

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

- 2023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69回（2023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 2024年3月22日（金） 10：30～15：30

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（10：30～12：00）

明石菜々実 琵琶が与える「怪談的」イメージの形成過程について
——「耳無芳一の話」を中心に——

菊池 碧 日本におけるバロック・オペラの上演をめぐる考察
——北とびあ国際音楽祭におけるバロック・オペラの自主制作を中心に——

小山 真愛 ピーター・キヴィーの表出性理論における情動の所在
——トピック論を介した意味論的再解釈——

柴田 蒼良 ズルツァーとエンゲルにみる音楽の「絵画的描写」概念
——《田園的交響曲》の解釈に向けて——

角田 沙和 高校の合唱部活動にみる課題と可能性
——合唱の効果・特性に注目して——

速水 そら P. I. チャイコフスキの《交響曲第5番》におけるナラティヴィティ

修士論文（13：00～13：40）

高宮理彩子 19世紀後半プラハにおける「チェコ音楽史」構築の経緯
——オタカル・ホスチンスキーの議論を中心に——

内沼 愛香 都市空間のなかの音楽
——東京在来音楽の近代化と〈江戸趣味〉——

博士論文（13：50～15：20）

工藤 真司 1887～1897年のライプツィヒにおけるヘルマン・クレッチュマーの音楽活動
——リーデル合唱団、器楽演奏会シリーズ「アカデミック・オーケストラ・コンサート」、学生合唱団パウルスでの活動を中心に——

山本 明尚 最初期ソヴィエト・ロシアにおける「プロレタリア音楽」
——十月革命前後の概念史の構築——

李 恵平 「状況化された」音楽史記述の可能性：グローバル音楽史と間文化性の文脈における
周文中とホセ・マセダによる韓国音楽の表象

※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。

2024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. フランス復古王政期のアンリ・エルツ	岡田美夏	1
2. トラウマ治療における音・音楽の療法的可能性について ——「安心感」を与える力に着目して——	船津陽菜	2
3. 中学校音楽科における合唱活動の意義 ——21世紀の教科書の分析を通して——	大堀さち	3
4. クラリネットで同時に2つ以上の音を1人が奏し、 より多くの人が聴くための始発界	篠原正英	4
5. アイルランドにおける旅するダンシング・マスターの 社会的影響	千原麻理香	5
6. 現代における航空自衛隊音楽隊の課題 ——航空中央音楽隊に焦点を当てて——	塚原舞	6
7. 活動弁士による声のパフォーマンス ——「金色夜叉」の映画説明に注目して——	船浦佳歩	7
8. ガブリエル・フォーレの2つのヴァイオリン・ソナタについての考察 ——第一番を中心に——	森下楓佳	8
9. 琵琶が与える「怪談的」イメージの形成過程について ——「耳無芳一の話」を中心に——	明石菜々実	9
10. ジェルジ・リゲティによるアフリカ音楽的要素の 援用とその創作様式への影響 ——《ピアノ・エチュード 第1巻》(1985)を例に——	飯島帆風	10
11. 音楽における「借用」の概念についての一考察 ——エノユハニ・ラウタヴァーラの実践を中心に——	石田時正	11
12. ホテルにおけるBGMの役割と活用法	大谷紗也子	12
13. 中世における「リラ」解釈の変遷 ——古代リラからルネサンスリラへの流れ——	川村麗俊皇	13
14. 日本におけるバロック・オペラの上演をめぐる考察 ——北とびあ国際音楽祭におけるバロック・オペラの 自主制作を中心に——	菊池碧	14
15. レナード・バーンスタインの劇作品におけるジャンル概念 ——《キャンディード》を例に——	木村美咲	15
16. ピーター・キヴィーの表出性理論における情動の所在 ——トピック論を介した意味論的再解釈——	小山真愛	16
17. マーチング(フロア・ショー)と観客の相互関係性 ——観客の掛け声に着目して——	部春乃	17
18. ズルッターとエンゲルにみる音楽の「絵画的描写」概念 ——《田園的交響曲》の解釈に向けて——	柴田蒼良	18
19. ジョン・ケージの「不確定性の音楽」の日本における位置づけ ——『音楽芸術』の記事を中心とした分析——	竹内楓	19
20. 高校の合唱部活動にみる課題と可能性 ——合唱の効果・特性に注目して——	角田沙和	20
21. ヴァイオリン協奏曲《梁山伯と祝英台》作品分析 ——音楽と物語の共鳴、東西文化の調和——	馬場小雪	21
22. P. I. チャイコフスキイの《交響曲第5番》における ナラティヴィティ	速水そら	22
23. 音楽とワインの親和性について ——クロスモーダル現象の観点から——	藤原夢乃	23
24. 日本のミュージカルにおける旋律と歌詞の関係 ——《マリー・アントワネット》(2006)を例に——	山田千尋	24
25. ベートーヴェンのピアノ・ソナタにおける展開部から 再現部の強弱の分析 ——強弱の変化を伴う接続部を中心に——	山本悠生	25

修士論文

1. 瑟楽器考
——漢代以前の形制をめぐって—— …………… 史 璐 瑶 …… 26
Historical Changes in the Shape of *Se*: A Board Zither of
Ancient China before the Han Dynasty Period …………… SHI Luyao …… 31
2. 19世紀後半プラハにおける「チェコ音楽史」構築の経緯
——オタカル・ホスチンスキーの議論を中心に—— …………… 高 宮 理彩子 …… 27
Rethinking the History of “Czech Music”:
Focusing on Critical Writings by Otakar Hostinský in the Mid-to-Late
19th Century …………… TAKAMIYA Lisako …… 31
3. ブルガリア民俗音楽における「伝統」の継承と発展
——楽器と教育のトラキア化とソヴィエト化に着目して—— …………… 玉 置 彩 乃 …… 28
What are “Traditions” in Contemporary Bulgarian Folk Music? :
Ethnographies of Thracianized /Sovietized
Folk Instruments and Musical Education …………… TAMAKI Ayano …… 32
4. 都市空間のなかの音楽
——東京在来音楽の近代化と〈江戸趣味〉—— …………… 内 沼 愛 香 …… 29
Tokyo Crescendo: City Evolution, Edo Taste,
and the Modernization of Native Music …………… UCHINUMA Aika …… 32
5. 越後瞽女唄の伝承とアイデンティティの様相
——現在の演奏活動に至るまでの変化に焦点を当てて—— …………… 齋 藤 穂 歌 …… 30
Transmission and Identity in *Echigo GOZE* Song:
Charting the Changes Towards Today’s Performance Activities …………… SAITO Honoka …… 33

博士論文

1. 1887～1897年のライプツィヒにおけるヘルマン・クレツシュマー
の音楽活動
——リーデル合唱団、器楽演奏会シリーズ
「アカデミック・オーケストラ・コンサート」、学生合唱団パウルスでの
活動を中心に—— …………… 工 藤 真 司 …………… 34
Hermann Kretzschmar's Musical Activities in Leipzig from
1887 to 1897: *Riedelverein, Akademische Orchesterkonzerte,*
and *Pauluschor* …………… KUDO Shinji …………… 40
2. 最初期ソヴィエト・ロシアにおける「プロレタリア音楽」
——十月革命前後の概念史の構築—— …………… 山 本 明 尚 …………… 36
“Proletarian Music” in Early Soviet Russia:
A Conceptual History of the Pre- and Post-October Revolution Period …… YAMAMOTO Akihisa …………… 42
3. 「状況化された」音楽史記述の可能性：
グローバル音楽史と間文化性の文脈における周文中と
ホセ・マセダによる韓国音楽の表象 …………… 李 惠 平 …………… 38
Toward A “Situated” Music Historiography:
Chou Wen-chung, José Maceda, and Their Representations of
Korean Music …………… LEE Hui-Ping …………… 43

1. 岡田美夏 (2017年度入学)

フランス復古王政期のアンリ・エルツ

本論文は、19世紀フランスで活躍した音楽家アンリ・エルツHenri Herz (1803-1888) の生い立ちや彼の演奏・作曲活動を復古王政期に限定して明らかにすることを目的としている。

エルツはヴィルトゥオーゾ・ピアニストであり、多作の作曲家でもあり、また教師、ピアノ製作者、コンサートホールのオーナーでもあった。彼は19世紀前半のフランスで多大なる人気を集めたが、今日ではその作品のほとんどが忘れ去られてしまっている。19世紀という激動の時代において、フランス人が好む音楽も時代とともに変化し、彼の音楽は完全に過去のものとなってしまった。技術的な偉業を特に好んでいた時代、エルツは彼の卓越した演奏技巧によって有名になった。しかし、記録を残すことができる複製手段がなかった時代でもあるため、彼の演奏を確認することができる物質的な痕跡は残っていない。

エルツは死後の名声を得ることはできなかったが、私たちは彼の音楽活動を通して、19世紀フランスの音楽文化を垣間見ることができる。彼はパリで公開演奏会を開き、また19世紀を通じて彼の作品は女性たちのピアノ・レパートリーの糧となった。そしてエルツは、例外的な長寿のおかげで、時代をまたいで5つの政治体制を経験しており、活動を多様化させながら絶えず適応することができた。彼は多数の作品を書いたというだけでなく、当時の風俗習慣を見事に理解していたからこそ、おそらく同年代の他の作曲家よりも歴史的な証言としての価値を持つ作品を創り上げた。

復古王政下において、エルツはサロンや公開演奏会で活躍した。シャルル10世に国王の寝室付き第一ピアニストに任命されるなど、パリ音楽院卒業後も順調に歩みを進めていたエルツは、当時のパリの音楽文化と密接に関わっていたと考えて良いだろう。

本論文は、序論、第1～3章、結論で構成されている。第1章ではエルツがユダヤ人の両親のもと、5人の兄弟姉妹の末子として誕生したところから始まり、エルツ一家がプロイセンやオーストリアからフランスに移住した経緯を述べた。また父ジャン＝シモンのアンリに対する教育についても触れた。第2章ではパリ音楽院に入学したエルツがどのような教育を受けていたのか、また彼の在学中の演奏・作曲活動について述べた。第3章では、パリ音楽院を卒業してから1830年ごろまでのエルツの音楽活動について論じた。彼は音楽院の教育を通じて、フランス的と言われた音楽の特質を演奏で表現することを習得し、そのため音楽院卒業後もフランスの大衆に受け入れられた。また、復古王政期の社交界での活躍を目指し、献呈を通じて積極的に貴族階級と関わりを持った。また並行して営利目的の公開演奏会も行っており、この活動は経済面で音楽家の地位の向上に貢献したと言えるだろう。

1830年前夜、エルツの名声は頂点に達した。しかし、ショパンやリストなどの新しいピアニストがパリに到着したことで、この地位は揺るがされることになる。今後は1830年以降のエルツの活動について、調査を進めていきたい。

2. 船 津 陽 菜 (2018年度入学)

トラウマ治療における音・音楽の療法的可能性について ——「安心感」を与える力に着目して——

PTSD (心的外傷後ストレス障害) は、一般に、戦争や虐待、大規模な事故や災害に遭遇した後に発症することとして知られているが、その実態は、「当人が処理できないほどの苦痛や恐怖」の体験により、脳の調整系が機能不全に陥ることによって生じるものである。トラウマ (心的外傷) を負ったクライアントの脳は、その出来事が起きた時の感覚を何度も再現したり (フラッシュバック)、トラウマ体験を想起させるきっかけとなる事物 (トリガー) に出会うと、極端な防御反応を出したりして、生活を困難にする。また、上記のような例に限らず、他者の些細な言葉や競争社会の波の中に、「傷つき」の素は潜んでいる。こうした体験、あるいは体験の積み重なりを脳が処理できなくなった時、それが「トラウマ」として身体に記憶され、当人の生活に苦痛や生きづらさをもたらすことになる。

PTSDはセラピーの対象とされており、様々な治療法が研究されている。一定のリズムの眼球運動によって右脳と左脳の連結を強化するEMDR、認知行動療法や内的家族システム療法、自我状態療法などの心理セラピー、ヨーガの呼吸法やサイコドラマ (演劇療法)、アートセラピー、基本的な身体感覚に注目することで自身の状態を紐解いていくソマティックエクスペリエンス (SE) などがその例である。しかし、音や音楽を積極的に用いたトラウマ治療のメソッドは、まだ盛んではない。また、音楽療法の文脈でも、トラウマ治療と名打って行われている事例は少ないように思う。従来トラウマセラピーによって、十分に効果はもたらされるものの、クライアントとセラピーの相性が問われるトラウマ治療の現場において、セラピーの選択肢が増えることは、有意義であると考えられる。そこで、本論では、トラウマ治療において音や音楽を利用する前の段階として、既存のセラピーに含まれる音・音楽的要素に着目し、音・音楽が持つトラウマ症状に対する療法的な可能性について検討を試みた。

第1章第1節では、PTSDの諸症状、トラウマ概念の変遷と研究の歴史を概観した。第2節では、トラウマ治療の理論として信頼が置かれているステファン・W・ボージェス博士のポリヴェーガル理論を扱い、現在のトラウマ治療の軸に「安心感・安全感の提供」が置かれていることを確認し、第2章への布石とした。第2章第1節では、音楽療法の歴史と現在を確認し、音楽療法における「音楽」概念について検討を加えた。その結果を踏まえ、本論では「音・音楽」という言葉で、聴覚刺激一般とその他の音楽的要素を扱うことを定めた。第2節では、既存のトラウマセラピーの中で、音や音楽の要素が含まれると考えられるものを抽出し、その内容を確認した。第3節において、第2節で扱った音や音楽の要素について、それぞれのトラウマ症状に対する療法的可能性について考察し、聴覚刺激やその他の五感で感じる音楽的要素には、人を「安心」の感覚へ導き得る特性が備わっており、トラウマ治療において活用できる可能性があるだろうと結論づけた。

3. 大 堀 さ ち (2019年度入学)

中学校音楽科における合唱活動の意義 ——21世紀の教科書の分析を通して——

本研究は、中学校音楽科における合唱活動に焦点を当て、学習指導要領や教科書、教師用指導書等の分析を通して合唱教材のもつ特徴を明らかにし、中学校の音楽科教育において合唱活動が持つ意義を問い直すとともに、現状を改善するべく、合唱活動の実施における課題を探ることを主な目的とする。

本研究を進めるにあたり用いた方法は、学習指導要領における合唱に関する記述の分析、21世紀の中学校音楽科教科書に掲載されている合唱教材の分析、教科書の分析を通して特徴的であると判断した合唱教材に関する教師用指導書における記述の分析、の3つである。なお、本研究では、教育芸術社、教育出版から学習指導要領改訂の直後に発行された2002年版、2012年版、2021年版の中学校音楽科教科書を分析の中心的な対象として取り扱った。この範囲を設定した主な根拠は、2002年版の教科書の土台となる平成10（1998）年告示の学習指導要領から、授業時数が削減され、現在と同じ時数となった点にある。

本論文は、序論、結論を除き3章で構成している。第1章では、教科書を作成する際の基盤となる中学校音楽科の学習指導要領において合唱活動がどのように記述されてきたかを整理し、学習指導要領における合唱に関する記述は昭和44（1969）年をピークに減少し、平成20（2008）年以降は無くなっていることを確認した。

第2章では、まず2002年、2012年、2021年に発行された音楽科教科書に掲載されている合唱教材の数と教材全体における割合を調査した。その結果、現行の教科書における合唱教材数は、2002年版に比較して、多くの学年で約7～8割程度に減少していることや、その一方で、教科書に掲載される全体的な教材数に大きな変化が無いこと等から、中学校の音楽科教科書において教材の多様化が進んできていることが明らかになった。次に、それぞれの教科書に掲載されてきた合唱教材の変遷を整理し、教科書の改訂に伴う合唱教材の内容の変化を分析した。ここから判明したのは、教科書の改訂にあたり教材内容が全面的に一新されることはなく、一定数の合唱教材がそのまま引き継がれているということである。加えて、2002年版、2012年版、2021年版全ての教科書に掲載されている合唱教材について、教師用指導書における記述を分析した。

第3章では、第2章での教師用指導書の分析結果から合唱教材のもつ特徴をまとめ、第1章、第2章の内容から中学校音楽科において合唱活動を行うことの意義を考察した。ここで明らかになった特徴は主に、①声部の役割についての学習が目指されている点、②“響き”を重要視している点、③一度に学習できる要素が多い点、である。そこから中学校音楽科における合唱活動の意義として、①日常生活や社会の中で適切に役割を果たすことについての疑似的な経験ができる点、②物事の多様性に対する理解の手助けとなる点、③物事を見る視点の育成が期待される点、の3点を見出した。

一方で、今後、中学校音楽科において合唱活動を行っていくにあたり課題も見られた。これについて本論文では大きく2点について言及した。1点目は、学習指導要領における合唱に関する記述の減少による教員の裁量の拡大から、授業準備にあたる負担の増大が考えられるということ、2点目は、中学校音楽科の授業時数の削減である。教科書に掲載される教材は多様化してきている一方で、中学校音楽科の授業時数は減少しており、1つの教材を扱うのに比較的長い時間を要する合唱は取り扱いにくくなってきていると考えられる。本研究を経て見出した合唱活動の意義を最大限生かしていくために、今後これらの課題についても検討していきたい。

4. 篠原正英 (2019年度入学)

クラリネットで同時に2つ以上の音を1人が奏し、 より多くの人が聴くための始発界

2023年。此の時に於いて生を持つ我々は、クラリネットが誕生したと伝えられるおよそ300年前からは予想を許されなかったであろう「音」「環境」に生息している。当時以降様々な「楽器」が開発され、様々な「場」が開発され（もちろん当時までもだが）、言葉というものでセカイをタグ付けしていく速度に比べて遥かに速い速度でセカイに散らばる情報の可能性がその可能性を可能に/不可能にしている。

そうした環境の中、「クラリネット」という楽器に新たな可能性を提示する奏法が突如として開発された。それは、重音奏法。その奏法によって提示されたのは、音を「2つ（以上）」「奏する」ことへの可能性であった。

本論文では、かなり多くの制限を附し（かなり少ない制限を附し）てこの可能性について考察を行い、さらには考察の可能性を提示する。よって、問いを「クラリネットで同時に2つ以上の音を一人が奏し、より多くの人が聴くには」と題し、各考察を必要とされるであろう言の葉たちについて「」で括ると同時に、その界の設定方法について鋭利な曖昧さを持ち合わせながら提案する形で論を散りばめていく。

