

## (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53号(2005年8月31日)

### 定例研究会のご案内

第225回定例研究会(日本音楽学会関西支部と合同例会)

と き: 10月9日(日) 13:00~16:30(13:30開場)

ところ: 大阪音楽大学

アクセス: 阪急宝塚線「庄内駅」下車。西出口より北西へ徒歩7分。

研究発表 13:00- 大阪音楽大学庄内校舎D館203教室

吉村淳子(新見公立短期大学)

「職人の文化の音と職人が聴く音」

レクチャーコンサート 14:00-16:00 大阪音楽大学ミレニアムホール(無料・要整理券)

「東アジアの琴と箏-コト文化の歴史と未来」

【中国】陳応時(チェン・インシー)(上海音楽学院)

実演: 戴微(タイ・ウェイ)(古琴)

【韓国】朴美瓊(パク・ミギョン)(啓明大学校)

実演: 李美敬(イ・ミギョン)(カヤグム)

洪熙哲(ホン・ヒチョル)(コムンゴ)

金容湖(キム・ヨンホ)(アジェン、チャンゴ)

【日本】山口修(大阪大学名誉教授)

実演: 菊武厚詞(大阪音楽大学)(箏)

【司会】井口淳子(大阪音楽大学)

参加ご希望の方は整理券が必要ですので下記メールアドレスにその旨お知らせください。

ongakugaku@daion.ac.jp(大阪音大音楽学資料室)

第226回定例研究会

と き: 2005年11月12日(土) 13:00~17:00

ところ: 京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター会議室1(新研究棟7階)

アクセス方法と地図 <http://w3.kcua.ac.jp/jtm/access/access.html>

おすすめは、京阪京都交通、阪急桂駅東口のりば亀岡駅前行12時05分/12時35分発にのって、芸大前で下車する。230円。

パネル「音楽学の知識を伝える－思想的背景と実践」

パネリスト

藤田隆則（京都市立芸術大学）「音楽学的知識の伝達ルート」

福岡正太（国立民族学博物館）「音楽学的教養？」

上野正章（大阪大学）「グローバル時代の体験学習 アメリカにおける民族音楽学を効率的に教える試みについて」

\*\*\*\*\*

定例研究会の記録

第223回定例研究会

と き：2005年4月23日

ところ：神戸大学発達科学部 C-101 教室

1) 岡本安紀（京都教育大学・修士論文）

「明治・大正期における京都の女義太夫 『京都日出新聞』の興行記事を中心に」

報告者：廣井榮子

かねてより音楽学の研究者の間で、京都における音楽芸能の調査研究の立ち後れがささやかれてきた。その意味で、岡本安紀氏の修士論文（京都教育大学大学院、音楽教育専修）は新しい頁を書き加えたものといえよう。

発表は主に、娘義太夫に関する用語、先行研究の紹介、京都の素人義太夫の資料紹介、『京都日出新聞』の記事分析の順で述べられた。このうち中心となったのは、明治33年から大正13年に『京都日出新聞』に掲載された娘義太夫関連の記事である。そこには日々の興行案内、寸評、ゴシップなど、あらゆる内容と濃度のものが掲載されていた。それらを通読した上で、以下の三点が結論として指摘された。第一に、京都にも明治30年代後半から40年代初めにかけて娘義太夫ブームがあったが、そのピークは東京よりも10年遅れてあらわれた。第二は、明治30年代の東京における娘義太夫の供給過多とその後の衰退を引き受ける形で京都での流行が見られた。第三は、大正期の京都における衰退の理由は、活動写真などの新しい芸能の台頭によって人々の嗜好に変化が生じ、その結果として興行回数が減少したという。

報告者の所感を述べておく。発表者は「京都の娘義太夫の実態に迫りたい」というねらいのもとに京都で発行された新聞を丹念に追ひ、娘義太夫の流行を席亭や興行件数の増減、人気演目ベストテンなどで示した。たしかに、岡本氏の情報収集に対する熱意と努力は認められるし、データは客観的かつ説得力をもつものとなっている。しかし、収集とその集計にエネルギーが傾注されたために、発表者の当初の「京都」へのこだわり、娘義太夫＝東京スタンダードとする見方へのある種の「異議申し立て」は頓挫してしまった。改めて問う。発表者のいう「実態」なるものは数値で割り出せるものだったのか、また東京の「受け皿」としての興行地京都というストーリーに絡め取られて果たしてよかったのだろうか。さらに、京都を代表する演奏者として唯一挙げられた豊竹呂昇の扱いは気にかかる。呂昇にとって京都は巡業地の一つではあったが、新聞における呂昇の取り上げ方も

