

H-1 高松晃子（東日本支部）

メヌエットからマーケットへ

——18世紀スコットランドにおけるJ. オズワルドの予約出版戦略——

本発表の目的は、18世紀に活躍したスコットランドの作曲家ジェイムズ・オズワルド（Oswald, James 1710-1769）が行った予約出版の手法をたどり、彼のキャリア形成の初期段階における予約出版の意義を明らかにすることである。具体的には、舞踏会用のメヌエット集（1736）と、ジャーマンフルートのための民俗音楽集（1740）を取り上げ、新聞広告を手掛かりとした予約出版の手法の考察と、予約者リストを手掛かりとした購買者の分析を行った。

前者から後者に向けて予約者を増やすために、オズワルドは、イングランドとスコットランドの「合同」を背景とした意図的なジャンルの変更、広告の活用、扱いやすく人気のあったジャーマンフルートの導入、良心的な価格設定、予約場所とその種類の拡大、巧みな宣伝文句による購買意欲の刺激、有力なパトロンが多数含まれていたフリーメイソンへの楽曲提供、影響力が強く音楽やスコットランドの伝統に関心を持って

いた有力者への献呈、といった数々の工夫をした。その結果、オズワルドの楽譜は富裕層から中産階級まで幅広い層にリーチし、演奏したい人だけでなく、文化的教養を示したい人や地元の才能を支持したい人、自身の存在をアピールしたい人など、多様な理由で購入されていたと考えられる。以上の考察の結果、彼のキャリアの初期段階における予約出版の意義を、①安定した顧客の獲得、②市場を読む練習、③顧客拡大の練習、④出版のノウハウの獲得、という4点にまとめた。

Oswald 1740が世に出た数年後、国家回復の機運は完全に絶たれた。18世紀後半に出版された楽譜の予約者リストに名を連ねる人々の属性は、オズワルドのものとは全く異なっている。楽譜の予約者リストは社会を映す鏡であり、これまでに蓄積された音楽そのものの分析的研究に加え、音楽文化を広く社会的に考察するのに大いに役立つだろう。

H-2 松田健（西日本支部）

ベートーヴェン交響曲日本初演譜の発見

——音楽取調掛の『セロ授業譜』を解析する——

1887（明治20）年2月19日、音楽取調掛最後の卒業演奏会が開催された。それはベートーヴェンの交響曲の一部が日本初演された演奏会として知られてきた。『東京芸術大学百年史東京音楽学校篇第1巻』には「プログラムはベートーヴェンの『シンフォニー』で閉じられた。[.....] 室内楽にアレンジされ、一つの楽章だけの演奏ではなかったかと言われている。[.....] わが国にはじめて響いたベートーヴェンの『シンフォニー』であり、日本の洋楽史に輝く記念すべき日であった。」とある（1987, 224）。

発表者はこの演奏会で使われたと思われるチェロのパート譜を、東京芸術大学附属図書館で発見した。そこにはベートーヴェンの交響曲第1番の第1楽章が含まれていた。見つかったのは長らく「セロ授業譜」として保管されてきた手書き譜で、現在は同館のデジタルコレクションで閲覧できる。ヴィオラ譜も確認できたが、他のパート譜は見つかっていない。

「セロ授業譜」には計26曲が所収されている。この演奏会にはオーストリア公使およびフランス公使が招かれたが、同譜にはハイドンによるオーストリア国歌とフランス国歌「ラ・マルセイエーズ」が「君が代」と共に含まれており、他の曲も勘案すると、かなりの確信をもってこの演奏会で使われたパート譜と同定できる。また同譜には1887（明治20）年7月9日の「音楽取調掛演奏会」で演奏されたであろう曲も含まれている。

後に堀内敬三が『音楽五十年史』（1942, 187）などで2月の卒業演奏会の曲目について言及し、『『シンフォニー』はベートーヴェンの第1番でたぶん第2及第3楽章だけであつたらしく [.....]』としており、それが一種の定説となってきたが、今回の発見譜には第1楽章のみがあり、同説を覆すことになる。本発表では同譜の解析結果を報告すると同時に、堀内がなぜそのような見解にいたったのかも探る。

19世紀前半の楽譜出版とベートーヴェンの楽譜の価格プレミアム

—C. F. Whistling の印刷楽譜のカタログ分析を通じて—

本発表は、カール・フリードリヒ・ヴィストリング Carl Friedrich Whistling (1788-1849) が1828年に出版した印刷楽譜のカタログの分析を通して、19世紀前半の楽譜出版の状況を明らかにする。Whistling のカタログは、19世紀にヨーロッパ地域で流通していた様々な作曲家や出版社の印刷楽譜をジャンル別に整理したものであり、大崎 (2018, 151) によれば、このカタログの登場により同業者の刊行物が一目瞭然となり、ヨーロッパの楽譜出版界に大きな変革をもたらされた。しかし、1828年出版の第2版に関しては1,000ページを超えるボリュームがあることから、その全体像を把握することは容易ではなく、その内容については十分な研究が行われていない。

そこで本研究では、シンフォニーとピアノ曲、弦楽四重奏曲のジャンルの調査を通して、当時の主要な作曲家や出版社の状況、出版地域や出版価格について明らかにする。さらに、1827年に死去したルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) について、死去した頃の受容の程度を知

る手がかりとして、印刷楽譜の出版という観点からその位置づけを考察する。

分析では、カタログにある大量の文字情報を OCR 処理によりテキストデータに変換して収録内容をデータベース化することで、5,000件を超えるデータについて調査を行った。分析の結果、当時最も楽譜出版の多かった作曲家は、ピアノ曲が Beethoven、シンフォニーと弦楽四重奏曲がヨーゼフ・ハイドン Joseph Haydn (1732-1809) であり、出版地域に関してはどのジャンルもパリでの出版が最も多いことが明らかになった。また、出版価格については、シンフォニーの値段が最も高く (2.00ターラー)、次いで弦楽四重奏曲 (1.13ターラー)、ピアノ曲 (0.53ターラー) となっており (1ターラー=1万円程度とすると、シンフォニーは2万円程度、弦楽四重奏曲は1万円強、ピアノ曲が5,000円強)、シンフォニーのジャンルにおいては Beethoven の楽譜は他の作曲家よりも高額で販売されていたことなどもわかった。

18世紀ドイツの宮廷楽団に所属した管楽器奏者

—パリ国立音楽院とのつながり—

18世紀ドイツの宮廷楽団には、多くの有能な管楽器奏者が在籍した。楽団の中では、彼らのための協奏曲や彼らの独奏を含む交響曲が盛んに作曲され、演奏された。やがて市民階級が台頭しはじめると、この管楽器奏者たちからは楽団の外に進出する者が現れ、公開演奏会に出演し、自作曲を出版した。

