

## A-1

岡田安樹浩（東日本支部）

### ワーグナー《神々の黄昏》のアシスタント作成と思われていた筆写総譜

The Manuscript Score of Wagner's *Götterdämmerung* by the Assistants and more!?

発表者は、これまでワーグナーの《神々の黄昏》の初演に関連する資料の調査を行ってきた。その過程において、バイエルン州立図書館所蔵の同作品のパート譜が 1876 年の初演パート譜であることを明らかにしたほか、そのコピストの筆跡同定も行い、その研究成果を本学会において報告してきた。そのなかで、初演マテリアルのひとつであり、初版総譜の彫版やパート譜作成のためにも使用された「筆写総譜」が長らく調査不能の状態であることも報告していた。

この資料は、1985 年の競売後にワーグナー・コレクターとして知られるブリューノ・リュサトの所有となり、同氏の死後に所有権が息子のピエールに移った後、パリ国立図書館に寄託されて現在に至っている。だが、これまでに発表者が同図書館に申請した閲覧許可は「法律上の理由」により却下されていた。

ところが、2023 年 8 月に再度コンタクトを試みたところ、同館のある部署の仲介によって、現所有者から資料のデジタル化の許可を得ることに成功した。これによって、正式に資料番号が付与さ、ウェブカタログ上でも資料情報が公開された。

この筆写総譜は、かつて『ワーグナー作品目録』において 2 名のアシスタント、すなわち「ルービンシュタインとザイドル」によって作成されたものとされていたが、発表者が精査した結果、第 3 の書き手の存在が浮上した。それは、他ならぬワーグナー自身であり、彼は第 3 幕の後半部分のほとんどをみずから担当していたことが判明した。また、アシスタントによって書き写された部分にも、作曲者の手によると思われる訂正の痕跡がみられた。したがってこの資料は、部分的には自筆の「浄書総譜」であり、作曲者の訂正を含む資料ということになる。

これまで「ワーグナー全集」では、自筆総譜と初版総譜との間の異同の多くを「初版の誤植」としていたが、この資料の検証結果を踏まえると、その一部は訂正されなければならない。

## A-2

長屋晃一（東日本支部）

フィナーレの「演出」

——ヴェルディ《アイダ》の演出マニュアルの分析を通して——

"Staging" the Finale:

An Analysis of the Staging Manual for Verdi's *Aida*

19 世紀、パリのオペラ座やオペラ＝コミック座などで製作されるようになった演出マニュアルは、ヴェルディを介してイタリアに移入された。1873 年、ヴェルディの《アイダ》が上演された際、ジューリオ・リコルディは人物の立ち位置を精密に図示し、詳細な説明を加えた『舞台配置書 *Disposizione scenica*(以下 DS と略記)』を作成し、ヴェルディにも協力を仰いだ。この DS は、19 世紀の演出実践を知るうえで欠かせない資料であるが、その内容に関わる分析研究は、ほとんど進んでいない。

本発表では、とくに《アイダ》第 1 幕で国王たちが登場し、ラダメスをエチオピア討伐の指揮官に任命したのち、アムネリスが〈勝者となって帰れ〉と歌い、アイダを残して退場する“*Scena e Pezzo d'assieme*”を取りあげる。主要登場人物たちと合唱が舞台上にあらわれるフィナーレ（あるいはそれに類する場面）は、19 世紀には概ね決まった演出の型があった。それは、舞台中央付近に登場人物たちが扇状に配置されたのち、結尾のストレッタに向けて、舞台前面に進み、最終的に舞台際に一列になって居並ぶというものである。《アイダ》の当該場面でも同じ型が用いられるが、DS の記述と図からは、合唱が役として自然に動きつつ音楽に沿うことを求めたり、アイダがわずかに扇形の位置からずれることで、孤立が表されたりしている。単なる型どおりではなく、その配置や移動に対して、登場人物の心理的な動きと音楽上の整合性をもつように配慮がなされている。

本発表では、演出の定型をもとに、作品に合わせた工夫を分析することで、19 世紀にすでに高度な演出言語が確立され、実践されていたことを明らかにする。これにより、オペラの音楽を視覚的・空間的に捉える視座を得る可能性を示唆したい。

丸山瑤子（東日本支部）

**ミュージカル《レ・ミゼラブル》におけるリプライズの象徴機能**

The Symbolic Functions of Reprise in the Musical Les Misérables

クロード・ミシェル・シェーンベルク Claude-Michel Schönberg (1944-) 作曲、キャメロン・マッキントッシュ Cameron Mackintosh (1946-) 制作のメガ・ミュージカル《レ・ミゼラブル》(以下、Les Mis と略記する) については、原作小説ないしロンドン・ミュージカルの原案であるフランス語のコンセプト・アルバムとの内容や歌詞の比較など、音楽と関連の薄い面に関しては比較的詳しい研究があるが (McKelvey 2001; Variyar 2017)、楽曲分析研究は未だ少ない。

Les Mis ではリプライズする楽想が明示的・暗示的に登場人物や物語の展開を描出している。こうしたリプライズ楽想に関しては、人物の指示や人間関係の象徴等の機能が論じられているが (Sternfeld 2006; 丸山 2024)、リプライズの役割は広範でまだ大いに議論の余地がある。本発表では多様なリプライズの機能から次の点を指摘して先行研究の不足を埋める。

すなわち先行研究では、リプライズ楽想と、特定の人物や具体的心情及び動作との結びつきが主に指摘されている。しかし楽想は時に具体的な人物／事象と直結せず、物語の筋書上は互いに無関係な場面に現れて一般的な概念を象徴する。さらに *Look Down* のように多義的に使われひとつの場面で重層的な意味を担う楽想もある。

互いに状況が類似する場面でリプライズする楽曲でも、楽曲内の個々の旋律の配分は各話者の心情や立場を象徴するよう工夫されたり、旋律の一部が変更されたりしていると考えられる。

本研究は Les Mis の音楽と劇内容に対する理解の深化を可能にすると同時に、他の音楽劇と比べて楽曲の研究が少ないメガ・ミュージカルの分野でさらなる楽曲研究の進展を促すと期待される。また類似の技法を他の作品に見出せれば、ミュージカル史における Les Mis の位置付けも明確化するだろう。

小野寺彩音（東日本支部）

**ツェムリンスキーのオペラ《こびと》における「醜い男」の表出**

——伝統的な宮廷道化師からの逸脱と「醜さ」の演出——

Expression of the Ugly Man in A. Zemlinsky's *Der Zwerg*:

Deviation from Traditional Jesters and Direction of the Ugliness

アレクサンダー・フォン・ツェムリンスキー（1871–1942）のオペラ《こびと》（1922）は、スペイン宮廷へ連れてこられた醜いこびとが、劇中で初めて鏡を見て醜さを自認し、死に至るといふ物語である。この作品は「自伝的」と評され、先行研究ではアルマ・シンドラーへの失恋や、同時代の音楽潮流から孤立した作曲家といった伝記的な要素によって、こびとの醜さが意味づけられている。しかし、このような作品解釈は、こびとの醜さが作曲家自身のコンプレックスに起因すると短絡的に結論づけてしまう問題を孕んでいる。さらに、上演現場では醜いこびとを如何に舞台化すべきかという問題提起が常になされているにもかかわらず、音楽学においてこのような問題に目が向けられる機会は非常に少ない。

