

東京藝術大学音楽学部
東京藝術大学大学院音楽研究科

樂理科卒業論文
音樂学専攻修士論文 要旨
音樂学研究領域博士論文

- 2018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樂理科
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)

目 次

卒業論文

1. アニマルズ・アズ・リーダーズの楽曲における複雑なリズムパターンについて	大久保 真由	1
2. SPレコードを用いたヴァイオリン演奏様式に関する考察 ——フランコ=ベルギーの系譜を中心には——	前田 皓生	2
3. シルヴァン・ショメの映画における音と音楽の分析 ——『ベルヴィル・ランデブー』を中心に——	新井 千陽	3
4. 日本の学校教育における「吹奏楽」の現在 ——小学校における活動とその環境の概観——	飯田 優樹	4
5. 音楽作品における「エピグラフ」についての論考 ——ジェラール・ジュネットの文学的分析と比較して——	石神 天縫	5
6. アラン・ローマックスの民謡観の変遷	今泉 佳奈	6
7. フランス復古王政期における音楽家の伝記の考察 ——スタンダール『ロッシーニ伝Vie de Rossini』(1823)を事例に——	遠藤 瞳	7
8. 現代日本の合唱曲における詩と音楽のかかわり ——〈一詩人の最後の歌〉を題材として——	小森 まな	8
9. 1930年代におけるジョリヴェとメシアンのオンド・マルトノ作品 ——「若きフランス」の創作理念における科学技術と人間性の調和を めぐって——	芝池 円香	9
10. シーンベルクの和声理論についての研究 —— <i>Structural Function of Harmony</i> と <i>Harmonielehre</i> の比較——	住沢 明加留	10
11. バーチャル・リアリティ技術を用いた音の視覚化 ——《VR Piano Visualizer》の制作と発表を通してみた考察——	高友 康	11
12. 《アッシャー家の崩壊》とクロード・ドビュッシー	垂井 真	12
13. 音楽における新即物主義はいかに語られるべきか ——ヒンデミットの中期創作を事例に——	千葉 豊	13
14. 現代の邦楽演奏会における音響技術の使用 ——その現状と問題——	飛山 哲朗	14
15. 自衛隊音楽隊が現代日本において果たしている役割 ——海上自衛隊音楽隊に焦点を当てて——	布川 真理奈	15
16. 石見神楽の創作演目について	松戸 美幸	16
17. 宝塚歌劇団のミュージカル楽曲とその受容 ——《ベルサイユのばら》の楽曲に焦点をあてて——	簗手 美沙絵	17

修士論文

1. 台湾セデック族における言語の音と音楽の音 ——エティックとイーミックの観点から——	カービー、ジョン	18
The language and music the "Sedeq" of Taiwan - with reference to etic and emic contrasts	KERBY, John P	24
2. 1960年代初期の日本におけるジャズ・フェスティバルの形成 ——軽井沢ニュータウン・ジャズ・フェスティバル（1963）に 焦点をあてて——	加藤夢生	19
Organizing Jazz Festivals in the Early 1960s Japan: A Case Study of the 1963 Karuizawa Newtown Jazz Festival	KATO Mui	24
3. 本土復帰前後の沖縄におけるAサインクラブの実態 ——ロックミュージシャンの視点を中心に——	澤田聖也	20
A Study of 'A-Sign' Clubs and Rock Musicians in Okinawa: Before and After the Reversion of Okinawa to Japan	SAWADA Seiya	25
4. フレスコバルディの《カプリッチョ集》(1624)における掛留の使用について ——アフェクト表現との結びつき——	原晶穂	21
The creation of "affetto" through the Technique of Suspension in Frescobaldi's <i>Capricci</i> (1624)	HARA Akiho	26
5. ボリビア民族オーケストラのセミプロ・コミュニティ化 ——21世紀のクリオーリョ音楽——	牧野翔	22
Professional Performers to Semi-professional Community: A Case Study of Bolivian Creole Orchestra	MAKINO Sho	26
6. ゼレンカの受容史におけるハラーの役割 ——《Missa Sancti Spiritus》の資料的系譜と18世紀中葉の ライプツィヒにおける演奏実態——	松橋輝子	23
The Role of Harrer in the Reception History of Zelenka: The Transmission of Music and the Performance Context of Zelenka's <i>Missa Sancti Spiritus</i> in Leipzig	MATSUHASHI Kiko	27

博士論文

1. J.S. バッハのヴァイマル時代までの声楽曲にみられる対位法的技法の発展 … 村 田 圭 代 28
The Contrapuntal Development of Bach's Vocal Pieces
until the end of his Weimar Period MURATA Kayo 33
2. 歌舞伎鳴物における伝承と変遷
—近現代における能楽手法の手配り・演出— 鎌 田 紗 弓 30
Transmission and Change of the *Kabuki* Percussion Ensemble:
Noh Style Performance Practices within Japanese Society after the
Meiji Restoration KAMATA Sayumi 35
3. アイヌの歌の伝承をサポートするメソッド
—口頭伝承音楽の現代に適応した学習方法を探る— 千 葉 伸 彦 32
Methods to Support Transmission of Ainu Songs:
Exploring Learning Methods Adapted to Present Day
Oral Transmission of Music CHIBA Nobuhiko 36

—卒業論文—

1. 大久保 真由 (2014年度入学)

アニマルズ・アズ・リーダーズの楽曲における複雑なリズムパターンについて

近年、インターネットの発信を中心に、ジェント Djentと呼ばれる音楽ジャンルが人気を集めている（以下ジェントと表記）。これはヘヴィ・メタルの派生ジャンルであるプログレッシブ・メタルの影響を強く受けながら、独自に発展を重ねてきた新たな音楽ジャンルである。ただし、インターネットを中心に興隆したジャンルということもあり、その定義は未だ曖昧であり、先行研究や資料の蓄積も少ない（本来ジェントという単語自体は、スウェーデンのバンド、メッシュガーメッシュガahによってつくられた造語で、ギターのリフを弾くときの特徴的なサウンドに対して付けられた擬音語であった）。音楽ジャンルとしてのジェントに分類される多くのバンドに共通して見られる特徴は、先に述べたような特徴的なサウンド、低音にチューニングされたギター、そして楽曲における複雑なリズム構造の登用などが挙げられる。このような要素を満たした代表的なバンドの一つにアニマルズ・アズ・リーダーズ Animals as Leadersというバンドが存在する。ワシントンD.C.を拠点に活動するバンドであり、ギター2人、ドラム1人の3人構成で、楽器のみの演奏で構成されている。

本論文は、アニマルズ・アズ・リーダーズが楽曲で用いたジェント的なリズムパターンに着眼し、複雑なリズムが施されている点、及び、それが聴取の際にもたらす影響を明らかにすることを目的としている。

第1章では楽曲分析の前段階として、先行のリズム研究をめぐる状況を整理し考察を行った。依田翔、小野貴史『ポリリズムの類型における楽理的分析』(2016)を先行研究として参照した。依田・小野は「ポリリズム」という用語の定義が曖昧であることを指摘し再定義を行った。そして「ポリリズム」の下位概念である「ポリメトリック」という用語についても整理を試みた。これらの考察を再検討しながら、併せてリズム研究における問題点と現状を確認した。さらに榎原彩子『音楽の繰り返し聴取が快感情に及ぼす影響：リズムパターンの冗長性とハーモニーの典型性』(1996)で明らかにされた研究結果を概観した。榎原の研究結果と依田・小野の考察を織り交ぜながら「ポリメトリック」を楽曲に用いることの効果について考察した。

第2章では、ジェントという単語の定義を整理することを試みた。ウェブ上で読める英語圏の記事を参考にしつつ、ジェントというジャンルの音楽的特徴や影響を受けた他の音楽ジャンルの整理を行った。

第3章では、アニマルズ・アズ・リーダーズの楽曲『Kascade』を取り上げ、冒頭で登場するドラムのリズムの特徴について分析した。第1章で明らかとなった「ポリメトリック」の特徴に一致していることを指摘し、「ポリメトリック」の使用による影響を踏まえ、楽曲的工夫を考察した。

2. 前 田 皓 生 (2014年度入学)

SPレコードを用いたヴァイオリン演奏様式に関する考察 ——フランコ＝ベルギーの系譜を中心に——

本論文の目的は SP レコードに録音された音源を用いて、フランコ＝ベルギーの系譜に属するとされる 7 人のヴァイオリニスト、ウジェーヌ・イザイ Eugène Ysaÿe、カール・フレッシュ Carl Fresh、ジュール・ブーシュリ Jules Boucherit、ジャック・ティボー Jacques Thibaud、アルフレッド・デュボワ Alfred Dubois、ジネット・ヌヴェ Ginette Neveu、アルテュール・グリュミオー Arthur Grumiaux の演奏様式を可視的に分析、その結果から演奏家の演奏様式と系譜の相関性を明らかにすることである。

演奏家の演奏様式に関する研究はこれまでイギリスの The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (以下CHARM) 等を中心に行われているが、演奏様式を系譜といった要素と合わせて研究した例は少なく、また多くの研究は個人の演奏家の演奏様式にとどまり、SP レコードの時代、1900年初頭から1940年代後半にかけてのヴァイオリニストの網羅的な研究は行われていない。演奏様式に関する研究における問題点の一つが録音された音源の入手、並びにそのサンプル数であるが、本論文では東京藝術大学附属図書館所蔵のレコードコレクション、野澤コレクションより対象となる楽曲を選定し、十分なサンプル数を確保した。また分析に関しては CHARM のニコラス・クック Nicholas Cook やダニエル・リー・チ＝ウィルキンソン Daniel Leech-Wilkinson らが研究で使用した音響解析ソフト Sonic Visualiser、並びに Audacity を用いた。

本論文は序論と結論を除き、全 5 章から構成されている。第 1 章では CHARM をはじめとするこれまで行われてきた演奏様式に関する研究をまとめ、本論文における研究目的の意義を確認した。

第 2 章、第 3 章では研究における前提条件に関してまとめた。第 2 章では分析対象となるフランコ＝ベルギーの系譜の成り立ちに関して概観し、また分析対象となる 7 人のヴァイオリニストそれぞれの系譜における位置付けに関して述べた。第 3 章では SP レコードにおけるイコライズ、録音年といった特性に関して触れた上で、本研究で用いる音源を SP レコードからデジタル化する際の問題点に関して指摘した。

第 4 章では Sonic Visualiser を用いて各演奏家、各楽曲におけるテンポ変動、並びにテンポの揺れ幅に関して分析を行った。本章では同一楽曲内のテンポ変動は系譜内で類似性が見られることが明らかとなり、また、ティボーの平均的なテンポ設定が系譜における他のヴァイオリニストよりも速い傾向にあることが明らかとなった。テンポの揺れについては各楽曲における各小節のテンポから統計処理によってそれらのバラツキを算出し、その傾向を求めた。テンポの揺れ幅は 1900 年代から 1940 年代後半にかけて大きくなるという傾向が見られたが、一方でティボーが傾向から逸脱し、同時代の他のヴァイオリニストよりも揺れ幅が大きいという結果が見られた。

第 5 章では Sonic Visualiser、そして Audacity を使用し、イコライズ処理を行っていないと推定される 1925 年以前の録音を対象にヴァイオリニストの周波数特性に関して分析を行った。本章ではヴァイオリニストの周波数特性は同一の楽曲、同一の音であっても異なり、系譜内で類似性は見られず、個人的な演奏様式と関連していることが推測された。

結論では本研究の第 4 章、第 5 章を踏まえ、改めてヴァイオリニストのテンポ設定とその傾向は系譜と関連付けられる可能性を指摘し、また周波数特性に関しては個々の演奏様式と結びついている可能性に関して指摘した。最後に本研究の分析におけるデータ処理の方法、これからの分析対象の検討など演奏様式に関する研究の問題点と課題をまとめて本論文の結びとした。

3. 新井千陽 (2015年度入学)

シルヴァン・ショメの映画における音と音楽の分析 —『ベルヴィル・ランデブー』を中心に—

本論文は映画『ベルヴィル・ランデブー（仏題：Les Tripletées de Belleville, 2004）』の世界観を作り出している、音楽的戦略を明らかにすることを目的としている。この作品は、シルヴァン・ショメ監督によるフランスのアニメーション映画であり、この作品の特徴としては、作中でセリフがほとんど出てこないという点が挙げられる。セリフがない分、登場人物の心情やその場の雰囲気を表す方法が、登場人物の動きや音楽、効果音のみに限られているため、作中で占める音楽の役割が大きい。そこで、作中に登場する音楽や効果音を分析することで、音響面を深く掘り下げていくこととし、この題目を設定した。

第1章第1節では、シルヴァン・ショメの経歴を概観し、ジャック・タチをはじめとしたどのような人物に影響を受けているのかを明らかにした。第1章第2節では、彼が監督した全作品を全て挙げ、第3節では『ベルヴィル・ランデブー』のあらすじを見つつ、大まかな作品の概要を捉えた。

第2章では、映画の音や音楽について考えた。第1節では、いくつかの事典を用いて映画作品に登場する音や音楽についての定義を明確に定めた。第2節では、第1章第1節で示した、ショメが最も影響を受けたとされるジャック・タチの生涯と彼の作品を概観し、彼の作品における音についても、ミシェル・シオンの論を参考にしつつ明らかにした。第3節では、ミシェル・シオンの著作である『映画にとって音とは何か』における、映画作品の中での、音や音楽の分類法をまとめた。

