

# 東日本支部だより

2005年5月20日発行

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

## 定例研究会のお知らせ

### ◆東日本支部第 20 回定例研究会

時 2005 年 6 月 11 日(土)午後1時30分～4時30分  
所 お茶の水女子大学 共通講義棟 1 号館 304 教室  
(地下鉄丸ノ内線 茗荷谷駅下車、徒歩7分)

(ご来校の際は身分証明書をお持ちの上、正門をご利用ください)

○シンポジウム 音楽を踊り、踊りを奏でる  
—舞踊のテキスト研究の試み—

司会・コーディネーター 大谷紀美子(相愛大学)

1. ラウネッダス舞踊における音楽と舞踊の関係  
金光真理子(東京芸術大学)
2. 音楽と舞踊の記譜からのダンス・イディオムの抽出  
—金刀比羅宮の巫女舞の事例から—  
木村はるみ(山梨大学)
3. バリ島の舞踊の語彙と動作特性  
—「レゴン・ラッサム」を事例として—  
中村美奈子(お茶の水女子大学)
4. 音楽と舞踊の関係  
—バラタナーティヤムの〈スリッタ〉作品を事例として—  
大谷紀美子

ディスカッション

## 定例研究会の報告

### ◆東日本支部第 17 回定例研究会

時 2005 年 2 月 26 日(土)午後1時～4時  
所 東京文化財研究所セミナー室

### ●研究発表

1. 朝倉義景の一節切模写をめぐって

田中敏長(笛師)

(発表要旨)

平成15年、福井県今庄町長慶寺に伝わる一節切について模写製作の依頼を受けた。

朝倉義景とは越前一带を支配した大名で朝廷・将軍家と密接な関係を持った人物である。この一節切は織田信長に攻められた嫡男愛王丸を逃がす際小刀と共に持たせたと伝わる物であり、現在は家系について書かれた巻物と共に長慶寺に大切に保管されている。

全長は333mmで上部(吹き口側)の外径は26mm内径は18mmである。第一孔を管尻に近い穴とし裏穴を第五孔とすると歌口から各々の孔の中心点までの距離は第一孔から順に255mm、215mm、175mm、135mm、97mmとなる。孔は全て7mmの正円である。巻は計八ヶ所となり巻上には黒漆が施されていた。漆剥離部分より巻素材は桜樺と特定した。太さは2厘、能管の古管の風合を感じさせるものであった。尚、表側節上に金泥で「鳳墜」と銘が入り、所々金泥による割れの補修の様な物が見受けられる。以上の観察結果を元に模写製作手順を模写製作品、材料等実物を用いて説明させて頂いた。完成度が高く腕ききの職人による細工に感嘆

させられたが特に良質な竹材であったことも言及させて頂いた。

最後に今回ご住職のご理解も賜り実物の音律測定をさせて頂いた。

得られた音律の主なものとして下記の通りとなる。  
(4頁参照)

また、当日はこの運指法の他高桑いづみ氏の論文「能管と一節切」に引用された『八帖本花伝書』の十二律運指法も合わせて模写製作した一節切で志村哲先生に実際に吹いて頂きその音色を聴いて頂いた。この場をお借りして御礼申し上げます。

## 2. 現存する一節切・調査報告

高桑いづみ・野川美穂子(東京文化財研究所)

(発表要旨)

一節切は、室町時代を中心に流行した小型の尺八である。江戸中期に虚無僧尺八に押されて廃れてしまったが、各地にはまだ伝存例が多い。調査した一節切を紹介し、形態について気になった点を指摘した。

紹介したのは、静岡県森町に寄託され武田信玄より拝領と伝えられた2管、静岡市柴屋寺所蔵の「残夢」(冷泉前大納言入道澄覚が安永3年に奉納との伝え)、京田辺市酬恩庵蔵の1管(伝一休所持)、島原城天守閣博物館蔵の1管(松平重定が天正10年に持船城より入手との伝え)、熱田神宮蔵の1管(永禄11年に京都で求めて奉納、との箱書きあり)、鹿児島県始良町歴史民俗資料館蔵の1管(伝島津義弘所持)、世田谷郷土博物館蔵の1管(伝幻庵切)、諏訪市貞松院蔵の1管(伝徳川忠輝所持)、国立歴史民俗博物館蔵の7管等である。

竹の上に直に黒漆を塗布しただけのもの、樺を巻いたもの、樺の代わりに和紙を巻いて黒漆を塗布したものなど、加飾はさまざまである。このうち、熱田神宮・始良町・森町の一節切は全長35.0センチ前後。歌口の切り方が前後ともかなり鋭角的である。酬恩庵の一節切は全長31.6センチだが、歌口の角度は上記の4点に近い。その他の一節切は全長がほぼ33.6センチで歌口の切り方も浅い。貞松院の一節切は全長、歌口ともこの中間

に位置する。熱田神宮、国立歴史民俗博物館(1管に、延宝頃活躍した原是斎の焼印あり)の年代を信ずれば、歌口の角度が制作時期を推定するひとつの根拠になりうるが、調査例の少ない現時点ではその可能性を示唆しつつ、形態上の差異を指摘することとどめた。

## 3. 古管尺八研究の現代的意義とITによる展開

—情報音楽 Web 博物館の構想

志村 哲(大阪芸術大学)

(発表要旨)

### 1. 古管尺八の現状

本発表で取り上げる古管尺八とは、江戸から明治期にかけて製作された虚無僧尺八(主に地無し尺八)を指す。こんにち広く用いられている現代の尺八とはほぼ、同型の外観を持ち、今もなお、古典本曲の吹奏に用いられている。また、その一部は、博物館(後述)で保存されている。これらについて発表者は、特に古典本曲を吹奏する際、現代の尺八とは非常に異なったすぐれた演奏性能をもつ古楽器であると考え、継続的に調査・研究してきた(志村哲 2002『古管尺八の楽器学』出版芸術社)。

ところが、研究するための資料は少なく、また、その存在価値が認定されていない現状から、今もなお、散逸の危機にさらされている。また、新日本音楽運動以降に発展した新しい音楽様式に適用するための楽器改造(地塗りによる管内形状の変更、指孔の変更等)を施される場合も多く、楽器本来の特徴が失われたものも多い。

### 2. 古管尺八の特徴

つぎに、これまでの研究で明らかになったことを述べた。特に主張したかったことは、(1)尺八の演奏技法(メリ、カリ、ユリ、フリ、コロ、カラ、タバネ、コミ吹き他)は、古管尺八の演奏上の特性を持ってして、生まれあるいは、練り上げられたものではないかということ、(2)そして、その一端を、楽器製作の過程の観察や、当時に演奏された音楽種目の様式、演奏時の身体器官の動作との関係を調べることで、明らかにできること、などである(志村

2002)。

### 3. 今後の展望

尺八古楽器を保存し、研究を発展させるためには、次のようなアプローチが必要である。

#### 3-1. 現物の保管

博物館における古管尺八の維持、保存に関しては、例えば、浜松市楽器博物館、八雲本陣菟古館のような取り組みが重要である。また、民間の動向としても古管保存の会や尺八資料館構想が幾つか見受けられる。

#### 3-2. 研究資料の情報公開

IT を基盤とする新しい社会の在り方に鑑み、研究資料の情報公開は、当該文化の研究と発展に大きく寄与すると考えられる。また、インターネット社会の特徴であるところの「良質の情報は、始めに情報を公開した場所に集まってくる」という原則に則ってヴァーチャル博物館を構築することが重要である。

その事例として、大阪芸術大学通信教育部音楽学科で発表者が取り組むプロジェクト「IT 社会のための情報音楽 Web 博物館(古管尺八資料・口唱歌・楽曲の各データベース)」の概要を述べた。

## ●シンポジウム: 尺八を考える

—正倉院から古管まで—

パネリスト 志村 哲・高桑いづみ・野川美穂子  
司会 月溪恒子(大阪芸術大学)

(報告・月溪恒子)

6孔の尺八(古代尺八・正倉院尺八・雅楽尺八とも)が7世紀後半ごろ、中国唐楽の楽器として日本に伝来したことは史実であり、その現物が合計9管伝存する。しかし9世紀後半以降、尺八は雅楽の編成からはずれ、1158年の演奏記事(『今鏡』)を最後に歴史記述から消えた。その後日本に登場した尺八は5孔で、名称、竹の種類、節の数、寸法、担い手や演奏する楽曲などが異なる。文献によれば、一節切も虚無僧尺八も別の時代に別ルートで伝来したことになっているが、果たしてそうだろうか。かつては異種外来楽器と捉える考えが優勢であったが、近年の研究では、日本における変容とみる考

えが有力になってきている。

今回のシンポジウムでは、尺八の楽器史を考える前提として、パネリストの野川が二つの図表(「古代尺八・一節切・天吹・三節切・虚無僧尺八・現代の尺八の比較一覧」と「正倉院と旧法隆寺蔵の9管の形状比較一覧」)にもとづき各種尺八の共通点と相違点を概説したのち、(1)音律、(2)竹の使い方、(3)全長という三つの視点からの問題提起をおこなった。

