

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  
音樂學專攻修士論文 要旨  
音樂學研究領域博士論文

- 2013年度 -

ABSTRACTS

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

東京藝術大学音楽学部楽理科  
東京都台東区上野公園12-8

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



# 目 次

## 卒業論文

1. ロッシーニの歌劇における多重唱およびフィナーレに関する一考察	小山 光	1
2. ジャワ島パニュマス地方の伝統音楽 ——「小さな文化」としての地域的アイデンティティの構築——	増田 久未	2
3. バミューダ・ゴンベイの現状と展望 ——トーループ及び政府事業の分析——	丸山 梓	3
4. 『讃美歌21』研究 ——戦後日本における讃美歌改訂作業をめぐって——	横山 和希	4
5. 1930年代アメリカにおけるソ連作品の受容 ——歌劇《ムツエンスク郡のマクベス夫人》を例として——	荒井 風香	5
6. 歌劇《ゴジェスカス》の成立に関する研究 ——ピアノ組曲版との比較を通して——	井澤 友香理	6
7. 劇場進出から見た「うた澤節」の研究	木岡 史明	7
8. 録音音楽の脱「モノ」化に関する一考察 ——音楽CDの隠しトラックを事例に——	黒木 泰志	8
9. 「戦後」日本におけるショスタコーヴィチ受容再考 ——提示された作曲家像の多様性をめぐって——	木暮 有紀子	9
10. 昭和初期における児童音楽活動の一考察 ——日本放送協会ラジオ「子供の時間」を中心に——	小松 優衣子	10
11. 振動エネルギーによる楽器分類法の提案	佐々木 駿太郎	11
12. 現代の日本における市民と合唱活動に関する一考察 ——首都圏で活動する合唱団へのアンケート調査を中心として——	芝原 絹恵	12
13. 東京文化会館の現在と未来 ——戦後我が国における音楽文化発展の一翼を担った公共音楽ホール——	鈴木 悠宇	13
14. 萩原朔太郎の音楽論 ——詩論『詩の原理』を中心に——	砂田 歩	14
15. 現代の日本におけるピアノデュオ ——演奏者の実践に焦点を当てて——	須摩 恵子	15
16. 昭和初期の上海租界における日本人の音楽活動	宗宮 明希	16
17. チプリアーノ・デ・ローレのマドリガーレ研究 ——ホモフォニックな書法への移行：転換期としてのその諸相——	高橋 健介	17
18. 『横浜市歌』の成立および戦後における普及活動	武部 未慧	18
19. モーツアルト・アイデンティティの構築 ——第三帝国支配下から現代におけるモーツアルト像の変遷——	立石 鮎香	19
20. 『4つの歌曲』作品22によるアルノルト・シェーンベルクの信仰表現	畠山 正成	20
21. ベートーヴェンの楽曲におけるホルンの扱いについて ——室内楽曲と交響曲を中心に——	平石 章人	21
22. ニューオーリンズのプラス・バンド・フェーネラル ——これまでの概観と、今の演奏——	矢部 華恵	22
23. J.S. バッハ『クラヴィーア練習曲集』第1巻の出版 ——『パルティータ』第3番と第6番——	山口 慶子	23
24. NHK大河ドラマにおける音楽制作過程の現状	山下 美紗樹	24
25. ソーシャルメディアと音楽 ——聴衆のコミュニティ形成と音楽消費行動を中心に——	吉田 万里欧	25

## 修士論文

1. 16世紀及び17世紀北ドイツにおける鍵盤作品にみられる編曲技法  
——器楽の自立に関する一考察—— ..... 古賀慶子 ..... 26  
Arrangement Techniques of Northern German Organ Music in the Sixteenth  
and Seventeenth Centuries: Independence of Instrumental Music from Vocal Music  
..... KOGA Keiko ..... 34
2. 中部ジャワの『ラグンスウォロ歌集』の成立と構造 ..... 櫻井陽 ..... 27  
Central Javanese *Sendhon Langen Swārā;*  
its Composition and Structure ..... SAKURAI Akira ..... 34
3. 音楽と遺伝子からみた日本列島への民族移動  
——アイヌ音楽の事例を中心に—— ..... サベジパトリックエバン ..... 28  
Music, Genes, and the Peopling of Japan: With Special Reference to the  
Music of the Ainu ..... SAVAGE Patrick Evan ..... 35
4. P. ブーレーズ<墓 Tombeau>における作曲と改稿  
——草稿・自筆譜・出版譜に基づく創作プロセスの解明—— ..... 須藤まりな ..... 29  
The Creative Process of Boulez' *Tombeau* (1959–62):  
Analytical Examination of its Revisions ..... SUDO Marina ..... 35
5. E. W. コルンゴルト《死の都》自筆譜研究 ..... 中村伸子 ..... 30  
*Die tote Stadt* by Erich Wolfgang Korngold: Re-examination of the  
Compositional Process through Its Preliminary Material ..... NAKAMURA Nobuko ..... 36
6. ブーニン・シンドロームについての一考察  
——日本におけるショパン受容およびクラシック音楽文化変容の  
観点から—— ..... 林田理沙 ..... 31  
Analyzing the “Bunin Fever” (1986) in Japan: Perspectives of  
Chopin’s Reception and Western Classical Music Culture in Japan ..... HAYASHIDA Risa ..... 36
7. 2000年以降の現代箏曲  
——作曲・演奏・楽器の3つの視点から—— ..... マクイーン・トキタモニカミヤ ..... 32  
Modern Koto Music in the Early 21st Century:  
Composition, Performance, and the Instrument ..... MCQUEEN-TOKITA Monica Miyama ..... 37
8. J. S. バッハの初期フーガ創作再考  
——18世紀初頭のフーガ作曲を巡る理論と実践に基づいて—— ..... 村田圭代 ..... 33  
Reconsidering the Early Fugues of Johann Sebastian Bach:  
Based on the Theory and Practice of Early 18th Century Germany ..... MURATA Kayo ..... 37

## 博士論文

1. アンビヴァレンツという世界	
——マーラーの交響曲第七番の形式および内容解釈の試み——	高 坂 葉 月 38
The World of "Ambivalence": A Formal and Contextual Interpretation of Gustav Mahler's <i>Seventh Symphony</i>	KOSAKA Hazuki 42
2. クルグズ共和国におけるコムズの変遷	
——民俗楽器から国のシンボルへ——	ウメトバエワ・カリマン 40
The Transition of <i>Komuz</i> in Kyrgyz: From a Folk Instrument to a Symbol of the Nation	UMETBAEVA Kalyiman 43



# —卒業論文—

1. 小山 光 (2009年度入学)

## ロッシーニの歌劇における多重唱およびフィナーレに関する一考察

オペラの構造についてドラマ的観点から考える際に、その音楽的構造の分析は不可欠なものである。本研究では、ロッシーニのオペラ、とりわけオペラ・ブッファにおけるナンバーの中で特に三重唱以上の多重唱曲、および第1幕のフィナーレを中心に取り上げ、その楽曲分析を通じて、オペラ全体の音楽的、劇的構造および喜劇性との関連性について考えた。

まず、台本上の「詩」に関して、ジョン・プラトフの1984年の研究から、劇の進行のための台詞、人物の感情を独白する台詞をそれぞれ「行動」「表現」という語で記した。これをふまえた上で各ナンバーの音楽的構造について述べるに際して、ロッシーニの二重唱の音楽的構造について、これらの「行動」「表現」が交互にあらわれる、「開始部」「ラルゴ」「中間部」「ストレッタ」という4部構成を持っていることを示した。これらは、ロッシーニのオペラの各曲の音楽的構造を見てとる上で、最も典型的なわかりやすい例であり、ここで扱う多重唱曲やフィナーレの音楽的構造を考える上での基盤となるものである。これらをふまえた上でいくつかの多重唱および第1幕フィナーレについて音楽的構造を分析し、本質的には典型的な二重唱の構造に少しの要素を加えたものであるとした上で、これらの重唱曲がこういった構造を持っていたことに対してその意義を明らかにした。

次に具体的な歌劇中のナンバーを提示しつつ、重唱曲が喜劇としてのオペラの中でどのような役割を果たしているのかを、前に述べた「構造」の面のほかに、「調性」の面から考えた。ロッシーニの重唱の基本的な構造のなかで、多くの場合「ラルゴ」と表した部分において主調から3度の転調が行われており、ここではその「ラルゴ」から「中間部」「カバレッタ」へ移る際の主調への回帰に着目し、劇進行上の場面の変化と照らし合わせて考え、転調が与える影響について考えた。これらのことを統合すると、重唱がオペラの中の「喜劇」的部分に対して大きな影響を与えていたことがわかる。

最後にこれまで基本的に大小の関係で捉えて論じてきた多重唱とフィナーレの違いについて考えた。多重唱にはそれ独特の劇的效果を期待できる要素があり、フィナーレとの役割的な違いがある。その一方で二重唱、多重唱がそれぞれ類似した音楽的構造をとっていることから、ロッシーニの確立させたこの基本的なナンバーの構造および枠組みは、そういったドラマ進行上で最も大事なものとなる「抑揚」をオペラに与えるために非常に重要な存在となった。

## 2. 増田久未 (2009年度入学)

### ジャワ島バニュマス地方の伝統音楽

### —「小さな文化」としての地域的アイデンティティの構築—

本論文は、インドネシア・ジャワ島バニュマス地方の伝統音楽と、それを担うバニュマスの演奏家達の地域的アイデンティティの変化、構築について論ずるものである。

ジャワ島には、様々な地域に固有の芸能があり、それぞれ独自の特色を持ちながら発展してきた。スラカルタとジョグジャカルタのガムランは王宮を中心として栄え、精巧で洗練された様式が確立され、ジャワ島を代表する芸術となった。一方、他の地域の芸能は、主に民衆を中心として発展した。地方の芸能も、王宮とはまた異なった楽器や様式を用い、土着の文化を形成していく。そうした中で、各地で他の地域の曲、様式などの要素を自分たちの音楽に取り入れて演奏する、といったことが行われるようになった。中でも、様式の混合はバニュマス地方の音楽に顕著に表れている。バニュマスの音楽には、スンダ地方およびスラカルタのガムランの様式が混入している。また、国民的音楽とも言われるダンドゥットやポップスもバニュマス地方で非常に人気があり、演奏の舞台では必要不可欠な音楽とも言える。このように、現在バニュマス地方は、地元の伝統音楽に加えて、ジャワ島の文化の標準とみなされる、権威を持った王宮の音楽と、インドネシアの国民音楽となったダンドゥットやポップスが並列して存在している状況にある。こうした状況から、王宮のガムランや国民音楽などといった「大きな文化」の台頭が、「小さな文化」であるバニュマスの伝統音楽を駆逐してしまうのではないか、という懸念が生まれる。

第1章では、バニュマス地方の伝統芸能やバニュマスの人々の人間性、他の地域から受けた影響に関して述べ、様々な地方の様式との混合体であるバニュマス地方の芸能の個性がどのようにして確立してきたのか、明らかにした。第2章では、バニュマス地方の伝統音楽チャルンに焦点を当て、教育機関や観光地で代表的な伝統音楽としてクローズアップされているチャルンの位置づけを明らかにした。以上から、バニュマス地方の人々の、演奏家の自己意識としてのアイデンティティがどのようにして確立し、表現されているのかを明らかにした。第3章では、第1章、第2章で明らかにしたバニュマス地方の演奏家達の地域的アイデンティティが薄れているという現状を、筆者の調査をもとに報告し、アイデンティティの変化の問題点を解明した。

バニュマス地方の芸能は、「滑稽さ」「にぎやかさ」という要素を特色とし、それらは伝統音楽にも必要不可欠な要素として表れている。チャルンは、そうした要素を併せ持ち、広範なレパートリーを演奏することが可能であるということから、バニュマス地方の代表的な伝統音楽として、また地元の演奏家たちにとっての地域的アイデンティティとして象徴されてきた。地元の演奏家達の地域的アイデンティティが薄れてきている現在もなお、伝統音楽を理解し、保存、発展に努めている一部の教育者や演奏家達は後継者達を鼓舞し、地域的アイデンティティを伝えていくこうとしている。

本論文では、「バニュマス地方の人々は、外からの文化と自分の文化との違いを理解しており、伝統音楽は今も活気を持ち続け、地域的アイデンティティを守り続けている」というサットンの肯定的な意見を批判的に検証し、現在のバニュマス地方の伝統音楽の現状から、必ずしも彼の意見を裏付けることができないということを明らかにした。さらに、少数派であるが故に敬遠されがちな「小さな文化」としてのバニュマス地方の伝統音楽の存在価値、守られていく意義を考察し、地域的アイデンティティと地元の伝統音楽との相対的な関係性を明らかにした。

### 3. 丸 山 梓 (2009年度入学)

## バミューダ・ゴンベイの現状と展望 —トループ及び政府事業の分析—

本論文は、バミューダ諸島における舞踊であるゴンベイの演者集団と、彼らをサポートする政府や歴史家たちの事業を概観し記録すると共に、ゴンベイが抱える課題および未来像について明らかにすることを試みるものである。

バミューダ諸島は北大西洋にあるイギリスの海外領土である。ゴンベイとは、衣装と仮面を被った男性の舞踊と太鼓の演奏によるバミューダの芸術、及びその演者を表す単語である。これまでにルイーズ・ジャクソンLouise Jacksonとアメリカの研究機関・スミソニアン研究所Smithsonian Institutionがゴンベイについての研究を行い、ゴンベイが、アフリカやアメリカ先住民族、西インド諸島、イギリス軍など複数のルーツを持つバミューダ固有の芸術であることが判明している。しかし、ゴンベイのトループ（演者の集団）やゴンベイの宣伝活動に注目した研究は未だ行われていない。そこで本論文では、踊りや音楽などにみるトループの持つ「伝統」の価値基準、その伝統の継承と革新の手法、そして彼らの宣伝活動について調査することで、ゴンベイの現状と展望について考察した。本論は筆者が2013年9月にバミューダで行ったインタビューおよび参与観察、またその際に入手した書籍、ポスター、映像作品などのデータに基づいている。

第一章では、ゴンベイの各トループの歴史を整理し、パフォーマンスの構成などの観点から、現在活動中の各トループを比較した。

第二章では、元来黒人男性や親族に伝承されていたゴンベイの現状を概観した。これまでに設立された女性を含むトループの活動や黒人以外の人々の参加について述べ、ゴンベイ関係者の意見を整理した。また、地域教育としてのトループの活動と、ゴンベイを演じる人々の忍耐性や献身度の変化について叙述した。

第三章では、ゴンベイの歴史家ジャクソンや政府による宣伝事業、トループの海外公演に関する調査の結果に基づき、トループや政府の持つ課題や未来について考察した。

考察の結果明らかになったことは以下の通りである。

(1) ゴンベイはトループによって、振付や演奏、衣装の素材などに特徴がある。また、ゴンベイの要素の何を維持し、何を改革するかをめぐる意見も、トループや個人により大きく分かれている。

(2) ゴンベイがバミューダの文化として評価されるようになったのは、政府事業やジャクソンの活動によるものであり、現在も公演や宣伝活動の多くは政府によって行われている。しかし、トループは完全に私的な団体であり、政府はトループの運営について干渉することなく、ゴンベイはそれぞれの価値判断に従って活動を続けている。

(3) 何がゴンベイの伝統であるかについては一般化されておらず、画一的なルールでゴンベイに制限を与える団体がないということが、トループの多様化を助長している。伝統について人々が異なる価値観を持ちながらも対立せず協力し合う姿勢は、人口7万人という小さなバミューダ社会でゴンベイが絶えず伝承されるための最良な手段であると言える。

(4) ゴンベイは今後も、それぞれの考える「伝統」を守りながら自由度の高い運営を行なうことで、更に多様化していくことが考えられる。また、インターネットなどを利用した周知事業により、ゴンベイがバミューダのアイコンとして国内外でこれまで以上に認識されていくだろう。

## 『讃美歌21』研究 —戦後日本における讃美歌改訂作業をめぐって—

『讃美歌21』は、日本基督教団讃美歌委員会によって編纂され、1997年に日本基督教団出版局より出版された、最新のプロテスタン트共通讃美歌集である。この讃美歌集は、エキュメニカル運動などの最新の神学的立場を反映し、歌詞の一部口語化を行い、また、原典主義を掲げるなど、従来の讃美歌集とは大きく異なった新しい讃美歌集といえる。しかしながら、収録されている讃美歌のあまりに斬新な点、従来の讃美歌の持っていた歌いやすさが損なわれ、難易度が上昇した点などから、古参の信徒を中心に、厳しい批判が寄せられてきた。本研究は、そんな賛否両論が寄せられている『讃美歌21』について考察を行うものである。

本研究では、最初に、1903年版『讃美歌』、その改訂版である1931年版『讃美歌』、戦後初めて出版された讃美歌集である1954年版『讃美歌』、そして『讃美歌21』の編纂経緯や編集方針について述べた。これらの記述の結果、『21』は、『54年版』の編纂過程に対し、天皇制・国家神道との関連の問題、戦争責任の問題、差別語・不快語の問題など、主に政治的妥当性の観点から厳しい批判を加えた結果として編纂されたことが明らかになった。また、神学面に関しては、『54年版』以前の従来の讃美歌集が、主に自由主義神学を色濃く反映した19世紀英米の讃美歌ばかりを収録し、個人的な信仰や内面を歌った讃美歌が圧倒的多数収録されていたことが問題視されたこともわかった。それに代わり、『21』では、いわゆる「礼拝をテーマとする讃美歌」、「教会をテーマとする讃美歌」など、信仰共同体としての讃美歌が多数収録され、また、平和、人権など、現実の諸問題について歌う、従来にはなかったような新しい讃美歌が数多く収録されたこともわかった。以上のように、編集過程並びに編集方針の考察によって、『21』は、信徒の歌いやすさや音楽上の調和よりも、多分に神学的・政治的要請によって編纂された讃美歌集であることが明らかにされた。

