

東京藝術大学音楽学部  
東京藝術大学大学院音楽研究科

楽理科卒業論文  
音楽学専攻修士論文 要 旨  
音楽学研究領域博士論文

- 2017年度 -

ABSTRACTS  
OF BACHELORS, MASTERS AND DOCTORAL THESES  
DEPARTMENT OF MUSICOLOGY, TOKYO GEIJUTSU DAIGAKU

東京藝術大学音楽学部楽理科  
東京都台東区上野公園12-8

Department of Musicology  
Faculty of Music  
Tokyo Geijutsu Daigaku (Tokyo University of the Arts)

# 卒業論文・修士論文・博士論文発表会

第63回（2017年度）楽理科卒業論文・修士論文・博士論文発表会を下記の要領でおこないますので、お誘い合わせの上ご来場ください。なお、当日会場にて論文要旨（冊子）をお配りします。

## 記

日時 2018年3月23日（金） 13：00～15：50

場所 東京藝術大学音楽学部 5-109教室

### 発表者（予定）

#### 卒業論文（13：00～13：40）

青木 慧 吉原遊廓における音楽の役割  
——遊女と女芸者による音楽活動の比較を通して——

木内 涼 オフエンバックのロマンティック・オペラ  
——《ラインの妖精》初演に関する一考察——

#### 修士論文（13：40～14：20）

鄭 曉麗 1920～30年代の中国における西洋音楽出版  
——柯政和と中華楽社を中心に——

中川 優子 江戸中期の儒学者による音楽文化批判と荻生徂徠

#### 博士論文（14：35～15：50）

新林 一雄 楽師長J. G. ピゼンデルの時代（1731～1755）におけるドレスデン宮廷楽団  
——奏者たちの合奏形態に関する考察——

小寺未知留 レナード・マイヤーの音楽論および米国におけるその学際的受容  
——音楽理論と音楽心理学/音楽美学/ニュー・ミュージコロジー——

仲辻 真帆 1930年代の東京音楽学校における作曲教育と「歌曲」創作  
——近代日本音楽史観の再構築にむけて——

※詳しくは楽理科ホームページをご覧ください。（<http://musicology.geidai.ac.jp/wp/>）

2018年3月

東京藝術大学音楽学部楽理科  
〒110-8714 東京都台東区上野公園12-8  
Phone: 050-5525-2350 Fax: 03-5685-7797

# 目 次

## 卒業論文

1. ノルウェー語歌曲における言語の高低アクセントと旋律の関係  
——子どものうたを中心に—— …………… 市川 桜子 …… 1
2. 真言宗豊山派における鳴物の実践 …………… 上原 茜 …… 2
3. 1960～80年代における日本の民謡の舞台上演  
——国立劇場民俗芸能公演の分析を通して—— …………… 木村 すみれ …… 3
4. 団体としての「国楽管弦楽」に関する一考察 …………… 金 香 穂 …… 4
5. ポピュラー音楽における芸術性に関する考察 …………… 小山 和 …… 5
6. ハンガリーの初等音楽教育にみる伝承的な音楽  
——自由化以降の教科書比較を通して—— …………… 中山 裕 佳 …… 6
7. アメリカのモダン・ダンスにおける作曲家ルイ・ホーストの影響  
——ダンス・オブザーバーとしての創作活動—— …………… 福見 果 林 …… 7
8. YouTubeにおける音楽パフォーマンス  
——YouTube Symphony Orchestraにおけるコミュニティを中心に—— 三 上 まろい …… 8
9. 吉原遊廓における音楽の役割  
——遊女と女芸者による音楽活動の比較を通して—— …………… 青 木 慧 …… 9
10. J. S. バッハ作曲の4声体コラルにおけるテキストと音楽の関係 …………… 石 合 陽 菜 …… 10
11. R. シューマン《幻想小曲集 *Fantasiestücke*》Op.73  
——楽曲分析、演奏比較と演奏における表現の工夫—— …………… 大 坪 理 沙 子 …… 11
12. 社会人音楽学習者の増加とその背景  
——初心者向けサクソフォン・レッスンを例に—— …………… 金 丸 真 奈 香 …… 12
13. 日本におけるラグタイム受容  
——「ラグタイム・リバイバル」以降の演奏活動を中心に—— …………… 金 野 真 央 子 …… 13
14. オフエンバックのロマンティック・オペラ  
——《ラインの妖精》初演に関する一考察—— …………… 木 内 涼 …… 14
15. ボーカロイドを介した音楽ジャンル横断の可能性  
——超歌舞伎を中心に—— …………… 菊 田 瑠 惟 …… 15
16. 合唱団における日本語の扱いについて …………… 木 村 沙 和 子 …… 16
17. 音楽とはなにか  
——美学分野における音楽の定義を検討する—— …………… 小 出 咲 …… 17
18. アンリ・デュティユー「第Ⅰ期」の作品における  
和音分析と様式に関する論考 …………… 齋 藤 百 萌 …… 18
19. 日本におけるアイルランド伝統音楽伝播と商業展開の関係性  
——チーフタンズの活動を中心に—— …………… 柴 田 麻 衣 …… 19
20. リヒャルト・ワーグナー《ローエングリン》作品研究  
——テキストと音楽の関係性に焦点を当てて—— …………… 玉 崎 優 人 …… 20
21. 海外ミュージカルの日本長期上演に際する課題の一考察  
——《レ・ミゼラブル》に焦点を当てて—— …………… 出 口 真 里 亜 …… 21

22. 現代の日本のテレビドラマ音楽の研究 ——テレビドラマにおける音楽を用いた演出の考察を通じて——	中 吉 咲 子	22
23. ブラームス《3つの間奏曲》作品117-1における演奏表現の一考察 ——ブラームス時代の演奏習慣と19～20世紀の録音資料をもとに——	梶 本 佳 澄	23
24. 伝統芸能への現代的アプローチ ——《ケルティック能「鷹姫」》公演（2017）分析を中心に——	古 田 智 子	24
25. マティス・リュシーのリズム論の影響 ——バッハ=ブゾーニ版の分析を通して——	細 川 ひとみ	25
26. 19世紀初期のアイルランドにおけるユニオン・パイプスの演奏 —— <i>O'Farrell's Pocket Companion for the Irish or Union Pipes</i> の 装飾音に注目して——	水 上 えり子	26
27. L. オイラーの「快適度 <i>gradus suavitatis</i> 」概念について	溝 口 朗 央	27
28. インドネシアのポピュラー音楽ファンコット ——日本における諸展開——	村 山 一 聖	28

## 修士論文

1. ムーツイオ・クレメンティの《グラドゥス・アド・パルナッスム》Op. 44再考  
——音楽家、実業家、教育者としての活動から見るその「多様性」  
の意味—— …………… 今 関 汐 里 …………… 29  
Muzio Clementi's *Gradus ad Parnassum* Op. 44:  
Reconsidering “Diversity” Regarding Clementi's Career as a Musician,  
Businessman and Piano Teacher …………… IMAZEKI Shiori …………… 35
2. 薩摩琵琶の音楽構造——鶴田流を中心に—— …………… 曾 村 みずき …………… 30  
The Musical Innovation of Tsurutaryū:  
A Focus on the Musical Structure of the Satsuma-Biwa …………… SOMURA Mizuki …………… 36
3. 1920～30年代の中国における西洋音楽出版  
——柯政和と中華樂社を中心に—— …………… 鄭 曉 麗 …………… 31  
Western Music Publications in China in the 1920s and 1930s:  
Focusing on Ke Zhenghe and the Chinese Music Company …………… ZHENG Xiaoli …………… 36
4. 江戸中期の儒学者による音楽文化批判と荻生徂徠 …………… 中 川 優 子 …………… 32  
Confucian Musical Scholarship of the Mid-Edo Period:  
The Musical Thought of Ogyū Sorai …………… NAKAGAWA Yuko …………… 37
5. 昭和二十～三十年代の新派における音楽演出 …………… 中 村 ひかる …………… 33  
Sound and Musical Production in the Shinpa Theater in  
1945-1960 …………… NAKAMURA Hikaru …………… 37
6. J. S. バッハ作曲 聖霊降臨祭第1日のカンタータ  
——音楽とテキストの関係—— …………… 夢 川 愛唯奈 …………… 34  
J. S. Bach's Cantatas of Whit Sunday:  
The Relationship Between Music and Text …………… MUKAWA Aina …………… 38

## 博士論文

1. 楽師長J. G. ピゼンデルの時代 (1731~1755) におけるドレスデン宮廷楽団  
——奏者たちの合奏形態に関する考察—— …………… 新 林 一 雄 …………… 39  
The Dresden Court Orchestra in the Era of Concertmaster J. G. Pisendel (1731-1755):  
A Study about the Performance Formation…………… NIBAYASHI Kazuo …………… 45
2. レナード・マイヤーの音楽論および米国におけるその学際的受容  
——音楽理論と音楽心理学/音楽美学/ニュー・ミュージコロジー—— …… 小 寺 未知留 …………… 41  
Leonard B. Meyer's Theories and Its Interdisciplinary Reception in the United States:  
Psychology of Music, Aesthetics of Music, and New Musicology in Relation to  
Music Theory …………… KODERA Michiru …………… 46
3. 1930年代の東京音楽学校における作曲教育と「歌曲」創作  
——近代日本音楽史観の再構築にむけて—— …………… 仲 辻 真 帆 …………… 43  
Composition Education and Song Writing at the Tokyo Academy of Music in the 1930s:  
Towards a Reconstructed Perspective of the History of  
Modern Japanese Music…………… NAKATSUJI Maho …………… 48

## 1. 市川 桜子 (2013年度入学)

### ノルウェー語歌曲における言語の高低アクセントと旋律の関係 ——子どものうたを中心に——

ノルウェー語には強弱、長短、高低の三種類のアクセントが存在している。本研究では特にそのうちの高低アクセントに着目し、歌の中ではどのようにして処理されているか、それが歌の旋律に対して何かしらの影響を与えているか、調査し考察することを目的としている。日本語の「橋」と「箸」のように音の高低によって意味が変化する単語がノルウェー語にも存在することから、歌詞の意味を伝える・判別するという観点で、高低アクセントと旋律の動きに何らかの関わりを見出すことができるのではないかと考え、このように目的を設定した。

本論文での研究対象はノルウェー語の「子どものうた」である。ノルウェー語のネイティブであるインフォーマントに子どものうたを歌ってもらい、その音源を一次資料として、言葉の高低アクセントと旋律の動きとの比較を行った。

以下、本論文の構成である。第1章では研究対象となるノルウェー語の音韻とアクセントについて概観した。続く第2章ではノルウェー語の歌唱ジャンルについて触れた後、その中で研究対象とした「子どものうた」の定義づけや概要を述べた。第3章では言葉の高低アクセントと旋律の関係性について言及された先行研究を概観した後、本論文での研究方法を提示した。第4章から第6章までは分析を3つのレベルで行い、その過程と結果を述べた。

まず第4章では単語ごとの高低アクセントのパターンに対する旋律の一致・不一致を一定の基準を設けて分析した。その結果、ある程度の一致は見られたものの、同じ単語が同じ楽曲内で上昇音型・下降音型のどちらでも節付けされていたことを踏まえ、それぞれの単語の高低アクセントのパターンが音型に対して必ずしも影響を与えているとは言えないと考察した。

第5章では歌詞を音読した音声进行分析の対象に、旋律との間に何かしらの関係が認められるかどうか、文章単位で検証を行った。結果としては、検証を行った全体の音程に対し、およそ半分の割合で一致が見られた。その中でも単語から単語へと移る音程で一致が比較的多数見受けられたことから、言葉に節付けする際には、それぞれの単語の高低アクセントのパターンをどう処理するかということ以上に、文章全体の高低の動きをイメージとして持ち、大まかに旋律の動きへと反映させている可能性があることを指摘した。

第6章の歌唱の音声分析では、旋律の細かな動きを見ることによって、インフォーマントが旋律を歌う際に、高低アクセントを意識して何らかの操作を旋律に加えているかどうかを確認するために、音声分析ソフトを用いて検証を行った。その結果、旋律を言葉の高低アクセントと一致させようとする動きは見つからなかったため、旋律を変えてまで無理に高低アクセントとの一致を図ろうとはしていないと考察した。

以上の分析をもとに、本論の目的として設定した際の「意味を伝える・判別する」という観点からは言葉の高低アクセントと旋律に関係があるとは言いきれないものの、節付けする際のイメージとして、ノルウェー語の高低アクセントが旋律に対し影響を与えている可能性があることを示して、本論の結論とした。

## 2. 上原 茜 (2013年度入学)

### 真言宗豊山派における鳴物の実践

本研究は、日本仏教の中から真言宗豊山派に焦点を当て、鳴物がどのように実践、伝承されているかを調査し、豊山派が鳴物およびその音に与えている役割を考察することを目的としている。豊山派の鳴物実践を明らかにすることは、真言宗、ひいては日本仏教と音、音楽とのかかわりを考察する上での足掛かりとなるだろう。

本論文では鳴物を、木魚などの「寺院で用いられる音の出る仏具」と定義する。豊山派は声明に関する書籍を数多く出版しているが、鳴物に関する先行研究は多くはない。その中で、新井弘順ら複数の研究者による『図説真言宗の法式 基礎篇乾之巻』(1996)では、密教儀礼の意義や基本的規則が書かれており、鳴物の使用法や作法も詳述されている。また茂手木潔子編「樂器の分類にみる仏教の鳴らしもの」(1981)には、天台宗をはじめとした諸宗派の鳴物の使用の有無および呼称が一覧表となって記載されている。しかし、いずれも鳴物がどのように学習、伝承されているかについては明らかにしていない。

そのため、本論文の研究方法としては、真言宗豊山派の僧侶に対する聞き取り調査を中心に行った。今回は、台東区谷中の初音山東漸寺観智院の石本厚順住職に協力を依頼した。主な内容は、豊山派の僧侶が日々どのように鳴物を使用しているのか、また僧侶はどのように鳴物の使用法を教わり、伝承しているのか、についてである。

本論文は3章構成とした。第1章では、本論文で扱う鳴物の定義と呼称を明確にした上で、日本仏教の主要な宗派の教義と鳴物について概観し、梵鐘や鈸などの各宗派に共通している鳴物と、日蓮宗の団扇太鼓のようにその宗派特有の鳴物があることを明らかにした。

第2章では、真言宗および豊山派について概説し、本研究において豊山派を取り上げた理由を明示した。その上で、『図説真言宗の法式』の情報や、観智院での聞き取り調査をもとに、使用している鳴物の種類、およびその具体的な使用法や使用に伴う作法について述べ、鳴物使用の実態を明らかにした。また、真言宗は密教ではあるが、鳴物の使用法は他宗派と共通していることを指摘した。

第3章では、聞き取り調査の結果から、これまで詳細が不明だった豊山派における鳴物の伝承方法を明らかにした。声明のようなカリキュラムを持たず、修行の中での口伝と実践を重視する伝承法、また、厳しい規則や統一性を求めない姿勢から、鳴物使用に関する大らかさや多様性を認める態度などが浮き彫りになり、鳴物を通じて豊山派そのものの持つ性格についても迫ることができた。さらに、豊山派の鳴物の音の作用する対象が、直接的には、本尊をはじめとする諸仏、法要を執り行う式衆、法要を聴聞している人々、さらには、法要に参加していない一般大衆まで、多岐にわたっていることを指摘した。

最後に、これまでの研究では論じられることのなかった鳴物の学習法や伝承法を明文化することは、音楽的な立場から宗教にアプローチする上での新たな視座の獲得につながるのではないかと考察し、結びとした。

### 3. 木村 すみれ (2013年度入学)

## 1960～80年代における日本の民謡の舞台上演 ——国立劇場民俗芸能公演の分析を通して——

本論文は、国立劇場主催民俗芸能公演において1967年から1988年にかけて全8回開催された民謡公演「日本の民謡」シリーズに焦点を当て、当時の公演プログラムの検討を通して、国立劇場というハコでの上演の意義を探ることを目的とする。

第1章では、まず国立劇場という上演空間がもつ文化的・政治的意味について、開場の経緯や、「伝統芸能の公開」をはじめとする5つの事業内容を概観することによって確認した。次に、芸能の保存に資することを目的とした民俗芸能の舞台上演に際して、本来芸能が行なわれている土地から劇場空間へ場が移されることによって生じる、芸能の脱文脈化や本来性の喪失といった問題をめぐる国立劇場内外の議論について述べた。同時期に開催されていた日本青年館主催「郷土芸能の歌と踊り」が主催側の研究的、政治的意図に反して娯楽性の強い催しとして定着していったことを受けて、国立劇場ではそれとは違う方向性を打ち出すべく努めたことが分かった。上記を踏まえた上で、次章への導入として、民謡公演を含む国立劇場民俗芸能公演の第1回(1966年)から第128回(2016年)までの全128公演について、主に公演タイトルから、テーマや芸能ジャンル毎の分布の傾向を分析した。1999～2000年を境に、上演芸能においてそれまで多くを占めていた人形芝居が減少し、演劇的性格をもつ狂言や地歌舞伎、視覚的・聴覚的インパクトのある神楽や太鼓が主体となっていること、各地の民俗芸能に焦点を当てた公演の増加などを指摘した。

第2章では、「日本の民謡」シリーズの公演プログラムの構成、演出の特徴や意図について、国立劇場所蔵の公演パンフレットや記録映像・録音を一次資料とし、国立劇場民俗芸能公演に関する雑誌論文を参照しながら考察した。当シリーズは、1967年の第2回民俗芸能公演から始まり、町田嘉章の構成・演出で1973年までに6公演が行なわれた。町田は邦楽、民謡研究の第一人者であり、日本放送協会主導で行なわれた『日本民謡大観』の編纂に柳田国男らと共に携わった人物である。シリーズ初期の6公演には、町田の民謡研究の視座が色濃く反映されていた。しかし1973年を最後に、国立劇場での民謡公演は1987年まで、15年間中断される。その背景には、1977年からほぼ毎年開催されるようになった文化庁主催「日本民謡まつり」の他、初期に演出を務めた町田が1981年に死去したことなどが考えられる。1987年に久々に行なわれた「日本の民謡」公演は謂わば「町田トリビュート」公演であったが、翌1988年のシリーズ最後の公演は、分かりやすさを打ち出し、研究色を薄めたものとなった。

国立劇場での「日本の民謡」シリーズは、民謡ブームの最中に町田嘉章を中心に民謡への理解を深めるために始められ、ブームの衰退と共に国立劇場の舞台からは姿を消し、対外性、大衆性を重視した他の発信型イベントに取って代わられた。その後、現在までNHK主催の民謡大会や各地域主催のコンクール形式の民謡大会が数多く行なわれてきているが、国立劇場で行なわれたような研究意識の高い民謡公演はなかなか見られなくなっている。そうした意味で、国立劇場の「日本の民謡」シリーズが行なわれた意義は現在でも非常に高いと結論づけた。

## 4. 金 香 穂 (2013年度入学)

### 団体としての「国楽管弦楽」に関する一考察

本論文で扱う「国楽管弦楽」とは、1960年代に始まった、韓国の伝統楽器によって構成されるオーケストラを指す。国楽管弦楽の半世紀の歴史の中で蓄積された先行研究を整理していく過程で、「国楽管弦楽」という用語が、団体組織を指すのか、音楽ジャンルを指すのか不明瞭なまま混同されており、さらに団体の形式を指して使われている際にも、その中には、「国楽団」と「国楽管弦楽団」という、本来区別して語られるべき、性質の異なる団体が、一纏めにされていることに問題意識を持ち、改めて検証する必要があると考えた。よって、本論文では、国楽管弦楽の研究史を、国楽管弦楽の歴史的な発展様相と合わせて整理し、「国楽管弦楽」という用語がその文脈でどのように現在のよな特性を持つようになったかを整理すること、そして、団体としての「国楽管弦楽」に焦点を当て、「国楽団」と「国楽管弦楽団」をどのように区分すべきか考察することを目的とした。

