

東日本支部だより

2025 年 6 月 20 日発行

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

今後の例会予定

第 147 回 定例研究会

2025 年 7 月 5 日(土)

オンラインによる開催 研究発表

(詳細は下記■定例研究会のお知らせ■を参照)

2025 年 9 月定例研究会

2025 年 9 月 27 日(土) 14:00~17:00

国際基督教大学 D 館オーデトリウム

「一節切尺八一日本中世の響き」

申し込み締め切り後、例会前日までにミーティングコード等をお送りいたします。

なお、本例会は当日に発表、質疑応答ともにおこないます。



○研究発表

1. 保育唱歌の墨譜の諸本および

旋律の改訂に関する考察

黒川真理恵(お茶の水女子大学他非常勤講師)

2. 記すことの政治性

——植民地期朝鮮における音楽記録の制度化と受容

金志善(東京大学)

■定例研究会のお知らせ■

◆東日本支部 第 147 回定例研究会

日時: 2025 年 7 月 5 日(土) 14:00~16:00

開催方式: オンライン会議システムの Zoom を使用して例会を開催いたします。

※初めて Zoom 例会に参加される方へ:参加には Web カメラとマイクのついた PC、またはタブレット、スマートフォンなどが必要となります。

参加方法:事前申込制:まず東洋音楽学会東日本支部のウェブサイトから事前に参加をお申し込みください。

<https://forms.gle/WYCEVSoG1mAHHzWm7>

申込締切:7 月 1 日(火)

司会:鈴木良枝(東邦音楽大学ほか非常勤講師)

■定例研究会の報告■

◆東日本支部 第 144 回定例研究会

日時 2025 年 3 月 9 日(土) 13:00～16:25

場所 大正大学 2 号館 6 階人文学科閲覧室および

Zoom によるハイブリッド開催

司会 伏木 香織 (大正大学)

○卒業論文発表 (その 1)

1. 明治 10 年代から 20 年代の五線譜受容に関する考察

—近代日本における「読む」行為の一諸相として—

福西 佳乃子 (お茶の水女子大学)

(発表要旨)

明治期は西洋音楽を受容し、それに伴って西洋音楽の記譜法である五線譜を受容した時代である。主に対面の稽古によって音楽を伝承していた日本の音楽文化に、五線譜受容はどのような変化をもたらしたのか。

本研究では、学校教育の科目となった唱歌教育と、民間で出版された読譜学習用の書物を取り上げ、明治 10 年代から 20 年代の日本における五線譜受容について、学校教育内外の読譜学習の試みに焦点をあてて分析を行った。また明治期は近代国家成立に向けて、学校教育制度の整備、国内の流通網の構築、新聞や雑誌などの印刷物の普及が進み、それに伴って「読む」行為による情報の認知が人々に求められていた時代である。五線譜受容による音楽学習のあり方の変化を、このような「読む」行為を優位に扱うようになる同時期の社会の流れの中に位置付け、それを踏まえて五線譜受容がもたらした変化について考察することを目的とした。

第 1 章では、公教育の唱歌教育における五線譜の扱いを、カリキュラム、教材、授業例から調査し、さらに唱歌教育を主導した音楽取調掛の「五線譜観」を報告書から見出した。

第 2 章では、民間の出版物における五線譜の扱いを読譜学習用の書物から調査し、公教育との関連性に言及しつつ、

これらの書物の意義について述べた。

第 3 章では、第 1 章と第 2 章で述べた読譜学習の試みを、当時の学校制度やメディア環境の変化の流れの中に位置付け、それを踏まえて、五線譜受容が日本の音楽文化にもたらした多方面の変化について考察した。

このような考察から浮かび上がってきたのは、明治初期の日本の音楽学習と音楽観における「読む」行為の重視という特性である。時間と空間を超えた音の伝達を可能にする音声の複製技術になじんだ現代からすると、書記性による伝達と、その読解方法の習得にこだわる点に特異性が見受けられる。

2. 林広守撰《君が代》の編曲について

—和声進行の分析を中心に—

三浦 青葉 (東京藝術大学)

(発表要旨)

本論文では《君が代》の音楽的な側面に着目し、さまざまな編曲版について分析することによって、《君が代》の音楽的特徴や編曲されることが少ない理由、音楽としての柔軟さ、そして今後の可能性について考究する。

論文の第 1 章、第 2 章では《君が代》の概要と旋律の分析、《君が代》の受容について述べた。旋律について明治 13 年の雅楽録より壹越調律旋であるとわかるが、これはドリア調だと言われることがある。しかし、第 3 音や導音の欠如や臨時記号の不足があり、西洋音楽の理論においてはどうしても破綻が生じてしまうことがわかった。

第 3 章では、《君が代》の編曲作品が少ない理由を考え、その理由を《君が代》に備わる「尊厳性」と曲自体の編曲のしにくさにあるとした。

編曲作品については伴奏用と器楽曲含め合計で 34 曲を得た。第 4 章では、34 曲中の 12 曲を、エッケルト編曲版に似た作品と、エッケルト編曲版と大きく異なる作品の二つに分けて分析した。前者においては、エッケルト編曲版ではユニゾ

ンとなっている冒頭と終わりのうち、終わりにのみ和声をつける作品があった。また、エッケルト編曲版よりマイナーコードの多用や、非和声音の使用などが傾向としてあったが全体的な響きはあまり変わらなかった。後者では、様々なものが存在したが、多くは全体を通して一貫した調を持たなかった。また臨時記号を付けて二長調や二短調で終止させる作品が多かったが、急な転調によって違和感が生じていると感じた。

現代の日本人は日本音楽より西洋音楽に聴き慣れている。さらに西洋音楽の普及を考えると、今後も《君が代》は西洋楽器によって演奏されることが多いだろう。そのため、《君が代》の編曲において西洋音楽の要素を排除することは難しい。しかしながら、「日本の国歌」というアイデンティティを保ち続けるには、編曲に使う音や作曲技法において日本音楽の要素を残す必要があり、《君が代》の編曲については西洋音楽と日本音楽、双方の理論をバランスよく混在させることが鍵となると考える。

3. 日本のキリスト教系幼稚園で歌われる聖歌・讃美歌の 現在一春日荘聖マリア幼稚園の例を中心に一

大森 悠 (東京藝術大学)

