

研究発表要旨

セッション A

A-1 山田真理子（東日本支部）

ドイツと英国のピアノ奏法理論の相違に関する考察

——ブライトハウプトとマテイの奏法史記述に注目して——

20 世紀初頭に活動したドイツ人理論家のルドルフ・マリア・ブライトハウプト Rudolf Maria Breithaupt (1873–1945) と英国人理論家のトバイアス・マテイ Tobias Matthay (1858–1945) は、ピアノ奏法史を専門とする研究者 (Boardman 1954; Gerig 1974) によって、「重量奏法 Weight Technique」の提唱者という見解が確立されてきた。指奏法から重量奏法への発展史というピアノ奏法史の捉え方に基づいた上記の見解は、ニューグローヴ音楽大事典第2版の「ピアノ奏法」の項目にも踏襲され、今日最も一般的な通説として認識されている。一方で、近年の研究 (Knerr 2007; 山田 2023) によって、マテイは重量奏法の提唱を目指していなかったことが明らかになりつつある。

上記の研究動向を踏まえ、本研究は、ブライトハウプトとマテイが、同時代の理論家や、ピアノ奏法史の展開に関する記述を残していることに新たに着眼す

る。これらの記述は、彼ら自身の理論が奏法史にどのように位置づけられるかを解明するための重要な資料となる。

この点に関する比較からは、重量奏法の系譜に自身を位置付けたブライトハウプトに対し、マテイは、ブライトハウプトを含むドイツ語圏のピアノ奏法の系譜に対して、より正確な記述手法を考案したという図式化を行っているという違いを読み取ることができる。奏法史の捉え方の違いは、ブライトハウプトが「重量奏法」の提唱を意図して理論書を執筆した一方で、マテイが、新たな手法を用いて「打鍵による音の多様性」を実証することを意図したという違いにも結実する。本研究の意義は、ドイツ語圏の動向に周辺諸国の動向を組み込んで、ピアノ奏法史を整理してきた先行研究の視点の偏りを浮き彫りにし、地域ごとの動向に着目する必要性を呈示する点にある。

A-2 筒井はる香（西日本支部）

フォルテピアノの止音装置の変遷の研究

ピアノの変遷史に関する先行研究は Rosamond E. Harding, *The Piano-Forte* (1933) を始めとして数多くあるが、アクションを構成する各部分にどのような素材が用いられてきたかについての情報は断片的であると言わざるを得ない。たとえば弦の振動を止める装置であるダンパーの形状や構造や素材は、歴史的にみると一様ではない。つまり現代のピアノのように、弦に触れる部分にフェルトを用いて上から弦を押さえ、鍵を放した瞬間に音を止めるシステムが導入されたのは、一概には言えないが1830年代から40年代にかけてのことと考えられる。それ以前のダンパーはさまざまな素材や形状のものが採用されており、その効果も現代のピアノより余韻が残りやすかった可能性がある。本研究では、フォルテピアノの止音装置の形状が著し

く変化する前後の時期に焦点をあてその変遷と伝播を解明することを目的としており、これまでロンドンのブロードウッド社を中心に考察を行った。本発表においてはこれまで発表者が博物館や個人コレクションにおいて調査したイギリス式ピアノとウィーン式ピアノの止音装置の変遷について報告を行う。結果としてウィーン式ピアノに比べてイギリス式ピアノの止音装置は残響が多く残りやすいように設計されていたことを示す。この特性がピアノの演奏法に深く関わっているとすれば、作曲家が楽譜に記した指示を正確に読み取るには、当時の止音装置とその効果についての理解が欠かせないだろう。本発表では、ダンパーの特性を加味した楽曲分析を行い、それがアーティキュレーションを含むペダル法に与えた影響を提示する。

1880年代のベルリンにおけるオルガンと管弦楽のための音楽

19世紀のオルガンと管弦楽のための音楽に関するこれまでの研究は、楽曲分析が中心であり、1860年代以降ヨーロッパ各地で新曲が作曲されるようになった要因は十分に議論されてこなかった。本研究では、当時の新聞雑誌記事をもとに、ドイツ語圏における当該ジャンルの演奏記録を調査し分析することで、この要因を明らかにする。本発表では、1880年代のベルリンにおける当該ジャンルの演奏例を報告する。

この時代の当該ジャンルの作曲の要因として一般的に挙げられるのは、コンサート・ホールへのオルガン導入である。ベルリンでは、1888年にベルリン・フィルハーモニーに大オルガンが設置されたことは知られているが、当該ジャンルの当時の演奏記録やこのオルガンの設置との関連などは明らかでなかった。調査の結果、ベルリンにおける当該ジャンルの演奏はそれ以前から見られ、とくに1883年から85年にかけて、いく

つかの教会を会場に、ヘンデルやギルマンの作品が演奏されていた。また、1879年のベルリン産業博覧会のために製作されたオルガンが、ベルリン・フィルの前身であるビルゼ楽団の本拠地のホールに1883年の秋頃設置され、当該ジャンルが盛んに演奏されていたことや、当時その他のホールには、器楽演奏を主たる目的としたオルガンがまだ設置されていなかったことも明らかにになった。

以上の例より、ベルリンでは1883年頃から当該ジャンルを演奏する動きが盛んになり始め、その演奏は教会を会場とするか、既製のオルガンをコンサート・ホールに設置するという対応が取られていたことがわかる。1888年のベルリン・フィルへのオルガン導入以前に当該ジャンルの演奏に対する関心が高まり、既存の作品の演奏にとどまらず、新曲の作曲へと結びついたと言えるであろう。

セッション B

B-1 大角欣矢 (東日本支部)

