、日米の現象をまとめて議論する研究としては大愛〔2017〕を参照。

5 青木謙幸「ヴィヴァルデの『四季』」（『ディスク』1952年4月号）。現物未見、大愛〔2017：61〕による。

ム」のきっかけを作ったとまでもはやされた。

当時の日本におけるバロック音楽の受容について、日本チェンバロ界の先駆けのひとり、有賀のゆり氏が「日本チェンバロ協会」の発足に寄せた文章のなかで触れている。ドイツ留学中（1960-63）にバッハ研究のためにチェンバロを学んだ彼女は、1964年に京阪で開かれた帰朝リサイタルについて、「折りしも日本にもバロックブームが波及してきた頃で、幸いこのチェンバロリサイタルは画期的な演奏会として関西の音楽界に受けとめられました」[有賀 2015]と述懐しており、当時の「バロック・ブーム」がある程度その演奏を受け入れる下地を整えたと本人は認識しているようだ。興味深いのは、彼女がアメリカに留学した際に（1949-54）「バロック音楽に目覚め」、「初めてハープシコードの音をLPで」聴いたという一節に、「レコード」ではなく「LP」と明記していることである [ibid.]。SPもLPも歴史の遺物となったいまや「レコード」という言葉で一括りされがちだが、当時の日本ではまだ高価で手に入りにくい「LP」が強調されているように思える。LP誕生当初の感覚からすれば、SPとLPの両者には単に再生時間の差があるだけではなく、モノラルからステレオへの録音技術の変化による音質の違いも無視できない。LPという新興媒体への強調は当時の文献にも見受けられる<sup>6</sup>。

第二次大戦後LPレコードの出現で、レコード界の地図が大きく塗りかえられて、従来の古典派ロマン派万能主義にかわり、バロック音楽の復活がめざましい勢いをみせている。この趣味は世界的な傾向で、古典・ロマン派音楽の精神主義に息苦しさを感ずる現代人の感覚が、音の純粋な美しさによって組み立てられたバロック音楽の生命力にひきつけられたというのが、今日の隆盛をもたらした一因とみられる。[読売新聞 1962]

記事の見出し「バロック音楽もリバイバル」の「も」というのは、1960年前後に戦前の流行歌や詠人不知の民謡が盛んにカバーされたいわゆる「リバイバル・ブーム」を意識したものだ。LPによって古い音楽が再注目されることは「バロック音楽」に限った現象ではなく、「リバイバル・ブーム」当時ではすでにその影響が発揮されていた[張 2022: 70-72]。大衆音楽の場合、いわゆる若手歌手のカバーによる「リバイバル」が目立つ一方、「クラシック音楽」は名盤／名演復刻の傾向が著しい。また、SP時代に発表されなかった録音もLP時代となって発売される[岡 1962]。LPの長時間再生によってSP時代にありがちな「名曲選」から解放され、従来未収録の演奏や未演奏の曲目が取り入れられ、レパートリーが格段に広がった。さらに「企画盤」がふんだんに制作され、特定のテーマでさまざまな曲を楽し

---

6 LPへの明言はなかったが、1965年に開催されたシンポジウム「芸術と観客との関係」において徳丸吉彦氏も「日本におけるバロック・ブームはレコードの普及によって」であるとしている[徳丸 1965: 67]。

むこともできるようになった。

このようなLPレコードの特性を活かした新しいジャンル「ムード音楽」<sup>ミュージック</sup>が、大衆の「クラシック音楽」受容にも一役を買った。当時のムード・ミュージックLPでは、「ムード・ミュージックのために特に新作されるというより、ポピュラーな曲を編曲して演奏をかえているものが多い」と言われ、その「ポピュラーな曲」にベートーヴェンの《月光の曲》や、リストの《愛の夢》、ルービンシュタインの《カメンノイ・オストロフ》（カーメンヌイ・オストロフ）などの「古今の名曲」が挙げられている〔朝日新聞 1956b〕。また、初期のLPではよくみられる「企画盤」にもムード・ミュージックを取り入れ、「古い名曲を甘く美しく演奏していただければあきらめる」という問題を解決すべく、レコード会社は「ボルガの流れ」や「ドナウの流れ」といった一つのテーマを持ったLP盤を世に送り出した〔読売新聞 1957〕。このような「流れ」のなかで、バロック音楽がその後「ムード・ミュージック化」の道を辿ることは、むしろ自然な成り行きだといえよう。そして当時、上昇志向の中間層や「擬似インテリ」と呼ばれる人たちには、堅苦しい「クラシック音楽」と「低俗」なポピュラー音楽の折衷として、ムード・ミュージックを愛好する傾向があった。このような現象を「中間音楽」として提起した加藤秀俊は「クラシックはきらい、しかし、流行歌もあまり感心しない、という極めて多数の音楽人口にとって、ムード・ミュージックは『聴くもの』としてもたえがたい魅力をもっていると考えて差支えあるまい」と述べている〔加藤 1957 = 1980 : 297〕。「バロック音楽」がムード・ミュージック化するにつれ、単純明快な「西洋芸術音楽」である『四季』の異常な人気と、「高級」な芸術へと近づこうとする中間層の増大との関係が自ずと見えてくるのだ<sup>7</sup>。芸術音楽の「ムード・ミュージック化」に危惧する林光による批判的な記事のなかでも、「実用音楽の領域」において「食事をしながらきく音楽、ねる前の音楽、といったぐあいにそのときどきのふんい気をやわらかくつつんでゆく快適な伴奏音楽」という一般的な認識が提示されている〔朝日新聞 1956a〕。

他方、ムード・ミュージックの「流行はハイ・ファイ録音によって、音が気持ちよく聴けるようになったのが、大きな原因の一つ」だと、実質的に音質が向上したLPとの関連も指摘されている〔朝日新聞 1956b〕。このムード・ミュージックの流れは1970年前後に、「イージー・リスニング」や「ラブ・サウンド」と装いを新たにして再び一世を風靡した。1968年にポール・モーリアがモダン・チェンバロの音色を生かして編曲した《恋はみずいろ》が世界的に大ヒットし、日本でも売り上げが良く「イージー・リスニング」の人気を後押ししたのだ。当時取材に応じたレコード会社の担当者が「むずかしい思想」の要求される音楽を「音学」として揶揄し、「ビバルディの“四季”」のようなものはむしろ「本来の音楽を楽し

7 Gulgasによると、「過去においては貴族社会の産物であったバロック音楽という『洗練』された『高尚な』趣味が中産階級の知的好奇心を満たすためだけに使われるのではなく、古楽復興とバロック・ロック両方が過去の音楽を使って、それまでに支配的であった音楽ジャンルのありかたに抵抗する」〔Gulgas 2017 : 89〕。



む状態」に戻ったと評価するほどだった〔読売新聞 1968〕。この風潮が「レコード会社の商業政策」であることを意識しつつ、折からの GS ブームで「エレキギターにかき回された音楽界」への当然な対抗策として肯定する向きもあった〔ibid.〕。イージー・リスニング、またチェンバロとの関連については議論を展開する前に、次章ではまず日本の「バロック・ブーム」のきっかけとされてきた、イ・ムジチ合奏団の来日経緯に焦点を当てることにする。

