

社団法人

東洋音楽学会

第 58 回大会プログラム

— 『地域』の音楽とその研究—

2007 [平成 19] 年 11 月 17 日 (土) ~18 日 (日)

於：上越教育大学

会場案内	2
大会日程 第 1 日	3
大会日程 第 2 日	4
公開講演・公開演奏	8
研究発表要旨 1	12
研究発表要旨 2	22
第 38 回通常総会議案	32

社団法人 東洋音楽学会

TÔYÔ ONGAKU GAKKAI

the Society for Research in Asiatic Music

会場案内

■大会会場 上越教育大学（新潟県上越市山屋敷 1 電話：代表番号 025-522-2411
茂手木研究室 025-521-3506）

■懇親会会場 ホテル ハイマート(JR 直江津駅駅前 新潟県上越市中央 1-2-3 電話:025-543-3151)

■上越教育大学への交通案内

①信越本線「高田駅」下車。バスの場合は、高田駅近くの本町 6 丁目停留所から教育大学線に乗車（約 15 分）し、教育大学下車。タクシーの場合は、高田駅から約 10 分。

②北陸本線・信越本線「直江津駅」下車。バスの場合は、直江津駅前停留所から教育大学線に乗車（約 20 分）し、教育大学下車。タクシーの場合は、直江津駅から約 15 分。

★周辺地図・建物配置図★

大会日程 第1日

2007年11月17日(土)

■通常理事会 10:00－13:00 (音楽棟 301)

■受付 13:00－14:00 (講堂入口)

■公開公演1 14:00－14:20 (講堂ロビー)

ガムラン・ゴング・クビヤール

演奏：上越教育大学附属小学校 6 年児童有志、上越教育大学アジア音楽サークル

賛助出演：皆川厚一 小学生指導：江谷和樹

■開会の辞 14:30－14:45 (講堂)

茂手木潔子 大会実行委員長

挨拶

月溪恒子 会長

渡邊 隆 (上越教育大学学長)

■公開講演 15:00－16:00 (講堂)

音資源の発掘と地域創造

講演：加藤種男 (アサヒビール芸術文化財団事務局長)

■公開演奏2 16:00～16:30 (講堂)

越後杜氏の酒屋唄

出演：頸城地域酒屋唄研究会の杜氏たち

協力：香り高き楽縫庵と酒づくりの里「坂口記念館」

解説：茂手木潔子

■公開演奏3 16:30～17:10 (講堂)

国指定 重要無形民俗文化財 綾子舞

出演：柏崎市綾子舞保存振興会 (高原田)

解説：須田弘宗 (柏崎市綾子舞保存振興会会長)

■第24回田邊尚雄賞授賞式 17:10－17:30 (講堂)

[受賞者・受賞対象]

武内恵美子

『歌舞伎囃子方の楽師論的研究－近世上方を中心として－』(和泉書院、2006年2月発行)

田邊賞授賞式修了後、懇親会場へ移動

※講堂前より懇親会場行きのバスが出ます。

■懇親会・田邊尚雄賞受賞祝賀会 18:00－20:00 (ホテル ハイマート)

大会への御寄付：新潟県酒造従業員組合連合会 (新潟市)

まいどや酒店 (上越市)

大会日程 第2日 2007年11月18日(日)

研究発表 1A・通常総会

※ホテルハイマート宿泊の方は、ホテルより大学行きのバスが8時20分に出ます。

※音楽棟 201 に休憩室・書籍情報コーナーを設置します。

■受付 8:30－9:00 (音楽棟 2 階エレベーター前)

■研究発表 1A 9:00－10:30 司会：樋口昭 (音楽棟 101)

9:00－9:30

堀江 将之

越後の瞽女による祭文松坂にみられる規範と即興性
—新津組の節を事例として—

9:30－10:00

前島 美保

近世上方と江戸の歌舞伎に見る「小哥」と「長哥」の推移

10:00－10:30

大久保 真利子

長唄 SP レコードと文部省の推薦認定事業

■研究発表 1B 10:40－12:10 司会：皆川厚一 (音楽棟 101)

10:40－11:10

荻野 美智江

中学校音楽における日本の音楽の導入
—地域に伝承される音楽や音素材を生かした創作活動を通して—

11:10－11:40

江谷 和樹

小学校音楽科へのガムラン・ゴング・クビヤールの導入

11:40－12:10

増野 亜子

バリから日本へ—日本の小中学生にガムランを教える二つの試み—

■第 38 回通常総会 13:00－14:30 (講義棟 301)

大会日程 第2日 2007年11月18日(日)

研究発表 2AB・通常総会

※ ホテルハイマート宿泊の方は、ホテルより大学行きのバスが 8:20 に出ます。

※ 音楽棟 201 に休憩室・書籍情報コーナーを設置します。

■受付 8:30－9:00 (音楽棟 2 階エレベーター前)

■研究発表 2A 9:00－10:30 司会：澤田篤子 (音楽棟 102)

9:00－9:30

赤堀 岳人

古墳時代出土鈴の遡源について

9:30－10:00

田中 有紀

中国雅楽における楽律の思想的位置

—宋代楽論と蔡元定『律呂新書』及び朱熹『儀礼経伝通解』—

10:00－10:30

近藤 静乃

「偈頌」の楽をめぐる一考察

—『続教訓抄』所収の「観音経ノ世尊偈」を中心に—

■研究発表 2B 10:40－12:10 「能の演出を再考する」 司会：奥山けい子 (音楽棟 102)

10:40－11:10

森田 都紀

能の演出における役者個人の領域—能管を例に—

11:10－11:40

藤田 隆則

能の地謡をめぐる演出史

11:40－12:10

北見 真智子

能における「位」の概念

■第 38 回通常総会 13:00－14:30 (講義棟 301)

大会日程 第2日 2007年11月18日(日)

研究発表 1C—閉会の辞

■研究発表 1C 14:40－15:10 司会：奥中康人 (音楽棟 101)

14:40－15:10

新堀 歆乃

ご詠歌伝承における「正調」の成立—1920年代における大和流の伝承活動をめぐって—

15:10－15:40

葛西 周

昭和10年の台湾博覧会と音楽

15:40－16:10

上野 正章

1920年代の島根県における西洋芸術音楽の普及について—演奏会の新聞記事の分析から—

16:10－16:40

蒲生 美津子

『音楽概論』考—兼常清佐の場合—

■閉会の辞 16:40 (音楽棟 101・102)

薦田 治子 副会長

大会日程 第2日 2007年11月18日(日)

研究発表 2C—閉会の辞

■研究発表 2C 14:40—16:40 司会：植村幸生 (音楽棟 102)

14:40—15:10

包 玉梅(ボウ・ユイメイ)

中国内モンゴルの音楽教育の教育課程と教材に関して—小学校教科書をもとに—

15:10—15:40

阿不都賽米 阿不都熱合曼(アブドセミ・アブドラフマン)

十二ムカームの詩の韻律とリズム構造

15:40—16:10

井上 さゆり

ビルマ古典歌謡におけるジャンル区分の形成—歌謡集の分析を通して—

16:10—16:40

酒井 正子

ハンオン（陰旋化）による「哀調表現」の創出とコンクール

—奄美のウタシャ坪山豊氏の実践をめぐって—

■閉会の辞 16:40 (音楽棟 101・102)

薦田 治子 副会長

公開演奏 1 14:00～14:20

ガムラン・ゴング・クビヤール

演奏：上越教育大学附属小学校 6 年児童有志

上越教育大学アジア音楽サークル

賛助出演：皆川 厚一 小学生指導：江谷 和樹

上越教育大学では、1998 年、音楽教育のアジア音楽理解のための題材としてバリ島のガムランを導入し、授業に取り入れてきた。そして、部活動として、植村幸生先生の顧問、皆川厚一先生の指導の下に、アジア音楽サークルが活動を開始した。上越教育大学出身で小学校教諭の江谷和樹先生も、その活動に参加し、江谷先生が付属小学校に赴任したことを契機に、ガムランを小学校の音楽教育に取り入れる試みが始まった。

今回は、この試みの成果を、講堂ロビーでお聞きいただきます。なお、小学校におけるガムラン導入の試みと成果については、研究発表で詳しく述べられます。

公開講演 15:00～16:00

音資源の発掘と地域創造

講演：加藤 種男（アサヒビール芸術文化財団事務局長）

全国各地には、普通考えられている以上に多様な音資源が眠っている。資源は必ずしも伝統の音だけではない。特に現在重要なのは、近代の音資源である。有形の資源も同様だが、近代の資源は長くその価値を認めるものが少なく、破壊消滅に委ねられてきた。ようやく近年になって近代資源の価値が発見されはじめ、徐々に活用も始まっている。音の世界においても、そうした近代の資源を中心に伝統から現代までの様々な発掘をし、新たな価値を創造し、それを地域の活性化にどのように役立てるかを考えてみたい。

