

A-1 田崎直美(西日本支部)

フランス文化省とランドスキの音楽政策(1966-74年)再考

——「音楽問題に関する国家検討委員会」(1962-64年)の影響——

Rethinking M. Landowski's Music Policy in France (1966-74):

Influence of the National Study Commission for Music Problems (1962- 64)

フランスにおいて国家が音楽分野を自律的に捉えた上で関連機関全体を包括する公共政策に取り組んだのは、文化問題省(以下「文化省」)内での「音楽課」設立(1966年)以降である。この音楽課初代責任者で作曲家のM.ランドスキ(在任1966-1974年)は「フランスの音楽構造組織のための10か年計画」を発表し、国内の音楽の民主化、地方分権化改革に尽力したことで知られる。

ランドスキの著作からは、彼の政策の出発点が、文化大臣主導のもとで1962-64年文化省内に設置された「音楽問題に関する国家検討委員会」(以下「検討委員会」)がとりまとめた提言であることが推察される。1964年に文化省入りしたランドスキは、これらの提言が国策に全く反映されなかったことを重くみて、時の文化大臣官房長に働きかけて独自の音楽政策を策定、1966年に文化大臣へ提出して認められる、と記しているからである。しかし彼の著作からは、彼がどこまで「検討委員会」の提言を踏襲したのか、どこから彼独自の提言だったのかが不明である。

本発表ではまず、発表者がフランス国立公文書館所蔵の「検討委員会」会合議事録(全39回分)および最終報告書を分析して明らかにした、1960年代前半フランス音楽界の諸問題と有識者たちによる政府への要望の性質について報告する。そのうえで、「ランドスキ改革」(1966-74年)は実のところR.ガロワ=モンブランの音楽教育改革案やH.バローの演奏協会改革案など、検討委員会委員の提言に多く依拠していた点を指摘しつつ、多岐にわたった検討委員会の議論の収斂先として「国際的な権威の構築」よりも「民主化」政策を優先させた「ランドスキ改革」の社会的意義、および今日における歴史的意義を再考する

A-2 森本頼子(中部支部)、平野貴俊(東日本支部)

上海フランス租界におけるラジオ音楽放送の実態

——上海アリアンス・フランセーズ運営のラジオ局(FFZ)を中心に——

Music Broadcasting on the Radio in the Shanghai French Concession:

Focusing on the Radio Station of the Shanghai Alliance Française

1849年に上海に設置されたフランス租界は、フランス本国から持ち込まれた芸術文化が花開いたことで、上海の文化的な発展を後押しする場ともなった。上海の音楽文化のなかで大きな影響力をもったのが、同地で上海アリアンス・フランセーズが運営したラジオ局(FFZ)の音楽放送であった。1932年に開局したFFZは、フランス語のニュース、語学講座、講話などに加えて、さまざまな音楽を放送した。FFZの音楽放送についてはほとんど顧みられてこなかったが、これまでに発表者はその芸術音楽放送に注目し、多彩な楽曲が放送されたことを明らかにした。本発表では、考察対象をFFZの音楽放送全体に広げ、1930～40年代に同局がどのような音楽放送を展開し、それが上海の音楽生活でどのような役割を果たしたのかを、新聞雑誌のほか、フランス外交文書館に所蔵されたFFZの関係資料をもとに浮き彫りにする。

フランス租界で刊行されていた日刊紙『ル・ジュルナル・ド・シャンハイ』掲載のラジオ欄からは、FFZの放送において、一貫して音楽放送が大きな位置を占め続けたことが読み取れる。音楽放送を重視する方針は、FFZの運営にかかわる資料からも裏付けられる。局長のクロード・リヴィエールが残した報告書やFFZの再編計画書には、1930年代後半から、彼女が中心となって音楽放送の充実を図るべく試行錯誤した形跡がみられる。同時にリヴィエールは、戦況が激化し、財政的に余裕があるとはいえないなか、マニラや東京まで電波を拡大し、フランスの芸術文化のプロパガンダを行おうと苦心していた。それにもかかわらず、音楽放送では、上海に暮らす人々の多国籍性に配慮し続け、扱う内容の多様性を重視した。こうして、戦乱期の上海にあっても、FFZの音楽放送は上海の人々が日夜各国の音楽にふれる機会となり、上海の音楽文化を支える重要な手立てとなり続けたのである。

A-3 河村絢音(東日本支部)

ブレーズ・ニュネス・マヌリによるヴァイオリンと電子音響作品

——ヴァイオリンと電子音響の融合性と、演奏における気付き——

Works for Violin and Electronics by Boulez, Nunes and Manoury:

Fusion of Violin and Electroacoustic, and Insights in Performance

本発表は、フランス・IRCAM（フランス国立音響音楽研究所）にて研究・創作された、ヴァイオリンとライブ・エレクトロニクスのための作品をテーマに、作品分析を踏まえ、どのように電子音響がヴァイオリン・パートの構造に効果を与え、ヴァイオリン・パートと融合しているのか、演奏に役立つ要素を明確にした上で、発表者の演奏経験に基づき、演奏における気付き・課題の対処法を提示することが目的である。本発表では、フランス・エレクトロニクス界を代表する3人のヴァイオリン・ソロとライブ・エレクトロニクスのための作品、ピエール・ブレーズ《アンテームII》(1997)、エマニュエル・ニュネス《アインシュピールングI》(第2稿)(2011)、フィリップ・マヌリ《パルティータII》(2012)を扱う。

3作品の作曲手法は大きく2種類（既存のヴァイオリン・ソロ作品を拡張・増幅させ、電子音響を加える手法と、電子音響とヴァイオリン・パートを同時に創作する手法）に分けられ、作曲手法によって使用する電子音響処理の傾向・ヴァイオリンと電子音響の融合性は異なる。電子音響の効果の例としては、ヴァイオリンの音の性格の強調・旋律線の強化（ヴァイオリン・パートの効果を助長させる役割）や、対話・和声感・混合による一体化（電子音響が加わることで生じるヴァイオリン・パートへの新たな効果）が見られた。

これらの音響処理・空間性などリアル・タイムでの電子音響の効果、また3作品および関連作品の譜面分析から、奏者はどのように演奏すべきか、作品への姿勢・演奏における気付きを提示する。3作品はいずれも発表者により日本初演されており、これまでの演奏経験に基づいた課題の対処法（作品内での演奏における電子音響のトラブルと解決策を含む）を提示することで、奏者の視点より作品の理解を深め、研究の補完を目指したい。

A-4 浅見聖怜奈(東日本支部)

G. アポリネールの詩「雨が降る」と歌曲

——作曲家カロール=ベラールが詩の成立に与えた影響についての考察——

Apollinaire's Il pleut and the Melodies Based on It:

On a Possible Inspiration to the Poem Given by Composer Carol-Bérard

ギョーム・アポリネール Guillaume Apollinaire(1880-1918)の詩、「雨が降る Il pleut」は、詩集『カリグラム:平和と戦争の詩 1913-1916』(1918)に収められており、カリグラムの手法が用いられた詩である。このアポリネールの「雨が降る Il pleut」に作曲したものとして最も有名なものは、フランシス・プーランク Francis Poulenc(1899-1963)による、1948年の楽曲だろう。しかし、そのプーランクの楽曲は、詩「雨が降る」への唯一の作曲でも、最初のものでもない。

その作曲の状況について調査をする中で、そもそもアポリネールの詩「雨が降る」(雑誌初出 1916年12月)そのものが当時のジャポニズムの流行に起源を持つのではないかという、文学領域のアポリネール研究においても因果関係としては論じられていない、仮説を得た。具体的には、作曲家カロール=ベラール Carol-Bérard(1881-1942)が、最初別名のオリヴィエ・リアルツール Olivier Realtor 名義で、東洋の詩を翻訳したものという説明とともに、1917年11月に雑誌発表した連作詩《俳諧》の中の一編「午後の終わり」にインスピレーションを得て作られたものではないかと推測される。カロール=ベラールは、〈午後の終わり〉を含む《俳諧》を1924年に、1912年作曲として Max Eschig 社から出版している。両者の成立年代の関係やその証拠は錯綜しているが、少なくとも、作曲者カロール=ベラールの詩「午後の終わり」がアポリネールの「雨が降る」に先行し、後者の成立が前者によるものであることについて、両テキストの比較、そしてカロール=ベラールとアポリネール間の書簡記録によって裏づける試みを行なう。

B-1 鈴木聖子(西日本支部)

1960-70年代の民間企業における日本伝統音楽の啓蒙運動

——ルナ楽器を事例として——

The Enlightenment Movement of Traditional Japanese Music in the Private Sector in the 1960s and 1970s: A Case Study of Luna Musical Instruments

本発表は、1967年設立の和楽器製造販売会社「有限会社ルナ楽器」（東京都港区南青山）に関する聞き取り調査と資料調査を通して、1960-70年代の箏という楽器を中心とする日本伝統音楽の啓蒙運動の実態を明らかにする研究（花王芸術・科学財団の2023年度「音楽の研究への助成」を受けて進行中の研究）のうち、発表時点までに実施した聞き取り調査とその資料収集について、報告と考察を行なうものである。

民間の一小企業であるルナ楽器は、設立当初は同じ社名を持つ有名な岡山のウクレレ会社で製造されたウクレレやギターを販売する商店であったが、エレキ・ギターの流行によって販売数が減少したことから、箏の製造販売業に身を転じた。ウクレレとギターの製造技術を応用し、桐の一木から一面が作られていた箏の常識を打ち破り、合板で大量生産を行い、絃も絹糸ではなく扱いやすく響きやすいテトロン絃を用いた。また、ソプラノ箏やベース箏の製造もしている。このような楽器の改良は1920-30年代の新日本音楽運動を思い起こさせるが、ルナ楽器の活動がこれまで日本音楽史において語られたことはない。

ルナ楽器の社長・鈴木久芳（1938- ）は、箏奏者の沢井忠夫（1937-1997）と尺八奏者の山本邦山（1937-2014）らによるJ・S・バッハの演奏を聴いて感銘を受けたことをきっかけに、沢井にソプラノ箏でのポピュラー音楽（例えばビートルズ、ラテン音楽、ムード音楽、民謡）の演奏を依頼して、ビクターからレコードをリリースし、また楽譜も出版するなど、伝統音楽・伝統楽器の一般への普及を図った。当時の個人経営の和楽器製造販売会社の活動を詳らかにすることは、伝統音楽の啓蒙運動の裾野を歴史的に解明するだけでなく、伝統音楽の将来を考えるための具体的な布石として有益であると考えられる。

B-2 坂東愛子(東日本支部)

近代の謡曲独習書における横書き譜の諸相

Aspects of Horizontal Notation in Modern Yōkyoku Self-Study Books

能の謡の楽譜は、縦書きの胡麻譜である伝統的な謡本のほかに、横書き譜が数多く存在する。その嚆矢に明治40年の邦楽調査掛による五線譜が挙げられるが、近現代の謡曲独習書や技法書を見渡すと、西洋音楽の五線譜と異なる独自の記譜法が展開している。これまで独習用の横書き譜は、謡本や口伝を補うための楽譜として扱われてきたため、体系的な楽譜研究が進んでいない。本発表では、その端緒として近代の独習書に焦点を当て、導入の背景や記譜形式の分析を通して、作成意図や節を旋律化するための音楽的要素の認識を明らかにすることを目的とする。

まず、近代の謡曲独習書になぜ五線譜が採用されなかったのか、当時西洋音楽文化の移入に対する能楽界の反応や想定読者層などを概観する。次に、大正期から昭和初期の七冊の独習書に掲載された横書き譜を比較分析する。現行する横書き譜の記譜形式は、神田豊穂の『喜多流節扱』(1915)、『宝生流節扱』(1915)、『観世流節扱』(1921)、および田崎延次郎『観世流謡曲階梯』(1931)、観世流謡曲研究会『図解応用謡方詳解 位と緩急第二巻』(1933)と類似系統にあるが、これらの独習書には、音階や節に対する認識の相違が見出せる。特に、節を視覚的に図形化するための主要な音高や旋律の輪郭において、口伝的な要素をどの程度含むか、もしくは規範的な記譜にとどめるかなど、記譜基準の多様性を指摘する。また、杉江櫻囀『謡曲独習自在』(1916)や蘆野敬三郎『謡曲通信教授法附録』(1921)のような西洋五線譜と伝統的な胡麻譜を折衷した特異な楽譜もあり、近代的な楽譜を目指した作成意図や問題点を提示する。

本発表では、同時期の謡本改革による補助記号の増加やレコードの発売などの影響を考察したうえで、近代における横書き記譜法の形成過程の一端を示す。

B-3 奥中康人(東日本支部) 明治時代前期の金管楽器製造について

The Manufacture of Brass Instruments in the Early Meiji Period

日本における西洋楽器製造史の研究は、ピアノやバイオリンについての優れた研究が存在するのに比べると、金管楽器については十分に調査されてきたとは言いがたい。もちろん、よく参照される檜山陸郎の『楽器産業』(1977)、あるいは同著者の『楽器業界』(1990)には、金管楽器製造についての記述があり、たとえば、ラッパ(Bugle)が最初に製造されたのは1884年のことで、その後トランペットやホルネットのような金管楽器を最初に作ったのは浅草の江川仙太郎(江川楽器製作所、後に日本管楽器)としている。こうしたことが、とくに批判的に検証にされることがないまま信じられてきた。恥ずかしながら発表者も、当初は檜山の著書を疑うことなく鵜呑みにしていた。

ところが、近年になって国立公文書館アジア歴史資料センターや国立国会図書館のデジタルライブラリー等が整備され、かつ検索技術が飛躍的に向上したことによって、これまでは把握することができなかった膨大な資料に、比較的簡単にアクセスすることができるようになった。発表者はこの数年間、これらのデータベースを用いて明治期のラッパ(主にラッパ譜)について調査をおこなってきたのだが、ラッパの「製造」について記された文書にも数多く遭遇したことから、檜山の記述を大幅に見直さざるを得なくなったのである。

国産のラッパ製造は、檜山が唱える年代よりももっと早く、おそらく明治4～5年には陸軍工廠で開始されおり、その数年度には軌道にのり、西南戦争時にはかなりの数が供給されていたと考えられる。また、江川仙太郎以前に、宮本勝之助、江名常三郎といった民間のラッパ製造の先駆者が存在した。

こうして明らかになる明治前期の国産楽器製造の事実は、単に洋楽受容史の欠落を埋めるばかりでなく、全国的な消防組のラッパや民間音楽隊の活動の前提となる点でも、非常に重要であると考えられる。

