

パネル企画要旨

パネル企画1

クセナキス研究が示唆する音楽学の拡がり

コーディネーター：椎名 亮輔（西日本支部）
ゲスト・スピーカー：マクス・ソロモス（非会員）
パネリスト：柿沼 敏江（西日本支部）
水野 みか子（中部支部）
三上 良太（非会員）

2022年はヤニス・クセナキスの生誕100年にあたる。本パネルでは、最初にクセナキス研究の第一人者であるソロモスがクセナキス研究の歴史と現状を論じる。当初、音楽学者たちは彼自身の言葉を取り上げ、彼と数学および形式化との関係に焦点を当てていた。次の段階では、彼の作品の重要な次元、しかしまだよく知られていない次元、すなわち「音響の作曲＝制作(コンポジション)」としての音楽、素材の再活用などが扱われるようになる。没後には、諸資料の探索が始まり、最近では、世界中から多数の研究者を集めたシンポジウム「クセナキス22」が、さまざまな側面で新しい局面を切り開いた。

これをふまえ各パネラーが、初期作品の意義、50～60年代の電子音響音楽、音律から見た作品研究、多媒体での資料のアーカイヴ等について報告し、クセナキス研究が示唆する音楽学の対象と方法の拡がりについて議論する。

まず三上がクセナキス最後の習作《アナステナリア》生成過程の時系列を精査する。楽壇デビュー曲《メタスタシス》が生み落とされた磁場でもあるこの作品に分け入ることで、作曲家クセナキス生誕前夜の瞬間の連続を紐解く。

続いて椎名は、クセナキスがGRMに深くかかわった時期（1954年ころから1963年まで）に焦点をあて、クセナキス／シェフェール／フェラーリとの関係を検討する。この時期にクセナキスは数曲の電子音響音楽をGRMで完成したが、最終的にシェフェールと対立し離反する。

一方、西欧音楽の音律と音階は中世以降、単純化の道を辿ったとするクセナキスは、古代ギリシアのアリストクセノス（前4世紀）の理論をもとに、独自の音組織を編み出した。柿沼はクセナキス作品の音組織について具体例をもとに考察する。

水野は、グラフィック記譜、音響の視覚化、視聴覚インタラクションに基づく音楽生成等、後発クリエイションが遡求的に導いたクセナキスへの視点について報告する。

パネル企画2

ピアノ製作家、大橋幡岩(1896～1980)をめぐって

——浜松市博物館所蔵「大橋資料」から見えてくる日本のピアノ製造史——

司会：小岩 信治（東日本支部）
パネリスト：井上 さつき（東日本支部）
奥中 康人（東日本支部）
三浦 広彦（非会員、(株)河合楽器製作所）
磯部 弘司（非会員、ヤマハ株式会社）

コメンテーター：武石 みどり（東日本支部）

神村 かおり（東日本支部）

現在も名ピアノとして高く評価されている DIAPASON（現在は河合楽器）を設計・製造した大橋幡岩は、日本のピアノ製造史において最も重要な技術者の一人である。

大橋は1909年に日本楽器製造（現在のヤマハ）に入社。山葉直吉・河合小市のもとで研鑽を積み、優秀な天才技術者として頭角をあらわした。日楽を退社した後は、小野ピアノ（HORUGEL）や浜松ピアノ工業を経て、1958年に大橋ピアノ研究所（OHHASHI）を創設。1980年に幡岩が、1995年に息子の巖が亡くなったことにより、大橋ピアノ研究所は自主廃業したが、2012年に遺族から浜松市博物館に寄贈された2台のピアノと1台のリードオルガン、工具類、そして段ボール16箱（約1400点）の文書が残った（「大橋資料」）。とりわけ貴重なのは、戦前の文書類である。空襲や艦砲射撃のターゲットになった日楽は、文書類の多くを焼失し、現在のヤマハに当時の記録はほとんど残っていないからである。

科研費「20世紀序盤の本邦における和洋の共鳴：楽器の響きから考えるピアノ文化」（代表小岩信治）のプロジェクトチームは、2021年秋からこの「大橋資料」の紙資料（書類、手書き原稿、手紙、設計図、カタログ等）の整理にかかわっており、作業は現在も進行中で、いまだその全貌はつかめていないものの、これが大正～昭和期の楽器製造の歴史を解明するうえで第一級の史料群であることを確認している（ヤマハ、河合、両社の関係者からも注目をあつめている）。

パネル企画では、それぞれの見地から「大橋資料」がどのような意味を持っているのか、それによって何が明らかになるのかについて報告する予定である。

* 浜松市博物館所蔵「大橋資料」は現在も整理中で非公開、一般公開される時期も未定です。

パネル企画3

「近代、戦争、音楽」

——勝者の音楽史——

パネリスト・司会：上尾 信也（東日本支部）

パネリスト：友利 修（東日本支部）

沼野 雄司（東日本支部）

近代は戦争が組織化された時代である。それまで以上に戦争は戦域・規模・犠牲者ともに拡大し、20世紀を迎えることとなる。戦争は人間の営為の総力戦でもある。科学技術・文芸・思想は、戦争に勝つために奉仕し、先鋭化する。音楽もプロパガンダという奉仕の一面をもつと同時に、プロテストとして表現されてもきた。すべて戦争の証言でもある。

戦争に限らず、事実（Fact）はある視点から出来事（Ficta）として切り取られ、叙述（Dicta）される。音楽による証言を、どのような視点が切り取り叙述してきたのであろうか。近代に音楽は「音楽史」として叙述され、「音楽学」の下に体系化されてきた。学が「Inter-disciplinary」から「Trans-disciplinary」へと体系化・構造化の再考から解体・再構築へと向かいつつあった20世紀末以降、ヨーロッパ近代が歴史の勝者として叙述した「音楽史」も、「戦争の近代」とともに再考されねばならない。

上尾は「近代と戦争と音楽—勝者の規範（クラシック）が生み出した国歌という心性」として、ヨーロッパ近代が生み出した立憲王政と国民国家のプロパガンダである「国歌」とその非ヨーロッパ世界での受容を通して、音楽史とその学が継承する体系・教育・権威といった「勝者の規範」を再考する。

友利は「重奏するアイデンティティ、戦争・非戦の思想と音楽」として、現在の EU の政治的・文化的な一つの中心となっている、ストラスブールを中心都市とするアルザス地方における、戦争とアイデンティティ、その中の音楽について、19 世紀末以降のいくつかの時代的ポイントの事象や状況に焦点を当てながら論じる。

沼野は「戦勝国のプロパガンダ音楽／音楽による戦争表象」として、日本やドイツのような敗戦国における戦中音楽（往々にして狂信的な犯罪への加担として描かれる）ではなく、アメリカを中心にした戦勝国における音楽の様態、さらには近年のイラク戦争や 9.11 と音楽の関係について考察を加える。

パネル企画 4

クラウス・プリングスハイム(1883-1972)の事績に関する新たな観点

—— 歿後 50 年に際して ——

コーディネーター：酒井 健太郎（東日本支部）

パネリスト：仲辻 真帆（東日本支部）

西原 稔（東日本支部）

山下 暁子（東日本支部）

クラウス・プリングスハイム（1883-1972）は指揮、作曲、音楽教育、音楽評論などで活動したドイツ生まれの音楽家である。彼は 1931（昭和 6）年に東京音楽学校の外国人教師として来日して以来、1972（昭和 47）年に亡くなるまでの大半の期間を、日本を拠点として活動した。彼についてはこれまでに 3 つの評伝が書かれ、その生涯がどのようなものであったかは概略知られている。しかし、音楽界における事績や影響関係などは十分に研究・評価されているとは言い難い。本パネル企画は、歿後 50 年を機に、プリングスハイムの音楽界での事績を、新観点を含め多角的に検討する可能性を論じる。

まず酒井は、プリングスハイムに関する先行研究の成果を紹介し、今後の研究課題として考えられるトピックを整理する。

次に仲辻から、プリングスハイムの東京音楽学校での活動を総括し、さらにレッスン・ノートや弟子が出版した教科書の分析から彼の和声学・対位法について検討する。

西原は 1930 年代を中心とする「日本的和声」、「日本的作曲」に関する論争におけるプリングスハイムの立場について、彼の「管弦楽のための協奏曲」ハ長調 作品 32（1934 年初演）に注目して論じる。

プリングスハイムの東京音楽学校での教え子の一人にシャム（現タイ王国）からの留学生プラシッド・シラパバンレンがいる。プラシッドは約 2 年間の留学からの帰国後もプリングスハイムとの関係を保ち、当地の伝統音楽と西洋音楽の双方の領域で活躍した。山下はプラシッドとの関係を通じた、プリングスハイムのタイ音楽界への影響について検討する。

最後に酒井より、資料調査やインタビュー調査の結果を紹介し、プリングスハイムが海外と日本の音楽家/界の媒介として機能していたことが推測されることについて述べる。

研究発表要旨

セッション A

A-1 井上 果歩(東日本支部)

「後フランコ式」とは何か

——理論と記譜法の観点から——

初期の計量音楽の時代はアルス・アンティクアと呼ばれ、1160年頃～1330年頃とされるが、一方で、計量音楽に関する理論（以下、計量音楽論）が書物の中で議論されるようになったのは13世紀後半になってからである。さらに、この時代の計量音楽論は、ケルンのフランコ『計量音楽技法』（1280年頃）以前とそれ以降とで二分することができる。前フランコ式（1270年頃～1280年頃）に分類される理論書は9著作残るが、特にリガトゥーラの記譜や音価の解釈の点で、各々が異なる見解を述べている。対して、現存の後フランコ式（1280年頃～1330年頃）の理論書9著作のうち、その全てが『計量音楽技法』の内容を引用している。それゆえに、先行研究では、後フランコ式の理論書は『計量音楽技法』の「要約書」compendiaとして扱われる傾向にあり、その内容を精査したものは少なかった。しかし、1970年代以降、後フランコ式の著作の校訂版が次々と出版され、またHeinz Ristory（1988）は、フランコおよび後フランコ式の諸理論書の内容をテキストと記譜の観点から網羅的に比較した単著を発表した。また、Andrew Hicks（口頭発表 2018）は後フランコ式の理論や記譜がどの程度フランコの理論に忠実なのか問うている。従って本発表では、これらの先行研究に併せて、2019年に発見された著作『フィラデルフィア論文』に焦点を当て、後フランコ式の理論書および関連する楽譜写本の記譜が、フランコの理論をどこまで反映させているのか、あるいは相違しているのかを検討する。とりわけ、リガトゥーラを用いたリズム・モードの記譜が、『計量音楽技法』の一次資料と後フランコ式の諸資料とでたびたび異なっているが、このような相違は、後フランコ式の時代に人々が積極的にフランコの理論を変化・応用させていたことを意味しているかもしれない。

A-2 牧野 環(西日本支部)

ギファード・パートブックスの典礼用声楽作品における定旋律技法

The Gyffard Partbooks ギファード・パートブックス（GB-LBl Add.MSS17802 - 17805）は、16世紀に作曲されたイングランドの典礼用ラテン語声楽作品の正確かつ重要な手写本である。それを所有していた医師の名前によりギファードと呼ばれ、有名無名の作曲家による94曲の作品を編纂したものである。そこからDavid Mateer デイヴィッド・マティアが62曲を選曲・編集した批判校訂版のスコア2巻が、2007年と2009年に出版されている。その中から作曲者が明らかな聖務日課と行列 procession の作品23曲を選び、同名のセーラム聖歌（グレゴリオ聖歌の一地方聖歌でイングランド独自のもの）と照合して定旋律技法の引用を調べた。定旋律の引用が確認できたのは16曲である。それらの作曲者は、T.Tallis、R.Cowper、J.Blietheman、W. Mundy、T. Knyght、J.Redford、R.Barber、R.Johnson、J.Ensdale、J.Sheppard、W.Byrd、P.Alcock、C.Hoskins、T.Wrightである。

定旋律の引用が認められる16曲の中で、聖歌を忠実に引用しているものは8曲で、不完全あるいは部分的に引用しているものは8曲ある。特徴的な引用の技法としては、レッドフォードの〈Christus

resurgens)の最後の alleluya アレルヤの部分において、2つの異なる alleluya の旋律を同時進行で引用している。また、ブリスマンの〈In pace in idipsum〉では、同じタイトルの2つの聖歌を引用している。引用句が対位的に展開される作品は9曲あり、それは alleluya の部分において顕著である。この研究によって、16世紀のイングランドの典礼用ラテン語声楽作品における定旋律技法の共通性と多様性を知ることができる。

A-3 榎山 陽子(中部支部)

