

(一社) 東洋音楽学会 西日本支部だより

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

第76号 (2013年9月25日)

定例研究会のご案内

次回第 262 回定例研究会の日時や内容等は未定です。決まりましたらあらためてご案内を差し上げます。

* * * * *

定例研究会の記録

東洋音楽学会西日本支部 第 260 回定例研究会

(日本音楽学会西日本支部第 13 回 (通算 364 回) 例会と合同開催)

日 時 : 2013 年 5 月 25 日 (土)

場 所 : 大阪音楽大学 A 号館 A301 教室

例会担当 : 井口 淳子 (大阪音楽大学)

《修士論文発表》

日本のフラメンコ受容

——明治期から昭和初期における先駆者たちの活動

山村 磨喜子 (大阪音楽大学大学院)

〈要旨〉

フラメンコはスペイン南部アンダルシア地方の民族舞踊であり音楽

である。カンテという民謡を根幹として発展し、舞踊（バイレ）とギター（トーケ）を主体に演じられる。20世紀初頭に国際的なアーティストが登場して以来、今日の日本でも関わる人々の人口は多い。

本研究では、日本におけるフラメンコの先駆者3名を、活動の継続性、功績、フラメンコ界に与えた影響、先駆者としての妥当性などを考慮のうえ選び、彼等の活動を調査した。その目的は、フラメンコの日本受容史、特にその初期の解明と、当時の日本のスペイン音楽や文化に対する「イメージ」を、フラメンコ受容の前史として明らかにすることである。

一人目の先駆者はスペイン舞踊家の河上鈴子（かわかみすずこ 1904-1989年）である。幼少期から上海で暮らし、当地に海外から来るアーティストや、スタジオを構える外国人講師にバレエ、スペイン舞踊、様々な民族舞踊、フラメンコなどの指導をうけた。1931年に日本へ帰国するまでは欧米などで、帰国後は中南米と北米で公演活動を行い、多くの弟子を輩出した。

二人目は、日本人初のフラメンコ・ギタリストである勝田保世（しょうだほせ 1907-1978年）である。1930年代から40年代に、2度にわたりスペインなど欧州へ留学し、スペイン内戦と第2次世界大戦の最中に、本場のフラメンコを体験した稀有な人物である。

三人目は、舞踊・音楽の評論家として知られる蘆原英了（あしはらえいりょう 1907-1981年）である。彼は主にバレエ、シャンソン、サーカスの評論・研究とその資料収集で知られているが、活動の初期にはスペイン舞踊とフラメンコについて健筆をふるった。1929年に帝国劇場で来日公演を行ったスペイン舞踊家のラ・アルヘンティーナに心酔し、スペイン舞踊とはどういうものであるか彼女からも学んだ。

本研究の重要な意義は、彼らの活動の詳細や軌跡に関する一次資料の調査である。

河上鈴子に関しては、舞踊家として世間からの注目度が高いため、読売や朝日の新聞データベースなどから活動の足跡を裏付けることができた。また、上海で刊行されていた外国語新聞数紙でも、海外での芸名「アイダ・カワカミ」として活動の一端を確認した。

勝田保世の場合は、本人の雑誌エッセイや、没後に雑誌連載された留学先からの家族宛ての日記的書簡や、勝田と親交があったライターの高

場将美氏へのインタビューから活動を解明した。

蘆原英了に関する資料は、国立国会図書館・東京本館所蔵の「蘆原コレクション」を中心として調査した。また、アルヘンティーナ特集を組んだ雑誌『仏蘭西文學其他』(1928年)、『仏蘭西文學』(1929年)などを一次資料として活用した。

結論として、先駆者たちの活動の解明を一次資料から実証的に明らかにした。今後はさらに先駆者たちの活動を精査し、日本における音楽史、芸能史との関連性を考慮にいたい。

(山村 磨喜子 記)

〈報告〉

都合により次号に掲載いたします。

《博士論文発表》

(1) J. ローゼンミュラーの声楽作品研究——その個人様式と越境性
園田 順子 (京都市立芸術大学大学院)

