

# 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科 博士後期課程 研究成果報告書

第 16 号 (2024 年度)

Aichi University of the Arts

Annual Research Report of the Doctoral Course

秋口	響哉	(トロンボーン)
岡田	智則	(作曲)
山口	翔也	(ピアノ)
小野	杏奈	(ピアノ)
中村	まり	(フルート)
倉地	佑奈	(作曲)
武藤	綺音	(作曲)

博士後期課程委員会

## ご挨拶

本報告書は、愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程に在籍する大学院生の令和 6 年度（2024 年度）の研究成果をまとめたものになります。本冊子では、在学生の今年度の研究報告、学位申請論文要旨、ならびに年次リサイタルの開催概要を掲載しております。

本年度については、創作・表現系の大学院生 1 名が博士号を取得しております。これに続く形で、一年次、二年次の大学院生も、学術誌や学術紀要への掲載、ドクトラル・コンサート（公開演奏会）にて、各自の研究成果を発表しております。

本学の博士後期課程は、理論系（音楽学）と創作・表現系（作曲・器楽・声楽）から構成されており、平成 21 年（2009 年）に設置されて以来、大学院生、教員陣も一丸となって、研究に精進して参りました。この成果の一端を学内外に示すものとして、本報告書を発行しております。ぜひともご高覧いただきたく存じます。

今後とも、本学博士後期課程へのご支援を賜りますようお願い申し上げます。

令和 7 年 3 月 31 日

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程委員会



## 目次

ご挨拶	1
博士後期課程 公開審査 演奏会 開催概要	5
ドクトラル・コンサート vol. 46	6
ドクトラル・コンサート vol. 48	7
研究報告	10
創作・表現研究系	
秋口 響哉 (トロンボーン)	11
岡田 智則 (作曲)	21
山口 翔也 (ピアノ)	28
小野 杏奈 (ピアノ)	35
中村 まり (フルート)	40
倉地 佑奈 (作曲)	47
武藤 綺音 (作曲)	52





博士後期課程 公開審査 演奏会 開催概要

2024 年度 博士後期課程 公開審査 演奏会

ドクトラル・コンサート vol. 46

2024 年 9 月 13 日（金）開演 18:30 愛知県立芸術大学 室内楽ホール

中村 まり（2020 年度入学・フルート）

河内 みく（ピアノ）

F. クーラウ：6 つのディヴェルティスマン Op.68 より第 6 番 嬰ハ短調

F. Kuhlau: 6 Divertissements Op.68 No.6 cis-moll

S. カーク＝エラート：ソナタ 変ロ長調 Op.121

S. Karg-Elert: Sonate B-dur Op.121

W. A. モーツァルト：フルート協奏曲第 1 番 ト長調 K.313

W. A. Mozart: Konzert G-dur K. 313

第 1 楽章 Allegro maestoso

第 2 楽章 Adagio ma non troppo

第 3 楽章 Rondo

2024 年度 博士後期課程 公開審査 演奏会

ドクトラル・コンサート vol. 48

2025 年 2 月 15 日（土）開演 17:30 愛知県立芸術大学 室内楽ホール

岡田 智則（2019 年度入学・作曲）

胡蝶の夢 ～チェロのためのノイズ・パフォーマンス～

Butterfly Dream

チェロ：岡田 智則

アコースモニウム：田代 啓希

古代都市（世界初演）

Ancient Capital (WP)

アコースモニウム：岡田 智則

リュウグウノツカイ（世界初演）

Oarfish (WP)

アコースモニウム：岡田 智則

秋口 響哉（令和 6 年度入学・トロンボーン）

大崎 奈々（ピアノ）

P. ヒンデミット：トロンボーンとピアノのためのソナタ

P. Hindemith: Sonate fur Posaune und Klavier

B. リン：Doolallynastics

B. Lynn: Doolallynastics (A Brief Torture for Unaccompanied Trombone)

D. ミヨー：冬の小協奏曲

D. Milhaud: Concertino D'Hiver for Trombone and Strings (Piano Reduction)

山口 翔也（令和 5 年度入学・ピアノ）

フィリップ・グラス：《グラス・ワークス》より 〈オープニング〉

Philip Glass: Opening from "Glassworks"

W. A. モーツァルト：《自動オルガンのためのアンダンテ》へ長調 K. 616

Wolfgang Amadeus Mozart: Andante F-Dur K. 616

W. A. モーツァルト：《ロンド》へ長調 K. 494

Wolfgang Amadeus Mozart: Rondo F-Dur K. 494

L. v. ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ 第 23 番《熱情》へ短調 作品 57

Ludwig van Beethoven: Sonate für Klavier Nr. 23 "Appassionata" F-Moll Op. 57

第 1 楽章 Allegro assai

第 2 楽章 Andante con moto

第 3 楽章 Allegro ma non troppo

W. A. モーツァルト：《ロンド》ニ長調 K. 485

Wolfgang Amadeus Mozart: Rondo D-Dur K. 485

C. P. E. バッハ：《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》よりソナタ ロ短調

Wq.55/3 H. 245

Carl Philipp Emanuel Bach: Clavier-Sonaten für und freye Fantasien nebst einigen

Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber Wq.55/3 H-Moll H. 245

第 1 楽章 Allegretto

第 2 楽章 Andante

第 3 楽章 Cantabile

シベリウス：《5つの小品》作品 75

Jean Sibelius: Cinq morceaux

第1曲 ピヒラヤの花咲くとき När rönnen blommar

第2曲 孤独な松の木 Den ensamma furan

第3曲 ポプラ Aspen

第4曲 白樺の木 Björken

第5曲 モミの木 Granen

## 研究報告

# トロンボーンの高音域奏法 ——トロンボーンの歴史と楽器の構造の観点から——

秋口 響哉（トロンボーン）

## 1. はじめに

本研究は、トロンボーン（ここではテナートロンボーンの事を指す）の高音域奏法について、トロンボーンの歴史から見た楽器の構造の変化や、唇と息の物理的役割から、現代のトロンボーン演奏における、より良い高音域奏法を見出すことを目的としている。高音域演奏には、息の速度や圧力、唇の柔軟性、口周りの筋力が中、低音域よりもさらに必要であり、高音域に行くにつれて倍音の間隔が狭くなるため音を外しやすく、高い演奏技術を要する。またトロンボーンには細管と太管の2種類の楽器が存在し、細管の方が高音域演奏が容易であるが、クラシック音楽においては太管を使用するのが一般的である。唇振動による発音の原理と息の流体力学的役割を理解し、演奏者の経験則で得られた理論の客観性を検討し、また教則本やその教則本が書かれた時期に使用された楽器の構造の特徴などを調査することによって、現代の太管トロンボーンでも無理なく高音域が演奏出来る条件を探る。

## 2. 先行研究について

奏法を分析するためには音の発音原理から理解する必要があるため、演奏者の立場からだけでなく、音響学的視点からも調査する。管楽器における音の発音原理は、「リード（唇）を通る空気の流体力学」、「リードの機械振動」、「管（楽器本体）の共鳴」の3つの要素がループを作ることで成立する。今年度においては、音の発音原理の3つの要素をそれぞれの先行研究を読み調査した。

リード（唇）を通る空気の流体力学については、ベルヌーイの定理によって、演奏中に息が通る上唇と下唇の隙間（アパチュア）の断面積と口腔内の断面積との比が同じ値に近づく程、息の速度が速くなることが先行研究により明らかにされている（萩谷 1978, 15）。これにより、演奏時のシラブルを「ア」から「イ」にする事によって高音域が演奏しやすくなるという高音域演奏時の舌の役割についての理論（Farkas 1962, 163）を客観的に証明する事が出来る。

リードの機械振動とは金管楽器演奏時の唇の動き方である。金管楽器は、低音域では唇が下流側に動く時にスリットが開きエネルギーを供給する「外向き発振モデル」であるが、高音域に行くに従って、振動源が呼気流に対し垂直な方向に振動する「上向き発振モデル」になる（江原 2003, 541）。また、人工吹鳴実験と計算



シミュレーションによる唇振動の 2 次元計測によって、唇の厚みが増すに従って高音域が出なくなり、高音域演奏には薄い唇の方が向いているという実験結果が出ている（江原 2003, 549）。

管（楽器本体）の共鳴については、同じ内径、長さであっても、管の材質や壁厚の違いによって、倍音ごとの壁面振動が異なることが分かった（Whitehouse 2003, 157）。このことから、楽器の仕様の違いによって音色が変化する事や、楽器の材質や管の厚みによる倍音ごとの壁面振動の特性によって高音域の出しやすさが変わる可能性があることが考えられる。

### 3. トロンボーンの歴史

トロンボーンは 15 世紀中頃にスライドトランペットから派生し誕生した。初期のトロンボーンはサックバットと呼ばれることもある。現代のトロンボーンと比較すると、管が細く、ベルは現代のトランペットと同じくらい小さい。サックバットは、16 世紀から 17 世紀の間に、主に宗教音楽でツィンク（コルネット）と共に活躍した。

写真 1：ツィンクのレプリカ（報告者所有）。全長約 60cm。



写真 2：左からサックバット、クラシカルトロンボーン、モダントロンボーン。（宮下宣子ウェブサイトより）サックバットのベル直径は約 11cm であり、モダントロンボーンは約 25cm である。



時代と共に拡声的な需要からトロンボーンのリは大きくなつていき、18 世紀から 19 世紀頃の古典期に用いられたトロンボーンは現代ではクラシカルトロンボーンと呼ばれる。クラシカルトロンボーンは細身の管にトランペットのような拡がったリがついている。宗教音楽で和声の音量補強の目的で使用されてきたことから、古典期においてもトロンボーンのリ主な使用法は和音の演奏だった。

19 世紀に入ると、バルブシステムが考案され、様々な金管楽器に取り付けられた。トロンボーンも、バルブトロンボーンが開発された。これにより、連符など細かい音符の演奏が可能になった。また、スライドが前に伸びないため場所を取らず、イタリアでは歌劇場のオーケストラピットでバルブトロンボーンが活躍した。しかし、スライドトロンボーンのリ音色や音抜けの良さと芸術的表現力の高さなどの要因から、スライドトロンボーンは廃れること無く今日まで存続している。

写真 3：B $\flat$ テナーバルブトロンボーン（報告者所有）



19 世紀のフランス、ベルギーの軍楽隊ではリュサンと呼ばれるトロンボーンのリ仲間がパレードなどで使われた。蛇や龍の頭の形を模したリ形状であり、士氣を上げるためのパフォーマンスの一貫として用いられたと考えられている。

写真 4：ビュサンを模倣して製作したトロンボーン（報告者製作）



その後もベルの大きさや管の太さが変化し、ドイツのトロンボーンはベル直径 9 インチにまで拡大したが、フランスではドイツよりも小さなベルのトロンボーンが使われていた。ドイツの管弦楽ではトロンボーン的主要な役割は和音の演奏だったが、フランスでは M. ラヴェル《ボレロ》に見られるようにソロ楽器的作用に変化し、比較的高音域が使われた。

写真 5：Joannes Rochut がボストン交響楽団在籍時（1925—1930）に使用していたフランスの Lefevre 製トロンボーン（The last Trombone.com. ウェブサイトより）



写真 6：ドイツの B&S 製トロンボーン（報告者所有）。上は東西ドイツが分かれていた時代に西側諸国で販売されていた Weltklang ブランド、下は Kawai ブランド。



#### 4. パリ高等音楽院におけるトロンボーン教育

20 世紀フランスでは、パリ高等音楽院のコンクール課題曲として、トロンボーンのソロレパートリーが多く作曲され、その曲中では高音域の使用がよく見られる。そこでトロンボーンのソロ楽器としての発展にパリ高等音楽院の教育が関わっているのではないかと考え、パリ高等音楽院トロンボーン科歴代教授を調べ、彼らの教則本等における高音域奏法についての記述を調べた。

パリ高等音楽院のトロンボーン科について調査した結果、20 世紀フランスでのトロンボーン教育とソロ楽器としての発展には Henri Couillaud (1878—1955) と André Lafosse (1890—1975) が特に深く関わっていると考察した。よって、この 2 人のメソッドなどの著書から高音域奏法について分析する。

H. Couillaud が 1946 年に出版した *Méthode de Trombone à coulisse* には、倍音列の話があり、そこでは第 10 倍音の D から音を出すのが難しくなってくると書かれている (Couillaud 1946, 4)。しかし、第 12 倍音の F まで説明がされているため、この音まではフランスでは一般的にテナートロンボーンの音域として使用されるという認識があったと考えられる。

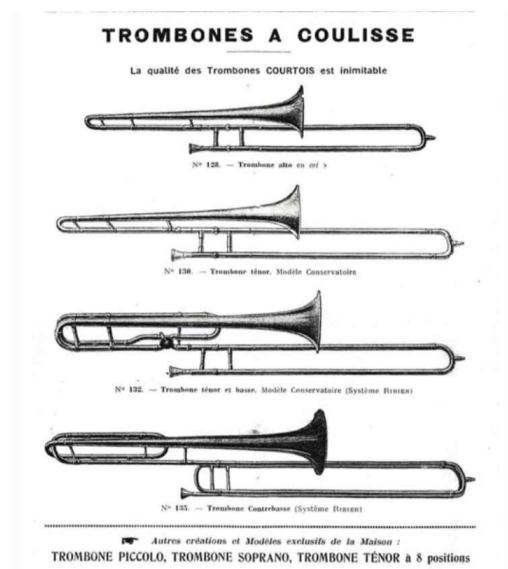
ウェブサイト Guion, David. 2023. "André Lafosse and the end of an era in Trombone instruction". *Musicology for Everyone*.の中で A. Lafosse について詳しく述べられていた。以下に日本語に翻訳したものを抜粋し示す。

A. Lafosse のトロンボーンの指導法は、音楽院の歴代教授の伝統に全面的に依存しており、他の影響はほとんど見られない。彼自身が作曲または編曲したもの以外、彼が使用したソロや練習曲はすべて、音楽院とつながりのあるフランスの作曲家や教師が作曲または編曲したものである。彼はオーケストラ作品の指導をフランスの作曲家に限定しなかったが、フランスのオーケストラが演奏するレパート

リーに限定していた。彼の教育と、メソードを書いた目的は、生徒たちがオーケストラで演奏できるようにトロンボーンを効果的に教えるという限られたものだった。彼のメソードには、特定のソロやオーケストラの抜粋の技術的な問題を解決するのに役立つように意図された練習曲が含まれている。彼は、必要に応じてそのような練習曲を生徒に惜しみなく提供した。彼の教材にはフランス以外の音楽の影響は見られないが、国際的に多大な影響を与えている。実際、彼の 1946 年出版のメソードには、各ページにフランス語、英語、ドイツ語、スペイン語が印刷されている。

A. Lafosse は、外国人生徒を除き、細管（小口径）のフランス製トロンボーン以外の楽器を生徒に演奏することを許可しなかった。またトリガー（F 迂回管）の使用について議論することを拒否した。しかし、当時の **Antoine Courtois**（パリの管楽器製造会社）のカタログを見ると、フランス製の楽器にはトリガーが付いているものも存在したため、トリガーがフランス音楽に反するからという理由で反対したとは考えられにくい。

写真 7：1926 年の **Antoine Courtois** のカタログ。上から、E♭アルトトロンボーン、テナートロンボーンコンセルヴァトゥールモデル（A. Lafosse の推奨しているモデル）、テナーバストロンボーンコンセルヴァトゥールモデル、コントラバストロンボーン。



A. Lafosse の反対にもかかわらず、ヨーロッパ人がアメリカ製の太管（大口径）トロンボーンを採用し始めたのは、A. Lafosse が教授だった頃だった。A. Lafosse はフランス製トロンボーンの昔ながらの理想に固執していたが、彼の生徒たちはプロとしての活動のためにもっと現代的な楽器を必要としていた。A. Lafosse は細管トロンボーンの使用を主張したほか、スライド・ビブラート、グリッサンド、ミュートといったモダン・ジャズの影響を受けた技法を俗悪だと考えて拒否した。