第3章では、作品中における映画音楽を全てリストアップし、時系列順の表を作成した。この表は、時間・音楽の長さ・音楽が流れているシーンの累計時間、シーンの概要、曲名・映画音楽としての種類、の6つの項目から編成されており、この表の説明を第1節にて行った。第2節では、作品内で6回以上登場する楽曲の分析と、作中で出てくる全ての音楽の調についての考察を行った。多数回出てくる楽曲の分析からは、1つの映画音楽を似たようなシーンで用いてそれを短いスパンで繰り返すことによって、二つの要素を関連付けた状態で、視聴者の記憶に残す効果があるのではないかという仮説が立てられた。また、同じ楽曲でも、テンポや調性を変えながら何度も繰り返し登場させることによって、登場人物たちの心情や、その場の状況を説明するための補助的な役割を持つと考えた。また、この作品の半分以上の時間で音楽が流れしており、さらに、音楽の流れている約40分中30分近くの時間で、暗い雰囲気の曲が流れていることが分かったが、これは作品が一貫して暗い雰囲気である要因の一つであると言える。第3章第3節では、作品における効果音についての分析を進めた。ここではショメ自身が生活音などの効果音が主体となっていると述べているシーンに焦点を当てて効果音の特徴を挙げた。ここで、第2章にて明らかにした、タチの効果音の用法によく似た、効果音の音量を調節するという方法で何か物を浮き彫りにするという手法が見受けられた。このシーンの他でも、音楽のテンポに付随して動くキャッチャーな登場人物の動きにより、物語を暗くしすぎず、どこか軽やかな印象を与えるという効果が見受けられた。

『ベルヴィル・ランデブー』は、音楽の暗さと効果音の与えるコミカルな印象によって、ショメらしい作品に仕上げられているのではないかと考察し、本論文の結びとした。

4. 飯田優樹 (2015年度入学)

日本の学校教育における「吹奏楽」の現在 ——小学校における活動とその環境の概観——

日本の学校において行われる吹奏楽による活動の実態は、正確に把握することが難しい。なぜなら、「吹奏楽」は用語としてあいまいであり、また、その活動が学校以外の場に知られる機会がほとんどないからである。さらに、近年はそうした現状に重ねて、いわゆる「ブラック部活」という語が示す、生徒の主体性を奪う指導上の体質があるのではないかという社会からの冷たい眼差しが、部活動としての吹奏楽に対してもよく向けられている。活動の実態が正しく知られないままに、必ずしも実態に即しているとはいえない社会通念が流布することで、結果的に吹奏楽の持つ音楽的な側面や価値が忘れ去られ、その存在意義が脅かされることが危惧される。

将来にわたり、「吹奏楽」を日本の学校における音楽活動として存続、発展させるには何が必要だろうか。それを考えるための基盤を与えることが、本論文の目的である。方法としては、吹奏楽による活動を可視化することが最も有効であると考え、実際に活動が行われている現場に赴いて観察を行い、そこから吹奏楽の教育的・文化的な価値を見出し、今後の研究への提言を行うことを今回の課題とした。

第1章では、吹奏楽の現状に対しての問題提起を行った。特に報道によって否定的な側面が誇張されやすいことに加え、吹奏楽活動の実態が不鮮明であることが重なり、教育や音楽としての本質が理解されないままに、活動の制約などが起りかねない状況を作り出していることがわかった。

第2章では、学校現場での実地調査の前提として吹奏楽を定義することを試みた。その結果、「吹奏楽」という一語では想定される語義が広すぎるため、吹奏楽と呼称される管楽合奏形態全てを包括する「広義の吹奏楽」、その中で全日本吹奏楽連盟の定める全日本吹奏楽コンクール課題曲の楽器編成を限定的に意味する「狭義の吹奏楽」という、二つの領域をもつものとして定義することが最も適切だと考えられた。本論文の実地調査においては、広義の吹奏楽を想定して観察を行うこととした。

第3章では、それぞれ茨城県内と東京都内に位置する二つの小学校の金管バンドを対象に実地観察を行った結果に基づき、吹奏楽活動の行い方や、児童や教師の特徴的な発言や行為に着目し、比較考察を行った。小学校での活動を取り上げた理由は二点ある。一点目は、小学生は心身ともに未熟であり、演奏技術の習得や向上に際して、中学生以上への指導と比較すると、わざ言語等を多く用いた指導になるとえた点である。二点目は、特に小学校での吹奏楽活動は知名度が低く、その実態が把握し難い点である。今回行った観察によって、児童への指導方法や、活動方法などのあらゆる面において、同じ金管バンドによる活動であっても様相を異にすることが認められた。それに対し、二つのバンドが最も重要視する活動目的が、ともに入づくりや地域貢献などの教育的側面に基づくものであった点が共通点として挙げられる。

第4章では、観察によって認められた事象や、比較によって明らかになった事象について考察した。その上で、今後の吹奏楽研究における次のような課題や論点を明確にした。第2章において指摘した「吹奏楽」という用語の問題は、編成上の理由から今後も観察を拡大・継続し、慎重に検討を重ねるべきである。また、今回の調査は短期間での実施にとどましたが、そのなかでも、音楽技術の継承や音楽感覚の共有において、わざ言語や身体感覚を巧みに利用した意思疎通の重要性が認められた。これらの点から、今後の吹奏楽研究については、音楽民族学や音楽社会学的な側面から追求していくことが必要であり、また可能であると論じた。

5. 石 神 天 縫 (2015年度入学)

音楽作品における「エピグラフ」についての論考 ——ジェラール・ジュネットの文学的分析と比較して——

「エピグラフepigraph(英)」とは、「碑文」を意味するギリシア語 $\varepsilon\pi\iota\gamma\rho\alpha\phi\eta$ ($\varepsilon\pi\iota$ ～の上に + $\gamma\rho\alpha\phi\eta$ 書くこと) に由来する言葉であり、17世紀以降、通常は文学作品において、作者がテクストの冒頭、あるいは章の頭に置く引用のことを指すようになる。これは、主に18世紀以降、文学作品に用いられてきた技法であるが、やがて音楽史上にも同様の特徴を備えた作品(楽譜)が登場する。本稿の目的はこの楽譜上のエピグラフを、音楽学的に意味のある表現様式として示すことである。

第1章では、フランスの構造主義的文学理論家、ジェラール・ジュネット(1930~2018)が自著『スイユSeuils』(1987)にて行ったエピグラフに関する分析を引きながら、エピグラフが文学作品においてはどのように扱われていたのか、ということを考察した。

第2章では、音楽作品においてエピグラフがどのように扱われていたのかということを、例を挙げて論じた。ある程度の傾向に従ってエピグラフのついた楽曲を分類しつつ、ジュネットの分析と比較することで、楽譜上のエピグラフと文学上のエピグラフの共通点、相違を明らかにした。それによって、エピグラフという表現技法が音楽作品に持ち込まれたことで変質したのか、そうだとすればどのように変わったのかを探った。

第3章では、第2章での分析を踏まえて、エピグラフとプログラムの違いを論じた。音楽作品において、エピグラフは文学上ではほとんど見られなかった「プログラム性」を獲得したように思われる。このことを示すために、まず標題音楽 program music の定義を示し、プログラムとはどのようなものなのかを明らかにする必要があったので、フランツ・リスト(1811~1886)による定義と、実作品における例を挙げてそれを確認した。その上で、プログラム的に用いられているエピグラフの例を挙げ、両者の違いを提示することでエピグラフが「標題エピグラフ」という一つの機能を獲得したことが明らかになった。

終章では、これまでの内容を包括的に振り返り、音楽作品におけるエピグラフという表現技法の定義を示し、結論とした。すなわち、エピグラフとは、作品ないし作品の一部の冒頭部分に置かれた、(通常は第三者からの)引用である。冒頭部分というのは、厳密にはタイトルや献辞、目次などの後であり、テクスト(楽譜本文)の直前である。引用は、しばしば自作のテクストからの引用である場合もある。エピグラフのテクストは必ずしも言語に限ったものではなく、楽譜のような非言語的なテクストでもありうる(まだその例は見つけられていないが、絵画などでもありうるのではないだろうか)。その主な機能は、タイトルを注釈することや、作品のテクストを注釈することであり、それらの機能の延長として、作品の内容をあらかじめ文章で提示する、プログラムとしての機能も果たすことがあると考えられる。

6. 今 泉 佳 奈 (2015年度入学)

アラン・ローマックスの民謡観の変遷

本論文の目的は、アラン・ローマックス Alan Lomax (1915~2002) の民謡の研究および普及活動において、彼の民謡観がどのように表れているか、また年をとてそこにどのような変化があるかを明らかにすることである。そうすることで、ローマックスの広範な活動のいわば基礎となるような思想に接近できると考えたからである。そのための方法として、ローマックスが遺した文章を対象とし、また民謡観の変化を追跡しやすくするために、アメリカ国内の民謡に関して言及している文章を中心に検証した。

民謡がどのようなものであるか、見解は研究者ごとに異なっているが、それは民謡の真正性をどこにおくかという判断の相違に起因すると考えられる。本論ではこれを各研究者の民謡観として捉えた。

第1章では、ローマックス以前の民謡研究において、真正性がどのようにかかわっているか概観した。真正性には正確さと本質の意味が含まれており、また本質には觀念的な意味合いと、民謡そのものを形作る、いわば民謡の元素的な意味合いがあることが確認された。

第2章では、第1章を踏まえたうえで、ローマックスの活動の三つの要素である民謡の収集・研究・普及活動に真正性がどのようにかかわっているか、先行研究の一つである柿沼敏江「ローマックス親子の活動——『民謡』から『歌唱様式』へ」(2012) の方法に沿って検証した。本章前半は「民謡の範囲・分類」における民謡の本質の変遷、後半は「収集・普及活動」における正しさについて論じた。

本章前半では、ローマックスにおける民謡の範囲の拡大を支える核となった本質が、民謡と民謡の歌い手の感情、そしてコンテクストのつながりであることを明らかにした。民謡の分類方法に関するローマックスの立場は、機能主義的な分類から歌唱様式に基づく分類に変化した。歌唱様式による分類は、柿沼の指摘したように、ローマックス以前にも論じられていた、民謡の真正性にまつわる議論にふたたび立ち返らせるものであることが確認された。しかし民謡の本質は、民謡の分類方法の変化によって、まったく別物に置き換わってしまうことはなかった。

「民謡の収集活動」においては、録音機器の発展が民謡の正しさのありかを変えたことを明らかにした。録音機器は民謡の収集における不正確さの問題をかなり改善したが、同時にこれによって民謡収集における正確さの問題は、民謡を聴く人の理解に場所を移して、再び立ち現れたのである。収集活動における真正性の問題では、記録された民謡が正しく理解されるか、本当に理解されたのかが重要となった。

終章では、第2章で明らかにされたことを総括し、民謡の分類方法の変化が、民謡における民主主義的な考え方の現れる時期と重なること、今後さらに検証を進めるべき観点として「民謡を理解する方法」をあげ、結びとした。

7. 遠 藤 瞳 (2015年度入学)

フランス復古王政期における音楽家の伝記の考察 ——スタンダール『ロッシーニ伝 Vie de Rossini』(1823) を事例に——

本論文は、フランスの作家スタンダール (Stendhal, 1783~1842, 本名マリー=アンリ・ペール、Marie-Henri Beyle) による『ロッシーニ伝 Vie de Rossini』(1823) の記述の検証を通して、フランスの復古王政時代(1814~30)におけるロッシーニ (Gioachino Antonio Rossini, 1792~1868) の評伝の音楽史的な意義を考察するものである。スタンダールは『赤と黒 Le Rouge et le Noir』(1830) や『パルムの僧院 La Chartreuse de Palme』(1839)などの小説で有名であるが、『ハイドン・モーツアルト・メタスターージョの生涯 Vies de Haydn, Mozart, Métaстase』(1815) といった音楽や音楽家に関する作品も著している。

もちろん彼は音楽の専門家ではなく、音楽史の学者でもないので、その記述の正確さや信頼度にはかなり問題があることが予想される。しかし、そうした記述からは、社会への鋭い洞察力をもつ文人が見聞した、当時の音楽文化の諸相が見えてくるはずである。ただ、スタンダールが作家であるため、そして彼の主要作品が小説であるため、先行研究では特にフランス文学の見地によるものがほとんどである。音楽に関しては、スタンダールの小説において音楽がどう記述されているかが、主要関心となっている程度である。そこからはスタンダールの音楽的素養が垣間見えるが、19世紀前半の音楽文化の実態と照らし合わせた場合、彼の記述の音楽史的な意義（事実の証人か、時代の証人たり得ているか、捏造・虚像か、音楽家像の神格化・伝説化への共犯者か）を知るためににはまだ十分であるとは言えない。また、スタンダールによる伝記研究そのものも、音楽史と照らし合わせてはあまり満足になされていない。

第1章ではフランス革命期から復古王政期までの音楽文化を概観し、ロッシーニが受容される文化的土壤がどのように形成されたのかを考察した。当時のフランスでは、オペラ文化が隆盛し、フランス人のみならず、イタリア人作曲家も活躍していたことがわかった。第2章ではスタンダールの伝記文学について検討した。音楽家の伝記のみならず自伝やナポレオンの伝記も著しており、また生涯を通してコンスタンタンに伝記に着手あるいは出版をしていたことがわかった。第3章ではスタンダールが音楽をどう捉えていたのかを検討した。スタンダールは、今日ではほとんど取り上げられることのない作曲家の名前を列举し、伝記や日記に書いている。諸作品の記述からチマローザとモーツアルトの音楽を愛好し、特にオペラへの興味があることがわかった。第4章ではロッシーニの実像と『ロッシーニ伝』の記述を照らし合わせ、スタンダールがロッシーニをどのように捉えて記述したのかを考察した。『ロッシーニ伝』は、ロッシーニの存命中に出版されたため、全作品について言及されているわけではない。1823年までの作品の中でロッシーニの後期の作品よりも、初期の作品を評価している傾向にあり、ロッシーニをチマローザとモーツアルトと比較している。そしてフランスを中心にドイツやイギリスなど近隣諸国の音楽の聴き方の比較をしていることがわかった。第5章では復古王政期の「ロッシーニ像」がどのようなものであったか、同時代の記述と比較した。スタンダールはロッシーニと同時代の音楽文化について観察し、考察した上で記述していたことがわかった。こうした記述は出版当時はドキュメンタリーのような側面があり、後世の私たちにとっては同時代の人が作曲家をどう捉えていたのかを知る貴重なものであったといえよう。

