

東日本支部だより

2003年9月10日発行

Newsletter of the East Japan Chapter, Society for Research in Asiatic Music

支部だよりの発行について

東日本支部が発足して1年が過ぎ、9月から平成 15年度が始まりました。本支部では支部制による独自の活動を目指してまいりました。14年度では卒修論発表の日程と発表希望者の増加に対する柔軟な対応を行ない、5月の合同例会では、東洋音楽学会の企画として、音楽教育の現場を問うシンポジウムを開きました。さらに7月には東京を離れて上越教育大学で、日本音響学会音楽音響研究会との合同例会を催しました。このような例会の活性化に合わせて、支部だよりも年2回から年3回発行にすることで、より充実した情報を会員の皆様にお送りする予定です。発行月は9月、2月、5月です。例会案内も可能な限り支部だよりに掲載いたしますので、ご覧ください。

10月定例研究会のお知らせ

◆東日本支部第8回定例研究会

時 2003年10月4日(土)午後2時～4時

所 上野学園日本音楽資料室

(03-3842-1021 内線 378)

(JR 上野駅入谷口、地下鉄上野駅または入谷駅下車
昭和通り北上野1丁目東入)

○研究発表

1. 音響と音韻からみた膜鳴楽器音のトルコ語口唱歌
井土 慎二
2. さあ、ともに座ろう
—東洋系ユダヤ人の歌と音楽に関わる習慣と行動—
屋山久美子(ヘブライ大学、テルアビブ大学)

司会: 柘植元一(東京藝術大学)

定例研究会の予定

◆東日本支部第9回定例研究会

[第3(通算73)回日本音楽学会関東支部・東洋音楽学会東日本支部合同例会]

2003年12月13日(土)成城大学(予定)

◆東日本支部第10回定例研究会

2004年2月7日(土)上野学園

◆東日本支部第11回定例研究会(卒論・修論発表)

2004年3月中旬 上野学園

◆東日本支部第12回定例研究会(卒論・修論発表)

2004年4月3日(土)東京藝術大学

◆東日本支部第13回定例研究会

[第4(通算74)回日本音楽学会関東支部・東洋音楽学会東日本支部合同例会]

2004年5月8日(土)お茶の水女子大学

◆東日本支部第14回定例研究会

2004年6月5日(土)東京藝術大学

◆東日本支部第15回定例研究会

2004年7月3日(土)未定

定例研究会発表募集

東日本支部では会員の皆様による活発な研究活動のために、定例研究会での研究発表等を募集しております。発表を希望される方は、発表種別(研究発表、報告等)、発表題目、要旨(800字以内)、発表希望日、氏名、所属機関、連絡先(住所、電話、FAX、E-mail)を明記の上、学会事務局または東日本支部事務局までお申し込みください。現在申し込み可能な定例研究会は2004年2月、6月、7月です。

定例研究会の報告

◆東日本支部第4回定例研究会

2003年4月5日(土)

東京藝術大学音楽学部 5-301 教室

I 2002年度卒業論文発表(その2)

1. プチャーチン使節団来航時に演奏された音楽とその史料

石井奈緒(国立音楽大学)

(発表要旨)

嘉永六年七月十六日、遣日使節E.V.プチャーチンの率いるロシア使節団が、日本の長崎に来航した。以後、日露和親条約を締結する嘉永七年十二月二十一日に至るまでの約一年半の間に、ロシア使節団は三回にわたって日本を訪れている。その当時のロシア使節団の様子は、文献や図像として記録されている。それらの中には、ロシアの軍楽隊や艦が舶載してきた楽器などについて触れているものも少なくない

当時の軍楽隊の様子については、『通航一覧續輯』収録の「崎陽蛮志」や「魯西亜人行列次第」(神奈川県立博物館所蔵、1953)を参照した。これらの史料を比較・検証すると、当時の軍楽隊は鼓手四人、管楽器奏者十四人の計十八人で構成されていたと考えられる。

彼らの使用した楽器は、いくつかの絵図史料に描かれているが、それらは原史料の写しであるため、楽器の細部が曖昧に描かれているものも多く、その特定はむずかしい。ただし、川原慶賀の『魯西整儀写真鑑』(1853)に描かれているビューグルは、現存するロシア使節団のビューグル(豆州郷土資料館所蔵)に酷似しており、かなり精確に描かれているといえよう。しかし、この慶賀の軍楽隊図も、描かれている人数が文字史料と相違を示すため、全面的な信頼を寄せることはできない。

また、福岡県立美術館所蔵の下絵集、尾形探香『ロシア使節団図』(1853)は、探香が直接、使節団取材して描いたものと、『黒船来航譜』の記述は伝えている。このことから、当時の様子を知る上で非常に重要な史料といえるであろう。とりわけ、文字史料に記されていないヴァイオリンやリコーダーなどが描かれており、当時の日本に持ち込まれた楽器について、より多くの情報を得ることができた。

(コメント・吉田寛)

石井氏の研究は1853年(嘉永六)から翌年にかけて長崎と下田に来航したプチャーチン使節団が日本にいかなる音楽をもたらしたかを、文献資料および絵図史料を手がかりに明らかにするものであった。洋楽受容史のなかで手薄だった主題に卒論で取り組んだことをまずは評価したい。年譜や譜例、図像を用いた多面的な調査により、来航の様子が生き生きと伝わってきた。軍楽隊のみならずオルゴールやピアノに日本人が接触したき

わめて初期の記録として興味深いといえよう。当時のロシア音楽の状況との関わりや、この接触を近代の洋楽受容史のうえでどう位置づけるかについて考察がなかったのは残念だが、主題設定は明確であり、絵図史料の不備(楽団の人数や編成など)を文献で補うなど史料批判の意識にも優れていた。会場からは、19世紀半ばのロシアの軍艦にどのようなピアノが積まれていたのか(永原恵三氏)など今後の課題ともなる質問がなされた。

2. 横浜の外国人居留地で行われた賛美歌の歌唱指導について

遠藤 懐(お茶の水女子大学)

(発表要旨)

ペリーの来航による開港後、外国人居留地である横浜では盛んな宣教活動が展開された。様々な宗派が活動していたが、プロテスタント教会の宣教師は賛美歌の指導も行った。しかし、賛美歌の指導は西洋音楽とキリスト教という二つの壁を越えなければならなかった。このような状況の中で賛美歌の指導はどのようにして始められたのか、この点について明らかにするため、日本人による初めての教会である日本基督公会を取り巻く人々の活動を探っていった。

賛美歌の指導はキリスト教主義を掲げる集会で行われたが、各指導現場はそれぞれ特徴を持っている。ヘボン(HEPBURN, James Curtis)夫妻による日曜学校での指導は、一八六九年以前に始められたが、これは最も早期に始められた指導である。バラ(BALLAGH, James Hamilton)夫妻による指導は一八七一年に始められるが、優秀なものには西洋音階も指導したことが明らかである。アメリカン・ミッション・ホームの祈禱会での指導は一八七一年の暮れに始められ、大人用の賛美歌が指導された。ルーミス(LOOMIS, Henry)夫妻による指導は一八七三年頃に始められ、日本語の賛美歌も指導された。また、詳しいことは明らかにできなかったが、一八七三年六月から日本基督公会の活動として土曜日に指導が行われた。ミス・キダー(KIDDER, Mary Eddy)の学校での指導は一八七一年九月に始められ、歌唱能力を高めるために日曜学校を利用して指導が行われた。アメリカン・ミッション・ホームでの指導は一八七一年八月頃始められ、大人用の賛美歌を用い、オルガンの指導も行い、程度の高い指導が行われた。最後の二つは女性への指導だが、女性は礼拝の中で音楽をリードする役割があると考えられており、歌唱能力を高めるための指導が行われた。これに対し、男性を対象とした最初の五つは、実用的な目的のための指導であった。

