

狂言歌謡「小舞謡」の音楽的特徴について

——山本東次郎家の小舞謡を例に——

小林雪乃（武蔵野音楽大学大学院）

【要旨】

本論文の目的は、山本東次郎家の小舞謡の音楽的特徴について考察することである。小舞謡は、狂言の劇中で小舞に伴って謡われる短章の謡であり、独立して演じられることもある。また、狂言の入門教材として用いられ、小舞とともに、発声や発音、あるいは舞の構工や運び・型などの狂言の基礎となる技法を習得するために演じることがあり、狂言そのものを理解するためにも重要な分野である。

狂言の現行流派としては、大蔵流と和泉流がある。同じ流派内にもいくつかの家があり、活動地域も様々であることから、その伝承や芸風に違いが見られる。管見の限りでは、小舞謡の先行研究は少なく、しかもそれらの記述の多くが、和泉流の伝承に基づいている。そこで、本論文では、江戸時代に幕府の式楽を担った大蔵流に着目し、その中の山本東次郎家に伝承されている小舞謡主要22曲を対象として、改めて小舞謡の音楽的特徴について考察した。

本論の構成は以下の通りである。第1章では、先行研究を基に、小舞謡や狂言の流派に関する記述に注目して、狂言史をたどり、小舞謡の歴史的変遷を確認した。第2章では、同家の小舞謡のレパートリーの概要を述べたうえで、22曲の小舞謡を基礎技法習得のための入門教材として重視していることを、演者の言説などを基に述べた。第3章では、同家の小舞謡主要22曲の詞章について、意味、出典情報、音数律などを調べた。また、『大蔵虎明本』、『大蔵虎寛本』、『山本東本』に記載されている本狂言のために創られた小舞謡の詞章と現行詞章との比較も試みた。さらに、詞章の起源を本狂言のために創られたもの、能の謡を摂取したもの、近世歌謡に起源をもつもの、起源不明のものとして4つに分け分類を試みた。これを基に、第4章では、音楽分析の方法を検討した上で、〈餅酒〉（本狂言起源）、〈土車〉と〈道明寺〉（能の謡起源）、〈七つになる子〉（近世歌謡起源）、〈盃〉（起源不明）の5曲を選んで採譜をし、旋律（吟型）、リズム（ノリ型）、テンポ、テクスチャ、舞との関係に着目して分析を行った。

分析によって次の3点が明らかになった。第1に、小舞謡独自のリズムとされている「狂言ノリ」は、大蔵流山本東次郎家には見られなかった。第2に、能起源の小舞謡〈土車〉、〈道明寺〉を、原曲の能の謡と比較した結果、フレーズの冒頭の音型、テンポ、旋律型の用いられ方に能との違いがあった。第3に、能のツヨ吟音階は、狂言のツヨ吟には当てはまらなかった。

これらの分析結果から、山本東次郎家の小舞謡は、従来の小舞謡の研究で指摘されていることと多少異なる点が指摘できた。これらを「小舞謡」の特徴として一般化するためには、まだ他流派、他家の伝承も広く調べる必要があると思うが、まずは、同家の小舞謡を調査した。

ピアノ協奏曲におけるカデンツァの演奏

——ベートーヴェン《ピアノ協奏曲第1番ハ長調》Op.15 第1楽章を例に——

嶋岡敦子（一橋大学大学院）

【要旨】

本研究は、ピアニストが、ベートーヴェン(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)作曲《ピアノ協奏曲第1番ハ長調》Op.15 第1楽章(以下《第1番》)のカデンツァをどのように演奏してきたのかを、カデンツァの出版譜および20世紀以降の録音資料から明らかにするものである。《第1番》にはベートーヴェンによる3つのカデンツァが残されているほか、19世紀以来創作された種々のカデンツァがあり、演奏者はそれらのうちのどれかを選択するか、または自らカデンツァを創作するかを決めることができる。

カデンツァに関する先行研究では、協奏曲の作曲者が書いたカデンツァを対象としたものは多い一方、実際の演奏においてどのようなカデンツァが用いられているかを問題としたものは少ない。しかしカデンツァの演奏実態を検証することは、演奏者は「作曲家の意図」への忠実性と、それにとらわれない創造性の追求の間でどのように演奏に向き合っているのかという、演奏研究における主要な論点の一端を明らかにすることにもつながる。