＊講師紹介＊

アサヒビール大山崎山荘美術館の運営、アサヒ・アート・フェスティバルのプロデュースなど、1990年以來、アサヒビールの文化活動を推進。あわせて、企業メセナ協議会研究部会の部会長として、わが国の企業メセナをリードしている。また、「創造都市」の旗振り役として、自治体への文化政策提言を推進し、現在は横浜市芸術文化財団専務理事を兼務。NPO活動の推進にも取り組み、アートNPOリンク理事をはじめ、日本NPO学会理事、日本NPOセンター評議員などをつとめる。大仏次郎記念館館長、埼玉県芸術文化財団理事ほか。著書：『新編 アーツ・マネジメント』（共著）、『環境経営戦略事典』（共編著）など。

公開公演 2 16:00～16:30

越後杜氏の酒屋唄

出演：頸城地域酒屋唄研究会

協力：香り高き楽達庵と酒づくりの里「坂口記念館」

解説：茂手木潔子

酒屋唄は民謡ではない。酒造の過程の中で、作業時間を計測するため、動作をそろえるため、そして、辛い厳しい作業環境の中で眠気を振り払うために、どうしても必要な声として受け継がれてきた。この唄は人に聞かせる歌ではなく、自分たちのために歌う唄でもあった。だから、家族すら、夫の、父親の唄を聴いたことがなかった。そして、昭和 30 年代以降、酒造工程が機械化されるにつれ、これらの唄は一つずつ消えていった。

日本全国で酒屋唄が歌い継がれてきた地域は、大きく分けて三地域ある。関西の丹波杜氏の酒屋唄、東北の南部杜氏の酒屋唄、そして、ここ越後の酒屋唄である。越後では、頸城（上越市）、野積、越路（以上、現在の長岡市）の杜氏が知られており、桶洗唄^{おけあらい} 流し唄（洗場唄）、米洗唄（米とぎ唄）、^{かずばん}数番唄、^{もと}酛すり唄、^{にばんがい}二番櫓、三ころ、仕込櫓（仕込唄）、切り火、酒屋数え唄など、10 曲以上の唄が伝わっている。この中には、旋律的に歌う唄もあれば、唱えごとや掛け声のような声もある。また、早朝の起床の合図としての声には「^{そうおき}総起」の掛け声もあり、蔵の中は早朝から夜まで、多様な声で埋め尽くされていたと言う。もともと、越後の酒屋唄も、地域によって唄の種類や歌い方・旋律やリズムの特徴が異なり、農業の地域・漁業の地域で、それぞれの唄の特徴を持っている。今回は、越後の頸城杜氏の酒屋唄を紹介する。実際に作業をしながら歌った杜氏や蔵人は、すでに 70 歳を超えている。

日本文化の中に残り続ける仕事歌の代表的な存在、酒屋唄を頸城地域の蔵人たちの演唱でお聞き下さい。

（文責：茂手木）

【曲目（予定）】

^{そうおき}総起、^{おけあらい}桶洗唄、^{もと}酛すり唄、^{かずばん}数番唄、^{にばんがい}二番櫓、三ころ

【演唱】

大竹啓治、鈴木健、峰村栄一、柳沢明義、宮嶋信一

公開公演 3 16:30～17:00

国指定 重要無形民俗文化財 綾子舞

出演：柏崎市綾子舞保存振興会（高原田）

解説：須田弘宗（柏崎市綾子舞保存振興会会長）

綾子舞は、柏崎市から南に 16km 入った山里、旧鵜川村女谷の「^{うかわおなだに}高原田」と「^{たかんだ}下野」の 2 地区に伝わる伝統芸能で、500 年の歴史を持つとされる。そして、初期歌舞伎の様態を色濃く残した芸能として、芸能史の中で、また歌舞伎研究史では必ずといってよいほど言及されてきた芸能でもある。

昭和 26 年、県の形文化財に指定、昭和 51 年、国の要無形民俗文化財に指定された後、平成 11 年、農林水産省補助事業として旧鵜川小学校の一角に「伝承の里 綾子舞会館」が開設されたことで、平成 16 年以降、毎年 9 月第 2 日曜日に現地公開が行われている。

高原田・下野で伝承する曲目には違いがあり、高原田には、「祓い舞」「常陸踊」「蟹の舞」「閻魔王」「因幡踊」「小切子踊」などが伝わり、下野には「小原木踊」「恵比寿舞」「常陸踊」「恋の踊」「堺踊」などが伝わる。今回は、高原田の綾子舞を 2 曲上演していただく。

（文責：茂手木）

【追記】

7 月 16 日に起こった中越沖地震で、柏崎地域は大変な被害を受け、綾子舞保存振興会の方々のご自宅も多大な被害を受けました。そして、毎年 9 月 15 日に行われている綾子舞現地公開も、今年度はやむなく中止となりました。

そのような過酷な状況にもかかわらず、東洋音楽学会大会開催にあたり、保存振興会の皆様方には特別なご配慮を賜り、本公演が実現することになりました。

研究発表 1A 9:00～9:30

越後の瞽女による祭文松坂にみられる規範と即興性

—新津組の節を事例として—

堀江 将之

W.J.オングが 1982 年に提唱した「声の文化」の概念は、言語学や文学、メディア研究に多大な影響を与えている。音楽民族学においてもこれは例外ではなく、これまで渡辺（2002 年）、谷（2005 年）、新堀（2006 年）などが、この「声の文化」に基づいて様々な音楽文化を考察している。これらは研究対象こそ違えど、それぞれが対象とした音楽に口頭伝承性のあることを詳細に明らかにしている。また、口頭伝承によって伝承される音楽には、それぞれの音楽文化において差異こそあれ、即興性が生じる。この「即興」についての近年の研究としては、金光、谷、増野（2005 年）によるものが記憶に新しい。これまで述べた先行研究を基盤とし、「声の文化」に基づく音楽民族学の事例研究の一つとして本発表を位置付けながら、越後の瞽女唄の祭文松坂を考察する。

本発表の対象は、越後の瞽女唄、祭文松坂のうち小林ハル（1900 年生～2005 年没）が伝承した「新津組の節」である。小林ハルは 1900（明治 33）年、新潟県南蒲原郡旭村三貫地新田（現三条市）に生まれたが、生後三か月にして白内障を患い失明した。そして 5 歳のときに樋口フジに弟子入りし、その後 1915（大正 4）年に樋口のもとを離れ、ハツジサワ（漢字不詳）の弟子になる。ハツジサワが亡き後は、新津組出身の坂井キイ（本名：坂井ツル）の弟子となり、小林ハルは彼女より新津組の節を習得した。小林ハルによる祭文松坂の現存する音源の多くは、この新津組の節を用いているため、本発表においてもこれに着目した。

また祭文松坂とは瞽女独特のものとされる物語性のある楽曲のことである。原則として七字と五字の文句の組を 1 コトとし、4 あるいは 5 コトで 1 クサリを形成し、30 クサリ程度で一段を構成し、三、四段から十段で一曲となる。語りの伴奏には三味線が用いられ、その調絃は常に三下りである。《葛の葉子別れ》や《山椒太夫》など、日本人にとって馴染み深い物語に取材したものが多い。そしてこれまでの研究によると、祭文松坂の節及び三味線の手には瞽女の属する地域や組に対応した違い、さらには個々人による差異があるものの（グローマー、2007 年他）、詞章の異なる様々な演目で、同じ節と手がある程度は汎用的に用いることが出来ることが明らかになっている。

本発表では、小林ハルに師事し、「新津組の節」を体得したと小林に認められた伝承者に発表者が師事することによって調査・記録した唄の節と三味線の手を「新津組の節」として考察する。具体的には、可能な限りの採譜を行うことによって、「新津組の節」において何が規範であり、またいかなる即興が起こりうるかということを音楽的に明らかにする。

近世上方と江戸の歌舞伎にみる「小哥」と「長哥」の推移

前島 美保

江戸時代、当初京中心だった歌舞伎は、漸次狂言作者や役者が江戸へと下り、元禄期（1688～1703）以降、王城 900 年を経過し成熟した都市上方と幕府直轄地で新開の地江戸という歴史の異なる土地柄を背景に、それぞれ上方歌舞伎と江戸歌舞伎を将来した。両地域の芸能上の特徴や風土の違いは、和事や荒事といった役柄の発生、作劇法や興行形態の違いなどに端的に表れているが、同様に歌舞伎音楽においても上方と江戸は互いに影響し合いつつそれぞれ異なる歴史的な展開を遂げた。特に歌舞伎音楽の囃子方の中で、小編の三味線歌曲を演奏する「小哥」方とそれに対する名称として出現した「長哥」方の存在は、両地域での音楽の実態を知る手がかりとして軽視しがたい。実際、「小哥」「長哥」の呼称の推移から東西の所作事（舞踊）の相違の一端を類推することも可能と考えるが、従来これらの用字法については長唄史の創始期において言及される以外ほとんど実証的に検証されてこなかった。