## 5. まとめ

パリ高等音楽院で 1925 年から 1948 年まで教授を務めた Henri Couillaud とその次に 1948 年から 1960 年まで教授を務めた André Lafosse は特に教則本や練習曲などの出版物が多い。H. Couillaud が教授の時の助教授が A. Lafosse であり、H. Couillaud 引退後は A. Lafosse が教授を引き継いでいる。H. Couillaud は自身のメソードの中で、第 10 倍音の D から演奏が難しいと説明しているが、第 12 倍音の F まで説明がある。このことから、20 世紀フランスでは一般的に第 12 倍音の F まではテナートロンボーンの音域であるという認識があったと考えられる。A. Lafosse はヨーロッパでアメリカの太管トロンボーンが流行しだしても細管トロンボーンをフランス人生徒に勧めていたことから、M. ラヴェルの《ボレロ》に見られるようなトロンボーンの高音域がフランスの作曲家に好まれた理由の一つに細管トロンボーンの高音域の音色があったのではないかと考察する。

今後は、トロンボーンの世界についてより深く調査し、トロンボーンがソロ楽器として定着し、高音域が求められた背景と、時代ごとのトロンボーンの高音域奏法の捉え方について調査し考察していきたい。音の発音原理についてはある程度は理解出来たため、有名な演奏者らが自身の経験則で語っているさまざまな理論についてまとめ、それらの理論の客観性を検討したい。また、A. Lafosse が細管トロンボーンを使い続けていたことから、管の細さによって高音域の吹きやすさが変化するのかを調査したい。

## 6. ドクトラルコンサート

2025 年 2 月 15 日に愛知県立芸術大学室内楽ホールにて「ドクトラル・コンサート Vol. 48」を開催した。プログラム 1 曲目はドイツの作曲家パウル・ヒンデミット（1895-1963）がアメリカに移った後の 1941 年に作曲された《トロンボーンとピアノのためのソナタ》、2 曲目はイギリスの作曲家、バストロンボーン奏者ブライアン・リン（1954-）が友人のトロンボーン奏者に向けた《Doolallynastics (A Brief Torture for Unaccompanied Trombone.)》（1989）》、そして 3 曲目はフランス



の作曲家ダリウス・ミヨー（1892-1974）が1953年にトロンボーン奏者デイヴィス・シューマン（1912-1966）の依頼により、フランスからアメリカへの大西洋横断の途中で作曲した《冬の小協奏曲》を演奏した。ヒンデミットの《ソナタ》は今日でも盛んに演奏され、アメリカではオーディション課題曲にも指定されることがある。リンの《Doolallynastics》は、所々にジャズの影響が見られ、アドリブのような細かいフレーズとゆったりとした部分が交互に演奏される。高音域は第12倍音のFまで演奏され、重音、フラッターなどかなり高い演奏技術を必要とする。ミヨーの《冬の小協奏曲》は、フランスらしい和声の色彩感があり、リズムは裏拍にアクセントが多用される。音の跳躍もあり、ソロ的なテクニックを求められる。3曲とも20世紀中頃以降の作品であり、歴史的に見てトロンボーンのスロレパートリー興隆の先駆けの時代である。

---

#### 参考文献

- Adachi, Seiji, and Sato, Masa-aki. 1996. "Trumpet Sound Simulation using a Two-dimensional Lip Vibration Model," *J. Acoust. Soc. Am.* 99: 1200–1209.
- Boutin, H., Fletcher, N., Smith, J., and Wolfe, J. 2015. "Relationships between Pressure, Flow, Lip Motion, and Upstream and Downstream Impedances for the Trombone," *J. Acoust. Soc. Am.* 137(3): 1195–1209.
- Boutin, H., Smith, J., and Wolfe, J. 2020. "Trombone Lip Mechanics with Inertive and Compliant Loads("lipping up and down")," *J. Acoust. Soc. Am.* 147(6): 4133–4144.
- Herbert, Trevor. 2006. *The Trombone*. New Haven: Yale university press.
- Hirschberg, A., Gilbert, J., Msallam, R., and Wijnands, A, P, J. 1996. "Shock Waves in Trombones," *J. Acoust. Soc. Am.* 99: 1754–1758.
- Jackson, Roland John. 2005. *Performance Practice : A Dictionary-guide for Musicians*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Leno, H. L. 1970. *Lip Vibration Characteristics of Selected Trombone Performers*. Tucson: The university of arizona.
- Lynch, John H. 1994. *A New Approach to Altissimo Trumpet Playing*. Oskaloosa: C.L.Barnhouse company.
- Whitehouse, J. 2003. *A Study of the Wall Vibrations Excited during the Playing of Lip-reed Instruments*. Milton Keynes: The open university.
- 足立整治 2004 「管楽器の発音原理」『日本音響学会誌』 60巻11号：657-662
- ウィック, デニス 1972 『トロンボーンテクニック』 西岡信雄（訳）東京：音楽之友社
- 江口克彦 2007 『音楽がたのしくなる世界の「楽器」絵事典——歴史から、音の出るしくみまで——』 東京：PHP 研究所
- 江原史朗, 永井啓之亮, 水谷孝一 2003 「金管楽器人工吹鳴時の唇振動の2次元計測と数値シミュレーションによる解析」『日本音響学会誌』 59巻9号：541-549
- 金子昌弘, 水谷孝一, 江原史朗, 永井啓之亮 2004 「金管楽器のための人口唇」『日本機械学会 [No.03-38] 第16回バイオエンジニアリング講演会講演論文集 ('04.1.22~23 北九州市)』
- 萩谷克己 1978 「トロンボーン奏法の分析(息の圧力、流量と音の高さ、大きさの相互関係。)」東京藝術大学大学院音楽研究科 学位論文（修士）
- ファークス, フィリップ 1962 『金管楽器を吹く人のために』 杉原道夫（訳）東京：全音楽譜出版社
- ファークス, フィリップ 1976 『プロ・プレイヤーの演奏技法』 滝沢比佐子（訳）東京：全音楽譜出版社
- フレッチャー, N. H., ロッシング, T. D. 2002 『楽器の物理学』 岸憲史, 久保田秀美, 吉川茂

(訳) 東京：シュプリング・フェアーク東京  
ポーター, モーリス・M 1967 『アンブシュア』 大室勇一, 荒木雄三 (訳) 東京：全音楽譜出版  
社  
吉川茂, 足立整治 1996 「金管楽器奏者の唇はどのように振動しているか」 『日本音響学会誌』  
52 巻 5 号：389-395

参照樂譜

- Couillaud, Henri. 1946. *Méthode de Trombone à coulisse*. Paris: Alphonse Leduc.
- Lafosse, André. 1921&1946. *Méthode complète de Trombone à coulisse nouvelle édition en trois volumes*. Paris: Alphonse Leduc.
- Lafosse, André. 1949. *School of Sight Reading and Style for Tenor Trombone*. New York: M. Baron co.

## 参照ウェブサイト

- Brook, Barry, S and Kafka, Barbara, S. 2001. "Widerkehr [Wiederkehr, Viderkehr] [*J'ainé*, Jacques (-Christian-Michel).]" <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30255>  
(2025-01-18)
- Kimball, Will. 2020. "Trombone history timeline." *Kimball Trombone.com.*  
<https://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/> (2025-01-18)
- Mortier, Nicolas. "Professeurs des CNSMD depuis 1795". *Le site du Trombone.fr.*  
<https://lesitedutrombone.fr/archives-de-classe-de-trombone-cnsmd/> (2025-01-18)
- Guion, David. 2023. "André Lafosse and the end of an era in Trombone instruction". *Musicology for Everyone.* <https://music.allpurposeguru.com/2023/07/andre-lafosse-and-the-end-of-an-era-in-trombone-instruction/> (2025-01-18)
- Yeo, Douglas. 2017. "Seeing the Unseen Trombone Playing Through the Eye of a MRI Scanner with the MRI Brass Repository Project." *The Last Trombone.com.*  
<https://thelasttrombone.com/2017/08/22/seeing-the-unseen-trombone-playing-through-the-eye-of-a-mri-scanner-with-the-mri-brass-repository-project/> (2023-02-11)
- Yeo, Douglas. 2020. "Joannes Rochut, the Boston Symphony, and His Trombone." *The Last Trombone.com.* <https://thelasttrombone.com/2020/10/02/joannes-rochut-the-boston-symphony-and-his-trombone/> (2025-01-18)
- Gossner, Sam. 2017. "The Vobaron Project Website." *Vobaron Wordpress.com.*  
<https://vobaron.wordpress.com/2017/02/20/the-vobaron-project-website/> (2025-01-18)
- 一般社団法人日本機械学会 流体工学部門 [2017] 「ベルヌーイの定理 流れの読み物」  
[https://www.jsme-](https://www.jsme-fed.org/experiment/2017_10/005.html#:~:text=%E3%83%99%E3%83%AB%E3%83%8C%E3%83%BC%E3%82%A4%E3%81%AE%E5%AE%9A%E7%90%86%E3%81%A8%E3%81%AF,%E3%82%82%E3%81%AE%E3%81%A7%E3%81%99%E3%81%99%EF%BC%88%E5%9B%B3%EF%BC%91%EF%BC%89%E3%80%82.)  
fed.org/experiment/2017\_10/005.html#:~:text=%E3%83%99%E3%83%AB%E3%83%8C%E3%83%BC%E3%82%A4%E3%81%AE%E5%AE%9A%E7%90%86%E3%81%A8%E3%81%AF,%E3%82%82%E3%81%AE%E3%81%A7%E3%81%99%E3%81%99%EF%BC%88%E5%9B%B3%EF%BC%91%EF%BC%89%E3%80%82. (2022年07月26日閲覧)
- 宮下宣子 [2014] 「サクバット Q&A」 (『Love from SACKBUT』ウェブサイト内)  
[http://sackbut1.com/q\\_a/q\\_a.html](http://sackbut1.com/q_a/q_a.html) (2025年1月18日閲覧)

## プロフィール

## 秋口 響哉 Otoyā AKIGUCHI

静岡県浜松市出身。愛知県立芸術大学音楽学部管打楽器コースを卒業後、同大学院博士前期課程修了。現在、同大学院博士後期課程に在学中。これまでに大内邦靖、小和田有希、塚本修也、小田桐寛之、倉田寛、田中宏史各氏に師事。ペーター・シュタイナー氏のマスタークラスを受講。第2回、3回、6回名古屋トロンボーンコンペティションにて高校生ソロ、一般ソロ、オーケストラスタディ各部門で1位。令和元年度 公益財団法人 山田貞夫音楽財団 奨学生。第53回、54回愛知県立芸



術大学優秀学生による学部定期ソロ演奏に出演。第 19 回関西トロンボーン協会コンクール成人ソロ部門第 1 位。第 38 回日本管打楽器コンクールトロンボーン部門入選。ソリストとして愛知室内オーケストラ、名古屋フィルハーモニー交響楽団と共演。これまでに 2 度リサイタルを開催。

ブーレーズ作曲《二重の影の対話》で提唱されている  
「空間化 spatialisation」の見解  
——GRM で展開された音像定位の表現方法に着目して——

岡田 智則（作曲）

## 1. はじめに

本研究の目的は、ピエール・ブーレーズ Pierre Boulez (1925-2016) がライブ・エレクトロニクスにおいて提唱している「空間化 spatialisation」の定義を明確にすることである。研究の方法としては、《二重の影の対話 *Dialogue de l'ombre double*》(1984) を対象に、楽譜に記述されているスピーカーの操作を分析し、その結果表現されている音響効果を見出していく。

《二重の影の対話》は、クラリネットとエレクトロニクスによる「ミクスト音楽」であり、あらかじめ録音されたクラリネット演奏の再生による「事前録音 pre-recording」セクションと、クラリネットの「生演奏 live clarinet」が交互に実演する形態で構成されている。本研究では、すべてのセクションにおいて、楽譜に記述されているスピーカーの操作を研究対象としているが、本年度は、「事前録音 pre-recording」を対象に、後述する GRM が行ってきたミュージック・コンクレートの制作から見られる影響について考察を行った。

## 2. GRM による音像定位の表現

GRM (Groupe Recherch de la musique concrète) とは、1948 年にピエール・シェフェール Pierre Schaeffer (1910-1995) によってつくられた、電子音響音楽の創作について研究するためのフランス国立視聴覚研究所・音楽研究グループである。ブーレーズは、録音技術を使用し、自然や生活に含まれる環境音を音楽の素材として使用する実験に、GRM 創設期から携わっていた。成田和子は、GRM における音作りの方法について「ある 1 つの音に多種多様な加工を試みる方法」と「ある 1 つの加工方法で多種多様な音を試みる方法」の 2 種類の方法があると述べている<sup>1</sup>。《二重の影の対話》における音の加工にはリバーブだけを使用していることから、成田和子が述べる「ある 1 つの加工方法で多種多様な音を試みる方法」と類似していると考えられる。そのため、音像定位による表現にも GRM の影響があるのではないかと考えた。

GRM が電子音響音楽の創作において音像定位の表現を試みたのは、GRM 創作の第 2 期に相当する 1959 年からである。GRM の創作において、音像定位による表現は、電子音響音楽の創作における重要な要素であり、「スピーカーの位置、ステレオにおける相互の連結、分散、移動の要素を用いて、音を再配置すること<sup>2</sup>」によって音像定位の表現を確立させていった。こ

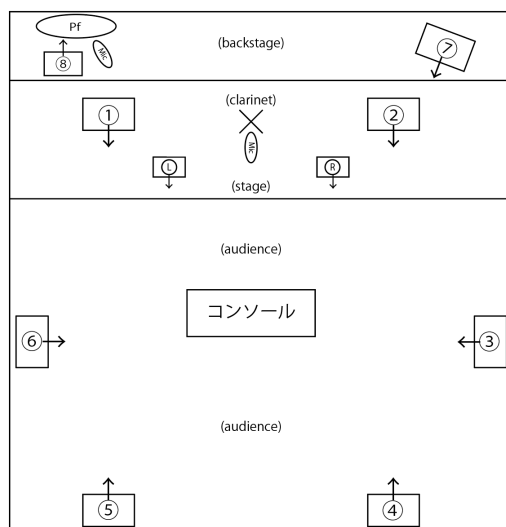
の「聴き取り方法」の思想は、「音楽オブジェ objets musicaux」と呼ばれている。「音楽オブジェ」では、「音の『密度 Densité』、『ニュアンス Nuance』、『音色 Couleur』の3つの要素に着目し、<sup>3)</sup> 制作された電子音響音楽におけるステレオ操作の判断材料となっていた。

GRM でつくられた電子音響音楽は、後にフランソワ・ベイルによって「アコースモニウム」と呼ばれる装置が考案され、ライブ・パフォーマンスとして実演されるようになる。アコースモニウムの実演とは、大多数のスピーカーをミキサーのリアルタイム操作によって音像定位を変化させるものである。アコースモニウムの音響操作は、楽譜の概念が存在しない電子音響音楽において、音の密度、ニュアンス、音色を自身で解釈した上で決定する必要があり、現在においても音響操作の方法論として根付いている。本研究では、《二重の影の対話》に記述されているスピーカーの操作から、音の密度、ニュアンス、音色に着目し、音響操作について分析した。

### 3. 《二重の影の対話》の音響操作

《二重の影の対話》の実演には、10 個のスピーカーを使用する。そのうち 7 個が事前録音セクションの再生に使用され (①～⑦)、ミキサーの操作によって音像移動が行われる。スピーカーの配置は、会場を包囲する形で①～⑥のスピーカーを均等の距離になるように設置し、⑦のスピーカーは、舞台裏など、6 個のスピーカー群による空間とは異なる場所に配置する。事前に録音されたクラリネットの音源を楽譜の記述にしたがってミキシングコンソールを操作することで聴衆に「音が物理的に移動しているかのような印象<sup>4)</sup>」を与える。本論では、音の密度・ニュアンス・音色について、「transition de III à IV」と「transition de I à II」、「sigle final」を例に見解を示しておく。

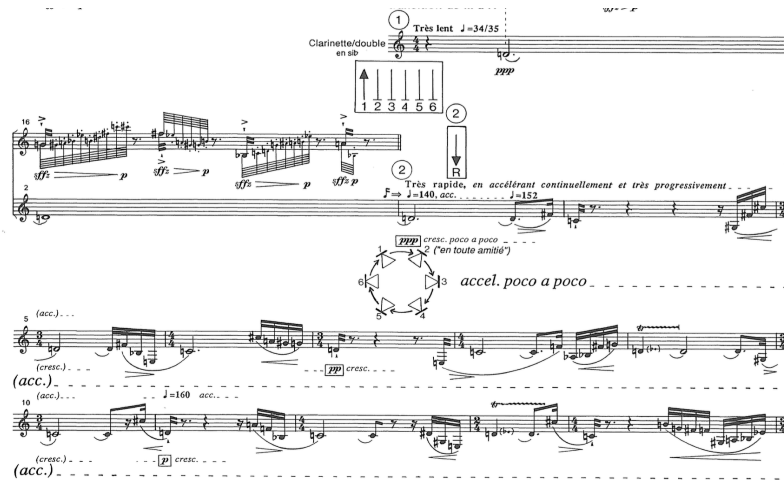
図1 《二重の影の対話》の舞台セッティング (図面は筆者による)