(1)音律については、指孔を全部閉じた音(筒音)から順次得られる基本音列と、「メリカリ」が困難と言われてきたことを試奏によって確認する。田中敏長氏が制作された一節切を使って志村が試奏した結果、①筒音と一番下の指孔を開けた音との音程関係は、従来いわれてきた長二度よりも、やや狭めではあるが短三度(虚無僧尺八に同じ)に近いこと、②メリカリはできる(ただし、実際の演奏において、特に他楽器との合奏の場合、細かく速い旋律を正確な音高で自在に操るのは難しいであろう)ことが確認された。

(2)竹の使い方については、一節切がなぜ一節にこだわったのか、なぜ根に近い側を歌口にしたのか(他の尺八は管尻が根側)、それが響きにどう関係するのかという疑問、(3)全長については、いろいろな長さがあるなかで一節切は黄鐘切が生き残り、虚無僧尺八は一尺八寸管が標準となったのはなぜか、という疑問が提示された。

尺八の歴史についてはまだまだ分からないことが多い。研究の前進のためには、さまざまな角度からの研究者層の拡大が重要で、今回はその一つのきっかけを提示するものである。

(コメント・中溝一恵)

今回の定例研究会は、尺八と一節切の歴史をめぐる、3件の研究発表とシンポジウムが有機的に関連する企画であった。

田中氏の発表では、複製された楽器が志村氏により実際に奏されたが、オリジナルの楽器を奏することが叶わぬ場合にその複製を製作することは大変意義深く、製作者の田中氏と、複製作成を依頼された長慶寺ご住職に対して敬意を表したい。オリジナルにはなかった内壁への漆がけについての質問に対して、田中氏からは、

内径をオリジナルと同寸にするための措置であるという説明があった。この工程は音の再現性と関係するため、楽器の複製を研究資料として利用する場合に注意を要する問題が提起されたといえる。

高桑・野川両氏は、一節切の形態の比較分類が楽器の製作年代と関連するかどうか注目し、特に、一節切と古代尺八との関連を形態上から検証可能かどうか試みているということであった。会場からは調査した楽器の由来に対する疑問と、年代を確定できない楽器から、形態と製作年代との関連性を導くという方法に問題がないか、時代の特定が可能な楽器をまず調査すべき、という意見が出されたが、結論を急がず、数多くの楽器を可能な限り引き続き調査して、慎重な検証をお願いしたい。

志村氏は、古管尺八を研究し、保存することの意義を強く訴えかけ、古管尺八への一層の関心を喚起するために、調査研究の成果をIT技術の活用によりデータベースとして早急に公開するということがあった。成果の公開は有意義であり、データの共有がもたらす研究の進捗には大いに期待したいが、同時に歴史的楽器の保存をめぐる様々な問題については認識を高める必要があることを強く感じた。

シンポジウムでは、一節切を中心として音律、竹の使い方、管の全長という3つの視点について討論が進められたが、その企画意図が、一節切に関する従来の説を検証し、一節切と他の尺八類との関連性を視野に入れ

ることにあることが次第に明らかになってきた。音律の視点では、検証の手段として実際に楽器の音を確認するという方法がとられ、従来の説に疑問が呈されたが、感覚的な印象とはいえ、説得力のある結果となった。竹の使い方の視点では、一節切と他の尺八類との違いが明白に示されたが、比較の目的が最終的には音に関連することが理解しにくかった。会場からの指摘にもあったように、楽器の見かけの形状と内管の形状を分けて比較すれば、より理解しやすくなったと思われるが、今後の更なる検証に期待したい。全長という視点からは、種々の長さの一節切の存在についての検証が提案されたが、月溪氏から、楽譜によると5種類の長さが存在する可能性、また雅楽との関連性が指摘された。このような検証、そして会場からの指摘により、現存する一節切は管の内形が円筒形で、高音を出しやすくする構造上の工夫に欠ける、従って虚無僧尺八や三節切と異なり、高音を奏するためには相当の訓練が必要である、という特徴が浮かび上がってきた。また、音律の視点において問題とされた音が、一定の高さの音というよりはむしろ幅の広い高さを許容する音として理解すべきという点が企画意図に沿う形で確認された。以上が今回の検証の成果と言えるが、多くの課題もまた鮮明となった。

日本の尺八を概観すること自体が画期的ということであったが、一節切の音を実際に聞く機会に恵まれ、実物の歴史的楽器の調査研究の重要性と方法論の検討が急務であることを強く印象付ける企画であった。

(田中敏長氏 図表)

第5孔(裏)	●		●		●		●		●		○	
第4孔	●		●		●		●		○		○	
第3孔	●		●		●		○		○		○	
第2孔	●		●		○		○		○		○	
第1孔	●		○		○		○		○		○	
吹き方	カリ	メリ	カリ	メリ	カリ	メリ	カリ	メリ	カリ	メリ	カリ	メリ
音名	a#	a#-10	c#-10	c#-10	d#	d'+10	f#	f'-20	a'-30	g#-2	b'-10	a#

KORG Master Tune MT-1200 使用。

a=430Hz. +10=+10cent.

## ◆東日本支部第 18 回定例研究会

時 2005 年 3 月 19 日(土)午後 1 時 30 分～5 時

所 東京芸術大学音楽学部 5-301 教室

## ●2004 年度修士論文発表(その1)

### 1. 明治期から昭和前期に至る箏曲教習の歴史的展開

藤波ゆかり(東京芸術大学)

(発表要旨)

本論文は、明治期から昭和前期に至る箏曲教習の歴史的展開を明らかにすることを目的として執筆した。研究の内容は、箏曲教習に関わる制度的な変遷をたどるとともに、その過程でどのように教授法が変化し、またいかなる内容が教習され、教材化が試みられたかを史料調査を通して明らかにしようとしたものである。全体は二部構成で、第一部では学校教育における箏曲教習、第二部では社会教育における箏曲教習について取り上げた。今回は第一部の内容の中から、東京音楽学校における箏曲教習の制度的位置づけ、箏曲の教習内容について発表した。

本論では、戦前に 53 年間に亘って計 51 冊発行された『東京音楽学校一覧』を研究対象として考察した。

53 年間の箏曲教習の制度の流れを概観すると、東京音楽学校が始まってから始めの 10 年余りの期間(明治 32 年迄)は、唱歌の伴奏楽器としての教習が音楽取調掛から引き継がれて行われていたが、その後、伝統的な箏曲の教習が行われた。それも当初は山田流のみであったが、明治末期(明治 45 年から)、生田流も加わった。昭和に入ると、宮城道雄や中能島欣一などの新教授陣を迎えた。昭和 11 年に邦楽科ができて昭和 14 年には更に研究科に邦楽部が設けられた。

次に、東京音楽学校時代の箏曲の教習内容については、今まで殆ど言及されてこなかったが、今回、生徒が登壇した演奏会の演奏曲目から、古曲や、東京音楽

学校の教授による新作が教習されていたのではないかと指摘した。そして、この流れは今日の東京芸術大学邦楽科に繋がったと述べた。

学校教育における箏曲教習の歴史についての先行研究では、音楽取調掛で唱歌の教習が行われていたことが指摘されてきた。本研究では東京音楽学校時代の史料を調査することにより、近世に当道で生み出された古曲という遺産が、近代に入って新しく成立した学校教育制度の中にその命脈を保ち、今日まで続く新しい歴史の基盤となったと指摘した。

(コメント・柳澤久美子)

質疑は、論文の第 1 部「学校教育における箏曲教習」と、第 2 部「社会教育における箏曲教習」との関係に集中した。

東京音楽学校の箏曲教習上、大きな変革期であった明治 31 年と昭和 11 年が、一般社会においても同様にあったのか、という質問が、柳澤よりされた。また、音楽之友社『教育音楽・別冊』中に「明治時代初年度と明治 40 年代を比べると箏の師匠の数が 8 倍になっている」という記述があるのだが、学校教育での箏曲教習の変化が、一般社会で箏の教育者を増やす要因になったのだろうか、という質問が茂手木氏よりされた。

藤波氏は「学校教育において箏曲を教習した者が、社会における箏曲教習に影響を及ぼしたということは十分に考えられる」とした上で、修士論文の段階では、上記の質問についての詳しい研究には及んでいないとのことであった。細密な調査に基づくこの修士論文を基にして、さらに調査研究されることと期待する。

### 2. 日本における「ロシア民謡」の受容

森谷理紗(東京芸術大学)

(発表要旨)

現在日本でよく知られている「ロシア民謡」は、ロマンスの《赤いサラファン》など、民謡以外の歌のレパートリ

一を多く含む。本研究は、ロシアの歌と日本との係わり合いを通時的、共時的に概観する中で、いかに日本の「ロシア民謡」が生成されたかを明らかにした異文化変容のケーススタディである。

論文ではまず第一章で前提となる「民謡」の概念それ自体およびロシアにおける民謡を示した上で、第二章から日本におけるロシアの歌の受容を時系列に沿って追った。第一節では江戸時代から戦前の状況、第二節では戦後日本における「ロシア民謡」像の生成を方向付けたシベリア抑留者の音楽体験について扱った。また第三節では戦後、日本に「ロシア民謡」が全国的に伝播した契機となったうたごえ運動を考察した。そして、ロシアの歌が運動の担い手に内面化され、集団のアイデンティティの表現手段にシフトされたことを示し、異文化受容の特殊な例とした。また同時に、指導者の関鑑子が理想としていたロシアの赤軍合唱団そのものがロシア民謡の表象として一般に浸透した結果、日本で「ロシア民謡」のレパートリー認識が拡大したことを述べ、このような状況を、論文では「文化の客体化」という観点から説明した。

