

音楽理論研究会通信 第8号

Web Site:<http://sound.jp/mts/j/>

2007年9月9日発行 9. September. 2007

目次 contents	
研究会ご案内 第11回 2007年秋期例会 第11回例会 発表概要	事務局より 今後の研究会ご案内
研究会報告 第10回 2007年春期例会 レポート	第2回東京例会 第12回 2008年春期例会

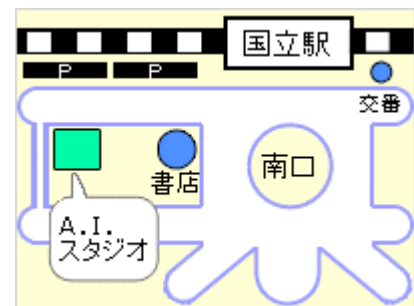
研究会ご案内

■◇ 音楽理論研究会第11回例会(秋期)

日時：2007年10月7日(日)午後1時50分開始
 会場：国立音楽大学A I (アイ)スタジオ
 〒186-0004 東京都国立市中1-8-25 TEL 042-573-5633
 (国立音楽大学付属幼稚園地下)
<http://www.kunitachi-gakki.co.jp/shop/ai.html>

参加費：一般1500円/学生500円(学生証提示)

内容：**注目!**「音楽言語学の試み」 講師 島岡 譲



JR中央線国立駅南口から
線路沿いに立川方向へ徒歩3分

※ 研究会終了後、懇親会を予定しています。こちらへも奮ってご参加を!

■◇ 第11回例会発表概要 島岡 譲：音楽言語学の試み

音楽は言語と同様、コミュニケーションである。発信人(作曲家)によって送られた音楽的メッセージを正しく受けとるためには、発信・受信双方の側に諒解の基盤となる共通の約束(コード)が必要である。コードそのものは暗黙のうちに脳内で作動し、ふつうは意識に上らない(言葉と同様)。この暗黙のコードを成文化して明るみに出すものが音楽理論である(文法と同様)。今回は、音楽コードの中味を、作曲家の実践(作品)を通して、できるだけ具体的・客観的に明らかにしていきたい。以下、その概要を略述する。

(1) 調性音楽のアルファベットは、たった7音—ド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シ—である。どんな名曲でも大曲でも、この7音の組合せだけで出来ている。組合せの原則も一定している。

(2) 調性音楽は、同時に和声音楽でもある。和声の中心はド・ミ・ソの3音(主和音の構成音)から成る。音階の7音にこの3音が組み込まれると、7音は「和音を構成する3音—ド・ミ・ソ」と「それ以外の4音—シ・レ・ファ・ラ」の2群に分かれ、両者の組合せから「ゆれ」が生ずる。

(3) 和声的に見れば、「主和音の構成音ド・ミ・ソ」はいずれも安定音であり、「それ以外の4音シ・レ・ファ・ラ」は不安定音とみなされる。4つの不安定音は、それぞれ手近な安定音に進行(解決)することにより、安定を回復し、緊張を解消しようとする。この必然的な運動が「ゆれ」に

他ならない。

(4) こうして、「ド・ミ・ソとシ・レ・ファ・ラの関係」(ゆれ)は調性音楽すべての母胎となる。鳴り響き・流動する一切の和声と旋律がここから生み出されていく。「ゆれ」こそは和声と旋律の真の生成因であり、一切を解明するカギとなる。

(5) 従来、和声分析とは、流動する和声の中に既成の”和音”を探し出して、それに既成の”レットル”を貼りつける作業と思われていた。しかし、”和音”ではなく”ゆれ”の視点から和声を見なければならない。すると、V(D)はI(T)に解決する倚和音であるという認識がえられる。他の和音関係についても同様である。

(6) 「主和音Iのゆれ」による偶成和音の中には、上述のVやIVだけではなく、それ以外のさまざまな”非機能的”な偶成和音も含まれる。しかし、すべてが偶成であるという「ゆれ」の立場からすると、機能的と非機能的の区別も絶対なものではなくなる。事実、ロマン派以降の和声では、そうした形象がすべて自立した独立和音のように扱われている。

(7) 「ゆれ」の他に「かげり」という視点も大切である。「かげり」とは、同主調を”別の調”ではなく、”同じ調の色調変化”と捉える見方をいう。音楽の進行中、長調から同主短調へ移ると、眼前の風景が一瞬かげったように感ぜられるので、この語を用いるが、長調に戻れば、かげりは消えて元の明るさを取り戻すことになる(明るみ、陽転)。

(8) 「かげり」の視点がなぜ大切かといえば、第1に、長・短の別なく、24調が同一の調性原理(ゆれ理論)の支配下にあることが明らかになること(調一元の原理)。第2に、1個の調(主調)の内部の調関係が飛躍的に拡大し多様化すること。例えば、1個の長調の内部調に準固有和音や準固有和音調が(固有和音調と同格に)含まれることになり、更には、準ナポリ調・マイナス準ナポリ調のような、一見甚だしい遠隔調と見える調も(内部和音の主和音化という視点から)すべて主調の重力圏内にある近親調と捉えられるのである。

以上が”音楽言語”に内在する”言語コード”の大要である。一見、抽象的にも見えるが、これは作曲家の実践(作品)によって十分に検証・味得することができる。言語学のコトワザに「規則は有限、文は無限」というのがあるが、音楽も同じで、規則が単純であるからこそ、それは脳内で無意識に作動しつつ限りなく多様な音楽作品を生み出すことができるのである。こうした消息——いわば”音楽のフシギ”——を、時代と様式を異にするさまざまな作品の分析を通して検証してみたいと考えている。

■◇ 音楽理論研究会第10回例会(2007年春期)レポート

(2007年5月20日(日)国立音楽大学A I(アイ)スタジオ)

1. 稲崎舞: ストラヴィンスキー《ふくろうと小猫ちゃん》分析と解釈

——2006年度桐朋学園大学研究科修了論文

『ストラヴィンスキー後期の「声を含む作品」～12音技法とテキスト解釈～』より——

本発表は、演題名のように大部の修士論文のうちごく一部、ストラヴィンスキー最晩年の《ふくろうと小猫ちゃん》(《The Owl and the Pussy-Cat》for voice and piano, 1966)について、特に12音技法上の音列操作とテキストとの関連性に焦点を絞ってなされた。作品は声とピアノによる3分弱の作品で、テキストはエドワード・リアー(Lear, Edward: 1812-88)による戯画付ナンセンス詩の同名の作品に基づき、妻Veraへ献呈されている。

まず、テキスト、戯画、および簡単な時代的な紹介と、原詩の3拍子を内在するリズム感の紹介、

さらに逐語的解説がなされた（概略：可愛い小猫とふくろうが結婚を約束するが、結婚指輪が見つからない。たまたま豚に出会うとその鼻先の輪がちょうど結婚指輪になるので大喜び、七面鳥の立ち会いで結婚式をし、月の光の下で踊る）。

