

明治学院歴史資料館資料集

第15集

昭和三〇・四〇年代の
明治学院音楽事情座談会

明治学院歴史資料館

明治学院歴史資料館資料集

第 15 集

昭和三〇・四〇年代の
明治学院音楽事情座談会

明治学院では年表記は西暦によることを原則としているが、本資料では、一つの時代区分の表現として『昭和三〇・四〇年代』という表現を用いた。

『昭和三〇・四〇年代の明治学院音楽事情座談会』

目 次

解題	3
明治学院と音楽	3
池宮英才とグリークラブ	5
オラトリオ《ヨブ》の演奏	6
L.M.S. の座談会について	8
L.M.S. 座談会	15
L.M.S. の前史	27
ロイヤル・ハワイアンズの結成	28
L.M.S. の立ち上げ	30
黒木憲（唐木克彦）	31
スカーレット・アイランダーズ	33
ロイヤル・ハワイアンズの活動	34
シックス・レイズ	38
ブルー・レイズ	39
カントリー&ウェスタンの参入	39
ジャズとL.M.S. の同好会昇格	40
L.M.S. 同好会初期の部員数	44
L.M.S. の思い出（ジャズ）	45
ブルー・マイナーズのすごさ	46
麻田浩氏・重見康一氏・吉田勝宣氏の高校時代	48
大学のカントリー&ウェスタンとフォーク	49
マイク眞木との出会い	51
モダン・フォーク・カルテット（MFQ）の結成経緯	52
ジミー時田の影響	54
アメリカ・ツアー	54

「学生フォーク」のパイオニア	55
ロックの台頭	58
ハワイアンの衰退	59
卒業後の木村禧太郎氏	61
ハワイの文化から見たハワイアン	63
山川裕之氏について	64
音楽の勉強の仕方（ジャズ）	66
芸大の夏期講習会体験	68
レコードへのこだわり（フォーク）	69
田代美代子	70
当時の L.M.S. の熱気	71
オラトリオ《ヨブ》座談会	77
1967 年の選曲経緯	80
1969 年の選曲経緯	82
定期演奏会の変遷と《ヨブ》を選曲した意味	83
《ヨブ》管弦楽版の初演をめぐって	86
1975 年の選曲経緯	88
地方演奏会	92
練習の思い出（1967 年）	93
間奏曲Ⅲについて	95
練習の思い出（1969 年）	96
練習の思い出（1975 年）	99
安部正義先生の印象	102
オルガン伴奏による《ヨブ》の演奏について	104
今日のチャペルと《ヨブ》	106
《ヨブ》のなかで印象に残っている曲	108
グリークラブの最盛期	110
《ヨブ》の否定と肯定	111
ドイツの宗教曲と日本人	116
川端純四郎先生と《ヨブ》	117
カール・リヒターと《ヨブ》	119

解題

加藤拓未

この資料集は2本の座談会を記録したものである。ひとつは2014年4月17日（木）に開催したもので「L.M.S.」の草創期の同窓生を明治学院大学白金校舎のインブリー館にお招きし、当時の活動の様子を語っていただいたというもの。「L.M.S.」は「ライト・ミュージック・ソサエティ（Light Music Society）」の略であり、いわゆるポピュラー音楽（軽音楽）を愛好する学生が参加する本学の課外サークルである。

もうひとつは2016年3月4日（金）に同じくインブリー館で行った座談会であり、日本最初のオラトリオ作品である安部正義作曲のオラトリオ《ヨブ》の演奏に携わった「グリークラブ」の同窓生をお招きし、やはり当時の様子をお話いただいたものである。グリークラブは合唱を愛好する大学生らによる課外サークルで、特に宗教曲の演奏に力を入れている。

いずれの座談会の同窓生たちも1960年代から70年代前半に明治学院大学のキャンパスで学生生活を過ごし、やがて激化する学生運動と直面した世代である。したがって、彼らが語った内容は、資料集第七集『昭和三〇・昭和四〇年代の明治学院事情座談会』で語られた内容と同時期であり、その意味で資料集第七集と、本資料集は相補関係にある。その一方で、両資料集における相違とえば、第七集が当時の同窓生のアットランダムな記憶をとどめたものであるのに対し、本資料集は、当時の音楽活動に特化しているという点にある。

明治学院と音楽

なぜ、学生の音楽活動に特化した記録を残したのかというと、明治学

院は伝統的に学生らによる音楽活動が盛んで、それが校風の特徴となってきた歴史が存在するからである。その詳細は『明治学院百五十年史』主題編（学校法人明治学院、2014年）の「音楽と明治学院」の章に譲るが、ふたつの座談会の意義を明確にするためにも、ここで概略的な情報をまとめておきたい。

明治学院における音楽活動が本格化するのは大正時代からである。当時、複数の学生たちによる合唱団や合奏団が結成され、さまざまな音楽を奏でた。合唱に関しては、東京音楽学校から出講していた大塚淳（1886～1946）が1916（大正5）年に聖歌隊「グレゴリーバンド」を結成し、1926（大正15）年に木岡英三郎（1895～1982）がその指導を引き継ぐと、バッハのカンタータなどの芸術的な作品の演奏も行うようになった。

高等商業部教授の安部正義（1891～1974）は1936（昭和11）年に合唱団「グリークラブ」を創設し、変声前の中学部生をメンバーに加え、彼らにソプラノとアルト・パートを歌わせることで、グリークラブを「少年合唱団」とした。安部は欧米で一般的に稼働している少年合唱団を日本で、それも明治学院で実現させたのであり、戦前の日本で、すでに少年合唱団が活動していたことは画期的なことである。

器楽に関しては、1921年ないし1922年に「マンドリンクラブ」が結成され、1924（大正13）年に斎藤茂夫（1899～1978）が正式な指導者に就任すると急成長し、1930年代に頻繁に演奏会へ出演した。ほかにもハーモニカの合奏団である「明治学院ハーモニカ・ソサエティ」やジャズ・バンド「ナポリタン・ジャズ・マンドール」もあり、学生たちは演奏に熱中した。

当時の学生たちは、ただ単に音楽を楽しんでいただけではなかった。音楽は明治学院の伝統であり、音楽の水準が高いことは学院の特徴であると考え、その担い手の一人として、誇りを感じていたのである。たとえば、1938年1月20日付の『明治学院高商時報』（第67号）には、福田稔の「回顧と希望」という記事があり、「学院の名を高める為には音楽に於てはないと思ふ。此の点に於ても学院の〔バ〕ンドは大学専門校

に於てすら見出し得ない存在であった」と述べている。また、グレゴリーバンドのメンバーだった菊田貞雄は、1933(昭和8)年12月21日付の『明治学院高商時報』(第21号)の紙上で、明治学院の伝統は「国際的アトモスフィア(注: 雰囲気)とチャペルのコーラス」だとし、「音楽の足りない学院は殺風景」で、「音楽のない学院生活を考へることは出来ない」と、いかに音楽が当時の明治学院において重要な要素を担っていたのかを語っている。

しかし、こうした学生を中心に育まれた音楽活動や文化は、太平洋戦争の勃発と激化によって限定的となり、終戦とともにすべては終息してしまった。

池宮英才とグリークラブ

戦後になって明治学院でいち早く結成された学生によるクラブ活動は、合唱とマンドリン・オーケストラであった。これは、戦前に学内の音楽活動の中核を担っていたグレゴリーバンドやグリークラブ、マンドリンクラブの再興と言える。

1948(昭和23)年9月に戦前のグレゴリーバンドの精神を受け継いで、約20名の学生が男声合唱団「専門学校コーラス部」を結成した。この合唱団は1958(昭和33)年12月のクリスマス演奏会を機に現在の名称「明治学院大学グリークラブ」となり、現在に至っている。

1960年代に高度経済成長期を迎えると、国民生活が向上し、学生生活にも余裕が生れるようになった。また大学も、学生のクラブ活動の教育的意義を評価し、尊重したことから、クラブ活動に参加する学生も増えた。そして、この頃からグリークラブは団員が常時、150～200名在籍するという明治学院大学で最大の部員数を誇る音楽系サークルとなっていた。

1962年当時のグリークラブ執行部は、大規模な宗教音楽を演奏でき

るような団体へと脱皮を図りたいと考え、当時、宗教音楽の演奏で定評のあった東京女子大学教授の池宮英才(1924～2003)に指導を要請した。池宮は要請を快諾し、1963年4月からグリークラブの常任指揮者に就任した。

池宮は、歴史と伝統を持つ明治学院にふさわしい宗教音楽を根付かせたいと考え、グリークラブの部員たちをバッハの《クリスマス・オラトリオ》(BWV 248)に取り組ませた。《クリスマス・オラトリオ》は、バッハが1734(享保19)年に作曲したクリスマス用の礼拝音楽で、バッハの故国ドイツでは、クリスマス・シーズンになると、各地の教会でいっせいに演奏が行われ、いわば冬の恒例行事となっている。

グリークラブ部員たちは、一回目の練習から池宮のつくる音楽に共感し、そのカリスマ性に一気に引き込まれたという。そして《クリスマス・オラトリオ》演奏会の伝統は、1963(昭和38)年12月の第1回から、1991(平成3)年の第28回公演まで約30年にわたってつづいた。

ドイツでは誰もが知る名曲《クリスマス・オラトリオ》も、当時の日本ではあまり知られていなかったため、一流の独唱者を揃え、プロ・オーケストラを伴ったグリークラブの演奏は、未知のバッハの芸術を日本に紹介する本格的な契機のひとつとなった。また、池宮に導かれたグリークラブの情熱的な演奏も評判になり、明治学院が誇る年末の伝統行事でもあった。

オラトリオ《ヨブ》の演奏

池宮英才はバッハなど西洋の本格的な宗教音楽の普及に取り組む一方で、日本独自の宗教音楽の創出にも力を入れていた。そうした活動のなかで取り上げたのが、まだ初演の機会を得ていなかった日本最初のオラトリオ作品である《ヨブ》であり、作曲者は、戦前に明治学院の高等商業部教授をつとめた安部正義である。戦前の日本キリスト教界では、西洋に匹敵する芸術的な宗教音楽の創作はほとんど行われていなかった。

安部正義は、そうした空白を埋めるべく1930（昭和5）年から15年の歳月をかけて1945（昭和20）年にオラトリオ《ヨブ》を完成させたのである。

オラトリオ《ヨブ》の題材は、旧約聖書『ヨブ記』に拠っており、歌詞は安部正義が自ら委員会訳（元訳）の『舊約全書』（1888年）の文語聖句を編纂したものである。作品は1部構成の全31曲からなり、全曲演奏には約100分を要する。登場人物は天使（ソプラノ）、神（テノール）、サタン（バス）、ヨブ（バリトン）、ヨブの妻（アルト）の5名のほかに混声4部合唱が加わる。

作曲家自身が出版譜の序文で「誰にも分かり易く、聞いて直感できる曲」にしたかったと述べているように、作風は保守的で、古典的な対位法と和声法を基礎に書かれており、調性も明瞭である。そして本作のメインテーマとして、安部が作曲した名曲として知られる讚美歌《馬槽まぶねのなかに》の旋律が全曲中、くり返し現れ、特に最終曲ではこの旋律を主題とした壮大な合唱フーガが展開され、いっそう印象深いものとなっている。

作品は完成したが、戦後の混乱や作曲者自身が日々の教育活動に多忙を極めたことから出版は遅れ、1965（昭和40）年12月25日に、ようやく《ヨブ》のピアノ・ヴォーカル・スコアの刊行が実現した。池宮は楽譜の出版を機に《ヨブ》の初演を果たそうと、安部正義がかつて勤務した明治学院に働きかけた結果、学院の援助のもと明治学院大学グリーククラブの主催で1967（昭和42）年5月21日、《ヨブ》の初めての全曲演奏を行うことになった。会場は明治学院礼拝堂（チャペル）が選ばれた。ただし伴奏は本来の管弦楽ではなく、前年の1966（昭和41）年に礼拝堂に設置されたばかりのヴァルカー社製のパイプオルガンが使用された。

《ヨブ》本来の管弦楽編成による初の全曲演奏は、1969（昭和44）年5月25日に東京文化会館で行われた。この演奏会は日本基督教文化協会が主催し、朝日新聞厚生文化事業団、NHK厚生文化事業団、キリス

ト新聞の各社後援を受けて開催された。指揮は池宮英才、合唱は東京混声合唱団・東京女子大学クワイヤ・オラトリオ合唱団・二期会合唱団の4団体合同であったが、明治学院大学グリークラブは参加しなかった。

代わりにグリークラブは同年6月14日、明治学院礼拝堂を会場に第21回定期演奏会として《ヨブ》全曲の再演(オルガン伴奏)を行っている。そして1974(昭和49)年6月4日に83歳で逝去した安部正義を追悼し、1年後の1975(昭和50)年6月28日にもグリークラブは、第27回定期演奏会として《ヨブ》を白金校舎礼拝堂で演奏している(オルガン伴奏)。こうしてグリークラブは、1967年の全曲初演をはじめ、69年、75年と計3回の《ヨブ》の演奏を行った。

今回の座談会では、この3回の演奏会のいずれかにクラブの執行部メンバーとして参加した同窓生の三浦喜晴、都留和夫、小原嘉子、小原邦雄、伊部真行の各氏、5名にお集まりいただき、当時を振り返っていただいた。日本最初のオラトリオというエポックメイキングな作品を、当時の学生たちがどのように受け止め、演奏に挑んだのか、そして現在、《ヨブ》という作品にどのような想いを寄せているのか、それを伝える貴重なドキュメントとなっている。

L.M.S.の座談会について

明治学院における学生の音楽活動の伝統は、主にグレゴリーバンドやグリークラブ、マンドリンクラブ、管弦楽団と、いわゆる「クラシック音楽」と呼ばれる芸術音楽に取りくんでいるサークルを取り上げて語られることが多かった。しかし、同窓生の五嶋正道氏によれば、明治学院では戦前から学生たちによる「軽音楽」の演奏もあり、そのことはこれまでほとんど言及されてこなかったという。確かに戦前の学内新聞などを調査すると、たとえば「ナポリタン・ジャズ・マンドール」というジャズ・バンドの存在が確認され、学生たちがジャズの演奏を愛好していた様子をうかがうことができる。

五嶋氏は「戦後、この軽音楽の世界が明治学院のキャンパスで再開されています。そして、ハワイアンやジャズ、フォークなどの音楽を楽しむ学生が出てきて、昭和30年代から40年代にかけてその活動は大いに盛り上がりました。その後、プロのミュージシャンとして活躍している人もいます」とし、そうした学生らの軽音楽演奏のなかには、プロのミュージシャンからも一目置かれるような高い水準と、影響力があったという。そうした活動を明治学院の音楽の歴史における1ページとして記録すべきではないかと五嶋氏は課題を提起してきた。

その五嶋氏の問いかけに答える形で企画されたのが、新制大学となって最初に結成された軽音楽サークル「L.M.S.」の草創期のメンバーをお招きした座談会である。当日は、木村禧太郎、原曙美、海老原靖也、麻田浩、重見康一、吉田順治、麻生静子の各氏、計七名に出席いただき、発起人である五嶋正道氏に司会をお願いした。

座談会后、当日の出席者で大正大学客員教授をつとめられた海老原靖也氏から、当時の学生の活動を理解するための解説文をいただいたので、それを転載しておきたい。

当時を思い起こすと、L.M.S. 誕生や当時の若者たちが何故様々な音楽に夢中になり、聴くだけでなく自分たちで演奏までするようになったかの背景には高度経済成長の最盛期1960年代の日本の社会背景なども大いに影響したと思われます。

60年安保闘争、首都高開通、新幹線開通、東京オリンピック開催、カラーテレビ放送開始、ビートルズ来日、ヴァン（VAN）やジュン（JUN）などのアイビールックブーム、映画の黄金時代、林家三平などの演芸ブーム、ザ・ピーナッツからグループサウンズなどのポピュラー音楽全盛、ハワイアン、ウェスタン、フォークソング、モダンジャズの全盛時代でした。急速に進化していく世の中で、若者たちには新しく生まれるものを、観たり聴いたりするだけでは物足りなくなり、自分でやってみようという

気運が広まりました。

学生運動もそうですが、大学でのクラブ活動にも熱が入りました。ただ単に積極的な集団活動やコミュニケーション能力の強化を図ろうなどというのではなく、世の中で認知されているもの（流行しているもの）に自分自身を投影させたいという願望がありました。軽音楽をやりたい学生も最初は趣味程度から入り、やがてプロミュージシャンにより近づきたい、なかにはプロを目指したいと思う人も大勢出て来ました。高度成長期では、一般の就職はいつでも出来るという余裕があってそんな思いにさせたのかもしれませんが。

明学だけでなく、早慶をはじめ多くの大学で軽音楽は盛んでした。彼らの多くは学内のライブやコンサート活動だけでは物足りなく、学外で当時大流行していたダンスパーティーに出演したり、ホテルやビアホール、ダンスホールに出演し、経済的に潤ったばかりか技術的にも飛躍的に向上していきました。そうした環境下で明学でもプロのミュージシャンとして誘いを受けたり、グループごとプロに転向した人たちも出てきました。

L.M.S. の誕生はこうした活動が起こり始める直前に愛好会として活動していた軽音楽のグループ（ジャズ、ハワイアン、フォークソング、ウェスタンなど）が学内で合法的に活動をしたいという強い思いから生まれたものです。その具体的経緯が今回の座談会で関係者から詳しく聞くことが出来たということです。

* * *

ふたつの座談会を編集しているなかで、あらためて抱いた印象は、グリークラブに関してはサークルの年史などが残されており、比較的情報が充実しているが、L.M.S. など軽音楽のサークルに関しては資料が極端に限られているということである。その意味で今回の L.M.S. の座談会

は重要な記録であることは論を俟たない。

座談会を通して判明したことは、まず軽音楽サークル「L.M.S.」は1961（昭和36）年にハワイアン・バンド「ロイヤル・ハワイアンズ」を中心に愛好会として創設されたということ。ただし、それ以前にも、ハワイアンやカントリー&ウェスタン、ジャズを演奏している学生が、すでにいたことを木村禧太郎、原曙美、海老原靖也の各氏が証言している。つまり、1950年代のおそらく後半あたりから個別に軽音楽を愛好する学生たちが存在し、そのなかで初めて学生サークルという形を取ったのが、1961（昭和36）年のL.M.S.であったということになる。そして、結成から1～2年のうちに「ハワイアン」「カントリー&ウェスタン」「ジャズ」の3ジャンルの音楽でサークルが構成され、1963（昭和38）年に文化団体連合会に所属することになり、現在にいたる体制が作られた。当時、すでにL.M.S.は50～60人を擁する同好会となっていた。

L.M.S.のバンドやグループは、その演奏水準の高さから注目されることが多く、日本を代表するプロミュージシャンとの交流もたびたびあったという。L.M.S.創設者である木村禧太郎氏は、明治学院高校時代に村上一徳や大橋節夫という日本のハワイアンの草分け的存在からウクレレを学び、大学時代に「ロイヤル・ハワイアンズ」を結成した。このバンドには明治大学の学生であった唐木克彦氏（のちに黒木憲としてプロデビュー）もメンバーとして在籍していた。在学中は白金祭などの学内での活動のほか、学外では西大井のキャバレーや銀座のライブハウスなどに出演し、ロイヤル・ハワイアンズの演奏は学外でも高い評価を得ていた。

L.M.S.のジャズで特に名声を博していたのは海老原靖也氏や山川裕之氏らのバンド「ブルー・マイナーズ」である。海老原氏は明治学院高校時代にドラムに目覚め、ダンスホールやナイトクラブなどで音楽活動を開始した。そうした活動のなかで、当時の「米軍キャンプ」はアメリカにおける最新のジャズ音楽の情報や楽譜を得る場として重要で、意欲的なジャズ・ミュージシャンにとってキャンプの仕事は不可欠であったと

証言している。これはジャズに限らず、フォークの分野でもアメリカの最新音楽情報を得るためには米軍キャンプの存在が重要であったと麻田浩氏と重見康一氏も同意している。

L.M.S. のカントリー&ウェスタン分野にも才能あふれる部員が集った。初期のメンバーには1969（昭和44）年に兄弟デュオ「ブレッド&バター」としてデビューした岩沢幸矢氏が在籍していた。そして岩沢氏の一つ下の学年にあたる麻田浩氏、重見康一氏、吉田勝宣氏は、当時、日本大学の学生であった眞木壮一郎（のちのマイク眞木）を誘って「モダン・フォーク・カルテット」を結成した。「モダン・フォーク・カルテット」は日本最初の「学生フォーク・グループ」であり、日本のフォーク史の文献でも必ずと言ってよいほど言及されている。その人気は学生フォークのパイオニアとして際立った存在感を示していた。今回の座談会でその結成秘話が、麻田浩氏・重見康一氏の両メンバーによって語られたことは貴重である。

当時のL.M.S.の部員たちは大学の垣根を越えて、才能あふれる若者たちと交流をはかった。たとえば、原曙美氏のご令弟・鶴原俊彦氏は玉川大学の学生であったが、フォーク・グループ「ザ・ブロードサイド・フォー」のメンバーであり、その関係で成城大学の黒澤久雄氏とも交流があった。また、麻田氏や重見氏も、当時、成城大学に通っていた森山良子氏と音楽を通じての交流を持っていた。そのほか、原曙美氏の一つ下の後輩で、当時、明治学院大学の学生であった田代美代子氏も直接L.M.S.には在籍しなかったが、つながりはあったという。

「ハワイアン」「カントリー&ウェスタン」「ジャズ」の3ジャンルからなる初期のL.M.S.の活動内容は、1960年代半ばに始まったロックの台頭によって変質していった。ロックの人气が高まる一方で、ハワイアンは衰退し、1970年代前半にはL.M.S.におけるハワイアンのバンドは無くなったという。そのため、草創期のL.M.S.は1961年から1974年頃までの約12～13年でひとつの区切りを見ることができる。

グリークラブの座談会の意義については、筆者自身の「司会者後記」

のなかで、すでに多くを語っているので、ここではくり返さないが、強く印象に残っているのは、《ヨブ》が明治学院のキリスト教精神の原点の象徴として、学生運動と対置する形で取り上げられたことである。不条理な不幸や不遇に悩む人間の苦悩と信仰を題材とした《ヨブ》は、苦悩の時代に求められる音楽であったことが浮き彫りになった。

1960～70年代、かたや軽音楽の演奏に情熱を傾け、かたや宗教音楽の演奏に情熱を傾けた学生たち。本資料集は、同じキャンパスで異なるジャンルの音楽を追い求めた学生たちが、確かにそこにいたという記録である。

L.M.S. 座談会

日時：2014年4月17日（木）12：00～15：00

会場：明治学院大学白金校舎インブリー館13会議室

【参加者】

木村禧太郎（1959年度生）

原 曙美（1961年度生）

海老原 靖也（1962年度生）

麻田 浩（1963年度生）

重見 康一（1963年度生）

吉田 順治（1963年度生）

麻生 静子（1964年度生）

【司会】

五嶋 正道（1963年度生）



五嶋正道 皆様、本日はお集まりくださいまして、誠にありがとうございます。私は五嶋正道と申します。1963年度生で、1967（昭和42）年に経済学部商学科を卒業いたしました。在学中はマンドリンクラブに所属しておりまして、当時のL.M.S.のメンバーにも、何人か友人や知人がおります。本日は司会をつとめさせていただきます。

きます。どうぞ、よろしく願いいたします。

卒業しましてから、いろいろと調べてみたのですが、明治学院は創立当初より、音楽が盛んな学校であったと気づきました。その歴史は日本の洋楽受容の歴史と強いつながりを持っています。明治学院の歴史としても重要なことなのですが、卒業生のほとんどは無関心なのです。

戦後、「L.M.S.」の通称で知られる「ライト・ミュージック・ソサエティ（Light Music Society）」のメンバーには創部当初より学生時代に、それから卒業後もかなり音楽業界で活躍されていた話を聞いております。その話もお聞きしたいと思います。また明治学院の先輩が活躍していた話を、後輩のみなさんにも知ってもらいたいと思いますね。

「L.M.S.」の創設期の状況、時代背景などなど、明治学院の戦後の音楽史のなかに記録されていくべき貴重なものと思います。その意味で、今回は貴重な座談会なのです。

「L.M.S.」は初期の時代から音楽のジャンルごとに、ハワイアン、カントリー&ウェスタン、そしてジャズと、3つのグループがあったと伺っています。本日はハワイアンの木村禧太郎さん、原曙美さん、そして吉田順治さん。ジャズの海老原靖也さんと麻生静子さん。そして、カントリー（フォーク）の麻田浩さんと重見康一さん、以上7名にお集まりいただきました。

それでは、まず皆様の自己紹介から、お伺いしてもよろしいでしょうか。たとえば、音楽と出会ったきっかけや思い出、現在の状況なんかも少しお話しいただいてもよろしいかと思います。では、一番先輩の木村

さんからお願いいたします。



木村禧太郎 木村禧太郎です。1959年度生です。そもそも僕がハワイアンと出合ったのは、ちょっと不謹慎で申し訳ないんですけど、高校時代に、明学の後ろ側に「地獄谷」っていうのがあったんです。そこに麻雀屋さんがあって、高校の授業をサボっては、そこで麻雀をやっていた(笑)。

その麻雀で僕が勝って、友達はお金が払えないと言って「悪いけど、これで勘弁して」と、掛け金の代わりに「ウクレレ」をもらったんです。で、僕は当時、ウクレレなんて知らなかったから「なんだ、このヴァイオリンの親戚みたいなものは？」と聞き返したくらいなんですよ(笑)。すると友達が「いや、これはハワイの楽器で、ウクレレって言うんだよ」と教えてくれたんです。