(コメント・吉田寛)

遠藤氏は、幕末から明治十年頃に横浜の外国人居留地で行われた賛美歌の歌唱指導の状況について発表を行った。日本で最初のキリスト教団である日本基督公会の設立(1872年)に関わった宣教師が、日本人の信徒を相手にいかなる音楽指導を行ったかを、宣教師

や教会側の記録、日本人の日記や回想などを資料として探ろうとするものである。もっとも早いへボン夫妻の日曜学校での指導(1869年以前)、女性を対象としたミス・キダの学校(1871年)、日本語の賛美歌を導入したルーミス夫妻の指導(1873年)などいくつかのメルクマールが示され、歌唱指導の実像が鮮明になった。男性は精神(内面)を担い、女性は祈りと歌(外面)を担うという当時のアメリカの宗教観がそのまま日本に持ち込まれたことで、教会歌唱教育での女性偏重が生まれた。氏はそう結論するが、これは近代日本の音楽教育とジェンダーの問題を考えるうえでも示唆的だと思われた。

3. 幕末～明治初頭の鼓笛譜

金井智子(放送大学)

(発表要旨)

軍隊を指揮するための太鼓・笛・喇叭の合図は開国期に西洋の兵法と共に伝習された。現存するそれらの楽譜を調査し、書誌学的に考察した。

太鼓譜は蘭式・英式のものがあり、左右両手を左右2行に黒丸と線で示し、その大きさや間隔でたたき方を表す。笛譜は同じく蘭式・英式で、指穴を黒・白で示した奏法譜である。喇叭譜、螺笛譜は英式・仏式のものがあり、五線譜に書かれている。五線に書かれた蘭式の吹角譜もあるが、英式や仏式の喇叭譜とは違い、少々わかりにくい。

<蘭式>

『西洋行軍鼓譜』長崎・上原寛林 編、全真館蔵版、安政三年。太鼓譜

『歩操新式』より「鼓譜」高島秋帆 著、求實館蔵版、慶應元年。太鼓譜

『改正 鼓譜』横山孝之助 校正鼓、長門練兵場蔵版、慶應二年。太鼓譜

『鼓譜 第一編』柳井政名 著、新宮陸軍局刊、慶應三年。太鼓譜

『太鼓教練譜』関口鍊之助 撰、関口氏蔵版、慶應三年。太鼓譜・吹角譜

『撒兵太鼓』写本、安政三年。太鼓譜

<蘭式・英式>

『蘭英 太鼓教練譜』備州土倉蔵版、明治元年。

蘭式: 関口鍊之助撰、太鼓譜・吹角譜。

英式: 高槻肇著、太鼓譜・笛譜

<英式>

『英國歩兵練法』赤松小三郎 訳、下曾祢稽古場蔵版、慶應元年。喇叭譜(慶應四年版、改訂 慶應三年薩摩藩版もあり)

『英國鼓笛譜』高槻肇 著、教育社蔵版、慶應元年。太鼓譜・笛譜

『英國歩操鼓笛譜』橋爪梅彦(松園)訳、橋爪松園蔵版、不明。太鼓譜・笛譜・喇叭譜

『英國銃隊練法千八百七十年式』ブリンクレイ訳述、津藩整暇堂蔵版、明治四年。喇叭譜

<仏式>

『喇叭符号』田邊良輔 訳、田邊氏蔵版、慶應三年。喇叭譜

『法國歩兵演範』より「散兵螺笛譜」松代藩学政局 訳、松代藩兵政局蔵版、明治二年。螺笛譜

(コメント・吉田寛)

金井氏は幕末から明治初年までの鼓笛譜で現存するものを収集し、それらを対象に書誌学的な研究を行った。鼓笛譜の諸々の版を系統別に整理し、それぞれ重要な頁のコピーを示した配付資料はとても見やすいものであった。鼓笛譜の諸版をここまで網羅的に調査した研究は稀有であり、それぞれ所蔵先も記してあるため、今後の研究者のための基礎資料としての価値も大きい。またフランス式螺笛譜(1869年)の一例として音源を用いて紹介された《目覚めよ》が、様々に編曲されて日本でポピュラーになったという指摘も興味深かった。なるほど今日でも「起床ラップ」は軍隊的な組織を表象する記号として(映画やアニメ等で)ひろく定着し、単なる音楽的意味をこえた文化的重要性を持っているが、その歴史性に気付かされた。発表後、同種の鼓笛譜は国立公文書館にも存在すること、ブリンクレイの著作は原著を同定できる可能性があることが塚原康子氏から指摘された。

4. 19世紀前半の江戸の稽古屋

黒川真理恵(お茶の水女子大学)

(発表要旨)

本研究は、端唄の女師匠「さわ」と妹「きわ」の稽古屋に関する文献史料と、稽古屋に関する禁令を中心に取り上げ、個人と制度の側面から、稽古屋の具体的な活動の一端を明らかにすることを目的とした。

菅園『伝衢事記 そらをぼえ』(明治15年(1882))によれば、「さわ」と妹「きわ」の稽古屋は、弘化～嘉永頃(1840年代後半)、人形町の大丸新道にあった。夜毎、近所の職人・鳶・火消連中が通い、常磐津、清元、浄瑠璃、流行端唄などを習った。また、端唄の歌本『音曲大黒煎餅』を出版し、寄席で興行した。『音曲大黒煎餅』には、〈春雨〉〈竹になりたや〉〈夕暮れ〉などの歌詞と替え歌、三味線の調弦法、その端唄の愛好者と思われる名前が載っていることから、番組代わりに用いたと思われる。人形町通り界限は、版元や絵師などの出版文化が身近にあり、歌本を出版しやすい環境にあったと思われる。

『徳川禁令考』『御觸書天保集成』『市中取締類集』によれば、文化・文政頃(1804～1829)から江戸市中に女師匠が増加し、名弘会などと称して金銭を集め、摺物を配り、料理茶屋で花会を催すこともあったようだ。天保13年(1842)の改革では、女師匠が男弟子を取ることと金銭を集めることが禁止されたが、弘化3年(1846)頃から取締が弛み始め、密通・隠売女にまぎらわしい所業がなければ容認されるようになった。男女混合の稽古屋で、そろいの浴衣を染めたり、花見にでかけたりするのも許

されるようになった。嘉永・安政期(1850年代)には稽古屋が急増し、寄席で興行することも多くなった。「さわ」と妹「きわ」の稽古屋が活動していたのは、取締が緩み始めた時期であることがわかった。

(コメント・薦田治子)

幕末の江戸における稽古屋の実態を、2人の女性師匠「さわ」「きわ」の個人に関する情報と、幕府の禁令という制度の側面から明らかにした研究である。資料の少ない一般庶民の音楽活動の歴史を研究するのは難しいが、よく資料を探し出して、成果をあげている。女弟子の有無について質問があったが(薦田治子)、「さわ」と「きわ」の弟子は記録上は男弟子ばかりで、女弟子については今のところ資料を見出せなかったとのことである。「稽古屋」ということばの用法についての質問(塚原康子氏)については、当時の禁令のなかでは、稽古屋と稽古所という名称が同じようによく使われていたとのことである。

今後は、当時の稽古屋と、出版事業、遊里、劇場など、より広い関連のなかで、稽古屋の活動を捉えることによって、より具体的に稽古屋の実態を明らかにし、さらには幕末江戸の庶民の音楽の一側面を浮かび上がらせてくれるであろう。

II 2002年度修士論文発表(その2)

1. サルデーニャの伝統音楽の変容

—ラウネッダスの音楽形式を中心に—
金光真理子(東京藝術大学)

(発表要旨)