さらに演者による声、ピアノとも自演による実演がなされた。なおこの作品はピアノ・パート全体がユニゾンであるため、事実上は声とピアノとの2声部様式である。

続いて12音技法上の原形01、逆行形R1、反行形I1、逆行の反行形RI7、反行形の3全音移置形I7の提示、さらに3節からなるテキストとこれらの音列の対応などが図式的に示された。音列の取り扱い自体はテキストのパラグラフに完全に沿って配置され、拡大（もしくは縮小）も2倍（もしくは1/2）と単純である。

ポイントは、

(1) 小節線は、冒頭のD音8分音符をアウフタクトと明示する1本と終止線の2本のみである。テキスト冒頭では8分音符を基本単位とした9/8拍子とも取れるが、以降は声パート、ピアノ・パートとも8分音譜を基本単位としつつも、音符の長さは小節線に束縛されず自由なものとなり、これが作品を生き生きとさせる要因となっていること。

(2) シェーンベルクなどいわゆる「新ウィーン楽派」が、音列操作上で反行形の逆行形を使用しているのに対し、ストラヴィンスキーはクルシェネクにならい逆行形の反行形を重視したこと。

(3) 曲開始は原音列のD音で始まり、さらにR1、RI7がD音で終わることを利用し、D音でテキストの各節を終わらせることによりD音を中心音としていると考えられること。

(4) 「新ウィーン楽派」が12音技法のドグマにより、音列の前後の音を反復したり、同音を（独立単位として）連続させることが希であったのに対し、この曲ではそのしほりから離れ、自由に音を並べる場合もあり、したがってストラヴィンスキーにとっての十二音技法はあくまで一つの方法論であったこと。

(5) テキスト上の最も頂点と思われる豚の登場の部分にのみピアノ・パートにI7がおかれ、また声パートも豚の鼻先の輪を見つけたときの喜びの部分にのみ短10度の上行跳躍をすることが音楽の頂点を作ることに貢献していること。さらに、

(6) リアーは豚をさげすんだ動物と考えナンセンス物語に仕立てたが、ストラヴィンスキーは欧州圏での豚の動物観である幸運や恋にかかわるものと捉えた。そう見ると輪を見つけた時の喜びとの対応がよりはっきりすること、である。

実演を伴った作品の分析は強い説得力を持ったが、いくつかの問題点を指摘しておきたい。

(1) 元々この発表が膨大な修士論文のごく一部であるため、クルシェネク＝ストラヴィンスキー流音列操作の特徴や、12音技法を用いたストラヴィンスキー後期作品群での、この作品における特徴が示されなかった。特に「新ウィーン楽派」の「反行形の逆行形」とストラヴィンスキーの「逆行形の反行形」との異差については解説不足であったと思った。

資料7(当日配布プリントp5)では12音技法の例としてシェーンベルクの《管弦楽のための変奏曲》op. 31(1926-1928)の譜例が示され、原音列(Grundgestalt(独), 0: Original(英))、反行形(Umkehrung, I: Inversion)、逆行形(Krebs, R: Retrograde)、反行形の逆行形(Krebs der Umkehrung, RI: Retrograde of Inversion)、が示されている。

そこで《The Owl and the Pussy-Cat》の原音列01の操作を上記に沿って素直に行うと、資料6の譜例RI7は単純にシェーンベルク流RI1となる。そこでクルシェネク＝ストラヴィンスキー流にR1の反行形(これを仮にIR1とする)を作り、さらにその逆行形RIR1を作ると、I1を3全音移置したI7と一致する。

発表では、この反行形 I1 を 3 全音移置した I7 が出てきた根拠は明示されなかったが、上記のように考えると、クルシェネク＝ストラヴィンスキー流の逆行形の反行形 IR 自体は表に出ていないものの、この I7 の導出にこそ限って関わっていたと考えられないだろうか。

他方、テキストと音列との対応表、資料 8：《ふくろうと小猫ちゃん》の音楽構造図（同 p6）では RI7 ではなく RI1 と記され、さらにまた資料 9（同 p7）の譜例では「RI7(IR)」という記載があり、これらを勘案すると演者自体にもシェーンベルク流 RI とクルシェネク＝ストラヴィンスキー流の IR の表記について若干の混乱があると想像される。

（追記：修士論文では上記 IR を RI と表すと定義しているのので、資料 6 の RI7 という表現は、この限りでは正しい。しかし分かりにくい。）

(2) 資料 8：《ふくろうと小猫ちゃん》の音楽構造図（同 p6）に単純な誤りがあった。(i) 第 1 節、第 2 節声パートの最後は 01 (原形) ではなく供に I1 であり H 音で終わる。(ii) 第 1 節ピアノ・パートの最後は I1 ではなく R1 であり、第 1、第 2 節供にピアノ・パートは D 音で終わる。

(3) 上述のように I7 は音列としては特異なものではあるが、演者の主張するように作品の頂点形成に大きく寄与しているようには聴こえがたかった。資料 9：I7 が使用されている箇所（同 p7）近辺の高揚感は、I7 直後にあらわれる声パートの短 10 度上行跳躍に伴う緊張感にもっぱら依存するようには思えた。

(4) 声パート、ピアノ・パートとも前述のように 8 分音符を基本単位としながらも、長さに伸縮があり、さらに 2 つのパート間での音のズレ（例えばあたかもピアノ・パートが裏拍であるような）が、時にメシアンの《世の終わりのための四重奏曲》(Quatuor pour la fin du temps, 1940) 第 6 曲のピアノユニゾンを引き起こさせた。ここに何らかのリズム構造があり、さらにそれが作品全体の中で担う役割がわかると面白いと思った。

(5) 原音形の出だし第 1-3 音の D-E-H、第 4-6 音の Cis-Ais-Gis、第 7-9 音の G-A-C という 5 音音階（ペンタトニック・スケール）を示唆する 3 音が 3 組並び、音列上 0, I は前半に、R, RI, (IR) は後半にこの 3 組が原理的に出現する。これらが醸し出す（動物たちへの）親しみやすさ、ある種の滑稽さとテキストとの関連はないのかと思った。

(6) 横の線での分析は精緻に行われているが、声とピアノとの縦の線での響きに何らかの特徴性はないのか。この件は会場にて筆者が直接質問をしたが、現時点ではまだ研究結果が出ていないとのことであった。

さらに、会場の見上潤氏よりこの作品の音列の使用法がポリフォニックであり、バッハの《フーガの技法》を想起するとの発言があった。それに対し、ストラヴィンスキーがこの時期にバッハ、パレストリーナと特に親しんでいた、ということが演者より紹介された。

ストラヴィンスキーの後期の作品群への研究自体が少ない中で、この修士論文、および本発表が大変な力作であることには変わりない。今後ストラヴィンスキーの後期作品のリズム、音列の構造分析が、初期の三部作《火の鳥》、《ペトルーシュカ》、《春の祭典》の背景を解き明かすカギを与えてくれないだろうか、と期待している。

