

# (一社) 東洋音楽学会 西日本支部だより

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

第79号 (2014年9月25日)

## 定例研究会のご案内

次回第 266 回定例研究会の日時や内容等は未定です。決まりましたらあらためてご案内を差し上げます。

\* \* \* \* \*

## 定例研究会の記録

東洋音楽学会西日本支部 第 263 回定例研究会

(日本音楽学会西日本支部第 19 回 (通算 370 回) 例会と合同)

日 時：2014 年 5 月 17 日 (土)

場 所：大阪音楽大学 第 1 キャンパス A301 教室

例会担当：井口 淳子 (大阪音楽大学)

### 《修士論文発表》

サーストン・ダートの楽譜校訂とイギリスにおける歴史的 position  
京谷 政樹 (大阪音楽大学)

### 〈要旨〉

サーストン・ダート Thurston Dart (1921-1971) は 1950 年代から 60 年代にかけてのイギリスで、音楽作品を歴史的に適切なスタイルで

演奏しようとする運動、すなわち「歴史的演奏運動 (historical performance movement)」に携わった人物だった。彼は演奏家として活動しただけではなく、音楽学者として同時代のイギリスの楽譜校訂に貢献した人物でもある。本発表では、修士論文「サーストン・ダートの楽譜校訂と演奏解釈——イギリス的な営為としての歴史的演奏運動」の第2章の内容をもとに、ダートの楽譜校訂の特徴を明らかにし、同時代のイギリスの楽譜校訂の中に位置付けることを行った。具体的には楽譜校訂における3つの視点、すなわち「資料選びとその扱い」、「現代譜への書き換え」、「校訂者の解釈の付加」からダートの楽譜校訂を検討した。

「資料選びとその扱い」については、ダートは1つの資料を選びその資料を底本とする校訂方針を取った。この方針は「ムジカ・ブリタニカ」など彼が携わった楽譜校訂プロジェクトとは異なるものである。しかし、彼は複数のテキストを混ぜ合わせ新しいテキストを作る方針は危険だと判断し、どの楽譜の校訂においても1つの資料を定本とする方針を貫いた。

「現代譜への書き換え」については、ダートは底本の記譜法を可能な限り「現代」の演奏習慣にあった形に翻訳すべきだと考えていた。記譜法の書き換えは、彼と同時代のイギリスの楽譜校訂において一般的な作業であったが、ダートは同時代の校訂者に比べて、よりこの作業を重視する傾向があった。

「校訂者の解釈の付加」については、ダートの楽譜校訂には作曲家が書いたテキストに対して校訂者自身の解釈を加えるようとする態度が一貫してみられる。本発表では、このような態度をフィリップ・ブレットの論文「Text, Context, and the Early Music Editor」での意味に基づき「規範的 prescriptive」とし、作曲家が書いたテキストを尊重しようとする態度を「記述的 descriptive」とした。

ダートは規範的であることが「ある音楽に対する演奏家の態度をその音楽のオリジナルの演奏者の態度に近づける唯一の方法」だと考えこのような態度を重視した。しかし、1955年以降の彼は記述的な態度の必要性も認めるようになる。ダートは、校訂者の解釈と作曲家が実際に書いたテキストとを区別することによって、規範的であると同時に記述的

でもある校訂譜を作ろうとしたのである。1950年代および60年代のイギリスにおいて、このような試みは新しいものだった。

(京谷 政樹 記)

### 〈報告〉

ダートというと、戦後イギリスを代表する古楽運動の草分け的存在であり、音楽学者にして演奏家という新しいタイプの音楽家像を確立した人物として知られているが、京谷氏の修士論文はダートの楽譜校訂に焦点をあてている。楽譜校訂を研究対象とする場合、必然的に校訂者の解釈が大きな問題として浮上してくるが、ここで氏は、古楽の楽譜校訂に関する先行研究にもとづき、校訂に対する態度には、「規範的 prescriptive」な態度（校訂者が作曲家が書いたテキストに対して校訂者自身の解釈を加えようとする態度）と「記述的 descriptive」な態度（作曲家が書いたテキストを尊重し、校訂者の解釈が可能な限り入り込まないにしようとする態度）があるとして、ダートの校訂作業をこの二分法によって検討する。氏によればダートの校訂活動は四期に分かれ、今回の発表ではとくに第1期(1948～51年)を中心に取り上げていた。第1期の校訂作業は「規範的」な傾向が強く、この時期のダートは、底本となる楽譜の記譜法は可能な限り現代のものに書き換えられるべきであって、それによって校訂者は、現代の演奏家が容易に理解できる「規範的な」楽譜を権威をもって与えなければならないと考えていた。こうした態度は、彼が20世紀前半のイギリスにおいて一般的だった校訂方針を継承していたことを示しているという。ところが第3期以降（'50年代、'60年代）は、「記述的な」態度への転向をみせるようになった。

質疑応答で出された質問には次のようなものがあった：① 底本選びの基準は何だったのか。これについては、ブルの鍵盤音楽を例に、当時の出版譜や写本といったいくつかの選択肢があるなかで、ダートに一番身近なものを取り上げたとの回答がなされた。② 「規範的」「記述的」といった二分法をダートに適用することに妥当性はあるのか、「規範的」という言葉はダート自身が使っているのか。これに対して、ダート自身はこの言葉を使っていないが、分析のツールとして先行研究の概念を援用した旨の回答がなされた。③ 後世の演奏家（ホグウッド等）に対す

るダートの校訂作業の影響について。これに対しては、あまり後世の演奏家に影響を及ぼしているとは言えないが、マリナーは彼を権威として受け止めていたと明確な回答がなされた。