本論文は、序論と結論を除き、二章構成である。

第一章では、国楽管弦楽の研究動向が、国楽管弦楽の歴史的な発展様相とどのように関連しながら変化したのか検討するために、先行研究を時代ごとに整理した。1980年代以降、国楽管弦楽を演奏する団体が爆発的に増えたことにより、楽曲レパートリー蓄積の必要性が生じた。そのため、初期の国楽管弦楽研究は楽曲分析研究が中心であった。1990年代には、団体設立関係者による歴史的回顧録や、創団アニバーサリーを記念した発行物の発行にともなう資料研究が蓄積された。2000年代以降、持続的に増え続けた国楽管弦楽演奏団体の数は飽和状態を迎えるとともに、研究者の多くはその現状を批判し、国楽管弦楽の存在意義や可能性について案じた。つまり研究動向が、常に時代ごとの課題に寄り添う形で発展してきたことがわかった。

第二章では、「国楽団」のうち、年間定期演奏会が持続的に最多であった、大田広域市燕亭国楽管弦楽団と京畿道立国楽団、そして同様の選定理由で、「国楽管弦楽団」から光州市立国楽管弦楽団と国立国楽管弦楽団、そして国楽演奏団体の最初のモデルとしてソウル市国楽管弦楽団の、計五つの団体を取り上げた。

『国楽年鑑』等を参考に、各団体の定期演奏会における楽曲傾向を分析し、その結果をもとに、「国楽団」と「国楽管弦楽団」をどのように区分すべきか考察した。1980年代までのソウル市国楽管弦楽団は、あらゆる面で先行するモデルの不在や、レパートリーの少なさから、音楽ジャンルとしての「国楽管弦楽」を実現することができず、団体組織として、つまり国楽管弦楽を演奏することが可能な人員構成をもつという意味での「国楽管弦楽団」でしかなかった。1980年代に創られた団体は、ソウル市国楽管弦楽団の例を省み、「国楽団」を標榜することでその矛盾を解消し、また1990年代以降は、持続的なレパートリーの蓄積の成功により、音楽ジャンルとしての「国楽管弦楽」を実現可能な「国楽管弦楽団」が多く誕生した。現在では、「国楽団」は、民謡やサムルノリの部門を内包し幅広い国楽ジャンルを網羅することで、国楽を大衆に普及することに重点を置く傾向が強く、一方、「国楽管弦楽団」は、芸術性の高い創作音楽の創出や、国楽の発展を見据えた実験的な活動に重きを置く傾向が強いことがわかった。

以上の内容から、今や「国楽管弦楽」を研究するにおいて、特に「国楽管弦楽」を団体組織として捉えた場合、「国楽団」と「国楽管弦楽団」をこれ以上一括りにすることなく、異なる性質をもった国楽演奏団体として区分するべきであると主張し、本論文の結びとした。

## 5. 小 山 和 (2013年度入学)

### ポピュラー音楽における芸術性に関する考察

「ポピュラー音楽」は「芸術」たりえるか。そもそも「ポピュラー音楽」は、西洋芸術音楽とされ、「芸術」の文脈で語られるクラシック音楽と何か違うものなのだろうか。本論文は、そうした問題提起から、「ポピュラー音楽」を「芸術」として見ることの妥当性を検討するものである。

序文では、前提として、ポピュラー音楽の研究状況を示し、本論文では、社会学的な視点よりも音楽学的な視点からポピュラー音楽を考察していくものとした。ここではピーター・ファン＝デル＝マーヴェの著作などを例に挙げながら研究状況の考察をおこなった。

第1章では、「ポピュラー音楽」の定義について考え、いわゆるクラシック音楽との違いを検討した。音楽内容に関して、両者の違いを明確に定義できるものなのだろうかという疑問を提示し、それに対し、歴史的にも、ポピュラー音楽のルーツはクラシック音楽にある部分が大きく、また、和声や旋法、リズムなどもクラシック音楽由来であることを示した。さらに、音源における音圧の問題についても言及した。モーツァルトの交響曲とAKB48の楽曲を例に示し、両者の波形の特徴の違いを説明した。結果、たしかに音圧の作り方に差があるが、だからといってそれが音楽学的に決定的な違いにはならないということを論じた。総じて、ポピュラー音楽とクラシック音楽を決定的に分ける明確な違いは、音楽学的な意味においては存在しないことを明らかにした。

第2章では、「芸術」について本論文での立場を示した上で、それがポピュラー音楽に適用される妥当性を考えた。本論文は芸術学・美学的考察に深く立ち入りすぎないということを前置きしつつも、「芸術」と「美」の定義について考察していきながら、プラトンなどの哲学的な思想についても触れ、本論文における「芸術」の立場を明らかにした。そしてそれがポピュラー音楽に当てはまることを、今道友信の著書の批判などを交えながら論じた。

第3章では、論じてきた立場を踏まえ、ポピュラー音楽の一例としてヘヴィメタルを取り上げた。始祖とされるバンドであるブラック・サバスの楽曲を取り上げ、ヘヴィメタルの音楽内容が悪魔的なイメージを彷彿とさせ、また苦しみを表現するさまが「美」を想起させる「芸術」であるとし、ポピュラー音楽における「芸術」の具体例として示すと同時に、とくにヘヴィメタルは「芸術」に近いジャンルであるとした。

結びとして、ポピュラー音楽のこのように「芸術」としてとらえる立場での研究は学問的に大いに有益であるとした。

## 6. 中山裕佳 (2013年度入学)

### ハンガリーの初等音楽教育にみる伝承的な音楽 ——自由化以降の教科書比較を通して——

社会主義時代のハンガリーにおいて、コダーイ・ゾルターンが提唱した、民謡に基づいた音楽教育が行われたことはよく知られている。社会主義時代にはただ一種類の国定教科書が用いられていたが、社会主義体制が放棄された現在のハンガリーでは複数の教科書が出版されている。

複数の教科書が出版される今日の状況下で、民謡を音楽教育の基本に据える教育理念や教育内容はどのような変化を遂げているのか。本論は、そのことを明らかにするために、現在のハンガリーにおける音楽教育の実態を、複数出版されている教科書を比較することによって明らかにすることを目的とする。

その人の音楽的価値観に最も深く影響を与えるのは、早期の音楽学習である。本論では、コダーイが重視した3～7歳の学習過程の中でも国内で統一された教育方針を持ち、児童向けに教科書が出版されている小学校1年生を研究対象とした。

第1章では、ハンガリーにおける音楽教育史を民謡研究史とともに論じた。ハンガリーの音楽教育は、民謡の研究と深く関わりながら変遷を辿ってきた。また、民謡の研究が進むにつれて、民謡に対する意識も変容している。学校教育で民謡が用いられるようになった当初は、民謡におけるメロディーと歌詞が分離した状態で音楽教育に反映されていた。しかし1905年より本格的に民謡収集を行ったバルトークとコダーイは、民謡における言葉とメロディーの関係が深いことを発見する。かねてから問題視していた音楽教育において民謡が有用であることに気づいたコダーイは、これらの伝承的なうたを音楽教育に用いた教育方針を1945年に考案したのである。

こうして考案されたコダーイの教育理念は、現在もハンガリーにおける教育方針の礎となっている。第2章では、このコダーイ・メソッド成立の経緯やコダーイの考え方について詳述し、第3章ではこの教育理念をもとに築かれた学校音楽制度について概観した。

第4、5章では、2017年～2018年に用いられている小学校一年生の音楽教科書四種、すなわち『最初の歌の本1 *Első daloskönyvem 1*』、『音楽小学校のための最初のうたの本1 *Első énekeskönyvem az általános iskola ének-zene tagozatos 1. osztálya számára*』、『クラスのための小学校の音楽の本1 *Ének-zene az általános iskola 1. osztálya számára*』、『技術・音楽・描画1 *Technika-Ének-zene-Rajz 1*』、および教科書に準拠する標準カリキュラム表の比較を通して、現在の学校音楽教育の実態を明らかにした。分析にあたっては、目次、学習内容、教材(うた)という項目を設定した。

その結果明らかになったことは、第一に、どの教科書においても、遊びざかりの子どもたちが音楽という教科に苦手意識を持たず、遊びや生活と結びつけながら楽しめる工夫が施されていることである。第二に、どの教科書でも多くうたの教材が用いられるが、音型もリズムも非常に類似していることがわかった。まさに言葉と音楽の境界に位置するような遊びうたも、音の高低という概念を学ぶために扱われている。言葉のリズムや抑揚が自然と音楽に結びついていく過程をこのように時間をかけて緻密に指導してゆくカリキュラムによって、民族特有の音楽的価値観が彼らの血肉となってゆくのであろう。

一方、国家基準プログラムによって設定された学習内容を同じくする教科書でありながら、それぞれの教科書の指導方法には個性と特色が見られた。同じ内容の指導であっても、指導を受ける児童にとって、それぞれの教科書から持つ印象は大きく異なると考えられる。

コダーイ以来の教育理念を共通に維持しながら、それぞれに異なる工夫を施された多彩な教科書が様々な出版社から出版されることで、ハンガリーの音楽の教科書は、より多くの子どもが楽しんで授業を受けることができるように今後も進歩を遂げていくであろうと展望を述べて本論を結んだ。

## 7. 福見果林 (2013年度入学)

### アメリカのモダン・ダンスにおける作曲家レイ・ホーストの影響 ——ダンス・オブザーバーとしての創作活動——

本論文の目的は、音楽家の立場にありながらアメリカのモダン・ダンスに多大な影響を与えたレイ・ホースト（1884-1964）の活動や作品の研究を通して、舞踊にとっての音楽とは何かを明らかにすることである。筆者はダンサーとピアノ伴奏者の両方の立場で舞踊のレッスンや舞踊作品の上演を経験し、芸術舞踊における音楽と舞踊の関係性を考える中で、作曲家のレイ・ホーストとその創作活動に着目した。ホーストはモダン・ダンス界において、作曲や踊りの伴奏から指導、評論まで多岐にわたり活動した人物である。（ここでの「モダン・ダンス」とは20世紀初めに、クラシックバレエとは異なる動きや表現を目指し誕生した芸術舞踊を指す。）それ以前は表面的な美しさや物語性を重視してきた舞踊が、社会的、文化的問題を探究する芸術と認識され、その内容の重点が内面的な表現や新たな身体表現へと移り変わるうえで、舞踊史の転換点となった。それに伴い舞踊家が作曲家や踊りの伴奏者に対して斬新な振付や時代に見合ったコンセプトに相応しく、伝統から解放された音楽を求めた。そうした当時のモダン・ダンサーの要求に応えたのがホーストであり、モダン・ダンスの発展に貢献した音楽家として舞踊史に名を残している。一方、舞踊楽曲以外の作品をほとんど残していないこともあり、音楽研究において取り上げられた例は少ない。

そこでホーストの活動や作品に音楽的な観点から迫るべく、作曲家自身の著書、当時の作曲家や評論家がホーストに向けて行ったインタビュー、同時代のダンサーや作曲家の記録などを調査した。

まず第1章で舞踊における音楽の変遷とモダン・ダンスについて概観した。続く第2章ではモダン・ダンス界におけるホーストの幅広い活動を、作曲家・伴奏者としての面と批評家・指導者としての面に分けて述べた。その活動の中でもマーサ・グラハムとの創作が重要であったことを明らかにした。第3章では、こうした舞踊との関わりの中で積み上げられた自らの振付創作の理論をまとめた*Modern Dance Forms: In Relation to the Other Modern Arts* (1961) を取り上げた。ホーストが大学の舞踊科などで行った授業内容をもとに執筆したこの著書は、モダン・ダンスの振付作品を創作するうえで基礎となる踊りの要素を音楽と類比して述べ、現代的な芸術思想が反映された舞踊としてのモダン・ダンスに適した楽曲を提案している。そして第4章では具体的な作品例として、ホーストが作曲したグラハム振り付けによる舞踊作品《*Primitive Mysteries*》(1931) の楽曲と振付を楽譜と映像を基に分析した。グラハムはホーストが最も多く作曲を手がけ、長きに渡り創作活動を共にした舞踊家である。その両者による代表作でもあるこの作品の分析を通して、それぞれの独自の音楽・振付スタイルや、振付の動きに対する音楽の効果が明確に表れていることが明らかとなった。第5章では、生涯に渡り舞踊家との活動を続けたホーストの音楽・舞踊観をまとめた。ホーストの創作活動は、彼自身が創刊した舞踊雑誌*Dance Observer*の題名の通り、「ダンス・オブザーバー（舞踊の観察者）」としての視点によってもたらされ、それは音楽と舞踊の関係を考えるうえで不可欠であると考察した。

## 8. 三 上 まろい (2013年度入学)

# YouTubeにおける音楽パフォーマンス ——YouTube Symphony Orchestraにおける コミュニティを中心に——

本論文では、YouTube Symphony Orchestra (以下YTSO) を「コミュニティ構築」の視点に捉えた上で、中村美亜 (2013) による「コト的アプローチ」およびピエール・ブルデュー (1979) による「ディスタクシオン論的アプローチ」を通して分析することで、音楽パフォーマンスにおける価値観の共有や音楽パフォーマンスを受け入れる社会構造について論じた。

本論文の動機は「クラシックを音楽の内容は変えずに、しかし現代の文脈に沿った形で、普及させるためにはどうしたらよいか」という問いを端緒とし、現代のインターネット社会における音楽パフォーマンス、とりわけクラシックの具体例としてYTSOを取り上げ、音楽学的、社会学的アプローチの両方から考察したいと考えたことによる。

YouTubeは2005年に設立され、2006年にGoogleの傘下となり、多様な嗜好の上に成立するコミュニティと商業取引をつなぐプラットフォームとなった。YouTube主催によるYTSOは2009年と2011年に開催された。専門家のオーディションとYouTube視聴者の投票によってファイナリストが選出された点が特徴である。第1回演奏会はニューヨークのカーネギー・ホールで、第2回はシドニー・オペラハウスで開催された。

第1章ではインターネット上の音楽パフォーマンスについて考察し、オンライン・コミュニティにおける他者とのコミュニケーションを通じて、個人が如何に自己のアイデンティティを明確化するのか指摘した。それを踏まえ、インターネット上のクラシック音楽パフォーマンスの考察の視点として、音楽を活動の総体と捉える「コト的アプローチ」と、文化財の経済理論にもとづく「ディスタクシオン論的アプローチ」の2つを示した。コミュニティが獲得する音楽の意味や、それを受け入れる社会について考察するために、有用であると考えたからである。第2章では、YouTubeとYTSOについて先行研究をもとに論じ、YTSOにおけるコミュニティを総体的に捉え、参加者が共有する価値観について考察する重要性を確認した。その考察のために「社会関係資本」の概念を提示し、社会関係資本の定義とインターネット社会における社会関係資本の特徴を示した。第3章では、ナン・リン (2001) の社会関係資本の定義にしたがい「資源」、「社会構造」、「行為」という3つの視点からYTSOの社会関係資本について分析した。複数のソーシャル・ネットワーク・サービス (SNS) での活動を総体的に扱うため、Twitterの投稿とYouTubeの動画コメントを抽出し、YTSO 2009とYTSO 2011の特徴を比較しつつ、分析を行った。第4章では、これまでの章における論考を踏まえ、YTSOについて2つの視点から、社会関係資本を中心に考察を行った。「コト的アプローチ」からの考察では、YTSOにおけるコミュニティは2度の活動を通し、従来のシンフォニー・コンサートにおける関係性とは異なる、インターネット時代のグローバルな社会における関係性を求める価値観の共有を進めていったと論じた。「ディスタクシオン論的アプローチ」からは、YTSOの社会関係資本はインターネット社会的ネットワークに組み込まれていったため、YTSOの資本やヒエラルキーは、従来のクラシック音楽の階層構造ではなく、インターネット時代のネットワーク的構造のもとで捉えなおす必要があると考察した。

最後に、「コト的アプローチ」と「ディスタクシオン論的アプローチ」による考察の統合について言及し、YTSOが、仮に、音楽の持つ意味の「語り直し」をし、受け入れる層にも変容をもたらすという意識のもとに活動を行い、参加者全体の価値観の共有をさらに進めるよう社会関係資本の獲得に努めていたならば、現在の私たちのクラシックの聴取に変化をもたらす得る活動になっていたかもしれないという可能性を示唆した。

## 9. 青木 慧 (2014年度入学)

### 吉原遊廓における音楽の役割 ——遊女と女芸者による音楽活動の比較を通して——

吉原遊廓は、江戸期の人々にとっての一大文化地であり、最大の社交場として機能していた。本論文では、この吉原という場における音楽がもつ役割を、遊女と女芸者による音楽活動の比較を通して明らかにするものである。

吉原では、宝暦期(1751~64)に演奏に特化した女芸者が登場したことによって、「音楽の担い手は芸者」「客の相手は遊女」という分業化の認識が生まれた。遊女による音楽活動はその後にも確かに存続していたにも拘わらず、今日の多くの先行研究では、芸者のみが音楽の担い手として重視されているのが現状である。本論文は、このような現状に対する問題意識に端を発している。

研究対象は、吉原の転換期とされる1751年から1800年の間に刊行された江戸文学の洒落本である。多くを遊里に取材した洒落本には、極めて克明に吉原の様子が描かれており、吉原の音楽の実態を分析するうえで有用な示唆を与えてくれる資料である。本研究は、吉原遊廓を題材とし、尚且つ成立年代が明確であると判断した114冊の洒落本から、音楽に関する記述を可能な限り収集し分析を行うことで、遊女と女芸者の音楽活動の比較を試み、吉原における音楽のあり方とその役割を考察することを狙いとしている。

第1章では、吉原遊廓の沿革を概観し、研究対象の50年間に起きた、太夫の消滅・揚屋制度廃止・女芸者の登場という出来事に言及した。

第2章では、洒落本の記述形式と、洒落本での音楽に関する記述の量という2つの視点から、音楽的な記述が50年間に辿った変化を俯瞰した。その結果、1800年に近付くほど、具体的な種目や音楽活動に関する描写が増加し、遊女と女芸者による音楽活動の違いも明確に記述される傾向にあることがわかった。

第3章では、遊女と女芸者の音楽活動の記述を、楽器に関する情報と音楽の具体的な内容の2点から分析し、先行研究も交えながら遊女と女芸者による音楽の差異を考察した。この章では、芸者は三味線を主な演奏楽器としているのに対し、遊女は、後期になるほど箏の演奏を好む傾向があることを示した。

第4章では、演奏シーンに視点を当て、遊女と女芸者による音楽それぞれの役割を、客の要求を踏まえながら考察した。女芸者は、宴会が行われる座敷を主な演奏の場とし、パブリックスペースにおけるバックグラウンドミュージックとして場を取り持ち、遊女と客の仲介をしながら、宴会を滞りなく進めることを第一の役割としている。一方、遊女は、パーソナルスペースを主な演奏の場とし、後期になるほど声楽的な音楽に比重が移っていた。この点に関して、会話文の中に具体的な歌詞を挿入する描写方法に着目し、それが単なる演出ではなく、実際の場においても歌によるコミュニケーションが行われていた可能性を示した。遊女の音楽活動は、そのような客との音楽の共有体験を通して、感情表現を行う役割を果たしていた。

以上の内容から、遊女と女芸者が、それぞれの音楽に独自の意味を主体的に見出していたことがわかった。両者の音楽に共通している役割とは、「場をつくること」そのものである。言い換えれば、その場にいる人々の営みを促し、コントロールすることである。今日、遊廓における「音楽の担い手」として意識されるのは芸者であるが、遊女がそれと対照的に「客の相手」とのみ表記されてしまうのは、吉原における音楽の実態に対して、極めて表面的な認識の結果と言えらるだろう。