(発表要旨)

本研究は現在の日本のキリスト教系幼稚園で歌われる聖歌・讃美歌に焦点を当て、宗教教育と幼児教育という2つの観点から、幼児に日常的に聖歌・讃美歌を歌わせる意義や背景を明らかにすることを目的とする。

研究手法には文献調査とフィールドワークを用いた。実地調査に基づいた現在の幼児教育施設で歌われている聖歌・讃美歌の研究は多くないためである。これを補完しようという点は本研究の意義でもある。

論文は3章構成である。第1章ではキリスト教が日本に伝来した1549年から現在までの日本のキリスト教幼児教育における音楽について概観した。

第2章では日本のキリスト教系幼稚園における音楽の在り方について、キリスト教の子供観・音楽観や日本の現代社会におけるキリスト教教育、キリスト教の行事という切り口から、聖書や聖職者の著した文献をもとに明らかにした。

第3章では、大阪府の春日荘聖マリア幼稚園にてフィールドワークと教諭への聞き取り調査を行なった結果と、それを踏まえた現在の日本のキリスト教系幼稚園における聖歌・讃美歌に関する考察を述べた。本園の母体である修道会は園の運営方針やカリキュラム決定に関わっておらず、保育や行事に用いる聖歌の選曲も教諭たちが行っており、選ばれる聖歌には教諭の経験や感性、キリスト教に関する知識が反映される。これらの聖歌は基本的に一冊の讃美歌集から採られているが、一部日本人の作詞・作曲による新しい聖歌も採用されており、幼稚園が新作聖歌・讃美歌の実践の場として機能していると言える。また、園児たちはモンテッソーリ教育の一環である異年齢児を束ねた縦割りクラスの特徴を活かし、教諭や年上の園児たちと共に何度も歌うことで歌詞やメロディーを覚えていく。このとき特に音楽的な指導は行われないが、園児たちは適切な態度・歌い方で歌っており、嫌がる様子もなかった。日頃の教諭やシスターの話や行事での取り組みや、歌うときは手を合わせるという習慣づけによって、園児たちは親しみを持って聖歌を歌っていることが明らかになった。

以上のことから、現在の日本のキリスト教系幼稚園において幼児に聖歌・讃美歌を歌わせる意義は、園児たちにキリスト教に親しむ心を身につけさせ、卒園後の人生の中でそのキリスト教精神を本質的に理解し、然るべき局面で発揮できるようにすることにあることを示し、論文と発表の結びとした。

4. 戦前の旧制中学校における音楽教育

—上田中学校『校友会雑誌』の分析を中心に—

小山 千秋 (東京藝術大学)

(発表要旨)

本研究の目的は、戦前(特に 20 世紀前半)の旧制中学校における音楽教育の実態を明らかにすることである。

まず教科としての音楽教育の実態について、当時の学科課程上での音楽教科の扱いが反映されてか、旧制中学校に関する先行研究は管見の限りで殆ど存在しない。しかし、課外における校友会に着目し、そこに設置された音楽部の活動を調査した研究があった。音楽部に所属した中学生は、楽器や歌を練習し、その成果を校内や周辺地域で披露するという機会を持っていた。この点からは、音楽教育を課外活動の中にも見出すべきではないかという示唆を得られる。

そこで本研究では、長野県上田中学校(現:上田高校)を対象に、そこで長年(1900~1943 年度まで)刊行されていた『校友会雑誌』の記述内容を調査することで、課外における音楽活動の実態に迫ろうと試みた。

約 40 年分の雑誌を紐解くと、唱歌科教員によって儀式用の唱歌が生徒に提供されたり、運動会などの行事に際して地域から音楽隊が招かれたり(明治期)、上級生から下級生に向けて応援歌が始動されたり(昭和期)するなど、様々な形を以て音楽が課外活動に関連していたと窺えた。とりわけ注目されるのは、校友会総会や講話会といった、演説を互いに聴き合うことを目的として生徒職員が一堂に会した行事に、音楽の演奏を発表する場が、一時期を除いて長らく設けられ続けてきたことである。発表の場は、生徒に音楽を演奏・聴取する貴重な機会を与えるとともに、校友会音楽部が発足する(大正末期)導線となった。

この様な、集会の余興としての演奏発表の場は、校友会活動に対して大きな権限を握っていた教員の寛容な判断によって存続出来たと推測される。そして許容された発表の場が、自主的な音楽活動に対する生徒達の意気を育み、校友会音

楽部の設置を後押ししたと考えられる。上田中学校以外にも、音楽部の「前段階」として演奏発表の場を設けていた中学校が複数存在した。よって音楽部を設置したことのある多くの旧制中学校において、やはりその前段階としての演奏発表の場が見受けられるのではないかという可能性を提示出来る。

○修士論文発表 (その 1)

5. GHQ 占領下のラジオ音楽番組にみる

イデオロギーと社会教育的側面

山谷 咲月 (お茶の水女子大学大学院)

(発表要旨)

本研究の目的は、終戦直後から戦後占領期における日本のラジオ放送、特に音楽番組に注目し、アメリカと日本の交渉態度をふまえた上でイデオロギーとの関係と社会教育的側面を明らかにすることである。政府やNHKなどの日本側の視点の重要性を念頭に置き、GHQ や CIE と日本の関係機関とがどのように折り合いをつけながら放送政策や音楽番組制作を遂行したのか検証を行った。

論文構成は、GHQ・CIE の組織と占領政策の概要を扱う第 1 章、放送政策における GHQ と日本の関係機関の交渉や音楽番組の方向性を論じる第 2 章、CIE と日本側機関の思惑の狭間での音楽番組制作を考察する第 3 章からなる。本発表では、ラジオ音楽番組の社会教育的側面に焦点をあてた。CIE は民主化を目的とし、ラジオ放送を社会教育施策に活用し多くの示唆や指導を行った。音楽番組制作に関して、具体的には〈世界の音楽〉〈日曜娯楽版〉〈音楽の泉〉を分析し、〈世界の音楽〉〈音楽の泉〉においては「再教育」的な役割としての機能を、〈日曜娯楽版〉では「民主主義」的な番組としての様々なイデオロギーの交錯等を見出した。本発表では特に〈日曜娯楽版〉に着目し、重要人物や番組をめぐる摩擦についてふれ、コンテンツ制作を担った人々の音楽の方向性と番組に関する議論から考察へとつなげた。