8. 小森まな (2015年度入学)

現代日本の合唱曲における詩と音楽のかかわり —〈一詩人の最後の歌〉を題材として—

本研究の目的は、合唱曲の詩そのものの解釈に加え音楽との関係を読みとくことにより、作品への理解を深めることである。ハンス・クリスチャン・アンデルセン作詩の〈一詩人の最後の歌〉を取り上げ、詩と音楽がどのようにかかわっているのかということについて検討する。

合唱曲における詩と音楽のかかわりを扱った先行研究には、谷川俊太郎の詩を取り上げた虫明真砂子、村尾明子、高野敦（2009）や、三善晃による詩の選択についてまとめた山下敬子（2016）などがある。

〈一詩人の最後の歌〉はアンデルセンがデンマーク語で書いた詩であり、山室静による訳詩が合唱曲の歌詞として使用されている。信長貴富は2000年に男声合唱とピアノのための《新しい歌》の5曲目としてこの曲を作曲し、初演後まもなく混声合唱版に編曲した。松下耕は2004年に出版された女声合唱とピアノのための組曲《愛の詩集》の4曲目であるこの曲を、2012年に混声合唱版に編曲し出版した。

第1章では、アンデルセンが挫折や失恋を繰り返しながら波乱に満ちた生涯を過ごしたこと、また訳者の山室静が北欧文学の翻訳をするようになったきっかけについて述べた。アンデルセンが遺言のごとく書き残した「一詩人の最後の歌」には、彼の神への信仰や死をおそれず受け入れる姿勢が色濃く投影されていると考察した。

第2章では、信長貴富〈一詩人の最後の歌〉について述べた。この曲においては詩の一部の省略や繰り返しが多く行われている。信長が詩の流れにとらわれすぎず自由に作曲したことがわかった。詩を省略したり繰り返したりする工夫により、強調したい歌詞を際立たせる、歌詞全体を要約する、などの効果が生み出されている。

第3章では、松下耕〈一詩人の最後の歌〉について述べた。松下は歌詞を短い区切りで繰り返したり、3パートの掛け合いからユニゾンに移行する形式を用いたりすることにより、強調したい歌詞を際立たせていることがわかった。またテンポやピアノの旋律に過度な変化をもたらさないことにより、終盤の盛り上がりを効果的に演出している。

第4章では、先行研究を参考に比較表を作成し、信長作品と松下作品の比較を行なった。これらの作品の共通点として、冒頭1、2行目の歌詞「私を高く運んで行け、お前、強い死よ／魂の大きな国へ。」が繰り返されること、楽譜に三善アクセント（作曲家の三善晃が好んで使用したアクセント記号）が用いられていること、曲の途中にアカペラで歌われる箇所があること、13行目「ありがとう神さま、あなたが与えてくださったもののために」を歌う前の箇所に複縦線が引かれ、曲の一つの区切りとされていることを挙げた。相違点としては、信長作品にはピアノによる前奏と間奏がないが松下作品にはあること、また信長が歌詞を繰り返す際に1~2行の長い単位をとっていることが多く、曲の終盤に前半の歌詞を繰り返し用いるなど自由な形式で作曲している一方で、松下は「お前」「死よ」など短い単位で歌詞を繰り返すことが多く、歌詞の流れを変えずに作曲していることを挙げた。さらに信長作品の最後では「さようなら」「ありがとう」という言葉が析るように繰り返されるのに対し、松下作品の最後ではそれまでの雰囲気をがらりと変え、「さあ、永遠の夏の方へ。」という言葉が力強く歌われる。

本論文では〈一詩人の最後の歌〉を題材として取り上げ、アンデルセンの人生をふまえつつ詩の内容を解釈し、信長貴富と松下耕による作品を分析した。合唱曲を演奏する際に重要なのは、詩そのものの解釈にとどまらず、詩が合唱曲の歌詞としてどのように扱われているのか、また作曲家がどのような意図を持って歌詞を扱っているのかを汲みとることなのではないだろうか。

9. 芝 池 圓 香 (2015年度入学)

1930年代におけるジョリヴェとメシアンのオンド・マルトノ作品 —「若きフランス」の創作理念における科学技術と人間性 の調和をめぐって—

本論文の目的は、1930年代におけるアンドレ・ジョリヴェ André Jolivet (1905~1974) とオリヴィエ＝ウジュース＝プロスペール＝シャルル・メシアン Olivier-Eugène-Prosper-Charles Messiaen (1908~1992) のオンド・マルトノ作品の分析によって、彼らが属した「若きフランス La jeune France」の理念のもとに、二人の作曲家がどのように科学技術と人間性を融合させたのか考察することにある。

電子工学領域で顕著な進歩が遂げられた20世紀初頭だが、より実用的な無線通信を可能とする真空管の開発もその一部に挙げられる。通信兵として招集された若きモーリス・マルトノ Maurice Martenot (1898~1980) は、当時の通信機に使われていた三極真空管の発振音に着目し、これをコントロールすることで、1928年に電子楽器オンド・マルトノ Ondes Martenot を発明した。この楽器は、電子的に音量や音色の制御が可能な一方で、実際の演奏に際しては、容易であるどころか比較的「演奏しにくい楽器」だった。それは、マルトノが目指していたのが、音楽の科学的な自動化ではなく、むしろ人が作り出すべき「美しい音楽」であったことに依拠する。1936年に結成された「若きフランス」は、共通の目的は持たないにしろ、時代への反応と寛容性といった理念を共通に掲げていた。彼らに関する様々な研究はこれまでに行われてきたものの、オンド・マルトノ作品の創作に焦点を当てた研究はほぼ試みられてこなかった。

そこで本論文では、メシアンとジョリヴェそれぞれの1930年代におけるオンド・マルトノ作品の分析を行い、それらの作品を通じて見られるオンド・マルトノ作品の書法の確立へと至る過程の考察を行った。ジョリヴェ《三つの詩 *Trois poèmes: pour ondes martenot et piano*》(1935)、《呪術的舞踊 *Danse incantatoire: pour orchestre*》(1936)、《呪文——像が象徴となるために *Incantation "Pour que l'image devienne symbole": pour violon seule ou ondes Martenot*》(1937)、《ロンド形式の序曲 *Ouverture en rondeau: pour 4 ondes martenot, 2 pianos et percussion*》(1938) とメシアン《美しき水の祭典 *Fête des belles eaux: pour six Ondes Martenot*》(1937) の5作品を分析対象として、オンド・マルトノのパートのみに着目した。そして、オンド・マルトノの特徴を強烈に印象づける作品と、機械的ではなくて人間の感情に訴える作品の傾向を見出した。

その結果、広音域のグリッサンドなどに代表されるオンド・マルトノ特有の演奏効果が、呪術性や永遠性といったジョリヴェとメシアンの目指す音楽性に、大きく反映していることがわかった。さらに、オンド・マルトノは、機械に人間の身体性を介在させて精神的領域に音楽を高める点において、まさに「若きフランス」の理念に適合しており、科学技術と人間性の調和を実現した楽器であることを、本論文において明らかにした。

10. 住 沢 明加留 (2015年度入学)

シェーンベルクの和声理論についての研究 —*Structural Function of Harmony* と *Harmonielehre* の比較—

本論文は和声法－和声の構造的諸機能 *Structural Function of Harmony* および、和声学 *Harmonielehre* についての研究である。本稿を書く動機は執筆者が *Structural Function of Harmony* を購読し、無調や12音技法で名が知られているシェーンベルクが、調性の研究を行っていたという事実に関心を持ったからである。

Structural Function of Harmony は彼がアメリカにおいて音楽教育を行うにあたり、執筆されたものであるが、第2章で述べられる「和声の原理」についての理論は十分説明されていない事を疑問に思った。また、「調域 region」、「単一調性 monotonicity」という概念が述べられているが、その考え方の動機はどこにあるのかと疑問に思った。そしてシェーンベルクの和声理論や「調性」に対する考え方の多くは *Harmonielehre* に記述されていると知り、本論文を書くにあたった。*Harmonielehre* は、ユニフェルザール出版社の Emil Hertzka の依頼を受け、1911年に執筆された。先行研究において、和声学の歴史における立ち位置、教育者としてのシェーンベルク、拡張された調性をどのように扱うか、という論題が多いが、シェーンベルクの和声理論自体を研究対象にした研究が日本においては十分になされていないと感じた。

本論文の大きな目的はシェーンベルクの2つの著書を対象に、シェーンベルクの述べる和声理論はどのようなものであるか再考察することである。彼の和声論は *Structural Function of Harmony* において、シェーンベルクは「調域」と「単一調性」という概念に最終的に収束していると予測した。その予測の上で、*Harmonielehre*においてどのような和声理論が述べられているか概観すること、そして2つの著書の内容とその関連性を比較、考察することを目的とした。

本文は4章からなる。第1章は2つの著書が書かれるまでのシェーンベルクの活動を記述活動、教育活動を中心に俯瞰した。第2章においては *Structural Function of Harmony* を3つに分け、その内容を確認した。第3章においては、*Harmonielehre* の内容を概観し、大きく和声の原理および、転調、調性に分けた。シェーンベルクの教育観、和音の連結、根音進行、そして転調について4つのテーマが重要な考え方として挙げられる。「調性」の確定と協和・不協和の区別はないという考えは和声論全体での中心にあり、その上で各和音、配置、調の関係性について述べられている。*Structural Function of Harmony* は *Harmonielehre* における転調の関係性を五度圏から单一調性という考えに収束させたことと、*Harmonielehre* で記述できなかった「拡張された調性 extenaet Tonamity」について補完したものであると考えた。第4章の考察においては、シェーンベルクは *Harmonielehre* を「調性の解放」を行うために記述し、それは「無調」の音楽を作曲する行為に対し、和声学を完結させるというものに因るものであると考えた。

11. 高 友 康 (2015年度入学)

バーチャル・リアリティ技術を用いた音の視覚化 ——《VR Piano Visualizer》の制作と発表を通してみた考察——

本論文は近年急速に発達しつつあるバーチャル・リアリティ（以下VR）技術を、メディア・アートにおける音楽の視覚化というジャンルに応用することにより、新たな音楽体験を作り出し、その体験と効果について研究・考察するものである。メディア・アートにおける音楽の視覚化とは、通常耳で聞くことしかできない音を絵画や映像で表現することで、音楽を別の側面から捉えることを可能にする表現方法である。一般には音楽と映像の一体感を感じさせるプロジェクトマッピング作品などが知られている。また、VRとは、回転・位置センサーとディスプレイの内蔵された専用のヘッド・マウント・ディスプレイを装着することで、体験者にコンピュータによって作り出した3D空間を擬似的に体験させ、まるで自分がその仮想空間内にいるかのような錯覚を引きおこせる技術である。2018年現在、ゲームや映画などのエンターテインメント分野を始め医療、教育、アートなど様々な分野での導入が進んでいる。

実際の研究方法としては、2018年度に東京大学にて行われたメディア・アート展示会「制作展」において、筆者が制作・発表を行ったメディア・アート作品《VR Piano Visualizer》（以下《VR Piano》）をテーマとして、実際に自身でVR作品を制作する上で試行錯誤した構成要素をまとめ、発表を通して得られた体験者からの反響と筆者の狙いとを比較することで、VRによる音楽の視覚化の利点や課題について考察した。

本論文は4章構成となっている。第1章では制作展および《VR Piano》について概観した上で、本論文の目的、研究方法、構成について述べた。

第2章では《VR Piano》の作品理解に必要な知識として、VR技術および音の視覚化と先行作品について述べた。ここでは表現媒体こそ違っているが、筆者と同じピアノを用いた音の視覚化作品として、岩井俊雄の《映像装置としてのピアノ》について取り上げた。

第3章では、《VR Piano》の概要、コンセプト、制作過程の各要素、展示をした上での体験者からの反響を順に述べた。

第4章では、《VR Piano》の改良版として制作した《VR Piano Visualizer+》について、新たに変更した要素や2度目の展示における体験者からの反響を述べた。そしてそれらをまとめた上で、展示を通して見えた今後の展望について述べ、本論文の結びとした。

12. 垂 井 真 (2015年度入学)

《アッシャー家の崩壊》とクロード・ドビュッシー

本論は、作曲家クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862~1918) が約10年に渡って取り組み、未完に終わったエドガー・アラン・ポー Edgar Allan Poe (1809~1849) 原作の音楽劇《アッシャー家の崩壊 La chute de la maison Usher》(1908~1917) に焦点を当てた論文である。本論では、その構想の音楽的特徴の分析と、残された書簡を基にした考察を通じて、ドビュッシーの創作作品、及び、ドビュッシーが晩年に陥っていた家庭的、精神的な状況を理解する上で《アッシャー家の崩壊》が重要な意味合いを持っていることを明らかにした。

