



中部支部通信 第96号

MSJ Central Japan Chapter Newsletter No.96

発行：日本音楽学会中部支部

事務局：明木茂夫（支部長）

〒466-8666 愛知県名古屋市中区八事本町 101-2

中京大学文化科学研究所 気付

日本音楽学会中部支部事務局

TEL：052-835-7194 FAX：052-835-7192

電子メール：nogchubu@msj-chubu.org

目次

・ 巻頭言	1
・ 第139回定例研究会報告（教育フォーラム）	3
・ 第140回定例研究会報告	15
・ 研究の現場から	22
・ 事務局から	30
■ 第141回定例研究会（予定）	
■ 『中部支部通信』第97号について	
■ 研究発表・原稿募集	

【巻頭言】

生成 AI と未来の音楽学

安原雅之（愛知県立芸術大学）

2022年11月にChatGPTが公開されて世はAIの時代となり、2023年は“生成AI元年”とも言われました。最近では、NHKのテレビ放送におけるAIによる読み上げや、インターネットのチャットによる「問い合わせ」等での対応が明らかにAIによるものだったり、AIが日常生活のさまざまな場面に浸透してきているように感じるが増えてきました。

そこで、そもそも「AI」が何であるかを確認したいと思い、改めてインターネットで調べてみたところ、文部科学省の子供向けのWEBサイトで次のようにわかりやすく説明されていました。

AIとは人工知能（Artificial Intelligence）の略称。コンピューターの性能が大きく向上したことにより、機械であるコンピューターが「学ぶ」ことができるようになりました。それが現在のAIの中心技術、機械学習です。

機械学習をはじめとしたAI技術により、翻訳や自動運転、医療画像診断や囲碁といった人

間の知的活動に、AI が大きな役割を果たしつつあります。

文部科学省では、AI が私たちの生活にもっと使われて便利になるように、理化学研究所のセンターなどで AI の基本となる数学やアルゴリズムの研究を進めています。(https://www.mext.go.jp/kids/find/kagaku/mext_0008.html

* 原文では、漢字にルビが振られています。)

また、「各国公立大学法人担当課」等宛てに公布された「事務連絡」(令和 5 年 7 月 13 日付)では、「大学・高専における生成 AI の教学面の取り扱いについて(周知)」として、高度な生成 AI の利用が急増していることの影響が指摘されています。このことにより、教育活動における諸問題については、大学が主体的に対応する必要があるとも気づかされました。(https://www.mext.go.jp/b_menu/houdou/2023/mext_01260.html)。

実際の大学の現場では、AI によるレポート作成をどうやって抑制するか、また、そのようなレポートが提出された際にどうやってそれらを見極められるか、といった懸念の声がしばしば聞かれるようになりました。また、芸術大学における創作で生成 AI が使われる可能性について話題になったことはありますが、実際にそういったことが問題になった例は、少なくとも筆者の身近では今のところないようです。

学生が授業に提出するレポートなどにおける剽窃の問題は、昔からあったと思います。1990 年代にインターネットが普及してからは、ネットで拾ったものを容易に“コピペ”できるようになり、実際に、そのようなレポートを受け取ったこともあります。その後、いわゆる“情報リテラシー”教育を取り入れることで、その問題

はある程度は回避できたように思います。大学における教育面で、もし生成 AI の悪影響があったとしても、それは徹底したリテラシー教育を行うか、あるいは、評価の方法をレポート以外にすることで回避できると思いますし、AI 自体について、現段階においては、特に問題は感じていません。私が、今後のことで危惧することがあるとすれば、それは、生成 AI がこれから大きく発展していった時に、大袈裟に言うところ、人類における知の営みがどうなるのだろうか、ということです。

話は変わりますが、私が音楽学を学ぶ過程で、私にとっては 3 人の音楽学者が圧倒的な存在でした。西ドイツ(当時)のカール・ダールハウス(1928-1989)、アメリカのチャールズ・ローゼン(1927-2012)とリチャード・タラスキン(1945-2022)です。彼らに共通しているのは、彼らに有する膨大な音楽的な知識から紡ぎ出される具体例を根拠に論が展開されることです。どんな話題でも、さまざまな曲の細部に至って例が示され、具体的に言及されるので、説得力がありました。また、その知識の量に読み手である私は圧倒されつつ、必死で理解しようと努めたものです。彼らの頭脳こそ知の宝庫であり、彼らの学術的な研究は、まさにその産物であると思いました。

いささか飛躍しますが、今後生成 AI がさらに大きく進化するであろうと想像するならば、まだずっと先のことも知れませんが、生成 AI への指令のコツさえ掴めば、私たちの誰もが、20 世紀の偉大な音楽学者並みの膨大な知識をコントロールできるようになるのでしょうか。当然、蓄積された知識量だけで優れた研究ができるわけではありません。いかに情報を取

捨選択するかが重要であり、その点に関してはヒトの感性や知性が必要に違いないと思いますが、そのような感性や知性も、AIは学んでいくのでしょうか。

そんなことは、空想あるいは妄想に過ぎないことのようにも感じられます。しかし、瞬時に何でも調べられて、知らない言語で書かれた文章を即座に（まだ完璧とは言えないまでも）翻訳できるツールを手にした今の若者にとっては、そんなにあり得ない話でもないのかも知れないと思ったりもします。

そんなことを考えつつ、「音楽学の未来」について生成 AI (ChatGPT) に聞いてみました。すると、予想される次のようなトレンドと方向性が示唆されました。見出しの部分のみを列挙すると、下記ようになります。

デジタル技術の進展

- ・データ分析と人工知能 (AI)
- ・デジタルアーカイブ

インターディシプリナリティ (学際性)

- ・文化研究との融合
- ・技術と芸術の融合

教育と普及

- ・オンライン教育
- ・市民科学とアマチュア研究

多様性と包摂性

- ・ジェンダーとアイデンティティの視点

環境と音楽

- ・エコ・ミュージコロジー

最後に、「これらのトレンドが進展することで、音楽学はより広範で多様な視点を持つ学問分野として発展し続けるでしょう。」と綴られ

ていました。ChatGPT の特徴かもしれませんが、同じキーワードで検索しても、結果が同一とは限らないようです。また、英語で検索すると多少内容が異なるようでした。

音楽学の諸領域は、『ニューグローヴ世界音楽大事典』によれば、大きく「歴史的音楽学」と「体系的音楽学」の2つに分類されます。2001年に刊行された2nd editionでも、1980年版と比較すると「体系的音楽学」の最後に新しく“Gender and sexual studies”という項目が加わっていますが、基本的に変っていません。生成 AI が提示したのは、主に「体系的音楽学」の諸領域がテクノロジーと結びついたものでした。多くの歴史的な知的資産がデジタルなアーカイブ化していくことは想像できるとしても、わからないのは、それがどのくらいのスピードで、どこまでの範囲で行われるのか、ということです。

これからやってくるであろう未知の世界に期待を寄せつつ、かつてモスクワ郊外にひっそりと佇むアーカイヴでマイクロフィルムの資料を閲覧した日々に、ノスタルジーすら感じる今日この頃です。

(本文中に記載した URL は、2024年7月31日現在のものです。)

【定例研究会報告】

■第139回定例研究会報告

日時：2024年3月17日(日)

13時30分～17時10分

会場：愛知県立大学・愛知県立芸術大学サテライトキャンパス 愛知県産業労働セン

ター ウィンクあいち 15 階

開催方法：対面とオンラインのハイブリッド開催・事前申込制

司会：明木茂夫（中京大学）

内容：〈教育フォーラム〉卒業論文・修士論文合評（実技系修士論文含む）

○卒業論文

- ・齋藤みのり（愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コース）

「レオニード・デシャトニコフ編曲《ブエノスアイレスの四季》のオリジナリティ」

- ・武田真於（愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コース）

「尾張の浄土真宗大谷派僧侶の雅楽の伝承とコミュニティ」

- ・細野雄聖（名古屋音楽大学音楽教育コース）

「ジャズ・ピアニスト ビル・エヴァンス Bill Evans の音楽の特徴とその独自性」

- ・小野 桜（南山大学外国語学部ドイツ学科）

「ミュージカル《エリザベト》のロック音楽との交点——〈最後のダンス〉をめぐって」

○音楽総合研究修士論文

- ・石田明日香（愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士前期課程鍵盤楽器領域）

「リスト《ハンガリー狂詩曲第 2 番》におけるコルトーの解釈——コルトーによる校訂版と演奏録音の比較を通して」

- ・稲垣みなみ（愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士前期課程鍵盤楽器領域）

「パウル・ヒンデミットの対位法的楽曲における J.S. バッハ受容——《ルードゥス・トナリス》のフーガの主題と構造から」

○修士論文

- ・青木日向子（名古屋大学大学院人文学研究科

ドイツ語圏文化学博士前期課程）

「世紀転換期のオペラ歌手マリー・グートハイル＝ショーダーにおける人物造形」

【発表要旨】

中部支部では、若手研究者の育成と研究活動促進を目的として、毎年 3 月の定例研究会において教育フォーラムを開催し、中部地区の大学・大学院に提出された音楽学関連の卒業論文や修士論文の要旨報告、ならびに会員による合評を行っています。今回は複数の大学よりご参加いただくことができました。各発表の要旨を以下に掲載いたします。（支部長 明木茂夫記）

〈卒業論文〉



レオニード・デシャトニコフ編曲《ブエノスアイレスの四季》のオリジナリティ

齋藤みのり（愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コース）

《ブエノスアイレスの四季 *Las Cuatro Estaciones Porteñas*》は、アストル・ピアソラ Astor Piazzolla (1921-1992) が作曲した傑作の一つであり、今日コンサートでよく演奏される。原曲どおりのキンテート¹の編成のみならず様々な編成の編曲でも演奏され、日本のコンサートでは近年しばしば、レオニード・デシャトニコフ Леонид Десятников (1955-) による《ブエノスアイレスの四季》の編曲が取り上げられている。デシャトニコフによる編曲は独奏ヴァイオリンと弦楽合奏の編成に変更され、さらに他の編曲とは異なり、アントニオ・ヴィヴァルディ Antonio Vivaldi (1678-1741) の《和

声と創意の試み *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*》より1番から4番、つまり《四季》を引用した作品になっている。デシャトニコフによる編曲の先行研究ではヴィヴァルディの《四季》の引用部分が注目され、細かく分析されている。しかしそれ以外の部分、すなわち原曲であるピアソラの《ブエノスアイレスの四季》の部分はどのように編曲されているのかという点はあまり言及されていない。したがって、本論文ではピアソラによる原曲とデシャトニコフによる編曲を比較、分析することで、デシャトニコフが編曲した《ブエノスアイレスの四季》においてヴィヴァルディの《四季》の引用部分と他にどのような相違点があるのかを明らかにし、デシャトニコフによる編曲のオリジナリティを見出すことを目的とする。