B-4 井上さつき(東日本支部)

初期国産ピアノと漆工

Early Japanese Pianos and Lacquer Work

本発表は、これまで等閑視されてきた国産ピアノと漆工との関係を探るものである。

戦前、日本のピアノは黒い漆塗りが一般的であった。1887年、日本楽器製造(現ヤマハ)を創始した山葉寅楠(1851-1916)は、1899年のアメリカ視察を経て、翌年からピアノの製造を開始する。彼は博覧会に出品するピアノに蒔絵などの美術工芸的要素を付加した。その実例が、昨年、東京都港区の指定文化財となったグランドピアノで、これは1903年の第5回内国勸業博覧会に出品され、昭憲皇太后に買い上げられた楽器であることが同定された。浜松市博物館所蔵「大橋ピアノ資料」にはこのピアノの蒔絵の模様と類似する図案群が残されている。さらに注目されるのは、同資料にある蝶の図案で、そこには「廿六年二月博覧会出品新形壺号蒔絵米年図案写」と書かれている。米年とは著名な日本画家、大矢米年(1879-1966)のことで、当時、浜松蒔絵漆工場に招かれて浜松に来ていた。山葉寅楠は博覧会に出品するピアノに施す蒔絵の下絵を米年に依頼したのである。

明治20年代、日本全国で漆器の生産が奨励される中で、浜松では、漆器商を父に持つ市川安吉によって1895年に浜松蒔絵漆工場が私立不如学舎(浜松学芸高校の前身)の工業部として創設された。漆工業の近代化を目指した同工場では先進的な徒弟の育成が行われ、大矢米年をはじめ専門家を招いて美術漆器を製造し、一時期、国内外で高く評価された。まさにその時期に山葉寅楠はピアノ製造を始め、浜松の漆工をピアノに取り入れて差異化を図った。また、ピアノのケースに漆を塗ること自体、日本楽器製造で始まったと考えられる。当初、会社はピアノの塗装のために、上海のS. モートリー商会で訓練を受けた中国人の洋塗りの熟練技術者を雇ったが、1台塗るのに時間がかかり、製造台数が伸びないため、漆塗りが採用されたという。初期国産ピアノは明治期日本の輸出工芸とも密接につながっているのである。

C-1 包原麻依子(東日本支部)

フランツ・シューベルト《ピアノソナタ第 21 番》

——舞曲楽章についての一考察——

Piano Sonata No. 21 by Franz Schubert: A Study of the Dance Movement

フランツ・シューベルト Franz Schubert (1797–1828) のピアノソナタの舞曲楽章に特化した研究は管見の限りない。本発表ではシューベルトにとって舞曲が歌曲と並び重要なジャンルであった事を考慮し、《ソナタ第 21 番》(D960) を取り上げ、シューベルトのソナタの舞曲楽章の位置づけを検討し、演奏への応用を目的とする。申請者の博士論文 (2021) では 3 つのソナタ (D958, 959, 960) の連作性に基づき演奏解釈を考察し、状況証拠と照合し作品の発想の原点を探った。《ソナタ第 21 番》(D960) の第 1 楽章では教会の鐘の奉献式のために作曲された《信仰、希望そして愛》(D954) との類似を見出し、第 3 楽章ではシューベルトの手紙や日記における生と死へのユーモアを交えた言葉をスケルツォの演奏解釈の手掛かりとした。本発表では作曲家の伝記的状况と音楽を結びつける事への Bonds (2020) の警鐘も踏まえつつ、音楽を社会的に捉える Cook (2018) や Hatten (2004) のトピック論を取り入れ、考察を展開する。まず Cook の「創造性」と「対話」についての論考を参照し、シューベルトの舞曲の社会的側面を確認する。次に舞曲と舞曲楽章の役割を検討する。Hatten は社交の場が「芸術的なアルカディアとして理想化されたコミュニティ」を促したというが (2004, 63)、円を描くような舞曲の表現は舞曲楽章では推敲され、形式的役割を超え一種のトポスとして捉えうる。そしてその円は、シューベルトの断片「僕の夢」の終盤、主人公が信仰深い人々の輪に入る場面のような社会的繋がりを想起させる。《ソナタ第 21 番》の場合、第 2 楽章から第 3 楽章間には孤独から人々の「輪」への移行が読みとれる。シューベルトのソナタの舞曲楽章の社会的側面に光を当てる事はこれまでになかった試みであり、演奏解釈の可能性も広がる事が期待される。

C-2 加畑奈美(東日本支部)

ベートーヴェン作品における三連符と付点音符の奏法に関する考察

——ピアノ・ソナタに焦点を当てて——

On Playing Triplets and Dotted Notes in Beethoven's Works:

Focusing on His Piano Sonatas

本発表は、ベートーヴェン(1770-1827)作品における、三連符と付点音符が上下の声部で同時に用いられる際の奏法について考察するものである。

バロック期において、三連符と付点音符が重ね合わせて用いられる場合に、付点のリズムを3:1の割合に分割するのではなく、三連符のリズムに合わせて2:1に分割するという習慣があったことは周知の事実である。その習慣は、シューベルト(1797-1828)やショパン(1810-1849)にまで受け継がれたことが明らかとなっており、いまやバロック期のみのものであるという認識ではなくなっている。これを踏まえると、時期的に間に位置するベートーヴェンもまた、その習慣の中にいたと考える方が自然であり、ベートーヴェン作品にも、この習慣に則った奏法を採用すべきであるように思われる。しかし今日、ベートーヴェン作品は「記譜通り」の三連符と付点音符がずれる形で演奏するのが一般的である。バロック期からロマン派まで受け継がれていた演奏習慣が、ベートーヴェン作品には当てはまらないということが本当にあるのだろうか。本発表は、この疑問を出発点とし、ベートーヴェン作品における三連符と付点音符の奏法について考察することを目的とする。

当該奏法に関しての概要を整理し、ベートーヴェンの弟子C.ツェルニー(1791-1857)による《月光ソナタ》に関する証言に触れる。そして、該当箇所が存在するピアノ・ソナタを採り上げ、初版から現代のエディションまで幅広く比較検討することで、ベートーヴェンの意図を探り、かつ出版当時から現代に至るまでの奏法の変遷を追う。これらを踏まえると、「ベートーヴェン作品は全てずらして演奏されるべき」とは言えないことが明らかとなる。本発表は、これまで見過ごされてきた当該奏法に関して考察するための一助となるだろう。

C-3 上山典子(東日本支部)

リストと「未来の音楽祭」

Liszt and the “Zukunfts-Musikfest”

近代的な意味での音楽祭が現れたのは18世紀後半のイギリスで、1784年にウエストミンスター寺院で総勢数百名の楽器隊と合唱団員で举行されたヘンデルの記念演奏会は、その後の大規模音楽祭のモデルとなった。19世紀に入ると、長い歴史を持つことになる低地ライン音楽祭をはじめ、ドイツの中規模都市でも、地域の音楽文化を結集した市民音楽祭が興隆した。またJ. S. バッハ、モーツァルトなど過去の「大作曲家」に所縁のある土地では、「楽聖」の祝祭がしばしば記念碑建立とのセットで企画され、人々の熱狂のもとに行われるようになった(松本 2012)。国内外の先行研究は当時の音楽祭の特徴である共同体・民族意識、アマチュア音楽家(合唱団)、オラトリオなどに注目し、有益な成果を蓄積してきた(Eichhorn 1999、宮本 2006、西原 2021、瀬尾 2023 など)。

しかしこれらの音楽祭は世紀後半に入ると、それまでとは異なる様相を呈していく。ヴァイマル宮廷楽長の地位にあったリストが監督・指揮を務めたバレンシュテット音楽祭(1852)とカールスルーエ音楽祭(1853)は、その最初期の例に挙げられる。ヨアヒムやビューローといった名演奏家の登場で注目された一方、定番のオラトリオを排除し、ベルリオーズ、ワーグナー、そしてリスト自身の現代音楽を中心とする革新的なプログラミングに対しては、鋭い批判も巻き起こった。本発表は当時のいわゆる進歩派と保守派の音楽論争の文脈のなかで、1850年代にリストが関わった音楽祭を取り上げ、アマチュア主体の祝祭地域イベントから「未来の音楽祭」への変革の過程を追う。これらの音楽祭は現代音楽の普及と人々への啓蒙という社会的使命を掲げるもので、やがて進歩派陣営が結集する第一回音楽家集会(1859)とそれに続く全ドイツ音楽家協会(ADMV)の設立(1861)への布石としても、重要な意味を持つ。

C-4 木内涼(東日本支部)

オペラ＝コミック座における旧作の再演と A.アダンの編曲稿

Adolphe Adam's Reorchestrations:

A Study of Revival Performances at the Théâtre de l'Opéra-Comique

本研究は、19 世紀中頃のパリのオペラ＝コミック座における旧作の編曲再演の実態を、史料の比較分析を通して明らかにすることを目的としている。

オペラ＝コミック座では、特に 19 世紀半ば以降、より野心的な作品が初演されるようになり、これに伴ってオペラ＝コミックのジャンルは音楽的・演劇的に大きな発展を遂げた。他方、同時期には旧作に対する関心も高まり、とりわけ 18 世紀後半から 19 世紀初頭までに初演された作品の再演がたびたび行なわれた (Weber 2012/2021)。このような再演の際、その音楽はしばしば「編曲」された。しかし、編曲再演に関する先行研究の多くは、当時の音楽批評に依拠した受容研究であり (Teulon Lardic 2010 etc.)、その内実についてはほとんど論じられてこなかった。

そこで、本発表ではまず、19 世紀中頃のオペラ＝コミック座における旧作の再演、特に 19 世紀初頭までに初演された作品の再演状況を概観する。続けて、作品の再演時に何らかの編曲が施された事例を示し、そのうえで、確認し得る限りオペラ＝コミック座のために最も多くの編曲稿を書いた A.アダン(1803-1856) による A.-E.-M.グレトリ (1741-1813) の《獅子心王リシャール》(1784 年初演、1841 年再演) と《ゼミールとアゾール》(1771 年初演、1846 年再演) の編曲稿を例にとり、フランス国立図書館所蔵の編曲手稿譜やアダン自身が所有していた原作楽譜等を比較分析する。本研究からは、アダンが楽器の追加や和声の拡充のみならず、楽節構造の調整や描写的な効果の挿入など、細部にわたる変更を施したことが指摘される。以上の検証を踏まえて、旧作の編曲再演を単に「時代の趣味に合わせたもの」としてではなく、ジャンルの伝統と発展志向との共存を達成するための手段として再評価することを目指す。

D-1 齊藤紀子(東日本支部)
近江ミッションの音楽・教育活動構想
——両洋中学校の視察(1927)に着目して——

Music Education Concepts at Omi Mission:
Focusing on Inspection of Ryoyo Middle School (1927)

本調査の目的は、近江ミッションで築かれた音楽のある場面が何を目ざしていたのか、関係者の著述を読み解き、明らかにすることにある。1905年に米国から県立高校の英語科教員として来日した W. M. ヴォーリズ (1880-1964) は、わずか数年で教職を退いた。そして、洋風建築の設計、米国製品の輸入など多様な事業と並び、学校教育制度におさまらないものも含む独自の教育活動を始める。こうして基督教の伝道を軸に、次々と着手されていった多様な活動の総称が、近江ミッションであり、現在の近江兄弟社に続く。

滋賀県近江八幡市で行った文献資料・聴取調査から、どのような音楽がどのような方法で伝えられていたのか、断片的にみえてきた。しかし、網羅的な把握は難しく、調査の限界もある。本発表では、同団体を支えた海外在住者向けに発行された機関誌 *The Omi Mustard-Seed* (1907-) の分析結果を示す。特に、両洋中学校(京都)の視察(1927年)に着目する。ヴォーリズがこの学校の教育方法に高い関心を抱いていたことが読みとれ、日本人に伝えようとした音楽について考察する一つの判断材料として位置づけられるためだ。同校の朝礼や卒業式の音楽場面は、生徒たちの記憶に深く残った(中根正親先生回想録刊行会(編)1986『中根正親先生回想録—中根式速記創始者・両洋学園創設者』京都:中根正親先生回想録刊行会)。その内容は、後に近江ミッションで展開される教育内容に通じるものがある。

ヴォーリズは決して、アメリカで学び、経験したものを一方向的に日本人に伝えようとしていたわけではない。時系列に即して考えると、むしろ、両洋中学校の視察後に新たな教育活動が構想されている。本発表から、戦後の学習指導要領に明記される器楽教育の端緒を、日本人が開校した教育機関と米国人が展開した教育活動の相互影響に見いだすことができる。

D-2 園田順子(西日本支部)

J. S. バッハの音楽における歴史的サステナビリティ

——コラールの日本語歌詞化より——

J. S. Bach's Music Historical Sustainability: Chorale's Japanese Lyrics Adaptation

本発表は、ドイツ、ゲルダ・ヘンケル財団のポスドク奨学制度による研究プロジェクトの中間報告となる。日本のバッハ受容研究は、これまで特にドイツで関心を持たれてきた傾向があり、その概要については独語による先行研究の中でも明らかになっている。その中でも共通して指摘されている興味深い点の一つに、バッハの音楽に内在する宗教的価値観が、キリスト教信者の少ない日本でどのように受容されてきたのかという疑問である。しかし、この点に関しては、現時点ではあくまで研究者の個人的見解の域にとどまり、体系的な研究に基づいた議論は未だない。したがって、ここではバッハの教会声楽曲の中でも、特にルター派の宗教性が前面に現れてくるコラールを対象を絞り、この疑問に挑む。一般的に、文化的アイデンティティーが表面化しやすいのは「言語」である。ここで第一に思い浮かぶのが歌詞翻訳となるが、独語の意味を日本語で正確に伝えることが、基本的には翻訳の目的となるため、日本らしさを探るための資料として「翻訳」は不十分な可能性がある。そこで本研究では、バッハのコラールを「日本語に歌詞化した」曲集（大村恵美子、2011年、春秋社）にまず注目することとした。その中で、単純な言語の違いによる変化だけでなく、元々の神学的意味内容が日本語化の中で、どの程度受け継がれているのか、あるいは変容しているのかについての考察例をいくつか紹介する。しかし、このプロセスの中で、結局浮かび上がってくるのは、バッハのコラールの音と言葉に関する美学的、また神学的意味内容に関する欧米圏での受容に関するさらなる疑問である。そのため、日本語歌詞化の現象を起点としながらも、個々の文化のアイデンティティーのみならず、その枠組みを超えたバッハの音楽の歴史におけるサステナビリティについての議論を最後に展開していきたい。