そこで今回は、上方（京：北・南／大坂：角・中の芝居等）と江戸（中村・市村・森田座）における歌舞伎番付史料、とりわけ一年間の興行にかかわるメンバーの詳細（演奏者連名・出身地・担当種目（肩書き）等）が一覧できる顔見世番付（極番付）に依拠しながら、享保期前後から化政期に至るおよそ 100 年間（1716～1829）の「小哥」と「長哥」表記を抽出し、両地域における呼称の変遷について分析する。その結果、現時点では以下の二点が明らかとなってきた。

- (1) 呼称の変遷には、①「小哥」表記の出現→②「長哥」表記の出現と「小哥」と「長哥」表記の混在→③「長哥」表記の定着という三段階があり、上方と江戸において同様の推移が認められた。
- (2) (1) の変遷には時代差があった。すなわち、江戸における「長哥」表記は宝暦年間（1750～1763）という比較的早い段階で定着をみたが、上方においては長い間「小哥」表記が支配的で、「長哥」の完全な定着は文政年間（1818～1829）まで下る。結果、両地域では呼称の定着に 50 余年の開きがあることが確認された。

こうした全体的傾向に加え、本発表では、両地域を往来した演奏家（坂田兵四郎、中村富五郎、初代湖出市十郎など）個人にも焦点を当て、呼称定着との関係性について考察したい。

長唄 SP レコードと文部省の推薦認定事業

大久保 真理子

本研究は、大正末期当時の文部省がおこなった SP レコードの推薦認定事業に着目することにより、長唄の SP レコード文化を再認識しようとするものである。

この文部省によるレコードの推薦認定事業は、同省普通学務局社会教育課の主導で、大正 12（1923）年にはじまった。発足時のメンバーには、当時社会教育課長だった乗杉嘉寿（1878-1947）を中心として、文学、演劇、音楽の分野から 4 人の審査員が選出された。審査には、「芸術的」や「娯乐的」などいくつかの基準が設けられ、善良かつ鑑賞の対象とすべきレコードを、ひろく国民に発表する役割を果たした。

本事業着手の背景としては、レコード発売枚数の急激な増加や複写盤の横行など、当時のレコード業界をとりまく数々の事情を挙げることができる。そのほか、レコードに先行しておこなわれていた図書や活動写真の分野での推薦認定制度が、社会教育上、一定の成果をあげていた事実も大きいだろう。

これら一連の事業は、文部省が取り組んだ近代における文教政策のひとつである。とりわけ文化面の政策においては、「娯楽指導」から「文化統制」へ変遷の過程をたどる。このことは、レコードの推薦認定の内容にも顕著にあらわれている。たとえば発足当初は、三味線音楽に対する排他的意味合いを色濃く反映し、長唄をはじめ三味線音楽や歌舞伎演劇の分野の推薦認定枚数が非常に少ないという点において象徴的である。その後、第二次世界大戦の戦渦の広がりとともに、軍歌レコードなどが積極的に推薦認定されるようになる。

それでは、長唄の SP レコードに焦点を絞った場合、どのような様相を捉えることができるのだろうか。未だ明らかではない長唄レコードの推薦認定の実際を知ることがもっとも重要であろう。そこで発表では、推薦認定の対象となった長唄 SP レコードの内容について言及するとともに、曲目、レコード会社、演奏者など、レコードのもつ多義的要素について検討を加える。ここでの考察をもとに、長唄レコード史全体からみた推薦認定事業の意義や、長唄に対する官民の意識の差などを探る。

レコードの推薦認定事業に着目することは、近代期において官が、日本音楽をどのように捉えたのかを包括的に読み取る手段でもある。本事業がもつ文化的意義については、たとえばレコードの検閲制度（内務省警保局図書科主導、昭和 9 年開始）と比較することにより、その特色や民間への影響などを明らかにしていきたい。

研究発表 1B 10:40～11:10

中学校音楽における日本の音楽の導入

一地域に伝承される音楽や音素材を生かした創作活動を通して一

荻野 美智江

現行学習指導要領に、日本の文化と伝統の尊重や国際理解の推進がうたわれてから、音楽教育では、日本の伝統音楽や地域に伝承される音楽を学習することの意義が以前より重要視されている。

本研究は、中学校「創作」指導の中で、日本の音素材や日本の楽器に触れることを体験させながら、日本の音楽に対する生徒の興味関心を高める指導のあり方を実証的に研究したものである。

研究方法は、以下の通りである。

- 1 「創作」の指導のあり方を明確にする。
- 2 日本の音素材を用いた自然音の表現を通し、日本の音質やリズムなどを追究させる。
- 3 地域に伝承される芸能・祭り・神楽・民謡などのリズムや旋律を引用して表現し、日本の音楽の特徴を体得させる。
- 4 自然音や地域の音楽を取り入れ、「柏崎の夏を表現しよう」というテーマで2～3分の創作をグループで取り組ませる。
- 5 生徒の作品や感想を分析し、日本の音楽の導入について考察する。

実践にあったっては、豊富な日本の音素材の選択肢を生徒に示して、興味関心をもたせる手立てとした。提供した素材と楽器の分類と内容は次のものであった。①革（宮太鼓、桶胴、締太鼓、平太鼓など）②金属（チャップ、当り鉦、鈴、駄路、松虫、鑿子、馬鈴など）③竹（すりざさら、尺八、四つ竹、篠笛、せみなど）④木（魚板、ツケ板とツケ柁、拍子柁、木魚、びんざさらなど）⑤植物（イタドリ、大豆、小豆など）⑥紙（雨団扇 波音を作る紙箱 など）⑦貝（蛙、ほら貝など）⑧石 ⑨土（土笛など）⑩糸（箏など）⑪その他（炭、風鈴など）

これらの音素材の中には、生徒が初めて触れるものもあり、生徒は興味をもちながら自然音の表現に取り組んだ。また生徒は、音素材の組み合わせや演奏方法による音色の違いなどを発見し、風や雨の音、波、虫の音や生き物の声など、自分たちが表現したいことやイメージする音色の追求、表現方法を工夫することに積極的に取り組むことができた。

創作の過程では、地域の芸能や民謡である「綾子舞」「三階節」、神楽の「ふすめの舞」など、柏崎を代表する伝承音楽の一部分を引用して創作の中に取り入れさせたが、篠笛や太鼓、鉦による囃子の演奏や、民謡の旋律を取り入れることにより、間の取り方や旋律やリズムの特徴などを体得できた。また何よりも、中学生は身近な地域に伝わる音楽を演奏できる喜びを味わうことができた。

本研究の結果として、日本の楽器は自然音を表現するにふさわしく、教育に取り入れられている西洋の楽器に比べて豊かで変化に富んだ音色を楽しむことができることが明らかになった。そして、生徒たちが日本の楽器の音色に興味をもつ反応も顕著であった。また、自然音や地域の音楽を使用した「創作」活動を通して、「間」や「ずれ」を感じ、味わうことができたと述べる生徒も多かった。

この「創作」活動は、生徒が互いに呼吸を感じ取り、間やずれを生かしながら演奏することを必要とするため、これはまさに日本の音楽の特徴を体得することに迫るものと考えられた。したがって、本研究は、日本の音楽への導入として効果がある指導法の一つになりうることを確認できた。

小学校音楽科へのガムラン・ゴング・クビャールの導入

江谷 和樹

平成 14 年度実施の現行学習指導要領では、「我が国や諸外国の音楽文化についての関心や理解を深める」ことが求められ、小学校音楽科でもアジアの音楽の教材化が急務となった。なかでも、インドネシア・バリに伝わる大編成のガムラン・ゴング・クビャール gamelan gong kebyar（以下、ガムラン）は、児童でも比較的演奏が容易であることから、実技体験の格好の題材として注目されている。しかし、多くの場合、ガムランを音楽科のカリキュラムに導入して音楽教師が直接指導することは稀で、総合的な学習の一部として外部講師による単発型の指導に頼る例や、鑑賞教室での一時体験の域を出ないのが実状であった。その理由としては、教育実践側の発想が、異文化体験の手段としてガムランを扱うにとどまり、ガムランの音楽活動としての教育的価値が考慮されなかったことによると考える。

