

(社) 東 洋 音 楽 学 会 西 日 本 支 部
支 部 だ よ り

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

第 5 2 号 (2005 年 4 月 1 日)

□ 定例研究会のご案内 □

● 第 2 2 3 回定例研究会 (日本音楽学会関西支部と合同例会)

と き : 2005 年 4 月 23 日 (土) 14: 00 ~

と ころ : 神戸大学発達科学部 C-101 教室

(Jr 六甲道駅、阪急六甲駅下車。どちらも神戸市バス 36 系
統 (鶴甲団地行き) に乗り、「神大発達科学部前」下車)

地図 : <http://www.kobe-u.ac.jp/info/access/rokko/index5.htm>

◎ 修士論文発表

1) 岡本安紀 (京都教育大学) 14:00-14:40

「明治・大正期における京都の女 ^{むすめ} 義太夫 - 『京都日出新聞』

の興行記事を中心に」

2) 大久保真利子 (大阪芸術大学) 14:40-15:20

「近代日本における長唄の記録化 - 記譜と録音の実際」

3) 梶丸 岳 (京都大学) 15:30-16:10

「プイ山歌の音楽性 - 言語機能音階論再考」

◎ 博士論文発表

4) 谷 正人 (大阪大学) 16:10-16:50

「イラン伝統音楽の即興概念 - 即興モデルと対峙する演奏者の

精神と記憶のあり方」

●第224回定例研究会（日本音楽学会関西支部と合同例会）

と き：2005年 6月 18日（土） 14:00～

と ころ：京都市立芸術大学 L2教室

（京都交通バス JR京都駅、阪急桂駅東口、四条河原町より
（亀岡方面）「芸大前」下車すぐ）地図：

<http://www.kcua.ac.jp/indexj.html>

◎修士論文発表

1) 馬淵紀久子（大阪大学） 14:00-14:40

「楽劇《墮ちたる天女》考 - 坪内逍遙、山田耕筰双方の視座
から」

2) 小野真紀（大阪大学） 14:40-15:20

「転換点としてのオペラ《ロゲル王》 - シマノフスキとポーラ
ンドの文化的背景」

3) 清水慶彦（京都市立芸術大学） 15:30-16:10

「ルチアーノ・ベリオの作品における音楽的“注釈”」

4) 富岡三智（大阪市立大学） 16:10-16:50

「芸術創造を牽引するもの - ジャワ舞踊スラカルタ様式の場合」

□ 定例研究会の記録 □

● 第 2 2 2 回定例研究会

と き：2005 年 2 月 5 日

と ころ：神戸大学発達科学部 C-101 教室

◎ パネル「音楽を通して見る近代日本の諸相」

パネリスト

- ・ 福本康之 「聖と俗の西洋音楽受容—仏教界の事例を中心に」
- ・ 奥中康人 「浜松まつりのラッパを通して見る近代日本の諸相」
- ・ 寺田真由美 「寄席の高座における三味線音楽」
- ・ 寺内直子 「東儀鐵笛の「新国民楽」とオペラ〈常闇〉」
(コーディネーター／司会)

【パネルの趣旨】 (文責：寺内直子)

日本にとって近代は、西洋文化と在来の日本の伝統文化という二項対立の図式の中で、さまざまな分野、ジャンル、要素において、西洋と日本の間の衝突、混淆、借用、吸収などが行われてきた。しかし、二つの異なる文化間のやりとりの実態とメカニズムはじつはそれほど単純ではない。

このパネルではさしあたり二つの議論の前提(視点)を確認しておく。一つ目は、異文化間でのやりとりを、内容だけでなく、場(脈絡)、機能からも考察する、という視点である。内容のやりとりは、たとえば、どんな要素が取り込まれたり、削除されるのか、という具合に比較的容易に想像が付き、見えやすい。これに対して、文化のやりとりがどのような目的で、どのような脈絡で行われ、どのような機能を持つのか、に関する考察は、より複雑で多義的な解釈の余地を含み持つ。福本氏の報告は、「聖」と「俗」という二つの脈絡において、仏教界でどのように洋楽受容が行われたかを論じるものである。また、奥中氏の報告は、ラッパという西洋楽器が、日本のローカルな芸能に取り込まれた時、どのような意味合いを担ったかについて考察するものである。