〈要旨〉

17世紀に北・中部ドイツとヴェネツィアで活躍したドイツ人音楽家ヨハン・ローゼンミュラー。彼の音楽の独自性とは、宗教対立が激化した時代に、ドイツ・プロテスタント地域出身の音楽家でありながら、相対する文化圏であるイタリア・カトリックで創作活動を行ったところにある。その20年以上にも渡るヴェネツィア滞在にもかかわらず、彼の作品は従来の研究において、一面的にドイツ・プロテスタント地域の歴史的脈絡の中で位置づけられることが多かった。本研究では、ドイツ・プロテスタント及びカトリック音楽の両側面からローゼンミュラーの声楽作品を考察する。それによって、一つの国や宗教という枠組みの中には固定できない、彼の作品の個性とその歴史的意義を明らかにすることが本研究の狙いである。

ローゼンミュラーのヴェネツィア期の作品は、大きく4つの創作時期に区分でき、各時期には次の特徴が認められる。第1期と第2期の作品

には、言葉の表現手法、及び聖書解釈の点で、ドイツ・プロテスタント期の伝統が受け継がれていた。第2期の作品にはルターだけでなく、カトリックの聖書解釈を反映していると思われる箇所があり、ルター派地域出身の音楽家でありながらもカトリック教会のために作品を書いたローゼンミュラーの葛藤と器用さが垣間見られる。第3期と第4期の作品はカトリックの聖書解釈やその音楽の影響を強く示していた。但し第3期の作品では、聖書解釈は確かにカトリックのものに準じていたが、音楽手法の点ではシュッツとの接点があった。第4期になると、ライプツィヒ期以来の特徴であった、歌詞の直接的な表現手法は特定の箇所に限られ、書法や構造によって間接的な歌詞と音楽の融合が見出されていた。さらに、言葉の意味内容から解放された音楽の自立性も追及されていた。

こうした変容性、両面性、多様性がおそらく、彼の作品が様々な地域で好まれた理由であろう。すなわちローゼンミュラーの作品は、ドイツ・プロテスタント地域の作曲家だけではなく、ヴェネツィア人作曲家にも影響を与えた可能性が指摘される。以上の考察から、ローゼンミュラーの音楽における越境性が照らし出されたのと同時に、この当時の二分化された両文化圏における、音楽の流動性がさらに浮き彫りになったと言えよう。

(園田 順子 記)

〈報告〉

本発表は、17世紀の作曲家ローゼンミュラーについて、彼の生きた時代背景と作品の詳細な分析を通して再評価を試みた博士論文にもとづいている。ローゼンミュラーはその前半生をライプツィヒの聖トーマス教会ならびにニコライ教会での音楽活動に、後半生の大半をヴェネツィアのピエタ養育院での音楽指導とカトリックの典礼音楽の作曲に捧げた。2つのまったく異なる町で、2つの異なる宗派に仕える生涯を送ったことが、音楽史における彼の位置づけを困難にしてきたという。発表の中では、ローゼンミュラーの活動時期を4つの時期に区分し、それぞれの時期から1つずつ詩篇曲を取り出して、二重合唱形式の使い方や和声進行などの音楽的特徴と詩篇テキストとの関係、さらに音楽におけ

