

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

- 2020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. ミャンマーの複簧管楽器フネーの楽器誌 ——現在のフネーとその成立——	瀧 谷 風 司	1
2. エリック・サティ《ソクラテス》(1918)について	坂 本 香 廉	2
3. コミュニティ音楽療法の可能性について	磯 崎 初 夏	3
4. R. ワーグナーの初期におけるベートーヴェン受容	井 上 茉 南	4
5. 1970年代後半のフェラ・クティのアフロビート楽曲における 社会・政治的メッセージの音楽的表現	井 上 環	5
6. オペラにおける「道化」の音楽的解釈 ——E. W. コルンゴルトのオペラ《死の都》《ヘリアーネの奇蹟》の 分析による——	小野寺 彩 音	6
7. シューベルトの交響曲におけるオーケストレーション ——第8番を中心——	笠 井 恵理子	7
8. 音楽を中心としたアートプロジェクトの考察 ——岩手県遠野市における「限界芸術」の比較から——	篠 原 美 奈	8
9. 「おわら風の盆」における胡弓に関する考察 ——胡弓使用のはじまりと演奏を中心に——	高 津 萌 子	9
10. ドヴォジャークと「国民性」をめぐる議論 ——「アメリカ音楽」の発見を事例として——	高 宮 理彩子	10
11. ミャンマーのキリスト教音楽 ——聖歌集を中心に——	竹 田 真 歩	11
12. 21世紀のブルガリアン・エスノポップス ——ポップフォークとの音楽的特徴および演出方法の比較を中心に——	玉 置 彩 乃	12
13. 公立文化施設の役割と活性化への提言 ——市川市文化会館を事例として——	塚 原 美 月	13
14. 中山晋平作品における「歌声」 ——新民謡運動期の創作活動とその理念に焦点を当てて——	長谷川 由 依	14
15. 民謡の観光資源化 ——《草津節》を例に——	原 田 笑 加	15
16. ツェムリンスキー弦楽四重奏曲における形式と主題 ——作品4、15を比較して——	平 石 奈都子	16
17. 私的コレクションのアーカイブズ化に関する試論 ——「内田修ジャズコレクション」を例に——	丸 山 千寿留	17
18. スティーヴ・ライヒの中期声楽二作品における「声」と「テクスト」	宮 本 真 緒	18
19. ヨハン・ネポムク・ファンヘルのピアノ協奏曲の形式 ——Opp. 73、85、113の第1楽章提示部の分析——	宮 本 汀	19

修士論文

1. アンリ・デュティユーと「記憶」	——1963年以降の作品における様式の解剖を通じて——	齋 藤 百 萌	20
	Henri Dutilleux and "mémoire": An Analysis of his Style after 1963	SAITO Momo	27
2. 伝統の創造的再構成の場としてのコンペティション	——アイルランド伝統音楽の器楽部門を中心に——	水 上 えり子	21
	Music Competition as a Framework for Creative Reworking: Focusing on Irish Traditional Instrumental Music	MIZUKAMI Eriko	27
3. 中部ジャワのスラカルタ様式のガムランにおけるシンデンの型の考察	——採譜によるリズム構造の分析から——	今 泉 佳 奈	22
	A Study of <i>Sindhenan</i> : Its Rhythmic Characteristics and Connection with The Metrical Structure of The Javanese Gamelan	IMAIKUMI Kana	28
4. 音楽批評から見る「若きフランス」活動初期の実態と背景	——1930年代フランスの新聞と雑誌における音楽批評の検証を通して——	芝 池 円 香	23
	The Early Activities and Contexts of La Jeune France: The French Music Criticism in 1930s	SHIBAIKE Madoka	28
5. 新即物主義の意義と評価を巡る音楽史記述	——戦前から戦後にかけての変遷——	千 葉 豊	24
	Revisiting Neue Sachlichkeit in Music Histories: Its Transition from the Prewar to Postwar Periods	CHIBA Yutaka	29
6. 1920年代までの上海の中国人社会における社交ダンス	——ジャズ受容の基盤として——	陳 麟	25
	Chinese social dance in Shanghai until 1920s on the base of the reception of jazz	CHEN Lin	29
7. 現代中国における二胡音楽文化の再編成	——「中国音楽金鐘賞」二胡コンクールを着眼点として——	鄭 青 芸	26
	The Re-creation of Erhu Music Culture in Contemporary China: Focused on the Erhu competition of the Golden Bell Award for Music	ZHENG Qingyun	30

博士論文

1. アルス・アンティクアにおけるリガトゥーラの規則と記譜 井 上 果 歩 31
Rules and Notation of Ligatures in *Ars antiqua* Theory INOUE Kaho 34
2. 現代カザフスタンの伝統音楽教育における音楽学の役割
——理論・実践的科目「エスノソルフェージュ」を中心に—— 東 田 範 子 33
The Role of Musicology in Shaping Traditional Music in Contemporary Kazakhstan:
A Study of Ethnosolfege, a Theoretical and Practical Program TODA Noriko 35

—卒業論文—

1. 滝 谷 風 司 (2015年度入学)

ミャンマーの複簧管楽器フネーの楽器誌 ——現在のフネーとその成立——

フネー hne は、主にミャンマー古典音楽の演奏に用いられる複簧管楽器である。今日では、小型のフネー・ガレー hne gale と大型のフネー・ジー hne gyi という 2 種類の長さの楽器が最もよく演奏される。フネーは古典音楽の代表的な合奏形態であるサインワイン合奏のほか様々な合奏形態に適用され、ミャンマー音楽演奏の場において欠かすことのできない楽器となっている。しかし、フネーを主題とした研究はこれまでほとんど行われておらず、この楽器が十分に考察されてきたとは言い難い。本論文は、こうした問題意識から出発し、現在のフネーのありようとその成立過程について論じたものである。

第 1 章では、現在のフネーを多角的に記述した。初めにミャンマーの音楽分野と合奏形態について概観し、特に現地調査で行った聞き取り調査と初步的な演奏技術の習得に基づいて、フネーの種類や構造と、奏法や学習過程などの演奏実践について扱った。また近年まで用いられていた大型の楽器であるウンターヌ・フネー、フネー奏者が持ち替えで演奏する縦笛のパルウェについても短く取り上げた。

第 2 章では、フネーの成立に関わる資料を取り上げた。まず先行研究を整理し、フネーのインド起源説が優勢であることについて触れた。また、ミャンマーの音楽文化がタイのアユタヤからの影響を受けているという指摘にも着目し、インドとタイの楽器について記述した。続いて、11~13世紀の図像と碑文、18~19世紀の中国におけるミャンマーの楽器の記述、19世紀後半の楽器資料と王朝の習慣を描いた写本を検討し、今日のフネーがいかにして成立したのかについて論じるための端緒とした。

第 3 章では、特に前章で取り上げた資料から、フネーの成立について考察を行った。パガン時代の資料と語源的な推定から、インドからミャンマーへ複数回にわたって複簧管楽器が伝わっていた可能性があることを指摘した。また、タイの楽器と中国の記述の相似、アユタヤとミャンマーの音楽文化の関連、演奏習慣などの観点から、次のような推定を行った。今日ミャンマーで行われているような、大きさが違う複簧管楽器を使い分ける習慣は、16世紀以降にアユタヤの音楽文化が伝來したことに由来し、18世紀中頃までには行われていた。フネー・ジーに繋がる大きい楽器は早くに用いられていたが、フネー・ガレーに繋がる小さい楽器は、後になって恐らくアユタヤから持ち込まれたもので、当初は大きい楽器と外觀を異にしていた。しかし、小さい楽器の外觀はやがて大きな楽器に吸収され、両者は現在のようにサイズを異にする「移調管」のような関係の楽器となった。そして、恐らくは演奏表現の変化によって、20世紀初頭まで持っていたリードをコントロールするための機構であるピルエットを失った。

本論文はフネーの演奏実践についても扱ったものだが、その全てを網羅したものではなく、特に、それが数多くの演奏機会で用いされることを示した一方で、どのような場では演奏されないのであれば明らかにできなかった。不足している史料を補填するほか、現在の演奏機会をより詳細に検討する手法にもフネーの成立を考察する材料としての潜在的 possibility があることを示唆し、これを結びとした。

2. 坂 本 香 廉 (2016年度入学)

エリック・サティ《ソクラテス》(1918)について

本論文では、エリック・サティの《ソクラテス》を取り上げた。

第1章では、サティがどのように音楽史に位置づけられてきたかを確認したうえで、その作品を概観した。サティはドビュッシーやラヴェルに先んじて旋法性や並行進行を取り入れた先駆的存在として、またケージへと連なる現代音楽の先駆者として評価されてきた。一方でサティ独特の音楽スタイルについては、多くの人がその魅力や独創性を認めていながら詳細な言及は見られなかった。

第2章では、「家具の音楽」「キュビズムの音楽」「新古典主義音楽」という三つの視点から《ソクラテス》を考察した。サティが《ソクラテス》を「立派なもの」として捉えていることから、それを家具の音楽と同一のものとして捉えるのは難しい。「キュビズムの音楽」に関しては、サティがピカソを含む画家たちと頻繁に交流していたという以上の情報が得られなかった。サティはむしろ、キュビズムの友人たちに「古典主義への回帰」を負っていると明言している。また、新古典主義音楽の中に《ソクラテス》を位置づけることは不可能ではないが適切とは言えない。《ソクラテス》を新古典主義的音楽の枠で語ることは、サティが理想としていた「白さ」や「純粹さ」といったイメージを見落としてしまうことになる。

第3章では、《ソクラテス》の作曲の背景や初演に関する状況を整理し、テクストや音楽について考察した。サティは《ソクラテス》を「白く純粹な」作品にしたいと望んでおり、それに相応しいテクストとしてクザンの訳によるプラトンの対話篇を選んだ。作曲にあたってはプラトンの対話篇の美しさを極力損なうことのないよう配慮し、“récit (en lisant)”という指示によって語るように歌うことを要求した。

以上の考察から、サティは古代ギリシャに対して「白く」「純粹な」イメージを抱いており、それを《ソクラテス》に反映しようとしていたことが分かった。《ソクラテス》が発表された当時、賛否両論をもって作品が迎えられたのは、同時代の古代ギリシャを扱った作品とは性格が異なっていたからである。したがって《ソクラテス》を同時代の古代ギリシャ受容を代表する典型的な作品ということはできないが、この作品がその受容の一片を体現していることも事実である。特にシャルル・ケクランが「ギリシャ的作品」として《ソクラテス》を高く評価したことは、「純粹さ」や「単純さ」といったイメージと「古代ギリシャ」の結びつきがサティ固有のものではないことを示している。

また、《ソクラテス》はサティが「真剣に」作曲した作品であることも分かった。これまでサティの作品は「先駆者」としての新しさにばかり焦点が当てられてきた。1920年代に評価されていた《ソクラテス》が現在ほとんど上演の機会を与えられないのは、この作品と現代におけるサティのイメージが合致しないからである。《ソクラテス》を改めて評価することは、現代のサティ受容を見直すきっかけとなるであろう。

3. 磯 崎 初 夏 (2017年度入学)

コミュニティ音楽療法の可能性について

日常的に人々は音楽プレーヤーやCDなどの媒介を通じて音楽を聴いたり、ライブやコンサートで直接的に音楽に触れたりしている。多くの人々は音楽を聞くことで感情を落ちさせたり、また時には気持ちを盛り上げたりしている。このような経験を通じて音楽に人々の感情に寄り添うような何かしらのを感じることが多々あるであろう。この音楽の持つ特性を生かし、心身の問題を解決しようと試みるものが音楽療法と呼ばれる療法である。前に比べて音楽コンテンツが広がりを見せ、人々が音楽に触れる機会が増えた情報化社会へと変化した一方で、音楽の持つ力が医療現場や施設等で用いられているという現実を知る人は多くないよう思う。

その中でも近年台頭してきたコミュニティ音楽療法（日本では文化中心音楽療法とも）と呼ばれる新たな療法は言葉自体知っている人も少ないのであろう。この概念はノルウェーの音楽学者ブリュンユルフ・スティーゲが1980年代に提唱し、現在までその実践と教育を行っている。このコミュニティ音楽療法は従来の音楽療法とは全く違ったアプローチから療法を行うものであり、また今までの方法に疑問符を投げかけたものである。

まず第一章で従来の音楽療法とコミュニティ音楽療法の相違点を挙げることでコミュニティ音楽療法の斬新性、革新性に触れるために、両者の概要、歴史に触れた。この従来の療法とコミュニティ音楽療法との比較により、類似点、相違点をまとめた。相違点として、従来の音楽療法は主に心身に問題のある人々に向けて行われるが、コミュニティ音楽療法はコミュニティに所属するどのような人間に対しても行われるという点、また従来の音楽療法では音楽療法士が「治療者」として存在していたが、コミュニティ音楽療法ではコミュニティ間（コミュニティとコミュニティ間、またはコミュニティと個人の間）の「仲介者」的存在となっている点の二点を大きな違いとして挙げた。

次に第二章ではコミュニティ音楽療法の多様性に触れるためにコミュニティ音楽療法の具体的な過去の事例をいくつか例示した。ここでは多様性に触れるに重点を置き、世界の色々な地域から実践例を引用した。また提唱者であるスティーゲが文献や著書の中で言及しているものに限った。具体的にはオーストラリアのArtstoriesと呼ばれる音楽を通して文化的な発展を援助する団体、ノルウェーの刑務所内での音楽活動の例を挙げた。これにより、多様性が明らかになったと共に、コミュニティ音楽療法における特性が明らかになった。

第三章で日本と海外でのコミュニティの概念の違いに触れるため、ノルウェーと日本で行われた高齢者へのコミュニティ音楽療法実践についての木村博子、西本由美的論文、“Choirs in Two Countries – A Study of Community Music Therapy for the Older Adults in Norway and Japan”的概要をまとめた。この論文は日本とノルウェーの高齢者合唱団に対するコミュニティ音楽療法実践を取り上げた。それぞれに記述式のアンケートを行い、アンケート結果を比較することで両国の文化的特徴を挙げたものである。木村、西本は、いくつかの文化的差異はあったものの両国の合唱団にとってコミュニティ音楽療法には意義があった、そしてこの文化的特徴を考慮した上でコミュニティ音楽療法は大いに役立つと結論づけた。

これらを踏まえて最後に日本文化におけるコミュニティ音楽療法の問題性、有用性、今後の拡がりの展望について考察した。懸念点として、日本固有の、コミュニティは人々与えられるものだという考え方、音楽療法士資格の制度を挙げ、よりコミュニティ音楽療法を日本で実践するためにはこれらの懸念点を改善する必要があるのではないかと結論づけた。

4. 井 上 葉 南 (2017年度入学)

R. ワーグナーの初期におけるベートーヴェン受容

リヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813~1883) は生涯を通してルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンの音楽を意識し、自らが彼の正統な後継者でありたいという願望を主軸として作曲をしていた。ワーグナーが最終的な目標として掲げた、音楽とドラマの結合である「総合芸術 *Gesamtkunstwerk*」も又、ベートーヴェンの音楽に続く「未来の音楽」であると主張していた。では、こうしたベートーヴェンに対する関心はいかにして始まったのか。