5. 千原麻理香 (2019年度入学)

アイルランドにおける旅するダンシング・マスターの社会的影響

ダンシング・マスターは18世紀から19世紀にかけてアイルランドで活躍したダンス教師である。フィドル奏者やパイプ奏者を連れて村から村へと巡回し、上流階級から庶民にまで幅広くダンスを教えたことで、アイルランドの音楽とダンスの普及、発展に大きく貢献した。中でも名人級のダンシング・マスターは、ダンスを教えるだけでなく新たにステップを創作し、それまで個人や地域によってバラバラに踊られていたステップを統一してステップ・ダンスの基礎を作った。しかし、ダンシング・マスターが活躍した当時の記録はあまり残されておらず、存在が認められる一方で具体的な活動状況は明らかになっていない部分が多い。

そこで本論文では、ダンシング・マスターの活動の実態を探り、アイルランドの社会や歴史に与えた影響を明らかにすることを目的とする。研究にあたり、当時アイルランドを訪れたイギリス人による記録と、当時のアイルランド人による記録を分析し、アイルランド内部と外部の両方の視点からダンシング・マスターの認識や評価を多角的に追究しようと試みた。

本論文は4章構成からなる。第1章では、現在アイルランドで踊られているダンスをその特徴を元に分類し、分かりやすく整理した。アイルランドのダンスは外国のダンスを取り入れ自国の音楽や文化と融合しながら発展してきたという背景により、ダンスの分類方法に関して様々な意見が存在する。分類の結果、昔は即興性が強く地域によっても様々なバリエーションが存在したが、時代とともに身体やステップのルールが加えられ、画一されたスタイルの中で踊られるようになったことを指摘した。

第2章では、アイルランドにおけるダンスの起源から現在にいたるまでの変遷を概括した。特にイギリスとの複雑な政治的、宗教的関係に注目し、植民地支配による文化規制や独立運動の中でのナショナリズムの気運がダンスにどのような影響を与えたのかを考察した。様々な社会情勢の中で、アイルランドのダンスは排斥、淘汰されながらアイルランド特有のスタイルを確立してきたことが明らかになった。

第3章では、イギリス人旅行家のアーサー・ヤング Arthur Young (1741-1820) の紀行文 *Arthur Young's Tour in Ireland (1776-1779)* を元に、ダンシング・マスターの活動の実態を明らかにした。ダンシング・マスターが教えていたダンスの種類や指導方法に着目して分析を行い、ダンシング・マスターが創作したステップの身体的特徴やダンスのレッスン風景、イギリス人という外部の視点によるダンシング・マスターの評価について考察した。

第4章では、アイルランド人作家のウィリアム・カールトン William Carleton (1794-1869) の記録を元に、アイルランド内部の視点を検討した。19世紀前半に活躍した一人のダンシング・マスターの観察記録を分析し、ダンシング・マスターの人間性や周囲との関係性に着目しながらよりリアルな姿を追究した。カールトンの記録からは、ダンスがアイルランド人の精神や性格を表す重要な娯楽とみなされていたこと、そしてダンシング・マスターがダンスを適切に楽しむために本質的に必要な人物であるとしてアイルランド人から尊敬されていたことが窺える。その一方で、ダンシング・マスター同士の関係性やダンシング・マスターとお抱えのミュージシャンの関係性は常に良いわけではなく、互いに不満をぶつけ合ったり侮辱し合うこともあった。ダンシング・マスターは自身の地位や評判、ダンス技術への高いプライドから驕った振る舞いをし、時に周囲と対立しながら活動していたという可能性を指摘して、本論文の結論とした。

6. 塚原 舞 (2019年度入学)

現代における航空自衛隊音楽隊の課題 ——航空中央音楽隊に焦点を当てて——

本論文は航空自衛隊音楽隊の活動及びその創隊から現在までの経緯を明らかにし、それらを通して航空自衛隊音楽隊の特徴や現在の課題について考察することを目的とする。

航空自衛隊の音楽隊の中で最も古い航空中央音楽隊は、創立されてから約60年以上経っているが研究は少ない。本論文では、中央・北部・中部・西部・南西の五つの航空自衛隊音楽隊のうち、航空中央音楽隊に焦点を当てた。研究方法は、パンフレットや出版物を用いた資料研究と現役隊員や元隊員へのインタビューの二種類である。インタビュー記録を附録として添付した。

本論文は3章構成である。第1章では自衛隊、航空自衛隊、航空中央音楽隊の順に現状を概説した。航空中央音楽隊は防衛大臣直轄かつ全国を担当する部隊であり、航空自衛隊音楽隊の中では最も規模が大きいこと、そして現在では国内だけでなく海外でも広報部隊として活動していることがわかった。

第2章では航空中央音楽隊の創隊から現在に至るまでの経緯を明らかにした。航空中央音楽隊は1955年に浜松基地で、基地の隊員からも存在を知られないほどの小さなクラブから始まった。本格的な養成が始まったのは陸上自衛隊から転官した三人の隊員が来た1957年からである。その時代を経て1959年に立川基地で臨時航空音楽隊として編成され、1961年に航空音楽隊として正式に直轄部隊となったが、それは1964年の東京オリンピックでの演奏のためであった。そのために音楽大学出身者を通常の空士から空曹に階級を上げて入隊させた。また基地の近くに駐屯していたアメリカ空軍のバンドから指導を受け、演奏技術だけでなくジャズも教わった。自衛隊音楽隊の中でジャズを最初に取り入れたことで、航空自衛隊音楽隊は新しい音楽を取り入れるという評価を得た。そして1999年には、カナダのハリファックスの軍楽祭に参加した。これは陸上・海上・航空の自衛隊音楽隊で初めての海外派遣であり、その後は他の隊も派遣されるようになった。このような他の自衛隊音楽隊とは異なる特徴が、航空中央音楽隊を成長させたと考えられる。

第3章では航空自衛隊音楽隊と陸上・海上自衛隊音楽隊とを比較し、航空自衛隊音楽隊独自の特徴や課題について考察した。陸上自衛隊は旧陸軍、海上自衛隊は旧海軍のように戦前に前身となる存在があったのに対し、航空自衛隊はそのような存在がなかった。それにより、航空自衛隊音楽隊は養成制度が整っておらず、東京オリンピックに間に合わせるために自衛隊音楽隊では初めて音楽大学出身者を入隊させた。現在ではどの隊でも行っていることだが、当時は航空自衛隊音楽隊のみであった。このように前身となる存在が無いために、ジャズなどの新しい音楽を取り入れやすく、独自の特徴を持つことに繋がった。

一方で課題点も浮かび上がった。第一に、隊員の待遇についてである。当初は珍しかった音楽大学出身者が現在では普通になり、階級を上げて入隊することはなくなった。第二に、音楽経験が豊富な幹部の減少である。幹部は隊長や指揮の任務を担うため、統率力だけでなく音楽的知識や経験が必要となる。幹部になるための十分な音楽専門教育を受けていない隊員が隊長になると、隊の音楽的水準が低下する可能性がある。第三に、教育制度についてである。他の自衛隊音楽隊は階級に応じて教育課程が用意されているが、航空自衛隊音楽隊の教育課程は入隊時に行われるもののみである。これらの課題は航空自衛隊音楽隊にとって現在まで続く問題である。特に第一の課題は全ての自衛隊音楽隊に関わる。本論文では、このような課題の解決が自衛隊音楽隊のさらなる発展に繋がるのではないかと考察した。

7. 船 浦 佳 歩 (2019年度入学)

活動弁士による声のパフォーマンス ——「金色夜叉」の映画説明に注目して——

活動弁士は、映画上映の際にスクリーンの横に立ち、登場人物の台詞やナレーションを喋る人物である。日本の商業映画は、1931年頃の本格的なトーキー化まで、映像に音が伴っていない無声映画だったため、興行において弁士は欠かせない存在だった。また日本ほど弁士文化が発達した国は無く、語りの芸能として日本映画史の極めて重要な位置に存在している。これまでの弁士研究では、弁士個人の説明スタイルやその評価に注目して、映画を取り巻く環境の変化について論じたものはあるが、環境の変化と弁士のパフォーマンスの関係について、弁士の声そのものに注目した研究はほとんど行われていない。

本論文は、無声映画の最盛期である大正時代においてスター的存在であった、土屋松濤・泉詩郎・熊岡天堂・加藤柳美の四人の弁士と、声色師であった橘家勝太郎による「金色夜叉」の音声进行分析し、純映画劇運動による弁士の役割の変化と、各々のパフォーマンスとしての「声」がどのようなものであったのかを明らかにすることを目的とする。弁士の声を調査するにあたって、同時代の声色師の声も一緒に比較し、映画における弁士の役割や、当時彼らが置かれていた状況について考察を試みた。

本論文は4章構成である。第1章では調査対象となる五人の弁士たちの活躍と、1910年代後半から1920年代前半にかけて起こった純映画劇運動による映画界の変化を追い、彼らが活躍した時代において映画と弁士がどのように捉えられていたのかを整理した。

第2章では、「金色夜叉」の原作と、映画版「金色夜叉」の受容について調査した。原作は尾崎紅葉による新聞小説であり、新聞連載当初から高い人気を誇っていた。連載時からさまざまなジャンルにリメイクされており、映画界においても「現代劇に於ける独参湯」として長年製作され続けていたことが明らかになった。

第3章では、五人の弁士たちによる「金色夜叉 熱海海岸の場」の音源の分析を、声の使い分けと発声・話す速さ・アクセントの3要素に分けて行った。第1節では、レコードの情報など、分析の前提となる部分をまとめ、続く第2節では、要素ごとに分けて分析結果を記した。まず、第1項では声の使い分けと発声を調査するために Sonic Visualiser (ver.4.5.2) を使用し、声を視覚化することを試みた。音声をスペクトログラム表示することで、男性役と女性役での声の使い分けや発声の違いを確認した。次に第2項では話す速さに着目し、指定した範囲の1秒における拍数と、1秒以上の間の数を計測したうえで、その範囲における弁士ごとの平均的な話す速さを比較した。場面や役ごとの違いは明らかになったが、弁士一人ずつのより細かい抑揚の分析には課題が残っている。そして最後に、第3項では弁士一人ずつのアクセントを調査し、それが弁士の語りにおいて重要な要素であることを示した。

第4章では、前章の分析結果をもとに、それぞれの弁士の声の特徴をまとめ、純映画劇運動による映画界の変化が弁士のあり方に大きな影響を及ぼしたということを論じた。また、弁士四人と声色師・橘家の比較をすることで、当時の「映画を見る」という経験の中には常に弁士の声が存在し、ラジオやレコードで聞くその声は、人々にとって映画館の映像を想起させるものだったという、弁士のパフォーマンスが持つ特性も明らかになった。

本論を通じて、弁士は時代の変化に合わせてスタンスを変えながらも、そのパフォーマンスでは各々が個性を発揮していたことが明らかになった。そして、弁士一人ひとりのより詳しい分析に課題と期待を残し、本論を結んだ。

8. 森 下 楓 佳 (2019年度入学)

ガブリエル・フォーレの2つのヴァイオリン・ソナタに ついての考察 ——第一番を中心に——

ガブリエル・フォーレ (1845~1924) の音楽は大変美しく多くの人を魅了し、その深みは晩年にかけて増していくが、彼の作品の持つ「曖昧さ」は必ずしも万人に受け入れられるものではなかった。そこでその「曖昧さ」、すなわちフォーレ独特の転調や導音の使用箇所の少なさ等を含めたフォーレ作品の魅力をヴァイオリン・ソナタ第一番 (Op.13、1876) を中心として考察していくのが本論文の目的である。

19世紀から20世紀にかけてフランスで活躍した音楽家であるフォーレは、その生涯において多くの歌曲やピアノ曲、室内楽作品を残した。中でも彼のヴァイオリン・ソナタ第一番 (Op.13) は初の室内楽曲であり、第二番 (Op.108) と共にフォーレの代表作と言える。

まず第一章では本論文の目的を示し、第二章ではフォーレの音楽史的な位置づけについて論じる。ここでは彼が出会った様々な人物や音楽を紹介し、一体どのような環境において多様な音楽に触れてきたかを述べた。ニデルマイエール宗教音楽学校での学びや、師匠であったルイ・ニデルマイエールがこの世を去ったあとに出会ったカミーユ・サン＝サーンス、そのほか国を問わず出会った文芸家たちによる影響はもちろん、ワーグナー作品といった当時を生きる音楽家たちが避けては通れない音楽に対してどのような思いを持っていたかどうかについて、知っておかなければならないということを述べた。

続く第三章ではフォーレが書いた2つのヴァイオリン・ソナタが作曲された背景について述べた。第一番と第二番が完成した年を見ると、実に41年もの間があいている。晩年は難聴に苦しんだフォーレだったが、その生涯を終えるまで作品を生み出し続けており、作曲への熱意は一時期落ち込んだものの、この作品を書いた頃はどちらも非常に創作意欲の溢れる時期だった。

第四章では実際にヴァイオリン・ソナタ第一番を分析した。転調に注目し、調の移り変わりや前後の調との関わりを明記して、その転調の多さと自然に聴こえる要因について追究した。

最後に第五章でまとめを論じ、フォーレの経験や彼の持つフランス精神が作品に大きな影響を及ぼしていることがわかった。本論文で扱ったヴァイオリン・ソナタ第一番は古典的な形式を使用しつつその中でも曖昧さを残す、フォーレらしさが最もよく表れている作品のひとつであると言える。

9. 明 石 菜々実 (2020年度入学)

琵琶が与える「怪談的」イメージの形成過程について ——「耳無芳一の話」を中心に——

近年、琵琶を用いた音楽が映画やアニメ、ゲーム作品のなかで使われており、それらのなかには「怪談」作品が一定数ある。これは琵琶という楽器が、その使用法によっては恐ろしさや不気味さを与えることができるからではないかと思う。

本研究は、琵琶が与えるそのような印象を「怪談的」イメージと呼び、琵琶と結びついた「怪談的」イメージの形成過程と、怪談作品における琵琶の使用法を明らかにすることを目的とした。研究対象として、「耳無芳一の話」を題材とする映画・アニメ作品を中心に据えた。「耳無芳一の話」は物語内に平家琵琶を演奏する琵琶法師が登場し、作品製作時には琵琶を用いた音楽制作が模索された。

本論文は序章と終章を除き4章で構成される。第1章では前半で、中世・近世における琵琶と「怪談的」イメージの結びつきを示す例として『百鬼夜行絵巻』（推定16世紀成立）等に見られる琵琶の妖怪を紹介し、後半では、怪談「耳無芳一の話」が、怪談文化が栄えた江戸時代において、当時行われていた芸能である平家琵琶を取り入れ成立したことをまとめた。

第2章では、小林正樹監督の映画《怪談》〈耳無芳一の話〉(1965年)を対象として、映像と音源の対応を考える音源・映像分析を行った。音楽担当は武満徹、琵琶弾奏部分の創作・演奏は鶴田錦史である。物語の展開に合わせて琵琶の曲節や旋律型が選択されたこと、登場人物の琵琶法師を表現するために薩摩琵琶を用いて平家琵琶風の旋律が創作されたこと、「擦り撥」という奏法が情景描写や恐怖を演出する手段として印象的に多用されたことを明らかにした。

第3章では、テレビアニメ《まんが日本昔ばなし》〈耳なし芳一〉(1976年)を対象として音源・映像分析を行い、映画《怪談》との比較により、映画《怪談》同様に平家琵琶風の旋律が取り入れられたことや合戦を描写する場面で「崩レ」の手が用いられたこと、映画《怪談》とは異なり、琵琶の語りは入らずナレーションによって説明が加えられたこと等を明らかにした。映画《怪談》、アニメ〈耳なし芳一〉はともに平家琵琶ではなく近代琵琶（前者は薩摩琵琶、後者は筑前琵琶）を用いて音楽制作を行っており、作品発表時の一般の琵琶のイメージに合う音楽を作り出したと推察される。

第4章では、現代における「怪談的」要素を扱うアニメ・ゲーム作品を複数取り上げた。アニメ・ゲーム作品では琵琶音楽の構造に基づいた使用はなく、語りは入れず琵琶の手のみ、単音のみの使用といった、琵琶の音楽的要素を細分化した記号的な使用が行われていることを明らかにした。

結論として、「耳無芳一の話」を題材とする二つの映画・アニメ作品では、物語世界内に琵琶法師が登場するため琵琶の音楽が作品中に多く配されており、怪談作品における琵琶の使用として特異であること、映画《怪談》以降に琵琶を用いた怪談作品の音楽制作が多数行われ、映画《怪談》における試みが現代の作品にも応用されていることを指摘した。また、現代において琵琶が与える「怪談的」イメージは、記号的な琵琶の使用例から語り物としての琵琶音楽や、特定の種類の琵琶と結びついているわけではなく、概念としての「琵琶」にあると推察した。概念としての「琵琶」と「怪談的」イメージの結びつきは中世前後に芽生え現代に至っており、現代においてもそのような結びつきを利用して怪談作品における琵琶の聴覚的・視覚的な使用が行われている。しかし、特に聴覚的な使用に関して、現代においては近代琵琶を用いて現代人の感覚に合う音楽制作が行われており、「怪談的」イメージと結びつく現実の琵琶の「音」は近代琵琶に限定されていると結論づけた。

10. 飯 島 帆 風 (2020年度入学)

ジェルジ・リゲティによるアフリカ音楽的要素の 援用とその創作様式への影響 ——《ピアノ・エチュード 第1巻》(1985)を例に——

本論文は、ジェルジ・リゲティ György Ligeti (1923-2006) の《ピアノ・エチュード 第1巻》(1985) を取り上げ、リゲティ自身も触れてきた「アフリカ音楽」の影響について整理し、彼の創作様式にどのように取り入れられたのか、その実態を明らかにすることを目的とした。

