

## 2017年度 提出論文

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学音楽学部 公開日: 2018-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.15014/0000000177">https://doi.org/10.15014/0000000177</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



## (3) 2017年度 提出論文

〈博士論文〉

器楽領域

田 呈媛 中国における西洋音楽受容の歴史

—北京と東北地方の西洋音楽職人を中心に—

要旨：本論文は、中国における西洋音楽受容の歴史を「西洋音楽職人」の視点から考察したものである。中国では、1842年の第1次鴉片（阿片）戦争後の外交交渉によって、西洋音楽の受容が本格的に始まった。当時の中国人の西洋音楽を受け入れる態度は、大きく二つに分けられる。一つは、西洋音楽を積極的に導入しようとする態度である。この態度は、西洋音楽が中国の近代化にとって必要不可欠であるとみなす立場と言い換えることも可能であり、この時期の代表的な人物としては作曲家、教育者であった蕭友梅がよく知られている。彼らの事績は、中国における西洋音楽の受容史にしばしば記述され、先駆者として位置付けられてきた。もう一つは、西洋音楽や西洋楽器を特別視せず、どちらかといえば与えられたもの、あるいは止むを得ず受容することになった者の態度である。彼らは歴史的な記述の外にあり、蕭友梅らが「名の有る（有名）」存在であるのに対して、いわば「名も無き（無名）」存在であるといえる。

本論では、彼らのような中国人による西洋音楽受容を研究対象とする。彼らは西洋音楽を芸術として捉えたうえで接近したのではなく、楽器を演奏するという行為や、演奏技術から触れることになった。本論では、彼らを「西洋音楽職人」と名付け、とくにフルートを演奏した音楽職人のことを「吹長笛人」と呼ぶ。

本論では、中国における西洋音楽受容の歴史を扱う。とくに北京と東北地方の二つの地域に焦点を絞り、これらの地域における西洋音楽受容の時間的、地域的な差異の比較を通じて、中国における西洋音楽職人そして吹長笛人の誕生および活動について考察する。

序論では、本論において重要な概念である西洋音楽職人と吹長笛人についての概念整理を行った。第1章「中国における西洋音楽受容と西洋音楽職人の誕生」においては、中国における西洋音楽の流入から受容に至る歴史を概観する。第2章「北京における西洋音楽受容—新文化風潮との関わりをなかで—」では、北京における西洋音楽受容の最初期の例である英国人ロバート・ハートの私設楽隊に所属した中国人の隊員らに焦点を当て、北京における西洋音楽受容がその後、どのように展開されていったのかを概観している。第3章「東北地方における西洋音楽受容と教化」では、東北地方における西洋音楽受容の歴史を扱っている。また、北京と東北地方との間には、西洋音楽受容にかんして地域的、時間的な差異

があることを論じている。第4章「北京と東北地方における吹長笛人の系譜」では、北京と東北地方における西洋音楽受容のなかで誕生した西洋音楽職人のなかでも、とくに「吹長笛人」の系譜に焦点を当てた。第5章「吹長笛人からフルーティストへ」では、20世紀前半の中国における音楽思潮の発展を踏まえたうえで、戦争を終えた1950年代に政府が文芸に対して行なった指導方針について述べている。1950年代以降、国家政策によって西洋音楽職人に国外で演奏技術を磨く機会が与えられるようになると、彼らの演奏に対する考え方や意識が徐々に変わっていった。政府の方針によって思想の自由が抑えこまれ、芽生えつつあった芸術性の認識がここで途絶えたと結論づけている。「おわりに」では、西洋音楽職人らが西洋音楽に触れるようになったきっかけは消極的なものであったが、結果として、彼らの活動が西洋音楽受容の歴史において大きな役割を果たしたと結論づけている。また、1950年代に芽生えてはいたがすぐに抑えられてしまった西洋音楽に対する芸術性追求の意識が、彼らの次の世代に伝えられていたことを示している。現在の中国では、彼らの教え子らは演奏家として国際的に音楽活動を行っており、中国国内でも新しい西洋音楽の世界を作っている。現在のフルート奏者らの活動や筆者自身の体験を踏まえ、これからの筆者の活動のあり方を再考した。

**TIAN, Chengyuan: The History of the Reception of Western Music in China: Focusing on Beijing and the North East Region**

(Dissertation: Doctor of Music, Kyoto City University of Arts, 2017.)

**Abstract:** This thesis looks at the history of the reception of western music in China from the perspective of “western music artisans”. The widespread reception of western music in China began with foreign diplomacy following the first Opium War (1842). There were two broad approaches to western music at that time. One approach was to actively introduce western music. This approach considered that western music was essential to China’s modernization. A well-known representative of this approach is the composer Xiao Youmei. His efforts and those of many others are well-documented as pioneers of the introduction of western music into China. Another approach was more passive, viewing western music and instruments not as something special, but as something given, or to be accepted through no choice of one’s own. Such people lie outside the historical record; whereas people like Xiao Youmei are famed and their names are widely known, these are nameless and

unknown.

These people are the object of research in this thesis, ordinary Chinese who were instrumental in the introduction of western music to China. They did not treat western music as art, but simply as the act of playing an instrument, and acquiring performance technique. In this thesis, I call these people music artisans, and in the case of flute I call them simply flute players.

This thesis deals with the history of the reception of western music in China. Focusing particularly on Beijing and the North East region, I will demonstrate the temporal and spatial differences between the two areas, and through that will consider the emergence and subsequent activities of music artisans and flute players.