さらに第三章で、現行の「ロシア民謡」のケーススタディとして、合唱団白樺(1950-)の音楽活動のフィールドワークを行い、その結果をもとに音楽と言説の分析を行った。ロシアの歌を日本語テキストにし、「正調ロシア民謡」の紹介者と自負する彼らの音楽創作活動を示しながら、彼らが日本人である自分たちの「心の歌」としてロシアの歌を内面化している実態に注目した。そして、彼らの「ロシア民謡」を解体し、再編するという作業によって、新たな「客体化」が起きているという現状を踏まえて、日本における「ロシア民謡」が内面化と客体化という作用の連鎖によって現在も生成され続けていると結論付けた。

(コメント・早稲田みな子)

日本におけるロシア民謡の特殊性を、その歴史的背景と現在の実践を通して考察した本研究は、日本の異文化受容研究として興味深かった。ロシア民謡が日本の歴史的・社会的脈絡の中で取り入れられることによって新たな意味・重要性をもち、独自の展開を遂げてきた

ことを、発表者は文化の「内面化・客体化」として説明したが、このような現象は異文化受容の様々なケースにおいて見られ、文化の現地化(localization/domestication)、適応(adaptation)などの言葉でも説明することができるだろう。

質疑応答では、「正調」の基準は正確な訳詩であり、音楽創作活動は柔軟であること、ロシア民謡に特化した日本の合唱団は白樺以外にないこと、また、うたごえ世代以降の白樺のメンバーの入団理由は多様であることが明らかにされ、ロシア民謡の存在価値が変化しつつあることが伺えた。「正調」という概念に関しては、文化の権威付けという観点から日本の伝統文化継承のあり方との比較も興味深いと思う。

### 3. 密厳流ご詠歌における楽譜と口頭伝承の変遷

新堀 敏乃(東京芸術大学)

(発表要旨)

ご詠歌とは仏教的内容を持つ詞に節をつけた歌謡であり、主に巡礼や寺院の法要でうたわれる。ご詠歌は、その音楽実践が不変の教義に対する信仰の表現であるとみなされるために、個人の趣向で勝手に変えることが許されず、常に一つの「正しい」演唱法が求められる。しかし、その一方で楽譜と口頭伝承は変容を重ねている。こうした矛盾に問題意識を持ち、本研究ではご詠歌の伝承における楽譜と口頭伝承の変遷の様子を明らかにすることを目的とした。なお、研究対象として 1931 年より真言宗智山派に伝わる密厳流を取り上げた。

ご詠歌は師範である僧侶から在家の一般信者へと伝えられ、その伝承は楽譜と口頭伝承から成り立つ。口頭伝承はさらに二分でき、師範が手本を示す模範演唱と、節回しなどに関する注意事項を言葉によって口頭で説明する口伝の二つが挙げられる。

「正信」と呼ばれる一曲を取り上げて楽譜と口頭伝承の変遷を分析したところ、時代が下るにつれて楽譜に記される情報が増加する傾向が見られ、模範演唱にも拍

節に変化が確認された。こうした変容の背景には以下に示す過程が存在する。

ご詠歌は、師範から信者へと規範が提示されることによって伝承される。その規範とは師範が「正しい」と定めらるご詠歌の演唱法のことで、これが楽譜と口頭伝承を通じて伝えられる。しかし、この二つの方法をいくら駆使しても、規範に対する解釈が複数の師範間で異なれば模範演唱と口伝にヴァリエーションが生じる。このとき、ヴァリエーションが「演唱の幅」、すなわち個性と評価されれば伝承上何ら問題はないため、演唱者は楽譜と口頭伝承の規定から逸脱しない範囲で、可能な限り個性を表現する。しかし、それが規範に反すると判断された場合、師範は委員会と呼ばれる会議を開いて規範を定めなおす。そして、新たな規範に基づいて口頭伝承を行うと同時に、従来の楽譜を書き変える。それゆえ、楽譜と口頭伝承の両方に変化が生じるのである。

(コメント・丹羽幸江)

仏教歌謡の中でもこれからの分野であるご詠歌についての研究というだけでなく、日本音楽一般にとっても複雑で重要な問題を含む、楽譜と口頭伝承の関係について焦点をあてた発表であった。修士論文のなかから、とくに年代による拍節の変化、コブシの伝承の変化についての例として「正信」という曲をとりあげ、楽譜と録音資料、インタビューからその変遷を明らかにするもので、現在の時点での伝承が生じる過程について簡潔かつ、わかりやすく提示がなされていた。

記録者が興味を持ったのは、師範からなる委員会の責任のもと正しい伝承が判断される点である。フロアからはこのほか、一般信徒である講員への教授のあり方についての質問があり、規範を守る立場にあるのは師範のみであると説明された。また、規範の増大に伴って楽譜への書き込みが増えた理由については、流儀の歌い方を意識するようになったことと関係があることが示された。あわせて、楽譜に書かれないものの規範を口頭伝承していた可能性も高い点も喚起された。

#### 4. 横浜における歌舞伎興行の成立と展開

—出勤した役者の分析を通して—

遠藤 懐(お茶の水女子大学)

(発表要旨)

安政6年に開港地となった横浜では、明治から大正にかけて多くの劇場が建設された。しかし、関東大震災で大きな打撃を受けてから再建は進まず、現在では劇場があったという事実も一般には知られていない。また、研究も十分には進んでおらず、特に出勤した役者については、当代の名優とされた役者ばかりに焦点が絞られてきた。しかし、このような興行は横浜では「特別」なものであり、実際には日々の興行を支えていた役者がいた。そこで、日々の興行を「日常的」な興行として「特別」な興行のみならず、全ての興行に焦点を当て、当時の新聞、雑誌、番付、人々の回想から、どのような役者が出勤していたのかを明らかにし、横浜の興行地としての役割を考察した。

調査の結果、横浜の劇場に出勤していた役者の様子が明らかになったのは明治8年以降のことだが、当時は横浜の役者に東京の役者が数人「特別出演」のような形で加わって興行されることが多かった。その後、明治9年になると東京の役者が一座を組んで訪れるようになり、横浜の役者は他の地へ移っていった。また、明治13年には5世尾上菊五郎、初世市川左団次による正月興行が始められ、この興行は以後年中行事のようになった。この時期までは、明治期歌舞伎の中心地であった東京の役者が多く訪れており、横浜は東京に準ずる地として発展しているようにも考えられる。しかし、明治21年には大阪や名古屋の役者が訪れるようになり、明治23年には新派による興行も始められている。これは横浜が多くの役者、様々な立場の役者に開かれた興行地であったためではないだろうか。以前から訪れていた東京の役者の中に、東京では主要な役を勤めることのできない名題下の役者や、東京の大劇場で活動することのできなかった役者が含まれているという事実も、横浜が東京とは別の役割を担った興行地であり、様々な事情を抱え

た役者に開かれていたということを示していると言えるだろう。

(コメント・吉野雪子)

遠藤氏の研究は、明治から大正期に横浜で行われた歌舞伎興行について、当時の新聞、雑誌、芝居番付類などの記事から出勤した役者の全体像を明らかにし、その役者の変遷を通して歌舞伎興行地としての横浜の位置付け、果たした役割などを明らかにするというものであった。明治初年頃は地元横浜の役者を中心とした興行であったが、次第に東京の役者が一座を組んで訪れるようになり、九世市川団十郎、五世尾上菊五郎など当時の人気役者も出演したという。また東京では活躍の場の少ない役者や地方の旅役者なども受け入れる一方で、地元横浜の役者は活躍の場を失い地方へ拡散していくなど、東京とは一線を画した横浜特有の興行事情がわかり、興味深い内容であった。発表後の質疑応答でも指摘があったが、役者だけでなく音曲の演奏家の動向、上演された演目の変遷など、さらに多角的な視点で見えていく必要があるだろう。今後の研究に期待したい。

## 5. 近世京都の小草紙屋

—阿波屋定次郎の唄本について—

黒川真理恵(お茶の水女子大学)

(発表要旨)

京都の板元、阿波屋定次郎は、宮古路節正本と、はやりうたを出版したことで知られている。しかし、はやりうたの唄本には刊年が記されていないため、不明な点も多かった。調査の過程で、阿波屋定次郎のはやりうたには、芝居を題材にしたものが数多くあることがわかった。そこで、芝居の上演記録から、はやりうたの刊年を推定することを試みた。

まず、唄本の表紙に描かれた役者絵と、本文の詞章をもとに、題材となった役者と演目を明らかにする。次に、役割番付と照合し、芝居の上演地・上演年月を特定す

ることによって、唄本の刊年を推定した。その結果、はやりうたについては、文化6年(1809)から天保10年(1839)まで考証することができた。

また、『京都書林仲間記録』によると、阿波屋定次郎が宮古路節正本に関わっていたのは、安永期頃のものである。出版活動は、安永末期には役者かぞへうた、文化・文政・天保期には、はやりうたへ推移したと思われる。

