

6 月定例研究会のお知らせ

◆東日本支部第 14 回定例研究会

時 2004 年6月5日(土)午後2時～4時 30 分

所 東京芸術大学音楽学部 5-301 教室
(JR 上野駅公園口または地下鉄千代田線根津駅下車)

○研究発表

1. 近代能楽と初代梅若実

—『梅若実日記』の紹介をかねて—

三浦裕子・氣多恵子
(梅若実日記刊行会)

2. 能仕舞型附の上方舞本行物振付への影響

—執心物『鉄輪』における情念の表現方法の比較—

坂田寿子(大阪大学大学院)

定例研究会の報告

◆東日本支部第 10 回定例研究会

2004 年2月7日(土)

お茶の水女子大学 共通講義棟2号館 102 教室

●研究発表

1. 地歌における曲種の生成

野川美穂子(東京文化財研究所)

(発表要旨)

この発表では、曲種の生成(成立と変容)に着目して地歌の歴史を解明する方法を提示した。曲種とは、膨大な楽曲を詞章や旋律などの特徴に基づいて整理する分類体系である。曲種分類は、創作の過程や他種目の楽曲を摂取した過程のみでなく、楽曲の様式を地歌の伝承者がどのように把握してきたかという認知の過程も反映するので、重要である。

手順として、次の2段階を考えた。下線部にとくに留意した。

第1段階:底本の明らかな地歌古文獻(江戸期に成立した地歌関係の文献史料)から、曲種名と各曲種に分類された楽曲名を抽出し、現行曲のみでなく廃絶曲も対象として、曲種が生成していく過程を明らかにする。

第2段階:それぞれの曲種内で増減する個々の楽曲に着目することにより、曲種の変容の過程を明らかにする。さらに、変容の過程から見た時代区分を行う。

第1段階では、地歌古文獻における曲種名の記載のされ方を(ア)部の名称、(イ)楽曲名への添え書き、(ウ)その他(序文や跋文など)に分類した。そして、曲種に見られる分類基準の多様性、分類が行われた時期と普及度、曲種が増加する過程には追加型と分割型があること、多くの曲種が地歌以外の種目との関連によって生まれたこと、大坂・京都・名古屋には分類の地域差が見られることを指摘した。

第2段階では、曲種の一例として繁太夫物に焦点をあてた。繁太夫物の作曲や演奏に積極的であった盲人の有無や伝承曲の違いを背景とする分類の地域差、繁太夫物の享受状況の時代差を明らかにした。そして、繁太夫物の変容の過程を次のように時代区分した。

①繁太夫節の移入と曲種としての繁太夫物の確立期(18 世紀後半:宝暦・明和・安永・天明期)

②繁太夫物の固定期(18 世紀末から 19 世紀半ば:寛政

期から明治維新前後)

③繁太夫物の伝承の衰退期(19世紀後半以降:明治初め以降)

この第2段階の手順は、繁太夫物以外の曲種にも応用できる。こうした曲種ごとの歴史的記述の集積によって、地歌という種目全体の歴史を解明できることを主張した。

(コメント・福田千絵)

この発表は博士論文に基づいたもので、曲種の生成という地歌の本質をとらえた着眼点によって、大量の文献を丹念に調査した成果であった。さまざまな形式や由来をもつ曲群が地歌として加えられていく過程をこれほど丁寧に論証した研究は例をみない。それでもなお、文献には底本の特定が困難なものや、所在不明のものもあるということで、地歌文献の複雑さを再認識させられた。参加者からは困難を乗り越えて文献を整備することが強く望まれたが、これは発表者の力量を認めてのことと思う。また、曲種から地歌の変遷を読みとることについて、参加者からは理解が示されたが、発表者はどうしても知り得ない部分が残ることを率直に説明した。しかし、繁太夫物を取り上げて地歌史を再構築した結論部分は説得力があり、曲種名は、地歌の変遷を推し量るひとつの指標として十分に有効といえると思う。地歌史の全体像がこの方法によって改めて提示されることを期待したい。

2. 薩摩琵琶の歴史に関する2、3の疑問

薦田治子(武蔵野音楽大学)

(発表要旨)

盲僧琵琶研究の進捗にともなって、盲僧琵琶から生まれた薩摩琵琶の歴史についても見直しが必要になってきた。琵琶法師と盲僧は近世初期まで実質的な区別がなかったことは、岩橋小弥太などにより以前から指摘されていたが、中世の琵琶法師の図像にはどれも平家琵琶に似た琵琶が描かれていることから、その楽器も区別がなかったことが考えられる。最近の調査結果によれば、薩摩地方の盲僧寺院に蔵される古い琵琶は平家琵琶に似ており、現在盲僧琵琶と呼ばれている柱の高い

楽器は近世になって平家琵琶から生まれたと推測する。浄瑠璃が流行した17世紀末に、当道座に属さない琵琶法師は当道座の琵琶法師と、芸能の興行権をめぐる争って敗れ、延宝2年(1674)に三味線や浄瑠璃などの芸能活動を禁止された。その結果非当道系の琵琶法師は、宗教活動を表看板とする「盲僧」となったが、使用の許された琵琶を三味線の代わりに用いて、芸能活動も続けた。柱の高い盲僧琵琶は、このときに琵琶で三味線の真似をするために考案され、その結果、九州地方独特の琵琶楽が発展した可能性が高い。

薩摩琵琶の音楽は、上記の盲僧琵琶の楽器の成立した延宝以後、薩摩琵琶に関する同時代資料が初出する安永年間までの百年間に成立したと考えられる。安永、天明期の文献では「座頭歌」と呼ばれており、そのレパートリーにも、恋を主題とする端唄や浄瑠璃風の作品が多く含まれることから、薩摩琵琶は、三味線を禁じられた盲僧が琵琶を伴奏に歌った浄瑠璃や端唄から生まれた可能性が高い。