次に、1903年版『讃美歌』、1954年版『讃美歌』、『讃美歌21』に収録されている讃美歌について、比較検討を行った。具体的には、地域別・時代別・内容別讃美歌収録数の比較を行うことで、『讃美歌21』が従来の讃美歌集の何を引き継ぎ、何を否定しているのか、すなわち、従来の讃美歌集と比して何が異なっているのかを調べた。その結果、19世紀の讃美歌、英米の讃美歌が、讃美歌集の改訂を経る毎に減少し、その代わり、宗教改革当時の讃美歌や単旋聖歌などの古い讃美歌、また、20世紀の新しい讃美歌が増加していることが明らかになった。また、従来の讃美歌集は「信仰生活をテーマとする讃美歌」、すなわち、教会以外の場での信仰生活や、個人の信仰体験を歌う讃美歌を圧倒的多数収録していたが、『21』においてはそれが大幅に減少し、代わりに「礼拝をテーマとする讃美歌」、「教会をテーマとする讃美歌」が圧倒的に多く収録されていることも明らかになった。

最後に、それまでに述べてきた『讃美歌21』の編集方針それぞれの意義と問題点について、讃美歌の譜例を挙げながら検証した。これらの考察の結果、『21』の編纂作業においては、特定の神学的・政治的立場をもつ（すなわち左翼的な）編集者の考え方が多く反映されており、共通讃美歌集としての中立性に大きな疑問が残ることが明らかにされた。また、そのような神学的・政治的立場は、『21』の編集方針の一つであった原典主義よりも優先されたことも明らかになった。特定の神学的・政治的立場から、讃美歌の歌詞について批判が加えられ、意図的に改変された歌詞をもつ讃美歌が数多く生み出された。このことも、『21』の大きな問題点の一つであるといえる。

また、「原典主義」を「会衆のための讃美歌集」という従来の讃美歌集の編纂方針と対立する概念で用いたことで、今までの讃美歌集よりも難易度が大幅に上昇し、歌いにくくなっていることも明らかになった。

以上の考察を踏まえて、『21』の最も大きな問題点は、中立な立場による編纂が行われていないことであると結論づけた。この研究によって、学術的な研究があまりなされず、従来キリスト教会の内部だけで、社会の諸情勢とはあまり関係を持たずに存在してきたと思われがちであった讃美歌が、実際には社会的・政治的情勢と密接に関わっていることもまた、明らかになった。

## 5. 荒井風香 (2010年度入学)

### 1930年代アメリカにおけるソ連作品の受容 ——歌劇《ムツエンスク郡のマクベス夫人》を 例として——

本論文は、1930年代のアメリカにおいて、どのようにソ連作品が評価、受容されていたのかを、ドミトリー・ショスタコーヴィチ作曲の歌劇《ムツエンスク郡のマクベス夫人》のアメリカ初演評価を一例として明らかにするものである。

《マクベス夫人》はショスタコーヴィチにより1932年に作曲された、全4幕からなるオペラである。1934年に、レニングラードで初演が行われ、翌年にはアメリカ、クリーヴランドにてアメリカ初演が行われた。そして1936年に、ソ連の共産党機関誌『プラウダ』誌上に掲載された、おそらくスターリンが指示したであろう《マクベス夫人》を批判する内容の論文が発表される、いわゆる「プラウダ批判」が起こり、今後ソ連国内で改訂版が上演されたものの、改訂前のこの作品が演奏されることは二度となかった、いわばスキャンダル的作品である。

《マクベス夫人》が初演された1930年代のアメリカは、1929年の大恐慌による前代未聞の不景気から脱出身べく、フランクリン・ローズウェルト大統領によるニュー・ディール政策、さらに第二次世界大戦へと向かう激動の時代である。その中で知識層を中心に共産主義への期待から、ソ連へ一種の憧憬が高まった時代でもある。

このような時代に、この作品が一体どのようにアメリカで評価されたのか、社会的風潮との関連はあったのかを、本研究では当時のメディアの記事を通じて論じていく。

第1章では、1930年代のアメリカ共産党の運動、知識人たちが共産主義への期待を寄せていく様子を概観した。1920年代に勢力を弱めていたアメリカ共産党は、大恐慌を機に徐々に活動を活発化させる。この背景には、恐慌が深刻になるほど共産主義への期待を強めていった知識人たちが大きく関わっていた。

第2章では、《マクベス夫人》の作曲経緯と、ソ連での受容について概観した。1931年に、作曲を開始した《マクベス夫人》の素となったのは、革命前の帝政ロシアを舞台としたニコライ・レスコフによる同題名の小説であった。この作品は、1934年にレニングラードで初演され、瞬く間に人気を博すようになる。公演数は3桁にまでおよび、同客数もすさまじかった。ソ連国内において、熱狂的に迎えられたことがわかる。

第3章では、《マクベス夫人》のアメリカ初演の受容を、初演前、初演後、プラウダ批判後に分けて明らかにした。初演前から、ソ連での人気ぶりと過激な話の内容からアメリカでも話題になり、批評家によって「社会主义リアリズム」の代表作となるであろうと、期待されていた。初演を迎えると、この注目はますます高まっていく。多くの批評家たちは、この作品を熱狂的に歓迎し、多くのメディア記事でこの作品についての議論が飛び交うようになった。そして「プラウダ批判」後、《マクベス夫人》を「社会主义リアリズム」としてとらえていた批評家たちは、自らの下した評価について再考せざるを得なくなり、ショスタコーヴィチの作曲家像までも、変化していくのである。

最後に全章を総括し、《マクベス夫人》の受容とその時期の知識人の左傾化に関係性があったこと、《マクベス夫人》が与えた影響はソ連作曲家の受容全体にも関わっていたとして、本論文を結んだ。

## 6. 井 澤 友香理 (2010年度入学)

### 歌劇《ゴジェスカス》の成立に関する研究 ——ピアノ組曲版との比較を通して——

本論文の目的は、20世紀のスペインで活躍した作曲家、エンリケ・グラナドス Enrique Granados (1867~1916) による全一幕の歌劇《ゴジェスカス Goyescas》と、その元になった同名のピアノ組曲とを比較し、その改作の過程を部分的に明らかにすることである。

日本語で「ゴヤ風の」を意味する《ゴジェスカス》という曲名は、同時代のスペインの作曲家イサーク・アルベニス Issac Albéniz の《イベリア Iberia》と並ぶスペインのピアノ音楽の傑作として、こんにち広く知られてきた。一方、本論文で扱う同名の歌劇作品は現在滅多に上演されず、存在すらもそれほど知られていない。またこの歌劇は既存のピアノ組曲から改作されたという点で音楽史上珍しい作品であると言えるが、その詳細な成立過程は未だ明らかにされていない。したがって本論文では、主に転調と動機の使用的2点に着目し分析を行うことにより、その成立過程の解明を試みた。

本論文を全四章構成にした。第一章では作曲家グラナドスの生涯を概観し、その上でグラナドスの創作歴において《ゴジェスカス》を位置付けた。グラナドスにとってゴヤ作品が憧憬の対象であり理想でもあったことを考えると《ゴジェスカス》は最も意欲的に取り組まれた作品の一つであり、偶然とは言え、その生涯を閉じる契機となってしまった作品であった。

第二章では歌劇《ゴジェスカス》のあらすじや成立過程について確認し、メトロポリタン歌劇場での初演における受容、さらにスペイン側の反応を整理し、音楽史上に作品を位置づけた。歌劇《ゴジェスカス》は既存のピアノ組曲から改作されたという音楽史上稀な過程を経て成立した作品であった。さらに初演においては台本が批判的となり、メトロポリタン歌劇場で五回上演された後、レパートリーから外されてしまった。スペイン側は批判から敢えて目を背け、そうした事情は「スペインを代表する作曲家グラナドス」が「海外の公演で大成功を収めた」という言わば伝説が形成された原因となったのである。

第三章では歌劇とピアノ組曲を比較し、特に転調と動機の使用について分析した上その成立過程を部分的に明らかにした。なお分量の制約上、譜例を用いた分析を示すのはより重要な動機が出揃う第一場のみとした。この歌劇には元になったピアノ組曲がほぼ形を変えずに用いられているが、既存の楽曲を歌劇に用いる際には、物語の筋を決定した上、各場面の展開場所或いは尺を決定しなければならない。この作品においては転調部分がその重要な決定要素の一つであるということが明らかになった。また各場面の連結部には、元のピアノ組曲に含まれていた動機が用いられていることも確認した。

第四章では結論と今後の課題を述べた。第一章から第三章を踏まえ、歌劇《ゴジェスカス》がピアノ組曲からの改作という特異な順序での成立が可能であった理由として、グラナドスの表現しようとしたゴヤの世界が相当の具体性を帯びたものであったことを指摘した。その証拠にゴヤの絵画に影響を受けて成立した他の作品集にも、一曲ずつに「マハ」や「マホ」などを含む具体的な曲名が付されている。また転調や動機の用い方についてヴァーグナーの影響が認められることも指摘した。今後の課題として、まずグラナドスによる他の舞台作品の分析を進めたい。本論文で明らかになった内容が、この特殊な成立過程を経た作品独自のものであったのか否かを判断するためである。さらに「ピアノ音楽の作曲家グラナドス」によるピアノ曲以外の作品に敢えて着目することで、新たな側面から彼のピアニズム的一面を発見する可能性を指摘した。

付録として、作品の台本と日本語訳を添付した。

## 7. 木岡史明 (2010年度入学)

### 劇場進出から見た「うた澤節」の研究

幕末に端歌から派生したうた澤節（慣例に倣い、芝派の哥澤節と寅派の歌澤節の両派を併せて「うた澤節」とする）は、現在では座敷にて楽しまれている三味線小歌曲の非劇場音楽である。しかし、かつて歌舞伎の淨瑠璃として、職域が幕末までには確立していた明治初期の劇場に、突如として進出した。本論文は、成立当初から主要な演奏の場の一つであった劇場進出からうた澤節を見ようとするものである。そのために、演劇雑誌と芝居に関連した一次資料（台帳、錦絵、辻・役割・絵本番付など）を調査することで、うた澤節の成立後から昭和期にかけての劇場への出勤状況を明らかにし、その実態の解明を試みた。これは、現行に至るうた澤節の音楽様式の解明にも繋がるものといえる。

第1章では、明治初期のうた澤節の芝居出勤を扱った。明治初年には、芝派の初代哥澤芝金（1828～1874）が初出勤した明治3年（1870）から逝去した明治7年（1874）までの5年間に、7演目での余所事淨瑠璃による出語りがあったことを明らかにし、歌舞伎年表として章末にまとめた。ここから、地方としての進出や作者河竹黙阿弥との関係性を窺い知れる。また、広い劇場空間での演奏は、趣向の変化を必要としたと考えられる。初出勤である『梅暦辰巳園』の台帳（演博本、黙阿弥旧蔵）より哥澤節にかかる序幕を翻刻し、解題を附して別冊付録とした。これは、芝居での哥澤節の実態を解明する手がかりとなる。

第2章では、大正から昭和期のうた澤節を扱った。大正以後では、昭和25年（1950）までに26回の劇場出勤を確認した。特徴として、出演者は社中に広がり、興行地は東京から大阪・京都と広がった。さらに、從来芝居への出演を堅く拒んでいた寅派の進出と定着が認められ、新派や女優劇、曾我廬家五郎一座の喜劇など様々な方面でうた澤節が活躍していたことが確認できた。芝派は芝居へ進出して以後、戦前まで隆盛した一方で、芝居へ進出しなかった寅派は明治前半には衰退した。しかし、芝居への出勤をきっかけに、大正以後勢力を回復した。ここから、戦後のうた澤節の衰退を考える上で、その根本的な原因として、劇場出勤の減少による収入と知名度の低下が想定できる。

第3章では、明治初年の芝居でのうた澤節の演奏形態と音楽様式を考察した。台帳と錦絵、大正以後の演奏形態から、二挺二枚で下手の二階家での出語りを基本としたと推測した。「河東節の助六同等の旦那衆としての素人演奏」といわれてきたが、明治5年には給金が支払われていたことから、当初から玄人の演奏家としての出勤であったことを確認した。うた澤節は、芝居に「淨瑠璃」として出勤したことが、明治初年の資料から明らかとなったが、芸の正式な系譜においては、端唄からさかのぼり中世歌謡を先祖にしながら、その嗜好や実態は諸淨瑠璃を基本としており、音楽的には淨瑠璃の流れを汲んでいると考える。歌舞伎にすんなり入り込めたこと、また戦後にうた澤節の出勤演目を淨瑠璃である清元節に変えることが容易であったのも、その音楽的特性が似通っていたからだと思われる。

以上のことから、うた澤節は、明治初年から戦前まで芝居の地方として出語りを勤め、その実態は歌舞伎に付随する劇場音楽としての定着であったと結論づけた。また劇場への進出とその活動は、うた澤節の音楽的な展開にも影響を与えてきたと考えられる。今後、音楽的側面を重視した研究を進め、うた澤節の音楽様式やその実態をさらに解明していきたい。

## 8. 黒木泰志 (2010年度入学)

### 録音音楽の脱「モノ」化に関する一考察 ——音楽CDの隠しトラックを事例に——

本論考は、「隠しトラック」を通して21世紀における録音音楽の脱「モノ」化について考察するものである。

21世紀に入り、デジタル技術とネットワーク（それがデジタルの技術に基づいているのは言うまでもない）を駆使したYouTubeや音楽配信などの音楽聴取はもはや特別なことではなくなった。そのような音楽聴取のありようは、録音音楽を聴取するためには所有しなければならないという認識を崩壊させ、必ずしも音源を所有しななくともネットワークを用いた参照的な音楽聴取ができるという認識への変化、つまり録音音楽の脱「モノ」化を促している。しかし、デジタル技術とネットワークを用いた音楽文化にも、脱「モノ」化出来ないものがあるのではないか。本論考ではそのような音楽の脱「モノ」化に相反する事例として音楽CDの隠しトラックを挙げ、21世紀以降の録音音楽の形としてもうひとつ別の文化を提示し、録音音楽の脱「モノ」化がデジタル技術とネットワークの発展の当然の帰結ではないことを指摘する。隠しトラックとは、音楽CDの目録（ジャケットの曲リスト）にクレジットされていない音源のことを示す。

第1章では、隠しトラックが録音音楽の、特に英米のロックをはじめとする洋楽や日本のいわゆるJ-POPにおいて遍在していることをビートルズなどの例により確認した。第2章では隠しトラックの具体的な例としてバンプオブチキン (BUMP OF CHICKEN) の音楽CD群を中心に、音楽CDの隠しトラックがデジタルの技術に基づいていることを確認し、隠しトラック、そしてその根底にある「隠し」がどのような文化であるかを考察した。第3章ではこれまで見てきた音楽CDの隠しトラックが共にデジタル技術を用いながら脱「モノ」化した音楽文化と相容れないことを、音楽の脱「モノ」化文化の根底にあるリッピング、シャッフル再生、容量の問題を例に考察した。最後に第4章において、音楽の脱「モノ」化は必ずしもデジタル技術とネットワークの普及の帰結ではないことを指摘し、隠しトラックが今後脱「モノ」化する音楽文化とどのような関わりをもって存続、または発展していくかを考察した。

## 9. 木暮 有紀子 (2010年度入学)

### 「戦後」日本におけるショスタコーヴィチ受容再考 ——提示された作曲家像の多様性をめぐって——

本論文は、「戦後」(1945~1960年)日本におけるドミートリー・ショスタコーヴィチ(1906~1975)受容について、ショスタコーヴィチの音楽や人物像を提示した人達の観点から考察するものである。日本におけるショスタコーヴィチ受容は「戦前」、「戦後」、「マーラーブーム以後」の3つの局面が存在すると提言されしてきた。「戦後」におけるショスタコーヴィチ受容に関しては、その全体像を見渡すことの出来る研究はまだ存在していない。「戦後」においては「ショスタコーヴィチは左翼の人に好まれていた」という認識が一般的に存在し、その作品の演奏活動に関しても、政治的意図を持った人達が中心になって行っていたのだと、認識されている。しかし、「戦後」にはショスタコーヴィチは音楽活動だけでなく文筆活動、映画など様々な領域で登場している。その背景には、共産主義的思想の象徴としてショスタコーヴィチを支持した者の姿だけでなく、自らの生活感情や理想を投影した者達も存在する。そこで、異なる活動の中で提示されたショスタコーヴィチ像の多様性を考察することによって、「戦後」におけるショスタコーヴィチ受容を再考することを本論文の目的とした。

1章では、《森の歌》ブームと「うたごえ運動」を通し、「大衆」の中で打ち立てられたショスタコーヴィチ像について考察した。まず、「うたごえ運動」の概要とその中で推奨された歌について考察する。《森の歌》がなぜ大衆的人気を勝ち得たのかに焦点を当て、関鑑子や井上頼豊などの証言から、彼らが「国民音楽」の手本としてショスタコーヴィチを提示したことを明らかにした。その一方で「大衆」は「自分たちの生活感情の代弁者」として捉えていたことについても明らかにした。2章では、音楽批評家、すなわち「専門家」が構築したショスタコーヴィチ像を考察した。『音楽藝術』を中心に、音楽雑誌や音楽書籍に掲載された演奏会や楽曲そのものに関する記事から、彼らがどのような意図をもってショスタコーヴィチを紹介したのかを考察した。また、ショスタコーヴィチの存在が日本に認知されるまでの功労者となった、ソビエト寄りの音楽批評家とその活動についてもこの章で紹介している。そして、『音楽藝術』に掲載された記事をふまえて、ソビエトに共感的であった批評家達が西洋現代音楽の対抗馬としてもショスタコーヴィチを支持していたことを明らかにした。また、批評家たちの中にも様々な見解が有ったことを、非政治的な立場であった芥川也寸志の文章から考察した。

最後に、多様なショスタコーヴィチ像が提示されたことから、現在認識されている以上に様々なショスタコーヴィチの受け止められ方が存在した可能性について指摘し、本論の結びとした。

## 10. 小松 優衣子 (2010年度入学)

### 昭和初期における児童音楽活動の一考察 ——日本放送協会ラジオ「子供の時間」を中心に——

本論文は昭和初期の子ども向けラジオ番組「子供の時間」を手掛かりに、当時の子どもたちの音楽活動の状況を概観することで、長く語られることのなかった「子供の時間」が当時の児童文化建設の機運の中でどのように受容され、音楽活動に関与していたのかを明らかにすることを目的とする。

「子供の時間」は東京放送局の本放送開始当初（1925年）から放送が始まった番組であり、子どもを対象にして「教養」、「娯楽」、「報道」の3つの側面から放送活動を行っていた。ラジオが聴覚を主体としたメディアである性格上、「子供の時間」の放送も音楽の占める割合が大きかった。「子供の時間」は童謡や唱歌をはじめ、様々なジャンルの音楽を紹介するとともに、音楽活動の隆盛を促してきたという意味において、昭和初期の児童音楽文化を牽引した存在だと言えよう。