## Ⅱ. イ・ムジチ来日考

1963 年、ドイツ・バッハ・ゾリステンやイ・ムジチ、ザグレブ・ゾリステンといったバロック・アンサンブルの来日に伴って、バロック音楽の流行についての議論が多くみられるようになった。服部幸三が「バロック音楽の流行」と題する記事で、高まるバロック音楽への関心が一時的な流行には止まらないことについて、「すべての音楽関係者は、事態の客観的な分析と把握から、多くのものを学ぶべきではないか」と説いている〔朝日新聞 1963〕。服部は音楽史の流れから分析しているが、バロック音楽は演奏における「創造の行為」がジャズに近く、「ムード音楽プラス即興演奏の新鮮味」があるとして、「現代的」観点も取り入れている〔ibid.〕。丹羽正明も来日するイ・ムジチのバロック音楽から現代音楽までのレパートリーの広さを讃え、その根底にある発想を「なんといってもイタリアの明快なダイナミズムと、美しいカンタービレの精神だろう」と見ていた〔読売新聞 1963〕。注意すべきは、この記事によるプログラムの紹介にある「ビバルディ『協奏曲（四季）』」はあくまで曲目の一つに過ぎず、この時点では特別扱いされていないことである。実際この時の公演について、「余り客の入りは良くなかったようです」と明かす関係者もいた〔音楽の友 1978〕。また、当時ではチェンバロを備えたホールがほとんどなかったという事情もあり、止むを得ず招聘元がイギリス製を一台購入し、各地の演奏会場に持ち運んだという〔日本経済新聞 1983〕。この楽器「チェンバロ」にかんしては、1975 年の『音楽藝術』に「日本では、わずか 20 年ほど前まで、バロック音楽の通奏低音にさえ、チェンバロは登場しなかった」〔馬場 1975：24〕という記述があり、まさにバロック期の楽器の代表格であるチェンバロが目覚ましく日本に登場した頃が四季ブーム時期に重なる<sup>8</sup>。またこの記事で馬場は「チェンバロを伴う通奏低音を耳にしたとき、これでようやく本当のバロック音楽が聴けるようになったと感じたものだ」〔ibid.〕と述べており、チェンバロの音色がバロック音楽の要として考えられていたと推測

---

8 「その頃の感覚から言えば、チェンバロという楽器は、まさに〈古楽器〉という名にふさわしい存在だった」〔馬場 1975：24〕。なお、皆川達夫は自著『バロック音楽』の新版（講談社、2006）序言で自身が「バロック音楽、さらにはそれ以前の中世、ルネサンス音楽の普及に努めはじめたところ、予想外に大きな反発や誤解が起こってしまった。とくに専門音楽家の否定的な態度はすさまじかった。〔中略〕ある高名の批評家はいきなり『皆川君、キミはけしからん。バッハをチェンバロで弾けとは何事ですか。あんな不完全な楽器はバッハを殺すだけです。バッハはピアノで弾くべきです』と決めつけられた」ことを振り返り、現在の古楽の普及や演奏の隆盛を目の当たりにして「今昔の感に堪えない」を述べている（pp.14-15）。

できる。そもそも『四季』の演奏にはチェンバロあるいはオルガンなどの通奏低音楽器が必須であるが、当時はチェンバロの入った合奏形態やその響きが「バロック的」であると捉えられたにちがいない。当初は客の入り芳しくなったようだが、公演の後に『四季』レコードの売上が伸びてゆき、ついにベスト・セラーの座を奪ったイ・ムジチは、その後の来日公演で『四季』の演奏が定番となった。

他方、1960年代の末にLPの市場では「千円盤」が現れ、バロック・ブームが続くなか、1972年にキングレコードが率先して「バロック名曲1000シリーズ」20枚をリリースした〔読売新聞1972〕。その続報とも言える記事では「バカ人気」や「シキ魔<sup>(ママ)</sup>」といった言い回しが「バロック音楽ブーム」の人気を伝えている〔読売新聞1973〕。イ・ムジチをはじめとする『四季』音盤の人気ぶりが、レコード業界に千円盤『四季』を出す一つの要因だったと考えられる。こうした廉価版を通してさらに多くのバロック音楽が聴かれたことも想像に難しくない。さらに「四季熱」が燃え移るかのように、「バロック風」や「四季風」と銘打つアレンジも流行り出した。なかでも1970年にコロムビアから出た『バロック風〈五木の子守唄〉』（コロムビア・バロック・アンサンブル、編曲＝松平朗）は発売当初、「バロック・ブームにのった」かつ「家庭向き」レコードとして紹介されている<sup>9</sup>。さらに1971年に同コロムビア社より、早川正昭が率いる東京ヴィヴァルディ合奏団が演奏した『日本の四季－バロック風〈花〉』が発売された。これは、ヴィヴァルディに倣って「春夏秋冬」の四楽章の「《花》《さくらさくら》《春がきた》」「《我は海の子》《雨》《海》」「《夕日》《里の秋》《村祭り》」「《一月一日》《冬景色》《雪》」をそれぞれ「四季風」(?)にアレンジしたものである。同時期に『日本の四季——バロック風〈春が来た〉』（東京ヴィヴァルディ合奏団）や『バロック風《浜辺の歌》』（コロムビア・バロック・アンサンブル）が続いてリリースされていることから、それらはそれなりの売上を獲得しただろう。

日本のこの異常な「四季熱」について、ヴィヴァルディ生誕300年とされる1978年5月号の『音楽の友』特集「ヴィヴァルディ生誕三〇〇年——『四季』」は多角的な考察を行った。とりわけ編集部の方では、イ・ムジチの来日および定番の『四季』演奏に業界の「裏を取る」ような証言がいくつか挙げられている。なかでもイ・ムジチのレコードの発売元である日本フォノグラム・クラシック・グループは、『四季』が日本人の感覚に合うことや、イ・ムジチの演奏の素晴らしさがブームの本質だといった「お決まり」の理由を挙げるほか、《春》が文部省の鑑賞共通教材に指定されたことで教育現場からのレコードの買い上げ、NHK朝ドラ『おはようさん』や『男はつらいよ——寅さん夢枕<sup>(ママ)</sup>』といったテレビ小説や映画への使用、さらには公演キャンペーンなどの相乗効果を語っている〔音楽の友1978:86-

9 『読売新聞』夕刊(1970.4.4)のレコード紹介欄による。なお収録曲は《中国地方の子守歌》《ゆりかごの歌》《待ちぼうけ》《七つの子》《ねんねのお里》《五木の子守歌》《夕やけ小やけ》《宵待草》《おぼろ月夜》《赤とんぼ》で、チェンバロ奏者は西川清子である。

91]。ルポが取材したイ・ムジチの招聘元の事務所代表の証言によると、イ・ムジチの『四季』レコードがベスト・セラーになってから、来日の際に『四季』の演奏が要望され、『四季』がなければ客入りが悪いといった事情から、イ・ムジチも『四季』をやらなければならないということを経験したという。イ・ムジチの『四季』が「バロック音楽ブーム」のきっかけを作ったという「定説」にやや懐疑的な態度を持つ編集部も、「現在の人気を獲得するまでにはレコード会社、音楽事務所、そして当のイ・ムジチの地道な努力の積み重ねがあり、それが実を結んだといえる。とかくドサ回りといわれる地方都市での公演も辞さず、『四季』を弾きまくった結果が、イ・ムジチといえば『四季』といわれるまでに、その名を全国の音楽ファンの心に消えがたく残したのであろう」と結論づけている<sup>10</sup>。ここから垣間見えてきたのは、イ・ムジチと『四季』の結びつきは決して単に「日本人の感覚」<sup>11</sup>や「素晴らしい演奏」<sup>12</sup>によるものではなく、むしろレコード業界と地方興行が果たした役割の大きさからであった。

イ・ムジチ来日公演の盛況は「クラシック・ブーム」の1990年前後にも衰えなかったようだが<sup>13</sup>、この頃はレコード業界が「癒し系」や「Jクラシック」に傾いていく時期でもあった。加えてヒストリカルな演奏も広まりつつあり、ブームを牽引してきたイ・ムジチの演奏は今や古めかしい。そんな時代の変化を察知したのか、「第六世代」イ・ムジチは1995年に新たな『四季』録音盤を出し、「ピリオド楽器の奏法など最新の学究成果も絶えず吟味した上で、あえてモダン楽器の響きの美しさを問う」という折衷的な姿勢を取ったようだが、発売直後の来日公演では「期待を見事に打ち砕くほど」の不調で、「特に「冬」の第一楽章コーダ（終結部）では、初めから怪しかった音程が激しく狂い、耳を覆いたくなる不協和音が放たれた」と酷評されている[日本経済新聞1995]。1960年代以降の「バロック・ブーム」を大きく牽引してきたイ・ムジチはその後引き続き来日していたが、かつてのような熱狂を呼び起こすことができなかった。

