

東京藝術大学音楽学部
東京藝術大学大学院音楽研究科

楽理科卒業論文
音楽学専攻修士論文 要 旨
音楽学研究領域博士論文

- 2021年度 -

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

東京藝術大学音楽学部楽理科
東京都台東区上野公園12-8

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

卒業論文・修士論文・博士論文発表会

第67回（2021年度）楽理科卒業論文・修士論文・博士論文発表会を下記の要領でおこないますので、お誘い合わせのうえご来場ください。なお、当日会場にて論文要旨（冊子）をお配りします。

記

日時 2022年3月24日（木） 11：00～15：30

場所 東京藝術大学音楽学部 5-109教室

実施形態 対面およびオンライン（Zoomによる同時配信）

※事前申込制。申込方法の詳細は楽理科ホームページをご覧ください。

(<https://musicology.geidai.ac.jp/wp/>)

発表者（予定）

卒業論文（11：00～12：05）

泉頭 花 子供のための長唄作品の誕生
——童謡運動期前後における長唄界の動向から——

日置梨紗子 「古風な様式」から詩的様式へ
——クロード・ドビュッシー（1862～1918）作品におけるロココ様式再考——

宮島菜々子 人々はいかにして晩年のベートーヴェンを理解したか
——弦楽四重奏のための《大フーガ》op.133を巡って——

修士論文（13：00～14：00）

郭 君宇 20世紀初頭における清国留学生・曾志恣の音楽思想と実践

佐竹 那月 C.P.E. バッハのクラヴィーア・ソナタを通して見る「自由なファンタジア」の書法の形成
——多様な終止法に焦点を当てて——

中島 瑞稀 F. シューベルトのミサ曲におけるテキストの操作
——教義の解体と再解釈——

博士論文（14：10～15：30）

曾村みずき 第二次世界大戦前後における薩摩琵琶の変動
——演奏会・ラジオ・レコード調査と音楽分析を通して——

鄭 曉麗 日中戦争下の音楽交渉
——日本占領下の北京における音楽活動に着目して——

松橋 輝子 日本のカトリック教会における聖歌の伝統
——ドイツ語会衆歌の受容と日本語テキストにみる聖歌の意義——

※今後の新型コロナウイルス感染拡大の状況によっては、開催内容に変更が生じる場合がございますので予めご了承ください。

※住所変更があった方は下記の連絡先までお知らせ下さい。

2022年2月

東京藝術大学音楽学部楽理科
〒110-8714 東京都台東区上野公園12-8
Phone：050-5525-2350
Email：geidaigakuri@gmail.com

目次

卒業論文

1. D. ブクステフーデの宗教声楽曲におけるコルネットの使用	相澤紀恵	1
2. ドヴォルジャークの「スラヴ時代」の終わりと第七交響曲 ——劇的序曲《フス教徒》との関連を軸に——	阿部圭太	2
3. 帝政末期ロシア帝室劇場におけるオペラ作品レパートリーと 上演状況の調査	高畑のん	3
4. 人々はいかにして晩年のベートーヴェンを理解したか ——弦楽四重奏のための《大フーガ》op.133を巡って——	宮島菜々子	4
5. コンスタンティン・ブライロイユ（1893～1958）による 民俗音楽研究再考	石井亜季	5
6. 1990年代以降の日本におけるセット・ダンス受容	稲垣紗葵	6
7. 老いと音楽 ——老いる過程に影響を与える音楽のポジティブな働きについて——	川又真子	7
8. ドビュッシー作品における水の描写 ——「恍惚」との関連を中心に——	菊間倫也	8
9. マンハイム宮廷（1743～77）のバレエ音楽とバレエ・ダクシオン	今野千尋	9
10. 越後替女唄と民謡の関係性 ——《越後追分》の歌詞、旋律に着目して——	齋藤穂歌	10
11. 音楽教育における音感教育の位置付け	神保美晴	11
12. 子供のための長唄作品の誕生 ——童謡運動期前後における長唄界の動向から——	泉頭花	12
13. オーディオドラマの「音」に関する研究 ——効果音と音楽の機能を中心に——	内城菜々子	13
14. Vaporwaveをめぐるナラティヴに関する一考察	畑中南緒	14
15. ホラー映画の音楽における「ミニマリズム」的要素の検証	濱野光由羽	15
16. 「古風な様式」から詩的様式へ ——クロード・ドビュッシー（1862～1918）作品におけるロココ 様式再考——	日置梨紗子	16
17. ヴラディーミル・ド・パハマンの演奏様式の特徴について	藤川堅太	17
18. アンドリュー・ロイド＝ウェバーのバラードにおける音楽語法	町田麻子	18
19. 日本における「ケルト音楽」ジャンル受容 ——1980～2010年代を中心に——	渡邊千春	19

修士論文

1. 中部ジャワの芸術大学におけるダランの教育
——インドネシア国立芸術大学スラカルタ校 (ISI Surakarta) における
カリキュラムの変遷とその影響—— 岸 美 咲 20
Influences of University Education on Contemporary Javanese
Wayang Kulit Performance: A Case Study of ISI Surakarta and ASKI KISHI Misaki 33
2. F. シューベルトのミサ曲におけるテキストの操作
——教義の解体と再解釈—— 中 島 瑞 稀 21
Text Treatment in F. Schubert's Latin Masses:
The Deconstruction and Reinterpretation of Catholic Tenets NAKAJIMA Mizuki 33
3. オルドス・ボグンドー伝承者ハラジンの歌唱芸術について 温 都 素 22
On the Singing Art of Harajin, An Inheritor of
Ordos Syllabic Folk Songs (Bogino Duu) WEN Dusu 34
4. 20世紀初頭における清国留学生・曾志恣の音楽思想と実践 郭 君 宇 23
Zeng Zhiming, Theory and Practice, and Qing Dynasty Students
in the Early 20th Century GUO Junyu 34
5. C. P. E. バッハのクラヴィーア・ソナタを通して見る
「自由なファンタジア」の書法の形成
——多様な終止法に焦点を当てて—— 佐 竹 那 月 24
The Stylistic Change from Sonata to Free Fantasy:
A Study of the Cadences in C. P. E. Bach's Keyboard Works
from 1731 to 1753 SATAKE Natsuki 35
6. 蕭友梅の滞日中の活動再考
——新資料に基づく分析—— 卓 詩 穎 25
Xiao Youmei in Meiji Japan: Military Lists and New Perspectives ZHUO Shiyang 35
7. 劉文金作曲二胡協奏曲《長城随想》における「韻」の探究 陳 柳 伊 26
The Pursuit of “*Yun*” in Wenjin Liu's Erhu Concerto
The Great Wall Capriccio CHEN Liuyi 36
8. 尹伊桑と細川俊夫の「主要音技法」 照 井 孝 行 27
A Comparative Study on the *Hauptton* Technique:
Isang Yun and Toshio Hosokawa TERUI Takayuki 36
9. リュリとキノーの音楽悲劇におけるバレの作劇的機能
——《ペルセ》(1682) の分析を通して—— 富 澤 麻 衣 子 28
The Dramaturgy of Dance in Lully and Quinault's *tragédie en musique* :
The Analysis of *Persée* (1682) TOMIZAWA Maiko 37
10. 変革期における生田流箏曲
——葛原勾当を中心に—— BARROSO NEVES, Fernando 29
Ikuta style koto music during times of revolutionary changes
—Focusing on Kuzuhara Kōtō— BARROSO NEVES, Fernando 37

11. ヴァイオリニストの楽曲解釈とスタイルに関する分析的研究 ——ベートーヴェン作品24を例に——	前田 皓生	30
Violinists and their Performance Styles of Beethoven Op. 24: An Analytical Study	MAEDA Kosei	38
12. 千葉県の三匹獅子舞の音楽的系譜 ——楽器の分布と「おかざき」に焦点を当てて——	村岡 南	31
The Genealogy of music used in <i>Sanbiki-Shishimai</i> (Three Beasts' Dance) in Chiba Prefecture: Focusing on the Distribution of Musical Instruments and the "Okazaki" Melody	MURAOKA Minami	38
13. 戦時下の音楽批評から見るリヒャルト・シュトラウス《祝典音楽》 ——日本のドイツ音楽受容との共作用——	谷田部 蘭香	32
The Reception of R. Strauss's <i>Japanische Festmusik</i> in Wartime Japan and Its Contexts	YATABE Ranka	39

博士論文

1. 第二次世界大戦前後における薩摩琵琶の変動
——演奏会・ラジオ・レコード調査と音楽分析を通して—— …………… 曾 村 みずき …………… 40
Changes in *Satsumabiwa* Music from the Prewar to the Postwar Eras:
Focusing on Concerts, Radio Broadcasts, Record Releases,
and Musical Analyses …………… SOMURA Mizuki …………… 46
2. 日中戦争下の音楽交渉
——日本占領下の北京における音楽活動に着目して—— …………… 鄭 曉 麗 …………… 42
Musical “Negotiations” of the Second Sino-Japanese War:
Focusing on the Musical Activities in Japanese-Occupied Beijing …………… ZHENG Xiaoli …………… 47
3. 日本のカトリック教会における聖歌の伝統
——ドイツ語会衆歌の受容と日本語テキストにみる聖歌の意義—— …………… 松 橋 輝 子 …………… 44
Congregational Singing in Japanese Catholic Churches:
The Analysis of German Origin Hymns in Japan …………… MATSUHASHI Kiko …………… 48

1. 相澤紀恵 (2015年度入学)

D. ブクステフーデの宗教声楽曲におけるホルネットの使用

本論文は、ルネサンス時代からバロック時代初期にかけてヨーロッパ全域のアンサンブルの花形であった吹奏楽器、ホルネットの用法を、北ドイツのルター派音楽を代表する一人であったディートリヒ・ブクステフーデ Dietrich Buxtehude (1637ca.~1707) の作品を例に、楽曲分析を通して考察したものである。

第1章ではホルネットの楽器の構造や特徴、歴史、一般的な用法について概観した。ホルネットは湾曲した木製の管に7つの指孔が開けられ、先端にカップ型のマウスピースが付けられる。金管楽器のようなリップリード式の発音原理と、木管楽器のような指孔による音程操作を併せ持つ、特異な楽器といえる。原型は中世に見られ、15世紀末までにはヨーロッパ全体に広まって、1600年ごろに最盛期を迎えたが、バロック時代後期にかけて次第に衰退した。18世紀中頃の少数の使用例は、比較的長く用い続けたドイツの作曲家によるものが主となる。ホルネットは様々なアンサンブルの中で活躍したが、中でも複合唱的な様式の楽曲において、歌の声部を補強・増強しながら高声部を飾る役割はその代表的なものである。そこでは即興的に装飾を入れる奏法が定石であったとされ、指孔システムを活かした高いヴィルトゥオージティは楽器の重要な側面といえる。

第2章では、ブクステフーデの現存作品でホルネットが指定されているものを取り上げ、分析ののちに各曲におけるホルネットの用法をまとめた。先行研究によると該当する作品はBuxWV 33, 44, 51, 72, 79, 110, 113の7曲で、これらは全て声楽パートと宗教的な歌詞を伴うものである。分析では楽曲全体を歌詞に照らしつつ、ホルネットが使用されている箇所に関して、それがどのように内容や音響に関わっているか、楽器の特性がどのように発揮されるか、ホルネットの使用を必然とする独自性が見出されるかを調べた。

分析の結果として、終章で ①祝祭性、②複合唱的な作品での使用、③金管楽器的な特徴、④柔らかく歌うような性格、⑤ヴィルトゥオージティ、⑥歌詞と関連したシンボリズム の6つのキーワードにまとめた。7曲のうちほとんどが教会暦上のいずれかの機会に際した、喜ばしい内容を持つ比較的大規模な曲であることから、①・②を挙げた。③と④の両方の側面を場合に依って発揮したことも確認できた。また、例えばBuxWV 51において「地上」を表す文脈でホルネットが使われていると指摘したことから、楽器そのものの担うシンボルとは言い難くとも、個々の事例においてはこのような機能を果たす場合があったと考え、⑥とした。

終章では更に、上述のようにアンサンブルの音色の幅を広げ、内声からトップまで器用な立ち回りができる楽器であったにも拘らず廃れてしまった要因について、時代と共に高まる曲の複雑性に、楽器の構造が適応できなかったためであると考察した。

ブクステフーデの作品例は少数ながらも、このように幅の広いホルネットの使用法が含まれることがわかった。今後は他の作曲家の作品についても調査、比較し、この楽器の性格や担っていた役割の全容を顕にしていけることが課題となるだろう。

2. 阿 部 圭 太 (2016年度入学)

ドヴォルジャークの「スラヴ時代」の終わりと第七交響曲 ——劇的序曲《フス教徒》との関連を軸に——

アントニン・ドヴォルジャーク Antonín Dvořák (1841~1904) は、チェコ人の音楽家で、「国民楽派」の代表的存在の一人である。ドヴォルジャークは1876年から1884年ごろまでの間、室内楽や交響曲にもスラヴ的な舞曲を積極的に取り入れるなど、民族的彩色の濃厚な作品を多く書いており、彼の全創作期の中でこの時代は「スラヴ時代」と呼ばれる。第七交響曲は、この「スラヴ時代」の後の1884年から85年にかけて作曲された。そのため第六交響曲のような「スラヴ時代」の作品と比べて表面的な民族色が控えめになっている。その一方で、ドヴォルジャークが初めて取り組んだ標題音楽である劇的序曲《フス教徒》(1883年作曲)と作曲年代が近く、その《フス教徒》において重要な主題として用いられている二つのチェコの伝統的な旋律が第七交響曲でも引用されているという事実は非常に興味深い。しかし、これまでこの二曲に関してはこれらの同じ旋律が引用されているという関連性のみが言及されるに留まっており、具体的な分析を通じて両者の関連性の意味を問い、第七交響曲の解釈を深めるような研究はされてこなかった。そこで本論文では、劇的序曲《フス教徒》と第七交響曲の分析と解釈を通じて、第七交響曲という曲がドヴォルジャークの創作史上においてどのように位置づけられるか考察した。

第一章では、この二曲が作曲された時代が、ドヴォルジャークにとってどのような時代であったのかという時代背景をまとめた。これにより、この時代はドヴォルジャークにとって愛国心と西ヨーロッパを中心とした海外での成功を求める野心との間で葛藤する時代であった事が明らかになった。

第二章では、《フス教徒》で描かれているフス戦争及びフス派とその歴史についてまとめた上で、《フス教徒》の楽曲分析と解釈を行った。その結果、《フス教徒》は明確にナショナリズム的な意識と描写が含まれている作品であることが具体的に確認できた。

第三章では、第二章での《フス教徒》における旋律の解釈を参考に、第七交響曲の分析と解釈を行った。その結果、第七交響曲はドヴォルジャークの「スラヴ時代」とは異なり、すぐにそれとわかるような明確な表現を避けるなどチェコ的な要素を意図的に隠して書かれているが、しかし深く分析をした時にその核にはチェコ的な要素が中心軸としてしっかりと存在していることがわかるように作曲されたことが明らかになった。

結論では、第七交響曲に見られるこのような作曲のスタイルは、ドヴォルジャークの愛国心と海外での成功を求める野心に上手く折り合いをつけた着地点としての新しいスタイルであり、第七交響曲は「スラヴ時代」の後のこの新しいスタイルの始まりとして位置づけられる作品であることをまとめた。

3. 高畑のん (2017年度入学)

帝政末期ロシア帝室劇場におけるオペラ作品レパートリーと上演状況の調査

帝政末期時代のロシアでは、社会、政治面における急速な近代化を受け、自国の芸術音楽分野が発展した。この時代のロシア音楽に関わる先行研究では、音楽史上の重要作品の楽曲分析や、政治、社会的な情勢の変化に伴う文化史上の変容への言及が主だっており、実際の音楽生活が如何様であったのか、その実態が詳述されている例はみられない。

そこで本研究では、当時の帝室劇場における上演記録が掲載された雑誌である『帝室劇場年鑑』をもとに、帝政末期時代、具体的には1890年から1913年までの帝室劇場におけるオペラ作品のレパートリーと上演状況の調査をおこなうことで、当時の聴衆に受け入れられた作品と上演状況を概観することを試みた。調査の結果は次のようになった。

1890年代以前より人気ジャンルであったオペラの作品上演数は増加の傾向にあった。また、イタリア語、フランス語のオペラが主流であった19世紀半ばまでの状況から、国内の作品が台頭していき、1900年代以降は上演の過半数が自国の作品によるものであった。また、イタリア語やフランス語のオペラはロシア語のオペラに対し上演の割合が少なくなっているものの、毎年一定数のレパートリーを持っていた。さらに、サンクトペテルブルクにおいてはドイツ語のオペラが上演数を伸ばしていった。また、上演された作品の多くは、当時としては比較的新しい作品であり、古典作品はあまり上演されていなかったことがわかった。

以上の結果から、帝室劇場における上演の状況を把握することができた。一方で、本研究は19世紀末から活発化した新興の資本家らによる私立の劇場での上演や、さらにはオペラ以外の作品ジャンルを上演した演奏会の存在を考察の対象としていない。さらに、帝室劇場での上演レパートリーは、帝室の意向が深く関わっており、純粋に当時の聴衆に好まれた作品であるとは言えない。当時の上演実態をより詳細に概観するにあたっては、帝室劇場以外でおこなわれた公演の調査や、また当時の演奏会批評や作品批評等を用いた更なる検討が必要であると考えられる。

4. 宮 島 菜々子 (2017年度入学)

人々はいかにして晩年のベートーヴェンを理解したか ——弦楽四重奏のための《大フーガ》op. 133を巡って——

本論文は、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（1770～1827）が作曲した弦楽四重奏のための《大フーガ》op.133を取り上げ、作品が書かれたベートーヴェンの晩年から死後の約100年を大まかな区切りとし、音楽新聞、音楽雑誌といった定期行物の記事の調査から、人々の当該作品に対する理解がいかなるものであったか、また人々の理解は時代とともにどのように変化してきたのかを明らかにすることを目的とした。

ベートーヴェンが晩年に書いた作品には、主題や動機が持ちうる限りの方法で展開し尽くされていたり即興的な楽句が挿入されていたりと、音楽の流れを追い、理解することが困難な作品が多く見られる。これはベートーヴェンが探求していた作曲の結果であり、あるいは彼の難聴・家族内の問題・健康状態の悪化からくる心情の変化の影響もあったかもしれないが、いずれにせよ容易に理解可能なものではないと言える。特に本論文で取り上げる弦楽四重奏のための《大フーガ》op. 133は、音楽そのものとしても難解極まりない上に演奏面においてもかなりの困難を要することや、本来op. 130の四重奏曲の一部として作曲されたにもかかわらず、独立した作品として出版されたという複雑な背景を持っている。その名の通り作品にはフーガの書法が使用されているが、伝統的な書法・形式が採用されているにもかかわらず、当時としては聞き慣れなかったであろう響きや効果を生み出しているというベートーヴェンの晩年に見られる傾向を含んでいる。

現在に至るまで《大フーガ》をめぐる議論の中心は、もっぱらop. 130の真の終楽章として《大フーガ》がふさわしいか否かであり、特に近年では《大フーガ》はオリジナルのop. 130の終楽章として演奏されることも多い。ただし、作品誕生から約2世紀が経つ今、この議論を再び本論文で取り上げる意味はないと考える。ベートーヴェンの《大フーガ》をめぐる様々な決断の裏にどのような意図があったにせよ、独立した一つの作品として出版し、op. 133という作品番号を与えていることから、ここでは独立した作品としての《大フーガ》の難解な音楽がどのように受け止められてきたのかに焦点を当てた。

本論文は、序論と結論を除いて3章構成である。第1章では、主に《大フーガ》が書かれるに至った経緯と初演、出版について述べた。弦楽四重奏曲op. 130から分離される複雑な作品の成立過程を今一度整理し、《大フーガ》の編曲稿であるピアノ4手版についても触れた。

第2章では作品の理解が困難である理由として考えられる音楽的特異性について論じた。特に、ベートーヴェンが晩年に挑戦していたソナタ形式とフーガを一つの作品内で同時に取り入れる試みが《大フーガ》においても見られる点に注目している。