本論文は、全2章から構成されている。

第1章では、数多くの編曲を持つ《ブエノスアイレスの四季》について論じた。第1節では、原曲であるピアソラの《ブエノスアイレスの四季》が作曲された経緯についてまとめた。作曲し始めた当初、ピアソラは《ブエノスアイレスの四季》としては作曲しておらず、劇の付随音楽として1965年に〈ブエノスアイレスの夏〉を作曲し、1970年までに残りの〈ブエノスアイレスの秋〉、〈ブエノスアイレスの冬〉、〈ブエノスアイレスの春〉を完成させた。第2節では、複数存在する《ブエノスアイレスの四季》の編曲を紹介し、デシャトニコフによる編曲の《ブエノスアイレスの四季》が日本で上演される際の編曲者の扱いに関して言及した。様々な音楽家が《ブエノスアイレスの四季》を編曲しており、確認できているだけでも14の編曲が存在しているが、デシャトニコフによる編曲の《ブエノ

スアイレスの四季》を上演する日本のコンサートのチラシの大半は、編曲者の記載がないものであった。第3節では、デシャトニコフが編曲した《ブエノスアイレスの四季》に焦点を当てて編曲者の基本的事項を整理し、編曲することになった経緯や編曲の特徴について確認した。デシャトニコフはロシアでは映画音楽作曲家として成功しているが、映画音楽にとどまらず幅広いジャンルを手がけている作曲家である。ヴィヴァルディの《四季》とピアソラの《ブエノスアイレスの四季》を組み合わせたギドン・クレーメル Gidon Kremer (1947-) のアイデアを契機として、デシャトニコフは《ブエノスアイレスの四季》を独奏ヴァイオリンと弦楽合奏の編成に変更したうえで《四季》のフレーズを引用した編曲を生み出した。

第2章では、ピアソラが作曲した《ブエノスアイレスの四季》とデシャトニコフが編曲した《ブエノスアイレスの四季》の総譜を比較しながら楽曲分析を行った。第1節では、原曲と編曲を比較して分析を行った結果をそれぞれの季節ごとに示した。「形式」、「区分」、「小節番号(小節数)」、「調性」、「テンポ」を比較し、その結果を表にした上で譜例を用いながら変化している箇所を指摘した。第2節では、《ブエノスアイレスの四季》の4曲を総合的にみて、デシャトニコフがもたらした変化について論じた。ヴィヴァルディの《四季》の引用、編成の変更による変化、つまり弦楽器の音色が活きる奏法の追加、演奏者を意識した変化について説明し、これら3点の変化がデシャトニコフによる編曲の《ブエノスアイレスの四季》のオリジナリティを生み出している主な要因だと結論づけた。

この結論から、デシャトニコフによる編曲の

《ブエノスアイレスの四季》が上演されるコンサートの大半のチラシに編曲者が記載されていない現状は、聴衆にも編曲者にも親切ではないと考える。なぜなら本論文で明らかになったとおり、《ブエノスアイレスの四季》は編曲が複数存在するうえ、特にデシャトニコフによる編曲はピアソラの原曲にはないオリジナリティがある編曲であるためだ。したがってデシャトニコフによる編曲の《ブエノスアイレスの四季》は、編曲者が聴衆に明示されるべき作品と言えよう。

¹ Quinteto。スペイン語による五重奏のこと。



尾張の浄土真宗大谷派僧侶の 雅楽の伝承とコミュニティ

武田真於（愛知県立芸術大学音楽学部
作曲専攻音楽学コース）

雅楽は日本の伝統音楽として長い歴史を有し、音楽学者や国文学者などにより多岐にわたる視点から研究が行われている。しかしながら、近代以降の状況や地方における雅楽伝承の実態に関する研究は数が少ないという特徴が見られる。地方のうち尾張に注目すると、近代の雅楽伝承に焦点を当てた研究が複数存在し、僧侶や商人などが近代の尾張の雅楽伝承を支えていたことが明らかになっている。しかし、尾張の雅楽伝承を支えた僧侶のうち、特に奏楽に関する活動が顕著であった真宗大谷派僧侶の具体的な状況や近代以降の実態についてはほぼ言及されていない。したがって、本論文は近代以降の尾張における真宗大谷派僧侶による奏楽について明らかにすることを目的とする。

本論文は3章から構成される。第1章では尾

張の神社の歴史を概観し、古代から続く雅楽の伝承の流れを示した。第1節では熱田神宮、第2節では真清田神社、第3節では名古屋東照宮を扱った。名古屋東照宮に関する部分では、明治維新の影響で途絶えかけた雅楽伝承が、旧東照宮楽人や浄土真宗系僧侶などの尽力によって復興したという経緯に触れた。第2章第1節では、浄土真宗における奏楽の歴史と役割を探った。その中でも特に、真宗大谷派では、室町時代から法要に雅楽が用いられ始めたとされている点や極楽浄土の荘厳を表現するために奏楽を用いたという点に着目した。第2節では、近世や近代の尾張において奏楽を行っていたとされる浄土真宗系僧侶について具体的な寺院や僧侶を挙げ、三方楽所楽人との関係や楽僧（真宗大谷派の儀礼の中で奏楽を担当する僧侶）を多数輩出した羽塚家の役割に触れた。羽塚家は、真宗大谷派本山の東本願寺（以下「本山」）においても奏楽を行っていたことが確認でき、本山において奏楽を担当した真宗大谷派楽僧を取りまとめる「楽頭」の役割を担っていた。そのため、尾張だけでなく真宗大谷派の中でも演奏技術が評価されていたと考えられる。第3節では、現代の状況として、尾張の楽僧が名古屋東照宮や名古屋別院などで奏楽を行っているという点に注目した。第3章では、浄恩寺の法要に関する事例を取り上げることで、現代の尾張における真宗大谷派末寺での具体的な雅楽の導入方法を示した。第1節では現在浄恩寺の住職兼楽僧として活動する中島秀幸への聞き取り調査をもとに、浄恩寺の歴史と中島が行う「雅楽法要」について述べ、第2節では筆者が実際に参加した浄恩寺の法要を扱った。

発表では、第2章と第3章の内容から現代の

尾張の楽僧に関する部分を抜粋した。近代尾張の雅楽伝承を支えていたとされる真宗大谷派僧侶は、現代においても奏楽を行っている。真宗大谷派名古屋別院（以下「東別院」）では報恩講において雅楽が用いられており、その際の奏楽を尾張の楽僧が担当している。尾張の楽僧は、本山においても一部の法要で用いられる雅楽の演奏を行っている。現在は尾張（名古屋教区）のほかに大阪教区、金沢教区の3教区に所属する楽僧のみが奏楽を許可されており、3教区の楽僧を取りまとめる役職には代々尾張の楽僧が任命されている。このことから、真宗大谷派の中で尾張の楽僧が高く評価されていることがわかる。本山や東別院の法要で雅楽が用いられる場合、僧侶の動きに合わせて曲目の変化が見られるという点が特徴的である。また、尾張の楽僧は、真宗大谷派の法要だけでなく名古屋東照宮における奏楽を担当しているほか、羽塚家の楽僧は、現在でも尾張の楽僧の中心的な役割を果たしている点にも触れた。

本山や東別院のほかに、末寺での法要で雅楽が用いられる場合がある。本研究では、その事例の一つとして浄恩寺の法要を取り上げた。浄恩寺は、開基からおよそ100年の真宗大谷派寺院である。現在3代目の住職を務める中島秀幸が「雅楽葬」「雅楽法要」を始めたことで、全ての年中行事（法要）で雅楽が用いられている。浄恩寺の法要は全て中島1名によって執り行われ、読経とともに龍笛の演奏が行われる点が特徴的である。中島への聞き取りによって、法要に雅楽を用いる理由には、故人への想いを共有するという点や他寺院との差別化、雅楽を法要に用いていた「古代への原点回帰」を行うためといった点があることが分かった。また、本研

究では筆者が参加した2022年と2023年の盂蘭盆会合同法要に注目し、浄恩寺の法要でどのように雅楽が用いられているのかを具体的に示した。浄恩寺の盂蘭盆会合同法要は、住職と門徒による合掌、龍笛による奏楽、『表白』の読み上げ、『仏説阿弥陀経』の読経と焼香、『正信偈』の読み上げ、念仏和讃の読み上げ、回向、再度の合掌という順序で進行する。奏楽の曲目や念仏和讃の読み上げ箇所は年によって異なるが、基本的な構成は同じである。本山や東別院で行われる奏楽と比較すると、僧侶の動きに合わせた曲目の変化がないことから、浄恩寺の法要では、龍笛の旋律によって作り出される「荘厳性」が強調されていると考えられる。

本論文では、尾張の真宗大谷派僧侶による雅楽の奏楽活動を明らかにし、近代以降も続く雅楽伝承の実態を示した。尾張の楽僧は、真宗大谷派の中でも演奏技術が評価されているだけでなく、名古屋東照宮での奏楽などを通して、近代以降の尾張で行われる雅楽伝承においても重要な役割を果たしてきたと言える。



ジャズ・ピアニスト ビル・エヴァンス Bill Evans の音楽の特徴とその独自性

細野雄聖（名古屋音楽大学
音楽教育コース）

ビル・エヴァンス Bill Evans (1929-1980) は、それまで主流であったピアニストが独奏するバド・パウエル Bud Powell 流のピアノ・トリオの在り方を、ベーシスト、ドラマーにも活躍の場を与える三者協調型に変え、現代ジャズ・ピアノに大きな影響を与えた。現在、第一線で活

躍するキース・ジャレット Keith Jarrett をはじめ、ほとんどのピアノ・トリオは60年代にエヴァンスが切り拓いた新しい形態を採用している。このように、数多くのジャズ・ピアニストに多大な影響を与えたにもかかわらず、エヴァンスのジャズにおける個性的表現は、「リリズム」などのように演奏の雰囲気から語られることがほとんどであり、分析的に説明したものはあまり見られない。本論文では、エヴァンスの音楽の特徴、独自性を説明するために、彼の演奏における旋律と和声の分析を行った。

分析には、ビル・エヴァンスがスコット・ラファロ Scott LaFaro (ベース)、ポール・モチアン Paul Motian (ドラムス) とピアノ・トリオを組んでいた、いわゆる黄金期と呼ばれる1959年から1961年までの録音を用いた。また、長調・短調、テンポの偏りがないように選曲を行い、多くのジャズ・ピアニストによって演奏されている《枯葉 *Autumn Leaves*》、《イスラエル *Israel*》、《ナルデイス *Nardis*》、《いつか王子様が *Someday My Prince Will Come*》、《マイ・フーリッシュ・ハート *My Foolish Heart*》、《ワルツ・フォー・デビィ *Waltz For Debby*》の6作品を取り上げた。分析の方法として、まず、《枯葉》のビル・エヴァンスのトリオによる演奏を、テーマとアドリブ・ソロに分けて採譜した。テーマを旋律と和声に分けて分析し、アドリブ・ソロは必要に応じて和声やリズム、テクスチャーなどの観点から分析を行った。その後、パウエル派であるウイントン・ケリー Wynton Kelly のトリオによるテーマとアドリブ・ソロを比較対象として、ここで見る事ができたエヴァンスの特徴と独自性について他の作品から補足や補強を行った。