### 3-1. 音の密度

音の密度とは、聴取される音数と同時に使用するスピーカーの個数の関係性を指す。《二重の影の対話》では、操作するスピーカーの個数と録音されたクラリネット演奏の音数にも密接な関係があり、その特徴を見ることができるセクションが「transition de III à IV」である。このセクションでは、①から⑥のスピーカーを使用し、「音が時計回りに聴取されるよう」<sup>5)</sup> 音像定位を移動させていく。

#### 譜例1 「transition de III à IV」の冒頭



「transition de III à IV」では、冒頭はテンポが遅く、クラリネットの演奏も少ない音を持続させるような旋律で構成されている。冒頭の旋律に対して使用されるスピーカーは、①番だけのスピーカーを使用し、音像定位も固定されている。その後は、①～⑥の順にスピーカーを鳴らしていき、アツチェレランドによる加速に伴って、操作するスピードを速めていく。「transition de III à IV」では、曲が進行していくにつれて、クラリネット演奏の音数が増加していく特徴が見られる。つまり、演奏される音が少ない時は、同時に使用するスピーカーも少なく、演奏される音が増加に伴って、すばやい音像定位の変化のために、鳴らしていくスピーカーの個数も必然的に増えていくことになる。したがって、音の密度は、同時に使用するスピーカーの個数で表現されているといえる。

### 3-2. ダイナミクス

ダイナミクスとは、音の強弱表現を示すものである。《二重の影の対話》では、記述されているスピーカーの音量に対してもダイナミクスが示されている（譜例2）。「transition de I à II」では、最初にすべてのスピーカーの音量を半分程度まで上げておく。クラリネット演奏の音が強くなると、指定されているスピーカーのフェーダーを標準値 (Unity Gain) まで上げるように指示されている。つまり、クラリネット演奏の音が弱い旋律では、スピーカーの音量レベルを下げ、音が強い旋律では、スピーカーの音量レベルを上げることで、強弱表現を強調

させている。

## 譜例2 「transition de I à II」の冒頭

transición de I à II  
① Flotant J=92, avec des contrastes de vivacité abrupte, poco accel. - revenir au  
Clarinet/double en sib  
pp mp mf  
1 2 3 4 5 6  
② Tempo Brusque/Tempo J=184  
③ Brusque/Tempo J=200  
④ Brusque/Tempo  
⑤ Brusque/Tempo  
⑥ Brusque/Tempo  
⑦ Brusque/Tempo  
⑧ Brusque  
mp sub. f sub. pp f sub. sempre pp f p mp p f  
6 6 5 5 2 2 3

また、『二重の影の対話』の楽譜に添付されているテクニカル・インストラクションでは、「transition de I à II」について、フェーダーの操作スピードにも指定がされている。フェーダーの操作速度については、「音が強い旋律では、可能なかぎりはやくフェーダーを操作し、音が弱い旋律へ移行する際は0.5秒かけて操作を完了させる<sup>6)</sup>」と述べられている。つまり、音像定位を変化させる速度でも、強弱を表現していることがわかる。

### 3-3. 音色

『二重の影の対話』における音色表現は、リバーブの使用によって行なわれている。7つの事前録音セクションのうち、「sigle initial」以外のセクションには、リバーブが使用されている。

リバーブが使用されていない旋律と使用されている旋律で構成されているセクションに「sigle finel」がある。テクニカル・インストラクションによると、「sigle finel」では、「セクションの冒頭は、リバーブをかけずに編集し、65小節目にむかって反響を増やしていく<sup>7)</sup>」と指示されている。

#### 譜例4「Sigle final」の冒頭部分

sigle final

① Très rapide  $j=152$ , agité, mais murmuré

Clarinette/double en sib

pp mp pp

1 2 3 4 5 6

100

mf

Comme une brusque interjection ( $j=152$ )

② Agité, murmuré

p ff pp p mp pp

5

cresc. poco a poco

リバーブが使用されていない冒頭では、少ない個数のスピーカーを使用することで、聴取される音像定位の面積がせまい形になっている。リバーブが増加していくにつれて、「sigle final」では、使用するスピーカーの個数が増えていき、音像定位の面積が拡張されていっている。つまり、《二重の影の対話》における音色表現は、複数のスピーカーの同時使用による音像定位の拡張方法で表現されていることがわかる。

#### 4. まとめ

《二重の影の対話》では、GRMで展開された音の密度・ニュアンス・音色について、7個のスピーカーを使用し、一定の法則を用いて管理されていることが判明した。《二重の影の対話》の「空間化」とは、音の密度・ニュアンス・音色を「スピーカーの個数」と「音量レベル」「音像定位の拡張方法」によって表現されるものであるといえる。したがって、《二重の影の対話》は、GRMで展開されてきた音の密度、ニュアンス、音色について、「スピーカーの操作方法」と「記譜法」を確立させた楽曲であると位置づけることができる。

#### 5. ドクトラルコンサート及び特別演習について

本年度の作品制作は、《二重の影の対話》の研究に因んで、アコースモニウムの音響操作と他の楽器の演奏によるアンサンブルを試みた。スピーカーをミキサーの操作によって操作するサウンドシステムは、録音音源の再生だけでなく、マイクで拾い上げた音に対しても音響操作を行うことができることに着目した。チェロの特殊奏法をノイズととらえ、ブーレーズがミクスト音楽作品で使用しているエフェクトを用いてリアルタイムに変調させていく。その結果得られる音響効果を楽譜に記譜することで、アコースモニウムを操作する人は、楽譜を見ながらスピーカーの操作方法を見出していく。楽器演奏とスピーカー操作による音響の両者が互いに

音を聴き合うことで、アコースモニウムが「楽器演奏」としてのアンサンブルを実現できると考えた。

2年次の特別演習では、ブーレーズ作曲の《二重の影の対話》におけるスピーカーを使用した音像定位の表現について発表した。前期は、《二重の影の対話》と、アコースモニウムの機材システム及び音像定位の操作について比較し、その共通点を見出していった。特に、音像定位の操作については、アコースモニウムの音響操作方法の1つである「マスキング効果」を使用している箇所が《二重の影の対話》では多く見れ、その実証をもとに、《二重の影の対話》は、アコースモニウムの概念を使用した楽曲であることを発表した。後期は、GRMで展開されていった音像定位の表現方法と《二重の影の対話》におけるスピーカーの操作について比較検証を行った。GRMにおける電子音響音楽の創作で着目されてきた音響要素『密度 *Densité*』、『ニュアンス *Nuance*』、『音色 *Couleur*』が《二重の影の対話》においてどのように操作されているのかを分析し、その見解について発表した。

---

<sup>1</sup> 成田 1997, 61

<sup>2</sup> 水野 2000, 67

<sup>3</sup> Schaeffer 1966-1997, 584-587

<sup>4</sup> Gerzso 1992, 18

<sup>5</sup> Miller 2022, 43

<sup>6</sup> Gerzso 1992, 18

<sup>7</sup> Gerzso 1992, 20

#### 参考文献

Miller, Brooke Laurie, 2022 “A guide to the performance and study of *Dialogue de l'ombre double* (1985) by Pierre Boulez (1925-2016)”, Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts University of North Texas.

Schaeffer, Pierre 1966 “*Traité des objets musicaux, essai interdisciplinaires*”, Éditions du Seuil, Paris.

成田和子 1997 「音楽研究グループ GROUPE DE RECHERCHES MUSICALES における電子音響音楽：ミュージック・コンクレート・アナログからデジタルへ」『東京音楽大学リポジトリ研究紀要』第21巻 43-64。

水野みか子 2000 「フランスにおける電子音響音楽の理念と技術-音の環境デザインの基盤として」『名古屋芸術大学研究紀要 21 巻』63-75。

檜垣智也 2015 「アコースモニウムを用いた電子音響音楽の上演に関する研究」九州大学芸術工学府博士後期課程博士学位論文。

#### 参照楽譜

Boulez, Pierre. 1984 “*Dialogue de l'ombre double*” Universal Edition UE 18407 Austria.

Gerzso, Andrew, Daniel Raguin, Jean-Louis Aichhorn. 1992 “*Dialogue de l'ombre double Technical Instructions*”, Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), Paris (France)

## プロフィール

### 岡田 智則 Tomonori OKADA

広島出身。サウンド・テクノロジーを用いて制作を行うサウンド・アーティスト。アコースモニウム奏者。「CCMC2017」Futura 賞入賞。「Prix Presque Rien 2017」入選。「FESTIVAL FUTURA」をはじめ、国内外の音楽祭での作品上演多数。長久手市長賞受賞。電子音響音楽の演奏メソッドの研究にも取り組み、第 53 回先端芸術音楽創作学会」などで、研究報告を行っている。



## モーツァルト作品と音楽フィグール

山口 翔也（ピアノ）

### 1. はじめに

古典派を代表する作曲家として位置付けられている W. A. モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) の作品は、古典派らしい調和のとれた明快さが特徴である。しかし、中には時折、《幻想曲》ハ短調 K. 475 (1785) 冒頭のように、今日の我々をも驚かせるような転調や不協和音、突然の休止が見られる。本研究ではこれらの正体として、バロック時代に大きな影響をもったフィグーレンレーレ Figurenlehre で扱われる「音楽フィグール」があるのではないかと考え、その適用可能性を探るとともに、作品の新たな観点の提示を目指し、研究を行っている。前年度の研究では、音楽フィグールと関係の深い半音階進行に注目し、モーツァルト作品全体を俯瞰するとともに、1782 年の「バッハ・ヘンデル体験」が音楽フィグールの観点からも重要な出来事であることを確認した。今年度の研究では音楽フィグール全体を研究対象とし、より詳細な研究を行った。

### 2. 今年度の研究概要

#### 2-1 古典派までの音楽フィグール

研究ではモーツァルト作品を確認する前に、バロック期の終焉までに音楽フィグールがどのような変遷を辿ったのか、当時の文献を基に調査を行った。音楽フィグールは、J. ブルマイスター Joachim Burmeister (1564-1629) 著『ムジカ・ポエティカ *Musica Poetica*』(1606) で列挙されて以降特別な技法だったが、その数は 18 世紀にかけて増加していき、作品内の単なる音型も含まれるようになってしまった。音楽学者 バルテル (1997) によると、最終的に音楽フィグールの数は 160 を超えたとされている。この結果、特別な技法であったはずの音楽フィグールが常套的性格を強めるという「変質」が起こったと、磯山 (1981) は指摘している。なお、研究において特に注目した記述は、当時のドイツの音楽家、音楽学者 J. N. フォルケル Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) 著 *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788) における次の証言である。

（前略）その手段は時をへるにつれて、おびただしく数を増し、価値の軽重に不同一が甚だしかったために、(……) 最良のもっとも用いるにたるものだけが

残された。(服部 1962, 31)

引用内での「その手段」とは、音楽フィグールのことを指す。服部(1962)によると、この時点ですでにフィグーレンレーレは歴史的展開を終えたものとして、回顧的に、つまり過去の物として眺められているとされているが、フォルケルが「最良のものだけが残された」と述べている点は非常に重要な点だと考えた。

## 2-2 音楽フィグールの選定

こうした背景を確認した後、モーツァルトの作品内において音楽フィグールとみなすことができる箇所がどこにあるのか、調査を行った。しかし 160 もある音楽フィグール全てを調査対象とすることは、前述したような「常套手段」も含まれてしまうと考え、研究で扱う音楽フィグールの選定を行った。選定基準は以下の 3 点である。

### (1) 修辞学由来かどうか

増加していった音楽フィグールの中には、本来の姿である「音楽修辞学」に根差していないものもあるため、ウンガー(1941)を参考に選定を行った

### (2) 歴史があるかどうか

バロック期後期に登場したものは、「バロック期を通した音楽フィグール」と言い切ることができないと考え、ブルマイスターが論じたものを選んだ

### (3) 広く知られたものかどうか

たとえブルマイスターによる音楽フィグールであっても、その後扱われていなければ広く知られたものとは言い難いと考え、バルテル(1997)を参考に、複数の理論家により論じられたものを選んだ

これらの基準から、本研究で扱う音楽フィグールは次ページの表のようになった。この選定により、古典派の作品を見るにあたって適切な、音楽修辞学に根差した音楽フィグールを選定できたと考えられる。

## 2-3 モーツァルト作品における音楽フィグール

これらの選定によって得られた音楽フィグールを用いて、実際にモーツァルトの作品を分析した。はじめに注目したのは、教会作品である。教会作品ではバロック期から続く独自の書法が残っていることが音楽学者 ローゼンタール(1992)やローゼン(2021)によって指摘されており、バロック期からの影響を確認するためには最適だと考えたためである。分析の結果、モーツァルトの教会作品では、様々な作品で多くの音楽フィグールが使用されていることがわかった。音楽フィグールはあくまでも、強調したい歌詞を際立たせるための手段なので、作品全体が音楽フィグールで成り立っているわけではないが、ある特定の音楽フィグールの使用によって、モーツァルトと音楽フィグールを結び付けられるような作品を発見した。

表 本研究で扱う音楽フィグール

名前	意味と機能	備考
Anadiplosis	Mimesis の反復	
Anaphora	複数の声部において同種の音型を反復して強調	
Apocope	主題がすべての声部で模倣されず、中断される	
Aposiopesis	ゲネラル・パウゼの挿入	ゲネラル・パウゼ
Auxesis	同じ和音楽節が反復される	部分全体の反復
Climax	同じ音型を、位置を変えて反復して強調	ゼクエンツ
Mimesis	多声部において一部の声部のみで Noëma を作る	
Noëma	すべての旋律が同一の音価で構成された楽節により強調	同一音価の Tutti
Palilogia	旋律を同じ音高で反復する	1 声部内でのゼクエンツ
Parrhesia	不協和音を小節の半分の長さで挿入する	掛留音
Pathopoeia	半音階音を使用して感情を高める音楽フィグール	半音階進行
Pleonasmus	カデンツにおいて声部が非和声音やシンコペーションによって突出する	

バルテル（1997）、久保田（2020）を基に作成

その作品とは、混声四部合唱とオーケストラのためのオッフェルトリウム《インテル・ナートス・ムリエールム Inter natos mulierum》ト長調 K. 72（1771）である。この作品では、歌詞の「洗礼者ヨハネより大いなるものはなし」という一節について、「なし」にあたる「non」を強調するために、Climax と Aposiopesis が音楽的にも、修辞学的にも効果的に使用されている。また、筆者がもっとも注目すべきだと考えたものは、「qui tollit peccata mundi」<sup>1</sup>という歌詞で見られる Pathopoeia である（譜例 1）。ここでは動詞の活用が異なるが、意味はミサ曲にも出てくる歌詞と同じで、モーツァルトがよく半音階の下降進行の曲付けをする一節である。モーツァルトはこの《インテル・ナートス・ムリエールム》において、同じ意味をもったこの歌詞に対して、ミサ曲と同様に半音階の下降進行を当てており、今回の Pathopoeia の例からは、モーツァルトにおいてもバッハらと同様に、「同じ歌詞に対して特定の音型を当てる考え方がある」可能性が明らかになった。このことが、音楽フィグールの Pathopoeia と一致している点は、非常に意味があると考えられる。

譜例 1 Pathopoeia の例 (55-58 小節)

The musical score for Pathopoeia, measures 55-58, is presented in five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The bottom staff is for Violoncello, Fagotto, Basso ed Organo. The lyrics are: 'tol - - lit pec - ca - ta mun - - di. In - ter na - - - - - tos mu - li - e - rum non sur -'. The music is in G major and 4/4 time. The vocal parts have a melodic line with some trills and ornaments. The instrumental part provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