興行の場所も「別格」扱いであったことを考えると、京都の典型的な娘義太夫と見なすのはいかなものか。

もう一つは、発表者の「文字」に寄せる過度の信頼が、内容の異なるいくつかの質問に対して「新聞に書かれている」といった返答で繰り返されたこともフロアに奇異の念を抱かせた。フロアは、その資料なり音楽をどう読み込んで解釈しているかを期待して聞いているのであるから、発表者自身の考えに基づく説明が求められるのは当然である。

問題の所在をクリアにするとともに資料の慎重な扱いによって、発表者のオリジナリティはもっと引き出せたはずである。今後の研究の積み重ねを期待する。

## 2) 大久保真利子(大阪芸術大学・修士論文)

### 「近代日本における長唄の記録化 記譜と録音の実際」

報告者：廣井榮子

大久保真利子氏の大阪芸術大学大学院(音楽学)提出の修士論文に基づく発表は、明治から昭和戦前期までの日本音楽(邦楽)を取り巻く状況を見据え、楽譜の生成過程における「五線譜化」が与えた影響を探るとともに、その五線譜をもう一つの記録メディアであるSPレコード研究にどのように運用できるかを問うたものであった。

民間レヴェルでの日本音楽への五線譜導入は明治20年代前半に始まったにもかかわらず、結局のところ実用的でないという理由から退けられてしまう。しかし、大正期につくられた三味線音楽用の楽譜類には、横書き譜や日本語による発想表記が用いられていることを見ると、それまでのノウハウが生かされているという。

発表者は長唄曲<越後獅子>を手がかりに、演奏者(小十郎)自らが記した五線譜、「小十郎譜」で記された楽譜の訳譜(発表者による)、レコード音源の採譜、とさまざまなタイプの楽譜を比較することによって、克明に記譜されたに五線譜よりも限られた情報だけでできている「小十郎譜」がなぜ汎用性に富むのかといったことを明らかにした。さらに、レコード音源の採譜によって、演奏者間の相違や同一演奏者の演奏の変化を視覚的に捉えることも示して見せた。

今回の発表は長唄における五線譜化の問題に特化されていたが、今日では「再現」目的ではなく「研究」用として五線譜を用いるのが共通の認識となっているが、そのような方向性が定まっていない時代の五線譜をめぐる問題には興味深いものがある。それと同時に、日本音楽の採譜作業は時間と労力を要するわりに効率的でないために敬遠されがちであるが、ジャンル固有の楽譜が専門家以外には理解しづらいことを考えると、音楽学研究における五線譜記譜の有用性がフロアにも伝わったのではないだろうか。

大久保氏自身も長唄演奏の素養があり、機械的な採譜よりは実践を踏まえた上で五線譜化の問題を考えておられるが、今後は発表後半の演奏史解明への比重を高めてもらいたい。たとえば、楽譜が登場したことによって、それまで併存していた個々の演奏スタイルが画一されてしまうような傾向はレコード音源では確認できないかなど、残されている課題も多々あるだろう。

最後に付け加えておきたい。使用された音源は大阪芸術大学所蔵のコレクションであったが、SPレコードが目録化されないまま各機関に埋もれている。そうした音源を、関係者以外にもオープン

にされることを一研究者として切に願う。

それにしても、発表を聞きながら思い出されたのは、日本音楽の調査・保存を目的に東京音楽学校内に設置された公的機関「邦楽調査掛」のことである。その事業内容には、五線譜化と蠟管蓄音機への録音が含まれていたはずだが、これらも「世の途中から隠されて」しまうのだろうか。

### 3) 梶丸 岳 (京都大学・修士論文)

#### 「ブイ山歌の音楽性 言語機能音階論再考」

報告者：中村真

修士論文の内容に基づく発表。中国西南部の貴州省に居住する少数民族、ブイ族の歌掛けである「山歌」の旋律が対人コミュニケーションにおいて果たしている機能を、歌掛けに関する先行研究や氏自身の現地調査の成果を踏まえて描き出す試み。