本論文では、ワーグナーが生まれてからヴュルツブルク市立歌劇場の合唱指揮者に就任する1833年までの期間をワーグナーの「初期」と定め、その間にベートーヴェンからどのような影響を受けたのか、又、そこから何を感じ取り、自身に取り込んでいったのかを考察した。

第1章では、ワーグナーの初期におけるベートーヴェン体験について、伝記的視点からアプローチした。主に『わが生涯』を始めとした自伝的著作、クラウス・クロップフィンガー Klaus Kropfinger の “Wagner und Beethoven” の第2章 *Wagners Beethoven erlebnis* を参考にし、ワーグナーがベートーヴェンを知った時期や方法について調査した。そこから、「初めてのベートーヴェン体験」は、特定の作品や出来事ではなく、ベートーヴェンの死を知ったことや、ゲヴァントハウス演奏会にて第七交響曲を聴いたこと等、複数の体験が組み合わさったもので、それらによってワーグナーは作曲家としての道を歩み始めたのではないか、と考察した。

続く第2章では、ワーグナーが初期において作曲した器楽作品を整理し、それぞれの作品に対するワーグナーの記述や作曲時の彼を取り巻く状況等を元に、初期に作曲した器楽作品の意義を検討した。又、エゴン・フォス Egon Voss の “Richard Wagner und die Instrumentalmusik” における推論を元に、ワーグナーは初期においてはオペラよりもむしろ器楽に情熱を注いでいたのではないか、と考察した。

そして第3章では、ベートーヴェンの第九交響曲への執着の始まりとも言える、第九交響曲のピアノ2手用編曲を取り上げた。当時の書簡や『わが生涯』における記述を元に、この編曲の制作過程を調査した上で、ワーグナーが1873年に執筆した論文「ベートーヴェンの《第九交響曲》を演奏するために Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's」における第九交響曲に対する解釈と比較し、初期においてワーグナーが第九交響曲をいかに解釈していたかを検証した。

最後に、初期におけるベートーヴェン体験やベートーヴェンの音楽に対する熱心な研究はワーグナーの音楽の基盤となっており、又、このような初期におけるベートーヴェン及び器楽への情熱的な研究によって自身が器楽においてベートーヴェンを超えることができないと実感したことが、晩年に交響曲を構想していたが結局完成するに至らなかった理由となっているのではないか、という推論をもって結びとした。

5. 井 上 環 (2017年度入学)

1970年代後半のフェラ・クティのアフロビート楽曲における社会・政治的メッセージの音楽的表現

本論文の目的は、アフロビートを代表するナイジェリアの音楽家フェラ・クティ Fela Anikulapo Kuti (1938~1997) による1970年代後半の楽曲において、楽曲中に込められた社会・政治的メッセージが、どのような技法を用いて音楽的に表現されたのかを明らかにすることである。

フェラ・クティは生涯を通して、ナイジェリア政府、軍隊、あるいは大企業やヨーロッパといった「権力」に対して、そのあり方や行動の不正・腐敗の様相を批判し続けた。そしてフェラ・クティは、それらの批判を表明する手段として自ら「アフロビート」と名付けた新しい音楽を用い、活動拠点である「シュライン」に集う大衆に対し、自身の意見、感情、あるいは自身と前述の権力の間で行われた闘争などについて、アフロビートの音楽に乗せて語り続けた。本論文の狙いは、こうした社会・政治的メッセージが、歌詞における言語表現だけでなく楽曲の音楽的内容にも表れているという仮定の検証にある。従来の研究はフェラ・クティの生涯および活動家としての側面に焦点を当てたものが多く、個々の楽曲について詳細に分析した音楽学的研究が乏しいことが、本研究を志した動機である。

本研究では、フェラ・クティのスタジオ録音の音源を探査するとともに、演奏に参加したメンバーの調査を行うことで、楽曲の構造と様式を多角的に分析した。取り扱った楽曲は、1975年から1979年までの五年間の中から一曲ずつ、計五曲である。考察にあたっては、①楽曲の構成、②楽曲の基盤となるパターン、③コール・アンド・レスポンスのあり方、という三つの観点に注目した。その結果、対象とした五年間の変化として、①楽曲の構成の複雑化、②基本パターンにおけるコール・アンド・レスポンスの比重の増加、③演奏の編成の拡大、及びそれに伴う多声化、④コール・アンド・レスポンスが楽曲に占める割合の増加、及びその構造の複雑化、といった特徴が見られた。そしてこれらの特徴は、楽曲の題材及び内包されるメッセージの「年々規模が拡大しより強い批判的精神を持つようになる」という傾向に伴って表れていることが判明した。こうした音楽表現上の特徴が、アフロビートの前身であるハイライフなど他のアフリカン・ポップスに見られる娯楽としての音楽の側面を薄め、社会・政治に対する複雑で批判的な問題提起の表現をより深化させる効果を発揮しているという結論に至った。

今後の課題としては、本論文において扱わなかった年代の楽曲、及びフェラ・クティ以外によるアフロビート楽曲における同種の調査の必要性が挙げられる。また、筆者がそうであるように、フェラ・クティや当時のナイジェリアとは社会・文化的環境が全く異なる国、及び人々に、フェラ・クティのアフロビートのメッセージ性がどのように受容されているのかという点も、今後詳細な研究が望まれる。

6. 小野寺 彩 音 (2017年度入学)

オペラにおける「道化」の音楽的解釈 —E. W. コルンゴルトのオペラ《死の都》《ヘリアーネの奇蹟》の分析による—

道化は、陽気さと悲哀、生と死、蔑まれる一方で王を手玉にとるというような矛盾した概念の間を自由自在に行き来し、人間の根底にあるものを抉り出すかのような不思議な力を持っている。そのような道化は西洋の社会や文化の中で独自の役割を担い、社会の発展と密接に関わっていた西洋芸術音楽にも明らかに反映されてきた。特に、オペラにおいて道化的な特性を付与された人物はコミック・リリーフや狂言回しの役割を担い、音楽・物語の両面で欠くことのできない存在となっている。しかしながら、道化はこれまで文化人類学や民俗学、演劇、文学、美術などの視点から多様に研究されてきたものの、音楽学の分野で道化に絞って論じている研究は非常に少ない。そのため本論文ではオペラにおける道化の役割やその音楽的描写の特徴を探求し、さらに筆者がその道化の扱いに独自性を見出しているエーリヒ・ヴォルフガング・コルンゴルト Erich Wolfgang Korngold (1897~1957) のオペラ《死の都》と《ヘリアーネの奇蹟》を検証した。

第1章ではヨーロッパにおける道化として、宫廷道化師やコンメーディア・デッラルテ、ピエロの歴史や性質、そしてその道化の性質を取り込んだ「道的なもの」を論じた。ここでは、道化が様々な概念の境界を飛び越えることが可能な「境界に在る者」であることに注目し、その性質を持つために、物語の中での自由度が非常に高い存在として文学や舞台芸術の中での地位を獲得していったことを指摘した。また《死の都》と《ヘリアーネの奇蹟》の道化や「道的なもの」を論じる上で必要となる、何者かの鏡としての道化の特性や、道化と権力者の関係性について論じ第3・4章の布石とした。

第2章ではオペラ史における道化や「道的なもの」の扱いを概観し、道化特有の滑稽さを描くための音楽的要素を導き出した。筆者はその音楽的因素として、付点リズムや薄く乾いた音響、特殊な楽器の使用、調子つばずれな——つまりは調性から逸脱した——旋律を挙げ、それらによって道化の音楽はシリアルな音楽と対比され、陽気で滑稽な雰囲気を獲得したということを考察した。

第3章と第4章では、第1・2章で論じた道化の性質や音楽的特徴を前提とし、《死の都》と《ヘリアーネの奇蹟》の道化や「道的なもの」を、音型（モティーフ）や楽器に注目した楽曲分析及び台本の分析を通して検証した。第3章では、《死の都》におけるピエロと旅芸人一座が陰鬱な物語の中でのコミック・リリーフとして、ブリュージュという都市や主人公パウルを映し出す鏡として、そして幻想的な世界の住人としての役割を担っていることを指摘した。これまでのオペラにおいて専ら道化は物語をかき回す存在であり、血生臭い悲劇の主人公であったのに対し、コルンゴルトは道化を幻想の中の抽象的・象徴的な存在として音楽・物語の両面で巧みにオペラへ織り込んでいる。第4章では《ヘリアーネの奇蹟》において道化性、つまり滑稽さが付与されたのは、明らかに道化の性質を示した異邦人ではなく暴君であったことを指摘した。その理由の一つとして、創作時のコルンゴルトと父ユリウスとの確執がオペラへと投影され、暴君の音楽的描写に影響を及ぼしたという可能性を挙げた。音楽的な滑稽さによって、暴君は人間的な醜さや弱さを併せ持ったどこか魅力的な悪人として描かれ、聖なるヘリアーネと俗なる暴君という鮮やかな対比がもたらされているのである。これらの分析の結果として、コルンゴルトのオペラにも第2章で述べた道化的な音楽の特徴は踏襲されているものの、彼による道化の扱いには独自性が見られるという結論を導き出した。

7. 笠 井 恵理子 (2017年度入学)

シューベルトの交響曲におけるオーケストレーション —第8番を中心に—

本論文の目的は、フランツ・シューベルト（1797～1828）の交響曲第8番ハ長調D 944を中心に楽曲分析を行うことで、シューベルトの交響曲におけるオーケストレーションを明らかにすることである。

シューベルトの交響曲については、従来多くの視点から研究がなされてきた。その一例として、自筆譜から作品の作曲過程や推敲について明らかにした研究、自筆譜の紙の調査によって作曲年代を特定した研究、そしてシューベルトの器楽作品におけるソナタ形式の特徴を見出した研究が挙げられる。その一方で、楽器の音色がもたらす演奏効果に関しては、部分的な言及はあるものの、作品全体を通して包括的に考察したものはない。本論文は、この研究状況への問題意識を発端とし、交響曲というジャンルにおいて、多様な楽器によって作り出される音色について考察した。

第1章では、シューベルトの交響曲について概観し、作品の成立背景や演奏環境について確認した。その際に考慮したのは、第8番はそれ以前に作曲された交響曲と作曲状況が異なることである。交響曲第1～6番は、シューベルトが通っていたコンヴィクトのオーケストラや、当時のウィーンにおけるアマチュア・オーケストラといった、プライベートなオーケストラのために作曲された。また第7番は、シューベルトの器楽において未完成作品が増加した時期に作曲されている。その背景には、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（1770～1827）に対する交響曲作曲家としての意識、またオペラ創作への集中が挙げられる。それに対して第8番は、シューベルトのウィーン楽友協会での地位の向上により、1826年に楽友協会に提出された作品である。したがって、第8番はシューベルトの他の交響曲に比べ公的な意識の強い作品であることが分かった。

第2章では、当時の慣例や同時代の作品と比較しながら、シューベルトの交響曲における楽器編成の変遷を辿ることで、第8番に見られる楽器編成の特徴を明らかにした。第8番では、当時の交響曲に使用される楽器としては異例であったトロンボーンが編成に加わり、また緩徐楽章も例外ではなく、全楽章を通して同一の編成であることが分かった。このように楽器編成が拡大した背景には、シューベルトが第8番の公開演奏会での上演を見通し、プライベートなオーケストラには用いられない楽器の使用を想定していたことがあると考察した。

第3章では、第8番におけるオーケストレーションの分析を行い、楽器別にその技法を確認した。その際には、楽器の特性を考慮しながら、シューベルトの他の交響曲やベートーヴェンの作品と比較し、シューベルトに特有の技法を考察した。この分析によって、第8番では、トロンボーンの使用に際して宗教曲に伝統的なコッラ・バルテの演奏習慣を応用している点、ウィーン古典派の交響曲では和声や伴奏を担当していた楽器にソロによって主題や旋律を担当させる点、ファゴットやチェロが旋律を担当することで生じたバス声部の音量的減少をトロンボーンによって補完させる点、オペラで使用された弦楽器によるトレモロの演奏技法を交響曲に取り入れた点が明らかとなった。

今後は、第8番の初演に関わったフェリックス・メンデルスゾーン（1809～1847）やローベルト・シューマン（1810～1856）が、この研究で明らかとなったシューベルトの交響曲におけるオーケストレーションをどのように受容し、また自分の作品へと昇華したのかを考察することが課題となろう。

8. 篠 原 美 奈 (2017年度入学)

音楽を中心としたアートプロジェクトの考察 ——岩手県遠野市における「限界芸術」の比較から——

本研究は、2018年より岩手県遠野市にて行われているアートプロジェクト「ふるさと遠野音楽祭」(以下「遠野音楽祭」)を事例に、鶴見俊輔が提起した「限界芸術」(非専門的芸術家によってつくられ、非専門的享受者によって享受される芸術)という概念を援用し、今日におけるアートプロジェクトの意義について考察するものである。

序論では、アートプロジェクトは1990年以降現代美術を中心に展開されてきたが、音楽の制作や体験を中心とした事例及びそれらを対象にした研究はまだ少なく、日本では多くの市民音楽活動や民俗芸能が行われているものの、アートプロジェクトとの関連性や差異を言語化した研究が不足していることを指摘した。

第1章では、アートプロジェクトにおける音楽的要素の歴史的変遷を整理し、現在展開されている参加型音楽実践は、大規模芸術祭における音楽プログラムの主流化及び音楽祭の地域参加的傾向の影響を受けていることを示した。そして、それらの音楽実践や参加する市民を位置づける概念として、鶴見の「限界芸術」やトマス・トゥリノの「参与型パフォーマンス」という概念を引用し、参加型音楽実践においては参加者の多様性や身体的律動が不可欠であることを論じた。

第2章では、「遠野音楽祭」の参加者と来場者に実施したアンケート、及び筆者が現場で得た情報をもとに分析を行った。オーケストラ音楽を作曲するワークショップにおいて、個々人によって異なるイメージを「すり合わせていく」プロセスが他者の価値観との出会いを生み出す可能性と、「当たり前」を問い合わせ直す音楽祭のテーマ設定が多くの「気づき」を生む一方で、メッセージが複雑化することによって参加者が「自分事」として捉えにくくなるといった課題を挙げた。

第3章では、遠野市で行われている平倉神楽、駒木鹿子踊り、「遠野物語ファンタジー」、「遠野音楽祭」という四つの「限界芸術」の比較を、各団体へのフィールドワークとインタビュー調査をもとに行った。その結果、①遠野市では既に幅広い年齢間で深い交流が達成されている一方、地域を超えた交流は「遠野音楽祭」のみに見られる特徴である、②民俗芸能が日常的な関係性の強化を目的としているのに対して、「遠野音楽祭」は大学生と中学生が対等に意見を交わす非日常的な関係性の創出を目的とする、という二つの差異が明らかになった。また、共通点として、①平倉神楽と「遠野音楽祭」双方の参加者が、活動の中で新たな価値観と出会い、自己や地域を相対的に認識するようになったと感じていること、②4団体とも音楽活動における「非専門性」と音楽的技能を「磨く」プロセスを兼ね備えていること、の二点を指摘した。このうち、子供全員が地域の祭りに演者として参加し、より深めたい者が保存会へ加入するという民俗芸能における2段階の入り口設定や、毎年新規参加者が加わった時点で活動をリセットする「遠野物語ファンタジー」の仕組みは、クオリティーの向上を目指しながらも入り口を広く確保することを可能にする点で、音楽を中心としたアートプロジェクトにも十分に生かすことができると思った。