本論の契機となったのは、青柳いづみこ著『ドビュッシー 想念のエクトプラズム』である。本書は、「学校の音楽の教科書などで、『音の画家』、『印象主義音楽の創始者』と定義されているドビュッシー像に、世纪末デカダンスのおどろおどろしい影を投げかけることによって、作品に秘められた『裏』の意味」を浮かび上がらせる目的としており、書中で《アッシャー家の崩壊》は「あらゆる世纪末的頽廃の象徴」として語られる。

本論は青柳の展開した《アッシャー家の崩壊》論を出発点とし、出版譜及び3種の台本と、《アッシャー家の崩壊》に関連するドビュッシー自身の書簡を主な資料として、音楽的特徴の分析、及び1900~1910年代のドビュッシーが陥っていた経済的、精神的、身体的な状況を考察した。

第1章は、原作となるエドガー・アラン・ポー Edgar Allan Poe (1809~1849) の短編小説に触れた上で、ドビュッシーがポーにどれほどの影響を受けていたかを概観した。また、原作のあらすじ、ドビュッシーの創った3種類の台本の相違点、ドビュッシーの台本と原作との相違点について述べた。

第2章では、《アッシャー家の崩壊》の出版譜から、特徴的な音形を見出した上で、ドビュッシーの他の創作作品からその類似形を発見することを通じて、《アッシャー家の崩壊》が持つ音楽的特徴を分析、考察した。

第3章では、ドビュッシーが残した多くの《アッシャー家の崩壊》に関連した書簡を基に、ドビュッシーが本作品に没頭していた理由や、脚色を施した理由、そして未完成に終わった理由を考察した。

結論では、第2章の分析により明らかになった《アッシャー家の崩壊》の音楽的特徴と、第3章で明らかになったドビュッシーが陥っていた経済的、精神的、身体的状況と《アッシャー家の崩壊》の関係性を踏まえた上で、《アッシャー家の崩壊》が、ドビュッシーの完成作品と同様に、ドビュッシーが晩年に陥っていた家庭的、精神的な状況を理解する上で重要な意味合いを持っている、という旨の結論に至った。

音楽における新即物主義はいかに語られるべきか ——ヒンデミットの中期創作を事例に——

本論文は、第1次大戦後のドイツを中心に展開した「新即物主義 Neue Sachlichkeit」という芸術思潮が、音楽史記述においてはしばしば無批判的に用いられていることを端緒としている。その上で、1920年代を象徴する時代精神でもある新即物主義という概念が、音楽作品に対してはどのような根拠に基づいた場合に有効であり、いかなる言論を通して音楽史上の様式概念の一つとして認められるかを明らかにすることを目的としている。音楽史において新即物主義という概念を用いる場合、それは特定の音楽様式や技法に基づく音楽的な特徴を指しているのか、あるいは、より漠然とした音楽創作全体の傾向——音楽家の創作・演奏に対する態度やイデオロギーなどを総称した、音楽外的なファクターを内包するものなのか、はたまたその両方の要素を含むものなのかという疑問が、この論文を進める上で原動機となっている。

これらの研究上の視座に基づき、本論文ではパウル・ヒンデミット Paul Hindemith (1895~1963) の中期創作を一つのモデルとして扱った。1920年代のヒンデミットの音楽創作は、新即物主義的な特徴を反映した典型的な例として認識されており、「ヒンデミット」と「新即物主義」という二つのキーワードがセットになって論じられることが、いわば音楽史記述におけるセオリーとなっている。

第1章では、新即物主義という概念がどのような歴史的背景の中で誕生し、時代精神として社会・文化全体へ浸透していくかを考えた。その際に目を向けるべきは、第1次大戦後のドイツがワーマール共和国という体制下で、近代的な生活形態と大衆社会を徐々に形成したことである。とりわけ美術領域で顕著に現れた第1次大戦を境とする芸術家の意識の転換は、音楽史における新即物主義の導入にとって基本的な理念を提示するものであるため、この時期の美術史の展開を辿ることは、新即物主義の起源を正確に把握する上で必要不可欠な作業である。

次に第2章では、音楽事典などで新即物主義がいかに説明されているかに焦点を絞り、『ニューグローヴ世界音楽大事典オンライン版』や、『MGG 第2版』(1994~2008)、『20世紀の音楽用語 Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert』(1995)などを参照した。それらの文献における記述を基に、一般的に音楽史の領域で新即物主義がどのような現象として扱われているかを確認し、多面的な要素を含む音楽と新即物主義の関係を明らかにした。

ヒンデミットの音楽創作と新即物主義の関わりについては、1920年代に彼が具現化した新音楽の在り方を通して、音楽にとってなぜ新即物主義という考え方が必要になったかを検討した。特に映画音楽やオペラといったジャンルの中で、ヒンデミットが音楽と社会の結びつきという理想をいかに達成しようと試みたか、という問題については、当時の社会・文化的な動向に着目しながら考察した。

第3章では、新即物主義という概念が本来用いられた美術領域を越えて、音楽領域に導入される際の問題について取り上げた。ここでは特に、目に見える具象的な客体をもつ美術に対して、音楽はどのようにして新即物主義 (=新しいアリズム) を体现し得るか、ということが議論の争点となった。音楽と新即物主義を巡るこのような問題意識に基づき、音楽が聴取者にもたらすアリストイックな印象は、音楽技法上の特徴や作曲家による意図的な題材選択によって一定の方向に導かれ得ることに言及した。そして、ヒンデミットの音楽が新即物主義を代表するものとして音楽史の中で語られている背景にある、彼の音楽が内包する象徴的な効果について論じた。

14. 飛山哲朗 (2015年度入学)

現代の邦楽演奏会における音響技術の使用 —その現状と問題—

本論文の目的は、邦楽と音響技術の関わりのうち特に今日行われている演奏会のPAに注目し、そこで実際に行われていることやそこに起りうる問題、それに対する解決策を模索しようとするものである。

今日、邦楽の演奏会ではPAが行われることがあるが、あまり良好ではない音になってしまっている場合もある。そこで実際の現場の状況を明らかにするため、演奏家および技術者からの聞き取り調査を行うこととした。当然ながら演奏会の現場ではそれぞれ多様な事象が起こっており、インタビュー調査はこのような分野では重要な役割を果たすだろう。また、PAについては、邦楽に限らずクラシック音楽に関しても同様なアプローチの先行研究はほとんど見られず、本論文はこのような研究の端緒となるであろう。

第1章では、明治以来受容されてきた音響技術が邦楽にどのように関わってきたのかを概観した。PAだけでなく蓄音機なども含めたより広い意味での音響技術についての文献調査を行い、邦楽が1878年の蓄音機の輸入以来、録音や放送など音響技術との深い関わりを持っていたことを示した。また、邦楽演奏会におけるPAの使用は1929年の宮城道雄の例があるが、その始まりは明確にはわからないことが確認された。

そして第2章では、邦楽の演奏会でPAがどのように使用されているのかを、邦楽によく使用される東京藝術大学奏楽堂、紀尾井ホール、国立劇場、東京証券会館ホールの実例を挙げて確認した。大規模な会場だけではなく、東京証券会館ホールや国立劇場小劇場など比較的小規模な会場でもPAがされることがある。

続く第3章では、実際に技術者や演奏家に行ったインタビューの結果及び、技術者による文献の内容を紹介した。インタビューは、技術者には、①どのようなことを意識してマイキング等を行っているか、②演奏者と積極的にコミュニケーションを取ることはあるか、③どういう言葉で「良い」状態を表現しているか、④クラシックなどの現場との違いを、そして演奏家には、①PAを演奏会で入れたいかどうか、②PAなどが入る場合とそうでない場合で意識面、演奏面で変化することはあるか、③技術者側と積極的にコミュニケーションを取ることはあるか、④どういう言葉で「良い」状態を表現しているか、といった事柄を中心に話を聞いた。文献からは邦楽ジャンルそれぞれにおけるPAの事例やその傾向を示した。これらから邦楽におけるPAは、目立たず、聴衆にその存在が意識されないことが望ましいものと考えられており、PAをする場合、技術者・演奏家双方がそれを目標にリハーサルなどを行っていることがわかった。一方で実際はそうならない場合もあり、技術者にその音楽についての知識があまりなかったり、演奏家が音響技術によって可能なこと・不可能なことをわかっていないなど、双方の知識不足が原因の一つである可能性も明らかになった。また、PAに対する積極性には奏者による個人差もあるだろうが、音楽ジャンルによる差異が大きい可能性が示された。

第4章では今回の研究による結論と今後の研究課題を述べた。歴史的には、邦楽のPAは戦前にはすでにその例があったと考えられる。また、現代の邦楽演奏会では演奏者はPAの存在を意識されたくないと考え、技術者もそれを理解して対応していることもわかった。ただし、先述のような技術者・演奏家双方の知識や技術の不足により、うまく機能していない可能性も同時に示された。ジャンルごとのPAに対する姿勢を含め、邦楽PAの全貌を把握するには、今後も各ジャンルの演奏家や、より多くの技術者への聞き取りが必要である。

15. 布川 真理奈 (2015年度入学)

自衛隊音楽隊が現代日本において果たしている役割 ——海上自衛隊音楽隊に焦点を当てて——

本論文は、日本の公的な音楽団体である「自衛隊音楽隊」、特に海上自衛隊音楽隊に注目し、現代日本において果たしている役割について考察していくものである。

「自衛隊音楽隊」とはその名の通り、自衛隊の中にある音楽隊であり、陸上自衛隊・海上自衛隊・航空自衛隊の中にそれぞれ複数の音楽隊が存在している。自衛隊音楽隊の任務は大きく分けて3つあり、「自衛隊員の士気高揚のための演奏」、「儀式、式典における演奏」、「広報活動」を任務とし、日本国内だけでなく、海外でも幅広い活動を行っている。

本論文は、三部構成となっている。

第一章では、海上自衛隊東京音楽隊の沿革や編成、年間スケジュールなどの情報についてまとめた。自衛隊音楽隊の基本的な編成は吹奏楽の形態であるが、ビッグ・バンドや小編成アンサンブルなど、必要に応じた編成を組んで活動していることなどについて述べた。

第二章では、前述した三つの任務を中心とした、海上自衛隊音楽隊の具体的な活動内容についてまとめた。海上自衛隊音楽隊のセントラルバンドである、東京音楽隊にフィールドワークをした際に得た情報が中心となっている。活動の大前提として多くの公務をこなし、その上で依頼される仕事を出来うる限り引き受けるという体制や、日本に数多く存在する音楽団体とは異なった、公務をはじめ演奏活動の幅が非常に広いことが、自衛隊音楽隊の大きな特徴であることについて述べた。

第三章では、研究を進めていく中で海上自衛隊音楽隊に特徴的であると感じた二点について研究及び考察を進めた。一点目は行進曲《軍艦》の演奏についてである。海上自衛隊音楽隊の演奏会では必ずと言って良いほど耳にする《軍艦》の演奏が現代日本で果たす役割を、《軍艦》の軌跡を分析しつつ論じた。《軍艦》については、先行研究として主に谷村政次郎の『行進曲「軍艦」百年の航跡 日本吹奏楽史に輝く「軍艦マーチ」の真実を求めて』(2000年)を参考にした。二点目は「遠洋練習航海」について述べた。海上自衛隊の海上訓練の一環として行われる遠洋練習航海に、どのように音楽隊が関わっているのか、東京音楽隊でフィールドワークを行い、実際に遠洋練習航海に参加した経験のある隊員の話を中心に考察を進め、寄港先での国を代表する演奏への責任感や誇り、演奏に向けた準備などについてまとめた。

日本でもっとも公的な吹奏楽団である自衛隊音楽隊の多くの活動が、日本人に広く知れ渡っているとは考えにくく、そもそも「自衛隊に音楽隊が存在する」という事実を知らない人も多いのではないだろうか。しかし自衛隊音楽隊は、国家的な式典や行事での演奏だけでなく、中学生や高校生への演奏指導や被災地での慰問演奏など、幅広い活動を行っているのである。本論文は、自衛隊音楽隊が現代日本において果たしている役割について明らかにすることが目的であるが、音楽隊の活動には大前提として公務があるため、果たす役割は今も昔も大きく変化はなく、海上自衛隊音楽隊においては外交上で果たしている役割が大きい、と考察し本論文の結びとした。

16. 松 戸 美 幸 (2015年度入学)

石見神楽の創作演目について

本論文は、島根県西部を中心として伝承されている石見神楽において行われている創作演目について、なぜ創作という活動がなされたのか、どのように受容されているのかを明らかにし、また石見神楽において創作演目がどのように定義されているのかを考察することを目的とする。

対象を島根県浜田市内の神楽団体とし、市内において団体独自の創作演目を保持している五つの団体にご協力頂いた。方法は主にメールや電話を用いた聞き取り調査とする。

序論では問題提起を行った。そして第1章では石見神楽、及びその演目について、創作演目も含め整理を行い、明治期に神職ではなく民間によって石見神楽が行われるようになったことや八調子の誕生、演出の変化を述べた。また石見神楽の演目について、昭和29（1954）年に篠原實によって出版された『校定石見神楽台本』にそって整理を行い、創作演目についても概観を述べた。

第2章では浜田市において行われている創作演目のうち団体独自の創作演目である七演目について、それぞれ創作演目を保持している五つの団体ごとに、初演時期、創作を行った経緯、製作期間を中心に整理を行った。