本論文では、吉原における全音楽シーンを網羅することはできなかったため、今後は更に多面的な分析を行うとともに、他の遊廓の実態も視野に入れながら考察することを課題として、本論文の結びとした。

## 10. 石 合 陽 菜 (2014年度入学)

### J. S. バッハ作曲の4声体コラールにおけるテキストと音楽の関係

本論文では、J. S. バッハが作曲した4声体コラールにおけるテキストと音楽の関係を明らかにしている。

バッハの4声体コラールには、同一のコラール旋律を用いて作曲した曲がいくつもある。同旋律のコラールをもとに作曲されているながらも歌詞内容の異なるコラールを比較すれば、バッハがテキストに応じてどのように作曲を変えているのかを明らかにすることができると考えた。今回は、そうした同旋律コラールに基づく曲同士を比較した中で、特に特徴的であると判断したものを「和声進行」「半音進行」「バス声部の跳躍進行」そして「バス声部のその他の特徴的な進行」の4つの観点ごとに取り上げながら、4声体コラールにおけるテキストと音楽の関係を論じている。なお、作曲時にバッハ自身の歌詞設定のないコラールは、今回の研究対象からは除外する。

数あるJ. S. バッハの声楽作品の中で、今回4声体コラールに絞って研究する理由は大きく2つある。

まず、4声体コラールには、バッハによる他のどの声楽作品よりも、テキストと音楽の関係が分かりやすく表れているという点である。というのも、カンタータや受難曲の中で用いられるコラールは、基本的には4声体のシンプルな形で書かれている。他の曲種に見られるような、数小節ごとに声部や楽器の数を増やして曲を盛り上げたり、付点のリズムを用いて受難を連想させたり、などという作曲の工夫は見られない。「和声づけのみ」と限定された条件下で作曲されているからこそ、テキストと音楽の関係におけるバッハの意図が最も単純で分かりやすい形で表れていると考えた。

もう1つの理由は、カンタータや受難曲などにおける、コラールの位置づけである。例えばカンタータでは、コラールは終曲として用いられることがほとんどだ。そのため、カンタータ全体の総まとめとして、曲の中で最も伝えたい内容を再度強調する役割を持つことが多い。受難曲においても、コラールが担当するのは民衆の嘆きや訴えである。カンタータの場合と同様、テキストの内容を音楽で表現しようというバッハの意志が、他のどの声楽作品よりも強いはずだ。

J. S. バッハのコラールについては多くの研究がなされてきたが、同旋律のコラール同士の比較を通じてテキストと音楽の関係を論じたものはない。新しい観点からの研究であるという点で、今回の研究は意義のあるものであると考える。

今回の研究の結果、同じコラール旋律をもとにしたコラールを比較することで、J. S. バッハの4声体コラールにおけるテキストと音楽の関係を明らかにできることがわかった。また、本論の後半で述べているように、コラールを部分的に比較するだけでなく、カンタータ全体の歌詞内容も踏まえて比較すると、バッハの作曲の工夫をより一層明確にすることができるとわかった。

今後は、カンタータの歌詞内容にとどまらず、カンタータの作曲目的などにも着目して、コラールにおけるテキストと音楽の関係をさらに深く研究していきたい。

## 11. 大坪 理沙子 (2014年度入学)

### R. シューマン 《幻想小曲集 *Fantasiestücke*》 Op. 73 ——楽曲分析、演奏比較と演奏における表現の工夫——

本論文ではロベルト・シューマン Robert Schumann (1810~1856) が1849年に作曲した室内楽作品である《幻想小曲集 *Fantasiestücke*》Op. 73の演奏法及びその解釈に焦点を当て、楽曲の背景、楽曲分析、当時使われていた楽器、演奏分析、そして自身の演奏を通して、楽曲の解釈と演奏表現の多様性を考察するのが目的である。この作品はA管クラリネットとピアノのために作曲されたものであるが、シューマンはその出版時に、クラリネットに代えてチェロまたはヴァイオリンでも演奏可能としている。そして現在ではそれらの楽器に加えて他の楽器でも演奏する機会のある楽曲である。一つの室内楽曲がこのように多種多様な楽器によって演奏され、それぞれの楽器によって異なる音色の良さや魅力が引き出されているということはとても興味深く、様々な面から考察ができるのが研究対象にした理由である。

本論は序論・結論のほか5章で構成される。第1章では楽曲の背景を概観した。第2章ではシューマンが作曲した時に使われていた楽器、主にクラリネットについて述べた。この時代はキーの数が安定しておらず改良途中であったが、その名手ヨハン・ゴットリープ・コッテ Johann Gottlieb Kotte (1797~1857) の存在が作曲家にインスピレーションを与えた。そして現代における「クラシカル・クラリネット」と呼ばれる古典期の楽器の演奏家の方にその性能と奏法の違いについてインタビューを行い、ドイツ式のモダンの楽器との比較を行った。

第3章では楽曲分析を行い、第4章では楽器の奏法の違いから生じる解釈の多様性の考察を目的として、8組の演奏家による演奏の比較を行った。本論で扱ったのはクラリネット3組、チェロ2組、ヴァイオリン、オーボエ、フリューゲルホルンがそれぞれ1組ずつである。演奏者は、クラリネットはデイヴィッド・シフリン (Cl) とキャロル・ローゼンバーガー (Pf)、エルンスト・オッテンザマー (Cl) と武本京子 (Pf)、カール・ライスター (Cl) とフェレンツ・ボグナー (Pf)、チェロはミッシェ・マイスキー (Vc) とマルタ・アルゲリッチ (Pf)、ジャクリーヌ・デュ・プレ (Vc) とジェラルド・ムーア (Pf)、ヴァイオリンはトーマス・アルベルトゥス・イルンベルガー (Vn) とイェルク・テームス (Fp)、オーボエはダグラス・ボイド (Ob) とマリア・ジョアン・ピリス (Pf)、フリューゲルホルンはセルゲイ・ナカリャコフ (Fhr) とアルゲリッチである。筆者の聴取印象をもとに、各曲のテンポと特徴的なフレーズにおける奏法や解釈の違いに着目した。例えばある箇所では、弦楽器の方がフレーズの捉え方が大きくなり、プレスに制限のある管楽器と比べて曲全体のテンポや音楽の流れの違いが現れていた。そして第5章では知人のチェリストの協力を得て演奏したものを録音し、その際に工夫した点や注意した箇所について、演奏者の視点からの楽曲の捉え方を細かく記述した。例えばこの楽曲で使われている *fp* や *>* などの様々な強弱記号は、同じ記号でも用いられるフレーズによってその意味合いが異なるため、それらの表現方法について記した。

以上の分析比較から、弦楽器と管楽器では奏法の違いによって音楽の捉え方が異なるものの、そこにそれぞれの楽器の良さが出ていること、そしてアンサンブルであるからこそ互いに補える部分があり、演奏の幅が広がることを指摘した。最後に、更に多くの演奏家と演奏することを通して各楽器の奏法の理解をより深め、多面的に分析と考察を行うことを今後の課題とした。

## 12. 金丸 真奈香 (2014年度入学)

### 社会人音楽学習者の増加とその背景 ——初心者向けサクソフォン・レッスンを例に——

近年日本では、学校の授業以外に音楽経験のない社会人が音楽を学び始めたり、楽器経験のある社会人が新たに違う楽器を学びはじめたりする機会が増加し、社会人向けの音楽教室等も増えている。社会人音楽学習者が音楽を始めるきっかけは彼らの人生経験やそれまでの体験した音楽と関わっていると考えられる。また、学習するうえで難しさややりがいを感じる点、音楽活動に求める条件等は子どもとは異なるだろう。そこで本論文では、社会人音楽学習者が増加した社会的背景を調査するとともに、彼らの音楽学習の実態を詳しく知ること、彼らがなぜ音楽を始めたのか、音楽に何を求めているのかを明らかにする。

本論文では、とある大手音楽教室の大人向けコースを中心に、社会人になってから楽器の学習を始めた人の音楽実践について調査した。また、比較的先行研究の多いピアノ学習と比較するため、持ち運びが容易で合奏の機会が多い管楽器や弦楽器を取り上げることとした。なかでもクラシックやジャズ、歌謡曲などで幅広く用いられており、社会人になってから始める人が比較的多い楽器であるサクソフォン（サックス）の学習者に対象を限定した。

本論文の構成は全3章と序論、結論である。第1章では日本における習い事の変遷に触れ、社会人音楽学習者が増加した時期や要因を概観した。また、数的データの収集・分析を通し、社会人音楽学習者の現状を調査した。第2章では、実際にサックスを学ぶ社会人の音楽活動を対象にフィールドワークを行った。フィールドワークではインタビュー調査を重視し、社会人音楽学習者の意識を明らかにした。第3章では前2章の調査を受けて社会人音楽学習者の学習意識を分析し、子どもの習い事としてのピアノ学習への反動から自由に好きなジャンルで学習したいと考える人が多いこと、楽器選択にはメディアの影響や楽器の難易度が関係していること、学習の継続には音楽を通じて培った人間関係が重要な役割を果たしていること等の結論を導き出した。

従来、子ども向けのピアノ教育を始めとした日本の音楽教育では、アマチュアであっても厳格なクラシック奏法の指導がなされた。しかし社会人音楽学習者の多くは、ジャンルに囚われない自由な演奏と音楽を通じた人間関係の形成を重視し、自分のペースで学習することを目標としている。社会人音楽学習者の増加が、日本のアマチュア音楽愛好家を、より自由で気楽な音楽実践へと導いている可能性がある事を示し、結びとした。

## 13. 金野真央子 (2014年度入学)

### 日本におけるラグタイム受容 ——「ラグタイム・リバイバル」以降の演奏活動を中心に——

1890年頃から1920年頃までアメリカで流行し、ジャズをはじめとするポピュラー音楽の基盤となった音楽であるラグタイムは、一時期ジャズの登場によってその名前が忘れられてしまうが、1940年代からのリバイバルを経て世界中に広まり、現在の日本においてもゲームやテレビ番組のBGMなど様々な場面で受容されている。本論文では、日本におけるラグタイム・リバイバルの経緯と影響についてアメリカとの比較を通じて明らかにし、また、ラグタイムの曲を取り上げ演奏する人々の活動を調査することによって、「ラグタイム」というジャンルが持つ特性と、その特性による大衆への普及の可能性を考察することを目的とした。「ラグタイム」という表記は、ラグタイムというジャンルや言葉を強調する場合に使用する。

本論の章立ては序章と結論を伴う4章構成とした。

第1章では、アメリカにおけるラグタイムの歴史について先行研究を参考に概観し、ラグタイムがジャズの登場によって忘れられることになった要因として、当時急速に発展したレコードとジャズとの結びつきを指摘した。

第2章では、日本におけるラグタイムの歴史について、先行研究に加え、リバイバル以降についてはインタビューや、レコード、CD、楽譜などの出版物の調査を通じて概観した。前章で述べたアメリカでのリバイバルに比べて日本ではその期間が短いことや、映画『スティング』（全米1973年、日本1974年公開）の挿入曲として大流行したスコット・ジョプリン（1868～1917）の作品が単独で有名になったことなどを挙げ、「ラグタイム」という言葉の定着には繋がらなかったことを指摘した。一方ラグタイムがレコードやCD、演奏会などのレパートリーとして取り入れられるほか、日本人作曲家によるラグタイム調の曲が作られるようになったことなどを示し、ラグタイムは音楽家には大きな影響を与えていることを明らかにした。

第3章では、雑誌や新聞記事の調査を通じ、ラグタイムを含む演奏会やイベントの推移や演奏会のジャンル、楽器編成、地域の分析を行った。ラグタイムはクラシックとアフリカ由来の音楽が融合した音楽であり、ポピュラー音楽の土台にもなるジャンル横断的な特性を持つことを確認し、演奏会との関係性について考察した。また、この特性による「ラグタイム」というジャンルの普及の難しさを指摘し、演奏家による「ラグタイム」に焦点を当てた活動の重要性を見出した。

第4章では、ラグタイム愛好家コミュニティ「日本ラグタイムクラブ（JRC）」へのフィールドワークを基に、ラグタイム愛好家の活動とその影響について論じた。JRC会員の一人が中心となって企画した「札幌・東京ラグタイム・フェスティバル」（2017年）の概要を述べるとともに、本フェスティバルの契機となったアメリカのラグタイムイベントとの比較を通じ、「ラグタイム」の普及に向けた本フェスティバルの意義について考察した。そして彼らの活動が様々なジャンルやスタイルの演奏家が集まるための中心にもなり、「ラグタイム」を世間に広め、多様な音楽による若い担い手を増やす重要な役割を担っていることを見出した。

結論として、「ラグタイム」という言葉は日本においては定着しなかったが、その特性により音楽に親しむ様々な人に馴染みやすいからこそジャンルを超えてラグタイムが用いられ、世の中に流れる音楽に大きな影響をもたらしたことが言える。さらに、ジャンル横断的な「ラグタイム」を大衆が一つのジャンルとして認識することにより、「ラグタイム」を中心に日本で受容されている音楽がジャンルを超えて融合し、幅広い音楽の楽しみ方を創造する契機となり得ることを示し、本論文の結びとした。

## 14. 木内 涼 (2014年度入学)

### —— オッフェンバックのロマンティック・オペラ 《ラインの妖精》初演に関する一考察 ——

本論文は、ジャック・オッフェンバック Jacques Offenbach (1819-1880) による、完成された唯一のドイツ語オペラ《ラインの妖精 Die Rheinnixen》について、その初演と、作品に対する当時の評価が、その後の作品批評にどのように結び付いたかを明らかにするものである。

1864年に、ウィーンの宮廷歌劇場 Hof-Operntheater (当時) で初演されたこの作品は、作曲家晩年の《ホフマン物語 Les contes d'Hoffmann》などに引用される、いくつかの音楽的素材を含んでいる。一般に、「オペレッタ作曲家」としての認識が強いオッフェンバックだが、彼自身はより「芸術的な」作品を世に送り出すことを生涯望んでおり、《ホフマン物語》に通じる、こうした作風をもつオペラの研究は、彼の芸術観を明らかにするうえで意義のあるものだと見える。しかしながら、本作品、およびその諸問題に関する学術的な研究は、長い間ほとんど行なわれることがなく、近年ようやく研究や上演に対する関心が高まってきた。本研究では、これまで作品が過小評価されてきた背景に着目し、その評価の形成について、初演当時の状況を踏まえながら論じていく。

第1章では、オッフェンバックの創作史における、《ラインの妖精》の位置付けについて確認し、宮廷歌劇場からの委嘱と初演の経緯について概観した。

第2章では、研究の土台として、本作品に対する一般的な見解や評価に関わる言説を取り上げた。主要な伝記記述では、本作品が「失敗作」であるという主張に留まり、実際より上演回数を少なく記述するなど事実とは異なる状況を描いており、このことが作品に対する否定的なイメージに結び付いたと考えられる。また、先行研究においては、作品が包含する精神性、同時代の他の劇作品や文学作品との題材・構造的類似点が考察され、本作品のさまざまな角度による研究の可能性が明らかとなった。

第3章では、音楽学者ジャン＝クリストフ・ケックによる作品研究で明らかとなった《ラインの妖精》の2つの稿——当初構想されていた「オリジナル稿」と、大幅に短縮された「初演稿」——について、とりわけ大きな変更がみられる、第4幕の楽曲構造に焦点を当てて、比較分析を行なった。「初演稿」にみられる大小さまざまな変更点には、楽曲の劇的効果を弱める点も確認されたが、いくつかの変更点からは、単なる上演時間の制約や、初演歌手の体調不良といった外的要因によって生じた「妥協案」としてではない「初演稿」の姿が浮かび上がってきた。

第4章では、当時の新聞、および雑誌記事の調査を通して、初演に対する批評家たちの言説を明らかにした。確認できた記事は、①作品に対する期待、②上演の状況、③舞台や演奏などの実演全般、に分類・整理し、それらの評価の特徴を分析した。「好意的な評判」を得て、「拍手喝采が送られた」と評価された一方、それらを「みせかけの成功」だと酷評する記事もあり、各紙の評価は大きく二分されたといえる。しかし、この背景には、明らかに当時の音楽界の対立がみられることから、無条件にこの作品を「失敗作」とみなすのは不適切であると指摘した。

終章では、以上を踏まえて考察を行なった。「失敗作」と評価した伝記記述の背景には、「オッフェンバック＝大衆音楽の作曲家」といった歴史記述の目的のために、こうした作品に対する意図的な排除が行なわれた可能性があり、そのために、確かに存在した同時代の攻撃的な批評が援用されたのではないかと指摘した。最後に、評価の形成と上演打ち切りの背景との関連性を考察し、作品自体の評価だけでなく、他の作品など間接的な要因によって、その評価が決定付けられたのだ、と結論付け、本論文の結びとした。

## 15. 菊田 瑠 惟 (2014年度入学)

### ボーカロイドを介した音楽ジャンル横断の可能性 ——超歌舞伎を中心に——

インターネットの浸透が進む現代において、動画サイトやその中に存在するキャラクター等を介した、「多種多様な音楽ジャンルの横断」という現象が急速に増加し続けている。それらの現象は「アニメや漫画、ゲームに造詣が深い人」、「クラシック音楽に造詣が深い人」、「歌舞伎音楽に造詣が深い人」といった、あらゆる文化に所属する人々の間を、ゆるやかに繋げることに貢献してきた。よって、それらの現象の媒介者は、保守的な音楽ジャンルに大きな変革をもたらさうなどの点で、未来の音楽界において様々なジャンルの音楽の在り方を問うような、重要な役割を果たす存在だと言える。

本論では、そのような媒介者の一つであるボーカロイドに焦点をあて、近年、日本において、ボーカロイドを用いた作品を巡り、どのような音楽ジャンル間の横断現象が起こっているか、さらに、それらの諸現象が既存のあるいは未来における特定の音楽ジャンルにどのような影響を及ぼした（または及ぼす）かについて考察、予測することを目的とする。

ボーカロイドに関する先行研究には様々なものがあるが、その中にはDTM (Desk Top Musicの略) や音声に関する技術、創作者でもある消費者、ネットコミュニティ、著作権、市場経済などに焦点を当てたものが多く、本論のような、特定の楽曲を巡る創作者や聴取者の具体的な反応や活動について詳しく取り上げ、分析しているものは、まだまだ見られない。

本論は、0.～4.までの5つの章で構成されている。

まず、「0. はじめに」の章では、本論の導入として、「Web2.0」(簡潔に述べると、「誰もが情報の発信者になれるようになった状態」のこと) や「CGM」(Consumer Generated Mediaの略) などの用語の意味の確認および本論の進め方に関する概要の記述を行った。

次に、「1. 趣味コミュニティが支えるボーカロイド文化」の章では、従来の社会学におけるコミュニティの分類法を基に、ボーカロイド文化と選べる趣味コミュニティの繋がりから、ボーカロイド文化を概観した。それにより、ボーカロイド文化が、「誰もが情報の発信者になれる」Web2.0時代における、CGM文化の典型例と言えるような文化であることを確認した。

それから、「2. ボーカロイドが音楽ジャンル間を横断する際の特徴」の章では、人間のアーティストではなくボーカロイドが、音楽ジャンル間を横断する際の特徴が何かを考察した。その結果、「広範囲の音楽ジャンルを急速に、軽やかに横断し、かつ、各ジャンルを好む者達を緩やかに繋げる」というボーカロイドによるジャンル横断の際の特徴を導き出した。