結論として、「新しい」取り組みと捉えられているアートプロジェクトも、「限界芸術」の一種と位置づけることによって、これまで意識されることがなかった既存の市民音楽活動及び民俗芸能との差異や共通点が明らかになり、それが音楽を中心としたアートプロジェクトの今後の可能性を考える手がかりとなると指摘した。

9. 高 津 萌 子 (2017年度入学)

「おわら風の盆」における胡弓に関する考察 ——胡弓使用のはじまりと演奏を中心に——

本論文は、「おわら風の盆」における胡弓の起源や音楽的特徴を明らかにすることを目的とする。

富山県富山市八尾町で9月1日から3日まで行われる「おわら風の盆」は、元禄15年頃に起源を有する歴史のある伝統行事であり、現在は観光の名物にもなっている。「おわら風の盆」では《越中おわら節》が演奏されるが、ここで胡弓を用いることに、他地域の伝統行事にはない「おわら風の盆」の特質がある。胡弓は日本の伝統音楽でも用いられているが、演奏の機会や演奏者は三味線や箏などと比べて少ない。そうした中で、「おわら風の盆」において胡弓はなくてはならない音色であり、非常に重要視されている楽器である。これまでの「おわら風の盆」の研究では、長尾洋子の『越中おわら風の盆の空間誌——〈うたの町〉からみた近代』(2019) や、小松朗の『風の盆——文学と伝承』(2010) などで、近代以降の動向が明らかにされてきた。しかし、《越中おわら節》という音楽、特に胡弓については詳しい研究がなされなかった。本論文では、胡弓や音楽に注目することで、新たな視点から「おわら風の盆」を見る試みた。

第1章では、「おわら風の盆」で使われている「一般型の胡弓」の構造と、現在までに明らかになっている胡弓の実態について、2008~2009年度における京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センターの先行研究をもとに述べた。

第2章では、「おわら風の盆」の起源と現在までの歴史について、長尾の研究〔長尾 2019〕などによって概観した。元禄15年頃に八尾で練り廻る習慣が生まれ、のちに「おわら風の盆」となったこと、ほとんど絶えることなく現代まで受け継がれてきたこと、近代以降は全国や世界に向けて広く発信してきたことなどを述べた。

第3章では、「おわら風の盆」の特徴でもある胡弓の使用の起源について考察した。現段階では胡弓の使用的始まりを特定することはできないが、富山県立図書館所蔵の『中越新聞』や『富山日報』などの記事から、少なくとも1889年には胡弓が使われていたことが明らかになった。そして、これまで「おわらの胡弓の元祖」と言われてきた松本勘玄という人物は、八尾に初めて胡弓をもたらしたのではなく、現代にも伝わる「おわら風の盆」の胡弓の手を生み出した人物ではないかと推論した。

第4章では、《越中おわら節》の三味線と胡弓の演奏をCD『おわら風の盆——名盤編』(2013) に収録された音源から採譜し、松本勘玄が胡弓を演奏した1949年以前の録音と、勘玄の没後に収録された1959年の録音を比較した。これによつて、勘玄自身の演奏に比べ、勘玄没後の演奏の方が、テンポが $\text{♩} = 72$ から $\text{♩} = 58$ へ遅くなつており、胡弓の旋律に装飾が多く施されていたという相違点が見られたが、どちらの演奏も三味線の単純なリズムの旋律をなぞるように胡弓の旋律が作られているという共通点も観察できた。ここから、テンポや胡弓の旋律の装飾性には変化が見られても、三味線と胡弓の旋律との関係性は、勘玄自身が演奏していた頃から変わらず受け継がれているのではないかと考えられる。

本論文によって、「おわら風の盆」における胡弓と松本勘玄との関わりについて再考し、また、現在確認できる《越中おわら節》の音楽的特徴の変遷について示したことで、明治時代から現在まで受け継がれた「おわら風の盆」の伝統の特徴を考察することができた。今後は、今回の調査で明らかにできなかつた元禄時代から明治時代初めの「おわら風の盆」の実態について、胡弓を含むさまざまな楽器や歌などの観点からさらに調査し、明らかにしていきたい。

10. 高宮理彩子 (2017年度入学)

ドヴォジャークと「国民性」をめぐる議論 ——「アメリカ音楽」の発見を事例として——

本論文は、アントニーン・ドヴォジャーク（1841～1904）のアメリカ時代（1892～1895）の創作に見られるとされる「国民性」が、19世紀末アメリカでどのように受容されたのか、また彼にとって国民性とは何であったのかを議論しようとしたものである。

19世紀末の「チェコ国民楽派」として認識されるドヴォジャークがアメリカで書いた作品については、しばしば「アメリカ的である」という解釈が一般化している。しかし、スコッチ・スナップや五音音階のみでは「アメリカ的」だとする根拠として希薄であるし、このような表面的な解釈の裏に、彼の音楽を取り巻くより重要なコンテクストが隠されてしまう恐れもある。そこで本論では、作品の「アメリカ性」が全て音楽的実体に存在するという認識を批判的に捉え、ナショナリズムと音楽という根本的な主題にアプローチし、彼の作品がアメリカ的と受容された歴史的文脈に目を向けた。またそのことによって、彼がどのような基準において「国民楽派」の枠組みに収められることになったかを再考することの有効性を主張した。

本論は3章からなる。第1章では「国民音楽」という概念の起源や特徴、またどのような戦略でそれにアプローチすべきかを知るため、音楽におけるナショナリズムを論じたカール・ダールハウスおよびリチャード・タラスキンの見解を参考とした。そこから、国民音楽という概念そのものがかなりの場合に受容者の意識性に拠っていること、国民音楽と呼ばれる作品の固有性は音楽的実体よりも、むしろその作品が果たした歴史的機能に見出されること、またそれが現代におけるドヴォジャークのアメリカ時代の作品解釈によっても裏付けられていることが明らかになった。

したがって、ドヴォジャークとアメリカ音楽文化との相互作用を調査する必要性を考慮した上で、第2章第1節では、19世紀アメリカにおけるドヴォジャーク受容の過程、彼を招待したサーバー夫人の意図など、ドヴォジャークが介入したアメリカ音楽史的コンテクストの方に目を向いた。第2節では、ドヴォジャークの「アメリカの国民音楽は黒人の旋律を基盤として創造される」という声明に対する批判が具体的にどのようなものであったかを調査した。そこでは、とりわけボストンの音楽家たちに、ポピュラー音楽と芸術音楽の厳格な区別やそれに伴うヨーロッパ芸術音楽至上主義、あるいは根深い人種問題による文化ヒエラルキー等を背景とした、アメリカ民俗音楽に対する敏感な心理的抵抗が見受けられた。

一方で第3章では、ドヴォジャークの数あるアメリカ体験のうち、「ポピュラー音楽」としての黒人音楽への接触に着目し、ナショナル音楽院の生徒たちによるコンサートのプログラムにも楽曲が採用されたステーヴン・フォスターの作風にみる国民音楽のあり方とドヴォジャークの意識との意味論的解釈を試みた。それを補強する形で彼の論文「アメリカの音楽」を取り上げ、彼が民俗音楽の本質を、とりわけ共同体意識を喚起するような大衆化された普遍性を持ちうる点に見出しているということを明確にし、ポピュラー音楽の理念に介入しようとする姿勢を指摘した。

ドヴォジャークは、自身の楽曲に含まれる民俗的な要素に真正性を求めるなかった点で、「折衷主義的である」という一面的な見方で片付けられることもある。しかし、上述のような彼の「国民性」に対する考え方はドヴォジャーク像に新たな視点をもたらす可能性があり、このことを指摘することで本論の結びとした。

11. 竹田真歩 (2017年度入学)

ミャンマーのキリスト教音楽 ——聖歌集を中心に——

本論文の目的は、現在のミャンマーにおけるキリスト教の教会で使われている聖歌集を歌詞とレパートリーの観点から分析し、また信者へのインタビューを行うことを通して、ミャンマーの教会で実際に歌われる聖歌はどのようなものかを明らかにすることである。敬虔な佛教徒(上座部佛教)の国として知られるミャンマーで、いわばマイノリティとして生活するキリスト教徒の信仰と音楽生活に興味をもったのが本研究の動機である。

ミャンマーは、人口の約70パーセントを占めるビルマ族をはじめ、八つの民族が州を構成する連邦国家であり、細かく見ると135の民族が暮らしている多民族国家である。ミャンマーの最大都市ヤンゴンのダウンタウンには、仏教はもちろんのこと、キリスト教(カトリック、バプティスト、メソジスト、英國国教会、アルメニア教会)、イスラム教(逊ニ派、シーア派)、ヒンドゥー教、ユダヤ教等の宗教施設がある。今回扱う聖マリア聖堂(St. Mary Cathedral)はその一つであり、ヤンゴンで最大のローマカトリック教会である。キリスト教はミャンマー内で身近に存在しており、クリスマスは祝日として祝い、キリスト教信者であるザムヌーは国民的歌手として精力的に活動している。

筆者は2019年12月25日に聖マリア聖堂で行われたクリスマスのミサに参列した。その際に行った信者やオルガニストへの聞き取り調査によると、同聖堂では、ビルマ語、英語、ラテン語のミサが行われていることが分かった。キリエ、グローリア、クレド等のラテン語のミサ曲は正式なミサの中で歌われるという。また2020年現在、新型ウィルス感染防止の為、ミサはビルマ語のみオンライン開催されている。

聖マリア聖堂では2005年に聖歌集が作られた。しかし、聖堂前方に大型モニターを設置し、そこに歌詞を映すようになってから使われていない。信者はモニターを見て歌い、オルガニストは記憶と複数のコピー譜面に基づいて演奏する。聖歌集には、318曲が収録されているが、楽譜はなく、英語の歌詞のみが記されている。なお、聖マリア聖堂オリジナルのビルマ語の聖歌集はない。一方、筆者がインタビューしたミャンマー人の信者A氏は、父親の出自は「ビルマ族ではないキリスト教徒」というところまでは分かっており、又母親はカレン族である。A氏自身は自分が何族であるであるという帰属意識がないようであった。A氏は、この聖歌集ではなく、父親から譲り受けた、刊行年代不明の別の聖歌集を幼少期から使っている。聖歌集には楽譜と英語の歌詞が記された262曲が収録され、曲は聖マリア聖堂で歌われているものであるという。歌詞を参考に二つの聖歌集を比較すると、ミサ曲を除いた20曲が共通していた。又、両聖歌集内でミャンマーで成立したものと断定できる歌は見当たらなかった。

聖マリア聖堂で聖歌集が用いられなくなった原因として、聖歌集の持ち出しや購入が禁止され、信者が常に聖歌集を持つ習慣がなかったことが考えられる。また、普段歌っているとA氏が主張する楽曲が聖歌集に入っていないことから推測し、聖歌集の内容が聖歌歌唱の実態を反映していないかったという可能性もある。さらに、聖歌集が元から楽譜の形ではなく歌詞のみの表記であったことや、モニターではリアルタイムで音楽に合わせて歌詞が流れ、紙より分かりやすいことも聖歌集が使われなくなった要因の一つとして考えられる。そのため、実際に典礼で歌われている聖歌の全貌を明らかにできなかつた。しかし、今回の調査は、ミャンマーにおけるキリスト教カトリックの音楽の特徴の一端を示すものになった。

12. 玉置彩乃 (2017年度入学)

21世紀のブルガリアン・エスノポップス ——ポップフォークとの音楽的特徴および演出方法の比較 を中心には——

ポピュラー音楽にはしばしば、その音楽が作られ演奏される時代や国における、人々の社会的・政治的情報が反映されている。本論文ではその一例として、1960年代頃から次第にブルガリア国内で広まつた、ブルガリアの民俗音楽の要素と西欧由来のポピュラー音楽との融合であるブルガリアン・エスノポップスを取り上げた。

1980年代の後半に差し掛かるとブルガリア共産党が権力の衰えを見せ始め、この時期からブルガリア国内では「ポップフォーク」(俗にチャルガともいう)と呼ばれる音楽ジャンルが爆発的な人気を誇るようになった。ポップフォークとはブルガリアン・エスノポップスの一種で、クラブ音楽由来のリズミカルな旋律と扇情的な表現が特徴である。しかし2010年前後から、ポップフォークとは音楽的側面や演出方法の側面で一線を画すブルガリアン・エスノポップスが数多く登場し始めた。そこで本論文は、こうした「新しいブルガリアン・エスノポップス」とポップフォークとの相違点を分析し、その相違がどのような社会的背景に起因して生じたものなのかを検証することで、ブルガリアにおける音楽とナショナリズムの相関性の一端を明らかにすることを目的とする。

本文は序章と終章を除いて4章からなる。序章では本論文執筆に至った動機や本論文の構成の説明、主要な先行研究などを示した。第1章ではブルガリアン・エスノポップスという音楽ジャンルが誕生した経緯を通時に概観した。第2章ではポップフォークの代表的なアーティストとして「アジス」、「ガレナ」、「フィギキ」の三名を、また新しいブルガリアン・エスノポップスの代表的な音楽グループとして「オラトニツァ」、「エリツツア・イ・ストヤン」、「DJ89プラテヤタ」の三つを紹介した。ここではアーティストのセクシュアリティーにまつわる問題や音楽グループとユーロヴィジョン・ソング・コンテストとの関係性など、次章の音楽分析において重要な論点となる話題についても併せて検討した。第3章では、前章で挙げた全六組のアーティストそれぞれの楽曲について、①旋律および和声進行、②リズムおよび拍子、③楽器、④歌詞、⑤ミュージックビデオの演出方法の五つの観点から音楽分析を行った。その結果、ポップフォークにはロマ音楽やトルコ音楽に由来する音楽的特徴、すなわちメリスマ、ロマのダンス音楽キュチェックに特有の2/4拍子リズム、そしてズルナ、アコーディオン、ウード等の使用等が顕著に認められた。それに対し、新しいブルガリアン・エスノポップスにはブルガリアの伝統的な民俗音楽に由来する音楽的特徴、すなわち変拍子や自由リズム、民謡の歌唱法、カヴァルやトゥバン等の楽器の使用、ミュージックビデオにおけるブルガリアを象徴する場所やアイテムの起用等が見られる反面、ポップフォークに見られるような扇情的な表現が排除されていることがわかった。第4章では隣国セルビアのエスノポップスであるターボフォークに関する上畠の研究(2018)との比較を通して、第3章で明らかにした音楽的特徴の変化の背景に、ブルガリアの民衆の共産党政権からの解放とブルガリア人としてのアイデンティティ再獲得への願望の二点があることを見出した。

13. 塚原美月 (2017年度入学)