D-3 深水悠子(東日本支部)

ミッション系女学校にみるピアノ教育の潮流

The Trend of Piano Education in Mission Girls' Schools

本発表は、明治期、キリスト教を教育理念に掲げるミッション系女学校におけるピアノ教育の実態を詳らかにし、延いては当時のピアノ教育の系譜を紐解くものである。

「文部省や府県においてまだ女子中等教育を充実させることができなかった時期に、女子中等教育に先鞭をつけたのはキリスト教主義の女学校であった」（文部科学省『学制百年史』）とあるように、女子教育の中でもミッション系女学校の設立は先駆的だった。オルガンやピアノの設置時期も早かったことから音楽教育においても先駆的で、音楽取調係と同時期にピアノの素養のある宣教師がピアノの手ほどきをしていたことが明らかになっている。

本発表に関わりの深い先行研究としては、中村理平がキリスト教と洋楽受容について論じたものや、坂本麻美子がミッションスクールのピアノ教育を論じたもの、津上智美が神戸女学院の音楽教育を論じたものが挙げられる。中村の研究を除き、それぞれが学校の資料や学院史をもとにした調査に止まっており、当時のピアノ教育を俯瞰する、また教育実践内容にまで踏み込んだ研究は見当たらない。

本発表では、現在音楽科を有する東洋英和女学院、フェリス女学院、神戸女学院、活水女子大学を調査対象とし、現存するピアノ教育関連資料及び年史をもとに教育内容などを比較検証する。東洋英和女学院がトロント音楽院に倣って導入していたグレード制について、そしてフェリス女学院と神戸女学院で導入されていたイギリス発祥のトニックソルファの指導法について、さらに活水女子大学で教授に使用した教則本とそこから読み取れるピアノ教育実践について考察する。特に活水女子大学では、松野クララが教授に使用したリチャードソン『ニューメソッド』教則本等が用いられ、その他に和声学、音楽史も扱うなど当時のピアノ教育の先端をいていた。以上の調査を基に、ミッション系女学校がピアノ教育に果たした役割について検証してゆく。

D-4 越山沙千子(東日本支部)

高等女学校音楽教科書の歌唱教材

——欧米の教科書、歌集との関連を中心に——

Singing Materials in Music Textbooks for Girls' High Schools:

Focusing on the Relationship with Western Textbooks and Songbooks

高等女学校は、明治期から昭和 22 (1947) 年まで存在した女子の中等教育機関である。高等女学校の学科目「音楽」の教科用図書(以下、教科書)の歌唱教材の旋律には、西洋曲(欧米の民謡、伝承歌や歌曲、オペラ、国歌・愛国歌、宗教音楽、讃美歌、器楽曲)が多く用いられている。永井幸次・田中銀之助編『女子音楽教科書』や成田為三編『新編女学唱歌』には、欧米の女子教育や中等学校で使用された歌集、教材を参照して編纂したことが記されている。また、これら以外の教科書においても、C. H. Hohmann (1811-1861、ドイツ)、J. Eichberg (1824-1893、ドイツ)、H. Hullah (1812-1884、イギリス)、Lowell Mason (1792-1872、アメリカ)、W. Bradbury (1816-1868、アメリカ)といった、音楽教育に携わった人物の作品をもとにした歌唱教材が掲載されている。さらに、明治期の文部省買入楽譜として知られる教科書、歌集に掲載された旋律が用いられていることも確認された。このように、高等女学校の音楽教科書の歌唱教材には、欧米の教科書及び歌集との関連性が認められる。

本発表では、高等女学校音楽教科書の歌唱教材が明治期から昭和戦前期にどう変化したのかを分析し、それを踏まえて欧米の教科書及び歌集が教科書編纂に果たした役割を検討する。調査対象は、文部省令によって高等女学校の教科書が検定対象となった明治 28 (1895) 年から昭和 22 (1947) 年発行された音楽教科書のうち、検定に合格し、かつ全巻揃えることができた 36 種 122 冊 3046 教材である。本発表は、先行研究の少ない近代日本の中等教育史研究、さらには洋楽受容史研究に対して意義をもつものであると考える。

E-1 Favali, Federico(東日本支部)

The Canon of Time. On Some Influences between Gesualdo and Ligeti

時のカノン。ジェズアルドとリゲティの間の影響について

Among many innovations that the composer György Ligeti brought into the musical scenario, the technique of micropolyphony is one of the most well-known. This technique is a kind of polyphonic musical texture made by many lines of dense canons moving at different tempos and/or rhythms. The result is the creation of tone clusters vertically. Ligeti himself stated that the listener could hear a kind of impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb. He used the technique in a number of his other works, including *Atmosphères*, *Requiem*, *Lux aeterna* and *Lontano*. Thus, he has used melodic lines in the process of composition of pieces where it is possible to find this technique. The composer himself stated that the lines are governed by rules as strict as Palestrina's or those of the Flemish school. Of course the name of Palestrina recurs several times in the sketches hand written by the composer and nowadays guarded at the Paul Sacher Foundation in Basel. But also the name Gesualdo (Gesualdo da Venosa 1566-1613) recurs many times, even more than Palestrina. It is clear that Ligeti had a special affection for his music. The essay will explain how, next to the cited Palestrina as a model, the music of Gesualdo could be another one, given that he uses lines and canons as well. Thus, the paper will clarify how the music of Gesualdo can be seen as a prodrome of the micropolyphony.

E-2 山口真季子(中部支部)

D. シュネーベル《シューベルト・ファンタジー》再考

——シューベルト研究の成果として——

Rethinking D. Schnebel's Schubert-Phantasie: As the Fruit of His Schubert-Study

作曲家、音楽学者のディーター・シュネーベル Dieter Schnebel (1930-2018) は、シューベルトの独自性を音楽的時間の「直接的な造形」に見出した「解き放たれた時を求めて」(1969)、「音響空間—時間的音響」(1978)をはじめ、シューベルトの音楽に関する論考を複数書いている。彼がシューベルトのピアノ・ソナタト長調 D894 第 1 楽章を基に発表したのが《シューベルト・ファンタジー》(1978/1989)である。この作品では、管弦楽編曲された原曲に“Blendwerk”と題された弦楽器群による響きの層が重ねられる。これに対して、原曲のソナタの特徴と編曲における扱いを考察した先行研究があるほか、20 世紀後半の創作におけるシューベルト受容の文脈で本作品に言及した論文が複数存在する。一方、先に挙げた論考に代表されるシュネーベルのシューベルト論とこの作品との関係性について、詳細な検討がされているとはいえない。

本発表では、パウル・ザッハー財団に保管された《シューベルト・ファンタジー》に関するメモや草稿の調査から、編曲の構想、過程を明らかにする。また先に挙げた彼の 2 つの論考に加え、これらと重なる記述を含みつつシューベルトの後期作品の特徴を多角的に論じた論考「シューベルトの交響的手法」(1991)を取り上げ、シューベルトの独自性に対するシュネーベルの指摘を整理する。

それによって、「音響的なりゆき」が問題となるような音楽のあり方、後期ソナタにおける交響的な色彩、単なる経過句と見なされるような音型が持つ重要性といった、彼がシューベルトの音楽に特徴的とした様々な要素が《シューベルト・ファンタジー》に反映されていることが明らかになるはずである。結果としてこの作品がト長調ソナタという一作品の再解釈にとどまらない、シュネーベルのシューベルト論が作品として結実したものであることを示す。

E-3 石井萌加(東日本支部)

1900～1930 年代のドイツ語圏におけるブラームス受容

——ブラームス祭プログラムからの検討——

Reception of Brahms in the German-Speaking Area, 1900-1930s:

Considering the Brahms Festival Programs

本発表では、20 世紀前半にドイツ語圏で行われていた一連のブラームス祭 (Brahms Fest) に注目し、各回のブラームス祭プログラムにおける記述内容を分析することを通して、ブラームスが当時どのような作曲家として演奏され、また評価されていたのかについて考察する。

発表者の調査により、1900～1930 年代の期間に数年に一度の頻度で、ドイツ各地およびウィーンでブラームス祭が開催されていたことが明らかとなった。この期間に行われたブラームス祭は少なくとも 10 回あり、各回でプログラムが発行された。プログラムには音楽祭の日程や演奏作品、演奏者の他、ブラームスに関する記述が掲載された年もある。20 世紀前半のブラームス受容について検討するために、ブラームス作品が演奏された音楽祭の記録を整理すること、およびその際に発表されたブラームスについての記述内容を分析することは重要である。分析と考察を通して、当時のドイツでナショナルな感情が高まる中で、それに沿う形でブラームスの評価も変化していったことを明らかにする。

従来のブラームス受容研究において、イデオロギーと関連した視点は十分ではなく、そのために、政治的状況や市民感情の変化を背景としたブラームス像の変化が詳細に記述されてこなかった。一連のブラームス祭の記録をまとめた上で、ブラームスが当時いかに演奏され、また評価されたのかについて、政治的状況と関連させて考察されたものもなかった。本発表では、ドイツが第一次世界大戦敗北やナチス独裁などを経験する時期のブラームス祭プログラムにおいて、ブラームスの「北方」あるいは「ドイツ」との結びつきが強調された記述が増えることや、とりわけブラームスの声楽作品に関して、その意味づけがナショナルなものに変化していたことを結論として提示する。これまで見過ごされてきたブラームス像に迫ろうとする点が、本発表の意義である。

E-4 中村仁(西日本支部)

クルシェネクにおけるシューベルト観

——《オーストリア・アルプスからの旅日記》(1929)——

Krenek's View of Schubert: Reisebuch aus den österreichischen Alpen (1929)

オーストリアの作曲家エルンスト・クルシェネク Ernst Krenek (1900-1991) は 1920 年から 3 年間にかけて、ベルリン音楽大学にてエドゥアルト・エルトマン Eduard Erdmann (1896-1958) と共に全てのシューベルト歌曲作品について演奏および分析を行った。その研究成果として作曲された歌曲集が《オーストリア・アルプスからの旅日記》(1929) である。この歌曲集はクルシェネク自らのテキストによるものであり、全 20 曲をわずか 20 日間で作曲した。なかでも、シューベルトとミュラーによる連作歌曲集《冬の旅》(1827) を作曲上欠くことの出来ないモデルとしており、19 世紀に問題となった故郷喪失あるいは人間の弱さをテーマとするなど、ミュラーのテキストにも影響を受けて自身のテキストを完成させていることが考えられる。

《オーストリア・アルプスからの旅日記》では、シューベルトの作曲様式をそのまま取り入れることをせず、あくまでクルシェネクの描くシューベルト的音楽として作曲した。しかし、これまでの先行研究では、クルシェネクがなぜシューベルト音楽をそのまま取り入れなかったのか、なぜ既存のテキストではなく、自らテキストも着手したのかについて触れられておらず、ひたすら「シューベルト的である」としか論じられなかった (Wendelin 2002)。

本発表では、クルシェネクの研究論文『シューベルト像』において記述されたシューベルトのテキストと音楽の関係性について整理した後、自身のテキストによる歌曲集《オーストリア・アルプスからの旅日記》の分析を通じて、クルシェネクがシューベルトの誤った判断と失敗の要因を改善するために「第二のシューベルト」として歌曲集を作曲したことを明示する。クルシェネクにおけるシューベルト観を明らかにすることにより、クルシェネクがどのようにシューベルトを評価し、自作へ反映させたのかについての手がかりを提示することができると思う。

F-1 丸山瑤子(東日本支部)

18 世紀後半から 19 世紀初頭のピアノ・トリオにおけるチェロの自立性

Independence of the Cello in the Piano Trio around 1800

ピアノ・トリオに関する従来の研究では、一般的に 18 世紀後半から徐々に弦楽器の自立性や平等性が高まったという認識が見られ、この点ではモーツァルトとベートーヴェンの作品が注目されている (Tilmouth, Smallman 2001)。チェロ声部の自立は、ピアノ声部の補強や和声低音としての役割からの解放が一因と見做されており、中でもベートーヴェンのトリオに功績が認められている (Herzfeld 2014)。

しかし声部の自立性・平等性の程度や実現の方法は様々であり、楽器間の関係性だけではなく楽曲の構成も踏まえて分析しなければ、チェロの具体的な位置付けは測り難いだろう。

そこで 18 世紀末から 19 世紀初頭のトリオのうち、モーツァルトやベートーヴェンなど先行研究でも頻繁に言及される作曲家に加え、あまり論に上がらない作曲家数名の作品を例に、チェロが主要声部となる箇所を分析した。

その結果、以下の型は多く見られた。第一に、別の楽器が既に示した主題などをチェロが再現し、それによって自立性が実現されている。第二に、他の声部との動機の掛け合いや複数声部間における模倣で、チェロが他声部に先行して素材を示すという形で声部同士が対等になっている。

他方、楽曲内で初出の主題旋律をチェロが独立で提示することは比較的珍しい。さらに初出の旋律がチェロに現れる場合、楽章内ないし作品内の位置には、作曲家を問わず、いくつか共通のパターンがあるように思われる。

本研究では上記の点を例証した上で、主要声部としてのチェロの扱い方が、19 世紀への変わり目頃からのピアノ・トリオにおける様式の一特徴として固まりつつあったという説を提唱する。

本研究はピアノ・トリオにおける楽器法の基礎研究の一つとなり、未だ楽器法の研究に乏しい室内楽研究に一石を投じるだろう。さらには、楽器の扱いという観点からの様式研究の発展を促すとも期待できる。

F-2 菅原修一(東日本支部)

ブロードウッド社のピアノフォルテ製作における「響き」の理念 ——19世紀初期に製作されたピアノフォルテの構造分析から——

The Idea of Sound as Broadwood's Pianoforte Building: Analysis of the Pianoforte Made in the Early 19th Century

本研究は、19世紀初期のブロードウッド社におけるピアノフォルテ製作の「響き」の理念を考察するものである。18世紀後半からロンドンに工房を構えたブロードウッド社は、海外に大量のピアノフォルテを輸出しており、ハイドンやベートーヴェンの創作活動にも、ブロードウッド社製ピアノフォルテが一時期使用されていたことが知られている。

これまでの先行研究において、ブロードウッド社製ピアノフォルテの「響き」の特徴は、ヨーロッパ大陸側の楽器、特にウィーンのものと比較しながら考察されてきた。しかし、1台の楽器のみでそのメーカーの「響き」を論じる傾向にあり、同一メーカーによる「響き」の個体差が考慮されていない。ブロードウッド社のモノづくりに対する考えを明らかにするためにも、同社の複数台のピアノフォルテを調査することが必要であるが、現物の測定は歴史的資料の保全の観点から非常に難しい。

