

第82回 定例研究会 報告

日時: 2023年5月13日(日)14:00-16:30

場所: 国立音楽大学5号館 121 教室

およびオンライン

内容: 修士論文発表(4件)

井上 玲(東京藝術大学大学院)

17世紀後半から18世紀前半にかけてのリコーダーとフルートの編曲文化

——パリとロンドンの音楽愛好家の活動を中心に——

【研究発表要旨】

本論文の目的は、17世紀後半～18世紀前半のパリとロンドンにおける音楽愛好家の間で演奏実践に供されていた編曲の手法の実態を明らかにすることである。リコーダー・フルートに関する研究・実践において、歴史的編曲手法は正当な注目を浴びてこなかった。芸術作品の創造性に重きを置く美学の元では編曲作品はオリジナル作品よりも一段劣ると見られることが一因にあるが、近年では編曲作品の再評価が進む。編曲行為はある文脈に属する音楽作品を異なる文脈の中に置いて「読み替える」営みとも考えられ、その手法に注目して分析を行うことによって、編曲実施者の音楽文化に固有の特徴が立ち現れるはずである。

この観点から、本論文では時期の焦点を音楽愛好家の活動が活発化する17世紀後半～18世紀前半に置き、ともにオペラや演奏会、盛んな楽譜出版という共通項を持ちながら社会構造的にも音楽的にも好対照をなす二都市としてパリとロンドンに対象を絞った。この時期の編曲文化には音楽愛好家の存在が大きく、彼らの営みを最も鮮明に映し出す媒体として、当時人気の楽器であったリコーダーとフルートのための編曲を題材とした。

研究にあたっては、まず編曲行為をそれが実施される時点の違いに即し、読譜と同時に即座に編曲を行い演奏する「即時編曲」、演奏用の編曲譜を書き下して彫琢を行う「清書編曲」という独自の用語によって定義・分類した上で、この時期に両都市で出版されたリコーダーとフルートのための文献と音楽作品に表れる編曲手法を抽出・分析した。文献には教則本だけでなく、音楽作品に記された指示も含まれる。さらに、ロンドンにおいては様々なサイズのリコーダーが移調楽器として用いられていたことが指摘されており、その起源と使用法についても考察を

行った。

分析の結果、リコーダーに関して、パリでの編曲手法は移調に留まり、原調または三度上げが教義的なほど確立・浸透していたのに対し、ロンドンでは演奏の容易な調性が重視されるばかりか、移調楽器として大小のリコーダーを用いて原調で合奏に参加する特有の習慣が明らかになった。フルートについては、パリでは流行のヴァイオリン・ソナタや協奏曲がフルートで主に即時編曲によって演奏された一方、自己統制を是とする社交規範「礼節 politesse」に基づくエール・ド・クールやブリュネットなど、フランス音楽の本質を湛えたと評価された声楽小品と密接な関連があった。ロンドンではフルートはリコーダー流行によって準備された下地を基盤として広まり、こうしたアイデンティティの付与は見られなかった。

本研究によって、これまで軽視されてきたリコーダーとフルートのための編曲の手法が、パリとロンドンとでそれぞれに固有の特徴を見せていたことが明らかになった。さらに、こうした固有の音楽文化が職業音楽家だけでなく音楽愛好家たちによっても担われていたという点も興味深い示唆を与えている。

【傍聴記】(荒川恒子)

17世紀後半から18世紀前半に、パリとロンドンで出版されたリコーダーとフルート用の教則本、新作・編曲楽譜等を取り上げ、両都市において縦横「フルート」の扱いに関して、異なる状況を生み出したことに言及する、非常に興味深い発表であった。