10 興味深いことに、このルポが発表された直後に『読売新聞』夕刊（1978.6.17）の読者投書欄で、一家が「協奏曲のとりこ」になったと語る主婦がいる。この主婦は「昨年秋ごろから」協奏曲を好むようになり、「中でもビバルディの曲なら最高です」と絶賛、小学校の子供からは音楽の授業について「お母さん、今日はビバルディがあるよ。バロック音楽だってさ」と、そして演歌好きの夫からは「けさはビバルディの音楽を聴いている夢をみた」と言われるほど、一家が「四季魔」(?)に取り憑かれた様子を伝えている。一見極端な例のようにみえるが、そもそもこの投書を選んだ編集部はヴィヴァルディ生誕300年にますます高まる「四季熱」を念頭においているのであろう。1978年にコロムビアより発売された『決定盤・日本の四季』は、先述の1971年版と比べてみると曲目が「《花》《さくらくら》《春がきた》」「《我は海の子》《雨》《海》」「《里の秋》《荒城の月》《小さい秋みつけた》」「《ベチカ》《雪の降る町を》《春よこい》」に調整され、「バロック音楽／四季」と「童謡／唱歌」を融合させるような「家庭向きコンテンツ」の受容は依然としてあったようだ。

11 「『四季』が日本人の四季感と合っている」[音楽の友1978:87]というような、現在から見ればいかにも安易な「日本人論」や「風土論」がまかり通る時代だったが、そもそも多くの国にも明確な四季があり、日本列島は四季ではなく六季があるというような主張もある。「四季」という「感じ」に共鳴したというより、「四季」という「漢字」、すなわち「標題」に惹かれた側面が大きいだろう。

12 『四季』の演奏が素晴らしいから日本で受けた、と主張するのであれば、イ・ムジチが欧州公演では『四季』をそれほど頻繁には演奏していなかったことは矛盾する。

13 その「分析不可能な人気」について、当時週刊『アエラ』の取材に応じた渡辺裕は「日本の季節にあったことが人気の理由でしょうが、飽きちゃう曲ですね。一昔前の軽音楽、BGMとして聴き流せる心地よさかな。でもこんなに突出した人気はよくわからない」と語っている[AERA1989]。



### Ⅲ. 「四季熱」、冷眼に傍観す

既述したように新聞・雑誌記事において、特に 1960 年代には「バロック・ブーム」「四季ブーム」の見出しが躍り、クラシック音楽の一分野が流行る現象を喜ばしく肯定的に表現したものが多かった。しかし 1970 年代に入ると少しずつ論調は変化していく。皆川達夫の著書『バロック音楽』を紹介する記事では「多様なバロック音楽の流れのなかから、ヴィヴァルディの『四季』だけが、偏愛される日本のバロック・ブームが果して本当の流行かどうかは、怪しいものだ」と述べられる[朝日新聞 1973a] など<sup>14</sup>、むしろ『四季』にはもう辟易、といった態度が目立つようになる。さらに『レコード芸術』では「日本人は四季魔か!」[馬場 1972] というタイトルを持つ記事まで現れる<sup>15</sup>。

一方西洋音楽史を専門とする学者や「古楽」の演奏者たちには、「バロック・ブーム」を「音楽ジャーナリズムの生み出した一種の標語」[柴田 1969: 12] として、多くのメディアの態度とは一線を画した態度を取り、冷ややかにこのブームを眺める者が多い。音楽史や奏法の研究が進んだこともその理由にしばしば挙げられているが<sup>16</sup>、それは柴田南雄が、「バロック・ブーム」の対象となる音楽がベートーヴェンのような深刻なものではなく、よりクールなムード音楽である[柴田 1969: 15] と述べるのと同様に、その音楽が、作曲家の内面や作品の精神性を重視する近代以降の美学を必要とせず、深く考えることなく気軽に聴けるものである、という理由を挙げる者はたしかに多い[吉田ほか 1961; 渡辺ほか 1964]。さらに柴田は、そのジャンルは 18 世紀前半のヴィヴァルディらの「イタリア・バロック曲」について、「大量生産」で「急作り」の「ひどい」もの[柴田 1969: 18] とし、それらの作品群がそもそも優れていないがゆえに大衆に人気が出たと取れるような見解を示しており、聴取層の「安っぽい」音楽志向に対する軽い見下しさも感じられる<sup>17</sup>。それとは対照的に、服部幸三のように「個性の強調からくる船酔いめいた気分はもっていない、19 世紀のレパートリーにはみられぬほとぼしる創造の行為が要求される」、「ムード音楽プラス即興演奏の新鮮味 [中略]、その背後に秘められた水晶のはだ合いに似た芸術的な実質」として、「バロック音楽」がある部分では「ロマン派」より芸術的に実は優れていることを強調し、柴田のような

14 この記事のまとめとして「日本や世界のバロック・ブームの元凶ともいうべきヴィヴァルディの音楽の『品の無さ』が皆川氏にとっては『耐えられない』ことを知られる」とあるが、これはおそらく皆川のバロック音楽研究の姿勢やその内容に対して認識がなく、ともすれば誤解していると言える。

15 記事を執筆した馬場によると、これは「レコード芸術編集部が思いついた品のない語呂合わせ」のタイトルである。

16 皆川達夫が言う「洋楽の行きつまりの状態の中で、音楽史などの研究が進み、新しい生命をバロック音楽に吹きこんだこと」[朝日新聞 1969] や「この時代の奏法の知識習得」[柴田 1969: 15-16] など。

17 柴田はブームの理由として、(1) ベートーヴェンのような深刻なものではなく、よりクールなムード音楽、(2) 比較的小さい合奏規模、(3) 無尽蔵のレパートリー、(4) 第一次世界大戦後の新古典主義傾向、(5) この時代の奏法の知識習得、の 5 つを挙げる[柴田 1969: 14-16]。これら (2) ~ (5) の原因は音楽史にかんする、したがってむしろ奏者側の問題であり、そのうち (3) (4) (5) には、まさに 19 世紀末以降の「古楽復興」とのかかわりが指摘できる。

論調とは一見対立するかのような意見をもつ者もいた<sup>18</sup>。バロックがより軽んじられる傾向を意識しての発言であろうが、服部は同時に「これがファンの中に十分に認識された形でとらえられているかどうかは別である」としており、一般大衆がバロック音楽の本質までは理解できていないと捉えていることも確かである<sup>19</sup>。

また面白いことに皆川達夫は以下のように述べており、バロック・ブームの本質をすでに言い当てているようにも見える。

人びとがバロック音楽とよんでいるものも実はヴィヴァルディの音楽だけであり、しかもヴィヴァルディとは、即〈四季〉に結びつく傾向があるのも事実のようである。この現代の社会生活のなかで、バロック音楽は、しょせん一種のムード音楽ないしはバック・グラウンド音楽として機能し、特有のキラキラした弦楽合奏、歯切れのよいリズムが、ただ気分的な潤いを与えているにすぎないという側面も否定できない。[皆川 1972 : 252]

皆川は最も早く一般向けにバロックやそれ以前の音楽の解説書を出版し、レコードやその他の解説を行っており<sup>20</sup>、彼自身がバロック音楽をBGMとして捉えていたわけではないことは明らかである。皆川はそれだけにむしろバロック音楽がムード音楽として扱われていることを憂いている。一方で皆川は、大衆向けのクラシック音楽テレビ番組「題名のない音楽会」の「バロック・ブーム考」回にかんする記事で、「バロック音楽はクラシックとかポピュラーなどと分化していない音楽です。つまり、音の喜びそのものにひたれるし、現代にアピールできるもの」と述べている[朝日新聞 1969]。皆川は、バロックがクラシックに近い音楽でありながら、聴取に必要な曲の背景知識にこだわる必要もなく、堅苦しくなく聴きやすい音楽内容をもつポピュラー音楽にむしろ近く、気軽に楽しめることをアピールする。ここでのクラシックは、既述した服部がバロックに対置させたロマン派音楽を指していると思われる、バロックはクラシックと異なる「ジャンル」と見做されるのである。この頃の（場合によっては現在でもいまだ続く）ジャンル区分はこのブームの見方に関係するだろう。先行研究は「いくらイタリア・バロック音楽がもてはやされるようになったといっても、それが歌

