

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

－ 2022年度 －

ABSTRACTS
OF BACHELORS, MASTERS AND DOCTORAL THESES
OF THE 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68回（2022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 2023年3月24日（金） 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（11:00～13:40 休憩12:05～13:00）

日根 知大 「我々の黒人 Our Blacks」が示すヴァージル・トムソンの「アメリカ音楽」観

湯浅 莉留 ジョン・フィールド（1782～1837）の運指法の特徴
——鍵盤楽器における運指法の歴史に位置づけて——

佐久間ひなこ 李蘭影の歌唱法研究
——「二つの歌声」と李蘭影表象——

志賀 京 1960年渡米歌舞伎公演の実態とその影響

土屋 百世 楽曲の音楽的特徴や性質は、聴取において知覚・誘発される感情・心的体験にいか
に反映され得るか
——アルヴォ・ペルト《Spiegel im Spiegel》に焦点を当てて——

修士論文（13:50～14:50）

井上 玲 17世紀後半から18世紀前半にかけてのリコーダーとフルートの編曲文化
——パリとロンドンの音楽愛好家の活動を中心に——

小野寺彩音 道化・鏡・鈴
——「グロテスク」から見るオペラ《こびと》《烙印を押された人々》——

長谷川由依 1920～30年代の新民謡運動における「民謡」再考
——作曲家の創作理念と活動にみる「国民性」の発見とその表出をめぐる——

博士論文（15:00～15:25）

孫 瀟夢 1980年代における日中伝統音楽交流の研究
——改革開放後の来日中国楽器奏者の活動を中心に——

※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。

2023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. 多様性の時代における日本のオルタナティブ・ミュージック ——メインストリームとの接近に着目して——	荒 波 結 実	1
2. 1970年代の日本におけるブルーグラス ——ブルーグラス45の活動を中心に——	長 坂 奈 桜	2
3. 「我々の黒人 Our Blacks」が示す ヴァージル・トムソンの「アメリカ音楽」観	日 根 知 大	3
4. ジョン・フィールド（1782～1837）の運指法の特徴 ——鍵盤楽器における運指法の歴史に位置づけて——	湯 浅 莉 留	4
5. アンドリュー・ロイド・ウェバーの ミュージカル《オペラ座の怪人》における音楽についての考察	渡 邊 晃 司	5
6. ジョゼフ・ローゼンストックの音楽活動の全体像と日本における活動	天 野 友 翔	6
7. 後期バド・パウエル再評価 ——テンポとアドリブの内容の分析を通して——	井 上 百 花	7
8. 東京音楽学校へのトニック・ソルファ法の導入と それが定着しなかった要因の考察	井 原 祐 馬	8
9. フラメンコにおける精髓の在処とブーロ ——バイレの身体経験に伴う精神性の分析を通じた一考察——	小田口 桜 子	9
10. 日本におけるエリック・サティの受容 ——1950年代～1970年代を中心に——	久 住 早 苗	10
11. 16世紀前半フランドル楽派のモテットにおける作曲技法の分析 ——Pater nosterを例に——	齊 藤 諒	11
12. 李蘭影の歌唱法研究 ——「二つの歌声」と李蘭影表象——	佐久間 ひなこ	12
13. 1960年渡米歌舞伎公演の実態とその影響	志 賀 京	13
14. インドの音楽における算術の応用 ——南インドの順列・組み合わせの発展とラーガの体系化を例に——	関 澤 広 琳	14
15. 楽曲の音楽的特徴や性質は、聴取において知覚・誘発される 感情・心的体験にいかに関与されるか ——アルヴォ・ペルト《Spiegel im Spiegel》に焦点を当てて——	土 屋 百 世	15
16. ジェンダー音楽学における主体構築とその（不）可能性	平 野 みなの	16
17. 伊福部昭の作曲様式 ——初期作品に焦点を当てて——	堀 田 夏 菜	17
18. 大嘗祭における風俗歌舞の地方伝承と保存について ——金刀比羅宮の「讃岐風俗舞一具」を中心に——	牧 野 友 香	18
19. 音楽教育者としてのラファエル・フォン・ケーベル ——ケーベル博士講述『西洋音楽史』に焦点を当てて——	室 永 琴 和	19
20. 日光例幣使街道に伝わる群馬・栃木の盆踊り口説と「八木節」の比較 ——全体構成、唄の節・リズム、笛の旋律に着目して——	吉 野 日奈子	20
21. 《ジゼル Giselle》の音楽に関する一考察 ——第2幕の場面分析を中心に——	渡 邊 真 衣	21

修士論文

1. 明治10年代から40年代における薩摩琵琶楽の形成と展開
——家元制度の導入に着目して—— 稲 田 一 陽 22
The Formation and Development of Satsumabiwa-Gaku in
the Meiji Period (1868-1912) INADA Kazuya 34
2. 17世紀後半から18世紀前半にかけてのリコーダーとフルートの編曲文化
——パリとロンドンの音楽愛好家の活動を中心に—— 井 上 玲 23
Arrangement Culture for Recorder and Flute:
Amateur Musicians in Paris and London during the
Late 17th and Early 18th Centuries INOUE Rei 34
3. レナード・バーンスタインの社会展望
——「信仰の危機」と1960年代の作曲活動—— 眞 壁 謙太郎 24
Leonard Bernstein's Social Vision:
“A Crisis of Faith” and His Compositions in the 1960s MAKABE Kentaro 35
4. 和楽器店の役割についての研究
——各種和楽器店を対象としたケーススタディ—— 宮 武 苑 子 25
The Mutual Relationship between Japanese Traditional
Musical Instrument Shops and Customers: Reconsidering
their Role in Popularizing Japanese Traditional Music MIYATAKE Sonoko 35
5. フェラ・アニクラポ・クティの1980年代の
楽曲中におけるコーラス・セクションの役割 井 上 環 26
The Communicative Role of the Backing Vocals in
Fela Anikulapo Kuti's Songs in the 1980s INOUE Tamaki 36
6. 道化・鏡・鈴
——「グロテスク」から見るオペラ《こびと》《烙印を押された人々》—— .. 小野寺 彩 音 27
Fool, Mirror, Bell:
The Grotesque in *Der Zwerg* and *Die Gezeichneten* ONODERA Ayane 36
7. 日本の尺八製管の伝承
——竹仙系工房と田畑工房を中心に—— 解 桐 28
Tradition of Japanese Shakuhachi-Making:
Focusing on Chikusen Group Workshop and Tabata Workshop XIE Tong 37
8. ローベルト・シューマンの交響曲におけるオーケストレーション
——「声部多重技法」とその音響効果—— 笠 井 恵理子 29
The Orchestration of Robert Schumann's Symphonies:
The Acoustic Effects of “Part Doubling” KASAI Eriko 37
9. 関東大震災の復興に関連した音楽の動向
——演奏会・公演と歌の創作を中心に—— 高 津 萌 子 30
Music-Related Recovery After the Great Kanto Earthquake (1923):
Focusing on Concerts and Song Creation Activities TAKATSU Moeko 38

10. 1920～30年代の新民謡運動における「民謡」再考 ——作曲家の創作理念と活動にみる「国民性」の発見と その表出をめぐって——	長谷川 由 依	31
Japanese Folksongs as Represented in the New Folksong Movement (Shinmin'yo-undo) in the 1920s and 1930s Japan	HASEGAWA Yui	38
11. 戦前における能楽界と教育界の接点 ——1930年代の旧制中等学校を中心に——	原 田 笑 加	32
Interaction between Noh and Education: A Study on Noh Education and Promotion Activities for Secondary School Students in the 1930s	HARADA Emika	39
12. J. N. フンメルのパiano協奏曲のヴィルトゥオーソ性に関する考察 ——第1楽章の「ソロ楽節」に着目して——	宮 本 汀	33
A Comparative Study of the Virtuosity in J. N. Hummel's Piano Concerti	MIYAMOTO Migiwa	39

博士論文

1. 1980年代における日中伝統音楽交流の研究	
——改革開放後の来日中国楽器奏者の活動を中心に——	孫 瀟 夢 40
A Study on the Exchange of Japanese and Chinese Traditional Music in the	
1980s: Focus on the Activities of the Chinese Instrumentalists Travelling to	
Japan after the Reform and Opening-Up (The Chinese Economic Reform)	· SUN Xiaomeng 42

1. 荒波結実 (2018年度入学)

多様性の時代における日本のオルタナティブ・ミュージック ——メインストリームとの接近に着目して——

本論文は、執筆者自身が日々の音楽聴取体験の中で抱いた、音楽カテゴリー「オルタナティブ」に対する疑問の解決を目的としている。多様性という言葉が重視されるようになった近年、従来の典型や主流とは異なる「オルタナティブ」な物事が増加しているというのは様々な分野において言えることである。現代のポピュラー音楽シーンにおいても同じことが言えるのならば、「メインストリーム」と「オルタナティブ」の境界が曖昧となり両者が接近しているのではないか、という考察を検証するべく、調査を行った。なお、現代のポピュラー音楽シーンを調査する際は日本のアーティストに範囲を限定している。

第1章では、そもそも「オルタナティブな音楽」とはどういうものなのかという疑問のもと、「alternative」の意味と使用方法を調べ、その解釈に複数の種類が考えられることを明らかにした。具体的には、①メインストリームに対する音楽性を持つ音楽、②メインストリームとは別の音楽的特徴を持った音楽、③これまでにない新しい音楽、④1990年代のオルタナティブ・ミュージック（オルタナティブ・ロック）といったものである。そしてこの解釈をもとに、本論文の結論として解決したい事柄を整理した。また章末において、多様性が重視される社会の特徴と「オルタナティブ」の関係性についてさらに深く言及し、第2章以降の布石とした。

第2章では、音楽において「オルタナティブ」という言葉がいつ・どのような状況で使われ始めたのかという疑問のもと、複数の文献を比較参照し歴史を振り返った。調査の結果、1990年前後の主にアメリカのロックシーンにおいて、オルタナティブな音楽性を持ったものに対し「オルタナティブ・ロック」と言い表したのが始まりであると分かった。また、同時期の日本のポピュラー音楽シーンにおける「J-POPの誕生」「渋谷系の流行」「日本のオルタナティブ・ロック」という特徴的な出来事に焦点を当て、第3章での考察と検証に繋がる観点を提示した。

第3章では、現代の日本のポピュラー音楽シーンにおける「メインストリーム」と「オルタナティブ」の接近について調査を行った。音楽メディアの変化によって「リスナーの趣味趣向の多様化」が進行し、「J-POP」として広く聴かれる音楽の幅が広がっているという現状を、音楽視聴方法の推移のデータや試聴に至るまでのリスナーの行動を例に詳しく明らかにしている。また、そのような音楽シーンで活躍するアーティストがこの状況をどう捉え何を考えて制作しているのかを、Apple Music内のラジオステーションや音楽雑誌でのインタビューをもとに確かめた。これらの検証結果を受け、章末では第2章で提示した1990年代の日本のポピュラー音楽シーンとの類似点も指摘している。

第4章では、初めに第1章において提示した「オルタナティブ・ミュージック」にまつわる疑問点の答えを整理し解決に導いた上で、本論文の題目「多様性の時代における日本のオルタナティブ・ミュージック」についての事実と考えを示した。メインストリームとオルタナティブが明確に対立している時代から両者が接近し共存している時代へと変化し、ポピュラー音楽シーンに「単一のカテゴリーでは括り難い音楽」が増加している現代において、そのような音楽は「オルタナティブ」ではなく「ジャンルフリー」と表現するのがより適切であり、「ジャンルフリーな音楽が今のメインストリームを築きつつある」と指摘することで本論文の結びとした。

2. 長 坂 奈 桜 (2018年度入学)

1970年代の日本におけるブルーグラス ——ブルーグラス45の活動を中心に——

ブルーグラスは、1940年代にアメリカ南部で成立し、1950年代以降に日本やヨーロッパに普及したポピュラー音楽ジャンルである。日本においては1950年代初頭からラジオなどを通じて聴取され始め、1970年代が最盛期と言われている。日本のブルーグラスやそのコミュニティの研究は三井徹や津田敏之による業績があるが、1970年代のバンドや愛好家の活動を対象としたものはまだ少なく、不明な点が多くある。本研究は、1970年代に焦点を当て、代表的なバンドの一つであったブルーグラス45というアマチュアバンドの活動を中心に調査を進めた。それらを踏まえて、最盛期を迎えた日本のブルーグラスの状況について整理し、当時の愛好家たちの音楽活動や普及過程を明らかにするものである。

1章では、ブルーグラスがどのような音楽であるか、ニール・V・ローゼンバーグの『ブルーグラス 一つのアメリカ音楽大衆』などを参考に概説した。

2章では、日本にブルーグラスが流入してから1970年代以前までの受容状況を、先行研究と雑誌記事などから論じた。終戦後、進駐軍のラジオFEN (Far East Network) でブルーグラスを含むカントリー音楽が流れ、民間放送や実演バンドの出現などによって愛好者が増加していった。彼らは愛好団体を組織し、会報の発行やコンサートを通じて交流を深めるとともにブルーグラスの普及に努めた。

3章では、ブルーグラス45 (以下、45) の活動について、『Bluegrass Unlimited』や『Moonshiner』などの資料とメンバーへのインタビューを中心に整理した。神戸のコーヒーハウス「ロスト・シティ」で結成した45は、日本人バンドが渡米するさきがけであり、卓越した演奏技術と他ジャンルの音楽を取り入れた独自のアレンジで本場アメリカでも名を残すバンドとなった。彼らが持ち帰った録音や現地で学んだシステムは日本ブルーグラス発展の上で欠かせないものとなり、解散後も国内外の愛好者の記憶に残っている。

4章では、1970年代の日本においてブルーグラスがどのように受容され普及していったのかを、当時の資料と愛好者へのインタビューを元に分析した。60年代にブルーグラスに触れた学生たちが大人になり、専門誌の発行やBOMサービスをはじめとする情報発信、野外フェスティバルの開催に尽力した。さらに楽器店でもブルーグラスの楽器を取り扱う店が増え、来日コンサートも急増するなど、間口を広げ音楽活動がしやすい環境が整っていったことが明らかになった。

本論文では、1970年代初頭、ブルーグラス45はアメリカでの活躍によって日本人愛好者にとってのカリスマ的存在となり、彼らが持ち帰ったレコード販売やフェスティバルのシステムがその後のブルーグラスの普及に大きく貢献したことがわかった。また、そういった普及過程は愛好者たちのボランティアに支えられており、結びつきの強いコミュニティが残っていると結論づけた。今後は、ブルーグラス自体が持つ音楽的側面に注目し、アメリカにおける普及過程と比較しながら考察したい。

3. 日 根 知 大 (2018年度入学)

「我々の黒人 Our Blacks」が示す ヴァージル・トムソンの「アメリカ音楽」観

本論文は1934年に初演されたヴァージル・トムソンVirgil Thomson (1896-1989) とガートルード・スタインGertrude Stein (1874-1946) による共作のオペラ《Four Saints in Three Acts》(以下《Four Saints》と表記)について美学的観点から分析し、表現上の彼らの意図を明らかにするものである。とりわけ、初演当時から議論を巻き起こした《Four Saints》の全黒人キャストの背後にみえるトムソンの創作意図に焦点の一部をあてた。

これまでの評価においては、黒人の起用は興行的な意図や人件費の安さなどアメリカ社会に巣食う差別のシステムを利用したものであり、トムソンが主張する「純粋に音楽的な」理由は単なるカムフラージュにすぎないとされてきた。今回は黒人起用を、一旦そうした解釈から切り離し、トムソンの主張にしたがって、《Four Saints》の音楽的・美学的な視点から考察する。そして、スタイン、トムソン両者の表現上の意図を明確にしたうえで改めて黒人の起用の理由を考察し、トムソンにとって、この決断がオペラの表現上「必然」であったことを明らかにすることを本論文の最大の目的とする。

《Four Saints》を美学的・音楽的観点から把握する上で、スタインの1920-30年代の講演での発言を分析の基盤とした。この作業は、スタインが創作したテキストを捉えるうえでは当然ではあるが、トムソンの作曲した音楽の分析においても分析の基盤としたのは、1925年以降、彼がこれまでの作曲上の指導者ナディア・ブーランジェNadia Boulanger (1887-1979) から一定の距離を取り、自身の創作上の基盤である美学・思想をすべてスタインに依拠したと見受けられるからである。しかしながら、スタインの思想を直接音楽の分析に適用することはできない。そこで、スタインの思想を三つの観点(本論文では三つの〈テーゼ〉と表記)に整理し、それを更に具体的な楽曲分析のパラメータとして援用した。

本論文は序章・終章を含む全6章で構成される。第1章と第2章では、スタインの講演の内、「肖像画と反復Portraits and Repetition」(1935)や「戯曲Plays」(1935)を中心にスタインの創作思想様々な文脈を再構成した。またこの作業にあたり、同時代的思想への参照としてオルテガ・イ・ガセットの論考『芸術の非人間化』(1925)を考察上の補助としながら、スタインの思想を三つの〈テーゼ〉として整理した。

第3章では、上記三つの〈テーゼ〉を《Four Saints》の楽曲分析へと援用しつつ、その作業から導かれた具体的なパラメータに沿って同作品の音楽的要素・言語的要素を分析した。トムソンとスタインは互いに、三つの〈テーゼ〉を作品の中で表現するとともに、特にトムソンはスタインのテキストをオペラ化する際に生じる問題を音楽的工夫によって克服しているということが明らかになった。本来、文字情報であるテキストが音声化されることで同音異義語の判別が困難になりスタインの本来の表現が失われてしまう。これをトムソンはテキストに付与する音の音価やリズムを調節することで一意に伝わるようにした。

第4章では、前3章の内容を踏まえ、改めて《Four Saints》のオール黒人キャストについて考察した。トムソンは、前章でみた音楽的な工夫の一環として、英語で歌われるテキストを正確に発音できる存在を求めている。トムソンは、英語を唯一の共通アイデンティティとしてアメリカ人になった人々として自身がみなす「私たちの黒人“our blacks”」に白羽の矢を立て、正確なテキストの発音という「純粋に音楽的な」理由のもと黒人の起用を決断したと考察し、本論文の結論とした。

第4章後半から終章にかけての一部は、トムソンの黒人に対する偏見の「差別性」にも言及している。黒人起用を「純粋に音楽的な」理由と主張するトムソンの意識には、単なる社会的な差別体系よりも更に根深い構造的な差別が潜んでいるのではないかということを示唆して本論文を締めた。

4. 湯 浅 莉 留 (2018年度入学)

ジョン・フィールド (1782～1837) の運指法の特徴 ——鍵盤楽器における運指法の歴史に位置づけて——

本研究の対象は、アイルランド出身のピアニスト兼作曲家であり、19世紀前半のロシアを主な拠点として活躍したジョン・フィールドの運指法である。フィールドに対しては、パトリック・ビゴットによる代表的な評伝 (1973) の副題にも表されているように、「夜想曲の創始者」という曖昧なイメージが先行し、彼の作品研究は狭められてきた。その一方で当評伝は、フィールドの運指法を説明する際に彼の弟子アレクサンドル・イヴァノヴィチ・デュビュークの著作を引用し、譜例としてフィールドのピアノ協奏曲を挙げている。本研究では、フィールドがどのような演奏を想定したのかということにまで視野を広げ、彼の作品を理解するための第一段階として、彼が楽譜にて手書きや印刷により示した指番号に着目した。

