

松本華子（東日本支部）

**A. ドヴォルジャーク《弦楽四重奏曲第 4 番》の様式の転換**

——後期ロマン派からの影響を通して——

A change of style in Dvořák's "String Quartet No. 4":

Through the Influence of the Post Romanticism music

アントニン・ドヴォルジャーク(1841-1904)の《弦楽四重奏曲第 4 番》(1870)は全 14 曲の弦楽四重奏曲の中で唯一の単一楽章構成をとり、彼の創作の中で特異な作品といえる。

先行研究では、Beveridge(1980)、Schick(1990)などによって、リスト《ピアノ・ソナタ》ロ短調の形式、ワーグナー《トリスタンとイゾルデ》の動機や和声との関連が見出されてきた。しかし、《第 4 番》の初版が 1968 年と極めて遅いことなどもあり、研究の数は十分とは言えない。ゆえに本研究では、《第 4 番》を中心に、分析及び資料調査を含めながら、ドヴォルジャークと後期ロマン派との関係を再検討し、彼の初期創作における《第 4 番》の位置付けを明らかにする。

主な参照資料は、ドヴォルジャークの往復書簡集、1870 年代に刊行されたプラハの週間音楽新聞「音楽時報 Hudební listy」、暫定劇場(国民劇場の前身)の演奏会記録などである。

「音楽時報」については、プラハ市立図書館のデジタルライブラリーにおいて、データ化された資料(第 1 巻〈1870-1871〉、第 2 巻〈1871〉、第 4 巻〈1873〉)を扱った。

資料調査では、ドヴォルジャーク自身によるワーグナーに関する言及に加え、「音楽時報」において、1870 年当時のプラハで議論された「国民音楽」の概念について、ワーグナーを目標としていたことなど当時の時代状況が明らかとなった。一方、分析では、《第 4 番》と《トリスタン》前奏曲の冒頭は構成が類似しており、《第 4 番》の主調はホ短調であるがイ短調を想起させる旋律ではじまる。また、冒頭すぐにホ短調の属九(根音省略)が強調されており、「トリスタン和音」に酷似した響きと役割が確認された。さらに、主調と関係が薄い調や断片的に提示されている動機のほとんどが冒頭動機に由来していることが分かった。これに続く《弦楽四重奏曲第 5,6 番》は古典的書法に基づき、中期の作風に接近していくが、《第 4 番》の多様な動機展開などに中期に繋がる特徴が既に現れていると結論付けた。

岡本雄大（西日本支部）

**アントン・ブルックナーの交響曲における宗教的表現の含意**

——19 世紀におけるコラール書法の象徴性とその変遷から——

Religious Expression in Anton Bruckner's Symphonies:

The Symbolism of Chorales in the 19th Century

本発表は、アントン・ブルックナーの交響曲を特徴づける宗教的表現の含意を、19 世紀におけるコラール風の書法の象徴性という観点から再考するものである。これまでブルックナーによる「コラール」は、敬虔なカトリック教徒であったとされる作曲家の信仰に由来するものとして理解されてきた (Hölzl 2022 ほか)。しかし、「コラール」を作曲家のカトリック信仰と結び付ける根拠は、十分に示されてこなかったといえる。

第 1 節では、19 世紀に「コラール Choral」という語が持っていた含意を、ドイツ語圏で活躍した作曲家による作品に即して整理する。これにより 19 世紀なかごろまで、「コラール」という語がほとんど例外なくルター派の作曲家によって用いられていたのに対して、1850 年ごろからカトリックの作曲家も「コラール」を用いるようになったことを明らかにする。

第 2 節では、この転換に J. S. バッハ受容が関係していることを示す。19 世紀後半のカトリックの作曲家が「コラール」を用いる場合、その多くは J. S. バッハを念頭に置いている。フランツ・リストやマックス・レーガーといったカトリックの作曲家は、バッハの様式として「コラール」を提示している。

第 3 節では、ブルックナーの「コラール」が、こうした歴史主義的な文脈に位置づけられることを示す。ブルックナーは様式化された「4 声コラール」を、同じく様式化された単旋聖歌風の書法やパレストリーナ風の多声書法と対置させている。そしてこの様式化された「4 声コラール」は歴史化されたバッハ様式を参照している。実際、作曲家自身や同時代人の証言にも確認できるように、《交響曲第 5 番》の終楽章は一種のコラール幻想曲として理解できる。

結論として、作曲家のオルガン演奏によるバッハ受容の背景も考慮しつつ、ブルックナーのコラール書法が、強く歴史性に根ざしていることを示したい。

## H-3

高德眞理（東日本支部）

クロード・ドビュッシーの歌曲集《叙情的散文》（1893）

——チクルスの絵画的アプローチに関する一考察——

Claude Debussy's Proses Lyriques (1893) :

On its painterly approach to a Song Cycle

《叙情的散文》（〈夢〉〈砂浜〉〈花〉〈夕べ〉、1893）はクロード・ドビュッシーが唯一、自身で詩作を手掛け、出版した歌曲集である。本研究は《叙情的散文》を対象に、チクルス構成、記譜における絵画的なアプローチや視覚的效果を考察し、歌曲集と絵画との関連を明らかにするものである。

J.Cod は、ドビュッシーの歌曲集が 1890 年~91 年頃に、それまでの 6 曲や 5 曲構成から 3 曲構成となった点に注目し、当時ポスト印象派がリバイバルさせた中世の三連祭壇画（トリプティック）との関係を指摘した。三連祭壇画は三枚の絵画（パネル）が蝶番で繋がった構造で、左右翼は中央の絵と関連性があり、左から右へストーリー仕立てで並べられることもある。Cod は 1891 年以後の歌曲集を三連祭壇画に見立て、絵画的、ナラティブ的に分類したが、《叙情的散文》（1893）は 4 曲構成という理由からか、その分類から外されている。

しかしながら《叙情的散文》の構成を見ると、左翼に相当する第 1 曲には「騎士」が登場し（過去）、右翼たる第 4 曲には近代化が進む都会（現在から未来へ）が描かれ、それぞれプロローグとエピローグに「金色の月」が登場して対比的である。第 2 曲は「イギリスの風景画」（ターナー）、第 3 曲は象徴主義の色合いが濃く、左から右へ「過去」から「現在」、「未来」へと時系列に並ぶ。これは「ロマン主義」から「ポストロマン」へのナラティブな構成とも考えられ、Cod の述べる「三連祭壇画」の範疇に入ると言える。更に、第 2 曲と第 3 曲は、細かく動く「波」（動）と直立して動かない「花」（静）が、視覚的にも記譜上に対比的に置かれ、第 3 曲の主要モチーフは温室の「建物」を連想させる長い音価の和音によるシンメトリーで構成されており、絵画的なアプローチと考えられる。

本研究はドビュッシーが文学のみならず、同時代の絵画に影響を受けている事を明らかにする一例である。

大迫知佳子（西日本支部）

**J. ブロックス《はたご屋の姫君》のフランデレン性とベルギー性**

Expressions of Flemish and Belgian Identity in Blockx's *Herbergprinses*

本発表は、J. ブロックス（1851–1912）のオペラ《はたご屋の姫君》（1896）と、音楽雑誌に見られる同作品に関する記述のそれぞれを分析することをおして、このオペラにおける民族／国民性がどのように表現され、説明づけられていたかを探るものである。

ブロックスは、近代フランデレン楽派の確立を目指した P. ブノワ（1834–1901）の後継者として、フランデレン・オペラを創始した作曲家である。彼の《はたご屋の姫君》は、楽派を特徴づけるフランデレン・オペラ始まりの作品と位置付けられてきた。しかし、母語（蘭語）を重視したブノワの作品とは異なり、蘭・仏両語で書かれたブロックスの同作品は仏語版を中心に国内外で普及し、当時の音楽雑誌からは、この作品がゲルマン性とラテン性の混交物から成る「ベルギー精神」を表現するものとみなされていたことも窺える（anon. 1905, 566）。