山歌の歌い手は、地域ごとに一定した旋律形へ言葉を即興的に当てはめてゆく。また、歌詞の意味が分からない限り、別の地域の山歌へは一切興味が示されない。ここからは、ブイ族の山歌においては、旋律の形態はそれ自体が美的な鑑賞の対象となっているというよりもむしろ、言語による対人コミュニケーションの場を支える「文法」としての機能を果たしているということが明らかになる。

質疑応答の場では、採譜の方法や氏の議論の根本に触れる概念にまつわる問題が提起された。その中でも、報告者が疑問に感じたことからは、次の二点である。一つは、発表用いられていた「コミュニケーション」概念に関する理論的な詰め甘さである。氏が撮影した映像資料を見る限り、通常の意味での意思の疎通が歌い手と聴き手の双方の間で行われていたとは考え難い。むしろ、歌い手が聴き手へ一方的に聴かせる「演芸」として機能しているのではなかろうか。もう一つは、ブイ族の山歌は近代の西洋で成立した「音楽」概念には明らかに当てはまらないものであるにもかかわらず、「音楽性」という用語が議論を行う際にきわめて西洋的な含意を伴いつつ曖昧に用いられていた、という点である。

こうした疑問点もあったが、「言語」と「音楽」の双方の領域にまたがった氏の発表を、報告者は大変興味深く聴いた。今後の研究のさらなる発展を期待したい。

### 4) 谷 正人 (大阪大学・博士論文)

#### 「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」

報告者：中村真

「声の文化」の影響下にあるイラン伝統音楽における即興概念を、実際の演奏の場で働いている論理から再考した研究。ここには、「テキスト文化」に則った「即興」観を援用した先行研究への批判が込められている。

イラン伝統音楽における即興演奏に見られるメカニズムを氏が捉え直す際には、「ダストガー」と呼ばれる旋法体系を構成する、演奏者がストックしてゆくべき伝統的な旋律型（「ストックフレーズ」）とその配列法（「チャルフ charkh」観に基づいた楽曲構造）という二つの要素がまず考察の対象とされている。ストックフレーズは各人の即興の場で加工が施されてゆくべき正確なテキストと

して存在すると言うよりもむしろ、演奏の場で供されるまでは明確な姿を現さない、言わば「思い出」のような曖昧な記憶として存在するに過ぎない。しかも、それは、特定の演奏者の所有物ではなく誰もが演奏の際に使用し得る共有物として認識されている。そして、演奏に際しては、こうしたストックフレーズが「チャルフ」観に基づいて配列されてゆく。つまり、イラン伝統音楽における「即興」とは、特定の演奏家の個性の刻印を帯びた基本的なフレーズへその演奏家に独自の加工が施されてゆくプロセスとしてではなく、「チャルフ」的構造に基づきつつ記憶の中にあるストックフレーズをその都度思い出しながら音楽を導き出してゆくプロセスとして認識されるべきものである と言える。だが、20世紀に入ると、五線譜を用いた教則本などを用いた近代的な教授システムの導入されるようになる。この結果、従来の「チャルフ」観に基づく即興演奏観が変質する可能性が生じて来た。

イラン伝統音楽の演奏の場における「即興」概念とそれを取り巻くメカニズムについては、全くの門外漢である報告者にも良く理解できた。だが、こうしたメカニズムを経て生み出された (1) それぞれの演奏の「オリジナリティ」は、演奏者や「構造的聴取」の能力を持つ聴き手（言うまでもなく、演奏者もここに含まれる）においてはいかにして認識されるものなのか、(2) そして、イランの伝統音楽の場における「オリジナリティ」の認識と「テキスト文化」の下にある「即興」の場におけるそれとの異同はいかなるものなのか ということが、今一つ判然としなかった。

とは言え、氏によって描き出されたイランの伝統音楽における即興概念は、(民族)音楽学における従来の即興モデルへの異議申し立てを行っているにとどまらず、演奏行為そのものを考察の対象とする研究へも大いなる示唆をもたらすであろう。この意味において、氏の研究はきわめて重要である。氏の研究のさらなる発展が楽しみだ。