それゆえ本発表では、《こびと》における「醜い男」の強い表出を、これまでほとんど組上に載せられてこなかった宮廷道化師の伝統との関連と、上演分析の両面から解釈する。こびとは歴史・物語上の宮廷道化師像から明らかに逸脱しており、それに伴って起こる「醜さ」の強調を、オットー・ヴァイニンガー（1880–1903）の『性と性格』（1903）をもとに根拠立てていく。そして、小人症の俳優を起用した Tobias Kratzer 演出（2019）と伝統的な宮廷道化師として描いた Darko Tresnjak 演出（2008）において、その「醜さ」が如何に舞台化されているかを紐解く。公演映像から読み取った事象と、演出家・演者の言説や公演評を分析することで、これらの舞台が「醜さ」に対して持つ問題意識が明らかとなる。このようなプロセスを経ることで、作品に内在する「醜さ」と舞台に現前する「醜さ」との相互関係を確認することができ、《こびと》解釈の蓄積を生むとともに、上演されることで解釈が更新され続けていくオペラを研究する上での新たな方法論を提示することが可能となる。

田中伸明 (東日本支部)

**Johann Wilhelm Hertel's *Abhandlung von der Musick* (1751):  
The Potential of Source Study in the Age of Digitalization**

J. W. ヘルテル 『音楽論』 (1751 年)

——デジタル化時代における資料研究の可能性——

This presentation is an outcome of my transcription and close reading of *Abhandlung von der Musick* by J. W. Hertel (1727–1789) from its surviving manuscript, held in the Library of the Royal Conservatoire of Brussels. I will begin this presentation by providing a biographical sketch of its author, who compiled the treatise in 1751 as a record of his studies in Berlin. Thanks to his acquaintance with the leading court musicians of Frederick II. Of Prussia, such as J. J. Quantz, F. Benda and the Graun Brothers, Hertel seems to have been trained for an outstanding level of composition and violin performance. This experience must have built a basis of his successful career after 1750, represented by his appointments to directorial positions in Schwerin, Strelitz, Ludwigslust and Hamburg.

After Hertel's biography, I will explain the provenance of the manuscript of *Abhandlung*, transmitted from Germany to Belgium through the hands of J.J.H. Westphal and F-J. Fétis. Although Hertel suggested he was the author of the treatise, my research has revealed that the text was an almost identical copy of a theoretical thesis published by F. W. Marpurg (1749/1750), without any reference to him or his publications. I also identified that another manuscript of the treatise about ornamentations, titled *Abhandlung von Manieren* and held by the Berlin States Library, is a partial handwritten copy of Marpurg's thesis.

In the process of my research, I have never had chance to see the original manuscripts mentioned above; only their digitalized copies and the information about watermarks were necessary to obtain. Thus, by using Hertel's treatise as an example, I will try to demonstrate the potential of substantial studies on original sources remote from Japan by utilizing such digital technologies as the AI platform *Transkribus* for scanning and deciphering.

ITOH, Tatsuhiko (伊東辰彦) (東日本支部)

**The Complex Nexus of Quotations in Haydn's Symphony No. 98:  
London, Paris, and Mozart**

ハイドンの交響曲第 98 番における引用の複雑な関係性  
——ロンドン、パリ、そしてモーツァルト——

This presentation is an attempt to interpret the meaning of quotations in Haydn's Symphony No. 98, completed early 1792, certainly before March 2, 1792, when the symphony was first performed in Salomon's Concert, Hanover-Square-Rooms in London. Since 1935 (Essays in Musical Analysis, vol. 1, pp. 153-54), when Tovey pointed out the resemblance between Mozart's Symphony No. 41 "Jupiter" (completed 1788), Second Movement (mm. 24-38, for instance), and Haydn's reference from Mozart's in his, Second Movement (mm. 15-25, for instance), this connection has been more or less accepted and interpreted as Haydn's homage to the recently deceased Mozart, the news of which must have reached Haydn in London by early January 1792.

As a matter of fact, in his Symphony No. 98, Haydn seems to have made at least three more quotations either from Mozart, Haydn himself or other source: 1) Second Movement, opening theme, from the English anthem "God save the King" (used since 1745); 2) Finale (mm. 178-89), self-quotation from the opening first theme, Symphony No. 45 "Farewell," First Movement (composed 1772 and published 1775 in Paris); and 3) Finale, keyboard solo (mm. 365-75) from Mozart's The Magic Flute (completed September 1791), Second Act, Finale: Papageno's "Klinget, Glöckchen, klinget!" (mm. 576-613). Of these cases, the last two have been neither noticed nor accepted as quotation Haydn studies hitherto. Concerning the second case, even another self-quotation is made in Symphony No. 85 "La Reine" (composed 1785/86), First Movement (mm. 62-69).

Haydn seems to have said nothing particular about these cases, and in general, he tends to conceal his intention. Hence, the room for our interest to explore their meaning; are they intentional or coincidental? At least, based upon such concentration of references, this symphony of Haydn's deserves further investigation to understand Haydn's quotations and get closer to the fact.

馬場有里子（西日本支部）

**J. ハイドンの《世俗カノン集》と啓蒙主義**

——M. G. リヒトヴァーのドイツ語寓話詩による作品を中心に——

J. Haydn's Secular Canons and the Enlightenment:

Focusing on the Settings of German Fables by M. G. Lichtwer

J. ハイドンの作品の中でも、《世俗カノン集》は、先行研究においても詳細に触れられることがほとんどなく、晩年の創作と推測されるほかは、作曲の背景や経緯も不明の、謎の多い作品といえよう。グリーンジガーの伝記が伝える、ハイドンがこのカノンを自分の家の壁に額装して大事に飾り、その価値を大いに自負していたエピソードが当初から知られるも、それぞれがごく短い小品である上に、あるいは見る者をいささか当惑させもする歌詞の種々雑多なありようも手伝ってか、これまでほぼ等閑に付されてきた感が強い。ランドンによる記述も、所収曲の全般的な対位法的技巧の見事さ、ハイドンらしい皮肉やウィットなどを指摘した上で、一部の歌詞の問題に言及するにとどまっている。

ハイドン全集に所収された 46 曲（1810 年の Breitkopf & Härtel 版では 42 曲）は、作詞者不明のものも含めてほとんどはドイツ語の詩によっており、多岐にわたる作詞者には、ドイツの啓蒙主義時代の代表的詩人レッシングや、やはり啓蒙的な創作で知られ、ハイドンが特に気に入っていたことでも知られるゲレルトがおり、計 10 点が含まれる。この曲集でハイドンが最も多く取り上げているのは、M. G. リヒトヴァーによる、イソップ寓話に基づきドイツ語韻文に仕立てた寓話詩（〈狐と貂〉〈チューリップ〉など計 11 点）であり、ハイドンはその末尾に付された短い教訓的な部分に作曲をしている。発表では、このリヒトヴァーの寓話詩による作品を中心に、曲集に含まれる、明らかに子ども向けと思われる歌詞による〈母からゆりかごの中の子に寄せて〉にも触れつつ、啓蒙主義の観点から、この曲集の持つ意味の考察を試みる。

栗田桃子(東日本支部)

ルイーゼ・ライヒャルトの歌曲創作にみるロマン主義詩人達との関わり

——「ロマン派の宿泊所」において生み出された密やかな歌——

The relationship between Louise Reichardt's songs and the Romantic poets:

The Songs Created in "the hostel of Romantisicism"

第二次ベルリンリート楽派を代表するヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) の娘、ルイーゼ・ライヒャルト Louise Reichardt (1779-1826) の作品は未だ世に知られていない。これまで彼女は希少な女性作曲家として、または母国語によるヘンデルの声楽曲の合唱運動の発展を支えたとして認知されるが、その作品群に関して言及されることはほとんどなかった。

本研究では、芸術リート成立へむかう過渡期に制作されたルイーゼの歌曲作品の歴史的  
位置付けを検討し、再評価を試みる。

ノヴァーリス、アルニムをはじめとするロマン主義詩人達が出入りするハレ近郊のライ  
ヒャルト邸では日夜音楽会が行われたという。彼らと信頼関係を築いていったルイーゼは  
詩への付曲や共同制作を依頼された。この時期の作品が収められた《ピアノ伴奏付き 12 の  
歌》(1810)をはじめとする三つの歌曲集を中心に、父親から共有されたと推測される音描  
法や調性格論(Engel, 1780)をもとに、一見父親の推奨した民謡リートにみえる歌曲にどの  
ような音楽的特徴が認められるかを考察した。

結果として、ルイーゼの歌曲作品群には、芸術リートの先駆けとして論じられる父ライ  
ヒャルトの後期歌曲(Nageli, 1817), (Salmen, 1963), (村田, 1985)に類似した旋律の朗誦性、  
独立した伴奏部の発展、形式の模索による詩の表現が確かめられることが明らかになった。  
10 小節に満たない作品にも詩の展開に合わせて変化する旋律、拍子や転調と、所狭しと工  
夫が凝らされる。共感が込められたこまやかな付曲に、彼女独自の才覚が認められるので  
ある。

ロマン主義文学との密接な結び付きから生まれた歌曲には、より芸術的に組織されてい  
った」芸術リート(Schwab, 1965)としての作品価値が見出せると言えるだろう。



神保夏子（東日本支部）

## 日本音楽コンクールにおける海外派遣制度の成立（1956）とその背景

——楽壇の国際化をめぐる議論の検討を中心に——

Internationalizing Japanese Music Scene through Competition Systems:

Focusing on the Japan Music Competition's Overseas Delegation Program

本研究は、1956 年に日本音楽コンクール（以下「音コン」）に設置された若手演奏家の海外派遣制度「特別表彰」の成立とその変遷を、日本の音楽界の国際化をめぐる楽壇の議論との関わりから考察するものである。1932 年に当時の主要な音楽評論家・教育者の先導で設立された音コンは、新進音楽家の登竜門として、昭和期の日本の楽壇の構造を支える審判の役割を果たしていた。「特別表彰」とは、このコンクールの演奏部門の入賞・入選者の中からさらに選抜された者を海外のコンクールに継続的に「派遣」する制度であり、海外経験の乏しい日本人演奏家の国際コンクール参加を組織的に後押ししつつ、実質上の留学援助としての役割をも果たすこととなった。

本発表では、この特別表彰制度の成立以前の音楽界における海外派遣案の事例や国際音楽コンクールに関する議論の系譜を整理したうえで、音コンの主要な担い手であった楽壇の有識者らが既存のコンクールの制度的拡張を通じていかなる「国際化」を達成しようとしたのか、またその成果をどのように評価していたのかを、新聞・雑誌記事等にみられる言説から探っていく。当時の多くの音コン関係者は、日本国内で国際コンクールを開催することを楽壇にとっての大きな目標として掲げながらも、「音楽後進国」としての不利な条件ゆえに、現実的にはそれが当面困難であるという認識を示していた。実質的には海外の諸コンクールへの国内予選に近い選抜制度を通じてえりぬきの演奏家を「派遣」しようとした彼らの決断は、国際化への使命感とともに、国際社会における日本の楽壇の尊厳を守ろうとする意志を反映していた。

本研究は、20 世紀後半の日本人演奏家の海外進出の要因としてのコンクール制度の本質的重要性を改めて指摘するとともに、その成立基盤となった楽壇の論調の再検討を通じて、日本の戦後音楽史に新たな光を当てることを目指すものである。

田口裕介（東日本支部）

### 戦前期日本における女性オーケストラ活動

Women's orchestral activities in pre-war Japan

戦前の日本では、ヴァイオリンを除けば、女性がオーケストラ楽器を演奏する機会は男性よりも限られており、特に金管楽器や打楽器を演奏することは稀であった。こうした中で、関東大震災後に帝国劇場が設立した「帝劇女子洋楽部」は、指揮者を除き、女性演奏者だけの商業的なオーケストラとして活動を続けており、例外的な事例である。このような団体の演奏活動のあり方を検討することは西洋音楽受容について考える上で重要である。しかしながらこの団体についてこれまで言及されることはほとんどなく、梶野絵奈（2019）によってまとめられたものしか見当たらない。また、昭和 5 年に名称を変更して以後の「帝国女子管弦楽団」の活動については、これまで一切の研究がなされてこなかった。本発表では、これまで十分に論じられてこなかったこの女性オーケストラの活動の足跡を明らかにし、演奏された音楽がどのように扱われたかについて考察する。

帝劇女子洋楽部の部員たちは、それぞれがオーケストラ楽器やマンドリン、ピアノなどの楽器を複数受け持ち、2 年間の養成期間のうちから、さまざまな演奏活動を行っていた。主要な仕事は帝国劇場における女優劇などの伴奏であったが、単独で演奏する機会もあった。また、取り上げられた楽曲も山田耕筰やベートーヴェンから喜劇の伴奏、合唱やマンドリン演奏まで多岐にわたる。帝国劇場の経営が松竹に移り、帝国女子管弦楽団に名称を変更してからの活動については記録が限られているが、さまざまな場で演奏を行っていたことがわかる。

このオーケストラの演奏について論じる記述は多くないが、帝劇以外の場における演奏も含め、肯定的に捉えられていた言説が見出せる。女性奏者によるオーケストラ活動が 10 年以上に渡って続けられていたことを示し、その演奏活動が一定以上の水準のものとして受け入れられていた点について指摘したい。

今野哲也（東日本支部）

### 最初期における島岡譲の音楽観と教育理念

——雑誌『待晨』の著述から読み解き得るもの——

Yuzuru Shimaoka's views on Music and Educational Philosophy in the Early Period

音楽理論の著作で知られる島岡譲（1926-2021）は、キリスト教に関する記述も多く遺している。その文章は、彼が拠点としていた「キリスト教待晨教会」（東京都で運営）の刊行物、『待晨』への寄稿文が中心となる。1987 年刊行の『山を仰いで』（主婦の友出版）は、島岡の信仰上の言葉が公にされた唯一の単書だが、その内実は、『待晨』の述作の一部を再編集したものである。その一連の記事からは、島岡の基督教者としての敬虔な面は元より、ときには音楽や思想に関連する内容も読み取り得る。本発表の目的は、これらの著述の検証を通して、島岡の音楽観や教育理念の端緒を考察することにある。

『待晨』は 1950 年 6 月の第 1 号から、2002 年 10/11 月の第 600 号に及ぶ。島岡の最初の投稿は、1952 年（26 歳）の「山を仰いで：入信の証」（21 号）で、最後の 2002 年の「十戒と現代 十二」（597 号）に至るまで、約 100 編もの述作がある。それは半世紀に及ぶ『待晨』の歴史にほぼ重なり、その休刊後も「私家版」の形で、2007 年まで著述は継続する。