第3章では、作品の誕生から約100年間の定期行物の批評記事から当該作品についての言及を調査した。そして第2章で取り上げた作品の音楽的特異性と、第3章での記事・批評調査から明らかになった作品の理解に共通点が存在しているかどうか、あるいは100年を経て理解が進んだとすれば、その理由はどこにあるのかを明記することで結論とした。

5. 石井 亜季 (2018年度入学)

コンスタンティン・ブライロイユ (1893~1958) による 民俗音楽研究再考

かつて未開の音楽を西洋の音楽学的手法で科学的に解明しようとした比較音楽学の研究領域は、やがてフィールドワークなどを中心とした文化人類学的方法論を主軸に取り入れた学問としての民族音楽学へと推移した。ルーマニアの音楽学者であるコンスタンティン・ブライロイユConstantin Brăiloiu (1893~1958) は、そのような学問的な変革の過渡期に活動した重要人物の一人である。

ブライロイユは、その生涯のうちに63の著作と37の講義、86のレコード資料、10の音楽作品を残し、他の研究者にもその成果を引用されることが多い。ベラ・バルトクは自著でブライロイユの研究を参照したばかりでなく、彼が全ヨーロッパの規模で見ても最良の研究者であると称賛している。しかしその業績の重要性にもかかわらず、彼の方法論についての本格的な議論は多くない。

ブライロイユの主な功績としては二つ挙げられる。一つは自身のフィールドワークによってバルカン地域をはじめとする多数の録音を残したことである。もう一つはその音源をもとに行われたリズムの分析である。本論文は、ブライロイユの功績について特にそのリズム研究を中心に改めて明らかにし、その研究の意義とその再解釈の可能性を考察することを目的とする。そのための資料として、ブライロイユを回顧する2009年の寄稿集 *Mémoire vive* などに含まれる他の研究者による記述、ジャン・ジャック・ナティエによる音楽記号学の論考、ジュネーヴ民族博物館などのインターネットサイトを参照した。

本論文の構成は、全6章である。第1章でブライロイユの略歴やアーカイヴス、書誌情報をまとめた。第2章でブライロイユとフランス民俗学の関係性を明らかにし、それが彼の学問的背景として重要であることを指摘した。第3章で不規則なリズムに対する彼の関心を、クルト・ザックスによる先行研究とブライロイユ自身の二つのリズム研究を通して確認した。第4章ではブライロイユによるアクサク・リズムの特質を先行研究及びシムハ・アロムらの後続研究と比較することで概観した。第5章では、第3、4章で示したブライロイユのリズム研究の方法論を音楽記号学の考え方を援用して再検討した。ジャン・モリノが示した記号学の三分類をもとにナティエによって説明された音楽記号学の「中立レヴェル分析」のプロセスをブライロイユの方法論の中に見出した。第6章では、第5章の考察をさらに一般化して彼の方法論の構造主義的特徴を指摘した上で、それに異化概念を適用させ、民俗音楽分析の特徴の一つとしての異化作用を提示した。

本研究の成果は以下の三点である。第一に、ブライロイユの音楽学上の功績を改めて明らかにした。民族音楽学の転換の時期に行われたアーカイヴスの設立とその所蔵資料に基づく彼の音楽分析がその後の学問的潮流を方向付ける強力な一要素となった。第二に、ブライロイユの研究は民俗学としての音楽研究の重要な一例であるということを明らかにした。ブライロイユはパリ音楽院へ作曲家として留学した当時のフランスの学問的潮流に強く影響を受け社会学および民俗学的な研究手法をとるようになったといえる。第三に、ブライロイユの方法論が民俗音楽への民俗学的、構造主義的なアプローチであり、担い手も意識しているとは限らない構造を意識化させる、研究上の有効な手段であることを、記号学の考え方を援用した考察によって明らかにした。

6. 稲垣 紗 葵 (2018年度入学)

1990年代以降の日本におけるセット・ダンス受容

本論文は、アイルランドの伝統的なダンスであるセット・ダンスが、それが普及し始めた1990年代以降の日本において、どのように受容され実践・展開されていったのかを、関係者七名へのインタビュー調査を中心に明らかにする試みである。

第一章では、アイルランドにおけるアイリッシュ・ダンスの変遷を確認した。セット・ダンスは19世紀フランスのカドリールに起源をもつとされるが、アイルランド独立運動における極端な伝統認識による統制などの様々な外的要因によって一度は衰退してしまったダンスである。1935年以降、セット・ダンスは政府によって実質禁止される。しかし1970年代になると、アイルランドの伝統的な音楽とダンスを普及させるための非営利団体CCÉをはじめとする団体や個人の尽力によってセット・ダンスは復興される。1980年代からはセット・ダンス・ブームが起り、アイルランド全土で踊られるほどに広まった。

第二章から第四章までの各章では、日本で現在に続く形で実践されてきたセット・ダンスに関与した事象を取り上げ、その特徴について考察した。その結果明らかになったことは次の通りである。

第二章は1990年代を対象範囲とした。それ以前には、日本でアイリッシュ・ダンスを知っている人は希少であった。そのような中、偶然の出会いをきっかけに、上記CCÉの日本支部であるCCÉジャパンが設立される。CCÉジャパンのメンバーは、セット・ダンスのクラス開催のために直接アイルランドで学んで日本に持ち帰り教えるというやり方をとった。CCÉジャパンはこの時期にアイルランドの伝統文化を実践的に学ぶ数少ない窓口になったという点において重要な役割を果たした。こうしてセット・ダンス人口は徐々に増えていく。

第三章では2000年代の状況を取り上げた。この時期は、日本においてセット・ダンス実践における多様化がみられ始めた頃である。初心者向けのクラス「クレア」が設立されるなど、CCÉジャパン以外でセット・ダンスを実践するための手段が増えたことによってその窓口が広がっていった。

第四章では2010年代を取り上げた。この時期のセット・ダンスに関する特徴として、①ケーリー（セット・ダンスを踊るイベント）が増加したこと、②ケーリー・バンド（ケーリーにおいてダンスの伴奏をするグループ）が増加したこと、③若手（主に学生）のセット・ダンサーが増えたこと、④ケーリーのセット・ダンサーにおける位置づけが中立的なものへと変化したことが挙げられる。このすべてにおいて重要な役割を果たしたのがトヨタ・ケーリー・バンドである。多様化が起因して相互に独立的な関係になりつつあったセット・ダンスの各団体だが、④によってケーリーが様々な考えを持つ実践者が共生できる場となり、ケーリーの実践が拡大していった。

2018年にはケーリーの開催数が急激に増加した。これは、特に若手の日本人セット・ダンサーが、セット・ダンスを異文化というより日常生活の中にある娯楽として受け入れ始めたためであると考えられる。このことが日本におけるセット・ダンスの受容における画期とみることができるとは、これからのセット・ダンス動向についても注目していきたい。

7. 川 又 真 子 (2018年度入学)

老いと音楽 ——老いる過程に影響を与える音楽のポジティブな働きについて——

本論文の目的は、老いる過程に影響を与える音楽のポジティブな働きを考察することである。

1章では、老いが衰退と結びつけられてネガティブに捉えられがちであることに対する疑問や、そうしたネガティブな老いからの逃走を図るサクセスフル・エイジングという概念に対する批判から、なぜ今日の我々の社会では「老い＝衰退」といったイメージが現れるのかを考察した。主に参照したのは鷺田清一の『老いの空白』(2015)である。その結果、プロスペクティブな時間意識によって人の営みが「目的—手段」の枠組みに閉じ込められ、最も効率的に目的を達成しようとする生産主義的な思考法が台頭しているという状況が浮かび上がってきた。こうした価値志向の社会においては、労働力としての価値を持たない高齢者は無用とされ、そのために老いることそれ自体が衰退として捉えられていることを確認した。

2章では、こうした価値志向が支配する今日の社会で、どのようにすればより豊かに老いることができるのかを考察した。人類学者のマーガレット・クラークとバーバラ・ギャラティン・アンダーソンによって行われたサンフランシスコの高齢者達を対象としたフィールドワークを参照した結果、精神的に健康な状態を保ったまま暮らすには、老いを自覚し、かつ心身の機能の変化に合わせて生活様式や価値志向も変化させていく必要があることが確認された。また、この研究結果を補強する目的で近年心理学の分野で評価されている「心理的柔軟性 psychological flexibility」という概念を援用し、豊かに老いるための要件として「心理的柔軟性の向上」と、その導入にあたる「老いの自認」の二つを挙げた。

3章では、これら二つのプロセスに音楽がどう貢献することができるかを考えた。考察の結果として、音楽を学ぶということは、その歴史において組み立てられてきた膨大な音楽理論や奏法を学ぶ機会として機能しており、日々生み出される新しいテクノロジーへの適応が求められる現代社会において、メチエともいえる経験知を重視する稀有な場であると述べた。そして、音楽の世界ではそうした膨大な知識や経験を積み重ねた(すなわち老いた)先が、理論からの解放の場として捉えられ得ることを確認し、同様にして、たとえば定年退職を生産主義的な価値志向から解放される段階として捉えれば、「老い＝衰退」とは異なるイメージを持つことが可能になると主張した。このように、音楽は「老いの自認」に有効な、ポジティブな老いの捉え方を提示する。これは、本論文の目的である「老いる過程に影響を与える音楽のポジティブな働き」のひとつとして認めて良いだろう。一方、音楽の「心理学的柔軟性の向上」への貢献は、これまでの民族音楽学における民族誌的研究結果からその兆しをみることはできるものの、対象としているコミュニティのもつ文化が、生産主義的な思考法に支配されがちな我々の社会のそれとは異なっているという点から、現代社会にそのまま当てはめることはできないと結論づけた。

8. 菊 間 倫 也 (2018年度入学)

ドビュッシー作品における水の描写 ——「恍惚」との関連を中心に——

フランスの作曲家クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862~1918) は、生涯にわたって多くの歌曲を作曲した。そのもととなった複数の詩には水に関連する描写が非常に多く見られ、これらは頻繁に「恍惚 extase」という言葉と絡めて描かれている。こうした楽曲に関する先行研究には歌曲の旋律線に着目して分析したものが数多く存在するが、和声の観点から詩との関連を考察しているものは非常に少ない。本論文では、「水」の中でも「噴水」や「泉」といったキーワードに着目し、初期の歌曲のほか、水の精シランクスが関係する作品や歌劇《ベレアスとメリザンド》を中心に和声の観点から分析した。その結果、「水」が「恍惚」という言葉とともに表現される部分では、しばしば2種類の和音が交替して現れることが分かり、リヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813~1883) からの影響の度合いも考察が可能であった。本論文は序論と結論を除き3章で構成される。

第1章では1880年代から90年代初頭の歌曲作品を中心に分析した。この時期にはポール・ヴェルレーヌ Paul Verlaine の詩「月の光」に基づき、2曲の歌曲を作曲している。この2作品と、そのはざまの時期に位置する《ボードレールの5つの詩》の第3曲〈噴水〉に着目し、和音進行に焦点を当てた。ドビュッシーの初期の作品はワーグナーの影響を受けていることが知られているが、パイロイトでワーグナーの作品に出会った時期に作曲された《5つの詩》を境に、彼からの影響に関する変化が見られる。具体的には、噴水にまつわる「恍惚」を表す際、2種類の和音の交替という点は共通しているが、パイロイト旅行以前の作品ではワーグナー的な半音階進行を伴って交替する一方、《5つの詩》では、全音階進行による属和音どうしの交替へと変化していることが分かった。ワーグナーの影響下にあった作風と、それを脱する過程を分析した上で、それぞれの詩に現れる「噴水」と「恍惚」が音楽的にも関連することを考察した。

第2章では1890年代に作曲された《牧神の午後への前奏曲》と《ピリティスの歌》の第1曲〈パンの笛〉を分析した。これらはシランクスと半獣神パンが題材になっている。《牧神》では、バレエの振付を行なったヴァーツラフ・ニジンスキーの記述を、《ピリティスの歌》では古代ローマの詩人オウィディウスによるシランクスの物語を参照し、「恍惚」の表現が現れる部分に着目した。この時期にはドビュッシーがしばしば用いた平行和音が見られ、和音自体の複雑さが度合いを増している。

第3章では20世紀以降の作品である歌劇《ベレアスとメリザンド》と《マラルメの3つの詩》の第1曲〈溜息〉を検討した。《ベレアス》では特に2度にわたって描かれる〈庭園の泉〉の場を考察し、官能的な言葉と和声との比較を行なった。〈庭園の泉〉の場で現れる和音の交替は、これまで使われてきた属和音どうしの進行や変位音を伴った和音を含んでおり、従来の書法を総合したものとなっている。一方、噴水が描かれる〈溜息〉では、明確な分析が不可能であるほど複雑な和音が用いられており、《ピリティスの歌》からさらに発展して精巧さを増した書法が考察された。

これらの分析から、ドビュッシーの和声的な作風の変化が明確になり、「水」と「恍惚」との関連性や「噴水」そのものの官能性が窺えた。しかし、これらの言葉のみならず、他の言葉の描写をする際にも特徴的な和音進行が用いられた可能性はあるだろう。彼の歌曲において、和声法に立脚した分析の余地が大きいことを指摘し、本論文の結びとした。

9. 今野千尋 (2018年度入学)

マンハイム宮廷 (1743~77) のバレエ音楽と バレエ・ダクシオン

本論文はカール・テオドール治世下のマンハイム宮廷 (1743~77) のバレエ音楽の実態を明らかにし、当時の芸術美学であったバレエ・ダクシオンとの関係を検討することを目的とした。

バレエ音楽の研究では、バロック時代の宮廷バレエと19世紀のロマンティック・バレエは取り上げられてきたが、両者を繋ぐ18世紀のバレエ音楽は注目されてこなかった。バロック時代の宮廷バレエは豪華絢爛さを重視し、舞踏と音楽、衣装、舞台装置などがバレエの物語と乖離していた。そのため18世紀なかばに主張されたバレエ・ダクシオンでは、バレエの筋立てを舞踏と音楽、衣装、舞台装置などと連関させることを目指した。

これまでのバレエ史はフランスを中心に語られており、バレエ・ダクシオンを自身の著書の中で語ったジャン＝ジョルジュ・ノヴェールがシュトゥットガルトで活動したことがあるとはいえ、18世紀のドイツ語圏のバレエ研究はとりわけ遅れている。しかしながら宮廷楽団が盛んだったドレスデン、カッセル、マンハイムといったドイツ語圏の諸地域にもまたバレエ作品は残っており、当時のバレエ音楽の実態を明らかにすることができるのではないかと考えた。そこで18世紀最大の宮廷楽団とも称されたマンハイム宮廷のバレエ音楽を取り上げ、どのような音楽を生み出していたかを検討した。

本論は3章からなる。第1章は第1節でマンハイム宮廷のバレエ史を概観し、第2節で同宮廷の特にカール・テオドール治世下で活躍したバレエ音楽の作曲家クリスティアン・カンナビヒ、カール・ヨーゼフ・トエスキと、彼らと手を組んだバレエ・マスター、フランソワ・アンドレ・ブケトン、エティエンヌ・ロシェリーに着目した。第3節では宮廷年鑑から楽譜が現存する演目を抽出し、演目の内容について論じた。

第2章ではノヴェールの『舞踏とバレエに関する手紙』(1760初版)を取り上げ、バレエの物語と音楽の関係を論じた。バレエ・ダクシオンでは、音楽と物語のつながりが重要視される。そのため、第1、2節で「狩り」と「後宮」のトピックを、第3節で実際にトエスキのバレエ《プロセルピナの略奪》(ca. 1767)を取り上げ、トピックや物語と音楽の関係を論じた。

第3章では、第2章で物語と音楽が対応していたことがわかったことから、マンハイム宮廷独自の音響がバレエ音楽にもあるのではないかと考え、特に木管楽器の書法を中心にオーケストレーションを分析した。トエスキの《マルスとヴェヌス》(1766)、カンナビヒの《メディアとイアソン》(1772)、《アンジェリークとメドール、あるいは狂えるロラン》(ca. 1773)では、いずれも木管楽器の音響に独自性を見いだせた。《アンジェリークとメドール》においては物語と管楽器の音響の間に相互関係があることが明らかとなった。

本論文では、バレエ・ダクシオンという美的概念がマンハイム宮廷の中においても影響を及ぼしていたことがわかった。今後は、バレエの物語と調性格、音楽構造の相互関係を考察したい。また、バレエ・ダクシオンにおいては、衣装と舞台装置も重要な役割を担うため、これらについても研究対象としたい。

10. 齋藤穂歌 (2018年度入学)

越後瞽女唄と民謡の関係性 ——《越後追分》の歌詞、旋律に着目して——

《越後追分》とは、新潟県でうたわれている追分節の一つである。様々なヴァリエントの歌詞や旋律が各々異なる名称で文献資料に記録されているが、大正の末年にラジオ放送が開始されて以来これらは全て《越後追分》と称されている。また、《越後追分》がうたわれている新潟県には越後瞽女が存在しており、彼女らも《越後追分》をレパートリーとしていた。そこで、本論文では現存する《越後追分》のヴァリエントを整理するとともに、民謡、越後瞽女唄双方の《越後追分》がどのように影響を与え、または受けてきたのかを録音資料による旋律分析と文献資料の検討から考察した。

第一章では、《越後追分》について文献資料に残されている言説と歌詞を紹介して実態や変遷をまとめた。しかし、各資料によって主張が異なりどれも決定的な証拠に欠けていた。

第二章では、越後瞽女唄の歴史や伝承、《越後追分》の位置づけを論じた。越後瞽女には様々な系統が存在しており、特に近代以降は長岡瞽女、高田瞽女、刈羽瞽女が比較的大きな規模で活動を行っていた。また、越後瞽女唄が《越後追分》の合の手形成に関与した可能性があるという言説を提示したが、これも第一章における文献資料同様決定的な証拠に欠けるものであると判断した。

第三章では、歴史的音源、LPレコード、CDに収録された民謡と越後瞽女唄双方の《越後追分》18点を調査し、旋律を分析した。民謡では『日本民謡大観』(1955)内の楽譜資料A～E五種のうち、農民たちにうたわれていたBの後半の旋律(合の手)と、花柳界でうたわれていたお座敷調のDの旋律双方が一曲の中に含まれているものが頻出した。また、民謡歌手の鈴木節美がDの旋律を基に自身の型を確立して以降は、鈴木型に準じる演唱者が急増したことがわかった。合の手の登場する部分は演奏によって異なっていたが、これは《越後追分》が《江差追分》や《松前追分》となる前の段階、すなわち《越後追分》がお座敷唄化した段階で分かれたものではないかと考察した。越後瞽女唄は、どれも旋律やテンポ等が異なるが、合の手の部分と似た旋律が各々違う形で入っていることを確認した。民謡と越後瞽女唄を比較すると、三味線の調弦が民謡では本調子だが越後瞽女唄では高田瞽女の本調子を除いて三下りであること、一曲の長さが越後瞽女唄の方が長い傾向があること、歌詞の題材が異なること、どの越後瞽女唄の《越後追分》にも合の手との関連があることを示した。今回の調査では、A、Bの前半、C、E、に結びつく型は出てこなかった。

今回筆者が行った旋律分析によって、過去の文献資料が主張していた言説の信憑性の検証と筆者自身の説の提起を行うことができた。複数の文献資料によると、越後に入った追分は何かしらの経路で北海道まで辿り着き土着化して再び越後へと入ったという説と、越後でお座敷調のものまで発展してから北海道に入ったという説があったが、後者の可能性が高いと結論付けた。また、民謡と越後瞽女唄双方の《越後追分》の相互影響については、少なくとも合の手が深く関わっており、越後瞽女唄に多様なヴァリエントがあることから、越後瞽女唄が民謡に影響を与えた可能性よりも、民謡の《越後追分》から各系統の越後瞽女が各々吸収し改作していった可能性の方が高いという説を投げかけるに至った。

最後に《松前追分》や《江差追分》、その他存在する追分節に対しても今回行った旋律分析を行うことで、追分節の変遷に関する新たな発見ができる可能性があることと、越後瞽女唄とその他の音楽ジャンルとの関係性に関する研究の必要性に言及して本論文の結びとした。

11. 神保美晴 (2018年度入学)