だが、「子供の時間」における音楽活動は久しく研究対象として取り上げられることはなかった。なぜなら、「子供の時間」の音楽活動はマス・メディアの性格を持っていたために大衆的・商業的な芸術として認識されてしまい、長く研究対象としての価値を見出されなかったからである。また、1938年前後から「子供の時間」が戦争に向けた国家政策の一部を担っていたことも、研究対象から遠ざけられた要因の一つである。

そこで、「子供の時間」の音楽活動のうち、本論文では中でも一般公募の童謡「特選童謡」と児童のラジオ放送出演の2つの音楽活動を主要な考察対象にした。両者の活動内容の手掛かりとなる資料として、ラジオ放送の付属雑誌『子供のテキスト』と、NHK放送博物館所蔵の番組放送記録『抄録 子供の時間』、1年ごとの放送状況を収録した『ラヂオ年鑑』を取り上げ、主に文献調査の側面から昭和初期の「子供の時間」における音楽活動のあり方を探った。

まず「特選童謡」の考察からは、童謡の創作、童謡の放送、楽譜の掲載、歌唱指導などの様々な音楽活動を子どもたちに提示することで、「子供の時間」が能動的な音楽活動を促してきたことが明らかになった。また、「特選童謡」は一種のコミュニケーションツールとして機能し、児童文化の土台を成す「親しみやすさ」の創造にも貢献していた。次に童謡歌手、児童団体、一般小学校・幼稚園の3種の参加形態からラジオ放送出演の状況を整理した。これにより、「子供の時間」が音楽活動の多種多様な機会を創造し、子どもたちの活発な音楽活動を支えていたことが判明した。

以上の考察から明確になったのは、「子供の時間」が当時の児童音楽文化建設を成す重要な方策として機能していたことである。「子供の時間」は当時の児童文化建設の風潮を背景に、社会から熱い期待を寄せられていた。そしてこの期待を背負い、当時第一線で活躍していた音楽家たちの力を結集して様々な音楽活動を生み出した。その意味においても、戦前の児童音楽文化を語る上で「子供の時間」は明治期の唱歌教育や大正期の童謡運動にも引けを取らない重要な局面を担っていたと言える。ラジオが登場したことで、子どもたちは新たな「音楽との出会い」と「音楽活動の機会」を得た。子どもを主体とする新しい参加型の音楽活動の様相を、この「子供の時間」に見ることができるのである。

# 11. 佐々木 翔太郎 (2010年度入学)

## 振動エネルギーによる楽器分類法の提案

1914年にホルンボステル (Erich M. von Hornbostel) とザックス (Curt Sachs) は、マイヨン (Mahillon) の四分類法を継承し “Systematik der Musikanstrumente. Ein Versuch” を提案した。この楽器分類法（以下MHS楽器分類法とする）は、その後いくつかの批判や対策を生みながらも、現在も代表的な楽器分類法として世界中で使用されている。本論文では、まずMHS楽器分類法の問題点と利点を整理する。その手がかりとしてマーガレット・カルトミ (Margaret Kartomi) の “The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s” と櫻井哲男の「新・楽器分類法」を主に参照する。

カルトミと櫻井の両者によって共に指摘されているMHS楽器分類法の問題点は(1)第2次分類以下の基準の統一性について、(2)無葦および有葦の気鳴楽器の発音原理に関する問題、(3)第1次分類群に電鳴楽器を入れることへの問題、である。一方でカルトミは、MHS楽器分類法が世界基準になった理由についても触れている。つまり利点であるが、デューイ十進分類法 (Dewey Decimal Classification) の応用である。以上のカルトミと櫻井の指摘は結果として振動エネルギー楽器分類法の前提条件となった。

本論文の後半で提案する振動エネルギー楽器分類法とは、通常目に見る事のできない音の波=振動エネルギーをもとに楽器一般を分類するものである。楽器一般を物理的性質によって分類しようとした時、この分類法は楽器が演奏される時の振動エネルギーの流れ全体に注目し、分類を体系化し、分類基準を規定した。この際の観測主体は楽器を鳴らす演奏者である。もちろん、発音プロセスの中で音のエネルギーを捉えようとした分類法はこれまでにも存在する。前述の櫻井の「新・楽器分類法」はその例といえる。よって本論では櫻井の楽器分類法との分類アプローチの違いを強調しながら、振動エネルギー楽器分類法の分類基準の策定と予想される問題の解決にも焦点を当てる。

振動エネルギー楽器分類法の大きな特徴は、六種の物理的な振動系(弦振動、棒振動、膜振動、板振動、殻振動、空気振動)による分類に従うこと、そして振動エネルギーの流れを見ることによって楽器の発音プロセスを自然に観察し分類できることである。結果すべての分類門において、ひとつの楽器が複数の分類項にまたがることを許容する分類法となった。さらに振動エネルギー楽器分類法は細かい分類項を数字で表すことによって、例えば、検索や整理がしやすいというような利点を持つ。これは振動エネルギー楽器分類法が、MHS楽器分類法の利点を継承した部分である。

ただし、ここで強調しておきたいことは、この楽器分類法を完成させるには物理的な実験による膨大な計測データが必要となるという点である。よって本論文では、振動エネルギー楽器分類法の分類基準方針の策定と、実際の分類の際に想定される問題点を解決する方法の提示といった理論的問題を論じた。

## 12. 芝 原 絹 恵 (2010年度入学)

### 現代の日本における市民と合唱活動に関する一考察 —首都圏で活動する合唱団へのアンケート調査を中心として—

日本における合唱活動は、現在ではアマチュア主導で行われている。アマチュアは日本の合唱音楽の発展において極めて重要な役割を担ってきた。それにもかかわらず、音楽の主たる担い手である彼らの活動に焦点を当てた研究はこれまでほとんど行われてこなかった。そこで本論文では、首都圏で活動をする合唱団へのアンケート調査を通じて、合唱が社会全体の中で市民とどのような関わりを持っているのかを明らかにし、現代の日本における合唱の存在意義に対する一つの考え方を提示することを目的とする。

第一章では現代の合唱界について、合唱音楽が担っている社会教育的機能やアマチュアに焦点を当てた先行研究等について確認をした後、日本におけるプロ合唱団とアマチュア合唱団の現状について概観した。1960年頃を境に急速に広まった、アマチュア合唱団による作曲家への活発な委嘱活動、そして(社)全日本合唱連盟主催の「全日本合唱コンクール」や「文化庁芸術祭 合唱曲コンクール」という二つの合唱コンクールが、アマチュアたちの音楽技術の発展と新しい合唱曲の誕生という両側面で日本の合唱界に大きく貢献したことを明らかにした。

第二章では首都圏で活動を行っている九つの合唱団に対して紙面でのアンケート調査を実施し、分析を行った。その結果、合唱活動をする動機の一つとして、「過去に合唱活動をしていた」ということが一つのキーポイントであることが分かり、他の合唱団と掛け持ちしながら活動をする人も多数いることが明らかになった。また、市民は合唱活動を通じて、音楽美や音楽的技術の追求と同時に、それと同じくらいあるいはそれ以上に、自分の人生を充実させたり、より多くの人脈を持つことに価値を見出して活動を行っていることが調査結果から読み取れ、学習にも趣味にもどちらにも偏りすぎず適度なバランスを保つ、アマチュア精神ともいべきものが如実に現れる結果となった。

第三章では市民と作曲家との関わりについて、主に委嘱初演活動に焦点を当てた。委嘱初演活動における作曲家との協同作業は、市民にとって得難い経験であると同時に自身の音楽表現の幅を広げ、技術的レベルアップに大きく寄与していることが合唱団員へのインタビューで明らかとなった。市民の委嘱初演活動は作曲家が合唱に目を向ける機会を増やすという点でも、市民と相互的に良い影響を与え合っているといえる。

市民にとって合唱とは、自己実現の場であり音楽美を追求する場でもある。他の音楽ジャンルに類を見ないほどの盛んな委嘱初演活動や合唱セミナー、合唱コンクール等は、市民と作曲家との関係が開かれていることの証明であり、専門的教育を受けていなくてもより高度な音楽体験ができる機会が提供されている。合唱は他のジャンルの音楽と比較し、市民と作曲家との距離が比較的近く、誰にでも音楽の担い手となる可能性が秘められている芸術といえるのではないだろうか。以上のことを結論とし、本論を締めくくった。

## 13. 鈴木 悠宇 (2010年度入学)

### 東京文化会館の現在と未来 —戦後我が国における音楽文化発展の一翼を担った 公共音楽ホール—

我が国が西洋音楽を受容して約150年が経過した現在、西洋音楽は身近なものとなっている。本論文は東京文化会館という特定の多目的音楽ホールを軸にしながら、音楽が生まれる「場」である音楽ホールを歴史的な文脈のなかで捉えることを試みたものである。

敗戦直後まで我が国には音楽専用の会場は殆ど無いに等しい状況であった。そのため音楽公演を行う際には講演や集会を主目的とした公会堂やホールに、ある意味「間借り」する他なかった。音楽専用ホールの不在はオリンピックを控え国際都市を目指す東京にとって早急に解決しなければならない問題であった。しかも音楽演奏だけでなくオペラやバレエなどの舞台芸術をも上演できる本格的な音楽ホールが望まれるようになり、その結果として設立されたのが東京文化会館である。昭和36年の開館以来、同館では国内外の世界的に著名なアーティストや歌劇場、バレエ団などが公演を行い日本の聴衆・観客の目と耳を肥やしてきた。

第1章では、明治時代から戦後直後までの日本において音楽公演でよく使用された代表的なホール、劇場、公会堂を挙げ、その歴史を概観した。

第2章では、東京文化会館の設立までの背景、建築作品としての価値について図像資料なども用いながら述べた。東京商工会議所が中心となりホールを中心とした総合的な音楽施設「ミュージック・センター」として会議場としての利用、音楽資料室、リハーサル室の開設も構想され、また従来ない劇場空間の創出という観点から建築・デザイン計画が推進されたことは昭和20~30年代にあっては画期的なことであった。

第3章では、東京文化会館開館後の公演記録、同館が行ってきた事業に関して、図像資料、データなども用いながら詳説した。東京文化会館は音楽文化振興と音楽文化普及に尽力してきた。公共文化施設として広く一般市民にホールを貸し出す「貸館」を行い、民間を中心とした事業者により世界的な音楽公演を可能にしていると同時に、社会教育施設として一般市民に向けた音楽公演の企画制作、アマチュア演奏家支援、アマチュアオーケストラ・合唱団運営、アウトリーチ活動などを自主事業として行ってきた。

第4章では、東京文化会館開館後の音楽ホールを巡る状況の変化について述べた。東京文化会館は地域の音楽ホール「文化会館」「文化センター」として全国各地に開設されることになる施設のモデルとなった。また音楽を主目的とした「多目的音楽ホール」である東京文化会館に対して、1980年代からはソロリサイタルや室内楽、オーケストラ、オペラなど特定の目的のために構想され建設、利用される劇場・ホールが増加した。それに伴い東京文化会館大ホールではオーケストラやソロリサイタル公演が減少し、オペラやバレエ公演が増加したことにより近年では音楽ホールというよりも舞台芸術の劇場としての印象が強くなっている。しかしながら同館はいまだに「音楽の殿堂」として人々に知られるところとなっている。

東京文化会館は昭和20年代という変革の時代に構想され、半世紀以上にわたり我が国の音楽芸術文化発展の一翼を担ってきた。現在の音楽公演のあり方を形成したという点でも大きな功績を残してきた同館は今も色褪せることなく輝き続けている。現在「劇場法」の施行に代表されるように公立文化施設をめぐる状況は変化し、また「クラシック音楽」人口は減少しつつある。今後はさらなる変革が求められる時代だからこそ、かけがえのない歴史と「音楽の殿堂」としての誇り、そして唯一無二の独自性をもった東京文化会館ならではの企画によってこれからも人々に感動を与えていくことを希望、展望し結びとした。

## 萩原朔太郎の音楽論 —詩論『詩の原理』を中心にして—

本論文の目的は、萩原朔太郎（1886年～1942年）の著作『詩の原理』を通して、朔太郎の音楽論を明らかにすることである。

今回私が注目した『詩の原理』は約10年の推敲の末、1928年に出版された朔太郎の代表的な詩論である。その内容は、『詩の原理』という題名から想像されるものとは異なり、文学の形式としての詩だけではなく、より根源的な問題——芸術一般に通じる詩的なものや、芸術家の態度など——について論じている。

第1章では、『詩の原理』の本論の前半部分である内容論に基づき、朔太郎の音楽論について考察した。はじめに、朔太郎が音楽を「主観的態度の芸術」の典型と定義したことを踏まえ、朔太郎の考える主観的態度とは感情的態度と同義であることを述べた。次に、「主観的態度の芸術」の典型である音楽の表現にも、表現する対象への客観的な観照が存在するとされていたことを述べた。その上で、『詩の原理』の主題の一つである「詩的精神」とは、「非所有へのあこがれ」——過去の歴史や外国など、現在のありふれた環境にないものに対する憧憬——であり、それは、「主観的態度によって認識」される、「感情の意味」を持つものだということ、その詩的精神が音楽の全体に存在するとされていたことを述べた。

第2章では、『詩の原理』の本論の後半部分である形式論に基づき、朔太郎の音楽論について考察した。はじめに、朔太郎が「表現」を「感情の意味を語ろうとする」「情象」と「物の『真実の像』を写そうとする」「描写」に二分した上で、音楽が「情象」に属する表現であると考えていたことを述べた。次に、朔太郎が「感情」を「優雅に、涙もろく、女性的な愛情に充ちた」「情緒」と「男性的な気概に充ち、どこかに勇気を感じさせ、或る高翔感的な興奮を伴う」「権力感情」に二分した上で、「情緒」が先行する音楽、「権力感情」が先行する音楽が存在すると考えていたことを述べた。

最後に、朔太郎の音楽論の意義について考察した。朔太郎の音楽理解は、彼自身の音楽体験に基づいたものであるものの、不十分なものであると言わざるを得ず、音楽に関する具体的な言及はあまり重要なものは言えない。しかしながら、他の芸術との共通点を持つものとしての音楽を示した点、「非所有へのあこがれ」としての詩的精神の存在など、「音楽をする理由」を示していると捉えられる点で、朔太郎の音楽論は有用だとし、本論文の結論とした。

## 15. 須 摩 恵 子 (2010年度入学)

### 現代の日本におけるピアノデュオ —演奏者の実践に焦点を当てて—

ピアノデュオとは、ピアノ連弾や2台ピアノの演奏形態を指す。その楽曲は、オーケストラ曲や室内楽曲などの規模の大きい形態の楽曲が編曲されたものも多く、人々が積極的に様々な形態の音楽に関わることを可能にする。また、ピアノ連弾では、1つの楽器を2人で同時に演奏し、ペダルは片方の人が扱うことが多い。これらの特徴から、ピアノデュオは他の音楽形態とは異なる特殊な合奏形態と言えるだろう。

日本におけるピアノデュオについての研究は、主に、楽曲研究、演奏研究、指導法の研究、アンサンブルならではのコミュニケーションなどの研究、18・19世紀ヨーロッパにおける受容研究などがある。しかし、ピアノデュオの演奏者の演奏活動や実態に焦点を当てた体系的な研究はほとんどなく、今後日本においてピアノデュオを広める上で、それは解決すべき課題であると考えられる。このような問題意識から、本論文ではピアノデュオの演奏者に焦点を当てる。そして、日本におけるピアノデュオの歴史と、現在のアマチュアの演奏者の実態を明らかにし、日本のピアノデュオの今後について考えることが本論文の目的である。

本論文は、序論と結論を伴う3章構成である。第1章では、日本におけるピアノ文化を概観した。高度経済成長期に、人々の収入上昇やヤマハ音楽教室の誕生がきっかけとなり、それまで一部の階層に限られていたピアノの所有・演奏が、一般の人々にまで普及した。高度成長期以降には、全日本ピアノ指導者協会や多くのピアノコンクールが誕生し、また、ピアノの楽しみ方が多様化したことを確認した。

第2章では、日本においてどのようにピアノデュオが存在してきたかを、雑誌記事と文献を基に年代ごとに追って記述した。明治期にピアノデュオという演奏形態が輸入されて以来、少ないながらも演奏および作曲がされてきたが、1960年代以降は、デュオ児玉（児玉邦夫・児玉幸子）を中心に、プロフェッショナルとアマチュアの両方で連弾が徐々に広まった。1980年代から1994年にかけては、ピアノデュオはさらに注目を浴びるようになり、コンクールの部門が開設されたり、国際ピアノ・デュオ協会が設立されたりなど、大きな変化を生んだ活気に溢れた時代であった。児玉邦夫氏が他界した1995年以降は、プロフェッショナルの演奏家の活動が目立たなくなるものの、アマチュアの間では非常に注目されデュオ人口が増えた。しかし、全体的に2台ピアノは連弾に後れを取っていることが明らかになった。

第3章では、ピアノデュオの教育的価値を把握した上で、指導者と演奏者／保護者のそれぞれの視点からピアノデュオが習得されている現場の実態を、インタビューとアンケートを基に明らかにした。指導者は主に、耳を育てることや、ピアノを楽しむこと、人間的成长を目的としてピアノデュオを取り入れているが、ピアノデュオをやるためにには演奏者の保護者の理解が重要であると考えている。また、特にピアノデュオならではの人間関係やコミュニケーションに注意しながら指導していることが分かった。一方で演奏者は、非常に楽しみながらピアノデュオに取り組んでいる。演奏者にとってピアノデュオの魅力は、誰かと一緒に取り組むことと、ソロとは異なり議論が生まれる練習過程であり、逆に大変なところは、演奏技術を2人で揃えることや、意見の相違、練習時間・場所の確保であることが分かった。

本研究によって、ピアノデュオの現状として、アマチュアの間では非常に注目されてきており、演奏者はピアノデュオの魅力を大いに感じていることと、プロフェッショナルの間では、音楽形態が多様化してきた結果、1990年頃のように非常に注目されるような活動がないことが浮かび上がった。そして、今後ピアノデュオを広めるためには、若手の演奏家が活発に活動すること、ピアノデュオの総合的な研究が進展すること、ピアノデュオの教育的価値を正しく理解した上で指導する指導者が増えることの3点が必要であると指摘し、結論とした。