18 「ムード音楽プラス即興演奏の新鮮味、それに加えて押し付けがましいところがない健康な普通性、その背後に秘められた水晶のはだ合いに似た芸術的な実質」[朝日新聞 1963]

19 『レコード芸術』(1964.3)の特集「現代に生きるバロック音楽」において「バロック音楽の系図と入門——バロック音楽はヴィヴァルディ協奏曲にすぎないか」を執筆した東川清一は、渋谷駅前で聞こえてきた高校生の会話「くだらんよバロックは、少しいいのはヴィヴァルディの『春位』いだな。といってもバッハは別だがね」(下線の誤植は原文ママ)、をこの記事の枕にして、その「ブーム・レベルのバロック音楽」のイメージを払拭すべく、「バロック音楽」を時期の区分や地域別ジャンル別に作曲家を表にしてまとめながら、「バロック音楽」を地域や時期を表にまとめながら音楽史として詳説する。

20 1961年に開かれた座談会「イタリア・バロック音楽の再発見」[吉田ほか 1961 : 102]では、皆川のみが現代でも通じる常識的なバロック感を持ち、ほかの参加者の発言は現代からみるとやや的外れのように思われる(例えば「ゲネラルパスが当時の教会あるいは国家、都市を表象している」などの発言)。

謡曲やロックのような大衆音楽と同じ意味での大衆性を獲得したというわけではないだろう」[大愛 2017: 48] としているが、それは『四季』があくまでクラシック音楽ジャンルとして受容されていた限りにおいてであり、この場合はむしろ「大衆音楽」として捉えられていたとみるほうがわかりやすいのではないだろうか。アメリカのレコード会社、エレクトラの子会社であるノンサッチ・レコード Nonesuch Records も、60 年代半ばのカタログには「第二の《熱情》《英雄》《未完成》といった類の『古参』のリリースには興味がない」とある[Gulgas 2017: 85]<sup>21</sup>。リリースするなら「クラシック」ではなく「バロック」、という彼らの主張は、このジャンル分けと一致する<sup>22</sup>。

『四季』はこのように「イージー・リスニング」的な要素をもつ「セミ・クラシック」として聴かれたり、演奏されたりしていた。「バロック・ブーム」を、聴取者も演奏者も情熱・熱狂をもって対象の面白さに「ハマる」ブームとするのであれば、「クラシック音楽界」内や境界で『四季』を熱心に聴いていたブームというよりは、ポピュラー音楽圏においてチェンバロの音色やバロック風サウンドや雰囲気を取り入れる現象であると言える。本来は古いが、ポピュラー音楽においては耳馴染みのない新鮮なサウンドをもつこともブームの理由になったはずだ。ちなみにアウグスト・ヴェンツィンガー (August Wenzinger, 1905-96) がヘンデルのカンタータなどを演奏するために 1970 年代初頭に来日している。ヴェンツィンガーはランドフスカ (Wanda Landowska, 1879-1959) らの一世代後に、そして 1950 年代以降に古楽演奏に新しい息吹をもたらしたレオンハルト (Gustav Leonhardt, 1928-2012) やアーノンクール (Nikolaus Harnoncourt, 1929-2016) らよりも一世代前に「古楽復興」にかかわった人物である。「奏法も何もわからぬまま、各国の図書館の資料や、絵画などを調べ、全く手探りの状態で」1925 年にヴィオラ・ダ・ガンバを弾きはじめ、30 年代からバーゼルス・スコラ・カントールムで教鞭を取るなど先駆的な「古楽奏者」であった[読売新聞 1973b]。ヴェンツィンガー世代の「古楽復興」は「ロマン派の否定」からはじまっているとも言え、「一つの運動がヒンデミットらの新しい作曲、もう一つが古い時代へ戻る私たちの研究」であった [ibid.]。実際に 20 世紀初頭の古楽復興運動は「アンチ・ロマン主義やアンチ・ゲルマン的発想」と結びついており [Taruskin 1995: 167]、新即物主義的発想からロマンティズムを廃した作品を書いたストラヴィンスキーやサティの目指す方向は「古楽復興」と連動していた。日本のバロック・ブームや受容のありかたにはヨーロッパから来たヴェンツィンガーにしてみれば特に関心があったわけではなく、彼は淡々とバロック音楽の研究と演奏を全うしていたはずである。奇しくも実際の古楽復興実行者の一人が日本で

21 Elektra Catalog edited by Nina M. Holzman, 1964-65, box 1, folder 2, Coll. ARC-0033, Lenny Kaye Collection, Library and Archives, Rock and Roll Hall of Fame and Museum. 「われわれのテイストはバロック、ルネサンス、中世、そして現代の音楽に向かうものである」[Gulgas 2017: 85]

22 当時はとりわけヨーロッパで古楽復興の波が再び押し寄せており、盛んにオリジナルの楽器やコピー楽器を使用して演奏しつつあった。また中世・ルネサンスの楽器は西アジア起源の楽器やその変形楽器を使用しており、その響きがワールド・ミュージックさながら「エスニック」に響いたことも人気の要因だったと考えられる。

1960、70年代のバロック・ブームの流れにかかわり——少なくとも日本の新聞紙上では——、脚光を浴びることになったことは興味深い。

#### IV. 恋はチェンバロの音色

英語圏では近年、「バロック・ポップ (Baroque pop)」や「バロック・ロック (Baroque rock)」研究が盛んになりつつある [Gulgas 2017; Miller 2018: 132-204]。バロック・ポップは1960年代、欧米のポピュラー音楽シーンに起きた流れの一つで、バロック音楽の要素（例えばチェンバロ、オーボエなどの楽器の音色やバロック風音型）を取り入れるサウンド構築として知られている。本論はあくまで日本の状況を対象としているため、バロック・ポップについて多くは触れないが、この分野においてしばしば引用され、もはや「古典」とも呼ぶうる1960年代のポピュラー音楽におけるバロック楽器を概観した Myers [2013] によると、1950年代にすでにチェンバロ・サウンドを取り入れる作品としてジェイミーズ (The Jamies) の “Summertime, Summertime” (1958) がヒットしたものの、1960年代半ばまではまだ多くの音楽関係者に敬遠されていた。その転機となるのは1965年にリリースされた、ビートルズの “In My Life” である。曲の間奏が、分散和音、音階、装飾音を駆使したバロック風あるいは擬似バッハ風の音型で、チェンバロに似せた音で演奏されているのである。しかし実際にはこの音は、ピアノの演奏をテープで調整して作り出された<sup>23</sup>。ともかくそれがきっかけで创作者たちはチェンバロ・サウンドを使いはじめ、翌1966年には多くのヒット曲にチェンバロが登場している。1960年代後半以降の欧米のバロック・ポップ全盛期においてチェンバロ音を使用した曲は、キンクス (The Kinks) の “Two Sisters” (1967)、ドアーズ (The Doors) の “Love Me Two Times” (1967) など枚挙にいとまがない。そのサウンドを簡単に分類すると、バロック風音型とわかるように使用するもの、主に分散和音を使用してそれとなくバロック風にするもの、そして優雅で洗練された雰囲気演出するものに分類することができる。少し時代は下るが、ストラングラーズ (The Stranglers) の代表曲の一つ “Golden Brown” (1982) は、イントロが「Bm-F#m-G-D」のコードで進行（最初の3つのコードが三拍子系で、4つ目のDは四拍子系で取る混合拍子）する。これを3回繰り返すと、別の和音進行に移るが、同一のベースとハーモニーを持つオスティナートの進行とチェンバロのサウンドはバロック風と言える。またMVではヴィジュアル的にも美しいヒストリカル・チェンバロを使用しており「エキゾチックな」部屋でダブル・ベースとともに演奏され、バロック風な雰囲気が前面に押し出される<sup>24</sup>。

