

# 研究発表要旨

## セッション A

### A-1 朝山奈津子（東日本支部）

#### 新ドイツ「派」再考

—— 音楽史記述における楽派概念の変容 ——

F. ブレンデルが 1859 年に提唱した「新ドイツ派」を巡っては、とりわけ「新」、「ドイツ」の意味や、この「派」に属する音楽家について活発な議論がある (Determann 1989, Altenburg 2006, Altenburg 2009, 上山 2011, Roth & Roesler 2020 など)。しかし、ブレンデルがなぜ「派 Schule」の語を選択したのか、を取り上げた詳しい研究はまだない。本発表は、「旧ドイツ派」に対する「新ドイツ派」というブレンデル自身の言明を踏まえ、音楽史記述における「派」の意味、すなわち楽派概念を考察する。

本研究の問題意識は、「派」がどのような経緯で地名と結び合い概念化したのか、という点にある。「新ドイツ派」提唱は厳密には音楽史記述そのものではないが、ブレンデルが党派論争から一歩抜き出るための戦略として「未来音楽 Zukunftsmusik」に代わる新名称を模索する際、「ドイツ」、あるいはリストが拠点としたヴァイマルという地名から連想して「派」の語を選んだのではないかと仮定する。とはいえ、ブレンデル自身の『音楽史』(1852 初版)で「派」はしばしば人名と結びついており、その連想は自明ではない。そこで本発表では、マルティーニ師『音楽史』(1757)からバーニー『音楽通史』(1776-1789)を経た 19 世紀前半の「派」の用法を概観し、世紀中葉の雑誌記事、また文学や美術など他分野の言説を参照しながら、1859 年頃の楽派概念を検討する。そして、18 世紀までの国民様式の議論を汲みつつ、楽派概念がナショナリズムを強く帯びるようになる過程を追う。

楽派概念はその後、ドイツ語圏において音楽史の体系化に重要な手段となっていく。G. アドラー『音楽史提要』(1924 初版)ではさながら諸楽派の興亡が語られ、楽譜の『音楽遺産 Denkmaeler』叢書では、作曲家や音楽作品がどの楽派に帰属するかで論争が生じた。19 世紀中葉に「新ドイツ『派』」がそのように命名されたことは、18 世紀に音楽史に導入された「派」がナショナリスティックな楽派概念へ変容した象徴的出来事の一つと捉えられる。

### A-2 田邊健太郎（西日本支部）

#### 音研究の「存在論的転回」に関する試論

音楽学者の Brian Kane は、音がもつ意味や音の表象ではなく、「物質としての音」「物質としての音から情動への作用」に着目するサウンド・スタディーズの研究動向を「存在論的転回」と名付けている。本発表では Kane の枠組みを拡張して、「存在論」という観点から音を考察している三つのアプローチを取り上げ、それらがいかなる動機のもとに何を解明しているのか、いかなる点に対立が見られるのかを明らかにする。

まず、分析哲学における音（「音楽作品」ではなく）の存在論を取り上げる。この分野では、多くの論者が自然科学の知見を積極的に取り入れ、音とは何か、音は時間の中でどのように持続するか、音と音

色など音の諸性質との関係をいかに理解すべきかといった問題を論じている。発表では、Andy Hamilton や David Roden など、音楽やサウンド・アートを事例として取り上げている論者の議論を考察する。次に、Christoph Cox のように、大陸系哲学を理論的基盤としている論者に着目し、分析哲学的アプローチとの比較を行う。最後に、上記のような存在論的考察に対して批判的態度をとる論者を取り上げる。例えば Marie Thompson は、Cox の存在論が「白人の聴覚性」を前提としており、中立ではありえないと批判したうえで、存在論を特定の社会的状況に位置づけられたものとして捉えなおすことを提案している。

音の存在論に対する上記三つのアプローチを比較する試みは、分析哲学と大陸系哲学の共通点と差異を明確化し、また存在論と政治的・文化的問題との関係性を掘り下げるための一助となるだろう。こうした作業を通じて、音研究の存在論的転回に関する領域横断的な見取り図を描き出したい。

### A-3 成田麗奈（東日本支部）

#### 第三共和政期フランスで刊行された音楽史書におけるフランスの自然主義オペラ評価

—— E.ゾラ=A.ブリュノー共作の評価を中心に ——

本研究は、第三共和政期フランスで刊行された音楽史書におけるフランスの自然主義オペラ評価に関して、音楽史記述の戦略と関連づけて論じる。

第三共和政期初期のオペラ界においては、ヴァーグナーの楽劇が絶大な人気を博す一方、ヴァーグナーの垂流との誹りを逃れるべく独自の表現方法が模索される中で、自然主義オペラの革新性に期待が寄せられた。その代表格とされるのは E.ゾラと A.ブリュノーによるオペラ共作である。ゾラは、ヴァーグナーの楽劇を高く評価しつつも、よりフランスの国民性に適した自然主義オペラの創作を提唱した。また、ブリュノーはイタリアにおける現実主義を「粗末で、詩がなく、何ら象徴主義を認容しない」と批判し、真の自然主義・現実主義の体現を自らの功績と自負した。だが、こうした主張はおろか、実際のオペラ作品すら、現代においては殆ど知られていない。

先行研究においては、ゾラ=ブリュノー共作の自然主義オペラが顧みられなかった要因として、専らブリュノーの音楽的な魅力の欠落が指摘されている。本研究は、これらの要因に加えて、フランスの音楽史書における戦略も一因であることを指摘する。1900 年以前刊行の音楽史書において、中心的な存在はオペラ作曲家であり、ブリュノーはフランス音楽の未来を担う作曲家として期待されていた。だが、1900 年代以降、ドイツの音楽史書の方法論と価値観が踏襲され、フランスの 19 世紀は「凋落の時代」と位置づけられ、オペラ作曲家はその象徴として等閑視された。1920 年代以降、フランス音楽が覇権を奪還したとの音楽史観が展開される中で、フランクやドビュッシーをフランス音楽の「真の救世主」として主張するために、自然主義オペラの不完全さが強調される傾向が見られた。こうした音楽史記述の戦略を批判的に検討することで、自然主義オペラの再評価およびフランス音楽史記述の再考に資することができると思われる。

### A-4 倉脇雅子（東日本支部）

#### 1873 年ウィーン万国博覧会における音楽の役割

本研究の目的は、1873年開催のウィーン万国博覧会（以下、ウィーン博）を対象として、同博覧会の経緯や有り様における音楽面の役割を検証することである。同博を1892年開催のウィーン国際音楽演劇博覧会の礎とする観点においても（Antonicek 2013）本研究の意義が認められる。

ウィーン博は、フランツ・ヨーゼフ1世の治世25周年を記念して5月1日から10月31日までプラターを会場として、「文化と教育」をテーマに開催された。来場者は2000万人を見込んでいたが実際は726万人程度であった。これには5月9日の株価暴落と6月末頃から感染が拡大したコレラの影響があった。この状況において観客動員数の向上が喫緊の課題となったが、ウィーンの音楽的な資産力を示すことと、万博がもつ祝祭的マインドの回復を図ることで音楽面からの寄与があったと考えられる。

万博は1851年のロンドン博以来、産業の展示を主目的としていたが、1867年パリ博で初めて音楽が展示されるべき芸術の一分野として認知され、産業と芸術の万博が開催された（井上 2009）。このパリ博では、J. シュトラウスII世の楽団やオーストリアの軍楽隊が好評を博した。プラター会場でのシュトラウスII世楽団と軍楽隊による演奏会はこの成功に起因するとみられる。

ウィーン博では楽器製造の展示と音楽公演が行われた。楽器展示は公式報告書（Schelle 1874）にまとめられ、そこでの受賞者は音楽誌『ジグナーレ』に掲載された。プラターでの演奏会プログラムは、連日、『万国博覧会新聞』第一面に掲載された。演奏はシュトラウスII世楽団、軍楽隊、男声合唱協会が中心となり、日々の演奏会の他、式典、来賓の接遇、大規模な演奏会を行った。この万博会場内の演奏に加えて、楽友協会での万博記念演奏会やウィーン帝立・王立宮廷歌劇場でのオペラも開催された。音楽公演全体としてみればリングシュトラセ沿いの近代的都市計画の成果を世界に披露する役割の一面を音楽が担っていたといえる。

## セッション B

### B-1 石川亮子（東日本支部）

タンゴ、ラグタイムとイングリッシュ・ワルツ

—— アルバン・ベルクの音楽における「ジャズ」 ——

本発表は、1920年前後のヨーロッパにおいて盛んに作曲されるようになった「ジャズ」が、いかにしてアルバン・ベルク（1885-1935）の音楽へと取り込まれていったのか、そして演奏会用アリア《ワイン》（1929）とオペラ《ルル》（未完、1927-35）のなかで、「ジャズ」がどのように用いられ、またいかなる機能を果たしているのかを考察するものである。

まず確認しておくべきは、早くも1918年に《11楽器のためのラグタイム》を作曲したストラヴィンスキーが、「ジャズ」を「新しいダンス音楽」と呼んだように、当時の「ジャズ（ドイツ語圏ではヤッツ）」がアメリカや南米から輸入されたダンス音楽全般を指していたことであろう。ベルクが「ジャズ」を知ったのは1920年代初頭、ラジオ放送、あるいは建築家アドルフ・ロースを通してと推察されている。

ところがベルクの「ジャズ」受容はやや遅れて本格化する。当初、「私たちのリズムと比べると全く貧相なもの」と「ジャズ」から距離を置いたベルクが、《ワイン》でタンゴを、《ルル》でラグタイムとイングリッシュ・ワルツを使用するまでの経緯は、プラハ出身で今日、最初期の「ジャズ」の作曲家として知られる、エルヴィン・シュルホフ（1894-1942）と交わされた1919年から1926年の往復書簡や、

1926年のアルフレッド・バレーゼルの著作『ジャズの本』(ÖNB F21Berg80/IV)等から辿ることが出来る。

クルシェネクのヒット作《ジョニーは演奏する》(1927)に続いて、シュルホフもまた、「ワーグナーの伝統とジャズの使用」によるオペラ《炎》(1927-29)を書いている。一方、新ウィーン楽派の作曲家であるベルクにおいては、「ジャズ」は主に新たなリズム書法と楽器の奏法や組み合わせをもたらしながら、12音技法との奇妙な混淆のなかにあらわれる。なぜ、いかにしてルルは「ジャズ」を踊るのか——。本発表は、アドルノの「ジャズ」批判も踏まえつつ、両大戦間の「ジャズ」とその意味の変容を語るものでもある。

## B-2 太田峰夫 (東日本支部)

バルトークの作品観のなかでの自作自演録音の美学的位置づけ  
——「ブルガリアン・リズム」にかかわる事例を中心に——

ロマン・インガルデンは『音楽作品とその同一性の問題』において楽譜を「命令的」なシンボルの配列と捉え、そのシンボルが指示するところの音楽作品と楽譜とが、そもそも存在の位相を異にすることを明らかにした。一方、録音もまた作品の演奏である限り、作品それ自体とは区別されることを彼は同書第6章において明快に論じている。

問題はそのとき、記譜と録音という2つのシステムが、互いにどのような関係を保ちつつ、志向的対象としての音楽作品のありようを規定しているかということである。本発表では、ハンガリーの作曲家バルトークの自作自演録音を取り上げ、20世紀初頭において録音がいかに旧来の記譜のシステムを補足する手段として大きな役割を担っていたかを論じる。

もちろん、録音の中にも、いろいろなタイプが含まれることは自明である。商業的レコードのためのスタジオ録音もあれば、コンサートでの演奏の録音もある。前者は本人のチェックを経た、オーソライズされた演奏ではあるが、楽譜の指示から逸脱しているように聴こえるところも随所にある。このとき、われわれは自作自演録音と当該音楽作品との関係をどのように解釈すればよいのだろうか。

積極的に自作自演録音を行ったバルトークその人がレコード音楽の限界を指摘し、すぐれた演奏家に楽曲をつくりかえる力があることを述べていたことを考慮するとき、録音と楽譜との間の齟齬をどう解釈するかという問題が、今日のわれわれの作品理解にとってかなり重要な美学的立場の選択をせまるものであることが、明らかになるだろう。

本発表ではこの問題の具体例としてバルトークが1940年4月から5月にかけて行った《マイクロコスモス》のスタジオ録音のうち、ブルガリアン・リズムにかかわる事例を楽譜と対照させながら分析する。その際には、『バルトーク全集第40巻 ミクロコスモス』も参照することとなるだろう。