そこで、発表ではまず、ベルギー王立アカデミーの講演録等から、この時期のベルギーに見られた楽派に関する議論を整理する。その上で、《はたご屋の姫君》における舞台設定・民謡の引用・祝祭の描写等の内容と、音楽雑誌における同作品の民族／国民性に関する記述内容を精査し、蘭・仏両語でフランデレン的なものを表現したこのオペラがフランデレン性とベルギー性を内包していた可能性を指摘したい。

《はたご屋の姫君》に関する先行研究は、これまで、主としてその上演状況に焦点を当ててきた（Forment 2019 等）。近年、シェイフ（Scheiff 2023）が 19 世紀後期フランデレン音楽におけるフランデレン性を論じたが、その中心はブノワの作品であり、《はたご屋の姫君》については作品内でのカリヨンの響きの効果に数行程度で触れたのみである。したがって、本発表は、同作品のアイデンティティに関する新たな側面を示唆するものとなり得るだろう。

木村 遥 (西日本支部)

**コンセール・スピリチュエルにおける音楽監督と使用楽器の関連**

——王立音楽アカデミーの公演記録と比較して——

The Relationship between Music Director and Instruments in the Concert Spirituel:

Compare with the program of the Académie Royale de Musique

1725 年にフランスで創始したコンセール・スピリチュエルでは、その活動を終える 1790 年までに 1203 プログラムが上演された。本発表は、この演奏会シリーズで「新奇的な楽器」が用いられたことをふまえ、こうした楽器の使用が音楽監督の意向とどのような関連があったのかを明らかにするものである。

コンセール・スピリチュエルのプログラムには作曲者や演奏者、使用楽器がすべて記載されるわけではなく、協奏曲やソナタなどの曲目に限ってそうした情報が記載される傾向にあった。プログラムには通算で 30 種類の楽器が記載され、それらの楽器の記載頻度は歴代 9 組の音楽監督の在任期間ごとに異なる。たとえば 4 代目の音楽監督が着任した 1748 年には演奏会場にオルガンが設置されたために、それ以降のプログラムで盛んにオルガンが用いられた。こうした文脈をふまえて本発表で注目したいのは、この演奏会シリーズで定期的に新奇的な楽器が用いられていたという点である。いち早く取り入れられたのはミュゼットとヴィエルで、2 代目の音楽監督の在任期間 (1728-1733) にのみ、クリスマス演奏会で使用されていた。そのほか、後続の音楽監督の在任期間にもプサルタリーやマンドリンなどの新奇的な楽器が取り上げられていたようである。しかし、なぜコンセール・スピリチュエルでこうした楽器を取り上げる必要があったのかは明らかでない。

そこで本発表では、まず歴代の音楽監督の在任期間とプログラムに表記される楽器の推移を照合していく。次に、この演奏会シリーズで用いられた新奇的な楽器がどのような曲種を演奏する傾向にあったかを明示する。そして、この演奏会シリーズの歴代の音楽監督の大半が所属していた王立音楽アカデミーの公演内容と比較することで、王立音楽アカデミーの演奏会であまり用いられることのなかった楽器がコンセール・スピリチュエルで取り上げられていたことを指摘したい。

佐竹那月（東日本支部）

### 18 世紀後半における「自由ファンタジー」と修辞学

——C. Ph. E. バッハと W. A. モーツァルトの作品を中心に——

“Free Fantasy” and Rhetoric in the Late 18th Century:

Focusing on Works by C. Ph. E. Bach and W. A. Mozart

本発表では、C. Ph. E. バッハ（1714～1788）が初めて「自由ファンタジー」を出版した 1753 年以降、18 世紀後半に作曲された C. Ph. E. バッハ、W. A. モーツァルト（1756～1791）らのファンタジアを対象に、聴き手を驚かせる和声進行・終止、すなわち「理知的な裏切り vernünftige Betrügereyen」（Bach 1762）や、それらに付随する各音楽的パラメータの変化（休符・フェルマータの挿入、拍子・テクスチュア・強弱の変化等）にとりわけ着目して分析する。同時に、楽曲全体におけるそれらの修辞学的効果、つまり、聴き手がファンタジアを聴きながらどのような期待を抱き、その期待が裏切られた際にはどのように楽曲の流れの再解釈を試みるのかを考察する。

18 世紀当時から、「自由ファンタジー」が器楽による「語り」と見なされていたことから、先行研究においても、ファンタジアの修辞学的分析が試みられてきた（Irving 1995, Bartoli 2012, 他）。Bartoli（2012）は、Meyer（1973）の「暗意 - 実現モデル Implication-Realization Model」をもとに、18 世紀当時の音楽に精通した聴き手を想定し、聴き手が和声進行に関して抱く期待と、期待が裏切られた際に和声的な流れを再解釈する動きを分析した。本発表でもこの分析方法を援用するが、和声だけではなく、楽曲の様式・音楽的素材や、同時代の修辞学に関して共有されていたと考えられる期待も考慮に入れる。

18 世紀半ばから世紀末にかけて、「理知的な裏切り」の際に C. Ph. E. バッハが用いていたような終止の多様性は失われる傾向にある一方で、「自由ファンタジー」と他ジャンルとの関係性が変化し、それに伴い聴き手の抱く期待にも変化が見られることが指摘できる。本発表では、「自由ファンタジー」において作曲者が意図している修辞学的効果を多角的な視点から捉えることで、「自由ファンタジー」が 18 世紀から 19 世紀にかけて、特にソナタ形式との結びつきを強めていく複雑な過程を明らかにしたい。

山本宏子（東日本支部）

### ヨーロッパにおけるオスマンの軍楽隊メフテルから影響再考

Reconsidering the influence of Ottoman military bands Mehter in Europe

16世紀から18世紀に西ヨーロッパ諸国で流行したトルコ趣味テュルクリ Turquerie は、音楽の分野にも現れた。1683年のオスマン帝国の第2次ウィーン包囲で、からくも陥落を免れたウィーンの人々はオスマンの軍楽隊メフテル Mehter に魅せられ、やがてヨーロッパ各国の宮廷音楽や軍楽に取り込まれていったといわれている。W.A.モーツァルトの《トルコ行進曲》もメフテルから刺激をうけて作曲されたという。さらに、第2次ウィーン包囲からおよそ100年後の1782年、ウィーンでモーツァルトが《後宮からの誘拐》を初演し好評を博した。では、第2次ウィーン包囲に際して、誰がメフテルの音楽情報を受け取ったのであろうか。誰が100年の時を経て、それをモーツァルトに伝えたのであろうか。

まずは、テュルクリ音楽の実態を明らかにするために、1529年の第1次ウィーン包囲から、1683年の第2次ウィーン包囲を経て、1826年のメフテルの廃止までの約300年間における多数のテュルクリのオペラを分析した。その結果、初期には概ねヴェネチア・フィレンツェ・ナポリなどのイタリア諸都市やロンドン・パリで初演され、物語・主人公・衣装・メフテル楽器でオスマンを表していた。第2次ウィーン包囲に先立つ1670年にフランスで初演、神聖ローマ帝国内ではウィーンよりも先にドレスデンやベルリンで初演されたことから、包囲されたウィーンとの関係はかなり薄いことがわかった。これらの実態はオスマン帝国とヨーロッパ諸国とのカピチュレーション capitulation（いわゆる通商特権）、交戦、講和、メフテルを随行したオスマンの大使の数度のバレードなどに関わっていたことがわかった。

本研究は、2015年度科研費助成「オスマン軍楽隊メフテルのヨーロッパ社会への受容にみる太鼓文化の象徴性と機能の変容」（基盤研究C：代表山本宏子）の成果の一部を含む。

梶山陽子（中部支部）

ヘンデル《アレクサンドロスの饗宴》における英詩の扱い

——詩の韻律・内容の音楽への反映を中心に——

The Treatment of the English Poem in Handel's "*Alexander's Feast*":

Focusing on the reflection of meter and content in music

G. F. ヘンデル（1685-1759）は、オペラ興行から完全に英語によるオラトリオの興行へ転換する前にイギリスの代表的詩人の詩に作曲した劇場作品を 3 点発表している。このうち最初に作曲された《アレクサンドロスの饗宴 *Alexander's Feast*》HWV75（1736）は、ロンドンの聖セシリア祭の音楽のために作られたドライデン（1631-1700）によるオードに作曲されている。この詩は 1697 年に出版、クラークにより作曲され演奏されたもので、これを基にハミルトン（1691-1761）が 2 部構成の作品としての台本を作り、それにヘンデルが作曲した。ハミルトンは原詩を尊重し、わずかな変更を加えるにとどめ、末尾に自作の詩を付け加えている。