ダートの楽譜校訂というこれまであまり注目されてこなかった部分に注目した本研究が意義深いものであることは言うまでもない。発表者は発表冒頭でダートをオーセンティシティ運動の中心人物として位置づけており、そうすると必然的に彼が当初から「記述的」な態度を取っていたように予想されるにもかかわらず、「規範的」な態度を取っていたというそのイメージのギャップに驚かされた。しかし、なぜ彼が「規範的」な態度から「記述的」な態度へと転向したかについては、残念ながら今回の発表では明らかにされなかった。ダートが楽譜校訂においてどの程度歴史主義を意識していたのか、彼の校訂活動の展開を追いつつ、この点を解明していくことが今後期待されよう。

(大愛 崇晴 記)

### 《博士論文発表》

オペラ《ルッジェロ王》の成立史——資料研究と文脈研究の視座から  
重川 真紀 (大阪大学)

#### 〈要旨〉

本発表は、2013年度提出の博士論文「シマノフスキのオペラ《ルッジェロ王》の成立史——資料研究と文脈研究の視座から——」の概要の紹介と第五章「作曲のスケッチ」の抜粋からなる。カロル・シマノフスキ (Karol Szymanowski, 1882-1937) のオペラ《ルッジェロ王 Król Roger》(1918-24年作曲) は、中世のシチリアを舞台に異教を広めようと現れた魅惑的な羊飼いと、彼の存在にかき乱され葛藤するルッジェロ王との攻防を描いたものだ。題材や音楽語法の点から、このオペラがシマノフスキの作品史においても西洋オペラ史においても特異な位置を占めていることは、先行研究でも指摘されてきた。しかしその要因となっているシマノフスキの台本改変の内実とそれが音楽に及ぼした影響について十分に明らかにされてきたとは言い難い。本博士論文の特色は、創作期間に関わる書簡や回想録を参照しながら、このオペラの台本の自筆稿や手稿譜等に見られる加筆・修正部分に着目して制作過程の実

態を明らかにした点にある。また、これまであまり注目されてこなかったシマノフスキの作曲スケッチを取り上げた点においても、資料研究の成果を作品解釈へとつなげるうえで新たな視座を与えるものといえるだろう。

第五章「作曲のスケッチ」では、現在ワルシャワのシマノフスキ・アルヒーフ、アメリカ議会図書館、オーストリア国立図書館の三ヶ所に保管されている《ルッジェロ王》の手稿譜を、使用されている筆記用具や筆致、譜面の完成度などをもとに「スケッチ」、「草稿」、「浄書」、「浄書譜の複製（印刷用最終稿）」の四つの段階に当てはめ、とくに改変に関わっていると思われる「スケッチ」と「草稿」をもとにその記譜内容を分析した。本発表では、とくにアメリカ議会図書館所蔵の「草稿」をとりあげ、そこに見られる詞章の追加部分が、まさに台本改変の最中に書かれたものであることを明らかにした。またシマノフスキが五線譜の差し替えやフレーズの挿入を行った箇所は、その前後の音楽の流れにほとんど変化が生じていないことを指摘したうえで、台本の改変によって詞章が追加され、それに伴って音楽にも変化が生じたものの、このオペラに対するシマノフスキの詩的・音楽的イメージが創作の初期段階でかなり出来上がっていた可能性を指摘した。このことは、表向きの様式的特徴だけでは捉えられない、シマノフスキの作曲コンセプトの一貫性をも示しうるものだと考えられる。

(重川 真紀 記)

#### 〈報告〉

平成25年に大阪大学に提出された博士論文の発表である。論文の目的は、ポーランドの作曲家カロール・シマノフスキ（1882-1937）のオペラ《ルッジェロ王》作品46の成立史を再構築し、このオペラに見られる特殊性とそれが生じた背景を明らかにしながら、シマノフスキの作品史ならびに西洋オペラ史においてどのように位置づけられるのかを考察することである。オペラ《ルッジェロ王》は1918年から24年にかけて作曲された全三幕の作品で、中世シチリアを舞台に、異教を広めようと突如王国に現れた魅惑的な羊飼いと、彼の存在にかき乱され葛藤するルッジェロ王（初代シチリア王ルッジェーロ2世がモデル）との攻

防を描いたものである。このオペラは、発表者が依拠する先行研究の様式区分に従うと、題材や音楽語法の点からはフランス印象主義の音楽的特徴とオリエンタリズムが融合した「印象主義期」に属する作品であるにもかかわらず、この作品が書かれた時期は、ポーランドの民俗的素材を用いた作品が相次いで書かれた「民族主義期」にあたり、作風と書かれた年代との間にズレがあるという点で、シマノフスキの作品史のなかでも問題含みの作品であるという。しかし、単に題材や音楽語法といった表向きの様式的特徴ではなく、シマノフスキの文学的嗜好や宗教的関心、作曲理念といった観点からみれば、様式的なズレと認識されているもののなかにある種の一貫性を見出せるのではないか、というのが発表者の主張であり、この主張を裏付けるために、本論文はこのオペラを様々な角度から詳細に検討している。

今回の発表では、博士論文全体の内容紹介に続いて、作曲のスケッチに関する第5章がとくに取り上げられた。内容はきわめて綿密な資料研究であり、その詳細は報告者の手に余るが、これによって《ルッジェロ王》の具体的な作曲プロセスが明らかにされ、そのなかで、シマノフスキ自身がオリジナル台本を改変しつつも、そのコンセプトは一貫性を保っていることが示された。

質疑応答では、シマノフスキの音楽における「普遍」について、それは民族主義に基づいたポーランド的なものなのか、それとも全世界的なものなのか、という質問が出された。これについて、《ルッジェロ王》にはポーランド的な音楽語法は存在せず、特定の時代や場所によらない普遍的な時空間を描き出すことにこそ作曲家の目的があったとの回答がなされた。