フランスの場合はオテールの作品7(1719)、8(1722)を例とし、フルート用の曲をリコーダーで演奏する方法に触れる。両楽器の最低音に短3度の差があるため、リコーダーで演奏する場合は、3度上に移調する方法が従来広く受け入れられてきた。井上氏の再調査の結果、低音が楽器の音域からわずかしかみ出ない場合には、音形を変えて原調で演奏すべきとの案が改めて明示された。一方ロンドンの場合は、リコーダー用の出版譜が多いこと、様々な大きさの楽器が製造されること等に注目する。他の楽器や声楽の作品を、原調で演奏して合奏に参加するために、リコーダー用に移調譜を使用することが勧められるのだ。隣国同士なのに、縦横「フルート」、すなわちリコーダーとフルートの用い方が、非常に異なるとの説明に興味深く聞いた。

なお井上氏はこの事実を、両国の「音楽文化背景」の相違という一言で結論付けようとしている。そして職業音楽家はリコーダーを吹かないので、この問題は「音楽愛好家」、具体的にはフランスでは王侯貴族、イギリスではジェントリ層に見られる現象とする。しかし本当にリコーダーといえば、愛好家用の楽器なのだろうか。参加者の中か

ら「音楽愛好家」の定義に関して、さらなる検討の必要性が指摘された。筆者は「職業音楽家」と両タイプの「フルート」の関わりについて、再考を促したい。

長谷川 由依(東京藝術大学大学院)
1920～30年代の新民謡運動における「民謡」再考
——作曲家の創作理念と活動にみる「国民性」の発見とその表出をめぐる——

【研究発表要旨】

本研究は、1920年代から30年代にかけて推進された新民謡運動について、「国民性」を表出する「国民音楽」の形成を目指した創作活動として再解釈することを目的としたものである。新民謡運動はこれまで、ご当地ソングや商業的な流行歌を生み出すきっかけの一つとして位置付けられてきたが、作曲家が新民謡運動の創作活動として民謡に着目した経緯に立ち返ると、「国民音楽」の創出を目指すという別の側面が存在することが浮かび上がってきた。このことから、本研究ではとりわけ、小松耕輔(1884-1966)、本居長世(1885-1945)、山田耕筰(1886-1965)、中山晋平(1887-1952)、藤井清水(1889-1944)、弘田龍太郎(1892-1952)、宮原禎次(1899-1976)、橋本國彦(1904-1949)の計8名の新民謡作曲家に焦点を当て、創作活動への言説と実作品の分析を通して、新民謡運動の解釈に新たな視点を提案することを試みた。

新民謡の作曲家が目指した「国民音楽」とは、日本の国民に共通な精神性としての「国民性」を表出する音楽を意味していた。その「国民性」を表象する役割として民謡が注目され、それは、作曲家が民謡を、一定の共同体によって長期間にわたり伝承され、その生成過程の中で「国民性」という精神性を内包していく音楽であるとして解釈していたことに由来している。これらの作曲家の言説・解釈からは、民謡を所有者を「国民」とする前提的な認識に立脚していたことが窺われたが、共同体や伝承といった民謡の歴史性に対する価値観に支えられた思想であったことが明らかとなった。

「国民音楽」を形成するという理念の基盤が精神性の表出であった中で、実際の創作においても、いくつかの作曲技法によって実践的にその現出が試みられた。主に、旋法を用いた旋律形成、旋律に則して構成した和音による伴奏付け、「ユリ」と呼ばれる装飾音符の付加の3点を挙げることで、これらは作曲家自身によって、「国民性」を表出する民謡特有な音楽的要素として組み込まれたものである。その一方で、各作曲家は、聴衆の受容に鑑みた作品様式への理想も企てており、概ね、①西洋芸術音楽の歌曲に類する形態を志向した「芸術性」、②流行歌謡に類する形態によって大衆による受容を見据えた「大衆性」、③「芸術性」と「大衆性」の間を目指し、「民衆に与え導く」ことを目指した「教化性」、④従来型の民謡に匹敵する音構成を追求した「純粋性」の4つの系統が見られた。