これまで、原詩とヘンデル作品の当時の発音を推定復元し、複雑な韻律を持つピンダロス風オードとされる原詩の韻律の揺れを、ヘンデルが物語の各場面に相応しいリズムで表現していることを示してきた。今回は、さらにリズムだけでなく音高なども含めて、ヘンデルがドライデンの韻律の特徴や詩の内容を反映するよう工夫して表現していることを示す。

また、この作品は 2 部構成で、当時の劇場でオペラやオラトリオを楽しむ聴衆にとっては短すぎるため、ヘンデルは幕間に合奏協奏曲とカンタータを作曲し演奏している。さらに、序盤、王を音楽で翻弄することになる楽師が豎琴を演奏したという歌の直後にハーブ協奏曲 HWV294 を、終盤、オルガンを発明した聖セシリアを讃える歌の後にオルガン協奏曲 HWV289 を作曲して挿入するなど、単なる時間稼ぎではなく、歌詞を印象付ける協奏曲を加えている。

このように、ヘンデルはドライデンの詩を尊重し、歌詞を変更することなく韻律に合わせた曲付けをしながら、その歌詞を印象付けるような曲も加えて、音楽を発展させているとみられる。



李惠平（東日本支部）

**戦後日本の音楽出版における「越境」**

——李哲洋の出版業績を事例に——

The Transnational Dissemination of Post-war Japanese Musical Knowledges in Taiwan:  
A Case Study on Lee Zhe-Yang's Publications

明治維新以来、日本社会はアジア圏で率先して西洋音楽の輸入と音楽文化の近代化を精力的に行ってきた。その後、日本が国際社会で頭角を表し始めたことを機に、日本は次第に近隣諸国の洋楽受容や音楽知の普及を促す役目を担うようになった。この日本経由の音楽知の伝播の構造は、大日本帝国の時代にも続いていたのに対し、太平洋戦争の敗戦により、たとえ戦後の日本社会で音楽に関する出版物が戦前より多彩な様相を呈していたとしても、その影響力は日本国内に限定されると思われがちである。

しかし、戦後の台湾社会では、特に日本との繋がりが断たれつつあったはずの 1970 年代以降において、日本経由の音楽知が、戦前の日本語教育を受けた音楽知識人によってむしろ積極的に翻訳・導入された。これらの音楽知が次第に台湾で普及し、戦後台湾社会における洋楽受容や音楽研究の領域で一定の役割を果たしていた。このような音楽知識人の代表たる人物は、日本の音楽雑誌所収の記事の翻訳を中心とする台湾の音楽雑誌『全音音楽文摘』（1971-1990）の実質的編集長であり、二次翻訳を含む多くの日本音楽書を翻訳した李哲洋（1936-1990）である。

近年、李の業績に対する再評価の機運が高まったものの、それらの成果が同時代の日本の音楽界との関連性を過小評価する傾向にある。一方、日本の音楽出版物を対象とした先行研究が多数存在する中で、日本で生まれた音楽知が戦後においてもどの程度越境し続けていたのか、という問題が看過されてきた。したがって、日本との関連の中で李の業績を正當に捉え、さらに戦後日本における音楽知の所産が国境・言語を越えて広まった実態に迫るために、本発表は李が手掛けた日本関連の業績（雑誌記事と翻訳書）を検証対象に据え、それらの原著や参照元を同定しながら、李がどのような戦略をもって、日本経由の音楽知を戦後の台湾社会に導入していたのかを明らかにする。

西澤忠志（西日本支部）

**日本の「主観」に基づく「音楽批評」と文学界との関係について**

——1910 年代における大田黒元雄の「音楽批評」をめぐって——

The connection of "music criticism" and the literature in Japan:

the "music criticism" in 1910th written by Motoo Otaguro

本発表は、大田黒元雄の「音楽批評」の特徴と、その思想的背景として、日英の文壇との関係を提示する。大正時代から昭和時代にかけて活躍した音楽評論家の大田黒元雄は、吉田秀和などの音楽評論家から、「日本で最初の音楽批評家」として評価を受けている。彼の音楽批評の目的、文体や内容の特徴については、新田孝行、白石美雪による先行研究によって、日本の国際的地位の上昇を無意識に反映したコスモポリタニズムを背景に文明論の中に位置づけるのではなく作曲家個人の特徴に注目していたこと、日本の作曲界の発展に資する音楽としてフランス、ロシア、「未来派」といった新しい音楽を重視したこと、そして彼の明確で揺らぐことのない価値判断を媒体の読者のリテラシーに合わせて文体を変えつつ表現したことが明らかにされている。以上の先行研究を踏まえつつ、本発表はまず、大田黒の主著『バッハよりシェーンベルヒ』が、小松耕輔や柳澤健といった音楽家と詩人にどのように評価されたのかを切り口に、彼の音楽評論の特徴の一つとして、作曲家が表現しようとした作品の特徴を、批評家自身の「主観」によって把握し、端的に表現した点を指摘する。次に、大田黒の著書と、彼が主宰した音楽雑誌『音楽と文学』に掲載した評論をもとに、こうした方法を採用した背景として、同時代の日本の文学界で紹介されていた、アーサー・シモンズやロマン・ロランなどの文芸評論家による音楽論との関係を指摘する。以上の 1910 年代の大田黒元雄による「音楽批評」の特徴と背景を提示することにより、本発表は、小林秀雄などのその後の「音楽批評」とも共通する、日本の西洋音楽受容と文学界との思想的つながりとともに、これまでの日本の音楽批評史研究において検討されていなかった、同時代の批評史とのつながりを提示するものである。

津上智実（西日本支部）

**社会貢献としての《メサイア》演奏**

——朝日新聞厚生文化事業団主催「芸大メサイア」の場合——

Performing *Messiah* as a contribution to society:

"Geidai *Messiah*" by the Asahi Shimbun Social Welfare Organization

1951 年に「半世紀連続演奏」を掲げて開始された「芸大メサイア」は、朝日新聞厚生文化事業団の主催、東京芸術大学音楽学部の協賛によって毎年 12 月に G. F. ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759) のオラトリオ《メサイア *Messiah*》を上演し続けて、今年、第 74 回を迎える。本発表では、その演奏歴と、この事業が果たしてきた社会的貢献とを明らかにする。

1925 年の日本初演以来、《メサイア》演奏は主として教会関係者によって、キリスト教主義の私立学校（東京女子大学、立教学院、同志社、青山学院、神戸女学院）等を中心に継続的に行われてきた。その中で「芸大メサイア」は、国立大学が企業からの働きかけによって開始・継続してきた点で、特異な存在である。

「芸大メサイア」は、指揮科教員を始めとする多彩な指揮者の下で、省略曲の選択でも様々に変遷してきた。初めて省略なしの全曲演奏が行われたのは第 45 回（1995）で、それ以降もプラウト版に見る特定曲の省略という慣行が散見される。

毎年の「芸大メサイア」の収益は、障害者施設等へ楽器や学用品等を贈る原資として活用され、加えて開始 9 年目の 1959 年にはアサヒ・ミュージック・カー「芸大メサイア号」が製造されて、以後 8 年間、音楽演奏による施設訪問を関東一円で展開した。これは今日の用語で言えば「アウトリーチ」に当たり、その先駆的な実施例と位置づけることができる。

研究と教育とに加えて、社会貢献が大学の使命として強調されるようになったのは 1990 年代以降であるが、それに遥かに先立って大学の社会貢献が開始され、「芸大メサイア」として半世紀を大きく超えて継続されてきた。その事実と意義について認識を新たにすることは、音楽による社会貢献を改めて考える契機となり、今後の社会と音楽界に対する一定の寄与をなし得るものと考えられる。

七條めぐみ（中部支部）

**ドイツ軍俘虜の音楽活動に対する国内外のまなざし**

——外国人による視察報告とその応答から——

Perspectives on the musical activities of German prisoners of war:

From inspection reports and reactions to them

本発表で対象とするドイツ軍俘虜とは、第一次世界大戦中の中国・青島（チンタオ）をめぐる日独の戦争により発生した、約 4,700 名のドイツ・オーストリア軍人および軍属のことである。日本では 1914（大正 3）年 9 月に陸軍省内に俘虜情報局が開設され、同年 11 月に日本国内 12 の都市に仮収容所が置かれた。その後、段階的に 6 つの収容所へと統廃合が進み、俘虜たちは第一次世界大戦終結後の 1919（大正 8）年冬まで日本に留め置かれた。この間の日本軍による俘虜の扱いについては、国際条約に則った人道的な側面が強調される。実際、収容所運営の一環としてさまざまな文化活動が容認され、演劇、音楽、スポーツ、講演などが行われていた。特に音楽は、板東収容所におけるベートーヴェンの《第九》交響曲の日本初演を筆頭に、俘虜の文化活動を象徴するものとして位置づけられる。しかし、日本陸軍は当初、俘虜の音楽活動は日本国民に「敵国優遇」の印象を与えるものであると捉え、極めて消極的な態度を取っていた。それがいつしか、国内すべての収容所において音楽活動が行われるようになり、収容晩期には俘虜が所外に出て、日本人の面前で音楽を披露する場面も生じた。

本発表では、俘虜の音楽活動をめぐる収容所運営のあり方が変化した要因として、外国人視察を通じた収容環境の改善に注目する。1915（大正 4）年から 1916（大正 5）年にかけて、アメリカ国務省職員、赤十字国際委員会の駐日代表、シーメンス東京支店長などが収容所を訪れ、その模様を報告書にまとめている。本発表ではこれらの報告書とそれに対する日本側の応答文書をもとに、外国人視察の目に収容所がどのように映り、音楽をはじめとする文化活動がどのように位置づけられたのかを整理する。その上で、視察を受けて日本の収容所運営がどのように変化し、それが俘虜の文化活動にどのように反映されたのかを明らかにしたい。

大愛崇晴（西日本支部）

### 協和音を規定する数は 6 を超えるか

——ジュゼッペ・タルティーニの音程比理論における自然 7 度の位置——

Can the Numbers Determining Consonances Exceed Six?:

The Natural Seventh in the Musical Theory of Giuseppe Tartini

ピュタゴラスに端を発する西洋の音程比理論では、音程の協和・不協和の境界は弦の分割数をどこまで認めるかにかかっていた。16 世紀にザルリーノは協和音を規定する数を 6 までとしたが、そこには協和音とされる短 6 度の比 5 : 8 が 6 を超えるという不備があり、18 世紀にラモーは『和声論』で 6 と 8 の間の 7 を不協和な音程比の要素とみなした。本発表は 18 世紀イタリアのヴァイオリン奏者・作曲家ジュゼッペ・タルティーニ (1692-1770) の音程比理論を対象とし、彼が音程の協和・不協和の規定にあたり 7 をどのように扱っているかを検討する。

タルティーニは彼の音程比理論の初出史料である 1730 年の書簡で 4 : 7 の自然 7 度を明確に協和音と認め、純正律を批判するが、その拠り所は自然倍音列に対応する弦の調和分割における数の自然な順序であった。ところがその後、主著『調和の真の知識による音楽論』(1754) で彼は自然 7 度を協和音とみなすものの、その使用をエンハルモニック類に限定し、さらに「本性上調和的」とされる円を用いた幾何学的論証により弦の 7 分割を協和の要因から排除する。後年の論考『ディアトニック類に含まれる和声の原理について』(1767) でも彼は自然 7 度に近似する短 7 度に協和音としての資格を認めながら、やはりそれをディアトニック類に存在しないという理由で斥ける。タルティーニにとってディアトニック類こそが完全かつ普遍的な体系であって、それは倍音列に基づく自然音階とは区別される。結局彼の理論体系では協和を構成する数は 6 を超えないが、彼の議論は協和の外延を拡大する可能性を示してもいよう。ウォーカーによるタルティーニの理論全般に関する古典的研究 (1978) が唯一彼の自然 7 度の問題を扱うが、上記二著作のみに依拠し、彼の書簡を参照していない。本発表はその欠を補いつつタルティーニの音程比理論における 7 の位置づけの明確化を図る。

三島郁 (西日本支部)

**ライプツィヒ音楽院における「ゲネラルバス」**

The "General Bass" at the Leipzig Conservatory

発表者は、これまで 19 世紀のウィーン音楽院における「ゲネラルバス」の授業の実施状況について調査を行ってきており、昨年の大会でもその分析内容について発表した。この場合のゲネラルバスとは、数字付きバスから即興・演奏・作曲をしていくことの総称であり、イタリアのパルティメントのドイツ語訳ともいえる。19 世紀のドイツ語圏においては、旋律の伴奏としてのいわゆる「通奏低音」の用法がまったく消えたわけではなかったが、アラビア数字が付されたバスは次第に、その奏法としてよりむしろ和声理論を説明するために使用されるようになる。ウィーンではゲネラルバスは、和声理論や対位法理論と重なりながらも、それとは異なる枠組みとしての授業が設けられており、それは 20 世紀初頭まで続いていた。イタリアに近い地の利もあり、パルティメントの伝統が他のドイツ語圏よりも大きいということも推測できる。

本発表では、ウィーン音楽院におけるゲネラルバスと比較するために、ドイツ語圏の中でも早くから音楽教育が行われ、また多くの演奏家や作曲家を輩出した 19 世紀のライプツィヒ音楽院におけるゲネラルバスの教育や位置付けを、ライプツィヒ大学の図書館が所蔵する当時の作曲家・理論家によるゲネラルバス・和声理論書や、またオンライン上で入手できるライプツィヒ音楽院による当時の試験内容や年次報告の内容から分析した。ライプツィヒにおいては、R. シューマンが学んだ音楽理論の中にゲネラルバスが含まれていることも知られ、また音楽院でも 1840 年代にはゲネラルバスの試験も和声のそれとは別に記録としては見られるものの、それ以降はほとんど記録がない。数字付きバスが和声理論として使用され続けていることは確かだが、ウィーンほどゲネラルバス教育が行われていた形跡は見られなかった。

佐藤太遥（東日本支部）

**中心軸システムによるショパンの和声語法の研究**

A Study of Chopin's Harmony with the Axis System

本研究は、レンドヴァイの提唱した「中心軸システム」を応用した発表者独自の新しい和声解釈理論を用いたショパンの和声解釈に関する考察である。これまでの和声解釈では、ショパンの作品の和声について包括的にその機能的関連性を見出すことが極めて困難であった。発表者は、短 3 度間隔に位置する 4 つの根音および調をそれぞれ同一機能とするレンドヴァイの「中心軸システム」に改良を加え、それぞれの機能の読み替えを区別する新しい和声解釈のシステムを提案した。この理論は同時にシェーンベルクの「モノトナリテイ」の思想もその下地となっている。この理論によって、ショパンの複雑な和声を含む作品に対して合理的かつ機能的な解釈が初めて可能となる。

レンドヴァイによると 12 音の根音は全て 3 つの機能「トニカ軸」「サブドミナント軸」「ドミナント軸」に還元され、この軸は通常 T 軸 S 軸 D 軸の順に回転し和声機能が発生する。発表者の新しい中心軸システムの理論ではこの回転の構造を更に細分化し、通常のドミナント進行に特殊な 6 種類の根音進行を加えた 7 種類のパターンに分類した。

発表者はこの和声理論を用いてショパンの全ピアノ作品を分析、考察した。その結果、これまで解釈困難であったショパンの和声は、発表者の理論に基づく根音進行によって解釈できることが明らかになった。また 6 種類の特殊な根音進行については 1828 年までの時点で全て用いられており、その後もショパンはこの時期に用いた和声手法を一貫して用いている。

本発表では、発表者の新しい和声解釈の理論と、この理論に基づいたショパンの《ピアノ・ソナタ》作品 4、《舟歌》作品 60 の 2 作品に見られる和声進行例の解釈について発表する。この研究によって、ショパンの作品理解に新しい知見と理解を提供することができるものとする。