本研究の第一の目的は、フィールドの運指法が何を規範としたうえで独自に構築されていたのかを明らかにすることである。彼は、古楽研究に携わったムツィオ・クレメンティの弟子であり、古楽に精通していた可能性がある。ロビン・ラングリー (1982, 1997) は、ロシアでフィールドが積極的にヨハン・ゼバスティアン・バッハの作品を紹介し、教材としても認めていたことを折に触れて指摘した。本研究ではこの指摘から、フィールドは J.S. バッハの作品を学ぶ中で独自の運指法を構築したのではないかという第一の仮説を立てた。

本研究の第二の目的は、その運指法が彼の目指す非常に控えめに統御された打鍵動作とどのように関連していたのかを明らかにすることである。本研究では彼が指づかいに関して試行錯誤を重ねた楽器に着目し、彼が演奏していたピアノの鍵の反応が運指法と関連しているのではないかという第二の仮説を立てた。

本論文は3章構成である。第1章では運指法が体系化され始めた16世紀から19世紀前半にかけての鍵盤楽器の運指法の歴史を述べた。第2章ではデュビュークの伝えるフィールドの運指法を確認した後に、楽譜資料によってフィールドの運指法の実態を検証した。主な特徴は、①単旋律での同じ指の連続、②黒鍵上での短い指の多用、③親指と人差し指といった2本の指の交互使用、④3～4本の指で弾くトリルであることが判明した。第3章では各特徴を再び運指法の歴史に位置づけるべく、演奏者としてのフィールドについて考察を展開した。第1節では、J.S. バッハの平均律クラヴィーア曲集第2巻第1番ハ長調 (BWV 870) のフーガにフィールドが付した指番号を分析した。第2節では、歴史的ピアノの鍵の深さ・重さのデータを収集し、フィールドの親しんだ鍵の反応を分析した。

本研究は、複数音 (複旋律や重音) を弾き分ける練習、彼の師クレメンティの指導、当時のピアノの特性の三点によりフィールドが独自の運指法に至ったことを明らかにした。第一の目的に対しては、②は黒鍵から白鍵へと指を滑らせる奏法、④は親指・薬指と人差し指・中指という組み合わせでの4本指の構えというように、それぞれクレメンティから指導を受けた手指の動きを安定させる方法に由来し、①・③においては、J.S. バッハのフーガに頻繁に現れるような複数音を弾き分ける経験を積み重ねていたため単音であっても同様の指づかいを選択したという結論を得た。第二の目的に対しては、フィールドが鍵の深く重いピアノに親しみ、ゆっくりと打鍵するのに適した運指法を構築したという結論を得た。本研究は、楽譜に指番号を付すことがフィールドの創作過程の一つとして組み込まれているという理解に繋がった。今後は、彼の作品の構造を分析し、彼の指番号とどのように関連していたのかについて考察することが課題である。

5. 渡 邊 晃 司 (2018年度入学)

アンドリュー・ロイド・ウェバーのミュージカル 《オペラ座の怪人》における音楽についての考察

オペラやオペレッタの流れを汲みながら、20世紀のアメリカで誕生したミュージカルは、今もなお成長を続けている演劇ジャンルの一つである。ミュージカルは多くの構成要素からなる総合芸術であるが、脚本と並んで大きな重要性を持つのが音楽であることは言うまでもないだろう。

これまでミュージカル音楽研究は、大きく二つの方向でなされてきたように思われる。一方は「音楽劇」と言う括りの中で、オペラやオペレッタと比較してミュージカル音楽一般について論じるものである（重木昭信、2019年など）。もう一方は、その作品におけるナンバーをいくつか挙げ、その中の情報（歌詞や曲のスタイルなど）を参照しながら、そのナンバーとドラマの関係を考察していくものである（小山内伸、2007年など）。すなわち、ナンバーや作品を超えた大きなまとまりとして取り扱うか、ナンバーという限定された括りの中で論じていくかの両極端な状態といえよう。そこで筆者は、その二つの極の中間に位置するような方法を取り、作品の音楽全体を対象としながら作品内（外）の様々な情報と関連させて考察していくことで、新たな側面から「ミュージカル音楽」を捉えようと試みた。

本論文では、アンドリュー・ロイド・ウェバー Andrew Lloyd Webber (b. 1948) の《オペラ座の怪人 The Phantom of the Opera》(1986年初演) の音楽に焦点を当て、その作品全体の音楽構造や、ドラマとの結びつき、観客への効果などのミュージカル音楽が持つ機能について、主にモチーフやテーマを分析することで明らかにした。執筆には、ロイド・ウェバーの作品とその音楽について包括的に論じた先行研究 (John Snelson, 2004) を参照した。

第1章では、本作品が制作されるまでのロイド・ウェバーの舞台作品を中心に概観し、「ソング・スルー」型の作品を何度か上演し自身の技法を深めた上で、この《オペラ座の怪人》が制作されたことを明らかにした。また、同じ原作を基にしたケン・ヒル版との関連性について自伝 (2018年) の内容を基にしながら論じ、ロイド・ウェバー版の制作において一定の影響があったことを明らかにした。

第2章では、物語の進み方に沿ってモチーフ分析を中心に行い、本作品でのモチーフ・テーマが別の場面に転用される際には、テンポや伴奏、音楽的特徴などを変えながらドラマにおいて効果的になるよう作曲家によって計算され、その結果、その転用の意味が舞台上の役者(やオーケストラの演奏)を通して観客に伝わるようになるというメカニズムが明らかになった。そして、登場人物が言葉を発しなくても、モチーフやテーマが物語の筋を追う上でのガイドラインのような働きをしていることを明らかにした。

続く第3章では、第2章とは異なる視点から筆者なりにモチーフ・テーマの整理と考察をした。具体的にはモチーフやテーマごとに使用場面を抜き出し、「演奏方法」、「使用場面の共通性」、「音楽的特徴と使用場面の関連性」、「ドラマの展開とモチーフの持つ意味合い」、「モチーフ同士の連結」などの観点から使用方法によって六つに分類した。その結果、同じ原理でモチーフやテーマが転用されているのではなく、それぞれの音楽的特徴と使用する人物や、歌詞の内容、ドラマとの関わりなどを考慮しながら、転用方法に多くの選択肢を用意していることが明らかになった。

本論文での分析により、モチーフ・テーマが同一性を保ちながらも多彩な使用方法で繰り返し用いられることを明らかにし、この《オペラ座の怪人》の音楽が作品のドラマを進め、「語る」ものとして非常に大きな役割を担っていることを再確認した。また、モチーフやテーマに留まらず、本作品内に含まれている音楽スタイルにも言及した分析をしたことで、様々なスタイルの音楽を混ぜながらも音楽によって作品全体に「統一性」を持たせるロイド・ウェバーの作風も明らかにできた。

6. 天 野 友 翔 (2019年度入学)

ジョゼフ・ローゼンストックの音楽活動の全体像と日本における活動

本論文は、ジョゼフ・ローゼンストック Joseph Rosenstock (1895～1985) という20世紀に活躍した指揮者を研究対象としている。ローゼンストックはかつて前身の団体を含めてNHK交響楽団の常任指揮者を務めていた日本にゆかりのある人物だが、彼の存在は死後、急速に忘れ去られてゆき、ローゼンストックという人物に焦点を当てた先行研究も存在していない。このような状況を勘案し、本論文では「ローゼンストックはどのようなキャリアを形成したのか」、そして「ローゼンストックの活動にはどのような意義があるのか」というふたつの問いを提起し、特に後者に関しては日本での活動に注目し、本論文で取り上げることとした。

第1章では前者の課題に踏み込んでいった。ここではローゼンストックのキャリアをドイツ時代・日本時代・アメリカ時代と拠点の場所ごとに時代分けしたうえで、彼がどのような団体で活動していたのかということ整理していった。これを踏まえ、日本においてローゼンストックはオーケストラの指揮者として強く認識されているが、実際は、彼はオペラを主戦場とする指揮者であった点や、そもそもこのような認識のずれが生じたのは、現在までローゼンストックのキャリアが包括的・体系的にまとめ上げられてこなかったことが関係している可能性を指摘した。第1章の記述は、ローゼンストックのキャリアに関する従来の説明と比較すれば、より詳細なものとなったと考えられるが、特に彼のドイツ・アメリカにおける活動に関しては明らかにできなかった部分も多く、今後の課題も多く残されている。

第2章では後者の課題に取り組んだ。指揮者の活動は多岐にわたるものであるが、ここでは、ローゼンストックが日本という土地で、どのような作品を、どれほどの頻度で取り上げたのかという点を考察の対象とした。そのうえで、本稿では、この問題に対して、ローゼンストックのレパートリーの多様さ、取り上げた作品の「時代」、取り上げた作曲家の「国籍」、日本初演した作品という四つの視点からローゼンストックの活動の特徴を明らかにしていった。また、以上の視点からでは扱いきれなかった点についてはその他として別途取り上げることとした。そして、第2章の最後では、ここで明らかにしてきた特徴を踏まえ、ローゼンストックの日本における活動に対するいくつかの指摘を行った。ここでは、ローゼンストックのレパートリーが当時の聴衆のニーズを満たすものであったため、彼の演奏が好意的に受け取られたという可能性や、ローゼンストックのレパートリーの独自性がオーケストラの成長を促した点、そしてローゼンストックにとっても、この日本における活動は、キャリア全体の中で特殊な時期として位置づけられることを明らかにした。

7. 井 上 百 花 (2019年度入学)

後期バド・パウエルの再評価 ——テンポとアドリブの内容の分析を通して——

バド・パウエル (1924～1966) はアメリカのジャズ・ピアニストである。彼は和声の展開が速く即興演奏が重視されるビバップ・スタイルに対応する新たなプレイスタイルをピアノで確立した。また、現在普及しているピアノ・トリオの演奏様式を確立した。彼は華やかで勢いのある演奏スタイルで名声を博し、その演奏スタイルは1951年以前の彼の録音からうかがえる。

しかし1951年に精神療法として電気ショックを受け、入院期間を経て活動を再開した1953年以降は演奏の調子の波が激しくなったといわれる。またこの頃から、批評家たちから彼の演奏が酷評されるようになった。しかしその評価は十分に妥当なものなのか、疑問の余地がある。そこで本論文は、活動を再開した1953年以降を彼の後期とみた上で、酷評されている後期の演奏の特色を分析し、その否定的評価の当否を再検討することを目的とした。

第一章では、彼の演奏の前期と後期の区分について述べたのち、1951年までの演奏がジャズ史においてどのような位置づけにあるのかを述べた。

第二章ではジャーナリストやジャズ演奏家、ジャズ愛好家たちによるパウエルの後期の演奏に対する批評を整理した。後期の演奏において、調子が悪いとされる時の演奏ではテンポが演奏中に遅くなることとアイディアの乏しさが否定的評価の根拠として挙げられる。そのため、本論文では演奏中の「テンポ感」と即興演奏中の「アドリブの内容」に絞り研究を進めることとした。

第三章では演奏中のテンポについての研究を行った。研究の足がかりとして、後期の演奏の中でも批評家たちに悪名高い《Confirmation》はどれ程テンポを一定に保てていないかを測定した。更に前期を代表するアルバム『amazing bud powell vol.1』所収の各曲も比較対象としてテンポを測定し表にまとめた。結果、演奏中にテンポが遅くなってしまう傾向は前期からも見られることがわかった。また、後期はバラードを非常に遅いテンポで演奏しており、彼に備わっている、テンポを一定に保つ能力は前期とは違った形で発揮されていることがわかった。

第四章では即興演奏中におけるアドリブの内容についての研究を行った。ここではアドリブ中に出てくるフレーズと休符の長さを計測し、それぞれどのくらいの長さのフレーズ・休符が何回ずつ出てきたかを測定した。彼の後期の演奏はアイディアの乏しさが指摘されるため、アイディアが次々と浮かぶ時にはフレーズが長くなり休符が短くなるものと解釈し、フレーズの長さとともに休符の長さや回数も数えた。結果として、全体的な傾向としては後期の方が一つ一つのフレーズが短く休符も多いことが分かった。しかし、右手のメロディが途切れるタイミングで左手が入っていることが多く、演奏している比重が両手に分配されていることが分かった。また、左手の鳴っている割合が増えたことにより前期と比べ演奏に厚みが出てむしろ安定感のある演奏となった。また、右手のフレーズは短いものの、リズムパターンが豊富になったことも分かった。

以上の分析の結果を踏まえると、パウエルの後期の演奏でこれまで酷評されてきた点は一概に悪いものとして捉えることはできない。身体的な衰えにより、前期の演奏のような勢いが無いことは認めざるを得ないが、後期の演奏では極端に遅いテンポで演奏されるバラードの曲やアドリブの演奏内容など、前期とは違ったアプローチが見られる。彼は演奏家としてただ衰退していったのではなく、むしろプレイスタイルを変えながら生涯ジャズピアノを弾き続けた、として論を結んだ。

8. 井 原 祐 馬 (2019年度入学)

東京音楽学校へのトニック・ソルファ法の導入と それが定着しなかった要因の考察

本研究の目的は、階名唱法という共通点を持つ音楽取調掛由来の唱歌指導法（以下取調掛由来の方法）と日本で行われたトニック・ソルファ法（以下TS法）による唱歌指導法とを比較し、当時の唱歌教育をめぐる世相と関連付けることによって、TS法が日本で定着しなかった要因を考察することである。

主な研究方法は、文献調査である。武蔵野音楽大学及び東京藝術大学の附属図書館には、1894（明治27）年10月から約半年、東京音楽学校でTS法を用いた唱歌教育を行ったエミリー・ソフィア・パットン（1831～1912）の蔵書が現存している。また、パットンに学び、後に東洋音楽学校を設立する鈴木米次郎（1868～1940）による『新式唱歌 一名トニック・ソルファ歌集』（以下『新式唱歌』、1897刊）は日本におけるTS法の実践状況を伝える貴重な資料と言える。取調掛由来の方法に関しては音楽取調掛で編纂された『音楽指南』（1884刊）及び『小学唱歌集』（1882～1884刊）や、伊澤修二（1851～1917）による『小学唱歌』（1893刊）等を参考にした。

本論文は、3章構成である。

第1章では、英国で誕生したTS法について概説した。TS法とは、讃美歌を美しく大衆に歌わせるために、五線譜を用いる前に「和声感と精神的効果」の涵養を目指した階名唱法による指導法で、和音記号ⅠⅤⅣの順番で階名を教える。また、「純正律のほうがかきれいで簡単である」という考えから、鍵盤楽器の使用に消極的で、むしろ教師の範唱をより重視する特徴を持つ。事実、ハンドサインやモデュレイターといった階名を視覚化する図など、範唱のための様々な工夫が見られる一方、教授項目を徹底して段階化し、各段階の「十分な習熟」を要求するので、教師側に大きな力量を求める指導法と言える。

第2章では、上述の両指導法を比較した。パットンの蔵書を見るに、彼女はTS法用の楽譜であるソルファ譜の下に色の棒線を弾くことで和声を区別させ、ソルファ譜から五線譜への移行は、両方を併記する方法で行った可能性が高い。鈴木も『新式唱歌』において、創設者ジョン・カーウェン（1816～1880）のTS法を忠実に踏襲しているが、一方で『小学唱歌集』などと併用したという証言も残している。

取調掛由来の方法は、どの教材も音階や旋律の重視がうかがえる点、「和声」を独立して教える項目がない点で一致しているが、『音楽指南』の原典である *The National Music Teacher*（1875刊）では、巻末の歌曲にピアノ伴奏があったことから、子どもに歌わせることを狙いとする唱歌教材には和声は難すぎると判断し、和声は音で仕込むことを意図したと考えられる。

両指導法を比較すると、TS法は和声重視で取調掛由来の方法は音階・旋律重視であり、TS法の階名指導法上、順次進行による音形をすぐ使えないので、『小学唱歌集』の最初の1・2・3、3・2・1……という音階練習すら出来ないなどの問題が生じることも判明した。また併用策を選択した鈴木姿勢から、日本の唱歌教育にTS法を適用する困難さを指摘しうる。

第3章では、唱歌教育黎明期である明治10～20年代に焦点をあて、その間の教育制度・教科書産業・楽器産業の動きを調査した結果、TS法が定着しなかった背景には、「修身」という指導の軸、日清戦争による軍歌の台頭、オルガン製造の急発展という、取調掛由来の方法定着への三つの後押しがあったという示唆を得た。

以上全3章を踏まえ、西洋音階の音楽が当たり前の英国と西洋音階に馴染みのない日本という、当時の両国の状況の差等から、TS法が定着しなかった要因を改めて考察し、本論文の結論とした。

9. 小田口 桜 子 (2019年度入学)

フラメンコにおける精髓の在処とプーロ ——バイレの身体経験に伴う精神性の分析を通した一考察——

本論文は、フラメンコについて、個人のバイレ経験に伴う精神性の分析を通してプーロpuro（「純粋な、混じり気のない」の意）と呼ばれる概念と共にフラメンコの精髓の在処を考察することを目的としている。

多様化が進む現代のフラメンコ界において、その精髓の在処は議論の対象となることがある。それは民族芸能として生まれたものが商業的、あるいは国際的に展開された際に生じる議論であるとも予想出来る。現代においてフラメンコは、プーロの精神が存在する原点に立ち返ろうとする動きが多く存在することも確かであり、フラメンコを実践するうえでその本質を見極める必要は高くなっている。本研究では、フラメンコの担い手がどのような意識で実践し、フラメンコの何に価値を感じているのかといった精神性の部分に着目することが、個別の事象を通した本質理解として必要なことであると考えた。その為、研究手法として日本での活動経験を持つ踊り手四名に対するインタビュー調査を実施し、各自がフラメンコのコミュニティ内での経験と踊るという身体経験を通して獲得した精神性の分析を中心に研究を進めた。インタビューは対面で、2022年10月から11月にかけて計四回実施した。

本論は全5章で構成され、別冊付録としてインタビュー記録を収録した。第1章第1節ではヒターノがもたらした文化とイスラムの統治を受けたアンダルシア文化が融合した複雑な文化的背景に着目しながらフラメンコの発展の歴史を略述した。第2節ではフラメンコの構成要素や形式、および即興性について概観した。第3節では筆者がフラメンコという芸術に対して抱いていた問題意識と共に本論文を執筆するに至った動機の記述を行った。

第2章ではインタビュー研究の方法やインタビューの詳細と、インタビューの質問内容を概要として記した。

第3章ではインタビュー어가様々な立場と経験を持っていることに基づき、それぞれがどのような精神性を持っているのかについて横断的に調査結果を分析した。第1節でプロフェッショナルとアマチュア、第2節で男性と女性、第3節では国籍にそれぞれ注目し、各自の自己認識がフラメンコの実践にどのような影響を持ち、表れているのかについて分析を行った。