しかし、ドイツの宮廷楽団に関する先行研究は、主に宮廷の中における楽団の活動を論じてきたため、楽団の外に対する管楽器奏者の活動は十分に検証されていない。彼らの進出先の一つは、パリであった。ここでは1795年に近代的な新しい教育機関である国立音楽院が開設され、管楽器奏者を含む有能な音楽家が輩出されていった。本研究の目的は、絶対王政に支えられた18世紀ドイツの宮廷楽団が擁した管楽器奏者とフランス革命のあとに発足したパリ国立音楽院のつながりを見出すことである。

調査では、18世紀パリの主な公開演奏会の一つであったコンセル・スピリテュエルの演奏プログラムや

楽譜出版社のカタログをはじめとする資料に基づき、パリに進出した管楽器の宮廷楽団員を把握する。当時の事典を含む資料は、楽団員の中にはこの音楽院の教授になった者がいたこと、楽団員たちの弟子の中には音楽院で教鞭を執るフランス人奏者がいたことを示している。楽団員の演奏に対する批評の内容には一定の傾向があり、それと同じ傾向は弟子であった教授への批評に表れている。師弟関係にあった奏者たちが自作の曲において要求した技巧や表現には類似が見られる。

これらのことから、18世紀ドイツの宮廷楽団を支えた管楽器奏者とパリ国立音楽院には接点があり、彼らの奏法は音楽院にもたらされた可能性がある指摘できる。ドイツの音楽文化を牽引した宮廷楽団は、市民階級が勢いを増す中で、18世紀末までにその多くが衰退や解散を迎えたが、19世紀も存続していくパリ国立音楽院と国境を越えて結びついていたといえよう。

I-1 藤井愛子 (東日本支部)

E. ブラウンの1960年代における「開かれた形式」の作曲手法

1950年代の状況は、ヨーロッパ前衛音楽とアメリカ実験音楽という、二つの音楽的潮流の対照的な手法と美学により特徴付けられる。作曲家アール・ブラウン(1926-2002)は、ニューヨーク・スクールの作曲家として知られ、1950年代の活動状況から後者と見なされてきた。

自身のこれまでの研究により、1960年代以降に増加するブラウンの「開かれた形式」の思想は、音楽の「形式」に構造的側面と美学的側面の両者を認め、作曲家の作曲手法による作品細部への形式(form)と、演奏家の知覚による作品の全体性に向かう形式により作品が成立するという思想が明らかとなった。またその思想は、二つの音楽的潮流の交差に位置付けられる。

本発表では、以上の思想をもとに、1960年代の「開かれた形式」における作曲家の形式を考察することを目的とするものである。作曲手法に関する先行研究に

は、和声構造に規則性を認める Welsh (1994) や、ピッチクラス・セット理論の視点から音の意図的な選択を指摘する Cornelison (2007) がある。しかし、それらは部分的な分析にとどまり、作品の意図との関連性については明らかにされていない。本研究では、作曲手法を音の選択という限定的な範囲として捉えることなく、思想に基づいた作曲家の形式がいかに行われているか、より包括的な視点から分析を行う。対象とするのは、《Available Forms I》(1961)、《Available Forms II》(1962)、《Novara》(1962)の三作品である。分析により、二つの潮流の折衷的姿勢において、聴覚に基づく音要素の優位性が作曲手法に考慮されている点を提示する。

本研究の意義は、1960年代の「開かれた形式」の手法が、1950年代からの転換を示す点を指摘することにより、ブラウンの歴史的な脈への評価に新たな視点を提示することにある。

I-2 飯島帆風 (東日本支部)

ジェルジ・リゲティの作品における「メタ・ポリフォニー」

——「錯覚的なリズム」の現れに焦点を当てて——

本発表では、ジェルジ・リゲティ(1923-2006)の創作の根底にある本質的要素を音響面から探る。リゲティの作品はその多様な創作源ゆえに、特定の創作源と作曲技法、作品を関連づけて論じられてきた。とりわけリズム要素について、先行研究は、作曲者自身の言説「機械的パターン pattern-meccanico」に依拠し、1960年代の作品を中心にオスティナートの反復やその重層構造を解明してきた(Clendinning 1993; Roig-Francolí 1995; Dwyer 2011; Levy 2017など)。しかし、聴取の際に機械的パターンは個々の声部やパルスとしては知覚されず、むしろ全体として飽和した音響——これを後にリゲティは「錯覚的なリズム Illusionsrhythmik」と呼んだ——が形成されるはずであるにもかかわらず、この逆説的な音現象は、音響面では1980年代の作品に対して論じられるに留まっている。

本発表は、リズム・パターンの重ね合わせによって錯覚的に生じる音響を、作曲技法に基づく年代区分ではなく、1960年代以降の作曲時期の異なる3作品、《弦楽四重奏曲 第2番》第3楽章(1968)、《記念碑・自画像・運動》第2番(1976)、《ピアノ・エチュード 第1巻》第6番(1985)に対する楽曲分析を行うことで再考する。リズム・パターンだけでなく、それと不可分なピッチ、ハーモニー、テクスチュアの重ね合わせを考慮した分析を行う。これにより、1960年代以降の作品では、一貫してリズム・パターンの重層構造がもたらす錯覚上の音響が追究されていると主張し、この楽譜に書かれた声部やパルスとは異なる、複合的かつ高次の音響が立ち現れるという本質的要素を、「メタ・ポリフォニー meta-polyphony」と名付ける。本発表により、リゲティの創作全体をマクロな視点で捉えるための新たな枠組みを打ち出す。

I-3 秋道瑠香 (東日本支部)

モーリス・ドラージュの作品目録再編に向けて ——5つの目録の検証と新資料の調査——

モーリス・ドラージュ Maurice Delage (1879–1961) は、20世紀フランスの作曲家である。本研究は、ドラージュの作品目録の再編を目指し、5つの目録の検証と新資料の調査を通じて、創作活動の全体像をより明らかにすることを目的とする。

ドラージュの代表作には、インドや日本といった異文化への関心が反映されており、こうした作品群は同時代の音楽家たちに新たな着想を与えた。このような背景から、従来のドラージュ研究では異国趣味やオリエンタリズム的観点に基づき、一部の歌曲作品に注目するものが主流となっている。したがって、創作作品全体を体系的に検討しようとする試みは、未だ十分に行われていない。

これまでに複数の作品目録が編纂されている (Gordon 1991; Thomas 1995; Rodriguez 2001; Gordon 2009) もの、作品数や作曲年、さらには作品名の誤記を含む記載内容の不一致が見られ、いずれも決定版とは言いがたい。さらに、典拠の明示されていない未

発表・未出版作品が含まれているものもあり、整合性や信頼性の面で課題が残る。

本研究では、1955年に音楽学者ジャン・ガロワ Jean Gallois (1929–2022) が作成したとされる未公開の目録資料 (フランス国立図書館所蔵) を新たに確認し、既存目録との比較を通じてその意義と限界を明らかにした。同資料は、ドラージュ本人の依頼と監修のもとに編纂された点で一定の信頼性を有するが、記述の精度に関しては他の目録と同様の問題も抱えていた。

こうした検討に加え、フランス国立図書館所蔵の自筆譜や出版譜、さらに「RetroNews」を用いた初演記事の調査も行った。その結果、既存情報の検証や訂正に資する文献だけでなく、未発表作品や習作の存在も新たに確認され、従来不明とされてきた楽曲群の同定に繋がる具体的な知見が得られた。