る感情表現とテキストの関係を検討する作業を通して、この作曲家のキリスト教音楽における世界観を論じるというプロセスが、丁寧に紹介された。

フロアからの質問の多くは、ローゼンミュラー研究の現況について、また本研究でのローゼンミュラー評価の新しさはどこにあるかについてのものだった。この点に関連して、先行研究の見通しを得るため、とりわけ博論発表の場合には、参考文献表を含む配付資料を用意して欲しいという要望が複数あった。細かい点に立ち入った質問としては、イタリアの教会音楽は様式上では前任者の伝統にしたがうという面が強いが、ヴェネツィアで活動したローゼンミュラーについて、どこまで作曲家の独自性を論じることが可能だろうか、また、発表者の論じた二重合唱様式には長い伝統があり、ヴェネツィアだけの特性とはいえないのではという質問があった。これに対し、ドイツ・プロテスタントの教会音楽では、音楽の作り方の型がかなり個人によって異なるのが通例なので、ローゼンミュラーの場合ヴェネツィアでも前任者の型からかなり自由だったのではないか、二重合唱を曲の一部に用いる習慣は広くおこなわれていたが、一貫して二重合唱だけで曲を作る伝統は、ヴェネツィアのサン・マルコ寺院にしかみられなかったはずである、という答がなされた。

先行研究についての質問に戻ると、従来の研究はもっぱら音楽の様式の分析に終始しており、ローゼンミュラーの詩篇作品について聖書解釈との関係にまで踏みこんで論じた研究は見当たらない、という回答が与えられた。発表者からはさらに、現在ゲッティンゲンのバッハ研究所がバッハ周辺の作曲家としてローゼンミュラーを取りあげているが、同研究所は分析・研究対象をプロテスタント教会のためのドイツ語歌詞による宗教曲に限り、ヴェネツィア時代の作品は除外しているというコメントが付け加えられた。

そもそも発表の最初で言及されたように、ドイツ・プロテスタントの伝統の中で音楽家として出発しながら、作品のかなりの部分をイタリア・カトリックの教会のために作曲したローゼンミュラーを、ドイツ・プロテスタント地域の音楽史に当て嵌めるのには矛盾があり、むしろ両方の伝統を生かしながら作曲に取り組んだ彼の書法と宗教観に注目し

たのが、本研究の主旨であった。発表者が今後とも、ドイツとイタリア両方の教会音楽の伝統の外側にいることを強みとして、ローゼンミュラーの全体像をさらに明らかにしてくれることを期待したい。

(阪井 葉子 記)

(2) 18世紀フランスにおけるクラヴサン音楽の新局面 ——「耳と目で分かち合う喜び」をもたらした「手」の機能 高野 裕子 (京都市立芸術大学大学院)

〈要旨〉

本発表は、フランス・クラヴサン音楽における転換期に対し、「『手』の機能」という視点を通して考察を試みたものである。この「『手』の機能」というキーワードは、フランス・クラヴサン奏法の形成過程に深く関わっている。フランスのクラヴサン奏法は、楽器の発音機構上の共通性を理由に、リュート音楽や奏法を模倣することにより、独自の展開をみせた。このようなリュートのクラヴサン奏法は、鍵盤楽器ではない、異なる楽器の奏法や書法を想定されていたために、クラヴサン上における「手」の動きは必然的に制限される。しかしながら、18世紀初期に出版されたクラヴサン音楽に用いられる「手」の動きには、リュート奏法を模倣することにより生まれる制限は見られず、鍵盤楽器を演奏するさいに「手」が備える本来の働き(=機能)の展開が確認出来る。フランス・クラヴサン音楽において、この展開を率先して進めた人物が、F. クープラン、ダンドリュー及びラモーという3名のクラヴサニストたちであったが、今回は特にラモーの作品を中心に論じた。

まず、論考のベースとして、「オネットム」や「良き趣味」というフランス独特の概念、さらに当時のフランスにおける音楽的背景である、イタリア音楽とフランス音楽の結合について、ルセール・ド・ラ・ヴィエヴィルとラグネによる一連の仏伊音楽優劣論にかんする記述やL. T. 氏による論文を中心に概観した。

次に、17世紀半ばから18世紀初頭に見られた、「理想の」フランス・クラヴサン演奏法について論じたあと、ラモーによる新しい手の機能展

開——聴き手の眼差しを組み込んだ「耳が受ける喜びを目でも分かち合う」奏法——について考察した。さらに、このラモーによる「耳が受ける喜びを目でも分かち合う」奏法がもたらす手の機能展開が、楽曲形式の枠組みからの逸脱並びに新たな形式の萌芽とも大きく関わっている可能性について示唆した。

