

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

－ 2024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70回（2024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 2025年3月22日（土） 11：00～14：40

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（11：00～11：50）

内山 葉菜 J. D. ゼレンカ《聖週間のための6つの哀歌》（ZWV 53）におけるテキスト表現

小山 千秋 戦前の旧制中学校における音楽教育
——上田中学校『校友会雑誌』の分析を中心に——

本堂 笙子 A.E. ハウスマンの詩集『シュロップシャーの若者』とEnglish Musical Renaissance
について

修士論文（13：00～14：00）

天野 友翔 ジョゼフ・ローゼンストックとその時代
——演奏における「即物性」に着目して——

周 子宜 中華民国留学生程懋筠の音楽教育思想・実践再考

湯浅 莉留 ジョン・フィールド（1782～1837）の運指法と音楽表現
——ピアノ協奏曲における運指の表記を中心に——

博士論文（14：00～14：30）

青木 慧 江戸期吉原遊廓におけるはやり歌の研究
——随筆を通した《岡崎女郎衆》・見世すががきの歌・継節の考察——

※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。

2025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：gakurika@ml.geidai.ac.jp

目 次

卒業論文

1. クラシックコンサートにおける社会的価値の訴求とその意義 ——東京・春・音楽祭を事例として——	飯 沼 爽	1
2. ホルンの発展と歴史	片 岡 若 葉	2
3. 映画史における音楽家の立場 ——成瀬巳喜男監督作品を例に——	徳 永 紗絵子	3
4. 津軽三味線の演奏場所の変遷と現状に関する考察	服 部 重里沙	4
5. 独立後カザフスタンの音楽実践におけるテングリ信仰の表象 ——国際音楽祭 The Spirit of Tengri を例にあげて——	元 橋 琴 音	5
6. ファッション業界でのコレクション発表におけるショー音楽の歴史変遷	相 川 咲 季	6
7. G. プッチーニ《つばめ》と新古典主義 ——引用、風刺、パロディ——	荒 木 優 里	7
8. マーク・フィッシャーの資本主義リアリズムにおける 奇妙なもの・ぞっとするもの	安 間 誉 和	8
9. J. D. ゼレンカ《聖週間のための6つの哀歌》(ZWV 53) における テキスト表現	内 山 栞 菜	9
10. 日本のキリスト教系幼稚園で歌われる聖歌・讃美歌の現在 ——春日荘聖マリア幼稚園の例を中心に——	大 森 悠	10
11. 浜松市の「音楽のまちづくり」事業をめぐって ——文化政策の背景にある経済的状況の考察——	岡 崎 小 春	11
12. 映画予告映像における「トランジション」技法の効果 ——ハンス・ジマーの映画作品に着目して——	北 野 丘	12
13. ヨーゼフ・ラスカが日本にもたらした西洋音楽 ——1926～1942年の宝塚交響楽団定期演奏会記録を中心に——	倉 上 葵	13
14. ゲーム音楽におけるアルゴリズム作曲の可能性について	悦木アレクザンダー 啓人	14
15. 戦前の旧制中学校における音楽教育 ——上田中学校『校友会雑誌』の分析を中心に——	小 山 千 秋	15
16. 19世紀前半のドイツ音楽文化史 ——変化する結婚観、家庭観との関わり——	斎 藤 百々花	16
17. アルゼンチン・タンゴ音楽の歴史における楽曲アレンジと 演奏スタイルの関わり ——楽団個性化のプロセス——	鈴 木 崇 朗	17
18. ナッシュヴィル・サウンドがもたらしたカントリー音楽の音楽的变化について ——初期のヒット楽曲における器楽演奏を中心に——	対 本 葉 音	18
19. 三匹獅子舞伝承におけるアウトサイダーの貢献可能性 ——「長野ささら獅子舞」への参与観察を中心に——	當 山 凌 子	19
20. 松田聖子はなぜ売れたのか ——1980年代の社会やポップスシーンとの関係、楽曲・歌唱法分析から 考察する——	成 沢 ひより	20
21. 自動車で音楽はどう聴かれるか	長谷川 志 樹	21
22. 明治期日本の「国民性」構築と音楽 ——邦楽の五線譜採譜に着目して——	富士原 慶	22
23. A.E. ハウスマンの詩集『シュロップシャーの若者』と English Musical Renaissance について	本 堂 笙 子	23
24. 林廣守撰《君が代》の編曲について ——和声進行の分析を中心に——	三 浦 青 葉	24
25. ジェンダーの視点から考える伝統芸能の継承 ——木場の角乗の取り組みを参考に——	本 炭 恵梨奈	25

修士論文

1. J. S. バッハのレチタティーヴォの起源
 ——ヴァイマル時代のカンタータに焦点をあてて—— 荒 木 理 紗 26
 How Did J. S. Bach Adapt the ‘Neumeister Cantata Types’?
 A Comparative Examination of Recitatives ARAKI Risa 34
2. アコーディオンによるバル・ミュゼットのリズムと文化 石 井 亜 季 27
The Rhythm of Bal-Musette Accordion Performance:
 An Analysis of its Esprit in Paris ISHII Aki 34
3. ジョゼフ・ローゼンストックとその時代
 ——演奏における「即物性」に着目して—— 天 野 友 翔 28
 Joseph Rosenstock and His Era: Focusing on the ‘Objectivity’
 of His Performance AMANO Yuto 35
4. 20世紀におけるJ. S. バッハの《無伴奏ソナタとパルティータ》の
 受容とカノン形成のプロセス
 ——ロンドンのコンサート及びレコード文化を手がかりに—— 大 村 航 29
 The Reception and Canon Formation Process of J. S. Bach’s *Sonatas and*
Partitas for Solo Violin in the 20th Century:
 Through the Lens of London’s Concert and Recording Cultures OMURA Wataru 35
5. 中華民国留学生程懋筠の音楽教育思想・実践再考 周 子 宜 30
 Cheng Maoyun and His Music Education Philosophy and Practice ZHOU Ziyi 36
6. 1920年代における諸井三郎と「スルヤ」の結成 東 舘 祐 真 31
 Moroi Saburō in the 1920s and the formation of “Sūrya” HIGASHIDATE Yushin 36
7. 多忠朝が提唱した「神社音楽」の戦後
 ——神社本庁による雅楽系の演目の導入に着目して—— 牧 野 友 香 32
 Postwar “Shrine Music” as proposed by Tadatomo Ono:
 Focused on the Introduction of Gagaku-style Performances
 by the Main office of the Association of Shinto Shrines (*Jinja Honcho*) MAKINO Yuka 37
8. ジョン・フィールド（1782～1837）の運指法と音楽表現
 ——ピアノ協奏曲における運指の表記を中心に—— 湯 浅 莉 留 33
 The Role of Fingering in John Field’s Piano Concerti YUASA Riru 37

博士論文

1. 江戸期吉原遊廓におけるはやり歌の研究		
——随筆を通した《岡崎女郎衆》・見世すががきの歌・継節の考察——	青 木 慧	38
A Study of Popular Songs in Yoshiwara during the		
Edo Period through Essay Analysis	AOKI Kei	40

——卒業論文——

1. 飯 沼 爽 (2020年度入学)

クラシックコンサートにおける社会的価値の訴求とその意義 ——東京・春・音楽祭を事例として——

本論文は、複数のクラシックコンサートを集中的に開催する「東京・春・音楽祭」(以下、東京春祭)を事例に、その社会的価値を体系的に整理するとともに、クラシックコンサートの社会的価値を世間に広く訴求することの重要性を論じることを目的とする。

近年、日本のクラシック音楽業界では、若者のクラシック音楽離れ、聴衆年齢層の高齢化が大きく問題視されている。加えて2020年にはコロナ禍に伴い、クラシック音楽界は大打撃を受けた。こうした時局にあって、クラシックコンサートは、芸術的価値だけでなく、教育、地域活性化、文化交流などの社会的価値をも持ち合わせる存在であることを、世間に強く主張する必要があると考える。本論文では、筆者が2年間コンサート制作アシスタントとして勤務している東京春祭に焦点を当て、その社会的価値を体系的に整理して論じたのち、社会的価値を訴求することの有用性について述べる。

本論文は、序論・結論を除く3章で構成される。第1章では、先行研究を元に日本における音楽祭の歴史的経緯をまとめた上で、東京春祭の概要及び特徴に触れた。東京春祭は、桜咲く上野公園内の文化施設を舞台に、国内外の一流アーティストによる多様なプログラムを約1ヶ月間にわたり150公演以上開催する音楽祭である。2005年に誕生してから、外部からの影響を受けにくい運営体制の下で一貫した理念のもとに開催され続けており、質の高いプログラムを長期に亘って提供し続けてきた。

第2章では、教育、地域活性化、文化交流の三つの社会的価値の観点から、東京春祭を評価した。教育的側面に関しては、子ども向けに簡略化したワーグナー音楽の上演や、絵本と音楽を融合させた公演など、子どもが親しみやすい形で上質な音楽に触れる機会を提供する「東京春祭 for Kids」の他、若手音楽家の学びの場である「イタリア・オペラ・アカデミーin Tokyo」及び2024年実施「200人の20歳リハーサル招待」企画を例に挙げた。地域活性化の面では、「東京春祭×UENO」キャンペーンをはじめ、4万人以上もの来場者数を誇る東京春祭が上野地域の文化や経済に与える影響に言及した。文化交流の観点では、東京春祭が「クラシック音楽の西洋文化としての側面」と「外国人アーティストの招致」を通じ、文化交流の重要な場となっている点に触れた。

第3章では、東京春祭の認知度の低さ、新規顧客の開拓不足という二つの課題を指摘し、第2章までに述べた社会的価値に人々の関心を引きつけるよう策を講じる等、東京春祭の多様な社会的価値を認知させるための努力が重要であることを述べた。

最後に、東京春祭から一般的なクラシックコンサートに視野を広げて、それらがもつ社会的価値を世間に広く訴求することの重要性について論じた。コンサートを主催する者は、本論文で筆者が行ってきたように各イベントの社会的価値を分析し、それを戦略的に世間に伝える努力を惜しんではならないと考える。このように、クラシックコンサートが芸術的価値に加えて社会的価値も十分に有するイベントであることを訴求することは、クラシック音楽界の未来を切り開く鍵となるだろう。

2. 片岡若葉 (2020年度入学)

ホルンの発展と歴史

本論文は筆者個人がホルンに初めて出会った際のその楽器が持つ造形美への感動体験と、ホルンとは何かという根源的な問いを出発点としている。本研究の目的は、主に西洋音楽史上にホルンが初めて登場する時代からのホルンの歴史とその前史を概観し、その楽器の構造と演奏法がどのように変遷していったかを明らかにすることにある。導入と総括を除き全体を三章で構成し、モダン・ホルンの系譜の前史からヴァルヴ・ホルンの普及までの歴史を時系列で追ってゆく。

第一章「前史から円環ホルン」では、現在確認されている古代のホルン関連楽器をはじめとし、貴族階級の間で狩猟楽器として機能していた中世から、モダン・ホルンの先祖とも言える円環ホルンの登場までを扱う。ホルンの類似楽器として、青銅製のルーアとコルヌを例として挙げた。これらは戦闘の際に使用され、同時に明らかに音楽的な潜在能力を持っていたと考えられている。中世において、ホルンは貴族階級の余暇楽しみであった狩猟の道具だった。17世紀中頃になるとその形状も洗練され、フランスのトロンプ・ド・シャスは現代の我々がコンサートホールで見出すモダン・ホルンの祖先とされている。

続く第二章「ホルンの全音階への挑戦」では18世紀を中心に論じる。この時代では、ホルンがオーケストラや室内楽に導入されたことをきっかけに、他の楽器とアンサンブルをする必要が生じた。そのため、全音階的な演奏が可能になるように改良しようという動きが奏法面と楽器面の両方で生じた。ドレスデンでは、ボヘミア人たちがハンド・ストップの奏法をまとめ、芸術的な技法にまで高めた。ストップ奏法は超絶技巧とみなされ、多くの作曲家がプントやロイトゲープなどのヴィルトゥオーゾたちのために作曲をした。交響曲ではホルンの書法が発展し、ホルン協奏曲や室内楽が多く書かれたのも18世紀である。

第三章「ヴァルヴの発明」では、ヴァルヴ機構の発明とホルンへの導入を契機として、ホルンのレパートリーがどのように変化したのか、その初期段階(18世紀初頭)の様相を明らかにする。ヴァルヴの発明によって可能になった全音階的な演奏と均一な音色の一方で、ハンド・ストップ奏法によって生み出される独特の音色とニュアンスも支持されていた。ヴァルヴ機構の導入は各国で様々な反応が見られ、特にフランスではバリ音楽院を中心として保守的な反応が見られた。しかしながら全体的な傾向として、20世紀に向かうにつれてヴァルヴのメリットが評価される。それに伴いハンド・ホルンは下火となり、現代のコンサートでは古典派楽曲もヴァルヴ・ホルンで演奏されることが一般的となっている。

3. 徳 永 紗絵子 (2020年度入学)

映画史における音楽家の立場 ——成瀬巳喜男監督作品を例に——

本論文は、従来の映画音楽研究のように、音楽が映画文化にもたらした影響を論じるのではなく、日本の映画文化の歴史において、音楽や音楽に携わる人々が実際にどのような立場に置かれてきたのかを考察することを目的とする。近年、大塚正規、藤原征生、柴田康太郎らによって試みられているような資料研究を踏まえて、特にサイレント映画からトーキー映画への過渡期を含む1930年から1967年にかけて、松竹・東宝といった大規模な製作会社に所属しながら監督として映画製作に携わった成瀬巳喜男を軸とすることで、日本映画史における音楽の立場の一部を明らかにしようとして試みた。ある一つの映画作品について語る時に、結果としての「フィルム」に内在的な特徴がそれぞれの程度、時代や会社、プロデューサー、監督、作曲家といった要因に帰すべきであるのかは、個々の作品論の中でのみ言及する程度では、歴史的にも同時代的にもその特色・立場を明確にすることができない。その上でそれぞれの人物の記述を証左として作品分析を行うことは、製作における各要素の力関係を曖昧にしている。この意味でも幅のある期間の流れの中で各作品の製作環境を論じることは必要と考えられる。

第1章では、日本の映画における音楽についての先行研究を扱う。第1節で従来の研究である作家研究、作品研究、音響・マルチメディア的研究の変遷を扱ったうえで、第2節では近年試みられている資料研究の態度とその試みを紹介し、第3節で成瀬巳喜男研究の傾向と、その音楽に関する研究の状況を述べた。

第2、3章では成瀬の監督した作品における製作環境をふまえて、その音楽がどのような立場にあったのかを具体的に考察した。第2章では、成瀬が松竹で監督を務めた1930年から1934年までの期間を扱う。第1節では、松竹における製作環境とトーキー化の中で成瀬がトーキー映画を撮ることができなかった事情を述べ、そのうえで第2節ではサイレント映画上映における選曲を中心とする音楽実践から、トーキー映画につながる作曲へと変遷するまでの複数の試みを挙げる。

第3章は、成瀬のP.C.L.移籍以降の期間（1935年～67年）を対象とする。第1節では、P.C.L.から東宝へと合併され、新東宝が分裂するといった会社の体制の変遷や、戦時体制、戦後の占領期下といった社会的背景が成瀬の映画製作にとってどのような環境であったのかを記述し、第2節ではトーキー映画製作に伴って作品に音楽が録音されるようになり、製作の段階に作曲家が介入することとなることから、製作会社や作品と作曲家がどのような結びつきにあったのかを考察した。成瀬作品を担当した各作曲家の動向から、P.C.L.の場合は当初作曲を担ったのは楽団の一員であり、彼らは製作会社専属の作曲家となっていたことを明らかにした。東宝への合併に際しても、音楽部と楽団はP.C.L.から移行されたため、戦前の成瀬作品の作曲家はほとんど会社の専属であった。戦後に東宝の体制が不安定になると、プロデューサーや監督をはじめとする従業員が外に出るようになり、この中で作曲家と会社との関係性は流動的となり、製作を重ねて関係性を築いたプロデューサーや監督との結びつきが強まったことを考察した。

4. 服 部 亜里沙 (2020年度入学)

津軽三味線の演奏場所の変遷と現状に関する考察

現在、津軽三味線は発祥の青森県だけでなく、国内外、そして様々な演奏場所で演奏会が行われている。ところが、津軽三味線の祖と呼ばれる仁太坊(1857-1928)が活動していた当時から津軽地方では津軽三味線がホイド芸＝門付け、乞食の芸とみなされていたため、津軽三味線が誕生した明治初期から昭和初期までの約50年間の文献には津軽三味線についての記述がほとんどない。そのため、津軽三味線の演奏場所がどのように変化してきたかをまとめた先行文献もほとんど存在しない。

そこで本論文では、津軽三味線の演奏場所の変遷を概観し、その上で現在(2020～2024年)の演奏会記録の収集や実際の演奏者へのインタビュー調査を通して、それぞれの演奏場所と演奏会の内容に関係性があるのかを明らかにし、津軽三味線が現在どのように伝承されているかの一端を考察することを試みた。

本論文は3章構成である。第1章では、三味線が津軽地方に伝来してから民謡酒場ブームを経てホール公演が増加するまでの約200年を5つの節に分けて概観した。その中で東北地方の民俗音楽であった津軽三味線が民謡酒場ブームによって東京に普及したことがわかった。