本発表では、以上の調査成果をもとに、作品目録再編に向けた取り組みの内容を報告する。

I-4 植村遼平 (東日本支部)

オリヴィエ・メシアンの「移高の限られた旋法」の構想過程 ——《主の降誕》(1935) の分析から——

本発表はオリヴィエ・メシアン (1908–1992) が、「移高の限られた旋法 modes à transpositions limitées」(以下 M. T. L.) の理論化をいかに進めていったのかについて、1930年代の作品における M. T. L. の使用という観点からその一端を明らかにするものである。メシアンは『音楽言語の技法 *Technique de mon langage musical*』(1944) にて M. T. L. を全7種類の旋法として体系化しており、その執筆以前の1930年代の作品中で、M. T. L. の構想を固めていったと考えられる。発表者はこれまで1930年代の出版作品を対象に楽曲中の M. T. L. の使用箇所を特定し、個々の作品における M. T. L. の使用割合を算出した結果、1930年代を通じて M. T. L. の使用割合が増加傾向にあり、使用される M. T. L. が第2、3、7旋法などに偏っていることを明らかにしてきた。本発表では、1935年に作曲された全9曲からなるオルガン作品《主の降誕》(1935) を中心に取り扱う。メシアンは翌36年に出版されたこの作品の序文で、旋法の理論的なアイデアについて初めて解説しており、本作品

はメシアンの M. T. L. の構想の流れを理解する上で重要だと言える。特に、この序文ではメシアンはのちの『音楽言語の技法』で第4旋法と第6旋法として別個に分類することになる2つの旋法を、「第4の旋法」として1つにまとめて説明しており、両者を近い性質のものとして理解している点は注目に値する。本発表では、《主の降誕》全曲における M. T. L. の使用を分析した結果を示し、第6曲〈天使たち〉や第9曲〈私たちのいるところの神〉などで、同時期の作品で使用例が少ない第4旋法が使用されていること、およびその用法の特徴について明らかにする。さらに、これら9曲の分析と、メシアンの序文での記述を比較し、当時まだ途上にあった M. T. L. の構想、および1930年代の作品全体における《主の降誕》の位置づけについて考察する。また、本発表ではフランス国立図書館所蔵の自筆譜調査を踏まえ、《主の降誕》の資料状況を整理し、今後の作品研究に資する基礎的な視座を提供することも目指す。

J-1 木村優希 (西日本支部)

バルトークによるバロック期鍵盤楽器作品のピアノ用編曲の手法

本発表は、バルトーク・ベーラ (1881-1945) が1920年代に行なったバロック期鍵盤楽器作品の現代ピアノ用編曲に着目し、自筆楽譜の分析を通して編曲の過程を検証した上で、彼の編曲の手法と方針を明らかにすることを目的とする。

バルトークは1926~29年頃にかけて、M. ロッシやG. フレスコバルディ、J. S. バッハ、H. パーセルなどバロック期の作曲家たちが、オルガンやハープシコードといった鍵盤楽器のために作曲した楽曲を、コンサートホールでの演奏を想定して現代ピアノ用に編曲した。彼は自身の演奏会やラジオ放送において、これらの作品の演奏も行なっている。先行研究ではこれまで、J. S. バッハ《平均律クラヴィーア曲集》をはじめとする過去作品の校訂や、1926年のピアノ作品群の集中的な創作と、これらの編曲との影響関係の可能性を指摘するに留まり (Somfai 1990, etc.)、編曲に関わる自筆楽譜が残存しているにもかかわらずその過程や手法については十分に検証されてこなかった。

そこで本発表では、彼の編曲の中から主としてM. ロッシ (c1601-1656) の《10 Toccate per Cembalo》より〈Toccatona〉を取り上げ、まず残存する自筆楽譜を基に編曲の過程を追う。バルトークがこの楽曲を編曲する過程で、音価や拍子、小節線の位置を変更することで、音楽的セクションの変わり目や音形の凹凸を劇的に強調している様相を指摘する。さらに、F. ブゾーニとE. ダルベールによるJ. S. バッハのトッカータの編曲や、A. カゼッラによるG. フレスコバルディのトッカータの編曲との比較を通して、バルトークの場合には、先人のヴィルトゥオーソたちのようにピアノ演奏者の技巧を聴かせるのではなく、原曲の特性をより明確に浮き彫りにする形で編曲していることを明らかにする。これにより、バルトークによる編曲手法の独自性の一端を解明し、過去作品の校訂作業から受けた影響および同時期のピアノ独奏作品の創作に与えた影響を具体的に読み解くことを目指す。

J-2 中原佑介 (西日本支部)

バルトーク・ベーラの作品分析への新しいアプローチ

——「作品の精神」と作曲技法の関連性——

20世紀前半を代表する作曲家バルトーク・ベーラの作品は、20世紀後半において数多くの音楽家の注意を惹き付け、その構成原理を解き明かすべく様々な試みが成された。そのうち最も代表的なものはフィボナッチ数列を利用したレンドヴァイ・エルネーやピッチクラスセット理論に基づくエリオット・アントコレツのアプローチであろう。しかし、彼らが帰納的に導き出した法則が少なくともいくつかの作品に適用可能であるとしても、その法則がより広い範囲の作品に適用可能かどうかは疑わしい。というのも、バルトークの自筆資料から再構築できる創作プロセスや彼自身の言葉を検討した限りでは、あらかじめ緻密に構築した理論を厳密に適用する作曲家像ではなく、直感を重視し新しい表現手法を追求する作曲家像が浮かび上がってくるからである。

それでは、バルトークの作品に広く共通する要素を見出すことは不可能なのだろうか。この問いに対する

答えとなりうるのは彼が1943年のハーヴァード大学での講演のための原稿において提示した、作品創作の源泉となる「作品の精神」という概念である。ハンガリーのバルトーク研究においては、この概念は「秘められたプログラム」と等価なものとして認識されており、シヨムファイをはじめとする複数の音楽学者による有力な先行研究が存在する。本発表ではこれまで「作品の精神」という観点から論じられていない3つの作品——《スケルツォ》(BB 35, 1904)、《20のハンガリー民謡》(BB 98, 1929) および《第2ピアノ協奏曲》(BB 101, 1930-1931) ——を取り上げ、それぞれの作品が持つ特徴的な要素が「作品の精神」と結びつけられうることを示す。そしてこれらの実例をもとに「作品の精神」という概念が「秘められたプログラム」よりも広い射程を持ちうること、またバルトークの作品分析に有効でありうることを示す。

19世紀末プラハにおける芸術協会音楽部門の活動

——「近代チェコ音楽」論との関係性に着目して——

本研究は、「チェコ的な」芸術の創造を目指して設立されたプラハの「芸術協会 Umělecká beseda」の音楽部門の活動を調査し、この団体の運営と同時代の音楽評論家の理念がどのような相互関係にあったのかを考察するものである。