第4章では、フラメンコを实践するうえでの様々な概念に観点を移し、分析を行った。第1節では「上手さ」、第2節では「型」、第3節では「価値観」という概念に基づき、それぞれの観点からインタビュー어가フラメンコに対してどのような評価基準や体得プロセス、価値観を持っているのかについて分析した。

第5章では、第3、4章を通して行った分析をもとにフラメンコの本質についての考察を加えた。第1節でインタビュー어의精神性についてのまとめと考察を行い、第2節ではフラメンコのカンテ cante（歌）を中心とした音楽性について、ルソーの『言語起源論』や「ムシケー」の語義に基づいた考察を行った。第3節ではフラメンコの民族性と商業化の観点からプーロと呼ばれる概念についての考察を行った。

分析を通して認識したことは、インタビュー어가フラメンコに対する深い愛情と責任感を共通して持っていること、そしてその責任感が歴史的背景や文化への理解から生じたものであるということだった。また、フラメンコの音楽性がカンテを核として語られるべきものであり、その音楽性と文化の源流に真摯な姿勢に基づいてプーロの精神は純度を保つことが出来るということを合わせて確認した。フラメンコの精髓は、その真摯な姿勢に基づいたプーロの精神と共に個人の強みと色が表現され得る余白の中に存在するものであると結論づけた。

10. 久住 早苗 (2019年度入学)

日本におけるエリック・サティの受容 ——1950年代～1970年代を中心に——

本論文は、フランスの作曲家であるエリック・サティ（1866～1925）が、1950年代～1970年代の日本でどのように受容されたかを調査し、その意味を考察することを目的とする。これまで日本におけるサティの受容が語られる際には、1980年代に《ジムノペディ》や《グノシエンス》といった彼の一部の作品がBGMやTVCMへ使用されたことなどを通じ、主に若者の間で起こったブーム的な現象に着目されることが多かった。深水（2014）は日本におけるサティ受容をその初期から振り返り記述しているが、ブームを伴う急速な受容が進む前段階にあたる50年代～70年代については上演などの記録を記すのみにとどまっている。本論文では、サティの名が一般層にまで知れ渡る前に、50年代～70年代の音楽家たちの間でサティがどのように受け取られてきたのか考察を試みた。

第1章ではサティ自身の略歴について確認した後、日本に初めてサティが持ち込まれた時期である、20年代～30年代の受容について概観した。サティが存命中だった20年代から、彼の作品に関する評論や彼自身が書いたテキストが雑誌『音楽新潮』などに掲載されており、そのユーモラスな楽曲タイトルなどから一風変わった作曲家として紹介されていた。さらに、サティと親交の深かった詩人であるジャン・コクトー（1889～1963）による、サティとその他のフランス6人組を礼賛した評論集『雄鶏とアルルカン』が邦訳されたことなどを契機に、坂口安吾をはじめとする文学者の間でも受容が進んでいたことを確認した。

第2章では3節にわたって、本論の主題である50年代～70年代の日本におけるサティ受容の実態を記した。第1節ではその当時の日本における音楽活動について、終戦直後から積極的に結成されていたグループでの活動を中心にまとめた。第2節ではサティ作品の上演について、実験工房や草月アートセンターなどで行われた主要なもの四つを取り上げた。当時の音楽家たちは自作曲を発表する傍らで同時代の欧米の音楽を積極的に紹介しようと試みていたが、上演の記録から、サティ作品もそのような流れの中で扱われていたことがわかった。数自体は決して多くはないものの、時代としては数十年遡るサティ作品がこのような文脈のもとで紹介されていたことから、サティがより現代音楽と接続され得るものとして受容されていたと考えられる。また、第3節では当時発表されたサティに関する論考について、特にサティを特集した『音楽芸術』や『ユリイカ』などの雑誌に焦点を当てて記述し、作品論のみならずサティに関する様々な情報に関心が寄せられ、紹介されていたことがわかった。

第3章では、第2章で確認したことをもとに、50年代～70年代の日本におけるサティ受容の持つ意味を検討した。ここでは、当時の音楽家とサティとの間にある、他領域の芸術家たちとともに新たな表現を目指して創作を行ったという共通性、またサティから大きな影響を受けたジョン・ケージ（1912～1992）が、初来日を契機に60年代にかけて受容されたことを指摘し、50年代～70年代の日本において始まりつつあったサティ受容は、80年代以降に急速に進むサティ受容の準備期間という重要な意味を持つのではないかと結論付けた。

11. 齊 藤 諒 (2019年度入学)

16世紀前半フランドル楽派のモテットにおける作曲技法の分析 ——Pater nosterを例に——

ルネサンス時代に盛んに作曲されたモテットは、当時における言葉と音楽との関係性の変化および深化を色濃く反映する、多声音楽の歴史において重要なジャンルである。語られる言葉の強勢・抑揚や、テキストの構成、意味内容に音楽を適切に対応させるということが次第に重要視されていった時期にあって、作曲家たちはそれぞれの作曲上のスタイルを持ちつつも、楽曲においてテキストを修辭的、象徴的に表出する方法を模索し、編み出した。

一方、ルネサンス時代の多声音楽について語るうえで、フランドル地方を中心に活躍した作曲家たちの存在は欠かせない。初期のヨハネス・オケゲムらから、中期のジョスカン・デ・プレらを経て16世紀後半に至るまで、さまざまな世代の作曲家を含むフランドル楽派は、約200年に及ぶルネサンス時代の作曲の歴史を包括している。現在、フランドル楽派の中の特定の作曲家や作品については考察が進みつつあるものの、複数の作曲家を比較する視点の研究や、世代ごとの作曲技法の特徴の違いについて詳細に考察する研究は不足している。

このような背景を踏まえ、本論文ではフランドル楽派を代表する作曲家であるジョスカン・デ・プレと、その後進の世代の作曲家であるアドリアン・ウィラールト、ニコラ・ゴンベールを取り上げ、彼らの宗教モテット《Pater noster 主の祈り》を比較分析した。同一テキストの楽曲を取り上げたのは、比較を容易にし妥当性を高めるためであるのと同時に、Pater nosterという祈りが典礼上の中核をなすものであるため、そのテキストに作曲する際には言葉そのものの響きや意味内容に深く注意が向けられたであろうと予想されたためである。

第1章では、本研究で取り上げるジョスカン、ウィラールト、ゴンベールに関する基本的な情報として、その生涯の概略と彼らのモテット作曲の一般的な特徴について触れた。第2章では、彼らの作曲技法をルネサンス時代というより大きなコンテキストの中に位置づける準備として、三つの視点から前提知識を整理した。第一にルネサンス時代のモテット作曲の概括的な歴史、第二にPater nosterの儀礼上の役割およびテキストの意味内容、第三にルネサンス時代の多声楽曲におけるカデンツの理論である。第3章は三人のPater nosterの楽曲分析と、それらの相互的な比較であり、本論文の中核をなす。分析上の主要な観点として、①シラビックかメリスマ的か、②旋律素材（聖歌旋律）の扱い、③声部書法（テクスチュア）の扱い、④カデンツ、⑤テキストに対応した修辭的・象徴的技法、の五点を設定した。

分析の結果、三者の楽曲はいずれも聖歌旋律や朗唱定式といった儀礼上の形式をモテット作曲に受け継いでいること、声部の組み合わせや音域などを変化させてテキストを（直接的とは限らないにせよ）巧みに音楽の中に表出していることが確認された。さまざまな技巧によって言葉と音楽とのバランスを絶妙にとりながら、多様な要素を包含する楽曲全体が、キリスト教において重要な「主の祈り」の霊性と結びついていると考えられた。

12. 佐久間 ひなこ (2019年度入学)

李蘭影の歌唱法研究 ——「二つの歌声」と李蘭影表象——

李蘭影（イ・ナニョン、1916～1965）は、日本統治時代朝鮮で活躍した女性大衆歌謡歌手である。当時最も多くの大衆歌謡を発売し、その数は200を超えた。特に1937年に発売した《木浦の涙》は朝鮮全土を風靡し、今尚愛され歌い継がれている。1930年代朝鮮の歌謡界を牽引する、名実ともにスター歌手であった。

本論文は、李蘭影の持つ「二つの歌声」への興味から出発した。李蘭影の楽曲を網羅的に聴いてみると、「流行歌スタイルの音楽」と「ジャズスタイルの音楽」とで歌唱法を変えているようなことに気づく。両者はあたかも別人の歌声かと錯覚させるほど異なっている。しかし、李蘭影の歌声はもとより、その音楽的側面に注目した研究はこれまでほとんど行われていない。

そこで本論文では、李蘭影の歌唱法に焦点を当てる。実際のところ、音楽スタイルに応じて歌唱法を変えていたのか。もしそうであれば、どのような点を変化させていたのか。李蘭影の歌唱法の実態を明らかにすることを、第一の目的とする。本論文ではさらにその結果を踏まえ、李蘭影表象という問題に立ち入っていく。大衆歌謡における歌声が、歌手人気を左右する核心的な要素であると同時に、その歌手の表象を形成する要素でもある点に着眼し、「二つの歌声」によって形成された李蘭影表象を検討することを第二の目的とする。その目的に伴い、研究方法の中心には歌唱法分析と文献調査を据えた。

本論文は3章構成からなる。第1章では、1930年代朝鮮の時代背景を概観した。その中でも特に、当時社会現象的に現れたモダンガール、新女性、旧女性といった女性表象を整理し、第3章の李蘭影表象の議論へと通ずる布石とした。続いて、この時代のレコード産業をメディアとの関わりを主軸に概観し、大衆歌謡の動向に関わるラベリングの問題や検閲の問題にも言及した。

第2章では、実際に流行歌4作品、ジャズ3作品を取り上げて歌唱法分析を行ない、発声と声質、ビブラート、ダイナミクス、エンベリシュメントの4項目から歌唱法比較を試みた。分析を通じて、李蘭影の歌唱法は完全に区別されてはいなかったものの、流行歌とジャズとで類型を異にしていたことが明らかになった。

第3章では、「二つの歌声」が作り上げられた背景に目を向け、他の女性歌手との比較および歌声を扱った批評記事の調査を行った。流行歌で見せた一つ目の歌声は、当時の大衆が理想とする歌声と完全に一致し、ジャズで見せた二つ目の歌声は、当時の歌謡界では異色で挑戦的であった。前者からは大衆の需要に応える様子が、後者からは他者と差別化する様子が窺え、李蘭影はその「二つの歌声」によって他の歌手とは一線を画していたと位置づけられることを明らかにした。

同章の最終節では、以上のことを植民地近代という時代相から読み直した。「二つの歌声」のうち一方は「旧女性」や初期の「新女性」表象と重なり、他方は「モダンガール」と重なりと指摘し、ひいては李蘭影はその卓越した歌唱技量により「二重のイメージ」を完璧なまでに演じきったと考察し、本論文の結論とした。

13. 志 賀 京 (2019年度入学)

1960年渡米歌舞伎公演の実態とその影響

本論文は、1960年6月から7月にかけて実施されたアメリカにおける歌舞伎公演に着目し、その実態や影響をまとめるとともに、外国人が考える日本文化の魅力について、渡米歌舞伎を通して考えることを目的とする。

この歌舞伎公演は、海外公演としては1928年のソ連、1956年の中国に続く3回目の公演であり、資本主義圏で行われた初めての公演である。渡米歌舞伎公演は、17代目中村勘三郎（1909～1988）・2代目尾上松緑（1913～1989）・6代目中村歌右衛門（1917～2001）を中心とした座組で、興行師の松尾国三（1899～1984）の尽力のもと、ニューヨーク、ロサンゼルス、サンフランシスコの3都市で開催された。またこの公演の成功を受けて「グランド・カブキ」というブランドを確立し、後世の歌舞伎の海外公演の広がり大きく貢献した。本論文では、公演が開催されるまでの動きや公演時の様子について、主に1960年当時の文献資料を用いて調査した。特に、松竹大谷図書館に所蔵されている公演時のプログラムと台本を調査することによって、1960年当時に観客が目にした状況に迫ろうと試みた。

本論文は3章構成である。第1章では1960年渡米歌舞伎の概要について述べた。まず、関係者・演目・旅程の観点から基本情報をまとめた。続いて、日本文化への関心が高まっているなか行われた渡米歌舞伎の大々的な宣伝と、組合の力が強いアメリカにおいて日本とアメリカの裏方がどのように機能したのかということについて述べた。これらを通じて、渡米歌舞伎は日本とアメリカ両国の協力体制によって円滑に進められたことが明らかになった。

第2章では、渡米歌舞伎開催までの道のりについて調査した。第1節では1960年以前の渡米計画について、1935～1937年に計画された6代目尾上菊五郎（1885～1949）の洋行と1950年代の歌舞伎のアメリカ公演が、さまざまな人を巻きこんで交渉されたにもかかわらず、最終的に経済的理由から頓挫してしまったことと、1954年から2回にわたって実現した舞踊家・吾妻徳穂（1909～1998）によるアズマ・カブキが大歌舞伎のアメリカ行きを検討する要因の一つになったことを論じた。第2節では1960年の渡米歌舞伎交渉について、金銭・役者・演目の三つの側面から整理し、交渉が難航した様子を記述した。

第3章では、実際に行われた公演の内容を検討した。第1節では『忠臣蔵』、第2節では『籠釣瓶』を取り上げ、プログラムや台本のカット部分、観客からの反応を調査した。『忠臣蔵』は切腹の場面をたっぷり見せることで観客を舞台に惹き込み、高く評価された一方、『籠釣瓶』は吉原の異国情緒的な雰囲気を見せようとするあまり話の辻褄が合わなくなり、批判的な意見が生じたことが明らかになった。第3節では、現在のイヤホンガイドの先駆けとなったトランジスター・イヤホンによる同時通訳が、観客が話の筋を追いながら観劇できた点で非常に効果的な試みだったことを確認した。第4節では、歌舞伎の観劇経験があるなど日本文化や演劇に対する有識者が多いニューヨーク、夏芝居として受け止めたロサンゼルス、格式高い雰囲気のサンフランシスコというように、3都市で異なる観客の反応があったことを、当時の劇評や証言をもとに明らかにした。

本論を通じて、「本物の劇ドラマの訴求力」が渡米歌舞伎成功の大きな要因になったことが明らかになった。さらにこのことは歌舞伎だけにとどまらず、さまざまな日本文化が外国人を魅了した理由ではないかと考察した。一方、日本人の日本文化離れが危惧される現在、歌舞伎の海外公演に関する調査の活発化、及び渡米歌舞伎の成功に尽力した人々への想いを馳せて本論文を結んだ。

14. 関 澤 広 琳 (2019年度入学)

インドの音楽における算術の応用 ——南インドの順列・組み合わせの発展とラーガの体系化を例に——

インドでは、紀元前より数学が発達していた。17世紀初頭、南インドのヴィジャヤナガル王国のヴェーンカタマキは、オクターブ内の七つの音高の順列に基づいている「メーラカルタ」という音階体系を考案した。本研究ではインド音楽における算術の応用について、南インドで発達した順列・組み合わせの数学がラーガ体系に与えた影響に注目して論じた。

本論文は、全5章で構成される。第1章では、インドの順列・組み合わせ数学の発展について述べた。インドでは既に紀元前6世紀に組み合わせ数学の萌芽が見られたが、その後ジャイナ教徒が発展させ、9世紀にマハーヴィーラが組み合わせ数学を大成した。12世紀にはカルナータカ地方において順列・組み合わせ理論が展開し、それを応用した音階理論が体系化されたと考えられる。

第2章ではイスラム圏のピタゴラス派音楽理論と、そのインド音楽への影響について比較・検討を行った。イスラム圏では9世紀頃から音楽学を数学科目として扱うピタゴラス思想が伝わり、マカーム（イスラム圏の音階体系）の発展に繋がった。その後、イスラムのインド侵攻により、北インドにイスラム音楽理論や思想が伝播した。さらにインドのイスラム王朝と交流した南インドの王国にも、イスラム音楽の影響が及んだ。

第3章では、インド音楽の基本要素であるターラ（拍節法）とラーガ（旋法）の基礎概念について述べた。ターラには紀元前から組み合わせ数学が応用され、シャールンガデーヴァをはじめとする南インドの音楽理論家にも影響を与えた。また音色（vannam）にも順列・組み合わせが応用され、その理論がターラと平行して利用された。しかしヴェーンカタマキのメーラカルタ以前に、組み合わせ数学がラーガに応用された記述は見られないことが確認された。

第4章では、南インドの音階理論がヴェーンカタマキに与えた影響について考察した。ヴェーンカタマキの算術を使った音階理論には、8～9世紀の理論書『プリハド・デーシー』におけるメロディへの順列の応用や、16世紀の12音音律の影響が認められた。

第5章ではメーラカルタ理論を同時代のヨーロッパの音楽理論、および20世紀に開発されたピッチクラス集合論と比較した。その結果、17世紀のマラン・メルセンヌとアタナシウス・キルヒヤーの理論と同じものがインドでは15世紀以前に発達していたことがわかった。これは、ヴェーンカタマキの算術の応用が西洋音楽理論の影響を受けたものではないことを意味する。さらにメーラカルタをピッチクラスで表し、西洋音楽理論のダイアトニック集合と比較した結果、メーラカルタはピッチクラスの集合で、ダイアトニック集合と共通の要素があることがわかった。

以上のことから、インドではジャイナ教が展開した組み合わせ理論やイスラム音楽の算術の応用の影響を受け、ヴェーンカタマキが数学的な音階理論であるメーラカルタを生み出したことが解明された。また、西洋音楽理論との比較により、メーラカルタは世界最古の順列・組み合わせによる音階体系であることが明らかになった。

15. 土 屋 百 世 (2019年度入学)

楽曲の音楽的特徴や性質は、聴取において知覚・誘発される感情・心的体験にいかに関係反映されるか ——アルヴォ・ペルト《Spiegel im Spiegel》に焦点を当てて——

本論文は、アルヴォ・ペルト Arvo Pärt (b. 1935) の《Spiegel im Spiegel》を取り上げ、楽曲の持つ音楽的特徴や性質が、聴取の際に知覚する感情や心的状態と誘発される感情体験や心的体験にどのように反映されるかを考察することを目的とした。

音楽と感情に関する研究は、古代ギリシャ時代より哲学/美学の分野において議論が重ねられてきた。それらは主に、音楽が表現/表象する感情と聴取者に喚起される感情の二つの側面から行われており、前提として音楽は感情を表現/表象するのか否かという問題も含めてこれまでに多様な説がもたらされている。