バードの《詩編・ソネット・歌曲集》における歌詞の扱い

——歌詞の割り当てに着目して——

ウィリアム・バードの歌詞の扱いについて、教会音楽に関してはカトリックのラテン語の音楽についても国教会の英語の音楽についても、20世紀の半ばからよく研究がされている。それに比べて世俗の多声楽曲は取り上げられることが少なく、特に《詩編・ソネット・歌曲集》(1588)や《様々な性格の歌曲集》(1589)についてはコンソート・ソング(歌とヴァイオル合奏による音楽)の器楽パートに歌詞を付けたものが多いことから、バード本来の歌詞の扱いとは異なるとして、ほとんど検討されてこなかった。今世紀に入ってからこれらの詩の内容と音楽の関係については研究されているが、歌詞の割り当てに関しては言及されていない。

そこで、本発表では、コンソート・ソングの器楽パートに歌詞を付けて出版された最初の曲集《詩編・ソネット・歌曲集》を採り上げ、その歌詞の割り当てを中心に検討する。コンソート・ソングの歌パートについては各詩行の最後から2番目の音節にメリスマを付けるシラビックな形式で書かれていて、声楽曲に改作した際、そのパートについてはほとんど変更がなく、もとの形式を保っている。元の器楽パートについてはバードは対位法を用いた作曲でハーモニーを表現しているが、そのパートに歌詞を付ける際には、基本は1音節1音のシラビックな形式を実現するため、音高は変えずにもとの音符を分割したり結合したりして言葉のリズムを損なわないように歌詞を割り当てている箇所が多い。また、詩行の末尾から2音節目以外で1音節に複数音を割り当てることが多いが、その方法は、ツァルリーノが提唱した音価の小さい音符の扱いに準じている。また、音の跳躍箇所に単語が跨る時は経過音を加えて言葉が自然に聞こえるようにしている。

このように、バードは当時の伝統的な作法に従いながら、ハーモニーは保ちつつ歌詞が伝わるよう工夫をして歌詞を割り当てているのである。

A-4 萩原 里香(東日本支部)

祝祭プロデューサー「踊りと音楽のマエストロ」

ルネサンス末期からバロック初頭にかけての北イタリアの宮廷における芸術文化の発展には、いわば公務としての貴族音楽家たちによる尽力があり、彼らの手掛ける音楽を用いた華やかな催しから総合舞台芸術が生まれている。16世紀末、フィレンツェの例にみられるように、婚姻や戴冠などの祝祭は、ジョヴァンニ・デ・バルディのようにプロデューサーのような立場を任された者たちを中心に企画されるようになり、やがては宮廷外から同立場の者を臨時で雇い入れるようにもなった。上演作品の内容から制作者、出演者の選定にも携わった彼らは、後にヴェネツィアに登場する興行主の前身であると考えられよう。本発表では、宮廷における祝祭プロデューサーの立場はそもそもユダヤ人であったことに着目

し、15世紀まで遡る。

彼らは主に「踊りと音楽のマエストロ」という立場で知られ、例えばグリエルモ・エブレオ（ジョヴァンニ・アンブロジー）がその代表格である。雇われていた宮廷で踊り手として実践することや君公たちの舞踏教師といった業務は周知であるが、このような立場で固定で雇われる例はあまりなく、実際はお祝い事があるときに必要に応じて臨時に雇われ、祝祭のプロデュースを行うことが求められていた。グリエルモの他、彼の前任者であるムゼット（1429頃活動）、パルマの無名ダンサー（1466頃）、グリエルモの兄弟でありバスダンスの創始者で、フィレンツェに踊りと音楽の学校を設立したジュゼッペ（15世紀後半）などが確認できる。こうした事例を検証しながら、彼らがキリスト教社会で、祝祭プロデュースを行う「踊りと音楽のマエストロ」を担ってきた背景と彼らがそれを担う意義を明らかにし、「踊りと音楽のマエストロ」は、金融業や医師同様にキリスト教社会におけるユダヤ人の特徴的な職業であったことを提示する。

セッション B

B-1 永井 玉藻(東日本支部)

19世紀末のパリ・オペラ座におけるバレエの衰退

——劇場運営規則および上演レパートリーの変遷から見る背景——

本発表の目的は、19世紀末のパリ・オペラ座（以下、オペラ座と略記）におけるバレエの衰退の背景を、主として当該時期の劇場運営規則と上演レパートリーの変遷の検討から再考することである。

フランスでは、世紀半ばにバレエ上演の最盛期を迎えたが、その後のバレエの中心地はロシアに移った。そのため、19世紀末はフランス・バレエの衰退期と位置付けられており、同時期にワーグナー作品への関心に基づいて勢いを増したオペラとは、際立った対比を成している。ただし、近年の研究によって劇場運営の制度に関する知見が積み重ねられてきたことで（Patureau 1991、Giroud, Serre et al. 2019、Lacombe et al. 2020）、作品の質を中心的原因とされてきたバレエの衰退は、より多面的な視点からの再考が必要となっている。

本発表では、世紀転換期にオペラ座の総裁を務めたペドロ（ピエール）・ゲラルド Pedro (Pierre) GAILHARD (1848–1918) の在任期（1884–1907年）に焦点を当て、カイエ・デ・シャルジュ（オペラ座総裁の約款）の内容と、上演レパートリーの推移を検証する。その際、1891年のカイエ・デ・シャルジュに見られるジャンルの規制緩和が、その後のオペラ座におけるオペラ・バレエの上演レパートリー構成に与えた具体的影響を精査することで、当該時期のオペラ座におけるバレエの凋落が、劇場の財政状況や作品の質だけでなく、オペラのレパートリー構成とも連関するものだったことを、結論として示す。

バレエはオペラと同様に、19世紀のオペラ座が上演可能なジャンルであり、パリ・オペラ座をめぐっては、近年、その双方を視野に入れた研究成果が蓄積されつつある。本発表も、双方のジャンルが劇場運営の面でも相互関連を持っていたことを指摘することで、これまでの研究の補完を目指したい。

B-2 岡田 安樹浩(東日本支部)

《オルガン付き交響曲》におけるサン＝サーンスのワーグナー受容

サン＝サーンスの創作にとって、ワーグナーとその楽劇作品は重要な意味を持っていた。しかし、サン＝サーンスはワーグナー主義的な作曲家たちとは異なり、ワーグナーの作風を真似たり、あからさまな引用をしたりする創作態度とは距離を置いていた。例外があるとすれば、それは、本来私的な作品だった《動物の謝肉祭》であり、そこでは《オランダ人》や《マイスタージンガー》が引用されている。

《謝肉祭》と同時代に作曲された交響曲第3番《オルガン付き》は、彼の代表作であるが、この作品とワーグナーとの関係が論じられたことはこれまでほとんどない。しかし、この交響曲にはワーグナー特有の作曲技法、とりわけ管弦楽法を、サン＝サーンスが自身の交響曲創作と融合しようとした痕跡が認められる。

まずあげられるのが、管楽器の編成が当時のフランス様式とは明らかに異なっており、そのベースとなっているのは《トリスタンとイゾルデ》であると思われることである。また、この作品の主要な作曲技法である主題の循環と変容は、しばしば被献呈者であるリストの作曲技法と関連づけられるが、これは《トリスタン》の中心的な作曲技法でもある。管弦楽法としては、第1楽章前半での音色混合やバスクラリネットの使用法に《トリスタン》との共通性が見られるし、第2楽章後半の分散和音の組み合わせで背景のハーモニーを満たす書法やコントラバス以外の全弦楽器によるユニゾン、それぞれ《指環》と《パルジファル》に先例が認められることも、彼がワーグナーの総譜を研究した成果と考えるのが妥当である。

Adam Carse や Michael Stegemann は、サン＝サーンスの管弦楽法がワーグナーと距離を置いていることを強調していたが、《オルガン付き交響曲》とワーグナー作品との比較分析を行うと、これまでほとんど語られなかったサン＝サーンスのワーグナー受容の一面が明らかとなるのである。

B-3 川上 啓太郎(東日本支部)

無伴奏フルートのための《ネクテールの歌》の源泉を探る

——ケクランが紡ぐ物語と、その間テクスト性——

アナトール・フランス (1844–1924) による小説『天使の叛逆』(1914) の登場人物ネクテールは、古代の語り部として「粗末な笛」を「銀のフルートのように」鳴り響かせ、その「音楽的言説」で客人や森の動物たちを「夜通し」魅了する。この場面にインスピレーションを受けたシャルル・ケクラン (1867–1950) は、1944年に無伴奏フルートのための《ネクテールの歌》作品198–200(全3集・96曲)を作曲した。第1集は『天使の叛逆』に基づくことが明記され、各曲の表題や音楽内容の多くは小説の描写と直接の関係を示している。一方、第2集は「いにしへの森にて」という副題を持ち、各曲の表題には古代の風景のほか、ウェルギリウスの『牧歌』や『農耕詩』の一節が引用されている。第3集はその副題の通り「親しき神々のための祈りと行列と踊り」が表題の大半を占める。

しかし各曲をより詳細に検討すると、上記の説明が十分なものではないことがわかる。とりわけ第2集では楽想の自己借用のほか、表題も引用符が付されながらも出典不明なものや、古代を連想させるとは言い難い意味深長なものが散見する。現在流通する楽譜や目録にみられる多数の表記揺れは、こうした表題に対する考察の不足を意味する。そこで本発表では本曲集の自筆譜を参照しながら、表題や音楽内容の源泉を探ってゆく。その結果として浮き彫りとなるのが、これまでの先行研究ではほとんど(あるい

はまったく)言及されることのなかった人物、すなわちシャルル・グノー(1818-1893)やステファヌ・マラルメ(1842-1898)、トマス・グレイ(1716-1771)、ウィリアム・ブレイク(1757-1827)らの諸作品が、本曲集に影響を与えた可能性である。こうして得られた結論から、ケクランが本曲集で試みた音楽的物語の構築法と、その間テクスト性を指摘する。

B-4 高柳 鞠子(東日本支部)

ゴーベールの全作品目録の中で見るフルート作品

——彼の音楽へのよりよい理解のために——

フィリップ・ゴーベール Philippe Gaubert (1879-1941) はフランスのフルート奏者、指揮者、作曲家である。そのフルート作品は現代のフルーティストにとって重要なレパートリーとして定着しているが、その他の室内楽曲、歌曲、管弦楽曲や舞台作品に至るまで、多ジャンルに渡って残された 100 を超える作品は、現在ほとんど演奏されず、存在そのものさえ忘れ去られている。きちんと整理されたカタログも存在しなかったため、創作活動の全体像は掴むことは困難であった。その欠を補うため、発表者は既に彼の全作品目録の作成を試みた。

本発表では、作成した全作品目録に基づいて、彼の多様な創作全体への再評価を促すとともに、その多様性の中での彼のフルート作品の理解の必要性を提唱する。

目録を眺めれば、その創作活動がフルーティストとして自ら演奏することに始まり、他のジャンルへと広がっていったのではなく、最初からオペラを書くことを目指して出発していたことが見て取れる。また、室内楽作品に注目すると、最初のソナタはフルートではなくヴァイオリンのために書かれている。彼の弦楽器作品とフルート作品を比較すると、前者では幅広い技巧を用いた劇的な表現が目指されているのに対し、後者では派手で名技的な要素は少なく、音色の繊細な表現が主眼となっている。しかし、彼が当時を代表するフルートのヴィルトゥオーゾであったことを考えると、この違いはフルートの技巧の制限により生じたものではなく、この楽器の音楽についての彼の理想と関係したものであろう。こうした差異を理解することは、ゴーベールを多様なジャンルでの作曲家として再評価するにあたって、彼のフルート作品の特質を理解するにあたって必要である。

セッション C

C-1 仲辻 真帆(東日本支部)

明治期から昭和初期の音楽理論教育

——東京音楽学校における和声教育を軸として——

明治期以後に輸入・翻訳された西洋音楽の理論書は、日本の音楽教育においてどのように活用されてきたのであろうか。本発表では、東京音楽学校で実施された和声教育に焦点を絞り、近代日本における西洋音楽の理論教育に関する受容と展開の様相を歴史的に究明する。

明治 12 (1879) 年に文部省内に設けられた音楽取調掛では、最初期からルーサー・ホワイティング・メーソン Luther Whiting Mason (1818-1896) による和声学の講義が実施され、メーソンが帰国した後も東京音楽学校で和声教育は継続しておこなわれた。初期の授業で使用されていたテキストを検討するうえで、明治 29 (1896) 年発行の『和聲學初歩』が重要である。同書は、ステファン・エメリー Stephen