リゲティは、生涯にわたって多種多様な要素を創作の源泉とした作曲家である。彼自身の言説によれば、アフリカ音楽をはじめとして、マウリッツ・エッシャーのだまし絵や、フラクタル幾何学、カオス理論など、多方面に関心を広げていた。先行研究においては、それら「影響源」のそれぞれが、特定の楽曲に対応する形で論じられてきた。本論文の対象となる《ピアノ・エチュード 第1巻》は、作曲家自身の言説及び先行研究において、アフリカ音楽の援用が指摘されてきた作品の一つであり、作曲家自身によって作曲上の「習作」として位置づけられている。今回は、リゲティによるアフリカ音楽の援用を、それ以外の複数の影響源との共通性という観点から捉え、リゲティの言説に度々登場する「錯覚上のパターン ein illusionäres Muster」に着目する。そして、先行研究や作曲家自身の言説に基づいて、リゲティが捉えた「アフリカ音楽的」要素を明らかにし、《ピアノ・エチュード 第1巻》の分析を通じて、それらの要素がリゲティ作品においてどのように機能したのかについて考察する。

本論文は、序論・結論を除く3章で構成される。第1章では、対象楽曲である《ピアノ・エチュード 第1巻》の成立背景を概観した。20世紀西洋音楽全般におけるアフリカ音楽の援用や文化盗用的引用を概括したうえで、1980年代に起こったリゲティの創作様式の変化や、その過程の背後に見られる影響源について整理した。

第2章では、先行研究や作曲家自身の言説に基づき、リゲティがアフリカ音楽に見いだした要素として(1) 諸パターンの複合から旋律が知覚されること、(2) 複数の声部のずれによって拍節・旋律上の錯覚が生じること、(3) リズム周期に「シンメトリー」と「非シンメトリー」が同時に存在することの3点を挙げ、それぞれの要素を彼が作曲当時に参照したと言及する音楽学者ゲルハルト・クービックやシムハ・アロムの理論書と関連づけた。そのうえで、アフリカ音楽とそれ以外の影響源との共通性について、リゲティによる「錯覚上のパターン」という概念を用いて考察した。

第3章では、《ピアノ・エチュード 第1巻》に含まれる全6曲について、それぞれ楽曲分析を行った。先行研究で各曲に指摘されてきた特徴には一定の傾向があることから、それら特徴以外の要素を検討に含めた。第2章でみた、複数の影響源に共通する「錯覚上のパターン」の概念と実際の楽曲を照らし合わせることで、今までに指摘されてこなかった潜在的な楽曲の特徴を提示した。

本論文では、リゲティによるアフリカ音楽の援用は、その音響的な再現を目的として行われたのではなく、作曲家自身がそれ以外の創作上の影響源にも共通する「錯覚上のパターン」を新たな枠組みで捉え直す契機として行われたという結論を得た。さらに、アフリカ音楽、及びそれ以外の影響源との間の相乗効果により、1960年代からすでに複数の作品群に顕れていたリゲティ独自の創作様式に変化がもたらされたと考えられる。その創作様式は《ピアノ・エチュード 第1巻》以後の作品にも引き継がれていることを示唆し、その他の後期作品を取り巻くリゲティの思想や創作様式について検証することを今後の課題として、本論文を結んだ。

11. 石田 時 正 (2020年度入学)

音楽における「借用」の概念についての一考察 ——エイノユハニ・ラウタヴァーラの実践を中心に——

音楽における「借用」という行為は、古くは中世の時代から、新しくは20世紀のコラージュ技法やジャズの即興演奏に至るまで、長い伝統と歴史を持つ実践である。J. ピーター・バークホルダーはこのような借用実践の歴史に鑑み、調性や対位法などの種目と同等の広さを持つ、特定の時代や作曲家を越えた既存の音楽の使用を取り扱う一つの一般的研究領域として「音楽における借用」という研究領域を設定することを提案した。

しかし、バークホルダーはその研究領域である借用の定義について厳密な議論を行っておらず、その過程を飛ばして借用を更に細分化した下位概念の性質についての議論を展開している。そこで本論文では音楽における借用という概念について事例研究をもとに考察を行い、一つの研究領域として借用研究の枠組みを設定することに寄与することを目的とする。

本論文は、序章と終章を除いて2章構成である。第1章では、借用という用語の類似概念について、特に引用を中心にその定義の確認を行った。ここで主に取り扱ったのは、ゾフィア・リッサとティボール・クナイフの理論である。これらは引用の持つ美的機能を中心にその成立条件と聴取における機能を論じたものであるが、現象学的な意味での引用の成立や、知識や分析を通して把握される観念的なレベルでの機能といった視点が考慮されていないこと、及び「引用」という言葉の定義が原理的に曖昧であることを指摘した。また、引用に始まる借用の下位概念を表す一連の関連的用語に替わる分析の方法論として、バークホルダーの方法論を取り上げた。

第2章では、借用という概念を考察するうえでの一助として、エイノユハニ・ラウタヴァーラ Einojuhani Rautavaara (1928-2016) の自己引用を取り上げ、概念の整理と作品分析を行った。彼の作品全体を共時的視点で眺めるときに浮かび上がる「マクロテキスト」と、それを構成する内的結びつきという考え方を利用することで、借用を相対化し作品間の様々な類似関係の一つとして眺める見方と、その分類を行う図式の導入を行った。そのような視点にもとづいて彼の幾つかの自己引用の事例を分析し、実際に構成される類似関係の多様性と不確定性を示した。

終章では、その分析結果をもとに借用概念の定義を試み、借用を否定神学的に定義されるものと結論付けた。更に、記号学的な視点を導入することで、借用研究の分析対象を分析者自らが生み出すものであるとし、より洗練された借用の定義に向けて研究の方向性を示すことで結論とした。

12. 大谷 紗也子 (2020年度入学)

ホテルにおけるBGMの役割と活用法

近年、宿泊する場所という意味を越え始めているホテルもあり、昨今のホテル業界には、空間作り等、顧客のニーズに合致した多様なサービスの提供が求められている。その一環として、BGMの活用が重要な役割を果たしているのではないかと考えた。ビジネスにおけるBGMの活用については、店舗におけるBGMの位置付け、BGMによる売上げの変化など様々な観点から明らかにされている。しかし、宿泊業界におけるBGMの活用については、いまだ注目されていない。そこで、本論文ではホテルにおけるBGMの役割を明らかにするために二つの調査を行った。

一つ目はホテルの運営者の視点に立って調査をする方法である。ホテルを無作為に選定し、BGMの活用法に関するインタビューを行った。活用方法は、ホテル内の場所や季節によってBGMを変化させているのかで判断した。回答を得たホテルを、規模、コンセプト（自然密着型と市街密着型）、創業年、ブランド力に基づいて分類し、BGMの活用法を比較した。まず、客室数が多いホテルほどホテル内の場所と季節の双方でBGMを変化させていたことから、BGMの変化によって、全ての来場者にとって心地よい環境を提供する狙いがあると推察された。次に、市街密着型ホテルは、BGMをホテル内の季節、場所に応じて変化させていたことから、喧騒から隔離された空間を作り出すためにBGMが活用されていることが窺えた。一方で、自然密着型ホテルでは、あえてBGMを流さない傾向が高かったことから、BGMが空間作りを妨げる要素としても捉えられることが明らかになった。

そして、100年以上の歴史を持つホテルを比較すると、一方はBGMを活用しておりもう一方は活用していなかったことから、BGMの活用の違いは、時代の変化に対する選択の一環として捉えられると考えた。最後に、ブランド力のあるホテルはホテル内の場所と季節の双方においてBGMを変化させていたことから、BGMがブランドの強化に寄与している可能性が示唆された。

二つ目は顧客の視点に立って調査をする方法である。まず執筆者がホテルに行き、BGMとデザインや装飾品、顧客の様子との関連性を探った。そしてSNS上で、BGMについて気になった経験の有無を問うアンケートを行い、BGMが顧客にどのような影響を与えているのか調査を行った。実地調査により、ホテルにおいて聴覚的要素と視覚的要素との間に一貫性が見られた。またBGMは回答を得た顧客の半数以上に良い影響を与えていたが、3割はBGMを気にしたことがなかったことから、BGMはリラックス効果だけでなく、気にならないほど自然なものとして受け入れられていることが示唆された。また、少数ながら悪い影響も与えていたことから、BGMの活用には慎重さが必要であることが示された。

この双方の観点から二つの調査を行ったことで、ホテルにおいてBGMを活用することで顧客の満足度向上と低下に繋がる可能性が明らかになった。そのため、各ホテルの規模やコンセプト、ブランド力に応じてBGM活用の仕方を変化させることで、顧客の満足度低下に繋がらないようにすることが最低限重要なことである。本研究では全国のホテルを網羅的に調査したわけではないため、統計的なデータは得ることができなかった。今後はより多くのホテルを対象にし、音量や音楽の要素などの幅広い観点から分析することで、ホテルにおけるBGMのより良い活用法について明確にしていきたい。

13. 川村麗倭皇 (2020年度入学)

中世における「リラ」解釈の変遷 ——古代リラからルネサンスリラへの流れ——

本稿は、中世における「リラ」の解釈を分析し、古代リラとルネサンスリラの間の中世の「リラ」を位置付けることを目的に論述した。ルネサンスにおける「リラ」という語は古代における「リラ」とは異なる対象を包含している。つまり、古代では撥弦楽器であったキタラに類似したリラが、ルネサンスではリラ・ダ・ブラッチョのように擦弦楽器の様相を呈するのである。これまでの研究では、この二つの「リラ」における差異がルネサンスにおいて生じたものであると想定され、ルネサンスリラはルネサンスの枠組みの中でのみ論じられてきた。このような先行研究に対し、本稿では古代リラからルネサンスリラへの漸次的な変化を想定し、4世紀から15世紀までのラテン語文献を読み解くことによって中世におけるリラという語の変遷を明らかにした。

第1章では、古代ギリシャ、ローマ及びルネサンス以降において如何にリラが定義されていたのかについて確認した上で、古代からルネサンスにかけて見られる図像資料を概観した。この概観から、少なくとも9世紀から15世紀までの中世における一部のリラ、つまり星座リラが古代リラと類似していることが判明した。ここで言う星座リラとは、キケローが訳出したアラートゥス『星辰譜 *Phaenomena*』などに描かれているもので、星座の一つである琴座として描かれたリラのことである。第2章では、4世紀から15世紀までを対象に、*lyra*ないし*lira*という語が含まれる理論書を *Thesaurus Musicarum Latinarum* を用いて全て抽出し、これら2語が言及されている箇所を対象に原文の引用と翻訳を行った。第3章1節ではそれらを各時代ごとに分析し、2節では共通して見られる表現から、3節では楽器の羅列方法から「リラ」という語を分析した。各時代ごとの分析から、中世前期(5～10世紀)では、古代リラが持つ特徴のうち、思弁的な要素のみに限定されて理解が為されていたこと、中世盛期(11～13世紀)では、理論家たちはリラに関する知識に乏しいものの、代表的な楽器の一つとしてリラに重要性を与えたこと、中世後期(14～15世紀)では、ティンクトリスによってリュートとの混同が為され、形而上にあったリラが形而下にもたらされたこと、のそれぞれが判明した。また、音楽理論書の流れの中では、星座リラへの知識が矮小であることが明らかとなった。これは、第3章2節の分析による。ティンクトリスが誤ってリュートとリラを結合させた、もしくはそれを初めて明言したことについては、理論書群全体の星座リラへの言及の少なさがその理由として見出された。第3章3節の分析から、リラとキタラという2語が非常に密接に用いられていることが判明し、さらにプサルテリウムとリラとが何らかの点で関連する可能性が示唆された。

リラは、古代リラからルネサンスリラへと突如として変化し、復活したのではなく、中世を通じて漸次的に変化した語ないし楽器であった。中世の初期、盛期を通じてリラという語は実態が不明瞭ではあったものの、各理論家の記述によってその重要性が着々と増していった。この中世初期と盛期という準備段階があつてこそ、リラが中世後期において、殊にティンクトリスによって新たな形を有しはじめたのである。そしてこのティンクトリスのいうなれば誤解が、ルネサンスリラ、つまりリラ・ダ・ブラッチョなどに繋がる契機となったのである。

14. 菊池 碧 (2020年度入学)

日本におけるバロック・オペラの上演をめぐる考察 ——北とびあ国際音楽祭におけるバロック・オペラの 自主制作を中心に——

本研究は、現在に至るまでの国内におけるバロック・オペラを受容およびその上演状況について調査し、日本におけるバロック・オペラ上演の今後の展開に関して一提言を行うことを目的とする。

序論では、日本における古楽受容は近年研究主題として扱われることが増えてきたものの、その多くは特定の作曲家による楽曲の受容に関するものであり、オペラ作品の上演やその受容についての包括的な研究がこれまでなされてこなかったことを指摘した。2022年に日本の新国立劇場において開場以来初めてバロック・オペラが上演され、バロック・オペラへの注目が高まりつつある今、その上演の可能性を提示することがバロック・オペラ上演の拡大、ひいては日本のオペラ文化の拡張に必要なのではないかという問題意識を示し、国内におけるバロック・オペラ上演データの収集・分析やオペラ制作団体へのインタビュー調査といった研究方法をとることを述べた。

第1章では、国内におけるバロック・オペラ上演が欧州の「バロック・オペラブーム」を受けて行われるようになった事情を踏まえ、1920年頃より欧州を中心に推進されてきたバロック・オペラ作品の復活上演の様相を、先行文献を中心に整理した。その結果、上演がアカデミックな場から商業的な歌劇場や音楽祭へ、上演の主体がアマチュアからプロへと段階を踏んで広がったことを確認した。また、近年目立つ創作としての側面を強めたプロダクションを紹介し、バロック・オペラは今やオペラ業界にとって決してマイナーな存在ではなく、広い層の顧客を取り込むことができる可能性を持つことを示した。

第2章では、初めに音楽雑誌記事の調査より1953年～1994年の日本における主要なバロック・オペラ上演とその受容について述べた。日本において、バロック・オペラは他のオペラ作品と一線を画す「特殊」なものとして受容される傾向があり、その特殊性は多くの場合興行上での困難のイメージと一対であったことを示した。次に、1995年～2021年の日本におけるバロック・オペラ上演のデータを『日本のオペラ年鑑』全27巻を参照して収集し、バロック・オペラ上演の機会がまだまだ非常に少ないことや、作曲家・作品ともにレパートリーが固定化している現状を明らかにした。またオペラ団体の種類に着目し、地域と密接した団体による地域オペラが、バロック・オペラ上演においても一定の役割を担っていることを述べた。

この地域オペラのうち、第3章では継続的にバロック・オペラを制作・上演している北とびあ国際音楽祭を事例とし、主催の北区文化振興財団へのインタビュー調査より明らかになったオペラ制作の実際より、その成果と課題について考察した。バロック・オペラに付随してきた「特殊」というイメージやその上演機会の珍しさによって当音楽祭にブランド力が生まれ、日本全国からの集客や固定客の獲得に成功していること、また北区民を対象とした様々な取り組みがオペラ鑑賞における経済的・心理的壁を引き下げ、バロック・オペラが地域に広く認知される機会が創出されていることを指摘した。

以上より、バロック・オペラという選択は日本のオペラ公演における一つのマーケティング戦略として有効であること、そしてとりわけ北とびあ国際音楽祭は、継続的な上演によって地域に基盤を築くことにより地域レベルでバロック・オペラの知名度を伸ばすことに成功してきたことを論じた。この北とびあ国際音楽祭をバロック・オペラの制作・上演のモデルケースとして捉え、地域オペラにおいてバロック・オペラを上演することの有効性を指摘することで、今後の日本におけるバロック・オペラ上演への提言とした。

15. 木村美咲 (2020年度入学)

レナード・バーンスタインの劇作品におけるジャンル概念 ——《キャンディード》を例に——

20世紀、指揮者としてのみならず、演奏家、作曲家、教育家としても活躍したアメリカ人音楽家レナード・バーンスタイン(1918-1990)は、その生涯にわたって劇作品のための音楽の制作にも積極的であった。なかでも、《キャンディード Candide》(1956年初演)は、ミュージカルシアターで上演されるために書かれていながら、その内容や形式はミュージカルとも、オペラないしはオペレッタともとれる特異性を持っている。また、バーンスタインが亡くなる前年である1989年まで改訂が繰り返され、現在上演ライセンスを申請できるバージョンだけでも5つ存在するという、定本を定めるのが難しい作品である。本論文は、なぜ1950年代のブロードウェイでこのような作品を上演するに至ったか、ということ、原作に含まれる要素や作曲家自身の劇音楽に対するジャンル概念、当時の社会情勢等をもとに読み解くことを目的としている。

第1章では、《キャンディード》の原作である、ヴォルテール Voltaire (1694-1778)『カンディード、あるいは楽天主義説 *Candide, ou l'Optimisme*』(1759)について、ヴォルテールが災害をきっかけに当時広く普及していたオプティミズムに疑問を呈し、作品を通して風刺したということ概観した。

第2章では、CBSネットワークのテレビ番組「オムニバス Omnibus」より、1956年10月4日放送回“American Musical Comedy”の放送台本の分析を通して、1950年代当時のバーンスタインのミュージカルに対する考え方について明らかにした。バーンスタインはミュージカルにおいてアメリカ的であるかどうかということにこだわりを持っており、とりわけジャズを「アメリカの音楽の母国語」と称し、その要素を盛り込むことを重要視していること、また、1950年代のミュージカル業界が置かれている状況について、ジングシュピールでいうところの《魔笛》のような、大衆向けだったものを芸術へと押し上げてくれる才能の出現を待っている状態だとバーンスタイン自身が分析していることなどがわかった。

第3章では、前章での分析を参照しながら、《キャンディード》の楽曲を《ウエスト・サイド・ストーリー》などのバーンスタインの他のミュージカルの例と比較して分析し、《キャンディード》は、他のミュージカル作品と比較しても序曲の完成度が高く、位置づけもオペラ寄りであることや、歌優位の進行であること、また、クラシック音楽のほか、ワルツやガヴォットなどの、ヨーロッパの民族音楽の要素が盛り込まれていることなどを検証し、ミュージカルというよりむしろオペラないしはオペレッタ的な意図を持って作曲されていることを明らかにした。

第4章では、前3章を踏まえ、なぜ《キャンディード》が1950年代のブロードウェイで制作、上演されたかということに対して、クラシック、ブロードウェイ双方の業界への風刺、また、ミュージカルに、オペラでいうところの《魔笛》をもたらし、完全に芸術に昇華させようと試みた、というふたつの仮説を立て、当時のアメリカやバーンスタイン自身が置かれていた社会情勢などを盛り込んで考察した。