1863年、プラハにおいて、文学・造形芸術・音楽の3部門からなる芸術家団体が設立された。当初の音楽部門の主要なプロジェクトは定期演奏会の開催であり、これは近代的な演奏会形式の実現のための一歩となった。この演奏会は3回をもって中断されたが、皇太子ルドルフ記念堂の建設などにより、1880年代に定期的な器楽コンサートを開催する機運が高まった。1886年に開始された「ポピュラー・コンサート」というシリーズは、その「幅広い層による芸術の価値へのアクセスのしやすさ」が一定の評価を受けたものの、維持の可能性については懸念が示された (Pilková 1968)。この演奏会に際し国外の複数の著名な音楽家が招かれたことから、プラハの音楽生活を国際的な水

準に高めるといった目的があったことも指摘できる (St. Pierre 2017)。

本報告では、1880年代以降の当団体における活動が、「近代チェコ音楽」を提唱する知識人の思想と、芸術音楽に対する社会的な要求の交錯の焦点だったという仮説を立て、回想録や音楽雑誌をもとに検証の成果を提示する。

19世紀後半以降のプラハの主要な音楽評論家たちによるチェコ音楽史記述の多くは、作曲家たちがいかにしてチェコ音楽の「発展」史に貢献したのかという議論に注力する傾向があり、これは今日まで強固な影響力を有している。他方、そうした議論が都市においてどの程度アクチュアルに機能した(ていない)のかという視点を持った研究は比較的乏しい。本研究は、ナショナルスティックな音楽史記述から抜け落ちた同時代的な音楽実践を文化史・社会史的に明らかにするための一つの試みである。

カロル・シマノフスキの《幻想曲》作品14の背景にみる詩作

——「若きポーランド」の詩人達との影響関係から——

カロル・シマノフスキ (1882-1936) は「若きポーランド」の詩人達と関わり、活動をともし始めた時期と重なる1903年から1904年にかけて、合唱と管弦楽による歌劇の作曲を企てていた。これは人類最初の殺人者とされるカインを描いた自作の詩「私のカインのためのスケッチ」に基づくもので、結果的に作品となったのは《幻想曲 ハ長調》作品14と推測されている。

先行研究では、この作品は歌劇の下書きでもあったカインの詩を示唆しているのではないかと指摘されている。この作品の主要主題の回帰が構造上不可解であることや Grablied や Mesto 等の叙情的な文言、他の楽器を想定した音色の指定等の書き込みが見られるからである。しかしながらその夥しい数の装飾音符や整合性のない展開は、「初期の好ましくない特徴を凝縮したよう」だと評され、カインの詩との関連も詳しく検討されることはなかった。

本発表では、ナラティブイティ分析によって作品解

釈を提示する研究法に倣い、自作詩の内容と音楽の構造や情景描写との関連性を紐解くことによって作品の再評価を試みる。

分析から明らかとなるのは、逃げ惑うカインが歌い嘆く葦を視た後に吹き荒れる嵐に立ち向かい力尽きるという詩の展開と照合する作品構造である。更には、若きポーランドの詩人達の作品をもとにした同時期の作品群と共通して、詩の内容を表現する特定の音形や和声語法、構造が確かめられた。詩作にも影響を与えた彼らとの共作が物語の音楽表現へと繋がっていったといえよう。

こうした考察から明確となった詩の内容と音楽の結びつきは、構造に必然性をもたらし、形式上の疑問点を解消する。その結果として、作品14はシマノフスキの創作において重要視され、オペラ《ロジェ王》において果たされた「自ら創作した物語の歌劇化」の、初期における試みであると認められよう。

K-1 加藤新平（東日本支部）

早坂文雄の《ホルン小協奏曲》について

——邦人作曲家によるホルン協奏曲の出発点——

本発表では、日本の作曲家、早坂文雄（1914-1955）が、1938年2月に初演された《三つの小組曲》の第2楽章を改作して1939年1月に札幌で発表した《ホルン小協奏曲》を研究対象とし、明治学院大学図書館付属遠山一行記念日本近代音楽館に所蔵されている「作曲ノート」と楽譜に基づき分析と考察を行い、その成立過程と音楽的特徴を明らかにするものである。

発表者は、2024年の博士論文で、早坂の作品と東アジアやマイクロネシア諸地域の音楽との関係を研究し、民謡の旋律を用いた作品が数多く書かれた1938年11月から1940年11月を早坂の「民謡探求期」と位置付けた。本発表では「民謡探求期」以前、および「民謡探求期」の初期の創作活動に注目する。

先行研究では、《ホルン小協奏曲》について詳細な分析や考察が行われてこなかった。しかし本作は、現在確認できる限りにおいて、日本人が最初に作曲したホルン協奏曲であると考えられ、日本の近現代音楽

史、特にホルンのための作品の歴史において、重要な位置を占めるものである。

本発表では《ホルン小協奏曲》の音楽的な特徴に焦点を当てる。「民謡探求期」以前の早坂が「日本的」ということをどう考え、作品に反映しようとしていたか的一端を分析により示し、当時の早坂の考える「日本的」要素が音組織や和音に表れているものと結論付ける。

本発表は、京都市立芸術大学の竹内による早坂の音楽語法に焦点を当てた研究（2013年）や、京都橋大学の佐野による早坂の「異文化受容」を扱った研究（2010年）、さらに早坂の作曲理論体系の構築に「民謡探求期」が与えた影響を明らかにした発表者自身の研究（2024年）を補完し、日本近現代音楽史、そして日本の作曲家によるホルンのための楽曲の歴史における、早坂の《ホルン小協奏曲》の重要性を示すものである。

K-2 山口真季子（中部支部）

シューベルト・オペレッタ《三人娘の家》の日本における展開

フランツ・シューベルトを主人公とし、その音楽で全編が構成されたオペレッタ《三人娘の家 *Das Dreimäderlhaus*》（ウィーン初演、1916）は、気楽なボヘミアンとしてのシューベルトをイメージづけるものとして研究者たちからたびたび批判される一方、その人気はドイツ語圏にとどまらず、フランス、イギリス、アメリカなど各地でさまざまに変更を加えられながら広がりを見せた。日本では、白井鐵造がパリで観劇した《シャンソン・ダムール *Chanson d'Amour*》（フランス版《三人娘の家》）に感銘を受けて、宝塚少女歌劇で《ライラック・タイム》（1931）として取り上げ、1935年には白井の脚本に基づいて藤原歌劇団が《シューベルトの恋》を上演している。これらの演目はラジオでも放送されており、一定の認知を得ていたことが推察される。

本発表の目的は、この白井脚本による日本版《三人娘の家》の内実がいかなるものであり、またどのよう

な受け止めがなされたのかを明らかにすることである。そのため、白井脚本版について、阪急文化財団池田文庫が所蔵する白井鐵造の所蔵楽譜やノート、その他宝塚歌劇関連資料をもとにオリジナル版《三人娘の家》からの変更点とそれによる音楽や人物像の変化を考察する。また当時の新聞記事から宝塚少女歌劇、藤原歌劇団双方によるオペレッタ上演がどのような反響を得たのかを見ていく。