The Introduction introduces and develops the central concepts of the thesis, the artisan musician and the flute player. Chapter One “The reception of western music in China and the emergence of the music artisan” gives an overview of the history since the arrival of western music until its actual reception

Chapter Two “The reception of western music in Beijing and its connection with the New Culture Movement” looks at how western music developed, focusing on the Chinese members of the private band established by the Englishman Robert Hart, the earliest instance of western music in Beijing.

Chapter Three “The reception of western music in the North East Region and education” treats the history of the reception of western music in China’s North East Region and argues that there are significant regional and temporal differences between this region and Beijing.

Chapter Four, “lineages of music artisans in Beijing and North East Region”, takes up in particular the lineages of flute players among the various music artisans who appeared in Beijing and the North East Region.

Chapter Five, “From Flute player to Flautist”, discusses the postwar cultural policy of the government in the 1950s, building on the musical trends of the first half of the twentieth century. From the 1950s, government policy gave the music artisans opportunities to study abroad to upgrade their flute playing skills, and consequently their attitude toward and understanding of music gradually changed. But after that, government policy changed, and freedom of expression was suppressed, so that the budding artistic awareness

died out.

In the Conclusion, it is argued that although these music artisans encountered western music in a passive way, their musical activity played an important role in the history of the reception of western music. Further, I show that, although the pursuit of western music as art music, which had just started to appear in the the1950s, was soon again suppressed, this awareness was passed on to the next generation of performers. In present-day China their students are internationally active as performers, and are establishing a new musical world within China. The activity of flutists in contemporary China, including the author's, is providing a basis for future development.

東山 洗雅 コンサートレビューの分析による「ピアニスト」マックス・レーガーの演奏スタイル研究

要旨：本論文はマックス・レーガー Max Reger (1873-1916) がピアニストとして出演したコンサートレビューの分析を主な手法として、彼のピアノ演奏スタイルがどのようなものであったのか明らかにし、今日演奏の機会に恵まれているとは言い難いレーガーのピアノ作品、そしてピアノを含む室内楽や歌曲全般の適切で効果的な演奏解釈や、作品に対するより深い洞察を得ることを目的としている。

本論は4章から成る。

まず第1章では、レーガーの生涯をごく簡単に概観する。

第2章では彼がピアノのために残した主な作品について述べる。彼のピアノ独奏曲は大半がロマン派の小品集をモデルとしており、それ以外の作品も形式の点でバロック、古典派の伝統に則っているものが大多数である。しかし、特に中期の作品で頻繁に見られる大胆な和声進行や、後期の作品に表れている新古典主義の傾向などには、レーガーの作曲家としての革新性が表れている。また、ピアノを含む室内楽曲や歌曲など、彼がピアニストとして自作自演を行っていた主なジャンルの作品にも目を向け、その全体像と特徴を描き出す。第2章の内容は、彼の有名なオルガン曲や弦楽器のための無伴奏作品の陰に隠れがちなこれらの作品の普及を促すという点でも、一定の成果を上げるだろう。

第3章第1節では、レーガーの音楽教育歴を概観する。彼の音楽教育は両親による熱心な指導から始まった。また、オルガニストでもあったアドルベルト・リントナー Adalbert Lindner (1860-1946)、そして音楽学者フーゴー・リーマン Hugo Riemann (1849-1919) の指導は、レーガーの演奏スタイルに大きな影響を及ぼしたと考えられる。続く第2節ではレーガーの年代ごとのコンサートへの

出演回数や主なレパートリー、そして演奏活動の理念について述べる。レーガーは作曲家、オルガニスト、指揮者としても活動したが、ピアニストとして最も多く舞台上に上り、ドイツ国内外で精力的な演奏活動を行った。とりわけ重要なレパートリーはバッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) とブラームス Johannes Brahms (1833-1897) の作品、そして自作であった。創作や演奏会のマネージメントに忙殺されながらも演奏活動を続けたレーガーは、音楽家としての自分自身の宣伝、音楽文化の振興、そして自作の演奏解釈の伝統を打ち立てるという理念に突き動かされていたと考えられる。

第4章ではコンサートレビューの分析を中心に、レーガーの演奏スタイルについて演奏家の視点から考察する。多数のレビューが一貫して描き出している具体的な特徴を探るとともに、共演者の証言、楽譜に見られる演奏上の指示、ピアノロールの録音なども参照する。本研究によって明らかになったレーガーの演奏の主な特徴は、以下の通りである。

(1) 全般的な特徴について (第2節)

- ・形式や構成の明確さ
- ・対位法演奏の巧みさ
- ・明確で表現豊かなフレージング

(2) タッチについて (第3節)

- ・際立った柔らかさ
- ・オルガンやピアノ以外の楽器を思わせるような、音色の多彩さ
- ・陰影やニュアンスづけの精妙さ
- ・持続力のある音
- ・ピアノを歌わせるような音

(3) ダイナミクスについて (第4節)

- ・極端なピアノシモの頻繁な使用
- ・室内楽や歌曲の伴奏での控えめな音量
- ・中音量以下でのダイナミクスの繊細なコントロール

(4) テンポとリズムについて (第5節)

- ・比較的遅いテンポ設定
- ・遅いテンポでの曲の開始と、その後の加速
- ・曲中の急なテンポの変化
- ・自作の演奏指示とは矛盾するテンポ
- ・鋭さを欠くリズム
- ・ルバートの多用