《キャンディード》は、クラシック、ブロードウェイのどちらの聴衆にも迎合せず、その両者を大いに風刺することを試みた作品であり、その改訂の過程で、ある局面ではミュージカル、ある局面ではオペラと、どちらともとれる折衷的な作品として独自の路線を確立した。また、《キャンディード》は、ミュージカル界の《魔笛》となることはなかったものの、次作《ウエスト・サイド・ストーリー》は《魔笛》と呼べるような位置づけの作品となり、結果として「オムニバス」の最後でバーンスタイン自身が述べていたような才能を自分自身がブロードウェイにもたらすこととなった。今後の展望として、本研究のような作品第一なものだけでなく、バーンスタインの人生観や信仰心といった観点からの、各作品に対するより深い考察が望まれるとし、本論文の結びとした。

16. 小山真愛 (2020年度入学)

ピーター・キヴィーの表出性理論における情動の所在 ——トピック論を介した意味論的再解釈——

本論文は、音楽美学者ピーター・キヴィー Peter Kivyが『弦の張られた甲羅——音楽の表出を熟考する *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*』(1980) のなかで提示した音楽の表出性理論を、音楽の意味へと接近する志向を持つものとして、同時代の動向を踏まえて再解釈することを目的とする。この目的設定は、音楽聴取における感情的質の体験が音楽分析にいかんして組み込まれ得るかという、執筆者がかねてより抱いてきた疑問に端を発する。

キヴィーは音楽哲学の草分け的存在と見なされている。『弦の張られた甲羅』は彼の代表的著作の一つと言え、このなかで、音楽聴取と情動にまつわる表出性理論が提示される。音楽と情動に関する問題を論じる際、キヴィーの表出性理論は主として美学哲学領域で度々言及されてきたが、音楽学領域においては未だその意義が十分に検討されているとは言えない。本研究の意義は、こうしたキヴィーの理論を音楽の他律的意味論として再解釈することによって、音楽哲学の原点としての見方だけでは浮かび上がらない、音楽学領域へと跨る位置づけをキヴィーの理論に与えることにある。

第1章では、キヴィーによる表出性理論を概観し、要点を抽出した。はじめに「情動は音楽のうちに認識される」とするキヴィーの主張を取り上げ、これを「表出すること」/「表出的であること」の区別に立脚するものと解釈したうえで、この区別が表出性理論にとっての基盤となっていることを確認した。続いて、「輪郭説」と「慣習説」と呼ばれる、相互に結び付く2つの表出性理論を取り上げた。輪郭説は、音楽の表出性の一部を「音楽の『輪郭』と表出的特徴やふるまいの構造との一致によって説明する」理論である。音楽と表出的ふるまいの類似性と、聴こえるものに「生命を与える animate」傾向がこの理論の拠り所となることを確認した。もう一方の慣習説は、音楽の表出性を「単に、特定の音楽的特徴と特定の情動的特徴との習慣的な関連付けの作用として説明する」ものである。音楽がレディ・メイドなものであるという見解が基盤としてあり、慣習説を取り入れることによって、キヴィーが扱うことのできる音楽の表出性を拡大していることを確認した。

第2章では、音楽の意味を音楽内在的であるとみなす「新ハンスリック主義」の意味論として輪郭説を位置づけている、ニコラス・クック Nicholas Cookによる「音楽の意味の理論化 Theorizing Musical Meaning」(2001) を先行研究として反語的に取り上げ、クックがロバート・ハッテンを新ハンスリック主義の代表者の一人として挙げるとき、表出性と音楽との結びつき方の説明においてハッテンとは異なるアプローチをとるキヴィーを同列に扱っていること、それによってキヴィーの位置づけが曖昧になっている点に批判を加えた。これを踏まえ、第3章の準備として、キヴィーの表出性理論が音楽に内在的でも恣意的でもない可変的な意味を構築するプロセスとして再位置づけされる必要性和その方向性を示した。

第3章では、第2章において予備的に行ったキヴィーの再位置づけを踏まえ、輪郭説と慣習説という二面性をもつキヴィーの表出性理論が、偶発的に立ち現れる意味、相互作用によって形成される意味を構築していることを指摘した。広く意味をめぐるネットワークのなかにキヴィーの理論を位置づけるという本論文の方向性を保持するために「意味論」を「セマンティクス」には限定せず、再解釈のための補助線としては『弦の張られた甲羅』が発表されたのと同時代に興った他律的意味論であるトピック論を参照した。明らかになったのは、キヴィーが音楽の輪郭という音楽内的なもの、聴取者や作曲者のおかれた環境における慣習という音楽外的な因子との相互作用によって、連鎖的に生成される音楽の意味を構築しているということである。以上のことから、キヴィーの表出性理論が他律的意味論として再解釈され得ることを示し、本論文の結論とした。

17. 葩 春 乃 (2020年度入学)

マーチング (フロア・ショー) と観客の相互関係性 ——観客の掛け声に着目して——

本研究は、観客参加型のエンターテインメント芸術であるフロア・ショーの魅力を再認識し、観客との相互関係性を明らかにすることを目的とする。フロア・ショーとは「隊形移動を行いながら演奏・演技活動をする」マーチング・ショーの一種である。日本では、太平洋戦争後の1950年代に本格的な活動が始まった。

第1章では現代日本におけるフロア・ショーをさまざまな観点から概観した。アメリカから日本に渡ったマーチングのなかでも、気候やマーチングバンド人口に見合ったフロア・ショーが日本で発展した。Drum Corps Internationalの影響を受け、日本のフロア・ショーはアメリカの色彩の濃いものとなった。フロア・ショーに用いられる編成の多くは吹奏楽バンド編成と金管のみのプラスバンド編成の2種類であり、編成の人数比によって個性を出している。そしてショーテーマに合った起承転結のある構成が考えられている。

第2章では、フロア・ショーの音楽、演出構成と観客の掛け声についての関係を明らかにした。フロア・ショーの音楽には3つの山場があり、それぞれ山場をより盛り上げるための演出が考えられている。観客は、フロア・ショーの音楽構成に沿って掛け声をかけるが、その目的は、ショーを盛り上げるため、プレイヤーを応援するため、周りの人との一体感を楽しむためだということがアンケート結果から読み取ることができた。これらの目的によってかけられる掛け声には、ポピュラー音楽のライブシーンでの掛け声や歌舞伎の大向うからの掛け声との共通点が見られた。どちらの例においても、フロア・ショーと同様に、掛け声が演出の一部として重要な役割を果たしていると考えられる。

第3章では、「観客の掛け声がショーのプレイヤー、つくり手にどのような影響を与えているか」ということを問うた。ほとんどのプレイヤーが、フロア・ショーにおける観客の掛け声を必要なものと捉え、自身の精神状態、パフォーマンスを良い状態に保つためのエネルギーとしていた。また、ここぞというタイミングでの掛け声が、ショーへの集中力、熱量を高めていた。つくり手へのインタビューからは、つくり手も観客の掛け声を、感極まったときの反応の一つとして大切にしているということがわかった。また、アメリカのフィールド・ショーでの観客の掛け声と、日本のフロア・ショーでの掛け声の違いにも着目した。筆者の経験も交えて、日本の観客はショーの最中に、審査がある場合が多いことによって掛け声に慎重になっていると考察した。審査がある大会も必要だが、審査のないフロア・ショーの披露会であれば、観客とプレイヤーのさらに多様なフロア・ショー体験が生まれるのではないだろうか。

まとめると、つくり手とプレイヤーは、フロア・ショーの制作の段階から観客のことを意識している。そして、フロア・ショーを披露する大会などの場で、つくり手やプレイヤーの意識してきたこと、練習してきたことが観客に伝わり、アピールポイントを良い印象で認識してもらえる。そして観客がここぞというタイミングで掛け声をかける。それがリアルタイムで行われていることにより、観客の反応がショーの最中のプレイヤーに伝わり、彼らのモチベーション、集中力を保ち、楽しさや嬉しさなどの思いも想起させる。ときにはその高ぶった感情から、練習通りの演奏ができなくなってしまうこともある。しかし、このような観客がいて、「一緒にショーを盛り上げる、つくりあげる、楽しんでいる」環境が、プレイヤーの輝かしいパフォーマンス力、パフォーマンス意識を生み出すことに違いないと結論付けた。

18. 柴田蒼良 (2020年度入学)

ズルツァーとエンゲルにみる音楽の「絵画的描写」概念 ——《田園的交響曲》の解釈に向けて——

本論文は、音楽における絵画的描写、すなわち「音画」概念の一端を明らかにし、それをもとにL.v. ベートーヴェン作曲の交響曲第6番《田園的》作品68 (1808) の解釈を試みたものである。

E. T. A. ホフマンによる「第五交響曲」評 (1810) に典型的に見られるように、当時、描写的な器楽作品はしばしば批判の対象となっていた。他方、ベートーヴェンは《田園的》に「絵画的描写というよりむしろ感情の表現」という言葉を付した。「絵画的描写」という点にはある程度譲歩しつつ、しかし「感情の表現」の方が優位にあると解釈できるこの付言は、当時の批評の状況に鑑みだ弁明ないし言い訳として受け取ることができるが、「絵画的描写」であることを明確に否定しない曖昧さも見られる。そのため、当時の音楽における「絵画的描写」の概念がどのように捉えられていたか、一次文献をもとに調査した。

第1章では、ミメーシス (模倣) の下位区分として「表現」と「音画」という概念を整理したウィルの記述 (Will 2002) を手掛かりとして、J.-B. デュボスとC. バトゥーによる「模倣の美学」について考察した。とりわけバトゥーの『唯一の原理に還元された諸芸術』(初版1746) について、ドイツ語圏の著述家によって「模倣の原理」のうちで音楽ないし芸術を捉えることへの限界が見出され、ここに「模倣」と「表現」を対概念として捉える契機が含まれていたことを指摘した。

第2章以降ではドイツ語圏へと目を移し、具体的に音画に関する記述を確認した。第2章ではJ. G. ズルツァー編集の『総合芸術論』(1771~74/1792~99) を取り上げ、音画が〈聴き手志向の修辞学〉の枠組みにおいて批判の対象となっていることを明らかにした。また、「快適な玩具」という彼の言葉に注目し、プラトンの〈詩人追放論〉とI. カント (1724~1804) の『判断力批判』(1790) の議論を踏まえつつ、「感覚と戯れる」ものとしての音画という側面からも批判の枠組みを明らかにした。

第3章では、J. J. エンゲルの『音楽的絵画について』(1780) を精読し、その議論を整理した。まず、音楽における「不完全な」絵画が三種に分類され、そこから「感覚の対象よりも感情を好んで描くべき」という作曲の規則が提示された。一方、エンゲル以前の「絵画 (音画)」と「表現」の区別は十分でないと言われ、両概念の再定義とその関係が考察された。ここでは、彼の言う「主観的なもの」と「客観的なもの」とが融合する「同質な感情」において、絵画 (音画) と表現は一致すると主張されている。このように、音楽における「絵画的描写」はただ否定的に受け止められていたわけではなかったことを明らかにした上で、音画について美学的視点から詳述した点に、エンゲルの重要性を見出した。

最後に、ベートーヴェンが《田園的》において、エンゲルの議論を知らずに「絵画的描写」と「感情の表現」を対にしたことは不自然であるという見解 (Sandberger 1924) を踏まえ、件の付言を踏まえた作品解釈を試みた。「螺旋的に上昇する弁証法の構造」(佐々木 2005) を援用しつつ、《田園的》を「感情の表現」として聴衆に理解してもらおうという表面的な理解だけではなく、「主観的なもの」としての第1楽章 (感情) と「客観的なもの」としての第2~4楽章 (描写) が一致することによって、第5楽章の「神への感謝」という「同質な感情」へと至る図式を提示することで、作曲家による付言が本交響曲の深層においても機能していることを示した。ここに、「絵画的描写」と「表現」の問題を——声楽作品ではなく——器楽作品において乗り越えた「天才」ベートーヴェンの姿を見ることができよう。

19. 竹内 楓 (2020年度入学)

ジョン・ケージの「不確定性の音楽」の日本における位置づけ ——『音楽芸術』の記事を中心とした分析——

不確定性の音楽は1950年代より、ジョン・ケージ（1912～1992）をはじめとするアメリカ実験音楽の作曲家が中心となって実践された。本論では、第二次世界大戦後の1940年代末から1990年代までの日本の音楽雑誌の記事の分析を通して、日本でジョン・ケージの不確定性の音楽がどのように受容され位置づけられてきたのかを明らかにすることを目的とする。ここでの「不確定性の音楽」とは、楽譜の指示によって再現される音響の結果が一義的に定まらず、演奏のたびに異なる音響結果が作り出されるようになっている音楽と定義する。

日本におけるケージ受容に関しては、上野正章による博士論文『ケージと日本：戦後現代音楽の布置』に体系的にまとめられている。本論は特に不確定性の音楽に焦点を絞り、その日本での評価や位置づけを明らかにするものである。研究に際しては、ケージ本人による著作やケージに関する先行の論文を参照したほか、『音楽芸術』を中心とする日本の音楽雑誌のケージ関連の記事を分析した。

第1章では、特に作曲の手法に着目してケージの音楽活動全体を概観した。ケージの音楽をめぐる先行研究においては、偶然性や不確定性に関する言及が多く見られる。本論でも不確定性を題材として取り上げているが、そのような作品のみを取り上げ、その作曲に至った背景や思想を単純化して述べるのではなく、ケージの創作活動全体を通覧することで、作品への理解もより深めることができると考えた。

第2章では不確定性が用いられた作品の例として、ケージの作品の中から《冬の音楽》（1956～57）と《ピアノとオーケストラのためのコンサート》（1958）を取り上げた。図形楽譜の分析を行い、作曲方法や演奏方法について詳しく述べた。どちらの作品も、冒頭の指示に従って演奏者自身が図形楽譜を読み取り、演奏譜を作成する必要がある。不確定性を用いることによって、ケージは作品における作曲者の存在を弱め、音楽を作曲する役割を演奏者にも与えたのだと言える。

第3章では、1940年代末から1990年代までの『音楽芸術』を中心とする日本の音楽雑誌における、ケージあるいは不確定性の音楽について書かれた記事を年代順に分析した。特にケージについての記事や日本の作曲界全体の動向について書かれた記事に注目し、不確定性の音楽やその思想が日本でどのように受容されていったのかを考察した。分析の結果、ケージの不確定性の音楽とその思想は、1961年8月に行われた「第4回現代音楽祭」における《ピアノとオーケストラのコンサート》の日本初演を通して日本に紹介され、聴衆に大きな衝撃をもって迎えられたことが分かった。多くの作曲家により記事が書かれているが、彼らの中には、ケージの思想は理解できるとしながらも、作曲手法として不確定性を用いることには否定的な者も多かった。1970年代、80年代にかけては不確定性のもたらした衝撃が少しずつ弱まっていくとともに、ケージの思想や作曲の方法論が様々な角度から論じられるようになり理解が深められていった。

高校の合唱部活動にみる課題と可能性 ——合唱の効果・特性に注目して——

筆者は、高校時代に「コンクール伝統校」の合唱部活動を経験し、今でも合唱を続けているが、高校の合唱部活動での経験が生涯学習としての合唱に結びつく人は少ない。合唱は本来ストレス発散になるような気楽な活動であるが、コンクール上位の合唱部活動では、コンクール第一の考え方から合唱に対する偏った認識が生まれ、生涯学習としての合唱の継続を阻害する場合があると考えられる。

よって、本論文では、先行研究において指摘された、学生時代の合唱団での経験が生涯学習に与えている影響の大きさを踏まえ、高校の合唱部活動の実態とそこからみえる課題を明らかにし、その改善策を検討するための下地を作る。

第1章では、日本の合唱に関連する諸文献や先行研究に沿って、日本の合唱史を概観した。第2章では、第1章を通して明らかにされた合唱の効果や特性を、①活動実施上の特性、②集団に与える特性、③個人に与える効果、の三つに分類し、第3章で分析を行う際の尺度とした。第3章では、全日本合唱コンクールの課題曲・自由曲、部活動の年間行事とその際に練習する曲など、全日本合唱連盟史や演奏会プログラムから得られた複数のデータを分析し、高校の合唱部活動にみえる課題を明らかにした。

合唱が、別のメロディーを歌う他者の声を必要とし、楽器を必要としない「手軽さ」があるという活動実施上の特性をもつゆえに、他者と協働する意識や団結力の向上、帰属意識など、個々の集団にある決まった特性をもたらしたり、ストレス解消や「居場所」感による充実感・幸福感など、個人の精神面にプラスの効果をもたらしたりすることが分かった。特に高校の合唱部活動では、部活動に加入しているという事実や、同じ興味関心を持つ仲間が周りに溢れているという環境が、個人に「居場所」感を与えたり、一人では成り立たず全員が同じ目標に向かうという組織的な特性、他者と協働する意識や団結力、「〇〇高校合唱部員」であるという帰属意識を与えたりすることが分かった。

一方、コンクール上位校の部活動では、行き過ぎた「勝利至上主義」により、合唱で本来得られるはずの楽しさが得られにくくなること、帰属意識の過度な強調により、それに合わない人にとっては部活動に「居場所」感を求めにくくなることなど、合唱の効果や特性が裏目に出る可能性を指摘した。また、コンクールで「勝つため」の選曲により、高校時代に歌う曲のレパートリーが偏る可能性や、近年登場するコンクール曲の難易度の高さが、合唱の最も重要な特性である「手軽さ」の喪失の原因となり、精神的な健康が得にくいことが、コンクール選曲の分析により示された。また、浦和第一女子高等学校音楽部の事例から、「コンクール伝統校」であるためにコンクールへの意識が高く、年間行事のうちコンクールに割く時間が多いこと、それにより、部活動で練習できる曲数が限定されることが、部員個々の合唱の捉え方やその後の活動意欲に影響を与える可能性を指摘した。

改善策として、コンクール以外の時期に行う曲の多様化、部活動で行う／出場する行事の取捨選択が挙げられる。それにより、部活動の組織上の問題や個人の精神的な問題が緩和されるのではないかと。また、学校内で完結する高校の合唱部活動に対して、その後の活動のあり方は多様に開かれており、自分の希望する形態に合わせた合唱活動ができる。その事実を高校の段階で知れるような選曲・行事選択の工夫が、生涯学習としての合唱継続に繋がる可能性や、今後これらの改善策を検証する必要性を示唆し、本論文を結んだ。

