

社団法人

東洋音楽学会

第59回大会 プログラム

2008[平成20]年11月15日(土)~16日(日)

武蔵野音楽大学 江古田キャンパス

会場案内	2
大会日程 第1日	3
大会日程 第2日	4
楽器博物館特別展	6
公開講演会 特別公演	7
公開講演会 シンポジウム	8
研究発表要旨1(9:00-10:30)	12
研究発表要旨2(10:40-12:10)	18
研究発表要旨3(14:40-16:40)	24
第39回通常総会議案	32

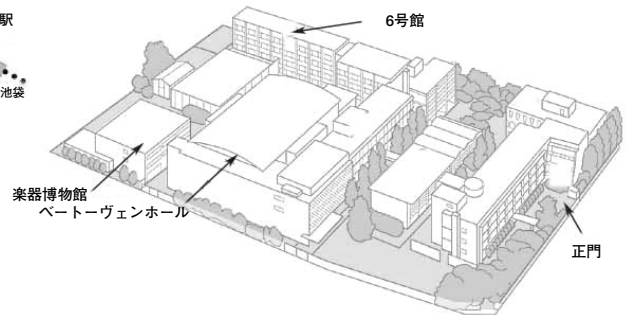
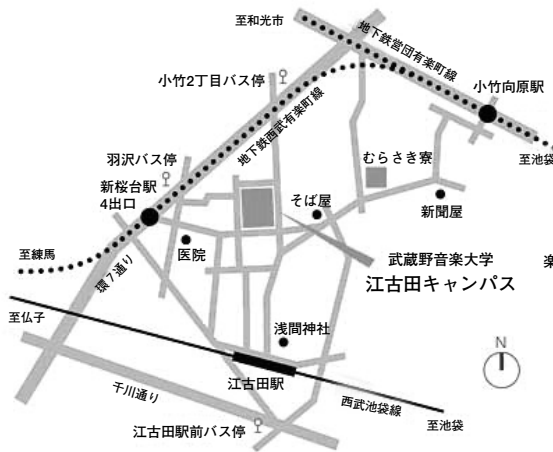
社団法人 東洋音楽学会

TŌYŌ ONGAKU GAKKAI
The Society for Research in Asiatic Music

会場案内

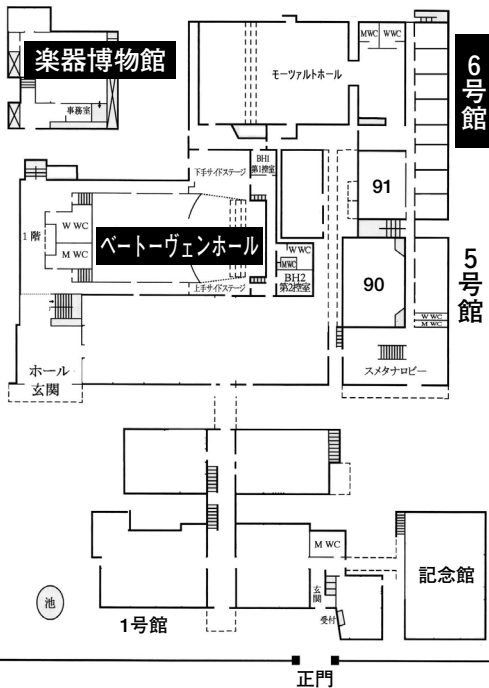
◆会場 武蔵野音楽大学江古田キャンパス 東京都練馬区羽沢1丁目13-1

◆交通 西武池袋線 江古田駅北口下車 徒歩5分
 西武有楽町線 新桜台駅4番出口 徒歩5分
 地下鉄有楽町線 小竹向原駅2番出口 徒歩11分

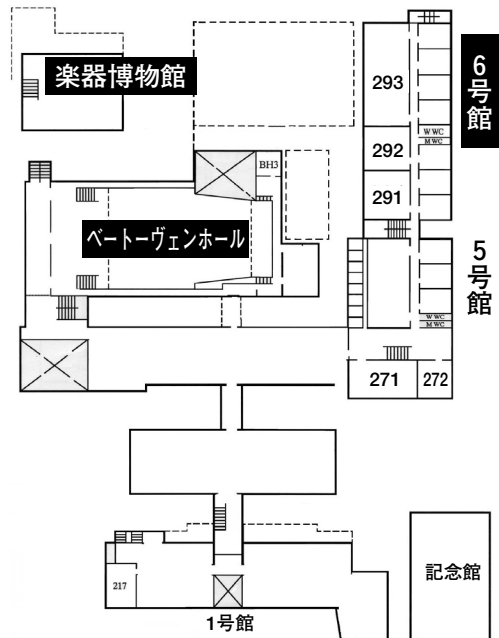


◆大学構内

[1階]



[2階]



大会日程 第1日 11月15日 (土)

◆通常理事会 10:00-13:00 (5号館4階490教室)

◆武蔵野音楽大学 楽器博物館 特別展 開館時間 15日(土) 10:00-16:00

見学ツアー (博物館員のガイド付き見学)

第1回 11:00

第2回 12:00

◆公開講演会 会場: ベートーヴェンホール

13:00	受 付
14:00	開会の辞 (会長 月溪恒子)
14:05	特別公演 「板橋の田遊び (赤塚諏訪神社)」 赤塚諏訪神社田遊び保存会
14:35	休 憩 (10 分)
14:45	シンポジウム 「日本音楽研究の学際化と国際化」 司 会: 藤田隆則、早稲田みな子 パネリスト: 土田牧子、マット・ギラン、時田アリソン、 ヘルマン・ゴチェフスキ (発表順)
16:30	休 憩 (10 分)
16:40	田邊賞授賞式 [受賞者・受賞対象] ジェラルド・グローマー 『瞽女と瞽女唄の研究 研究篇・史料篇』 (名古屋大学出版会、2007年2月発行)
17:10	谷 正人 『イラン音楽 声の文化と即興』 CD付 (青土社、2007年7月発行)

◇懇親会場へ移動

参加される方は、各自、西武池袋線の江古田駅より池袋駅へ移動してください。
乗車時間 約10分、西武池袋駅から徒歩約10分。

◆懇親会・田邊尚雄賞受賞祝賀会 18:00-20:00

会場: 東武バンケットホール

(東京都豊島区西池袋1-1-25 東武百貨店14階 TEL 03-3985-0679)

第2日 11月16日(日) 9:00-16:45(受付開始 8:30)

[午前]

A会場(6号館292教室)			B会場(6号館293教室)	
9:00	研究発表1A 司会者 伏木香織		研究発表1B 司会者 三浦裕子	
	野澤暁子	バリ島トゥガナン・プグリンシンガン村における鉄製鍵板打楽器「スロンディン」の社会的意義—社会構造および若者組の役割を中心に—	田村にしき	謡の伝承について—宮城県北部を中心に—
9:30	杉山昌子	バリ島のガムラン編成スマル・プグリンガンにおける音律体系の均質化	丹羽幸江	江戸中期の能の謡における吟型の諸相—吟型の多様性と役割
10:00	鈴木良枝	バリ島における古典儀礼曲ルランパタンの変容	高桑いづみ	X線調査から判明した能管・龍笛の制作古法
10:30	休憩 (10分)			
10:40	研究発表2A 司会者 熊沢彩子		研究発表2B 司会者 配川美加	
	中村真由子	明治・大正期の宮中における作曲活動	神戸愉樹美	『糸竹初心集』の「らへいか」と胡弓—キリシタン文書の楽器名から読み解く
11:10	奥中康人	北村季晴による和洋合奏の意図：五線譜を媒介とした「日本音楽」創出と「古曲」保存	前島美保	上方歌舞伎における盆踊—18世紀「都風流大踊」の所演状況—
11:40	三枝まり	橋本國彦(1904-1949)の「国民歌」：昭和10年から20年代の創作活動	黒川真理恵	近世上方における流行歌の出版と享受について—文政13年(1830)の御蔭参りを中心に—
12:10	昼食 (50分)			

[午後]

A 会場 (6号館 292教室)		B 会場 (6号館 293教室)	
13:00	⇒		第39回通常総会
14:30	休 憩 (10 分)		
14:40	研究発表 3 A 司会者 塚原康子		研究発表 3 B 司会者 蒲生美津子
	上野暁子	八橋検校の箏組歌「八橋十三組」について	平間充子 古代の大嘗祭と芸能：場の論理より奏楽の脈絡を読む
15:10	内堀明子	現代チベット社会におけるわらべうたの実相：中国チベット自治区山南地区浪下子県カラ郷調査報告	鳥谷部輝彦 平安鎌倉期の密教法会における奏舞奏楽の故実
15:40	橋本久美子	東京音楽学校と邦楽科設置	遠藤徹、 清水淑子、 前島美保 高野山東京別院伝来の古絵図と天野社遷宮舞楽曼茶羅供
16:10	金志善	朝鮮最初の西洋音楽専門養成機関—梨花女子専門学校音楽科を中心に—	
16:40	閉会の辞 (大会実行副委員長 加納マリ)		閉会の辞 (大会実行委員長 薦田治子)

備考 1 16日(日)の楽器博物館の開館時間は、10時30分から13時30分です。

博物館員のガイドはありません。

備考 2 お弁当をご希望の方は、出欠葉書にてお申込み下さい。

備考 3 17時10分より、292室にて新旧理事引継ぎのための臨時理事会があります。

楽器特別展
見学ツアー
第1日
楽器博物館

武蔵野音楽大学楽器博物館 “特別展”と“見学ツアー”のご案内

武蔵野音楽大学楽器博物館は、1960（昭和35）年に設置された楽器陳列室を母体に、関西の楽器研究家・故水野佐平氏から寄贈された日本楽器と合わせ、800点を超える古今東西の楽器を展示する日本初の楽器博物館として1967（昭和42）年に江古田校地に開館されました。1978（昭和53）年にはあらたに入間校地にも楽器博物館が開設され、現在は両校地で約5000点の楽器を収蔵しています。なお、水野氏から寄贈された日本楽器は「水野コレクション」として、他の楽器とともに入間校地で公開されています。