## B-3 中原佑介 (西日本支部)

直感と理性の狭間で

——バルトークの《マイクロコスモス》の作曲過程に対する一考察——

バルトーク・ベーラの作曲技法は20世紀後半においてよく論じられたトピックであり、例としては

レンドヴァイ・エルネーの分析理論を挙げるができる。しかし、体系化された分析理論がバルトークの作品の構造的精緻さを強調する一方、バルトーク自身は作曲過程における「直感」の重要性を語っている。本発表では《マイクロコスモス》の自筆譜の分析を基に、直感的および理性的な作曲過程の相互作用について論じる。《マイクロコスモス》は153の小品からなる教育的作品であり、個々の小品の作曲過程は同時期に作曲された《第五弦楽四重奏曲》のような代表的な作品のものとは大きく異なる。しかし153の独立した小品の作曲過程の分析を通じて、バルトークのある種の作曲上の傾向を認めることは可能であろうし、その傾向は他の作品の作曲過程を論じる際の手掛かりにもなるだろう。

本発表では、まず自筆譜の分析に基づき《マイクロコスモス》全体の作曲過程を俯瞰する。各曲の作曲年代の特定についてはヴィントンによる先行研究があるが、本発表では自筆譜の再構築を基に各曲の作曲順序の特定を行い、これを基点として同時期に作曲された小品群に見られる——完成した曲の特定の要素が次の曲の創造的源泉となる「靈感の連鎖」とでも言うべき——関係性を論じる。次に、自筆草稿にしばしば見られる、特定の理論的枠組みによる曲の構築とそこからの脱却について論じる。この点において、特筆すべきなのは125番〈舟遊び〉であろう。当初この曲では完全四度に基づく音型が全曲にわたって用いられていたが、曲の頂点となる部分では、この音型に由来するフレーズが度重なる推敲によって全く別のものに作り替えられていく。ここでは、我々がともすれば曲の統一性の要と見做してしまうようなモチーフの意識的な使用が自由な作曲を妨げる足枷となり、その枷から逃れるために作曲家が多大な苦勞を払った可能性が示唆されているのである。

#### B-4 小島広之（東日本支部）

##### 音楽領域における非実証主義的歴史観の普及と新古典主義の正当化

本発表では、1900年ごろに興隆した非実証主義的文化史記述の方法が第一次世界大戦後の音楽史記述にも波及したこと、そしてそれに伴う音楽史観のパラダイム・シフトが新古典主義的な作曲の促進に寄与したことを明らかにする。

この時代には、芸術作品の分析などから得られた微細な「事実」の集積によって歴史を構築する実証主義的態度への批判が顕在化し、より大局的な形態学モデルや二項対立モデルに依拠する新しい文化史像が提示されたことが、O. シュペングラー『西洋の没落』やH. ヴェルフリン『美術史の基礎概念』の名とともに知られている。本発表では、はじめに、H. メルスマンやP. ベッカーのようなこの時代を代表する音楽家による音楽史記述の中でこの新しいモデルが採用されたことを明らかにする。

次いで、彼らの手によって普及した音楽史観と音楽創作の関係について考察する。第一次世界大戦後の音楽領域では、大戦以前の進歩史観が引き継がれたものの、それと同時に、19世紀後半の新ドイツ派や20世紀の表現主義の音楽家が採用したような天才による革新というレトリックが、とりわけ革新を志向した若い音楽家によってしばしば忌避された。本発表は、新たに普及した非実証主義的音楽史観がこのような緊張関係の調停に貢献したことを明らかにする。特に歴史観と切っても切り離せない新古典主義という創作上の動向を正当化するために、非実証主義的音楽史観は戦略的に用いられた。

## C-1 三島わかな（東日本支部）

### 古式ゆかしさの表象と田植歌

—— 近現代日本の歌曲創作と地域の伝承歌謡との接続の観点から ——

現代日本の御田植祭は、実施目的や方法、芸態の面で多様である。田植歌に関する研究史は文学領域を主軸に、国指定重要無形民俗文化財を含む近世以前からの継承を重視してきた。けれども現在、日本各地の御田植祭の田植歌は近世以前のものだけでなく近代に成立したものも多い。近代日本の音楽創作において、田植歌もその一角を占めている。

したがって本発表では近代成立の田植歌を対象とし、創作プロセスの解明を目的とする。対象は、大正の大嘗祭の悠紀斎田（愛知県・旧六ツ美村）および主基斎田（香川県・旧山田村）それぞれの田植歌である。旧六ツ美村では大正4（1915）年の大嘗祭の翌年以降も「悠紀斎田御田植祭」を毎年実施したが、旧山田村では一度途絶えて70年後の1985年に復活し、現在に至る。そして両地域は戦後の町村再編直後に「悠紀斎田保存会（現愛知県岡崎市）」「主基斎田保存会（現香川県綾川町）」を組織し、明治・昭和・平成の大嘗祭斎田地と比べて安定的な活動を継続する。

大正の初め、旧六ツ美村と旧山田村は田植歌の創作に取りかかった。歌詞は旧六ツ美村では当地の名士が作詞し、旧山田村では公募選出した。曲は旧六ツ美村では旧岡崎藩主にちなんだ俗謡を採用したが、疑義があるため本発表では補足説明する。一方、旧山田村での作曲は香川県立師範学校教諭とされるが、香川県長尾町多和集落の《田植唄》と合致することが発表者の追跡調査で判明した。加えて田植踊の創作にあたり、旧山田村では斎田地近隣の「滝宮の念仏踊」に範をとったとされる。

近現代の田植歌に関する研究は極めて少ないが、次の論考では笠間稲荷神社の田植歌の旋律と催馬楽の楽形との関連が指摘されている（蒲生美津子「折口信夫作詞・兼常清佐作曲の笠間稲荷神社「田植祭歌」）。同様に本発表の対象曲も、斎田地付近の伝承歌謡と接続することによって、古式ゆかしい稲作文化のイメージを再創造したと言える。

## C-2 曾村みずき（東日本支部）

### 十五年戦争期の時局物における薩摩琵琶の音楽的工夫

薩摩琵琶は、明治後期から大正期にかけて全国的に流行した近代琵琶楽の一つであり、主に正派・錦心流・錦琵琶・鶴田流の4流派がある。近代琵琶楽では、明治時代の日清・日露戦争期から、とりわけ戦争に関連した、同時代の出来事を題材にした時局物創作が行われ、こうした取り組みは昭和期にも継承された。本発表は、薩摩琵琶の人気の低迷期とも重なる十五年戦争期に焦点をあて、時局物の演奏上でなされた音楽的工夫の分析から、当時の薩摩琵琶界における時局物創作の位置づけを明らかにすることを目的としている。

戦時期における薩摩琵琶の時局物創作・発表について、これまで水島（2014）や曾村（2020）は文献資料に基づく調査から、演奏会レパートリーや時局レコードの発売状況を明らかにしてきた。しかし、薩摩琵琶の時局物は音源資料が残されているにもかかわらず、音楽分析による具体的な音楽内容の解明には至っていない。そこで本研究では、資料調査と音楽分析の二つの方法から時局物の音楽実態を明らかにする。まず資料調査では、レコード発売やラジオ放送といった音響メディアに注目し、各記録の調

査を通して薩摩琵琶の時局物が聴取された状況を把握する。さらに音楽分析では、錦琵琶創始者・水藤錦穰《古賀連隊長》(1932) および錦心流(芝水流)奏者・榎本芝水《少年航空兵》(1940)の音源資料を対象とし、時局物の創作・演奏においてどのような工夫がなされたのかを考察する。

音楽分析では新たな表現技法が複数確認でき、人気低迷した昭和戦中期から琵琶界再興を目指して音楽的に試行錯誤した当時の状況がうかがえる。またこれらの新しい音楽技法は、戦後に成立した新流派にも影響を与えたと考えられる。終戦後は厭戦気運を背景に、戦争とのかかわりから薩摩琵琶は衰退したが、時局物創作はその後の復興期における音楽的発展へとつながる、新たな試みの場として機能していたといえよう。

### C-3 森本頼子(中部支部)

「ロシア大歌劇団」の日本公演(1919、21年)の実態  
——《アイダ》はどのように上演されたのか——

「ロシア大歌劇団」とは、1910-20年代に、日本や上海をはじめとするアジア各地およびアメリカで活動した、白系ロシア人の巡業歌劇団である。この歌劇団は、1917年頃にロシアの地方劇場の歌手らによってモスクワで結成され、革命を逃れてウラジオストクへと至り、同地で日本の帝国劇場の招聘を受けて来日したとされている。1919、21年の日本公演では、およそ90名のメンバーによって、日本各地で、イタリア、フランス、ロシアの20作におよぶオペラを上演した。

当時の日本では、本格的なオペラ上演がほとんど行われていなかったため、その公演は、日本の劇場・音楽界に大きなインパクトを与えたと考えられてきた。しかし、公演評には厳しい評価も散見され、オペラ上演の実態は明らかではない。本発表では、一座が十八番とした《アイダ》を例に、「ロシア大歌劇団」のオペラ上演がどのようなものだったのかをあらためて検討し、日本公演の意味を再考する。プログラム等の公演資料、新聞雑誌の記事などに加え、上演に使用したとされるロシア語版のスコア(アムースト大学所蔵)を手がかりに、上演の状況を立体的に浮かび上がらせる。

《アイダ》は、当時のロシアの慣習にならってロシア語で上演されたため、原語上演を知る日本人の不満を生むことになった。また、十分な舞台装置や衣装が準備できなかったことも批判の対象となった。一方で、一部の歌手には賛辞が送られ、合唱やオーケストラに高い評価が与えられるケースもあった。実際に、一座のスコアには、全体にわたって演奏上の注意点が書き込まれており、一座が音楽的な側面に十分に気を配って上演にのぞんだことがうかがえる。したがって、「ロシア大歌劇団」の日本公演は、巡業歌劇団として制約のあるなかでロシア式に行われたものの、演奏面では一定の評価が与えられ、多くの日本人に新鮮なオペラ体験をもたらしたと考えられる。

### C-4 金志善(Jiesun KIM)(東日本支部)

The Actual State of Japanese Traditional Music in the Japanese Community in Colonial Korea (1910-1945)

This study explores how the Japanese migrants in Korea under Japanese rule appreciated music and to what extent 'Japanese music' influenced the formation of Korea's own musical culture during the

Occupation between 1910 and 1945.

Colonial Korea comprised of a mixture of the Japanese and the Koreans. However, viewing simplistically the Japanese as ‘the dominant’ and the Koreans as the ‘Subjugated’ will not give us a full understanding of the situation. It is true that, at times, the Governor-General of Korea censored public speeches, publications and films to maintain security and to control ideologies. But, in fact, a great deal of autonomy and creativity was allowed, under the aegis of ‘modern society’. Hence, cultural productions in colonial Korea were not always those arising from the ‘politics of resistance’.

Bearing this in mind, this study will discuss the ways in which musical culture was formed in Korea at that time and how ‘Japanese music’ played a role there. Western music (art as well as popular) has been influential and musical education has helped to incorporate it within the musical scene of present-day Korea. However, it is Japanese music, enjoyed by the Japanese migrants in colonial Korea, that shaped the future of Korean music, even if Japan’s defeat at the end of the second world war and the subsequent liberation of Korea made it possible to obscure the effect of that dynamic.

At first glance, Japanese music in Korea might be taken as an indication of ‘colonialism’. In reality, however, the music culture of Korea during the occupation was diverse and unique: concerts often programmed Japanese, Korean and Western musics, in both art and popular veins, together.

In light of this situation, this study looks at the process of music formation in colonial Korea, focusing on Japanese music and how it reflected coloniality.