#### 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

##### 1) 馬淵紀久子（大阪大学・修士論文）（発表要旨）

###### 「楽劇《墮ちたる天女》考 坪内逍遙、山田耕筰双方の視座から」

当修士論文は、坪内逍遙（1859-1935）台本、山田耕筰（1886-1965）作曲のオペラ 墮ちたる天女（1913）の成立状況を、台本と音楽の両面から考察したものである。私は、この作品を読み解くことによって、草創期における日本のオペラ創作の一端を明らかにしようと試みた。

この作品の特色は、ライトモチーフの使用と舞踊場面の多用である。注目すべきなのは、これらの要素は作曲家の発案ではなく、文学者坪内逍遙の考えであり、あらかじめ台本で規定されていたということである。私は、作品のこのような成り立ちが、まさに当時の特殊な局面を表していると考え、台本『墮ちたる天女』と音楽作品 墮ちたる天女 を、標記の上でも区別し、彼らがどのようにオペラにアプローチしたかを個別に検証した。

考察の結果、両者には共通してリヒャルト・ワーグナーの影響が強く見られるが、その受容の方向性は大きく異なっていることが判明した。

坪内逍遙は、ワーグナーの受容に先立って、日本舞踊を三絃が伴奏する独自の「楽劇」構想を持っていた。彼は、この構想をオペラへと発展させ、それぞれの舞踊を個々の音楽で描写し、意味を付加するためにライトモチーフの手法を応用した。しかし、その方法はあくまで持論を補強するために使われた。一方の山田耕筰は、正面からワーグナーに向き合い、モチーフを駆使した楽劇スタイルのオペラを目指した。モダンダンスに関心を持っていたことから、新たなモチーフを作ってその官能的な舞踊を組み込み、ドラマの進行と一体化させた。

私は、このような彼らの食い違いを、オペラ観の相違によって生じたものであると結論付けている。そしてこの食い違いの中にこそ、当時のオペラ創作における特異な過程が示されていると考える。また、双方が舞踊をクローズアップした点は、舞踊の近代化とも関連し非常に興味深い。意図は異なるが、両者がともにオペラの中に抽象化された舞踊を採り入れたことは、日本のオペラ史上、もっと言及されてよいはずである。

日本のオペラは、その後浅草オペラや宝塚少女歌劇など、民衆路線ともいべき新たなオペラ文化を生み出した。墮ちたる天女は、結局そうした潮流の中に埋もれる形になってしまう。しかし、その成立状況を紐解けば、創作の背景に当時の他の西洋文化受容との深い関係が見える。今後もしろいろな意味で「はざま」にある日本のオペラを見ていくことにしたい。

## 2) 小野真紀(大阪大学・修士論文)(発表要旨)

### 「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」

シマノフスキのオペラ《ロゲル王》は、そのテーマの特殊性、異教的要素、音楽に見られる独自の様式化といった点において、シマノフスキ作品の中だけでなく、当時のヨーロッパ音楽の流れの中にあっても特異な作品である。このオペラが作曲された1918年から1924年にかけては、ポーランド社会が第1次大戦の終結、ポーランド独立といった転換点を迎えた時期だった。シマノフスキの音楽活動は、当時の社会的、政治的状況の影響を強く受けており、彼の作曲家としての在り方は、ポーランドの社会状況に深く規定されていた。オペラ《ロゲル王》は、その作曲プロセスと当時の時代背景とが密接に絡まりあった作品であり、多面的で折衷的な様相を呈した「問題作」だといえる。

発表者は、《ロゲル王》の特殊性を生み出しているさまざまな要素について、主に台本制作、音楽構造、異教的要素の三点から作品を分析し、この作品の内部で生じている矛盾や亀裂の具体的様相とその力学を修士論文で明らかにした。

オペラ《ロゲル王》の物語は、中世シチリア王国を舞台に、異教を広める羊飼(ディオニュソス)とそれに抵抗しながらも魅せられていくロゲル王との対立を描いたものである。異教徒の羊飼いは、このオペラのキーパーソンであり、彼をとりまく音世界は非常にエキゾチックな魅力に満ちている。本発表では、シマノフスキが試みたアラブ音楽の独自の様式化に焦点をあて、台本、音楽、シマノフスキの音楽体験からそのイメージモデルを抽出しようと試みた。