21. 馬場小雪 (2020年度入学)

ヴァイオリン協奏曲《梁山伯と祝英台》作品分析 ——音楽と物語の共鳴、東西文化の調和——

ヴァイオリン協奏曲《梁山伯と祝英台》(以下、梁祝)は1958年に何占豪と陳鋼によって作曲され、中国クラシック音楽として代表的な作品の一つである。この協奏曲は中国四大民間説話の一つである『梁山伯と祝英台』(以下、梁祝物語)を題材にしており、最も直接的な影響を受けているのは浙江省の越劇《梁祝》の脚本である。さらに作曲者は西洋音楽の構造と中国音楽の要素を組み合わせていることから、この協奏曲は物語と音楽、さらには西洋と中国の文化が複雑に交わり合った作品として注目に値する。

しかし日本においてヴァイオリン協奏曲《梁祝》の知名度は非常に低く、音楽学研究の分野においてこの協奏曲についての論考はほぼ見られない。また中国語の先行研究では音楽的な特徴のみ論じたものや、物語との比較にのみ焦点を当てたものは存在するが、作品を取り巻く事象を包括的に眺め、分析した論考は少ない。

したがって、本稿ではヴァイオリン協奏曲《梁祝》について題材となった物語や中国伝統劇など他要素との関連性を探りながら詳細に分析するとともに、中国から見て外側にいる日本人の視点で、音楽と文学、さらに西洋音楽と中国音楽が融合したものであることとしての作品の役割について考察していくことを目的とした。

第1章では、ヴァイオリン協奏曲《梁祝》の題材となっている梁祝物語の起源と発展について概観した。また、ヴァイオリン協奏曲《梁祝》の中で度々越劇の手法を取り入れていることを踏まえ、その概要および越劇の音楽、とりわけ板腔音楽としての越劇音楽の構造について述べた。

第2章では、ヴァイオリン協奏曲《梁祝》について、作曲時の中国音楽界の動向、作曲者の創作背景、作品の主な特徴について述べた。当時の中国音楽界では、あらゆる文学・芸術は人民大衆に奉仕するものと規定する文芸講話の指導理論が確立されており、西洋音楽は徐々に排斥されていった。このような時代背景のもと誕生したヴァイオリン協奏曲《梁祝》は、西洋音楽の基盤の上に、越劇の旋律や板腔の変化手法、民族楽器の奏法などを取り入れるなどして、民族色を強く反映させている作品であることを述べた。

第3章ではヴァイオリン協奏曲《梁祝》について、越劇の脚本をもとに梁祝物語の進行と対応させながら全曲の楽曲分析を行った。この協奏曲では越劇の筋書きから「草橋結拜」「抗婚」「赴墓化蝶」の3つの主要な場面と、ソナタ形式の提示部、展開部、再現部を結びつけることで物語のあらすじを音楽で語っている。また、独奏ヴァイオリンは祝英台を、チェロの音色は梁山伯を表しており、二人の恋愛の紆余曲折を間接的に描き出していることを明らかにした。

第4章ではヴァイオリン協奏曲《梁祝》が中国音楽と西洋音楽が融合したものであること、さらに物語と音楽が融合したものであることをふまえ、この作品が発表当時の中国国内ではどのように受け取られていたのか、異なる要素が融合したものであることがどのような役割を担っているのかを考察した。民間説話を題材とし、越劇を素材として取り入れていることから、西洋音楽に馴染みのなかった中国の当時の人々からも高い評価を得ることができたと考えられるが、前提として物語に関する知識を持っていること、そして中国音楽文化への理解が必要なことから海外の聴衆、あるいは奏者にとっては親しみにくいのではないかと指摘した。だが、愛という普遍的なテーマを持った物語を題材としたことや、異なる音楽文化を融合していることを利用して、国外への文化交流の役割も担う可能性を秘めているのではないかと論じ、本論の結びとした。

22. 速水そら (2020年度入学)

P. I. チャイコフスキイの《交響曲第5番》における ナラティヴィティ

P. I. チャイコフスキイ (1840-1893) の《交響曲第5番》は、しばしば「闘争から勝利へ *strife to victory*」というプロットと共に語られる。プロットは物語の大筋を示すものであり時に解釈の指標になるものの、このことは同時にプロットが解釈を特定の方向へ限定させ得ることを示唆する。とはいえこうした解釈状況があることは、本作品が、何らかの物語が語られている状態としてのナラティヴを想起させることを示す。先行研究からは、ナラティヴをもたらし得る性質としてのナラティヴィティは楽曲構造自体から導出可能であることが明らかになった。そこで本研究は当該作品に期待される、プロットでは語りきれないナラティヴィティの存在を導出し、その解釈に新たな視座を与えることを目的とする。

第1章では、広くナラティヴを扱うナラトロジーを概観し、諸概念の定義を整理した。中でも、物語とディスコースという観念上の2つの時間が別個に存在することの重要性を指摘した。また、しばしば音楽領域においては、提示されるナラティヴが分析者の主観にすぎないと批判されてきたことが確認された。とはいえナラティヴの観点からの研究には、例えば音楽理解を深め得るという点において、依然その重要性が見出された。とりわけナラティヴィティに着目した研究が、多層的な分析から間主観的な考察を可能にしていることから、先述した主観性の問題はある程度克服され得ることが示された。

第2章では、ヴェラ・ミツニックによるナラティヴィティ研究を概観した。彼女の研究から、物語とディスコースは音楽においても区分可能であることがわかった。だが同時にその分析手法に依れば、物語としてのシンタクス (特定の規則に基づく連結や構造として導出されるもの) が、ソナタ形式以外の作品からは見出され得ないという問題が浮上した。この問題を超克するために、主題等の布置関係から立ち現れる機能の連続を明らかにする機能進行 *functional sequences* と、楽曲の全体像を捉えることを可能にする祖型 *archetypes* の分析を導入することが有効であることを論じ、本論文における2つの分析手法を提示した。

第3章では、ミツニックの分析手法を用いて第1楽章の分析を行った。分析を通して、ソナタ形式由来のシンタクスが強調されつつも、複数の主題の提示方法やその伴奏の変化において、本楽章に特定のナラティヴィティが見出されることを明らかにした。

第4章では、複合的な観点から第2楽章と第3楽章の分析を行なった。第2楽章の分析からは主題等に対立関係が見出されたため、機能進行を捉えることが可能であった。一方第3楽章の分析からは各主題の対立関係の弱さが見出された。いずれの場合においても、機能進行と祖型から捉えられる以上に、ディスコースによって新たに生じるシンタクスがそのナラティヴィティを豊かにしていることを指摘した。

第5章では再びミツニックの分析手法に則って第4楽章の分析を行なった。分析から、全楽章に現れるリフレイン主題が第4楽章に特有のシンタクスを生み出しており、その結果ソナタ形式由来のシンタクスが弱められていることを明らかにした。全楽章の分析を経て、本論文で新たに用いた複合的観点からの分析手法がソナタ形式以外の楽章における分析も可能にしていたことから、作品のナラティヴィティを考察する上で一定の有効性があることを提言した。以上の論を踏まえ、チャイコフスキイの《交響曲第5番》において、そのナラティヴィティは旋律にのみ依拠しているのではなく、多様なディスコース展開に依拠していることを明らかにし、プロットに示唆される以上のナラティヴィティが存在することを示して、本論文の結びとした。

23. 藤原夢乃 (2020年度入学)

音楽とワインの親和性について ——クロスモーダル現象の観点から——

本論文の目的は、音楽とワインの間にどのような親和性があるのかを明らかにし、音楽がワインに対する評価や経験をどのように変化させるかを分析・考察することである。音楽とワインというと、一見関連性がなさそうに思われるかもしれないが、日常において音楽とワインの接点が多い。飲食店では多くの場合BGMが流れており、ジャズバーのような、飲酒と一緒に音楽を楽しむことを目的とした店もある。また、様々な音楽好きやワイン好きの人々は、「このワインの味はあのアーティストのあの音楽を彷彿とさせる。」といったように、音楽とワインを結びつけて語る傾向にある。

そこで、音楽とワインにはどのような相性があり、われわれは何を根拠に音楽とワインを組み合わせているのだろうか、という疑問を抱いた。食事とワインの「ペアリング」の概念のように、「音楽とワインのペアリング」のパターンがあれば、ワインがより美味しいと感じられ、その経験をより心地良いものにできるのではないだろうかと考えた。

第1章では、音楽とワインの親和性をクロスモーダル現象 (cross-modal correspondences) の観点から説明した。クロスモーダル現象とは、ある感覚モダリティにおける特徴、属性、感覚的次元と、別のモダリティにおける一見関連性のない特徴、属性、体験の感覚的次元との間に、類似性・一致性を知覚する現象のことである。この現象によってわれわれは音楽とワインの間に関係を見出すのである。近年、音楽とワインをマッチングさせる傾向を分析するための、テイスティングの実験が多く行われている。強制的な選択の条件下で、人々は特定のワインと特定の音楽を一貫して一致させ、特定の音楽が他の音楽よりもワインに合うと評価することが明らかになっている。

第2章では、具体的にどのような音/音楽とワインの味わい/香りが対応するのかを、先行研究を参照し分析した。しかし音楽とワインを高い精度で一致させるには未だデータが不十分であると感じた。そこで既に明らかになっている音/音楽とワインの味わい/香りのマッチング傾向をもとに、新たにワインのテイスティング実験のモデリングを提案した。

第3章では、音/音楽とワインの味わい/香りがなぜマッチしていると感じるのか、それはそれぞれを形容する「語彙の共通性」によるものだと主張した。「優しい音色/味わい」「軽やかな音/飲み心地」「なめらかなフレーズ/口当たり」というように、音楽とワインを表現する言葉はしばしば共有できる。音楽用語の「dolce (甘く、愛らしく)」は音楽を描写するのによく用いられるが、ワインの味わいの表現と一致すると想像できる。続いて、音楽とワインのペアリングコメントを集め、どのようにマッチングさせているかを分析した。その結果、「語彙の共通性」に加え、音楽とワインそれぞれが持つ地域性や歴史的背景、ストーリーにも共通性を見出していることが明らかだった。これらをもとに、「音楽とワインのペアリングパターン」についてまとめた。

このように音楽とワインが一致しているとき、われわれは両者の感覚的な特性をよりスムーズに評価することができる。この「処理の流暢性」「適切性」といった音楽とワインを合わせることによる違和感が無い、つまり「自然」で「心地が良い」と感じるのが、ワインを飲むという経験の質を向上させ、結果的に美味しく感じさせるのではないかという結論に至った。

24. 山田千尋 (2020年度入学)

日本のミュージカルにおける旋律と歌詞の関係 ——《マリー・アントワネット》(2006)を例に——

本論文は、ミュージカル《マリー・アントワネット》を対象に、その訳詞について分析し、原曲の旋律を活かし、言葉を伝達するという観点からその訳詞が適切なのか、訳詞の過程で何が考慮されているのかを明らかにすることを目的とする。

《マリー・アントワネット》は、脚本をミヒヤエル・クンツェ Michael Kunze (1943-)、作曲をシルヴェスター・リーヴァイ Sylvester Levay (1945-)、翻訳、訳詞を竜真知子 (1951-) が担当した作品で、遠藤周作『王妃マリー・アントワネット』(1985)を原作とする。本論文では、2006年に日本で世界初演を迎えた旧演出版と、そこから構成や演出、楽曲面で修正が加えられた2018年の新演出版に焦点を当てる。

日本において、基本的にミュージカルは日本語で上演されるが、ミュージカル音楽と翻訳の両方の知識を備えた人材は多くないため、限られた訳詞家に依存する状況であると言える。また、日本語はまとまった意味を伝えるのに要する音数が非常に多く、原語よりも情報量が減るといふ難しさもしばしば挙げられる。多くのミュージカルの原語である英語やドイツ語と、日本語の構文構造の違いも、訳詞を困難にしている一因である。このような言語的限界もある中で、訳詞家は創造性やローカリゼーションのための文化理解も求められるほか、旋律の動きと言葉のイントネーションや、フレーズと歌詞のまとまりを一致させる必要にも迫られる。

本論文は序論、結論を除き4章で構成される。第1章では、ミュージカルの歴史を概観した。また、ミュージカルにおける訳詞の困難さや、そのプロセスを整理した。第2章では、2006年上演の《マリー・アントワネット》初演版の概要と制作経緯に触れ、第3章で、2018年上演の新演出版の概要と制作、および旧演出版との変更点について述べた。第4章では、訳詞家・竜真知子の経歴を概観し、《マリー・アントワネット》より〈100万のキャンドル〉、〈すべてはあなたに〉、〈あなたに続く道〉を取り上げ、言葉と音楽の面から訳詞の工夫点を検討した。

上記の楽曲中においては、原曲とは異なるリズムの使用や、音数の変更が多く見られた。これらは、元の音楽を崩さずに訳詞をするという観点から避けられてきたことだったが、竜は休符や付点を使い、言葉の前後に間を作ることで、日本語の単語あるいは文節のまとまりを生み出した。また、竜は直訳にこだわらず、旋律と言葉のイントネーションの一致を目指し、ドイツ語版で平叙文が当てられている箇所を、旋律と日本語のイントネーションを考慮して疑問文に訳すなど、《マリー・アントワネット》では柔軟な訳詞作りが行われたことが窺えた。

検討の結果、竜による訳詞の工夫は、いずれも日本語としての聴きやすさを重視し、自然な言葉にするために工夫されたものであることが明らかになった。歌詞のまとまりを作ることで、歌手の感情を言葉と旋律に乗せやすくするだけでなく、耳で聴いたときに言葉として認識しやすいという効果が見込まれる。さらに、旋律と各言語のイントネーションを尊重した訳詞により、台詞と歌唱の境目を無くすることができる。

一方で、ミュージカルで使用される楽曲のジャンルは多岐にわたるため、訳詞の傾向と効果的な手法を全てに当てはめて述べることは難しく、今後の日本におけるミュージカルの発展のため、その一要素を担う訳詞への更なる研究が求められるとし、本論文の結びとした。

25. 山本悠生 (2020年度入学)

ベートーヴェンのピアノ・ソナタにおける展開部から 再現部の強弱の分析 ——強弱の変化を伴う接続部を中心に——

本論文は、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770~1827) のピアノ・ソナタにおける展開部末尾から再現部冒頭を中心とした強弱の様態について論じたものである。

「強弱」という要素に注目した背景には、ピアノ（フォルテピアノ）がその前身の一つであるチェンバロよりも容易に強弱の変化をつけることができるということがある。ベートーヴェンが活躍した時期は、フォルテピアノが普及した時期と重なっており、作曲家たちが強弱表現に関する様々な試みを行っていたであろうと考えた。

強弱の分析をするにあたり、「展開部末尾から再現部冒頭」に着目した。この部分では、原則としてそれぞれに展開した音楽が主調へと回帰するが、この楽章全体における解決の原理を、チャールズ・ローゼン Charles Rosen (1927~2012) はソナタ形式において最も本質的であるとしている。ローゼンの見解に従い、展開部から再現部への「接続部」と呼称するこの部分を、分析上の最優先の観点と判断した。ソナタ形式は、第1楽章以外でも採用されるが、本論文では分析対象を原則として第1楽章に限定した。

本論文は、三つの章で構成されている。第1章では、古典派時代における強弱について取り上げた。分析では、楽譜に記されている強弱の指示を大きな拠り所としているが、この時期には十分な指示が記されていないケースが多く、また、詳細に記載されている場合でも、そこから強弱に関するあらゆる情報を読み取れるとは限らない。そこで、この章で分析に先立って当時の強弱に関する様態についてまとめた。

第2章では、ベートーヴェンの接続部における強弱の特徴を明瞭にするために、他の作曲家の接続部を取り上げ、分析した。対象とした作曲家は、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756~1791)、レオポルト・アントニン・コジェルフ Leopold Antonín Koželuh (1747~1818)、フランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732~1809) である。モーツァルトとコジェルフは、多くのフォルテピアノ向けのソナタを創作しており、ベートーヴェンが活躍したウィーンで彼よりも早い時期から活躍していた作曲家として選んだ。ハイドンに関しては、チェンバロ向けのソナタが多く、フォルテピアノ向けの作品は限られているが、ベートーヴェンと関わりが深い重要な作曲家の一人であることから、取り上げることにした。

第3章では、ベートーヴェンの接続部における強弱の様態について論じた。①弱レベルから強レベルへのコントラストを持つもの、②強レベルから弱レベルへのコントラストを持つもの、③漸次的な強弱変化を伴うもの、④大きな強弱変化のないもの、の四つに分類し、①~③に属している接続部を中心に取り上げ、分析した（調査した29のうち、18の接続部がこの三つのいずれかに属している）。④を大きく取り上げなかったのは、ここに属する接続部からベートーヴェンに特徴的な部分があり顕著には見られなかったからである。強弱の変化を伴う接続部を中心とした分析より、第2章で取り上げた接続部には見られなかったパターンや要素が様々に見られ、それによりベートーヴェンの創作上の特徴が新たに示されたのではないかと考えている。

本論文ではあまり触れることができなかったが、同時代のイギリスで活躍した作曲家による作品や、変化の著しかった当時のフォルテピアノの性質との関連等を取り上げることで、今回見受けられたベートーヴェンの強弱に関する特徴はより明瞭になり、また、その特徴の背景も見えてくることが期待される。そうした本研究の更なる可能性を後書きに記し、本論文の締めとした。

1. 史 璐 瑤 (2021年度入学)

瑟楽器考 —漢代以前の形制をめぐって—

本論文の目的は先秦と漢代の出土瑟を対象として、古典文献と出土文物資料の整理を行い、漢代以前における瑟の形制を比較分析することで、失われた古代瑟の形制を明らかにすることである。