第3章では第2章で行った整理に基づき、創作演目に対する考察を行った。石見神楽においては、明治期に民間によって伝承されるようになったことが大きな転機となり、演出、囃子、興行の形態などに変化があった。加えて昭和45（1970）年の日本万国博覧会（以下万博とする）において公演を行ったことも転機の一つとなり、その結果、公演の機会の増加、伝承団体の増加など、石見神楽周辺の環境において大きな変化がみられ、演出にも大きな変化が生じた。創作演目においては、万博後に演目数の著しい増加がみられることがから、ここに大きな影響を受けたことが明らかになった。

また演目を創作した経緯にも万博前後で異なる点がみられた。昭和初期に創作されたとされる《加藤清正》は、浜田市内にある龍泉寺の依頼による創作であるように、万博前においては、他者より依頼を受けて演目が創作される傾向にあった。しかし万博以降は、創作演目は各団体を代表するオリジナルの演目として位置付けられる傾向にあり、創作を行う目的もそれに沿うものが増加した。創作演目は各団体一演目のみを保持することが多く、このことからも団体を代表するオリジナルの演目として位置付けられている場合が多いことが窺える。

結論においてはこれまでの章の内容をまとめ、改めて創作演目の定義について考察を行った。石見神楽における創作演目とは、その創作された時期や保持している団体の数、また目的に拘わらず、『校定石見神楽台本』に収録されていない演目であるとする定義が広く共有されており、現在その定義に基づいて公演活動が行われている。しかし『校定石見神楽台本』の出版以前からすでに《加藤清正》や《弁慶》といった創作演目が演じられていた。またこの台本を基準とする限り、万博による影響や、創作が行われた時期を充分に考慮することができない。従って『校定石見神楽台本』に基づく従来の定義はもはや不充分であると考えられる。創作演目の定義は、むしろ現在の石見神楽全体、そして創作演目やその演目を保持する団体の現状をよく踏まえた上で慎重に行うべきであるとして本論文の結びとした。

17. 簾 手 美沙絵 (2015年度入学)

宝塚歌劇団のミュージカル楽曲とその受容 —《ベルサイユのばら》の楽曲に焦点をあてて—

現代日本において、ミュージカルは大小さまざまな劇場にてほぼ毎日上演されている。その上演演目は、海外からの輸入作品から、日本オリジナルのものまで多岐にわたる。1914年に小林一三によって創設され、以後100年以上もの間、日本のミュージカル界を牽引する劇団の一つとなった宝塚歌劇団は、ブロードウェイなどからの海外作品を上演する一方、《ベルサイユのばら》などの独自の作品もレパートリーとして持つており、上演しつづけている。本研究では、《ベルサイユのばら》に焦点をあて、この作品がどのようにして生み出されたのか、再演を繰り返す度にどのように変化してきたのか、何故変化してきたのか、また、第三者によるその批評がいかなるものかということを、主に音楽的な側面から明らかにすることで、宝塚歌劇団独自の作品の受容の一侧面を明らかにする。それにより日本のミュージカルの発展を取り巻く思想と実践を明らかにし、今後における課題を検討することを目的とする。

第1章では、宝塚歌劇団を創設した阪急電鉄の小林一三が、何故、どのようにして宝塚歌劇団を創設するに至ったかを調べたうえで、宝塚歌劇団の運営を成功させるために経営陣が『ベルサイユのばら』(池田理代子 1972)という漫画原作の作品に目をつけ、それがどのようにしてヒット作となったか、そして上演を重ねるうちにどのように変化していったかを、「昭和ベルばら」(1974~1976)、「平成ベルばら」(1989~1991)、「ベルサイユのばら2001」の三つの時代に分け、考察した。その結果、《ベルサイユのばら》の内容は、上演後の評判や演出家の思いを反映して微妙に変化してきたことが判明した。「マリー・アントワネットとフェルゼン編」や「アンドレとオスカル編」など、いくつかのパターンが存在することは、その証左である。第2章では、《ベルサイユのばら》にどのような楽曲があり、それが役者やファンにどのように受け入れられてきたかを述べたうえで、代表曲の一つである「愛あればこそ」(植田紳爾作詞、寺田瀧雄作曲)の楽曲分析を行い、1990年の7月1日から7月29日まで行われた花・月・星組・専科合同公演「フェルゼン編」を例として、どの場面で歌われているか、またそれによりどのような効果がもたらされているかを考察した。《ベルサイユのばら》の楽曲は、日常の会話からやや外れた歌詞や、印象に残りやすいメロディー、使われる場面の絶妙なタイミングなど、緻密な計算のもとに作りこまれており、その結果、宝塚は日本のミュージカル上演において、日本オリジナルの作品をある程度ヒットさせ、現在に至るまで多くのファンをつかむことが出来るようになったと言える。

日本オリジナルのミュージカル作品を上演するという点においては、宝塚は他の劇団の先駆けになったと言えよう。楽曲の使い方や、脚本で取り上げられるエピソードそのものが公演を重ねる毎に微妙に変化しつづけている《ベルサイユのばら》の作り方が、《ベルサイユのばら》に特有のものなのか、それとも、宝塚歌劇団の演目の作り方の特徴なのかは、他の演目、例えば宝塚歌劇団のもう一つの代表作であり、男役システムに沿うようにほぼ日本オリジナルとなるように換骨奪胎された《エリザベート》について同様の調査を行う必要がある。さらに、日本オリジナルミュージカルを上演している他の劇団、例えば「東宝ミュージカル」や「ミュージカル座」などの作品の作り方と同様であるかどうかかも今後の調査課題であるとし、本論文の結びとした。

—修 士 論 文—

1. カービー、ジョン (2016年度入学)

台湾セデック族における言語の音と音楽の音 —エティックとイーミックの観点から—

本論は、台湾セデック族の、音楽を対象としたものである。本論の目的は、1) セデック族を中心に台湾の少数民族の言語や音楽に関する資料をまとめること（第1部）、2) これまでに刊行、発表されたセデックの音楽資料を整理し目録化し、それらの資料に基づいて、セデック音楽の構造を分析し、音組織、音楽の歴史、そして伝統的なセデック社会における音楽の位置づけを明らかにすること（第2部）、3) セデック語研究の成果を取り入れて、日常言語の場合と音楽の場合における言語音を比較、対照し、両者の相違点と共通点を検討することである（第3部）。

セデック族はかつて首狩りを行っていた民族である。彼らの間では縦笛が、楽器としてというよりも、首狩りの戦士が帰還する際の信号として使われていた。また数種類の口琴も存在し、主として求愛のために用いられていた。歌唱と舞踊は彼らの伝統文化における重要な一部をなしていたが、特定の機会にのみ行われるものであった。

本論で取り扱う資料は1920年代から2000年代にかけて、セデック語の三方言（Tkdaya、Truku、Toda）集団から集められた150以上の楽曲（歌、縦笛および口琴の楽曲）である。この資料に基づき、歌の旋律に現れる音程について検討した。その結果、伝統的な歌は共通の音程構造を持っていたことが明らかになった。しかし、キリスト教と中国の大衆音楽を通じて流入した西洋音楽の影響により、この構造に従わない歌も最近はみられる。

第3部では、音素／h/とそのエティック、イーミックな意味について検討を行った。この音素は音楽音としても言語音としてもイーミックな役割を担うが、その意味は両者において異なる。すなわち言語音としての／h/は、その有無によって単語が成り立つか否かが変わるが、音楽の歌詞中で／h/が、日常言語ではありえない場所で現れる場合があり、その場合、この音素は曲の構成にかかわる重要な意味をもつ。すなわち両方ともエティックとイーミックな意味を持つが、その具体的な意味が変わることを明らかにした。なお、歌詞中の音素の使い方が日常生活のそれと異なる現象は限られた例しかない（一つの曲を中心に観察される）ため、セデック音楽全般に認められるものではないが、現象として興味深いと思われる。

2. 加藤夢生 (2017年度入学)

1960年代初期の日本におけるジャズ・フェスティバルの形成 ——軽井沢ニュータウン・ジャズ・フェスティバル (1963) に焦点をあてて——

本論の目的は、1960年代初頭の日本においてジャズ・フェスティバルがどのように形成されたか、1963年の「軽井沢ニュータウン・ジャズ・フェスティバル」を事例として取り上げ、考察することである。

ジャズ・フェスティバル（以下「JF」と表記）は、今日、様々な地域で数多く開催され、ミュージシャン、聴衆、レコード会社といった参加者にとって重要な機能を担っている。しかし、このJFが日本で、これまでどのような過程を辿り展開してきたかについては、十分に明らかとなってはいない。特に1970年代より前の時代については、個々のJFの開催直後に雑誌に掲載されたレポート記事を除き、過去のJFに対する遡及的な言及は一切なされていない。

本論は「軽井沢ニュータウン・ジャズ・フェスティバル」（以下「軽井沢NJF」と表記）について、それが実際どのようなものであったのか、そして、それについて何が語られたのかを明らかにし、そこからこのJFの設計意図と当時の位置づけを考察するものである。それにより、1960年代において日本国内で開催されるJFの形成過程を明らかにする一助となることを目指している。ここで軽井沢NJFを取り上げる理由は二点ある。第一に、これが1960年代という、ジャズの価値観が大きく問いただされ、JFについても同様に論じる対象として考えられるようになった時代に行われたこと、第二に、1960年代において初めて野外で行われた大規模なJFであったことである。

以下、各章の概要を記す。

第1章では歴史的背景を説明した。初めに日本における「ジャズ」という言葉の意味内容と、これを取り巻く状況の変化について説明し、次に1945年から1960年代前半のJFに関する背景を説明した。ここでは、「ジャズ祭」と名の付いたイベントは戦前から行われており、同様のイベントは戦後においても比較的早い時代から定期的に行われていたこと、そして、1950年代以降では海外のJFが雑誌のレポート記事や記録映画を通じ、日本でよく知られるようになったこと、1960年代には国内のJFが論じられる対象となったことを説明した。

第2章では、軽井沢NJFの概要を示すとともに、当時の会場の様子、実際に演奏された曲目、出演者、聴衆の状況を詳しく描写した。ここでは資料として、当時会場で配布されたパンフレットを主に用いたが、同時に、運営委員の一人であり、そこに参加していた評論家、油井正一による手書きのメモ、当時の新聞雑誌記事、フェスティバルの開催後に発売されたレコードのライナー・ノートといった複数の資料を照らし合わせた。

第3章では、当時会場で配布されたパンフレットの分析を行った。このパンフレットには曲目や演奏者に関する記述に加え、様々な文章が掲載されている。ここでは、その内容を整理するとともに、そこから運営側のこのJFの設計意図と位置づけを考察した。

第4章では、軽井沢NJFが開催された後に新聞、雑誌に掲載された記事の分析を行った。それにより個々の記事はそれぞれの立場、目的によって、異なるやり方で軽井沢NJFを位置づけていることが明らかとなった。

第5章では、ここまで内容を総括するとともに、先行する二つの章で明らかとなった、諸言説に共通する傾向に注目することで、軽井沢NJFがその後のJFの形成に果たした役割を考察した。

以上の考察から、様々なコンテクストで意味づけがなされた軽井沢NJFは、それまでメディアを介して知られていた、ニューポート・ジャズ・フェスティバル等の海外のJFにみられる「場」を実現したこと特に重要性があり、1960年代初頭において日本で行われたJFは、そのように、イベントの実際の開催と、それをめぐる、開催前後の言説による意味付けの連鎖によって形成されていったと考えられることを結論として述べた。

3. 澤 田 聖 也 (2017年度入学)

本土復帰前後の沖縄におけるAサインクラブの実態 ——ロックミュージシャンの視点を中心に——

本研究では、在沖米軍人・軍属の娯楽施設であった沖縄市のAサインクラブの実態を沖縄のロックミュージシャンの活動から把握し、本土復帰によってその空間とミュージシャンの音楽がどのように変化したのかを明らかにする。

1972年5月15日、沖縄は本土復帰によって施政権が回復し、27年間におよぶアメリカ支配から実質上解放された。これにより沖縄社会はあらゆる面で本土復帰前と異なる環境になったが、それは、ロックミュージシャンの活動拠点であるAサインクラブも同様だった。Aサインクラブとは、基地周辺にある民間主導の米軍人・軍属を対象にした娯楽施設であり、復帰前まで沖縄人の中ではミュージシャンやスタッフなど一部の関係者しか出入りできなかった特殊な空間である。

しかし、本土復帰後にかけてAサインクラブの実態を詳細に書き記した先行資料は非常に少なく、その場所がどのような空間だったのか明らかにされていない。本論文では、当事者へのインタビューを通して、クラブの客層と環境が復帰前後でどのように変化したのかを明らかにし、さらに、その変化がミュージシャンの音楽にどのような影響を及ぼしたのかを明らかにした。以下は論文の構成である。

第1章では、戦後から1990年代までの沖縄ポピュラー音楽史を時系列に従い概観することで、沖縄ロックの音楽的・歴史的位置づけを行った。

第2章では、占領期の沖縄とアメリカの政治的関係を整理し、沖縄ロックのミュージシャンの活動場所となるAサインクラブがどのように構築されてきたのかを考察した。

第3章では、Aサインクラブと同時代に存在した「基地内クラブ」と「民謡クラブ」を説明し、これらと比較することでこの時代のAサインクラブの特質を明らかにした。

第4章では、沖縄ロックのミュージシャン4名を対象に、彼らの生活史をまとめた。彼らが幼少期から軍人・軍属に囲まれたアメリカ的空间で生活し、アメリカ的感覚を身につけていったことは、のちの彼らの音楽実践に一定の影響を与えた。