しかし、幸いなことに発表者は19世紀初期に製作された4台のブロードウッド社製ピアノフォルテを直接、観察・測定する機会を得られた。それによって、ブロードウッド社の楽器の「響き」とその理念を検証することが可能になった。具体的な測定箇所は、ピアノフォルテの「響き」に関わる打弦点（ハンマーが弦を打つ位置）とダンパーの形状・質量で、それらを分析すると、各音域に対する「響き」が一定となるように製作されていることが明らかとなった。当時の特許情報など一次文献資料とともに考察した結果、ブロードウッド社はピアノフォルテの「響き」において「均一さ」を重視していたことを発表者は指摘する。

19世紀初期はピアノフォルテの内部構造が劇的に変遷した時代であり、その変遷には同時代の音楽を取り巻く人々が深く関与していた。ブロードウッド社のピアノフォルテ製作に対する理念を明らかにすることは、同時代のピアノ作品とその音楽文化を理解する上でも重要な知見となるだろう。

F-3 鷺野彰子(西日本支部)

楽譜に記譜された即興的前奏演奏

Improvisational Preludes Noted in the Sheet Music

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を弾く人をほぼ見かけることはないが、20世紀初期には未だそうした慣習がいくらか残っていた。ヨゼフ・ホフマンやヴィルヘルム・バックハウス、あるいはディヌ・リパッティも前奏演奏を弾いたピアニストであり、録音や録画が遺されている。

彼らの前奏演奏は、演奏会の冒頭のみならず、曲と曲の間にも挿入され、一夜の演奏会にいくつもの前奏演奏が含まれていた。それらはたいてい4小節程度以下のごく短いものばかりで、和音がひとつだけ鳴らされるようなものもある。多くの場合、アルペジオのみ、あるいは一連の和音のみで構成されているが、ときには美しい旋律を伴うものもある。前奏演奏に誘われる形で止まることなくスムーズに後続曲が開始するタイプの演奏もあれば、後続曲の主調で止まり、仕切り直す形で後続曲が開始するタイプもある。あるいは調性が不明瞭なまま前奏部分が終わるタイプも少なくない。

彼らの即興の前奏演奏例は、ショパンやメンデルスゾーン、シューマンら19世紀の作曲家の複数の曲の冒頭と非常に類似している。見方を変えるならば、彼らのそれらの楽曲の冒頭部分は、記譜された前奏演奏であったのではないか。例えば、ショパンの《バラード》Op.38や《マズルカ》Op.7-3、《ノクターン》Op.62-1、《ソナタ》Op.35の冒頭部分などが挙げられる。

本発表では、上記のような、前奏演奏が記譜されたと考えられる部分について、文献資料、そして即興的前奏演奏の録音例と対照させて、その演奏のあり方について考察する。具体的には、クラマー《練習曲》Op.92の曲のLento部分のような譜例や、録音に遺された前奏演奏を用いて比較する。考察例はより確実といえるものから説得力の弱いものまで様々であるが、多くの例を総合的に俯瞰して捉えることで楽曲冒頭の該当部分の演奏方法がかなり明確に示唆される、と考えている。

F-4 三島郁(西日本支部)

18～19 世紀前半のドイツ語圏におけるパルティメント

——パルティメント学習法の実践について——

Partimento in the German-Speaking World in the 18th and Early 19th Centuries:

Practicing the Partimento Learning Method

パルティメントとは、数字付きバスを用いて鍵盤上で作曲・即興・演奏をすることであり、その記譜形態や練習課題のこともそのように呼ぶ。17 世紀のナポリで始まり、18 世紀において使用される地域は広がっていった。尚ドイツ語圏では、歴史的な名称は必ずしもパルティメントではなく、実践的な通奏低音と同様の「ゲネラルバス (Generalbaß)」という用語が使われることがほとんどである。しかし 19 世紀が進むにつれ「ゲネラルバス」を表題に持つ資料が、ときに和声法 (Harmonielehre) と同様の意義も持つものも増える。

発表者はオーストリア国立図書館所蔵の 18～19 世紀のゲネラルバス資料を入手したが、それらにおいては、和声を学ばせる意図も持ちながら、明らかに鍵盤上での作曲・即興実践を行わせるものがあり、それらはパルティメントの要素が大きい。難易度を上げながらバスに付すための数字を学ばせながら、単なる和声課題とは異なるバス・ラインが付されているのである。

近年、18 世紀パルティメントを応用的に実践する試みや、ベートーヴェンなど 19 世紀前半初期の作品においてもパルティメント概念で作曲法が分析するなど、パルティメント研究が盛んになりつつある。たしかにある作品を、パルティメントを使用して分析することで作曲史の新しい見方ができるようにはなる。しかしそれに加え発表者は、順を追ったパルティメント学習法や鍵盤上での実践のありかたそれ自体も重要であると考えます。

本発表では、これまで詳細には触れられてこなかった 18～19 世紀前半のドイツ語圏のパルティメント資料においてその教授法の特徴を分析し、その実践法のありかたや特徴を明らかにする。そのことにより、個人の独創的なアイデアや一般的な和声理論とは別の局面である、作曲・即興における鍵盤上でのパルティメント実践についての音楽史における意義を問う。

G-1 吉川文(東日本支部)

アルファベット音名成立におけるギリシャ音名との関係

——ボエティウス『音楽教程』のフクバルド『音楽論』への影響——

The Relation between Alphabetical-Pitch-Name and Ancient Greek-Pitchname:

The Influence of Boethius' *De institutione musica* on Hucbald's *Musica*

音楽について具体的に語る時、音楽を構成する個々の音を区別するため、音に名前をつけることは欠かせない。本研究が対象とするアルファベット音名は、11世紀初頭のガイド・ダレッツォ著『ミクロログス』では、A から G までの文字をオクターヴでくり返す形で定着している。だが 6 世紀初頭、音名としてアルファベットが初めて現れるボエティウスの『音楽教程』では、アルファベットの開始位置は定まらず、オクターヴ循環も見られない。アルファベット音名表記の成立過程で注目されるのは、9 世紀末のフクバルドの『音楽論』等での音組織構造の説明である。聖歌に関する実践的な理論として旋法等を論じるにあたり、音の並びを正確に示す必要が生じた時、フクバルドらが利用したのは、ボエティウス等の権威が伝える古代ギリシャの音楽理論、中でも 4 音のテトラコルド構造という枠組であった。フクバルドはテトラコルドに基づく音組織構造を巧みに変形しつつ利用するが、彼の音名表記法は基本的に、テトラコルド単位の古代ギリシャ音名であり、アルファベット音名は付随的で曖昧な存在に留まっている。彼の『音楽論』でのアルファベット音名は、音の並びを図示する際に古代ギリシャ音名に併記されることがほとんどで、音名の扱いを考える上で図は看過できない。ボエティウスの『音楽教程』でも、アルファベット音名に関して図は特に重要である。アルファベットはそもそも音程と数比の関係を図示する際に利用され、これが音高を示すものとしても使われるようになる。本研究ではボエティウスの『音楽教程』におけるギリシャ音名とアルファベット音名を整理し、それがどのように図示されているのかを確認した上で、フクバルドらの理論との関係を再検討する。音名は、音の並びがどのように把握されているかを映し出すものでもあることから、この時期の音楽を支える音組織構造を考える上での一助となることを目指す。

G-2 長岡英(東日本支部)

パレストリーナのミサ曲の作曲年代

——1571年以降の変化に基づく2分化の試み——

The Compositional Chronology of Palestrina's Masses:

Dichotomy Based on Changes Since 1571

ジョヴァンニ・ピエールルイージ・ダ・パレストリーナ(1525/26~1594)が作曲した104曲のミサ曲のうち48曲は、7巻に分けて生前に出版された。これらは、それぞれの出版年までに作曲されたことは明らかであるが、それ以前のいつ頃作曲されたかはわからない。没後出版や出版されなかった残りのミサ曲に関しても、作曲年代は不明のままである。本発表では、ミサ曲集第3巻(1570)までの20曲と、第4巻(1582)から第7巻(1594)までの28曲に見られる構成上のふたつの変化に着目して生前出版のミサ曲を前期に作られたものと後期に作られたものに分け、残りのミサ曲への応用を試みる。

ひとつ目の変化は、サンクトゥス楽章の構成である。サンクトゥス、プレーニ、オザンナ1、ベネディクトゥス、オザンナ2の5部から成るこの楽章において、パレストリーナは第7巻までに2~5部分構成の9パターンを採用しているが、第4巻から第7巻までのミサ曲の半数以上は、3部分構成の同じパターン(サンクトゥス、声部数を減らしたベネディクトゥス、声部数を戻したオザンナ2)を持つ。このパターンは、第3巻までには2曲でしか使われておらず、他は全て4または5部分構成サンクトゥスである。もうひとつの変化は、第3巻までのミサ曲に比べ第4巻以降のミサ曲に、短いものが多いことである。また、第4巻以降に含まれる4または5部分構成サンクトゥスを持つミサ曲は、3部分構成サンクトゥスをもつ曲より長い。

パレストリーナは1571年に、ローマ教皇庁ジューリア礼拝堂楽長職に復帰した。サンクトゥス楽章の構成パターンやミサ曲の長さの明らかな変化は、典礼的な要求によると考えるのが自然であろう。声部数やミサ曲のタイプ、カノン技法との関わりなどの検討も交えながら、今まで研究されてこなかったパレストリーナのミサ曲の作曲年代推定のための足がかりを築きたい。

G-3 山本成生(東日本支部)

聖歌を通じた聖母マリアの遍在

——ヨーロッパ中世における〈アヴェ・マリア〉の形成と受容——

The Omnipresence of the Virgin Mary through Chant:

The Development and the Reception of the “Ave Maria” in Medieval Europe

この報告は、私が近年取り組んでいる「マリアの音楽」研究の一環として、中世ヨーロッパにおける〈アヴェ・マリア〉の形成とその受容のあり方を論じる。

「マリアの音楽」とは、聖母マリアを主題とする楽曲、さらに限定すればミサや聖務日課、あるいは中世後期に広がる各種の個人礼拝において使用されていた諸曲を意味する。〈アヴェ・マリア〉を始めとしたそうした音楽は、盛期中世以降に数多く作られ、西洋音楽における重要なレパートリーの一角を構成していることは言を俟たない。この現象は西洋音楽史の文脈のみからでは十分に説明することはできず、中世において大きな力をもっていた「マリア崇敬」（とその具体的な実践としての「マリア信心行」）との関連で理解することが必要であり、またそうした考察は、中世音楽史の叙述をより豊かなものにしてくれると考える。本報告は、こうした意図のもとで「マリアの音楽」のなかでももっとも著名な〈アヴェ・マリア〉を取り上げている。

〈アヴェ・マリア〉の現行の公式祈禱文は二部構成となっており、福音書における天使ガブリエル（ルカ 1:28）とエリサベト（ルカ 1:42）の発言を主として組み合わされた前半部（挨拶部）と、マリアの徳を讃え、彼女によるとりなし（代願）を求める後半部（祈願部）からなる。これは教皇ピウス5世のもとで編纂された『ローマ式聖務日課書』（1568年）で定められたものであるが、中世では前半部・後半部のいずれにおいても祈禱文の定型は定まっておらず、様々なヴァリエーションが存在していた。本報告では、それら祈禱文の変遷を音楽的な要素を考慮しつつ検討することで、ヨーロッパ中世の様々な社会階層における〈アヴェ・マリア〉のあり方——聖歌を通じた聖母の遍在——が示される予定である。

G-4 落合理恵子(西日本支部)

宗教的マドリガーレの成立過程における『カンツォニエーレ』の位置づけの試み

Petrarch's <Canzoniere> and Madrigale spirituale

本発表は、宗教的マドリガーレ *madrigale spirituale* の成立過程で、フランチェスコ・ペトラルカ (1304-1374) の『俗事詩片 (通称カンツォニエーレ)』が、いかなる役割を担ったかを明らかにするものである。

イタリアでは、16 紀中頃からの宗教的混迷と高揚のなか、俗語の宗教詩による多声声楽曲の需要が高まり、やがて世紀末には宗教的マドリガーレというジャンルが確立する。その過程でテキストとして最も頻繁に使用されたのが、『カンツォニエーレ』の掉尾を飾るカンツォーネ「美しき処女よ」(366 番) と、その直前に置かれたソネット「私は過去を後悔している」(365 番) である。

『カンツォニエーレ』は、1501 年にピエトロ・ベンボ (1470-1547) が小型の普及版を出版して以来、恋愛詩の規範となり、いわゆるペトラルキズムを引き起こしたことは周知の事実である。そしてペトラルカ自身とペトラルカ風の詩は、フロットラやマドリガーレのテキストとして取り上げられるようになり、とくに後者の流行を後押しすることになった。

このように恋愛詩の権威であるペトラルカの詩が、宗教詩としても特別な地位を得たのはなぜか。その契機となったのは、フランチェスコ会の僧侶ジローラモ・マリピエーロ (ca.1480-ca.1547) が、1536 年に出版した『宗教的ペトラルカ』であろう。マリピエーロはその序文で、ペトラルカの愛の在り方を非難し、『カンツォニエーレ』全 366 編を当時のカトリック教義に合わせて書き替えたのだ。このペトラルカの宗教的読み直しは再版を重ね、俗語による宗教詩創作の気運を高め、そしてそれらの宗教詩を用いて多声声楽曲が作られるようになったのである。

以上の事実を踏まえ、本発表では宗教的マドリガーレの成立過程を、文学史及びカトリック史の文脈の中で捉え直す。

H-1 古山詞穂(東日本支部)

R. M. シェーファーの言語-音楽観における E. パウンドの影響 ——「サウンドスケープのこだま」と「表意文字的手法」の比較から——

The Influence of E. Pound on R. M. Schafer's Language-Music View: Through a Comparison between "the Echo of the Soundscape" and "Ideogrammic Method"

文学への深い関心と造詣をもっていた R. M. シェーファーは、言葉や言語活動について様々な形で探究し、その成果を言説や声楽作品の中に遺している。しかしそれらは殆ど研究の俎上に載せられてこなかった。

