
コミュニケーションとしての音楽：

クラシック音楽とポピュラー音楽をめぐる一考察¹

安原雅之 愛知県立芸術大学音楽学部教授 (音楽学)

音楽大学の学生に「音楽は、何かを表現しますか？」と問いかけると、答えは明らかで、「はい、もちろんです」と答えるのだが、「では、音楽は何を表現するのですか？」と問うと、皆たちまち答えに窮してしまう。いろいろ問いかけると、音楽が表現するものとして、「感情」、「気持ち」、あるいは「自然の風景」といった答えが返ってくるのだが、それらに対して、「日頃、あるパッセージを繰り返し練習したりすることは、ある感情を上手に表現するためですか?」、あるいは「思い通りに演奏できたら、聴く人たちも同じ気持ちを抱いたり、同じ自然の風景を想像してもらえますか?」などと聞くと、答えられなくなってしまふ。

「音楽が何を表現するのか」という命題については、西洋音楽史のコンテクストで考えた場合、古代ギリシャの哲学者による議論にまで遡ることができるが、比較的に歴史の近いところでは、19世紀後半のドイツ・オーストリアにおける論争、つまり、ハンスリック Eduard Hanslick (1825-1904) が推奨する“絶対音楽”と、リスト Franz Liszt (1811-1886) とヴァグナー Richard Wagner (1813-1883) を中心とする“新ドイツ楽派 Neudeutsche Schule”の作曲家たちが探求する“標題音楽”の対立が、この命題に対峙したものだと言えることができるが、この問いは、ひとつの答えを以て解決できるものではなく、いわば永遠の命題と言えるだろうではないだろうか。

19世紀末以降の音楽史においてみられるさまざまな主義や、それに準ずる規範などは、いずれも、音楽における新たな“表現”の可能性をもとめる試みであるとも言えよう。それには、印象主義、象徴主義、表現主義、新古典主義、原始主義、新古典主義、社会主義リアリズム、セリアリズム、ミニマリズム、新ロマン主義など、列挙にいとまはなく、また、このような流れが収束することは今後もないであろう。

音楽が表現するものを特定することは困難であるにしても、音楽が何かを表

現し、そして聴くもの（聴取者）が音楽から何かを受けとっていることに疑いはない。言い換えれば、音楽が作曲され、演奏され、聴かれるという行為のなかで、コミュニケーションが成立していると言える。

コンサート会場における聴衆の様子は、一般的に、いわゆるクラシック音楽の場合と、ポピュラー音楽の場合では、大きく異なっている。聴衆が息をひそめ、静寂ななかで繰り返されるクラシックのコンサートに対して、ポピュラー音楽の場合、極端な場合では、ステージ上の音がかき消されるほどの大声援のなかで演奏されることもある。いずれの場合も、コンサート会場の状況の見かけこそ異なっても、それぞれの鑑賞において、基本的に支障をきたすことはないはずである。

本稿は、音楽をコミュニケーションとして捉え、どのようなコミュニケーションが成立しているのか、つまり、音楽で何がどのように表現され、またどのように享受されているかを、いくつかの音楽の種類にわけて考察することを目的とする。

まず、比較的シンプルな構図でコミュニケーションの説明が可能なクラシックの器楽を取り上げ、次に、ポピュラー・ソングの場合を考える。そして、3つ目として、クラシックの要素を取り入れたポピュラー・ソングの例を取り上げる。

1. クラシック音楽（器楽）の場合

音楽におけるコミュニケーションが成立するためには、基本的に、作曲家、演奏者、聴取者の3者が必要である。まず、作曲者が曲を書き、それを楽譜としてまとめて世に送り出し、そして演奏者が、楽譜を見てさらい、演奏する。そしてそれは、演奏というかたちで聴取者によって享受されるのである。

通常の日常会話や、報道などの場合、言葉を通じて意味（内容）が受け手に伝わることでコミュニケーションは完結する。しかし、音楽の場合、一方通行の伝達だけでは完結することができない。図1（次ページ）は、器楽の場合のコミュニケーションを図式化したものであるが、送り手から受け手へのベクトルは、左向きの矢印で示されている。ここで、右向きの矢印が示しているのは、「追体験」である。ここでの「追体験」とは、作曲者が体験した作曲のプロセスや、