以上の考察により、18世紀初期に見られたフランス・クラヴサン音楽における「転換期」が、ラモーによりもたらされた「手」の機能展開と連動していたことが分かった。また、ラモーは、視覚的な「喜び plaisir」を、演奏する「手」に付随する「技巧性」に求めており、フランス・クラヴサン音楽における、技巧性重視の動きや、新しい楽曲形式の萌芽をも生み出したクラヴシニストであったことを指摘した。そして、ラモーによる「耳が受ける喜びを目でも分かち合う」という言葉を、18世紀のフランス・クラヴサン音楽だけではなく、鍵盤楽曲史の中でも大きな意味を持つものとして位置づけた。

(高野 裕子 記)

〈報告〉

高野裕子氏の発表は、平成24年度博士論文に基づくもので、OHP（映像を含む）と配布資料を使用して行われた。18世紀初頭には世紀半ばのブフォン論争に遥かに先立って仏伊優劣音楽論争が展開されていた、ということで、先ずはそのキーワードであった“オネットム honnête homme” 概念の紹介から始められ、17世紀後半から18世紀初頭にかけてのフランス・クラヴサン音楽を対象に、この時期のフランス的美意識の変化を捉えて発表された。

F. クープラン、ダンドリュー、J. P. ラモーのクラヴサン曲を採り上げて、「手」の機能的展開という視点、及び「技法」「楽器」「聞き手の眼差し」という3つの側面から分析を進め、次の点を指摘された。

1. F. クープランの「イタリア的」奏法と脱「フランス的」奏法
2. 楽器「クラヴサン奏法」を超える……他楽器の奏法や音楽語法との関連
3. 聴き手の眼差し……均等化する手指の機能

ここで、副題「耳が受ける喜びを目でも分かち合う l'oeil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille」は、J. P. ラモーの言葉で、「クラヴサン奏者の華麗な手捌きが聴く者の眼にも喜びをもたらすべく意図されていた」という視点が展開された。ラモーの提案している“視覚的喜び”というのは即ち大胆且つ華麗な「演奏技巧」であること、其の実現の為のラモーの言及「指の独自の運動や5本の指を均等に演奏する重要性」などが紹介され、上記の視点を実証するべく、発表者による実演が映像で示された。そこには素早い手の交差などアクロバティックな技巧の誇示が含まれている。

最後に、“フランス・クラヴサン音楽における新局面”として、ラモーを、「視覚的な喜び」を演奏する「手」に付随する「技巧性」に求めた、最初期のクラヴシニストと位置付けられ、ラモーは、聴き手に対して自らが持つクラヴサンに関する知識や技術を惜しみなく披露しようとした、フランスにおける初の「非オネット」的クラヴシニストであり、18世紀フランスのクラヴサン音楽は、ラモーらと共に新局面を迎えていた、と結ばれた。

「聴かれる」ことを意図して創られる音楽に「見られる」要素が加わる過程を検証するという、興味深い発内容であったが、対象選択及び資料提示に関して、より適切・明確であってほしかった、というのが、筆者の正直な感想である。

先ず、対象素材の選択は方向性を大きく決定付け、或いは制限すると言っても過言ではなく、其れが恣意的に見える場合には説得力が薄まると思われる。

さらに、こうした時代の楽器の提示においては演奏楽器についての選択に留意する必要があるだろう。1段鍵盤楽器と2段鍵盤楽器では演奏技巧的にも、視覚的にも、大きな差が生じるのだから。そして、配布資料やレジュメにはもちろん緻密さが要求される。

ラモーの開放的と感じられるほどに華麗な演奏技巧は確かに特筆すべき点であるが、其れは他の作曲家に皆無な側面とは言えず、視界を拓けば、華麗な演奏技巧の誇示もラモーが最初という訳ではない。「指の独自の運動や5本の指を均等に演奏する重要性」にしても、「言葉として残されている」点を別にすれば、鍵盤奏者なら常にある程度まで