考察の結果、CIEの「再教育」的番組は、日本人の「アメリカは進んでいる」という意識に支えられ、CIE・NHK・大衆の意向の一致に後押しされて制作された一方、「民主主義」的番組では、大衆の理解促進を図ると同時に、運動の弾圧という二重の目的が見られ、社会教育施策の動向と類する状況が、音楽番組制作においてもみられることが明らかとなった。この弾圧は日本側の働きかけが大きく、文部省をはじめ日本政府が社会教育や民主主義の理解・合意を欠いたまま施策を実施したためと推察される。つまり、日米間のみならず日本内部にも駆け引きが存在したのである。ラジオ音楽番組の検証を通じて番組制作がイデオロギーに翻弄される様子が明示されたと指摘し、本発表を結んだ。

(傍聴記: 酒井 健太郎)

占領期の音楽放送には、多様な関係者・団体の思想や思想の絡み合いや、終戦による断絶と終戦前からの連続性が見られるなど、たいへん興味深い。本発表では、CIEがラジオ放送を日本人の再教育の手段として活用しようとしたことや、日本側がラジオ放送に民主主義思想の浸透とその運動の抑制という「二重の目的」を与えていたことなどが述べられた。また、音楽番組は比較的自由に制作できたが、特に「日曜娯楽版」に対しては、連合国側だけでなく日本側からも圧力があつたという。

時間が限られていたため、議論を十分に尽くしえなかったのは残念である。たとえば、CIEは放送を通じてどのような社会教育を実現しようとしたか、その基盤にはどのような「イデオロギー」があつたか、日本の国会での「放送の公共性」に関する議論はどのようなものだったか、ラジオ放送の「二重の目的」が顕在化する事例にはどのようなものがあるかなど、今後、具体的な検討を期待したい。

6. 中華民国留学生程懋筠の音楽教育思想・実践再考

周 子宜 (東京藝術大学大学院)

(発表要旨)

本研究の目的は、大正期の日本に留学した音楽教育家・程懋筠(テイ・ボウイン、1900～1957)の音楽教育思想と実践を、彼の生涯を通じて包括的に再考することである。従来の研究では、主に江西省推行音楽教育委員会での音楽活動に焦点が当てられてきたが、本研究では新たに日本留学期の音楽教育経験を詳細に考察し、留学前の経験から帰国後の活動までを連続的に捉えることで、彼の音楽教育の全体像を明らかにする。論文は序論と結論を除き全三章で構成され、本発表では主に第二章の日本留学期に関する考察を取り上げた。

第一章では、程の留学前の教育経歴(1900～1918)を考察し、音楽教育思想の萌芽を明らかにした。第二章では、日本側の一次資料を基に、日本留学期(1918～1926)の教育経験と音楽活動を多角的に検討した。東洋音楽学校での在籍状況や音楽教育、師事した柴田秀子の影響に加え、新たに確認された東亜高等予備学校での学習歴や中華留日基督教青年会での音楽活動についても考察した。また、大正期日本の音楽教育環境が彼に与えた影響についても分析を試みた。これらの検討を通じて、程が8年にわたる留学生活で音楽専門知識を深め、学校音楽教育や民衆音楽教育に関する理念を形成し、帰国後の音楽教育実践を支える基盤を築いたことが明確になった。

第三章では、程の帰国後の音楽教育実践を、帰国初期(1926～1933)、江西省推行音楽教育委員会時期(1933～1946)、晩年期(1946～1957)の三期に分けて再整理・分析した。特に柴田秀子の影響を受け、坪内逍遙の原作を基に作曲した児童歌舞劇『猴儿酒』、児童唱歌の指導などに注目し、日本留学期時代に培った知識と経験を基礎に、多様な形で発展していたことを明らかにした。

以上を通じて、程の経歴を留学前、留学中、帰国後の三つ

の時期に分けて考察し、程懋筠の人物像をより立体的・連続的に描き出した。今後は、大正期における他の中国人留日音楽生にも注目し、留日学生研究に新たな視点を提供することが期待される。

(傍聴記: 長井 覚子)

周氏の発表は中国の近代音楽史、音楽教育史における重要人物としての程懋筠に着目し、自身が発掘した史料等にもとづきながら程の音楽教育思想と実践を包括的に明らかにすることを試みたものであった。発表は主に修論第2章に焦点を当ててなされたものと思われ、新史料によって程の日本留学時代に受けた教育の実際や彼が身に付けたであろう技術が明らかになる他、童謡運動や芸術教育運動等の影響が示唆された。一方で、タイトルや目的から鑑みると、第3章の内容(帰国後の程の実践)についても一部発表内容に含めていただけると、より議論が広がったようにも感じた。程が具体的にはどのような音楽教育思想をもち、母国において誰を対象とし、何を目指した音楽教育を実践したのか。思想は実践にどのように具現化されていたのか。そこに留学経験がどのように影響したのか。もちろん時間の制約はあるものの、これらが一体になって示されることによって、周氏の研究の意義がより明確になったであろう。

7. 『仁智要録』における箏曲《廻杯楽》の楽譜解釈の研究

李文心 (東京音楽大学大学院)

(発表要旨)

本研究では、主に『仁智要録』における箏曲《廻杯楽》を翻訳及びその演奏を目的とした。

「はじめに」では、『仁智要録』の研究動機と《廻杯楽》の選定理由、または研究目的を述べた。第1章『仁智要録』についてでは、(1)編纂者、(2)書名の由来、(3)内容、(4)写本について述べた。

第2章『仁智要録』における《廻杯楽》では先行研究4人の翻訳譜面を対照し、異なる原因を分析した。

第3章「先行研究とその問題点」では、中国の葉棟(1986)、関也 維(1995)、王瑞雪(2020)とイギリスの Laurence Picken(1985)の計4人の翻訳譜面について、異なる原因を分析した。

第4章「調弦:「壹越調」の再分析」では箏にある弦名と笛上の音の音程関係を分析し、音階を得られる方法を説明した。また現在まで言及されてこなかった龍笛の運指法「口六」という用語を解釈した。