第2章では、月刊誌『邦楽ジャーナル』のコンサートの最新情報(毎号2ヶ月分掲載)を用いて、2020年から2024年にかけての津軽三味線奏者が出演する演奏会についての情報を収集し、①演奏会の開催地(都道府県)の分布、②演奏場所の種類、③プログラムの傾向、④演奏場所とプログラムの関係性をそれぞれ分析・考察した。最も回数が多かった都道府県は東京都であり、最も回数が多かった演奏場所は多目的ホールであり、プログラムの傾向は津軽民謡とオリジナル曲が最も割合が多かった。演奏場所とプログラムの関係性は想定よりも薄いものであったが、コンサートホールや会場の規模が小さいギャラリーなどではそれぞれの場所の特性とプログラムの関係性が見られた。

第3章では、第1章、第2章までの文献調査、情報収集を踏まえて、二人の津軽三味線奏者にインタビュー調査を行い、実際に舞台上で津軽三味線を演奏する奏者がそれぞれの演奏場所の違いをどのように感じ、意識しているかを探った。インタビューの対象者は青森県出身で弘前市のライブハウス「杏」で演奏活動を行っている奏者と、宮城県出身で津軽三味線全国大会で13回優勝した経験を持ち、現在国内外で演奏活動を行っている奏者である。インタビュー調査を通して、両者は演奏場所の違いを演奏会場そのものよりも、そこを訪れる客層によって感じていることがわかった。両者とも津軽三味線の伝承について思いを持って演奏活動を行っているが、その方向性には異なる部分があり、演奏場所の違いというよりもその方向性の違いがプログラムの構成に影響を与えているとわかった。

結論として、実際に舞台に立つ奏者にとって演奏場所の違いとは演奏会場そのものの特性よりも観客との距離や訪れる客層の違いによって感じられるということがわかり、故にプログラムも演奏場所よりも客層との関係性が強いという結果を得た。また同時に、津軽三味線の伝承に対する考え方によってプログラム構成に影響が生じることもわかった。だが、これらの結論はインタビュー調査による部分が多く、本論文で収集した演奏会情報だけではデータとして演奏場所とプログラムの関係性があるのかないのか把握しきれない部分があったため、収集対象年数を増やす、『邦楽ジャーナル』以外の媒体の演奏会情報も対象に入れるなど、分析を重ねることを今後の課題としたい。

5. 元 橋 琴 音 (2020年度入学)

独立後カザフスタンの音楽実践におけるテングリ信仰の表象 ——国際音楽祭 The Spirit of Tengriを例にあげて——

本研究は、ソ連からの独立後のカザフスタンの音楽実践において、どのようにテングリ信仰のモチーフが表象されているのかを国際音楽祭に出演しているアーティストのパフォーマンスを分析することで明らかにすることを試みたものである。

テングリ信仰とは、モンゴル及び中央アジアのテュルク系遊牧民族の間で広く信仰されている天神信仰の1つで、シャーマニズム、アニミズム的世界観に基づいている。天上界、地上世界、地下世界と三層に分かれた世界観のもと、天空神とその下にいる神々を信仰するというものである。カザフでは、バクスとよばれるシャーマンの儀式音楽でも、このテングリ信仰は表象されてきた。

ソ連からの独立直後、カザフスタンでは自民族のアイデンティティをイスラームに求める傾向があった。しかし、イスラーム過激派に対する警戒心や中東のイスラームとカザフのイスラームは必ずしも合致するわけではないという観点から、次第に世界に対するアイデンティティのモチーフとしてイスラームのみを打ち出すのではなく、カザフ文化の基盤にある、テュルク文化のテングリ信仰やシャーマニズムとして打ち出す傾向が二千年代から顕著に表れるようになった。その例の一つが、国際音楽祭The Spirit of Tengriである。

この音楽祭は、歌手で音楽プロデューサーのジャン・カスティエフが二〇一三年に創始し、カザフスタン国内外から、毎年十組から二十組のアーティストが出演している。社会情勢などにより、二〇二〇年から二〇二二年まで休止されたが、二〇二三年から復活し現在まで続いている。カザフスタン最大の都市アルマトイで開催されており、国内外の旅行ツアーのプランにも組み込まれるなど、カザフスタンの音楽祭の中でも規模が大きいものとなっている。

本研究では、このThe Spirit of Tengriで演奏される音楽及びパフォーマンスにおいて、テングリ信仰のイメージがどのように表象されているのかを、出演しているグループの演奏を含むパフォーマンスを分析することによって考察した。分析対象は、衣装、使用している楽器、舞台演出、演奏技法、歌唱法、旋律モチーフであり、分析対象グループは、カザフスタン出身でありカザフの「民族性」をテーマに掲げる2つのバンド、アルダスパンとハサックである。

本論文は、序論と結論をのぞいて四章構成となっている。一章で独立後カザフスタンの社会全体におけるアイデンティティの変遷について論じ、二章でテングリ信仰のモチーフ、三章で音楽祭の成り立ちや出演グループ及び音楽祭の意義について考察したのち、四章で出演グループのパフォーマンスを分析した。分析の結果、テングリ信仰においてはテュルク文化のモチーフが正確に伝わっているわけではないが、イメージとして形を変えて音楽に表象されているということが明らかとなった。

6. 相 川 咲 季 (2021年度入学)

ファッション業界でのコレクション発表における ショー音楽の歴史変遷

本論文はランウェイミュージックの歴史変遷について明らかにすることを目的とする。

ファッションショーにおいて使用される音楽を指す学術用語は現時点では確認することが出来ない。そのため、本研究では『VOGUE』など権威あるファッション誌の言説を基に、「ファッションショーに用いられ、衣服を着たモデルがランウェイをウォーキングする最中に流れている音楽」を「ランウェイミュージック」と呼ぶ。

ランウェイミュージックの歴史はショーと服飾史の一部として紹介されるが、音楽について連続した時代の流れに沿って取り上げられることはほとんどなかった。しかし20世紀以降コレクション発表に必須の要素として現場レベルで豊かな歴史を刻んできたことから、未だ先行研究が少ない領域であっても重要度は高いと考え、ファッションと音楽という広い観点から考察した。

なお本研究ではショーのビジュアル要素と音楽の具体的な関係について、現時点で必要な資料が十分でないと判断したため個々の事例に関する明確な考証はしていない。あくまでランウェイミュージックが用いられ始めた背景と、現在どのような役割を果たすのかという点に着目し研究を進めた。

ブランドが新作発表やトレンド発信を行う場がコレクション発表である。19世紀後半から20世紀初めにかけて、既製服産業の発展とともに顧客への衣服のプレゼンテーションとして広まり、それが現在ではエンターテインメント要素を強めたショーとなっている。音楽、照明や舞台装置などの要素を持ち、デザイナーを中心としたクリエイターたちによるステージを観客の前で披露する現代のショーは、販促の手段だけでなくトータルアートといえる。

研究方法は、①先行研究および服飾史に関する文献の読解、②映像資料調査、③ファッション誌の記事や言説の収集と読解、④先行研究執筆者へのインタビュー、以上四つが主なものだ。

本論文は序論と結論を除き4章で構成している。第1章では19世紀後半に始まったコレクション発表と、音楽が用いられ始めた20世紀初めについて述べた。第2章では既製服産業を軸に、服飾マーケットが世界規模で拡大する1960年代から1980年代におけるファッションシーンと時代の音楽の関係について考察した。第3章では1990年代から2000年代におけるアートとファッションの接近について論じ、特にファッションが社会的メッセージを担うようになった点に焦点を当てた。第4章では2010年代から現在までにおいて、SNS普及によってファッションシーンが情報空間と現実空間の両方に進出したこととその影響について述べた。また著書『服は何故音楽を必要とするのか?』(2012年)のある菊地成孔氏へのインタビューを行った。彼は、「ショーにはよくダンスミュージックが二次使用されるが、モデルは音楽に合わせて踊るという本来の用途とは異なり、無視するかのようにランウェイを歩く」という点と、選曲が衣装とともにショーのコンセプトを表現するために必要な点を指摘した。そして、モデルがウォーキングする最中に流れる音楽を、独自の音楽ジャンルとして新たに「ウォーキング・ミュージック」と名付け、衣装と音楽の関係について選曲家の役割や生成AIの影響も含め論じた。

研究を通して、ランウェイミュージックは19世紀後半にBGMとして用いられ始めたが、その後ショーの規模拡大やアートとの接近、DJや選曲家の活躍など様々な要因が絡み合い、「見る服」を通してデザイナーが社会に向けて訴求したい内容を反映する自己表現の手段のひとつとなったことが明らかになった。

7. 荒 木 優 里 (2021年度入学)

G. プッチーニ《つばめ》と新古典主義 ——引用、風刺、パロディ——

本研究は、ジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858-1924) のオペラ《つばめ》(1917年初演)を対象に、音楽やプロットに見られる引用・風刺・パロディなどの要素を根拠として、新古典主義の先駆的作品としての可能性を検討することを目的としている。

プッチーニの音楽は一般的に馴染みのある音楽言語によって構築されており、ドラマのあらゆる局面を誰にでも分かりやすく伝える。そのため彼は広く19世紀ロマン主義の作曲家とみなされる。しかし、彼が精神分析の発達した世紀末を生き、最後の10年間には第一次世界大戦と、その後の不安定な戦間期も経験しているという事実は、彼を20世紀の文脈で語ることが正当化する。

《つばめ》は、プッチーニのオペラ全12作品のうちの8作目で、第一次世界大戦中に作曲・初演されたという特殊な背景をもつ作品である。それに加え、ウィーンの劇場からオベレッタとして作曲するように依頼されていた点でもイレギュラーであり、それゆえプッチーニの一連のオペラの中でも異色の存在として扱われ、しばしば軽視されてきた。しかし、一人の作曲家の作品の変遷として12のオペラを並べてみると、《つばめ》は一つの分岐点として位置付けてもよいほどに、従来の作品には見られないような新古典主義的特徴を備えている。音楽における新古典主義は主に戦間期に発展し、過去のモデルの模倣を通じて批判的距離を生み出すという一般的傾向をもつ。本研究の意義は、プッチーニを「新古典主義」という20世紀の文脈に置くことで、これまで記述されてきていない作曲家の新たな側面に焦点を当て、一つの作品を詳細に分析している点にある。

本論文は、序論・結論を除く4章で構成される。第1章では、作品の成立過程と概要、主要な上演記録、および三種類のエディションの出版譜を整理した。また、《つばめ》に関する多くの評伝における共通点として、ジャンルの曖昧さとプロットにおける独自性の欠如が弱点とされてきたことを確認した。その一方で、アンチ・センチメンタリズムという観点から解釈したアルフレード・マンデッリ Alfredo Mandelli (1975) の研究のように、《つばめ》を現代的な作品として論じた先行研究も存在することを示した。

第2章以降では、新古典主義音楽に見られる一般的傾向が《つばめ》においてどの程度認められるかについて論じる。まず第2章では、既存の素材の引用や模倣、大衆的なダンス・ナンバー、複調などの先進的な音楽言語が、作品全体にわたって用いられていることを示した。

第3章では、《つばめ》に見られる喜劇的要素が、リヒャルト・シュトラウスのオペラ《ばらの騎士》《ナクソス島のアリアドネ》に多くを負っていることを説明し、この2つの作品を通して18世紀オペラ・ブッフアやコンメディア・デッラルテの喜劇様式が借用されていることを指摘した。

第4章では、《つばめ》のプロットが《椿姫》のそれと酷似していること、また2度の改訂を通して《つばめ》のプロットに喜劇性やアイロニーが増強されていることに着目し、マンデッリの主張を支持する形で《椿姫》のパロディとしての解釈を試みた。ここではパロディを「差異をもった反復」と定義し、2回の改訂を通して《つばめ》第三幕と《椿姫》の間の差異がどのように拡大しているか、ドラマツルギーの観点から分析した。2つの改訂版では初版に比べて感傷性が薄く、甘美さに欠けている点で《椿姫》との距離がとられていることを説明した。以上のことから、《つばめ》を20世紀の新古典主義という文脈において語ることが可能であるということを示し、本論文の結論とした。

8. 安 間 誉 和 (2021年度入学)

マーク・フィッシャーの資本主義リアリズムにおける 奇妙なもの・ぞっとするもの

本論文は、マーク・フィッシャー Mark Fisher (1968-2017) の『資本主義リアリズム *Capitalist Realism*』(2009) での提言を、後年彼が提示している奇妙なもの・ぞっとするものの二つの情動の観点によって再解釈し、そこで音楽がどのように位置づけられるかを明らかにすることを目的とする。

批評家でありながら、哲学者としての顔も持ち合わせた彼の言説は他面的である。『資本主義リアリズム』で彼が残した後期資本主義社会に対する提言の背後には、その後彼が『奇妙なものぞっとするもの——小説・映画・音楽、文化論集 *The Weird and the Eerie*』(2016) で提示した、音楽を含めた文化を通して分析される二つの情動の存在が横たわると私は考えた。本研究の意義は、二つの情動に焦点を当てることで、生前直接的には言及されなかったその文化論と政治理論の間の繋がりを明らかにし、その理論を表裏一体なものとして再解釈することにある。

第1章では、以降の章の準備として、フィッシャーが二つの情動を提示する上で基盤とし、ある種の仮想敵とした、ジークムント・フロイト Sigmund Freud (1856-1939) の「不気味なもの *Das Unheimliche*」(1919) について、その要点や含意を整理した。まず、フロイトが言語検証と事例検証の二つのアプローチにより解明した、不気味なものの情動を喚起するのは本来馴染みのあるものだというひとつの結論を確認した。また、体験におけるこの情動は、起因するものと、それが体験に現れる際の現実性にと着目すると大きく二つに区分できることを確認した。そして、フロイトはこの研究であえて不明瞭な点を残していること、創作におけるこの情動は、体験におけるそれにはないような性質を持つ可能性があることを確認した。

第2章では、フィッシャーが『奇妙なものぞっとするもの』で提示している奇妙なもの・ぞっとするものの二つの情動について取り上げ、前者は分類不可能性を、後者は根本的な未知性をもつことを確認した。その上で、前章のフロイトの分析と比較し、両者の前提の差異を踏まえ、これら二つの情動を改めて位置付けた。この時点では、二つの情動はフロイトのそれに並列するものというよりは、フロイトが残した余地そのものであると確認した。

第3章では、フィッシャーの『資本主義リアリズム』における主張及び提言を整理し、第2章の二つの情動の観点から再解釈した。これは、フロイトが体験における情動分析として精神症例を参照したように、『資本主義リアリズム』をフィッシャーによる現代社会の症例分析として読み取り、二つの情動がどのように体験に見出されうるかを明らかにする試みである。その結果、フィッシャーが提示した資本主義リアリズム、すなわち資本主義の代替物を「想像することすら不可能だ、という意識が蔓延した状態」の社会自体が、二つの情動を喚起する条件を備え、この点で資本主義リアリズムとは、体験における二つの情動そのもの、或いはその帰着点である可能性を示した。

明らかになったのは、彼の『資本主義リアリズム』における提言は、後年彼が提示した二つの情動が通底して持つ、オルタナティブな開放性の存在を踏まえているということである。この点で、フィッシャーが取り上げたアンビエントミュージックは、この理論の臨牀的な例証であると結論付けた。逆説的に言えば、二つの情動は資本主義のプロセスの加速に寄与しうるものであり、少なくともこの再解釈は彼の文化論と政治理論を相即不離に位置づけることを可能とした。

9. 内 山 栞 葉 (2021年度入学)

J. D. ゼレンカ《聖週間のための6つの哀歌》(ZWV 53) におけるテキスト表現

ヤン・ディスマス・ゼレンカ (1679～1745) は、テキスト解釈およびその表出のための音楽修辞学的な造詣の深さが度々言及される作曲家である。彼がドレスデン宮廷礼拝堂のために作曲した《聖週間のための6つの哀歌》(ZWV 53) は、ドイツの教会機関のために作曲されたほぼ唯一の哀歌である。哀歌はイタリアとフランスを中心に隆盛したジャンルで、ゼレンカと同時代には伝統的な朗唱定式に基づくものもアリオーンによるものもあるが、基本的にモノディックでシンプルに作曲された。一方ZWV 53は室内楽的編成の器楽伴奏を伴う独唱で、詩を節ごとに区切り、各部分がモノディ、フーガ、コンチェルトとといった複数の様式になっており、哀歌としては大規模な構成になっている。哀歌の持つ陰鬱なテキストと上記の自由な様式はテキスト表出に多くの機会を与えるものであると考えられる。ZWV 53に関する先行研究としては、H. J. マルクス (1997年) とH. ブルーメンベルク (2008年) のものが挙げられる。前者はZWV 53の成立背景や演奏状況などの基本情報と様式的特殊性について述べる。後者は18世紀の複数の哀歌を扱い、ZWV 53については部分ごとに構造的分析を行なっている。しかしどちらの研究でも、テキスト表現については詳しく触れられない。そこで本論文ではZWV 53の分析を通し、ゼレンカのテキスト表現の独自性を明らかにすることを目的とする。