以下の三点に着目し、唄本の分析を行なった。

①住所表記:阿波屋定次郎は、板本に住所を明記している。安永・天明期には「京蛸薬師通堺町」と記していたのが、文化・文政・天保期には「京寺町にしき上ル丁」と記している。また、刊年の特定には至らなかったが、「京松原建仁寺町東入」と表記された、はやりうたも残されている。阿波屋定次郎は、おそらく天保10年以降、「寺町にしき」から「松原建仁寺」へ移転したと思われる。  
②書型:安永・天明期には半紙本だったのが、文化・文政期には中本になった。「松原建仁寺」時代のものはすべて小本である。時代とともに小型化されたようである。  
③表紙の役者絵:文化期までは、全身像として描かれたものが多い。文政期以降は、似顔による描き分けがなされている。

このように、各時代における唄本の特徴が明らかとなった。これらは、刊年推定の手がかりとなり得るのではないだろうか。

(コメント・吉野雪子)

近世のはやりうたは、詞章を記した唄本など様々な資料が今も残っているが、本の出版経緯がよくわからなかったり、また刊記が無いために出版年代の特定が難しいなどの理由で、これまで研究対象としては取り上げ難い分野と考えられてきた。黒川氏の研究は、はやりうたの唄本が芝居の上演と密接な関連を持って出版されている事に注目し、芝居の上演記録、役者の動向、芝居の内容などと照合させることで、はやりうたの唄本の出版年代の特定を試みるという内容であった。芝居の上演にあわせて、その芝居に出演した役者や芝居の内容に関連したはやりうたが作られ、唄本として出版されるという



一連の流れが明らかになった事は非常に興味深い。今回黒川氏が取り上げたのは京都の阿波屋定次郎という版元であるが、同時代の他の版元についても同様の調査を行うことで、この時代のはやりうたの流行と唄本出版の関係がさらに明確になるのではないかと感じた。

## 6. 竹を音素材とした東南アジアの音楽の教材化と指導法の研究

—素材を生かした楽器作り・音楽づくりの実践を通して—

大湊勝弘(東京学芸大学)

(発表要旨)

本研究の目的は、東南アジアの音楽を通して、竹を音素材とした音楽の教材化と指導法について明らかにすることである。

学校音楽教育における先行実践研究の分析から、これまで実践されている竹を用いた音楽の学習内容は次の6項(1, 社会的文化的な背景との関連による学習 2, 学校の行事との関連 3, 器楽との関連 4, 他の芸能・音楽との関連 5, 環境音との融合 6, 伝統音楽、地域の祭りの曲、現代音楽との関連)に分けることができた。この結果から竹楽器の音そのものの質と竹楽器の組合せによる響きに視点をあてた実践研究が少ないことを指摘し、自身の竹楽器作り・及び音楽づくりの構想を示した。

主な内容は、①小学校第4・6学年の2学年による竹楽器作り(第4学年7種類 第6学年5種類)・音楽づくりを通して、その共通点や相違について示す。②東南アジアの音楽の鑑賞教材が子どもたちの音楽活動においてどのような働きをするか見取る。③同種類楽器群と異種類楽器群のアンサンブルを行い、音色や響きの違い等について明らかにする。

以上の検証授業の考察から、音楽づくりでは、インターロッキングの手法を取り入れた活動が有効であり、楽器の組合せや人数の違いによって様々な響きの変化を

感じ取ることができることが分かった。とりわけ異種類の楽器群では核となる楽器が多いほど音色の統一感が生まれ、楽器の種類が多いほど音色に華やかさが感じられる演奏となった。また鑑賞の楽曲構成を音楽づくりに生かしているグループも多く見られたことから、楽器作り・音楽づくりという創造的な活動が、子どもの音楽観の拡大に大きな効果をもたらすことが分かった。

これらの活動における重要な点は、竹素材特有の音の響きを感じ取ることである。そのためには竹素材の吟味、楽器の奏法や撥の選定の仕方など、様々な要因が関連していることから、よい音とは、人的物的な相互作用により生まれるものであることが理解できた。

(コメント・山内雅子)

東南アジアの音楽を通して、竹を音素材とした音楽の教材化と指導法について明らかにすることを目的とした研究である。諸民族の音楽の教育的意義を明らかにした上で、東南アジア諸国の社会的文化的背景や竹の生態とその社会的な役割等、現地での取材や収集を通して明らかにするとともに、先行実践研究の綿密な分析を行っている。パワーポイントを用いての発表では、小学校第4・6学年における実践の児童の手づくり楽器による創作音楽の演奏も紹介されたが、児童が奏でる「竹の音」の豊かな美しい響きや、児童が全神経を集中して友達と共に構成し紡ぎ出していく音楽の質の高さに驚かされた。氏の音へのこだわり、指導力の確かさが見事に児童の演奏と姿を通して花開いていた。発表後、指導時数と楽器の音階・調律についての質問が出された。指導は、総合的な学習の時間とタイアップし、楽器作りと音楽づくりにそれぞれ6時間かけたとのことだった。

## 7. 柏崎の綾子舞と神楽舞

—囃子における影響関係の考察—

海津美樹(上越教育大学)

(発表要旨)

研究の目的は、柏崎市大字女谷の高原田・下野両地域に伝わる綾子舞と、高原田に伝わる神楽舞との関係、及び綾子舞と柏崎・刈羽地区の神楽舞との関係を、囃子に焦点をあてて分析し、明らかにすることであった。研究方法は、伝承の様子を文献や過去の映像記録、フィールドワーク、インタビューに基づき研究する方法と、綾子舞と神楽舞の曲を採譜・分析する方法であった。その結果、次の4点が明らかになった。(1) 高原田・下野が伝承する綾子舞<三拍子>と、高原田のみに伝承する神楽舞<ふすめの舞>には、13項目の共通点(例: 曲のまとまりを締めくくる音型がある、c・d・fの出現回数が多い、曲の中心に向け徐々に上昇していき中心部分に高音域がある)がみられた。(2) <三拍子><ふすめの舞>の旋律は、曲の前後に共通の旋律をもち、中央に共通しない旋律を挟む構成であった。(3) 神楽舞の曲<シャギリ>は、綾子舞の曲<三ツ拍子>の旋律を骨格として構成されていた。(4) 綾子舞と柏崎・刈羽郡の神楽舞には、共通した4点の特徴(例: 始めのフレーズと終わりのフレーズに共通点が多い、曲の中心に向かって上昇下降を繰り返し徐々に上昇していく)がみられた。

以上の結果から、女谷の綾子舞と神楽舞の旋律は影響し合ってきた旋律であり、両者に密接な関係があることがわかった。また綾子舞と柏崎・刈羽郡の神楽舞にも、共通した特徴がみられたことから、この特徴は柏崎・刈羽郡で伝承される舞の旋律の特徴と予想された。音楽の分析からは明らかに影響関係が認められるにも関わらず、伝承者達は、お互いの芸能について別の芸能であるという意識をもっている。この点から過去には綾子舞と神楽舞の影響関係があったが、次第にこの影響関係が薄れ現在に至っていると推測できた。

(コメント・金光真理子)

本発表は、柏崎市に伝わる綾子舞と神楽舞の囃子の類似性に興味をいだいた海津氏が、両者の関係を音楽分析を通して明らかにしようとしたものである。綾子舞の囃子をみずから学び、神楽舞の(各寺社の)レパートリ

一の採譜・分析に精力的に取り組んだ同氏の試みは、地元の中学校で教鞭をとる教育者としても有意義なものであったと評価したい。もっとも、データの比較方法にはやや疑問も残り、とくに、旋律において「神楽舞から綾子舞への影響」と推論する根拠に質問が挙がった(筆者)。茂手木氏の補足回答によれば、浄瑠璃等では時代とともに旋律が複雑化し、上演時間が伸びる傾向が認められることから、テンポがより遅く、装飾音が多い綾子舞の旋律は、神楽舞の旋律に装飾を施した結果ではないかと類推されるという。音楽文化には「複雑=進化」と一概に言えないケースもあり、因果関係を実証的に探るのは難しいであろう。演奏者の意識や社会的関係等にも鑑みて、今後、分析・考察の精度が高められることを期待したい。

## 8. ミティラー地方の民謡のポピュラー音楽化

—新たな地域性の生成

丸山洋司(東京芸術大学)

(発表要旨)

ミティラー地方は、インドの東部に位置するビハール州の北部とネパールの南部を含む地域である。この地方には、古来女性たちによって歌い継がれてきたと考えられる民謡が存在する。ヒンドゥー教の宗教歌が主なレパートリーである点はインドの他地方と共通するが、すべて地方言語であるマイティリー語によっていること、ヒンドゥー教の神の中でもシヴァ神の賛歌が圧倒的に多いこと、シーターとラーマの婚姻儀礼の様を描いた膨大な数の歌が存在すること、土着の神の賛歌や年中儀礼の歌が存在することなどは、この地方の民謡の特色である。ミティラーに伝わる民謡は植民地時代のイギリス人や、独立後の州政府などによって奨励されたわけでもなく、現地の人々は長い間伝承してきた民謡を歌唱していると信じている。