## (5) バッハの演奏解釈について (第6節)

## ・感情表現豊かなバッハ解釈

ピアニスト・レーガーは柔らかく感情豊かに歌うような演奏スタイルを持っていた。彼の演奏は特に多彩な音色や極端なピアノシモなどの点で特徴的であるが、概して後期ロマン派時代の一般的なスタイルから大きく逸脱するものではなく、その後20世紀を通して徐々に主流になっていく「楽譜に忠実な」演奏を理想とする近代的な演奏スタイルとは方向を異にしていると言える。

上に列挙した諸特徴はレーガーが求めていた響きや、演奏によって示そうとしていた自作の解釈を反映しているため、彼の作品を解釈するための手がかりとして大きな意義を持っている。レーガーのピアノ演奏スタイルを知ることは、複雑で難解とされる彼の作品を理解し、その魅力を発揮させるための重要な鍵である。

**HIGASHIYAMA, Koga: Der „Pianist“ Max Reger: Untersuchungen zu seinem Aufführungsstil anhand zeitgenössischer Konzertkritiken.**

(Dissertation: Doctor of Music, Kyoto City University of Arts, 2017.)

**Abstract:** Das Ziel der Dissertation liegt darin, den Aufführungsstil Max Regers (1873-1916) anhand von Rezensionen zu untersuchen, die in zeitgenössischen Musikzeitungen und -zeitschriften erschienen sind. Reger war zu Lebzeiten nicht nur als Komponist, sondern auch als Pianist bekannt und betrat durch seine Karriere hindurch ständig die Bühne, wo er zumeist als Kammermusiker oder Liedbegleiter seine eigenen Werke spielte. Da Reger beim Vortrag sein klanglich-musikalisches Ideal manifestiert haben mag, erscheint es sinnvoll, seine Spiel- und Interpretationsweise am Klavier zu erforschen.

Die Dissertation besteht aus vier Kapiteln.

Auf eine einleitende Skizze von Regers Biographie (Kapitel 1) folgend bietet das Kapitel 2 einen Überblick über sein Schaffen für Klavier. Dem großen Teil seiner Werke für Soloklavier liegt das Vorbild des romantischen Charakterstücks zugrunde, jedoch lassen sich in formaler Hinsicht auch Einflüsse des barocken sowie klassischen Stils beobachten. Zu bemerken sind außerdem seine „progressive“ Seite wie die kühne Harmonik, die vor allem seine mittlere Schaffensperiode kennzeichnet, oder die neoklassizistische Tendenz in den Spätwerken wie »Telemann-Variationen op. 134«. In diesem Kapitel werden auch Neigungen und Charakteristika des Repertoires

erörtert, das Reger als Konzertpianist dem Publikum darbot.

Im Kapitel 3 wird zuerst Regers musikalischer Werdegang seit seiner Kindheit chronologisch zusammengefasst. Hinsichtlich des Aufführungsstils sind unter anderem der Unterricht bei Adalbert Lindner (1860–1946), dem Pianisten und Organisten in Weiden, und bei dem prominenten Musiktheoretiker Hugo Riemann (1849–1919) entscheidende Einflüsse auf den jungen Reger. In der zweiten Hälfte des Kapitels werden dann praktische Tätigkeiten als Konzertmusiker näher betrachtet, denen Reger neben dem Komponieren und Konzertmanagement viel Zeit und Energie widmete. Er war zwar als Organist und Dirigent tätig, was dem heute geläufigen Reger-Bild gut entspricht. In der Tat trat jedoch der Pianist Reger am häufigsten auf die Bühne. Reger spielte nur selten Solowerke, bevorzugte vielmehr, entweder Lieder zu begleiten oder sich an die Kammermusik zu beteiligen. Sein zentrales Repertoire besteht aus Werken von Johann Sebastian Bach (1685–1750) und Johannes Brahms (1833–1897) sowie seinen eigenen. In solchen Tätigkeiten beabsichtigte Reger einerseits Beiträge zur Förderung und Entwicklung der Musikkultur, andererseits aber auch Selbstpropaganda als Komponist und auch als Spieler. Mit dem Letzteren ist seine Absicht eng verbunden, dem Publikum die authentische Interpretation seiner eigenen Werke tradieren zu wollen.

Beim Kapitel 4 handelt es sich um einen Rekonstruktionsversuch von Regers Aufführungsstil. Dazu werden neben den zeitgenössischen Rezensionen auch die Aussagen seiner Freunde und Mitwirkenden, die von Reger selbst eingetragenen Spielanweisungen im Notentext sowie die überlieferten Notenrolle-Aufnahmen seines Klavierspiels mit in Betracht gezogen. Aus einer analytischen Betrachtung der Dokumente geht hervor, dass Regers Aufführungsstil vor allem durch 1) Deutlichkeit der Phrasierung, 2) außerordentliche Weichheit des Anschlags, 3) bunte Klangfarben, 4) häufige wie extreme Verwendung des *pianissimo*-Effekts und 5) rhythmisch-taktmetrische Freiheiten gekennzeichnet wurde. In jeder Hinsicht ist Regers Standpunkt also stark von der zu seiner Zeit herrschenden spätromantischen Aufführungsästhetik geprägt und zeigt kaum Vorzeichen für die „notentreue“ Interpretation, die im Laufe des 20. Jahrhunderts allmählich zur Hauptströmung wurde.

Das nähere Verständnis von Regers Aufführungsstil sowie -ästhetik dient dazu, seine oftmals als kompliziert angesehenen Kompositionen tiefer zu begreifen und klanglich besser zu verwirklichen.