本研究は、2006 年 6 月から 2007 年 6 月にかけて上越教育大学附属小学校 5、6 学年児童を対象に取り組んだ実践をもとに、児童の変容に着目して小学校音楽科へのガムラン導入の意義を考察した研究である。研究の結果、ガムランの「口頭性を重視した伝統的学習法」「アンサンブル法」の特性は、以下のような効果をもたらすことが明らかになった。

(1) 模倣による学習が児童自身の観察力を高め、技の理解を助けたこと

技を自らの身体に記憶する過程で困難なことは、未経験の旋律を理解する方法である。その理解のために、児童が行ったことは、旋律のまとまりを考え、声に出し、身体の運動として覚える等、独自のアプローチを試みたことであった。この行為を通じて、児童は次第に技に対するメタ的な認識を形成していった。

(2) 「教えー学ぶ」という同時体験が実現できたこと

すべての楽器を演奏するために、先にその楽器を演奏した児童が師となり、新たに挑戦する児童が弟子になる。そして、一時的な徒弟制を繰り返すことによって、師となった者は、自分が弟子であったときの経験に基づき、わかりやすく教える方法を追求していった。

(3) 様々な楽器の経験を通じてアンサンブルを鳥瞰的に理解し、フレキシブルな演奏を可能にできたこと

このことで、他の楽器との関係性を経験的に理解できたため、状況が変化しても安定したアンサンブルを行うことができた。

以上の結果から、ガムランには、技の習得からアンサンブルに至るまで、他者との関わり合いを一貫して連続できる利点があることが明らかになった。また、一緒に学ぶ仲間が互いの技能特性の違いを認め、それぞれの児童が自分の特性を発揮して音楽活動に参画できるという「個を生かす」ための重要な「学びのプロセス」を見て取ることができた。

バリから日本へ

—日本の小中学生にガムランを教える二つの試み—

増野 亜子

近年、小中学校での教育においても、世界のさまざまな地域の音楽に対する関心が高まっている。しかし子供たちが実際に楽器に触れ、演奏を通して異文化の音楽を学ぶ機会は、まだ限られたものだといえるだろう。本発表では日本の小中学生が、バリ島のガムラン・ゴング・クビャール（以下バリ・ガムラン）の演奏を一定期間、継続的に学び、演奏会などの場で発表した事例について報告したい。先進的な試みとして(1)小国町立小玉川小・中学校（山形県西置賜郡）、(2)名古屋市立葵小学校、(3)上越教育大学附属小学校の三つの事例が挙げられるが、ここでは(1)と(2)の例を中心に、主にガムランを教える側の視点から考察する。なお(1)の小国町の事例では報告者自身も指導者の一人として現場に携わった。

小国・名古屋の事例ではともに、留学や短期滞在などによってガムランを学び、日本で演奏活動を行っている日本人ガムラン奏者（報告者を含む）が、指導の中心となった。二つの事例に共通するポイントとして以下の点を指摘できる。(1)ガムランの音楽を構成する諸要素のうち、指導者がとくに重視するのは音によるコミュニケーションと、アンサンブルの一体感である。(2)指導者（ガムラン奏者）には教習方法そのものにもこだわりがあり、直接的模倣、反復をその基本に据えている。こうした姿勢は、ガムラン奏者自身が体験・観察した演奏・伝承方法をモデルとしたものである。ガムランの音楽的特徴や、演奏に必要な技能は、演奏能力の伝承プロセスのあり方と密接に結びついている。そのため指導者には教習のプロセスを含めた音楽実践のあり方を、包括的に伝えたいという思いがある。

一方で、バリと日本ではガムラン演奏をめぐる社会的・文化的な「場」のあり方が大きく異なる。そのため指導者はバリでの実践のあり方をモデルとしながらも、状況に応じて指導方法を修正・変更し、理想とするモデルと現実とのバランスを模索している。それぞれの事例に固有の地域性、演奏の目的や性質、演奏をとりまく人間関係など、ガムランの実践の「場」を構成する諸要素は、演奏や教習のあり方に直接的に作用しているのである。本発表では日本におけるガムラン教育・異文化教育一般を論じるのではなく、個々の事例に固有の「場」の特性とのかかわりにおいて、ガムランがいかに実践されたかを考察し、教える側の試行錯誤、創意工夫について明らかにしたい。

研究発表 1C 14:40～15:10

ご詠歌伝承における「正調」の成立

—1920年代における大和流の伝承活動をめぐって—

新堀 敏乃

本発表は、ご詠歌という仏教音楽について、1920年代に「正調」が成立した経緯に着目し、「正調」の伝承を支えた組織の活動状況を明らかにすることを目的とする。

ご詠歌とは、仏教的内容の詞に節をつけた歌謡で、民謡のコブシに似た声の技法が特徴的である。ご詠歌は現在、巡礼や葬式などの仏教的な儀礼でうたわれるほか、寺院などで稽古事として伝習されている。ご詠歌の歴史を概観すると、平安時代に詞が成立し、これにいつ頃から節が付されたか定かでないが、江戸時代には巡礼歌として広くうたわれていた。この頃には、統一された節がなく、様々に異なる節が口伝えにうたい継がれていたと思われるが、大正期に入ると、1921年に大和流^{やまと}という流派が立ち上げられ、このときにご詠歌の「正調」が成立した。

大和流の流祖である山崎千久松^{ちくまつ}は、ご詠歌の基本となる節を十一に整理し、四国の高松に大和講と呼ばれる伝承団体を組織した。そして、うたい手の経験と技術に応じて免許を与えるという、家元制度に似た階級制度を置くと同時に、ご詠歌の歌詞を記した歌集を発売したり、詠唱技術を競うコンクールを開催したりするなど、中央の本部が全国各地の支部を統括して画一的な伝承を展開した。

こうしたご詠歌における「正調」の成立について、民謡の場合と並べてみることができる。明治後期、「俗謡化」した民謡の本来の姿を取り戻そうとする動きから「正調」の保存会が作られ、民謡の伝承方法が整備されていった。一方、ご詠歌の場合も、大正期に大和流が成立すると、その伝承組織である大和講が保存会と同様の役割を担うようになり、ご詠歌の伝承方法が整えられた。それによって、当時「乞食歌」と呼ばれ蔑視されていたご詠歌は、正統的な仏教音楽へと再編された。ただし、ご詠歌に特徴的であるのは、その伝習が稽古事として普及したことである。ご詠歌は、家元制度に類似した伝承制度の導入によって、高級な芸術と低俗な娯楽との中間に位置する稽古事として普及することができたと同時に、茶道や華道といった芸道と同様の求道的な性格を、その伝承形態のうちに備えるようになった。そして、ご詠歌の芸を磨いて「正調」をうたい継ぐことが、信者として精神の修養を積み、自らの信仰心を表現することであるとみなされるようになった。それゆえ、ご詠歌は「乞食歌」から正統的な仏教音楽へと昇華され得たのである。

発表では、上述の特徴について詳細に検討し、ご詠歌における「正調」の意味を考察する。

昭和 10 年の台湾博覧会と音楽

葛西 周

本研究は、植民地期の台湾における音楽の形態を、昭和 10 年に行われた台湾始政四十周年記念大博覧会の事例を通じて考察するものである。

明治 28 年、日清戦争における日本の勝利によって、台湾は清から日本へ割譲された。翌 29 年には台湾総督府が設置され、以降日本による統治体制がとられた。日本は高山族の支配に難航するが、昭和 5 年に起こった霧社事件の武力鎮圧・報復により高山族は多数の住民を失い、蜂起は減少した。その 5 年後に開かれたのが、台湾博覧会である。

台湾博覧会は昭和 10 年 10 月 10 日から 11 月 28 日の期間に、総督府が中心となって開催し、入場総数は約 276 万人にのぼった。会場は台北に三箇所、郊外にも分館が設けられ、夜間開場も行われている。この台湾博覧会の目的は、台湾の文化・産業の進展状況を内外に紹介することと、台湾各地の資料を網羅開陳し、発展に役立てようとしたことにあった。同時期、日本による台湾の観光開発が本格化し、博覧会開催にあわせてガイドブックなども刊行されるようになっていく。一方、『理蕃の友』など総督府の関係機関により雑誌が発行され、台湾の習俗の紹介や、植民地教育の方法等についての意見が紙上を賑わせていた。上記の点から、台湾が観光地として「内地人」から注目されはじめるとともに、植民地としての資源や商業効果の調査に目が向けられた、まさに博覧会開催に適した時期であったことが窺える。

台湾博覧会に関する研究は、歴史学や人類学などの領域で進められている。なかには音楽や舞踊についての研究も含まれる。台湾原住民の人々は当時「蕃人」あるいは「生蕃」と呼ばれ、その芸能は「蕃人舞踊」や「蕃人歌」などと称された。この「蕃人舞踊」や「蕃人歌」が博覧会の中で、「弊習」を改めるために教育所等が作った「新舞踊」と混在して披露されたことは、日本による「教化」の「成果」であった、と先行研究では指摘されている。