このように、多岐にわたる様式に展開されながら、民謡に「国民」という特定の性質を表象する機能を認め、その

上で、特定の作曲技法を用いて作品を構築しようとした点から、新民謡は理念と創作の両側面において「国民音楽」の形成を第一目的とした活動であったとして考えた。

【傍聴記】(戸澤義夫)

発表の内容紹介は割愛し、直ちに傍聴者(以下Lと略記、発表者はP)の感じた点を二点、特に後者に絞って述べておきたい。

◇新民謡運動を「国民音楽」の形成を目指した創作活動として再解釈することを目的としている、とあるけれども、従来どのように解釈されていたのかが示されていないのは、片手落ちであろう。

◇Pは「国民音楽」の定義に関して、あっさり「明治期における『国楽』とは異なる」と断じているが、歴史研究者の言葉としてはどうだろうか。

明治期に言われた「国楽」は、理念上設定されたものでしかなく、それを目指すべく唱歌教育が始められ、それが悪戦苦闘の中よう軌道にのるのが1890～1900年代、そしてこの時期を経た児童が成人し、教師となり、彼らが教え始めた時期に、童謡運動——鈴木三重吉の『赤い鳥』(1918年)——が生起した訳だが、なんとそれが新民謡運動と重なる1920～1930年代であることを、実際の作曲家達が双方に関わっている事実を指摘しながら留意しないのは、なんとも理解し難い点である。

童謡運動の唱歌教育に対する批判——もっと自由に芸術性の豊かな子供の歌——は、日本の全学童が唱歌を歌っているという事実無くしては、単なる空念仏でしかない。この時期にとにかく「皆が歌う」という国民音楽の必要条件が部分的に成立し、その上で芸術性云々の主張が有意味となっている訳で、Lの私見になるけれども、この「唱歌：童謡」の図式の、「皆」が学童ではなく「国民」になるべきであるという、一つ次元を上げた「民謡：新民謡」の枠組みへの歴史的展開として「新民謡」の勃興の理由をみるべきなのではないだろうか？

つまり、「新民謡」は、明治期には単なる理念でしかなかった「国楽」が「国民音楽」として具体化した一つの姿、というのがPに対するLの私見である。

内藤 瑠梨(東京藝術大学大学院)
パーシー・シェリーの詩作品と付曲の比較検討
——「愛」を歌った晩年の抒情詩を中心に——

【研究発表要旨】

本研究は、イギリス・ロマン派時代に活躍した男性詩人パーシー・シェリー(Percy Bysshe Shelley, 1792-1822)の詩作品と後世の音楽家による付曲を比較検討することで、詩と音楽の相互影響を探る分野横断的な取り組みである。シェリーの詩と音楽については、近年、文学学者だけではなく音楽学者からも関心が寄せられており、両分野の潮流をつなぐ詩人として注目が集まっている。

文学研究では、2000年代にQuillinがこれまでの潮流を包括しているが、シェリーの詩を基にした具体的な音楽作品との関わりについては考察されていない。また

1950年代以降のシェリー研究では、詩人の政治的で哲学的な考えの重要性や複雑さに対する批評が圧倒的に多く、彼の技巧や含蓄に富んだ美しい叙情詩に着目した研究は少ないとの指摘がある(O'Neil 1997)。その一方、後世の音楽家が好んで作曲をした題材は、批評家があまり注目してこなかった、比較的短い抒情詩であったことが明らかになっている。文学学者と音楽家の着目する詩作品に相違があることを発端とし、本論では、従来の文学研究にはない、晩年の二つの詩作品と後世の六つの作曲を双方向から丹念に比較検討することで、シェリーの抒情詩における潜在的な優れた特性を明らかにすることを目的とする。