しかし、近年は地方から都市への移住者の急増や若者層の意識の変化にともない、民謡の演唱の実態が変

わりつつある。家族全員が都市に移住した場合には、都市で生まれた子供はマイティリー語を話すことはできない。したがって都市では伝承は途絶え、儀礼の際には年長者のみが民謡を歌唱している。また、地方にとどまっている若者も、特に上位カーストのものや、教育水準の高いものは、主流の大衆音楽であるフィルムソングを好み、民謡を歌わないものが増えている。

このような状況下で、民謡がポピュラー音楽として生まれ変わってカセットを媒体に市場に流通している。ポピュラー音楽化された民謡は、カセットというメディアが登場する以前からインド全国の大衆に受け入れられてきたフィルムソングの様式を取り入れている。また、ミティラーは周辺地域と位置づけられるため、市場を意識する際にはより主流に近い地方の影響を受ける。したがってポピュラー音楽化されたミティラーの民謡は、主流のポピュラー音楽と他地域の言語・音楽的要素を取り込んだ、新しい地域性を表出する音楽であることを指摘した。

(コメント・小日向英俊)

本タイトルは、1本の修士論文で扱うには、あまりにも広範な作業を含むべきものでもある。氏の発表による論文要点の1点は、「口頭伝承されてきた民謡が存在する」であるが、南アジアの民謡研究の観点からすれば、命題は「存在する民謡の音楽的詳細(レパートリー、曲、バリエーション)はどのようなものか」である。

また、「ポピュラー音楽化」に重点があるとすると、この点についての言及はわずか過ぎた。ポピュラー音楽化した音楽例についても、氏の主張する「新たな地域性の生成」の説明には明瞭さが欠けたように思う。質問者への応答において、ポピュラー音楽化した民謡も元の演奏文脈(儀礼)から離れないことが言及されたことは幸いであった。氏の今後の研究に期待したい。

## 9. 1970年代後半ギリシアにおけるレベティカの復興

佐藤文香(東京芸術大学)

(発表要旨)

レベティカは二十世紀初頭、レベテスと呼ばれる下層階級の人々の歌と、トルコ領出身ギリシア人の音楽伝統が融合し展開した大衆音楽である。そのため、レベティカは「トルコ」であり「ギリシアの」音楽として認められない、もしくは「西洋化」により「トルコの」要素の「浄化」が必要と考えられた。その背後には、古代ギリシアを参照して「ギリシア性」を定義し、オスマン帝国時代を排除しようとするエリネス(ギリシア人)のイデオロギーが作動していた。だが、1974年に軍事政権(1967-)が崩壊すると、「浄化」の対象とされた「古い様式」のレベティカの復刻版が発売され、これが「ギリシアの」伝統的な大衆音楽として受容されるようになり、一方で「西洋化」したレベティカは「ニセモノ」と烙印を押される。

「古い様式」のレベティカの復興は、ギリシア人ジャーナリスト、ペトロプロスがレベティカ歌詞集を自費出版(1968)したことに始まる。ペトロプロスは、オスマン帝国時代を肯定的に捉えようとするロメイ(正教徒)・イデオロギーの推進者であり、「古い様式」のレベティカは「レベテスの歌」を指した。だが、軍事政権崩壊直後には、1940年代のレベティカを「古い様式」とする定義がみられる。しかし、音楽自体の変化はむしろ1930年代中期と1950年代中期にみられ、この定義と対応しない。また、1940年代にはレベティカを批判していた知識人が、軍事政権を経験した後に1940年代レベティカを「古い様式」のレベティカとして抽出している。

1940年代は、唯一、極右的な独裁政治から解放された時代だった。1950年代から軍事政権崩壊までは、資本主義社会アメリカの支援の下で、反共政策がおこなわれた時代だった。つまり、レベティカの復興は、エリネスに対するロメイのイデオロギー、資本主義に対する共産主義、二つの対抗的な価値の提示によって支えられていたのである。

(コメント・金光真理子)

「ギリシア(らしさ)」はいかに表象されてきたかを、レベティカという音楽ジャンルをめぐる言説の紆余曲折から描き出そうとする試みである。佐藤氏は、表を効果的に用いながら、レベティカが19世紀末に港町の混濁的な民謡として生まれ、一時は公的に演奏を禁止されながらも、遂には伝統的な大衆音楽として認められるようになるまでの経緯を、ギリシアの政治的背景と民族意識の変遷に照らし合わせ説明した。レベティカの評価を負から正へ覆すエネルギーを、同氏は、ヨーロッパ志向の「エリネス」に対するトルコ志向の「ロメイ」、そして、資本主義に対する共産主義という、主流に対抗する政治文化的イデオロギーの中に見て取る。具体的にレベティカのどのような要素を「トルコの」「ギリシア的」と論争しているのかという会場からの質問(増野氏)に対し、音楽を具体的に言及するよりも、それをいかに認知するかという観念的な論争になっているという回答があったが、音楽そのものを看過した(と感じられる)やり方で、なぜ音楽が問題とされるか、その関係図式を音楽において読みとる作業が必要になるであろう。興味深いテーマであるだけに、今回の考察を出発点としたさらなる研究の成果を期待したい。

#### ◆東日本支部第19回定例研究会

時 2005年4月2日(土) 午後1時～5時

所 お茶の水女子大学 共通講義棟2号館101教室

#### ●2004年度卒業論文発表

##### 1. 雅楽の「源流」探求

—南都・天王寺楽所の行事における伝統継承とその変遷—

葛西 周(桐朋学園大学)

(発表要旨)

このテーマは、それまでの雅楽伝承体系を根本から転換するような明治維新時の改革により、旧三方楽所固有の雅楽の伝承がどのような形で存続しているのかについて、現在の残存状況を調査し、楽部とどう違うのかを調べる、という所から始まった。今回は天王寺の「四天王寺聖霊会」及び南都の「春日若宮おん祭」という二つの行事を主な対象とし、その状況を調査した。

当初は明治撰定譜以前の伝承が旧楽所にいくらかでも残存しているか、或いはそのような伝承は既に失われ、一律に明治撰定譜及び楽部の様式に同化してしまっているか、という事の実態調査を課題としていた。しかし、調査を進めるにつれて、旧楽所には各自の雅楽を楽部と比較し、差異化を図ろうというような意識はなく、各々で伝承された方法を忠実に守っているのだということを実感した。即ち、各楽所独自の伝統が堅固に維持され続けているということである。その理由として、第一に、行事という何百年も続いてきた枠組の中に組み込まれて、雅楽が演奏されていたことがある。また第二には、公的機関である楽部とは異なり、地域の援助なしには存続できないため、旧楽所の雅楽は市民に広く開放されており、市民も「自分たちの地域の伝統」として重視し支えていることが挙げられる。行事の観客はほとんど一般市民であり、村おこしの役割をも担っているのである。第三に、楽人が個々の地域固有の伝統を継承することへの矜持を現在も持っているという点がある。そのような伝承保持の背景を、天王寺の<獅子><菩薩>や南都の<納曾利>といった舞楽演目等、具体的な伝承例の紹介を交えながら発表する。

(コメント・鳥谷部輝彦)

葛西氏の発表は、明治撰定譜の成立事情という視点と南都楽所・雅亮会の独自性という視点によって、近代における雅楽の多様性を提示した。質疑では、宮中から切り離された春日祭、春日臨時祭が奈良での雅楽を復興する時に果たした役割を追究してほしいことが言われた。報告者の所感としては、宮内庁楽部と南都楽所、雅亮会にある共通点(譜面、面、装束など)と相違点を

対等に見ること、近世から近代へ移行する時に宗教面と経済面での変革(神仏分離令・廃仏毀釈、所得の変化)が楽道の維持に大打撃を与え、それが楽脈の整理統合に関与したこと、かつての同一地域内での異なる伝承(多家の笙と豊原家の笙など)に着目することなどを踏まえると、葛西氏の研究が鮮明になるとと思われる。

## 2. 人骨楽器「ダマル」「カンリン」 —フィールドワークによる調査結果 および チベット 仏教における音楽と人骨楽器の象徴性考察—

長谷川陽子(国立音楽大学)

### (発表要旨)

楽器の素材とは実に様々であり、人間は思いがけない素材すら用いる。今回取り上げるのは、その中でも数の少ない、チベット仏教の人骨製の楽器、「ダマル」(両面振り太鼓)と「カンリン」(吹奏楽器)である。

発表の目的は、これらの楽器に関するデータを体系立て、今まで考察されることのなかった人骨製の楽器の現在とその歴史に注目することである。また、これまでにダマルとカンリンの資料はごく限られていたため、本論が資料的な意味をもつようになることも視野に入れてフィールドワーク調査を実施した。

発表ではまずインタビューのデータをもとに、チベット仏教の教理や観念を習得するにあたって、音楽が積極的にそれを支える役割を持っているということを述べる。次に、テーマである二種の楽器のデータについて考察する。素材の条件には女性の骨がよいという情報についての考察や、様々な演奏例を挙げての分類等を行う。合奏においてはチャプター転換の合図など、音楽を先導する役割を担う一方、単体で演奏される場合は呪術や儀式などにおいて、より観念的な役割をもって使われることなど、これまで不明確であった点を整理する。また、素材の調達や楽器の使用は、チベット仏教僧の意識の変化や中国政府の圧力など、様々な影響を受けている