## セッション D

### D-1 池上健一郎（西日本支部）

#### 1780 年頃のウィーンにおけるメロドラマ受容の諸相

—— ゲオルク・ベンダとアントン・ツイーママンを手掛かりに ——

メロドラマ（メロドラマ）は、ジャン＝ジャック・ルソー（1712-1778）が 1760 年代に創案し、《ピゲマリオン》（1770 年リヨン初演）において具現化した劇音楽の形態である。それがドイツ語圏に渡ったことで新しいジャンルとして定着するに至ったが、特にゴータの宮廷楽長ゲオルク・ベンダ（1722-1795）が作曲を手掛けた《ナクソス島のアリアドネ》と《メデア》（ともに 1775 年初演）の大成功がきっかけとなって、各地でメロドラマの作曲、上演が盛んに行われるようになった。ウィーンでも、既に 1770 年代にベンダの二作品が上演されるなど、メロドラマは早い段階から受け入れられ始めており、ベンダ以外の作品も含めて定期的に劇場の演目を飾るようになる 1780 年代には確実に市民権を得ていたと思われる。

本発表は、これまでほとんど分かっていないウィーンにおける初期のメロドラマ受容の一端を明らかにする試みである。1780 年前後にブルク劇場で上演されたベンダの《テオーネ》とアントン・ツイーママン（1741-1781）の《アンドロメダとペルセウス》は、そのための糸口となるだろう。前者は、ジャンルの実質的な確立者がウィーン訪問の際に携えてきた新作にもかかわらず、初演は失敗に終わった。その一方で、後者は何度か再演されたうえにアルタリア社からピアノ編曲版楽譜が出版されるなど、一

定の成功を収めた。明暗を分けた要因の一つとして、ツイーマンの作品がドラマの筋書、音楽の両面でジャンルのプロトタイプである《アリアドネ》を踏襲している点が挙げられるが、それに加えて、ブルク劇場での上演に先立って、マリア・テレジアとその一族が集う場で披露されていたことも少なからず作用したと考えられる。こうした例は、ウィーンにおけるメロドラマ受容が、ドラマの筋書や音楽の質といった観点からのみでは語れない問題であることを示唆していよう。

#### D-2 西原瑠一（東日本支部）

アイザック・ネイサン《ヘブライ人の旋律》が同時代に与えた影響

—— フランツ・シューベルト作品における引用を例に ——

アイザック・ネイサン Isaac Nathan (1790 - 1864) の編曲による古代ユダヤ聖歌集《ヘブライ人の旋律 *Hebrew Melodies*》(ロンドン, 1815) は、これまで主に各旋律の出典に関して議論がなされており (Conway 2012; Neubauer 2017)、当時の作曲家の創作に与えた影響については未検討である。そこで本発表では、第1巻の〈もしも高きあの世が *If that high World*〉の主旋律が以下のフランツ・シューベルト作品で引用されていることを例に挙げて、当該の研究分野に新たな光を当てる。

シューベルトが《ヘブライ人の旋律》を知っていたことを示す史料は見当たらないが、1822年末にはウィーンでもその聖歌集が流布し始めていることは『ウィーン一般音楽新聞』の記事広告から分かり、実際に《フィエラブラス》(1823) 第2幕のムーア兵の合唱では〈もしも高きあの世が〉の主旋律と酷似した旋律が反復されている。さらに、その合唱の前後に位置するフランク兵の合唱の主旋律も類型であり、この一連の合唱の主旋律は全て「ヘブライ人の旋律」から派生したものと解釈できる。

また《冬の旅》(1827) では、第7番〈川の上で〉の第5連、第9番〈鬼火〉の第3連冒頭において上記と類似した動機が展開されている。加えて、後者の展開はテキストにおけるヘブライ語聖書の詩篇42篇1節の暗示 (梅津 2008) と対応するが、前者の方もその詩篇の一節が示唆された表現であることを第5連の先行研究 (Lewin 1986; Newcomb 1986) や前述のムーア兵の合唱との関連 (井形 2004) を踏まえて提示する。

シューベルト作品には、オリエント世界を表現する際に〈もしも高きあの世が〉の主旋律を引用したような例が複数見受けられる。これらは上記の聖歌集が同時代の作品に与えた影響と見做すことができるだろう。

#### D-3 池田愛美（東日本支部）

ヘラーによるシューベルト歌曲の編曲に見られる形式

シューベルト歌曲のピアノ編曲に関する先行研究では、フランツ・リストをはじめとする19世紀の作曲家によって生み出されたピアノジャンルとして、とりわけ旋律や伴奏に関する変奏技法について論じられてきた。しかし変奏に主眼が置かれる一方、原曲の歌曲と編曲の間における形式の相違に関しては未だ十分に焦点が当てられていない。

本発表ではシュテファン・ヘラー Stephen Heller (1813-88) によるシューベルト歌曲の編曲について、原曲の歌曲との比較によって、ヘラーが編曲にあたってどのようにして形式的な工夫を加えたのか

を明らかにする。ヘラーによるシューベルト歌曲の編曲には、曲集として刊行されたものと単独出版された作品番号付きの編曲、という2つのパターンが存在する。前者は歌曲を忠実に転用したいわばトランスクリプションで、リストの編曲とその方向性は類似している。その一方、歌曲の題名に加えて「カプリス」や「即興曲」といった言葉によって曲の性格が強められた後者の編曲には、1つのピアノ作品としての自立性を伴うことが示されている。先行研究ではヘラーの編曲について、「原曲から逸脱した自由な編曲」と言われているのみだが、中間部には歌曲の旋律の断片的な使用によって繰り出される比較的自由度の高い変奏や、原曲にはない新たな動機によるセクションが挿入されている。さらに曲の終盤では第1節全体が再現されるなど、これらの編曲には歌曲からの様々な「逸脱」が見られる。

考察の結果として、ヘラーが単に楽曲の規模を拡大するだけではなくシューベルトの歌曲よりも再現を重視し、編曲において作品としての性格を強く意識していることを指摘する。これらの編曲について、本発表では他の同時代作曲家の用例も比較しつつ、当時ヴィルトゥオーソたちによって演奏されていたパラフレーズの要素を含みながら、ヘラーが独自の「ピアノ作品」として成立させた、編曲技法の新たな側面を提示する。

#### D-4 伊藤綾（西日本支部）

レーガー歌曲における拍子記号の変更の独自性

—— 《お前はわが心の冠》作品76第1曲を例として ——

マックス・レーガー（1873-1916）の歌曲に見られる特徴的な記譜法のひとつに「1小節間のみ拍子記号の変更」がある。一時的な拍節の変化に対して拍子記号も変更するこの記譜法は、近現代の作曲家たちによって積極的に用いられ、レーガーが熱心に研究していたフーゴ・ヴォルフ（1860-1903）やリヒャルト・シュトラウス（1864-1949）の歌曲にも散見される。

先人のふたりの作品では、変更後の拍子記号と拍節は一致しており、該当小節およびその前後の小節における重要な単語を長い音価によって強調している。これに対し、レーガーの作品には、変更後の拍子記号と拍節が一致しない例も認められる。本発表ではこの特徴について《お前はわが心の冠》作品76第1曲を具体例として考察する。

レーガーは1899年から1903年にかけて断続的かつ集中的にシュトラウス歌曲を研究し、シュトラウスと同じテキスト14篇に対して自らも作曲を試みた。その一群に属する《お前はわが心の冠》は、2拍子系の曲の中で、1小節間のみ3拍子系に拍子記号を変更している点を含め、両作曲家の作品間に技法上の類似点が多いことが指摘されている（Petersen 1977, 81-83）。ただし、拍子記号の変更はそれぞれ異なる詩行に行われているうえ、レーガーの場合は拍子の変更を拍節が踏襲せず、それどころか別の箇所拍子記号の変更なしに拍節を変化させている。このことから、レーガーは作曲にあたりシュトラウスの用いた特徴的な作曲技法を引き継ぎつつも、全く異なる目的でそれらを使用することにより、独自性を追求したのではないかと推測できる。

レーガーは幅広いジャンルにおいて数多くの作品を残しているが、多種多様な作風ゆえに、彼の作曲技法の独自性について具体的に論じられることはこれまでほとんどなかった。本発表ではそのようなレーガーの作曲技法研究に対し、一石を投じたい。

## セッション E

### E-1 栗田桃子（東日本支部）

カロール・シマノフスキの中期ピアノ作品群に見る管弦楽の響き  
—— 《ハーフィズの愛の歌》の一連の編曲をめぐって ——

カロール・シマノフスキ Karol Szymanowski (1882-1937) の創作を3期に分けた場合、一般にその中期のはじまりは1914年に置かれる。実際、ピアノ曲に関しても、初期と中期の作品は驚くほど様相を異にしているのだが、なぜこうした急激な書法の変化が生じたのだろうか。

実はきわめて興味深い事柄がひとつある。それは、この時期、ひとつの歌曲集をめぐって、ピアノ伴奏から管弦楽伴奏、さらには管弦楽伴奏からピアノ伴奏へと二重の編曲作業が見られることである。すなわち、1911年に作曲されたピアノ伴奏付き歌曲集《ハーフィズの愛の歌》作品24が、1914年に管弦楽伴奏版に編曲され、更には管弦楽伴奏版の作成に際して新たに加えられた〈ハーフィズの墓〉がピアノ伴奏版に編曲されている。このせわしない往復運動が、ピアノ曲の様式を大きく変えるきっかけとなったのではないだろうか。

本研究は、テクスチュアという側面に焦点を当て、この様式の断層をあぶりだそうとするものである。音高、リズムの違いによって旋律や要素をより分け、それぞれの独立性と音色の組み合わせから、テクスチュアの密度と構造を解析したソウザ (Souza, 2019) に倣い、本研究では初期の管弦楽作品群、管弦楽伴奏版《ハーフィズの愛の歌》作品26 (1914)、ピアノ伴奏版《ハーフィズの墓》(1914)、中期ピアノ作品群のテクスチュアを詳細に分析した。

結果として明らかになったのは、管弦楽伴奏版《ハーフィズの愛の歌》の多層的な様相が、中期ピアノ作品群のテクスチュアによく似ていること、さらにはピアノ伴奏版《ハーフィズの墓》において既に中期のピアノ書法が見られることである。つまり、一連の編曲作業を通じて、シマノフスキは新たなピアノ書法を生み出したと推測されるのである。この後、ピアノ作品《マスク》作品34 (1915) の管弦楽編曲を晩年にいたって試みていることを鑑みても、彼の中においてはピアノ曲と管弦楽曲が密接に関連していたことは明らかなのである。

### E-2 一柳富美子（東日本支部）

ショスタコーヴィチの声楽作品に於ける詩の選択  
—— プーシキンの詩による作品群の場合 ——

ショスタコーヴィチ(1906-75)は管弦楽作品同様にロシア語を伴う作品への関心が強く、生涯にわたって夥しい数作曲している。今回はショスタコーヴィチ歌曲研究発表の第一段として、初めにロシア語を伴う作品を概観してその特徴や傾向を確認したあと、プーシキンの詩を用いた《4つの歌曲》Op.46、《4つのモノローグ》Op.91、〈春よ、春よ〉Op.128を中心に詩の選択について分析し、最後に歌曲に於ける引用問題にも言及する。

ロシアの国民詩人プーシキンの詩に曲を付けた音楽作品はロシアの中では群を抜いて多く、便覧『音楽におけるプーシキン』(1974)によれば、韻文・戯曲・抒情詩など約500のプーシキン作品を1000人

以上の作曲家が取り上げて 3000 以上の音楽作品を世に出している。70 人を超える作曲家が音楽を付けた人気の詩がある一方で、ショスタコーヴィチが素材とした 9 つのプーシキン作品は他の作曲家があまり取り上げない傾向にあり、1974 年時点で彼以外に誰も作曲していない詩が 2 つもあった。その理由としては、プーシキンの主要ジャンルとされる抒情詩ではなく叙事詩的内容が多いことから判断すると、詩作そのものから音楽的インスピレーションを喚起されて創作するというよりも、プーシキンの詩を借りて個人的メッセージを伝えることが目的となっているからではないかと推察できる。

歌曲に於けるこうした強いメッセージ性を考慮すると、ショスタコーヴィチが歌曲ジャンル周辺で仕掛けた「引用」は、管弦楽や室内楽以上に注視されるべきであろう。彼の引用問題は、特に『証言』出版後に様々な論が世に放たれて無法状態となっている。言葉を伴う歌曲の場合、引用の扱いは他ジャンルより混乱や誤解が少ないものの、それでも、ショスタコーヴィチの引用手法を把握していないと曲解しかねない。今回は 1) 歌曲から他作品へ、2) 他作品から歌曲へという彼の二つの引用パターンの典型例を挙げて、その手法分析と解釈を試みる。

### E-3 山本明尚（東日本支部）

#### プロレトクリト音楽部門の設立

—— ロシア・ソヴィエト音楽史のミッシング・リンク ——

本発表は、1917 年 10 月にペトログラードで設立され、1920 年代中頃まで活発に活動したプロレトクリト（プロレタリア文化教化組織）の音楽部門の成立経緯を整理し、同部門とその所属人員の初期の活動方針を明らかにするとともに、彼らの活動を音楽史的文脈に位置付けることを目的とする。

プロレトクリトは当時、ロシア全国にわたる規模をもち、かつ経済的に安定していた唯一の文化団体であり、労働者大衆に直接文化普及活動を行い、同時代の主要な芸術家たちも積極的にその活動に参加した。このことから、プロレトクリトは最初期ソヴィエト文化史の中で一定の歴史的意義を持つと仮定しうる。しかし、衰退のきっかけがレーニンや共産党中央委員会の批判的発言であることを一因として、プロレトクリトは 1920 年代以降近年まで一貫して否定的評価を受けてきた。また、音楽学研究の分野に目をやると、この組織の音楽活動に関する研究が存在しないことがわかる。本発表の意義は、これまでほとんど知られていなかったプロレトクリト音楽部門の具体的な設立経緯が解明されること、彼らの活動をロシア・ソヴィエト音楽史の文脈に組み入れる試みにある。