23 ピアノで演奏したものを速く回転させ、1オクターヴ高く聴こえるようにしている [Myers 2013]。

24 撮影場所は「レイトン・ハウス博物館 Leighton House Museum」(ホランド・パーク Holland Park、ロンドン)。なおミュージックビデオには触れていないが、チェンバロが登場した20世紀のさまざまな映像作品の紹介について、Kipnis [2006: 175-176] に詳しい。



一方ビートルズたちより遥かに広範囲でチェンバロの音色を広めたのは、ポール・モーリア (Paul Mauriat, 1925-2006) の《恋はみずいろ L'amour est bleu》(1967 ; 1968) だった。当時の日本ではビートルズに倣ってグループを組む若者たちが現れ、いわゆる「グループ・サウンズ」としてまとめられているが、チェンバロまで手を伸ばす作品は見当たらない。しかしモーリアが日本で異常な人気を獲得した 1968 年あたり以降、日本のポピュラーソングにチェンバロを取り入れる作品が少しずつ増えていき、「バロック・ブーム」と相まっていくつかの印象的な作品が生まれた。たとえば西郷輝彦の《三日月のバロック》(1969) のイントロでのオーケストラ部分は、J. S. バッハのオルガン曲《トッカータとフーガ Toccata e Fuga》(BWV565)<sup>25</sup> の〈フーガ〉中の二声分散和音などが元ネタであろう。その後もバロック風音型ではないものの、歌に入ってからアルベルティ・バス音型が続き、チェンバロ音があることで「せつなさ」を演出しているといえる。そのためかキーがメジャーに変わるとチェンバロ音は消える。またピンキーとキラーズの《涙の季節》(1969) の間奏では、音型そのものはバロック風ではないが前打音のような装飾音はバロックを意識しているように聴こえる。時期的に考えると、バロック・ポップへの追従のように見えるこれらの歌謡曲の出現は「ビートルズが教えてくれた」のではなく、むしろポール・モーリアからの影響と考えられる。モーリアは 1960 年末に国際的な人気を獲得しており、現代においても、モダン・チェンバロを語る際には彼の名前が依然として挙げられる。1967 年に発表され、ユーロビジョンで上位入賞したフランス語ポピュラー・ソング《恋はみずいろ》(オリジナル歌手 Vicky Leandros) は、現在ではモーリアによる編曲で知られている。この器楽曲はアメリカのヒットチャートで連続一位を獲得し、世界的に大流行したイージー・リスニングの名曲となり、日本でも長らく親しまれてきた。「オリコンチャート」のデータによると、《恋はみずいろ》は日本ビクター<sup>26</sup>より 1967 年 10 月に発売され、23 週登場し最高 18 位を獲得した [オリコン 1997 : 309]。その後、《涙のトッカータ》(1973) がオリコンチャートで最高 63 位、《オリーブの首飾り》(1975) が最高 61 位をそれぞれ獲得し、いずれも日本で広く聴かれていたといえよう。

《恋はみずいろ》はレコード音源ではピアノとチェンバロの両方で同一のメロディを鳴らしており、ライブ・ヴァージョンでもそのような楽器の使用が多い。映像で見る限り、ヒストリカル・チェンバロを使用している場合もあるが、モダン・チェンバロかスピネットを使用し、アンプで音を増幅させている<sup>27</sup>。そうしない限りオーケストラとの共演ではチェンバ

25 この作品は J. S. バッハの偽作との説もある。

26 オランダのフィリップス社は 1960 年からビクターと提携関係を結び、さらに 1966 年にザ・スパイダース《ノー・ノー・ボーイ》を皮切りに邦楽制作を始めたが、1970 年よりビクターから独立した。そのため、1975 年に発売されたポール・モーリア《オリーブの首飾り》などの日本発売元が「フィリップス・レコード」となる。

27 「こんにちではもう、どこにでも置いてあるノイペルトやヴィットマイヤー製のチェンバロを〈古楽器〉と呼ぶことができるか、どうか」[馬場 1975 : 24] とあるように、日本でも 1970 年代半ばではモダン・チェンバロは珍しいものではなくなっていた。



口の音は聞こえないはずである<sup>28</sup>。1960年代末から電子ピアノを使いはじめたモーリアは<sup>29</sup>、1970年代初頭にはモダン・チェンバロを使うのをやめたが、サウンドではチェンバロ風を残し続ける。そこではチェンバロを使用することから得られる特徴が二つあり、一つはバロック風のハーモニーや音型をもつサウンド、もう一つは「洗練された優雅な雰囲気」である。《涙のトッカータ》はタイトルがバロック風でもあるが、不協和音から協和音へ進行する「7-6」の反復進行<sup>セクエンス</sup>などを多用し、《恋はみずいろ》ではトリルなどの装飾音の挿入でバロックが意識されているのがわかる。またオーケストラやピアノを使う「セミ・クラシック」にチェンバロのサウンドが加わるとより「優雅でノーブルな」サウンドになる。《オリーブの首飾り》を率先に手品のBGMとして使ったとされる松旭斎すみえも、1970年頃に「格調高くてステキ」という理由でこの曲を選んだという〔朝日新聞 2009〕。その後テレビで披露され、使い勝手がよくそのまま定番になったようだ。ここで注意すべきはテレビの存在である。実はマジシャンたちがショーを行う際に必ずこの曲を選んでいただけではなく、手品の定番BGMという印象づけにはテレビという視聴覚の複製技術が不可欠であったのだ。また、「格調高い」というイメージも、チェンバロの音色がなんとなくバロック的な雰囲気を喚起するという当時の認識を示唆している。

ポール・モーリアの流れを受けて、橋本淳（作詞）と筒美京平（作編曲）の名コンビの初期作品、いしだあゆみのコロムビア移籍第一弾シングル《太陽は泣いている》（1968）は、モダン・チェンバロを効果的・印象的に使っている。裏付けるような資料は見当たらないが、現実的に考えると、まだ電子楽器で簡単にチェンバロ的なサウンドを出す手段がなかった当時では<sup>30</sup>、わざわざ珍しいチェンバロを貸してスタジオに運び込むとレコーディングにコストが相当かかるはずだった<sup>31</sup>。筒美京平のチェンバロを使う意思がいかに強かったかが窺える。この《太陽は泣いている》の前奏冒頭では「A-G-F-E」の「ラメント・バス」の上に「Am-Em/G-Dm/F-E」分散和音を重ねる。その後登場する、よりリズムミクな箇所や歌唱の合いの手部分では、チェンバロのサウンドが強調されており、キンクスの“Two Sisters”

28 実際ライブ映像ではチェンバロの音が聞こえないものもある。

29 1968年のフランスのライブ映像から、すでに電子楽器を使用しているとみられる。<https://www.youtube.com/watch?v=6Hzbmrh6jP8>（2022年3月17日最終閲覧）

30 シンセサイザーは1960年代に発明されたが、レコーディング現場で使われるようになったのは主に1970年代以降である。興味深いことに、シンセサイザー音楽の歴史を語る上では欠かせない、富田勲が創作したシンセサイザー版《展覧会の絵》（1975）は有名だが、実はその源とも呼ぶうる（モダン）チェンバロ版《展覧会の絵》（1966）が先にあった。富田は手塚治虫から四日間でラヴェルとは異なるアレンジで《展覧会の絵》を編曲せよという極めて「無茶な」依頼を受け、「まったく発想を変えて」チェンバロの音色に賭けるしかなかったと回想している〔富田 2003：80-84〕。