という点についても触れる。

これに続いて、それぞれの楽器に表されている意味やその重要性ならびに、インタビューの結果と関連づけたこれらの楽器の象徴性について述べる。「死」というキーワードをチベット仏教的に捉えたという論や、音楽の役割を増強する意味を持っているという論を展開する。最後に、全体を通して見えたこれらの楽器の文化的側面について論じる。ここでは、これらの楽器にチベット仏教の教理や発展の歴史が表されているという見方と、今後これらの楽器を保存していくべきだという点について論じる。

(コメント・濱崎友絵)

チベット仏教音楽は、人間の頭蓋骨からつくられる「ダマル」や大腿骨を素材とする「カンリン」などの人骨楽器に特別な位置づけを与えてきた。しかし現在、これらの楽器は木製や金属製にとって代わられつつあるという。長谷川氏の発表は、この現在の状況をふまえた上で、チベット仏教における人骨楽器が、儀礼音楽を先導する積極的な役割を担うと共に、「生」や「死」といった象徴性と結びつくことを指摘するものであった。関連資料や先行研究が圧倒的に少ない中で、日本とインドのチベット仏教寺院においてフィールド調査をおこない、卒業論文として成果をまとめた点をまず評価したい。ただ限られた発表時間に対して論点の提示が多すぎたためか、発表の主軸がどこにあるのか、いまひとつ伝わってこなかったのが残念に思われた。

フロアからは、チベットでの現地調査の必要性の指摘およびインドとチベットにおける人骨楽器の関係について(山本宏子氏)、人骨楽器を扱うことができる高僧と楽器に反映される精神性との関連について(塚田健一氏)等の質問があった。今後、発表の各論点を資料による裏づけをおこないながら深めてゆけば、さらなる研究の発展が期待できると思われる

### 3. 長唄における囃子—太鼓地について—

江間祥恵 (国立音楽大学)

#### (発表要旨)

本研究は、長唄囃子の「太鼓地」について、文献、音源資料、囃子方からの聞き取りをもとに、その本質を探ろうとするものである。

第一章では、太鼓地の背景となる歌舞伎舞踊音楽の観点から太鼓地というものの位置付けを明らかにし、文献をもとに「太鼓地」の定義付けを行った。各文献によると、「太鼓地」という用語は「舞踊の踊り地部分にあたる」という「部分」としての意味と、踊り地部分で打ち囃す「手組」としての意味、二つの意味を含んだ用語であった。しかし第二章において、第一章で得た見解に基づいて太鼓地を含む曲をピックアップし、各曲の中での太鼓の使われ方を調べた結果、必ずしもそうは言い切れないことがわかった。なぜなら踊り地部分であっても、太鼓が入らないもの、本行手附がついているものなど、太鼓地ではないものもあったからである。「太鼓地」という用語は、「踊り地」のように舞踊の部分を表わす用語ではなく、囃子の手組・部分を表わす「囃子の用語」なのである。そして第三章では、太鼓地の手法に焦点を当て、具体的にどのような手組で構成されているのか、太鼓地ならではの何か共通した手のパターンのようなものはあるのかを検討した。その結果、手組としての太鼓地は「歌詞の意味とは関係なく、三味線の旋律に沿って歌うように打つ」という点で、本来手附の中でも、他の手組とは性格の異なる特殊な手であることがわかった。また、太鼓地における太鼓の手組には「テコツウ天天」を始めとする「天天」を強調した手が多く入っており、これらの手は三味線の「フレーズの区切りのような音型」と共に演奏することによって、太鼓地ならではの「のびやかさ、安堵感」を生み出す要因の一つとなっていたのである。

今後は手法面を中心に、さらに詳しく「太鼓地」について調査し、「囃子の手組と三味線の手組の結びつき」について考えていきたい。

(コメント・配川美加)

発表内容は長唄における「太鼓地」という用語についての考察。こうした用語は定義が曖昧なものが多いので、正面から取り組んで解明しようとした点を評価したい。しかし、横道萬里雄氏の「長唄鳴物の古型」が参考文献として読まれなかったため、「太鼓地」の定義については、この論文にすでに書かれたのと同様の内容を結論づけることになってしまった。ただ、本研究では、太鼓地を含む長唄をリストアップするという具体的な検討も行われた。太鼓地かどうかの判断は主として特定の囃子方の見解に基づき、見解の一例としては一つのまとまった成果となろう。ただし演奏家の見解は、質問者からも具体例が提示されたように、人により違うことがある。今後は他の見解も参照してほしい。また最終的な結論を出すには、前掲論文で行われているような体系化が是非とも必要となるだろう。課題は多いが今後も引き続き「太鼓地」の検討を進めてもらいたい。

### 4. 日本におけるガムランの受容

—中部ジャワのガムランを中心に—

遠山香織 (東京芸術大学)

#### (発表要旨)

ガムランは、インドネシアで古くから伝承され、発展してきた音楽文化であり、今もなおインドネシアの人々の生活や信仰の一部をなしている。本論文では、そうしたガムランが風土も文化もインドネシアとは異なる日本にもたらされ、導入された経緯と背景、また、日本での実践の状況などを明らかにし、その受容がどのようなものであったかについて考察することを目的としている。

日本でガムランの学習が本格的に始められ、演奏活動が行われるようになるのは1970年代以降のことである。欧米の音楽民族学の思潮の影響から、日本のいくつかの大学で音楽学の実習の手段としてガムランが取り入れられ始めた。その後、1980年代になると、大学でガムランを学んだ卒業生を中心に演奏団体が結成され、さ

らに、1990年代頃からは、大学が一般向けのガムランの講座を開設したり、演奏団体が初心者のためのワークショップを開催したりする機会が増えるなどしてガムランに関する活動の幅が広くなり、大学関係者だけでなくより広い層に親しまれるようになってきている。

調査の結果、現在そのようなガムランを本格的に習得し、ガムランに関する活動を行っている演奏団体に所属している人々の意識に二つの方向性があることが明らかになった。すなわち、ガムランを演奏するにあたってジャワ人に近づこうとする姿勢と、日本人として独自のものを生み出そうとする姿勢の二つである。日本で実践している人々は、さまざまな度合いでこの二つの姿勢のせめぎあいの中に立たされているといえる。

そうしたガムランの日本における受容とは、知的な教養としての「刺激」すなわち、ガムランという新たな音楽文化の発見であり、それに接することによって広がる、自身の新たな音楽性を発見する手段のひとつであったといえる。そして現在、日本においてガムランは、日本人とインドネシア人が、相互に刺激を与え合い、対話することのできる手段になりつつある。

(コメント・川口明子)

日本でガムランの研究・演奏活動が本格化してから約30年が経過し、卒論でも受容の問題が取り上げられる時代になったというのが、第一印象である。発表者の「自文化と異文化のせめぎあいの中で各ガムラン演奏団体の模索がなされている」という結論には、もう一步の踏み込みが欲しかった。アメリカ・ガムラン協会 AGI のネット通信を初め、今やガムラン関係者の情報交換は日常化しており、その中でインドネシアと日本、あるいは欧米・豪州等がお互いに人も情報も楽器や音楽そのものも行き交う「越境しあう音楽文化」の現状に突入している。また、古典と創作の問題も、日本人の受容の問題としてだけでなく、インドネシアにおいても、伝統的な伝承と芸術大学等での教育(創作も推進)とのせめぎあいの中で生じている課題でもある。ポストコロニアルが叫ばれる今、自文化・異文化の二項対立を越えた視点で、受容の問題も今後の展開を見つめ続けるべきであろう。

## 5. カポエイラ・アンゴラ

—格闘技・儀礼・音楽と対話のダンス—

手島沙織(東京芸術大学)

(発表要旨)

カポエイラ capoeira とは、ブラジルの民俗芸能のことで、武術や儀礼、ダンス、音楽などが複合したパフォーマンスのことである。足・手・頭を使う動きや、楽弓ビリンバウ berimbau を中心としたパーカッション、呼唱応唱形式の歌などが特徴である。

アンゴラのスタイルでは、楽器を演奏したり、歌を歌ったりする参加者によって作られた輪の中で、二名が競技する。輪全体の形や、パフォーマンスの流れのことをホーダ roda といい、競技することをジョーゴ jogo という。この場合、競技をするといっても、勝負が目的ではなく、音や身体を通したコミュニケーションが目的である。私は2003年夏から、トリボ・ダ・ルア Tribo da lua というグループでカポエイラ・アンゴラを習っているが、この経験によって私の持っていた音楽観は大きく変わった。それまでの私は、音楽とは、表現者(作曲家・演奏者)から受け手(聴衆)へと、一方向的に伝わるものだと思っていた。しかし、カポエイラ・アンゴラを通して、その場に居る全ての人々が表現者であり同時に受け手である、という音楽のあり方を学んだのである。カポエイラ・アンゴラでは、つねに音楽と身体が、身体と場が、場と音楽が、相互に関わりあい、コミュニケーションが循環する。

