

東京藝術大学音楽学部
東京藝術大学大学院音楽研究科

樂理科卒業論文
音樂學專攻修士論文 要旨
音樂學研究領域博士論文

- 2014年度 -

ABSTRACTS

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

東京藝術大学音楽学部楽理科
東京都台東区上野公園12-8

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

卒業論文・修士論文・博士論文発表会

1. 東京藝術大学音楽学部楽理科（大学院音楽研究科音楽文化学専攻音楽学を含む）では、このたび下記の要領で第60回卒業論文、修士論文および博士論文の発表会を催すことになりました。
2. 本冊子はそのための資料として作成したもので、本年度提出された論文の要旨が掲載されています。
3. 発表会では時間に制限がありますので、卒業論文と修士論文については優秀論文のうちから発表に適したものを各分野から選びました。
4. 一名あたりの発表時間は卒業論文15分、修士論文20分、博士論文30分、質問時間は5分とし、必要な楽譜・資料などを用意することによって補足します。

期日 2015年3月23日（月）

時間 13:00～16:50

場所 東京藝術大学音楽学部 5-109教室

発表者（予定）

卒業論文（13:00～13:20）

山本 明尚

修士論文（13:20～14:35）

井上 果歩

江口 麗華

鎌田 紗弓

博士論文（14:50～16:50）

越懸澤 麻衣

三代 真理子

ス・ザ・ザ・テ・イ

※詳細は、追って楽理科公式ホームページにてお知らせします。

本冊子をもって、ご案内状に代えさせていただきます。多数お誘い合わせのうえ、ご来場くださるようお願い申し上げます。

卒業論文・修士論文データベース（楽理科公式ホームページ内）

<http://www.geidai.ac.jp/labs/musicology/dataTheses.html>

過去の博士論文要旨

東京藝術大学附属図書館（音楽博士学位論文リスト） <http://www.lib.geidai.ac.jp/>

過去の論文要旨集（PDF；2004年度～）

楽理科公式ウェブサイト内研究関連情報 <http://www.geidai.ac.jp/labs/musicology>

博士論文の購入（2002年度～）

東京藝術大学大学院音楽研究科博士論文ライブラリー <http://www.bookpark.ne.jp/geidai/>

目 次

卒業論文

1. 創造的な演奏のためのピアノ指導・学習に向けた一考察 古賀有紀 1
2. コダーア・ゾルターンの宗教性に関する一考察
——合唱作品を中心に—— 直井瑞穂 2
3. 世界で広がるエル・システマ
——日本における活動とその展望—— 伊藤啓太 3
4. 越谷市におけるわらべ歌の現在 大野裕輔 4
5. 不登校児童生徒の精神面への音楽の有用性とその利用について 岡本千佳 5
6. 音楽聴取時の時間感覚
——椎名亮輔『音楽的時間の変容』をひとのなかから考える—— 岡本悠 6
7. リーデル合唱団によるJ. S. バッハのモテット作品の上演実態
——合唱団所蔵の演奏楽譜を中心に—— 工藤真司 7
8. 音楽教育におけるインクルーシブ教育理念の導入に関する一考察
——中学校の通常学級に在籍する発達障害者を例に—— 佐久間南花 8
9. 日本フィルハーモニー交響楽団の音楽活動とその社会的役割の変容
——日本フィル争議(1972年)を分岐点として—— 杉山朗子 9
10. エリザベス朝イングランドにおける《ウォルシンガム》の流行 関茉林 10
11. 諸井三郎の音楽教育観
——「學習指導要領・音楽編(試案)」を通して—— 田久保有香 11
12. クロード・ドビュッシーの歌曲作品における詩の改変についての一考察 田中千尋 12
13. 現在の生田流箏曲教習における唱歌と楽譜の使用法について
——東京藝術大学音楽学部邦楽科箏曲生田流専攻生への調査を通して—— 寺田啓乃 13
14. 「音楽的」とは何か
——堀辰雄『美しい村』を例とした文学領域における音楽性の考察—— 中井陽介 14
15. アンドレイ・タルコフスキイの映画音楽観 中山由希子 15
16. 18世紀後半ドイツにおける和声理論
——キルンベルガーとその弟子を中心に—— 橋本彩 16
17. ガルシア・ロルカとフラメンコ
——《13のスペイン古謡》を中心に—— 畑萌葉 17
18. 19世紀前半のライプツィヒにおける「全集」出版をめぐって
——二つの出版社の「バッハ全集」から—— 藤田瞳 18
19. 歌手ルイジ・バッシがモーツアルト《ドン・ジョヴァンニ》
タイトルロール形成に及ぼした影響について 藤山咲 19
20. 旋法から調性への転換におけるドイツの特殊性 松本彩友美 20
21. 歌舞伎十八番《外郎壳》と滑舌練習教材「外郎壳」の比較研究 元吉有希子 21
22. 日本におけるアイルランド伝統音楽受容
——享受から活動に至る経緯—— 谷島春香 22
23. ニコラーア・ロースラヴェツの「総合和音」
——革新と伝統—— 山本明尚 23

修士論文

1. 山田耕策作曲オペラ・バレエ《あやめ》(1931) の研究 ——1920~30年代における音楽活動の再考のために——	太田 郁	24
Kôşçak Yamada's Opera-Ballet <i>Ayamē</i> in Three Pictures (1931): Transitioning from the 1920s to the 1930s	OTA Kaori	33
2. 東アラブ古典音楽におけるヴァイオリン奏法の規範形成と サーミー・シャウワーの足跡	酒井 絵美	25
Sāmī al-Shawwā and His Contribution to Classical Violin Ideals in the Eastern Arab Region	SAKAI Emi	33
3. 初期計量音楽論研究 ——リズム・モードの音価とテンプスに関する諸問題——	井上 果歩	26
Study of Early Mensural Music: Problems of Note Values and Time in the Rhythmic Modes	INOUE Kaho	34
4. A. シーンベルクのグルントゲシュタルトを巡る解釈史構築の試み ——J. ルーファーの解釈を出発点として——	梅原 志歩	27
A. Schönberg's <i>Grundgestalt</i> Re-examined: Josef Rufer and his <i>Komposition mit zwölf Tönen</i> (1952)	UMEHARA Shiho	34
5. 中世日本における「林邑樂」 ——新たな概念の形成とその要因——	江口麗華	28
Changes in the Understanding of <i>Rin'yūgaku</i> in the Medieval Period: Formation of the New Concept and its Causes	EGUCHI Reika	35
6. 長唄囃子における能楽手法の研究 ——明治以後の演奏者、レパートリー、音響実態——	鎌田 紗弓	29
The Noh Style in Nagauta-Hayashi Ensemble: Instrumentalists, Repertoire, and Performances in Modern Japan	KAMATA Sayumi	35
7. フェーリクス・メンデルスゾーンの J. S. バッハ・カンタータ・コレクション ——その成立と創作における意義——	高橋祐衣	30
Felix Mendelssohn Bartholdy's Cantata Collection of J. S. Bach: The Collecting Process and Its Meanings for His Composition	TAKAHASHI Yui	36
8. J. S. バッハ《クリスマス・オラトリオ》BWV 248 における 調構造及び調選択	瀧澤 愛	31
Analyzing Key Structures and Key Choice in <i>Weihnachts-Oratorium</i> BWV 248 by Johann Sebastian Bach	TAKIZAWA Ai	36
9. Wolfenbüttel Herzog August 図書館4376写本f. 87vにおける 譜線無しネウマとダセイア記譜法の比較研究	渡辺研一郎	32
A Comparative Analysis of Adiastematic Neumes and Dasia Signs: Based on the <i>Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek</i> 72. Gud. Lat. 2° (cat. 4376) f. 87v	WATANABE Kenichiro	37

博士論文

1. ベートーヴェンと「過去の音楽」	
——ヘンデルおよびバッハ受容の観点から——	越懸澤 麻衣 38
Beethoven and “old music”: In light of Händel and Bach Reception	... KOSHIKAKEZAWA Mai 44
2. クレズマー音楽の旋律構造分析 三代 真理子 40
The Analysis of the Melodic Structure of Klezmer Music MISHIRO Mariko 45
3. ミャンマー古典音楽の旋律型とその演奏技法 ス・ザ・ザ・テ・イ 42
The Melodic Patterns and Performing Techniques of Myanmar Classical Music Su Zar Zar Htay Yee 46

—卒業論文—

1. 古賀有紀 (2009年度入学)

創造的な演奏のためのピアノ指導・学習に向けた一考察

本論文の目的は、創造的な演奏がどのような過程において生じるのか、そのプロセスを明らかにすることである。創造性とは、演奏者の主体的解釈や創意に富んだ発想と捉えることができるが、演奏という音楽的な再創造において、作曲者の意図はもちろん、それらも重要な要素であるように思われる。そのような創造的といえる要素は、どのようにして生まれ、どのようにして成長し、そして一つの演奏ができあがっていくのか、そのプロセスを明らかにすることを目指した。

本論文は、全四章から成る。第一章では、二十世紀に活躍したピアニストであり教育学者であるカール・アドルフ・マーティンセンが、演奏という再現的創造においてピアノ奏者たちに必要であるものとして提唱する「創造的な音響意志」について取り上げた。それら六つの音響意志がどのように関係し合っているのか、またそれらの要素のうち、創作意志が個性やオリジナリティなどの創造性に繋がるということを明らかにした。第二章では、演奏を組み立てるにあたり、形式的、内容的、文化的、技能的の四つの要素が必要であり、どのような営みによって構成されていくのか等、創造的な行為の諸認知過程を参考に、ひとつの演奏が出来上がるまでの創造プロセスについて考察を行った。そして、演奏表現における創造性は、音楽の心像イメージ、レッスンなどの外からの刺激、音楽作品の三つの関わり合いの中で生まれることを明らかにした。第三章では、演奏者（学習者）が外から受ける影響として大きく考えられる「指導」面について考察を行った。技術の習得や志向性の形成、それらを円滑に進めるための支援的な環境の構築をもとに指導が行われ、また学習者の積極的な行動が「創作意志」を伸ばすことになるのではないかということについて明らかにした。第四章では、演奏を行う際の決定的要素であり、個性やオリジナリティといった“優れた、創造性豊か”とされる演奏に必要なものであると考えられる創作意志が、これまでの考察結果である①自分自身の経験・概念・イメージなどから得た曲についての心像イメージ、レッスンなどの外からの刺激、音楽作品の三つによる関わり合い・働きかけ、②指導における表現志向性への働きかけ、それが有効に作用するためのメンタルモデルの結びつき、③学習者の自発的行動・学習、の三点において生まれ育まれていくのではないか、という仮説をもとに実証を行った。それにあたり、ピアノを専門に学ぶ学生のインタビュー、レッスンの記録を使用し、実際に創作意志がどのように扱われているのかを明らかにした。

以上より、本研究での結論としては次の二点である。（1）演奏者の個性やオリジナリティである人格的要素は創造的な演奏をするための重要な要素であり、演奏者がもつ音楽の心像イメージと、指導や他人による演奏や助言などの外からの刺激、音楽作品がもつ作曲家の意図や全体像といった形成意志による制約、の三つが複雑に関与しあう創造的な認知活動に基づいて育まれる。（2）音楽作品のもつ作曲家の意図や全体像といった形成意志は、演奏を組み立てる際に重要な制約条件となり、この形成意志をどのように理解するかが志向性の形成に対しても影響を与える。

2. 直井 瑞穂 (2010年度入学)

コダーア・ゾルターンの宗教性に関する一考察 ——合唱作品を中心に——

本論文は、コダーア・ゾルターン Kodály Zoltán (1882~1967年) の宗教的作品について、作曲の意図や意味付けを、作品の考察を中心に探ることを目的とする。

コダーアは、ハンガリーを中心に民俗音楽を採集し研究を行った民俗音楽学者、その民謡をモチーフとした作品を多く残した作曲家、ハンガリー国内の音楽教育の改革を行った教育者、という三つの側面を持っていた人物である。ハンガリーにおいては、ハプスブルクからの自立を求める気運の高揚と共に、民族的アイデンティティを求めるナショナリズムが発生し、コダーアの活動もそれを継承したものとなっている。即ちコダーアは、マジャル（「マジャル」はハンガリー民族の自称）文化のアイデンティティを民謡に見出し、上記の活動を行うことによって、ハンガリーの音楽文化がより豊かになることを目指した。

本論文において問題とするのは、コダーアは合唱作品を多数作曲したが、その中には宗教的な内容を持つものが多く存在するという点である。キリスト教の宗教行事の中で発生した民謡を用いた小品や、《ミサ・ブレヴィス Missa brevis》などの規模の大きな宗教曲などが挙げられる。コダーアの宗教作品についての作品研究では、民俗音楽やその要素の使用や、新古典主義という観点からの考察が多く、より俯瞰的に宗教的作品を検討した研究は少ない。本論文ではこの点に着目し、コダーアの合唱作品において宗教はどのような位置付けにあったのかを検討した。

論文の構成は五章構成である。第一章は序論として本論文の目的を述べた。第二章ではハンガリー国内での、第三章ではコダーア自身やその周辺における、宗教的環境やナショナリズムの状況について、先行研究をもとに概観した。19世紀ハンガリーでのナショナリズムは、マジャル語の公用語化への流れを生み、それを促進するものとして民謡収集の奨励も行われた。しかし芸術音楽においてはドイツ音楽の影響が強く、それはコダーアが音楽教育を受けた王立音楽院でも同じであった。宗教的環境に関しては、宗教改革がハンガリーに到達した当時、ハンガリーはオスマン帝国領・トランシルヴァニア公国・ハプスブルク領に三分割されており、ハプスブルク領ではカトリックが多数派であったが、その他の地域ではプロテstantが普及した。コダーア自身は、三分割時代にはカトリックの中心地となっていたナジソンバト（現スロヴァキア領のトルナヴァ）のギムナジウムを卒業し、カトリックの教会音楽やドイツ音楽の影響を強く受けて育っている。

第四章ではコダーアの宗教的合唱作品を分類し、特に、ラテン語の典礼文をテキストとしていたり、グレゴリオ聖歌の旋律を使用しているカトリック的な作品と、マジャル語に翻訳された詩篇を用いたプロテstant的な作品の存在に着目した。又、作曲年代を比較し、前者は学生時代から作曲されており後者よりもんじて取り組まれていることや、彼自身の状況や関心の変化と共に作曲の傾向が変化していることを指摘した。

第五章では、以下の三点を指摘し、結論とした。第一に、コダーアにとって生活面・音楽面双方において、カトリック的因素がプロテstantのそれよりも身近であったのではないかという点。第二に、《ハンガリー詩篇 Psalmus Hungaricus》(Op. 13) のテキストに自身の境遇を重ね合わせたように、宗教的作品はコダーア自身の意思や主張の表現手段の一つであったという点。第三に、コダーアはより豊かなハンガリー文化を構築するためには、自民族以外の文化を積極的に取り込むべきだと主張したが、宗教的作品はその多様性などから、構築を実現するための手段の一つであったと考えられるという点である。

3. 伊藤 啓太 (2011年度入学)

世界で広がるエル・システム —日本における活動とその展望—

本論文は、日本におけるエル・システムの組織や活動の実態を調査し、明らかにするとともに、その活動の意義や有用性について検証し、課題や展望を考察することを目的としたものである。

「エル・システム」とは、南米ベネズエラで誕生した音楽教育システムであり、その最大の特徴は、希望すれば誰でも無料で楽器を借りられ、そして楽器演奏技術を習得でき、オーケストラ合奏活動に参加できるということである。その上、「エル・システム」はそれらの活動の場というだけでなく、オーケストラ活動を通して協調性や自立心を育むことで、経済不況、劣悪な家庭環境、蔓延する犯罪や非行などの環境から子どもたちを遠ざけ、健全な成長に大きく貢献する場にもなっている。その一方で、指揮者のグスターボ・ドゥダメルや、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団のコントラバス奏者、エディクソン・ルイーズなど、世界的に活躍する音楽家も輩出しており、水準の高い音楽教育がなされていることが証明されている。

「エル・システム」は、その成果が評価され、現在35ほどの国と地域で活動が展開されていると言われている。日本でも、2012年3月に一般社団法人エル・システムジャパンが設立され、同年4月に福島県相馬市で活動を開始した。また、同年7月にはエル・システムの管轄機関である、ベネズエラ・シモン・ボリバル音楽財団と了解覚書が締結された。

本論文は三章構成となっている。第一章では、ベネズエラで始まった「エル・システム」の概要、そしてその活動がどのように評価を得て、世界各国で活動が展開されるようになったのか、先行研究を参考に論じた。

第二章では、まず、「エル・システム」がどのようにして日本で始まったのか、一般社団法人エル・システムジャパンの設立も含めて述べた。その後、日本で行われている活動についてエル・システムジャパンやKAJIMOTOエル・システム室のインタビュー、そして活動報告書や各メディア資料をもとに整理した。調査の結果、現在の活動は福島県相馬市で行われている相馬子どもオーケストラ&コーラス、そして岩手県大槌町で行われている大槌子どもウインドオーケストラの主に二つであることが分かった。また、相馬市での作曲教室や、大槌町での弦楽器教室など、新たな活動も展開されている。

第三章では、第一章、第二章をふまえ、日本での「エル・システム」の活動の意義や有用性について検証し、課題や展望について考察した。楽器は無料で貸し出され、活動には無償で参加でき、そして子どもたちの居場所を作つてあげること、そして世界で展開されている「エル・システム」やそれをベースにするプロジェクト、またそれに関わる音楽家との交流が生まれることが意義として挙げられ、また、今後活動を展開していくにあたっては、資金の確保と周囲の理解が課題として主に挙げられた。

本論文の付録としてKAJIMOTOエル・システム室及び一般社団法人エル・システムジャパンへのインタビュー記録を付した。

4. 大野 裕輔 (2011年度入学)

越谷市におけるわらべ歌の現在

本論は越谷市における現在の小学生の知るわらべ歌と、古者の知るわらべ歌とを比較し、どのような変化を遂げ、これから先どのような形へと変容をしていくのかを明らかにすることを目的とするものである。

わらべ歌とは、子どもの遊びに伴う歌唱である。これまで「子ども」というコミュニティーの中で自然発生的に誕生する、というのがわらべ歌の定義とされてきたが、近年、メディアや玩具、「子ども」のコミュニティーが発生するプロセスなど、子どもの「遊び」を取り巻く環境が短期間で著しく変化を遂げていることは明らかである。また同時に、それに伴うわらべ歌も、歌としての内容から伝承形態に至るまで、大きな変容の色がうかがえる。それが一体どういった要因を軸に、どういった形へと変遷していくのかを、越谷市の古老及び小学生を対象とした聞き取り調査とその結果分析を元に考察していく。

まず、第1章では先行研究におけるわらべ歌の扱われ方と過去に行われた聞き取り調査について概観し、わらべ歌の定義と過去の調査当時のわらべ歌の潮流を確認した。

第2章においては越谷市に存在するわらべ歌が根付いてきた背景に、越谷市が古くから街道や水運による江戸・東京との密接な繋がりがあったという地理的特性を持っていたことを確認した。そのことから、越谷市が独自性よりも江戸・東京との共通性の高い音楽的特性を有してきたという事実を指摘し、この二つの性質をわらべ歌を育んできた越谷市の基盤となる特性と捉えた。