分析においてはフィゲール論を参照しつつ、テキスト内容と旋律、リズム、和音、調、楽器、書法、指示記号など様々な音楽の設定との関係を調査した。その結果以下のことが判明した。第一に、哀歌のテキストが持つ陰鬱なアフェクトと絵画的イメージの両面を表現するため、特異な音楽表現を用いていた。特筆すべき点は、自由で頻繁に行われる転調により、規則から外れた和声進行（ドゥビタツィオ）や不協和音が多く発生していることである。これによってテキスト内容に素早く音楽を対応させている上、哀歌全体が持つ陰鬱なアフェクトを醸し出すことにも繋がっている。また、“pp sempre”という強弱法や増6の和音といった、当時としては新しい要素も導入しており、より緊張感のある音響を生んでいる。これはウィーンでの留学経験や、ドレスデンにおけるイタリア音楽のレパートリーによって最新の音楽に触れていたからだと言える。第二に、「主への立ち返りによってもたらされる救い」という、典礼で哀歌を歌う意味の根幹をなすテーマを聴覚的に伝えるため、数々の方法が取られていた。器楽伴奏付きの箇所において、同音反復やドゥビタツィオのような悲しみや不安と結びつく音楽表現は1・2曲目に集中しており、連作の最初から最後に向けて音楽を明るくする意図が窺えた。他にも各曲の冒頭と終結が音楽的に対応関係にあること、最も救いに満ちた内容である3章にシャープ系の調を多く設定していること、さらには各曲の終結部には旋律の上行に続く下降、もしくは逆の動きによる「立ち返り」の音型が必ず現れることにも、同様の意図があると言える。

以上、本研究では哀歌のテキストから導出されたゼレンカの特異な音楽表現が明らかになったが、当時の神学解釈を踏まえた分析を行うことで、さらなる音楽的意図を考察できる可能性があることを指摘し、結びとした。

日本のキリスト教系幼稚園で歌われる聖歌・讃美歌の現在 ——春日荘聖マリア幼稚園の例を中心に——

本論文は、現在の日本のキリスト教系幼稚園で歌われる聖歌・讃美歌に焦点を当て、宗教教育と幼児教育という二つの観点から、幼児に日常的に聖歌・讃美歌を歌わせる意義や背景を明らかにすることを目的とする。

第1章ではキリスト教が日本に伝来した1549年から現在までの時間軸を幕末まで・明治期・大正～昭和戦中期・戦後昭和期・平成以降の5つに区分し、それぞれキリスト教幼児教育における音楽について概観した。特に明治期に入りキリスト教が解禁されたあとは、軍歌や唱歌の参考とするために讃美歌研究が活発に行われ、日本初の幼稚園が設立された。よって本論では、明治期をキリスト教・幼児教育・音楽教育のいずれにおいても現代の礎となるものが構築されはじめた重要な時期と位置付けた。大正以降は幼稚園の増加に伴い、幼稚園に関する制度の整備や教育法の研究が行われてきた。平成以降は少子化が進行し、幼稚園や幼児の数が減少したほか、2020年以降の新型コロナウイルスの流行と感染対策による生活様式の変化やカリキュラムの見直しがキリスト教系幼稚園での保育と聖歌・讃美歌実践に現在も影響を及ぼしている。

第2章ではキリスト教の子供観・音楽観や、日本の現代社会におけるキリスト教教育について、聖書やキリスト教教育に関わる団体・人物の文献、幼稚園の年間行事から明らかにした。キリスト教系幼稚園の運営やカリキュラムの基準となる聖書において、幼児は大人よりも神の国に近い存在であり、賛美の歌は他者と共有するものであるとされる。また、キリスト教教育に関わる文献では、幼児が聖歌・讃美歌を歌う意義について、言葉と音楽の相乗効果によって教えを深く心に刻み込むことや、歌う空間の共有による他者・他文化の理解が挙げられた。さらに、園生活の中で通常保育以外で聖歌・讃美歌を歌う場となる行事に焦点を当て、ペンテコステ、マリア祭、アドヴェント、クリスマスのようなキリスト教行事のほかに、七五三などキリスト教と日本の伝統行事を融合させた独自の行事があることを紹介した。

第3章では、現在の幼稚園を対象にした聖歌・讃美歌の先行研究が少ないことから、大阪府の春日荘聖マリア幼稚園にてフィールドワークと聞き取り調査を行い、キリスト教幼児教育の現場での聖歌・讃美歌について考察した。本園において修道会は運営方針やカリキュラム決定にほとんど関わっておらず、保育や行事に用いる聖歌の選曲も教諭たちが行っている。すなわち選ばれる聖歌には教諭の経験や感性、キリスト教に関する知識が反映される。これらの聖歌は基本的に讃美歌集『こどもさんびか』から採られているが、一部日本人の作詞・作曲による新しい聖歌も採用されており、幼稚園が新作聖歌・讃美歌の実践の場として機能していることを示した。

また、園児たちはモンテッソーリ教育の一環である異年齢児を束ねた縦割りクラスの特徴を活かし、教諭や年上の園児たちと共に何度も歌うことで歌詞やメロディーを覚えていく。このとき、特に音楽的な指導は行われないが、園児たちは適切な態度・歌い方で歌っており、嫌がる様子も見せなかった。日頃の教諭やシスターの話や行事での取り組み、歌うときは手を合わせるという習慣づけによって、園児たちは親しみを持って聖歌を歌っていることが明らかになった。

以上のことから、現在の日本のキリスト教系幼稚園において幼児に聖歌・讃美歌を歌わせる意義は、園児たちにキリスト教に親しむ心を身につけさせ、卒園後の人生の中でそのキリスト教精神を本質的に理解し、然るべき局面で発揮できるようにすることにあるということを示し、本論文の結びとした。

11. 岡 崎 小 春 (2021年度入学)

浜松市の「音楽のまちづくり」事業をめぐる ——文化政策の背景にある経済的状況の考察——

本研究の目的は、「楽器のまち」として有名であった浜松市が全国でいち早く「音楽のまち」を標榜し、どのように推移してきたかについて、地域産業の経済的状況と関連付けて考察することである。

浜松市は、総合楽器メーカーの「ヤマハ」、「河合楽器」があるため、日本屈指の「楽器の街」として知られている。どちらもピアノの生産台数では世界でトップグループに属するメーカーである。このような楽器メーカーにおいて、その始まりは、明治時代に時計・医療機器修理職人の山葉寅楠が浜松の小学校のオルガンを修理したことに端を発していることは有名である。しかし、山葉寅楠がオルガンを修理したことによりオルガンの構造に興味を持ち、自らオルガンを作ろうとしたとしても、寅楠一人で出来るわけではない。そこには浜松という独自の地域性、たとえば当時の浜松地区における産業や工業的技術、資本提供や人材が大きく影響し、それらが揃っていたゆえ、オルガン制作が可能となった。また、それに伴って多くの人材が集まり、浜松における楽器産業が勃興し、多くの楽器メーカーが創業、集合したと考えられる。それゆえ、浜松における楽器産業は、その地域における産業と密接に結びつき発展し、「楽器のまち」としての浜松が形成されてきた。しかし、「楽器のまち」として楽器製造が盛んであることと、その楽器をもちいた演奏、すなわち音楽が盛んであることはイコールではない。浜松市が「音楽のまち」を標榜したのは1981年であり、楽器製造が始まった1890年ごろから90年近く経過している。現在「音楽のまち」を標榜している多くの自治体のなかではもっとも早く標榜したとはいえ、何らかの産業的な背景や文化的な背景があったためと考えられる。

そこで、本研究では、「音楽のまち」として最も早く標榜した浜松市を含む浜松地域の産業、特に楽器製造関連を中心にその産業的変遷を確認する。「音楽のまち」としての浜松市の政策を確認したのち、「音楽のまち」を標榜するに至った背景について、当時の日本経済、浜松市の経済的状況を踏まえ考察した。

12. 北 野 丘 (2021年度入学)

映画予告映像における「トランジション」技法の効果 ——ハンス・ジマーの映画作品に着目して——

本論文は、映画作品の予告編において使用される、ひとつのサウンドから別のサウンドに切り替える演出である「トランジション」が観客にもたらす効果について明らかにすることを目的としている。

本研究を進めるにあたり、80年代後半から多くの映画音楽を手がけてきた作曲家ハンス・ジマー Hans Zimmer (1957年生) をとりあげ、彼がサウンド制作に参加した映画作品の予告編を分析した。

彼に注目した理由としては、アカデミー賞を2回、グラミー賞を4回受賞するなど、映画音楽家としての実力や評判が十分な点や、本論文での考察の中心である予告編のサウンド演出においても、後に様々な作品で模倣されるような革新的な効果音を制作してきた点などが挙げられる。

本論文は、序論、結論を除き3章で構成されている。

第1章では、映画の予告編やトランジションについての先行研究を整理した。その多くは、特定の映画における具体的な分析が中心であり、複数の映画の予告編を横断的に対象とした分析はあまり行われていないことが判明した。

第2章では、ジマーがサウンド制作に参加した映画作品をリストアップし、考察のために必要なデータを揃えた。映画の予告編内で使用されるトランジションについて、異なる種類のサウンドが連続して使用される際に、「サウンド1→サウンド2」とただ遷移するだけでなく、「サウンド1→(空白)→サウンド2」と空白を挟む遷移をしている場合があることから、それぞれを「1. 空白を挟むトランジション」「2. 空白を挟まないトランジション」と定義し、予告編内で使用されているトランジションを分類した。

第3章では、第2章で分析した結果をもとに、映画作品の発表年代と映画作品のジャンルという2側面から、トランジションが観客にもたらす効果について考察した。分析結果から明らかになったことは主に、①年を追うごとに予告編内で用いられたトランジションの数が増加傾向にあること、②コメディ系の作品において「空白を挟むトランジション」が多用されていることの2点である。それらをまとめると、トランジションには観客の注意を引き付ける効果があると言えるだろう。

本論文はジマーの携わった映画作品の予告編についてのみの分析となってしまったため、明らかにしたトランジションの効果も彼の作品に限定されたものかもしれないという懸念が残る。今後は、他の作曲家が携わった映画作品の予告編についても分析対象を広げることで、さらに広範的な傾向について考察を進めたい。

13. 倉 上 葵 (2021年度入学)

ヨーゼフ・ラスカが日本にもたらした西洋音楽 ——1926～1942年の宝塚交響楽団定期演奏会記録を中心に——

日本において最初期のプロオーケストラ団体による定期演奏会としては、1927年2月に新交響楽団（以下「新響」と表記）によって行われた公演が有名である。しかし、新響とはほぼ同時期に定期演奏会を行っていた、宝塚交響楽団（以下「宝響」と表記）の活動はほとんど知られていない。宝響は宝塚少女歌劇から派生した関西初のプロオーケストラであり、1926年9月に、新響に先駆けて第一回定期演奏会を行なっている。このような宝響のオーケストラ活動は、東京を中心に語られることの多い日本のオーケストラ黎明期において、関西を拠点としたプロオーケストラや、関西における西洋音楽受容の様相を示す貴重な事例である。

宝塚交響楽団や、その定期演奏会開催に大きく貢献したオーストリア人指揮者ヨーゼフ・ラスカ Joseph Laska (1886～1964, 以下「ラスカ」と表記) を主題とする論考は少ないが、主な先行研究として根岸 (2024) が挙げられる。そこではラスカの生涯や作曲した作品について主に言及されているが、宝響での指揮活動に関する項目は比較的少ない。そのため本論文では、宝響の定期演奏会や、指揮者、ピアニストとして活動したラスカの、関西における西洋音楽受容への貢献を考察することを目的として、そのレパートリー分析を行った。

第1章では概要として、本論文の前提事項となる事柄をまとめた。1.1節ではヨーゼフ・ラスカの、二度の世界大戦に翻弄され各地を転々としながらも指揮、作曲、音楽教育を行ってきた生涯を概観した。1.2節では宝響の成立過程について、ラスカ来日以前での、宝塚少女歌劇団からオーケストラ活動が展開していく様相を述べた。1.3節では、日本におけるラスカの主な活動拠点であった宝塚音楽歌劇学校と神戸女学院、神戸外国人居留地について、それぞれ概略的に述べた。

第2章では宝響定期演奏会と、レパートリー分析の際に比較対象とする新響についてまとめた。新響は宝響と同時期に創立され、主に東京を活動拠点として定期演奏会を行ったプロオーケストラであるため、宝響との比較に適していると思われる。2.1節では宝響定期演奏会において、当時どのように公演が行われていたのかについて、宝塚交響楽協会から発行されていた雑誌『シンフォニー』を参照しつつ、当時の公演状況を概観した。2.2節では、比較対象である新響について、宝響と比較したところ、両者ともそれぞれ放送局や鉄道会社といった経済的に支援する組織がついていた点が共通していた。しかし、新響の方が代表の近衛秀磨が私財を投じていたこともあり、経済的に豊かであったと考えられる。

第1、2章をふまえたうえで、第3章では定期演奏会レパートリー分析を行った。3.1節では分析方法を述べ、続く3.2節では分析結果とそれに対する考察を行った。分析の結果、新響のプログラムは19世紀ヨーロッパで盛んであった、一度の公演で様々なジャンルの作品を演奏する「慈善演奏会」のプログラム形式に近いことや、宝響定期演奏会のレパートリーにおけるジャンルや作曲家の国籍が多様であることが判明した。

第4章では総括として、これまでの考察や分析のまとめを行った。4.1節では、宝塚交響楽団におけるラスカの指揮活動は、関西においてラジオやレコードで西洋音楽に親しんできた聴衆があまり知らなかった独唱などの小規模な作品を、生演奏で聴ける場を提供したと考察した。続く4.2節ではこれまでの内容をふまえて、男性インテリ層を惹きつけ、東京へ対抗する手段としての、関西における宝塚交響楽団の役割を示した。

14. 悦木アレクザンダー 啓人 (2021年度入学)

ゲーム音楽におけるアルゴリズム作曲の可能性について

アルゴリズム作曲とは、作曲家の意図を部分的に排除し、設定したルールやプログラムに基づいて音楽を生成する手法である。本論文では、パソコン等を用いたプログラム、人工知能で偶然性を駆使した手法のみを扱うのではなく、ゲームと平行に音楽を生成する *generative music* 全般を指すこととする。この論文は20世紀後半を始めとした「ゲーム音楽」、その研究を対象とするルードミュージコロジー (ludomusicology) を舞台とし、アルゴリズム作曲法の特徴や性質、ゲームにおける音楽の役割や効果などを解明する事を目的とする。その上で、アルゴリズム作曲法が如何にそれに適しているかを判断し、未来のゲーム音楽市場にアルゴリズム作曲法を用いた劇伴に需要が発生するのかを予想する。

レナード・マイヤーによる著作 “*Emotion and Meaning in Music*” では、音楽に感情を喚起させる力を与える性質とは、聴衆に芽生える「予測」や「期待」に応えるかまたは裏切ることにあると記述されている。アルゴリズム作曲をゲーム音楽に適用することで、動的かつプレイヤー体験に寄り添う音楽制作が可能となるが、それはどう自然に生成するべきものなのか。本論文ではその一つの答えとしてまず、「マルコフ過程」という確率過程の例を挙げる。膨大な音楽のデータを参考にする、人工知能全般の原点とも言える技術である。それは、データに基づき無の状態から音符を作り出すアルゴリズム作曲の活用法であり、それとはまた別にもう一つ、あらかじめ録音した音をアルゴリズムを用いて加工・組み合わせる方法も存在する。実際この方法を用いてゲーム音楽を作った事例として、Hello Games 社の No Man's Sky というゲームがある。このゲームはあらかじめ録音した音や旋律、ビート等をライブラリー化し、それをプレイヤーの行動や環境に応じて、音楽をリアルタイムで選別・加工し、生成するアルゴリズムを用いている。ゲーム音楽にアルゴリズム作曲を用いる最大の利点とは、プレイヤーの動きに応じてその場で対応できるという性質である。その利点から、従来ゲーム音楽で問題視されている音楽の転換にも大きく貢献できると私は考える。

本論文ではゲームにおける音楽の役割を大きく五つに分類する：1. 世界観を演出する役割、2. 感情的文脈を補助する役割、3. システム性を補助する役割、4. ゲームの本質そのもの、5. 商業的な役割。再帰性のないアルゴリズム作曲は特に、商業的な役割として機能するのは難しい。音楽はゲームを象徴する要素として、ブランディングや話題性を高め、ゲームの聴覚的な要素の代表として存在する。そこで、再現性が低く象徴的な音楽を生成するのが難しいアルゴリズム作曲の音楽は、その性質上プレイヤーの記憶に残りにくい。また音高やリズムだけでなく、モジュレーションや音源バランス、人間的な「間」や「グルーヴ」を表現するためには、多大な労力が掛かり、それをリアルタイムで生成するにはゲーム機のハードウェアによる制限も掛かる。理論的には、プレイヤーの動きに合わせるのではなく、行動を予測して音楽を生成する仕組みも可能だが、そうするとアルゴリズム作曲の最大の利点であるその場で生成できるという性質が犠牲となる。

本論文では、ゲーム音楽におけるアルゴリズムを用いた作曲に可能性や価値を見出したものの、技術・商業的制約、また需要とコストを踏まえると、現状では従来の作曲手法に劣るアプローチだと結論付けた。

15. 小 山 千 秋 (2021年度入学)

戦前の旧制中学校における音楽教育 ——上田中学校『校友会雑誌』の分析を中心に——

本研究の目的は、戦前の旧制中学校における音楽教育の一端を明らかにすることである。

戦前の初等・中等学校において、小学校や高等女学校が明治期から唱歌科・音楽科を必修科目とした一方で、旧制中学校は長らく唱歌科を随意科目としての扱いに留めており、学科課程上で男子に対する音楽教育が軽んじられていたという側面が指摘されている。それに呼応して、教科としての音楽教育については小学校・高等女学校の実態解明が進む一方で、旧制中学校に関する先行研究が管見の限りでは殆ど存在しない。しかし、課外活動としての校友会に着目し、そこに設置された音楽部の活動を扱う研究があった。校友会とは、戦前の中等以上の学校に作られた運動や文化活動等を行う全校的組織であり、そこに設置された「部」は、現在の部活動や生徒会としての性格を併せ持っていた。音楽部は、楽器や歌を練習し発表する機会と、それら演奏を聴取する機会を生徒達に与えており、唱歌科が殆ど教授されなかった旧制中学校において、音楽に触れることの出来る場として教育上の重要な役割を果たしていた。この点から、音楽教育を教科としてのみ捉えるのではなく、学校行事や部活動といった課外活動との関連の中にも見出すべきであると考えられる。