意識していることである。華麗な演奏技巧に視覚的側面が意図されている点もある程度までは自然な行為と捉えることも出来るだろう。その辺りの問題を越える説得力を持つには、さらなるプレゼンテーションの工夫が必要ではないかと思われた。筆者を含めての質問者の意図は其処にあったので、それらの点を踏まえて、今後研鑽を積まれることを願っている。

(上田 啓子 記)

* * * * *

東洋音楽学会西日本支部 第261回定例研究会

日 時：2013年7月20日(土)

場 所：京都市立芸術大学 新研究棟7階

日本伝統音楽研究センター 合同研究室1

例会担当：山田 智恵子(京都市立芸術大学)

《研究発表》

- (1) フィンランドの民族楽器「カンテレ」とその旋律の伝承
——19世紀初頭から20世紀前半を中心に
畑 智子(京都市立芸術大学大学院)

〈要旨〉

本発表では、フィンランドにおける小型カンテレに関して、19世紀から20世紀前半の楽器とその音楽の継承活動を中心に言及した。特にフィンランドにおいても貴重な文献資料から読み取れる、当時の楽器と演奏の様子を撮影した貴重な写真記録の数々、またその後の5線譜での採譜活動の様子を概観し、これらの当時の復興活動とその今日への影響などを考察した。

カンテレとは、フィンランドにおけるツィター属の撥弦楽器であり、様々な種類が存在する。もともとは家族と歌で物語るための伴奏楽器として、あるいは音楽を奏でる身近な癒しの楽器として機能し、家庭内に

において演奏されていた。この伝統文化は長年続いてきたが、次第に自然と衰退していった。しかし19世紀以降、フィンランドでは自国文化の意識が高まり、カンテレも伝統楽器の一つとして見いだされるようになり、当時僅かに伝統が残されていたカレリア地方などを中心に、楽器の保存と旋律の継承と記録の活動が行われ始めた。

1835年、フィンランドの民族叙事詩『カレヴァラ』が出版された。この著作はフィンランドの独立意識の高まりだけでなく、カンテレの伝承にも大きな影響を与えている。その理由は、著者自身がカレヴァラ神話の蒐集活動の先駆者の一人であったこと、カンテレにまつわる物語を作品の中心とし、現地の人々のあいだで、国民を象徴する楽器として位置づけられるようになった事などが考えられる。そして発表では、現地でも貴重とみなされる写真記録を中心に、カンテレの楽器自体の保存活動や当時残されていた演奏写真等を紹介した。これらの記録から、楽器の主流の楽器の主流の5弦から15弦への移行がこの時代にみられる。また、当時シリンダーによる録音活動も進められていたが、五線譜による採譜活動が主流となり、即興的に演奏された旋律などが採譜された。現在ではこれに基づきさらに即興的にアレンジし、演奏するといったカンテレ演奏の伝承もなされている。

今回はこれまでの調査結果が中心だったが、今後は本発表を踏まえ、自身の撮影した映像資料などを使用しながら、現在のカンテレ音楽の伝承のあり方に焦点を絞って研究を進めたい。

(畑 智子 記)

〈報告〉

フィンランドの伝統楽器カンテレ（チターの仲間）は「歌を物語ったり自由に音楽を奏でたりして、人々の生活の一部」であったが、19世紀以降衰退していく。それに応じ、カンテレの国民楽器としての復興運動がおこった。詩人リョンロートによる口承伝承の集成作品『カレヴァラ』は、カンテレ演奏の復興と新たな楽器の発展を促していった。19世紀後半からは、従来の5弦だけでなく、弦の数の多いカンテレも開発されていった。20世紀、カンテレの旋律が採譜されるようになった。演奏の機会も、コンサート、民俗音楽祭などにひろがってゆき、カンテ