第1章、第2章で確認した越谷市におけるわらべ歌を取り巻く環境を踏まえた上で、第3章では古老及び小学生に聞き取り調査を行った。その結果、調査の対象とした古老達が子どもであった頃は、わらべ歌を用いた遊びが非常に盛んであったことや、大人が介在しない子ども達だけでのわらべ歌の伝播が主流であったことが確認できた。それに対し、現在の小学生達の間で主流となっている遊びにはわらべ歌が付随することはほとんどなく、そのような現状の中で小学生達がわらべ歌として知っている曲は、メディアや教育現場で選択され残されたものがほとんどであり、現在に残るわらべ歌が大人達の影響を非常に強く受けていることが判明した。

そして第4章では、第3章で得られた古老世代と現在の小学生のわらべ歌が有する特徴を比較し、現在の小学生にとってのわらべ歌が古老世代のものに比べ身近なものでなくなってしまった原因が、学校外の活動などによって子ども達自身の生活ぶりが変化してしまったことや、様々な音楽に触れる機会が豊富になったことにあることを明らかにした。

最後に、今後もわらべ歌の数は減少していくだろうが、完全に消滅してしまうことはないと考察し、本論の結びとした。

5. 岡 本 千 佳 (2011年度入学)

不登校児童生徒の精神面への音楽の有用性と その利用について

現在、不登校児童生徒の数はピーク時よりは少ないものの、文部科学省によると、2013年度には中学生で2.69%、すなわち37人に一人とされ、前年度(2.57%)より増加しており、依然として深刻な状況に陥っている。本論文の目的は、そのような現状の中で、音楽が不登校児童生徒の精神面にどのように有用であり、どのように利用できるのかを明らかにすることである。

音楽療法においては、音楽の心理面への有用性や、非言語コミュニケーションの手段としての社会性の強化の効果が叫ばれ、不登校児童生徒に対しても音楽療法を行った事例が報告されてはいるが、日本においてはそのような事例報告の数が非常に少なく、まとまった研究がなされていない。しかし、不登校児童生徒を支援するフリースクールや適応指導教室にて療法に限らない音楽活動が行われている場は多く存在する。これらの現状を基に、本論文では、不登校児童生徒への音楽の有用性を明らかにするために、今まで不登校児童生徒を対象にどのような音楽療法が行われてきたのかをまとめ、音楽の有用性を探るとともに、フリースクール、適応指導教室等の支援の場で音楽がどのような目的で用いられ、子どもたちにどのような良い影響を及ぼしているのかを明らかにした上で、音楽活動の可能性とその必要性、現状の問題点をまとめた。

本論文は第1～3章、終章からなる。

第1章では、不登校児童生徒をめぐる現状について論じた。文部科学省の統計資料により不登校児童生徒の数などの現状を把握した。教育心理学などの文献も利用して不登校児童生徒の心理について考え、「子どもに寄り添う」ことの重要性を説き、音楽の利用の可能性を考えた。

第2章では、不登校児童生徒を対象とした音楽療法についてまとめた。本論文では、日本の不登校問題に焦点を当てるため、日本における音楽療法の事例、研究のみを扱った。まず、現在の日本において、音楽療法の対象が高齢者や障害を持つ人々に偏りがちであるという現状の問題点に言及した上で、数少ないながらも存在する不登校児童生徒に対する音楽療法の事例報告などをもとに、不登校児童生徒を対象とした音楽療法が様々な場所で、多種多様な方法により行われていることを明らかにし、その有用性について論じた。

第3章では、不登校児童生徒を支援する施設での音楽の利用とその有用性について論じた。本論文では適応指導教室とフリースクールを扱っている。適応指導教室に関しては、まず神奈川県内の全市町村を対象に行なった適応指導教室での音楽活動に関するアンケートの結果について述べた。次に、そのうち一施設で行った見学の記録と、通室生を対象に行ったアンケートの結果から、音楽活動が子どもたちのコミュニケーションの場となっていることを明らかにした。フリースクールに関しても、一施設で見学とインタビュー調査を行っており、子どもたちの意志を重視するフリースクールにおいて、子どもたちが自発的に取り組んでいる音楽活動の有用性について述べた。

終章では、それまでの調査・研究をまとめ、音楽は信頼関係の構築や、自信の獲得を中心に有用な影響を及ぼしているということに触れ、支援施設において、問題点がありつつも様々な工夫のもとで不登校児童生徒が音楽活動を楽しんでいることを述べた。さらに、これからより多くの施設で音楽を有効に用いていくためにはさらなる学術的な研究が必要であることを述べ、結論とした。

音楽聴取時の時間感覚 ——椎名亮輔『音楽的時間の変容』をひとのなかから 考える——

時間とは不思議なもので、私達の感じる時間は状況に応じて変化する。一例として、待つ間は遅々として進まないが、楽しい時は一瞬で過ぎてしまうことが挙げられるだろう。それは音楽聴取時にも感じられるが、上述の感覚とも違っているように思われる。このような感覚は何によって引き起こされるのか。本論文では、音楽聴取における「時間感覚」の一端を、椎名亮輔『音楽的時間の変容』に認知心理学的考え方を織り込むことで垣間見ようと試みる。なお、考察対象は西洋音楽の聴取行為に絞る。

第1章にて、まず諸学問領域にて扱われている「時間」の定義や性質が異なることを確認した。次に、それらを一つの視点から捉え直すことを試みた。その結果、それらの「時間」とは何らかの要素のパラメータ（すなわち、ある要素が変化した際にその諸変化間の関係を表すもの）として仮定されたものであると筆者は考えた。そして心理学領域で扱われている「時間感覚」が、物理学と生理学を始めとする諸学問領域と文化によって作られた現代の時間概念・イメージと多くの接面を持つことを明らかにした。

第2章において、椎名の論を概観し、その前提が何かを考察した。椎名は近代音楽（椎名は機能和声による音楽とする）聴取時の時間意識を、近代以降の「日常的時間」が持つニヒリズム的性質を隠し、「日常的時間」が失った「根源的時間」を音楽に投影したものとした。一方、現代音楽（「ジョン・ケージ的不確定性の音楽」）は「零時間」という「根源的時間」に出会うことができる場であり、そこでは「日常的時間」と「根源的時間」が混ざり合うという。これを受け、椎名の論は、多様な時間意識の中に「根源的時間」の意識があるとみなしていることと、人間は精神を本質とするという唯心論の立場を前提としていると結論付けた。

第3章において、椎名の論を、「時間感覚」と認知心理学的観点（これを「ひとのなか」とした）を織り込んで読み直した。心理学領域において、「時間感覚」は、継起していた事象が変化したと認知されるまでを一つのまとまりとして、そのまとまりの数によって変化するという考え方がある。これは、外在する事象でも内在する事象でも起こり得るとされる。筆者は、自我意識の「注意資源」（D. カーネマン提唱）が減少し、その後回復した時に、内的事象である自我意識の回復という変化がまとまりの区切れとなり、減少し回復するまでの間の事象が一つのまとまりとして認知されると考える。そうであるならば、椎名の言う近代音楽の特徴である構造化と目的論化は、どちらも大きなまとまりの形成・出来事数の減少をもたらし、その結果、音楽聴取時の時間感覚が短くなると考えられる。一方現代音楽が、椎名が言うように構造化・目的論化を排除し予測不可能性を追求しており、聴衆が「驚きに身構える」必要があるのであれば、次のような「時間感覚」が引き起こされると考えられる。構造と目的論を持たない現代音楽は聴取者に大きなまとまりを与えない。また、一瞬の驚きは自我意識の「注意資源」が一瞬だけ零になり、その後直ぐに回復する状態をひきおこす。これは一瞬の短いまとまりを構成する。「驚きに身構える」、すなわち生じた諸出来事を結び付け秩序化することによる「驚きの希薄化」が起きないようにすることで、驚きを多く感じ取ることになるため、自我意識の零と回復が何度も生じることとなる。従って、小さなまとまりの数が増えて「時間感覚」が長くなるのである。

このように、音楽聴取時の「時間感覚」は、聴取者の認知処理と注意資源の減少・回復によって変化するまとまりの数が引き起こすのだと筆者は考える。

リーデル合唱団によるJ. S. バッハのモテット作品の上演実態 ——合唱団所蔵の演奏楽譜を中心に——

19世紀後半にカール・リーデル Carl Riedel (1827-1888) の下、特に18世紀以前の無伴奏声楽作品をパートリーの中心に据えた「リーデル合唱団」の活動については長らく研究されてこなかった。2005年にリーデル並びにリーデル合唱団旧蔵の楽譜が発見・目録化され、その膨大な資料を基に朝山奈津子は論文「カール・リーデル (1827-1888) とライプツィヒ・リーデル合唱団の活動」(2009) の中で、合唱団の活動や演奏の実際について網羅的に研究している。この先駆的な論文では、リーデルがしばしば音楽史の流れを示すようなプログラム構成——例えば年代順、楽派別など——を組んだことについて言及されている。過去のイタリアやドイツの教会音楽があってこそ今の教会音楽がある、という流れを提示するにあたり、特にJ. S. バッハのモテットはプログラムの締めくくりを成す「要石 Schlussstein」としての役割を果たしていた。しかしバッハのモテット作品のリーデル合唱団による上演の実態に関しては朝山の論文、あるいはリーデル合唱団の演奏実践について僅かながら触れているテントラー Isabell Tentler の論文 (2013) も論じていない。本論文ではモテットの上演実態について、かつて合唱団が所蔵し上演に際して使用したとされる一つの楽譜集 (Johann Sebastian Bach, *Six Motets*. Leipzig: C. F. Peters, VN 4538) を対象に楽譜内の書き込みを通じて考察し、その結果が過去の文字資料の内容とどう対応するかを考えた。

第3章で行われる楽譜考察をより深く理解する手助けとして、第1・2章ではそのための周辺的な知識を提示した。第1章ではJ. S. バッハのモテットという作品群にどのような演奏実践上の問題がそもそも存在するかについて概観し、「無伴奏」「通奏低音伴奏」「オーケストラ伴奏」という三つの可能性が考えられるものの、結局そのどれか一つだけが適当である訳ではないことを述べた。第2章ではリーデル合唱団の活動や彼らによるバッハ・モテットの演奏についてどのようなことが書かれてきたかについて、二次資料(朝山の論文を中心に)と一次資料(音楽雑誌を中心に)の両面から纏めた。朝山の論文においてバッハのモテットはその「要石」としての重要性という側面から言及されているが、ライプツィヒで刊行されていた三種の音楽雑誌の記事を読む限りでは「『要石』としてのモテット」という考えが必ずしも持たれていた訳ではない一方でモテットが「単にプログラムに変化をもたらすもの」として言及される反例もあったことを示し、検討の余地が残っていることを喚起した。

本論文の核である第3章ではリーデル合唱団による使用との結びつきが強いと思われる前述の楽譜集を取り上げ、その中身と書き込みの説明を行った。楽譜集に収められている六つのモテットのうち五曲に何らかの手書きの書き込みが見られ、特に《Fürchte dich nicht, ich bin bei dir》(BWV 228)、《Komm, Jesu, komm》(BWV 229) の二曲の楽譜に書かれている分量は格段に多い。これらの楽譜には「頂点 Höhepunkt」という書き込み、声部重複による特定声部の補強、Tutti・Soliの追記等から推察される曲進行の変更の痕跡などが見られ、リーデルが作品のどの歌詞ないしは箇所を重要視したかと同時に、それらの部分をどのようにして聴き手に伝達しようとしたかも垣間見ることができた。他方で本論文によって明らかにできたことはあくまでリーデル合唱団によるバッハ・モテット演奏の「上演実態がどうであったか」という事実であり、それらの事実が結局何を意味するかまでは解明できなかったというのが結論である。今回発見した事実を同時代の上演実態や合唱活動事情と結び付けていくことが最大の課題である。とはいえ、扱った楽譜から上演実態の一端についての基礎的な情報を細かく提示するという目的は達成されている。

8. 佐久間 南 花 (2011年度入学)

音楽教育におけるインクルーシブ教育理念の導入に関する一考察 ——中学校の通常学級に在籍する発達障害者を例に——

本論文の目的は、発達障害の生徒が在籍することを想定した中学校の通常学級における音楽科の授業構成と指導法の提案であり、その過程を通じて、我が国の現状に沿った、インクルーシブ教育の観点を含めた音楽教育の在り方を検討することである。

インクルーシブ教育は、障害をはじめ特別な教育的なニーズのある子どもを含む、すべての子どもが、一般的の教育制度から排されることなく共に学び、個性や多様性を尊重し合い、合理的配慮のもとに能力の最大限度の発達を経験する教育の在りかたを指す。我が国では2014年の障害者権利条約批准に向け、文部科学省によるインクルーシブ教育のシステム構築が進められてきた。一方授業での具体的な指導法に関する部分は実施が試みられてから間もないこともあり、教職員の理解や各学校における取り組みの度合いにはばらつきがある。論題となる通常学級の音楽科授業に関しては、ノウハウが特別支援教育や障害児音楽教育の各領域に散在している状態にあり、体系化された指導法の研究は少ない。これらの現状を鑑み、インクルーシブ教育の理念とシステムの折衷点を模索し、音楽教育に理念を落とし込むことができるかを考える。

本論文では第一章において我が国でのインクルーシブ教育の課題と受容の状態を踏まえ、授業づくりにおいてどのような考え方方が重要となるのかを抽出する。第二章では、実際にインクルーシブ教育を通常教育に導入する為の材料となるノウハウや要素に関して検討する。具体的には、特別支援教育で行われてきた個別のアセスメント法及び指導計画策定の手段から通常学級に応用できる要素、自閉症者・発達障害者の為の教育プログラムから得られる要素、音楽療法で行われてきたアプローチ法から教育に応用できる要素、を取り出し参考する。本論文のメインとなる第三章では、具体例として発達障害の子どもを含む中学校通常学級への実際の音楽科の授業を想定し提示する。重視するべきは考え方やアプローチの方法に関する理解を深めることであり、モデルとするケースはあくまで多様な事例の中の一つである。そのことを踏まえ配慮の必要とされる特定の子どもだけではなく、全員が互いに考えの多様性を認め、自分らしさを持って授業に能動的に参加が出来るような「授業のユニバーサルデザイン」の観点を重視した。具体的には表現（歌唱、器楽）、鑑賞、創作といった個々の学習単元で想定され得る音楽科固有の効果的な場の作り方、また授業全体での感覚の過敏性や指示の解りにくさに配慮した指導、グループ学習や発表の工夫などを取り上げる。これらの章を経て、通常学級に定められた教育方針に子ども達を統合するのではなく、「特性」と呼ばれてきた能力の凹凸や認知の仕方の違いを、どのような指導によって「個性」として生かすことができるのか、音楽科教育はどのような形で、子ども達が自分の目や耳で直接体験し「生きる力」を身に付けることに寄与するのか、考えて行くべきである、と論じて結論とした。

9. 杉山朗子 (2011年度入学)

日本フィルハーモニー交響楽団の音楽活動と その社会的役割の変容 ——日本フィル争議（1972年）を分岐点として——

本論文は、日本フィルハーモニー交響楽団（以下、日本フィル）の音楽活動とその社会的役割が、1972年に起こった日本フィル争議を分岐点として、どの様に変容したかについて考察するものである。

日本を代表するオーケストラである日本フィルは1956年に設立され、フジテレビと文化放送の放送料により運営されてきた。しかし1972年に突然、両社は日本フィルへの1億5000万円の放送料の支払いを打ち切り、日本フィルの解散と楽団員全員の解雇を通告した。これに伴い日本フィルは雇用契約関係の存続を求め裁判を行うことを決断し、1984年に両社との和解によって争議が終結するまで、演奏活動を続けながら12年の争議行為に入ることになったのである。スポンサーを失ったオーケストラは、1人でも多くの聴衆や支援者を増やし、独力で楽団を運営する為に、新たな演奏活動に着手した。日本フィルの危機に立ちあがった市民とともに、従来にない演奏会作りをするようになったのである。

本論文では、日本フィル争議を通して日本フィルがどのような新しい音楽活動を展開したのかを『日本フィル物語』(1985年)、『友よ未来をうたえ：日本フィルハーモニー物語』(1975年)、その続編『続 友よ未来をうたえ：日本フィルハーモニー物語』(1977年)、『新世界へ：日本フィルの旅立ち』(1984年)等の文献による調査を軸に、日本フィル争議に聴衆として関わっていた方々へのインタビューで得た知見で色づけをするという方法によって明らかにした。さらに争議終結から30年たった今、活動内容は変容しているのか、そして争議中の音楽活動は現在の日本フィルや日本の音楽界にどの様な影響を及ぼしているのかについて考察した。

第1章では、日本フィル創立から争議が始まるまでを概観し、創立時は他のオーケストラに比べて恵まれた環境にあったこと、それがフジテレビ開局、財團法人への移行、社会の経済不況とともに徐々に崩壊し、労働組合結成・ストライキ決行を経て日本フィル争議に至ったことを確認した。また、オーケストラ存続の危機を救う為に聴衆が立ち上がった、という日本の音楽史上はじめての実態に注目し、聴衆が果たした役割の重要性について述べた。

第2章では、日本フィルが「市民とともに歩むオーケストラ」というスローガンのもとで争議中に行なった音楽活動について、「春を呼ぶみんなのコンサート」、「九州公演」、「親子コンサート」、「室内楽演奏会」など具体的な演奏会を取り上げながら述べた。その中で日本フィルが開拓した、聴衆と共に演奏会を企画・運営する、という独自の演奏会作りの方法が従来の「演奏をただ聴きに行く人」という聴衆の在り方を覆したこと、また、室内楽や親子コンサートを通して、クラシック演奏会を誰もが足を運べる場所に変えたことを明らかにした。そしてその中で、日本フィルの社会的役割が「上手い演奏をする」ことから「聴衆のために音楽活動をする」ことへと変化していき、その変化が新たな聴衆を獲得する事に繋がったと考察した。

第3章では、現在の日本フィルの音楽活動について触れた。「九州公演」や「夏休みコンサート」等、争議中に始まり今でも継続されている活動が多く存在しており、現在でも日本フィルの活動は「市民とともに歩んでいる」と言えることを明らかにした。そして終章で、争議中の活動が現在も日本フィル内外に大きな影響を及ぼしていることを確認した後、それにもかかわらず現在の日本フィル内における争議の認識度が極めて低い事を指摘し、「市民とともに歩む」という特色を少しでも色濃く後世に伝えることが、今後の日本フィルの発展に大きく影響するだろうと考察をまとめた。

エリザベス朝イングランドにおける 《ウォルシンガム》の流行

本論文は、16、17世紀のイングランドにおいて流行歌が盛んに歌われていたこと、そしてその旋律を用いて当時の作曲家たちが好んで作品を残していたことに着目している。一つの旋律の流行の様子を、その旋律をもとに作られた作品を収集、分析することによって明らかにすることを試みた。本論文では、流行歌《ウォルシンガムWalsingham》を例にとり、その伝播の様子を辿るとともに、この旋律が広く親しまれた理由を考察した。