30分という発表時間は、膨大な内容を擁する博士論文全体の紹介だけでも足りないくらいだが、今回その内容が詳細に論じられた作曲スケッチの研究が、作品の様式的ズレという論文全体のテーマにどのように関わっているのか若干説明不足の感は否めなかったように思う。とはいえ、研究自体が貴重なものであることは疑いなく、今後この研究成果が広く世に知られることを願ってやまない。

(大愛 崇晴 記)

## 《小泉文夫音楽賞受賞記念講演》

### (1) ロベルト・ガルフィアス (カリフォルニア大学アーヴァイン校教授) 「時代の流れの中で音楽伝統を伝えること」

#### 〈要旨と報告〉

ロベルト・ガルフィアス氏 (1932-) は、1960年代に大きく発展したアメリカの民族音楽研究を牽引してきた民族音楽学、文化人類学者である。氏の博士論文 *Music of a Thousand Autumns. The Tôgaku Style of Japanese Court Music* (The Regents of the University of California, 1975) は日本の雅楽を初めて欧米圏に本格的に紹介した学術的業績として、現在でも大きな存在感を保ちつづけている。また、氏は、英語、スペイン語はもとより、ドイツ語、フランス語、ポルトガル語、日本語、ビルマ語、トルコ語、ルーマニア語などきわめて多様な言語に通じており、それらの言語圏でのフィールドワークによる研究がある。氏はこれまでも国立民族学博物館 (民博) の招きで何回か日本に短期滞在しているが、最近では、2013年1月から3月まで3ヶ月間、民博に滞在された。その時の「業務」は、イベリア半島におけるギター文化の取材映像に対する解説、ナレーションをつけることで、断片を見た限りであるが、ガルフィアス氏の知的好奇心のアクティヴさを象徴的に物語る大変興味深いフィルムであった。

折しも、長らく教鞭をとられたワシントン大学 University of Washington の民族音楽学コース設立 50 周年の記念行事が 2013 年 2 月に、また、氏が大学院生時代を過ごされたカリフォルニア大学 LA 校 (UCLA) の民族音楽学部も 2010 年に 50 周年を迎えた。今回の講演は、氏の盟友でもあった小泉文夫氏 (1927-1983) の名を冠した賞を受賞されての記念講演で、上記の様々な地域におけるフィールドの写真を交えながら、半世紀を経た戦後民族音楽学の歩みそのものである氏の活動が、縦横無尽に披瀝された。

ところで、報告者は講演を聞きながら、あたかも、名人の芸談を聞くような感覚に襲われた。さまざまな事例、事例に対するコメントは、それに関する基礎的な知識や、話者と同等の深い理解がないと、容易に「同調」できない。報告者は 1980 年代に学生時代を送ったため、岸辺成雄氏、小泉文夫氏などの先達から、1960-70 年代の民族音楽研究の動向

を、授業や学会活動を通じて学んだ。したがって、ガルフィアス氏の講演を、ある程度の「リアリティ」を以って理解することができた。しかし、現在20～30歳代の若手研究者の人々にとっては、ガルフィアス氏自体がすでに「伝説的存在」で、氏のめくるめく走馬灯のようなお話には、多少追いつけなかったかもしれない。しかし、そもそも50年の研究活動を1時間で語りつくせるはずがないのである。その意味では、ガルフィアス氏のオーラを直接感じる機会を持てたこと自体を、まず祝福すべきかもしれない。

ガルフィアス氏の著作はさまざまあるが、最近のものでは、氏のモノグラフ *Music: the Cultural Context* (国立民族学博物館調査報告no.47、2004) がある。氏へのインタビューに、“Ethnomusicologists x Ethnomusicologists, Robert Garfias interviewed by Timothy Rice” (SEM Newsletter vol.47, no.4, September 2013)、寺内直子「ロベルト・ガルフィアス氏に聞く」『日本文化論年報』17号(神戸大学国際文化学研究所日本学コース、2014)など、またトリビュート論文集として *Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honor of Robert Garfias*, ed. By T. Rice (SOAS music series, Ashgate, 2010) などがある。

(寺内 直子 記)

## (2) オペラシアターこんにゃく座 (こんにゃく座代表 萩京子氏) 「日本オペラの夢」

### 〈要旨と報告〉

第25回小泉文夫音楽賞を受賞した「オペラシアターこんにゃく座 (Opera Theater Konnyakuza)」の受賞理由は「母語によるオペラ創作の可能性を追求しその成果を卓越した実践を通して持続的に提示してきた功績に対して」というものである。記念講演では代表の萩京子氏が登壇し、結成当時から今日までの歴史を概観しながら、その背後の考え方、ポリシーの説明を行うとともに、同座の歌役者である大石哲史氏が歌を5曲披露した。