公立文化施設の役割と活性化への提言 —市川市文化会館を事例として—

本論文は、戦後から現在までの公立文化施設の変遷と役割の変化を追い、どのような自主事業が公立文化施設の使命を果たすことに繋がるのかを検討する。

戦後からバブル時代にかけて、莫大な費用をかけ建設された公立文化施設は貸館事業がメインとなっており、立派なハードに対してソフトが伴わない「ハコモノ行政」として、1980年代以降盛んに批判されてきた。公益社団法人全国公立文化施設協会の調査で、今日の公立文化施設の自主事業の実施率は82.3%を記録し、2009年の59.4%から飛躍的に改善された。しかし、単に自主事業を行えば「ハコモノ行政」が解決する訳ではない。公立文化施設には今や託された使命があり、それを達成できるような管理・運営を行う必要がある。

本論文は、4章構成をとる。第1章では戦後の公立文化施設の歩みを概観し、文化芸術振興に関する法律の整備と文化施設の役割の変化を追った。公立文化施設が自主事業を展開していくことで真の文化芸術振興を図るために国レベルで法律が整備され、企業やNPO法人などによる支援体制も充実した。しかし、2003年以降、公の施設の管理運営が指定管理者に任せられ、効率化が図られるようになると、施設の運営や人材育成に加え、財政面においても課題が山積した。更に、今や公立文化施設は地域のまちづくりの拠点としての役割を担うようになり、事業に取り組む上で益々総合的なスキルが必要とされつつある。

第2章では、合理的な管理運営体制や市民参画型・地域密着型の事業展開で知られる、千葉県市川市の市川市文化会館を事例として取り上げ、当会館を運営する市川市文化振興財団が豊富な事業を展開する契機になった2004年の「市川市文化会館活性化計画」についても考察した。当財団の常務理事でアートディレクターでもある小坂裕子氏と、事業担当リーダーの高橋基治氏へのインタビューから、市民参加型事業のニーズがあるにも拘わらずキャスティングが豪華な鑑賞型コンサートを数多く実施していたという課題が市民へのアンケート調査で表面化し、新人演奏家事業を拡大し活用することで、現在の革新的な事業を展開できるようになったことを知った。当会館の集客力を含めた更なる文化振興のために、既に他施設と差別化を図っている自主事業の内容にストーリーやコンテキストを付加し、演奏を聴くこと以上の体験を売り出すことで、ブランド戦略を図ることを提案した。

第3章では市川市文化会館と同地域にある習志野文化ホールを取り上げ、その課題を検討した。当ホールは、貸館の利用率が良いため自主事業にはあまり取り組んでいない。全国的に見ても規模の大きい本格的なパイプオルガンを保有するも稼働率は非常に低く、それを演奏できるアーティストもいないという課題がある。パイプオルガンに触れる機会を市民に積極的に提供していくことが、長期に渡る事業の展開を可能にすることを述べた。

第4章では、市川市文化会館と習志野文化ホールの運営、組織、財務諸表を比較し、出演者や大手興行主との交渉を含め、事業を企画する際にその実現可能性を左右する芸術監督の影響や、友の会の様々な形態とそれを導入するメリット、経常利益からみる市民への利益還元率を考察した。

最後に、本論で事例として取り上げた二つのホールから、同じ状況にある全国の公立文化施設に視野を広げ、自主事業をうまく展開している文化施設には今後、ブランド戦略によってより活発な文化振興を図れる可能性があること、またその対極にある文化施設ではその役割や使命を再検討することが重要であることを指摘し、結びとした。

14. 長谷川 由 依 (2017年度入学)

中山晋平作品における「歌声」 —新民謡運動期の創作活動とその理念に焦点を当てて—

本論文は、1928年頃に隆盛した新民謡運動における中山晋平（1887～1952）の理念とその活動を検証し、その中で中山が最も重視した歌手の歌唱技法の実態とその位置づけを明らかにすることを目的とする。

中山晋平は、童謡、民謡、流行歌と多岐にわたって大衆音楽の創作活動に携わり、新時代の大衆の感覚に適した音楽の在り方を模索していた。とりわけ新民謡運動では、中山の創作活動の根幹となる「大衆性」という理念を表明し、他の作曲家がほとんど注目することのなかった歌手の歌唱技法による表現の可能性を極めて重視していた。しかし従来の研究では、「ヨナ抜き音階」や「囁子言葉」など作風上の特徴が中山の独自性として評価され、中山の創作活動の本質が見落とされている。本論文は、このような現状への問題意識を端緒に、「大衆性」と歌唱技法の実態に着目し、新たな側面から中山の事績を再考することを試みた。

本論文は、全3章から構成する。第1章では、中山晋平の生涯と、「民謡」の成立から新民謡運動に至るまでの経緯を概観した。

第2章では、新民謡運動の過程で創刊された雑誌『民謡音楽』や、『婦人公論大学』など大衆向けの図書を俯瞰し、中山を始め藤井清水、弘田龍太郎、橋本國彦らによる「民謡」の解釈と新民謡運動の理念を検証した。その上で、中山が有した「大衆性」の実態と独自性を検証し、歌唱技法との結び付きを明らかにした。「大衆性」を表現する技法として中山が最も重視したのが、「日常的な声による発声法」と「節廻し」である。とりわけ「日常的な声による発声法」は「節廻し」を再現する技巧としても不可欠であり、中山は、これらが日常に密着した音楽としての「民謡」を表現する極めて重要な技法と位置付けていた。

第3章では、国立国会図書館所蔵の歴史的音源を中心に、主に楽譜が現存する77曲の新民謡を対象に「日常的な声による発声法」と「節廻し」を検証し、中山が目指した歌唱技法の実態と意義を考察した。中山の新民謡では、佐藤千夜子や四家文子など西洋音楽を学んだ声楽家（以下洋楽歌手）と、藤本二三吉や小唄勝太郎など三味線音曲を修得した花街の芸者（以下芸者歌手）が歌手を務めていた。音源調査は、主に①洋楽歌手と芸者歌手による「節廻し」の比較分析、②佐藤千夜子、四家文子、藤本二三吉、小唄勝太郎を取り上げ、声音を解析するスペクトログラムを使用した歌声の比較を行なった。①では、楽譜に書かれていない「節廻し」を採譜し、「節廻し」の有無や頻度に焦点を当てた。地声を用いる芸者歌手に比して洋楽歌手は「節廻し」を殆ど行わない傾向にあり、「節廻し」は歌手に一任された技法である一方で、その能否は発声法に起因することを指摘した。②では、歌声の抑揚や強弱に着目し各歌手の類似点と相違点を検証した。発声法の性質上、芸者歌手は曲全体を一定の声量で歌う、或いは高音ほど声を細め低音ほど声を太くして歌う傾向にあるが、洋楽歌手も同様の歌い方で歌う様子が見られた。洋楽歌手は中山から「民謡」の発声法を指導されているが、その中で芸者歌手の歌い方を参照していた可能性があるといえる。以上より、「大衆性」を表す「日常的な声による発声法」は、三味線音曲を基礎とする芸者歌手の発声法に沿って案出されたものであり、中山が最も重視した「民謡」の表現技巧であることを示した。

「大衆性」を基盤とする新民謡運動において、中山は歌唱技法を不可欠な要素として認識しており、このような歌唱技法のあり方はその後の流行歌へ影響したと考えられる。中山から後の歌謡界への連続性を考察することを今後の課題として、本論文の結びとした。

15. 原田笑加 (2017年度入学)

民謡の観光資源化 —《草津節》を例に—

本論文は、群馬県の草津温泉にまつわる民謡《草津節》を対象に、その観光資源化に伴う転換点を明確にすることを目的とする。

草津温泉では、明治時代初期、湯長と呼ばれるリーダーのもと、集団で時間を区切って入浴し、病気の治癒を目指す「時間湯」という入浴法が確立された。時間湯では入浴に先立ち、湯の温度を下げるために「湯もみ」が行われる。その動作に伴って歌われてきたのが《草津節》である。昭和35（1960）年に、湯もみと《草津節》は「湯もみショー」として観光資源化された。しかし、それは湯もみを忠実に再現したわけではない。かつての時間湯は男性中心に行われ、「軍隊的で勇ましい」といった男性的な印象を持たれていたが、湯もみショーは女性が担い、上記のような感想は持たれていない。一方で、現在の出演者はショーを「伝統的な姿だと認識している。そこで本論文では、観光資源化の際に《草津節》の転換が起こったと仮定し、その観光資源化がいかに行われたのかを探った。

研究方法としては、紀行文や旅行雑誌の記事などの資料調査、レコードや湯もみショーで歌われる《草津節》の音楽分析、ショー出演者に対する聞き取り調査およびアンケート調査を用いた。

論文は、4章構成である。

第1章では、《草津節》が時間湯の湯もみの場で発生し、仕事歌として用いられてきたことを指摘して、その発生源となった時間湯の伝統や入浴法を概観した。

第2章では、観光資源化される以前の《草津節》の在り方を明らかにした。草津温泉の時間湯と座敷で歌われていた《草津節》を四つの項目から比較した結果、草津温泉には、歌われる場の性質や担い手、音楽性が対照的な二つの《草津節》が共存していたことが判明した。また、同時期に発売された《草津節》のレコードでは、歌い手は芸者歌手をはじめとする女性が大半を占め、《草津節》は「お座敷唄」としてレコードに取り込まれた。そうしたことから、《草津節》が流行歌の仲間入りをすると同時に、女性により歌われるものというイメージが与えられたと考察した。

第3章では、草津温泉の観光戦略と湯もみショーの調査から、《草津節》の転換点を示した。草津温泉は「病人向けの療養場」などと宣伝されてきたが、戦後の湯治客減少の動向を受け、そのイメージを脱却し、「清潔で健康的な観光地」というイメージへと刷新する必要があった。湯もみショーはその戦略に則り、湯もみの動作などを時間湯から引き継ぎつつ、座敷で活動していた芸者が中心となってショーを創案し、着物姿の女性がしなやかに湯もみと歌を披露する形を採った。このように、湯もみと民謡を観光資源として利用しながら、時間湯とは一線を画すショーが草津温泉のシンボルとして機能することで、《草津節》や湯もみ、ひいては草津温泉のイメージに転換が起こったという考察を導いた。

第4章では、湯もみショー出演者を対象としたアンケート調査と、第3章で行ったショーの分析を基に、その現状と、民謡の観光資源化に成功する要因について論じた。現在の草津温泉では、ゲスト、ホスト、プロモーターの三者が、各自の理由から、湯もみショーに対して「真正性」を求めていない。このことが、観光地で起りうる民謡の観光資源化に伴う問題を生じさせず、観光芸能として成功する所以となっていると結論づけた。

最後に、昨年の湯長廃止により、観光芸能の位置づけにあった湯もみショーの立ち位置が変化すると予想される中で、ショーの変遷の記録として、本論文が寄与する可能性に言及した。また本研究を通して直面した、温泉地の座敷で音楽実践を行う芸者と湯女の明確な定義の必要性を指摘して、論文の結びとした。

16. 平 石 奈都子 (2017年度入学)

ツェムリンスキーハン四重奏曲における形式と主題 —作品4、15を比較して—

本論文の目的は、作曲家アレクサンダー・フォン・ツェムリンスキ Alexander (von) Zemlinsky (1871~1942) の弦楽四重奏曲の比較分析を通じ、形式と主題の用法について考察を行うことである。

ツェムリンスキーや作品に関する言及は周囲の音楽家との影響関係といった視点に偏る傾向にあり、その点で彼は伝統と前衛の間で曖昧な「折衷」的態度をとった作曲家として、生誕100周年を控え1970年に再評価の機運が高まるまでは、進歩主義的音楽史において陰に隠れた存在であった。彼は、作品番号が付与されていない弦楽四重奏曲ホ短調 (1893) を含め弦楽四重奏曲を5作品残している。本論文では、弦楽四重奏曲第1番作品4 (1896)、弦楽四重奏曲第2番作品15 (1915) の2作品を対象に選んだ。理由として、作品4はツェムリンスキーガラムスに出版の推薦を受けたという背景を持ち、古典主義音楽の伝統的傾向を持つ作品として見なされ、一方で作品15はシェーンベルクに献呈した経緯を持ち、表現主義への歩み寄りを見せた作品として言及され、いずれも当時の音楽的傾向と結び付けて語られるからである。研究が進んだ現在、ツェムリンスキーリー研究において更に必要となるのは、どの傾向に属するかというラベリングではなく、作品に対する多面的なアプローチである。同じ弦楽四重奏ジャンルにありながらも音楽的傾向が異なるとされている2作品について、作品の成立背景、受容といったコンテキストを確認し、その上で形式と主題の用法に着目した分析を行うことで、共通するツェムリンスキーハンの音楽的思考について検討することを狙いとする。

本章の概要は以下の通りである。序論では、今日に至るまでのツェムリンスキーハンの評価、及び研究史を振り返った。更に、今回扱う弦楽四重奏曲を対象とした先行研究について確認を行い、本論文における比較分析の意義を示した。

第1章では、文献とともに作品4、15のそれぞれの成立背景、及び受容について概観した。作品4は古典派音楽の伝統を思わせる明快かつ簡素な作風に対し、好意的に受け取られながらも「時代遅れ」とも評された。また、作品15は表現主義的作風からシェーンベルクへの接近を思わせるが、当時においても表現主義に属するか否か評価が分かれていた。

第2章では、作品4、15の分析についてホルスト・ヴェーバー Horst Weber、ヴェルナー・ロル Werner Lollといった研究者による先行研究を確認し、譜例を用いて形式及び各主題の展開を対象とした分析を行った。作品4は典型的な4楽章ソナタ構成されているが、各楽章における主題の音型の輪郭に共通性があることなどから、楽章を越えた主題間の結びつきが見られることがわかった。作品15は単一楽章形式であり、冒頭の「モットー」が各主題に派生することで楽曲全体の一貫性をもたらしていることが分かった。

第3章では、前章の分析を踏まえ比較を行った。両作品に共通する点として、主題間に共通の動機や音型が存在し、全体の統一性への意識が見られること、一方で、共通の動機に新たな素材を取り入れ展開し、主題が変化していく過程を示していることを、譜例を用いて言及した。そして以上の比較分析より、有機的な形式の中で主題が独立し、突発的に展開する過程にツェムリンスキーハンの音楽性が見出せるのではないかと結論付けた。しかしこの考察は第1番作品4、第2番作品15のみを対象としているため、第3番、第4番や弦楽四重奏作品全体を目指とすることが今後の課題である。

17. 丸 山 千寿留 (2017年度入学)

私的コレクションのアーカイブズ化に関する試論 —「内田修ジャズコレクション」を例に—

本論が取り上げる「内田修ジャズコレクション」は、愛知県岡崎市が管理するジャズに関するアーカイブズである。市内に居住したジャズ愛好家内田修（1929～2016）が構築し、1993年に岡崎市に寄贈されて以来、約25年にわたり活動を続けている。内田は数々の名だたる演奏家と親交があり、レコードや雑誌といった内田が収集した出版物以外に私的な演奏の録音等が数多く残されている。本論では「内田修ジャズコレクション」のアーカイブズ化の過程を検証し、日本の特に音楽に関するアーカイブズが抱える課題を浮かび上がらせると共に、その根底にある本質的課題を明らかにすることを試みる。