さらに、「3. ボーカロイドを介した音楽ジャンル横断の様相」の章では、超歌舞伎《今昔饗宴千本桜》(はなくらべせんぼんざくら) と《花街詞合鏡》(くるわことばあわせかがみ) という二つの作品を取り上げ、それらの作品を取り巻く音楽ジャンル横断の様相について、調査、分析し、考察した。その結果、超歌舞伎が、それまでほとんど交流のなかったジャンル間の人々の間に、積極的な交流を促したことで、超歌舞伎をきっかけに、各ジャンルに精通する人々が、自身の精通して来た文化の魅力を再確認できたこと、超歌舞伎により、今後既存のジャンルの音楽がこれまでとは違った形で受容される可能性が高まってきていることなどが明らかになった。

最後に、「4. ボーカロイドの今後の可能性」の章では、1.～3.の内容を踏まえ、「音楽ジャンルの横断」という視点を中心に、今後の日本におけるボーカロイドの展開として、ボーカロイド文化の長期的な発展には、ボカロファンにおける自文化を客観的に省みる姿勢の有無が大きく関わってくることなどを予測した。

## 16. 木村 沙和子 (2014年度入学)

### 合唱団における日本語の扱いについて

本論文は、合唱に携わっている合唱人たちが無意識に、そして感覚的に行っている「日本語の音声表現に対する工夫」を取り上げ、筆者の合唱体験をもとに、その解決がどのように行われ、理論的にはどのような適用がなされているのか、ということを経験するものである。意識レベルの差はあれども、どの合唱団でも必ずと言ってよいほど「言葉」についての何かしらのアプローチが行われている事実に関心をもち、またそのアプローチの実態を探り、言語化することによって、さまざまな合唱団に日本語を音声として表現する上での応用可能な解決策を提示できるのではないかと考えたためである。

研究の対象として、筆者の参加する合唱団 (chor OBANDES) を取り上げ、実際の活動の中で起こった問題や、その練習の際に行われた解決策を列挙する。そしてその対策がどういったメカニズムで行われているのかを分析した。

まず第一章では、筆者の合唱体験、そしてchor OBANDESのルーツである福島県の合唱活動が非常に活発かつ全国的にも高いレベルにあることを指摘し、chor OBANDESの年間の活動スケジュールと取扱楽曲、メンバーの出身地、年代などを記載した。

次に第二章では、前章で述べた取扱楽曲のうち、特に熱心に練習に取り組んだ東京混声合唱団 愛歌曲集『Little by Little』より〈むらさきの〉と『猿楽談義〈翁〉』より〈翁〉の2曲に注目し、それぞれの曲に対して合唱団がどのような課題点を発見し、どのように解決したのかを述べた。問題点を抽出した結果、①母音の音色、②母音の無声化、③子音の発音のタイミングと速度、④イントネーションという4つの項目が浮かび上がってきた。例えば母音に関する問題であれば「鳴るは瀧の」という歌詞中で、独立語と助詞の「は」の明るさを変えるという解決策により、自然な日本語のイントネーションで歌うことができるようになった。また子音に関しては、特に聞こえにくい無声子音の発音について、拍頭よりも前に鳴らすことや、息のスピードによるコントロールなどの工夫が見られたことがわかった。

そして第三章では、第二章で述べた課題点について、先行研究や音声学の知見を用いて、練習内での感覚的な解決策がどういった根拠に基づいて行われていたのかを分析した。母音については、合唱指揮者である佐藤賢太郎が実際の合唱指導の現場で使用している母音表（母音を発音する際の唇の開閉・舌の上下を図で示したもの）を引用し、言葉によってどの母音を当てるべきかを検証した。また子音についても佐藤の用いたIPA（あらゆる言語の音声の文字で表記するために、国際音声学協会が定めた音声記号）を利用し、口内のどの部分で発音が行われているのか、そしてそこでの各子音の聴こえ方にも言及した。

以上、本論文では合唱団において無意識に、あたかも当然であるかのように行われている「日本語の音声表現に対する工夫」の実態を記述し、合唱団員たちによって感覚的に行われている取り組みを音声学などの視点から見直すことによって、他団体においても再現性を持たせることを意識した。日本語の音声表現への取り組みは、長年合唱活動に取り組んでいる者でなければなかなか感覚的な精度を上げることは難しいが、これを誰もがわかるように説明することで、合唱初心者にも実践可能になり、合唱レベルの向上につながるのではないかと、ということを指摘した。

## 17. 小 出 咲 (2014年度入学)

### 音楽とはなにか ——美学分野における音楽の定義を検討する——

音楽とはなにか。音楽に携わる者や音楽を愛好する者であれば、この問いについて考えたことがあるかもしれない。わたしたちの身近にはさまざまな音楽があるように思われるが、果たしてそれはほんとうに音楽なのだろうか。また、音楽に似ているが音楽でないものを音楽からどのように区別すればいいのか。音楽とはなにかということについては、音楽の哲学の領域においても議論がなされてきた。本論文では音楽の定義をめぐる議論を検討し、それに対して見解を加えた。

音楽を定義するにあたって問題となるのは、組織された音・音楽の特徴・時間性・そして美的な要素である。そのため、本論文ではそれらの要素を巡る議論をそれぞれ検討した。第1章で音楽の定義を巡る考察に際し重要な概念を確認した後、第2章ではまず組織された音という条件を取り上げた。多くの音楽において音が組織されているのは当たり前であるため、この条件は音楽の定義において一番に検討される点である。しかし、音とは何を指すのか。また、音が組織されているというのはどういうことか。これらの点について、あまり認識がなされていないというのは確かだろう。これについて、ジョン・ケージJohn Cageの《4分33秒》を中心とした議論を検討した。まず、芸術の定義や音楽作品の存在論などといった美学的テーマに手広く取り組んでいる。ジェロルド・レヴィンソンJerrold Levinsonは、音楽を次のように定義している。「音楽とは(1)音であり、その音とは(2)時間的に(3)人によって組織されたものである。そして、それは(4)音と積極的に関わること(例えば、聴く、踊る、演じる)を通じて経験を豊かにしたり強めたりする目的のために組織され、その音は(5)第一にあるいは有意な程度で音としてみなされる」(Levinson 1990, 273)。そして、レヴィンソンは、この定義から《4分33秒》が音楽であると主張するが、音楽を中心として芸術哲学の議論に取り組んでいるスティーブン・デイヴィスStephen Daviesは、この作品が(3)を満たしていないという点からこの主張に対して反論している。

続く第3章では、音のもつ特徴についての議論、すなわち音楽的特徴をめぐる議論について検討した。音楽美学者であり作曲も手がけるアンドリュー・カニアAndrew Kaniaは、音楽を以下のように定義している。「音楽とは、(1)意図的に生み出された、あるいは組織された出来事であり、その意図とは(2)聞かれbe heard、(3)(a)音高やリズムのようないくつかの基礎的な音楽的特徴を持つか(b)そのような特徴のために聴かれるbe listened toという意図である」(Kania 2010, 348)。そして、自身の定義の(3)を擁護することによって《4分33秒》が音楽ではないと主張している。音楽的特徴とは、旋律、ハーモニー、リズムなどを指し示す語であるが、音楽的特徴とはなにかということについては、一般的な見解はないといえる。そのため、ここでは音楽的特徴に対するよりよい理解を導くために、音楽的特徴についての説明を施した。そして、音楽的特徴の点からカニアの定義をよりよいものにできるかもしれないという可能性を示した。

続く第4章では、音楽における時間性について検討した。音楽が時間的であるのは当たり前であるように思えるが、これは実際にはどういうことなのだろうか。また、音楽は無限の時間をその性質とすることができるのだろうか。これらの問題について、レヴィンソンの時間性に対する見解に触れながら検討し、レヴィンソンの定義のうち(2)の条件を人が連続して経験可能な程度の速さで時間的にという条件へと修正することを提案した。

最後に、美的定義的要素のもつ問題について検討した。レヴィンソンは美的な点から音楽を定義できると考えているが、それに対してデイヴィスはターフェルムジークを例として挙げ、反論している。ここでは、その反論を退けることを試み、レヴィンソンの主張を擁護した。

## 18. 齋藤百萌 (2014年度入学)

### アンリ・デュティユー 「第Ⅰ期」の作品における和音分析と様式に関する論考

本論考は、アンリ・デュティユー Henri Dutilleux (1916~2013) の二つの初期オーケストラ作品、《交響曲第1番》(1951) および《交響曲第2番》(1959) に用いられている和音の構造を分析し、それを基に、デュティユー作品において複数作品にまたがる技法的連関が存在するか否か、という考察を試みるものである。デュティユーは、戦後台頭したセリエリスム・ジェネラリゼとは創作過程上の立場を異にし、ポスト調性の音世界に身をおきながらも独自の響きやエクリチュールを洗練させた。彼の作品および彼自身の言葉(著作、インタビューなど)により、デュティユーが「セリエリスム」あるいはシステムティックな創作思考を標榜する現代音楽の諸潮流に対峙し、むしろ伝統的な作曲書法を用いる作曲家であるという一般的理解がすでに確立している。

戦後のポスト・ウェーベルンのセリー主義がすでに過去の指針となった現在でも、「(セリー的) システムティックな思考」か「伝統的(保守的)な書法」かという安易な二項対立が現代音楽作品の分析の前提として散見されるなか、本論文の問題意識は、戦後の非システムティックな作品をどのように「システムティックに」分析するか、という基本的な問いに端を発している。こうした問いを受け、本論ではとくにデュティユー作品における和音(音の集積体)を分析の対象とし、創作に先駆けたシステム(例:音列主義)が不在の作品にどのような「規則性」が見出されるのか、探求を試みた。

上述したように、デュティユーの作品には、セリー技法に代表されるような意味における「システム」は存在しない。デュティユーにとって、作曲の過程で作用しているひとつの要素は「記憶 *mémoire*」である。デュティユーの言葉を借用すれば、それは作曲者個人の「内的動機」に等しい。しかし、デュティユーはメシアンとは異なり、そうした「内的動機」がなにを意味するのか、つまり自らの創作技法・語法の内実を明快に説明していない。この為、90年代頃までの主たるデュティユー研究は事象記述的な様式研究に終始し、他方、2000年頃から現在に至るまでの研究は特定の作品群に見られる作曲原理を考察対象とするものが多い。それを受け、本論文は上に挙げた二作品に加え、デュティユー作品の全体像の概観も試みた。

第1章ではデュティユー作品を年代別(初期(《ピアノ・ソナタ》前まで)第Ⅰ期(《ピアノ・ソナタ》から《サンフランシスコ・ナイト》まで)、第Ⅱ期(《メタボール》から《扇形ミニ前奏曲》まで)、第Ⅲ期(《対比の戯れ》から《時の大時計》まで)の全四期)に時代区分し、各作品群の特徴を概観した。続く第2章では1. 初期先行研究、2. 本論の題材作品に関する先行研究、3. デュティユー作品分析に必要な演繹的な和音分析の例を整理し、問題点を特定した。第3章ではセット理論を援用して和音を抽出、一覧化し、「第Ⅰ期」における創作の連関について論じた。

## 19. 柴田麻衣 (2014年度入学)

### 日本におけるアイルランド伝統音楽伝播と商業展開の関係性 ——チーフタンズの活動を中心に——

本論文は、CDやライブといった「商品」を介した伝統音楽伝播に焦点を当て、日本におけるアイルランド伝統音楽の商業的普及とその文化伝播としての意義を検討する試みである。特にアイルランド本国において、不特定多数の聴衆に向けた演奏を行うなど、伝統音楽の商業展開を推進してきたチーフタンズ The Chieftainsというグループの活動に注目した。彼らの来日公演とそれを運営する会社「株式会社ブランクトン」のプロモーションを主な調査対象とし、インタビュー調査やメディア（新聞や雑誌等）、公演アンケートなどの分析から考察した。

本論文は4章構成である。第1章では、アイルランド伝統音楽をはじめとする自国文化への国民の意識のあり方を踏まえた上で、チーフタンズの結成から世界進出までの活動を概観し、アイルランド本国での伝統音楽商業化の過程を整理した。

第2章では、1980～90年代日本におけるアイルランド音楽に対する認識の変化を追い、アイルランド伝統音楽が日本で認知されるまでの背景を明らかにした。とりわけ歌手・エンヤEnya（アイルランド出身）の「商品」とそれに付随するイメージに注目し、エンヤが浸透させた「ケルト（音楽）」という語の影響力について言及した。その影響はワールド・ミュージックの文脈でアイルランド伝統音楽が台頭してもなお、弱まることはなかった。

第3章では、チーフタンズの来日公演と株式会社ブランクトンの取り組みから、日本での商業的アプローチを介したアイルランド伝統音楽普及の様相を見た。日本にアイルランド伝統音楽が伝播したきっかけの一つであるチーフタンズの来日公演（初来日から全11回（1991-2017））を概観した上で、チーフタンズの活動方針である「伝統音楽の紹介・市場拡大」に対するブランクトンのプロモーションの実際を考察した。特に具体例として1997年と1999年の来日時の様子を取り上げ、映画『タイタニック』（1997）等がもたらした話題性とブランクトンが行ったパブリシティ上でのプロモーション内容との関連性について分析を行った。その結果、上記2公演のプロモーション内容にほとんど変化は見られず、話題性のあるキーワードを用いずに一貫してチーフタンズの功績や伝統音楽の存在を前面に宣伝していることから、一時的なブームをあえて利用しないことで着実な文化伝播を狙っていると推測した。

最後に第4章では、現在の商業的普及における課題（新規顧客開拓の難しさなど）を指摘しつつ、アイルランド伝統音楽の「商品」が、国内外において演奏する者の練習材料や手本となり、伝播の活力を生んでいるといった文化的価値にも触れた。日本におけるアイルランド伝統音楽の認知度は世間一般から見れば未だに高いとは言えない。チーフタンズとブランクトンの関係に見られるような商業展開と伝統音楽伝播双方の利点を組んだ商業的普及、つまり、商業主義と伝統主義の両者を相対するものとして扱うのではなく、双方の利点を生かすことが伝統音楽伝播により実りある未来をもたらすと考察し、本論の結びとした。

## 20. 玉崎 優人 (2014年度入学)

### リヒャルト・ワーグナー《ローエングリン》作品研究 ——テキストと音楽の関係性に焦点を当てて——

本論文はリヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813 ~ 1883) のオペラのうち、ロマン主義オペラから楽劇への移行期に創作された《ローエングリン》に焦点をあて、韻文によって書かれているテキストと、散文的であり楽劇的要素が認められる音楽との関連性を検証することで、ワーグナーが新たなオペラの様式の確立を目指してどのような工夫を為したのかを解明するものである。それにより、ワーグナーのオペラ創作における《ローエングリン》の位置づけ及び彼のオペラ創作における理念や思想を再考することを究極の目的とする。

オペラについて考察する際、台本もしくは音楽どちらか一方の考察に終わるのではなく、それを総合芸術として考察すること、すなわちドラマの流れの中で音楽と言葉を検証することは欠かせない。自身で台本を書いたワーグナーの作品であれば尚更である。本論文では、作曲家による声楽作品の創作、すなわち詩への付曲と決して切り離す事の出来ない、声楽曲創作の本質的要素の一つとも言うべき韻律の問題を扱う。決して先行研究が豊富とは言えないワーグナー作品のテキストの韻律学的分析を考察作業の中心に据えることにより、ワーグナーのオペラ創作の本質に迫る考察を試みた。

《ローエングリン》は、「楽劇」概念の熟成前ではあるが、いわゆる「無限旋律」を志向すると同時に、レチタティーヴォとアリアの区別はほぼ無い。しかしながら、伝統的なオペラの中のアリアに近い楽曲も含まれる。すなわちこの作品には、「ロマン主義オペラ」と「楽劇」の両方の要素が混在している。その「矛盾」の検証を中心に、本論文では以下の順序で考察を進めた。

第1章では、ワーグナーのオペラ創作やその研究に於ける主たる問題を概観し、《ローエングリン》という作品が作曲様式上如何なる特徴を持つものであるかを確認した。その上で、本論文で扱う題材（箇所）の選択とその選択の意図についても述べた。第2章では、ドイツ語詩の韻律的分析の方法をまとめた上で、考察対象のテキストが韻律的に如何なる特徴を持つものかを分析した。第3章では、ドイツ語詩への音楽付けに関する根本的な問題を述べ、その考察方法や研究の切り口をまとめた上で、第2章で分析したテキストに、ワーグナーが如何なる工夫や革新性をもって音楽付けを行ったかを分析した。これらの分析を基に、考察として、ワーグナーのオペラ創作史に於いて《ローエングリン》という作品は、テキストと音楽との関係性に着目すると、楽劇への最も重要な転換点と位置づけられ、そこには楽劇の確立を目指しての新しい作曲の方法がはっきりと見られることを指摘した。

## 21. 出口 真里亜 (2014年度入学)

### 海外ミュージカルの日本長期上演に際する課題の一考察 ——《レ・ミゼラブル》に焦点を当てて——

現代日本においてミュージカルは、上演されていない日がないといっても過言ではないほど、演劇界において多くのニーズを持っている。本論文では、日本で長年繰り返し上演されている海外ミュージカルにおいて、音楽や歌詞、台詞等を含めた演出がどのように変化してきたのか、なぜ変化してきたのか、また、第三者によるその批評がいかなるものであったかに注目することで、現代日本におけるミュージカル受容の一面を鑑み、今後における海外ミュージカルを日本で長期上演する際の課題を検討することを目的とする。

本研究では、ミュージカル《レ・ミゼラブル》の台本、楽譜、演出されたパフォーマンス全てを含めた作品を扱う。この作品はヴィクトル・ユーゴーの同名小説を原作としたフランスミュージカルである。全編が歌で綴られ、音楽が演出に与える影響が大きいこと、また日本においては2013年に大きく変更が加えられて上演されたために観客にとって変更点が明瞭であること、そして上演期間が長く観客動員数が多いこと、内部資料の入手方法があったこと、以上の点から研究するにふさわしいと考えた。

第1章では、ミュージカル《レ・ミゼラブル》が海外でどのように誕生したのかを述べ、日本上演に至るまでの経緯を整理した。また登場人物、あらすじ、場割りともミュージカルナンバーといった作品そのものの概要を記述し、演出の違いを述べる際の助けとした。第2章では、1987年に日本で初演された《レ・ミゼラブル》がどのように30周年を迎えるまで日本で上演されてきたのか、上演に際するエピソードを交えながら概観する。第3章では、出演者所持の台本、楽譜、公演パンフレットを繙き、オリジナル演出版と、特に大きな変化を遂げた2013年以降の新演出版の違いを述べ、パフォーマンスにどのような効果があったのかを考察した。筆者自身が新演出版の舞台を実際に観劇しまとめた相違点は、出演者へのインタビューにより事実を裏付けた。第4章では前章で検証した新演出版に関する批評を取り上げ、その受容を明らかにした。生まれ変わった《レ・ミゼラブル》を観ることができた、物語がわかりやすい、などという意見がある一方で、奥行きがなくなったという批評がみられた。新演出では、楽譜そのものの変化、またそれによるパフォーマンスの変化から、より登場人物の人間味が分かりやすく伝わるようになっていくことがわかった。そして音源を聴き比べると、歌うよりも「しゃべる」ことを優先させ、言葉がはっきり伝わるよう変化しているように感じられる。また、舞台セットは最新技術を用いて映像で場面を表現するよう変化している。全体として物語がより伝わりやすいよう、「説明的」になっているといえる。これに対し長年この作品を観ている観客は物語の奥行きがなくなったと批判的であったことから、観客に物語を考えさせる「余地」を残しておくことが必要だと考察した。ミュージカルが「総合芸術」であること、また、舞台は「なまもの」であるという特徴から、作品の見どころ、象徴たるものは崩さず、常に新鮮さを保ちながら、物語を説明しすぎないことがミュージカル長期上演の課題であるとし、本論文の結びとした。