序章では、後世の作曲がシェリーの死後十年を経て開始されることを提示し、この背景には、妻メアリによる献身的な遺稿詩集や全集の出版が関連することを裏付けた。第一章・第二章では、まずシェリーの全詩作品の中で最も作曲数が多く、晩年にイタリアで書かれた二つの抒情詩、「あるひとへ」(“To —— “Music, When soft voices die”, 1824’)と「愛の真理」(“Love’s Philosophy”, 1819)の古典的なテキスト分析を行った。その上で、短い詩作品であっても詩人特有の詩想と詩形が一体化した言葉の美しさを実現する様々な技巧が使用されていることを確認した。次に、シェリーが「国民的象徴」(“a national icon”)としてその名を確立した19世紀末から20世紀前半に、英国内外で創作された六つの作曲、例えばヒューバート・パリー(1848-1918)やロジャー・ウィルター(1877-1953)の楽曲分析を行い、詩の韻律と旋律の関係を検証した。作曲家による詩作品の解釈については、原詩のどの部分を主として音楽化するかにより、かなり趣が異なる曲想になることを確認した。第三章では、テキスト分析と楽曲分析を組み合わせ、二つの抒情詩がとくに作曲家に人気を博した理由を探るべく、二つの抒情詩の有する特徴と音楽作品との親和性を考察した。

その結果、二つの抒情詩の音楽への適合性は、原詩の形式性が高いこと、音の再現性の高い描写が複数あること、内容に一貫したテーマがあることという三点に集約できた。内容と呼応した詩形の規則性や短いフレーズによる詩行進行は、シェリーの詩人としての優れた技巧の産物であり、そのシェリーの手腕による詩作品と音楽文化の潮流における歌曲の需要が重なったことにより、多くの作曲家の支持を集め、彼の抒情詩が題材として好まれるようになったのである。

【傍聴記】(村田千尋)

内藤氏の研究は、19世紀初頭のイギリスで活躍した夭折詩人パーシー・シェリーについて、彼の叙情詩がいかに音楽的な性格を持っており、それ故に多くの作曲家が歌詞として取り上げ、彼の詩にふさわしい音楽を付けているか、その実態を明らかにすることを課題としている。この課題を追求するためにはシェリーだけを見るのではなく、他の詩人(他言語も含む)にも目を配ることによってシェリーの詩が持つ特徴を明らかにすることが求められるし、シェリーへの作曲についても多数の例を比較検討し、

更に歌曲一般に見られる技法との関連の中で判断する必要がある。残念なことに内藤氏の研究はシェリーの詩の特質についても、彼に対する作曲についても、僅かな実例を挙げるだけで拙速に結論を導くものであり、説得力に欠けた。口頭発表という時間制限の中で意を尽くすことは難しかろうが、配付された資料から見る限り、修士論文本体においても広がりや欠くように思える。今後は、学問としての厳密な論理性を基盤として、より広い視野から研究に臨むことを期待したい。なお、研究の土台となる韻律論に基礎的な誤りが見られたことも大変に残念であった。

山本 菜輝(東京大学大学院)

明治から戦前期の日本民衆歌における伴奏の変遷と機能と和声聴取の普及

——1930年代の古賀政男作品における日本的伴奏の試みと日本的歌唱法への移行に注目して——

【研究発表要旨】

本発表の関心は、明治から戦前期において、専門音楽教育を受けていない日本人に和声感覚が定着する過程を描写することにある。西洋音楽に由来する調性的な伴奏がつけられている場合、伴奏を耳にすることはその旋律につけられた和声とその理解にかかわらず聴くことになるため、伴奏の歴史を調査することは、日本人の耳に届いた和声の歴史を調査することに直結する。

歌曲における伴奏を考えるうえで戦前の最も大きな転換点は、1920年代後半のレコード歌謡の登場であり、これにより全国各地で専門のジャズバンドによる音楽が聴かれることになった。古賀政男(1904-1978)はレコード会社の専属作曲家としてキャリアを始めた作曲家であるが、西洋音楽の専門教育を受けず、輸入西洋ポップスの演奏現場のたたき上げでもないという点で、同時期の作曲家のなかでも特異な存在である。また当時の日本ではジャズの流行する都市文化と、浪花節が人気を保持する地方との乖離が大きくなっていったが、古賀はこのことに当時から問題意識を持ち、その差を埋めて民衆みなに響く歌の作曲を目指していた。