明治時代後半に薩摩琵琶が全国的に流行するようになると、薩摩琵琶の歴史が記されるようになる。当初その誕生についてはいくつかの説があったが、やがて島津忠良を祖とする説が定着する。薩摩出身者の誇りとしての薩摩琵琶の「歴史」がこの時期に形成されたことが窺われるのである。

(コメント・竹内有一)

「歴史」とは何か、「薩摩琵琶」とは何なのか。いわゆる起源伝承や通説の洗い直しを通して、その意義と弊害を学問的に整理し、薩摩琵琶のルーツを「歴史的」に位置づける目的と方法は、おおかた学界の評価を得られつつあるとあっていいのではないだろうか。

それにしても、「江戸期前半の文献が欠如している」とする指摘がまことに興味深かった。三味線や胡弓等の楽器、歌舞伎系の歌謡・浄瑠璃等においても、同様の現象が認められるからである。逆にいえば、なぜ欠如しているのか、という原因については、諸史料の成立事情や、書き留めた者の意識や趣味といった史料側の事情に即して、琵琶のみならず、音楽芸能史の一般的課題として検討される余地も多分に残されているように思う。多くの研究者がジャンルの垣根を越えて、史料批判に関する意見交換を地道に活発に重ね合うことを望みたい。

フロアからは旋律研究への提言も出されたが、歴史的な視座を見誤ると、音楽研究の土台が崩れ去ることを、敏感に意識したいものである。

◆東日本支部第 11 回定例研究会

2004 年 3 月 13 日(土)

お茶の水女子大学 共通講義棟 1 号館 304 教室

I 2003 年度卒業論文発表(その1)

1. チャイナタウンの伝統芸能にみる音の文化の役割 —横浜中華街を対象に—

辻本香子(東京芸術大学)

(発表要旨)

本研究は、横浜中華街における芸能の調査を通して、チャイナタウンにおける音の文化を描き、その役割を明らかにする試みである。先行研究の不足のため、論文ではその全体像を述べた。まず横浜中華街及び芸能団体の歴史をふまえ、芸能の特徴や用いられる楽器について述べ、音響を分析した。そして伝統芸能の実践に関し、祭りや儀礼との関係、伝承の形態、演技の風景を記述し、結論を導きだした。

発表においては、以上の中から、伝統芸能の伝承とその変容に重点を置いて説明と考察を加えた。まず伝承に用いられる唱歌及び獅子舞の技や形のパターンを説明した。楽器担当よりも舞い手の方が立場の上でまさらため、習得の順序も楽器から舞へと進む。二人一組の舞い手のパートナーは基本的に一定である。そして、これらは現在、保育園や幼稚園、及び学生の定期的な練習で指導され、次世代に伝承されつつある。

また、神戸や長崎の芸能従事者は横浜華僑に中国獅子舞を学び、横浜華僑はシンガポール及びマレーシアに学んでいる。その際、従来の口頭伝承に加え、ビデオを用いた伝承や、楽譜を作ろうとする試みなどがあることに着目し、分析した。メディアの発達と華僑の意識変化に伴い、伝承の手段も大きく変容しているといえよう。

これらのことから、論文の結論として述べたことが明らかになる。これまで先行研究の主流であったアイデンテ

ィティ論に留まらず、横浜華僑自身が芸能そのものを見られることを望んでいる現状がある。また、芸能の音は「音楽」として認識されていない。だが、芸能の音を音楽と呼ぶか否かという問題を越えて「音の風景」として捉えるとき、音の風景が街を特色づける要素として大きな役割を果たしていることがわかる。これらのことから浮上する、「ある文化において人が何を音楽と呼ぶか」という問いが、これからの研究課題に通ずるテーマとなるであろう。

(コメント・楊 桂香)

広い土地を持つ上に、悠久の歴史を有する中国は、音楽においては多様な発展を呈していると思われる。俗に「撃鼓作楽」(鼓を叩き、楽となす)といわれるように、音楽を捉える場合には必ずしもメロディーがあることにこだわっていないと考えられる。

これまで日本における中国音楽の研究は、シルクロード音楽、七弦琴などには結構触れられていたが、梵唄、戯曲と民間糸竹といった中国人に大変馴染みがあり、且つこよなく愛されている音楽は未だ詳しく紹介されていないかと思える。

「チャイナタウンの伝統にみる音の文化の役割」という論文は、そういう意味では大変評価されるべきであろう。敢えて言うなら、横浜、神戸と長崎のチャイナタウンに「移民」した中国人は、その出身地域が違うため、伝承されていた獅子舞の実態も異なり、シンガポールとの比較もさることながら、神戸と長崎との比較も価値があるのではないかと思う。

2. 戦後の雅楽新曲

—外的要因と内的欲求の間から—

中村麻衣子(東京芸術大学)

(発表要旨)

本論は、戦後の雅楽環境の流れを明らかにすることで戦後から現在までに作られた新曲の実態を把握することを主に、戦後の雅楽新曲データベースを作成し、分析を通して現在の問題を見出すことを目的としている。

戦前までの雅楽の新曲について整理した結果、戦前

の雅楽の新曲は明治期の教育目的で作られた保育唱歌などを除けば、大嘗祭や皇紀 2600 年祝賀での宮中儀式に関係し、楽師によって作られたものが大半であり、戦前は儀式目的以外で新曲が作られる土壌が整っていないことがわかった。

また、戦後の雅楽環境として、まず宮内庁楽部は、宮中以外の場での演奏機会が増えた。そして戦後まもなく文化国家を目指して始められた芸術祭、ラジオ邦楽、NHK邦楽技能者育成会という音楽運動が戦後の雅楽にとっても影響を与え、次の国立劇場の取り組みへ繋がっていくことを確認した。

本論の中心として一つ目に戦後の雅楽にとって最も重要な場となった国立劇場の作品の委嘱という試みを挙げ、「伶楽」という新種目を生み出したことを確認した。二つ目は戦後の雅楽新曲データベース(全 210 件)の作成である。項目は、楽曲名、作曲者、作曲年代、楽器編成、楽曲構成、演奏時間、楽譜の形態、再演の有無、委嘱先、初演日、受賞などで構成されそこから読み取れる実態を分析した。それにより、委嘱の流れや作曲者の出身、演奏団体の台頭などの変化を確認した。