レの音楽は、次第に芸術音楽化していった。以上のような歴史的な流れが、Asplund などフィンランド人自身による研究もふまえた上で、要領よくしめされた。また、発表会場では、楽器の実物や、過去の演奏の写真、音源なども提示された。カンテレの歴史的な変化を、目にみえ、耳できこえるかたちで補うことになり、効果的であった。

発表に対して、カンテレを使った神話の弾き語りが行われなくなったことと、19世紀の詩人によって神話の文字化（文芸化）されたこととの関連性について問う質問があった。また、本来5弦であったカンテレの弦数がふえていくことによって、カンテレのアイデンティティはどのように保証されるのか、楽器の弦数の変化と演奏される場所や状況の変化とは関係があるのか、などを問う質問があった。さらに、20世紀の採譜が楽器のパートのみで、歌のパートはないのか、という質問もあった。

旋律の研究については、次の課題ということであったが、楽器のパートと歌のパートとがどのような対応関係にあるのか、その対応関係が、さまざまな演奏状況、楽器編成とのかかわりでどのように変化していったのか。面白い問題がまだ未解決で残されていると、評者には感じられた。今後の発表と研究のさらなる展開を期待したい。

(藤田 隆則 記)

(2) 日本近世における中村惕斎の『律呂新書』研究 ——斎藤信斎および安倍季尚との関係を手がかりとして 榎木 亨 (関西大学大学院)

〈要旨〉

本発表は、中国・南宋代に朱熹（1130-1200）の友人である蔡元定（1136-1196）が著わした、朱子学を代表する楽律書である『律呂新書』（1187）の日本における受容と展開について、その基礎を築いた、江戸時代の朱子学者である中村惕斎（1629-1702）の『律呂新書』研究を中心として、弟子である斎藤信斎（生没年不詳）『楽律要覧』（1707）、および惕斎と交流のあった京都方楽人の安倍季尚（1622-1708）『楽家

録』(1690)等の『律呂新書』研究をあわせて考察することにより、『律呂新書』の諸問題に対して彼らが示した反応を手がかりとして、日本近世を通して行われた『律呂新書』研究の一端を明らかにするものである。

中村惕斎の『律呂新書』研究は、儒者としての立場から楽律を研究したものであるが、そもそも儒者と雅楽家が同じ資料を用い、楽律に関する議論ができたという点こそ、江戸時代における『律呂新書』研究の特徴である。さて、中村惕斎の『律呂新書』研究は、その後も多くの学者たちに参照されていることから、当時、最も影響力を有していたと考えられる。また、弟子の斉藤信斎が著わした『楽律要覧』は、惕斎の『律呂新書』研究の要点を端的にまとめ、さらに惕斎が端緒を開いた『律呂新書』の日本雅楽への応用について詳細に検討した重要な文献であるといえる。一方、雅楽家の安倍季尚が著述した『楽家録』にも『律呂新書』が収録されている。これは、応仁の乱により壊滅状態にあった雅楽を復活させた季尚が、当時日本に楽律理論が伝承されていなかったことを危惧し、『律呂新書』研究を通して後世の楽人に楽律理論を伝承しようとしたものである。

本発表では、儒者である中村惕斎等と雅楽家である安倍季尚の『律呂新書』研究を比較・検討した結果、儒者は日本に伝わる雅楽を改良し、儒式の礼楽を日本で挙行することを目的としていたのに対して、雅楽家は日本雅楽の起源に中国隋唐代の音楽が影響していることを認めつつも、日本の雅楽と中国の雅楽は異なるとの立場から、『律呂新書』を通して中国の楽律理論を研究し、日本における楽律の問題について考える際の手掛かりとしたことを明らかにした。

(榎木 亨 記)

〈報告〉

榎木亨さんは、中国思想史がご専門で、朱子学が東アジア(日本・朝鮮半島)に与えた影響について、とくに音楽に焦点をあてて研究されている。今回の発表は、17世紀の儒者と雅楽家それぞれの言説を詳細に比較分析し、朱子学的楽律論が日本に与えた影響、また日本における受容の実態に迫るものであった。受容研究とはいえ、難解な中国楽律理論の理解がなければできない研究であり、榎木さんはその世界に果敢に挑