ラウネッダスはイタリア、サルデーニャの伝統楽器である。修士論文では、ラウネッダスの基礎研究を整理、再検討したのち、現代のラウネッダスの音楽にみられる変容の実態と要因を楽器と社会の関係から明らかにした。発表では主に発表者の問題意識とこれまでの成果を述べる。ラウネッダスをめぐる論点:1) 楽器構造—ラウネッダスの三管構成は地中海の双管の葦笛(たとえばアウロス)の末裔にして他に類をみない独特な構造である。2) 楽器史—ゆえに地中海の音楽文化という観点から単簧と複簧の楽器の歴史を解明するの一つの手がかりになる。3) 音楽形式—口頭伝承にもとづくラウネッダスの音楽では師匠が弟子に演奏(固定していないという意味で常に即興的)のフォーマットとなる「イスカラ iskala」(=scale)を享受する。パフォーマンスはイスカラを基に各ラウネッダス奏者が試みるヴァリエーションの展開といえる。ラウネッダスは三管の音の組みあわせ方(クンツェルトゥス kuntzertus)によって九種類の楽器(すなわち旋法)に分かれ、それぞれの旋法に個別のイスカラがある。今後、音楽分析を通してイスカラの全体像を具体的に明らかにしていく。4) 現在のラウネッダス舞踊の演奏にみられる変容の実態と要因の解明—十九世紀頃、共同

体の娯楽として舞踊が盛んになるにつれ、伴奏を担うラウネッダス奏者は職業音楽家となり、イスカラによる音楽形式が発展する。第二次世界大戦中の舞踊禁止令、続く経済・社会システムの変動によって大陸の文化(モノと思想)が流入したことで伝統的な文化形態が崩壊する。現在のラウネッダス舞踊の演奏には、観光産業(フォークグループの出現)、録音技術(聴取の質と学習方法の転換)、コンサート形式(「踊るための舞踊」から「聴くための舞踊」へ)等の社会的背景に応じて変化した要素(字数の関係上省略)をみてとることができる。

(コメント・増野亜子)

ラウネッダスの音楽に関するフィールドワークの成果、その音楽構造と社会における位置付けに関する基礎的研究として興味深く聞いた。イスカラを基盤としたラウネッダスの演奏様式とその伝承のあり方が、多様なヴァリエーションの生成を前提とするものから次第に固定化へと変容してきたことが指摘されたが、本研究ではこれらの変容は文化的・社会的コンテキストの変化に呼応するものとして捉えられている。

フロアからの質疑への返答として、いわゆる「名人」たちの変化に対する批判的姿勢、彼らに対する法的制度が未整備であること、録音技術の発展は裾野としての演奏者人口を拡大したことが補足された。鳥瞰図として広い視野からみた様々な近代化の問題が示された一方で、おそらく発表時間の制約のせいも、それら多様な社会的変容の各要因と演奏の変化の各要素の相互関係について、踏み込んだ考察を聞くことができなかったのが残念である。元来即興を中心とする音楽における即興要素の衰退(あるいは消失)は、多角的かつ綿密な検証を必要とする興味深い研究主題であるように思う。今後の研究の展開が楽しみである。

2. 林家舞楽の歴史的研究

鳥谷部輝彦(東京藝術大学)

(発表要旨)

本研究では、山形県村山地方に現在も伝承されている林家舞楽の過去における実態を、史料を通して浮き彫りにすることを目指した。林家舞楽は奥羽地域の中で、立石寺を中心とする広範囲の地域で舞楽を掌握していたと思われるが、それを鮮明に示す史料は乏しい。そのため、本研究では活動拠点の立石寺・慈恩寺・谷地八幡宮における舞楽の伴なう祭礼を対象とし、時期は近世を中心にした。

内容はこの三社寺における舞楽会の形式と、慈恩寺での舞楽継承システムに分かれる。まず、林家が指導する三社寺の舞楽における共通点を見出すため、三社寺に共通する次第を舞楽会の基本形式であると考えた。その特徴は2日間を祭礼として、1日目の日中の(宗教儀式と)舞楽、同日夜中の宗教儀式と器楽演奏(この儀式は「濫觴」と呼ばれる)、2日目の日中の宗教儀式と舞楽、が執行される。その他、慈恩寺と谷地八幡宮では、

この祭礼の前日に「舞揃」「楽揃」という試楽が行われた。三社寺ではこの2日を鋳型として、同じような次第が流し込まれた。また、二寺院では法要に舞楽を組み込み、供養のための舞楽という性格が示された(ただし、その組み込み方法は中央の舞楽法要での方法と少し異なる)。

慈恩寺舞楽の継承では『舞童帳』が重要な役目に位置する。『舞童帳』は、従来は税負担の帳簿と考えられてきたが、諸史料の検討の結果、一切経会における舞楽方賄役と舞人を衆徒に任命するための舞饗切符と舞童切符を発行する典拠であるがわかった。なお、『舞童帳』を収納する舞童箱は慈恩寺の運営上、御朱印箱や座行事記録帳と同等の重要品であり、慈恩寺では舞楽の執行が最重要任務のひとつと見なされていた。

明治時代には政府による諸法令のため、三社寺では舞楽を離れる人が出たり舞楽を中止する経済状況になったり、林家舞楽は衰退期を迎えた。しかし、戦後になると林家と慈恩寺の有志によって維持され、少しずつ再興の勢いが見られるようになっている。

(コメント・薦田治子)

地方の舞楽としてよく知られる林家舞楽(谷地舞楽)について、その舞楽会の今日の形式と、近世における上演形式の変遷をビデオを交えて説明したもので、江戸時代における『舞童帳』という記録資料の紹介とその意味の再検討も行われた。このような歴史的な視点の導入は、研究領域が拡がりつつある近年の民俗音楽の研究傾向を反映したものといえよう。今後記録資料の読み込みや現行伝承の検討を積み重ね、音楽的な内容の歴史的変遷まで迫っていくことができれば大変興味深い。

谷地八幡宮と慈恩寺では同じ人が舞楽を行っているので、舞の形は同じと思われるが、神社と寺とでは舞楽を行うことに対する傳承者の意識がどのように違うのかという質問があった(蒲生美津子氏)。

3. 鈴木鼓村の音楽思想

-近代日本における日本音楽思想の一側面として-
根津智美(お茶の水女子大学)

(発表要旨)

本研究の目的は、鈴木鼓村(1875-1931)の著述活動と音楽活動に焦点を当て、近代日本における日本音楽思想の一側面を考察する、というものである。

近代日本は、当時急激に発達した新聞、雑誌というメディアを用いて、自国の音楽について様々な論争が巻き起こった時代である。この時の議論の焦点は、主に五つあった。すなわち、1. 在来の日本音楽の価値、2. 将来の日本音楽のあり方、3. 楽譜の問題、4. 音楽の改良のポイント、5. 歌詞と音楽の関係の問題である。今回本研究において注目した鈴木鼓村は、この五つの問題全てに関心を持ち、彼独自の意見を新聞雑誌などのメディアを通して論じていた。まず、1. の議論は、その多

くが在来の日本音楽に対して批判的であったのに対し、鼓村は日本音楽史の長さ、特異性を指摘し、三味線音楽のみを取り上げて、それを邦楽の代表として非難する多くの批評家を批判した。次に2. の議論は、多くの意見が、西洋音楽をベースとした日本音楽と西洋音楽との折衷を提案していたのに対し、鼓村は、西洋音楽の優れた点を認めつつも、あくまで日本音楽にベースを置くことを主張した。3. の議論についても、同様であり、西洋音楽の記譜法(五線譜)ベースを主張する意見が多かったのに対して、鼓村は従来の日本の箏曲譜の記譜法を基盤とする楽譜作りを目指した。更に、4. の議論は明治17~30年前後、音楽改良が流行した。これに対しては、鼓村も基本的に音楽改良を行うべき、と考えた。なお、その改良点として鼓村が主に挙げていたのは、従来の盲人による箏曲の教授法であった。最後に、5. の議論は、明治30年前後に叫ばれた論である。この論に対しても、鼓村は歌詞として選んだ詩の文学的価値を大切にしていたため、基本的に世論と同意の立場をとり、歌詞と音楽の相関関係を重要視すべきであると主張した。