## 22. 中 吉 咲 予 (2014年度入学)

### 現代の日本のテレビドラマ音楽の研究 ——テレビドラマにおける音楽を用いた演出の考察を通じて——

音楽は様々な分野と融合することで多様な効果が得られる。そのような音楽の効果の研究の一つとして、映像における音楽の研究が挙げられる。このような研究は、映画音楽の分野では多く行われているが、同じ映像音楽でもテレビドラマにおける音楽の研究はほとんどなされていない。そこで本稿は、そのテレビドラマ音楽に関する研究領域の確立への第一歩として位置づけられることを目指し、作品研究を中心にドラマのストーリーの中で音楽が生み出す効果や演出を探った。

まず第一章では、映画とテレビドラマの諸要素を比較して、映画とは異なるテレビドラマの特質を明らかにした。すると、視聴形態や商業形態、音楽制作過程などで多くの違いがあることが分かった。例えば、映画館でお金を払って見る映画に対して、ドラマはお金を払わずに見るため、映画と同じく真剣にみる人いれば、他のことをしながら見る人など、視聴者の状況は様々に考えられる。また、ドラマは主に家庭のテレビという音響設備で視聴されることや、作品全体の長さが10時間ほど（1話～最終話）で視聴者の時間的感覚も映画とは異なるということも大きな特徴である。そのことからドラマに用いられる音楽の性質も、普遍性や分かりやすさがより求められることや効果音より楽曲での表現が重視されること、長いスパンの中で話の流れをつかませるための音楽使用が重要視されることなどが予想された。このように、他にも挙げた様々なドラマの特質が、映像における音楽の効果や音楽を用いた演出にも影響を及ぼしているのではないかと仮説をたて、論を進めた。

第二章では、実際にドラマ作品を三つ取り上げ、音楽に注目し、分析・考察をした。ここでの音楽とは、そのドラマのサウンドトラックCDに収められた楽曲を中心としたBGM音楽や主題歌である。取り上げた作品は、『世界一難しい恋』、『逃げるは恥だが役に立つ』（2016年放送）、『A LIFE～愛しき人～』（2017年放送）である。これらは近年のドラマ作品の中で、話題性や作品としての完成度を評価されているものであり、ジャンルはすべてラブストーリーである。これらの作品の各楽曲に含まれる音楽的要素（楽器編成、テンポ、メロディなど）と使用場面の雰囲気との二つの側面から考察し、楽曲の性質を分析したうえで、その楽曲が特定の場面で使用されることによる演出方法を考察した。例えば、ある雰囲気をもつ楽曲が全話を通して様々な場面で用いられていたため、その場面の内容を比較してみると、その場面の背景には登場人物の切ない想いが隠されていることが分かった。楽曲は点々とした場面に描かれていたある種の感情を視聴者に無意識にマーキングさせ、記憶に残させることで、時には後々の場面をより効果的に伝えることが期待できると考えられる。また、メロディがある有名な楽曲を思い出させるような、一種オマージュともいえる楽曲もあった。それは、楽曲のイメージがより明確であり、場面と共に視聴者に届けられるときには、メッセージ性をより強く持つ。それとは反対に、楽曲のイメージが場面によって転々と変化するような、順応性の高い楽曲も特徴的であった。以上のように様々な性質の楽曲があり、それらを用いた演出方法も様々である。

そして最後に、現代の日本のテレビドラマ音楽の在り方を探るべく、第三章では、第二章の内容を踏まえ、第一章で立てた仮説の「映画とは異なるテレビドラマならではの音楽表現の特質」に関して検証を行いつつ、三作品の音楽演出を総括した。テレビドラマの音楽効果・音楽による演出には、映画のそれと共通することも多々あったが、長いスパンで放送されるストーリーにおいて、「音楽のマーキング効果や記憶付け効果」は、ドラマではより効果的に用いられる。また、「オマージュ的な楽曲」を用いてイメージを明確に伝えるという演出は、普遍的で分かりやすさが求められるドラマ音楽において都合の良いものだと言えるだろう。これは一例に過ぎないが、このように、テレビドラマの短い歴史の中でも、テレビドラマの音楽であるからこそ発展してきた、音楽の効果や表現方法もあることが確認できた。

## 23. 橋本佳澄 (2014年度入学)

### ブラームス《3つの間奏曲》作品117-1における演奏表現の一考察 ——ブラームス時代の演奏習慣と19～20世紀の録音資料をもとに——

本論文は、ヨハネス・ブラームスから影響を受けたと思われる人物によるブラームス作品（《3つの間奏曲》作品117-1）の録音を対象に、そこで見られる演奏表現を分析することによって、作曲者の想定したピアノ演奏がどのようなものであったかを検討するものである。

完璧主義な性格で知られるブラームスは、楽譜を出版するにも非常に慎重であった。自分の作品が印刷されるのを注視し、校正刷りを訂正してから初版譜にお墨付きを与えたとか、自分用の印刷譜で楽譜テキストを訂正したと言われている。彼がそれだけ自身の楽曲や楽譜に対してこだわりをもっていたのなら、自作品の演奏に関しても高い理想があったのではないだろうか。21世紀初頭に生きる我々は、作曲者の想定にある程度近いと考えられる演奏表現を考察することによって、過去の音楽作品の新たな一面を発見することができる可能性がある。このことから、本研究は音楽学的に意義のあるものであると考える。

本論文は序論と結論のほか3章からなっている。第1章では、ブラームスの生きたロマン派時代のピアノの演奏習慣だと考えられている演奏表現のうち、「ずれ」、「記譜なしアルペジオ」、「リズムの柔軟性」の特徴について、先行研究をもとに概観した。第2章・第3章では、ブラームス《3つの間奏曲》作品117-1の録音（アデーリーナ・デ・ララによる1951年の録音、カール・フリートベルクによる1953年の録音）を比較し、記述資料や他の録音資料を適宜参照しながら、デ・ララとフリートベルクの録音に表れている演奏表現がブラームスの想定したものであったか推察を試みた。第2章では、両者の録音に見られる「ずれ」、「記譜なしアルペジオ」と「リズムの柔軟性」に関して、それぞれブラームスと親交のあったカール・ライネッケとエテルカ・フロイントによる他楽曲の録音との類似性を指摘した。第3章では「テンポ設定」と「ルバート」に関して、ブラームスにとっての「アンダンテ」は20～21世紀において認識されているテンポよりも速かった可能性があることや、*espressivo*と表記することによるルバートの指示が推察された。しかし、作品117-1の冒頭の世界速度標語「アンダンテ・モデラート」が具体的にどのようなテンポを想定して書かれたものであるかについては、本論文で明確な根拠をもった仮説を提示するには至らず、単なる推測にとどまった。

このように、本研究では「ずれ」、「記譜なしアルペジオ」、「リズムの柔軟性」、「ルバート」の観点から作品117-1の演奏表現を考察したが、ブラームス時代の演奏習慣は決してそれだけではない。本論文で取り上げた要素の他に、フレージングや強弱法、装飾法、ペダリング、使用楽器など様々な要素について研究の余地があると言えるだろう。執筆者が本論を展開した目的は、歴史的に「正確」な演奏を現代の演奏者に強要することではないが、しかし過去の演奏表現を知ることによって新たな演奏の可能性が広がることはたしかである。演奏習慣研究が進むことにより、音楽学者にとっても演奏家にとっても、そして聴衆にとっても今後ますます豊かな音楽生活が拓けることを展望し、本論文の結びとした。

## 24. 古田 智子 (2014年度入学)

### 伝統芸能への現代的アプローチ ——《ケルティック能「鷹姫」》公演(2017)分析を中心に——

本論文の目的は、2017年2月に上演された《ケルティック能「鷹姫」》を、新作能《鷹姫》の上演史に位置づけた上で、記録映像を用い過去の4公演と比較分析することによって、現代の観客の視点を意識した能への現代的アプローチを探ることである。本論文で扱う5公演は以下の通りである。

- ① 2004年、於名古屋能楽堂、演出：梅若六郎（以下、名古屋）
- ② 2004年、於大阪・NHKホール、演出：梅若六郎（以下、大阪）
- ③ 1988年、於国立能楽堂、演出：野村万之丞、観世榮夫（以下、1988）
- ④ 2004年、於国立能楽堂、演出：横道万里雄（以下、国立）
- ⑤ 2017年、於Bunkamuraオーチャードホール、演出：梅若玄祥、マイケル・マクグリン（以下2017）

《鷹姫》という作品には逆輸入という特殊な来歴があり、他の新作能と比べても特異な作品と言える。日本の能から影響を受けたアイルランドの詩人イエイツによって創作された《鷹の井戸 At the Hawk's Well》が1916年にロンドンにて初演されたが、その作品に影響を受けた横道万里雄が日本で新作能《鷹の泉》に改作し（1949年初演）、さらに同じ横道によって、演出家を置くなど全く新しい様式の新作能として作られたのが《鷹姫》（1967年初演）であった。

第一章では新作能《鷹姫》の成立過程・上演歴についてまとめた。上演歴に関しては、1967年から2014年まで《鷹姫》が他の新作能と比べて類を見ない年数と回数を持ち、出演者・演出家や上演場所を変更しながら再演されてきたことを示した。

第二章では分析対象となる1988年・2004年の4公演の背景と、2017の背景を考察した。1988年や2004年は演出家交代の時期に当たる。1988はそれまでの公演で一貫して演出を務めた野村万之丞（萬）の後期の演出公演である。名古屋・大阪は2000年代になって頻繁に現れる梅若六郎（玄祥）の初期の演出公演である。また、国立は作者の横道による最初の演出公演である。過去公演と比して特異であった2017の背景としては、初めての日本人以外の演出家とケルティック・コーラスとの共演、宣伝方法、照明や音響の演出的工夫が挙げられる。

第三章では記録映像から5公演の分析を行った。手順としては、印象的な部分を中心に舞台上の出来事を書き留め、台本上の場面よりさらに細かく筆者が設定した「小場面」ごとに表を作り、各公演を比較した。その際、一貫して現代の観客を意識した視点を心がけ、相違点や共通点を抽出した。具体的には、5公演のうち、梅若演出の3公演（名古屋、大阪、2017）では物語の筋を明確にすると考えられる詞章の反復があったが、他の2公演にはなかった。5公演を年代順に並べると1988→名古屋→大阪→国立→2017となるが、国立と2017のみ、鷹姫の動きに合わせた笛による演出があった。また、三人の主要登場人物（鷹姫、老人、空賦麟）のキャラクター造形がどの公演でも踏襲されていた。このように、記録映像を用いた詳細な分析によって、文字資料からはわかりづらい上演ごとの特徴が明らかになった。

特に2017は、《鷹姫》の中でも重要な転換点であった。すなわち、能としての深みはそのまま保持し、劇としての表層的な部分をわかりやすくするという点が他公演と比べても顕著に表れていた。言い換えれば、能本来の型や美的感覚はきちんと残した上で、照明・音響などの演出的工夫や、華やかに工夫された役者の動きによって、現代の観客が入り込みやすい作品になっていた。

現代の一般的な観衆を能の世界に誘う時、いかに「面白い」と言わせるかが重要な要素になってくる。《ケルティック能「鷹姫」》は、そうした観客の視点を意識した能への一つの現代的アプローチを提示したと言える。

## 25. 細川ひとみ (2014年度入学)

### マティス・リュシーのリズム論の影響 ——バッハ=ブゾーニ版の分析を通して——

マティス・リュシー (1828~1910) のリズム論とは、19世紀後半から 20世紀初頭にかけて発表された彼の音楽表現理論の基礎となるものである。リュシーは、リズム論と芸術的音楽表現論とを統合した初めての音楽理論家である。芸術的音楽表現を法則化したリュシーの理論は、当時ヨーロッパで大変注目され、第一線で活躍する音楽家に多大な影響をもたらした。リュシーの死後、継承者がいなかったためその理論は忘れ去られてしまったが、密かに巨匠と呼ばれる演奏家の中で彼の理論は受け継がれていたと考えられる。

これまで、リュシーの論文を包括的に研究したものは非常に少なかった。しかし、21世紀になってようやくリュシーの理論は美学、心理学の視点からの研究、また彼の理論をメソッド化するための研究が盛んになりつつある。しかしながら、リュシーの理論が音楽家に及ぼした影響についての研究はなされていない。本論文の目的は、バッハ=ブゾーニ版の分析を通して、マティス・リュシーのリズム論が同時代の音楽家にどれほど多大な影響を与えていたかを見出すことである。

第一章では、リュシーについて、彼の活動とリズム論の根底にある考え方、音楽史上の位置づけについて述べた。彼は19世紀後半~20世紀初頭のパリで第一級の演奏の詳細な調査、音楽作品の研究をとおして、「音楽表現の原因は、音楽構造にある」「呼吸に象徴されるリズムの本質というものが活動と休止（静止）が規則的に起こることにある」という結論に至ったと述べている。リュシーの視点は全く新しいものである一方で、彼の理論は歴史的な関連性を持ち、17世紀の修辞学から生じた18世紀の旋律論、19世紀に哲学から分かれた心理学などからの影響も認められた。

第二章では、リュシーのリズム論の法則を以下の分析の手順に従って述べた。すなわち、フレージング、三つのアクセント付け、強弱と速度の決定である。フレージングとは、音楽の休息点をひとまとまりとして区切ることであり、アクセント付けとは、アクセントを1. 身体、2. 知性、3. 感情に影響を与える 3種類に分類し、音に与えるものである。

第三章では、リュシーのリズム論の法則に従って、実際にJ. S. バッハ《パルティータ第4番》BWV828からアルマンドの分析を実施した。次に筆者によるリズム論に基づいた分析と、ブゾーニ版（初版1923年）の解釈とを、フレーズ及び記号に着目しつつ比較した。最後に、筆者による演奏によって、二つの解釈の類似点、相違点を聴きとった。その結果、フレーズ、記号、演奏に多くの共通点がみられることが明らかになった。

終章では、ブゾーニの他にリュシーの理論の影響がみられる音楽家の例を挙げ、彼らの考え方がリュシーの理論に類似していることを示した。さらに彼の理論が、理論家よりも演奏家によって実践され、現在も受け継がれていることを示した。

本論文を通して、リュシーのリズム論は19世紀後半から20世紀初頭のヨーロッパ音楽界において少なからぬ影響力を及ぼしていた可能性があることが分かった。そして、彼の理論が音楽理論と音楽表現論とを統合したものとして、当時だけでなく、現代にも継承すべき重要な理論であると確信した。今後、日本の音楽教育に欠けている音楽表現論を、リュシーの理論のさらなる研究によって広めていきたいという抱負を述べ、結びとした。

## 26. 水 上 えり子 (2014年度入学)

### 19世紀初期のアイランドにおけるユニオン・パイプスの演奏 ——*O'Farrell's Pocket Companion for the Irish or Union Pipes*の装飾音に注目して——

本論文は、1805年から1810年にかけて刊行された*O'Farrell's Pocket Companion for the Irish or Union Pipes* (全4巻、以下PCと略記)の掲載曲の中で、特に装飾音の指示がある曲に注目することで、19世紀初期アイランドにおいて、ユニオン・パイプスでどのような曲が演奏されていたかを示し、さらに実際どのように演奏がなされていたかを考察するものである。

ユニオン・パイプスは現在アイランド伝統音楽の演奏で用いられているバグパイプであるイーリアン・パイプスと基本的には同じものであるが、本論文では特に初期段階のものを指す。アイランドにおけるバグパイプの歴史は11世紀から続いており、現在のイーリアン・パイプスは世界のバグパイプの中でも高度に発展を遂げた楽器である。しかしながら、その発展の経緯は複雑で、未だに明らかにされていない部分も多い。また、本質的に旋律的な傾向を持つアイランド伝統音楽に用いられる楽器の中でも、楽器の構造上強弱の変化がつけられないイーリアン・パイプス(ユニオン・パイプス)にとっては、旋律線の装飾は重要な役割を果たしていると考えられる。装飾音の指示に注目することで、当時のユニオン・パイプスの演奏の実態への理解を深める手がかりになると考え、本テーマの設定に至った。

本論文は序論、そして第1章から第4章で構成される。序論では、本論文の目的と研究の動機、研究方法を述べた。第1章では、PCの主たる対象楽器であるユニオン・パイプスについて理解するために、アイランドにおけるバグパイプの歴史を概観し、ユニオン・パイプスの発展の経緯やその特徴について述べた。第2章では、PCの歴史的な位置づけを把握するために、著者であるオファーレルの活動と彼の楽譜集の概要を整理し、さらに、オファーレルの前後の時代のアイランド伝統音楽の伝承・保存活動を概観した。そして第3章では、PCの内容を概観し、どのような曲が掲載されているか、そしてそのうち装飾音の指示があるものは何か、さらにそれにはどのように指示がなされているかを具体的に見た。以上の流れを踏まえて第4章では、ユニオン・パイプスの演奏の実態について考察し、結びとした。

PCの掲載曲は「舞踊曲」であるジグが最も多いが、装飾音の指示は「歌もの」の方に多く含まれていることがわかった。また、装飾技法としては、今日の演奏においてよく用いられるトリプレットが見られ、さらに今日一般的な装飾技法であるカットやバット(ティップ)も用いていた可能性が高く、今日の演奏との連続性を見出すことができた。反対に、現在の装飾法では用いられない装飾音の指示もあった。また、現在の演奏でよく用いられるロールの記述はなく、オファーレルの時代と現代の演奏との相違点も見出すことができた。本論文では、口頭伝承の音楽であるアイランド伝統音楽において敢えて楽譜資料を用いたが、このことにより19世紀初期のユニオン・パイプスの演奏の実態の一端をつかむことができた。PCは様々な演奏スタイルの1つを示しているにすぎないかもしれないが、曲のレパートリーや演奏法において複数の共通部分も見出すことができたことから、オファーレルの時代は現在のイーリアン・パイプスの多様な演奏の基礎を築いた時代ではないかと考察した。

## 27. 溝 口 朗 央 (2014年度入学)

### L. オイラーの「快適度 *gradus suavitatis*」概念について

本論文の目的は、レオンハルト・オイラー (Leonhard Euler, 1707-83) の『新音楽理論の試み』 (*Tentamen novae theoriae musicae*, 1739) において提起されている「快適度 (*gradus suavitatis*)」の概念について考察することである。

「協和」「不協和」という言葉は、西洋音楽における理論と実践を通じて様々に論じられ、定義されてきた。その意味は多様であり、しばしば曖昧であり、相対的である。協和と不協和という二分法は自明のものではなく、時代によっては協和を完全協和と不完全協和に分けることも、完全、中間、不完全に分けることもあり、その分類の根拠として用いられた考え方は様々である。

18世紀最大の数学者といわれるオイラーは、和音を含めた音の関係を、機械的な計算により快適度として一元的に数量化した。音が生まれてから音の調和が人間に快、不快をもたらすまでの過程を、実在論的に説明しようと試みたのである。この概念は快適度と呼ばれ、これによって誰もが同じ道筋で音を理解することができるとされた。幾何学的な計算を持ち込むことで、主観的なものである快、不快と協和、不協和の問題に新たな視点をもたらしたことは大変興味深い。そこで、本論文では、この快適度概念に焦点を当て、理解していくことで、協和、不協和と人間の快、不快の関係について考察することを試みた。

オイラーはスイスの数学者、科学者、物理学者である。当時最も論文数の多い学者の一人で、800の学術報告と50冊ほどの本やパンフレットを出版しており、数学や物理学だけでなく、工学、音楽、哲学、宗教といった領域のものも含まれている。