白井が底本としたフランス版はイギリス版、アメリカ版に比べてオリジナルの筋書きに忠実だが、〈セレナーデ〉D957-4の挿入など使用する音楽に変更も見られ、さらに白井の脚本では最終第3幕が省略されている。こうした変更の結果、オペレッタの性格が映画『未完成交響楽』（1933、日本公開は1935年）に接近する側面を持つとともに、オリジナルほど「不真面目」ではない、愛すべきシューベルト像の提示につながっていることを示す。

高田三郎による詩の音楽的表象

——歌曲集《ひとりの対話》(1965-1971)を例に——

本研究は高田三郎(1913-2000)の歌曲集《ひとりの対話》(1965-1971)における詩と音楽の関係を多角的に検証し、高田による詩の音楽的表象を明らかにすることを目的とする。高田は合唱曲とカトリックの典礼聖歌の作品で知られており、その作品がアマチュア・プロを問わずに広く演奏されてきた。高田は詩人に対して深い敬意を抱いていたことから、彼による音楽作品は原詩の内容をそのまま再現するものと評価されてきた。しかし、《ひとりの対話》における終末論的生死観を軸に、カトリック信徒であった高田自身の言説や詩人・高野喜久雄(1927-2006)との緻密な共同作業を分析すると、作曲家が原詩に新たな意味づけを施すという複雑な営みがうかがえる。

そこで本発表は、《ひとりの対話》に着目し、詩人と作曲家の共同作業を通して行われた原詩の改変と、高田が使い分けた音楽様式および技法を詳しく分析することで、高田がいかにして高野の詩を再解釈し、自身独自の生死観を表出しているかを明らかにする。

高田と高野の共同作業を示す一次資料へのアクセスが困難であることから、本発表では、高野の詩による合唱作品や、1950-60年代の「蜂の会」への高田の参加を手がかりに、高田がそのテキストを採用した詩人たちとの共同作業の実態を解明する。さらに、高田と高野の著作や雑誌への寄稿等を分析し、彼らの終末論的生死観における相違を検証する。最後に、高田は教会旋法から十二音技法までの多様な音楽言語を意図的に使い分けており、それゆえ、詩の各対応箇所における語法を詳細に検証することで、高田が詩の「世界」にどのように反応し、それをいかにして音楽を通じて再創造していったのかを確認することができる。

以上の分析を踏まえ、本発表では、《ひとりの対話》における高野の詩から浮かび上がる終末論的関心を共有しつつも、カトリックの高田が自身の生死観に則った生と死の新たなナラティブを作り上げていることを示す。

團伊玖磨の歌劇《建 Takeru》における音楽構造の検討

——自筆譜に基づくライトモチーフ分析から——

團伊玖磨(1924-2001)の歌劇《建 Takeru》(1995-97)は、日本最古の神話である『古事記』(712)、『日本書紀』(720)を題材に、英雄ヤマトタケルの東征とその死を描いた全3幕のオペラで、團が完成させた最後のオペラ作品にあたる。1997年に開館した新国立劇場の柿落とし公演として委嘱、初演された。

本作は、台本執筆から初演に至る過程で、幕構成の変更や歌詞の加筆修正、楽曲のカットなど大幅な改訂が行われたことが、発表者の先行研究(竹内2023, 2025)により明らかとなっている。稿に関わる現存資料には、台本4種と楽譜4種(①自筆譜 Vocal Score、②①のコピー譜、③自筆譜 Full Score、④演奏用写譜 Vocal Score)に加え、初演時の映像やプログラム等の⑤初演関連資料がある。①、③には團自身による修正が、②、④、⑤には第三者も含む加筆修正がそれぞれ施されており、これらは一部、同時期に作業が進

められ、内容が複雑に交錯している。さらに、初演時には團の意に反したカットも加えられたため、複数ある稿のうち、どれが團の意向を最も反映しているのかの判断は容易ではない。

そこで本発表では、團が創作当初に構想していたドラマトゥルギーを浮かびあがらせるべく、加筆修正を経た自筆譜であり、團が一度完成させた段階の資料と考えられる②を対象に、ライトモチーフ分析を行う。本作は、特定の人物や事物などを象徴するライトモチーフが作品全体の音楽構造に深く関与し、ドラマトゥルギーの展開に寄与する要素として機能しているといえる。とりわけ②においては、この後で幕構成の変更や音の細微な改訂を経るものの、音楽的ドラマトゥルギーが最も多面的に展開されていると捉えられる。團がその最初期稿でどのような音楽構造を試みたのかを検討し、團が意図したドラマトゥルギーの実像を明らかにすることを目指す。

L-1 SHEN, Diao-long (東日本支部)

Inheritance and Derivation in Eurocentrism:

Why BSO Dropped a Japanese Composition in their 1960 Japan-Tour?

In late April 1960, officially to commemorate the Centennial Year of American-Japanese Relations, and perhaps more subtly to mitigate the tensions caused by that year's renewal of the U.S.-Japan Security Treaty, the Boston Symphony Orchestra (BSO) embarked on its first tour of East Asia in its history. Of the total 36 concerts performed, 19 were held in Japan alone. This tour, branded as part of the BSO's Australasian Tour, was chiefly supported by the U.S. State Department's Cold War initiative Cultural Presentation Program in collaboration with NHK. To ensure both artistic excellence and diplomatic impact, the State Department entrusted the American National Theatre and Academy (ANTA) and its Music Advisory Panel (MAP) to supervise the tour's programming. Both ANTA and MAP strongly recommended that the BSO include a piece by a Japanese composer to win local audiences' goodwill. Nevertheless, the BSO ultimately chose to

disregard this advice.

This study examines MAP meeting minutes and correspondence with ANTA to reveal the considerations behind the decision to omit a Japanese composition. These materials show that while the State Department sought to reaffirm the legitimacy of American classical music by presenting it as a rightful inheritor of Europe's musical tradition, the BSO itself was inclined to deny Asian composers the same claim to inheritance, dismissing their works as no more than imitative derivation. At this stage, my study argues that American classical music not only inherits the European canon but also reproduces the Eurocentrism embedded within it. By situating this episode within the context of Cold War cultural diplomacy in East Asia, this paper probes how Eurocentric musical hierarchies were sustained and disseminated far beyond Europe during a pivotal moment of the twentieth century.