そうした執筆や創作の中では常に、言語と音楽の分ち難い関係性が意識されている。例えば彼の「サウンドスケープのこだま」という言説は、原初的な言語と音楽が、声による環境の音の模倣から生じた、未分化で一体的なものであった可能性を示唆する。ここで注目したいのは、こうしたシェーファーの言語-音楽観には、彼が最も敬愛した詩人、E. パウンドの詩論・音楽論との看過できぬ連関が認められることである。本発表は、「表意文字的手法」として結実したパウンドの思想との照応を通じて、「サウンドスケープのこだま」という言説にあらわれたシェーファーの言語-音楽観へひとつの積義を与えるものである。

発表者は、シェーファーの言説や作品の分析・考察に基づき、その言語-音楽観は次の3つの要素によって特徴づけられると考えた。①言語と音楽の一体的関係の前提、②事物への意味づけ、文節化、抽象化への反発、③事物そのものの観察への回帰的志向、である。これらは、「表意文字的手法」へ至るパウンドの背景的思想に通底するものであり、さらに両者の作品においては、言葉の音や形のありようが喚起するイメージを追究するその姿勢に、共通性がみられた。

本発表の主たる意義は、作曲家としてのシェーファーの再評価にある。これまでの彼の西洋音楽の文脈における位置付けは、「サウンドスケープ」の提唱者、というやや特殊なものであった。本発表では、言語芸術を含めたより広い系譜から捉えることで、シェーファーの声楽作品における理念や手法の特質を浮かび上がらせることを試みる。これは、前衛的作品の影に隠れて顧みられる機会が少なかった、彼の作品の研究の進展に寄与するものである。

H-2 釘宮貴子(西日本支部)

平家物語を題材としたオペラ

——マンフレート・グルリット《聖女》(1920)——

An Opera Based on the Tale of the Heike: Manfred Gurlitt “Die Heilige” (1920)

マンフレート・グルリットは1890年にベルリンに生まれた作曲家、指揮者である。シュテルン音楽院でエンゲルベルト・フンパーディンクに作曲を学び、カール・ムックに指揮を学んだ。作品には7つのオペラその他、交響曲、室内楽曲、声楽曲などがある。ピアノ教材で有名な作曲家コルネリウス・グルリットは大叔父にあたる。本発表では彼の最初のオペラ作品《聖女》を取り上げ、『平家物語』を題材としたジャポニスムのオペラとしてその特徴を明らかにする。

《聖女》はドイツの劇作家カール・ハウプトマンの『Panspiele』(1909)に掲載された、3幕の叙情的ドラマに基づいて作曲されている。ハウプトマンのドラマは『平家物語』第一巻の「祇王」を元に、キリスト教的解釈を加えて書かれたものである。皇帝の寵愛を受けていたギワウはホトケにその座を奪われ、悲しみのあまり神に仕える聖女となる。ギワウは最後に皇帝とホトケに許しをあたえ魂の平安を得る。

グルリットのオペラ《聖女》(全3幕)は彼自身の指揮により1920年にブレーメンで初演された。彼はこのオペラを「音楽的聖譚」と名付けており、全曲を通して歌詞は詩篇的である。歌はレチタティーヴォ的で、1幕、2幕では終結部の数小節を除いて調性はほとんど感じられない。3幕では、明確ではないものの調性が感じられる部分が見られる。とりわけギワウ、妹のギニョ、母のトジが神を讃美して歌う部分は調性的でゆったりとした美しい三重唱になっており最も印象的である。マンフレート・グルリットは1939年に日本に亡命し、日本で多くのオペラを初演した。日本の西洋音楽発展に大きく貢献した彼の最初のオペラ作品が日本を題材にしたものであったことは興味深い。オペラ《聖女》は聖譚曲的要素を多く含んでおり、ジャポニスムの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 川上啓太郎(東日本支部)

ケクランの《風景と海景》作品 63 のナラティブィティ分析

——楽曲の悲劇性と潜在的標題テキスト——

A Narrative Analysis of Charles Keochlin's *Paysages et Marines*:

The Tragic Character of the Music and an Underlying Programme

ケクランのピアノ作品は概ねふたつのグループに分類される。ひとつは「ソナチネ」や「小品」など、素朴で親しみやすく、時に教育的性格を持ち合わせる作品群であり、もうひとつは何らかの文学作品との結びつきを示し、より複雑な音楽表現を志向する作品群である。《風景と海景 *Paysages et Marines*》作品 63 (1916) と《ペルシアの時 *Les Heures Persanes*》作品 65 (1919) は、いずれも後者に属するケクランの代表作であるとともに、20 世紀初頭のフランスにおける多調・無調音楽の先駆者としての音楽語法がふんだんに盛り込まれているという点でも重要視されている。

ただし「ピエール・ロティの『イスファハンへ』に基づく」という副題をもつ《ペルシアの時》に対して、《風景と海景》は終曲(第12曲)の末尾にウェルギリウスの『牧歌』が一句引用されているに留まっている。ゆえに先行研究では、ケクランが幼少期から馴染んでいたブルターニュやノルマンディーの沿岸部における感覚的・視覚的経験が反映された作品であると考えられてきた。

発表者が着目するのは、この本曲集に散見する悲劇性である。各曲の主題・和声・形式の分析からは、表題だけでは説明のつかない悲痛な音楽表現とその局所的連作性が明らかであり、作品の構成法は《ペルシアの時》と一部共通するものであることが指摘できる。こうした分析結果とケクラン自身の言説を論拠とすることで、本発表の考察対象は本曲集のみならず、ラ・ヴィルマルケの『バルザス=ブレイス』(1839)を嚆矢とするブルターニュ文学へと拡張される。とりわけピエール・ロティの『氷島の漁夫』(1886)は、その物語構造が《風景と海景》の第7曲から10曲までの流れと直接対応していることから、《ペルシアの時》にとっての『イスファハンへ』(1904)などと同様に、本曲集を読み解く鍵となるであろう。

H-4 杉山恵梨(西日本支部)

パリ・スコラ・カントルムにおける教会声楽作品の演奏実践

——1894年から1931年まで——

Performance Practice of Church Vocal Music in Schola-Cantorum de Paris: 1894-1931

本発表は、フランスの「古楽」の音楽学校パリ・スコラ・カントルム（1894年創立）で、1894年から1931年までの間、どのようなバロック時代の教会声楽作品がレパートリーとして整備されてきたのかを明らかにするものである。時期は、パリ・スコラ・カントルム（以下、スコラ）創立から、創立者であるヴァンサン・ダンディ Vincent d'Indy（1851-1931）が存命した1931年までに絞る。本研究で明らかとなる、ダンディが行った、クラウディオ・モンテヴェルディやヨハン・ゼバスティアン・バッハのミサ曲や受難曲の演奏教育と実践は、19世紀末にフランスで「古楽」が復興した理由として考えられるのである。

フランスにおける「古楽」の演奏実践は、まず、革命の理念を体現するパリ国立音楽院（1795年創立）への反動として現れた。革命によって廃れた教会音楽の演奏実践を維持するため、19世紀を通じてカトリックを信仰する教育者はグレゴリオ聖歌を古典と捉えて音楽教育を行った。スコラではダンディによって、グレゴリオ聖歌から18世紀までの教会声楽作品が主要な歴史的レパートリーとしてカリキュラム化され、定期的に演奏会が催された。

ダンディは、スコラでの演奏会プログラムとその開催動機や背景について、スコラ発行（一部、サン・ジェルヴェ合唱協会との共同発行）の月報に記している。本発表では、月報『サン＝ジェルヴェ論壇』*La Tribune de Saint-Gervais*（1895-1929）と、月2回刊の『スコラ・カントルム通信』*Les Tablettes de la Schola cantorum*（1902-1931）に掲載された予告報告欄をもとにレパートリーの整理を行う。加えて、当該時期におけるダンディによる手帳や書簡、手稿譜を分析し、実際の演奏形態や規模に関する検討を行う。

I-1 松村洋一郎(東日本支部)

戦後改革期における音楽学部

Music Faculties in Japan's Postwar Educational Reform Period

発表者は、昨年の本学会全国大会にて「日本の音楽大学・音楽学部における沿革史の分析」と題する発表を行った。そこで指摘した現状のひとつは、大学沿革史の研究が増加するなかで音楽大学および音楽学部の沿革史に関する論考が見られないことである。

個別の大学や学部の沿革史は、それぞれの大学類型（例えば女子大学）や、専門分野の教育に関する歴史を編む際の重要な資料となり得る。そこで、これらの分野に目を転じると、状況は大学沿革史と同様であり、音楽大学・学部という類型、あるいは大学における音楽教育という枠組みを意識して行われた研究は乏しいと言わざるを得ない。近年では、大学史と現代の大学問題に関心を持つ研究者からなる「大学史研究会」の紀要『大学史研究』が、その29号（2021年）で特集を組み、専門教育の大学史を編むことの必要性を訴えている。よって、個別の組織の歴史ではなく音楽大学・学部の枠組みでの歴史記述を行うことも、今後我々が取り組むべき課題のひとつであると考ええる。

この課題に取り組む端緒として、新制大学の発足期を扱いたい。本発表では、昭和24（1949）年と25（1950）年に発足した音楽学部（一部音楽学科を含む）を対象として、どのような議論の結果や論拠によって、どのような教育内容が構想されていたかを明らかにすることを主目的とする。資料としては、国立公文書館に所蔵されている各大学の設置申請書を中心として用い、学内議論の経過が分かる資料が公開されている場合は、可能な限りそれらも参照する（各大学の設置申請の前段階として、新制大学のなかでの音楽の位置づけに関する議論の過程を明らかにする必要もあるが、今回は結果のみを簡単に扱うこととしたい）。

音楽学部の歴史記述を行うことは、我々の多くが関連する組織のアイデンティティの解明につながるだけでなく、大学史研究全体に対しても、僅かながらでも貢献することになると考える。

I-2 仲辻真帆(東日本支部)

近代日本の音楽専門教育における歴史認識

——音楽取調掛・東京音楽学校の教材・試験問題を手がかりに——

Historical Perceptions in Modern Japanese Professional Music Education:
From the Lectures on Music History in Meiji Era

近現代日本における音楽専門教育の歴史的変遷をたどるとき、1879(明治12)年に文部省内に設けられた音楽取調掛および後身の東京音楽学校(1887年改組)の教育状況を検討することは重要である。音楽取調掛・東京音楽学校をめぐる先行研究は数多く見受けられるが、学校教育で共有されていた音楽史観がどのようなものであったのか、という点に踏み込んだ研究は少ない。そこで本論文では、19世紀後期から20世紀初頭(明治10~40年代)の日本の音楽教育における指導内容を歴史的な眼差しをもって再考するという目的で、特に音楽取調掛および東京音楽学校で使用された「音楽史」の教材や試験問題に注目する。

我が国唯一の官立音楽学校の教育は、意識的であろうと無意識的であろうと時代背景の影響を受けないわけにはいかなかったこと、また誰がどのような教材を選択し如何に教授するかによって学生たちが感受する歴史観に差異が生じたことに注意を向けながら、音楽取調掛および東京音楽学校で実施された教育内容を歴史的観点から検証する。

具体的には、「音楽史」の教材・試験問題に関して、取り上げられている事象の属性、すなわち国や地域、時代等を整理して特徴や傾向を明らかにする。当時の演奏会レパートリーや石倉小三郎著『西洋音楽史』(博文館、1905年)といった音楽史関連の出版物も視野にいれつつ考察を深めることで、当時の日本における音楽教育の根底にあった歴史観の一端を多面的に検討することができる。本研究により、近代日本の音楽教育草創期にどのような音楽史が教えられていたのか、またそれがどのように変化していったのかが明らかになる。明治時代の音楽教育の背景にあった音楽史観を明らかにすることは、近代日本の教育史研究に新たな一面を見出すことになり、ひいては国内外の音楽教育機関に関する比較研究をおこなう上での参照点を提供し得ると考えられる。

I-3 神保夏子(東日本支部)

日本音楽コンクールの創設(1932)と昭和初期の音楽ジャーナリズム

——「楽壇への登龍門」とは何だったのか——

The Establishment of the Japan Music Competition (1932): A Historical Perspective

本発表は、1932年に音楽評論家の増澤健美(1900–1981)らの提唱によって創設された「音楽コンクール」(現・日本音楽コンクール)の成立背景を、当時の日本の「楽壇」における音楽ジャーナリズムの動向との関わりから明らかにするものである。日本における音楽コンクール文化の端緒として「コンクール」という外来語の普及にも貢献した同コンクールは、「楽壇への(唯一の)登龍門」を自称し、その後の日本の音楽界の在り方にも本質的な影響を与えてきた。一方、こうした催しが何を基に着想され、いかなる問題意識のもとで立ち上げられたのかについては、音楽史の見地からの十分な検討が行われてきたとは言えない。本研究では、創設時の委員の一人であったフランス留学帰りの作曲家・評論家、小松耕輔(1884–1966)がフランスのコンクール制度をやや誤解した形で日本に持ち込んだのが発端であるとの仮説のもと、小松が1927年に創設した「合唱競演大音楽祭」(現・全日本合唱コンクール)との関わりにも触れながら、当時の日本の主要な音楽評論家らによってたちあげられた「音楽コンクール」の理念的なバックボーンとその新規性の所以を明らかにする。主な資料としては、創設にかかわった評論家らの主要な言論活動の場であった『音楽世界』・『月刊楽譜』・『時事新報』などの定期刊行物の記事を参照する。

楽壇の権威の結集によって一種の中央集権的な「標準」を確立するという評論家らの大きなアジェンダの一部として音楽コンクールが確立されたことを指摘する本研究は、日本の音楽批評史の一側面を明らかにするとともに、昭和期の「楽壇」の独特の権力構造にも新たな光を当てるものとなると考えられる。

J-1 靱山陽子(中部支部)

ヘンデル《アレクサンドロスの饗宴》における英詩の扱い

——韻律と発音を中心に——

The Treatment of the English Poem in Handel's "Alexander's Feast":

Focusing on Prosody and Pronunciation

G.F. ヘンデル (1685-1759) は、イタリア・オペラの公演から英語によるオラトリオの公演へ移行していく時期に、イギリスの代表的詩人の詩に作曲した作品を3点発表している。このうち最初に作曲された《アレクサンドロスの饗宴》(1736) について、ヘンデルが原詩をどのように扱っているのか、韻律と発音を中心に検討した。

原詩はドライデンのオードで、ロンドンの聖セシリア祭の音楽のための詩として1697年に出版、クラークにより作曲され演奏されている。この詩を基にハミルトン (1691-1761) が2部構成の作品としての台本を作り、それにヘンデルが作曲した。とはいえ、原詩はそもそも音楽のための詩として、合唱の部分を指定して書かれている。ハミルトンは原詩にはわずかな変更を加えただけで、ソロの箇所を叙唱と詠唱に分けるなどし、末尾に自作の詩を付け加えている。