また音楽心理学の分野においても、音楽作品の感情的性格や、聴取において得る感情体験の中身、またそれら両者の関係を明らかにしようとする取り組みや、「音楽が表現する感情」に焦点を当てるのではなく楽曲を構成する旋律・リズム・和声や、楽曲の構造・形式がどのように感情と関わるのかを検討する試みもなされている。これまでの後者の研究においては、楽曲の一部や音楽の一要素に焦点が当たり、生理・客観的指標に基づいて研究が行われることが多かった。このような取り組みから得られる知見は重要なものである一方で、前提として作曲家/演奏家は音楽の要素・構造・形式などを総合的かつ複合的に考慮し、楽曲全体を一つの音楽「作品」として創作/演奏しているということも、同時に欠かすことのできない重要な視点であると考えられる。そのようなことから、音楽/楽曲の「作品」としての文脈を尊重したまま、楽曲分析によって導かれる楽曲の音楽的特徴や性質と、「聴取者」が楽曲に対して知覚する感情や心的状態、「聴取者」自身に誘発される感情体験や心的体験の関係について考察が可能となるような方法を模索し、実際に三者の関連を検討することを試みた。また、音楽聴取が複雑な感情や心的体験をもたらすものであることに鑑み、「聴取者」に知覚・誘発された感情・心的体験の調査では《Spiegel im Spiegel》に関して言及のある書籍、学術論文、新聞・雑誌記事等を参照し、記述内容から推察を行った。加えて、本論文で《Spiegel im Spiegel》を事例としたのは、これまでの受容研究においてペルトの音楽が西洋で精神的深さを伴って聴かれるという指摘が見られたことや、ペルト独自の音楽言語である「ティンティナブリ様式」の存在から、楽曲の音楽的特徴や性質と楽曲の聴かれ方の双方に特異な性質があるように推察されることが理由として挙げられる。

本論文は序論(第1章)と結論(第6章)を含む6章構成である。第2章では、ジャン＝ジャック・ナティエ Jean-Jacques Nattiez やパトリック・ジュスリン Patrik N. Juslin の理論、「musical gesture」の概念を取り上げ、音楽における感情やコミュニケーションに関連する理論の現状を確認し、本論文における考察の前提となる方針を提示した。

第3章では、《Spiegel im Spiegel》の音楽的特徴や性質を明らかにするべく、「ティンティナブリ様式」の成立背景や仕組みに関して調査し、実際に楽曲分析を行った。

第4章では、《Spiegel im Spiegel》の聴取において、「聴取者」が楽曲に対して知覚する感情や心的状態、「聴取者」自身に誘発される感情体験や心的体験を調査した。

第5章では、第3章と第4章で明らかになった結果をもとに考察を行った。考察では、《Spiegel im Spiegel》は「聴取者」にフロー状態と瞑想状態を誘発することを推察し、各々の関連を表に示した。さらに、「聴取者」の時間感覚に干渉することがうかがえたことに注目し、これには「ティンティナブリ様式」、反射構造、独自の周期的な拡張プロセスが関与している可能性が高いことを推察した。以上の関連性の検討と考察から浮上した可能性の提示をもって、本論文の結論とした。

16. 平 野 みなの (2019年度入学)

ジェンダー音楽学における主体構築とその（不）可能性

ジェンダー音楽学は、性とセクシュアリティの切り口から音楽を考える、音楽学の一領域である。本論文は、ジェンダー音楽学という領域が持つ矛盾や不可能性を解きほぐすこと、それを通して同領域のさらなる可能性を探ることを目的とする。

ジェンダー音楽学は1970年代頃の女性音楽家研究に端を発して以来、フェミニズムやセクシュアリティなどの切り口で、歴史研究から批評まで多様に展開し、音楽学の一領域として確立された。そしてその確立はしばしば、「主流」の音楽学において「他者」として設定されてきた女性や性的マイノリティらが、音楽学を通じて語る「主体」として確立される「主体化」の物語として語られてきた。しかし「主体」の構造に付随する暴力性に鑑みれば、ジェンダー音楽学が「主体」を基盤とすることは問題含みである。本論文はこの点に批判的視線を向け、ジェンダー音楽学が持つ可能性を「主体」の構造に取り込ませることなく提示することを試みた。

本論文は序章を含み5章で構成される。第1章ではジェンダー音楽学の概観を追ったのち、多様な研究群が共通して抱える問題を「主体」批判の観点から再考した。その上で同領域は「承認されること」と「権威や『主流』にならないこと」という2つの異なった方向に向かわなければならないという矛盾を抱えていることを指摘した。

第2章ではジェンダー音楽学における主体構築について詳述した。ジュディス・バトラーの「主体」批判を概観したのち、主体構築のプロセスがどのような問題を含むのかを整理した。またそれを踏まえて、ジェンダー音楽学においても「主体化」の強制が存在することを指摘し、同領域において「主体」「主体化」がアプローチの基盤となるべきではないことを提示した。

第3章では、第2章で確認、提示した「主体」概念についての理論的枠組みを踏まえて、ジェンダー音楽学における「主体」概念の構築プロセスを詳述した。ここではジェンダー音楽学研究者であるキャロリン・アバテによって概念化された「(女)声」を、バトラーによる「主体」批判を用いて捉え直すことで、ジェンダー音楽学における「主体化」は「声」の抑圧を経由して達成されるということ、ひいては「声」を抑圧することなくジェンダー音楽学を行うことの不可能性を提示した。

第4章ではここまでの議論を踏まえて、同領域の不可能性をいかにして可能性に変えることができるかという問いに取り組んだ。ここでは日本におけるウーマンリブの代表的な存在である田中美津による「とり乱し」、バトラーによる「トラブル」という概念、そして両者を体系的に結びつける藤高和輝の考察を取り上げ、「とり乱し」「トラブル」の身体とジェンダー音楽学の不可能性との類似を指摘した。その上で田中、バトラーがそれぞれの概念をいかにして可能性に結びつけたかを確認し、その転換をジェンダー音楽学にも適用することを試みた。その上でジェンダー音楽学は、共通性と差異、主流と他者、カテゴリーと個人、現象と記述という複層的に存在する相容れなさの「『あいだ』に身を置く」「終わりのない往還」に徹する態度をもって、音楽学という営為の最も根底に存在する「倫理」のようなものを前景化し、そのあり方をラディカルに問うていくような仕事をするというのができるという可能性を提示し、結論とした。

17. 堀 田 夏 菜 (2019年度入学)

伊福部昭の作曲様式 ——初期作品に焦点を当てて——

伊福部昭は、1914年に北海道で生まれ、当時西洋音楽の受容が進んでいた東京から離れた地方で育った。東京音楽学校に属さず、ほとんど独学で作曲を学び、ドイツのアカデミックな作曲技法から距離をとっていたため、国内の音楽家から理解されず、非難されることもあった。本研究では、当時独特な立ち位置をとっていた伊福部の作曲技法を分析し、明らかにした。このことによって、1930年代の日本人作曲家たちの動向を新たな視点で捉え直すことができると期待される。また、伊福部の作曲様式を明らかにすることで、「日本的」作曲とはそもそも何かという問題と再度向き合い、その問題の一端に光を投じることができるのではないだろうか。

主に伊福部の作品の楽曲分析を行ったが、その前段階として日本の伝統的な音楽に見られる特徴とアイヌ音楽の特徴についても調査を行った。伊福部は、小学校時代にアイヌと深い交流があり、アイヌ音楽を実際に体験していた。伊福部自身、「そうした少年時代の体験というのは、やはり作曲を始めてからも強く残っていました。」と述べているため、日本の伝統的な音楽だけでなく、アイヌ音楽の特徴も伊福部の作品の中に見られるか分析した。「日本的」なるものを形成する音楽的特徴については、吉川英史や小泉文夫の研究の他、小島美子や田辺尚雄など他の研究者の文献も参考にした。一方、アイヌ音楽については、日本放送協会や谷本一之、甲地利恵等による先行研究の文献調査を行った。それらの文献調査を基に、「日本的」な音楽要素と「アイヌ的」な音楽要素が実際に伊福部の作品の中でどのように扱われていたのか、伊福部の言説と照らし合わせながら、実際に作品を分析し、明らかにした。

第1章では、伊福部の音楽経歴についてまとめた。

第2章では、伊福部が19歳の時に作曲し、スペインのピアノ奏者であるジョージ・コーブランドに献呈した、ピアノのための《日本組曲》(1933年)の楽曲分析を行い、伊福部の初期の「日本的」作曲技法を明らかにした。ピアノのための《日本組曲》は伊福部が作曲家として初めて世に出した作品であり、実質的な処女作である。伊福部は1936年にロシアの作曲家アレクサンドル・チェレプニンから作曲技法を教わるが、《日本組曲》はその前に書かれた作品であり、最も純粋な形で伊福部独自の作曲が行われたと考えられる。

第3章では、1936年にチェレプニンから作曲指導を受けた後、初めて書かれた作品、室内オーケストラのための《土俗的三連画》(1937年)の楽曲分析を行った。この作品は、チェレプニン夫妻に献呈された。伊福部にとって、世に出す三つ目の作品であり、オーケストラ作品としては二つ目である。指導を受け、なお伊福部はどのような試みを創作の中で行っていたのか、明らかにした。

第4章では、伊福部は、単にテトラコードやペントニック、小泉が提唱するような日本の伝統音楽によく見られる音階を用いて、「日本」や「アイヌ」を表現しようとしたということではなく、様々な音楽的要素において、西洋音楽の規則を破ろうとし、日本人の音楽感性に基づいた独自の作曲技法を打ち出そうと試みていたと結論づけた。

18. 牧 野 友 香 (2019年度入学)

大嘗祭における風俗歌舞の地方伝承と保存について ——金刀比羅宮の「讃岐風俗舞一具」を中心に——

本論文は、大正4年(1915)に行われた大正大礼の大嘗祭に新作された主基国の風俗歌舞が、金刀比羅宮に「讃岐風俗舞一具」として伝承された経緯及びその後の金刀比羅宮での保存について、『大礼記録』と金刀比羅宮社務所編集文書の調査等を通じて明らかにすることを目的とする。

第1章では、大嘗祭と悠紀・主基の風俗歌舞及び「讃岐風俗舞一具」の概要を説明した。「讃岐風俗舞一具」は《讃岐稲春歌》1曲、《讃岐風俗歌》1曲、《讃岐風俗舞》4曲で構成される。各曲には地域の風物を織り込んだ歌詞が詠まれている。

第2章では、大正大礼における主基国の風俗歌舞の作成経緯と実際の奏進、また主基国の風俗歌舞が「讃岐風俗舞一具」として金刀比羅宮へ伝承された経緯を明らかにした。主基国の風俗歌舞の作詞は宮内省御用掛・入江為守、作曲は宮内省楽長・芝葛鎮らが担当した。作成にあたり、入江らが香川で調査を行った。金刀比羅宮は、本来一代限りの風俗歌舞を後世に伝え、永く神慮を慰め、大正大礼の盛典を記念することを目的として、風俗歌舞の伝習を宮内省楽師から直接受けた。風俗歌舞は「讃岐風俗舞一具」として初めて大正7年(1918)7月10日に奉奏され、以降も各祭祀で奉奏されることが決定した。

第3章では、金刀比羅宮に「讃岐風俗舞一具」が導入された以降の伝習の実態、奉奏状況を明らかにした。大正後期から昭和前期にかけては、金刀比羅宮の伶人が宮内省楽師から雅楽講習を度々受けていた。金刀比羅宮内部の伝習では、師匠の手本を真似て唱歌を歌い、楽器で演奏し、練習後に楽譜を書き写す。50年程前と現在では、楽器練習の頻度、人数が減少した。奉奏状況について、御田植祭では《八少女舞》の記述がなくなり「讃岐風俗舞一具」が御田植祭の主要演目となる一方で、紀元祭では《浦安の舞》が「讃岐風俗舞一具」にとってかわり、紅葉祭ではここ数年「讃岐風俗舞一具」の記述がなくなっている。

第4章では、金刀比羅宮への「讃岐風俗舞一具」の伝承がなぜ起こり得たか、また金刀比羅宮で「讃岐風俗舞一具」が保存された事例のその後への影響について述べた。金刀比羅宮への「讃岐風俗舞一具」の伝承を可能とした背景として、明治初期に金刀比羅宮が春日大社から倭舞など国風歌舞の伝習を受けており奉奏の基盤があったこと、また明治以前から皇族が金刀比羅宮を度々訪れており、皇太子時代の大正天皇も訪れるなど皇室と接点のある神社であったことを挙げた。金刀比羅宮への「讃岐風俗舞一具」伝承とその後の保存の影響としては、これが大礼における悠紀・主基の風俗歌舞の地方伝承の初例となり、昭和大礼の主基国であった福岡県の宗像大社に「主基地方風俗舞」が伝わるなど、後世へ伝承の可能性を示したことを挙げた。そして大正大礼で悠紀斎田に選定された愛知県六ツ美村の《田植踊り》と比較すると、《田植踊り》は小中学生に舞われ、町外で披露され、保存会員の陳情により秋篠宮夫妻が臨席した「悠紀斎田一〇〇周年記念行事」で舞われたのに対し、「讃岐風俗舞一具」は金刀比羅宮の神職による限られた祭祀での奉奏に留まり、令和大礼当日に金刀比羅宮で行われた「即位礼当日祭」「大嘗祭当日祭」で大々的に奉奏された。両者の対照的な保存経過は、大嘗祭を契機として生み出された歌舞の地域での在り方について、様々な可能性を示している。

大嘗祭で、地元の風物が織り込まれた歌舞が新作され御前で奏進された栄誉の記憶が、「讃岐風俗舞一具」の奉奏によって、100年を経た現在も金刀比羅宮で受け継がれている。綿々と続く「讃岐風俗舞一具」の伝承は風俗歌舞の地方伝承の意義深い事例である。

19. 室 永 琴 和 (2019年度入学)

音楽教育者としてのラファエル・フォン・ケーベル ——ケーベル博士講述『西洋音楽史』に焦点を当てて——

本論文では、東京音楽学校における音楽史の講義録であるケーベル講述『西洋音楽史』を読み解くことで、明治後期の東京音楽学校での講義の内実と、音楽教育者としての彼の理念を明らかにすることを目的とする。

ラファエル・フォン・ケーベル (Raphael von Koeber, 1848-1923) は、明治26年 (1893) に東京帝国大学のお雇い外国人教師として来日し、西洋哲学、美学、西洋古典語などを講じた。モスクワ音楽院でピアノを修めた経歴から、明治31年 (1898) から明治42年 (1909) にかけて東京音楽学校でも教鞭を執り、ピアノと音楽史の指導に当たった。東京帝国大学での哲学講義やその業績は助手であった久保勉によって整理されているものの、従来の研究はほとんどが人物素描や哲学の弟子たちによる随想録であり、ケーベル自身の素養や教養の考え方を詳しく記した著作は少ない。さらに東京音楽学校での講義録であるケーベル後述『西洋音楽史』は未だ翻刻されておらず、これまで彼が講じた音楽史そのものを検討した例はない。本論文はケーベル講述『西洋音楽史』の翻刻と、内容の調査に加え、ケーベル着任以前の音楽史講義の内実を窺い知ることのできる『音楽取調成績申報書』(1884年刊) 中の「音楽史沿革大綱」、そして東京音楽学校時代の上原六四郎による講義が記された橋本正作筆『音楽歴史科』(1895-6年筆) の二つをこれと比較し、音楽教育者としてのケーベルの芸術観を考察する。

本論文は全4章から構成する。第1章では、ケーベルの生涯についてまとめた。彼は「音楽理論 (楽理) や音楽の歴史も音楽の重要な部分であるため、演奏技術を重視するからといって音楽作品の内部としてのそれらを疎かにしてはならず、学問を学ぶ際はその根本から学ぶべきである」とする一貫した心得を日本の学生及び学界に主張し、門下の西田幾多郎や久保勉、橋本重をはじめ、多くの研究者、音楽家を輩出した。

第2章では、ケーベル講述『西洋音楽史』を翻刻、概要を俯瞰し、講義内容を表に整理した。豊富な音楽的知識と哲学や文学に深い造詣を持つケーベルによる音楽史の講義は、音楽とは何か、音楽の要素など、音楽を理解する上で不可欠な美学的な内容を多く含み、彼の音楽観や音楽哲学的思想が色濃く反映されている。彼は、音楽は一般文教の附属物であり独立した芸術ではないとする日本の音楽観に早急の改善を提唱し、音楽家は文学や歴史、美学など一般教養の修養を怠ってはならないと繰り返し主張した。

第3章では、「音楽史沿革大綱」と橋本正作筆『音楽歴史科』の概要及び内容を確認した。「音楽史沿革大綱」では主に東洋音楽史が、『音楽歴史科』では主に西洋音楽史の一端が述べられているものの、どちらも音楽史や楽器の特徴など、音楽に関する外的要素のみが講じられており、ケーベルのような音楽の根本に関わる内的かつ表象的な部分に踏み込んだ講義は行われていないことがわかった。

第4章では、ケーベル着任以前とケーベルによる音楽史の講義内容を比較し、「音楽」の捉え方の変遷を辿ることでそれぞれの講義者の音楽観を検証した。音楽の伝え方や捉え方は、時代や講義者の目的、専門によって大きく異なっており、ケーベルの音楽史講義ではそれまで全く触れられてこなかった音楽哲学や音楽美学といった、音楽の真の在り方に対する、美的考察が多くを占めている。ここから、ケーベルは当時の東京音楽学校では学ぶことの難しかった音楽美学や音楽作品の内的な理解を、一般教養を基礎とした教養教育を通して深め、当時の音楽観及び音楽教育の在り方に一石を投じた、という結論を導いた。ケーベル後の音楽教育と西洋音楽の啓蒙への連続性を考察することを今後の課題としたい。

20. 吉 野 日奈子 (2019年度入学)

日光例幣使街道に伝わる群馬・栃木の盆踊り口説と 「八木節」の比較 ——全体構成、唄の節・リズム、笛の旋律に着目して——

本論文は、日光例幣使街道において明治～大正期にかけて形成されたとされる盆踊り口説「八木節」と、同時期、あるいはそれ以前に形成されたとされる群馬・栃木両県における八木節以外の盆踊り口説を比較し、それぞれの特徴や共通点を抽出することと、八木節の形成に盆踊り口説がどのような影響を与えたのかを明らかにすることを目的とする。

八木節は、群馬と栃木の南部県境に生まれた盆踊り口説であり、現在では両県や市町村を跨いで伝承されている。県境で形成されたため、その形成過程や起源については双方から様々な主張がなされ、両県では八木節の元唄とされる芸能をそれぞれ主張しているが、互いに意見が異なっている。今回はこのような現状を踏まえ、八木節を含む盆踊り口説を両県から取り上げ、全体構成や唄の節・リズム、笛の旋律の分析と比較を行った。両県から芸能を取り上げ、八木節との共通点を抽出することで、特定の芸能だけでなく、複数の芸能が八木節の形成に影響を与えた可能性を考察することを試みた。

本論文は3章からなる。第1章では、八木節の形成に関わり、日光例幣使街道における八木宿付近に生まれた唄い手、堀込源太こと渡辺源太郎(1872～1943)と、彼が生業や唄の活動に使用した日光例幣使街道を取り上げ、八木節が各宿場に誕生した盆踊り口説の流れを汲む芸能であることを確認した。加えて、八木節における全体構成、唄の節・リズム、笛の旋律の分析を行い、唄に律と民謡のテトラコルドが合わさった旋律を使用することや八分音符を多用することなど特徴を抽出した。最後に、栃木県足利市の八木節伝承活動として、公演でのパフォーマンスや演奏・踊りの指導、堀込源太の襲名、の三つを確認した。