Emery (1841-1891) の著書を当時の東京音楽学校の和声学教員であった神津仙(専) 三郎、上真行、辻則承が訳講・記述したものである。アメリカ人の L. W. メーソンや S. エメリーによって日本の和声教育の礎が形成された後、明治後期からはドイツの音楽理論が導入される。大正期から昭和初期に出版された日本人による和声学の著書・訳書を参照すると、エルンスト・リヒター Ernst Richter (1808-1879)、ザーロモン・ヤダースゾーン Salomon Jadassohn (1831~1902)、フーゴ・リーマン Hugo Riemann (1849~1919) らの音楽理論が重要視されていたことがわかる。

本発表では、こうした日本の和声教育の系譜をふまえて、明治期から昭和初期に東京音楽学校でどのような教材が用いられ、いかなる教育が実践されてきたのかを学校史料や同校教員・学生に関する資料から考察する。本研究は、近代日本における和声教育史の源流を具体的に明らかにすると同時に、H. リーマン等の音楽理論の日本受容を検討するための一助となると考えられる。

C-2 齊藤 紀子(東日本支部)

近江ミッションの音楽活動

——日本人の参画に注目して——

本発表では、滋賀県近江八幡市を拠点とする近江ミッション(現、近江兄弟社グループ)を事例に、戦前の音楽文化活動・音楽教育活動の一端を示す。同団体は、1905年に米国から英語科教員として来日した W. M. ヴォーリズ (1880-1964) によって開かれた。

研究対象とする戦前には、キリスト教の布教活動と並行し、洋風建築の設計、米国製オルガン、ピアノの輸入・販売、結核療養施設の運営、幼児から成人までの幅広い年齢を対象とするいくつかの教育事業が展開された。この団体に関する詳細な記述を音楽文化史や教育史に見出すことはできないが、『近江の兄弟ヴォーリズ等』(吉田悦蔵、1923年、警醒社書店)や『暫定近江ミッションハンドブック』(近江基督教慈善教化財団(編)、1930年)、『アメリカ人教師の日本体験記』(一粒社ヴォーリズ建築事務所創業100周年記念事業委員会(編)、2008年)、『今日の一冊——永芳稔による近江ミッション記念文庫調査報告書』(永芳稔、2018年、学校法人ヴォーリズ学園)など、関係者による記述は百年近く発表され続けてきた。

本調査では、The Omi Mustard-Seed (1907-) や『湖畔の聲』(1912-) の定期刊行物の他、記録資料や関係者による情報提供を得て、音楽活動がどのように展開されていたのか、行政の方針とは異なる戦前の音楽教育、必ずしも音楽の普及を目的としない音楽文化活動の実態を探った。その結果、近江ミッションの音楽活動のすべてがヴォーリズの主唱により始められたわけではなく、渡米経験のある日本人による教育事業提案、女学校出身者らが支える教育的活動とも関連があることが明らかとなった。ドルトン・プランなど同時代の実験的試みの影響も受けたこの活動について、音楽家ではない人も参画した音楽文化活動として着目し、洋楽受容史のなかに位置づける。

C-3 藤 東君(東日本支部)

ラジオ体操から見る近代日本の音楽教育とジェンダー

ラジオ体操は近代日本の教育史上、ことに身体の教育史上で重要な意義を持つが、その要とも言える伴奏曲は芸術音楽とポピュラー音楽のどちらのカテゴリーにも収まらず、これまで音楽史の研究者の間で大きな注目を集めることがなかった。本発表はこのラジオ体操を通して、ジェンダーの視座から日本の近代教育における音楽の意義を再検討する。

1928年11月1日、JOAK（東京放送局）は日本初のラジオ体操の放送を開始した。伴奏曲として選ばれたのは、1922年共益商社から刊行された『ヘルプスト進行曲』という曲集所収の“Little Singer”であった。最初にこの曲の使用を提案したのは音楽家でも体育考案委員でもなく、東京女子体操音楽学校の学生であった。本発表の第1部では、まず東京女子体操音楽学校の歴史と教育制度を考察し、日本初のラジオ体操の伴奏曲が選ばれた経緯から、近代日本の初期音楽教育において機能している性差のことを明らかにする。

ラジオ体操の伴奏曲を厳密に捉えるならば、それは号令と伴奏音楽によって構成されている。第2部では、丹生健夫、秋山雄三、山崎鏡子、大久保三郎など、NHKの歴代ピアノ伴奏者の音楽履歴に注目し、ラジオ体操の伴奏とジェンダーの関係、そしてピアノ伴奏と音響メディアの関係を分析する。

ピアノ伴奏でラジオ体操を行うのは1928年の初代のラジオ体操第一から現行の第三代のラジオ体操に至るまで変わらない。ピアノのリズムに合わせて体を動かすのは日本のラジオ体操の伝統として定着し、日本独得の文化的風景にもなっていた。第3部ではそうした伝統がピアノ教育、あるいはピアノ受容に果たした役割を検討する。

C-4 松村 洋一郎(東日本支部)

日本の音楽大学・音楽学部における沿革史の分析

——大学沿革史編纂の意義について——

大学沿革史編纂の意義について、1999年に刊行された『大学史をつくる』（東信堂）には、「もはや物好きの閑事業でもなければ、記念式典の『引き出物』を作ることでもない。それぞれの大学が自分たちの歩みを記すことを通じて、大学としてのアイデンティティを確かめ、それを社会に問い、広げていく重要な事業となってきたのである」と記されている。大学沿革史の研究もなされ『大学沿革史の研究 大学編2』（野間教育研究所紀要第58集）では、国立大学、大規模私立大学、宗教系大学、女子大学と大学を類型化し、その類型に属する大学の沿革史の評価が行われている。

しかし、音楽大学および音楽学部の沿革史に関する論考は、管見の限り見られない。これらの沿革史の概要を明らかにし、評価を行うのは、音楽大学に関係する／した者の責務のひとつであろう。発表では、まず音楽大学および音楽学部の沿革史の一覧を示し、資料の総体を明らかにするところから始める。さらに、書誌的な情報や内容の構成について触れ、沿革史が持つ傾向 特徴を指摘する。その後、沿革史に対するこれまでの各種の言及も参考にしながら、今後音楽大学や音楽学部が編む沿革史に求められるものについても指摘したい。なお対象は、大学または学部の責任のもとに当該組織の歴史を記述したものとする。周年を記念して発行された出版物などは、論点の拡散を避けるため、本発表では対象外とする。

『大学史をつくる』が、沿革史編纂の水準が上がってきた結果 「個別の大学史・学院史等は、近代日本の社会史、教育史、文化史、学術史さらには政治史等の専門研究者が見逃すことのできない基礎文献にまで成長してきた」と述べるように、個別の組織の優れた沿革史は、その組織が関連する分野の歴史の重要な参考文献となりうる。本発表は今後の沿革史編纂の一助となるのみならず、ひいては日本の近現代音楽史の研究に対しても意義を持つものと考えている。

セッションD

D-1 中島 康光(中部支部)

J. S. バッハが鍵盤作品に付したスラーの意図

J. S. バッハが残した作品の楽譜には当時の、あるいは独自のやり方によって演奏に関する指示や注意書きが付されており、スラーのようなありきたりな記号においても、レガートやフレージングなどのような今日知られている意味合い以外の意図が散見される。本研究ではそうした知られざる指示の推定を試み、もってバッハ作品の演奏解釈の一助となることを期待する。

さてバッハは《フーガの技法》BWV1080において、レガートで奏するのは相応しくないような楽曲にスラーを付している。フレージングとしては幾分大雑把なこうしたスラーはバッハの他の鍵盤作品においても見られるが、今日その決定的な解釈は得られていない。D. シューレンバーク(2006)は《フーガの技法》第2曲に付されたスラーを「ノート・イネガルのように比較的穏やかに奏することを示す」ものとしているが、アラ・ブレーヴェのテンポで付点音符のリズムを奏する曲調からして、この指摘は的を射ていると考えられる。一方付点音符と3連符が並行している3声の鏡像フーガや10度のカノンにスラーが付されていないのは、こうした場合J.J. クヴァンツ(1752)が指摘しているように、通常3連符に合わせてリズム変更されていたため、何ら指示する必要がなかったのであろう。

では6連符と8分音符の連桁が交互に用いられる12度のカノンで、8分音符に付されたスラーは何を意味するのか。私はこの曲が《パルティータ 第6番》BWV830の〈テンポ・ディ・ガヴォッタ〉と類似する箇所があることに着目し、12度のカノンのスラーは8分音符を6連符に合わせてリズム変更するよう指示するものではないかと推定した。このスラーの解釈が正しければ、同様に大雑把なスラーが付されたインヴェンションや組曲などの中のいくつかの楽章にもリズム変更の可能性が出てくる。すなわちこれまでの曲のイメージを大きく変える解釈となろう。

D-2 佐竹 那月(東日本支部)

C. P. E. バッハのクラヴィーア・ソナタにおけるファンタジア的要素

——多様な終止法にみる晩年の作曲様式——

本研究は、C. P. E. バッハ(1714~1788、以下「バッハ」)におけるファンタジア様式の作品の多様な終止法に関するものである。バッハの音楽創作において、ファンタジア様式は、ジャンルを越えて現れる彼の音楽語法として認識されている。なかでも、バッハのクラヴィーア・ソナタとファンタジアの関係は深く、クラヴィーア・ソナタ等の彼の器楽作品におけるファンタジア的要素が注目されてきた(Head 1995)。ただし、そうした研究で指摘されているファンタジア様式は、バッハの『正しいクラヴィーア奏法に関する試論』第2部(1762)にも記載のある、拍節分割から解放され、あらゆる調に転調するといった基本的特徴に関連したものにとどまっており、実作品に見られる多様な終止法の重要性はこれまで注目されていなかった。本研究では、彼の作品に用いられた多様な終止法を抽出し分類することによって、ファンタジア的要素としての終止法という新たな側面を提示する。

バッハが初めてファンタジアを出版したのは1753年だが、発表者は、自身のこれまでの終止法に着目した研究を通して、それまでの彼のファンタジアの書法がクラヴィーア・ソナタを通して形成されたことを明らかにした。1753年以後は、その多彩な終止法の様式が彼の多くのクラヴィーア曲集、とりわけ晩年の《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》全6巻(1779~1787)に受け継がれた。本研究では、これらの曲集に取められたクラヴィーア・ソナタ及びファンタジアを中心に取り上げ、彼が初期の創作

で培った書法がどのように継承されたのかを、終止法についての分析的考察から明らかにする。

本研究によって、バッハの晩年のクラヴィーア・ソナタとファンタジアにおける書法上の新たな関連を解明できる。さらに、この研究成果や分析手法は、即興演奏の要素を取り入れたことが指摘されるハイドンの鍵盤楽曲など (Webster 2007)、他の同時代の作曲家による作品の分析にも役立てられるだろう。

D-3 新林 一雄(東日本支部)

レーゲンスブルクとヴァラーシュタインの宮廷楽団における交響曲

——19世紀に向かう管楽器群の拡張と書法の変化——

18世紀第4四半期のヨーロッパにおいて、交響曲の楽器編成は著しく多様になった。それまでは専ら2種の管楽器を伴うのみであったが、交響曲は2種から6種もの管楽器を含むようになったのである (Larue 2001)。この編成の多様化をもとに、19世紀には6種以上の管楽器を伴う交響曲が作られた。

しかし、18世紀第4四半期のドイツでは、交響曲の作曲と演奏を主導したマンハイム宮廷楽団が早くも1778年に解散し、他のドイツの楽団も交響曲における管楽器の編成の多様化とそれに伴う書法の変化に関わったかは不明である。当時のドイツでは、交響曲を盛んに演奏したレーゲンスブルクとヴァラーシュタインの宮廷楽団 (以下2楽団と記す) が台頭し、ドイツ内外の多くの音楽家が2楽団を訪れた (Finscher 2001)。本研究の目的は、18世紀第4四半期の2楽団が、多様な管楽器の編成による交響曲を演奏したかを明らかにすることである。そのために、手稿譜、演奏場所の見取り図、宮廷の記録を調査し、2楽団と他の楽団を比較する。

2楽団は、床面積が800平米の大きな歌劇場において演奏した楽団に匹敵する約40名の奏者を擁し、管楽器奏者は楽団員の約4割に達した。楽団員たちは、管楽器2種の交響曲だけでなく、管楽器奏者が多い2楽団に最適な4種から6種の管楽器を伴う交響曲も作曲または筆写した。例として、フランツ・クサーヴァー・ポコルニによるハ長調の交響曲 (C14) は、厚い和音を堂々と繰り返す、管楽器5種を含む力強い総奏で始まる。

結論として、多くの音楽家が訪れた2楽団は、従来通りの管楽器2種の交響曲だけでなく、これらの楽団に適した書法による、多くの管楽器を伴う交響曲も演奏したと指摘できる。従って、19世紀に向かうヨーロッパの交響曲において生じた管楽器の編成の多様化と書法の変化を理解することに、ドイツの楽団は欠かせないといえよう。