本論は4章構成となっており、前半部分は「アーカイブズ」一般及び音楽に関する「アーカイブズ」、中でも「サウンドアーカイブズ」に注目し、その歴史的背景や具体的方法論、価値観等を明らかにすることを試みた。まず第1章では、政治的権利の証拠を保存する機関として成立した近代アーカイブズがその役割を拡大し、現代では特定の組織や権力のためではなく、社会全体の記憶を保管する存在としての役割を求められていることを指摘した。第2章では「内田修ジャズコレクション」の中心的要素となる「サウンドアーカイブズ」に関して、比較音楽学という特定の学術領域と密接に関係した機関として成立したのち、その研究上の重要性が以前よりも低下していると考えられている代わりに、社会の音に関連した記憶を保存する機関としての重要性が強調されていることを指摘した。また、第1章で概観した近代アーカイブズと第2章で概観したサウンドアーカイブズをはじめとする視聴覚アーカイブズは、その起源や対象、手法が異なるものの、現代社会において同じ「社会の記憶の保管庫」としての役割を求められていると結論づけた。

第3章では実際の「内田修ジャズコレクション」について、アーカイブズの構築、管理、公開、他者との協働という4つの面からその活動を検証し、アーカイブズが必要とする真正性、信頼性、統合性、利用性という4つの特質との関連において、いくつかの課題が立ち現れてくることを明らかにした。まず構築段階では、「内田修ジャズコレクション」の特徴である「ジャズ」のアーカイブズとしての意義づけが十分ではなかったことを指摘した。管理段階では物理・情報的管理の両面において様々な取り組みが見られるものの、誤った情報に基づいていたり対応が不十分な場合があることを指摘し、特に情報的管理に関しては国際的標準に適応させていく利点を指摘した。公開事業に関しては、目録公開と常設展示を中心とした事業が実施されているが、管理段階の実務的作業が追いついていないことや著作権との関係が理由となり、公開範囲はごく一部にとどまっていることを指摘した。最後に、「内田修ジャズコレクション」が内田の関係者をはじめとする様々な外部人材によって支えられていることを示した上で、より多くの支援者や支持者を獲得する為に重要なアドボカシーや広報について、いくつかの事業が実施されている一方で、必ずしもそれらが効果を挙げているとは考えにくく、より効果的で積極的活動が必要であると指摘した。

第4章ではこれらの課題の原因について探究し、表面的には様々な環境的要因があるとしても、それらは本質的には4つの特質と関連した「内田修ジャズコレクション」の将来像が明確ではない、あるいは将来像が実際の活動に結びついていないことに起因していると結論づけた。また、組織の意思決定に関連する制度であるガバナンスを通じ、将来像を実際に有効なものとするとことができると主張した。

18. 宮 本 真 緒 (2017年度入学)

スティーヴ・ライヒの中期声楽二作品における「声」と 「テクスト」

本論文の目的は、スティーヴ・ライヒ Steve Reich (1936～) の中期声楽二作品《Tehillim》(1981) と《The Desert Music》(1982～84) の分析を通して、彼の「歌声」の作曲のアプローチを明らかにすることである。

ライヒは、作曲活動の初期から現在に至るまで、テープ、声楽、ドキュメンタリー・ヴィデオ・オペラと複数のジャンルにおいて、絶えず人間の声を扱ってきた。そこでは、録音された声、アンサンブル楽器の一種としての声、そしてテクストを歌う声、と複数の形態の声が使用される。

これまでのライヒの声の作曲に関する議論では、録音したスピーチ素材の使用や、それによって浮き彫りとなるドキュメンタリ性という点が強調されてきた。つまり、1960年代のテープ作品《It's gonna rain》(1965) や《Come Out》(1966)、そこから20年以上後の《Different Trains》(1988) や《The Cave》(1993～94) ばかりが取り上げられる傾向にある。しかし、これらの作品で使用される録音されたスピーチとは、声の一形態に過ぎないため、これでは議論が不十分だ。そのため、本論文では、中期の声楽二作品《Tehillim》と《The Desert Music》を取り上げた。当然、声楽作品においてテクストを歌う生の「声」は、録音されたスピーチと同じように扱えない。録音素材とは異なって、詩に作曲家自らが音付けを行う必要があるからだ。本論文では、この二作品におけるテクストと音楽の関係、特にヴォーカルパートがどのようにテクストを歌うかに注目して分析を行った。これが、ライヒの声の作曲に関する議論で抜け落ちた「歌声」という穴を埋めることに繋がると考える。

本論文は、序論と結論を除いて全3章から成る。第1章では、ライヒの声を用いた作品群を概観している。ここでは、特に、録音素材としての「声」へのライヒのアプローチを特徴付けた。これまでを本論文の前提とし、以降で、録音素材と同じように扱えない「歌声」を、彼がどのように作曲したかを明らかにするべく、声楽二作品の分析を行なっている。

第2章は、《Tehillim》の分析である。ジョン・ピム John Pymによる本作品のリズム構造に関する先行研究を参考にしながら、《Tehillim》はテクストである詩篇の文構造やリズムを忠実に再現していることを明らかにした。第3章は、《The Desert Music》の分析である。本作品は、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ William Carlos Williams (1883～1963) によるいくつかの詩をテクストとしている。まず、前章と同じように、ウィリアムズの詩の構造とライヒが音楽に配置したテクストの構造を比較し、本作品は、元の詩自体が持つ韻律を再現するわけではないことを示した。テクスト中から特定の語を抽出し反復するというような作曲家による操作が介入することで、元の詩の構造は失われている。しかし、その後、テクストの内容と音楽の表現を吟味することで、このライヒによるテクストの操作にこそ重要な意味があることが明らかとなる。つまり、テクストの特定の語が持つ「単語のリズム」が強調的に歌われることで、ウィリアムズによる元の詩を読んだ際には、感じられなかった意味内容が浮かび上がってくる。その後、結論として、これら二つの章での具体的な分析結果を改めてまとめることで本論文の結びとした。

19. 宮 本 汀 (2017年度入学)

ヨハン・ネポムク・フンメルのピアノ協奏曲の形式 —Opp. 73、85、113の第1楽章提示部の分析—

本論文は、ヨハン・ネポムク・フンメル Johann Nepomuk Hummel (1778~1837) のピアノ協奏曲を分析し、彼の作品に見られる形式上の特徴を考察することを目的とする。

フンメルは、現スロヴァキア出身の作曲家にしてピアノのヴィルトゥオーソである。彼は幼少期にモーツアルトやハイドンから学び、シューマンやショパンらに影響を与え、古典派からロマン派への橋渡しを担ったと言われている。しかし作品が保守的であると見なされ、没後彼の名はリストらの新しいヴィルトゥオーソ世代と同時代の作曲家ベートーヴェンの革新性の陰に隠れた。20世紀後半からフンメルの作品研究が行われるようになったが、依然としてフンメル自身の研究は少なく、他の作曲家を論じる際の比較材料として名前が挙げられることが多いのが現状である。筆者は、忘れ去られてしまった彼の歴史的位置付けや彼の作品の歴史的意義の再考に興味があるが、それを考察するよりも先に、フンメルの作品に見られる形式上の特徴を分析する必要があると考え、今回のテーマに至った。

本研究では、ピアノ協奏曲というジャンルにおいて彼がショパンに大きな影響を与えたということを考慮し、フンメルは単に古典派の形式を守った保守的な作曲家ではなく、古典派とロマン派の要素を見事に織り交ぜ、続くロマン派の時代への道を切り開いた作品を書いたのではないかという仮説を立て、彼の作品に見られる特徴を楽曲分析を通じて考察した。ピアノ協奏曲を研究対象とするのは、交響曲を書かなかったフンメルの中心的ジャンルであるだけでなく、当時は作曲家や演奏家としての腕前が試された重要なジャンルであり、フンメルの場合もその独自性を顕著に識別し得ると考えるからである。

本論の概要は以下の通りである。第1章ではフンメルの音楽活動や他者との交流について論じ、彼がどのような人物であったのかを確認した。第2章では彼がどのようなピアノ協奏曲を作曲したのかを概観するために、全9曲の楽曲構成や楽器編成、作曲・出版年等を調査した。また前章で述べたフンメルの生涯と照らせ合わせ、各楽曲を作曲順によって初期・中期・後期に分類した。第3章では各時期から1曲ずつ取り上げ、第1楽章提示部に見られる旋律型・和声・装飾方法等に着目し、①楽曲構造、②オーケストレーション、③ピアノ・ソロの3つの観点から分析することを試みた。対象作品は初期からはop. 73、中期からはop. 85、後期からはop. 113とした。当該作品を選んだ理由は、この3曲のみ総譜を入手できたからである。第4章では、前章の分析結果を受けて、各作品に見られる古典派的要素或いはロマン派的要素を考察し、筆者が立てた仮説は正しかったという結論に至った。フンメルの作品を形成する根本的な枠組み、例えば基本的な楽曲構造や旋律のフレージング、ピアノ・ソロが主題提示をする際に保有する特徴等が挙げられるが、それらは古典派的なスタイルに基づいている。一方で、フンメルは当時の新しい楽器編成や作曲手法を取り入れていたことが判明した。つまりフンメルは従来の古典派的要素を基盤としながら、それまで見られなかった要素を新たに加えることによって次の時代へ通じる作品を生み出したと言える。

今後の課題としては、本論文で扱わなかった作品及び範囲を分析する必要がある。また、今回はモーツアルトやショパン等の作品と比較することで通時的な分析を行ったが、フンメルと同時代の作曲家が書いたピアノ協奏曲を考慮する必要がある。彼らの作品に古典派的・ロマン派的要素が見られるかどうか、フンメルと共に特徴が見出だせるかどうかを確認することにより、フンメルの独自性とは何かを更に検証できるだろう。

—修 士 論 文—

1. 齋 藤 百 萌 (2018年度入学)

アンリ・デュティユーと「記憶」 —1963年以降の作品における様式の解剖を通じて—

20-21世紀のフランスにおいて最も重要な作曲家の一人、アンリ・デュティユー Henri Dutilleux (1916-2013) はその作品の中に「記憶 mémoire」という要素が働いていると述べた。デュティユーによれば、それは作品の表面には浮上しないものの、それ自体変容しながら後に一定の役割を果たしていく「進行的な発展 croissance progressive」とも言い換えられている現象である。しかし、作曲過程がわかるメモ書きや手稿譜は限定的にしか存在しておらず、デュティユー自身抽象的な発言に留まり、作品中において具体的にどの部分が「記憶」となっているのかは明言していない。

さて、今までデュティユーの作品研究は「事象記述型」から「構造記述型」へと移行しつつある。M. Joos (2006) や M. Delcambre-Monpoël (2011)、藤田茂 (2013, 2016, 2019) など近年の研究では、デュティユーがそれとなく言及していたように構造的な作曲過程があることが示されている。論者の卒業論文（東京芸術大学、2018）における分析結果からは、デュティユーが認める「作品番号1番」である《ピアノ・ソナタ》(1947-48) 以降の初期作品、すなわち「第Ⅰ期」では、まだ完全には彼自身の音楽語法が確立するまでには至っていないことが明らかになった。

そこで論者は、今回の研究では「第Ⅱ期」以降の作品を射程とし、さらに出版譜とデュティユーの言葉を通して「記憶」という概念の範疇を検証することを試みる。1963年はデュティユーがフランス国立放送局 l'ORTF を退職し、創作生活に大きな変化があった年である。本論では、それを期にデュティユーは自分の音楽語法を再び追求し始めたと仮定し、議論を進めた。第1章では、まずデュティユーの同時代の音楽とそれに対する彼の立場について、概観をまとめた。そこでは彼の中立的な考え方、つまり、その時流において席巻していた手法に対立するのではなく、あくまでそれを自分の音楽語法の中に取り入れる姿勢であることが明らかとなった。次に、第2章では、はじめに「記憶」の再定義をし、デュティユーの1997年までの発言から「記憶」の全ての要素を抽出して、その分類を試みた。また、1997年以降を含めてそこに該当する作品についても検討し、分類に組み込んだ。その結果、A. 同じ楽器における同じ書法、B. 同じ楽器を編成に含む、あるいは含まない場合、C. 同じ形式（「間奏曲」）を含む場合の三つの条件を設定し、該当する複数の作品を射程とした。第3章では、実際に楽譜に基づいてそれらを分析した。

結論として、一つの作品内だけでなく複数の作品間においても一貫性があるということも、連関する複数の「記憶」の要素の分析を通して明らかとなった。また1900年代後半に成立したシステムと比較すると、2000年代では形式、機能、そして音素材の三面において「記憶」の要素が複雑に変容しながら作品間で共有されていることがわかった。この遷移は、デュティユー作品にある種のシステム的な作曲過程があるということの一つの証明となろう。最後に、デュティユーの作品における「記憶」という概念は、音楽の表面上あるいは表面下に具体的に現れる素材だけでなく、「記憶」の要素同士の連関、そのシナプスの性質においてこそ固有であると言えよう。

2. 水 上 えり子 (2018年度入学)

伝統の創造的再構成の場としてのコンペティション ——アイルランド伝統音楽の器楽部門を中心に——

音楽の競技会は世界中、地域や音楽ジャンルを問わず様々な種類・規模のものが存在し、競技者をはじめとした多くの人がその競技会に関わっている。本研究では特にアイルランド伝統音楽におけるコンペティションに注目し、1950年代以降のアイルランド伝統音楽を支えてきた仕組みとしてのコンペティションの役割を考察することを目的とする。アイルランド伝統音楽におけるコンペティションの歴史は長く、特に最大のコンペティションであるフラー・キョールが1952年に開始されてからは、音楽の標準化、審査の公平性といった観点から議論の中心の一つとして取り上げられてきた。様々な議論が交わされるなか、フラー・キョールをはじめとするアイルランド伝統音楽のコンペティションは現在なお存続している。本研究では、時代とともに変化するアイルランド伝統音楽の背景や状況を踏まえた上で、現在のコンペティションの役割について、コンペティションという形式を保つ理由とあわせて考察した。

本研究ではアイルランド伝統音楽の中でも器楽分野を中心に取り上げ、歌唱やダンス、アイルランド語のコンペティションは含まないことを前提とした。なぜなら、器楽は歌唱やダンスとの結びつきが大きいため、本研究で器楽部門について中心的に取り上げることは有意義であると考えたからである。また本研究は、文献調査に加え、2019年に開催されたコンペティションの参与観察を行うフィールドワーク、様々な形でコンペティションに関わりを持つ人物の意見を聴取するインタビューを基に論じた。