留学中の心情を綴った 1955 年「パリ通信」（54、55、59 号）も興味深い。1959 年「音楽と私」（100 号）では、「一見複雑奔放に見える音楽現象の背後に整然たる法則の潜むことを発見した」（45 頁）と述べ、それを「実際の教育に適用して、生徒の理解が一段と飛躍する時などの嬉しさ」（同前）について言及している。この言葉は、「職業（音楽）と信仰の両立に悩（みつ）つ」（同前）、初の著作『和声の原理と実習』（外崎幹二と共著、音楽之友社）刊行の翌年に書かれている。『和声—理論と実習—I』（1965）の「教科書を作成するためには、和声理論をして十分に合理化された理論体系たらしめておかなければならない」（1 頁）という記述に鑑みると、ここに最初期の島岡の音楽観と教育理念を見出し得る。

三島わかな（東日本支部）

彼の芸能からわが芸能へ

——昭和主基の大嘗祭関連芸能を事例に——

Meanings of changing context among performing arts dedicated to Daijosai:

in the case of today's Showa Suki

ひとつの芸能が「脈略変換」をはかるとき、そこには、その芸能をめぐる人びとのどのような思いや、どのような社会的意義があるのだろうか。

「脈絡変換」のプロセス解明とその意義にせまる本発表では、現代日本で継承される近現代の大嘗祭関連芸能を対象とする。本来、これらの芸能は一回限りのもので、大嘗祭の後はその役目を終えるはずだった。ところが現在、大正（悠紀・主基）、昭和（悠紀・主基）、平成（主基）の齋田選定地で、それぞれの地域の新たな文脈のもと、大嘗祭関連芸能は息づいている。

補足までに、天皇の代替わりで執り行われる大嘗祭に向けて、国内の東西二カ所の齋田が亀卜で選定される。都以東以南が「悠紀」であり、都以西以北が「主基」である。

大嘗祭関連芸能は、二系統ある。一つは、齋田選定地の御田植祭で奉納する「御田植舞」「八少女舞」であり、もう一つは、大嘗祭の大饗で奉奏する「風俗舞」他である。宮内省（庁）楽部は「風俗舞」（一部「御田植舞」含む）の制作を担い、（同省通達、当該県下一斉の事前調査を経て）選定地域に伝わる民俗芸能を現地調査し、その特色を新作の「風俗舞」や「御田植舞」に積極的に取り入れたという。

本発表では、近代以降の大嘗祭関連芸能（八県、十種類）の現状を概説したうえで、昭和の主基（福岡市早良区脇山）に注目する。その理由は、①「御田植舞」（福岡市立脇山小学校）、「風俗舞」（宗像大社：福岡県宗像市）ともに福岡県内で継承され、しかも、②「御田植舞」は本来の選定地・脇山だけでなく他地域（金村神社：田川郡糸田町）でも継承されている。地域アイデンティティを考えるうえで、きわめて有効な事例である。

本発表の成果は、近代芸能の創出における民俗芸能要素の往還、ならびに宮中芸能と民俗芸能との往還について考える糸口となる。従来の研究のジャンル概念には収まらない現代的継承の諸相をどう理解するか、という問いかけである。

## D-1

佐野直子（中部支部）

### ジョセフ・カントループ《オーヴェルニュの歌》のオック語表記の選択

The choice of graphies of occitan language in «Chants d'Auvergne» of Joseph Canteloube

フランスの作曲家ジョセフ・カントループ Joseph Canteloube（1879-1957）の《オーヴェルニュの歌 Chants d'Auvergne》（全 5 集、1924-1955）は、カントループがオーヴェルニュ地方の民謡を収集し、それをオーケストラと女声独唱に編曲した作品である。今なお上演される名曲である一方で、演奏する際に問題になるのが、この歌詞で使用されている言語、オック語がどのような言語かが全く知られておらず、その読み方も不明瞭な点であろう。

南仏で広く話されていたオック語（l'occitan, langue d'oc）は、中世のトルバドール以来の文学語である一方で、特に 19 世紀以降はフランスの国語となったフランス語に抑圧され、徐々に話者を減らしてきた。カントループが民謡を収集していた時代においてすでにその危機が叫ばれていたが、現在、日常的に使用する話者はほぼ壊滅した状態にある。

オック語が危機的状況にあるという認識と、それを保存・保護しようとする運動も 19 世紀以降に展開され、その過程で多くの民謡も収集されてきたが、そこで問題になったのは、この言語の表記法であった。南仏全体での統一的な表記法が複数提案された一方で、地域ごとの方言分化も激しい言語のため、それぞれの地域での表記法の確立も模索されていた。さらに、義務教育の普及によって識字率が急速に上昇した時期でもあり、個々人がそれぞれ自由に、民謡や民謡、自らの詩などを書き留めている。カントループは、このような状況下で民謡の収集やオック語歌詞の歌曲の作曲を始めており、その結果、カントループのオック語歌曲の作品には、複数の表記法が共存している。

本発表では、フランス・カンタル県立公文書館に所蔵されている、カントループの直筆メモや楽譜などがまとめられた「カントループ文書（Fonds Canteloube）」の資料をもとに、『オーヴェルニュの歌』とその他のオック語歌曲の表記の特徴と分類を行い、上演の際の一助となることをめざす。

**D-2**

川上啓太郎（東日本支部）

ケクランの《20 のブルターニュ民謡》作品 115 の特異性

——その旋法性と民謡集『バルザル＝ブレイス』の関係をめぐって——

Charles Koechlin's *Vingt Chansons Bretonnes*, Op. 115 as a Singularity:

On the Relationship between Its Modality and *Barzas-Breiz*

多作家であったケクランの膨大な作品群のなかで、《20 のブルターニュ民謡》作品 115 は、特異な位置を占めている。これは 20 曲すべての旋律がラ・ヴィルマルケのブルターニュ民謡集『バルザス＝ブレイス』（以下『バルザス』）に付録する旋律と拍節構造をほとんどそのまま用いたことに起因する。このようなアプローチの結果として、ケクランの音楽にみられる普遍的な特徴——旋律の非再現的展開や、再現部の縮小ないし欠如を伴う形式——はなく、むしろ彼の音楽性とは相容れないはずの有節形式を基調とすることとなった。生前に出版された楽譜では、これらの音楽が『バルザス』に基づくものであると明記こそされなかったが、楽曲の各表題は『バルザス』から引用された旋律のものと概ね一致している。自筆譜に「Barzas Breis」と記されていることから、『バルザス』が作品 115 の起源であることは間違いない。

しかし各楽曲の旋律を、その元となった『バルザス』の楽譜と照らし合わせていくと、両者に明らかな違いがあることがわかる。とりわけ顕著なのは『バルザス』で導音として記されている臨時記号が作品 115 にはほとんどみられないという点である。こうした差異について先行研究では指摘されつつも、それがどのようにして生じたのかについては明らかにされていない。先行研究ではケクランが参照した『バルザス』のエディション同定と、それに対する疑義の提唱とがなされたまま進展がない。本発表では、こうした疑問点について『バルザス』の各エディションの検証を通して明らかにしてゆく。また、『バルザス』の編集や音源化にも携わり、時にケクランの作品 115 の演奏・録音にも取り組むという、ブルターニュ出身の歌手 Yann-Fañch Kemener の学究的な活動に着目し、今日のブルターニュ民謡の伝統という文脈においてケクランの作品 115 を位置付ける。