講演タイトルの「日本オペラの夢」は、同座の音楽監督を長らく務めた林光が著した岩波新書(1990)のタイトル名をそのまま借りたもの



である。そうなのである、こんにやく座は林光という稀有な作曲家なしに、その特徴ある個性は磨かれなかった。その個性とは、日本語(母語)を用いて言葉の内容を聴衆に分かりやすく伝えるとともに、訓練された身体を駆使した演劇性の強い歌ドラマをつくるという点にある。創立は1971年であるが、この個性は当時の輸入オペラへの批判から生まれたものであった。東京芸術大学の「こんにやく体操クラブ」を基盤とするが、萩氏は指導者である宮川睦子氏の身体づくりの重要性を強調する。こんにやく座では何よりもまず身体性に重きを置くのである。次に、1975年から座付作曲家となった林光の業績に焦点があてられた。林の初期の作品に『あまんじゃくとうりこひめ』があるが、たまたまこんにやく座による公演を北海道で観た林は、その芝居小屋的雰囲気、芸能のような濃密さに感銘を受け、即座に座付作曲家を申し出るのである。2012年に没するまで、1979年から加わった萩京子とともに、民話、宮沢賢治の作品、さらにブレヒトやシェークスピアなどの作品のオペラ化に取り組み、アヴィニョン演劇祭をはじめ、ルーマニア、ハンガリー、オーストリア、チェコ、インドネシア、タイ、インド、マレーシア、フィリピン、ラオス、ヴェトナムなどで公演を重ねてゆく。大石氏はこの歴史語りに合わせて随所で歌ってみせ、日本語と旋律との関係をリアルに浮かび上がらせた。

こんにやく座は壮大なオペラへと物理的な拡大をめざすのではなく、小回りのきくサイズを保ちながら、ひたすら言葉と旋律の対話の質を掘り下げてきたのである。年間に250回もの公演は、座員40名以上を擁するプロ集団としての経営的な要請もあろうが、なんといってもピアノ1台で上演できるというポータブルなオペラである所以が大きく、その動き方は世界あまたの旅芸人団と響き合うところがある。

(中川 真 記)

\* \* \* \* \*

東洋音楽学会西日本支部 第264回定例研究会

(国立民族学博物館共同研究「音盤を通してみる声の近代」との共催)

日 時：2014年6月21日(土)

場 所：国立民族学博物館 第6セミナー室

例会担当：劉 麟玉(奈良教育大学)

《研究発表》

(1) 国立民族学博物館所蔵「京劇」の音源について

張 偉品(上海戯劇学院・非会員)

〈要旨と報告〉

張氏の発表は、国立民族学博物館が所蔵する、日本蓄音器商会(後の日本コロムビア、以下「日蓄」と略称)が戦前に中国に向けて製作販売した京劇のレコードに焦点を当てた内容であった。当時の中国関連のレコードにおいては戯曲も主要なジャンルで、京劇のレコードはとりわけ影響が大きかった。京劇レコードは当時の京劇の状況を理解する一次資料となり得る。

先ず、中国国内における古いSPレコードの現状について説明があった。張氏によれば、1949年以後の中国では、レコードの生産と販売が実質的に停滞したことに加え、文化大革命期にレコードが「破四旧」すなわち旧思想、旧文化、旧風俗、旧習慣の一つとされて処分や没収の対象となり、ほとんどが忘れ去られた。しかし、80年代に入り社会の経済状況が一変すると、古いレコードを取り巻く状況も変化し、蒐集家や国の研究機関の収集対象となり、また研究素材としても注目されるようになった。他国に比べて中国のレコード研究は多少遅れているものの、様々な領域で学術的研究が取り組まれ、図書館がデータベース化を進めているほか、最近では、レコード会社が古いレコードの復刻版をリリースしたり、2002年頃からは上海のテレビ局が絶版レコードの紹介番組を放送しているそうである。

民博所蔵の京劇のレコードは百代(Pathé)、麗歌(Regal)、高亭(Odeon)、蓓開(Beka)の4レーベルで、それぞれ録音を始めた年代や事業展開、レコード盤面ラベルの情報記載方法、マトリックス番号の

表記方法などが異なる。例を挙げると、百代では1929年からレコード針に金属針が用いられるようになるが、金属針用のレコードはそれ以前に製作されたダイヤモンド針用のレコードを再版し、盤面のラベル右側にマトリックス番号を記すようになった。高亭では、1931年に中国でプレスするようになる以前と以後では、レコード盤面の「德国造(ドイツ製造)」記載の有無が異なる。またレコード版番号の前に付記していた「A」「B」が、1938年にコロムビアと日蓄が合併した後は「OD●●●●」表記となり、さらに盤面に「日本製」の文字が刻まれるようになった。このような各レーベルの特徴と照らし合わせてみると、今まで不明な部分が少なくなかった民博所蔵の京劇レコードの録音年代や背景が見えてくるだろう。

フロアから、高亭のマトリックス番号「tab」と「teb」の区分について質問があった。張氏によると、「tab」は南方系の音楽のレコードに用いられ、「teb」は京劇を含めた北方系の音楽が含まれるとのことである。当時の役者は同時期に別種の劇レコードを吹き込むこともあったが、高亭ではこのマトリックス番号を劇種で区別していた。また、日蓄とコロムビアの合併後はなぜ日本でプレスするようになったのかとの質問に対し、1939年以降にイギリス・フランスとドイツの関係が悪化する中で、上海の租界内にあったイギリス・フランス系の百代のプレス工場を借用することができないドイツ系の高亭と蓆開は日蓄の工場でプレスした可能性と、1941年以降は百代も日蓄と合併したため百代の上海工場を使えるようになった可能性を挙げた。

(長嶺 亮子 記)

## (2) 神戸華僑作曲家・梁楽音と上海・香港・日本 西村 正男 (関西学院大学・非会員)

### 〈要旨と報告〉

中国近代文学を専門とし、近年は近代レコード文化の研究にも取り組んでいる西村氏の発表は、戦前から戦後にかけて主に上海と香港で活躍した作曲家・梁楽音(1907—1989)の軌跡を、神戸出身の華僑という梁の出自に注目して追った内容であった。