今回「東洋音楽学会全国大会」を武蔵野音楽大学で開催するにあたり、同大楽器博物館が所蔵する貴重な楽器を参加された多くの方に見ていただきたいと考えましたところ、同大の全面的な協力が得られ、通常は入間校地に展示されている「水野コレクション」のなかから数点を移動、江古田校地の常設展示品と合わせて展示する「特別展」が実現しました。「水野コレクション」のなかには、文書が付属しているものもあり、通常では非公開の文書も展示します。15日（土）には、博物館員がガイドする「見学ツアー」も行います。（文責：加納）



笙「節摺」伝・鎌倉時代

楽器博物館開館時間

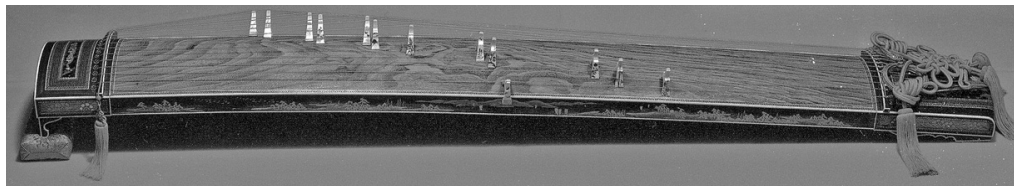
11月15日（土）10：00～16：00

11月16日（日）10：30～13：30

見学ツアー（博物館のガイド付き見学）

第1回 11月15日（土）11：00

第2回 11月15日（土）12：00



笙（1915年・畑盛次作 側面に近江八景の金蒔絵）
（写真は武蔵野音楽大学楽器博物館パンフレットから転載）

特別公演

第1日

14:05—14:35

ベートーヴェンホール

特別公演「板橋の田遊び（赤塚諏訪神社）」

出演：赤塚諏訪神社田遊び保存会

1976年 国指定 重要無形民俗文化財

1983年 板橋区登録無形文化財（民俗芸能）

東京23区の北西部に位置する板橋区には、五穀豊穡と子孫繁栄を願う田遊びの芸能が伝えられています。一説に10世紀末が起源と言う板橋の田遊びは、『四神地名録』（1794）や『江戸名所図会』（1812）などに記述があり、江戸時代後期には広く知られていました。赤塚の諏訪神社と徳丸の北野神社の2ヶ所で行われています。

今回ご紹介する赤塚諏訪神社の田遊びは、毎年2月13日（旧1月13日）、午後7時頃から約2時間にわたって行われます。全体は、謡、降神の儀、祝詞奏上、^{ぞうとめ}五月女の呼び込み、^{みこしとぎよ}神輿渡御、^{はなかご}花籠（弓・駒・獅子の九字の舞）、^{くじ}天狗御鈴の舞、^{みほこ}田遊び（もがり行事）の順に進行し、これに並行して、^{かがり}お篝に火が入れられます。稲作過程を擬似的に演じることが豊作につながると信じる予祝の田遊びを中心としながら、神輿渡御、花籠などの諸行事を含む点を特徴としています。

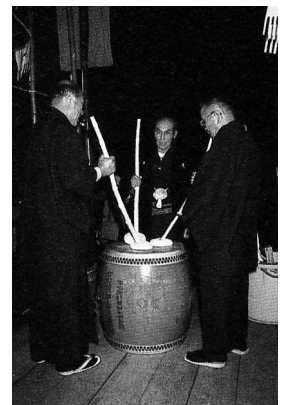
田遊びを行う場所は「もがり」と呼ばれており、広さは2間四方。粥かき棒、花籠、かかし（梵天）、矢、竜頭、神旗、日月の鈴などで周囲を飾り、田に見立てた太鼓を中央に置いています。

今回の公演では、時間の都合により、五月女の呼び込み、渡御（途中で天狗がほえる）、弓・駒・獅子（九字の舞）、天狗御鈴の舞、もがり行事（苗代、田打ち、種まき、田植え、倉入れ）を上演していただきます。（文責：野川）



花籠（獅子）

写真は『田遊び 農耕文化と芸能の世界』（1997年、板橋区郷土資料館）より転載。



田遊び（田打ち）

シンポジウム

第1日

14:45—16:30

ベートーヴェンホール

日本音楽研究の学際化と国際化

パネリスト：土田牧子、マット・ギラン、時田アリソン、
ヘルマン・ゴチェフスキ（発表順）

司会：藤田隆則、早稲田みな子（企画）

音楽を研究対象とする学問領域は音楽学に限らず多岐にわたっている。実際日本の「音楽学」は欧米から輸入された学問であり、従来日本における日本音楽研究は、国文学・国史学・演劇学・民俗学などの多様な学問領域において行われてきた。そして、戦後いわゆる「音楽学」という学問領域が確立されると、その一分野としても研究されるようになった。では、欧米においてはどうか？ 欧米の日本音楽研究は、日本学（Japanology / Japanese Studies）と比較音楽学（のちに民族音楽学）の領域において主に行われてきた。その発生と展開は、当然のことながら日本とは異なる。

このシンポジウムでは、アメリカ、オーストラリア、ヨーロッパで学んだり教えたりした経験のある日本音楽研究者をパネリストに迎え、欧米豪における日本音楽研究の学問的位置づけ、視点、方法論や、各自の経歴に基づく日本音楽研究に対する自らのスタンスなどについて語ってもらう。研究の基盤となっているそれぞれの立場の違いは、日本音楽研究にどのような影響を及ぼしているのだろうか。日本における日本音楽研究は、そうした異なる立場の研究者の目にはどのように映っているのだろうか。内向的・自己完結的にみえる日本における日本音楽研究を、このような国際的視野から見直すことは、これからの日本音楽研究が各研究者の学問的バックグラウンドを超越した共通基盤のもと、学際的かつ国際的学問として構築されるために必要なのではないだろうか。実際、欧米人による日本研究として生まれた「日本学」という分野は、現在日本国内において国際日本学（法政大学）といった新しい枠組みの中で新たな展開を見せつつある。暗黙の了解としてきた既成のディシプリン自体を対象化していくことは、日本音楽のみならずあらゆる音楽研究の学際化・国際化にとって重要なステップであろう。（文責：早稲田）

パネリスト発表要旨・プロフィール

土田牧子

「ロンドンにおける日本研究の実態 ―日本学関連の共同研究を例に一」
発表では、ロンドン大学SOAS（The School of Oriental and African Studies）における日本学の大学院課程について少し触れ、続いて、ロンドンにおける日本学関連の共同研究をいくつか紹介する。

ロンドンでは、文学、美術、演劇といった異なる分野を専門とする日本研究者らによる共同研究が盛んである。発表者の滞在中に行なわれたのは、例えば、文学とパフォーマンス、あるいは都市といった広いテーマで、様々な分野の研究者が集まったワークショップや、浮世絵（役者絵）をテーマに、美術・文学・演劇の研究者が共同開催したコンファレンスと展覧会などがあげられる。ロンドンを訪れ、イギリスを中心とした海外の研究者と共同研究をする日本の研究者たちは、そこに何を求めているのであろうか？また、彼らを招聘し、大小さまざまな共同研究を開催するイギリス側の目論見はどこにあるのか？音楽研究者としてそこに生産的に関わっていく可能性が見出せるだろうか？いくつかの具体例をとおして、以上のような問題について考えてみたい。

プロフィール：東京藝術大学音楽学部楽理科卒。同大学修士課程を経て、2007年3月、東京藝術大学大学院音楽研究科博士課程修了。博士課程在学中の2001年から2年間、経団連奨学金を得て、ロンドン大学SOASに留学。専門は日本音楽史（歌舞伎音楽）。現在、東京藝術大学音楽学部音楽研究科リサーチセンター特別研究員。博士（音楽学）。

マット・ギラン

本発表では、ロンドン大学SOAS、また沖縄県立芸術大学で沖縄音楽を研究した経験を基に、日本音楽の国際化・学際化を考察する。民族音楽学では数十年ほど前から「emic, etic」などの理論に見られるように、一つの音楽文化について幾つかの解釈方法が同時に存在しうることは論じられてきた。沖縄の音楽は日本国内でも、他の伝統音楽とは異色だと認知され、ごく最近までは日本音楽入門などには紹介されないことが多かったが、王耀華、ロビン・トンプソン、劉富琳など

日本国外の研究者は中国の音楽との関連を指摘してきた。また、日本をはじめ、海外でも「沖縄学」という分野が現れ、沖縄音楽は「音楽学」、「日本学」以外の研究分野として考察されている。イギリス、沖縄、日本で沖縄音楽を研究する、または発表する際に、研究目的、研究テーマ、言語的な面でどのように異なるかを指摘し、マイノリティーとしての沖縄音楽は、日本国内外ではどのように解釈されているかを考察する。

プロフィール：国際基督教大学准教授。イギリス出身。1993年ブリストル大学BSc（物理）。1999年ロンドン大学SOAS、MMus（民族音楽学）。2004年SOAS、PhD（民族音楽）。1995年から都山流尺八を学ぶ。2000年から琉球列島の音楽を研究。

時田アリソン

二つの問いがあります。なぜ日本音楽、あるいは特に清元を研究したいのか、とこれまで何度も聞かれました。いつも返事に困ります。でも、ここから、日本人は本当に日本の音楽を外国人に知ってもらいたいのだろうか、学んでほしいのだろうか、という問いが出てきます。どうもそうではないらしい。問題は近代化以来の、日本における日本音楽の位置にありそうです。明治時代から一生懸命に西洋音楽を受容してきた日本では、今ふつうに「音楽」といえば、まず西洋のクラシック音楽を指すようです。しかし、私は日本に日本の音楽を研究しに来るたびに、そこで盛んな西洋クラシック音楽を明らかに無視し、避けてきたのです。今ではそれは自分の盲点だと認めますが、それにしても、オーストラリアの日本人コミュニティに目を向けると、日本音楽に対する関心はまことに希薄。