## 16. 宗宮明希 (2010年度入学)

### 昭和初期の上海租界における日本人の音楽活動

本論文は、上海租界が最も国際色豊かであった1920~30年代に行われた音楽活動の中で、とくに日本人が受容あるいは実際に演奏したものについて論じるものである。

上海租界の都市研究や文化研究はこれまで榎本泰子や陳祖恩をはじめとする様々な研究者によって行われてきたが、租界の日本人の文化の中でも、日本軍によって占領される以前の日本人の音楽活動についての研究はほとんど行われてこなかった。とりわけ邦楽については、同年代の満州などの他の外地に関しては研究が進んでいるのに対し、上海に焦点を当てた研究は例を見ない。

本論文は主に『上海日日新聞』や雑誌『三曲』を調査対象とした。『上海日日新聞』は、当時上海で刊行されていた日刊紙で、これまで音楽研究に用いられた事のない資料だが、実際に租界で暮らした日本人の生活に密着した記事を基に、租界の音楽研究を可能にした。

本論文は五章構成で、第一章では上海租界の成立について述べた。日本人は英・仏・米に遅れること約20年にして上海へ渡り、とくに虹口地区に多く居留した。1870年に7人であった日本人は1926年には2万人を超え、上海租界で最多の人口にまで増加した一方で、日本人居留民は1931年の第一次上海事変以降中国の抗日運動の激化により度々戦火に見舞われ、大戦への緊張感のなか生活を送っていたのである。

第二章では、工部局交響楽団の活動について述べた。工部局交響楽団は、租界に居留する欧米人が、自分たちの娯楽のために作ったプラスバンドである上海パブリックバンドにはじまり、フィリピン人から欧米人やロシア人へと時代の流れと共に楽員の再編を重ねながら発展し、イタリア人指揮者マリオ・パーチの下で工部局交響楽団として活動を行い、極東一の演奏水準を誇るまでになった。

第三章では、児童教育と音楽について述べた。上海租界では児童の教育や娯楽への関心が高く、学校の音楽の授業のほかに、内山完造の上海童話協会をはじめ、童話や童謡、童謡舞踊の活動が行われて子供たちに享受されたほか、児童を対象とした演奏会や映画会も催された。

第四章では上海に居留した女性の中で「からゆきさん」、花柳界の芸妓たち、ダンスホールのダンサーを取り上げた。初期の居留民女性の多くは長崎出身の「からゆきさん」と呼ばれた娼妓だったが、日清戦争以降の日本人の増加と相俟って高級日本料理屋が営まれるようになり、芸妓が現れ始めた。居留民の興味を浚っていた最たるものは、ダンスホールに勤めるダンサーであった。桃山やブルーバードなどが特に有名で、これらのダンサーたちは、店を越えて外部のイベントに出演しレビューを披露することも多かった。

第五章では、上海における邦楽の活動について述べた。三曲界では天谷八郎、桂香夫妻などが演奏会の開催や、尺八や箏の指導に当たっていたほか、長唄や能楽もそれぞれ「きさらぎ会」や「緑葉会」「宝生流例会」などを組織し、演奏会を行っていたことがわかった。

まとめとして、上海において日本人は、オーケストラやオペラ、街中ではジャズなどの欧米の文化を、渡欧するよりも気軽に享受できる環境にあった。西洋文化への憧憬を抱きながらも、土着派の人々は虹口の日本人街やそこで行われた娯楽活動を大切にしていた。会社派のエリートたちも、西洋式の生活を送る事を望んだ一方で、ブルーバードなどのダンスホールや高級日本料理屋を娯楽や接待の場として用い、内地から来滬した要人だけでなく、租界に住む外国人の要人たちをももてなしたのである。

本研究によって、上海に居留した日本人は、洗練された西洋音楽を受容すると同時に、邦楽やお座敷音楽など「日本的なもの」を重んじていたことが明らかになった。

## 17. 高橋健介 (2010年度入学)

### チプリアーノ・デ・ローレのマドリガーレ研究 —ホモフォニックな書法への移行：転換期としての その諸相—

チプリアーノ・デ・ローレ Cipriano de Rore (1514/15~65) は16世紀イタリアで活躍したフランドル楽派に属する作曲家で、とりわけマドリガーレ史において大きな功績を残した。16世紀のマドリガーレは、次世代の様式を生み出すための言葉と音楽の相互関係に関する発展の原動力となっており、音楽の実験の場でもあった。その中でデ・ローレは、モンテヴェルディ Claudio Monteverdi (1567~1643) の弟、ジュリオ・チェーザレ Giulio Cesare (1573~1630/31) によって「第二作法の創始者」と呼ばれたことで知られている。デ・ローレに関する研究は、後期作品における大胆な不協和音や半音階に焦点を当てた研究に集中し、初期から後期までを対象とした体系的な研究は未だにほとんどされていない。本論文では、これまで先行研究で指摘されつつも、焦点を当てられることのなかった「ホモフォニックな書法」に着目し、さらに初期から後期へのデ・ローレの作曲技法の変遷をマドリガーレ史の中で辿ることで、第2作法の研究に偏る彼の作品を新たな視点から考察しようとするものである。

本論文では、「全声部（2声部以上）が同じ音価で同じ単語を1単語以上発する」場合を、「ホモフォニーの使用」とし、初期から後期までの全107作品におけるホモフォニーの使用頻度と使用方法を分析した。分析結果から明らかになったことは、初期から後期に至るにつれて、ホモフォニーの使用が格段に増加するということである。初期は楽曲のほとんどを模倣的対位法で統一し、中期ではホモフォニーの意図的な使用が多く現れるようになる。そして後期では、楽曲の主要な作曲技法を対位法ではなく、ホモフォニックな書法とする作品も残した。すなわち、デ・ローレは生涯の中で対位法からホモフォニックな書法へと明らかに転向していったのである。

デ・ローレの作品をより広い視点から考察するために、本論文では同時代の理論家におけるデ・ローレに対する評価についての章も設けた。特にフィレンツェのカメラータの主要人物、バルディ Giovanni de' Bardi (1534~1612) とカリレイ Vincenzo Galilei (1520頃~91) による最大級の称賛は興味深い。この2人の評価に共通していることは、デ・ローレを多声音樂の頂点と見なし、それ以後の対位法音樂を徹底的に批判していることである。最終的にモノディー様式に向かった彼らにとって、デ・ローレのマドリガーレは言葉と音樂が最も密接に結びついた「多声」音樂だったのである。

最終章では、デ・ローレが辿ったホモフォニックな書法への移行は、ルネサンスからバロックへの転換期を大きな意味でのポリフォニーからホモフォニーへの移行と考えるならば、また作曲技法の中心が対位法から和声法へと移行すると考えるならばどのような意味を持つのかを検討した。次世代の様式を生み出す原動力となったマドリガーレを中心とするポリフォニーの時代から、人文主義の中でモノディー様式が確立されてオペラが誕生するまでの移行は、決して180度の転換ではない。音樂理論と音樂実践の狭間で、また模倣的対位法と人文主義の対立の中で、各々の音樂家は葛藤したのである。その中でデ・ローレのホモフォニックな書法への移行は、この時代を支配していた対位法からの逸脱の第一歩であり、それは1550年代後半に既に起こっていたという意味で、複雑に絡み合う転換期の一端を明らかにするものに成りうる。最後に、この転換期はさらなる研究の余地があることを指摘し、今後の課題とした。

## 18. 武 部 未 慧 (2010年度入学)

### 《横浜市歌》の成立および戦後における普及活動

横浜市歌は、現在制定されている市歌の中で最も古く、1909年（明治42）の横浜開港50年を記念して制定されたもので、他の市歌と比べて知名度が極めて高く、その普及に第二次大戦後の旋律の改訂が寄与した経過がある。本論文では、今日まで横浜市民に愛唱されている市歌がどのような過程を経て制定され、かつどのような経緯で改訂されたかを明らかにし、またそのことがどのように普及につながっていったかをまとめ、市歌が市民に受け入れられる仕組みについて考察を行った。

第1章では、横浜市歌の成立過程について、当時の横浜市長三橋信方が、作詞を森鷗外（1862～1922）、作曲を南能衛（1881～1952）に依頼したこと、依頼からわずか3か月で完成されたこと、作曲を先行させ、鷗外が「填詞」の手法で作詞を行ったことを明らかにした。

完成した横浜市歌は、開港記念式典で小学生300名の齊唱により披露された。わずか2日の練習期間で立派に発表ができた背景として、当時の横浜市の小学校における音楽教育のレベルの高さを指摘した。

第2章では、横浜市歌の楽曲および歌詞を分析し、制定当初と現行のものとの比較を行った。この曲は行進曲調の三部形式であるが、当初は歌唱部の旋律に細かいリズムが多く用いられており誤って歌いやすい点、次いで伴奏部に着目した結果、和声が現行のものと異なる部分がある点を指摘した。また、ト長調で高音が歌いにくく、調を下げて歌われている例があった。これに対して現在の横浜市歌がリズムおよび和音の一部、そして一般用に調を下げているといった相違点をまとめた。歌詞については現代語訳を行った。

第3章では、1966年（昭和41）に行われた横浜市歌の改訂について取り上げた。横浜市歌は制定後、歌唱の機会は特になく市民の間における普及度は高くはなかったと考えられる。当時の市長飛鳥田一雄（1915～1990）は、市民に愛される横浜のまちづくりの方策の一つとして、横浜市歌の普及を図ろうと考えた。また、同じ頃横浜市教育委員の佐藤美子（1903～1982）らが横浜市歌を歌いやすいものに直すべきであるという提言を行った。飛鳥田は、横浜市歌普及専門委員会を設置し、横浜市歌の改訂に着手した。議論の末、改訂はあくまでも原曲尊重の上に立って、音楽上（歌唱曲として）不自然と思われるところのみに一部補修を加えることに決した。

改訂は、移調や、二部合唱ができるようにすること、一般用と学校用の伴奏譜を作ることが行われた。さらにオーケストラ用の編曲も行われた。この改訂以後フォノシート判を発行したことや横浜市の小学校学習指導要領に音楽科の中心教材に横浜市歌を取り上げたことも横浜市歌の普及に大いに力があったことを明らかにした。

さらに、21世紀における市歌のアレンジについてとりあげた。横浜市歌は、ブルースバージョン、盆踊り調など様々な曲調にアレンジされていることを紹介し市民の愛着の度合いの高さを示したものと指摘した。

横浜市歌が他の市歌と比べて特異な点は、市歌への愛着度が飛び抜けて高いということである。それは、戦後の改訂を大きなきっかけとして普及活動が加速されたことによる。

市歌の普及率を上げるには、確実に市歌を歌う機会を設ける、市歌自体と向き合い市民が歌いたくなるような曲に変えていくといった様々な対応を取ることである。そのように考えると横浜市歌は、元あったものを大事にしつつ、戦後誰でも歌いやすい歌に直し、クラシックの演奏会やお祭りなど様々な場にふさわしいように編曲を行い、教育の現場や市民の集まる場で横浜市歌を歌う機会を設けるといったように、あらゆる方法で市歌を市民と結び付けることに成功した顕著な例と言えるとして、本論文の結びとした。

## 19. 立石鮎香 (2010年度入学)

### モーツアルト・アイデンティティの構築 ——第三帝国支配下から現代における モーツアルト像の変遷——

沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特 Wolfgang Amadeus Mozart (1756~1791) は、ウィーン古典派音楽を代表する、オーストリアの作曲家である。しかし、モーツアルトがオーストリアと結びつけられるようになったのは第二次世界大戦後であり、戦時中は、ナチス・ドイツにより「大ドイツ帝国の象徴」として、そのイメージは構築されていた。文化研究には、当たり前だと思われている「文化」や「伝統」には不動の実体があるわけではなく、それらを取り巻く様々な力関係の中で構築されるものだという観点がある。本論文は、文化研究の立場を通し、1930年代から現代にかけてのモーツアルト像の変遷とその表象の構築について考察するものである。

1933年に政権を掌握したナチス・ドイツは、オーストリアの独立性を崩し併合を導くため、モーツアルトのドイツ性の強調を行った。モーツアルトの書簡集から一部を抜粋し、そのドイツ性を強調する方法がとられ、モーツアルト作品に関する人種的問題を解決するために様々な論争が繰り広げられた。一方、ザルツブルク・フェスティバルでは、ナチス政権に対するオーストリア・プロパガンダが行われた。ナチスによって追放された指揮者、ブルーノ・ヴァルターの継続的な出演や、ダ・ポンテ三部作の原語上演など、ザルツブルクは反ナチスを象徴する場所であった。1938年にオーストリア併合が達成されると、今度は大ドイツ帝国の象徴としてのモーツアルト像が構築される。そのプロパガンダが最も発揮されたのは、1941年のモーツアルト記念祝祭であった。注目すべき点は、当時のオーストリアはドイツ人としてのモーツアルトを歓迎して受け入れていた点である。しかし、終戦を迎えナチス・ドイツが崩壊すると、オーストリアは脱ナチ化に伴い、モーツアルト作品に関する人種的問題は言及されなくなる。戦前と戦後におけるモーツアルト像の最も大きな違いは、「ドイツ人」から「オーストリア人」として受容されるようになった点である。現在、オーストリア人がモーツアルトをオーストリアの作曲家として認識していることは、近年の報道や観光業からも明らかである。

本論文は、全四章で構成される。第一章では、第三帝国における音楽政策について概観する。第二章では、ナチス政権掌握後である1933年からオーストリア併合までの1937年における、ドイツ人としてのモーツアルト像の構築について、第三章では、オーストリア併合の年、1938年から終戦までの、大ドイツ帝国の象徴としてのモーツアルト像の構築について、第四章では終戦から現在における、「ドイツ人」から「オーストリア人」へと変遷を遂げたモーツアルト像について考察する。

以上の考察を通して、本論文では、現在の「オーストリア人・モーツアルト」という表象の構築には、政治的・社会的な外部の要因が働いてきたことが明らかになった。モーツアルトの人種的アイデンティティに不動の実体があるわけではなく、諸々の力関係の中で表象を与えられることで、そのイメージは構築され変遷してきたのだと考えられる。

## 20. 畠山正成 (2010年度入学)

### 《4つの歌曲》作品22によるアルノルト・シェーンベルクの信仰表現

本論文では、アルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874~1951) による第一次大戦期の創作活動について考察する。1914年から1916年にかけてのシェーンベルクは、各年に短い歌曲を1曲ずつ完成させることしかできなかった。1915年から台本を書き始めたオラトリオ《ヤコブの梯子 Die Jakobsleiter》の作曲がこれに続く1917年以降行われたが、これは最終的に未完のまま残されることとなった。

この第一次大戦期の創作量の少なさについては、シェーンベルク自身の兵役の影響が大きいと考えられているが、唯一完成し、1917年に作品22として出版された《声楽と管弦楽のための4つの歌曲 Vier Lieder für Gesang und Orchester》は、《ヤコブの梯子》の台本と合わせて、彼が自らの信仰を投影した初めての作品であると言える。そのテクストは、以前の作品のどれよりも、より個人的かつ内面的な信仰へ踏み込んだ内容となっている。また同時に、この歌曲が十二音技法へ至る直前に位置していることから、十二音による作曲の萌芽を見ることができるのではないかと考えた。

これらの点から、《4つの歌曲》作品22を本論文の中心的な対象とした。この歌曲に対する先行研究で最も詳細なものはブライアン・R・シムズ Bryan R. Simms (1944~) が書いた一節であるが、そこでは1911年から1916年までの作品が一括りに扱われており、この歌曲と他作品との差別化が充分になされていない。

第1章では、彼の歌曲作品のうち調性や機能和声に基づいて書かれたものについて概観する。シェーンベルクが作品1から作品3までの初期出版作品に独唱歌曲を選択した経緯、またそれを作曲する際のシェーンベルクの方法について考察することで、《4つの歌曲》作品22以前の彼が独唱歌曲のテクストにどう向き合っていたのかを確認した。

第2章では《4つの歌曲》作品22の成立過程と、用いられているテクストについて考察した。シェーンベルクはこれら4つの歌曲において、アーネスト・ドーソン Ernest Dowson (1867~1900) の英語詩をシュテファン・ゲオルゲ Stefan George (1868~1933) がドイツ語訳したもの1篇、そしてライナー・マリア・リルケ Rainer Maria Rilke (1875~1926) の宗教的な詩3篇を選んでいる。これらの詩がもつ性格と、シェーンベルク自身の信仰についての思想を比較し、両者の結び付きによってこの作品が彼自身の信仰表現となっていることを明らかにした。

作品22の歌曲は作曲完了から16年後の1932年、ラジオ放送によって初演されたが、以下の章はこの初演に際してシェーンベルク自身が行った分析講演を批判的に考察したものである。第3章では第1曲《ゼラフィータ》の分析から明らかになった動機を基に、他作品との比較による多角的な分析を行った。それによって、シェーンベルク自身は「無意識のうちに統御されている」と述べた、ごく小さな動機の反復と変化による旋律形成が、決して無意識のうちに統御されたものではないことを指摘した。続く第4章では、リルケの詩による歌曲に見られる複数の動機を用いた作曲法を明らかにするとともに、シェーンベルクが自身の信じる道を進むことになるきっかけがこの歌曲群であることを明らかにした。

表現主義が台頭した時代には、音楽理論上の要求ではなく「出来事の持つ論理性」に導かれて作曲を行っていたとシェーンベルクは後に述べている。しかし彼は表現主義の世界に長くとどまることなく、複数の小さな音型を用いることによる象徴的な表現方法を模索した。それは、自身の持つ信仰と音楽作品の密接な関連付けの試みでもあった。作曲方法の変化と、信仰に対する強い意識が同時期に起こったことは偶然ではなく、彼が行った第一次大戦期の創作と、彼自身の信仰表現が切り離せないものであることを指摘して、本論文の結びとした。

## 21. 平 石 章 人 (2010年度入学)

### ベートーヴェンの楽曲におけるホルンの扱いについて ——室内楽曲と交響曲を中心に——

数ある楽器の中でホルンは現代においてオーケストラ、室内楽、さらにはソロの楽器としても一般的に用いられ、かつ重要な位置を占める物の一つである。ホルンを使用した楽曲は数多くあるが、西洋音楽の歴史の中で、楽器の構造や奏法の変化・発展に伴って楽器の特性を活かした作曲語法も変化していった。その中でも、ホルンの合奏において、その役割を拡大させたと考えられるルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン(1770~1827)の楽曲の分析を行い、ベートーヴェンのホルン書法がどのように変化したのかを考察することが本論文の目的である。