む稀有な存在である。

発表および続く質疑応答での議論の中心は、「(儒者・雅楽家の) 日本雅楽に対する認識」、すなわち、頭(理論)で考える音と実際に伝習されている雅楽の音との相違、その問題に対して儒者・雅楽家が各々どのような折り合いをつけようとしたのか、という点であった。日本には、9世紀以前に大陸から輸入された音楽が、曲りなりにも江戸時代にまで、そして今日にまで伝わっている。日本近世における受容を考えると、そのことは看過できない問題である。榎木さんの説明によれば、惕斎らが目指していたところは儒式の儀礼の確立であり、そのために儒式儀礼の場に相応しい音楽を求めて朱子学草創期の楽律論を研究し、また、伝承の雅楽の実践も重視していたという。伝承の中枢にいる安倍季尚が、自らも復興に参加したという日本雅楽を確固たる規範に据えたうえで中国の楽律論にあたっていたのは肯けることであるが、一方の惕斎・信斎サイドも日本の伝承雅楽を重視していた点に榎木さんは着目する。彼ら儒者は日本に伝わる雅楽を100%創作しなおすのではなく、「改良」によって理想的音楽に近づけようと画策していたという。両者は立場の違いから、理論の受容の仕方や着目点の違いがみられるものの、理論と実践で体得した音との辻褃合わせが両者共通の課題であったことを強調されていた。

榎木さんは「自らの関心は鳴っていない音、理論としての音楽にある」と語っておられたが、榎木さんが追及するところの「『律呂新書』が各地域にどのように受容されたか、あるいはされなかったのか」といった問題を考えるとき、日本の場合では、先住の「実際の雅楽の音」を(江戸の昔も今も)無視して考えるわけにはいかないのではなかろうか。季尚や惕斎が実践していた雅楽とはどのような音楽だったのだろう。17世紀日本雅楽の音そのものの解明が進んでいけば、惕斎・信斎と季尚、両者の言説の真意もより実感として我々に迫ってくるはずだ。榎木さんには是非、音そのものの世界にも臆せず踏み込んでいただきたいとおもう。

(田鍬 智志 記)

(3) 室町時代北野社における奏楽の場

三島 暁子 (京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター)

〈要旨〉

室町時代の楽人の活動を明らかにする意図から、本報告では北野社(北野天満宮)に着目して考察を行う。阿国の歌舞伎など勧進興行が盛んに行われたことや社頭図等の絵画資料から、芸能の場としての北野社は近世の隆盛が広く知られている。しかし、舞楽・雅楽の奏される場としても長い歴史が存在するのである。現存する最古の舞楽図(鎌倉時代)は北野社頭におけるそれを描いたものであるし、北野社の舞楽で用いられた鼈太鼓(南北朝時代)が現在も千本釈迦堂に伝わる。また、北野社といえば天神様であるが、室町時代の往来物には法楽として天神に管絃・詩歌・連歌等を捧げることが記されており、様々な奏楽の場が存在したことが推測されるのである。北野社の営みのなかにどのような奏楽の場が存在し、楽人たちはどのように関わっていたのかについて、『北野社家日記』『北野天満宮史料』を中心に精査した。

年中行事の視点からは、天神講(毎月十八日)・毎月十八日御神楽・舍利講(晦日)・二季の御神楽・三年一請会・北野一切経会などがあり、このほか御供備進(忌御供といった特別な場合や、日々の御供・臨時のものなど様々にあり)に際しては通常五人の楽人が参仕していたことが明らかとなった。それぞれの費用や楽人得分などについての具体的数字が引き出せた一方で、経済基盤の破綻により懈怠する16世紀の二季の御神楽の様相が如実に見える。