オイラーの音楽に関する重要な著作の1つとして、本論文の検証対象である『新音楽理論の試み』が挙げられる。これは、1731年に書かれ、モノグラフとして1739年にサンクト・ペテルブルクで出版された。この論文に書かれている快適度の概念を中心に論を進めた。

第1章では、オイラーの『新音楽理論』の第1章で、音楽に先行する知識として書かれている音や音響現象の本質について整理した。第2章では、快・不快と秩序の関係性、そして快適度の理論体系について確認した。第3章では、協和音の関係性について整理し、さまざまな協和音に快適度の概念を適用した場合について考察した。結論では、快適度の概念が画期的であり、学者たちには比較的認識されていたにも関わらず、あまり研究されてこなかった理由として、音楽学者には数学、物理学に関する部分が難解で、数学者、物理学者にとっては音楽的な問題が解決できなかったことにあると述べた。また、快適度の概念は、理論と実践の乖離が見られる部分がいくつかある。たとえば、実際の和音が我々に与える印象が全く異なる協和音、たとえば、長三和音と短三和音を比較した場合、快適度が等しくなり、これらの協和音が我々に与える快は等しいことが挙げられる。批判の余地はあるものの、主観的なものである快、不快を数量化しようとしたオイラーの考えは過小評価されるべきではないと考えられるとした。

付録として、本論文の検証対象である『新音楽理論の試み』の第2、4、5章を著者が翻訳したものを付した。

## 28. 村 山 一 聖 (2014 年度入学)

### インドネシアのポピュラー音楽ファンコット ——日本における諸展開——

1990 年代に確立した「ファンコット funkot」という新たなインドネシア・クラブミュージックは、近年日本のクラブシーンに持ち込まれたことをきっかけに独自の展開をみせている。本論文は、ファンコットがどのようにして日本に持ち込まれ、展開しているのかを考察するとともに、ファンコットが流通する様々な場における音楽実践の分析を通して、海外発のクラブミュージックが今日の日本においてどのように受容され、実践されているのか、その様相を明らかにすることを目的とした。こうした諸実践の分析にあたり、本研究では主にクラブイベントでのフィールドワークやインタビュー調査を進めた。

第一章では、これまで直接研究対象として扱われてこなかったファンコットについて論じるに先立ち、関連テーマの先行研究について整理し、それらが提示する概念や問題についてピックアップして述べることで、次章から分析・考察する内容をより明確にした。

第二章では、まずファンコットの基本的な音楽的特徴やその成立背景について概観し、似たような成立背景を持つクラブミュージックを例示した。次に、日本へのファンコット紹介において重要な役割を果たしたDJ、高野政所のラジオ番組やインタビュー資料などを取り上げ、そこにはファンコットやクラブカルチャーに対するマイナスイメージを取り除き、流行させようとする意図があったことが分かった。

第三章では、はじめに筆者が調査を行った二つのファンコットに関連したクラブイベントの一場面をフィールドノートの記述し、またそこで行ったインタビューで得られた人々の発言を抜粋しながら、国内クラブハウスを中心にしたファンコット実践の様相を明らかにした。性質の異なる二つのイベントの様子を比較することで、出演者であるDJ や、店の立地の影響が、そこに集う客の特徴に色濃く反映されるということが分かった。続いてインターネット・サービスや同人音楽即売会、アイドルソングなど様々な場において、ファンコットがどのように流通しているのか、また何故そのような場で人々が実践を行っているのかをそれぞれ考察した。

最後に第四章では、前章までの調査で明らかになった点を整理しながら、序論の問題提起に対する結論を述べた。ファンコットに特有のリズム構造やメロディーは「エキゾチックな記号」として抽出され、またインターネット・サービスや同人リミックス、ゲームやアイドルソングへの利用など、様々な実践を経て分解・再構築されていく。しかし、人々が多様な場でその断片に触れることで、本来のファンコット実践の場である「クラブ」への真正性のある種の憧れとして感じさせ、それに共感する人々によりファンコットは「クラブイベント」という場に回帰するのである。

## 1. 今 関 汐 里 (2016年度入学)

### ムーツィオ・クレメンティの《グラドゥス・アド・ パルナッスム》Op. 44再考 ——音楽家、実業家、教育者としての活動から見るその 「多様性」の意味——

本論文は、ムーツィオ・クレメンティ (1752~1832) の《グラドゥス・アド・パルナッスム》Op. 44 (全100曲、第1巻:1817、第2巻:1819、第3巻:1826;以下《グラドゥス》) がもつ「多様性」の意味を、練習曲史、楽曲分析、作曲家の音楽活動および当時の音楽文化の観点から再考することを目的とする。従前の研究では、《グラドゥス》が、一貫性のない異種混合的な曲集と見る向きが強い。しかし、クレメンティの多面的な音楽活動や同時代の聴取文化にまで踏み込んでこの多様性の意味を積極的に評価する試みは行われていない。そこで、本論では《グラドゥス》が内包する多様性の意味を楽曲分析から詳細に見直し、この作品をクレメンティの音楽活動や同時代のジャンル観、音楽・社会的コンテクストの中に位置付ける。

クレメンティは出版前に《グラドゥス》を「<sup>ストウーディオ</sup>練習曲」と命名するつもりだったと主張している。そこで第1章では、ジャンルとしての練習曲の成立を辿り、黎明期における《グラドゥス》の位置づけを行う。そのために、19世紀初頭の音楽辞典類における練習曲*étude*の定義及び、その異同を確認したところ、《グラドゥス》には当時の「練習曲」の定義に当てはまらない特徴、すなわちジャンルの複合体としての姿が浮かび上がってきた。実際、19世紀初頭の出版目録および、今日の西洋の主要図書館の蔵書目録に基づいて練習曲のタイトルを調査すると、練習曲がカプリース、変奏曲、トッカータ、前奏曲、レッスンなどの他のジャンルと密接に関わってはいるが、ジャンルの一貫性は保たれている。ところが、多数のジャンルが混在する練習曲集は、《グラドゥス》以外に例がないことが判明した。

第2章では、まず《グラドゥス》の受容史に目を向け、その多様性が出版直後の作品評で賞賛された一方で、19世紀半ば以降、その特色が当作品の難点と見なされるようになった経緯を辿る。次に、多様性の実態を詳細に検討する。《グラドゥス》の楽曲分析では、対位法、形式、美的質、ジャンル、メカニズム、組曲と調の六つの観点を設け、100曲の分類表を作成した。<sup>ストウーディオ</sup>その結果、《グラドゥス》が既存の様々な表現様式・書法と、近代的なメカニズムの習得を促す練習曲的性質を包摂する、新旧の要素を含む曲集であることが分かった。

続く第3章では、この多様性の意味を《グラドゥス》のコンテクストから考察する。クレメンティは、実業家、教育者、指揮者としての生涯を通じ、「寄せ集め」形式の演奏会を催し、同時代の多様性の美学を共有していた。事実、クレメンティは《グラドゥス》に先立つ《演奏の手引き》Op. 42 (1801) ならびにその続編の《手引きの補遺》Op. 43 (1811) を、様々な時代、作曲家、ジャンルの集合体として構成し、種々の様式感の習得を教育的目標としていた。

《グラドゥス》は「<sup>ストウーディオ</sup>練習曲」として立案されながら、クラマーが示した黎明期の練習曲の姿から離れ、同時代の多様性の美学に立脚している。19世紀半ば以降、多様性の美学が失われていく中で、《グラドゥス》の再編集の過程でメカニズム重視の楽曲が残り、多様性が削ぎ落とされたことは、テイストの転換の一例とみることができる。しかし本来、この多様な姿こそが、コスモポリタンのクレメンティが生きた時代の国際的な音楽風土を象徴的に表しているものであり、同時代の練習曲と一線を画する独自の存在意義であると結論付けた。

## 2. 曾村みずき (2016年度入学)

### 薩摩琵琶の音楽構造 ——鶴田流を中心に——

近代琵琶楽の一つである薩摩琵琶には、大きく分けて四流派（正派・錦心流・錦琵琶・鶴田流）があり、これまで分派を経て成立してきた。薩摩琵琶の楽曲分析を扱った先行研究では、類型旋律の用語や楽曲構成への言及がなされたものの、正派のみが対象で、また具体的な音楽構造を提示するには至っていない。本研究は、戦後に成立した最も新しい鶴田流を中心に、影響関係が指摘されてきた錦心流、錦琵琶を含む三流派を対象とし、音楽構造・旋律句の分析を通して、鶴田流の音楽的改革の内実を明らかにすることを目的とする。

本研究では、薩摩琵琶を近代の語り物音楽として位置づけ、旋律型、句、段、曲など小さな単位が積み重なって大きな単位を形成する「積層性」、および旋律句におけるフシの特徴を示す三分類、「吟誦（一定の音高をもたない）・朗誦（一定の音高をもちシラビック）・詠唱（歌唱的でメリスマティック）」に着目して音楽構造の分析に取り組んだ。また、各流派の流祖（永田錦心・水藤錦穰・鶴田錦史）による音源を対象に、各流派の代表曲と、各流派に共通する同名曲について楽曲分析を行った。

本論文は4章構成とし、まず第1章では本研究で対象とする三流派を中心に薩摩琵琶史を概観し、さらに各流派の流祖の経歴と功績をまとめた。

第2章では、これまでの語り物音楽に関する先行研究をふまえ、積層性をもつ薩摩琵琶の音楽構造モデルを提示した。また、薩摩琵琶正派で用いられる音楽用語を整理し、現行の鶴田流のそれと比較をしながら、第3章以降の分析での前提とした。

第3章では各流派の代表曲の分析を行い、各流派で新たに試みられた音楽表現を明らかにした。分析対象曲は、錦心流《石童丸》、錦琵琶《曲垣平九郎》、鶴田流《壇の浦》とし、時代順に分析を進めた。錦心流では正派にない旋律句の繰り返しがみられ、また錦琵琶は薩摩琵琶の伝統的な旋律句を継承しつつ、他の音楽諸種目を摂取して新たな旋律型を考案した。鶴田流では、従来の旋律句配置に準じながらもその構成には自由さがあり、「新たに曲を作る」という作曲状況がみられた。また声の表現においては、ポルタメントでの音高変化や旋律句の最後のモーラでの節回し等、詞章内容を伝える意識が窺えた。器楽面では新たな奏法（スリ、椽打ち等）がみられ、琵琶の音色の響きを追求した。

第4章では各流派に共通する同名曲《本能寺》を分析し、同名曲の変遷からそれまでの流派の音楽との影響関係を明らかにした。詞章については、錦琵琶では錦心流までを部分的に引用しながらも新しく作詞され、鶴田流では錦琵琶をさらに抜粋・編集したという変遷がみられた。音楽内容としては、同一の詞章でも各流派で異なる旋律句を用いる場合があり、旋律句配置の前後関係もふまえて新たな節付けがなされていた。従来は、楽曲最後の後語りには基吟の曲節が配されていたのに対し、鶴田流では新たに漢詩の吟詠を挿入することで音楽的に終止している。また、鶴田流のスリ等を用いた器楽による情景描写は、語りの伴奏楽器とみなされていた琵琶を音楽表現の一要素へと引き上げた。

以上の分析から鶴田流の音楽は、楽曲構造や旋律句といった構成の点において、錦琵琶から分派して成立した影響がみられた一方で、語りの音楽表現については錦心流の勇壮さを踏襲していることがわかった。さらに独自の改革として、琵琶の新たな奏法やさわりの音色といった豊かな器楽表現が挙げられ、これまでの流派の伝統を受け継ぎながら、語りと琵琶による総合的な音楽へと昇華させた。

### 3. 鄭 曉 麗 (2016年度入学)

## 1920～30年代の中国における西洋音楽出版 ——柯政和と中華樂社を中心に——

本研究は、柯政和（1890～1979）と彼が設立した中華樂社を中心に、1920～30年代の中国における西洋楽譜・音楽関係書の受容と出版状況を解明し、日本に留学した柯政和の音楽事業を通じて、日本が中国における西洋音楽の受容に与えた影響を明らかにすることを目的とする。

柯政和は、台湾の出身で、台湾国語学校を卒業後1910～1920年代に日本の東京音楽学校に留学し、その後、北京に移住した。彼は、音楽出版を中心とする多様な活動を展開し、中国における西洋音楽の普及に大きく貢献したが、日中戦争の協力者と見なされたため、長く中国近代音楽史の研究では取り扱われなかった。趙広暉（1986）、陳永連（1994）らは、柯政和の西洋音楽出版に言及したが、柯政和と中華樂社の西洋音楽出版の実態とその影響、さらにこれを支えた日本との関係に関する研究はまだ見られない。

本論文では、日本・中国両国の資料を利用し、とくに中華樂社に関する一次資料を収集した上で、中華樂社の西洋音楽出版の実態を明らかにし、1920～30年代の中国における西洋音楽出版における位置付けを考察した。さらに、柯政和を通じて、日本が中国における西洋音楽の受容に与えた影響を明らかにした。論文は以下のように構成される。

第1章では、柯政和の音楽出版に関する「知の構築」を検討した。台湾での学びと日本への留学という二つの時期を分けて、柯政和の音楽教育経歴、音楽活動、交友関係から、彼の音楽能力の養成や音楽出版の意識の形成を考察した。特に、山本正夫との交友関係によって、柯政和は大正時代の日本における音楽出版界、及び音楽産業界から影響を受けたことがわかった。

第2章では、中華樂社の音楽出版事業までの歩みを考察した。柯政和は、1922年北京に移住した後、西洋音楽の普及のため、多様な音楽活動を展開した。これらの活動によって、柯政和は自分の影響力、人脈、さらに経済的な基礎を築いた。とくに劉天華との交友により中国各地の音楽関係者と繋がり、中国に在住した日本人との交友関係も見て取れた。

第3章では、中華樂社の設立、沿革と事業内容を明らかにし、その音楽出版物が西洋音楽のレパートリーを中心とするという特徴を指摘した。また、外来の楽譜・西洋音楽関係書を参考にし、とくに日本の楽譜・西洋音楽関係書から強い影響を受けたことを明らかにした。

第4章では、中華樂社の販売戦略と音楽出版物の流通状況により、これらの音楽出版物は中国全土に多様な西洋音楽を広めるのにかなり貢献したことが窺えた。同時代の中国における西洋音楽出版との比較によって、中華樂社の音楽出版物の内容やレベルが、より専門音楽教育に近く、重要な位置を占めていたことがわかった。また、これらの音楽出版物は、学校音楽教育から専門音楽教育への転換期にあった中国に、大きく貢献したと考えられる。

以上のことから、柯政和は中華樂社の音楽出版事業を通じて、1920～30年代の中国における西洋音楽の受容と専門音楽出版の発展に重要不可欠な役割を果たしたことが明らかになった。柯政和は20世紀初頭の留日中国音楽知識人とは違い、大正期の日本から近代産業の意識を受けつぎ、音楽出版による中国の音楽近代化過程に貢献したと結論づけた。同時に、柯政和と彼の音楽事業は、1920～30年代の日中音楽交流史をより明瞭に解明する切り口となるという意味で、今後も解明すべき重要な課題であることを指摘して論を結んだ。

## 4. 中川優子 (2016年度入学)

### 江戸中期の儒学者による音楽文化批判と荻生徂徠

近世日本の儒学者による音楽論に関しては、従来、荻生徂徠（本姓は物部、修姓は物、字は茂卿、1666～1728）の著作内容を中心とする優れた研究が為されてきた。しかしながら、その焦点は徂徠らの音律研究や楽譜の解読研究といった実践面にあったため、彼らの音楽思想についての検討は未だ十分ではない。とりわけ荻生徂徠は古文辞学派の創始者でもあり、近世を代表する思想家として有名である。後世に多大な影響を与え、極めて複雑な様相を呈する徂徠の思想における音楽という問題は非常に重要であろう。また徂徠以後の江戸中期の儒学者たちは、朱子学を乗り越えて自身の思想を確立するなかで町人文化の隆盛を目の当たりにし、現実の音楽文化と儒者としての理想とのほごまでさまざまな音楽論を提示している。その様相はとくに当代の音楽文化に対する批判的言説にあらわれているが、それらは従来ほとんど取り上げられてこなかった。したがって、同時代の儒学者の音楽論に占める徂徠の位置も未だ鮮明でないのが現状である。

以上をふまえ、本論では、江戸中期の儒学者の音楽思想における徂徠の独自性を明らかにする。特に、同時代に活躍した儒者のうち、太宰春台（1680～1747）と堀景山（1688～1757）による当代の音楽文化論の内容を検討したうえで、徂徠の言説との比較考察を試みる。

江戸時代中期には、初期に本格的に導入されていた朱子学に対し、その禁欲主義的な側面に対する批判が起こった。その結果、伊藤仁斎や荻生徂徠といった儒学者たちは、朱子の注釈には依らず、自ら古代經典の言語に向き合うことを重視した（第1章）。彼らが重視した古代經典においては、倫理的な教化作用という観点から、優れた為政者の手による正しい音楽が称えられた。その一方で、淫らで風俗を乱す新樂として、「鄭声」等の音楽が批判された（第2章）。

徂徠は聖人の樂と世俗の樂を比較し、樂器編成や調に着目したうえで、構造上の欠陥から箏・三味線音楽、能樂などを批判した。また君子の素質に関する『論語』の一節を引用したうえで、本来の樂はその構造に君子の素質が反映されているという自説を提唱した（第3章）。さらに徂徠の代表作である『論語徴』において、彼は「鄭声」よりも為政者の樂の解釈に重きを置いたうえで、音楽の実態を理解していないという理由で朱子や仁斎を批判した（第4章）。

一方春台は、人の心を淫らにさせる音楽であるとして、古代經典の「鄭声」等を引用しながら三味線音楽を強く非難したうえで、過去五十年における淫樂の隆盛が風俗を乱しているとした。心と音楽の関係性や音楽の歴史性を重んじ、淫らな新興の音楽を批判した春台の音楽論は、經典の音楽論と共通するところが多くある（第5章）。景山は、心と音楽の関係をより強調したが、三味線が淫欲を引き起こす樂器だとして、「鄭声」を引きながらそれを批判したという点においては春台と共通していた。さらに景山は琵琶を正しい樂器として評価したが、それはルーツや音楽構造からではなく、高貴な響きがするという感覚的な理由によるものであった（第6章）。

徂徠の独自性として、以下の二点が挙げられるだろう。第一に、感覚的な理由や歴史性ではなく、構造上の欠陥から江戸音楽文化を批判している点。第二に、經典の音楽批判には則らず、正しい音楽はその構造に君子の素質を備え持つという独自の見解を示し、經典よりも多くの利点を音楽に求めた点である（第7章）。聖人の樂を自ら追求した徂徠の思想は、音楽に対する經典通りの表面的な理解や感覚的な評価ではなく、自らの理論や概念によるその立体的な解明を目指し、音楽に古代の規範以上の意味を付与したという点で、同時代の儒者とは一線を画していたといえるだろう。

## 5. 中村 ひかる (2016年度入学)

### 昭和二十～三十年代の新派における音楽演出

本論は、明治期に歌舞伎(旧派)に対して興った近代演劇である「新派」について、昭和二十～三十年代の資料を基にその音楽演出の特徴を明らかにすることを目的とする。新派についての先行研究は、明治期の興行や脚本・テキスト面を扱うものが多く、音楽演出に関する詳細な研究は殆どなされていない。また、「劇団新派」旗揚げ前後の時期である昭和二十～三十年代の付帳が現存するものの、そうした貴重な一次資料の分析も進められていない。そこで本論では、具体的な音楽演出分析が可能な昭和二十～三十年代を対象とし、音楽演出面における「新派らしさ」について考察した。