流行歌《ウォルシンガム》は、当時英國を始めヨーロッパで強い信仰を集めていた聖地ウォルシンガムにちなんだ歌である。その内容は、修道院改革の際にその地の修道院に祀られていたマリア像が焼かれてしまったことを嘆いたものである。ウォルシンガムは英國におけるマリア信仰の地として、英國のみならず他のヨーロッパの国からも巡礼者を集めていた。この旋律は人々に広く親しまれたと同時に、多くの作曲家が作品を残している。本論文ではこの旋律をもとにした計11曲の作品を対象としている。取り上げた作品は、①作者不詳の歌曲（一曲）、②③ジョン・ダウランド（二曲）、④フランシス・カッティング（一曲）、⑤ジョン・ジョンソン（一曲）、⑥エドワード・コッラールド（一曲）、⑦ウィリアム・バード（一曲）、⑧ジョン・ブル（一曲）、⑨ウィリアム・コーキン（一曲）、⑩作者不詳（一曲）、⑪アンソニー・ホルボーン（一曲）である。そのうち①は歌曲、②～⑥はリュート、⑦～⑧は鍵盤楽器、⑨～⑩はリラ・ヴァイオル、⑪はシターンの為の作品であり、様々な楽器に向けて作品が創作されていたことが分かる。

16、17世紀のイングランドにおいて流行、作品化された旋律には、《グリーン・スリーブスGreen Sleeves》をはじめとし、《Bonny Sweet Robin》や《Go From My Window》、《Lord Wirooughby's Welcome Home》などがある。ある旋律をもとにして作曲家の作品を分析する試みは、ネイラーNaylorの『An Elizabethan Virginal Book』(1905)などでもなされているが、特定の楽器に限定して作品を取り上げることが多い。本論分では、全ての楽器あるいは歌曲の作品を対象とし、《ウォルシンガム》の旋律の伝播の様子を探った。

第一章では当時の社会背景や流行歌をはじめとした当時の音楽文化について言及した上で、本論文で《ウォルシンガム》を例に取る理由について述べる。第二章では、まず第一節で流行歌《ウォルシンガム》の内容や、巡礼の聖地ウォルシンガムについてまとめ、第二節各作品の詳細な分析を行っている。分析の順番は、楽器ごとに作品を分類し、その中で作曲数が多かったものから順にならべている。第三章では第二章の結果を踏まえて三つの項目別に考察を行った。そこから、(1)楽器ごとの作品の特徴の違いを比較しリュートや鍵盤楽器、リラ・ヴァイオルなどは特に技巧的であること、(2)作品化される際に、作曲家が長・短調を自由に装飾しているのは、もとの流行歌の旋律が単旋律であり、調が流動的であること。そして定型のバスが付けられていない為、バスの旋律も自由に変奏されていること。(3)作品が曲集に収められる際、《ウォルシンガム》以外にも同様に流行歌の旋律をもとにした作品が数曲含まれている傾向にあることが分かった。

第三章では、全体の総括として、《ウォルシンガム》の旋律は当時流行していたメランコリックな響きの旋律であったこと、単旋律で調やバスなどが自由に変奏可能であったこと、そして聖地ウォルシンガムのマリア像が焼かれたという大きな出来事を歌った内容であることが、人々に広く親しまれた理由の一つであると考察した。各作品の楽譜は別冊の付録資料としてまとめている。唯一現代譜を入手できなかったコーキンの作品は、タブラチュア譜から五線譜化し、資料として付した。

11. 田久保 有香 (2011年度入学)

諸井三郎の音楽教育観 ——「学習指導要領・音楽編（試案）」を通して——

本論文の目的は、1947（昭和22）年に成立した「学習指導要領・音楽編（試案）」（以下、「音楽編」とする）を編纂した中心人物である作曲家の諸井三郎（1903-1977）が、どのような音楽観及び教育観をもっており、それらをどのように「音楽編」に反映させていたのか、そして戦後の日本の学校音楽教育に何を求める、それを実現するためにいかなる音楽科教育が必要であると考えたのか、を明らかにすることである。

「学習指導要領」は、現行の平成20・21年改訂版で第8次を数える。改訂の度に音楽科の目標や内容、教科書が変わり、その都度教育現場に求められる「音楽科教育」も変わることになる。そしてそれらの教育目的を満たすために、これまであらゆる手段が講じられてきた。昭和22年に誕生した最初の「学習指導要領」から約70年近くを経た今、戦後の学校音楽教育が何を否定し、何を目指して出発したのか、その原点に今一度立ち返り、音楽科教育を再度見つめ直す必要性があると考え、本研究を行った。

第1章では、「諸井三郎の音楽観・教育観の形成」として、諸井の著書や雑誌記事を基に、諸井の音楽観及び教育観と、それらがどのように形成されたのかを、西洋音楽・西洋音楽美学への関心、楽団「スルヤ」での音楽活動、ベルリン留学における経験から辿った。そこから、諸井がドイツを中心とした西洋音楽や自律的音楽美学を軸として歩みを進め、ベルリンで目にした「音楽文化の発展を支える組織力・教育力」が、その後音楽科教育に携わる大きな契機となっていたことがわかった。

第2章では、「昭和22年度版『学習指導要領・音楽編（試案）』の成立」として、諸井に関する先行研究と日米の資料を確認しながら、諸井の音楽観・教育観が色濃く反映された「音楽編」が成立に至るまでを追った後、その内容についてみるとともに、昭和26年度版「音楽編」との比較から、「音楽編」の特徴をより明確にすることを行った。その結果、「音楽編」と昭和26年度版「音楽編」は、双方が芸術教育としての立場を明示するとともに、音楽科を情操教育と位置づけるものとして共通性をもっていたが、音楽の知識・技術の習得と心情・態度形成との関連性、音楽学習による社会的態度の形成の論理の2点においては相違性をもつものであることが明らかになった。

第3章では、「諸井が日本の学校音楽教育に求めたもの」として、「音楽編」による音楽教育改革を通して、諸井が戦後の日本の学校音楽教育に一体何を求めていたのか、という問い合わせて考察すると同時に、そのために何が必要と考えていたのかを確認した。その中で、音楽社会の基盤形成を目的とし、すぐれた音楽社会人を育成しようという諸井の思想を捉えることができた。

本研究の結果、諸井の音楽教育観には、音楽の力、芸術が人間の心に働きかける力に着目し、学校音楽教育を通して人間性を高め、新しい時代の担い手を育成するという理想が掲げられていたことがわかった。その理想を実現するべく、諸井は、本当に音楽を享受できる社会人、すなわち音楽的社会人を育てようと、音楽創造を前提とした音楽社会の基盤形成のために尽力したのであった。現在の日本の学校音楽教育においては「『教育』からみた『音楽』」が語られることが多いが、本研究を通して、「『音楽』からみた『音楽』」という視点をもっと取り入れていく必要性があるのでないかと考えるに至った。

12. 田 中 千 尋 (2011年度入学)

クロード・ドビュッシーの歌曲作品における 詩の改変についての一考察

本論文はクロード・ドビュッシー Achille-Claude Debussy (1862-1918) の歌曲作品における詩の改変を主題としたものである。ドビュッシーはこれまでの先行研究において、多くの詩人・文学学者との交友関係を持ち、詩に忠実な付曲を施す作曲家であったと記述されている。しかしテクストと最も密接な関係性を持つはずの彼の歌曲作品の中には、原詩に変更を加えたものも存在している。テクストにこだわり、詩に忠実な作曲スタイルをとると一般に語られる彼が、いかなる意図で詩に変更を加えようとしたのだろうか。また詩の改変によって音楽はどうに影響を受けているのだろうか。この疑問を出発点とし、「詩の改変」というキーワードから従来考えられてきたドビュッシーの音楽観への再考察を行った。

第1章第1節ではドビュッシーの歌曲創作の背景を概観し、歌曲創作の動機や交友関係の整理を試みた。第1章第2節ではドビュッシー自身の語る歌曲観をまとめ、現在詩に忠実であると言われるに至った根拠について明らかにした。本節から詩に忠実であろうとするドビュッシーの音楽観は、ドビュッシーが広く世に知れ渡ることとなった《ペレアスとメリザンド》初演以降に明らかになったものであり、歌曲が最も多く創作されていたそれ以前の時期の歌曲観については未だ明らかになっていないことがわかった。

第2章では原詩と楽譜上のテクスト比較、それを踏まえて第3章ではより音楽的視点からの分析を行った。ここからドビュッシーの詩の改変やそれに伴うものにはいくつかの段階があるということがわかり、大きく六つに分類することができた。1. 句読点や大文字・小文字などの変更、2. 単語や文の反復、3. 音楽表現上の歌詞の追加、4. 詩節の削除、5. 語句の変更、6. 意図的な版の選択である。

以上の考察を通して、初期に見られる変更の多くが、原詩の持つ韻律以上に自身の音楽上の構造やフレーズ、リズムを重視する改変であったことがわかり、この時点において詩は音楽に従属するものであったことが明らかとなった。象徴派の詩人が扱われ始めてからは、改変の度合いは徐々に減っていく。《艶やかな宴》第1集以降目立った改変は見られず、晩年の《ステファヌ・マラルメの3つの詩》では、ドビュッシーが語る音楽観と一致した付曲がされている。また《ペレアスとメリザンド》へ着手以降、現在語られているようなドビュッシーの音楽観の表出が顕著となると同時に歌曲創作は減り、逆に詩にインスピレーションを受けた器楽作品が登場してくる。この事実から、ドビュッシーは詩に忠実な音楽表現を実行するために、あえて直接的に詩を取り扱わないという選択をしたと推測することができる。

ドビュッシーの音楽観は初めから一貫していたものではなく、次第に詩そのもののリズムや韻律を音楽に翻訳するという価値観へ変容していくこと、そしてその変容のきっかけがヴェルレーヌやマラルメ、ボードレールを始めとした象徴派詩人たちの詩作、同時代の芸術家たちとの交流にあったことを述べ、本論文の結びとした。

13. 寺 田 啓 乃 (2011年度入学)

現在の生田流箏曲教習における唱歌と楽譜の使用法について —東京藝術大学音楽学部邦楽科箏曲生田流専攻生への 調査を通して—

本論文は、現在の箏曲生田流の教習における唱歌と楽譜の使用法について明らかにすることを目的とする。

俗曲の箏曲が誕生した江戸時代、地歌・箏曲の伝承は当道に属する盲人音楽家によって独占的に行われていた。彼らは目が見えなかったため、伝承は口伝によるものだった。その後、当道廃止によって晴眼者の演奏家が増加した。このような演奏者、また社会の変化とともに箏曲における教習の手段も変化してきた。そうした歴史を持つ箏曲教習の現在を主に唱歌と楽譜の使用法に焦点をあて明らかにし、今後について考察する。

研究方法として、東京藝術大学（以下藝大）音楽学部邦楽科箏曲生田流専攻生に対するアンケート調査とインタビュー調査を行った。藝大邦楽科箏曲生田流専攻生を調査対象としたのは、彼らがある程度専門的に箏曲を教習し、卒業後に教える立場になる可能性が高いと考えたからである。彼らを調査することで箏曲教習における現在の唱歌と楽譜の使用法がわかると同時に、今後の変化に対する示唆も可能であると考えた。

第1章では、現在の箏曲生田流で使用されている唱歌と楽譜についての概要と現在までの箏曲教習手段の変遷を、先行研究を整理することによって明らかにした。

第2章では唱歌と楽譜に関するアンケート調査について詳述した。アンケートは藝大邦楽科箏曲生田流専攻の学部生全員（21名）を対象とした。その結果現在の箏曲教習においては楽譜が教習手段のメインとなっており、唱歌は補助的に使用されているという実態が見えた。暗譜、予習の際に楽譜は必要不可欠なものとなっており、将来箏曲を教える場合にも楽譜を使用すると考えている人が殆どであった。唱歌の用途は古典曲の節回しや間を理解するために利用する人が多く、部分的に使用する傾向が窺えた。これらの結果から、唱歌は楽譜に教習の手段としての座を譲ったが、現在でも古典曲の理解のためには必要だと考えられていることが明らかとなった。

第3章では前章のアンケート結果をもとに行ったインタビュー調査について述べた。出身流派が異なる4人に対してインタビューを行い、唱歌と楽譜の使用法について掘り下げた。結果、使用法は千差万別であったが、曲を修得する際や教授する立場となった際に楽譜と唱歌それぞれの利点と欠点を理解し、両方使っていこうとする姿勢が見られた。

以上のことから、現在の箏曲教習における楽譜の重要度は高く、無くてはならないものになっていること、唱歌については節や間などの楽譜では表現しにくい部分を補う為に使用していることがわかった。最後に今後の楽譜と唱歌の使用法は古典曲の盛衰によって変化することを指摘して本論の結びとした。

14. 中井陽介 (2011年度入学)

「音楽的」とは何か ——堀辰雄『美しい村』を例とした文学領域における 音楽性の考察——

「音楽」という概念は音楽作品や演奏、批評、並びにそれらを生み出す音楽家や批評家中だけに存在する訳ではない。「音楽」という言葉は、しばしば音楽領域外において「音楽的」や「音楽性」という言葉とともに用いられるが、特に音楽と共に時間芸術に区分される文学の領域では、詩、小説、評論などを問わずに、「音楽的な文学」「音楽的文章」といった表現が実に多く見受けられる。一般に、ある作品が「音楽的」な文学、もしくは文章と評されるとき、文学領域における「音楽的」という表現自体が文学上の比喩表現として受けとることが可能である以上、果たしてそこに真に「音楽性」を持つ要因が存在するかはこれまで明らかではなかった。

本論では音楽的な文章を論理的に説明する為の方法論を考えること、またその活動を通して音楽領域外における「音楽的」「音楽性」の意味するところとは何かを理解することを目的としている。その中でも音楽と共に時間芸術と称され、音楽との類似性が高いと思われる文学領域において考察を行い、文学における音楽性とは何かを論じている。

文学における音楽性の研究として、本論文では日本の小説家・堀辰雄（1904～1953）の文学作品『美しい村』を研究対象として、音楽と文学を構成する共通項を明らかにしながら、堀の文学作品に見られる音楽的性質に着目した。堀辰雄の『美しい村』はフーガ形式を参考に創作されたと言われているが、本論では単なる文学的な比喩表現としての「音楽的」ではなく、音楽領域の思考法が用いられてその音楽性が存在していることを明らかにしようと試みた。

第1章ではまず西洋における音楽と文学の歴史的な関係性を概観し、音楽と文学の関係性がこれまでにどのように論じられて来たのかを俯瞰した。音楽と文学の関係性を理解するために、まず文学の前段階である言葉との関係性に着目、修辞学と音楽の関係性がどのように文学と音楽への関係性へと昇華されたのかを整理し、両者の構造性や感受方法、時間的芸術といった類似性を指摘した。続く第2章では、文学作品における音楽性を、音楽と文学の共通項である構成や時間の観点から考察した。そのために音楽と文学の関係性を論じた先行研究を概観し、文学における創作技法の音楽的機能や、作品の音楽的構成を明らかにすることを試みた。特に堀辰雄がマルセル・プルースト Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (1871～1922) から文学的な影響を受けたことを考慮し、ジャン＝ジャック・ナティエ Jean-Jacques Nattiez (1945～) によるプルースト文学の音楽性への指摘を参考に、文学における音楽性研究の手法を探った。また、第3章では第2章において明らかにした文学作品における音楽的機能や堀辰雄とその周辺の人物の証言を参考に、『美しい村』を対象として実際の文学作品における「音楽的」「音楽性」の意味するところを考察した。本作品がプルーストの音楽的文体から多大な影響を受けている点と、フーガ形式という音楽構造との類似性を持つこと、創作過程での音楽的発想が認められる点を指摘した。

本論の最後では『美しい村』における「音楽的」「音楽性」の意味するところを作品の持つ音楽的構造との類似性と定義、また文学領域を含んだ音楽領域外における「音楽的」「音楽性」が持つ音楽学的な可能性を提示し、論を結んだ。

15. 中 山 由希子 (2011年度入学)

アンドレイ・タルコフスキイの映画音楽観

アンドレイ・タルコフスキイ (1932~1986) は、ソビエト時代のロシア連邦に生まれた映画監督である。全ロシア映画大学の監督科において、ミハイル・ロンム (1901~1971) のもとに学び、卒業後は『ローラーとバイオリン』(1960) に始まり『サクリファイス』(1986) に終わる8本の映画作品をもって活動した。

映画監督として名を残したタルコフスキイであるが、彼のもつ音楽性に注目すれば、そこにはいくつかの興味深い事柄が挙げられる。例えば、タルコフスキイは幼少の頃から絵画等を通じ芸術への接点を持っていたが、特にその幼少期には音楽学校にも通い音楽教育を受け、音楽への造詣を深めている。さらに、著書『映像のポエジア——刻印された時間』では、「音楽と騒音」という題で映画音楽について論を展開している。こうしたタルコフスキイの音楽に対する経験や思想を考慮したときに、それらを検討することは彼の作品世界を考察するに有用なものであると筆者は考えた。そこで、本研究では、タルコフスキイに影響を与えた音楽経験や音体験、そしてその映画音楽論を考察し、一人の映画監督のもつ音楽観について論ずることを目的とした。

音楽経験や音体験としては、タルコフスキイの持つ音楽性を形成し、映画作品にも影響を与えたと考えられる幼少期や青年期の出来事に着目した。タルコフスキイが幼少の生活を過ごしたロシアユリエヴェツの自然環境や、母親によって勧められた音楽教育、そして青年期に流行したジャズからの影響は、幼年時代を創造の基礎にあるとするタルコフスキイにとって音楽的な感性の源となっていると考察した。

タルコフスキイの映画音楽論に関しては、まず著書『映像のポエジア——刻印された時間』をもとに、タルコフスキイの映画音楽論を紹介した。それは、世界では様々な事物がお互いに影響し合い共鳴し「世界の響き」を生み出しているとするものであり、その理念的で抽象的とも言える「響き」を具体的に聴き取る方法を獲得すれば、音楽という「響き」は映画には必要となるという主張である。映画音楽という、映画芸術において極一般的で基本的な要素の役割を見つめ、そこからさらなる芸術表現の広がりを求めた点にタルコフスキイの個性をみることができる。

しかしながら、こうして述べたようなタルコフスキイの映画音楽論は、理念的なレベルから抜け出せないために実践の場では齟齬を生んでいた。具体的に映画音楽に代替するような、タルコフスキイの理想とした様な「世界の響き」としての新たな「映画音楽」は実現されなかつたのである。映画音楽をさらなる次元まで高めようという、アイディアとしては創造的で興味深いものであったが、現実的にはその理想の実現はかなわなかった。

こうしてタルコフスキイの音楽体験と音楽論を振り返れば、その特徴は現実と理想の二者の間で折衷点を探し出し実現することが出来ない点にみることができる。幼少期に経験した実体験は感性の源として活きているが、映画論という理念的なものは具体化されずあくまでも理念として留まっているからである。映画監督といいういち創造者とはいえ、自身の求める高度な要求には最後まで応えられなかつたのであった。

18世紀後半ドイツにおける和声理論 ——キルンベルガーとその弟子を中心に——

キルンベルガーは18世紀に活躍したドイツの作曲家、音楽理論家である。ヨハン・セバスティアン・バッハの弟子であり、2年間バッハのもとで作曲法と演奏法を学ぶ。1751年からベルリンのプロイセン王室楽団のヴァイオリン奏者に、54年までにこの地位を退きプロセイン王子ハインリヒの楽団へ参加、58年にはプロイセン王女アンナ・アマーリアに仕え、生涯この職にとどまった。最も著名なキルンベルガー自身の著作として、『Die Kunst des reinen Satzes in der Musik』(純正作曲の技法)があげられる。この本には旋律、和声、対位法など作曲に必要な規則を理論的かつ実践的に述べているものである。全2巻からなり、旋律、和音の規則、一重対位法に関しては第1巻、和声伴奏や旋律進行、テンポ、リズム、二重対位法に関しては第2巻に書かれている。キルンベルガーは自分が執筆した著作はとても少なく、著作の多くが彼の弟子に書かせたものである。そのため、『Die Kunst des reinen Satzes in der Musik』はキルンベルガー自身が執筆した考えを知るための重要な著書と言える。