第5章「譜面記号の解釈」では《廻杯楽》に現れた記号を解釈した。

第6章「《廻杯楽》の訳譜の作成」では、拍子の確定及び訳譜である。

終章では、各章のまとめと《廻杯楽》の実演説明から構成した。

今回の発表の内容は主に論文の中で、『仁智要録』の写本と先行研究の訳譜を比べると同時に、自分の訳譜も述べた。最後は、《廻杯楽》実演の映像を流しながら説明した。

先行研究により、『仁智要録』写本史料は計8種が存在する。その内5種が現在ウェブで公開されていて、「桂宮本」が一番古くて、保存状況にも良いため、善本と判断した。また手元に収集した写本資料を比べ、「伏見宮本」の冒頭の「終帖打二度拍子」という文言は誤記だと結論した。

先行研究にある訳譜と異なる要因は、(1)写本 (2)譜字真下にある「・」(3)調子 (4)音高にある。

各種譜面記号では、特に1)「□〰□」「食指 中指 大指 握合也」について、「二〰七」を例として、手の形から、第二弦に中指を掛け、第三弦に人差し指を用いて、第七弦に親指を用いる。奏法では、人差し指をもって三、四弦を鳴らして連続し、中指をもって滞りなく二、三、四、五弦を掻き鳴らす連続して、親指は七弦を弾くと解釈した。2)譜字真下にある「・」はある「楽句点」の表示であり、同時に打楽器を打つ間の区切り記号と考えられる。

最後に、『仁智要録』(廻杯楽)は現行雅楽(廻杯楽)と同じ「延八拍子」に属することを結果とし、「8/4」の拍子で訳譜を作成した。

(傍聴記: 鳥谷部 輝彦)

李氏は壹越調の調絃と壹越性調の調絃を示したが、惜しいことに訳譜で壹越調を採用した。しかし壹越性調のほうが正しい。何故ならばその調絃では『三五要録』の当該譜の旋律に一致するためであり、且つ『仁智要録』の当該譜で為絃に推し手が頻出するという楽理上の理由によるためである。李氏の研究では『仁智要録』と『三五要録』の読み方、特に調絃の読解を誤っているようである。私の経験では、中国人の研究論文には『仁智要録』の誤読や、日本の唐楽に対する理解不足を散見する。日本音楽史の知識を持たずに日本の古楽譜を読むことは危険である。また、12世紀は中国音楽の日本化が相当進んでおり、その時期の楽譜を中国音楽として復元演奏するという考えは安直である。要望として、留学生には日本語の研究書を確り読んでほしい、且つ書誌学を学んでほしい。寺内直子氏の著書(1996)と遠藤徹氏の著書(2005)は、日本の雅楽を研究し、且つ音楽学を修める修士の院生が最低限読むべき基礎文献である。大学院の指導教員には院生を確り指導してほしい。

8. 清代古譜『絃索備考』における箏譜(琴音板)の研究

李 姝涵 (東京音楽大学大学院)

(発表要旨)

研究背景

1814年に編纂された『絃索備考』における「卷五 箏譜」には13曲の工尺譜が掲載されている。しかし、その1曲である《琴音板》に関する研究は未だ行われていない。『絃索備考』の箏曲の全体像を明らかにし、「卷五 箏譜」の研究を完結させるためにも、箏譜(琴音板)の研究は不可欠である。

研究目的

本研究は、清代(1814)に編纂された『絃索備考』の「卷五 箏譜」における《琴音板》を解明することを目的とし、理論面と実践面の両方から行う。

発表内容: 箏譜(琴音板)の調について

1 理論面の分析

箏譜(琴音板)には、どの調で調絃するかが明記されていない。本書の注釈文の調査および実践演奏の比較分析を通じて、2種類の調が演奏可能であることが明らかになった。

①「十六板絃」

【合 四 上 尺 工】の音階で調絃する。演奏途中で、【工】と【四】の音から、左手の押し手で【凡】と【乙】の音を得る。

②「變調絃」

演奏前の調絃で【合 乙 上 尺 凡】の音階にし、そのまま【凡】と【乙】を演奏できる。しかし、この「變調絃」は、編者の記譜習慣および他の楽器譜の調絃法とは一致しない。

2 音楽・演奏面の再分析

《琴音板》は琴の音楽を模倣する手法で作られた曲である。琴は絃の振動長を変化させて演奏する楽器であり、音韻の変化は主に左手奏法による。しかし、箏譜(琴音板)には、左手奏法の表記は非常に少ない。そのため、【凡・乙】の奏法と「法琴音」との関連性が考えられる。

①演奏前に調絃で【凡】と【乙】を得る場合

右手だけで演奏でき、左手はほとんど使用しない。全体が開放絃音で構成され、音韻の変化はほぼないため、「法琴音」を表現できない。

②演奏途中で押し手により【凡】と【乙】の音を得る場合

曲全体の【凡・乙】の音は押し手で得る必要がある。音韻の変化は主に左手奏法によって生じ、「法琴音」を表現できる。

箏譜(琴音板)調絃法の結論

箏譜(琴音板)の調は「十六板絃」が適切であり、演奏途中で左手の押し手奏法によって【凡】と【乙】の音を得ることが合理的である。

(傍聴記: 田中 有紀)

1814年に編纂された『絃索備考』巻五箏譜には13曲の工尺譜が掲載されており、本報告は、そのうちの1曲箏譜(琴音板)の調絃法について紹介した。注釈文と記譜法から考えると、《琴音板》は、演奏前に調絃して【凡】【乙】音をあらかじめ得るよりも、「十六板絃」で調絃し、演奏途中で左手の押し手奏法により【凡】【乙】音を得た方が、琴のような左手奏法を表現できる点において、合理的である。報告後、漢人ではなくモンゴル人が編纂した意図や、論文第四章の「活態伝承人」に関する質問があった。発表では解釈演奏も行われた。現存する最古の箏の工尺譜を再現する試みは貴重である。また琴の音色を表現するという点からは、当時の演奏家が琴や箏をどのように見ていたのかも垣間見える。『絃索備考』全体を通して、清代の文人が弦楽器にどのようなイメージを持ち、楽器相互の関連を考えていたのかという問いにもつながる興味深い報告であった。