以上のように、本研究は、近代日本において、民間の日本音楽を専門としていた人が、時代に柔軟に対応し、そして日本音楽に関する議論に参加し、自らも意見を発信していた、ということを示した。

(コメント・吉田寛)

根津氏の発表は鈴木鼓村の音楽活動と思想を様々な角度から検証した修論の概要であった。氏は明治以降の日本音楽をめぐる議論を、洋楽に対する邦楽の位置づけ、楽譜のあり方、歌詞と音楽の関係など五点に整理し、それぞれについて新聞雑誌から読みとれる当時の一般的見解と鈴木自身の考えを比較検討した。その結果、鈴木が目指した(新箏曲思想として結実する)日本音楽は、単に古いものの保守ではなく、西洋の五線譜記号からも有用なものを取り入れるなど、新旧東西を問わず良いものは摂取し、時代に適応する音楽であったことが理解できた。彼が考案した箏曲譜が通信講座の教本用だったことは、その意味で象徴的である。また主著『日本音楽の話』が実は鈴木のものでない可能性があるという氏の指摘に対し、著者は誰なのか会場を交えて議論された(兼常清佐、田辺尚雄といった名が出た)。鈴木が残した影響の問題とともに今後考察されるべき課題であろう。

4. バリ島カユマス村のグンデル・ワヤンの演奏様式 野村純子(上越教育大学)

(発表要旨)

本論文は、インドネシアのバリ島にて主に影絵人形芝居の伴奏と、各種儀礼で演奏されている楽器グンデル・ワヤンについて、カユマス村(デンパサル市内)における、現在のグンデル・ワヤンの演奏レパートリーとその変遷を記述することを出発点とし、グンデル・ワヤンの音楽

の多様な地域性と、その近年の変化の全体像について考察したものである。

グンデル・ワヤンの曲は、多くの地域に同じ名前や類似した演奏内容の曲が存在することから、「一般性(公共性) bersifat umum」を持つ、といわれる。その特徴が顕著である古典曲の1曲《スカル・スンサン Sekar Sungsang》を取り上げ、カユマス村を含む5つの村落での実際の演奏を比較した結果、カユマス村の演奏からはシンプルな構造と、左手パートの長音(重低音として長く響く音)の多用が確認できた。カユマス村の演奏者は、この長音の多用を、自村の演奏の特徴として深く意識しており、この曲ではその特徴を維持するべく、あえて改編作業が行われず、古い形式が継承されている。

しかしその一方で、カユマス村では現在進行形で様々な地域からの曲の受容と改編も盛んに行われている。その実際例の検証の結果から、曲の受容と改編には、演奏者の嗜好が大きく作用することが分かった。

現在バリ島のいくつかの村落におけるグンデル・ワヤンの演奏は、「様式 gaya, stil」という言葉で形容されおり、カユマス村の演奏もその一つである。

演奏者の嗜好によって、ある曲はその形態を維持され、ある曲は改編が行われる。また様々な地域からの曲の受容も積極的に行われる。そのようにして曲の生成は繰り返され、それらの曲によって形成されている現在のレパートリーの全てによって、村落における演奏の「様式」は成り立っている。

(コメント・増野亜子)

野村氏は、カユマス村の主要なグンデル演奏家・コランに焦点を当て、彼のレパートリーの習得過程や美的嗜好を明らかにするとともに、同名曲の複数地域での演奏例の採譜・分析を通してカユマス地域の演奏様式を明らかにしようと試みた。フロアから主に方法論に関して以下の批判的指摘がなされた。(1)一個人から得られた資料を一地域の全体に敷衍して考察することの妥当性、(2)「様式」という語の用法の曖昧さ、(3)差異に対する認識レベルに対する考察の不足。これらの指摘は辛口であると同時に建設的でもあり、それ自体が刺激的な議論の糸口であるように思われる。

一方報告者は本研究の以下の点を評価したい。(1)バリ文化の特徴として頻繁に指摘される多様性の生成について具体的に検証しようとする姿勢、(2)従来主に「地域」の伝承としてとらえられてきたバリの音楽を、個人を出発点に再検討する視点。「地域の演奏様式」という問いの設定は方法論的にも、内容的にもバリの音楽研究にとって興味深い問題を多く含んだ研究主題であると思う。今後の展開に期待したい。

5. 日本の伝統的な歌の指導法の研究

—小学校における実践を通して—
山内雅子(東京学芸大学)

(発表要旨)

本論文は、日本の伝統的な歌の指導法について基礎研究の上にとって小学校現場で実践し、子どもの姿を通して検証する実践研究である。本論文の目的は二つある。一つは日本の伝統的な歌の指導法を明らかにすること、もう一つは日本の伝統的な歌を歌うことが子どもたちをどのように育てていくか、その教育的意義を明らかにすることである。

第一章では日本の伝統的な歌の範疇と種目について詳細を調べると共に、研究者の専門性を生かした研究成果から、日本の伝統的な歌に共通する特徴と西洋の歌との接点を明らかにした。さらに、日本の伝統的な歌の世界における伝承法を3つの事例から検証し、特徴をもった歌い方を有する種目においても、子どもたちは技巧的な指導はせず、いい姿勢で、腹からまっすぐな声を出して歌うことを基本として指導することを述べた。

第二章では日本の伝統的な歌の授業に焦点をあて、まず、学校教育において日本の伝統音楽を指導する意義を、三つの側面から述べた。続いて、先行研究や研究者たちの提言、また筆者のこれまでの経験から、日本の伝統的な歌の指導法に関する基本的な考え方を明らかにした。

その基本的な考え方を受けて、第三章では勤務校での指導の実践を詳細に述べている。そして第四章で、実際の子どものVTRを通して研究の結果を述べた。日本の伝統的な歌は、いい姿勢で、腹からまっすぐに声を出し、語るように歌うこと、そして、自分の声で自信をもって日本の歌を歌うことができるようになった子どもたちは、他の曲種の歌をも、しっかりと表現できるようになる、つまり日本の伝統的な歌の学びが、他の曲種の歌の表現にも生きて、子どもたちの音楽性や歌唱力を高めていくものであることを実証しているものである。

(コメント・薦田治子)

本発表は研究発表というよりは音楽教育現場での実践報告というべき内容であった。発表者は小学校における日本音楽指導で教育界ではすでに一定の評価を得ている。本学会としては異質の内容であったにもかかわらず、多くの質問があり、音楽教育への学会員の関心の高さが感じられた。質問は二つの傾向に分かれていた。ひとつは教育現場の状況に関心を示すもので、子どもたちの日本音楽や民族音楽に対する感性(好き嫌い)は以前と変わってきているか(塚田健一氏)、日本の伝統的な歌唱の指導について現場ではどのような問題点が指摘されているか(蒲生美津子氏)、といった質問である。もうひとつは、発表者の用語法が研究者のそれと違っていたために発せられた質問で、「西洋の発声法」「日本の伝統的な歌」(永原恵三氏)あるいは「語り」(藤田隆則氏)といった用語が何を意味するかが問題となった。

◆東日本支部第5回定例研究会

[第2(通算72)回日本音楽学会関東支部・東洋音楽学会東日本支部合同例会]

2003年5月10日(土)

お茶の水女子大学共通講義棟1号館304教室

●シンポジウム

音楽を「教えること」について

—実践と研究の立場から—

パネリスト:

近藤 譲 (お茶の水女子大学) (非会員)

瀬戸 宏 (都立井草高校)

茂手木潔子 (上越教育大学)

司会: 永原恵三 (お茶の水女子大学)

(報告・岡部芳広)