ガルス・ドレスラーのツェルプスト時代再考

——ヴォルフガング・アムリングの書簡等の歴史資料を通じて——

16世紀中葉ドイツで音楽理論やモテット創作の分野で活躍したガルス・ドレスラー (1533–1581) は、1575年以来ツェルプストのニコライ教会の副牧師を務めた。それ以前の18年間、彼はマクデブルクのラテン語学校カントルとして14点の出版曲集や理論書を残したが、ツェルプスト時代に由来する作品は知られていない。そもそも同地での活動についてはごく僅かしかわかっておらず、正確な没年月日も不詳であった。伝記作者ヴィルヘルム・マルティン・ルターによる伝記 (1941) では、ドレスラーは当時の宗教上の争いに巻き込まれ、「疲れ果てて」作曲の筆を折り、彼の立場 (フィリップ派) に寛容だったアンハルト侯国に逃れたのだ、とされている。当時の情勢からして彼の生活基盤が脅かされていたことは確かであるが、彼がどの程度音楽活動から遠ざかったのかという問題は、より慎重に議論されるべきである。

発表者は、これまで詳しく取り上げられてこなかった資料、とりわけドレスラーの上司、ツェルプスト教区監督ヴォルフガング・アムリング (1542–1606) の

書簡集 (ライプツィヒ大学図書館 Ms 2632) を参照し、彼が1581年4月24日から26日の間に病死し、葬儀が4月27日に行われたことを突き止めた。これにより、現在までドレスラーの生没年として流通している「1533–1580/89」 (W. M. Luther 1941) や、「1581年4月14日」という記述 (Hermann Graf 1996) をアップデートすることができた。

また同書簡からは、ドレスラーがツェルプストにおいて継続して音楽活動 (特に教育) に携わっていた可能性が浮かび上がった。またツェルプストの学校関係資料 (ザクセン＝アンハルト中央文書館 Z 87, CLIII Nr. 7等) からは、当時侯爵家が教会音楽の水準向上に腐心していたこと、またその施策の一環をなす学校併合計画において、ドレスラーが何らかの役割を期待されていた可能性があることが窺われる。このように、ドレスラーの伝記記述におけるツェルプスト時代の位置づけについては、再考すべき余地が残されている。

B-2 荒木理紗（東日本支部）

J. S. バッハのヴァイマル期のレチタティーヴォ

——G. P. テレマンと C. グラウプナーとの比較を通して——

J. S. バッハのヴァイマル期（1708-1717）は、彼のカンタータ創作において、初めてアリアとレチタティーヴォの交替から成るイタリア劇場様式を導入したという意味で重要な転換点である。それまで同様式にほとんど接点がなかったと考えられるバッハが、導入にあたってどのような作品に学んだかについては、1774年のヴィルヘルム城火災による史料消失も影響しこれまで明らかにされていない。一方で、1708-1712年にアイゼナハ宮廷に仕えバッハと親交が深かったとされる、G. P. テレマンを参照していた可能性が指摘されている（Poetzsch 2005等）。本発表では、バッハのヴァイマル期のカンタータにおけるレチタティーヴォと、同時期のテレマンおよび C. グラウプナーによるレチタティーヴォとの比較分析を通して両者からの影響の有無を考察する。バッハと両者の同一テキストのカンタータ比較はこれまでもそれぞれに行われてきたが（Talle 2013, Schulenberg 2022等）、レチタティーヴォに焦点をあて詳細な分析を行っている研究はな

い。

本発表ではまず、佐藤（2016, 2022）が指摘しているテレマンの初期のレチタティーヴォの様式的特徴のうち、特に、テキストの詩節構造に沿った音楽付け、レチタティーヴォ末尾のアリオソ化という2点が、バッハにおいても同様に多くみられることを示す。続いて、バッハとテレマンによる同一テキストのカンタータ2作品（BWV 18とTVWV 1: 630, BWV 61とTVWV 1: 1175）および、バッハとグラウプナーによる同一テキストのカンタータ（BWV 199とGWV 1152/12b）のレチタティーヴォ楽章を対象に、テキストの詩節構造および意味内容の音楽的処理について、主に声部旋律のリズム、音程、休符の挿入に着目して分析し比較する。最後に、今後のバッハのカンタータ創作初期における形成過程のさらなる解明にあたり、17世紀中期～18世紀初期のドイツ中部における、イタリアのカヴァータ様式の室内カンタータのレパトリーに調査の余地があることを指摘する。

B-3 佐竹那月（東日本支部）

C. P. E. バッハの「自由ファンタジー」原理

——楽曲分析と18世紀音楽美学の観点から——

本発表の目的は、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ（1714-1788、以下 C. P. E. バッハ）の「自由ファンタジー」の様式が同時代の聴衆にどのようなものとして受容され得たのか考察することである。その際、楽曲分析結果を同時代の音楽美学と照合し、その様式的特徴を検討する。

「自由ファンタジー」とは即興演奏のことであり、前もって暗記していたパッセージ等に頼らず、自らの良い音楽的精神から生み出されるべきものとされる（Bach 1753）。C. P. E. バッハは、奏者自身が楽曲の感情の中に浸らなければならないと説く一方で、「自由ファンタジー」において聴き手の予想を理的に裏切る手法を紹介している（Bach 1753; Bach 1762）。つまり、C. P. E. バッハにとって演奏は、感情を理性的に構築・伝達する行為であり、18世紀音楽美学で重んじられていた、理性と感性の調和による「秩序ある美」に通じるものと言える。先行研究では、彼の「自由ファンタジー」と、D. デイドロ（1713-1784）らによるフランスの音楽美学論（Tishkoff 1983; Fick

2023）や、M. メンデルスゾーン（1729-1786）の音楽美学論との相関関係（Grimm 1999）が指摘されてきたが、彼らの理論と楽曲との有機的接続という点では未だ不十分な点が多い。

本発表では、聴き手は感情的効果と音楽的「秩序 Ordnung」の両方を意識的に享受し、共感しともに思考するべき、等といったメンデルスゾーンの論考（Grimm 1999）を主に参照し、「自由ファンタジー」を、感情と楽曲形式構造（理性）の間に生じる緊張関係として捉える。そして、C. P. E. バッハの「自由ファンタジー」が、例えば、内的矛盾と対峙しそれ乗り越える過程を描くものとして、古典主義的な人格形成の理念と関わる可能性を検証する。分析対象は、C. P. E. バッハのファンタジア H. 75, Wq. 63/6や、《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第4～6巻 Wq. 58, 59, 61のファンタジア等である。本発表を通して、「自由ファンタジー」の解釈に新たな美学的文脈を接続する視座の提示を目指す。

C-1 増野亜子 (東日本支部)