演奏者が体験した演奏のプロセスを、解釈の作業などを通して、自分の経験として再現することである。情報が伝わってしまえば重要性を失ってしまう新聞（紙）や、人によって違ういろいろな言葉や表現で伝えても大差のない報道における言葉とは違い、楽譜や、演奏における音は、反芻されることを求めている。そして、楽譜を読み込む作業や、演奏を能動的に聴くこと、また、何度も繰り返し聴く行為、すなわち追体験が、音楽におけるコミュニケーションを豊かなものに行っているとと言えるだろう。

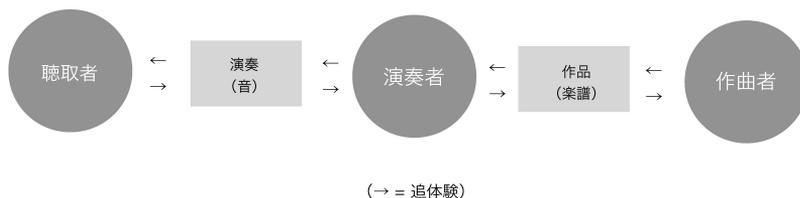


図1：クラシック音楽（器楽）

このコミュニケーションの構図において、作曲者の表現は聴取者まで届き、演奏者は、楽譜を介した追体験によって作曲者の体験を追体験し、また、聴取者に向けてその体験に基づく演奏を届ける。そして聴取者は、演奏を通して、演奏者のみならず、作曲者の体験をも追体験することになるのである。

器楽、つまり歌詞を伴わないクラシック音楽におけるコミュニケーションについては上記のように説明できるが、実際には、それぞれの作品についてひとつの決定的な楽譜が定まっているわけではなく（ひとつの曲に対して、しばしば複数のエディションが存在する）、また、演奏も、録音されたものの場合には例外となるが、ある演奏家がある曲を演奏する場合、全く同じものを再現することは不可能であり、ライブの場合は、演奏回数分だけ「演奏」が存在することになる。

具体的に、二人の演奏家が同一の曲を演奏する場合を整理すると、図2（次ページ）のようになる。ここでは、便宜上、楽譜のエディションの問題とそれぞれの演奏者による演奏ごとの差異については考慮しない。

例として取り上げるのは、スイスの伝説的なピアニスト、コルトー Alfred Cortot (1877-1962) と、2000年に開催された第14回ショパン国際ピアノ

コンクールで優勝した中国のピアニスト、リ Yundi Li (1982-) による、ショパンの練習曲 作品 25-11「木枯らし」の演奏である。録音は、コルトーが1942年のもので、リは2001年の録音である。

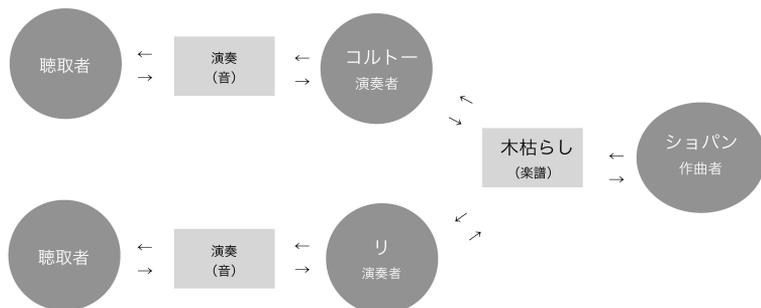


図2：ショパンの練習曲 op. 25-11「木枯らし」の場合

2つの演奏／録音は、さまざまな点で異なっている。まず、録音時に使われたテクノロジーの差は大きく、コルトーの方は、雑音が多いアナログのモノラル録音であるのに対し、リの録音はステレオかつデジタルで、音はすみずみまでクリアに聴くことができる。また、音楽的な解釈の違いも明らかで、テンポ、音色、デュナーミク、テクスチュアの引き立て方など、多くの点で異なっているが、もっとも大きな相違点のひとつに、その演奏が、録音されていることを認識しているかどうかの違いが挙げられよう。リの録音が、ヘッドフォンですみずみまで聴いても“完璧”な演奏であるのに対して、コルトーの演奏では、頻繁にミスタッチがあるが、それがそのまま録音として残っている。社会学者ベンヤミン Walter Benjamin (1892-1940) は、『複製技術時代の芸術作品』(1935) で、複製技術時代には、芸術作品はそれが本来もっていた“アウラ aura”を喪失してしまうと指摘しているが、演奏の場合、複製されることが想定されたものかどうかで、本質的に異なるものになっていると言えるのではないだろうか。つまり、コルトーの演奏は、録音こそ残っているが、そもそも録音されることは想定されていない。少なくともミスをしなような配慮よりも、より自発的な演奏をめざしたのではないだろうか。それに対して、リの演奏は、デジタル録音で何度も聴かれることを想定して行われたもので、ミスは