音楽教育における音感教育の位置付け

本論文は、先行論文による絶対音感と相対音感の能力の関連を明らかにすることにより、音感教育の位置付けの考察を目指すものである。

私は小学四年生のある日、遮断機の警報音がカタカナで聞えた瞬間に自分に絶対音感があることを自覚した。この経験から、私が幼少期から通っていた音楽教室の聴音の訓練と音感との因果関係に興味を湧いたため、研究のテーマとした。

第一章では、大手音楽教室のサイトや東京藝術大学の公式受験相談サイトから、音楽教育における聴音の目的を考察した。また、絶対音感について論じるにあたり、絶対音感と相対音感の定義を確認した。加えて、国際的にみて、日本の音楽専攻学生は絶対音感が優れている反面、相対音感が弱い、という新潟大学の宮崎謙一名誉教授を中心とする国際研究チームの研究結果(2018)を参考に、日本の音楽教育における絶対音感と相対音感の現状を詳述した。

第二章第1節では、新山真弓「初等教員養成課程におけるソルフェージュ教育のあり方について一兵庫教育大学の事例を基に」(1995)をもとに、義務教育では聴音の訓練はなされていない現状について述べた。また、日本の音楽教育が、戦中の絶対音感教育への偏りに始まり、戦後の義務教育ではソルフェージュ自体が省かれ、ソルフェージュを行う音楽教室も固定ト唱法を採用し絶対音感教育に偏っていることについて考察した。

第二章第2節では、絶対音感と相対音感の関係について長年研究しているMito(2003)、Miyazaki(2004)、Miyazaki & Rakowski(2002)、Dooley(2010)、Deutsch(2011)、Temperley & West Marvin(2008)、Benguerel & Westdal(1991)による先行論文を参考に、絶対音感保有者と非保有者のパフォーマンスへの影響の違いについて検討した。しかし、先行論文によって結果が必ずしも一致していないことがわかった。そこで、従来の考え方に代わる、Ziv(2014)による絶対音感と相対音感を両極とする連続体と捉える考え方を検証した。この考え方により、絶対音感と相対音感は関連しているが別々の能力であり、どちらかの能力が秀でているからといって、もう片方の能力の抑止になるわけではないことが考察された。

以上の考察を通して、本論文では以下の結論を導いた。日本の音楽教育における絶対音感教育への偏りや日本の音楽専攻学生の絶対音感能力と相対音感能力の隔たりについての先行論文は存在するが、現在、相対音感能力を直接測ることができるかとされるスコアテストはまだなく、相対音感能力の定義や測定に統一性が欠けているために先行論文の結果が一致しなかった可能性が示唆された。よって、相対音感と絶対音感を正確に測定し、両者の厳密な関係を明確にする必要がある。この必要性に目を向けることで、今後の日本の音楽教育の新たな可能性につながると考えられる。

12. 泉 頭 花 (2018年度入学)

子供のための長唄作品の誕生 ——童謡運動期前後における長唄界の動向から——

本論文は、童謡運動が勃興した大正期（1912～1926）及びその前後において作られた「子供のための長唄作品」について、その創作背景や理念、童謡運動との連動性や作品展開の様子、及びその音楽的特徴を調査・分析し、その実態を明らかにすることを目的とする。

唱歌から始まる子供向け歌曲の文化は、大正時代に童謡運動という大きなムーブメントに発展する。その当時、邦楽界においても子供向け作品の創作という動きが見られ、箏の宮城道雄の童曲は既に研究が進められている。一方で、ほぼ同時期に長唄界で作られた同様の作品は研究対象とされることが少なかった。今回はこうした作品の主要な作曲者として三世杵屋六四郎（1874～1956）と四世吉住小三郎（1876～1972）、町田嘉章（1888～1981）、そして四世杵屋佐吉（1884～1945）を取り上げ、文献調査と楽曲分析を行った。文献調査では、各作曲者に関する著書や当時の雑誌及び新聞、ラジオ放送や演奏会の記録等を用いて作品の実態を考察し、楽曲分析では現存する楽譜や歴史的音源などを用いて当時の動向が与えた音楽面への影響を明らかにすることを試みた。

本論文は4章構成からなる。第1章では、六四郎と小三郎を取り上げ、明治期（1868～1912）・大正期・昭和期（1926～1989）の各作品の概要を整理しつつ、作品が立脚した詞章や歌詞、楽曲の活用実態などを観点にその変遷を検討した。その上で、明治期の五大御伽噺から始まるこれらの作品が、子供向けの題材を意識した大人の演奏する長唄作品から、子供が演奏するための手ほどき曲へと性質を変えており、昭和期の童曲に至るまでは童謡運動との関わりが見出せないことを指摘した。

第2章では町田を取り上げ、新日本音楽運動との関連から示唆される宮城の童曲の影響と、その教習理念に見られる西洋の影響を指摘した。また、帝国劇場において大正4年（1915）12月以降、毎年3月と12月の末に実施されていた家庭娯楽会、及び東京放送局でのラジオ放送に関する調査をもとに、町田の創作過程を整理し、そこに関わる童謡運動や新舞踊運動との交流を明らかにした。

第3章は佐吉を取り上げ、本人の言説に関する調査から、邦楽界の未来に対する危機感の中で、童謡創作や手ほどき改良において西洋の教習法に影響を受けていたことを指摘した。加えて、芙蓉会や家庭娯楽会、ラジオ放送における作品の活用実態から、新日本音楽運動や新舞踊運動との関わりと、そこに横断的に関与した童謡運動との繋がりを論じた。

第4章では六四郎・小三郎の五大御伽噺《桃太郎》（1906）や、佐吉の《人形》（1924）、町田の《紙人形》（作曲年不明）などの各作品について、音楽面からの考察を試みた。六四郎と小三郎による大正期までの作品には、従来の長唄に見られる音楽性が比較的残っているのに対し、童謡・童曲と名付けられた町田と佐吉及び昭和期の六四郎による作品は、言葉を引き延ばす節付けが減少するなど、これを脱却した新たな音楽性が見られることを指摘した。こうした傾向は宮城の童曲とも一致している。一方で、これらの作品はあくまで唱歌を含めた子供向けの洋楽歌曲全般の音楽性に影響を受けたものであり、音楽面において唱歌・童謡を区別する意図は見られなかった。

六四郎と小三郎より始まる「子供のための長唄作品」の創作は、当初は従来の長唄の枠を逸脱するものではなかったが、西洋音楽の隆盛に従って長唄界の諸課題が顕在化する中で、新日本音楽運動や新舞踊運動の活動を介して童謡運動に接触した町田や佐吉により、童謡・童曲創作という長唄界の改革の一つとして発展していったと考察し、本論文の結論とした。

13. 内 城 菜々子 (2018年度入学)

オーディオドラマの「音」に関する研究 ——効果音と音楽の機能を中心に——

本研究は、オーディオドラマにおいて、物語を伝達・表現する上で効果音や音楽がどのような機能を担っているかを明らかにすることを目的としている。オーディオドラマとは、音声のみで構成される劇であり、ラジオやCDプレーヤー等の音響機器を用いて聴取されるものである。その特徴は、視覚的要素を用いず、音声のみでシーンを描いて物語を進める点にある。オーディオドラマは一般に「セリフ」「効果音」「音楽」の三要素から成るとされ、登場人物のセリフやナレーション等の言葉の情報と、効果音や劇中で流れる音楽という「音」の情報が組み合わさってシーンを描き、物語を展開してゆくものである。しかし、その音響効果にまつわる先行研究は現在のところほとんど見当たらない。そこで、本論はオーディオドラマにおける音響効果の実態を探るべく、オーディオドラマ作品の分析を中心に研究を進めた。

第1章では、オーディオドラマの概要や歴史を紹介したうえで、本研究における作品分析の方法を示した。今回の分析では、オーディオドラマを構成するセリフ・効果音・音楽を時系列に沿って相互の関わりがわかるように一覧化し、それをもとに考察を進めた。取り上げたのは、「大礼服」(作=寺山修司、音楽=入野義朗、中部日本放送、1965)と、「レ・ミゼラブル」(原作=ユゴー、音楽=宮本一、スタジオ・エコー、2003)の2作品である。物語を伝達・表現する効果音や音楽の機能を探るために、より物語性の強い作品を選び、入手可能な音源が限られているなかで製作者の異なる作品を対象とするように配慮した。なお両作品ともに脚本が入手できなかったため、分析はCD音源から聴取可能な範囲を書き起こして行った。

両作品の製作年には30年以上の差があるが、今回の分析ではドラマの構成や基本的な効果音・音楽の使用法に大きな違いは見られなかった。一方で、第2・3章ではそれぞれに特徴的な用法を取り上げて指摘した。例えば「大礼服」では、登場人物らが不気味な内容の会話をしているシーンの終盤で、突如明るい調子の楽曲が流れてくる部分がある。セリフが作る雰囲気と音楽の調子のアンバランスさによって、聴き手は奇妙な印象を受ける。「レ・ミゼラブル」の場合はフェードイン／アウトをはじめ、映像的ともいえる音の用法が目立った。例えば、馬の足音が徐々に大きくなって人物のセリフが始まるのと同時に、その背景で流れる人々の歓声が小さくなるシーンは、そのセリフが強調されるのに加え、馬に乗った人物がカメラでクローズアップされていくような印象も受ける。

結論では分析結果を総括し、本研究で判明した効果音と音楽の機能をまとめて提示した。オーディオドラマにおける効果音や音楽は、シーンを描き場面を作るのに寄与するものと、場面の雰囲気や人物の感情を描写したり印象づけたりするものの大きく2種類に分けることができる。前者に当たるのは主に効果音であり、後者に分類されるのは音楽が中心であった。特に雰囲気や感情の描写には、それ自体が独立した表現形態である音楽を用いるのが有効であろう。また、先に例を挙げたように、様々な効果音・音楽の用法によって、多様な演出が可能である。なお、今回の分析と考察を通じて、それぞれの効果音や音楽が何を示し、どのような意味を持つのかを聴取者が理解するプロセスは単純ではないこともわかった。聴取者は前後の言葉(セリフやナレーション等)の情報と効果音・音楽の相互の関わり合いを聴いてオーディオドラマを理解する。効果音や音楽の機能をより深く考察するには、聴取者が音の情報を理解するプロセスに注目した分析を行うことが今後の課題である。

14. 畑 中 南 緒 (2018年度入学)

Vaporwaveをめぐるナラティブに関する一考察

Vaporwaveとは、2010年代初期頃インターネット上に現れた、サンプリング音楽の一種である。商用BGMやテレビCMのような、あまり音楽そのものとして注目されず空間や時代に消費される音源をサンプリングすることが特徴であり、その音源選択ゆえに資本主義への言及性やノスタルジーといった独自のナラティブが生まれている。これらのナラティブはvaporwaveのアイデンティティでもあり、ジャンルそのものの確立・存続に大きな影響を与えている。しかし、初期のvaporwaveと現在のvaporwaveでは音楽の特徴が異なっており、それに伴い先に挙げたナラティブの在り方や内容も変化しているのではないだろうか。そこで本論文では、近年の作品・アーティストやジャンル全体の動向を踏まえ、vaporwaveをめぐるナラティブの変遷を整理することを目的とした。

第1章では、vaporwaveの概要を示し、同ジャンルの誕生、二代オリジネーター、第二世代のアーティストなどに焦点を当てvaporwaveの小史を整理した。ここでは、最初期のアーティストがvaporwaveというジャンル名にあまり意識的ではなく、vaporwaveは初期のアーティストというよりは受容側やフォロワーである第二世代のアーティストたちによって確立された枠組みであることを確認した。また銭清弘による発言をもとに、2814によるアルバム『新しい日の誕生』を形式的な区切りとしたvaporwave1.0/2.0という区分を採用することで、第2章、第3章への布石とした。

第2章では、vaporwave1.0について、第1章で整理した小史をもとにそのナラティブの側面から考察を行った。資本主義への言及性とノスタルジーというナラティブの誕生の経緯について、Andrew Whelan、Raphaeł Nowakによるジャンルワーク概念を援用し、vaporwaveについて言及した資料のうち、ナラティブの形成に大きな影響を与えたと思われるものについてその内容を分析した。

第3章では、vaporwave2.0について、その音楽的な特徴や、特筆すべき出来事についてまとめた。Vaporwave2.0は従来のナラティブから完全に逸脱しているわけではなく、当初は音楽の特徴と紐づいていたナラティブが、vaporwaveらしさそのものを訴求するような作品や、従来のサンプリングとは異なる方向性の作品の増加によって、形骸化したまま残存していることを確認した。

第4章では、vaporwaveをめぐるナラティブはアーティスト側の作品をもとに主に受容側のジャンルワークによって確立され、近年では形骸化してしまったためにジャンルの統一性が失われつつあることを確認した。また、このようなナラティブの変遷の複雑さは、受容側が積極的にジャンルの形成に関与できるインターネット音楽全般に在るものであり、インターネット時代の音楽について、そのプラットフォームの相互性の観点から考察することで、音楽ジャンルという概念の新たな側面の発見が期待できることを指摘し、結論とした。

15. 濱野 光由羽 (2018年度入学)

ホラー映画の音楽における「ミニマリズム」的要素の検証

ホラー映画に用いられる音楽が反復的要素を多用する傾向にあることはこれまでも指摘されてきた。しかしながら、レベッカ・マリー・ドーラン・イトン Rebecca Marie Doran Eaton による映画音楽におけるミニマリスト的要素の研究など、映画音楽全般における「ミニマリズム」の有用性についての研究はあるものの、ホラー映画に限定した先行研究はほとんど見られない。そこで、ホラー映画の音楽に芸術音楽領域における「ミニマリズム」を特徴づける属性がどのような形で見出されるのか、その親和性を1960年代以前と以降に製作されたホラー映画の比較を通して検討した。また、ホラー映画音楽にその楽曲が多く用いられているいわゆるプログレッシブ・ロックなど、芸術音楽領域以外の潮流を含めることにより、より広く共有された反復技法とそこから期待される効果について多角的に考察した。

第1章では、まず1960年代以前のホラー映画の変遷を明確にするべく、ホラー映画最初期である1920年代から1930年代前半、1930年代後半から1940年代、そして1950年代という三つの時期に区分して分析し、それぞれの特徴について論じた。

第2章ではホラー映画の中で使われてきた「ミニマリズム」的要素を効果的に用いた最初の人物と考えられる、ホラー映画史に残る名作『サイコ』の音楽を担当したバーナード・ハーマン Bernard Herrmann に着目し、彼の音楽的意図やその後のホラー映画に与えた影響について論じることで続く第3章、第4章の布石とした。

第3章ではホラー映画の音楽と「ミニマリズム」を特徴づける属性との親和性を探る足掛かりとして、プログレッシブ・ロックのアーティストが音楽を担当したホラー映画について論じた。ここでは、近年のホラー映画においては当たり前のものとなった電子音や反復的要素の使用が70年代以降に本格化したことを踏まえ、70年代から80年代にプログレッシブ・ロックのアーティストが音楽を担当したホラー映画が多く製作されたことがホラー映画の音楽における反復手法が浸透したきっかけなのではないかと推論した。

第4章ではホラー映画の音楽における「ミニマリズム」的要素の検証の締め括りとして、「ミニマル・ミュージック」の代表的な作曲家の一人として記述されてきたフィリップ・グラスの担当したホラー映画作品を取り上げ、分析した。

最後に、何故これ程までにホラー映画の音楽が反復に依拠するようになったのかを心理学的観点を交えて考察した。その考察の結果、音楽的に解決されないまま反復されることによる不安定さの持続、反復という手法の認知のしやすさと切迫感や緊張感を増大させる効果という3つの理由が挙げられた。また、これらの理由からホラー映画の音楽と反復的要素の親和性は非常に高いものの、この手法が今後も多用されることによってホラー映画の音楽が画一化されてしまう可能性があり、そのことを指摘することによって本論の結びとした。

16. 日 置 梨紗子 (2018年度入学)

「古風な様式」から詩的様式へ ——クロード・ドビュッシー (1862~1918) 作品における ロココ様式再考——

19世紀末のフランスでは、旧体制（アンシャン＝レジーム）への憧れから、「ロココ・リヴァイヴァルrococo revival」という18世紀のロココ趣味の復興運動が起きていた。音楽においても、古楽の復興運動を始めとする同様の現象が見られた。特に、1870年以降にはバロック期の音楽を模倣した「古風な様式le style ancien」という題を冠した諸作品が多く作曲されている。クロード・アシル・ドビュッシー Claude Achille Debussy (1862~1918) もロココ趣味に精通し、中でも象徴派の詩人であるポール・ヴェルレーヌ Paul Marie Verlaine (1844~1896) の詩を通して、ロココ趣味を反映した諸作品を作曲している。

これまでのドビュッシーの先行研究では、懐古趣味、象徴主義等に単一的に焦点が当たることが多かった。しかしながら、ドビュッシーのロココ趣味はヴェルレーヌの『雅な宴*Fêtes galantes*』（1869）に拠る部分が大きく、更にこの作品はアントワヌ・ヴァトー Antoine Watteau (1684~1721) による18世紀のロココ絵画「雅宴画」を題材としている。従って、本研究は、ヴァトーをモチーフとしたドビュッシー・ヴェルレーヌ間の相互作用に焦点を当てる。そして、こうした化学反応の結果、ドビュッシーがどのようにして、従前の「古風な様式」とは一線を画し、独自の様式を確立したのか考察することを目的としている。それに伴い、本研究は音楽・美術・文学という異なる3分野を横断的に取り上げた。

本論文は4章構成とし、第1章では、19世紀の美術分野におけるロココ・リヴァイヴァルの概観を述べた。続いて、音楽分野では、19世紀の古楽復興の概観について述べ、その中でも特にバロック音楽の受容について述べた。ここで、19世紀末フランスの懐古趣味を明らかにした後、後にジャン・コクトー Jean Maurice Eugène Clément Cocteau (1889~1963) によって提唱される新古典主義との音楽的・美学的傾向の違いを明確にした。

第2章においては、実際に、ドビュッシーとロココの関連を考察した。まずは、ロココ・リヴァイヴァルの中核を担った上流階級との交流、更にフランス・バロックの中心人物であるジャン＝フィリップ・ラモー Jean-Philippe Rameau (1683~1764) への接近を取り上げた。次に、ヴェルレーヌが『雅な宴』を創作するにあたって、どのようにヴァトーの「雅宴画」を詩に置換したのか、詩の音楽性と空間的技法に焦点を当てて検討した。

第3章においては、ヴァトーの絵画が置換されたヴェルレーヌの詩を通して、ドビュッシーがどのようにロココを解釈していたのかを分析した。ドビュッシーがヴェルレーヌの『雅な宴』を題材にした作品は多数あるが、その中でも、歌曲では《雅な宴》第1集・第2集を取り上げ、ピアノ曲では《ベルガマスク組曲》を取り上げた。歌曲においては、ヴェルレーヌの詩のテキストと伴奏パートの関係を中心に分析し、ピアノ曲においては、バロックの要素、ドビュッシー独自の語法、ヴェルレーヌの詩の影響による部分を明確に分けた分析を試みた。

以上の考察から、ドビュッシーは単純なロココ趣味を持っていたのではなく、ヴァトーの絵画を反映したヴェルレーヌの詩を通して、ロココを「再現」しようとしていたことがうかがえる。これをもって、ドビュッシーが歌曲・ピアノ曲共に同時代とは一線を画した様式を確立したことを確認し、本論文の結びとした。

17. 藤川 堅太 (2018年入学)

ヴラディーミル・ド・パハマンの演奏様式の特徴について

本論文の目的は、音響分析ソフトを用いて、ルバートのかけ方やテンポの変化を観点とし、ヴラディーミル・ド・パハマン Vladimir de Pachmann (1848~1933) の演奏様式を明らかにする事である。

パハマンは、ロマン主義の時代様式のピアニストである。この様式は、演奏者の情緒や心情が重視される演奏様式として定義される(柴田南雄 1979)。そうした演奏様式を持つとされるパハマンについては、とりわけ、ルバートのかけ方やテンポの変化において特徴を見出せる。だが、そのような特徴に着目し、パハマンの演奏様式を詳細に分析した研究は十分とはいえない。確かに、パハマンに関する伝記や演奏時の両手のタイミングのずらしに焦点を当てた先行研究はあるが(Dodson Alan 2011)、テンポとルバートに焦点を当てた研究は行われていない。