伝統を停泊させる

——バリのガムラン作曲家プルワンサ・ナガラによる創作作品の試み——

1960年代以降のバリのガムラン音楽において、「現代的 kontemporer」表現は時に「伝統 tradisi」と連続性をもつものとして、またある時は逆にその対極として位置付けられてきた。ミレニアル世代のガムラン作曲家はどのように伝統と対峙し、またどのように現代的であるのだろうか。本発表はバリの作曲家イ・プトゥ・プルワンサ・ナガラ I Putu Purwangsana Nagara (1998-) による《サンダラン・ラジュ Sandaran Laju (停泊地)》(2020) に焦点を当て、2023～2025年の現地調査と日本への招聘事業で得られた資料に基づいて考察する。

《サンダラン・ラジュ》は伝統的なガムランの一種、グンデル・ワヤン gender wayang の楽器を用いながら、そこから通常と異なる音色を生み出す工夫がなされている。作曲家は楽器の持つマテリアルな特性や、楽器に付帯する伝統的価値観と交渉・調整を繰り返しながら、ノイズ的な新しいサウンドを生み出した。またこの作品では、バリの同時代の作曲家やステ

イーヴ・ライヒの作品から吸収された、ミニマル・ミュージック的技法が用いられている。この曲の演奏には伝統的なグンデル・ワヤン演奏の技能と経験、身体性が不可欠であるが、その非ガムラン的な音楽構成のために、演奏者は、従来の音の認識方法や時間感覚を部分的に手放すことを要求される。つまりこの作品は「ガムラン的身体」の攪乱を意図しているのである。またこのような非ガムラン的構成にもかかわらず、合奏時のサウンドからは伝統的な旋律が聞こえてくる仕掛けが施されている。つまり作曲者の主眼は「グンデル・ワヤンでありながらグンデル・ワヤンでない」音楽を模索することにある。伝統の外側から採用された作曲技法——音の累積的な付加、カノン、位相のずれ等——は、西洋音楽の表現や価値観への憧憬や帰属を表すものではなく、ガムランの解体と再構築、つまり自身を支える伝統をいったん「停泊」させるための実験装置として利用されているのである。

C-2 山本宏子 (東日本支部)

オスマン大使たちに随行して西ヨーロッパに行ったメフテル

「オスマン帝国の1683年の第2次ウィーン包囲に随行した軍楽隊メフテルの影響で、ヨーロッパでトルコ趣味音楽が流行した」というのが、通説になっている。しかし、この通説は、史料に裏付けられたものではない。発表者は2024年の本学会大会で、第2次ウィーン包囲以前に、すでにオスマンと通商があったイギリス・フランス・イタリアで、スレイマン大帝などをモチーフにしたトルコ趣味の戯曲やオペラなどが作られたこと、また、第2次ウィーン包囲から1826年のメフテル廃止までの143年間で、ウィーンでのトルコ趣味音楽の初演は14作品なのに対して、ロンドンで16、パリで13、ヴェネツィアで16だったことを明らかにした。さらに、ザクセン選帝侯（在位：1694-1733）であり、ポーランド王（在位：1697-1706、1709-1733）でもあったアウグスト強王が、「オスマンのスルタン（大王、パディーシャのこと）から完全編成のメフテルを贈られた」という通説の間違いを示唆するドレス

デンの論文を紹介した。その後、分析を続けた結果、第2次ウィーン包囲から1756年のモーツァルト誕生までの73年間では35作品しかないのに対し、モーツァルト誕生から1826年のメフテル廃止までの70年間で135作品もあるのが明らかになった。以上のことから、トルコ趣味音楽の流行は、第2次ウィーン包囲ではなく、もっと別の要因が影響したのではないかと考えるに至った。

本発表では、これまで音楽史で取り上げられなかった「条約締結ごとに関係構築のために西ヨーロッパに行ったオスマン大使たちに随行したメフテル」についてオスマンと西ヨーロッパの史料から明らかにし、トルコ趣味音楽の流行が、第2次ウィーン包囲の戦場におけるメフテルではなく、オスマン大使の儀仗（儀式）におけるメフテルからの影響だったのではないかとする仮説の考察をおこなう。

トルコのジェラーヒー教団におけるズィクルの音楽構造

——「ファナー」へと導く旋律・リズムパターンとシャイフの役割——

本発表では、トルコ・イスタンブルを拠点とするスーフィー教団「ジェラーヒー教団（Cerrahi order）」における集団でのズィクル（dhikr）の実践に注目し、その音楽的構造がいかにして参加者を精神的な高揚とその先にあるファナー（fanā、神との消融・合一）へと導くかを考察する。

スーフィー教団（タリーカ）とは、イスラームの信仰のもと、単にアッラーの意志と命令に形式的に従うだけでなく修行や哲学的思考を持って自己とアッラーを内的に隔てるものを排除し、絶対的存在（アッラー）に近づき合一することを目指す修行僧（スーフィー）の集団である。その営為の一つとして行われるズィクルはアラビア語の「想起・言及」に由来し、神の名を含む短いフレーズをリズムカルに反復して唱える修行法の一つである。ジェラーヒー教団においては神秘詩に旋律を付けたイラーヒー（ilahi）の歌唱やクラーアン朗唱、身体動作と共に実践される。

本研究では2022年8月にイスタンブルのヌーレッデ

イン・ジェラーヒー・テッケ（修道場）で行った観察を基に、ズィクルの具体的な進行（旋律の構造、拍子、速度変化、身体動作）を記録・分析した。その結果、短い句の反復、音高と速度の増減による緊張と弛緩、集団による円形や対面配置での唱和が、音響的な相乗効果を生み出し、陶酔的な精神状態を喚起することが明らかとなった。また、儀礼の進行においては統率するシャイフ（教団の首長）の役割の重要性が指摘されるが、当該調査においては、著名な歌手としても知られる当代のシャイフ、アフメト・オズハンが手振りを通じて参加者にテンポや動作の指示を与えている様子も確認することが出来た。