しかしそのような研究は、「蕃人舞踊」という特定の催し物についての言及に留まっている。博覧会の音楽を研究対象としながら、音楽そのものの文脈からは検討し得なかった他分野の研究はいずれも、博覧会で植民地の音楽・舞踊等が行われるに至った背景に政治性を読み取ることにのみに重点を置いており、実際に披露された演目や内容、それに対する聴衆の反応などの具体的な分析が十分であるとは言いがたい。博覧会でどのような音楽が演奏されていたのかを網羅的に把握し、音楽学の分野からアプローチすることも、特定の催し物を位置付ける上で有効であろう。

以上のことから本研究は、台湾博覧会がどのような音楽に彩られていたのかを、『台湾博覧会誌』および『台湾博覧会協賛会誌』、『台湾博覧会写真帖』といった資料から明らかにし、それらの音楽が主に日本人によってどのように受けとめられていたのかを、当時の新聞雑誌から概観するよう試みる。

研究発表 1C 15:40～16:10

1920 年代の島根県における西洋芸術音楽の普及について

—演奏会の新聞記事の分析から—

上野 正章

大正期から昭和前期にかけて日本の地方都市では大規模な西洋音楽の演奏会が幾つも開催されている。藤原義江や関屋敏子、ジンバリストやハイフェッツといった和洋の音楽家や、新交響楽団、音楽学校や大学の音楽団体による地方公演である。レパートリーには多くの西洋芸術音楽が並び、明治期から行われている洋楽、邦楽が渾然一体となった慈善音楽会や、概して内輪の師範学校や高等女学校における演奏会とは一線を画す。さらに驚かされるのは、地方紙での演奏会の報道の充実ぶりである。地域や公演によって多少の違いはあるものの、主催新聞社の紙上には日時、場所、プログラムの予告、演奏家の写真はもちろん、楽曲解説や演奏家のプロフィール、談話、旅行日程に至るまで、毎日のように過剰ともいえる演奏会の記事が掲載される。また、演奏会の後には演奏評がしばしば見出される。

文部省によって組織的な普及が行われた唱歌教育に対して、地方における西洋芸術音楽の普及は愛好家の自発性が強調され、地元の師範学校の教員、帰郷した軍楽隊除隊者、地域に住む音楽の知識の豊富な外国人や教会音楽に心得のある人々に先導されて生じた音楽サークルから説明されることが多い。しかしながら彼らがごく少数派であることを思い起こすと、西洋芸術音楽の楽しみはどのようにしてひろく一般の人々へ普及していったのだろうかという問いが生じる。楽隊の宣伝や映画館における伴奏音楽は西洋楽器の音響を身近なものにしてくれるが、音楽の楽しみ方を言葉で教えてくれるわけではない。ここで注目するのが地方新聞社の主催する演奏会である。どうしても興行的側面に注目されがちだが、ラジオが普及する以前の西洋音楽の情報が極めて乏しい時代において地方紙による詳細な演奏会の報道は、西洋芸術音楽の楽しみ方を地域の人々に植え付ける際に非常に大きな役割を果たしたのではないだろうか。

本発表は自発的というよりも方向付けという観点に注目し、中央から地方への音楽文化の流れという観点よりもある地域内での文化の有り方に着目し、1920 年代の島根県における演奏会の新聞報道から地域に西洋芸術音楽が普及するメカニズムを明らかにすることを試みるものである。1920 年代の島根県は、コバンスキーによるマンドリンのコンサートから始まり、ウェクスラー、大阪音楽学校、藤原義江、海軍軍楽隊、関屋敏子等が訪れ、新交響楽団の演奏で締めくくられるという、次から次へと豊かな西洋音楽が押し寄せてきた時期であった。当時の状況を簡単に整理した後、いくつかの演奏会に関する新聞記事を分析することによって、多くの人々にとっては全く未知のものであった西洋芸術音楽が、どのようにして新しい娯楽の一つとして組み込まれていったのかということを示したい。

『音楽概論』考
—兼常清佐の場合—
蒲生 美津子

兼常清佐（1885－1957）は3冊の『音楽概論』を出版した。①1929年（昭和4）に岩波書店、②1932年（昭和7）に文芸春秋社、③1949年（昭和24）に中山書店からの出版であった。それぞれ、兼常の音楽に対する姿勢が投影されていて面白い。本発表では、兼常清佐の出版したこれら3冊の音楽概論の特徴を、他者による音楽概論と比較しながら考察する。

①は小学生読本『音楽の話と唱歌集』、『ベートーヴェンの死』、『平民楽人シューベルト』に続く兼常44歳のときの著作である。先行する概論には、辻莊一『西洋音楽概論』1924年、田辺尚雄『音楽概論』1925年、伊庭孝『日本音楽概論』1928年があった。本書は、第一に聴衆の心理から音楽を理解する場合を考え、第二に批評家の仕事は如何なるものであるかという点から音楽を説明し、第三には作曲家の創作意識の問題を論じている。兼常自身は、本書を「漫筆、放談」とし、遠藤宏は「漫筆を以て実は理論を説く」と評し、桂近乎は「少しも系統だっておらず概論的でない」と酷評した。

つづく②は47歳のときの著作で、『音楽に志す人へ』、『母のための音楽』、『新楽典』のごとき啓蒙的著書を踏まえたものである。①と構成を改め、「楽典・概論」の2篇からなるものであった。五音音階、六音音階、教会音階の項で、ドイツ民謡、スコットランド民謡、日本民謡や雅楽の例を引くなど、説明に幅を持たせている。楽典の「付記」として、「楽典といふ以上は、日本の音楽の楽典についても述べるのが本当だとは思ふ。しかしそれは容易なことではない。その楽典を説くまでには遥かに遥かに距離がある」とし、別に稿を改める、と記した。翌年出版の岩波講座日本文学の「日本音楽」を想定したものと解される。概論篇に、演奏家、作曲家、聴衆の表題を掲げている点は、①と変わらない。時代区分に沿った概論ではなく、音楽に直接関わる人間に焦点をあてた論述を貫いた。

その後17年を経て出した③は、②と内容はまったく変わらない。しかし、はしがきには、「遠い未来ということが私の一ばん大きな興味です。私が今この本を書いたら、私は電気のことを書いたでしょう。この電気の時代、電子の時代にもなろうとしている時代に、電気のデの字の恵みも受けていないような時代離れのしたものは音楽だけでしょう。私は電気仕掛けで世界にとどろく大音楽をやりたいです」と述べたのは、夢ではなかった。

古墳時代出土鈴の遡源について

赤堀 岳人

日本における鈴の出現は古墳時代の5世紀まで遡ることができる。縄文時代にも土製の球形中空で石、土玉などの丸が入った鈴に似る遺物が出土するが、これらは、鈕や鈴口をもたず、縄文時代後期には断絶するため古墳時代の金属製鈴の祖形とは考え難い。現代までその系統が続く球形で鈕と鈴口を持つ鈴の祖形は、やはり古墳時代の遺跡から出土する各種の鈴に求められる。

古墳時代の鈴は単独で出土する例もあるが、主に馬具や人物を装飾するために用いられたと考えられ、鈴付杏葉、鈴付雲珠、鈴付鏡板、環鈴、鈴釧、鈴付帯金具など、馬具の一部や、人間が身に着けるものに鈴が付けられている。その他に、鏡の外縁に鈴を配置した鈴鏡、金属製の鈴を模倣したと考えられる土製の鈴などがある。馬や人物に装着した状況を表している資料として、馬形埴輪と人物埴輪があり、鳥形埴輪には鳥の尾に鈴を装着した様子を表現した例もある。また、埋葬された人骨の腕に鈴釧がはめられていた出土例もある。このように、埴輪や出土状況から古墳時代の鈴の使用状況は明確に判明している。出土する遺構は、まれに集落跡や窯跡などからも出土するが、古墳の副葬品としての出土が圧倒的に多く、主に有力者が自らの身や財産である馬を飾る、音具を兼ねた装飾品として用いたものと考えられる。

これらの各種の鈴は5世紀にユーラシア大陸から伝来したものと考えられているが、鈴のみを扱った型式分類及びその変遷の研究は十分になされておらず、どのような形で伝来し、それがどのように変化していったかという部分までは未詳である。古墳時代の鈴は鈕と鈴口を持ち球形を呈するのが基本ではあるが、細かく観察すると鈴口の形状には、直線を呈すもの、両端が猪の目状を呈すもの、幅が広いもの、幅が狭いもの、鈴口の代わりに小孔を穿つものなどがあり、文様には、円文が施されるものや多数の小突起が施されるもの、まったく無文のものなどがある。器形には球形のもの他に、下膨れの茄子形に造るもの、八角形に造るもの、器体中央に突帯が横に一条表現されるものなどがある。このような細部の差異に着目し、時期ごとの変遷を整理する必要がある。