現代における瑟に対する研究について、瑟の紹介的な文章は多いが、瑟の具体的な研究例はそれほど多くない。瑟に対する具体的な研究としては、瑟の歴史的発展、他の弦楽器との比較、明清時代の瑟論などの研究がある。一方、音楽考古学の方面では、出土瑟の研究は、現在までのところ、個別の墓および特定地域の出土瑟に対する研究がある。近年、新しい考古発掘がなされたので、瑟の形制に関する全体的な研究が可能になりつつある。そこで本論文では古代瑟の形態の変遷を解明してみようと思う。なかでも、古代瑟の部品のうち最も特徴的な柄(ぜい)と三段式尾岳は、古代瑟と後世の瑟とを区別する重要なところでもあるので、これらの部品に注目して、その歴史的な差異変化を解明する。

第一章では古典文献のなかに記された瑟の形制を記述した。時代順に、先秦時代(紀元前221年以前)、秦・漢時代(前202～後220年)、魏晉南北朝時代(紀元589年以前)の三つの時代に分けて、文献にみられる瑟の記述内容を検討した。使用文献は、先秦時代は『詩経』『楚辞』『呂氏春秋』など、秦漢時代は『史記』『白虎通義』など、魏晉南北朝時代は『後漢書』などである。

第二章ではこれまで出土した瑟とその遺跡を、発掘調査報告書に基づいて概観した。今のところ、瑟は中国南方地区の遺跡で集中的に出土している。主に湖北省、湖南省、河南省、江西省などである。春秋初期の棗陽曹門湾1号墓瑟は、現在知られているなかで最も古い出土例である。最近、漢代の遺跡からも瑟の発掘が報告された。

第三章と第四章は瑟の形制の特徴に対する分析であり、本体および部品に分けて検討を加えた。

第三章は瑟の本体の分析である。①胴の構造を見ると、丸太をくりぬいて作られたもの、丸太と木材板とが接合されたもの、全部木材板で接合されたものの三つの種類がある。②サイズについては、60センチから200センチくらいまでさまざまな長さのものがある。③出土瑟の弦数を見ると、17、18、19、21、23、24、25、26弦の瑟があったことがわかる。しかし23と25弦の瑟が多い。④瑟の紋様と漆絵には、無図純色、彩色漆絵、漆絵彫りの三種類がある。

第四章は瑟の部品の検討である。ここでは瑟柄、三段式尾岳とその他の付属品を検討した。瑟柄とは瑟の尾部に差し込まれた、きのこ形の突起の部分である。これは弦を固定するための部品であり、漢代以前の古代の瑟の重要な特徴の一つである。出土資料を見ると、瑟柄の数は2、3、4、5個の例があることがわかった。一方、胴の両端にあって絃を載せる細い隆起を岳山と呼び、そのうち尾部にあるものを尾岳と呼ぶ。尾岳のうち、三部分に分かれているタイプを三段式尾岳と呼び、古代瑟の重要な特徴となっている。出土した25弦の瑟において、三つの尾岳の上に載る弦の数が、奏者の手前から9、7、9となるもの、8、9、8となるものの二種類があるが、そのような配列の違いが生じた原因は明らかでない。

第五章はここまでの分析結果をうけ、瑟の形制の歴史的変遷、中国文化におけるこの楽器の地位と影響を考察した。文献史料と考古資料の結合によって、瑟の歴史的発展がより明確に示される。瑟は春秋から戦国時代にかけて、異なる大きさや形をもったものが並行的に存在し、他の楽器と組み合わせて使用されていた。戦国時代に入り、瑟柄の数は4個に統一される傾向になった。瑟が出土した墓をみると、埋葬者の階級はすべて士大夫以上であった。このことは瑟が高い身分や階級の象徴であったことを示す。

今後の課題には、古代瑟と後世瑟における柄の差異変化の検討、三段式尾岳に配列される弦数の違いが生じた原因、古代瑟に与えられていた社会的な機能と役割、装飾紋様などの検討が挙げられる。

2. 高宮理彩子 (2021年度入学)

19世紀後半プラハにおける「チェコ音楽史」構築の経緯 ——オタカル・ホスチンスキーの議論を中心に——

本研究は、およそ1860年代～80年代のプラハの音楽批評において「国民（民族）*národ*」概念がいかなる役割を担ったのか、また同時代のチェコ人作曲家はその概念に基づいていかに価値付けられたのかについて、音楽批評家オタカル・ホスチンスキー Otakar Hostinský (1847～1910) の言説の分析を通じて明らかにすることを目的としている。

19世紀後半の「国民楽派」の作品に見られる特徴は、ナショナリズムの隆盛というヨーロッパ史上の情勢との相関性を前提として記述されることが多い。例えば、チェコ人作曲家が自国の民族舞曲の要素や歴史的題材を用いることで独自の音楽語法を獲得したことと、チェコの国民再生運動が最高潮に達した19世紀後半の時代性が都合良く同期している状況は、音楽学者に「それが歴史上重要なことだ」と強く認識させた。一方で本論は、作曲家一人の作品の特徴を「ナショナリズム」という文脈に収斂させる方法が解釈の基準として据えられることに対する批判的視点に基づいている。

第1章では、音楽におけるナショナリズムやチェコ音楽に関する先行研究を概観した。それらにおいて、「国民音楽とは何か」ではなく「国民音楽が人々にどのように働きかけたか」という問いに取り組むべきだという主張、チェコ音楽史を構築した歴史家もまた歴史の一部とみなすべきだという主張が見られた。その上で、音楽と「国民」とを接続する行為主体を作曲家ではなく批評家に設定する本論の動機を確認した。

第2章第1節では、18世紀後半以降のチェコ語公論の成立背景について、先行研究をもとに要約した。ここでは、当時の知識人が、ドイツと同じような近代的市民性を確立させることと、チェコの文化がいかに特殊性を有しているかを証明することを互いに矛盾することなく意図していたことが強調された。また、1860年代のプラハにおける音楽活動の事例として歌唱協会「フラホル Hlahol」や舞踏会を挙げ、それらのレパートリーとして「民俗性」や「歴史性」を持つ音楽が採用されたことに焦点を当てた。続く第2節では、チェコの自律した文化の確立を証明する手段としての「チェコ性」が徐々に名目化していくにつれて、芸術音楽の論壇が「チェコ性」を理論立てする必要に駆られた経緯を追った。

第3章では、およそ1870年代～1900年代のホスチンスキーの論考を、「国民（民族）」という命題に着目して取り上げた。彼は「芸術と民族性 *Umění a národnost*」(1869)において、民俗的な素材を有することが民族性の絶対条件ではないとした上で、チェコ語の響きを伴う音楽を民族的な音楽と定義していた。一方で1880年代の論考では、ドヴォジャークの器楽作品に対し一定の肯定的評価を下しながらも、民族性という条件をあえて強調しなかった。本章の結尾では、ホスチンスキーの一連の主張において、ドイツ音楽史に匹敵するチェコ人作曲家の系譜を構築することが最優先事項の一つであることや、音楽作品を民族的（特に非ドイツ的）か否かによって評価することの後進性を聴衆に理解させようとする姿勢が一貫して見られることを指摘した。

第4章では、今後のチェコ音楽史研究の視座や課題の発見を試みた。「芸術協会 *Umělecká beseda*」音楽部門の方針や、ホスチンスキーの絶対音楽に対する消極性と20世紀初頭の「ドヴォジャーク論争」との関係について考察した。また、同時代の他ジャンルのチェコの芸術においても民族性へのアプローチが課題であったことを指摘し、世紀転換期プラハの芸術観の多層性を顕在化させることで本論を結んだ。

3. 玉置彩乃 (2021年度入学)

ブルガリア民俗音楽における「伝統」の継承と発展 ——楽器と教育のトラキア化とソヴィエト化に着目して——

ブルガリアでは社会主義時代に、社会主義リアリズムの概念を体現する芸術として、新しいスタイルの民俗音楽である「オブラボトキ*обработки*」が登場した。オブラボトキの特徴として、西洋和声によって和声付けされた旋律や、ピアノまたは民俗合奏による伴奏、そして音楽の構成要素や演奏方法における地域的特徴の曖昧さなどが挙げられる。このオブラボトキの発展に伴い、1) 民俗楽器の標準型の成立と定着、2) 民俗音楽専門教育機関における教育の体系化が起こった。さらに、これまでレヴィー(1985)、ライス(1994)、ブキャナン(2006)などによって、オブラボトキの作曲やその演奏における「トラキア化」と「ソヴィエト化」の二種類の傾向が指摘されてきた。そこで本論文では、現代ブルガリアでの民俗音楽実践におけるトラキア化とソヴィエト化の影響を、楽器と音楽教育の二つの側面に着目することで明らかにすることを目的とした。さらに、ブルガリアの音楽家たちの間で「伝統」の概念やそれに対する考え方がどのように変化してきたのかについても、様々な社会的、政治的要因に触れながら検証した。

第一章および第二章では、トラキア化およびソヴィエト化したブルガリアの民俗楽器のケーススタディーとして、弓奏擦弦楽器であるガドゥルカを研究対象とした考察を展開した。第一章では、ブルガリア民俗音楽における主要な楽器を概観するとともに、ガドゥルカの形態学や楽器の起源、社会文化的背景などに焦点を当てた楽器学的調査の結果を示した。第二章では、ガドゥルカ職人二名とガドゥルカ奏者二名の計四名に対して実施したインタビューから得られた情報を基に、詳細な民族誌的研究を展開した。この中で、今日のブルガリアにおいてガドゥルカがどのように製作され、どのように使用されているのかを明らかにした。

第三章および第四章では、民俗音楽専門教育におけるトラキア化とソヴィエト化の影響について考察した。第三章では、ブルガリアで民俗音楽専門教育機関が設立された歴史的背景や、各教育機関におけるカリキュラムの詳細、学外で学生たちが参加する音楽活動、民俗音楽専門教育に影響を与えている社会的、政治的要因などを概観した。第四章は、今日の学生たちが民俗音楽をどのように学習しているのかを具体的に把握することを目的としたものである。プロヴディフ市にある複数の民俗音楽専門教育機関にて実施したフィールドワークから得られた情報を基に民族誌的研究を展開し、レッスンや実技試験の様子を詳細に記述した。さらに、こうした民俗音楽専門教育機関の地理的分布における傾向についても、民俗音楽教育のトラキア化をめぐる議論と関連付けながら検証した。

以上の議論を踏まえ、今日のブルガリアの民俗楽器製作文化と民俗音楽専門教育のどちらにおいても、社会主義時代に受けたトラキア化およびソヴィエト化の影響が色濃く残るものの、社会主義体制の崩壊やポスト社会主義時代に生じた新たな音楽的ニーズなどあらゆる要因のために、社会主義時代に確立された「伝統」からの脱却やさらなる発展を目指す傾向が認められることを指摘し、本論文の結びとした。

4. 内 沼 愛 香 (2022年度入学)

都市空間のなかの音楽 ——東京在来音楽の近代化と〈江戸趣味〉——

日本音楽史に登場する種目の多くは、元々上方と江戸を中心に展開されたものであったが、国を代表する伝統として近代以降発見された。本論文では、これらのうち東京にルーツのあるものを〈東京在来音楽〉として捉え直すため、次の二つの点と音楽との関係に着目した。すなわち、都市空間の近代化（景観と住民の両方を含む）、そして江戸趣味という文化潮流である。また、在来系・寄留系の2家族へインタビューを行うことで、音楽文化の継承の一例を把握した。そして、現代では静的な伝統として見做されがちな東京在来音楽においても、従来の前提条件が大きく変化する中で、近代化が音楽の内外から起こっていたことを明らかにした。

第1章では、江戸から東京へ都市空間の近代化に焦点を当てた。まず街並みの変化に着目し、旧来の下町が持っていた洗練・いき・華やか・都会的といった印象から、新興の下町が持った貧困・旧式といった印象へ、段々と下町のイメージが変化したことを述べた。これは下町を基盤としていた東京在来音楽のイメージ変化に影響した可能性がある。続いて、近代の東京における人の移動を確認し、特に明治期（1868～1912）に、人口構造の顕著な変化があったことを指摘した。明治末期には、東京在来音楽の母体である下町も含めた市内全体で、在来者の割合は50%未満に減少し、人口の半分以上が寄留系の人々となっていた。これは在来者を支持基盤に持つ東京在来音楽の弱体化に繋がった可能性がある。とはいえ、東京市外に移住した在来者が移住先で東京在来音楽を伝承する例があったこと、また、寄留者にも在来文化を積極的に担う寄留者、適度に在来性を剥ぎ取った上で身に纏う寄留者、在来文化を否定する寄留者など、多くのパターンが存在したことを指摘した。

第2章では、江戸趣味が東京在来音楽に与えた影響を考察した。江戸趣味に関係する幸堂得知（1843～1913）・坪内逍遙（1859～1935）・中内蝶二（1875～1937）といった人々は、東京在来音楽（特に長唄）の地位向上に励み、その影響を東京全体から国全体に拡大させた。彼らは、明治後期から大正期にかけて、上流階級～新中間層に向けて江戸趣味と東京在来音楽を発信し、俗曲批判が根強い時代における東京在来音楽の強力なインフルエンサー（擁護者）となっていた。これは、二つの点で重要である。一つ目に、江戸趣味関係者が長唄発信のためにとった方法は、むしろ江戸趣味の脱色であった。二つ目に、上流階級による専制文化を下級の人々が模倣する一般的な文化サイクルと対照的に、東京在来音楽の格上げは、大衆文化が上層階級に受容された例であった。

第3章では、江戸趣味を継承し、近代を通じて東京在来音楽の強力なインフルエンサーとなった、永井荷風（1879～1959）と谷崎潤一郎（1886～1965）に焦点を当てた。彼ら個人と東京在来音楽の関わりを踏まえた上で、荷風『すみだ川』『深川の唄』、谷崎潤一郎『榊間』『痴人の愛』における東京在来音楽表象の分析を行った。文学は、近代において強い影響力を誇っていた。加えて、彼らによる表象は曖昧さを共通の特徴とし、東京在来音楽に馴染みのない人々にとっても受容しやすい開かれたものであった。これらが、東京在来音楽に関する魅力的な表象・イメージを流布し、東京在来音楽への憧憬喚起に寄与していた可能性を述べた。

5. 齋藤穂歌 (2022年度入学)

越後瞽女唄の伝承とアイデンティティの様相 ——現在の演奏活動に至るまでの変化に焦点を当てて——

本研究の目的は、現代における越後瞽女唄の伝承の様相と、越後瞽女唄のアイデンティティを、主に現在行われている演奏活動や資料を基に明らかにすることである。越後瞽女唄は、かつて盲目の女性芸人が旅稼業の中で奏でた音楽である。「最後の瞽女」である小林ハル(1900-2005)が死去してからは、晴眼者を中心に演奏活動が行われている。そのため、越後瞽女が演奏していた時代と比較し、演奏背景や担い手等に変化が見られる。しかし、担い手が越後瞽女から変わった後、越後瞽女唄が何を核として伝承されているのかといった研究は未だ行われていない。本研究により、越後瞽女唄の現状が明確に認識され、越後瞽女唄が今後も受け継がれていく一助になることが期待される。

本論文は序章と結論を除いて5章構成である。第一章では、越後瞽女、越後瞽女唄の歴史や組織形態、伝承されている演目を整理し、考察を深めるための土台を確認した。第二章では、越後瞽女唄のあり方の変遷と題し、越後瞽女唄の「変化」に着目し、演奏される場、関わる人々、表象の三点から考察を行った。第三章では、最新の越後瞽女唄の演奏される場を三種類調査した。演奏会「瞽女の足跡その二」、子ども園での発表会「大きくなったね会」、門付け再現「高田瞽女ふたたび」である。それらを第二章で論じた変化と照らし合わせて更に比較を行った。第四章では、越後瞽女唄の音楽面に着目し、《祭文松坂 葛の葉子別れ》の第一段と新作二つの分析を行った。《祭文松坂 葛の葉子別れ》に関しては、小林ハル、萱森直子、萱森の弟子、葛の葉会メンバー2名の演奏を分析した。第五章では、演奏者への聞き取り結果をまとめ、越後瞽女唄で重要視されている要素と伝承への意識について論じた。結果、重要視されている要素としては、越後瞽女が唄っていたという背景情報と、「〇〇の節回し」といったどの組の誰の節回しなのかという部分が挙げられた。伝承意識については、各団体、人々によって越後瞽女、越後瞽女唄の異なる面の特徴を見出して伝承の核としていることが判明した。これは、越後瞽女唄が盲目の女性旅芸人が生活のために行っていた芸能ということと、「記録作成等の措置を講ずべき無形文化財」に3人の越後瞽女が選択された芸能という両極的な性格を同時に保持しているためと考えられる。

かつての旅稼業時から現在に至るまでに変化した部分として、①越後瞽女唄が演奏される場、②越後瞽女・越後瞽女唄を取り巻く表象、③越後瞽女唄の実際の演奏、を抽出することができた。また、越後瞽女唄の音楽的特性について、《祭文松坂 葛の葉子別れ》に関しては、小林ハル、萱森と萱森の弟子、葛の葉会という括りで比較したところ、使用されている音高や大まかな進行、構成はどれも共通であるが、文句、旋律、声色に相違点が存在していた。新作の分析からは、喋る声と同じ高さで唄える音域、一定のリズム・旋律の繰り返しで進む構成、唄の合間をつなぐ簡単な三味線、文句の使い回し、開放弦の多用、唄の節回しと三味線の手の共通性、という要素が抽出できた。

上記の調査・考察の結果、越後瞽女唄の伝承では、各団体、人によって大事にされているもの、核となる部分は異なっているが、越後瞽女が唄っていた唄という背景情報は全てにおいて大切にされていることを明らかにした。つまり、現代において越後瞽女、越後瞽女唄は一つの事象でありながら様々な人による様々な解釈のもとに成り立ち、伝承されていると言えるだろう。また、越後瞽女唄のアイデンティティとして最も核となるものは、具体的な演奏の特徴よりも「越後瞽女が演奏していた唄」という背景情報にあると考察を述べた。

1. SHI Luyao

Historical Changes in the Shape of *Se*: A Board Zither of Ancient China before the Han Dynasty Period

In this thesis I investigated the ancient documents and excavated cultural relics related to *Se* 瑟, a multi-stringed board zither before the Han dynasty China, and compare their sources with each other to clarify the shape and structure of the lost instrument. In recent years, numerous archaeological excavations of ancient tombs have been made and a comprehensive study of the *se* from the viewpoint of music archaeology has become possible utilizing the new findings from the tombs.