発表では、《ロゲル王》の中でも、とりわけ息の長い旋律線とポリリトミックな伴奏というアラブ風の音楽が印象的に奏される《羊飼いの信者たちの踊り》部分を中心に論じた(修士論文第5章)。この部分の音楽をめぐるのは、シマノフスキと友人で音楽学者のズジスワフ・ヤヒメツキが興味深

い議論を展開している。この東方的なテーマのモデルには、何か具体的な旋律モデルがあったのではないかと問いかけたヤヒメツキに対し、シマノフスキは「あれは徹頭徹尾僕の特許だ」と返事をしており、あくまでそのテーマが自分のオリジナルだと主張しているのである。

たしかに、シマノフスキの主張するように、この《羊飼いの信者たちの踊り》の音楽は彼のオリジナルであるかもしれないが、楽器法、リズム的特質、旋律のクセといった抽象的なレベルで、シマノフスキが何らかのイメージモデルを持っていたことは想像に難くない。そこで発表者が注目したのは、1914年に行われたシマノフスキの北アフリカ周遊旅行である。シマノフスキはこのとき、マグレブ地方と呼ばれる当時の芸術家たちに人気であった地域を周っており、そのうちビスクラでは、現地の楽器で奏でられる音楽や踊りに接していることが、同行した友人の回想録に明記されている。

この友人の回想録に記述されている「タンバリン、ズルナ、フルート、ツィター、太鼓」は、このオペラの中で羊飼いの信者たちが手にしている楽器編成と対応していることが台本と音楽の分析から明らかとなった。そして、ここでシマノフスキたちが目にした楽器が具体的にどのようなものであったのかを明らかにするために、1913年にバルトークによって行われたマグレブ地方での民謡収集旅行を手がかりとした。バルトークはシマノフスキたちがまわったオアシスで現地の音楽を収集しており、その成果を1919年と1920年に論文として発表している。

バルトークによると、ビスクラでは葦笛の「ガシュバ」、チャルメラのような「ルエイタ」が旋律楽器として普及しており、打楽器としてはタンバリンと非常によく似た「ブンディル」、二本の撥で奏する「タッブル」が見られたことが明記されている。これらバルトークが記述している楽器のそれぞれは、羊飼いの信者たちが手にしている楽器と対応しており、ここにシマノフスキがビスクラで聴いたと思われる楽器の音色との類似点が認められ、彼が持っていたであろう具体的なイメージモデルの一つを見出すことができた。また、楽器法以外の点でもこの部分には、「サバ」と呼ばれるマカームとの類似や、オーケストレーションに「ドゥム（強拍に相当する）」と「タク（弱拍に相当する）」といった、アラブ地方の音楽に特徴的なリズムパターンが踏襲される等、具体的なアラブ音楽的要素が見いだされることを分析によって明らかにした。

このオペラを最後に、シマノフスキの中期作品で繰り広げられたギリシャ、アラブの音楽世界は、ポーランドの民俗的素材であるタトラ山地の音楽が用いられた音楽世界へと変化していった。こうした作風の変化の背景には、1918年のポーランド独立が大きく影響していた。当時のポーランドでは、社会の転換とともに芸術的傾向にも世代変化が生じたのである。独立後のポーランドで起こった新しい文学運動「スカマンデル」との接触を経て、シマノフスキは自らにとってよりリアルなポーランドの民族的素材を積極的に取り入れはじめた。《ロゲル王》は作風の点でも、作曲年代の点でも、この転換点に位置するのである。

《ロゲル王》で見られたような土着の音楽の「様式化」というシマノフスキの作曲手法は、一見全く異なる題材を扱っているとはいえ、後のタトラ音楽の扱いを予見させるものだったと言えるだろう。つまり、アラブ音楽の抽象、要素還元、再構成という手段を通じて、シマノフスキは土着の音楽に限りなく近づく作曲様式を獲得していったこと、《ロゲル王》にはその過渡的な段階が反映されていることを指摘して発表を締めくくった。