（レポーター 横山 聡）

2. 見上潤：【旋法理論 再構成の試み】3 教会旋法の巻 ～今日からあなたも教会旋法の達人！～

「旋法理論 再構成の試み」も 3 回目を迎えた。今回のテーマは教会旋法である。まず 4 種のテトラコルドを用いた分析によって各教会旋法の特徴が示され、それらをふまえたうえで、中世・ルネサ

ンスより後の調性音楽における旋法性が、多くの実例のもとに明らかにされた。

最初に、教会旋法を確認し、テトラコルドによる分析法を提示した。全音階の7つの音度をそれぞれ終止音と定めることにより7種の旋法が生じうるが、各旋法は2つのテトラコルド(4音列)を組み合わせたものであると考えることができる。さらに、テトラコルドはk(= klein 短2度)およびg(= gross 長2度)から構成されると考えれば、A(kgg)、B(gkg)、C(ggk)、D(ggg)の4種のテトラコルドが想定される。これをもとに各旋法を構造分析すると、リディアはDC、ミクソリディアはCB、エオリアはBA、ロクリアはAD、イオニアはCC、ドリアはBB、フリギアはAA、となる。

また、それぞれの音程関係を維持したまま主音をCにして比較検討することにより、各旋法の色合いがより鮮明に浮かび上がることになる。さらに調号を基準にして、それらを長調系(リディア、イオニア、ミクソリディア)、短調系(ドリア、エオリア、フリギア)、それ以外(ロクリア)に分類して、旋法性をひとつの調の中での“ゆれ”として位置づけた。これらはフリギア終止やイオニア終止などのように、終止の概念に適用することも可能である。

以上のようにまとめたうえで、作曲家がこのような考えのもとに旋法を用いたのではないかという仮説を立て、各テトラコルドの12の移調型を表にまとめた“テトラコルド早見表”を参照にしつつ、実例にあたって検証を行った。

分析曲は多岐にわたった。以下、概観する。

① ドビュッシー：《12の練習曲》より「8本の指のために」

ここでは非常にユニークなかたちでテトラコルドが使われている。冒頭では4音による上行・下行が交互にあらわれるが、先に定義したテトラコルドをあてはめるとD、C、B、A、B、Cといったように並んでいる。このことから、ドビュッシーはテトラコルドについて認識があり、曲中で体系的に用いたのではないかと考える。また《花火》冒頭にあらわれるこれと類似した音型にも、白鍵と黒鍵の交替の中に、テトラコルドCの明るさとテトラコルドAの暗さのコントラストが見え隠れする。

② フォーレ：《リディア》

冒頭の旋律の中にリディア旋法を構成するテトラコルドDが響く。フォーレは、歌詞にあるリディアという女性の名前とリディア旋法を掛けたのではないかとと思われる。これは和声的に見れば、Ⅲ調への転調の契機として機能している。

③ バッハ：《イタリア協奏曲》より第1楽章

3小節目の上声部に見られる(F-Es-D)という進行には、主調であるF-durの固有音ではない音Esが含まれるが、ここにミクソリディア旋法への変化を見ることができる。和声的に見ると、Ⅳ調の属7和音となる。

④ フォーレ：《月の光》

b-mollであるこの曲では、冒頭の下行するバス・ライン(B-As-G)にドリア旋法が見られる。3小節目に至って、上声部の音型(B-C-Des-As-B-As-Ges)にあらわれるように、エオリア旋法に変化する。

⑤ ドビュッシー：《12の練習曲》より「5本の指のために」

曲尾において主調であるC-durのトニックが確立される直前、突然Des-durの音階があらわれるが、これはCを主音として考えれば、2つのテトラコルドA、Dを組み合わせたもの、すなわちロクリア旋法である。発表者はこれを“ロクリア終止”と名付けた。ロクリア旋法が用いられる例は非常に珍しく、ドビュッシーはこれを意図的に用いたのではないかと分析した。

⑥ シューベルト：《野ばら》

2小節目の上声の下行旋律(D-C-H-A)が、6小節目で再度登場する際に(D-Cis-H-A)に変化する。これはイオニア旋法からリディア旋法への変化と見ることができる。旋法性はこのようなとこ

るにも隠されている。

このリディア旋法の部分には“morgenschön”（朝のような鮮やかさ）という歌詞に作曲されているが、リディア旋法には鮮やかさを表す性質が内在している。旋法とそれによって喚起させられる印象との因果関係はまだ証明されていないが、歌曲の分析によってヒントを得ることができることを問題提起した。

⑦ プッチーニ：《マダム・バタフライ》

譜例に挙げられた部分では (As-B-C-D) というテトラコルド D、つまりリディア旋法が聴かれる。この部分には“s'avvia per la collina”（丘の方に近づいてくるわ）という歌詞があてられているが、ここでは誰かが近づいてきていることに対する驚きが表現される。

続いて“io con sicura fede l'aspetto.”（私は確かな信念をもって彼を待つわ。）という部分では、b-moll の +IV から I への進行として (G-Es-F) という音型が出てくる。ここではドリア旋法によって「偉そう」なニュアンスが効果的に表現される。

⑧ ラヴェル：《ボレロ》

2 目目のオスティナート旋律は、C-dur のトニックに支えられつつ、ミクソリディア旋法とフリギア旋法の間を絶えずうつろう。このフリギア旋法は非常に耳につくかたちで用いられている。

⑨ バッハ：《マタイ受難曲》より第 15 曲、第 62 曲「コラール」

第 15 曲の、Gis に始まり Gis に終わる旋律の骨格を見て分かるように、フリギア旋法で書かれているのだが、旋律を E-dur の中に組み込むことによって非常に明るい性格を持たせている。ここでのフリギア旋法は目立たないかたちで用いられているので、これを“隠れフリギア”と名付けた。また、ショパンにこのような例が多く見られることも指摘した。

⑩ フォーレ：《祈りをこめて》

冒頭、調は Es-dur だが、旋律の主音は完全 5 度上の B に置かれ、ヒポ・ミクソリディア旋法が響く。これはフォーレの曲によく見られるパターンである。

第 5 節の祈りの場面で見出せるテトラコルド B (Des-Es-C-B) は Es を主音とするミクソリディア旋法ととらえられる。しかし B に終止することから、B を主音とするドリア旋法とすることも可能である。

以上のように、多くの実例の分析を行って研究発表を終えたが、小川伊作氏との「ガチンコ対決！！旋法と調性」および質疑応答では参加者の間で様々な意見が飛び交うこととなった。

中でも議論を呼んだのは、シューベルト《野ばら》において指摘された旋法性に関してであった。具体的には以下のような意見が出された。

(1) 旋律だけ見ると旋法が隠れているが、シューベルト自身によって和声付けがなされているので、ひとつの調の中での“ゆれ”ととらえるのが妥当ではないか。そうしなければ、転調進行は全部旋法になってしまう。和声との関係も大事にすべきである。

(2) フォーレ《リディア》では印象的な増 4 度 (F-H) が生じるので明確に旋法が意識されるが、《野ばら》では特徴的な音程は生じないので旋法は感じられない。シューベルトは旋法を意図して用いたわけではなかったのではないか。