31 このようなコストは会社側からすると時には無駄とも思われるであろう。参考程度の余談だが、業界がミュージシャンの編曲へのこだわり不満を表す一例として、河端茂『レコード産業』のこの一節を挙げておく。「…スタジオ使用料の比率が高いため、レコード会社制作のケースではもっと安くなるようだ。しかし、ニュー・ミュージックのLP制作の場合には、スタジオだけで四〇〇〇万円をかけた例もある。ニュー・ミュージックではよく“ヘッド・アレンジ”と称して、スタジオ入りしてから音を出し合せて、編曲をすることがある。これがいちばん時間を喰う元凶で、しかもしばしばミュージシャンたちの自己満足的な遊びに終わってしまう。スタジオ使用料に四〇〇〇万円をかけたら、総制作費は五〇〇〇万円に達するだろう。それをペイするためには、LPを何枚売らなければならないか。それがわからない程度の頭脳でヘッド・アレンジと洒落ても、たいしたものができるとはおもえない。」〔河端 1987：79〕

(1967) がイントロから歌唱部分にかけて、チェンバロによる分散和音や装飾音的な音を使って少しバロック「風味」にしているものとよく似ており、「センチメンタル」で「せない」雰囲気演出している。《太陽は泣いている》の音作りが功を奏したのか、筒美はさらにいしだあゆみの移籍第三弾シングル《ブルー・ライト・ヨコハマ》(1969) にもチェンバロの音色を持ち込んだ。1969 年の『紅白歌合戦』(東京宝塚劇場) にいしだあゆみが初出場し、大ヒットした《ブルー・ライト・ヨコハマ》を歌ったが、NHK はそのためにチェンバロを用意していなかった<sup>32</sup>。言い換えると、このチェンバロの音色はレコードでしか聴けなかったのだ。しかし《ブルー・ライト・ヨコハマ》のほうでは、前奏で部分的にのみチェンバロ音を使っているが、これはバロック風ではなく、チェンバロ音を使用することでセンチメンタルな雰囲気を醸し出そうとしているように感じられる。

これらのチェンバロへのこだわりは、おそらくモーリアからの影響であろう。筒美が取材で自身の洋楽の要素を歌謡曲に落とし込むサウンド構築を語る際に、「例えば、ポール・モーリアが出てきたら、どうして売れたかを考える。その中で日本という土壌や自分との接点を見つけた」と、モーリアを例に挙げている[読売新聞 2006]。当時日本でも売れたモーリアの《恋はみずいろ》や《オリーブの首飾り》が、「洋楽」に敏感な筒美の耳に入ったに違いない。その後モーリアと同じように、彼もチェンバロの音色を用いることをやめたが、エキゾチックな音作りの路線は変わらぬ、ジュディ・オング《魅せられて》(1979) のような「モーリア系」<sup>33</sup> の作品を引き続き創作していた。

## V. パロット・バロック

一方、ヒストリカル楽器として研究が進んだチェンバロだが、大衆音楽においては依然として異国情緒に直結していた。その好例として、当時西洋への憧れに取って代わって、中央アジアをイメージとする「シルクロード・ブーム」のなかで、中央線の景色を描いた原作を「シルクロード風」(?) に仕立てた久保田早紀の《異邦人》(1979) がある。当時のテレビでの演奏映像を観ると、彼女が二段鍵盤のモダン・チェンバロを弾いている様子が写っている(なぜか楽器の蓋は閉まったまま…) <sup>34</sup>。《異邦人》にはバロック的な要素が見当たらないにもかかわらずチェンバロが登場するのは、この楽器が漠然とエキゾチックなイメージをもたらすことを物語っている。当時この楽器を常備するポピュラー音楽番組用のスタジオはおそらくなかったはずで、手間とコストをかけてチェンバロを運び込むのは、楽器に異国情緒

32 いしだあゆみが登場する前半紅組のバックバンドは原信夫とシャープス・アンド・フラッツである。

33 「エキゾチック歌謡の頂点に立つ傑作で、筒美京平のポール・モーリア路線の集大成ともいえるゴージャスなアレンジ」[馬飼野 2018: 94]。

34 <https://www.youtube.com/watch?v=5MaUc9QAC0s> (2022 年 4 月 15 日最終閲覧)。動画の概要欄によると、映像は 1980 年 6 月 1 日の放送だった。

を演出する機能が期待されていたと考えられる<sup>35</sup>。また一定の世代ならよく知っている、海外を舞台にしたアニメ『キャンディ♡キャンディ』（1976年放送開始）の主題歌イントロが、チェンバロ風の音でバロック風の音型を奏でていることも似たような機能を果たしているはずだ<sup>36</sup>。ただ上述の作品と違って、この曲では旋律だけでなく、和音進行とスケールの音型、そして装飾音が一体となったいかにもバロックの音型が使用されている。1960年代以降、バロック（風）やチェンバロ（風）が多用されていた文脈からすれば、この流行に乗ってバロックが使われたともみえる。むろん作曲の渡辺岳夫はパリのスコラ・カントールム音楽院で学んでおり、そこでの成果を遊び心で試したということもあろう。

興味深いことに、宝塚少女歌劇団は最近『元禄バロックロック』（2021.11.6初演）なるレビューを上演した。タイトルの駄洒落は、時計を巻き戻して忠臣蔵の悲劇を阻止することにちなむ、「元禄」と「クロック」の二つのキーワードに「バロック」まで掛けている。しかし脚本を読んでも、舞台としての架空国際都市「エド」は時代と地理においてヨーロッパとの関係性が提示されないまま、「百花繚乱のバロック文化が形成されている」[ル・サンク 2021: 46]と説明され、「バロック」というかつて学芸が盛んだったヨーロッパを想起される言葉が何の歴史的脈絡もないままに登場する<sup>37</sup>。そして脚本によると、開演アナウンスの後に「チェンバロ風味の静かなBGが始まり」とあり、「風味」がゆえに本物のチェンバロではないだろうが、「バロック」と「チェンバロ」の結びつきが認識されている。「エド城の主」が登場するシーンにも、「バロック的な賛美歌に乗せ」という説明がある。ここで使われている「バロック」という言葉／イメージは明らかに、元来の文脈から切り離された和風「バロック」である。このような和風「バロック」の極め付きはなんといっても、《なみだの操》（1973）などの「ド演歌」イメージを持つ男声演歌グループ「殿さまキングス」によるLP『パロット・クラシック』（1983）であろう[図]。《白鳥の湖》、《トルコ行進曲》、《ハンガリー舞曲第5番》などの「ク



図 Parotta Classic (SJX-30201)

35 放送時期がちょうど「バロック音楽」の世界的流行と重なる、「宇宙大作戦」という邦題で知られる空想科学ドラマ『スター・トレック』の第一作では、18世紀のバロック趣味に憧れる異星人が20世紀のモダン・チェンバロを所持して19世紀の《南国のバラ Rosen aus dem Süden》を弾かせるという、現代から見るとやや滑稽なシーンがある（“The Squire of Gothos”, *Star Trek*, 1967）。製作当時では「バロック・ブーム」によって気運が高まった一面もあるが、異星人がピアノではなくチェンバロを弾くという設定は、耳慣れないチェンバロの音色がもたらす異国情緒（異星情緒？）に期待が込められたのかもしれない。

36 「バロック風」な音型とはここでは、バロック期にある慣例的な音の進行、フーガ的な複数声部のやり取り、装飾音、和音進行などの意味で使用した。

37 脚本の「プロローグ」によると、劇中「バロック」は次のような内容である。「花、咲き乱れる国際都市、エド。長きに渡る戦国の世が終わり、平和が訪れて久しい、我々の知る日本とよく似た国。ただし、鎖国は行われておらず、海外の様々な最先端科学を取り入れ、百花繚乱のバロック文化が形成されている」[ル・サンク 2021: 46]。