モーツァルト作品における音楽フィグールの存在が確認できたため、鍵盤作品ではどのように使用されているのか、調査を行った。その結果、特に後期鍵盤作品において共通した音楽フィグールが用いられていることがわかった。「バッハ・ヘンデル体験」の影響で作曲した作品《プレリュードとフーガ》K. 394 (1782) を起点として、以降のソナタをはじめとした鍵盤作品では、冒頭の主題提示 (譜例 2) における Noëma、Climax、Aposiopesis という共通した音楽フィグールによる開始が増加していることがわかった。モーツァルトが初期の教会音楽において音楽フィグールを使用していたのにも関わらず、その使用が前期鍵盤作品では見られず、むしろ教会作品を作曲しなくなったウィーン時代において音楽フィグールが使用されるようになったことは、非常に興味深いことだと考えられる。本研究においては、こうした点からも「バッハ・ヘンデル体験」の影響として説明できる可能性が示せると考えている。

譜例 2 《プレリュードとフーガ》K. 394 冒頭

The musical score for the beginning of the Prelude and Fugue, K. 394, by Mozart, is presented in two staves. The top staff is for the right hand and the bottom staff is for the left hand. The tempo is marked Adagio. The music is in G major and 4/4 time. The right hand has a melodic line with a trill (tr) and a fermata (f). The left hand has a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

### 3. まとめ

今年度は、モーツァルトの初期教会作品に音楽フィグールが見られることを起点として、作品全体が音楽フィグールで成り立っているわけではないが、鍵盤作品にも音楽フィグールとして体系的に説明できる部分が多くあることを示した。今後の研究では、今回扱わなかったブルマイスター以降の音楽フィグールにも注目しながら、これ

らの分析結果に基づいた演奏表現への応用に進んでいきたい。また、今後の大きなテーマとして、ソナタ形式と音楽フィギュールの結びつけを行いたいと考えている。ソナタ形式が修辞学との関係から生まれたとする先行研究は多数あり、音楽修辞学を語る上では欠かせない考え方であるため、音楽フィギュールが大きな形式のなかでどのように用いられているのか、研究を進めていきたい。さらに、モダンピアノで演奏する現代において、こうした古い観点からの演奏表現に注目する意義についても、研究を通して深めていきたい。

#### 4. ドクトラル・コンサート

本年度は、2025年2月15日に愛知県立芸術大学室内楽ホールにて「ドクトラル・コンサート Vol. 48」を開催した。今回のドクトラル・コンサートでは、研究において音楽フィギュールが効果的に使用されていることが明らかになったモーツァルトの後期鍵盤作品を中心に、それぞれの作品が前後の作品のもつ特徴を際立たせるようなプログラム構成を行った。まず、冒頭に全体の導入として P. グラス《グラス・ワークス》より〈オープニング〉を配置し、続いて W. A. モーツァルト《自動オルガンのためのアンダンテ》へ長調 K. 616 を演奏した。この作品は自動オルガンによる演奏が想定されており、冒頭の音型が様々な声部で反復される *Anaphora* が多く使用されている。続いて、W. A. モーツァルト《ロンド》へ長調 K. 494 を演奏した。この作品では改訂に伴って、モーツァルト後期作品に特有の対位法的なカデンツァ風のパッセージが挿入されており、ロンドとしては大規模な作品となっている。今回は徐々に演奏される音域が下がっていき、低音で終結するこの作品のもつ暗さに注目し、このロンドに続けて、同じ低音から開始される L. v. ベートーヴェン《ピアノ・ソナタ》第23番〈熱情〉へ短調 作品 57 を演奏することにより、その異様さを際立たせた。

ここまでをプログラムの前半として、明るい響きが特徴的な W. A. モーツァルト《ロンド》ニ長調 K. 485 からプログラム後半を開始した。演奏機会の多いこのロンドは、音楽フィギュールの視点から分析すると多くの音楽フィギュールがさりげなく使用されており、様々な手法で冒頭の主題を強調していることがわかる。この安定した響きのロンドの後に、ロ短調の作品ながら、ロンドと同じニ長調の旋律から開始される C. P. E. バッハ《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》よりソナタ ロ短調 Wq.55/3 H. 245 を演奏した。第3楽章では、左手における半音階進行が効果的に用いられているが、バロック期に音楽フィギュールとして用いられていた半音階進行とは用いられ方が全く異なる点が興味深い。プログラムの最後には、この半音階進行に着想を得て、シベリウス《5つの小品》作品 75 を演奏した。

- 
- <sup>1</sup> 「取り除く」という意味のラテン語の動詞 *tollo* について、ミサ曲の歌詞では二人称単数である *qui tollis peccata mundi* という活用が用いられているが、この作品の歌詞では三人称単数である *tollit* が用いられている。

#### 主要参考文献

- Bartel, Dietrich. 1997. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Burmeister, Joachim. 1993. *Musical Poetics*. Translated, with Introduction and Notes, by Benito V. Rivera. New Haven: Yale University Press.
- Forkel, Johann Nikolaus. 1788. *Allgemeinen Geschichte der Musik*. Leipzig: Schwickert.
- Rosen, Charles. 1972. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton & Company.
- Scheibe, Johann Adolph. 1745. *Johann Adolph Scheibens ... Critischer Musicus*. Leipzig: B. C. Breitkopf.
- Unger, Hans-Heinrich. 1941. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms.
- 礒山雅 1981 「バロック音楽におけるフィグーラ：修辞学的音楽論の一側面」 岩波書店『思想』682：208-226
- 1985 「現代のバッハ研究-6-バッハと象徴、そして修辞学」 音楽之友社『音楽芸術』43：82-89
- 2009 『「救済」の音楽 バッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、ワーグナー論集』 東京：音楽之友社
- 久保田慶一 2020 『音楽分析の歴史 ムジカ・ポエティカからシェンカー分析へ』 東京：春秋社
- ザスロー, ニール, ウィリアム・カウデリー 2006 『モーツァルト全作品事典』 森泰彦, 他 (訳) 東京：音楽之友社
- 属啓成 1975 『モーツァルト 《声楽篇》』 東京：音楽之友社
- ド・ニ, カルル 1989 『モーツァルトの宗教音楽』 相良憲昭 (訳) 東京：白水社
- 西川尚生 2005 『作曲家◎人と作品 モーツァルト』 東京：音楽之友社
- 服部幸三 1962 「フィグーレンレーレについて」『音楽学』第7巻2号：11-31
- ビューロー, ジョージ・J 1994 「修辞学と音楽」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第8巻：181-188 礒山雅 (訳)
- ボンズ, マーク・エヴァン 2018 『ソナタ形式の修辞学 古典派の音楽形式論』 土田英三郎 (訳) 東京：音楽之友社
- ローゼン, チャールズ 2011 『音楽と感情』 朝倉和子 (訳) 東京：みすず書房
- 2021 『古典派音楽の様式 ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン』 大久保賢、中村真 (訳) 東京：音楽之友社
- ローゼンタール, カール=ハインツ 1992 「モーツァルトの教会作品に認められるザルツブルクの教会音楽の影響」『モーツァルト探求』 海老沢敏 (編) 高野紀子 (訳), 95-116 東京：中央公論社

#### 参照楽譜

- Mozart, Wolfgang Amadeus.
1963. "Inter natos mulierum, KV 72/74f." In *Kleinere Kirchenwerke*, edited by Federhofer, Hellmut. Neue Mozart-Ausgabe, Serie I, Werkgruppe 3, 104-119. Kassel: Bärenreiter.
1982. "Präludium und Fuge in C, KV 394/383a." In *Einzelstücke für Klavier Band 2*, edited by Plath, Wolfgang. Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX, Werkgruppe 27, 10-19. Kassel: Bärenreiter.

## プロフィール

### 山口翔也 Shoya YAMAGUCHI (ピアノ)

愛知県岡崎市出身。愛知県立岡崎北高等学校を経て、愛知県立芸術大学音楽学部器楽科ピアノコース卒業、同大学院音楽研究科博士前期課程修了。現在、同大学院博士後期課程在学。

第17回大阪国際音楽コンクールファイナル Age-H 第2位。第13回日本バッハコンクール全国大会大学・大学院部門第1位、ベーレンライター賞受賞。岡崎音楽家協会主催の第33回新人演奏会に出演。修了論文を第136回日本音楽学会中部支部定例研究会にて発表。

これまでに山口忍、服部幸代、奥村真、戸崎由香、武内俊之、イリーナ・チュコフスカヤ、北住淳、鈴木謙一郎の各氏に師事。岡崎「第九」をうたう会ピアニスト。岡崎音楽家協会会員。

# ドミトリー・ショスタコーヴィチの音楽的書法の特徴について ——ピアノ作品の作風変遷——

小野 杏奈（ピアノ）

## 1. はじめに

ドミトリー・ショスタコーヴィチ Domitri Shostakovich (1906-1975) は、激動の 20 世紀を象徴する国家であったソヴィエト・ロシアを生き抜き、創作活動を盛んに続けた作曲家である。第 2 次世界大戦前後の最高指導者、ヨシフ・スターリン Iosif Stalin (1878-1953) の在職時代 (1922-1953) は、芸術文化における表現活動が厳しく統制され、他国への亡命を選択する芸術家も多数おり、ショスタコーヴィチもその影響を受けた作曲家の 1 人である。しかし、彼は生涯祖国ソヴィエトにとどまり、作曲手法を様々に工夫しながら名作を生み出していった。その生涯の中で、何度か党の批判対象として矢面に立たされ、その都度体制に迎合する作品を発表する中で、ショスタコーヴィチは自らの創作表現・音楽語法を身につけていった。

近年、ショスタコーヴィチ研究は様々に行われているが、その多くは彼の管弦楽作品や歌劇作品であり、ピアノ独奏曲に焦点を当てた研究はあまり多くはない印象を受ける。ショスタコーヴィチは素晴らしいピアニストでもあり、第 1 回ショパンコンクールにソヴィエト代表として派遣されたほどでもあるため、彼のピアノ独奏作品に注目することは、彼の創作活動全体を捉える上でも重要である。一方で、ショスタコーヴィチはピアノ独奏作品をあまり多くは作曲していない。音楽院卒業までの初期作品作曲時期は、体制からの抑圧がまだ強くはなく、ショスタコーヴィチが最も実験的に作曲技法を試していた時期といえるが、この時期に最も多くのピアノ独奏曲が作曲されている。この実験的作曲を行った時期を経て、1932 年に作曲された《24 の前奏曲 24 Preludes》Op. 34 は、比較的自由的な作曲を行った最後のピアノ独奏作品ともいえる。またこの作品は、彼が 24 の調全てを使った最初の作品でもある。そこで今年度は、ショスタコーヴィチの《24 の前奏曲》に着目し、無調的な作品が多いショスタコーヴィチの調性や和声観念を再定義することを目的とした。1838 年に完成されたフレデリック・ショパン Frederic Chopin (1810-1849) の同名作品《24 の前奏曲 24 Preludes》Op. 28 との比較を通して、ショスタコーヴィチの調性や和声の扱い方を明らかにし、演奏法について考察した。



## 2. 研究概要

ショスタコーヴィチは、《24 の前奏曲》を作曲する前に参加した第 1 回ショパンコンクールを経てから、しばらくの間ピアノ独奏作品を作曲しなかった。《アフォリズム *Aphorisms*》Op. 13 (1927) の作曲からしばらくの月日を空けた後に、改めてショパンの作品を参考に、調性に立ち返った作品を作曲するということは、ショスタコーヴィチにとっても意味のあるものであったと考えられる。この 2 つの作品は、まず 5 度圏の順に作曲されており、全体の演奏時間もほぼ同じである。そうした中で、それぞれの調性・和声に対する認識や、転調の仕方を含む調性そのものの扱い方を明らかにすることを目的とした。また、演奏法について、演奏者が腐心するのは 24 曲という大曲をどれだけ聴衆を飽きさせることなく聴かせることができるか、という点である。そこで並行調同士のつながり、5 度圏同士でのつながりに目を向け、曲間をどのように扱うか、考察した。さらに、この作品の特徴として、ショスタコーヴィチがペダリングをほぼ全曲書き込んでいることが挙げられるが、ペダルの使用法には和声進行に基づいたものと、アーティキュレーションに基づいたものの 2 種類あることが、分析を通して見られた。一方でアーティキュレーションがスタッカートの際にもペダリングが指示されている箇所も多々あるため、その際の演奏法についても考察した。

### 2-1. 《24 の前奏曲》Op. 34 について

この作品は、1922 年から 1933 年に作曲された。ショスタコーヴィチが 1 つの曲集の中で 24 の調性をすべて使ったのはこの作品が初めてである<sup>1</sup>。ショパンによる同名の作品<sup>2</sup>を参考にしており、ショスタコーヴィチの初期ピアノ独奏作品の 1 つである《3 つの幻想的舞曲 *3 Fantastic Dances*》Op. 5 (1922) を連想させるような雰囲気にも満ちている。型破りな様式と現代的な対位法でより豊かな曲集になっており、「長い間望まれていた斬新さとそのバランスを達成し、そうした意味で実験的作品でもあるピアノソナタ第 1 番やアフォリズムとは一線を画した」

(Moshevich 2015, 43) とソフィア・モシェヴィチは述べている。さらに、教育学的観点から見ても非常に価値のある作品で、「ショスタコーヴィチの《24 の前奏曲》から、生徒たちはより多彩な色彩、大胆な解釈、ペダリングの習得できる」と言われている (Moshevich 2015, 43)。実際、ショスタコーヴィチのピアノ独奏曲で比較すると、この作品には最もペダリングが細かく書き込まれており、彼の和声の扱い方や、調性そのものの捉え方を研究する上では外せない作品であると筆者は考える。

## 2-2. 作曲当時の社会背景とショスタコーヴィチ自身の状況

1928 年から 1932 年の間、ソヴィエトではスターリンの指導の下、急激な重工業化と農村集団化を軸とした「第 1 次五ヵ年計画」が実施され、国内の状況は大きく変貌を遂げていく。党中央委員会は、音楽家に対してイデオロギー面での監視を行うとし、その役割はラプム（RAPM）<sup>3</sup>が担うこととなった。ミャフコフスキーやグリエールがモスクワ音楽院から追放され、教育面ではイデオロギーをより重視する方針をとるようになった。「プロレタリア系批評家の攻撃の矛先は、主に旧世代の作曲家に向けられており、ショスタコーヴィチ自身に対しては、個々の作品に対する批評はあっても、作曲家自身を否定するといった風潮はまだ見られなかった」（亀山, 2018, 84）と言われているが、党の圧力を全く危惧していなかったかというわけではないと筆者は考える。

1932 年 4 月、「文学・芸術団体の改組（ペトロイカ）」の決議が、党中央委員会によって決議され、ソヴィエト国内の文化・芸術活動を党の監視下に置くものであったが、一部のプロレタリア派を除く多くの作曲家や芸術家はこれを歓迎した。同年 5 月 23 日に、『文学新聞』で社会主義リアリズムが初めて紹介され、さらに 2 年後に開かれた第 1 回ソヴィエト作家大会ではその方向性が定義された。歌劇《ムツェンスク郡のマクベス夫人 *Lady Macbeth of the Mtsensk District*》Op. 29 を作曲中であったショスタコーヴィチは、「ラプムは同伴者たちの教育にいっさいかわらなかった。彼らの発言に見られたのは、罵倒、抽象、デマゴギーのみ、同伴者たちにレッテルを貼ることだけであった」「中央委員会決議は、〈リベラルな自由〉のためのマニフェストどころか、ソヴィエト音楽の今後の発展を決定づける歴史的重大さをおびたドキュメントである」（亀山, 2018, 94）と、雑誌『労働者と演劇』で述べた。

ショスタコーヴィチは、作曲活動を始めてから《24 の前奏曲》の作曲に至るまでに様々なジャンルの作品を、豊富に作曲している。交響曲では、1925 年の《交響曲第 1 番》へ短調 Op. 10、1927 年の《交響曲第 2 番》ロ長調 Op. 14、1930 年の《交響曲第 3 番》変ホ長調 Op. 20 の 3 曲、その他には 1929 年の劇音楽《南京虫 *The Bedbug*》Op. 19、1930 年のバレエ音楽《黄金時代 *The Golden Age*》Op. 22 などの名作が挙げられる。その中でも 1932 年の歌劇《ムツェンスク郡のマクベス夫人》は、ショスタコーヴィチの生涯の中でも重要な作品の 1 つでもあり、1936 年にプラウダ批判<sup>4</sup>の対象になった作品でもある。