Chapter 1 surveys the form of *se* described in classical literatures. It is divided into three periods according to the chronological order: the pre-Qin Period (before B.C.221), the Qin and Han Periods (B.C.202 and A.D.220), and the Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties Periods (before A.D.589).

The second chapter is devoted to the comprehensive data organization concerning on *se* described in the excavation reports. The body of *se* is mainly unearthed in southern regions of China, such as Hubei, Hunan, Henan and Jiangxi Provinces. The earliest known specimen so far, unearthed from Tomb 1 in Caomenwan, Zaoyang, Hubei Province, is estimated to be made in early Spring and Autumn Period.

In the third and fourth chapters the whole body and the parts of *se* are analyzed in detail. There were three types of the body according to the making techniques employed to them: one hollowed from a single tree trunk, one consisted of main body attached to a back board, and one constructed with multiple wooden boards. Its size ranges from 60 to 200 cm. *Se* is generally known as a 25-stringed zither, but there existed other kinds of instrument that had 17, 18, 19, 21, 23, 24, and 26 strings. Three types of painting techniques on the surface of the body are differentiated: simple painting with no ornamental pattern, lacquer painting of ornamental patterns, and lacquer painting with engraved patterns.

Chapter 4 focuses on a discussion of the two accessories of *se*; one is a mushroom-shaped peg called *rui* (or *se-rui*) inserted at the end of the body to fix the strings; and the other is a thin bridge that carries the strings called *yueshan*. Both are the distinctive features of the ancient *se*.

Chapter 5 is a conclusion of this research. The form and size of *se* in the Spring and Autumn Period were very diverse and there was no unity. After the beginning of Warring States Period the structure of *se* tended to be unified, and finally the form of *se* was totally unified in the Han Dynasty Period. According to the excavated *se* from the tombs, the social class of the person buried was basically scholar bureaucrats or upper. It means that *se* functioned as a symbol of social identity and class.

2. TAKAMIYA Lisako

Rethinking the History of “Czech Music”: Focusing on Critical Writings by Otakar Hostinský in the Mid-to-Late 19th Century

This thesis investigates the use and meaning of the term “nation” (*národ* in Czech) in musical criticism in Prague from the 1860s to the 1880s by interpreting the writings of Otakar Hostinský (1847-1910). While extent research treats “nationalism” as a critical interpretive criterion in understanding works of nineteenth-century composers, my approach is based on a critical view which questions the restrictive confinement of a composer’s style to such a context.

In Chapter 1, I discuss several recent studies of nationalism in music, especially Czech music. I conclude that rather than asking what constitutes “national music” we should address how national music influenced people.

Chapter 2 addresses the development of public criticism in the Czech language. I point out that intellectuals from the 18th century onwards intended to establish a modern civic culture similar to German culture while simultaneously proving the uniqueness of Czech culture. I consider some case studies of musical activity in the 1860s and focus on the adoption of music that exhibits “folk” and “historical” elements.

In Chapter 3, I examine some texts written by Hostinský from the 1870s to the 1900s, focusing on concepts such as “national” and “modern.” Hostinský’s argument including that in “Art and Nationhood [Umění a národnost]” (1869) defines national music, not as music featuring folk material, but as music that exhibits the resonance of the Czech language. Moreover, I note his assessment of Dvořák’s music in which he avoids using the term “Czechness.” I conclude that his goal was to build a Czech music history that would rival that of Germany.

Chapter 4 addresses future perspectives and challenges for Czech music history research, prompted by Hostinský’s discourse. For instance, I explore reasons for Hostinský’s limited discussion of Dvořák and consider the connection between his aversion to absolute music and the “Dvořák battles” in the early 20th century.

3. TAMAKI Ayano

What are “Traditions” in Contemporary Bulgarian Folk Music? : Ethnographies of Thracianized /Sovietized Folk Instruments and Musical Education

During Bulgaria’s socialist era, a new style of folk music *obrabočki* was created, in order to embody the concept of socialist realism. This style is characterized by its harmonized tunes, accompaniments by folk ensembles or piano, and less emphasized regional musical features. Throughout the development of *obrabočki*, the following two phenomena emerged: 1) The standardization of folk instruments, and 2) the systematization of folk music education at special institutions. Moreover, ethnomusicologists have referred to Thracianization and Sovietization in the creation and practice of *obrabočki* (Levy 1985; Rice 1994; Buchanan 2006). Hence, this thesis clarifies the influence of Thracianization and Sovietization in contemporary Bulgarian folk music practices, focusing on musical instruments and musical education. In addition, I also show how the concept of “tradition” among Bulgarian folk musicians has been changed from the pre-socialist period to the post-socialist period, affected by socio-political factors.

In Chapter 1 and Chapter 2, I select the *gūdulka* as the research object to conduct a case study of Thracianized/Sovietized folk instruments. Chapter 1 outlines the major Bulgarian folk instruments and examines the organology of *gūdulka*, focusing on its morphology, origin, and socio-cultural background. Chapter 2 presents in-depth ethnographies based on interviews with *gūdulka* luthiers and players, so as to investigate how *gūdulka* is made and used in modern day Bulgaria.

Chapter 3 and Chapter 4 discuss Thracianization and Sovietization in the folk music education system. Chapter 3 outlines the historical background of folk music institutions, their curricula, music activities outside schools, and socio-political background of this specialized music education. In Chapter 4, in order to show what and how today’s students learn folk music, I present ethnographic case studies of lessons and exams at the institutions based on the fieldwork I conducted in Plovdiv. In addition, I also explore trends in the geographical distribution of institutions, contextualizing them within the discussion of the Thracianization of institutionalized folk music education.

4. UCHINUMA Aika

Tokyo Crescendo: City Evolution, Edo Taste, and the Modernization of Native Music

This dissertation redefines what is commonly known as Japanese traditional music, asserting it as Tokyo native music. By delving into the historical context of the cultural movement known as Edo-taste (or Edo-shumi) and the evolving urban landscape—encompassing both the physical city and its inhabitants—the paper contends that Tokyo music has undergone modernization rather than remaining static.

In the first chapter, the focus is on elucidating the transformation of Tokyo throughout the modern period. Surprisingly, it is revealed that the percentage of Tokyo natives drastically declined within the city during the Meiji period (1868-1912). By 1912, the percentage of natives in Tokyo, particularly in the downtown area known as “Shita-Machi,” fell to less than 50%, marking a significant demographic shift.

The second chapter explores the influence of Edo-taste on Tokyo native music from two perspectives. Firstly, individuals associated with Edo-taste dedicated efforts to enhance the reputation of Tokyo native music, especially Nagauta, expanding its influence beyond Tokyo to the entire country. Secondly, their research on Tokyo native music holds significance in Japanese music history.

In the third chapter, attention is drawn to the continuation of “Edo-taste” by the younger generation of authors who played a pivotal role in promoting Tokyo native music. Functioning as influencers, their works not only represented Tokyo native music but also disseminated positive perceptions of it. The vagueness in their representations proved effective, particularly for those unacquainted with Tokyo native music. This approach facilitated a broader understanding and appreciation, making the music accessible to a wider audience.

5. SAITO Honoka

Transmission and Identity in *Echigo GOZE* Song: Charting the Changes Towards Today's Performance Activities

The aim of this study is to reveal how *Echigo GOZE* song is currently being transmitted and the characteristics that form the tradition's identity. This survey consists of material research, interviews, and music analysis.

Chapter 1 presents the history, organizational structure, and the transmitted repertoires of *Echigo GOZE* song. Chapter 2 focuses on the evolution of *Echigo GOZE* song by examining changes in three contexts: performance location, the people involved, and representation of the transmission of the tradition. Chapter 3 surveys three types of place where the most recently composed *Echigo GOZE* songs are performed. Chapter 4 focuses on the musical aspects of *Echigo GOZE* song, analyzing the first part of "*Saimon Matsusaka: Kuzunoha Kowakare*" and two new pieces. Chapter 5 features a summary of interviews undertaken with performers which facilitates discussion regarding the elements considered to be central to *Echigo GOZE* song and performers' thoughts concerning the transmission of the tradition.

I conclude that clear changes have occurred in the contexts of performance place, representation, and performance practice. While *Echigo GOZE* song was mainly represented as something that was dying or as a symbol of sadness in the past, the focus has shifted to its strength and cheerful quality. Furthermore, each modern performance of *Echigo GOZE* song considered in this thesis featured unique versifications and singing styles. From these findings, it can be said that while the aspects considered crucial to the transmission of *Echigo GOZE* song differs among organizations and individuals, the fact that they were sung by blind *Echigo GOZE* performers in the past is highly valued across all performers. Moreover, I suggest that the most significant aspect of the tradition's identity lies in this fact rather than in specific techniques of performance.

1. 工藤真司 (2017年度より博士後期課程入学)

1887～1897年のライプツィヒにおけるヘルマン・クレッチュマーの音楽活動 ——リーデル合唱団、器楽演奏会シリーズ「アカデミック・オーケストラ・コンサート」、 学生合唱団パウルスでの活動を中心に——

現在では音楽解釈学の祖として知られるヘルマン・クレッチュマー Hermann Kretzschmar (1848-1924)だが、彼のキャリア序盤は学問よりも実践と強く結びついていた。演奏の現場で音楽実践に奔走したロストック時代 (1877～1887年) と、音楽学者および音楽教育改革の推進者として名を馳せた晩年のベルリン時代 (1904～1924年) の中間にあたるのがライプツィヒ時代 (1887～1904年) である。ライプツィヒ時代は彼が音楽との関わりを実践的なものから学問的なものへと変えた重要な転換期にあたり、クレッチュマーの生涯について考える際にはのちのベルリン時代と同様に検討の余地がある。しかし、クレッチュマーの生涯におけるライプツィヒ時代の位置付けについても、ライプツィヒ時代にクレッチュマーが貢献した演奏活動やその位置付けについても、先行研究で行われてきた考察の量は決して多くない。そこで本論文ではクレッチュマーのライプツィヒ時代を対象として、この時代にクレッチュマーが指揮した三つの団体—リーデル合唱団、器楽演奏会シリーズ「アカデミック・オーケストラ・コンサート Akademische Orchesterkonzerte」、ライプツィヒ大学の学生合唱団「パウルス」—がライプツィヒの街にとって、そしてクレッチュマーがこれら三団体にとって、さらにはライプツィヒで過ごした時代がクレッチュマーにとってどのような位置付けであるかについて考え、各団体とクレッチュマーの関係性に関して双方向的な考察を試みた。

第1章では導入として、クレッチュマーがライプツィヒで音楽実践活動に明け暮れた10年間に直前の5年間を加えた15年間 (1883～1897年) を対象に作成したライプツィヒの演奏活動カレンダーを提示した。当時ライプツィヒで刊行されていた三種の音楽雑誌『音楽新報 Neue Zeitschrift für Musik』『音楽週報 Musikalisches Wochenblatt』『楽壇通信 Signale für die musikalische Welt』を基に、ライプツィヒで行われた演奏会の報告を抽出した15年分の演奏カレンダーである。この時代のライプツィヒにおける主要な演奏団体を簡潔に概観し、当時のライプツィヒの演奏レパートリーが総じて保守的な傾向にあったことを確認した。

第2章ではクレッチュマーの生涯に視点を移し、彼の人生の転換点であるライプツィヒ時代について再考すると同時に、1903年刊行のクレッチュマーの著書『音楽上の時事問題 Musikalische Zeitfragen』の内容を整理した。忍耐のロストック時代を経てライプツィヒへと移ったクレッチュマーは、活躍の幅を広げるため精力的な活動を行った。しかし彼はライプツィヒで数々の不幸に見舞われ、ついにはそれまで活動の根幹を成していた音楽実践と決別し、実践志向の音楽学者を目指す方針へと切り替えていった。絶望に暮れるクレッチュマーがベルリンへと移る直前の1903年に刊行された著書『音楽上の時事問題』には、ライプツィヒ時代末期のクレッチュマーが当時のドイツの音楽文化に抱いていた不満が凝縮されている。この著書においてクレッチュマーはドイツ国民の無教養と怠惰を嘆き、そうした現状を打破するための提案を行った。また、彼は音楽実践家も学問としての音楽に、そして音楽学者も音楽実践に精通していることが理想であるとしているが、これは彼自身が実践から学問へと活動の重心を移す布石でもあった。

第3章ではライブツィヒ時代にクレッチュマーが指揮したリーデル合唱団、器楽演奏会シリーズ「アカデミック・オーケストラ・コンサート」、学生合唱団「パウルス」それぞれのレパートリーとプログラム構成の分析を試み、クレッチュマーが各団体にとって、ひいては各団体が音楽都市ライブツィヒにとってどのような存在だったかを考察した。創設者リーデルの死を受けてリーデル合唱団の後任指揮者を担当したクレッチュマーは先行研究において、幅広い年代と知名度の作曲家を広く扱うレパートリーや音楽史の変遷を辿るようなプログラム構成など、リーデルが凝らした工夫をおおむね引き継いだ存在とされ、リーデル合唱団の研究史においてリーデル死後の時代はエピローグのように概観されてきた。しかしクレッチュマーはまだ知られていない新旧の作曲家をリーデルの時代以上に積極的にレパートリーに取り入れ、合唱団の伝統をただ継承しただけでなく更なる先鋭化へと導いた能動的なリーダーでもあった。一方かつてリーデルが重宝した、音楽史を振り返るようなプログラム構成は、クレッチュマー主催の器楽演奏会シリーズ「アカデミック・オーケストラ・コンサート」に色濃く現れている。伝統を引き継ぎつつ更なる独自路線へと進んだクレッチュマー時代のリーデル合唱団と、リーデル時代のリーデル合唱団のプログラム傾向を器楽分野に応用したとも言える「アカデミック・オーケストラ・コンサート」とで棲み分けが成されていた。パウルス合唱団のレパートリーはリーデル合唱団や「アカデミック・オーケストラ・コンサート」のものとは根本的に異なり最新曲がほとんどで、クレッチュマーらしさがレパートリーに反映される余地はほぼ無かったが、パウルスの創立70周年記念演奏会のプログラムでは幅広い年代と知名度の作曲家が例外的に取り上げられており、リーデル合唱団や「アカデミック・オーケストラ・コンサート」のプログラムを思わせる構成となっていた。活動にあたっての姿勢や練習態度などの面でパウルス合唱団とクレッチュマーの間には度々軋轢が生じ、パウルスでの活動はクレッチュマーに多くの悩みの種をもたらしたが、内紛に揺れる1890年代のパウルス合唱団を我慢強く率いたクレッチュマーはパウルス合唱団にとってあまりにもありがたい存在だった。

これら三つの団体はそれぞれ異なる特色を持っていたが、保守的なレパートリー傾向にあった当時のライブツィヒにおいてはいずれも異彩を放つ存在であり、それら全てで指揮者を全うしたクレッチュマーが当時のライブツィヒにおいて欠かせない役を担っていたことが改めて判明した。クレッチュマーの側に立って彼のライブツィヒ時代の実践活動が覗かれるとき、ゲヴァントハウスの次期カペルマイスター就任に失敗した挫折体験をはじめ、ネガティブな側面ばかりが一見目立ってしまう。しかし、翻ってこれら三団体の側からクレッチュマーを見ると、クレッチュマーは「アカデミック・オーケストラ・コンサート」の創造主であると同時に、存続危機を迎えていたリーデル合唱団と内部分裂の危機に瀕したパウルス合唱団を率いた救世主でもあり、紛れもなく称賛的だった。「クレッチュマーのライブツィヒ時代」というひとつの対象を扱う際、「クレッチュマーにとってのライブツィヒ時代」を扱うのか、「ライブツィヒ（の各種関連団体）にとってのクレッチュマー」を扱うのかでこうして全く異なる見え方が浮かび上がってくる。この対象の複雑さと多角的な考察の必要性が窺われる。本論文ではライブツィヒの各種演奏団体とクレッチュマーとの相互的な関係性を示し、多角的な考察のひとつのありかたを提案した。

2. 山本明尚 (2017年度入学)

最初期ソヴィエト・ロシアにおける「プロレタリア音楽」 ——十月革命前後の概念史の構築——

本論文は、最初期ソヴィエト・ロシアにおけるプロレタリア音楽という概念の成立・変遷と歴史的意義を明らかにし、それによって革命前後のロシア・ソヴィエト音楽史の新しい一面を示すことを目的とするものである。

本論文は、序章・全三部（七章）と終章からなる。

序章では、本論の目的を述べた上で、プロレタリア音楽に関する研究史を概観し、その上で不足しているものは何か、改めて今研究対象に目を向ける本論文の意義を検討し、その内容について述べる。

第一部「革命以前の大衆音楽教化と大衆音楽への関心——プロレタリア音楽運動の前史として」では、概念としてのプロレタリア音楽が成立する以前、すなわち十月革命以前の帝政ロシアにおける前史的運動に着目する。第一章「知識層による大衆に向けての音楽教育活動史」では、19世紀以降のロシアにおいて知識層である音楽家たちによって、大衆に向けて行われた音楽教育活動に焦点を当てる。続く第二章「ロシアにおける民族音楽研究の勃興——プロレタリア音楽への道」では、ロシアの民謡研究が学術分野として成立する過程を示し、その活動が革命直後のプロレタリア音楽の運動の核をなした大衆とその音楽文化への関心、さらにはその中に見られる態度に通ずることを示す。

第二部「プロレトクリト音楽部門」では、1917～1922年頃まで活発に活動していたプロレトクリト音楽部門の歴史と活動・思想の内容を取り上げる。1917～1932年まで存在したプロレトクリト（「プロレタリア文化教化組織」の略称）には、他の芸術分野と並んで音楽部門が設けられており、音楽家・音楽学者たちが給金や配給を得ながら働いていた。第三章「プロレトクリト興亡史」でプロレトクリトの歴史を追ったうえで、第四章「プロレトクリト音楽部門の諸課題と活動の実態」では、プロレトクリト音楽部門の各種下部組織が掲げた課題が文化教化活動、文化創作活動、学術技術活動の三つに分けられると示し、それらに関連する資料から、組織が提唱したプロレタリア音楽とはどのようなものだったのか、その課題・思想における方針を明らかにする。