第5章および第6章では、オーラル・ヒストリーの手法を用いて、復帰前および復帰後のロックミュージシャンの演奏活動を明らかにし、Aサインクラブの実態把握を試みた。復帰前のAサインクラブは、米軍人・軍属主体に機能し、ミュージシャンは英米ロックを演奏していたのに対し、復帰後はクラブ内にも観光客や地元民などの日本人が加わるようになり、アメリカ的空间から徐々に沖縄・本土的空間へと移行していった。

第7章では、第5章と第6章を踏まえた上で、復帰前後のロックミュージシャンの音楽がどのように変化したのかを明らかにした。復帰後、ミュージシャンは、英米ロックだけでなく、オリジナルロックも創作するようになる。オリジナルロックは〈本土志向〉と〈アメリカ志向〉に分かれ、ミュージシャンがどのレコード会社に所属するかによって、その音楽的志向は異なった。

復帰前後のAサインクラブの客層と演奏環境及びミュージシャンの音楽は本土復帰の影響を非常に強く受けている。復帰によって、演奏環境の変化が客層を変化させ、客層の変化がミュージシャンの音楽を変化させたと結論づけた。特に、オリジナルロックは英米ロックのスタイルと本土のポピュラー音楽のスタイルに分かれ、その方向性はレコード会社の意向によって大きく異なった。

4. 原 晶 穂 (2017年度入学)

フレスコバルディの《カプリッチョ集》(1624)における掛留の使用について —アフェクト表現との結びつき—

16世紀末から17世紀初頭のイタリア音楽において、アフェクトに関する表現は多くの作品において試みられた。また、16世紀のポリフォニー音楽を統制していた対位法規則の緩和や同規則からの逸脱が音楽表現として使用されたことは、実践・理論の両面で明らかになっている。このような中、当時群を抜いて名声を得ていた鍵盤楽器奏者、なおかつ鍵盤音楽作曲家であったジローラモ・フレスコバルディ Girolamo Frescobaldi (1583~1643) は、歌詞のない鍵盤音楽における対位法規則からの逸脱とアフェクトの表現を結びつける取り組みについて、《カプリッチョ集》(1624) の序文で述べている。

これまでのフレスコバルディとアフェクト表現に関する研究においては主に、マドリガーレ作品との比較分析や音楽修辞学的な分析がトッカータ作品に対してのみ行われてきた。しかしながら、《カプリッチョ集》の序文での対位法とアフェクト表現の関係に触れた言及があるにもかかわらず、対位法規則を基点とした分析はなされていなかった。そこで、本研究では《カプリッチョ集》における掛留の使い方を対位法規則に即して明らかにし、アフェクト表現と掛留の結びつきを考察することを目的に、《カプリッチョ集》に収められた作品のうち10曲を対象に分析を行った。

カプリッチョ 2番および8番で使われている掛留の使い方を分類したところ、掛留の使い方が各楽曲の主題や技法、性格に合わせて使い分けられていた。また、掛留の使用頻度はセクションごとに変化しており、速度とも関連性が見られたことから、掛留がセクション間に対比や多様性を与えていていることが示唆された。加えて、フレスコバルディが掛留をセクション間で意図的に使い分けていた傍証をカプリッチョ12番中に見出した。同楽曲中の冒頭セクションと6番目のセクションのみで多用されていた掛留は伝統的な対位法規則から外れていて、セクション間に対比をもたらしていた。さらに、どちらのセクションでもこれらの特徴的な掛留は主題に付加されており、セクション間に一貫性をもたらすものとして位置づけられていた。このように意図的な掛留が置かれたことで、冒頭セクションはこれらの掛留が最も多く含まれている6番目のセクションの予告として機能することを見出した。

分析の結果から、フレスコバルディは《カプリッチョ集》において、不協和音によるアフェクト表現の可能性を、規則と逸脱という観点から体系的に探求していたと考察した。さらに、彼はセクション間で掛留の種類と用いる頻度を意図的に使い分けることによって緊張と弛緩の効果を際立たせ、アフェクトの対比に結びつけようと試みていたと推察される。フレスコバルディはまた、特徴的な掛留を楽曲の主題と結びつけて使い、アフェクトの深浅の度合いを表現しつつも一つの楽曲としての枠組みを保持しようと試みたと考えられる。

フレスコバルディのアフェクト表現への取り組みについて、従来の研究ではマドリガーレ作品との比較分析や音楽修辞学的な分析を通して検証されていた。一方、対位法を基点とした分析を行った本研究は、フレスコバルディの着想と作品の価値を新しい視点から再評価するための基礎となりうる。今後さらに本研究を深めることで、アフェクト表現に不協和音程を結びつけた彼の着想が、以後の鍵盤音楽作品や器楽作品の様式変遷にどのような影響をもたらしたかなどの解明に繋がると期待される。

5. 牧 野 翔 (2017年度入学)

ボリビア民族オーケストラのセミプロ・コミュニティ化 —21世紀のクリオーリヨ音楽—

本論文は、南米ボリビア多民族国の行政上の首都ラパス市における、民族オーケストラ「ムシカ・デ・マエストロス（「巨匠たちの音楽」の意、以降MDM）」による音楽活動を研究対象としている。MDMは30年の活動を通じて、演奏の質を重視する職業的な音楽団体から、多数の非職業音楽家に開かれた団体へと変化した。この変化がどのように起こったかを示すことを、第一の課題とする。また、この事例を手掛かりにして、ボリビアの音楽と社会の関係を描き出すことを、第二の課題とする。研究手法は参与観察、インタビュー、資料分析である。

第1章ではボリビアの歴史と音楽を概観する。ボリビアでは19世紀以来、ボリビア生まれの白人都市エリートによる統治が続いた。しかしボリビア革命（1952年）の結果、白人と先住民族インディオの混血メスティソを理想の国民像に統合しようとする「国民文化運動」が起こった。そして現在は混血メスティソの軍政と文民による親米政権の後、2006年に誕生した先住民族系で初の大統領エボ・モラレスによる政権運営が、「先住民族の政治 Politics of Indigeneity」として政治学の注目を浴びている。

同様に、ボリビアの都市音楽の担い手も、白人系から徐々に混血メスティソや先住民族系へ移行した。ボリビア音楽は、1950年代に国際的ボレロ楽団に所属したボリビア人による混血メスティソ化、1960年代末の欧州での流行、1970年代～1980年代のロックとの融合による世界的流行の道をたどった。これはボリビア音楽の先住民族性が、常に海外での評価に基づいて国内で認められていったことを示している。そしてエボ・モラレス政権を転機に、生産・消費の場を国内に移して、商業音楽の傾向は強まった。

第2章ではMDMの歴史を示した。研究対象であるMDMは、混血メスティソ・先住民族系の音楽が主流となっていた1986年に、白人系音楽を演奏する団体として、職業音楽家であったロランド・エンシーナスと社会学者ヨランダ・マスエロスによって創設された。そこには、19世紀末から20世紀初頭の白人系音楽に、商業音楽と異なる価値を見出す職業音楽家が集まり、演奏の質を重視した。その結果、MDMは国内最大のレコード会社と契約したが、過去作品の取り扱いへの見解の相違から2000年には契約解除し、2010年代には都市エリート層の非職業音楽家を中心とした団体へと徐々に変化した。

第3章ではMDMにおいて、音楽的能力に差異のある非職業音楽家たちが、いかに協働したかを、次の三点に示した。まず、ボリビアでは例外的に楽譜を重用したことが、非職業音楽家にとって学習効率化のツールとして機能した。次に、低価格化した録音技術が、録音に時間がかかる非職業音楽家の録音参加も可能にした。加えて、練習時間が週5回から週2回へ減少しても、楽譜を使いつつも細部に拘らず、長期的な目線で口承伝統を行う合奏練習と楽団員同士の学び合いが演奏の質維持に貢献した。

第4章では、第2・3章を踏まえて社会と音楽の関係に関する分析を行い、次の二点を得た。第一に、演奏の質を重視した過去の職業音楽家に対して、現在の非職業音楽家たちは観客に対してはプロと認識される公演を維持しつつも、むしろ参与の深さを大事にし、MDMを「コミュニティ」と認識していることである。この意識の変化は楽譜の重用や非商業主義、録音技術などが相互作用した結果と考えられる。第二に、芸術音楽の再興はMDMに対し、ボリビアという、より大きな組織体が主張する先住民族性重視の政策へのオルタナティブとしての性格を与えたことである。MDMに都市インテリ層が集まる現状は、先住民族を可視化しようとする現状のボリビアが、結果として都市インテリ層を不可視化していることを示している。

6. 松 橋 輝 子 (2017年度入学)

ゼレンカの受容史におけるハラーの役割 —《Missa Sancti Spiritus》の資料的系譜と18世紀中葉の ライプツィヒにおける演奏実態—

本論文の目的はヤン・ディスマス・ゼレンカ（1679～1745）のミサ曲《Missa Sancti Spiritus》ZWV 4の資料研究を通して、ゼレンカのザクセンにおける伝承においてヨハン・ゴットローペ・ハラー（1703～1755）による筆写譜が果たした役割を再検証し、ハラーがトマス・カントルを務めた時期のライプツィヒ主要ルター派教会におけるミサ曲の演奏実態を明らかにすることである。

第1章では、ゼレンカ受容に関する先行研究を概観し、ハラー筆写譜の詳細な検証の必要性を指摘した。ハラーが筆写したゼレンカの6作品に注目し、後続資料の系譜を検証した結果、ほとんどの資料がブライトコプフ社に渡り後続資料の筆写原本となっていたにもかかわらず、二つのミサ曲の筆写スコアはそこに含まれていないことが判明した。ハラーの後継者 J. F. ドーレス（1756～1789）の遺稿が多く記されるホフマイスター&キューネルの目録にゼレンカのミサ曲が一つ挙がっており、ドーレスがハラーの筆写スコアを所有し、ハラーの死後もゼレンカの作品がトマス教会に存在していた可能性を示唆する。

第2章では、ドレスデン宮廷で音楽家として活動し、ゼレンカのもとで宗教音楽の作曲法を学んだハラーの経験が、ライプツィヒの礼拝音楽に大きな変革をもたらしたことを指摘した。それまで教会暦上の大祝日でしか演奏されていなかったミサ曲が、普通の日曜日にも演奏されたことで、ハラーの時代にライプツィヒでのミサ曲の演奏は格段に増えた。

第3章では、ライプツィヒのルター派教会における典礼と音楽の独自性を論じた。1730年代以降のラテン語教会音楽への関心の高まりは、ルター正統派が敬虔主義に対抗して伝統的な礼拝を堅持したことと、当時カトリック色が増大したドレスデン宮廷の影響を受けたことに起因していた。この「保守性」、「ラテン語の使用」というライプツィヒの礼拝にみられる特徴は、ハラー時代にラテン語教会音楽の演奏が増加する土壌を作った。

第4章では、ゼレンカの自筆譜、ハラーの筆写スコア、筆写パート譜セットがすべて現存する《Missa Sancti Spiritus》の資料調査と、各資料の比較分析を行った。その結果、ハラーの筆写スコアは現存しないドレスデン・パート譜を原本にドレスデンで作成され、筆写パート譜セットはハラーの筆写スコアを原本に1750年以降にライプツィヒで作成されたことが判明した。またパート譜セットの分析を通して、通奏低音における変更や総奏・独奏の対比の強化など、ライプツィヒでの演奏意図が強く読み取れた一方、ルター派教会でミサ曲を演奏する際の礼拝の枠組みや教義の違いに対応するための編曲は行われていないことが明らかとなった。ハラーが筆写した多くの〈グロリア〉樂章は「Gloria in excelsis Deo」が省略されており、当時これららのテキストを司式牧師が先唱していたことから、それらが礼拝の枠組みの中で演奏されていた実態を示す。一方で、《Missa Sancti Spiritus》を含むいくつかの作品はこれらのテキストがそのまま組み込まれており、礼拝の式文外で演奏されたと考えられる。つまり、ライプツィヒのルター派教会の礼拝において、ミサ通常文をテキストにもつ会衆歌の代用としてではなく、従来、礼拝の主要音楽であったカンタータの代用としてミサ曲が演奏されていた可能性が浮かび上がってきた。

本研究の成果は、ハラー時代のミサ曲の演奏実態を明らかにし、礼拝音楽としてのミサ曲から、一音楽作品としてのミサ曲への変遷を提示したことである。

1. KERBY, John P

The Language and Music the “Sedeq” of Taiwan – with reference to etic and emic contrasts

This paper focuses on the music of the “Sedeq” (also sometimes referred to as Truku, although technically this term refers to speakers of only one of the language’s three dialects). It aims to 1) summarize published materials about language and music in Taiwan as related to the Sedeq, 2) catalogue published songs (including written scores and recordings) in the Sedeq language and analyze the sound structure of the music to present a description of the music and its history and place in traditional society, and 3) make some observations about common and different patterning of phonemes in everyday speech and musical lyrics.

The Sedeq were traditionally a headhunting people, and the vertical flute was used as a signal of the returning of a warrior, rather than as musical instrument. There were several types of Jew’s harps, used primarily in courtship. Singing and dancing were important parts of traditional culture, but only carried out on special occasions.

Around 250 songs and/or reports about songs were collected, serialized, and examined for commonalities and differences. Observations were made about the intervals used in the song melodies.

Traditionally, songs were shown to have a common interval structure. Some recent songs deviate from this structure, due to influences from Western music via Christianity and Chinese popular music.

One of the phonemes (/h/) was shown to play a role in line boundary indication, in contexts where it would not appear in daily speech. Although this is a limited phenomenon (only occurring in one or two songs), it is interesting in that it occurs only in song and not in everyday speech.