多くの作品が作曲される一方で、ピアノ独奏作品は 1927 年の《アフォリズム》の作曲以降、《24 の前奏曲》に着手するまで作曲されていない。この原因の 1 つとして、1927 年の第 1 回ショパンコンクールへの参加が挙げられると考える。

### 3. 分析結果

先行研究を踏まえたうえで、ショパンの同名作品との比較を行い、24 調全ての作品をみることで、各並行調同士または 5 度圏ごとの作品にある関連性、対照性が明らかとなった。ショスタコーヴィチの《24 の前奏曲》第 3・4 番にみられたように、バッハの平均律に似た繋がりが明らかにある場合、第 12・13 番または第 21・22 番のように一見わかりづらいが次の曲のモチーフを暗示させていることも明らかとなった。これらのつながりは偶然ではなく、ショスタコーヴィチが意図的に行っていることは明白であり、ショパンの作曲手法を参考にしている点であるともいえる。

またショスタコーヴィチの作品は、主和音や属和音から開始され、曲の終わりも主和音構成音であることがほとんどであった。これは、初期ピアノ独奏作品にさかのぼってもほとんど見られないことである。曲によっては途中で遠隔調に次々転調するものもあるが、必ず主調にしっかりと帰結していることがわかった。調性という観点に立ち返る意識、ポリフォニーへの意識が垣間見える一方で、厳格な形式でもあるフーガの中で突然抒情的な旋律が出てくる作品もあり、各作品同士の曲調だけでなく、ショスタコーヴィチの自由な発想と形式的な枠組みの対比も鮮やかであった。ショスタコーヴィチが素晴らしいピアニストであったにも関わらず、ショパンの作品ほどテクニカルなものもなく、技巧的な面から見ても困難なパッセージがあまりないことから、彼はこの作品であくまでも調性に基つきながら、そこからどのように転調や和声変化を楽しむかということに意識を置いているのではないかと考えられる。

### 4. 今後の課題

今年度まで、ピアノ作品のみに焦点を絞って研究を行ってきたが、もう少し広い視野をもって研究することが必要だと感じるようになった。来年度は、どのようにショスタコーヴィチの作品全体が受容されてきたのか、について調べ、考察していきたいと考えてい

---

<sup>1</sup> 1951 年作曲の《24 の演奏曲とフーガ 24 preludes and Fugues》Op. 87 も全ての調を使用した作品である。

<sup>2</sup> 1836 年に作曲された《24 の前奏曲 24 preludes》Op. 28 を指す。

<sup>3</sup> ロシア・プロレタリア音楽家同盟を指す。

<sup>4</sup> 1936 年 1 月 28 日、党中央委員会機関紙『ブラウダ』にて、「音楽のかわりに荒唐無稽」と題する、歌劇《ムツェンスク郡のマクベス夫人》に対する批判記事が掲載された。続く 2 月 5 日には、バレエ《明るい小川 The Bright Stram》Op. 39 に対して、「バレエの偽善」という批判記事も掲載された。この批判では、「形式主義」、「メイエルホリド主義」、「モダニズム」が論点の対象であった。

## 参考文献

- 亀山郁夫 2018 『ショスタコーヴィチ引き裂かれた栄光』 東京：岩波書店  
工藤庸介 2006 『ショスタコーヴィチ全作品解説』 東京：東洋書店  
グラゴリーエフ, L・プラテーク (編) 1980 『ショスタコーヴィチ自伝——時代と自身を語る』 ラドガ出版訳 東京：ナウカ  
千葉潤 2005 『ショスタコーヴィチ——作曲家◎人と作品シリーズ』 東京：音楽之友社  
デームリング, ヴォルフガング 1994 『〈大作曲家〉ストラヴィンスキー』 長木誠司 (訳) 東京：音楽之友社  
ファーマイ, ローレル・エリザベス 2005 『ショスタコーヴィチ：ある生涯, 改訂新版』 藤岡啓介, 他 (訳) 東京：アルファベータ  
Martynov, Ivan. 1947. *Dmitry Shostakovich*. Moscow: Muzgiz.  
Moshevich, Sofia. 2015. *Shostakovich's music for piano solo: Interpretation and performance*. United States: Indiana University.  
Schwarz Boris. 1972. *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970*. London: Barrie & Jenkins.

## プロフィール

小野 杏奈 Anna ONO

福岡県出身。

福岡教育大学中等教育教員養成課程を卒業。愛知県立芸術大学大学院博士前期課程を首席で修了、併せて優秀学生賞を受賞。現在、同大学院博士後期課程に在学中。第 15 回博士前期課程最優秀修了生による演奏会や、「室内楽の楽しみ」に出演。第 13 回中津 An die Musik ピアノコンクール大学・一般コース第 1 位。令和 2 年度新進演奏家育成プロジェクト オーケストラ・シリーズにて、サン＝サーンス ピアノ協奏曲第 2 番を九州交響楽団と共演。第 40 回飯塚新人音楽コンクールピアノ部門第 1 位他。修了論文を第 133 回日本音楽学会中部支部定例研究会にて発表。これまでに、長谷川美智子、篠原友里、武内俊之、北住淳の各氏に師事。

# モイーズの旋律集についての一考察 ——*The Flute and Its Problems*の校訂に向けて——

中村 まり（フルート）

## 1. はじめに

本研究の目的は、旋律集 *The Flute and Its Problems: Tone Development through Interpretation for the Flute* (以降 *The Flute and Its Problems*) の校訂を行うことで、学習目的を明確にし、フルート奏者の演奏技術の向上の一助となることである。フランス出身の著名なフルーティストであり教育者でもあるマルセル・モイーズ Marcel Moyse (1889-1984) は、フルートのための教則本や練習曲集を 32 冊出版した。その中で、声楽曲や器楽曲から旋律が引用され掲載されている旋律集が *Tone Development through Interpretation for the Flute and Other Instruments* (以降 *Tone Development*)、*The Flute and Its Problems*、*Comment j'ai pu maintenir ma forme*<sup>1</sup> であり、3 冊は同じ目的を持って書かれている可能性が高い。この 3 冊に掲載されている旋律は、どのような技術を会得することを目的としているのか、具体的には書かれておらず、モイーズの意図は明確ではない。このうち、*Tone Development* については Hummel による先行研究<sup>2</sup>をはじめ、モイーズの弟子による受講記録などが残されているが、他 2 冊について取り上げられた資料は無い。

今年度は、*Tone Development* と *The Flute and Its Problems* の内容を整理し、引用されている旋律の原曲の調査を行った。また、この 2 冊の旋律集の内容を比較することで、モイーズが旋律集で提示する練習課題を考察した。

## 2. 今年度の研究概要

### 2-1. *Tone Development* について

*Tone Development* は、1962 年にアメリカ合衆国の McGinnis&Marx 社で発行された旋律集である。*Tone Development* には既存の声楽や器楽の 51 作品<sup>3</sup>から 90 曲<sup>4</sup>の旋律が引用して載せられ、各曲に番号が振られている。これらの旋律は、目次で音域や音量、表現の課題ごとに A～H の 8 つのセクションに分けられている。目次以降のページには、旋律の引用に、作曲者名、曲名、テンポの指示が書かれているのみである。

旋律はセクションの課題に合わせて移調されていることがある。また、練習曲の終止

線の後、同じ曲が別の調に移調された譜面やその冒頭部分が書かれていることがあり、移調して練習することが示唆されている。モイーズは *The Flute and its Problems* の解説文やレッスン中の学生への指導で、一つの旋律を演奏が簡単な調と難しい調で同じように演奏できるように練習することを求めている<sup>5</sup>。モイーズはこの練習によって、演奏における苦手な部分の克服に役立てることができるほか、演奏しやすい調で演奏表現のアイディアを得て、他の調での演奏に活かすことができると考えている<sup>6</sup>。*Tone Development* には移調譜が書かれていない旋律も多いが、移調して練習することを前提に書かれているという意見が、モイーズの弟子や研究者によって述べられている<sup>7</sup>。

*Tone Development* には別冊としてピアノ伴奏譜がついており、13 番、37 番、49 番、59 番、61 番、77 番、78 番、79 番、90 番の 9 曲分のみ掲載されている。この伴奏の編曲者は書かれていない。モイーズの弟子であるトレヴァー・ワイが *Tone Development* の旋律の伴奏譜を編集し、使用ができるよう出版社と交渉したという資料はあるが、詳細は不明である<sup>8</sup>。*Tone Development* の巻末には、目次に記載のない 48 個の短い練習課題が載っている。この練習課題についてモイーズによる解説は書かれておらず、旋律の引用との関係は不明である。

モイーズの死後にも、*Tone Development* に関する資料の発行などの活動が行われている。まず、*Tone Development* に掲載予定であった序文や解説が、モイーズの遺品を整理する過程で発見され、2002 年に発行されたマルセル・モイーズソサエティのニューズレター13 号<sup>9</sup>にて公開された。この遺稿の序文や解説には、A から H の各セクションの旋律を練習する際の唇の使い方など、主にフルートの奏法について指示が書かれている。*Tone Development* に関係する資料は遺稿の他にも、*Tone Development* の既存の内容に、遺稿の序文、モイーズの経験や指導内容の他、各曲のあらすじなどが書かれた短い解説文、歌曲や民謡、オペラアリアの旋律の歌詞、ピアノ伴奏譜を追加した練習曲集 *The Melody Book* の一巻がソーニャ・ジルズによって書かれ、2010 年に出版されている<sup>10</sup>。

## 2-2. *The Flute and Its Problems* について

Moyse, Marcel. 1973. *The Flute and Its Problems: Tone Development through*

*Interpretation for the Flute*. Tokyo: Muramatsu incorporated.

図 1 : *The Flute and Its Problems* の曲目表、報告者作成

ページ	作曲者名	作品名	歌い出し	役名、楽器
pp.19-20	G.プッチーニ	ラ・ボエーム	第1幕: Che gelida manina	ロドルフォ (Ten)
Pp.20-22	G.プッチーニ	ラ・ボエーム	第1幕: Mi chiamano Mimi	ミミ (sop)
p.22	W.A.モーツァルト	ドン・ジョヴァンニ	第2幕: Deh vieni alla finestra	ドン・ジョヴァンニ (Bar)
p.23	G.プッチーニ	ラ・ボエーム	第2幕: Quando men vo	ムゼッタ (Sop)
p.24	G.プッチーニ	ラ・ボエーム	第4幕: Sono andati	ミミ (sop)
p.24, 25	G.プッチーニ	ラ・ボエーム	第4幕: Vecchia zimarra	コッリーネ (Bas)
pp.26-27	W.A.モーツァルト	フィガロの結婚	第4幕: Deh vieni non tardar	スザンナ (sop)
p.28	W.A.モーツァルト	ドン・ジョヴァンニ	第2幕: Il mio tesoro intanto	ドン・オッターヴィオ (Ten)
p.29	W.A.モーツァルト	魔笛	第1幕: O toi qui m'a charmé le cœur (原語: Dies Bildnis ist bezaubernd schön)	タミーノ (Ten)
p.30	W.A.モーツァルト	魔笛	第2幕: Ah! pitié, tu m'as brisée (原語: Ach, ich fühl's)	パミーナ (sop)
p.31	W.A.モーツァルト	魔笛	第2幕: Ici, pieux domaines (原語: In diesen heil'gen Hallen)	ザラストロ (Bas)
p.31	W.A.モーツァルト	フィガロの結婚	第2幕: Helige Quelle reiner Triebe, (原語: Porgi amor qualche ristoro)	伯爵夫人 (sop)
p.32	W.A.モーツァルト	フィガロの結婚	第3幕: Dove sono i bei momenti	伯爵夫人 (sop)
p.33	W.A.モーツァルト	クラリネット五重奏曲 K.581		クラリネット
pp.34-37	J.S.バッハ	カンタータ30番 BWV30	Freue dich, erlose Schar	(Alt)
p.38	J.S.バッハ	カンタータ30番 BWV30	Freue dich, erlose Schar	(Alt)
pp.39-40	シューベルト	夜と夢		
p.41	G.ビゼー	真珠とり	第1幕: Seule, au milieu de nousより	ヴァイオリン、ヴィオラ
p.41	G.ビゼー	真珠とり	第1幕: Au fond du temple saintより	フルート、ナディール (Ten)
pp.42-43	Ch.グノー	ミレイユ	第2幕: Trahir Vincent	ミレイユ (sop)
p.44	V.ベッリーニ	夢遊病の女	第2幕: Ah non giunge	アミーナ (sop)
p.44	W.A.モーツァルト	ドン・ジョヴァンニ	第1幕: Dalla sua pace	ドン・オッターヴィオ (Ten)
p.45	G.ドニゼッティ	ラ・ファヴォリータ	第3幕: Oh mio Fernando	レオノーラ (Mes)
p.46	G.ヴェルディ	ドン・カルロ	第4幕: Ella giammai m'am	フィリッポ2世 (Bas)
p.47	J.マスネ	マノン	第3幕: N'est-ce plus ma main	マノン (sop)
pp.48-51	G.ビゼー	真珠とり	第1幕: Je crois entendre encore	ナディール (Ten)
p.52	J.マスネ	サッフォー	第4幕: Pendant un an je fus ta femme	ファニー・ルグラン (sop)
p.52	C.ウェーバー	魔弾の射手 序曲		ヴァイオリン、ホルン
p53	V.ベッリーニ	夢遊病の女	第2幕: Ah non giunge	アミーナ (sop)

*The Flute and Its Problems* は、*Tone Development* の発行から 11 年後に出版されたフルートの練習のための旋律集である。モイーズ直筆のファクシミリ版の本体に、日本語訳の書かれた小冊子が付属している。この旋律集は、解説文、旋律の引用、基礎練習楽譜の 3 パートで構成されている。*The Flute and Its Problems* の解説の中には、歌の旋律を使った練習の方法として、*Tone Development* に引用されている L. ドリーブ作曲《ラクメ》の第 2 幕のソプラノのアリア〈Dans la forêt près de nous〉の旋律を例に説明が書かれている部分がある。また、*The Flute and Its Problems* と *Tone Development* を同列に扱うような記載<sup>11</sup>があるため、この 2 冊は同じ目的をもって書かれているといえる。

1 ページから 17 ページまでの英語による解説の後には、オペラアリアを中心に、楽曲の旋律が引用された手書きの楽譜が掲載されている。掲載されている曲は図 1 の通りで

ある。基本的にはオペラアリアと歌曲には歌詞が書かれているが、J. S. バッハの《カンタータ 30 番 BWV30》は楽譜上に歌詞の掲載が無く楽譜の後に纏められているほか、V. ベッリーニの《夢遊病の女》、G. ヴェルディの《ドン・カルロ》には歌詞の掲載が無い。また、伴奏譜が書き添えられている曲もあるが、書かれていても曲の途中で無くなる、高音部譜のみになるなど、内容に一貫性が無い。

54 ページから 61 ページまでは 13 種類のエチュードが掲載されている。このエチュードは、先に書かれている解説や旋律とは直接の関わりは無いものと考えられる。この内 5 種類のエチュードの内容は、モイーズが師事した P. タファネルと P. ゴーベールの共著『17 のメカニスム日課大練習 17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme』を応用したものになっている。例えば、*The Flute and Its Problems* の 54 ページに書かれた一つ目のエチュードは、『17 のメカニスム日課大練習』の一つ目の課題である E. J. 1 の応用になっている。E. J. 1 は完全 5 度間の長音階を短 2 度ずつ上げていく練習であり、*The Flute and Its Problems* の一つ目の課題は、この音階の間に長 3 度の跳躍を加えた分散和音になっている。他にも、*The Flute and Its Problems* の 56 ページ前半の課題と『17 のメカニスム日課大練習』の E.J.1、57 ページ前半の課題と E. J. 2、60-61 ページの課題と E. J. 8 に関連性が見られる。他の 8 種類がどの様に作成された課題であるかは調査中だが、いずれもフルートのための技術練習用の基礎練習課題であり、旋律の引用と具体的な繋がりはない。

### 2-3. *Tone Development* と *The Flute and Its Problems* の比較

前述の通り、*Tone Development* と *The Flute and Its Problems* は同じ目的を持った旋律集であり、旋律の多くがオペラから引用されている点も一致している。しかし、詳細な内容については相違があるため、これを考察していく。