李香蘭が歌った《売糖歌》の作曲を担当するなど、戦前から戦後の流

行歌や映画音楽の作曲家として知られる梁楽音が「日本で学んだ」という経歴はこれまで度々語られてきたものの、神戸生まれの華僑という指摘はほとんどなされてこなかった。しかし今回の発表で西村氏が紹介した梁の自筆略歴によれば、梁は本名を梁覚民といい、神戸中華会館で書記をしていた父・梁郎卿の息子として神戸で生まれた。梁の足取りは目まぐるしく、神戸から中国の天津、再び日本、上海、そして戦後に香港へと居住地が変わる。興味深いのは、大阪音楽学校で音楽を学んだ後の職歴も、上海や香港で映画音楽の作曲家としての活動と平行して、中華民国国民政府の駐神戸総領事館（日本時代）や警察局外事専門委員（上海時代）、淞滬警備司令部（上海時代）にも属するなど、そこでの実際の役職は不明瞭ではあるものの政治的職務にも就いていたという事実である。そのような経歴は、社会状況が変化する中で時として批判の対象となり、本業である音楽家としての活動に負の影響を及ぼすこともあったであろうことは、想像に難くない。西村氏が発表のまとめとして述べたように、日本生まれの華僑という環境で育ち日中戦争に翻弄された経験は、むしろ梁を強かにし、無意識的あるいは意識的な処世術として、国や地域、言葉、を超えて活動の場を広げていく原動力となったのかもしれない。

フロアからは、梁の活動地域の幅はある意味では八方美人に見えるが、戦後も弾圧は受けていないように見えるとの意見があった。それに対し西村氏からは、かといって注目を集めていたわけでも華々しい活動ができていたわけでもない、ただし、もし文化大革命期に中国に留まっていたら状況が異なったかもしれない、という回答があった。また、西村氏が音源サンプルとして提示した梁楽音のいくつかの楽曲に対してフロアから、《博愛歌》はヨナ抜き音階ではないこと、その他の楽曲も五音階で構成されているものの、いわゆる日本のヨナ抜きではなく中国音楽的なペントニックに近いのではないかと、との指摘があった。

まだ調査途中の段階ではあるものの、人名録や雑誌、新聞、インターネット上に公開されているという梁楽音本人による自筆略歴などといった梁に直接関わる資料から、彼と直接的・間接的に繋がりがあった人物らの回想録に至るまで、幅広い資料調査を進めている様子が伺える。居住と活動の場所を一カ所に留めなかった梁の足取りを反映するかの

如く資料も広い地域に散在するのであり、それらを丹念に根気よく拾い集める発表者の姿勢に、傍聴者は敬服した。梁の作品中に彼が歩んで来た軌跡が旋律的特徴として見出せるかなど、音楽的側面からの興味も尽きない。今後の更なる多角的な調査と解明に期待したい。

(長嶺 亮子 記)

\* \* \* \* \*

東洋音楽学会西日本支部 第 265 回定例研究会

日 時：2014 年 7 月 5 日 (土)

場 所：京都市立芸術大学 新研究棟 7 階 合同研究室 1

例会担当：山田 智恵子 (京都市立芸術大学)

### 《修士論文発表》

日本万国博覧会における音環境

立石 浩希 (沖縄県立芸術大学大学院)

#### 〈要旨〉

本発表は、沖縄県立芸術大学大学院に提出した修士論文「日本万国博覧会における音環境」の第三章日本万国博覧会における「お祭り広場」を主にとりあげ、お祭り広場において展開された音環境を探るものである。特に博覧会における催し物を主催する組織に焦点を当て、当時の組織の問題点を論ずる。お祭り広場における音楽関係の催し物に関しては、先行研究が多々ある鉄鋼館などに比べ、ほとんど研究がなされておらず、本研究を通して日本初となった開放された音空間と言えるお祭り広場の音環境の作り方の一端とその音楽性を、日本万国博覧会記念協会編『日本万国博覧会公式記録』(1972)を中心に明らかにする。

日本万国博覧会協会が定めていた催し物の基本理念は「分かりやすい、観客も参加出来る、一流のクラシック芸術を紹介する」というものであった。この方針に従い日本万国博覧会会場の中心に存在するお祭り広場で、6ヶ月の博覧会の期間中に 153 件の催し物が行われ、公演回数は 533 回にのぼる。お祭り広場には三つの使命があった。第一に催し物を

通じて“人類交歓”の場であること、第二に海外からの参加を積極的に要請すること、第三にコンピューター・システムによる音響、照明設備等を用い従来の劇場とは全く異なった音環境を作り上げるというものである。したがって音楽的観点では前衛的（当時）な音響技術の使用、電子音楽の使用が中心であったが、お祭りという理念を表現するために、伝統芸能の流派を越えた共演も中心に置かれていた。

以上の基本理念には問題がある。まずクラシック芸術を紹介するとしながら、一方で分かりやすいものを紹介するという方針は相入れないものである。また実際に理念と使命が体现出来たのかというと、現実には音響よりもまずは「お祭り」という理念を優先し、開放空間における音響に関しては、発信者も受信者も十分な意識を持っていなかったと思われる。今後は当時の音響に関してさらに考察を深め 1970 年の音楽の全体像を解明したい。

(立石 浩希 記)

#### 〈報告〉

本発表は 2013 年度に提出された修士論文「日本万国博覧会における音環境」を再構成したものである。論文概要が示された後、第 3 章の「お祭り広場」に関する項目が詳細に紹介され、最後に研究の問題点と将来の展望が述べられた。

発表者の万国博覧会と音響関連技術に関する見解は、1. 万国博覧会は国威誇示から生じ、2. [音響に関する] 電気技術の導入により人間の音の聴き方に変化が徐々に生じ、3. 電気技術の著しい発展によって未知なるものと遭遇するような演出が可能になり、4. これに伴って人間の空間認知に変化が生じ、5. 長じて万国博覧会のテーマパーク化を生じせしめたというものである。また、これを踏まえて行われた日本万国博覧会における「お祭り広場」についての考察では、音響関連技術が「お祭り」を主導していたのではなく、「お祭り」を成立させるために音場に関する音響技術が活用されていたことが主張された。