今回は、原詩とヘンデルの歌詞の発音を推定した上で、ヘンデルの原詩の扱いについて検討した。歌詞の韻律とヘンデルの楽譜とを比較すると、ほとんどの曲でヘンデルは詩の強拍と音楽の強拍を一致させているが、一部の曲で詩と音楽の強拍がずれている。ヘンデルが意図的にずらして表現効果を狙っていると考えられ、ヘンデルが英詩の韻律を理解した上で作曲していることが窺える。また、原詩の押韻箇所、ヘンデルの時代には発音が変化し押韻不能と推定される箇所があるが、ヘンデルは詩句をそのまま用いていることから、ドライデンの時代の発音の知識がありそれを保って作曲している可能性がある。さらに、ハミルトンが微細な変更を加えているところで、ヘンデルは台本ではなく原詩の表現を用いていることがある。ヘンデルは台本だけでなく原詩も読み込んでいることが分かる。このように、ヘンデルは名詩とされるドライデンの詩を尊重し、それに寄り添って作曲していると考察される。

J-2 新林一雄(東日本支部)

18 世紀後半における南ドイツの宮廷楽団

——パリのコンセール・スピリテュエルに与えた影響——

Court Orchestras of South Germany: The Influence on the Concert Spirituel in Paris

1730 年から 1780 年頃の神聖ローマ帝国において、現在の南ドイツにあたる地域では、いくつもの宮廷楽団の楽団員たちが、独奏管楽器を伴うオーケストラ曲を盛んに作り、演奏していた (Murray 2012)。しかし、彼らの作曲や演奏が他の地域の音楽活動に影響を与えたかは不明である。当時のヨーロッパでは公開演奏会が開かれるようになっていた。パリのコンセール・スピリテュエルは、常設のオーケストラを持ち、定期的に行われた最初の演奏会であり、フランス内外の音楽家が、管楽器を伴ったオーケストラ曲を含め、幅広いジャンルの曲を演奏した。本研究は、ドイツ南部の宮廷楽団員たちが、この演奏会における管弦楽曲の上演にどのように関わったかを検証する。

演奏プログラムに基づくと、1770 年から 1788 年にかけて、南ドイツの管楽器奏者少なくとも 8 名が協奏曲のソリストの座を独占していた。彼らに対する批評は、急速楽章における演奏技術だけでなく、緩徐楽章における豊かな表現力にも触れていた。その一端は、パリで出版された彼らの協奏曲や室内楽曲に見られる。

1777 年からプログラムに現れる南ドイツの作曲家 2 名は、管楽器を伴った豊かな響きの交響曲を残している。彼らの交響曲の上演回数は、人気を集めたウィーンやザルツブルクのほとんどの作曲家を上回っていた。

南ドイツの複数の宮廷がこれらの奏者や作曲家を輩出できた背景には、音楽家を育成する宮廷楽団があった。宮廷の規模の大小に関係なく、楽団員は演奏、作曲、留学の機会を得ていたのである。

18 世紀後半、南ドイツの様々な規模の宮廷から来た音楽家たちは、コンセール・スピリテュエルにおいて、管楽器を伴った協奏曲や交響曲の演奏に欠かせない存在となっていた。このことは、領邦国家が分立していた神聖ローマ帝国において、大きな宮廷と中小の宮廷が等しく音楽文化を育んだからこそ生じた現象といえよう。

J-3 木村遥(西日本支部)

17-18 世紀のフランス宮廷におけるミュゼットとヴィエルの使途

——宮廷楽団とコンセール・スピリチュエルの演奏記録から——

Musette and Vielle at the French Court in the 17th-18th Centuries:

Concert Documents of musique du roi and concert spirituel

17-18 世紀のフランス宮廷において、ミュゼットとヴィエルは牧歌的な情景を想起させる楽器として受容された (e. g. Green 2016)。ただし、従来農民や物乞いに演奏されていたこれらの楽器が宮廷に取り入れられた時期は、半世紀ほどずれている。先に注目を集めたのはミュゼットで、ルイ 14 世の寵臣であったリュリが自身の牧歌的なオペラで頻繁に使用したことを契機に、王侯貴族自らが演奏する楽器としても受け入れられていった。一方、彼らがヴィエルを手にしたのは 18 世紀を過ぎてからである。ミュゼット特有のドローンの響きに慣れていた王侯貴族は、同じ響きを再現できる新たな楽器としてヴィエルに注目したのだった (Bröcker 1977; Leppert 1978)。こうした背景から、先行研究においてミュゼットとヴィエルは牧歌的な楽器として同一視されてきたのである。

この頃、王侯貴族がこれらの音楽に触れるには、宮廷楽団やコンセール・スピリチュエルの演奏を耳にするか、彼ら自身で演奏する必要があった。そしてこれらの演奏記録から、ミュゼットとヴィエルは使い分けられていたことが読み取れる。王侯貴族が演奏することを想定して作曲された 18 世紀以降の音楽作品の多くは、ミュゼットとヴィエルのどちらでも演奏できるような工夫がなされている一方で、宮廷楽団で演奏されたのはミュゼットのみだった。また、コンセール・スピリチュエルでは、とくに世俗歌曲などを取り上げた 1728-33 年の間だけヴィエルが演奏された形跡が確認できるなど、これらの楽器が演奏される場は明らかに区別されていたのである。加えて、当時の楽器誌において、ミュゼットはヴァイオリンなどの宮廷楽器と同等に評価されているのに対し、ヴィエルは民俗的な側面が示唆されていた。つまり、両楽器は牧歌的な楽器と評価されながらも、その使途は明確に区別されていたと考えられるのである。

K-1 Cheong, Wai Ling(東日本支部)

Japanese Gagaku and Chinese Ritual Hymn in Messiaen's "Resurrection" Music

メシアン「復活」音楽における日本の雅楽と中国の祭祀賛歌

This paper cross-examines two cases of interculturality in Messiaen's oeuvre: *Sept haïkaï: esquisses Japonaises* (1962) and *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964). The central argument is that Messiaen thematized resurrection by overtly and covertly referencing the aesthetics of Japanese gagaku and Chinese ritual hymns. In his detailed analysis of *Sept haïkaï*, Messiaen provided an informative introduction to the aesthetics, history, instruments and sub-genres of the Japanese gagaku before he drew our attention to "the colors of the Resurrection and the Beyond" in his "Gagaku", the centrepiece of *Sept haïkaï*.

There is the shifting coloration of the chords played by the eight violins, which calls forth the colors of the Resurrection and the Beyond! (*Traité V/2*)

Messiaen's sonic evocation of "Resurrection" in "Gagaku" might seem strange if we are not informed of his 1962 honeymoon trip to Japan, on which occasion he visited the Peace Memorial Museum in Hiroshima, the Japanese city hit by an atomic bomb shortly before World War II ended. That the Christian theology of resurrection and Messiaen's wartime memories are intermingled becomes even more evident in *Et exspecto*, an orchestral work commissioned by André Malraux, the French minister of culture, to mark the twentieth anniversary of the end of World War II and in memory of those who fell during the War. As attested by the work title, Messiaen reflected on the catastrophes from a Catholic perspective and chose to focus more on resurrection than on suffering and death. In the finale Messiaen brought back "the colors of the Resurrection and the Beyond" for the slow-moving melodies amidst the glittering resonances of metallic percussion. The six gongs' tolling of 424 sixteenth notes non-stop to traverse the 6-minute-long finale is a key factor in unravelling Messiaen's covert use of traditional Chinese ritual hymns, which has hitherto remained incognito.

K-2 加藤勲(東日本支部)

「リオのカーニバル」音楽にみる調和の概念

Concept of Harmony in Music of the ‘Carnival of Rio’

本発表は「リオのカーニバル」として知られる、ブラジルのサンバパレードの音楽に確認される調和の概念と、それによる音楽への影響を分析して、音楽の調和という記号が指す意味と現象を再考するものである。

このパレードはブラジルを代表する「国策」文化として、20世紀前半にブラジルに住むアフロ系住民の音楽文化を積極的に受容してリオ・デ・ジャネイロで始まった。現在ではリオ市、サンパウロ市を中心に、ブラジルに17カ所ある「パレードスタジアム」でそのコンクールを開催している。これに参加する団体はエスコラ・ジ・サンバ (Escola de Samba 以下 EdS と表記) と呼ばれる。このコンクールは、審査の公平性を担保し、審査基準を明瞭にする為、この運営組織はパレード要領を EdS へ向けて発行して一般にも公開している。また、コンテスト審査員を EdS に利害関係の「無い」一般から募集して構成する為、その育成マニュアルを作成し、審査員を教育する組織を運用している。

EdS らがパレードで演奏する音楽はサンバエンヘード (Samba Enredo、以下 SE と表記) と呼ばれるサンバの1ジャンルで、審査の為にこの音楽は細かく定義されている。EdS の協会が発行した要領 (文章化された SE) と、パレードでの SE 演奏を内・外部から撮影した SE (実演奏の SE) を対照した。

この分析によって、EdS の音楽コミュニティで使うハーモニーを表す記号現象は、一般的な音楽における調和が指す意味と大部分で一致しない事を確認した。EdS ではハーモニー、つまり調和は、異なる複数の楽器が発音する瞬間が常に一致し、それらが連続性を以て更新され、奏でられた音は次の音の到来を感覚的に予測しうるものを調和と呼ぶ。調和は音程でも、発音のタイミングでも成立するものであり、美しく調和した音はどちらも人を感動せしめるものである。

本発表ではこの問題を論ずる事例に、2023年にカーニバルのサンバパレードをサンパウロで行った EdS とそのパレード要領を用いる。

K-3 岡野宏(東日本支部)

エドワード・リップマンの「音楽と空間」論の検討

——聴覚文化論的視点から——

A Study of Edward Lippman's Theory of Music and Space:
From the Viewpoint of Auditory Culture

本発表は北米の音楽美学者エドワード・アーサー・リップマン（1920-2010）の博士論文『音楽と空間』（1952年、未刊行）を中心的な検討対象とし、その「音楽と空間」を巡る議論の持つ聴覚文化史的意義を明らかにする。それは音楽学者マリア・アンナ・ハーレー『現代音楽における空間と空間化』（1994年）において、同論文が20世紀後半の芸術音楽における空間性の重視を先取りするものとして評価されていることを導きとし、その先駆性の様態を検討することでなされる。

全三部で構成される『音楽と空間』の「戦略」は、音楽聴取において感じられる固有の空間性、すなわち「音楽内在的空間」を生理的側面と文化的側面から相対化することにあると言える。一方で、音楽は生理的な音響の聴取に基礎づけられ、他方では文化史的な布置の中に置き入れられる。その背景にあるのは、近代的な芸術音楽がデューイ的な「経験 *experience*」の総体から遊離し、自閉的化しているという、いくぶん反動的な問題意識である。

こうした戦略に実質を与えているのが、知覚メカニズムとしての「聴覚」から自律性を剥奪する作業である。その一つは聴覚を感覚間協応や共感覚のもとに置くことによってなされるが、本発表では、いま一つの論点である聴覚による空間把握に焦点を絞る。そこでリップマンは同時代の自然科学的成果を参照しながら、聴覚がそれ自体では音源定位を完全には出来ないことを指摘している。発表者はここに聴覚文化史的な意義を見出す。それは19世紀の「特殊神経エネルギー説」に淵源を持つ「両耳聴」による空間把握理論への部分的な懐疑として理解できる。芸術音楽の自律性と聴覚のそれをとともに否定するリップマンの議論は音楽史と聴覚文化史を並行的に捉えうる可能性を示している。

L-1 武石みどり(東日本支部)

日本初の交響楽団設立に至る過程

——1920～26年の楽団員の出自と編成——

Background of the First Japanese Symphony Orchestra:

Orchestra Members and Instrumentation in 1920-26

明治期に洋楽の受容が始まってから昭和初年に交響楽団設立に至るまで、国内での洋楽合奏はどのような経過で展開したのであろうか。本発表では日本交響楽協会の定期演奏開始に至る直前、1920～26年に活動した楽団の編成と楽団員の出自に注目し、日本の交響楽運動においてどのような人々がどのような組み合わせで活動したのかを明らかにする。

1920年の段階で、洋楽器を演奏する技能を習得できる場所として、軍楽隊、宮内省楽部、東京音楽学校、東洋音楽学校、三越等の少年音楽隊、そして民間音楽団があったが、これらの団体は単体では15～30名程度の規模であった。その後1926年までの間に50名前後の規模で管弦楽が編成・演奏される例が見られるようになる。これらの演奏会のプログラムから、そこには複数の既存団体の楽員が加わっており、その中心となったのが宮内省楽部および帝国劇場管弦楽部の奏者であったことが確認できた。しかし1924年以降は帝劇管弦楽部、1925年以降は宮内省楽部のメンバーが抜け、代わって東洋音楽学校や三越少年音楽隊等で楽器を習得した人々の割合が増加する。さらに経歴の中で北太平洋航路の船の楽団で、あるいは波多野福太郎・鏝次郎兄弟が率いたハタノオーケストラでの演奏経験者の割合も増加した。こうした経緯と並行して山田耕筰が日本交響楽協会を結成し、定期演奏開始に至ることとなる。

これまで交響楽運動は山田耕筰と近衛秀麿という指揮者の功績として語られがちであった。しかしその背景に既存の複数の小楽団の楽員の存在があり、またそれらの指導者として在日外国人(教師、指揮者、奏者)が存在したこと、さらに日米航路の船の楽団や海外渡航により国外での音楽体験者が増え、アンサンブルを聴く耳が養われたことも、交響楽運動の重要な要因であったと考えられる。

L-2 東崎悠乃(東日本支部)

明治後期における文芸雑誌と西洋音楽受容

——第二次『早稲田文学』と編集者・島村抱月に着目して——

Literary Magazines and the Reception of Western Music:

A Focus on *Waseda-bungaku* and Its Editor, Shimamura Hôgetsu

本発表の目的は、明治期後半の西洋音楽受容における文芸雑誌の重要性を、第二次『早稲田文学』(1906–1927)の検討を例に評価することである。

音楽雑誌については、大森が洋楽に関する資料としてその重要性を指摘している(大森, 1988)ほか、後藤が「明治・大正・昭和三代の音楽雑誌を読む」で論じており(後藤, 1982『フィルハーモニー』54巻10–11号)、近年には明治後半～大正期にかけて刊行された『音楽界』に着目した論も増えてきた。また、雑誌を資料として活用した研究に西洋クラシック音楽の作曲家に関する記事目録(松村, 2016-17)や科研費研究「近代日本における職業としての音楽評論家の成立過程」(白石, 2016–2023)があり、近代日本の洋楽受容史にとって雑誌の重要性は増していると思われる。