まず、*The Flute and Its Problems* には、*Tone Development* の目次にあるようなセクションが無く、課題が分類分けされていない。*The Flute and Its Problems* に掲載されている旋律は、*Tone Development* のように音域や音量、旋律の形を課題として見た場合に掲載順序が整理されておらず、*Tone Development* と同じ形で順番に課題を区切ることは難しい。ただし、一曲ずつ当てはめることは可能であると考ええる。例えば、*The Flute and Its Problems* の最初の曲である G. プッチーニの《ラ・ボエーム》から引用されたテノールとソプラノの 2 つのアリアは、フルートにおける低音域に収まるように書かれており、音量は曲の中で pp から ff まで幅広く変化する。この特徴は *Tone Development* の C セクションの課題「低音域の様々な表現<sup>12)</sup>」と一致する。また *The Flute and Its Problems* に引用されている旋律は、*Tone Development* では器楽曲のみ引用されていた J. S. バッハと W. A. モーツァルトのカンタータやオペラの旋律が引用されている点が大きく異なっている。作曲年代で考えた場合、*Tone Development* の



H セクションの課題である「古典作品の演奏<sup>13</sup>」に相当する。しかし、*Tone Development* では器楽曲のみ、旋律集の最後の課題として音域が広く音数の多い旋律が引用されているのに対して、*The Flute and Its Problems* では声楽曲が 29 曲中 3 曲目には掲載され、音域が限定された音数の少ない旋律が掲載されていることを鑑みると、これらを同一視することは適切ではないと考えられる。

また、*The Flute and Its Problems* の旋律には *Tone Development* と同じく移調して掲載されているものがある。前述のように *Tone Development* と同じセクション分けができないことから、移調の理由は改めて調査中だが、殆どの曲がフルートの音域にオクターブを調整することで移調せずに演奏可能であることから、演奏の能否ではなく、*Tone Development* と同じく何らかの課題を想定して移調されていると考えられる。しかし、34 ページからの原調の J. S. バッハの《教会カンタータ 30 番》はフルートの音域外<sup>14</sup>のイが含まれており、そのまま演奏することができない。また 52 ページの《魔弾の射手》から引用された旋律も、移調してあるにも関わらずフルートの音域外のイが含まれており、フルートを演奏するにあたって最適な楽譜であるとは言い難い。このことについては、モイーズが解説や遺稿の中で旋律の移調を勧めていることや、楽曲から引用した旋律の練習をフルート以外の楽器にも勧めていたことから、一概に誤って掲載されているとはいえないものの、*The Flute and Its Problems* は譜面やオペラの幕数に誤りが散見されるため、校正不足の可能性も否定できない。

### 3. おわりに

今年度は *Tone Development* と *The Flute and Its Problems* の内容の比較を行った。この 2 冊には細かい相違点があるものの、使用の目的は同じであると考えられる。*The Flute and Its Problems* は後から書かれたものだが、*Tone Development* と比較しても演奏の難易度に差は無く、応用編よりも姉妹編と呼べる内容となっている。

来年度は *The Flute and Its Problems* を中心として調査を進め、同じモイーズの旋律練習曲集である『フルートのための 24 の旋律的小練習曲と変奏（初級）』やその続編である『フルートのための 25 の旋律的小練習曲と変奏（中級）』との比較を行う。この 2 冊の旋律的小練習曲集は、*Tone Development* や *The Flute and Its Problems* よりも初歩的な内容であり、旋律練習の基本となっているものと考えている。これらを比較することで、*The Flute and Its Problems* の旋律の学習目的がより明確になることを期待している。

### 4. ドクトラルコンサート

今年度は 2024 年 9 月 13 日に愛知県立芸術大学室内楽ホールにて「ドクトラルコンサート vol. 46」を開催した。F. クーラウ作曲《6 つのディヴェルティスマン Op. 68 より 第 6 番 嬰ハ短調》は、元は「グラン・ソロ」として書かれており、無伴奏での演奏も可能だが、今回はピアノ伴奏付きで演奏した。様々な楽想が切れ目なく展開されていく、フルートにとっては貴重なロマン派前期の楽曲である。2 曲目に演奏したのは S. カーク＝エラート作曲《ソナタ 変ロ長調 Op. 121》である。この曲は 1918 年に作曲されており、1925 年にはピアノ三重奏版が作られた記録がある。区切りのない 3 つの楽章で構成されており、牧歌的な主題の 1 楽章、遅いテンポから技巧的で熾烈な楽想に展開する 2 楽章、様々な情景を映す軽快な 3 楽章で作られている。最後に演奏した《フルート協奏曲第 1 番 ト長調 K. 313》は、2 番がオーボエ協奏曲の編曲版であることを鑑みると、モーツァルトが遺した中では唯一の純粋なフルート協奏曲といえる。作曲地や作曲年は明らかになっていないものの、近年はオーケストラ譜面や演奏記録から 1777 年 7 月以前には作曲されていたと推測されている。

---

<sup>1</sup> Moyse, Marcel. 1974. *Comment j'ai pu maintenir ma forme*. West Brattleboro: Self published.

<sup>2</sup> Hummel 1996.

<sup>3</sup> *Tone Development* に記載されている曲名と作曲者名に基づく。オペラ作品と記載されているが、その曲を元にした幻想曲とみられる旋律や、モイーズによって編曲された旋律を別の曲として数えた場合は、作品数は 51 作品を超える。

<sup>4</sup> *Tone Development* には重複している旋律が 11 曲あり、重複しているものを除くと 78 曲となる。

<sup>5</sup> Moyse 1973, 7

<sup>6</sup> Waddell 2002, 8

<sup>7</sup> Hummel 1996, 11、Bailey 2002, 7、Waddell 2002, 8 など。

<sup>8</sup> マルセル・モイーズソサエティのニュースレターの 7 号と 8 号に、ワイが編集した *Tone Development* の伴奏を使えるか出版社と交渉中であることが記載されている。これが *Tone Development* の付録の伴奏譜のことであるかは明記されていないが、ワイが伴奏譜のみを出版したものは無い。

<sup>9</sup> Andrew, Nancy, Wendy W. Kumer, Ann McCutchan, and Mary J. Simpson, eds. 2002. *The Marcel Moyse Society Newsletter* vol.13. Pittsburgh: Marcel Moyse Society.

<sup>10</sup> Giles, Sonja. 2010. *The Melody Book* vol. 1. Plano, Texas: Carolyn Nussbaum Music Company.

<sup>11</sup> Moyse 1973, 7

<sup>12</sup> Register: low Diversified expression

<sup>13</sup> Interpretation of classical pieces

<sup>14</sup> 本報告書において、フルートの音域はロから四点ホまでとする。フルートの演奏可能音域は楽器や奏者によって変動がある。

#### 主要参考文献

Andrew, Nancy. 2002. "Translating and Editing the Preface for *Tone Development Through Interpretation*." *The Marcel Moyse Society Newsletter* vol.13: 2.

Bailey, John. 2002. "Teaching Moyse's *Tone Development Through Interpretation Using Operatic Recordings*." *The Marcel Moyse Society Newsletter* vol.13: 6-7.

Hummel, Catherine. 1996. *Marcel Moyse and Tone Development Through Interpretation: a Study Guide*. New York: The Manhattan School of Music.

Kraber, Karl. 1993. "A Note on the Woodwind Seminars." *The Marcel Moyse Society Newsletter* vol.4: 10.

McCutchan, Ann. 1994. *Marcel Moyse: Voice of the flute*. Oregon: Amadeus Press.  
Waddell, Rachel Lynn. 2002. "Creating a Performance Practice Context for Tone Development Through Interpretation." *The Marcel Moyse Society Newsletter* vol.13: 7-9.  
井上さつき 2024 『フランス・フルート奏者列伝——ヴェルサイユの音楽家たちからモイーズまで』 東京：音楽之友社  
高橋利夫 2005 『モイーズとの対話』 東京：全音楽譜出版社  
ワイ, トレヴァー 1995 『マルセル・モイーズ：フルートの巨匠』 井上昭史, 中川紅子（訳） 東京：音楽之友社

#### 参照楽譜

Moyse, Marcel. 1962. *Tone Development through Interpretation for the Flute and Other Instruments: the Study of Expression, Vibrato, Color, Suppleness, and Their Application to Different Styles*. New York: McGinnis and Marx Music Publishers.  
Moyse, Marcel. 1973. *The Flute and its Problems—Tone Development through Interpretation for the Flute*. Tokyo: Muramatsu.  
Giles, Sonja. 2010. *The Melody Book* vol.1. Plano, Texas: Carolyn Nussbaum Music Company.  
———. 2019. *The Melody Book* vol.2. Plano, Texas: Carolyn Nussbaum Music Company.

#### プロフィール

##### 中村 まり Mari NAKAMURA

10 歳よりフルートを始める。愛知県立明和高等学校音楽科を経て、名古屋音楽大学音楽学部音楽学科管楽コースを卒業。愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士前期課程管打楽器領域（フルート）修了、同大学院博士後期課程に在学。全日本学生音楽コンクール名古屋大会中学校の部第 1 位、高校の部 2 位。第 26 回びわ湖国際フルートコンクール一般の部 2 位。令和 5 年度公益財団法人山田貞夫音楽財団奨学生、第 33 回丹羽奨励生。岐阜聖徳学園大学非常勤講師。これまでにフルートを大西圭子、大海隆宏、ペトリ・アランコ、橋本岳人の各氏に、ピッコロを梶川真歩氏に師事。

# ナイトコアのインターネットにおける派生と拡大

倉地 佑奈（作曲）

## 1. 博士論文について

以下に、本年度提出した博士論文の題目、構成、要旨を掲載する。

### 題目

ナイトコアのインターネットにおける派生と拡大

### 構成

#### 序章

1. 問題の所在
2. ナイトコアとは何か
3. 本研究における語句の定義
4. 研究の方法と対象および構成

#### 第1章 録音編集による音楽にみるサンプリングとリミックスの系譜

1. 録音再生機器の誕生と普及
2. 録音再生機器と音楽表現の結びつき
3. ミュージック・コンクレート
4. サンプラーの誕生
5. リミックス音楽の興隆

#### 第2章 音源の無断利用の社会的許容度の高まり

1. プランダーフォニックス
  1. 1. 意図的で露骨な剽窃
  1. 2. 聴き手の記憶を刺激する音楽表現
  1. 3. 録音物を取り巻く作者と聴き手の定義の曖昧性
2. 著作権管理の方法からみるナイトコアの広まり
  2. 1. インターネット時代の著作権管理の問題点
    2. 1. 1. 一般的なインターネットユーザーの参入
    2. 1. 2. 既存曲の音源を利用する新たな音楽の出現
  2. 2. インターネット時代に即した著作権管理の方法
    2. 2. 1. クリエイティブ・コモンズ・ライセンス
    2. 2. 2. 音楽著作権管理団体との包括契約

### 2. 2. 3. YouTube における著作権管理ツール

### 2. 2. 4. 著作権とナイトコアの創作手法

## 3. 既存のコンテンツを利用する創作の大衆化

# 第 3 章 インターネットにおける音楽と日本のアニメ文化を組み合わせたコンテンツ

## 1. ナイトコアの起源と成り立ち

### 1. 1. アーティストとしてのナイトコアの活動歴

### 1. 2. アーティストとしてのナイトコアの創作手法

## 2. 日本のアニメ文化とインターネット

# 3. インターネットにおける音楽と日本のアニメ文化を組み合わせたコンテンツ

### 3. 1. ボーカロイド

### 3. 2. MAD 動画

## 4. インターネットにおける日本のアニメ文化の影響

# 第 4 章 ナイトコアの派生と拡大

## 1. ナイトコアの代表的なアーティスト

## 2. ナイトコア作品の傾向

### 2. 1. YouTube 上で視聴回数の高いナイトコア作品（上位 10 曲）の傾向

### 2. 2. ナイトコアリミックスのバリエーションの傾向

### 2. 3. 「洋楽」のヒット曲と日本のアニメ文化の紐付け

## 3. 新たな文脈の中で用いられるナイトコア

### 3. 1. ナイトコアを取り巻く環境

### 3. 2. Sped Up

### 3. 3. ハイパーポップ

# 終章

## 要旨

本研究は、既存曲の音源を高速で再生するリミックスによる音楽ジャンル、ナイトコア **Nightcore** の沿革や音楽ジャンルとしての確立の要因を明らかにするとともに、多様化するナイトコアが新たな文脈を紡ぎ、インターネットにおいて派生と拡大を繰り返していることについて考究することを目的とする。

本研究の対象となるナイトコアは、既存曲の音源を高速で再生しテンポとピッチを上昇させるリミックスからなる音楽に、日本のアニメ文化に関係するア트워크を付属させる音楽ジャンルを指す。ナイトコアは、同名の DJ コンビによる音楽作品を発祥とし、その作品が無断でインターネット上に投稿された結果、彼らの創作手法を模倣した作品が出現しはじめ、「ナイトコア」というアーティスト名

が、既存曲を高速再生してテンポとピッチを上昇させるリミックス音楽のジャンル名として定着したという経緯をもつ。近年では、ナイトコアが、動画共有サービスのティックトック **TikTok** における主流の音楽にみられるような、既存曲を高速再生したリミックス音楽（スピードアップ **Sped Up** などと呼ばれる）の起源であることや、ハイパーポップ **Hyperpop** という新たな音楽ジャンルの誕生に寄与したことなど、ナイトコアのさらなる発展や再評価がみられる。

音楽ジャンルとしてのナイトコアの成り立ちの背景には、テクノロジーの発達により人々がネットワークを介して音楽を享受するようになった中で、ナイトコアの創作手法が人々に模倣され、多数のバリエーションがインターネット上で誕生したことが考えられる。ナイトコアの創作手法は、録音編集による音楽に多くみられる典型的な手法であり、既存曲を高速再生させるだけの容易なものであるため、誰もが作品を制作・発表しやすい。一方で、既存曲の音源の利用には、著作権をはじめとする問題が存在するが、先行研究ではその点について触れられていない。

くわえて、多くのナイトコア作品には、日本のアニメ文化に関する画像がアートワークとして用いられている。日本のアニメ文化という要素は、オタクやデジタルネイティブを含む活発なインターネットユーザーの関心を引き、インターネット上で広く共有される可能性をもつため、ナイトコアのインターネット上での広まりの一因になったと考えられる。しかしながら、先行研究では、日本のアニメ文化という要素について深く追究されていない。

そこで、本研究では、録音編集による音楽の歴史、音源の無断利用に対する意識や制度の変化、インターネットにおける日本のアニメ文化の影響力の三つの視点から、ナイトコアの沿革や音楽ジャンルとして確立した要因について解明する。また、「音源の高速再生」や「日本のアニメ文化に関するアートワーク」といったナイトコアを司る要素は、新たな音楽ジャンルやコンテンツの創造に影響を与えたり、異なる文脈の中で生かされたりしている。この事象に着目し、多様化したナイトコアの実態と新たな文脈の創造を手がかりに、ナイトコアのインターネットにおける派生と拡大について考察する。

本論文は、4章から構成される。

第1章では、録音編集による音楽の歴史を、録音再生機器の誕生からサンプリングやリミックスによる音楽の興隆まで、ナイトコアの創作手法である既存曲の音源の利用という点に着目して概観した。音源は、初めは実務や商業などのために用いられていたが、技術の発達により人々が音源に介入できるようになるにつれて、作曲家の思想や音楽性を表現するための芸術的な用途に用いられるようになった。音声情報のデジタル化が進んでからは、音がレコードのような物体に記録されるものからデータとして扱われるようになったり、音源の加工編集がさらに容

易になったりと、音源が音楽行為の素材としての性質を強めていったことが明らかになった。このような音源の扱い方の変遷は、既存曲の音源を利用する創作を後押ししたといえよう。

第2章では、音源の無断利用が社会的に許容されつつある事象を、音楽家と聴き手の双方の視点から取り上げ、ナイトコアが広まった要因について考察した。音楽家の視点においては、既存の音源を略奪して創作に利用する音楽であるプランダーフォニックス **Plunderphonics** を取り上げ、著作権法が社会との齟齬を生じさせていることや、聴き手が音楽創作の場に参入しつつあることなど、プランダーフォニックスにおける音楽業界への風刺を解釈した。聴き手の視点においては、テクノロジーの発達による音楽流通の変化や、クリエイティブ・コモンズ・ライセンスのような新たな著作権管理の方法を調査し、インターネット時代に即した著作権管理の仕組みを設ける動きが確認された。このような風潮の変化や新たな仕組みは、ナイトコアのような既存曲の音源を利用する音楽の創作を促進したと考えられる。