発表では、ビル・エヴァンスによる《枯葉》の分析を中心に扱った。テーマにおいて、エヴァンスは原曲の旋律の輪郭を活かしながら、非和声音、順次進行、アルペジオを用いることで、音同士のつながりをよりなめらかなものにして歌うように演奏している。《枯葉》と同じく、原曲が声楽曲である《いつか王子様が》や《マイ・フーリッシュ・ハート》についても同様の扱いをしているが、原曲が器楽曲である《イスラエル》、《ナルデイス》では旋律をほとんど変化させていない。ここから、原曲が声楽曲であるか、器楽曲であるかで、テーマの演奏を変えていることが分かった。また、《枯葉》の原曲はA(a-a')-B(b-b')による二部形式をとり、前後半で性格が異なっている。エヴァンスはAでは旋律を、Bでは和声を際立たせ、前後半の性格の違いを明確化して演奏をしていた。他の作品においても、《イスラエル》では、テーマの特徴であるクリシェと類似した連続感を持つツー・ファイブ進行を用いている点、調性の曖昧さが特徴的な《ナルデイス》では、EM7を挿入し、さらなる不安定さを加えている点、《いつか王子様が》、《マイ・フーリッシュ・ハート》では、テーマの中で2度繰り返される旋律を、2回目はアルペジオや順次進行を用いたり、1オクターブ高くしたりするなどして変化させている点から、原曲の持つ特色を強調するような傾向が見られた。

パウエル派であるウイントン・ケリーによる《枯葉》と比較すると、ケリーの演奏ではパラレル・モーションによる半音階進行が目立っているが、エヴァンスは、パラレル・モーションを用いず、半音階を意識した内声やベースラインを多用していることが分かった。また、経過音

的、刺繍音的に和音を使用している様子も分析から見る事ができたが、どれもアヴェイラブル・ノート・スケールの中から使用していた。さらに《枯葉》以外の作品の演奏を見ると、トニックの強調や、遠隔調を避けたツー・ファイブ進行への変化、あるいは遠隔調を用いたツー・ファイブ進行の排除が傾向として多く見られた。

エヴァンスによる《枯葉》のアドリブ・ソロでは、大きな特徴として4コーラス半ほどの間で、コーラスごとにテーマを変奏的に扱っていることが分かった。第1コーラスでは長いフレーズ、テンション・ノートを含んだアルペジオ、順次進行が特徴的で、第2コーラスでは第1コーラスに三連符の要素が追加され、第3コーラスではさらに、それまでの要素に加えて、音域が広がり、跳躍が目立つようになった。そして、第4コーラスでは、左手が厚みのある和音を旋律のリズムに合わせて連打することによって、アドリブ・ソロでのクライマックスを表現していた。《イスラエル》のアドリブ・ソロでもコーラスごとに変奏曲的な扱いをしている様子を見る事ができた。また、アドリブ・ソロに変奏的な傾向が見られない他の作品においても、演奏の構成や、楽曲のテンポに応じた例外はあるものの、数コーラスにわたるアドリブ・ソロの中でクライマックスの設定を行い、音楽的な流れを作っている例が見られた。さらに、黄金期におけるエヴァンスのトリオによる演奏では、数多くの作品でクライマックス時に、右手の旋律のリズムに合わせた左手の和音連打の手法が用いられていることが分かった。

以上から、ビル・エヴァンスの音楽の特徴とその独自性として、テーマにおいては原曲の特

徴を活かしながらも自身の個性を加えて表現している点、アドリブ・ソロにおいてはクライマックスの設定を行っている点が挙げられる。一般的に、エヴァンスの音楽の特徴として言われる「リリズム」については、つながりを意識した横の流れに加え、不安定な調性感とトニックの強調によって生み出される緊張と緩和から、そのような印象を与えていると言える。



ミュージカル《エリザベート》 のロック音楽との交点—— 〈最後のダンス〉をめぐって

小野 桜 (南山大学外国語学部
ドイツ学科)

《エリザベート》は、皇帝エリーザベト・フォン・エスターライヒ Elisabeth von Österreich (1837-1898) の半生を映したウィーン発ミュージカルである。1992年にアン・デア・ウィーン劇場で初演を迎え、脚本・作詞はミヒャエル・クンツェ Michael Kunze (1943-)、音楽はシルヴェスター・リーヴァイ Sylvester Levay (1945-) による。四半世紀以上経った今日でも、世界中の人々に愛され、ミュージカル界におけるヒット作品の一つとなっている。

本論文は、《エリザベート》がブロードウェイともウエスト・エンドとも一線を画するミュージカルに仕上がった要素を、ロック音楽という一観点から明らかにすることを目的としている。《エリザベート》を、あるナンバーという限定された括りの中で論じるとなると、エッセン版で追加された〈私が踊る時〉や、宝塚版で追加された〈愛と死の輪舞〉がしばしば引き合いに出される。そこで、〈最後のダンス〉という

ロック調のナンバーに焦点を当て、ロック音楽との交点という切り口から《エリザベート》を捉えることが、新たなミュージカル音楽研究になると筆者は考えている。目的に伴い、研究方法の中心には文献調査を据えた。

本論文は序論と結論を含む5章構成である。

第1章である序論では、本論文の研究テーマについて述べる。筆者が《エリザベート》を研究対象として取り上げた背景、研究の目的について言及した。そして、本論文において結論を導いていくための備えとして、ロックという音楽ジャンルを《エリザベート》に取り入れたことが、作品の長き存続の一要素であるという仮説を明示した。また、論文構成を述べた後、先行研究を概観した。さらに、先行研究を踏まえた独自の視点を明示し、本研究の意義を明らかにした。

序論に続く第2章では、ロック音楽および、ロック・ミュージカルという言葉そのものの起源と定義を調べ、その用法には一貫性がないことを明らかにした。その中でも、後に〈最後のダンス〉のロック的性格を示すための布石として、筆者が考えるロック調の音楽要素の特徴を提示する。また、《バイ・バイ・バーディー》(1960)と《ヘアー》(1968)という2作品のミュージカルが通った軌跡を辿ることで、ミュージカルとロック音楽の元よりの交点を探ることを試みる。ここでは、ミュージカルへの参入という位置づけにおいて、騒がしく下品なものであると煙たがられていたロック音楽が、次第にミュージカル界でも市民権を得ていった様子を確かめた。

第3章では、《エリザベート》を概説する。粗筋に加え、作品制作において密接に携わったク

ンツェとリーヴァイについて纏める。彼らが生きていた時代がロック音楽の流行とともにあったこと、そして、そのロック音楽が〈最後のダンス〉という形で《エリザベート》に組み込まれたことは、完全に意図されたものであったということを指摘した。ロック調のナンバー〈最後のダンス〉に焦点を当て、意図的に組み込まれたロック音楽という視点から《エリザベート》を研究する。

第4章では、《エリザベート》における〈最後のダンス〉の独自性を確認するため、分析を行う。音楽的観点から〈最後のダンス〉のロック調の音楽要素を認め、この楽曲が、《エリザベート》の存続に寄与していることを記述した。また、ミュージカルの中では、死の概念が登場人物として現れる。舞台場で死はダンサーを率いている。この、死が率いるダンサー＝トートダンサーの演出が、視覚的な部分からもロックの要素を担い、よりロックの性格が全面に押し出された印象を与えるものとなっているのではないかと考察した。日本版(宝塚版・東宝版)の脚色・演出を手掛けた小池修一郎(1955-)は、東宝版(2000)より、トートダンサーの演出において、コンテンポラリー・ダンスを導入している。

以上の分析結果を踏まえ、クラシック音楽だけに留まることなく、ロック音楽というジャンルを、意図して《エリザベート》に取り入れたクンツェとリーヴァイの試みが、他に類を見ない《エリザベート》というミュージカル誕生の一要因である、と指摘することで本論文の結びとした。音楽のクロスオーバーが、ミュージカルを人々にとってより身近で親しみやすいものへと変容させたのである。



リスト《ハンガリー狂詩曲第2番》におけるコルトーの解釈 ——コルトーによる校訂版と演奏録音の比較を通して

石田明日香（愛知県立芸術大学大学院
音楽研究科博士前期課程鍵盤楽器領域）

アルフレッド・コルトー Alfred Cortot (1877-1962) はピアニストであり、自身の演奏録音、そして「コルトー版」と言われているコルトー自身による校訂版を多く残している。校訂版とは、校訂者によるアーティキュレーションや運指、強弱などが書かれたものである。校訂版の中でも特にコルトー版には、様々な演奏解釈や練習方法、指使いなどが詳細に記されていることが特徴で、ショパンを中心としたロマン派の作品が99点出版されている。一方で、作曲家の意図を忠実に再現することを目的とした楽譜が原典版である。本研究では、これら中でもコルトー版に焦点を当て、原典版と比較することでコルトー版ならではの特徴を明らかにする。

また、コルトー自身による演奏録音も数多く現存している。ピアノソロの録音はショパン作品が最も多く、リスト作品がそれに続く。リスト作品の中でも、録音された回数が最も多い作品が《ハンガリー狂詩曲第2番》であり、5つの録音が現存している。演奏録音に加えてコルトー版も出版されている作品は、両者を比較することで、さらに作品を深く学ぶことにつながると考えられる。コルトー自身の演奏録音とコルトー版を比較する研究はまだあまり進んでいないため、コルトー版に書かれているように実際に演奏していたのか、またはコルトー版は学

習者に向けて書かれており、本人は異なる演奏をしていたのか検討の余地がある。

以上のことから本論文では、まだ研究の進んでいないリスト作品を題材に、コルトー版と演奏録音、彼自身のカデンツァも残されている、リスト《ハンガリー狂詩曲第2番》を研究対象とする。まずヘンレ版¹とコルトー版を比較することでコルトー版の特徴を明らかにし、次にコルトー版と彼自身の演奏録音を手掛かりとして、演奏が楽譜にどのように反映されているか明らかにすることを目的とする。

本論文は全3章から構成されている。第1章ではコルトーについて、彼の生涯やコルトー版の概観、演奏録音、コルトーのメソッドが集約された『コルトーのピアノメソッド』(1994)について述べた。第2章では、リスト《ハンガリー狂詩曲》について成立過程や構成、先行研究について述べた。第3章では、《ハンガリー狂詩曲第2番》のヘンレ版とコルトー版、演奏録音を比較し、分析を行った。

発表では、第3章《ハンガリー狂詩曲第2番》のヘンレ版、コルトー版、演奏録音より抜粋した。

第3章第1節では《ハンガリー狂詩曲第2番》のヘンレ版とコルトー版を比較し、コルトー版の特徴を3つに分類して分析した。その結果、本作品のコルトー版は、譜面上には独自性が少なく、注釈の部分を中心にコルトー独自の解釈が多く書かれていることがわかった。コルトー独自の解釈の中では、ツィンバロムやオーケストラの楽器の響きを意識すること等が提案されている。これらは、リストが『ジブシーとハンガリーにおける彼らの音楽について』(1859)においても述べていることから、コルトー版の注

積にはリストの意見も反映されていることが明らかになった。第2節では先行研究を参考に、コルトー版と演奏録音を比較して分析した。その結果、コルトー版に書かれている多くの情報が、演奏録音でも実践されていることがわかった。コルトー版の出版年と、《ハンガリー狂詩曲第2番》の録音年が20年以上空いているにもかかわらず、コルトー版と演奏録音で多くの共通する事柄が見つかった。よって、これは長年コルトーが貫いてきた演奏解釈であることが明らかである。一方でコルトー版に書かれていないような演奏法も見られ、これはコルトーの演奏独自のものであり、彼がコルトー版の学習者に向けて書いた注釈、または本作品が録音された1927年以降の演奏解釈であると考えられる。このことから、彼自身の演奏法が、必ずしも楽譜に反映されているわけではないことも明らかになった。第3節ではコルトーのカデンツァを分析し、コルトーが注釈において度々指摘していたオーケストラの響きに近づけるような跳躍や、曲中に登場した符点のリズムを再度使用して強調させていること等がわかった。よって、曲中でコルトーが指摘していた事柄や演奏法が、カデンツァで実践されていることでより明確に表されているといえる。