仕方がないからもらったんですが、新聞で偶然、大橋節夫(1925～2006)が銀座の楽器店でウクレレ・スクールを開いているという広告を見つけて、「じゃあ、行ってみようか」というのが、ハワイアンとの出会いなんです。ですから、僕の最初の師匠は大橋節夫さんなんです。それで、1年くらい通ったんですが、そうしたら大橋節夫さんが、だんだん有名になっちゃって、忙しくてレッスンに来なくなっちゃったんです。ずいぶんインチキだなと思っていたところに、大橋先生の代わりだとか言って後任の先生として「変なおじいさん」が来たんです。それで、来るなりいきなりスチールギターを弾き出すんですよ。《熱風》という曲を弾いたんですが、これがものすごくうまかった！ この人はなんと村上徳(1913～1963)さんだったんです。というか、この人がこの楽器店の店長だったんです。僕は知らなかったんですが。

それで、そこをやめたあと、明学のグリーンホールでハワイアンの音楽が聴こえてきて、そこに入ったという話になります。だから音楽との

出合いは、麻雀で勝ってもらった「ウクレレ」ということになるんです(笑)。麻雀で勝ってなかったら、ウクレレとも出合わず、ハワイアンなんてやることは無かったと思いますね。

大学を卒業して、29歳(1969年)でハワイに行って、2004年に帰国しました。「浦島太郎」のような状態だったんですけども、偶然というのは恐ろしいもので、市川で先輩にバッタリお会いして「おまえ、なにしているんだ？」と聞かれて、「今、ハワイから帰ってきて、なにもやっていない」と答えたら、「じゃあ、船橋にあるウクレレ・サークルがあるから、おまえ入れ」とおっしゃる。船橋にはハワイアン・グループやフラダンス愛好家がたくさんいて、今はそのお手伝いとかしています。**五嶋** ありがとうございます。つぎは、原曙美さんをお願いいたします。



原曙美 1961年度生の旧姓・鶴原です。今は原です。音楽とのかかわりを考えると、私はクリスチャンホームだったので、讃美歌でずっと育て、歌はすごく好きでした。ハワイアンと出会ったのは大学に入ってからで、ウクレレの音がすごく良くて、それですぐに木村さんに弟子入りし、それが縁で「シックス・レイズ」を結成しました。それで、銀座のライブハウス「タクト (TACT)」で舞台を踏みまして、思い出としては唐木克彦(黒木憲)さんと《ブルーハワイ》とか《南国の夜》などを一緒に演奏したことが懐かしいです。

音楽的にはシックス・レイズで、ハワイアンでデビューしましたが、いつのまにかジャズに惹かれてしまって。ただ楽器は弾けないので、マネージャーを2年間やっていました。大学時代は、本当にL.M.S.とともにあって、昨年亡くなられてしまいましたが、丹羽さんとは本当に親友で、海老原さんもそうですが、大学以来50年つづく友人です。私は社会福祉学科で卒論のテーマは「ハンセン病患者の社会復帰問題」を扱

いました。教会には今でも毎週通って、奉仕活動もやっています。

五嶋 ありがとうございます。つづいて海老原さん、お願いいたします。



海老原靖也 1962年度生の海老原靖也です。話が少し長くなって申し訳ありませんが、順を追ってお話します。私は中学生のとき、実は陸上の短距離選手で、オリンピックに行きたかったんです。今では想像できません。ところが、世の中には自分よりすぐれた才能の持ち主がたくさんいて、いろいろやっているうちに「こりゃダメだ」と、陸上はあきらめました。

それで、父親が早稲田だったもので「学校は早稲田以外はダメ」と言っているような人でした。ところが私は陸上をやりすぎて、勉強はダメ。ちょっと早稲田高校は無理だって話になったとき、私の家庭教師に素晴らしい人が来てくれたんです。明治学院の高校を出て、国立東京商船大学（現・東京海洋大学）を受験するため、浪人している人だったんです。それで、この人に「今のままでは早稲田は無理だ」という話をしたら、間髪入れずに「明治学院高校がいいですよ」と言うんです。陸上をやめてしまったので、もはや学校はどこの高校にも推薦してくれないことになったんで、明治学院しか受けなかったんですけども、無事に入学することができました。

私は人にすごく感化されるタイプで、その家庭教師が商船大学を受けると言っていたから、自分も、どうしても商船大学に思うようになってきました。だから高校に入ったあとも理数系の勉強にも力を入れ、成績はまあまあなところになりました。

ところが2年生になったときに、中学時代にブラスバンドをやっていた人が、ドラムを習っていて「ドラマーになりたい」と言っていたんです。それで彼を見ていたら、やっぱり感化されて「面白そう！」と思って、商船大学のことは、すっかり頭から消えてなくなりました(笑)。それで、

その人に「ドラムやってみたいなあ」と言ったら、彼は私を自分の自宅に連れて行き、ものすごく広い応接間に置いてあったドラム・セットを叩かせてくれたんです。それ以来、私はドラムに夢中になりました。ところが、それと反比例して2年までよかった成績が急激に下がってしまいました。そうこうしているうちに私にドラムを教えてくれた彼が、エキストラの仕事を紹介してくれたんです。エキストラは人数合わせだから、ドラムが叩けなくてもいいから、ボンゴでもコンガでもなんでもいいから持って、ただ立っているだけでいいという、そんな仕事でした。そのころ、こんなことがあったんです。

銀座の泰明小学校の前に、超一流のナイトクラブがありました。ここはジャズ・トランペット奏者の福原彰（1929～91）さんとか、超一流のミュージシャンが出演しているようなところで、私にドラムを教えてくれた彼が「チェンジバンド」のエキストラで出ていたんです。その彼から僕のところに電話がかかってきて「すごく良いところだから、見に来ないか」とお誘いがあったんです。私はまだドラムなんか叩けないから、ただステージを見させてもらっていたんだけど、そのステージ上にコンガが置いてあったんです。そうしたら彼が福原さんに「コイツはドラムはまだできないんですが、コンガなら少しできるんですよ」と言ってくれたんです。そしたら福原さんが「坊や、やっpegらん」と、本当にコンガを叩かせてくれたんです。

そのナイトクラブには正式なドラマーが二人いたんですが、そのうちの一人がマネージャーもやっていて、いろんなところに顔が利く人だったんです。その人が「坊や、いつだったら空いている？」と聞くので、「土日だったら空いてます」と答えたら、本当に彼から電話がかかってきて、仕事が始まったんです。

そのうち、だんだんドラムも叩けるようになってきて。米軍キャンプやダンスホール、ナイトクラブなどの仕事がいろいろ入ってきて、すっかりその気になって「ドラマーになろう」と思うようになっていました。話を大学受験に戻しますが、親父はすっかり商船大学を受験するもんだ

とっていて、やっと勉強にも真面目に取り組むようになったと思っ込んでいたところに私が「やっぱり受けるのをやめた」と言ったので、父親は「高校の授業料はもうこれ以上払わない」と激怒しましたね。また高校のほうも私が商船大学を受けると思ってたもんだから「明治学院大学への推薦はしていない」と言われてしまいました。仕方なく私は、外から明治学院大学を受けたんです。

ここから本題の「なぜL.M.S.に入ったのか」という話なのですが、今まで私は、年上の大人とずっとやってきたので、同年代の人たちと演奏ができるなんてね、すごく嬉しくてL.M.S.に入ったんです。だから入った当初から、すごく楽しかったです（笑）。それで3年生くらいまでは、本気でプロのドラマーになりたかったんです。

麻田浩 みんな、海老原さんは、プロになると思っていました。

海老原 事実そういう気持ちでいました。しかし、4年生になってから、突然どうしてもミュージシャンではダメだという事情ができて、プロの道を断念しました。だから就職活動も4年生の夏になっても、ぜんぜんやっていませんでした。それでも夏休みに大学の就職部に行ったら、まだ間に合うところがあると言われて、2社、面接を受けて、首尾よく受かったんです。でも、ぜんぜんサラリーマンになる覚悟ができてなくて、内定を断ったんです。そうしたら大学からすごく怒られました。

それで卒業の一ヶ月前、どうしても就職しなくちゃいけないから、すごく焦っていました。

茅ヶ崎のパシフィックホテルに就職が決まっていた、同じL.M.S.でフォークソングをやっていた岩沢君（岩沢幸矢、1969年にデュオ「ブレッド&バター」としてデビュー）から欠員募集があるからと電話で朗報が入り、早速、履歴書を持って行ったら、首尾よく合格して、それでホテルマンとしてスタートしたんです。だからホテルマンになりたくてなったわけじゃないんですよね。私は人に影響されながら、自分の人生を歩んできました。だから本当に自分でやりたいことは現在、なにひとつ出来ていない（笑）。

だから、私は明学以前にジャズをはじめ、明学ではものすごく充実した時期を過ごして、そのジャズをやめたのも明学だったんですね（笑）。

原 じゃあ、学生時代に叩いていた期間というのは短かったのね？

海老原 そうなんです。4年の夏までは叩いていました。それから40年ぐらい離れていたけれど、去年、麻生さんがアレンジしてくれて、セルリアンタワー東急ホテルのジャズクラブ「JZ Brat SOUND OF TOKYO」で、久々に叩く機会がありました。

原 あれは素晴らしかったわ。

麻生静子 バンド名は学生時代の「ブルー・マイナーズ」じゃなくて、今度は「ブルー・トレイン」なのよ。

木村 40年間やっていなかったのにですか？ すごいな。

海老原 いやいや、すごくはないけど、若いときには起こりえなかったことが、この歳になると、起こることがわかりました。足がつるとか、手がつるとかね（笑）。

五嶋 海老原さん、ありがとうございます。では、吉田順治さん、お願いします。



吉田順治 1963年度生の吉田順治です。僕はね、確か高校2年のときに卒業生を送り出すという送別会でハワイアン演奏を聴いて、そのときにスチールギターの音にはまっちゃったんだ。もう音に参っちゃったのね。ところが譜面も読めないし、自己流でやってみました。大学に入っても最初のうちはグリーンホールの裏で、独り

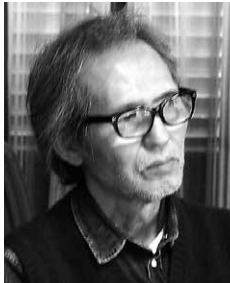
でやっていたのね。一年くらい。

そのうち石田と松崎が俺のところに来て「独りでやっているようだけど、俺たちのバンドに来ない？」と。その頃、彼らはロイヤル・ハワイアンズを引き継いだあとで、宗像さんとか先輩方が引退して、「あとはお前らに任ず」と。そのときベースがいなくなっちゃうんで「お前、

ベースやらない？」と言われ、「ベースか……でも譜面が読めないから、かえっていいかもしれないから、やってみようかな？」と思ったんです。そこからスチールをやめてベースをはじめたんです。それから特訓、特訓、特訓の日々でした（笑）。

大学3年のとき、親父は三菱の銀行員なんですけれども、親父の後輩が戦前からブラジルに行っていて、その責任者で。その後輩という人から親父に「ブラジルは良いところだから、5人いる息子のうち、ひとりくらいこっちに送ったらどうか？」という話があって、「ブラジルか……面白そうだな、じゃあ、行ってみるか」と思って、大学3年のときに、卒業後、ブラジルへ行くことを決めちゃったから、あとは「卒業すればいいや」ってなったんです。卒業後のことが決まって、そこからは逆にハワイアン三昧になっちゃったね。

五嶋 なるほどね。それでは、つづいて麻田浩さん、お願いいたします。



麻田 1963年度生の麻田です。僕は子供のころからラジオ大好き少年で、全国放送ではないのですが、関東にはFENが流れていて、それを中学の頃から毎日のように聴いていて、基本的すべての音楽番組を聴いていました。

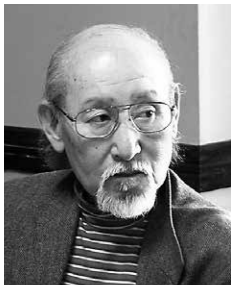
それで、フォークをはじめたきっかけは1958年にキングストーン・トリオが《トム・ドゥーリー》という曲をヒットさせたんですよ。この曲がそれまでの音楽とまったく違って「これはなんだろう」と思ったのがきっかけです。それ以来、フォークに入っていってしまいました。それでバンドをやりだして、音楽に関するレコードとかも、いろんなところに買いにいった、あの頃は、まだ進駐軍の払い下げ屋さんが、渋谷の道玄坂の台湾料理屋「麗郷」の向かい側の狭いところにたくさんあって、そういうところでレコードを手に入れたり、銀座の中古レコード屋で買ったりしていました。

だから僕は一応、経済学科で谷山先生のゼミだったんですけれど、大

学時代、音楽以外まったくくにもなかったです。僕は車が好きだったので、どこか自動車メーカーに就職しようと思っていたんですけれど。

海老原 いやいや、謙虚に語っているけど、麻田君たちは学生時代、スターだったね。

五嶋 本当だよ。有名だったもんね？では、麻田さんと同期の重見康一さん、お願いいたします。



重見康一 1963年度生の重見です。僕はね、音楽自体は小学生の頃から好きでね。実は僕、東京少年少女合唱隊の5期生なんです。それもね、小学校の音楽の高安八郎先生に推薦されて入った。それで、入っていきなり岡山の演奏旅行に連れてかれて、一番端で「口パクしている」って言われた（笑）。その頃から、グレゴリオ聖歌

とかルネサンスの宗教音楽とかに親しんでいた。

親父が比較的モダンな人だったから、僕が小学校5～6年のときに、ウクレレを弾いていたわけよ。それを僕もまねて弾いていたのよ。それが楽器と触れ合うはじめて、二軒先の早稲田に通っていたお兄さんがギターを弾いているのを見て「良いな」と思って、中古ギターを買って。それで譜面が読めないから、聴いて覚えるしかないという感じで。中学に入る前までは、演歌も好きだったし、最初に買ったレコードはコニー・フランシスの7インチ・シングルレコードの《ボーイ・ハント (Where The Boys Are)》でした。

それで中学に入るときに、僕の従兄弟の村山というのが、明治学院に通っていた。僕は従兄弟を「お兄ちゃん、お兄ちゃん」と呼んで慕っていたから、同じところに行きたいと思って、受験勉強して、無事に明治学院に入った。それで、麻田浩君や吉田勝宣君と出会った。

麻田 僕らは中一から、ずっと一緒だったね。

重見 それで、高校のときに文化祭でバンドをやろうってことになっ

た。バンド名は「ドリフティング・ギャンブラーズ（さまよえる賭博師）」として、はじめはカントリー音楽をやっていた。それで、麻田と一緒に、僕も《トム・ドゥーリー》を聴いてフォークをはじめたんだ。大学に入ってフォークをやりたいかったけれど、カントリー&ウェスタンはあっても、フォークはなかった。それで、どこに入れていいのだろう、と（笑）。

五嶋 意外なルーツをお持ちですね？ それでは、麻生静子さん、自己紹介をお願いいたします。



麻生静子 1964年度生の麻生静子です。私は1960年、15歳のときにビデオホールで、映画『真夏の夜のジャズ』を観て、世の中にはこんな「モダン・ジャズ」という面白い音楽があるのかと思いました。そのときはまだ女子校だったので、大学は共学のところに入って、ぜったいジャズ・バンドをやろうと思ったのね。映画の影響で。

それで明治学院に入って、学内を歩き回っているうちにグリーンホールのところでジャズの音が聴こえてきたから、そちらのほうへ行くと何人かが練習していたから「入れてください」と言ったんです。そうしたら「いや～そんなこと言われても困る」といった反応で（笑）、「じゃあ、なにができるの？」と聴かれて、「なにもできません」と答えたら、「じゃあ、ジャズにはコードがある。このコード帳を一週間で丸暗記したら、入れてやる」と言われた（笑）。

原 誰だろう？ そんなことを言うのは（笑）。

麻生 たぶん、海老原さんか、山川さんだっと思います（笑）。それで「コードってなんだろう？」という状態だったんですが、ともかく1週間で丸暗記して行ったんです。

重見 「コード」って、ピアノのコード？

麻生 そうです。ただ、テンション・コードとかはなくて、簡単なものばかりだったのよ。そしたら「CのブルースとFのブルースがある」っ

て言われて、なんだかわからないんだけど、12小節の楽譜を渡されて、そして翌日の晩から神田のジャズクラブやら、いろんなところに連れていかれて、そこで演奏するから「一緒にこの12小節を弾いていればいいんだ」とか言われて、よくわからないまま、とにかくやっていました（笑）。これは私が1年生ときで、海老原さんや山川さんは3年生で、4年生はいなくて、3年生が主流で、「ブルー・マイナーズ」というバンドが、とにかくすごい上手だったの。

それで3年生になったとき、上手い人はみんな卒業しちゃったし、とても私などでは先輩方の足元にも及ばないので、3年のときに私は退部しました。

* * *

五嶋 皆様、ありがとうございます。それでは、どんな話からはじめましようかね。まずは「L.M.S.」という名称のはじまりから、そのいきさつに関してからにしましょうか。

原 そうなると、木村さんから話していただくことになるかしら。立ち上げは木村さんだから。



L.M.S. の前史

五嶋 では木村さん、「L.M.S.」というと、やはり当時から慶応大学のL.M.S. が有名でしたが、明治学院のL.M.S. とは関係あるんでしょうか？

木村 そうですね。私は、エスカレーター式に中学、高校、大学と10年間を明治学院で過ごしました。高校を卒業する頃にグリーンホールのあたりを歩いていたら、ハワイアン音楽が聴こえてきて、「すごいなあ」と思ったんですよ。だから、われわれの先輩が演奏していたんですね。それは、グリーンホールの食堂の入り口のところでやっていたんですね。スチールギターで《小さな竹の橋で》とか。それで「すげえなあ」って憧れちゃって、毎回、聴きに行っていたんです（笑）。

五嶋 ということは、その先輩方がグリーンホールで演奏していたわけですから、L.M.S. はすでにあったということでしょうか？

木村 いや、「L.M.S.」は無かったんです。というのは、彼らが勝手に個人で演奏していただけだったんです。その先輩の一人に佐藤守彦さんという人がいて、もう亡くなられたんですけど、その人が組んでいた「ラニー・アイランダーズ」というバンドもあったんです。

大学に入った私は、すぐさま一番にその佐藤さんのところへ行ってみて「すいませんが、私も入れていただけませんか？」と言ってみた。そうしたら佐藤さんは「とんでもない、バンドボーイからはじめなさい」とおっしゃったので、私は「はい、わかりました」と、こういうわけです（笑）。

それから、私はろくに楽器なんか持たせてもらえないで、佐藤さんたちは夜な夜な五反田にあるキャバレーで、バンド演奏のアルバイトをやっていたんですね。しばらくはそれを観ているだけだったんですけども、あるとき病気かなにかで、メンバーが足りないことがあって。バンドはキャバレーと契約して仕事をしていましたから、メンバーの頭数がそろわないと契約違反になって、違約金を取られちゃうんです。そん

な事情もあって「おまえ、ウクレレでも持って立ってろ」と言われて、しかも「音を出すんじゃないよ。ニコニコ笑って、静かに立って弾いているフリをしてなさい」と言われてステージに出たんです（笑）。

五嶋 それは大学1年のときのことですか？

木村 そうです。それで、合わせをしたとき、手が震えてきちゃって、思わず弦を弾いちゃったんです。そうしたら先輩方から「お、なかなか音程があっているじゃないか？　じゃあ今度から音を出していいよ」って話になって（笑）。今度は「じゃあ、1曲歌ってみるか？」と言われたので、歌ってみたら、先輩方が「まあまあだな。じゃあ今度から歌ってみるか？」と仰ってくださいました（笑）。こうして、だんだんとバンドの一員にしてくれたんです。

ロイヤル・ハワイアンズの結成

木村 ところが、やっとバンドの一員になれたというのに、先輩方が「いよいよ、われわれは卒業だ。おまえ、あとに残ってしっかりやれよ」と。私はびっくりしちゃって「えーっ？」と思いましたよ（笑）。

五嶋 木村さんが憧れた佐藤守彦さんは、何年度生ですか？

木村 われわれが入学したつぎの年に卒業したから、4つ上ですね。55～56年度生だと思います。ラニー・アイランダーズのメンバーで、まだ一人だけ存命なのは、畠中正隆さんです。湘南で、ハワイアンで活躍していますけれども。

それで、困っちゃったんですが、宗形倣亭君、小林俊夫君、唐木克彦君、今井元治君らを集めて「一緒にやろう」と言ったんです。私が「宗形、おまえはスチールギターをやれ」と言ったら、宗形は「え！　スチールなんて、俺、やったことない」と言い返すんで、「いいから、やれ」と、こんな感じでした（笑）。

五嶋 宗形さんは、木村さんの同期なんですか？

木村 いえ、宗形は僕の2年後輩なんです。それで「ギターは、小林、

おまえがやれ」と、みんな僕が決めちゃって、今井君はウクレレ、ベースは平野高正というすごい体のかいのがいたんですが、彼がやってくれて、それでできたのが「ロイヤル・ハワイアンズ」なんです。

図 「創立 84 周年白金祭演奏」(1961 年) (資料提供：木村禧太郎氏)



荒井紀男 (スチールギター) / 荒井憲一 (ギター、ヴォーカル) / 岡村栄吉郎 (ウクレレ、ヴォーカル) / 木村禧太郎 (ウクレレ、ヴォーカル) / 渋谷 (ベース、ヴォーカル)

L.M.S. の立ち上げ

木村 それで、練習のために部屋を借りようと思ったら、「部活じゃないと部屋は貸してくれませんよ」ということになったんです。

五嶋 明学は、そういうのうるさいですからね（笑）

木村 ええ。それで「部活じゃないとダメなのか」と。それなら、「われわれで部活にして、堂々と部屋を借りられるようにしなければならない」ということになったわけです。そのとき僕の友人に慶応の人がいて、彼が「慶応には L.M.S. (Light Music Society) というのがあるよ」と教えてくれて、そのとき「それはいい名前だねえ」と思いました。ならば「明学 L.M.S.」というのはいかがでしょうか。「明学 L.M.S.」って、語呂がいいんだよね(笑)。それで名称を「明治学院ライト・ミュージック・ソサエティ」に決定して、登録をしまして、部活として堂々と部屋を借りられるようになって、毎週、練習ができるようになったんです。そうしたら、みんな、どんどん上手くなっていったんだよ。

重見 それは実際には「部」ではないですよ？ 「愛好会」ですよ？

木村 そうです。「愛好会」です。

原 「愛好会」でなくて、「同好会」じゃないの？

吉田 いや「愛好会」からはじまって、あとから「同好会」に格上げになったんだよ。

五嶋 ところで「ロイヤル・ハワイアンズ」の名前の由来はなんですか？

木村 ラニー・アイランダーズの先輩方が卒業されて、残ったわれわれでバンドを組んだんですけれども「名前、なににしようか？」ってなって。それで、その当時、僕はハワイの「ロイヤル・ハワイアン」というホテルが大好きだったんで、それで「ロイヤル・ハワイアンズ」とつけたんです。そうしたら急にお仕事に来ちゃったんですね。大井町のキャバレーから「1年契約でやってくれませんか？」って来ちゃって。「えーっ！」ってなってね（笑）。それで、みんなで特訓

をしました。そして、学校が終わって、夜は大井町のキャバレーで演奏をしたんです。

図 「フーピーキムラとロイヤルハワイアンズ」(1961年)
場所：大井町ナイトクラブ「ラブスター」(資料提供：木村禧太郎氏)



木村キタロー (ウクレレ、ヴォーカル、パーカッション) / 宗形俣享 (スチールギター) / 小林俊夫 (ギター) / 唐木克彦 (ギター、ヴォーカル)、今井元治 (ウクレレ、ヴォーカル)、平野高正 (ベース)

黒木憲 (唐木克彦)

木村 そのときバンドには、のちに「黒木憲」となる唐木克彦^{からきかつひこ}なんかもいてね。彼は、明学じゃなくて、明治大学の学生でした。まだ「ギターの音なんか出しちゃダメだよ」って言われていたんだけど、キャバレーっていうのは、お客さんたちを入れる前にホステスさんたちをみんな集めて、ミーティングをするんです。「今日の売り上げ目標はいくら。がんばるぞ！」とかやっているんです。その横で、われわれは練習をしているんですけども、そのとき唐木が「僕も歌わせてくれませんか？」と言うんで、歌わせたら大橋節夫の《倅せはここに》を歌った。そうしたら、ホステスさんが「良い声、してるねえ」って言って、ホステスさ

んからアンコールが来るようになっちゃった。

それで、ホステスさんがお客さんに「あの人（唐木）に歌わせてくれる？」って頼むようになったんです。われわれとしても、お客さんから「（唐木に）歌ってほしい」と言われたらしょうがない。だから僕は「唐木、おまえ、ナマイキだな。しょうがないから、歌え」って（笑）。それで歌ったら、あんまりに上手いんで、どんどんリクエストが来るようになっちゃって（笑）。それで、本格的に歌をはじめちゃったんですよ。

五嶋 「黒木憲」さんというのは、歌謡曲でデビューしましたね。明治学院の近くに住んでいたんですよね？

木村 そう。明治学院の近所の公団住宅に住んでいたんですよ。お父さんはプロゴルファーでね。本名は「唐木克彦」って言います。

原 小林俊夫さんというのが明学の人で、そのお隣に住んでいたのよ。それで、唐木を引っ張ってきたのよ。

木村 そうそう。いつもね、くっついてきたんですよ。それで彼が「私も歌わせてください」って言うのに対して、「うるさい。そんなに簡単なもんじゃねえんだ」とかね（笑）。「それじゃあ、最初はバンドボーイだ」なんて言っていたわけね。

五嶋 唐木さんの年齢は？

木村 唐木は二つ下だから、宗形君と一緒にだね。

原 唐木さん、デビューして「黒木憲」になったんだけど、面白いエピソードがあって。彼が卒業して、だいぶ経ってからのことで、ちょうど私が結婚した頃の話なんです。突然、テレビ朝日から電話がかかってきて、「黒木さんが、初恋の人だと言っています。出ていただけませんか？」と言われて。それで主人に相談したら「別にいいよ」って言いますし、テレビ朝日が旅費もホテル代も、なにかも全部出すからって。それで「はい、行きます」って返事しました（笑）。

それで行ったら、黒木さんは、はじめ知らないフリをしているんですね。それで司会の方が「大学時代と言えば、誰かいましたか？」と話を振ると、黒木さんが思い出したフリをして、私が出てゆくという感じの