本論文は序章、本論全三章、結論とした。第一章において、当時和声理論に大きな影響を与えたジャン・フィリップ・ラモーの理論を要約したダランペール版に着目し、その理論を整理した。また、当時のキルンベルガー以外の音楽理論家がラモー理論(ダランペール版)からどのような影響を受けていたか、その一部を概観した。ラモー理論はダランペール版のドイツ語訳により、ドイツにおいて和声理論の議論を活発化させる火付け役となり、その理論に大きな影響を与えたと同時に、通奏低音が主流であった当時のドイツにおいて、バス音が和声において重要な役割を果たすことはラモー理論が広まる前から潜在的に理解されていたことを確認した。

第二章において、キルンベルガー著作の『Die Kunst des reinen Satzes in der Musik』の和音・和声について書かれた部分に着目し、当時ドイツで広まっていたラモーの和声理論(ダランペール版)との相違を再確認した。また、キルンベルガーの弟子である、ヨハン・アブラハム・ペーター・シュルツが執筆した『Die Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie』(和声実践のための真の原則)は、キルンベルガーの理論を述べたものであるにもかかわらず、シュルツの考え方の影響が大きいとする先行研究をもとに検証し、シュルツによりキルンベルガー理論はより整理され、シュルツによるラモー理論とキルンベルガー理論の適用というよりも、むしろキルンベルガー自身が既にラモー理論に大きな影響を受けており、シュルツはその理論を確固たるものにしたといえるのではないかという一考察を提示した。

第三章において、キルンベルガーが分析したキルンベルガー作曲のフーガと、弟子のシュルツが分析したバッハの平均律を概観し、第二章で明らかにした和音・和声の規則について再確認した。また、バッハの『平均律第1巻第1番ハ長調プレリュード』を、キルンベルガーの理論に当てはめて分析し、キルンベルガーの理論の明快さを確認した。

以上のことから、キルンベルガーは当時のドイツの通奏低音をもとに、より実践に近い形で和声を分析し、ラモー理論の根音バスをもとに、より筋の通った理論を展開した。キルンベルガーの理論はもともと明快であったが、その理論を整理しより明確にしたのがシュルツなどの弟子たちであり、そのことがキルンベルガー理論が後世の作曲家たちに影響を与える一要因になったと考察し、結論とした。

17. 畑 萌葉 (2011年度入学)

ガルシア・ロルカとフラメンコ —《13のスペイン古謡》を中心に—

フェデリコ・ガルシア・ロルカ Federico García Lorca (1898-1936)は、グラナダ近郊のフエンテ・バケーロスに生まれた、スペインを代表する詩人・劇作家である。『カンテ・ホンドの詩』『ジプシーのロマンセ集』をはじめとする詩集や、『血の婚礼』『ベルナルダ・アルバの家』『イエルマ』といった戯曲は、今や世界中で広く知られている。しかしながら、ロルカが自身の生まれ故郷であるアンダルシアの芸能、フラメンコの価値を見出し、当時衰退の一途をたどっていたカンテ・ホンドの保護と復興に尽力した人物であることは、あまり知られていない。特に、ロルカがグラナダ周辺の民謡を採譜し、和声をつけた《13のスペイン古謡》は、今やフラメンコの中に取り入れられるほど有名だが、これらの楽曲の採譜過程や、楽曲がその後のロルカの創作活動に与えた影響に関する考察は少ない。また、フラメンコに与えた影響に関する考察はほとんどない。よって、本論文では《13のスペイン古謡》を中心として、ロルカとフラメンコが相互に与えた影響と、彼の現代フラメンコへの貢献について明らかにすることを目的とした。

本論文は、全5章からなる。第1章では、ロルカの生涯を概観した。フラメンコやヒターノとの関わりを通して、土着の文化や音楽の価値を知ったロルカは、自らの詩作や音楽活動における芸術の立脚点をスペインのみにおいていた。

第2章では、アンダルシア地方への民族の流入からフラメンコの歴史を整理し、フラメンコやカンテ・ホンドが持つ音楽的特徴を明らかにした。

第3章では、ロルカの民謡観に焦点を当てた。ロルカは、カンテ・ホンドの復興を目的とし、マヌエル・デ・ファリヤと共同で開催したカンテ・ホンド・コンクールや、講演「カンテ・ホンド—アンダルシアの原始的な歌—」「ドゥエンデの理論とからくり」などの活動を行っている。そこでロルカは、フラメンコの根底にある「ドゥエンデ」の概念を提唱するのみならず、当時失われつつあったカンテ・ホンドの独自性やその保護に関する考えを、スペインや南北アメリカ各地に広めた。

第4章では、《13のスペイン古謡》に焦点を当て、ロルカ自身のピアノ伴奏による音源や歌詞・楽譜をもとに楽曲を分析した。民謡の保護のために採譜がなされたかどうかは定かではないが、各楽曲が持つ民謡の特色を上手く捉えたピアノ伴奏がつけられている。

第5章では、現代フラメンコにおいて、《13のスペイン古謡》の歌詞や旋律が全て、あるいは一部が用いられている例を取り上げ、その受容の過程を明らかにし、楽曲のアレンジやレパートリーの広がりについて考察した。ここでは、各楽曲が厳格なコンバスに基づいたカンテ・ホンドの純粋な形を残すとともに、演奏者のインスピレーションに応じて、新たな楽器編成やアレンジが加えられていることが明らかとなった。

以上の考察から、《13のスペイン古謡》が、「民謡」としてのみならず、「ロルカの作品」として広く認知され、フラメンコに取り入れられたという結論に至った。併せて、ロルカが民謡に芸術の本質と未来を見たように、今後《13のスペイン古謡》はその本質を保ちながらも、新たな表現方法が模索されていくだろうフラメンコの世界の展望を述べ、本論文の結びとした。

19世紀前半のライプツィヒにおける 「全集」出版をめぐって ——二つの出版社の「バッハ全集」から——

本論文の目的は、19世紀前半のライプツィヒにおける二つの楽譜出版社の競合という事態から、初期「全集」出版の戦略を炙り出すことである。一般に全集といえば批判校訂版で、狭い意味ではある作曲家の全作品を網羅する学術エディションを指す。本論文ではこのような近代的な「全集」概念が成立した過程を検証する。

批判校訂版としての「全集」概念が成立したのは比較的新しく、1851年に刊行を開始したバッハ旧全集を嚆矢とする。1850年以前にも数多の「全集」の名を冠するシリーズが存在していたが、それらを批判校訂版の実質を備えたものと見ることはできない。これら初期の「全集」が多く出版されていた都市として、ライプツィヒが挙げられる。当時のライプツィヒでは、ブライトコップ&ヘルテルと、その競合相手ホフマイスター&キューネルとその後身ペータースという二系統の出版社が、それぞれ多様な性格の「全集」を刊行していた。

そこで本論文ではケーススタディとして、「バッハ全集」を中心に、これら二つの出版社による初期「全集」事業の概要の整理を行った。そこから導き出した構図は次のようなものである。1801年からホフマイスター&キューネルによって刊行された最初の「バッハ全集」では、売れ行きを見込むために、人気のある楽曲が複数の巻に割り振られた。さらにペータースは、1837年以降の第二の「バッハ全集」において、広い大衆に向けたより実践的な版を打ち出す。しかしペータースの校訂方針は「学術的なエディション」を求める運動との間に摩擦を生む。この校訂方針をめぐる対立に、批判校訂版としての「全集」の萌芽を見て取ることができよう。この流れの中、ブライトコップ&ヘルテルが1851年にバッハ旧全集という学術版を提示した。その後ブライトコップ&ヘルテルからは様々な作曲家の批判校訂版の全集が相次いで出版され、学術版としての全集がひとつのスタンダードになってゆく。

以上の概観により、二社がそれぞれ「全集」をどのようなブランドとして差別化していくのか考察を行った。本論文は二社の競合と相互の影響関係を切り口とした点で独自であると考える。これによって、元来は実用的な性格を持っていた「全集」が学術版へと姿を変えてゆくプロセスが明らかになった。

19. 藤 山 咲 (2011年度入学)

歌手ルイジ・バッシがモーツアルト《ドン・ジョヴァンニ》 タイトルロール形成に及ぼした影響について

本論文の目的は、モーツアルト《ドン・ジョヴァンニ》の初演時にタイトルロールを演じた歌手ルイジ・バッシ Luigi Bassi (1766~1825) が、役の創出に果たした役割について考察することである。

モーツアルトはオペラ創作において、役柄に特定の歌手を想定する所謂「当て書き」を行っていたとされる。バッシは興行主パスクワーレ・ポンディーニ率いるイタリア・オペラ・ヴィルトゥオーゾ団 Italiänische Opera-Virtuosen の一員であり、ドン・ジョヴァンニ役を創唱した歌手として今日もその名を歴史に留めている。一口に当て書きと言っても、そこには様々なレベルがあることが考えられる。ドン・ジョヴァンニという役柄の正しい把握へと近づくため、この役の独唱曲3曲に関して歌手の影響を検討し、詳細を明らかにすることを試みた。

序論では、《ドン・ジョヴァンニ》初演の状況、そして歌手ルイジ・バッシについて概観した。初演は1787年10月29日、プラハのエステート劇場で行われた。プラハで同年1月に上演された《フィガロの結婚》の成功を受けて、モーツアルトはイタリア・オペラ・ヴィルトゥオーゾ団から新作オペラの依頼を受け、台本作家ダ・ポンテとともに《ドン・ジョヴァンニ》制作に入る。10月にプラハを再訪したモーツアルトは、現地でのリハーサルを行いながらオペラを仕上げ、予定より遅れた10月29日に初演を迎え、成功を収める。イタリア・オペラ・ヴィルトゥオーゾ団の所属歌手バッシはブッフォ・カリカートであったが、ドン・ジョヴァンニにキャスティングされた。モーツアルトがプラハで《フィガロの結婚》を指揮した際に、バッシが伯爵を演ずるのを見ていたことがその理由として考え得る。また、本論への導入としてドン・ジョヴァンニの独唱曲3曲に共通する特徴、つまり主人公のアリアとしては当時の慣例から逸脱していることを述べた。

本論では、独唱曲3曲を、1曲につき1章かけてバッシとの関わりを論じた。第1章では第11曲〈皆が葡萄酒に酔いしれてFin ch'han dal vino〉について、バッシがこのアリアに満足せず、モーツアルトにより大規模なアリアを要求したという逸話について、文献を検討した。また、19世紀以降の所謂「デモニッシュ」なドン・ジョヴァンニ像を、第11曲に反映する傾向についても論じた。第2章では、しばしば「お決まりのセレナーデの場面」と片づけられがちである第16曲〈さあ、窓辺においてDeh vieni alla finestra〉について、前後の第15曲、第17曲との関わりを述べ、この場面の意義を考えた。第3章では、第17曲〈君たちの半分はこっちへ行ってMetà di voi qua vadano〉を扱い、第16曲と連続して同一歌手の独唱が続くという、慣例では他に見られない構成の理由を、バッシの歌手としての特徴から考えた。最後に終章で、3曲それぞれに対するバッシが果たした役割についてまとめ、結びとした。

20. 松 本 彩友美 (2011年度入学)

旋法から調性への転換におけるドイツの特殊性

一般的に、和声的調性は17世紀に確立したとされている。しかし実際には、近代的な調性として24の長短調が理論書において認められるようになった時期や様相は、国や地域によって異なっている。たとえばイングランドでは、理論よりも実践が重んじられる傾向が強かったため、大陸に比べて施法理論を詳細に論じた論文は少なく、早い段階から終止の3度上の音が長3度になるか短3度になるかによって長短を区別し、17世紀には長短調に基づく理論が採用された。またフランスでは12旋法理論が採用されていたが、17世紀中葉にフィナリス上の3度の音が重要視されるようになり、17世紀後半には12旋法理論が長短調の理論に取って代わられた。

このように西欧諸国では、伝統的な8つの旋法による体系、もしくはグラレアヌスによって提唱された12の旋法による体系から長短の2つの旋法という二項対立的な区別が採用されるようになり、17世紀末までには24の長短調が認められるようになった。しかしドイツでは、理論・実践ともに18世紀以降も伝統的な旋法に対する執着が見られた。その要因は宗教にあるとジョエル・レスター Joel Lesterは指摘している。ドイツは北部がプロテスタント優勢の地域、南部がカトリック優勢の地域と宗教的な分裂があった。このうちプロテスタントの地域で重要なコラールには和音の伴奏が付けられたことで、三和音の認識が発展し、長短を区別する方向へと進んだが、その一方でコラール自体は12旋法理論によって分類されていた。こうした状況から、ドイツでは長短の区別に基づく調性へ向かう理論と、旧来の旋法理論が同時に存在することとなり、18世紀を通して旋法が残り続けたが、これは他の西欧の地域ではほとんど見られなかったことである。本論文はこのような旋法と調性についての「ドイツの特殊性」に着目し、理論書と17世紀末から18世紀前半にかけて作曲された曲の楽譜の両面から、ドイツにおける旋法から調性への転換期に音楽のなかでどのような特徴があったのかを考察することを目的とする。

本論文は4章から構成される。第1章は長調・短調の二分化という点に焦点を当て、ドイツ語圏の旋法理論が長短調の概念に向かってどのように変化していったのかを述べた。具体的には16世紀から17世紀半ばまでの理論について述べ、特に12旋法理論を体系化したハインリヒ・グラレアヌス Heinrich Glareanus (1488-1563) から、旋法のフィナリス上の和音が長三和音と短三和音のどちらになるかによって旋法を区別し、事実上旋法を長短の2つに分類したヨハネス・リッピウス Johannes Lippius (1585-1612) の理論までを中心とした。さらに、ドイツの17世紀半ばから18世紀にかけての調をめぐる理論が、他の西欧諸国とどのように異なっていたかについてもこの章で詳しく述べた。

第2章では、論文や音楽のなかで扱われる調の数がどのようにして増加し、最終的に24調が認められるまでに至ったのか、またそれが長短調の区別という理論とどのように結びついていたのかを、教会調とその移調という問題を中心に述べた。

第3章では17世紀末から18世紀前半にドイツで書かれたヨハン・カスパル・フェルディナンド・フィッシャーの4つの曲集を取り上げ、各曲集で調がどのように構成されているかを分析し、さらにそれらの調の構成と、この時代に頻繁に現れた記譜上の調号の問題との関連を考察した。

第4章では以上のことと踏まえ、旋法から調性への転換期としてドイツの音楽がどのような状態であったかを考察し、結びとした。

21. 元 吉 有希子 (2011年度入学)

歌舞伎十八番《外郎壳》と滑舌練習教材「外郎壳」の比較研究

私が「外郎壳」を知ったのは、高校の放送部における滑舌練習用教材としてである。「外郎壳」は演劇や放送の世界でとてもポピュラーな滑舌練習用教材だが、歌舞伎作品《外郎壳》と重ねて考えられることはほとんどなく、独立した教材として定着している。歌舞伎、朗読共に、細かな違いはありながら同じようなせりふ台本であるが、実際に語られたものを聞くと大きな違いが感じられる。私が歌舞伎としての《外郎壳》を初めて観たとき、そのせりふに漠然とした「歌舞伎らしさ」を感じた。そこで本論文では、この「歌舞伎らしい」せりふを作り出す要素は一体何なのか、朗読「外郎壳」との音響の比較を通して明らかにする。

本論文は3章構成である。第1章では、歴史や変遷について記載した。歌舞伎《外郎壳》の初演は享保三年（1718）、二代目團十郎が「若緑勢曾我」の一節として演じた。独立した狂言ではなく、七代目團十郎以降はたいてい「助六」の中の一役として演じられたようである。大正11年（1922）に市川三升（後の十代目團十郎）が一幕の独立した狂言として復活上演し、昭和15年（1940）に十一代目團十郎も川尻清譚脚色のものを上演した。ただ、これら二つは外郎壳の口上の部分が舞踊仕立てとなっており、他の役との会話、また長唄・常磐津の唄いも多く入るため、そもそも外郎壳のせりふの魅力である「立板に水を流すような長台詞」とは趣向の異なるものであった。昭和55年（1980）十二代目團十郎が40年ぶりに外郎壳を復活させる際、十一代目團十郎の演じた台本の筋を借り、言い立てを古例にならってせりふに戻した。野口達二改訂によるこの台本は、その後團十郎以外の役者によってもたびたび演じられており、現在「外郎壳」として定着している。

滑舌練習として外郎壳の口上が使用されるようになったのは、新劇における俳優教育においてと考えられる。昭和12年（1937）に発行された『トーキー俳優讀本』の巻末に「科白の基本練習用教材」として外郎壳が掲載されていることから、戦前からすでに「外郎壳」は滑舌練習教材として使用されていたようだ。千田是也、山川幸世といった新劇を代表する人物の著書にも「外郎壳」は滑舌練習教材として記載されており、戦後の俳優教育で「言葉の訓練」がより重要視されるようになった流れからも、「外郎壳」が教材としてより広く定着したと考えられる。滑舌練習として使用されている外郎壳のせりふは、戦前から今日まで特に変化はなく、そのせりふは二代目團十郎初演のせりふから引用したようだ。外郎壳のせりふは、特に復活上演されるたびに大きく形を変えているのも特徴で、二代目團十郎・十一代目團十郎・十二代目團十郎の台本を例にその変遷を辿った。

比較研究は、音響解析ソフトAudacityとWaveToneを使用し、音長・音高・息継ぎの位置などをもとに、歌舞伎と朗読のせりふまわしの特徴をまとめた。また、解析ソフトで比較する音源以外にも、歌舞伎合わせて4音源、朗読3音源を聴き取ってそれぞれの特徴を明記し、比較の補足とした。

比較研究の結果、朗読は文章を「上から下へ」読み、音長や音高は大きく変えず、日本語のイントネーションには必ず則った読み方をしていたが、歌舞伎は文章の中で音高を揺らし、それによって日本語イントネーションが崩れることもあった。また、裏声を使った装飾や音を長く伸ばして聞かせる部分もあり、朗読とは大きな違いが見られた。このような「より自由で多彩な変化」の中でせりふを唱える歌舞伎は、朗読より「音楽」に近いのではないかと考える。「歌舞伎らしい」せりふまわしは、まるで歌っているような自由な音の変化にあるのではないだろうか。

22. 谷 島 春 香 (2011年度入学)

日本におけるアイルランド伝統音楽受容 ——享受から活動に至る経緯——

日本における「ケルト・ブーム」はどこから来たのか。近年、日本で聴くことのできるアイルランド伝統音楽の演奏は、本国のアイルランド人によるものに限らない。現代の日本では、アイルランド伝統音楽の実践を日本人のみで成立させられるだけの規模のコミュニティがすでに出来上がっている。筆者は遠く離れたアイルランドの伝統音楽が、日本で受容されるようになった契機はどこにあるのか、という疑問を抱き、本論文の執筆にあたった。

異国から入って来た「未知なるもの」が民衆の間に浸透していくためには、それが広まるきっかけとなつたできごと、あるいは事物が存在するはずである。そこで筆者が着目したのが、「アイリッシュ・ネットワーク・ジャパン (Irish Network Japan)」(以下INJとする) とCCÉ Japanという、日本でアイルランド伝統音楽文化の普及に努める二つの組織である。