本研究は5章構成とし、第1章では先行研究を踏まえて研究の目的を明らかにした上で、研究方法と研究対象の説明を行った。第2章では、研究の背景を示すため、文献を基にアイルランド伝統音楽の歴史を概観した。アイルランド伝統音楽において公式のコンペティションは18世紀末に初めて実施されたため、その時代からの伝統音楽を取り巻く状況を、コンペティションの歴史との関わりを中心に示した。第3章では、現在行われているアイルランド伝統音楽の四つの主なコンペティションについて述べた。最も議論の対象になるフラー・キョールについては、文献調査と参与観察、当事者へのインタビューを基に特に詳細に論じた。第4章では、アイルランド伝統音楽のコンペティションをめぐる様々な議論を取り上げ検討した。ここでは、これまでの論点と、筆者が実施したインタビューで得られた議論に分けて述べた。当事者たちは、先行研究で多く取り上げられてきた音楽の標準化についてはあまり気にかけていない一方で、審査の主觀性や不安定な判断基準、アイルランド伝統音楽とコンペティションという形式の親和性の低さを問題にしていることが、インタビューから明らかになった。

第5章は前章までの論述内容を承け、1950年代以降のアイルランド伝統音楽におけるコンペティションの役割について考察した。アイルランド伝統音楽のコンペティションは、多様な背景を持つ音楽に関わる人々の結束を生む場と、本来は地域や個人によって多様であった音楽のスタンダードを形成する場という二つの意味で、「多様性の中の統一」という機能を果たしている。しかし後者には、地域や個人の固有性を重視する伝統音楽の性質とのジレンマが存在するため、アイルランド伝統音楽のコンペティションはこれまでも議論の中心になってきた。筆者は、このような議論が発生することにこそコンペティションの存在価値があると考えた。すなわち、コンペティションは伝統をめぐる議論を顕在化し、伝統音楽を創造的に再構成する場としての役割を果たしているとして論を結んだ。

3. 今 泉 佳 奈 (2019年度入学)

中部ジャワのスラカルタ様式のガムランにおけるシンデンの型の考察 —採譜によるリズム構造の分析から—

ジャワガムランの合奏を構成するパートの一つであるシンデンSindhenによって歌われる旋律型、すなわちシンデナンは、フリーリズムで即興的に歌われると同時に、独特なリズム型を持つと言られてきた。本研究はシンデナンのリズム特性を再検討するとともに、シンデナンのリズムとジャワガムランの拍節構造との関係を明らかにすることを試みた。なお、本研究において対象とするシンデナンは、器楽曲を演奏する際に用いるスランバアンとアボン・アボンに限定した。

シンデナンのリズムに関して、その特徴を示唆する研究や (Kartomi 1973)、ジャワガムランの合奏の中で歌われる様々な歌唱様式をガムランの拍節との結びつきから分類した例 (竹之内 1979)、そしてシンデン歌手へのインタビューから得られた、シンデナンとセレSeleh (骨格旋律のフレーズの最終音) との関係性が時代によって異なるという見解 (Walton 1996) が、先行研究においてみられた。しかし、シンデナンのリズムをジャワガムランの拍節構造との関連の中で分析した研究は見当たらず、シンデナンのリズムと時代性の結びつきに明確な根拠を示す研究もおこなわれていない。

シンデナンとジャワガムランの拍節構造との結びつきを検討するために、ジャワガムランの演奏録音、の中でもスラカルタ様式の演奏に限定し、1958年から2014年までの録音を20曲採譜し、分析した。採譜には方眼用紙を用い、楽曲の骨格旋律を細かく分割して演奏する楽器サロン・パキンSalon Peking の打点と一マスを対応させることで、シンデナンと合奏の拍節構造の関係を把握できるようにした。こうして行われた採譜を基に、シンデナンの歌詞音価列、骨格旋律上のセレに対するシンデナンの終点の遅れ度合い、セレに対するシラブルの配分、そして、ジャワガムランの拍節構造に則ったリズム分析を行った。

分析の結果、シンデナンは種類ごとに異なるリズム的特徴を持っており、リズムはジャワガムランの拍節構造の影響を受けているといえる結果が得られた。さらにWalton (1996) において言及されていたシンデナンの遅れ度合いと時代性の間に、一定の相関性を認めることができた。これらの結果から、シンデナンのリズムは歌手および演奏ごとに異なる即興性の現れであると同時に、ジャワガムランの拍節構造に深く根差したものであると結論付けた。

ただし、本研究で採譜を行った演奏は1960年代および2000年代以降の録音が極端に少なく、録音年代に偏りがあるため、シンデナンのリズムと時代性の相関性についてはさらなる調査が求められる。また、ジャワガムランの拍節構造との関係を分析する方法についても改良の余地が残されており、今後の課題としたい。

4. 芝 池 円 香 (2019年度入学)

音楽批評から見る「若きフランス」活動初期の実態と背景 ——1930年代フランスの新聞と雑誌における音楽批評の 検証を通して——

本論文の目的は、1930年代フランスの新聞と雑誌における「若きフランス La Jeune France」の演奏会批評の検証を通して、「若きフランス」の活動初期の実態と結成の背景を明らかにすることにある。「若きフランス」は、イヴ=マリー・ボードリエ Yves-Marie Baudrier (1906~1988)、ジャン=イヴ・ダニエル=ルジューール Jean Yves Daniel-Lesur (1908~2002)、アンドレ・ジョリヴェ André Jolivet (1905~1974)、そしてオリヴィエ=エジューヌ=プロスペール=シャルル・メシアン Olivier-Eugène-Prosper-Charles Messiaen (1908~1992) によって1936年に結成された。彼らは「フランス六人組 Les Six」への反動、そして「螺旋 La Spirale」の引き継ぎとして位置付けられてきた。

第1章では、先行研究を基にメシアン、ジョリヴェ、ダニエル=ルジューールが属した「螺旋」の演奏会プログラムを分析し、「若きフランス」との活動目的の違いを提示した。そして、「若きフランス」の最初の演奏会のプログラムに「フランス六人組」の作品が組み込まれたこと、「若きフランス」の作品に賞賛の意を示す発言を「フランス六人組」の作曲家がしていたことを論証した。さらに、メシアンは批評家の立場を利用して「若きフランス」の活動を促進させていたことがわかった。

第2章では、本論文の研究手法である批評分析の前提として、先行研究を基に「若きフランス」の演奏会プログラムの詳細を分析した。その結果、「若きフランス」の活動は主に1936~1937年が最盛期であり、「若きフランス友の会」の結成や国外の演奏会で取り上げられた1938年を境に、演奏会で扱われた「若きフランス」の作品はオーケストラから室内楽へ、それに伴い会場の規模もまた縮小し、活動の範囲は狭くなっていたことがわかった。「若きフランス」の演奏会内容は、他作曲家の作品を集めてテーマ性を持たせた「螺旋」の演奏会とは対照的に、彼らの作品がプログラムのほとんどを占めていたことが明らかになった。

第3章では、先行研究における「若きフランス」の記述と、彼らが最初の演奏会で提示したマニフェストから「若きフランス」の創作理念を再考した。作曲家としての背景、作曲様式が異なる四人の作曲家は技術的な同一化を目指すのではなく、音楽における「^{ユマニテ}人間性」を基盤としながら、それぞれが演奏会に対して異なる目的を持っていたことが立証された。

第4章では、『ル・メネストレル Le Ménestrel』、『ル・フィガロ Le Figaro』、『ル・タン Le Temps』における「若きフランス」の演奏会批評を検証することによって、「若きフランス」の演奏会における三つの傾向を明らかにした。一つ目は、演奏会プログラムに統一性がないこと。二つ目は、それぞれの作曲家のあいだの評価の差が、演奏会の回数を重ねるごとに広がっていること。したがって、「若きフランス」の演奏会批評は作品の印象が中心となり、一つのグループとして「若きフランス」を評価することが困難であることが、三つ目として挙げられる。

本研究の「若きフランス」批評分析による新たな成果は、「若きフランス」の作曲家は、それぞれ異なる作曲様式で時代に反応を示していたという結論を導いたことである。

新即物主義の意義と評価を巡る音楽史記述 ——戦前から戦後にかけての変遷——

本論文は、音楽史における新即物主義 Neue Sachlichkeit という概念を主題とし、この概念の誕生から現在に至るまで、約 1 世紀の間に蓄積された新即物主義を巡る音楽史記述を研究対象とした。本研究の目的は、美術領域発祥の新即物主義が音楽領域へと導入されて以降、その音楽史上の意義と評価がどのように変遷したかを明らかにすることである。

第 1 章では、新即物主義が戦前の音楽史記述の中でいかに解釈されたかを検証し、音楽におけるこの概念の原初的・本質的な意義として「職人性」と「音楽の機械／自動化」を提示した。「職人性」とは、作曲家の社会からの孤立化に対する問題意識に由来する音楽創作の理念であり、「音楽の機械／自動化」とは、新即物主義の必要条件である「客觀性」を実現するための手段として捉えられていたことがわかった。

第 2 章では、新即物主義の意義が戦後の音楽史書や音楽事典を通して変遷すると共に、西洋音楽史という「物語」の発展的軌道において同概念が傍流化したことを示した。その際、音楽史における新即物主義の位置付けを客觀化するために、同時代の芸術思潮である新古典主義を比較対象とした。そして、新即物主義と新古典主義に対する戦後の音楽史記述を網羅的に調査し、両概念の代表的作曲家、代表的作品、説明内容を表にまとめた。この表によって、音楽史記述の中で新即物主義と新古典主義に付与されたパワー・バランスの不均衡が露わになり、前者に比べて後者が重視されていたことを可視化した。さらに、両概念に対する「一般的認識」が確立された過程を明らかにし、「ドイツの新即物主義」と「フランスの新古典主義」という二項対立的な解釈が普及した背景を指摘した。そして、新即物主義の意義と評価の変遷の顕現として、この概念が「ネオ・バロック」というキーワードを共通項として新古典主義へと包摂されて語られる傾向にあることを提示した。

第 3 章では、戦前から戦後にまたがる新即物主義／新古典主義解釈の例外的な事例として、アドルノの音楽史記述に焦点を当てた。彼の音楽論は、両概念の意義と評価にとって単なる「例外」に留まらず、第 2 章で検証した戦後の音楽史記述が呈する一般的認識を再構築する機能を有しているということを明らかにした。その中で、新音楽を主題としたアドルノの 1940 年代の論考における新即物主義への評価を読み解くことで、彼にとって同概念が戦間期の音楽のアンビヴァレントな性質を示すものであることがわかった。また、アドルノの記述に見出される新即物主義と新古典主義の親和的価値を指摘し、両概念の音楽史上の位置付けを再考する方策が得られた。

第 4 章では、音楽史記述における新即物主義の意義と評価の変遷を踏まえ、本研究の射程をさらに拡張することを試みた。そこで、今後の新即物主義研究の発展にとって不可欠な、「概念としての新即物主義」と「実体としての新即物主義」という視点を提示し、近年の先行研究の動向を整理した。「概念としての新即物主義」を探求する上では、新即物主義と新古典主義の相互関係に加えて、表現主義との同時代性に着眼する必要があることを再確認した。既に複数の研究者によって提起されているように、新即物主義を表現主義の反動として理解するのではなく、両概念の不可分性がどこに帰着させられるかを精緻化することは、20世紀前半の西洋音楽の考証にとって重要な課題と言える。そして、この課題に取り組むためには、「実体としての新即物主義」の視点に基づいて新即物主義的音楽語法を規定し、新古典主義や表現主義との共通性／相違性を音楽的特徴を根拠として立証すべきであることを提言し、本論文の結びとした。

1920年代までの上海の中国人社会における社交ダンス ——ジャズ受容の基盤として——

本論文は、1840-1920年代初頭の上海の中国人社会における西洋音楽の受容という大きなテーマを念頭に置き、その背景となった当時の上海における社交ダンスの社会的位置づけの変遷及び、ダンスホールの誕生の経緯を明らかにするものである。本研究では、中国人を単なる受け入れ側としてみなさず、彼らが自発的に社交ダンスを自らのライフスタイルに取り入れ、一つの娯楽産業に発展させたという主体性に注目し、後に「漢化されたジャズ」の創出につながる姿勢の一貫性を確認したい。

研究方法として、当時の上海租界エリアで出版された新聞・雑誌、および上海市地方志オフィスが公開している地誌資料などの一次資料を主に利用しながら分析する。とりわけ、当時の英字新聞『ノース・チャイナ・ヘラルド』、『ノース・チャイナ・デイリイ・ニュース』および、中国語新聞『新報』、『申報』などを使用している。

具体的には、上海租界におけるダンスパーティーとダンスホールを大きく三つの時代に分けてその歴史と変遷を考察した。まずは、1850-60年代の上海租界で行われたダンスパーティーは、限定されたメンバーによる閉鎖的な社交活動であり、外国人コミュニティの間の社会的つながりをより強化するという社会的・政治的機能を果たしたことがわかった。

後に、洋務運動を背景に一部の中国人官僚は、海外にも目を向け以前より積極的に西洋文化に接しようとした。海外でダンスパーティーを体験した彼らは、その多様な機能を徐々に理解し、好意的に思っていたが、当時の多くの中国人は、西洋式ダンスをある種の「戯」として見ていたのも明白である。

1890年代になると、中国人の高級官僚はダンスパーティーを外交手段として利用し、さまざまな名目で西洋人を招待するようになった。その場には中国人女性もいたが、当時の文化的主張に対立することを回避するべく、彼女たちは踊らずに別室で西洋人たちの踊りを観賞していた。

最後に、20世紀を迎えると、租界におけるダンスパーティーのニーズが高まり、外国人運営下の商業施設としてのダンスホールが出現した。一方、中国では辛亥革命が勃発し、300年近い歴史を持つ清王朝が倒れ、アジア最初の共和国である中華民国が成立した。以降、北洋政府の各機関は真っ先にダンスパーティーを開くことになるが、そこにいた中国人男女が残されている史料において、初めて社交ダンスを踊った中国人とされる。

上海では、一部上流階級の中国人は、ある種の「高級」趣味として社交ダンスを身に付け、ダンスパーティーの企画・宣伝・実行までを手がけるようになり、社交ダンスは上海上流階級のライフスタイルの一種として彼らの日々の生活に取り込まれていく。そして、やや遅れて、第一次世界大戦の影響により民族資本が急成長し、新世界や一品香など中国人資本・中国人運営下のダンスホールが立ち上げられた。

こうして、本論文は1840-1920年代までの約80年間の中国における社交ダンスに関わる史料を整理し、ダンスホールの前史を分析して今後の研究の土台を作った。今後、その後の上海の中国人社会におけるダンスホール・ダンスピジネスが大衆音楽の誕生とどうつながっているのかを念頭に研究を進めていきたい。

7. 鄭 青 芸 (2019年度入学)

現代中国における二胡音楽文化の再編成 ——「中国音楽金鐘賞」二胡コンクールを着眼点として——

本論文は、現代中国における唯一の官営の二胡コンクール、「中国音楽金鐘賞」（以下、金鐘賞二胡コンクール）の本質を明らかにすることを目的とする。2001年に、中国文化部と中国文学藝術連合会によって設立された金鐘賞二胡コンクールは、国内トップレベルの総合的音楽コンクール（西洋・民族器楽、声楽）の一環であり、設立以来、プロの演奏家になるためのライセンスと位置付けられてきた。それ故、プロを目指す二胡専攻の音楽大学生のほとんどが、このコンクールに入賞するために努力する。