番組でした（笑）。番組は「木島則夫のモーニングショー」でしたね。

五嶋 木島則夫（1925～90）さんも明治学院出身の元NHKのアナウンサーでしたね。

原 それで「テレビが恐ろしい」と思ったのは、放送があった次の日、テレビに出たときと同じセーターを着て近所のスーパーマーケットに行ったら、「昨日、テレビに出ていましたよね？」と声をかけられちゃって（笑）。テレビは「すごいもんだな」と思いました。

木村 テレビがすごいといえば、僕も黒木憲と『夜のヒットスタジオ』というテレビ番組に出たんです。そのとき僕はカメラメーカーのヤシカで、カメラのセールスマンをやっていたんです。それで、テレビに出たことが会社でも話題になって、北海道から九州まで「カメラの販売に行って来い」って言われたんです。そしたら、行く先々で「あ、テレビに出ていた人だ」って言われて、各店舗で数台、商品を置いてもらえたんです。だからテレビの力ってすごいですね（笑）。

スカーレット・アイランダーズ

木村 僕がハワイから戻ってきたのは2004年です。そしたら、みなさん立派になっていてね。梁瀬喜久雄さんのバンドとかね？

五嶋 梁瀬さんね。1963年度生ですよ。

木村 いや梁瀬さんは、すごいバンド。帰ってきて聴いて、プロみたいな演奏をなさっていて、びっくりしましたね。われわれは、あそこまでは行かなかったですからね。

五嶋 梁瀬さんも「ロイヤル・ハワイアンズ」なんですか？

吉田 いや、ロイヤルには入れなくて（笑）。それで自分たちが「スカーレット・アイランダーズ」というバンドを作ったんですよ。山田さんたちだから、一年先輩。彼らがメインで作ったの。

五嶋 それで吉田順治さんは、どういう感じなの？

吉田 僕は途中から、2年からロイヤルに入れてもらえたんです。

五嶋 なるほど、正統派なのね？ 石田さんとか、松崎さんなんか「ロイヤル・ハワイアンズ」なんだね。では、「ロイヤル・ハワイアンズ」と「スカーレット・アイランダーズ」では、やっている曲も傾向も違ったのかな？

吉田 ようするにわれわれはバックキー派で、むこうはどちらかというとおッパチ派、つまり大橋節夫派ね。あと佐藤は「ハワイ・コールズ」だったね？

木村 やはり、そういう派があるんですね。

原 その梁瀬さんの「スカーレット」は、ほとんど同じメンバーで、今でもやっているのよね。そこに今、木村さんがゲストで出演なさっているのね？

海老原 だから、今の話は、当時「ロイヤル・ハワイアンズ」に入れな人がいたということだよ。レベルが高かったから。そのロイヤルの創設者が、今は逆に、ロイヤルに入れなかった梁瀬君のほうに入っているという話だよ。

木村 いや、われわれが卒業してから、レベルが高くなったんですよ(笑)。

海老原 当時の大学のなかでも「ロイヤル・ハワイアンズ」はそういうレベルの扱いをされていましたよ。

木村 そうでしたか？

ロイヤル・ハワイアンズの活動

吉田 当時の思い出として記憶に残っているのは、学生時代に木村さんから下田の東急ホテルの仕事をいただいたことがあって、僕らはそういうこともやっていたんです。

海老原 仕事って、バンドの？

吉田 そうそう。ロイヤル・ハワイアンズで演奏をするというの。それで、われわれのマネージャーで背の高い沖本さんという方がいて「お前らホテルの仕事、行くか？」と言われて、「行きたい、行きたい」となっ

表 1960 年前後の L.M.S. におけるハワイバンドの系図

◆ロイヤル・ハワイアンズ

メンバー名	担当楽器	年度生
初代メンバー & 2 代目		
木村禧太郎	ウクレレ	59 年度生
宗形倅享	スチールギター	60 年度生
大橋	ギター	59 年度生
小林俊夫	ギター	60 年度生
唐木克彦	ギター	明治大学
今井元治	ウクレレ	61 年度生
平野高正	ベース	59 年度生
3 代目メンバー		
石田 勲	スチールギター	63 年度生
野村安孝	ギター	63 年度生
松崎 覚	ウクレレ	63 年度生
吉田順治	ベース	63 年度生
4 代目メンバー		
山本喜代治	スチールギター	65 年度生
山下洋雄	ウクレレ	65 年度生

◆スカーレット・アイランダーズ

メンバー名	担当楽器	年度生
初代メンバー		
山田 浩	スチールギター	62 年度生
関口 昭	ギター	62 年度生
柴原 徹	ギター	62 年度生
山田芳嗣	ベース	62 年度生
芳野日出男	ウクレレ	62 年度生
梁瀬喜久雄	ウクレレ	63 年度生
2 代目メンバー		
佐藤有司	スチールギター	64 年度生
塚田忠顕	ギター	64 年度生
熊川省吾	ギター	64 年度生
久保島英明	ベース	64 年度生
花咲宣彦	ウクレレ	64 年度生

◆マヒナ・オ・ホーク

メンバー名	担当楽器	年度生
初代メンバー		
内野 正	スチールギター	63年度生
山本昭夫	ギター	63年度生
竹野内慶二	ウクレレ	63年度生
田中	ベース	63年度生
田島勝三	ギター	64年度生
本多秀介	ベース	64年度生

◆ブルー・レイズ

メンバー名	担当楽器	年度生
初代メンバー		
小塚京子	スチールギター	64年度生
村田和子	ギター	64年度生
芦田亜子	ウクレレ	64年度生
時田靖子	ベース	64年度生

て。だから夏休み中、下田の東急ホテルのラウンジで、ハワイアンを演奏していたんです。坂本スミ子さんをはじめ、いろんな歌手のバックをやりましたよ。

原 ハワイアン自体がああ頃、流行っていたのよね？ ホテルに行けば、ハワイアンバンドがやっているという感じだったわね。罪がない音楽だから、どこで演奏してもウケるのよね？

木村 それから当時はダンスパーティーというのが流行っていて、ニーズもあったんだよね。

吉田 ダンスパーティーは、明学のグリーンホールでもやってたし、ほかでもやってたね。

原 ハワイアンが一番、稼げてた時代じゃない？

吉田 当時は、ほかにもバンドがあってね。内野が「ロイヤル・ハワイアンズ」の野村に貰ったスチールギターを弾いているうちに、なんとなく集まってきたメンバーでバンドでも組もうかとなって「では、バンド

名は？」となったのね。そのとき、すでに「バッキー白片」派と「大橋節夫」派のバンドは存在していたので、まだ残っているのは「マヒナスターズ」派だったからそこから名前を頂いて「マヒナ・オ・ホーク」と命名した。ちなみに「ホーク(ホク)」はハワイ語で「スター」のことです。ところが、僕が4年生くらいになると、ロックっぽい「シャープ・ホークス」が出てきちゃってさ、エレキギターの時代に入ったんだよね。

海老原 日劇ウェスタン・カーニバルのグループサウンズとかね？

原 だから、吉田さんはちょうど、ハワイアン黄金時代に当たるのよね？ 大橋節夫とかね？

五嶋 あの頃は、ラジオのスイッチをひねれば、ハワイアン歌手のエセル中田とか、南かおるとかね。そういう人たちが出ていたもんね。

原 当時、ハワイは「夢の国」というすごい「刷り込み」があって。それも大きかったんじゃないかしら。ハワイアンを聴いていると、その夢の国に行ったような気分になって。

五嶋 あの頃は「トリスを飲んでハワイに行こう」というCMもあった

図 HAWAIIAN FESTIVAL (1964～65年頃)
「ロイヤル・ハワイアンズ(3代目)演奏風景」(資料提供:吉田順治氏)



山下弘雄(ウクレレ、ヴォーカル) / 石田勲(ヴォーカル、スチールギター)
/ 吉田順治(ベース) / 松崎覚(ヴォーカル、ウクレレ) / 野村安弘(ギター、
ヴォーカル)

じゃない？

一同 そう、そう、そう（笑）。

海老原 当時ハワイに行くには、今のお金で「300万円相当」かかったんだって。だから本当に「夢の国」でもあったんだよね。

五嶋 あの頃は、スチールギターの「甘い音」がね、「いいなあ」って思ったよね？

シックス・レイズ

原 私が1年生のときに、やはり木村さんがウクレレ弾いていらして、それで私は「教えてください」って言ったと思うんです。そしたら「ウクレレ・スクール」というのを開くと言って、よくグリーンホールとかで教えてくれてたのね。ほとんど女の子ね。木村さんに釣られて知らないけど（笑）。

木村 いや、女の子しか、教えなかったんだよ（笑）

図 シックス・レイズ 場所：校庭（1961年6月16日）
（資料提供：原曙美氏）



原 それで、そのなかの六人で「シックス・レイズ」というハワイアン
のバンドを女の子だけでつくって、私もその一員だったんです。だから
私は木村さんの最初の生徒だったと思うんです。

ブルー・レイズ

五嶋 そういえば、俳優の芦田伸介（1917～99）の娘さんの芦田亜子
さんも L.M.S. のハワイアンに入っていたの？

吉田 女性バンドでやってたね。「ブルー・レイズ」というバンド。確か、
俺が3年のときにできたバンドだったね。

麻生 3年のときに私は退部して、ジャズでは後輩の山田さんたちが活
躍するようになっていったんです。ちょうどその頃に活動していた女性
のハワイアンのグループが「ブルー・レイズ」ですね。

吉田 要するに「ブルー・レイズ」は、原さんが所属していた「シッ
クス・レイズ」の流れを汲むもので、シックス・レイズ路線の復活だった
んだよ。

原 カントリーの中山さんの奥さんになった村田さんも「ブルー・レイ
ズ」のメンバーだったんじゃない？ だから小塚さん、芦田さん、村田
さんあたりがやっていたバンドね。

カントリー&ウェスタンの参入

五嶋 要するに L.M.S. のはじめは、ハワイアンと言ってもいいわけ
ね？

木村 でもね。カントリー&ウェスタンのグループがいてね。「われわ
れも教室を借りられますか？」って言ってきて、僕は「L.M.S. に入っ
たら、すぐに借りられますよ」と答えた。そうしたら「じゃあ、入れても
られますか？」と。だからカントリー&ウェスタンのグループも早くか
らいたんですよ。

原 「グリーン・カウボーイズ」の鷺尾恵也さんとか、下条一光さんのことね？

五嶋 つまり、ハワイアの次にカントリー&ウェスタンが入ってきたのね。そういう感じで、だんだんに集まっていったというわけですね？

木村 そうね。

五嶋 そのカントリー&ウェスタンのグループが、木村先輩のところに来てきたのは、いつのことですか？

木村 あれは、僕の先輩たちが卒業して、途方に暮れていたときのことだから、1960年の後半か、1961年あたりのことだね。そのときにすでに大学でカントリー&ウェスタンの音楽をやっている人たちがいたんだね。聴いていて「なかなかうまいなあ」って思ってたのね。そしたら、今度は本格的に教室を借りて、練習したいって言うから、「じゃあ、L.M.S.に入れば、すぐ借りられますよ」と僕が言うと、「じゃあ、L.M.S.に入りますか」という話でL.M.S.がハワイアとカントリーになったんです。あとになってから、高尚なジャズとか入ってきたんだよね。われわれの頃は、ジャズなんて無かったですからね。

五嶋 1960～61年というと、あの頃のカントリーといえば、寺本圭一とかね？ それではジャズの人たちは、どんな形でL.M.S.に入ってきたんですか？

ジャズとL.M.S.の同好会昇格

海老原 私は62年度生だけど、私が1年生で入ったときには、三品一起さんや大内達朗さんとかみなさんが、すでにジャズをやっていました。だからL.M.S.ができる前から、明学には、すでにジャズ・バンドがあったんです。

それで、L.M.S.が同好会に昇格するとき、僕の同級生の石川稔君に「会長やれ」ってみんなで言ったんだよ。まだ愛好会の時代は、確か練習用の教室を借りるのも優先順位がすごく低かったんだよね。たとえば、わ

れわれは楽器の音がうるさいなど、いろいろ問題があるので、貸す側も大変だったみたい。その点、ハワイアンは静かでスマートだったけれど、われわれのジャズはほとんどグリーンホールしか使えなかったんだよね。私たちジャズはどこか教室を借りるとよくほかの教室から苦情がきたんですよ。それにピアノを教室に運び込むのも大変でした。アップライトのピアノをキャンパスのなか、ごろごろ転がして、教室間を渡り歩いたこともあります。なんかすごく悪いことをしているみたいで、忘れられません。本当はピアノの調律なんかしないといけないんですが、当時はお構いなしでしたね（笑）。

それで木村さんたちのあとの話なんですけれど、原曙美さんたちが放送研究会とかなり親しくて。たとえば、放送研究会が催し物をやると、彼らは司会とか照明とか一生懸命にやっていたけど、舞台に出演する相手も必要だったんですよね。そうすると「L.M.S.の人、出てください」と声をかけてくれて。そこには原さんが、両方の間に入ってくれていたんだけど、そういうことから、もうちょっと正式に活動ができるようにしようと、先ほど吉田君が言ったように、ちゃんとした手続きをして「同好会」にしようという話になったんです。そういうときに、教室を一番、借りたがっているのは、われわれジャズだから、それでベースの石川稔君に「おまえが世話係りをやれよ」という話になって、彼が初代会長になったという経緯がある。

原 そのあとの会長が「吉田のかっちん」こと、フォークの吉田勝宣君なのよ。

吉田 あれ、丹羽昭男さんは会長じゃなかったの？

海老原 丹羽さんは、動いていたのかもしれないけれど、結局、やらなかったんだと思うよ。

原 ここに当時の写真があって、文連会の「リーダーズ・キャンプ」というのがあって、「御殿場青少年会館に四日間の缶詰」って書いてあるから、この頃、すでにちゃんと会議とか議論とか、やっているのよ。たぶん、このときが「組織」として初めての公な活動だったと思いますよ。

このとき、L.M.S.の会長・副会長として、丹羽さんと私が行ったのよ。だから丹羽さんは会長だったのよ。これは私が3年のときだから1963年のことね。

麻田 僕が入学したとき、会長は丹羽さんでしたよ。

海老原 そうか。じゃあ、最初は丹羽さんが中心になってスタートを切ったんだね。丹羽さんは、さっきの三品さんや大内さんのジャズグループでは後輩だったから、三品さんや大内さんがトップでやっていたんだけど、きちんと体制を整えるということで、丹羽さんが出てきたんだ。ただね、丹羽さんはどっちかというとな事務処理があまり得意じゃなかったから(笑)。教室の申込書類を提出するとか、会の規約をまとめるとか、いろいろあるでしょ？ だから結果、後輩の石川君が引き継いでくれたんじゃないかな？

原 丹羽さんは、確かにそういうことは得意じゃないね(笑)。

五嶋 石川さんは何年度生でしたか？

海老原 62年度生です。石川君は、ただ、ただ、真面目な男でしたから(笑)。

重見 まじめで、温厚でね。みんな慕っていた。

五嶋 では、初代L.M.S.会長というのは、丹羽さんで、その次が石川さん、

図 石川氏(左)と海老原氏(右)の大学1年生の頃(資料提供:原曙美氏)



そして吉田勝宣さんね？

一同 そうですね。

五嶋 吉田勝宣さんは、明治学院中学と高校で一緒でした。彼は勉強も優秀だったね。

図 文連会執行部の面々（1963年5月）（資料提供：原曙美氏）



海老原 木村さんがL.M.S.を同好会にしたときは、どなたが会長だったんですか？

木村 いや～、会長というのはなかったな。みんなで寄り集まって、ぼや～とやっていたからね（笑）。

五嶋 じゃあL.M.S.の正式発足というのは1963年ということですね？

原 1963年5月に「リーダーズ・キャンプ」を行っているから、1963年4月からはじまったんだと思います。

五嶋 では、話をまとめますと、1961年に木村さんが慶応のサークル名から取って「明治学院L.M.S.」という名称の愛好会をつくって、それが同好会に昇格したのが1963年で、同好会になる以上は、代表も置かなくちゃいけないし、多少の組織もちゃんとしなきゃいけないということになった、という感じですね。

海老原 われわれも1963年にL.M.S.が「オーソライズ」されたということを知っていて、すごく印象に残っているのだから、間違いなないと思います。

L.M.S. 同好会初期の部員数

五嶋 その当時、部員の数、どれくらいだったんですか？

木村 1960年ごろはね、写真に写っている人たちだけだから4～5人でしたね。

五嶋 同好会になってからは、かなりいたんでしょ？

海老原 私が所属していたジャズのセクションだけで15人はいましたね。1964年当時の状況だと、丹羽さん、石島さん、私、それから遠藤、山川、森田、石川、山田、麻生さんとか、あと4～5人いたなあ……。

五嶋 そうすると、15人くらいですね。

吉田 ハワイアンは3つのバンドがあって、他にも女性がいたから、15人以上だね。ハワイアンが一番多かったんだよ。25人はいたね。

五嶋 そうすると、15人と25人で40人。それでカントリー&ウェス

タンは？

麻田 僕たちが入る前に、すでに「グリーン・カウボーイズ」があったから、10人くらいはいたな。

五嶋 じゃあ、ハワイアン、ジャズ、カントリー&ウェスタンで50名くらいだね。だから1963年当時、もうL.M.S.は50～60人を擁する大きな同好会だったんだね。その当時、大学もちょうどマンモス化している時代だから、それと呼応していたことも考えられるね？

L.M.S.の思い出（ジャズ）

海老原 ただ、大学のなかだけで練習しているとそれだけで固まっちゃって、そこで完結しちゃうから、みんなに「外の仕事もやらないか？」と誘ったら、みんなもやる気十分でね。それで、バーやナイトクラブ、それからダンスホールとか、いろいろなところでやりましたね。みんなで米軍キャンプに行くのは、ちょっと無理だったけれど。それで原さんがしてくれたアドバイスのなかで「格好をちゃんとしなくちゃダメだ」というのがあってね、当時のジャズはスーツでやるものだったから、早稲田でも慶応でもみんなちゃんとしているから、そんなセーター姿じゃダメだと言われてね、それで、われわれもグレーのスーツをそろえたんです。

麻生 女性は、グレーのタイト・スカートだったね。

原 バンドでスーツを作るときもお金がないから、箱根のホテルのように全員で演奏をした仕事のときは、みんなのギャラを私が集めて、それでスーツを作ったの（笑）。

麻生 じゃないとね、みんなその日のうちに、すぐ飲んじゃうから（笑）。

海老原 当時、石島さんって先輩がいたでしょ？ 彼がギブソンを買ったんだけど、当時、高くて、どうしようもなかった。だけど、外のアルバイトをはじめから、みんなも良い楽器が持てるようになったんだよね。「上手けりゃ楽器なんてどうでもいい」という考え方もある

けれど、ジャズだけは最低、ある程度の楽器をそろえないと、とても良い音が出ないんだよね。そんなアルバイトをしながら、学内のほうではレベルの高いイベントがけっこうあって、よく原さんから「誰々が見に来ているから、ちゃんと演奏したほうがいい」と言われましたね。

原 そうだっけ？ あまり覚えていないけれど、海老原さんに「音楽は自分が楽しむものじゃなくて、来ている人を楽しませなくちゃ音楽じゃない」と言ったことは覚えているわ。

海老原 プログラムの曲目解説を書くこともあったんだけど、「グルービーだ」とかジャズの用語を使って書いたら、原さんに「こんな文章、一般の人にはわからない」と言われて、直させられましたね。ふつうの表現にきなさいとね（笑）。

原 当時は「ジャズオタク」みたいなのがいたのよね？ ジャズ喫茶に行って、一言でもしゃべろうものなら「シー」と周りから言われちゃうような雰囲気。修行みたいだった（笑）。

海老原 だから、そういう人たちの使う用語を耳にしたりするものだから、そういう用語を文章で使いたくなる。でも原さんから「ぜんぜん面白くないし、ふつうの人が読んでもなにもわからない」って言われて、書き直しました。

ブルー・マイナーズのすごさ

麻生 海老原さんたちは「ブルー・マイナーズ」というバンドを組んで活動していました。私はブルー・マイナーズの演奏を聴いて「これはすごいな」と思いながら活動に参加していて、1年の終わりのときの話です。TBS ラジオの「大学対抗バンド合戦」という番組にブルー・マイナーズが出た。そのときの審査員が、山川さんに「あなたはプロになったほうがいいよ」とか言われるような、そんなグループだったんです。

それで私が2年のとき「私が2年生ということは、海老原さんたちは4年生だから、この人たちは今年でもう卒業してしまうんだな」と思い、

図 ブルー・マイナース（資料提供：海老原靖也氏）



寺田信太郎（トランペット）／守田春雄（トランペット）／山川裕之（サクソ）
 ／麻生静子（ピアノ）／中井弘子（ピアノ）／遠藤哲治（ギター）／石川稔（ベース）
 ／吉本俊雄（ベース）／海老原靖也（リーダー、ドラムス）／五反田勇（ドラムス）
 ／清水道子（ヴァーカル）／鶴原曙美（司会）

そうしたらなにか記念に残しておかなきゃと思って、東京厚生年金会館（新宿）のホールを借りて卒業記念コンサートをやったんです。1965年のことです。そのときお金がなきゃ、ホールが借りられないですから、みんなが夜な夜ないろんなクラブやキャバレーでアルバイト演奏をしているところへ行行って、楽屋でみんながバイト代を山分けするまえに、数ヶ月後にこういうコンサートをみんなのためにやるからと事情を説明して「悪いんですがひとり500円ずつください」と、お金を集めて、貯めて、



図 JAZZ! THE NEW YEAR JAZZ CONCERT「blue minors recital」プログラム表紙（1965年1月）
 場所：東京厚生年金会館（新宿）
 （資料提供：麻生静子氏）

それでホールを借りたんです。そして、チラシやパンフレット、ステージの装飾など、サークルのみんなで作って、コンサートをやって、卒業生を送り出したんです。

麻田浩氏・重見康一氏・吉田勝宣氏の高校時代

麻田 僕らは、高校2年のときバンドを組んで、謝恩会で演奏したんです。

重見 そうそう。吉田勝宣と麻田と僕の3人でね。

五嶋 重見康一さん、吉田勝宣さん、麻田浩さんの3人でバンドを組んでいたんですね？

麻田 それで、そのあとにバンジョーをやるやつがいて、矢口っていうのを入れたの。で、メンバーが4人になって。それで大学入ったら、矢口はやめちゃったんだよね。

五嶋 そうですか。高校2年生から本格的にやってたのね？

重見 高校の頃からフォークを始めた。麻田は、本当にいっぱいレコードを持っている。それも良いところを押さえている。だから、それをまねすると、すごいカッコいいんだよね。いや、麻田たちとは中学時代からだから、女房よりも古くから知っているわけだからね。いい友達がいてね、よかったなって思う。ウィリー・ネルソンの《Without a Song (歌がなければ)》のタイトル通り、歌がなければ、僕たちは知り合っていなかった。素晴らしいことだね。

五嶋 明治学院というキャンパスで出会って、10年間ずっと一緒に音楽をしていたというのは、本当にすごいことだね。

麻田 実は、うちはお祖父さんも、親父も明学だったんです。だから明治学院とはすごく縁があります。

五嶋 吉田勝宣さんと出会ったきっかけは？

麻田 吉田はね、僕と行き帰りの電車が一緒だったんです。それで僕がレコード・オタクだったから、自由ヶ丘にレコード屋さんがあったんで

すけれども、そのうち吉田も一緒に行くようになって。それで当時はレコードも高かったし、僕らもそんなにお小遣いがもらえたわけじゃないから、吉田と相談して「今月は、このレコードは俺が買うから、このレコードはお前買えよな」って具合に相談して買って、あとから交換してシェアしていた仲間です。

五嶋 それが、だんだんとグループに発展していったわけね。

大学のカントリー&ウェスタンとフォーク

麻田 僕らが入ったとき、大学の軽音楽部（L.M.S.）には、ハワイアン、ジャズ、カントリーの3つがあったんです。ところが僕らはフォークで、どこに入っていいのかまったくわからなくて（笑）。で、どうしようかと……。

重見 ようするに、それまでフォークソングっていうジャンルが、まったくなかったんです。それまでは、カントリー&ウェスタンと、ブルーグラス（Bluegrass music）と、そういう二つの系統でやっていたんです。

原 そこへP P M（Peter, Paul & Mary）が出てきて、「さっちゃん」がP P Mのまねをしてね。

五嶋 「さっちゃん」というのは？

麻田 岩沢さんという人がいて、兄弟なんです。

五嶋 ああ、「ブレッド&バター」ね！

麻田 そうです。その兄が岩沢幸矢（いわさわ・さつや）というので「さっちゃん」なんです。それで、彼はカントリーだったんです。弟のほうは独協大学でしたが。

五嶋 では、ブレッド&バターの岩沢さんも、最初、L.M.S. のカントリーで入って、のちにフォークをやるようになったのね？

重見 それで彼が、僕らより1年先輩でいたわけ。で、麻田と僕は、入るところがわからなかったんだけど、とりあえずL.M.S.に入ろうと。ただ、部屋で練習したことは一度もなかったね。グリーンホールのトイ

図 和製P P M（資料提供：原曙美氏）



吉田勝宣（左）、不明（中央）、岩沢幸矢（右）

レの前でやっていたの（笑）。

麻田 電気の楽器も使わないし、アコースティックだから、そんなに騒音にもならないから、そこでできた。

五嶋 あれでしょ？ グリーンホールに入って、階段あがって、二階の踊り場みたいなところでしょ？ あそこでよくやっていたね？ 懐かしいね（笑）。

原 当時、彼ら（麻田氏・重見氏）は日仏会館でやって、すごい人気のバンドだったのよ。

五嶋 そういえば麻田さんや重見さんは、確か「ラジオ関東」にけっこう出てたじゃない？

重見 あれは高校生の頃じゃなくて大学生ね。昭和 40～41 年頃に出演していました。

麻田 話を戻しますと、とにかく僕らは行き場はなかったんですが、一応、形としては、L.M.S. のカントリーに入ったんです。

重見 ジャズに入っていたら、もっと違っていたかもね（笑）。

マイク眞木との出会い

麻田 僕ら高校生の頃からカントリーが好きで、有楽町のビデオホールでやっていたコンサートを聴きにいったんですよ。それこそ、ジミー時田さんや寺本圭一さんなんかも出てたんです。