アイルランド伝統音楽は農村地帯を中心に、生活の場で演奏されていたが、時代とともにその音楽行為の意味や価値は移り変わっている。1845年のジャガイモ大飢饉で人口が半減したアイルランドでは、「文芸復興運動」を行うゲーリック・リーグによって、伝統文化を自国のナショナルアイデンティティとして扱う動きが進んだ。1922年アイルランド自由国として独立、第二次世界大戦後は商業音楽として海外にも売り出されていくこととなった。また、ダンスや楽器の競技会も開催された。こうした音楽の在り方の変化には、国内でも賛否両論があり、“traditional”という言葉の定義は未だ定まっていない。

このような状況のもと、日本にも商業音楽としてのアイルランド伝統音楽がやってきた。『幻の民 ケルト人』の放映（1989年）を皮切りに、本国の演奏家、リバーダンスなどの来日公演や、アイリッシュ・パブの日本でのブームなど、1990年代に起こったさまざまな要因があり、日本での「ケルト・ブーム」が起きた。

それと同時期、「JETプログラム」「FÁS」という二つの事業によって、日本在留のアイルランド人の数が増えており、コミュニケーションの場を求めていた。若きアイルランド人が集まりINJが設立され、FÁSによって来日したエイモン・オクイップ氏と山下理恵子氏がCCÉ Japanを創立した。INJの「セント・パトリックス・デー・パレード」、CCÉ Japanの「ケルティック・フェスティバル」のような、日本人によるアイルランド伝統音楽の実践が活発になったのが、この1990年代である。

現在もアイルランド伝統音楽が日本中に普及したと言えるわけではないが、こうした1990年代の日本の組織の活動が日本におけるこの音楽の受容に影響を及ぼしていると考えられる。2010年代には学生によるサークル創立やイベントの開催も活発となっているため、今後も日本人のアイルランド伝統音楽の実践は続いていくだろう。

ニコライ・ロースラヴェツの「総合和音」 —革新と伝統—

本論文は、帝政ロシアおよびソヴィエト社会主义共和国連邦（以下、ソ連）で活動したロシア人作曲家ニコライ・アンドレエヴィチ・ロースラヴェツ Nikolay Andreevich Roslavets（露暦1880/西暦1881～1944）と、彼によって開発された独自の新たな作曲技法、「総合和音 *sintetakkord*」について、後者の内容および、両者の歴史的位置づけを研究するものである。ロシアでは、1910年代から、演劇、映画、美術、デザイン、建築、詩、詩学、言語学、そして音楽といった様々なジャンルにおいて、革新的な創作や研究を行なう人々が多く現れた。例えば、演劇においてはメイエルホーリト Vsevolod Emil'yevich Meyerhold (1874～1940)、映画においてはエイゼンシテイン Sergey Mikhailovich Eyzenshteyn (1898～1948)、美術においてはマレーヴィチ Kazimir Severinovich Malevich (1879～1935) などがよく知られており、彼らはしばしば「ロシア・アヴァンギャルド」とひとくくりにして呼称される。ロースラヴェツはその前衛運動において、代表的な作曲家の一人である。1930年代の「プラウダ批判」に代表される、前衛的な芸術を「形式主義」として非難する風潮の中、彼の名と作品は弾圧され、ソ連の歴史書などから抹消されてしまったが、近年研究者や演奏家によって再評価が進み、情報公開によって閲覧が容易になった資料から彼の伝記が再構築されてきた。しかしながら、ロースラヴェツという作曲家が1910年代からの芸術運動においてどのような音楽を創造したのか、同年代の芸術家や国内外の先行する音楽家（例えばスクリヤービン、シェーンベルク）の活動の中、どのように歴史的に位置づけられるのか、という点については、楽曲分析から得られる楽曲内の事象と、資料から得られる歴史的事実とが未だ十分に結び付けられていないと考えられる。本論文では特に、彼の名が楽壇に登場するようになり、独自の技法を模索していた時期であったと作曲家自身も回顧する、1913～1915年の楽曲を分析し、先行研究における資料研究と結びつけ、ロースラヴェツとその音楽、とりわけそれを内部から下支えする「総合和音」という技法を歴史的に位置づけることを目的としている。

本論文は4章からなる。第1章で1917年までのロースラヴェツの伝記的な記述を行い、同時代の芸術家、ならびに「ロシア・アヴァンギャルド」音楽家との関係性について、歴史的事実から考察を行った。第2章で「総合和音」に関する先行研究を概観し、批判を行った。第3章では、2009年のバザーアイエフの論文におけるロースラヴェツの楽曲分析によって見出された、「総合和音」の音群が楽曲中で「五度」を単位として移高されている、という考え方を、一部を批判しながら紹介し、バザーアイエフによる分析法を一部援用しながら実際の楽曲分析を行った。その結果、ロースラヴェツの様式は時を経るにつれ、「音群の統一」や「装飾の減少」など、次第に厳格な作法へと向かっていくこと、すべての時期を通し、伝統的な長短調と音程構造を同じくする音群や、伝統的な機能和声と連関していると考えられる「五度移高」が用いられていることが明らかになった。このような態度は、ロースラヴェツが伝統的な音楽にどのような態度を取っていたかを明確に示している点で興味深い。第4章では、ロースラヴェツと、二人の先行者、スクリヤービンとシェーンベルクとの関係性について概観し、楽曲分析を足がかりに考察を行った。その結果、一般的に「前衛的」、「革新的」と考えられるこの三者の作曲技法や思想の中に、それぞれ伝統的な音楽書法、とりわけ機能和声との関連を見出しうることが明らかになった。

—修士論文—

1. 太田 郁 (2012年度入学)

山田耕筰作曲オペラ・バレエ《あやめ》(1931) の研究 —1920～30年代における音楽活動の再考のために—

本論文は、山田耕筰（1886～1965）が1931年に作曲したオペラ・バレエ《あやめ》の作品研究と、山田の音楽活動におけるその位置付けを行うことを目的とする。この作品は、パリのミシェル・ブノア歌劇団の委嘱作品で、日本の民謡や俗曲を多く取り入れて作曲された。しかしパリでの上演が叶わず、山田の生前にはオペラ・バレエの形で舞台上演されることはなかった。山田はこの作品を1933年のロシア演奏旅行のために管弦楽組曲に編曲し、国内外で特に1930年代に数多く演奏した。

これまでオペラ・バレエ《あやめ》の研究は、資料調査や成立経緯に留まっており、組曲の構成や、日本の民謡や俗曲の使われ方に踏み込んだものではなく、まず詳細な作品研究が必要である。さらに、1930年代には新興作曲家連盟の設立など作曲界に新しい潮流が生まれ、山田は過去の作曲家として批判された。一方で山田は、自身の音楽活動の目標の一つに日本オペラの創作と上演を掲げており、1920年代の歌曲創作や交響楽運動はその目標に向けた活動の一環で、1930年代にはそれらを土台にオペラの上演や創作が増え、海外での演奏機会も得るなど、積極的な音楽活動を続けていた。これまでの山田耕筰研究は1920年代までが中心であったが、これらを考慮して1930年代の彼の創作理念や作曲を問い合わせ直す必要があると考える。

本論文は全5章から構成されている。第1章では、オペラ・バレエ《あやめ》成立の経緯を辿った。山田は作曲の構想段階で、日本の雰囲気を伝えるために、オーケストラに和楽器の使用を考えており、「歌舞伎オペラ」を目指していたことが明らかとなった。

第2章では、《あやめ》の一次資料について概観した。1種類のみ現存するオーケストラ・スコア（筆写譜）は、組曲編曲のために1933年頃に作成されたと推定した上で、組曲用の別スコアは作成せずに、オペラ・バレエのスコアに抜粋箇所を記入していると考察した。

第3章ではオペラ・バレエ及び組曲《あやめ》の演奏歴と、組曲の構成について述べた。1933年ロシア、1937年ドイツでの演奏旅行で組曲を多く演奏したことを取り上げ、《あやめ》は海外向けの作品という性格が強く、組曲の編曲によってさらに演奏機会を増やしたと考察した。また組曲《あやめ》について、スコアとパート譜の書き込みから具体的に抜粋箇所を推定し、オペラ・バレエとの違いを示した。

第4章では、本作品で最も特徴的な日本の民謡・俗曲からの旋律の引用と日本・東洋の楽器の使用法に焦点をあてた。《あやめ》では過去に編曲した日本の民謡・俗曲を引用していること、組曲に抜粋された箇所の殆どはその部分に当たること、打楽器で歌舞伎の下座音楽を模倣していることがわかった。このことについて、オペラ・バレエ《あやめ》が英語台本であったため、山田が新しい日本の音楽を作る目的で歌曲において実践した「日本語から生まれる旋律」を試みることが出来ず、旋律や楽器に特徴を持たせた結果であると考察した。

第5章では、1930年代の日本和声論の問題と、当時の山田の創作態度を比較し、さらにその前後の山田の活動歴に照らして、そこに《あやめ》を位置づけた。山田は日本の新たな作曲技法の確立を目指す方向性とは一線を画し、ドイツの機能和声を学ぶ重要性を主張した。そして日本の音楽を海外に紹介する意識を強く持っており、《あやめ》もその理念を反映していた。

そこから、《あやめ》は、1910年代の舞踊詩、1920年代の歌曲と交響楽運動を包括する作品であり、さらに歌劇《黒船》に見られる「歌舞伎オペラ」や、長唄交響楽のようにオーケストラに和楽器を取り入れる試みのきっかけとなった作品であると結論づけた。

2. 酒井絵美 (2012年度入学)

東アラブ古典音楽におけるヴァイオリン奏法の規範形成と サーミー・シャウワーの足跡

今日の東アラブ地域において、ヴァイオリンはカマンジャあるいはカマーンと呼ばれ、19世紀に導入された西洋楽器の中で唯一アラブ古典楽器として認識されている。本論文は、現在代表的な古典ヴァイオリン奏者と認識されているシリア、アレッポ出身のサーミー・シャウワー Sāmī al-Shawwā (1889-1965) の音楽書と録音を分析することで、東アラブ地域におけるヴァイオリン演奏の古典的規範とその形成過程を明らかにすることを目的とした。

シャウワーの時代には西洋から音楽学や録音技術がもたらされ、また西洋音楽に対抗する目的もあってアラブ音楽の理論化と記録が進められた。その結果としてまとめられたマカーム（旋法）理論の研究は今なお盛んだが、理論化された経緯や楽器に関する研究は少なく、なかでもヴァイオリンはアラブ固有の楽器ではないために対象とされなかった。しかし、ヴァイオリンは他の伝統楽器以上に「アラブらしい」奏法が際立つという点でも着目に値する。

本論文は4章構成である。第1章、第2章ではヴァイオリン導入と普及、アラブ文芸復興、エジプト商業音楽の台頭に焦点を当て、シャウワーが古典音楽の保存に向かった理由をまとめた。第3章ではシャウワーの二大著作『東洋ヴァイオリンメソッド』、『東洋と西洋の芸術の基礎』を、第4章では彼の二つの時期の録音《Prince du Violon Arabe》、《Master of Arabic Violin》を検討し、次の結果を得た。

- ①『東洋ヴァイオリンメソッド』の出版された1921年はまだヴァイオリン奏者が少なかった。当地域での奏法と演奏曲を五線譜で記すことで、アラブ音楽におけるヴァイオリン使用の普及と奏者の育成を目指した。
- ②《Prince du Violon Arabe》を収録した1910年代から1930年代半ばはシャウワーが奏者として最も活躍した時代にあたる。録音を289以上残すことで、器楽曲という古典音楽ジャンルを確立、即興性も提示した。
- ③多数の録音を残した後に出版したのが、理論書『東洋と西洋の芸術の基礎』(1946) である。「新古典」と呼ばれる楽団編成が拡大した時代で、特にヴァイオリン奏者が増え、弦楽として音響作りを担うようになった。シャウワーはヴァイオリン奏法において最も重視されるアラブ音楽理論（特にマカーム理論）の体系化を試みた。
- ④《Master of Arabic Violin》(1953) は晩年のアメリカツアーでの演奏会の一部である。聴衆のほとんどはアラブ系移民で、シャウワーのソロと楽団によって東西アラブの民謡を演奏した。本作では、一括りにされてきたアラブ音楽にも地域ごとに特徴があることを示し、また、ヴァイオリン・ソロが楽団を牽引するスタイルは今日の一部の奏者に受け継がれている。

シャウワーは、ヴァイオリン主体の録音を多數世に送り出し、教則本や理論書として形にまとめたことで、ヴァイオリンをアラブの伝統曲を演奏する独奏楽器として人々に認識させた。従来、器楽奏者の主目的は伴奏者として歌手を助けることになり、奏者に要求されたのは①マカーム知識の豊富さ、②歌手が歌った旋律や即興の正確な再現性、③歌のように韻律や分節を奏でる即興能力であった。シャウワーはこの三つの資質を備え、さらに歌のような表現が得意なヴァイオリンの特性を活かし、いわば楽器によって歌謡を再現した。それゆえに、西洋由来の楽器・音楽学・録音技術を使いヴァイオリン・ソロという革新的なジャンルを追求したにもかかわらず、アラブ古典奏者と認識され、彼の演奏自体が古典規範として今日に伝わることになった。

シャウワーがその生涯を通じて、アラブ古典音楽を確立し保存するという目的で形成に尽力した古典ヴァイオリン奏法とは、伝統的なアラブ歌謡をヴァイオリンによって実現する奏法であったといえよう。

3. 井 上 純 歩 (2013年度入学)

初期計量音楽論研究 ——リズム・モードの音価とテンプスに関する諸問題——

13世紀に西洋音楽史上初めての体系的なリズム論「計量音楽論」が登場して以降、約350年間に渡って理論家たちは音楽の計量システムについて論じてきた。特に、初期の計量音楽論では「ロンガ」と「ブレヴィス」2種類の長短の音価によるリズム・パターン、すなわち「リズム・モード」がその規則の中心にあった。また、音楽の計量単位としては音価の他に、いわゆる拍に当たる「テンプス」があるが、音価とテンプスには互換性があり、ブレヴィスは1か2テンプス、ロンガは2か3テンプスに相当する。

初期計量音楽の最大の特徴は、リズム・モードの定型に従って音価とテンプスが決定されねばならなかつたことにある。そのため、リズム・モードが複雑な進行をした場合その文脈が曖昧になり、音価とテンプスの決定が困難になる。事実、音価とテンプスが解読できない理論書や楽曲はあまりにも多い。従って本論文では、音価とテンプスがリズム・モードの中でいかにして決定されたかを探り、その法則をいくつか提示した。また、理論書によってそれらの解釈や記譜の点で相違があるため、それぞれがどのような見解をしているか、どのように理論が変遷しているのかを明らかにした。

ここで対象となるのは、最初期からフランコ式理論に至るまでの九つの計量音楽に関する理論書、すなわち『ディスカントゥスの通常の配置』、ヨハネス・デ・ガルランティア『計量音楽論』、第7無名者『音楽の書』、アメルス『音楽技芸の実践』、第4無名者『計量とディスカントゥスについて』、ディエトリクス『ディスカントゥスの規則』、ランベルトゥス『音楽論』、ザンクト=エマラムの無名者『計量音楽論』、ケルンのフランコ『計量音楽技法』である。これらの理論書を分析・比較したところ、音価とテンプスに関する二つの大きな問題が浮上した。

一つ目の問題はロンガとブレヴィスの基本単位としての役割の変化である。この二つの言葉は記譜ではなく、音価の概念そのものを指すことも多かった。なぜなら、初期計量音楽は頭の中である種の即興性をもつて構築される音楽のことと、長短という二つの相対的な音価は、即興的にリズムを作る上で合理的な概念であった。しかし、ランベルトゥス以降、セミブレヴィスというブレヴィスより小さい音価がこの二つの音価に匹敵する力を持ち始め、長短の相対性が崩れた。結果、即興性の点では不都合になった一方で、音価とテンプスがより細かく従来のリズム・モードに縛られない音楽の表現が可能になった。

二つ目の問題はリガトゥーラ（連結符）の用法である。フランコ以前のリガトゥーラの場合、リズム・モードの基本進行に沿った音価の配列になるものは「プロプリエタス有り」、それから外れたものは「プロプリエタス無し」と、またリガトゥーラ内の音価が揃った通常の状態は「ペルフェクツィオ有り」、対して何らかの理由で音が欠けた状態は「ペルフェクツィオ無し」と呼ばれた。しかし、フランコはリガトゥーラの最初の音価がブレヴィスならプロプリエタス有り、ロンガならプロプリエタス無し、また最後の音がロンガならペルフェクツィオ有り、ブレヴィスならペルフェクツィオ無しとし、音価をリズム・モードの文脈に左右されないように固定化した。

以上のように初期計量音楽論は脱リズム・モード化へと向かったが、ランベルトゥスやフランコは脱リズム・モード化した音符を用いてリズム・モードを表していたため、このような変化は一目立つものではなかった。しかし、この水面下での転換によってリズム・モードは徐々に衰退し、計量音楽はアルス・ノヴァ期へと移行していった。

4. 梅原志歩 (2013年度入学)

A. シェーンベルクのグルントゲシュタルトを巡る 解釈史構築の試み

—J. ルーファーの解釈を出発点として—

アルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) の理論的な著作に登場する「グルントゲシュタルト Grundgestalt」という用語は、この作曲家自身による明確な定義を持たぬが故に、これまで多様に解釈されてきた。本論文は、彼の弟子であるヨゼフ・ルーファー Josef Rufer (1893-1985) の記述からグルントゲシュタルトを巡る解釈史の一端を描くことを試み、この用語が持つ多義性が〈解釈者〉——シェーンベルクの弟子たちや、後の研究者——からも生じる可能性を提示することを目的としている。

1970年代から始まったグルントゲシュタルトに関する研究の関心は、そのほとんど全てがこの用語を分析ツールとして使用することに向かっている。一連の先行研究は、グルントゲシュタルトの多様な解釈を生み出したといえるが、結果としてその多義性を増強させているといえる。加えて、グルントゲシュタルトの分析ツールとしての使用にイデオロギーの介在を指摘する声もあり、そういったイデオロギーを含めた解釈史を試みることにより、この用語の多義性の要因の一端が明らかとなる可能性がある。

本論文では、その出発点としてルーファーの解釈に焦点を当てた。ルーファーが行ったグルントゲシュタルト解釈は後の研究の基盤となっているが、批判的な考察はこれまで行われていなかった。そこで、本論は彼の解釈を単なる師からの継承ではなく、解釈史の一部として位置づけることを試みる。

第1章では、シェーンベルク自身の記述（主に「音楽的理念 der musikalische Gedanke」に関する理論書草稿）を参照し、彼のグルントゲシュタルトがどのように多義的であるのかについて、4つの観点——（1）有機体の概念との関係、（2）音楽単位としての曖昧さを持っていること、（3）動機や主題との同義性があること、（4）十二音の音列としての意味を持つこと——から考察した。最終的に、この用語が絶対的な唯一の意味を持つものではなく、楽曲全体の特徴との関係の中で規定されるという点において多義的であることを示した。

第2章では、ルーファー以外の弟子たち（A. ベルク、A. ヴェーベルン、E. ラッツ、E. シュタイン）の記述から、弟子たちの間でもグルントゲシュタルトについての共通理解は示されていなかったことを再度確認した。