当該研究は Rouget (1985) の音楽とトランスの理論を参照しつつ、音楽的要素と身体的動作が一体となって霊性の体現を導く過程を明示した。現地実践に即した音楽構造の分析を加えることで、儀礼音楽が精神修養の場として果たす能動的役割に新たな視座を与えるものである。

セッション D

D-1 鈴木聖子（西日本支部）

音響映像メディアにおける「記録」と「科学」

——1970年代の雅楽を事例として——

本研究は、伝統芸能を「保存」する手段として、現在では自明のものとなっている音響映像メディアによる「記録」とその際に働く「科学」の概念を、1970年代を中心に制作された雅楽に関する音響映像作品を事例として考察するものである。

発表者はこれまで、1980-90年代に日本ビクターが世界に先駆けて刊行した民族音楽・古典芸能の音響映像アンソロジーを事例として、制作者へのインタビューによってその制作過程を詳らかにするなかで、網羅的な性格を持つ『音と映像による世界民族音楽大系』（1988）と比較して、姉妹版のように企画された『音と映像による日本古典芸能大系』（1991-1992）はむしろ音楽芸能を「古典」として創出することを目指す限定的な性格を持つものとなった経緯を明らかにしてきた。また、これらの土壌としての1970年代に、エンサイクロペディア・シネマトグラフィカ EC という「科学的ドキュメンテーション・フィルム」運動を背景に

制作された、民族音楽学者の小泉文夫による雅楽に関するいくつかの音響映像作品を取り上げ、それらにおける音と映像の同期の在り方を分析し、小泉の表現能力の高さが高度な「科学性」を構築したのと同時に、1920年代から存続していた雅楽の起源に関する進化論的なビジョンをも強化したことを詳らかにした。

以上を踏まえつつ、本発表では、日本 EC の創設メンバーである岡田一男氏（東京シネマ新社）へ実施したインタビューを通して、当時の小泉ら関係者の思想や事情が「記録」と「科学」の概念を雅楽に関する作品において実現していった過程を分析し、紹介する。このような音響映像メディアによる雅楽の文化資源化を紐解くことは、文化庁やユネスコが音響映像メディアを通して国家単位による文化多様性なるものを発信する現在、それによって文化本質主義に陥ることのないメディアリテラシーの必要性を示すためにも重要であると考えられる。

日中音楽教育関係史の研究：清末日本教習と学校の唱歌教育

2000年前後をピークとして、日中音楽交流をテーマとした研究が数多く発表された。代表的な研究として、松下鈞編『異文化交流と近代化』(1998)、張前『中日音楽交流史』(1999)、安田寛らによる『原典による近代唱歌集成』(2000)、陶亜兵の『明清間の中西音楽交流』(2001)などが挙げられる。

本研究は、これまでの研究動向を踏まえつつ、清末期における日本教習と学校唱歌教育に焦点を当て、中日音楽教育の相互影響関係を再検討することを目的とする。特に、日本から中国への一方的な影響関係という従来の枠組みを相対化し、宣教師の活動も視野に入れた長期的な歴史的視座から、日中音楽教育関係史を捉え直そうとするものである。

既存の日中音楽交流研究は、主に学堂楽歌や、鈴木米次郎、中国人留学生を代表とする教育者を中心に展開されてきた。尾高暁子(2015)による東京音楽学校の中国人留学生に関する研究なども注目に値する。一方、近年の日中教育関係史研究では、渡清日本人教育者、特に女性教育者への注目が新たな研究の方向性を示している。

発表構成

- 1、日本教習渡清以前の音楽教育状況を宣教師 S. R. ブラウン(1810-1880)の日中における教育実践を通して検証する。
- 2、清末日本教習の渡清背景と、女子教育における音楽科目設置の実態を明らかにする。
- 3、具体的な事例として、河原操子(務本女塾、カラチン毓正女学堂)、戸野美知恵、丹雪江、丹トク、武井初子(湖北幼稚園)、天津嚴氏保母講習所附属蒙養院などにおける日本教習の教育的役割を分析する。
- 4、日本教習帰国後の中国学校音楽教育の展開を追跡する。
- 5、近代日中音楽教育交流の意義を再評価する。

本研究を通じて、単線的な影響関係ではなく、双方向的で多層的な日中音楽教育交流の実像が明らかになることが期待される。特に、従来看過されがちだった女性教育者や地方教育機関における音楽教育の実態に光を当てることで、より包括的な理解が得られると考えられる。

大正期の琵琶歌本にみる筑前琵琶の楽曲構成法

日本の語り物音楽の一つである筑前琵琶は、明治中期に初代橘旭翁(1848-1919)によって、筑前地方の盲僧琵琶をもとに薩摩琵琶や三味線音楽を摂取して成立し、昭和初期にかけて全国的に普及した。従来の筑前琵琶研究では、主に筑前琵琶のうち初代旭翁の子・橘旭宗(1892-1967)により創始された「筑前琵琶日本橋会」を対象とした音楽分析が取り組まれてきた(Guignard 2012、譲原 2013他)。一方、初代旭翁が明治44(1911)年に設立した「大日本旭会」(以下、旭会)の系統については、その伝承が多様化していることも影響し、詳細な音楽分析はほとんど行われてこなかった。また音楽構造の面でも、筑前琵琶には特有の音楽様式(ナガシ等)が確認されるものの、その特徴については概説的な記述に留まっている(金田一 1975、薦田 2008)。本発表では、筑前琵琶の最盛期といえる大正期を対象に、楽譜資料(琵琶歌本)を用いた音楽構造の分析を通して、当該時期の筑前琵琶の楽

曲構成法の特徴を明らかにすることを目的とする。

筑前琵琶の音楽は、旋律パターンの組み合わせで構成されるが、琵琶歌本には旋律の開始音や節の名称といった曲譜が記載される。本研究では、主に大正期に楽曲ごとに刊行された琵琶歌本(国立国会図書館デジタルコレクション、福岡県立図書館他所蔵)を対象とし、歌本内に記載される音楽情報から、各楽曲の音楽構造を分析する。また、楽譜情報のみでは詳細な旋律内容が判別できない場合があるため、大正期から昭和初期にかけて発売されたSPレコードの録音資料を補助的に用いて音楽実態の検証も行う。分析の結果、従来指摘されてきた「前語り・本語り・後語り」の大枠の構成に加え、本語り冒頭や楽曲終結部には類型的な旋律パターンの構成法を見出すことができた。本発表は、筑前琵琶の発展期における音楽様式の分析を通して、楽譜刊行に伴いレパートリーが拡充されていった当時の音楽実態の解明に迫るものである。