## 声楽領域

高橋 純 歌唱における歌い手のフォルマントの安定性

—母音の移行を含む歌唱のスペクトル分析—

要旨：クラシック歌唱では、ベル・カント唱法という理想的な声質を実現する歌唱法があるとされている。ベル・カント（伊 Bel Canto）はイタリア語で美しい歌唱という意味であり、一般的には17世紀や18世紀における歌唱様式そのもの、あるいはその様式を支えた発声の手法のことを指す。しかし、この言葉には様々な解釈があり、厳密な定義は存在しない。なぜなら単純にイタリア的な歌や歌唱法という意味で用いられることもあり、厳密な定義は存在しないからである。

近年、歌声に関する科学的な研究において、優れた歌手の歌声をスペクトル分析すると、共通する音響特性として「歌い手のフォルマント (Singers Formant)」の存在が確認されている (Sundberg, 2007)。「歌い手のフォルマント」とは、3kHz付近における歌声のフォルマントピークのことであり、また3kHz付近は、人間が最も可聴しやすく、他の楽器にはないフォルマントピークであることから、オーケストラなどの楽音にマスクされにくい。

先行研究では、楽曲の全体の長時間スペクトルによって研究が行われ、楽曲中の「歌い手のフォルマント」の平均の値のみが観測されてきた。しかし、歌唱とは多様な音高と多様な音色（母音）を時間的に変化させるものであり、単に平均で大きな値を取ることに加えて、それぞれの歌唱音の「歌い手のフォルマント」の安定性も重要ではないかと考えた。

そこで、本研究では「音高の変化」と「母音の変化」に着目し、楽曲における「歌い手のフォルマント」の時間的なふるまいについて調べ、それが一定の条件のもとで局所的に発生しているのか、あるいは歌唱全体を通して持続的に存在しているのかということ調査した。

まず、2音間における3通りの音高の変化（同音程、5度上行跳躍進行、4度下行跳躍進行）と、9通りの母音の変化（aa, ai, au, ia, ii, iu, ua, ui, uu）を直交配置した27通りの歌唱課題を作成した。そして、プロの歌手と声楽を学ぶ学生を含む18名の歌唱被験者が歌った歌唱課題を録音し、その歌唱録音を音響計測実験により観察した。

音響計測実験では、「歌い手のフォルマント」のパワーが、歌声全体のパワー

の何割を占めるのかという「歌手のフォルマント」の「占有率」に注目し、2音間における「占有率」の値の大きさ「SF占有率」と、その変化量「SF占有率変化量」について調べた。さらに別の変化量を観察するために、2音間における「歌手のフォルマント」の差分をRMS（二乗平均平方根）によって算出した。そして、2通りの比較周波数帯の切り出しと、2音間のパワー正規化の有無を組み合わせた、4つの音響特徴量について調べた（「2-4kHz変化量正規化なし」「2-4kHz変化量正規化あり」「極大点変化量正規化なし」「極大点変化量正規化あり」）

また、38人の聴取被験者による印象評価実験を行い、収録したすべての歌唱課題に対する5段階評価の平均値「主観評価値」を得た。

音響計測実験から得られた「歌手のフォルマント」に関する音響特徴量と、印象評価実験から得られた、歌声に対する主観評価値の相関関係を調べ、「歌手のフォルマント」がどのように聞き手の聴覚印象に関係しているのかを調査した。

「主観評価値」を目的変数とし、6つの音響特徴量を説明変数とした重回帰分析を行なった結果、「主観評価値」に対して、「SF占有率」と「極大点変化量正規化あり」は正の相関で有意性が見られ、「SF占有率変化量」は負の相関で有意性が見られた。

よってこれらのことから、「音高の変化」と「母音の変化」を含む2音間において、「歌手のフォルマント」の占有率が高く、そしてその変化量が少ない方が、聞き手の聴覚印象において高い評価を得るとことが示された。また、「極大点変化量正規化あり」は、「歌手のフォルマント」の頂点の形を示したものであり、先述した条件下では、頂点の形は変化した方がより高い評価を得るとことが示唆された。

### **TAKAHASHI, Jun: Stability of Singer's formant in Singing: Spectral Analysis of Singing including the transition of vowel**

(Dissertation: Doctor of Music, Kyoto City University of Arts, 2017.)

**Abstract:** In classical singing, there is a singing method that realizes the ideal voice quality of *Bel Canto* singing. *Bel Canto* has a meaning of beautiful singing in Italian. In general, it refers to the singing style itself in the 17th century or the 18th century, or the singing method that supports that style. However, there are various interpretations of this word, and there is no strict definition. Because it is sometimes simply used as an Italian song or singing method,

there is no precise definition.

In recent years, in scientific research on singing voices, spectral analysis on singing voices of well-trained singers has been performed. And the existence of “Singer’s formant” (SF) as a common acoustic property has been confirmed (Sundberg, 2007). The SF is a formant peak of the singing voice in the vicinity of 3 kHz. It is a frequency band that is most easily audible by humans, and it this peak is found neither in spoken voices nor in sounds of traditional acoustic, musical instruments. This characteristic prevents SFs from being masked by orchestral sounds.

In the previous study, research was conducted only by the whole long-time spectrum of the song, so only the average value of SF in the song has been observed. However, one has to change pitches as well as timbres in singing. It could be assumed that the stability of SF might be an appropriate index for a proficient singing style in addition to the SF saliency observed in the spectra average over a long range of time.

This research investigated the contribution of the stability of SF under well-controlled singing contexts where singers had to change pitches as well as timbres, i.e., vowels..