陣内みゆき（西日本支部）

オリヴィエ・メシアン《アッシジの聖フランチェスコ》創作過程

——3つの草稿からみる「重ね合わせ」の手法——

The Genesis of Olivier Messiaen's Saint François d'Assise:

The "Superposition" Device Revealed through Three Drafts

オリヴィエ・メシアンのオペラ《アッシジの聖フランチェスコ》の成立背景については、インタビュー（Messiaen & Samuel 1986）や伝記（Hill & Simeone 2005）でおおまかな経過が語られているが、いずれも外的な情報に留まり、創作過程の詳細については明らかになっていない。

2015 年にフランス国立図書館に移管されたメシアン・コレクションには、当該オペラの草稿として、1) 鳥の声の模倣断片や天使の歌唱旋律、ハーモニーの練習が含まれる最初の草稿（RES VMA MS-1990(1-9)）、2) 各場の骨格となる第 2 草稿（RES VMA MS-1572(1-8)）、3) オーケストラ草稿（RES VMA MS-1993(1-8,1-4)）の 3 種が所蔵されている。

本研究はこれらの草稿を比較することで、創作過程の一端を明らかにすることを目的とする。第 6 場の「鳥たちの小さなコンサート」の場面では、最初の草稿に独立して記されたヤドリギツグミの鳴き声に、第 2 草稿で 12 種の鳥の模倣音型が付加され、「指揮者のタクトに従い、拍外で」13 種の鳥が飛び交う描写が完成稿に引き継がれている。つまり、異なる時期に用意された音型を組み合わせることで創作されたことが指摘できる。このことは、メシアンが 1937 年のパリ万博の水上イベント用委嘱作品《美しい水の祭典》の第 7 曲〈水と打ち上げ花火の重ね合わせ〉で用いた「重ね合わせ」の手法が、当該オペラでも用いられていることを示唆している。複数の音型を層状に重ね合わせる手法（複数の音型が層状に重なる音楽構造）は、多種の鳥の模倣にとどまらず、精神的かつ肉体的な痛みを伴う描写、イエス・キリストの声を代弁する場面など、物語の重要な箇所でも用いられる。本発表では、創作過程のうち特にこの「重ね合わせ」の手法に着目し、象徴的に重層化された音型と台詞との関連を明らかにする。

船木理悠（西日本支部）

### 記憶の時間から忘却の時間へ

——ダニエル・シャルルにおける音楽的時間の転回——

From the Time of Memory to the Time of Forget:

A Revolution of the musical Time in Daniel Charles

ジゼル・ブルレ Gisèle Brelet (1915-1973) の『音楽的時間』 *Le temps musical* (1949) に代表される音楽的時間論は 20 世紀の音楽美学における主要主題の 1 つである。この音楽的時間論は、ハンスリック的な自律音楽美学の展開と位置づけられ得るものであり、過去の美学史との間では一定の連続性が既に指摘されてきた。一方で、この音楽的時間論がブルレ以降の音楽美学史の中でどのような展開をしていったのかという点については未だ十分な議論がなされていない。

そこで、本発表ではダニエル・シャルル Daniel Charles の『声の時間』 *Le temps de la voix* (1978) に所収された論文「音楽と忘却」 *« la musique et l'oubli »* に見られる「忘却の時間」 (p. 265) という観点に着目し、音楽的時間論の歴史的展開を捉える視点として提示することを試みる。

このため、本発表では第一に、シャルルの議論を参照しつつ、ブルレに代表される 20 世紀中葉の音楽的時間論が、記憶を起点として時間的構造を形成する時間、すなわち「記憶に従順な時間」 (Ibid.) として理解され得ることを示す。

続いて、シャルルによる「忘却の時間」に関する議論を取り上げる。この議論において、シャルルはラ・モンテ・ヤング等のいわゆるミニマル的な音楽を念頭に思索を展開しているが、そこでは記憶に基づく諸音の関係性によって成立する「機能」や始まりから終わりへと向かう「線的な時間」とは別の視点から音楽を捉える可能性が示されている。本発表では、この議論において、ブルレ的な「記憶の時間」に対する根本的な転回の可能性が提示されている点を指摘する。

最後に、シャルルの言う「忘却の時間」において「忘却」される具体的な内容に検討を加えることで、この「忘却の時間」という視点が適用され得る具体的な射程について考察を行う。

以上により、本発表はブルレ以降の音楽的時間論の展開を捉える一つの有力な視点として「記憶の時間から忘却の時間へ」という見方が想定され得ることを主張する。



藤東君（東日本支部）

**清国留日学生の唱歌集と身体教育**

——沈心工、曾志恣、辛漢を中心に——

The Song Collections of Chinese Students in Japan and Physical Education:

Focusing on Shen Xingong, Zeng Zhimin, and Xin Han

『音楽教育の礎 鈴木米次郎と東洋音楽学校』（2007、以下『音教の礎』）によれば、明治30年代に鈴木米次郎に唱歌を学んだ清国留学生であった沈心工、曾志恣と辛漢は日本の『小学唱歌集』や『日本遊戯唱歌』などを参照して中国の学堂楽歌の唱歌集を作成したことが明らかになった。だが、『音教の礎』の重点は鈴木米次郎と東京音楽学校の歴史にあり、清国留日学生の唱歌集と日本の唱歌集の類似点と影響関係にとどまり、学堂楽歌唱集の詳細に関する研究が展開されていない。一方、高埜の研究（2003–2010）では、辛漢の『唱歌教科書』をはじめとする留日学生の唱歌教科書に関して内容分析を行ったが、多くは序文の内容に限られている。また高の問題意識は音楽教育思想にあるため、楽譜や楽理などの音楽要素及び徳育に含まれる学堂楽歌の身体教育の側面に関する分析が少ない。

中国国内の研究では、張前や銭仁康など研究者は旋律と歌詞の視角から中国の学堂楽歌の多くの歌曲が日本の学校唱歌に遡ることを考証したが、学堂楽歌を、音楽作品としてだけでなく、行為としてのミュージッキングと見直すには至らない。

本研究では、『音教の礎』で指摘された鈴木の影響を受けた、沈心工（1870–1949）の『学校唱歌初集』（1904）、『学校唱歌再集』（1906）（『学校唱歌三集』すでに失われた）、曾志恣（1879–1929）の『教育唱歌集』（1904）、辛漢（生没年不詳）の『唱歌教科書』（1906）と『中学唱歌集』（1906）を研究対象とし、身体教育の一環としての集団唱歌の形成における学堂楽歌の役割を明らかにすることを目的とする。中国に所蔵される唱歌集の一次資料を用い、日中の学校唱歌に関する最新の研究成果を活かし、日本を経由して中国に受け入れた学校唱歌とヘルバルト主義の関係を解明することも射程に入れる。身体教育の立場で近代中国における洋楽の受容及び音楽教育に大きな役割を果たした学堂楽歌の位置づけを考え直すことは本研究の意義と言える。

## E-2

山本明尚（東日本支部）

大衆が音楽を理解するために

——モスクワ大衆音楽院における科目「音楽聴取」の導入——

Toward Understanding Music by the Masses:

Introduction of the Subject “Music Listening” at the Moscow People's Conservatory