山田高誌（西日本支部）

ナポリ版《フィガロ》としてのピッチンニ《栄えある女中》(1792)再考  
——構造、そしてナポリ初演より——

Reconsideration of Piccinini's *La serva onorata* (1792), Neapolitan version of *Figaro*:  
the structure and its premiere in Naples

ダ・ポンテとモーツァルトの《フィガロの結婚》は、1786 年ブルク劇場で初演され大好評を博す。多くの都市で再演されるが、イタリア半島においては翌 1787 年にモンツァで“イタリア初演”されたものの、1815 年にスカラ座で取り上げられるまですっかり無視されてしまったかのように見える。

しかしオペラ王国ナポリにおいては、フィオレンティーニ劇場とサン・カルロ劇場を同時に経営していた興行師ジュゼッペ・コレッタがこの《フィガロ》翻案を計画し、台本作家にナポリの G.B.ロレンツィ、作曲家にパリから帰ってきたばかりの N.ピッチンニを起用し、1792 年度フィオレンティーニ劇場第 2 オペラ（夏）として 2 幕、登場人物 6 人の喜劇オペラ《栄えある女中》としてその受容を行っていた。

タイトル名はもちろん、舞台設定はセヴィリアからロマーニャ地方の伯爵の館に、役名も「アルマヴィーヴァ伯爵」は「ウバルド伯爵」に、「フィガロ」は「ナルディッロ・バッラッカ」、「スザンナ」は「リヴィエッタ」、そして「ケルビーノ」は「ミケリーノ」と異なるためこれまでほぼ知られてこなかったが、それは、Eitner (1884) が楽譜の存在を指摘しながらも、『ニューグローブ』(2001)等で未だに「自筆譜、筆写譜共に現存なし」と記載を続けてきたためでもある。

近年のデジタル化の恩恵によってベルリン国立図書館に収められる唯一の筆写譜が閲覧可能となり、パレルモ大学の Lucio Tufano はこれを基に詳細な作品分析 (Mozart-Studien 21, 2012: 279-336) を行うことで研究は緒についたが、こちらもイタリア語文献のため大きな話題となっておらず、校訂譜作成などへの展開も進んでいない。

発表者は、Tufano の分析や仮説に基づき改めて二作品の構造面、音楽面での処置を明らかにするとともに、これまで行ってきたフィオレンティーニ劇場に関する史料研究に基づき、ナポリ初演のコンテクストについて新たに光を当て、復活上演を念頭においた話題を提供したいと考える。



落合美聡（東日本支部）

ビゼーの《ジャミレ》（1872）と《カルメン》（1875）

——19 世紀フランスの劇場統制下における 2 つのオペラ・コミック——

Bizet's *Djamileh* (1872) and *Carmen* (1875):

Two Opéras-Comiques under the 19th century French Theatre Control

本発表の目的は、ジョルジュ・ビゼー（1838-1875）の《ジャミレ》（1872）と《カルメン》（1875）の成立背景を、19 世紀フランスの「義務目録 *Cahier des Charges*」を中心とする劇場統制の視点から捉え直すことである。

《ジャミレ》と《カルメン》は、台詞を伴ったオペラ・コミックとして書かれ、オペラ・コミック座で初演された。《ジャミレ》の台本は、アルフレッド・ド・ミュッセ（1810-1857）の詩『ナムーナ』に基づき、エジプトを舞台にした女奴隷とカイロの王子との愛の物語を題材にしている。一方、《カルメン》の台本は、プロスペル・メリメ（1803-1870）の同タイトルの小説を原作に、スペインを舞台にし、ロマの女性と軍隊の伍長との悲劇を描いている。これら 2 作品は、「異国的要素と写実的要素を備えたオペラ・コミック」という点で共通しており、その創作の繋がりが示唆される。そこで本発表では、従来作品論として個々に研究されてきた《ジャミレ》と《カルメン》の創作について、オペラ・コミック座に提示された約款である「義務目録」の規定との関連を通し、包括的に探究する。

発表者はこれまでに、19 世紀のフランスにおいて、法令と「義務目録」によって劇場上演が管理されていたことを指摘した（落合 2023）。オペラ・コミック座に関しては、1851 年と 1874 年の「義務目録」の中で、「台詞が歌で区切られている」オペラ・コミックの上演と新作の数についての規定が継続的に設けられていたことが分かっている。この状況を踏まえ、《ジャミレ》と《カルメン》の初演当時の批評を検証しつつ、両作品の創作が国による劇場法とどのように結びつき、2 つのオペラ・コミックがどのようにして成立していったのかを明らかにすることで、19 世紀フランスの劇場統制という側面からオペラ・コミック座におけるビゼーのオペラ創作の意義を提示する。

向井大策（東日本支部）

**コミュニティ・オペラにおける参加と文化的邂逅**

——ベンジャミン・ブリテン以降の西洋「芸術」音楽の民主化への視座——

Participation and Cultural Encounter in Community Opera:

Perspectives on the Democratization of Western "Art" Music after Britten

現代のヨーロッパでは、英国を中心に、アマチュアの音楽家や子供のための市民参加型・コミュニティ指向の音楽劇の創作と実践が活発に展開している。本発表では、こうした音楽劇を「コミュニティ・オペラ」と定義し、その意義を考察することで、現代のヨーロッパ社会における「芸術」音楽の「民主化 democratization」という文化的状況に光を当てる。

コミュニティ・オペラには、①特定のコミュニティとの直接的・具体的な関係性の中で創作や上演が行われる、②アマチュアの音楽家、子供、聴衆を含む多様な立場の市民が創作や上演に参加し、総合芸術的な体験をともに創出するという協働的なプロジェクトとして構想されるという二つの特徴がある。本発表では、その一つ目の事例として、コミュニティ・オペラの嚆矢に位置づけられるベンジャミン・ブリテン (Benjamin Britten, 1913～1976) の《ノアの洪水 Noye's Fludde》(1958) を取り上げる。特に、作品のスコアの中に「脚本化 script」された「参加 participation」と「文化的邂逅 cultural encounter」に着目することで、上演に「参加」する子供たちが作曲家の提供する複数の文化の「邂逅」を体験する「組織化された文化的邂逅」としてのコミュニティ・オペラの現代的な意義を確認する。また、二つ目の事例として、その約半世紀後に創作されたジョナサン・ダヴ (Jonathan Dove, 1959～) の《迷路の中の怪物 Monster in the Maze》(2015) を取り上げて、21 世紀におけるグローバル社会の想像力の中で、コミュニティ・オペラにおける「参加」と「文化的邂逅」の意味がどのように変容しているかを分析する。

以上の考察を踏まえた上で、本発表では、ブリテン以降のコミュニティ・オペラの変遷を同時代の公共文化政策の転換を含む社会的・文化的状況への応答として読み解くことで、彼らのコミュニティ・オペラが芸術的な体験を社会の幅広い階層へと開きながら、それを通じて複数の世界との邂逅へと人びとを導く企図をもった文化的・教育的実践として捉えられることを結論として論じる。

井上果歩（東日本支部）

**後フランコ式理論の基礎的研究**

——無名者『現代人は簡潔さを賛美し』（1300 年頃）を例に——

Post-Franconian Theory and 'Gaudent brevitate moderni' (c. 1300)

後フランコ式 post-Franconian 理論とは、ケルンのフランコ Franco of Cologne 『計量音楽技法 *Ars cantus mensurabilis*』（1280 年頃）の教えを引用しかつミニマや色符、計量記号などのアルス・ノヴァ（1320 年～1400 年頃）の教則や記譜を用いていない理論を意味し、1280～1320 年頃に成立したと推測される。これまでの研究では、後フランコ式の理論書の多くが『計量音楽技法』の要約であることから、あまりその内容の精査が行われてこなかった。しかし Heinz Ristory（1988）の後フランコ式の理論書に関する単著では、それらにおけるフランコの教えとは相違する規則や記譜が詳細に指摘されており、以降、後フランコ式理論が単に『計量音楽技法』を踏襲したものではないという認識が広まってきた。ゆえに本研究発表では、まず後フランコ式理論の著作においてフランコ『計量音楽技法』がどのように引用されているのか、あるいはどの点でフランコの教えとは異なっているのかを、2019 年に発見された新資料も含めて網羅的に再考する。

加えて、本発表では後フランコ式理論の中でも特に無名者『現代人は簡潔さを賛美し *Gaudent brevitate moderni*』（1300 年頃）に焦点を当てる。この理論書は 17 のヴァリエーションで残っており、無論フランコの教則を引用・要約しているが、『計量音楽技法』の現存のヴァリエーションが 6 つであることに鑑みると、フランコの著作そのものよりも広く読まれていたように思われる。従って、本研究発表の第二の目的として、なぜ『現代人は簡潔さを賛美し』が 1300 年以降『計量音楽技法』と同様あるいはそれ以上によく受容されていたのかを、『計量音楽技法』や他の後フランコ式理論の著作と比較しつつ、明らかにする。

## M-2

宮崎晴代（東日本支部）

### 12~16 世紀の写本に見るソルミゼーション・シラブルの用法と意図

——tri-pro-de-nos-te-ad は、なぜ、どのように用いられたのか——

The Usage of Solmization Syllable in Manuscripts in the 12th ~16th:

Why and how were syllables tri-pro-de-nos-te-ad used?