第3章では、ルーファーの著作『十二音による作曲』(1952) から、彼のグルントゲシュタルト解釈の全貌を明らかとした。書簡の調査から、彼の考えるグルントゲシュタルトが根本的に古典派音楽の「主要主題の核」を意味しているという仮説を立て、その「主題の核」としてのそれがシェーンベルクの十二音作品の分析に転用されていることを確認した。ルーファーが、音列の構造よりもグルントゲシュタルトに焦点を当て師の十二音作品の分析を行ったことは、彼が師の作品の主題的な側面を探そうとしたことを意味していると言える。更に、分析ツール的なグルントゲシュタルトの使用は、単に彼が主題性を探求していたことを示すだけでなく、主題性を強調する効果を担っていたという解釈を提示した。

この著作におけるルーファーのグルントゲシュタルトの使用は、「主題性」というキーワードによって、シェーンベルクの十二音音樂をドイツ伝統の系譜に位置づけ、ひいてはオーセンティックな十二音音樂の継承者としてのルーファーの地位を確固たるものにする、というルーファーのプロジェクトの一環だったと考えられる。故にルーファーのグルントゲシュタルト解釈がイデオロギーを帯びたものであった可能性を示し、この用語の意味が複雑化した過程にそういったイデオロギーが関与していることを指摘し結論とした。

5. 江口麗華 (2013年度入学)

中世日本における「林邑樂」 —新たな概念の形成とその要因—

林邑樂は、婆羅門僧正菩提僊那と林邑僧仏哲により8世紀に将来されたとされる外来樂舞の一つである。平安中期に唐樂に組み込まれたものの、概念・曲目共に現在まで受け継がれている。筆者は卒業論文において、「林邑樂」概念の変遷を探り、その共通性から歴史的に四期に区分した。本研究の目的は、その成果をふまえ、中世に見られる概念転換に着目し、「林邑樂」概念を形成した要因を明らかにすることである。

本研究の一次資料には、『體源鈔』(1512年成立)以前を中心とした、12世紀から16世紀までの樂書、樂譜、寺社史料等を主に用いる。『體源鈔』で林邑樂と認められる《菩薩》《拔頭》《陪臤》《迦陵頻》《胡飲酒》《蘇莫者》《劍氣禪脫》《輪鼓禪脫》の8曲の他、明治期以降に「林邑樂」に含まれた《安摩》《蘭陵王》《万秋樂》、関連が深い《還城樂》の4曲、及び天竺由来とする伝承を持つ《青海波》や《散手》を含む9曲と伎楽も、比較対象として考察に加えた。

論文は序論と結論を除く6章で構成される。第1章では、従来の研究をまとめると共に、林邑樂や林邑国について概観した。

第2章では、天竺由来の樂曲を中心に、起源に関して一次資料に見られる記述を検討した。林邑起源とされる樂曲については、卒業論文で行った成果をまとめ、両者を比較した。その結果、両者共に二様の起源伝承があり、その一方において、対象樂曲の多くを天竺・林邑に関連づける記載が見られた。この伝承は13世紀には既に見られたもので、『體源鈔』に引用されたことで確定した説の一つとなったことを指摘した。

第3章では、対象樂曲の音樂形式や舞踊的特徴の調査を行った。対象の8曲中、樂曲の調子(主音)、古樂と新樂の分類、リズム体系等の面で共通する特徴が見出された。舞については、装束や起源等の点で散樂に関連するものや、登場・退場に「林邑乱声」(古樂乱声)を用いるものが多かった。第4章では、笙譜『古譜呂律卷』から旋律の分析を行った。ここでは、各曲の旋律間に共通の特徴はほとんど見出せなかつたことから、旋律以外の要素が概念形成に大いに関与していたことがわかった。

第5章では、奏演記録を調査した。林邑樂は、伝来当初から仏教との関連が深く、また唐樂となつた後も、法会においては「林邑樂」として演奏される機会があった。記録からは、林邑樂には余興と儀式音樂という二つの側面があったことがうかがえ、前者は更に一般的な余興と法会・相撲における余興、後者は法会調子音樂という、計四種類の奏演の機会があったことがわかった。また、13世紀以降、林邑樂屋という実用的な奏演の場が減少した一方で、林邑樂という用語や概念がそのまま存在していたという状況が、その後の概念形成に影響を与えたことを指摘した。

第6章では、伎楽との関連に触れつつ、これまでの章を総括し、概念変化の要因と、この時期に各樂曲を林邑樂と規定した要素を明らかにした。概念変化は、演奏の場を失ったことと起源伝承の顕在化に起因しており、その形成における規定要件として、将来者・起源に関する記述や、樂曲自体の特徴を含む八点を挙げ、このうち複数の条件を満たしたもののが林邑樂とされたことを明らかにした。しかし、多くの条件を満たしても林邑樂とはされなかつた樂曲を考慮すると、林邑に起源があるとする伝承が最も重要視されたと結論づけられる。

本研究によって、中世の林邑樂概念が変化した要因及び樂曲的特徴を含む規定要件を明らかにすることができた。林邑樂の実態は現在も曖昧であるが、明治期以降の「八樂」概念にもこれと共通する要素が含まれていることを指摘し、論を閉じた。

6. 鎌田紗弓 (2013年度入学)

長唄囃子における能楽手法の研究 ——明治以後の演奏者、レパートリー、音響実態——

長唄囃子の手法は、能に由来するものと歌舞伎で作り出されたものの2つに大別される。本論文は前者の「能楽手法」を取り上げ、特に明治以後における歴史的変遷を

- ① 明治から昭和にかけての囃子方の取り組み（演奏者）
- ② 長唄囃子としての用法の特質（レパートリー）
- ③ 時期による演奏内容の変化（音響実態）

という3つの観点から検討し、実態を明らかにすることを目的とする。

能楽界へ危機的状況をもたらした明治維新は、それまで明確な距離の存した能楽囃子それ自体の習得を容易にした点で、長唄囃子にも大きな転機となった。明治以降に複数の囃子方が試みた能楽囃子研究は、今日に至る様式変遷や流派差の要因と指摘される。

しかしながら従来の論考は導入史的記述に限られ、能楽摂取に対する批判や、時期による傾向の揺れといった点を含めた状況が具体的に把握されているとは言い難い。受容の実態に関しても、様々ある能楽囃子事のうち特にどの種類へ重点が置かれ、唄・三味線の楽曲を打ち囃す「長唄囃子」へ適用させる上でどのような改変が為されたのかという音楽内容への言及は極めて限定的である。歴史的背景や音楽的特質が把握されていない状況をふまえ、本論文は明治以後の言説と、変遷の結果としての楽曲に注目した。

論文は序論、第1章～第5章、結論から成る。第1章では検討の前提として、長唄囃子と能楽囃子との関連を述べ、能楽手法の位置づけを確認した。

第2章および第3章は、①演奏者に関する章である。第2章では、長唄界における能楽囃子研究に関係した複数の人物を取り上げ、活動および能楽手法に対する見解を検討した。特に大正・昭和期には様々な能楽研究の試みとともに、長唄囃子の正統性を芝居らしさに求める反発や能楽側からの批判も確認された。能楽手法をめぐっては様々な価値観が併存し、長唄界が入り組んだ様相を呈していたことをふまえ、歴史的背景を捉え直す必要があることを指摘した。

第3章では、9世望月太左衛門（1902-1946）と11世田中伝左衛門（1907-1997）の能楽受容に焦点を当てた。両者の経歴に占める能楽受容の位置づけを考察するとともに、小鼓の手組を受容した能楽流派と比較して、流派差の淵源を検討した。分析から両者の取り組みは手組のみならず、手組配列の違いにも表れていることが確認された。

第4章では、②能楽手法のレパートリーの内部に見出される多様性と、長唄において付加された共通性・独自性を論じた。第1節では、由来となった能楽囃子事における用法と比較対照しながら、全体における個々の囃子の特色を整理した。長唄の現行演奏における位置づけを具体化するため、宮丸[1983]に基づき91曲を母数として使用曲数を明示している。また第2節では、【序ノ舞】と【神舞】を例に、囃子の八拍子（能楽手法における一周期）に対する唄・三味線の音の密度の比率を示して、相対関係の特徴を明示した。

③演奏内容の変化を扱う第5章では、明治36（1903）年のガイスバーグ録音が現行演奏と大きく乖離する【狂ヒ】五段の手法を例に、音響実態の固定化の時期を考察した。録音11種の比較分析からは、現行演奏の定着時期が楽器ごとに異なることが示され、明治から昭和初期に能楽囃子から受けた影響との関連が示唆された。

以上①～③の調査検討は「明治以後」というコンテクストに、演奏内容の固定化した現状からは窺えない多様性を見出した。本研究の成果を、蔭囃子を含めて「歌舞伎囃子」全体で考察することを今後の課題とし、論を結んだ。

7. 高橋祐衣 (2013年度入学)

フェーリクス・メンデルスゾーンの J. S. バッハ・カンタータ・コレクション —その成立と創作における意義—

本研究の目的は、フェーリクス・メンデルスゾーン・バルトルディ（1809～1847）の所有したヨハン・ゼバスティアン・バッハ（1685～1750）のカンタータ・コレクションの成立過程を明らかにし、それらが彼の創作活動にどのような影響を与えたか、その事例を示すことである。メンデルスゾーンが創作に際し、バッハの音楽をいかに取り入れ、いかに発展させていったのかを考えるためにには、彼がどのようなバッハ作品をいつ知っていたのかを明らかにしておく必要がある。特に、カンタータのジャンルに関しては当時ほとんど出版譜が出ておらず、彼は多くの場合、各地に散在する手稿譜を入手することによってはじめてその音楽を知ることができた。そのような状況において、楽譜の蒐集活動はメンデルスゾーンのバッハ受容にとって重要な意味を持ったといえる。

そこで、本研究ではメンデルスゾーンのバッハ・カンタータ・コレクションに焦点を当て、彼の有した楽譜の来歴と入手経緯を、資料を所蔵する機関のカタログやデータベース、メンデルスゾーンの書簡全集などを用いて調査し、楽譜の入手過程を可能な限り具体的に叙述することを目指した。その結果得られた楽譜の入手年代と作品創作の年代を比較参照したうえで、メンデルスゾーン作品におけるバッハ受容の一例を提示した。

第1章では、メンデルスゾーンのバッハ受容の背景を概観した。18世紀後期から19世紀にかけて的一般的なバッハ受容、ベルリンにおけるバッハ伝承、メンデルスゾーンとバッハの関係についてまとめた。代々バッハを愛好する家系に生まれ、ベルリンというバッハの伝統の色濃く残る町で育ったことが、彼のバッハ受容にとって大きな意味をもつことを示した。

第2章では、メンデルスゾーンのバッハ・カンタータ・コレクションについて論述した。コレクションの概要を示したのち、各楽譜資料の来歴とメンデルスゾーンがその楽譜を入手した経緯を叙述した。メンデルスゾーンは若い頃から多くの宗教音楽を書いていた一方で、1835年の手紙では教会における礼拝音楽の作曲に対して否定的な見解を示している。しかし、コレクションの成立過程からは、彼が特に晩年その音楽に深い関心を抱いていた様子が確認できた。また、コレクション成立の早い段階で彼のもとにコラール・カンタータが数多くもたらされたことが、コラールを中心的な要素として取り入れた様々な作品の創作へと彼に向かわせた要因のひとつである可能性を示した。

第3章では、メンデルスゾーンが1830年に作曲した《深き苦しみの淵より》(op. 23-1)を取り上げ、彼の創作におけるバッハの影響を分析した。メンデルスゾーンは師への手紙のなかで、この曲を含めた一連のコラール編曲が決してバッハ作品の模倣ではないと主張し、巨匠の作品を「力の限り発展させる」ことの重要性を述べている。そこで、この作品において彼がいかにバッハ作品の要素を発展させたのかを考察すべく、その作曲の時点で彼のコレクションにあったバッハのカンタータ第38番《深き苦しみの淵より》との比較分析を行った。その結果、曲の構成や曲種などに関してバッハ作品を参考にしたと思われる類似性が見られる一方で、跳躍するバス進行でバッハの音楽にはない和声を用いるなど、様々な点で独自の表現を生み出していることが明らかになった。

メンデルスゾーンのバッハ・カンタータ・コレクションは、創作において単に模倣するための見本でも、19世紀によく見られた資料蒐集自体を目的としたものでもなかった。彼は集めたバッハ作品から創作のアイデアを得て、バッハが遺したものを受け継ぎつつ、それらをさらに発展させていくことに大きな意義を見出していた。その際、彼のコレクションは重要な役割を果たしていたのである。

8. 瀧 澤 愛 (2013年度入学)

J. S. バッハ 《クリスマス・オラトリオ》BWV 248 における調構造及び調選択

本論文は、J. S. バッハの「調」によるレトリックに着眼し《クリスマス・オラトリオ》BWV 248（以下WO）の調構造及び調選択の分析を行ったものである。調によるレトリックは、即時には感知し難いが、影響を与える範囲が作品全体にわたり、実際の鳴り響きに直結する点で、支配的かつ構築的な要素でありながら、その研究は十分とは言えない。WOは、1734年の降誕祭から翌35年の顯現日における順次演奏された全6部から成る作品だが、その大部分が既存の自身の声楽作品から転用されたパロディ楽章で構成されており、テクストと調の関係を浮き彫りにするにふさわしい作品である。

第1章では、本研究で用いる2つの分析方法を示した。始めに、E. チェイフ（1991）によるバッハの声楽作品の調構造に着眼した分析方法の概要を示した。五度圏におけるシャープ方向への転調（「上行」）と、フラット方向への転調（「下行」）により形成される調構造が持つ意味を、そのテクストとの関連から分析し、レトリックを探るというものである。しかしバッハの楽曲は、調構造のみならず、調そのものによってもレトリックが形成されていることから、個々の調選択についても考察する必要があると指摘し、17、18世紀の調性格論を概観した。当時の調性格論には、旋法システムの伝統や楽器法の影響が見られたほか、筆者は特定の調と結び付く象徴的要素の存在も指摘した。

第2章でWO及び原曲の概要を示し、第3章で各部の基本調から成るオラトリオ全体の調構造及び各部の調分析を行った。全体の調構造の分析においては、調構造における下降・上行が、それぞれ人の子として生まれたイエスのへりくだりの姿と暗き世を照らす神の子としての姿を象徴しているといった、先行研究でも用いられてきた調構造分析の観点のみならず、楽器法にも注目し、それぞれ楽器法の活かされた調選択が成されていることを指摘した。

さらに筆者は、各部ごとの調構造や、各曲の調選択について詳細な分析を試み、特定の要素を象徴する調をはじめ、神学的なレトリックが随所に見られることを示した。すなわち、WOでは一貫してD-Durが神の栄光を、E-Durが救済、e-Mollが受難、G-Durがへりくだり、h-Mollが苦悩や恐れを示唆、象徴するものとして用いられていることを、バッハの他の楽曲におけるそれぞれの調の使用例を参照し、楽器法にも留意しながら明らかにした。また、調構造における下降が一貫してへりくだりや脅威、内省を、上行が神の栄光や救済、勝利を示すテクストに密接に連動し、そればかりかときに特定の要素を言外に仄めかす役割を果たすなど、独立して機能することも指摘した。

本研究を通じて、WOにおける調構造がテクスト及び神学的なメッセージを象徴する、非常にレトリカルなものであること、そしてそれぞれの調選択においては楽器の特性や神学的象徴が考慮されたものであることを示した。この一連の調分析によって、オラトリオ全体が完璧な内的秩序の元に構築された作品であることが明らかになった。すなわちこの作品は、同時期のバッハの連作や、大きな構造への試みの一連の動きのなかに位置付けられると同時に、そうした傾向と既存の音楽素材を高い理念のもとに再構成するという傾向、いずれの点においても自身の創作活動の集大成である《ミサ曲 口短調》BWV 232など、最晩年の極めて高度な創作活動に連なる系譜の中へと位置付けられる。本研究では、WOにおけるバッハの調に対する多彩な取り組みが明らかになったとともに、バッハ作品における調分析が、作品解釈における非常に有益な手段と成り得ることが示された。

9. 渡辺研一郎 (2013年度入学)

Wolfenbüttel Herzog August 図書館4376写本f. 87vにおける譜線無しネウマとダセイア記譜法の比較研究

本論文では、『Wolfenbüttel Herzog August 図書館4376写本f. 87v』というこれまでの譜線無しネウマの研究には用いられてこなかった資料を分析することにより、同資料を譜線無しネウマの研究に用いることの可能性に迫ることを目的とする。

『Wolfenbüttel Herzog August 図書館4376写本』は、アウクスブルクの聖ウルリヒ・アフラ修道院に由来する11世紀の写本である。同写本はBoetius (c480-c524) の *De institutione* の第5巻、*Musica enciriadis*、*Scolica enciriadis*、*Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*といった西洋音楽史上重要な音楽理論書を収めている。

同写本のf. 87v ([W f. 87v]) には、8つの教会旋法の各旋律定型をザンクト・ガレン系の譜線無しネウマとダセイア記譜法という異なる2種類の記譜法で示した一覧表が収められている。ダセイア記譜法は、18種類の異なる形状をした記号を持ち、それぞれの記号に特定の音高が対応するのが特徴である。[W f. 87v]においては、旋律の明確な音高を示すことのできない譜線無しネウマと具体的な音高を示すことのできるダセイア記譜法とが併記されているのである。このような特徴は、譜線無しネウマと文字譜によって筆写された11世紀のディジョンのサン・ベニーニュ修道院におけるミサ用の聖歌集『モンペリエ大学医学部図書館 H. 159写本』と類似している。H. 159写本はこれまでにもしばしば譜線無しネウマの研究や説明のために用いられてきたが、[W f. 87v] が用いられることはなかった。

本論文は序論、3章構成の本論及び結論で構成される。第1章では、譜線無しネウマの種類や名称等の基本的な事項について先行研究を踏まえながらまとめた。第2章では、[W f. 87v]における譜線無しネウマについてダセイア記譜法を参照点としながら比較分析を行った。そして分析の結果明らかになるととして、主に次の2点を指摘した。第一に、[W f. 87v]における譜線無しネウマはダセイア記譜法に沿うようにスペースを考慮して記譜されており、両記譜法の間には明らかな対応関係が見られるということ、そして第二に、先行研究によって何らかの演奏上の工夫が示唆されている特殊ネウマに関して、ペス・クワッススにはダセイア記譜法に含まれない特殊な記号(～)が見られる場合が多い一方、オリスクスなどの他の特殊ネウマにはそのような記号が見られないことである。

第3章では、第2章での分析結果を踏まえた上で、[W f. 87v]を譜線無しネウマの研究に用いることの可能性について考察した。第2章で明らかとなったように、譜線無しネウマとダセイア記譜法との明確な対応関係が見られることから [W f. 87v] はダセイア記譜法を参照点とした譜線無しネウマの研究に用いることが可能である。さらに、分析結果を踏まえた第3章での考察によって、[W f. 87v] がペス・クワッススとクリスマスという2つの異なる特殊ネウマの関連性を探る上で重要な資料となりうる可能性を持つことや、これまで特殊な演奏法と絡めて論じられることの多かったオリスクスについて先行研究とは異なる視点を投じる可能性を持つことが示唆されることとなった。[W f. 87v] はとりわけ特殊ネウマの研究を行う上では見過ごすことのできない重要な資料となる可能性があるのである。

1. OTA Kaori

Kōsçak Yamada's Opera-Ballet *Ayamé* in Three Pictures (1931): Transitioning from the 1920s to the 1930s

Kōsçak Yamada (1886–1965) was one of the most prolific composers in Japan, but there has been little research on his orchestral and opera works, in particular his activities in the 1930s. This study's goal is to reveal his activities in the 1930s, especially in regards to his opera-ballet *Ayamé* (1931). *Ayamé* was composed in Paris for the *Opera-Ballet de Michel Benois*, an opera-and-ballet company, but could not be performed at Théâtre Pigalle in Paris due to financial difficulties. Later, Yamada selected some parts from the opera and rearranged them into the orchestral work *Ayamé Suites* and performed it in the Soviet Union in 1933 and Germany in 1937.