E-1 菅沼起一（西日本支部）

16～17世紀におけるローマのディミニューション実践に関する包括的研究

旋律をより小さな音価で分割する即興的な装飾技法「ディミニューション」は、16～17世紀に数多くの資料が残された。資料点数の多さや内容の豊富さなどから、当時ヴェネツィアで活躍した音楽家の実践に多くの先行研究が集中する一方で、同時代のローマにおけるディミニューション実践は、その技巧性の高さから対抗宗教改革期において簡素で慎ましやかな様式が好まれたという一般的な音楽史のイメージを覆すものとして注目される。本発表では、そうしたローマのディミニューション実践に対する包括的な歴史像の構築に向け、より広範な資料研究を行った内容を報告する。

研究では、下記の三つの資料群の調査を行う。一つ目は、先行研究でも扱われているコンフォルティ（1601-1603）やセヴェーリ（1615）など教皇庁歌手たちによるパッサッジ付き詩篇唱集におけるディミニューション分析である。特にセヴェーリの曲集は、1600年初頭の出版声楽曲集の中でもいち早く当時の新しい

最小音価である64分音符の使用が見られ、本発表でもその分析内容を仔細に報告する。二つ目には、ディミニューションの実践をより広い視点で捉え、当該実践が文章と譜例の両方で残されている音楽理論書群を取り上げる。ここでは、ルジターノ（16世紀中頃）に代表される即興対位法の理論書における音価の分割実践が主な焦点となる。三つ目は、ローマのイエズス会学院などに残る少年聖歌隊員の音楽教育カリキュラムに着目し、そこで行われていたディミニューション教育の実態と位置付けについて検証する。

本発表では、こうしたローマを中心に教育・実践されてきたディミニューションが、特に即興対位法としてイベリア半島で広く行われた実践と関わりがあることを指摘した上で、その実践がイエズス会らによる教育活動を通して日本を含めた非西洋圏に普及した可能性を検証し結びとする。

E-2 木村遥（西日本支部）

《偉大にして古き吟遊詩人組合の年代記》にみる風刺の手法と受容基盤

18世紀フランスでは、音楽によって特定の人物や物事を模倣したり、作品に標題を付したりすることがあった。F. クープラン（1668-1733）のクラヴサン曲《偉大にして古き吟遊詩人組合の年代記》*Les Fastes de la grande et ancienne Mxnstrxndxsx*（1707、以下《年代記》）もその一例である。クーブランは自らの作品の大半に標題を付しており、それらが作品の性格を示すものであることを明言している。ところがその意味が詳述されることはなく、解釈は演奏者や聴衆に委ねられてきた。

《年代記》に言及する多くの先行研究は、この作品は17世紀後半から続いていた吟遊詩人組合と宮廷楽団の演奏権をめぐる訴訟問題を風刺するものだとしてきた（e. g. Menke 2025）。楽譜に記された標題や演奏指示には、吟遊詩人たちが14世紀頃に好んで演奏したヴィエル・ア・ルウ（以下「ヴィエル」）や、彼らが従えていた猿や熊などの動物が登場する。しかしこうし

たモチーフを、音楽を聴くだけで理解することは難しい。先行研究においても、標題の奇抜さに依拠した印象論にとどまる傾向にある。

本発表では、《年代記》における風刺が、当時すでにほかの芸術媒体で確立された表現方法や受容基盤を援用して成立したものであることを指摘する。具体的には、標題に含まれる固有名詞、楽譜に記された演奏指示、ヴィエルの音楽的模倣を分析し、あわせて当時パリで流布していた吟遊詩人組合を中傷するパンフレットとの共通点を検討する。とくに標題の一部にみられる母音の伏字は、当時のパンフレットに典型的な手法であり、本作品が聴かれるだけでなく、読まれることをも念頭に作曲されたことが示唆されている。以上のことから、《年代記》は既存の風刺表現を援用しながら、視覚的かつ聴覚的な意味を多層的に含んだ作品として捉えることができるだろう。

中世の音楽理論書におけるギリシャ音名表記について

——ガイドの『音楽小論』以降のアルファベット音名表記法との関係——

本研究が注目するのは、音名表記法としてオクターヴ循環するアルファベットが定着する11世紀頃、音楽理論書に見られるアルファベット音名以外の音高の表記法、特にテトラコルド構造に準じたギリシャ音名表記の用いられ方である。

音楽を語ろうとする時、具体的な音の流れを示すために個々の音の名前は必要不可欠である。アルファベット音名は最も普遍的な音名表記法であり、オクターヴで循環する名称は楽曲を支える音組織構造のあり方をも示している。音名としてのアルファベットは、すでに6世紀初頭のボエティウスの『音楽教程』に登場するが、まだオクターヴで循環する形ではない。現在のようにオクターヴ循環するアルファベットが音名として定着するのは10世紀以降のことで、それまでは音名として古代の音楽理論から引き継いだギリシャ音名が用いられることも多かった。オクターヴ循環するアルファベット音名表記を当然のものとして利用する11

世紀初頭のガイド・ダレツツォ『音楽小論』では、もはやギリシャ音名が用いられることはなくなっている。しかし、11世紀以降もアルファベット音名を最も基本的な音名表記法としながらも、ギリシャ音名に言及する音楽理論書は少なくない。中でも、11世紀前半のヘルマヌス・コントラクトゥスの『音楽論』や、その後の世代にあたるヒルザウのヴィルヘルムの『音楽論』等では、ギリシャ音名を音高表記法として利用する場面が少なからず見られる。テトラコルド構造に基づくギリシャ音名とアルファベット音名の併用は、当時の理論書において最も重要な位置を占める旋法論との関連が考えられ、トナリウムなどでの聖歌の分類の背後にある音組織の捉え方とも結びつく。ここでは、これらの理論書で今まで注目されることのなかったギリシャ音名表記法の扱いを取り上げ、当時の音楽における音組織構造への意識に新たな光をあてることを目指す。