本論における主要資料は、大正から昭和にかけて新派の音楽演出を担っていた中村兵蔵氏の新派付帳である。現存する付帳は昭和二十一年から昭和三十五年に至るものが一〇六号に上る。それらの付帳と当時の公演の台本とを対照させることによって劇全体の音・音楽を明らかにし、その特徴を具体的に検討することとした。主要な分析対象として、昭和期の新派を支えた劇作家である川口松太郎、北條秀司の作品からそれぞれ<遊女夕霧>、<太夫さん>の二作品を取り上げた。これらの作品は各劇作家の代表作である上に、対象とする年代において初演され、その後演出の改訂がなされている。そのため、各劇作家にみられる演出傾向の比較や、同作品内における演出の変遷についての分析も行った。また、この二作品の分析結果と、これらの作品が初演された昭和二十九年、三十年の新派付帳における音・音楽演出例を踏まえて、新派の音楽演出における「型」と機能について考察した。

第一章においては、発生から今日に至るまでの新派史を概観した。とりわけ新派史の時代区分について再検討し、「劇団新派」発生以後の時代区分を付け加えた。

第二章は、昭和二十～三十年代に活躍した役者や劇作家について述べた。対象としたのは、女形の花柳章太郎と女優の水谷八重子、上述の劇作家の川口松太郎と北條秀司であり、それぞれ新派における位置づけや貢献などを中心に説明した。

第三章では、新派の先行研究の中で言及された音楽演出の特徴についてまとめるとともに、一次資料の概要、分析対象や分析方法について述べた。とりわけ、本論の主要資料である中村兵蔵新派付帳の特徴について考察した。

第四章では、川口松太郎作<遊女夕霧>の初演及び再演の音楽演出を分析した。<遊女夕霧>においては、歌舞伎の陰囃子を用いた情景描写、「物売りの声」などの音によって時間の経過を示す劇作法、唄を用いた象徴的な心理・情景描写などが特徴的であることを指摘した。

第五章では、北條秀司作<太夫さん>の初演及び再演の音楽演出を分析した。<太夫さん>は、<遊女夕霧>と共通する音・音楽演出もあったものの、芝居の中で「実際にきこえている」という設定の音や音楽を、より重視する傾向にあることが分かった。

最終章では、第四章、第五章で考察した音楽演出の傾向と、昭和二十九年、三十年の新派付帳における音・音楽演出の例に基づき、新派の音楽演出の「型」と機能について考察した。新派の音楽演出は、陰囃子を用いながらも効果音や声といった「型」を併用しており、その「型」は芝居の中で「実際にきこえている」という設定のもと、様々な機能や役割を果たしている。そのような「型」や機能を有機的に組み合わせることによって、歌舞伎の要素を感じさせながらも芝居における現実を描写するという新派の音楽演出が形づくられていると結論付けた。

## 6. 夢川愛唯奈 (2016年度入学)

### J. S. バッハ作曲 聖霊降臨祭第1日のカンタータ ——音楽とテキストの関係——

本論文の目的は、J. S. バッハ Johann Sebastian Bach (1685–1750) 作曲の聖霊降臨祭第1日のためのカンタータにおける音楽とテキストの関係について、ルター派神学の面から明らかにすることである。バッハの時代、礼拝においてカンタータは音の説教とも言われ、その日の固有の性格や、聖書朗読箇所と密接に関わりがあった。教会暦の1年のうち、聖霊降臨祭はキリストの生涯の出来事に関する最後の祝日であり、それ以降はキリストの歩みとは直接関係のない三位一体節が続く。聖霊降臨の出来事は、救いの業の完結と、異邦人への救いの開始、救済論における分岐点という重要な意味があるにも関わらず、目に見える出来事でないため、降誕や復活に比べ、一般的に分かりづらいものとなっている。

そこで本論文では、人々の印象を決定づけ得る祭日の初日であり、聖書朗読箇所聖霊降臨の出来事（使徒言行録2章）と、救いの業の完結を示唆する箇所（ヨハネによる福音書14章）を含む、聖霊降臨祭第1日に焦点を当てる。バッハがカンタータをもって、どのように、何を聴衆に伝えようとしたのかを明らかにすることを目的とし、テキストを主に聖書とルター派神学書により解釈し、それがいかに音楽に反映されているのかを、楽曲分析を通して細かに指摘した。なお、聖霊降臨祭第1日のためのカンタータの中でも、転用などの問題がないBWV 172《Erschallet, ihr Lieder》(1714) を中心的な研究対象とした。

第1章では、対象曲の背景を概観した。第2章では、テキストの分析をし、引用されているヨハネによる福音書14章23節（「私を愛する人は、私の言葉を守るだろう。そして、私の父はその人を愛し、私たちはその人のところに行き、その人のもとに住まいをつくる。」）がテキスト全体の中心となっていることを示した。ここで、「住まい Wohnung」がキーワードとなっており、テキストでは「魂 Seelen」、「心の幕屋 Herzenshütten」、「魂の樂園 Seelenparadies」、「心の庭 Herzengarten」と表現される。神と人が共に住むことは、信者たちの心・魂が住まいとなることと、天国で神と人が共に暮らすことを指すが、神と人が一体になる「神秘的合一」や霊的婚礼、キリストの再臨や終末と結びつくことが明らかになった。また、神と人が共に住むエデンの園は、アダムとエバの墮落により失われたが、聖霊が入ることによって人々の魂が神の住まいとなり、それがさらに次元の高いエデンの園の回復であることを述べた。

第3章では、あらゆる音楽の要素を観察し、それをテキストと結びつけ、テキストと音楽の関係を考察した。各曲に見られた主な特徴は次の通りである。第1曲：ABAの構成で、AとBの対照的な性格により、救いの業が成された幸福と、そのためのキリストの苦難の過程の二つを表す。第2曲：下方への方向性が強調された音型により、神が住まいのために地上に降りてくること、また、音型の模倣とユニゾンにより、神と人が段階を経て一体になる様子を表す。第3曲：神の偉大さをヴィルトゥオーソ的なトランペットの使用で表す。第4曲：絶え間なく上行・下行する旋律、短調から長調への移行によって、聖霊が吹き渡り魂が新たなことを表す。第5曲：魂と聖霊の愛の二重唱。第6曲：喜びの光であるキリストが来ることをコーラル上の対旋律で表す。以上のように、各曲で多様な表現が成されているが、テキストの分析により明らかになった内容が、音楽で象徴的に表現されていることを具体的に指摘した。

本研究を通じて、聖霊降臨祭第1日の本質となる「神と人が一緒に住む」ことに集約された様々なメッセージや、聖霊の多様さを、バッハは音楽で象徴的に表現することにより、聴衆に実感が湧くように伝えようとしたと指摘し、結論づけた。

# 1. IMAZEKI Shiori

## Muzio Clementi's *Gradus ad Parnassum* Op. 44: Reconsidering “Diversity” Regarding Clementi's Career as a Musician, Businessman and Piano Teacher

This thesis examines the role of “diversity” within Muzio Clementi's collection of *études*, *Gradus ad Parnassum* Op. 44 (3 vols: 1817-1826). While previous studies have recognized *Gradus*'s diversity of musical styles and structures, this paper reconsiders *Gradus*'s diversity through multivalent musical analysis and recontextualizes diversity in regards to Clementi's vast musical career and the musical tastes of his time.

Firstly, “*étude*”, as a musical form and its role, is examined showing Clementi's *Gradus* as one of the earliest published *études*. Surveying *études* published since the early 19th century, I show that these *études* commonly focused on a single genre while *Gradus* included multiple genres.

Secondly, I examine the change of opinions on *Gradus*; being praised by critics right after publication and turning into negativity from the mid-19th century onwards. The diversity of each piece within *Gradus* is classifying by counterpoint, type of suite and other forms, aesthetic, genre, *mécanisme*, and key. *Gradus* includes a variety of musical genres and contrasting materials as the musical base which helped students improve their piano playing, like *mécanismes*.

Thirdly, in terms of the social and cultural context, I show that Clementi, working as a businessman, piano teacher and conductor, shared the contemporary taste for diversity through “miscellany form”: embodied in the concerts of various musicians and genres for the upper and middle class. Furthermore, Clementi's *Introduction* Op. 42 and *Appendix* Op. 43 are compilations of musical selections from different eras, composers and genres, with the mastering of various styles as a pedagogical goal.

I conclude that Clementi's *Gradus*, emphasizing the aesthetics of diversity, was distinct from typical *études* of that time. Furthermore, after the mid-19th century when “miscellany form” had lost popularity due to changes of musical tastes, the re-editing of *Gradus*, after Clementi's death, by pedagogues and pianists, shows a stripping *Gradus*'s diversity and Clementi's cosmopolitan musical background.

## 2. SOMURA Mizuki

### The Musical Innovation of Tsurutaryū: A Focus on the Musical Structure of the Satsuma-Biwa

The satsuma-biwa, one of the types of modern biwa music, has four schools. These are the Seiha, Kinshinryū, Nishikibiwa and Tsurutaryū. This thesis investigates the musical revolution in Tsurutaryū, through comparing its musical structures and melodic patterns with those of Kinshinryū and Nishikibiwa.

This study contains four chapters. Chapter one surveys the history of the satsuma-biwa, and the founders of Kinshinryū, Nishikibiwa and Tsurutaryū. Chapter two presents analytical methods for dealing with musical structures and melodies. The method of analyzing the musical structures is a layered structural analysis. The method for analyzing the melodies is based on the three types of vocal delivery in sung narrative style: *ginshō* (stylized speech), *rōshō* (syllabic singing) and *eishō* (melismatic singing). Analysis is performed on representative pieces of each school, and on pieces that contain the same names across schools. Chapter three explains the musical features of each school through analyzing the representative songs. Tsuruta Kinshi, the founder of Tsurutaryū, came up with new ways of playing the biwa. In the satsuma-biwa tradition, pieces are composed by means of combining melodic patterns. However, in Tsuruta's method, melodies are not just simply combined, but are "newly composed", specifically in the biwa song *Dan-no-ura*. Chapter four examines the change of musical contents between the three examined schools. Mainly, I show that the texts and the melodic patterns have changed, by analyzing songs with the same names, specifically the piece entitled *Honno-ji*. In Tsurutaryū, there are textual extractions and edits, and there is an expansion of the instrumental part. A structure, in which the end of the song emphasizes musical embellishment, was attempted for the first time.

In conclusion, I argue that Tsurutaryū is influenced by Nishikibiwa in musical construction, but in vocal expression, it follows the same conventions as Kinshinryū. Furthermore, it features original instrumental expressions, and the timbral device known as *sawari*. Tsuruta not only maintained the biwa tradition, but also created a synthetic music tradition consisting of vocal and instrumental parts.

## 3. ZHENG Xiaoli

### Western Music Publications in China in the 1920s and 1930s: Focusing on Ke Zhenghe and the Chinese Music Company

The present thesis, by focusing on the work of Ke Zhenghe (1890-1979) and the Chinese Music Company he established in 1926, clarifies the nature of the reception of Western music and the publication of Western music-related materials in China during the 1920s and 1930s. Through focusing on the music business work of Ke Zhenghe, who studied in Japan, this thesis aims to clarify the nature of the influence that Japan had on the reception of Western music in China.

In chapter 1, I do an investigation into the "architecture of knowledge", which played an important role in the music publication work of Ke Zhenghe. This investigation reveals that Ke Zhenghe was influenced by the music-publishing world and the music industry in Japan during the Taisho era, due to his friendship with Masao Yamamoto.

In chapter 2, I look at the process that led to the establishment of the music publishing business of the Chinese Music Company. After immigrating to Beijing in 1922, Ke Zhenghe undertook various musical activities in order to disseminate Western music. Through these activities, he developed relationships with music industry people all over China, most notably, Liu Tianhua.

Chapter 3 clarifies the nature of the establishment, history and business contents of the Chinese Music Company, whose publications consisted mainly of the Western music repertoire. I investigate the influence of Japanese music scores and Western music related books.

In chapter 4, it is established that the sales strategy of the Chinese Music Company and the related distribution of music publications contributed considerably to the dissemination of a diversity of Western music throughout China. In addition, I believe that, through the distribution of music publications, they contributed greatly to China, which was able to cross the turning point from school music education to professional music education.

In conclusion, I argue that, Ke Zhenghe and his Chinese Music Company publications played an important role in the reception of Western music in the 1920s and 1930s in China, and to the development of the music publishing business there. Furthermore, the influence of Japan in this process is concluded to have been indispensable.

## 4. NAKAGAWA Yuko

### Confucian Musical Scholarship of the Mid-Edo Period: The Musical Thought of Ogyū Sorai

Ogyū Sorai (1666–1728) was one of the most eminent Confucian scholars of early modern Japan, who wrote many treatises on ancient Chinese music theory. The purpose of this thesis is to clarify the distinctive features of his musical thought by comparing it to that of other Japanese Confucian scholars of the same era, namely Dazai Shundai (1680–1747) and Hori Keizan (1688–1757).

In the mid-Edo period, some of the Japanese Confucian scholars dismissed the moralism of Song Confucianism and instead looked to the ancient works. In the ancient writings, “*Teisei*” (impure music) had been contrasted with “proper music”, the former being blamed for corrupting the public morals of society.

Dazai strongly criticized popular music, such as vocal music on the shamisen, which he thought would arouse emotion and disturb social customs. His criticism has much in common with the content of the ancient writings on this point. The thought of Hori was similar to that of Dazai in criticizing shamisen music as obscene. At the same time, Hori evaluated biwa music as being “proper”, only based on his subjective view of its sound being “noble”.

Ogyū, on the other hand, focused on the actual structure of music and criticized the music of Japanese-koto and Noh in addition to that of shamisen because of their structural “defects”. Meanwhile, he asserted that the necessary properties of a Kunshi (a person of virtue) were reflected in the structure of proper music, and he assigned this music a greater value than that ascribed to it by the authors of the ancient writings.

I conclude that Ogyū’s thought was distinctive from that of his contemporary Confucian scholars, because his understanding of music was neither limited to its sensory aspects, nor to its mere conformance with the ancient writings; rather, it aimed at a deeper comprehension of music, deeper even than that which appears in the ancient Confucian writings on music.

## 5. NAKAMURA Hikaru

### Sound and Musical Production in the Shinpa Theater in 1945-1960

Shinpa (lit. “new school”) is a form of modern drama in Japan that developed during the Meiji period, whose designation is contrasted with kyūha (“old school”) or kabuki. This thesis aims to reveal the features of the sound production of Shinpa, by analyzing existent “tsukecho” notebooks describing music and sounds employed in plays. The tsukecho sources analyzed in the thesis are written by Nakamura Hyozo from 1945 to 1960, who was one of the representative sound producers at that time. Comparing the tsukecho with their corresponding librettos and other scripts, I examine the two Shinpa works, namely, *Yujo Yugiri* (“Yujo” means “prostitute” in English.) written by Kawaguchi Matsutaro and *Kottaisan* written by Hojo Hideji, in terms of the sound production.

The thesis is divided into six chapters. Chapter 1 is a historical overview of Shinpa theater. Chapter 2 is devoted to the explanation of important dramatists and actors/actresses of the 1940s and 1950s. In Chapter 3, the outline of tsukecho sources and the research method employed in this thesis are explained. In Chapter 4, through analyzing the first and second performances of *Yujo Yugiri*, I demonstrate that the play is characterized by the sound depictions of scenes using kagebayashi (offstage music in kabuki), the use of the street vendors’ voices, and the symbolic expression of the characters’ feelings by accompanying songs. In Chapter 5, the first and second performances of *Kottaisan* are examined, and it is shown that the sound production of the work is more realistically arranged than that of *Yujo Yugiri*. In the final chapter, I demonstrate that Shinpa’s sound production is characterized by its exquisite combination of traditional sound formulas and more realistic sound effects, and it makes a positive contribution to dramaturgic features unique to Shinpa.

## 6. MUKAWA Aina

### J. S. Bach's Cantatas of Whit Sunday: The Relationship Between Music and Text

This thesis examines the relationship between the text and music, from a Lutheran theological view, for the cantatas of Whit Sunday (the first day of Pentecost) by Johann Sebastian Bach (1685-1750). The cantatas, performed within the Lutheran church service and in connection with the gospel lesson, served as the sermon, to help the congregation comprehend abstract ideas of "Holy Spirit." This research will clarify how and what Bach wished to convey to the audience through his cantatas.

Firstly, upon analyzing the text used in the cantatas, it is clear that the core meaning is from that day's gospel lesson of John 14: 23. John 14: 23 uses the word "Wohnung" or "living-place" as a keyword to express the mind and soul of Christians and God. Therefore, in BWV 172, "Wohnung" is sung to express "soul [Seelen]," "tent of mind [Herzenshütten]," "paradise of soul [Seelenparadies]," and "garden of mind [Herzengarten]" as well as the "unio mystica" or "the spiritual wedding" to help Christians feel the celebration of Whit Sunday.

Secondly, the music's various melodic figurations, the orchestration, and tonal processes, particularly that of BWV 172 due to the relative completeness of its manuscript, is analyzed to compare the music to the text's meaning. For example, in BWV 172's mvt. 2 uses imitation and unison lines to represent God and mankind as one while in mvt. 4 the seamless melody which moves up and down, shifting from minor to major keys represents the Holy Spirit entering Christians' soul.

I conclude that Bach used various musical expressions that related directly with the text, especially within his BWV 172, to effectively convey the true message of Whit Sunday through the music only. These Whit Sunday cantatas are unique in comparison to his other cantatas because of their celebratory character like a wedding.