Chapter 1 surveys the details about *Ayamé*, an opera commissioned by Michel Benois. I concluded that the libretto, by Percy Noël, was based on the narrative piece from the *kiyomoto-bushi* tradition, "Akegarasu-hananonureginu", and that Yamada used Japanese musical instruments in the orchestra. Chapter 2 describes the primary sources for *Ayamé*, including manuscripts, libretti, recordings and scrapbooks that are owned by the Archives of Modern Japanese Music in Meiji Gakuin University Library. I argue that the full score is not in Yamada's own handwriting, and there is no score of *Ayamé Suites*, but Yamada wrote notes about selected parts in the full score. Chapter 3 examines when *Ayamé* was performed and defines what *Ayamé Suites* is. Chapter 4 shows that Yamada uses arrangements, for voice and piano, of many popular melodies sung to shamisen accompaniment and Japanese traditional folk songs within *Ayamé*. The final Chapter compares his composition with other Japanese composers who criticized him for composing old-style music.

From what has been discussed above, it is concluded that the Opera-Ballet *Ayamé* was composed to introduce Japanese music to foreign people while not being like any other composers' styles of that time.

2. SAKAI Emi

Sāmī al-Shawwā and His Contribution to Classical Violin Ideals in the Eastern Arab Region

The European violin was adopted into Arabic music in the 19th century, and is now known as kamān or kamanja, used for Arabic classical music in the Eastern Arab region. The purpose of this thesis is to examine the ideals of classical Arabic violin and how they were formed. To achieve this, I investigated four works of Sāmī al-Shawwā (Aleppo, Syria, 1889–1965), who is known as the representative Arabic classical violinist.

1. *The Method of Violin* was published in 1921, when there were fewer violinists. He wrote Arabic music in staff notation, aimed at educating violin players and increasing their numbers.
2. *Prince du Violon Arabe* was recorded from the 1910s to mid-1930s, when Shawwā was most active as a player. Through over 280 recordings, he established the genre of Arabic classical instrumental music, and also presented many improvisations.
3. His theoretical book, *The Foundation of the Arts: Eastern Music and Western Music*, was written in 1946, when the number of players in the orchestra (especially violin) was expanding. Shawwā tried to systematize Arabic music theory (especially Maqām theory).
4. In *Master of Arabic Violin* (1953), he played eastern and western Arab folk songs accompanied by his orchestra, and presented regional differences of Arabic music. The "concerto style" featuring solo violin with orchestra accompaniment has been handed down to the players of today. Through these works, Shawwā helped to create the ideals of Arabic classical solo violin performance. Traditionally, songs were important in the Arab region. The greatest achievement of Shawwā is that he made the violin a solo instrument for playing traditional Arabic music. He realized that the violin could represent the nuances of song. He was able to do this because of his talent as an instrumentalist, rich knowledge of maqām, and ability to produce the singer's melody, improvisation, prosody, and segmentation. With these talents, Shawwā is recognized as the classic player. Playing the "Arabic song" using the characteristics of the violin is the ideal of Arabic classical violin shaped by Shawwā.

3. INOUE Kaho

Study of Early Mensural Music: Problems of Note Values and Time in the Rhythmic Modes

In the thirteenth century, theorists around Paris began to discuss mensural music (*musica mensurabilis*) in their treatises; it means the polyphonic music that can be measured in time (*tempus*). "Rhythmic modes" used in early mensural music are rhythmic patterns represented in long (*longa*) and short (*brevis*) values. There were two schools among the theorists, namely, those who followed the pre-Franconian theory and those following the Franconian theory. The purpose of this study is to examine how these two measures, note values and time, were arranged in the context of rhythmic modes through a comparison of pre-Franconian and Franconian theories.

Chapter One outlines the backgrounds of early mensural music. Social and academic factors such as the establishment of universities and Scholasticism are shown to be related to theses on music.

Chapter Two describes notation, theories, and rules of pre-mensural music and early mensural music. Theorists and notators in the thirteenth century improved single notes (*simplex*) and ligatures (*ligatura*) derived from the square-neume notation which had been used since the pre-mensural era, and added a new meaning, that is, note values or time.

Chapter Three focuses on twelve treatises on mensural music which include the rhythmic modal theory. Of them, eight treatises were written by pre-Franconian theorists: Anonymous of *Discantus positio vulgaris*, Johannes de Garlandia, Anonymous VII, Amerus, Anonymous IV, Dietricus, Lambertus, and Anonymous of St. Emmeram. The others were written by the Franconian theorists, Franco of Cologne, Petrus Picardus, Johannes de Grocheio, and Walter Odington.

Chapter Four demonstrates that there is ambiguity of note values and time among the theorists of the rhythmic modes. Therefore, I study usage of these two units of measure, and hypothesize some interpretations of them.

4. UMEHARA Shiho

A. Schönberg's *Grundgestalt* Re-examined: Josef Rufer and his *Komposition mit zwölf Tönen* (1952)

Grundgestalt (literally, basic shape), a musical concept presented in many of the theoretical writings of Arnold Schönberg (1874–1951), has since been referred to in various contexts precisely because Schönberg never gave it a fixed definition. In this thesis, I attempt to reconstruct the distinct manners in which the concept has been interpreted by various theorists and composers. One of them is Josef Rufer (1893–1985), a pupil of Schönberg, in whose discussion of the concept one finds not-purely-musical motivation which may have benefitted himself just as much as his teacher.

Most of the hitherto-published have emphasized the potentiality of the concept *Grundgestalt* as an analytical tool, so as to construct a new analytical thinking. My study attempts to shift away from such a standpoint: that is, from "How can one interpret *Grundgestalt*?" to "Why has *Grundgestalt* been interpreted as such?" a question which has hardly been considered.

First I focus on Schönberg's original thinking about the concept, mainly by closely reading the *Gedanke* Manuscripts (1923–1936). Then I test it against other writers' discussions as the result of which the idiosyncrasy of Rufer's interpretation as manifested in his *Komposition mit zwölf Tönen* (1952) becomes evident. Rufer identifies the concept of *Grundgestalt* as central to Schönberg's musical thinking, germane not only to Schönberg's theoretical discussion of tonal music, but also to twelve-tone composition. By heavily relying on the concept, instead of row structure, in discussing Schönberg's serial composition, Rufer seems to have attempted to emphasize the "thematicism" of Schönberg's serial works.

In the end, Rufer's discussion may be read as part of his "program" to align his teacher's music with 18th- and 19th-century German tradition.

5. EGUCHI Reika

Changes in the Understanding of *Rin'yūgaku* in the Medieval Period: Formation of the New Concept and its Causes

Rin'yūgaku (林邑樂) is one of the genres of Japanese *gagaku*, said to have been imported from Rin'yū (the Kingdom of Champa, Vietnam) in the eighth century. The repertoire of *Rin'yūgaku* varied in different eras, while the concept itself has lasted to present-day *gagaku*, in spite of the reorganization of musical genres in the ninth century. The purpose of this thesis is to clarify factors in the reformation of the contents of *Rin'yūgaku* in the medieval period, through investigation of the eight pieces known as its core repertoire.

Chapter 1 is devoted to a survey of previous research.

Chapter 2 deals with the descriptions of the origin of *Rin'yūgaku* found in medieval documents. Several pieces were explained as related to Rin'yū or Tenjiku (India) in documents from the thirteenth to sixteenth centuries, and the fact that this explanation was quoted in *Taigenshō*, a *gagaku* treatise of the sixteenth century, seems to have been responsible for the identification of *Rin'yūgaku* pieces in that period.

Chapter 3 examines musical and dance forms of *Rin'yūgaku* pieces. They share common musical features in terms of mode, rhythmic structure, and classification. Use of "Rin'yū-ranjō" (a free-rhythm prelude / postlude) and a relationship to *sangaku* (acrobatic performing arts) are also characteristic of the pieces. Analysis of the melodic structure of the pieces in chapter 4 reveals that there are a few common melodic features among the pieces.

Chapter 5 discusses performance contexts of *Rin'yūgaku*. Occasions for performance of the pieces as *Rin'yūgaku* were limited to Buddhist services and the Shinto ritual *Sumai* (wrestling). The performances had two functions, namely as ritual music and post-ritual entertainment music. However, opportunities to perform *Rin'yūgaku* gradually declined from the thirteenth century.

In conclusion, the establishment of the new concept of *Rin'yūgaku* in the sixteenth century was brought about by the decline of performance opportunities and the appearance of a clear explanation of its origin. Among eight conditions significant for the classification of a piece as *Rin'yūgaku* at that time, the most important was the explanation that the piece came from Rin'yū.

6. KAMATA Sayumi

The Noh Style in Nagauta-Hayashi Ensemble: Instrumentalists, Repertoire, and Performances in Modern Japan

The techniques for Nagauta-hayashi (aka Nagauta-bayashi) are categorised largely into two: Noh-derived and Kabuki-derived. This is the first attempt to analyse the Noh-derived technique (named Noh style, so-called *hōgyō*) in Nagauta-hayashi ensemble, dealing especially with the historical transition in modern Japan. Through bibliographic survey and music analysis, the specific situations and characteristics among Noh style are examined from the following three viewpoints: instrumentalists (*hayashi-kata*), repertoire, and performances.

As four instruments (*ō-tsuzumi*, *ko-tsuzumi*, *taiko* and *hue*) originated from Noh, the Nagauta-hayashi ensemble had been inevitably influenced by Noh. The Meiji Restoration, when Noh-hayashi instrumentalists lost the support of the Edo shogunate, was notably a significant turning point for Nagauta-hayashi instrumentalists. It enabled them to learn and practice the very Noh-hayashi itself, which they had only been able to imitate before.

This thesis consists of an introduction, five main chapters and a conclusion. Chapter one provides a basic overview of the relation between Nagauta-hayashi and Noh-hayashi.

The investigations concerning instrumentalists are conducted in chapters two and three. Chapter two analyses the difference in instrumentalists' opinions, particularly focusing on the attitude towards Noh-style performance, which closely resembled the exact Noh-hayashi. Chapter three evaluates the relational processes and influences among schools of Noh-hayashi and Nagauta-hayashi.

Chapter four discusses and analyses the repertoire of Noh style from the viewpoint of the internal diversity and commonalities. "Jo-no-mai" and "Kami-mai" are used as examples to indicate distinctive characteristics found in relations with *uta* and *shamisen*.

Chapter five analyses eleven recordings of "Kurui-godan" in order to examine the transition of performances over time. The results of the analysis show that current styles of performances were fixed instrument by instrument in different periods and that there are several signs of influence of Noh-hayashi from the Meiji to the early Showa.

The above investigations from the viewpoints of instrumentalists, repertoire and performances reveal the variety of Noh style in modern Japan.

7. TAKAHASHI Yui

Felix Mendelssohn Bartholdy's Cantata Collection of J. S. Bach: The Collecting Process and Its Meanings for His Composition

This study examines the cantata collection of Johann Sebastian Bach (1685-1750) assembled by Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), particularly describing Mendelssohn's collecting process while indicating the provenance of the manuscripts and the context of their acquisition. This research into his collection will clarify how it affected Mendelssohn's own composition, how he adopted the elements of Bach's music and developed it uniquely.

Mendelssohn's engagement with Bach's works and its influence on his musical works have much been discussed until now. Though it is relatively easy to find the parallel between the two composer's music, it is not easy to evaluate the similarities appropriately. It should be noted that there are difficulties in evaluating Mendelssohn's originality because of his intimacy with Bach's music and musical tradition.

To properly consider how Mendelssohn took in Bach's music and developed it with his own original style, we firstly need to know when and how he gained access to Bach's individual works, and which works he collected. Since few of Bach's cantatas were published in Mendelssohn's days, he did not know them until he acquired the manuscripts. He found Bach's music and made copies of them, and sometimes lent and borrowed them among his colleagues. Such music collecting played an important role in his reception of Bach's music. Therefore this study aims to reveal Mendelssohn's collecting process of J. S. Bach cantatas and the collection's influence on his composition.

The first chapter outlines the historical background of Mendelssohn's reception of Bach's music and the close relationships between Mendelssohn and Bach. The second chapter discusses Mendelssohn's collection of Bach's works. The collecting process of Bach-cantatas and the collection's influence are discussed in detail from many aspects. The final chapter analyzes Bach's influence on Mendelssohn's choralemotette "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (op. 23-1). While similarities to Bach's cantata were found in the structure and musical form, this analysis demonstrates that Mendelssohn developed his own identity in terms of harmony, tonality, text interpretation etc.

8. TAKIZAWA Ai

Analyzing Key Structures and Key Choice in *Weihnachts-Oratorium* BWV 248 by Johann Sebastian Bach

J. S. Bach (1685-1750) used various types of tonal rhetoric in his works to express the text or its affect. Above all, "key" rhetoric is the most dominant and constructive system, as it is used through the works and is directly connected with the actual sound, although it is somewhat hidden and rather more difficult to notice than other rhetoric. This thesis focuses on key rhetoric and analyzes key choice and structures in *Weihnachts-Oratorium* BWV 248 (WO). This study also gives attention to movements that are parodies of other Bach's cantatas, many of which are transposed from the original.

Chapter one describes two methods for analyzing key rhetoric, key structures and key characteristics. For key structures, the methods of Eric Chafe (1991) are used. For analyzing key structures in the vocal music of Bach, Chafe used circle of fifths and compared the structures with their text. He concluded that the two directions of the circle, upward and downward, are representing their text or some theological meaning. For key characteristics, I survey the discussion about them in the 17th and 18th centuries and confirm that these are deeply connected with instrumentation.

After surveying WO and original works in chapter two, in chapter three I analyze the keys in these works with both methods mentioned above. I conclude from this research that the key structures in WO are highly elaborate and each structure represents its text or theological message, and most of the keys seem to be chosen to make the best sound for these messages and instrumentation. In this work, the keys modulate not only to express text, but sometimes to suggest something that is not mentioned in text. This study also shows that such an extensive analysis of keys would be one of the most practical ways to interpret Bach's works.

9. WATANABE Kenichiro

A Comparative Analysis of Adiastematic Neumes and Dasia Signs: Based on the *Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek 72. Gud. Lat. 2°(cat. 4376) f. 87v*

The purpose of this thesis is to examine the potential for a study of adiastematic neumes within *Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek 72. Gud. Lat. 2°(cat. 4376) f. 87v*.

Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek 72. Gud. Lat. 2°(cat. 4376) is an 11th-century codex originated in St. Ulrich's and St. Afra's Abbey in Augsburg, Germany. On f. 87v ([W f. 87v]), it includes intonation formulas of the church modes notated by both adiastematic neumes and dasia signs. [W f. 87v] is similar to *Montpellier Faculté de Médecine H. 159* in the way that both use two different notations in a single manuscripts: pitch-specific and pitch-unspecific notations. *Montpellier H. 159* has often been investigated for the study of adiastematic neumes, whereas [W f. 87v] has not.

The thesis consists of an introduction, three main chapters and a conclusion.

Chapter one summarizes basic points of the adiastematic neumes based on previous studies in terms of four classifications: simple neumes, compound neumes, special neumes and liquefiant neumes.

Chapter two does a comparative analysis of adiastematic neumes and dasia signs in [W f. 87v] and points to two notational features. Firstly, both notations have a clear correspondence because the notator appropriately spaces between the adiastematic neumes in accordance with the dasia signs. Secondly, although the meaning of the simple neumes fits the results of previous studies, [W f. 87v] gives interesting information about the special neumes: the "pes quassus" frequently has a relation with a special sign that is not primarily included in dasia signs, whereas the other special signs (ex. "oriscus") do not have such relation.

From the result of the analysis in chapter two, chapter three shows that [W f. 87v] particularly has potential benefits for the study of special neumes. In concrete terms, we should not overlook this material if we seek to investigate a connection between "pes quassus" and "quilisma", or the meaning of "oriscus".

—博士論文—

1. 越懸澤 麻衣 (2010年度入学)

ベートーヴェンと「過去の音楽」 ——ヘンデルおよびバッハ受容の観点から——

本論文の目的は、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770~1827) が、「過去の音楽 (die Alte Musik)」、中でもゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685~1759) とヨハン・ゼバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685~1750) の音楽にいかに出会い、この二人の作品からどのような影響を受けたのか、そしてそれがベートーヴェン自身の創作にどう反映されているかを明らかにすることである。

ベートーヴェンとヘンデル、あるいはベートーヴェンとバッハというテーマについては、すでに一定の研究の蓄積がある。とりわけベートーヴェンとバッハとの関わりについては、ドイツ語圏を中心にこれまでにも活発に議論されてきた。中でも Martin Zenck の『Die Bach-Rezeption des späten Beethoven: Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“』(1986) は、バッハの受容史の中にベートーヴェンを位置付けた重要な先行研究である。一方で、ヘンデルとベートーヴェンについての論考は多くはない。だが、ベートーヴェンがルドルフ大公に宛てた1819年7月29日付の手紙で「ドイツの天才はヘンデルとバッハだけです」で述べているように、ベートーヴェンにとって、ヘンデルもバッハと同様、重要な先人だったはずである。本論文では、当時しばしば組で捉えられていた二人の作曲家とベートーヴェンとの関係を、主にその受容史の脈絡の中で、ベートーヴェンが言う「芸術の統合」を軸に考察してゆく。

全体は2部から構成される。まず第1部では、ヘンデル、バッハの受容史を、演奏会におけるレパートリー、出版（とりわけ「作品全集」の試み）、そして言説における美的評価という3つの観点から取り上げ、それぞれベートーヴェンがどのように関わり得たかを報告する。そして第2部では、年代を追って、ヘンデルやバッハの音楽からの影響が指摘されるベートーヴェン作品を分析する。また、彼の作曲の師匠（C. G. ネーフェやJ. G. アルブレヒツベルガー）およびパトロン（ルドルフ大公）が果たした役割についても考察する。

第1部で確認されたことは、ベートーヴェンの時代にヘンデル、バッハとも、忘れられた存在ではなく、むしろ確実に音楽界に名を留めていたということである。ベートーヴェンが活躍したウィーンにおいて（いわゆる「バッハ・ルネサンス」以前であるにもかかわらず）、バッハ作品はとりわけ歴史主義を標榜するディレッタントのもと好んで演奏され、また一般市民へも開かれた公開演奏会では、当世風に編曲されドイツ語に翻訳されたヘンデルのオラトリオが大規模な編成で上演されていた。また、勢いを増してゆく出版業の波に乗り、バッハの鍵盤作品やヘンデルのオラトリオのピアノ伴奏譜は次々に出版されていた。このような演奏や出版におけるレパートリーは、必然的にヘンデルやバッハをめぐる言説、そして彼らの作曲家像にも反映される。すなわち、「オラトリオのヘンデルとフーガのバッハ」というイメージである。そして、ベートーヴェンにとっての作曲家像も当時のこうした受容のありかたを明確に反映していた。