いわゆる「ド、レ、ミ……」の起源が、11 世紀初頭の音楽理論家グイド・ダレッツォの『未知の聖歌に関するミカエルへの書簡』中の〈聖ヨハネの賛歌〉にあることは良く知られているが、この聖歌の冒頭シラブル「ウト、レ、ミ……」とは別のシラブルも、11 世紀以降の歌唱実践で用いられていること、そして、そのシラブルがおそらく別の曲「3 であり 1」に由来する「トリ・プロ・デ・ノス」であろうという事は、多くの先行研究で明らかとなっている。しかしながら、しかしながら、このシラブルがなぜ用いられるようになったかは、G. ランゲが「ソルミゼーションの歴史」(1900)において、当時のギリシャ語による旋法名との関係を指摘して以来、その説が引用されるにとどまり、このシラブルの有効性についての具体的な検証が徹底的に行われているとは言い難い。

申請者は、このシラブルの用法について継続的に研究を行い、特に 2018 年の拙論「中世のソルミゼーションにおける《Ut queant laxis》と《Trinum et unum》」において、その時点でデジタル公開されている写本の画像データをもとに、このシラブルの用法を分析し、ある一定の結論を得ることができた。ただしその時で画像が入手できなかった写本は未検討のままだった。本発表ではそれらの写本の画像データについて検討を行い、当該シラブルが記載されている箇所での譜例、あるいは図像による表記方法が、時代ごとにどのように異なっているのか、またその理由は何を意味するのかを明らかにする。またランゲのいうギリシャ語の序数詞による旋法名が、「トリ・プロ・デ……」のシラブルの登場する写本群でどのように用いられているかを検討していくと、当該シラブルが用いられる必然性が見えてくるのである。これらの検討をまとめることによって、当該シラブルの用法の全容解明に向けてさらに歩を進めたい。

落合理恵子（西日本支部）

**16 世紀イタリア音楽におけるサンナザーロの受容**

——マレンツィオによるテキスト選択の基準をめぐって——

The Reception of Sannazaro in 16th Century Italian Music:  
Poetry Selection Criteria of Marenzio

本発表は、ナポリの詩人ヤーコポ・サンナザーロ（1457–1530）の文学作品が、16 世紀のイタリアでいかに受容され音楽化されたかを、ルカ・マレンツィオ（ca.1553–1599）の音楽作品を例に考察するものである。

サンナザーロは俗語作品として『アルカディア』（1504 出版）と数多くの詩を残しているが、それらは 16 世紀イタリアのさまざまな作曲家によって曲付けされ、バルトロメオ・トロンボンチーノ（ca.1470–ca.1535）のフロットラからフェリーチェ・アネーリオ（1560–1614）の宗教的マドリガーレまで広範にわたる。

そのなかでマレンツィオはサンナザーロの作品をひときわ多く取り上げた作曲家であり、その使用法においても他の作曲家にはない大きな特徴がある。それは創作期の前半ではサンナザーロの作品を多用しているものの後半ではまったく使用しておらず、前半でもとりわけ 1584 年から 1588 年の 4 年間に集中していること、テキストとして『アルカディア』もその他の詩も同程度に用いていること、そして世俗的マドリガーレだけでなく、彼の唯一の『宗教的マドリガーレ集』（1584）の中でもサンナザーロの詩が重要な位置を占めていることである。

これらの特徴を生み出した背景は何か。それを考察するために次の 4 点を切り口とする。一つ目は当時の詩の規範であるペトルルカ（1304–1374）という絶対的な存在への姿勢、二つ目は『アルカディア』という作品の内容と形式及び詩形態の特殊性、三つ目はマレンツィオが活動するローマの文化的・宗教的状况、四つ目はマレンツィオにおける『宗教的マドリガーレ』の位置づけである。

この考察を通して、サンナザーロの作品に対するマレンツィオの選択基準を明らかにし、それによって 16 世紀イタリアにおけるサンナザーロ受容の一側面を示したい。

仲辻真帆（東日本支部）

## 近代日本における西洋音楽理論受容の一側面

——『音楽雑誌』の和声関連記事を軸として——

Aspect of the Reception of Western Music Theory in Japan:  
Focusing on the Articles of Harmony in "Music Magazine"

本発表では、日本最初の音楽専門雑誌である『音楽雑誌』の記事をもとに、近代日本における西洋音楽理論の受容実態の一端を明らかにする。

明治 23（1890）年 9 月から同 31（1898）年 2 月にかけて発行された『音楽雑誌』には、西洋音楽や日本の伝統音楽に関するトピックス、楽器・楽曲の紹介や演奏会評等が掲載された。『音楽雑誌』に着目した先行研究には、記事目録をまとめた論文や特定の作曲家・地域に焦点を絞った論文、教育や演奏会といった観点からアプローチした論文が見受けられるが、近代日本における西洋音楽理論の受容史に焦点を絞った研究成果は未見である。

本研究では、『音楽雑誌』全 77 冊を調査し、西洋音楽理論に関する記事を抽出するとともに、それぞれの記事の特徴や歴史的背景を考察する。特に今回の発表では、諸記事において重要な論点が見受けられた和声関連の記述に注目する。まず、「調和楽」に関する記事から、「調和」の意味を読み解き明治 20 年代（19 世紀末期）の日本における西洋音楽の和声論の認識に迫る。また、「和聲」に「くわせい」というルビが振られていることや、「和音」と「和絃」の表記が併用されていることも、和音・和声を巡る用語や概念の歴史的変容という点で軽視できない。そのため、本研究では各用語の用いられ方にも注意を向け、同じ記事において「和音」と「和絃」が併用されている際にどのように使い分けられているのか、今日使用されない用語（例えば「長普通和絃」等）はいつ頃どのように使用されていたのかといった点も精査する。『音楽雑誌』が発行されていた明治 20 年代は、すでに東京音楽学校でも音楽理論の授業が実施されていたため、その授業内容も参照する。

本発表は、明治中期に和声関連事項がどのように認識され記述されていたのかを究明する足がかりとなり、日本における西洋音楽理論の受容史を明らかにするための一助となる。

中原朋哉（東日本支部）

### エドガー・ヴァレーズにみる打楽器の表記と実演例

The percussion notation and performance examples of Edgard Varèse

19 世紀末になると様々な打楽器がオーケストラに持ち込まれるようになった。例えば C. ドビュッシーや M. ラヴェルはアンティーク・シンバルを持ち込んだが、ラヴェルはこれを古代の金属製カスタネットであるクロタル *Crotales* と誤解したことから、現在では（特に鍵盤上に並んだ）アンティーク・シンバルをクロタルと呼ぶことが一般的になっている。このように作曲家の誤解による打楽器名の表記は、演奏者を混乱に陥れるものであり、作曲者が望んだ音が再現されない可能性もある。