なく、また、おそらくは音も技術的に調整が施されていると考えられる。結果的に、滞りのないCDに仕上がっている一方、コルトーの演奏が放つような一回限りの演奏がもつエネルギーはあまり感じられない。

2. ポピュラー音楽（歌）の場合

ポピュラー音楽（歌）には、歌詞を書く作詞者が介入する。それは、クラシック音楽の声乐の場合も同様になるが、ポピュラー音楽の場合、作曲者が楽譜を作成したあと、編曲者が実際に演奏するための編曲を施して、楽譜を作成する。そして多くの場合、編曲者の名前は全面には出ない。コミュニケーションの構図は、上記の2者が介入すること以外は、基本的にクラシック音楽の器楽の場合と変わらない。しかし、クラシック音楽の構図において、作曲者は絶対的な存在感を放つものに対して、ポピュラー音楽の場合、作曲者の立場は、クラシック音楽の場合とは異なっていることは否めない。

まず、クラシック音楽とポピュラー音楽の分類・整理の仕方に大きな違いがあることが指摘できよう。クラシック音楽の場合、楽譜にしる、録音（CD）にしる、まず作曲者ごとにまとめられ、そして次にジャンル（交響曲、ピアノソナタなど）ごとに分けられ、そして曲の順番で並べられる。CDの場合なら、曲の順番でそろったあとで、さらに演奏者の名前順に並べられる。それに対して、ポピュラー音楽の場合は、CDについて考えると、作曲者名で整理されることはなく、基本的にアーティスト名で整理される。つまり、ポピュラー音楽における作曲者は、クラシック音楽における作曲家同様には扱われていないと言える。

ここで、ポピュラー音楽の例として、スタンダード・ナンバーの〈フライ・ミー・トゥ・ザ・ムーン *Fly Me to the Moon*〉を取り上げたい。

この曲は、フランク・シナトラ Frank Sinatra（1915-1998）など、数多くのシンガーによってカバーされ、世界中で広く親しまれているもので、1954年に、バート・ハワード Bart Howard（1915-2004）が作詞・作曲をしている。この曲の場合も、ハワードの名前ではなく、歌っているシンガーの名前によって整理される。この曲の知名度に比較して、作者の名前そのものが知られておらず、また、インターネットにおける音楽配信サイトでみると、

iTunes Store の場合、*Fly Me to the Moon* という曲名で検索されるのは 100 曲あるが、そのうち作曲者としてハワードの名前が記載されているものは 17 件である。Spotify の場合、全 234 曲中、作曲者名の記載があるのは 54 件である（2020 年 1 月 5 日現在）。つまり、少なくともこの曲においては、作曲者の存在が軽視されていると言えるのである。

また、ジャンルの分類もさまざまである。iTunes Store で購入できる 100 曲のうち、任意の 10 曲を選んでみた場合、ジャンルの分類は下記の通りである。

ジャンル名：アーティスト名

ヴォーカル：Frank Sinatra, Peggy Lee

ジャズ：Suzanna Grzanna, Nat King Cole, Oscar Peterson, Diana Krall

ラテン：Astrud Gilberto

J-pop：竹内まりあ、宇多田ヒカル

アニメ：Claire

少なくとも〈フライ・ミー・トゥ・ザ・ムーン〉について、コミュニケーションの図式にあてはめて鑑みるに、聴取者からみて追体験の対象となるのは演奏者までであり、作曲者の存在は限りなく消滅していると言っても過言ではないだろう（図 3）。〈フライ・ミー・トゥ・ザ・ムーン〉が言及される際、たとえば「フランク・シナトラの」あるいは「アストラッド・ジルベルトの」という風に言われるのであって、「パート・ハワードの〈フライ・ミー・トゥ・ザ・ムーン〉」と言われることは、ほぼ無いのである。