1906 年に設立され、1916 年ごろまで存続したモスクワ大衆音楽院 Московская народная консерватория は、音楽の知識を可能な限り広い大衆に普及させることを目的として、先進的な音楽家たちが立ち上げた教育組織である。本発表は、そこで行われていた教育活動のうち、「音楽聴取 слушание музыки」という科目に焦点を当て、その内容、開講の経緯と理由、後世のロシアの音楽教育に与えた影響を示す。

「音楽聴取」はモスクワ大衆音楽院で初めて開講された科目であり、主として音楽理論家ボレスラフ・ヤヴォールスキイ（1877～1942）とその弟子の音楽学者ナデージダ・ブリューソヴァ（1881～1951）がイニシアティブを取った。モスクワ大衆音楽院でこの科目は、実際の音楽を聴き、その感想を記述するというものであった。古文書館に収められている学生の感想は、総じて印象批評的という点で共通しており、これは翻って、教員が彼らにどのような態度を持って音楽を理解してほしいのかを如実に反映するものである。大衆音楽院は自身の目的の一つとして、個々の音楽的現象の芸術的な側面を理解し、最終的にある音楽作品を理解することにたどり着くことを掲げていた。「音楽聴取」は、当時の音楽家たちにとって「音楽を理解する」という営みが何を意味していたのかを示すと同時に、既存の音楽教育のプロセスを拡張しようと試みたモスクワ大衆音楽院の実験的側面を發揮している好例であると言えよう。

発表では結論として、今日も初等教育や音楽学校の科目として設けられている「音楽作品 Музыкальная литература」の先駆けであると主張する。「音楽聴取」は 1917 年のロシア革命以降も ヴフテマス（国立高等美術工芸工房）や種々の音楽院で名を変えながら開講され、今日の音楽教育にまで存続しているのである。

山田真理子（東日本支部）

### 英国における近代的な音楽教育機関の成立

——王立音楽アカデミー再建から王立音楽カレッジ設立まで——

The establishment of modern conservatory in the United Kingdom:

From the reconstruction of RAM to the establishment of RCM

1873 年に設立された英国国立音楽家養成学校 National Training School for Music（現：王立音楽カレッジ Royal College of Music）は、第 1 回ロンドン万博を主催したことで知られる芸術協会 The Society of Arts が、大陸の音楽院 Conservatory に相当する教育機関として、設立した音楽院である。

1980 年代以降、急速に発展した英国音楽社会史研究の一環として、音楽院研究が本格化した。Wright (2005) や Golding (2017) などの先行研究によって、国立音楽家養成学校の設立は、英国最古の音楽教育機関である王立音楽アカデミー Royal Academy of Music が芸術協会に再建を依頼した際に議論された、「国立の音楽院 National School」に必要な教育という議題に端を発していること、この議論が、直接国立音楽家養成学校の設立に直結したことが明らかにされた。これらの研究によって、一連の音楽院改革は、職業音楽家を養成するための近代的な音楽教育機関への転換期であるという見解が確立された。

一方で、芸術協会によって議論された、国立の音楽院にとって必要な教育の内容に関する考察は十分に行われていない。本研究は、芸術協会がこの目的のために、外務省経由で大陸の音楽院のカリキュラムや運営体制を調査していることに注目する。英国と他国の音楽院の比較に基づく芸術協会の議論に焦点を当てることで、他国の音楽院から導入が検討された制度及び、他国よりも進んだ教育を実現するために議論された内容について明らかにする。発表の中で、この議論は、総合大学における音楽学位のプログラムをも念頭においていたものであったことを示す。本研究の意義は、英国における近代的な音楽教育機関の成立を包括的に捉え直すことにある。

松田健（西日本支部）

**日本のチェロ教育におけるウェルナー教本の定番化について**

——ハインリヒ・ウェルクマイスターとウェルナー教本——

Standardization of Josef Werner's Cello Tutor in Japan:

Henrich Werkmeister's Role in Diffusing Werner's Tutor

ドイツ人チェロ奏者ヨーゼフ・ウェルナー\_Josef Werner (1837-1922)が書いた『実用チェロ教本 (*Praktische Violoncell-Schule*, Op.12, ca.1882)』は日本のチェロ教習における定番教本となっている。しかし同書は北米やヨーロッパではあまり使われていない模様である。

なぜ日本では同書が定番化したのか。日本のチェロ教習は音楽取調掛および東京音楽学校で始まったので、同書が同校で採用され、卒業生が普及させた可能性が考えられる。本研究（科研費 基盤研究(C) 23K00204）では東京藝術大学の所蔵資料などにより日本のチェロ教習史について調査中である。

日本人で初めてチェロの傳習を受けたとされる伶人、上真行（1851-1937）が受けた教習の詳細は不明である。当時はチェロ教習が活発に行われた形跡も認められない。状況が動くのは、ドイツのチェロ奏者、ハインリヒ・ウェルクマイスター\_Heinrich Werkmeister (1883-1936) の、1907 年末の来日である。

彼がウェルナーを使った確証は得られていないが、東京藝大付属図書館所蔵の古いチェロ教本を閲覧していたところ、ウェルナー教則本の部分的な写譜がはさまれているのを発見した。それがウェルクマイスターの筆跡であると断定するにはいたらなかったが、使用されている五線譜用紙は、会社名などから、彼が来日した時期に販売されていた商品であることがわかった。本発表ではこの手書き譜が意味するところを考察する。

日本は多くの国際的なチェロ奏者を輩出してきた。また日本の洋楽受容史の研究には分厚い蓄積があるが、チェロの受容史・教習史はほぼ手つかずである。ウェルナー教則本の普及過程の研究は、日本のチェロ受容史・教習史研究の重要な端緒となることが期待できる。

## F-1

加畑奈美（東日本支部）

### ベートーヴェン作品におけるベーブング奏法に関する考察

——演奏史・ピリオド楽器調査を通して——

On “Bebung” Technique in Beethoven's Works:

By Researching Performance History and Period Instruments

本発表は、ベートーヴェン（1770–1827）（以下、B）作曲のピアノ作品における、いわゆる「ベーブング奏法」について考察するものである。

B のピアノ作品の中には、2つの同音がタイで結ばれ、その各音に「4 3」という運指番号が付される箇所が存在する。タイで結ばれた2音目は、通常再び打鍵されることなく、その音価分を伸ばすことが求められるが、B はなぜ2音目にも指番号を付したのだろうか。これは、B 作品の「ベーブング奏法」として長年議論されてきた。つまり、上述の不可解な記譜の背景に、ベーブング奏法が想定されている可能性が議論されてきたのである。しかし、大前提として押さえるべきは、ベーブング奏法が機構的に可能な鍵盤楽器は、16–18 世紀に広く使用された「クラヴィコード」しか存在しないという点である。B の作曲時には、すでにもっと新しい楽器である「ピアノ」が使用されており、そもそもこの奏法の問題を、ベーブング奏法として捉えるべきなのかも検証する必要があるだろう。Badura=Skoda（1988）は、これをベーブングではなく、タイであるとして再び打鍵すべきでないと主張する。一方で、Del Mar（2004）は、前者に概ね賛同しながらも、一部例外が存在した可能性も示唆している。