質疑応答では、まず発表者の表現を質す質問があり、次いで司会者から音響関連技術の具体的な内容が問われた。「お祭り広場」のスピーカー配置の革新性を例に挙げ、機材の詳細とその後の音響関連技術の発展

については今後の課題としたいというのが回答である。『ラジオ技術』や『無線と実験』、『電波技術』といった技術雑誌ではなく、なぜ『レコード芸術』に基づいて音響関連技術の研究を展開したのかという質問も行われたが、日本万国博覧会で積極的に演奏されたクラシック音楽との関連で『レコード芸術』に基づく研究を試みたという回答であった。

広範囲に及ぶ調査が行われたことが背後にうかがわれる発表であったが、研究テーマの広大さゆえに拙速な議論も時折見受けられた。今後の研究に期待したい。

(上野 正章 記)

## 《博士論文発表》

### (1) 『琴歌譜』調絃の解説

増田 真結 (京都市立芸術大学大学院)

#### 〈要旨〉

本発表は『琴歌譜』を序文にもとづいて解説し、絃番号が記された2曲〈茲都歌〉と〈歌返〉から大歌の旋律様式を明らかにしようとするものである。

『琴歌譜』の先行研究では、論拠が示されることなく現行演奏による御神楽や催馬楽を援用し譜を解説、あるいは「古代性」という曖昧なイメージによる「復元」がなされてきた。しかし、平安時代の唐楽や催馬楽においては、現行音楽様式とはかなり異なるものであったという研究が、おもに海外の研究者によって行われてきた。本論も現行御神楽・催馬楽の様式に依拠しない手法を採る。

先行する『琴歌譜』解説研究と本論との最も異なる点は和琴調絃の推定・決定である。先行研究では現行御神楽の和琴調絃のように(音階順列ではなく)互い違い配置を想定しているのに対して、本論は、あらためて『琴歌譜』序文の調絃に関する一条に立ち返って考察し、音階順列による調絃を提唱した。調絃構成音については、〈茲都歌〉と〈歌返〉が11月新嘗会用の楽曲であることと、『琴歌譜』の序文から窺いしれる礼楽趣向から、『楽書要録』等に見える十一月黄鐘均(D,e,f#,a,b,a)とした。一方、譜中に散見される琵琶符字と『琵琶諸調子品』記載の調絃との関係を考察した結果、筆者が提唱する構成音・配列法とさほど矛

盾がなく、その傍証の一つとすることができた。

この調絃に基づいて絃番号を訳したところ、両曲とも後半部において殆ど三和音構成音による旋律進行となった。このような音進行は現在の日本の伝統的な音楽ではきわめて稀であるが、同時代の類例として琵琶独奏曲〈石上流泉〉をあげ、当時の特権階級の人々にこのような旋律が特別な意味をもって受容されていた可能性を示した。

『琴歌譜』収録の〈茲都歌〉〈歌返〉に限定していえば、記紀歌謡に取材した古風な歌詞を用いながら、一方で旋律に関しては、序文の内容のとおり大陸の進んだ音楽語法と思想を大胆に取り入れた曲であったと考えられよう。

(増田 真結 記)

### 〈報告〉

増田真結氏は数々の作曲コンクール受賞歴のある作曲家である。博士論文では、研究篇と創作篇とに分けて論じられ、今回は研究篇から『琴歌譜』和琴調絃の問題に焦点をしばった発表であった。

増田氏の学説は特異的である。先行研究では、現行和琴と同じく互い違いに音を配列する調絃が追及されてきたのに対し、氏は低音から高音へ音階順に並ぶ調絃法を提示する。かつて林謙三は、歌詞の右傍に記された絃番号が「歌の旋律をえがきだそうとしているとしか見えない」という認識を抱きながらも、互い違い配列調絃しか追及しなかった。対して増田氏は、たんに歌旋律をなぞっているだけで、現行の順搔・逆搔のような歌旋律に関係なく6絃一斉に搔き鳴らす奏法ではないのなら、互い違い配列は意味をなさないと一蹴する。そして音階順配列の根拠として、同譜序文にみえる条「又以甲乙六干配於六絃 依次當絃以別絃名外一絃為甲 二絃為乙 三絃為丙、、、」をあげる。この序文の記述は、先行研究においては見て見ぬふり、あるいは「甲乙六干 [本来は「干」の異体字で、縦棒がつきぬけていないもの]」を a, b, d, e と解釈するなど (甲乙は絃名であり音名でないのは明白)、まともに扱われてこなかったといっても過言ではない。増田氏は、この記述に初めてまともに向き合った人といつてよいだろう。

氏の調絃で〈茲都歌〉〈歌返〉の音進行をわりだすと、両曲とも後半



部において長三和音分散進行の連続となる。増田氏は、類似の旋律構造をもつ同時代の曲として、839 年舶来の琵琶曲〈石上流泉〉をあげ、さらに序文に垣間見える礼楽趣向を指摘して、当時の大歌において、直輸入的旋律に記紀的内容の歌詞をのせて歌ったとしても不自然ではないと主張する。これまた衝撃的論説である。

増田氏は、作曲家でありながら博論の研究篇『琴歌譜』解説にかんしては、創作で補うことを極力避け史料解釈のみに徹したという。しかしフロアからは、創作で補っているように感じられる、といった声がきかれた。確かに再現された演奏は音楽的魅力にあふれており、創作と誤解されるのは無理からぬことに思えた。そういった疑念が向けられるのは本業作曲家である氏の宿命であろう。