本研究では上記視座に基づき、特に学校の課外場でどのような音楽活動が展開されていたかに着目する。筆者の出身校である長野県上田高等学校の前身・上田中学校を対象に、開校当時の1900年度から1943年度まで年1回以上刊行されていた『校友会雑誌』の掲載内容を調査し、整理・分析を行った。雑誌には、主に生徒の執筆した校内行事の記事や校友会各部の活動報告等が掲載されており、ここから旧制中学校での音楽活動の実態に迫ろうと試みた。先行研究では、比較的短い年代ごとに異なる旧制中学校の音楽部が調査されていたが、本研究では長期間に渡る1つの学校の様相に焦点を当て、音楽部に限らず音楽が関連した行事等の記述全てになるべく目を配った。

論文の構成は、序論と結論を除き3章とした。第1章では、本研究の調査校とした上田中学校の沿革と、調査史料とした『校友会雑誌』の性質について確認した。第2章では、雑誌中の文章から音楽活動に関連のある記述を抽出し、明治、大正、昭和期に時代区分し、それら活動の行われた場面に従って整理した。そして第3章で、雑誌の記述内容をもとに、20世紀前半を通した上田中学校における音楽活動の在り方として特徴的と言える点を分析した。

調査の結果、校友会総会や講話会(弁論会)といった、演説等を互いに聴き合うことを目的として生徒職員が一堂に会した行事に、音楽の演奏を発表する場が、開校以降長らく設けられ続けていたことが判明した。生徒の演奏は雑誌の記事上で言葉巧みに称賛され、時に教員が参加することもあった。このような生徒達主導の音楽活動は、一時期を除いて明治から大正、昭和期まで存続し、特に大正末期には、校友会に音楽部が設置されるきっかけの一つとなった。

以上の点をもとに、演奏発表の場が長く存続するには、行事においてそのような余興が受容される雰囲気不可欠であり、校友会活動に対して大きな権限を握っていた教員側の寛容な判断によって存在出来たこの雰囲気こそが、自主的な音楽活動に対する生徒達の意気を育み、音楽部設置を後押しした、と考察した。上田中学校の事例から、言わば音楽部活動の「前段階」としての演奏発表の場が、音楽部を設置したことのある中学校の多くに見られるのではないかという可能性を提示出来るが、調査校を拡大してその真偽を確かめるのが今後の課題である。

16. 斎 藤 百々花 (2021年度入学)

19世紀前半のドイツ音楽文化史 ——変化する結婚観、家庭観との関わり——

本論文では、19世紀前半の音楽文化史として、近代化とともに変化した結婚観、家庭観と、当時の音楽生活とのかかわりについて扱う。この世紀転換期には、自由恋愛に基づく結婚観の確立や、核家族化、それに伴う情緒的であたたかな家庭像への憧れなど、結婚や家庭生活に関する新たな常識が打ち出された。これにより人生や日常生活に比較的大きな変化をもたらされた女性たちに着目すると、彼女たちは新たな女性像や妻としての価値を求められたことで音楽を含む教養を身に付け、家庭との繋がりを深める中で音楽と関わりを持っていたことが分かる。

現在、19世紀における女性の音楽実践に関しては多くの研究がなされているが、女性の抑圧という視点からの切り口や、その逆境に打ち勝つ女性音楽家たちの歴史として語られることが多い。本論文の目的は2つあり、1つ目は当時のステレオタイプの女性が一生の間でどのように音楽との関わりを持っていたのか、その全体像を明らかにすること、2つ目は結婚観、家庭観の変化という視点で当時の女性と音楽との関係性についてフラットに考察することである。この2つの目的を達成することで、女性の抑圧や差別といった論調だけではない、19世紀前半の音楽文化史への新たな視座を得ることを目指す。

本論文は、序章及び第1章から第4章までと、終章で構成している。第1章では18世紀末から19世紀前半にかけての結婚観、家庭観の変化について、近代以前の「全き家」から近代家族への移り変わりの概要とその原因を歴史的背景、社会的背景、ジェンダーの捉え方の変化の3つの側面から述べた。第2章から第4章では、ステレオタイプの女性が、一生を通して音楽にどう関わっていたのかについて考察を行った。第2章では、未婚の少女時代において女性への音楽教育が盛んであったことを述べ、女性に求められた特有の教養や、当時のドイツの教育方針などをふまえてその原因と実態を探る。第3章では、19世紀前半の自由主義恋愛を基底としながらも親の意志も影響する結婚観の中で、結婚と音楽との関係について、嫁入りには音楽の素養が必要となったことを述べた。第4章では、女性が結婚し家庭に入った後の音楽との関わり方には程度の差があるため、家庭音楽の担い手として音楽と関わり続けた側面と、反対に結婚を機に音楽との繋がりをほとんど失ってしまう側面の2つに場合分けを行い、それぞれの実態を考察した。また、家庭音楽の発展の意義をディレクタントの音楽の興隆と関連付けて考察することで、女性の音楽実践の意義を示した。終章では結論として、本論文で対象とした上級市民階層の女性と音楽との関わりが、一生を通して教養、そして家庭と深く関連しており、その主な要因は、上級市民階層として教養を持つことが必須となったことと、近代に入り女性が家庭で過ごすことに意味を見出す価値観がスタンダードとなったことであるとした。そして男女平等へと動き始めるまでの時代を語る場合、このような男女の差異に基づく役割分担の価値観を、彼女たちにとっても「差別であった」と決めつけ、彼女たちが理想の結婚や家庭像を望み、そのために音楽活動に励んだことを忘れてしまうのは、19世紀の音楽文化史研究において視野を狭めることにつながると述べた。また、本論文では対象を上級市民階層と定めたが、急速な経済発展等を含む19世紀の社会情勢の変化のなかで市民社会の構成やそれぞれの生活も変化した。これを踏まえ、今後の発展としては、研究の対象を上級市民階層以外にも広げる必要性と、その具体的な範囲の検討を行うべきだと考える。

17. 鈴木 崇 朗 (2021年度入学)

アルゼンチン・タンゴ音楽の歴史における楽曲アレンジと 演奏スタイルの関わり ——楽団個性化のプロセス——

本研究は、アルゼンチン・タンゴ（以下タンゴとする）の楽曲アレンジが楽団の演奏スタイルに与える影響を歴史的観点から検討するものである。タンゴの編曲が楽団の個性や演奏様式の確立において重要であるという視点を出発点とし、19世紀末から1970年代までのタンゴの歴史を対象にしている。

編曲に注目しながら1920年代以降のタンゴの歴史を概観した先行研究（Link and Wendland 2016）では楽譜や音源を用いた分析が行われたが、同一楽曲を複数の楽団で比較する研究は不足しており、本研究はその点を補う。本研究では、既存の楽譜の比較分析や筆者自身が音源から作成した楽譜の比較分析の記録、プエノス・アイレスで活躍するタンゴ音楽家へのインタビューの記録を用い、また筆者自身の演奏経験を活用した。

内容としては、タンゴの歴史をタンゴ黎明期から1910年代の「グアルディア・ビエハ（「古きものを譲る」の意）の時代」、1920年代から1930年代前半の「グアルディア・ヌエバ（「新しきものを譲る」の意）の時代」、1930年代半ばから1950年代前半の「黄金時代」、1950年代後半から1970年頃までの「ポスト黄金時代」の四つの時代に区分した上で、代表的なタンゴの楽曲である《バンドネオンの嘆き》を例として取り上げ、その楽曲の各時代を代表する楽団の編曲を比較分析した。具体的には、各楽団の編曲の構造的特徴（構成、オーケストレーション、和声、リズム）やその編曲における演奏的特徴（メロディ、テンポ、強弱、奏法）の比較分析を行い、各楽団の個性を浮き彫りにし、各編曲の関係性について考察した。

その結果、各時代の楽団が編曲を通じて個性を発揮し、それが演奏スタイルを形成してきたことが明らかになった。例えば、グアルディア・ビエハの時代のタンゴはダンスの伴奏音楽としての側面が強かったが、グアルディア・ヌエバの時代には、聴取を目的とした洗練された和声と構造的な工夫が導入され、タンゴがダンス音楽から聴く音楽へと変貌を遂げる端緒が見られた。また、黄金時代においてもダンス需要に応える明快なリズムを編曲に反映する楽団が存在すると同時に、聴取を目的として前時代よりもさらに洗練された編曲を実践する楽団も現れた。ポスト黄金時代には、さらに編曲の多様化と技術的進展が顕著であることが分かった。そして、楽団間で相互に影響を与えることが、編曲、演奏スタイルの多様性を促進し、新たな潮流を生む原動力となっていたことも確認された。

以上本研究では、タンゴ音楽における編曲と演奏スタイルや楽団の個性化の関わりを時代の経過と具体的な事例を通じて考察することで、編曲の独自性が楽団のアイデンティティ形成において重要な役割を果たし、その追求がタンゴ音楽の発展を牽引してきたことを明らかにした。

18. 対 本 葉 音 (2021年度入学)

ナッシュヴィル・サウンドがもたらしたカントリー音楽の 音楽的变化について ——初期のヒット楽曲における器楽演奏を中心に——

本論文は、カントリー音楽の商業化と大衆化をそれまで以上に促し、アメリカ・ポピュラー音楽の一ジャンルとしての地位を築かせた「ナッシュヴィル・サウンド」の初期のヒット楽曲に着目し、それまでカントリー音楽の主流であったホンキー・トンク・ミュージックと比較して、「ナッシュヴィル・サウンド」がどのような音楽的变化をもたらしたのか明らかにすることを目的とする。「ナッシュヴィル・サウンド」という言葉は、その時期に関しては大まかに定まっているものの、その具体的な定義は曖昧である。そのため、本論文では「ナッシュヴィル・サウンド」の定義を整理した上で、その音楽的变化について分析を行った。

本論文は、序章と終章を除いて全3章構成となっている。第1章では、「ナッシュヴィル・サウンド」に至るまでのカントリー音楽が、どのような経緯で商業化かつ大衆化の道を辿ったのかを、産業面やアーティスト面、そして音楽面にも少々触れ、先行資料を参照しながらその動向を包括的にまとめた。

第2章では、「ナッシュヴィル・サウンド」という言葉の意味を具体的にするために、先行研究や先行資料で言及されているその意味を整理し、より狭義に定義することを試みた。その結果、「ナッシュヴィル・サウンド」には大きく分けて産業・社会的な意味合いと音楽的な意味合いの2つがあり、後者の音楽的な意味合いは、ナッシュヴィルで生産される楽曲の器楽伴奏を務める共演経験の多いミュージシャンたちの演奏スタイルを示していることが分かった。また、「ナッシュヴィル・サウンド」は後になるとナッシュヴィルで販売されるレコード全般を総称する言葉になっていったため、前述したような意味合いは、特に初期の楽曲に該当するものだと考えた。これらの点から、音楽的变化を分析する手段として、ナッシュヴィル・サウンドの初期の楽曲における器楽演奏に着目することとした。また、併せて本章ではナッシュヴィル・サウンドが現れる前にカントリー音楽の主流であったホンキー・トンク・ミュージックと、ナッシュヴィル・サウンドの形成に影響を及ぼしたロックン・ロールについても説明した。

第3章では、初期のナッシュヴィル・サウンドの楽曲分析を行い、その分析対象として楽曲編成、楽曲中の間奏で演奏される器楽のソロパート、そして器楽の伴奏型の3つを取り上げた。これらのうち、ソロパートと伴奏型の分析に関しては、必要に応じて音源から聴き取った音を譜例としてまとめ、ホンキー・トンク・ミュージックの楽曲と比較し、双方の間に見られる音楽的变化を分析した。この分析の結果、ナッシュヴィル・サウンドの間奏におけるソロパートでは、より細やかで特殊奏法を交えた旋律を奏でており、技巧的な演奏をする傾向があることが明らかになった。また、器楽伴奏では異なる楽器同士がコード全体やコードの構成音を重複させて演奏する傾向があり、編成の変化でバックコーラスが追加された歌唱パートにかき消されることなく、バランスを保ったまま伴奏として歌唱を支えていることも分かった。

これらの分析を通して、ナッシュヴィル・サウンドがカントリー音楽にもたらした音楽的变化とは、技巧的なソロパートや歌唱に引けを取らずにバランスを保つ伴奏など、いずれも大衆に聴かせることを意識した工夫にあり、それがあつた種のパターンとして器楽演奏者のなかで典型化され、従来のカントリー音楽と比較した際の音楽的变化の要になっているのではないかと考察し、本論文の結びとした。

19. 當 山 凌 子 (2021年度入学)

三匹獅子舞伝承におけるアウトサイダーの貢献可能性 ——「長野ささら獅子舞」への参与観察を中心に——

三匹獅子舞とは、一人立ちの獅子舞であり、太鼓を打ち鳴らしながら、笛の演奏に合わせて三頭が絡み合って踊る民俗芸能の一つである。かつてこの芸能には、農家の長男のみが獅子方の資格を持つなど、伝承者を地域内の人々に限定する伝統があった。しかし後継者不足の深刻化につれてこの習わしは緩和され、現在の伝承組織では、演者の性別や居住地域を厳密に問わなくなっている。本研究では、現在の伝承組織に属している人々をインサイダー、属していない人々をアウトサイダーと定めた。そして、埼玉県行田市長野地区の芸能「長野ささら獅子舞」への参与観察を通して、習わしが緩和された現状を踏まえ、伝承におけるアウトサイダーの貢献可能性について考察することを目的とした。

本論文は三章構成である。第一章では対象の芸能である長野ささら獅子舞について、その保存会からの提供資料と筆者の調査に基づいて、その概要を記述した。特に筆者の調査では、保存会の演舞練習や奉納行事への参与観察を行うことを通じて、伝承者とのコミュニケーションから伝承の実態を把握することができたため、その調査記録を提示した。

第二章は、第一章の調査記録の分析である。本章では、①技芸練習の様相や個々人の体験および意見を紐解く「伝承者」に関する分析、②習わしに忠実であろうとする潜在的な意識と、それに囚われない柔軟性の共存に着目した「伝統の変化・過去との結びつき」に関する分析、③近隣の地区に焦点を当てた「他地域との関連」に関する分析の三点について述べた。その分析の結果、芸能存続において、伝承コミュニティの重要性が非常に高いことが明らかになった。

第三章では調査記録と分析を踏まえ、四種類の観点からアウトサイダーの芸能伝承への貢献可能性について検討した。第一に「花持ち」という演舞の役柄である。現在の長野ささら獅子舞における花持ちは、当日のみの参加者でも務められるほど拘束時間が少なく、伝承することへ敷居の高さを感じている人々にとって芸能参入への間口となり得る。第二に「学校」についてである。学校は、地域に根付いたコミュニティを形成できる場と言える。そのため、伝承の主要な原動力のひとつである、伝統を消滅させないという責任感が、学校で形成され地域に密着したコミュニティ内で共有されやすいと考えた。さらに、この地域では花持ちを務めることがボランティア活動とみなされ、学校の成績に有利に働くシステムがある。これをきっかけに、地域の民俗芸能に熱心に取り組む学生が増加している。第三に「旧居住者」について述べた。一度地域を離れたかつての居住者の中には、伝承に携われず罪悪感を抱いている人々がいる。彼らのために、一演目ごとに舞を覚えてもらうなど、長期間でなくとも彼らが協力できる環境を整備することで、伝承者の増加と彼らの罪悪感の緩和という相互利益が生まれると考えた。第四に「伝承地域にゆかりのない人々」を挙げた。彼らは、参与観察者あるいは観客として振る舞うことで、インサイダーにアウトサイダーの存在を認識させることができる。その結果インサイダーが、伝承者としての自らの立場を改めて実感し、身近な芸能に新たな興味を持って学ぶことがあるのだと筆者の調査から判明した。

これらの考察から、アウトサイダーは芸能やその伝統・伝承者への理解を深めたうえで芸能への参入を試み、インサイダーもまた彼らの意思を認め、立場の違いを互いに受け入れ合うことで、双方の立場から伝承を支えられるとして本論を結んだ。

20. 成 沢 ひより (2021年度入学)

松田聖子なぜ売れたのか ——1980年代の社会やポップスシーンとの関係、 楽曲・歌唱法分析から考察する——

松田聖子は1980年代を象徴する歌手であった。社会と音楽の関係は切っても切れない関係であり、その中でも松田聖子は特に社会との結びつきが強かったと言える。本論文ではその性質に着目し、松田聖子が売れた理由について論じた。

本論文は全4章で構成される。第一章では1980年代社会と松田聖子の関係について述べた。60年代は学生運動や公害問題などにより殺伐とした雰囲気があった反面、経済面では成長を維持し物質的豊かさが急速に拡大するなど、矛盾した社会構造である。続く70年代は「しらけムード」という言葉で表され、若者のメンタリティが大きく変わった。経済面では前半オイルショックによる超インフレや景気の低迷もあったが、後半は立て直しバブルへの助走が始まった。このように幕を開けた80年代は人々が希望や期待感に満ち溢れており、この新しい時代の幕開けとともに松田聖子がデビューしたことは大きな意味を持つ。また、松田聖子の楽曲は多くが夏をイメージしたものであり、海外旅行が急増しリゾートブームがあった1980年代と親和性が高かった。