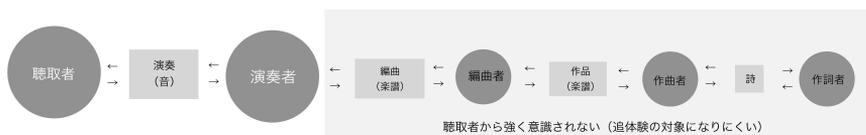


図 3：ポピュラー音楽の場合

全てのポピュラー音楽について、同じことが同じように言えるわけではない

が、作曲家の存在がクラシック音楽の場合に比べて希薄であると言えることができるだろう。それゆえ、曲が持っているイメージは、作曲者に帰するのではなく、歌っているアーティスト本人のイメージに重ねて享受される傾向があることは否めない。日本のJ-popにおける女性アイドル系の曲に関しては、特にそうである。

3. クラシック音楽の要素が含まれるポピュラー音楽の場合

ポピュラー音楽のなかには、クラシック音楽の旋律を引用、あるいは借用した楽曲が少なからずある。そのような曲の場合に、コミュニケーションの図式がどのように当てはまるのか考察したい。

そこで、20世紀後半にヒットした曲から6曲を取り上げる。このような場合、客観的な基準で選曲することは難しい。また、それぞれにカヴァーも多く、網羅的に考察することは困難である。今回は、戦後の日本でもヒットした当該曲を選択した。

(1) 情熱の花 *Passion Flower*

ザ・フラタニティ・ブラザーズ The Fraternity Brothers (活動期間 1957-?) : *Passion Flower* (1957)

カテリーナ・ヴァレンテ Caterina Valente (1931-) : *Passion Flower* (1959)

ザ・ピーナッツ (活動期間 1959-1975) : 情熱の花 (1959)

〈情熱の花 *Passion Flower*〉は、ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827)の〈エリーゼのために *Für Elise*〉(WoO. 59)を原曲とする楽曲で、アメリカのグループ、ザ・フラタニティ・ブラザーズが発売し、主にイタリアでヒットした。その後、1959年に、“歌う通訳”というニックネームで親しまれた歌手カテリーナ・ヴァレンテがフランス語とドイツ語でカヴァーし、また、同年に日本でザ・ピーナッツが日本語カヴァーをしている。

ヴァレンテは、日本でも注目を集めており、新聞で『「情熱の花」はヨーロッパでたいへんなヒット。日本でも半年間に十二、三万枚のシングル盤が飛ぶようにうれたといわれる』と報道されている(『朝日新聞』1960年2月29日

付夕刊)。また、『情熱の花』でベートーベンをポップ・ソングにしたカテリーナ・バレンテ（ママ）」と言及されている。当時のレコードの写真等を見るかぎり、楽曲のクレジットにベートーヴェンは含まれていないようであるが、一般的に、この曲がベートーヴェンの作品に基づくものであることは認識されていたようである。²

同様のカバー（原曲は〈エリーゼのために〉）として、日本のヴィーナス（活動期間 1978?-1983）による〈キスは目にして!〉（1981）がある。この曲は 1960 年代のアメリカのロックンロールを思わせるアレンジになっており、クレジットとして「阿木燿子作詞／『エリーゼのために』ベートーヴェン作曲／編曲井上大輔」と記載されている。

（2）レモンのキス *Like I Do*

ナンシー・シナトラ Nancy Sinatra (1940-) : *Like I do* [邦題 レモンのキス] (1962)

ザ・ピーナッツ：レモンのキス（1962）

〈レモンのキス〉は、イタリアの作曲家ボンキエッリ Amilcare Ponchielli (1834-1886) の代表作である歌劇《ジョコンダ》（全 4 幕、1876 年にミラノ・スカラ座で初演）の、第 3 幕に挿入されるバレエ曲〈時の踊り *La danza delle ore*〉が原曲となっている。この「時の踊り」は、1940 年公開のディズニー映画〈ファンタジア〉で使用され、一躍有名になっていた。

フランク・シナトラの娘であるナンシー・シナトラが歌った *Like I Do*（邦題 〈レモンのキス〉）は、1962 年に発売されて、日本でもヒットした。日本で販売されたレコード盤に作詞者名および作曲者名は記載されていないが、挿入された歌詞カードの短い解説には、『レモンのキス』はボンキエッリの作った歌劇『ジョコンダ』の中の有名な旋律“時の踊”が原曲で、親しみやすい快調な歌です」と記載されている。