First, the change of three kinds of pitch between two notes (Unison, Upward 5th, Downward 4th) and nine different vowel changes (aa, ai, au, ia, ii, iu, ua, ui, uu) were orthogonally arranged, which made 27 combinations of singing context. Voice samples were recorded by 18 singers including professional singers and students majoring vocal music.

The samples were submitted to acoustic analyses as well as subjective evaluations. Six acoustic features were obtained. The first one was the average occupation rate of power around the SF relative to the total power which might be an index for the SF saliency. The other five were candidates for the SF stability which reflected the degree of difference between two consecutive vowel segments, i.e., the differences in the occupation rates, the root square mean (RMS) deviations of two spectra with/without the power normalization and with/without the peak alignment of SFs.

In the subjective evaluation, 38 listeners evaluated the samples on the 5 grades evaluation scale.

A multiple regression analysis revealed that both the stability and salience

of the SF was an important factor to predict the subject evaluation. That is, a significant relationship was found in the SF occupancy rate, the difference in SF occupancy rates, the spectral RMS deviation with the power normalization and with the peak alignment. A positive correlation was found between the subjective evaluation and each of the SF occupancy rate and the difference in SF occupancy rates. On the other hand, the spectral RMS deviation was negatively correlated with the subjective evaluation.

The former two positive correlations have confirmed that singing with a salient and stable SF could be highly evaluated. The latter negative correlation, however, appeared to be a counter-intuitive. The discussion will be provided as to this counter-intuitive observation in relation to the formant adaptation.

渡邊 寛智 《シモン・ボッカネグラ》改訂における音楽とドラマの融合に関する研究  
——初演版、改訂版、中期3部作との比較において——

要旨：《シモン・ボッカネグラ Simon Boccanegra》(1857) はジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901) が作曲した 21 作目のオペラ作品である。初演はヴェネツィアのフェニーチェ歌劇場で行われたが大失敗に終わる。その後、このオペラは世の中から忘れ去られようとしていたが、初演から 24 年後の 1881 年に改訂という大手術を終え、今日我々が知るところの作品となった。

本論文は、実験的とも言える初演版《シモン・ボッカネグラ》で何が試みられたかを吟味し、アリゴ・ボーイト Arrigo Boito (1842-1918) の台本にもとづいて行なわれた改訂を通して、ヴェルディがベルカント時代から続く形式を脱し、「ドラマと音楽の融合」をどのようにして実現したのかを考察するものである。ここで言う「ドラマと音楽の融合」とは、音楽的な制約によって、ドラマの進行が妨げられることなく、音楽とドラマが同時展開することを意味している。

これまでも《シモン・ボッカネグラ》の初演版、改訂版の比較研究は数多く行われてきたが、新旧の差異に留まるものが多く見受けられた。そこで本論文においては、初演版とほぼ同時代に作曲された「中期3部作」との比較を行い、音楽における共通性、初演版の先進性、中期における音楽とドラマの融合がどこまで行われたのかについて考察した。そして、24年という時を経て、初演版《シモン・ボッカネグラ》の改訂がなぜ必要となったのかを考察し、いかに改訂版がそれまでの作品にはない劇的効果をより高める表現方法で改訂されたのかを明らかにした。また、改訂後に作曲された《オテッロ Otello》(1887) との関係性や、

ワーグナーの影響についても考察を行った。

第I章では、初演版《シモン・ボッカネグラ》の作曲の経緯と初演について調べた。その作品で、ヴェルディが求めたものは何であったのか。あまりにも斬新で演劇的要素の強い作品でヴェルディが初演版で何を試そうとしたのか。ヴェルディの真意についての考察を行った。

第II章では、初演版《シモン・ボッカネグラ》と「中期3部作」の音楽的比較を行なった。初演版と「中期3部作」と比較し、音楽における共通性、初演版の先進性、中期における音楽の継続性を中心に、音楽とドラマが一致して展開する「音楽とドラマの融合」がどこまで行われていたのかについての考察を行った。

第III章では、改訂版《シモン・ボッカネグラ》の必要性について考察した。ヴェルディは初演版《シモン・ボッカネグラ》の後に《仮面舞踏会》、《運命の力》、《ドン・カルロス》を作曲した。そして、《アイダ》というそれまでの集大成と言える作品を作曲する。しかし、ヴェルディは、《アイダ》作曲の後、作曲の筆を16年間置く。なぜ、ヴェルディは作曲活動を中断したのか、なぜ16年後に作曲を再開したのかを明らかにした。さらに、《シモン・ボッカネグラ》の改訂がなぜ行われたのかについても考察を行った。

第IV章では、《シモン・ボッカネグラ》初演版と改訂版との比較を音楽とドラマの両面に分けて行った。それぞれの改訂が何を意味するのか、どのような意図で改訂されたのかを明らかにした。

第V章では、ワーグナーの影響と改訂版と《オテッロ》の関係性を扱った。まずヴェルディ作品にワーグナーの影響があったのかどうかを検討し、改訂版《シモン・ボッカネグラ》と《オテッロ》の関係性について考察を行った。

第VI章では、以上の5章から明らかになったことをまとめた。改訂版《シモン・ボッカネグラ》は、ヴェルディが生涯にわたって目指した、継続性のある音楽とともにドラマが展開して行く「音楽とドラマの融合」を真の意味で完成させた作品であると考えられる。

**WATANABE, Hironori: Study on Integration of Music and Drama in the Revision of *Simon Boccanegra*: Comparison of the Original Version, the Revised Version, and the Middle-Period Trilogy**

(Dissertation: Doctor of Music, Kyoto City University of Arts, 2017.)