戦後の雅楽は、制度面の変化からも、また新しく雅楽に取り組んだ作曲家の新曲からも影響を受けており、その結果、片方では雅楽の概念を広げるとともに、ソリストとしての雅楽演奏者、従来にない伝承団体を生み出すという効果がみられた。その上で新たに表れた雅楽の新曲の問題として、雅楽の枠を限定してしまうことで、新曲を一作品として正しく評価され難い状況があることを指摘し結論とした。

(コメント・山崎 泉)

中村氏の発表は、戦後の雅楽を取り巻く環境の変化を概観した後、その中で生まれた新曲の実態を国立劇場の試みを中心に考察した上で(戦後の)雅楽新曲データベースを作成、その分析を通じて現在の雅楽がおかれている問題点を見出すというものであった。

レジュメ裏面に一部抜粋して添付された雅楽新曲データベースが何より大変意義のある資料であったが、抜粋とはいえ 1979 年までのデータしか収められていないのは残念であった。もっと最近のデータにまで範囲を広げた上で抜粋してほしかった。

中村氏は結論の中で、戦後、新たな演奏団体が生まれた反面、宮内庁楽部の雅楽しか認めない現象も見ら

れると指摘していたが、そこには一般の聴衆が楽部の演奏の背後に感じているであろう皇室ブランドという存在の影響があるのではないだろうか。なお、発表終了後、松本氏が考える雅楽の定義について、会場から質問がなされた。

II 2003 年度修士論文発表(その1)

1. ウイグルムカームにおけるクチャ様式の研究

—カシュガル様式との比較から—

アブドゥケミ アブドラハマン
阿不都賽米 阿不都●合曼(東京芸術大学大学院)

(発表要旨)

本発表では、新疆ウイグル自治区の天山山脈以南に位置するクチャ地方に伝承する、ウイグル族の伝統音楽であるムカームを取り上げ、現在の伝承の中心となっているカシュガル地方のムカームとの比較によって、その特徴を明らかにした。これまでクチャムカームはカシュガルムカームの影響を受けながら形成したと考えられていたが、従来のムカーム研究はカシュガル地方が中心であり、クチャ地方に伝承するムカームの様式はまだ解明されていなかった。本発表では、クチャムカームとカシュガルムカームとの違いを、音楽様式や楽器などについて比較し、クチャムカームの独自性について説明する。

クチャムカームはいまや古い伝統の継承者が三人しかおらず、伝統が途絶えてしまうことが危惧されているが、クチャの伝統に関しては文献資料がほとんど存在しない。そこで私は 2003 年 9 月に現地でフィールド調査を行い、この三人の演奏者をインフォーマントとしてインタビューを行なうとともに、実演を録音し、それを採譜したものを分析の材料とした。

従来は 1950 年代に整理された十二ムカーム、すなわちカシュガルムカームこそがムカームの伝承であると考えられてきた。しかし今回の分析によって、そこから失われようとしている部分に光を当て、ムカームの全体像というべきものがより大きな広がりを持っていることを示すことができた。クチャ以外にもウイグルには各地方にそれぞれ固有の伝統が存在しているが、それらもまた同様

に途絶える危険にさらされている。カシュガルムカーム中心のウイグルの学校教育などにおいて、これらの要素にどのようにして関心を向け、受け継いでいくべきかを考えることが今後の課題である。

(コメント・島添貴美子)

阿不都賽米氏の発表は、ウイグル族の伝統音楽であるムカームのうち、一地方様式であるクチャ様式の特徴を論じたものである。発表では、現在、伝承の中心となっているカシュガル様式の影響を受けながら、クチャ様式が形成されたという通説を前提に、音楽の構成、旋法、リズム、楽器の奏法の点から、二つの様式の比較が試みられた。事例として、クチャのオシャークムカームの方が完全四度高い、クチャでは、サタールを弓ではなく、ピックで弾くこと等が挙げられた。質疑応答では、相違点を再度確認する質問(島添)が出たが、氏としては、全体的にカシュガル様式の方が、クチャ様式よりも複雑であると考えているようである。今後さらに、資料収集と調査を進め、これらの基礎研究から、ウイグルムカームの各地方様式の関係や、十二ムカーム様式の成立について等、研究が展開されることを期待したい。

2. 観客とつくるパフォーマンスの事例研究

—長浜子供狂言における掛け声を手がかりに—

西村早智代(福井大学大学院)

(発表要旨)

芸能は演技手の存在によってのみ成り立つわけではない。しかし芸能について観客の存在も含めて論じている先行研究は少ない。そこで本研究では、舞台上の演技手のみならず居合わせる人々全てがパフォーマンスに参加しているという視点から、芸能の在り方の一つの形態について論じてみたい。なお「パフォーマンス」という言葉は、演技手による芸能行為のみならず、日常の異化すなわち非日常空間を創出する行為すべてを指すものとする。

長浜子供狂言の上演の場においては、芸能そのものに加えて、観客の掛け声、衣装、振る舞い、会話など、あらゆるものが渾然一体となってパフォーマンスが形成

されている。特に「掛け声」は非日常的な行為で、空間を異化するという意味においてパフォーマンス性が高い。本研究では、まず長浜子供狂言で掛かる掛け声について、劇場の本公演で掛かる掛け声との比較からボキャブラリーと機能について検討する。長浜子供上演における掛け声は、観客の中でも主に地域住民の「若衆」と呼ばれる人々により掛けられている。若衆は掛け声の掛け方を見様見真似で実践を通して身につけており、掛け声を掛けるタイミングやボキャブラリーには長浜子供狂言独特の一定の傾向がみられる。本研究では、長浜子供狂言の掛け声の言語表現には、劇場の本公演では聞くことのできないような多彩で柔軟な表現や独特な機能がみられることを明らかにする。