本発表ではまず、プロレトクリト研究の実情と課題の概略と、それを踏まえた本研究の目的を述べる。続けて、プロレトクリトの音楽部門の設立経緯と当初の方針を、文書館所蔵の一次資料をもとに明らかにする。その後、主な所属人員である A. アヴラアーモフ（中央プロレトクリト音楽部門主任）、B. クラーシン（モスクワ・プロレトクリト音楽部門主任）を例にとり、彼らの革命前後の活動をプロレトクリト音楽部門全体の活動方針と比較し、彼らの組織への加入動機と組織内での目的を考察する。最後に、以上で示し検討した事柄をもとに、プロレトクリトの音楽活動と十月革命以前の音楽社会との連続性・非連続性を示す。

## F-1 塚原康子（東日本支部）

### 明治期の陸軍軍楽隊再考

—— アジア歴史資料センター文書を用いて ——

明治期の陸軍軍楽隊に関する研究は、中村理平『洋楽導入者の軌跡』（1993）以降、大阪・第四師団軍楽隊に関する塩津洋子の研究などを除くと、2001年にアジア歴史資料センター（JACAR）が設立され防衛省防衛研究所所蔵の陸軍関係公文書がインターネット公開された後もさほど進展していない。本発表は、この JACAR 文書を用いて明治期の陸軍軍楽隊による楽器・楽譜・教則本等の購入や移送、フランスへの留学生派遣、清国との軍楽を通じた交流などについて報告する。

まず楽器に関しては、ダグロン着任後の明治5年(1872)に陸軍楽器一揃(25品)をフランスに注文したほか、軍事顧問団の騎兵士官アマドが所持する「仏楽器サクサホーン」を買い上げており、明治8年には楽器に加えてソルフェージュや楽器教則本も購入している。

第四師団軍楽隊旧蔵楽譜については詳細な調査報告(塩津1998)があるが、明治21年(1888)大阪鎮台軍楽隊設置時に東京の陸軍教導団所蔵の教則本11種・楽譜83種ほかを移送したことを記した公文書(目録付)を見出した。

明治15年-22年((1882-1889)の古矢弘政・工藤貞次の留学に関しては、両人が渡航から2年後の1884年11月18日パリ音楽院に入学し、古矢はジョルジュ・ジレに1885年12月8日まで、工藤はシジル・ローズに1887年6月23日まで師事し定期試験も受けていたことがフランス国立古文書館所蔵文書で確認された。日本側公文書から、パリ音楽院離籍後フランス陸軍歩兵第101連隊に1年半付属勤務したこともわかった。

明治30年代には、当時の日本陸軍の「応聘将校制度」を背景に、湖広総督・張之洞の軍での軍楽隊新設のため日本陸軍の軍楽器半隊分が払い下げられ(1902年)、陸軍一等軍楽手・大内玄益が両広総督・岑春煊の招聘により広東将弁学堂附属軍楽隊を指導した(1905-10年)こと等が判明した。

## F-2 西澤忠志（西日本支部）

### 日本の「芸術」としての西洋音楽観の音楽家への普及に関する検討

—— 明治30年代の巖本捷治の音楽評論の思想的背景をもとに ——

本発表は日本で西洋音楽を「芸術」とみなすことが音楽家に受け入れられた思想的背景を、明治30年代に発行された音楽雑誌『音楽之友』に掲載された巖本捷治の音楽評論を元に検討するものである。日本の音楽史において明治30年代は、徳育、民俗改良、ナショナリズムの形成に資するものとして捉えられてきた西洋音楽が「芸術」として捉えられるようになった時期に当たる。こうした変化の証左として取り上げられているのが1901(明治34)年に創刊された音楽雑誌『音楽之友』である。『音楽之友』は、和洋調和楽を推進した音楽家として知られている東京音楽学校選科・師範科出身の巖本捷治(1885-1954)と同校本科出身の高折周一(?-1919)の編集により発行された。同時代の音楽界を批評することを目的とした同誌には、主筆を務めた巖本だけでなく、音楽家やジャーナリストによる音楽評論が掲載された。その中で巖本は音楽を「精神美を表現した芸術」として位置づけた上で、その価値を論じている。そのため、明治30年代から論じられ始めた「芸術」としての西洋音楽という見方が音楽家にどの

ように広まったのかを知る上で、巖本捷治はその好例となる。以上により、本発表では『音楽之友』に掲載された巖本捷治の音楽評論を読解することを通じ、音楽家に広まりつつあった「芸術」としての西洋音楽という見方の思想的背景を提示する。本発表の目的は日本の西洋音楽受容史の中でも西洋音楽に対する価値の変化に、特にキリスト教に基づく「普遍性」の重視が関わることを提示する点にある。そして本発表の成果は、日本の西洋音楽受容史において、本質的価値を重視した東京帝国大学の学生や知識人とは異なる立場からの西洋音楽の芸術化の過程を追うことにより、日本において「芸術」としての西洋音楽を見なすことが、西洋由来の美学受容や文化資本だけでない、思想的な潮流が関わることを示す点にある。

### F-3 西村理（東日本支部）

JOBK の音楽番組におけるアレキサンダー・モギレフスキー

—— 「系統的定期演奏」を中心に ——

アレキサンダー・モギレフスキー（1885–1952）は、1926年11月に初来日、1930年5月に再来日後、日本に定住したロシアのヴァイオリニストである。彼は演奏活動を行いながら、東京高等音楽院（現・国立音楽大学）、帝国音楽学校、東京音楽学校（現・東京藝術大学）で教鞭をとり、多くの音楽家を育てたことで知られている。

異父兄でピアニストの A. ルーチンが神戸に住んでいたこともあり、モギレフスキーは、神戸や大阪でも演奏活動を行い、JOBK の音楽番組にも出演した。しかし、これまでの洋楽放送の研究では、JOAK、つまり東京中心の視点から音楽番組が扱われてきたため、モギレフスキーが JOBK の音楽番組で演奏した曲が詳細に扱われることはなかった。そこで本発表では、JOBK の『番組確定表』の調査をもとにモギレフスキーが演奏した曲の傾向を明らかにし、新聞各紙のラジオ番組の欄での曲目解説に加え、1930年の入国をめぐる記事などから、大阪を中心とした JOBK 管内でどのような聴取体験が形成されていたのかを考察することを目的とする。

モギレフスキーは初来日時に、1927年3月にベートーヴェン生誕100年を記念した番組ほかに出演していたが、考察対象の中心は「系統的定期演奏」である。「系統的定期演奏」は音楽番組を系統立てて計画的に放送していくことを目的として、JOBK によって1930年3月から1934年6月まで制作された。この「系統的定期演奏」で、モギレフスキーは1930年10月以降、出演者の中核を担い、「ヴァイオリン名曲定期演奏」「ピアノ三重奏名曲定期演奏」「ヴァイオリン・ピアノ二重奏定期」「協奏曲定期」で、同時代のロシア音楽を頻繁にとりあげていたことが明らかになった。この番組の放送時期に、全国中継放送はすでに始まっていたが、すべての放送が JOBK 管外で放送されていたわけではなかった。従って、番組の曲の傾向および新聞各紙の記事を考察することによって、JOBK 管内の音楽文化の一面が浮き彫りになる。

## セッション G

### G-1 宮崎晴代（東日本支部）

中世の音楽理論における Noeane/Noeagis の用法について

いわゆる「ソルミゼーション・シラブル」は、一般的にガイド・ダレッツォの《Ut queant laxis》に由来すると言われている。しかし、当時の修道院における歌唱教育の変遷をたどって行くと、ガイド以前にもある種のシラブル唱法の実践が行われている。本発表では、それらガイド以前のシラブル唱法の中でも Noeane/Noeagis の用法に着目し、これがガイド以前において、音を認識するために、どのように使用されていたのか、また教会旋法の確立に向かう途上において、どのような役割を持っていたのかについて明らかにすることを目的とする。

この Noeane/Noeagis は、もともとビザンツ聖歌で旋法を認識するための定型（イントナツィオ）として使用されていた。それが西洋キリスト教会に取り入れられた後、主に 11 世紀中ごろまでのトナリウムと呼ばれる聖歌集の多くに記されているほど、旋法認識には必須のツールとなっていった。その後も Noeane/Noeagis は、旋法認識のためのツールと言う位置づけでとらえられてきた。しかし 9 世紀から 10 世紀にかけて著わされた音楽理論書、特にギリシャの音楽理論の大完全音列から西洋音楽の全音階列を獲得していく過程の理論書では、この Noeane/Noeagis に具体的な音程認識を組み込んでいくものが見られる。特に、テトラコルド音列の個々の音を表記するダジア記譜法と組み合わせて論じ始め、ここにおいて「複数の音の集合体」として認識されていた旋律定型 Noeane/Noeagis に、旋法認識以上の役割が与えられていることが読み取れるのである。本発表では、特にアウレリアヌス・レオメンシス、フクバルドゥス、そして作者不詳の『スコリカ・エンキリアディス』を中心とする理論書を取り上げ、Noeane/Noeagis の用法について、同時代のトナリウムの用法とも照らし合わせながら論じていく。

## G-2 吉川文（東日本支部）

### 「旋法論」から見る中世音楽理論における音組織構造

本研究は、9 世紀頃に登場する実践的な音楽理論書で説明される音組織構造を、理論書の扱う「旋法論」に照らし合わせながら検証することを目的とする。中世の音楽の実体を知るための手がかりとして「記譜」と並んで重要なのが、「音楽理論書」であることは言を俟たない。最初期の実践的理論書とされるアウレリアヌスの『音楽論 Musica disciplina』（840 頃）やフクバルドの『音楽論 Musica』（885 頃）は、当時の歌唱実践を窺い知るための非常に重要な史料である。これらの理論書では、ポエティウス等の伝える古代の思弁的学問的な音楽理論体系を援用し、「旋法論」が展開される。聖歌を旋法に応じて分類することが実践において非常に重要であったことは、旋法毎に聖歌をまとめたトナリウムの存在からも明らかで、最初期の実践的音楽理論書の中心課題は、各旋法の特徴を明示することにあった。アウレリアヌスは聖歌を成り立たせている音組織構造を古代から継承した理論体系を利用しながら論じた後、8 つの旋法の特徴を示すために具体的な聖歌の例を挙げ、テキストの一部を引き合いに出し、ひとまとまりの音型の形で示している。一方フクバルドの場合、同じく音組織構造をまず明らかにするが、音組織を成り立たせる個々の音を明確に区別して示し、各旋法の特徴的な個々の音程関係を示すために音名表記を利用する。本来は古代の音楽の枠組を示す音組織構造を、聖歌の実体の説明に適合させるにあたってどのような工夫が必要とされたのか、これは当時の音楽を成り立たせている音組織構造がどのように捉えられていたのかということでもある。ここではフクバルドの『音楽論』とアウレリアヌスの『音楽論』での旋法の説明方法の差異に着目し、それぞれの音組織構造の扱いを「旋法論」に即して検証す

ることによって、その後の音楽理論書で展開する音組織構造の整理や音の表記法を考えるためのひとつの視座を得ることを目指す。

### G-3 菅沼起一（東日本支部）

#### 16世紀における「装飾的」マドリガーレの展開

—— バルダッサレ・ドナートのマドリガーレ集(1568)を中心に ——

1600年頃における音楽様式の転換の中で、分割装飾技法「ディミニューション」は演奏時に即興されるものから、作曲時に楽譜に書かれるものへと変化した。しかし、先行研究は専ら16-17世紀の教本群を扱うことを主とし、16世紀ポリフォニーに萌芽的に見られる書かれたディミニューションに光を当てた先行研究は数が限られている。昨年度の全国大会発表では、ディミニューション技法の変化の重要な節目としてジローラモ・ダッラ・カーザ『パッサッジ付きマドリガーレ集第2巻(MADII)』(1590)を取り上げた。発表者は、その前段階におけるマドリガーレの様式展開に注目し、MADIIのような装飾的マドリガーレの類例を調査した。本発表では、それらの中からバルダッサレ・ドナート(1529-1603)の作品が取り上げられる。

ドナートは、ヴィラールトに師事しヴェネツィアで歌手、教師、作曲家として活動した人物で、1590年からザルリーノの後任として聖マルコ大聖堂の楽長に就任した。彼の伊語作品集は3冊出版されているが、本発表では『マドリガーレ集第2巻』(1568)が扱われる。本曲集は、MADIIより20年以上前に出版されているにもかかわらず、類似したディミニューションが既に記譜されている点において注目に値する。現代校訂版が存在しないため、発表者はまず校訂を行なった上でディミニューションの分析を行い、MADIIとの比較を行った。分析の結果、聖マルコ大聖堂で同僚であった両者には共通する音型と対位法処理が見られる一方、ドナートにはMADII分析において注目した並行3,6度を多用したグループ・ディミニューションは見られなかった。後者に関しては、類似資料であるミケーリ(1564)、ナニーノ(1571, 81, 86)らの楽曲の分析も報告した上で、本発表を16世紀における装飾的マドリガーレの展開の系譜を明らかにする端緒とする。