第2章では、群馬の盆踊り口説「木崎音頭」「赤舄節」「横樽音頭」、栃木の盆踊り口説「大門音頭」「富田節」「干瓢音頭」を取り上げ、全体構成、唄の節・リズム、笛の旋律を分析した。そして、群馬・栃木の芸能を比較し、それぞれの特徴や県ごとの共通点・相違点を抽出し、芸能の形成過程や関係について考察した。結果、唄に、群馬の芸能では律音階を、栃木の芸能では民謡音階を使用する傾向が強いこと、そして、唄に、前者は八分音符刻みのかっちりとしたリズムを、後者は付点音符や連符による揺れや緩やかさを持つリズムを使用する傾向が強いことがわかった。以上から、群馬同士・栃木同士の芸能が影響を受け合っていた可能性や、音階・音の響きに対する芸能者の好みに両県で差異があった可能性を指摘した。

第3章では、第2章を踏まえ、八木節と群馬・栃木の盆踊り口説の比較を行い、共通点を抽出し、それをもとに、盆踊り口説が八木節に与えた影響を考察した。唄では、八木節の唄い出しに栃木の、唄の主題に群馬の芸能との共通点が、唄い終わりに八木節独自の特徴が見られたことから、八木節が群馬・栃木双方の盆踊り口説の影響を受けながら形成された可能性があることを指摘した。笛では、共通点が多く見られたことから、八木節を含む盆踊り口説が、共通の芸能を母体に形成された可能性をあげた。

最後に、三つの可能性について述べた。一つ目は八木節と共通点を持つ部分の形成に盆踊り口説が影響を与えたこと、二つ目は唄い出しに栃木の、唄の主題に群馬の、唄い終わりに八木節独自の特徴があり、それぞれの影響があること、三つ目は笛に母体となる芸能があること、である。共通点が影響を受けたことと直結するわけでは無いため、この点のさらなる説明は今後の課題であるが、八木節が特定の芸能だけでなく、複数の芸能の影響を受けた可能性があることに言及して、本論文の結びとした。

21. 渡 邊 真 衣 (2019年度入学)

《ジゼル Giselle》の音楽に関する一考察 ——第2幕の場面分析を中心に——

《ジゼル Giselle》は19世紀フランスのパリ・オペラ座を中心に盛えたロマンティック・バレエの代表作といわれる作品である。1841年に初演され、作曲はアドルフ・アダン Adolphe Adam (1803~1856) による。

本論文では、同時代に制作された多くのバレエ作品の上演が途絶えているにもかかわらず、なぜ《ジゼル》は継承され、そしてロマンティック・バレエを象徴する作品として定着したのか、音楽面から考察することを目的とした。

第1章ではロマンティック・バレエの特徴を示し、《ジゼル》が存続した歴史的背景、そして先行研究をもとに音楽と台本の緊密な関係について再考した。ここでは、まずロマンティック・バレエが18世紀末から19世紀にかけてヨーロッパを席卷したロマン主義思想からの影響を受けたものであることから、古典主義への反発から生まれた人々の未知なるものへの憧れや自由への希求を表現するような超自然的で幻想的な世界観がその特徴であることを確認した。そしてロマンティック・バレエの衰退とともにフランスでの上演が途絶えた《ジゼル》が命脈を保ったのはロシアにおけるマリウス・プティパ Marius Petipa (1818~1910) による改訂の功績が大きいことを論じ、その改訂によるさまざまなヴァージョンに触れた。また、Marian, Smith (2000)、Edgecombe, Rodney Stenning (2015) などの先行研究で明らかになっている音楽の特徴として、ライトモチーフの多用や対照の効果といった、舞踊や台本との密接な結びつきがあることを述べ第2章への布石とした。

第2章では、旋律、音型、テンポ、調性、楽器といった音楽の諸要素に着目し振付と関連づけながら第2幕の楽曲分析を行った。昼の中世ドイツを舞台とする第1幕に対し第2幕は夜の森を舞台としており、幻想的な世界観を演出している。そしてその世界観を印象付けている音楽が精霊ウィリたちの場面であると考え、その人物(精霊)像と物語性の結びつきを分析した。ここで浮かび上がったのは「結婚を目前に死んだ」というウィリたちの人物像による真実の愛に対する疑いや愛への憎しみであり、その心奥をジゼルとアルブレヒトの関係性に投影しているのではないかと考えた。そこで、さらにジゼルとアルブレヒトのパ・ド・ドゥ、アルブレヒトがジゼルを失う幕切れの場面の楽曲分析を通して二人の関係性の変化について考察した。ここで明らかになったのは、精霊になってもなおひたむきにアルブレヒトを愛し続けているジゼルの純粋さとジゼルを失って苦悩するアルブレヒトの人間性という二人の人物像であり、このことから第2幕において二人の関係性には愛情の昇華があると考えた。これは二人がウィリたちの作り出す幻想的な世界観に立ち向かったことによって得たものだといえる。

以上の分析から、ロマンティック・バレエの時代において人々が抱いたのは未知なるものへの憧れであり、非現実的で幻想的な世界観をその舞台の特徴としながらもこの作品は一人の女性の悲恋と一人の男性の苦悩によって生まれる純愛という現実的なテーマを描いていると考察する。このテーマにはどんな時代においても人々が共感しやすく、時には自分の境遇と照合しながら感情移入することができるという点で普遍性があるといえる。この普遍性を備えていることが《ジゼル》の魅力を高め、ロマンティック・バレエを象徴する古典作品として今日でも上演が続いている一因であると考察し本論文の結びとした。

1. 稲 田 一 陽 (2019年度入学)

明治10年代から40年代における薩摩琵琶楽の形成と展開
——家元制度の導入に着目して——

本論文は近代琵琶楽の一つである薩摩琵琶楽について、その明治期における展開を主に師弟関係や会派組織など音楽を可能にする条件の点から考察した。その際、「家元制度」という論点を導きの糸とした。

本格的な近代琵琶楽研究は近年端緒についたばかりである。現在までに行われてきた近代琵琶楽の学術研究は2つの段階に分けることができる。第1段階は田辺尚雄らの研究に代表されるもので、演奏者の間で伝えられた口碑に大きく依拠する。第2段階は島津正や薦田治子らの仕事に代表される研究で、従来の研究が依拠していた口碑へ批判的検討を加え、明治期に行われたレパートリーの再編を指摘している点が重要である。一方で、明治期の薩摩琵琶楽の展開について、レパートリーの再編以外の側面からの分析はいまだなされていない。

本論を通じて、明治期東京における薩摩琵琶楽の動向を、家元制度という師弟関係(擬血縁的な師弟の関係を主軸とする門下組織)の再生産を統制するシステム導入の試み/過程という視点から検討した。1877(明治10)年前後に東京にもたらされた薩摩琵琶楽は、日清・日露と続いた対外戦争などを契機としてより広範な社会に受容されるようになった。その結果、従来の薩摩琵琶楽には存在しなかった、芸名やレパートリーの統制などを特徴とする家元制様の師弟関係を採用する会派が登場した。こうした会派から東京出身の新世代の演奏家が登場することとなったのである。

第1章では、まず明治10年代の薩摩琵琶界の動向を概観し、さらに「御前演奏」という制度が薩摩琵琶楽の東京進出において果たした機能を論じた。明治10年代中葉、西幸吉(1855~1931)と吉水経和(錦翁、1844~1910)という2人の薩摩出身者が重臣邸宅への行幸に際しての余興として琵琶を演奏し、薩摩琵琶楽の東京進出に大きなインパクトを与えた。本章では、この「御前演奏」とそれを勤めた演奏者の1人西幸吉の明治10年代における活動を薩摩琵琶楽受容の路線を決定づけたものと位置づけ考察した。

第2章では、明治20年代から30年代における師弟関係や会派組織の動向を、指導や演奏という行為の側面と、それらの前提となる演奏の場や会派組織など制度の側面から検討した。はじめに、明治20年代の東京における薩摩琵琶楽受容を主に学生の会という演奏の場について分析した。明治20年代において、幸吉ら第1世代の演奏家に遅れて上京した家弓熊介(?~1901)らが盛んな演奏活動を行っていたが、彼らの演奏活動が明治30年代以降の薩摩琵琶楽流行に直接つながるものであったと指摘した。次に、明治20~30年代における会派組織や師弟関係の変遷を一貫した視野に収めるために、薩摩琵琶界の長老的演奏家肥後錦獅による回顧記事を分析した。この記述の分析から次のような見解が得られた。すなわち、明治30年代にはその初頭に分水嶺が見られ、薩摩出身の琵琶愛好家を中心とした私的な集まりが、しだいに会派組織としてまとまりを持ちはじめた。しかしながら、この時期においてははまだ会派と師弟関係は一致せず、また師弟関係そのものが技術の指導という範囲を超え出るものではなかった。このような見解から、明治20~30年代の薩摩琵琶楽には家元制度的な師弟関係はいまだ導入されていなかったと指摘した。

第3章では明治30年代後半から40年代にかけての薩摩琵琶楽の動向を吉水錦翁と彼の主宰した錦水会の動向を中心に考察した。ここでは、日露戦争後の琵琶楽の急激な流行が素人弟子人口を増加させ、「家元制類似」の師弟関係を錦水会に導入させることとなったと指摘した。

2. 井 上 玲 (2020年度入学)

17世紀後半から18世紀前半にかけてのリコーダーとフルートの編曲文化 ——パリとロンドンの音楽愛好家の活動を中心に——

本論文の目的は、17世紀後半～18世紀前半のパリとロンドンにおける音楽愛好家の間で演奏実践に供されていた編曲の手法の実態を明らかにすることである。リコーダー・フルートに関する研究・実践において、これまで歴史的な編曲手法は正当な注目を浴びてこなかった。芸術作品の創造性に重きを置く美学の元では編曲作品はオリジナル作品よりも一段劣ると見られることが一因にあるが、編曲行為はある文脈に属する音楽作品を異なる文脈の中に置いて「読み替える」営みであるとも考えられ、その手法に注目して分析を行うことによって、編曲を行う側の音楽文化に固有の特徴が立ち現れるはずである。

この観点から、本論文ではまず時期の設定を音楽愛好家の活動が活発化する17世紀後半～18世紀前半に置いた。そして、ともにオペラや演奏会、盛んな楽譜出版という共通項を持ちながら、社会構造的にも音楽的にも好対照をなす二都市として、パリとロンドンを選んだ。また、この時期の編曲行為や編曲作品には音楽愛好家の存在が大きく、彼らの営みを最も鮮明に映し出す媒体として、リコーダーとフルートという当時人気を誇っていた2種類の楽器のための編曲を題材とした。

研究にあたっては、まず編曲行為をそれが実施される時点の違いに即して定義・分類した。読譜しながら即座にその場で編曲を行い演奏する「即時編曲」、演奏用の編曲譜を書き下して彫琢を行う「清書編曲」というのが、本論文における独自の用語である。その上で、この時期に両都市で出版されたりコーダーとフルートのための文献と音楽作品に表れる編曲の手法を抽出・分析した。文献にはリコーダーとフルートの教則本だけでなく、音楽作品に記された指示も含まれる。さらに、ロンドンにおいては様々なサイズのリコーダーが移調楽器として使用されていたことが指摘されており、その起源と用いられ方についても考察を行った。

こうした分析の結果、リコーダーに関しては、パリでは主に移調の議論に留まり、三度上げという移調の方法論が時に演奏の容易さよりも優先され得るほど確立・浸透していたことが明らかになった。対して、流行のオペラやヴァイオリン音楽が多数編曲されて流通していたロンドンでは演奏しやすい調性が重視されるばかりか、様々な大きさのリコーダーを移調楽器として用いることで原調で合奏に参加する特有の習慣が根付いていたことが判明した。フルートについては、パリでは流行のイタリア風のヴァイオリン・ソナタや協奏曲がフルートで主に即時編曲によって演奏されていたのと同時に、自己統制を是とする「礼節 *politesse*」という社交規範に基づくエール・ド・クールやブリュネットといった、フランス音楽の本質を湛えると評価された声楽小品とフルートは密接に結び付けられていた。一方ロンドンではフルートはリコーダー流行を下地として広まっており、楽器に対するこうしたアイデンティティの付与は見られなかった。

本研究によって、これまで軽視されてきたリコーダーとフルートのための編曲の手法が、パリとロンドンとでそれぞれに固有の特徴を見せていたことが明らかになった。さらに、こうした固有の音楽文化が職業音楽家だけでなく音楽愛好家たちによっても担われていたという点も興味深い示唆を与えている。

3. 眞 壁 謙太郎 (2020年度入学)

レナード・バーンスタインの社会展望 ——「信仰の危機」と1960年代の作曲活動——

20世紀アメリカを代表する音楽家レナード・バーンスタインは指揮活動を続けながら作曲活動にも従事したことで知られている。彼は3つの交響曲をはじめとした作品で「信仰の危機」というテーマを打ち出して、自身のリベラルな政治思想をその音楽で表明した。中でも交響曲第3番《カディッシュ》(1963)と《チチェスター詩篇》(1965)は彼がニューヨーク・フィルの音楽監督在任時に書き上げた数少ない作品であり、上記の宗教的文脈に沿った構成である。本論文では、これら2作品の創作過程や楽曲についての検証を通して「信仰の危機」というテーマについて、ニューヨーク・フィルの監督業と両立しながらこのようなテーマと向き合った要因について考察する。

序章で上記の問題提起を行い、第1章で政治学者バリー・セルディスによる『レナード・バーンスタインあるアメリカ人音楽家の政治的人生』(2009)を取り上げて、この著書のバーンスタイン記述における革新性について検証する。充実化されたアーカイブの資料をもとに彼が打ち立てたバーンスタインは人生を通じて政治に深入りしていたという見解は、これまでのバーンスタイン観に新たな側面を提示した。特にこの章では、1930年代半ばから1950年代末までの彼のキャリアアップの過程に注目した。FBIの捜査資料や彼が家族や友人に書いた手紙をもとに検証した結果、強いリベラルな政治信条に従って「赤狩り」に立ち向かいながらも、周りの要請や自身の精神的疲弊によって指揮活動と作曲活動のウエイトをコントロールしたバーンスタインの姿が浮かび上がった。

第2章では、《カディッシュ》と《チチェスター詩篇》の創作過程や楽曲の概観に焦点を当てる。まず、バーンスタイン自身の言説を頼りに、前章で触れた様々な政治活動を創造の源泉として、彼は個人的・自伝的なものとして「信仰の危機」を取り扱っていることを紐解く。《カディッシュ》では、ユダヤ教のカディッシュ(祈り)を捧げる声楽に対して、不安定な時勢を目の当たりにした語り手が信仰を喪失する瀬戸際で葛藤し、神の背信を非難して罵った後に、許しを請い、信仰の再獲得に至る。イギリス国教会の合唱祭のために手掛けたが、自身の希望でヘブライ語のテキストを採用した《チチェスター詩篇》はドラマティックな展開では前作に劣るが、最終楽章で新たな局面を切り開き、次作《ミサ》に繋がる。これら2作品にまつわる様々な二重性を挙げた後、バーンスタインによるマーラーの交響曲の解釈を取り上げて、これらの二重性が政治的な意味を有することを確認する。

第3章は、筆者は卒業論文(2019)で取り上げた《ミサ》(1971)を「信仰の危機」というテーマに基づくバーンスタインの作品群の集大成と位置づけ、前章で観察した2作品との関連性について主に考察する。発展された演劇的な構造、前2作の動機を合成させて得られる《ミサ》曲中の動機について分析し、さらに《カディッシュ》と《ミサ》の動機の先例が平和を希求する《ウエスト・サイド・ストーリー》にも現れていることに言及して、バーンスタインの作曲における政治信条の一貫性を指摘する。

結論では、これら3作品が政治的・社会的な文脈に富んでいる一方で、彼の私的な交友関係にも立脚していること、アメリカの激動の1960年代に創られたこと、3作品すべてが委嘱作であることを指摘して、これらの作曲を通じて大規模な作品世界の中で同時代の時勢に基づく社会展望や個人の信仰における壮絶なドラマを繰り広げることに對する限界も見えた可能性を提示して、本論文を締める。

4. 宮 武 苑 子 (2020年度入学)

和楽器店の役割についての研究 ——各種和楽器店を対象としたケーススタディ——

本論文は、現代日本における各種和楽器店の業務内容や顧客との関わりを整理・分析し、和楽器店と顧客との相互関係などを追究することにより、日本の伝統音楽の普及のあり方を考察することを目的とする。

日本の伝統音楽および伝統芸能は、様々な方面で伝承に関わる問題を抱えている。和楽器店という観点では既に、東京文化財研究所で日本の伝統楽器の製作や修理についての調査研究が2018年から行われており、現在も続いている。この研究の対象は「楽器の製作・修理技術」であるが、本論文で対象とするのは「顧客との関わり」である。すなわち、和楽器店が製造以外にどのような業務をしていて、顧客はどのようにそれを利用しているのかを調査する。店側と客側の双方から聞き取り調査を行うことにより、和楽器店がどのような役割を果たしているのかを把握し、本論文が日本の伝統芸能の普及に和楽器店が今後どう関わっていくことになるかについて課題と展望を考えるきっかけになることを期待する。

第一章では、全国の和楽器店の概観と題し、2022年現在の和楽器店の数を、インターネット検索によって調べ、都道府県ごとに表にまとめた。全国に約467店あるうち、最多は東京都で95店、最少が高知県で0店であった。分布は太平洋側に多く、地方には太鼓店が多いという傾向が見られた。

第二章では、流通から見た和楽器店と題し、「製造・卸・小売」という流通の基本の中で、各種和楽器店が製造業と小売業にどう関わっているのかを、楽器の製作工程と照らし合わせながら確認し、最後に小売業に焦点を当てて箏・三味線・尺八・太鼓・雅楽器の専門店の業務内容をまとめた。販売のみを行っている店は少なく、多くが製造・修理にも関わっているが、箏店は他の楽器店よりも出張して行う業務が多かった。

第三章では、利用者から見た和楽器店と題し、箏・三味線・尺八・邦楽囃子・雅楽の演奏家及びアマチュアに対し、和楽器店をどのように利用しているかについて聞き取り調査を実施した。楽器の購入は師匠を介して行うことが一般的で、楽器の習熟度に応じて個人で和楽器店を利用する機会が増えてくることが分かった。特筆すべきは箏と邦楽囃子である。箏奏者は楽器運搬や舞台設営でも箏店と関わりがあり、学生の頃には箏店のアルバイトとしてそれらの業務に携わり、自分が常に利用する箏店以外とも関わるという他の和楽器奏者にはない経験をしていた。対して、邦楽囃子の鼓に関しては、古い楽器が尊重される考え方から、奏者同士で譲り合いながら使用するため、太鼓店を利用する機会が少ない点が特異であった。