今回は、コルトーのリスト作品の中でも《ハンガリー狂詩曲第2番》の解釈に絞って考察したため、その他のリスト作品ではどのような結論に至るのか、今後の研究としていきたい。

¹ リスト作品における原典版は、リスト研究者である野本由紀夫が、ブタベスト版と呼ばれているブタベスト音楽出版より出版された批判校訂版とヘンレ版を挙げているが、本論文で両者を比較した結果、両者に違いがある場合は主にヘンレ版を使用し、必要に応じてブタベスト版も使用することにした。



パウル・ヒンデミットの対位的楽曲における J.S.バッハ受容——《ルードゥス・トナリス》のフーガの主題と構造から

稲垣みなみ（愛知県立芸術大学大学院
音楽研究科博士前期課程鍵盤楽器領域）

本論文は、パウル・ヒンデミット Paul Hindemith (1895-1963) が、1942年に作曲したピアノ曲《ルードゥス・トナリス Ludus tonalis》において、ヨハン・ゼバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の対位法音楽を独自の作曲理論の中にどのように取り入れ融合させたのかを明らかにするものである。

20世紀ドイツの代表的な作曲家として知られるヒンデミットは、理論家、教育者としても多くの功績を残した人物である。その功績の一つとして挙げられる彼の理論書『作曲の手引』（第1巻:1937、第2巻:1939）からはヒンデミットの作曲法的一端を垣間見ることができているが、その独特な和声法と複雑な対位法のために、実際の楽曲に当てはめて分析を行うことは容易ではない。そのためヒンデミットに関する先行研究では、この独自の作曲理論を理解するために楽曲分析を行うことが優先されてきた。なかでも《ルードゥス・トナリス》では、各フーガの調性が、『作曲の手引』の中で示されている「第一音列」の音の並びと対応している。このことから、この作品はヒンデミットの理論を実践的に表現したと言える作品であり、楽曲分析の題材として扱っている先行研究は少なくない。

またヒンデミットは、バッハから影響を受けた多くの作品を世に残しており、《ルードゥス・トナリス》もそれらの作品のうちの一つとして

挙げられる。この作品に見られるバッハからの影響として、この作品が全ての調性のフーガを網羅している点から《平均律クラヴィーア曲集》BWV 846-893 との関連が多く指摘されている。フーガにおける作曲技法の点では、《平均律クラヴィーア曲集》には見られず《フーガの技法》BWV1080 には見られる対位法技術がこの作品に使用されているが、後者との比較においては、楽譜を提示し具体的にバッハからの影響を探る研究は、これまであまり行われてきていないようである。

そこで本研究では、ヒンデミットの作曲理論がよく表れた作品である《ルードゥス・トナリス》を題材に、先に述べたバッハの両作品との比較、分析を行った。

論文は全3章から構成される。第1章では、ヒンデミットの創作期を3つの時期に分けて概観した。1918年から1923年、1924年から1933年、1933年から1963年という『ニューグローヴ世界音楽大事典』の3つの区分を採用し、これらを便宜上、初期、中期、後期として、その特徴を明らかにした。本章では、ヒンデミットの作風の変遷が、表現主義的な作風から出発し次第にジャズやバロック時代の様式を使用するなど独自の工夫を凝らすようになった初期から、新バロック主義的な作風を確立しながらも、より調性を重要視し叙情的な作風となった中期、中期後半で得た調性に回帰する作風を伝統的な様式や過去の形式の中で構築すると同時に、新たな調性システムの探究に没頭した後期に至ることを示した。

第2章では、ヒンデミットの対位法的楽曲におけるバッハとの関連を概観した。第1節ではバッハの音楽と関わるきっかけとなった1909

年から1917年までの学生時代を、第2節から第4節では、第1章で扱った前期、中期、後期を順に取り上げ、バッハへの意識やその影響がどのように変化していったのかを考察した。これにより、ヒンデミットは、学生時代にはバッハの対位法音楽を積極的に学び、1920年前後にはフーガの伝統への抵抗と共にパロディ的な対位法的楽曲を多く残し、新バロック主義的な作風を経て、のちにバッハの厳格なポリフォニー音楽を自らの作曲理論と融合させることに成功したことが明らかとなった。

第3章では《ルードゥス・トナリス》を楽曲分析した。第1節では、この作品の成立過程やおおまかな構成を示し、『作曲の手引』におけるヒンデミットの作曲理論との関連に言及した。第2節では、ヒンデミットとバッハのフーガの主題に着目し、《平均律クラヴィーア曲集》、《フーガの技法》との比較、分析を行った。第1項では主題の開始音と終止音から見出される両作曲家の主題の特徴、第2項では二重フーガにおける2つの主題の特徴と、主題と曲全体の構造との関連性について考察した。

本研究の結果、フーガの主題の作り方と、主題に着目した曲全体の構成から両作曲家に共通点が認められた。主題の特徴としては、開始音と終止音のどちらにも、主和音の構成音である根音、第3音、第5音が好んで用いられていることや、転調主題の構造に共通点が見られた。また、二重フーガでは、第一主題に比べて第二主題の方が穏やかな性格を持っているという点、第二主題には反行形が用いられない点が共通していた。これらの共通点は、ヒンデミットがバッハの考え方を受け継いだことの具体的な根拠となり得る。一方、反行形主題同士のスト

レット、主題の重複は、バッハのフーガには使用されていたものの、ヒンデミットのフーガからは確認されなかった。これらは、ヒンデミットがバッハの考え方を採用しなかった点として挙げる事が出来る。また、反行形主題の使用や、曲中を占める主題部分の割合、主題統合部分での主題の重ね方に、両者の相違点が見られた。これらのうち、ヒンデミットの主題統合部分での主題の重ね方については、彼の作曲理論に特有である優位二声部性との関連が指摘できる。したがって、この点には彼の独自性がよく表れていると言える。

〈修士論文〉



世紀転換期のオペラ歌手マリー・グートハイル＝ショーダーにおける人物造形

青木日向子（名古屋大学大学院人文学研究科ドイツ語圏文化学博士前期課程）

本研究において取り上げるオペラ歌手のマリー・グートハイル＝ショーダー Marie Gutheil-Schoder (1874-1935) は、1874年にワイマールに生まれた。生まれたその地ワイマールでリヒャルト・シュトラウス Richard Georg Strauss (1864-1949) に見出されたことでワイマール宮廷劇場にデビューし、その後グスタフ・マーラー Gustav Mahler (1860-1911) によってウィーンに招聘され、マーラーの死後もウィーン宮廷歌劇場の歌手として26年間活躍した。オペラ以外の活動においてもアルノルト・シェーンベルク Arnold Franz Walter Schönberg (1874-1951) の《弦楽四重奏第2番》やモノオペラ《期待》の初演を行い、歌手引退

後はザルツブルク音楽祭やウィーン宮廷歌劇場において演出家としても活動した。

グートハイル＝ショーダーは、ウィーンに來た当初は「声がない」歌手として否定的な見方がされながらも、その生き活きとした演技が素晴らしいとして評価が逆転したことがグーデスブラットの研究 (Gudesblatt, Melanie: 2019) により、明らかにされていた。

今回の研究の目的は、グートハイル＝ショーダーが舞台上でどのような人物造形をしていたかを明らかにし、グートハイル＝ショーダーがウィーンにおいて演劇的な歌手ひいては総合芸術の受容に貢献したことを明らかにすることである。

研究の手法について、章立てに基づき述べる。本論文の第1章では、まず世紀転換期に至るまでのオペラおよびオペラ歌手の歴史を概観し、グートハイル＝ショーダーの歌手史における位置づけを考察した。次に第2章では、19世紀後半以降のオペラの世界に重大な影響を及ぼしたリヒャルト・ワーグナー Wilhelm Richard Wagner の思想について検討し、総合芸術について、歌手の演技・声という切り口から確かめた。さらに第3章では、ワーグナーの総合芸術をウィーンにおいて体現しようとし、そしてグートハイル＝ショーダーをウィーンに招いた本人であるマーラーについて議論した。マーラーがウィーンのオペラにおいて目指したのは、テキスト、プロット、音楽、演技の各要素を一体とみなし、個々のオペラそのものから生まれる様式＝「現代的な解釈様式」による作品の統合である。この「現代的な解釈様式」においてオペラは、ある一定の様式で一様に演出されるのではなく、個々の芸術作品から生じる固

有の様式によって全体を統一されるものであることが明らかにされた。本論文の中心となる第4章では、マーラーの「現代的な解釈様式」、演技における感情の方法論である〈没入なりきり型〉と〈典型表現型〉、および同時代人であるテレゼ・リーの著作 (Rie, Therese: 1923) やルートヴィヒ・ウルマンの評論 (Ullmann, Ludwig: 1911)、オペラ歌手ジュディッタ・パスタ Giuditte Pasta (1797-1865) などとの比較、そして彼女自身の著作『役と造形 Rolle und Gestaltung』 (Gutheil-Schoder, Marie: 1937) をもとにグートハイル=ショーダーの演技思想の源流を考察し、その後グートハイル=ショーダー以前の歌手との比較において、グートハイル=ショーダーの具体的な人物造形の手法を論じた。

これらの考察を踏まえグートハイル=ショーダーの人物造形について捉え直すと、彼女の人物造形はマーラーの「現代的な解釈様式」に基づき行われ、感情の方法論としては〈没入なりきり型〉と〈典型表現型〉を「現代的な解釈様式」によって使い分けていたことが明らかにされた。また演技における感情の方法論、即興的演技に関連した〈没入なりきり型〉と、あるモデルを模倣することに関連した〈典型表現型〉においては、「現代的な解釈様式」によって使い分けるのみならず、このモデルの統合も試みたと考えられ、グートハイル=ショーダーには演技の不変性があったことから〈典型表現型〉としてモデルを模倣しながらも、感情を完全には否定しない“ディオニュソスのモデル”を模倣している、と言える。

このようなグートハイル=ショーダーの人物造形はマーラーが目指したウィーンにおける総

合芸術の実現に寄与したといえる。

■第140回定例研究会報告

日時：2024年7月20日(土)

13時30分～16時00分

会場：中京大学名古屋キャンパス

開催方法：対面とオンラインのハイブリッド開催・事前申込制

司会：明木茂夫(中京大学)

〈研究発表〉

1. 丹羽菜月(愛知県立芸術大学)
「日本伝統音楽におけるヘテロフォニーの形態——木遣りの事例研究を通して」
2. 守屋祐介(愛知県立芸術大学)
「ルイーダ・ダッラピッコラの1940年代初頭の調性から無調への転換期における12音技法についての考察——《ギリシャの詩》三部作の分析を中心に」
3. 堀 夏紀(名古屋女子大学短期大学部)
「アーロン・コーブランド《ピアノソナタ》作品研究——フランス「新古典主義」書法とアメリカ音楽言語の関わり」