### G-4 大高誠二（東日本支部）

#### ハイパーミーターを加味したグルーピング構造のパターン分類

旋律を区切ったり、あるいは幾つかの旋律の断片をまとめて大きな単位とみなすといったことは、音楽を聴いたり演奏したりする際に自然に行われている基本的な営みである。

区分がどのように行われるかに関しての1つの有力な考え方は、音楽におけるあらゆるグループが、幾つかの決まったパターンやその組み合わせのいずれかに当てはまる形を持っているとみなした上で、分析対象がどのパターンに当てはまるかを判別することで個別の対象の分析が可能になるとするものである。楽式論ではおおむねこのような考え方が用いられるが、旋律のグルーピング構造に関しても、有名なものでは、詩の脚を用いたコッホや、それを拡張したリーマン、クーパーとマイヤーによる研究などがこのような考え方に基づいている。

このようなアプローチにおいては、最初に理論家によって提示されるパターン分類やそのシステムが、

実際の旋律の違いや類似性をうまく表現できるかどうかが重要である。そのために多くの理論家が注目してきた指標は、音のグループと拍節的なアクセントとの位置関係であった。このことは、音のグループの性格や性質などが小節の強拍との位置関係によって変わると考えられてきたことを意味する。

さて近年、高次の拍子を意味するハイパーミーターという言葉が英語圏の音楽理論分野で定着した感がある。しかし、GTTM 理論のようなパターン分類を提示しないルールベースのアプローチが広まった影響もあり、上記のパターン分類を高次の拍節構造を加味して再検討するということはほとんど行われていない。

以上を踏まえて本発表では、高次の拍節構造を組み入れた旋律のグルーピング構造のパターン分類の可能性を検討する。さらにパターンを大きく4つのタイプに分け、主として古典派から実例を取りながらその構造や性質、使用頻度の偏りなどを考察し、このような分類を行うことが音楽の理解に有用であることを示したい。

## セッション H

### H-1 丸山瑤子（東日本支部）

ルートヴィヒ・ファン・ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ

—— 創作モデル候補としてのアントン・エーベルルのソナタ ——

従来、ベートーヴェン（1770–1827）のヴァイオリン・ソナタの模範には W. A. モーツァルトの作品が挙げられてきた。そして前者のソナタではヴァイオリンとピアノの対等関係が増したと評価され、両楽器の密な絡み合いや演奏難度の高さが注目されてきた（Drees 2007）。

ベートーヴェンのピアノ四重奏曲 WoO36 がモーツァルトのヴァイオリン・ソナタの楽章構成などを踏襲することから、前者が先達の作品を学んでいたのは疑いない。だが他の同時代人によるソナタとの様式上の関連について議論はまだ乏しい。

しかし近年、ウィーンで活動したアントン・エーベルル Anton Eberl（1765–1807）のヴァイオリン・ソナタの批判校訂版が刊行され、彼の様式のほぼ全容が把握可能になった。そして分析の結果、エーベルルとベートーヴェンの作曲法に多数の共通点が見出された。すなわちベートーヴェンの op. 47 にある協奏曲のカデンツァ風のパッセージや、op. 47 や op. 96 の作品冒頭に見られるような両楽器の絡み合いによる主題法などである。特に後者のように両楽器の対等関係を築きつつ楽曲を構成する手法はエーベルルのソナタ全般を特徴づけ、その程度はベートーヴェンに劣らない。さらに両者の類似点はテクスチャや主題旋律の音形などに加え、共通点を持つ楽句の配列法にもある。しかも類似を示す作品の大半はエーベルルの作品が先の成立である。

エーベルルは他のジャンルの様式にもベートーヴェンとの類似が指摘される。これに鑑み、本発表ではヴァイオリン・ソナタにおける類似性に立脚してエーベルルがモーツァルトに次ぐベートーヴェンのソナタ創作の範である可能性を提唱する。これはベートーヴェンの創作に対するエーベルルの重要性を示すのに加え、ベートーヴェンを範にしたとされてきた 19 世紀のソナタに関してエーベルルの意義を問う端緒も開くだろう。

## H-2 菅原修一（東日本支部）

### 《ハンマークラヴィーア》作品 106 におけるトリルの音楽的意味 —— ベートーヴェンの晩年におけるピアノ作品と楽器の関係 ——

本研究は、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（1770-1827）のピアノ・ソナタ《ハンマークラヴィーア》作品 106 におけるトリルの音楽的意味とその背景について考察するものである。

ベートーヴェンのピアノ作品におけるトリルの音楽的意味については、これまで先行研究において確かに指摘されてはきた。本来、鍵盤楽器におけるトリルの主な役割は、打鍵した後に減衰する音を継続させることにあり、メロディの装飾やカデンツにも用いられる。一方、《ハンマークラヴィーア》では、第 4 楽章に見られるフーガ主題の動機としてのトリル、低音で地鳴りのように響くトリルなど、これまでのトリルとは異なった意味で用いられている。しかし、これらトリルの音楽的意味とその背景との関係は、議論され尽くしたとは言い難い。

発表者は、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ全 32 曲におけるトリルの用法を分析、分類することで、上記のトリルの用法に楽器そのものからの影響を指摘したい。新しいトリルの用法が見いだされたピアノ・ソナタ《ワルトシュタイン》作品 53 の第 3 楽章における数十小節のトリルは、《ハンマークラヴィーア》の第 4 楽章と同じく、突き上げ式ハンマーアクションを持つ楽器（前者はエラール社製、後者はブロードウッド社製）をベートーヴェンが手に入れたときに作曲された。ウィーンのリフォルテピアノとは異なるこれら楽器が、ベートーヴェンに新たな発想をもたらした可能性は非常に高い。トリルと楽器の関係について先行研究ではほとんど指摘されておらず、楽器の機構によってトリルの演奏効果は異なる。

本発表では、《ハンマークラヴィーア》におけるトリルの音楽的意味を、ブロードウッド社製リフォルテピアノとの関係から明らかにする。晩年のピアノ作品にもたびたび用いられるこれらトリルの音楽的意味を創作背景から探ることは、ベートーヴェンの晩年の作品研究にとって重要なものとなる。

## H-3 横山芙由美（東日本支部）

### ベートーヴェンの民謡編曲の価値再考

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（1770-1827）は、1809 年から 1820 年にかけて、約 180 曲の民謡編曲を書いている。これはスコットランドの出版商ジョージ・トムソン（1757-1851）の依頼により、報酬を伴う仕事として制作されたものである。民謡編曲の制作は、最初の 5 年間に集中している。この時期は、ベートーヴェンの創作期における、主要な作品が少ない寡作期、また、中期から後期への過渡期に重なる。このような時期に、ベートーヴェンが民謡編曲に集中的に取り組んでいたことには、創作上重要な意味があると考えられる。しかし、多くの先行研究では、ベートーヴェンが当時経済的に困窮していたことと結びつけ、営利目的で書いたに過ぎない作品と見なされており、「編曲」作品であることから、その存在は顧みられていない。そのような中、近年バリー・クーパー（1949-）らによって研究が進められ、民謡編曲への関心が高まってきている。

本発表は、ベートーヴェンが民謡編曲にどのような意識で取り組んでいたのかという視点から、民謡編曲の価値を改めて考察するものである。ベートーヴェンの手紙には、民謡編曲を自らの作品（創作物）

と捉えて真剣に取り組んでいた様子が見られる。旋律を気に入ったからと、ベートーヴェンが自らもう1パターン編曲し、無償でトムソンに提供した《故郷を遠く離れて》WoO153-11とHess195のセットも存在する。発表でもこの2曲を中心に取り上げる予定である。これらの手紙や作品には、ベートーヴェンの民謡編曲への興味や創作意欲がはっきりと見られ、単に報酬のためだけに民謡編曲に取り組んでいたとは考えにくい。この民謡編曲を他ジャンルの創作作品と同様に価値ある作品と捉えれば、寡作期は創作力の衰えた時期ではなく、民謡編曲に注力していた時期であるという、新たな解釈も考え得るだろう。これまで見逃されていた民謡編曲を研究することにより、寡作期・過渡期についての新たな発見につながることを期待される。

#### H-4 田中伸明（東日本支部）

ヨーハン・ゴットリープ・グラウン（1702/03-1771）のヴァイオリン協奏曲

—— その様式的特徴の確立と同時代的影響 ——

J. G. グラウンは、プロイセン王フリードリヒ2世（1712-1786）の宮廷楽団で楽師長を務め、器楽のための作品を膨大に残したことで知られており、その中には、総数にして70近いヴァイオリン協奏曲も含まれている。これらが18世紀中葉の北ドイツ地域において、独奏協奏曲の雛形として重要な役割を果たしていたことは、既にHenzel（2002）やSchwinger（2006）が、特にC. P. E. バッハ（1714-1788）らのクラヴィア協奏曲との関連で指摘しているものの、今日のジャンル史において、グラウンの貢献が適切に評価されているとは言い難い（z. B. Schmierer 2015）。

本発表ではまず、グラウンのヴァイオリン協奏曲が、主にG. タルティーニ（1692-1770）からの影響を受ける中で、1730年ごろを境に大きな様式的変革の兆候を示し始めたことを、個別の作品への検討を通じて指摘する。続いて、その様式的特徴は、1740年以前には概ね確立され、グラウンの作品が独奏協奏曲の「規範」として、ベルリンやドレスデン、およびその周辺の宮廷音楽家たちに大きな影響を与えていたことを、F. ベンダ（1709-1786）らによる作品を参照しながら検証する。一方で、グラウンのヴァイオリン協奏曲は、その規範的役割とは裏腹に、愛好家に広く受容されるまでには至らなかったこと、また、北・中央ドイツ地域を超えてその影響を及ぼすことはなかったことを、同時代の文献・楽譜資料を参照しながら指摘する。

本発表は、今年没後250年を迎えるグラウンに改めて目を向けることで、ヴァイオリン協奏曲の歴史における彼の作品の意義を再評価することを目指すと同時に、1750年前後のヨーロッパにおける、当該ジャンルの地域的・様式的多様性、ならびにその実情に即した研究手法の必要性についても、言及することを試みる。

### セッション I

#### I-1 栗形亜樹子（東日本支部）

F. クープラン《クラヴサン曲集第1巻》拍子記号と演奏の実際

—— 旧システムの併存・崩壊から速度・発想記号の台頭まで ——

本論考では1713年パリで出版されたF.クーブラン《クラヴサン曲集第1巻》に出現する拍子記号と付随する発想標語を俯瞰し、その特徴を明らかにする事により演奏に直結する提言を導き出す。これは昨年及び2年前の本学会で発表したJ.S.バッハ《平均律クラヴィーア曲集》2冊における拍子記号の考察から見えてきた「プロポルツィオシステム崩壊ドラマ」の続編のようなものであり、同時期のフランスとの比較も目的の一つである。

1670年シャンボニエールの史上初《クラヴサン曲集》出版以降、フランスではダンゲルベール、マルシャン、ラモー等が次々この楽器のための曲集を上梓した。これらに続くクーブランの4冊は18世紀前半におけるフランス鍵盤音楽史上の金字塔であるのは言及するまでもないが、その第1巻には先人達と一線を画す斬新な試みが数々見られる。楽譜を縦長にして情報量を多くする、大譜表の上下段の音符の時間的進行を合致させる等、合理的な面も際立つが、2種の異なる大きさのトランブルマン記号が違う意味を持つのか等、他の装飾記号の使用法に関しても不明瞭な事柄は山積である。

拍子記号においてもクーブランの視点は新しい。フランスでは18世紀に入っても単独数字2、3が多く用いられ混迷状況は否めないが、クーブランは2/4、4/8、6/16、12/16等の新記号を躊躇なく採用する一方、C、2、3の併存使用を続けている。特筆すべきは1巻の30%にあたる22曲に6/8（全4巻通じて最も多）を付与している事である。加えて7割以上の曲に添えられた表想、速度表示はキャラクターピースのみならず舞曲にまで及び、前代未聞とさえ言える。1巻の6/8記号曲は12種の異なる表示を有し、バッハで顕著だった音価の細分化が速度遅延を常時喚起していない点も興味深い。これらはイネガル奏法理解への示唆をも与えるものである。ブロッサール『音楽辞典』（1703）、オットテール『プレリュード奏法』（1719）等も参考に彼の真意を探る。

## I-2 新林一雄（東日本支部）

### 18世紀ドイツ固有のオーケストラの響き

#### —— 同時代の作曲家に与えた影響の解明 ——

18世紀ドイツのオーケストラの多くは、楽団員の4割が管楽器奏者であり、これほど多くの管楽器を伴う楽団は、オーケストラ史において他にない（Spitzer and Zaslav 2004）。当時、ドイツの主要なオーケストラは12楽団に上った（Larue et al. 2001）。その楽団が豊富な管楽器によって生み出した独特な響きは、ドイツ内外の音楽家に知られていた。しかし、12楽団の響きが、同時代の作曲家に影響を与えたかは詳しく検証されていない。この影響は、12楽団の主なレパートリーである交響曲の楽器編成と管弦楽法、楽団を構成した楽器の種類と数、楽団を訪れた作曲家の手紙、旅行記、楽曲によって検証できる。