パネルの二つ目の視点は、一つ目の「脈絡」というキーワードとも関わるが、従来の研究では見落とされてきた周縁部、あるいは

は境界領域に焦点をあてる、という点である。「境界」は、そもそも権力や制度が設定するもので、それによって「主流」と「傍流」、「正統」と「異端」、「中心」と「周縁」などの差異が生み出され、価値判断が行われる。しかし、そのようなカテゴライズは、音楽、芸能自体の質と（関係はあるが）本来的には別の次元の問題であり、現在は境界に位置したり、周縁化された音楽・芸能の方が、かえってその時代の本質をより如実に体现している場合もある。このパネルでは、寺田真由美氏が音楽学ではほとんど扱われて来なかった寄席の音楽について報告するほか、寺内は、雅楽と西洋音楽、音楽と演劇の境界を越えて活動した東儀鐵笛の理念と実践について報告する。

【パネル要旨】

○福本康之 「聖と俗の西洋音楽受容—仏教界の事例を中心に」
近代日本の仏教（界）には、明治期の仏教唱歌運動をはじめ、大正期の讃仏歌運動、昭和戦前期の仏教童謡運動や仏教聖歌運動など、洋楽を積極的に採り入れていこうという動きが見られる。先行研究では、洋楽推進者（その多くは啓蒙的立場にある僧侶）の言説から、そうした洋楽導入の目的を伝道・布教の手段として位置づけられてきた。しかし報告者による資料調査からは、洋楽が決して伝道・布教の手段としてだけでなく、様々な位置づけを持って演奏されていた様子が明らかとなった。

結論から述べるならば、仏教（界）における洋楽の受容は「聖」よりもむしろ「俗」を中心に行われたとあってよい。実際に洋楽が演奏された事例を分類するならば、1）法要などの祝祭的宗教行事（ただし祭儀での演奏ではなく奉納芸・余興として）、2）婦人会や日曜学校などの信徒集会、3）法話大会など仏教関連の大規模なイベント、4）演奏会、に分類される。

そしてこれらの事例からは、洋楽が、宗教儀礼よりも対「俗」イベントにおいて、結界の外部（≡本堂の外陣）や境内地の外など「俗」なる空間において、音楽の専門家、婦人会や日曜学校のメンバー、青年および学生など、いずれも基本的には僧籍を持たない者によって演奏されていたことなどが、確認される。これは明らかに、内陣という「聖」なる空間において、儀礼の構成要素のひとつとして僧侶によって演奏されていた伝統的な仏教音楽である声明とは対照的である。

つまり近代の仏教（界）においては、洋楽と声明にはまったく

異なる位置づけがなされ、両者が棲み分ける結果となっていたといえよう。

ではなぜ、「俗」を中心に洋楽が受け入れられたのか。先行研究では指摘されていないが、音楽のもつ娯楽性に鑑みれば、ひとつには信者が、余興や演奏会のプログラムとして、洋楽そのものを単純に楽しんでいたことが考えられるであろう。しかしそれだけの理由では、わざわざ仏教関連の場でなくても、今日ほどではないだろうが、演奏や聴取の可能性は開かれていたはずである。そこで発表者は、声明が儀礼の一環として演奏されたことに着目し、儀礼的視点から洋楽の受容を考えることにした。

伝統的な法要において、信者は基本的に「参列」するのみで、儀礼の執行には「参加」する場が与えられていない。しかし現代においては、信者の「参加」する儀礼が策定・執行され、実際に僧籍を持たない信者が積極的に参加する例が見られる。それゆえ、信者には儀礼への参加欲求がある、と発表者は考える。