D-4 大高 誠二(東日本支部)

ソナタの終結部に見られるリズム的定型構造について

ソナタ形式の楽曲において、提示部や再現部の終結部にしばしば類似したリズムを持つ定型的なフレーズが見られることが知られている。これは、和声的には最終的なトニックへの解決の延長とみなされる形であるが、リズム的な観点からの検討は十分にはなされていない。これと同じ形は、オペラのアリアの終わりで最終的な解決を引き伸ばして盛り上がりを作る場合などにも利用されており、ソナタ形式という枠に留まらず音楽作品一般の終結のパターンとしてよく使われる重要なものである。

この定型構造は、アリアの実際の演奏においてその一部を省略することができることから分かるように、着脱可能な重ね着のような性質を持っている。またソナタの主要な主題がこの定型によって作られている場合もあり、さらに1つの楽章の大部分がこの定型によって作られることすらある。

先行研究ではこの定型構造の持つ拍節・和声・旋律的側面のうち、1つの側面だけを取り上げて検討している場合が多い。例えばシェンカーは「自由作曲法」の中でこの問題を拍節的観点から考察していたし、ゲオルギアーデスは和声的観点のみから構脚構造という問題のある概念を生み出した。しかし先行研究は、互いに同じ問題のそれぞれの側面を見ているということ認識しておらず、それがこの問題の解明の停滞する原因となってきた。

では解明のためには何が必要であったか。この定型は、どれか1つの側面に絞って論じることによって明らかにされるような対象ではなく、拍節・和声・旋律の3つの要素の相互関係によって規定されるものとして理解する必要があったのではないだろうか？そこで本発表ではこの定型を、この3要素の相互関係に基づいて検討し、その性質を明らかにしようと試みる。事例には主としてモーツァルトとベートヴェンのピアノソナタを用いる。

セッション E

E-1 牧野 広樹(東日本支部)

第三帝国期の音楽実践における理念とイデオロギー

第三帝国期における音楽については、音楽政策におけるイデオロギー的側面と、その実践における矛盾が多く研究されてきた。ナチ党における中心人物の権力闘争と彼らの方針の不一致からくる音楽政策の方向性の曖昧さ、そしてその方針に対して各団体がどのような対応を取ったのかについては、膨大な研究の蓄積があり、彼らが必ずしも反ユダヤ主義を貫徹しきることができていなかったことが指摘されている。一方で、ヴォルフガング・シュトゥンメ (Wolfgang Stumme, 1910 - 1994) をはじめとする、より実践に近い音楽活動家が、第三帝国期において実際にどのような理念と方向性を持ち、音楽実践に関わったのかについては、必ずしも明らかにされているとはいえない。

本発表では、彼らが音楽実践をどのように捉え、どのような理念をもとにそれを行ったのか、またその理念をどのように第三帝国のイデオロギーと調停し、位置づけを行ったのか、その一端について、シュトゥンメの編纂した『民族における音楽』(1944年)の言説を中心に考察する。

彼らにとって、音楽とは、個別具体的な地域性を持つものであるが、それは同時に「祖先 Voreltern」や「民族 Volk」という、超時間的・超空間的な概念へと結びついている。つまり彼らにとって、音楽を実践することとは、共同の「体験」によってその時空間にいる者同士を繋ぎ合わせ、一時的な共同体を現出させる契機であるのみならず、音楽を媒介して時空間を越え、世代と地域を越えた「民族共同体」という、より広範で永続的と見なされる、高次の共同体概念へと参入していくことを意味するのである。

E-2 齋藤 由香利(東日本支部)

A. ツェムリンスキー《6つの歌曲》作品 22 の2つの結末

ツェムリンスキー (1871-1942) は 1934 年 1 月 10 日から 21 日にかけて《6つの歌曲》作品 22 を完成させた。しかし約 1 年後、終曲〈私の魂の海の上を〉を新たに作曲した〈背中の曲がった小人〉に変更している。この 2 曲は詩、音楽ともに大きく異なる。特に終結部のテンポやデュナーミクは、前者が *Sehr bewegt* (非情に活発に) から *accel.*、*f* であるのに対し、後者は *Langsam*、*pppp* と両極端である。どちらを終曲に置くかにより、曲集全体の結末も大きく異なることとなる。

遺作として 1977 年に出版された楽譜は〈私の魂の海の上を〉を終曲としている。そのためか、これまでの研究や録音は専ら当初の 6 曲に基づくものであった。また作品 22 が連作歌曲であることの検討は、どちらにせよ十分に行われていない。本発表では、どちらが終曲であっても作品 22 が連作歌曲として成立しうることを示す。

先行研究は、ツェムリンスキーが自身に起こった出来事や心情を頻繁に曲に反映させたと指摘している。1934 年 1 月には、ツェムリンスキーが生涯で一番の成功を取めたオペラ《白墨の輪》作品 21 のドイツ初演が行われ、その後も各地での公演が続いた。一方で、前年のナチスの政権獲得後から、「四分の一ユダヤ人」である彼も音楽活動に少なからず影響を受けていた。本研究対象の 7 曲の作曲動機も、ツェムリンスキーの置かれていた状況から推測することが可能であり、二つの結末には、ナチス政権下における晩年の彼の、肯定的な世界観と否定的なそれとが反映されていると解釈できる。

音楽的には、曲集全体における対称性、調に基づく関連付け、曲間の接続法の工夫、共通するモチーフの使用などに鑑みると、いずれを終曲に置いた場合にも、ともに連作歌曲として成立すると見なすことができる。決定稿を断言することはできないが、本発表は演奏に際し、終曲選択の示唆となるであろう。

E-3 中原 佑介(西日本支部)

紀元 2600 年祝典行事でのトロイアの木馬たち

——ヴェレシュ・シャーンドルとベンジャミン・ブリテンの交響曲——

日本政府は紀元 2600 年を記念するため、英仏独伊洪の 5 カ国に新曲の作曲を依頼した。このうち、イギリスを除く 4 カ国から贈られた作品は 1940 年 12 月の「紀元 2600 年奉祝楽曲演奏会」において演奏された。この演奏会および個別の楽曲に関してはさまざまな先行研究が存在するが、本発表では日本語でほとんど論じられていないヴェレシュ・シャーンドル VERESS Sándor (1907–1992) の《交響曲 1 番》の成立過程およびその受容を主に取り扱う。ヴェレシュの《交響曲》については、日本語の文献ならびに欧文での文献の間には大きな食い違いが見られるため、本発表では当時の日本語およびハンガリー語のドキュメントを参照しつつ、事実関係を整理しなおすことを一つの目的としている。

また、本発表ではヴェレシュの《交響曲》の「秘められたプログラム」を論じるため、比較対象としてベンジャミン・ブリテン Benjamin BRITTEN (1913–1976) の《シンフォニア・ダ・レクイエム》を取り上げる。ブリテンの楽曲に関しては、到着の遅れおよび「レクイエム」というジャンルが祝典にそぐわないことを理由として演奏されなかったと『紀元二千六百年祝典記録』には記されている。しかし、ブリテンが 1940 年 4 月 27 日刊行の New York Sun 誌において「可能な限り反戦的な交響曲を書くつもりだ」と述べていることを踏まえると、日中戦争を遂行中の日本政府にとって反戦的な交響曲は一種の「トロイアの木馬」として拒絶されたと考えられるだろう。

さて、こうした「トロイアの木馬」的な性格はおそらくヴェレシュの《交響曲》においても見出すことができる。本発表では、〈第 2 楽章〉の下敷きとなったであろう民謡旋律およびその歌詞、さらに〈第 1 楽章〉と〈第 3 楽章〉の性格の対比をもとに、この《交響曲》が国家の祝祭のために作曲されたというよりも、バルトーク・ベーラのいくつかの作品に見られるような自然への回帰をコンセプトとして作曲された可能性を指摘したい。

E-4 大久保 真利子(西日本支部)

国際文化振興会『日本音楽集』の録音に関する検討

——盤面および関連音源の分析を中心に——

国際文化振興会(1934-1972)が1944年に発表したSPレコード集『日本音楽集』(全5巻、60枚)は、同振興会が展開した対外的な文化活動のために制作したものである。第1巻から第4巻には、声明や雅楽、琵琶や尺八、近世邦楽の各種目などが「体系的」に収録され、第5巻には民謡が収められている。

『日本音楽集』について発表者はこれまで、同振興会の理事会での発議から完成までの経緯をたどるとともに、収録内容については曲中の旋律的な部分のみを抜粋して収録するなど諸外国への発信を意識した工夫がなされたことを明らかにしてきた。しかし同振興会に関する一次資料が保管されている国際交流基金ライブラリーやアジア歴史資料センター(JACAR)には、収録曲や演奏者の選定に関して具体的に記された資料が現存せず、それらを明らかにするには別資料から手がかりを得るほかない。参考資料としては、演奏者や編集者による回顧録やレコードの解説書などがあるが、本発表ではとくにレコード盤面および関連する音源の分析から、『日本音楽集』の録音の実態について検討することを目的とする。

発表ではまず、『日本音楽集』の盤面に刻印された原盤番号から、収録の順序を特定する。また同じく原盤番号を基点とした場合の市販レコードからの再録について、原盤番号の照合および波形分析からその可能性を提示する。そのほか民謡については『日本音楽集』の編集委員のひとりであった町田佳聲(1888-1981)が同時期にすすめていた音源採集との関連について探る。これらのことにより『日本音楽集』には既発表音源の再録が含まれていることを指摘するとともに、同振興会が展開した対外文化活動における音楽の位置づけについてその一端を示す。

セッションF

F-1 松橋 輝子(東日本支部)

日本のカトリック聖歌に見られるドイツ語聖歌集からの影響

1918年に札幌教区聖歌集として編纂された『公教会聖歌集』(札幌:光明社)は典礼奉仕者や聖職者のためではなく会衆用の聖歌集であった点で、そしてさらには、日本語聖歌の収集であった点で、同時代の他の聖歌集からは際立っていた。この聖歌集の編纂に当たっては、札幌の宣教を担っていたフルダ管区フランススコ会宣教師の働きが極めて重要であった。『公教会聖歌集』は、フルダ教区の聖歌集(Katholisches Gesang- und Gebetbuch für die Diözese Fulda, 2nd ed. 1891)、ケルン大司教区の聖歌集(Gesang- und Gebetbuch für die Erzdiözese Köln, 2nd ed. 1908)をモデルに、ドイツ語聖歌の選別、翻訳を経て編纂された。この聖歌集は、日本においてはじめての統一聖歌集が出版された際のモデルとなり、現在に至るカトリック教会の聖歌レパートリーに大きな影響を与えている。

本研究では、前述のドイツ語会衆用聖歌集からどのような音楽的選別が行われ、翻訳を通して日本語聖歌として受容されたかを調査した。日本の聖歌集に含まれた聖歌の多くは、調号は3つ以内、完全終止、そして音の跳躍が少ない。一方、3拍子系の聖歌は限定的であった。これらの特徴は、歌いやすさを求めた選別といえる。一方で、教会暦上や賛美対象に従った聖歌の分類や構成は、フルダ教区の聖歌集と類似している。テキストに関しては、単純な翻訳にとどまらず、聖書の援用や天皇制用語を使用するな

ど、会衆へのわかりやすさを重視している。

ドイツ語会衆歌の伝統の背景には、聖歌は会衆が理解して歌うことで、歌い手にも、聞き手にも教理を伝える役割を持つ、という理念があり、日本語聖歌として選別された際にもそうした点が特に重要視されたことは明らかである。母国語聖歌の展開は、ラテン語で礼拝が行われていたカトリック教会において極めて重要であり、日本においてもその役割を大いに発揮したといえるだろう。

F-2 梶 大也(西日本支部)

山田耕筈研究史と史学史的アプローチ

本報告は、評伝、伝記的作品、研究が山田耕筈(1886~1965)を描いた方法の検討を通じ、戦後社会が彼をどう捉えてきたかの一端を明らかにする。

山田に関する先行研究は、創作面(太田 2016)、演奏面(鈴木 2017)、歴史面(奥波 2019)と様々な方向から検討が進んできた。一方、こうした諸研究は、(1)戦後の山田の言動、(2)戦後社会のなかの山田の評価、という2つの意味で戦後にさほど注目をしてこなかった。

そこで、本報告では特に(2)に注目し、史学史に大きな影響を与えた研究のアプローチを用い検討を進める。具体的には、ヘイドン・ホワイトが用いた、〈プロット化〉や〈喩法〉といった叙述方法に対する分析視角(ホワイト 原著 1973、邦訳 2017)、保刈実の、相手の「語り」の真贋を一旦措いてその意味を考えるとという基本スタンスを念頭に置く(保刈 2004)。