第二章では松田聖子のライバルと言われた中森明菜との比較を行った。ここでは二人の人間性についてと楽曲についての二つの視点から調査を行った。人間性の比較に関しては、制作陣やプロデューサーの目線から見た二人を比較することで、生い立ちや普段の性格などステージ以外の姿に関しても対照的であることが分かった。楽曲の比較に関しては同年にリリースされた《小麦色のマーメイド》と《少女A》を取り上げ、歌詞比較や楽曲分析を通して、どちらも大人っぽさを意識した曲であるが歌詞も曲調も正反対であることを論じた。しかし共通点もあり、二人の制作陣がニューミュージックの音楽家であることがアイドルらしからぬ楽曲の完成度に繋がっていた。また、各自の人気がお互いに邪魔しあうことなくそれぞれ人気を拡大させたのは、二人のファン層が全く異なっていたためであると論じた。

第三章では楽曲分析と歌唱法分析を行った。楽曲分析はコード分析や歌詞との関係性、曲の展開や調性などの観点から行った。作曲家の個性が表れていたり、歌詞と音楽のリンクがあったり様々な発見があった。歌唱法分析は、私自身がボイストレーニングを受けてきた経験や歌手活動を行う上で気づいたことなど主に経験に基づいて行った。特徴的な声質やヒーカップ唱法、しゃくりのタイミングなど、考え抜かれた効果的な歌唱法が用いられていることが明らかになった。

第四章では制作陣と松田聖子の関係について論じた。松田聖子の制作陣はプロデューサーである若松宗雄が戦略的にこだわりを持って起用しており、楽曲にはそれぞれ個性が表れている。多くの作品において作詞を担当した松本隆含むロックバンド「はっぴいえんど」のメンバーは全員制作に関わっており、「はっぴいえんど」の音楽性が松田聖子に受け継がれていると言える。また、多くの作品に大村雅朗と松任谷由実が深く関わっており、それぞれの音楽性が楽曲に滲み出ている。当時のポップスシーンの最先端を走っていた音楽家たちが流行を敏感に察知し楽曲に落とし込んでいたからこそ、松田聖子の楽曲は社会との繋がりがあったのだと言える。

松田聖子は社会と音楽というものを体現していた。アイドルという括りではありながらも、その楽曲にはニューミュージックの高い音楽性が受け継がれており、時が経っても色褪せないアイドル歌手であった。松田聖子が売れた理由は1980年代社会の求めていたものに答えられていたからであり、それが出来たのは若松のプロデュース力や松田聖子の持つ類稀なタレント性があったからこそだと考える。

21. 長谷川 志 樹 (2021年度入学)

自動車で音楽はどう聴かれるか

本論文は、我々にとって身近な移動手段である自動車という空間において、音楽がどのように選択され、聴取されているのかという点を明らかにすることを試みたものである。

第一章においては、自動車の歴史、およびカーラジオに端を発するカーオーディオの歴史を各音楽メディアの出荷量と照らし合わせながら整理することによって、カーオーディオを通じた音楽聴取が運転という行為に対して矛盾を抱える聴取環境であることを指摘し、その悪条件のうえで行われてきた新たな記録媒体のいちはい搭載実績をはじめとするカーオーディオの音響機器としての進歩が我々の音楽聴取の変遷に影響を与えていた可能性を示した。

第二章においては、自動車においてどのような聴取が行われているか、という点について議論を深めた。自動車が移動性を持ったプライベートな空間であることから、そこで行われる聴取は乗車する人員に委ねられた自由なものであるとしながらも、一方で自動車が密室空間でもあることから、同乗者が音楽に「付き合わされる」聴取も存在することを指摘した。さらに、この移動性を持ち、個人でも複数人でも音楽が聴取されるという自動車空間の特異性が、現代では当たり前となったウォークマンや携帯電話といった電子媒体による個人化された聴取への移行を促すものとして機能してきたと論じた。

第三章においては、自動車での移動においてどのように音楽が選択されうるかという問題について、アンケート調査などをもとに分析と考察を行った。その結果、自動車には同乗者の有無をはじめとするそれぞれの条件に配慮し、自動車という移動空間をそれぞれの条件に見合った空間にするために音楽を装飾品のように付け替える利用と、S. ソートンが提唱した音楽を知っているという事実をステータスとしてみなす「サブカルチャー資本」という概念を援用して、これらの資本を教育的に同乗者に与えようとしたり、自らをよりよく見せるために活用したりする利用があると指摘した。そのうえで、自動車において音楽が選択され、活用されることによって、教育的利用など車内に移動空間を超えた意味付けが生まれることを指摘した。また、近年の傾向として、カーオーディオをはじめとした快適装備の充実と多様化が、自動車の利用目的を移動という本来の目的からも脱却させ車内空間利用を多様化させていること、同様に音を利用する快適装備に注目してもその多様化が進行していることをモデルケースを挙げながら指摘し、自動車という空間に求められるものもはや移動の快適性の追求の枠を超えつつあることを指摘した。

最後に、自動車という空間がコンサートホールや野外フェスなど従来音楽を聴取する空間として論じられてきた空間よりもより身近で日常的な空間であり、150年ほどの歴史を有する移動手段であることから、自動車における音楽の聴取に着目して論じることは、我々のこの1世紀の音楽への態度、例えばより顕著になった音楽の消費、または聴取の個人化といった変遷を「自動車」というまさに運転行為の傍らで音楽消費が行われてきた現場から切り取って俯瞰することに繋がると論じた。音楽にとどまらない幅広い娯楽の消費とその多様化が進行する現代において、同じく多様な娯楽を消費することができる空間として進化しようとする自動車という移動空間における音楽をはじめとした娯楽の消費を考えることは、今後の我々の社会生活におけるより日常的な音楽や娯楽のあり方を捉え、追跡することに大いに有用であることを指摘し、本論文の結びとした。

明治期日本の「国民性」構築と音楽 ——邦楽の五線譜採譜に着目して——

本論文は、明治期の日本の「国民性」構築に音楽がどう関わったのかを明らかにすることを目的とする。今日、邦楽は「日本の伝統的な音楽」としての立ち位置で音楽教育、日本の伝統文化に貢献している。邦楽が大きな変革を求められたのは明治時代の始まり、つまり日本が中央集権国家を目指そうとした時であり、西洋の文化が大量に流入し文明開化が起きたなかで、音楽もその影響を大きく受けることとなった。その中で、雅楽は宮廷で演奏される、いわば正史を彩った音楽であったことから、対外発信などにも用いられる音楽へと変化した。音楽の特徴や音階などが西洋音楽に共通する部分もある点が特に評価され、文化面でのイニシアチブを持つことになったともいえる。一方俗楽は、大衆に根付いた文化でありながらも旋律・歌詞に問題を孕んでいた。そこで音楽取調掛をはじめ「国歌」の創成を目的とした人々は、俗楽に「改良」という操作を行うことによって教育にふさわしい題材へと変化させることを目指した。

音楽取調掛がとった方針は、1) 東西二洋の音楽を折衷して新曲を作ること、2) 将来国歌を興すべき人物を養成すること、3) 諸学校に音楽を実施すること、の3点であった。これらの事業によって日本の音楽を近代日本にふさわしいものにしようとしたのである。その一つが本論文の題材である邦楽の五線譜採譜である。邦楽は成立から当時に至るまで口頭伝承によって受け継がれてきた。特に箏曲に関しては盲人が専管していた歴史もあり、楽譜を使う必要がない音楽ともいえた。しかしながら、音楽取調掛は敢えて五線譜化を行なった。その目的は上記の3点、そして拡大して解釈するならば近代日本の国民性を創成するためだったと考察した。

第1章では当時までの「国民性」を考察したのち、「国歌」の創成に至る経緯を述べた。ここでは日本が歴史の上で文化的・政治的に模範とした国が、中国から西洋諸国、そしてアメリカへと変化したことが邦楽にも影響を与えたという前提を確認した。

第2章では前述した雅楽、俗楽の変遷を整理した。特に俗楽に関しては、大衆に根付いた文化でありながらも低俗な音楽とみなされて「改良」という操作が加えられたことは、音楽取調掛の後の施策に大きく関与することとなった。

第3章では、そうして改良を加えられた俗楽の成果を集約して刊行された《箏曲集》にフォーカスを当て、音楽取調掛が邦楽を五線譜に採譜し刊行したその経緯、目的について述べた。西洋の文化が楽譜を用いない音楽、用いることのできない音楽を下位のものと認識していたことは事実であり、伊沢ら音楽取調掛が楽譜、とりわけ五線譜での採譜にこだわったのも、文明開化が起きた日本において音楽も西洋文化を模範として変革を起こすことを求めたためと考えた。

本稿の目的であった「国民性」構築と音楽という視点からは、楽譜の普及は全国各地で一貫した教育を行うための施策として重要な役割を果たしたといえる。西洋式の生活の定着が進むことによって、日本における音楽のイニシアチブはいつからか西洋音楽に完全に成り代わった。そのため、音楽取調掛が大きな目標として掲げた日本の伝統的な楽器や歌詞と西洋の旋律とを融合させた和洋折衷の「国歌」の創成は、現在の視点から評価するならば曖昧な結果となってしまった。邦楽の五線譜採譜に関しても、現在それを使用している例は多くない。私たち日本人が現在日本という国家に一定の帰属意識を持ち、日本人というアイデンティティを持っていることはごく一般的である。しかしながら、藩による統治が強力であった江戸時代の人々がそう考えていたかといえば必ずしもそうではなく、明治政府は制度や施策によって人々の意識を「日本」という国家そのものに集約させようとした。そしてその施策の一つこそが、邦楽の五線譜での採譜だったと結論づけた。

23. 本 堂 笙 子 (2021年度入学)

A.E. ハウスマンの詩集『シュロップシャーの若者』と English Musical Renaissance について

イギリスは17世紀に起こったピューリタン革命による劇場封鎖や教会における器楽音楽の断絶のため、音楽文化の発展が大きく遅れていた。王政復古後、国内の音楽文化を復興させるためイギリスは大陸から音楽家を雇うが、音楽文化において外国に依存する習慣が根付き、イギリス出身の作曲家はヨーロッパ諸国に比べると少ないという状況が続いた。19世紀末に近づくにつれ、イギリスは主な音楽文化の輸入先であったドイツとの対立が深まったこと、そして世界各地でロマン派の影響から民族意識が高まり国民楽派が台頭したことを背景に、大陸に依存しないイギリス独自の音楽文化を復興させる機運が高まり、この運動がイギリス音楽の復興 English Musical Renaissance と呼ばれるようになった。このような時代に活躍した作曲家たちに歌曲のテキストとして特に好まれたのがアルフレッド・エドワード・ハウスマン Alfred Edward Housman (1859~1936) による詩集『シュロップシャーの若者』であった。イギリスには世界的に評価されている詩人が数多くいるが、ウィリアム・シェイクスピア William Shakespeare (1564~1616) を除くと、ハウスマンの詩が音楽のテキストとして選ばれたケースの数は英国詩人においてトップクラスである。本論では、ハウスマンによるこの詩集が当時の作曲家たちに好まれた理由をイギリスの音楽復興における理念とともに考察する。

第1章では、王立音楽大学を中心に活動した当時の作曲家たちが国の風土を表現する音楽を創作するために、聴衆である国民との共有意識の中にある国の文化財産である、言語、古い時代の豊かな芸術文化、田園風景、民謡を重視していたことを明らかにした。

第2章では、田園風景が広がるシュロップシャーを主な舞台として、若者の悲哀が語られる『シュロップシャーの若者』に見られる特徴の分析を通して、この詩集はシェイクスピアの作品、ロマン派以降に流行した田園賛美、そして民謡といった主題と結びついていたことを明らかにした。戦争や急激な経済成長により混乱した社会背景において、田園風景は当時のイギリス国民にとって近代化によって失われた古き良き時代の象徴であったため、このような主題は当時の作曲家が音楽創作において重要視していた事柄と合致しただけでなく、国民の共感も呼んだ。また、『シュロップシャーの若者』が複雑な韻律を持たず大半が1ページに収まる長さの詩であったこと、音が情景描写において重要な役を担う詩もいくつかあったこと、そして詩人自身が音楽のテキストとして扱われることに對し肯定的であったことなども作曲家たちに好まれた理由として考察した。

第3章では、作曲家たちによる音楽表現に着目した。この詩集を扱った音楽作品の中には民謡を形作る古風な旋法を用いた作曲を試みたものが多くある。作曲家たちは、本来和声がつくことが想定されていない旋法への和声づけにおいて、従来は禁則とされていた調性を感じさせない連続5度や連続8度をあえて使用することで、独特な効果を生み出そうとしていたのではないかと考察した。伝統的な民謡の要素を取り入れながらも、新たに独特な語法を生み出した作曲家たちの姿勢は、20世紀において古き良き時代に通じる主題を扱いながらも当時の社会の様子を反映した『シュロップシャーの若者』の内容と重なっている。

以上のことから、『シュロップシャーの若者』が有する内容は、English Musical Renaissance において活動していた作曲家たちがイギリス独自の音楽創作において求めた内容と重なる部分が多かったため、当時の作曲家たちに好まれたと結論づけた。

24. 三 浦 青 葉 (2021年度入学)

林廣守撰《君が代》の編曲について ——和声進行の分析を中心に——

本論文では林廣守撰《君が代》の音楽的な側面に着目し、近年目にするようになったさまざまな編曲版を分析することによって、《君が代》の音楽の特徴や編曲されることが少ない理由、音楽としての柔軟さ、そして今後の可能性について考究する。

《君が代》は明治時代に作曲され、当初は天皇礼式のために使われた。しかし昭和時代の戦争期には強制的な国民統合の手段として利用されたため、現代においては正式に国歌として存在しているにもかかわらず、その取り扱いにおいて常に議論を起こしたり批判を浴びたりする作品となっている。このような《君が代》は多方面から研究や議論が行われているが、歌詞や成立などの歴史を扱ったものや、取り扱いについての主観的なものが多く、音楽としての《君が代》を分析したものは少ない。そのため本研究を構想するに至った。

本論文の第1章、第2章では《君が代》の歌詞の由来と選定、初代《君が代》の作曲経緯、現行曲の作曲者等の概要、及び旋律の分析と《君が代》の受容について述べた。《君が代》の成立経緯については確実な資料が少ないが、本論文では和田信二郎『君が代と萬歳 新版』(1998)、佐藤仙一郎『日本国国歌正説』(1974)を参考とした。旋律はㇿ越調律旋であるとわかるが、ドリア調だと言うこともできる。しかし、第3音や導音の欠如、臨時記号の不足から、西洋音楽の理論にあてはめるとどうしても破綻が生じてしまうことがわかった。

第3章、第4章では《君が代》の編曲作品が少ない理由を、実際に作品を分析して考えた。その結果、《君が代》に備わる「尊厳性」と曲自体の編曲しにくさにその理由があり、中でも伴奏用の編曲作品が少ない理由は、最初に和声が付けられたエッケルト編曲版の高い認知度によるものとした。

編曲作品については、佐野日出男『林広守作曲の「君が代」は日本和声で』(2009)及び、繁下和雄、佐藤徹夫編『君が代史料集成 第1巻(君が代論稿・楽譜集)』(1991)、音楽家・大井浩明のブログ内「君が代編曲集」等を参考に、伴奏用と器楽曲を含め合計で34曲を得た。全体を俯瞰すると、編曲者は日本に関わりを持つ人物によるものが多かった。また、作品にはDを開始音としないものも存在し、2000年代以降の作品は複雑な和声進行が増える傾向にあった。

第4章では34曲中の12曲を、エッケルト編曲版に似た作品と、それと大きく異なる作品の二つに分けて分析した。前者では、エッケルト編曲版ではユニゾンとなっている冒頭と終わりのうち、終わりにのみ和声をつけている作品があった。また、エッケルト編曲版よりマイナーコードを多用したり、経過音や倚音を使用したりする傾向などがあったが、全体的な響きはあまり変わらなかった。後者では、様々なものが存在したが、多くは全体を通して一貫した調を持たなかった。また臨時記号を付けてニ長調やニ短調で終止させる作品が多く、終わり2小節間での急な転調によって違和感が生じていると感じた。

現代の日本人は日本音楽より西洋音楽に聴き慣れている。西洋音楽の普及を考えると、今後も《君が代》は西洋楽器によって演奏されることが多いだろう。そのため、《君が代》の編曲において西洋音楽の要素を排除することは難しい。しかしながら、「日本の国歌」というアイデンティティを保ち続けるには、編曲に使う音や作曲技法において日本音楽の要素を残す必要があるだろう。《君が代》の編曲については西洋音楽と日本音楽、双方の理論をバランスよく混在させることが鍵となると考えられる。

25. 本 炭 恵梨奈 (2021年度入学)

ジェンダーの視点から考える伝統芸能の継承 ——木場の角乗の取り組みを参考に——

日本の伝統芸能は保存・継承の危機という問題に直面している。その要因の一つとして、伝統芸能は男性が担うものである、という価値観の存在が挙げられる。本論文では「ジェンダー」に焦点を当てることで伝統芸能の存続問題に対する解決策を模索し、その現実性や有効性を検証する。なお、本論文において検討する「伝統芸能」は、能楽・歌舞伎・人形浄瑠璃文楽の三つに限定した。