現代では、一般的にヴァルヴ・ホルンという、付属する別の管に空気を流すことで管の長さを変えるシステムであるヴァルヴを用いた楽器が使用されているが、ベートーヴェンの時代には管の長さを瞬時に変えることはできないナチュラル・ホルンが一般的に使用されていた。ナチュラル・ホルンは本来倍音列に存在する音しか出すことができず、特に低音域では倍音の間隔が広いために狭い音程で動く音型を演奏することができなかった。しかし、18世紀半ばにアントン・ヨーゼフ・ハンペル(1710~1771)が、右手でベルを塞いで音程を調節するハンド・ストッピングの技法を発展させたことによって、倍音列以外の音を演奏することが可能になった。音の選択に関する制約が弱まることによって、ホルンの扱いに関する可能性、特に旋律的な音型を要求する可能性が広がったと考えられる。このような楽器の特性や奏法の変化がベートーヴェンの楽曲における書法とどのように関わっているか、その考察を以下のように試みた。

第1章ではホルンの歴史、主に奏法の変化と楽器の発展の歴史を概観した。特にハンティング・ホルンの奏法からハンド・ストッピングの発見によるハンド・ホルンの奏法への移り変わりと、倍音列外の音を演奏するために行われた楽器の改良に重点を置いて記述を行った。また、専門的な語句の本論文における意味の定義付けもこの章において行った。

第2章ではまず、ベートーヴェンのホルン書法に影響を与えたと考えられるポンの出版業者で、ホルン奏者でもあったニコラウス・ジムロック(1751~1832)を取り上げ、書簡等の引用を元にベートーヴェンとの関係について述べた。次に、ベートーヴェンの室内楽曲と交響曲における各ホルン・パートの分析を行った。分析方法は、各ホルン・パートの倍音・非倍音の数と割合を調べ表にまとめるというものである。また、各曲の作曲年等の情報とホルン・パートの特徴もこの章において簡潔にまとめた。さらにこの分析結果を元に、主に高音域を担当するホルン・パートであるコール・アルトと低音域を担当するコール・バス間の音域や、ハンド・ストッピングの使用頻度の差異、管長による書法の違い、各楽曲間におけるホルン書法の差異を考察した。また、ベートーヴェンの各室内楽曲、交響曲のホルン・パート全体の役割と、コール・アルトとコール・バスにおける特徴的な音型や旋律型、さらにハンド・ストッピングの用いられ方をみていくことで各ホルン・パートの特徴を把握し、楽曲全体におけるその役割の考察を試みた。また、各楽曲中に特徴的なホルンの使用例を取り上げその考察も行った。

第3章において、交響曲と室内楽曲を作曲年代順にまとめた上で両ジャンルにおけるホルン書法の相違点と共通点を中心に考察を行った。

結論として、ベートーヴェンにおいて、彼のホルン書法は室内楽曲を書いた時点ではほぼ完成しており、その書法をオーケストラ曲の中に次第に取り入れていったことについて述べた。

## 22. 矢 部 華 恵 (2010年度入学)

### ニューオーリンズのプラス・バンド・フェューネラル ——これまでの概観と、今の演奏——

本論は、アメリカ合衆国ルイジアナ州ニューオーリンズのプラス・バンド・フェューネラルについて、特にその現状に焦点をあてつつ歴史的に考察するものである。

プラス・バンド・フェューネラルは、十八世紀から伝わる黒人奴隸達発祥の葬式の一部である。教会、あるいは葬儀場で葬儀を終えてから、参列者達が棺と共に墓まで行進する時に、プラス・バンドが演奏をする。この演奏の列、音楽、ダンス等を「ファースト・ライン」と呼ぶ。墓につくと、演奏は一度休止し、遺体が埋葬される。その後、参列者達が墓を出て、教会か葬儀場に戻るまで、再びプラス・バンドが演奏をする。この演奏の列、音楽、ダンス等をさす言葉は、「セカンド・ライン」である。このように音楽をともなった葬列の往復を総称して、プラス・バンド・フェューネラルと言う。このプラス・バンド・フェューネラルの場において、黒人達がアフリカから持ってきたリズムと、プラス・バンドによってもたらされた西洋の楽器が混合し、ジャズの登場につながったと言われている。

第一章では、プラス・バンド・フェューネラルが行われるニューオーリンズという場所の文化を理解するために、フランスやスペイン、そしてイギリスに占領されてきた歴史、黒人奴隸の歴史、さらに彼らがアフリカから持ってきたリズムがどのようにのこされてきたのかを概観した。具体的には、彼ら黒人奴隸が集まって音楽を楽しみ、踊っていた、カンゴ・スクエア広場の成り立ち、そしてそこで音楽を楽しむことがどれだけ許されていたのか、そして彼らのリズムを明らかにした。

第二章では、プラス・バンド・フェューネラルそのものの歴史を概観し、現代の演奏の実態とそれに対する当事者の考え方を論じた。近年、ニューオーリンズのプラス・バンド・ミュージシャン達の間に、プラス・バンド・フェューネラル演奏の、解釈の相違が生まれている。若い世代は、ファースト・ラインの演奏時間を短縮し、セカンド・ラインの演奏時間を長くしている。そしてセカンド・ラインの演奏の時の参列者達は年々盛り上がりを見せ、葬式でなくとも「セカンド・ライン・パレード」が行われる程に至っている。一方、ベテラン世代は、死を弔うはずだった音楽が、楽しい宴のように変化していくことに、難色を示している。

第三章では、この考え方のずれがどこから生まれるのかを考察し、更に今の若手のプラス・バンド・ミュージシャン達がリズムを複雑化する時に、カンゴ・スクエアでのリズムを使用していることを明らかにした。また、2002年に行われた一つの葬儀の例をとりあげ、セカンド・ラインの中で、リズムおよびテンポがいかに変化するかを検証した。その結果、プラス・バンド・フェューネラルの演奏中、人々のかけ声が大きくなり、演奏が盛り上がるに従って、テンポが少しだけ速くなっていることがわかった。

また、リズム素材は、地元に伝わる古いリズムからとっているが、その組み合わせ方には、時代によって異なる流行音楽の影響があるのだろうと考察した。

## 23. 山 口 慶 子 (2010年度入学)

### J. S. バッハ 《クラヴィーア練習曲集》第1巻の出版 —《パルティータ》第3番と第6番—

6曲から成る《パルティータ》はJ. S. バッハ Johann Sebastian Bachが初めて自費出版した作品である。1726年に《パルティータ》第1番、1727年に第2番と第3番、1728年に第4番、1730年に第5番と第6番が個々に出版され、その後1731年に《クラヴィーア練習曲集》作品1として6曲まとめて出版された。本研究は、バッハが作品を出版した頃のライプツィヒの状況や作品の音楽的特徴をふまえて、作品が出版されるまでの改訂プロセスを確認し、その改訂にはどのような意図があったのか、特に出版に際しての改訂の意図について考察を試みることを目的とした。

《パルティータ》全6曲のうち第3番と第6番は1725年の《アンナ・マクダレーナ・バッハのためのクラヴィーア小曲集》にバッハの自筆によって収められており、これは初期稿である。また、第6番のコレントとテンポ・ディ・ガヴォッタに関しては、《6つのヴァイオリンとオブリガート・チェンバロのためのソナタ》BWV1019aのチェンバロ・パートの筆写譜に含まれる稿が《アンナ・マクダレーナ・バッハのためのクラヴィーア小曲集》に収められている稿よりもさらに前のものであることがわかっている。これらは作曲されてから《クラヴィーア練習曲集》としてまとめて出版されるまでに期間があいており、その間の改訂が多く見られる。これらのテクストの改訂箇所を確認することによって、作品がどのように推敲されていったのかを明らかにすることが可能である。したがって、この曲集の中で自筆譜資料が残っている第3番と第6番を研究対象とした。

第1章ではバッハが作品を出版した当時のライプツィヒの状況について概観した。当時ライプツィヒは印刷業が盛んであり、見本市が1年に3回開催される商業都市であったことがバッハの出版に結び付いたと考えられる。

第2章では楽曲構成の観点から考察を試みた。《パルティータ》は組曲の形式をとる作品である。バッハはこの曲集においてアルマンド—クーラント—サラバンド—ジーグの四つの楽章を基本とし、冒頭には組曲と関係のない前奏曲を置き、サラバンドとジーグの間には他の舞曲や舞曲によらない曲種も用いた。これらの楽章構成をバッハの他の組曲形式をとる作品と比較することによって、組曲の基本の枠の中で独自性をもつ作品であることが明らかになった。

第3章では楽譜資料の比較を通して作品がどのように推敲されていったのか、すなわち出版されるまでにどのような改訂が行われたのかを確認することができた。資料の比較の結果から、まず改訂箇所の多さが明らかとなった。音やリズムなどの細かい箇所の変更も含めた改訂箇所の量から、バッハが作品の推敲に取り組む熱心さ、すなわち作品の出版に向けての意欲を窺うことができるだろう。装飾記号の指示に関しては後期稿では指示の追加が多く見られ、装飾を入れるべき箇所、すなわちバッハが意図する装飾の位置が明確に示されている。また、演奏実践を考慮した変更も確認できた。このように出版の際に演奏指示を明確に示し、第三者に対して作曲者の意図が伝わりやすい楽譜づくりを心がけたことがわかる。また、主題や動機を活かした変更によって作品が理論的に展開する点や、カデンツに関してもほとんどの楽章において推敲が重ねられた点など、音楽的な工夫も見られた。

以上のように稿の比較によって作品の推敲の過程を明らかにすることができた。さらに、作曲家自身の意図が伝わりやすいように、そして楽譜を受け取る側にとって読みやすいように、出版を意識したことが窺える追加や修正箇所が見られることが明らかになった。

## NHK大河ドラマにおける音楽制作過程の現状

本研究は、日本のドラマにおける音楽制作の現状を、NHK大河ドラマを取りあげることによって明らかにしようとするものである。NHK大河ドラマは1963年にスタートし、50年の間形をほとんど変えずに続いてきた日本で唯一のドラマである。知名度、視聴率共にトップレベルのNHK大河ドラマだが、それ自体の研究さえ数は少なく、音楽に関する研究もほとんどされてこなかった。そこで本研究は、1976年に放送されたNHK大河ドラマ『風と雲と虹と』以来毎年日本放送出版協会から出版されている『NHK大河ドラマ・ストーリー』と、制作に携わる方々へのインタビューを中心にその全体像を明らかにする試みを行った。

第1章では、NHK大河ドラマについて概観した。まず時代背景や誕生のきっかけなどを明らかにし、次に大河ドラマの歴史を、具体的に作品をとりあげながら(1)1960年代、(2)1970年代、(3)1980年代、(4)1990年代、(5)2000年～2013年という五つの年代に分けて記述した。また、NHK大河ドラマの制作過程についても同様に明らかにした。その結果、予算、時間のかけ方、歴史の長さ、制作方法と多くの面で他のドラマとは一線を画しており、NHK大河ドラマが日本のドラマの中でも頭角を現していることの裏付けとなつた。

第2章では、NHK大河ドラマが音楽の面からも日本を代表すると言えるのか、歴代の作曲家の分析やテーマ音楽の分析を行い、第1章と同様制作過程を明らかにした。その結果、作曲家は初期は日本の現代音楽界の名だたる巨匠が並び、近年では幅広い作曲家にチャンスが与えられ、各人が確実に結果を残していることがわかった。また、テーマ音楽に関しては、各作曲家が工夫を凝らしており、拍子や調性、使用楽器など形式の多様性が明らかになった。音楽の制作過程に関する情報は今まで公になっていなかったが、作曲家の吉俣良氏の協力のもと、初めて明らかにすることができた。

第3章では、さらに音楽制作の過程の詳細を明らかにするために要となる三者（制作〔演出家・プロデューサー〕、作曲家、音響デザイナー）にインタビューを行った。その結果特筆すべき四つの点がある。一つ目が、事前の密な話し合いがその後の食い違いや失敗を防ぐということ。二つ目が、お互いがよい作品を作ろうと思えるようないいチーム作りが大切だということ。三つ目が、現在の劇伴音楽制作における作曲家と音響デザイナーの間には、音響デザイナーが地道に築き上げてきた信頼関係があるということ。そして四つ目が、制作、作曲家、音響デザイナーという三者が一貫して、音楽は映像作品の中の部品のひとつにすぎないという認識を持っているということである。これら四つの点がテーマ音楽の完成にどのように関わっているか、『篤姫』のメインテーマ曲の分析と、タイトルバックの分析を行ったところ、四つ全てが完成に大きく関わっていることが明らかとなった。

## 25. 吉田万里欧 (2010年入学)

### ソーシャルメディアと音楽 ——聴衆のコミュニティ形成と音楽消費行動を中心に——

本論文は、21世紀日本におけるソーシャルメディアを、音楽産業構造の変容を引き起こし、新たな聴衆のコミュニティ形成や消費行動を促すような存在として捉えて研究し、これからの音楽産業のあり方や可能性を模索することを目的としている。

ソーシャルメディアとは、テレビ・ラジオ・雑誌・新聞等一方向的に情報を人々に向けて提供するようないわゆるマスメディアに対して、インターネットを通してユーザーが主体的に情報やサービスを双方向的に発信、共有するメディアを指す。ここ10年でソーシャルメディアは世界中の人々を巻き込むまでに成長し、我々の実生活に大きな影響を及ぼした。大量生産、大量消費の時代が終わりを迎へ、ソーシャルメディアは個々人を密接に結びつけ、多くのコミュニティを形成することに寄与しているが、とりわけ音楽はソーシャルメディアのコミュニティ形成に大きく影響している。ソーシャルメディアと音楽の関係性が果たして我々に何をもたらすのかを明らかにすることは、今後の音楽産業を研究する際の特に重要な事柄であると筆者は考えた。

第1章では、21世紀初頭日本の音楽マーケット動向を考察することで、着うたが「いま・ここ」(井手口2009)で聴くことのみを目的とし、再び聴く行為が求められない音楽消費、つまり快楽的消費を生み出したこと、またこの快楽的消費や、レンタルCD産業が原因でiTunes Storeが日本において成功しなかったことを確認した。また、アメリカで問題となったファイル共有ソフトNapsterを取り上げることで、聴衆の求める音楽消費行動とはいかなるものかを考察し、その反面日本のレコード産業がCD販売という既得権益ばかり目を向けて聴衆のニーズを無視し続けていること、一方でYouTubeがプロモーション的要素に偏っていることから新たな音楽発掘によるセレンディピティを起こせないことを指摘した。

第2章では、ソーシャルメディア・マーケティングを話題の中心とし、ソーシャルメディア内での音楽ビジネスを考察した。そこでは、様々なソーシャルメディアを用いて、聴衆の主体的な音楽関与を促すことでの聴衆の音楽消費行動が、「いま・ここ」でのみ達成される快楽的消費から主体的消費へシフトしていることを確認した。また、ソーシャルメディア・マーケティングは聴衆を囲い込まず、聴衆による自然な音楽関与、共有を生み出す手助けをしていることも明らかにした。

第3章では、現在の日本における音楽消費行動を日本レコード協会の実態調査を元に考察し、レコード産業に代わる音楽配信サービスの現状を整理した上で、ストリーミング再生を主体として音楽を通じたコミュニティ形成を促すサブスクリプション型音楽配信サービスの可能性や、インディペンデントなアーティストの音楽配信活動に目を向けた。その中で、聴衆は主体的消費と同時に、アーティストと聴衆がソーシャルメディアを通じて直接繋がるような、双方向的音楽消費を行っていることが分かった。

結論では、これまで見てきたソーシャルメディアが聴衆に主体的な音楽消費を促すと共に、アーティストと聴衆が繋がることで音楽消費が達成されるような、ある種協働的な音楽関与をも生み出していることを確認した。また、ソーシャルメディアがアーティストにも影響を及ぼし、商業性と創造性との間に生まれる葛藤を解消する役割をもつとして持つことを指摘した。一方で日本の音楽産業は変わらぬのかという問い合わせについては、レコード産業という既得権益保持にしがみつき、生産と消費の分離という考え方から離れない限りは変わらないが、双方向的音楽消費を受け入れて利用者目線として存在するソーシャルメディアをビジネスに組み込むことで、道は拓けていく可能性があることを述べて結びとした。

# —修士論文—

## 1. 古賀慶子 (2012年度入学)

### 16世紀及び17世紀北ドイツにおける鍵盤作品にみられる 編曲技法 —器楽の自立に関する一考察—

声楽曲を鍵盤楽器などのために編曲したものをインタヴォラトゥーラという。オルガンの演奏は宗教的な歌詞を持つ楽曲に基づくべきであると各教会が規定していたため、モテットやコラールをオルガンで演奏することはオルガニストにとって重要な職務の一つであった。

作曲家作品研究ではオリジナルの作品が重視され、編曲作品の価値は低いと見なされてきたため、20世紀に入るまでインタヴォラトゥーラの研究はあまりされなかった。K. マーシャル (1995) は、H. シャイデマン (1596?~1663) のインタヴォラトゥーラはその歴史の中で最も卓越していると主張する。P. ディルクセン (2003) は、D. ブクステフーデ (1637?~1707) が1650年代にシャイデマンから作曲技法を直接習い、受け継いだ可能性を指摘している。しかし、実際の楽曲分析による研究は十分とはいせず、オルガニストたちが発展させてきた編曲技法が後世に残した影響についてはまだ一考の余地がある。

本論文において私は、16世紀から17世紀にかけての北ドイツのインタヴォラトゥーラやコラール編曲作品を中心に取り上げ、楽曲分析を通じて編曲技法の変遷をたどることで、オルガニストに求められた技法について考察を行った。

第一章第一節では、当時のドイツにおける宗教音楽活動と各地のオルガンの特徴について言及し、カトリック信徒の多い南ドイツと、プロテスタント信者の多い北ドイツという違いから両者のオルガンの構造や作品に差異が生じたと述べた。第二節では、当時の器楽が表現の曖昧性のために声楽よりも価値が低いものと見なされていたことについて触れた。当時の多くのオルガニストや理論家は、「束縛されない自由」な器楽に最高の価値を見出した。しかし、器楽が自身の価値を高めるには、第一にインタヴォラトゥーラやコラール編曲作品など、声楽に依拠した作品の中で、器楽独自の表現方法を発展させることが重要であったと考えられる。第三節では、D. オルティスの『ディミニューション論』を参照し、当時重視されたより良い変奏方法について考察を行った。