室町時代の北野社の具体像を引き出すことは、同様に將軍家との密接な関係により隆盛を誇った他の寺社(石清水八幡宮・醍醐寺法身院〈足利將軍家の庇護で洛中に建った醍醐寺の別院〉など)との比較検討への手がかりとなるばかりでなく、楽人参仕のネットワークにおいても有効な視座が得られるものといえる。寺社の威儀を高める役割を担った舞楽・雅楽から、室町將軍家と寺社との関係を捉えつつ、他の寺社へと考察を広げてゆきたい。(当日の報告では構想にはあった応永年間の考察に触れなかったため、タイトルは「室町後期の北野社における奏楽の場」と改めるべきであった。)

(三島 暁子 記)

〈報告〉

室町期の楽人の動向を研究してこられた三島暁子さんは、その成果を『天皇・将軍・地下楽人の室町音楽史』(2012 思文閣出版)にまとめられた(第30回田邊尚雄賞を受賞)。この著書のなかに、尊氏邸や醍醐寺法身院等で営まれた将軍家主導の天神講に関する考察があるが(第3章 将軍家天神講と奏楽)、今回の発表は、それに続く考察といえるものだろう。室町期北野社の年中行事についての言及のうち、焦点は「天神講」にあった。著書によれば、尊氏～義教時代の1世紀間に行われた将軍家天神講は、管絃講や舞楽を中心とした大規模かつ華やかな講式であったようだ。今回三島さんは、天神信仰の中核である北野社の天神講について調べるにあたり、将軍家天神講同様の雅楽(舞楽)を取り込んだ講式が営まれていたものと予測して史料にあたったところが、それとは全く異なる様相を呈していたという。

『北野社家日記』の記述より、天神講の日(毎月18日)に雅楽・舞楽を奏する例はなく、巫女神楽を奏するのが慣例であったこと、そのほかに、6月9日と11月25日に楽人伝承の「神楽」が奏される慣わしとなっていたことを明らかにされた。

また、15世紀末から16世紀初頭になってくると、出仕する楽人への報酬額が、かなり減ってきたこと、さらには永正3年には御供備進の奏楽に楽人が一人も出仕しなかった例なども紹介された。

今回は北野社に限定して楽人の動向に言及されたが、今後は室町期に楽人が出入りしていた寺社を精査して、彼らの勤務体制や暮らしぶり(経済状況)を明らかにしていきたい、とのことであった。楽人たちの活躍の場の増減や貧富の程度は、直接/間接的に、伝承演目の増減や音楽・舞そのものの様式の何らかの変化を促す要因になりうると私(田鍬)は考えている。室町時代は雅楽史料の乏しい時代であり考証困難はあるけれど、この期の音楽や舞そのものの実態についても両輪で追求していただけないものであろうか。

(田鍬 智志 記)

* * * * *

■入会申し込み・住所変更について

(一社) 東洋音楽学会への入会をご希望の方は、80円切手を同封し、下記の学会事務所へ入会案内・申込用紙をご請求ください。申込用紙は、ホームページからもダウンロードできます。会員の異動や住所変更等についても、下記の学会事務所へお知らせください。申し出先は支部事務局ではありませんのでご注意ください!

一般社団法人 東洋音楽学会 学会事務所
〒110-0005 東京都台東区上野3-6-3 三春ビル307号室
TEL 03-3832-5152, FAX 03-3832-5152
ホームページ <http://tog.a.la9.jp/>

■研究発表の募集

西日本支部定例研究会での研究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）、氏名、所属機関、連絡先（住所、電話、FAX、E-mail）を明記の上、下記の西日本支部事務局までお申し込みください。

東洋音楽学会 西日本支部事務局
〒565-8511 吹田市万博記念公園10-1
国立民族学博物館 福岡研究室気付
TEL 06-6878-8351, E-mail fukuoka@idc.minpaku.ac.jp

支部だより 第76号

発行：東洋音楽学会 西日本支部 担当：今田 健太郎、北見 真智子
〒565-8511 吹田市万博記念公園10-1
国立民族学博物館 福岡研究室気付
TEL 06-6878-8351, E-mail fukuoka@idc.minpaku.ac.jp