伝統芸能と女性、という視点の先行研究は多く、たとえば小谷野敦による『歌舞伎に女優がいた時代』などが挙げられる。これらの研究をみると、歴史的に日本では女性の伝承者も少なからず存在していたことがわかる。一方で、現代の女性の伝統芸能への参入の実態や課題に対する言及は少ない。本論文では、歴史から学んだうえで、いかに未来につなげていくか、ということを考えていく。

研究方法は二段階からなる。

まず、これらの芸能で実際に行われている、保存・継承危機の緩和に向けた取り組みとその実態を調査する。また、伝統芸能の担い手は芸能者だけでなく、「観客」をも含み、国民や外国人の意識調査なども参照する必要がある。

次に、取り組みの現状から課題を見出し、解決策を練る。ここで、筆者の地元である江東区の民俗芸能、「木場の角乗」の取り組みを参考にする。なぜなら、木場の角乗はもともと男性中心の芸能であったが、継承者不足という状況に陥ったことを一つの契機として、女性にも門戸を開くようになったからである。今回は木場角乗保存会会長の加藤元様にインタビューを行った。ここから伝統芸能の歴史が培われてきた土壌に配慮しつつ、現実的な提案を行いたい。

以上の研究から得られた緩和案は三つである。

一つ目は、「女性による女性のための体験教室」を拡充する案である。男女間の体格差や声域の違いから、男女混合で舞台を創り上げると、若干の違和感がぬぐえないのは事実だ。そこで、女性が師となり、女性を対象に、演技だけでなく音楽を学んだり、人形遣いを学んだり、幅広く芸能に触れることでさまざまな役に興味を持ってもらい、女性だけで舞台が完結できるようになることを目指す。

二つ目はSNSを活用することである。ここでは観客を重要な担い手として捉え、彼らに向けて効果的なプロモーションを行うことで、伝統芸能に興味をもってもらえるよう努める。また、女性の役者が積極的にSNSを利用することは、人々に「なぜ伝統芸能は男性中心社会なのか」という疑問をもたせることにもつながり、それが議論を生むきっかけになるとも考えられる。劇場や役者など公的な人物がSNSを活用することは、とても重要なことなのではないだろうか。

三つ目に挙げるのは、為政者の意識改革である。ジェンダーという視点からは外れてしまうが、筆者自身の経験やインタビューを通して強く感じたことであったので、三つ目の緩和案とした。

以上で挙げた緩和案には課題も存在する。人材の確保、著作権や肖像権等の権利関係などが懸念される。また、「ジェンダーと伝統芸能」という視点そのものが、問題をはらんでいる。男性主体で受け継がれてきた事実こそが伝統である、と考える人も多くいるからだ。慎重な議論が必要となる。

本研究の社会的意義は、伝統芸能は日本が誇る文化であることを再確認するとともに、それらを後世へと受け継ぐ道筋を新たな視点から示したことである。

今後はより多くの民俗芸能の事例を取材し、女性に対して行われている取り組みや働きかけを調査することで、伝統芸能においてもなにか参考にできるものがないか、模索していきたい。

1. 荒 木 理 紗 (2022年度入学)

J. S. バッハのレチタティーヴォの起源 ——ヴァイマル時代のカンタータに焦点をあてて——

本研究の目的は、J. S. バッハ (1685～1750) がヴァイマル時代 (1708～1717) に初めてレチタティーヴォ楽章を含むカンタータの創作を始めた際に、何を手本としてその書法を形成していったのかを明らかにすることである。カンタータにおけるイタリア劇場様式の導入という意味で重要な転換点であるにもかかわらず、バッハが具体的に誰のどのような作品に学んで書法を形成したかについて、これまであまり着目されてこなかった。本研究では、バッハがヴァイマル時代に書いたレチタティーヴォに特有のアリオソ化に着目し、同様の書法を行っていたテレマンの作品から影響を受けたのではないかという仮説を立てた。バッハと G. P. テレマンの関係性についてはこれまでも論じられてきたが、レチタティーヴォに焦点をあて、そこからバッハの初期カンタータの書法の起源を明らかにすることを試みている研究はない。

第1章では、ヴァイマル時代のバッハがどのような音楽文化圏に身を置いていたかについて述べた。まずバッハの楽譜蔵書に関する研究を参照し、バッハがヴァイマルで宮廷楽師長へ就任する以前の年代に自ら筆写を行った多声楽作品がどのようなものであったか確認した。続いて、バッハとテレマンの長年にわたる親交が両者の創作活動に影響を与え合うものであったこと、および、バッハとヴァイマルの分家宮廷であるヴァイセンフェルス宮廷との接点がバッハの初期のカンタータ創作に影響を与えた可能性を指摘した。

第2章では、佐藤康太の研究 (2016, 2022) で指摘されている、テレマンの初期のカンタータにおけるレチタティーヴォの様式的特徴を整理し、バッハがヴァイマル時代に書いた計36楽章のレチタティーヴォを検証することで、その影響関係の有無と程度を考察した。特に、佐藤が指摘している、テキストの詩節構造に沿った音楽付け、およびレチタティーヴォ結尾のアリオソ化という2点のテレマンの初期レチタティーヴォの様式的特徴が、バッハのレチタティーヴォにも同様に多くみられることを、①テキストにおいて句跨りが起きている箇所のうち音楽的区切りが設けられている割合、②10音節以上から成る詩行において音楽的区切りが設けられている割合、③結尾がアリオソ化されている割合の3点を集計することによって示した。その結果、バッハがテレマンの作曲手法を参照していた可能性がヴァイマル時代のカンタータ全般において高いことが明らかになった。

第3章では、テレマンによるカンタータ (TVWV 1: 630, TVWV 1: 1175) およびバッハがヴァイマルにおいて同一の歌詞に作曲した2つのカンタータ BWV 18 《あたかも雨や雪が天から下り》、BWV 61 《いざ来たり給え、異邦人の救い主》に着目し、それらのレチタティーヴォ楽章を分析した。バッハとテレマンによる上記各2曲のカンタータについては、これまでアリアの比較が行われているのみである (Schulenberg, 2022)。分析をもとに両者の音楽的アプローチの方法を比較した結果、レチタティーヴォ結尾におけるアリオソ化、詩節構造の処理、デクラメーションの調整では説明がつかないダクテュルスのリズム音型、16分音符の3連続といった特徴が、両者で共通して用いられていることが明らかになった。

以上によって本研究ではバッハがカンタータ創作の初期において、テレマンの作品におけるレチタティーヴォを積極的に参照し、作曲の際の手本としていた可能性が極めて高いことが結論づけられた。

2. 石井 亜季 (2022年度入学)

アコーディオンによるバル・ミュゼットのリズムと文化

19世紀末から20世紀初頭にかけてパリで発展したバル・ミュゼット (*Bal-Musette*) は、しばしばフランスを象徴する大衆音楽として語られる。バル・ミュゼットは、イタリアやオーヴェルニュ地方の文化とパリの下町文化が融合して生まれた多文化的音楽ジャンルであり、アコーディオンを中心とした演奏スタイルや「遅れ」とも形容しうるリズムの揺らぎがその特徴である。このジャンルは、大衆的なダンスホールから発祥し、やがて録音技術やラジオ放送の普及を通じて広がり、フランス文化を象徴する存在へと発展していった。タンゴやジャズなどの雑多なジャンルを取り入れてきたにも関わらず、フランスの大衆音楽を代表するジャンルとしてその独自性を確立した。

本論文は、その音楽的特性を演奏分析を通じて明らかにし、その美学的根源を明らかにすることを目的とする。先行研究では、バル・ミュゼットの文化的背景や社会的文脈に焦点が当てられる一方で、演奏そのものの特性に注目した議論は少ない。特に、音楽の具体的な表現やニュアンスが、楽譜に記された情報とどのような齟齬や補完関係を持つのかについては、十分な考察がなされていない。本論文では、バル・ミュゼット特有の崩れた雰囲気や音楽の特性を解明し、それがどのような要素に基づいて形成されているのかを探究する。

第一章で、バル・ミュゼットの歴史や使用される楽器、音楽構造、フランスのバル文化、シャンソンとの関係性といった諸相を整理し、文化的側面と音楽的側面の両面から、多角的に全体像を捉えた。また、かつてバル・ミュゼットで主要楽器として使用されていたバグパイプ「キャブレット」からアコーディオンにとって代わられる際の楽器の評価を文献資料から整理した。第二章では、楽譜と演奏との関係性を踏まえて、バル・ミュゼットの演奏における表現の微妙を探るための分析方法について論じた。ここで、バル・ミュゼットの独自性と考えられる記譜されない表現を明らかにする演奏研究の必要性を主張した。第三章では、バル・ミュゼットを代表する二曲のワルツ《レーヌ・ド・ミュゼット》と《アンディフェランス》をそれぞれ三人の著名なアコーディオニストによる録音をもとに演奏分析を行った。この際、採譜とSonicVisualiserを用いたデータにより音の視覚化を行うことで、楽譜に記載されていない音楽表現の分析を試みた。特に、全ての演奏においてみられる、もたつくような「遅れ」の存在を明らかにした。第四章では、第三章の分析結果をもとに、演奏の中で「遅れ」として現れる音楽表現が何に依拠するかを明らかにした。アコーディオンの楽器構造やパリの下町文化との関連を考察し、バル・ミュゼットの音楽的特性がジャンル全体の美学や精神性 (エスプリ) にどのように寄与しているかを論じた。特に、アコーディオンの蛇腹構造が奏法に影響し「遅れ」となって現れると言及した。また、バル・ミュゼットにおける「遅れ」の表現は、演奏者と聴衆の間に共有される身体的・音楽的な一体感を生み出す要素であることを指摘した。

以上の議論を踏まえ、バル・ミュゼットはローカルな音楽文化に留まらず、多文化的背景と即興性を備えたダイナミックなジャンルであり、音楽と社会の相互関係を理解する上で重要な事例を提供していることを指摘し、本論文の結びとした。

3. 天 野 友 翔 (2023年度入学)

ジョゼフ・ローゼンストックとその時代 ——演奏における「即物性」に着目して——

本論文は、指揮者ジョゼフ・ローゼンストック Joseph Rosenstock (1895～1985) を研究対象としている。彼は、しばしば、日本のオーケストラの発展に寄与したとされる一方で、従来、ローゼンストックその人や、彼の演奏に注目が向けられることはなかった。ここでは、このローゼンストックに関して、これまで光の当てられることのなかったひとりの音楽家としての側面に着目し、その存在の再評価を試みている。

第1章および第2章では、ローゼンストックの伝記的側面を扱った。第1章では、彼のドイツでの活動や時代背景を概観したうえで、従来、「ポーランド」の指揮者とされてきたローゼンストックは、むしろ「ドイツ」の伝統から出現した指揮者であることを指摘した。第2章では、主に日本での活動について取り上げた。当時の滞日ユダヤ系音楽家に関する議論において、ローゼンストックが主たる対象として引き合いに出されていることなどから、1940年代の日本の音楽界にとって、彼がいかに中心的な位置に座していたのかを明らかにした。

第3章では、ローゼンストックの音楽観を再構成している。アンサンブルの「たて」を合わせることに厳格であったことや、作品の構造が明快になるような演奏を意図していたことなどを見ることで、最終的に、ローゼンストックが「即物的」な演奏をしていたことを示し、同時に、このような音楽観が、彼の教育上の貢献とも関連している可能性も指摘した。続く第4章では、ローゼンストックの音楽史上の位置づけを検討している。ここでは、「作品への忠実性 Werktreue」という概念が、19世紀には「作品」に忠実であることを意味していたにもかかわらず、20世紀には「楽譜」に忠実な姿勢を意味するようになったことを確認したうえで、第3章で再構成した音楽観と照らし合わせ、彼を20世紀の近代的な指揮者のひとりとして位置付けた。これは、すなわち、ローゼンストックの「即物的」な音楽観が、近代の価値観に依拠することを意味している。

最後の第5章では、日本におけるローゼンストックの評価の変遷を描き出した。1936年から1946年まで、ほとんどの批評で彼の演奏には称賛が贈られており、また、この時期から既にローゼンストックの教育的貢献が強調されている一方で、1950年代半ば以降、彼の演奏に批判を投げかけている言説の数は増加する傾向にあり、その批判の度合も、時を経るにつれ、苛烈なものになっていった。つまり、ローゼンストックは、少なくとも日本において、晩年にその評価を落としたのである。この事実は、かつて重要な存在として認識されていたにもかかわらず、大きな注目を集めていると言い難い彼の今日の位置づけとも関連していると考えられる。

これを通して、ひとりの音楽家としての側面を詳らかにするだけでなく、戦前・戦中の活動に焦点を当てた従来の記述では無視されてきた戦後の活動も視野に入れることで、ローゼンストックを、戦前・戦中の日本では「楽譜」に忠実な「即物的」な演奏が高く評価されていたが、戦後には、そのような演奏が「つまらない」と評されるようになったという、日本の聴衆の志向の変化を映し出す存在として捉えられることを指摘した。

4. 大 村 航 (2023年度入学)

20世紀におけるJ. S. バッハの《無伴奏ソナタと パルティータ》の受容とカノン形成のプロセス ——ロンドンのコンサート及びレコード文化を手がかりに——

本論の主たる目的は、20世紀において、ヨハン・ゼバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の《無伴奏ヴァイオリンのための3つのソナタと3つのパルティータ》BWV1001-6 (1720、以下《無伴奏》) が、どのような受容プロセスを経てカノン化されていったのかを明らかにすることである。

18～19世紀の《無伴奏》の受容状況について考察したセヴィア (1981) は、当時《無伴奏》が個別楽章の演奏で受容されていたことを指摘した。しかし、当作品の全曲がレパートリー化及びカノン化されている現状を考えると、彼が対象としている時代だけでは、その受容とカノン形成の全体像が明らかになったとはいえない。また、カノンを歴史的観点から考察しているウェーバー (1999) は、それを可変的な存在とみなしながらも、19世紀における国際的カノンの確立後の展開についてはほとんど考察していない。そこで本論では、上記先行研究において十分に議論されていない20世紀に焦点を当て、その初頭においてヴァイオリン文化の隆盛とレコードの普及率の高さが著しいロンドンのコンサート及びレコード文化を手がかりに、《無伴奏》の受容とカノン形成のプロセスを明らかにする。

本論は3章構成である。第1章と第2章では、20世紀ロンドンの主要な新聞や雑誌に基づき、当時の《無伴奏》の受容状況とカノン形成のプロセスを、コンサート及びレコード文化の両側面から整理及び考察する。そして第3章では、従来の音楽文化に大きなパラダイム・シフトをもたらしたレコード文化に焦点を当て、レコードを通じた聴き手中心の音楽活動、すなわち繰り返し聴く行為と所有する行為が、《無伴奏》、ひいてはその他の作品の権威付けにどのように関与してきたのかを考察する。

以上の考察を踏まえて、次の2つの結論を導き出した。

第一に、20世紀における《無伴奏》全曲のレパートリー化において、特にレコード文化が重要な役割を果たしているということである。コンサート文化では、1950年代以降、当作品の全曲演奏が相次いで行われるようになるが、それらは2日にわたって3曲ずつ演奏されていた。さらに、1900～50年代のコンサート文化において、頻繁に演奏される楽章や楽曲には偏りがあった。対してレコード文化では、LP時代以降、《無伴奏》は6曲セットで録音されるようになった。LPレコードの登場によって、全曲を所有し、何度も聴くことができるようになったことを踏まえると、《無伴奏》のレパートリー化にレコード文化が大きく寄与していることは明らかである。

第二に、《無伴奏》のカノン化において、聴き手によるレコードの反復聴取と所有が重要な役割を果たしているということである。レコードという形で《無伴奏》全曲がパッケージ化されたことで、聴き手は6曲全てを所有できるようになった。単なる生演奏のコピーとしてのレコードではなく、演奏者の理想的解釈を収めたオリジナルとしてのレコードを所有するということは、所有者にレコード=財産という感覚を与える。そうした感覚は、まるで愛書家のように、彼らにレコードに対する愛着をもたらしつつ、反復聴取、音楽の構造理解、作品評価を促す。このような一連の能動的行為による《無伴奏》への評価が歴史的に蓄積されることで、当作品は次第に権威付けられていく。もちろん、こうしたカノン形成のプロセスは、その他のカノン化された音楽作品にも見られる現象だと考えられる。そうした中で、本研究は、この従来とは全く異なる20世紀独自のカノン形成のプロセスを、《無伴奏》という具体的な事例に即して明らかにすることができた。

5. 周 子 宜 (2023年度入学)

中華民国留学生程懋筠の音楽教育思想・実践再考

本研究の目的は、大正期の日本に留学した音楽教育家・程懋筠（1900～1957）の音楽教育思想と実践を、彼の生涯を通じて包括的に再考することである。

程懋筠は1900年中国江西省の官僚地主家庭に生まれ、1918年に日本へ留学し、東洋音楽学校で本格的な音楽教育を受けた。1926年に帰国後、大学で教鞭を執り、1928年には「国民党党歌」を作曲した。この曲は後に「中華民国国歌」として広く知られ、中国音楽界で注目を集めた。1933年には江西省推行音楽教育委員会の主導者に任命され、同省における音楽教育の普及と発展に積極的に取り組んだ。その後も各教育機関で音楽教育活動を継続し、晩年に至るまで音楽教育の第一線で活躍し、その生涯を中国音楽教育の発展に捧げた。

従来の研究では、主に程が江西省推行音楽教育委員会時期の音楽活動に焦点が当てられてきたが、本研究では新たに彼の日本留学時代（1918～1926）の音楽経験を詳細に考察する。さらに、留学前の教育経験から帰国後の音楽教育実践までを連続的に捉えることで、程の音楽教育の全体像を明らかにした。