また、信者集会や大規模なイベントの開会や閉会のセレモニーにおいて、信者が“機会歌”としての洋楽を演奏するという行為は、法要に比べれば簡易なものではあるが、儀礼的な性格を帯びたものである。よって信者集会や大規模なイベントでの洋楽演奏とは、擬似法要的な営みであり、声明を演奏する機会のない信者の儀礼参加欲求を、擬似的にはあるが満たす有効な手段として機能していたと考えられる。（なお当日の報告では、近代における教団の国家に対する態度などについても触れたが、紙面の都合上、この点については近代仏教学関係の文献をご参照いただければ幸いである）

○奥中康人 「浜松まつりのラッパを通して見る近代日本の諸相」

本発表は、近代浜松における祭礼の担い手とラッパの関係を考察することによって、ラッパの導入についての仮説を提示した。

浜松城下の職人町では、端午の節句に大凧を揚げることで子供の誕生を祝い、成長を祈願する民間習俗が江戸時代から行われていた。この凧揚げが明治期に組織化され、市民参加型の「浜松まつり」となった。現在は169町が参加している（市民は町単位で参加する）。ラッパ手は一つの町に数名～十数名で、凧揚げ・初子を祝う万歳三唱・団体移動する際に行進やパレードなど、祭のあらゆるシーンで旧陸海軍の「駆足行進」を吹きならす。あくまでも私の印象だが、秩序を保ちながら大騒ぎをする光景は、一般

的な「日本の祭」とは少し異なる独特の雰囲気をもっている。軍隊の「駆足行進」を用いることや、戦前は練兵場を凧揚げ会場としていたことから、一般に「浜松まつり」のラッパは軍隊の影響と説明されることが多い。

しかし近年の「浜松まつり」の歴史研究は、かつては各町の凧揚げの担い手は町内の町火消・消防組を母体としていたことを指摘している。浜松に限らず祭礼の担い手は鳶とよばれる土木建築を職種とする若者であることが多く、鳶は高所作業に慣れ、家屋の構造をよく把握していたので地域消防も担当した。ここで思い起こすのは、ラッパは軍隊の占有ではなく消防組でも用いられていたことである。数十名の若者が6～10畳の大きな凧を揚げることは、実は地域社会にとっては迷惑行為であった。不法侵入、田畑を踏み荒らす、樹木を勝手に伐採、喧嘩などのトラブルは絶えなかったらしい。トラブルはかれらの気質にも起因している。かれらは威勢のよさや荒っぽさを行動原理・美学としていたからこそ、火をも恐れずに消火活動ができたのであり、まさに「火事と喧嘩」は表裏一体なのである。江戸時代の町火消は、町が自主的に鳶を雇用することで組織されていたため、かれらによる多少の迷惑は黙認されていた。だが、明治になり法治国家として機能しはじめると、それまで黙認されていたトラブルも例外なく近代法による取締りの対象となった。

また、同時期に消防の方法も変化した。江戸時代以来の消火法は時代遅れとなり、西洋のポンプ車による注水式消火が主流となった。ポンプ車操法は事前に十分に集団訓練をしておく必要があり、その合図に信号ラッパが用いられたのである。つまり、ラッパは各町の消防組の備品で、消防組メンバーは身体が覚えるまでラッパ信号で訓練を重ねていたのである。

ここから、かれら（消防組≒凧揚げ会）がラッパを凧揚げに応用した理由も推測できるのではないだろうか。つまり、凧揚げ会場でのトラブル回避、事故の防止、地域社会への迷惑を自主的に規制するためにラッパが用いられた公算が高い。少なくとも、凧揚げ会場でラッパの音が鳴り響いた場合、凧を揚げているかれらはその信号に無条件に反応する身体を持っていたと考えられるからである。現在も、マーチとしてラッパが演奏されると、集団の秩序が高まる例は珍しくない。ポンプ車操法とおなじく共同作業である凧揚げの効率化にもラッパ信号が用いられた可能性はある。重要なのは近代社会との折り合いながら凧揚げを存続させるには、

暴走の歯止めとして自主的に自己規律的な身体をとり入れ（とり入れざるをえなくなり）、おそらくその「道具」としてラッパが用いられたことである。

ただし、戦後は消防や軍隊でラッパが用いられなくなったため、かつて共有されたラッパ信号の意味は忘れられ、現在ではラッパは「楽器」として定着し、「駆足行進」は浜松まつりの音楽と認識されている。それゆえラッパの音そのものが騒音迷惑として批判されるという逆転現象もおこっている。