Abstract: *Simon Boccanegra* (1857) was composed by Giuseppe Verdi (1813-1901) as his 21st opera. It was originally performed at Teatro La Fenice in Venice, turning into a disaster. Thereafter, this opera had been about to be forgotten, but came

back after substantially being revised in 1881 when the 24 years had already passed from the first performance. The revised version is known as *Simon Boccanegra* today.

This thesis is to examine what were pursued in the original version of *Simon Boccanegra* that can be called experimental and to discuss how Verdi successfully realized the “integration of drama and music” by getting out of the traditional form that had continued from the time of bel canto through the revision based on a script by Arrigo Boito (1842-1918). The “integration of drama and music” herein refers to a phenomenon where the music and the drama are concurrently deployed without disturbing the progress of the drama due to musical constraint.

While quite a few comparative studies on the original version and the revised version of the opera have been conducted so far, many of them discussed only the differences between the two versions. Therefore, this study compares the original version and the middle-period trilogy that was composed in the same period, and discusses common musical features the works share, the progressiveness in the original version, and how far the integration of music and drama was carried out in the middle period. Also, this study examines reasons why the original version of *Simon Boccanegra* needed to be revised after the 24 years and accordingly reveals what sorts of expression method were employed in the revision in order to further enhance the dramatic effects that had not been observed before. In addition, this study considers the relationships with *Otello* (1887) composed after the revision as well as the influences of Wagner.

In Chapter I, the background of the composition and the first performance of the original version of *Simon Boccanegra* are reviewed. What did Verdi pursue in this work? What did Verdi try to do in the original version that involved too novel and strong dramatic elements? The intentions of Verdi are examined in this chapter.

In Chapter II, the original version of *Simon Boccanegra* was compared to middle-period trilogy from the perspective of music. A comparison of the original version and middle-period trilogy reveals common musical features the works share, the progressiveness in the original version, and how far the integration of music and drama in the middle-period trilogy was carried out.

In Chapter III, the necessity of the revised version of *Simon Boccanegra* is examined. After writing the original version, Verdi composed *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, and *Don Carlos*. Then, he wrote *Aida* that can be deemed as the opera best representing him. However, he did not compose music for 16 years after *Aida*. This study finds out reasons why he stopped composing music and started it again after an interval of the 16 years. Further, what made him revise *Simon Boccanegra* was described as well.

In Chapter IV the original and the revised versions of *Simon Boccanegra* were compared from the both perspectives of music and drama. What does this revision mean in respective fields? On what grounds was this revision made?

Chapter V discusses the influences of Wagner as well as the relationships between the revised version of *Simon Boccanegra* and *Otello*.

Chapter VI summarizes what have been revealed in the preceding five chapters. It is concluded that the revised version of *Simon Boccanegra* is the work in which Verdi finally completed the “integration of drama and music” where the drama progresses along with the continuing music, which he had been pursuing throughout his life.

〈修士論文〉

音楽学専攻

前川 典子

聴覚フィードバックの変容に伴うピアノ演奏の変化

—蝸牛の圧縮特性の損失が演奏に与える影響—

Modulation of piano performance by the transformed auditory feedback:  
Effects of simulated hearing loss and loss of compression

要旨：加齢に伴い、誰しも聴覚機能は変容する。ただし、聴力が低下するのみならず、蝸牛の圧縮特性が失われ、リクルートメント現象が起こる。リクルートメント現象とは、音圧レベルの低い音は増幅されないゆえに健聴者よりも聞こえづらくなるのに対し、ある音圧レベル以上になると急に音が聞こえ、音圧レベルの高い音は健聴者と同様に正常に聞こえるという現象である。

この加齢に伴う聴覚機能の変容は、演奏に影響するのではないかと。しかし、本研究の対象であるピアニストの演奏は、フィードバック制御ではないという先行研究がある。聴覚フィードバック情報を聴かないために、聴覚機能の変容しても演奏は変わらない可能性が考えられる。

そこで本研究では、加齢に伴い蝸牛の圧縮特性が失われると演奏に影響するのか、それとも、フィードバック制御しないために影響はないのか検討した。実験は、難聴を模擬するシステムを用いて、熟達度の高い若年者のピアニストに対し、難聴状態の聴覚に聞こえるピアノ音を演奏中にリアルタイムでフィードバックするというものだった。フィードバックされたピアノ音は、健聴者に聞こえる通常のピアノ音、圧縮特性が正常ではあるが60歳代の聴力低下を模擬したピアノ音、圧縮特性が完全に失われた60歳代の聴力低下を模擬したピアノ音の3種類であった。加えて実験後には、実験参加者が意図的に演奏を変化させるよう試みるのかを調べるため、実験参加者に対してアンケートを行なった。

実験の結果、通常のピアノ音と難聴を模擬した音では異なる演奏になることが確認された。さらにアンケートから、実験参加者は、難聴を模擬した音を通常と異なる音であると知覚し、意図的に演奏を変えていたことが確認された。このことから、聴覚フィードバック情報の変容および加齢に伴う圧縮特性の損失により、ピアニストの演奏が変化しうる可能性が示唆された。

## 日本音楽研究専攻

### 林 一行 『新内曲符考』の考察と五線譜化

一曲符を用いた新内節音楽分析の可能性—

A study of Okamoto Bunya's "Shinnai Kyoku-fuko" (1972): Realization of further possibilities for the musical analysis of shinnnai-bushi through musical transcription of his example