パハマンは、ショパン作品の演奏において卓越しているという評価が多々なされており、演奏を詳細に分析することは、ショパンの作品を演奏する人々や、ショパンの演奏スタイルを研究する人々にとっても、価値あるものになるだろう。

本論文の構成として、第1章ではパハマンの生涯を概観し、彼が特にショパン演奏において高い評価を受けてきた事を、批評記事から明らかにした。第2章では、パハマンの演奏分析に際して、彼に関する批評記事から演奏の特徴を論じた。第3章では、第2章を踏まえ、ソニックビジュアライザーを用いて、パハマンの演奏分析を行った。ショパン作曲 ワルツ 変ニ長調Op64-1とワルツ 嬰ハ短調Op64-2を分析の対象とした。ルバート、テンポ、楽譜に書かれていない裝飾音、即興性を観点とし、抽出したデータと楽譜を照らし合わせ、パハマンの音楽的解釈について考察を行った。彼の演奏様式にみられる特徴として、揺れ幅の大きいルバートをかける傾向にあるという事が確認された。そのようなルバートの中には、音楽の雰囲気や巧みに切り替える意図があると考えられる。また、旋律の上行に伴いルバートが長くかけられており、旋律とルバートの関係も示唆される。

第4章では、パハマンと近い世代に活躍したピアニストであるイグナツィ・パデレフスキ Ignacy Jan Paderewski (1860~1941) やアルフレッド・コルトー Alfred Denis Cortot (1877~1962) の演奏分析を行い、パハマンの演奏と比較をした。コルトーやパデレフスキによる演奏は、テンポの変化やルバートが顕著にみられたが、パハマンは、極端なルバートのかけ方が際立ち、左手の拍を大きく揺らしたり、特定の拍を長く伸ばすスタイルが明らかとなった。また、コルトーとパハマンのルバートのかけ方を比較し、両者のフレーズ解釈の違いについても考察を行った。

即興性については、同一曲で録音が複数あるものを分析した。その中で、パハマンが最も同一曲での変化が大きいことが確認された。このことから、パハマンが即興的に演奏を行っていた可能性が示唆される。以上の分析から、パハマンの演奏様式の一部が明らかとなった。

18. 町田麻子 (2018年度入学)

アンドリュー・ロイド＝ウェバーのバラードにおける音楽語法

アンドリュー・ロイド＝ウェバー Andrew Lloyd Webber (1948-) は、『オペラ座の怪人』と『キャッツ』をはじめとする世界的ヒット作を数多く持つ、英国のミュージカル作曲家である。50年以上にわたって第一線で活躍しているだけあって、先行研究は少なくないが、そのほとんどは上記2作に関するテーマに限られる。複数の作品を横断して音楽様式を研究したものとしては、*Andrew Lloyd Webber: His Life and Works* (Walsh 1997) と *Andrew Lloyd Webber* (Snelson 2004) があるが、前者は楽曲分析が主なテーマではなく、また後者は他ジャンルからの影響が論点であるため、どちらもロイド＝ウェバー独自の様式を論じてはいない。そこで本論文では、編曲家の介在が比較的少ないと考えられるバラードに的を絞り、代表的な20曲の楽譜にあたって、共通して見られる音楽語法を検討した。

第1章では、シンプルに聞こえるのはなぜかという疑問を出発点に、拍子と調、楽曲構成、変化音を調べた。第2章では、楽曲後半にいつそう盛り上がり聞こえるのはなぜかという疑問を出発点に、後半での転調や結尾部のパターンを調べた。第3章では、高音が印象的に聞こえるのはなぜかという疑問を出発点に、各楽曲における最高音の現れ方と音の跳躍の仕方を調べた。ここまでで、全20曲のうち過半数で見られた要素が9点あったため、それらが他の作曲家のバラードでも見られるかどうかを、第4章で検証した。他の作曲家とは、リチャード・ロジャース、ステイヴン・シュワルツ、クロード＝ミッシェル・シェーンベルクから、1950年代以降に活躍した代表的なミュージカル作曲家10人である。

9要素のうち、他の作曲家のバラードでもよく見られたのは4点、あまり見られなかったのは5点であった。また検証の過程で、他の作曲家のバラードでもよく見られはするものの現れ方が違う要素、ロイド＝ウェバー全20曲のうち過半数で見られはしなかったものの、他の作曲家と比すると多いと言える要素が見つかった。それらを総合すると、結果は次の通りである。シンプルに聞こえるのは、旋律の音価一つ一つが長いこと、出だしの主音保続により調が明確に打ち出されていること、少ない変化音によってその調の支配が終始保たれていることによる。後半で盛り上がり聞こえるのは、同じ旋律が後半になると高い調で繰り返されたり、1オクターブ上の音域で歌われたりすること、結尾部を伴って終結することによる。高音が印象的に聞こえるのは、最高音が一度のみ現れること、その絶対音高が高いこと、高音域において属音が強調されていることによる。

以上から、主調がどっしりと足場を組んでいる中で地に足の着かない属音が高い音域で鳴り響き、終盤に向けてさらに高くなるのがアンドリュー・ロイド＝ウェバーのバラードにおける特徴的な音楽語法であり、すなわち一見誰でも思いつきそうなほどシンプルな旋律の中に聴衆が感じ取る「ロイド＝ウェバーらしさ」である、ということを経験と結論とした。

19. 渡 邊 千 春 (2018年度入学)

日本における「ケルト音楽」ジャンル受容 ——1980～2010年代を中心に——

本論文では、主に1980～2010年代の日本における「ケルト音楽」ジャンルのイメージの受容と、アイルランドを中心とした実際のケルト圏の伝統音楽の受容の両方の側面に注目し、「ケルト音楽」というジャンル名を扱う上での問題を明らかにすることを目的とする。

まず第1章では、19世紀末からのケルト文化復興運動とエンヤが世界進出するまでのアイルランド音楽の流れについて概観した。17世紀頃からケルト人の遺した文化への関心が目立つようになり、18世紀以降はケルト文化のもつ価値への再認識が進み、各地でケルト文化を復興する動きがめざましく高まった。19世紀ではナショナリズムと芸術活動が結びつくようになり、アイルランド、スコットランド、ウェールズ等ケルト圏において文化復興が起こったが、音楽においてはアイルランドのみが19世紀以前からの音楽を継承していた。アイルランド独立後、音楽シーンが盛り上がるのは1960年代からである。クランシー・ブラザーズ、ショーン・オ・リアダ／チーフテンズによって新たな流れが生まれ、つづく70年代はプランクシティやボシー・バンド、クラナドによって国内、国外ともに音楽に注目が集まる。やがて、80年代のワールド・ミュージックの流行の中で、U2やエンヤといったアーティストが世界から認められるようになった。

日本において受容されてきた「ケルト」のイメージは、高松(2003)によって大きく「癒し」「神秘」「元気」の三つに分けられた。第2章では高松が挙げたそれぞれのイメージとケルト音楽がどのように結びついていったのかに加え、同時にどのように「実際のケルト」の文化や音楽が伝えられているのか、ケルティック・フェスティバルを中心に現在までの流れを追った。「癒しの音楽」としては、日本に「ケルト音楽」の概念をもたらしたエンヤが代表として挙げられる。エンヤに続く「癒しの音楽」として扱われたのは2004年に活動を開始したケルティック・ウーマンである。「元気の出る音楽」としてはタイタニック、リバーダンスに続く新たなコンテンツは見られないが、2015年にリバーダンスが6度目の来日公演をおこなった。「神秘の音楽」においては、「ファイナルファンタジーシリーズ」の楽曲に始まるゲーム音楽とケルト音楽の結びつき、スタジオジブリの『ゲド戦記』や『借りぐらしのアリエッティ』により、「ファンタジー世界＝ケルト」の図式を強化した。アイルランドを中心としたケルト諸地域の伝統音楽の受容においては1996年の第1回ケルティック・フェスティバル・ジャパンをきっかけとして全国にケルトの文化を伝えるイベントが行われるようになった。

第1、2章を総括したうえで、日本における「ケルト音楽」というジャンルが伝統的なケルト音楽と全く別のジャンルであるかのように扱われ、共存しているという特殊な状況にあることを確認した。しかし、伝統的なケルト音楽における定義がはっきりしない現状ではこのジャンルの問題は解決しないだろうと結論付けた。

1. 岸 美 咲 (2017年度入学)

中部ジャワの芸術大学におけるダランの教育 ——インドネシア国立芸術大学スラカルタ校 (ISI Surakarta) におけるカリキュラムの変遷とその影響——

本論文は、インドネシア国立芸術大学スラカルタ校 (Institute Seni Indonesia Surakarta、以下 ISI とする) ダラン *dalang* 専攻科のカリキュラムの分析を通じて、芸術大学の教育が中部ジャワの影絵芝居 *Wayang Kulit* の上演および演者の養成に与えた影響や意義を明らかにすることを目的とする。ダランとは、*Wayang Kulit* における人形操作、語り、音楽上の指示などを同時に担う中心的な演者のことである。

インドネシアで1950年代以降整備が進んだ国立芸術大学や芸術高校は、口頭で伝承されてきた伝統芸能のあり方を大きく変えた。先行研究が示すように、特にガムラン音楽専攻科においては、楽譜の導入によって標準化が起き、音楽のヴァリエーションの喪失につながるとされる。一方ダラン専攻科の詳細な研究は例がなく、教育機関の設立がダランにもたらした影響は明らかにされていない。筆者はスラカルタにおける三年間のフィールドワーク (2019~2021年) を通じてこの問題を調査した。主たる研究方法は、ISIのダラン専攻科における授業の参与観察と、ISIの前身に当たるインドネシア国立伝統音楽アカデミースラカルタ校 (Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta、以下 ASKI とする) 時代の学生で、のちにダラン専攻科の講師となった16人を対象としたインタビュー調査である。

第1章では、ダランの教育機関の設立背景を概観した。1920年代にスラカルタ市内の二つの王宮にダラン養成校が設立され、台本の整備や上演様式の標準化が行われた。独立後の1964年に設立されたASKIは、伝統芸能の演出の再編、現代化を国家的に推進する「中部ジャワ芸術発展プロジェクト」の拠点も兼ねており、ASKIのカリキュラムは両者の指導者となったグンドン・フマルダニの影響を大きく受けた。

第2章では、現在のISIダラン専攻科のカリキュラムを参与観察で得たデータに基づいて詳述した。ここでは、伝統的な王宮の様式、地方の様式に加えて、ASKI時代に新たに発展した凝縮版 *Wayang* である *Pakeliran Padat* が教えられている。そのカリキュラムは、学生が教材の台本を徹底的に暗記し、基本の「型」を習得した後、最終的に自分で台本を書き上演を構成できる能力を養うよう方向づけられている。

第3章では、ASKI時代のカリキュラムをインタビュー調査から明らかにした。実技の授業は王宮のダラン養成校の影響を強く受け、古典的な様式の伝承が行われた一方で、フマルダニの指導のもと、新しい様式の *Wayang* がカリキュラムに取り入れられた。理論の授業では一般教養や国民教育が教授された。

第4章では、ASKIで開発された新様式、*Pakeliran Padat* の発展とその影響を考察した。これは国内外から批判的に受け止められ、これまでその影響は深く考察されてこなかった。しかし本章では、現代的な純粋芸術を目指した *Pakeliran Padat* の概念が有力なダランの上演にも多大な影響を及ぼしたことを指摘した。

第5章では、ダランにとっての芸術大学の意義を考察した。大学では整備されたカリキュラムにより効率よく学ぶことができ、大卒の資格は社会的な地位を保証する。一方、大学のみでダランの技術全てを修得するのは困難である。大学はあくまで様々な経験を積み、その後の活動を豊かにするための場所と捉えられている。

ダランにとって芸術大学は、様々な上演様式の型を学び、同時にそれらをもとに創作を試みる場である。ダラン専攻科の場合は、大学ではじめて標準化が起きたのではなく、それ以前の王宮のダラン養成校で起きていた標準化からむしろ自由になる試みがなされてきた。特に *Pakeliran Padat* の概念は、ダランの創造性を刺激し、現代の *Wayang* 上演において影響力を強めている。以上を本論文の結論として述べた。

2. 中 島 瑞 稀 (2019年度入学)

F. シューベルトのミサ曲におけるテキストの操作 ——教義の解体と再解釈——

本研究の目的は、F. シューベルト (1797~1828) のミサ曲におけるテキストの自由さと、テキスト操作によるカトリックの教義への介入とを、同時代のミサ曲との比較を通じて明らかにすることにある。シューベルトのテキストの扱い、とりわけ重要な信仰告白文の省略については、彼のミサ曲を論じるにあたって避けては通れない問題として何度も議論されてきた。そのように蓄積された先行研究のいくつかは、18世紀後半から19世紀前半のウィーンにおいて、『ローマ・ミサ典礼書 *Missale Romanum*』に正確なミサ曲はむしろあまり一般的でなかったと示唆している (L. M. Kantner, 1978; E. Benedikt, 2017)。この文脈の延長線上で、執筆者は、オーストリア国立図書館音楽部門の「宮廷礼拝堂アーカイブ *Hofmusikkapelle-Archiv*」に所蔵される1800年前後のミサ曲を調査した。本論文は、シューベルトと他の作曲家のテキストの共通点・相違点を質的かつ量的に評価することを新たに試み、その上で彼の宗教観と信仰を探ったものである。

第1章では、教会音楽作曲家としてのシューベルトのキャリア戦略に焦点を当てた。ミサ曲は、シューベルトが作曲家の道を歩む土台・契機であっただけでなく、オペラでの挫折後は、交響曲と並んで創作活動の軸をなす重要ジャンルになったことを示した。第2章では、シューベルトによるテキスト操作の全体、すなわち省略・ポリテクスチュア・挿入・繰返し・並替え・置換えを概観した。第3章では、別冊附録にまとめた調査結果を元に、シューベルトと他の作曲家のテキストを比較し、シューベルトは教義の中心をなすテキストの省略・挿入に意図的であったこと、他の作曲家よりも大幅に教義に介入していたことを裏付けた。

教義への介入——本論文の後半では、省略による教義の解体と挿入による再解釈というかたちで、介入の仕方とその内容を二側面からたどった。第4章では、「神の全能性」、「処女マリアの懐胎」、「教会信条」、「死者の復活」の省略を議論の足がかりとした。シューベルトだけがそれら4つのテキストを省略し、教義の中心的な部分を崩していたからである。着眼点は、啓蒙主義という一般的な文脈のみならず、初期ミサ曲の成立と同時期に彼が傾倒していたF. クロップシュトックとJ. ゲーテにある。第5章では、シューベルトに特徴的なパッチワーク型・アーチ型の挿入をテキスト・音楽分析の出発点とし、初期ミサ曲からの変化をたどった。後期ミサ曲になるにつれて、リートが発想やシンフォニックな構想がミサ曲の形式を規定するようになったが、彼がテキストを挿入したのはそのような音楽的理由だけではなく、芸術作品としてのミサ曲の中で分裂した二面的なイエス像を表現するためでもあった。

上記の調査および考察から、本研究では、シューベルトがミサ・テキストを極めて慎重に操作していたことを明らかにした。これは、旧来の偏った作曲家像に基づく長年の否定的評価、すなわちテキスト操作の理由を作曲家の不注意、記憶ミス、さらにはラテン語能力の不足等に求めるのとは対象的である。シューベルトは、リヒテンタール教会や宮廷礼拝堂で演奏したであろうJ. ハイドン、M. ハイドン、J. アイブラーと同じように、テキストの正確さよりも芸術的な創造性を重視した。それによって、ミサ曲の中で、変奏有節形式を想起させるセット構造を部分的に挟みつつ、全体としてはシンフォニックな構想を実現することができた。そのような芸術的ミサ曲、特に人生の底を味わった後に作曲された最後のミサ曲では、一方でカトリック啓蒙主義的、プロテスタント的、超宗派的な態度を保持しつつ、同時に「シューベルトにとっての神」に救いを希求している。

3. 温 都 素 (2020年度入学)

オルドス・ボグンドー伝承者ハラジンの歌唱芸術について

本論文の目的は、中国内モンゴル自治区のオルドス地域で活動している唯一の女性オルドス・ボグンドー伝承者であるハラジンを研究対象として、彼女の音楽活動の実態を明らかにすることであり、さらに、近現代におけるボグンドーの伝承形式の変化が中国の内モンゴル自治区に住むモンゴル族のアイデンティティに与える影響を解明することである。

ボグンドーとは、モンゴル民謡の一ジャンルもしくは様式のことである。「ボグン」はモンゴル語で「低い」、「短い」という意味、「ドー」は歌という意味である。ボグンドーは遊牧生活およびそれに適した生活習慣、ゲル、家畜、歴史、宗教、思想などを源にして創作され、歌い継がれたものであり、モンゴル族民衆の生活ぶりを生き生きと反映している。

第1章では、オルドス・ボグンドーとその社会背景との関係を検討し、現代オルドス・ボグンドーの主な分布地域を概観した。オルドス部族の形成、発展と変遷に伴い、伝統的なオルドス民謡のスタイルも絶えず調整され、適応してきた。烏蘭傑(1998)によれば、オルドス民謡の音楽スタイルの形成には、開放性と保守性の二重要素がある。さらに、清朝政府が内モンゴルで創立した「盟旗制度」や「蒙地開墾」の影響を受け、内モンゴルの一部の地域ではかつての伝統的な遊牧の生活形態が農業耕作と結合した半農半牧の生活形態に転じた。部族のアイデンティティと文化的特質はオルドス民謡の特徴を決定し、特に近現代以来新たに形成された叙事的な音楽スタイルはオルドス・ボグンドーに重要な影響を与えたことがわかった。

第2章では、ハラジンの芸術に携わった経歴を明白にし、さらに、ハラジンの代表的な曲目の背景、楽曲の形式、歌唱のスタイルについて分析した。ハラジンはオルドス草原で有名な民間歌手、シャンズの演奏家だけでなく、オルドス・ボグンドー協会会長、国家レベル無形文化遺産—オルドス・ボグンドー伝承者である。オルドス・ボグンドーの主な特徴としては、(1) メロディーにうねりがあり、音程のジャンプが大きいこと。(2) 歌詞に地域の特色に富んだ囃子詞が多いこと。(3) オルドス独特のナイル文化と結びついていること、が挙げられる。「ナイル」のなかで、本来はボグンドーと楽器を別の人が受け持つのに、ハラジンはそれを一人で兼ね、弾き歌いの形式でオルドス・ボグンドーを自由に歌いこなすことができる。

第3章では、オルドス・ボグンドーの伝承形式の変遷と、それがモンゴル族アイデンティティに与える影響の関連性を検討し、オルドス・ボグンドーの現状を分析した。オルドス・ボグンドーは積極的に伝承され、保護されているとともに、漢族や西洋文化から疎外されるジレンマに直面している。長年にわたり、多くの専門家や学者が、オルドス民謡の収集、整理、録音を積極的にに行い、その音楽形式、音楽的特徴に関する理論的研究をしてきた。いっぽう、「オルドス・ボグンドー」、「グルドー」が国家レベル無形文化遺産に登録された。しかし、現実には、オルドス・ボグンドーは急速に衰退し、遺産として「保護」、「保存」されながら、地元の人々の日常生活におけるその位置は、次第に新しい音楽形態に取って代わられ、かつての芸術的な活力は次第に失われつつある。そして、無形文化遺産保護の視点から、オルドス・ボグンドーの伝承主体、伝承ルートおよび伝承の保護に対して提言を述べた。(1) 調査・研究活動を深く掘り下げること。すなわち、調査を行う過程では、県、町、地区、世帯から個人に至るまで踏み込んでいく必要がある。(2) 民族言語を保護すること。言語の喪失は民謡の喪失にもつながる。現在のオルドスにおいて、多くの若者が中国語を得意としているため、モンゴル語を話さない、あるいは話せないという状況がある。(3) 録音、録画、ビデオなどによって保存すること。一部の重要な伝承者や芸術家が生きているうちに、より少ない時間、費用、設備で伝統音楽を保存する。(4) 小中学校向け音楽教科書の開発。(5) 儀式的活動や民俗イベントを積極的に組織することにより、一般民衆の保護意識を向上させ、新世代の担い手を育成する。