○寺田真由美「寄席の高座における三味線音楽」

本パネルでは、従来の日本音楽研究の範疇ではほとんど扱われることのなかった音曲師の活動について、明治後期～昭和初期における東京の色物席を中心に報告を行った。ジェラルド・グローマーが『幕末のはやり唄』の中で、「音楽パフォーマンスの場としての寄席」に言及したように、明治期～昭和初期の寄席を音楽上演の側面から見ると、そこは倉田喜弘のいう「民衆音楽の花形」の宝庫でもあった。そしてその担い手であった音曲師の活動は、近代における民衆の音楽シーンを牽引した一翼として、注目すべきものだといえよう。

音曲師とは、「落語家としての活動に加え、都々逸・大津絵・とっちりとん・甚句などの音曲を高座で演じる芸人」を指す。音曲師と落語家との境界線は非常に曖昧であり、両者は流動的な存在であったと考えられる。音曲師の中でも演奏をメインとし、天才とうたわれた立花家橋之助がうち立てたのが、＜浮世節＞である。浮世節とは、三味線の弾き唄いで演じる、いわば俗曲メドレーである。その代表曲とされる《たぬき》は、長唄《狸》をベースに、端唄、新内などの様々な音曲をつなぎあわせたものとなっている。この《たぬき》は人気が高かったためか、いくつものレコード会社が橋之助の演奏でレコードに吹き込んでいる。橋之助は《たぬき》の他にも、60枚を越える端唄、俗曲の吹き込みを行っており、また橋之助以外にも、明治後期～昭和初期にかけては、二代目立花家花橋、七代目橋家圓太郎、春風亭柳など、多くの音曲師が端唄、俗曲をレコードに吹き込んでいることが確認できた。端唄、俗曲の録音といえ、我々は（多少時代は下るが）勝太郎、市丸などの鶯芸者による花柳界気分を全面に押し出したレコードという印象を持つが、一方で、鶯芸者のレコードには数の上で及ばないとはいえ、男性音曲師による渋い、骨太の芸も歓迎されて

いたという側面も見逃すことはできない。

当時の寄席の高座では、専門家による芸（浄瑠璃、長唄、琵琶、浪曲など）のみならず、音曲師による端唄、俗曲など、当時のありとあらゆるくポピュラー音楽が雑多に演じられていた。男性中心の享受となる花柳界とは異なり、寄席は低廉で、女性も子供も芸を享受しうる場であった。音曲師は高座からレコードにも活動の幅を広げ、端唄や俗曲を巷間に広めていくこととなる。当時の寄席における三味線音楽は、現代の我々が想像する伝統音楽などではなく、まだまだ生きた音楽として民衆に受け入れられていたのであろう。

ー発表者訂正ー

フロアからの『諸芸人名録』における音曲師の扱いに関する質問に対し、発表者は「音曲師は上等之部にはいない」と回答しましたが、確認したところ、数名が上等之部にランクされていました。なお、本発表で扱った立花家橘之助は下等之部に入っています。訂正いたします。

○寺内直子 「東儀鐵笛の「新国民楽」とオペラ〈常闇〉」

この報告は、近代日本において、当時の音楽家が、自らをとりまく音楽状況をどのように把握し、また、どのような進むべき方向を想定していたかについて、西洋音楽と伝統音楽、音楽と演劇の境界を超えて横断的な活動をした東儀鐵笛（本名：季治、1869-1925）に焦点をあてて考察するものである。発表者が鐵笛に注目するのは、雅楽の家系に生まれ、宮廷楽人であった鐵笛が、宮内省を去り、洋楽の作曲を行い、新劇俳優（文芸協会に参加）に身を投じながら、一方で、雑誌『音楽界』などに、延々と雅楽の歴史を連載していることに興味を抱いたからである。雅楽の道を去りながら、なぜ雅楽に固執するのか。鐵笛のなかで、二つの相反するように見える活動の方向が、どのように折り合いをつけて行われていたのかについて、その言説と作品の分析を通して考える。