(3) 最初と同じ旋律が 2 回目に登場するときには C が Gis に変化している。まったく違う旋律ならドッペルドミナントでしかないが、同じ旋律の一部が変化しているという点を考慮すると、リディア旋法まで行かずともある程度意識されたものではないか。

(4) どう聞こえるかは人によっても時代によっても異なるが、理論づけるなら旋法性にとってもよいのではないか。

このように様々な意見が聞かれる中、発表者は、調性と旋法は表裏一体のシステムであることを強調し、旋法か調性かという問題に関してニュートラルな視点を持たねばならないと述べた。その上で、譜面上の客観的な分析だけでなく、音楽がどう感じられるかという主観的な視点も持ちつつ旋法か調性かということ判断することが求められるだろう、と自らの研究を位置づけた。

旋法的調性は19世紀後半のひとつの重要なテーマでありながら、同時に私たちがその研究に触れることの少ない分野でもある。今回の講演では教会旋法を簡潔かつ明快に理解し分析に応用する方法として、旋法を最小単位でとらえるテトラコルドによる分析を提示された。今後の議論の前提となる重要な概念の紹介により、この分野の可能性を改めて感じさせられることとなった。

また、《野ばら》をめぐるなされた議論は非常に興味深いものであった。譜面には旋法が隠れているが、聴いてみると旋法としては感じ難い。旋法であるか調性であるかを判断するには、まったく客観的な分析だけでなく、耳にどう感じられるかという主観的な分析も求められる。その意味で芸術作品の分析というのは厳密な科学とは異なる。今回の研究発表では楽曲分析の本質的な部分に触れられたように思う。

(レポーター 生塩曜)

3. 小川伊作： 実作品にみる旋法的和声

16～17世紀は機能と声から旋法理論への移行期であり、両者の音組織・原理が共存していたと考えられる。この仮説に基づき、作品において旋法と和声がどのように共存しているかを確認することがこの発表の目的であった。

ルイス・ミラン Luis Milán (1500頃～1561頃)の《教師と名付けられた手弾きビウエラのための曲集》(1536出版)から分析曲が取り上げられた。ミランはスペインの作曲家・作家である。この曲集は現存するビウエラのための最初の曲集であり、全61曲の中にはファンタシア、テント、歌曲といった楽曲が含まれる。分析曲はファンタシアの最初の曲(第1番)であり、全体は85小節の長さで、ほぼ3声で書かれている。曲は第1旋法(ドリア旋法)に基づいている。曲の頭に付けられたコメントには「くだんのファンタシアは、どのような終止形を持ち、どのような音域を辿り、どこで終わるかをよく観察しなさい。なぜなら、そこにおいて第1旋法がまさしく生み出すことが出来るものが全て見られるからである。」と書かれている。分析曲の楽譜は、発表者がタブラチュア譜から現代譜へ「翻訳」したものを使用し、実際にビウエラを演奏しながら楽曲について解説された。

第1セクションの1～4小節はドリア旋法の固有音は変えずに進行しているため、強い求心力といったものは希薄である。それに対して、5～6小節はIV度の和音へ行くための臨時記号が付けられ、IV度調として考えればD2→D→Tとなる。続く8～9小節はI度の和音へ行くための臨時記号が付けられ、I度調として考えればD2→D→Tとなる。ここでは調性音楽に見られるドミナント進行によるカデンツがしっかりと現れ機能と声的な進行をする。

第2セクションでのB音が出てくる部分はドリア旋法のDエオリア化と分析された。但し、エオリア旋法とイオニア旋法が公式に認められるのは1547年、この曲集の出版は1536年出版であるため、「実践は理論の先を行く」として、実践の方が先にエオリアとイオニアを使っていたと捉えて、ドリアのDエオリア化と分析された。しかし、作曲者ミランは先の曲頭のコメントから「ビウエラで弾く第1旋法」へのこだわりを持っている感があり、あまり旋法を変えて分析すべきではないのではないか、という問題も指摘された。イエペセン(Knut Jeppesen)は著書『対位法』の中で、「教会旋法では終止音以外に曲の途中で立ち寄る音がある」と述べているが、それは内部調(内部旋法・局所旋法)

のようであり、全体は一つの旋法である。という考え方を示した。こうしたことから、ミランの曲でも転旋法的分析を当てはめてはいけないのではないか、という指摘もなされたが、最終的に幾つかの旋法を使う分析方法がとられた。

第3セクション以降はGミクソリディアと分析した部分が続き、44小節目でC_{is}が出てきて、一気に機能和声的にドリアへ復帰する。75小節目から最後の終りの部分に入っていく。全部ドリアの固有音のみで臨時記号は付かないが、82小節からは再び導音が出てきてD2→D→Tという機能และ声的進行を経てD音上に終止する。

全体的な考察として、「各声部の音域」については、ミランの旋法理論（曲集の最後に書かれている）では「旋法の音域は最上声にのみ当てはめる」としているため、ここでもそれに従って考察された。開始音はドミナントであるa'、最高音はe''、最低音はd'で、そのd'で上声が終わっている。よって、オクターヴと第1音、第1旋法の音域を動いている。

「和音の取り扱い」については、例えば、冒頭第2、第4小節では強拍に第1転回形を置くが、このことは一個の和音に対して作曲者がどのような意識を持っていたかを示している。強拍に第1転回形を置き、弱拍に基本形を置く事で、ただでさえ強く感ぜられる強拍の和音に軽さが与えられる。作曲者の転回形に対するセンスの良さがそこから伺える。

「和声進行」については、各楽段の終結は、旋法の音程関係を崩すことなく和声進行が行われる部分と、一様に旋法の第7音が半音高くされ、導音進行を確保している部分とが見られる。旋法の音程関係を保持した和声進行では、特定の音、もしくは和音に役割が与えられることなく、和音同士は対等で自由な関係にあり、その結果、音として強い方向性・求心力が生じない。これを非機能และ声という呼び方をする。逆に導音進行を確保した箇所では、特定の音、もしくは和音に役割（ドミナント＝支配）が与えられ、強い方向性が生まれ終止感を生み出している。

これらをふまえて、以下が結論として述べられた。

① この曲は一曲中に旋法和声と機能และ声の2つの和声が共存しており、その対象が明確に曲の構成に寄与している。つまり、自由な部分と決めの部分がはっきりとしている。

② 和声と旋法が問題なく共存可能であることが理解される。旋法固有の音程関係を保持した非機能และ声的な楽段とは対照的に、各要所の終止ではD2→D→Tがしっかりと使われる。分析曲は舞曲ではなく、自由な構成をもつファンタシアであるにも関わらず、要所に決め所を入れてメリハリを付けている点も特徴であると言える。