そこでちょうどその頃、眞木壮一郎（のちのマイク眞木）はね、その前に「素人歌合戦」みたいな番組にフォークバンドを組んで出ていて、それで10週勝ち抜いていて、やめちゃったんだよね。で、僕らはそれを知っていて。それで、ある日カントリーのコンサートを聴き行ったときに、たまたま客席に眞木がいたんですよ。ちょうどそのときに高校から一緒にやっていたバンジューの矢口がやめていて。で、もう一人いれなきゃということで、眞木に声をかけたら、すんなり「いいよ」と二つ返事で。それで入ってくれた。

原 あのととき眞木は、バンジューがメインだったわね。

重見 今から思うと奇跡的なタイミングだね。あのととき、あのカントリーのコンサートに僕らがいなかったら、こんな話はなかったよね。

原 眞木は日本大学だったのに、なぜかこっちに来てたのよね。

木村 え？ あの人は明学じゃないんですか？

原 違うんです。でも、なんか明学っぽい顔をしてたね（笑）。

重見 そういえば、卒業アルバムの写真なんかにも、彼が入っちゃっていたね？

原 学生時代、マイク眞木はなぜか私のことを「お姉ちゃん」と慕ってくれて、一緒に映画を見に行ったり、渋谷に行ったり、そういう思い出もありますね。吉田勝宣君とか、麻田君とか、重見君とかは「弟分」みたいな気分で、たまたま弟が「ザ・ブロードサイド・フォー」のメンバーで、彼らと一緒に共演することもあったので、なんか特別な親しみがあるような気がするのね。

図 モダン・フォーク・カルテット（資料提供：重見康一氏）



左から重見康一・吉田勝宣・眞木壮一郎（マイク眞木）・麻田浩

モダン・フォーク・カルテット（MFQ）の結成経緯

麻田 僕たちは生意気だったよね、たぶん（笑）。

海老原 いや、そうでもなかったよ。どっちかというと、かわいかったよ（笑）。

重見 いや、それはだから、先輩方が寛大だったから、僕たちはいられたわけよ。

麻田 そうだね。

原 でも、入ってきた当初から上手だったよね？

海老原 そうそう。上手だったから一目置かれていたんだよ。それはジャンルが違って、ある程度はわかるよ。「どうしようもないかどうか」くらいは。だいたい上手い人たちって、なんとなく品格とはちょっと違った、プライドみたいなものがあるもんなんだよ。よく言えば、自信を持っているというかね。

麻生 でも、それは下の学年から見ると怖かった（笑）。

原 それから眞木が今でいうちょっと「イケメン」風だったから、バン

ドの雰囲気もあったしね。

海老原 バンドの名前もよかったよね? 「モダン・フォーク・カルテット (MFQ)」ってカッコいいし。

麻田 これは「モダン・ジャズ・カルテット (MJQ)」からとっているんです。実は、このバンド名を付けたのは大学入って、だいぶ後になってからなんです。渋谷のジャズ喫茶に行ったりすると「モダン・ジャズ・カルテット」がものすごくかかっていたんです。

海老原 当時、「モダン・ジャズ・カルテット」はものすごく流行っていたね。

麻田 それで「これだよな!」って「モダン・フォーク・カルテット」にしたんです。

重見 そうしたら、あとから気づいたんだけど、アメリカに本家「モダン・フォーク・カルテット」がすでにいたんです。それで、僕らはMFQ ジャパン」にしたんです。まだつづけていて、昨年 50 周年を迎えました。

図 モダン・フォーク・カルテット (資料提供:原曙美氏)



ジミー時田の影響

麻田 重見はわからないけれども、僕がよくカントリーのコンサートに行った理由は、僕はすごくお笑いが好きだったんですよ。それでジミー時田（1936～2000）さんのところのバンドはすごく面白くて。寺内タケシさんがギターで、ジャイアント吉田とか、ベースはのちのドリフターズのいかりや長介（1931～2004）さんが弾いていて、ジミー時田さんは歌がものすごく上手くて、演奏するときはちゃんと演奏するんだけれども、そのあとの語りとか寸劇がものすごく面白くて。だから僕はしょっちゅう聴きにっていたの。立川談志（1936～2011）さんも聴きに来ていた。談志さんが見に来るくらい面白かったの。僕も重見にああいうのやってもらいたくてね（笑）。だから僕の目標としては、音楽はきちんとやるけれども、聴かせるのと面白いのとを両方できるようになりたかった。

原 そういう狙いがあったのね？ でもそれは成功しているわよね？

麻田 面白さが、僕らのバンドの特徴にはなっていたと思う。

重見 そういえば、どっかの主催者に「お笑いやっているんじゃないよ」と言われたことがあるくらい。

麻田 そう、そう、そう（笑）。

五嶋 なるほどね。「モダン・フォーク・カルテット」のルーツにジミー時田さんがいるわけね。

海老原 ただね、こういうのは「上手いグループ」がやらないと馬鹿みたいだね（笑）。

一同 そりゃ、そうだね（笑）。

アメリカ・ツアー

重見 1964年に僕たちMFQは、アメリカで一ヶ月くらいツアーを組んだんです。そのとき、宗教ではないんだけど「MRA」、「道徳再武

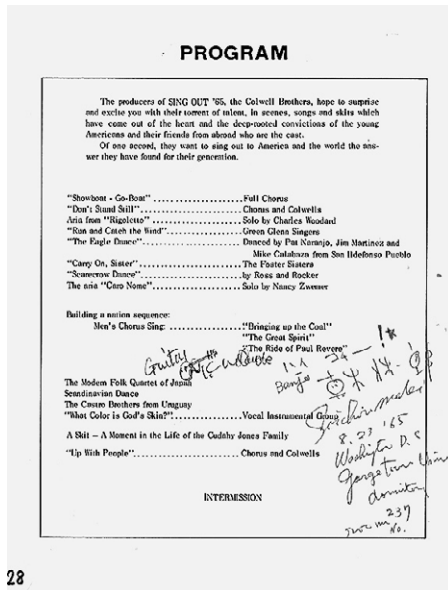
装 Moral Re-Armament」という宗教的な団体の大会に参加しましたね。

麻田 そのとき、グレン・クローズというとても有名な女優さんと一緒にやったんです。

原 「さっちゃん」と一緒にアメリカを旅行したのは？

麻田 それは1967年です。

図 MFQ のアメリカ・ツアー・プログラムとマイク眞木のサイン（1965年8月23日、於：ワシントンD.C.、ジョージタウン大学寄宿舎）（資料提供：重見康一氏）



「学生フォーク」のパイオニア

麻田 その当時は、ほかの大学の軽音楽部を見ても、フォークソングは無かったですよ。大学のフォークでは、僕らがいちばん最初だったと思います。

五嶋 要は、フォークのはじまりの頃だもんね？ まったくの「はじまり」なんだよ。あの頃のフォークは「キャンパス・フォーク」とか「カレッジ・フォーク」と言うんですか？ そういう感じでやっていたんだよね？

麻田 要するに当時、「ブラザース・フォア」や「PPM」のコピーをみんながやりだしたということですよ。

五嶋 PPMとか、あの頃のフォークというのは「反戦歌」を歌っていたね。

重見 その当時、フォークソングというのは「反戦歌」だったんです。そういうのがいっぱいテリトリーであって、それで僕たちはイデオロギーじゃなくて「ファッション」に走ったんです（笑）。それが、「アイビーリーグ」ということで、そこにつながってゆくんです。

原 ノンポリなのよね。

重見 そうです。とにかく「かっこよくやろうよ」と。一方でね、関西のほうに行くと、むしろそういうイデオロギー色の強いフォークが多かった。

麻田 でも、それはもう少し後の話だよ。

五嶋 つまり、日本のフォークの最初は、ノンポリだったんだけど、それが次第に関西に広まるにつれて、社会状況もあり、イデオロギーの色が濃くなったと、そういうことでしょ？

吉田 それは70年代になってからのことね。

原 だからL.M.S.のフォークは「学生フォーク」、つまり「お坊ちゃま」のフォークなのよ。ノンポリだからこそ、万人が受け入れやすく、すごい人気があったのよ。もう本当に会場がいっぱいでね。

五嶋 まあ、確かに「ミッション系の学校行って、のびのびお歌なんか歌っている幸せなお兄ちゃんやお嬢ちゃんたち」なんて感じで見られていたんだろうね。

原 成城学園なんて「クロパン」みたいなのがいたからね。黒澤さんの息子さんだから、まあ、本当にお坊ちゃまだったし。

五嶋 「クロパン」というのは、映画の黒澤明監督の長男、黒沢久雄の

ことだよ。確か「ザ・ブロードサイド・フォー」というバンドを組んでいて《若者たち》が大ヒットしてたね。

原 私の弟の鶴原俊彦は玉川学園でしたが、横のつながりで「ザ・ブロードサイド・フォー」のメンバーだったの。当時、学生フォークは本当に人気があって、学生たちの間ではよく知られていたのよね。私は当時、弟と一緒に下北沢に住んでいたけど、弟が八百屋でキャベツを買っていたら、「あ、鶴原がキャベツを買っている」って言われてたわ（笑）。扱いがスター並みだったのよ。弟と私は「変な気分」でしたけど（笑）。「ザ・ブロードサイド・フォー」の練習は、いつも黒澤さんのお宅でやっていたのよ。広いからね。泊り込みで、家になんて帰ってこないのよね。それで、用があって黒澤さんの家に電話すると、あちらの黒澤夫人が出てきて「ツル、お姉さんから電話だけど、勉強しているって言うておくれ」と、電話口でわざと聴こえるように言うてくれてね（笑）。

私の弟と「クロパン」のように、カレッジ・フォークも盛り上がってくるにつれて、学校とかあまり関係なく、メンバーの交流が生まれてきたわね。麻田君や重見君も、当時、成城学園に通っていた森山良子さんと一緒に歌ったこともあった。デビュー前の彼女の歌声は、一段と光っていたわね（図）。

図 森山良子・麻田浩・重見康一（資料提供：原曙美氏）



五嶋 麻田さんや重見さんがフォークをはじめた頃、他にフォークをやっていた学校は？

麻田 学校では、たぶん無いと思う。

重見 学校では無いね。

五嶋 ぜんぜん無い？

麻田・重見 無いね。

重見 唯一考えられるのは、立教の大沢保の先輩とか、小室等とか。

麻田 でも、彼らは大学でやっているわけじゃないから。高校の友達とかと一緒に、学校の外でやっているわけだからね。

五嶋 では、大学のクラブで、フォークを最初にやりだしたというのは明学のL.M.S.だね？

麻田 そうですね。僕らが一番早いですね。

五嶋 ということは「モダン・フォーク・カルテット」から学生フォークがはじまって、だんだんと広がって、いろんな学校でもやりだしたと、そういうことだね。

重見 それで、日大の「フォークソング研究会」とかね、「アメリカ民謡研究会」（通称「アメ民」）とか、そういうのができたの。

五嶋 じゃあ、なんでも「明治学院がはじまり」って話にしたい気持ちも正直あるけれど、それでもやっぱり一番ハッキリとした「学生フォーク」「カレッジ・フォーク」の起源は、明治学院だと言ってもよろしいですかね？

重見 そうね。断言しちゃおうか（笑）。

一同 （笑）。

原 ただ「ノンポリ」というのが、自慢できることかどうか、わからないけれどもね（笑）。

ロックの台頭

五嶋 となると、1963年あたりでL.M.S.のひとつの大きな骨格ができ

たと言っていいですかね？　ところで今の L.M.S. は「ロック」一辺倒だけれども、ロックはいつ頃から出てきたの？

麻田 僕らがいた頃には、もうロックをやっていたヤツがいました。だから 1965～66 年頃には L.M.S. で、もうロックやっていたよね？　ほら、カントリーのヤツで、ギターがうまいヤツ、いたじゃない？

重見 吉村や中山たちだね。

麻生 1966 年くらいからだね。ロックがちゃんとはじまったのは。

重見 それから南佳孝が入ってきて。

原 それから「アルフィー」の人たちも、そうなんでしょ？

麻田 「アルフィー」とかになると、もうクラブは関係ないんじゃないの？

原 私たちの持っている L.M.S. のイメージと、もうまったく違うのよね？

麻田 僕らが出たあとは、みんな部活でくくられるのが嫌で、だんだん自由にやりだして、クラブじゃなくなってくるんだよね。他の学校もそうだったね。

原 それこそ「ロック」の時代に入ってくるわけで。文連会に入って「ロック」をやっていますって、そもそも変よね？　好きにやる時代だからね？

麻生 私も 2～3 年前の文化祭ときに、海老原さんのバンドの司会を探しに L.M.S. に来たことがあるんです。そうしたら、どこ見ても、みんなロックばかりだね。それもヘビメタのような、けっこう重たいのをやってるの。もうぜんぜん時代が違うって思ったのよ。

麻田 でも、もうクラブじゃなかったでしょ？

麻生 そんな「クラブ」なんて話じゃなくて、もう「L.M.S.」って言っても、現役の子たちはそれがなにを意味するのか誰もわからないんだもの。

ハワイアンの衰退

五嶋 そうしたロックが出てくる一方で、逆にハワイアンはだんだん無

くなってきたの？

吉田 木村さんたちが卒業して、5年くらいはあったよ。

重見 1971～72年くらいまでだね。

原 だから木村さんの時代から、吉田君の時代までの間だけが、いわゆる「L.M.S.」として存在した時期だったの。

重見 だから本当の意味での「L.M.S.」は最初の10年間だね。

麻生 ジャズも私の2学年下まではやっていたから、12～13年はやっていたってことじゃない？

五嶋 ジャズは当時15～16名いて、それはビッグバンドですか？

海老原 いや、コンボ。

重見 それがいいんだよ。

麻生 というか、本当のメンバーは4～5人くらいしかいないんですよ。それで、私たちは、そのお弟子さんみたいなものだったんです。

五嶋 なるほど、なるほど。

麻生 海老原さんと、山川さんと、寺田さんと、石川さんと、萩野さん、それくらいかしら？ この人たちがレギュラーで、あとは控えだったんです。この人たちはみんな、毎日、仕事で稼ぎまくって、大変だったんですよ。

五嶋 仕事っていうのは「アルバイト」だよな？

重見 ハワイアンとジャズは稼ぐ場所があるんだけど、僕たちフォークは無いんだよ（笑）。

麻田 レベルが違うからね。僕たちはコンサートしかなかった。

重見 あと米軍のキャンプとか、刑務所。

麻田 慰問ね。

海老原 入ったんじゃないくて（笑）？

重見 そう慰問。入ってたんじゃないよ（笑）。

五嶋 今、話を聞いていたら「入った」のかと思った（笑）。

一同 （笑）。

卒業後の木村禧太郎氏

五嶋 木村さんは、卒業されてからもロイヤル・ハワイアンズを続けられてんですか？

木村 いや、それがね。卒業後もエキストラでコンサートに出たりとかしていたんですが、就職先のカメラメーカーのヤシカがつぶれちゃって。それで仕事が無くて路頭に迷っていたんですが、ある日、パークホテルで人の結婚式の受付をやっていたとき、以前つきあいのあったハワイの観光会社の社長さんが、たまたま日本に来ていて、たまたまその社長さんが受付を通りかかって「アー・ユー・ミスター・キムラ？ Are you Mr. Kimura?」って言うんだよ。最初はわからなかったんだけど、むこうが「私だ。ハワイの旅行会社の社長だよ！」って言うから、ようやく思い出した。その社長さんが「今、なにやっているんだ」っていうから、「いや、今、失業中です」と答えた。そしたら「来週からハワイに来い」と。「え〜！？ 来週ですか？」と問い返したら、「いいから来い。とりあえず。チケットも出すから」とおっしゃる。それで本当にチケットを出してくれたんで、ハワイに行ったんです。

行ってみると、ハワイ航空が日本のマーケットに向けたセールス・マネージャーを募集していたんですね。それで受けたら、周りはハワイ大学を出た英語ペラペラの人みたいなのがたくさん来ている。僕は英語もたどたどしくて「イット、ザット、バット it, that, but」とかしか言えない状態。そうしたら、会社は「それがいい！」と言うのよ。つまり日本人を相手に、ペラペラな英語じゃだめだっていうの。やっぱり「イット、ザット、バット」とかやって苦労してしゃべっているくらいの人が、うちは欲しいんだっていうのよ。それで英語ができないために就職できちゃったの（笑）。

それで毎回セールスのたびに「イット、ザット、バット、バット、バット……オールソー……サンキュウ・ベリマッチ」とかやっていたら、そ

のうちに「ミスター・キムラ」から「ミスター・イット、ザット、バット」と呼ばれるようになってしまった（笑）。それでも「ミスター・イット、ザット、バット」として有名になっちゃってね。それから始まってね、四苦八苦しながらやっていたんだけど、そのうちに慣れるんだね？ 「慣れ」というのは恐ろしいもので。慣れてきちゃって、それでハワイに35年もいたんです。ハワイに行ったのが29歳。それで帰ってきたのが64歳。35年間、ウクレレ1本持って、ハワイに行ってきたの（笑）。それで帰ってきたのは2004年です。

一同 すごいですね～（笑）！

木村 むこうで、ウクレレのハーバート・オオタさんに25年間お付き合いしていただいて、それからジェイク・シマブクロさんともお付き合いがあって、いろんな人とお付き合いしていただいて。

それで明学を出てよかったなって思ったのは、学生のとき英語はぜんぜん勉強していなかったんですけど、今の「スピードラーニング」じゃないですが、勉強じゃなくて「英語に慣れていた」んですね。確か明治学院は、英語の授業が多かったですよね？ 外国人の先生もいて。だか



ら勉強しなかったけれど、慣れていたんですよ。

五嶋 木村さんは、どこの学部ですか？

木村 経済学部商学科（現、経済学部経営学科）です。でも英語の授業が多かったんですよ。それで、勉強は嫌で嫌で、英語なんかぜんぜんやんなかったけれど、なんか不思議なもので、いろんな外人の先生もいたし、外人がしゃべっているのに慣れていたんだよね？ それで海外に行ってもあまり恐怖感が無かった。「あ、これは明治学院の賜物だな」って思ってね。

五嶋 面白いもんで、中学のときから英語をやってて、別にできるようにはならないんだけど、馴染んでいてね。それからキリスト教にもなんの反発もなくなっちゃって。不思議な精神状態とも言えますね？

木村 だから今のスピードラーニング？ あのコマーシャルのようなものなんですよ？

ハワイの文化から見たハワイアン

木村 音楽もそうなんです。ハワイの人は、楽譜に頼らないんです。譜面なんて「いや、いらぬ、いらぬ、必要ない No, no no, no need」とか言っている。どうするのかというと「五感で覚える」って言うんです。見て、聴いて、ものまねしなさいって言うの。譜面なんか要らない。だからハワイの人って、譜面が嫌いなんです。それで「感覚」でやるから、演奏が毎回違うんです。「今の曲、もう一回やって」と頼んだら、違う曲を演奏しだす。「あれ、さっきのは？」と聞くと、「さっきのなんか、二度とできない」って言うんですよ。そういう感覚でハワイの人はやっているから、僕は譜面が読めないのを幸いに、そのハワイ方式に慣れちゃったんですよ（笑）。

それで日本に帰ってきて、今はちょっとウクレレの先生なんかしてるんですけど「譜面は要らない」「みなさんは習うんじゃない、慣れるんです」「ものまねです」と、そう教えたんです。それで僕がデモンスト

レーションをして、それで生徒に「やって」と言ってやらせる。そのくり返しです。あとは「コード」だけは教えて、メロディは譜面を読まずに、聴いた記憶を頼りに楽器を鳴らして音を探しなさいと言うんです。メロディの音が見つかったら、それにコードを付けて弾きなさいと、それだけです。すると80歳のおばあさんでも上手くなる。2年もあれば、すごく上手くなる。「譜面を使わないからラクでしょうがない」と言うんですよ。要するに音楽に対する怖さがなくなっちゃう。もちろんちゃんとした音楽家になる人は、譜面をやらないといけないけど。ハワイアンは、ハワイの音楽ですから「イージー」で「アバウト」。それから一回やったことは二度とできない。

ハワイのコーラス（合唱）も、完全にハーモニーを整えちゃったら、いわゆるクラシック音楽のコーラスみたいになっちゃう。ちょっと音がズレた、少し濁った響きも混じったサウンドがハワイのコーラスなんです。だから向こうの人のコーラスは、完璧なコーラスじゃないんだけど、なんか「ハワイアン」らしいですね。だから譜面でバッチリやるんじゃなくて、感覚でなんとなくやるのがハワイなんです。譜面どおり、きちんとやるんだったら、クラシック音楽でやっていけばいいよって話になるんです。ハワイアンはイージーに、ちょっとくだけて、ちょっとズレて、これがハワイアンである、ということを実感したら、なんかさっぱりしたというか、音楽が怖くなくなっちゃったのね。結局、英語も一緒に、わからないけれど「怖くなくなる」ことがとても重要なんだと思うんです。

山川裕之氏について

五嶋 木村さんのお話は、音楽文化の理解の仕方にかかわるような重要なお話ですね。せっかくの機会ですから、ほかのジャンルの方々と、お話しておきたいことがあれば、お願いいたします。

海老原 ジャズのメンバーに山川裕之っていうのがいたんです。明治学院から素晴らしい人たちがたくさん出ているんですけども、山川君(通

称「ヤマ」)は最初、チェロをやっていて、東京芸大に行きたかったんです。ただ残念ながらダメで、どういうわけか明治学院に来て、L.M.S. に入ったんです。それでジャズ・バンドのメンバーを見渡したところ、チェロは編成に無いし、ベースはすでにやっている先輩がいた。荻野弘矩というのが、サクスを担当していたんだけど、あまり演奏会にはでたがらない性格で、サクスが足りないことが時々あったんですね。そうしたら「ヤマ」が吹いたこともないのにサクスをはじめて、ものすごく上達して、先輩たちよりもうまくなっちゃった。

その「ヤマ」がいたおかげで、L.M.S. のジャズの演奏レベルは高くなったんです。当時は譜面を買ってきて演奏するんじゃなくて、ほとんどレコードを聴いて「これと同じように演奏したい」という感じだった。特に「ヤマ」は聴いて、すぐにコピー演奏ができたので、彼のおかげでわれわれも様々な仕事をこなすことができたんだよね。

五嶋 山川さんは何年度ですか？

海老原 1962年度生です。

五嶋 それで、山川さんはプロになられたんですか？

原 テレビ番組の「夜のヒットスタジオ」にずっと出ていたね。

海老原 「ヤマ」はプロになったんですけれどね。彼は学生時代からどちらかというと「俺が、俺が」というところがぜんぜん無いのね。むしろもっと積極的にやっていたら、もっと有名になってたかもしれない。周りに「やったら？」と言われて「じゃあ、そうね」というタイプだったんだね。

五嶋 典型的な明治学院の学生の性格じゃないですか。

海老原 そうそう。非常に穏やかというか。

原 森進一が歌う前のソロとか、歌謡曲のソロとか、彼は専門にやっていたし。シャンソン歌手の岸洋子（1932～92）、それからムード歌謡のフランク永井（1932～2008）や松尾和子（1935～92）の伴奏をするバンドのメンバーもやっていたのよね。

海老原 テレビでは、バックバンドのメンバーで出ていたんだけど、

本来はジャズ・ミュージシャンで、もし誰かが「ヤマ」の背中を押してくれていたなら、もっともっとやっていたかもしれない。

原 彼は編曲ができたから、いろんなことができたのね。

海老原 「ヤマ」はね、本当に才能があった。

原 この初期のL.M.S.の歴史のなかで、音楽的な才能は「ヤマ」が一番あったよね？

海老原 「ヤマ」が入ってくる前、われわれが平気でやっていたことでもね、彼から見ると「あれ？ これ、ぜんぜん違うよ？」なんてこともずいぶんあってね（笑）。われわれ全体の音楽的レベルを引き上げてくれたね。

原 今は、いい先生だよな？

海老原 今はサックスの先生をやっています。

音楽の勉強の仕方（ジャズ）

五嶋 やはり当時の音楽の勉強の仕方というのは、レコードから勉強するものでしたか？

海老原 今の時代では、もう想像もつかないことかもしれないけれど、当時は渋谷や新宿、銀座なんかにはジャズを聴かせる専門のお店があったんですよ。そこに入ると、自分の聴きたい曲をリクエストして待っているんです。すると、すぐにはかからなくて、何時間かして、ようやくかかる。それを何回もくり返しやって、その場で聴いて覚えるんです。お金がある人は、レコードを買ったんですが、われわれ学生はたくさんは買えないですから、そうやって勉強しましたね。だから、山川がいると便利なんですよ。彼がいれば、聴きながら写譜してくれますからね。

原 あとジャズの楽譜集で『1001(センイチ)』というのがあったね？

海老原 あったね！ ジャズのスタンダードが載っているっていうやつね。あと、米軍キャンプに行くと、なぜかすごい上手いヤツがいるんですよ。プロもいるし、そうでない人もいるんだけど、彼らは楽譜を持っていたんですね。仕事で米軍キャンプに行った人は、それを写譜できた

んです。だからキャンプの仕事は良い仕事だったんですね。一番新しい情報が入ってくるんです。

五嶋 これは貴重な情報ですね。キャンプ回りというのも、そう馬鹿にしちゃいけないんですね。

海老原 実は大学入る前に、高校生のときからキャンプにアルバイトに行っていて、今、アメリカで流行っているのは、こういう音楽なんだということ、なんとなく知っていて、だから大学に入っても、みんなとやるときに、すごくやりやすかったんですね。さっきも話に出たように、ふつうはバンドボーイからはじめるものなんですが（笑）、僕がすぐに演奏をやらせてもらえたというのは、そういうことがあったからだと思います。