まず、本例会のコーディネーターである永原恵三氏(お茶の水女子大学)から、意見の共有が重要であって、“まとめ”はないが、それぞれの立場にいる我々がお互いに接近できる場としたいという、本日のセッションについての基本的な考えが述べられて本例会は始まった。最初に瀬戸宏氏(東京都立井草高校教諭)から、高校現場での音楽教育の実態および、氏の実践についての報告があった。新教育課程の導入により芸術科の授業時間数が減少した学校も多く、今後教科の存続に対する危機感がますます高まりつつあるということであった。続いて茂手木潔子氏(上越教育大学)の報告では、三味線のように楽器を組み立ててから演奏するという事例や、伝統音楽の伝承という問題を考えた時、“プロセス重視”の意識が重要であるという点が印象的であった。最後に近藤譲氏(お茶の水女子大学)からは、ポストモダニズムの時代を迎え世界を包含する「大きな物語」を書けなくなった現在、求められるのは、「小さな物語」を集めてつくられる「より大きな物語」であり、そういった困難な時代の音楽教育において、文化相対主義的な状況の中で選ばとられた種々の音楽を、カタログ的に授業にとりいれることが音楽の理解へと繋がるのか、という非常に重要な問題提起がなされた。そしてこの「カタログ」というキーワードは、その後のディスカッションや質疑応答にも一貫してとりあげられることとなり、「カタログ」を見て、気に入ったものがあつたら生徒は自分でそれを追求するので、「カタログ」を見せる場が学校である(瀬戸氏)、という意見や、カタログという密室からの抜け道を学会という場で探る必要があるのではないかと(柿木吾郎氏)などという提言も得られた。限られた時間の中で広汎な「音楽」なるものを取り扱わねばならない音楽科教員のディレンマを確認したような形で本例会は終ることとなったが、提起された問題はあまりに大きくそして切実である。

1. 「学校で音楽を教えることの意味」を考えながら実践していること

瀬戸 宏(都立井草高校)

学校5日制の導入と学習指導要領改訂のここ10年ほどの流れの中、公立高校の音楽教師として、学校から音楽の授業がなくなるかもしれないという危惧を持ちつつ「学校で音楽を教えることの意味は何だろう」と自問を続けてきた。

学習指導要領は「音楽を愛好する心情を育てる」と定め、我々の社会では音楽を娯楽とみなす傾向が強いが、私は生徒たちが音楽を単なる「音の楽しみ」以上のものとして音楽観を拓けていくことを願い、次の3点を授業の目標としている。(1)生徒が音楽を人と人とのかかわりの中で捉えられるようにする。(2)生徒が音楽を通じて多様な価値観の存在を認識する。(3)生徒が自分自身の音楽性を再発見する。

第1の目標を実現するための最も特色ある授業はバリ・ガムランの演奏実習である。グループ活動に口頭伝承的方法を組み合わせることににより、互いに聴き合いながら演奏する能力を効果的に高めることができる。第2の目標の実現は、歴史的及び地域的に様々な音楽をそれぞれの音楽の関与性を理解しながら鑑賞することで目指している。第3の目標を実現する最も典型的な授業はパソコンによる作曲の授業である。この他、我が国の音楽として沖縄唄三線を導入している。

学校音楽教育と音楽学の関係について感じていること。(1)音楽学の基本的研究成果を教育現場に正しく伝える窓口がほしい。(2)音楽教科書作りに音楽学プロパーが積極的に関与すべきだ。(3)音楽学と音楽教育学の研究者間の交流が少ない。(4)学校音楽教育の基礎研究に音楽学者が関与すべきだ。(5)教育現場を音楽学の研究フィールドとして位置づけてはどうか。(6)学校で音楽を教える意味を考えていくと「音楽とは何か」という問いにたどりつく。これは音楽学も同様であろう。

2. 日本音楽を教えることの意味

茂手木潔子(上越教育大学)

(発表要旨)

日本音楽に関わる私の教育活動には、主に次の3種の活動がある。

- 1) 授業: 日本音楽のキーワード(後述)をベースに、楽器や声の演奏体験を重視した指導。また、卒業生・修了生の協力を得て小学校児童に日本音楽を指導し、キーワードの有効性を検証。
- 2) 部活動: 雅楽・三絃・箏曲の部活動では、学外指導者を招いて実技体験の不足を補っている。部活動の主目的を、演奏体験および演奏を通じた地域や社会との交流と位置づける。
- 3) 地域での教育活動: 酒屋唄や雅楽の伝承に地域と協同で取り組んでいる。音楽学研究を背景に伝承楽譜の解釈や伝承のための情報収集を行っている。

これらの活動を通じて日本音楽を教える目的は、学生たちが「日本音楽の特徴を知り、旋律やリズムに焦点を当てた音楽理解とは別尺度での音楽理解の方法を修得できるため」、地域の人々が「日本音楽の根幹をなす特徴を確認して、その本質の保存伝承を行うため」の2点である。日本音楽の特徴では「多様性」「プロセスの重視」という2つのキーワードを提案している。(資料配布)

多様性の面では、歌舞伎音楽を構成する様々な声と楽器の音楽の存在、下座の太鼓が桴の素材や形の違いで異なった音色を作り出すこと、また、三味線と言えば、曲種や演奏家の好みで桴の太さ・駒の材質や重さ・革の厚さや糸の太さが変わり、新たなジャンルを作り出してきたことなどに注目する。これらの特徴は、秋岡芳夫の指摘する日本文化のキーワード「身度尺」に裏付けられ、音色嗜好の特徴は、自然の響きと共生しようとする意識の表れと捉えている。

プロセスの重視とは、「手を入れ続ける」ことを重視した可変的な価値の追求が音楽作りの核となり、学習方法、記譜法の非制度化、臨機応変な演奏慣習とも密接に関わる点を意味する。

日本音楽を教える目的は、統一ではなく多様化に向かう価値の理解、結果重視の音楽活動ではなく、過程に焦点を当てて音楽を捉える価値観の存在を認識するためである。

3. 一音楽家の眼から見た日本の音楽教育の問題点 近藤 譲(お茶の水女子大学)

(発表要旨)

I. 教科教育: 小学校から高等学校までの音楽教科教育で用いられている音楽の教科書には、教材として、唱歌的な歌(愛唱歌化した民謡などを含む)、ポピュラー音楽、西洋の芸術音楽、そして、邦楽を含む諸民族の伝統音楽等の諸種の音楽が混在している。そこには、二つの問題が窺える。

(1) 明治期の洋楽導入以来、西洋の芸術音楽に対する理解を導くことが、音楽教科教育の大きな目標となってきた。そして、唱歌的な歌を学ぶことは、究極的には高度な西洋芸術音楽の会得へと繋がる第一歩として位置付けられてきた。そして、唱歌が子供達の耳に時代遅れの音楽として響くようになった今日では、ポピュラー音楽にそうした目的をもつ教材としての役割を一部代替することが求められているようだ。しかし、学校で教えられる西洋の芸術音楽—即ち、古典派やロマン派の音楽—は、音楽的に、それが作られた当時の時代の西洋民俗音楽との繋がりを持ってはいるが、今日のポピュラー音楽とは必ずしも連続していない。したがって、ポピュラー音楽教材は、西洋芸術音楽への入門としては機能せず、ポピュラー音楽自体を指し示すのみである。このことは、第二の問題点に繋がっている。

(2) ポピュラー音楽、西洋の芸術音楽、諸民族の伝統音楽が、相互間の連続性も有機的な関連性もなく併置

されるという状況は、現代の音楽文化の相対主義的な様相の反映として理解され、正当化されるかもしれない。しかし、商品カタログのように諸音楽を対等に併置し、それらを少しずつ学ぶことは、どの音楽も十分に学べないことになり、子供達は結局自らが立脚すべき音楽文化を獲得し得ないのではないか? 今日必用なのは、西洋至上主義にも狭隘な民族主義にも陥らずに、言わば、「健全な相対主義」に根差した新たな音楽教育方法論である。