本発表では、まず日本の古墳時代出土鈴の型式分類を提示し、その変遷を整理することで出現期の鈴の型式を明確にしたい。そのうえで中国・朝鮮半島を中心とするユーラシア大陸の同時期もしくはそれ以前の遺物との比較を行うことで、古墳時代に出現する日本の鈴の遡源を考察する。特に韓国では近年の調査により古墳から多くの鈴が出土している。これらの中には日本の古墳時代に出土する鈴と類似したものがある他、環鈴、鈴付杏葉など同様の使用方法が見られ、日本古墳時代の鈴の遡源を探る上で非常に重要な地域であるため、詳細な検討を加えたい。

研究発表 2A 9:30～10:00

中国雅楽における楽律の思想的位置

—宋代楽論と蔡元定『律呂新書』及び朱熹『儀礼経伝通解』—

田中 有紀

清朝・乾隆年間に編集された四庫全書が収める音楽関係の著作は、経部楽類と子部藝術類、集部詞曲類に大別できる。『四庫全書総目提要』冒頭で述べる通り、律呂つまり楽律を弁じて雅楽を明らかにするものを配した経部に対し、子部や集部には琴譜など技芸を詳細に論ずるものが配されている。「中国雅楽は楽律を論じるもの」という印象は、現在の中国音楽史研究にも引き継がれ、楽律理論が複雑化する宋代以降の雅楽研究が敬遠される一因ともなっている。歴代正史の礼楽志を見ればわかる通り、中国雅楽が何よりもまず黄鐘（基準音）を問うてきたのは事実である。ただし、この印象は一面では不正確であり、例えば北宋期では、楽律だけでなく楽器編成について数多く議論されたことは以前指摘した。このような宋代楽論の流れの中で楽律をもう一度問い直し、結果的に楽律を雅楽の中心に改めて据え置いた存在として、南宋の蔡元定及び朱熹を捉えなおせるのではないか。

蔡元定は著書『律呂新書』の中で、三分損益法を基礎とする伝統的な楽律理論を十八律として整理し、実用的な理論を提示した人物として知られる。彼の楽律理論に関する先行研究は数多く存在するが、本報告では蔡元定の理論が、彼以前あるいは以降の楽論において、思想的にいかなる意味を持ったかを中心に分析する。『律呂新書』が、その後数多く登場する音楽理論書の基礎となった原因は、現代的観点において「合理的」な理論であるという点だけではなく、以下二つの要素が考えられる。

一つは、蔡元定が北宋期に紛糾した楽律論争の文脈を正確に把握し、理論面だけでなく思想的側面においても有効な解決策を提示したことである。北宋期とりわけ仁宗期においては、黄鐘をいかに定めるかという議論が紛糾し決定的な解決策を見出せないでいた。極端な音高をもたらす理論が否定された後は、黄鐘の基礎とする寸法の正統性をめぐる問題へと展開していく。蔡元定は黄鐘の正統性に対して、「侯気」という概念を用いて説明したと考えられる。

もう一つは、深い親交を結んだ大儒・朱熹によって顕彰されたことである。朱熹『儀礼経伝通解』は『儀礼』を経とし『礼記』や諸書に載せる説を付したものであるが、礼に継いで楽を論じるにあたり、すでに滅んだ「楽経」にかわるものとして「鐘律」を置く。「鐘律」は、『史記』『漢書』『通典』などから楽律を論じる部分を抜粋したものであるが、大部分が『律呂新書』の内容と重複している。朱熹の楽律をめぐるこのような態度は、その後の雅楽史に大きな影響を与えただけでなく、朱熹の経学を考える上でも重要な問題である。

従来の研究が蔡元定を科学的に評価するものだとなれば、本報告は蔡元定を思想的に評価し、朱熹の楽律観も含めその影響の大きさを批判的に分析するものである。中国雅楽における楽律の位置を明確にすることは、礼楽思想において雅楽がいかなる意味を持つかという、音楽史研究のみならず思想史研究にとっても重要な課題を考察するための一つの契機となるだろう。

研究発表 2A 10:00～10:30

〈偈頌〉の楽をめぐる一考察

—『続教訓鈔』所収の「観音経ノ世尊偈」を中心に—

近藤 静乃

偈頌とは、サンスクリットでいう gāthā（音写して「偈陀」「伽陀」とも）を漢語に意識したもので、仏徳を讃える内容をもつ韻文体の詩句をさす。日本の仏教儀式においては、法会の内容に応じた経文中の偈文が読み上げられるほか、「伽陀」・「偈頌」・「偈」・「頌」などと称する声明曲として、七言四句や五言四句のような定型の偈文に節をつけたものが唱えられている。

本発表では、『続教訓鈔』に節博士と笛譜付きで載せられている「観音経ノ世尊偈」を主たる対象として、声明曲種のひとつである「偈頌」が、声明・雅楽の合奏を前提とする雅楽曲として扱われている一例に着目する。観音経とは、法華経の「観世音菩薩普門品第二十五」のことをさすが、「世尊偈」は観音経の韻文部分に相当する。この偈文は「偈頌曰」以下につづく五言百四句からなる詩句であり、「世尊偈」という名称はおそらく冒頭の文言「世尊妙相具」によるものと思われる。

さて、声明と雅楽の合奏曲といえど、声明の〈三十二相〉に雅楽の〈散吟打毬楽〉を合わせるのがその代表格といえる。この〈三十二相〉も、仏にそなわる優れた特徴を七言三十二句で讃歎した「偈頌」のひとつであるが、『教訓抄』などの楽書では、〈三十二相〉（『続教訓鈔』では〈散吟打毬楽〉）の次に〈下頌〉（偈頌）という別項を設け、ここで「観音経ノ世尊偈」を取り上げている。

すなわち、楽書類で〈三十二相〉のあとに設けられた〈偈頌〉という曲目は、冒頭で述べた広義の「偈頌」ではなく、「観音経ノ世尊偈ヲ頌スル音振ヲ、楽ニ作り合テ吹也」とあるように、ある限定した曲節をもつ固有の曲名として用いられているのである。『続教訓鈔』第十五冊所収の「修正次第」を見ると、「・・・後夜導師登高座禮佛頌之後三十二相五師座誦之奏楽、次童舞、次偈頌・・・」、「七日夜修正」の注には「三十二相并偈頌無楽」（ともに傍線部引用者）とあるように、〈三十二相〉と〈偈頌〉がそれぞれ別の曲として扱われている。

管見によると、『続教訓鈔』以外でこの〈偈頌〉と関連があると思われる譜は、南北朝・室町期の豊原家笙譜（豊原龍秋『鳳管譜』国立国会図書館蔵ほか数点）の平調曲に配置された〈偈頌〉という曲目である。本発表ではこれらの笙譜も視野に入れつつ、〈偈頌〉譜の分析をとおして演奏法や音楽的特色に関する一考を述べることにしたい。

研究発表 2B 能の演出を再考する 10:40～11:10

能の演出における役者個人の領域

一能管を例に一

森田 都紀

能には、シテ、ワキ、狂言、地謡、囃子（能管、小鼓、大鼓、太鼓）、といった役籍がある。そして、役籍の下にはシテに 5 流儀、ワキに 3 流儀、狂言に 2 流儀、能管に 3 流儀、小鼓に 4 流儀、大鼓に 5 流儀、太鼓に 2 流儀、というようにいくつか流儀がある。能における演出を考えたとき、「小書」による特殊演出を除いても、少なくとも一つの演目に 3600 通りの演出があり、囃子だけでも 120 通りの演出があることが、流儀数を単純に掛け算しても分かるのである。さらに、役者個人の芸風の違いなどを考えていくと、私たちはそのときのそのメンバーでしか実現し得ない、文字通り一期一会の舞台に接しているとも言える。能というと、古典芸能としての確固たる基盤のもとに、演出面も固定しているイメージが先行していると思われるが、実際は、曲節や所作において、流儀の決めたキマリの下に役者の個性が光る自由な領域があり、それが能という楽劇を豊かにしていることに改めて気づかされるのである。

能管の場合も、シテが登場する場面にはこの譜を吹き、ワキが登場する場面ではこの譜を吹く、というようなことが流儀の中でキマリとしてあり、規範とする唱歌譜もおおよそ確立している。しかし、実際に鳴り響いてくる音を聞くと、同じ譜も、役者によって違った旋律に聞こえてくるから不思議だ。実は、規範の唱歌譜は、旋律のアウトラインを示すにすぎず、演奏にあつたては役者各人が即興的にさまざまな装飾音を加えて奏している。流儀が規範とするキマリを土台に、役者は自身のイメージ上に鳴り響く音を追って、さまざまに技法を駆使しているのである。唱歌譜から音が鳴り響くまでの過程は、役者の数だけ多様と言える。