③ 1536年という時代は普通の音楽史では殆ど出てこない時代である。また、出版地スペイン（バレンシア）ということを考えても、15～16世紀半ば位まではヨーロッパ随一の大国であったにも関わらず、これまであまり取り上げられることが無かった。ここでそれらについての考察がなされたということは大きな重要性を持つと思われる。当時のスペインは地中海のサルジニア諸島や、ナポリ、ミラノ等を属領にしていた強国であったため、優れた芸術家も多くそこに集まったと推測される。そう考えると、ルネッサンスの終りヴェネツィア楽派からバロックが始まったというその前にスペインが介在していたということも考慮すべきであろう。富と権力が集中した当時のスペインでは、加速度的に音楽の成熟が進み、旋法と後の機能และ声がないまぜになった音楽が形成されたのではないかと推測される。

④ エオリア旋法とイオニア旋法が認められたのが、1547年グラレアーヌスの理論書であり、この分析曲が1536年出版であることを考えれば、「実践は理論の先を行く」実例が一つ増えたと言える。全体として旋法和声と機能และ声を繋ぐ生き証人と言える作品である。

このような曲は未だ沢山あるが、このビウエラの曲集は16世紀には7冊出版されており、全曲あわ

せると 900 曲を超える。その全曲分析が理論史、或は旋法理論に寄与出来るのではないか、という発表者の言葉をもってこの発表が閉じられた。

この研究発表は音楽史、ヨーロッパの歴史、旋法の理論、文献学といった幅広い知識と洞察に基づいていた。発表者はそれを分かりやすい言葉で伝えてくれたが、それに加えて、普段あまり生演奏に接する機会の無いピウエラという楽器から発せられる美しい音色の説得力にも大きなものがあった。

(レポーター 今野哲也)

4. 【音楽理論研究会第 70 回例会記念】2 実録 ガチンコ対決！！

「旋法と調性」 小川伊作 vs 見上潤

1) 見上研究発表についての感想

小川： 以前のものに比べてとてもわかりやすくなった(笑)。前はさすがに正直言ってわからなかった。テトラコルドを使うのはドビュッシーの《エチュード》では非常に有効で、面白いと思った。テトラコルドというと、昔あんまりいい思い出が無い。よくわからなかったこともあって、あまりピンとこない。ディズジャントとコンジャンクトにあえて触れなかったことには、意図があったのか？ 触れていただかなくて良かったなと思う。あれが来るとなんだかよくわからなくなる。

シューベルトの《野ばら》における旋法的見方の適用についてだが、調性でわからないときにこれを使うので、ドミナントの高揚ととらえればよく、あえてそこでリディアと読まなくてもよいのではないか。属 7 の転回形にバスと増 4 度ができるので、属 7 は全部リディアだということになるのでは。

また、《イタリア協奏曲》の場合、下降するときにはフラットするというのはルネサンスでは普通なので、それをいちいち旋法名をつけなくてもいいのではないか。

プッチーニの例は良くわかった。通常の理論で、オーソドックスな考え方で何ていっていいんだろうと思ったときに、特にこういうエキゾチックなもの、おそらく作曲者も意識していたであろうし、有効だ。

見上： 今日はかなり前置きをはしった形でお話しました。通常、教会旋法について語られるとき、ギリシア旋法から始め、グレゴリオ旋法として第 1 旋法、第 2 旋法とよばれ、また変格旋法の問題、支配音、ドミナントの問題など、その辺のことを重々承知の上で、これらを全部すっ飛ばして話しました。

テトラコルドによる説明は、分析における便宜上の方便であって、できるだけ単純な最小単位にすることによって、物事の認識にいたるという考え方から、旋法名を確定する以前に、テトラコルドを認識しただけでも、そこには色があり、そういうところに気を配ることが必要である。

実際には、旋法のすべての音が出てくることのほうが稀であって、フォーレの《祈りをこめて》の例だと、旋律がシシドシラシ、シシミレドシは B で終わっているということと、ここにあるテトラコルドの性格とともに、Es-dur のコンテクストではソソラソファソ、ソソドシラソと読むことができるので、ミクソリディアであると判定できる。

この考え方に関しては、7 月にはテトラコルドに対して、小泉文夫氏による 5 音階分析のためのトリコルドの応用という新たなコンセプトを提示する予定だが、ここでは 5 音階も二つのトリコルドによって分析する予定である。(後日発表の第 1 回東京例会レポートを参照。) グレゴリオ聖歌にもこれがある。

またたとえば、ラヴェルの作品には、《弦楽四重奏曲》のような一種独特の 5 音階に近い旋律がある。こうしたものを分析するには、やはり最小単位で把握することによって旋律の性格が非常に明らかになってくるのではないか、という考えに基づいている。

《野ばら》について、あえて旋法と考える必要はないということですが、《リディア》と比較してみると、そこにはどういう違いがあるのか。旋律の持っていく方が異なるだけで、両方とも V 度 V 度の 7 の 3 転で、

和声の構造はまったく同じである。

つまり、フォーレとかドビュッシーとかの旋法に基づくといわれている作品のおおもとにこのシューベルトのような和声法との関連がある。この調性の洗礼によって、グレゴリオ聖歌やルネサンスの旋法の使い方とはまったく異なるものになっている。これはつまり、中世・ルネサンスの旋法性をテーズとするならば、その後確立した調性はアンチテーズ、復活した旋法性は総合、サンテーズ、すなわち止揚、アウフヘーベンされたものになったと考えられるのではないだろうか。

小川： フラメンコの旋律、音階がフリギア旋法であるということは、旋法とは旋律法であるとも考えられる。民族音楽などはそういうものであって、古代ギリシアの旋法といえば、その実態はよくわからないのだが、ドリアといえばドリアの節回しがあったのではないかという説もあるわけです。

フラメンコの旋法をわざわざ区別して、“ミの旋法”と呼ぶ。ただミで終わるということだけではなくて、第3音までは短3度の響き、第3音から上に行き、G,Hが出てくると明るい響きになるという、一つの音階の中に悲しみと喜びを同時に表現するという言い方をする。そういう部分はある意味不条理なことで、見上氏の合理的な分析法からはちょっとはみ出す部分かなと私は思います。

見上： フラメンコについては、間接的にビゼーの《カルメン》の和声法を分析したときにわかったのですが、フリギア旋法を中心にしながらも、ジプシー音階であるとか、東洋のテトラコルドが使われている。

先ほどの《ボレロ》の例でもミクソリディア旋法やフリギア旋法だけではなく、実は東洋のテトラコルドも使われている。実際にはこのように様々な使われ方がしているので簡単ではないが、詳細にみる場合、部分部分をどうみていくかということが必要である。

フォーレの場合もそうであるが、部分部分で旋法が変化している。《月の光》では、2小節ごとに旋法が変化している。このように臨機応変にみていく必要がある。今日は入門編ということでむずかしいことはお話できなかったが、これはまた別の機会に展開するしかない。

2) 小川研究発表についての感想

見上： 《ファンタシア》の分析は大変面白かったです。3月に楽譜をいただいてから自分でも分析してみた。小川先生が一和音一和音なめるように分析されている様子を見て安心した。古典的な調性の感覚からみると迷う点が多く出てくる。最初はd-mollで始まるが、2小節目からいきなりCisではなくてCが出てくる。3小節目はドミソになってしまう。