「ブリカ plica」はどう歌われたのか

——音楽理論書の記述から考察する——

本発表では、中世ヨーロッパの記譜法において用いられた特殊な符号「ブリカ plica」に着目し、その具体的な歌唱法を主に音楽理論書の記述から考察する。

ブリカのもつ特殊性は、主に2つあげられる。1つは、通常「音」の数を表していた角型の符頭ではなく、符頭に付加された余分な線によってもう1音を表していた点、そしてもう1つは歌唱上の意味を含んでいた点である。ブリカはネウマ記譜法の「融化ネウマ」に起源をもち、その機能を角型記譜法への移行後も保持していたのであった。起源となった融化ネウマは「エピフォヌス」と「チェファリクス」であり、2音ネウマの「ベス」と「クリヴィス」の融化ネウマとして用いられた。

融化ネウマについては19世紀後半以降、古ネウマ解釈学の先駆者である André Mocquereau をはじめ、複数の研究者によって考察されており、現在では

「ue」や「iu」などの二重母音や「l」、「m」、「n」、「r」などの特定の子音上に生じること、歌う際にその母音または子音を次の音への移行音として半母音化させるものであることが認知されている。また、この融化とブリカの関連性については、David Hiley が1984年発表の論文において、複数の手写譜間の比較を詳細に行うことで立証している。

しかし1点の疑問が残される。古くは9世紀にまで時代を遡る融化ネウマと15世紀まで言及されたブリカとが表す歌唱法は、本当に同じものだったのであろうか。本発表ではこの疑問を明らかにすべく、Guido d'Arezzo の *Micrologus*、その解題である *Metrológus* の記述から改めて融化の意味を再確認し、Lambertus の *Ars musica*、Hieronymus de Moravia の *Tractatus de musica* を中心とする13世紀以降の音楽理論書の記述から、ブリカの歌唱法を考察する。

F-1 張樂（東日本支部）

現代芸術音楽における文化的越境と対話的自己の構造化

——細川俊夫《抱擁》とハヤ・チェルノヴィン《断章》の分析を通して——

本発表は、ハーマンズの対話的自己論を理論的枠組みとし、音楽における文化的アイデンティティの構築プロセスが、作曲という手段を通じていかに具現化されるかを、細川俊夫《オルガン協奏曲〈抱擁—光と影—〉》（2016/2017）およびC. チェルノヴィン《発掘された対話——東洋と西洋の楽器による混合アンサンブルのための断章》（2003）を事例として検討するものである。対話的自己論は、自己を複数の「声」や「立場」が相互に作用し合う多声的かつ動的な存在と捉え、文化的アイデンティティを、異なる立場間の対話を通して生成される過程として理解する視点を提供する。

本研究では、ピッチクラス分析の手法を用いて両作品における音素材の動きの輪郭を明らかにし、特に音符の配置・運動の規則性、ならびに楽器間におけるダイナミクスやアーティキュレーションの応答関係に着目する。

細川の《抱擁》においては、オルガンとオーケスト

ラが微細な音響の揺らぎを通して緊密に呼应し合い、作曲者自身の文化アイデンティティに対する内省が象徴的に表現されている。チェルノヴィンの《断章》では、東洋と西洋の楽器群が意図的に断絶された配置をとり、非同期的で断片的な音素材が交錯する。楽器間の対話はしばしば食い違いや緊張を伴い、「分裂」や「衝突」を通して多声的自己の内在する不確定性や摩擦が音響的に顕在化している。

本発表は、作曲家が音符配置のレベルにおいていかに自己の内的・文化的対話を構築しているかを、音素材の輪郭構造および楽器間の相互作用の分析を通して明らかにする試みである。従来、文化的アイデンティティの音楽的表象は、作曲家の出自や民族的背景に基づく民族誌的・記号論的分析が主流であったが、本研究は音楽内部の構造そのものに対話的自己の動態を見出す点において新規性を持つ。このアプローチは、現代における文化的越境や自己表象を捉え直す上で有効な視座を提供する。

F-2 田久保友妃（西日本支部）

戦前日本のプロレタリア芸術運動における音楽家の活動

——吉田隆子と人形劇団「プーク」の協働を事例として——

日本におけるプロレタリア芸術は、鉱山や製糸工場などの労働問題が表面化した19世紀末にすでにその兆しがあらわれていたが、特に1917年のロシア革命以降、社会的な運動へと発展していった。そして、芸術が社会変革の手段となりうることを確信し、日本独自の革命歌の創作とその普及活動を使命として、1930年に日本プロレタリア音楽（家）同盟が結成される。もっとも、同盟員の中には音楽による社会主義実現という政治的な動機のみならず、音楽実践の場を得るために参加していた音楽家も含まれており、その多くは劇音楽に活動の場を見出した。作曲家、吉田隆子（1910-1956）もその一人である。吉田に関しては、これまで日本における女性作曲家の先駆けという点ばかりが強調されてきた。その一方で、人形劇団「プーク」に1929年の設立当初から属し、劇音楽によって作曲家としてのキャリアをスタートさせた事実は見逃されがちである。

本発表は、吉田によるプークのための人形劇音楽に着目することで、戦前の日本におけるプロレタリア音楽運動の実態を再検証するものである。プークの劇音楽に関しては、同劇団が保管している自筆総譜や公演用パート譜のほか、書き込みを含む台本や公演内容に関するメモ書きなどが現存している。さらには、当時を知る劇団員の証言も残されている。これらの一次資料は、当時のプロレタリア演劇における音楽（家）の役割や位置付けを解明する糸口となりうる。

発表では、プークが1931年に上演した《勇敢なる兵士シュベイクの冒険》をおもに取り上げ、劇団員との緊密な協力体制のもと、吉田が作曲家として本公演にどのように関与したのかを考察する。吉田は本作に対して、編成が流動的な全12曲の音楽を作曲している。その作風や演奏上の問題点を検討することで、当時のプロレタリア芸術運動のコンテクストにおける音楽家の活動の一端が明らかになるだろう。