原 日本の女性シンガー、江利チエミ（1937～82）とか、雪村いづみ（1937～）とか、ペギー葉山（1933～2017）とか、みんな米軍キャンプで英語を覚えて、キャンプのステージで歌って発音を直されて、それからジャズを歌うようになったのよね。

五嶋 音楽を吸収するうえでは、米軍というのは貴重な存在だったよね？

麻田 ドイツでもそうだけど、米軍が駐屯していたところは、「白盤（シロバン）」といってね、その当時アメリカでヒットしているレコードを、78回転だから、1曲1枚のかたちで、各駐屯地に支給したんです。そして駐屯地のバンドには、これが流行っている曲だから、これを演奏しろってね。日本にもその「白盤」というのがあったんです。

原 それで、キャンプには常に最新の音楽であふれていたのね？ グレン・ミラーとかね。

麻田 そうなんです。世界各地で駐屯している兵隊に本国最新の音楽を聴かせてほしいということで、レコードをコピーして渡していたんです。

原 なるほど、なるほど。

海老原 その譜面もね、配っていたと聞いたよ。だから渡辺貞夫さんなんか、そうした楽譜が手に入るんで、米軍キャンプの仕事には行かないといけなかったと話してましたね。

芸大の夏期講習会体験

五嶋 当時の活動のことで、個人的な思い出話などもございましたら、お話しいただけませんか？

海老原 本当に個人的な思い出なのですが。一年生か二年生か、そのあたりはよく覚えていないんだけど、先輩の大内さんの仲間に芸大に通っている人がいて、その人に「僕は譜面も読めなくて、ちゃんとした音楽の勉強していないんだ」ということを言ったら、その芸大生が「別に芸大も大したことはないけれど、そういう風に思うんだったら、大学の夏期講習会では聴講生として外部の人を受け入れることがあるから、聞いてみてあげるよ」と言ってくれた。すると、芸大の打楽器科から「いらっしゃい」と電話があって、それでひと夏、毎日芸大に通ったんですよ。そうしたら、芸大はジャズやっている人が少ないの。みんなクラシックだから。

重見 芸大の打楽器科だったら、みんなティンパニーとかそういうんじゃないの？

海老原 打楽器奏者はね、マリimbaからなにから、みんな叩けなくちゃいけないの。それで、われわれみたいな座って叩くドラムは、本当はやりたいたいんだけど、教えてくれる人がいないって言うの。それで、本当に嘘みたいな話なんだけれど、僕が芸大生にフォー・ビートの叩き方を教えてね（笑）。その代わりむこうは5連音符とか7連音符とか11連音符とか、譜面で見たらわかんなくなっちゃうようなリズムの叩き方のコツを教えてくれてね。僕は「右足は4つ踏んで、ハイハットはこうやって」と、こういうことを教えたの。すると「よくそんなことが出来ますね」とか言われて。僕は逆に「よく芸大、入りましたね？」と（笑）。まあ、いまでもそんなに譜面は強くないんだけど、この講習会のおかげで少し自信が付いたと思っています。

図 ドラムを叩く海老原氏（資料提供：原曙美氏）



レコードへのこだわり（フォーク）

麻田 バンドをやりだした頃のことなのですが、音楽に関するレコードとかも、いろんなところに買いにいった、あの頃は、まだ進駐軍の払い下げ屋さんが、渋谷の道玄坂の台湾料理屋「麗郷」の向かい側の狭いところにたくさんあって、そういうところでレコードを手に入れたり、銀座の中古レコード屋で買ったりしていました。

それで、みなさんは、私たちのことを立ててくださるんですけども、正直なところ、あまり上手くなかったんです。それで周りの音楽をやっている連中は、ヒット曲をレコードから完全にコピーして演奏をするんですけども、同じようにコピー演奏をしては他のバンドに負けるから、誰も知らないような、絶対に誰もコピーをしていないような曲を探してきて、それをコピーして僕らはやっていたんです。

海老原 有名な曲だと、レコードと同じように演奏しないと「間違えた」と思われちゃうんだよね？オリジナリティを認めないというか。だから誰も知らない曲を選べば、自由なことができるというわけだね？

麻田 そうなんです。あの頃は、まったくレコードと同じようにやることが、当たり前というか、「良い」と思われていたんです。

重見 だから練習をするときは、45回転のレコードを33回転で遅く再生させて、それを徹底的に聴き込んで、コピーするんです。

田代美代子

原 白木秀雄（1933～72）とか、カントリーの寺内タケシとか、日野皓正とかが白金祭のパーティーに来てくれたことがあったのね。彼らは当時「超一流」だったんだけど、白金祭の企画に来てくれたのは、明治学院大学のL.M.S.を信頼しているからだって聞いたわ。

海老原 そういえば、原さんのおかげなんだけど、目黒公会堂で白木秀雄さんの前座をやらせてもらったこともあったね？

原 そうよね。そうした一流の方々が、一目置いてくださるくらいの実力は、当時のL.M.S.にあったってことよね？

重見 田代美代子さんというのは、L.M.S.と関係ないの？

原 彼女はL.M.S.とは、まったく関係ないのよ。彼女はひとりで、歌の世界に入っていったの。

麻生 ただ、伴奏はしたことはあるけれどね。

原 田代美代子さんは、中学のときから私の1級下なんですよ。そして、彼女は大学も同じ明治学院大学に進学したんですよ。それで、中学のときに讚美歌の独唱コンクールというのがあって、彼女は毎年のように優勝していたから、それがだんだんに歌に対する自信につながったと思うの。そして大学に入って、最初はシャンソンの石井好子（1922～2010）に習っていたんだけど、なぜか「和田弘とマヒナスターズ」とのデュエット曲《愛して愛して愛しちゃったのよ》を出して、それがヒットしたのよね。

五嶋 ということは、原さんと田代さんは、九州のミッションスクール出身ですか？

原　そうです。西南女学院です。

麻田　そう言われると僕たちも明治学院中学のときから、ずっと毎日チャペルで讃美歌を歌わされていたから、影響は受けてるよね？

五嶋　そう、それがベースにあるんだよね。讃美歌は旋律の宝庫だし、われわれの肌にしみ込んでいるだよ。

原　絶対に影響あると思うわね。

五嶋　讃美歌には和声を書いてあって、主旋律以外のパートを歌ってハモったときの、あの気持ち良さを肌で覚えているんだよ。



当時の L.M.S. の熱気

海老原　先ほど原さんが言ったような、様々な機会ができたというものね、残念ながら、われわれでは、そうした交渉力はなくてね、原さんがすごかったのね？　彼女が「こうしたほうが良いよ」とか、全体のことを考えてくれてね。

原　いやいや。たまたま放送研究会とつながりがあっただけのことよ。

海老原　そういえば、北村英治さんも明治学院に来てくれていたね。そ

ういう人たちも含めてね、今、ジャズ・ミュージシャンって、もう仕事が無いんです。ぜんぜんね。だけど、あの頃はね、原さんのおかげもあったから、学生のわれわれでもいろいろ出来ただけでも、ただ、ハワイアンにしても、フォークにしても、ジャズにしても、自分たちがやっていることを信じられるというか、「これしかないんだ」みたいな雰囲気みんなにありましたね。

五嶋 それぞれに輝いているんですね。

海老原 われわれはジャズだったけれども、フォークはフォークでレベルが高いし、やっていることもね、なんか「変なことやっちゃってどうしようもない」じゃなくて、非常にやりがいのあることに取り組んでいたし。そういうね、なにかを求めてやっていると、それがなんか「良いこと」に通じているみたいな、なんか自分たちの夢がかなうみたいなことがね、あの頃は勉強以外に、そういうものを持っていたのね（笑）。

五嶋 みんな熱かったんですね。

海老原 また、それを実現してくれるようなことが本当に起こってくるんだよね。なんかね、そういう夢を持っていても、素人がちょっと音楽を趣味でやっていたというのではね、特別なことは起こらないし、もちろんそれはそれで、けっして悪くないと思うんだけど。そうではなくて、なんか一生懸命やっていけば、なにかが起ころんじやないかと思えたんだよね。

五嶋 ということは、原さんは貴重な存在ですね？

海老原 そうなんです。内部の組織を作るとかね、外とのつながりを作るとか、放送研究会と協力して、われわれミュージシャンの演奏の場を作ってくれたとかね。ちゃんと組織が出来ていたから、こうしたことができるわけであって、だからこそ原さんの存在が大きかったと思います。個人がなんかどっかでやってたということはあったかもしれないけれど、原さんのような方がいらっしやらなかつたら、「大学」としてまとまりと特色のある活動は成り立たなかつたかもしれないですね。

重見 放送研究会の島津さんにね、いろいろ協力してもらったりね。

五嶋 そうそう。私は彼と明治学院中学時代からの付き合いで、音楽活動には親身になってくれて。大学時代、放送研究会から独立してアナウンス研究会（通称「アナ研」）を創設して、卒業後は名古屋のCBCテレビの看板アナウンサーとなったんですね。それから、アナ研のずっと後輩になるNHKアナウンサーの末田正雄すえたまさおさんは、大学生時代、マンドリンクラブの司会専門でね。

一同 そうなんですか。

五嶋 そろそろ時間になりました。今日は皆様、お集まりいただき、貴重なお話をしていただき、ありがとうございます。あの時代、みんな若くて熱かったんですね。昭和30年代から40年代初頭、時代は高度経済成長期で何もかも熱かったんですよ。

私もみなさんの話を聞いていて、司会者であることを忘れてしまって、みなさんの熱く懐かしい話のなかについついのめり込んでしまって「俺は司会者だったんだ」と途中で気がついて司会者席に戻るといった感じになってしまいました。

また、お話をみなさんからお聞きできる機会があればと、私は願っています。



* * *

◎司会者、後記

ミッションスクールでの、特に中学・高校時代、毎日のチャペルで讃美歌を歌い、アメリカ人教師の授業を受ける……そんな経験を持つ若者はキリスト教に違和感がなくなり、さらに当時のアメリカの軽音楽にまったく抵抗感なく共鳴してきました。

アメリカの歌好きな若者は、キリスト教会の讃美歌合唱でハーモニーを体得します。アメリカのポピュラーソングには教会音楽、讃美歌の影響が強くあると言われています。

ですから、日本のミッションスクールで学ぶ若者が、アメリカのこれらの音楽にいち早くすんなりと共鳴していったことは当然の成り行きなのです。

さらに昭和30年代から40年代初頭、米軍キャンプへのいわゆる「進駐軍回り」といった慰問演奏の世界に学生のバンドもさかんに加わっていたことは、もはや忘れ去られてしまい、今の若い学生には「チンパンカンブン」なこととなりました。これら慰問を通して、アメリカ本土で流行している最新のジャズナンバーや、様々なポピュラーソングに接し、手に入れたレコードを頼りに、それらの音楽を自分たちのものにしていったのです。

米軍キャンプ慰問だけでなく、あの高度成長期、ナイトクラブやホテルのプールサイドのビアガーデン等での演奏出演。「聴かせて、見せて、音を堪能させて」の世界に彼らは足を踏み入れていたのでした。つまり、アマチュア音楽がとかく陥りやすい自分たちだけのマニアックな自己満足的音楽の世界から離れて、外の視界に目を移していたのでした。

明治以来の日本の洋楽受容の一面として見られるように、宗教的な部分は隅にどけ、ただただ大切に床の間の掛け軸や生け花を愛でるような姿勢と違って、戦後の軽音楽分野での洋楽受容は、お洒落な洋風食器や

コーヒーカップ、ウィスキーグラスを普段の生活に組み入れ使用して楽しむというような、ファッション的性格を持つものであったと言っても間違いではないでしょう。

ミッションスクール明治学院の学生は、戦後の新たな洋楽受容期、そういったアメリカ文化にいち早く反応していったのです。

なんとも楽しい話の輪でした。話題はすべて半世紀以上前のもの。一年一年と経つにつれ、昔々の遠い昔話となっていくようでもあります。

この素晴らしい音楽仲間と、今度は司会者の立場でなく、一杯やりながらもう一度だけでも昔々の音楽昔話をやりたいものだ……。

私の母親は大橋節夫の甘い歌声の大ファンでした。「大橋節夫にウクレレを習ったという先輩に会ってきたよ」と、とっくに天に召された母に、今、報告するところです。

(五嶋正道)

オラトリオ 《ヨブ》 座談会

日時：2016年3月4日（金）13：00～15：00

会場：明治学院大学白金校舎インブリー館13会議室

【参加者】

明治学院大学グリークラブOB・OG

三浦 喜晴（1965年度生）

都留 和夫（1966年度生）

小原 嘉子（1966年度生）

小原 邦雄（1967年度生）

伊部 真行（1972年度生）

【司会】

加藤 拓未（明治学院歴史資料館）

加藤拓未 皆様、本日はお集まりくださいます、誠にありがとうございます。私は歴史資料館研究調査員の加藤拓未と申します。それでは、まず皆様の自己紹介から、お伺いしてもよろしいでしょうか。では、学年順ということで、一番先輩の三浦さんからお願いいたします。



三浦喜晴 1965年度の三浦です。ちょうど《ヨブ》初演のとき、学生指揮者をしておりました。われわれがはじめて《ヨブ》を演奏することに、非常に気持ちは高ぶっていたように思います。



都留和夫 1966年度の都留和夫です。私は《ヨブ》の初演のときと、再演ですね。初演が1967年5月21日、これが2年生のときですね。それから1969年6月14日の再演のときは4年生のときで、私はちょうど学生指揮者のときで、チャペルで《ヨブ》の練習をした記憶がございます。



小原嘉子 68年度に女性責任者をした1966年度生の小原嘉子と申します。私は当時《ヨブ》の演奏に2回参加して、とても感動して終わったという印象でした。でも私が卒業したあと《ヨブ》は忘れられていたようで、残念に思っていました。そして震災があって宮城県でもた

さんの方々が亡くなり、日本中で外国の宗教曲が歌われました。そのなかで、ドイツ語やラテン語が通じるはずのない東北弁を話す亡くなったおじいちゃん、おばあちゃんその他大勢の方のために、東北出身の日本人が作った日本語の《ヨブ》を歌いたいという気持ちが強くなりました。それで、機会あるごとに何人かの指揮者の方に楽譜をお渡ししてお話を

しています。現在は仙台にいますので、仙台でできることをやっていきたいと思っています。



小原邦雄 1967年度の小原邦雄です。私が主将をしておりました69年に、定期演奏会で、チャペルでこの《ヨブ》を取り上げ、その演奏会の責任者は亡くなった太田雄基君（67年度生）でした。



伊部真行 一番若い卒業生の伊部でございます（笑）。1972年度生です。1975年6月28日の3回目の演奏会のときに、学生指揮者をやらせていただいて、今日はいろいろと記憶をたどりながら、お話できたらと思っています。

加藤 ありがとうございます。本日の趣旨としましては、戦前の明治学院で教員をつとめられた安部正義先生の代表作オラトリオ《ヨブ》の演奏に関わってきた皆様に当時の様子をお伺いしたいというものです。

安部先生のオラトリオ《ヨブ》は日本最初のオラトリオ作品として、日本のキリスト教音楽史において非常に重要な作品であることは論を俟たないと思います。そうした歴史的な作品が、ミッションスクールである明治学院で誕生したということは当然ながら意義深いことではありますが、その初演や再演を、明治学院の学生が中心となって果たしてきたということも、やはり意義深いことだと思います。

当時の皆様が、どのような想いで《ヨブ》という作品に取り組んだのか、あるいはどのような状況でそうした活動を行っていたのか。そうした情報は《ヨブ》という作品の本質を考えるうえで、様々な視点や突破口を与えてくれます。それゆえに、今回の座談会を開き、それを記録に残したいと思っています。

では早速ですが、《ヨブ》を演奏するにあたって「選曲会議」というものが、クラブの執行部で行われていたかと思います。その会議で《ヨブ》を取り上げるようになった経緯をお話いただけたらと思います。では、まず三浦さんから、初演時の選曲会議の様子をお願いいたします。

1967年の選曲経緯

三浦 そうですね。このことに関しては、本当は私よりも、当時、主将をつとめていたひとつ学年が上の山口秀夫さんに来ていただけるとよかったです。あえてお話をさせていただきます。1965年度の頃、安部先生から池宮先生のほうに初演依頼の話があったようなんですね。山口さんのお話ですと、63年度生の工藤武さんが、グリークラブとの間に入って、いろいろと働きかけをしていたと伺いました。実際、われわれの代で委員会、音楽委員会（委員会はクラブ全体の運営を担当し、音楽委員会は練習の運営を担当する）にはかって《ヨブ》を選曲して、初演をしたわけなんですけれども、ある意味ではそれまでに、すでにルールがある程度、敷かれていたということになります。

そして1966年に、チャペルにパイプオルガンが設置され、園部順夫先生が帰国されて、オルガニストとして着任された。そういう背景もあって、67年度に初演をやろうという池宮先生のご判断だったのではないかと思います。ですから、われわれが通常行う選曲委員会とか、そういった形ではなくて、ある程度、もっと前からそういったルールが敷かれていたと。

ただ、われわれの代で一番問題として起こったのは、1967年6月に定期演奏会を行う予定もありましたので、約1ヶ月の間隔で、2つの大きな演奏会をやらなきゃいけない。ましてや、はじめて接するオラトリオをやらなきゃいけないということで「はたしてできるのだろうか？」という、そういう不安感というのは委員会のなかでも音楽委員会のなか

でもあったんですね。やはり明学に関係のある先生ですし、その初演を、明学で、グリークラブで、チャペルでということで、これはやらざるをえないというようなことから踏み切ったんじゃないかと思います。

加藤 ということは、この《ヨブ》初演の演奏会は「定期演奏会」ではなかったんですね？ 特別な枠組みの演奏会ということですね？

三浦 そうです。1967年の5月に《ヨブ》の演奏会をやって、6月に定期演奏会を行ったんです。

都留 それに関連してですが、音楽委員会の記録を見るとですね、5月14日から21日にかけて学院は「宗教週間」ということになっていて、その最終日に演奏会が行われていますから、宗教週間の最後を飾るという形で演奏会が設定されたと思いますね。

三浦 その宗教週間の実行責任者だったのが工藤先輩だったんです。だから、そういった関係がおそらくあったんだと思います。まあ、明確にはお答えできないんですが、工藤さんが演奏会のセッティングに関係していたのだと思いますね。

加藤 初演のプログラムを見ますと「オラトリオ《ヨブ》の演奏会は、2年前から依頼を受けていましたが、明治学院の創立90周年であります記念すべきこの年に初演いたすことにしました」とあります。創立90周年に演奏会を合わせたという理由もあったのでしょうか？

三浦 ちょうど1967年が明学の90周年ということで、当時、非常に行事が多くてですね、はたしてできるのかという点が一番、大きな問題でした。

伊部 今、お話いただいている安部先生から池宮先生へ初演のリクエストがあったという部分ですが、よくわからないのは、安部先生と池宮先生のご関係が、どういうもので、なぜ「初めての演奏をグリークラブにやってくれ」という話がきたのか、その点がよくわからないのですが。

加藤 東京女子大学で池宮先生の助手をされていた藤村さんという方のお話ですと、池宮先生は安部先生に作曲を師事されていたと伺いました。

都留 別の可能性として、日本基督教団の讚美歌委員会や東中野にあっ

たキリスト教音楽学校の関係で、安部先生と池宮先生の間に関係があったのではないかと思います。

加藤 そうですね。そういう可能性もあると思います。それから客観的に見て、池宮先生は、安部先生をかなり篤く慕っていたのだと思います。それは《ヨブ》を4回も全曲演奏したこと、それも予算が非常にかかる管弦楽版の初演もご自分の活動の範囲で実現させてしまったことなどから間違いはないと思います。

三浦 われわれも池宮先生から「グリーンクラブがやらなくて、どこがやるんだ」と言われて、その話を受けたところがありますから（笑）。

加藤 《ヨブ》の初演は、東京女子大学ではなくて、明学がやるべきだという先生のお考えですね。

1969年の選曲経緯

加藤 それでは1969年の再演時の選曲過程について、お聞きしてもよろしいでしょうか？

小原（邦） 前年から学園紛争がはじまっていて、それで、われわれの執行部はなんとか発足したんですが、まもなく大学が「ロックアウト」になったんですね。そういうなかで演奏会ができるのか、練習をどこでやるのか、委員会をどこでやるのか。そのような状況だったからね。

都留さんも一緒だったんですが、渉外に白金福祉会館とか公共の施設を借りてもらって委員会をやっていました。練習も大学ではできなくて、高輪教会を借りたり、あちこちを転々としてまわったりしたわけですけど。そういった混沌とした状況だったんで「演奏会でなにをやるのか？」ということに関しては、いろいろと意見があったんですよ。前年と同じように「学外で大曲をやりたい」という希望もあった。

だけど「いや、ちょっと待ってくれよ」と。その当時は、常に「原点に帰れ、原点に帰れ」というシュプレヒコールが渦巻いていたからね。学校のなかでも、クラブのなかでもね。それで、原点に帰るならチャペ

ルを会場にして「学内向けの演奏会をやるしかないんじゃないか？」と。そしてこの状況じゃ《ヨブ》をやるべきだろうと。それ以外にないだろうと。まあ、そういうことだったと思いますね。

一言付け加えると《ヨブ》をやるように私を強くリードしたのは、三浦さんの代の主将だった中村温さん（65年度生）でしたね。「小原、これは《ヨブ》しかないよ」とね。私もいろいろな状況や事情を合わせて考えていましたが、やはり「ここは《ヨブ》だろうな」と、そう思いました。都留さん、あの頃は、そうでしたよね？

都留 そうですね。あの頃のグリークラブはね、部員がたくさんいたんだけど「練習どころじゃない」という人も多くなってね。離れた人もいたんですね。それで《ヨブ》は「苦難」をテーマにしているし、いろんな形で明治学院も今苦難を迎えている。だから、本当に「《ヨブ》しかない！」という結論になったんです。それはもう何度も話し合いをして、出した結論でしたね。最後には、みんながこの結論にグッと一致しましたね。でも、そこに至るまでは大変でした。

定期演奏会の変遷と《ヨブ》を選曲した意味

加藤 当時は前期も後期も、オーケストラ伴奏による演奏会をやっていたんですか？

都留 いや、そうじゃないですね。《クリスマス・オラトリオ》の演奏会はオーケストラをつけましたが、定期演奏会は、そうではありませんでした。《ヨブ》の再演は第21回の定期演奏会で、その前の第20回の定期演奏会で、ハイドンの大曲《天地創造》をやるというので、はじめてオーケストラ伴奏でやりました。その前は、合唱とピアノ伴奏の編成で、第1ステージ、第2ステージ、第3ステージと、ステージごとに内容を変えるステージ制の演奏会でした。だから第20回を機に変更したんですね。その延長で、第21回もやろうとしたんですが、学園紛争となって、議論を重ねて、学内の人を対象にした演奏会をやろうとなって《ヨ

ブ》になったわけです。

伊部 1968年がクラブの20周年で《天地創造》をおやりになったじゃないですか。それも読売日本交響楽団に伴奏をお願いして。そのとき曲目を《天地創造》にした経緯はどうだったのでしょうか？

小原(邦) 松浦隆雄(68年度主将)さんは、こう言っていましたよ。20周年を迎えて、グリークラブも新しく「創造していきたい」と。自分たちは力もつけてきたと思うし、ここで新しいグリークラブに変わりたい。そこに大曲《天地創造》はピッタリだったわけですよ。

そして、あのときはいろいろな条件に恵まれていたと思うんですよ。新宿厚生年金会館が取れたこと、読売日本交響楽団が共演を快諾してくれたこと。確かあのとき読売日本交響楽団は、たまたま別の仕事がキャンセルになってグリーの依頼を引き受けたんですよ。そういったことが、ぜんぶうまくはまった。

それで、合唱もよく歌ったんですよ。いま思うと、あのときは本当にグリークラブのピークだった。ところが翌年、学園紛争で事態が一転したわけだ。それまでの定期演奏会はいくつもステージがあって、OB・OGのステージまであって、新生は1つか2つのステージに出るという形だったんですよ。

伊部 第20回の《天地創造》の前までの定期演奏会の指揮は、池宮先生がされていたんですか？

三浦 いや。池宮先生のほかに学生指揮者のステージもありました。たとえば第19回定期演奏会では、第1ステージに《ヨブ》の抜粋を池宮先生の指揮で、第2ステージでは女声合唱を池宮先生、男声合唱は園部先生、そして第3ステージの日本民謡集では、私が振りましたね。

伊部 定期演奏会も、暮れの《クリスマス・オラトリオ》も、両方を池宮先生がお振りになるようになったのは1968年からということですね？

都留 そう。20周年、第20回を機にだね。

三浦 だから、ちょっとね、一部OBからは反感はあったね。OB・OG

のステージがなくなっちゃったからね（笑）。

伊部 グリークラブの「規約」のなかに「会員」という項目があって、そこに明治学院の学生とグリークラブのOB・OGも会員だとあるんですよ。だから、本来はOB・OGも自由に活動に参加できる会だったんだろうな、と思っていたんです。それが68年から変わったことになるのでしょね。

三浦 当時は3～4年前から《クリスマス・オラトリオ》をやるようになって、それで春の定期演奏会というのは、少し宗教曲から離れたんだよね。いろいろな曲をやるために、ステージ制にしていたという部分はあるね。

小原（嘉） だから、民謡を歌ったり、黒人霊歌を歌ったりね。前期はポピュラーな、楽しい感じの演奏会でしたよね？

伊部 それは、部員のなかから、なんと言いましようか、宗教曲ばかり歌うことに対する反発みたいなものを意識したからでしょうか？

三浦 ちょっとありましたね。特に高校から合唱をやっていた部員からは「宗教曲ばかりなんですか？」という声もあったけれども。まあ、春も大曲をやるようになってからは、ちょっと色も変わってきたと思いますね。第20回からOB・OGのステージがなくなっちゃったわけですから、OB・OGも演奏会に参加できるようにしたんですよ。それで、なかなか現役とOB・OGと一緒に練習ができないので、OB・OG会の練習を設けて、演奏会に参加するという形にしたんです。