◆東日本支部 第145回定例研究会

日時 2024年4月12日(土) 13:00~16:40

場所 東京大学駒場キャンパス18号館コラボレーションルーム4

およびZoomによるハイブリッド開催

司会 越懸澤 麻衣(宮城学院女子大学)

○卒業論文発表(その2)

1. 江戸のお狂言師

—その実態と社会的評価を考察する—

大野 晶子(京都芸術大学)

(発表要旨)

「お狂言師」とは、江戸時代、江戸の大家の奥向きや将軍家大奥で歌舞伎狂言等を演じた女性芸能者だとされている。しかし現在、お狂言師という女性芸能者が存在したことはあまり知られておらず、史資料も数少ない。そのため先行研究もほとんど見当たらず、お狂言師の実態はいまだ曖昧模糊とした状態にある。辞典類にお狂言師の「定義」とされるものはあるが、それとは解釈の異なる先行研究もあり、辞典類の定義の中にも疑問点が残る。

そこで本研究では、幕末のお狂言師・市川九女八の言説と、幕末期に大奥で御中臈を務めた大岡ませ子の言説を主な資料として、幕末期のお狂言師の実態を整理することで、お狂言師の定義とされるものを再検討し、その社会的評価について考察した。

第一章では、従来の研究におけるお狂言師の定義を振り返り、そこに見られる解釈の不一致を指摘するとともに、大奥におけるお狂言師の実態を考察した。

第二章では、市川九女八の言説をもとに、大家お抱えのお狂言師の実態と、御殿女中とお狂言師の関係性について考察した。また、「お狂言師上演の場は男子禁制である」という定義に疑問を呈し、九女八の言説をもとに検証した。

第三章では、第二章までの検証をもとに、お狂言師にタイプ分けやヒエラルキーといった枠組を当てはめることで、お

狂言師の実態を整理した。また、お狂言師の社会的評価を確認し、実例として二代目坂東三津江を取り上げた。

本研究において、お狂言師の素性は玄人の踊師匠であるという定義を再確認した一方、お狂言師上演の場は男子禁制であるという定義については、少なくとも大名屋敷においては観客に男性もいたことを明らかにすることで、その誤りを指摘した。そして武家のお狂言師に対する手厚い待遇や坂東三津江の功績から、幕末から明治期にかけて、お狂言師が社会で高く評価されていたことを明らかにした。

2. 三匹獅子舞伝承におけるアウトサイダーの貢献可能性 —「長野ささら獅子舞」への参与観察を中心に—

當山 凌子 (東京藝術大学)

(発表要旨)

三匹獅子舞とは、笛の演奏に合わせて、太鼓を鳴らしながら一人立ちの獅子三頭が踊る民俗芸能である。“農家の長男が獅子方”など、伝承者を地域内に限定していた伝統は後継者不足等で薄れている。本研究では、性別や居住地域を問わない現在の伝承組織に属している人々をインサイダー、属していない人々をアウトサイダーと定め、埼玉県行田市長野地区の三匹獅子舞「長野ささら」への参与観察を通して、現在の伝承におけるアウトサイダーの貢献可能性を考察した。

本論文の第一章では、保存会資料と調査に基づき長野ささらの概要を記述した。また、練習会や奉納行事への参与観察で判明した伝承の実際を記録した。

第二章は記録の分析である。本章では「伝承者」、「伝統を重んじる意識と柔軟性の共存に着目した『伝統の変化・過去との結びつき』」、「他地域との関連」の三点を述べた。結果、芸能存続において伝承コミュニティの重要性が非常に高いと分かった。

第三章では、四つの観点からアウトサイダーの貢献可能性について検討した。第一に「花持ち(演舞の役)」である。現在

の長野ささらの花持ちは、当日のみの参加と拘束時間が少ないため、伝承未経験者の芸能参入への間口となり得る。第二に「学校」である。学校の縁を活用した地域コミュニティ内で、伝統を消滅させないという責任感が共有されると考えた。さらに、花持ちを務めることがボランティア活動として内申等に有利な場合があり、参加意欲を示す生徒が増加している。第三に「旧居住者」である。彼らが抱える非伝承者であることへの罪悪感に着目し、彼らが参加可能な期間で伝承を実施することが効果的だと考えた。第四に「伝承地域にゆかりのない人々」である。彼らが参与観察者又は観客として振る舞い、インサイダーにアウトサイダーの存在を認識させることで、インサイダーが自らの立場を改めて自覚し、身近な芸能に新たな興味を持って学ぶのだ。

これらの考察から、アウトサイダーは芸能伝承への理解を深めたくて参入を試み、インサイダーも彼らの意思を認めることで、双方の立場から伝承を支えられるとして本論を結んだ。

3. アルゼンチン・タンゴ音楽の歴史における 楽曲アレンジと演奏スタイルの関わり —楽団個性化のプロセス—

鈴木 崇朗 (東京藝術大学)

(発表要旨)

本研究は、アルゼンチン・タンゴ(以下タンゴとする)の楽曲アレンジが楽団の演奏スタイルに与える影響を歴史的観点から検討するものである。タンゴの編曲が楽団の個性や演奏様式的确立において重要であるという視点を出発点とし、19世紀末から1970年代までのタンゴの歴史を対象としている。

編曲に注目しながら1920年代以降のタンゴの歴史を概観した先行研究(Link and Wendland 2016)では楽譜や音源を用いた分析が行われたが、同一楽曲を複数の楽団で比較する研究は不足しており、本研究はその点を補う。本研究では、

既存の楽譜の比較分析や筆者自身が音源から作成した楽譜の比較分析の記録、ブエノス・アイレスで活躍するタンゴ音楽家へのインタビューの記録を用い、また筆者自身の演奏経験を活用した。

内容としては、タンゴの歴史を四つの時代に区分した上で、代表的なタンゴの楽曲である《バンドネオンの嘆き》を例として取り上げ、その楽曲の各時代を代表する楽団の編曲を比較分析した。具体的には、各楽団の編曲の構造的特徴(構成、オーケストレーション、和声、リズム)やその編曲における演奏的特徴(メロディ、テンポ、強弱、奏法)の比較分析を行い、各楽団の個性を浮き彫りにし、各編曲の関係性について考察した。