新日本放送（NJB）における現代音楽の放送 ——「ニッケコンサート」を中心に——

日本のラジオ放送の音楽番組の研究の多くはNHKに関するもので、民放に関する研究はほとんど着手されていない。本発表は、新日本放送（現・毎日放送）が、1953年7月6日から1960年4月25日までの8年間、350回以上にわたって東京交響楽団の出演で放送した「ニッケコンサート」（提供：日本毛織）の演奏曲目の調査を通して関西における現代音楽の受容の一端を明らかにすることを目的とする。

1951年9月1日、日本で民間放送が、名古屋の中部日本放送と大阪の新日本放送（現・毎日放送）によって開始された。新日本放送は毎日新聞が中心となり大阪財界の支援のもとに設立され、東京支社の制作部の音楽主任に藁科雅美（1915-1993）が就任した。藁科が担当プロデューサーとして手掛けたのが「ニッケコンサート」で、毎週月曜の夜に基本的に放送された。1946年に設立された東宝交響楽団を前身とする東京交響楽団は、1951年春に改称、ラジオ東京（現・TBS）に加えて、同年12月1日新日本放送とも専属契約を結

んだ。「ニッケコンサート」は、ラジオ東京でも1957年1月5日から1960年4月23日まで毎週土曜の夜に基本的に放送されたが、それ以前の約3年半は関西のみで放送され、ラジオ東京から放送されるようになってからも番組内容に違いがあった。

東京交響楽団は東宝交響楽団の時代から現代音楽の演奏や日本の作曲家の初演を積極的に行ってきたが、「ニッケコンサート」でも「名曲」だけではなく、現代音楽や入野義郎の《シンフォニエッタ》（1953年11月13日初演）や武満徹《弦楽のためのレクイエム》（1957年6月20日初演）などの日本の作曲家の作品も初演後、数か月以内に放送された。つまり、関西在住の音楽愛好家は、東京にいかなくても現代音楽や日本の作曲家の新作を聴くことが可能だったのである。「ニッケコンサート」は、当時、関西でレコードやコンサートで聴くことができなかった曲を放送したという点で、重要な役割を担ったと考えられる。

戦後日本の現代音楽と批評の創造性 ——武満徹と秋山邦晴に着目して——

本発表は、1960年代から70年代にかけて武満徹（1930-1996）と秋山邦晴（1929-1996）が音楽雑誌に掲載したテキストを検討することによって、戦後日本の現代音楽において批評が果たした役割を考察するものである。

生没年がほぼ重なる両者には、1950年代に瀧口修造（1903-1979）が主導した芸術家グループである実験工房に所属し、前衛的な音楽表現を追求したという共通点がある。実験工房以降の武満は現代音楽の作曲家として海外にも認められる存在になったが、そこに至るまでに国内の評論家による少くない批判を受けていた。代表的なものとしては山根銀二（1906-1982）が武満のデビュー作《2つのレント》（1950）に寄せた批評の中で使った「音楽以前」という攻撃的な表現が挙げられる。武満と山根の音楽に対する価値観の不一致からは、世代間における現代音楽の受け取り方の違いが見て取れるだろう。一方の秋山はレコード評論や映

画音楽評論を執筆しつつ、太平洋戦争前後から20世紀後半に至る日本の現代音楽史を記述するというプロジェクトに取り組んでいた。こうした活動を通して秋山は、現代音楽に対して批評が果たすべき役割を問い続けることに自覚的であった。

本発表では評論家に苦言を呈する武満のテキストと、現代音楽を扱う音楽評論のあるべき姿について論じる秋山のテキストを参照する。そのうえで、時に辛辣な批評に現代音楽の作曲家がどのように向き合ったのか、そして現代音楽に向き合う評論家が自らの批評の存在意義をどこに見出していたのか、という2つの問題を扱う。本発表の目的は、現代音楽の作品それ自体に批評としての役割が見出されていたこと、批評それ自体も創造的であるべきとされていたことを確認し、戦後日本の現代音楽の発展を目指した作曲家と評論家の協働を明らかにするための視座を提供することにある。

G-1 神竹喜重子（東日本支部）

ロシア正教古儀式派の音楽美学

——ボガテンコによるラフマニノフの《徹夜祷》論——

本発表は、20世紀初期のロシア音楽界におけるモダニズムの萌芽・開花とロシア正教古儀式派との関係を明らかにすることを目的に、古儀式派の音楽ジャーナリストによる当時のロシア音楽界に関する論考や批評を分析し、彼らが抱いていた独自の音楽美学を解明する。

古儀式派は、17世紀半ばにロシアで行われた正教会のニーコン典礼改革を受け入れず、主流の教会組織から離反した宗派である。帝政ロシアでは「分離派」と呼ばれて迫害を受けてきたが、その信徒たちはロシア内外で様々な共同体を形成し、独自の社会・宗教文化を創り上げてきた。19世紀末以降のロシアにおいては、商人階級として台頭した古儀式派資本家の芸術メセナが大きな影響力を持ち、サツヴァ・マーモントフの私立歌劇場などはヴァーグナーが掲げた「総合芸術」としてのオペラ上演を目指し、様々な実践的改革を行っていた。

本発表では、古儀式派の考古学専門家・芸術評論家

のヤーコフ・ボガテンコ（1880-1941）による『古儀式派の思想』誌（1915）のロシア音楽論考「古代の復興」に注目し、彼が「伝統」「革新」「原点回帰」の視点からいかにセルゲイ・ラフマニノフの《徹夜祷》を評価しているのかを明らかにする。ボガテンコは芸術分野においても多岐にわたり優れた実践家であり、聖歌隊を創設して演奏会を催すなどしていた。

従来古儀式派はロシア史の中で重要な存在意義を持ちつつも、「自らを一般社会から隔離し世俗文化に関わりとうしなかった」ことが既存の事実とされ、特に芸術領域との関連性が十分に研究されてこなかった。本発表では、このように古儀式派を芸術、特に音楽と無縁の領域とする定義そのものを見直し、古儀式派が築いた独自の社会を音楽の領域としても再構成する。そのうえで、古儀式派研究における宗教と世俗の分断に架橋するとともに、十月革命前の「銀の時代」におけるロシアの「文化」の見直しと再定義を図る。