L-2 許慕瑄 (東日本支部)

人民戦線期におけるアメリカ左翼の音楽的志向

——《新大衆 New Masses》誌の音楽記事を中心に——

1930年代初頭、大恐慌の深刻化、ソ連共産主義イデオロギーの影響拡大、さらにはナチズムの台頭といった錯綜する歴史的条件下で、左翼文化運動は国際的な広がりを見せつつあった。アメリカにおいても次第に、プロレタリア文芸、特に音楽に関する議論が盛んに行われていた。そこで注目されるのは、左翼系文化雑誌《新大衆 New Masses》がアメリカ社会で果たした役割である。同誌は、アメリカ共産党の文化政策と密接に連動しつつ、音楽批評、作曲家紹介、演奏会評などの掲載を通じて、音楽の価値を再定義し、新たな聴衆層の獲得を目指す重要な言説空間を形成していた。

当該雑誌を対象とする先行研究の多くは、1930年代初頭の所収記事に焦点を当て、民俗音楽や労働歌曲が階級闘争や社会変革を促進する手段として語られていたことを強調している (Fava 2012, 2024; Reuss 1971; Lieberman 1989)。しかし、1935年に人民戦線方針が

提唱されて以降の記事に鑑みると、その後の左翼の音楽的関心はむしろ階級闘争の枠組みを越え、より広義の「アメリカ音楽」の概念や聴衆獲得の試みへと移行していくことが窺える (cf. “The Roots and Soil of American Music,” *New Masses*, 1937/6/8, “Music of the Perisphere,” *New Masses*, 1939/5/30)。これに対して、タラスキン (2011) も、左翼の文化実践が人民戦線以降、アメリカのナショナリズムと複雑に絡み合っていたことを指摘している。

本発表は、タラスキンの観点を手掛かりに、人民戦線期における《新大衆》の音楽関連記事を分析し、当該時期のアメリカ左翼が志向していたアメリカ音楽の理想像を明らかにすることを目的とする。具体的には、対象とする音楽記事を年代・種類ごとに整理する上で、各記事に見られる言語表現とその政治的射程に注目し、言及された音楽ジャンル、作曲家、作品がいかなる音楽的志向を表しているのかを検証する。こう

することで、左翼文化運動における音楽的実践の変容と多様性を可視化するとともに、政治的理念と音楽文

化の相互作用を読み解くための視座を提供することが期待される。

L-3 劉麟玉 (西日本支部)

台湾出身作曲家江文也の1934-1945年作品にみる日本的表現の諸相

植民地台湾出身の作曲家・江文也(1910-1983)は、1936年のベルリン・オリンピック芸術競技作曲部門において、管弦楽作品《台湾の舞曲》で認識賞(Ehrenvolle Anerkennung)を受賞したことで知られている。彼は1923年に内地留学のため厦門から長野県上田市に渡り、1938年に北京に移るまでの約15年間、日本で生活していた。さらに、北京移住後も1943年まで北京と東京を往来していた記録が残っている。第二次世界大戦後、江文也が北京に定住したこともあり、現在では日本・台湾・香港・中国の多くの研究者が、彼を「台湾出身の中国籍作曲家」として位置づけている。そのため、台湾・香港・中国における先行研究の多くは、江の作品に見られる台湾や中国の文化的描写を中心に論じてきた。

しかし一方で、1945年以前の作品を見れば明らかのように、日本の音楽文化や生活経験に基づいた作品も少なくない。その中には、日本の民謡を意識し表現し

た作品もあり、《俗謡に基づく交響的エチュード》や《Two Japanese Festival Dances for Orchestra》などがその一例である。にもかかわらず、江文也が日本において培った経験や、日本文化を意識して作曲した作品に関する研究は、十分に進んでいるとはいえない。

本発表では、近年新たに入手した資料や楽譜を含め、江文也が作曲家として本格的に活動を開始した1934年から1945年までの約11年間における、「日本」を題材とした作品(管弦楽、ピアノ、室内楽、声楽)を整理・分析する。そのうえで、各作品の背景や当時の日本の作曲界との関連性、さらには江文也自身の意図についても考察を試みる。こうした考察を通じて、台湾出身の江文也が自身の作品において、いかに日本の民族的要素を表現しようとしたのかを明らかにしたい。

L-4 向井大策 (東日本支部)

《カーリユー・リヴァー》における文化的邂逅の政治学と詩学

本発表は、ベンジャミン・ブリテン(1913-76)の教会寓意劇《カーリユー・リヴァー》(1964)の創作過程を20世紀後半のグローバル音楽史の文脈に置くことで、ブリテンにとっての「日本」との邂逅の意味を再考することを目的とするものである。ブリテンはその作品を通して、様々な邂逅のドラマを描き出した作曲家である。彼の創作におけるオリエンタリズムも、しばしば作品の中に描かれる他者との邂逅という文脈で解釈されてきた。しかし、作品に描かれる邂逅はあくまでも理想化された表象であり、現実に彼自身が体験したものと異なる。1956年のブリテンの日本訪問と《カーリユー・リヴァー》の創作過程については、クックによる詳細な研究(Cooke 1998)がなされている。しかし、より近年の研究(Wiebe 2013; Harper-Scott 2018)は、ブリテンと「日本」との邂逅のさらなる多面性に光を当てている。特にウィーブ

はブリテンの日本訪問を冷戦期のグローバルな政治体制における文化交流という文脈に置き、ブリテンの「日本」への理解がその枠組みの中で促されたものであることを明らかにしている。本発表では、ウィーブが示すグローバル音楽史におけるブリテンと「日本」との邂逅という論点の可能性をさらに探究するために、これまでの先行研究でほとんど検討されてこなかった日本訪問時におけるブリテンと日本人作曲家たちとの不首尾に終わった会合に焦点を当て、これを第二次大戦後のグローバルな前衛音楽の体制における両者の立場から考察する。そして、「日本」を再発見しようとしていた日本の前衛作曲家たちとブリテンの創作との「絡み合う歴史」(Janz, Yang 2019; 福中2021)の中に、ブリテンと「日本」との邂逅を位置付けることで、《カーリユー・リヴァー》の音楽語法の国際的な共時性を浮かび上がらせることを試みる。

M-1 丸山瑤子 (東日本支部)

Oliver! におけるナンバーの再現を用いた悲劇と幸福の転換

チャールズ・ディケンズの小説 *Oliver Twist* に基づき、ライオネル・バート Lionel Bart (1930-1999) が作詞・作曲したミュージカル *Oliver!* に関する先行研究では、主に英国ミュージカル独自の展開を導いた代表作として、台詞や題材に現れる地方色や後続作品への影響が論じられている (例えば Taylor 2016)。一方、楽曲分析研究は少なく、音楽が論点になる際は劇中で描き出される階級格差の問題と絡めた議論が目立ち、Napolitano (2014) 以外に劇全体の流れと音楽との関係を詳述した研究は見出せない。

上述の研究不足を埋めるため、本発表では *Oliver!* におけるミュージカル・ナンバーの再現に焦点を当て、バートが劇全体の流れに鑑みてナンバーを設定し、筋の転換を効果的に表現していることを明らかにする。

Oliver! では複数のナンバーが、登場人物の境遇や物語内の状況がそのナンバーの初出時とはかけ離れた

場面で、歌詞の一部を保ったまま再現する。この手法は苦境から幸福、または平和から悲劇へと登場人物の境遇や物語の筋が一変する場面に目立つ。本来なら同一性とは矛盾する場面で歌詞と旋律が一致する楽曲が再現すれば、それは一種の違和感を生み、その違和感ゆえに両場面間の大差はむしろ浮き彫りになるだろう。バートはこの効果を狙ってナンバーの再現位置を工夫し、時には管弦楽伴奏など音楽にも部分的に変化を施して、物語の核となる悲劇と幸福の転換を強調しようとしたと推察される。本発表では複数のナンバーを例に、押韻を含めた歌詞内容と音楽の分析を通してこの手法を説明する。