リズム・テンポや発声法に関する記述、歌詞、琵琶譜字的記号などにおいてまだまだ検証の余地があるようにも思われるが、ともあれ日本音楽史・歌謡史・芸能史などの諸分野に一石を投じる論考とあって差し支えないだろう。創作活動だけでなく研究分野での活躍を期待してやまない。

(田 敏 智 志 記)

## (2) 囃し田の演技の実践における民俗誌的記録およびその課題について 松井 今日子 (神戸大学大学院)

### 〈要旨〉

本発表は、博士論文「囃し田の演技の実践に関する民俗誌的研究—所作と歌唱の連関に着目して—」(平成 25 年度・神戸大へ提出) についてである。本研究の目的は、安芸地方において演じられている田植囃子「囃し田 (はやしだ)」の所作(身体動作)の伝承を総合的に研究し、かつ民俗誌として記述することを通して、伝承者の実践を理解することである。囃し田とは、中国山地において田植作業をしながら歌を掛け合ったり囃子を演じる民俗芸能の総称のことである。本研究の構成は以下の通りである。

まず第 1 部「囃し田の伝承脈絡—所作の伝承に関する歴史的背景」では、今日演じられている囃し田の所作が社会環境の変化に伴って、どのようにして生成され伝承されてきたのかを、近現代における変容を踏

まえながら史的に論じた。そこで、水田ではなく陸上でしか上演しない囃し田が存在する点に着目し、安芸地方の囃し田が次々に陸の上にあがり所作を創作していった経緯について論じた。

次に第2部「演技の構造」では、囃し田の演技の分析を行った。ここでは、囃し田の演技を構成する「所作」と「歌唱」がどのように関連し機能しているのかを分析するとともに、演者がどのようなメカニズムのもと演じているのかを検討し、所作（身体動作）が全体的な演技の進行にどのような影響を与えているのか考察した。

最後に第3部「演技の実践および伝承者の概念」では、今日の囃し田を実際に演じる人々（演者）の概念（演技に対する認識）を明確にすることを通して、囃し田の演技の実践における今日的特性について考察した。まず伝承者の概念の変容を伝承者自身の語りから抽出し、伝承者の演技に対する今日的な認識を把握した。そして（歌を）「つける」と（演技を）「揃える」という2つの概念が混在している様相をあぶりだした。最後に、練習の場面などの観察から、それらの概念がどのように演技の実践に表れているのかを考察した。

本研究の意義は、表面的に観察可能な演技のなかに、現地の伝承者に内在化している独自の価値観や論理、個別の地域における歴史的展開を見出したことである。課題は、取り扱う事例の件数が多く分析のレベルが不ぞろいであり、一つ一つの概念を定義づけるための精査がまだ十全ではないと思われる点である。

(松井 今日子 記)

### 〈報告〉

囃し田とは、田植えをしながら、男女が掛け合いで歌うもので、現地では「花田植」「田楽」とも呼ばれる。この芸能は、田植えという労働と密接に関連する芸能であったが、近年、耕作の機械化および村や村をとりまく社会構造・行政の変化により、大きな変化をとげた。発表者の博士論文は、その変化を「田植歌を即興的に歌うことから、様々なパフォーマンスとしての所作をみせることへのシフト」と定式化している。本発表も、その観点にそっておこなわれた。

実例として具体的に紹介されたのは、「つける」から「揃う」への変

化である。かつて、囃し田の演技にとって大切にされていたのは、要領よく歌を「つける」こと、つまり次々と歌を続けて歌うことであった。ところが現代の担い手は、「つける」ことの重要性にはあまりふれず、むしろ太鼓の打ち手の所作に焦点をあて、それが「揃う」ということを重要視するようになった。

本発表では、「揃う」に関する具体的な分析は示されなかったが、担い手の関心が身ぶりをそろえることの楽しみに集中していく理由として、囃し田の担い手が同時に、神楽の担い手でもあるという指摘もなされた。担い手にとって神楽は楽しみだが、囃し田は面白くないのだそうだ。こういったあたりに、囃し田の変化が進む原因が潜んでいるだろうと、評者には興味深く感じられた。

発表者は本発表で、自らの方法論的関心が「テキストの中にコンテキストを見出すこと」にあると述べた。観光化、文化財化を含む社会構造・行政の変化は、単に芸能をとりまく環境として外側から、テキストへ圧力をかけるだけではない。芸能のテキスト内部からも、変化への圧力をかけていくことになっている。これは、民族音楽学が、その関心を music in culture から、music as culture へと広げていき、後者をより重要視していった流れとも並行している。民族音楽学の古典的な関心にそって、研究がさらに進展することを期待したい。

(藤田 隆則 記)

### 《田邊尚雄賞記念講演》

#### 山歌の民族誌——掛け合い歌研究の可能性を求めて

梶丸 岳 (京都市立芸術大学)

#### 〈要旨と報告〉

山歌(さんか)とは中国貴州省で現在も伝承されている「歌掛け」のひとつである。「歌掛け」とは何か。歌掛けとは「歌詞に関してある程度の即興性を持ちながら、歌によって言葉を交わす行為」である。

これを出発点にし、梶丸氏はあらためて「山歌とはなにか」を問う。氏は、研究対象としての山歌がもついくつかの相を階層的に整理する。中心あるいはもっとも目立つ位置にあるのが「相互行為」の相。その下、あるいはそれより外側の円として描かれるのが「社会的状況」の相。そ