もう一つ。外国人研究者は、日本音楽の研究に一体どのように貢献できるのか。確かに外国人研究者には、弱点や限界があります。日本の歴史・文化全体についての理解・把握、古典を含めた言語能力、音やリズムや間など音楽に対する感受性の違いなど。しかし、日本の研究の成果の翻訳・紹介などにとどまらず、日本とは異なった視野や観点、方法論によって、意味のある研究がなされてきたと思います。そこには、やはりさまざまな問題がないわけではないので、それを明らかにしつつ、将来の展望を出す試みをしてみます。日本音楽の国際的、

しかも学際的研究の手がかりになれば幸いです。

プロフィール：オーストラリア、メルボルンのモナシュ大学とパリ大学で日本研究・音楽学を学び、30年にわたって語り物芸能を中心に日本音楽研究に従事。モナシュ大学日本研究科に属し、日本音楽資料室を設立し、日本研究やアジア研究にも力を入れ、同大学日本研究センター所長を9年間、日本研究学科長を2年間、オーストラリア日本研究学会長を2年間つとめる。現在モナシュ大学日本研究科准教授。

ヘルマン・ゴチェフスキ

「日本音楽研究の無駄な国際性をやめよう！」

研究者は問題意識を育て、問題を具体化させた上に解決を目指し、成果を発表して新しい研究の土台となす。問題意識を発達させるために役立つ外国の著書があればそれを読み、問題自体が自国を超えれば該当の国で研究し、研究成果が他国の研究の土台と成りうる場合には他国で受容される形で発表する。この必要な国際性を避けるのは良い学者の行動ではない。しかし、役に立たない国際的な活躍をする人もよい学者ではなかろう。

最近USAの言語と学問的な標準が徐々に世界的な権力を持ち、それに合わせる形で国際化を求める学術領域が増加している。音楽学では体系的音楽学やポピュラー音楽の研究でそのプロセスが進んでいる。これはそれらの研究方法と研究対象に理由があるからだ。西洋古典音楽研究も民族音楽研究ももとより国際的だが、その形式は上の標準とはかなり別なものになっている。それにもきちんとした理由がある。日本の日本音楽研究に国際性を求める理由があるだろうか。もしあれば、どういう形式が望ましいだろうか。この発表ではいくつか具体例をあげる予定である。(スペースの都合上、話を国際化にとどめたが、発表では学際化にも触れる予定です。)

プロフィール：1963年ドイツ生まれ、音大のピアノ科出身、後に音楽学、数学、日本学を専攻し1993音楽学で哲学博士。海外研修は日本（お茶の水女子大学）とUSA（Harvard University）各1年ぐらい経験。2004年より東京大学総合文化研究科准教授（比較文学比較文化）。研究分野は演奏論、日本の近代音楽史（明治時代の「保育唱歌」など）、音楽理論史、言葉と音楽など。日本語の著書には『知の遠近法』（講談社選書メチエ）などがある。

研究発表1A-1
9:00—9:30
6号館292教室

バリ島トゥガナン・プグリンシンガン村における鉄製鍵板
打楽器「スロンディン」の社会的意義
——社会構造および若者組の役割を中心に——

野澤暁子

「スロンディンSelonding」とは、インドネシア共和国バリ島に伝わる古い様式の楽器アンサンプルである。第一の特徴は、一般のガムラン楽器の鍵板が青銅で作られているのに対し、スロンディンは鉄を素材とする点である。また、スロンディンの多くは「バリ・アガ」と称される先住民の村落において継承され、人々に神聖な楽器として扱われている。これらの特徴から、スロンディンはバリ島の音楽史や、バリ文化における音楽の本来的意義を考える上で貴重な存在であるといえる。

本発表では、バリ・アガの村落の一つであるカラングアスム県トゥガナン・プグリンシンガン村を事例に取り上げる。この村では、大昔に落雷と同時にもたらされたと伝えられる三枚のスロンディンの鍵板が存在し、崇拝の対象として保管されている。この他、各種儀礼で演奏するために、それぞれ8台から構成される3組のスロンディン・アンサンプルが存在する。伝承によれば、この3組のスロンディンは約200年前に村の鍛冶屋によって作られたとされる。そして通常これらは一台ずつ、三つの若者組の集会所「プトゥム・カジャ」「プトゥム・トゥンガ」「プトゥム・クロッド」に保管されている。

興味深いのは、伝説の3枚の鍵板だけでなく、明らかに人の手によって作られた3組のスロンディンも「神聖」な楽器として認識され、様々な規制とともに扱われている点である。その代表例は、女性あるいは外部の人間がこれらの楽器に触れることを禁忌とし、この禁忌が破られた際には浄めの儀礼を受けなければならないという慣習である。さらに注目すべきは、これら3組のスロンディンは基本的に村ではなく、若者組の所有物として扱われている点である。なお、若者組はあくまで楽器を所有する立場であり、実際に演奏するのは「ジュル・ガムル」と呼ばれる村の男性から構成される演奏者集団である。

本発表では、3組の楽器が村人たちに神聖視され、また若者組によって管理されているという慣習を支えている文化的背景について論じる。スロンディンの神聖性についてはすでに山本宏子氏による報告があるが、報告者は当共同体の社会構造および各種儀礼における若者組の役割に主な焦点を当て、調査村におけるスロンディンの社会的意義について私見を述べる。

研究発表1A-2
9:30—10:00
6号館292教室

バリ島のガムラン編成スマル・プグリンガンにおける音律体系の均質化

杉山昌子

これまで、バリのガムラン音楽における音律体系は、多様性や独自性を特徴とするものである、とするC.マックフィーの言説が、研究者の間で脈々と語り継がれてきた。マックフィーは、バリのガムランには楽器調律の基準がないことを指摘した上で、1930年代のバリ島に見られた様々な編成のガムランを調査し、音律測定とその分析を通して、バリのガムラン音楽における音律体系が多様性や独自性を特徴とするものであると結論付けた。このマックフィーが提唱した音律多様論は、現在に至ってもなお強調され続けており、新たな視点は提示されていない。

しかし現在のバリでは、州政府主催の芸術祭や教育機関による伝統音楽の復興活動により、教育機関独自の、所謂「アカデミックな体系」が都市部周辺を中心に浸透し始めており、こうした影響は音律体系にも変化を及ぼしている。数あるガムラン編成の中でも、バリ王朝時代からの歴史を持ち、一時的に姿を消したが、1960年代に始まるバリ教育機関の復興に伴い徐々に所有者が増えてきたスマル・プグリンガン *semarpegulingan* は、特に音律体系の変化が顕著な編成である。本発表は、バリの芸術教育機関による復興に伴い新たに製作されたスマル・プグリンガンの音律に見られる変化の実態を視覚的に提示し、その変化の要因をバリ社会における文化的・社会的側面から明らかにする。

A.ヴィッカーズは、バリ王朝時代、各王国では政治的側面に限らず、文化的側面においても独自のアイデンティティを表象していたと論じている。王朝時代の古い音律体系を残す異なる地域の二セットのスマル・プグリンガンの音律は、マックフィーの研究で明らかにされたが、その差異は全音以上と非常に大きい。この結果は、王朝時代の音律が、各王国のアイデンティティを強調していたことを示唆している。これに対し、教育機関の復興に伴い新たに製作された多数の楽器は、音律の差異が半音以下と類似しており、もはや音律の多様性や独自性は見られない。つまり、現在の楽器の音律は、もはや音律多様論には当てはまらず、むしろ均質化へと向かっているといえよう。

では、現在のスマル・プグリンガンに見る音律体系が均質化へと向かう要因は何なのか。それは、教育機関による復興の過程、すなわち、画一化した理論の構築や、古典演劇 *gambuh* で使用される楽曲の復興を担った新たなグループの結成、1980年代～90年代にバリで爆発的な人気を誇った演劇 *sendratari* における伴奏編成への導入と、それを広く大衆に紹介したテレビ、ラジオ、新聞など複数のメディアにある。社会的権威を持つ教育機関が復興の過程で創りだしたスマル・プグリンガンの音律は、公の場における上演や複数のメディアにより大衆に受容された結果、おのずと権威性を獲得し、ついには現在の楽器における音律の規範と化したのである。そして、この音律を規範として多くの楽器を作り出していったのは、作り手である楽器製作者、主に楽器商であり、購入者もまたこの音律を求めたことで、スマル・プグリンガンの音律は均質化へと向かっている。

研究発表1A-3

10:00—10:30

6号館292教室

バリ島における古典儀礼曲ルランバタンの変容

鈴木良枝

本研究はインドネシア・バリ島の古典儀礼曲ルランバタンlelambatanを研究対象とし、その古典儀礼曲の音楽的特徴の変容過程とその背景について明らかにすることを目的としている。

ルランバタンは、ガムランで演奏される古典儀礼曲の名称で、「遅い」という意味を持つ、バリ語「ランバットlambat」から派生し、その言葉の由来通りゆったりとしたテンポで演奏される。本来ルランバタンは、バリ島に宮廷が存在していた16世紀頃から演奏され、当初はゴング・ゲデgong gedeという大編成のガムランを用い、宮廷の公的儀式でのみ演奏されていた。しかし宮廷の衰退と共にゴング・ゲデの数は減少し、そのレパートリーであったルランバタンは、ゴング・クビヤールgong kebyarという新しいガムラン編成により民衆によって演奏されるようになった。そして今日では、寺院の儀礼や通過儀礼などでは欠かすことのできない儀礼曲となっている。

ルランバタンはバリの音楽の中でも古典に属し、儀礼の場で演奏される際、演奏技術を強調するような改編はあまりおこなわれてこなかった。しかし1960年代以降からルランバタンにはアレンジが加えられ、宗教儀礼時にも華やかなスタイルで演奏される傾向がみられるようになった。

その変化の要因には1960年代における芸術機関の設立とインドネシア政府主催による芸能や音楽のフェスティバルの開催が起因している。芸術教育機関では古典儀礼曲であるルランバタンを教育すると同時に、古典的なルランバタンの楽曲を現代的に改編する試みが行われる一方、芸能の競いと発展の場であるフェスティバルにおいて、ルランバタンは課題曲として採用された。その際その楽曲はフェスティバルのために華やかに改編され、バリの人々に新しいルランバタンの音楽様式をひろめることとなった。その結果、ルランバタンは本来儀礼という文脈で演奏されていたものが、娯楽の場でも演奏されるようになり、また儀礼時においてもフェスティバルで演奏されるような現代的な音楽様式がバリの人々の間に普及していった。