ナンシー・シナトラ 〈レモンのキス〉

シングル盤

また、この曲は、同じ 1962 年に日本のザ・ピーナッツが日本語でカヴァーしている。

(3) ラヴァーズ・コンチェルト *A Lover's Concerto*

ザ・トイズ The Toys : ラヴァーズ・コンチェルト *A Lover's Concerto* (1965)

サラ・ヴォーン Sarah Vaughan (1924-1990) : ラヴァーズ・コンチェルト (1966)

金井克子 : ラヴァーズ・コンチェルト (1966)

1965 年に世界的にヒットしたアメリカの女性グループ、ザ・トイズの〈ラヴァーズ・コンチェルト〉は、アメリカのソングライター、サンディ・リンザー Sandy Linzer (1941-) とデニー・ランドル Denny Randell (1941-) によるポップ・ソングである。

この曲は、長いこと J. S. バッハの作品とされていたト長調の〈メヌエット〉に基づくものである。原曲の〈メヌエット〉は、《アンナ・マグダレーナ・バッハの音楽帳》に含まれていたことから J. S. バッハの作品であると思われていたが (BWV Anh.II/114)、その後、これはドイツのオルガニストで作曲家でもあったペツォールト Christian Petzold (1677-1733) の作品であることがわかっている。

〈ラヴァーズ・コンチェルト〉の旋律はほぼ原曲通りで、拍子は、原曲は 3/4 拍子だが、編曲ではポップス調の 8 ビート (4/4 拍子) となっている。

この曲は、その後、アメリカのジャズ・シンガー、サラ・ヴォーンをはじめ、数多くのアーティストによってカヴァーされている。日本でも、金井克子 (1945-) が、初出場した 1966 年の紅白歌合戦 (NHK) で〈ラヴァーズ・コンチェルト〉として一部日本語で歌っているほか、数多くの歌手たちがカヴァーしている。また、日本では、学校の教材にもなっている。

(4) オール・バイ・マイセルフ *All By Myself*

エリック・カルメン Eric Carmen (1949-) : オール・バイ・マイセルフ *All By Myself* (1975)

エリック・カルメンは、クラシック音楽の素養をもつミュージシャン

で、ピアノの弾き語りのスタイルで演奏する。1975年に発表された〈オール・バイ・マイセルフ〉は、ロシアの作曲家セルゲイ・ラフマニノフ Sergei Rakhmaninov (1873-1943) のピアノ協奏曲第2番ハ短調 作品18 (1901) の、第2楽章〈アダージョ・ソステヌート〉に基づいている。中間部は、ピアノ協奏曲を思わせるような、独奏ピアノと器楽合奏によるインターリュードで、全体は、規模の大きな楽曲となっており、1976年には全米2位の大ヒットとなった。

曲全体は、情感にあふれたバラードになっており、セリーヌ・ディオン Céline Dion (1968-) をはじめ、多くのアーティストがカバーしている。

(5) バビロンの妖精 *Baby Alone in Babylone* (1983)

ジェーン・バーキン Jane Birkin (1946-) : バビロンの妖精 *Baby Alone in Babylone* (1983)

バーキンは、イギリス出身の女優・歌手である。1968年にフランスに渡り、フランス映画《スローガン *Slogan*》に出演したが、その映画の主演であったセルジュ・ゲンスブール Serge Gainsbourg (1928-1991) と結婚し、その後ゲンスブールはバーキンに数多くの楽曲を提供している。〈バビロンの妖精〉は、彼らが1980年に離別したあとの作品で、1983年にリリースされた同名のアルバム最後に収められている。

この曲は、ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) の交響曲第3番ヘ長調 作品90 (1883年) の第3楽章(ポコ・アレグレット)の音楽に、ゲンスブールが歌詞をつけたものである。

ブラームスの原曲は、交響曲のなかでも最も親しまれている楽章であり、ハ短調、3/8拍子でチェロがゆったりと奏でる叙情的で美しい旋律は、映画やポピュラー音楽などで引用されてきた。その代表的なもののひとつに、1961年に公開された映画《さよならをもう一度 *Goodbye Again*》(米仏合作)が挙げられる。これはフランソワーズ・サガンの小説「ブラームスはお好き? *Aimez-vous Brahms?*」に基づくもので、ブラームスの交響曲第3番第3楽章の旋律がさまざまにアレンジされて使われている。また、劇中の挿入歌として、ナイトクラブの歌手役のダイアン・キャロルによって、英語の歌詞付きの歌と