要旨：本論文は、江戸時代に誕生した芸能である新内節<sup>しんないふし</sup>の音楽面における研究を発展させるために、その基礎資料となり得る岡本文弥<sup>おかもとぶんや</sup>著『新内曲符考』<sup>しんないきよくふこう</sup>（1972）を考察し、また、付属テープの五線譜化を行ったものである。

新内節の音楽様式に関する研究は数が少なく、また新内節の研究者自体も少ないのが現状である。このような状況を打開するために、新内節の現役の家元であった岡本文弥（1895-1996）が書いた『新内曲符考』という本に着目した。同書は新内節の“曲符”について考察した研究書である。曲符とは新内節の旋律類型や語り方等を示した文字譜である。例えば、詞章（歌詞）が書かれた正本という書物においては、詞章の横にメモのように書き込まれ、その曲符の近くの詞章がどのように演奏されるかを示した。

『新内曲符考』において岡本文弥は新内節の主要な曲符78種について考察を行い、またそれらがどのように演奏されるか、実演をテープに録音して残した。そこで、筆者は『新内曲符考』を考察し、新内節の曲符について研究を進めること

で、新内節の音楽面に関する研究が発展するのではないかと考えた。

論文全体の構成は以下の通りである。第一章では、新内節の音楽面に関するこれまでの研究について触れ、本研究の意義について述べた。第二章では、『新内曲符考』の内容を概説し、演奏家や研究者から同書がどのように評価されているかについて述べた。

第三章では、『新内曲符考』を精読し、その記述について考察を行った。そしてその考察から『新内曲符考』の優れた点と問題点をまとめた。第四章では、『新内曲符考』における岡本文弥の本当の狙いは、従来の曲符体系を批判的に考察し、新たな曲符体系を構築することなのではないか、という筆者の仮説について述べた。

そして、第五章では、『新内曲符考』を活かした新内節の音楽分析の例として新内節の代表曲のひとつである「若木仇名草（蘭蝶）」について曲符を用いて分析を行った。

論考の結果、『新内曲符考』は、その研究手法において幾つかの疑問点はあるものの、膨大な数の曲符を整理考察し、曲符による新内節音楽分析の可能性を切り開いた大変な労作であることが見えてきた。

そして、そのような『新内曲符考』を活用することにより、新内節の聴き所である「クドキ」と呼ばれる部分について、曲符を用いた分析が行えることを提示することができた。

吉岡 倫裕 近代における真言声明の変化  
—南山進流を中心として—

The change of Shingon Shōmyō in modern times: Centered around Nanzan Shinryū Shōmyō

要旨：本論文は、近代における真言声明の変化を考察するものである。その中でも真言声明の一派である南山進流に焦点を当て論じていく。

現在伝承されている真言声明は、同じ曲でもその音の動きは一定しておらず、どの大家に習ったのかによって節が違い、まったく合わないようになっている。これは、同じ博士（楽譜）を用いているのにもかかわらず起こっており、現代の真言僧を悩ませる問題となっている。

本論文では、この大家達の伝承の違いがどのように発生し、何故多くの説を生んでしまったのかを解明するために、分裂前の声明との比較を試みた。具值的には、明治期ただ一人の正統伝承者である葦原寂照の声明を推察し、それとの比較を行うことで解析を行った。葦原の声明の推定方法は、葦原の書籍の記述と現存

する10人の大家の音源を比較し推定を行った。その結果、明治期以降に始まった様々な声明の研究が、変化の大きな要因の一つであることが解った。

近代の岩原諱信が行った声明研究を中心に、博士（楽譜）と実際の音の動きに齟齬があることが顕現化し、音楽理論の間違いも多く指摘された。声明の音楽理論は、歴史的に見てその解釈が一定しておらず、時代によって様々に解釈されてきた。明治期の音楽理論に対する解釈は、奈良時代に輸入された音楽理論とは大きく違っていたのである。これらに違いを近代の大家達がどのように解釈し、改変を行ったのかを録音音源を比較することによって論じていく。

次に明治期の声明が、本来の音楽理論と違っているならば、どのような法則によって成り立っていたのかを探るために、明治期と同じであると推察される声明の検証を行った。具体的には、呂曲と律曲によってどのような特徴がみられるのかを比較考察した。この結果、当時の声明は、全く違う音楽理論によって呂律等の構成音を使い分けられており、現代の声明よりも多くの呂律の使い分けがなされていたことが解った。また、中曲についても同様の考察を行い、その特徴を論じた。

#### 器楽専攻

鎌田 邦裕 C.ライネッケのフルートソナタ《ウンディーネ》における水の精と魂の象徴

要旨：ライネッケのフルートソナタ《ウンディーネ》と、その標題となったフケーの『ウンディーネ』を比較し、《ウンディーネ》の音楽的特徴が、水の精や魂などを象徴していることを明らかにした。

松葉 彩 カンボジアにおけるクラシック音楽の現状

—王立芸術大学を中心に—

要旨：カンボジアの首都プノンペンに所在する王立芸術大学音楽学部を中心に、カンボジアにおけるクラシック音楽、音楽教育の現状を調査する。

#### 声楽専攻

浦方 郷成 DAFがビブラートの音高制御に与える影響

要旨：歌声に遅延をかけてフィードバックさせると、ビブラート量が小さくなる傾向があることがわかった。遅延のかかった音と直接音の間にビブラートの周期のズレが生じ、発生する唸りを抑制するための反応であると考えられる。