2. KATO Mui

Organizing Jazz Festivals in the Early 1960s Japan: A Case Study of the 1963 Karuizawa Newtown Jazz Festival

Today, Jazz festivals are frequently held in various locations all over Japan. However, historically speaking, it is not clear how these festivals have developed, especially before the 1970s. Hence, this study aims to reveal the processes by which jazz festivals were formed in Japan in the pre-1970s period. It will give an illustrative example by examining the 1963 Karuizawa Newtown Jazz Festival, discussing its aims, staging, and overall atmosphere by clarifying what happened during the festival and what was said of it at the time and afterwards.

The Karuizawa Jazz Festival is examined in this thesis for two reasons: first, it was held in the 1960s, which was the period wherein the meaning of jazz was discussed widely in Japan; and second, it was the first large outdoor jazz festival during this period.

This thesis has five chapters. The first describes the background of discussion, examining the meaning of “jazz,” and giving an overview of jazz festivals in Japan from 1945 to 1965. The second chapter gives an outline of the Karuizawa Newtown Jazz Festival and detailed descriptions of the festival including its programs, performers, and audiences. The third chapter scrutinizes its brochure that was distributed during the festival. The fourth chapter analyzes associated articles from newspaper and magazines, and the final chapter discusses what role this festival played on subsequent jazz festivals in Japan.

In conclusion, I argue that the Karuizawa Newtown Jazz Festival, whose venue was given various meanings from diverse contexts, played an important role in the formation of subsequent festivals in Japan, since this festival embodied the idea of a festival in a resort area, previously imagined to have only taken place overseas, such as the Newport Jazz Festival (Rhode Island, USA).

3. SAWADA Seiya

A Study of ‘A-Sign’ Clubs and Rock Musicians in Okinawa: Before and After the Reversion of Okinawa to Japan

In Okinawa under the US administration, there were many “A-Sign” clubs and bars, which obtained permission of business from the US military government and provided American soldiers and civilian employees with entertainment. The A-sign clubs were also a main venue of musical activities for early Okinawan rock musicians. The aim of this thesis is to elucidate the activities of the rock musicians in A-sign clubs which existed in Okinawa City (former Koza City), and to examine the influence of the reversion of Okinawa to Japan (1972) on them. Oral history approach is mainly utilized to describe the musicians' life histories and their activities with reference to the socio-cultural contexts of Okinawa in the 1960s and 1970s.

Chapter 1 gives a historical overview of Okinawan popular music since 1945, and Chapter 2 and 3 explain the socio-political relationship between Okinawa and the US and the formation process of A-sign clubs.

Chapter 4 is devoted to the life histories of four Okinawan rock musicians, to clarify their cultural and musical backgrounds. They grew up under the strong influence of American culture in Okinawa and therefore they experienced severe conflicts between two cultures.

Chapter 5, 6 and 7 investigate how the reversion changed Okinawan rock music scene. After A-sign system was abolished in 1972, rock musicians attached with A-sign clubs expanded their performance arenas and began to compose original songs for their new audience. Two different tendencies are observed in their song and performance styles: the Japanese-oriented and the American-oriented ones. The marketing strategy of Japanese recording companies and the consciousness of the musicians' cultural identity are both reflected in the determination of their performance styles.

4. HARA Akiho

The Creation of “affetto” through the Technique of Suspension in Frescobaldi’s *Capricci* (1624)

The purpose of this thesis is to examine how Frescobaldi uses suspensions in his *Il primo libro di [12] capricci fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura* (1624) in order to arouse “affetto”. Many scholars have commented on Frescobaldi “affetto” in his improvisatory style. But it is found from the preface of his *Capricci*, that he also expresses “affetto” in his contrapuntal style. Thus it is necessary to observe the ways in which Frescobaldi expresses “affetto” in his contrapuntal style.

According to his preface, Frescobaldi seemed to think that using counterpoint other than that allowed by the traditional rules enabled the expression of “affetto.” Frescobaldi doesn’t however tell us what he means outside of the rules. As a hint for answering this question, when Monteverdi expresses “affetto” in his contrapuntal style, he uses suspensions that are against the traditional contrapuntal rules. Given this, I wonder whether or not Frescobaldi also uses suspensions in the same way as does Monteverdi. In this thesis, the relationship between suspension and “affetto” in Frescobaldi’s *Capricci* is observed in order to pursue a heretofore unexamined aspect.

Frescobaldi inserts suspensions such that they match the themes, techniques, and musical characters of his *Capricci*. If the increase and decrease of frequency in the use of suspensions, and relationship between suspensions and the tempi of each section are considered, it becomes apparent that they give unity to his works. This is exhibited in *Capriccio No. 2* and *No. 8*. In addition, Frescobaldi uses different suspensions for different sections which gives his composition contrast and unity. This is exhibited in *Capriccio No. 12*.

In summary, Frescobaldi uses suspensions which are against the traditional contrapuntal rules in order to express “affetto” and he organized his compositions based on the creation of “affetto” through the technique of suspension.

5. MAKINO Sho

Professional Performers to Semi-professional Community: A Case Study of Bolivian Creole Orchestra

This thesis treats Música de Mestros (in English Music of masters; MDM), a Bolivian orchestra with the style of Creole music, in La Paz, Bolivia. They have worked for thirty years changing themselves from professional orchestra to a community opened to non-professional musicians. This thesis explains two subjects, first is how their transformation process, and second is the relationship between MDM and Bolivian society. This thesis is based on field study for 8 years, actual interviews and document analysis.

Chapter one explains relationship between Bolivian society and music, based on historical study. In the twentieth century, Mestizo, mixed race of Spanish and Indigenous, took over leadership of Bolivia from Criollo, upper class white elites. Then, Evo Morales, the first indigenous president, has lead Bolivia since 2006 under “Politics of Indigeneity”. Bolivian music has also accepted Indigeneity through favorable evaluations by other developed countries, and Morales’s influence has made Bolivian music more political and commercial.

Chapter two describes the history of MDM. MDM consisted of professional musicians, marked their commercial success in Bolivian music market. However, MDM afterwards denied demand from the market, insisting on not to change their style and these past years, non-professional young musicians from middle-upper class have followed their style.

Chapter three explains MDM’s three approaches to empower non-professional musicians within their music creation. Firstly, they utilized music scores which is normally not used in Bolivian music. Secondly, low-cost home studio has made low-skilled musicians able to participate in recordings. Thirdly, loose collective practice, similar to oral tradition, changed MDM to a community where non-professional musicians wanted to belong to.

Chapter four, firstly shows how the changes of MDM have been caused using the Actor-network theory. Secondly, it shows that the increase in younger elites of MDM suggests that the Politics of Indigeneity have made them invisible raising Indigenous.

In chapter five, it is concluded that technology and oral tradition helped to empower the non-professional musicians in MDM and the Politics of Indigeneity shifted MDM’s mission from Creole music revival to the creation of Creole music.

6. MATSUHASHI Kiko

The Role of Harrer in the Reception History of Zelenka: The Transmission of Music and the Performance Context of Zelenka's *Missa Sancti Spiritus* in Leipzig

Two decades since the 1730s witnessed a drastic transformation of the liturgical repertoire at Lutheran churches in Leipzig. The present paper analyzes J. G. Harrer's copies of *Missa Sancti Spiritus* (ZVV 4) by J. D. Zelenka, examines the integration of Masses into the Lutheran liturgy, and discusses how the transformation took place.

A careful source study demonstrates that Harrer's score copy of Zelenka's *Missa Sancti Spiritus* originated from nonextant parts in Dresden and that Harrer's set of parts were made from Harrer's score copy after 1750 in Leipzig. While no alterations are found in Harrer's copies with respect to the Latin texts and the length of each movement, a few changes such as rearrangements of vocal soli and tutti are made so that they make the music more dramatic. Moreover, the additional doublings of the Basso Continuo parts to the choir parts in fugue movements not only make their fugal structure more audible but also must have helped the non-professional choirs in Leipzig. Despite those changes, however, Harrer copied the Mass with the text "Gloria in excelsis" intact, which might be a rather remarkable practice because, when Masses were performed during services in Leipzig, the phrase had usually been omitted.

These findings may explain how the drastic transformation of the liturgical repertoire at Lutheran churches in Leipzig, i.e., more frequent performances of Masses especially after Harrer's appointment in 1750, took place. Not only were concerted Masses played in place of German Congregational hymns of the Ordinary, Masses were presented as the "*Hauptmusik*," or the primary music of the liturgy, after the sermon. In this way, Harrer's presentation of Zelenka's Mass exemplifies the integration of Mass into the Lutheran liturgy, which, in turn, might have prompted the transformation of Mass from liturgical music to part of the concert repertoire.

—博 士 論 文—

1. 村 田 圭 代 (2014年度入学)

J. S. バッハのヴァイマル時代までの声楽曲にみられる対位法的技法の発展

本論は、J.S. バッハ Johann Sebastian Bach (1685~1750、以下バッハ) のヴァイマル時代までの声楽曲を主要な対象とする。対位法的観点からの考察をとおして、バッハの作曲技法の特性やその変遷過程の一側面に光をあてることを目的とする。

西洋音楽史記述において「バッハ」の名はフーガやカノンなどの対位法的技法と結び付く。定説 (Walker 1989) によればバッハは既に青少年期に、北ドイツで発展した学術的対位法に取り組むことにより、対位法的技法に熟練した。

本論では、転回や模倣を単に旋律の位置関係の変化としてのみとらえるのではなく、その実体に着目した。三つおよび四つの旋律が同時に扱われる場合に探究の余地を見出し、それらの旋律の作られ方と扱われ方を分析した。

第一章では、北ドイツの学術的対位法を理論 (SBB Mus. ms. theor. 917の第二部) と楽曲 (タイレ Johann Theile [1646~1724] の《音楽技芸 Musicalisches Kunstabch》) の双方から検証した。北ドイツの学術的対位法では、二つの転回可能な旋律に三度や六度を重複し、三つめあるいは四つめの旋律を作る。それらの旋律を転回によって最低声部におく際には、五度移高し、不適切な四度を避ける。

第二章から第五章ではバッハの楽曲を扱い、主に以下三点を明らかにした。一点目は、バッハの旋律の作り方がほとんどの場合において、北ドイツの学術的対位法のそれとは異なること。バッハはたとえば、二つの転回可能な旋律に三度を交互に重複し、三つめの旋律を作る。二点目は、バッハが五度移高によらずに不適切な四度を避けたこと。バッハはたとえば、旋律の入りをずらしたり、通奏低音声部を合唱の最低声部から「自立」させたりし、不適切な四度を避ける。そして、三点目は、バッハのヴァイマル時代後期までの転回が三段階に大別されること。初期には約二小節の長さの旋律が間断なく転回されるのに対し、ヴァイマル時代中期にはより長い旋律が主にその提示の直後に一度のみ転回されることが多い。ヴァイマル時代後期になると転回は、楽曲中の離れたところにみられるようになる。

結論ではまず、あらゆる転回を一様にとらえるのではなく、それらの旋律は転回可能か否か (旋律の作り方)、後者であれば音楽がなりたつためにどのような手法がもちいられているのか (旋律の扱い方) にまで踏み込むことによって、本論の目的が達成されつつあることを確認した。そのうえで、第一章から第五章における分析の結果に関し、主に以下三点を考察した。第一は旋律の扱い方であり、北ドイツの学術的対位法の背景にあった転回の含意をふまえつつ、バッハが五度移高をおこなわなかつたゆえんを論じた。すなわち、五度移高によれば転回は完全なもの (ここでは、限られた数の旋律のみをかたちを変えずに転回すること) となるが、転回後には和音の根音と第三音のみしか鳴らないため、構成音がそろわざ、響きは乏しくなってしまう。第二は旋律の作り方であり、自筆譜から浮かび上がる作曲の手順を主な手掛かりに、バッハが北ドイツの学術的対位法とは異なる発想のもとに作曲を進めた可能性を指摘した。すなわち、北ドイツの学術的

対位法では転回後の音程をも念頭におきながら複数の旋律を同時に書くのに対し、バッハはある旋律を創作した後に、和音の構成音がそろうように別の旋律を書く。第三に、バッハのヴァイマル時代後期までの転回の三段階の変遷を、転回によって楽曲にもたらされることとなる多様と統一の、均衡を保つための試行錯誤の過程として読み解いた。約言すれば分析結果は、バッハが響きのゆたかさを犠牲にしないかたちで転回をもちいようとしていたことのあらわれととらえられよう。

対位法的技法のなかでもとりわけ奥儀とみなされてきた転回は、ヴァイマル時代までのバッハにあっては響きのゆたかさへの志向をも示す。引き続きバッハの対位法的技法の変遷を跡付けることにより、バッハがいかにして、独自の「不調和の調和 Concordia Discors」を実現したのかに迫ることが可能となろう。

2. 鎌田紗弓 (2015年度入学)

歌舞伎鳴物における伝承と変遷 —近現代における能楽手法の手配り・演出—

本研究は、近現代の歌舞伎鳴物において音楽構成が大きく変遷したとされる能楽手法（能楽囃子に由来する演奏手法）について、従来別個に扱われてきた出囃子・陰囃子双方にわたる分析を行うことで、多様性に富んだその伝承実態を明らかにするものである。なお、広義では歌舞伎における三味線以外の楽器全般とその演奏を指す「鳴物」のうち、本研究はとくに四拍子（しごようし）と称される大鼓・小鼓・太鼓・笛を検討対象とする。また明治維新（1868年）から現在にいたるまでを「近現代」として扱う。