本研究ではまず、18世紀以来の演奏理論書や教則本、音楽事典をもとに、カデンツァがどのように演奏されるべきものとして考えられてきたのかを確認した後、19および20世紀にピアニストによって作曲、出版された8つのカデンツァを分析した。その結果、19世紀にはカデンツァが楽章本体から独立した一部分として拡大したこと、また20世紀に作られたカデンツァは、19世紀以来の演奏習慣と、作曲者のテキストを重んじる新たな規範とが混在したものであることなどが明らかになった。

次に《第1番》の111録音(1925-2021年)を対象に、ピアニストが誰の、どのようなカデンツァを弾いているかを検証した。これにより、1975年以降モダンピアノでの創作カデンツァの演奏が減少している一方、1980年代後半からフォルテピアノでの創作カデンツァの演奏が増えていることが明らかになった。個々の創作カデンツァの演奏およびベートーヴェンのカデンツァをアレンジした演奏を分析すると、世代を超えたカデンツァの継承をはじめ、カデンツァがもつ機能や演奏慣習との関係が見えてくる。またフォルテピアノ奏者のカデンツァは、規模、主題の使い方、創作セクションの有無などにおいて奏者ごとに大きく異なっており、演奏者は作曲当時の楽器の使用やベートーヴェンの様式への依拠にとどまらず、作曲当時の演奏の文脈や奏者独自の解釈にもとづいて、柔軟にカデンツァを創作していることがわかる。

以上の分析、および新聞・雑誌記事の批評調査、演奏者の発言の考察を踏まえ、本研究では、カデンツァとは協奏曲の作曲者、演奏者、そして過去の創作カデンツァを弾く場合はその作曲者、という複数の人格が同時に存在する場であると結論付けた。その演奏実態は、演奏研究において対立するものととらえられる「作曲家の意図」への忠実性と創造性の追求とが、演奏者にとっては矛盾するものではないことを示している。

Marcel Dupré's Approach to Organ Performance and His Aesthetics:
His Interpretation of Johann Sebastian Bach's Schübler Chorales (BWV645-650)

マルセル・デュプレによるオルガン奏法のアプローチと彼の美学

——ヨハン・セバスティアン・バッハのシューブラー・コラール (BWV645-650) の解釈からの考察——

笹島梨里佳 (国際基督教大学大学院)

(発表言語: 日本語)

【要旨】

マルセル・デュプレ (1886-1971) はフランスの様々なオルガン音楽の分野で活躍した人物である。デュプレは即興性や技巧性を特徴としたオルガン奏法を用いて世界各国で演奏活動を行い、オルガン曲の編纂や教則本の出版をするなど、活動は多岐にわたる。デュプレが提唱したオルガン奏法や、オルガン音楽また楽器そのものの考え方の影響は大きい一方、その活動の意義についての研究は限られている。本論文では、デュプレのオルガン奏法のアプローチとオルガンにおける美学についての考察から、彼の多岐にわたる活動の意義を明らかにすることを試みた。

まず、デュプレのオルガン奏法のアプローチについて、自身のオルガン奏法を基にしたオルガン奏法教則本 (*Méthode d'Orgue*) と、生涯にわたりデュプレの音楽論の基盤となった J. S. バッハのオルガン作品の解釈の分析を行った。デュプレのオルガン奏法は、手鍵盤とペダル共に音を繋げて演奏するレガート奏法を基にし、A. ギルマンや J. N. レメンスなどのフランス語圏のオルガニストの伝統を引き継いでいる。また、デュプレの音楽論の基盤である J. S. バッハの音楽の解釈にあたり、本論文ではシューブラー・コラール (BWV645-650) を例にバッハのオリジナルの楽譜とデュプレの校訂版を比較した。分析の結果、デュプレは自身の奏法を中心としたフランスのオルガン奏法を取り入れつつ、特に装飾音においてバッハの時代の演奏法を取り入れ、複合的な校訂版となっていることを明らかにした。