ここで「アラブ音楽の様式化」という用語を用いたことについて、質疑の中で、「アラブ音楽」という包括的な用語ではその様式化の対象が特定されないため、用語の使用がふさわしくないのではないかという指摘があった。しかし、発表者の意図は、シマノフスキ自身が具体的な素材を対象としていなかったため、あえてシマノフスキにとっての「アラブ音楽」という概念にとどまることだったのだが、これも現在の民族音楽学における知見と対応させるやり方については、確かに考慮が必要かもしれない。また、リアルな様式化という表現についても、《ロゲル王》に見られるアラブ音楽の様式化は当時のエキゾティシズムに沿ったものであり、シマノフスキ特有のものとは必ずしもいえないのではないかという指摘もあったが、「エキゾチック」なものを取り込む手法として、現地の音楽的要素を一旦抽象化してとりこむという徹底ぶりは、やはりこの《ロゲル王》を非常に印象深いものにしてしているのである。今後は、このオペラの持つ転換点としての機能を、さらに当時のポーランド文化史の中で論じていきたいと考えている。

### 3) 清水慶彦(京都市立芸術大学・修士論文)(発表要旨)

「ルチアーノ・ベリオの作品における音楽的「注釈」～《Sequenza 》、《Kol od (chemins )》の分析・比較をもとに」

#### 1、《sequenza 》と《kol od (chemins )》

ルチアーノ・ベリオは、独奏のための作品群《セクエンツァ》(全17曲)のうちの7曲に対して、オーケストや室内楽を加えて改作をほどこし、《シュマン》という新たな作品群を作曲している。このような作品の発生過程は、「ある曲の次に次の曲を作るということは、次の曲は前に書いたもののいわば注釈、解釈のしなおし」であるとするベリオの創作姿勢を端的に示すものであるといえる。

そのうち、《シュマン》の第6曲目にあたる《kol od (chemins )》は、トランペット独奏のための《sequenza 》をそのままソロ・パートとし、そこにオーケストラを加え、協奏曲風の楽曲としたものである。

#### 2、音楽的「注釈」

上記のような、既にある曲に、さらに音楽的な「層」を加えて、いわば注釈なり、解釈なりを加えて新たな作品とする際にとられている手法について、ベリオは音楽的「注釈」という語を用いて述べている。

ただしこの語は、曲の部分を作るといった次元について語る際や、既にある曲と次の新しい曲の関連を述べる際など、さまざまな次元で漠然と使われており、その語の指し示す範囲が明確ではない。

発表者は、音楽的「注釈」というものを、既出の音楽的要素を参照し、それになんらかの変化、つまり解釈なり注釈なりを加えて再び用いるという行為を広くさすものと捉え、その上で、「注釈」のなされる次元によって音楽的「注釈」というものを分類して考えることとした。

まず、《セクエンツァ》と《シュマン》の参照関係のように、ある曲をもとに次の新しい曲を生み出すといったようなマクロな視点での「注釈」を「マクロ注釈」と呼び、一方、ひとつの楽曲の内部で、その楽曲の部分を作る際などに用いられるような「注釈」を「ミクロ注釈」と呼んで、この二者をわけて捉えている。

また、ベリオの発言によると、音楽的「注釈」には、それがなされることによって作品のもつ概念がより抽出され純化されるという、減算的な効果をもたらしているといえられるものと、単に時間的な増加や声部の増殖のために用いられ、加算的な効果をもたらしているといえられるものとの2種類があると考えられる。発表者は、前者を「純化としての注釈」、後者を「増殖としての注釈」としてとした。

これらを総合して考えると、ベリオの作品における音楽的「注釈」には、

ミクロ注釈でありつつ純化としての注釈であるもの、

ミクロ注釈でありつつ増殖としての注釈であるもの、

マクロ注釈でありつつ純化としての注釈であるもの、

マクロ注釈でありつつ増殖としての注釈であるもの、

の4つのパターンが含まれるものと考えられる。

### 3、マクロ注釈

《sequenza》と《kol od (chemins)》にみられるマクロ注釈の具体的な例を挙げた。

オーケストラのみに補われる部分である「増補」の追加、《sequenza》ではピアノ弦の共振によって暗示的に示されていた和声を《kol od (chemins)》ではオーケストラで実際に演奏すること、《sequenza》にわずかにみられるイスラエル国歌の引用の《kol od (chemins)》での扱い、など。