第三部「ネップ期の社会音楽組織におけるプロレタリア音楽概念・運動の変容」では、プロレトクリトがプロレタリア音楽を思想・実践する場所としての活動を終えたあと、その活動や思想がその後同様のスローガンを掲げて活動する諸組織と人々に、いかに引き継がれていったか、またその過程で概念がどのような変容を被ったかを示す。第五章「ネップ期の社会状況と諸社会音楽組織の成立」で、ネップ期、すなわち1921～1929年頃の社会状況と、楽壇で多数の音楽社会組織が成立したことを確認し、第六章「РАИМ——プロレタリア音楽概念の変貌・教条化」では、特にその中でも代表的な存在となるロシア・プロレタリア音楽家連盟（РАИМ/RAPM）の活動を扱う。1923年に発足した当初のРАИМは、プロレトクリトと比較すると遥かに小規模な組織であったが、1930年前後に政府が文化政策に本格的に着手するようになると、政府が音楽文化を操作するための手先期間として明に暗に活躍した。ただし、本研究の文脈で重要なのは、政府に取り込まれる以前の彼らが自主的に取り組んだプロレタリア音楽に対するアプローチであるため、ここではРАИМのネップ期の政策と具体的な活動に着目する。彼らは当初プロレトクリトで行われた営為を引き継ごうとしたが、組織自体が1924年末に分裂したことでその課題は達成不可能となり、РАИМはマルクス主義的に音楽を思考することを目指すことを掲げて内部の議論に取り組み、それにより徐々にその方針を先鋭化させ、プロレタリア音楽の枠組みと解釈自体も狭隘化させていったことがわかった。第七章「プロレタリア音楽の創作——扇動教化作品を中心に」では、РАИМから分裂し作曲家が多く所属していた組織、革命的作曲家・音

楽活動家連合（ОРКИМД/ORKIMD）に触れつつ、国立出版局音楽部局が1922年から1928年頃まで大衆に向けての楽譜出版のために設けていた「扇動教化作品」というシリーズについて、ネップ期のプロレタリア音楽創作の代表的な形態であると考え、その新規性について検討する。

最後に結論として、論文全体の総括を行う。革命直後のプロレタリア音楽を目指す運動は、革命という大変動によってゼロから生まれた突然変異的現象ではなく、それ以前から同種の活動を繰り返し続けていた作曲家・音楽家・音楽学者たちによって作り出されたものであった。しばしばプロレタリア音楽を掲げる人々に対してしばしば行われる「ニヒリズム」のレッテル貼りは、恣意的かつ当時のナラティブに影響されているものと考えられる。また、ネップ期に範囲を大きく限定されたプロレタリア音楽の観念は、後年の社会主義リアリズムや「大様式」に通ずる理念を持つものであった。

3. 李 惠 平 (2019年度入学)

「状況化された」音楽史記述の可能性： グローバル音楽史と間文化性の文脈における周文中と ホセ・マセダによる韓国音楽の表象

本研究は、近年の音楽学で注目を集めている「グローバル音楽史」および「音楽的間文化性」の二つの学術的潮流に視座を据えつつ、音楽史記述、とりわけアジアの現代音楽研究に従事する際に、「歴史」と「ポジショナリティ」の重要性を唱えるものである。具体的な事例研究としては、いずれも戦後アジア第一世代作曲家に属す、中国系アメリカ人の周文中（1923-2019）とフィリピンのホセ・マセダの作品における韓国音楽の表象を取り扱う。以上の学術的潮流を踏まえて、朝鮮にルーツを持たざる両氏による韓国伝統音楽の解釈に注目することで、現代音楽史における彼らの立ち位置を西洋・非西洋という二項対立に依拠しない立体的視点で把握することができ、そしてそれは、アジアの音楽学者が複雑な文化的背景を含めた音楽史記述に取り組む際の、有益な示唆となるであろう。

本研究の方法論的基盤に関しては、主に陳光興「方法としてのアジア」（2006）、D. ハラウエイ「状況化された知識」（1988）、および「意味の網としての文化」という視座に由来した、C. ギャーツ「厚い記述」（1973）に依拠しており、特に「厚い記述」に関する音楽研究への援用についてはG. トムリンソン（1986；2001）を参照する。これらの理論的枠組みに従い、本研究は、（1）知識生産の過程における参照枠の転換、（2）先行研究との対話におけるポジショナリティの相対化、（3）解釈・意味付けの過程における多角的な記述手法の採用の三つの側面を重視し考察を加えていく。

序章を除き、本論文は6章から構成されている。第1章では、「グローバル音楽史」という近年の学術的潮流のここ10年の軌跡を振り返りながら、その「西洋発」の性格を再確認した。D. ハラウエイの「状況化された知識」およびJ. アデルマンの「場所の影響」から着想を得た本章は、上述の潮流で周縁化されつつある東と東南アジアの研究者に対し、「状況化された音楽史記述」という、音楽史家自身のポジショナリティや知的欲求に真正面から向き合う音楽史記述のあり方を提唱した。

第2章は、本論文の基本的視点である「歴史」と「ポジショナリティ」に基づき、アジアの現代音楽研究における「音楽的間文化性」の学術的系譜を詳細に検討していく。本章から導き出される主な知見は、以下の4点に集約される。第一に、音楽学の学科史との連関を保ち、さらにオリエンタリズム的な言説や実践の復権への警鐘を鳴らすために、むしろ異国情緒やオリエンタリズムといった概念を一時的に否定すべきではない。第二に、グローバルな視点で東と東南アジアの現代音楽を相対的に捉えるべく、アフリカの芸術音楽をはじめとする多様な参照軸への転換や探究が不可欠である。第三に、音楽的間文化性の学術研究は、2000年初頭に作品の分類法が重要視されていたのに対し、近年では個々のアーティストの行為主体性に関心が集まるようになった。最後に、北米の音楽理論界において音楽的間文化性が付与されている社会的・政治的な意義に鑑みつつ、アジアの文脈においても、研究対象及び研究者自身の主体性に対する批判的な視点が必要である。

第3章は、理論に焦点を当てた第1章と第2章と、事例研究が中心である第4章以降との橋渡しをする章であり、従来の音楽史研究でしばしば見過ごされてきた「アジア作曲家連盟（ACL）」に焦点を当てるものである。これは、ACLとは緊密な関係にある周とマセダを考察するための土台を築くと同時に、ACLへの参加が1970年代の日本国内で引き起こされた論争を読み解くことによって、音楽史研究における政治的イデオロギーという視点の有用性を唱えるものである。

第4章では、スイス・バーゼルのパウル・ザッハー財団所蔵の一次資料および韓国人音楽家とのインタ

ビューを基に、周文中の『蒼松』（2008）の作曲過程を緻密に解明した。この作業は、既往研究で取り上げられてこなかった周の作曲過程に光を当てただけでなく、周と韓国人音楽家との意見の齟齬を考察することで、これまで不問にされてきた周の「文化的権威」に、音楽史の中で批判的な考察を加える端緒を開いた。

ミクロな視点に依拠する前章と異なり、第5章はホセ・マセダの約50年に及ぶ「インターアジア」的な国際活動、音楽研究、および作曲技法を総合的に検討し、「構造主義人類学」と「ミュージック・コンクレート」がマセダに与えた影響を明らかにする上で、彼の作曲手法を「聴覚経験の再組織化と美学化」と名付けた。韓国宮廷音楽の《寿齊天》に対するマセダの分析およびそこから着想を得た同名の作品を並置させることで、この作品はどのように彼生涯のインターアジア的实践や知的関与を体現しているのかに解釈を加えた。

第6章では、前述した二つの事例を比較しながら、既存の音楽史において彼らの位置付けを改めて咀嚼すると共に、「創造的音楽学」および「創造的（誤）理解」の概念を軸にしたアジア現代音楽史の新たな可能性を示唆して本論文の締めくくりとする。

1. KUDO Shinji

Hermann Kretzschmar's Musical Activities in Leipzig from 1887 to 1897: *Riedelverein*, *Akademische Orchesterkonzerte*, and *Pauluschor*

Hermann Kretzschmar (1848-1924) is currently known as the founder of musical hermeneutics, but the early years of his career were rather practical than academic. Kretzschmar's Leipzig period (1887-1904) is located between the performance-oriented Rostock period (1877-1887) and a musicology-oriented Berlin period (1904-1924). The Leipzig period, where Kretzschmar shifted from a practical conductor to an academic musicologist, was an important turning point in Kretzschmar's life, and is highly worth consideration. However, research on Kretzschmar's Leipzig period, as well as on his performance activities in Leipzig, remain scarce. This dissertation therefore focuses on Kretzschmar's Leipzig period, and especially examines three groups conducted by Kretzschmar during this period: *Riedelverein*, *Akademische Orchesterkonzerte*, and *Pauluschor*. This dissertation also attempts to provide an interactive discussion of Kretzschmar's relationship with each of these groups, considering the relationships between Kretzschmar and Leipzig, between Kretzschmar and these three groups, and between the Leipzig period and Kretzschmar's lifetime.

In Chapter 1, a calendar of performance activities in Leipzig from 1883 to 1897 is presented, based on information reported in three music magazines published in Leipzig around this period: *Neue Zeitschrift für Musik*, *Musikalisches Wochenblatt*, and *Signale für die musikalische Welt*. Many well-known performing groups in Leipzig during this period tended to perform a generally conservative repertoire, while groups related to Kretzschmar such as *Riedelverein* and *Akademische Orchesterkonzerte* possessed a characteristic repertoire and program structure.

Chapter 2 focuses on Kretzschmar's lifetime and reconsiders his Leipzig period (1887-1904) as a crucial turning point in his life, as well as summarizing the contents of Kretzschmar's work *Musikalische Zeitfragen* (1903), written at the end of his Leipzig period. After working for 10 years in Rostock, Kretzschmar moved to Leipzig in 1887 and worked energetically to gain fame in Leipzig. However, after suffering a number of misfortunes in Leipzig, he eventually broke away from musical practice, which had formed the basis of his career, and became a practice-oriented musicologist. In his *Musikalische Zeitfragen*, Kretzschmar's dissatisfaction with the German musical culture of the late Leipzig period is densely indicated. In this book, Kretzschmar lamented the laziness and lack of self-cultivation, which severely dominated German citizens, and offered suggestions for overcoming this situation. At the same time, he also stated that the ideal is for music practitioners to be familiar with music as an academic discipline, and for musicologists to be familiar with music practice. This can also be considered as Kretzschmar's neat method of preparation, naturally preparing his own shift from musical practice to musicology.

Chapter 3 attempts to analyze the repertoire and program structure of *Riedelverein*, *Akademische Orchesterkonzerte* series, and the student choir *Pauluschor*, each of which Kretzschmar directed in Leipzig. This chapter examines what Kretzschmar meant to each group and to Leipzig as a whole, as well as Kretzschmar's role in Leipzig. *Riedelverein* is especially known for its repertoire, which included a wide range of composers of various ages and popularity, and its program structure, which frequently traced the evolution of music history. In previous studies, Kretzschmar, who succeeded Carl Riedel (1827-1888) as the conductor of the *Riedelverein* after the founder's death, is generally considered to have inherited Riedel's

original innovations. In the history of research on the *Riedelverein*, the period after Riedel's death has been roughly overviewed as if it were an epilogue. However, Kretzschmar not only inherited Carl Riedel's tradition, but also brought *Riedelverein* to a new phase by widening the repertoire and introducing new program structures. The program structure that Carl Riedel once valued, which figuratively looks back on music history, is evident in *Akademische Orchesterkonzerte*, a series of instrumental music concerts organized by Kretzschmar. While Kretzschmar led *Riedelverein*'s conventional tradition to a more radical path, the *Akademische Orchesterkonzerte* applied the conventional program structure of Riedel's *Riedelverein*, but to instrumental music. The repertoire of *Pauluschor* was fundamentally different from that of *Riedelverein* and *Akademische Orchesterkonzerte* and mostly performed new pieces, leaving little room for *Riedelverein*-like or *Akademische Orchesterkonzerte*-like style to be reflected in the repertoire, apart from the program for the 70th anniversary concert of *Pauluschor*, which featured composers from various centuries and popularities. Although Kretzschmar had frequent conflicts with the members of *Pauluschor*, Kretzschmar remained a solid and patient leader of *Pauluschor* throughout the internal strife in the 1890s, and was surely an appreciated member of *Pauluschor*.

Compared to other major groups in Leipzig at that time, which tended to have a conservative repertoire, it can be said that each of these three groups were unique. As shown in Chapter 2, when one overviews Kretzschmar's practical activities in Leipzig, many negative aspects of his career seem to stand out at first glance. However, when one looks at Kretzschmar from the perspective of these three performance groups, he was the creator of *Akademische Orchesterkonzerte*, as well as the savior of *Riedelverein* and *Pauluschor*, which were each on the verge of extinction and internal dissolution. In considering Kretzschmar's years in Leipzig, the two questions: "What did Leipzig mean to Kretzschmar?" and "What did Kretzschmar mean to Leipzig?" offer completely different perspectives and answers, and therefore requires multifaceted consideration. This dissertation attempts to propose a solution, by showing the mutual relationship between the three performance groups in Leipzig and Kretzschmar.

2. YAMAMOTO Akihisa

“Proletarian Music” in Early Soviet Russia: A Conceptual History of the Pre- and Post-October Revolution Period

This dissertation elucidates the emergence, evolution, and historical significance of the concept of proletarian music in early Soviet Russia. In the historiography of Russian Soviet music, the concepts, organizations, and musicians' bibliographies involved were for the most part either ignored or treated only as rivalries of modernism. However, the proletarian music movement significantly continues the musical activities of the leading pre-revolutionary musicians and constitutes an overlooked bridge between pre- and post-revolutionary Russia. Our material research sheds light on a new aspect of the history of Russian and Soviet music before and after the October Revolution.

In the introduction, we outline the study's purpose and provides an overview of the history of research related to proletarian music. We identify gaps in the literature and discuss the significance of this paper.

In the first section, “Pre-Revolution Popular Music Education and Interest in Popular Music as a Prehistory of the Proletarian Music Movement,” we examine the prehistory of the concept of proletarian music in Imperial Russia, focusing on the efforts of musicians from the 19th century to educate the masses in music, as well as their interest in their music culture, namely, folk music studies.

In the second section, “Proletkul't Music Department,” we delve into the history, activities, and ideologies of the Proletkul't Music Department, which remained active until around 1922. Musicians and music scholars were involved as instructors, either teaching music to workers, or serving as leaders in the organization responsible for program development.

The third section, “Transformation of the Proletarian Music Concept and Movement in Social Music Organizations during the NEP (New Economic Policy) Period,” explores how the activities and ideologies of Proletkul't were passed on to the organizations and individuals who continued to work under similar slogans after the Proletkul't ceased its activities. It also discusses how the concept changed this process.

The conclusion provides an overview of the dissertation. It emphasizes that the early post-revolution movement to achieve proletarian music was not a sudden, radical phenomenon brought about by the upheaval of the October Revolution. Instead, it emerged from the continuous efforts of composers, musicians, and music scholars engaged in similar activities long before the revolution. The concept of proletarian music during the NEP period had ideological commonalities with later socialist realism and the “grand style” approaches of Soviet music.

3. LEE Hui-Ping

Toward A “Situated” Music Historiography: Chou Wen-chung, José Maceda, and Their Representations of Korean Music

This dissertation foregrounds the significance of “history” and “positionality” in music studies, with a specific focus on contemporary Asian music. Within the context of burgeoning academic trends in the “global history of music” and “musical interculturality,” this study examines the representations of Korean music by Chinese American composer Chou Wen-chung (1923-2019) and Filipino composer and ethnomusicologist José Maceda (1917-2004). It argues that investigating the representation of Korean music by non-Korean Asian composers unveils novel insights for future research on contemporary music and music historiography in East and Southeast Asia, an approach I delineate as “situated music historiography.”

The dissertation’s methodology is underpinned by three critical thinkers: Kuan-Hsing Chen’s “Asia as Method” (2006), Donna Haraway’s “Situated Knowledge” (1989), and Clifford Geertz’s “Thick Description” (1973), which views culture as a “web of significance” and is further enriched by Gary Tomlinson’s application of Geertz’s insights into music studies (1986; 2001). Through synthesizing these perspectives, the dissertation emphasizes (1) the potential to shift reference frameworks in knowledge production; (2) the importance of in-depth dialogues with prior studies by relativizing positionalities; and (3) the exploration and adoption of diverse descriptive methods in the interpretive process.

The dissertation comprises an introduction and six chapters. Chapter 1 examines the trajectory of the global history of music over the past decade, highlighting its West-centric orientation and the marginalization of East and Southeast Asia. Drawing on Jeremy Adelman’s concept of the “power of place” and Donna Haraway’s “situated knowledge,” it calls for music scholars in Asia to leverage their unique positionalities and intellectual desires when crafting music histories. Chapter 2 delves into the academic lineage of “musical interculturality” in contemporary Asian music, scrutinizing it through the lenses of “history” and “positionality” and seeking insights from related fields, including debates on musical exoticism, the genealogy of African art music, the complimentary relationships between historical and analytical approaches, and the social relevance of musical interculturality within the North American circle of music theory. This comprehensive review advocates for a critical assessment of the agency of both research subjects and researchers within the Asian milieu.

Chapter 3 connects the theoretical discussions in the first two chapters with the case studies that follow. This chapter lays the foundation for analyzing subsequent case studies of Chou and Maceda by focusing on the Asian Composers’ League (ACL). It also emphasizes the efficacy of employing political ideology as a strategy for critical inquiries into postwar Asian music history.

Chapter 4 examines Chou’s compositional process for *Eternal Pine I* (2008), using primary sources housed at the Paul Sacher Stiftung, Basel, Switzerland. It highlights Chou’s authorial agency and negotiations with Korean musicians, offering a nuanced perspective on his frequently under-explored “cultural authority.” Conversely, Chapter 5 offers an extensive analysis of Maceda’s nearly five-decade-long inter-Asian endeavors, illuminating the influences he received from structural anthropology and *musique concrète*. By coining Maceda’s compositional approach as the “reorganization and aestheticization of aural experiences,” this chapter concludes with a detailed interpretation of his *Sujeichon* (2002) as the culmination of his long-

term intellectual pursuits.

Chapter 6 concludes the dissertation by comparing the discussed cases with preliminary attempts to resituate both composers within music histories, suggesting that notions such as “creative musicology” and “creative (mis)understanding” could provide productive strategies for framing contemporary music history in Asia.