この古典儀礼曲の変容の事例は、一見すると神聖な場で上演されてきた儀礼音楽の形態の衰退と捉えられるが、一方で、儀礼で用いられていた単調な古典的ルランバタンが、現代的にアレンジされたことで、現代まで伝承され続けているという結果を生んでいるといえよう。

研究発表1B-1
9:00—9:30
6号館293教室

謡の伝承について——宮城県北部を中心に——

田村にしき

筆者は、修士論文で、江戸中期（1700年代）の五代藩主吉村の時に、「風土に合う能を」という理念で創設された、「金春大蔵流」という独自の流派について研究した。そこで、「金春大蔵流」を、現在でも唯一伝承している登米能（宮城県登米市）という民俗芸能を調査した。登米能とは、吉村の第八子である登米伊達家九代村良が、「金春大蔵流」を取り入れて創始した能である。現在の登米能は、登米謡曲会のおよそ60名近くの方が伝承している。

筆者は、登米謡曲会の方々に対する聞き取り調査や、資料の調査を通して、二つの点に興味を持った。一つ目は、謡の伝承が、礼儀作法と密接に結びついていること、二つ目は、婚礼や、四季折々に行われる祝いごとで謡が盛んに謡われることである。このように、謡が社会的に重要な機能を担ってきたことを、インタビューを基に考察したいと思い、登米地方を中心とした、宮城県北部における謡の伝承についての研究に着手した。

主な研究の対象地は、宮城県北部の二つの地域とした。一つ目は、登米能を伝承している登米地方、二つ目は、明治中期に廃絶した流派である、春藤流の謡を現在も伝承している、田尻地方の「春藤流謡曲保存会 鉢の木会」である。一つ目の登米地方を選んだ理由は、登米地方が、登米能以外にも、とよま囃子や岡谷地南部神楽など、豊かな民俗音楽文化を現在でも伝承している地であり、日常生活と、芸能や礼法が、密接に結びついているからである。二つ目の田尻地方の「春藤流謡曲保存会 鉢の木会」を選んだ理由は、廃絶してしまった、貴重な春藤流の謡を伝承していることと、昔の東北の地方でよく行われた、謡道場（田尻地方では「寒稽古」と言っている）を、現在でも続けている貴重な保存会だからである。

先行研究は、江刺郡の小謡の伝承を研究したものに、飯島みほ「旧江刺郡の民俗歌謡における伝承の『場』—『道場』をめぐる—」（2003）がある。個人史から音楽の伝承を捉えた研究では、加藤富美子「小浜島における民俗音楽の伝承と個人の役割」（2001）や、権藤敦子「近代における個人の音楽経験と地域文化の関わり—明治20年代生まれの女性のライフ・ストーリーを手がかりに—」（2006）が挙げられる。しかし、民俗音楽研究や音楽教育学の分野において、日常生活や礼儀作法と密接に結びついていた謡の伝承を研究したものは、少ない。

本発表の目的と方法は、第一に、登米地方で育ち、登米能や謡の伝承において、重要な役割を担ってきた人々へのインタビューを通して、日常生活でどのように謡が伝承されてきたかを明らかにする。第二に、田尻地方の「春藤流謡曲保存会 鉢の木会」の方々へのインタビューを通して、保存会の歴史を紐解き、日常生活と謡の関係、寒稽古（謡道場）の様子について、明らかにすることである。

本発表で、個人が、今までどのような「場」で、誰に謡を伝授されたか、また、謡を、日常のどのような場面で耳にしたり、自ら謡ったりしたのかということなど、個人々の日常生活における具体的な体験や経験の集積から、地域社会における謡の伝承構造について明らかにする。

研究発表1B-2
9:30—10:00
6号館293教室

江戸中期の能の謡における吟型の諸相 ——吟型の多様性と役柄——

丹羽幸江

世阿弥の遺著には、能の音楽（謡）には祝言の声とぼうをくの声とがあると記されている。これら二種類の声の祖形となって、ツヨ吟とヨワ吟という現在の吟型が形成されたと考えられている。とはいえ世阿弥時代の祖形が、現代まで内容に変化なく継承されてきたわけではない。たとえば、音組織の歴史の変遷が横道萬理雄により指摘されている。また、世阿弥は祝言の声（のちのツヨ吟）が謡の根幹をなすと述べたのに対して、現在ではヨワ吟が数量的にも優勢を占める。現在の吟型の性質は、曲趣に応じて発声方法を変え、異なった音組織にもとづく旋律を歌い分けるといったものである。吟型がこのような性質を持つに至るまでに多くの変化があったことが予測されるものの、その変遷はまだ部分的にしか解明されていない。

本発表では、吟型が謡本に注記されるようになった貞享期以降を対象として、吟型そのものに対する認識のあり方の現代との差異に焦点を当てる。現在では吟型はツヨ吟・ヨワ吟のふたつであるが、それ以外の分け方があったことなど、当時の吟型の多様な様相を提示する。

まず、旋律に関して現在の吟型との差異を示す事例として、貞享年間に発刊された金春流謡本、通称六徳本をあげたい。六徳本は、吟型を謡本に表記した最初の謡本として名高いが、詳細に見ていくと、ツヨ、和（＝現在のヨワ吟）だけでなく、「少ツヨ」「少和」といった注記もなされる。これらの注記は旋律型との結びつきの緊密な現在の吟型とは異なる性質を推測させる。

次に、これまで自明のものとして検討されることはなかったが、ツヨ吟・ヨワ吟という二分法を再検討し、吟型をより細分化する考え方があったことを指摘したい。謡の指南書（謡伝書）『唱曲弁疑』（1768）では五種類の吟型が列挙される。ヨワ吟は、鬘物に用いられる通常のヨワ吟と、男役がうたう「ウラリト」とに細分されている。「ウラリト」は穏やかな様、おっとりとした様子を表す。曲趣・曲味を重視する現在とは方向性が異なり、役柄の人体を基準とする認識があった。

さらに、『唱曲弁疑』は、「キ（＝気）」、「中吟」といった中間的な吟型についても記す。現在でも「和吟」というツヨ吟でもヨワ吟でもなく、両者を折衷した箇所があり、観世大夫元章の『明和改正謡本』（1765）で制定されたことが知られる。

「ウラリト」、「キ」という呼称は、「サラリト」などと同種の曲想指示にもとれるが、旋律型との関連を明確に持っていたようだ。「ウラリト」は、音高に変化なく平坦に歌う箇所ではヨワ吟で歌い、下行旋律型はツヨ吟で歌うと説明され、たんなる気分や趣にとどまらず、旋律面でも確立した様式を持っていたと推測される。そこでこれらの吟型が謡本で用いられている例として、「キ」が豊富に用いられている観世流謡本、岡田屋三郎右衛門刊元禄八年（1695、鴻山文庫蔵）を取り上げ、実際の音楽面の事例として、節付を分析する。

研究発表1B-3

10:00—10:30

6号館293教室

X線調査から判明した能管・龍笛の制作古法

高桑いづみ

龍笛と能管は、概して見分けがつきにくい。頭部の装飾が錦ならば龍笛、頭金ならば能管、指穴のまわりが朱で塗られていれば能管、なければ龍笛といった外観上の違いはあるが、実際に問題となるのは、歌口と第一指穴の間の内部構造である。その間の内径がストレートであれば龍笛だが、内部が狭くなっていれば能管、と考えられる。能管の制作方法としては、歌口と第一指穴の間をいったん切断し、そこに細い竹筒（喉という）を挿入して内径を狭めるやり方が従来から知られている。そこで、破損した龍笛を修理する際に内径の狭い笛が派生し、それが能管となったという説もあるのだが、それは仮説にとどまっている。高桑は、制作過程を明らかにするため、東京文化財研究所保存修復科学センター、笛師田中敏長氏の協力を得て、X線撮影による笛の調査プロジェクトを開始した。今回はその中間報告である。

室町時代作、と比定される能管のX線撮影をおこなったところ、従来とは別の制法が確認された。調査を行ったのは、愛媛県今治市村上水軍博物館蔵の能管と徳川美術館蔵の能管その他である。

村上水軍博物館は、村上景親（1558～1610）の初陣を祝して父の武吉が舞った際に吹いたと伝えのある笛を二管伝えているが、そのうちの二管は、指穴の形態や間隔が、完成後の能管というより龍笛に近い。X線撮影の結果、第一指穴付近で材をいったん切断し、歌口までの間に指穴部分よりも肉厚の別材を接いだことが確認された。異なる肉厚の材を接いだ結果、第一指穴と歌口の間の内径が狭くなったのである。

一方、徳川美術館の「蟬折」は、藤田流7世清兵衛が「獅子田」作と極めを残す能管だが、歌口から管尻にかけてまったく切断箇所がない。歌口と第一指穴間に漆を盛って内径を狭めるか、その部分の材をひしぐことで内径を狭めるなどなんらかの細工を施して喉を成形したことが明らかである。いずれも、はっきりした制作年代は不明だが、内部に別材を挿入する従来の製法とは異なる製法が複数確認された。龍笛からの派生説を別の角度から見直す必要が生じたと言えよう。

なお、プロジェクトでは並行して龍笛のX線調査も進めており、福山市鞆の浦安国寺の阿弥陀像の胎内に納入された龍笛のX線調査もおこなった。その結果、途中で別材を接ぐことなく一材で成形し、かつ節も抜いていないことが判明したが、仏像は文永11年（1274）に造立された後、昭和24年の解体修理まで内部を開けた形跡がない。龍笛の制作が文永11年以前であることは確実である。今回のX線調査によって、横笛制作のひとつのメルクマールができた意義は大きい。