4. 郭 君 宇 (2020年度入学)

20世紀初頭における清国留学生・曾志恣の音楽思想と実践

本研究の目的は、曾志恣(1879～1927)の音楽思想と実践を対象に、これまであまり検討されていない曾の日本と中国での音楽活動の連続性を明らかにすることである。

曾は上海の篤志家の家庭に生まれ、1901年来日し、1903年東京音楽学校に入学し、1904年に「亜雅音楽会」を創設すると同時に、日本で幅広い音楽活動を始めた。日本の音楽教育に影響を受けた曾は、1908年に帰国後、中国近代初の西洋管弦楽団「上海貧児院音楽隊」を結成し、洋楽の導入を目指す「中西音楽会」をも設立した。曾は病のために僅か48歳で生涯を終えたが、中国近代音楽史に残る音楽教育家といえる。

本論では、先行研究の欠落を補う形で、日中両国に散在する史料を利用し、とくに上海貧児院に関する一次資料を収集した上で、曾が日本で行った音楽活動が如何に帰国後の音楽活動に影響をもたらしたのかを研究し、その音楽活動の連続性を捉えることによって、より立体的・連続的な曾の人物像を描き出す。さらに、曾志恣を通じて、日本が中国における西洋音楽の受容及び音楽教育に与えた影響を解明し、中国近現代音楽史の新たな課題を明らかにした。本論文は以下のように構成される。

第一章は、曾の生い立ちと前半生における音楽思想の形成過程を把握した。また、曾が日本留学中に宏文学院・東京音楽学校で受けた音楽教育の状況及び明治時代の日本における音楽の発展が曾に与えた影響に着目し、鈴木米次郎・ケーベルとの師弟関係を中心に、日中両国における西洋音楽の受容について明らかにした。その他、曾の入学時期・帰国時期・師弟関係に関して、先行研究のなかで言及されている事実と異なる点については、本章でも具体的に指摘し訂正した。

第二章は、当時の留学生・曾が、学校に通う以外に、集会場であった清国留学生会館で、音楽に関する文章や教科書を翻訳して発表したり、音楽講習会を行ったりしたことについてふれた。その中で、曾が創設した亜雅音楽会は20世紀初期の東京音楽界で一定の位置を占めており、その卒業生も音楽教育の普及を通して中国の音楽界において重要な役割を果たしたことが窺えた。これらの活動によって、曾は20世紀初めの日本・中国の音楽界において様々な音楽理論家・教育家と交友関係をもち、自身の影響力や人脈を急速に確立した。

第三章は、上海の音楽界の当時の状況を軸に、曾の日本での活動が帰国後の活動に及ぼした影響について分析した。曾は日本にいる間、音楽を学びながら多くの福祉施設を訪れた。なかでも石井十次の岡山孤児院は、内部の管理制度(家族制度)だけでなく、孤児院音楽隊を発展させていたことでも曾の上海貧児院に大きな影響を与えた。本章は岡山孤児院及び上海貧児院の双方に関する報告、新聞記事などを中心に調査し、上海貧児院に見られる日本的要素を明らかにした。

第四章は、曾が1908年に設立した上海貧児院音楽隊の発展とその影響を考察した。この音楽隊は中国近代初の、全員が中国人による西洋管弦楽団で、「子どもによる音楽隊」のイメージを、全国ツアーによって定着させたという。この音楽隊の発展状況から、新式学校・児童音楽教育への影響を明らかにし、曾の音楽活動の実態・連続性を捉え直した。

本研究により、曾の音楽思想と実践を通じて、中国の音楽及び慈善事業の発展に果たした重要な役割を示すことができた。このような発展の過程に日本がもたらした影響も疑う余地がない。また、上海貧児院とその音楽隊は、日中の児童音楽教育上の交流の切り口となるという意味で、今後も解明すべき重要な課題であることを指摘し、本論文の結びとした。

5. 佐竹那月 (2020年度入学)

C. P. E. バッハのクラヴィーア・ソナタを通して見る「自由なファンタジア」の書法の形成 ——多様な終止法に焦点を当てて——

本研究の目的は、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714~1788) が1753年までに作曲した、クラヴィーア・ソナタ及びファンタジアにおける終止法を分析的に考察することによって、ソナタとファンタジアの書法上の関連性とその変遷、ファンタジアの書法の形成過程を明らかにすることである。C. P. E. バッハの両ジャンルの書法上の関連性はこれまでも指摘されているが、それらの様式がどのように相互作用を及ぼし合いながら発展したかについて分析的に明らかにした研究はない。本研究は、終止法に着目してその関連性の解明に取り組むものである。

第1章では、C. P. E. バッハがファンタジアを初めて出版した1753年までの創作を振り返り、1731年からこの年までのクラヴィーア・ソナタの創作時期を、第Ⅰ期から第Ⅳ期に区分した。それから、『正しいクラヴィーア奏法に関する試論』(1753, 1762) では、「自由なファンタジア」に現れる終止法に関して、本研究で筆者が「中断終止」としている手法のみが言及されていたことを確認した。

次に第2章では、バッハのソナタとファンタジアで用いられている終止法の種類とそれらの機能に着目した。そして、「強い」完全終止・不完全終止を抽出することによって、一見無形式に見えるファンタジアの中に、ソナタ形式と類似した調構造が浮き彫りになることを明らかにした。

第3章では、1731年から1753年に作曲されたバッハのクラヴィーア・ソナタ66曲を、筆者による4期の時代区分ごとに、楽曲形式構造、終止法、その他のファンタジア的要素に注目し分析した。その結果、特に第Ⅱ期(1739~1745)のソナタで、他の時期と比べても圧倒的に多様な終止法が用いられ、中断終止やその他の終止的な表現といったファンタジア的手法の使用が増加し、また、それらの終止の際に、フェルマータや休符によって表情が与えられる例も多く見られることが分かった。そして第Ⅲ期(1746~1750)以降、小節線のない部分が現れるなど、これまでには見られなかったファンタジア的表現が確認されるようになった反面、特殊な終止法のうち偽終止以外がほとんど用いられなくなり、より簡素なソナタ形式に収斂していく過程が同時に見られた。つまりこの時期から、ソナタにおける別のファンタジア的表現が登場し、両ジャンルの書法の明確な分岐が始まっていることが明らかになった。

第4章では、3曲のファンタジアを分析したのち、ソナタの時代区分と照らし合わせ、両ジャンルの書法上の関連を考察した。1作目《ファンタジア 変ホ長調》H. 348 (c.1740~1745) は、冒頭のアルペジオが主調以外で回帰するという調構造の点で、同時期(第Ⅱ期)の一部のソナタと共通点が見られ、2作目の《ソナタ ト短調》H. 47 (1746) の第1楽章では、ソナタ形式と同一の調構造と動機的関連が確認され、このことから、これらのファンタジアが、ソナタ形式の原理をファンタジアに取り入れた作品であることが明らかになった。終止法に関しては、H. 348のファンタジアでは同時期(第Ⅱ期)のソナタにおけるような多様な終止法はまだ現れず、1746年に作曲された2作目以降に、中断終止やその他の終止的な表現といったファンタジア的手法が見られ、この時期が書法上の一つの分岐点となっていることが明らかになった。

以上のことから、1730年代から1740年代前半にかけてのクラヴィーア・ソナタで、終止法の変化を端緒とし、ソナタ形式の枠組から外れるような自由な表現が形成されていったことによって、1740年代、ソナタでは多様な終止法が現れ、ファンタジアではソナタ形式的な調構造が用いられる、という現象が起きたと考えられる。そして、1740年代後半以降における、統一のとれた簡潔なソナタと自由なファンタジアへの二極化には、終止法が大きく関与しているという結論を得た。

6. 卓 詩 穎 (2020年度入学)

蕭友梅の滞日中の活動再考 ——新資料に基づく分析——

本研究は蕭友梅の滞日中の活動を再考することを目指して、蕭友梅（1884～1940）の関連資料を収集・調査し、とりわけこれまで音楽研究では紹介されなかったことのない新資料である陸軍士官学校卒業中国留学生の名簿を中心に検証し、蕭友梅の滞日中の新事跡について検討することを目的とする。

研究手法は主に文献調査とそれに基づく分析である。具体的には『最新支那官紳録』附録「日本陸軍士官学校卒業支那留学生表」（1918年刊）をはじめとする名簿について調査・分析し、発掘した新事跡を蕭友梅の生涯の全体を俯瞰しながら考察することである。

第一章では蕭友梅の生涯に関する先行研究を整理し、蕭友梅の経歴を①日本留学前（1884～1902）、②日本滞在中（1902～1909）、③日本から帰国後・ドイツ留学前（1909～1912）、④ドイツ滞在中（1912～1919）、⑤北京滞在期（1920～1927）、⑥上海滞在期（1927～1940）と、大きく6つの時期に分けて、時期ごとに論じ、とりわけ蕭友梅の滞日中の経歴における不可解な点について述べた。

第二章では本研究で発掘した新資料について説明し、陸軍士官学校卒業中国留学生の名簿に関する事情を考察し、名簿以外にも蕭友梅が蕭思鶴という名前で活動したこと、蕭友梅の出身地のこと、さらに『清末各省官費自費留日学生姓名表』（1908年10月～1911年8月の間の留日学生姓名を記載）の確認、という三つの面から検証し、名簿に載っている「蕭思鶴」が蕭友梅のことを指しているということを確認した。

第三章では第二章の検証の結果を踏まえ、蕭友梅の滞日中の経歴を整理し、蕭友梅が日本滞在中、東京音楽学校及び東京帝国大学文科大学に選科生として在学しただけでなく、陸軍士官学校にも入学且つ卒業したと考えて矛盾がないことがわかった。また、蕭友梅の生涯の全体を俯瞰しながら考察して、陸軍士官学校に在学したという新事跡は、蕭友梅が帰国後にドイツに留学することや、「孤島期」（1937年11月～1941年12月）の上海で国立音楽専門学校（上海音楽学院の前身）を守り抜いたことにも繋がりがあることを明らかにした。さらに、蕭友梅の入学動機や入学経路などの新たに現れてきた今後の課題についても分析して述べた。

結論として、本研究では蕭友梅関連の新資料を三つ発見し、それらの資料の分析を通して、蕭友梅が陸軍士官学校卒業中国留学生であることを文献資料的な側面から論証した。その結果、滞日中の蕭友梅と孫文、ないしは辛亥革命との繋がりが増し、蕭友梅が中国同盟会会員であったと推測させる面も強くなった。今後は陸軍士官学校中国留学生関連の資料及び蕭友梅の作品・文章の調査を並行して行い、考察を続けていきたい。

劉文金作曲二胡協奏曲《長城隨想》における「韻」の探究

劉文金(1937~2013)は中国の著名な作曲家である。彼の二胡協奏曲《長城隨想》は1982年に作曲され、中国音楽の発展に重要な貢献をしたとされる。本研究は《長城隨想》における中国管弦楽法の運用が、中国音楽において重要な美意識の概念である「韻」をどのように引き出しているかを究明し、劉文金の「韻」に関する芸術構想を明らかにすることを目的とする。本研究が「韻」に注目するのは、劉文金自身が「感受中国樂器法中「韻」的傳統魅力」(2003)という論説でその重要性を提起しているからである。しかし本作品に対する従来の研究は、もっぱら二胡パートのみを対象に、その作曲法や演奏技法などを問題にするものであった。本研究は二胡パートのみならず楽隊の創作に注目し、劉文金が楽隊声部で「韻」を表現するためにおこなった様々な工夫を解析した。

序章では、研究の背景、目的等を提起し、本論への導入部分とした。

第一章では、中国音楽における「韻」の概念、起源、意義に関するこれまでの議論の整理を行い、「韻」は音楽創作において抽象的な音楽手法を利用し組み合わせた調和な音響効果であると同時に聴者に齎すいくつかの思考、想像、無限の後味と感触を指すことを示した。「韻」は虚と実の二重属性を持つ、中国音楽における高い美意識の追求であって、外見と精神の融合と統一化による音楽の調和の美である。本章ではそのほか、「韻」と「腔」の関連性、中国の合奏において「韻」を引き出す要素を述べた。

第二章では、まず劉文金の人物像を述べた。彼の娘である劉氷へのインタビューの結果も用いて、劉文金の音楽学習の経歴、伝統音楽が彼の成長過程に与えた影響、芸術観、人柄などを明らかにした。次いで《長城隨想》の成立過程、各楽章の背景、及び楽隊編成などの面から本作品の概要を述べた。

第三章では《長城隨想》の楽曲分析を行った。分析を通じて、劉文金が上記論説で提起した三つの課題、すなわち(1)装飾のない元の音に「韻」の修飾を加える、(2)曲全体の旋律進行、和声やリズム設計における「韻」の在り方、(3)多声部の組み合わせ(楽器の使用)における「韻」の構築、を彼が作品で実現したことを検証した。

第四章は第三章の分析結果に基づき、劉文金の「韻」に関する芸術構想を論じた。彼はさまざまな音楽手法の活用によって「韻」の音響表現(調和や個性)を行っただけでなく、それによって「懐かしさ」、「連想感覚」及び「深い意味(象徴的意義)」を聴者に喚起させ、聴者との精神的な共鳴を図ったことを明らかにした。

本研究をさらに深めるためには、特定の「韻」の音響効果を、さまざまな形式の楽隊作品に即して分類していく必要がある。終章では本研究のまとめとともに、この点を今後の課題として指摘した。

8. 照井孝行 (2020年度入学)

尹伊桑と細川俊夫の「主要音技法」

本研究は、尹伊桑(1917~1995)が用いた「主要音技法 the Hauptton Technique」を軸として、尹とその弟子である細川俊夫(b. 1955)の音楽語法を解き明かすことを目的とする。40歳間近の1956年にヨーロッパに渡った尹は、留学初期には12音技法を用いて作曲したが、1960年代以降「主要音技法」という独自の作曲法を、朝鮮の伝統音楽を基に発案し、作曲に用いた。一方、1976年からドイツのベルリン芸術大学 Hochschule der Künste Berlinで尹に師事した細川は、日本の伝統芸能である能を基にしてオペラを書くなど、日本の伝統芸能及び精神を作曲に用いてきた。

これまで行われてきた尹の研究の多くは、作曲家自身が「東洋性」を強調していることが後押しとなって、「東洋性」を楽曲から見出すことが主流であったが、これらは「尹の音楽からは東洋的、朝鮮的な要素を見出すことができる」ということを前提としている。これに対し、本研究は本質主義的な前提から脱却し、尹と細川の「主要音技法」を民族性の文脈からではなく、一つの作曲技法として比較分析した。

本研究は、尹と細川の楽曲分析に先立ち、作曲家自身がどのように「主要音技法」を理解したのか検証した。まず、尹のテキストやインタビューを検証すると、尹は「主要音」という言葉を、1960年代初頭から一貫して用いたわけではないということが分かる。尹は1980年代以降、単旋律には「主要音」、そして複数音から成る場合は「主要音響 Hauptklang」と用語を分けて用いたが、それ以前には、複数音から成る和音を指して「主要音」という語を用いる場合もあった。一方細川は、主要音について尹ほど多くの言葉は残していないが、尹の主要音の考え方が自身の作曲に影響したと述べている。

本研究においては、作曲家に関係なく「主要音」という語を分析で用いることができるよう、この用語を、「長く保持される音」と定義し、「前装飾音群」、「主要音群」、そして「後装飾音群」の三つの部分からなるものを、「主要音音群」と名づけた。その後、各部分の有無によって、「主要音音群」を四つのタイプに大別した。

分析においては、尹と細川の独奏曲、及び独奏楽器とピアノの編成の曲を分析対象とした。尹は《ヴィオラとピアノのためのデュオ》(1976)に至るまで、12音技法による楽曲を複数作曲したが、本研究では、まずそれらの中で主要音がどのように用いられ、12音技法と関連するのか検証した。次に12音技法を用いずに作曲された作品の主要音技法の処理が、以前の楽曲と比較した際に、どのような共通点と相違点が見出されるか検証した。細川の分析においては、尹の「主要音技法」との共通点、相違点を中心に考察した。そして《リート》(2007)以降用いられてきたオクタトニック・コレクションの中で、細川がどのように主要音を用いているのか明かした。本研究は「主要音技法」という軸を基に、本質主義的な前提から脱却し楽曲を分析することにより、尹と細川の音楽語法理解を深める研究である。

9. 富澤麻衣子 (2020年度入学)

リュリとキノーの音楽悲劇におけるバレの作劇的機能 ——《ペルセ》(1682)の分析を通して——

本論文の目的は、ジャン＝バティスト・リュリ(1632～1687)とフィリップ・キノー(1635～1688)の音楽悲劇作品においてバレがその物語とどのように関係しているのかということをも明らかにすることである。華やかなディヴェルティスマンを形成するバレは作品中で通常5幕全てに導入され、フランス・オペラを特徴づける重要な要素であるとみなされているが、その一方で物語の本筋とは関係のない「飾り」や「スペクタクル」であるとして軽視され、上演や研究において近年ようやく注目されるようになった。そこで本論文ではバレをオペラの構成要素の一つとして位置づけ、舞踏譜資料を用いてその振付を物語の文脈において考察することを試みる。

第1章では、導入として一次資料であるリブレット、スコア、舞踏譜の三種類の資料について説明した。リブレットは現代におけるプログラムのような役割も果たしたが、そこに掲載された「ディヴェルティスマンに出演したダンサー一覧」を示すページからは、ダンサーの演じた役柄、人数、名前などの重要な情報が得られる。バレの振付を記録したボーション＝フイエ式記譜法による舞踏譜は、当時のバレについての多くの情報が得られる重要な資料である。再演時のものではあるものの、リュリの音楽悲劇作品のなかでオペラ座において実際に踊られたと考えられる振付を記録したものも少数ではあるが存在する。それらの舞踏譜に記された振付は高い精度で再現できるものであり、有効な資料であることを確認した。

第2章では、バレが物語の筋と深い関わりを持っていたことを論じた。まず当時の悲劇派、オペラ派の両者に重視されていた「驚異」と「真実らしさ」の概念は共に筋の重視からきており、キノーの《アルセスト》の作劇について言及したシャルル・ペローの記述から、キノーが「驚異」的な表現を用いて「真実らしさ」を獲得するよう務めていた可能性を指摘した。ディヴェルティスマンでは、バレが歌詞を持つ合唱や独唱などの「歌」と同一の人格を演じてその内容を身体で表現していたことや、バレ以外のパントマイムやアクロバットなどのパフォーマンスもダンサーによって行われていたという実態を明らかにした。また、舞踊理論家で台本作家であったルイ・ド・カユザックが1754年に出版した著書のなかで、バレを必ず筋と関連付けているという点でキノーを評価していることについても取り上げた。

第3章では《ペルセ》(1682)をケーススタディとして取り上げた。《ペルセ》に注目したのは、オペラ座で実際に踊られた振付の舞踏譜が現存する音楽悲劇作品のうち最多である四つの振付が残されているためである。まずはじめに物語のプロット構造や展開の仕方について分析を行った。それを踏まえて1703年と1710年の再演時の振付の舞踏譜を用いてその物語の筋とバレとの関係を分析した。その結果、バレは筋の進行そのものを描写するのではなく、視覚的に印象付けることによりプロット構造における各段階を次の段階へと展開させることを強力に補助していたことが明らかになった。

以上を踏まえ、第4章では、バレはディヴェルティスマンにおいて歌詞を持つ「歌」と共に同一の役柄を身体的側面から演じることを通して物語の筋に参加し、筋そのものを表現するのではなく、視覚的な強い印象を用いて物語を展開させることによって筋を補強するという作劇上の極めて重要な機能を持っていた可能性がある」と結論づけた。従来の研究で看過されてきたバレを含めて考察することで作劇やその成り立ちなど音楽悲劇の本質をあらためて問い直すことが可能になるだろう。