本研究の目的は、これらの観点に基づいて、12楽団の響きが、同時代の作曲家にとって響きを作り出すための手本となったかを明らかにすることであった。管楽器の種類と数の違いにより、12楽団はそれぞれ独自の響きを生み出していた。例として、ドレスデンの楽団は、全楽器の4割を占める木管楽器が、ヴァイオリンと共にテクスチュアの横軸にあたる旋律を際立たせる響きを作っており、金管楽器は編成に含まれない場合が多かった。12楽団のいずれかを知っていた作曲家は、その楽団に固有の響きを手本にして曲を作っていた。その一人であるアントニオ・ヴィヴァルディは、協奏曲の大半を弦楽器のみの編成で書いた。しかし、彼はドレスデンの楽団のために、その響きを踏まえて、3種もの木管楽器を伴

う協奏曲 (RV 577) を書いた。

結論として、12 楽団それぞれが生み出した独自の響きは、同時代のドイツ内外の作曲家にとって音楽の響きを作り出すための手本となったと指摘した。本研究は、多くの管楽器を通して 18 世紀ドイツのオーケストラが生み出した独特な響きが、オーケストラ史を語る上で欠かせない響きの一つであることを示している。

### I-3 高橋舞 (東日本支部)

#### 速度偏差およびスペクトル分析に基づくバッハの演奏様式検証

##### —— 《半音階的幻想曲とフーガ》における「修辞学的演奏」の残存 ——

1990 年代以降、英米圏を中心に録音分析による演奏研究が進展し、特に CHARM (Centre for the History and Analysis of Recorded Music) において、コンピュータ・ソフトウェアを用いた録音分析が活発に行われてきた。Philip (2004)、Cook (2014) らの録音分析の成果から、演奏様式が 1920 年代前後に大きく変化すること、また 20 年代以前の急激な速度変化を特徴とする演奏様式は、バロック以来の伝統的な演奏法に繋がる「修辞学的演奏 rhetorical performance」であることが認識されるようになった一方、30 年代以降の変遷については見解が分かれている。本発表は、J. S. バッハの《半音階的幻想曲とフーガ》BWV903 を題材に、1911-2014 年の録音を分析し、30 年代以降の演奏様式と奏法の変遷を検証するものである。

まず《半音階的幻想曲とフーガ》の録音データから、速度偏差を計算し可視化した結果、1910 年代の録音のような速度偏差の大きい「修辞学的演奏」は 30 年代以降に存在しないこと、30 年代から 50 年代まではその名残を持つ録音があるのに対し、60 年代以降は名残も無くなっていることが明らかとなった。一方で、微細な速度変化に着目して、すべての録音間の速度相関を計算し可視化した結果、90 年代以降の録音は 1910 年代の録音と高い相関を持ち、マイクロレベルでは類似していることが分かった。さらに、C. チェルニー、F. リスト、F. ブゾーニらが校訂し、1820 年から 1928 年に出版された同作品の実用版楽譜において、原典にはないバス主題のオクターブ奏法が受け継がれており、それが録音で実施されているか、スペクトル分析によって検証した。その結果、2010 年代までオクターブ奏法を実施している録音があり、特にチェルニー、リスト、ブゾーニの一門によって継承されてきたことが明らかになった。

「修辞学的演奏」は、マイクロレベルでは 1990 年代以降にも残存し、また師から弟子へとオクターブ奏法が継承されてきた。録音データの分析に用いた 3 つの手法を紹介し、演奏様式や奏法の継承に関する考察に新たな視点を加える。

### I-4 中津川侑紗 (東日本支部)

#### 1930 年代におけるワルダ・ランドフスカの演奏観の再考

##### —— 演奏指導の記録に基づいて ——

本発表では、1930 年代におけるワルダ・ランドフスカの演奏指導の記録に基づいて、彼女の演奏観を再考する。

発表者は博士論文において、ランドフスカが古楽復興を推し進めるうえで、思想表明の柱とした著書『古楽』（1909）の改訂が、両大戦間期から戦後にかけて度々試みられた背景に、W. ギーゼキングやE. フィッシャーといったピアニストの演奏録音に対する彼女の葛藤があった可能性を、ランドフスカの手記や覚え書き、口述の記録といった私的な文書類の調査をもとに指摘した。しかしながら、同論文では、バッハやモーツァルト作品の演奏の「正統性」をめぐる他の演奏家と競合する彼女の言葉を中心に取上げており、ランドフスカのレッスンの記録に残されている、弟子に向けられた彼女の言葉については、論述のなかに重点的には組み込まなかった。そこで、本発表では、博士論文における成果と課題を示したうえで、ランドフスカの教育者としての経験が彼女自身の演奏観に与えた側面に焦点をあて、以下のように考察を進める。

まず、ランドフスカのレッスンの記録は先行研究のなかでほとんど参照されてこなかった未刊行資料にあたるため、米国議会図書館音楽部門に保管されている当該資料群の概要を明らかにする。そして、1930年代に公開講座・個人指導がおこなわれた時期と生徒の名前を提示し、そこでどのような演奏指導がランドフスカによって成されたかを概観する。彼女のレッスンでは、生徒の演奏する楽曲の解説に加えて、テンポの設定、装飾音の奏法、指遣いの探究といった演奏上の問題に触れられている。このような演奏に直結する言説を、同時期に録音されたランドフスカ自身の演奏とも照らし合わせながら考察することによって、両大戦間期の彼女の演奏観を、より実践的な観点から明らかにすることが、本発表の意義である。

## セッションJ

### J-1 日下瑤子（東日本支部）

サクソフォーン作品にみるデイヴィッド・マスランカの音楽観

—— 委嘱者、初演者の証言から ——

デイヴィッド・マスランカ David Maslanka（1943–2017）は、アメリカの作曲家で147曲の作品がある。彼は特に吹奏楽でその名が知られるが、その他にもオーケストラや声楽作品をはじめ、多様な編成による室内楽曲を数多く残した。彼の作風は年代によって異なり、不協和を特徴とする時期から調性を感じられる時期へ、そして晩年には薄いテクスチュアを用いたシンプルな音楽へと移行していく。

これまでマスランカ研究はアメリカを中心に行われており、楽曲分析を中心に据え、作曲者本人へのインタビューに基づいて彼独自の作曲プロセスに言及されてきた。これにより彼は、精神的不安を脱するための心理療法を発展させてメディテーションの考え方に至り、それに基づいて独自の作曲プロセスを辿ったことがわかっている。また、メディテーションのきっかけの一つとなったコラールが作品中に引用されるのも一つの特徴と言える。

本研究は、マスランカ自身のみならず作品の委嘱者や初演者にもインタビューを行い、彼が独自の作曲プロセスの結果をどのように音として具現化させようとしていたかを明らかにするものである。とりわけ晩年に作品数を増加させたサクソフォーン作品に注目し、その背後にある音楽観について考察する。

インタビュー調査の結果、マスランカは晩年、特に強弱や時間の取り方に関して奏者が経験的に獲得した演奏上の常識を越えさせようとしてきたことがわかった。奏者との出会いによりサクソフォーンの

表現の可能性を見出し、サクソフォーンによる自己表現の幅を広げていった結果だといえるだろう。初期から中期の作品ではフラジオレット音域の多用や技巧的な難易度の高さによって奏者の常識を超えさせようとしていたが、晩年には、シンプルな音楽の中でフェルマータを多用したり静止するようなブレスの効果を用いたりして、独自の音楽的境地を示すようになったと言える。

## J-2 那須聡子（東日本支部）

### 松平頼則資料群の「評価 Appraisal」への試み

本発表では、茨城県立歴史館が現在寄託を受けている、作曲家松平頼則（1907-2001）の資料群（書簡、自筆原稿、写真、演奏会資料、視聴覚資料、出版資料、手稿譜やそのコピー、記念品、家族の資料）を対象とする。これらは、松平の活動の中で彼の自宅に蓄積されてきた資料群の一部であり、そこからは彼の活動の背景や足取りを知ることができる。しかし、資料所蔵館の役割、収蔵スペース、資料の内容等の理由から、当該資料群に含まれる全てを「残す資料」として取り扱うのは難しい。このため、残す資料とそうではない資料の間の線引きを明確にし、それに議論を加え、今後の資料の取捨選択の判断へと繋げることを本発表の目的とする。資料の評価の考え方を検討することにより、松平の資料群をどのように構成し、所蔵館の役割の中に当該資料群をどのように位置づけていくのか、を明示できると考えている。

資料保有施設等がその役割の中で、個人や組織の活動の中で蓄積されてきた資料群を収集し、それらを整理し、利用に供する一連の過程において、「後世に残しうる資料を検討し、実際に残す資料を判断する」というプロセスは、アーカイブズ学理論に含まれる考え方の一つで「評価 Appraisal」と言われる。このプロセスでは、資料群の出所、内容、真正性と信頼性、秩序と完全性、状態と保管費用、資料の本来の価値が重視される。但し、アーカイブズ学の一般的な評価の考え方は行政文書を念頭に置いているため、個人の資料群にそのまま適用できるわけではない。

従って、本発表では、松平資料群の特徴を概観した上で、資料を残す必要性と残しうる資料を具体的に検討していく。資料管理者側と利用者側それぞれによる残す資料の見解は必ずしも一致しない。しかし、資料管理の現場だけではなく、資料が重要な意味を持つ音楽学の分野においても、資料を残すプロセスを共有し、議論を深めていくことは重要である。

## J-3 照井孝行（東日本支部）

### 細川俊夫の中心音技法

—— 尹伊桑との比較を通して ——

細川俊夫（1955-）はベルリン芸術大学留学中に尹伊桑（1917-1995）に師事し、尹の「中心音技法 Hauptton Technik」を自身の作曲に取り入れ、今日まで作品に用いている。

尹が独自に開発した中心音技法とは、一つの「中心音」を長く引き伸ばし、その音を装飾音、微分音、ビブラートなどにより装飾する作曲法のことを指す。この技法には、思想面において道教の陰陽関係が反映されており、音楽的には弄絃と呼ばれる朝鮮の弦楽器の技法が装飾音に反映されている。尹はこの技法を自身の作曲の一般原則と見なしており、独奏曲からオーケストラの曲に至るまで適用している。

本発表においては、細川が尹の中心音技法の原理をどのように自身の作曲に取り入れ、それが楽曲においてどのような様相を呈しているか、尹の中心音技法との比較を通して明らかにする。尹は1960年代後半から1970年代に自身の楽曲に明瞭な形で中心音技法を用いており、細川はこの時期の作品に触発されたと推測される。細川は最初期の作品である《Winter Bird》(1978)からこの技法を取り入れたが、すでにこの時点から尹の中心音技法の処理とは異なった様相を呈している。尹は東洋、特に朝鮮の思想、音楽を基に中心音技法を発展させ、自身の作曲原理の礎とした反面、尹に師事していた時期の細川は、日本の文化、思想を本格的に学ぶ以前の段階であり、中心音技法の技術的な側面のみを受容したといえる。クラウス・フーバー (Klaus Huber, 1924-2017) の勧めにより、1980年代から細川は日本の思想、文化を学びなおし、以降の作品において尹には見られなかった「沈黙」と中心音技法の交わりが確認できる。「中心音技法」を巡り尹と細川を横断的に研究する本発表は、多様化し複雑化していく20世紀後半-21世紀音楽の系譜、作曲技法の一片を明らかにする試みである。

#### J-4 筒井紀貴 (東日本支部)

ヴィクトル・ウルマンの歌曲作品と「音響音階」

—— 調性と非調性の隔たりを埋める試み ——

第二次大戦中にテレージエンシュタットに収容された作曲家の中でも、特にヴィクトル・ウルマン (1898-1944) の作品は近年再評価が進みつつある。ウルマンは20世紀初頭のウィーンでA.シェーンベルク (1874-1951) やその周辺と親交を持ち、A.ツェムリンスキー (1871-1942) の下、プラハの新ドイツ劇場の指揮者を務めた。その後、当時のヨーロッパ知識社会で流行していたR.シュタイナー (1861-1925) の思想へと接近し、シュトゥットガルトで関連書店の経営を担うまでに傾倒する。ウルマンの作品については、初期の表現主義的無調から1930年代中葉に調性との接点を持つ独自の様式へと到達したと考えられてきたが、その方法論やこの様式へと至った経緯を含めて、これまで踏み込んだ議論はなされてこなかった。