その結果、各時代の楽団が編曲を通じて個性を発揮し、それが演奏スタイルを形成してきたことが明らかになった。またそれに加え、楽団間で相互に影響を与えることが、編曲、演奏スタイルの多様性を促進し、新たな潮流を生む原動力となっていたことも確認された。

以上本研究では、タンゴ音楽における編曲と演奏スタイルや楽団の個性化の関わりを時代の経過と具体的な事例を通じて考察することで、編曲の独自性が楽団のアイデンティティ形成において重要な役割を果たし、その追求がタンゴ音楽の発展を牽引してきたことを明らかにした。

○修士論文発表(その2)

4. 河竹黙阿弥作品における音楽演出と伝承の関連性

—『鼠小紋東君新形』の分析を中心に—

吉田 梨乃(お茶の水女子大学大学院)

(発表要旨)

狂言作者河竹黙阿弥(文化13~明治26年)作品である『鼠小紋東君新形』(安政4年1月市村座初演)について音楽演出を分析し、黙阿弥作品における音楽演出の変遷と

演目の伝承との影響関係について、その一端を明らかにするものである。

先行研究を参照し、黙阿弥作品の特色が生み出された背景に、写実的な演技や竹本に合わせた演技を得意とする役者四代目市川小団次(文化9~慶應2年)と幕末の演劇文化・音楽文化があり、黙阿弥の作劇の念「三親切」によって生かされ、彼の作品の特色が形成されたことを確認した。したがって「音楽性」について、黙阿弥の独自性として焦点を当てる振る舞いは、後世の受容によって強まってきたものであると示唆される。

作中で用いられる音楽ジャンルに関して『黙阿弥全集』(全27巻、大正13~15年)における記述を概観し、全体・種別・時代別・小団次初演作品について検討した。全体の傾向と小団次初演作品のみの傾向が大方変わらないことから、黙阿弥の音楽を用いた作劇法が、小団次との提携において様々に試みられ、その後も引き継がれたと考えられる。

分析対象とした『鼠小紋東君新形』は、大正14年以後上演が極端に少なくなった作品であるが、黒御簾音楽による音楽演出に関して、初演から役が継承を経て上演が繰り返されるなか、いかなる変容を見出せるかについて、付帳と台帳を用いて分析を行った。複数の上演を比較した際に、他の黙阿弥作品と同様に流動性が見られる場面もあったが、見られない場面も存在した。流動性が見られない場面については、定型化が進んでいたと読み取れる音楽演出(端唄~我が物)も存在し、小団次(初演)に合わせた音楽演出から変容する余地がなかったと捉えられる。

したがって、音楽演出は役者の演技との影響関係があり、演目が伝承される過程で、役の継承や時代背景に合わせ流動的になされ、伝承の一助ともなり得る。一方で、初演の役者に合わせた音楽演出から固定化した側面がある場合には、役を継承し難くする一因ともなり、上演史にも影響を与えるのではないかと考える。

(傍聴記: 土田 牧子)

吉田梨乃氏の研究は、河竹黙阿弥作品における音楽演出を対象とし、黙阿弥の全作品における音楽演出の傾向を把握しようと努めた点や、『鼠小紋東君新形』(1857年初演)における黒御簾音楽の変遷を追い、年代による変化が認められた箇所と認められなかった箇所の両者に着目した点に特色がある。

黙阿弥作品では高い割合で竹本(義太夫節)と清元節を使っているという指摘も重要だが、発表者の関心、論文構成ともに、中心は黒御簾音楽による音楽演出にある。演出に経年変化が見られない箇所について、四世市川小団次に合わせた初演の音楽演出から変容する余地がなかった、つまり演出に流動性がなかったことに、次代に受け継がれず上演回数が減った一因を見出そうとする視点は興味深い。

発表全体としては、先行研究のまとめが占める割合がやや多かった印象がある。会場での質疑でもやりとりがあったように、発表者が関心を向ける西洋文化の流入による在来文化の変容を明らかにすべく、発表者の独自の視点による分析を確立することが今後の課題と言えるだろう。

5. 多忠朝が提唱した「神社音楽」の戦後

—神社本庁による雅楽系の演目の導入に着目して—

牧野 友香(東京藝術大学大学院)

(発表要旨)

本論文は、宮内省楽長を務めた多忠朝(1883~1956)が提唱した「神社音楽」と戦後に推進された「神社音楽」の差異を明らかにし、とくに神社本庁による雅楽系演目の奏楽導入を詳述するものである。これまで同語に着目した研究はなく、神社での雅楽実践の詳細は雅楽演奏家にでさえ知られていなかった。

忠朝は、「神社音楽」にふさわしいものを日本古来の歌舞とし、とくに祭式中に神前で行う神前神楽舞を重視した。

大衆音楽や他宗教の音楽と異なる「神社音楽」の創出を求めており、自身も《浦安の舞》など多数創作を行った。忠朝は、昭和7年(1932)に神社音楽協会を設立し、神前神楽舞の普及活動を各社で行った。没後も娘の静子が会長となり、忠朝の思想が受け継がれた。戦後、神社本庁芸能委員を務めた田邊尚雄と田邊秀雄は、新たな「神社音楽」の創出を求める立場を継承するも、ジャンルは「古楽でもよし、俗楽でもよし、和楽でもよし、外来楽でもよし」(尚雄)、「民謡風のもの、行進曲風のもの、荘重なもの、親しみ易きもの」(秀雄)と問わない立場をとっていた。神社本庁の音楽面での施策としては、雅楽祭祀舞の指導者講習、神徳奉頌歌の新作歌詞の公募が確認されている。

こうした施策の中で、本発表では神社本庁発行の年史および機関紙を用いて、雅楽祭祀舞指導者講習を取り上げた。昭和26年(1951)に雅楽指導者講習が始まり、昭和32年(1957)より祭祀舞が加わった。未実施年があるものの令和元年まで夏季期間に実施が確認されている。実施目的は、都道府県神社庁での講師を養成することである。講師は宮内庁楽師が務め、祭式で用いる唐楽曲と戦後の新作祭祀舞が講習された。ある時期からは伊勢神宮と連携し、神宮侍人によって初心者向けの講習が行われた。