〈レクチャー〉

秋場敬浩(ピアニスト・愛知県立芸術大学)

「ロシア・ピアノミニアチュアの宇宙——音楽之友社刊『ロシア ピアノ小品集』の編纂にあたって」

【発表要旨】



日本伝統音楽におけるヘテロフォニーの形態——木遣りの事例研究を通して

丹羽菜月（愛知県立芸術大学）

本研究は、日本の伝統芸能である木遣りに焦点を当て、不均質な声の集合体が生み出す音楽形態を手がかりに、日本伝統音楽におけるヘテロフォニーについて考究するものである。

日本伝統音楽の多くは、音高、音価、音色、音勢に「ゆらぎ」を含む不均質な楽音を用いて全体が構成されている。すなわち、「時間的な『ずれ』を伴う異質な音楽構成要素の集合体」であるといえる。西洋芸術音楽以外の音楽文化では、このような不均質な楽音が前提となっており、そこに含まれる音楽の実態は極めて多様性に富んでいる。しかしながらこれらを、西洋芸術音楽の語法における「ヘテロフォニー」という用語で一括りにし、「ホモフォニー」や「ポリフォニー」のどちらにも当てはまらない他文化の音楽形態の総称として用いられる場面を度々目にする。このように日本とは異なる音楽文化をもつ他国の音楽の用語で、日本伝統音楽を語り尽くすことができるのだろうか。

本研究では、このような視座から日本伝統音楽のあり方を考察するなかで、特に日本伝統芸能の一つである木遣りに着目した。本研究は、愛知県名古屋市天白区に現存する「平針木遣り」での稽古体験を通じた現地調査に基づいている。その上で、考察の対象を「伊勢木遣り」「諏訪木遣り」「江戸木遣り」まで広げ、実演記録の採譜を基に分析を行うことで、地域ごとにおける木遣りの形態や技法等の比較も可能にした。

本発表では、採譜を中心とした分析を基に導き出した木遣りのヘテロフォニーを形成する3つの要素に焦点を当て、不均質な声の集合体が音の密度形成に及ぼす影響について述べる。さらにそこから木遣りの発する音楽的な効果について明らかにする。

本研究では、木遣りのヘテロフォニーを形成する重要な要素として、「非定期的な持続音」「音高がわずかに『ずれ』たものの重なり」「多様な声の集合体」の3つを提示した。木遣りでは、地声によるノンヴィブラートの持続音を素材とし、これに個々の表現としての「ゆらぎ」を加えたり、複数人の声で重ね合わされることによる非定常性を生んでいる。したがって上述の要素を含む木遣りの声は、音符であらわすことのできないマイクロな時間領域において非常に高い情報密度と複雑性をもっていると考えられる。本研究では、情報学の分野における先行研究を援用し、上述の3つの要素をもつ複数の音楽の最大エントロピースペクトルアレイの解析結果を基に、木遣りのヘテロフォニーを形成する要素がいかに重要であるのかという点について、さらなる裏付けを行った。ここで提示した全ての例は、いずれも人間が知覚できず意識的には捉えられない生理的効果を積極的に生じさせており、さらにそれらは集団で演奏することで増幅するよう設計されていた。したがって、こうした要素の複合体である木遣りにも同様の効果が期待される。このように木遣りでは不均質な声の集合体の発するエネルギーが表現の基盤であり、それらが声の密度の形成において重要な役割を果たしている。すなわち、「非定期的な『ゆらぎ』が起こっているなかでの高密度の持続性」こそが、木遣りのヘテロフォニーの肝要

であるといえる。こうしたエネルギーは唄い手達が一心同体となったなかで初めて発現されるものであり、それらがうまく噛み合い、高揚感や連帯感が生成された際に、「場を締める」効果を創出していると考えられる。このように木遣りは、集団の秩序や結束を高める仕組みを内在しており、それらが機能することによって生じる効果の最大の享受者は、唄い手自身であると考えられる。それは元来木遣りが、人に聴かせるための音楽ではなく、唄い手（作業）自身のために作り上げられてきた音楽であるからだといえよう。

以上の結果を踏まえ、本研究では現行の定義を逸脱する様々な音楽形態を包含するヘテロフォニーの新たな定義付けを試みた。その際、より広範囲の音楽形態を網羅するようヘテロフォニーを狭義と広義の2種類に分類した。その上で、これらのなかでの木遣りの位置づけについても明らかにした。本研究は西洋芸術音楽におけるヘテロフォニーの捉え方に疑問を有したことが起点となったが、同時に日本伝統音楽から西洋芸術音楽を捉え直す試みであったともいえる。



ルイージ・ダッラピッコラの 1940年代初頭の調性から無調 への転換期における12音技法 についての考察——《ギリシャ の詩》三部作の分析を中心に

守屋祐介（愛知県立芸術大学）

本発表は、筆者が2023年度に愛知県立芸術大学大学院音楽研究科に提出した博士論文に基づく。

イタリアの作曲家、ルイージ・ダッラピッコラ Luigi Dallapiccola (1904-1975) は12音技法をイタリアで初めて用いた著名な作曲家として知られている。ダッラピッコラは、1942年の《サッフォーの5つの断章 Cinque frammenti di Saffo》において、それまでの新古典主義的で明確な調性のある作曲様式に替わって12音技法を用い始め、それ以後、没するまでの30年以上にわたってその技法を自らの作曲の基礎とし続けた。今日、12音技法といえば、アルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) によるものが一般的である。シェーンベルクの厳格な12音技法による音楽、例えば、典型的な12音技法で作られた《組曲 Suite》op.25 (1921-1923) などの作品では、音列における12の音をできるだけ均質に扱って、調性音楽に見られるような素材、例えば調性的な和音やその旋律線の動き、あるいは中心音の存在をできるだけ避けようとしている。しかし、この点においてダッラピッコラの12音技法による音楽、特に1940年代初頭の12音技法による作品の性質は、その中に調性的要素が含まれていることから、厳格な12音技法による作品の性質と異なると考えられる。さらに、こうした12音技法が生み出されたことには、ダッラピッコラが生きた時代の歴史的背景が関係していると考えられる。

本発表では、まず《ギリシャの詩》三部作に用いられる12音技法の運用上の特徴に着目した。今日、一般的である厳格な12音技法のテーゼが、シェーンベルクの論文『12音による作曲』(1950) や、エルンスト・クルシエネク Ernst Krenek (1900-1991) らの教本に基づくことを示しつつ、ダッラピッコラのこの作品は、副音

列を用いる点、音列のセグメント化、音列の分岐、音列外音という4つの点で、厳格な12音技法とは異なることを明らかにした。なお、音列のセグメント化、音列の分岐の点でいえば、アントン・ウェーベルン Anton Webern (1883-1945) らの進展的な12音の書法との類似性がある。一方、多くの副音列や音列外音を用いる点は、《ギリシャの詩》三部作に独特の書法と言える。

次に、ダッラピッコラが、調性的な要素を楽曲中のテクスチュアに配置していることに着目した。ここでは、音組織の細部の観察によって、《ギリシャの詩》三部作のテクスチュアに、調性的な要素の各種形態、すなわち、調性的和音、各種音階的要素、各種平行進行という3形態の存在があることを明らかにした。このような調性的要素を用いる点は、厳格な書法とは言えないが、アルバン・ベルク Alban Berg (1885-1935) らによる自由度の高い12音の書法との共通性が認められる。

さらに、先に述べた調性的な要素を、ダッラピッコラが作品の形式形成に利用していることを、楽曲全体の音組織を総合的に見る分析によって示した。また、これにはいくつかの形態があることを明らかにした。

まず、12音列に内在する調性的な響きの性質によって、楽曲における各セクションの特徴づけと対照化がされていることを述べた。これには完全5度と減三和音・減七の和音の響きを音列に用いたセクションの特徴づけ、音階的な響きを音列に用いたセクションの特徴づけ、調性的なテクスチュアに無調的なテクスチュアを上乘せする特徴づけという3形態があるということを示した。さらに、調性的和音の現れが増減

されることによって、楽曲における各セクションの特徴づけがされていること、楽曲の開始部、終結部における同一音、及び同一の調性的和音の配置があることについて言及した。また、特定の音の強調により楽章やセクションに特徴づけがされること、および調性的な響きの強い循環音列による三部作間の関連づけがあることについても述べた。これらの用法は、伝統的な調性音楽における構造を形成する方法との類似性がある。

以上、分析によって明らかになったことを踏まえつつ、《ギリシャの詩》三部作が作曲された1940年代初頭のイタリアの歴史的背景にも触れた。当時のイタリアは、ベニート・ムッソリーニ Benito Mussolini (1883-1945) 率いる国家ファシスト党の支配下にあり、その政策の影響によって12音技法に関する情報が十分に届かなかった状態にあった。そのためダッラピッコラは、いわば12音技法の「誤用」をし、それ以前の調性音楽の名残りとして調性的要素を加えた結果、《ギリシャの詩》三部作では、12音技法による作品であるのにもかかわらず調性的要素が用いられ、それが形式形成に利用されていると考えられる。その「誤用」が、実はこの時代のダッラピッコラらしさを作りだしているともいえるだろう。本発表により、20世紀の半ば、ウィーン外部の文化圏において、12音技法の受容がどのように行われ始めたのか、その一つの事例を具体的に示すことができた。



アーロン・コープランド《ピアノソナタ》作品研究——フランス「新古典主義」書法とアメリカ音楽言語の関わり

堀 夏紀 (名古屋女子大学短期大学部)

本発表は、アーロン・コープランド Aaron Copland (1900-1990) の《ピアノソナタ》(1939-1941) を、フランス「新古典主義」書法と「アメリカ的」音楽言語の2つの観点から考察し、その独創性を明らかにするものである。なお、種々の意見があると思われるが、本発表では、フランス「新古典主義」書法について、その前史とされているドビュッシーの晩年の作曲傾向、後期ロマン主義・印象主義の反動からフランス古典音楽の復興を試みた「六人組」の音楽様式、そしてフランス時代のストラヴィンスキーの新古典主義的作風を中心に考え、発表を行った。

20世紀アメリカを代表する作曲家コープランドは、アメリカ国民音楽の創始者としても知られている。1921年にパリに渡り、ナディア・ブーランジェ Nadia Boulanger (1887-1979) にアメリカ人作曲家としてはじめて3年間師事した。コープランドの主要ピアノ作品は、《ピアノ変奏曲》(1930)、《ピアノソナタ》(1939-1941)、《ピアノ幻想曲》(1952-1957) の3作品であり、《ピアノソナタ》は、彼の成熟期に作曲された作品である。コープランドの研究家アングレット・ファウザー Annegret Fauser (1963-) が、「コープランドのアイデンティティは、フランス文化との対話、そしてアメリカの文化活動をフランス側から理解することによって構築された」と指摘しているように、《ピアノソナタ》

には、彼がパリ留学時代に摂取したフランス「新古典主義」書法の影響が見受けられる。コープランドは、その伝統的語法を模範としながら、自国の文化に根ざした「アメリカ的」音楽言語を取り入れることで、彼の作品群の中でも独自の《ピアノソナタ》を作曲した。