ドビュッシーやラヴェルと同時代のエドガー・ヴァレーズ *Edgard Varèse* (1883-1965) もまたオーケストラに多数の打楽器を持ち込み、11 人の打楽器奏者を必要とする《アメリカ *Amériques*》(1927 年改訂版) や、西洋音楽史上初めての打楽器のみによる作品とされる《イオニザシオン *Ionisation*》を残した。このヴァレーズにおいても、後世の演奏家がどのような楽器を使用すべきか判別できないものや、不正確な表記が散見されることから、実演に向けた楽器の選定において混乱が生じ、結果として作曲家の望んでいた響きが明らかにならないこともある。

ヴァレーズに関する研究は、沼野雄司 (2019) や *Odile VIVIER* (1973) があるが、作品とその背景を中心にまとめたものであり、作品において指定した打楽器が具体的にどのようなものを求めているのかについては言及されていない。また、作曲家による打楽器の表記法、表記と実物との相違に関する研究や、作品を演奏した団体がどのような打楽器を使用したのかを記録し、公表しているものも見当たらない。

そこで、ヴァレーズが打楽器を使用した全ての作品において、どのような楽器を求めているのか不明なものと、楽譜上の誤記や複数の言語間における表記の矛盾をあぶりだし、ヴァレーズが立ち会ったとされる初演時の録音や資料、近年の実演における記録から、今後の再演に際して適切な楽器を明らかにする。

宮川 渉（東日本支部）

**細川俊夫作品における中心音の使用**

——《リート》以降の作品の分析を中心に——

Use of Central Tones in Toshio Hosokawa's Works:

An Analysis of his Works from *Lied*

細川俊夫は一つのオクタトニック・スケール内で短 3 度の関係にある複数の中心音を用いて曲を展開する手法を 2000 年代後半以降の作品においてよく使用している。発表者は《リート》(2007) の冒頭部分でオクタトニック・スケールのみが用いられ、そこで中心音が短 3 度単位で移高している点について細川に直接伺ったところ、彼はこの作品がこの手法を曲全体で意識的に使用し始めた最初のものであると回答した。そこで本発表では、この手法について《リート》などの分析を中心に検討し、これが用いられるようになった経緯や《リート》以降の細川作品におけるその重要性などについて考察する。

分析を行った結果、いくつかの点が明らかになった。例えば、細川の中心音の考えは尹伊桑の「主要音」の影響を受けてはいるが、それをより単純化させたものであること、一つのオクタトニック・スケール内で短 3 度の関係にある複数の中心音を用いて曲を展開する手法は細川が好む減 3 和音や減 7 和音と密接に結びついていること、などが挙げられる。またこの手法は、細川が 1990 年代中頃以降にオクタトニック・スケールを自身の重要な音組織として用い始めたこととも関連していることが明らかになった。この手法の重要性に関しては、《リート》が書かれた 2007 年から 10 年間に作曲された 36 曲を分析したところ、これらの 36 曲中 24 曲においてこの手法が用いられていることが確認できた。当然のことながら、この手法の使用法は作品によって異なることはあるが、その重要性は明確に認められるものである。

本発表では、これまでの細川作品研究では扱われてこなかった一つのオクタトニック・スケール内で短 3 度の関係にある複数の中心音を用いて曲を展開する手法について検討することにより、2000 年代後半以降の細川作品の音高システムを明確化することに繋がる成果が得られたと考えている。



野原泰子（東日本支部）

**山田耕筰のソヴィエト連邦での音楽活動**

——日ソの文化交流の架け橋として——

Kôshak Yamada's music activities in the Soviet Union:

As a bridge for Japan-Soviet cultural exchange

本発表が扱うのは、山田耕筰（1886-1965）が 1931 年と 33 年にソヴィエト連邦を訪問した際の音楽活動である。これは彼自身にとってのみならず、日露音楽文化交流史の上で極めて重要な意義をもつ。滞在中に通訳などの世話をしたロシア文学研究者の野崎韶夫による記録や山田自身の回想を通して、その活動の一部の詳細が知られてきた。ここでは当時の日本の雑誌や新聞の記事、現時点で入手できたソ連側の情報などを精査し、活動の全体像を把握すると共に、両国の社会的組織の関与、そして個人的な音楽交流の実態を明らかにする。

1931 年 6 月にパリでのオペラ《あやめ》の上演が中止になり、山田は同地で知り合ったバス歌手の牧嗣人を伴い、帰国の途次 7～8 月にモスクワ、レニングラード、バクー、チフリリスを巡演した。山田には 1913 年末に帝政末期のモスクワに滞在した経験があったが、今回は日本で発足したばかりの「ソヴェート友の会」の最初の使節として、この会と緊密な関係をもつソ連の対外文化連絡協会（略称：ヴォクス）にメッセージを伝え、両国の文化交流による親善を促進する役目を託されていた。山田は音楽活動家や作曲家としての功績を重視され、外国人指揮者として異例の厚遇や斡旋を受けた。彼は自らの指揮で《黒船》より〈プロエムニア〉を初演し、《明治頌歌》や北原白秋の詩による新作歌曲《ロシア人形の唄》などを披露した。レニングラードでは若きドミートリイ・ショスタコーヴィチやイヴァーン・ソレルチーンスキイらと親交を結んでいる。

1933 年 3～4 月の再訪の際にはモスクワとレニングラードに加え、キーウとハルキウでも演奏会が行われた。前回と同様の〈プロエムニア〉のほか、管弦楽版の組曲《あやめ》（初演）、31 年に山田が日本初演したアレクサーンドル・モソローフの《工場》などが取り上げられた。この滞在中に映画「大東京」の音楽も手掛けられている。

一柳富美子（東日本支部）

**プロコフィエフ声楽作品の特徴と様式の変遷**

——歌劇・カンタータも含めて——

Characteristics and stylistic changes of Prokofiev's vocal works:

Including operas and cantatas

本発表は、報告者が研究の柱としている 3 つのテーマのうちの一つであるロシア語を伴う音楽作品の研究分析の報告である。楽才だけでなく文才にも恵まれたプロコフィエフ(1891-1953)は、ロシア語を伴う様々なジャンルの作品を残した。今回はその中から、先ず彼のロシア語の扱いがいかに優れていたかという例として《醜いアヒルの子》と《アレクサンドル・ネーフスキイ》を分析する。次に独唱とピアノのための音楽、及び 2 曲のオペラ《炎の天使》《戦争と平和》を取り上げて、彼を巡る環境の変化がどのように作品に反映されたかを考察する。

プロコフィエフは自ら小説家でもあったので、ロシア語の扱いが天才的に上手かった。無定型詩をあたかも定型詩であるかのように加工して音楽化した《醜いアヒルの子》は、ロシア語の力点と音楽的拍節の一致に関する統音論の観点から見ても完璧であり、その他の独唱曲でも例外なくこの理論が遵守されている。他方、古い時代様式を表現した《アレクサンドル・ネーフスキイ》では、ゆったりしたテンポの合唱部分に大胆な統音論破りを行い、歌い難さを回避しつつ、古さも演出している。この技はロシア音楽史に於いてプロコフィエフが最も優れていた。

帝政時代と海外時代初期(1911-21)の独唱曲は叙情的・厭世的であり、ソ連復帰直後(1935-44)は、明快な大衆歌曲や子供の歌、ロシア民謡編曲を手がけて、作曲家同盟上層部への迎合を示した。ピアノ・管弦楽作品に於いて「革新性」「トッカータ性」が前面に出ていた帝政時代の声楽作品が最も抒情的であったのは、意図的にバランスを取っていたとも考えられる。彼の才能が最も発揮されたジャンルであるオペラでは、海外時代に《炎の天使》で革新性の頂点を成した一方で、晩年に尽力した《戦争と平和》では旋律性が際立ち、オペラ経験の全てが統合されている。

中原豪志（東日本支部）

**ラフマーニノフのアメリカ時代の変奏曲と周辺音楽家との繋がり**

——Op. 42 および Op. 43 における他作品との関連の検証——

Rachmaninoff's Variations in America and the Musicians around Him:

The Relationships of Opp. 42 and 43 with Other Works

本研究では、セルゲイ・ラフマーニノフ（1873–1943）の変奏曲における他作曲家からの影響について考察する。特に、彼のアメリカ時代の 2 つの変奏曲である《コレッリの主題による変奏曲》Op. 42（1931）と《パガニーニの主題による狂詩曲》Op. 43（1934）に焦点を当てる。