第四章では、和楽器業界から見た和楽器店と題し、1960年代・1970年代に起こった民謡ブームや和太鼓ブーム、2002年の学校教育への和楽器導入義務化に際して、和楽器の売り方に変化があったのかについて、和楽器店に対し聞き取り調査を実施した。ブームが起こることにより、業界の認知度が上がり、楽器の売り上げにつながるのは確かだが、ブームは通常とは異なる一過性の異常事態と捉えて、将来に備えることが必要であることが分かった。また、学校教育への和楽器導入の動きは和楽器業界に大きな影響を及ぼしたのではないかという予想に反し、プラスになる影響がそれほどなかったという結論に至った。

以上から、和楽器店は製造以外の部分でも日本の伝統芸能を支える存在として、なくてはならない存在であると結論づけた。また、今後の課題として、比較のため和楽器だけでなく西洋楽器の店においても同様の調査を行い、調査地を日本だけでなく、世界各地に広げることにより、楽器業界全体から和楽器店を見る必要性を述べ、本論を結んだ。

5. 井 上 環 (2021年度入学)

フェラ・アニクラポ・クティの1980年代の 楽曲中におけるコーラス・セクションの役割

本研究では、ナイジェリアの音楽家・政治活動家であるフェラ・アニクラポ・クティ Fela Anikulapo Kuti (1938-1997) の、1980年代の楽曲のコーラスの歌唱部分に着目し、楽曲の持つメッセージと歌詞、及び音楽的要素がどのような関係性を持つのかを考察した。コーラスに着目した理由は、クティの楽曲及びパフォーマンスにおいて、クティとコーラスによるコール&レスポンスが大きな影響力を持つと考えられるからである。コーラス・セクションは、クティ以外の人々、すなわちコーラス・セクション、リズム・セクション、ホーン・セクション、及び聴衆を代表する存在でありながら、彼のメッセージをより増幅して聴衆に伝える代弁者でもあった。コーラスはクティの語るストーリーやメッセージに伴って聴衆を楽曲の世界へと導き、聴衆が彼と共にメッセージを発信する存在となるよう巻き込む役割を担った。

本研究では、1984年リリースの《T.D.T.M.N. (Teacher Don't Teach Me Nonsense)》と、1986年リリースの《Beasts of No Nation》の2曲について、歌詞情報の整理と楽曲のコーラス歌唱部分の採譜を行った。その上で、楽曲中のメッセージ伝達において、歌詞の言語・メロディ・リズムなどの諸要素がどのように関係し合っているのかを考察した。また2曲とも、1986年にアメリカ・デトロイトで行われたライブレコーディング盤が存在することから、ライブにおける歌唱内容がスタジオレコーディング盤と異なる可能性も調査した。また、クティがヨルバ系民族の出自であることや、1970年代以降ヨルバの宗教を初めとするアフリカの伝統宗教に傾倒していたことを踏まえ、ヨルバの伝統音楽の要素が見られる可能性があるのではないか、という仮説の検証も行った。

その結果、歌詞の内容は聴衆の属性やパフォーマンスの場によって変化することはなく、楽曲の構成もほぼ変化しないことが判明した。また、ヨルバの伝統音楽との関連性も、主に歌唱部分の旋律の音型やリズム、及び楽曲中での太鼓の使用といった観点から調査したが、特筆すべき共通項は見られなかった。このことから、楽曲中において最も優先されることは、歌詞内容もしくは、歌詞によって伝達される政治的メッセージを表現することであり、それらのメッセージの伝達形態が固定化されていると考えた。言語選択やコール&レスポンスの語彙選択などによって、歌詞の中で特に重きを置かれる部分を強調し、その繰り返しによってメッセージの持つ力を増強しているとした。

クティのパフォーマンスにおけるメッセージ伝達を解明するために、本研究ではそのうちコーラス・セクションに集中した分析を行ったが、今後進められるべきは、第一にクティのソロ・パフォーマンス、第二にコンガをはじめとする太鼓のパフォーマンスの分析である。前者について、歌唱面においては多少その分析が進んでいるものの、彼が自ら演奏したテナー・サクソフォンやキーボード、トランペットの演奏内容についてはあまり触れられてきていない。しかし特に1980年代の楽曲において、彼のテナー・サクソフォンのソロとコーラスによるコール&レスポンスなどが頻繁にみられる。後者について、本研究においては、歌唱部分に限って言えばヨルバ語における「太鼓言葉」に類似するようなメッセージ伝達機能は持たないとしたが、コンガのパフォーマンスとトーキング・ドラムとの関連性は、今後の重要な課題として残された。

6. 小野寺 彩 音 (2021年度入学)

道化・鏡・鈴

——「グロテスク」から見るオペラ《こびと》《烙印を押された人々》——

本論文では、「グロテスク」概念を楽曲分析や音楽記述の視座として応用し、アレクサンダー・フォン・ツェムリンスキー Alexander von Zemlinsky (1871~1942) の《こびと Der Zwerg》とフランツ・シュレーカー Franz Schreker (1878~1934) の《烙印を押された人々 Die Gezeichneten》という、醜いせむしのこびとが道化として登場するオペラを検証した。本論文の構成は、第1章における両作曲家の伝記的事実や音楽的特徴の概観と先行研究の検討、第2章における「グロテスク」についての思考実験、それをもとにした第3・4章における両オペラの楽曲分析である。

「グロテスク」は、本論文において「矛盾したものが衝突する動的な現象」と定義される。これは、第2章で扱ったヴォルフガング・カイザーやミハイル・パフチンによるグロテスクの定義から導き出されており、静的な状態を表す「グロテスクな性質」や、それを持つ「グロテスクなもの」とは区別される。この「グロテスク」を表象する存在の一つが、道化である。道化は矛盾した概念の境界を自由自在に行き来できるため、自身の中にも常に衝突し合う矛盾したものを抱える。それゆえ、道化の外的世界、つまり我々の世界の秩序は攪乱される一方で、道化の内的世界では自己認識が揺らぎ続け、そして引き裂かれて自己分裂に至る。この自己分裂を表象するのが、道化と強く結びつく鏡と鈴である。この道化、鏡、鈴、自己認識、自己分裂、それに加えて「グロテスク」の場としての祝祭、美と醜の衝突は、次章以降における楽曲分析の鍵となった。

「グロテスク」による楽曲分析・音楽記述は、「グロテスク」の表象としての道化がオペラにおいて如何に音楽化されているかを明らかにするだけでなく、さらなる可能性を秘めている。「グロテスク」は動的な概念であるゆえに、対象を静的な形式に押し込むことなく、動的なものを動的なままに捉え、記述しようとする認識のあり方でもある。それゆえ、「グロテスク」は音楽を動的な姿のまま、つまり音楽の中で様々なものが衝突し、絶えず運動している様を、限りなく捨象しない状態で書き記すことを可能にする。そのような方法論によって、第3章では《こびと》を、第4章では《烙印を押された人々》を解釈した。これらのオペラの音楽はモチーフを織り合わせることで形作られており、楽器の特殊な音色がしばしば効果的に用いられている。そのため、楽曲分析においては、モチーフと楽器の音色に焦点を当て、様々なものの衝突が音楽やテキストの中で如何に起こっているのかを観察した。音楽記述においては、それぞれのオペラの解釈の鍵として、「なぜ、道化は鏡を見て死んだのか?」「なぜ、道化は鈴のついた帽子を探すのか?」という問いを設定し、両オペラの結末の相違に注目しつつ、楽曲分析で得られた音楽的事象を「グロテスク」の思考プロセスに沿って整理し、解釈した。

その結果、醜さを表す楽器群の特徴や、それに起因する楽器の音色による美と醜の衝突が観察された。また、逆説的な喜劇性を持ったモチーフや場面、道化の自己分裂の瞬間の音楽の不在はオペラの構造自体に問いを投げかけており、のちの現代オペラに通じる。これらの異質な音楽的要素や、道化の自己認識の強い表出から、両オペラは「グロテスク」と親和性を持つ表現主義に結びつけて再評価できることを指摘した。また、「グロテスク」による楽曲分析と音楽記述は、複雑で多面的な両オペラの表現内容を「グロテスク」の軸に沿って短絡化せずにはどき、読み解くという一つの解釈方法を提示した。このような新たな方法論は、オペラのような、音楽とテキストという二元性を持ち、それらが相互的に作用する芸術において有効である。

7. 解 桐 (2021年度入学)

日本の尺八製管の伝承 ——竹仙系工房と田畑工房を中心に——

本研究は、現代日本の尺八工房の製管工程に着眼して、竹仙系尺八工房と田畑尺八工房を中心に、現代における尺八の製管方法と伝承者の育成方法、および二工房の教授方法の差異を探ることを目的とする。

主な研究方法はフィールドワークである。筆者は製管師に師事して製管方法を学ぶことにより、現在の尺八工房の製管方法の全体像を把握して、リアルな製管伝承方法および伝承者の育成方法をまとめた。また、竹仙系製管師の星梵竹と原粹鏡への聞き取り調査により、二人が学んだ竹仙尺八工房の歴史や製作方法を調査した。

第1章では、日本最大の尺八製管工房であった竹仙尺八工房に着目した。まず「尺八ブーム」の尺八製管界への影響を考察し、工房を立ち上げた玉井竹仙の内弟子たちへの取材を通じて、1970年代からの竹仙尺八工房の歴史、製作方法、特徴を明らかにした。特に今まで記録のない竹仙尺八工房の製管技術上の革新、すなわち「二週間工程」という生産方式や弟子にノウハウをすべて教えたという特徴を解明した。また、竹仙尺八工房では、「見て覚える」という方法で弟子に教えたことも明確になった。

第2章では、星梵竹尺八工房と田畑尺八工房の製管方法を記述した。二つの尺八製管工房の製管方法の特徴は、星梵竹尺八工房の尺八は製管コストが高く、製管の工程も多いのに対し、田畑尺八工房は逆にコストが低く、製管の工程は星梵竹尺八工房よりかなり少ないことである。星梵竹尺八工房は主に上級者や尺八会派へ楽器を提供しており、田畑尺八工房は主に初心者へ尺八を提供していることから、この差異が生じた原因は、二工房の客層が違うことであると考えた。

第3章では、星梵竹尺八工房と田畑尺八工房を代表例として、二工房の製管方法を観察し、また筆者が自ら尺八製管を学ぶことにより、現代日本の尺八製管工房の教授方法（伝承者の育成方法）を明らかにした。続いて、形式知と暗黙知の概念を用いて、その教授方法の特徴を考察した。二工房が弟子を教える時、最初に行うのは道具の使い方や作り方を弟子に身につけさせることである。また、二工房の教授方針は、星梵竹尺八工房は弟子が尺八製管師になれるように育てるため、多くの弟子を取らないのに対し、田畑尺八工房は尺八製管を普及するために、尺八教室を開いて多くの弟子を教えていることが分かった。

本研究では、星梵竹尺八工房と田畑尺八工房への調査から、現代日本の尺八製管工房の教授方法について、基本的には「見て覚える」という方式で弟子に教授していることを確認し、製管師は形式知としての製管の流れや道具の使い方に加えて、製管師が長年の製管から得た経験や製管への理解などの暗黙知を合わせて弟子に教授していることが分かった。しかも、テクノロジーの発展にともない、形式知は記録しやすくなったが、製管方法の伝承の最も重要な内容としての暗黙知については、まだ良い方法はない。今後、二工房を切口として、ほかの尺八工房への調査を展開し、尺八製作法の伝承における暗黙知の教授方法の解明を重要な課題として調査していきたい。

8. 笠井 恵理子 (2021年度入学)

ローベルト・シューマンの交響曲におけるオーケストレーション ——「声部多重技法」とその音響効果——

本研究は、ローベルト・シューマン Robert Schumann (1810～1856) が作曲した交響曲をオーケストレーションに焦点を当てて分析することで、楽器声部の重複が生み出す音響的な効果を明らかにするものである。先行研究ではほとんど扱われてこなかった習作交響曲を含めた、五つの交響曲を研究対象とすることを新たに試み、相互に比較することで、シューマンのオーケストレーション技法の特徴を導く。また本論文では、従来の交響曲研究に見られるようなオーケストレーションの巧拙を主張するのではなく、あくまで作曲家のオーケストレーション作業の実態と、彼が希求した音の響きについて検討する。

第1章では、交響曲第1～4番の創作過程を、先行研究で報告された創作記録を確認した上で、草稿や自筆譜から調査した。その結果、着想された響きを一度「ピアノ譜」として簡略化し、それを再度楽器声部に分割してオーケストレーションするという、二段階式の作曲過程が採用されていることを確認した。また、このオーケストレーション作業においてある一つの声部を複数楽器で重複させることを、「声部多重技法」と定義した。この技法を使用することで、オーケストラ作品では音量、音色、音域に関する様々な音響効果を得ることが可能となる。第2章では、シューマンの交響曲と同時代作曲家の交響曲を、楽器編成と諸楽器の使用法という点から比較し、ホルン4本の使用、トロンボーンやトライアングルの採用、ティンパニ3台の使用がシューマンに特有であることを明らかにした。加えて、普及し始めて間もないバルブ・ホルンや機械ティンパニが交響曲において使用されていた可能性を論証した。

以上を踏まえ、ある声部を複数楽器で重ねる「声部多重技法」に注目し、オーケストレーションの分析を行なった。第3章の前半部分では、初期に作曲された習作交響曲と、その約20年後に作成された第4番の各改訂稿において、楽器声部の増減率をそれぞれ算出した。習作交響曲の改訂では単に楽器声部を増加させる傾向があった一方で、第4番の改訂では楽器声部の減少や部分増加が散見されたことから、シューマンが20年の年月を経てステレオフォニックな響きの獲得に至ったことを提示した。さらに章の後半部分では、「声部多重技法」によって生み出された三つの音響効果について論じた。第一に、とりわけソナタ形式の再現部冒頭において楽器使用率が増加していたことから、音量増加によって再現部での音楽的な頂点の形成が図られたことを明らかにした。第二に、楽器声部の種類や音域の組み合わせ方法を分析することで、シューマンの交響曲には音色の混合、並列の区別があることを示した。さらに、混合音色同士の対比によって音楽を発展させるという試みを指摘した。第三に、各楽器声部で使用された音高を分析することで、シューマンが音域の差異を利用し、諸部分にみられる楽想の性格を強調していることを提示した。

上記の調査、分析及び考察から、シューマンの交響曲では声部多重技法を用いたオーケストレーションが行われていたことを確認した。また彼は、当時としては新しい技術が搭載された楽器を使用し、かつてない楽器編成に積極的に挑戦することで、新たな響きの獲得を目指したことが明らかとなった。そのような創作思想をもとに作曲された諸交響曲では、声部多重技法によって音量、音色、音域の点から音響効果が高められたという結論を得たとともに、交響曲作曲家としてのシューマン像を描くことができた。

9. 高 津 萌 子 (2021年度入学)

関東大震災の復興に関連した音楽の動向 ——演奏会・公演と歌の創作を中心に——

今から約100年前の大正12年（1923）9月1日の午前11時58分、相模湾沖を震源とするマグニチュード7.9（推定）の大地震が関東一帯を襲い、東京都、神奈川県を中心に死者は約105,000人に及んだとされる。当日は台風の影響で市内は強風が吹き荒れていたこと、当時の東京は木造家屋が密集していたことから、各地で発生した火の手は瞬く間に広がり、被害が拡大したとされる。

本論文は、関東大震災から100年が経つのに先立ち、当該震災に関連した演奏会・公演と歌の創作に注目して調査するものである。壊滅的な被害を受けた東京の地で、どのような音楽活動が行われたのかを、新聞資料や随筆などから調査し、それらが復興にどのような役割を果たしたのか、またそれぞれのジャンルごとに差異が見られたのかなどについて明らかにしていく。

第1章では、日本の音楽との結びつきが強い帝国劇場、松竹と能楽界の三つを取り上げ、これらの組織や業界がどのように関東大震災から復興したかを明らかにした。復興の進め方はそれぞれの特徴があることがわかったが、どの業界においても震災後に興行や公演を復活させることができたのは、その間に関西方面でも公演を続けたり、一時的に別の建物で公演をしたりといった臨機応変の対応をとったためと考察した。

第2章では、復興に関連した公演について、新聞記事を中心に調査を進めた。第1章で扱った三つの業界以外でも公演活動が行われており、新聞社をはじめとする民間企業が主催のものが多かったことも明らかになった。後藤新平復興院総裁や国民文芸会などの有識者たちが、震災後すぐに文化活動の重要性を訴え、新聞などで示したことが要因だと考える。不安定な社会状況でも公演を実施し、多くの会で成功を収めるきっかけを作った功績は、大きいものだった。また、演奏による支援の輪は海外でも見られたこと、震災復興の支援をした国に対して、演奏会によって謝意を示していたことなどを明らかにした。こうした公演が果たした役割は、公演の主たる目的である慰安と義援だけでなく、文化人たちの活動の場の復興や東京の復興を象徴するものでもあった。

第3章では歌を中心とした創作活動の様相についてまとめ、詩の内容には、帝都復興を鼓舞するものと震災の被害について写實的に語るものの二種類があることを明らかにした。《復興節》の作者・添田さつきによる《大震災の歌》や、《廃墟の涙》のような写實的な歌も作られた一方、《帝都復興の歌》を小学校で広く歌ったことや帝都復興の詩を募集し『市民の歌へる』として発行したことなどは、大衆が復興に向かって進んでいく気持ちを高めるのに役立ったのかもしれない。現在も名が知られている《復興節》が流行したこともこうした風潮によるものと考えられる。

多くのパフォーマーが京阪へ移住したものの、東京の文化活動の復興が官民どちらからも求められ、その結果、東京の文化活動は復興し、演奏をはじめとする公演活動や創作活動が行われた。そして、音楽は被災者の心の癒しや被災したパフォーマーの活動の源、さらにはパフォーマーの支援の手段となっていた。これらを通し、音楽・文化活動や歌作品が関東大震災の復興に大きな役割を果たしたこと、現代における自然災害の復興期にもこのような演奏活動が見られたが、約100年前の東京でも同じような活動が存在したことを指摘して、本論文の結びとした。

10. 長谷川 由 依 (2021年度入学)

1920～30年代の新民謡運動における「民謡」再考 ——作曲家の創作理念と活動にみる「国民性」の発見と その表出をめぐる——

本研究の目的は、1920～30年代の新民謡運動で活動を行った作曲家に焦点を当て、新民謡運動家が「民謡」を基盤に、「国民性」を表象する「国民音楽」樹立を目指した「ナショナルリズム的性格」を帯びる一側面を有していたことを明らかにすることである。

新民謡運動（以下新民謡）は、先行した新童謡運動の流れを汲み、より民衆的な立場に即し「日本の人々が親しみやすい音楽」を追求・創作した文化運動として認識されている。しかし、民謡はその伝承の過程で「郷土」という一定の共同体に共有されていたことから、作曲家自身は民謡を「国民性」や「民族精神」を内包するものと解釈し、民謡を用いることで「国民性」や「民族精神」を表象する「国民音楽」の樹立を目指した側面も持ち合わせていた。従って本研究では、作曲家による民謡解釈と創作理念に立ち返り、「国民音楽」形成としての新民謡に「ナショナルリズム的性格」が存在したことに着目し、新民謡運動を新たな視点から捉えることを試みた。