10. BARROSO NEVES, Fernando (2020年度入学)

変革期における生田流箏曲 ——葛原勾当を中心に——

本論文は、歴史学と日本音楽史の方法と先行研究を踏まえて、葛原勾当（1812～1882）とその高弟を社会的・歴史的に位置づけ、変革期における生田流箏曲の動向をより深く理解することを目的とする。具体的には①葛原勾当を取り巻く歴史的背景、②葛原勾当の生涯、業績及び影響、③葛原勾当の作曲活動、④新たな世を貫いていく葛原勾当の高弟、の4章構成で、調査した内容を分析し、論じた。

葛原勾当は備後国安那郡八尋村に生まれ、3歳の時に天然痘を患い失明し、9歳から備中国小田郡大江村の瞽女キクに三味線と箏を習い始めた。11歳の時に京都に上り、松野勾当（後に検校）の内弟子となり、その後、菊岡検校、八重崎検校や光崎検校にも師事した。教師としては備後・備中両国地方を頻繁にまわり、生田流箏曲を広く普及させた。他に、作曲活動も行い、八雲琴の一種である「竹琴」を考案した。さらに、折り紙の名人でもあり、その実例は現在も数多く残されている。このように彼は多才で博識であったが、「史上類例を見ない」彼の独特の日記こそ葛原勾当の最も顕著な業績だと言える。これは、文政10年（1827）から天保7年（1836）までの代筆させた日記と、天保8年（1837）から71歳で死去するまでの、自ら創案した独自の木活字を本人が自捺した日記からなる56年間の日記である。日記には200曲以上の曲目、500名余の弟子名と地名、260首余の歌が書かれ、当時の世情や風俗にも触れている。他の一次資料として、文献、楽曲、生活用具などの遺品、愛用の楽器なども残されている。『葛原勾当日記』は、葛原勾当の孫で童謡詩人の葛原しげる（1886～1961）による私家版として1915年に初めて刊行され、1980年には日本史・日本文学研究家の小倉豊文（1899～1996）による校訂版が刊行された。それ以来、国語史、盲人文化史、歯学など様々な分野において『葛原勾当日記』を対象とした研究が為されてきた。しかしながら、葛原勾当に関して音楽学的な研究は殆ど行われていない。学術的な研究としては、岩井麻衣子『葛原勾当作品をめぐる諸問題』（エリザベト音楽大学「修士論文」2002年）ただ一つだが、非常に重要な成果をおさめた。

筆者は、葛原勾当の玄孫に当たる葛原真氏から『葛原勾当日記』全巻の写本を撮影した写真や、1981年の「葛原勾当百年回忌」を機に中国放送局（RCC）によって制作された『RCCスペシャル 芸備人物史・孤愁の盲楽人・葛原勾当』という極めて希少なドキュメンタリー番組のビデオを含めて、葛原勾当に関する貴重な資料を数多く提供していただいた。これらの資料を活かして、先行研究で取り扱ってこなかった形で『葛原勾当日記』の写本・刊本と先行研究を照合し、『葛原勾当日記』の内容及びその印刷用具・印刷過程について概観した。

また、現在知られている葛原勾当の肖像は、元々存在した葛原勾当の写真から描かれたものではないかという仮説を立てた。さらに、新たな資料を取り上げ、葛原勾当の作品に関して調査した。その過程で、明治42年（1909）の初版から昭和時代まで岡山で刊行された小野清友編『箏曲月のかつら』（筆者が調査したのは明治42年、大正4年版及び昭和7年）という歌詞集から、先行研究では紹介されていない《残りの香》という葛原勾当作曲とされる箏曲の歌詞を発見した。終わりに、葛原勾当の高弟にも論究し、彼らが生涯を送った江戸後期から明治時代にかけて、「箏」という存在がどのように当時の集合意識・美意識を反映していたかに関して簡潔に論じた。

11. 前田 皓生 (2020年度入学)

ヴァイオリニストの楽曲解釈とスタイルに関する分析的研究 ——ベートーヴェン作品24を例に——

本論文の目的は、演奏家の楽曲に対する解釈を明らかにすること、そして、演奏様式に関する研究への新しい手法を提示することである。演奏様式に関する研究は、20世紀末より徐々に焦点が当てられはじめ、多くの研究者が様々なアプローチを試みてきたが、演奏家の解釈については未だ十分な開拓がなされておらず、体系的な分析方法も確立されていない。本研究では、演奏家がどのように楽曲を解釈しているのかという観点を軸に、従来の研究手法を踏襲してSonic Visualiserを用いた楽曲分析・考察を行った。

序論では、演奏様式に関する先行研究を概観し、本研究の目的を提示した。これまでの研究では、ヴィブラートやポルタメントといった比較的狭範囲の特徴に焦点が当てられており、モチーフやフレーズといった広範囲の要素に関する研究はあまり行われてこなかったが、演奏家も聴き手も作品を個々の箇所で見ているのではなく、より広範囲な部分として捉えているという観点を提示し、本論文の出発点とした。

第1章と第2章は、第3章以降の分析のための予備調査として位置付けられる。第1章では、分析対象となる17名のヴァイオリニストの背景と系譜について概観し、ヴァイオリニストの経歴と教育の影響の重要性に関して確認した。

第2章は大きく二つに分けられる。前半では、改めて演奏様式に関する研究の諸問題を取り上げ、資料やSPレコードのデジタル化の問題に対する本論文の対応を提示した。後半では、本論文で取り扱うベートーヴェン作品24を概観し、構造分析から作品の特徴を提示した。

第3章では、狭範囲の特徴として、アーティキュレーション、装飾音、ポルタメントの三つの要素の分析・考察を行った。*non legato* に対する演奏家のアプローチから、アーティキュレーションの扱いによって各演奏家のフレーズ意識の違いが推測できるということがわかり、アーティキュレーションという狭範囲の特徴から、より広範囲な特徴を捉えることが可能であると判明した。また、トリルに対するアプローチが系譜上近い演奏家で類似しているという点から、トリルのパターンと教育の影響の関係性について新しい仮説を立てることができた。ポルタメントの扱いに関しては、これまでの研究でも触れられてきたように、年代と使用回数に負の相関関係が見られるということが再確認できた。本章の分析と考察を経て、これらの狭範囲の特徴から演奏スタイルの差異が見えてくるのが改めて確認でき、一部分ではあるが、フレーズとの関連性や提示部と再現部の差異といったような、より広範囲な形式、構造について考える鍵となる要素が新たに見えてきた。

第4章では、広範囲の特徴として、アゴーギク（速度法）、リピート、テンポのバラツキを取り上げた。速度変化のパターンを分析した結果、演奏家同士の共通見解として一致している箇所と個人のスタイルに依拠している箇所があることが判明し、速度変化のパターンを分析することで、モチーフやフレーズに対する演奏家の解釈が推測できるということが判明した。また、提示部と再現部、提示部のリピートにおいて、必ずしも演奏家は同じモチーフやフレーズを同じように演奏する訳ではなく、コンテキストに応じて提示の仕方を意図的に変化させている可能性が新たに挙げられた。そして、楽曲全体のテンポの揺れを見ると、時代が進むにつれてバラツキが少なくなる傾向にあり、何らかの考えが働いた可能性が見えてきた。これらの分析・考察から、テンポに焦点を当てた分析は、演奏家のスタイルを読み解いていく上で有効な手法であるということを確認することができた。

12. 村 岡 南 (2020年度入学)

千葉県の三匹獅子舞の音楽的系譜 ——楽器の分布と「おかざき」に焦点を当てて——

本論文は、三匹獅子舞の音楽的系譜を、その末流と考えられる千葉県の伝承を対象に、楽器の分布と「おかざき」の旋律の観点から体系的に検討するものである。

三匹獅子舞は関東地方を中心に東日本に広く分布している民俗芸能である。これまで民俗学や芸能史学の分野ではその成立や伝播に関する研究が主に行われてきた。また各地の地方自治体による調査報告書を通じてその芸態は徐々に明らかにされつつあるが、いずれの場合も数少ない例を除くと、音楽に関する記述が抜け落ちている。しかし唯一の旋律楽器である篠笛が舞の進行に密接に関与しているように、音楽はこの芸能にとって必須の構成要素であることから、音楽学的研究の充実が求められている。

三匹獅子舞の音楽的系譜に関しては、利根川流域を対象に楽器や楽曲構造の分類と分布から系譜の一端を明らかにした小島美子らによる研究が代表的である(小島ほか 1969; 小島ほか 1971)。その後は、多くの伝承地で共通に用いられている「おかざき」と呼ばれる旋律の比較研究(川崎 2017; 入江 2017; 剣持 1990)が散発的に行われてきたにとどまり、また楽器の分布についても小島らの研究以降、広範な調査は行われていない。従って本研究はこのような現状を補完するために、楽器の分布に関する小島らの成果を千葉県内の伝承地35カ所に適用し、さらに「おかざき」の比較分析を加えることで三匹獅子舞の音楽的系譜に関する議論に寄与することを目的とした。採譜や分析には、コロナ禍以前に筆者が現地でも撮影した映像に加えて、地方自治体や保存会、一般の観客などが撮影した映像を可能な限り収集して利用した。

本論文は3章構成とし、第1章では千葉県における三匹獅子舞と三匹獅子舞の音楽を概観した後、先行研究で指摘されてきた論点を整理し問題の所在を確認した。第2章では、伝承地ごとに楽器の種類と編成を整理し、音楽上の役割を明らかにした上でそれらの分布の特徴を考察した。その結果、千葉県北部から南部に行くにつれ、笛と羯鼓のみの編成に徐々に太鼓類が追加され、音楽がより華やかになっていく系譜が浮き彫りとなった。特に南部ではこれまで指摘されてこなかった小鼓や大鼓、鉦の使用を確認することができた。また、この系譜とは別に、北部と南部でササラの音楽的役割に相違が見られることが明らかとなった。第3章では、「おかざき」の旋律が用いられている7カ所の伝承地を取り上げ、同旋律の原型として知られる近世歌謡《岡崎女郎衆》を含めた相互の比較分析を行った。その結果、曲名や演目名に「おかざき」の名称が使用されている伝承地はいずれも北部に分布していることが明らかとなった。また、各伝承地の「おかざき」は旋律的・構造的に非常に類似しているのみならず、獅子が打つ羯鼓のリズムにも共通点が認められることを示した。

結論では以上の分析をふまえ、千葉県における三匹獅子舞の音楽的特徴を考察した。千葉県北部では、笛と羯鼓のみの楽器編成や「おかざき」の分布から、利根川上中流域の伝承地との連続性を観察することができた。一方で、同県東部・南部では羯鼓以外の太鼓類や鉦の使用といった独自の楽器編成が見られ、「おかざき」の旋律も確認できなかったことから、同県北部とは音楽的に大きく異なった特殊性を帯びていることが明らかになった。三匹獅子舞の伝承の末流ともいえる千葉県全域の伝承を通観し、その本流とされる利根川上中流域との連続性と特殊性を浮き彫りにすることが、さらなる音楽的系譜の解明への足掛かりとなる可能性を提示し、本論文の結びとした。

13. 谷田部 蘭 香 (2020年度入学)

戦時下の音楽批評から見るリヒャルト・シュトラウス《祝典音楽》 ——日本のドイツ音楽受容との共作用——

本論文の目的は、紀元二千六百年を記念して作曲され、日本に献呈されたりヒャルト・シュトラウス《祝典音楽*Japanische Festmusik*》(1940)に焦点をあて、その依頼の経緯や初演に関する事実を再確認したうえで、作品が戦時下におけるシュトラウスおよびドイツ音楽の受容とどのように共作用していたかを明らかにすることである。

第1章では、紀元二千六百年奉祝会編『紀元二千六百年祝典記録』(1940)を参考に、《祝典音楽》に関する事実を整理した。国際情勢が緊迫する状況下で「言葉ならざる言葉」である音楽によって国際交歓を行うために作曲された計4曲は、同盟国との親密な関係を強化する役割を担い、日本の立場を世界に広く誇示するための絶好の機会をもたらしたことが確認された。その4曲のうちの1曲、シュトラウスによる《祝典音楽》は、特殊な楽器編成であり、演奏のために様々な苦労を要するものであった。1940年前後は、すでに日本において西洋のオーケストラ作品を演奏するための技術や楽譜・楽器調達などのノウハウが発達しつつあった時期とはいえ、リハーサル日程の調整や14個の鐘という特殊楽器の手配など骨の折れる作業が多く必要であり、紀元二千六百年奉祝会と官民のオーケストラが一体となって実現された行事であったとすることができる。

第2章では、当時の音楽雑誌・新聞をもとに、戦時下の日本がシュトラウスを中心としたドイツ後期ロマン派音楽をどのように受容していたか、またドイツ社会における文化政策や音楽のあり方からどのように影響を受け模倣していたかを明らかにした。1933年から1944年までの批評記事を調査の対象とし、戦時下の日本におけるシュトラウスおよびドイツ音楽に関する批評を時系列で整理することを試みた。この12年間はドイツ音楽界と日本の楽壇の双方において状況が刻々と変化した時期ではあったが、国外と比較して浮き彫りになる日本の音楽界の課題として一貫して指摘されていたのはその協力体制の欠如であり、1940年代に入ってから、ドイツの文化統制に倣って音楽文化を国民精神の昂揚のために活用すべきだ、という主張の記事が増える傾向が見受けられた。

第3章では、第1章および第2章の内容を踏まえ、《祝典音楽》の献呈と日本のドイツ音楽受容がどのように作用しあったかについて再考した。当時の日本でも既にその偉大さが知られており、楽壇の中心に近い人物たちが批評の中で頻繁に取り上げていたシュトラウスに作曲を依頼できたことは、日本の音楽界のレベルのみならず政治的権威をも世界へとアピールする機会をもたらした。同時に、作曲家自身の希望でスコアが1冊「天皇用」として献呈されたことや、ドイツ大使館において両国関係者の列席のもと献呈式が行われたこと、そして日本の歴史や文化を称賛する内容の作品であったことなどを考慮すると、《祝典音楽》は紀元二千六百年奉祝会がまさに求めていた国民的感激を呼び起こす作品であったとすることができる。今日演奏機会に恵まれない作品ではあるが、当時の日本はこの《祝典音楽》によって同盟国であるドイツがまさに「言葉ならざる言葉」として音楽を活用していることを身を以て実感する機会を得たことを示し、本論文の結びとした。

1. KISHI Misaki

Influences of University Education on Contemporary Javanese Wayang Kulit Performance: A Case Study of ISI Surakarta and ASKI

This is the first thesis that examines in detail the curriculum and pedagogy of the *pedalangan* [performance of *wayang kulit*, Javanese shadow puppet performance] course at Indonesian national schools for the arts: the Institut Seni Indonesia Surakarta (ISI) and its forerunner, the Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta (ASKI) which existed from 1964 to 1988. This thesis argues that the formal education provided by the schools has had a significant impact on the training process and performance of contemporary *dalang* [shadow puppeteers].

This research was conducted through literature research (including documentation preserved by the institute), participant observation, and ethnographic interviews. Fieldwork was undertaken in Surakarta from 2019 to 2021. I attended ISI's *pedalangan* course and interviewed sixteen puppeteers who had studied in ASKI before becoming lecturers in ISI Surakarta.

Chapter 1 is a historical overview of formal *pedalangan* schooling in central Java. In Chapter 2 the current curriculum in ISI is described based on the results of my participation research. Chapter 3 and 4 are devoted to the explanation of the former ASKI's curriculum and the new forms of *wayang* developed in ASKI, such as *Pakeliran Padat* (condensed performances). In Chapter 5, I explore how formal *pedalangan* education is significant for puppeteers today. These are based on the findings from my interviews.

Previous research discussing the school education of the Indonesian performing arts has largely centered on *karawitan* (gamelan music and performance) and has tended to criticize the standardisation and loss of musical variation that occurred due to the use of written scores in performance and pedagogy. However, my research shows that in the *pedalangan* course, the use of notation and scripts is often helpful to puppeteers challenging creative boundaries. In particular, the concept of *Pakeliran Padat* has become increasingly important to puppeteers as live-streamed performances of *wayang* become more common. Thus, the innovations contribute to the two educational goals of ISI: the preservation of the Surakarta Court traditions and the creative expansion of performance practice.

2. NAKAJIMA Mizuki

Text Treatment in F. Schubert's Latin Masses: The Deconstruction and Reinterpretation of Catholic Tenets

This study explores how far Franz Schubert (1797–1828) altered the text for mass and intervened in the religious dogma, by comparing Schubert's alterations with other contemporary masses in Vienna. The topic of his text treatment, especially with regard to the omissions of important creeds, has already been discussed repeatedly as an unavoidable point of view on his masses. Such different perspectives make the interesting suggestion that textual manipulation was widely accepted in Vienna at that time. In this context, I conducted research in the *Hofmusikkapelle-Archiv* at the music department of the Austrian National Library in order to evaluate how Schubert's text resembles or differs from other masses, both qualitatively and quantitatively.

There are five chapters in this study. Chapter 1 focuses on his career strategies as a composer of church music. Chapters 2 and 3 compare Schubert's handling of the text with that of his contemporaries based on research results, which are compiled in a separate appendix. Chapter 4 analyzes his religious position on the following four themes: the God's omnipotence, the Marian Conception, the Creed in the Catholic Church, and the Resurrection. According to my research, no one but Schubert deconstructed these central tenets by omission. Chapter 5 examines Schubert's musical reinterpretation of God with his insertion of specific texts.

This study illustrates Schubert's deliberate and careful treatment of the text for mass, as opposed to the negative reputation he had long endured due to the traditional conception of the composer as careless and prone to memory loss, along with a lack of Latin proficiency. As in the case of Joseph Haydn, Michael Haydn, and Joseph Eybler, Schubert put artistic creativity before textual accuracy, and in doing so, realized symphonic conception in his masses. At the same time, it allowed him to express his religious beliefs, namely the Catholic enlightened thought, Protestant thought and trans-denominational thought, but with reverence towards his own God.

3. WEN Dusu

On the Singing Art of Harajin, An Inheritor of Ordos Syllabic Folk Songs (Bogino Duu)

This thesis investigates the singing art of Harajin, a female singer of Ordos syllabic folk songs (Bogino Duu) of the Inner Mongolia Autonomous Region, China, and clarifies the actual state of her musical activities. It also elucidates the impact of the recent changes in the traditional form of bogino duu on the identity consciousness of the Mongolian people living in Inner Mongolia.

Harajin is a well-liked singer in Ordos. She grew up in a folk music family, and through the deep influence of her family members, she mastered Ordos bogino duu singing. She is also well versed in traditional instruments such as the Xianzi(long-neck lute), Yangqin(dulcimer) and Huqin(spike fiddle).

The style of Ordos folk music has been continuously adapted to its social background as the Ordos tribes were historically established and developed. According to Wu Lanjie, the formation of the musical style of the Ordos folk song has been influenced by the dual nature of openness and conservatism. Folk song style was also influenced by the "Alliance Flag System" and "Mongolian Land Cultivation Policy" established by the Qing Dynasty, because the policies caused the change of Mongolian people's lifestyle from nomadic to semi-farming and semi-pastoral one. Tribal identities and cultural traits determined the characteristics of Ordos folk songs, and the epic musical style that has been developed since modern times played an important role on the formation of current Ordos bogino duu.

The biggest dilemma facing the bogino duu at this stage is how to integrate it into modern life. Increasingly modernized lifestyles of the Mongolian people are the trend of the future, and bogino duu must adapt to the new socio-cultural environment and be integrated into the new cultural structure. In order to protect and promote Ordos bogino duu, Harajin actively used the media to create opportunities for widespread dissemination and founded an educational platform for Ordos folk songs.

4. GUO Junyu

Zeng Zhiming, Theory and Practice, and Qing Dynasty Students in the Early 20th Century

The present thesis focuses on the works of Zeng Zhiming (1879-1927), and analyzes the continuity of his musical activities, which have received very little research and analysis to date. By using historical materials scattered throughout Japan and China, this thesis is a supplement to previous Chinese research, and aims to enrich the reception and understanding of Zeng, and provide a new direction for analysis of the development of modern Chinese music.

The first chapter examines Zeng's growth and the formation of his musical beliefs in the first half of his life, recognizing the great influence of his studies in Kobun Gakuin and Tokyo Music School, alongside the growing presence of Western music in the Meiji Era.