1. 鐵笛の説く「日本音楽」の将来

鐵笛は、さまざまな概念を用いて「日本音楽」の将来について述べている。まず、「日本音楽」は、箏や三味線などのいわゆる伝統的な種目ではなく、外来のものも含め、日本の既存の音楽の総称として用いている。「国楽」はこれと同義である。鐵笛はまた、「俗曲」と「俗楽」を同義に扱い、日本における雅楽以外の近世三味線や箏音楽、琵琶などを広く指して使っている。「邦楽」

も同様である。明治40年ころの音楽状況の認識として、鐵笛は、外来の「泰西樂」を、やみくもに、稚拙に「模倣」したものか、無自覚に踏襲されている過去の遺物の伝統音楽しか存在しておらず、現代の情勢を反映した「新樂（新様式の音楽）」がいまだ現れていないと嘆いている。1910年以降は、その「新しい音楽」は「新国民樂」「国民音楽」に置き換えられて語られている。鐵笛によると、将来の「国民樂」の土台となるのは、様式が完成して発展の余地がない「俗曲」「俗樂」「邦樂」ではなく、西洋音楽である。その際、西洋音楽を土台とすることの正当性の根拠として、鐵笛は明治時代を、アジア大陸の様々な国から音楽を採り入れて、日本の中に定着させていった平安時代と重ねている。すなわち、古の日本において、祖先たちは雅樂という外来音楽を積極的に採り入れ、幾多の淘汰と変遷を経て、最終的に「日本の音楽」として定着させたのであるから、明治時代においても、西洋音楽を積極的に採り入れ、これを土台とした新しい音楽を作ることができる、と考えたのである。外来音楽の導入・定着・日本化、という雅樂の歴史をひきあいに出すことによって、鐵笛は、西洋からもたらされた語法による作曲活動や新劇運動に身を投じたみずからの現在の活動と、重代の樂家という出自に折り合いをつけたのである。これによって、鐵笛は、自己矛盾を回避した、と言えよう。

2. 鐵笛の実践：〈常闇〉における二面性

オペラ〈常闇〉は日本神話の天岩戸のエピソードを題材として、坪内逍遙が作詞、東儀鐵笛が作曲した日本初の和製オペラとされている。明治39（1906）年11月10日、歌舞伎座で初演された。全体で20曲以上の旋律から構成されており、基本的に和声つきの西洋音楽の特徴を持っている。ただし、旋律の一部は、雅樂や三味線音楽の旋律から借用されている。その際、興味深いことに、ある時は西洋的感觉で、伝統的な旋律を「もの悲しい」短調として捉え、悲嘆にくれる場面に用い、別の場面では、同じく短調的な近世三味線音楽風の旋律を、その音楽もとの脈絡に注目して、にぎやかな酔態の場面に用いている。後者では、都節音階、三味線音楽から酒宴、盛り場を連想する日本人の感覚が優先されている。つまり、〈常闇〉における「西洋」と「日本」の混交は、音のレベルだけでなく、音を使い分ける作曲者の耳（意識）のレベルにおいても、起こっているのである。

〈常闇〉のようなハイブリッドな作品は、ある意味で西洋音楽

と日本伝統音楽、音楽と演劇の境界にある存在として、それぞれの分野の主流からはとかく無視されがちである。しかし、おそらくは無数に行われ、忘れ去られたこうした近代の異種混交の試みを、現在の視点や制度を脱構築した地平から今一度照らしてみると、音が、また別の意味合いを持って私の前に立ち現れて来るのである。

【パネル報告】

○ 報告者：今田健太郎

近代日本において、従来からある音楽とそうではない音楽がどのような局面においてどのような折衝がおこなわれたのか（あるいはおこなわれなかったのか）、具体的な事例をつうじてその様相をさぐろうというのが、このパネルディスカッションの趣旨である。4件あった報告のうち3件までが洋楽受容の問題であったので、各報告の方向性についてなにか統一されたものを予想していたが、むしろまったく独立しており、かつボリュームのあるものばかりであった。4つの口頭発表のあと、それらを自由に行き来する質疑応答がおこなわれた、という印象である。