これらのことから、「神社音楽」について戦前の多忠朝と戦後の田邊尚雄、田邊秀雄で新作を求める立場が共通する一方でその理想像が異なっていたこと、戦後の神社本庁で雅楽祭祀舞指導者講習会が現在まで活発に行われていることを提示し、結論とした。

(傍聴記: 中村 仁美)

「神社音楽」は昭和14年多忠朝の著書に初出して以来、現在に至るまで神社本庁出版物に記載される言葉だという。これを提唱した多忠朝が「神社音楽」として構想した分類法や、唐楽より日本古来の歌舞を重視していたことなどが説明された後、戦後始まった神社本庁夏の「雅楽祭祀舞指導者養成講習会」の内容や様子が紹介され、神社本庁

芸能委員だった田辺尚雄や田辺秀雄が、神社音楽について俗楽や外来楽でもよい、あるいは合唱を推奨するなどの構想を持っていたことが語られた。質疑応答では、講習会での講話にあった「雅楽道」についての質問、多忠朝も田辺尚雄も新作に積極的ながら、実践について違いがあること、背景についての質問があった。音楽学者らの構想が実際にどの程度実施されたのか、雅楽以外の演目の実践状況のほか、祭祀舞の新作活動の広がりについても知りたいと思った。

6. 1920年代における諸井三郎と「スルヤ」の結成

東館 祐真（東京藝術大学大学院）

（発表要旨）

発表では昭和期の日本において活躍した作曲家・諸井三郎（1903～1977）の、1920年代の音楽活動及び同時期に組織した作品発表・演奏集団「スルヤ」について扱った。発表者は「スルヤ」関係者が後年に残した回想を中心に、その結成に至る過程を明らかにした。諸井は1910年代半ばより作曲を始め、器楽曲を中心としたその創作活動は徐々に本格的なものとなっていく。1927年の初め頃、諸井とともに東京帝大に在学していた今日出海（1903～1984）は諸井の作品演奏会を企画する。そこで声を掛けられていた内海誓一郎（1902～1995）のもとへ、諸井が改めて訪問し、彼は内海を作曲家としてグループに加入させた。この時点で諸井の作品演奏会という当初の企画は、音楽家グループの旗揚げという計画にすり替わったと思われる。このグループは諸井と今が傾倒していた神智学の影響から、インドの神話・伝説における太陽神を意味する「スルヤ」と名付けられた。スルヤは1927年12月9日に第一回演奏会を行い、以降1931年までに七回の演奏会を自主開催したが、演奏されたのは諸井の曲が圧倒的に多く、作曲家集団と言い切ることはいかならない。しかし、ほぼアマチュアによって組織され、グループの名のもとで作品の発

表と演奏を行ったスルヤは、日本音楽史における創作グループの先駆的存在として位置づけることができる。また諸井がその活動の初期に、音楽団体と演奏会の企画・運営という経験を得たことは、その後の彼が音楽行政にも目を向けていったことと関係しているものと思われる。一方で諸井は1928年の昭和大礼に際し、朝日新聞社から奉祝国民歌の作曲依頼を受け、《御大礼奉祝国民歌》を作曲する。同曲の初演は同年11月24日、同社主催の「奉祝歌発表演奏会」にて行われたが、このとき他の諸井作品も同時に演奏された。この演奏会は好評を博し、また評論家・牛山充によって「前途ある作家諸井三郎氏に一般の注意をひいた」と評されたことから、諸井が作曲家として活動していく上での大きな足掛かりとなったと考えられる。

（傍聴記：三枝 まり）

諸井三郎の初期の作品発表の場となった「スルヤ」結成の経緯について、雑誌記事や諸井本人、関係者の証言から調査した報告であった。発表のまとめにおいて、スルヤの経験が、その後の諸井の作曲活動のみならず、音楽行政への関心にもつながっているとの指摘がなされた。スルヤの活動経験が、後年の制度的関与にまで影響を及ぼしているという点は興味深かった。フロアからは、スルヤのメンバーや1920年代の日本の西洋音楽史における位置づけなどの質問があり、メンバーは演奏する人であることや、諸井は芸術作品を創る東京音楽学校以外の最初の人物という位置づけであることが説明された。文献を通じた諸井の理念や評価についての考察は興味深かったが、実際の作品との関わりが見えなかったことが惜しまれた。諸井の音楽理論は戦後の教科書編纂に反映されていた可能性もある。今後の研究の進展に期待したい。

7. 高知「よさこい祭り」における演舞曲の多様化について
—1980年代以降の創作プロセスと音楽的特徴に注目して—
壽美 玲子 (国立音楽大学大学院)

(発表要旨)

1954年に始まった高知の「よさこい祭り」に使用される演舞曲は、この祭りのために創作された《よさこい鳴子踊り》であった。しかし、現在は、《よさこい鳴子踊り》のフレーズの一部を入れれば自由に創作をしてよいことになっているため、出場チームごとに演舞曲が異なり、衣装、振付などの独自性と共、祭りが設置している各賞の評価対象となっている。

「よさこい祭り」の演舞曲は、音楽的な特徴、演舞曲創作者、作曲方法など様々な面で伝統的な祭りの音楽や芸術音楽、商業音楽とも異なる独自の音楽文化を作り上げている。先行研究は、町おこしのための新しい祭りとしての社会的側面に着目したものが多く、音楽的な側面はあまり研究されていない。本研究では、第1章で、「よさこい祭り」の歴史と概要を述べ、第2章で、演舞曲の成り立ちやルールについて確認し、第3章で、現在に至るまでの演舞曲の歴史的な変遷を辿り、第4章で、上位入賞チームに焦点を当て、創作者へのインタビューも含めた演舞曲の分析を行った。

本発表では、第1章から第3章を扱った。演舞曲の変遷についての調査には、主催のよさこい祭振興会が発刊した周年史、YouTubeなどを用いた。その結果、高知の「よさこい祭り」の演舞曲は、サンバ調、ロック調、和風への回帰、「電波曲」調など、それぞれの時代の音楽の流行や社会現象を反映し、また、レコードから生演奏、打ち込みによる録音へと、音源形態も音響機器の発展などの影響を受け、時代とともに変化していることが明らかになった。さらに、このような演舞曲の多様化の要因として最も重要なのは、賞の獲得に向けて働く競争原理であることが分かった。