続いて、長浜子供狂言の芸能空間における上演環境や祭礼の担い手の意識及び行為、それが誘発する居合わせる人々の意識や行為を包括して、長浜子供狂言という芸能を考察する。本研究では長浜子供狂言における観客のパフォーマンスとして、「掛け声」や「拍手」の他に、通常はパフォーマンスと考えられていない観客の「外観」ととのえる行為や「発話」も挙げて考察をすすめる。これにより、長浜子供狂言の芸能空間が、核になる芸能のパフォーマンスと観客の可変的で柔軟性のあるパフォーマンスによって成り立つダイナミックな空間であり、日常性と非日常性が入り混じった特殊な空間であることを明らかにする。

(コメント・山崎 泉)

西村氏の発表は、芸能が演技手だけでなく、観客を含めその場に居合わせる全ての人々によって成り立つという視点から、滋賀県長浜市の長浜子供狂言における掛け声を例に取り、観客と共に成立する芸能のあり方を考察していく、というものであった。

本発表において具体的な事例として提示されたのは、寿山で演じられた『新版歌祭文 野崎村の段』であったが、同一演目における大芝居と長浜子供狂言での掛け声の相違点を示しながら、長浜子供狂言の方が生活の場に密着したより親しみやすいパフォーマンスが行われていると指摘した点は、大変興味深かった。ただ、単に大芝居と比較検討するのではなく、各地に残るその他の農村歌舞伎との比較も行えば、よりいっそう長浜子供狂言におけるパフォーマンスの特色が浮かび上がるように考えられた。終了後、会場からは掛け声をかける人々

の横の繋がりや掛け声の即興性に関する質問がなされた。

3. トルコ共和国形成と音楽における近代化

—トルコ民謡をめぐる音楽政策—

濱崎友絵(東京芸術大学大学院)

(発表要旨)

1923年、オスマン帝国解体とともに成立をみたトルコ共和国は、「国民国家」の枠組みを採用し、社会的、文化的に同質の「トルコ国民」創出を試みる。音楽は、「トルコ国民」のアイデンティティ構築と文化的統合に有用な一基軸として認識された。そこで注目されたのがトルコ民謡であった。「トルコ民族の魂」と位置づけられたトルコ民謡は、時代の変遷とともに、国家の手により「改変」と「正統性の保護と保存」の間を揺れ動き、結果として二つの「新しく」かつ「公式」的音楽を生み出す基盤となった。それが「トルコ国民音楽(国楽)」と、「正統的かつ公式」多声のトルコ民謡である。前者は、西洋楽器およびバルカント唱法により演奏され、後者は、トルコ民俗楽器アンサンブルと伝統的歌唱法での合唱により奏される音楽である。

しかしこの二つの「公式」な音楽は、現在のトルコ国民にとって親しい存在になっているとは言い難い。それは演奏機会の少なさや音楽教育に原因を求めることができようが、最大の理由は、これらの音楽が西洋音楽理論を基盤にした「多声音楽」であり、楽譜によってその存在が保証されるという点にある。

「進歩性」や「新しさ」を求められたトルコ民謡は、共和国を担う知識階級が編み上げた「多声化＝近代化＝西欧化」という図式の中で手をくわえられていった。「トルコ人」としての一体性を生み出し、国家と国民を結びつける役割をになうはずであったトルコ民謡は、西洋音楽を手本にした多声化の過程において演奏法や嗜好など、さまざまな「ずれ」を生み出して今日に至った。それは国民が今なお独唱で歌われる伝統的なスタイルのトルコ民謡に耳を傾ける一方、国家が否定した「アナトリア・ポップ」や「アラベスク」などのポピュラー音楽で多声を体験しているという事実によっても強調される。トルコの近代化と音楽との関係を見るとき、そこから立ち現われる

のは、ナショナルな枠組みと個々人とのレベルの間の「価値観の相克」というべき「ねじれ」の存在なのである。

(コメント・梅田英春)

濱崎友絵氏の発表は、トルコの国家形成過程においてトルコ民謡にナショナル・アイデンティティが付与されていく音楽政策を歴史的に考察し、その内容を詳細に明らかにした研究である。発表者自身の1年にわたるトルコにおける調査やその音楽の体験を通じた発表は、豊富な現地資料にもとづいていたことから具体性があり、また民謡が多声化していく過程は、楽譜の提示とその分析により明確に示され、修士論文としては一定のレベルに達した内容であった(この点はフロアの塚田健一氏からもコメントがあった)。この論文に対して欲を言うのであれば、「なぜ国家形成に民謡が用いられたのか?」という議論を、宗教性、国民性、民族性などさまざまなトルコのかかえる文化・宗教的な問題に掘り下げて明確に述べてもらいたかった。そのためには今後、さまざまな行政文書や宗教関連の公的な文書の収集やその資料の分析を必要としてくる。文化政策を研究対象とする場合、もはや従来の音楽研究の枠組みに止まって研究することは不可能である。濱崎氏がより広い視点から、今後この問題に取り組まれることを望みたい。

◆東日本支部第12回定例研究会

2004年4月3日(土)

東京芸術大学音楽学部 5-301 教室

I 2003年度卒業論文発表(その2)

1. 日本音楽の伝承における楽譜の役割について

—長唄囃子を中心に—

青柳万紀子(東京芸術大学)

(発表要旨)

主として口頭によって行なわれてきた日本音楽の伝承の過程において、記譜はされないが、演奏者は理解している「記譜されない」音楽が存在する一方で、独自

の音楽を確実に伝承する手段として、日本音楽特有の記譜法が考案された。本論文では、日本音楽の伝承における楽譜の役割に関して、長唄囃子という種目に限定して、楽曲の伝承と楽譜の関係を考察する。

序章では、日本音楽の楽譜の種類、分類法、それらの楽譜における書記性と口頭性との関係について述べ、「口唱歌」を両者の中間に位置づけた。

第1章では同一楽曲の長唄囃子の楽譜を、その表記が異なる記譜法による場合と同じ記譜法による場合について比較し、前者では表記法の規範性に違い、後者では、演奏者の立場や目的に応じた様々な表記法の存在を確認した。又部分的に行なった五線譜化を通して、種々の楽器の演奏内容や一定のリズム型を具体的に表記出来た。