ラフマーニノフの変奏曲は全て借用主題に基づくため、先行研究では主題の借用元の作品や作曲家からの影響が検証されてきた。例えば Ysac（1978）、McLean（1990）、Yim（2009）らは、当該作品における借用元の作曲家からの影響を示唆している。これらは専ら、各変奏技法に注目し、「主題」対「変奏」という視座に立ったものである。しかし、周知のとおり Op. 43 に〈ディエス・イレ〉が多用されていることから、主題以外の要素からの影響も検討することで初めて、彼の変奏曲群の創作背景を多層的に捉えることができると考える。

主題以外の作曲家からの影響という観点では、Op. 43 の第 18 変奏におけるメートネルやレーガーからの影響（Martyn 1990; Swayne 2022）が既に言及されているものの、これらの確固たる根拠は示されていない。発表者は修士課程での研究（2022）で、Op. 42 における亡命音楽家コミュニティからの影響や Op. 43 における 19 世紀ロシア人作曲家との連関について新たな知見を提示した。

本発表ではこの要点に加え、ラフマーニノフの創作・演奏活動を再整理し、彼と変奏曲の関わりを概観する。そこで検討される Op. 42 および Op. 43 とラフマーニノフと関わりのあった音楽家の作品との比較分析を行い、楽曲間の関連や音楽家同士の繋がりを実証していく。さらに、アメリカ時代の 2 つの変奏曲において、ラフマーニノフが他者の作品をどのように自身の作品に取り入れ、昇華させていったのか明らかにする。

山上揚平（東日本支部）

**ゲームオーディオ研究の動向分析の試み**

——書誌データベースを用いたキーワード分析を中心に——

An Attempt to Analyze Trends in Game Audio Research:

Focusing on Keyword Analysis Using a Bibliographic Database

本発表は 20 世紀終りから今日に至るゲームオーディオ・スタディーズ（狭義にはデジタルゲームの、広義にはあそび一般の音響・音楽を対象とした学術研究）の全容を概観し、その領域の広がりや主要な問題系の経時的推移とを素描することを試みるものである。今回の発表では研究論文、書籍、雑誌記事等の書誌データベースを活用してこれにあたる。Society for the Study of Sound and Music in Games が Web 上で編集をオープンにしている文献データをベースに、Web of Science、ProQuest、Google Scholar 等からの情報を元に取り捨選択して発表者が構築した文献データベースから、今回は特に英語による人文系資料 700 点分のデータを対象とし計量的分析を行い、実資料の読解による質的分析と突き合わせる作業を行う。

デジタルゲーム研究全体についての計量書誌学的アプローチに関しては、英語文献では Paul Martin の「The intellectual structure of game research」(2018) を始め 2000 年代から研究の蓄積があり、日本語文献に関しても福田一史の「国内のゲーム研究の動向：書誌を用いた計量的分析」(2022) が存在する。しかし何れの調査においても音響・音楽に関わる研究の動向は、恐らくはゲーム研究の総数に対するゲームオーディオ研究の比率が小さ過ぎる為に、可視化されてこなかった。また逆にゲーム（及びあそび）の音響・音楽を対象とする研究領域はデジタルゲーム研究の範囲を超えて広がっているとも考えられる。以上の様な研究状況からも本研究のアプローチは未着手の試みとして意義が認められよう。

今回の発表では特に、登録資料の 90%以上が付与されている著者等によるキーワードと、形態素解析により抽出した資料タイトルにおける頻出ワードに着目し、時代ごとの主要トピックのマッピングを試みる。その際にも例えば定量的分析から得られる共起出現頻度によるワードのグルーピングと、実際の議論の歴史的経緯に基づいたワードの相関図とを突き合わせる事で、より多元的なこの分野の研究マッピングの実現が期待できるだろう。

加藤勲（東日本支部）

**ブラジルのエスコーラ・ジ・サンバにおける音楽のリズム構造**

——音源の波形解析を手法として——

Rhythmic structure of Escola de Samba of Brasil, São Paulo:

By waveform analysis as a method

これまで、中南米の国地域に見られる「ラテン音楽」のリズムの特徴は、「ノリ」や「グルーブ」などの曖昧な言葉で片付けられてきた。本発表は、この地域から発生した音楽のリズムを、参与観察で録音した音源を波形解析したデータの分析から明らかにした研究成果の報告である。対象は観光資源として政府が関わるブラジルのエスコーラ・ジ・サンバ（Escola de Samba、以下エスコーラ）のサンバとした。周知の事実のように中南米地域を含むアフロ系音楽のリズムには、その音楽特有のリズムの「訛り」があると認識されている。これらの音楽のリズムは文化人類学者の石橋や、音楽学者の塚田らによって、2拍子と3拍子が同時進行するリズムであると述べられてきた。これらの研究は、複雑にリズムが折り重なったアフロ系の音楽の拍子の解明に貢献した。エスコーラのサンバ音楽においても、多数の異なるフレーズをもつ打楽器で合奏するサンバを分析すると彼らの述べるような拍子の重なりが確認できる。しかし、サンバ音楽のリズムの特徴は、拍子以外の部分である拍やその間にもある。拍子の重なりは成立した音楽を外側から分析したものと言える。サンバ音楽のリズムを解明するには、演奏者自身のリズム感覚という音楽の内側からの視点と、拍間の分析と拍子の再考の3点が必要だと考えた。エスコーラのサンバ音楽の特徴であるリズムを証明するために、参与観察と聞き取り調査を2015-23年の間に断続的に行った。くわえて、エスコーラに関連する一次資料を収集した。参与観察と収集した資料を基としてエスコーラのサンバ音楽の拍子を再考し、音源の波形解析で視覚化したデータから、演奏者・歌唱者らのサンバ表現における拍の概念と拍の間のリズムを考察した。これらによって、①エスコーラのサンバ音楽のリズムの構造、②大多数で行う演奏表現のリズムの一致と維持の技術、③リズム表現一致の維持による音楽への影響の3点を明らかにした。

**P-3**

大田星（西日本支部）・松浦健太（非会員）・澤井賢一（非会員）・西田紘子（西日本支部）

**日本のポピュラー音楽における複雑なコードとその使用法**

——1968～2022 年の変遷——

Complex Chords and Their Usage in Japanese Popular Music:

The Transition in 1968–2022

日本のポピュラー音楽におけるコード進行に関する研究には柴田（2019）や Ramage（2023）などがあるが、時代や観点の広がりが見られる。そこで本研究は、1968 年から 2022 年までの変遷を辿るべく、オリコン年間シングルランキング（1968～2017）、ビルボードジャパンホット 100（2018～2022）上位のアーティストの楽曲 330 曲を対象に、複雑なコードの出現率や複雑なコードを含む進行の特徴の変化を明らかにすることを目的とする。複雑なコードとは、柴田（2019）に倣い、長・短三和音と属七和音以外のコードとする。

方法として、公式スコアもしくは『全音歌謡曲大全集』に記載されたコードネームを、自動分析プログラムを用いてディグリーネームに変換し、複雑なコードの出現率やその要因、複雑なコードとそれを含むコード進行の種類や傾向について、年代別の変化を統計的手法により可視化する。

1968～1997 年に関する結果（2024 年 7 月に口頭発表予定）では、この期間を 6 つの年代に分け、年代が進むにつれて複雑なコードの出現率は概して増加すること、出現率が増加するコードとしないコード、特定の年代のみ使用されているコード、それらの要因、年代間の変遷と各年代の独自性を考察した。その結果を踏まえて本発表では、これらの傾向がその後の 1998～2022 年でどのように変化したのかとその要因を、年代を 5 つに分けて分析する。さらに、出現した年代以降も定着したコードとそうでないコードの質的な違いを捉えるほか、物理学などで多くの現象を記述する「べき乗則」を前提とした解析を行って出現頻度とその順位の関係の質的な変化を定量的に議論し、54 年間の変遷や本研究の方法論的問題を総括する。これにより、日本のポピュラー音楽に関する音楽理論的・数理的研究のさらなる発展、再生メディアとの関連といった隣接領域との接合を目指す。