して、底辺あるいは裾野としてひろがった外側にあるのが「人間的普遍」の相である。

以上の3つのうち、氏の講演は「社会的状況」の相から開始された。まずは「場所」という専門用語が導入される。場所とは「一定の中心を持ち、社会的な関係の束によって満たされ、固有の歴史が刻みこまれた領域」で「通時と共時の地平が交わったところ」である。山歌の歴史は、古くさかのぼることはできない。氏の調査の範囲では、山歌は「恋愛や性の解放、豊穰儀礼」と結びつけられる場であるよりは、むしろ娯楽としての性質を強くもった場である。招いた歌い手に心付けを与えることが古くからおこなわれたことも、それに呼応する。文化大革命の時期、山歌は禁止されるが、80年代にはルネサンスをむかえる。しかし、婚礼の簡素化、一人っ子政策などによって歌の場は激減し、90年代は衰退の時期となる。

氏が現地調査をおこなった2000年代には、市場経済化の進展、民族文化振興の機運により、山歌の「場所」の様子は激変する。地元の歌い手がVCDを個人作成し、それが安価で売られる状況が生まれ、山歌にふれる機会は以前と比べて増加した。また祭礼に歌手を呼ぶことが、ステータスシンボルとなり、招いた歌手に対する謝礼も、心付けの域を超える額に変化している。

くわえて、山歌を文化遺産とみなし、その復興を支える地域の学会(のようなもの)が誕生した。さらに政府も関与し、観光資源としての利用をもくろみはじめた。かくして山歌は復活するが、1950年代とちがうのは、参加者の中心が中年男女になっている点、また、広場に設置されたステージが主な会場になっている点である。

こういった歴史的変化をふまえ、氏は、山歌の場所が「過去と現在の「ずれ」を含みこんだ形で「今ここ」に現れている」と指摘する。氏の言う「ずれ」が今後、何を生み出していくのか、評者は興味をそそられた。

同時に氏が指摘したのは、舞台化されていても、現代の山歌が「ゆるい」言い換えると、間のびした印象を与えることである。視覚的演出においては変化が認められても、歌い方、聴覚面において、山歌はあまり変化していないのである。その点に光をあてて、氏は山歌を、1)シン

プルな旋律に、歌詞をその場で乗せて歌い、2) 聞き手はその音を言語音として聴覚的に認知し、その言語的表現を鑑賞する、という身構えが基本となる表現活動のジャンルであると規定する。

氏の講演は続いて、3つの相のうち、もっとも目立つ「相互行為」の相の説明へと進んだ。山歌は、漢語で歌われる漢歌と、パイ語で歌われるパイ歌に二分される。漢歌は、韻律の形式、詩型の構造が厳格であり、固定された旋律に詩行の決まった数の音節を流し込むかたちである。通念に反し、声調と旋律の高低変化とは連動せず、ランダムである、とする調査結果は貴重である。押韻規則もけっして厳密ではない。なのに、言葉を聞き取ることができるのはなぜか。氏の答えは、旋律や挿入される無意味な音節が詩型の型枠となっており、こうした型枠に沿って歌詞を聞き取っている、というものであった。

興味深い議論だが、評者はきちんと理解できなかった。「歌詞がわかる」とはどういうことなのか。言葉の断片さえ聞き取ることができれば、残りの予想がつく、ということなのだろうか。もうすこしゆっくり説明を聞いたかった。

漢歌と対照的に、パイ歌では、声調と旋律は緩やかな相関関係をもつ。定型句が大量に見られ、それらは「どうでもいいもの」として聞き流されている。氏は、パイ歌では、「やわらかい型枠の運用」がおこなわれるとして、漢語の歌と対比させた。しかし、時間がおしており、評者には具体的に理解するゆとりがなかった。

このセクションで氏は「なぜ、よその地域の歌が聞き取れないのか」という問いから出発した。この問い以外にも、随所で発せられる氏の問いは、つねに具体的であった。それらはみな、フィールドでの驚きと直結しているように思えた。また、氏が最初に提示した3つの相（社会的状況、相互行為、人間的普遍）は、具体的な問いを解説していく旅を前に見せられる、旅を誘う、いわば地図のようなものである。そして、氏の語りは、問いの解説という、とても楽しい道行となった。さらに続きの解説の道行が楽しみである。

(藤田 隆則 記)

\* \* \* \* \*

### ■入会申し込み・住所変更について

(一社) 東洋音楽学会への入会をご希望の方は、82円切手を同封し、下記の学会事務所へ入会案内・申込用紙をご請求ください。申込用紙は、ホームページからもダウンロードできます。会員の異動や住所変更等についても、下記の学会事務所へお知らせください。申し出先は支部事務局ではありませんのでご注意ください!

一般社団法人 東洋音楽学会 学会事務所  
〒110-0005 東京都台東区上野3-6-3 三春ビル307号室  
TEL 03-3832-5152, FAX 03-3832-5152  
ホームページ <http://tog.a.la9.jp/>

### ■研究発表の募集

西日本支部定例研究会での研究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）、氏名、所属機関、連絡先（住所、電話、FAX、E-mail）を明記の上、下記の西日本支部事務局までお申し込みください。

(一社) 東洋音楽学会 西日本支部事務局  
〒565-8511 吹田市万博記念公園10-1  
国立民族学博物館 福岡研究室気付  
TEL 06-6878-8351, E-mail [fukuoka@idc.minpaku.ac.jp](mailto:fukuoka@idc.minpaku.ac.jp)

---

## 支部だより 第79号

発行：東洋音楽学会 西日本支部 担当：今田 健太郎、北見 真智子  
〒565-8511 吹田市万博記念公園10-1  
国立民族学博物館 福岡研究室気付  
TEL 06-6878-8351, E-mail [fukuoka@idc.minpaku.ac.jp](mailto:fukuoka@idc.minpaku.ac.jp)