ウルマンのこの独自の様式には、全音音階和音や四度和音といったシェーンベルクが1911年の『和声学』で示した音楽理念からの影響が見られ、同時に、作曲者が傾倒したシュタイナーからの思想的な影響も指摘できる。本発表では、ウルマン自身によるシェーンベルクやシュタイナーへの言及、さらに自らの様式についての言説を引用しつつ (2017年に初めて発見された資料を含む)、ウルマンが創作に用いた主要な要素と考えられる「音響音階」に焦点を当てる。ウルマンは生涯を通じて断続的に歌曲に取り組んだが、シュタイナーの思想と関連性を持つテキストへ付曲された作品を例示しながら、ウルマンがシェーンベルクによる「不協和音の解放」や「汎調性」といった音楽理念に影響を受けてこれを独自に発展させ、一方ではシュタイナーという当時の一元論的な思想の影響を受ける形で、調性と非調性の隔たりを埋め、その境界を乗り越えようとする自らの様式を模索したと考えられることを示す。未だ初期段階にあるウルマン研究を進展させると同時に、十二音技法に依らず従来の調性体系を乗り越えようとした20世紀前半の動きの一端に光を当てることを目指す。

## K-1 落合美聡（東日本支部）

### G. ビゼーのオペラ《パースの美しき娘》における創作プロセス

—— 4つの資料の比較から ——

ジョルジュ・ビゼー（1838-1875）による《カルメン》（1875）以前のオペラ研究では、《真珠採り》（1863）の創作プロセスはすでに Lacombe 1993, 1997 によって明示されている一方で、同時期に同歌劇場で初演された《パースの美しき娘》（1867）に関しては、資料研究が断片的になされているもの（Wright 1981）、初版に至る創作プロセスはいまだ不明確な状態にある。

そもそも《パースの美しき娘》は、第二帝政期のパリで、当時のリリック座の支配人レオン・カルヴァロ（1825-1897）から、前作《イヴァン4世》が上演中止となった代償として委嘱された。しかし委嘱当時、台本全体が完成されていなかったために、ビゼーはオペラ全体の構想を練ることができず、届いたテキストから順に作曲しなければならなかった。また台本に対しても、ビゼー自身、音楽的なインスピレーションに繋げることができず、作曲に苦戦したことが彼の書簡からも分かっている。

そこで本発表は、現存する4つの資料——①第三者による第3幕の筆写台本（ビゼーの修正記入あり）、②検閲に出された筆写台本、③様々な段階で修正が書き込まれた自筆スコア、④ビゼー自身がその作成に関わった初版ヴォーカル・スコア——の間で生じている多岐にわたる異同から、《パースの美しき娘》の創作プロセスを検証する。特に、2つの台本と自筆スコアの間では様々な歌詞の変更がなされ、また、自筆スコアにはないロマの女王マブの楽曲が初版ヴォーカル・スコアに挿入されていることは、重要な変更点と言える。音楽面では、繰り返される変更によってオーケストレーションが洗練化され、登場人物の内面がより綿密に描写されている。以上を通して、資料間の変更が《パースの美しき娘》というオペラにとって、ひいてはビゼーのオペラ創作全体において何を意味しているのかを明らかにする。

## K-2 林いのり（東日本支部）

### G. ヴェルディによる歌唱旋律の書法と演劇的効果の関連について

—— 歌劇《シモン・ボッカネグラ》1857年版、1881年版の分析 ——

本発表は、G. ヴェルディ（1813-1901）の歌劇《シモン・ボッカネグラ *Simon Boccanegra*》1857年初演版（以下、'57年版）および1881年初演版（以下、'81年版）における、歌唱旋律の音楽的要素と演劇的効果の関連性を明らかにすることを目的とする。これまでの Detels (1982)、Sopart (1988) らによる両版の比較研究では、歌唱旋律は旋律線として分析され、重用される音型の変化や、複付点リズムの減少が指摘されてきた。しかし歌唱の実際音は、オーケストラや演技と融合し、同一の旋律線でも、オーケストラのテクスチャや演技によって、演劇的効果は異なる。更に、音価や速度など、旋律線以外の要素と演劇的効果の関係は、殆ど検討されていない。発表者は、歌唱旋律を発話の音楽的な表象と捉え、演奏時の音が持つ演劇的効果を研究してきた。林（2019, 2020, 2021）では、'81年版の歌唱旋律の、音楽的な要素（音域、音価、速度）と、オーケストラテクスチャ（楽器編成や奏法によって7種に分類）を1フレーズずつ記録し、劇的状況との関連を分析した。その結果、音楽的な要素は、韻律の他に、登場人物の口調 *tono* や言い方 *dicitura* の演出と関連しており、オーケストラとの組み合わせによって、特定の状況や気分に対応していた。また、'57年版から残された箇所、新たに追加された箇所、修正が

加えられた箇所、が混在する'81年版の音楽を、修正の程度と書法によって分類し、改訂の目的を考察した。本発表では、両版の更なる分析から、フレーズ末尾の跳躍音程と口調の表現、休符や間奏を利用した「間」の表現、音程差や音価差による抑揚の表現、を例示し、両版の書法の共通点、相違点を提示する。

### K-3 白井史人（東日本支部）

ゴットフリート・フッペルツによる無声映画伴奏の草稿研究

—— オークストラの拡張と初期トーキー映画への過渡的表現 ——

ゴットフリート・フッペルツ（1887-1937）は、1920年代のドイツでフリッツ・ラング監督の映画『ニーベルンゲン』（1922/24）、『メトロポリス』（1927）などへの伴奏曲を残した作曲家である（Bullerjahn 1996）。本発表は、ベルリンのドイツ・キネマテークが所蔵するフッペルツ遺稿を分析の中心とし、無声映画伴奏に従事する以前の歌手としての活動から1930年代のトーキー映画への作曲へ至るフッペルツの活動の全体を視野にいれて、フッペルツの無声映画伴奏の変遷を明らかにする。

まず映画音楽専門誌『フィルム・トーン・クンスト』（1926-28）や出版譜から1920年代のドイツで伴奏音楽に従事した音楽家たちの活動と来歴を概観したのち、フッペルツのオペラ歌手に始まるキャリアを位置づける。つづいて、『ニーベルンゲン』『灰色荘の年代記』（1925）『メトロポリス』へのフッペルツによる伴奏音楽の手稿総譜および印刷譜を検討し、無声映画伴奏のオーケストラが拡大し、整備されていく過程を示す。さらにトーキー初期の『ニーベルンゲン』のサウンド版への改訂を示す総譜への書き込みから、管弦楽の縮減が試みられた可能性を示唆する。

ドイツにおける無声映画伴奏に関する先行研究は、モチーフや和声、拍節構造を主たる分析対象としたものや（Fuchs 2016）、復元上演を目的とした考証が多く、オーケストラのサウンド全体へ着目した楽譜資料に基づく研究は少ない。本発表は、1920年代の無声映画の興隆期に管弦楽の規模が拡大し、特定の作品の不可欠な要素として整備される過程をフッペルツの創作に見出す。同時に、トーキー初期に一時的に管弦楽の拡大が制限された可能性を指摘し、無声映画からトーキーへの過渡的状況へも目を向ける。

### K-4 深尾由美子（東日本支部）

フランス近代の作曲家、セヴラックの創作思想と地域主義

—— ピアノ組曲《セルダーニャ》の中の聖歌と民謡 ——

デオダ・ド・セヴラック（1872-1921）のピアノ作品は、大きく4期に分類される。このうち第3期を代表する《セルダーニャ》全5曲（1908-1911）に、カタルーニャの音楽文化—伝統舞踊「サルダーナ」のリズム、踊りを伴奏する「コブラ」楽団の民俗楽器の音色やアンサンブルの形態、宗教的民衆歌、イベリア半島に特有な朗唱（モサラベ聖歌）と様々な民俗舞踊のリズム—の受容が見られることは、これまでも指摘されてきた。しかし、注目されるのは、この作品において、密かにグレゴリオ聖歌《王の御旗 Vexilla Regis》第6節《めでたし十字架 O Crux Ave》が引用されていることである。この聖歌は、その冒頭7音があたかも示導動機のように組曲を循環しているのみならず、第3曲、第4曲では時

に民俗的なリズムをまとして主題の旋律となっている。本発表は、セヴラックが《セルダーニャ》において、聖歌と民俗音楽を重ね合わせて主題労作をおこなった手法を分析的に明らかにし、その創作思想を読み解くことを目的としている。

研究の結果明らかになったのは以下のようなことである。セヴラックは、聖歌と民謡がもつ同根性(ボルド、1896)を、移住先のカタルーニャ地方のサルダーナの音楽の中に見出し、一つの動機を通して宗教性と世俗性の両方を表現することによって、その一体性を明らかにしようとした。ゆえに、作品内ではドイツ的主题労作とは異なる、動機や主題を変奏、変容、展開させる作曲手法が用いられており、調性を軸としながらも、種々の旋法、そしてスペインの「ミの旋法」上に機能を失った連続和音を用いるなど、フランス近代の和声語法がバランスよく取り入れられている。セヴラック独自の「地域主義」とは、19世紀末から20世紀初頭のフランス音楽の中央集権に対する地方文化尊重、ワーグナーの影響を排するための伝統回帰という二つの背景の中で、民俗性と宗教性を融合させるものであったと言える。

## セッション L

### L-1 井上さつき (東日本支部)

#### 1920年代日本の関税改正とピアノ製造

1960年以降、日本のピアノ製造は驚異的な発展を見せて世界一になったが、その発展の基礎は戦前にすでに形作られていた。日本のピアノ生産は1927年頃から右肩上がり伸び始め、1937年7月の日中戦争勃発までそれが続いた。1937年、日本のピアノ生産台数は過去最高となる7,515台を記録した。

しかし、それに先立つ1920年代前半、日本のピアノ製造は危機的状況にあった。第一次世界大戦後、特にドイツ製のピアノの輸入が激増し、業界最大手の日本楽器製造株式会社(現ヤマハ株式会社、以後はヤマハと表記)は経営が圧迫されていた。拙著『ピアノの近代史——技術革新、世界市場、日本の発展』(2020)で論じたように、ヤマハはその状況を打開するために、1923年、「ピアノ輸入税に関する陳情書」を作成し、関税の引き上げを当局に求めた。拙著では、この陳情書に対して、追加で提出するように要請された「楽器関税問題に関する資料」(1924)についても考察したが、それ以上、踏み込むことはできなかった。

本発表では、その後、1925年に「ピアノ並ニハーモニカ輸入税改正要望」という形で、ヤマハの社長、天野千代丸から正式に提出された陳情に対して、国がどのように対応し、政府案を作成し、帝国議会に提出したのか、そして、議会ではどのような議論があり、修正が加えられて最終案に至ったかというプロセスを追っていく。

結果的にヤマハの陳情は奏功し、帝国議会の輸入税改正審議を経て、1926年、輸入ピアノの関税は従来の1.77倍に当たる百斤ごとに60円90銭に引き上げられた。さらに、関税調査委員会での検討を経て、1929年からは、グランドピアノに対して、86円70銭という新税率が課されることになった。一方、部分品の税率は据え置かれた。

輸入ピアノの関税引き上げは、国産品愛用運動やヤマハの「科学的工場管理による多量生産と品質向上」と相まって、昭和戦前期の国産ピアノの飛躍を支えたのである。

## L-2 藤東君（東日本支部）

身体と音楽：ラジオ体操の伴奏音楽と放送メディアの変遷に関する考察

—— 日本と中国の比較を中心に ——

ラジオ体操は中国において 70 年の歴史を持ち、現在でも全国でつづけられている。中国初のラジオ体操（1951）は、日本のラジオ体操を参照して創出されたと多くの中国人学者に指摘されるものの、詳細な経緯と内実に関する研究は少ない。2010 年の雑誌記事「中国ラジオ体操の由来」により、北京師範大学体育科（以下北師大体育科）卒、当時全国体育総会準備委員会委員である劉以珍が中国初のラジオ体操の振付師であり、彼女は大学時代に日本人教員である石津誠（1906-1979 年）から体操を学んで、中国初のラジオ体操を振付けたことが明らかにされた。劉によれば、当時北師大体育科の体操教員はすべて日本人であり、彼らは日本から持参したラジオ体操のレコードと資料を用いて体操を教えていた。本発表は、日中両国それぞれのラジオ体操の歴史を考証した上で、日本のラジオ体操が中国において受け入れられた経緯を明らかにする。また、日本と中国におけるラジオ体操の伴奏音楽の創作過程及び放送メディアの変遷と、両国の民衆の時間感覚とリズム感に与えた影響を考察することにより、身体と音楽文化の関係、特に放送メディアがその中で果たした影響を検討する。

CD アルバム《ラジオ体操の全て》（2003）などの先行研究を踏まえ、日本におけるラジオ体操の受容、普及の歴史を対照しつつ、戦前の第一型（1928 年頃）から戦後の第三型（1950 年代頃）までのラジオ体操に対する伴奏音楽の作曲や、放送、レコード化されたプロセスを再検討し、次に、日中両国の資料に基づき、劉が参照した日本のラジオ体操のレコードと教科書の内容を考証しつつ、日本と中国におけるラジオ体操の伴奏音楽が作曲、制作された過程の共通点と差異を比較分析する。最後に、ラジオ体操の効果と意義を、近代音楽文化における身体と音楽の関係、また中国と日本の洋楽受容史の視野から捉えなおす。