研究発表2A-1

10:40—11:10

6号館292教室

明治・大正期の宮中における作曲活動

中村真由子

明治10年から始まった宮内省式部寮雅楽課における作曲活動に関する研究はいくつかあり、特に東京女子師範学校附属幼稚園から依頼された保育唱歌の作製についての論考は、数多く存在している。しかし、近代日本における作曲活動の端緒と位置づけられる保育唱歌への取り組みが、その後の歴史的な脈の中でどのように繋がっていくかという研究は、未だ殆どなされていない。明治以降に大量に作曲された唱歌を学校教育という視点に立って論ずる限り、雅楽の形態に近い保育唱歌は、近代日本における作曲活動の出発点という意味で取り上げられることになる。しかし、その後の系譜に関しては、文部省音楽取調掛が西洋音楽に基づいた小学唱歌を作り上げた頃を境に教育現場から消えていき、やがてまったく演奏されなくなったという趣旨が述べられるに留まる。

式部寮雅楽課では、明治7(1874)年から西洋音楽の伝習が命じられて、雅楽と西洋音楽との兼任制度が一斉に開始されたが、当然のことながら音楽取調掛の小学唱歌が作製された明治14(1881)年ごろになると、組織内で西洋音楽に関する個々の芸術的水準の分化という問題も生じてきたと考えられる。その結果、雅楽課の一部の人々だけが日本近代の教育過程で数多く作られた唱歌の創作や、音楽取調掛等での後進の指導に携わり、宮中以外でも活動の場を得ることができた。つまり、明治10年以降に宮中外でなされた伶人たちの作曲活動等は、限定的、個人的なものであり、式部寮雅楽課としての活動ではないのである。

本報告では、これまであまり論じられてこなかった宮中での作曲活動と奏楽がどのようなものだったのかという観点から、特に明治から大正にかけての時代に焦点を当てて、作曲・奏楽・演奏空間の三つの事柄を主軸として、近代の宮中における音楽活動の一端を明らかにすることを目的としている。その際、宮内庁書陵部が所蔵する楽部に関わる公文書、式部職楽部「雅楽録」、「楽事録」、「依頼奏楽録」、「演奏会録」等の史料群の記述を分析し、事例ごとの活動内容を浮彫にした上で、各々の楽曲の成立過程に考察を加えていく。

宮内省式部寮雅楽課では、明治13(1880)年から保育唱歌の伝習が伶人全員に義務付けられ、教育現場から保育唱歌が姿を消した後も明治20年代後半まで奏楽が続けられていた。その後の宮中で演奏された唱歌の殆どは、宮中外で主流となった西洋音楽の語法によるものではなく、保育唱歌の作曲形態を引き継いだ雅楽的な作品であった。また、宮中外で作製した唱歌は教育用であったのに対し、式部寮雅楽課および式部職楽部が宮中での奏楽のために作曲した作品は、記念行事や演奏会用であって、まったくその用途が異なっていた。大正時代までのそれらの活動を昭和初期から10年代まで延長して見ていくと、雅楽曲が西洋の楽器編成に編曲され、宮中晩餐会をはじめ、日比谷公会堂での一般聴衆向けの演奏会で盛んに演奏されていたという新たな傾向も出てくるので、この事例もあわせて述べていく予定である。

研究発表2A-2
11:10—11:40
6号館292教室

北村季晴による和洋合奏の意図： 五線譜を媒介とした「日本音楽」創出と「古曲」保存

奥中康人

明治26年に東京音楽学校師範部を卒業した北村季晴は、明治後期から昭和初期に活躍した音楽家で、今も長野県で歌いつがれる《信濃の国》、宝塚少女歌劇の最初の演目《ドンブラコ》の作曲者として知られている。とくにユニークだった点は、洋楽器によって邦楽曲を演奏することや、洋楽器と和楽器を混成した「和洋合奏」に積極的だったところなのだが、これには「今から考えれば極めて幼稚な低級な趣味」（田辺尚雄）という否定的な評価が支配的で、ほとんど顧みられることはない。たしかに、仲間たちとヴァイオリンやクラリネットなどの洋楽器を持って長唄囃子に加わり、九代目市川団十郎が演じる《道成寺》の伴奏をつとめたこと（明治29年歌舞伎座）は、今日の私たちの目には、荒唐無稽なお遊びに映るだろう。しかし、北村はかなり真剣に取り組んでいた。本発表は、明治20年代後半に北村が主宰した大日本音楽倶楽部にスポットをあて、かれの意図がどのようなものであったのかを検討したい。

酒問屋を経営する大富豪、鹿島清兵衛の資金援助をうけ、東京音楽学校の仲間たちと結成した大日本音楽倶楽部は、杵屋六左衛門（寒玉）や勘五郎等をインフォーマントとして、長唄《勸進帳》《秋の色種》《道成寺》などを採譜（五線譜化）し、その楽譜に基づいて和洋合奏を行っていた。後に共益商社から出版されることになるこれらの楽譜からは、音を精確に写し取ろうとする姿勢と採譜能力の高さがうかがえる。残念ながら鹿島の没落（明治30年）によって、大日本音楽倶楽部は余興の域をでることなく頓挫したが、その活動や北村季晴の言説を分析すると、和洋合奏の実践は、より大きな目標である音楽改良、つまり国楽（国民音楽）創出のために、五線譜という新しい音楽メディアの有用性を確認する実験であったことがわかる。伊澤修二以来の課題である国楽創出を実現するには、在来のさまざまなジャンル・流派の音楽を折衷統合することがベストであると北村は考え、従来の秘伝奥義的な伝承形態を壊し、国民全員で音楽を共有するメディアとしての可能性を五線譜に託していた。

しかし、たとえ鹿島が没落しなくとも、いくつかの点でこの構想には無理があった。まず、北村は邦楽演奏家が五線譜で演奏・伝承することを望んだが、北村に近い杵屋一派ですら（金銭と引き換えに採譜には応じるものの）五線譜を採用しようとはしなかった。同時に、五線譜が決して完璧な記譜法ではないという原理的な問題を北村はついに解決できなかった。さらに、採譜という行為は、北村が夢みた音楽の統合発展よりも、むしろ音楽を固定化し、保存する方向と結びつきやすかった。明治30年代後半以降、北村は田中正平の研究所や邦楽調査掛の採譜に従事し、邦楽の保存に貢献したが、そこから芽生える「伝統」意識によって、和洋合奏が貶められるようになったのは、歴史の皮肉としか言いようがないだろう。

研究発表2A-3
11:40—12:10
6号館292教室

橋本國彦（1904-1949）の「国民歌」： 昭和10年から20年代の創作活動

三枝まり

橋本國彦は戦前の日本の近代音楽史において、作曲家として多大な功績をのこしただけでなく、当時東京音楽学校の教官として、芥川也寸志、黛敏郎、矢代秋雄、団伊玖磨、畑中良輔など戦後の作曲家にも多大な影響を与えた音楽家である。

作品数は750曲を超え、中でも歌曲は500曲以上に及ぶ。これらの歌曲は大きく分類すると、「唱歌」、「童謡」、「国民歌」（国民歌謡・戦時歌謡）、「大衆歌謡」（映画主題歌、ラジオ歌謡）、「芸術歌曲」（新民謡を含む）の5通りの作品ジャンルに分類できる。この作品ジャンルのそれぞれはこれまでほとんど注目されてこなかったが、近代日本の歌曲（歌謡）史に照らした見た場合に、ある系譜に位置づけられると考えられる。

橋本國彦の「国民歌」は、他の作曲家の編曲も含めると50曲を越え、一つの作品に対して様々な編成に編曲されているのが特徴である。これらはすべて、日中戦争開始後で文部省在外研究員として帰国した1937年から終戦の1945年までの間に作られ、時局に連動して国家による宣伝・教化・意識高揚・国民運動に活用され、この時期に作られた橋本の作品の大部分を占める。

さらに、橋本國彦は国民に公募された「国民歌」の審査員としても活躍し、《愛国行進曲》の審査をはじめ、東京日日新聞社・大阪毎日新聞社が募集した《太平洋行進曲》ではピアノ伴奏譜は橋本國彦が加筆し、このように橋本が関わった「国民歌」も多い。

本発表では、戦時下において国家目的に即して制定された楽曲や時局に即応した「国民歌」に焦点を当てて、国家主義的な思潮の昭和前期の社会を背景にした橋本國彦の「国民歌」創作について考察する。具体的には、第一に「国民歌」で用いられた詩人の傾向、形式や書法、語法等の点と、作曲目的や演奏の実際との関係、第二に、作品の普及や活用という側面から、音楽がその時々々の社会状況とどのように関わり、あるいは対峙していたのかという点、そして第三にこれらの楽曲の果たした役割と橋本の創作活動全体において国民歌の作曲が担った意義について明らかにする。

研究発表2B-1
10:40—11:10
6号館293教室

『糸竹初心集』の「らへいか」と胡弓 ——キリシタン文書の楽器名から読み解く——

神戸愉樹美

『糸竹初心集』（1664）の下巻、三味線の次第の事の項に「小弓といひて糸三筋にてならず物有り。・・・らへいかというものあり」とある。一方、16世紀以来、来日したイエズス会宣教師が日本について本国に宛てた報告書、キリシタン文書には擦弦楽器名のラベキーニャrabequinha（ヴァイオリン）が記されており、発音が「らへいか」と似ていることから、胡弓のキリシタン起源説が論じられてきた。最近では、胡弓とキリシタンの擦弦楽器は無関係であると決したかのようなのであるが、いまだキリシタン文書の精査を踏まえた詳細な研究はなかった。そこで、この発表では、キリシタン文書の原語の楽器名の研究と、関連する報告も参考にしなが、新しい視点から「らへいか」の意味を読み解く。

筆者は、先に米国からの依頼で日本のヴィオラ・ダ・ガンバ（以下ガンバと表記）の歴史を執筆するために、キリシタン文書の擦弦楽器について研究した。原語による擦弦楽器名と西欧のガンバ関連文書の楽器名とを詳しく比較し、日本のガンバの歴史は1561/2年にポルトガル宣教師がもたらした複数の楽器から始まったことを確認した。1580年以後の記録には、今回問題となるラベキーニャも7ヶ所而言及されており、豊臣秀吉の天正遣欧使節の謁見や『日葡辞書』1603/4年の項目も含まれている。

明治以来、綿々と繰り返されてきた事実確認を繰り返すつもりはないが、改めて、胡弓と西欧の二大擦弦楽器であるガンバやヴァイオリンを比較してみても、楽器の構え方、伝来時期、日本での楽器製作などの点で類似と相違が混交しており、結局、胡弓のキリシタン起源説の是非の決め手は得られない。また、『日葡辞書』も具体的な楽器の説明としては捉えられない。