本研究でバートの作曲法を解明すれば、*Oliver!* の作品理解が深まるだけでなく、研究成果は英国ミュージカルの礎を築いたとされるバートが後続作品へ与えた音楽面での影響を究明する際の考察材料として将来的研究の発展も促すだろう。

M-2 佐野旭司 (東日本支部)

「創造的音楽家協会」再考**——「第2回オーケストラ演奏会」の作品を中心に——**

本発表では「創造的音楽家協会」で行われた演奏会のうち、当時の資料から、特に注目度が高かったと見られる第2回オーケストラ演奏会で演奏された作品の様式について考察する。

創造的音楽家協会とは、1904~05年にシェーンベルクらが中心となってウィーンで活動していた団体で、演奏会を通して当時の新しい様式の作品を広めていた。発表者は資料の調査により、この協会は演奏会を8回開き、約30曲もの作品を演奏していたことを明らかにしている。

同協会に関する先行研究は少なく、活動内容に対する詳細な調査や、演奏された作品の様式研究などは十分に行われていない。発表者は今までにこの協会で演奏された室内楽曲や歌曲の様式を検討している。その結果これらの作品の多くは和声のあり方に特徴があり、两大戦間の「拡大された調性」の傾向を先取りしていることが明らかとなった。

第2回オーケストラ演奏会では、ツェムリンスキー

の《人魚姫》、シェーンベルクの《ベレアスとメリザンド》およびオスカー・C・ポーザの《5つの軍歌》が演奏された。本発表ではこれらの作品の様式を考察する際、すでに分析した室内楽曲や歌曲と比較するために和声の手法に焦点を当て、さらに動機の発展やオーケストレーションのあり方にも目を向けたい。

批評記事における作品の評価からは、この演奏会はセンセーションを起こしたことが窺える。したがってそこで演奏された作品の様式を検討することで、この演奏会が斬新な作品を啓蒙的に広めたことにより新たな時代様式への道筋を作った可能性を示唆できるだろう。

20世紀初頭のウィーンでは、シェーンベルクを中心に後期ロマン派から近代へと時代様式が変化している。それは様々な要因が複合的に絡み合った結果といえよう。本発表は創造的音楽家協会に視点を置くことで、そのような様式の変化がどのように起こったのかという問題の一側面を明らかにできるだろう。

ドビュッシーの《ボードレールの5つの詩》における歌唱旋律

本発表は、ドビュッシーの《ボードレールの5つの詩》(以下《5つの詩》)(1890)におけるテクニクス性と歌唱旋律の特徴を明らかにすることを目的とする。《5つの詩》は、ドビュッシーがヴァーグナーに傾倒していた時期に書かれた。

この作品における詩の選択と配置について、ハーデックは、第1曲と第3曲の精神的恋愛体験を伴う詩と、第2曲と第4曲の自分自身の内面に焦点を当てた詩を交互に配置し、最後の2編は愛と死という2つの観念につながりを持たせていると言及している(Hardeck 1967, 119)。しかし、ドビュッシーは、夜と愛という共通のテーマで5編を選び、それらを時系列順に配置することで、テーマの統一と作品全体の流れを作り出している。

ルシェンベルクとハーデックの楽曲分析では、和声やモチーフの扱いを中心にヴァーグナーの影響を論じており、テキストと音楽の関係は考察していない(Ruschenburg 1966)(Hardeck 1967, 118-124)。ま

た、テキストと音楽の関係を包括的に扱ったウェンクは、第4曲の歌唱旋律で、短3度を悲しさ、短2度を痛みと関連付けた伝統的な手法を用いているという言及など、いくつかの特徴的な表現を指摘するに留まっている(Wenk 1976, 96)。

そこで本発表では、歌唱旋律を、①同音の羅列、②和音の構成音、③それ以外のフレーズの3つに分類し、その創意工夫を探る。分析の結果、これらは、テキストの内容で使い分けられていると指摘する。また、分類②は、5曲を通してテキストや音楽的に強調したい箇所を用いる傾向があったとともに、分類③は、第4曲以外で多用されており、各テキストの特徴を反映し変化に富んだ音楽付けとなっている。

本発表は、ドビュッシーの創意工夫が、これまでの和声とモチーフ中心の分析を踏まえつつ歌唱旋律を分析し直すことで、より明確になることを結論付ける。そして、《5つの詩》で確立した語法を、以後も発展させながら用いたことを提唱する。

ドレスデン時代におけるシューマンのドイツ・オペラ創作

——ワグナーとの交流を通して——

本研究では、1840年代後半の同時期にドレスデンにおいて作曲活動を行ったローベルト・シューマンとリヒャルト・ワグナーを取り上げ、両者の音楽的関係をドイツ・オペラ創作の観点から考察する。シューマンは1848～49年の政治的不安によってドレスデンを離れるまでの約5年の間に、ワグナーと書簡や楽譜をやり取りし、オペラ台本の朗読会に参加したことが明らかになっている(Bischoff, 1995)。しかし先行研究では、こうした交流の事実が書簡等に基づいて列挙されるにとどまり、両者の音楽的影響関係、とりわけドイツ・オペラ創作における連関については十分に検討されていない。

ワグナーは《リエンツィ》や《さまよえるオランダ人》の作曲後、シューマンに度々上演への出席を催促するとともに、自身の作品の批評を『新音楽時報』に掲載するよう依頼していた。このことは、ワグナーがシューマンを音楽批評家として高く評価していたことを示している。一方、シューマンは当初これらの

要請に応じず消極的な態度を取っていたが、1845年11月に《タンホイザー》の上演に出席し、初めてワグナー作品を聴取したことで、彼を音楽的に評価するようになった。のちに《タンホイザー》および《ローエングリン》の楽譜を取り寄せ、作品を詳細に分析したという事実は、《タンホイザー》体験がシューマンのオペラ創作に新たな視座をもたらしたと言える。

本発表では、ドレスデン時代までに両者が構想・創作したオペラ作品を取り上げ、その主題選択の共通点を指摘する。そのうえで、《ゲノフェーフア》(1848年)と、《タンホイザー》(1845年)および《ローエングリン》(1848年)を対象とした音楽分析を通じて、バンドの導入や合唱の用法の観点から、シューマンがワグナーから受けた影響を考察する。以上の研究を通じて、19世紀ドイツの作曲家に共通するドイツ・オペラ創作に対する意識と、その具体的な書法を明らかにすることが可能となる。

N-1 高畑和輝 (西日本支部)