II. 音楽大学に於ける教育: 音楽大学での教育は、極端に技術教育中心である。そのために、そこで高度な音楽教育を受けた人々が、音楽文化の真の担い手であるはずの「良い聴衆」を形成し得ていない。その点は、大いに反省されるべきである。

◆東日本支部第6回定例研究会

2003年6月7日(土)

東京芸術大学音楽学部 5-301 教室

I 2002年度修士論文発表(その3)

1. 明治・大正期の外国人による能楽研究

—ノエル・ペリーを中心として—

渡邊千秋(東京学芸大学)

(発表要旨)

明治・大正期は、日本の伝統文化が、西洋文化との接触から新たな方向性を見出そうとした時代であり、同時に、その独自性を見出すべく、西洋からの新たな視線により研究され始めた時期であった。とりわけ能楽は、その文学性や象徴性から多くの外国人の興味を喚起し、研究された。しかし明治初期の能楽研究では、謡曲を文学テキストとして扱ったものが中心となり、能楽の文学以外の側面に焦点が当てられるのは明治30年代後半になってからであった。

ノエル・ペリー(Noel Peri :1865-1922)は、明治後期から大正にかけて日本に滞在し、能楽の研究に努めたフランス人である。ペリーの能楽研究は、それまでの文学的研究とは異なり、能の起源から、文献解題、構造、形式、舞台、衣装と幅広く、総合的な見地で能を捉えようとしたものである。その研究方法は、当時入手できる限りの文献を精緻に読みこなし、実演上の問題と照合し考察するものであり、中でも謡曲の分類、統計的作業は、それまでの能楽研究には見られなかった論理性を備えたものであった。また、ネイティブ以上とされた日本語力の習得や、日本文化の積極的な摂取が、ペリーの能楽研究を単なる異国趣味とは一線を画した、より高度な物にした。

現在行われているような能の総合的研究の原点に、ペリーの研究があったことは今日あまり知られていない。しかし、能楽論の中心が、能楽師による精神性を重視した口伝や回顧録から成されていた時代に、ペリーの研

究が学問的理論解釈への道筋を拓いたことや、能楽の研究領域の拡大に貢献したことは、改めて評価すべきことであり、又その研究姿勢は、今日の異文化研究への取り組みにも大いに示唆を与えるものである。

(コメント・尾高暁子)

(問:尾高暁子)日本人の能楽研究者に及ぼした具体的な影響や交流の実態はいかなるものか。

(答)ペリーが能楽研究者の池内信行に働きかけ、能楽文学研究会が発足したといわれる。同会は、文学に偏らず、音楽を含めた総合的な能楽研究の場となった。

(問:遠藤徹)フェノロサの能楽研究との違いは何か。

(答)日本語に長じたペリーは緻密な文献研究とを行なった。フェノロサは①能楽の五線譜化、詞章の翻訳、稽古の聞き書きは遺したが②日本語能力が劣り文献研究に乏しく③記述が感情的で非理論的な傾向がある。

(コメント)卓越した日本語と音楽の素養を武器に、「聴くもの」として能楽の実態を実演に即して研究したペリー像が明らかになった。能や俳句の文学思想や様式を詩作の糧とした欧米詩人—フェノロサの遺稿を託されたエズラ・パウンドら—のジャポニズムとことなり、能を完結した研究対象とした点が、ペリーの独自性ではないか、とも感じられた。

2. 中国の横笛「笛子 di zi」の研究

張 素奇(東海大学)

(発表要旨)

中国の笛は、中国の最も古い楽器の中の一つである。笛には、出土した骨笛から、現在の笛子まで実に9千年の歴史がある。笛子と呼ばれる楽器は、歌口と指孔の間に一つの孔を開け、薄い膜を張り、横笛の中で特別の音色を持っている。つまり、笛子の響きを最も特徴づけるものは、膜孔とそこに張る膜の存在である。本論文は、大きく4つの部分からなる。第一章は横笛の歴史の変遷について、中国の笛の歴史的・考古学的資料を吟味した。第二章は、笛子の膜の音響学的特徴について、第三章は、中国の笛子と簫の製造について、第四章は、演奏上の音色と技法についてである。

今回の発表は、特に第二章について、各音(16音)の倍音構成をスペクトル分析することにより、笛における膜の効果を明らかにした。その結果、次のような二つの特徴が明らかになった。

第1は、含まれる倍音の数である。膜付きでは、膜孔をガムテープで塞いだ場合より倍音が2倍以上含まれている。膜孔をガムテープで塞いだ場合では、ほとんどが第6次倍音あたりまでであるが、膜付きでは第21次倍音以上に増える。ただし、16音の音列のうち低・中音域の10コの音でこの傾向が顕著に見られ、高音域の6コの音では、含まれる倍音の数は第7~8倍音位に減少してしまい、膜孔をガムテープで塞いだ場合の音との差はなくなる。膜が付くことにより、特に低・中音域で高次倍音が増し、音の響きが豊かになったことを意味する。

第2は、奇数次倍音と偶数次倍音の勢力比である。膜によって付加された第7次倍音以上の構成を見ると、第7、第9、第11等の奇数次倍音が偶数次倍音より強いという特徴がみられる。つまり、倍音の数が増したばかりでなく、そのうちの特に奇数次倍音が強められて現れるということが分かった。しかし、音響学的研究としては、もっと多くのデータを扱い、より詳細で精密な分析を行う必要があるだろう。

(コメント・尾高暁子)

(問:竹内有一)唐末から宋代に笛膜が生じたという仮説の根拠は何か。

(答)実物は正倉院御物、文献は李朝朝鮮の『楽学規範(1493編纂)』を参考にした。

(問:新堀敏乃)分析用の録音は、低中音域と高音域で音質が異なる。口腔の形や吹き方が違うのか。

(答)息の強さ以外にちがいはない。

(コメント)笛膜の効果を音響学的に探求した希少例として価値ある研究だが、無膜の笛あるいは他気鳴楽器との比較対照や、笛子独特の装飾音をつけた倍音分析を行なえば、笛子の音響特性にもっと迫れたのではないか。笛膜発生時期の根拠とした『楽学規範』は、郷部楽器図説で、笛膜を付す大◆は唐笛を模したと記すが、唐部楽器図説では無膜の唐笛を掲げる。朝鮮半島の唐楽はかならずしも中国唐代の楽に該当しない。発表者は同書のいかなる観点に依拠したのか、もう少し明瞭な回答がほしかった。

3. 常磐津林中—その生涯と節回しの考察—

龍城千与枝(早稲田大学)

(発表要旨)

明治期に活躍し「近年まれに見る名人」と評された常磐津林中の足跡をたどり、その表現法において、評価された点を、明治三十七年録音の音声資料を通して考察する。

明治十二(一八四四)年、三十八歳で常磐津節の家元となるが、七年後にその立場を追われ「林中」と改名。若くから美音・美声と評された林中だが、東京での舞台活動は減少した。明治三十年九代目団十郎の要請で再び歌舞伎座に出勤後、「名人」の名を忝にするが、その評価は「呼吸が太い、声量が豊富、字切れがよい、無駄節がない」というものになった。

もともと浄瑠璃の節回しとは、演劇性・物語性・音楽性という三つの要素が重なり合っていてできているといわれる。常磐津節の場合は、演劇性の中に所作が含まれるため、踊りに適した間拍子も含まれるが、団十郎の見込んだ林中の「間」は、どちらかといえば語りに近い「間」と考えられる。西洋音楽の導入によって、洋楽の手法がとり入れられた明治期にありながら、林中は、むしろ「語り」的な要素を強く打ち出した感が強い。そのため、彼独特の節回しも感じられる音色も、音楽としてとらえるというよりは、日本語の発音や音韻と結びつく要素が強く、言