本論文は、序論と結論を除き全3章で構成した。第1章では、日本における民謡という言葉の成立から当運動に至るまでの歴史の変遷と、新民謡に関わった作曲家の経歴について概観した。更に、新民謡より先行して20世紀初頭に民謡と「国民音楽」の相関性を論じた高野辰之、上田敏らの文学者に焦点を当て、新民謡作曲家の民謡解釈と創作理念との類似性を指摘した。

第2章では、主に作曲家の藤井清水、弘田龍太郎、小松耕輔、本居長世、山田耕筰、橋本國彦、中山晋平を取り上げ、当時刊行されていた新民謡の専門雑誌『民謡音楽』や、『音楽世界』等の音楽雑誌、その他一般雑誌、また新民謡運動家による単著から各作曲家の言説を抽出・分析し、新民謡における民謡の解釈と創作理念を検証した。作曲家は共通して、「国民性」や「民族精神」は、民謡が表す時代や生活の感情であり、「国民音楽」によって表出されるものと認識している。これらの概念の接続関係と国文学者の芳賀矢一によって発見された「国民性」の語の使用に着目し、①芳賀による「国民性」発見の方法論及びその意味内容と比較、②C. Dahlhausが再考した「音楽のナショナルリズム」の理論を参照し、新民謡が「ナショナルリズム的性格」の側面を有していることを指摘した。

第3章では、第2章で取り上げた作曲家の実作品を分析し、作品及び言説を作曲家間で比較することによって、新民謡における音楽様式の多様性と「日本独自」の特色を打ち出す技法としての共通性を検証した。様式の系統は、いずれも民謡を素材としながら、①西洋芸術音楽的形態への志向を持つ「芸術性」（山田、小松、宮原禎次）、②芸術性と大衆性（通俗性）の中間を目指し「民衆に与え導く」ことを志向する「教化性」（弘田、橋本）、③従来型の民謡に極めて近い音構成を追求した「純粋性」（藤井）、④流行歌謡など大衆による受容を最優先とした「大衆性」（本居、中山）、を重視する四つの系統に分かれる傾向にあった。一方で、上原六四郎の理論を基盤とする「陽旋法」・「陰旋法」や、民謡由来の装飾音として「ユリ」を使用し、更に作曲家がそれらを「日本らしさ」の表出として自覚していた点は共通していた。

以上のことから、新民謡運動は「国民音楽」という明確な理念のもとに「日本独自」の創作実践を試みた「ナショナルリズム的性格」を一側面として併せ持ち、更に、音楽様式上の多様性は、戦後の作曲家が打ち出した「国民音楽」や「日本らしさ」の表象の源流となるのではないかと論じ、結びとした。

11. 原 田 笑 加 (2021年度入学)

戦前における能楽界と教育界の接点 ——1930年代の旧制中等学校を中心に——

本論文は、戦前の旧制中等学校（中学校、高等女学校）の生徒を対象とした能の教育・普及活動の実態を明らかにするとともに、その活動が同時代および戦後の能楽界に与えた影響について考察することを目的とする。教育活動とは、主に各学校が主体となって行った能の授業や校友会、課外活動を指し、普及活動とは、能楽界が中等学校以上の生徒・学生向けに開催した鑑賞会やコンクール、謡曲大会を指す。対象とする時代は、活動の最盛期であった1930年代を中心とし、地域的な対象は東京とした。

第1章では、明治末期から戦前における能楽界と同時期の中等学校を中心とした教育界の研究動向を概観した。明治維新後に享受層の拡大を目指した能楽界は、学生にも積極的に働きかけたが、先行研究では言及程度か一部の流儀の調査に留まっている。また、学校の音楽活動に関する研究では、主に西洋音楽に焦点が当てられてきたことから、中等学校の生徒による能の文化には研究の余地があることを指摘した。

第2章では、本論文で対象とする旧制中等学校の制度や教育課程、課外活動を含む生徒文化について、旧制中学校と高等女学校を比較しながら、その差異を明確にした。進学を目的とした中学校では、音楽や修身などの情操教育が軽視されたものの、校友会では校外に及ぶ広範で主体的な音楽活動が営まれた。一方の女学校では、良妻賢母教育を柱とした教育課程が組まれ、生徒間では幅広い領域を浅く広く嗜む文化が形成されていたことを論じ、次章の下地とした。

第3章では、主に各学校の校友会雑誌を用い、明治末頃からみられた中等学校内における能の教育活動について、男女の教育機関の差異をふまえて論じた。中学校では校友会として能が導入され、校内での稽古に加え、能楽師が催した稽古会や謡会、能楽師の私邸での稽古といった広範で、かつ玄人とも親密な活動がみられた。一方、女学校では正課、校友会、課外学習として導入されたが、基本的に校内での活動に留まったこと、そして技術より精神的な効用が重視され、良妻賢母の養成に資するものとして能が位置づけられたことを明らかにした。また、女学校での教育活動は、舞台出演の機会が限られた女流能楽師の新たな活動の場および将来的な弟子の獲得の場ともなったことを指摘した。

第4章では、能楽界が発行した雑誌記事の調査を通して、主に喜多流、観世流、宝生流が中等学校の生徒や大学生向けに開催した、能を観る場である学生鑑賞会と、披露する場であるコンクールや謡曲大会に焦点を当てた。また、こうした事業が同時代および戦後の能楽界に与えた影響を考察した。三つの流儀に共通して、能楽界に長期的に貢献可能な若年層を取り込むことを目的とし、学生鑑賞会では、講演と演能を組み合わせた番組構成、演目解説を添えたパンフレットや謡本の用意、教科書に掲載された演目の選定など、様々な面から学生鑑賞会独自の配慮がみられた。コンクールや謡曲大会においては、中等学校の生徒の出場は限定的だったものの、精神面重視の採点基準や、学習の場となる能楽物品展覧会の併催などの工夫が施された。これらの事業は、生徒や学生の意見を取り入れながら発展し、今日の鑑賞教室にその内容が引き継がれたほか、教員の鑑賞会などの新事業や、例会能の学生割引といった戦後にも続く制度の確立に繋がり、以後の能楽界にも影響を及ぼすものであったと結論づけた。最後に、能楽界と教育界との接点を包括的に捉える上で、能楽師と近い立場で戦後に事業の復興に乗り出した大学生や専門学校生の調査と、能の教育活動について対象校を拡大して調査を行う必要性を指摘し、論文の結びとした。

12. 宮 本 汀 (2021年度入学)

J.N. フンメルのピアノ協奏曲のヴィルトゥオーソ性に関する考察 ——第1楽章の「ソロ楽節」に着目して——

本論文は、ヨハン・ネポムク・フンメル Johann Nepomuk Hummel (1778～1837) のピアノ協奏曲の第1楽章を、彼と同時代の作曲家らが書いたピアノ協奏曲と比較しながら分析し、ヴィルトゥオーソ的なピアノ書法から見える彼の独自性と影響力について考察することを目的とする。

フンメルは、18世紀から19世紀にかけて活躍した、現スロヴァキア共和国出身の作曲家にしてピアノのヴィルトゥオーソである。当時は絶大な人気を誇っていたものの、作品が保守的であると見なされ、彼の名は新しいヴィルトゥオーソ世代とベートーヴェンの陰に隠れた。卒業論文では、フンメルのピアノ協奏曲に見られる形式上の特徴を、第1楽章提示部の楽曲分析を通じて調査し、彼が決して保守的な作曲家ではなく、古典派とロマン派の要素を織り交ぜた先駆的な作品を書いたことを明らかにした。彼の作品には、華やかな「ソロ楽節」が何度か登場する。「ソロ楽節」とは、フンメル自身が*Soloperiode*と呼んだ、ピアノのヴィルトゥオーソ的なパッセージが繰り返される箇所を指し、叙情的な主題に対比される部分として挿入される。これは、ショパンなどの後の時代の作品には現れるが、モーツァルトやベートーヴェンの作品には、そこまで華やかな部分は含まれていない。そのため卒業論文では、フンメル独自の、或いはフンメル以降の特徴であるという結論に至った。一方で、同時代人らのピアノ協奏曲にも「ソロ楽節」や技巧的なパッセージが見られる。しかし先行研究では、例えばショパンがこれらを用いたとしても、基本的にはフンメルの影響下にあると言及されるだけで、他の人物は補足程度にしか挙げられていない。他作品でも確認できるにも拘わらず、フンメルばかりが取り上げられるのは、彼の「ソロ楽節」が誰よりも素晴らしかったからだろうか。それを確認することにより、フンメルの作品に見られる特徴や彼の歴史上の立ち位置を更に検証できると考え、本研究では「ソロ楽節」の規模やピアノ書法に着目しながら、彼の同時代人らのピアノ協奏曲を比較した。

本論の概要は以下の通りである。第1章では、第1楽章の独奏部の構造や、「ソロ楽節」で使用されるヴィルトゥオーソ的な音楽要素の種類を概観した。第2章では、フンメルの円熟期である1810年代～1820年代に書かれた五つのピアノ協奏曲の第1楽章全体を分析し、彼の「ソロ楽節」の規模や音楽的特徴を調査した。また参考として、モーツァルトとベートーヴェンのピアノ協奏曲や、フンメルが作曲したK. 491のカデンツァも分析した。第3章では、前章と同じ手法を用いて、同時代人らが書いたピアノ協奏曲の第1楽章の分析を行った。対象としたのは、9名の作曲家——ドゥシーク、クラマー、フィールド、リース、カルクブレンナー、ヴェーバー、チェルニー、モシェレス、ショパン——による計27作品である。分析結果を受け、第4章では、①フンメルの「ソロ楽節」が突出して長大であるとは限らないものの、各セクションの「濃密性」が非常に高いこと、②叙情的な旋律線や伴奏音型だけでなく、独奏部の構造や「濃密性」においても、ショパンに影響を与えた可能性があること、③他作曲家と比べて、フンメルのヴィルトゥオーソ的な音楽要素の「並列性」が高いことを明らかにした。

今後の課題として、フンメルの独自性を更に検証するために、本論文で扱わなかった主題部分や他楽章を調査する必要がある。また、これまではモーツァルトに続く系譜としてフンメルは研究されてきたが、フンメルを含む多くの作曲家に影響を与えたクレメンティとの繋がりにも着目する必要がある。それにより、彼の作曲法やピアノ書法のルーツを辿ることができるだろう。

1. INADA Kazuya

The Formation and Development of Satsumabiwa-Gaku in the Meiji Period (1868-1912)

The aim of this paper is to examine Satsumabiwa (Satsuma lute music) of the Meiji period from the perspective of the *Iemoto* system, hierarchical structure of teachers and disciples. Biwa-gaku is a music that sings of epic narratives accompanied by the Biwa, four-stringed instrument played with *bachi*(plectrum). Among these music, those developed after the modern times are called “Modern Biwa-gaku”. It consists of two genres. One is Chikuzenbiwa-gaku, the other is Satsumabiwa-gaku. It is said that the former derives from *mōsō*, blind monks in Chikuzen province and the latter comes from samurai in Satsuma province.

This study analyzes the process of the Satsumabiwa-gaku’s advancement into Tokyo in the Meiji era(1868-1912).

This study consists of three chapters. The first chapter discusses the influence of formal performances in front of the emperor on Satsumabiwa. In the Meiji period, formal performances in front of the emperor had the effect of giving legitimacy to the performing arts. Therefore, this chapter points out that to perform before the emperor transformed the cultural context of satsumabiwa-gaku. The second chapter focuses on the reception of Satsumabiwa-gaku in Tokyo in 1887-1897. At this time in Tokyo, student rallies were often held to listen to Satsumabiwa-gaku music. I analyze the nature of such gatherings. And the same chapter also looks into the relationship between the master and the apprentice. I point out that their relationship was based on purely technical instruction, unlike in later times. The third chapter investigates the activities of Yosimizu Kinnoh and the organization of his disciples, Kinshuikai. I argue that the peculiarity of his organization is firmly grounded on the master-apprentice relationship. Unlike the earlier times, the organization issued names and certain credentials to its apprentices. These elements are characteristics of the *Iemoto* system. Therefore, I point out that his organization is the first example of the *Iemoto* system being adopted in Satsumabiwa-gaku.

2. INOUE Rei

Arrangement Culture for Recorder and Flute: Amateur Musicians in Paris and London during the Late 17th and Early 18th Centuries

The purpose of this study is to determine the culture of arrangement for amateur players of recorder and flute in Paris and London during the late 17th and early 18th centuries, by analyzing the methods of arrangement including the historical tutors and musical works circulated in the two cities of that period. It is during this period when the amateur music-making among upper classes started to flourish. Paris and London had their own musical culture, quite different from each other. In this regard, the arrangement methods must show such differences between them.

Part I describes the short and general history of recorder, flute, and arrangement practice in the 16-18th centuries, before the critical introduction of previous researches.

In Part II Chapter I, I examine the arrangement methods in Paris. For recorder, they are coherent and well-established, while at the same time show some dogmatic nature especially for transposition practice. With regards to flute, in addition to the fashionable Italian sonatas and concertos, the instrument has a special strong connection to the *airs* and *brunettes*, French subtle love songs, which were established upon the aesthetics of *politesse* and recognized to be the quintessence of French style.

In Part II Chapter II, I focus on the arrangements made and used in London. They show highly practical nature. London recorder amateurs preferred playing in easy keys to following a solid method; they even used various sizes of recorders as transposing instrument. Popular genres were opera and Italian sonatas in vogue. Flute arrangement comes later by simply replacing the recorder.

I conclude that the arrangement methods of the two cities show totally different characteristics. Furthermore, it is intriguing that these methods were practiced not only by professionals, but also by amateurs. These characteristics among the arrangement methods deserve to be called “arrangement culture.”

3. MAKABE Kentaro

Leonard Bernstein's Social Vision: “A Crisis of Faith” and His Compositions in the 1960s

Leonard Bernstein (1918–1990), one of the most prominent American musicians of the 20th century, has famously situated his lifetime work as being “about the struggle of the crisis of our century — a crisis of faith.” While “a crisis of faith” has become widely recognized in understanding Bernstein and his music, few studies have focused on the idea's manifestations in his works during the 1960s. This period marks the paucity of compositional outputs due to his heavy commitments to the New York Philharmonic. Against this backdrop, this thesis seeks to understand Leonard Bernstein's idiosyncratic social vision in the context of “a crisis of faith” by examining how he managed to balance and tackle such a theme in his *Kaddish* (1963) and *Chichester Psalms* (1965).

Chapter 1 aims to set the grounds to understand Bernstein's political views and activism by drawing on Barry Seldes' *Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician* (2009). According to Seldes' detailed study based on archival material regarding Bernstein, it becomes clear how he was always caught in the middle of his personal beliefs against the Red Scare while feeling exhausted at fulfilling others' anticipations toward him, especially from the mid-1930s to the 1950s.

Chapter 2 focuses on how the idea of “a crisis of faith” was manifested in the compositional processes and musical features of *Kaddish* (1963) and *Chichester Psalms* (1965). While the former depicts the internal struggles and the following reconfirmation of one's faith theatrically, the latter is relatively modest but still denotes Bernstein's inner thoughts by incorporating Hebrew texts.

Chapter 3 extends the views laid out in the previous chapter by further examining those two works' connections to Bernstein's subsequent major work, *Mass* (1971). Again, my analysis shows that Bernstein's musical manifestations of his political beliefs have been doggedly consistent in many respects of his compositions since the 1940s.

Based on my findings above, I conclude this thesis by pointing out the similarities found in the three abovementioned works and the social vision Bernstein wished to express in his music, where “a crisis of faith” — an essential notion in understanding Bernstein — can never be separated from the turbulent sociopolitical contexts of the United States and the contemporary world.

4. MIYATAKE Sonoko

The Mutual Relationship between Japanese Traditional Musical Instrument Shops and Customers: Reconsidering their Role in Popularizing Japanese Traditional Music

This study investigates the mutual relationship between Japanese traditional musical instrument shops and customers, reconsidering their role in popularizing Japanese traditional music.

Japanese traditional music has been put in danger of disappearing in various aspects. Tokyo National Research Institute for Cultural Properties investigated craftsmanship in Japanese traditional musical instrument shops and suggested that techniques for making these instruments and repairing them are indispensable. This study, on the other hand, focuses on relations between Japanese traditional musical instrument shops and their customers by interviewing both of them, in order to confirm their role in Japanese traditional music.

Chapter 1 is an overview of basic information about Japanese traditional musical instrument shops consisting in several lists, which shows the amount, distribution and tendency about the shops. Chapter 2 presents research about business content of the shops in the circulation of Japanese traditional musical instruments, focusing mainly on retail business. In Chapter 3, I examined the situation of utilization by musicians and amateurs who play Koto, Shamisen, Shakuhachi or musical instruments for other genres, for instance Hogaku-Bayashi and Gagaku. In Chapter 4, by interviewing salespeople, I investigated the events that play a role in the context of Japanese traditional musical instrument shops, such as Japanese folk songs boom and the mandatory introduction of Japanese traditional musical instruments into school education from 2002.

From the above, I conclude that Japanese traditional musical instrument shops are an indispensable presence that supports Japanese traditional music in other ways than just manufacturing. In addition, it would be necessary to conduct surveys about Western musical instrument shops in a similar way.

5. INOUE Tamaki

The Communicative Role of the Backing Vocals in Fela Anikulapo Kuti's Songs in the 1980s

This thesis examines the backing vocals in the songs of the Nigerian musician and political activist Fela Anikulapo Kuti (1938-1997), particularly focusing on the backing vocals of two of his songs from the 1980s. The importance of backing vocals in Kuti's performance can be explained from the following two reasons: firstly, they represented all performers and audience and led them to the message that Kuti wanted to express; and secondly, they amplified his message and conveyed it to the audience. The two songs examined are *T.D.T.M.N. (Teacher Don't Teach Me Nonsense)* (1984) and *Beasts of No Nation* (1986). The studio recording and the 1986 live performance in Detroit of both songs were compared, to locate any differences in the performance between these two settings.

I examined the interrelationship between the text, melody, rhythm, and other musical elements, and its function in conveying the message in the songs. Secondly, given Kuti's Yoruba ethnic origin and his commitment to the Yoruba and other traditional African religions since the 1970s, I also tested the hypothesis that elements of Yoruba traditional music might be found in the songs.

It is a well-known fact that the song messages of Kuti included such themes as criticism of corruption in power structures and social inequality in Africa. However, as a result of this study, it was revealed that no element derived from the Yoruba religion was found in his song and its performance. I concluded that his song messages in his performance were not variable depending on the audience or place of performance, but they were rather connected with his musical performance itself, and they were most effectively expressed by the backing vocals.

6. ONODERA Ayane

Fool, Mirror, Bell: The Grotesque in *Der Zwerg* and *Die Gezeichneten*

This study analyzes two operas based on the artistic concept of the Grotesque. The two operas are *Der Zwerg* (1922) by Alexander von Zemlinsky (1871-1942) and *Die Gezeichneten* (1918) by Franz Schreker (1878-1934). The Grotesque refers to a dynamic phenomenon in which contradictory elements collide. The ugly hunchbacks that are portrayed as fools in both operas can themselves be said to reflect the Grotesque, moving freely between the boundaries of contradictory elements and disturbing social norms. Therefore, when contradictory elements collide in the fool's inner world, their self-perception is shaken, and they consequently experience self-destruction. This self-destruction is represented by mirror and bell in the two operas.