この作品に触れてから、ルネサンスの作品も真面目に分析しなければならないと痛感した。大学1年のころからお蔵入りしている『音楽史 グレゴリオ聖歌からバッハまで』という譜例集を端からすべてアンダーラインしようとして心に誓った。

また、何人かの方々にこの作品を分析してもらった。こういう風に私は聞こえると驚くほどかなり結論が違った。最も顕著な例は、開始部分が何とa-mollのIV度、IV-Iであり、次はG-durのIV-Iであり、G-durの終止にいたる。あるいはまた別のかたは、6小節目のソシの和音を、G-durのトニックではなくて、C-durの半終止であると考えた。というのは、バスの進行をみると、レドラ、ドシソと反復進行をしている、これをd-moll、C-durと考え、途中ドッペルドミナントを経て半終止に向かうと考えた。

『総合和声』原理篇第2章「和音のゆれ」429ページのオクゲゲームの例をみると、途中でV調やIII調に転調していると分析している。そういう考え方をしているとなると、旋法というよりは調性で分析したほうがいいと考えられる。

小川： a-mollのIV度から始まるというのはよくわかる。上声はAで始まっていることを考えると、こ

れが強く意識される。そのあたりが旋法の公式見解というか、終止音、歌い終わりの音がDであり、始まりは何でもよいとなる。不安定和音から始まって、まるで19世紀の音楽みたいだなとなっても不思議はない。それがこの時代にあったということは、そういう多義的な音楽を書くというアイデアがもうこの時代にあったということになる。

私の場合は、ドリア旋法であるという情報があるので、DドリアのI度下というだけであって、聞いている人たちがだまされるというか、ふわっとさせられるということは、大いにありえると思う。

見上： 理論と実際の間隔を考えると、同時代の人が必要でも分析できるとは限らないわけで、たとえば、ヴァグナーが《トリスタンとイゾルデ》を完璧に分析できるかと考えると、どうもそうは思えない。実際に作曲家が自分の作品の構造を隅から隅まで説明できるだろうか。もちろん無意識の中で操作しているのでそういうことになるのだけれど、公式見解にせよ、作曲家本人の言っていることにせよ、当てにならないと思うことが多々ある。

小川： たとえば、ミランについて言えば、ある部分はおそらく15世紀、これより100年位前からあるラテン語で書かれた理論書の引き写しをしている可能性ももちろん高い。それは100年前に誰かが思いついたものであって、それが当てはまるかといえば、おそらくははまらない。この曲は、はっきり言って半分くらいは調性音楽、機能和声の音楽であって、はまらない。ピタゴラス伝説を17世紀まで引用していたように、長々と引用していたと考えられる。

一方では、見上さんみたいな作曲家がいたとして、全部分析してから発表するとか、そういうこともあるんじゃないですか。

見上： ははは、それはないですね。自分で書くときにはちゃんと分析しないですから。

いわゆる公式見解に縛られすぎてしまうと、身動きが取れなくなる。そのあたりのことをどう打ち破って、音楽理論研究会の考え方を打ち出していけるか。ルネサンスに関しては小川先生によろしく願います。

小川： トリコルドのはなしですが、ある本で、ヨーロッパにおける旋律の美しいモデル、手本はグレゴリオ聖歌であると書いてあった。今言われた欠如音階、ギャップト・スケール、これは民族音楽の用語だと思いますが、グレゴリオ聖歌には往々にしてそういうものが多い。終止音も3度下行で跳躍して終わるものがある。グレゴリオ聖歌はそれほど円満な旋律を作っているわけではない。

アンブロジウス聖歌やグレゴリオ聖歌の支流のいくつかがありますが、かなりキャラクターが違うものがある。我々がグレゴリオ聖歌といっているものでも、グレゴリウス1世の後に入ってきたものもあるし、必ずしも中身においては、ひとくくりはできない。増田先生が参考にされた、『リベル・ウズアリス』(André Mocquereau, *Liber usualis*, 1896)のようなものを参考にせざるを得ないというところに資料的な矛盾がある。

3) 質疑応答

A： 小川先生には、グレゴリオ聖歌やジョスカン・デ・プレなどの最も旋法で書かれたものを今後もいっそうアナリーゼしていただきたい。

小川： 私事ですが、昔ラヴェルの音楽を初めて聞いたとき、中世の音楽に聞こえたことがあって、それから旋法にのめりこんでいった。ドビュッシーやラヴェルの旋法性がもともとどうだったのかに関心を持った。しかし、楽典ではなぜ旋法の名前を覚えただけで終わりなのかという疑問が根底にあったので、

ぜひやりたいですね。

横山： 小泉文夫の民謡解析に使用した骸骨図のような中心音を軸にしたシステムのようなものは、教会旋法にもあると感じているか？

見上： 今は特にそういうことは想定していない。守備範囲が広いのでそこまでのデータはない。実際の分析においては、とりあえず今日提起した知識があれば十分だと思う。

島岡： 非常に興味深くお二人の研究を聞きました。たとえば小川先生のむずかしい楽譜をおこしていただき、旋法から調性に移っていく端境期のところが非常に詳しくわかりました。もっとそういう例が見たい。自分でも分析してみたい。あれ、直すの大変でしょ。

小川： 実は直っている楽譜はあるのですが、リズムの単位が短すぎて、やたらこちゃこちゃした楽譜で、声部の分け方も問題があるので、結局全部自分でやるということになってしまった。

島岡： 今日のはとっても良かったですね。結局、二つあると思う。私自身の研究については、当時の理論家がどう言ったか言い出したらきりがないので、乱暴に全部捨てちゃって、楽譜に残っている、この楽譜にある客観的な音構造を我々がどう解釈するかということに尽きるかと思います。当時の人がどう感じたか、どう考えたかはもう推測以外にはできませんから、いまの我々が調性も旋法もどうとらえるかは、我々自身の問題になるということが1点。

もう一つは、シューベルトとかバッハの場合は和声が付いていますから、一時的に内部調としてのV調、調のゆれを形成している場所で、Fisが出てきたところはリディアにとらえられるには違いないのだけれど、リディアの旋律と考えたのではなくて、バスを見ますと調性的に転調を意図しているので、転調には表現的意図があるので、ちょっと盛り上がりを作る。Fに戻ったところというのは元に戻った、主調に戻った、調のゆれととった方が、作曲者の和声付けからみるといいのではないか。