ラシック音楽」の旋律に「ド演歌」並みの歌詞を載せて存分に「パロった」一枚であるが、実際「バロック音楽」が使われておらず、「パロット」という似非「バロック」、それと補強し合うようにアルバムの欧文フォントやジャケット表紙のデザインもいかにも「バロック」的な雰囲気醸し出している。LPの帯には「クラシックと演歌の和合」と謳っており、2008年に再販されたCD版の帯には「これはクラシックなのか？やっぱり演歌なのか」と、そのギャップが相変わらず売り物として宣伝されている<sup>38</sup>。

ただこのような「バロック（風）」のイメージは必ずしもチェンバロや音楽の文脈のみで用いられるとは限らない。たとえば1977年の『週刊マーガレット』第51号に掲載され、そしてヴィヴァルディ生誕300年である1978年に単行本化された少女漫画『わたしのビバルディさま』<sup>39</sup>は「四季熱」が燃え続けるなかで、「若者のさわやかなラブ・ロマンを描いた」（巻末説明より）。女子学生の主人公が自宅の隣の「西洋館」から流れてくる『四季』をきっかけに、そこに住む「イラストレーター」でいかにも欧米人の顔立ちを持つ美青年と知り合い、彼の名前を知らずに「ビバルディさま」と名づける。この読切漫画についてはすでに「このような漫画が描かれる自体、『四季』が当時の社会にいかに広く知られていたかを物語っているとも言えるが、それが『西洋館』という舞台や『イラストレーター』といった職業が持つ『おしゃれな』イメージに重ねられている」と指摘されている[大愛2017:49-50]。このような内実を伴わない漠然とした「バロック」イメージは、「バロック・ブーム」が下火になりつつあった1980年代に入ってからいっそう鮮明になってくる。先述の「おしゃれ」イメージとしばしばセットとして現れるのは、いわゆる「宮殿風」（本当のバロック風とは限らない）の建築やそれに付随する「優雅な」生活ぶりへの連想である<sup>40</sup>。例えばお茶をゆっくり楽しむ「ティータイム」は必ずしもバロック音楽を必要としないが、「バロック」がイメージの補強としてよく用いられている。イギリスのバロック・ポップを集めるアルバム『The English Baroque Sound 1968-1974』（2020）が「Tea & Symphony」というタイトルで名づけられていることや、1982年にリリースされた松田聖子のアルバム『Candy』の帯にある「心はバロックカラー、いま あなたとティータイム」という一文などがそれを端的に表している。

38 なかでも有線で大ヒットした《係長5時を過ぎれば（トルコ行進曲）》はシングルカットされるほど人気が出た。この曲では、仕事終わりで同僚をしつこく宴会に誘う係長とそれを拒否する同僚の対話がコミカルに描かれており、元コミックバンド出身の殿キンが本領発揮されていることから、「クラシック」か「演歌」かの前に、むしろコミカルソングの色が強く感じられる。当時の報道では「本格演歌に肩を並べて歌われる」宴会ソングとして取り上げられ、「ビクターによると、名曲を宴会ソングにするとは、という一部クラシック・ファンの批判の声もあるが、『おかげさまで有線で大人気です』」[読売新聞1983]とあった。

39 富塚真弓『わたしのビバルディさま』（集英社、1978）

40 小池真理子のエッセイ「二人で聴いたアズナブル」には「高校時代と予備校時代を仙台で過ごした。バロック喫茶やジャズ喫茶の他、街には対面形式の喫茶店も星の数ほどあって、よく通った。中に、安物の西洋家具を並べ、ニセモノの貴族趣味を売り物にしていた、俗に言う『王朝喫茶』があった」という一節がある[小池2021]。彼女の高校時代は1970年前後に当たると思われる。なお、バロック・ポップの女王（The Queen of Baroque Pop）と呼ばれるラナ・デル・レイ（Lana Del Rey）のデビュー作“Born to die”（2012）ではバロック的な要素は乏しいが、そのMVではやはりどこことなく「宮殿風の」場所が出てくる。



## むすび

以上、主に 1960 年代から 70 年代にかけて日本で起きた「バロック・ブーム」について検討してきた。音楽研究者によってブームに対する評価はすでに分かれているが、当時のさまざまな関係者による言説が加わるとさらに複雑な様相を呈することになった。ここから見える「バロック・ブーム」の実態は、芸術音楽における聴取の「退化」、あるいは大衆層における「バロック音楽」の普及、というような単純な問題設定だけでは掴みきれないのだ。「バロック・ブーム」の内実は一枚岩ではなく、『四季』の「集中的聴取」に端を発し、多くのバロック音楽が「ムード・ミュージック」として聴かれていたのは当然だが、芸術音楽としての「バロック音楽」やその研究へコミットもしていた側面もあったと言えなくもない。また、LP レコードによる企画盤、廉価盤や「バロック風編曲」と銘打つ「家庭向きコンテンツ」、ラジオの古楽番組、イ・ムジチのドサ回り興行など、一種の「バロック・ビジネス」とも呼びうる現象がブームを大きく後押ししたと考えられる。かといって商業主義の産物としてブームを「芸術音楽の堕落」と断罪するのも性急であろう。「クラシック音楽」が超然とした「芸術品」から消費社会の「商品」へと変容したことに対しては、いまとなつては批判する声もほとんど聴かれなくなったが、本稿で取り上げた諸言説からわかるように、「バロック・ブーム」は一部の専門家から厳しく非難されていた。しかし日本で 1980 年代頃からいわゆる「古楽」が普及しはじめ<sup>41</sup>、バロック音楽への受容と関心が高まった事実は「バロック・ブーム」とまったく無関係とは言えないだろう。これは日本の西洋芸術音楽の受容史を考えるうえでは非常に興味深い事象であり、それまでの近代日本の「クラシック音楽」を後追いの形で受容するのと違い、「進んだ西洋／遅れた日本」という図式や対立軸はここではうまく機能しない。他方、バロック音楽への世界的な関心が高まるなかで、日本では『四季』が異常なほど人気を獲得するなど独自の現象が起こり、芸術音楽のムーヴメントが日本の文脈で再編される事例としても示唆に富んでいる。現在、いわゆる「歴史的考証に基づく演奏 Historically Informed Performance」が標語となって久しく、バロック音楽の受容のありかたや受容層も多様になってきている。この現象を昔ながらの「なつバロ」と非連続的に捉えるのではなく、ブームが下火になってからの数十年間の状況を研究の射程に入れる必要があると思われる。当時の文脈に立ち返ってはじめて見えてくるこのような重層的な「バロック・ブーム」を現代の知見でどう捉えるべきか、本稿がさらなる議論を引き出す呼び水になるのを願いたい。

---

41 この現象が「第二次バロック・ブーム」[日本経済新聞 1988]と呼ばれることもある。



## [謝辞]

本研究の一部は JSPS 科研費 JP 20J10662 の助成を受けたものです。

## [参考文献]

### ■和文

- 有賀のゆり [2015], 「協会発足に向けて」, 「日本チェンバロ協会」公式サイト (2015 年 4 月 1 日付) : <https://japanharpsichordsociety.jimdofree.com/2015/04/01/%E5%8D%94%E4%BC%9A%E7%99%BA%E8%B6%B3%E3%81%AB%E5%90%91%E3%81%91%E3%81%A6/> (2022 年 4 月 3 日に最終閲覧)
- 大愛崇晴 [2017], 「1960-70 年代の日米におけるイタリア・バロック音楽の受容——集中的聴取の退化とそれへの批判」, 『社会科学』(47), pp. 43-64
- 岡俊雄 [1962], 「欧米のレコード界におけるリバイバルの意義」, 『レコード芸術』, 1962.03, pp. 93-94
- オリコン [1997], 『オリコンチャート・ブック 1968-1997』, 株式会社オリコン, 1997
- 加藤秀俊『中間文化論』[1957 = 1980], 『加藤秀俊著作集』第六卷, 中央公論社, pp. 259-298
- 河端茂 [1987], 『レコード産業』, ニュートンプレス
- 小池真理子 [2021], 「二人で聴いたアズナブル」, 『朝日新聞』週末 b e, 2021.2.27
- 柴田南雄 [1969], 『西洋音楽の歴史 (中)』, 音楽之友社
- 張佳能 [2022], 「『リバイバル・ブーム』考——昭和 30 年代の音楽シーンに着目して」, 『ポピュラー音楽研究』(26), pp. 63-78
- 東川清一 [1964], 「バロック音楽の系図と入門——バロック音楽はヴィヴァルディ協奏曲にすぎないか」, 『レコード芸術』, 1964. 3, pp. 118-123
- 徳丸吉彦、何初彦、杉野正、利光功、細井雄介 [1965], 「〈シンポジウム〉芸術と観客との関係」, 『東京大学新聞研究所紀要』, 1965.7, pp. 61-72
- 戸口幸策、大橋敏成 [1964], 「古楽器の復元——その意義と問題」, 『音楽芸術』, 1964.8, pp. 27-31
- 富田勲 [2003], 『音の雲——ずっと音の響きにこだわってきた』, NHK 出版
- 馬場健 [1972], 「日本人は四季魔か! ——その社会時評的考察」, 『レコード芸術』, 1972.4, pp. 242-246
- 馬場健 [1975], 「古楽器考——温故知新」, 『音楽芸術』, 1975.1, pp. 24-27