語表現の延長にある響きを、息の使い方でもいろいろに変化させて表現したものと考えられる。

団十郎は、「振り」を際立たせる、林中の演劇的な語りの「間」を見込んだといえるが、上記の評価にみる林中の節回しは、大正・昭和を代表する太夫と比較すると、基本的な節のパターンが最も明確であり、安定した息遣いで音に緩急をつけ、単語をたてる語り口と、口腔内の舌の位置で作る響きを利用した古典的な音遣いで表現を深めた点が特徴的であった。

(コメント・竹内有一)

明治の名人林中を正面から学術的に取り上げた研究としては、初めてのものだろう。膨大な量の歌舞伎番付を検索し作成された林中の出演年表、当時の新聞や雑誌の評論記事の収集は、それだけでもたいへん有用な資料である。活用させていただきたいと思う。大芝居復帰後の出演が、必ずしも9代目団十郎の請負に限られていない点など、伝説のイメージを払拭する興味深い指摘であった。

「節回し」の考察は、団十郎が林中に求めたものが、その語り口にあったと想定した上で、音源と評論をもとに、ことばの響きや息の使い方といった側面に着目された。演劇学を専攻し、常磐津の実演家でもある発表者ならではの観点といえよう。今後、同時代のその他の演奏家や他ジャンルの語り口について同様な検証と比較検討を進めれば、さらに林中の個性が浮かび上がってくるように思われた。

II 研究発表

1. 河原崎検校が伝えた箏の指南

—新出史料『撫箏指南』について—
福田千絵(お茶の水女子大学)

(発表要旨)

国文学研究資料館蔵『撫箏指南』(1811~23 年成)は、盲人音楽家河原崎検校民一(1776 年登官)が述べた箏の部分名称や材質、弾き方、調弦法について、国学者富士谷御杖(1768—1823)が31 箇条にわたって書き記したものである。本書によって得られる新たな知見は限られているが、江戸時代の箏曲専門家の意見である点において稀有で貴重な文献である。しかし、これまで言及されることがなく、新出史料であると考えられる。本発表では、初めての紹介であることを考慮し、網羅的に内容を分析して、本書の特色を考察した。その際、江戸後期、および現代の箏曲文献と比較し、また楽器製作者の意見を参考にした。

本書から得られる要点は以下の通りである。①生田流の素箏仕立ての箏について、装飾や部品に用いる材質、箏爪の形状がわかる。②角爪は、生田検校の創始ではなく、河原崎検校あるいは師(安村検校か)の時代に始まったと考えられる。③本書で求められている音色には、当時、替手式箏曲によって箏が三弦を飾り、目立

つようになったことと共通の方向性が見出せる。④調弦について、箏組歌以外の場合に半音の幅を狭くしていたこと、「中空調子」は「迷六」とも呼ばれていたこと、平調子・中空調子・半雲井調子以外は専門家向けの調弦とされていたことがわかる。

本書を通観すると、まず、音色にひじょうに強い関心がみられ、音色が河原崎の最大の関心事であるといえる。また、部分名称には日常的な呼び方と思われるものがあるほか、音色や調弦のコツなど、実用的な側面が強い。さらに、筆者である御杖は箏について正確な知識をもっており、河原崎から直接伝えられたと推測できる。このようにみると、本書は、箏の専門家である河原崎が、箏に造詣が深い素人である御杖に、実際に箏を作り、弾く場合の心構えを率直に述べ、それを御杖が忠実に書き記したものと推測できる。

(コメント・遠藤徹)

福田千絵氏の発表は、これまでの研究で言及されることの無かった『撫箏指南』に着目し、その内容を詳細に紹介し、そこから知られる箏曲史の一断面を提示したものであった。箏曲に限らず、日本音楽史では文献研究が立ち後れており、未だ十分に検討されていない史料が数多く眠っていると思われる。そのため、こうした史料研究を丹念に積み重ねていくことは重要なことであり、今後の進展にも期待したい。発表から当史料の内容がたしかに大変興味深いものであることはよく理解できた。ただ分析の前提となる当史料自体の性格、すなわち成立事情、伝来の経緯や、著者自身の箏の素養、河原崎検校との関係、本書の意図等々が、今一つ判然としないうのがやや気にかかった。会場からの質問やコメントもその点を中心になされ、当史料を写本と判断した理由、詳細な本文研究の必要性(他の文献との比較などを含めて)などの指摘がなされた。今後、そうした面での研究が進展すると、当史料をより有効に活用できるのではなかろうか。

◆東日本支部第7回定例研究会

[日本音響学会音楽音響研究会・東洋音楽学会東日本支部合同例会]

2003年7月26日(土)

上越教育大学音楽棟101教室、102教室

●テーマ「日本の楽器・さわり」

(報告・茂手木潔子)

今回の合同例会の実現は、音楽音響研究会会長の吉川茂氏(九州芸術工科大学)から東洋音楽学会東日本支部への呼びかけが契機であり、永原理事との相談の結果、上越教育大学を会場とし、同大学の学会員である茂手木・植村が会場担当となって研究会を開催する運びとなった。テーマは、東洋音楽学会、音楽音響研

研究会において重要な関心事である楽器の「サワリ」に関する研究とし、日本の楽器、アジアの楽器についての異分野の研究交流をおこなった。当日は、研究発表、演奏家による三味線演奏、関連楽器展示で構成され、音楽棟の4つの教室を用いて行なわれた。例会は 13:30 から 17:00 の 3 時間半で、当日出席された T.M.ホフマン氏からインドの楽器のサワリ機構についての補足解説も加わり、盛りだくさんの内容となった。

研究発表は、高澤嘉光氏(電気通信大学)の「楽器における響きについて—「こきりこ」および「チューブラベル」の音響学的分析」、楊桂香氏(お茶の水女子大学)の「中国琵琶の記譜法と演奏技巧の関わりについて—塞上曲を曲例として—」、薦田治子氏(武蔵野音楽大学)の「琵琶のサワリの構造と変遷—平家琵琶、薩摩琵琶、筑前琵琶を例に—」、および、藤瀬明子・吉川茂両氏(九州芸術工科大学)による「琵琶・三味線のさわり機構について—模型実験で見る弦のふるまい—」の4発表である。また、休憩時間には隣室にて上越教育大学非常勤講師の竹澤悦子氏(沢井箏曲院所属)による地歌「黒髪」の演奏も行なわれ、三味線のサワリについての質疑がなされた。楽器展示では大学所蔵のバリ・ガムランと、日本の体鳴楽器に焦点を当てた展示を行なった。

合同例会出席者は 41 名、関西、関東各県からの参加者を得て活発な意見交換がなされた。研究発表要旨については掲載原稿を参照していただくこととし、ここでは合同例会のおおよその様子をレポートしたい。

まず、高澤氏の発表では、富山県の「こきりこ節」に用いる 7 寸5分の竹棒の音響分析結果が報告された。竹の響きとビートとの関係を、水平方向と垂直方向の 2 種類の周波数の存在から分析し、結論として固有振動の独立性などについて言及したが、参加者から分析方法と導き出された結果との間の整合性についての課題が提示された。筆者としては、「こきりこ」の竹の音響効果にある「さわり」の効果が実験で導き出されている点に興味を持った。

次に、楊氏の発表では、台湾における近代琵琶の楽譜 3 種類の解説と奏法を中心とした発表が行なわれた。中国の琵琶は柱の上を押さえるため、さわりの効果は起こらないこと、日本の琵琶や三味線に聞かれるような「さわり」の響きは、中国人にとっては雑音ととらえられているとのことであったが、氏の研究の範囲は台湾における現代の琵琶を中心としているため、過去の歴史の中では奏法、音色の好みにも変化が起こっている可能性も考えられた。また、今回は「さわり」についてのより詳細な言及の時間がなく残念に思えた。