## L-3 平間充子（東日本支部）

平安時代の女性演奏家集団に見える日中支配者層のジェンダー差異

—— 日本の内教坊とその活動を中心に ——

本発表では、日本古代の朝廷で舞楽を司っていた女性演奏家のみで構成される奏楽機関・内教坊（ないきょうぼう）の活動について、文献資料からその実態を解明し、さらにその起源とされる中国・唐代の宮廷に設置された内教坊、および日中それぞれの宮廷における儀礼音楽や女性の政治的役割について、音楽史や歴史学の先行研究を参照しつつ比較・考察を行う。音楽演奏のみならず奏楽機関としての性格や女性の社会的地位までも含めて分析することによって、女性による音楽演奏が当時の日中の支配者層におけるジェンダーや芸能観の差異を反映している可能性を指摘するものである。

具体的には、日本の内教坊の朝廷儀礼における活動とレパートリーの楽曲を分析し、中国西域起源の曲調を取り入れていた可能性と、そのひとつである舞楽《玉樹後庭花》が中国では房中楽とされていたことについて検証する。平安初期における内教坊の奏楽が中国のそれに近い性格を持ち、天皇の私的な側面と強く結びついていたことは、内教坊奏楽の儀礼であった内宴と菊花宴が成立した嵯峨天皇（在位 809 - 23 年）が中国文化に傾倒し、唐の絶大な皇帝権力に倣いつつ天皇への権力集中を図っていた当時

の政策と大きく合致する。

一方、中国古代の女性演奏家は、家臣の身分や皇帝との関係性によって下賜されたことが榎本淳一氏により指摘されている。いわゆる女楽が中国の宮廷で持っていた皇帝と臣下・また臣下どうしを差別化する機能に関し、なぜ日本ではそれが定着しなかったのかについて、日中それぞれの支配構造とその原理の違いが反映されている可能性を指摘したい。

大陸から日本へ移入された音楽は単に模倣されたのではなく、とりわけ儀礼音楽に関しては日本の社会的状況や政治的な背景と整合させつつ独自の発展を遂げていた。文献・記録類を音楽研究に用いる意義を強調し、音楽文化の伝播・発展の問題に新たな視点を提示できればと考えている。

#### L-4 津上智実（西日本支部）

ヘンデルのオラトリオ《メサイア》の日本初演

—— その実態と背景 ——

ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759) のオラトリオ《メサイア Messiah》の演奏は、〈ハレルヤ〉コーラスを中心に、明治期から散発的におこなれてきた。全3部を包含する形での通し演奏は1920年代半ばに始まるが、東京の青山学院のゲーリー Fred Daniel Gealy (1894-1976) と大阪コーラル・ソサエティの長井斉 (1893-1985) と、いずれの演奏が本邦初演に当たるかについては、今日なお疑義がある。

本発表では、残存する演奏会プログラムと報道記事とに基づいて、1925年の東京での日本初演、1927年の関西初演と東京再演という3つの《メサイア》演奏について、日時や会場、独唱者と演奏曲目の実態を明らかにする。東京再演の合唱メンバーの顔触れからは、キリスト教宣教師の会派を超えた連携が浮かび上がってくる。

力量のある合唱を必要とする《メサイア》が1920年代半ばに次々と通し演奏された背景として、1920年10月に東京で行われた第8回世界日曜学校大会の重要性を考察する。第一次世界大戦のために4年遅れで開催された大会は、東京駅前の特設会場が開会直前に焼失したため、急遽、会場を帝国劇場に変更して、ボストン大学賛美歌学教授スミス H. Augustine Smith (1875-1952) の指揮の下、約千人の聖歌隊が海軍軍楽隊の伴奏で《メサイア》の合唱曲3曲他を歌った（津川圭一は後年、これが「日本のキリスト教会に合唱の熱を捲き起こし」「一生を聖なる音楽に捧げる決心をさせられた」と記している。鳥居忠五郎らも同様である）。大会終了後の巡回講演の中、大阪では10月29日に長井斉指揮、三越管弦楽隊の伴奏で250人の大阪聖歌隊が〈ハレルヤ〉コーラスを歌った。楽曲《メサイア》の受容において、受け手側の集団的な関心の醸成に寄与した機会として、これらを再評価する。

#### セッション M

##### M-1 釘宮貴子（東日本支部）

19世後半のドイツ語の音楽劇におけるジャポニスム

—— フランツ・クルティ『リリ・ツェー』(1896) ——

フランツ・クルティ Franz Curti (1854-1898)はスイス生まれ、ドレスデンで活躍したドイツ人作曲家である。合唱曲、声楽曲、オペラなどの作品があり、1896年に作曲したオペラ、日本のおとぎ話『リリ・ツェー Lili-Tsee』で名声を得た。この一幕の音楽劇は、1854年の日本の開国以後に作曲された日本を題材とするドイツ語の音楽劇として、最も初期の作品である。本発表では、ドイツの音楽劇におけるジャポニズムの初期の例としてその特徴を明らかにする。

開国後、日本は万国博覧会への出展、および日清戦争の勝利などにより徐々に西洋の知るところとなった。オペラ『リリ・ツェー』の主な登場人物はキキ・ツム、その妻リリ・ツェー、僧侶ミンミンである。これらは日本人ではなく中国人を連想させる名前であり、日本と中国が混同されている。台本を手掛けたのはイギリス生まれのドイツ人作家ヴォルフガング・キルヒバッハ Wolfgang Kirchbach (1857-1906)である。彼は1894年に出版されたイギリスの月刊誌『ストランド・マガジン Strand Magazine』に掲載された日本の物語「鏡 Mirror」をベースに台本を執筆したと考えられる。物語「鏡」は日本の昔話「松山鏡」の英訳である。クルティが付けた音楽では、明治初期の日本の街で手工業に従事する人々の様子が、管弦楽器とシロフォンで生き生きと表現され、歌詞には「はなこ」「ズンベラ」「さくら」などの日本語が用いられている。全曲を通して明快な調性で書かれており、わずかではあるが日本の歌旋律の一部の引用が見られる。ロマン派の書法によるライトモチーフが効果的に用いられており、全体として日本音楽の要素はほとんど感じられない。『リリ・ツェー』は、日本由来の物語をオペラ化し西洋に示した最初の作品であったと考えられる。

## M-2 黒川真理恵（東日本支部）

《蝶々夫人》における日本音楽の引用と出典  
—— 『日本俗曲集』四版（1893年）を中心に ——

ジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858-1924) 作曲のオペラ《蝶々夫人》（初演1904年2月、ミラノ・スカラ座）には、日本音楽が引用されている。引用された主な日本音楽は、《越後獅子》《お江戸日本橋》《かつぼれ豊年》《推量節》《高い山》《宮さん宮さん》《さくらさくら》《君が代》《花さく春》の計9曲である。プッチーニは《蝶々夫人》の作曲にあたり、イタリア駐在日本公使夫人の大山久子（1870-1955）の助力のもと、日本音楽の資料を収集した。プッチーニが参考にした日本音楽の資料には、英国グラモフォン社製のレコードや、五線譜の楽譜が考えられるが、レコードが日本で発売されたのは1903年末から1904年と推定されており、作曲には間に合わなかったと考えられる。

楽譜については、先行研究では、大阪の三木書店が出版した五線譜『日本俗曲集』をプッチーニが参照した可能性が指摘されている。『日本俗曲集』は、大阪の陸軍第四師団軍楽隊長の永井岩井によって選曲、一等軍楽手の小島賢八郎によって調曲されており、1891年の初版以降、複数の版が出版された。《蝶々夫人》に引用された日本音楽のうち、『日本俗曲集』初版には《越後獅子》《お江戸日本橋》《かつぼれ豊年》《推量節》の4曲が収載されているが、1893年の四版には《高い山》《宮さん宮さん》の2曲が加えられ、計6曲が収載されている。

さらに、長唄《越後獅子》の引用部分に着目し、旋律を比較したところ、『日本俗曲集』の楽譜は、長唄三味線の旋律を五線譜に採譜しただけではなく、小島賢八郎によって一部編曲が加えられていたことが明らかになった。《蝶々夫人》には、小島賢八郎によって編曲された旋律が、移調されてはいるものの

そのまま引用されていることから、プッチーニは『日本俗曲集』四版を参照したと考えられる。本発表では、『日本俗曲集』四版を中心に、『蝶々夫人』における日本音楽の引用と出典を明らかにすることを目的とする。

### M-3 岡田安樹浩（東日本支部）

「ニーベルンゲン官房」のコピストたち

1876年8月にバイロイトで行われた《ニーベルングの指環》の初演は、既存の劇場組織によらない自主公演であったため、作曲者であり興行主でもあるワーグナーは、上演準備にかかわる一切をみずから手配しなければならなかった。そのうち、パート譜の筆写や歌手のための抜粋譜の作成は若い音楽家たちに委ねられた。1872年秋にはバイロイトに筆写工房が設立され、ワーグナーはこれを「ニーベルンゲン官房 Nibelungen-Kanzlei」と名づけた。

この「官房」に直接関係する資料はほとんど現存していないが、日記や書簡などの資料から、当初招集されたメンバーは、A. ザイドル、H. ツンペ、E. カストナー、E. アイヒェルの4人であったこと、彼らのうち、73年1月にカストナーが去り、アイヒェルも73年中に離脱したと推測されること、代わって74年2月にD. ララスが加入したことが分かる。また、コレペティータを務めたJ. ルービンシュタインも筆写作業を手伝っていたことが知られている。

発表者が2018年にバイエルン州立図書館でバイエルン宮廷歌劇場由来の《指環》パート譜を調査した際、これをバイロイト初演のパート譜だと同定できたのは、ザイドルの筆跡を確認できたことが主な要因であった。その後、このパート譜の筆記者を同定する作業を続けた結果、ほとんどの筆記者を同定することができた。これによって、実際に上記のメンバーがパート譜作成に携わっていたことが確認できただけでなく、これまでは部分的にしか上演準備に関与していないと考えられていたミュンヘンの楽長H. レヴィも筆写作業に関与していたことが明らかになった。

さらに、2020年に出版された「ワーグナー作品全集」の『補遺』に収録された《神々の黄昏》の演奏会用終結部のひとつに、校訂者がその典拠であるこのパート譜の筆写者同定を行なわなかったことに起因する誤りがある可能性が出てきた。

### M-4 萩山陽子（中部支部）

ヘンデル《快活の人、沈思の人、中庸の人》(1740)におけるミルトンの詩句の変更箇所について

ヘンデル G. F. Handel (1685-1759) の《快活の人、沈思の人、中庸の人 L'Allegro, il Penseroso, ed il Moderato》(1740) は、当時イギリスでミルトン John Milton (1608-1674) の『失樂園 Paradise Lost』(1667) が高く評価されよく読まれていたこと、ライバルのアーン Thomas A. Arne (1710-1778) がミルトン作品による仮面劇を上演して成功を収めたこと等から、何となくミルトンの作品で成功したいと作曲された。まず、ミルトンの『快活の人 L'Allegro』(1631) と『沈思の人 Il Penseroso』(1631) という2つの詩の詩句をハリス James Harris (1709-1780) が組み合わせて2部構成の台本を作成し、それを基にジェネンズ Charles Jennens (1700-1773) がヘンデルの意向を聞きながら修正し、第3部を付け加えて台本を完成させた。台本作家達はミルトンの詩の扱いには慎重で、ハリスはミルトンを傷つ

けるような追加・削除・改変をしないようにジェネンズに頼み、ジェネンズもミルトンが痛手を受けない程度の変更に止めたとしている。

本発表では、このように台本作家達がなるべく改変をしないようにとしながらもミルトンの詩句を変更した箇所について、その理由や意図、そしてヘンデルがそれらの箇所をどのように作曲したのかを検討した。詩句の変更については、詩句を細かく分けて組み合わせたことによる接続詞等の変更や追加・削除が多く見られた。また、「快活の人」と「沈思の人」の対比が際立つように、語の使用を限定した場合も見られた。ミルトンの詩作からヘンデルの作曲までに100年以上の時間が経過していて発音変化が起こっている語も少なくなく、発音の変化により詩脚が不足し、押韻が不可能となった箇所については、近接する行から語を補って詩脚を補い、その語によって新たに押韻させるなどの工夫が見られた。そのほかにも省略形を用いて弱強形のリズムを整えたり、音価の小さい音を割り当てて弱拍の増加に対応するなど、ヘンデルは詩句の変更があっても韻律が乱れないように細心の注意を払って作曲していることが明らかになった。