第二章では1577年にストラスブルで出版されたB. シュミットによるインタヴォラトゥーラと、シャイデマンや彼の同時代のオルガニストのインタヴォラトゥーラについて比較分析を行った。その過程において、器楽の発展に重要な役割をもたらしたのは、原曲の基の音程をオクターヴ読み替える手法や分散和音の連続ではないかという結論に至った。

第三章では、コラールがインタヴォラトゥーラと異なり、シャイデマンの後の世代においても盛んに編曲が行われている点に着目した。ツェレ・タブラチュア (1601) を始めとし、ブクステフーデまでの現存する北ドイツのコラール編曲作品を取り上げ、その変遷を追うことで、インタヴォラトゥーラの衰退理由について考察を行った。その分析において、声部構成に縛られたコラール編曲作品から、より高度な作曲技法と自由さを兼ね備えたコラール編曲作品へと変遷していることが明らかになった。器楽の表現方法の更なる発展のために、オルガニストは、声楽曲に縛られたインタヴォラトゥーラよりも、更に自由に作曲可能なコラール編曲の作曲に専念し、そのためインタヴォラトゥーラはシャイデマン以降衰退したと思われる。

礼拝でのモテットやコラールのオルガン演奏において、17世紀後半にオルガンの特性を活かした装飾が施されるようになり、声楽曲の表現方法を活かしつつ、器楽曲における独自の表現方法が拡大した。このようにオルガンの可能性を追求した、自立的かつ自由性をもつ編曲技法は、オルガニストの地位の向上や器楽の自立を高める要因の一つになったと述べ、本論文の結びとした。

## 2. 櫻井 陽 (2012年度入学)

### 中部ジャワの『ラグンスウォロ歌集』の成立と構造

『ラグンスウォロ歌集』(原題: Sendhon Langen Swårå) は、現在のインドネシア共和国中部ジャワ州スラカルタ市に王宮を構えるマンクヌゴロ王家の四代目当主、マンクヌゴロ四世(在位1853-1881)によって作られた(1870年以前と推定される)歌集である。九題目からなる、それぞれ形式も内容も異なる詩からなり、これらはすべて同名のガムラン楽曲中の声楽パートとして歌われる。

『ラグンスウォロ歌集』の楽曲は、他のジャワ・ガムランの古典曲には無い次のような特徴がある。①いずれも「本曲」に先だって独自のボウォという独唱される部分を持つ、②ボウォと「本曲」の詩はともに当初から歌われることを前提に、つまり歌詞として作られた、③「本曲」はいずれも他の歌詞があてられることはない。また、そのうち七曲の歌詞は他の楽曲にあてることもない。

本論文ではこれらの特徴の中でもとりわけ③に着目し、この歌集の成立と内容および現在に至るまでの受容の様相を検証して、ジャワ・ガムラン史における独自性を考察した。本論文は序章、五つの章と結論から成る。

第1章では『ラグンスウォロ歌集』を扱う上で前提となるジャワ・ガムランにおける歌の様相について述べた。こんにち、ジャワ・ガムランの演奏は多くの場合声楽を伴い、それは歌われる際の形態、また歌詞の詩形や用いられる場により分類することができる。まず、歌われる際の形態、すなわちどのように歌われるかという視点から、ジャワ・ガムランにおける声楽を整理した。

第2章では『ラグンスウォロ歌集』成立の背景について述べた。同歌集の成立の背景には二つの同時的影響が考えられる。一つは同歌集の成立時期と推定される年代は、文学の面で「ルネサンス」の時代の真っただ中にあったこと、もう一つは音楽的な新しい動き、すなわちガムラン演奏へのゲロンの参加、この二つが同時に進行していたことが契機になった。

第3章では『ラグンスウォロ歌集』の具体的な検証に先立ち、歌集の内容や伝本の状況、本論文で用いる本文について説明をした。歌集の構成要素、すなわち九つの「前置きの詩」と九つの「本曲の詩」で構成されていること、伝本としてマンクヌゴロ王家図書館で閲覧した手書き文献と印刷本について、本文として五種類の資料を参照したことを述べた。伝本については三種類とも文字情報であるが、楽曲の調が書かれていることや前書きの内容から、所収の詩は歌われることを物語っている。

第4章では『ラグンスウォロ歌集』の文学的側面、すなわち詩としての様相を具体的に分析するとともに、そこから明らかになるこの作品の特徴、独自性について述べた。九組の「ボウォの詩」と「本曲の詩」の形式、およびその内容や修辞技法について説明したうえで、すべての「ボウォの詩」は既存の形式で作られているのに対し、「本曲の詩」は九曲中八曲のものが固有の形式で作られていること、形式の異なる詩が一続きに配置されていること、さまざまな修辞技法が駆使されていて内容的にも多様性に富んでいることを明らかにした。

第5章では『ラグンスウォロ歌集』の音楽的側面を特に「歌詞旋律交換性」の視点から検証し、この歌集の特徴、独自性について考察した。「歌詞旋律交換性」について定義づけたうえで、ボウォと本曲では「歌詞旋律交換性」の程度が相当異なる。その理由を歌詞が既存の形式で作られているボウォは「歌詞旋律交換性」が高く、歌詞が固有の形式で作られている本曲は「歌詞旋律交換性」は非常に低いことを明らかにした。これが本歌集の大きな特徴であり独自性であると論を結んだ。

### 3. サベジ・パトリック エバン (2012年度入学)

## 音楽と遺伝子からみた日本列島への民族移動 ——アイヌ音楽の事例を中心に——

民族間の遺伝子的・言語的多様性の研究は人類の歴史を探るのに役立ち、音楽も同じように役立てるかもしれない。本論文では民族間の音楽の多様性を地図にする新しい方法を提示し、日本列島の歴史の研究に応用する。

第一章では音楽と人類の歴史に関する先行研究を説明する。クルトゥーアクライス *Kulturkreis*といわれる従来の比較音楽学研究とローマックス Lomaxのカントメトリクス *Cantometrics*の説明から始めて、私の以前の修士論文（2011年）で明らかにした台湾の先住民族の音楽と遺伝子による有意相関の成果を説明する。そして、日本列島の歴史についての論争を説明する。先行研究ではアイヌ音楽の起源は基本的に「環北極圏」にあるとみなされる傾向があったが、形質人類学の「二重構造モデル」の知見ではアイヌ民族の起源は基本的に数万年前日本列島に渡った「縄文人」であり、環北極圏の影響は殆どないとする意見が大勢を占めている。

第二章では以前の修士論文で使った台湾の12の先住民族から259曲の集団で歌われる伝統的な歌のサンプルを例とし、民族間の多様性も民族内の多様性も同時に地図で示すことができるカントグループ *canto-group*という新しい方法論を提案する。その方法には次の三段階がある。1) 歌を分類する。2) その様式的総合類似に基づいたクラスター分析に基づき、歌をカントグループ（様式的歌のタイプ）に分類する。3) 各カントグループの民族内の頻度に基づき、民族間の比較を地図にする。本章では三つの方法（円グラフ、並数プロフィール、そして等高線図）を使い、五つのカントグループの分布が五つの地理的地域と一致することを示す。

第三章ではこの方法を日本とその周りの集団のサンプルに対して応用する。本サンプルはアイヌ音楽を中心とした東アジアと環北極圏の35の集団から抽出された680の伝統民謡から成る。カントグループ方法を使って41の様式上の要素を分析した結果、五つのカントグループが明らかとなった。その中の二つが東アジアの民族に多いことから、これらを「東アジア系」と称したが、その二つのカントグループはアイヌにも存在した（例：「ヤイカテカラ」アイヌの恋歌）。もう二つは環北極圏の民族に多いことから、「環北極圏系」と称したが、その二つのカントグループもまたアイヌにも存在した（例：「トゥス・シノッチャ」アイヌのシャーマンの太鼓の歌）。最後の一つは殆どアイヌだけに限られたことから、「アイヌ系」と称した（例：「ウポポ」集団の歌）。そして、アイヌの音楽的傾向と遺伝子的傾向との間に相関性があることが明らかになった。すなわち、ミトコンドリアDNAと同じように、アイヌの歌にはアイヌ系のタイプが多数（約52%）あり、次いで環北極圏系（約42%）、東アジア系（約7%）のタイプは少なかったが存在した。この分析結果に基づき、「環北極圏」モデルと「二重構造」モデルとの折衷案として、日本列島の文化的歴史を説明する「三重構造」モデルを新たに提案する。このモデルではアイヌの場合では日本先住の「縄文」と東アジアからの「弥生」だけではなく、少なくとももう一つの北アジアからの「オホーツク」等の影響も重視される。

第四章では本論文が、いまや復興されつつあるともいえる比較音楽学の新しい展開に対してどのように貢献し得るかについてまとめる。特に、音楽と遺伝子をより具体的に直接比較すること、または言語等、音楽以外の証拠から得られる知見との比較を通して、日本列島の複雑で多層的な歴史のより充実した理解が期待される。

## 4. 須 藤 まりな (2012年度入学)

### P. ブーレーズ 〈墓 Tombeau〉における作曲と改稿 —草稿・自筆譜・出版譜に基づく創作プロセスの解明—

ピエール・ブーレーズ Pierre Boulez (1925-) における改稿の問題は、彼の音楽創作の根幹をなすものでありながら、未だその実態についての十分な検証はなされていない。本研究は、ブーレーズの作曲における「書き直し」に焦点を当てたうえで、ソプラノと管弦楽のための《プリ・スロン・プリ》の終曲〈墓 Tombeau〉を一例に、複数の改稿を含む多層的な創作プロセスを解明することを目的としている。2010年にユニヴァーサル・エディションから刊行された〈墓〉のファクシミリに基づき、パウル・ザッハー財団所蔵のスケッチおよび複数の自筆譜を解析し、決定稿である出版譜との比較分析を行う。

〈墓〉には大きく3つの稿が存在する。ドナウエッシング音楽祭のパトロンであったマックス・エゴン2世への追悼作品として部分的に作曲された第1稿(1959年)、《プリ・スロン・プリ》サイクルに組み込むべく拡大された第2稿(1960年)、そして出版譜刊行を前提に作成された第3稿(1962年)である。資料の都合上、本研究では、第2稿の複数の手稿譜と第3稿の出版譜との相違点に焦点を当てて検証を行った。

第2稿におけるひとつ目の論点は、作品の大部分を占める6つのシークエンスに関する構想である。連続する6つのシークエンスを通して、6つの楽器群が循環的に異なる役割を担うことで、漸次的に音の密度が増し、複雑化する全体の形式が設計された。その基盤をなしたのが、《ル・マルトー・サン・メートル》作曲時に採用されたブロック・ソノールの段階的な使用である。また創作スケッチには、実際には実現しなかった音響空間計画の痕跡が残され、これによって作品の内部構造が決定づけられていたことがうかがえる。主要楽器群を起点とし、会場内に点在する楽器群の間で生じる螺旋状のエコー、そしてシークエンスの進行とともに徐々に固定化する楽器群の音響が構想され、それが6つのシークエンスの形成に寄与した。

ふたつ目の論点は、可動性に関するものである。第2稿の清書譜は5色のインクで記譜され、楽器奏者に対してリズムや演奏順序の選択肢が与えられた。また、強弱や各シークエンス冒頭における楽器群の入りのタイミングに関しても複数の可能性が提示され、その決定権は指揮者あるいは各楽器群のグループリーダーに委ねられた。

第3稿の改稿に際し、こうした不確定要素の大部分が固定化される。ブーレーズの可動性とは、実のところ極めて複雑な作曲の管理下にあり、ほとんど実現困難な試みであった。その意味で、可動性からの軌道修正は、当然の帰結であったと指摘できる。また第3稿の改稿では、第5・第6シークエンスが大幅に書き直され、各楽器群が独立した、より効果的な書法へと改められた。第2稿から引き継がれたオリジナル楽句の細分化と、それらの間におかれた空白および挿入楽句によるコラージュ作業によって、当初のプランの骨格をなす6つのシークエンスは解体され、新たなアンサンブルの関係性が構築されるとともに作品は長大化した。

こうした創作上の所作は、ブーレーズ自身が指揮者であったという事実と密接な関わりがある。〈墓〉の変遷を辿ることで明らかになったのは、緻密な構想から、実践的な効果を重視する姿勢への転換である。自作品を指揮するという演奏実践が作曲の過程にも作用を及ぼし、結果的にそれがブーレーズの柔軟かつ現実的な創作プロセスに結びついていると考えられる。本研究によって得られた、ブーレーズの指揮活動と作品創作の関わりをさらに検証していくことで、改稿に関する考察を深め、さらには作曲における身振りと書法の関係性に対する新たな知見の獲得が期待できる。

## 5. 中 村 伸 子 (2012年度入学)

### E. W. コルンゴルト《死の都》自筆譜研究

本論文の目的は、20世紀前半にウィーンとハリウッドで活動した作曲家エーリヒ・沃尔夫ガング・コルンゴルト Erich Wolfgang Korngold (1897~1957) の自筆譜をはじめとする一次資料研究の課題と可能性を明らかにすることである。彼をめぐる先行研究の多くは父や妻といった関係者の言説に依拠しており、自身の手紙や自筆譜を対象とした研究はごくわずかである。本論文は、コルンゴルトの一次資料研究の端緒として、これまで扱われることのなかったオペラ《死の都 Die tote Stadt》Op. 12 (1920) の自筆譜を初めて詳細に比較・検討することで、その創作過程を考察した。

第1章では、アメリカ議会図書館音楽部門に収められているコルンゴルト・コレクションの内容と状態の把握を行った。このコレクションはコルンゴルトの自筆譜の大半を収集しているものの、研究を行うためのアーカイヴとしては未整理の段階である（調査実施：2013年1月7~12日）。

第2章以降では、《死の都》の創作過程について考察した。まず第2章では、評伝と先行研究に見られる創作過程に関する記述を確認し、自筆譜を参照する前の段階では創作過程がどのように理解され得るかを整理した。第3章では、自筆譜の紙の種類と綴じ方、書き込みなどを調査し、自筆譜間の相互関係を検討した。ここで対象としたのは、コルンゴルト・コレクション所蔵の《死の都》の自筆譜、すなわち自筆ピアノ・ウォーカル・スコア（パーティセル）、自筆フル・スコア、断片的なスケッチである。比較対象として、ショット社より出版されているピアノ・ウォーカル・スコアとフル・スコアも参照した。これらの楽譜のうち、作曲のごく初期段階の自筆譜であるパーティセルについては特に精査し、オペラの各箇所がどのような順序で書かれたかを推定した。第4章では、第2章と第3章の検討結果を合わせて《死の都》の創作過程を再構成し、以下の3点を明らかにした。第1に、創作過程に関するこれまでの記述では台本完成の時期は曖昧にされてきたが、台本がほぼ現在の構成となったのは第一次世界大戦終戦後から1919年夏の間であり、作曲開始（1916年あるいは1917年）よりも後のことであった。第2に、オペラは当初3幕構成ではなく2幕構成であり、現在の第1幕と第2幕の境目に当たる箇所はひと続きに上演するように作曲されていた。第3に、当初オペラの題名は、原作であるジョルジュ・ローテンバッックの小説の独語訳と同名の《死のブリュージュ Das tote Brügge》であった。

なお、《死の都》の台本はパウル・ショットという偽名を使ってコルンゴルト父子によって作られたが、偽名の事実が公にされたのは1975年にニューヨーク・シティ・オペラで上演された際のことである。父ユリウスが《死の都》の成立について多くを記述したにもかかわらず台本完成の時期に言及していないのは、偽名が使われていたことと関係があると考えられる。物語の悲劇的な出来事を主人公パウルの夢として描く結末（「夢の扱いTraumhandlung」）は《死の都》の台本における最大の特徴だが、本論文で台本完成の時期がおよそ特定されたことにより、この結末は第一次世界大戦でのオーストリア敗戦と帝政崩壊を反映して觀客に救いをもたらすために案出された、と考察する可能性が生まれた。今後は、本論文で扱った自筆譜をより詳しく調査すると同時に手紙などの他の一次資料に当たることで、本論文で行った推定を裏付けたい。

## 6. 林 田 理 沙 (2012年度入学)

### ブーニン・シンドロームについての一考察 ——日本におけるショパン受容およびクラシック音楽文化 変容の観点から——

ブーニン・シンドロームとは、1985年に行われた第11回ショパン国際ピアノコンクールにおいて、ソ連のピアニストであるスタニスラフ・ブーニンが優勝したことをきっかけに日本において熱狂的なブームが生じた現象である。当時、この語はメディアをはじめ人々の間で広く用いられていた。本研究は、日本におけるショパン／ショパン・コンクール受容および日本の音楽文化変容という視点から、ブーニン・シンドロームがなぜ起きたかを明らかにするものである。ブーニン・シンドロームが日本特有の現象であることは以前から指摘されており、本研究により、日本の洋楽受容の特異性を浮き彫りにする作業の一端が担えると考えている。

研究対象は、主に雑誌（一般誌・大衆誌も含む）や新聞などの定期刊行物の記事とした。定期刊行物はその時々の意見を顕著に反映するという特質をもつものだと考えられるためである。また、ブーニン・シンドロームの引き金となった「NHKスペシャル」のチーフ・プロデューサーを務めた、天野晶吉氏にインタビューを行った。

本論文の構成は、序論、第1章から第3章、結論から成る。第1章では、明治時代以降1980年代までの日本において、ショパン像がどのように変遷したかについて論じ、それを踏まえてショパン・コンクールがどのように評価され、権威づけられていたのかを考察した。第2章では、日本における大衆のクラシック音楽との向き合い方および聴衆のあり方がどのように変遷したかを、第二次世界大戦後から1980年代までを中心に考察した。第3章ではブーニン・シンドロームを詳細にたどり、この現象が音楽界にもたらしたものを探査した。