発表ではまず、コープランドの《ピアノソナタ》までの創作活動を外観し、作風の変遷について述べた。コープランドは、ルービン・ゴールドマルク Rubin Goldmark (1872-1936) との修行時代(1917-1921)に、ドビュッシーやラヴェルをはじめとする、近代フランス作曲家の影響を受けた。そして「パリ留学時代」(1921-1924)には、ブーランジェや「前衛芸術」が最盛期であったパリの音楽家たちから、先進的な音楽語法を習得する。同時にブーランジェが、アメリカの民衆音楽、特にジャズに関心を寄せるように促したこともあり、同地で自国の音楽文化を見直し、再認識した。帰国後の1920年代後半には、ニューヨークの「前衛」作曲家として、続く1930年代前半には、「急進的」な作風を掲げながら、《ピアノ協奏曲》(1926)や《ピアノ変奏曲》(1930)などの作品を通じて、その存在感を示していった。

コープランドが《ピアノソナタ》を作曲した時期は、彼が1930年中期以降に、1929年の株価大暴落や世界恐慌による社会的変化の影響から、以前の作風に背を向け、「ポピュリスト(大衆的)」様式へと作風をシフトした年代と合致する。しかしながらニール・バターワース Neil Butterworth (1934-2020) やラリー・スター Larry Starr (1946-) など、多くの研究家が指摘するように、《ピアノソナタ》は同時代の大衆向け作品とは異なる様式で書かれており、コープ

ランド自身もその点について認めている（コーブランドは、『ピアノソナタ』を「重厚な作品」と位置付けた）。

このような指摘も踏まえ、発表の後半では、『ピアノソナタ』の音楽言語について、楽曲分析に基づき、①構造、②主題操作、③調性（和声）、④リズム（ジャズ・リズムの構造）、⑤民族素材の順で、フランス「新古典主義」書法と「アメリカ的」音楽言語の観点から述べた。様々な音楽的要素が複雑に絡み合っている、『ピアノソナタ』の音楽言語であるが、②「無駄のない手法」で書かれた主題操作には、フランス音楽の伝統に基づく秩序、鍛錬された形式美が反映されており、③長調と短調の「融合」、そして多調性（複調性、複旋法性）が音構成の基本となっている調性からは、近代フランス音楽家の影響が顕著であることが明らかになった。またコーブランドの「アメリカ的」音楽言語が最も象徴されているのが、④リズム（ジャズ・リズムの構造）である。加えて、⑤民族素材では、アメリカ南部で踊られる4分の2拍子の陽気なダンス「ホー・ダウン」やニューイングランド地方の「讃美歌」が示唆されていることが分かった。

限られた時間の中ではあったが、今回の発表では、コーブランドの成熟期のピアノ作品『ピアノソナタ』が、フランス「新古典主義」書法を踏襲しながら、独創的な手法で、現代的並びに伝統的「アメリカ」音楽言語を取り入れていることが示された。今後の課題としては、他のピアノ作品との比較、そしてコーブランドの作曲活動以外の視点を含めることであろう。

【傍聴記】

秋場敬浩「ロシア・ピアノミニア チュアの宇宙－音楽之友社刊『ロシア ピアノ小品集』の編纂にあたって」



第140回定例研究会では秋場敬浩先生（ピアニスト・愛知県立芸術大学講師）に『ロシアピアノ小品集』（音楽之友社2024年4月）編纂に関してお話しいただいた。この曲集は、国や地域ごとの全10巻シリーズであり、初・中級者を対象とした小規模の作品を収録している。その地域の地図（塗り絵）や文化イラスト（ロシア編は正教会、楽器、衣装、マトリョーシカなど）、作曲家の生没年表、音楽略史、作品の解説が掲載されており、子どもが楽しめるものとなっている。

今回の曲集では、作品の権利所在が不明であったり、他の出版社が権利を所有していたり（ストラヴィンスキー）、すでに全曲出版されていたり（シヨスタコーヴィチ）といる問題があり、先生はソビエト作曲家をテーマにする難しさを痛感されたという。そこで今回の曲集は、できるだけ日本でまだ知られていない魅力的なものを選び、先生が「美しい」と思わないものは選ばない、というかなり独断と偏見を許された選曲となったとのことであった。以下に先生のコメントを含め、曲目を紹介したい。

1. ミハイル・グリンカ：ロシア民謡《なだらかな谷の只中に》による変奏曲。有名な曲で、とても魅力的でロシア語的な抑揚にみちた主題にもとづいた小さいが華麗な曲。
2. アントン・ルビンシテイン：《2つのメロディ》Op.3より第1番。美しい曲で、日本でも一時期弾かれていた。
3. 同：《6つのプレリュード》Op.24より第1番。とても美しい。クララ・シューマンに捧げられた6つのプレリュードの1曲で、ほとんど知られていない曲。
4. アレクサンドル・ボロディン：《小組曲》より第1曲「修道院にて」。冒頭部分に鐘が鳴らされる楽想があり、その音の構成が非常に美しい。
5. ミリイ・バラキレフ：漁夫の歌。中級者ならなんとか弾ける美しい大人っぽい作品。
6. モデスト・ムソルグスキー：村にて。モスクワ留学時代に楽譜屋で古楽譜をチェックするのが自分の楽しみだった、その中で見つけた一つ。
7. ピョートル・チャイコフスキー：《四季―12の性格的描写》Op.37bisより「10月秋の歌」。
8. 同：ナタリー・ワルツ。
9. 同：《中程度の難しさによる12の小品》Op.40より第10番「ロシアの踊り」。(チャイコフスキーについては時間がなく割愛された)。
10. アナトーリ・リャードフ：《2つのマズルカ》Op.15より第2番。
11. 同：《2つのバガテル》Op.17より第2番「パストラレ」。リャードフはショパン的な部分もあるが、中には魅力的なものもあって、凝視してみると非常に個性的なものもみえてくる。
12. アントン・アレンスキー：《24の性格的小品》Op.36より第16番「エレジー」。この曲は全部演奏すると1時間20分くらいかかる曲集で、その中でも「エレジー」は白眉といわれる。
13. アレクサンドル・グラズノフ：《3つの小曲》Op.49より第3番「ガヴォット」。この曲はプロコフィエフが演奏した音源に接して魅力的だと思った。この時期、グラズノフはバレエ音楽を書いていて、プロコフィエフに感化されたのかもしれない。
14. ウラディーミル・レビコフ：組曲《子どものための絵》Op.37より第1曲「お母さんにおねだりする少女」。第2曲「レッスンにそなえて」。第3曲「古代の世界より」。日本ではほとんど知られていない。初期はチャイコフスキーの垂流のような小品だったが、その後クラスターや全音階などかなり近代的書法を先取りしていた。その中でもこれは比較的わかりやすい曲集、少しサティを思わせるようなタッチで、自分の中にある童心を描写している。
15. アレクサンドル・スクリャービン：カノンニ短調。
16. 同：《2つの即興曲》Op.14より第2番。
17. 同：《2つの詩曲》Op.63より第1番「仮面」。
18. 同：《3つの小品》Op.45より第1曲「アルバム綴りの綴り」。カノンは現存する最初の作品だといわれている。ポリリズムの対比があったり、後年の彼を彷彿とさせる。即興曲と「アルバム綴りの綴り」はよく知られている美しい曲、「仮面」は後期。彼の初期から後期までのエッセンスに触れられるよう意図した。

19. セルゲイ・ラフマニノフ：無言歌。1931年のオスカル・フォン・リーゼマン採録『ラフマニノフ回想録』に楽譜が掲載されている。子供時代にアレンスキーの和声法の課題として書いた無言歌を復元したもの。美しい小曲。無言歌からもわかるように初期はメンデルスゾーンの影響をうけている。
20. 同：幻想的小品 ト短調。
21. 同：《徹夜袴》Op.37より第5番「主宰や今爾の言にしたがいがい」。
22. 同：断片。マイナーな曲、彼が亡命する直前書かれた非常に美しい曲。欠けた一部の断片ではなく、ロシア革命により崩壊していく祖国の一部、自分を含む破片のようなイメージがあったのではないか。
23. ニコライ・メトネル：《4つのおとぎ話》Op.26より第3番。
24. 同：《3つの小品》Op.31より第2曲「葬送進行曲」。おとぎ話スカースカというジャンルを彼が切り開いた。その中の比較的内容が深くて技術的にもすぐれた作品。
25. サムイル・フェインベルク：《ピアノ組曲第2番》Op.25より第3曲。
26. 同：おとぎ話 Op.33-1。
27. 同：《ピアノソナタ 第12番》Op.48より第1楽章「ソナチネ」。フェインベルクは私の博士課程の研究テーマでどうしても収録しなかった。組曲第2番はメトネルの系譜に属すると思うが、ピアノソナタは彼の死の年に書かれた。もともとソナチネとして書かれていたものを後に改定したもの。
28. セルゲイ・プロコフィエフ：《年老いた祖母のおとぎ話》Op.31。非常にすばらしい曲だが、日本人はあまり弾いてない。1918年ちょ

うど祖国を離れて日本を経由してアメリカに渡った時期に書かれてる。本人演奏の録音も残っている。

先生は何度も「美しい」とおっしゃるので、その選曲に熱量を感じるとともに自分でもこの曲集を弾いてみたいと、私だけでなく多くの参加者が感じたと思われる。先生は次のように締めくくられた。

「今ロシアがなかなか難しいキーワードとして受け止められている中で、今一度、作品の純度を見直す。作曲家たちは、人間の心の、精神のために書いたわけで、平和のために、暴力にたいする抗議のために音楽を書いた人もいる。かれらの創造的な善意、清らかな精神を一緒くたにしてはいけない。それも見直してほしいというのが影にはあって、これが刊行されたことに感謝しているところであります。」

文責：黒田清子

【研究の現場から】

庄内藩藩医進藤周人旧蔵の楽書について

明木茂夫（中京大学）

事の起こりは、ある古書肆の目録で見つけた江戸期の写本であった。縦 17.5cm 横 25.7cm、75丁からなるその写本は、前半に荻生徂徠『琴学大意抄』、後半に山県大式『琴学正音』が合冊となっているもので、目録には「進藤周人旧蔵」とある。『庄内人名辞典』（庄内人名辞典刊行会 1986）によると進藤周人（1803-1864）は庄内藩の藩医で、詩文や和歌にも長じた多才な人物で

あった。徂徠のこの『琴学大意抄』は重要な書物であるが出版されず写本で広まったものなので、写本を見つけたら確保した方がよい。また大武の『琴学正音』は今まで見たことがなく、珍しいものであることは間違いなかろう。自分の専門分野ではないが、まあこの際確保しておくというほどの気持ちで発注した。古書肆からの荷物が届いたのですぐに、『国宝「碓石調幽蘭第五」の研究』の著者で古琴研究の第一人者である山寺美紀子氏にこんな写本を入手しましたとメールしたところ、これは現在コピーのみ伝わり原本が行方不明だったものではないか、との返信が来てびっくり。そんなに貴重なものだったとは思ってもよらず、直ちに最初の数丁を写真に撮ってメールに添付し山寺氏に送った。すると、コピーと照らし合わせたところその原本で間違いはないとのお返事であった。