第3章では、音楽ジャンルとしてのナイトコアの成り立ちや起源を精査したうえで、ナイトコアの広まりに日本のアニメ文化という要素が関与している可能性について検討した。オタクやデジタルネイティブ層の特徴的な創作形態や、音楽と日本のアニメ文化を組み合わせたコンテンツについて調査し、インターネット上では、オタクやデジタルネイティブを含む能動的なインターネットユーザーによって独自の文化が興隆しており、音楽と日本のアニメ文化を組み合わせたコンテンツの流行や、それによる楽曲の世界的なヒットが起きていることが明らかになった。日本のアニメ文化という要素は、ナイトコアを特徴づけるとともに、その広まりを加速させた要因の一つであるといえる。

第4章では、多様化したナイトコアの実態や、ナイトコアを司る要素が異なる文脈の中で応用されていることを中心に、ナイトコアのインターネットにおける派生と拡大について考察した。ナイトコアの代表的なアーティストの **YouTube** 上での活動形態や、**YouTube** 上で視聴回数の高いナイトコア作品、およびナイトコアリミックスのバリエーションの傾向を調査・分析した結果、音楽ジャンルとしてのナイトコアは、多様化したのち、当初の概念が「音源の高速再生」と「日本のアニメ文化に関係するアートワーク」という要素の複合へと帰趨する様相を呈していると考えられる。これらの要素は、ハイパーポップのような新たな文脈を創造し、その中で生かされている。ハイパーポップにおいては、**LGBTQ+**のアーティストが多く参入しており、「音源の高速再生」や「日本のアニメ文化に関係するアートワーク」という要素が、声や容姿といった性別に関連する要素を変化させることに用いられていることが明らかになった。

終章では、ナイトコアの派生と拡大の先において、「音源の高速再生」と「日本

のアニメ文化に関係するアートワーク」を用いたジェンダーレスな表現により、バーチャルなキャラクター像が生成されるような現象が起こっていることについて考究した。ナイトコアは、録音編集による音楽の系譜上にありつつも、従来の音に対する再現性や忠実性、作曲家と聴き手の在り方などを超越している。仮想空間という現実と分離された空間の中で、「音源の高速再生」や「日本のアニメ文化に関係するアートワーク」などの要素を操ることによって、聴覚的にも視覚的にも、身体性にとらわれない自由な自己表現を行うことが可能になっている。ナイトコアのインターネットにおける派生と拡大の先では、音楽によってデジタル世界における分身となるアバターを生成するかのような、バーチャルな自己表現の新たな形態が現れているのである。

## 2. 学位申請リサイタルについて

2023年12月4日、「ナイトコアのインターネットにおける派生と拡大 ——リミックス音楽と日本のアニメ文化の邂逅——」というテーマで、学位申請リサイタルを開催した。本リサイタルについては、『愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程研究成果報告書』第15号（2023年度）にて成果報告済みである。

### プロフィール

#### 倉地 佑奈 Yuna KURACHI

愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻卒業。同大学大学院博士前期課程修了。博士後期課程では、優秀学生賞を連年で受賞、スウェーデンのヨーテボリ大学に派遣留学。2020年、Academia Musica International Composer Prize 第1位（ウィーン）。2021年、Juurilla Commissioning Grant（在フィンランド・アメリカ大使館助成事業）を受賞し、弦楽三重奏作品《形而上へ誘うはクスノキの葉擦れ》がヘルシンキにて演奏される。その他、カナダ、スウェーデンなど、国内外で活動している。青山音楽財団、北野生涯教育振興会、日東学術振興財団、スカンジナビア・ニッポン ササカワ財団、日本学生支援機構（特に優れた業績による返還免除・全額）より、奨学金・研究助成を受ける。現在までに、作曲を櫻井ゆかり、小林聡羅、Andrián Pertout、Malin Bång の各氏に師事。愛知県立芸術大学非常勤講師。先端芸術音楽創作学会会員。



## 『毛利家幸若長明本』における幸若舞曲の記譜法の分析

武藤 綺音（作曲）

### 1. はじめに

幸若舞は、中世の越前福井で成立し、今日では福岡県みやま市瀬高町大江地区に全国唯一の上演伝承を遺す芸能である。「舞」と称しながら実際は動きに乏しく、源平合戦などを題材にした勇ましい軍記や、祝言的な内容を、「曲節型」とよばれるきまったメロディック・パターン<sup>1</sup>を巧みに組み合わせて“語る”——起伏をおさえた旋律にのせて朗誦する——ことに主眼を置いている。曲節型を基礎単位とした語りの構成法は、聞き取りやすいシラビックで簡素な旋律性ととも、平曲（平家琵琶）や能（謡）、浄瑠璃などの、一連の「語り物芸能」に共通する性質である。

近世の幸若舞は、発祥地越前を本拠とする「越前幸若流」が士分に上がって幕府や諸藩の式楽を担う一方、傍流「大頭流」が町衆を中心に親しまれるなど、多彩な展開をみせたが、越前幸若流は明治維新を機に途絶し、大江地区に遺る大頭流のレパートリーも、かつての4分の1以下<sup>2</sup>にまで縮小している。幸若舞は口伝えで継承されるため、一度失伝した場合の復元が困難であることが、こうした衰微の主たる原因となっている。しかしながら、語りの詞章を記した「本」とよばれる史料は、両流のものとも多数現存し、なかには「胡麻点」（胡麻、胡麻符、胡麻章とも）とよばれる点状／線分様の記号をはじめとした、節付けを表す要素を有するものがある。こうした実質的な楽譜に相当する本（本稿では譜本と称する）は、上演の「典拠」というよりも、あくまで口伝えされるものの補助資料という性格をもつものであるために、その記譜はもはや体系的に読まれなくなっているが、往年の幸若舞の豊かさをいまに伝える好史料だといえる。

本研究は、このような本における、胡麻点をはじめとする諸要素の機能を分析し、「幸若舞曲の記譜法」、より具体的には、特に音高の表示法<sup>3</sup>の実態を解明しようとするものである。

幸若舞の先行研究の状況をみると、記譜法ということは、これまで関心の狭間に置かれてきたきらいがある。概観すると、音楽学は現存の大頭流の上演形態、つまり鳴り響く「声」を第一の対象として、その五線への採譜と分析という手段をとりやすく、現場での口頭伝習偏重もあって、伝統的記譜を問題の外に置いてきた傾向にある。一方で、音楽学という学問領域の成立以前から幸若舞研究のメインフィールドとなってきた日本文学では、本を主たる研究対象としつつも、詞章の本文に注視して、併記された記譜要素をさほど顧みないケースが多い。もっとも、幸若舞研

究の嚆矢である『幸若舞曲集』（笹野 1938, 1943）においては、胡麻点にも細やかな関心が寄せられており、日本文学の領域においてつけられた記譜法研究の先鞭として注目されるが、これは譜本に現れる胡麻点を抽出して列挙した総覧的なもので、胡麻点が互いに、また他の記譜要素とどのように連動して音高表示のシステムを成しているか、ということの問題にするものではない。本研究は、相互に力関係をもった複数の構成音からなる「音階」という一つの組織を前提に据えた上で、幸若舞の譜本はどのような音階の構成音をどのような枠組みによって示しているのか、ということをお問おうとするものである。

## 2. 方法と対象

通常、記譜法解説の主たる手段としては、現存する演奏伝承との照合がまず挙げられるが、(1) 越前幸若流が途絶していること、(2) 大頭流の現存レパートリーも少ないこと、(3) ある一曲の内容は、上演形態という面でもその記譜という面でも、流派／監修者／演者によってゆれがあり必ず一定ではないこと、といった理由から、本研究では「語り物芸能の一つ」としての幸若舞に着目し、より横断的なアプローチを採り、他の語り物との比較を通じて記譜法を考察した。また、統計的というよりも、一つの譜本の内容を可能な限り合理的に読み解くことを意図し、その対象として、1688 年成立の譜本『毛利家幸若長明本』を選んだ。この本の概要については項目を分けて後述する。

幸若舞の譜本の基本的な紙面構成は、詞章の右側に、その箇所で行うべき曲節型の種別を名称によって記し、さらに詞章 1 音節につき胡麻点 1 個を付して、より細かに音を記すというものである。このほかに文字によるさまざまな注記を交えており、一部は胡麻点とも連動して音高表示にかかわっているとみられる。同様の構成は語り物全般に広く認められ、1 音節ずつに付される線分様の記号は、声明の「博士」を原型とすることがすでに指摘されているほか、特に幸若舞と成立・活動の年代が近い能の譜本「謡本」では、全く同じ名称の「胡麻点」が用いられるうえに、文字注記にも共通するものが多い。

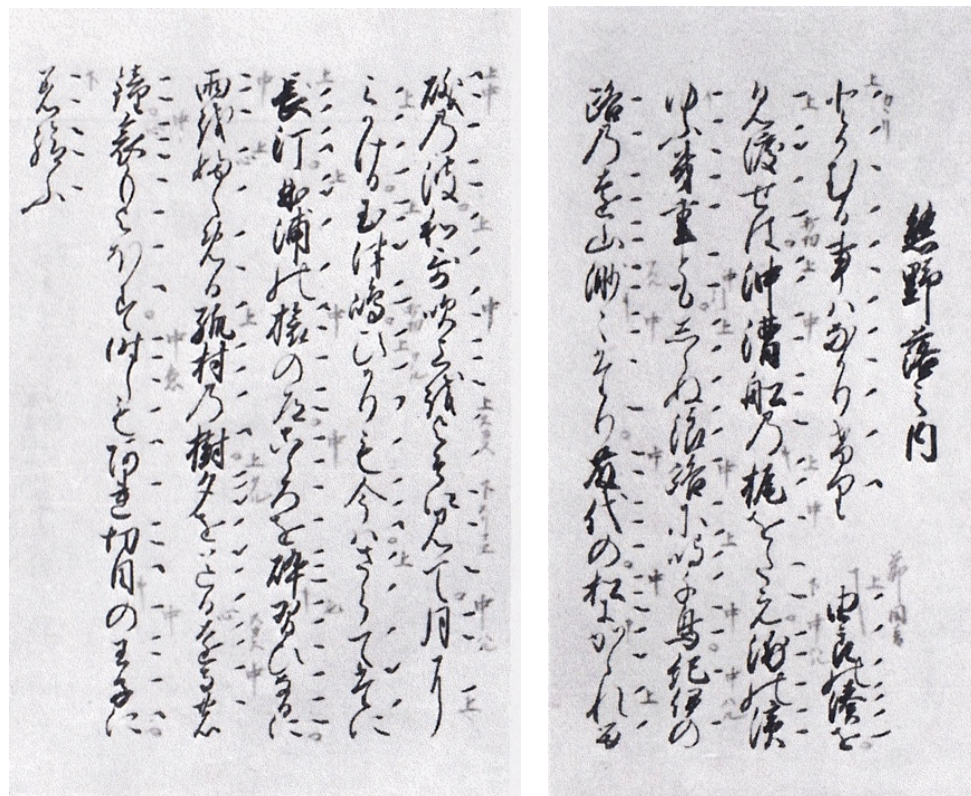
このような語り物の記譜の共通性は、当然音楽的特徴の共通性を反映したものにほかならず、その特徴とはさきにも触れたように、さまざまな規模の種類の組み合わせによる構成法<sup>4</sup>と、シラビックで簡素な旋律とである。その上で、実際に用いられている要素の形状や種別——どのような形を持った何種類の記号が弁別的に用いられているか——は各芸能によって、さらには一つの芸能のなかでも、流派や時代によって異なる様相をみせる。こうした状況を、たとえば声明から浄瑠璃への“語り物の記譜の進化史”のような、一方向に伸びる線的なものとして提示することは難しくとも、共通の下地となる発想が、各芸能の特性や、その時代の音組織

の認識、あるいは譜本制作者の工夫にしたいがい、都度合理化・拡張された結果として捉えることはできるだろう。この見地に立って、声明や謡の先行研究を参照し、「共通の下地となっている発想」を注意深く検討した上で、長明本中に現れる要素を整理し、記譜の実態を明らかにすることを試みた。

筆者は過去の一連の報告のなかで、長明本中の諸要素や語り物の記譜法の共通性をめぐり、断片的な考察を述べてきたが、本稿では「ある一通りの音階が用いられると想定したとき、その構成音が長明本においてはどのように表示されるか」という問いへの答えをまとめた形で提示し、最終報告としたい。なお、ここでいう「音階」は、厳密にはあくまで構成音間の相対的關係というレベルから捉えたものであることを断っておく。音曲理論書のような史料に乏しい幸若舞では、特定の流派の特定の時期の音階構成を、絶対音高で特定するようなことは難しいためである。以下、五線譜による譜例はすべて相対音高による表記である。

## 2-1. 毛利家幸若長明本の概要

譜例 1 《熊野落》より 1 章段（長明本）



『毛利家幸若長明本』（以下「長明本」）は、越前幸若流の大夫、幸若庄大夫長明（1641-1707）が、1688 年に制作した譜本である。戦乱の記憶が遠のいたこの時

期、越前幸若流はかつて期待されていた戦意高揚の役割や呪術性を脱ぎ、泰平の世の式楽としての新たな需要に対応していった。具体的には、従来の長大な幸若舞曲から聴かせどころのみを抜粋したり、上演時間の短い曲を新たに制作したりといった手段がとられた。こうした形の幸若舞は、派生芸能としては特に「幸若歌謡」ともいう。長明本は幸若歌謡をおさめた「歌謡集」にあたる譜本であり、21曲を収録する。歌謡集はいわばアリア集的性格をもっていることから、節付けの豊かな部分を集中的に提示しており、効率的な記譜法研究に適した本でもある。

長明本における記譜は、他の譜本に比しても際立って綿密である<sup>5</sup>が、大きな特色として、製作者である長明自身が作曲に携わった曲目（《湊川》、《熊野落》）が収録されているという点が挙げられる。作曲者としての顔をもつ長明自らの手になる長明本の記譜は、当然先達の所産の単純な書写のようなものではなく、確実な理解のもとに、あるいは積極的な工夫も交えて書かれていることが推定できる<sup>6</sup>。

### 3. 長明本における音高表示の方法

本項では長明本における音高表示の方法を論じるが、前論として、「音の認識」という問題を改めて扱いたい。「その音楽にはどのような音が用いられるか」、「それらの音の相互関係はどのように捉えられるか」についての認識は、楽譜を書くという行為に先立つものである。たとえば典型的な五線譜は、十二音階を前提とし、その十二音の相互関係を主に「調」という枠組みのなかで捉えることで、調号や臨時記号を用いながら、わかりやすく音高を表示しようと企図したものである。幸若舞曲の記譜法を論じる上では、譜本を書いた当事者にとって、幸若舞の音というのがどのように捉えられていたのかを考慮する必要がある。また、「楽譜には何が書かれ、何が書かれないか」という問いも同様に重要である。口頭伝承を偏重する芸能においては特に、作曲者により規定されたものと、演者によるリアリゼーションの境界は曖昧になりやすい。また往々にして、演奏慣習上あまりに当然に用いられる音は、はじめから楽譜に記されないものである。

#### 3-1. 語り物諸芸能における音階の捉え方とそれに基づく記譜

音をどう捉えるかということをめぐる、声明（講式）や謡などの語り物に共通してみられる特徴を挙げるとすれば、それは音階がより小さな音域の集合のように捉えられていること、またその“小さな音域”の内側で、一つ一つの音が機能的序列——実際の旋律中で安定的に現れる音か、経過・付随的にのみ現れる音か——に沿って把握されているということだといえよう。具体例を挙げると、講式においては、この小さな音域は「重」とよばれ、完全4度の幅をもち、低い方から順に「初重」、「二重」、「三重」と数えられる（これは平曲にも受け継がれている）。謡本では、文字注記「上」「中」「下」が、高い方から低い方へという順で、やはり完

全4度の幅をもったこの音域に対応し、謡の音階の主要な部分をカバーしている。三宅杭一によって「音系」と名付けられた謡のこの小音域は、それぞれ「上音」「中音」「下音」とよばれる3つの「主音」を上端として下方に広がり、その内部には、経過音あるいは倚音として現れる「浮音」<sup>7</sup>が包含されるが、浮音の使用は旋律進行上の強い法則によって演者に体得される<sup>8</sup>ので、胡麻点によって都度記されるわけではない（つまり、謡本に示されているのはあくまで旋律の“概形”である）。現行の謡本では、角度の異なる2種の直線状の胡麻点（水平の「平ゴマ」、右肩下がりの「下げゴマ」）が高頻度に用いられるが、これらは原則として、各音系の内部において、それぞれ上端と下端にある「主音」に対応している<sup>9</sup>。