ここで筆者は、『糸竹初心集』の書き出しが、事実を述べようとする目的で書かれたのではなく、由来書きであれば辻褃が合うのではないかと考えた。西欧の文書ではまず起源論を置き由来の正しさを説く傾向があり、特に新興の楽器には多い。三味線も胡弓も、西欧のガンバやヴァイオリンと同じく、17世紀前後には新興の楽器であり、由来を説明して市民権を得たいという共通点を持っていた。由来への理解は読者の受容に合わせて書く必要があるが、キリシタン文書には、それを証す報告として、秀吉の天正遣欧使節謁見が京都で広く知られていたという記事がある。また『日葡辞書』の和琴の説明も、由来の高貴さを示そうとしたものと見直せば納得がいく。『糸竹初心集』に「らへいか」をあげたのは、当時の異国趣味もあいまって、「異界からきた由来の正しい楽器」を示そうとしたからである。

研究発表2B-2
11:10—11:40
6号館293教室

上方歌舞伎における盆踊 ——18世紀「都風流大踊」の所演状況——

前島美保

盆踊は盂蘭盆会に際し招かれた精霊を慰め餓鬼を送り出す芸能として、江戸時代を通じて盛行した。『花洛細見図 七之巻』（元禄17年（1704）序）には八坂の塔前での盆踊が描かれており、当時の寺社境内における群舞の様子を窺わせるが、江戸時代には巷間のみならず、上方の歌舞伎芝居小屋においても盆踊が行われていた。

元禄期、歌舞伎は一日の狂言立て（式三番叟・脇狂言・二番目・続き狂言）の大切に一座総出で大踊を演じることを定型としていた。この大踊という趣向は江戸では定着せず、かわってその後女方を中心とする歌舞伎舞踊が展開されてゆくのだが、一方、上方においては、とりわけ陰暦7月15日前後を初日とする盆興行の中で「都風流大踊」というかたちで遺存し続け、18世紀を通じて各座で執り行われた。『歌舞伎事始 卷之三』（宝暦12年（1762））の挿絵「都芝居盆狂言大踊之圖」には、提灯が下がる中、床机に居並ぶ三味線、笛、太鼓などの囃子方に合わせて音頭が歌を歌い、その周りを役者が輪を描きながら踊る形態がみとれ、舞台化された盆踊を確認することができる。総踊ならではの賑々しい雰囲気は初期歌舞伎の面影をしのばせたものと推測され、盆興行の呼び物の一つともなっていたが、京坂におけるこうした習俗も、幕末以降、次第に失われた。

「都風流大踊」については土田衛氏の先行研究（1969年）があり、その慣習、踊りの構成（まぬけおどり・仕組おどり・大廻り）とその特徴など基本的な事柄に関してはすでに解明されている。この蓄積を踏まえ、今回は主に各種番付史料や絵画資料を手がかりとして、18世紀の上方歌舞伎（京、大坂）における「都風流大踊」の所演状況を見渡すことに主眼を置く。とくに芸態の変遷やレパートリーを具体的に読み解き考察を加えたい。また、従来音頭は役者が取っていたとするが、細部を検証すると小歌方も名を連ねていることが判明した。「都風流大踊」に着目することで、上方歌舞伎の囃子方の出仕状況を知る足がかりにしたいとも考えている。

研究発表2B-3
11:40—12:10
6号館293教室

近世上方における流行歌の出版と享受について ——文政13年（1830）の御蔭参りを中心に——

黒川真理恵

本発表は、文政の御蔭参りとそれにまつわる流行歌を取り上げ、流行歌の発生と流布について明らかにするものである。それとともに、芸能の愛好者でもあった大坂商人・平野屋武兵衛を例に、これまであまり省みられることのなかった流行歌の享受層についても考察することを目的とする。

御蔭参りは、伊勢神宮への集団参宮行動で、江戸時代を通して60年に一度の周期で起こった。慶安3年（1650）、宝永2年（1705）、明和8年（1771）、文政13年（1830）の4回流行したとされている。このうち、文政13年の御蔭参りは、庶民の間で広くその流行が期待された。3月下旬に阿波徳島で発生したのち、半年ほどで全国に広がり、のべ四百万人の人々が伊勢参詣にでかけたといわれている。なかでも、親や主人などの許しを得ず、往来手形や関所手形などを持参せずに出てくることを「抜け参り」といった。また、御蔭参りの参宮者は、旅の途中の沿道において金品・物品などの施行を受けた。

御蔭参りに関連して、各都市では様々な摺物が出版された。例えば、伊勢神宮までの道のりを記した道中記や、それを歌に読み込んだ唄本、抜け参りや施行などの風物詩をパロディー化した一枚摺などである。大坂では綿屋喜兵衛、綿屋正兵衛らが、当時人気の役者を御蔭参りに見立てた一枚摺を出版し、京都では阿波屋定次郎が「おかげぶし」「みやめぐり」という流行歌の薄物唄本を出版した。

それら御蔭参りの関係資料を集めたのが、大坂商人・平野屋武兵衛である。平野屋武兵衛（二代武兵衛・花井（雅号））（享和1年（1801）～明治12年（1879））は、本両替・酒造業・白粉製造業などで財を築いた。そのかわら、芝居・人形浄瑠璃・地歌などの芸能に親しんでいた。その内容は『幕末維新大阪町人記録』（脇田修；中川すがね（編）1994年、清文堂）に詳しい。文政の御蔭参りには参加しなかったものの、御蔭参りに関連して出された摺物を貼り込んで一冊にしたり、御蔭参りの流行歌や戯作などを集め合冊本にしたりしている。そのなかに、阿波屋定次郎の「おかげぶし」と「みやめぐり」の唄本二点も含まれていた。

本発表では、京・大坂いずれの地域でも、実際には御蔭参りが伝播しなかった点に着目し、人々は、その発生を期待するためのものとして、或いは、さらに煽るためのものとして、摺物をみていたのではないかと推察する。

また、京都の唄本を大坂の商人が所蔵していた点からは、平野屋武兵衛の行動範囲と、版元の販売網に関して、調査すべき点がみえてくる。特に阿波屋定次郎は、安永期頃（1770年代）には京都だけでなく大坂でも同族出版を行っていた形跡がある。阿波屋のような草紙屋は、これまでその販売網や、販売の対象について不明な点多かったが、享受層を調べることによって、その実態も明らかになるのではないだろうか。

研究発表3A-1

14:40—15:10

6号館292教室

八橋検校の箏組歌「八橋十三組」について

上野曉子

八橋検校の箏組歌いわゆる「八橋十三組」は、箏曲大意抄（宝暦八年〔一七七九〕序）によれば、慶安年間（一六四八～五二）の成立と伝えられている。しかるに、近年、山根陸宏氏『万治・寛文期における八橋検校の箏組歌』（『芸能史研究』八五号、昭和五九年）により、延宝～元禄期（一六七三～一七〇四）にかけて「十三組」の内容の組織化とその定着が進んでいたことが指摘された。本発表では、山根氏の研究成果を踏まえつつ、豆本の情報を加えた十七世紀後半の箏曲歌本の出版状況から、「八橋十三組」の成立を再考察する。なお、これまでの研究により、『琴曲抄』（元禄八年〔一六九五〕刊）所収の箏組歌十三組が、「八橋十三組」の規範曲であるとされている。本発表においても、『琴曲抄』所収のそれを、「八橋十三組」の規範曲として考察してゆきたい。

「八橋十三組」の成立を考察する際、『琴曲抄』以前に刊行された箏組歌の豆本については、これまで題名不詳のものが多く、諸本の関連が未整理なため、取り上げて論じられてこなかった。しかし、上野学園大学日本音楽史研究所蔵の豆本により、豆本の諸本が『ことのくみ』、『峯のまつ風』という外題をもち、それぞれが天和二年（一六八二）、元禄八年（一六九五）に刊記をもつものであることが知られる。このことにより、現在確認される六冊（上野学園大学日本音楽史研究所蔵三冊、宮城道雄記念館吉川文庫蔵一冊、国会図書館蔵一冊、平野文庫蔵一冊）の関連を明らかにすることを試みる。すなわち、六冊の豆本は、それぞれが『ことのくみ』あるいは『峯のまつ風』という外題を持つものであることが認められる。

次に、豆本を加えた箏曲歌本の出版状況から、「八橋十三組」の成立について考察したい。「八橋十三組」の編成は、標題の変遷から、『ことのくみ』（天和二年〔一六八八〕刊）、遅くとも『知音の媒』（貞享四年〔一六八八〕刊）までに固定化しているといえる。編成の定着と同時に、『琴曲抄』に至るまで、「おもて」「うら」「秘事」という十三組内を編成する各組の序列化が図られていることが窺える。また、各歌本の詞章を比較検討することにより、詞章に異同はあるものの、おおむね、『ことのくみ』所収、遅くとも『知音の媒』所収の詞章から、「八橋十三組」の詞章が固定化している傾向がみられる。このことから、「八橋十三組」の詞章は、天和～貞享期（一六八一～八八）には、『琴曲抄』所収の詞章とほぼ同じ詞章であったことが歌本によって確認できる。

研究発表3A-2
15:10—15:40
6号館292教室

現代チベット社会におけるわらべうたの実相： 中国チベット自治区山南地区浪下子県カラ郷調査報告

内堀明子

筆者は、2007年7月末～8月初旬及び2008年7月の2度にわたり、中国チベット自治区山南地区浪下子県カラ郷において、わらべうたの調査を行った。本調査報告では、当地で現在伝承されているわらべうたの種類、遊び方、及びわらべうたの伝承背景として、当地の子供の生活環境の現状を報告する。