都留 それで《ヨブ》の次は大曲路線に戻って、ベートーヴェンの《莊嚴ミサ》、それからメンデルスゾーンの《エア》をやりましたね。

伊部 それは部員のなかから、年に2回、大きな演奏会をやりたいというリクエストが強かったんですか？

小原（邦） いや～、部員のなかからというよりも、やっぱりこれは音楽委員会の考えでしょうね。

三浦 というか、池宮先生だよ（笑）。

小原（嘉） 池宮先生がまだお若くて、いろいろなことをなさりたい時

期だったのだと思います。しかも、グリークラブは先生が一声おっしゃれば、素直に受け入れて一生懸命にやる。そういうクラブでした。

三浦 「今度《エリア》やろうよ」という感じでね、おっしゃってたもんね（笑）。

小原（嘉） ある意味、先生が「新しい世界」をひらいてくださるわけだから。はじめて《クリスマス・オラトリオ》を歌って、感激して、それでグリークラブに残って活動に参加していく、そして自分の世界が広がるんですね。池宮先生のおっしゃることに違和感というのは、ほとんどなかったんじゃないかなと思います。

都留 池宮先生が言われたのはね、一生で今しか歌えない曲をグリークラブでやっているんだと。他のところでは経験できない曲をやっているんだよと、そう言われてましたね。

伊部 都留さんのお話を聞いて、少し思ったのですが、「一生のうちに今しかできない曲」という条件と照らし合わせますと、1967年に演奏したばかりの《ヨブ》を、2年後の69年に「また演奏するのか？」という意見や雰囲気はなかったのでしょうか？

都留 それはね、2年前に歌った方々が実際にいる。それから学園紛争で、やはりいろいろな人たちが苦しんでいる。そういうことを考えると、やはり《ヨブ》以外に、これ以外に無いんだという形でまとまりましたね。練習もままならない状況で、練習時間も限られていましたし。

三浦 やはり、学園紛争が激しかったから、それでチャペル閉鎖などという状況もあったから。そういうなかで《天地創造》の次にやる曲、それも大曲となると、《ヨブ》しかなかったね。

小原（邦） 実際に半分ぐらいの部員は、2年前に「歌った経験がある」という前提が大きかったんだと思うね。それも条件のひとつにはあったと。

《ヨブ》管弦楽版の初演をめぐる

加藤 グリークラブによる《ヨブ》再演は1969年の6月14日に行われ

ていますが、その直前の5月25日に、やはり池宮先生の指揮でオーケストラ版の《ヨブ》の演奏会が東京文化会館で行われています。こちらのほうにグリークラブは参加していませんが、それはどのような事情だったのでしょうか？

小原(邦) 今のような事情で「参加できなかった」んですね。それから「あちこちで《ヨブ》の演奏会をやるう」というような考えではなかったと思いますね。

都留 当然、池宮先生からは、真っ先にオーケストラ版の演奏会のほうに「出演してくれ」という話は来たんですね。でも、こういう状況で外部のホールを借りて演奏会をやるのではなく、「学内のチャペル」で演奏会をやるうと決断したときでしたのでね。だからタイミング的に悪かったですね。

加藤 ということは、学生側の判断で、オーケストラ版の演奏会のほうの出演は見合わせたという形ですかね。

小原(邦) そうなんです。非常に心苦しかったのですが、結果的には、池宮先生の要請をお断りさせていただいたという形になりました。

伊部 オーケストラ版の演奏会に出ないにもかかわらず、チャペルの演奏会で《ヨブ》を選曲したことに対して、池宮先生は、なにかおっしゃらなかったんですか？

小原(邦) 先生も理解されていたのでしょう、特になかったですね。まあ、池宮先生からすれば、はじめてオーケストラ付きで《ヨブ》をやるうとしているわけだから、グリークラブに断られて残念だったでしょうね。

三浦 ただグリークラブとしては、チャペルで演奏会をやることに意義が大きかったわけだからね。

小原(邦) むしろチャペルで演奏会をやることで、外部のホールでの演奏活動からグリークラブを「チャペルへ戻す」ということでした。

伊部 その当時は今と違って「学生」と「社会」が真正面からぶつかった時代だったから。そのとき、私は高校生でしたけれども、山手線

に乗っていると平気でヘルメットをかぶった人が電車にいましたから、そうだったのかもしれないですね。

小原（嘉） 思い返してみると、ふだんは池宮先生の東京バッハ・アンサンブルの演奏会があると、かならず宣伝のチラシが配られたり、チケットの販売があったりして、私はよくチケットを買って聴きに行っていたのに、この《ヨブ》のオーケストラ版の演奏会に関しては、そうした宣伝がまったくなかったんです。

三浦 そうでしたね。

小原（嘉） だから、オーケストラ版の演奏会があったことを、グリーの普通の部員は知らなくてね。知っていたら「行きたいと思った」と思います。

1975年の選曲経緯

加藤 では続きまして、1975年の再々演の選曲経緯についてお話いただきたいと思います。これは前年に逝去された安部正義先生に対する追悼演奏会という位置づけだと思うのですが、いかがでしょうか？

伊部 いや、実は今、小原さんがお話になったような側面もあったんですね。というより、いろいろな人の意見があって、最終的に《ヨブ》になったな、と思うんですね。

選曲作業の前に、一番はじめに委員会のほうで「学内でやるの？ 学外でやるの？」という議論でスタートするんです。というのは、演奏会の会場を取るのって、演奏曲を決めてからでは間に合わないんです。だから、もう先に会場を押さえちゃうんだよね。僕らのときも、先に外の会場を押さえて、それで学内でも、学外でもできるような曲を選ぼうと選曲をスタートしたんです。そうしたらね、学内の曲というのは出てこなかったんです。みんなの気持ちのなかには、もう「学外だ」となっていた。

だけど、1970年前半も大学は荒れちゃっていて。1972年2月には「あ

さま山荘事件」も起きました。その事件の少し前から、大学が学生の一部、つまりセクト化した学生たちと揉めていて。なにで揉めていたかという、横浜の三浦の土地をどうするんだ、なんでそこを買うんだ、なぜそこに分校するんだ、という問題があったんです。

それともうひとつ問題が起きていて、これは僕よりも飯謙君（73年度生）がよく覚えていたんだけど、この時期から社会と学生の対立ではなくて、学生と学生が揉めるようになったんです。明治学院の学生のなかにも、指名手配されるものが出てくるようになって。それで、1974年に再びロックアウトになったんですよ。その国道一号のところに機動隊が来て、その正門入ってチャペル前まで、ゆるやかな坂道になっているところがあるでしょ？ あそこに火炎ビンが投げ込まれたんです。で、騒然としたんです。そうなった原因は、原理主義の連中が「第2文連(第2文化団体連合会)をつくるんだ」というような動きがあって。それでもう学校も収拾がつかない。学生同士が揉めはじめる。このような状況で、小原さんたちと同じように、演奏会を「学内でやるの？ 学外でやるの？」という議論に直面するしかなかった、というのが僕の記憶ですね。

委員会は、そういうことを考えていて、音楽委員会ではどういう議論をしていたかという、グリークラブは前々年の1973年にバッハの《口短調ミサ曲》をやったんです。ただし、これは全曲演奏ではなかったんです。振り返ると、僕が2年生のときに、池宮先生が「《口短調ミサ曲》を3年計画でやりなさい」とおっしゃったという話が周囲から聴こえてきた記憶があります。この頃は、定期演奏会の選曲に関して、池宮先生の意見がすごく強かったんですが、要するに池宮先生は学生の団体が一年で《口短調ミサ曲》全曲なんか「できるわけがない」というごく当たり前のご意見だったんです。そんなことは僕らもわかっている。じゃあ、まず半分の前半を。それで半分だけじゃ物足りないから、教会カンタータ第4番《キリストは死の布に横たわった Christ lag in Todesbanden》BWV4も一緒にやりました。

その翌年、つまり《ヨブ》公演の前年、僕が3年生のときに《口短調ミサ曲》の後半を抜粋の形で演奏しました。それで、1975年に現役学生が、なにを考えていたかという「いよいよ《口短調ミサ曲》を全曲演奏したい」という意見。ただし一方では「《口短調ミサ曲》全曲は僕らじゃ無理だよ。学生の限られた技量で演奏するのは無理だよ」という意見もありました。無理だと考えるのは確証がないからなんです。そして、もう一方では曲を変えて、モーツァルトの《レクイエム》をやりたいという意見。このように意見が3つに割れちゃってた（笑）。

それで、そうなったときに、やはり同じように問題になったのは「どこでやるか?」。このことを学生として、きちんと考えたときに、やっぱり「チャペル」だと。そして、チャペルで演奏会を行うとき「学校のなかで訴える曲はなんだろうか?」と考えていて、迷っていたんですよ。

そして悩んでいるときに、前年に安部先生が亡くなられて。そのときにOB・OGの一部、そして池宮先生を含めた学校側から、来年の一周忌には「《ヨブ》をやってくれ」という意向が非常に強かったんです。その意向の前に《口短調ミサ曲》全曲をやりたいという人たちの意見、モーツァルトの《レクイエム》をやりたいという人たちの意見は、自然とどこかで納得して、一本にまとまった選曲作業だったように思いますね。

それから僕らが《ヨブ》を選曲した、もうひとつの理由は《ヨブ》の楽譜をいただいたということもあるんです。1974年に安部先生が亡くなられたときに、碑文谷教会の葬儀に行ってグリークラブが讃美歌の《馬槽のなかに》と《ヨブ》から1曲歌ったんです。

都留 それは《ヨブ》の合唱曲「ああ過ぎにし年月よ」ですね。私が指揮をしたから覚えています。葬儀に三浦さんは行きましたか?

三浦 行った。だけど、グリークラブの人はあまりいなかった。

伊部 そうでしたね。それで、その葬儀のあとに主将の日野正樹君（72年度生）が呼ばれて、《ヨブ》の出版譜をまとめて、かなりの数をいただいたんですよ。そして日野君の記憶では、そのときご家族のほうから

「ぜひ歌ってください」というお話があったそうなんです。だから、日野君のなかでは、もう来年の定期演奏会は「《ヨブ》を」と心のなかで決めていたと思うんですね。

小原（嘉） そういえば、以前、内山功さん（62年度生）が「《ヨブ》の楽譜をたくさん預かったんだよな」と、おっしゃっていました。今、伊部さんの話を聞いて、1975年の演奏会で使われた楽譜が、内山さんのところに行ったのかな、と思いました。

伊部 たぶん、そうだと思います。当時は、いい意味でも悪い意味でも、現役とOB・OGの交流がものすごく濃かったと思うんですね。だから、OB・OGの方々も安部先生の葬儀にいらして、楽譜もいただいて。だから、そういう経緯を知っている人たちは「もう来年は《ヨブ》をやるんだ」という気持ちがね、強かったんだと思うね。だけど、不思議なことに1969年の再々演のときと選曲の時代背景が、ちょっと似ているんですね。

小原（邦） 似ているね。

加藤 ふたつの時期が社会の混乱期に直面しているという点で、共通しているわけですね。

小原（嘉） だからね、東日本大震災という困難に直面した今の日本と、オラトリオ《ヨブ》のもつメッセージはつながると思うんです。こういう時期であるからこそ、《ヨブ》をもっともっと演奏すべきなんじゃないかと思うんです。

伊部 ただね、1975年当時のグリークラブは1969年の再演と比較すると、歌った人がいないんだよね。全員、みんな初めて歌うという状態だった。それから余談になるのですが、僕は学生指揮者をやらせてもらう前に3年生のとき、パートリーダーないし学生副指揮者という形でトレーニングをさせられたんです。当時は「地方演奏会」という小規模な演奏旅行を毎年やっていて、その選曲については学生副指揮者が自由に決めていいことになっていたんです。池宮先生も、なんにもおっしゃらないし、そもそも先生は地方演奏会に来ないし（笑）。

それで地方演奏会は、ちょうどクリスマスの頃に行うので、安部先生の讚美歌《馬槽のなかに》を演奏曲に入れたことがあったんですよ。だから《馬槽のなかに》だけは部員全員が知っていたので、唯一この曲だけが当時の現役部員と《ヨブ》をつなぐものだったんです。でも、誰が最終的にGOサインを出したかって言えば、やはり「主将」ですよ。そういうクラブだったと思うんだよね。

地方演奏会

三浦 蛇足ですけども、池宮先生が地方公演に来なくなったのは、理由がありましてね。最初は来たんだそうです。地方演奏会はステージ構成になっていて、第1ステージに《クリスマス・オラトリオ》の抜粋を演奏しました。ところがね、《クリ・オラ》のステージを聴いて、かなりのお客さんが帰ってしまったそうなんです（笑）。当時の地方においては、あのクラスの音楽は、まだ浸透していなかったんですね。

小原（嘉） そうか。《クリスマス・オラトリオ》は、まだまだ当時は有名な曲ではなかったんですね（笑）。

三浦 ちょうど私が3年生のときに委員会の主要メンバーと、地方演奏会の下見に4会場を回りましたね。すると地元の協力者から「まだやるの？ グリークラブの地方演奏会、もうそろそろいいんじゃないの？」と言われたんですよ。

小原（邦） 乖離しちゃったんだね。

三浦 それで、やはりこれではいけないと思ってね。聴く人に楽しんでもらわないといけないと、演出を付けてガラッと内容を変えたんですよ。池宮先生の反対を押し切って！ 池宮先生は、余分な演出を付けるのは「二流の演奏会だ」との持論が御有りでしたから、こんなことがありまして「地方演奏会には行かない」となったんですね。

都留 三浦さんが1年生のときは、池宮先生はまだ地方演奏会をお振りになっていたんですか？

三浦 いや、《クリ・オラ》のステージをやめた時点から、地方では振っていないね。

小原（嘉） はじめの頃は、先生も意気込んで、地方演奏会もなさってたと思うんですけど、でも分かれてよかったですね？ 地方演奏会は、学生だけで自主的にやるという風になって。

練習の思い出（1967年）

加藤 それでは、次に練習の状況についてお話を伺いたと思います。たとえば《ヨブ》という作品に対する部員たちの反応や、練習中、印象に残っている池宮先生の発言などについてお話いただけたらと思います。それでは初演の三浦さんからお願いいたします。

三浦 正直なところ、部員たちの《ヨブ》に対する最初の反応は、あんまりよくなかったんですね。それまでバッハやヘンデルをやってきたところに、はじめて日本人の作曲家によるオラトリオだから「どんな曲だろうか？」というのもあったんでしょうけれども。

たとえば第21番合唱曲「ああ過ぎにし年月のごとく」は、まるでグレゴリオ聖歌みたいな、語りの音楽になってますね。こういう音楽は、グリークラブとしてやったことがないし、私自身も取り組んだことがなかったもので、どうやって指導していったらいいのか、正直、悩みました（笑）。それも少人数の合唱団なら、合わせられるのかもしれませんが、当時のグリークラブは100名を超える大人数だったので、それで歌詞をちゃんと聴こえるようにそろえて歌うというのは、なかなか難しいという印象が強かったですね。

都留 ああ、全音符に歌詞だけがあるやつね？

三浦 そう、そう。リズムが決まっていないから難しいんだ。

都留 私は教会で「使徒信条」を歌い詠みしていたので、そんなに違和感はありませんでした。

三浦 だから、池宮先生はね、すべて言葉を拍ごとに割り振りました

ね。1拍目はこの言葉とこの言葉を歌う、2拍目ではここの歌詞を歌う、
というようにね。

譜例 安部正義 オラトリオ《ヨブ》より第21曲「ああ過ぎにし年月のごとく」、
93～95小節（出典：『明治学院歴史資料館資料集』第9集）

93

J

oil; Oh that I were as in months past;
り 鳴呼 ー す ぎ に

Oh that I were as in months past;
鳴呼過ぎにし年月の如くならまをし

Oh that I were as in months past;
鳴呼過ぎにし年月の如くならまをし

小原（嘉） 練習しているうちに合うようになったんじゃないですか？

三浦 まあ、だんだんと慣れてきてね、できるようにはなったけれど、
でも自分もできるようになるまで苦労したので、《ヨブ》の練習といえ
ばこの第21曲の合唱曲がとても印象に残っています。

それから部員たちのなかでは《ヨブ》の音楽の特徴をつかんで、良い
音楽と捉えられるようになるまで、けっこう時間がかかりましたね。また
先ほどもお話ししたように《ヨブ》の初演と定期演奏会の2つの演奏
会を予定していたものですから、練習時間もそんなにないということで、
実際にチャペルで初演を迎えたとき、グリークラブ全体にもものすごい緊
張感があったのはよく覚えていますね。「本当にまともな演奏ができる
のか」という不安でね。終わったあとと盛大な拍手で、大好評だったんで、

そのとき初めて部員たちも《ヨブ》を歌った感動というのを味わったんじゃないかと思いますね。

ただ、ちょっと悔しかったのは、《ヨブ》は日本ではじめて演奏する曲で、歌う人も聴く人もはじめて経験する作品だったわけですよ。だからお客さんにわからない方がいても仕方がないのですが、最終合唱の最後、静寂のなか、ピアノニッシモで「アーメン」と歌うのですが、その直前のところで拍手が入っちゃったんですよ（笑）。これは演奏会をはじめの前に「終曲は、静かにアーメンの祈りで終わります」とアナウンスを入れておけば、聴く人もわかったんじゃないかなと。ちょっとその部分だけがね、心残りですね（笑）。

都留 1969年の再演のときは、プログラムに「お願い：終曲の合唱は壮大な賛美のあと、静かなアーメンが歌われます。アーメンを歌い終わるまでは、拍手はご遠慮ください」と書いた紙を挟み込んだんです。

三浦 それは初演のときの反省だね。あのときは、歌っている方も「あ！」と思ったんだよね（笑）。

都留 でも冷静に考えれば、拍手が来てもおかしくないタイミングのところだからね？

小原（嘉） そうよね。お客さんだって感激しているから、拍手するわけですから。

三浦 だから、第21番の合唱曲が難しかったのと、その最後の拍手が一番印象に残っています（笑）。

間奏曲Ⅲについて

加藤 話は変わりますが《ヨブ》には「間奏曲Ⅲ」という曲があります。これはピアノ・ヴォーカル・スコアの初版には含まれていませんから、三浦さんが使われた楽譜には載っていない曲なんです。ただし、初演の録音を聴きますと、間奏曲Ⅲは演奏されています。そのことに関して池宮先生から「急遽、追加することになった」といったような特別な指示

などなかったでしょうか？

都留 私の楽譜には、その間奏曲Ⅲが入るべきところに「先生の思い出」という書き込みがあります。ただ、どういう意味で書いたか、覚えていません。

三浦 正直、覚えていなんだけれども、楽譜には「間奏曲」と書いてあるから、なにか指示はあったんだと思いますね。安部先生は、この間奏曲Ⅲをいつ作られたんですか？

加藤 《ヨブ》の楽譜が出版されたのは1965年12月25日、クリスマスの日です。そして、新年の1月27日に池宮先生と安部先生は《ヨブ》の部分初演を、ピアノ伴奏で行っているんです。その部分初演の演奏会にグリークラブOBの内山功さんも合唱で参加されていて、内山さんの楽譜には間奏曲Ⅲが入るべき箇所に「間奏曲アリ」という記入があります。しかも内山さんは、この部分初演でしか《ヨブ》の演奏に関わっていないそうですから、間奏曲Ⅲは1965年12月25日の出版から翌年1月27日の部分初演までの約1ヶ月の間で、どこかのタイミングで作曲されたと推定できます。

三浦 この部分初演というのは、池宮先生のオラトリオ合唱団や東京Y.M.C.A.合唱団が歌ったんですか？

加藤 そうです。

小原（嘉） ということは、この間奏曲Ⅲだけが《ヨブ》のなかで、唯一戦後に作曲された曲になりますね？

加藤 そういうことになりますね。ほかの曲は、戦前に書かれていますので。

練習の思い出（1969年）

加藤 話を戻しまして、1969年の再演の練習で印象に残っていることはございますか？

都留 曲を決めるのも大変だったけれど、練習も大変だったんですよ。

紛争が起きているので「学生集会」と言って学生が集められて説明を受ける会があったり、グリークラブでもメンバーで集まって話し合いをもったりしました。そうした予定外の事態で、当初予定していた練習時間が確保できなくなってしまったんですね。

そこで窮余の策として私が取ったのは、全体練習の時間にひとりずつ歌わせることだったんです。こんな練習はそれまでやったことはなかったんだけど、そこまでしないと一人一人の自覚ができないだろうと思ったんです。もちろん、なかにはひとりでは上手く歌えない人もいたけれども、歌は経験だから、あれこれ私が教えるよりは一人一人が自覚して責任をもって歌うことのほうが重要だと思いました。そうやって練習をしましたね。

小原（邦） 都留さんは、練習を計画して、グリークラブの音楽の質を高めてゆくことを考えていただいていたんですが、私の立場は、練習に部員を「来させる」「来てもらう」それから「クラブを存続させる・割らない」、そういうことでした。そのためには部員を逃がさない（笑）。どうしたら、みんなにそっぽを向かれないでクラブを運営できるのか、そのことばかり考えていました。

1965年度の主将をされた中村さんから、こう言われたことがありますよ。「小原、おまえ、主将をやっていたら寝られないぞ。ぐっすりなんて寝られない仕事なんだ」と、こう言われてね。実際にそうでした。だから寝るときは枕元にノートと鉛筆を置いておくんですよ。そして夜中に目が覚めて思いついたこと、忘れちゃいけないことをノートに書く。主将になって数ヶ月はそんな状態でした。

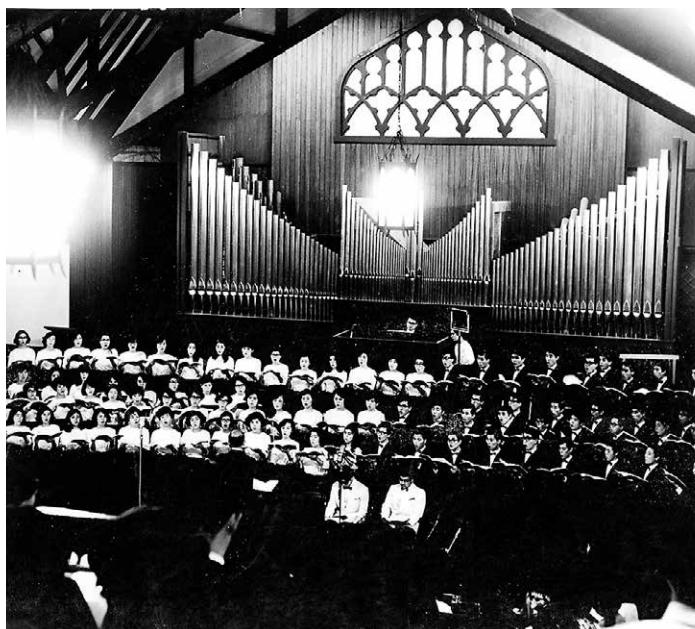
都留 私は学生指揮者だったとき、音楽の演奏というのは「知・情・意」の3つがバランス取れて、はじめて成立すると聞いたことがあるのね。知的に作品の構造を調べたり、歴史的背景を調べたりするのも大事だけれど、それと同時に人間のもっている自然な感情や作品のもつ感情ね、こうした「知」と「情」の2つを演奏しようという「意思」でもって統一したとき、つまり三位一体の形でそろったとき、良い演奏が生まれる。

この話を聞いて、私はそれを目指そうとしましたね。実際にできるかどうか分からないけれども。

勉強ということでは、演奏会の前年に岩波新書から、青山学院大学の旧約で有名な浅野順一先生の『ヨブ記——その今日への意義』というのが出たんです。それを使って何人かで読書会をしましたね。

それから私の練習のときは輪唱をよくやりましたね。輪唱は小学校で少しやって、それで終わりになっている場合がほとんどだけれど、あの輪唱のなかにはバッハのフーガのもっとも基本の形があるんですね。つまり和声的な進行ではなく、各パートが主体的に歌うということですね。私はそれを練習で徹底的にやりましたね。その結果、グリーはポリフォニーを歌うのが上手くなったという気がしています。

図 明治学院大学グリークラブ第21回定期演奏会（1969年6月14日、明治学院礼拝堂）オラトリオ《ヨブ》再演（資料提供：都留和夫氏）



小原（嘉） 私は、やはり池宮先生の教えが印象に残っています。「君たちは若いんだから、真実を知るべきだ」と、よくおっしゃっていました。それから「世のなかには大事なこととというのがあった、ということを知っておきなさい」ということを、練習を通して教えていただきました。こうして大学生活で学んだことが、いまだに私の心のなかで生きていますので大切な時間だったと思っています。

練習の思い出（1975年）

加藤 それでは1975年のクラブの雰囲気などはいかがでしたでしょうか？ そのあたりを伊部さん、お願いいたします。

伊部 当時のクラブの雰囲気を振り返ると、私は東村山高校の音楽部にちょっと入っていた程度だったんですが、グリーに入ったきっかけというのは、高校のときの先輩たちがグリークラブに入っていたからなんです。70年度生の森野光生さん、71年度の坂田一成さんが同じ高校なんです。それで入部して、周りを見てみると、男で合唱経験者というのが5～6人程度、そして女声もそれほど経験者が多かったわけではなくて、どちらかといえば合唱をあまり経験したことがないのに、むりやり引っぱりこまれたみたいな人たちでした（笑）。つまり、僕らの頃のグリークラブは、音楽経験者が数多く集まった団体では、けっしてなかったんです。

それで、池宮先生によく練習で言われたことは「本物に触れなさい」でした。「本物に触れるって、どういうことなのかな？」と思ったんですけど、正直、1年生のときはわからなかったんですね。それで、1年生は、まず前期の定期演奏会では出演をせずに演奏会のお手伝いをするんです。それでもヘトヘトに疲れて、このとき「なんとなく参加した」という気分を味わうんです。そして1年生の後期に、はじめて舞台に立つのが《クリスマス・オラトリオ》演奏会で、そのときにはじめて「本物ってこれなのかな？」と、チラッと見たような、かじったような、触っ