The second chapter analyzes Zeng's musical activities in Japan. His YaYa Music Assembly (1904) had already occupied a considerable position in the Tokyo music scene at that time. Through these musical activities, Zeng also established contacts with musicians in China and Japan, and thus his influence grew rapidly.

The third chapter discusses the influence of Zeng's activities in Japan and his activities back home based on the situation of Shanghai's music industry at the time, centering on the Okayama Orphanage, a representative charity organization in Japan, and also explores the Japanese elements in The Shanghai Poor Children's Home.

The fourth chapter describes the development and influence of The Shanghai Poor Children's Home Music Band in order to analyze the continuity of Zeng's musical activities. Historically, the Shanghai Band left people with the impression of "a music band composed of children" during its nationwide tour (1910). As the first orchestra in which all the members were Chinese, it made great contributions to the development of modern Chinese music.

In conclusion, this thesis argues that Zeng played an important role in the acceptance of Western music and the development of music and charity in China in the 20th century. This thesis establishes that the influence of Japan was also indispensable in this process.

5. SATAKE Natsuki

The Stylistic Change from Sonata to Free Fantasy: A Study of the Cadences in C. P. E. Bach's Keyboard Works from 1731 to 1753

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) composed many keyboard works, such as three fantasias in a free fantasy style by 1753 and sixty-six keyboard sonatas from 1731 to 1753. Some previous studies on his sonatas and fantasias have pointed out the close relation between his sonatas and fantasias, but none of the studies has mentioned various types of cadences in them and their interactions. The purpose of this thesis is to examine the relation between these two genres and how Bach had developed the style of free fantasy by 1753, through analyzing the various cadences in his keyboard sonatas and fantasias.

Chapter 1 examines Bach's keyboard works up to 1753 and his descriptions of free fantasy in his books *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753, 1762), and I indicate that the year 1753 represents a separation of his keyboard sonata and fantasia. Then I divide his sonatas from 1731 to 1753 into four periods by analyzing the forms and the cadences in them.

Chapter 2 focuses on characteristic types of cadences in his keyboard works, and I categorize the various cadences into sonata-like cadences or fantasia-like cadences. Then, based on the above, I analyze his sixty-six keyboard sonatas in Chapter 3 and his three fantasias in Chapter 4, in which I make clear the separation processes from sonata to fantasia.

In conclusion, it becomes clear by my study that (1) his sonatas of the second division (1739-1745) in particular show a fusion of these genres due to fantasia-like cadences, (2) these cadences are rarely seen in the sonatas of the third and fourth divisions (1746-1750, 1750-1753), (3) they are seen in the two fantasias of 1746 and 1753, not in his first fantasia (c.1740-1745), and (4) the first and second fantasias are based on sonata form, but the third is not. This means that Bach's compositional procedures in the fantasias began to separate from the sonatas around the second half of the 1740s and the style of free fantasy is to be established in the first half of the 1750s.

6. ZHUO Shiyong

Xiao Youmei in Meiji Japan: Military Lists and New Perspectives

This study reexamines the activities of the musician Xiao Youmei during his stay in Meiji Japan, in particular, considering new research material of the list of Chinese students who graduated from the Imperial Japanese Army Academy.

My research and analysis are focused specifically on the *Japanese Army Academy Graduation Chinese Student List*, which is one of the appendixes of *The Latest Record of Chinese Officials and Gentry*, and on other later lists of Chinese students graduating from the Imperial Japanese Army Academy. Newly discovered materials are also considered in an extensive survey of the life and output of Xiao Youmei.

Chapter 1 summarizes previous research on the life of Xiao Youmei, and divides his career into six periods: (1) Before studying in Japan (1884-1902); (2) Period of study in Japan (1902-1909); and (3) His return from Japan prior to studying in Germany (1909-1912); (4) Period of study in Germany (1912-1919), (5) Beijing (1920-1927); (6) Shanghai (1927-1940).

Chapter 2 posits the new discovery that "Xiao Sihe" in the list of Chinese students graduating from the Imperial Japanese Army Academy may have referred to Xiao Youmei.

Chapter 3, continuing the results of the analysis in Chapter 2, organizes the chronology of Xiao Youmei's career during his stay in Japan, and reconsiders it in the context of his entire life with reference to the biographical implications of the newly considered army list.

In conclusion, I discover three new materials related to Xiao Youmei, namely that Xiao Youmei's career was not limited to musical activity but also encompassed experience as a Chinese student graduating from the Imperial Japanese Army Academy. As a result, I argue for a stronger connection between Xiao Youmei and the 1911 Revolution, and the probable fact that he was a member of the China Alliance. In future, I will continue examining historical materials related to Chinese students at the Imperial Japanese Army Academy alongside Xiao Youmei's musical oeuvre.

7. CHEN Liuyi

The Pursuit of “*Yun*” in Wenjin Liu’s Erhu Concerto *The Great Wall Capriccio*

Wenjin Liu (1937-2013) is a prominent Chinese composer. His erhu concerto *The Great Wall Capriccio*, composed in 1982, is acknowledged by critics as having made an important contribution to the development of Chinese music. This thesis investigates how the operation of orchestration in *The Great Wall Capriccio* draws out “*Yun*” (“tunes”), which is an important concept of aesthetic consciousness in Chinese music, and clarifies Wenjin Liu’s artistic conception of “*Yun*”.

Wenjin Liu emphasized the importance of “*Yun*” in his paper entitled “Experiencing the Traditional Charms of “*Yun*” in Instrumentation of Chinese Music” (2003), and the present thesis summarizes the concept, origin, formation, spiritual realm, and philosophical significance of “*Yun*” in Chinese music. “*Yun*” refers to variations in thought, imagination, infinite aftertaste, and feeling brought to the listener by using abstract sound effects in the creation of music. In addition, “*Yun*”, which has the dual attributes of imagination and reality, is the pursuit of high aesthetic consciousness in Chinese music, and is the harmonious beauty of music through the fusion and unification of appearance and spirit.

Based on analysis of *The Great Wall Capriccio*, this thesis confirms that Wenjin Liu’s artistic conception of “*Yun*”, by utilizing various musical techniques, not only performs the acoustic expressions (harmony and individuality) of “*Yun*”, but also evokes “nostalgia”, “associative sensation”, and “deep symbolic meaning” in the listener, while also aiming for spiritual resonance with the listener. For further research, it is necessary to classify and define “*Yun*” and its sound effects in greater detail according to the various forms of Chinese orchestral works.

8. TERUI Takayuki

A Comparative Study on the *Hauptton* Technique: Isang Yun and Toshio Hosokawa

This study examines the musical idiom of Isang Yun (1917-1995) and Toshio Hosokawa (b. 1955) by analyzing their use of the *Hauptton* Technique devised by Yun. Although many studies have been conducted on Yun, most have focused on the *Koreanness* or *Easternness* of his musical language (i.e., their approaches rest on the premise that an analysis of Yun’s works can discover something related to the ethnicity of the composer). Instead of following this tendency, this study focuses on Yun’s and Hosokawa’s works without the essentialist premise that possesses an element of danger to blur and unify our understanding of their music.

In Chapter 1, I focus on the published essays and interviews of both composers to identify how they posit the *Hauptton* Technique. I define the *Hauptton* rather broadly as the note that remains longer. I also classify the *Hauptton* into four types. In Chapters 2 and 3, I analyze the solo works and the works for one melody instrument and piano composed by Yun and Hosokawa, respectively. Yun’s use of the *Hauptton* can be classified into three stages: (1) with the twelve-tone technique in the 1960s to the early 1970s, (2) without any referential sets or series in the 1970s to the 1980s, and (3) with diatonic collections in the 1990s. In the case of Hosokawa, the *Hauptton* of his works composed before 2000 was similar to that of Yun’s first and second stages in terms of frequent changes of the *Hauptton*. However, after 2000, the number of the *Hauptton* used by Hosokawa declined dramatically compared to that in his previous works and Yun’s works. My non-essentialist approach to Yun’s and Hosokawa’s music has shed light on the need for research on the technical aspects of *non-Western* postwar composers’ works.

9. TOMIZAWA Maiko

The Dramaturgy of Dance in Lully and Quinault's *tragédie en musique* : The Analysis of *Persée* (1682)

The aim of this thesis is to examine the relationship between the story and dance in the works of *tragédie en musique* by Jean-Baptiste Lully (1632-1687) and Philippe Quinault (1635-1688). Although dance has been considered as a peculiarity of French Opera and has played a significant part in *tragédie en musique*, it is treated as if it were merely a decorative constituent of “divertissement”. It is suggested in this thesis that it is important to take into consideration the larger dramatic context.

Chapter 1 discusses the primary sources including librettos, scores and choreographic notations. Cast lists of dancers in librettos show the roles, numbers and names of dancers. Dance notations in Beauchamps-Feuillet system enable us to reproduce the choreographies and to gain a fuller picture about the dance of this era. Some extant choreographies which had actually danced at the Opéra in the revivals are important sources as well.

Chapter 2 focuses on contemporary writings and performance practice of divertissement. Commentaries by Charles Perrault and Louis de Cahusac, a dance theoretician, suggest that Quinault paid great attention to the plot and connected it with dance, using the effect of *le merveilleux* and gaining in the plot *la vraisemblance*, both were important notions in those days. In the divertissement scenes, dance played the same personality as chorus or solo-singing with words. Other stage movements such as pantomimes and acrobats were also performed by dancers.

As a case study, Chapter 3 analyses how each dance participates dramatically in *Persée* (1682). *Persée* includes four extant choreographies possibly performed at the Opéra in the 1703 and 1710 revivals, of which are the most representative of the surviving Lullian operas. Dance does not depict the trajectory of the plot itself, but strongly assists unfolding it to a new stage with great visual impression.

Chapter 4 concludes that dance reinforces the plot structure, sharing the roles of singing with words. Furthermore, dance as more than a decoration can augment our appreciation of the whole work of *tragédie en musique*.

10. BARROSO NEVES, Fernando (enrolled in 2020)

Ikuta style koto music during times of revolutionary changes —Focusing on Kuzuhara Kōtō—

The purpose of this research is to gain a deeper understanding of Kuzuhara Kōtō's (1812~1882) social and historical position, and the trends of Ikuta style koto music during times of revolutionary changes.

In many ways, Kuzuhara Kōtō was multi-talented and a knowledgeable person, but his unique diary is his most remarkable achievement. For the first 10 years, someone wrote it for him; however, from 1837 he began to write his diary himself, using syllabary wood type stamps of his own devising.

The only academic research on the subject is Maiko Iwai's “Problems Concerning Kuzuhara Kōtō's Works” (Master's Thesis, Elisabeth University of Music, 2002). Nevertheless, it has achieved very important results.

Mr. Kuzuhara Makoto, the great-great grandson of Kuzuhara Kōtō, provided the author with many valuable materials related to Kuzuhara Kōtō. Using this documentation, I reviewed the contents of his diaries, printing tools, and printing process in a way that has not been done in previous research. I also hypothesized that the only currently known portrait of Kuzuhara Kōtō may have been drawn using an existing photograph of Kuzuhara Kōtō as a model. In addition, I took up new documents and investigated the problems related to the musical works of Kuzuhara Kōtō. In this process, I discovered the lyrics of a composition by Kuzuhara Kōtō called “*Kaori no Ka*” (Remaining Fragrance), which has not been presented in previous research. Finally, I also discuss Kuzuhara Kōtō's high-ranking disciples, and briefly consider how the koto as a musical instrument reflected the collective consciousness and aesthetic of the time in which they lived—the late Edo period to the Meiji Era.

11. MAEDA Kosei

Violinists and their Performance Styles of Beethoven Op. 24: An Analytical Study

Performance practice has been discussed since the latter part of the 20th century, especially in the UK. However, generally most research tends to focus on a limited range of elements such as vibrato, portamento, and tempo, and how performers interpret a piece of music has received less attention. Therefore, the purpose of this paper is to examine how performers approach a work, and to present a new research model of performance studies by closely examining the first movement of Beethoven Op. 24 applying Sonic Visualiser software.

Chapter 1 provides an overview of the backgrounds of the seventeen violinists who are the objects of analysis, and their schools, and, moreover, presents the importance of education and, the relationship between teacher and pupil. Chapter 2 firstly explains some of the problems of performance studies, and secondly analyzes the structure of Beethoven Op. 24. Chapter 3 focuses on three elements: articulation, ornamentation, and portamento. Detailed analysis of these elements reveals how the individual performers engage with a specific motif or phrase in this work. Chapter 4 discusses tempo and Agogik in each of the violinists. This chapter shows subtle differences between their exposition and recapitulation, and attempts to highlight each violinist's unique interaction with the score.

This study aims to demonstrate how by analyzing small elements such as articulation and ornamentation we can define the methods with which a performer interprets a particular motif or phrase. Furthermore, this research offers some potentially new areas of study, such as shifts in a performer's own technique, especially tempo, according to their intentions for a specific stylistic or formal context, or the way in which patterns of ornamentation might be associated with the particular violin school from which the performer originated.

Finally, I conclude that numerous elements in any given performance provide a key with which we can infer how musicians approach pieces, and therefore create a further valid model for the study of performance practice.

12. MURAOKA Minami

The Genealogy of music used in *Sanbiki-Shishimai* (Three Beasts' Dance) in Chiba Prefecture: Focusing on the Distribution of Musical Instruments and the "Okazaki" Melody

Sanbiki-Shishimai (Three Beasts' Dance) is one of Japanese folk performing arts that has been transmitted in Eastern region of Japan. This study examines the genealogy of music used in *Sanbiki-Shishimai* in Chiba Prefecture, through an analysis of the distribution of musical instruments and a comparison of the variants of a commonly used melody called "Okazaki".

This study consists of three chapters. Chapter 1 gives an overview of the general and musical characteristics of *Sanbiki-Shishimai* in Chiba Prefecture. Chapter 2 analyzes the musical instruments used in *Sanbiki-Shishimai*, mainly utilizing audio-visual materials recorded by the author, local governments, preservation societies, and general audiences. The findings reveal that the features in their distribution are largely derived from their roles in music and the organization. In Chapter 3, the variants of "Okazaki" melody found in Chiba Prefecture and its original form known as "Okazaki Joroshu" are compared and examined.

The present study has attempted to develop previous studies conducted by Tomiko Kojima and her colleagues (Kojima et al. 1969; 1971). In their pioneering musicological studies of the *Sanbiki-Shishimai*, it was suggested that *Sanbiki-Shishimai* were actively performed in the vicinity of the Tone River, which runs through the center of the Kanto region. The present study further revealed that *Sanbiki-Shishimai* in the northern part of Chiba Prefecture shares many musical characteristics with those in neighboring prefectures along the Tone River, whereas musical style of *Sanbiki-Shishimai* (also called *Kakko-mai*) in the eastern and southern parts appear to be very different from other regions. Looking across Chiba Prefecture from north to south, we can see clearly that various kinds of drums were gradually added to the music, making it more florid. In addition, musical function of *sasara* (bamboo scraper) was different between the northern and southern parts. Finally, the results of the comparative analysis of variants of "Okazaki" melody indicated that there were similarities not only in melodic and formal structures of "Okazaki", but also in the rhythmic pattern of the dancers' drums.

13. YATABE Ranka

The Reception of R. Strauss's *Japanische Festmusik* in Wartime Japan and Its Contexts

The purpose of this thesis is to shed light on Richard Strauss's *Japanische Festmusik* (1940), which was commissioned by the imperial government of Japan in commemoration of the 2600th anniversary of the Japanese Empire, and to examine how the work interacted with the reception of Strauss and other German music during the war in Japan.

Chapter 1 re-establishes historical facts concerning *Japanische Festmusik* mainly through referring to *The Celebration of the 2600th anniversary of the Japanese Empire: Documents* (1940), edited by The Celebration Committee of the 2600th Anniversary of the Japanese Empire. From the documents, it is verified that four pieces including *Japanische Festmusik*, composed for that anniversary event, played an essential role in Japan's promotion of international friendship with its allies and provided an excellent opportunity to widely demonstrate Japan's position as an equivalent to other developed, industrialized nations in the world. Strauss's composition, in particular, which called for special musical instruments, was a work that could have been premiered only by the imperial and private orchestras combined.

Chapter 2 examines how Strauss's compositions and other German late romantic music were received in wartime Japan and how Japan looked to the cultural policies and musical practices of Nazi Germany. The primary sources for historical analysis are newspaper and magazine articles on the composition and the ceremony published at the time. In particular, the author closely examined articles published between 1933 and 1944, and two significant findings are to be noted: 1) the Japanese music communities were consistently criticized for its lack of cooperation within and with the imperial government; and 2) in the 1940s, various voices were heard that demanded the drastic re-structuring of cultural sectors after the total cultural control policies in Nazi Germany, so as to instrumentalize Japan's classical music scenes in uplifting patriotism.

As a conclusion, Chapter 3 suggests that Strauss's *Japanische Festmusik* with its admiration for Japanese traditions and its grand dedication ceremony in the presence of important figures from both countries, was a work much more inspiring to the imperial government and public people than works from other countries. This thesis also indicates that *Japanische Festmusik* instigated Japan to emulate Germany, its ally, in its drawing upon music's "non-verbal" power.

1. 曾村 みずき (2018年度入学)

第二次世界大戦前後における薩摩琵琶の変動
——演奏会・ラジオ・レコード調査と音楽分析を通して——

薩摩琵琶は、明治後期に東京へ進出し全国に普及した、近代琵琶楽の一つである。明治後期から大正期にかけて薩摩琵琶は最盛期を迎えたが、昭和期に入ると次第に人気が低迷し、第二次世界大戦後は演奏の機会が激減した。本研究は、薩摩琵琶の衰退期にあたる1930～40年代を中心とした第二次世界大戦前後において、薩摩琵琶の演奏家の活動状況および音楽内容がどのように変化したのかを明らかにするものである。

薩摩琵琶が衰退した背景として、これまで戦争との関連が指摘されてきたが、当時の具体的な演奏状況や音楽実態は未解明のままである。そこで本論文では、演奏会開催・ラジオ放送・レコード発売状況の調査、および複数の音源資料を用いた音楽分析を通して、戦前から戦後にかけての薩摩琵琶の変動を連続的に検討した。音楽分析では、対象時期に活躍した、錦琵琶宗家・水藤錦稜および錦心流奏者で芝水流宗家・榎本芝水の音源資料を対象に、詞章や音楽構造、語り・琵琶の旋律に注目し、分析を行った。

本論文は6章構成をとる。第1章では、研究対象期間である昭和期を中心に、とりわけ演奏者の派閥移動が激しかった錦心流に焦点をあてて、薩摩琵琶史を概観した。

第2章では、薩摩琵琶の演奏会調査から、戦前期の新作発表や慰問演奏におけるレパートリー、および戦前から戦後にかけての異流派合同の演奏会の変遷について考察した。錦心流では、独立した演奏家たちは新作発表を通して新流派の普及に努めた。慰問演奏では、聴衆を考慮して演目内容を選択するという番組構成の工夫がうかがえた。また、終戦後は戦災により演奏の場が失われたが、琵琶奏者の中には自発的に協働して琵琶団体を組織した者も現れ、異流派による合同演奏会として演奏の機会を自ら作っていった。

ラジオ放送を扱った第3章では、『NHK番組確定表』を対象に、琵琶番組の放送記録を抽出し、番組編成方針の変化に注目しながら番組内容を分析した。1938年以降、琵琶は「教化演芸」という時局にふさわしい音楽として扱われたものの、人気低迷を背景に放送回数は次第に減少した。戦後には、田邊尚雄を中心とした琵琶界外部の力を借りながら、薩摩琵琶・筑前琵琶という種目を超えた番組放送が展開され、演奏者たちの協働への意識改革につながった。

第4章では、主要レコード会社5社の戦前SP・戦後LPレコードの発売内容から、戦前から戦後にかけてのレコードを通じた普及を考察した。大正期までの琵琶人気により、昭和初期には各社から多くの琵琶レコードが発売された。1930年代半ばに入ると、廉価盤へと移行しながら発売が続いたが、その数全体は次第に減少した。一方で、テイチクは時局物に注目し、日中戦争以降に多数の時局レコードの吹込みを行った。戦後のレコード業界では、戦前に活躍した演奏家を中心に全集物の発売や新たな収録も行われ、こうした動きは琵琶楽全体の普及にも寄与した。