第2章では認知心理学的な角度から考察した人間の記憶形態との関連から、長唄囃子の楽譜は「演奏者の記憶」という事情を考慮していること、そして合奏形態をとる長唄囃子において、口唱歌が果たす有益性を指摘した。

第3章では演奏家の説をもとに、伝承の実態について述べた。更に、藝大邦楽科長唄囃子専攻生を対象に実施したアンケート結果より、楽譜の使用法には個人差が窺えた。又、長唄囃子の楽譜の持つ他分野の演奏者に対する有効性を論じた。

最終章では、音楽学者の見解をもとに改めて楽譜に対する認識を踏まえ、本題に対する見解を述べた。西洋音楽的記譜法がまだ浸透していない長唄囃子の楽譜は、「囃す」という行為自体に方向付けられた様々な記譜形態を採り、楽譜に関わる諸事情により、同じ楽曲であっても様々な記譜法が考案され、同じ記譜法であっても表記法には差異が見られた。長唄囃子の演奏法は規範化されながらも、その記譜法は演奏の目的如何によって更に多様な様相を呈する。

(コメント・配川美加)

長唄囃子の楽譜は、同じ囃子でも能と違って入手の難しいものであるが、その楽譜を副科実技などを通して集め、それらの特徴や差異についての考察がまず行われた。次に、楽譜と演奏者の記憶の関わりを認知心理学的見地から考察した結果が述べられ、質疑応答で出た意見の通り、こうした方法は、本研究のユニークな部分だと思われる。ただし、どちらの考察を行うにも、長唄

囃子に関する正しい理解がまず求められるだろう。長唄囃子を対象とした先行研究はあまり多くないが、それでも優れた研究がいくつかあるので(レジュメの参考文献にも掲げられている)、それらを活用した方が、長唄囃子や記譜法の概要、及び用語が整理され、論旨はもっと明快になると考える。長唄囃子の研究は、演奏の現場でも待ち望まれている。今後、こうした様々な視点で研究が進められていくことを願っている。

2. 昭和初期「音楽における日本音楽主義」思想の形成と変遷

河西恵里(東京芸術大学)

(発表要旨)

「音楽における日本主義」とは、昭和の初期から終戦にかけて盛んに交わされた作曲論争を指す。洋楽受容期を経て演奏中心から創作への関心が高まり始めた当時の日本の楽壇において、この論争は黎明期の作曲が初めて直面した問題を象徴するものであったと同時に、当時の作曲家の精神史を辿るものとも言える。本論文では論争の主張を年代順に追いながら、洋楽受容後の日本の作曲が抱えていた問題と論争の内容についての考察を行い、当時の楽壇におけるこの論争の史的役割を明らかにした。

本論文では1930年の新興作曲家連盟の結成をひとつの時代区分として採用した。他の分野ですでに話題になっていた「日本主義」が、この時期に音楽界にも盛んに論じられるようになった背景には、本格的な作曲グループの活動と有力な批評家の台頭が温床となっていたと考えられる。ちょうど「十五年戦争期」と重なり合う時期の論争のため、「音楽における日本主義」もナショナルリズムの発現形態としてみなされがちであるが、本論文では論争の美学的側面に注目し、この論争を通じて近代的楽壇に成熟する過程を考察した。

「音楽における日本主義」とは、実質的に効果を上げるような建設的な論争としては機能しなかったが、洋楽受容後の近代的楽壇の成立に関わる思想的基盤はこの論争を通じて鍛えられたとすることができる。この論争の最も根源的な矛盾は、「日本的なもの」を志向しながら、その価値観がすでに西洋の視点に縁取られていた

ことにあった。しかし、ここで留意しなければならないのは、論争の内容もさることながら、“論争”という形態が、実質的かつ結果的に、西洋の音楽概念や思考法だけでなく、近代的作曲家像を移植する作業として機能している点である。いわばこれが、論争の史的役割であったと言えるのではないかと結論づけた。

(コメント・吉田 寛)

河西氏は1930年代前半の日本主義を「戦争協力」よりも「自文化の確認作業」の文脈で読み直そうとする。新興作曲家連盟の結成に始まる30年代は、器楽の創作が増え、また音楽雑誌や批評家の出現によって、いわゆる「楽壇」が形成された時期であるが、このような成熟が、西洋の受容一辺倒に対する反省を促し、それが日本主義の台頭に結びついた、というのが氏の見解である。政治的文脈を逆に見えにくくする危険はあるものの、これは十分に生産的な視点と思われた。西洋的語法に行き詰まり新たな素材を探して来日した作曲家(タンスマン、チェプニン)と、あくまで芸術音楽の枠内で日本的なものを定義しようとした日本の作曲家(箕作)の利害が奇妙に一致したところに「日本的和声」という虚構が生まれた、という指摘も興味深かった。発表後の質疑では、童謡運動や新日本音楽など芸術音楽以外の領域で起こった同様な動きとの関連や同時代性が問われた。

3. 平安貴族の音楽観

—『源氏物語』における音の記述から—

山本雪子(宮城教育大学)

(発表要旨)

本論文は、『源氏物語』における音楽の記述を抽出し考察することによって、平安貴族の音楽観を導き出そうとするものである。本論文では、先行研究で指摘されている平安貴族の聴取傾向を踏まえ、楽器演奏によって生じる音の他に自然世界で生じる音や日常生活において生じる音も含めて「音楽」という語を扱っている。このことを踏まえ、本論文で研究対象とした楽器音の記述が豊富である「若菜」(上・下)巻と、自然音の記述が豊富

である「須磨」、「明石」巻における音楽の記述を抽出し、楽器音と自然音という二つの視点から平安貴族の聴取傾向を分析することによって、当時の貴族の音楽観を総合的に考察した。