まず、ベーブング奏法そのものについて、文献・ピリオド楽器の調査、ピリオド楽器奏者へのインタビューを踏まえて整理する。実際にクラヴィコードを運び入れ、ベーブング奏法を用いた場合の音響像を発表内で確かめる。その上で、B 作品の19世紀以降のエディションと演奏録音の比較検討を行う。これらを踏まえると、そもそも当該奏法が、ベーブングと呼ばれるようになった時期や、19世紀当時から現代に至るまでの奏法の変遷が明らかとなる。本発表は、B 作品の「ベーブング奏法」に関し、どのように演奏すべきかを考察するための一助となるだろう。

## F-2

鈴木麻菜美（東日本支部）

### 「神秘の楽器」ネイの現代の変遷

#### ——二人のネイゼンの演奏活動による考察——

Contemporary Transition of the Ney, the "Mystical Instrument":

A Study on the Performance Activities of Two Neyzens

本発表では、トルコでイスラームに基づく神秘のイメージを付与されてきた伝統楽器ネイ（ney）に焦点を当て、トルコ社会の動態とともに変遷する演奏者と演奏ジャンルについて考察する。

ネイはトルコをはじめとする西アジア諸国やアフリカ北部で演奏されてきた、葦で作られる無簧の縦笛である。トルコではイスラーム神秘主義（スーフィズム）と結びつき、メヴレヴィー教団でのそれがよく知られる。儀式で主要な楽器として演奏され、教団の名祖で、現代まで崇敬を集める神秘主義者で詩人のルーミー（Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, d.1237）を象徴するものとされてきた。その演奏は教団内に留まらずオスマン帝国の宮廷でも盛んで、教団員は演奏者や教師として活躍した。オスマン帝国からトルコ共和国への移行後、宮廷の不在、教団の閉鎖、新政府による帝国時代の「古い音楽」に対する嫌厭などにより、ネイの演奏は一時衰退したが、1970 年代以降のトルコ古典音楽の再評価に伴い、ネイもまた演奏の場を増やすこととなった。

トルコの社会的・文化的状況によって、過去 100 年ほどの間にネイの位置づけはめまぐるしく変化してきた。今日、ネイのレパートリーはかつての宗教音楽や古典音楽のジャンルに限らず、ポピュラー音楽や映画音楽など、さまざまなジャンルでその使用が見られる。一方で、この楽器にはどのジャンルの音楽であってもスーフィー教団での演奏が根底におかれた「イスラームの神秘」のイメージが根強く、トルコからヨーロッパへとエキゾチズム（異国趣味）的関心とともに伝播していくにあたっては大いに助けとなった一方で、女性演奏者の活動にあたっては弊害となることもあった。本発表では、Kudsi ERGÜNER と Burcu KARADAĞ という、世代や性別の異なる 2 人のネイゼン（ネイ奏者）の演奏活動に着目し、伝統的なネイのイメージと、今日の演奏者のジェンダーとジャンルの越境について考察する。

**F-3**

貝田かなえ（西日本支部）

**明治期におけるマンドリンの優位性****——僂華琴からみえる西洋音楽受容——**

The Superiority of the Mandolin in the Meiji Period:

The Reception of Western Music as Seen in the Senkakin

本発表は、明治期におけるマンドリンの受容について、その前史である僂華琴に立ち戻って再検討する。マンドリンは明治期に西洋から日本へ流入した小型の撥弦楽器で、明治 27 年に、国内で日本人として初めてマンドリン演奏を行ったのは四竈訥治(1854-1928)である。四竈は、『音楽雑誌』の発刊や楽器の発明を通して、日本における音楽の発展に貢献した人物である。しかし、彼は国内でマンドリンを普及することには注力しなかった。マンドリンの発展に最も尽力したのは比留間賢八（1867-1936）だといわれる。比留間は、日本人に西洋音楽を普及させるためにマンドリンを手に取り（飯島 1989）、学校で演奏団体を組織して学生たちにマンドリンを教えた。今日の日本においても、マンドリンは学校の課外活動を通して、主に生徒や学生らによって演奏され続けている。つまり、マンドリンは正課で学ぶ楽器にはならず、「趣味」の楽器として独自に発展を続けているのだ。

だが、先行研究では記録を整理するに留まり、マンドリン受容と西洋音楽受容の流れを対応させて考察するものはなく、西洋音楽さえ馴染みのなかった明治期にマンドリンが日本人に受け入れられた理由については、明らかにされてこなかった。四竈についても日本人初のマンドリン演奏者であることのみが語られ、彼がマンドリンを演奏する以前にマンドリンと似た特徴を持つ「僂華琴」を発明したことも閑却されたままである。

本発表では、マンドリンが急速に普及した要因と経緯を明らかにする。その際、マンドリンの普及以前に発明された僂華琴に関する四竈の記述を紐解くことで、これら二つの撥弦楽器に期待された他楽器にはない優れた点をも明らかにできる。つまり、明治期に普及したマンドリンの受容を探究することは、西洋音楽受容の新たな文脈を語ることに繋がるのだ。

倉地真梨（中部支部）

**大橋幡岩と大橋ピアノ研究所**

——浜松地域におけるピアノ産業の連関——

OHASHI Hataiwa and the Ohashi Piano Laboratory:

The Linkage of the Piano Industry in Hamamatsu Area

名工として知られるピアノ技術者の大橋幡岩（1896–1980）は、1909 年に日本楽器製造株式会社（現ヤマハ株式会社）に見習生として入社、1937 年に日本楽器を退職したのち、小野ピアノ製造株式会社（東京）の「HORUGEL」、戦後には浜松楽器工業株式会社（浜松）の「DIAPASON」（現在は株式会社河合楽器製作所のブランド）を設計し、「我国ピアノ設計製作の最高権威」とまで謳われた。ピアノメーカーを転々とした大橋は、1958 年に大橋ピアノ研究所を開設し、オリジナルブランド「OHHASHI」の製作を始めた。

本発表は、大橋幡岩および大橋ピアノ研究所を事例として、戦後の浜松地域が大手だけではなく中小ピアノメーカーもひしめき、「ピアノ作りのメッカ」として栄えた背景を、資料調査および聞き取り調査をもとに報告する。

『父子二代のピアノ 人技あればこそ、技人ありてこそ』（大橋ピアノ研究所 2000）に大橋の足跡や業績が書かれているが、彼の活動はその身をおいたピアノメーカーだけではない。ピアノ作りの経験と知名度を買われ、そのほかの中小ピアノメーカーでのピアノ設計・技術指導、トニカ楽器（アトラスピアノ製造・大和ピアノ製造の協業会社）への参加など、浜松地域のピアノ産業界の随所にその名が見出せる。

さらに、大橋ピアノ研究所の活動からもピアノ製造関連業の諸相がうかがえる。ピアノ作りは多くの部品と機械加工を必要とするため、少数の職人で構成される大橋ピアノ研究所で全工程をこなすのは難しく、1 台のピアノを作り出すだけでも多くの協力会社や部品メーカーが必要だった。1950～60 年代、浜松地域は多くの中小ピアノメーカーとともに数多のピアノ部品メーカーの誕生、部品加工会社がピアノ製造関連業に参入し、大橋が独自のピアノ作りができたのもこうした理由による。