本論では、カポエイラ・アンゴラにおいて様々に交わされるコミュニケーションの中から特に、音楽と身体の結びつきについて考察する。そのために、身体の動き・楽器演奏・歌という三つの要素をそれぞれ分析し、それら全体がどのように関係しているのかを明らかにする。なかでも、音楽が身体の動きを統制するという点に注目する。このことは、ホーダを仕切るリーダーがビリンバウを演奏することと関係する。音楽は参加者たちに特別な力を与えるだけでなく、時に指令を伝えたり、注意を促したりする役割も持つのである。

(コメント・中村美奈子)

手島氏の発表では、カポエイラ・アンゴラにおける、身体の動き・楽器演奏・歌という三要素についての分析があり、自身の所属するカポエイラグループによる競技(ジヨーゴ)のビデオを見せながら音楽と身体の動きの関係について説明された。結論として、1. 身体の動き(身体と身体の話)、楽器演奏(演奏者同士の駆け引き)、歌(呼唱応唱)という三要素には、各要素内でのコミュニケーションだけでなく、各要素間のコミュニケーションが存在すること、2. ホーダのリーダーが音楽(ビリンバウ、呼唱など)を担当しているため、音楽が身体の動きを統制することなどが述べられた。身体(競技者)の動きが音楽をリードしている部分もあるのではないかと増野亜子氏の質問に対しては、身体の動きが激しくなると音楽も激しくして場を盛り上げたり、技が決まった瞬間に歌を「ワニが獲物を仕留めた歌」に変えたりするなどの身体の動きからの影響も見られるということであった。ブラジルでの現地調査はこれからということであるが、現地の人々の身体性を追究することを通して今後の研究を更に深めていってほしい。

6. テーマパークにおける音の機能について  
—東京ディズニーランドの3つのアトラクションを対象に—

吉岡三貴(お茶の水女子大学)

(発表要旨)

「東京ディズニーランド」は日本で最初のテーマパークとして1983年、千葉県浦安市に開園した。日本では後に続くテーマパークが開園に追い込まれる中で「東京ディズニーリゾート」は開園以来入園者数を増やしている。これまで人材育成、経済学といった視点からの分析は見られるが、音という視点からの分析は見られない。そこで本論文では、ウォルト・ディズニーによる映画を体験する3つのアトラクションを対象に、フィールドワーク及び資料研究に基づいて音に注目しながら分析、考察す

ることを目的とする。

研究対象としたのは《白雪姫と7人のこびと》《ピノキオの大冒険》《ピーターパン空の旅》である。アトラクション毎に場面分けを行い、各アトラクション全体を通しての音以外の要素の分析、場面毎の音も含めた分析、各アトラクション全体を通しての音の分析を行った。その結果、音以外の要素の分析で各アトラクションが意図する方向性が見えることが明らかになった。音はアトラクションの方向性を決定するのではなく、その方向性を体感させるためいくつかの機能を持っているのである。その機能及び効果は、アトラクションの方向性により異なる。そして音以外の要素と対応することにより機能を作用させることができるのである。機能の中でも特に注目すべきなのがアトラクション内の事物にリアリティを与える、若しくはアトラクション世界の非日常性を示すことである。前者は台詞及びその他の音が、後者は曲がその機能を果たしていた。又、音以外の要素との対応に関わらず、音が連続することによりアトラクションという世界を提示し続け、体験者が現実世界に戻る危険性を防いでいることも見逃せない。それらのことは、アトラクションの世界を実際に体験するという目的と共に、「夢と冒険の国」というテーマが明示され、体験者自身も積極的な意志と意識を持つ特殊な場において起こり得るのである。

(コメント・高石真美子)

吉岡氏の発表は、東京ディズニーランドの3つのアトラクションにおける音(音楽、効果音、台詞)の機能を考察したものだった。音以外の要素によってすでに状況設定が与えられた中で、音楽は空間内が非日常世界であることを示す役割を、効果音や台詞は登場人物にリアリティを与える役割を持つとした。そして、それらすべての音が連続して起こることにより体験者が現実に戻されるのを防いでいると述べた。

映像メディアにおいては、音楽や効果音が登場人物の心情表現の役割を担い、自然と視聴者にその世界をよりリアルに感じさせる効果を生むことも多く、時に無音や象徴音を用いた印象的な音作りも効果的な演出手段となる。そのような意味では、中島氏の研究結果によりテ



ーマパークにおける音機能の特殊性は認め得ると思われる、興味深かった。しかし残念ながら本研究の考察対象は限定的なものであり、質疑では、米国のディズニーランドや原本というべきディズニー映画における音機能との比較研究の必要性が指摘された。

## 7. 保存会による目黒囃子の伝承について

一門前ばやし(目黒ばやし)保存会を事例に一

船造春佳(お茶の水女子大学)

### (発表要旨)

研究目的は、門前ばやし保存会の具体的な活動を調査し、その過程で出た、脈絡変換の問題を踏まえた上で、保存会の存在が囃子の伝承状況に与える影響について考察すること、とする。

調査結果を1.楽器編成および伝承曲目、2.伝承方法、3.伝承者、4.活動の4項目に分け、同保存会への参与観察の結果をまとめ、現状把握に用いた。

今回の発表では、4の活動に焦点を当て、中でも保存会の近年の活動である、祭礼から離れた場での演奏、つまり演奏機会の拡大について注目している。

例として、2004年10月29日に行なわれた、目黒区立碑小学校の学芸会での演奏を挙げ、Linda Fujie氏の研究を踏まえた上で、脈絡変換の観点から考察した。

学芸会での演奏は、演奏される目黒囃子をテキスト、演奏される場所、状況をコンテキストとした時、テキストが本来のコンテキストである祭礼から学芸会に移された、すなわち脈絡変換が起こったと考えられた。

こうした祭囃子の脈絡変換に関して、Linda Fujie氏は、「東京都民俗芸能大会」などを挙げ、以下の問題点を述べている。

1. 祭囃子を「バックグラウンドミュージック」と考える演奏者と、音楽として聴く聴衆
2. パフォーマンスへの聴衆の不参加

しかし、門前ばやし保存会の学芸会での演奏の場合、

これは当てはまらなかったが、それにはこのケースに特徴的な以下2点があるためと考えられた。

1. 演奏者側に、囃子をより多くの人に知ってもらおうという強い思い入れがあった。
2. 聴衆が八幡宮の氏子町会在住の児童に限られていた。

つまり、聴衆が祭礼時の町の様子を良く知っていたため、脈絡変換とそれに伴う多少のテキストの変換が起こっても、囃子の演奏を聴くことで聴衆は祭礼を連想し、演奏者と聴衆は元来のコンテキストを共有することが可能であったと考えられる。

このような場合には、両者にもさほどの違和感なく、脈絡変換が行われ得ることが分かった。

### (コメント・配川美加)

発表では、江戸祭囃子の一流派である目黒囃子の保存団体、門前ばやし保存会の活動内容が、半年間の参与観察を基にまず報告された。次に、保存会の抱える問題(後継者の継続的な育成)を解決する目的もあって、昨年目黒区立碑小学校の学芸会で、本来の祭礼の場を離れて祭囃子の演奏が行われたことに注目し、その意義を脈絡変換の観点から考察した。その結果、フジエ、リンダ氏が東京都民俗芸能大会の例で指摘したような、聴衆が祭礼のコンテキスト(脈絡)を共有できていないという感覚はここには見られず、学芸会では聴衆が地元の祭礼で祭囃子を聞いた体験を持つため、祭礼のコンテキストを共有していて、祭礼を離れても違和感なく演奏が享受されたことを述べた。発表後は、重要参考文献の指摘のほか、保存会が保存するのは何か、を明確にすべきとの意見があり、伝承を保存するのに必要な練習方法や、文化財指定を受けた後の保存会側の意識変化についての質問があった。筆者が研究テーマとする劇場音楽にも脈絡変換は大きく関わる問題なので興味深く聞いた。

## 8. 20世紀前半の満洲における音楽活動

高杉真季(東京芸術大学)

(発表要旨)

1932年、中国東北部に建国された満洲国では、多くの日本人移民達が音楽活動を活発に行っていたが、その活動の全体像は現在あまり知られていない。それら満洲での音楽活動に関する先行研究には、学校唱歌とオーケストラに関するものが少数あるが、邦楽に関するものはまだ殆どないといえる。そこで本論文ではそれらの活動実態を包括的に捉え、考察していくことを目的とする。

20世紀初頭、日本人が満洲へ渡り始めた初期の頃は南満洲鉄道株式会社(満鉄)という巨大国策会社の支えの下、満洲独自の唱歌が作られる等、大連を中心に市民達が自発的に音楽活動を行っていた。対して満洲国建国以降は音楽界の中心が国都新京に移り、音楽活動も政府が主導する形になった。その際重点が置かれたのが邦楽ではなくオーケストラを始めとする洋楽だったのは、諸外国に対して満洲国の文化レベルが優れているということをアピールするためであった。その一方で市民が主体となって行っていたのが邦楽の活動であった。当時発行された『都山流楽報』『観世』など各流派の会誌や『満蒙年鑑』等を見ると、日本人移民達が満洲に長唄、謡曲、三曲等の邦楽を持ち込み、大連や新京で徐々に盛んになっていった様子がわかる。師匠のいない満洲へ日本から家元を招聘し、演奏旅行や講習会を開くことでレベルの向上をはかり、また普及活動のために満洲に移住する師匠もいた。人材不足により、日本では普通みられない、異なる流派同士の合同演奏会等も行われていた。その後、戦局の激化に伴い、国威発揚や戦意高揚のために満洲の音楽界が利用される傾向が段々顕著になり、敗戦とともに日本人が担い手となって進めてきた音楽活動は途絶えてしまった。しかし満洲で音楽活動を行っていた人々が終戦後、日本・中国・韓国・北朝鮮等で活躍することによって、その功績