薦田氏の発表では、日本の琵琶の種類と歴史に関する概説に始まり、琵琶のサワリのはじまり、平家琵琶型のサワリと盲僧琵琶および近代琵琶のサワリの機構についての詳説、面サワリの取り方や、承弦の変遷について映像資料を用いた実証的な発表が行なわれた。今回の発表では、従来琵琶の影響を受けて三味線に「さわり」

の機構が作られたとする音楽史の記述についての前後関係の疑問も提示され、今後の研究の成果が期待される。

藤瀬氏らの発表では、三味線と琵琶のさわりについて、どのような状態のときにさわりの形状が振動に影響を与えるかについて、実験データと共に発表された。

今回の薦田氏の発表については、琵琶奏者の藤内氏から引用資料に対する要望が、また、藤瀬氏に対しては、竹澤氏から分析部分の抽出に関して演奏者と研究者とのアプローチの違いに対する積極的な意見が出された。これらの意見を得たことは、楽器研究に関しての音楽音響研究と、音楽学研究、および演奏者という 3 点の立場の違いを改めて確認するところとなり、楽器分析の今後の研究のあり方に示唆を与えるものとなった。

東日本支部発足後、初めての関東以外での合同例会の試みであったが、外国人研究者を含めた他分野の研究者たちが集まった結果、多くの会員にとって刺激の多い機会となったことと信ずる。会場校で準備にあたったものとしては、遠方から大学にお出かけいただいた参加者の方々にも御礼申し上げたい。

今回の合同例会発表要旨については、音楽音響研究会で作成した資料があり、上越教育大学で 50 部確保している。希望者には大学より無料で発送可能なので、下記にお申し込みいただきたい。

motegi@juen.ac.jp もしくは、uemura@juen.ac.jp

●研究発表

1. 楽器における響きについて

—「こきりこ」および「チューブラベル」の音響学的解析—
高澤嘉光(電気通信大学)

(発表要旨)

「響く」とは、音が大きく、かつその継続時間が長い状態のことである。「こきりこ(筑子)」とは富山県五箇山地方に奈良時代から伝わる竹製の打楽器であり、その奏打音が「よく響く状態である」と感じられる場合には、その音には「うなり」が伴っている。一方、チューブラベルは真鍮製の円管状の打楽器であり、その奏打音を固有振動毎に分析してみると、継続時間が長い部分音には殆どの場合「うなり」が現れている。また、これらの「うなり」の要因を調べてみると、それらは直交する 2 方向の振動数が僅かに異なっていることに起因することが判明した。すなわち、このことにより各固有振動はリサージュ曲線を描く 2 次元振動になる。ここで大きな問題は「何故振動数が異なるのか？」である。実測の結果、これは「2つの振動系間の連成振動」に基づくものである可能性が高いことが分かった。これより、「響き」と「連成振動」との間に大きな関係があるのではないかと思われる。

2. 中国琵琶の記譜法と演奏技巧の関わりについて —塞上曲を曲例として— 楊 桂香(お茶の水女子大学)

(発表要旨)

中国における琵琶音楽は、日本の琵琶音楽とは異なり、器楽曲が重視されている。撥の代わりに五本の指が義指を駆使して弦をはじき、「騒音」を最低限に少なめに奏でることが大事なことと見なされている。

また、日本の琵琶の場合には、演奏する時に琵琶を「横抱」にする演奏姿勢をとるのに対して、中国琵琶では「直抱」にするので、左手が琵琶の重さから解放されて、上下に自由に動けるようになっている。

中国古代の琵琶は四弦四柱であったが、時代が進んでくるにつれて、今日では四弦二十五柱となっている。右手は五本の指で奏でるとともに、左手は自由に弦を押さえ、音高を出すことができるため、旋律、和音の奏法を幅広く兼ね備えていると言えよう。

中国琵琶の記譜法は次の四種類がある。即ち、文字譜、西洋のドレミに当たる工、尺を使う工尺譜、アラビア数字で記譜する数字譜と西洋音楽の刺激を受けて成立した五線譜である。しかし、こういった琵琶譜は演奏者に「規範」を示し、自由な弾き方を許す規範譜である。従って、演奏の細部に至る規定、例えば左手はどの弦のどの柱を押さえ、右手は「輪」、或いは「弾」という弾き方で奏するかは厳格に示されていない。そのため、同じ楽譜を見ても、演奏家がどちらの流派に属するかによって、演奏慣習と演奏スタイルが大きく変わってくるのである。

今回の報告では、琵琶独奏十大名曲の一つとなっている塞上曲を曲例として、中国琵琶の記譜法と演奏技巧の関わりについて説明を行なった。

3. 琵琶のサワリの構造と変遷

—平家琵琶、薩摩琵琶、筑前琵琶を例に—
薦田治子(武蔵野音楽大学)

(発表要旨)

日本では、奈良時代直前に伝来した雅楽琵琶から、鎌倉時代に平家琵琶、江戸時代中期に盲僧琵琶、江戸時代後期以降に近代琵琶が、順次生まれてきたが、サワリ機構を持つのは、平家琵琶以降の3種の琵琶である。平家琵琶のサワリに関する記述の初出は「柱経」(今井検校序一(1631 登)編?)で、江戸時代の前半にサワリ機構が生まれ、中期に定着したものと見られる。これは三味線のサワリの成立とほぼ時を同じくする。

ところで平家琵琶のサワリ機構は三味線同様、第1柱(三味線のサワリの山にあたる)が、ある1点で弦に触れる「点ザワリ」であるのに対して、近代琵琶のサワリ機構は、弦の端と連続する面でサワリが生じる「面ザワリ」である。開放弦であれば、承弦の弦と接する面がサワリ機構になっており、その面に震動する弦が付いたり離れたりしてサワリを生じる。また押弦音であれば、押えた柱の

上面でサワリが生じる。

三味線と平家琵琶は、決められた弦の開放弦にのみサワリ機構を持ち、サワリの付く音と付かない音を弾き分けるが、近代琵琶はすべての開放弦とすべての勘所にサワリ機構を持ち、すべての音にサワリが付く。

薩摩琵琶はかつて点ザワリであったと考える。薩摩盲僧琵琶および古い薩摩琵琶の承弦の溝幅が6,7mmと平家琵琶同様細く、構造上開放弦の面ザワリの調整が難しいからである。更に、薩摩琵琶の第1柱(干の柱)は、形も素材も他の3柱と異なる上に、その位置も勘所として用いるには不相当であることから、薩摩琵琶では当初干の柱をサワリ柱としていたものと推測する。明治末頃から溝幅が広がり、承弦におけるサワリ機構が生じ、以後今日までサワリとの関係で承弦部分の形が変化し続けている。

なお、最近熊本県で発見された非常に古い盲僧琵琶には、はっきりとしたサワリ機構は認められなかった。

4. 琵琶・三味線のさわり機構について

—模型実験で見る弦のふるまい—

藤瀬明子・吉川茂(九州芸術工科大学)

(発表要旨)

さわり形状が弦の振動に与える影響を直接観察するため、弦の運動を高速カメラで可視化する模型実験を行った。特殊レンズで縦方向に拡大することで、さわり部分と弦との接触の度合いが移り変わっていく様子を細かく観察できる。得られた画像から、さわりの効果によって撥弦直後に運動の急激な変化が起こっていることが確認できたが、理論的に推測される振動が実際に起こっているかどうかの検証にまでは至らなかった。今後は装置の改良により、さわり形状の微妙な違いによる振動の変化を観察できる段階にまでこぎつけたい。

発行:(社)東洋音楽学会東日本支部

編集:植村幸生、島添貴美子、永原恵三、黒川真理恵

〒112-8610 東京都文京区大塚2-1-1

お茶の水女子大学文教育学部 永原研究室気付

TEL:03-5978-5275 or 5279(音楽助手室)

FAX:03-5978-5276

E-mail: KFF01307@nifty.com(永原)