本論文は、序論と結論を除き全三章で構成した。第一章では、程懋筠の留学前における教育経歴（1900～1918）を考察し、彼の音楽教育思想の萌芽について検討した。幼少期には家族の私塾で啓蒙教育を受け、16歳で江西省立第一師範学校に進学し、新式師範教育を学んだ。これらの教育経験を通じて、彼は教育への関心を深める一方、師範学校での「楽歌」授業に触れたことは、音楽教育への興味を芽生えさせる契機となった。

第二章では、日本側の一次資料を基に、程懋筠の日本留学期（1918～1926）における教育経験と音楽活動を多角的に検討した。まず、東洋音楽学校での在籍状況を確認し、彼が受けた音楽教育の内容や、師事した柴田秀子の影響を詳細に分析した。また、新たに確認された「東亜高等予備学校」の学習経歴と「中華留日基督教青年会」での音楽活動についても考察を行った。さらに、大正期日本の音楽教育環境が彼に与えた影響も検討した。これらの分析を通じて、程が8年にわたる日本留学期において音楽専門知識を深めるとともに、学校音楽教育や民衆音楽教育に関する理念を形成し、帰国後の音楽教育実践を支える基盤を築いたことが明確になった。

第三章では、程懋筠の帰国後の音楽教育実践を、帰国初期（1926～1933）、江西省推行音楽教育委員会時期（1933～1946）、晩年期（1946～1957）の三つの時期に分けて再整理・分析した。特に江西省推行音楽教育委員会の活動では、柴田秀子の影響を受け、坪内逍遙の原作を基に作曲した児童歌舞劇『猴儿酒』、児童唱歌の指導、湖浜音楽堂の建設、管弦楽団の設立など、学校音楽教育と民衆音楽教育の実践に焦点を当てた。これらの検討を通じて、程の帰国後の音楽教育実践が、日本留学時代に培った知識と経験を基礎に、多様な形で発展していたことを明らかにした。

以上のことから、程の経歴を留学前、留学中、帰国後の三つの時期に分けて考察し、程懋筠の人物像をより立体的・連続的に描き出した。今後は、大正期における他の中国人留日音楽生にも注目し、留日学生研究に新たな視点を提供することが期待される。

6. 東 館 祐 真 (2023年度入学)

1920年代における諸井三郎と「スルヤ」の結成

本論文は昭和期の日本において活躍した作曲家・諸井三郎（1903～1977）の1920年代の活動、特に1927年までの作曲家としての経歴と、同年に諸井を中心に組織された作品発表・演奏集団である「スルヤ」の結成に至る過程を調査、論述したものである。諸井は日本において西洋音楽の語法による本格的な器楽曲の創作を行った最初期の人物であり、また戦後の重要な作曲家を育てた理論家・教育家でもある。彼が東京帝国大学在学時より組織していたスルヤは、諸井が作曲家としての活動を本格的に開始する要因となった団体であるとともに、ドイツ留学（1932年）以前の諸井の音楽活動の基盤となっていた。しかし諸井の1920年代の活動に焦点を当てた先行研究は少なく、作曲家としての人格形成やスルヤ結成の経緯について十分に論じられているとは言い難い。したがって本論文では、諸井自身、及び関係者が後年に残した回想を中心に、当時の新聞記事や雑誌記事なども用いつつ、諸井の経歴、1920年代の活動、そしてスルヤの結成についての基礎研究を行った。

諸井が作曲家となる上で重要な出来事であったのが、1918年12月16日の小倉末子による「洋琴発達研究演奏会」の第二回演奏会でベートーヴェンの演奏を聴いたことであり、同年より独学で創作活動を開始する。諸井は家庭の意向により浦和高校を経て1925年4月に東京帝大へ入学するが、創作活動は続けられ、1926年には初期の大作《ピアノ協奏曲 嬰へ短調 op.6》が作られる。1927年の始め頃、諸井の創作活動を高校時代から間近でみていた友人・今日出海（1903～1984）は、東京帝大の管弦楽部での友人を引き込んで、諸井の作品演奏会を企画する。そのうちのひとりである内海誓一郎（1902～1995）は当初演奏家として誘われたと考えられるが、後に諸井の誘いにより作曲家としてグループに加入する。またこのグループは、諸井と今が傾倒していた神智学の影響から、日出海の父であり1920年以降神智学の普及に努めていた今武平によって、インドの神話・伝説における太陽神を意味する「スルヤ」と名付けられた。その名は七という数字に縁があることから、スルヤの同人として次の七名、伊集院清三（1901年生、後の評論家・桐朋学園大学事業課長、ピアノ担当）、河上徹太郎（1902年生、後の文芸評論家、ピアノ担当）、田宮博（1903年生、後の植物生理学者、チェロ担当）、中島田鶴子（1904年生、小野アンナ門下のヴァイオリニスト、後の新交響楽団団員・ヴァイオリン教師）、長井維理（1892年生、化学者、声楽担当）、内海誓一郎（1902年生、後の化学者・作曲家、ピアノ・作曲担当）が諸井によって選ばれた。

以上のように今を中心に諸井の作品を演奏するために発足したスルヤは、諸井が内海を作曲家として入れたことによって、作品発表・演奏集団として活動を開始する。スルヤは1927年12月9日に第一回演奏会を行って以降、1931年までに七回の演奏会を開催したが、演奏されたのは諸井の曲が圧倒的に多いため、作曲家集団とは言い切れない。しかし、ほぼアマチュアによって組織され、グループの名のもとでメンバーを中心に作品発表・演奏を実行したスルヤは、新興作曲家連盟や新声会、山羊の会など、日本音楽史における創作グループの先駆的存在として位置づけることができる。

一方で諸井は、1928年の昭和天皇の即位礼に際して朝日新聞社が歌詞を公募した奉祝国民歌の作曲を依頼され、企画に併せて同紙上に名前が大々的に紹介される。同曲は同年11月24日に同社主催の「奉祝歌発表演奏会」において初演されたが、その際には諸井の他の作品もプロの演奏者によって演奏された。評論家・牛山充によって「前途ある作家諸井三郎氏に一般の注意をひいた」と評された同演奏会は好評を博し、諸井が作曲家として活動していく上での大きな足掛かりとなった。

7. 牧 野 友 香 (2023年度入学)

多忠朝が提唱した「神社音楽」の戦後 ——神社本庁による雅楽系の演目の導入に着目して——

本論文は、宮内省楽長を務めた多忠朝（1883～1956）が提唱した「神社音楽」と戦後の神社界で形成された「神社音楽」の差異をふまえて、明治以降の神社において奏楽の軸と捉えられた雅楽の、戦後の神社本庁による導入の実態を明らかにすることを目的とする。これまで、神社界で使用される「神社音楽」の語に着目した研究はなかった。本論文では、「神社音楽」の形成を軸に調査を行い、現在の神社における多様な奏楽の状況に繋がる、終戦直後の構想が明らかになった。更に、神社は雅楽の奏演の主要な場でありながら、雅楽の導入は神道関係者によって進められ、これまで外部に伝わる情報は殆どなかった。本論文では、神社本庁の講習を軸として、戦後における神社への雅楽導入の実態を多面的に明らかにしている。

本論文は、序論と結論を除き全4章からなる。第1章では、戦後の「神社音楽」の前史となる、江戸以前の神社での雅楽奉奏と、明治以降の神祇祭祀への雅楽導入、そしてGHQの「神道指令」を概観した。また、「神社音楽」に隣接する音楽用語として、「雅楽」、「神楽」、「神道音楽」の分類方法を確認した。特に、「神道音楽」の中の「神社神道の音楽」が、戦前においては国家神道、戦後は神社本庁に組織される神社での音楽を包括しており、ここに「神社音楽」が含まれることを指摘した。

第2章では、多忠朝の活動内容と言説を検討し、多忠朝が「神社音楽」構想に至った問題意識と、彼の「神社音楽」の分類を明らかにした。昭和7年（1932）に彼が設立した神社音楽協会の活動については、戦前の紀元二千六百年奉祝（1940）時における〈浦安の舞〉の講習、戦後の講習活動を中心としてまとめた。彼は「神前神楽舞」を重視し、創作を多数行なった。彼は、当時の大衆音楽や他宗教の音楽、また雅楽の中でも仏事や葬礼で用いられるものと比較して、独立した「神社音楽」のあり方を唱えており、古くから神事で奉納されてきた国風歌舞の実践を重視した。

第3章では、神社本庁における「神社音楽」の構想について、神社本庁の奏楽の実践例と、神社本庁芸能委員を務めた田邊秀雄と田邊尚雄の言説から明らかにした。神社本庁では、雅楽のみならず、神徳奉頌歌の合唱や、三味線など邦楽器による奉奏が試みられた。田邊秀雄は、「民謡風のもの、行進曲風のもの、荘重なもの、親しみ易きもの」など多様な「神社音楽」のあり方を提示した。田邊尚雄は、神社における実践全体が、形式偏重となっている現状に問題意識を持った。彼は、祭祀用の音楽として雅楽の形式に則ったものを求めつつも、現代の解釈による新作が作られるべきとした。余興や修養の場での芸能については、種類を問わず展開されて良いとした。

第4章では、神社本庁より刊行された『神社本庁年史（誌）』と機関誌『神社本廳廳報』、『月刊若木』の記録を抽出し、神社本庁主催の雅楽祭祀舞指導者講習会の実践状況を明らかにした。昭和26年（1951）に始まったのが、神社本庁主催の雅楽指導者講習会である。後に、祭祀舞指導者講習が加わり基本的に年1回、神社本庁夏季講習の一環として行われていた。講習では全国から神職の雅楽経験者を募り、神社庁雅楽講師が養成された。昭和39年（1964）に「雅楽講師規程」が制定され、昭和44年（1969）に神社庁雅楽講師が発表された。神社本庁雅楽講師は宮内庁楽師が務めた。講習で行われる演目は、少なくとも昭和32年（1957）以前に神社本庁選定『新撰雅楽譜』に収録され、レコード『祭典楽』に吹き込まれて頒布された。神宮司庁（伊勢神宮）主催の雅楽講習会は、初心者向けに神社本庁と連携して行われた。都道府県神社庁と各支部でも講習が行われ、それぞれ内容・開催時期に大きな差異がみられた。

結論として、①「神社音楽」に求められたものは、他宗教や大衆音楽から独立した「神道的精神に基づいた新作」であること、②全国的な奉奏を前提としており、実践のしやすさに比重が置かれたこと、③「神社音楽」が各時代の教化上の課題と結びつき、時代に即応する用語であること、を提示した。

8. 湯 浅 莉 留 (2023年度入学)

ジョン・フィールド (1782～1837) の運指法と音楽表現 ——ピアノ協奏曲における運指の表記を中心に——

本論文は、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・フィールドのピアノ作品及び彼の演奏法に焦点を当てた修士研究の成果である。フィールドは、パトリック・ピゴットによる評伝 (1973) の副題にも表されているように、「夜想曲の創始者」として知られている。しかし、フィールドの運指法・打鍵法は、ヨーロッパのピアノイズムの系譜において重要であるにもかかわらず、あまり注目されてこなかった。筆者の卒業研究 (2023) では、フィールドの演奏理念から彼自身の作品に対する理解を深めるための第一段階として、ピアニストとしてのフィールドの技巧に焦点を当て、彼の運指法の特徴を明らかにした。

本研究は次の段階に進み、フィールドが自身の作品をどのように演奏することを想定したのかを明らかにすることを目的としており、彼の運指法を作曲のプロセスにおける重要な側面として強調した。このために、ロビン・ラングリー (1995, 1997) 及びフィオヌアラ・モイニハン (2009) の研究成果を踏まえ、自筆譜に書かれた指番号や出版譜にフィールド自身が書き込んだ指番号を扱った。これらのうち、ピアノ協奏曲における運指の表記に焦点を当てた理由は、形式に関する先行研究が充実していること、様々な形式や関連ジャンルを考慮に入れた楽章間の比較が可能であることの二点である。ピアノ協奏曲の楽譜資料から指番号を抽出し、それらを音楽表現を構成する個々の要素と照合するという方法をとって、彼の他の作品における類似する事例との比較も行った。

本論文は6章構成である。各章は、ピアノ協奏曲全7作品のうち、指番号を含む第1～6番に対応している。リズム (例えば第1番の逆付点リズム、第3番のポロネーズのリズム)、アーティキュレーション (例えば第4番のドットとスラー)、テクスチュアを考慮しつつ、指番号を、音階 (第1～6番)、トリル (第1～3、5番)、分散和音 (第2番) といった要素と照合した。テクスチュアに関しては、単旋律／複旋律のみならず、複数の旋律線が潜む「多線的」な単旋律 (第4～5番) にも着目した。この点においては、ジャン＝ジャック・エーゲルディンゲルの記述 (1994) を出発点とした西田諭子によるショパン作品の書法研究 (2017) を援用した。

本論文では、フィールドのピアノ協奏曲において、同一作品内でテクスチュアが変化する場合であっても、フレーズどうしの類似性がしばしば指番号によって強調されているということを結論として導き出した。同一指の連続使用及び音階における同一指の1音おきの使用は、単旋律において一見すると奇妙であるように思われるが、同一作品内に登場する複旋律や「多線的」な単旋律を弾く場合と運指が統一されているため、類似したフレーズの表現に一貫性をもたらすことができる。この傾向は、ピアノ協奏曲第2、4、5、6番において著しく、旋律線が単一である箇所の指番号が、複数の旋律線が存在する箇所の伏線となっている。

本研究により、フィールドの指番号は、複雑なパッセージを流暢に弾きこなすためのみならず、運指法を通じて旋律の表現を統一することを実現するためにも書かれたということが明らかになった。今後は、フィールドのピアノ作品の演奏が彼の生前から現在までどのような変遷を辿ったのかを明らかにすることが課題である。

1. ARAKI Risa

How Did J. S. Bach Adapt the ‘Neumeister Cantata Types’? : A Comparative Examination of Recitatives

This study investigates how J. S. Bach incorporated the Italian theatrical recitative and aria form into his Weimar cantatas and examines the potential influence of G. P. Telemann’s early recitatives on Bach’s compositional style. By analyzing and comparing the recitatives of both composers, this research demonstrates that Bach likely referred to Telemann’s works during the formative period of his church cantata composition.

Chapter 1 provides a contextual overview of Bach’s musical environment in the Weimar period. It explores Bach’s *Notenbibliothek*, highlighting the works he transcribed before 1717, including Keiser’s *St. Mark Passion*. The chapter also examines Bach’s documented interactions with Telemann and his connections with the Weißenfels court, where the *Neumeister Cantata* type was first developed and performed. These insights formed the foundation for selecting the works analyzed in subsequent chapters.

Chapter 2 examines the stylistic relationship between Telemann’s early recitatives and Bach’s Weimar cantatas. Drawing on Sato’s research (2016, 2022), Chapter 2.1 identifies the defining characteristics of Telemann’s early recitatives, including their incorporation of French elements and the frequent use of arioso passages at the conclusion of recitatives. Chapter 2.2 applies these characteristics to an analysis of thirty-six recitative movements from Bach’s Weimar cantatas, quantifying their presence and revealing a high degree of similarity, suggesting that Bach adopted these techniques from Telemann.

Chapter 3 focuses on detailed comparative analyses of two cantatas composed by Bach and Telemann using the same text: *Wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* and *Nun Komm, der Heiden Heiland*. The findings highlight shared musical approaches, including arioso passages, rhythmic motifs, and declamation strategies, further confirming Telemann’s influence on Bach’s early cantatas.

This research provides new insights into the formative influences on Bach’s compositional development, demonstrating the pivotal role of Telemann in shaping Bach’s early cantata style.

2. ISHII Aki

The Rhythm of *Bal-Musette* Accordion Performance: An Analysis of its Esprit in Paris

Bal-Musette, a musical genre developed in Paris during the late 19th and early 20th centuries, is recognized as a symbol of French popular music. This multicultural genre emerged from the fusion of Italian and Auvergnat traditions with the working-class culture of Paris, characterized by accordion-centered performances and a rhythmic nuance described as “delay.” Initially performed in dance halls, it gained national prominence through recording technologies and radio broadcasts, while incorporating influences such as tango and jazz, yet retaining its unique identity.

This thesis investigates the musical characteristics and aesthetic foundations of *Bal-Musette* through performance analysis. Unlike previous studies, which primarily focused on its cultural and social contexts, this research highlights the expressive nuances of performances and their relationship to notated scores. The analysis explores how these elements define the genre’s distinctive features.

Chapter 1 examines *Bal-Musette*’s history, instrumental evolution, musical structures, and cultural milieu. The transition from the bagpipe, known as the cabrette, to the accordion as the genre’s defining instrument is also explored. Chapter 2 discusses methodologies for analyzing subtle expressions in *Bal-Musette*, emphasizing the importance of performance analysis to study non-notated musical elements. Chapter 3 analyzes two iconic waltzes, *«La Reine de Musette»* and *«L’Indifférence»*, each performed by three different prominent accordionists. Using transcriptions and Sonic Visualiser for data visualization, the study reveals the consistent presence of “delay,” a rhythmic lag adding a laid-back vibe and dynamism to performances. Chapter 4 contextualizes this “delay” within the accordion’s technical features and Parisian working-class culture, arguing that it creates a shared physical and musical connection between performers and audiences.

This thesis concludes that *Bal-Musette*, as a dynamic and multicultural genre, offers insights into the interaction between music and society, contributing new perspectives to ethnomusicology and performance studies.