楽器音による分析からは、行事に伴う演奏と行事に伴わない演奏に分類して平安貴族の音楽観を考察した。具体的に行事とは、それぞれ玉鬘・紫の上・夕霧の三人が主催した源氏の四十賀、住吉参詣での音楽奉納、六条院での女楽、朱雀院の五十賀のための試楽の六つである。また、行事以外の演奏は、個人や少人数でごく私的に演奏している場面から分析した。その結果、「楽人が演奏する音楽は、視覚的な興味を持ちながら聴いていたこと」、「楽人による演奏より、貴族自身が演奏する音楽をより積極的に聴いていたこと」、「自分一人で演奏する音楽は、精神的な事と関わっていた」という事等が明らかになった。

自然音による分析からは、「音には三つの役割があったこと」、「性質の違う音の混在を肯定し、音楽として聴いていたこと」等が明らかになった。

このように、楽器音と自然音という二つの視点から考察した結果、平安貴族の総合的な音楽観として、「音楽を音楽以外の何かと結びつけて聴くような傾向があったこと」、「平安貴族は、音楽を常に身近なものとして考えていたこと」、「一つの音だけよりも、複数の音が融合した音楽を好んで聴いていた」という三つのことが明らかとなった。

(コメント・山崎 泉)

山本氏の発表は、『源氏物語』の「若菜」「須磨」「明石」巻における楽器音と自然音に関する記述を分析、その結果、「一、平安貴族は音楽を音楽以外の何かと関連付けて聴くような傾向があった。二、平安貴族は音楽を常に身近にあるものとして感じていた。三、一つの音よりも、複数の音が融合した音楽を好んでいた」、以上三つの結論を得ることができた、というものであった。

先行研究のように、楽器音か自然音、どちらか一方から考察するのではなく、その両方を総合的に捉えて考察している点は大変興味深い。『源氏物語』という一作品の、しかも一部分に関する記述のみを取り出して、そこから直ちに平安貴族の音楽観を導き出すことに、いささか性急な印象を受けたことも、また事実である(その後の質疑でも趣旨の質問がなされた)。今後は、より多く

の文学作品に触れることにより、研究を深化させてほしい。

II 2003 年度修士論文発表(その2)

1. 日本のインド音楽教育

新井 剛(大東文化大学大学院)

(発表要旨)

本論文の目的は、日本における北インド古典音楽、特にシタールの教育がどのような形で行なわれているのか、それは、インドにおける教育といかなる違いがあるのか、その違いはどのように生じるものなのか、というものである。

日本においてシタールの教育が始まったのは 1970 年代からである。日本のシタール教室の教育は、現在インドで行なわれている教育とよく似ている。ひとつ異なるのは、論理的に理解できる部分(たとえば、音階やリズムについて、ラーガにこめられた情感など)は、口頭で説明がなされ、また、楽器の構えかた、奏法、特殊技巧などが丁寧に教授されるという点である。

その違いは、インドと日本では習慣や環境が異なることによって生じている。インドの伝統的教育すなわち家元制度においては、師匠と弟子は共に生活し、弟子は音楽のみならず、師匠のことは、癖、教育法にいたるまで、そのすべてを見習うことが目的であった。また、それは同時に、師匠に対する絶対服従の意識が存在することをも示す。20 世紀以降、インドの音楽教育は学校でカリキュラムに則して行なわれたり、音楽家の家に生徒が通って習うという変容をしたが、伝統的な「模倣を重んじた教育法」、そして「絶対服従」の意識は習慣として息づいている。したがって日本のように逐一説明されなくてもインドの生徒たちには「わかる」ことが多い。一方、日本の生徒たちにとって、日常生活においてもインドとおなじような環境を作り出すことは困難である。(たとえばそれは、「プラナム」と呼ばれる師匠の足に右手をふれるあいさつを、日本の生徒はほとんどしないことに象徴される。)この習慣の違いが、しばしば理解の妨げとなっており、それゆえに、丁寧な指導が必要とされているものと思われる。

(コメント・田中多佳子)

日本における受容や教育の実態という新たな視点からのインド音楽研究ということで楽しみにしていたが、当日は時間を大幅に越えてなお結論に至らないなど、内容以前の不備が残念だった。発表は瑣末な事項や具体例の説明に終始し、質疑応答を経ても研究全体の方法論や結論についての疑問が残ったため、報告者としての立場を超えているとは思ったが発表者に依頼し修士論文を読ませていただいた。

新井氏は、まず、インド古典音楽の教育の場を、一対一で「師」が「弟子」を教育する「伝統的伝承—師弟伝承」と、一対多で「先生」が「生徒」を教育する「学校制度」の枠内での伝承の二つに分け、「絶対的服従」「口伝」「共に生活すること」「習慣」「時間」など師弟関係を規定する七つのキーワードを切り口として対比的に分析している。そして、その結果を踏まえ日本において行われているインド古典音楽教育の特徴を論じようとしている。分析の対象たる具体的な諸「事例」の収集・観察方法についての説明がないこと、最終的に慣習(あるいは習慣)や環境の違いとした結論などには不満を感じるものの、日印双方でフィールドワークをする労力や、これまでのインド音楽研究にはない新鮮な着眼点や切り口などに示唆を得る点も多々見受けられた。今後の同研究の方法論の再検討と分析の深層化に期待したい。

2. 清元節「道行旅路の花聾」についての一考察

—音楽と詞章が創り出すその「物語性」—

小澤由佳(日本大学大学院)

(発表要旨)

本稿は、歌舞伎『仮名手本忠臣蔵』(以下、『忠臣蔵』)の中の一場面「道行旅路の花聾」(通称「落人」)が、何故、現在のような人気狂言となったのかという疑問が研究動機となっている。

研究の初期段階で、「落人」は、およそ一世紀半の間「詞は悪いが節はよい」という評価にとどまっており、その原点は大正期の渥美清太郎による雑誌記事にあったということがわかった。そこで筆者は作品を改めて客観視するために、詞章と音楽の両側面からの作品の構造分析を行った。