して歌われる。また、この映画の主役のひとりであるフランスのシャンソン歌手イヴ・モンタン Yves Montand (1921-1991) がフランス語に翻訳された歌詞で〈あなたが私の近くで寝るとき *Quand tu dor près de moi*〉としてカバーしている。

ゲンスブールとバーキンによる〈バビロンの妖精〉は、イヴ・モンタンの楽曲へのオマージュとも言えるだろう。

(6) 今宵はフォーエヴァー *This Night*

ビリー・ジョエル Billy Joel (1949-) : *This Night* [邦題: 今宵はフォーエヴァー] (1983/1984)

ビリー・ジョエルは、アメリカのロック・シンガー、ソングライター、そしてピアニストである。*This Night* は、1983年にリリースされたアルバム〈イノセント・マン *An Innocent Man*〉に含まれる楽曲で、翌1984年にシングルカットされている。

This Night では、中間部（いわゆるサビの部分）でベートーヴェンのピアノソナタハ短調 作品13「悲愴」（1798）の第2楽章（アダージョ・カンタービレ）の旋律が使われている。

10代半ばでバンドを組むようになる前に、ジョエルはピアノを学んでおり、ロック・シンガーとしての活動も、ピアノの弾き語りのスタイルで行っていた。また、2001年には19世紀の様式で作曲したピアノ独奏のアルバムをリリースしており、クラシック音楽を意識した活動も行なっている。*This Night* は、ベートーヴェンの有名な旋律を引用することで、ロック・ミュージックとクラシックを繋いでいる。

これら6曲をコミュニケーションの図式にあてはめて考察すると、まず、作曲者として原曲の作曲者名が言及されているかどうか、また、その原曲について、聴取者がどの程度の知識と経験があるかによって、大きく異なると言える。これは、クラシック音楽において引用、あるいは借用した要素が使われている場合に、引用あるいは借用された要素をどの程度知っているかどうかで、受け取りかたが変わるのと同じである。

いずれにしても、コミュニケーションのプロセスが、聴取者による追体験によって完結すると考えるならば、コミュニケーションの内容は、聴取者の解釈次第で変わることになる。

注

¹ 本稿は、筆者が愛知県立芸術大学音楽学部および名古屋大学、名古屋芸術大学で担当してきた音楽学関係の授業で扱った内容の一部をまとめたものである。

² 2019年に発売されたCD「情熱の花～ザ・ピーナッツ洋楽カバーベスト」のグックレットには、〈情熱の花〉のクレジットとして次のように記載されている；Bunny Botkin, Gilbert Garfield, Pat Murtagh・作詞／音羽たかし、水島哲・訳詩／Ludwig van Beethoven・作曲／宮川泰・編曲。発売当初のレコードにどのように表記されていたかは現在未確認。

主要参考文献

小山亘『コミュニケーション論のまなざし』三元社、2012年。

日外アソシエーツ株式会社編『ポピュラー音楽人名事典』日外アソシエーツ、1994年。

三井徹『戦後洋楽ポピュラー史 1945-1975：資料が語る受容熱』新曜社、2018年。

・ウェブサイト

Tamarkin, Jeff. "Joel, Billy." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 23 Dec. 2019.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046857>.

・録音資料（ここに含まれていない楽曲については、iTunes Store で購入したものを参考にした。）

ヴァレンテ、カテリーナ《カテリーナ・ヴァレンテ名唱集 マラゲーニャー情熱の花》
Sambinha TKSB-008.

カルメン、エリック《サンライズ》BMG ビクター、BVCA7351.

ヴィーナス & コニー《ゴールデン・ベスト CD》徳間ジャパンコーポレーションズ、
TKCA72794.

シナトラ、ナンシー〈レモンのキス *Like I Do* / 逢ったとたん一目ぼれ *To Know Him is*

to Love Him〉日本ビクター、JET-1121.

ザ・ピーナッツ 《情熱の花〜ザ・ピーナッツ洋楽カバーベスト》(キング・ベスト・セレクト・
ライブラリー 2019. King Records、KICW6263.

Cortot, Alfred. *Chopin: 12 Études Op. 25*. EMI Classics. CDZ 7 67365 2.

Li, Yundi. *Chopin. Chopin*. Deutsche Grammophon. UCCG-1101.

・新聞記事

「熱っぽい魅力ーカタリーナ・バレンテ（声と顔③）」『朝日新聞』1960年2月29日夕刊