評伝では、後藤暢子が緻密な実証的描写を行った(後藤 2014)。他には、丘山万里子も史料を重んじつつ、自身と山田らの間に行われた「語り」によって、戦時をホワイトが言うところの〈悲劇〉として描いた(丘山 2002)。伝記的作品では、TBS『大いなる朝』(1979)、NHK『時代を楽譜に刻んだ男 山田耕筈』(2015)が山田の生涯のおおよそを描いており、戦時下の山田の描写は、同じくホワイトが言うところの〈ロマンス〉になる傾向が強かった。研究に関しては、1970年代以降100件前後の研究における山田耕筈観、主題設定、主題へのアプローチ、結果の叙述方法に着目する。全体的には、歌曲を中心とした多方面の作品研究が進む一方で、戦争との関わりはさほど踏み込まれない傾向がある。

以上のような山田に関する描写、叙述の事例を切り口に、山田耕筈研究史を歴史化し、戦後社会が彼をどのように捉えてきたかの理解につなげたい。

F-3 星野 宏美(東日本支部)

「天使の合唱」、あるいは「ベートーヴェンのハレルヤ」

——《オリーヴ山上のキリスト》終合唱の日本における受容——

ベートーヴェンのオラトリオ《オリーヴ山上のキリスト》は、近年、演奏会や録音で取り上げられる機会が増えてきたものの、一般に知名度は高くない。しかし、日本の合唱愛好家の間では、——「第9」の人気には遠く及ばずとも——古くより一定の関心が持たれてきた。本発表では、津川主一の訳詞・編曲によって普及し、この作品の日本における受容に特別の役割を果たした終合唱に光を当てる。

終合唱原曲は混声4部合唱とオーケストラにより、「世々は歌う Welten singen」と始まるドイツ語歌詞を持つ。これを津川は女声3部合唱とピアノ伴奏用に編曲し、「ハレルヤ：正劇『橄欖山』終曲」というタイトルのもと出版した(新響社、1935年)。日本語訳詞は「ハレルヤ、ハレルヤ」と始まる。1936年には同じ訳詞を用いた混声4部合唱(ピアノ伴奏付き)が雑誌『楽苑』に所収されて発表された。戦後、

音楽之友社から刊行された「合唱名曲選集」の第14巻(1960年)に混声版が、第28巻(1963年出版)に女声版が再録され、第26巻(1960年)において新たに男声合唱用編曲(ピアノ伴奏付き)が発表された。「合唱名曲選集」ではいずれも、タイトルは「天使の合唱」と改められている。

本発表では、これら5種の日本語訳詞版を欧米の出版楽譜と比較検討し、津川が独英の複数の版を参照したことを明らかにする。ドイツ語歌詞に加えて各種英訳と照らし合わせて日本語訳を分析することにより、津川の歌いやすく馴染みやすい訳詞の着想源を考察する。津川の自筆原稿も引き合いに出し、彼の原典資料研究の必要性も指摘しよう。この作品を例に、日本語とピアノ伴奏による宗教合唱曲の普及——ドイツ語歌詞と大オーケストラ編成と結び付いた本場志向の「第9」の受容とは対極にある——の重要性を再評価したい。

F-4 柴田 康太郎(東日本支部)

試聴空間としての映画館

——1930年代の東京の事例を中心に——

サイレント時代の映画館は、管弦楽合奏から琵琶歌・浪曲までさまざまな音楽実践が響く音楽文化の独特の拠点であった。1930年代のトーキー時代に入ると、映画館で働いていた音楽家たちは急速に解雇されることになるが、園部三郎らが述べるように、その後も映画館は音楽文化の拠点としての役割を担った。録音を伴うトーキー映画の特徴を活かして多くの映画が主題歌をもつようになり、数々の映画主題歌が流行歌となったのである。しかもトーキー時代の映画館で音楽が響いたのは上映中だけではなく、近藤和都が指摘するように、映画館はレコード店と提携することで休憩時間にレコードコンサートを行い、新譜レコードの試聴空間ともなっていたのである。映画館プログラムにはレコードコンサートの再生リストも記されているが、これを見ると各館がそれぞれに合わせてクラシック音楽から流行歌まで様々なレコードを選んで流していたことが分かる。だが、そのレコードコンサートの内容はどのようなものであり、上映される映画との関係はどのようなものだったのだろうか。そして、レコードコンサートの実践はどのような歴史を辿ったのだろうか。本発表では東京の日本劇場、邦楽座、松竹座等を中心に1930年代の映画館で行われたレコードコンサートの実態を具体的に明らかにすることを試みる。映画館プログラムに記載されたレコードのラインナップを比較検討することで、映画館の試聴空間としての実態や特徴を考察する。レコードリストの検証は、映画とレコードとの関係を捉える契機になるだけでなく、次第に映画館のスピーカーが軍国主義のプロパガンダの役割を担っていくことをも浮かび上がらせることになるはずである。

セッション G

G-1 木村 遥(西日本支部)

ラモー《プラター》における〈ヴィエル風メヌエット〉の役割

J. P. ラモー(1683-1764)の《プラター》は、ルイ15世の息子の結婚式の余興として1745年に初演された、3幕からなるオペラ(バレ・ブフォン)である。本作品は、偽装恋愛を通して主人公のプラターを嘲笑う物語で、皇子の結婚を皮肉った内容に仕上げられている。本発表は、第2幕の終盤で演奏される〈ヴィエル風メヌエット〉(以下、「メヌエット」)が担う役割を詳らかにする。

18 世紀フランスの上流階層の人びとは、田園趣味を背景に、それまで農民や物乞いに演奏されていた楽器であるヴィエルやミュゼットを自らの音楽に取り入れていった。その音楽には、これらの楽器で演奏できる作品と、これらの楽器を想起させる作品の 2 種類があり、とくにミュゼットに関しては一つの音楽ジャンルとして確立されるほどであった。そして後者の作品は田園風景の描写に使用される傾向にあり、《プラター》の〈メヌエット〉もその一例である。この〈メヌエット〉が演奏される第 2 幕の中盤では、精霊に扮した女神がアポロンの豎琴を持ち込み、プラターの挙式前にさまざまな余興を披露する。その後には、「アポロンとダフネ」を彷彿とさせるアリアが挿入されるほか、楽譜に「豎琴 (Lyra) 風」と表記されるなど、この神話を想起させる要素が散りばめられている。

ここで重要なのは、ヴィエルの歴史的な名称および 18 世紀のドイツ語圏における名称 (Leier, Lyre) が豎琴と近似する発音だったことである。たとえば、ミュラーの『冬の旅』第 24 編「辻音楽師」(1824) では、ヴィエルと豎琴が掛詞的に使用されている可能性が指摘されてきた (渡辺 2017, 249)。本発表では、ヴィエルと豎琴の発音の近似性や楽器の性質に着目して、ミュゼット風ではなく、あえてヴィエル風と記された背景に、田園風景の描写のみならず結婚式自体を揶揄する目的があったことを指摘する。

G-2 佐藤 康太(東日本支部)

ヨハン・アドルフ・ハッセのオペラに基づく教会音楽

18 世紀のドイツ・プロテスタント地域において、世俗の音楽の歌詞だけを変えて教会音楽に作り替えるコントラファクトゥアがしばしば実践されていたことは、G. E. シャイベルをはじめとする歴史的な文献から明らかである。しかしながら具体的にはバッハの事例が知られているのみで、この時代のコントラファクトゥアについての包括的な研究はいまだなされておらず、どこで、どの程度の規模で、どのように行われていたのかはほぼ知られていない。本研究では、ザクセンのグリーンマ侯立学校のコレクションに含まれる、ハッセのオペラに基づく教会音楽群を網羅的に調査した。本発表では特に①成立年代の推定と、②歌詞の出典の解明およびオリジナルのイタリア語詩との比較に焦点を絞り、その結果を報告する。

①すでに先行研究において、同校カントルである J. S. オーピッツ (在職 1736–1752) がコントラファクトゥア創作の中心であったことは知られていた。発表者はさらに筆写に携わった生徒たちを一部同定し、コントラファクトゥアの多くが 1740 年前後に成立した可能性が高いことを明らかにした。また J. S. ジーボルトがカントルを務めた 1760 年頃にも複数のコントラファクトゥアの成立が確認されたが、この時代のものはすべて単一楽章の合唱作品であり、すべてが多楽章のカンタータであるオーピッツ時代とは内容的に大きく異なっている。

②本研究においてはパロディ元の音楽の同定と同時に、ドイツ語の歌詞についても出典が存在しないか調査を行った。その結果、複数の作品において既存の教会カンタータ詩集からの転用が認められた。さらにドイツ語詩をオリジナルのイタリア語詩と比較した場合、内容はおそらく無関係だが、韻律上は多くの場合共通点が認められた。オーピッツがオリジナルの旋律をできる限り変更することなく、新しい文脈に合わせて音楽を作り替えようとしたことが見て取れる。

G-3 児玉 瑞穂(東日本支部)

18 世紀後半のドイツ、ザクセン地域の音程観

——多鍵式フルートの運指表にみる半音の取り扱いから——

かつてフルートやヴァイオリンなど固定されたピッチを持たないイントネーションの柔軟な楽器においては、Dis と Es など現在では異名同音と呼ばれる半音を「異なる音」として区別して演奏するという習慣があった。このような演奏習慣は 18 世紀半ば頃には J. J. クヴァンツの教則本 (1752) や L. モーツァルトの教則本 (1756) でも示されている。しかし、当時既にこの考えは A. ゴルゲにより鍵盤楽器の視点から批判され、19 世紀初頭には H. W. T. ポットギーサーによりフルートの立場からも否定的な見解が示された。その一方で 18 世紀後半のザクセン地域では、クヴァンツ以後もこのような音の区別を追求する動きがあったことをこれまで発表者は示してきた (児玉 2021)。そこで本発表ではフルートの運指表の分析を通し、同地域ではこの区別を単に保持しようとしたのではなく 19 世紀へ向かってさらに推し進めようとする動きがあったことを明らかにする。

本研究で対象とする運指表が想定していた楽器は、18 世紀半ば頃から製作され始めた多鍵式フルートである。これらは従来の研究では 1 鍵式のバロック・フルートと 19 世紀前半に登場し、現代の標準型となったベーム・フルートとの間を埋める過渡期的な楽器として捉えられることが多かった。しかし、多鍵式フルートは地域や製作者によって様々に工夫が凝らされた楽器であり、各々の時代や地域の音楽的特徴が表れていると考えられる。特にザクセン地域のフルートとその運指表に示された異名同音関係にある半音を区別することへの強いこだわりからは、和音の響きを大切に作る姿勢が見えてくる。このような傾向は当該分野において、フルートのみならず固定されたピッチを持たない全ての楽器においても見出すことのできる可能性を持つ。本研究により、都市ごとに多様な音楽文化を育てていた当時のヨーロッパにおける実態の一端をも明らかにできるだろう。

G-4 山田 高誌(西日本支部)

“巡業”によって支えられたイタリア中小都市の音楽劇、教会音楽

——1784 年、シチリア中部・エンナ大聖堂の音楽家リクルート契約に着目して——

18 世紀中頃よりイタリア半島各地の中小都市では劇場の建築ラッシュが始まり、それとともにオペラの定期上演が始まった。南部諸地域はそれに少し遅れて劇場建設とオペラ公演が開始されるが、これらの公演を検討していくと、拠点都市であったナポリにおいて学び、経験を積んだ音楽家が、ナポリでの雇用契約に基づき“巡業”として実施されていたものであったことが明らかになってきた (発表者先稿, 2022)。

本発表では、この調査中に明らかとなったイタリア半島南部地域における教会音楽の上演実態に関する新知見であり、教会音楽もまたナポリを起点としたある種の「巡業に基づく任期契約」によって担われていたことを明らかにするものである。

具体的には、シチリア島中部エンナの大聖堂の委託を受けナポリにやってきたエージェントが、ナポリにおいて、作曲家コッポラはじめ、カストラート 2 人、テノール 2 人、バス 1 人、そしてトランペットと弦楽器、さらにはバス歌手とマルチに活躍できた楽師 1 人をそれぞれリクルートしながら、1784 年から 3 ヶ年契約の雇用契約を結び現地へ送り込んでいた事例詳細を、ナポリ公文書館所蔵の公証人文書群から明らかにする。

同時期のチマローザらと比べると明らかに“傍流”に位置付けられる作曲家ジュゼッペ・コッポラ (1750

頃～1810)であるが、この史料により、ナポリ、クレモナなどでの喜劇オペラ作曲家として活躍した一方で、1784年から1793年までエンナの大聖堂楽長を務め、その後はカタニーヤのオペラ劇場監督に転出したことが確定されることとなった。本発表は、半島の豊かなサウンドスケープの制度的メカニズムとそれを支えた“普通の音楽家”のキャリアの進め方を明らかにするとともに、作者同定が困難な教会音楽楽譜史料群の同定の手がかりを提示するものともなる。