結論では、ブーニン・シンドロームがなぜ生じたかについて、3つの要素を挙げた。第一に、「ショパン」という作曲家のもつイメージが挙げられる。1970年代以降、日本においてショパンはアイコンとして商業的に用いられ、おしゃれなイメージが付与されて広まったことが大いに影響したと考えられる。第二に、ビジュアルが人々に訴えかける力の大きさである。視聴者は、ショパン・コンクールの映像を観て、人並み外れた速度で飘々と弾いている姿に圧倒され、スターが突如誕生した現場に居あわせた気分になった。第三に、バブル期という社会的／経済的背景である。この時期は、「成功者」であるか否かによって経済格差が顕著にあらわれたものの、仮に成功者でなくとも、所持品によって自らの地位を高く見せることが可能であった。このような社会背景から、人々は「高級感のある」クラシック音楽に群がり、さらにブーニンのブランド、すなわち一流音楽家の血筋に魅力を感じたのではないか。また、この時期、人々はトレンドに乗り遅れることを恐れ、トレンドを先取りすることが他人との差異を打ち出す方法であった。そのため、ブーニンが話題になっているから見なければならないという強迫観念に駆り立てられた人も多かったと考えられる。

最後に、ブーニン・シンドロームとは果たして何だったのかについて考察した。ブーニン・シンドロームとは、ボーデリヤールがいうところの「消費社会」の縮図であるといえよう。高度経済成長期において、人々は人並みの生活を手に入れるためにモノの「使用価値」を消費していた。すなわち、当時の社会システムは「みんな持っている」という横並び意識に訴えかけて消費を促していた。しかし、1980年代になるとモノがあふれ、消費の対象は他者との差異を示す「記号」に変化する。そのような社会背景の中で、人々はクラシック音楽やブーニンといういわばステータス（=他人との差異）を表す記号を求めた。だが、それは自律的な欲求ではなく、クラシック音楽＝ステータスという構造を作り上げ、さらに根本を辿ればステータスを誇示したいという欲求を駆り立てる社会システムが起こした病的な現象であったのである。

## 7. マクイーン トキタ・モニカ・ミヤマ (2012年度入学)

### 2000年以降の現代箏曲 ——作曲・演奏・楽器の3つの視点から——

本論文は箏の音楽が21世紀の現在どのような状況にあるのかを明らかにしようとするものである。作曲・演奏・楽器の3つの視点から見つめ、箏曲や邦楽の定義がどのように変わり、今後どのように変わらるのかを考察した。

西洋音楽の導入の影響で箏曲は芸術音楽として見つめ直され、明治新曲の作曲家や宮城道雄によって箏の音楽が改革された。20世紀後半に箏は現代音楽のジャンルに取り入れられ、「現代邦楽」というジャンルが生まれた。現代邦楽は1960~70年代にブームとなり、箏は現代の表現をする楽器として生まれ変わる。20世紀末に箏はバンドなどでも演奏され始め、ポップスやロックの場でも西洋音楽とコラボレーションをし始める。21世紀に入り、箏はジャズから即興やエレクトロニックまであらゆるジャンルで演奏され、新しい箏の音楽は現在も創出され続ける。

第1章では、20世紀に活躍した箏演奏家と西洋音楽系作曲家による箏のための作曲と、2000年以降の箏のための作曲を取り上げた。20世紀に書かれた作品の多くは現在の定番レパートリーとなっており、邦楽の名曲とされているものも多数ある。2000年以降の作曲は、箏演奏家の作品と洋楽系作曲家の作品を取り上げた。箏演奏家の作曲は前世代の作品と様式的に類似するところもあるが、プロだけでなくアマチュアも楽しく合奏できるような曲が多い傾向にある。2000年以降の洋楽系作曲家による作品は箏を伝統楽器として扱うものと、伝統から切り離して扱うものとがあり、何れも箏の音楽をさらに新しい領域へと導き、邦楽や箏曲の定義の範囲を広げ続ける。

第2章では現在見られる箏の演奏活動について述べた。コンサート形式の活動は新作の委嘱初演に着目し、委嘱活動が盛んだった現代邦楽ブーム当時と比較した。バンド形式の活動はジャズなどとの共演や箏を普及させようとする活動、箏をエキゾチックなものとするビジュアル系バンドがあり、それぞれが箏の音楽に新しい方向性を与えていた。海外在住の演奏家の活動もとりあげ、海外で箏を演奏することで日本文化の代表としての意識が強まる場合もあれば、逆に伝統楽器としての先入観から脱した活動もあることを論じた。新作の委嘱は以前よりは少なく、それは創作活動が様々な異なったジャンルで行われていることと、現代邦楽ブーム時の曲を掘り起こす活動も見えてきていることに要因があると考えた。バンド形式の活動は箏を普及させようとする意識が目立つ。海外に定着した箏奏者の活動も含め、これらは全て2000年以降の箏の演奏活動の特徴である。

第3章では箏の楽器としての発展が箏の音楽にどのように影響しているのかを論じ、低音箏の十七絃、多絃箏の二十絃、二十五絃、三十絃について論じた。また、箏を扱いやすくするために開発された楽器や、マイクや音響技術によって箏の音量や音色だけでなく、演奏の場を広げたことについても述べた。音域を広げることで、調弦が難点である箏はさらに複雑な楽曲を演奏できるようになり、音色の変化によって表現の幅も広がった。音色と音量の工夫で、箏は大音量の楽器とも共演できるようになり、さらに活動の場を広げている。

以上3つの視点から現代箏曲を見つめ、2000年以降の箏の音楽は作曲・演奏・楽器の面でそれぞれ発展し続けていていることを明らかにした。2000年以降の現代箏曲の特徴として、活動の場が広がり、何が邦楽や箏曲といえるのかが明確でなくなっているが、以前もそうであったように、多くはいすれ邦楽とされるだろう。箏を普及させようとする意識が強い事も特徴として挙げられ、箏の音楽の創作が進む中、伝統楽器としての価値も見直され、近い将来に古典に帰る傾向が出てくる可能性もあると考える。

## 8. 村田圭代 (2012年度入学)

### J. S. バッハの初期フーガ創作再考 —18世紀初頭のフーガ作曲を巡る理論と実践に基づいて—

本論はJ. S. バッハの創作における初期——即ち1708年以前に創作されたフーガを対象とし、同時代の理論や想定され得る実践の考察を通じてそれらの再考を試みるものである。

作曲技術の真骨頂としての意味を付与されたフーガがノルム化された際、手本となったのが《平均律クラヴィア曲集》や《フーガの技法》であった事は論を俟たないが、今やバッハの初期フーガもまた、ルネサンス期の理論に由来する学術的な対位法と直接の関連性を有するものである、といった記述が散見される。例えばP. M. Walker (1992)においては体系的な主題の入り、自由な対位法部の欠如といった共通点を理由としてバッハがタイレから順列フーガの構想を得たであろうとされ、それをもってバッハが青年期から既にこの類の対位法に親しんでいたとの見解が打ち出される。その妥当性を問い合わせに付し、本論では18世紀初頭のドイツにおけるフーガ創作の二種の方法論——即ち転回対位法に基づくものと、オルガニストの即興演奏によるものの双方を可能な限り明確に描き出し、それに基づいてバッハの初期フーガを再考する。

第一章では転回対位法を取り上げ、この技術に付された学術性と超越性について論じ、それゆえにこそこの技術を用いた創作行為が日常とはかけ離れた特別なものであった可能性を指摘した。転回した際に不協和を生む五度や掛留音の使用を避ける、といった手法で徹底的に彫琢された主題や固定対位句はその形を決して変える事なく、フーガはそれらの多様な組み合わせによって形作られる。

第二章では即興でのフーガ創作の実践に着目した。パウマン以来の基礎的訓練にしばしば付されるFundamentumという語が示唆するように、オルガニストにとって低音があらゆる音楽的能力を修得する際の基礎となり得たであろう事を手掛かりに、フーガの即興においてもこの低音が役割を果たす——即ち主題を低音と捉える事によってこそこれまでの訓練の先に即興でのフーガ創作を位置付ける事が可能ではないか、との仮説を示し、歴史的文献から摘出した種々のバス進行を分類、基盤モデルとして提示した。また即興でのフーガ創作訓練の一端を伝えるラングロツツ手稿の分析を通じて、主題と固定対位句の双方がその形を厳格にとどめず、むしろその自由な変容によってフーガが紡がれてゆくさまを確認した。一音に対し様々な和音を付す、といった基礎的訓練を通して学び取った多彩な和声的可能性が、主題を繰り返しつつ変化をもたらし得る術となり、即興でのフーガ創作が通奏低音に基づくとの解釈の可能性を指摘した。

一方では転回対位法を用いたフーガ創作が特別な意味合いを持ち、他方オルガニストの基礎的訓練の先にフーガ創作の実践があった事を確認した今、バッハがその青年期に何よりもまずオルガニストとしての教育を受けたという事実はあまりに大きく、バッハの初期フーガは通奏低音演奏における諸声部を極度に洗練させたものではないかとの仮説を立てた。従来転回対位法との関連を強調されてきた鍵盤フーガBWV 551並びに566、そしてBWV 71中二曲の声楽(順列)フーガの分析によって第一に、主題を基盤モデルとして捉えた時に固定対位句が、考えられ得る和音構成音を五度を含め自由に掬い取り更に掛留を多用するといった方法で創作されている事が確認された。第二に楽曲中、固定対位句は自由にその形を変容します多くの非和声音をもたらすばかりでなく、第七音や第九音として機能する事でゆたかな響きが生み出されている事を確認し、これらは転回対位法に基づくフーガ創作とは異なる原理によると想定されるゆえに仮説の妥当性は検証されたものと考えた。「通奏低音の時代」におけるそれは、我々が言うところの和声や対位法のみならず、あらゆる演奏実践そしてフーガ創作までをも包含する「音楽の最も完全な基礎」であったのだ。

## 1. KOGA Keiko

### Arrangement Techniques of Northern German Organ Music in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: Independence of Instrumental Music from Vocal Music

The purpose of this study is to examine important arrangement techniques for organists in intabulations and chorale settings, by analyzing organ music. Intabulation, from the Italian word *Intavolatura*, refers to an arrangement of a vocal piece for keyboard, lute and other instruments, written tablature. Organ had an important role in the Protestant Church and led a chorus. Organists helped people sing and were required improvise upon given vocal pieces.

The thesis consists of an introduction, three main chapters and a conclusion.

In Chapter one, I focus on the religious music and organ in Germany at that time. There is a major difference of function of organs between Northern and Southern Germany because of religious differences. Also, Instrumental music was often considered inferior to vocal music. I argue that organists acquire the unrestricted arrangement techniques in writing intabulations and choral settings for the sake of independence of instrumental music from vocal music.

In Chapter two, I compare Bernhard Schmid's (1535-1592) intabulations (1577) with Heinrich Scheidemann's (1596?-1663) intabulations. This analysis reveals that characteristic techniques of instrumental music, such as an octave progression and broken chords, developed instrumental expression.

In Chapter three, I focus on the changes in chorale settings in Northern Germany. In the second half of seventeenth century organists composed chorale settings without thinking about the vocal style and the number of voice parts. Therefore, I consider that intabulations were hardly written down in the golden age of chorale fantasia.

Organists searched for possibilities of organ music when they arranged pieces of vocal music for organ, and I argue that the free and sophisticated arrangement techniques brought getting a better position of organists and striking independence of instrumental music. I hope that this study leads to a revaluation of intabulations.

## 2. SAKURAI Akira

### Central Javanese *Sendhon Langen Swårå*; its Composition and Structure

*Sendhon Langen Swårå* is a collection of songs written, presumably before 1870, by Mangkunegårå IV, the fourth ruler of a central Javanese principality. The work comprises nine sets of songs; one single-stanza verse to be sung as Båwå (an introduction, sung by an unaccompanied solo vocalist) and one multi-stanza verse to be sung as Gérongan (a male chorus, sung in the main gamelan piece in ketawang form), in a single set.

The most significant difference in this work when compared to other classical gamelan pieces is that each of the nine main pieces is exclusively sung by only one verse, and also, the verses for seven main pieces out of nine are not to be sung in other pieces. This is quite different from the usual form of Båwå, which are often sung with different melodies and with different verses. The poetic forms, whether original or common, determine the degree of "exchangeability".

The aim of this thesis is to study the uniqueness of *Sendhon Langen Swårå* in the music history of Javanese gamelan.

This thesis comprises the introduction, five chapters, and the conclusion. In Chapter 1, I describe the genres of vocal music and verses in Javanese gamelan. In Chapter 2, I refer to the background in which *Sendhon Langen Swårå* was written. In Chapter 3, I explain the contents of the verses, old manuscripts and a printed book owned by Mangkunegårå Palace Library, and the source of the texts to be examined in this thesis. In Chapter 4, I study the details of the work from literary perspectives. In Chapter 5, I examine the work from musical perspectives.

### 3. SAVAGE Patrick Evan

#### Music, Genes, and the Peopling of Japan: With Special Reference to the Music of the Ainu

The cross-cultural study of genetic and linguistic diversity has greatly improved our understanding of human history, and music may further enrich this understanding. In this thesis, I attempt to design new methods for mapping cross-cultural musical diversity and to apply these methods to the study of the peopling of the Japanese archipelago.

Chapter one describes previous research on music and human migration in Japan and more generally, including my previous Master's thesis, where I demonstrated significant correlations between musical and genetic diversity among the indigenous populations of Taiwan. Previous work in musicology tended to characterize Ainu music of northern Japan as being of predominantly "circumpolar" origin, while previous work in physical anthropology tended to characterize the Ainu as being predominantly descended from the indigenous "Jomon" who occupied Japan tens of thousands of years ago, with little circumpolar influence.

Chapter two uses a sample of Taiwanese indigenous songs developed in this previous Masters thesis to develop a new "cantogroup" method of analyzing song-type frequencies that allows musicologists to simultaneously consider both within-culture and between-culture musical diversity.

Chapter three applies this method across 41 stylistic features to analyze 680 songs from 35 East Asian and circumpolar populations, with an emphasis on the repertoire of the Ainu. Using the cantogroup method, I found striking parallels between Ainu musical and genetic diversity. Ainu music, like Ainu mitochondrial DNA, contained a majority (~52%) of unique types and lower frequencies of circumpolar (~42%) and East Asian (~7%) types. Based on these findings, I propose a compromise "triple structure" model, which suggests that at least three distinct source populations have contributed to the cultural history of the Japanese islands.

Chapter four summarizes the contribution of this thesis to the newly revived field of comparative musicology. After discussing both strengths and limitations of this thesis, I suggest avenues for future comparative musicological analyses to address the unresolved questions remaining from the current research. In particular, I suggest that more comprehensive comparisons with genetics and other domains, such as language, will enrich our understanding of the complex, multi-layered history of the Japanese archipelago.

### 4. SUDO Marina

#### The Creative Process of Boulez' *Tombeau* (1959-62): Analytical Examination of its "Revisions"

Pierre Boulez (1925- ), one of the most influential composers after World War II, has continually revised his own works, which is his fundamental attitude towards his composition. This study explores the creative process of *Tombeau* from *Pli selon pli* for soprano and orchestra by focusing on the two recastings of the original version into the published version, comparing the manuscripts and the sketches (published as a facsimile in 2010) to the published full score.

The sketches of the first stage of his composition include a clear concept of six sequences. Throughout these six sequences, the texture gradually develops and becomes more complex. These sequences are formulated by the schemata of "bloc sonore" which was originally devised for *Le marteau sans maître*, the different roles of the six instrumental groups, and by the organization of dynamics and register. This concept also includes the spatial planning, which dictates how the six ensembles should be arranged to create a rotating echo effect, though this was never realized. Moreover, in the manuscript score of the original version, Boulez had adopted the idea of mobility: the freedom of choice to decide the precise rhythms (instrumentalists), dynamics (conductor) and the timing of each initial attack for each instrumental group (conductor/instrumentalists).

However, for the published version, he revised these ideas considerably. First, the idea of freedom in mobility was changed to be mostly fixed due to the overly complex performance practice and conductor's gestures. Second, the texture of the last two sequences, which originally had a highly dense orchestra, was entirely modified into a more effective texture by means of collaging the original parts with newly inserted parts.

These creative changes show that Boulez' compositional process relates to his experiences as a conductor. He repeatedly conducted the original version of *Tombeau* until he completed the published version in 1962. In conclusion, I suggest that Boulez used both flexibility and reality of the situation to realize his composition.

## 5. NAKAMURA Nobuko

### *Die tote Stadt* by Erich Wolfgang Korngold: Re-examination of the Compositional Process through Its Preliminary Material

This paper aims to unveil both problems and potential benefits of close studies of preliminary material pertaining to works of Erich Wolfgang Korngold (1897–1957). Many of the hitherto-published studies of him rely on documents made by his relatives, and there have thus far been very few that leverage primary sources. To explore possibilities that may lead to a renewed understanding of his creation, I have investigated the primary sources of his opera *Die tote Stadt* Op. 12 (1920).

Chapter 1 surveys the content and organization of the Korngold Collection housed in the Music Division of the Library of Congress (research conducted on January 7–12<sup>th</sup>, 2013). This collection has a large amount of his primary sources, but its cataloging process is far from complete.

From Chapter 2 onward this study focuses on the opera *Die tote Stadt*. Chapter 2 examines hitherto-published studies of Korngold's biography and in particular of the opera's compositional process. Chapter 3 describes in full detail the content of the opera's primary sources, including their pagination, paper use, and notes written into the paper. The primary sources found in the Korngold Collection include autograph manuscripts of *Die tote Stadt*: a piano-vocal score (*Particell*), a full score, and sketch fragments. Secondary sources, including a published piano-vocal score and a full score, are used for comparison. Chapter 4 examines the compositional process of this opera and argues that: first, studies to date have obscured the date of completion of the libretto, but it could be concluded that it was roughly completed after the end of WWI before the summer of 1919 (namely, after Korngold had already begun to draft the music); second, this opera was initially composed not as a three-act but as a two-act opera; and third, this opera was originally titled *Das tote Brügge*, which was the same title of the German translation of the original novel by George Rodenbach.

## 6. HAYASHIDA Risa

### Analyzing the “Bunin Fever” (1986) in Japan: Perspectives of Chopin’s Reception and Western Classical Music Culture in Japan

“Bunin fever” describes the hype about Soviet pianist Stanislav Bunin in Japan after he won *The International Chopin Piano Competition* in 1985.

This paper attempts to unveil reasons for this sociological phenomenon in Japan against the backdrop of classical music reception in general, as well as that of Chopin in specific. It thereby analyses the symbolic images of Chopin that are portrayed in Japan, and investigates how Japanese people are involved Western classical music.