さてそうすると、同じ目録に並んでいた進藤周人旧蔵の他の楽書も気になってきて、まだ売っていませんかと古書肆に問い合わせたところ、幸いにもまだ在庫しているとの返事である。できれば同じ旧蔵者のものはばらばらにしたいのでそれも購入したいと知らせたら、実は目録には載せていないけれども、進藤周人旧蔵の他の楽書がまだ倉庫にありまして……、とのこと。買います！と即答した。そうして入手した進藤周人旧蔵の楽書は以下の通りである。

琴学大意抄／琴学正音 写本 一冊
物子楽説抄 写本 一冊
篋譜 写本 一冊
徳之則 写本 一冊
龍笛譜 写本 三冊
癸築譜 写本 一冊
鳳笙譜 写本 五丁こより綴じ一冊

龍笛譜 写本 七丁こより綴じ一冊
太鼓譜 写本 七丁こより綴じ一冊
築鼓譜 (甲乙) 写本 折り本二冊

まずはそれぞれ状態を点検し、識語や序跋など重要な部分の写真を撮り、保護のための帙の作成が必要なものを選びながらあちこち眺め回していた。ところがそれと時を同じくして、偶然にも今度は別の古書肆の目録にも進藤周人の旧蔵書群が掲載されていることを見つけたのである。『周易』や『春秋左氏伝』など、漢学に関する書物らしい。音楽とは直接関係なさそうだが、目録の写真で見ると、明らかに手許の楽書と筆跡が似ており、また罫紙も似たものが使われている。これは是非欲しいと問い合わせたら、幸いまだ売っていないとの返事である。そうしてやって来た進藤周人旧蔵の漢学関連の書物は以下の通りである。

易学^{こう}叟始 写本 六卷 一冊
周易古義 写本 十二卷 二冊
左氏伝議 写本 四卷 三冊
晋之乗 写本 八卷 八冊
克獲^{しょう}捷凱 写本 四六種 三冊
晋文 写本 六卷 一冊
春秋経伝解 写本 三十卷 十五冊

楽書群と漢学書群、異なる古書肆で別れ別れになっていた進藤周人の旧蔵書たちが、今日の前に揃ったわけである。

さらにその古書肆の目録の解説には、この『晋之乗』という書物は小松茂美著『利休の死』(中央公論社 1988)の第七章で言及されている自筆稿本の現物だ、とある。その古書肆の担当の方がオマケにと送って下さったので早速この本の該当箇所を見てみると、千利休の死に関する『晋之乗』の記事が翻刻されており、そこで欠字と

されているところは手許の写本の破損位置とぴったり一致している。まさにその現物が目の前にあるのだと思うと、感慨深い。一方では、小松氏のご覧になった頃と比べて特に破損は進んでいないということも言えるわけで、現時点でやや状態の悪いこの写本の劣化がこれ以上進まないよう、本学で責任持って保存したいと考えている。

『利休の死』において著者の小松氏は、『晋之乗』という書名は『孟子』「離婁章句下」の「晋之乗、楚之檣杵、魯之春秋、一也」から来ており、「周人の晋鼎の号の一字に通じさせて、『晋鼎の書いた史』という意をこめての命名」であると指摘されている。なるほど。だとすれば、上記の楽書の中の『徳之則』という一風変わった書名も、『春秋左氏伝』「僖公二十七年」の「詩書、義之府也。礼楽、徳之則也。徳義、利之本也」から来ているわけである。『徳之則』の内容は基本的に雅楽の楽譜（龍笛・箏・笙）なのだが、「礼楽は徳の則なり」という『左伝』の言葉が踏まえて、まさにこれが礼楽の書であることを込めた書名になっている。進藤周人の漢学の教養の高さのみならず、粹に楽しみながら音楽活動を行っていたことをうかがい知ることができる。

また冒頭で触れた荻生徂徠『琴学大意抄』と山県大弐『琴学正音』の合冊本について、徂徠の『琴学大意抄』は少なくとも二十種ほどの写本が現在伝わっているのに対し、大弐の『琴学正音』の方は写本が一つしか知られておらず、しかも以前とられたコピーが残るのみでその原本の所在が不明という状態にあったと言う。山寺氏のご教示によると、そのコピーは岸辺成雄氏と稗田浩雄氏が持っておられたもので、山寺

氏にご確認いただいたところ、手許の写本がまさにそのコピーの原本であったことは既に触れた。さらに山寺氏の近年の調査によって、関西大学図書館生田文庫にも同じく『琴学大意抄』と『琴学正音』の合冊となった写本が所蔵されていることが判明したとのこと。本写本と併せて『琴学正音』の伝本が二つ確認されたことになる。もう一つ、徂徠の『物子楽説抄』も、岸辺氏稗田氏のお持ちだったコピーの原本であることが確認された。

さて、幸運にも進藤周人旧蔵の楽書と漢学書を散逸させずに本学に架蔵できたわけである。漢学書の内『易学叟始』『周易古義』『左氏伝議』『春秋経伝解』はその名のごとく経書に関する研究書であり、一方『晋之乗』『晋文』『克獲捷凱』は周人自身の文集である。楽書群と漢学書群を相互に参照すれば何らかの情報が得られるかも知れないとは思っていたのだが、期待以上に音楽に関する情報を得ることができた。

例えば楽書の『龍笛譜』の序文には、周人が雅楽を習った由来が書かれている。ところが、それとほぼ同じ文章が漢学書の周人の文集『晋文』に「笙笛太鼓合譜序」として収録されているのである。この「笙笛太鼓合譜」とは恐らく、上記楽書のこより綴りの薄い冊子『鳳笙譜』『龍笛譜』『太鼓譜』写本三冊を指すものと思われる（「太鼓譜」の後半には「箏譜」が合冊されている）。『龍笛譜』と『晋文』、相互の文字を照らし合わせることで翻刻が大変楽になったのはありがたいのだが、さて同じ文章なのに一方が『龍笛譜』の序、一方の『晋文』では「笙笛太鼓合譜序」と題されているのはなぜだろうか。恐らく『龍笛譜』の序が、『鳳笙譜』『龍笛譜』『太鼓譜』三冊に対する序文を兼ねているからだと考え

えられる。なぜなら冊子三冊それぞれに付された短い序文とこの『龍笛譜』序＝「笙笛太鼓合譜序」には、同じ人物と思われる人名が見えているからである。だとすると『龍笛譜』と『鳳笙譜』『龍笛譜』『太鼓譜』は、線装本とこより綴じの薄い冊子と、それぞれ形態を異にしつつも、序文に記されたような周人の雅楽活動にちなんで作成された一連の楽譜であったことがうかがい知れる。

また『晋之乗』の帙には、こよりで綴じられた数丁からなる冊子二冊が一緒に収められている。『晋之乗』と内容的な関連はないが、大きさが丁度よかったのでここに挟んだもののように見える。その二冊とは、「^{えい}瘞琴碑銘」一冊、および「鶴陵^ひ阪尾老賢君函文」と「鄙著目録」が一緒に綴じられたもの一冊である。この内「瘞琴碑銘」は鶴岡の金峰山に七絃琴を埋めたことにちなむ碑文の写しで、「鶴陵阪尾老賢君」とは庄内藩の藩校致道館の句読師・助教を勤めた阪尾萬年のことである。そして「鄙著目録」は周人自身の著書目録であり、そこには『春秋経伝解』十五卷、『周易古義』正文五卷、『易学夏始』五卷、『詩句合韻』一卷、『琴則』一卷、『晋文』六卷の名がある。『春秋経伝解』『周易古義』『易学夏始』『晋文』は上述の漢学書群に含まれていたが、残念ながら『琴則』の実物は今回入手できなかった。どこかに残っていることを祈るばかりだが、ただその序文は幸いにも『晋文』に収録されており、「鄙著目録」の記述と併せてその概要を知ることができる。ともあれ周人が『琴則』という古琴の専門書を著するほどに琴学に通じていたということは確かである。

余談だが、写本『晋之乗』の収められた帙の題箋には『両韻便覧』とあって、中身と帙の題

が一致しない。すると、一緒に収められた上記の薄い冊子だけではなく、そもそも『晋之乗』自体もたまたま大きさがぴったりだった別の帙に仮に収められたものであった可能性が高い。

さらに漢籍の内、『克獲捷凱』全三冊は読書札記的な文章四六種を取めた周人自身の文集である。幸いにこの中にも音楽に関する文章はあって、例えば「楽舞風詠」は中国古代の楽制などについて論じたものである。

以上、幸運にも異なる古書肆から入手し、目の前に勢揃いした進藤周人旧蔵の楽書群と漢学書群は、現在まだ調査を始めたばかりの段階ではあるものの、両者を相互に照らして見るならば、江戸期における庄内藩の雅楽や琴学、そして中央や他の藩との音楽面での交流について知る上での貴重な資料となることは疑いない。また漢学の面についても、『周易』や『左伝』等に対し周人がどのような論を展開していたか、これから読み解いてみたいところである。それにしても庄内藩の藩医という地位にあった周人が、本業である医業の他に、音楽や漢学に対してかくも広範な知識と教養を備えていたことに、今更ながら驚くばかりである。さらに、単なる自分の習い事のための楽譜の写しに止まらず、処々にしゃれた趣向を凝らした周人の雅楽書、そしてその遊び心に満ちた独特の字体や、大量の細かな書込みを見るに、彼が心から雅楽を楽しんでいた様子が忍ばれる。そして、昔の人はすごかったんだなという思いがひしとこみ上げてくるのである。(本稿作成、および進藤周人旧蔵書の整理・調査に際して貴重なご教示とご助言をいただいた山寺美紀子氏に篤くお礼申し上げます。)

ヘルシンキでの微分音作品の制作と実践

杉山 怜 (愛知県立芸術大学)

2023年9月から2024年6月にかけてフィンランドのヘルシンキで開催された Microtonal Music Studios が主催するアーティストック・リサーチ・研究プログラムに参加しました。このプログラムは、微分音音楽を主題として世界から集まった芸術家たちが音楽の研究を行い、個々の活動の幅を広げ、成果を公表する、という内容のプログラムで、公募により選ばれた10人の参加者がオンラインや対面で参加しました。私はこれまで、ヴァイオリンを含む新たな音楽作品の自作自演と、ロシア出身の作曲家であるイヴァン・ヴィシュネグラツキー Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) の微分音理論や微分音技法を中心に研究を行っていますが、本プログラムへの参加は微分音を用いた音楽実践の研究を深める機会となりました。期間中には、微分音音楽に関するイベントや意見交換会、演奏会が月に1~2回開催されました。私は2024年5月にヘルシンキへ渡航し、最近の私の作品の微分音の使用法について発表を行い、新作の初演を行いました。

2024年5月9日から5月19日にかけて、ヘ



Microtonal Music
Studios Research
and Study Programme
Exhibition & Event
Week

(2024年5月9日~5月
19日)