こうした研究動向を踏まえた際、従来注目されてこなかった同時代の文芸雑誌も重要な考察対象に値する。なぜなら、多様な芸術ジャンルを扱う文芸雑誌は音楽の専門雑誌よりも幅広い読者を有していたためである。とりわけ、新劇運動家であった文学者・島村抱月(1871–1918)が編集長となって再刊した第二次『早稲田文学』は、文芸協会(1906–19)の機関誌でもあり、当時最も影響力のある文芸雑誌であった。同誌の明治期の文化芸術研究の資料としての重要性は、文学研究はもちろん、近代日本美術研究の領域からも指摘されている。(今橋, 2021)第二次『早稲田文学』が文芸と称した範囲は、「文学、美術、演芸はいふに及ばず、哲学、歴史、宗教、教育、風俗の諸方面をも包含」(島村抱月「早稲田文学再興の辞」)していた。明治期日本の「美術」は音楽も内包し、同誌は西洋音楽に関する記事・彙報を多く掲載していた。

本発表では、まず第二次『早稲田文学』の概要を紹介しつつ、同誌上の西洋音楽に関する論説や彙報欄の「音楽界」記事を分析・検討し、同誌が同時代の西洋音楽受容を考える上で質・量ともに重要な資料であることを指摘したい。

L-3 中村将武(東日本支部)

日本における忠実性概念の受容

——戦前期のレコードに関する言説に注目して——

Reception of Sound Fidelity in Japan: On the Discourse on Records before W. W. 2

本発表は戦前における蓄音機の受容に関する言説の分析を通して、日本における録音された音楽とそれに伴う忠実性概念の発生・受容について考察を行うものである。再生産されるコピーがそのオリジナルとされる原音に対してハイ・ファイ、すなわち高忠実であることは、今日のオーディオに関する言説まで録音再生技術における一つの規範として機能してきた。

忠実性に関する研究として、ジョナサン・スターンなどのサウンド・スタディーズにおける研究は音響メディアの歴史に注目することで、録音再生技術が補足する生の演奏の音と再生音を同一視する見方自体が、それらの技術が開発され、普及する黎明期に生じたことを明らかにしてきた。これに対して、欧米の技術を輸入する形で録音再生技術とその音響を受容した日本における忠実性の概念は、これまで論じられたものとは異なる側面を持つと考えられる。

発表では、大正から昭和初期において、蓄音機及びレコードの輸入が増加に伴い興隆した蓄音機に関する著作や『レコード音楽』などの雑誌において、特に中心的に扱われたクラシック音楽の録音に関する言説を参照する。当時において中心的なのは、欧米と同じく演奏を再生産する録音という図式であり、技術の進歩や吹込みの改善によって高忠実な記録再生に到達するという見方を既に見いだすことができる。他方で、すでに指摘されているように、録音は多くの国民にとってクラシック音楽の演奏を代理するメディアとして受容された点で、技術的・感性的な要素に加え、美的な要素と強く結びついた側面を持つ。さらに、蓄音機は国民の音楽教育のためのメディアとして位置付けられたことで、録音は演奏に加えて、作曲家による音楽作品自体を、さらには西洋の精神それ自体を再生産するものとして、種々のオリジナルが混合した受容が行われていたことを指摘できる。

M-1 鈴木亜矢子(東日本支部)

山田耕筰の《童謡百曲集》(1927)

——アクセント理論を起点とした分析と比較——

Kosçak Yamada's 《100 Children's Songs Collection》 (1927):

Analysis and Comparison Based on the Accent Theory

本研究の目的は山田耕筰(1886-1965)の《童謡百曲集》(1927)全曲を対象として、日本語詩の持つ抑揚と旋律の対応関係を分析し、既に分析を終えた彼の童謡以外の歌曲作品全曲の分析結果と照合することで彼の理論がどのような分野の作品群において最も効果を発揮するのかを考察することである。

音楽における「日本的なもの」についての議論は20世紀初頭から続き、日本の美的感覚を音で表現する様々な道が模索されてきた。歌曲の分野では、山田が1922年に「真に日本的な歌曲を生むには、先ず日本語自体に内包されている旋律を見出すべきである」(『山田耕筰著作全集 2』2001)としてアクセント理論を提唱して後の作曲家に広く影響を与え、上述の議論を部分的に解決に向かわせた。この理論に関しては主に大人が歌唱することが想定された芸術歌曲のみならず、童謡作品の一部についても詩の抑揚と旋律の一致・不一致を便宜的に区別し検討されるなど、歌曲創作理論研究は現在までに広がりを見せている(「童謡における詞のアクセントと旋律との関係についての一考察 不一致個所から作曲者の意図を探る」2018 千田耕太郎)。しかし、理論の提唱者である山田の童謡を網羅的に分析した研究はこれまでにない。

本研究では独自に考案した「アクセント分析」を用いて、山田がいかにアクセント理論を自身の作品に適応させたのか、その適応が童謡と芸術歌曲ではどの程度異なるのか検証することを試みる。分析によって詩の抑揚と旋律の一致率を数値化した結果、童謡作品の一致率は芸術歌曲に比べて25%程度高い値を示した。さらに、一致率が高い作品に注目することで、アクセント理論に忠実な作品に頻出する音型を明らかにできると考えられる。このことは日本歌曲の旋律の類型を示すこととなり、ひいては日本独自の美的表現を追求してきた大きな流れの一角を探る手掛かりに繋がるのではないだろうか。

M-2 小田怜(東日本支部)

近藤譲《林にて》における洗練された曖昧さの構造

——全体性なき分析の試み——

Structure of Elaborate Ambiguity in Jo Kondo's "In the Woods":

A Non-Holistic Analytical Approach

近藤譲作品のような不明瞭な構造を持つ音楽を分析する際の問題は方法設定の難しさである。それはソナタのように特定の形式を持たず、また音列音楽のように厳密な構成原理も持たない。20世紀に発展した主要な音楽分析法は、こうした複雑な曖昧さを持つ作品の曖昧さがいかに聴取に立ち現れるかの分析に適していないように思える。それらは楽曲を特定の本質構造に還元する(シェンカー理論とその発展)、認知の問題をほぼ扱わない(ピッチクラスセット理論)、分析に膨大な手続きやデータが必要となるため対象を様々な仕方で制限せざるを得ない(Leonard B. Meyerの諸研究とその発展)といった特徴や限界に規定されているためである。

本発表では Dalia Cohen が示す音楽の諸原則や James Tenney による複数のレベルとアспектによる音楽形式の整理といった、音楽構造とその認知を扱った基礎論的な理論を参照する。その上で西洋音楽に親しんだ者がある程度認知を共有していると言える、特定の音の接続に見られる調的中心や特定のリズム構造におけるアクセントの規則性などを、上記の枠組みを通して楽曲の中に発見していく(あるいはそうした記述の焦点化を必要に応じて適用していく)という、方法をあらかじめ決定しない分析を実施する。この分析の原理は、複数の簡素な分析モジュールをミニマルな原則に従って「無理なく適用すること」である。「曖昧さ」を創作の要とする近藤作品のなかで大作である《林にて》はこの分析の適切な対象と言える。曖昧な音楽の全体構造を捉えようとするのではなく、曖昧さの中に見てとれる単純な構造の存在あるいは不在とその時間的配置によって音楽を分析する方法は、曖昧さを成立させる断片的構造を明らかにするだろう。本発表はしばしば構造的曖昧さを含む今日の現代音楽の楽曲を、その印象に即して分析する際の一つの指針を示すものでもある。

M-3 長谷川由衣(東日本支部)

1930～50年代日本の作曲家による音楽創作と「民謡」

Minyo: The Significance of Folksongs in the Creative Output 1930-50s Japanese

Composers

本研究は、1930～50年代の日本において、民謡を用いることで日本独自の「国民音楽」或いは「民族音楽」とする音楽の創出を試みた作曲家に焦点を当て、いわゆる西洋音楽的な音楽の創作における民謡の役割を考察するものである。

元来各地域で生成し共有・伝承されてきた民謡は、1907年頃に国や詩人、国文学者によって「日本の伝統音楽」として収集・保存されるようになった。そして1930年代に台頭した新民謡運動を皮切りに、西洋音楽の作曲技法を用いる作曲家が、音楽創作において日本の独自性を表出することを目指し民謡に注目する。新民謡運動では、不特定多数に歌われるという民謡本来の性質に即し、国民全体が歌うための「国民音楽」として新たな民謡作品を創出した。しかし1940年代頃に至るとJOAKが「国民詩曲」の創作・公演を考案するなど、民謡は器楽作品の創作へ組み込まれるようになり、《庄内おばこ》や《木曽節》を用いた山田一雄(1912-1991)の《交響的木曽》や、新民謡運動にも携わった宮原禎次(1899-1976)の《ピアノと管弦楽のための交響曲第2番》等が生み出される。そして戦後の1950年代には、大衆が日本やロシアの民謡を唱和し社会的・政治的意思表示を目指す「うたごえ運動」を推進すると同時に、「民族性」を特徴づけるべく民謡を用いた器楽作品の創出が試みられた。特に林光(1931-2012)が《交響曲ト調》、外山雄三(1931-)が《小交響曲》を創作し、その途上で「うたごえ運動」に少なからず関与している。

収集・保存の対象として「再発見」された民謡は、創作活動の素材となることで、一貫して地域という出自から離れたより大きな共同体を表象する機能として解釈されていた。そこでは、民衆、或いは大衆による受容を念頭に置きながら、歌うものとしてだけでなく鑑賞される音楽にまで組み込まれていく。時局に伴い民謡解釈も「国民」「東洋」「民族」と変化するが、上記の変遷の過程で、「民謡」が表象の領域を開拓したことが窺われる。

N-1 中島康光(中部支部)

J.S.バッハのカンタータに見る2分の2拍子の用例とテンポ

Example and Tempo of Two-Two Meter in J.S.Bach's Cantata Movements

J.S.バッハが活動した時代、♩や2などで表される2分の2拍子の作品には、実質半分の音価で演奏されるいわゆるアラ・ブレーヴェが含まれており、作曲や演奏に関する当時の文献などにもしばしばその説明がある。ただし作曲者自身が演奏に携わることが多かった時代にあって、そうした解釈が譜面上で指示されることは少なかった。しかし現代の演奏者は2分の2拍子で書かれた音符のみからこれを見分けなければならない。つまり作品の分析を要するだけでなく、当時の楽曲様式に精通していることが不可欠となり、テンポの解釈に困難を伴うことも少なくないだろう。

そうした中でJ.S.バッハのカンタータにおいては、時として2分の2拍子の曲にアラ・ブレーヴェの語が書き添えられ、あるいはアレグロなどの語や音価の変更などによって、譜面に書かれた音符よりも早いテンポで弾くべきことを示されているものがある。演奏者への配慮として残されたであろうこれらの記載が、我々に貴重な情報をもたらす。

私はカンタータ楽章うち2分の2拍子で書かれたものを全て調査し、それを類型に分けることを試みた。問題はJ.S.バッハの下で作成されたであろうパート譜や筆写譜にすら、拍子記号の誤りが存在することであった。これは当時♩とcの使い分けが曖昧になっていた可能性を示唆し、またそれが当時の演奏者にとって重要な問題ではなかったことも意味していよう。こうした誤りの可能性があるものは、できる限り本来の拍子の把握に努めた。

調査の結果得られた類型は、G.ムッフアトが管弦楽組曲第一集(1695)の序文に示した、♩や2が付された楽曲のテンポに関する説明におおむね合致した。これはJ.S.バッハがG.ムッフアトの説明を知っていたというより、♩や2に関する理解や用法などの情報が共有されていたとみるべきであろう。本調査がバロック音楽のテンポを解釈する際の一助となれば幸いである。

N-2 菅沼起一(東日本支部)

1600 年頃における器楽曲の発展と最小音価「ビスクローマ」との関わり

Written Diminutions in the Instrumental Ensemble Repertoire: 1600s-1620s

ジローラモ・ダッラ・カーザのディミニューション教本『ディミニューションの真の方』(ヴェネツィア、1584 年)以降、本格的に導入された 32 分音符(ビスクローマ)は、1580 年代以後に多くの演奏教本やモノディ・鍵盤音楽の出版曲集に普及した。本発表は、その普及過程の一例として、1600 年代から 1620 年代にかけてイタリアで出版された器楽アンサンブル曲集、または器楽アンサンブル楽曲が含まれる曲集に焦点が当てられる。

発表では、当該ジャンルにおけるビスクローマの普及過程が三つの段階に分けて報告される。ビスクローマが登場しない 1600 年代(第一段階)、本発表で「付加的な用法」と呼ばれるビスクローマ最初期の使用法が見られる 1610 年代(第二段階)、そしてダリオ・カステッロの楽曲群を中心に発展的要素が見られる 1620 年代(第三段階)である。これら時代別の報告を通して検証されるのは、以下の三点である。一つ目は、ビスクローマを含んだ「書かれたディミニューション」書法の区分について(付加的用法、引き伸ばされたバス上の用法など)、二つ目は、ビスクローマの不統一な活字とその用法について、そして三つ目は、全音符を 32 分割しない、字余り/字足らずのように用いられるビスクローマの用法である。本発表の目的は、もっぱら演奏教本群の実例に焦点が当てられる傾向にあるディミニューション分析を同時代の他ジャンルに広げ、「書かれたディミニューション」書法のより広範なサンプリングを行うことである。この作業を通して、ビスクローマという新しい音符が当時の器楽書法の発展に深く関わっていたことを提示するのみならず、当時の不統一なビスクローマの使用法に対して慣例的に行われている現代譜の楽譜校訂メソッドを批判的に検証し、それを踏まえたビスクローマ付きディミニューションの新しい演奏解釈を提示することを結論とする。

N-3 大高誠二(東日本支部) 「ガヴォット・リズム」とは何か？

——ガヴォットと古典派ロンドのリズム的發展關係——

What is the ‘Gavotte Rhythm’?:

The Developmental Relationship of Rhythm between Gavotte and Classical Rondo

モーツァルトやベートーヴェンのロンド楽章では、しばしば小節の半分の長さのアウトタクトを持つ特徴的なリズムが見られる。これと同様のリズムが、古典派のオペラにおけるロンド・アリアにもよく見られることが指摘されており、そのリズムは D. Heartz などから「ガヴォット・リズム」と呼ばれている。