中国の音楽学研究において、二胡に関する研究は、特定の演奏技法に対する分析、楽曲分析、演奏家・作曲家の音楽活動などに留まる傾向がある。それらの研究は、楽器が持つ特徴を解明し、二胡音楽を理解するには有益だが、二胡音楽の社会的な脈絡における意義への視点に欠けている。

本研究では、プロを目指す現代中国の奏者にとって絶対的とも言える影響力を持つ金鐘賞二胡コンクールを通して、中国社会における官営コンクールの本質を明らかにするとともに、中国人がどのように二胡音楽文化を認識しているのかを考察した。それによって、コンクールという実践活動の社会的な意味付けという、中国の音楽学ではいまだ着目されることの少ない側面に焦点を当てた。

第1章では、中国の音楽学における二胡に関する従来の研究と、ミャンマー、タイ、ウガンダの民族器楽コンクールに関する先行研究を概観した上で、本研究の研究手法と考察点を提示した。第2章では、これまでの研究成果に依拠して、唐代（618年-907年）から現代に至るまでの二胡の歴史を概観した。第3章では本論における「二胡音楽文化」の語義を明確にするため、「文化」の概念について考察し、さらに金鐘賞二胡コンクールの課題曲を、二胡界で通用する区分に従い「伝統作品」「中国風作品」「現代作品」の三種類に分類し、その比率と傾向を分析した。その結果、改革開放以降の課題曲は伝統作品の様式から大きく遠ざかる現代作品が主流であることが明らかになった。第4章では、2019年に筆者が行なった現地調査に基づき、第12回金鐘賞二胡コンクールの実録を掲載するとともに、同コンクール参加者への聞き取りを文字化し収録した。インタビューを通じ、参加者が金鐘賞二胡コンクールに定められた二胡音楽に対する「正しい」解釈をそのまま受け入れ、自ら二胡音楽に対する認識を構築することを明らかにした。

研究の結論として、金鐘賞二胡コンクールは、近代中国で伝統楽器の音楽に対して進められてきた「西洋化試行」の延長線上にある「西洋化」の産物であると考察した。二胡に対する中国人的意識を忠実に反映する場所として、金鐘賞二胡コンクールは、「いくら西洋的要素が二胡音楽文化に存在しても、二胡音楽は中国の音楽に間違いない」という政治性を持つ価値観を若い二胡奏者に教え込み、二胡奏者がその価値観とともに二胡音楽を認識するプロセスに大きな影響を与えた。同時に、金鐘賞二胡コンクールを通じて、「西洋音楽を取り入れて発展してきた民族音楽は純粋な中国音楽である」という西洋と対抗する中国人の民族意識を見出せると考えられる。

本研究を通して、金鐘賞二胡コンクールには、現在の共産党政権下における中国の民族アイデンティティ構築という社会的機能を持つことが明らかになった。

1. SAITO Momo

Henri Dutilleux and “*mémoire*”: An Analysis of his Style after 1963

Henri Dutilleux (1916-2013), one of the most important French composers of the 20th-21st centuries, claimed that there is an element of “*mémoire*” in his works. According to the composer, this is “*croissance progressive*” which is made of a small developing group, not ever present the theme in its definitive state at the beginning, and afterward plays certain roles while it metamorphoses. Dutilleux, however, never stated precisely what “*mémoire*” is.

The analysis of Dutilleux’s works has been in a stage of transition, from descriptive analysis to structural analysis. Recent studies include M. Joos (2006), M. Delcambre-Monpoël (2011), and S. Fujita (2013, 2016, 2019). These reveal compositional processes akin to those which have been alluded to by Dutilleux. In my Bachelor’s thesis (2018), I suggested that Dutilleux’s works, in his first period of composition after *opus 1*, the *Piano Sonata* (1947-48), are not yet completely composed in his own personal musical syntax.

This thesis attempts to clarify Dutilleux’s notion of “*mémoire*,” by focussing on both printed scores and the composer’s published statements regarding his own works, after 1963. During this period, Dutilleux was going through significant changes, as he had just retired from l’ORTF. Chapter 1 surveys Dutilleux’s view of the music contemporaneous with his own, as well as his position within it. I argue that Dutilleux possessed a bird’s-eye neutral opinion; that is, he attempted to move not against the ways of the times, but rather with them, striving to incorporate the contemporary trends into his own musical language. Then in Chapter 2, based on Dutilleux’s own statements, I identify and categorize all of the constituents of “*mémoire*.” In Chapter 3, I analyze his music.

In conclusion, my analysis reveals that there is coherence, not only in his single work but among his multiple works. Moreover, the elements of “*mémoire*” are to be found among Dutilleux’s works within the 2000s in a more complex way than those of the late 1900s. This suggests there are some systematic process in Dutilleux’s works. Finally I propose that the concept of “*mémoire*,” not only stands for something that underlies many of Dutilleux’s compositions, but also, for this reason, unifies Dutilleux’s creative language.

2. MIZUKAMI Eriko

Music Competition as a Framework for Creative Reworking: Focusing on Irish Traditional Instrumental Music

There are various music competitions all over the world, regardless of musical genres, countries or regions, and people compete in their musical genre of choice through these music competitions. This thesis examines the role in Irish traditional music competitions after the 1950s. Irish traditional music competitions have had a long history (over 200 years, intermittently) despite the transformation of circumstances surrounding the music. There is much discussion within the traditional community of the impact, both positive and negative of those competitions on this music due to their sets of values; especially after the Fleadh Cheoil competition, the largest competition of Irish traditional music, began in 1952.

There are several studies about Irish traditional music competitions from the standpoint of revivalism and nationalism. It is true that most of these competitions began as a revival of the music and in concert with nationalism movements, but the situation around Irish traditional music is totally different presently so it is worth reevaluating these competitions’ roles. Furthermore, there are several other studies which have concluded that Irish traditional music competitions are places for “musical communities”. However, these studies don’t explain either *how* these “musical communities” are different from typical gatherings at festivals or *why* these “musical communities” need to include the practice of “competition”.

Through multiple methodologies, including archival research, participant observation, and ethnographic interviews, this thesis argues that present-day competition of Irish traditional music can be the framework for creative reworking of the music. Though competitions present dilemmas and controversies about music, they also provide people a means to join the community and play music, where they socialize with people and reinterpret Irish traditional music. While the informants of this particular research could never cover all of the thoughts about competitions of Irish traditional music, this thesis contributes to the literature on Irish traditional music and on music competitions generally.

3. IMAIZUMI Kana

A Study of *Sindhenan*: Its Rhythmic Characteristics and Connection with The Metrical Structure of The Javanese Gamelan

Sindhenan, which is the melody pattern sung by *Sindhen* and mostly performed by female singers in a Javanese gamelan ensemble, has been said in previous research to have a unique rhythmic pattern that is possibly associated with the metrical structure. This research attempts to demonstrate the association with the metrical structure of Javanese gamelan by re-examining the rhythmic characteristics of *Sindhenan*.

Several pieces of research have addressed the topic of the rhythm of *Sindhenan*, such as the first recognition of the unique rhythm of *Sindhenan* (Kartomi 1973), and the classification of the general rhythmic pattern of Javanese gamelan singing which resulted in classifying *Sindhenan* styles in different groups (Takenouchi 1979) or the interview with the singer indicating the trend in the associations with the beat (Walton 1996). However, none of them has addressed how *Sindhenan* is associated with the beat or metrical structure nor found any concrete evidence of the trend in the association mentioned above.

In an attempt to show the association concretely, I transcribed twenty Surakarta-styled songs performed between 1958 and 2014 using graph paper where each square in the grid corresponds to the beat of *Salon Peking*. Based on the transcriptions, I analyzed how *Sindhenan* delays from the end of each skeleton melody phrase called *Seleh*, the arrangement of syllables in *Sindhenan* toward *Seleh*, and the rhythm of *Sindhenan* from the perspective of the metrical structure of Javanese gamelan.

The analysis resulted in indicating the characteristic rhythmic pattern of the *Sindhenan*, differences in performing style by period in the association with the metrical structure of Javanese gamelan. Furthermore, I believe that this result has the potential to support the fundamental idea of the importance of the metrical structure in Javanese gamelan music in a way that the rhythm of *Sindhenan*, regardless of its trend or improvisation sung by each singer, is deeply rooted in the metrical structure of the entire Javanese gamelan.

4. SHIBAIKE Madoka

The Early Activities and Contexts of La Jeune France: The French Music Criticism in 1930s

The purpose of this paper is to shed light on the contexts and activities of La Jeune France, a group that was founded by four French composers, Yves-Marie Baudrier (1906~1988), Jean-Yves Daniel-Lesur (1908~2002), André Jolivet (1905~1974) and Olivier-Eugène-Prosper-Charles Messiaen (1908~1992), in 1936, through an examination of critical writings in the periodical press in France during the 1930s.

In Chapter 1, I investigate the concerts given by La Spirale, a group contemporaneous with La Jeune France. Chapter 2 argues that a remarkable transformation in their concert style emerges through an examination of the details of La Jeune France's concert programs. The scale of their compositions, as well as the size of instrumentation, became smaller, with the latter changing from orchestral to chamber. Also, after 1938, the concert venues became smaller, and the scope of the group's activities narrowed from public to private events. In Chapter 3, based on the findings of hitherto-published studies, as well as an examination of the manifesto of La Jeune France, I argue that the theme of "humanity" was an underlying common concept for musical composition by the composers of La Jeune France. Chapter 4 analyzes three critical pieces (from *Le Ménestrel*, *Le Figaro* and *Le Temps*) written on the concerts of La Jeune France. They indicate three important tendencies of La Jeune France's activity. First, that the concert programs of La Jeune France, consisting mainly of works of the group's own members, have no compositional stylistic unity. Second, that the gap between each composer's ability widened with each successive performance. Third, that the main focus of criticism was the overall impression of each work, and it is difficult to evaluate La Jeune France as a single group because of the musical individualities of its members.

I conclude that the composers of La Jeune France expressed their reactions to the times with their individual compositional styles.

5. CHIBA Yutaka

Revisiting Neue Sachlichkeit in Music Histories: Its Transition from the Prewar to Postwar Periods

This thesis investigates the meanings and evaluations of Neue Sachlichkeit in music histories from the prewar to postwar periods, and it critiques the ideologies prevalent in current music historiography. Since there is no research dedicated to assessing the historical development of Neue Sachlichkeit in music, this study aims to examine the position of Neue Sachlichkeit in the various “histories” of western music, by focusing on how it was defined and valued across historical accounts published mainly in Germany, England and America.

In this thesis there are four chapters and an introduction. The introduction outlines the subject of this study, Neue Sachlichkeit, with an emphasis on how it was described in music histories and how it overlapped with Neo-classicism. In chapter 1, I trace the early definitions of Neue Sachlichkeit from 1926 to 1945, and I point out that the term was originally associated with the ideas of “music craftsmanship” and the “mechanization of music making.”

Chapter 2 addresses the meaning of the term “Neue Sachlichkeit” in postwar music historiography and discusses how it was used interchangeably with “Neo-classicism.” This is followed by a discussion of how the concept of “Neue Sachlichkeit” was gradually eclipsed by the other term in the postwar period. To examine the interrelation between the terms, tables are provided to identify how they were used to label particular composers or compositions, along with associated concepts and terms. From these tables, it becomes clear that the shared elements associated with both terms represent the assimilation of “Neue Sachlichkeit” into “Neo-classicism.”

In chapter 3, I explore Adorno’s interpretations of both terms as put forth, in his *Philosophie der neuen Musik* (1949) and the unpublished “Neunzehn Beiträge über neue Musik,” (1942) where he reveals his ambivalent attitudes toward Neue Sachlichkeit and Neo-classicism, or more specifically, the musical styles of Hindemith and Stravinsky. As a result, though obscure in many aspects, his readings of these terms may potentially subvert some commonly held assumptions found in the histories of western music.

Finally, in chapter 4, I suggest that this revised perspective on Neue Sachlichkeit may be used in future constructions of 20th century music histories.

6. CHEN Lin

Chinese social dance in Shanghai until 1920s on the base of the reception of jazz

The goal of this research is to shed light on the transition of social dance, as well as the emergence of the dance hall in Shanghai during 1840s-early 1920s. In addition, this study serves to confirm the consistency between the initiative of Chinese people and “Sinified Jazz”.

Through the investigation of the major journal articles and papers published on this topic in English and Chinese, it can be observed that the history of dance party and dance hall in Old Shanghai could be roughly divided into three stages. First, dance parties in Shanghai during 1850-60s were exclusive to *Shanghailanders* and fulfilled a social and political function of strengthening social links between foreign communities. Second, some Chinese bureaucrats tried to engage Western culture more actively than before, during the period of the *Self-Strengthening Movement*. However, the majority of Chinese still “watched” dance as a kind of “peek show”. Third, Chinese diplomats have begun to try to use dance parties as diplomatic means since the late 1890s. Later, dance halls run by foreigners appeared in 1910s. During the same time, the Republic of China was established. The Chinese began to learn how to dance. Especially, some upper-class Chinese in Old Shanghai were learning social dance as a kind of “high-class” hobby and trying to organize dance parties. Then, after the breakout of World War I, the Chinese national capital in Shanghai was growing rapidly. And dance halls run by Chinese has appeared, such as *New World* and *Y.P.S. Hotel*.

As discussed above, the prehistory of dance hall in Old Shanghai has been analyzed and I would like to proceed with my research with the relationship among dance halls, dance business and the birth of popular music in Old Shanghai since 1920s.

7. ZHENG Qingyun

The Re-creation of Erhu Music Culture in Contemporary China: Focused on the Erhu competition of the Golden Bell Award for Music

This thesis investigates the nature of Chinese national competitions for the erhu, a traditional Chinese instrument. Erhu competitions were not held on a national scale until 2001, when the Ministry of Culture and the China Federation of Literary and Art Circles established the Golden Bell Award for Music. Since then, the erhu category has been regularly featured alongside Chinese and Western instruments and vocalists. Because winning promises future success, nearly every professional player and conservatory student aims to enter this competition.

The erhu category plays a crucial role in the formation of erhu repertoires and musical standards and in the social recognition and educational system of erhu music in contemporary China. However, because music competitions are sponsored by the Communist Government and are inevitably political in nature, they have rarely been the main subject of study in the literature on Chinese music. This thesis focuses on the sociopolitical significance of erhu music in China and its social construction through competition.

Chapter 1 is a critical review of previous research. Chapter 2 surveys the history of the erhu and its music since the Tang period (618-907). Chapter 3 examines erhu set pieces in competitions held after the 1960s, typically Western-style contemporary works requiring a high level of skill. Chapter 4 describes my own field research on the 2019 Golden Bell Award Competition, including interviews with participants.

The Golden Bell Award Competition can be seen as simultaneously an arena for Westernization and the cultural representation of Chineseness: Western-influenced performances combined with Chinese elements signal the development of erhu music; yet, however much it has been Westernized, the erhu is undoubtedly and enduringly Chinese. The Competition contributes to the social construction of contemporary erhu music, making it a symbol of modernization and the national identity of the Chinese people.