ルシンキの Myymälä 2 を会場に Microtonal Music Studios のプログラムの Exhibition & Event Week が開催されました。本プログラムに参加した10人の参加者の作品展示やイベント、演奏会が行われ、私は5月17日にレクチャー付きの演奏会(イベント)を行いました。ここで私は、2023年に作曲した16人の弦楽器のための《しづく》という作品についてプレゼンテーションを行い、また2024年に制作したヴァイオリンと映像の新作《N-M-H》を演奏・発表しました。《しづく》は9人のヴァイオリン、3人のヴィオラ、3人のチェロ、1人のコントラバスによる作品で、六分音や四分音を用いて制作しています。これまで私は主に四分音を用いた作品を発表してきましたが、この作品で六分音もとり入れる試みを行いました。弦楽器の特殊調弦(スコルダトゥーラ)を取り入れ、ハーモニクス(倍音奏法)や開放弦を用いて六分音や四分音を出すように設計しました。それぞれの奏者が異なる調弦法を用いるように工夫し、主に次の3つの点について留意して特殊調弦の方法を構想しました。まず、特殊調弦の方法を通常の調弦よりも低い調弦に限定すること、次に、1つの楽器内では微分音になるような調弦にせず、楽器の響きや共鳴の度合いを保つようにすること、そしてそれぞれの奏者の調弦の間隔を微分音にすることによって全体として六分音や四分音などの微分音をつくり出すこと、の3点です。1点目に関しては、通常調弦よりも低い調弦法に限定することで弦の張力を低くし、楽器にかかる負担に配慮することを目的としています。2点目は、各楽器の各弦の調弦の音程間隔には微分音を使用しないことで、楽器の響きや共鳴の度合いを失わないようにし

ています。そして3点目として、それぞれの楽器間の調弦の間隔を微分音にすることで、全体的にさまざまな微分音を生み出すように工夫しました。これらの特殊調弦の方針に基づいて各奏者の調弦を定めて、《しずく》を作曲しました。

イベントの後半では、2023年から2024年にかけて日本の愛知県名古屋市や長野県で撮影し、2024年5月に編集した映像と、微分音を用いたヴァイオリンのフレーズ（断片的な旋律）を組み合わせた《N-M-H》を発表しました。作品タイトルの《N-M-H》は、撮影地である名古屋（Nagoya）や長野（Nagano）の頭文字をとった「N」、作品のなかでヴァイオリンで演奏される微分音音楽（Microtonal music）の「M」、そして上映・演奏される場所であるヘルシンキ（Helsinki）の「H」をつないだものに由来しています。この作品では、あえて映像と音楽を同期しないようにして、個々が独立してそのまま存在するように制作しました。映像の合間にヴァイオリンのフレーズを挿入し、微分音音楽の存在を映像との対比によって表現しました。



Myymälä 2での演奏会（イベント）
Screening and Talk on Sizuku
Microtonal Technique
with Dr. Ryo Sugiyama
(2024年5月17日)

会場では、映像を上映しながらヴァイオリンを演奏しました。日本からヘルシンキへ、そして本プロジェクトの主題である微分音音楽が繋がった作品となりました。

本プロジェクトは、スカンジナビア・ニッポンササカワ財団の助成をいただき実施しました。



《N-M-H》初演の様子
(2024年5月17日、Myymälä 2)
Photo by Kamila Śladowska

【書籍紹介】

『シレメーチェフ家の農奴劇場
—18世紀ロシアのオペラ文化史』
(道和書院、2024年5月)
『バロック・オペラとギリシア古典』
(論創社、2024年3月)
森本頼子（名古屋音楽大学）

この春、2冊の本を刊行した。いずれも、筆者が大学院時代から研究してきた18世紀ロシアのオペラ文化に関する本である。

一般に、ロシア音楽史といえば、19世紀の格林カを祖とする国民楽派から始まるというイメージを抱く人が多いのではないだろうか。実際に、日本で普及している西洋音楽史の本の多くで、ロシアに関する記述は19世紀から始まっているし、ロシア音楽史の本でさえも、18世紀

については他の時代に比べて圧倒的に情報量が少ない。確かに、この時代のロシアでは、宮廷の音楽生活を西欧の音楽家たちが取り仕切った一方で、ロシア人作曲家は数えるほどしか存在しなかったため、こうした音楽史観が形成されるのも無理はないかもしれない。しかし、ロシア音楽史における18世紀を、取るに足りない「前史時代」と見なすのは大きな誤りである。

筆者が18世紀ロシアのオペラ文化に興味を持ったのは、大学院の博士後期課程に進学したときだった。矢沢英一先生の著作『帝政ロシアの農奴劇場——貴族文化の光と影』（新読書社、2001年）を読み、ロシアに「農奴劇場」という特殊な劇場が存在し（詳細は後述）、そこでオペラが上演されていたことを知ったのがきっかけだった。さっそく、農奴劇場のオペラ上演に関する文献を探し始めたものの、日本語ではめぼしい文献が見当たらず、ロシア語をはじめとする外国語文献も思いのほか少ないことに気づいた。当初は「このテーマは穴場かもしれない」と安易に浮かれていたが、次第に、とんでもないテーマに手を出してしまったことを悟った。そもそも18世紀ロシアの音楽研究自体が大きな後れをとっているなかで、農奴劇場と音楽を結びつけた研究は、世界的にみてもほぼ皆無だったのである。

そこからは、まさにいばらの道だった。まずは、18世紀ロシアの音楽および劇場文化について外国語文献をもとに勉強しつつ、農奴劇場に関する文献を国内外で収集した。その後、研究のメインテーマとしたシェレメーチェフ家の劇場に関する史資料を、ロシアの図書館、博物館、古文書館でコツコツと集めた。正直に白状すると、この過程で何度逃げ出そうと思ったかわか

らない。それくらい気の遠くなる作業だった。しかし、先行研究が少ないからこそ、地道な研究調査により一つずつ情報を得て、新事実を突き止めていくプロセスは、何物にも代えがたい知的興奮とよろこびを与えてくれた。こうして、時間はかかったが、農奴劇場のオペラ上演に関する博士論文を2015年に何とか完成させることができた。

森本頼子著『シェレメーチェフ家の農奴劇場——18世紀ロシアのオペラ文化史』（道と書院、2024年5月）は、この博士論文に最新の研究成果を盛り込みつつ、一般読者向けにまとめ直したものである。「農奴劇場」とは、富裕なロシア貴族が、所有する農奴を俳優・歌手・音楽家として起用し、招待客を相手に公演を行うもので、18世紀後半から19世紀前半のロシアに、173も存在していたことがわかっている。その代表格が大貴族シェレメーチェフ家の劇場（1775～97年）で、160名以上の農奴からなる一座によって、オペラを含む大がかりな演目を上演した。

本書では、領主のニコライ・シェレメーチェフが、若き日に西欧へのグランド・ツアーでオペラに出会い、ロシア帰国後に、試行錯誤しながら農奴劇場でオペラを上演していったプロセスを、さまざまな資料をもとに解き明かしている。オペラ文化黎明期のロシアに存在した、世にもまれな「農奴劇場」を舞台に、ロシアの人々がどのように西欧のオペラを受容し、自分たちの文化に変容させていったのかがわかる1冊である。

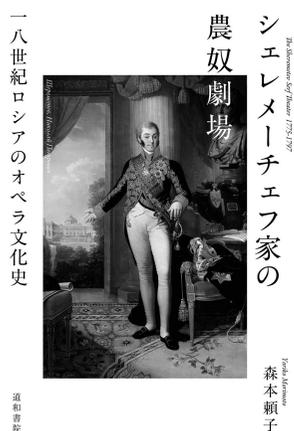
一方、大崎さやの・森佳子編『バロック・オペラとギリシア古典』（論創社、2024年3月）では、18世紀ロシアの宮廷劇場のオペラ上演につ

いて論じた。本書は、2021年3月に行われたオンライン・シンポジウム「ギリシア悲劇主題の18世紀オペラ——イピゲネイア主題のオペラを起点として」（大崎さやの氏代表の科研費16K02560 主催）にもとづいて編まれた論文集である。啓蒙期のイタリア、フランス、ドイツ、イギリス、ロシアにおいて、ギリシア悲劇をはじめとする古典がどのようにオペラに取り込まれ、各国のオペラ芸術を変革していったかを6名の研究者が論じた画期的な本である。

筆者は、「18世紀ロシア宮廷におけるオペラ・セーリア上演の実態——ギリシア悲劇を原作とした作品に注目して」と題した論文を寄稿した。ロシア宮廷では、1736年に初の本格的なオペラ上演が行われて以来、各国のオペラが上演されるようになったが、その過程でギリシア悲劇を主題としたオペラがどのように生み出されていったかを考察している。宮廷劇場は、当時のロシアのオペラ文化をリードする存在であったにもかかわらず、オペラ上演については不明なことも多い。拙論では、現存する台本や楽譜を手がかりに、宮廷劇場のオペラ上演の実態に迫っている。

このように2冊の本を通じて、18世紀ロシアの農奴劇場（私立劇場）と宮廷劇場（国立劇場）という、異なるタイプの劇場のオペラ上演活動について論じた。そのうえで強調したいのは、18世紀のロシアでは、きわめて豊かなオペラ文化が発達し、オペラをめぐる大勢の人々の営みがあったことである。その土台があったからこそ、ロシアでは19世紀以降に、オペラを含む舞台芸術が大きく花開いたのである。拙著が、18世紀ロシアの音楽文化に新たな光をあて、従来のロシア音楽史の見取り図を変えるきっかけの

一つになることを願っている。



道和書院、2024年5月



論創社、2024年3月

【事務局から】

■第 141 回定例研究会（予定）

日時：2024 年 12 月 8 日（日）13 時 30 分～

会場：名古屋音楽大学（対面開催のみ）

内容：ブゾーニに関するレクチャー・コンサート

※状況により、日時・会場・内容が変更となる場合があります。

■『中部支部通信』第 97 号について

中部支部では、中部支部の会員のみなさまから『中部支部通信』第 97 号への投稿を募集いたします。詳細は応募内容をご確認ください。お問い合わせ等は、ファックスおよびメールでお願いします。

なお、発表時間や原稿の分量等の都合によりご希望に添えない場合もありますので、ご了承ください。

◆『中部支部通信』への寄稿

『中部支部通信』第 97 号	
発行	2025 年 2 月中旬発行予定
募集原稿	・研究報告、研究ノート（1200 字程度） ・書籍・CD / DVD 紹介、各種催し物の紹介・報告等（文字数自由）
応募方法	中部支部事務局に、FAX または Email で、以下のことを添えてお申し込みください。 1. お名前 2. 所属 3. 研究分野 4. 原稿タイトル（仮題でも可） 5. 簡単な原稿内容 6. 連絡先（メールアドレス等）
原稿締切	2024 年 12 月 27 日（金） ※原稿の提出方法などは、投稿者に追ってお知らせします。

■研究発表・原稿募集

中部支部では、定例研究会での研究発表や支部通信への投稿を随時受け付けております。研究報告、研究ノート、書籍・CD/DVD 紹介、または各種催し物の紹介・報告等でも構いません。発表・掲載時期、原稿の量などにつきましては、あらかじめ支部事務局にお問い合わせください。ただし発表時間、発行時期、原稿の分量等の都合によりご希望に添えない場合もありますので、ご了承ください。

事務局：明木茂夫（支部長）

〒 466-8666

愛知県名古屋市昭和区八事本町 101-2

中京大学文化科学研究所 気付

日本音楽学会中部支部事務局

T E L : 052-835-7194

F A X : 052-835-7192

電子メール：nogchubu@msj-chubu.org