唱歌譜から個人がヴァリエーション豊かな響きを生んでいく過程は、いわば役者個人の「技」であることから、ともすれば、雰囲気が違うとか趣が異なるといった一種の感覚論になり、それ自体が考察の対象となることはほとんどなかった。旋律の彩りの手法やヴァリエーションといった部分についても、それがあまりにも個人的な領域であることもあって、不明な点がきわめて多い状況にある。

こうした点を踏まえながら本発表では、能管の演出において役者個人に任された領域について、その体系を明らかにしながら論じていく。旋律を彩る、差し指という技法に着目し、音源資料をもとに技法の個人差（癖）といった点についても分析する予定である。

能の地謡をめぐる演出史

藤田 隆則

能はおおざっぱに考えて演劇であることにちがいないが、それに違和感をおぼえる感覚も、一方で大切にしたい。

たしかに、特殊な演劇である。声の面でいえば、人物のせりふの部分部分がフシをつけて歌われている。そして、さらに一人物の長いせりふのかなりの部分が、その人物に扮している役者本人ではなく、同伴の人物、あるいは、地謡などによって同吟されたり、代行されたりすることが、あたりまえのようにおこなわれている。そういったことは、通常の演劇には見られない異例の演出法である。

代行ということなら、文楽や歌舞伎の義太夫狂言だってそうだと言える。だが、微妙なちがいもある。文楽や歌舞伎の場合には、人物ではない歌手が、単独の歌手として、人形や人物と向き合っていることが多く、言葉が複数の歌手によって合唱されるのが当たり前になっていったという歴史的展開は主流ではない。一方、能においては、せりふの代行をおこなう地謡メンバーは、江戸中期には 20 名以上に膨らんだりもした。

さて、これまで、能のようなさまざまな要素（視覚的、聴覚的）が混在する演劇へのアプローチは、演劇面は演劇面、音楽面は音楽面として、両者をいったんきりはなし、たし算して全体にせまろうとするのが、通常の学問の体制であったと思う。しかし、それでは限界があるということも、だれもが感じてきている。たとえば伝承において、「台詞を歌ってはいけない」というようにデクレーションと歌との接合を禁止する命令があったり、あるせりふを地謡や他の役者が代行することを禁止する言説などが、歴史上で見られたりする。つまり、演劇面と音楽面とはかならずしも協調的ではなく、両者はしばしば相互排除的である。そういった両者を、たし算的にとらえようとしても、平板な捉え方になってしまいうだろう。

ここでは、演劇面と音楽面の両者を階層化・差別化して位置づけ、両者のせめぎあいとして演出の歴史をとらえるという視座および方法論を提示したい。まず、演劇と音楽を相互排除的にとらえる地点にたち、能のせりふにフシがつき歌われること、それに付随して発生する地謡によるせりふの同吟・代行が演劇におよぼしているネガティブな面を整理する。その上で、室町期から江戸期、そして現代にかけての能の演出家（役者）たちが、フシや地謡に、どのように演劇的な効果を付与してきたかを見ていく。さらに、それがねらいどおりに行かない事例についても考察を進めていき、もって、演出をダイナミックに捉える試みとしたい。

能における「位」の概念

北見 真智子

能には「位（くらい）」という演出にかかわる概念がある。辞書の類では各曲、各役に定められた演出の基準と定義づけられているもので、役者の間ではごく自然に使われている。稽古やリハーサル（申し合わせ）の場面だけにとどまらず、普段の会話や芸談の類からも容易に抽出できる語である。本発表はこの「位」に焦点をあてながら能の演出史を眺めるという試みであるが、同時にそれは、「位」という現在の能の語彙の中では複雑かつあいまいな概念が演出史において重要な役割を果たしてきた、ということをはっきりと示す試みでもある。

「位」という用語は、古く世阿弥の理論書の中でも重要な理念の一つとして存在し、時代を通じ存在し続けてきた。少なくとも「位」の指し示す内容は各時代の役者たちによって語られ、その解釈について説明が与えられてきているのである。それではなぜ能の演出史においてこの概念が必要とされたのか。この問いかけの足がかりとして、「位」の概念が求められる状況をみておかなければならない。能の音楽はある一定のまとまった小単位を次々と組み合わせ配列することで全体が成り立っている。そこでは、小単位同士の組み合わせ方に一定の法則があり、類型化がみられる。こうしたパターン構造は、能における個々の演目の主題や主人公の役柄とは有機的で必然的な関係を結んでいない。また、様々な構造レベルで重複しており、物語性に対応した独自の意味を定義づけることも難しい。その結果、「部品化」した部分部分の連結は構築性をもたず、その場その場の一瞬の立ちのぼりとしての様相を呈する。したがって役者の意識は、確立しているいわば標準化されたパターンの中で、いかに工夫をこらすことができるかという点に集中する。そしてこの現実化の過程において「位」という概念が重要な位置を占めることとなる。このことは逆に、「位」は能という様式にとって本質的に欠かすことのできない何かと関係していることを物語っている。

本発表では、「位」が指し示す内容が現在まで時代を通じてどのように理解されてきたかを言語記述や資料をもとに辿っていく。そして、それぞれの時代が必要とした「位」を明らかにしながら、なぜその時代で必要とされたのか、それは能の継承とどのようなかわりをもってきたのかを考察していきたい。それによって、能において演出とはどのような意味をもつのが浮き彫りになるだろう。

研究発表 2C 14:40～15:10

中国内モンゴルの音楽教育の教育課程と教材に関して

—小学校教科書をもとに—

包 玉梅 (ボウ ユイメイ)

本研究では、中国内モンゴル自治区における小学校の音楽教育の教育課程と教材を分析することによって、内モンゴル自治区のモンゴル族の音楽教育の現状を明らかにする。

2001 年 6 月 8 日、中国教育部は『基礎教育課程改革綱要』を公布した。これは、中国の基礎教育を「受験教育」から「素質教育」へ転換させる重要な政府文書である。基礎教育とは、小学校、中学校、高等学校教育の通称である。創造性を養う探究型学習、一人一人の個性を伸ばす「素質教育」の新しい理念のもとで、この教育改革は行なわれた。「素質教育」とは、人間発達を全面的に捉えて一人一人の能力・資質を伸ばす教育をいう。こうした状況において、2001 年に「国家課程標準專輯 音楽教育標準」（以後課程標準と称する）が出され、「課程標準」では音楽の本質と教育的価値、基本理念が認められた。

しかし、中国は 55 の少数民族と経済発展の格差という国情を抱える国家である。都市部や発展地域の教育事情を理解することで中国全体の教育事情を理解できるとはいえない。残念なことは少数民族に関して出された論文や著書のほとんどが政策や対策に留まり、教育内容及び事情を載せた論文や著書はまだ少ない。従って、中国の音楽教育を理解することにおいては少数民族の音楽教育研究は不可欠である。

研究発表 2C 15:10～15:40

十二ムカームの詩の韻律とリズム構造

阿不都賽米 阿不都熱合曼 (アブドセミ アブドラフマン)

本発表は、ウイグル伝統音楽の代表とみなされている十二ムカーム(カシュガル・ムカーム)の詩の韻律とリズム構造の関係について考察することを目的とする。

ウイグルのムカームに用いられる詩は基本的にアラビア語およびペルシア語詩の韻律法アルーズに基づいている。アルーズという単語の本来の意味は「広い」「範囲の大きさ」である。ウイグル語では *aruz wāzin* と呼ばれ、*wāzin* は元来「目方、重量」という意味だが、詩のリズムを指す。すなわち、詩の韻律である。アルーズの理論はアラビア語と同様長音節と短音節および長音節よりもさらに長い長大音節の三種類の音節があるという規定に基づいている。さらに、音節の長短と無関係の音数律に基いた詩も併用される。

ウイグル語の詩は韻律法の上ではアラビア語やペルシア語の詩よりもはるかに簡略化されていて、大半がハザジュ、ラマル、モタカーレブの三種類の韻律法にもとづいている。

ところがチュルク諸語に属するウイグル語の音節には、アラビア語、ペルシア語とは異なり、本来長短の区別がない。しかし、アラビア語とペルシア語からの借用語には長母音がしばしば見られる。そこでアルーズに則って詠まれたウイグル語の詩が歌として歌われるとき、そのリズムはどのように表現されるか、ウイグルの詩のリズムと音楽のリズムとの関連性を解明するのは興味深い問題である。