楽器編成の由来を能楽囃子にもつ大鼓・小鼓・太鼓・笛の鳴物は、独自の伝承を確立していった近世を経て、明治維新という転機を迎えた。階級差という前提が崩れ、より詳細な能楽囃子の手配りの情報が流入したことは、歌舞伎鳴物における能楽手法に「芸の質の相違」をもたらしたとされる。しかしながら近現代における具体的な演奏内容の検討は進んでおらず、今日演奏される内容の歴史的位置づけは宙に浮いたままであり、近世に関する研究成果との接点も捉えがたい。このような研究状況をふまえ、本研究は芸談・雑誌記事等の分析から近現代の状況を捉え直したうえで、出囃子・陰囃子双方における手配り（音楽構成）の多様性や傾向の変遷を明らかにし、聴覚面から伝承と史的変遷に迫る。

本論は3部構成をとる。

第1部では、先行研究が導入史として示す人物関係を確認したうえで、能楽囃子導入に否定的な立場のものをふくむ芸談・雑誌記事を検討し、ともすれば一括りに「能に近づいた」と捉えられがちな歴史的背景を再考した。能楽手法が歌舞伎鳴物としてどうあるべきと捉えられているかに着目すると、近現代には、歌舞伎鳴物方の解釈の多様性、能楽囃子導入への反発といった新たな側面が見出される。さらに音楽実態の変化を窺わせる記述を総合することで、約150年間における推移には ①能楽囃子からの転向者による手法の持ち込み（明治初頭） ②転向者不在のなかでの問い合わせ（明治中～末期） ③特定流派における能楽囃子稽古を経た打ちものの改革（大正末期～昭和初期） ④広く能楽囃子研究が可能になったことによる笛を含む全体的变化（戦後） という4つの転換点があったと思われることを指摘した。なかでも④は、ある種戦略的に進められた③に比べて注目されていないが、斯界全体としての現行伝承の形成という意味で、大きな転機となった可能性が示された。

第2部では、曲名以下のレベルでほぼ全く多様性を検証されてこなかった陰囃子について、1930～2010年代の『仮名手本忠臣蔵』の映像・音響資料をとりあげて分析した。大序・三段目「刃傷」・五段目「二つ玉」の場面全体の劇進行を示したうえ、【天王立下リ羽】13例、【置鼓】12例、【下リ羽】2つの件リ26例、【序ノ舞】4つの件リ48例、【早舞】3つの件リ37例、【早笛】13例の計149例を比較検討し、演奏者への聞き取りを行ったうえで傾向の変遷について考察した。1960年代後半に至るまで今日とは大きく異なる実態が観察されたことをふまえ、サンプルの限られていた先行研究では看過されがちだった流派差・個人差の問題、演出ごとの臨機応変の工夫などを指摘した。また聞き取りからは、戦後世代の演奏者による改革の影響力の大きさや、録音機材の発達が現行伝承の定着に大きく影響したことなどが窺い知れた。

出囃子を扱う第3部では、近現代の変遷について音源から推測される点をまとめたのち、多岐にわたる現行長唄曲における手配りの比較考察を進めた。1900～1950年代の【狂ビ】11例の音源分析からは、大鼓・笛の定着時期の遅れという言説分析を裏付ける結果を得た。現行レパートリーについては、曲ごとの改作状況が記録されない以上、変遷過程を明確には特定しがたい。このことをふまえ、長唄30曲より【序ノ舞】10例、【下リ端】7例、【出端】9例、【羯鼓】5例、【早笛】7例、【(神舞)二段目・三段目】10例、【舞勧】3例の

計51例を抽出し、どの時点の作調・改作においても前提となる三味線の旋律との対応関係に焦点を当てた。「複数の長唄曲において各手法がどのような共通点・相違点をもつか」を個別的に検討したうえで、その結果注目された三味線に対する鳴物の音の粗密感の違いを、長唄《賤機帶》一曲に特化した形で示すという手順を踏んだ。最後にパターン化の度合いなどから試論的に長唄曲・鳴物ごとの定着時期の違いについて推測し、出囃子が幕末の簡略な形式から重ねてきたとされる「工夫」について、音楽内容の検討が考察の端緒ともなりうることを示した。

歌舞伎鳴物は近現代に数度の転換点を経て、演出用途や流派差などによる多様性をある程度保ちつつ、能樂囃子の手配りと結びついた能樂手法の音楽実態を形成してきた。その背景には、メディアの発達、役者と演奏者との力関係の変化、さらには社会全体における歌舞伎のありかたが「伝統芸能」へと舵を切ったことなど複数の要因が見てとれる。基本的には口伝という形をとりながら附・録音という記録も共有されるようになったことの影響は大きく、音楽構成のみならず芸をつくりあげる「間」の問題にも通じていることを指摘し、論を結んだ。

3. 千葉伸彦 (2015年度入学)

アイヌの歌の伝承をサポートするメソッド —口頭伝承音楽の現代に適応した学習方法を探る—

アイヌの伝統的な歌は、今まで伝承が順調に行なわれておらず、その伝承内容は20世紀後半で大きく変容し、縮小した。現代の若い伝承者たちは古いスタイルの歌唱法に憧れを感じながらも、多くの人がそれを自ら実現できないでいる。こうした状況の中、本研究は、伝承を活性化するための支援を行なうこと目的とした音楽学的な対応として、①アイヌの歌の構造および性質を明らかにすること、②「①」で得た知見に基づいた教育メソッドを作成すること、を研究主題とした。

まず、この事態を作った要因を考察により明確にし、社会構造、音楽環境、教育状況など7項目の要因を指摘した。それにより問題解決のための方向性として、音楽を構造的に捉え、それを教育するシステムの必要性を指摘した。次いで古い歌唱の旋律構造について、音声資料の聞き起こしなどによりそれを明確にした。アイヌの歌唱における本質的な意味や価値観を、伝承者への聞き取り調査や資料の調査に基づく考察および推論により明確化した。アイヌの歌唱旋律は、構造的には、「発声・音色変化」の要素、「音高変化」の要素、「節回し」により構成されることを明らかにした。歌唱の具体例は五線譜およびExcel譜（本研究において考案した楽譜形式）を用いて記述し、理解のため、また本研究の第二の目的である学習に供するための材料とした。アイヌの特徴的な節回しの技巧を、それを生成する基本的な動作で捉え、これをirekteと呼び、その用法を示した。発声法の疑問から生理学的な検証を行い、裏声とホイッスルボイスの中間に位置付けられる「第2の裏声」が存在する可能性を示唆した（齊田晴仁博士との共同研究による）。アイヌの歌唱の価値観の重要な部分が「楽しむこと」にある可能性を示唆した。以上により、アイヌの歌の構造および性質を明らかにし、同時に歌唱法の詳細を明らかにした。

上記に基づいて、学習方法を設定した。学習方法は研究途上からすでに何度も実施されており、実施の都度、学習者の反応に対応して行くことで、より効果的な学習の方法を考察した。以上により、現代における伝承に対する様々な阻害要因に影響されることの少ない学習方法を設定し、プロトタイプ（試案）として、21の項目にまとめた。また副次的なメソッドとして、発声練習の曲集を作成した。

以上2点の研究主題に対して結論を得た。後者の学習方法に関しては、今後メソッドの実施を重ねることによる発展が見込まれる。

1. MURATA Kayo

The Contrapuntal Development of Bach's Vocal Pieces until the end of his Weimar Period

This study focuses on the vocal pieces of Johann Sebastian Bach (1685-1750), which were composed until the end of his so-called Weimar period. Examining the contrapuntal aspects, this dissertation aims to illuminate a specific characteristic of Bach's compositional technique and its transition process.

In western music historiography, the name "J. S. Bach" has been linked with contrapuntal techniques, such as fugue and canon. According to a generally accepted view (Walker 1989), young Bach became proficient in the contrapuntal technique by grappling with the "learned counterpoint" developed in Northern Germany.

If we consider inversion and imitation merely as changes in the positional relationship of melodies, all inversions and imitations may look the same. However, by directing attention to methods of creating and treating melodies, room for further investigation emerges. Are there any differences between the "learned counterpoint" of Northern Germany and methods adopted by young Bach? And are there any transitions found within Bach's methods over time? To answer these questions, this study examines Bach's methods of creating and treating inverted three- and four-part counterpoints.

Chapter 1 investigates the "learned counterpoint," both in theory (a second half of SBB Mus. ms. theor. 917) and through music (*Musicalisches Kunstmuseum* of Johann Theile [1646-1724]). Two invertible melodies are duplicated a third above or a sixth below, thus creating one or two new melodies. When the new melodies are in the lowest-played part by inversion, they are transposed down a fifth to avoid improper fourth.

The chapters from 2 to 5 concern Bach's music and make the following three discoveries: first, in most cases, Bach's methods of composing three- and four-part counterpoints differ from the "learned counterpoint." Bach, for example, doubled two invertible melodies in thirds in turn to create a new melody; second, Bach avoided improper fourth by not transposing melodies. For instance, the melody enters in different timing and the continuo moves independently from the bass part of the chorus to change harmony; third, Bach's inversions are classified roughly into three phases until the end of his Weimar period. In the beginning, Bach inverted short melodies without interruption; in the middle of the Weimar period, he inverted longer melodies just once immediately; and in late Weimar phase, inversions occurred at a distance in music.

The aims of this paper are now being achieved by ascertaining whether inverted melodies are invertible (creating methods), and if not, the way inversion occurs (treating methods). The final chapter considers the following three points concerning the results obtained in the chapters from 1 to 5: first, as for the methods of treating three- and four-part counterpoints, taking into account the connotation of inversion in the "learned counterpoint," this chapter discusses why Bach did not transpose melodies. Although inversion becomes perfect (a limited number of melodies are inverted without changing their form) by transposing melodies, the harmonic construct of only the fundamental note and the third note creates a weak harmony; second, regarding the methods to compose melodies, based on the compositional process underlying autographs, Bach's approach to composition was very different from the "learned counterpoint." While multiple melodies were written simultaneously with consideration for the interval after inversion in the "learned counterpoint," Bach wrote melodies one by one to fill the harmony; third, the three transition phases until the

end of his Weimar period show Bach's attempts to keep an exquisite balance between unity and variety, which are both conveyed by inversion. In brief, these analytical results may be interpreted as signs indicating that Bach used inversion without sacrificing the fullness of harmony.

Inversions, which were regarded as mysteries of counterpoints, are additionally harmonically-oriented until the end of Bach's Weimar period. By investigating Bach's contrapuntal development in detail, we will be able to explain how Bach was able to realize *Concordia Discors* (discordant harmony) in his own way.

2. KAMATA Sayumi

Transmission and Change of the *Kabuki* Percussion Ensemble: *Noh* Style Performance Practices within Japanese Society after the Meiji Restoration

The accompanying percussion ensemble to *kabuki* plays provides the indispensable sonic support to all scenes. However, previous analytical studies have centred on vocal music genres and little attention has been paid to this percussion ensemble. This research focuses the variety of *noh* style performance practices, after the Meiji restoration, in order to demonstrate the transmission and change of the *kabuki* percussion ensemble. ‘*Noh* style’ refers to a range of *noh*-derived techniques in *kabuki*, including set rhythmic patterns, percussion pieces and musical titles. The Meiji Restoration (1868), when *noh*-percussion instrumentalists lost the support of the Edo shogunate, was a notable turning point for *kabuki*-percussion instrumentalists because it enabled them to obtain detailed information about how *noh*-percussion pieces were composed. While considering this turning point for *kabuki*-percussion instrumentalists, I reconsider modern and contemporary circumstances surrounding the *noh* style performance practices through bibliographic survey and analyse the music, both offstage and onstage, in order to reveal the diversity of the rhythmic pattern-combinations among pieces of the same musical titles.

This dissertation consists of three parts. Part one compares and contrasts multiple discourses about *noh* style among *kabuki* society. Describing the appearance of distinctive events and key persons, I highlight four specific periods of sudden transition and change that have a lasting effect on the genre as a whole: 1) Influences from ex-*noh* instrumentalists (early Meiji period), 2) Re-examination in the absence of ex-*noh* instrumentalists (from the middle of the Meiji), 3) Revision of drum patterns in specific schools (from late Taisho period), and 4) Overall instrumental changes including flute (since post WWII).

Part two focuses on offstage dramatic music, dealing especially with the changing musical structures and its influences on the stage directions. I analyse recordings and videos from the 1930's to the 2010's of the representative play “*Kanadehon Chūshingura*”, including a total of 149 examples of offstage music pieces such as “*Tennōdachi Sagariha*”, “*Okitsuzumi*”, “*Sagariha*”, “*Jo-no-mai*”, “*Haya-mai*” and “*Hayafue*”. While taking into account the results of interviews of instrumentalists, I show the variety of different performance practices among pieces of the same musical titles.

Part three investigates onstage dance music concerning how current *noh* style pieces are composed and adjusted as accompaniment to match certain melodic lines. The analysis results of eleven “*Kurui-godan*” recordings from 1900's to 1950's show that current rhythmic pattern-combinations were fixed or recomposed, depending on the instrument, in different periods and provides supporting evidence for examinations in part one. Then I focus on distinctive characteristics in *kabuki* found in relation with the *nagauta* melodic lines which is generally a prerequisite for the onstage percussion composition. Analysing a total of 51 examples of the onstage music pieces such as “*Jo-no-mai*”, “*Sagariha*”, “*Deha*”, “*Kakko*”, “*Hayafue*”, “*Kami-mai*” and “*Mai-bataraki*”, I show the possibility of musical analysis which can be used as an effective means for clarifying historical transitions which have rarely been documented.

The above investigations reveal that the pattern-combination of the *kabuki* percussion ensemble has been changed under the *noh* influence in modern Japan, while keeping the internal diversity and commonalities as *kabuki* music.