セッション H

H-1 黒川 真理恵(東日本支部)

G. プッチーニ《蝶々夫人》における R. デットリヒ『Nippon Gakufu』からの引用

《蝶々夫人》(初演 1904 年)には、13 曲の日本音楽の旋律が引用されている。引用された日本音楽の出典は、《越後獅子》《お江戸日本橋》《かっぽれ豊年(子守唄)》《推量節》《宮さん宮さん》《高い山》は三木書店の『西洋楽譜 日本俗曲集』三版(1892)～八版(1899)のいずれかの版、《地搗唄》《婚姻の唄(めでた)》《どっこいしょ》《はうた》は R. デットリヒの『Nippon Gakufu』第 1・2 集(1894; 1895)、《さくら》《君が代》《花さく春》は G. カペレンの『Shogaku Shoka』(1903)と推定される。

『Nippon Gakufu』は、東京音楽学校のお雇い外国人教師であったデットリヒが、1888～1894 年の日本滞在中に見聞きした日本音楽をもとに、和声伴奏を付けてピアノ用に編曲したものである。第 1 集には 6 曲、第 2 集には 10 曲が収載され、各収載曲にはローマ字表記による曲名・歌詞と、ドイツ語・英語による翻訳・解説が付されている。デットリヒによって採譜・編曲された《地搗唄》の楽譜は、4 分の 4 拍子、19 小節(繰り返しを除く)、a moll である。先行研究では、《地搗唄》の 17～18 小節の旋律型が、《蝶々夫人》〈ある晴れた日に〉の「s'avvia per la collina (丘に向かって来るわ)」で用いられ、終幕でピンカートンが蝶々さんと呼ぶ場面でも再度提示されていることが指摘されている。

本発表では、《蝶々夫人》〈坊やの母さんは〉を取り上げ、《地搗唄》3～13 小節と《推量節》《かっぽれ豊年(子守唄)》の旋律がつなぎ合わされて 1 曲全体を構成していることを明らかにする。先行研究では、《蝶々夫人》には日本音楽の旋律モチーフが複数回提示されていることが明らかになっているが、デットリヒによって編曲された「日本音楽」も含まれていたことを明らかにする。

H-2 釘宮 貴子(東日本支部)

黄禍論とジャポニスム・オペラ

——テオドル・サントー《タイフーン》(1924)——

テオドル・サントーはウィーンに生まれたピアニスト・作曲家である。フェルッチョ・ブゾーニの弟子で、作品にはヴァイオリンソナタ、ピアノ曲、交響曲などがあり、その中に日本に関連する作品が 3 つある。本発表では彼の代表作のオペラ《タイフーン》を取り上げ、20 世紀初期の西欧の社会的風潮を取り入れたジャポニスム・オペラとしての特徴を明らかにする。

《タイフーン》の原作は、ハンガリー出身の劇作家レンジェル・メニヘルトの同名の戯曲(1909 年)で、黄禍論を盛り込んだ作品としてドイツ語や英語に翻訳され、映画化も行われた(坪内士行、早川雪舟)。パリを舞台に国家的使命を負った日本人トケラモが忠君愛国精神とフランス人女性ヘレネへの愛の間で葛藤し悲劇的結末を迎えるまでが描かれている。サントー作曲のオペラは 1924 年にマンハイム市立

劇場で初演、1928年にはウィーンのリック・オペラで上演された。オペラの台本はドイツ語で、戯曲の台本と比較すると最後にトケラモがヘレネの幻影を見る場面が付け加えられている。これにより愛が国家的使命に勝ったことがより鮮明に示される。黄禍論は主として中国人と日本人が白人社会に与えた脅威をさし、西洋の優位を示すために差別的表現を伴うことが多いが、ここでは、普遍的な愛が日本の忠君愛国的精神にも勝ることが強調されている。音楽的には全曲を通して日本風の旋律や東洋的な和音が見られ、全曲の7割近くを占めている。ウィーン新聞では「プッチーニの幻影から逃れられなかった」と評されているが、サントーはただ日本の歌を引用しただけではない。《タイフーン》は5音音階による旋律線、箏曲に特有の下行モチーフの模倣、4度と5度の平行和音の使用などにより日本風の音楽を構築している。したがってこの作品は、ジャポニスム・オペラの中でも新たなカテゴリーに位置づけられるべきと考えられる。

H-3 石野 香奈子(東日本支部)

クロード・ドビュッシーの後期作品におけるスケルツァンド

本発表は、クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) の作品における発想標語「スケルツァンド」をめぐる、その用法の変化が作曲手法の変化と結びつく後期の音楽言語を考察することを目的とする。スケルツァンドは一般的には「諧謔的な音楽」と理解され、スケルツァンドもしくは類似の指示を持つドビュッシーの作品は創作活動全般にわたって見られる。とりわけ 1913 年以降はその数が増え、より諧謔の度合いを高めるような表象の変化が認められる。一方でその時期のドビュッシーの音楽言語全体としても明らかな変化(素材をコラージュしたかのような前後の脈絡の薄さ、急展開など)が顕著に見られることは、従来から R. ホワット Roy Howat など多くの音楽学者が指摘するところである。発表者はこれらの音楽言語の変化と、同時期に作曲された楽曲に用いられているスケルツァンドの音楽的特徴を関連づけることを試みる。

第一次世界大戦の前後、すなわち 1913 年からブランクを挟み、1915 年夏の爆発的な創作活動へ至るドビュッシーの創作活動の流れと意義を理解するためには、背景となる時代の変化や当時の芸術思潮といった文脈の整理がまず前提となろう。それに加え発表者はスケルツァンドという語が持つ本来の意味を拡大するような「ユーモア」という視点から論じた B. ラソゼ Benjamin Lassauzet の 2018 年の研究を踏まえ、後期のスケルツァンドの用法と特徴が顕著な作品を対象とした分析と検討を行う。

本発表は、これまで言及が稀であった発想記号「スケルツァンド」に着目し、すでに言及されている音楽言語の特徴やその変遷と併せて考察することで、ドビュッシーの創作活動と作品の特徴に対する新たな視点を提示する。

H-4 内藤 多寿子(東日本支部)

フラダリック・モンポウ「ピアノ演奏のための表現法」の成立

本発表はフラダリック (フェデリコ)・モンポウ (1893~1987) が自身の作品の中で用いた独特の「記号」について書いた文書「ピアノ演奏のための表現法」(以下、「表現法」)に関する考察である。モンポウの「表現法」は「すべてはまったくのオリジナルで、誰からの影響も受けていない…独自のもの」(Bravo 2005) である、と言われてきた。しかし近年、申請者がカタルーニャ国立図書館やモンポウ財団等で行なった資料調査によって、「表現法」にはモンポウ独自のアイデアだけでなく、過去、または同時代の音

楽家達からの影響も含まれていることが明らかになった。本発表は、申請者の博士論文（2021）の第二章と第三章に基づき、「表現法」の成立過程を明らかにした上で、モンポウ研究においてこの資料の持つ意義を考える。

まず、「表現法」の中で、モンポウは主要な音楽要素を「響き」、「感情」、「時間」、「演奏指示」の四つに分類していたことが、申請者の研究によって明らかになった。次に、「表現法」の現存資料六点である。このうち四点はPla（2015）によって言及されたが、申請者の調査によって新たに二点が発見された。申請者が発見した資料は、「表現法」を推敲する中で、モンポウのアイデアが変化していったことを示している点で重要である。そしてこの発表では、「表現法」を執筆する際、モンポウは創作の初期（～1921）に考え出したとされる「金属和音」や「再開」といった独自の概念だけでなく、J. S. バッハやショパンらの音楽、コクトーの思想等を背景にしていたことを、資料をもとに示す。最後に、「表現法」のアイデアが具体化したのは、モンポウのパリ留学（1911）以降であることも指摘する。以上の考察から、本発表では、「表現法」が、モンポウが西洋音楽の伝統と同時代の傾向をいかに吸収し、新しい音楽を生み出したかを証明する資料の一つであると論じる。

セッション I

I-1 濱崎 友絵(東日本支部)

A. A. サイグンのトルコ民俗音楽研究

——バルトークとの交差を射程に——

A. A. サイグン（1907-1991）が「トルコ共和国でもっとも重要な作曲家」（Greve 2017）と評されるのは、トルコ国民音楽創出の一翼を担ったからだけではない。教育者、音楽学者として、共和国期の音楽言論界を牽引した人物とも目されるからである。従来の研究においては、こうしたサイグンの多面的な人物像（Refiğ 1991）や「土洋折衷」の作曲手法（Aracı 2001, Giray 2003）に大きな関心が払われてきた。しかし、音楽学者としてサイグンが従事したトルコ民俗音楽研究については、これまでほとんど詳細な検討がなされてこなかった。

共和国建国以降、音楽領域において重視されたのは、「トルコ」の枠組みを強化するための「根源的な作業」としての民謡収集とその分析であった。これらに携わった多くの音楽学者や作曲家の中でサイグンがユニークであったのは、ハンガリーの作曲家バルトークとのトルコ民俗音楽調査（1936）を契機に、以降、民俗音楽関連の論考をトルコ語、英語、フランス語で国内外に発表したことにある。小泉文夫がサイグンの民謡収集方法論へ言及し得たのも、こうした背景による。「トルコ国民のためのトルコ語による民俗音楽」構築が目指された中で、グローバルな文脈に議論を開こうとしたサイグンの試みは、近現代トルコ音楽研究史を検討する上でも看過することのできない一側面をもつ。

Duygulu（2004）は、サイグンの民俗音楽研究の時期区分として、①準備期（1928-1936）、②発展期（1936-1950）、③専門家期（1950年代以降）を提示した。本発表では、この時期区分に一定の妥当性を認めつつ、1930年代から1970年代を中心とするサイグンの民俗音楽関連論考の解明を目指す。そこで明示するのは、サイグンが、学問潮流として民族音楽学的アプローチを意識しながらも、方法論を含め「バルトークへの回帰」ともいべき方向性を研究に反映させてきた可能性である。こうした観点から本発表は、トルコにおけるバルトーク受容史の一端を解明する試みともなり得る。

I-2 鈴木 聖子(西日本支部)

音楽芸能の記録と保存における音と映像の関係

——日本ビクターの音響映像メディアのコレクションを事例として——

1970年代、日本ビクターは俳優小沢昭一の協力を得て、LP『ドキュメント 日本の放浪芸』シリーズを刊行し、高度経済成長の荒波に消えゆく音楽芸能の音を残した。そして1984年、『新日本の放浪芸～訪ねて韓国・インドまで』と題する音と映像による作品を制作する。この背景には、日本ビクターの音楽部門のプロデューサーであった市川捷護氏が、同社に新設されたビデオソフト事業部制作部へ異動したこと、国際交流基金が小沢昭一に「放浪芸」のイベントを依頼したことがある。市川氏はその延長線上に、1980年代後半から1990年代前半にかけて、同部の市橋雄二氏と共に、『大系日本歴史と芸能』『音と映像による日本古典芸能大系』『音と映像による世界民族音楽大系』『音と映像による新世界民族音楽大系』といった質の高い音と映像によるコレクションを出版するのと並行して、1992年に『地球の音楽』という優れた企画のCDコレクションを制作した。

本発表では、市川・市橋両氏への聞き取り調査によって明らかになった各作品の制作の経緯を紹介しながら、これらのコレクションにおける音楽芸能の価値づけを確認し、音楽芸能の記録と保存における音と映像の関係を検討する。1980年代に市川氏が音と映像による音楽芸能の記録制作に乗り出した時、そのようなコレクションは世界的にも類例がなかったという。しかし現在では、音楽芸能を記録・保存する際に音響映像メディアを用いることが前提とされている傾向があり、音の記録と映像の記録がそれぞれ異なる世界の再現方法を構築してきたことが忘れられがちである。ユネスコの無形文化遺産に関するウェブサイト等で音響映像メディアを用いた音楽芸能の紹介が増えつつある現状を鑑みても、音楽芸能の記録と保存における音と映像の関係を歴史的に再考する本発表は、今後の音楽芸能の記録と保存の在り方を検討するための一助となると考える。

I-3 向井 大策(東日本支部)

地域芸能と歩む

——地域社会との協働を志向する音楽学的実践の事例から——

近年、地域住民と対話し、協働実践を行うことを通して、学術研究を公共的なものへと開こうとする試みが、歴史学、社会学、人類学、民俗学など、様々な領域で活発になっている。パブリック・ヒューマニティーズとも呼ばれるこれらの動向から刺激を受け、発表者が代表者となり、勤務校を拠点に2019年から22年にかけて、「今を生きる人々と育む地域芸能の未来」というプロジェクトを行った。