たような気分がありました。

それがあったから、4年間グリーを続けてこられたし、グリーの伝統として残してきた《ヨブ》を、僕らがまたここで演奏するんだという、そういう認識がもてたんです。それで、僕らはたまたま4年生で、そういう経験をしてきたから、モーツァルトの《レクイエム》をやりたいという部員を説得してこられたし、《口短調ミサ曲》をやめるんだという英断もできたし。大曲主義から少し離れて、ものごとを考えようよ。「学生として本来、できることはどこまでなんだろうか？」ということも考えて演奏会を作っていこうよ——そういうことを、みんなで考えていたと思います。

加藤 具体的な練習の様子などは、いかがでしたでしょうか？

伊部 練習に関する思い出としては、土曜日が池宮先生の練習で、木曜日は園部先生の練習だった。両先生の練習に対する取り組み方は違っていましたね。池宮先生は練習全体のテンポというカリズムというか、そういうものを非常に大切にされていた。おそらく事前に計算されていたと思いますね。それで園部先生は、ひとつひっかかると、ずっとその部分が歌えるようになるまで一生懸命教えてくれるのね。

それで《ヨブ》の練習で思い出すことは、アッセンブリーアワーの時間で「音楽研究会」と称して『ヨブ記』を読んでみたり、池宮先生が土曜日の練習でお話されていたことを復習したりして、漠然と『ヨブ記』のイメージをつくってしまいましたね。

本来であれば『ヨブ記』全体を、本当にみんなで読んで、それから練習に取り組んだほうが良かったと、今では思っているんですけども。非常に当たり前のことを言っているのは、わかっているんですが、当時の僕らは、とにかく練習をこなすことを優先してしまっていたので、『ヨブ記』の全体像がしっかり頭に入っていませんでした（笑）。正直「サタン役って、どういう人物なの？」とか（笑）。なんとなくしか覚えていなくて（笑）。

小原（嘉） 私も卒業してから、ようやく『ヨブ記』の話を流れがわか

りました。

伊部 だから、そういうことを「もっとちゃんと、やっておけばよかったなあ」という反省がありますね（笑）。いや《クリスマス・オラトリオ》だってね、ドイツ語の発音は、池宮先生が読んでくださるのを、耳で覚えるだけですだからね？ それをパート練習の時間で練習して、違うとか、合っているとか、やっているわけでしょ？ こんな練習している合唱団、たぶんほかにないだろうなって思うぐらい（笑）。作品のストーリーに関しては、ちょっとどころか、相当いいかげんな理解だったと思いますよ。

三浦 いやいや。これは私自身も反省なんだけれども。今、東北大学のOB合唱団に入っているんですけども、この合唱団の練習がね、グリークラブとはぜんぜん違うんですよ。すごい論理的なの。だから、すごいやりづらくって（笑）。グリーはどっちかというとな、「体で覚えさせる」という感じだったから（笑）。東北大学のOB合唱団のほうは、歌の内容とかね、音楽の構造とか、そういうことをしっかりとやるんです。だから、一番グリーに欠けていたのは、そこだったかもしれない（笑）。

一同 笑。

伊部 あとよく覚えているのは、よく池宮先生が「エホバ」の「エ」は日本語の「え」と発音してはいけないと指摘されていたことですね。日本語の「え」は平べったく聴こえるから、「オ」の母音を言う口の形で「え」と発音しなさいと指導されていました。

それから、本番の直前に池宮先生と園部先生が、丁々発止やりながら練習されていたのを覚えていますね。池宮先生と園部先生が、一対一で練習をされていました。パイプオルガンの伴奏の練習です。それで、もう当時すでにチャペルのオルガンは、音の出ない鍵盤がいくつかある状態で、そのことを池宮先生が強く不満に感じていらして、揉めていましたね。園部先生は「修理したいんだけど、お金がないんだから仕方がない」と諦め気味でしたね。

加藤 チャペルにパイプオルガンを設置したのが1966年ですから、

1975年にはもうかなりの不具合が出ていたわけですね。しかも、オルガンのメンテナンスも十分に行われていなかったんですね。

伊部 あと1975年の演奏会で印象に残っていることとしては、自分がチューブラーベルを担当したことで、演奏会の当日、安部先生のご遺族を招待して、チャペルの2階席に座っていただいて、それで終演時に池宮先生がご遺族を紹介されていましたね。

安部正義先生の印象

加藤 皆様は、生前の安部先生に直接、お会いになったことがあると思います。もしご記憶でしたならば、安部先生に対してお感じになった印象などお話しください。

三浦 そんなに深く話をしたりしたというわけじゃないから、詳しくはわからないけれども、お会いして受けた印象は「すごく穏やかな感じの人」という風に見えましたね。

都留 私はね、たまたま父の都留仙次（1884～1964）が明治学院の先生をしていて、その頃、安部先生も先生をされていましたから、そういう関係で、わりと親しくさせていただいていたんですね。ですから「都留君、家にいらっしゃい」と言われて、経堂のお宅に行ったこともありますし、年賀状のやり取りもしていましたしね。とにかくね、基本的に安部先生は、あまりお話にならない。どっしりと座っていらしてね。

練習を見学にいらしたときも、音楽的な注文はなにもされないですね。ただね、私が学生指揮者だった69年の再演のときの練習で、一回だけね、池宮先生が練習を休まれたときに、安部先生に「1曲」だけ練習で振ってもらったことがあるんです。ただね、テンポがとてもゆっくりでね、われわれはついてゆくのには苦労した思い出はあります（笑）。

もうひとつ覚えていることがあってね。あの頃は、演奏会が終わったあとに、グリークラブのメンバーはすぐに表に出て、帰ってゆく来場者に「お礼の歌」を贈るという習慣があったんです。それで、69年の演

奏会の終演後にも、チャペルの前でそうしたんですが、そのとき私の思いつきで、急遽、安部先生に指揮をお願いし、コラール「エホバ与え、エホバ取りたもう」を歌いましたね。

小原（嘉） それは、本当に素晴らしいことでした。

都留 安部先生の指揮振りを今でもはっきり覚えていますよ。こう、ゆっくりと、本当に気持ちを込めて振っておられましたね。その振り方が本当にいてねいだね、手の動きも柔らかくて、終止で切るときまで、気持ちがかもってましたね。あの指揮は、本当に素晴らしかったと思います。それから69年の演奏会の前に、よみうりランドで合宿をしましたよね？

小原（邦） そうだ。やったね。

都留 その合宿の帰り、私は小田急線に乗って帰ったんですが、当時、安部先生のお宅は経堂にあったので、途中下車して先生のお宅に寄ったんです。それで、先生に合宿をして《ヨブ》の練習をしましたと報告したら、とても喜んでくださってね。どういう話をしたのかは覚えていないんだけどね、先生の奥様が淹れてくださった紅茶とケーキがおいしかったことだけは覚えているんだよね（笑）。

小原（嘉） 安部先生は、ものすごく人柄が紳士的で。いわゆる明治の香りをたくさん漂わせていた方で。それでいて国際人でしょ？ 今ならまだしも、当時、20代の頃から10年以上もアメリカで生活されていたわけですからね。もう本当に「宝石」みたいな人だったと再認識しないといけないと思っています。しかも、当時、まだ外国のような北海道で開拓民と一緒に生活して、ものすごい苦勞をされているわけですから、そういう経験のある方でないと《ヨブ》のような作品を書くことはできないと思います。

都留 安部先生は『明治学院大学グリークラブ20年史』にも寄稿されているんだけど、そのなかで、明治学院で教えていた頃に、教え子たちから「インド・ウグイス」という渾名をもらったというエピソードがあるんだよね。安部先生は声楽がご専門だから、きれいな声で鳴くウ

グイスになぞらえて、そうした渾名がついたんだけど（『明治学院歴史資料館資料集』第9集、5頁参照）。そうしたらわれわれの練習のとき、安部先生がみんなの前で、確かに自分はウグイスのように「顔は黒くて、お腹は白い」と。だから「僕は腹黒くないよ」と、こうおっしゃった（笑）。みんなで大笑いしたんです。そういうユーモアのある方でしたね。

小原（邦） 私も定期演奏会の責任者の太田君と、安部先生のところにご挨拶に行ったことがあります。三浦さんや都留さんの言うとおりの、寡黙で穏やか、そしてわれわれの「青い意見」も受け入れてくれる度量のある方でしたね。

都留 そして存在感がありましたよね？

一同 うん。そうだね。

オルガン伴奏による《ヨブ》の演奏について

加藤 グリークラブが《ヨブ》を演奏するとき、会場は白金のチャペルで、伴奏は常にパイプオルガンによるものでした。しかし、本来、《ヨブ》はオーケストラ伴奏で演奏する作品です。その点について、なにか思われることはございますか？

小原（嘉） 安部先生は、はじめから《ヨブ》をオーケストラ伴奏の作品として考えて作曲されていて、パイプオルガン伴奏のためにはお作りになっていないということだから、先生にとってはオーケストラ伴奏のほうが本来の作品の姿だだと思いますが、私たちグリークラブのメンバーはオルガン伴奏でしか演奏していないし、オーケストラ伴奏の演奏会も知らなかったのので、実際にオーケストラ伴奏を聴いたことがありません。

それで、先日、歴史資料館が開催した室内楽編曲の《ヨブ》の演奏会に伺いました（2015年2月15日に明治学院礼拝堂で開催）。プログラムの文章には、室内楽編曲は「演奏会経費を抑えること」が目的とありましたが、私が素朴に思ったのは、オルガン伴奏で演奏すれば、出演者

はオルガニストと合唱団だけで済むわけだから、もっと経費を抑えられるんじゃないかと（笑）。実際に作品を普及させることを考えるのであれば、オルガン伴奏のほうがいいので、園部順夫先生によるオルガン編曲版の楽譜はないのでしょうか。

加藤 残念ながら、園部順夫先生によるオルガン編曲版の楽譜はないです。これは、グリークラブの演奏会で、園部順夫先生の横でアシスタントをされていた都留さんが一番良く状況をご存じかと思いますが、ピアノ・ヴォーカル・スコアをそのまま使ってオルガンで演奏していたんです。

都留 そうですね。ピアノとパイプオルガンは、同じ鍵盤楽器でも楽器の性質がだいぶ違うんです。ピアノは打鍵のあと音が減衰してゆきますが、オルガンは鍵盤を離したとたん音が止まります。ですから、そうした楽器の性質の違いを考えながら、園部先生がピアノ・ヴォーカル・スコアをもとに、音を取捨選択しながら演奏されていました。

図 1975年の演奏時、園部順夫先生が楽譜に記入したストップの組み合わせ
(資料提供：園部瑠美氏)

No. 30. I have heard of thee by the hearing of the ear (Chorus) 124	我汝のことを耳にて聞いたりしが (合唱)		
No. 31. The Lord gave and the Lord hath taken away; (Quartet and Grand Chorus) · 127	エホバ与えエホバ取り給う、エホバの御名は讃むべきかな (四重唱及大合唱)		
Stop	1, 2, 3, 4, 5, 8, 9	10, 12, 14, 16,	21, 23, 25, 27, 29
白 key ①	1, 2, 3, 8,	10, 11, 13, (14),	22, 24, 29,
赤 key ②	1, 2, 3, 4, 8, 9,	10, 11, 13, 14	21, 22, 23, 24, 25, 29
cancel ③	1, 2, 3, 4, 5, 8, 9,	10, 12, 14, 16	21, 23, 25, 27, 29,

小原 (嘉) そうですか。それから、これは疑問に思っていたことなの

ですが、私たちの演奏会でオルガン伴奏の音以外に「鐘の音」も入りました。この鐘の音はピアノ・ヴォーカル・スコアに書かれていますか？

加藤 鐘の音は、ピアノ・ヴォーカル・スコアには書かれていません。しかし、オーケストラ伴奏の総譜には、鐘のパートはあります。

小原（嘉） あの鐘は、都留さんが叩いていたの？

都留 1969年は私がやって、1975年は伊部君がやったの。

小原（嘉） そうでしたか。いや、鐘の音はすごく印象的で。

都留 鐘の音を入れることにしたのは、池宮先生のアイデアだったのかな？

三浦 初演のときは、鐘の音は無かったね。

都留 無かったですね。

小原（嘉） あの鐘の音は、あまり合唱曲で聴いたことがなかったから、すごく印象に残っています。

都留 あの鐘の音は、実際は鐘ではなくて「チューブラーベル」なんだけどね。チューブラーベルというのは、テレビ番組の『のど自慢』で、あの「キンコンカンコン」と叩いている楽器のことね。みなさんの楽譜には、書かれていませんが、私の楽譜には、どこでどう叩くか、すべてそれを書き入れてあります。練習のとき「はい、そこで」って指示を受けたんだよね（笑）。

今日のチャペルと《ヨブ》

加藤 かつてのグリークラブは、チャペルのオルガンで《ヨブ》を演奏しましたが、残念ながら現在のチャペルでは、オルガン伴奏で《ヨブ》は演奏できないんです。理由は、新しいパイプオルガンを入れる際、楽器の設置場所をチャペルに入って正面にある演壇から、ヨーロッパの教会でよくみかけるようにかつての2階席だったところに変更したことにあります。その結果、合唱とオルガンの共演が非常に難しくなりました。

小原（嘉） 合唱をオルガンのあるほうに立たせることはできないんですか？

加藤 オルガンの周りは、数人しか立つスペースしかなくて、数十人の合唱団が立つことはできないんです。

小原（嘉） 1階のオルガンの真下に合唱団が立つのはどうでしょうか？

加藤 それだと、合唱団の上に低い天井がある状態なので、合唱の音が響かなくなってしまいます。

都留 例年のクリスマス音楽礼拝だと《メサイア》のハレルヤ・コーラスをパイプオルガンの伴奏で歌っていますね。そのとき合唱団は、壇上のほうに立っていますが、あの形で《ヨブ》を演奏できないですか？

加藤 それは、5分程度の曲ですから、なんとか演奏ができています。オルガンと合唱がチャペルの両端に立った状態で、1時間以上、アンサンブルを続けるのは現実的に難しいです。オルガンと合唱団の距離があまりにも離れているからです。ですから、現在のチャペルの環境で《ヨブ》を演奏するには、フル・オーケストラはスペース的にも予算的にも現実的でないので、室内楽編曲のヴァージョンを用意する必要があったのです。小規模な管弦楽で《ヨブ》を演奏できるようにしておけば、作品を将来に残せるのではないかと考えました。

都留 横浜校舎のチャペルはどうでしょうか？

加藤 横浜校舎のチャペルは2階席に合唱団が立ってます。そのスペースを考えると、合唱団が30名程度であれば、オルガン伴奏で演奏ができます。ただ、《ヨブ》という作品は白金校舎のチャペルで初演されたわけですから、ゆかりあるチャペルで演奏できないというのは問題だと考えています。それを解消するためには、やはり室内楽編曲版が現時点で唯一の解決策だと思います。ただし会場として「白金校舎のチャペル」にこだわらなければ、パイプオルガンのある他の教会で《ヨブ》を演奏することはできますから、そうした外部の教会でオルガン伴奏による演奏の機会が増えていけばと願っています。

《ヨブ》のなかで印象に残っている曲

加藤 《ヨブ》のなかで、印象に残っている合唱曲はございますか？

小原（嘉） 好きな曲は第13曲「ヨブやきもののくだけをと」です。ほかの合唱曲もそうですが、《ヨブ》は歌詞が日本語なので、今でもすぐに歌い込めますし、メロディもすぐに浮かんできますね。すぐに出てくるとするのは、歌詞が日本語だからだと思いますし、それがメロディとよく合っているからだと思います。これは、本当に大事なことだと思います。それから池宮先生にバッハを教えていただいて、バッハの音楽に深くかかわれたことが大切な思い出ですね。

小原（邦） 今のようなことで、僕らはけっこう《ヨブ》の合唱曲を愛唱していましたよ。《クリスマス・オラトリオ》を口ずさむということはあまりなかったけれども、《ヨブ》は口ずさむ。当然、人気は讃美歌《馬槽のなかに》と同じ旋律の最終合唱曲「エホバ与え、エホバ取りたもう」ですよ。これは、もう圧倒的な印象ですよ。この曲を歌いたいがために、クラブに残って、《ヨブ》を歌ったあと辞めたという人がいるんですよ。われわれの代で、女性で「主将、辞めさせてもらいます」とやってきて、「実はだいたい前から辞めるつもりでしたが、《ヨブ》をやるというから残っていたんです」と言うんですよ。僕は猛烈に引き留めたんですが、辞められてしまった……。でも《ヨブ》にはそういう力があったということでしょうね。

小原（嘉） 卒業後、昔の仲間が集まることもあるんですけども「《ヨブ》を歌わない？」と言うと、みんなで歌い出すんですよ。《ヨブ》が歌えるという理由で「今年も集まりに来たわ」という人もけっこういます。ですから、みんなの印象には残っている曲だと思います。私たちの代は2回歌ったとはいえ、現役時代の練習期間というのはそれぞれ2～3ヶ月程度ですから、それほど長くはありませんでした。ずっと長い期間、練習していたわけではないんですけども、「今でも歌える」「体の

なかにしっかり入っている」というのは、特別なことなんじゃないかなと思っています。

三浦 そういうところが「日本人が作った曲だから」ということなんでしょね。

加藤 歌詞が文語というのに抵抗はありませんでしたか？

小原（邦） いや、当時の讃美歌の歌詞は文語でしたから、われわれは慣れていたんですね。だから、逆に今の讃美歌のほうが歌いにくい。

都留 文語と言えば、「エホバ」の問題がありますね。これはもともと「ヤハウエ」と読むものだったのが、ヨーロッパのほうでは誤解から母音を加えてしまって「イエホーヴァー（エホバ）」と発音するようになり、それが普及してしまったんですね。

加藤 確かに時々「エホバ」という言葉は「どういう意味か？」という質問を受けますね。現在は、誤った読み方として一般的に使われていませんから、疑問に思うようです。ですから、昔は間違っって「エホバ」と読んでいましたが、正しくは「ヤハウエ」と読んで、神様である「主」を意味する、要するに「エホバ」は「主」を意味します、と回答していますね。

伊部 《ヨブ》で好きな曲はなんですかと聞かれたら、やはり終曲の第30曲「我汝の事を」と第31曲「エホバ与え、エホバ取りたもう」それから第8曲のコラールですかね？

小原（嘉） 私なんかは《ヨブ》の合唱曲は、どれも好きだったから。たとえば合唱曲だけを抜粋して「合唱組曲」の形で出版してもいいじゃないかしら？ そうしたら、どこかで歌ってくださる方が増えるんじゃないかしらね？

加藤 「合唱組曲」と聞きまして、思い出しましたが、1967年の《ヨブ》初演のあとの定期演奏会で、《ヨブ》の7つの合唱曲を抜粋で演奏されていますね？ このときは7つの合唱曲をオルガンの短い間奏でつないで、連続して演奏しているんです。これだと小原嘉子さんの希望に沿う形かもしれませんね。

都留 オルガンといっても、これは文京公会堂が会場ですから、電子オルガンで演奏したと思いますね。どこのメーカーの電子オルガンを使ったか覚えてはませんが、その頃の池宮先生はナショナルの電子オルガンが好きでしたから、ナショナルだったんじゃないかな？

グリークラブの最盛期

伊部 ちょっと僕からお伺いしたいんですが、なぜ60年代のグリークラブは1学年に50人も60人もいたんでしょうか？

三浦 僕らの頃は、1学年に70～80人いたね。

都留 私の学年は、4月に登録したメンバーだけで120名いたよ。

伊部 これって、ちょっと異常なことですよ？

小原（嘉） ちょうど小学校が合唱教育に力を入れ始めた時代だったからじゃない？ それに合唱は、高価な楽器を購入するといった負担がなくて、体一つあればできるから、やりやすかったのよ。

伊部 僕らの学年も最初は50人くらいいたんですよ。でも、すぐに30人くらいになって。卒業時は20数名でしたね。だから60年代のグリークラブの名簿を見ると、その団員数に驚きますね。

小原（邦） これはね、「人が人を呼ぶ」というところがあってね。特に合唱は女の子がたくさん入ってくるから、男もたくさん入ってくるんです。お祭りみたいなもんです（笑）。だから、文化団体連合会で大きな団体はE.S.S. (English Speaking Society) と英語研究会 (M.E.S.A.) とグリークラブの3つでした。これらはだいたい部員が200～300人はいたよね。それこそ学園紛争のせいで、キリスト教系のサークルで残ったのはグリーだけだった。グレゴリーバンドも、基督教児童問題研究会(基児研)も、キリスト教学生会 (S.C.A.) も無くなってしまったでしょう？ グリーが残ったのは、それはみんなが頑張ったからなんだね。

三浦 やはり学園紛争が大きかったよね。われわれの頃は、高校時代、けっこう運動部にいたってのが、入ってきてたんですよ。なぜかとい

うと、あの頃の勧誘って、男子学生には女性の先輩が行くんですよ。それで女性4～5人に囲まれて「入りなさい」って言われるのよ。高校時代にね、そんな経験は無いでしょ？ だから素直に「ハイ」って答えちゃうんだよ（笑）。だからウチの学年、半分は体育会系でしたよ。ただね、今は人数もないから、そういうこともできないけれど。

加藤 今は、そういう勧誘方法をすると……。

三浦 怒られちゃうの？（笑）

一同 （笑）

加藤 大学側から厳しく「強制してはいけない」という指導が入ります。

《ヨブ》の否定と肯定

加藤 皆様は《ヨブ》という作品を、どのような作品と位置付けていらっしゃいますか？ これは各人、様々なご意見があると思いますので、自由にご発言いただければ幸いです。

伊部 1975年の演奏会が終わったあとの話ですが、といっても演奏会の直後ではなくて、なにかの会議のときにOB・OGの方々、何人かに「4年に一回くらいは《ヨブ》を演奏してもいいじゃないか？」と言われたのを覚えています。要するに卒業しても、誰もが歌えるような曲として「グリークラブが育ててもいいんだ」よね、ということだったんです。それと、《ヨブ》にとって一番いいことというのは、《ヨブ》が明治学院の外へ広がっていってくれることだよね。でも発信する明学のなかに《ヨブ》を育てていく土壌のようなものが、もう一回できてくれるといいよね。

小原(嘉) 私はね、グリークラブの40周年のときも、50周年のときも「なぜ《ヨブ》を歌わないの？」と思っていました。私は仙台にいましたから、事情はわかりませんが、東京にいるOB・OGは《クリスマス・オラトリオ》を歌う合唱団を立ち上げて、活発に活動されていたでしょ？ なぜ、合唱団をつくったOB・OGたちが《ヨブ》を歌わないのか。《ヨブ》を歌

うのは、私たちしかいないはずなのにと感じていました。内山さんは「楽譜はあるから、いつでも歌えるんだよ」という風にもおっしゃっていたから、演奏しないのは「その気がない」だけなんだって思いました（笑）。「いろいろ反対があって」とも言っていました。でも、私は「なぜグリークラブが《ヨブ》を歌わないんだろう？」と、ずっと感じていました。

加藤 《ヨブ》は個性の強い作品ですから、作品に反発したり、否定的な意見を主張したりする人もいると思いますが、皆様はそれを、どのようにお考えになりますか？

三浦 《ヨブ》の初演のとき、中田羽後先生（1896～1974）が演奏会の批評を『キリスト新聞』（1967年6月10日付）に書いてくださっていて、ちょっと読んでみたいと思います。

さる5月21日の夜、明治学院のチャペルで開かれた、安部正義氏作曲の聖譚曲「ヨブ」の全曲演奏会は、大成功であった。

私には、この曲を欧米の聖譚曲と比較して、その優劣を論じようなどという意志は毛頭ない。ただキリスト教徒が、全人口の千分の八にも足りないこの異郷国において、ついに聖譚曲が生まれるにいたったという事実を誇りとし、かつ神に感謝したい。

しかし実をいうと、この曲は「ヨブ記」と同じように恐ろしく難渋である。作者としてはヨブの悩みと苦しみを表現するつもりであったかも知れないが、演奏する者にとっては容易ならぬ仕事であったらしい。とくに独唱の部とピアノのための伴奏部の演奏でよくわかった。しかし独唱者たちはりっぱに歌い、オルガンの園部順夫もピアノ曲をオルガン曲に変えてりっぱに弾きこなした。とくに合唱は完璧で、明治学院グリークラブの学生たちと、これを訓練した池宮英才の努力と苦心に心から拍手をおくった。

この中田先生の批評に尽きると、私は思いますね。《ヨブ》を欧米の作品と比較して、どうこう言うんじゃないくてね。《ヨブ》の置かれた立場というのは、ある意味でそれ以前のことなんです。もうこの批評の通りだと思うんですね。

小原（嘉） 今でも覚えているのですが、池宮先生が「僕は死ぬまでに、オラトリオ《ヨブ》以上の作品をつくりたい」とおっしゃっていましたね。言われた当時は、あまりよく理解できなかったのですが、そういう風に池宮先生がおっしゃっていたことは、とても印象に残っています。池宮先生が1966年に書かれた『礼拝と音楽』の記事の最後に「オラトリオ《ヨブ》は…（中略）…日本のプロテスタント教会音楽の方向を示唆する指標となるかもしれない。また、それと同時に安部氏も希望されるとおり、今後この曲を越えるキリスト教音楽の作品が、せきを切って満ちあふれることを願ってやまない。」と書かれています。これを読むと、池宮先生は本気で《ヨブ》を超えるオラトリオを作曲したかったんだと思いますし、いずれは日本人による宗教曲が日本中で演奏されるような状況を願うお気持ちがあったんだなと思います。

小原（邦） 《ヨブ》は音楽的要素だけでは測れない曲ということでしょうね。たとえば、ウィーン少年合唱団が日本に来て、日本の歌曲を歌う。上手に歌う。日本語もキレイに発音する。でも、似て非なるものは残る。今度は母国語でシューベルトの《菩提樹》を歌う。当然、これはごく自然に受け入れられる。