次に、デュプレのオルガンにおける美学についての検証を行い、デュプレのオルガン学とバッハの音楽に対する考え方について、オルガン復興運動の第一人者である A. シュヴァイツァー (1875-1965) と比較し、彼らの主張の違いを考察した。考察の方法として、デュプレのオルガン・コンサートの内容とシュヴァイツァーが 1906 年に出版した著作『ドイツおよびフランスのオルガン建造技法とオルガン芸術』の記述を比較した。その結果、共通点として両者ともバッハの音楽が彼らの音楽理論の根底にあり、フランスのオルガン・ビルダーであるカヴァイエ＝コルが制作したオルガンを、バッハのポリフォニックな音楽の良さを引き出す点で高く評価している。一方、19 世紀の産業革命の機械化に伴い開発された新しいオルガンの機能に関して、シュヴァイツァーは否定的であるのに対し、デュプレは寛容に受け入れており、この違いは彼らの専門とする職種が異なることが原因であると考察した。

以上より、デュプレの演奏活動、演奏法の指導及びオルガン作品の校訂など様々な活動の目的は、20 世紀以降のオルガン復興運動の進展やオルガンの機械化によって、オルガン奏法や楽器そのものの変化に対応するための活動であったと結論づけた。デュプレは時代によって変化する音楽や楽器の変化を肯定的に捉えており、彼のメソッドを通して様々な分野のオルガン音楽の普及に貢献しようとしていたのである。

基礎的な和声の学習における諸問題に対する認知科学的考察

——ピアノの演奏技能に関する問題を中心として——

唐津裕貴（東京藝術大学大学院）

【要旨】

和声は、西洋クラシック音楽の専門家を志す者にとっては欠かすことのできない音楽理論の一つである。日本における基礎的な和声の学習は、フランスの伝統的なエクリチュールによる方式、すなわち四声体和声によって行われることが標準的である。発表者は修士の研究で、主に諏訪正樹による「グラウンディング」された学びという観点から、和声の学習に関して認知科学的な分析を行い、その諸問題を考察した。

グラウンディングとは、人工知能分野のシンボル・グラウンディング（記号接地）に由来する用語である。マッカーシ（John McCarthy, 1922-2011）とヘイズ（Patrick Hayes, 1944-）によって1969年に提唱された「フレーム問題」などに代表されるように、人と人工知能との振る舞いの違いの背景にあるのが、知の身体性である。諏訪は知を、単に言葉によって記述された「コト的世界」と、自らの「からだ」によって意識・解釈された「モノ的世界」という2つの側面から捉え、「グラウンディング」された学びとは身体性を伴った学び、すなわちモノ的世界とコト的世界との総体としての学びであると述べている。

本発表では、和声の学習対象者を演奏家に限定して考える。演奏家にとってみれば、和声と自らの演奏との関わりが最も重要である。すなわち、演奏や鑑賞などの音楽的体験の中から、自分ごととして和声の意味を見出していき、それを自らの演奏技能として身体化することが演奏家にとっての和声のグラウンディングであるといえるだろう。しかしながら、現状の四声体和声による和声教育を見ると、コト的、モノ的な側面においてさまざまな問題が浮かび上がる。そうした問題は、ガルテンローブ（Odette Gartenlaub, 1922-2014）などを始めとする多くのソルフェージュ教育家たちも以前から指摘してきており、和声教育に限らずソルフェージュ教育全般に対して、グラウンディングされた学びは今後の重要な課題であると解釈できる。

最後に、和声の学習の具体的な問題の一つとして、ピアノの演奏技能に関する問題に着目する。四声体和声の学習では、範例や和声実施をピアノで演奏する必要があるが、前提として学習者にピアノの演奏技能がある程度要求されているといえる。そのため、鍵盤楽器の学習経験が十分でない学習者にとっては、そのことは大きな学習上の問題となりうる。この問題について、発表者が実際に体験した個人指導について紹介する。ここでの学習者も、これまでに鍵盤楽器の学習経験がほとんどなく、ピアノの演奏技能上の問題によって和声の学習がうまく進められない状態であった。個人指導の中で行われたいくつかのやりとりをもとに、和声の学習について、実践的な報告を紹介し、より有意義な和声の学習のあり方について考察する。