First, I consider a range of scholarship surrounding the concepts of the Grotesque and the fool, and establish the keywords associated with both. These keywords are: fool, mirror, bell, self-perception, self-destruction, carnival and the collision between beauty and ugliness. I then apply these keywords to my analysis of the operas, focusing on musical motif and the timbres of the instruments. It is clear that both composers exploit motifs and timbres to express ugliness in the character of the fool. Finally, I sort the data collected in the analysis according to these keywords.

I demonstrate that the composers bring beauty and ugliness into collision by using particular instruments and timbres to express ugliness musically. Additionally, I suggest that both operas reveal expressionist tendencies through the absence of music at the crucial point of the fool's self-destruction, and the self-perceptive content of the fool's libretto. The multifaceted approach based on the Grotesque that I exhibit here ensures a wide-ranging interpretation of these complicated operas. I assert that this new methodology is effective in opera, an art form that combines music and text, and in which they interact with each other.

7. XIE Tong

Tradition of Japanese Shakuhachi-Making: Focusing on Chikusen Group Workshop and Tabata Workshop

This study focuses on the process of the shakuhachi making workshop in modern Japan. It is centered on the Chikusen group and Tabata workshop production methods, the successors' training methods and comparing the difference between the two workshops.

My main research method is fieldwork. By learning the process myself, it's easier to understand the overall picture of shakuhachi-making in modern Japan. Also, with interviews of Bonchiku Hoshi and Suikyo Hara, shakuhachi makers from the Chikusen group, I investigated their history and method of making.

Chapter 1 focuses on the Chikusen Shakuhachi workshop which was the largest shakuhachi manufacturing workshop in Japan. I interviewed apprentices of Chikusen Tamai to clarify the history, method of making, and special features of Chikusen shakuhachi workshop. Particularly the unrecorded innovation in shakuhachi-making technology at the Chikusen workshop, a method called the "two-week process", and the features of teaching all know-how to disciples were elucidated. The fact that Chikusen Tamai taught his disciples by the method of "learning by seeing-doing" also became clear.

Chapter 2 describes the methods of shakuhachi-making at bonchiku workshop and the Tabata workshop. After clarifying the methods of two workshops, I tried to capture the characteristics and differences that each workshop has in their making methods. I also discuss the reasons for these differences.

In chapter 3, through personally observing and participating in the Bonchiku workshop and Tabata workshop, I investigated the methods of training successors of the modern Japanese shakuhachi. I clarified the teaching method by using the concepts of explicit and tacit knowledge, and the policy and differences of the two workshops when teaching students.

In conclusion, I find that current Japanese shakuhachi makers are still educating apprentices (pupils) by using the "learning by seeing-doing" method. Shakuhachi makers combine explicit knowledge, such as the flow or steps of shakuhachi-making and how to use tools, with tacit knowledge, such as the experience and understanding that they have acquired over many years. Moreover, as technology develops, explicit knowledge becomes easier to record and store. However, there is still no good method for passing on tacit knowledge, which is the most important part of the tradition of shakuhachi-making.

8. KASAI Eriko

The Orchestration of Robert Schumann's Symphonies: The Acoustic Effects of "Part Doubling"

The purpose of this study is to examine the doubling of instrumental parts in Robert Schumann's (1810-1856) symphonies, and to ascertain the acoustic effects produced by this compositional approach. This paper investigates Schumann's five symphonies, including the unfinished Symphony in G-minor written in 1832. Instead of assessing the quality of Schumann's orchestration techniques, as is the case in traditional symphonic studies, this study analyzes symphonies to discuss how he used the technique to achieve the specific sonority he had desired.

In the first chapter, I investigate the compositional process of symphonies from documentary and autograph studies. These sources show that Schumann's complex orchestrations owe to his two-stage compositional process. In the second chapter, I compare Schumann's symphonies and other contemporary symphonies in terms of the scoring and the use of various instruments. Through the comparison, I identify the unique usage of instruments that were not commonly used in other symphonies at that time. I also argue that new instruments such as the valve horn and mechanical timpani, which were still not used widely, could have been used in Schumann's symphonies.

Based on the above, I analyze symphonies focusing on a specific orchestration technique; that is the doubling of parts where one part is played by several instruments, which I term "the technique of part doubling". Through the comparison of the revised drafts of the G-minor and D-minor symphonies, it become clear that Schumann achieved a stereophonic sound effect by increasing or decreasing the number of instrumental parts. I identify three acoustic affects that were created by "the technique of part doubling", which emphasize musical form and character, and create a richer sound: firstly, the increase in volume in certain points, secondly, the mixing and juxtaposing of different instruments timbres, and thirdly, the change in the register.

9. TAKATSU Moeko

Music-Related Recovery After the Great Kanto Earthquake (1923): Focusing on Concerts and Song Creation Activities

This thesis investigates the relationship between the recovery from the Great Kanto Earthquake (1923) and music culture, focusing on musical activities and song works. I not only reveal the revival of music culture but also examine the role of musical activities in the recovery process.

Chapter 1 shows how three organizations (Imperial Theater, Shochiku, and Nohgaku, all of which had prominent roles in Japanese musical life) recovered from the Great Kanto Earthquake. Chapter 2 discusses the musical activities that were undertaken for the reconstruction effort and examines the role that these activities played in the recovery efforts. In addition to the concerts by the three organizations discussed in Chapter 1, I discuss a wide range of activities, including one-off performances and overseas performance tours. Chapter 3 introduces song works closely related to the disaster and summarizes what kind of songs and poetry creation were required by the listening public. I present a range of songs, including songs written by Satsuki Soeda, poems collated from public submissions received during a campaign run by the city of Tokyo, and those sung at elementary schools, among others. I then clarify the character of these works.

In conclusion, I discover three things. First, both the public and private sectors demanded the restoration of Tokyo's cultural activities, and as a result, Tokyo's cultural activities were able to recover; second, music was a source of emotional healing for disaster victims, a source of activity for affected performers, and a means of support for performers; finally, musicians were actively trying to create songs for the recovery effort. From these findings, it can be said that musical activities and song works played a significant role in the recovery from the Great Kanto Earthquake. While such performance activities can be seen for the reconstruction of natural disasters in modern times, I demonstrate that similar activities were taking place in Tokyo about 100 years ago.

10. HASEGAWA Yui

Japanese Folksongs as Represented in the New Folksong Movement (Shinmin'yo-undo) in the 1920s and 1930s Japan

The aim of this study is to grasp the nature of “national character” in the thought and practice of the *Shinminyo-undo* in the 1920~30s. This campaign followed from the *Shindoyo-undo* (New Children's Songs Movement), and the composers involved created music or songs which were readily accessible for Japanese people of the time.

This has three chapters framed by an introduction and a conclusion. The first chapter surveys the history of the Japanese word “min'yo” (folksong), which originated from an equivalent for Volkslied. I also demonstrate that literary scholars and critics around the beginning of the twentieth century also had a perspective on folksong like that of subsequent *Shinminyo* composers. The second chapter focuses on these composers' interpretations and conceptualizations of the term folksong and examines how they associated the concepts of “national music” and folksong. Their idea of “national music” exhibits characteristics of “nationalism” similar to those identified by Dahlhaus in his examination of the idea in nineteenth century Europe, and of “national character” as elucidated by Yaichi Haga. The final chapter analyzes the works and ideas of each composer, and groups the tendencies of those styles and ideas into four categories: artistic quality, popularity, genuine quality, and an orientation toward enlightening the public. Moreover, there is an account of common traits that appear across the composers, for instance, the use of “yo-, in-” scales, and the imitation of folksong ornamentation.

In this movement the composers aspired to produce a “national music” that used traditional folksong as its basic component, to represent the idea of “national character”, which was the fundamental philosophy of the movement. They considered the common technical traits as the manifestation of Japaneseness across their diverse compositional styles. In conclusion, I demonstrate that *Shinminyo-undo* was based on the idea of “unique Japanese national characteristics”, and that the composers tried to represent the idea concretely by using musical elements of the folksong genre.

11. HARADA Emika

Interaction between Noh and Education: A Study on Noh Education and Promotion Activities for Secondary School Students in the 1930s

The purpose of this study is to examine Noh education and promotion activities for secondary school students in prewar Japan, especially in the 1930s, and to discuss how the activities influenced contemporary and postwar Noh community. After the Meiji Restoration, Noh actors tried to expand Noh's audience and amateur practice. During this period, Noh actors directed their attention to students for the future development of Noh. To understand those students' approaches to Noh, I consider both school activities, such as Noh classes, club activities and extracurricular lessons, and promotional activities by actors, such as concerts, competition, and recitals for students.

Firstly, with regard to school activities, research on club newsletters reveals different approaches to Noh based on gender. In prewar junior high schools, male students took part in Noh related club activities, practicing inside school as well as attending practice sessions outside school and taking private lessons with actors while fostering close relationships with professionals. On the other hand, in Girl's High Schools, the main purpose of Noh lessons was to train girls as "Good Wives and Wise Mothers" (*Ryosai Kenbo*), which led to emphasis on morality rather than technical performance ability.

Secondly, through studying magazines published by the Noh community, I demonstrate that the Kita, Kanze and Hoshō schools provided regular opportunities for students in middle school and above to watch and "do" Noh. In these events, several ideas were introduced to attract students, including lectures before performances, preparing brochures or chant books (*utaibon*), and designing programs related to Japanese-language textbooks. These events were developed while incorporating students' opinions, and continue to inform today's Noh appreciation events. Moreover, these activities gave rise to teacher's appreciation events and establishment of the student discount system for watching Noh.

In conclusion, this study indicates that prewar Noh education and promotion activities for students played a significant role in the contemporary and postwar Noh community.

12. MIYAMOTO Migiwa

A Comparative Study of the Virtuosity in J. N. Hummel's Piano Concerti

This thesis analyzes the first movements of the piano concerti composed by Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) and compares them with the piano concerti of his contemporaries in order to examine the unique quality of Hummel's virtuosic piano writing, and its influence on other composers. Hummel's first movements contain several virtuosic solo sections, termed *Soloperiode* or *Hauptpassage* by Hummel himself, in which a series of technical piano passages and musical elements are continually developed in contrast to the lyrical thematic sections.

The first two chapters identify and analyze the overall structures of the solo parts within the first movements of Hummel's five piano concerti written in his mature period, that of the 1810s and 1820s, to investigate the scale and virtuosic characteristics of his *Soloperioden*. For comparison, the author also analyzes the piano concerti of Mozart and Beethoven, as well as the cadenza composed by Hummel for Mozart's K. 491.

Chapter 3 analyzes the first movements of piano concerti by Hummel's contemporaries. It covers nine composers —Dussek, Cramer, Field, Ries, Kalkbrenner, Weber, Czerny, Moscheles, and Chopin— and their twenty-seven concerti in total.

In the final chapter, the thesis concludes the study with the following observations. Firstly, although Hummel's *Soloperioden* are not always noteworthy in length, each section is very rich in content and scale. Secondly, he seems to have influenced Chopin not only in his *bel canto* melodic lines and left-hand accompaniment patterns, but also in the structures and "richness" of the solo parts. Thirdly, compared to the other composers, Hummel's works display a high "parallelism" of virtuosic elements.

This thesis ends by identifying the need for further research on the issues of thematic sections and other movements of Hummel's concerti, and his relationship with Clementi, whose compositions influenced many composers including Hummel.

——博士論文——

1. 孫 瀟 夢 (2019年度入学)

1980年代における日中伝統音楽交流の研究 ——改革開放後の来日中国楽器奏者の活動を中心に——

本研究は日中音楽交流史の視点から、両国の団体及び来日中国楽器奏者の日本での活動を主眼として、新中国成立後の「中国器楽」が改革開放政策実施後の1980年代の日本に定着するまでの音楽活動の実像を描き出したものである。論文は序論・結論のほか、中国の改革開放政策を時間軸として第一章・第二章・第三章・第四章の六つの部分より構成した。

序論は、現在の日本において中国器楽が発展している現状について論述した上で、中国器楽の日本定着の原点である1980年代の来日中国楽器奏者の音楽活動の実像の解明を提起した。

第一章では日中国交が回復していない1950～1960年代の音楽交流の概況を伝統芸能の事例で説明し、政治の代わりに、音楽交流が両国の政治的交流回復の先遣使の役割を果たしたことに言及した。次に、文化大革命が終息する1977年まで、日本で行われた中国伝統音楽の交流が、革命演劇・音楽を中心とする特徴をもっていたことを、現代革命京劇試写会と、北京芸術団の二つの内容の分析から明確にした。

第二章では、主に日中音楽交流盛期の1980年代の社会背景の一つとなったシルクロードブームについて調査した。戦後のシルクロードブームの発端となったのは、1977年から日本中国文化交流協会と民主音楽協会がそれぞれ派遣したシルクロード訪問・調査団で、シルクロードブームの火付け役割を果たしたのはNHKテレビ番組の『シルクロード』(絲綢之路)であった。ここでは、訪問・調査・取材団及びその関係演奏会の実態を明らかにした上で、シルクロードブームが1980年代の両国の音楽交流を大きく促進したことを明確にした。

第三章では、中国社会の様々な動きを中心として日本側の新しい政策の影響も加えて、中国楽器奏者の来日背景を説明した。1970年代末、文革終息及び中国経済が新たな改革開放段階に入ったため、社会の各方面の変化が大きくなった。これらの政治・経済面の新政策及び両国の積極的な留学政策等によって、1980年代中国では出国ブームが起きた。留学生を積極的に送り出し(中国)、受け入れる(日本)ことによって、留学生として来日した中国楽器奏者が最も多い時期であった。また、第四節では、日本中国人二世三世、残留邦人帰国者、中国音楽を愛好する日本人、の三つの角度から、来日楽器奏者の音楽活動をサポートした人々の動きを取り上げた。彼らの支援や提携は、中国楽器奏者が得た日本社会との最初のつながりであり、日本での暮らしに馴染み、日本での音楽活動を順調に展開できるように影響を与えた。特に中国音楽を愛好する日本人との交流は、1980年代まで、日本にある中国器楽に対して新たな中国器楽合奏曲を導入することを促進した。

第四章は、本研究が最も重きを置いた部分である。第三章の来日背景を元に、①1983年までの第一期の来日奏者、②1984年からの第二期の来日奏者、③日本のメディアに登場した中国音楽、の三つの部分に分けて分析した。第一期奏者の張曉輝(笛子)、劉宏軍(フルート)、第二期奏者の姜建華(二胡)、左繼承(唢呐)の四名の音楽活動を中心に取り上げた。①日本人音楽家・音楽団体(会社)との繋がり、②主催演奏会の曲目

構成、③メディアでの中国音楽収録、の三つの方面から、1980年代に来日した中国楽器奏者の音楽活動が日本社会での中国器楽の定着に影響を及ぼしたことを検証した。また、第四章の内容が序論で述べた現在日本の中国器楽の現状(少人数演奏会、日中楽器デュオ等)が形成された理由と結びつき、1980年代の中国楽器奏者の活動は現在の日本の中国器楽の在り方に影響を与えたことが明らかになった。

緊張が緩和した中米関係の下で、日本の対中政策も中国に寄り添うようになった。正常化された日中関係と、文化大革命の終息によって安定した中国の国内秩序、改革開放政策によって開放された中国社会、という三つの条件が実現したことにより、1980年代に中国器楽が日本の歴史上三度目の定着を可能とする第一の土台が作られた。次に、残留孤児の帰国、シルクロードブームの発生等の情勢は、日本人の古代中国文化への憧れを現代中国に移し替え、「中国文化」という言葉がシルクロードブームとともに1980年代の日本で流行したことは中国器楽定着の第二の基礎となった。第三章に記述した在日中国人二世三世、帰国者、中国音楽を愛好する日本人による、改革開放後に来日した中国楽器奏者への音楽活動支援、生活援助、及び日本の音楽家の来日奏者との提携は、来日奏者らの日本社会との最初の結びつきとなり、中国器楽が日本で定着できた第三の助力となった。第四章の中心内容である第一期、第二期奏者らのそれぞれの個性が見える音楽活動は、彼らの演奏履歴と関係し、日中音楽交流史上、中国器楽の日本での三度目の定着が実現した。本論文は、これらの三点に着目して、1980年代の日本において中国器楽が定着していった具体的な軌跡を描き出したものである。

1. SUN Xiaomeng

A Study on the Exchange of Japanese and Chinese Traditional Music in the 1980s: Focus on the Activities of the Chinese Instrumentalists Travelling to Japan after the Reform and Opening-Up (The Chinese Economic Reform)

In this study, from the perspective of the history of music exchange between China and Japan, focusing on the music activities of the music groups of these two countries and Chinese instrumentalists after their going to Japan, the specific process has been expounded how the “Chinese instrumental music” took root and grew up in Japan in the 1980s after the reform and opening-up policy has been implemented.

In the 1970s, on the premise of the relaxation of Sino US relations, Japan’s policy towards China also tended to be friendly. China Japan relations after the restoration of diplomatic relations, China’s domestic order stabilized after the end of the Cultural Revolution, and China’s open society after the implementation of the reform and opening-up policy, the realization of these three conditions has formed the first layer(Chapter One)of foundation for the introduction of Chinese instrumental music into Japan in the 1980s. The orphans in the Japanese war returned to Japan and the trend of the Silk Road rose in Japan have transferred the Japanese vision of ancient Chinese culture to modern Chinese culture, which also became the second reason (Chapter two)for the popularity of Chinese instrumental music in Japan in the 1980s. In the third chapter, the Japanese provided help to the Chinese instrumentalists who went to Japan in the 1980s, which has helped the spreading of Chinese instrumental music in Japan even better, this has formed the third level of support for the development of Chinese instrumental music in Japan.

In the four chapter, according to the background of the instrumentalists’ going to Japan, it is divided into three parts: 1 the performers who went to Japan from 1980 to 1983 in the first period, 2 the performers who went to Japan from 1984 to 1989 in the second period, and 3 the Chinese music appeared in the Japanese media. The analysis is centered on the activities of the four performers, Zhang Xiaohui (dizi) and Liu Hongjun (dizi) in the first period, Jiang Jianhua (erhu) and Zuo Jicheng (suona) in the second period, from the connection between and 1 the Japanese musicians/music groups, 2 the songs composition of the concert, and 3 Chinese music recording in the media, and it is proved that the music activities of Chinese instrumentalists who went to Japan in the 1980s have made a decisive influence in the rooting and germination of Chinese instrumental music in the Japanese society. In addition, the content in this chapter is also related to the characteristics formation of the development of Chinese instrumental music in the Japanese society today which was mentioned in the preface.

Based on the above three foundations, in this paper, the specific reason has been expounded why Chinese instrumental music took root in Japan - the musical activities of Chinese instrumentalists who went to Japan in the 1980s.