“Doing Timbre”をめぐり理論的検討

——音色の文化的コード化と語りの三位相モデル——

音色 (timbre) は、18世紀に音楽理論の用語に導入され、19世紀半ばに今日的な「音の質感」を示す語彙として定着したが、音楽構造において長らく副次的なものとして扱われ、その定義は曖昧なままに用いられてきた。20世紀後半、とくに1970年代からのスペクトル楽派以降、音色は作曲における構造の中心的要素として認識されるようになったが、学術的議論は十分に深化してこなかった。近年では認知科学や神経科学の進展に伴い、音色知覚の身体的基盤や社会的意味作用への関心が高まっているが、自然科学と人文学の議論における乖離が課題となっている。こうした課題に対し、Zachary Wallmark (2018, 2022) は音色の理論的枠組を提示し、両者の架橋を志向した。本発表の目的は、Wallmark が提唱した ASPECS モデル (行為 Act、音響 Sound、知覚 Perception、身体的経験

Experience、概念化 Concept、記号 Sign) を基点としつつ、音色の意味生成過程をより制度的・文化的に位置づける補助線を提示することである。とくに、Wallmark が「Sign」の段階で述べる「社会的記号としての音色」が、制度・語彙・批評言説などの具体的実践とどのように関わるかを理論的に精緻化する。方法としては、Wallmark の理論的枠組に加え、Dolan (2013) によるオーケストラと批評メディアにおける音色のコード化の分析を参照しつつ、「語られた／語られない／語りえない」という三位相によって音色言説の構造を再考する。これにより、音色の意味作用をめぐり議論に人文学的な制度分析・言説分析の視点を補い、Wallmark の理論を文化的に精緻化することを試みる。

N-2 柴田蒼良 (東日本支部)

「音画」概念の形成における修辞学の役割

——標題的音楽の再考のために——

本発表では、18世紀後半のドイツ語圏における「音画 Tonmalerei」概念の成立において、音楽修辞学が大きな役割を果たしていたことを明らかにする。

修辞学は、主に声楽をモデルに構築された18世紀以前の音楽観を支える主要な概念のひとつであったが (e.g. Dammann 1967)、ボンズは形式論における修辞学的観点を強調し、さらにこれを19世紀に至るまでの長い継続と捉えた (Bonds 1991)。しかし、ボンズが念頭に置いていたのは〈言葉なき弁論〉である純粋器楽であり、標題的な器楽作品への目配りは以降の著作 (e.g. Bonds 2020) においても希薄である。また、18世紀における音画と修辞学との関係については、これまで「絵画的なもの」か修辞学かという二者択一的な見解が取られてきた (Schmitz 1950; Buelow 2001)。

そこで本発表の課題は、音画に関する言説のうちに修辞学的音楽論との共通点や影響関係を見出すことに

よって、音楽修辞学の伝統の中で、標題的な音楽の最重要技法である音画の思想が生じていく様をダイナミックに描き出すことにある。この課題を果たすために、次の3点を明らかにする。すなわち、第一に、フィゲールの一種である「ヒュポテュポース」と音画の言説との間に、言葉の上での共通点が見られること、第二に、フォルケル『総合音楽史』(1788)におけるフィゲール論において、フィゲールが音画と同一視されていること、そして第三に、音楽修辞学の根本的な発想 (e.g. フォルケルの「美的配置」) が、音画批判の構図のうちに含まれていることである。

以上の議論をとおして、19世紀に反復される「絶対音楽」対「標題音楽」という図式にとらわれることなく、これまで見落とされがちであった音楽修辞学という観点から18世紀後半の描写的な器楽作品を捉える視座を得ることができるだろう。

音楽の「真実」をめぐるふたつの視座

——ド・シュレゼールとランドフスカの言論の考察——

音楽の「真実」とは何か。本発表はこの問いを、音楽学者のボリス・ド・シュレゼール(1881-1969)と鍵盤奏者のワンダ・ランドフスカ(1879-1959)の関わりにおいて考察するものである。とりわけ、両者の活動がいかに互いの思索に影響をもたらしたかを明らかにすることを目的とする。発表の流れは以下のとおりである。

まず、先行研究(Kohler 2003)のなかで詳述されてこなかった、両大戦間期におけるシュレゼールとランドフスカの交流について、モノコ資料館およびアメリカ議会図書館に所蔵されている二人の書簡や手稿、写真等をもとに史実を整理する。そして、1920年代後半から30年代にかけてのシュレゼールの批評、特に連載「音楽的実在を求めて」(1928)を重点的に読み解き、ランドフスカがシュレゼールの言論にもたらした影響を検討する。シュレゼールはポール・ヴァレリー

の詩論と自身の論を対比させながら、音楽作品は「実在」であり、ひとつの意味内容を有すると論じた。この論の前提には、彼自身が述べたように、特定の演奏に直感される「真実性」がある。これはランドフスカらが牽引する歴史的演奏運動で問題となった「作者の意図」や作曲当時の演奏習慣などによって検証される「真正性」と関連しつつも異なる。『バッハ序論：音楽美学試論』(1947)にいたるシュレゼールの論は透徹したものであるが、ランドフスカのような演奏家が彼にあたえた聴取の経験なしには成立しえなかった。

発表者はこれまでの研究(2020)において、ランドフスカの演奏解釈をめぐる思索にシュレゼールが関係している可能性を指摘した。本発表では、ランドフスカの演奏がシュレゼールの言論にもたらした影響にも光をあてることにより、音楽学者と演奏者の視点からみた音楽の「真実」のありかたを浮き彫りにする。

スカート構造

——その終結機能、概念、歴史的展開——

2022年の音楽学会の発表にて発表者は「スカート構造」という概念を提唱した。この構造は、古典派のソナタ形式の終結部やオペラのアリアの最後の盛り上がりなどにしばしば用いられるリズムと和声の複合的なパターンであり、強拍で終わる終止的なフレーズを2回ずつ繰り返していくものである。終結部以外で使われる場合まで含めると、古典派の楽曲のかなりの部分がこの構造やその派生とみなせるものによって作られているにもかかわらず、これまでこの構造はほとんど注目されてこなかった。

スカート構造は17世紀にも、例えばシャコンヌの繰り返し構造などにおいて見られることがあったが、18世紀に入るとセクションの終結を強調するために用いられる例が徐々に増えていく。ハイドンやモーツァルトの時代になるとほとんどの曲で、義務的と言えるほどにスカート構造が用いられるようになっており、古典派時代においてこの構造は聴き手に形式的な区切れ

を知らせる役割を担っていたと言えるだろう。しかしロマン派の時代になるとスカート構造をあまり使いたらない作曲家が徐々に増えていった。

この構造をリズム的な観点から論じた先行研究は少なく、また多くの研究では終結部における和声進行などについて論じる中でスカート構造に当たる事例がリズム的な面への考慮なしに言及されるに過ぎない。これほど多く見られる構造でありながら、理論家たちにその存在があまり注目されなかったのは、先行研究には、この構造を記述・分析するためのリズム理論的な語彙や枠組みが欠けており、それが定式化を困難にしていたからである。

前回の発表では主としてこの構造のリズム理論的な議論や名称の問題について扱った。今回の発表ではそれを踏まえて、スカート構造の実例とその歴史の変遷を概観しつつ、楽式論的観点からより妥当な定式化を試みる。