バッハの場合は少し古いですからもうちょっと旋法の比率が強いかもかもしれませんが、バロックからそれ以後の作曲家の場合は、旋律だけ見ると旋法になっちゃうし、移調とか移度とかがみんな旋法になっちゃうでしょ。見ると和声との関係が大事だなということです。小川さんの件も逆に、ガチンコ対決ですか。見上さんが指摘したように、調性の立場からみると、当時の人は意識していたかどうかかわからないけれども、調性的にとれる場合ももっと多いんじゃないか。全体に見られるんじゃないかと、段々わたくしもしてきました。偶然、分析してみて。例えば、ゼクエンツ、反復進行。第1段目最初の第1部分はゼクエンツですよ。二つありますよね。a-mollからG-dur、それからG-durからd-moll。まったく同じ形できますから。当時の人はわからないけれども今の我々が見るとどうしてもそういう風に見えてしまう。構造的にね。だから、我々はアナクロかもしれないけれども、我々の理解でそういう風に考えていいのではないか。その辺は私の意見で、別に文句をつけているわけではない。非常に良かったです。

見上： 《野ばら》の件は舌足らずで申し訳ありません。言いたかったことは、調性と旋法性はまったく別のシステムではなく、表裏一体の関係なのではないかということと言いたかった。調性は裏側から見ると旋法性にも見えて、その裏側から見えたシステムが後にフォーレやドビュッシーの作品に生きてきたのではないかという問題提起でした。

今日、時間がなくてお話できなかったことが、2枚目の右側に「7種の旋法とその和音の分析」というのがあります。たとえば、ドッペルドミナントでしたらリディアのII度であるとか、IV度V度でしたらミク

ソリディアのⅠ度のⅦになります。作曲者の意図がどこにあるかということを経験して、ニュートラルな立場から見たとき、Ⅳ度Ⅴ度と解釈するか、ミクソリディアと解釈するかむずかしい。

島岡： その区別をどうするかということですね。決め手はないでしょ。

見上： 分析というものは抽象的にできるわけではなくて、こちら側がどういう音楽を感じるかによって判断していくしかない。主観と客観がどういう関係にあるかという哲学的な問題になってしまいます。そこをそもそもどうしたらよいか問題になってくる。

もう一つ、2枚目の左一番下の、『総合和声』464ページからの引用ですが、c音がすべてのドミナントの枠の中に入るという内容です。これもまた旋法的に考えたらどうかということを実験的に書いてみました。それぞれ1和音ごとに旋法が変わると考えられる。旋法で考えられないところもあるが、これに関しては別にクロマティックな旋法を想定すればさらに解釈できるのではないかと考えていますが、まだそこまではやっていません。

コインの裏側からみたらどういうことになるかという問題提起で、ここから近代和声を見ていくためのヒントが得られるのではないだろうかということ。島岡先生のアナリーゼにいちやもんをつけるわけではない。

島岡： 逆に考えたわけですね。旋法で変わった音というのは近代調性から言うと何調になるのかということ考えたわけですね。つまり、近代和声からみたらこういう和音が付くだろうということを言いたいわけですね。

稲崎： 今の話はとても面白かったのですが、私はむしろ和声的にみるのではなく、あえてぶった切った旋法という最小単位で何が見えるかということに興味があるんですけど、今現在で作曲家の傾向とかテキストとの問題とか何か見えていることというのはありますか。フォーレが旋法的な旋律を書くとよく言われますけれど、共通点とか意味を見出していますか。

見上： ああ、何旋法であるとかいう意味であるとか傾向でしょうか。ミクソリディア旋法だったら偉そうな感じであるとか、リディア旋法だったら高まっていくらドリア旋法なら古風な感じとか、形容詞にすることも可能かとも思う。

小川： そういう話になるとかなり昔からあって、受け入れられて多分我々がそれを聞いても納得ができるんですよ。そういうことはいつの時代でも普遍的に感じている。

見上： 水嶋良雄先生の『グレゴリオ聖歌』という本がありますが、そこには旋法それぞれの性格について書いてありまして、昔読んだときにはこんなものもあるんだなと思ったが、今アナリーゼしてからみるとなるほどと思った。今回も引用しようかと思ったのです余裕がありませんでした。今まででもこうしたことは言われてきていますが、これからも色々とわかってくるのではないかと考えている。

小川： 補足すると、中世は旋法の性格論だったが、バッハの時代のマッテゾンになると調の性格論になってくる。D-durは輝かしいとか、バッハのマニフィカートがD-durなのはなぜかと。別の観点からみればD管のトランペットを使ったからという説もあります。オルガンが半音高かったので、オルガンはDの楽譜を見て、オーケストラはEsの楽譜をみて演奏した。そうするとEsの楽譜を見ている人にとっては意味がない。調の性格論というのは実際に感じる部分とはちょっとずれがある。

見上： 絶対音的なことよりも、相対音的なことのほうが音楽の中身としてはあるんでしょうね。

小川： 中世のグレゴリオ聖歌の旋法論であると、フリギア旋法は瞑想の旋法とか書いてある。これはもう音の並び方から出てくるものだろう。

見上： 《祈りをこめて》では、自分で訳した対訳が書いてある。それと引き合わせて、この旋法がこの意味を表しているのではないかと、時間があれば話そうと思っていましたが割愛してしまいました。

B： 《野ばら》と《リディア》が、旋法についてはあまりよくわからないので感覚的なのですが、僕は音楽を聞く限りでは《リディア》はリディア旋法に感じ、《野ばら》のほうは旋法にはやはり感じない。同じ和音がついているということで、シューベルトがその先駆けではないかということですが、私は《野ばら》は旋法には聞こえない。《リディア》はあきらかにリディア旋法で作曲者が作ったのでは。Fが出てきて突然Hが出てくることで増4度が出てくるので旋法に聞こえるが、《野ばら》のほうには増音程が出てこない。分析の方法としては色々な解釈ができるかもしれないが、作曲者は旋法を意識したものではないのでは。

小河原： 興味深かったのですが、旋法を意識できるかできないかではなくて、見上さんが隠れた旋法とおっしゃいましたよね。シシシレドシラは同じ旋律で、2回目がCisになっている。同じ旋律に対してCisが付いているということに対してはちょっとハッとしました。やはりリディアまで行かなくても、何か意図的なものがあるのでは。違う旋律だったらドッペルでしかなかったと思いますが、これにはちょっと反対で隠れたものがあるのではないかとと思っています。

見上： 実は、これは意図してぶつけた。かなり論争を呼ぶであろうと（笑）。実際予想通りに様々な反応があり、良かったと思います。ありがとうございます。そこにある素材は同じだけれどどうなのか考えてみましょうという問題提起だった。これをきっかけに調とは旋法とはと考えるきっかけにしていだければ、こちらとしてはそういう意図であると理解していただければありがたいと思います。

島岡： 一つの調の中で、転調とか移調とか、また移度というのがありますよね。必ずどこかの旋法に引っかかるわけです。それが、旋法を意識したのか、それとも偶然に調性の中でそうなったのか、どっちかよくわからない場合もあるわけですね。そうすると我々のほうの判断によるわけですね。

たとえば、前に小川さんが平均律の1番のフーガを分析したときに、やたらと旋法が出てくるとおっしゃったのですが、あれは単なる移度なんですよ。転調と移度が一緒になっている。それは、バッハは明らかにそれを意図している。移度したものをみんな旋法にしてしまうと、やたらに旋法になってしまうんですね。転調なのか旋法なのかは、そう簡単には判定できないむずかしい問題だと思いますね。