G-2 山本明尚（東日本支部）

初期ソ連における反宗教音楽

——正教会聖歌のパロディ技法を中心に——

本発表は、1920年代から1930年代前半のソヴィエト連邦における反宗教音楽作品群を対象に、正教会音楽のパロディ技法に焦点を当てて、その音楽の特徴と創作者たちの美学的戦略を明らかにする。

ソ連初期の反宗教キャンペーンにおいて、音楽は重要なプロパガンダ手段として機能したと考えられる。例えば1920年代後半～30年代の無神論運動で主要な役割を果たした「戦闘的無神論者同盟」（Peris 1998）は、1930年に『無神論歌曲集』を刊行している。本研究では、同曲集と、それに先行するヴァシーリエフ＝ブグライーの《司祭共は居候だ、ペテンで生きている》《教会の奉神礼》、シュリギーンの《クモとハエ》等、国立出版局音楽部門から出版された楽曲を通じて、正教会聖歌がいかに、そしてどのような動機でパロディ化されたかを考察する。

重要なのは、これらの作曲家が正教会、音楽、あるいはその両方の専門教育を受けていた点である。例え

ばヴァシーリエフ＝ブグライーはモスクワ聖務院学校でカスタリスキーに師事し、正教会音楽の伝統を深く理解していた。この内的知識が、より効果的なパロディ創作を可能にしたと考えられる。本発表では、正教会の八調（オクトエコス）体系、トロバリヤスティヒラの旋律型やそれに類する旋律、鐘の音色など、正教会を連想させる音楽的トピックがどのように引用・変形されているかを、具体的な楽譜分析を通じて明らかにする。

本研究は、従来看過されてきた反宗教音楽のパロディ技法を体系的に分析することで、ソビエト初期の音楽プロパガンダ研究に新たな方法論的視座を提供する。また、宗教音楽の専門知識を持つ作曲家たちが、その知識を逆説的に反宗教プロパガンダに転用した過程を明らかにすることで、全体主義体制下における芸術家の生存戦略についても重要な示唆を与えるものである。

バッハ＝ラフマーニノフのパーティータにおける編曲者の創造性

——自筆譜調査および他音楽家による J. S. バッハ編曲との連関考察——

亡命後のセルゲイ・ラフマーニノフ (1873-1943、以下 SR) は、1918年より米国でのピアニストとしての活動が急増した一方、オリジナル作品の創作が減少したことは周知の通りである。しかし、この間に生み出された編曲は在露時代よりも多く、これらの作品群に注目することは、米国における SR の活動を考察する上でも重要な手がかりとなる。本発表では、SR 編曲の一つである J. S. バッハの無伴奏ヴァイオリンのためのパーティータ ホ長調 BWV1006に基づくピアノ編曲 (1933、1941出版) を対象として取り上げる。ここでは創作過程のほか、SR を取り巻く音楽家および彼らの J. S. バッハ編曲と SR との連関を踏まえて、当該作品を多角的に捉えていく。

そもそも、SR の編曲作品はオリジナル作品に比べて研究が進んでいない状況にある。ムジカ／ユルゲンソン社より出版されたピアノ作品全集 (2024) では、これまで看過されてきた誤植が訂正されるなど高く評

価できるものの、現存する諸稿を網羅的には扱っておらず、今後も継続的な資料研究が待たれていると言える。また本作品は、Sokasits による SR 編曲の包括的研究 (1993) や Б о р о д и н による種々のピアノ編曲作品研究 (2006) で扱われているが、議論の中心は和声や動機展開の技法であり、成立に関する背景には踏み込んでいない。

そこで本研究では、発表者が2024年8月に米国議会図書館で実施した資料調査を基に、研究対象に関わる5点の自筆譜の内容を整理することで、出版に至るまでの変遷を辿る。これらの資料を比較することにより、和声やテクスチュアが改変され、それに伴って作品の構成観もまた変化した様子を実証していく。さらに、SR の演奏史や周囲の音楽家作品等と当該編曲を対照し、彼が外部から創作の源泉を得た可能性にも注目する。本発表を通して、SR の編曲に対する姿勢を再考していく。

ショスタコーヴィチ《24の前奏曲とフーガ》における修辭的要素

——ロシアにおける J. S. バッハ解釈の継承と創作への展開——

ドミートリイ・ドミトリエヴィチ・ショスタコーヴィチ (1906-1975) の《24の前奏曲とフーガ》作品87 (1950-1951) は、その作品名と作曲背景から、J. S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》へのオマージュであることが明白である。一方で、その模倣の手法については、これまで具体的に検討されてこなかった。

当時のソ連においては、バッハ作品を修辭的に解釈する独自の理論が流行していた。新田愛は、ボレスラフ・ヤヴォルスキー (1877-1942) が、アルベルト・シュヴァイツァー (1875-1965) が『バッハ』で示した直観的とも言えるバッハ解釈を下敷きにしつつ、《平均律》各曲に旧約・新約聖書のイメージを対応させ、動機展開や調性構造を「連想イメージ」などの観点から分類し、体系化したことを指摘している。ヤヴォルスキーは1910年以来、断続的に「バッハ・セミナー」を開催した。ショスタコーヴィチがこのセミナーに実際に参加した記録は確認できないが、1925年以

降、ヤヴォルスキーと文通を交わし、モスクワでのセミナー参加を希望していたことが複数の書簡から明らかになっている。

本研究は、ショスタコーヴィチがヤヴォルスキーらの修辭的バッハ解釈の影響を受けており、それが作品87に表出しているとの仮説のもと、全24曲について詳細な分析を行い、ロシア的バッハ解釈に由来する修辭的構造が作品内に組み込まれていることを明らかにする。まず、作曲当時に流通していたロシア独自のバッハ解釈の全体像を整理した。次に、ショスタコーヴィチとこの理論との関連性について文献的に検討した。最後に、作品87においてこの解釈理論が適用可能な箇所を推定した。

以上により、作品87はバッハ作品への形式的敬意にとどまらず、ロシアにおける修辭的・象徴的バッハ解釈の思想的成果を構造的に継承・再構成した創作である可能性が示唆される。