### 4、ミクロ注釈

《sequenza》と《kol od (chemins)》にみられるミクロ注釈の具体的な例を挙げた。

ある音列をわずかに変容させ、かたちを変えながら反復的に用いる「音列変容」と、それと同じような手法を和音の生成に援用した「和音変容」など。

### 5、まとめ

《sequenza》と《kol od (chemins)》では、マクロ注釈では「純化としての注釈」が多く、ミクロ注釈では「増殖としての注釈」が多いという傾向がみられた。つまり、相反する効果をもった「注釈」を異なった次元で同時に用いる傾向にあるといえる。

また、ミクロ注釈の手法を用いて作られた《sequenza》に、ミクロ注釈を用いた部分を含む「増補」のような箇所を加えるなどの「マクロ注釈」を施すことによって《kol od (chemins)》を作る、というように、「注釈する」というベリオの思考は、ひとつの楽曲の枠組みをこえて、作曲するという行為の全般にわたってみられるものであると指摘できる。

ベリオの音楽的「注釈」は、単にひとつの楽曲や、その楽曲の部分を作成するための方法論としての「作曲技法」といったものであるというよりも、個々の楽曲の中の音楽的素材の関連といったミクロな次元から、楽曲と他の楽曲の関連性といったマクロな次元までを含んだ、参照関係のネットワークを形成し、広げていくための手段の総称であるといえる。

## 4) 富岡三智(大阪市立大学・修士論文)(発表要旨)

### 「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」

インドネシア独立後の中ジャワ州スラカルタ(通称ソロ)における舞踊芸術の発展変容の過程を、

地域をリードした芸術パイオニアのモチベーションと、パイオニアが提案した新しい表現手法に着目して、時代別に考察する。

スラカルタでの舞踊発展の過程は劇的かつ典型的で、西洋の、バレエからモダンダンスを経てポストモダンへと流れる過程に類似する。さらにインドネシア全体の芸術発展に大きな影響を与え、モデルとなった。

スラカルタ舞踊の発展変容の過程は、3段階に分けられる。まず1950年～1960年代前半の、宮廷人がリードした時代である。その拠点がインドネシア初のコンセルバトリ（後の芸術高校）スラカルタ校であり、1961年に始まるインドネシア初の観光野外大舞台（プランバナンのラーマヤナ・バレエ）プロジェクトである。ここではスンドラタリという新しいジャンルを生み出しインドネシア各地で定着したが、これもまた宮廷舞踊の手法が基になっている。

次の時代をリードしたのはフマルダニである。フマルダニは1960年代に欧米に留学してバレエやモダンダンスを学んでいる。彼は1969年～1981年に実施されたPKJT（中部ジャワ芸術発展プロジェクト、開発5ヵ年計画の一環）の長であり、後に芸大（1964年設立）学長も兼務して、スラカルタの舞踊を牽引した。このような芸術発展プロジェクトは主要地域に置かれたが、スラカルタが一番成功した。彼は1970年にラーマヤナ・バレエ批判、すなわち前代の宮廷人の指導する舞踊を批判し、欧米的な純粹舞台芸術観をジャワ舞踊の世界に持ち込んだ。

1980年代後半から現在は、コラボレーションの時代だと言える。従来のような地域芸術リーダーはもはや見当らず、現代舞踊が定着した。スラカルタは現代舞踊の分野においてもインドネシア中で強みを発揮する。それはスラカルタ出身で世界的に活躍する舞踊家サルドノの影響が強い。彼は1980年代後半からジャワ回帰し、スラカルタの舞踊家を多く起用した。現在は、自立した個人同士が関係を築きあげるといった現代舞踊の振付手法が新しい表現として広まったことで、スラカルタはもはやリーダーを必要としない時代になった。

\*\*\*\*\*

#### 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。

〒610-1197 京都市西京区大枝沓掛町 13-6 京都市立芸術大学

日本伝統音楽研究センター藤田研究室

電話 06-6902-0791 ext. 2568、fax 06-6902-8894（代表）e-mail : tfujita@kcua.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。

（本部事務所の住所が変わりました！）

〒110-0005 東京都台東区上野 3-6-3 三春ビル 307号 Tel : 03-3832-5152（Fax 兼）

e-mail: [LEN03210@nifty.com](mailto:LEN03210@nifty.com)（e-mailアドレスの変更はありません）

---

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](mailto:naokotk@kobe-u.ac.jp)、fax: 078-803-7509（寺内気付）

---