福本康之氏は、戦前の仏教（主に浄土真宗）に洋楽が導入される過程を跡づけて、それを伝統的で「聖」なる声明と対置された「俗」の領域にとどまってきたことを明らかにした。その論調には、洋楽が儀礼に含められない現状では信者の儀礼参加の欲求が満たされないのではないか、といういらだちが読み取れる。

その是非はともかく、洋楽と仏教儀礼との適合性については説明が少なく、洋楽導入の必然性が見えてこなかったのは残念である。たとえば、仏教唱歌や讃仏歌などが近世の習俗とはどのような連続をなすのか、という質問に対して、氏は、近世にも同様のものがあつたのではないかと主張した。しかしその推論自体が洋楽的な枠組みから出発しているという疑念はぬぐえない。仏教の教義や習俗とすりあわせる努力が求められよう。

奥中康人氏の報告は、浜松まつりの凧揚げに用いられるラップについて、それらが近代において配備された消防組の備品（「楽器」ではない）であったことに由来しながらも、現在では浜松まつりのお囃子的なもの（つまり「楽器」）として認識されていることを明らかにした。限定された題材を扱いながら、官のおしきせだったものが民に土着化するという、日本の洋楽全般に敷衍で

きそうなメタ・ヒストリーを含んでいたことは、なかなか興味深い。

とはいえ、過度の一般化は避けるべきかもしれない。ラッパが使われる以前には何が使われていたのかという質問に対して、氏は木遣りがあったのではないかと答えたが、別の質問者からは、中国の事例との類似性から法螺貝であった可能性があるとの指摘があった。こうした比較研究の可能性も見逃してはならないだろう。

寺田真由美氏は、今回の報告者の中で唯一洋楽には触れず、寄席の演芸であった「音曲師」をとりあげた。いくつかの言説から、噺家でありつつ俗曲の演唱をとりまぜた高座をつとめるというスタイルをくくりだし、その代表的な存在であった立花家橘之助の活動を紹介した。音曲師たちの依った寄席という場や、音楽と芸能の未分化な状態などは、たしかに「現在の日本の音楽史からはこぼれ落ちてしまう対象（司会による位置づけ）」の持ち味であり、パネルディスカッションの趣旨に沿った意義を感じさせるものだった。

質疑では主に、「音曲師」という演芸のスタイルがどの程度まで特定できるのか、あるいはその語の示す範囲について議論が交わされた。氏は、その定義が後世の言説に強く依っていることを明かし、また「音曲師」という名称も席亭によってかなり流動的であることを示した。こうした基本的な合意の形成が求められるのも、既存の枠組みからこぼれ落ちた対象ゆえだろう。ここからうまく再評価にもっていくためには、その戦略にさらなる工夫を望みたい。

寺内直子氏の報告は、東儀鐵笛という、雅楽の伶人の血筋をひきながら洋楽の作曲家に転身し、さらに新劇の俳優としても活躍したという人物をとりあげ、一貫性を見いだしがたい彼の活動について見通しを与えようというもの。それによれば、東儀は、近代化の波にさらされた明治期を平安期と重ねあわせ、雅楽がその当時の国内外の音楽を総合して成立したのと同様に、邦楽について一定の評価を与えながらそれらを包含した国民楽を構想する際には洋楽によって総合すべきだと考え、それを実践したのではないかという。

雅楽の伶人にして進取の気風というのは意外かもしれないが、現在でいうところの宮内庁楽部は明治期において洋楽伝習の一大拠点であったことから、その主張は蓋然性が高いといえるだろう。