古賀の作品分析はもっぱら旋律について行なわれてきた。なかでも注目すべき先行研究は、古賀が1936年ごろより伝統的な日本唱法を本格的に取り入れたというものである。旋律研究にとどまれば古賀が日本的な表現に目覚めたという結論になるのだが、本発表では伴奏に注目し、古賀の変化がそう単純ではないことを指摘する。初期の古賀作品の伴奏を分析すると、西洋的な和声法を外れた工夫がなされていることが分かる。それらは導音の不使用や第3音の欠如といった、西洋音楽の根幹に関わる逸脱であり、その工夫はそれぞれ日本の伝統的な音楽文化につながるものを持っている。しかし使用目的を考察すると、西洋の枠組みを超えた日本的作曲法を志しているというよりは、むしろ西洋の枠組みのなかでの作曲において、西洋的な特色を和らげたい場合に使用されていることが分かる。西洋的な和声感、当時まだ西洋音楽との関わりに乏しい人々からすると異質さを感じる

ものであった。そこに配慮した古賀は、伴奏の工夫によって異質さを和らげつつも、西洋音楽がわかっている人ならば、その枠組みのなかで解釈できるような伴奏法を編み出したのである。

しかし古賀の工夫は日本的旋律法の出現と入れ替わるように見られなくなる。1936年には上で説明したような伴奏の工夫が見られる曲は民謡などの例外を除き1曲もなく、戦後出版された初期の古賀作品の楽譜や録音でも、かつての工夫は改作されてなくなっている。これは、民衆の音感覚が西洋音楽に馴染んだ結果、かつての工夫はもはや必要でなくなったと古賀が判断したからだと考えられる。民衆に寄りそった作曲活動をした古賀だからこそ、彼の作風の変化は、民衆レベルでの和声感覚の定着、すなわち明治以来の洋楽受容の音楽的側面での達成をしめしていると考察する。

【傍聴記】(仲辻真帆)

古賀政男(1904-1978)に関する学術的研究は数少ないが、そうした中でも古賀の音楽に関する記述が「旋律」に傾斜していることは確認できる。「古賀メロディ」という用語は、古賀の自伝および先行研究や評伝にも散見される。

本研究は、「旋律」にとどまることなく、「伴奏」という観点から古賀の作品ひいては近代日本音楽史を再考しようとした点に特徴がある。今回の発表では《影を慕いて》の伴奏分析に基づき、導音を使用しない属和音のほめかしや、終止和音における第3音の意図的な省略について説明があった。楽譜のみに依拠せずレコード録音も参照し、歌唱法を含めて分析していた点は興味深かった。

「伴奏」に注目して、A: 古賀の作曲手法の変化、B: その背景にある日本人の和声感覚という2点を併せて検討したことは意欲的で有意義だったが、AとBの関連性を主張するにはさらなる検証と裏付けが必要であるように感じた。古賀の著述への言及や、「日本的旋律」「日本語歌唱法」等の重要かつ多義的な概念に関して説明があれば、論点がより明確になったと考えられる。

質疑応答では、まず古賀自身が全ての伴奏を書いていたのか(「アレンジャー」の有無)という点について事実確認がなされ、発表者は、「編曲者」として古賀の名前が楽譜に記載されていると回答した。古賀の作曲手法や和声法の変化を時系列的に整理すれば良かったという指摘もあり、充実した議論が交わされた。

日本音楽学会東日本支部通信 第 82 号

2023 年 6 月 10 日発行

発行：日本音楽学会東日本支部

<http://www.musicology-japan.org/east/index.html>

日本音楽学会東日本支部事務局

〒102-0072

東京都千代田区飯田橋 3 丁目 3 番地 3 号 生光ビル 303

Tel & Fax : 03-3288-5616

E-Mail : higashi@musicology-japan.org