- 馬場敏裕 [2015], 『イーजीリスニング』, シンコーミュージック
- 馬飼野元宏 (監修) [2018], 『昭和歌謡職業作曲家ガイド』, シンコーミュージック・エンタ  
テイメント
- 増田聡 [2005], 「『クラシック』によるポピュラー音楽の構造支配」, 『クラシック音楽の政  
治学』, 青弓社, pp.49-81
- 三井徹 [2018], 『戦後洋楽ポピュラー史 1945-1975』, NTT 出版
- 皆川達夫 [1972], 『バロック音楽』, 講談社
- ミュージック・マガジン [2022], 「筒美京平の記憶」, 『ミュージック・マガジン』 増刊,  
2022.3
- 吉田雅夫、皆川達夫、佐川吉男、村田武雄 [1961], 「座談会 イタリア・バロック音楽の再  
発見——これだけはほしいバロックの室内楽——」, 『レコード芸術』, 1961.10, pp. 100-  
103
- 輪島裕介 [2005], 「クラシック音楽の語られ方」, 『クラシック音楽の政治学』, 青弓社, pp.  
175-211
- 渡部恵一郎、高橋昭、佐川吉男 [1964], 「現代人とバロック音楽——各社バロック・シリー  
ズをどう聴くか——」, 『レコード芸術』, 1964.3, pp. 124-128
- 渡辺裕 [2012], 『聴衆の誕生——ポスト・モダン時代の音楽文化』, 中央公論新社
- ル・サンク [2021], 『Le Cinq (ル・サンク)』 2021 年 11・12 月合併号, 宝塚クリエイティ  
ブアーツ

## ■ 欧文

- Gulgas, Sara [2017], *Looking Forward to The Past: Baroque Rock's Postmodern Nostalgia and The Politics of Memory* (Doctoral dissertation), University of Pittsburgh
- Hennion, Antoine [1997], "Baroque and rock: Music, mediators and musical taste", *Poetics*,  
vol. 24, pp. 415-435
- Kipnis, Igor (ed.) [2006], *The Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia*, Routledge
- Miller, Farley [2018], *Popular Music and Instrument Technology in an Electronic Age, 1960-1969* (Doctoral dissertation), McGill University
- Myers, Marc [2013], "Bach & Roll: How the Unsexy Harpsichord Got Hip", *The Wall Street Journal Online*, 2013.10.30
- Taruskin, Richard [1995], *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press

■新聞・雑誌記事〔掲載順〕

- 朝日新聞 [1956a], 「ムード音楽を排す」, 『朝日新聞』, 1956.4.2
- 朝日新聞 [1956b], 「ムード・ミュージック」, 『朝日新聞』 夕刊, 1956.6.15
- 読売新聞 [1957], 「レコードに新趣向 “音楽の旅”で楽しめます」, 『読売新聞』 夕刊, 1957.11.1
- 読売新聞 [1962], 「バロック音楽もリバイバル」, 『読売新聞』 夕刊, 1962.4.25
- 読売新聞 [1963], 「イ・ムジチ合奏団 あふれる若さ イタリア的な明るい演奏」, 『読売新聞』 夕刊, 1963.4.5
- 朝日新聞 [1963], 「バロック音楽の流行」, 『朝日新聞』, 1963.7.6
- 読売新聞 [1968], 「レコード界に新しい機運」, 『読売新聞』 夕刊, 1968.7.8
- 朝日新聞 [1969], 「バロック音楽ブーム『四季』 中心に目白押し」, 『朝日新聞』 夕刊, 1969.8.25
- 読売新聞 [1972], 「バロックにも 1000 盤が登場」, 『読売新聞』 夕刊, 1972.8.4
- 朝日新聞 [1973a], 「皆川達夫著『バロック音楽』日本のブームに疑念」, 『朝日新聞』, 1973.1.8
- 朝日新聞 [1973b], 「ロマン派の否定から出発 バロック音楽の紹介者・ベンチンガー」, 『朝日新聞』 夕刊, 1973.1.20
- 読売新聞 [1973], 「“バロック音楽ブーム” 伸びる一方、衰え知らず」, 『読売新聞』 夕刊, 1973.2.24
- 音楽の友 [1978], 特集「ヴィヴァルディ生誕三〇〇年」, 『音楽の友』, 1978.5, pp. 86-110
- 日本経済新聞 [1983], 「『四季』の盛況 隔世の感」, 『日本経済新聞』, 1983.11.17
- 読売新聞 [1983], 「宴会ソング レコード各社続々極め付き クラシック調?やCM便乗型も」, 『読売新聞』 夕刊, 1983.12.13
- 日本経済新聞 [1988], 「演奏曲目広がるバロック音楽」, 『日本経済新聞』, 1988.6.29
- AERA [1989], 「イ・ムジチの貢献で『四季』は国民的音楽に」, 『AERA (アエラ)』, 朝日新聞出版, 1989.12.12
- 日経産業新聞 [1990], 「ローランド社長梯郁太郎氏——高い楽器も自作なら」, 『日経産業新聞』, 1990.5.24
- 日本経済新聞 [1995], 「定番! “イ・ムジチ家”の『四季』——日本公演、350 回超す」, 『日本経済新聞』, 1995.11.5
- 読売新聞 [2006], 「筒美京平、作曲家 40 年 CD 全集」, 『読売新聞』 夕刊, 2006.4.22
- 朝日新聞 [2009], 「手品の BGM なぜ♪チャラチャラ～」, 『朝日新聞』, 2009.2.2

## The Impacts of the “Baroque fad” on the popularization of “Baroque music” in Japan

ZHANG Canon, MISHIMA Kaoru

Baroque music has experienced a revival in the 20th century and is played in the style of the so-called “Historically Informed Performance” today. Although we can also see a similar phenomenon in Japan, it is interesting that there was a “Baroque fad” (usually “Baroque boom” in Japanese) in the 1960s-70s, which made the “Baroque (-like) Music” become familiar to the general public. In this paper, we discuss the four points below; 1) How the “Baroque Music” spread in the early post-war Japan via radio or LP, and was accepted as a kind of “Mood Music”; 2) Since the popularization of “The Four Seasons” by Vivaldi in Japan is usually ascribed to the Italian chamber orchestra *I Musici*, we discuss their visit to Japan from 1963 by examining newspapers and music magazines published at that time; 3) Unlike the enthusiastic public, the scholars or critics were critical of this fad. It is, thus, meaningful to consider their thinking surrounding this phenomenon from a modern viewpoint and; 4) Baroque pop, popular music using a Baroque-like melody or Baroque instruments, did not become popular in Japan but we can find several impressive Japanese popular songs that used the harpsichord in the late 1960s-70s. We focus on how this symbolic baroque instrument has been used in those works to produce an “exotic” mood or other stereotype of the “Baroque”.