現在カラ郷において伝承されているわらべうたには、日本でもおなじみの“ゴムなわ”、“お手あわせ”を始め、チベット族に広く伝わる“狼と羊”という集団で行う役柄、ストーリーのある遊びのときに歌う歌、かくれんぼの前の鬼決めの際にする指遊び歌など数種類ある。遊びに使われる歌は、“狼と羊”などのように遊びとそれに付随する歌がセットになって伝承されているものもあれば、教科書の漢語の文章に節をつけたものを“ゴムなわ”などに応用しているもの、またチベット語で教わったわらべうたを、自分で漢語に訳して歌っている例もある。子供の生活環境調査は、主に『わらべうたの研究』（小泉編 1969）に紹介されている“わらべうたの生活環境調査試案”を参考にアンケート表を作成し、子供を対象に面接方式で調査を行った。その結果、どのような遊びを誰とどこで遊ぶか、普段どんな歌を歌っているか、いつどんなテレビ番組を見るかなど、子供たちの生活環境、興味対象などのデータが得られた。また、子供の生活環境調査の一環として、小学校の音楽教育に関する調査も行った。音楽担当の教師、校長へのインタビュー、音楽の授業の参観、また子供たちに学校で習った歌や踊りを披露してもらうことにより、学校での音楽教育の状況を把握できた。筆者が取材を行った“カラ中心小学校”には音楽専門の教師が不足しており、他の科目担当で比較的歌の上手な教師二人が兼任で音楽の授業を担当している。授業では、教科書、楽器などは使わず、教師がテレビやCDなどを聞いて覚えた曲を用意し、“一領衆合”形式で、一回の授業で一曲を教える。音楽の授業以外では、“六一児童節”、“興趣小組”、“校先隊”、及び毎学期催される歌の発表会などのために、歌や踊りを習い、当日各クラスが披露する。音楽の授業やその他の学校行事のために習う曲は、チベットの流行歌、民謡、歌舞を始め、その他の民族の流行歌、ディスコ音楽などジャンルは幅広い。

カラ郷の住民は大多数がチベット族でチベット語を基本言語とするが、教育、テレビの普及、交通による住民の流動などにより、異文化が身近なものになった。異民族の文化を受容し、文化の“多元性”につながった。その多元性が、わらべうたの伝承にも反映されている。またその反面、当地における“民族性”、“地域性”も深く根付いている。

今回の調査は、筆者が現在制作準備中の修士論文のために行った。これらの調査で得た資料を基に、さらに音楽組織などの分析、研究を進め、チベットのわらべうたを音楽的、社会的にとらえることを今後の課題とする。

研究発表3A-3

15:40—16:10

6号館292教室

東京音楽学校と邦楽科設置

橋本久美子

本発表は、東京音楽学校の邦楽科設置について捉え直す試みである。このテーマは従来ほとんど看過されてきたが、当時の同校、洋楽と邦楽、時代背景、邦楽界、また今日の音楽学部邦楽科との関係など、きわめて広汎かつ重要な諸問題を内包している。

明治18年7月、音楽取調掛（当時は音楽取調所）は4ヶ年の伝習を終えた初の全科卒業生3名を送り出した。幸田延はヴァイオリンと箏と洋琴、遠山甲子は洋琴と箏、市川ミチは胡弓を演奏し、《仰げば尊し》は箏と胡弓の伴奏で合唱された。

東京音楽学校初期には師範部第2年に箏が週2時間課されるが、これに対し風琴とヴァイオリンは週10時間であった。明治31年12月の第1回定期演奏会で、瀧廉太郎の《イタリア協奏曲》独奏、ハイドン作曲オラトリオ《四季》などとともに、《六段調》が演奏された。定期演奏会の邦楽は、明治34年12月第6回における箏曲《晒》を最後に、プログラムから消える。第6回の掉尾を飾ったのは、ユンケル指揮ケルビーニ作曲《レクイエム》である。40年10月に設置された邦楽調査掛は、各種目にわたり採譜し、演奏会を開催し、『近世邦楽年表』を出版した。12月の第1回邦楽演奏会は平曲、一中節、富本節、清元、長唄、箏曲、踊の各種目を披露したが、その1週間前、同じ奏楽堂でヴェルクマイスターが本邦初のチェロ独奏を行った。

大正時代には文部省内で邦楽教育のための調査が開始されたが、関東大震災や校長排斥騒動で滞り、昭和3年乗杉嘉壽が音楽学校長に着任。翌4年選科に長唄を加え、7月分教場落成披露会では生徒38名が長唄《鶴亀》を演奏した。5年選科邦楽科に長唄、箏曲、能楽、日本舞踊を置いた。6年初の能楽演奏会を開催し、邦楽演奏会の定期的開催を定め、10年邦楽の初地方公演を行った。昭和3年の大礼奉祝、4年の創立50周年、折々の御前演奏では必ず邦楽が演奏された。

東京音楽学校邦楽科が設置された昭和11年6月20日、日比谷公会堂ではプリングスハイムがベルリオーズ作曲《ファウストの劫罰》日本初演を指揮した。彼は6年間でマーラーの交響曲5曲を含む32曲を日本初演し、自作の《管絃楽協奏曲》を世界初演し、欧州楽壇に照準を定めて同校を鍛えた。邦楽科はまさにこの時期に設置され、「東西二洋の音楽」を教授する日本の音楽学校が誕生したのである。初年度は33名が受験し、18名(うち男子5名)が合格した。

時代の荒波は東京音楽学校をも例外なく呑み込んだ。「二分の一ユダヤ人」のプリングスハイムが12年7月末に学校を去り、11月の銃後奉仕邦楽演奏会では山田流箏曲《聖戦讃歌》、長唄《皇軍必勝》が演奏された。18年5月邦楽科は本科邦楽部として洋楽と同格に組織化された。

東京音楽学校邦楽科は、和洋調和楽や新作邦楽を手がけ、藝大邦楽科誕生への布石となった。洋楽との切磋琢磨から生まれる、邦楽流派と種目を超える活力は、昨年の音楽学部における坪内逍遙原作《新曲「浦島」》(2007年9月)等にも連なるものであろう。

研究発表3A-4
16:10—16:40
6号館292教室

朝鮮最初の西洋音楽専門養成機関 ——梨花女子専門学校音楽科を中心に——

金志善

日本植民地時代、朝鮮最初の西洋音楽教育機関の設立は1925年4月の第2次朝鮮教育令（1922）私立専門学校規程により、梨花学堂大学科及び大学予科を梨花女子専門学校と改称して文科及び音楽科を置くことから始まる。すでに1910年に大学科の正規科目に音楽教科（ピアノ、声楽、個人教授）を含められていたが、1925年の梨花女子専門学校の認可と、予科1年、本科3年の4年過程の音楽科を新設することによって、西洋音楽を専攻できる朝鮮最初の西洋音楽専門教育機関が設置されることになったのだ。また1928年2月の朝鮮総督府告示第55号によって梨花女子専門学校の卒業者は、私立女子高等普通学校教員になる資格（文科には英語、音楽科には音楽）も認められた。

戦前の朝鮮における唯一の西洋音楽教育機関であった梨花女子専門学校音楽科について考察することは、当時の朝鮮における音楽専門教育の内容の実態を知ると同時に、音楽家たちの人的動向を把握し、梨花女子専門学校音楽科が朝鮮社会にもたらした意義を明らかにすることに繋がる。

こうした研究は、これまで崔勝賢が行ったものが唯一あるのみである。崔の論文では、一次資料として『Ewha College Catalogue』を基に、1925年頃から1930年代に至る梨花女専音楽科草創期の教育内容を細部にわたってみることで、当時、梨花が追究した梨花音楽教育の目標及び教科内容を分析した。その結論として梨花音楽科は、韓国西洋音楽教育の先頭に立ち、その教育の基礎となったと述べながら、正式な音楽専門機関としてはじめに韓国伝統音楽教育を行ったことに梨花の寄与度を高く評価したものである。

しかし、この論文で述べている梨花音楽科教育の内容を中心に分析するだけでは、梨花音楽科が果たした寄与度を評価するには限界がある。学生や教員の人物傾向など梨花の本質を語る上で不可欠な要素について触れないまま梨花の寄与度を評価しているためである。梨花音楽科が韓国における西洋音楽に果たした意義、寄与度を考察するために教育内容とともに梨花音楽科に在学した学生や教員などについて分析することが重要である。

従って本研究の目的は、梨花音楽科の実態を明らかにすることで梨花音楽科は何を追及し、どのように社会に影響を与えていったのか、その意義を考察することにある。本研究では、朝鮮最初の音楽専門機関である梨花女子専門学校音楽科におけるカリキュラムについて確認し、学生や教員の人的動向について検討し、梨花音楽科が持つ意義を考察することで梨花が果たした寄与度を再評価することを試みる。

研究発表3B-1

14:40—15:10

6号館293教室

古代の大嘗祭と芸能：場の論理より奏楽の脈絡を読む

平間充子

本発表は、古代の大嘗祭において行われた芸能を分析し、大嘗祭の場が持つ意義がどのように芸能の奏上に反映されているのかについて考察するものである。扱う時代は主に大化前代（7世紀）から平安前期（10世紀初頭）、直接の分析対象として「儀式」、「古事記」、「日本書紀」などの文献資料を使用し、また日本古代史学分野の諸先行研究の成果に大きく基づいている。

大嘗祭とは、天皇が即位した後最初に挙げる大規模な新嘗祭のことで、あらかじめ悠紀（ゆき）国・主基（すき）国として選定された二国の国司が奉仕し、臨時に造営された大嘗宮において四日間にわたり様々な祭儀が行われていたことは平安期の儀式書「儀式」に詳しい。注目すべきは、その中に多くの芸能が含まれていたことであり、雅楽寮の奏楽のほか、吉野國栖奏、悠紀国・主基国の風俗歌舞、和舞、田舞、久米舞、吉志舞、五節舞などが挙げられる。大嘗祭の持つ意義に関しては、諸先学が既に次の二点を指摘している。第一に、新たな支配者が王位へ就任したことを示す、即位式に通じる構造を持っていること。第二に、畿外の諸国を象徴的に代表する悠紀・主基両国が、支配者が行う新嘗の儀礼において、服属を表象する行為をなす場と考えられることであり、儀礼構造を分析した岡田精司は、悠紀・主基両国が行う服属儀礼の代表として芸能の奏上を挙げている。