私たち夫婦はここ数年、仙台フィルハーモニー管弦楽団の《第九》公演に合唱で参加してきましたが、ここに来てくれる指揮者が著名人ばかりで、秋山和慶さんも振ってくれました。秋山さんが振るのだから、合唱指揮者は気合が入るわけで、練習もひとりずつ歌わされる。ドイツ語の発音も厳しくチェックされる。そのうち、歌詞の意味もわかるようになり、少しはうまくなる。まあ、《クリスマス・オラトリオ》より、曲もずっと短いから歌いやすい、音程は高いけれど。でも、いくら頑張っても自分のものにはなかなかならない。似て非なるものは、やっぱり残る。

そこで日本語で書かれた《ヨブ》を歌うと、考えなくても意味はわかる。考えれば、もっと深く表現できる。そして素晴らしいテーマ曲がある。《ヨブ》を歌おうとするゆえんですね。だからこそ、「もし池宮先生がオラトリオを作っていれば」と思いますね。

三浦 だって、安部先生のあと、オラトリオを作曲した人はいないでしょ？

加藤 実はいくつか書かれています。《ヨブ》以降に作曲されたキリスト教のオラトリオとしては、1958年に松本民之助の聖譚曲《切支丹物語》、1962年には戸田邦雄の《使徒パオロ》、1978年には飯田三郎のオラトリオ《蝦夷のキリシタンの殉教》、1997年には天田繁の《長崎殉教オラトリオ》などがあります。ただし、いずれも演奏時間が1時間弱の中規模の作品で、《ヨブ》のように演奏時間に100分を要する大作はありません。ですからメンデルスゾーンに代表されるようなロマン派のオラトリオのスタイルで書かれた日本のオラトリオ作品というのは、実は《ヨブ》だけなんです。その意味で《ヨブ》は特別な作品と言えます。

都留 実はインターネットで少し調べたんですが、『ヨブ記』にもとづくオラトリオは、安部先生以外にも作曲されているんですよね？ カリッシミとか、ディッターズドルフとか。

加藤 そうなんです。カリッシミの《ヨブ》は、初期バロック時代のもので、おそらくオラトリオとしては最古の作例ですね。それからディッターズドルフは18世紀後半のウィーンで活躍した作曲家です。ですが、安部先生との関連で興味深いのは、安部先生の作曲の師であったフレデリック・コンヴァースがオラトリオ《ヨブ》を書いているんですね。この作品は出版もされたので、おそらく留学中の安部先生は、そのオラトリオをご存じだったんじゃないかと思います。それが安部先生の創作意欲を刺激したのではないかと思っています。ただし、コンヴァースと安部先生の《ヨブ》は、配役の設定も異なっていたり、役を担当する声種も違っていたり、そして全体的な音楽スタイルもまったく似ていませんが、そういう作品もあります。

小原（邦） なるほどね。《ヨブ》は、ヨーロッパのスタイルに則ったオラトリオであるわけだから、それは同時に原型と比較される運命にもあるわけだ。でも、それは比較してもしょうがないよ。

小原（嘉） そうね。比較することよりも、《ヨブ》という作品を良いと思っている人が歌い継いでいったらいいじゃないかしら。歌ったからこそわかる「良さ」、歌った人にしかわからない「良さ」というのもあると思いますから。

加藤 《ヨブ》には独特の魅力もあると思います。器は確かに完全なヨーロッパ・スタイルなんですけど、なかのコンテンツには「日本っぽい」ものがありますね。歌詞も日本語ですし。

小原（邦） 1975年の4月にベトナム戦争が終わったんだ。それでベトナム戦争が終わった途端に学園紛争も、すーっと潮が引くように無くなったんですよ。要するに学園紛争というのは、ベトナム戦争が作りだした反体制運動だったんです。

僕らが《ヨブ》を演奏した1969年の前年にアメリカでマーティン・ルーサー・キング牧師が暗殺されているんですよ。1955年からはじまったベトナム戦争に並走する形でキング牧師たちの公民権運動が出てきた。そしてベトナム反戦運動のなかでキング牧師は暗殺された。そうした大きな歴史のうねりのなかで学園紛争が起こったわけなんですよ。だから僕らがそのうねりに揉まれて、苦労したのは当たり前で、でもそのことは良かったんです。不幸なことではあったんだけど、起こるべくして起こったことだったんですよ。

その結果、しばらくは日本の繁栄が、ある程度は保たれていたわけですから。バブル景気の終焉まではね。で、今の世界は、その次の混乱なわけじゃないですか。本当に政治的にも経済的にも混乱しているし、テロの脅威が市民レベルにもおよんでいるし、国内的にも問題あるし。まさに困難の時代。だから今が《ヨブ》を演奏するときなんじゃないですかね。

ドイツの宗教曲と日本人

小原（嘉） 仙台には「仙台バッハ・アカデミー」というのがあるんです。仙台に主人が転勤になった翌1988年、ヘルムート・リリングによるバッハ・アカデミーが仙台で開催されました。それでドイツからたくさんの方の講師が呼ばれて、日本の若い演奏家を教えるというマスターコースがあって、その最終日にバッハの《マタイ受難曲》を講師と受講生全員で演奏したんです。

私は、その演奏会を聴きに行ったんですが、ドイツ人のプロ歌手によるドイツ語歌唱をはじめ聴いて、つくづく「ああ、私のグリークラブでの4年間の演奏はコピーだった」と思ったんですね。それでも、バッハの音楽は素晴らしいわけですから、それを学んだり、知ったりすることになんの問題もないはずだと思直したんです。そうしたら、翌日の新聞にリリングのコメントが出ました。

それを読むと、リリングさんは仙台でバッハを演奏できることはうれしいと思う反面、やはりバッハの音楽は「ドイツの教会で聴いてほしい、ドイツの音楽だからドイツで聴いてほしい」と。それからリリングさんは、日本人がバッハを真剣に学んでいるのはうれしい反面、たとえば日本人がピアノを弾いているのを見ていると「金髪の西洋人が御琴を弾いている」と同じくらい違和感があるというコメントがあったんです。

リリングさんの言葉で「目から鱗」ではないんですけど、日本人でもバッハを学ぶことは、いくらでもできる一方で、言われてみると「はたして私たちが、本来のドイツ人の気持ちをもってバッハが歌えるのかな？」という疑問が生まれ、その疑問を突き詰めてゆくうちに「日本人が日本人の気持ちをもって歌う」ことを考えるようになり、「私たちに《ヨブ》があるじゃないか！」というところに行き着いたんです。ですから《ヨブ》のもつ日本的な音に抵抗を感じる方もいるのかもしれませんが、「心に響く」というのを大事にしてもいいんじゃないかな、と

いうことを思っています。

三浦 一度だけなんですけど、私はドイツの教会で《クリスマス・オラトリオ》の合唱を歌ったんですけども、確かに教会のああいう響きをもった場所が日本には無いんですよね。その無い環境で、どうやって歌っていくのかという問題があるわけです。われわれがコンサートホールのステージで歌うのと、ぜんぜん違うんだよね。こういうことは、実際にドイツの教会に行ってみないとわからないんですよ。ドイツに行って、はじめてわれわれの環境は、音楽は、まったく違うんだってそこで気づいたんです。

伊部 行かれたのは、卒業後のことですか？

三浦 そうです。明治学院クリスマス・オラトリオ合唱団（現、東京クリスマス・オラトリオ・アカデミー）で歌いに行ったんです。

加藤 ということは、歌ったのはブレーメン大聖堂ですね？

三浦 そうです。ブレーメンです。またビックリしたのはね、聴きに来ている人たちの数です。ブレーメン大聖堂は2000人くらい入るんですが、そこがめいっぱいになるんです。それもラフなかつこうをした「お兄ちゃん」とかも、普通に聴きに来ているんですよ。そういう環境が違うんです。

川端純四郎先生と《ヨブ》

小原（嘉） 話は少し変わりますが、私共の息子は東北学院高校出身なので、安部先生は大先輩にあたります。それで東北学院大学で、長年キリスト教を教えてらした川端純四郎先生に《ヨブ》のことをご存じか、伺いました。

川端先生は、バッハの研究者でもいらして、私が参加していた合唱団がバッハの《ロ短調ミサ曲》を練習していたときに、川端先生がレクチャーでいらしてくださったんです。それをきっかけにお話をするようになって、それで「オラトリオ《ヨブ》はご存知ですか？」って、伺い

ましたら、ご存知だったんですけれども、実際に楽譜は見たことがないとのことでした。

それで、私はたまたま川端先生が亡くなる1ヶ月くらい前にお見舞いに伺って、《ヨブ》の楽譜をお見せしたんです。そうしたら「ああ、これですか」と感慨深そうにご覧になっていました。それで、明治学院歴史資料館が出している《ヨブ》の資料集もお見せしたら、前もって内山さんが歴史資料館から直接、川端先生の方に送ってくださっていたんですね。そして川端先生からも、私がお訪ねしたので「なぜ資料集が送られて来たのか、これでわかりました」と。亡くなる前にお見せすることができて、本当によかったと思いました。

加藤 それは、ありがとうございます。川端先生はバッハ研究のほうでも、本当にすばらしい成果を残してらして、『J.S. バッハ——時代を超えたカントール』（日本キリスト教団出版局、2006年）や『バッハ万華鏡——時代の激流に生きた教会音楽家』（日本キリスト教団出版局、2013年）など研究書を残されています。残念ながら、亡くなられてしまいました……。

小原（嘉） その後、《ヨブ》の楽譜と資料集は、東北学院のグリークラブの学生に渡されたそうです。川端先生は、突然、癌になられたんです。ドイツのバッハ週間に参加するために出かける予定でいらしたのに、出発の直前に癌が見つかったそうです。それで、すぐに入院になったんですが、そのまま亡くなられてしまいました。

実は病床でのお話で恐縮でしたが、私が「日本人がバッハを歌うことの限界」についてお話をしましたら、先生は「いまの世界で、日本ほどバッハを研究している国はない」とおっしゃっていました。私たちごく一般の日本人の西洋音楽への理解が認められたようで、少しホッとしたことを覚えています。

晩年、入院の直前に《ヨブ》と出会われた先生は、人間の苦しみを描く《ヨブ》の内容を身近にお感じになったんじゃないかと思っています。私は、苦しんでいる方々をみると、オラトリオ《ヨブ》の音楽が、ひょっ

としたら慰めになるのではないかと思い、いろいろな方に勧めてみたくなるのです。

都留 川端先生は、教会のオルガニストもつとめてらして、演奏にも造詣が深いんですね。

カール・リヒターと《ヨブ》

都留 1969年の演奏会と関連してのことですが、ちょうど同じ頃、69年の4月から5月にかけてカール・リヒター（Karl Richter, 1926～1981）とミュンヘン・バツハ合唱団および管弦楽団が来日したんだよ。私は《マタイ受難曲》と《ロ短調ミサ曲》の公演に行きました。

それこそカラヤンとかね、20世紀の名だたる名指揮者・名演奏家のいろんな演奏に行ったけれどもね、やっぱり感動したかどうかという意味では、リヒターの演奏は次元が違うんです。これは、私だけの感想かもしれませんが。また、あの頃は今と違って、まだ外国の演奏家がそれほど頻繁に来なかったから、その分も割増になっているかもしれませんけれども。

リヒターの演奏は、その前に行った録音とは違って、テンポはだいぶ緩やかでしたね。それからリヒターは《マタイ受難曲》を全部暗譜で、チェンバロを弾きながら、指揮をしたんです。しかもビックリしたのは、ソリストや合唱団の立ち座りもすべて指示していたんです。福音史家はエルンスト・ヘフリガー（1919～2007）が歌っていましたね。この演奏を経験してね、本来の合唱の演奏とは、こうでなくちゃいけないんだと思いましたね。あのときの感動というのは、いまだに残っています。

それから、合唱団のメンバーがかなり自由だったことにも驚きましたね。暗譜で歌っている人もいれば、楽譜をもって歌っている人もいる。服装も自由で、女性は、ミニスカートををはいている人もいれば、ロングを着ている人もいる。ネックレスといった「光り物」を付けている人もいました。これが、われわれグリーなら、演奏会の服装は、ぜんぶそろ

えているし、ネックレスなど装飾品は、必ず外すようにしていましたので、だいぶ違うと感じましたね。もちろん日本とドイツは違う国ですから、違って当然なんですけど、こんなにも違うものかと思いましたね。そのように外見は自由なんですけど、彼らから出てくる音楽がね、本当に「バッハがそこにいる」という感じで、これはCDで聴いてもわからないと思いました。

リヒターの演奏会を経験してね、そのあとに《ヨブ》の演奏会でしょ？だからリヒターの影響で「都留さんの指揮が変わった」と周りからよく言われたものです（笑）。

小原（邦） そうですか、それは気がつかなくて残念（笑）。

一同 （笑）。

都留 実はね、そのとき私はカール・リヒターにね、この《ヨブ》の楽譜を渡したんですよ。

一同 えっー？！

加藤 《ヨブ》の楽譜を渡されたんですか？！

都留 来日する前に行われたカール・リヒターのインタビューを雑誌で読んでね。そこでリヒターが、最近ではバッハ以外の音楽も研究していると発言していたんですね。それがあってね、リヒターに《ヨブ》の楽譜を1冊、渡したんです。

加藤 ステージ裏に行って、渡されたんですか？

都留 たまたま合唱団の人と知り合いになってね、その人に付いて行って、ステージ裏に行って、リヒターにサインをもらうときに《ヨブ》の楽譜を渡したんです（笑）。

加藤 そんな大胆なことをされたんですか？！

一同 それは、えらいね！ 素晴らしい！（笑）

都留 それから、これがその10年後の1979年に来日したときに撮った写真。

加藤 リヒターと並んで、よく写真が撮れましたね？

都留 これはたまたま招聘元の音楽事務所の人を知っていてね。チェン

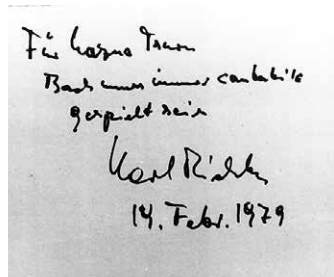
図 カール・リヒターと都留和夫氏（1979年）（資料提供：都留和夫氏）



バロを運搬する百瀬さんという人に一緒に付いて行って、なかに入り込んだんです。それで《クリスマス・オラトリオ》のファクシミリ版にサインをしてもらったんです。

そのとき、リヒターにね、「バッハを演奏するときに、もっとも大事なことを書いてください」とお願いしたんです。そうしたら「バッハは常にカンタービレで演奏しなければならない Bach muss immer cantabile gespielt sein」と書いてくれたんです。そのときね、リヒターはね、このカンタービレというのは、イタリア音楽のようにという意味

図 リヒターの自筆メッセージとサイン（資料提供：都留和夫氏）



じゃなくて、本当に心からあふれだすカンタービレだって、ジャスチャーで言っていましたね。

要するに、当時のリヒターの家はどこかには、おそらく《ヨブ》の楽譜があったと思うということなんです（笑）。その後、どうなったかは、わかりませんがね。

伊部 それは確かめたいですね？

都留 だから、1981年にもう一度、ミュンヘン・バッハを率いて来日すると聞いていたから、そのとき楽譜がどうなったか聞いてみようと思ったんだけど、心臓病で亡くなられて来日が実現しなかったんだよね。

加藤 そろそろお時間となりました。本日は皆様、お忙しいなか、遠方からお集まりくださり、誠にありがとうございます。大変、充実したお話を伺うことができ、感謝申し上げます。

* * *

◎司会者、後記

今回は、日本最初のオラトリオ作品、安部正義先生のオラトリオ《ヨブ》の演奏に関わった明治学院大学グリークラブのOB・OGのお話を伺いました。歴史資料館には自筆譜をはじめ、安部正義先生と《ヨブ》にまつわるさまざまな資料が所蔵されていますが、そうした現物の資料からでは分からないことが、当時の様子を知る人びとの「証言」によって明らかになります。今回の座談会では、そうした意味で貴重なお話が伺えました。ここでは、司会者の立場から私なりに、その概要をまとめておこうと思います。

初演というのは、歴史上はじめて作品を演奏することです。まったく参考例がない状態で演奏を準備するというのは、実はかなり創造的な行為で、再演よりも難しい作業でもあります。常任指揮者の池宮英才先生

の指導のもと当時 20 歳前後の大学生たちは、まさに「未知の作品」の初演を請け負ったわけで、当然ながら、彼らははじめて出合った《ヨブ》の音楽に慣れるまで苦戦を強いられました。また、準備時間も限られていたことから、三浦喜晴さんのお話では、当時のグリークラブの学生たちは相当なプレッシャーのなかで初演当日を迎えたそうです。

しかしながら熱演の結果、会場の聴衆から盛大な拍手を受けただけでなく、当時の宗教音楽界の重鎮であった中田羽後の批評でも、彼らの演奏は賛辞を受けました。1967 年当時のグリークラブは、無事に《ヨブ》という新しい作品に命を吹き込む役割を果たしたのです。

1969 年と 1975 年に行われた再演・再々演は、学生運動による社会不安の時代に行われました。《ヨブ》が選曲されたのは、そうした社会の影響を強く受けた結果であったことが、今回の座談会で語られました。グリークラブの学生たちは、自らの活動の正当性を確保するため、団のアイデンティティに立ち返ることを優先し、演奏会場にはクラブが常々活動を行っていた明治学院礼拝堂を選び、演奏曲としてグリークラブが初演し、世に送り出した宗教曲《ヨブ》を選んだとのことでした。

その一方で池宮先生が企画し、1969 年に東京文化会館で行われた《ヨブ》管弦楽版の初演に、なぜグリークラブが出演しなかったのかと疑問を感じていました。それに関しては、同時期にグリークラブが《ヨブ》の再演を学内で行うことに意義を見出し、それを最優先した結果と明らかになりました。小原邦雄さんや都留和夫さん、伊部真行さんの言葉から、当時の特殊な社会状況に直面し、苦悩した当時の学生たちの思いを知ることができました。

池宮先生は、当時のグリークラブの部員たちに《クリスマス・オラトリオ》をはじめとするバッハの宗教音楽の素晴らしさを教えていました。そのため、今回の座談会出席者が記憶していた池宮先生の「本物に触れなさい」や「君たちは若いんだから、真実を知るべきだ」といった発言は、部員たちにバッハの音楽、そして宗教音楽の素晴らしさを気づかせるための示唆と理解されます。

特に「世のなかには大事なことというのがあるんだ、ということを知っておきなさい」という言葉は率直でありながらも、改めて向き合うべき重要な教えだと言えます。昨今、高等教育の現場においては、すぐに見返りが期待できるものの学習が優先される傾向にあります。その一方で、神学や哲学、そして芸術などといった「精神的な知」が軽視されているのではないのでしょうか。その大切さを堂々と若者に伝えられる者こそが、教育の現場に立つべきなのです。池宮先生は、宗教音楽を通して、そのことを部員たちに語りかけていたのだと思いました。

とはいえ「精神的な知」を追求することは容易なことではなく、様々なレベルで葛藤が生じることも確かです。たとえば、小原嘉子さんは卒業後、ドイツ人によるバッハ演奏に生まれてはじめて接し、はたして日本人が「本来のドイツ人の気持ちをもってバッハが歌えるのか?」と、大学時代の活動に疑問を覚えてしまう経験があったと告白されています。また、三浦喜晴さんは学生時代の地方演奏会で、バッハの音楽の素晴らしさを伝えようと演奏しても聴衆の理解が得られず、バッハの演奏を控えざるをえない状況に直面したというお話をされていました。

1960年代は学生の海外旅行など、まだ夢のまた夢の時代。本場ドイツで「どのようにバッハが演奏されているのか?」を誰も知らない状況で、学生たちは練習を行っていたわけです。現在ならば、DVDなどの映像資料やインターネットの動画などで、ドイツにおける演奏をいくらでも参考にできますが、当時はそういうわけにはいきませんでした。これは、ゴール地点を知らないで旅をしているようなもので、当時の学生たちは取りくんでいる音楽の素晴らしさに魅了されながらも「正解がわからない」という不安感を抱きながら、手探りで活動に取り組んでいたわけです。

さらに三浦さんは卒業後、ドイツの大聖堂で本場のバッハ演奏を経験され、日本との環境の大きな差を知り、それをどう乗り越えてゆくべきかが課題だと指摘されています。こうした疑問や課題は、グリークラブに限ったことでなく、同様の音楽活動を行っている人びと全般に、広く

あてはまる議論です。

そうした葛藤のなかで、日本最初のオラトリオと出会った彼らは、それが特別な作品であるからこそ、貴重な体験を得たと思います。「ドイツ語の《クリスマス・オラトリオ》を口ずさむということはなかったが《ヨブ》は口ずさんでいた」、あるいは「《ヨブ》の歌詞は日本語なので今でもすぐに歌い出せる」という指摘は、重要な示唆を含んでいます。

《ヨブ》は日本人によって生み出された宗教曲であり、歌詞も日本語です。日本という環境・文化なくしては、生まれることない作品であり、そこに日本人のアイデンティティを見出すことは当然のことと言えます。その一方で《ヨブ》は、西洋のクラシック音楽の伝統的な形式や編成を採用しており、器は明らかに西洋由来のものです。しかしその器のなかに注がれたものは日本由来のものなのです。

それを端的に象徴しているのは、《ヨブ》では日本の賛美歌、つまり日本のコラルである《馬槽のなかに》をメインテーマとして使用していることです。安部正義先生はメインテーマに西洋のコラル、たとえばマルティン・ルターの有名なコラルなどを使用せず、そこは国産にこだわっているわけです。そして《ヨブ》の終曲（第30～31曲）では、その国産コラルを主題とした「フーガ」という西洋伝統の作曲技法を使って音楽が堂々と展開されます。当時のグリークラブのメンバーが、《ヨブ》のメインテーマである第8曲のコラル、さらにその壮大な変奏曲である終曲の第30曲「我汝の事を」と第31曲「エホバ与え、エホバ取りたもう」を特別に愛唱したというのは、西洋と日本の絶妙な融合を感じ取っていたからでしょう。

座談会で小原嘉子さんと小原邦雄さんは「困難に直面した今の日本と、オラトリオ《ヨブ》のもつメッセージはつながると思う」と主張され、《ヨブ》の再演を強く望まれていました。また、伊部さんは「《ヨブ》にとって一番いいことというのは、《ヨブ》が明治学院の外へ広がってってくれることだよ」と進言されていました。《ヨブ》は類例のない作品ですし、独特の美しさと魅力を持っていることは疑いえません。是非

とも多くの方々に知っていただき、広く演奏していただけたらと心から願います。

1969年4～5月には当時バッハ演奏におけるカリスマ的存在であったカール・リヒターが、手兵のミュンヘン・バッハ管弦楽団および合唱団を率いて来日しました。この来日公演では《マタイ受難曲》などのバッハの大作が次々と演奏され、当時の日本クラシック音楽界は熱狂しました。《ヨブ》管弦楽版初演は同年5月25日と、リヒターの公演の近い時期に、しかもリヒターの公演と同じ東京文化会館を会場として行われています。このことから、池宮先生はバッハの世界的権威の来日を意識して、《ヨブ》の公演を準備されたのではないかと私は推測していますが、現在のところ、それを裏付ける具体的な事例や証言は見つかっておりません。しかし、意外な形で、カール・リヒターと《ヨブ》の間に「直接的な接点」があったことを今回の座談会で知ることができました。都留和夫さんの実行力には脱帽した次第です（笑）。

諸先輩方から貴重なお話を拝聴させていただきました。お時間を割いて今回の座談会にご参加いただいたことに改めて感謝申し上げます。

（加藤拓未）

企画・編集・執筆

かとうたくみ
加藤拓未

音楽学者。博士(芸術学)。専門は、J.S. バッハを中心とするドイツ宗教音楽史(特に受難曲やオラトリオの歴史)。

1970年、アメリカ合衆国ワシントン州シアトルに生まれる。1979～80年、英国クリーヴランド州ティーズサイドで過ごし、キリスト教文化に目覚める。帰国後、成蹊高校を卒業し、明治学院大学文学部に進学、英文学科および芸術学科を卒業。その後、国立音楽大学大学院音楽研究科および明治学院大学大学院博士後期課程で音楽学・芸術学を学ぶ。2006～07年、ハンブルク大学音楽学研究所に留学。音楽学を樋口隆一氏、故磯山雅氏、声楽を岩渕嘉瑩氏、バッハ演奏解釈を故井形景紀(マタイ研究会)の各氏に師事。2011年、テレマンの受難曲に関する研究で、明治学院大学より博士号。

国立音楽大学音楽学部音楽学学科助手、同大学音楽研究所ベートーヴェン研究部門研究員、明治学院歴史資料館研究調査員、『明治学院百五十年史』編集委員会委員、「宗教改革五〇〇年 日本ルーテル教団関東地区・日本福音ルーテル教会合同礼拝」実行委員を歴任。

2004～10年の6年間、NHK - FM『バロックの森』に解説者としてレギュラー出演したほか、NHK - FM『サンデークラシック』、NHK - FM『ベストオブクラシック』、NHK - BS『クラシック倶楽部』の各番組にも出演し、好評を博した。現在はNHK - FM『古楽の楽しみ』の番組案内役として定期的に出演中。

著作に『バッハ・キーワード事典』(春秋社)、『明治学院百五十年史』主題編(学校法人明治学院)、『バッハ・古楽・チェロ——アンナー・ビルスマは語る』(アルテス・パブリッシング)などがある。

日本の洋楽受容に関する研究も精力的に行っており、2012年11月に日本最初のオラトリオ作品、安部正義作曲によるオラトリオ《ヨブ》の自筆譜資料を発見。その成果を『明治学院歴史資料館資料集』第9集および第11集にて発表。

2018年3月に明治学院歴史資料館を退職。現在、明治学院大学キリスト教研究所協力研究員、日本福音ルーテル大森教会会員。

2019年3月31日印刷・発行

明治学院歴史資料館資料集【第15集】

昭和三〇・四〇年代の明治学院音楽事情座談会

編集代表 長谷川 一
発行者 小暮 修也
発行所 明治学院歴史資料館
東京都港区白金台1-2-37
電話 (03) 5421-5170
印刷所 山口北州印刷株式会社
東京都港区浜松町2-7-14 KAMON ビル 3F
電話 (03) 5408-5461