1. 新 林 一 雄 (2011年度入学)

楽師長J. G. ピゼンデルの時代 (1731~1755) における  
ドレスデン宮廷楽団  
——奏者たちの合奏形態に関する考察——

ドレスデンは、18世紀前半においてドイツの音楽文化を牽引した都市の一つであった。J. G. ピゼンデル (1687~1755) は、1731年にドレスデン宮廷楽団 (正式名称「ポーランド王兼ザクセン選帝侯宮廷楽団」) の楽師長に正式に就任し、1755年までこの職を務めた。本論文の目的は、合奏形態、すなわち合奏に携わった奏者と彼らの数を論じることにより、ピゼンデルが楽師長を務めた時代におけるドレスデン宮廷楽団の特徴を解明することである。

ピゼンデルは、ピッチや運弓、アーティキュレーションが大きく異なったフランスとイタリアの両方の演奏法に基づいた指示を奏者たちに下したが、彼らは一糸乱れぬ合奏を行い、高い評価を得ていた。また、フルート奏者として1729年から1741年までこの楽団に所属したJ. J. クヴァンツ (1697~1773) は、『フルート奏法試論』(1752) において、演奏のために各楽器の割合を熟慮するように勧めている。そのため本論文は、どの楽員が乱れない合奏に不可欠であったか、どのように奏者の数が配分されていたかを、一次資料を基に可能な限り明らかにする。この検証の範囲には、1709年から1728年まで続いた先代の楽師長J. B. ヴォリュミエ (c1670~1728) の時代を含めている。なぜなら、ピゼンデルの下における演奏の基礎は、ヴォリュミエによって築かれたからである。

第1章では、ヴォリュミエの配下に置かれたこの楽団の奏者を確認し、演奏に欠かせなかった楽員を論じる。そのために、ヴォリュミエと共に年俸表や名簿に現れる奏者を表に提示し、彼らの中から常に出張に選ばれた者を抽出する。これらのことに基づくと、ピゼンデルと特定の8名は必須の奏者であったと考えられる。

第2章では、ピゼンデルの時代にこの楽団に所属した奏者を確認、ピゼンデルの下における演奏に必要な楽員を検討する。本章は、この時代に出版されたドレスデン宮廷楽団の名簿に現れる奏者を表に示す。さらに、狩猟用別邸フベルトゥスブルクに派遣された者の名簿に基づき、彼らの中からピゼンデルと共に頻繁にこの別邸に向かった者を明らかにする。このことから、特定の9名は不可欠な奏者であったと指摘できる。彼らのうち5名は、第1章において名前を挙げた8名に含まれる。

第3章では、ピゼンデルの時代のドレスデン宮廷楽団が、演奏のために、各楽器の人数をどのように設定していたかを考察する。そのために、ヴォリュミエとピゼンデルの時代に記された年俸表や名簿からこの楽団に所属した奏者の数を算出し、その人数を演奏における最大のものとして仮定する。そして、ヴォリュミエの時代との比較を通して、ピゼンデルの時代の人数の特色を示す。また、フベルトゥスブルクにおいてオペラ上演に携わった者の名簿は、ピゼンデルの時代の名簿から導かれる人数配分が、実際の演奏のものと類似したことを示唆している。この時代の名簿のうち、1735年から1742年までのものには、他の時期と違い一定の人数配分が明確に現れており、この配分の大部分はその後にも維持されている。よって、この一定の配分は、

演奏に携わる奏者の数を決めるための基準を示していると考えられる。

第4章では、ファゴット奏者がヴァイオリン奏者と共に1733年から1735年にかけて著しく増員された原因を考察する。なぜなら、彼らが多数に上ることが、ピゼンデルの時代の名簿に見られる特色となっているからである。この考察のために、ドレスデン宮廷において筆写されたパート譜に基づき、ファゴットをはじめとする楽器の用いられ方を検証する。この宮廷においては、多数のヴァイオリン協奏曲のパート譜が筆写された。これらの楽譜は、大編成の場合、ファゴットが独奏ヴァイオリンを伴奏した傾向を示している。このことから、ドレスデン宮廷楽団は、ヴァイオリンとファゴットを対として用いる様式を確立していたことが分かる。先述の増員は、この組み合わせに起因した可能性があるだろう。

以上のことに基づくと、ピゼンデルの下におけるドレスデン宮廷楽団の合奏形態は、第2章において提示した9名の奏者と第3章において示した一定の人数配分に基づいていたと指摘できよう。これまでは、著名な独奏者たちがこの楽団の特色としてしばしば着目されてきたが、本論文が示す合奏形態は、ピゼンデルの時代におけるこの楽団の明確な特徴を成していたと考えられる。

## 2. 小寺 未知留 (2014年度入学)

### レナード・マイヤーの音楽論および米国におけるその学際的受容 ——音楽理論と音楽心理学／音楽美学／ニュー・ミュージコロジー——

レナード・マイヤー (1918～2007) は、アメリカの音楽理論家であり、戦後米国の音楽研究に多大な影響を与えたひとりである。彼の音楽論は、音楽理論領域のみならず、音楽心理学や音楽美学、音楽学の研究においても参照・議論されてきた。本論文は、彼の初著『音楽における情動と意味 *Emotion and Meaning in Music*』が出版された1956年から1980年代初めまでになされた、彼の音楽論に対する学術的著述を検証し、そこに反映されている音楽理論と他の学問領域との関係性を明らかにする。言い換えれば、これは、複数の学問領域におけるさまざまなマイヤー像を探求し、学術研究として現れた音楽文化の一端を記述する試みである。

第1章では、対象期間内の心理学・音楽心理学および音楽理論関連の学術誌におけるマイヤーへの言及・論及を網羅的に調査し、マイヤーの音楽論を介した、音楽心理学と音楽理論の関係性を明らかにした。マイヤーの音楽論は多くの心理学研究において参照され、なかでも『音楽における情動と意味』は今日、音楽情動に関する古典的研究とみなされている。調査の結果、音楽情動、リズム知覚、旋律知覚によって、マイヤーの音楽論の受容過程および、それを介した両領域の関係性が大きく異なっていることを示した。特に、グローヴァー・クーバーとの共著『音楽のリズム構造 *The Rhythmic Structure of Music*』(1960) が、リズムのグルーピングと階層的構造に関する先駆的研究として、両領域のリズム研究において重要な役割を果たしていたこと、また、音楽心理学の領域におけるマイヤー受容の背景には、認知革命という外的要因も大いに作用していたと考えられることを指摘した。

第2章では、対象期間内の美学領域、特に *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (以下、JAAC) 誌上に見られるマイヤー受容について網羅的に調査した。その結果、美学領域においても、彼の音楽論は、現代音楽や情報理論などと関連して比較的頻繁に参照されていることが明らかになった。しかしながら、音楽理論領域とは対照的に、『音楽のリズム構造』に言及する論考はJAACでは30年間で3件のみに留まっていた。また、JAACには、「超越主義」——ジョン・ケージなどが依拠するイデオロギーを指すマイヤー独自の用語——への言及が見つかるが、これは理論領域には見当たらなかったものである。これらのことから、マイヤーの音楽論が、両領域に共通する論題を提供していなかったことが明らかになる。

第3章では、マイヤーと最初期のニュー・ミュージコロジーとの関係性を明らかにすべく、彼が「批評的分析」(1973)と呼ぶものと、ジョゼフ・カーマンの「批評」(1985)とを比較した。音楽の意味作用を論じる多くの研究者がマイヤーの音楽論を参照しているだけでなく、ニュー・ミュージコロジストとして知られるスーザン・マクラリーとローズ・サボトニックは、マイヤーのことをニュー・ミュージコロジーの先駆的研究者とみなしていた。しかしながら、「批評的分析」が理論研究にその基礎を置いていたために、マイヤーは、歴史研究に立脚したカーマンの「批評」を担う研究者としてはみなされなかったのである。これは、最初期のニュー・ミュージコロジーが、音楽理論からは距離をとっていたこともまた示している。

第4章では、マイヤーとポストモダニズムの関係について論じた。20世紀の音楽文化を予期するものとしてマイヤーが提示した「揺動的停滞」は、1980年代初めまでは消極的に評価されていたが、1980年代末以降、肯定的に評価されるようになる。「揺動的停滞」は、直線的な進歩史観に代わって、複数のイデオロギーが並存しているポストモダニズムを予期したものとしてみなされるようになるのである。しかしながら、ナオミ・カミングは、マイヤーの音楽論が普遍的なものを重視しているとして、それがポストモダニズムに抗するものであると指摘している。本章では、彼女の指摘を敷衍し、「揺動的停滞」がポストモダニズ

ムに対して二面性を有していることを示した。

結論では、本論文で明らかにした音楽理論、音楽心理学、音楽美学におけるマイヤーの音楽論の受容過程および、複数の学問領域で議論されてきたさまざまなマイヤー像を再提示した。マイヤーは、心理学的知見を音楽に援用する研究者であり、「公式」の美学者ではないとされていた。また、分析に魅了された批評家のひとりにも数えられ、ポストモダニズムに対しては二面性を示していたのである。さらに、音楽理論と他領域——音楽心理学、音楽美学、最初期のニュー・ミュージコロジー——との、マイヤーの音楽論を介した関係性についても振り返っている。これらの結論は、マイヤーというひとりの音楽研究者、また、戦後米国の音楽研究史の理解に大いに貢献するものであると考えられる。

### 3. 仲 辻 真 帆 (2014年度入学)

## 1930年代の東京音楽学校における作曲教育と「歌曲」創作 ——近代日本音楽史観の再構築にむけて——

本論文は、1930年代に東京音楽学校で実践された作曲教育と「歌曲」創作の様相を明らかにすることにより、近代日本音楽史観の再構築を目指すものである。

滿州事変から太平洋戦争に至る1930～40年代の音楽文化研究は立ち遅れてきたが、それは資料不足やコンテキストの複雑さという課題に起因するばかりでなく、戦後のパラダイム（特に音楽文化史観）の転換によって太平洋戦争前の作曲家・作品への評価が変容したためでもある。しかし、今日に至る音楽文化を検討する際に、一つの画期であった1930年代の音楽を再考することは必要不可欠である。特に作曲領域では、この時期に制度の上でも創作の上でも新たな試みや重要な議論が見受けられる。本論文は、近代日本の音楽教育の潮流をふまえ、戦前唯一の官立音楽学校であった東京音楽学校を研究対象とし、中でも本科作曲部の設立（1931年）に注目した。我が国における体系的な作曲専門教育の嚆矢であるにもかかわらず、今日まで作曲部の初期状況は研究されてこなかった。本論文は、1930年代の東京音楽学校における作曲関連事項を通して、戦前の音楽文化の実態解明と可能性追究に寄与する。

論文は、序論、第1章～第4章、補論、結論から成る。序論では、論文の目的及び論題の背景について確認した。先行研究を参照して論点整理を進めると共に、本論文で頻出する近代、国楽、作曲、歌曲、戦争という各用語を検討した。特に「歌曲」は、本論文において唱歌、校歌、日本歌曲を総称する用語として提示した。

第1章では、東京音楽学校の理念や教育体制について、国楽思想の背景と併せて確認する。近代日本において音楽（唱歌）は、明治期に国家国民形成の文脈で重要な役割を担った。国語が人為的につくられていった中で、「国楽」の創出もまた必要とされた。論文では、近代日本における「音楽」という概念そのものと音楽教育の在り方について考察し、第2章以降を進める上で前提となる東京音楽学校の歴史的背景や社会的意義を検討した。伊澤修二から乗杉嘉壽までの校長の教育理念、邦楽調査掛、楽語調査掛、音声研究部など学内諸機関の活動内容についても述べた。

第2章で、1930年代の東京音楽学校に焦点を絞る。この時期は、乗杉嘉壽校長のもとで様々な改革が実行されていただけでなく、K. プリングスハイム等の影響もあり、音楽学校は活気に満ちていた。本章では、規則の変遷や当時の教員の顔ぶれ、演奏会曲目の傾向、学内発行雑誌『音楽』の記事から学校状況を詳述した。

第3章及び第4章では、学校史料、公文書や当時の在学生在が遺した手稿資料といった一次資料を活用した。第3章は、東京音楽学校の作曲教育に対する初めての本格的な研究であり、特に作曲部の初期の状況について具体的に解明した。学校史料からは、本科作曲部のカリキュラム、試験問題を参照した。当時の在学生の資料からは、日記や書簡を用い、教育の「受け手」からみた学校生活を描き出した。

第4章で、東京音楽学校作曲部の教員・学生らが実際に手がけた作品を究明した。同校では委嘱を受けて団体歌を多く作曲しており、ここで依頼内容や創作状況について述べた。教育や啓蒙のために活用された『新訂尋常小学唱歌』や『国民歌謡』についても考察した。また、本論文では中等教育用に編纂された歌曲集『音楽』を扱い、発行意図や編集経緯、収録作品を論じた。『音楽』は作曲部の教員・学生をはじめ当時の音楽学校の総力を挙げて作成され、近代日本の唱歌史における一つの到達点を示した点で重要であり、編集記録の調査や楽曲傾向の指摘も行った。第4章の終わりに、実際の歌曲創作の中で課題となっていた日本的作曲と日本語歌唱に対して、当時の取り組みや考え方も検証した。

補論では、東京音楽学校本科作曲部の初期卒業生である柏木俊夫、渡鏡子、長與恵美子の戦前から戦後に至る活動・作品を考察し、同時代の作曲家が遺した業績や担ってきた役割についても検討した。

以上の考察を通して、本論文では2つの結論を導いた。まず、東京音楽学校の作曲教育や歌曲創作において、「国楽」という近代日本特有の問題が表出していたことを指摘した。理念的・実践的、両側面において「国楽」思想は1930年代まで有効であり続けた。次に、1930年代は戦後に本格化する試行や模索が集約されていたという点で、近代日本創作史の枢要な時期であったことを明示した。この時代には、学校で本格的な作曲教育が開始され、創作においては作曲家たちが「日本的なもの」を念頭におき、日本語の扱いについても検討していた。これらは戦後へと引き継がれ展開される「連続可能性」を内在させていた。しかし1940年代には、戦争による混乱から活動や事象の一部に断絶が認められ、戦後への「連続不可能性」が見受けられる。この顕在化されなかった可能性に目を向けることこそ、今日に至る日本の音楽史観を再構築することへと繋がるのである。

# 1. NIIBAYASHI Kazuo

## The Dresden Court Orchestra in the Era of Concertmaster J. G. Pisendel (1731-1755): A Study about the Performance Formation

Johann Georg Pisendel (1687-1755) served officially as a concertmaster of the Dresden court orchestra from 1731 to 1755. To indicate the character of the orchestra in this era, this research investigates its performance formation, in other words, its instrumentalists and their numbers in the performance.

Instrumentalists under Pisendel played in perfection and had an excellent reputation. Furthermore, Johann Joachim Quantz (1697-1773), who was a flutist of this orchestra from 1729 to 1741, determined the number of each instrument in his *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752). Therefore, this research examines who were indispensable for the performance and how the number of instrumentalists was decided.

The era of the former concertmaster J. B. Woulmyer (c1670-1728) continued from 1709 to 1728. Since he established the foundations of the orchestra, this research covers this period.

The first chapter focuses on the essential members for the performance in the era of Woulmyer. In payrolls, the name of many instrumentalists is recorded together with Woulmyer. This chapter shows their names, and investigates who were chosen from them for official trips. This investigation concludes that Pisendel and the specific eight players must have been the core essential members.

The second chapter researches the necessary members for the performance in the era of Pisendel. This chapter presents instrumentalists described in the lists of the orchestra in this era. Some of these musicians were frequently sent to the Hubertusburg hunting palace. This official trip reveals that the particular nine instrumentalists were the core of the necessary members. Five of them are the eight musicians mentioned in the first chapter.

The third chapter considers how the number of players was decided for each instrument when this orchestra performed. This chapter analyses the numbers from lists and payrolls in the era of Woulmyer and Pisendel, and hypothesizes that it was the maximum number in the performance. The balance of this number is constant in the lists from 1735 to 1742. Various documents show that this certain balance must have been the standard to decide the number of instrumentalists for the performance.

The fourth chapter clarifies the reason why the number of violinists and bassoonists increased significantly in the lists from 1733 to 1735. Many orchestral parts of violin concertos were copied in the Dresden court. These parts show a tendency that bassoons accompanied the solo violin in the large orchestration. These two instruments were combined together in this orchestra, thus, this combination would have caused the increase.

In conclusion, the performance formation under Pisendel must have been based on the two elements: The nine instrumentalists who were noted in the second chapter, and the specific balance of players which was indicated in the third chapter. Famous soloists were a feature of this orchestra. However, this formation was certainly the defining character of the orchestra in the era of Pisendel.

## 2. KODERA Michiru

### Leonard B. Meyer's Theories and Its Interdisciplinary Reception in the United States: Psychology of Music, Aesthetics of Music, and New Musicology in Relation to Music Theory

Leonard B. Meyer (1918-2007) is an American music theorist, and one of the most influential music scholars in the United States. This study scrutinizes the academic written reactions to Meyer's published works from 1956, the year his book *Emotion and Meaning in Music* was released, to the early 1980s. The various facets of the interdisciplinary relationships between music theory and other disciplines via Meyer's works will be examined.

In the first chapter, multiple journals for psychology, psychology of music, and music theory are exhaustively surveyed. Meyer's works have been cited in various psychological studies. This chapter explains that process that the reception of Meyer's works went through is completely different in the studies on musical emotion, perception of musical rhythm, or perception of melody. Particularly, Grosvenor W. Cooper and Meyer's *The Rhythmic Structure of Music* (1960, *RSM*) became a pioneering example for studies in rhythm.

In the second chapter, reception of Meyer's works in the field of aesthetics, especially in the *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (*JAAC*), is surveyed. In contrast to the field of music theory, only three articles cite *RSM* in the *JAAC* from 1956 to 1985. Furthermore, the mention of what Meyer calls "transcendentalism," a label used to explain the ideology of John Cage's music, is found in the field of aesthetics while remaining absent from the field of music theory. These facts therefore suggest that though Meyer's works inspired scholars in both disciplines, there was no crossover theoretical field between them via his works.

In third chapter, Meyer's "critical analysis" (1973) and Joseph Kerman's "criticism" (1985) are compared to reveal the relationship between Meyer and early New Musicology, which Kerman launched. New Musicologists regard Meyer as a pioneer of New Musicology. However, because Meyer's "critical analysis" based on music theory, Meyer was not recognized as a representative of Kerman's "criticism" which was based on music history. Therefore, this shows early New Musicology intentionally kept to distance from music theory.

In the fourth chapter, the relationship between Meyer's works and "postmodernism" is discussed. In *Music, the Arts, and Ideas* (1967), Meyer predicted that the musical culture in 20th century would be a "fluctuating stasis." Before the early 1980s, other scholars showed a negative attitude towards his prediction, but after the late 1980s it was discussed positively. His "fluctuating stasis" has been regarded as a persuasive description of "postmodernism," which depends on multiple ideologies. However, Naomi Cumming points out that Meyer's research shows a resistance to "postmodernism." Using her finding as a base, I insist that Meyer's "fluctuating stasis" has a dual aspect for "postmodernism" since it describes not only multiple ideologies but also a large comprehensive ideology.

In conclusion, this thesis reveals the process of Meyer reception, especially in music theory, psychology of music, and aesthetics of music. In addition, the various facets of Meyer and his works described

by other music scholars are explored. Furthermore, analyzing the interdisciplinary relationships is important to better understand the history of musical studies in the United States.

### 3. NAKATSUJI Maho

## Composition Education and Song Writing at the Tokyo Academy of Music in the 1930s: Towards a Reconstructed Perspective of the History of Modern Japanese Music

The aim of this thesis is to reveal aspects of composition education and song writing at the Tokyo Academy of Music in the 1930s, and to construct a new historical view of Japanese modern music. This period was not only one in which western music had reached its zenith in Japan, but also one in which there was large social change.

This dissertation consists of an introduction, four chapters, an addendum and a conclusion.

Terms frequently used in this paper such as “modern” or “national music” are defined in the introduction.

In Chapter 1, the system and educational ideals of the Tokyo Academy of Music is reviewed. As a premise for advancing the discussions in chapter 2-4, the historical background and social significance of these are considered. The educational policies of the school directors, as well as the activities of the Traditional Japanese Music Investigation Committee, Musical Terminology Investigation Committee and Vocal Sound Research Department, are clarified.

Chapter 2 focuses on the Tokyo Academy of Music in the 1930s. The Academy in this period was very active due to the various reforms enacted by Norisugi Kaju, as well as the giving of the first public performances of many works and the teaching of the original compositional theory of Klaus Pringsheim. To describe the educational situation, this chapter presents the changes in rules, the teachers active, the trends seen in concert programs and the magazine *Music*.

Chapters 3 and 4 use the public documents and manuscript materials written by the students at that time. Chapter 3 can be considered as the first systematic and detailed historical study of composition education at the Tokyo Academy of Music, and it concretely investigates the first stages of this. Among the materials used in this paper are the curriculum and exam questions of the composition department. School life, as seen from the recipients of this education, is shown through an examination of diaries and letters.

Chapter 4 examines how the teachers and students of the Academy composed. The academy was commissioned to write many school songs. The details of such requests, as well as the compositional background, are described. This chapter also deals with the *Music* songbooks, and discusses their contents, reason for publication, and editing process. Furthermore, the efforts to create “typically Japanese compositions” and the method of “Japanese singing”, and the thoughts and issues surrounding thus at the time are identified.

As an addendum, this paper presents the activity and works of Kashiwagi Toshio, Watari Kyōko and Nagayo Emiko, who were early graduates of the compositional course at the Academy. The roles played by these composers in modern Japan are examined.

The conclusion of this dissertation makes two main points. Firstly, the unique modern Japanese problem of creating “national Music” is expressed in the composition education and song writing of the

Tokyo Academy of Music. Secondly, the period of the 1930s is very important for modern Japanese compositional history, as it was anticipating problems that are still topics in contemporary debates.