「落人」の詞章は、お軽と勘平の物理的な「移動」と、二人の気持ちの精神的な「移動」の主に二つの要素で構成されている。特に後者の方が強く表現されている。詞章は五段落から成り、各段落が不安、喜び、必死、驚き、安堵という異なる内容を示している。よって段落が移行することで、いわば心の「起承転結」が表現されることになり、この構成が音楽にも反映していた。

音楽面では、一句に対する音の使い方(筆者はそれを「音階」と呼称した)の変化によってお軽と勘平の気持ちの「移動」を表現し、お軽の心情吐露は「音高」の変化を用いて表現、またリズムは作品全体のテンポ感を生み出す効果を担っていた。詞章に合わせて段落ごとの使い方に特徴があり、音楽も段落を移行することにより心情の推移を表していた。これらのことから「詞が悪いが節はよい」という評価はもはや値しないと考えられる。「落人」は詞章と音楽の両面から表現されている作品なのである。

天保4年の初演から現在までの演奏史を調査した結果、「落人」が『忠臣蔵』の中に現在の形で定着したのは戦後のことだった。だが人々の評判は早い時期から好評であり、この事実から、人気は先行して『忠臣蔵』の中に定着したのではないかと推測される。「落人」は、まさに人々が現在まで伝え残した作品なのであり、上記したような作品の性質が人々を魅了し続けているのではないだろうか。

(コメント・前原恵美)

小澤氏は、清元節「落人」を評価する言葉として知られる「詞は悪いが節は良い」を手掛かりに、その評価の正当性を検証した。「詞は悪い」とされる点について、全詞章の3割強が既存作品の借用である事を明らかにし、背景に作詞者・三升屋二三治の故実家としての一面を指摘、一方で彼自身がこの手法を流行遅れと非難された経験を書き残していることから、借用の手法は彼のこだわりであるとした。全体に、「節は良い」という高評価部分に触れられなかった点が惜しまれた。小澤氏は詞と節を分けて考えるのではなく、両者が相まって「落人」を人気曲にしているとの考えであったが、詞と節の有機的な関係について一層の研究が期待される。また、借用の手法は他作品でも行われており、「落人」に限って「詞は悪い」という評価につながった理由に質問が及ぶと、小澤氏は、借用の手法をもって「詞は悪い」と評価され

ることへの疑念が本研究の動機となったと説明した。

3. トウルクメニスタンのバグシ歌謡研究

一詩の韻律と旋律の相互関係を手がかりに一

瀧 知也(東京芸術大学大学院)

(発表要旨)

中央アジアの吟遊詩人トウルクメニスタンのバグシの歌は、発声の独特さと特徴ある歌唱法によって古くからこの地を旅した者たちに注目されている。だがその弾き語りの音楽は、現在まで不明な部分が多い。バグシ歌謡はトウルクメンにおいても個性的と受けとめられていて、シャマンの儀礼と関係があるとみられてきた。

修士論文では、トウルクメン民族とバグシ像、その演奏を総体的にみた上で、特に歌詞の韻律と旋律に着目して分析的に考察した。

トウルクメンの「バグシ」は、ユーラシア東部から中央部一帯に散在する似た名称の技能者の系譜の中で、博識者やシャマンといった人物から純粋な音楽家へと移り変わる分岐点に位置している。トウルクメンでは専ら音楽家として認識されており、その演奏は南北の二大様式で捉えられている。北部のバグシ歌謡に対するトウルクメンの考え方を適用して、バグシ歌謡をシャマンの脱魂への過程に類似するという見解がポーランドのZ.コミネクによって提示されたが、そうした観点による演奏解釈だけでは音楽内容を厳密には把握し得ないと筆者は考える。トウルクメン語の詩は、語を音節で区切る音数律のバルマクの韻律が中心で、バグシ歌謡は奇数拍子による拍節を有している。詩行による音節数の変化、規模の増大に伴って韻律の単位である韻脚と旋律のフレーズは食い違いや時間的なズレが生じてくるが、バグシはこうした点で絶妙に特徴ある発声による装飾を組み込み、またドゥタールの間奏や詠嘆の引き延ばしを巧妙に織り交ぜて歌う傾向が浮き彫りとなった。詩行が長くなり韻律構造が大きくなるほど拍子に基づく旋律のフレーズが優位に立ち、詩句と噛み合わない旋律残余の部分をバグシが本能的に特徴ある声の装飾で補完したり、感嘆句を挿入することで音楽的な均衡を保とうとしていることが明白となった。こうした特長は確かな法則性を有する理論にまでは至らない。が、しかしバグシ歌謡を個性

づけている歌唱法はいくつかのカテゴリーにまとめることが可能で、かつ一定の傾向をもっていると指摘できる。

(コメント・屋山久美子)

瀧氏による中央アジアの音楽文化の研究は、手堅いフィールドワークと豊富な史資料の調査に基づいたものだと感じられた。発表の前半では、バグシの概念とその歴史的推移、先行研究が述べられ、吟遊詩人バグシが多民族・多言語社会、多層的な社会・文化背景のもとに存在することがわかった。後半は、トゥルクメンのバグシの歌の詩の韻律と旋律との柔軟な相互関係が言及され、歌詞に挿入される詠嘆の掛け声の旋律に関する質問(筆者)に対し、掛け声では音の長音化でメスマ的な動きがあり、地声と裏声を瞬時に変えて使う技巧がみられるという説明があった。貴重な音源も示されたが、時間切れで、具体的な説明はなされず残念。発表の場ではテーマを思い切って絞ることが効果をもつのではないか。また、音楽研究における普遍的な問題である歌詞と旋律の相互関係が集中的に扱われていたら、専門以外の例会参加者の関心もさらに高まったのではないかと思われた。

4. 内モンゴルの語り物ホリボーにおける上演形態の変容

包^{バオ} 玉梅^{ユウメイ}(上越教育大学大学院)

(発表要旨)