このプロジェクトは、「民俗芸能」や「伝統芸能」といった従来の用語法から離れ、地域社会の中で継承され、実践されてきた芸能を「地域芸能」という新たな枠組みで捉えるというアイデアから構想されたものである。「民俗」や「伝統」の中に囲い込まれた芸能の見方を解きほぐし、地域に暮らす生活者の視点から芸能のあり方を捉え直すというコンセプトを軸に、3年間を通して、レクチャーやワークショップ、アーティスト・イン・レジデンスなど、様々なプログラムを実施した。

本発表では、その中でも、沖縄島中部・読谷村の長浜集落の伝承歌「まーすけーい歌」に関する調査をもとに制作した音楽紙芝居「くもこちゃん まーすけーい歌」を中心に、いくつかの事例を紹介する。私たちは、研究者が中心となり、記録や保存を目的として行われる従来の音楽学的な調査手法ではなく、住

民や自治体の協力のもと、アーティストたちとともに芸術的な手法で研究成果を公開するアート・ベース・リサーチを行った。フィールドワークから作品制作、上演へ至るプロセスの中で、継承の途絶えた歌が地域住民によって再発見されただけでなく、私たちは、それをきっかけに住民がこの歌と関連した個人的あるいは集合的な記憶や物語を呼び起こす瞬間にも立ち会うこととなった。

以上の事例を地域アクティビストの小松理度が提唱する「共事」という概念から考察し、地域社会との協働を志向する音楽学的実践の公共的な意義と可能性について検討を行う。

セッション J

J-1 石川 由梨(東日本支部)

シューマンの《パピヨン》の創作の原点であるワルツ集の構想

——自筆譜の分析を中心に——

本研究は、ローベルト・シューマン (1810-1856) の《パピヨン》Op.2 の創作プロセスにおける原点であるワルツ集の構想を明らかにすることを目的とする。

《パピヨン》は、多くの自筆資料が残されていることから、創作の変遷を辿ることが出来る数少ない作品である。本研究ではまず、《パピヨン》に関連する全自筆資料の中から、《パピヨン》の創作と明確な関連を持つものに絞り、先行研究をもとに推測可能な範囲のスケッチ全体の成立過程を概観する。

《パピヨン》創作の初期のスケッチであるワルツと題されたスケッチは、スケッチ帳 Studien- und Skizzenbücher に点在しているが、最終的に《パピヨン》に用いられたスケッチは、スケッチ帳第 I 巻 29 頁の“Valse”と、第 III 巻 119-120 頁の“Walzer3-6”である。“Valse”のスケッチは、音のみが書かれているのに対し、“Walzer3-6”の 4 曲は、アーティキュレーションやデュナーミク等が記されており、“Walzer3-6”はワルツ集として構想されていたと考えられる。

《パピヨン》の作曲過程については、スケッチの詳細を含めて、これまでの先行研究でも言及されているが、《パピヨン》創作の原点にあたるワルツ集そのものについては十分に論及されてきたとは言い難い。発表者は修士論文において、《パピヨン》の現存する自筆資料から初版への変遷を詳細に分析し、その創作プロセスを辿ることで、シューマンが度重なる改変と緻密な推敲を重ねながら《パピヨン》を完成させたことを明らかにした。

本発表では《パピヨン》の原点であるワルツ集の構想がどのようなものであったのかを、残されている資料を通して考察し、ワルツ集に焦点を当てて、ワルツ集から《パピヨン》への変遷を比較分析することで、完成された《パピヨン》を改めてワルツ集の見地から解釈することを試みる。

J-2 友利 修(東日本支部)

F. リスト《巡礼の年 第 1 年 スイス》のナラティブ分析

——パラテキストへの着目がもたらすもの——

フランツ・リストのピアノ曲集《巡礼の年 第 1 年 スイス》(初版 1841 年、改訂版 1855 年) は各曲が標題的タイトルを持ち、かつ、大部分にエピグラフが付されている (1855 年版で 9 曲中 7 曲)。それらのタイトルとエピグラフが、音楽外的な要素と結びついた意味作用を持っているだろうということは、従来から当然のごとく認識されている。しかし、そのエピグラフの意味を十分に汲み取る作業、それに基

づいた分析は成されているだろうか。それらエピグラフの文言を用いて、楽曲を標題音楽的に解釈する試みはこれまでもある程度行われているが、掲げられたエピグラフをその出典の中での文脈、それが他のテキストと結び結ぶ間テキスト的な関係を詳細に検討した試みは十全に成されてきたとは言い難い。

更には、ジェラルド・ジュネットのパラテキスト論を手がかりに考えるとき、エピグラフは、この作品の持つパラテキスト的要素の一部にしか過ぎず、この曲集は、被献呈者名(初版)や、楽譜表紙の図版(改訂版)、楽曲についての作者その他の言説など、極めて豊かなパラテキスト的要素に取り囲まれており、それらは楽曲解釈のための極めて有益な情報を提供していることに気づくだろう。

本発表では、ジュネットの論を出発点に、エピグラフはもとより、これらのパラテキスト的要素をできるだけ系統的に、そして同時代の多様なテキスト群(書簡、日記、旅行ガイドブック、関係文芸作品等)と関連させながら検討することで、これまで指摘されていなかった、各曲の中で発動されている意味作用、楽曲および曲集全体のナラティブについて論じる。

また、新全集版(ムジカ・ブダペスト版)も含め、この曲集の現代の諸版において、パラテキスト的要素の重要性に見合う厳密な校訂作業が成されていないことに注意を喚起する。

J-3 笹沼 恵美子(東日本支部)

フランツ・リストと日本二十六聖人列聖式

——リストの創作転換点としての列聖式——

1862年6月の聖霊降臨の祝日にローマ・バチカンの聖ピエトロ大聖堂で挙行された日本二十六聖人列聖式に、フランツ・リストが参列していた。日本二十六聖人とは、豊臣秀吉の迫害を受けて、1597年2月に長崎で殉教した26名のキリシタンである。1862年の列聖式によって聖人に列せられた。リストは、カロリーヌ・ザイン・ヴィトゲンシュタイン侯爵夫人との婚姻許可をローマ教皇庁から得る目的で、既に前年1861年10月にローマに来ていたが、婚姻は不許可に終わった。その後、ローマ滞在を続けたが、当初はローマに長期滞在する予定はなかった。ローマ滞在中の列聖式参列だったが、列聖式から受けたインパクトを友人や家族への書簡で述べている。列聖式の前と後では、リストの宗教音楽作品の作風に明らかな違いが見られる。列聖式以前に作曲されたオラトリオやミサ曲ではヴァーグナーの歌劇のような作風が顕著であるが、列聖式以後に作曲されたオラトリオやミサ曲では、ア・カペラ様式や単旋律様式などの古い教会音楽の様式が多用されている。また、列聖式が行われた1862年以後、宗教音楽作品の創作が増した。後年、リストは下級剃髪を受けて、下級聖職者になったが、その動機は、敬虔なカトリック信者であるカロリーヌ侯爵夫人の宗教的影響によるもの、あるいは、古都ローマの宗教的雰囲気からリストに宗教的感化をもたらしたというのが通説である。しかし、リストはもともと婚姻許可が目的でローマに来たのであるから、下級剃髪の動機が、カロリーヌ侯爵夫人の影響によるものとは論理的に考えにくい。カトリック教会には聖職者の独身制があるからである。そうではなく、列聖式直後から積極的に教会に関与し始め、知人に宛てた書簡で、自らの音楽をローマの教会音楽に比べて「墮落した趣味」と顧みている。つまり、日本二十六聖人列聖式が、リストの音楽観・宗教観に感化し、創作活動の直接的な転換点になったと考えられる。

J-4 石原 勇太郎(東日本支部)

ブルックナー《交響曲第4番》におけるCes音の機能

——調構造への介入と改訂による機能の変遷——

アントン・ブルックナーの《交響曲第4番》第1楽章冒頭で発生するCes音については、すでにクルトがその著書(1925)の中で「隠された闇」としてその機能に着目しており、レーダー(2010)やヒンリヒセン(2016)もまたその重要性を指摘している。解釈の違いはあるものの、彼らの分析は、Ces音に第1楽章冒頭の調を拡大させる機能があるとしている点では一致している。しかし、Ces音の重要性は第1楽章冒頭のみ限定されたものなのだろうか。実際、《第4番》第2稿2つ目の第4楽章コーダを観察すると、そこでもCes音が何らかの機能を有している可能性が示唆されている。そこで本研究では、これまでの分析研究では観察されてこなかった《第4番》全体におけるCes音の機能の分析を行い、同時に十分に検討されいない《第4番》の3つの稿における、その機能の変遷について明らかにすることを試みる。

本研究での分析を通して《第4番》におけるCes音は、次の3つの機能を有していることが見出される。1. 主題に半音階的な要素を与える機能。2. 従来指摘されてきた第1楽章冒頭だけでなく全ての楽章で調を拡大させる機能。3. 交響曲の主調であるEs-Durに対立する機能。これらの機能を総合して考えると、Ces音は部分的な転調等への影響はもちろん、《第4番》全体の調構造にも重大な影響を与えていることが明らかになる。また、Ces音の機能は改訂により強化されていくことも稿の比較から明らかであり、ブルックナーが意図的にCes音にこれらの機能を持たせたと推察される。

ブルックナーが「最もわかりやすい」と説明した《第4番》には、一方で複雑な調構造を持つ後の交響曲への萌芽も見出すことができる。ブルックナーの交響曲創作の中で、《第4番》がどのような役割を担っているのか、その一端をも本研究の分析によって示すことができるだろう。

セッションK

K-1 加藤 新平(東日本支部)

台湾、朝鮮、中国の音楽を用いた早坂文雄の作品

本発表は、早坂文雄(1914-1955)が1939年11月または12月に自ら筆写した台湾、朝鮮、中国の音楽を用いて、1940年の1月から8月にかけて作曲した作品のうち、映像音楽を除いた純音楽作品を対象とする。1938年10月から1941年の早坂の主張を検討しつつ、明治学院大学図書館付属遠山一行記念日本近代音楽館に所蔵されている自筆譜ならびに「作曲ノート」を分析するという方法により、「作曲ノート」で早坂が言うところの「民族歌」(早坂 日付不詳:fol.4v)の扱い方の変遷と、二度音程を含む和音およびオスティナートの徹底した使用による音楽語法の定着の時期を明らかにすることを目的とする。

早坂の「音楽語法」(竹内 2013)に焦点を当てた竹内直(2011、2013)の研究と、「異文化受容」に焦点を当てた佐野仁美の研究(2010)を踏まえて今回対象とする作品を見てみると、交響的組曲《ユーカラ》(1955)における、五音音階で書かれた旋律と不協和音を組み合わせる語法(竹内 2011:47)は、1940年に既に実践されていたことがわかる。

本発表を通して、時間の経過に沿って早坂の「民族歌」の扱い方が「民謡編曲」から「民謡を素材とした作曲」へと変化したことを示す。また、一連の創作を通じた異文化受容の結果、早坂は「国民主義的」

(早坂 1940: 25) な作品を書くにあたり民謡の使用は必須でないと認識し、独自の音楽語法の創出とそれを使った創作こそが「国民主義的」音楽の鍵であるとの持論のもとに作曲活動を展開していったことを、1955年の《ユーカラ》に先んじる、今回の発表の対象作品や早坂の1940年10月の主張を以って指摘する。また、二度音程を含む和音は、早坂が1941年に展開した「日本和声」(早坂 1941)論へ繋がるものであることも示す。

K-2 原 壘(西日本支部)

甲斐説宗の作曲技法と思想について

——自筆資料調査を中心に——

甲斐説宗(1938-1978)は、寡作ながら独自の作風を展開した作曲家である。その音楽は、限定された素材で作品を構成するという意味での「ミニマリズム」の動向に結びつけて語られ、戦後日本音楽史のなかでは「音楽の新しい聴き方を作った」作曲家の一人として高く評価されてきた(日本戦後音楽史研究会編『日本戦後音楽史〈上〉』2007など)。こうした甲斐の創作をめぐるのは、通史的な言及に加えて、生誕六〇年・没後二〇年にあたる一九九八年および生誕七〇年・没後三〇年にあたる二〇〇八年に開催のイベントに際して行われた調査において、創作ノートの内容を踏まえた詳細な作品解説がなされ、創作の軌跡が検証されている。