音楽分析に取り組んだ第5章では、戦前から戦後にかけての音楽様式の変化を、2人の演奏家の音源を分析することにより考察した。対象とした演奏は、水藤錦稜の《白虎隊》《本能寺》、榎本芝水の《川中島》《本能寺》である。それぞれ1930年、1936年に錦心流から独立した経緯があり、水藤は流派創始後まもない時期

から語りの旋律で改革を行い、流派確立後の戦後では、他種目の旋律型を摂取しながら、琵琶の旋律に新たな表現を加えた。一方榎本は、戦前・戦後での演奏スタイルに大きな変化はなく、錦心流からの独立に際しては、新作発表やレコード発売など、演奏活動面を多様化したことにより、新流派創始をアピールした。

第6章では、戦争を題材にした新作曲として、水藤《古賀連隊長》《戦艦大和》・榎本《満洲事变》《少年航空兵》を分析し、戦争を題材としたことによる作曲への影響を考察した。音楽内容では、新たな演奏技法やセリフ、他楽器を導入し、さらにこうした工夫は戦後にも継承されたため、時局物創作は音楽的發展につながる試みの場としても機能したといえる。また、水藤《古賀連隊長》・榎本《少年航空兵》は、両者がそれぞれ新流派を創始して数年で発売されたレコードであり、時局物を発表するとともに、その演奏において独自の音楽性を提示しようとした。

以上を総合すると、第二次世界大戦前後における薩摩琵琶の音楽は、次のように展開したと考えられる。名人が不在となった1920年代末以降は、琵琶界を牽引するような後継者が現れず、琵琶界は分断された。低迷期からの脱却も目指して行われた戦争関連の活動の反動もあり、戦後薩摩琵琶の衰退は加速した。一方、戦中期の時局物創作で取り入れた音楽技法は戦後も活用され、時局物の演奏活動は戦後の音楽的發展に影響を与えた。そして戦後には、近代琵琶楽全体で団結の重要性が認識され、琵琶界外部関係者の協力を得ながら、演奏家たちが復興に向けて自発的に協働関係を構築していった。

2. 鄭 曉 麗 (2018年度入学)

日中戦争下の音楽交渉 ——日本占領下の北京における音楽活動に着目して——

本論文は、1937年から1945年までの日本占領下の北京における音楽活動に焦点を当て、占領空間における音楽活動の実態を明らかにし、日中戦争下における日中音楽交渉の側面を提示することを目的とする。

これまで、戦時下の北京における音楽文化の状況については、近代北京音楽史の一部としての概説（孟、2012）のほか、個別研究として、作曲家・江文也（1910-1983）の日中戦時下の北京における音楽活動（劉、2005）や、新民会の統制下に置かれた戦時下北京の音楽文化（王、2013）などにかんする研究が行われた。しかしこれらの検討対象は特定の人物や組織に限定され、戦時下における日本の楽壇の動向については十分に検討されておらず、日本語による史料もほとんど活用されていない。とりわけ北京音楽文化史の一部として、あるいは戦時下の日本帝国における外地文化政策を理解する上でも注目すべき日本人音楽家の状況や、彼らがいかにして中国人音楽家と接触したのかについては、政治的な理由もありこれまで顧みられて来ず、不明瞭なままである。

以上のことを踏まえ、本論文は日本・中国両国の史料を用い、日本占領下の北京における「音楽工作」の様相や日本人音楽家の音楽活動、さらには中国人・台湾人および欧米人音楽家による音楽活動の実態を解明した。

第1章では、占領下における北京の音楽文化の概観を把握するため、先行研究や修士論文に基づき、中華民国から占領期に至る北京音楽略史（1912-1937）を三つの方面から記述した。まず1910～1930年代の北京における音楽教育の発展について、とくに大学における音楽専攻の設立とのかかわりに着目しながら、その全体像を提示した。次いで、西楽社・北京愛美楽社といった音楽団体による演奏活動の実態や、1920年～30年代の北京における音楽享受の様相を明らかにした。さらに音楽環境の整備について、1920～1930年代の北京楽壇におけるキーパーソンであった柯政和（1890-1979）の音楽事業を中心に記述した。

第2章では、日本占領下の北京においてどのような「音楽工作」が行われたのか、また日本側においてはどのような動向が見られたのかを検討した。まず1937年12月7日から11日まで東京で開催された「東亜文化協議会」が、北京における「音楽工作」を推進させるための重要な要因であったことを指摘した。そして占領地現地における「音楽工作」の実態としては、抗日音楽が禁止された一方で、日本の傀儡政府である中華民国臨時政府が、日本化教育のための音楽講座や新民歌曲の応募、ならびにそれらの強制的な普及により、臨時政府のイデオロギーを大衆に浸透させようとしていた。さらに北京中央放送局のラジオ放送番組を分析した結果、日本側が西洋音楽を中心に用いた「音楽工作」を通して、戦時下の「日中親善」を深める意図を持っていたことが明らかになった。とりわけ1942年以降は北京音楽文化協会の設立により、北京楽壇の統制による「音楽工作」が強化された。

第3章では、日中戦争下、とりわけ1937～1945年に日本軍の占領地となった北京における日本人音楽家の音楽活動に焦点を当て、従来漠然とした把握にとどまっていた戦時下の北京における音楽文化の側面を明らかにした。とくに戦時下において初めて北京に移住した日本人音楽家である袴田克巳夫妻や、北京に派遣された北支那方面軍音楽隊、そして北京に渡航した東京音楽学校の卒業生（井上直二、宝井真一、荒井三郎など）、さらには一時的に北京に渡った音楽家・音楽関係者（藤原義江、山田耕稼など）について、それぞれの音楽活動の実態を明らかにした。彼らは占領下の北京において、それまで停滞していた西洋音楽による音楽活動の主たる担い手となっていた。

第4章では、占領下の北京における中国人（台湾人）・欧米人音楽家の音楽活動に注目した。まずは新たに

発見された史料に基づき、江文也が占領下の北京において行った演唱活動の実態を明らかにした。加えて、中国人・欧米人音楽家が主催した慈善演奏会では、宗教音楽をテーマとした演奏会が多く開催されたことがわかった。これらの演奏会において、占領空間に置かれた人々は、西洋音楽に平和への祈りを込めていたことを指摘した。

結論として、以下を指摘した。日本占領下の北京における音楽活動では、西洋音楽が支配側における「音楽工作」を浸透させるための重要な手段として用いられた。一方で西洋音楽は、被支配側における戦争への抵抗、ないしはそれに対する消極的・受動的な協力においても大きな役割を果たしていた。いわば西洋音楽による「音楽交渉」が、非対称関係にある両者に刺激を与えつつ、両者が文化的に浸透し合う現象をももたらしていたのである。結果として、抗日音楽を禁止された北京の占領空間においては、西洋音楽が意外な発展を遂げたと言えるだろう。

3. 松橋輝子

日本のカトリック教会における聖歌の伝統 ——ドイツ語会衆歌の受容と日本語テキストにみる 聖歌の意義——

本研究は、日本のカトリック教会における聖歌集の系譜と日本語聖歌の宣教的意義を明らかにするものである。現行の公式聖歌集である『カトリック聖歌集』（1966）の大部分がドイツやフランスの聖歌の邦訳聖歌であることに注目し、その前進となった『公会衆聖歌集』（1918）と『公教聖歌集』（1933）の編纂過程の検証、各聖歌の日本語とドイツ語のテキスト分析による日本語聖歌の特徴の検証、日本におけるドイツ語会衆歌の受容に関する検証を行った。編纂過程の検証には、『カトリック新聞』、雑誌『聲』、『光明：週刊公教新聞』をはじめとする文献調査、聖歌集の出版地である北一条教会〔北海道、札幌〕、北十一条教会〔北海道、札幌〕、国内のカトリック神学院、カトリック系諸大学、関連する研究教育機関での資料調査を行った。

1918年に札幌教区聖歌集として編纂された『公会衆聖歌集』は典礼奉仕者や聖職者のためではなく会衆用の聖歌集であった点で、そしてさらには、日本語聖歌の収集であった点で、同時代の他の聖歌集からは際立っていた。この聖歌集の編纂に当たっては、札幌の宣教を担っていたフルダ管区フランシスコ会宣教師の働きが極めて重要であった。『公会衆聖歌集』は、フルダ教区の聖歌集（*Katholisches Gesang- und Gebetbuch für die Diözese Fulda*, 2nd ed. 1891）、ケルン大司教区の聖歌集（*Gesang- und Gebetbuch für die Erzdiözese Köln*, 2nd ed. 1908）をモデルに、ドイツ語聖歌の選別、翻訳を経て編纂された。このことが現在に至るまで、『カトリック聖歌集』がドイツ的といわれる所以である。

日本のカトリック教会における最初の統一聖歌集『公教聖歌集』は、札幌教区の『公会衆聖歌集』に加えて、パリ外国宣教会の宣教地域において広く用いられていた『日本聖詠』の聖歌を取り入れ、さらに新たな聖歌も加えながら編纂された。出版当時の定期刊行物等の資料調査の結果、この聖歌集は、当時のカトリック教会の信者が求めた母語で典礼に参加することへの要望に応えるものであることが明らかとなった。

また本論では、『公教聖歌集』の中でドイツから移入された聖歌の原曲と年代ごとの日本語聖歌のテキストの比較を行った。この中に『公会衆聖歌集』の聖歌はほぼすべて含まれる。分析の結果、日本語のテキストは多くの場合、ドイツ語の原曲テキストの単純な翻訳ではなく、原曲に基づきながらも、より教化的な内容が加えられていることが明らかとなった。また日本語聖歌は、個人の信心や主観的な信仰告白ではなく、むしろ聖書や教理を念頭においた各典礼暦や秘跡に関する叙事的なテキスト、キリスト、マリア、天使、聖人への直接的な賛美のテキストを基本としていたことが明らかとなった。さらに『公会衆聖歌集』以来の伝統として、戦前の日本の国体を彷彿させるいわゆる「天皇制用語」が聖歌の歌詞として用いられていたことも特筆すべきである。これらの用語を歌詞として用いることは、天皇の神性が強調される時代にあって、親しみをもって聖歌を歌い、キリスト教の唯一神を理解するのに一定の役割を担っていたと考えられる。こうした聖歌のテキスト分析の結果は、日本における聖歌の教化的、あるいは宣教的な位置づけを示している。第2ヴァティカン公会議以前のカトリック教会の典礼は、基本的にラテン語で行われており、そのことは非ラテン語文化圏において、宣教の障害にもなっていた。そうした中で、信者に寄り添い、そして教理を伝える手段として、会衆歌が担う役割は極めて重要だった。そもそも、日本のカトリック教会にドイツ人フランシスコ会宣教師の手を通してもたらされた会衆歌の伝統の背景には、聖歌は会衆が理解して歌うことで、歌い手にも、聞き手にも教理を伝える役割を持つ、という理念がある。典礼における母語の使用、典礼への信者の参加は、18世紀末にドイツ語圏を中心に発した啓蒙思想に基づく典礼改革における課題であり、その改革を通して、新たな聖歌の作曲、プロテスタント圏の讃美歌の受容やラテン語聖歌の翻訳を通じたレパトリー

の拡大が行われた。そのレパートリーは現在に至るまで、カトリック教会において重要であり、20世紀初頭以来、日本においても歌い続けられている。アジアにおける母国語聖歌の展開は、啓蒙期の典礼改革思想が第2ヴァティカン公会議よりはるか前に花開いていたことを示唆するものである。啓蒙思想に基づく聖歌がカトリック教会の会衆歌のレパートリーの構築、ラテン語文化圏にない日本などの宣教に役立ったことは明らかである。

本論では、現在用いられている聖歌集の中の大部分を占め、日本において100年以上にわたって歌われ続けているにも拘わらずこれまで明らかにされてこなかった「翻訳聖歌」の来歴に関する基礎的な研究を行い、日本のカトリック教会に根付いた会衆歌の伝統、日本語聖歌が果たした宣教や信者の教化への貢献を明らかにした。

1. SOMURA Mizuki

Changes in *Satsumabiwa* Music from the Prewar to the Postwar Eras: Focusing on Concerts, Radio Broadcasts, Record Releases, and Musical Analyses

Satsumabiwa, one of the genres of modern *biwa* music, was in vogue throughout Japan from the late Meiji period until the Taishō period. During the fifteen-year war, some *satsumabiwa* players composed and played war-related pieces, and consequently, after the war, opportunities to perform and listen to *satsumabiwa* music decreased. This thesis aims to reveal how the performances and activities of *satsumabiwa* musicians, as well as the content of *satsumabiwa* music itself, changed from the prewar to the postwar eras, particularly during the 1930s and 1940s. This dissertation investigates the circumstances surrounding concerts, radio broadcasts, and record releases, and it also analyzes the changes in performing styles and features of the war-related pieces.

This study contains six chapters. Chapter one surveys the history of the *satsumabiwa*, concentrating on the Shōwa period.

Chapter two presents the circumstances surrounding prewar *satsumabiwa* concerts, particularly those featuring performances of new pieces and those that were given as consolation. After the war, to revive the *biwa* genre, *biwa* players established performing groups consisting of performers from various schools.

Chapter three examines the radio broadcasting of *biwa* programs, by investigating the broadcasting records of the NHK Tokyo radio station. From 1938, *satsumabiwa* became regarded as “edificatory entertainment” that was suitable for wartime. After the war, Tanabe Hisao (1883-1984) organized programs consisting of various *biwa* genres, and this brought about a change in the performers’ recognition of the necessity of cooperation.

Chapter four examines the 78 rpm record releases of *biwa* music from the prewar era and the LP record releases of the same from the postwar era. In the mid-1930s, *biwa* music records came to be released as popular editions, and the number of releases gradually decreased. After the war, the release of *biwa* record albums contributed to the popularization of *biwa* music.

Chapter five focuses on the changes that occurred between the prewar and postwar *satsumabiwa* performing styles. I analyze the recordings of two representative *satsumabiwa* performers: Suitō Kinjō (1911-1972), the founder of *nishikibiwa*, and Enomoto Shisui (1882-1978), a *Kinshin-ryū* player as well as the founder of *Shisui-ryū*, a derivative of *Kinshin-ryū*. In the postwar period, Suitō created a new type of musical expression for the instrumental part. On the other hand, Enomoto exhibited little change in his performing style from the prewar to the postwar eras.

Chapter six analyzes the new war-related pieces *Manshū-jihen*, *Koga-rentaichō*, *Shōnen-kōkūhei* and *Senkan-yamato*. These pieces introduced new performing techniques, such as incorporating other instruments and sections of recitation without melody. Such techniques were inherited in the postwar period. As such, they played a role in attempts at musical development and the creation of contemporary repertoires.

In conclusion, I argue that war-related activities influenced musical development in the postwar period. After the war, all modern *biwa* performers recognized the importance of solidarity, and each performer built-up cooperative relationships for the purpose of reviving *biwa* music.

2. ZHENG Xiaoli

Musical “Negotiations” of the Second Sino-Japanese War: Focusing on the Musical Activities in Japanese-Occupied Beijing

This dissertation focusses on the musical activities in Beijing under Japanese occupation from 1937 to 1945, and it clarifies the state of musical activities in the occupied territories, presenting one side of the musical “negotiations” that occurred between Japan and China during the Second Sino-Japanese War.

In chapter 1, in order to provide an understanding of the general outline of Beijing’s musical culture under occupation, a brief history of music in Beijing from the time of the Republic of China until the occupation period, is given.

Chapter 2 investigates the types of “musical constructions” that were undertaken in occupied Beijing and what kinds of tendencies could be seen from the Japanese side. As for the state of such “musical constructions” in the occupied territories, whereas anti-Japanese music was prohibited, the provisional government of the Republic of China, which was a puppet government of Japan, attempted to spread its ideology throughout the general public by promoting lectures on music and Xinmin songs, as well as forcing the popularization of the latter, for the purpose of Japanizing the education system. Furthermore, as a result of an analysis of the Radio Broadcast Programs of the Beijing Central Broadcasting Station, it is clarified that the Japanese side, through their “musical constructions” utilizing mainly Western Music, intended to deepen the “friendly relations between Japan and China” during wartime.

Chapter 3 clarifies the nature of the musical activities of Japanese musicians in occupied Beijing, including those of the first Japanese musicians to move to Beijing during wartime, namely, Katsumi Hakamada and his wife. It also clarifies the nature of the musical activities of the Japanese North China Area Army Band, which was dispatched to Beijing, as well as that of graduates of the Tokyo Music School who travelled to Beijing, including Naoji Inoue, Shinichi Takarai, and finally, those of the musicians and people involved with music who came temporarily to Beijing, such as Kōsaku Yamada and Yushie Fujihara.

Chapter 4 focuses on concerts organized by Chinese (Taiwanese) and Western musicians, and it points-out that in these concerts, people within the occupied territories expressed their prayers for peace through Western Music.

The conclusion is as follows; as concerns the musical activities in Beijing under Japanese occupation, Western music was used as an important means by which to spread the “musical constructions” of the dominators. On the other hand, it played a major role in the resistance to, as well as a passive collaboration against, the war on the part of the dominated. Musical “negotiations”, so to speak, involving Western music, provided a stimulus to both sides, between which there was an asymmetrical relationship, and culturally, they brought about mutual permeation. As a result, it can be said that Western music was instrumental in the accomplishment of unexpected cultural developments in the occupied territories of Beijing wherein anti-Japanese music was prohibited.

3. MATSUHASHI Kiko

Congregational Singing in Japanese Catholic Churches: The Analysis of German Origin Hymns in Japan

The purpose of this study is to discuss the tradition of Japanese congregational hymns in Catholic churches that were brought and translated by missionaries in the early 20th century, and to propose the significance of vernacular congregational singing for the Catholic missionaries. This study includes examinations of documents from the 20th century, such as the newspaper published by the College of Bishops, *The Catholic Weekly of Japan*, and the monthly journal *Koe*. This study also includes fieldwork done in various churches, seminaries, and Catholic educational institutions in Japan to identify the compilation process of the hymnbooks that led to the current official hymnbook.

In 1918, one of the first hymn books in the Japanese Catholic Church after the reintroduction of Christianity during the Meiji Period was published in Sapporo, Hokkaido. This hymn book, *Kokyokai Hymnbook*, stood out from other Japanese hymnbooks in those days in a way that was specifically intended for this congregation. After the entrustment of Hokkaido as mission territory to Fulda Province (Thuringia), this hymnbook was compiled by German missionaries, who valued vernacular singing. Two hymnbooks published in Germany, *Katholisches Gesang- und Gebetbuch für die Diözese Fulda*, 2nd ed. 1891 and *Gesang- und Gebetbuch für die Erzdiözese Cöln*, 2nd ed. 1908 became the base of selecting the hymns and writing the text. Although this hymnbook was made for regional use, it became the model for the first official nationwide hymnbook, *Kokyo Hymnbook*, published in 1933, which, despite major revisions in 1948 and 1966, has been in use up until the present. Reports from that time show that the hymnbook met the expectation of the congregation to participate in the liturgy.

Through the comparison between German and Japanese texts of individual hymns in the *Kokyo Hymnbook*, I argue that the Japanese text were not merely translations of the original texts, but rather emphasized the meaning of the liturgical event or of Christian doctrine rather than individual piety. In the Japanese text, each theme of the liturgical event is repeatedly reinforced through the hymns. The use of specific words in Japanese hymn texts that reflect worship of the Japanese monarchy before World War II are also remarkable. These words were likely meant to contribute to an understanding of the divinity of Jesus, and the adoption of that notion of divinity, by the Japanese people. This shows the significance of Japanese hymns as the means of religious education and comprehension of the liturgy for Japanese Christians, especially because the liturgy was in Latin at that time.

This indicates the importance of vernacular congregational singing for missionaries in the Catholic churches. This tradition originates from a liturgical movement in the late-18th-century Enlightenment. It is important that the idea of congregational singing and the participation of the congregation through it had a positive impact on the missions, especially in non-Romance languages regions.

This study shows that, even though research on Japanese hymns has been extremely limited to date, the translation of hymns and the continuous tradition of Japanese congregational singing played a great role in the missionary and religious education in Japan.