第一章では「語り物」の定義を行い、モンゴルの口承文化の中で語り物に相当するジャンルを列挙し、それぞれの特徴を概括した。文学的な特徴および上演形態上の共通点と相違点を明らかにした。第二章ではホリボーの中で伝統的な様式特徴を備えた作品と舞台上で演じられる「群口ホリボー(集体ホリボー)」をとり上げ、それぞれの音楽的構造と上演形態を詳しく分析した。伝統ホリボーは常に男性一名で、自ら擦弦楽器を持って、演奏しながら語る。旋律は半音を含まない五音音階で構成され、それが曲の途中で転調することはない。それに対し、群口ホリボーは五人以上の人数が演じて、旋律は第

四音と第七音を含む多人数と楽器を用いる。第三章ではこの新旧のホリボーの様式を、その音楽的構造と上演形態に重点を置いて比較した。新様式のホリボーは、次の8つの点において伝統ホリボーとの際立った違いが認められる。(1)いくつかの調の異なる曲のつながりで構成されている。(2)よりリズムカルである。(3)旋律がしばしば大きな跳躍進行を見せる。(4)五音音階を逸脱し、第四音、第七音が加わることがある。(5)擦弦楽器としてシャンズ・ホブス・ヤタグが加えられるほか、ドラムス、エレキベース、ギターも使用される。(6)女性の演者が現れ、その女性が舞踊を行うこともある。(7)舞台上で演じられることから、上演時間に制約が設けられ、従って即興性の要素が少なくなった。(8)語り手が化粧をし、派手な色の衣装を着るなど。第四章では、前に述べた新様式のホリボーが成立するに至った理由を、中華人民共和国建国以降の民族政策の変遷から説明した。語り手に対して、「ホーリチを学ぶより盗みを学んだほうがまし」との風潮が強く批判され、民族芸術家として評価される。本来はホリボーとまったく関係のなかったホーミー(二重音唱法)が導入される事例などは、改革開放時代における、国境を越えた民族性の追求を示すものと考えられる。

(コメント・Jane Alaszewska)

本発表はモンゴル民族の口承文芸の一つ、ホリボー語り物を内モンゴル地域に限定して発表したものと思われる。研究対象として一般的にまだ深く研究されていない分野を選び、関係機関や専門家に取材し、インタビュー及び調査を行ったのは大変有益であり、今後この分野でのさらなる研究論文を期待する。

中華人民共和国の諸民族に対する特有の政策や歴史的背景の説明は興味深いと思うが、共産主義の文化政策の視点から研究することも新たな方向としては必要であり、この点で他の共産主義の国々の例も重要ではないかと思う。

また、対象を内モンゴル自治区に限定せず、モンゴル民族という大きな範囲を視野に入れた場合、自然とモンゴル国、ロシアの中のモンゴル族の同じような芸能との比較も必要となる。それに、ホーミーがホリボーに導入されたという結論に至った経緯が現段階では不十分ではないかと思う。

5. 竹田神社「土踊」の伝承と保存について

東元りか(お茶の水女子大学大学院)

(発表要旨)

鹿児島県無形民俗文化財「土踊(二才踊・稚児踊)」は毎年7月23日に加世田市竹田神社夏祭りで奉納されている。「土踊」は大人が中心に踊る「二才踊」と小学生が踊る「稚児踊」から成る。日新公という名で親しまれた島津忠良(1492-1568)が創作者であり、他郷から入り込む敵の間者を見分けるための踊である、といわれている。戦前は土族とその子弟のみで踊っていたが、現在はそれにとらわれず、地元の小・中学生(加世田小学校、加世田中学校)も参加している。

本論では、現在の「土踊」伝承・保存の実態、及び踊り手と運営組織(保存会・公共団体)の活動を調査し、明らかにすること、また、伝承に対する参加者の意識について考察することを目的とする。研究方法は、練習・本番当日の参与観察、運営組織に関わる人々と踊り手にインタビューをし、踊り手には更に質問紙調査を行った。

調査結果を、「土踊」の伝承の実際、伝承組織と社会組織の活動、「土踊」の問題点と伝承者の意識、という3点にまとめた。伝承方法は、主に第一次口頭性の伝承方法がとられ、第二次口頭性、書記性は補足的に利用されていた。「二才踊」参加者の多くは、450年続くこの踊に参加することに誇りを持ち、代々一族でその衣装や役割を受け継いでいる。「稚児踊」は、地元小学生が保存会の構成員となり、地域住民と「稚児踊」の相互理解が普及することで、伝承組織体制が整ってきている。一方、「二才踊」では、社会組織が四民平等となった現在でも、「土族の子弟のみで踊る」という一つの伝承の形態を保っていきたい意向ではあるが、踊り手の高齢化・減少化の傾向にあることから、近年土族の子弟に限らず参加者を募っている。「土踊」伝承には、保存会だけでなく踊り手や踊り手同士が積極的に参加を呼びかけること、また、その動きを広げることが、加世田という地域社会における「土踊」という芸能の活性化に繋がるのではないかと考える。

(コメント・田中多佳子)

今日のあらゆる伝統芸能にとって切りはなすことので

きない伝承や保存の側面に焦点を当てた研究である。特に「伝統に対する参加者の意識について考察すること」が本研究の目的とのことだが、発表を通して発表者が研究対象を伝承組織がうまく機能している例としてとらえていることが随所から伝わってきた。すなわち、保存会があってもそれを支える運営組織の整備や資金協力がままならず伝承が危うくなっている太鼓踊などに比べると、土踊は保存会を中心に伝承され、それがさらに地方自治体や小中学校、地元住民らの物心両面からの協力や熱意に支えられることによって、ますます芸能として活性化されつつあるという報告であった。「土族の子弟のみで踊る」という慣例を守ることが高齢化と後継者不足のため難しくなっている」という問題点は、現代にあってはむしろ恵まれたレベルでの悩みと感じられた。全体的にこの芸能に寄せる発表者の愛着が伝わってきたが、地域の芸能としてクローズアップされ伝承の安泰が守られることが、この芸能自体にどのような変容をもたらすかという側面も同時に考慮されるべきではなかっただろうか。

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10月、2005年2月です。

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 or5279(音楽助手室)

FAX:03-5978-5276

E-mail: KFF01307@nifty.com(永原)