このような時代背景を踏まえた上で、ベートーヴェンの作品における「過去の音楽」からの影響を端的にまとめるならば、ベートーヴェンにとって、ある作品を「知る」こと、そこから「学ぶ」こと、そしてそれを自作に「活かす」ことは、必ずしも一致せず、また直線的に深化してゆくものではなかった、ということになるだろう。ベートーヴェンはボン時代から、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》に親しみ、ウィーン初期から何人ものパトロンなどを通してなど、さまざまな形で「過去の音楽」を知る機会に恵まれた。また多くの手紙やスケッチが証明するように、生涯を通じて「過去の音楽」の楽譜を入手しようとしていたし、スケッチ帳にヘンデルやバッハの作品——その多くが対位法作品であったことは注目されるべき特徴である——を抜き書きして自作へのアイディアを得ようとしていた。しかし、たとえば「ヘンデル風」の変奏曲に顯著であったように、それらは作品のコンセプトに関わるものであっても、ヘンデルの技法とベートーヴェンの技法とを融合させようという姿勢は早くからは見られなかった。「過去の音楽」が作品の本質的な要素へと影響を与えるようになるのは、1817年頃以降のことである。つまり、1819年にルドルフ大公への手紙で「芸術の統合」について伝えたとき、ベートーヴェンはヘンデルやバッハの様式を、しかしそのまま援用するのではなく独自の方法で用いることで、自らの作品に新しい方向性を与えることができると確信していたのだろう。

2. 三代 真理子 (2010年度入学)

クレズマー音楽の旋律構造分析

クレズマー音楽は、中東欧のユダヤ人社会を中心に活動したクレズメル (klezmer) と呼ばれる樂師のレパートリーと演奏様式を起源に持つ音楽である。本論文はクレズマー音楽の旋律に着目し、その構造について考察を行った。そしてクレズマー音楽の旋律構造において旋律素材の反復が深く関与していること、またそれらの反復が旋律の性格を決める上で大きな役割を果たしていることを明らかにした。

先行研究では、クレズマー音楽の旋律に用いられる固有の旋法の存在が示されている。旋法の分類法や名称は研究者により様々であるが、この音楽には四～五種類の旋法が用いられていることが明らかにされている。各旋法には特有の音の動き方があり、数多くのモチーフやフレーズが存在すること、そしてそれらの寄せ集めで旋律が形成されていること、また大部分の旋律の終止部において定型的なモチーフやフレーズが存在していることが指摘されている。このように旋律の中で用いられる旋法や旋律素材の存在が解明される一方で、旋律の全体的な構成を示した研究はほとんど見られない。そこで本研究は、旋律が旋律素材の集まりで構成されるという考え方を引き継ぎ、旋律素材という観点から曲（演奏）の旋律を分析し、その構成について考察した。

分析は対象曲（演奏）の選定と採譜、四つの旋律構造レベル（セクション、フレーズ、モチーフ、モチーフ要素）の旋律素材に着目した旋律分析、分析結果の考察、の順で実施した。対象曲には、クレズメルのレパートリーの中核を占め、クレズマー音楽の主な特徴が網羅されていると思われる、結婚式の音楽を選んだ。そしてその中で、クレズマー音楽の本来の特徴を色濃く残していると思われ、かつ入手可能な最初期の音源である20世紀初期のSP録音を選定した。具体的には、「マーズル・トーヴMazel Tov」「ファン・デル・フペFun Der Khupe」、「ミツヴァ・タンツMitzve Tanz」、「ブロイゲス・タンツBroyges Tanz」、「カレ・バゼツンKale Bazetsn」の五つのジャンルについて、各3曲（カレ・バゼツンのみ2曲）ずつ選定した。

第3章では、上記の四つの構造レベルに着目し、対象曲の旋律構造について考察した。第1節ではセクションレベルの分析を行った。ここでは各曲（演奏）におけるセクションの構成と、各セクションが持つ旋律線の特徴について分析した。その結果、各曲（演奏）ともいくつかのセクションで作られる反復単位を持ち、そしてその反復で曲（演奏）全体が構成されていることを明らかにした。旋律線については各セクションが固有の形状を有していること、旋律線の繰り返しや変形が全曲（演奏）で見られることを明らかにした。なおセクションを持たない無拍の曲であるカレ・バゼツンはこの分析を実施していない。第2節では、フレーズ、モチーフ、モチーフ要素のレベルの分析を行った。分析の結果、旋律素材の反復が各構造レベルで現れること、反復には多様なパターンが存在することを示した。また大部分の曲（演奏）ではフレーズの反復がセクションを構成していること、様々な形式のモチーフ反復がセクション全体またはフレーズを構成すること、そしてモチーフ要素は連続的に繰り返されることによってモチーフの動きを特徴づけることを明らかにした。さらに反復する旋律素材は音高の変化や形状の変化等、様々な変形を伴って現れることを示した。

第4章では第3章で明らかにした様々な反復を、その形式と変形の点から整理し、旋律構造への影響について考察した。そしてそれらの反復パターンが旋律の性格を作る上で果たす役割について考察を行った。その結果、フレーズとモチーフについては、反復の形式を旋律素材が2回連続する [A] [A] 形式と、3回（以上）連続する [A] [A] [A] 形式の二つに大別した。さらに [A] [A] 形式のフレーズ反復には、[ab] [ab] 形式、[ab] [ac] 形式、[ab] [cb] 形式の三つに分類できることを示した。

また反復の様式が旋律の性格に大きく影響していることを明らかにした。例えば [ab] [ab] 形式の反復

がa部とb部の間の対照を強調すること、[ab] [ac] 形式はフレーズ後半部を変形させることでb部とc部の間に対照を作り、躍動感や安定感等の様々な性格を生み出していること等を明らかにした。また[A] [A] [A] 形式の反復は、旋律素材の連続反復で基本性格を作り、繰り返しにおける細部の変形で音域を拡大し展開したり、2回目の旋律素材の後半を変形して単調さを破ること等を示した。

以上の分析を通じて、クレズマー音楽では各構造レベルで反復が多数現れ、また定型的な反復パターンが存在することを示すことにより、その旋律構造に反復が大きく関与していることを明らかにした。そして反復はその様々な様式により、旋律の性格を作る上で重要な役割を果たしていることを示した。また旋律構造は、旋律線形状と反復の様式においてジャンル毎に異なる傾向を持つことも明らかにした。

3. ス・ザ・ザ・テ・イ (2010年度入学)

ミャンマー古典音楽の旋律型とその演奏技法

本論文はミャンマー古典音楽の旋律型とその演奏技法について考察するものである。

現在「ミャンマー古典音楽」と呼ばれている音楽は、ビルマ語でマハーギータと呼ばれる歌謡の演奏を指す。マハーギータは18世紀中頃から19世紀末までにミャンマーに存在した王朝の宮廷音楽家たちが作曲し、演奏した音楽である。

私が本論文で注目したいのは、ミャンマー古典音楽の実践的な基礎としての「旋律型」である。旋律型は演奏家の演奏実践に密着している概念なので、これが何かを知る方が、調律種のような静的な組織よりも、より深くミャンマー古典音楽を理解する手がかりになると私は考えている。ミャンマー古典音楽の演奏の基本として、「旋律型」にあたるものがあるということは私自身が長年学習する中で常に感じていたことである。初めのうちはシンプルな旋律型を、徐々により複雑なものを学習するようになる。そして、基本は「同じ」旋律型であっても、様々な「変奏」があるということに気づくようになり、その変奏パターンは学習すればするほど増えてくる。様々な変奏を身につけると、それをいつでも引き出すことができるようになり、さらに新しい変奏を即座に作ることもできるようになる。

このように演奏家は基本の旋律型とその変奏を学び、さらに変奏を新しく作り出す技術をも身につける。このすべてのプロセスを本論文では「演奏技法」と呼ぶ。本論文で明らかにしたいことは主に次の二つである。一つ目は、ミャンマー古典音楽の様々なジャンルの中に、どんな旋律型があるのかという問題である。二つ目は、それを演奏技法によってどのように変化させ展開するのかという問題である。この旋律型と演奏技法を自分の経験を踏まえて、さらには現在の演奏者たちへの聞き取り調査を踏まえて明らかにすることが、ミャンマー古典音楽の魅力を世界中のより多くの、特に若い研究者や音楽家たちに伝えるために有益なのではないかと考えている。

本論文は二部構成になっている。

第1部はミャンマー古典歌謡のジャンルと、ミャンマー古典音楽の代表的な弦楽器の一つである豊琴、サウン・ガウの旋律型との関係を明らかにする。第1章では古典歌謡のジャンルについての説明、さらには「旋律型」と「調律種」という用語を定義し、先行研究を踏まえてアプローチの方法を検討した。第2章ではサウン・ガウについて、楽器の歴史や構造、さらには奏法や学習プロセスなどをまとめた。第3章では現在および過去におけるサウン・ガウの調律種について整理した。第4章では、歌謡ジャンルと旋律型との対応関係について、「チョー」「ボエ」「タチンガン」とよばれる三つのジャンルに注目して考察した。考察の結果、三つのジャンルに特徴的な旋律型があることがわかった。

第5章から第7章は第2部にあたる。第2部では、「演奏のやり方」を意味する「ハン」という用語に注目して、ミャンマー古典音楽の演奏技法について明らかにした。ミャンマー古典音楽では、アンサンブルにおいて歌と楽器、あるいは楽器相互が必ずしも「あわせる」だけでなく「ずらす」ことも意図的に行うことがあり、それは「ハン」の現れであるとされる。第5章では、「ハン」の概念について多角的に考察した。まず日常会話において「ハン」という言葉がどのように用いられているかについて検討し、さらにミャンマー古典音楽の演奏家たちが「ハン」という用語をどのように認識しているかについて聞き取り調査に基づいて考察した。さらに演奏を「あわせること」と「ハン」という概念との関わりについて、様々なジャンルの音楽の場合を相互に比較しながら考察した。その結果、繰り返して弾くときに「ぴったりそのままの音」で繰り返すのではなく、少し変化させること、あるいは他の楽器と合奏するときにも「ほんの少しづらす」技術が、ミャンマー古典音楽に要求される「ハン」だということが分かった。第6章では、声楽とサウン・

ガウによる演奏を取りあげて、両者がどのように「あわせているのか」または「ずらしているのか」という問題について、調査に基づいて考えた。基本の旋律とその変化形について、五線譜にあらわした採譜に基づいて分析する方法を示した上で、歌手とサウン・ガウの奏者の演奏に「ハン」がどのように現れるかを明らかにした。最後に第7章では、サンダヤーとよばれるミャンマー古典音楽のピアノ様式とサウン・ガウの演奏技法とを比較分析することを通じて、ミャンマー古典音楽の演奏一般における「ハン」の特色を考えた。その結果、「ハン」の現れ方は楽器によって違うが、どの楽器にも共通して、練習と経験を積むことによって深まるものであることがわかった。

1. KOSHIKAKEZAWA Mai

Beethoven and “old music”: In light of Händel and Bach Reception

The purpose of this thesis is examine the relationship between Ludwig van Beethoven (1770–1827) and Georg Friedrich Händel (1685–1759) as well as Johann Sebastian Bach (1685–1750): how Beethoven got to know their musical pieces, how Beethoven was influenced by their music, and how such influences are reflected in Beethoven’s works. In this regard, it is significant that Beethoven himself wrote to his patron and pupil on 29 July 1819: “I was in Vienna in order to collect in Y. I. H.’s library what was most useful for me. The chief purpose is *rapid execution* united to a *better understanding of art* [*Kunstvereinigung*], wherein practical considerations, however, may of necessity admit certain exceptions; since there is generally real artistic value in their works (among them, of course, only *German Händel* and Sebastian Bach possessed genius)”. This letter suggests that Beethoven obviously regards Händel and Bach as his model for *Kunstvereinigung* in pairs, but the result of this has not been researched in detail and should be deliberately discussed further.

This thesis consists of two parts: the first part focuses on the reception history of Händel and Bach, mainly in Beethoven’s time, and the second part offers analytical studies of Beethoven’s works which relate to Händel’s or Bach’s music.

In the first part, I survey the reception of the two composers in view of the repertoire of the concerts, publishing (above all their “complete editions”), and aesthetic discourse about their music. These examinations make clear that Händel’s as well as Bach’s music were not completely forgotten but active, even before the “Bach Revival” by Mendelssohn. Moreover, the circumstances and tendencies of the time, such as typically viewing Händel as a composer of oratorios and Bach as a fugue master, must have influenced Beethoven’s view of these composers.

In the second part, Beethoven’s works are chronologically analyzed: 12 Variations for Cello and Piano on ‘See the conqu’ring hero comes’ WoO 45, 32 Variations in C minor WoO 80, String Quintet op. 137, “Hammerklavier” Sonata op. 106, Great Fugue op. 134, String Quartet op. 131, Piano Sonata in E major op. 109, Overture “The Consecration of the House” op. 124, Missa solemnis op. 123, and Diabelli Variations op. 120 and as unfinished plans an oratorio “Saul” and several sketches on the theme of BACH. Also the important relationships with his teachers, C. G. Neefe and J. G. Albrechtsberger, and his pupil, Archduke Rudolph, are respectively considered. In general Beethoven’s interests of Händel and Bach reflected in his art of counterpoint, although Albrechtsberger’s contrapuntal theory was also essential for Beethoven. Beethoven got to know his predecessors music from his youth and he continued to study their music sporadically, but the significant influence, or in his words *Kunstvereinigung* – an integration of an old style and his own style –, would be found in his late works.

2. MISHIRO Mariko

The Analysis of the Melodic Structure of Klezmer Music

Klezmer music had been played by Jewish professional instrumentalist called “klezmer” in and out of the Eastern European Jewish communities. This study examines the melodic structure of klezmer music. Previous research shows that five (or four) different modes are used in klezmer music. Each has a distinctive type of melodic movement, and many melodic materials like motives compose the melodies. Whereas the existence of the modes and melodic materials is unravelled, the melodic compositional techniques have been less explored. This study analyses how the melodies are composed from the perspective of melodic materials.

This research starts with the selection and transcription of the subjects, followed by the melodic analysis from the point of the melodic materials in four structural levels: “section,” “phrase,” “motive,” and “motivic element.” Two criteria were used for choosing the subjects: 1) playing for traditional Jewish weddings (which are the klezmer’s “core” repertoire), and 2) being the earliest recording that is thought to retain strongly the klezmer’s original characteristics. Specifically, this research deals with two or three tunes each for five different genres: “Mazel Tov,” “Fun der Khupe,” “Mitzve Tanz,” “Broyges Tanz,” and “Kale Bazetsn.”

Chapter III illustrates the melodic structure of the subjects from the perspective of the above four levels. Firstly, the subjects are analysed in section-level, where the formation of each section and the shape of the melodic line are examined. As a result, each performance has a certain sectional repeating unit, which composes the whole performance. Also, each section has a distinctive melodic line, and its repetition or transformation can be found in all subjects. Secondly, the subjects are analysed in the phrase-, motive- and motivic element-level. It shows that a repetition in all structural levels can be recognized, and that many distinctive repeat patterns exist. In addition, a phrase repetition exists in most of the subjects, several forms of motivic repetition compose a whole section or a phrase, and the continuous repeat of motivic element determines a motive’s movement. Furthermore, the repeated melodic materials emerge with several kinds of transformation, such as pitch changes and partial changes.

The following chapter organizes several repetition patterns that are found in the previous chapter in terms of their forms and transformations. After that, the role of these patterns played in producing internal melodic characters is discussed. Consequently, it is found that the repetition can be separated into two main patterns: [A] [A] and [A] [A] [A]. In particular, [A] [A] phrase-repetition can be divided into [ab] [ab], [ab] [ac] and [ab] [cb]. These repeat patterns have a central function in determining the internal dynamic characters in the melodies. For example, the [ab] [ac] pattern creates several characters such as dynamics or stability by making a contrast between “b” and “c” part.

Thus, by showing that a great number of repetitions exist in all four structural levels and that the typical repeating patterns can be recognized, this thesis concludes that repetition of melodic material is deeply related to the melodic structure, and the repetition plays an important role in making the internal melodic character.

3. Su Zar Zar Htay Yee

The Melodic Patterns and Performing Techniques of Myanmar Classical Music

The aim of this thesis is to examine the melodic patterns and performing techniques of Myanmar classical music based on the interview with musicians and my own learning and performing experiences. Myanmar Classical songs, *Mahagita* were composed by court musicians in the Konbaung era (18th-19th centuries). There are various kinds of genres in Myanmar classical songs, such as *Cho*, *Bwe*, *Tachin-gan*, *Patpyo*, *Yodaya*, *Dein Than*, which are well-known genres and still being performed nowadays. The Mahagita performances had become less in early 20th century, but have been played widely again since the So.Ka.Ye.Ti, the Myanmar Performing Arts Competition started in 1993. However, there are only very few educational places to learn Mahagita and besides that, the preservation projects are not being performed adequately.

Some research papers concerning with Myanmar Classical Music have been previously published, such as the papers on the tuning system, the development and diffusion of the instrument and lyrics collections and transcriptions of classical songs. They are useful for us to develop and preserve Myanmar classical music in the future.

In this thesis, based on the results of those former theses, I would like to clarify the words 'Melodic patterns' and 'Playing techniques' that have not been discussed sufficiently until now. In its course I would like to focus on the 'Melodic Patterns' as the basic of Myanmar Classical Music. Because I believe that in order to get deeper into Myanmar Classical Music, it is more helpful to have a broader knowledge about 'Melodic patterns' than 'the Tuning systems'. In the many years of my learning experience, I came to realize, that its those 'Melodic Patterns' that serve as the basic of the performance of Myanmar Classical Music. At first, the student will learn the simple melodic patterns and gradually the complex melodic ones. Even if the basic of the melodic pattern is the same, musicians become to realize that there are plenty of 'variations'. When the musicians acquire the variation patterns, they can draw them out at anytime they wish and create new variations immediately.

Musicians in Myanmar classical music learn the basic patterns and their variations as well as the technique of making new variations. That is what we will refer to as "performance technique" in this thesis. And I believe this clarification process of 'melodic patterns' and 'performance technique' based on my own experiences and interviews with current musicians will be helpful for the next music-generations to taste the charm of Myanmar Classical Music. There are two points that I would like to clarity, the first point is: the kinds of melodic patterns to be found in various genres of Myanmar Classical Music and the second is: how to employ them.

My thesis consists of two parts,

The relationship between the melodic patterns and Myanmar Classic Songs genres will be explained in part one. Chapter 1 will approach the explanation of the Myanmar Classic Songs genres, melodic patterns and tuning systems based on the previous theses. The history, structure, playing methods and learning process of Myanmar Harp will be presented in chapter 2. Chapter 3 covers the tuning systems of Myanmar Harp, and chapter 4 will explain the correspondence relationship of song genres and the

melodic patterns of Myanmar Classic Songs, especially the genres called Kyo, Bwe and Thachingan.

Part two encompasses chapters 5 to 7. In this part, the performing techniques of Myanmar Classical Music will be clarified, with special attention paid to the term 'Han' meaning the performing style. In chapter 5, I will discuss the term 'Han' in a multilateral approach. The idea is to examine how the term 'Han' has been using in everyday conversation, and how Myanmar musicians are aware of it based on the interviews with them. Also in chapter 5 the relationship between synchronization and Han in performance will be examined by comparing it with various genres of music. In chapter 6, based on the transcriptions, I would like to examine the communication which includes discrepancy between vocal and Saung Gauk parts in the performing processes. Chapter 7 will compare the performing techniques of Saung Gauk with Sandaya, Myanmar style piano and examine the characteristics of the performance of Myanmar Classical Music.