#### 譜例2 謡の基本音階（弱吟）



上音より高い音域には、記譜上「音系」の概念が及んでいないのであるが、この音域内の音は実際の旋律中において出現頻度が低いこともあって、胡麻点によらない方法で十分効率的に表示されている（たとえばクリ音は「クル」という文字注記で表示される）。謡では、旋律は比較的高い音から始まって徐々に下降して終止する傾向にあり、この性質は、低音方向へ偏った「音系」をベースにする記譜法の成り立ちとも関連しているように思われる。ちなみに、この「下降する旋律線」は、幸若舞をはじめとして、中世日本のさまざまな声楽に共通して聴かれる。

なお、「重」は本来雅楽などの器楽において1オクターブを意味する理論的用語であったものが、人の実唱音域の狭さに引きずられて意味上の変化を起こしたものであるし、初期の謡本は「上」「中」「下」の3分割ではなく、「上」「下」の2分割のロジックによって書かれているなど、こうした“小さな音域”の外郭が完全4度に安定するまでには変遷があった。外郭がゆらいでいたのであるから、各音域の内部にある音の捉え方も、はじめから確定的であったわけではなく、音域内の1音1音をあらわす記譜要素——博士や胡麻点——の用法にも、当然歴史的なうつろいがある。一例を示せば、「上」「下」の2分割法に拠っていた初期の謡本において、右肩上がりの「上げゴマ」が高頻度にみられ、現在とは胡麻点の用法がかなり異なっていることを、丹羽幸江が示唆している（丹羽 2023）。

完全4度という幅は、そもそも語り物の旋律の単純な上下動の幅としてよく聴かれるものでもあるが、ちょうど小泉文夫の提唱したテトラコルドの定義にも重

なっている。小泉は、テトラコルド＝完全 4 度の外郭をもつ 3 音からなる音列の相互接合という原理によって、日本音楽における様々な音階の成り立ちを、見事な一貫性のもとに説明したわけであるが、彼の理論はまた、語り物の伝統的な記譜の変遷の原理を、五線譜と西洋音楽の側から照射したもののようにも感ぜられる。

### 3-2. 幸若舞の譜本における音階の捉え方の考察

幸若舞の譜本には、謡本と同様の「上」「中」「下」の注記がみられ、蒲生美津子はこの「謡本の影響」と直接的に指摘している。譜例 3 は現行の大頭流の音階であるが、旋律中に安定的に現れる音が、互いに完全 4 度ずつ離れて位置している。これらはいわば“主音”たりうる音であり、幸若舞の譜本の「上」「中」「下」は、それを中心とした音系に対応していることが想定される。

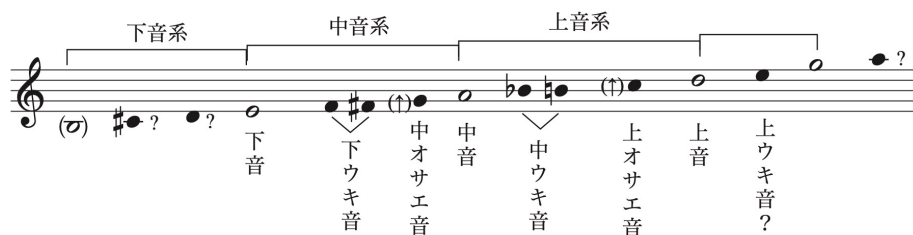
譜例 3 大頭流幸若舞の音階



(\*印の音は時によって安定的に出現する)

音階の構成音の実際の位置はゆらぎうるものであり、17 世紀の越前幸若流の太夫である長明が、必ず譜例 3 の音階で幸若を語ったとは考えるべきでない。ただ、“完全 4 度ずつ離れた音”はテトラコルドの外郭を成す音でもあるわけであるから、テトラコルド理論に沿って、ちょうどこれらの音を足がかりに、音階全体の構成を想定し直してみることはできる。譜例 4 にその結果を示す。ここで符頭に「？」を付したのは、譜例 3 にはあるものの、理論上からは存在や高さを確定できない音である。ただ、おおむね二つの譜例に大きな差はないといえるだろう。なお、ここでの音名は実際の旋律中での現れ方を反映するかたちで、3-4 以降の記述のために便宜的に付した。ウキ音はすぐ下の音に対して、オサエ音はすぐ上の音に対して付随的に現れる。

譜例 4 理論的に想定される幸若舞の音階の構成音





### 3-3. 長明本の胡麻点の特色



「上」「中」「下」の3音系によって主要音域が分割されているとき、胡麻点は現行の謡本のように、各音系の内部において、「平ゴマ」と「下げゴマ」による2段階の相対的な音高表示を行っていることがまず想定される。実際に、長明本と同じ『毛利家本』に含まれる他の歌謡集では、平ゴマと下げゴマが記譜の基調をなしている。一方で、長明本には右肩上がりの「上げゴマ」もかなりの頻度でみられ、注意を要する。

しかしながら、これは長明本の胡麻点が「2段階ではなく3段階による特異的な挙動」をとっていることを即座に意味しない。その証拠として、音系ごとに用いられる胡麻点の種類が異なっていることが挙げられる。具体的には、上音系では上げゴマと下げゴマのみが、中音系では平ゴマと下げゴマを中心として、少数の上げゴマが付加的に用いられ、下音系では平ゴマと下げゴマのみが用いられている。このことから、基本的に長明本の胡麻点も「高・低」の2段階による表示を担っていて、中音系でも、3段階というよりは「2段階+ $\alpha$ 」のような表示が行われているものとみるべきである。このような事態をわかりやすく説明するために、音系（音系の種別を示す各文字注記の適用範囲）ごとに、どのような胡麻点がどのような音を表しているかを、整理して次に述べる。

### 3-4. 長明本における音系／音域ごとの音高表示の方法

音名は譜例4に従う。

#### (1) 上音系（文字注記「上」の適用範囲内）

上げゴマが上音を、下げゴマが中音を表す。ただし、下げゴマは、フレーズの先頭1音節にある場合、中音ではなく上オサエ音を表す。文字注記「クル」はクリ音の使用を表すが、どこまでをクリ音でうたうかという適用範囲の終点を直接指示する記譜要素はない。ただし、直後の音節に付せられる変則的な形状の胡麻点  ないし  によって、何らかの動きが示唆されている可能性がある。

#### (2) 中音系（文字注記「中」の適用範囲内）

平ゴマが中音を、下げゴマが下音を表す。ただし、下げゴマは、フレーズの先頭1音節にある場合、下音ではなく中オサエ音を表す。また、上げゴマは常に下げゴマに対して付加的に用いられる。下げゴマの直前にあれば中ウキ音を、下げゴマの直後にあれば下ウキ音を表すとみられる。ただし、一時的な上音系への移行を表す文字注記「ハル」の有効範囲内では、上げゴマは上音を表す。

#### (3) 下音系（文字注記「下」の適用範囲内）

下げゴマは下音を表し、平ゴマは中音を表す<sup>10</sup>。なお、大頭流幸若舞では、

下音系内の下行フレーズ、特に〔フシ〕の末尾に聴かれるものは、「階音間の移行」によるものとして意識されない。それはポルタメント的に崩れかかりつつ、ダイナミクス上でも小さく消えていくような動きである。長明本にももし同様の動きが記されているのであれば、「階音」を辿るものではないゆえに、胡麻点と文字注記によっては表示されていない、と考えるのが妥当と思われる。

なお、詞章 1 音節を二つの異なる音高によって歌い継ぐような場合に、平ゴマ／上げゴマ／下げゴマを形態素とした複合形の胡麻点が用いられる（例：平ゴマ＋下げゴマとしてのㇿ）。

#### 4. まとめ

長明本では、「上」「中」「下」の注記が完全 4 度幅の音域（音系）を示し、その範囲内において、基本的には胡麻点が 2 段階で高低の表示を行っているが、その方法は「平ゴマが音系の主音を、下げゴマが音系の下端の音を表す」というものではなく、上音系においては上げゴマ、下音系においては下げゴマが主音を表している。これは用いる音の高さを視覚に訴えることを意図したものではないか。また、他に特徴的な胡麻点の用法として、フレーズ先頭 1 音に付せられる下げゴマを指摘できる。大頭流幸若舞を含む中世声楽の旋律によくみられる動きに、フレーズの先頭をわずかに低く歌い出し、すくいあげるように本来の高さに移行していくというものがある。これはリアリゼーションにおける慣習的な処理として認識されていて、少なくとも謡本では明示的に記譜されないが、長明本ではこうした音をあえて表示しようとしていると考える。この下げゴマと同様に、中音系での上げゴマも、従来明示されなかった音を細かに書き伝えるためのものとみなせる。

本研究では、細かな比較考察の実践を通じて、幸若舞曲の記譜法、特にその音高の表示法を読解してきた。はじめに述べたように、これは厳密な統計的手法を通じて記譜法のスタンダードを探ろうとするものではなく、むしろ一つの形を積極的に追究しようとするものであったが、長明本での上げゴマや下げゴマの用法は、類を見ない目立った特色であり、長明の積極的な工夫がうかがえる。

楽譜は決して音楽そのものではないが、書く者がそこに託すものは大きい。筆者を幸若舞の記譜法研究に向かわせたのは、自らも曲を作り楽譜を書く者として日頃から抱いている、音の背後にある仕組みのようなものへの関心でもあったが、最大の動機はやはり、失われた音楽の豊かさにふたたび出会いたい、それを真摯な態度でもって書き遺そうとした音楽家と向き合いたいというような思いであった。本学で受けた指導では、いろいろな面から読みを深めるヒントをいただいた。今年度は、長明本の収録曲であり、長明自身が作曲に携わった《熊野落》の五線譜への



復元にも取り組み、一定の成果を得た。今後の研究活動、また創作活動へと広げていきたい。

- <sup>1</sup> 「曲節」ともいう。現行の大頭流では 12 種類が用いられ、その種別は、〔コトバ〕や〔フシ〕のような個別の名称によって演者に認知されている。例に挙げた〔コトバ〕は、主に導入部において不確定音高でうたわれるレチタティーヴォ的性格をもち、対して〔フシ〕は七五調定型による抒情的詞章を抑揚に富んだ旋律でうたう、といったように、曲節型は旋律・詞章の様式上、それぞれ異なる特色をもつ。一定の順序で連ねられ、音楽的緩急をかたちづくるとともに、物語の場面を効果的に紡いでいく。
- <sup>2</sup> 創流時、越前幸若流は 36 曲、後れて成立した大頭流はこれに 6 曲を加えた 42 曲を公式なレパートリーとしていた。現在、大江地区で上演されるのは 9 曲で、このうち 1 曲（《敦盛》）は 2008 年に復元されたものである。
- <sup>3</sup> 多くのほかの日本音楽の楽譜と同様、幸若舞の譜本は体系的なリズム記譜を欠く。換言すればリズムの伝習は基本的に音高以上に口頭で頼っているともいえ、注意を促すように部分的に付される注記があるのみである（謡本にもみられる、通例より引き延ばすことを示す「引」など）。
- <sup>4</sup> 注 3 にも述べたように、曲節型は演者に認知される楽曲構成上の「基礎単位」であるが、「最小単位」ではなく、実際には一つの曲節型はさらに細かなメロディック・パターンに分解することができる（蒲生・久万田 1990）。胡麻点は詞章上の最小単位、つまり 1 音節に対応する旋律を示していることから、基本的には単音の音高表示に関わる要素であるが、特に旋律の類型化傾向の強い句末などにおいて、わずかなメリスマのような、より複雑な動きを示すこともある。
- <sup>5</sup> 柴田幸子は、歌謡集を対象とした網羅的研究において、長明本について「どの歌謡集より詳しい曲節や注を付けており、長明の幸若歌謡に対する深い理解や思いが感じられる」と述べている（柴田 2013, 292）。なお柴田の用語での「曲節」は、曲節型のことではなく、節付けや記譜要素全般を指す。
- <sup>6</sup> 記録上作曲をしたことが明らかな大夫としては、ほかに幸若小八郎吉信（1544-1595）、幸若庄大夫正利（1548-1626）も挙げられるが、小八郎吉信の花押を持つ本は現存しない。庄大夫正利の手になる本はいくつかあり、歌謡集も 1 冊含まれるが（『毛利家幸若正利本』）、胡麻点の記載を欠く。長明と共同作曲を行なった兄、庄左衛門も本を遺していない。
- <sup>7</sup> 「主音」「浮音」の音名は三宅 1991 に拠った。
- <sup>8</sup> 中音から上音への上行は「中音→中ウキ音→上音」、上音から中音への下行は「上音→上ウキ音→中音」というように、浮音が経過音や倚音として挿入される。
- <sup>9</sup> たとえば「上」の範囲内の平ゴマは上音を、下げゴマは中音を表す。また「中」の範囲内では平ゴマが中音を、下げゴマが下音を表す。ここで中音という一つの音が 2 通りに表現されていることは留意される。ある一つの音はその音が出現する文脈に強く依拠して表されるのである。
- <sup>10</sup> この中音は一種の浮音として用いられるものである。

#### 主要参考文献

- 新井弘順 1988 「声明の楽譜と記譜法の変遷」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽』 蒲生郷昭ほか（編）、4 巻：105-218 東京：岩波書店
- 越前町教育委員会（編） 2017 『越前幸若舞を知る一〇〇項』 福井：越前町教育委員会
- 蒲生美津子 1989 「中世声楽の音楽構造：語り物の曲節と段」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽』 蒲生郷昭ほか（編）、5 巻：105-128 東京：岩波書店
- 2000 「幸若舞の音曲と芸態：大江幸若の場合」『軍記語りと芸能』 山下宏明（編）、94-117 東京：汲古書院
- 、久万田晋 1990 「大江幸若の音楽様式：段と曲節型」『幸若舞曲研究』 吾郷寅之進、福田晃（編）、6 巻：18-50 東京：三弥井書店
- 京都市立芸術大学日本音楽研究センター（編） 2009 『幸若舞に能の源流をみる：中世芸能の伝承と復元〈敦盛〉』 京都：京都市立芸術大学日本音楽研究センター
- 小泉文夫 1958 『日本伝統音楽の研究』 東京：音楽之友社

- 薦田治子 2003 『平家の音楽：当道の伝統』 東京：第一書房  
 笹野堅 1938 『幸若舞曲集：序説』 東京：第一書房  
 —— 1943 『幸若舞曲集：本文』 東京：第一書房  
 柴田幸子 2013 『幸若歌謡の研究』 東京：新典社  
 丹羽幸江 2023 「金春禅竹自筆譜における胡麻の音高機能」『昭和音楽大学紀要』第43号：37-49  
 三宅杭一 1991 『節の精解』 東京：檜書店  
 武藤綺音 2018 「幸若舞の本における胡麻点の用法に関する考察：毛利家本歌謡集3種の分析と比較」『愛知県立芸術大学紀要』第47号：179-191

#### 参照楽譜

- 幸若庄大夫長明 貞享 5 (1688) 『曲節集』 毛利博物館蔵 [影印 横山重, 村上學 (編著)  
 1980 『毛利家本：舞の本』, 476-489 東京：角川書店]

#### プロフィール

#### 武藤 綺音 Ayane MUTOH

愛知県立芸術大学音楽学部音楽科作曲専攻作曲コース卒業、桑原賞受賞。同大学院音楽研究科博士前期課程修了。同大学卒業演奏会に出演。これまでに作曲を小井洋明、小林聡羅、ユハ・T・コスキネン、レイ・リャンの各氏に師事。2017年、カリフォルニア大学サンディエゴ校作曲科客員大学院生 (Visiting Graduate Student)。作曲活動の中で、文学テキストと音楽の関係に関心を持ち、日本の語り物芸能「幸若舞」に関する研究を行っている。平成28年度公益財団法人日東学術振興財団研究助成者。

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科  
博士後期課程研究成果報告書 第 16 号  
2025 年 3 月 31 日発行

編集 博士後期課程委員会

発行 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科  
〒480-1194  
愛知県長久手市岩作三ヶ峯 1-114  
Tel : 0561-76-2749  
Fax : 0561-62-0083

印刷 株式会社グラフィック