—博 士 論 文—

1. 井 上 純 歩 (2015年度入学)

アルス・アンティクアにおけるリガトゥーラの規則と記譜

13世紀はヨーロッパの音楽文化が大きな変化を迎えた時期である。一つは計量音楽の隆盛である。そして、この初期の計量音楽の時期は、14世紀のアルス・ノヴァに対してアルス・アンティクアと呼ばれる。アルス・アンティクアの計量音楽論あるいは記譜法においてとりわけ重要なのはリガトゥーラである。リガトゥーラは計量音楽論が登場する以前あるいは計量記譜法が体系化される以前から、モーダル記譜法（前計量記譜法）においてモドゥス（リズム・モード）ないし何らかのリズム・パターンを表す音符として用いられてきた。そして、計量音楽論ではモーダル記譜法のリガトゥーラを発展させ様々な音価の解釈法あるいは新たな記譜が考案された。

ところで、アルス・アンティクアの計量音楽論は前フランコ式理論（1270～1280年頃）とケルンのフランコ『計量音楽技法』（1280年頃）後のフランコ式理論とに二分される。前フランコ式理論におけるリガトゥーラは、同じ形で記譜されたとしても、モドゥスの種類によってその音価は変動した。一方で、フランコは音価がモドゥスによって変動しないよう、既存のリガトゥーラの一部の記譜を変更することで、音価を視覚的に書き分けた。このように、フランコのリガトゥーラは、モドゥスの文脈で音価が左右されることはなくまたモドゥス以外のリズムの配列を表すこともできたため、結果、モドゥスそのものの衰退を引き起こしたと考えられる。ただし、フランコ自身はこれらのリガトゥーラがモドゥスの中で機能することを想定しているため、この脱モドゥスの動きはフランコ本人の意図とは逆の結果を招いたとも言える。

いずれにせよ、フランコによるリガトゥーラの規則と記譜の改良は、音楽創作そのものの方を変えた、あるいはその一要因となったと言える。少なくとも、アルス・アンティクアにおいてリガトゥーラは単なる記譜のための記号ではなく、音楽の作法や様式、レパートリーのあり方の根幹に関わる概念であった。ゆえに、リガトゥーラは当時の音楽のあり方を映す鏡であると言っても過言ではない。従って本論文では、アルス・アンティクアの音楽理論家がどのようなリガトゥーラの規則や記譜を論じ、またそれらはどのような場面で用いられることが想定されていたのかを検討し、リガトゥーラを通して当時の音楽の諸相を探究することを目的とした。これまでも、Fritz Reckowの論文（1967）をはじめとする先行研究がアルス・アンティクアの理論書におけるリガトゥーラの規則・記譜の解釈を試みてきたが、その多くが校訂版に強く依拠しているため、本論文は、これらの一次資料の徹底的な見直しを行った。特に、後フランコ式理論および記譜法の一次資料を網羅的扱った研究はHeinz Ristowの著書（1986）を除いてなく、また近年新たに発見された後フランコ式の理論書もあるので、本論文はこのような新資料についても考察した。

そして、このような理論書の分析の結果、前フランコ式理論に見られる特有のリガトゥーラの規則や記譜として、まずヨハネス・デ・ガルランディア（1270年頃）や、第7無名者（1270年頃）、『ブルージュ・オルガヌム論文』（1270年頃）、ザンクト=エメラムの無名者（1279）、第4無名者（1280年頃）が言及する3音リガトゥーラへの還元や、ガルランディアと第4無名者の逆プロプリエタスがあった。これら2つの規則の特徴は音数が増えれば増えるほど、リガトゥーラ内の音の長さは短くなるという点にあった。ランベルトゥス

(1275年頃) やザンクト＝エメラムの無名者、フランコは最小となる音価を1/3テンプスの小セミブレヴィスとしているが、これらの規則では、理論上は1/3テンプスよりも短い音価を作ることも可能で、音の長さの点で柔軟性を兼ね備えていた。楽譜写本を見ると、これらの規則が適用されると思われる例が、モーダル記譜法や、プロプリエタスやペルフェクツイオの有無を区別しないモーダル記譜法に近い前フランコ式記譜法による楽譜写本でいくつか見られた。そしてそれらはシネ・リッテラの書法で書かれたコンドウクトゥスのカウダやオルガヌムの上声部で用いられる傾向があった。

また、前フランコ式理論ではリガトゥーラの音価の解釈や記譜が、理論家ごとに異なっており、唯一共通するのが、ロンガ・ブレヴィス・ロンガの3音リガトゥーラを最も基本となるリガトゥーラと見なしている点であった。対して、後フランコ式理論は一貫して、フランコ『計量音楽論』第7・8章におけるリガトゥーラの規則と記譜を引用していた。一方、フランコは第10章でモドゥスにおけるリガトゥーラの配列にも言及しているが、この章のテキストを要約・引用した後フランコ式の理論書は皆無であった。さらに、『計量音楽技法』の一次資料のほとんどが、フランコの理論とは異なる前フランコ式理論に近いリガトゥーラをいくつか記譜していた。これは、1280年以降には、モドゥスにおけるリガトゥーラの用法が十分に理解されていなかつたか、あるいはシネ・リッテラの書法におけるリガトゥーラがあまり必要とされてなかった可能性を示唆する。ところが、後フランコ式記譜法による楽譜写本を見ると、フランコの第10章の記譜に忠実なものがいくつか見受けられる。つまり、第10章の規則は、理論書の中での伝承は廃れたが、記譜の実践面においては根強く継承されていた。

このように現存するアルス・アンティクアの理論書を見ると、『計量音楽技法』第7・8章の影響力が強いあまりに、前フランコ式理論から後フランコ式理論への移行はかなり急なものであったように見える。一方で、楽譜写本を見ると、前フランコ式記譜法から後フランコ式記譜法への移行は緩やかで、ときと共に共存していた。換言すれば、理論書のみに注目すると、リガトゥーラの規則と記譜は『計量音楽技法』の第7・8章のあり方に統一されたように見えるが、楽譜写本を見る限り、新旧のリガトゥーラの規則や記譜を柔軟に掛け合わせており、リガトゥーラのあり方はきわめて多様であった。

2. 東 田 範 子 (2017年度入学)

現代カザフスタンの伝統音楽教育における音楽学の役割 ——理論・実践的科目「エスノソルフェージュ」を中心に——

本論文は、カザフスタンの音楽専門教育機関において、カザフの伝統音楽教育の補完的科目として教えられている「エスノソルフェージュ」に焦点を当て、その音楽学的・理論的因素が、カザフ伝統音楽の実践に直接・間接に与えてきた役割を考察する。論文の構成は以下の通りである。

序章では、本研究の問題意識と、研究の目的、対象、および方法を述べる。

第一章では、本研究が参考にした先行研究を概観する。特に、日本におけるカザフ音楽の研究が皆無であることを踏まえ、カザフスタンの音楽学研究のあり方とその歴史について詳述する。さらに、欧米および日本のカザフ音楽および中央アジア音楽の研究をまとめたうえで、本研究の位置付けを示す。

第二章では、本論の理解に必要となる基本的な事項について概説する。まず、カザフスタンの歴史の大要を記す。次に、カザフ伝統音楽について、楽器、音楽ジャンル、音楽家の機能という側面から述べる。最後に、ソ連時代にカザフの伝統音楽が経た変化について、筆者の先行研究に基づき記述する。

第三章では、エスノソルフェージュという科目が、1970年代初頭、カザフ人音楽学者と音楽家によって考案された経緯を明らかにする。1930年代から行われてきた国立音楽院におけるカザフ伝統音楽の教育は、かつてそれが伝えてきた口頭性や独演による即興性よりも、楽譜教育や合奏をはるかに重視していた。上記のカザフ人音楽学者たちは、既に確立されて久しい専門教育制度のなかで、いかにカザフの価値観を取り戻すことができるのかという問いに、長い年月をかけて取り組んできた。当時の政府による民族主義の誹りを巧みに回避しながら、1991年、エスノソルフェージュはついに完成したプログラムとして公開され、名実ともに正式な科目として国立音楽院で教えられることになった。2012年、エスノソルフェージュはカザフスタン共和国の標準教科として認定され、国内各地の音楽大学、さらには音楽高校でも必修科目として教えられるようになった。

第四章では、筆者が現地で見学したエスノソルフェージュの授業を書き起こし、その分析を行う。授業内容は、1. 一定の様式に基づいた器楽ジャンルの創作、2. 個人様式に基づいた歌の創作、3. 古い儀礼歌と定型句の学習である。これらの授業の分析から明らかになったのは、エスノソルフェージュは、読譜能力の習得を目標とする通常のソルフェージュとは大きく異なり、その場での創造的な演奏実践を重視していることである。同時に、楽譜を完全に否定するのではなく、楽譜と口承性を組み合わせ、相互補完的になるような方法論を実技専攻生たちに提起する。

第五章では、エスノソルフェージュが伝統音楽の実践に対して及ぼしてきた直接・間接の影響を、いくつかの例によって示す。第一の例は、エスノソルフェージュから即興や楽曲分析、記譜などの理論実践的な科目が派生し、それらが、音楽学者ではなく実技の教師たちに担当されるようになったことである。第二の例は、一般児童向けの集団的口承教育という、ユニークで新しいメソッドの創成である。第三の例は、エスノソルフェージュの授業を通じて、演奏家たちの音楽学的脈絡への関心が大きく高まり、修士論文レベル以上の学位論文が増加したことである。同時に、彼らの採譜能力の向上は、多くの採譜集の出版を促した。

結論として、カザフスタンのエスノソルフェージュは、その音楽学的な思考法と概念化を通して、現在のカザフの伝統音楽に大きく影響してきたことが明らかになった。

1. INOUE Kaho

Rules and Notation of Ligatures in *Ars antiqua* Theory

The *ars antiqua* period, spanning c. 1160 to c. 1330, was a significant turning point in Western music history given the emergence of mensural music and treatises on it that established the systematic theory of rhythm. One of the central interests amongst the theorists of that time was ligatures. In particular, Franco of Cologne (c. 1280) is believed to have been an authoritative theorist since most post-Franconian writings depend on his doctrine of ligatures. Pre-Franconian theorists (c. 1270–1280) also enthusiastically discussed ligatures, but their views were replaced with Franco's doctrine immediately after 1280. Why did the pre-Franconian principles of ligatures decline and why did Franco's teachings become influential? Therefore, by comparing pre-Franconian and post-Franconian theories, this study aims at examining the rules and notation of ligatures in *ars antiqua* treatises, and in doing so, explores to what extent such principles in these theoretical works are reflected in the manuscripts including *ars antiqua* repertoires.

Amongst the remarkable distinctions between pre-Franconian and post-Franconian theories are the concepts of *proprietas* and *perfectio*. In pre-Franconian theory, especially according to Johannes de Garlandia (c. 1270), *proprietas* represents whether a certain ligature is a basic form in each rhythmic mode or not, while *perfectio* represents whether a ligature is filled with proper notes or whether it lacks its last note(s). Here, note values in a ligature are changeable according to the species of the rhythmic modes, and these two terminologies literally mean the propriety and perfection of ligatures within them. Conversely, according to Franco, *proprietas* is a rule that concerns the first note of a ligature, and *perfectio* is a rule for the last note: *cum proprietate* makes the first note of a ligature a breve, while *sine proprietate* makes the first note a long; *cum perfectione* makes the last note a long, while *sine perfectione* makes the last note a breve. Presumably in order to improve this complexity, Franco connected these two nomenclatures directly to long and breve values lest they should be changed by rhythmic modes. His decontextualisation of *proprietas* and *perfectio* from the rhythmic modes—albeit referring to them—might well have led not only to the development of the rhythmic patterns which were not included in the conventional rhythmic modes, but also to have aided the decline of the two major thirteenth-century repertoires, *organum* and *conductus*, which contain large *sine littera* sections, namely, melismatic parts with ligatures. Additionally, the motet compilation *F-MOfH* 196 is a witness to such change in the usage of *proprietas* and *perfectio*. This manuscript has three different layers especially through their ligature notation. The oldest fascicles (c. 1280) are written in the manner of pre-Franconian theory, and the second oldest ones (late thirteenth century) mix both pre-Franconian and post-Franconian precepts. The most recent layer (c. 1300) strictly follows Franco's teachings, and even shows some non-modal rhythmic compositions. Thus, *F-MOfH* 196 reflects the shift from pre-Franconian to post-Franconian theory and the process of the decline in the rhythmic modes at the end of the *ars antiqua*.

2. TODA Noriko

The Role of Musicology in Shaping Traditional Music in Contemporary Kazakhstan: A Study of Ethnosolfege, a Theoretical and Practical Program

This thesis focuses on the program called “Ethnosolfege” in the music institutions in Kazakhstan, which is taught as a complementary subject to the education of Kazakh traditional music. It examines how the musicological and theoretical elements of Ethnosolfege have influenced the practice of Kazakh traditional music, directly or indirectly.

The thesis consists of an introduction and five chapters. In the introduction, I will describe the premises, the purpose, and the object of the study, and explain the methods of the research.

In Chapter One, I survey the important previous contributions to scholarship related to the present study, including the history of research of Kazakh traditional music in Kazakhstan. While summarizing the research on Kazakh and Central Asian music in the West and Japan, I attempt to situate this thesis in the context of international research.

Chapter Two provides the general background necessary to understand the context of this study. I discuss the history of Kazakhstan and Kazakh traditional music, and then the changes in Kazakh traditional music during the Soviet period.

Chapter Three unfolds the development of Ethnosolfege since the creation of its prototype in the early 1970s by young Kazakh music scholars. Traditional music education at the National Conservatory then was highly focused on teaching music notation, ensemble performance, and Western theory. The aspects of orality and solo improvisation, quintessential features of Kazakh traditional music, had been neglected since the beginning of institutionalization of traditional music in the 1930s. The above Kazakh music scholars addressed the question of how to recover Kazakh values in a professional education system, and gradually developed the program of Ethnosolfege with their disciples, while skillfully avoiding the accusations of being nationalist by the government. In 2012, it finally became one of the mandatory subjects for all music institutions throughout the country.

In Chapter Four, I describe three classes of Ethnosolfege that I observed in Kazakhstan. The analysis of the classes clarifies that Ethnosolfege emphasizes improvisational and on-demand creation of music, unlike regular solfege which aims at acquiring musical literacy. Simultaneously, it does not deny notation altogether, and proposes a method that makes notation and orality complementary to each other.

In Chapter Five, I show the direct and indirect effects that Ethnosolfege has had on the practice of traditional music through several examples. One of them is the derivation of theoretical and practical programs. Another is the development of an innovative method of oral music education for groups. The last is the remarkable increase in musicological research by musicians. Ethnosolfege has greatly increased musicians' interest in musicological contexts on the scholarly level. In addition, the improvement of musicians' notation skills resulted in the publication of a number of notations of unpublished pieces.

In conclusion, I argue that Ethnosolfege in Kazakhstan has had a significant influence on the current Kazakh traditional music through its musicological way of thinking and conceptualization.