だがこのリズムは、半小節のアウトタクトを持つという共通点はあるものの、バロック時代のガヴォットとはかなり異なっており適切な特徴づけであるとは言い難い。そこで本発表では、両者がそれぞれどのようなリズムであると言えるのか、そしてその違いはどう説明されるのかについて、ガヴォットとロンドの歴史的な發展關係などを含めて解明を試みたい。

この問題を考えるためには、ガヴォットという特定の舞曲に対象を限定するよりもフランスで 17 世紀半ば以降に發達したガヴォットと同様の特徴を持つ様々なリズムを考えたほうがいい。議論を整理するための助けになるのはモーツァルトの『きらきら星変奏曲』で有名な主題である。この主題は少なくとも 3 通りの小節線の引き方で記譜された 18 世紀の実例が残っており、W. Rothstein が主張する小節線の引き方の 3 つのタイプの全てを同一の旋律が網羅する珍しい例である。様々な実例を参照しながら、まずフランスで發達したタイプの特徴や發達の経緯を考察する。

次いで古典派のロンドとの關係を確認し、そこに見られた「ガヴォット・リズム」なるものが、実はバロック時代のガヴォット的リズムをもとにして 18 世後半に新しく發展した、より高度に複雑化したリズムであった、ということを示したい。

Rothstein も言うように、こうしたリズムの違い、あるいは小節線の引き方の違いは、19 世紀半ば以降のイタリアオペラと、ドイツで發達する音楽理論との間のすれ違いにも影を落としており、この問題の射程は広く重大である。

O-1 笠井恵理子(東日本支部)

シューマンの交響曲第 1 番における音色の特徴

——シューベルトの交響曲 D944 の管弦楽法との比較を通して——

The Sound of Schumann's Symphony No. 1:

Through the Comparison of Schubert's Symphony D944

シューマンが初めて完成させた交響曲第 1 番の創作と、彼がシューベルトの交響曲第 8 番 D944 を知り初演に導いたことは、密接に関わっている。その関係性については、例えば先行研究において、第 1 番と D944 の主題的な類似性が指摘されている (Mayeda 1992)。一方で、管弦楽法の観点から、両作曲家を比較した研究はほとんどない。しかし、シューマンが、D944 の初演には立ち会っていないものの、その初演から第 1 番を作曲するまでの約 2 年間に 6 回もの実演を聴いていた点、さらに同曲の発見時にスコアを実際に見ていた点をふまえると、両作品には単なる主題の関連性以上のことが推定される。

実際に、シューマンの交響曲第 1 番では、トロンボーンを全楽章で使用するという楽器編成が D944 から継承された。第 1 楽章におけるトライアングルの使用という例外はあるにせよ、シューベルトの楽器法を参照しつつも D944 とは異なる音色を作り出した第 1 番は、シューマン独自の管弦楽書法の第一歩であると考えられる。本発表では、シューマンが参照していたはずの D944 と、その結果作曲された第 1 番を対象とし、管弦楽法の分析・比較を行うことで、第 1 番における音色の特徴を明らかにする。

分析の結果、シューベルトの D944 では、曲の各所において弦楽器と木管楽器が対置される管弦楽書法が認められた。その一方で第 1 番では、例えば声部を「木・金管楽器」対「弦楽器」という異種楽器で、同音ではなくオクターブ離れた音程によって重ねる書法が散見された。シューマンのこの書法からは、「隔たりのある音色 Spaltklang」(Jost 2004) の効果が得られると考察できる。以上のことから、シューマンは、シューベルトが定着させた交響曲の楽器編成をそのまま受け継いだ。響きとしては同種楽器の音色を対置させ変化を持たせるのではなく、音色自体に工夫を加えていたことを指摘する。

O-2 岡田安樹浩(東日本支部)

ブラームスのシンフォニーにおけるコントラファゴット使用

The Use of Contrabassoon in Johannes Brahms' Symphonies

通常ファゴットのオクターヴ下、少なくとも C1 音までを音域にもつ大型ファゴット、すなわち今日のコントラファゴット（以下 Cfg と略）のような楽器は 18 世紀はじめに実用化され、主に合唱管弦楽曲とハルモニウムジークにおいて用いられた（Werr 2018）。

19 世紀に入ると、シンフォニーにおいても Cfg が用いられはじめるが、ベートーヴェンの第 5 番と第 9 番の最終楽章での使用は、そのほかの楽器編成との関連や合唱付きという点から、あるいはメンデルスゾーン《宗教改革交響曲》フィナーレもコラル引用があることから、いずれの使用も上述の伝統の延長上に位置づけられる。

その後 Cfg を使用したシンフォニーは確認できなくなるが、ブラームスの第 1 番(1876)で使用されて以降、彼の第 3 番と第 4 番、ブルックナーの第 8 番(1887)などに使用例が見られ、マーラーはすべてのシンフォニーで Cfg を用いることになった。その背景には、ヘッケル社の改良型楽器が登場したことも関係していると思われるが、ブラームスはそれ以前から Cfg を使用しているばかりか、使用範囲や方法の点でも、上記の先例とは一線を画している。

ブラームスの楽器編成や管弦楽法は「古典的」と片づけられる傾向があるが、たとえば第 1 シンフォニーでは、フィナーレだけでなく冒頭楽章と緩徐楽章でも Cfg が使用されており、オーケストラの最低音を単独で担う箇所がある点などもまったく「古典的」ではなく、問題はそう単純ではない。

本発表では、上述の歴史的背景をふまえつつ、ブラームスがシンフォニーに Cfg を使用するにいたった経緯を検証し、この楽器の管弦楽法上の役割を分析的に検討する。それによって、ブラームスの管弦楽法における Cfg の重要性が明らかになるとともに、19 世紀末にこの楽器がスタンダード楽器となったことにブラームスのシンフォニーが一定の役割を果たしたことも見えてくる。

O-3 中西充弥(東日本支部)

サン＝サーンスとホルン

——ホルン奏者の書簡を中心に——

Saint-Saëns and the Horn: Focusing on the Letters of Horn Players

サン＝サーンスは長命を保ったため、膨大な書簡が残っているが、公刊されているものはほんの一部である。発表者はサン＝サーンスに宛てられたホルン奏者の手紙 10 通と、作曲家の返信 1 通に関し、注を施してフランス・ホルン協会会報に発表した (Nakanishi 2022)。

サン＝サーンスはホルンのための独奏曲を 3 曲、未完のもの 1 曲、他楽器用から編曲したもの 1 曲を合わせて計 5 曲残したが、彼の管楽器のための独奏作品としては群を抜いて作曲しており、関心が高かったことが分かる。作品の献呈者としてはジュール・アラリ、アンリ・ガリーグ、アンリ・ショシエが挙げられ、ホルン奏者との交流を物語る。この 3 人の中でも、サン＝サーンスが親しく付き合ったのはショシエであり、9 通の手紙とサン＝サーンスからの返信 1 通が残っている。ショシエとアラリ、ガリーグとの違いはショシエが伝統的なナチュラル・ホルンの擁護者であり、他 2 人は 19 世紀前半に発明され普及しつつあったヴァルヴ・ホルンの推進者であった。

ショシエの書簡の中では、献呈作品に関する相談の他、彼が発明したショシエ式のオムニトニック・ホルンとそれをもとにした移調楽器の実音記譜システムに関する紹介が音楽的に興味深い内容である。ショシエの伝記的には、ソリストとして国際的に活躍していた時代と、時流に取り残された不遇な後年との明暗がはっきりしている。フルートのベーム式といった 19 世紀における楽器製作技術の発展は、ベルリオーズの『管弦楽法』などのように作曲家の創作にも影響を与えた。よって楽器のシステムの変遷は、純粋に音楽的な面から語られることが多いが、新旧システムの対立は派閥を生み出し、演奏家にとっては生活がかかった非常に人間的な問題であったことが分かる。

サン＝サーンスは多くの作品を残したが、未だ全貌が知られていない。本研究は彼の人物像、創作活動の一端を明らかにするものである。

P-1 牧野環(西日本支部)

聖ヒルダ揺光ホーム(1925-1942?)の聖歌集に見る音楽活動

——イギリスの修道会による音楽教育——

Musical Activities Looked in the Hymnal of St. Hilda's Yokohome:

Music Education by English Religious Order

聖ヒルダ揺光ホームとは女子孤児院と女子刺繍学校が併設されたもので、1925年に2つの施設が合流して命名され、第二次世界大戦の影響で1942年に閉会したと考えられる。これは、イギリスから来日したエピファニー修女会が管理・運営していた。エピファニー修女会は英国国教会の女子修道院で、1919年にシスター4名が来日して東京に支部を置いた。1934年にここに日本人修女が加わり、1936年にナザレ修女会が発足した。

聖ヒルダ揺光ホームでは、教会刺繍の指導が主に行われたが、音楽の教育も行われた。礼拝で歌うための音楽の指導である。エピファニー修女会のシスター・エレナ・フランセスは、音楽の能力が高く、オルガンを上手に演奏するとともに指導し、日本人修女達に単旋律聖歌の指導を行ったことが話に伝えられている。ナザレ修女会の記録によれば、このシスターが聖ヒルダ揺光ホームの生徒達に音楽の指導を行っていた。生徒達は、単旋律聖歌をレコード録音をしたこともある。

本年4月より、聖ヒルダ揺光ホームの聖歌集が閲覧可能となった。この聖歌集は、“St. Hilda's Yoko Home Hymns, Carols, Tones”とタイトルが書かれた45ページの手書きの楽譜である。ここに収められている作品は、女声二部合唱が8曲、混声四部合唱が4曲、斉唱が2曲、単旋律聖歌が10曲、鍵盤曲が2曲、不明なもの1曲、である。筆跡を見ると、筆記者は複数であることがわかる。声楽曲はすべて礼拝用の楽曲で、歌詞は日本語である。クリスマス用の作品が6曲である。簡易な女声二部合唱や斉唱の作品には出典の記載がなく、記譜上の多くの誤りが散見することから、新作の可能性はある。

シスター・エレナ・フランセスは、アントニオ・ヴィヴァルディに似た顕著な活躍をしたといえよう。この研究により、昭和初期のキリスト教音楽の演奏と教育の一端を知ることができる。

P-2 沢知恵(西日本支部)

「救らい」の象徴としてうたわれた御歌《つれづれの》

——ハンセン病療養所における二重意識の形成——

Imperial Song 《Tsurezureno》 as a Symbol of Helping Care for the Lepers:

Forming Double Consciousness in Hansen's Disease Sanatoriums

本研究の目的は、日本に13か所ある国立ハンセン病療養所で共通してうたわれた御歌《つれづれの》の成立の経緯をあきらかにし、それが果たした役割と機能について考察することである。各療養所には園歌があり、式典や集会で入所者と職員がともにうたうことによって、終生隔離の共同体への帰属意識と連帯感を高めることになった。

1932年に貞明皇后が「癩患者を慰めて」と題して発表した短歌の一首「つれづれの」は、全療養所に歌碑があるほど有名である。訳は「入所者の退屈を慰める話し相手になりなさい。行くことが難しい私にかわって」となる。荒井裕樹、松岡秀明は、「救らい」の象徴としての御歌の政治的機能について批判的に論じている。しかし、御歌に曲がつけられたことは言及していない。

1934年、本居長世は岡山の長島愛生園、山田は癩予防協会の委嘱により御歌に作曲した。東京音楽学校の同期にしてライバルである二人が、同じ短歌に別曲をつけたことになる。一部の療養所をのぞき山田作曲の《つれづれの》がうたわれた。式典では《君が代》《つれづれの》の順にうたわれ、園歌でしめくられた。「国歌—御歌—園歌」のピラミッド構図である。

短歌が楽曲となり、くり返し声をあわせてうたうことで、社会の最周縁に位置づけられたハンセン病患者たちに天皇を頂点とする国民意識を刻みつけ、内面化することになった。一方で、上から押しつけられたうたでありながら、慰めのうたでもあった。コミュニティ・ソングが特性上もつ二重性が極端なかたちであらわれたのがハンセン病療養所であり、《つれづれの》は入所者の二重意識を形成するうえで決定的な役割を果たした。

癩予防協会の後継団体が今日に至るまで全国で行っている行事では、《つれづれの》がうたわれつづけている。また、沖縄の琉歌としてつくられた上皇夫妻作の《歌声の響》は、2019年の在位30年記念式典でうたわれ、戦後もつづく「救らい」思想を示したといえる。

P-3 高瀨絵里子(東日本支部)

R.ディットリヒによる東京音楽学校での和声教育

——明治 24 年に実施された和声試験課題とその答案を中心として——

Harmony Education at the Tokyo Academy of Music by R. Dittrich:

Focusing on the Harmony Examination of 1891

日本における和声教育は、洋楽受容についての多くの先行研究が明らかにしているように、明治 12 (1879) 年の音楽取調掛創設以降、様々な変遷を経ながらも西洋音楽学習者にとって必須の科目として常に重要な役割を担ってきた。

本研究の目的は、明治 20 年代に東京音楽学校でおこなわれた R.ディットリヒ (1861-1919、在：明治 21-27) による和声教育の実際的な内容とその成果、さらには彼の指導の下で当時の東京音楽学校に 19 世紀のドイツ語圏の音楽理論教育がどのようにもたらされたかということ、保存されている実際の試験問題とそれに対する学生の答案やディットリヒの受けた教育に関して S.ゼヒター (1788-1867) 等の音楽理論書を検討することによって明らかにすることである。

明治 24 年に実施された試験は、英語による 17 題の和声に関連した記述課題と 16 題の実施課題から構成され、課題には 7 の諸和音や増 6 和音までが含まれており、高度な内容となっている。記述課題に対する学生の答案からは、ディットリヒがどのように和声理論を説明していたかが直接読み取ることが可能であり、実施課題への答案も含め、ディットリヒによる和声教育が洋楽受容初期の明治 20 年代において高い水準で実施され、大きな成果をあげていたことを示している。

洋楽受容研究分野において「音楽理論教育」への関心は近年高まっており、和声教育の歴史に関する森田信一・松本清 (2008)、嶋崎赤太郎に関する小野亮介 (2012)、明治期から昭和初期にかけての音楽理論教育に関する仲辻真帆 (現在進行中) の先行研究等により、日本において西洋のどのような音楽理論書が参照されてきたかが明らかにされてきた。研究者自身が音楽理論を専門とし、東京藝術大学で和声教育に携わっている立場から、新たに当時の教育内容を実践的に考察し明らかにすることで、当該分野に貢献したいと考えている。