今後は、本研究で明らかにできなかった初期の演舞曲の

実態について追求したいと思っている。また、既存曲のフレーズの一部を挿入すれば自由に創作してよいという演舞曲のルールや、賞の設置による祭りの競技化、祭りを通じた地域活性化といった「よさこい祭り」の特徴を参考に始まった、日本各地の「よさこい系」と呼ばれる祭りについて、「よさこい祭り」と比較研究を行いたいと考えている。

(傍聴記: 川崎 瑞穂)

1989年にはじめてみた高知「よさこい祭り」において、エレキギターが使用されていたこと、そして以後の演舞曲の変遷に触れたことが、当該研究のきっかけになったという。数十年の歳月の中で自身の興味から研究に昇華させた成果であったといえる。内容はその演舞曲の変化に注目したもので、演舞曲創作者や審査員等へのインタビュー(判明した細かな事実も興味深かった)も行き、創作、楽曲自体、そしてその演舞といった、どの側面にも目配せした包括的な研究を目指したものだといえよう。YouTube等の映像資料を多数使用して分析しており、特に1954年の第1回の映像を検討したのち、2024年の映像と比較するプレゼンテーションは明快であった。質疑応答においては、研究(発表者の研究自体という意味ではなく)においてYouTubeを使用することは今後も学会(学界)全体で考えなければならないという議論にも至り、方法論的な意義(寄与)もあったといえる。質疑応答で紹介された近年の動向(クラシック音楽や三拍子の導入等)も含め、今後の研究の進展が期待される。

8. 明代琴歌譜思想研究

—楊表正『重修正文對音捷要真傳琴譜大全』を
中心に—

余 静嘉（東京大学大学院）（傍聴記：明木 茂夫）

（発表要旨）

本発表者の修士論文では、明代の琴人楊表正が著した琴歌譜である『重修正文對音捷要真傳琴譜大全』（以下『重修真傳琴譜』と称す）を対象とし、当時の琴歌の発展状況、そして明代琴学思想の一面を解明することを試みた。本発表では、論文の第四章を中心に、楊表正にとっての「古意」の意味及び琴譜名の「真傳」の実態を考察した。

琴歌とは、七絃琴音楽の体裁で、歌詞がある琴曲である。明代の琴学は「琴樂の大成」と称され、その時大量の琴譜が出版された。その中、『重修真傳琴譜』は、琴歌譜の中で琴歌収録数が最も多いとされる。

楊表正は明代琴歌の推進者と評価されている。琴譜の第1、2巻は琴論で、残りの八巻は琴歌102首を収録している。そのうち、7首は楊表正自身の創作である。作曲方法は多様である。特に、前人の文章に旋律をつける行為は、彼以前の琴人たちによって試みられたのであるが、この方法を用いて大量な琴歌を作り出したのは『重修真傳琴譜』である。現在、この琴譜は中国、日本、アメリカに所蔵され、四つの版本の存在が確認できた。

発表者は、『重修真傳琴譜』に収録した琴論に基づいて、楊表正が指す「古意」を「琴制」、「琴樂の機能」、「音律」、「環境」、「演奏者」五つの視点から分析した。また、『重修真傳琴譜』以前の琴歌譜は、単に歌詞にとどまらず、琴歌という体裁自体に注目し、「古」を追求していたことが明らかになった。楊表正は、琴論において、繰り返し「古意」を強調し、前人から受け継がれた思想を守ろうとした。さらに、楊表正は「聖賢」の琴学は樂器、音律、音楽に体现されていると考えていた。本発表は、楊表正は前人の思想を継承し、琴歌という体裁が

「古意」を反映できると考え、琴譜名の「真傳」は、各楽譜からの継承であると本発表の結論に至った。

明の楊表正撰『重修真傳琴譜』は歌詞を伴う琴譜（琴歌譜）として貴重な資料である。余静嘉氏はその成立や内容を概観した上で、特に該書の琴論における「古意」について「琴制」「琴樂の機能」「音律」「環境」「演奏者」という観点から分析された。楊表正の難解な琴論に対し適切な視座を与えることで、その琴学思想が整理された点は高く評価できる。会場からは明代金陵の出版、琴論の思想と琴曲との関係などについて質問があり、活発な討論がなされた。

些末なことだが、提示された資料「現存刻本」では影印本と刻本を併置して「版本」と「所蔵」を示しておられた。だが例えば琴曲集成批汪孟舒旧蔵本影印と尊経閣文庫所蔵本は双方あくまで「富春堂本」であり、影印本と刻本実物を同列に扱うべきではない。「版本」「所蔵」「影印／画像データ」と階層化してはいかがだろうか。こうした漢籍の書誌学的情報を踏まえた上で、さらなるご研究の進展を期待したい。

■会員の声■

お茶の水女子大学創立 150 周年記念事業

シンポジウムと復元演奏「校歌《みがかずば》の系譜を聴く
～保育唱歌《学道》から、校歌《みがかずば》へ～」

2025 年 10 月 4 日(土)13 時～15 時

お茶の水女子大学 国際交流留学生プラザ 2 階 201 室

入場無料・要事前申込。詳細はお茶の水女子大学音楽表
現コースホームページをご覧ください。

<https://www.li.ocha.ac.jp/ug/geijutsu/ongaku/index.html>

(井上登喜子・黒川真理恵)

■編集後記■

今月号支部だよりでは、3 月と 4 月の例会で行われた卒、
修論発表の報告をお届けします。原稿をご執筆いただきま
した皆様に心より御礼を申し上げます。

東洋音楽学会の組織改編にともない、「東日本支部だより」
は、今号をもって終了となりました。長らくのご愛読ありがとう
ございました。今後とも東洋音楽学会をどうぞよろしくお願
いいたします。(HS)

発行:一般社団法人 東洋音楽学会 東日本支部

編集:マツ・ギラン、金光真理子、清水(松浦)春菜、森田都紀

〒181-8585 東京都三鷹市大沢 3-10-2 国際基督教大学

教養学部 ギラン研究室気付

E-mail: tog.higashi@gmail.com