## G-1

ボッホマン未奈理（東日本支部）

### 《イントレランツァ 1960》に見るシェーンベルクの投影

Compositional projection of Schönberg in the opera <Intolleranza 1960>

本発表ではルイジ・ノーノのオペラ《イントレランツァ 1960》の成立のプロセス、初演にまつわる困難、そして楽曲構成について論じる。ドイツのダルムシュタット夏季現代音楽講習会で作曲家としてデビューを果たしたノーノであったが、このオペラはノーノの活動拠点がダルムシュタットからイタリアへと移行するきっかけとなったものであり、彼の創作時期を語る上で重要な分岐点となるものである。ノーノがこの作品をその義父であるアーノルド・シェーンベルクに献呈したことは周知の事実だが、その事実が楽曲構成において実際にどのように投影されたのかについては長年明らかにされてこなかった。本発表では、ヴェネツィアのルイジ・ノーノ資料館に保存されている直筆スコア（1961）とショット社から出版されたスコア（1962）を比較し、双方の間に見られる違いを手掛かりに、《イントレランツァ 1960》に見るシェーンベルクの投影を作曲の観点から明らかにする。双方の違いに注目することで、ノーノがショット社からスコアを出版するに当たって修正を施した理由が浮かび上がり、それによってノーノが《イントレランツァ 1960》を通してダルムシュタットへ発信しようとしたメッセージも明らかになってくる。

山口真季子（中部支部）

**1968 年ダルムシュタットとシューベルトのアクチュアリティ**

——G.リゲティの講演をもとに——

The Actuality of Schubert in the Darmstädter Ferienkurse 1968:

based on the lecture by G. Ligeti

1968 年のダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会では、「19 世紀は死んだのか？20 世紀半ば以降の創作傾向」というテーマのもとで連続講演が行われた。それ以前の同講習会では、指揮者 H.シェルヘンによるベートーヴェンの交響曲やバッハの《フーガの技法》を取り上げた講演（1947）などのわずかな例外を除いて、ロマン派以前の音楽を主題として取り上げたものは見られない。この連続講演は、厳格なセリアリズムののちの様々な方向性の模索において、19 世紀音楽をなんらかの示唆を与えうるものとして再検討しようとする試みといえる。

ジェルジ・リゲティ（1923–2006）は、C.ダールハウス、H.G.ヘルムス、R.シュテファンとともにこの連続講演に登壇し、その中の一つの講演を「19 世紀における音色の組織化—シューベルトの後期作品に見られる今日の音楽の源泉」と題して、シューベルト作品の検討に当てている。その際、リゲティはシューベルトの弦楽五重奏曲ハ長調 D956 から第 3 楽章スケルツォのトリオを例に挙げて、シューベルトの音楽においては「調性というファサード」の裏でまったく異なることが起こっているのであり、同作品は音響平面、音色といった今日的な関心にとって、間接的に優れた実例を提供するものであると述べている。

本発表では、ダルムシュタット国際音楽研究所（IMD）に保管されている講演の録音をもとに、リゲティによるトリオの分析を跡づけ、彼がシューベルトの音楽にどのような新しさを見出したのかを明らかにする。それによって、シューベルト没後 150（1978）年頃から目立って現れてくる、シューベルトに独自の作曲原理を指摘するような解釈や様々なオマージュ作品に先立って、20 世紀後半の作曲に対するシューベルトのアクチュアリティを指摘した一つの例を具体的に示すことができるだろう。

藤村晶子（東日本支部）

**ドイツ占領期（1945-49 年）における Hindemith 受容の考察**

Hindemith-Reception in occupied Germany (1945-49)

「20 世紀の重要音楽家のなかで彼ほどに誤解され、その精神的・芸術的位置づけが難しい人物はいない」とは、パウル・ヒンデミット（1895-1963）生誕百周年記念講演の一節である（Rathert, 1995）。すでに時代の寵児であったヴァイマル共和国期から、アドルノは彼の「退嬰性」を痛烈に批判し、またナチス政権下では「退廃音楽」と名指され攻撃の標的となって、《画家マティス》（作曲 1934-35 年）でついにドイツ離国を余儀なくされたことは周知のとおりである。しかし戦後も、ドイツ語圏では彼の亡命と《マティス》作品解釈をめぐる批判的議論はそのつど重点を変えながらも、今日まで幾度となく前景化している。1946 年 1 月にヒンデミットと妻ゲルトルートはアメリカ市民権を取得し、没するまで永住帰国することはなかったにも拘らず、彼は戦後ドイツ音楽史の「投影像 Projektionsfigur」（Pasdzierny, 2018）であり続けている。それは何ゆえなのだろうか。

こうした基本認識から、本発表ではドイツの占領期（1945-49 年）におけるヒンデミット受容に焦点を当て検証する。ヒンデミットにとってこの時期は、アメリカ市民権取得に加え、①オペラ《画家マティス》ドイツ初演（1946 年 12 月シュトゥットガルト）、②戦後初のヨーロッパ演奏旅行（1947 年 4 月～9 月）、③ダルムシュタットへの登場と批判（1948 年）、と音楽活動における節目が続き、「帰国するか否か」に葛藤した時期でもあった。今回はとくに①のオペラ《画家マティス》ドイツ初演の経緯と反響を中心に、ショット出版社とヒンデミットの往復書簡（2020）、および往時の雑誌資料から読み解くことを試みる。

釘宮貴子（西日本支部）

**歌舞伎「寺子屋」に基づく 2 つのオペラ**

——C.オルフ《犠牲》と F.ワインガルトナー《村の学校》——

Two Operas based on Kabuki “Terakoya”:

C. Orff’s “Gisei” and F.Weingartner’s “The Village School”

カール・オルフとフェリックス・ワインガルトナーは、1910 年代に歌舞伎「寺子屋」に基づくオペラを作曲している。19 世紀後半から 20 世紀にかけて、西洋では日本美術への熱狂を中心にジャポニズム現象が起こっていたが、この 2 つのオペラもそうした社会的風潮を背景に作曲されたものと考えられる。本研究では 2 つのオペラの台本と音楽の比較考察により 1910 年代のドイツ・オーストリアで日本の文化や音楽がどのように受容されオペラに反映されたのかを明らかにする。オルフの《犠牲》は 17 歳の時に作曲された彼の最初のオペラで、オルフが「若き日の失敗 jugendliche Schiffbrüche」として上演を禁じたため長く封印されてきたが、2010 年にダルムシュタットで初演され話題となった。ワインガルトナーの《村の学校》は 1920 年にウィーン宮廷歌劇場で初演され成功をおさめた。2 つのオペラの土台となったのはカール・フローレンツの歌舞伎底本の翻訳『寺子屋と朝顔』（1900）である。「寺子屋」はかつての主君への忠義のために我が子を犠牲にする物語で、オルフとワインガルトナーは自ら台本も手掛けている。オルフの《犠牲》は、耐え難い悲しみの中にある松王と妻千代の場面から開始される。冒頭から d-e-e-f-d-e のテーマが示され、付点のリズムによる h-a-f のモチーフが悲劇を予想させる。「さくら」などの日本の歌の引用が見られる。ワインガルトナーの《村の学校》は寺子屋の場面から開始される。最後は日本人の「主君への忠義心」と西洋の「騎士の義務の精神」の共通性が示され、この 2 つの精神性が 4 度と 5 度の東洋的なモチーフと明快な調性によるロマン派的手法で表現される。音楽的手法は異なるが、2 つのオペラに共通するのは日本人の精神性への関心と理解である。この 2 つのオペラは独逸のジャポニズムの音楽劇の転換点となった。