Since the “Bunin fever” remained restricted to Japan, this study also outlines possible future research on the uniqueness of Western music reception in Japan.

The trigger of the “Bunin fever” was a documentary on the competition by NHK. However, the fever was not intended. Then why did the “Bunin fever” happen? This study outlines three reasons: First of all, the existence of a ‘stylish’ image on the figure of Chopin. Chopin had been used as a commercial icon since the 1970s, for which he had become widely known and popular among Japanese people. Secondly, the visual image of Bunin playing Chopin on TV screen was very influential. By watching him being highly evaluated at the competition, people felt as if they had witnessed the birth of a star. The final reason is related to the social and economical background of the ‘bubble years’. At that time, regardless of the economic gap, people judged social class by appearance. Many Japanese used the image of classical music as a symbol of high culture, which made people of all social strata attracted to classical music in order to show their ‘refined culture’ and social standing. Supporting the argument of class-consciousness, the high descent of Bunin, who was born into an influential music family, also added to his popularity.

The final part of this thesis is devoted to a sociological analysis of the “Bunin fever”. It is argued that it displays the exact epitome of “the consumer society” as described by Jean Baudrillard.

## 7. MCQUEEN-TOKITA Monica Miyama

### Modern Koto Music in the Early 21st Century: Composition, Performance, and the Instrument

This thesis analyzes the characteristics of koto music in the early 21<sup>st</sup> century. Drawing on published sources and in-depth interviews with composers and performers, it discusses how it has changed and how it can be expected to change in the future.

In the second half of the 20<sup>th</sup> century, koto featured in new compositions by Western style composers; this new genre (*gendai hogaku*) flourished during the 1960s-70s. In the late 20<sup>th</sup> century, koto branched out from a classical context, and now collaborates with a wide range of genres.

Chapter One discusses composition for koto in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century, and examines differences between generations. 20<sup>th</sup> century compositions continue to be performed and 21<sup>st</sup> century compositions have varying approaches, including attempts to appeal to amateurs as well as professionals.

Chapter Two discusses performers revisiting less well-known compositions rather than commissioning new pieces. Bands that use the koto's traditional image, activities attempting to spread awareness of Japanese music, and active koto performance outside Japan are also discussed as characteristics of koto performance today.

Chapter Three examines how the development of kotos with 17, 20, 25, and 30 strings has widened the pitch-range, sound texture, and the koto repertoire. Other developments include the use of microphones and sound technology, which allow the koto to be performed alongside louder instruments.

This thesis has shown that as koto spreads into an increasingly wide range of genres, it has become difficult to say what can be considered "koto music". But, as in previous generations, most likely much of today's new koto music will be considered a legitimate part of koto music in the future. This study has also found that many performers and composers are consciously attempting to propagate the koto, and this leads me to believe that a revival of the traditional repertoire could occur in the near future.

## 8. MURATA Kayo

### Reconsidering the Early Fugues of Johann Sebastian Bach: Based on the Theory and Practice of Early 18th Century Germany

For over two hundred years, late fugues by J. S. Bach have been considered the model for fugal contrapuntal compositional techniques, but now Bach's earlier fugues are also directly ascribed to this long-established tradition, which was started in the Renaissance. This thesis questions such opinion, as represented by P. M. Walker (1992), and therefore the main purpose of this paper is to reconsider the early fugues by Bach, by investigating the two creation processes of fugues common in 18<sup>th</sup> century Germany; the technique of invertible counterpoint and the extempore practice of organists.

The technique of invertible counterpoint had a meaning of "learned musicians" and "transcendence", and thus this intricate musical technique was only occasionally used. The fugues based on this technique have a highly constructed subject and countersubject and the music is constructed by a variety of combinations of these themes. On the other hand, most German organists ordinarily performed extempore, including fugues, and the word "Fundamentum", which was frequently used in the basic organist training, suggests the role of the bass that helped the organist to acquire the needed musical abilities. Therefore, I suggest that the bass also played an essential role in the improvisation of fugues and present some foundational models, extracted from the progression of the bass of the treatises. According to the Langloz Manuscript, which shows extempore training, the themes freely change their shapes and it is conceivable that this practice was based on the thoroughbass. This may be the very training that the young J. S. Bach was familiar with. Through the analyses of his early fugues, which have been highlighted the link with invertible counterpoint, it is observed that the countersubject consists of all chord tones, including the 5<sup>th</sup> and additionally non-harmonic tones such as suspensions, and the shapes of themes are not strictly retained. Therefore, I conclude that the early fugues of Bach were created by polishing the voice-leading of the thoroughbass. Thus, thoroughbass is "fundamental of the music" at "the age of thoroughbass".

# —博士論文—

## 1. 高坂葉月 (2008年度入学)

### アンビヴァレンツという世界 ——マーラーの交響曲第七番の形式および 内容解釈の試み——

本論は、解釈史においてながらく首尾一貫性に欠けると評価されてきたグスタフ・マーラー (Gustav Mahler, 1860-1911) の交響曲第七番 (1904-1905) に、全体的な解釈の視点を付与する試みである。その際、具体的な楽曲分析と、ハプスブルク帝国末期の社会的・文化的コンテクストを複眼的に視野に入れることによって、アンビヴァレンツという、構築性とは一見相反する契機が、むしろ作品全体をつらぬく本質的な構築要素にはかならないことを明らかにする。

交響曲第七番は、単純明快な構造や華やかなフィナーレの存在にもかかわらず、マーラーの中でもとりわけ「難解な」作品として知られてきた。音楽の経過は不連続的で、首尾一貫性を見出しにくい。近年はその不連続的な特徴にこそ「新しさ」を見出すような試みもみられるが、そのほとんどは、個々の楽章や限定的なトピックに焦点を絞った研究である。

しかし、交響曲全体を見渡す視点の設定を困難にしてきた数々のアンビヴァレントな特徴、さらにはそこに起因するアイデンティティの不確かさは、世紀転換期オーストリアの文化的・社会的コンテクストの枠内で眺めてみると、むしろこの作品のアイデンティティとして浮かび上がってくる。当時のハプスブルク帝国では、あらゆる局面において不徹底な態度が貫かれていた。何か一つを選ぶことも、何か一つを排除することもない不徹底な態度、つまり「あれでもこれでもある」というアンビヴァレントな態度は、多様性を含したままに、ひとつの多民族国家を維持するために編み出された方策だった。一見否定的なオーストリア的性格にイローニッシュな表現を与えることで、その価値転換を図ったのが、たとえばローベルト・ムージル (Robert Musil) である。交響曲創作を「世界」の表現とみなしていたマーラーは、このオーストリア的な「あれでもこれでもある」の精神によって、交響曲第七番をひとつの「世界」として構築しようと試みたと考えられる。

本論は3部、8章構成をとる。第1部は本論の導入的な部分にあたる。はじめに交響曲第七番の初演以来の評価の変遷、およびそれにもかかわらず存在し続けた論点を確認し (第1章)、たびたび言及してきたこの作品のアンビヴァレントな特徴を、当時の社会とのアナロジーによって読み解く可能性を議論した (第2章)。

第2部では個々の楽章に目を向け、「世界」を構成するアンビヴァレントな諸局面がそれぞれどのような音楽表現へともたらされているかを考察した。第一楽章では、ひとつのものから多様に展開する世界のあり様、あるいは、多様性が根本ではひとつにつながっている世界のあり様が、絶妙な均衡を通して表現されている (第3章)。第二楽章〈夜の音楽I〉には、「さすらい」の独特な時間感覚をとおして、現在と永遠という一見矛盾する時間のアンビヴァレンツ (第4章) を、第三楽章スケルツォには、現実と非現実のアンビヴァレンツ (第5章) を、そして第四楽章〈夜の音楽II〉には、愛のアンビヴァレントな感情表現 (第6

章) を聞き取ることができる。

第3部では、形式面と内容面から第五楽章ロンド・フィナーレを扱うが、第一楽章から第四楽章までの四つの楽章とは異なり、それまでの楽章を再帰的に意味づける終楽章への着眼は、同時に交響曲全体への視野を持つことにもなる。第7章では、フィナーレが「変奏風ロンド」を形式の基盤とすることにより、異なる地域・時代の多様な音楽的要素を取り込みつつ、主題の観点からは関連のあるひとつの全体を作り上げていく展開方法について考察した。第8章では、ディテュランボスのどんちゃん騒ぎのような性格、そして唐突で不自然な第一楽章の主題の回帰の意味を、マーラー自身が強調した「明朗 heiter」という言葉のもつこれまたアンビヴァレントな意味を通して明らかにした。フィナーレの「明るさ」はありきたりで一義的なものではなく、ディオニュソス的陶酔のなかで達成される途方もない自然と神との合一、そしてそれに対して人間が感じる畏怖の入り混じったアンビヴァレントな表現として解釈することができる。

交響曲第七番は、交響曲第三番のように世界の諸相を「段階的な発展」をとおして描き出すのではなく、「あれでもこれもある」の精神に基づき、矛盾し、ときには相反するものさえも共に響かせる (symphonisch) という方法によって、多様性を包含した「世界」の構築を試みている。五つの楽章が構成する全体のシンメトリー構造は、世界をかたちづくる多様なレヴェルのアンビヴァレンツを序列のない均衡状態に置き、全体を、多層から成るひとつの統一体として提示するためのかたちであった。

## 2. ウメトバエワ・カリマン (2010年度入学)

### クルグズ共和国におけるコムズの変遷 ——民俗楽器から国シンボルへ——

本論文の研究対象であるコムズは、今日クルグズ（キルギス）を代表する国民的な三弦楽器として知られ、旧ソヴィエト社会主义共和国連邦時代から現在に至るまで大きな変化にさらされてきた。本研究の目的は第一に、ソ連時代から現在までのコムズの変遷について、楽器の構造やそのレパートリー、演奏技法、教育などに焦点を当て、伝統的なコムズとソ連時代に改良されたコムズがクルグズにおいてどのような状況にあるのか、特に両者が教育機関の中でどのように教授されているのかについて、比較考察することである。第二に、伝統型コムズと改良型コムズの楽器が併存している現況を踏まえ、ソ連時代に改良型コムズが作られるようになった経緯、そしてソ連崩壊後にはそれが廃れ、今日の伝統型コムズが優勢になるまでの経緯を明らかにすることである。第三に、コムズの楽器そのものとその音楽がどのように変遷したのかを、音楽的・社会的背景から検討することである。

コムズとその音楽の変遷は、三つの時代に分けられる。すなわち、伝統型コムズしかなかった時代（ソ連成立以前）、改良型コムズが誕生し、教育機関などで幅広く用いられた時代（1930～1991年）、そしてソ連が崩壊し改良型コムズが廃れた一方、伝統的なコムズが復活し、人気を集める時代（1991年以降）である。本論文では、ソ連成立前後の時期から現在に至るまでの期間を対象とする。

本論文は序論と5章から成り立つ。

第1章では、本論文全体の考察の前提として国の名称、地理、宗教、クルグズ語など、クルグズ共和国について詳述した。第2章では、三つの文献に基づいてクルグズ民族楽器の全体像を概観した。これらの文献に取り上げられている楽器のほとんどはソ連時代に廃れ、現在演奏されなくなったものが多い。さらに、これらのソ連崩壊後に出版された文献では、ソ連時代に改良された楽器も民族楽器として扱われている。このことから、ソ連時代に改良された楽器がクルグズ人に受容され、いまや「クルグズ民族楽器」とみなされるようになったことを指摘した。

第3章では伝統型コムズとコムズ奏者を取り上げた。とりわけこの章では、即興で歌を歌い、コムズを演奏するアクン（akyn, акын）と二人以上のアクン間での言葉の掛け合いを意味するアイトウシュ（aitush, айтуш）と呼ばれるジャンルについて述べた。それらはソ連成立以前にはクルグズ民族文化の中心であったが、ソ連成立以降、西洋的な「プロ」の音楽家の概念が広まると、音楽概念は細分化され、アクンはコムズ奏者、歌手、作曲家などといった概念へと枝分かれしていった。この変化によって、アクンの技芸とアイトウシュは廃れてしまい、新たな音楽家が誕生した。

第4章では、改良型コムズについて述べた。コムズはソ連時代にフレットが付けられ、西洋芸術音楽を演奏しやすいように調弦も変えられた。本章では、その改良の背景、目的とその方法について述べた。その結果を、同じくソ連諸国であったカザフスタンとトゥヴァ共和国で行われた楽器改良の経緯と比較し、さらに、その特徴と結果から、20世紀に世界中で行われた民族音楽文化の西洋化の中でソ連圏の音楽文化がどのように位置づけられるかを考察した。ソ連崩壊後、改良型コムズはしだいに姿を消しつつあるが、クルグズの首都ビシケクのクレンケエフ（Kurenkeev, Куренкеев）音楽専門学校では今なお改良型コムズの教育が残っていることが2011年の調査の結果で明らかになった。

第5章では、ソ連崩壊後から現在に至るこの22年間に渡り伝統的なコムズが積極的に演奏されるようになった事情を論じた。しかし、近年のクルグズ民族音楽の「復興」は、決してソ連成立以前のクルグズ民族音楽ではない。なぜなら、ソ連成立後よりクルグズの音楽は徐々に近代化し、楽器の改良にともないコムズ

の演奏様式や、音楽教育のあり方にも少なからず影響が及んだからである。2011～2012年に現地で行ったコムズの教員、製作者、演奏家などコムズに携わる人物のインタビューを通して、民族音楽と楽器が変化したことや、現在コムズが人気を集めている要因について考察した。その結果、改良型コムズそのものは批判されても、ソ連時代にこの楽器が誕生したこと、伝統型コムズの重要性が喚起され、さらにソ連時代に伝統型コムズが抑圧された経験があったからこそ、コムズの復興に繋がっているのだと結論づけた。

# 1. KOSAKA Hazuki

## The World of “Ambivalence”: A Formal and Contextual Interpretation of Gustav Mahler’s *Seventh Symphony*

This study examines the “ambivalent” character, both musical and aesthetic, of Gustav Mahler’s *Seventh Symphony* (1904–1905), through analyzing its musical structure and investigating the cultural and social context at the end of the Habsburg monarchy, which played an important role in determining the work’s internal character. The notion of “ambivalence,” in this case, stands for a sort of cultural and psychological strategies needed to maintain the huge, multi-ethnic, and inconsistent society under Habsburg rule.

Despite the seemingly simple structure and the cheerful character of its Finale, the *Seventh Symphony* has been considered Mahler’s most enigmatic work. Although its interpretative challenge has motivated some scholars to come up with interesting readings and has led to various topics of discussion, most contributions thus far have not placed the entire Symphony in focus, merely examining its sub-sections individually instead. This owes to the fact that it poses a tremendous difficulty to analyze the Symphony from a single standpoint, for it includes too vast a range of “ambivalences” to give us an image of unity.

These “ambivalences” may, however, be properly approached if they are examined within the context of the cultural and social climate of *fin de siècle* Austria, especially in relation to the “multivalent” psyche—the “ambivalence”—that was widespread among Austrian society under the Habsburg monarchy. It may be argued that Mahler attempted to project his image of this world onto his Symphony.

This dissertation is divided into three Parts, with eight chapters. The first Part serves as an introduction to this study. The author gives a history of the reception of the Symphony (Chapter 1), and then discusses the possibility of examining the work through an analogy of the related social situation (Chapter 2).

The second Part deals with the “ambivalences” found within individual movements, to show how various aspects of the “world” are brought into the music. In the first movement, the “ambivalence” between unity and diversity is expressed (Chapter 3). In the second movement, one can hear the “ambivalence” between the present and eternity (Chapter 4); in the third, the “ambivalence” between reality and unreality (Chapter 5); and in the fourth, the “ambivalence” in feelings of love (Chapter 6).

The third Part examines the Rondo Finale movement from a formal and an aesthetic standpoint, with a perspective on the entire Symphony. Chapter 7 clarifies the formal development of the Finale; it brings wholeness from the different elements, based on the *variationsrondo*. Chapter 8 attempts to assign meaning to the dithyrambic character of the Finale and the sudden recurrence of the first theme from the first movement. Through Mahler’s use of the word *heiter*, such a musical process can also be interpreted as an expression of the “ambivalence” of the world.

Thus, the study asserts that Mahler, in this Symphony, attempted to musically embody the notion of diversity in the Austrian mind. The “ambivalence,” which seems to be an antonym to “construction”, is therefore the principle that strives for the construction of this Symphony.

## 2. UMETBAEVA Kalyiman

### The Transition of *Komuz* in Kyrgyz: From a Folk Instrument to a Symbol of the Nation

The tradition of an instrument and its transformation is not a phenomenon that simply indicates a change in itself, but a manifestation of social dynamism that also constitutes human interaction in a given society. This study centers on research on *komuz*, a three-stringed lute that represents the country of the Kyrgyz Republic, which is located in Central Asia. The *komuz* in Kyrgyz has changed considerably from the Soviet era to the present day. In this study, the author focuses on the role of the traditional *komuz* in comparison to the modernized *komuz* being used in Kyrgyz during the Soviet era. The author's chief interest is in how the *komuz* is taught in the educational system, with regard to the changes in didactic methodology from the Soviet era to the present day. The focus of discussion was given to elements including the structure of the musical instrument, repertoire, performance technique, and education. With both the traditional and modernized *komuz* coexisting side by side today, the author aims to clarify the sequence of events that brought about the modernization of *komuz* during the Soviet era, and why and how the fall of the Soviet Union, the modernized *komuz* was made obsolete by the traditional *komuz*. Then, keeping this history in mind, the author shows how the *komuz* and its repertoire have changed in terms of its musical and social background. The history of the instrument and its repertoire may be divided into three periods according to the political history: the pre-Soviet era (before 1930), in which there was only the traditional *komuz*; the Soviet era (1930–1991), which brought about the modernized *komuz* and its appearance in the educational system; and the post-Soviet era (1991–2012), during which the modified *komuz* fell into disuse while the traditional *komuz* gained general popularity. In this study, an emphasis is given to examining the period before and after the unification of the republics to the present (1930–2012).

Based on research conducted, the author analyzes the sequence of events from the diffusion of Western culture over the whole land, the modernization of instruments in the Soviet era, to the present situation. Furthermore, the author considers how the countries of the Soviet Bloc are situated in the worldwide Westernization of ethnic music, focusing on the modernization of instruments, musical features, and the results of these actions in the Republic of Kazakhstan and The Tuva Republic, which were part of the former Soviet Union.