大西 凌 男声声種における特徴の違いについて

要旨：学生時期における男声の声種（テノール・バリトン）の音響的観点からの特徴を探り、歌唱可能な音域によらない声種判断がどのように行われているかを調査する。

川口 浩穂 リヒャルト・シュトラウス《4つの歌曲》作品27について

—ピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版の比較を中心に—

要旨：《4つの歌曲》作品27の楽曲分析及びピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版の比較を行い、シュトラウス自身がピアノ伴奏の歌曲をオーケストラ伴奏に編曲することによって生まれた表現について、具体的に考察した。

講殿由紀奈 《ミルテの花》の連作性—花嫁に捧げられた花冠—

要旨：歌曲集《ミルテの花》(1840年)は、シューマンが花嫁クララに結婚式の前日に贈った作品である。本論文ではその構造を詳しく分析し、従来連作ではないとされてきたこの作品における連作性とメッセージを読み解くことを試みた。

中谷明日香 ラヴェル作曲オペラ《子どもと魔法》における子どもとお姫様の関係性とその音楽表現

要旨：ラヴェル作曲オペラ《子どもと魔法》における子どもとお姫様の関係性を、フルートとお姫様のデュオ、子どものアリア、二人の対話に注目し、それぞれの音楽的観点から明らかにしていく。

#### 〈卒業論文〉

#### 音楽学専攻

井上 未夢 エリック・サティの〈ジムノペディ第1番〉研究

—モード・ジャズの理論に基づく分析—

Study on Gymnopédie No. 1 by Erik Satie: An analysis based on the theory of modal jazz

要旨：本稿は、1888年にエリック・サティによって作曲された《ジムノペディ》について、ジャズ的なアプローチで分析することを目的としたものである。そもそもこの曲が作曲されたのはジャズが世間に現れる前のことであるし、西洋の和声での分析が一般的と考えられている。しかし、この曲に漂うモード的な雰囲気や、ジャズプレイヤーが好んでジャズ風にアレンジし演奏していることから、ジャズ的な観点からのアプローチをしてみるべきではないかと考えた。分析方法として、

まずは楽譜をメロディーとベース、三和音の3段に分けて作り直した。そしてメロディーにおける動きや音の特徴、和音の構成と動き、ベースの動きをモード・ジャズの特徴と照らし合わせていく。《ジムノペディ》は第1番から第3番まであり、3曲とも分析することを当初は目的としていたが、研究を進めるうちにモード的なのは第1番のみだと判断したため、今回は第2,3番の分析は行わなかった。

植木麻衣子 ハイフレームレート撮影によるトロンボーン演奏時の唇の振動の研究  
—共鳴管の有無、マウスピース、発振周波数の影響—

Study of lips vibration during trombone performance by high frame rate shooting: Influence of presence/ absence of resonance tube, mouthpiece, oscillation frequency

要旨：本研究は、マウスピースだけで吹奏する時とマウスピースを楽器に付けて吹奏する時の吹奏感の違いについて、唇の振動に注目して解明しようとするものである。これまでに唇の振動に関する研究は行われてきたが、共鳴管の有無による唇の振動の違いを検討するものはなかった。本論文では、共鳴管の有無、さらにはマウスピース、発振周波数が、唇の振動にどのような影響を与えるかについて検討を行った。実験では、共鳴管の有無、マウスピース、発振周波数の異なる12の条件で、唇の振動の1周期分を32分割して記録するよう設定した960fpsのデジタルスチルカメラで撮影し、分析を行った。実験の結果、太管のマウスピースにおいて発振周波数の低い条件では、共鳴管の有無によって時間波形に大きな差があることが確認された。反対に、発振周波数の高い条件では顕著な差はみられなかった。このことから共鳴管の有無による唇の振動の違いは、周波数の高さによっては起こるものであると示唆された。また、細管のマウスピースでは発振周波数の高い条件で共鳴管の有無による時間波形の差が確認された。このことから吹奏時に生じる圧力がこの結果に関係していることが予想された。

近 祥伍 C. ドビュッシーの幻の《ベルガマスク組曲》  
—三幅対としての作曲構想に関する考察—

C. Debussy's unpublished «Suite Bergamasque»: A consideration on composition concept as a triptych

要旨：本論では、ドビュッシーが構想しながら出版に至らなかった三幅対の幻の《ベルガマスク組曲》（〈仮面〉、〈サラバンド第2番〉、〈喜びの島〉）の作曲と出版の背景について概観するとともに、組曲としての統一性を考察した。幻の《ベルガマスク組曲》の内、〈仮面〉と〈喜びの島〉はそれぞれ独立した作品として出版さ

れたが、〈サラバンド第2番〉は所在不明となっていた。ホワットは、〈仮面〉や〈喜びの島〉と同時代に作曲されたピアノ作品、《スケッチ帳より》が〈サラバンド第2番〉と同曲であるという仮説を提唱したが、本論では《スケッチ帳より》が持つサラバンド的性格を明らかにすることで、その仮説にさらなる根拠を加えた。次に、《スケッチ帳より》を〈サラバンド第2番〉と仮定して幻の《ベルガマスク組曲》全体を作品分析すると、18世紀フランスの「あでやかな宴」のイメージを喚起させる舞曲の要素と、当時のドビュッシーの関心の的だった「海の音楽的表現」が共通して認められた。以上のことから、3曲が組曲として構想されていたことを示す統一性が、音楽書法の観点から十分に認められたといえるだろう。