3. AMANO Yuto

Joseph Rosenstock and His Era: Focusing on the ‘Objectivity’ of His Performance

The conductor Joseph Rosenstock (1895-1985) is often said to have contributed to the development of Japanese orchestral culture. However, no one has paid attention solely on him and his musical characteristics so far. Therefore, this dissertation considers aspects about him which have been ignored and reevaluates his influence.

The first two chapters are about his biographical aspects. In the first chapter, observing his activities until leaving Germany, I show that although he has been regarded as a ‘Polish’ conductor, he was rooted in the ‘German’ tradition. Then, in the second chapter, looking at his life and how people treated him in Japan in the 1940s, I reveal he was considered an important musician in Japan.

In the third chapter, I attempt to reconstruct his interpretative tendency toward music. Through examining features of his performance, it is made clear that he tended to perform a lot of works ‘objectively’. With the perspective that he had an ‘objective’ ideal to the performance, the fourth chapter examines his appropriate status in musical history. Here, from the point of view of the historically changing concept of ‘Werktreue [the fidelity to the work]’, I regard Rosenstock as one of the ‘modern’ conductors.

In the last chapter, I show the changes in opinion of Japanese critics to his performances. From 1936 to 1946, almost all articles praised him. However, after the mid-1950s, the number of critics who panned him tended to increase. I point out that this tendency might have led to his lack of popularity today.

In conclusion, I demonstrate that the transitions in the evaluations of his ‘objective’ performances reflect the changes of Japanese listeners’ tastes in the twentieth Century.

4. OMURA Wataru

The Reception and Canon Formation Process of J. S. Bach’s *Sonatas and Partitas for Solo Violin* in the 20th Century: Through the Lens of London’s Concert and Recording Cultures

The main purpose of this study is to clarify how *Sonatas and Partitas for Solo Violin* (1720) by Johann Sebastian Bach (1685-1750) was received and canonized throughout the 20th century, a period insufficiently discussed in prior studies about its reception and on canon formation. Furthermore, this study focuses on London, where violin culture flourished, and records and gramophones became widely prevalent in the early 20th century.

In the 20th-century concert culture, although there were attempts to perform the entire set, these performances usually took place over two separate days. Moreover, repertory of the set of works was unbalanced. For instance, BWV1002 and BWV1003 were rarely heard, while movements like the *Chaconne* (BWV1004) and the *Prelude* (BWV1006) were performed frequently. In contrast, the rise of record culture, especially after the advent of the LP, allowed the entire set of six pieces to be recorded and sold together. This enabled listeners to hear all six works at any time.

Beyond merely possessing a copy of a live performance, owning such records constituted the possession of an original artifact that represented an ideal interpretation of the works by the performer. This ownership provided listeners with the sense of owning valuable property. Much like bibliophiles who develop a deep attachment to their collections, these record owners would grow eager to understand every aspect of the *Sonatas and Partitas*. Repeated listening allowed them to understand the works, and to participate in evaluating the works, thereby contributing to a cumulative, historically transmitted authority.

The process by which the *Sonatas and Partitas* was canonized, as revealed in this study, is a phenomenon unique to the 20th century. Although similar phenomena can likely be observed in the canonization of other musical works, this study has traced this distinct canon formation process through the specific case of the *Sonatas and Partitas*.

5. ZHOU Ziyi

Cheng Maoyun and His Music Education Philosophy and Practice

This study provides a comprehensive re-examination of the educational philosophy and practices of Chinese music educator Cheng Maoyun (1900-1957). By analyzing his life in three distinct phases—before, during, and after his time in Japan—this research considers how his experiences in Japan shaped his later contributions to modern Chinese music education.

The first chapter explores Cheng Maoyun's educational experiences prior to studying abroad (1900-1918), focusing on his early learning at a family-run private school and his formal studies at Jiangxi Provincial First Normal School. These experiences, particularly through the 'singing' courses, nurtured his interest in music education.

The second chapter investigates Cheng's eight years in Japan (1918-1926) through primary sources from Japanese archives. Cheng began by studying Japanese at Toa Higher Preparatory School and later enrolled at the Toyo School of Music in 1922, where he specialized in vocal performance and Western music theory. Under the guidance of his teacher, Shibata Hideko (1894-1980), he developed a deep interest in children's music education. Additionally, his involvement in musical activities with the Chinese Christian Students' Association in Japan laid the groundwork for his subsequent efforts in community-based music education upon returning to China.

The third chapter analyzes Cheng Maoyun's educational endeavors after his return to China, dividing them into three phases: the early years (1926-1933), his leadership of the Jiangxi Music Education Committee (1933-1946), and his later years (1946-1957). During this period, Cheng actively promoted both school music education and public music outreach. His notable achievements include composing the children's musical drama *Hou'erjiu*, teaching children's singing techniques, and establishing an orchestra—each of which reflects the lasting influence of his Japanese music education.

In conclusion, this thesis reveals that Cheng Maoyun played a pivotal role in the dissemination of Western music and the advancement of music education in modern China, and that his Japanese music education serves as a critical foundation for shaping his music education philosophy and practices.

6. HIGASHIDATE Yushin

Moroi Saburō in the 1920s and the formation of “Sūrya”

Moroi Saburō (1903-1977) was a composer who was active in Japan during the Showa period. He was one of the first people to create purely instrumental Western art music in Japan, and he was also a theorist and educator who trained important post-war Japanese composers. While studying at Tokyo Imperial University, he organized the music group 'Sūrya' (this word is the Romanized form of the Sanskrit word), which marked the beginning of his serious pursuits as a composer and served the foundation of his musical activities before he went to Germany in 1932 to further his musical studies. This paper focuses on the early career and activities of Moroi Saburō, and aims to clarify the development as a composer and the circumstances surrounding the formation of Sūrya.

The author gathered accounts from those involved, including Moroi himself, as well as newspaper and magazine articles from the time, and conducted a comparative study of their contents. Sūrya was conceived by Moroi's friend, Kon Hidemi (1903-1984), as a group to perform Moroi's works with amateur musicians. One of them, Utsumi Seiichirō (1902-1995), was initially invited to join as a musician, but later joined the group as a composer at Moroi's invitation. Because of this, the group became active as a group for the presentation and performance of works of Moroi and Utsumi. The group was named 'Sūrya', which refers to the sun god in Indian mythology. This reflects Moroi and Kon's deep interest in theosophy.

Moroi's works were also performed outside of Sūrya, for example, "Hōshuku Kokuminka (celebratory national song)" (1928) which he composed to commemorate the coronation of Emperor Hirohito in 1928. Although most of the pieces performed there were Moroi's works, Sūrya, which held a concert to perform and present its works under the name of the group, can be positioned as a pioneering creative group in the history of modern Japanese music.

7. MAKINO Yuka

Postwar “Shrine Music” as proposed by Tadatomo Ono: Focused on the Introduction of Gagaku-style Performances by the Main office of the Association of Shinto Shrines (*Jinja Honcho*)

This thesis clarifies the process of the postwar introduction of Gagaku, which had been regarded as the mainstay of musical performance at shrines since the Meiji period, by the main office of the Association of Shinto Shrines (*Jinja Honcho*), based on the differences between the “shrine music” proposed by Tadatomo Ono (1883-1956) and formed in the postwar shrine society.

This paper consists of four chapters. The first chapter considers the history of “shrine music”, and exposit the classificatory categories. The second chapter examines the challenges of Tadatomo Ono, that led him to the concept of “shrine music”. He envisioned “shrine music” as distinct from popular music, other religions, and even Gagaku, which was used in Buddhist and funeral ceremonies, and emphasized the practice of “*Kuniburino Utamai*” which has been performed in Shinto rituals since ancient times. The third chapter explicate the conception of “shrine music” introduced at the *Jinja Honcho* based on the practices and the discourses of Hideo Tanabe and Hisao Tanabe, who served as members of the Performance Commission of the *Jinja Honcho*. At the main shrine, performances of not only Gagaku but also Shinto hymns and traditional Japanese instruments were attempted. The fourth chapter clarifies the state of practice of the Gagaku Ritual Dance Instructor Training Course, which began in 1951 sponsored by the *Jinja Honcho*, and was held once a year as part of the summer course. *Gakushi*, or court musicians, of the Imperial Household Agency taught there.

In conclusion, what was required of “shrine music” was for there to be “new works based on the Shinto spirit” that were independent of other religions and popular music, with an emphasis placed on ease of practice because it was assumed that the music would be offered nationwide, in response to the cultic issues of each era.

8. YUASA Riru

The Role of Fingering in John Field’s Piano Concerti

This thesis presents the findings of my research into the Irish pianist and composer John Field (1782-1837). The purpose of this thesis is to examine how Field conceived the performance of his musical compositions, by analyzing autograph manuscripts and editions that include the handwritten fingering added by himself in his own piano concerti. While my previous research (2023) focused on Field’s fingering as a pianist, this study expands the perspective by exploring how his ingenuity in performance constituted an indispensable element of the compositional process, emphasizing his fingering choices as a vital aspect of his creative approach.

This thesis focuses on his Piano Concerti Nos. 1-6, whose sources contain his original fingering. In this study, the fingering was analyzed to clarify its relationship with various musical elements, such as melody, rhythm, articulation, and texture.

This study demonstrates that similarities between phrases are often indicated through finger numbers even when the texture changes within a piece. The sequential use of the same finger on multiple keys, as well as the use of the same finger for every other note to play scales may seem unusual in monophonic passages. However these techniques are significant because they help ensure consistent expression among monophony, polyphony, and unique “polylinear” monophony where multiple melodic lines coexist implicitly (Eigeldinger 1994; Nishida 2017). This is particularly evident in his Piano Concerti Nos. 2, 4, 5, and 6. This finding reveals that Field’s fingering was not merely handwritten to play complicated passages fluently, but also to realize the unification of melodic expression.

1. 青 木 慧 (2020年度入学)

江戸期吉原遊廓におけるはやり歌の研究
——随筆を通した《岡崎女郎衆》・見世すががきの歌・継節の考察——

江戸期吉原遊廓はその創設以来、江戸社会における一大娯楽地として栄えた。しかし、度重なる火災や遊廓という場の特性による史料制約や、芸者とは異なる「遊女」が分析の対象から外される研究傾向から、近世邦楽を語るうえで避けては通れない場であるにも拘わらず、吉原の音楽文化は未解明な部分を多く残す。以上のような課題を受け、詳細な生活描写を伴った江戸期の諸文学作品に、筆者は新たな研究余地を見出した。本研究は、その中でも随筆作品を分析の中心とし、記述された情報を音楽学的視点から検討することで、江戸期吉原における音楽文化の一側面—《岡崎女郎衆》、見世すががきの歌、継節という3種のはやり歌の事例について、それぞれの音楽的実態を明らかにするものである。

筆者による卒業・修士研究では、多くを遊里に取材する戯作洒落本における記述分析に取り組み、実際に遊里へ足を運んだ作者による生活描写を実態の片鱗として捉え、再構築を行った。その際、遊女を含むあらゆる音楽の担い手を研究対象とすることを最も重要視した。本研究では、その第二段階として、より実態に近い記述を含む随筆へと主体的な分析の対象を移した。戯作における音楽的記述は演出性を伴い、記述をそのまま実態として捉えるには時に飛躍があるという理由から、そこに散見される実態の片鱗が見落とされてきた。また、随筆も、風俗史をはじめとした歴史研究では情報源として評価されている史料であるのに対し、未だ音楽学的検討は十分に行われていない場合が多い。本研究は、これまで深く検討されることがなかった江戸文学における音楽的記述に着眼し、吉原、延いては江戸期邦楽界の全体像を捉え直し、今後の幅広い近世邦楽史研究に対して新たな視座を提示するものである。

本研究は二部構成をとる。第1部第1章では、卒業・修士研究で分析に取り組んだ、洒落本における吉原の音楽文化にかんする記述の再精査を行い、女芸者が登場した宝暦年間以降、遊女と芸者による奏楽が、それぞれの客との関係性の中で異なる役割をもって機能しながら共存したこと、芸者による奏楽楽器が一貫して三味線であるのに対し、高位の遊女による奏楽楽器が徐々に箏へと変化していく様子を報告した。第2章では、随筆における音楽情報の記述量や傾向について調査し、吉原に限らない国内での音楽文化の様相や流行状況を確認しながら、江戸期邦楽界の全体像を捉え直した。国内の音楽情報についての記述を含む総数178点の随筆作品のうち、約3割の作品に吉原の音楽情報が明確に含まれ、吉原の音楽文化を検証するうえで、随筆作品を調査することには十分な意義があると言えよう。第3章では、随筆の中で文人の興味関心が最も注がれた「はやり歌」にかんする記述傾向を報告した。大田南畝や柳亭種彦の随筆作品は、その最たる例である。第2部で分析を行う《岡崎女郎衆》、見世すががきの歌、継節とは、そうしたはやり歌にかんする記述の中で最も厚い情報を得ることができた3種の事例である。

第2部では、吉原における3種のはやり歌にかんする分析結果を報告した。第4章では、今日においては小歌として認識される《岡崎女郎衆》という歌が、江戸初期に「踊歌としての歌」という形で誕生した後、三味線や箏の練習曲としての「楽器に合わせる歌」へと分岐する流れの中で、単純明快な歌詞と譜集の刊行

も伴い全国へ普及し、今日に至るまで歌詞と旋律が正確に伝承されてきた経緯を明らかにした。吉原においても、元禄年間以降定番曲として奏されているが、吉原創設の経緯や「女郎」という言葉の由来から、吉原への《岡崎女郎衆》の流入時期が慶長年間へと遡る可能性を提示した。

第5章では、これまで三味線の奏楽のみが定説とされてきた客寄せ音楽である見世すががきに、はやり歌が伴う時期があったことを報告した。明暦年間に行われた吉原の移転過渡期に誕生したある特定の歌詞をもつ2種のはやり歌は、移転後に新しく開始された見世すががきという習慣において、三味線の奏楽と共にうたわれた。そして、洒落本に記述された見世すががきの音表現、見世すががきの描写を含む長唄、現行の口三味線との比較を通した見世すががきの旋律復元も試みながら、1700年代初期から中期にかけて、流行種目や営業趣向の変化を受け、歌と三味線が徐々に分離していく経緯を明らかにした。

第6章では、今日実態が殆ど不明である継節について、その定義を再検討した。その結果、同時代のはやり歌である土手節との混在状況、特定の創始者の不在、江戸期の歌謡集において「継節」という独立した項目・種目名が見られないことから、天和年間以降、複数の歌詞を組み合わせるといふ流行と、そこから生まれた歌に対し、それらを広義的に呼称したものが「継節」であることを明らかにした。

吉原という場を定点として設定することで、吉原ならではのはやり歌の実態をある程度明確に捉えることができた。とりわけ見世すががきの歌に代表されるような、営業戦略によってはやり歌が利用され意図的に流行が作り出されていくという点は、吉原の音楽文化の独自性と言えるだろう。また、以上3種の事例全てにおいて、今日の定説や認識との齟齬が確認された。その背景には、随筆をはじめとした、学術的研究の価値が時に軽んじられる史料の分析不足が要因としてあると考えられる。

1. AOKI Kei

A Study of Popular Songs in Yoshiwara during the Edo Period through Essay Analysis

Musical culture in Yoshiwara, a publicly licensed brothel in the Edo period, was an important element of Yoshiwara entertainment. However, today there is a lack of historical documents, caused by repeated fires, making much of the actual situation unclear. This study focuses primarily on the analysis of essays written during the Edo period: 187 essays written after 1720 that recorded musical information. These essays were used to clarify three types of songs popular within Yoshiwara: “Okazaki Joroshu” songs, songs for attracting customers, and songs in a genre called “Tsugibushi”.

Firstly, this study reviews the total musical situation in Japan during the Edo period. It shows that the fertility of music culture in Japan was based on the efforts of *women* who made music their profession in the brothels. In addition, a survey of the tendencies of essay writing reveals that the writers were greatly interested in a number of popular songs that existed in conjunction with their daily lives.

The second part of the study analyzes the development of three popular songs in Yoshiwara. “Okazaki Joroshu” became popular as a practice piece after the mid-1600s, when it was published in Japanese traditional instrumental scores for *sō* (koto), shakuhachi, and shamisen. “Okazaki Joroshu” was also sung as a standard repertoire in Yoshiwara during the same period. However, there is a record that “Okazaki Joroshu” was popular in many places before the publication of the instrumental scores, suggesting that this song may have entered Yoshiwara during the early Edo period. This could also be related to the beginning of Tokugawa politics.

The shamisen music played at the beginning of business in Yoshiwara was called “Sugagaki”. Today, the common belief is that “Sugagaki” is played solely on shamisen. However, analysis revealed that “Sugagaki,” which became customary in the mid-1600s, was initially played along with several songs that were popular at the time. Later, due to changes in marketing policies, “Sugagaki” began to be played only with shamisen accompaniment.

Today, while the actual contents surrounding the genre of music “Tsugibushi” is mostly unknown, its existence as famous songs in Yoshiwara is well confirmed. Research reveals that it was a popular trend in Yoshiwara to combine the lyrics of separate songs with the music of “Tsugibushi”. Since there is no independent category name for “Tsugibushi” within scores for musical instruments published during the Edo period, and no specific originator is recognized, it is appropriate to refer to the songs with combined lyrics and the culture itself as part of the “Tsugibushi” musical genre in general.

Music of Yoshiwara is unique for using compositions as an integral part of sales and business strategies as typified by the “Sugagaki” case. Future research will extend the scope of the study to iconographic materials, with the aim of reconsidering the cultural value of Yoshiwara.