音楽のリズムには無拍のリズムと有拍のリズムの二種類がある。前者はムカッディマに見られる。ムカッディマとは導入部という意味で、ムカッディマでそのムカームの根幹を成す旋法が示される。十二ムカームのチョン・ナグマのムカッディマ部分は全て無拍となっている。無拍で歌われるムカッディマでは詩のリズムが優位に立つ。

後者には、タアッザ、ヌスハ、ムスタハザド、ジュラ、セネム、セリケ、ペシロ、ダスタン、メシレブなど多様な有拍のリズムが続く。ウイグルのムカームに見られるリズム的な特徴は、二拍子、三拍子、四拍子のほかに、五拍子、六拍子、七拍子、九拍子、十三拍子など、さまざまな不均等なリズムが現れることである。

本発表では、パンジガ・ムカームを例に取り上げ、そこでアルーズにもとづく詩型と音数律にもとづく詩型がどのように音楽のリズムと結びつくか、その典型的なパターンをいくつか抽出して分析する。

研究発表 2C 15:40～16:10

ビルマ古典歌謡におけるジャンル区分の形成

—歌謡集の分析を通して—

井上 さゆり

ビルマには「大歌謡（タチンジー）」とよばれる約 1000 篇が確認できる歌謡作品群があり、現在「古典歌謡」として位置づけられている。大歌謡は 20 ほどの下位ジャンルに分けられている。多くのジャンルの定義は演奏形式に基づき、現在でも演奏される作品の演奏形式はほぼ固定しているため、特定のジャンルと個々の作品の結びつきに疑問が呈されてこなかった。しかし、従来の研究で用いられてきた刊本だけではなく、貝葉写本における歌謡の記述を見ていくと、作品とそのジャンルの帰属は最初から定まっていたわけではなかったことが考えられる。本発表では、現存する歌謡集を分析することによって、歌謡作品が大歌謡と呼ばれるひとつの総体としてまとめられた経緯を明らかにし、さらに、作品が各ジャンルに分けられるようになった過程を検討する。主な資料としては、ミャンマー国立図書館、大学中央図書館、大学歴史研究センター所蔵の歌謡関係貝葉を使用する。

結論を先取りしていえば、歌謡作品は作られた当初は明確にジャンル分けされていたわけではなく、歌謡集が何度も編集される過程でジャンル区分が明確になっていった。歌謡がジャンルごとに分類されたのが確認できる最も古い資料は、1870 年にミンドン王（治世 1853—1878）の命によって編集された貝葉『歌謡の題名集』である。これ以前は、歌謡作品の全てにジャンル名が付されていたわけではなかった。

歌謡が記録された貝葉のうち、原本年が最も古いのは 1788 年の『モンユエー僧正の古い楽曲集』（写本年 1917 年）である。この貝葉に掲載された作品の多くは、現在「弦歌（チョー）」というジャンルとして分類されているが、この貝葉では一部の作品にのみ「弦歌」と記されている。また、最も多作の音楽家であるミャワディー卿ウー・サ（1766—1853）の作品集として 1849 年に彼自身が編集した貝葉（写本年 1883 年）に掲載されている作品の多くが、現在「鼓歌（パッピョー）」というジャンルとして分類されているが、ウー・サ自身は「鼓歌」という名称を使用していない。

一方、歌謡創作において、既存の作品を踏襲する創作が頻繁に行われているのを確認することができる。その最たる例が、既存の旋律をそのまま利用して歌詞だけを変えた創作であり、このような作品が数多く見られる。そして、ある作品の旋律が歌詞を変えて作り直されるなどして再利用されて以降に、作品に「弦歌」や「鼓歌」というジャンル名を付されているのを見ることができる。

大歌謡におけるジャンル区分は、既存の作品を踏襲するという創作技法が類型作品を多く生むことによってひとつのタイプとして認識されて、それがジャンルとして命名され、歌謡集において明示されていた結果、形成されたといえる。さらに、演奏形式の固定していなかった作品も、歌謡集で分類されたジャンルに相応しい形で演奏されるようになった。

研究発表 2C 16:10～16:40

ハンオン（陰旋化）による「哀調表現」の創出とコンクール

—奄美のウタシャ坪山豊氏の実践をめぐって—

酒井 正子

坪山豊氏（1930 年、宇検村^{いけがち}生勝生）は、奄美シマウタの第一人者であり、《ワイド節》など新作シマウタの作曲者としても知られる。舟大工を本業とする傍ら、1972 年、42 歳で彗星のごとくデビュー。力強い歌唱と哀愁を帯びたハンオンの（陰旋化した）響きが人々の心をとらえ、内外のステージで活躍。若手を育て、シマというボーダーを越えて奄美シマウタを全国に広める原動力となった人である。

シマウタとは、移入歌と区別される「シマ（集落・ムラ）固有の歌」「自分たちの歌」という意味で、元来シマのことばとフシまわしでうたい継がれてきた伝承歌謡である。1980 年代には、奄美大島では「シマの中での口承」という基本は崩れ、伝承圏の広域化、メディアやオーディオ機器の介在、ステージ・コンクール・レコーディングなど表象やランキングへの熱中、といった近代特有の現象が顕在化する。

その前段階の 72 年、彼は地元新聞社とレコード会社の提携による「第一回実況録音・奄美民謡大会」に出演を請われ、抜擢されて初アルバムをレコーディングする。新人発掘を目的としたこの大会は 75 年から「奄美民謡新人大会」（第一回新人賞・築地俊造）、80 年からは「奄美民謡大賞」（第一回大賞・坪山豊）となり現在に至る。築地俊造氏が 79 年に「日本民謡大賞」を受賞、80 年代に奄美でのコンクール熱は一気に高まり、「民謡日本一」が輩出することになる。90 年代後半からは、ネットを介在したボーダーレス化がすすむ。

本報告では、80 年代に舞台芸能として熟成するプロセスの渦中にあった坪山氏の実践を、インタビューや音声資料によりみてゆきたい。彼のシマウタの原点は、青年期に聞いた同郷（宇検村）の先輩ウタシャ達の響きにある。先輩たちは意識してハンオンを使っていたわけではない。あくまで伝承的な素地としてあったものだが、彼は意識して工夫し創作した。作曲家としての彼の資質が創造的に発揮されたことはいうまでもない。

彼の実践は模倣から大胆な改作へとすすむ。手始めに悲劇的な伝説にもとづく曲を模倣し、「ハンオン下げ」の独自の境地を作った。さらに 70 年代後半～80 年代にかけて、ウタシャとして沖縄や本土、海外へも出かける中で、豊富な舞台経験を積み大賞受賞曲を作り出してゆく。築地俊造氏も稽古に来て、坪山氏のフシにヒッパリ（声を長くひきのばす遅速化）を加え、日本民謡大賞を受賞した。コンクール向けにはハンオンとヒッパリがなければ駄目だ、という風潮が行き渡り、指導を求めて多くの弟子が集まった。

発表では《塩道長浜節》をはじめ、奄美民謡大賞受賞曲の《かんつめ節》《雨ぐるみ節》、日本民謡大賞受賞曲の《まんこい節》などをとりあげ、比較考察したい。

総会議案

第 38 回通常総会議案

第一号議案 2006 年度事業報告の件

第二号議案 2006 年度収支決算の件

第三号議案 2007 年 8 月 31 日現在貸借対照表・財産目録の件

第四号議案 2007 年 8 月 31 日現在会員異動状況の件

第五号議案 2007 年度事業計画の件

第六号議案 2007 年度収支補正予算の件

第七号議案 2008 年度事業計画の件

第八号議案 2008 年度収支予算の件

第九号議案定款施行細則および規程変更の件

第十号議案その他

大会実行委員会

(社) 東洋音楽学会 第 58 回大会実行委員会

熱田 遥 植村 幸生 江谷 和樹 薦田 治子 土田 牧子 藤野 はるか 前原 恵美 峯岸 創
茂手木 潔子 (委員長)

■ 事務局

〒943-0815 新潟県上越市山屋敷町 1

上越教育大学芸術系 (音楽) 気付

(社) 東洋音楽学会第 58 回大会実行委員会事務局

電話・FAX 番号 : 025-521-3506

E-mail : motegi@juen.ac.jp

郵便振込口座 : 00550-4-59533 東洋音楽学会第 58 回大会事務局

社団法人

東洋音楽学会 第 58 回大会プログラム

2007 年 9 月 20 日発行

編集 : 社団法人 東洋音楽学会 第 58 回大会実行委員会

発行 : 社団法人 東洋音楽学会 (会長 月溪恒子)

デザイン制作 : 株式会社 田中プリント

印刷 : 株式会社 タスプ

社団法人 東洋音楽学会 事務所

〒110-0005 東京都台東区上野 3-6-3 三春ビル 307 号

電話・FAX 番号 : 03-3832-5152