本発表では、悠紀・主基両国の歌舞に見られるこのような意義を敷衍し、特に久米舞と吉志舞に焦点を当ててこれらの芸能が大嘗祭で奏上される意義について私見を述べたい。久米舞に関し、林屋辰三郎は、大和朝廷が諸地域を支配下に入れた歴史を象徴した戦闘歌舞であるとした。しかしながら一方で、久米舞は元来狩猟・採集生活をうたった四国伊予地方の地方芸能であり、地方が大和朝廷に服属してゆく過程を示したとの伝承は後に付け加えられたものに過ぎず、戦闘を象徴する芸態すらその伝承にあわせ改作された可能性が高いとする説が提唱されている。今回は、まず久米歌の詞章の分析、久米舞と対になって奏上された吉志舞、および久米舞を伝承する伴・佐伯両氏と吉志舞を掌っていた安倍氏の系譜に関する考察を通じて、後者の説を検証する。その上で、大嘗祭で奏上されたその他の芸能、とりわけ國栖奏や隼人の吠声と比較し、大嘗祭の政治的な意義が、芸能の奏上にどのように反映されていると考えられるのかを指摘したい。

古代日本の国家的規模を持つ儀礼の多くが支配—服属関係を表象し、再確認する場であったことを指摘する研究動向は、今や古代史分野の主流を成すものの一つと言えるであろう。しかしながらそういった関係性の現れ方は多様であり、芸能においては常に芸態や詞章といった直接的な形をとるとは限らない。本発表を、奉仕する社会集団のあり方と、芸能を奏上するという行為自体に支配—服属関係が表象された事例と位置づけることも可能であろう。

研究発表3B-2

15:10—15:40

6号館293教室

平安鎌倉期の密教法会における奏舞奏楽の故実

鳥谷部輝彦

唐楽、高麗楽などの外来音楽を奏でる行事には、古来、法会が一つの大きな比重を占めてきた。その事例は、古くは奈良時代の東大寺大仏開眼供養会に始まり、諸寺院の開眼・落慶の供養会と恒例法会、宮中御齋会、御懺法講などが知られる。これらの法会における楽舞の研究においては、従来は顕教の法会が多く取り上げられてきたのに対し、密教の法会についてはほとんど研究されていない。そのため本発表では、密教法会に焦点を絞り、会場配置、日程、次第に注目し、奏舞奏楽の定式および多様を整理する。用いる史料は古記録や経典などである。対象時期は、他法会との比較のため、平安期から鎌倉期までとする。

楽舞を伴う密教法会（含法要）は、主に三種ある。第一は安鎮法であり、内裏や私邸の地鎮をする際に数日間修される。正鎮日の奏舞曲は、多くの事例で鎮舞、萬歳楽、延喜楽が見られるが、賀殿、太平楽、地久の事例もある。また、開白日には萬歳楽、太平楽などを、結願日にも楽（不詳）を伴った。第二は七仏薬師法であり、主に安産を祈祷する際に数日間修される。古記録によると、少数の事例では開白日や結願日に萬歳楽、太平楽などを奏でることがわかるが、多数の事例では曲目が不明で、楽を伴ったことのみが記される。第三は舞楽曼陀羅供であり、寺院の堂・塔・経蔵などの供養をする際に執行される。楽舞は貴人入御時の奏楽、振棒の奏舞、二箇法要に伴う奏楽、表白後の奏舞などがある。

以上の密教法会に対して、会場配置、日程、次第を整理する他に、比較の視点を二点設ける。第一は、顕教法会と密教法会という比較である。安鎮法と七仏薬師法の楽舞の多くは奏舞によって構成され、舞を伴わない楽器のみの演奏は非常に少ないのだが、このような構成は顕教法会に見られない。逆に、顕教の御懺法講のような管絃のみによる構成は、密教法会に少ない。また、舞楽曼陀羅供については、『大治二年舞楽曼陀羅供次第』によると、庭上の莊嚴は顕教法会に准じるが舞台を設けないとされる。式次第での奏舞奏楽、行道列における舞人楽人の構成は、開眼や落慶などの顕教法会に准じているようである。第二は、天台密教と真言密教という比較である。安鎮法と七仏薬師法は、楽舞を伴うことに限ると天台のみの事例であるため、比較はできない。それに対して、舞楽曼陀羅供は天台・真言ともに事例があり、相違の一つとして、天台の事例では舞台を設けないが、真言の事例では舞台を設けることが挙げられる。

唐楽、高麗楽の伝承が日本中に広まる過程を見ると、全国諸寺院の法会が要となっているように思われる。それは、鎌倉時代の関東地方南部の状況にも見て取れる。本発表では、上述した研究視点に基づき、雅楽史における密教法会の役割について検討したい。

研究発表3B-3
15:40—16:40
6号館293教室

高野山東京別院伝来の古絵図と天野社遷宮舞楽曼荼羅供

遠藤徹、清水淑子、前島美保

江戸時代の高野山学侶方江戸在番所に由来する高野山東京別院（東京都港区高輪）には、高野山及びその周辺を描いた江戸時代の四枚の古絵図が伝来している。紙本着色であるが1,8m×2,9mの大型の絵馬仕立になっており、昭和63年（1988）に現本堂が新築される以前は、本堂に掲げられていたという。それぞれに慈尊院、壇上伽藍、奥の院、天野社（舞楽の場面）（天野社は現在の丹生都比売神社）とその周辺が描かれ、四枚を通覧することで高野山参詣の要所を一巡し追体験することができる構成になっている。本絵図は、関東における高野山信仰の展開に一定の役割を果たしたと思われるが、新本堂落慶以降は本堂に掲げられることはなくなり、倉庫にしまわれ、以後全く省みられなくなってしまっていた。筆者がこの絵図の存在を知ったのは、日野西真定『高野山古絵図集成』（1983年）に掲載された写真によってであったが、本書発刊以後も研究者の注意を引くことはなかったようで先行研究は見当たらない。天野社の絵図に舞楽の場面が描かれていることに注目した筆者等は、別院と交渉の末、昨年末に四枚の絵図を間近で実見し、天野社が描かれた絵図を中心に現況を調査し、撮影する機会を得ることができた（調査に参加したのは、発表者の三名のほかに三島暁子、菅野扶美、長沼雅子の三名およびNPO文化財保存支援機構）。本発表では、その際の調査記録に基づいて絵図の概要を紹介するとともにその史的価値についての一見解を示し（遠藤）、次いで舞楽が描かれた場面を分析し、文献等と照合させることで浮かび上がる天野社遷宮舞楽曼荼羅供の一断面についての考察を行いたい（清水、前島）。

先ず古絵図の年代であるが、港区教育委員会編『港区の文化財〈第10集〉高輪・白金』（1974年）には江戸末期、前掲の『高野山古絵図集成』では江戸中期としているが、描かれている建物等を逐一検証すると、景観年代はかなり限定することができる。壇上伽藍に描かれた金堂が元文元年（1736）再建以降のものであること、宝暦10年（1760）再建の灌頂院が描かれていないことから、1736年～1760年に限定することができ、さらにその間に行われた天野社舞楽曼荼羅供は延享2年（1746）に限られる。したがって1746年以後のさほど下らない時期というのが製作年代の目安といえよう。また慈尊院を描いた絵図の下方に橋本御殿（紀州藩の代官所）が描かれていること、奥の院の絵図には紀州徳川家の塔婆が

明瞭に描かれていることから、製作に際しては紀州徳川家の関与が推測される。

四枚の古絵図は、高野山に関する種々の伝承が随所に描き込まれており、高野山信仰の研究等にも資するところが大きいと思われるが、わけでも注目に値するのは、「高野山鎮守天野宮図」と題された絵図に舞楽法会の様子が詳細に描かれていることである。江戸時代の天野社の社前で行われた舞楽法会は、遷宮の折の舞楽曼荼羅供に限られるので、当該絵図は遷宮舞楽曼荼羅供を描いたものと断定してよい。画面には、道場へ向う僧侶の行列と太鼓橋上での庭讃、仮設舞台上の二人の舞人と立奏する楽人、神供献備の様子、巫女舞をとまなう神前神楽などが描かれ、神仏習合の盛大な宗教儀礼の様子が観る者に直に伝わるようになっている。全般に細部にまで注意が行き届いた描き方になっているため、本絵図は詳しい取材を経て作成されたものと推測される。しかし一方で『天野舞楽曼荼羅供宝永之記』（善通寺蔵）等の式次第と照合させると、実際にこれと同じ時間帯を見いだすことはできない。したがって本絵図は異時同図の技法によって最も華やかな場面を抽出して羅列したものと考えられる。また各場面を詳細に分析すると、絵図の常として虚飾も少なからず見られる。したがって本絵図を音楽史の史料として活用する際には、それらをよく見極める必要がある。本発表では、こうした細部の検証も行ないたい。

第39回通常総会議案

- | | |
|-------|----------------------|
| 第一号議案 | 役員改選の件 |
| 第二号議案 | 2007年度事業報告の件 |
| 第三号議案 | 2007年度財務諸表の件 |
| 第四号議案 | 2007年度総括収支計算書の件 |
| 第五号議案 | 2008年8月31日現在会員異動状況の件 |
| 第六号議案 | 2008年度事業計画の件 |
| 第七号議案 | 2008年度収支補正予算の件 |
| 第八号議案 | その他 |

大会実行委員会

◆東洋音楽学会 第59回大会実行委員会

植村幸生、尾高暁子、加納マリ、黒田真理恵、
薦田治子（実行委員長）、新堀歎乃、野川美穂子、
森田都紀、早稲田みな子

◆事務局

〒110-8714 台東区上野公園12-8
東京芸術大学音楽学部楽理科 植村幸生研究室気付
(社)東洋音楽学会 第59回大会実行委員会
Email: togtaikai2008@yahoo.co.jp
学会サイトURL: <http://www.soc.nii.ac.jp/tog/>

社団法人 東洋音楽学会 第59回大会プログラム

2008年9月20日発行

編集 — 社団法人 東洋音楽学会 第59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)

印刷 — 株式会社 タスプ

社団法人 東洋音楽学会 事務所

〒110-0005 台東区上野3-6-3三春ビル307号
Tel & FAX : 03-3832-5152