本発表は、以上の先行研究を引き継ぐかたちで、甲斐が残した自筆資料を主な対象とした調査を行い、その作曲技法と思想のさらなる解明を目指す。そのために、発表者は以下の3つのアプローチを取る。1. 甲斐が残した他作曲家の作品や録音、論文についてのコメント、あるいは雑誌記事のスクラップへの書き込み等をもとに、甲斐の創作上の関心の所在を検証する。2. 甲斐が用いる独特の概念の意味内容と、それぞれの概念同士が築く関係性を検討する。ここでは「心操」や「一性」といった知られた概念の他にも「Idee」や「Form」などをめぐる甲斐の思考を論じる。3. 上記の関心や思考を踏まえながら《ピアノのための音楽I》(1974)や《ソロ・フルートのための音楽》(1974-75)といった作品を分析し、作曲家がそこで実現しようとしていたものを明らかにする。以上の一連の検証を通じて、他作曲家との比較を交えた考察といった将来的に求められる調査・研究のための基盤を形成し、甲斐研究の進展に資することが本発表の目的となる。

K-3 那須 聡子(東日本支部)

松平頼則資料群の目録構成に向けて

本発表は、国際アーカイブズ評議会による『国際標準記録史料記述一般原則 ISAD(G)』(Ottawa 2000)の考え方を拠り所とし、茨城県立歴史館が現在一時預かりしている松平頼則(1907-2001)の資料群(以下、松平資料群)の目録を念頭に置き、「フォンドの構成」を検討する試みである。

アーカイブズ学において「フォンド Fonds」とは、出所による資料のまとまりを意味し、ISAD(G)ではこの語を資料群の構成要素の最上位概念に位置付けている。目録の構成と記述では、資料群あるいはそこに含まれる個々の資料に関わる人物や組織、団体、出来事等との関連性を考慮してフォンド内の階層構造を検討する。ただし、ISAD(G)は現代の組織や団体等の行政文書や業務記録を念頭にして設定された目録構成と記述のための基準であることから、文化的活動を行った個人を出所とする資料群にそのまま用いることができるとは限らない。また、資料に関わる学術分野で従来用いられてきた目録記述の

考え方も考慮する必要がある。それでも、*ISAD(G)*に依拠することで、資料群全体の来歴や成り立ち、資料保有施設における資料の管理状態、他の施設にある資料群との関連性などに関する情報を一望できるようになることから、国際音楽資料情報協会でもその有用性を認めている。

松平資料群は年代幅が広く、そこには書簡や演奏会資料、写真、契約書、出版物、視聴覚資料等が含まれ、その数量は2022年6月現在約8,000件である。当資料群が多種多様な資料を含むことを踏まえると、資料を一点ごとに同一レベルで目録を作成するよりも、階層構造を用いる方が適している。しかし、日本では音楽家の資料群を *ISAD(G)* を用いて構成し、記述することは一般的ではないため、松平資料群を事例として検討することは他の音楽家の資料群を対象とする際にも有益な示唆を与えるだろう。

K-4 宮川 渉(東日本支部)

細川俊夫作品における旋律の漸進的展開の手法

細川俊夫が2000年代以降の作品において旋律を展開する上で多用した手法があり、それは主にひとつのオクタトニック・スケール内で中心音を短三度単位で上行させて旋律を漸進的に展開する手法である。この手法は旋律楽器が中心となる作品の冒頭部分で特に使用されており、旋律を展開する上でのひとつのパターンを生み出すものであったと推定される。シュパーラーが指摘しているように「漸進的な展開」はすでに細川作品の重要な特徴のひとつとして知られている(細川 2016, 146)。しかし、これまでオクタトニックに基づいた旋律の漸進的展開という視点から細川作品が論じられたことはなかった。そこで本発表の目的は、この手法がいかなるものかを明らかにすることである。そのため、ここではまず細川がいつからこの手法を使用するようになったのかを検討し、次にこの手法が用いられている作品の旋律的特徴などを具体的に分析する。

研究の結果、この手法が使用され始めたのは主に1990年代後半以降であることが判明し、それは細川作品においてオクタトニックの使用が定着化し始めた時期と重なる。この時期の作品では中心音が短三度の連続の関係にある音高に移行することが多く、これは短三度の連続というオクタトニックの特性と関連したものであると考えられる。

この手法が用いられている作品の旋律的特徴に関しては、主に2つのパターンが存在する。第一は中心音を短三度ずつ上行させるパターンであり、第二は中心音がまず短三度上行し、次に減五度上行するパターンである。いずれのパターンにおいても、これらの旋律を構成する音の数が徐々に増え、その音域が拡大、上昇し、それに伴いダイナミックスも強くなっていく展開などが見られる。

結論として、このオクタトニックに基づいた旋律の漸進的展開の手法は、1990年代後半以降の細川の作曲技法を特徴づける重要なもののひとつであると考えられる。

セッションL

L-1 鷲野 彰子(西日本支部)

20世紀前半の演奏会における即興の前奏演奏実践例の分析

現在のピアノ・リサイタルでは、楽曲の前に即興の前奏演奏が弾かれることは全くといって良いほどないが、20世紀前半には未だそうした慣習がいくらか残っていた。「何のために即興の前奏演奏が披露されたのか」という問いに対し、演奏家が鍵盤の感触を確かめるため、次の曲の雰囲気や調性を準備するた

め、聴衆を静かにさせるため等の理由がよく語られるが、そうした演奏慣習と無縁の現代の私たちにとっては実感に乏しく、教則本に示された説明や事例だけでその実態をイメージするのは難しい。それゆえ、ここでは録音として遺された演奏の実践例をもとに、前奏演奏の役割や特徴について考察したい。本発表では、ヨゼフ・ホフマン (Josef Hofmann 1876-1957) やヴィルヘルム・バックハウス (Wilhelm Backhaus 1884-1969) を中心とした 20 世紀前半の録音における前奏演奏の実践例を提示し、教則本や後続曲との関連性を示したい。

この演奏実践分析から明らかになったのは、彼らの前奏演奏にはかつて教則本で述べられた記述に即したものが残存する一方で、もはや乖離したものが存在する (しかしかつての原則の延長線上には位置する) ことである。ヴラディーミル・ド・パハマン (Vladimir de Pachmann, 1848-1933) が前曲から後続曲へと巧みに繋ぐ「次の曲の雰囲気や調性を準備する」タイプの実践例を提供する一方で、ホフマンやバックハウスの実践例では、前奏演奏をする際の大原則であるはずの主調の明確な提示さえなされないものもある (バックハウスの前奏実践では後続曲の属和音で止まり、次曲の主音による開始へと繋げるパターンが多いほか、ホフマンにいたっては後続曲とは別の調性のカデンツが演奏された例もある)。また、ホフマンの実践例はチェルニーの教則本の記述に近い一方で、バックハウスの実践例はクララ・シューマンの譜例に示されたような抒情的なものが多い。演奏家ごとにモデルパターンが異なり、100 年前の教則本に示された前奏演奏の役割とは変化したものもある。

L-2 高橋 舞(東日本支部)

解釈を記録するメディアとしての実用版楽譜および録音

——師弟間における演奏解釈の継承——

本発表の目的は、演奏解釈を構成する諸要素における継承のされやすさを検証し、師弟間あるいは流派間で解釈がどのように継承されてゆくのかを明らかにすることである。まず、J. S. バッハの鍵盤作品《半音階的幻想曲とフーガ》および《平均律クラヴィーア曲集》第 1 巻第 1 番の実用版楽譜への加筆内容と、同一人物による録音を可視化したものを 5 例比較した。その結果、演奏解釈の知的財産権という概念が現れる 1860 年代以降に出版された実用版楽譜と、その後普及する録音は、自らの解釈を記録するという意味においては類似したメディアと考えられることが明らかになった。

次に、演奏様式の変遷および局所的な速度変化と音量変化が、師弟間でどのように継承されるのか、同作品の 1911~2019 年の 130 種類の録音データを分析した。新たな手法として、録音間の局所的な速度変化および音量変化を特徴づける量の相関を計算し、nMDS (非計量多次元尺度構成法) を用いて、傾向がどれだけ類似しているかを「距離」で示した。その結果、演奏様式の変遷は、流派による影響よりも年代による影響の方が大きく、直接の師弟間においては、局所的な速度変化よりも音量変化の方が継承されやすいということが明らかになった。一方で数世代にわたる C. チェルニー、F. リスト、F. ブゾーニの流派間では、局所的な音量変化、速度変化共にあまり類似性がないという結果になった。

電気録音が普及した 1930 年代以降、ヴィルトゥオーゾのレパトリーであった《半音階的幻想曲とフーガ》の実用版楽譜が出版されなくなったことは必然といえ、代わりに録音に記録された解釈が、国や地域を越えて波及するようになる。その結果、同じ流派に属さなくても演奏解釈が受け継がれるという状況が引き起こされ、このことは逆にいえば、nMDS による分析結果が示すように、流派における解釈の継承を弱める結果ともなったと考えられるのである。

L-3 早坂 牧子(東日本支部)

三浦環の《冬の旅》

——録音と訳詞にみる演奏の実際——

本研究の目的は、三浦環（1884～1946）によるシューベルト《冬の旅》の訳詞と演奏録音から、20世紀半ばの日本における西洋芸術歌曲の演奏実践の一端を明らかにすることにある。

晩年の三浦環が取り組んだ作品のひとつに、シューベルト《冬の旅》がある。記録によれば、1943～1945年の間に三回全曲演奏を行っているほか、死去の約一ヶ月前にあたる1946年4月5日には、NHKの依頼により、クラウス・プリングスハイムの伴奏で大東学園講堂にて全曲を録音している。

三浦は自らの訳詞で《冬の旅》を歌っていたことが知られていたものの、歌詞や録音の保存状況についてはこれまで詳細不明であった。今回、2021年度後期NHK学術利用トライアルの制度を利用して調査したところ、NHKアーカイブスに音源が保存されていること、更に玉川大学教育博物館「ガスパール・カサド 原智恵子コレクション」への照会で、訳詞が掲載された1944年京都朝日会館での演奏会プログラムが現存することが分かった。NHKアーカイブスで歌詞聞き取りを行い、カサドコレクション所蔵の演奏会プログラムと内容を照合したことで、三浦の歌った《冬の旅》全24曲の訳詞が初めて確認でき、またアナログな観察に基づく考察ではあるが、三浦最晩年の演奏の実態が明らかとなった。

三浦の訳詞は文語調ではあるが、和語が多く使われ、現代の耳で聴いても分かりやすい。また死の直前の演奏にも関わらず発声や音程は全体的に安定しており、伸びやかな高音も保たれていた。オペラの Ariaのようなフェルマータやポルタメントの多用は、今は聴かれない20世紀初期のスタイルとして興味深い。プリングスハイムによる伴奏は、時にリズムやテンポが揺らぐ三浦の歌唱をうまく支えており、ピアニストとしての彼の力量が伺える。再発見された三浦の《冬の旅》は、大戦前後における歌曲演奏の実際を示す新たな貴重史料といえよう。

L-4 山上 揚平(東日本支部)

ビデオゲームにおける音響・音楽の可変性とインタラクティビティを巡る議論の批判的整理の試み

ビデオゲーム・オーディオを既存のフィルム・オーディオ等と差別化する重要な特質の一つとされる「可変性」と、その原理を巡る理論研究の歴史を振り返り、これまで提起されてきた様々な音響分類のターミノロジーとそれらが基づく諸概念の整理を試みる。

ゲーム・オーディオにおいては2000年代中頃から「インタラクティブ interactive」の語が不適切に広く用いられているとの批判がおこり、より厳密で適切な用語法の確立が幾人もの論者によって目指されることになる。正しく interactive な音響・音楽を差別化する為に、新たに reactivity、adaptability、variabilityなどを始めとする多様なタームが動員され、単に音響が可変的、不確定的である事と interactive である事が切り分けられて行くと共に、音楽が「可変的」であること、「インタラクティブ」であることの意味について、ビデオゲームという文脈を超えて考察が深められることになった。

これらの議論はしかしながら、提起した音響カテゴリーを巡っては現在に至るまで意見の一致を見る事は無く、ゲームの制作や受容の場ではむしろ益々「インタラクティブ」の語が趨勢を占め、新たな用語法の確立という観点からは頓挫した試みとも言える。本発表ではこれらがそうならざるを得なかった、問題の複雑性を描きだすと共に、この様な議論がゲーム・オーディオ研究で積み重ねられて来たことの

意義を再考したい。特に、インタラクションに基づくオーディオ分類の議論がビデオゲーム/ニューメディア研究寄りの観点からのアプローチと音楽研究側からのそれとで如何に異なる様相を呈し得るのかを確認した上で、ゲーム内の個々の楽曲の可変性ではなく、ゲーム・オーディオ全体の可変性の分析を視野にいれながら、ニューメディア理論研究の厳密な interactivity の定義論とも距離を置いた Karen Collins の議論を、個々のサウンドを振り分けるカテゴリーとしてではなく、音響の変化/発生の原理の分析概念としてブラッシュアップさせて行く可能性について検討したい。