は受け継がれていったのである。

(コメント・吉田 寛)

高杉氏の研究は、20世紀前半、日本占領下での満洲における音楽活動を、洋楽と邦楽の両面にわたって調査したものである。満洲での日本人の洋楽活動に関しては先行研究があるが、邦楽はあまり注目されてこなかった。氏は洋楽と邦楽の活動基盤や方向性の違いに着目し、満洲の音楽文化の全体像をより多面的に描き出している。初期には洋楽と邦楽のいずれも市民の自発的な活動であったが、満洲国建国(1932年)以後、政府や軍関係団体によって洋楽団体が組織された。日本本国の流派とのつながりが強かった邦楽とは対照的に、満洲での洋楽が国策と結びついた背景には、「近代国家」としての満洲国の存在を国際的に印象づけようとする日本政府の戦略があったと氏は指摘する。この点で満洲での音楽政策は、他の日本の植民地のものとは性格を異にしている。また園山民平、トラフテンベルク、林元植、白高山といった満洲国で活躍した音楽家達のその後の足取りも紹介され、時代的・地域的な広がりを感じさせる発表となった。

## 9. 戦後の幼稚園教育におけるピアノの受容と普及

—明治から昭和戦前期まで—

大沼覚子(東京芸術大学)

(発表要旨)

戦後日本の保育施設におけるピアノの普及は、世界でも例を見ない日本的な現象と言われている。ピアノは、戦後日本の保育音楽の中心的存在であったと同時に、保育音楽を混乱させてきた原因の一つでもある。本論文は、保育音楽とピアノの強力な結び付きのルーツは何であったか、ということを経典的研究によって考察した。

1876(明治9)年、日本で初めての官立幼稚園として創

設された東京女子師範学校附属幼稚園には一台のピアノが設置され、伴奏楽器として用いられていたという。『本邦保育施設に関する調査』(1942)によると、1940(昭和15)年に幼稚園におけるピアノ普及率は約7割に達する一方、託児所におけるピアノ普及率は約2割であった。ここで、「ピアノ」が、「幼稚園」に普及した要因として、筆者は2つの視点を提示した。一つは、日本の幼稚園は、保護よりも教育を重視した施設として成立したと同時に、中上流階層の子弟を対象とした施設として経済的にも恵まれていたため、他の保育施設や義務教育機関には見られない先端性と特異性を持っていたことである。この幼稚園の特異性と、当時のピアノが持っていた先端性、富、特異性のイメージこそが両者をつなぐ糸だったのではないか。一方で、音楽は附属幼稚園創設当初から重視され、明治期には多くの唱歌集が作られ、これらの伴奏にはピアノとオルガンの両者が使用可能で、ピアノだけを使用する必然性はあまりなかっただろう。しかし、大正・昭和戦前期にかけては身体運動を重視する律動遊戯・表情遊戯(土川五郎)、リトミック(小林宗作、天野蝶)といった新しい形式が導入され、ここでピアノは、オルガンにはない豊かな表現力を持つ理想の伴奏楽器と見做された。唱歌遊戯の内容が、学校唱歌教育的なものから、身体運動を重視するものに変容するに伴い、ピアノの幼稚園教育用楽器としての地位もより強化されたと言えるだろう。

(コメント・熊沢彩子)

大沼覚子氏の発表は、幼稚園教育におけるピアノと保育音楽との、ときに過剰ともいえるほどの強い結びつきを指摘した上で、その関係の源泉を明らかにするために、明治期から昭和戦前期までの幼稚園教育におけるピアノの導入、普及、位置付けについて考察したものである。まず大沼氏は、フレーベル主義保育を実施したゆえに教育的要素が強く、比較的裕福な子供を対象とした東京女子師範学校附属幼稚園が近代幼稚園のモデルとなり、労働者や貧困家庭の子供を預かる託児所との二元化が進行したこと、学校や保育園でオルガンが

普及したのに対して幼稚園ではピアノの普及率が高かったことから、「幼稚園」と「ピアノ」のもつ先端性、「富」のイメージが両者をつなぐ糸であったと推測する。その上で音楽やピアノの位置付けを幼稚園制度や規則、保母養成に関する資料から、また唱歌遊戯の変遷とピアノの役割の変化を唱歌の楽譜やリトミックに関する記述などからそれぞれ考察した。この発表に対して、当時文部省が提唱していた「準義務教育」的な幼稚園の位置付けと、実際の幼稚園に存在する高級志向とのギャップについてのフロアからの質問に、大沼氏は、東京女子師範学校附属幼稚園のあり方が、近代幼稚園のモデルとして多大な影響を持っていたことを再度強調した。今後、幼稚園教育のより実態に即した研究など、新たな展開を期待したい。

## ●2004年度修士論文発表(その2)

### 1. 沖縄以外の地域におけるエイサー団体について

中津川祥子(お茶の水女子大学)

(発表要旨)

沖縄の盆行事で踊られるエイサーは、いまや国内外で踊られている。沖縄以外の地域(以下「他地域」)で活動しているエイサー団体については、『エイサー倶楽部』(<http://www2.odn.ne.jp/~ccr52400/eisa/eisa.html>、2005年4月2日現在)で確認できる限り30団体に及ぶ。

これまでに、他地域に存在する複数のエイサー団体を対象とした研究は見られない。そこで本研究は、『エイサー倶楽部』に2004年8月31日までにリンクしたウェブサイトを持つ、他地域で活動するエイサー団体に焦点を当てる。資料研究と電子メール及び電話による取材から得た情報を元に、「担い手」、「使用曲」、「演舞発表の場」という三点において沖縄内外のエイサーについて比較し、他地域におけるエイサー団体について、ど

のような位置づけが可能か考察する。

沖縄においては二種類の担い手(伝統的担い手と新しい担い手)が存在し、他地域の担い手は、沖縄出身者かエイサー好きの他地域出身者である。使用曲については、沖縄市内青年会の使用曲と他地域のエイサー団体の使用曲とを、頻度の高い曲上位 10 位を挙げ比較した。演舞発表の場については、青年会によって踊られる場合、それが見られるのは6月頃から9月頃までで見られる場所はその青年会のある地区であるが、新しい担い手と他地域のエイサー団体は、季節的・地域的な制限を受けずに演舞している。この背景には、エイサーが観光産業になりうると見込まれ注目を集めたことがある。事例として沖縄全島エイサーまつりとエイサー団真南風について上げている。エイサーは観光地化の進む沖縄において、奉納という本来の目的も持たずに季節を問わず踊るといふ新しい担い手が出現したことによりそれまでの文脈から切り離された。他地域におけるエイサー団体は使用曲についてはこれまで踊られてきたエイサーと繋がりを持ちながらその新しい文脈において演舞しているのである。

(コメント・増野亜子)

フロアからは以下のような指摘があった。(1)曲名のみではなく演奏の性格を含めた総合的な分析が必要。(2)「新しい担い手」という表現には齟齬があるのではないか。関連して伝統/観光を二項対立的に考えることの限界。(3)エイサー自体の変化ではなく、文脈の変化による新しい要素の付加とみるべきではないか。(4)「沖縄以外」という場合の「沖縄」の設定を明確にすべき。(発表者より「沖縄本島をさす」との返答あり)。(5) インテンシヴなフィールドワークの必要性。

沖縄本島外でのエイサー実践の展開はたいへん興味深い研究主題だと感じた。報告者はこの分野の専門ではなく、また今回の発表ではあまり触れられなかったが、おそらく正統性やアイデンティティーをめぐる議論も活発であろう。また文脈変換に伴う変化の諸相は、エイサーの実践を、単純な二項対立に収斂しない、多様な

力が複雑に作用しあう場としているのではないだろうか。フロアからなされたコメントは、今後の研究課題を示唆する、有益な指摘であったと思う。これらを参考に調査を進め、近い将来にさらなる成果を提示していただきたいと思う。

## 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第 22 回及び第 23 回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)、発表希望月、氏名、所属機関、連絡先(住所電話、Fax、E-mail)を明記の上、それぞれの締切期日までに東日本支部事務局までお申し込みください。

◇第 22 回定例研究会

2005 年 12 月 3 日(土)

場所未定

(発表希望締切 9 月末日)

◇第 23 回定例研究会

2006 年 2 月 4 日(土)

場所:東京芸術大学(予定)

(発表希望締切 11 月末日)

\*\*\*\*\*

発行: (社)東洋音楽学会東日本支部

編集: 遠藤 徹、小塩さとみ、加藤富美子、

大木聡美、黒川真理恵

〒184-8501 東京都小金井市貫井北町4-1-1

東京学芸大学 音楽・演劇講座 加藤(富)研究室気付

Tel/Fax:042-329-7576

E-mail: katomi@kf6.so-net.ne.jp (加藤)

\*\*\*\*\*