う。ただ時間の都合から、氏の報告についての質疑応答がほとんどおこなわれなかったのは残念である。

以上、各報告について、質疑のやりとりを付け加えながらまとめた。もちろん、報告者の主張や交わされた議論はこの限りではないことをご了承願いたい。まとめながらあらためて感じたのは、洋楽受容を中心とする日本音楽の近代化を論じるとき、安易な相対主義や進歩史観に陥ることを避けつつ、現在の問題として活かすにはどのようにすればよいのか、という問題である。これはパネルディスカッションでは是非深めてほしかったのであるが、時間が足りなかった。残念ではあるが、顕在化させたということでもまずは評価したい。また、このような拙文を通じて問題意識を広く共有できれば幸いである。

○報告者：細田明宏

パネリストの発表はいずれも、現在までの研究においてあまり取り上げられてこなかったテーマに意欲的に取り組んだもので、教えられることが多かった。まずパネリストの皆さんに感謝したい。

さて各発表においては、発表者それぞれの問題意識と、研究対象にアプローチするための独自の工夫がみられた。その反面、全体をまとめるテーマを特に設定していないこともあり、パネル全体を見渡すことは難しかった。フロアを交えた質疑応答においても議論がやや拡散しているように思われた。

確かにこの種のパネルディスカッションにおいては、たいていは結論など出ないものだし、安直な結論を出そうとしてテーマを絞ると個々の発表の良さが失われるおそれもある。しかし今回は、個々の発表に対する質問で時間切れとなり、全体の議論が充分なされなかった感がある。せめて各発表者が、研究の目的や射程、方法論などをもう少し明確にしていたら、議論のポイントもより絞れたのではないだろうか。

たとえば寺田発表に対して、寄席演芸家の分類についてフロアより質問があり議論がなされた。このことは重要な指摘であり、充分論じるに値する問題だが、しかしこのパネルの中では中心的な課題とはいえないように思える。

ところで筆者が意外に思ったのは、寺内発表を除いて、音楽そのものについての議論がほとんどなされなかったことだ。原則論

ではあるが、音楽学という場である以上、他の文化とは異なる音楽ならではの意味についての考察を聞きたかった（筆者はこの点に関し、福本氏に対し質問させていただいた）。いわゆる楽曲分析が必要だということではない。その音楽が演奏されたり用いられったりする意味を（たとえネガティブなものであっても）知りたいのである。

そうでなければ、当時の時代状況などの社会環境についてもっと論じて欲しかった。今回は「資料が全てを物語る」というほどの絶対的な資料は紹介されていないと思う。それだけに資料をどのように位置づけるかという作業が必要になってくる。そのためにも、その音楽が生きてきた環境について知ることは重要だと思うからである。

このレビューでは、個々の発表について詳しく触れる余裕はなかった。しかしそれぞれに興味深いテーマであり、より詳しい話を聞いてみたいと思わせるものばかりだった。特に、雅楽と西洋音楽とにまたがって活躍した人物についての寺内発表には興味をひかれたが、質疑応答でもほとんど触れられずに終わってしまったのが残念だ。今回のパネルの発表が近いうちに独立した発表へと発展することが期待される。

● 研究発表申し込みについて

西日本支部の定例研究会での研究発表申し込みは下記までご連絡ください。

〒 570-8555 大阪府守口市藤田町 6-21-57

大阪国際大学人間科学部 藤田研究室

電話 06-6902-0791 ext. 2568、 fax 06-6902-8894（代表）

e-mail tfujita@hus.oiu.ac.jp

● 入会申し込み・住所変更について

入会ご希望の方は、80円分の郵便切手を同封し、下記の学会本部事務所へ入会案内・申し込み用紙をご請求ください。会員の住所等の変更についても本部事務所へお知らせください。

〒 110-0001 東京都台東区谷中 5-9-25 第2八光ハウス 201号

(社) 東洋音楽学会

電話 03-3823-5173、 fax 03-3823-5174、 e-mail LEN03210@nifty.com

発行：(社) 東洋音楽学会西日本支部 編集担当：寺内直子
〒 658-0016 兵庫県神戸市灘区鶴甲 1 - 2 - 1 神戸大学国際文
化学部 寺内研究室 気付

e-mail: naokotk@kobe-u.ac.jp、 fax: 078-803-7509 (寺内 気付)