なるべく問題をややこしくしないように単純にとらえるということになると、明らかに転調ととれる可能性が強い場合はそれでよい。近代の旋法を意識しているというところはある。旋法をあまり拡張するとかえって混乱してくるのではないかと思う。むずかしい問題で、今後の課題だと思います。

大宅： どうも勉強になりました。7種の旋法ですね。半音が重要ですね。これによって旋法が変わってくるといえることがよくわかりました。調性にとらえるかモーダルにとらえるかは、その人の育ちによって変わると思います。ブルーノ・ワルターが言うように、ピカルディー終止は半音の違いでもものすごい緊張感がある。その反対の理論というものはないが、現実にはある。シューベルト《即興曲第2番 変ホ長調》の最後は変ホ短調になっている。Gesになっている。そういったものがショパンにもあります。その反対にベートーベンの作品111は、最初はc-mollの増6で始まります。第2楽章はC-durになり長い長いピカル

ディー終止がある。このように半音は非常に重要です。

見上： では、更なる議論は懇親会で。

※ お名前が不明なかたについては、A、Bとさせていただきます。

(逐語録作成 見上潤)

■◇事務局より

「音楽理論研究会通信」第8号をお届けします。内容は来る2007年10月と2008年5月の例会、および2008年3月の第2回東京例会のご案内と、2007年5月例会のご報告です。

音楽理論研究会第10回例会記念として、「旋法と調性」をめぐって小川・見上、二人の発表者がそれぞれの切り口の研究発表を行った後、対談で締め括るという新たな試みをいたしました。当日の白熱した議論をできうるかぎり再現した「ガチンコ対決!! 旋法と調性」の逐語録をおこしましたので、ご覧ください。

冒頭の修士論文発表のレポート作成にあたっては、レポーターの横山氏と編集担当の見上との間で、後期ストラヴィンスキーの12音技法に関する深く立ち入った議論を交わすことが出来ました。このように議論を喚起し新たな発想を呼んだ、稲崎氏のエネルギーに満ち溢れた登場を歓迎いたします。

また、レポーター諸氏による各発表の報告では、できる限り正確で分厚い記録を残そうとする試みのあとを味わっていただけるものと思います。このレポート作成を通じて、例会で提起された問題を継続的に議論することの重要性に思い至りました。そのような気づきを与えてくださったレポーター諸氏の誠実で粘り強い取り組みに深く感謝しています。音楽理論研究会が、参加者ひとりひとりにより資するものとなるために、今後の課題としていくべき問題と考えます。

今回の質疑応答の中で島岡氏が、「当時の人がどう感じ、どう考えたかはもはや推測するしかないので、いま目の前にある楽譜の中の客観的な音構造を我々がどう解釈するかに尽きる。調性も旋法もどうとらえるかは我々自身の問題である。」という旨の発言をされましたが、まさにこうしたスタンスから音楽に取り組むことこそが、音楽理論研究会のレゾンデートルではないでしょうか。

10月の例会では、まさにその具体的ありようを「音楽言語学」という新たな視座から島岡氏にお話いただけることになりました。新しい方のご参加も歓迎しておりますので、お誘い合わせの上お越しく下さい。おひとりでも多くの方のご参加を期待しております。

なお、本年7月に開催された第1回東京例会のレポートは、「東京音理研通信」第2号（今秋発行予定）に掲載いたします。(MJ)

【お問い合わせ】

音楽理論研究会事務局（本部）

ホームページ：<http://sound.jp/mts/j/>

〒870-0833 大分市上野丘東1-11 大分県立芸術文化短期大学音楽科 小川研究室気付

TEL & FAX 097-545-4429 Email：ogawa@oita-pjc.ac.jp

音楽理論研究会東京支部

ホームページ：<http://www.geocities.jp/dolcecanto2003jp/MTSJ/tokyo/index.htm>

〒208-0011 東京都武蔵村山市学園4-11-3-3 見上潤

TEL 090-4932-5949 Email：dolcecanto2003.jp@yahoo.co.jp

今後の研究会ご案内

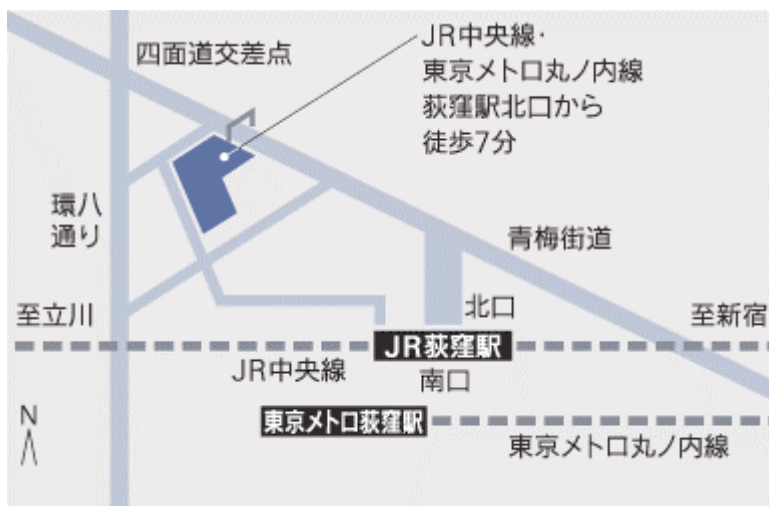
■◇音楽理論研究会第2回東京例会

日時： 2008年3月30日(日) 午後1時～5時40分

会場： 杉並公会堂 Aスタジオ JR中央線および東京メトロ荻窪駅北口から徒歩7分

〒167-0043 東京都杉並区上荻 1-23-15 TEL 03-3220-0401

<http://www.suginamikoukaidou.com/>



参加費： 一般 2000 円／学生 1000 円 (学生証提示)

内容： 研究発表

斉藤紀子： 「ショパン作曲 練習曲集作品 10 及び作品 25 の統合性に関する一考察」

小川顕人： 「ドビュッシーとラヴェルの弦楽四重奏曲に見る偶成和音の用法分析」

見上潤： 「【旋法理論 再構成の試み】5 ——教会旋法と調性構造 ～調のコンステレイションとその意味論～——」

他

■◇音楽理論研究会第12回例会(春期)

日時： 2008年5月18日(日) 午後1時50分開始

会場： 国立音楽大学A I (アイ)スタジオ (会場地図は1ページをご覧ください)

〒186-0004 東京都国立市中 1-8-25 TEL 042-573-5633 (国立音楽大学付属幼稚園地下)

<http://www.kunitachi-gakki.co.jp/shop/ai.html>

参加費： 一般 2000 円／学生 1000 円 (学生証提示)

内容： 研究発表

ローラン・テシュネ： 「明日のためのソルフェージュ教育」

(Laurent Teycheney: "Pour l' enseignement du solfège de demain")

他

※ 各研究会終了後、懇親会を予定しています。こちらへも奮ってご参加を！