

東京芸術大学音楽学部
東京芸術大学大学院音楽研究科

楽理科卒業論文
音楽学専攻修士論文 要 旨
音楽学研究領域博士論文

- 2006年度 -

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

東京芸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 National University of Fine Arts and Music)

目 次

卒業論文

1. 15世紀初期イングランドにおける即興的ポリフォニー …… 大 島 俊 樹 …… 1
——サイトに関する一考察——
2. 東京藝術大学奏楽堂における演奏会マネジメントと …… 小 池 卓 …… 2
集客動向に関する実態調査
3. ベルの歴史と変遷 …… 中 島 裕 美 …… 3
——欧米を中心に——
4. F. A. ヘフェールト (1828~1908) の和声論 …… 井 上 綾 乃 …… 4
——5度圏による思考軸を中心に——
5. カンドンプレのリズムにおける対話構造 …… 伊 吹 あすか …… 5
——イジュシャを中心に——
6. シャルル・ヴァランタン・アルカンのピアノ・トランスクリプション …… 上 田 泰 …… 6
7. 大正琴の将来性を考える …… 荻 野 真 莉 …… 7
8. G. フォーレにおける旋法性 …… 木 内 麻理子 …… 8
——ピアノ曲《バルカロール》を中心に——
9. アンドリュー・ロイド＝ウェッバー《オペラ座の怪人》についての研究 …… 木 代 瑛 子 …… 9
——二つの垂直構造を軸に——
10. 日本のポピュラー音楽における男声ユニゾンに関する一考察 …… 久 保 千 春 …… 10
——ジャニーズの歌唱形態とファンの聴取構造をめぐって——
11. 個性の表現としての音楽とファッション …… 高 橋 美 緒 …… 11
——JUDY AND MARYにおける表現の変遷を中心に——
12. J. S. バッハの教会カンタータにおける死の表現 …… 谷 岡 友利子 …… 12
——C. グラウプナーのカンタータとの比較を通して——
13. ホルンと楽曲の関わり …… 濱 口 真樹子 …… 13
——ベートーヴェンの交響曲——
14. 音楽家医学の提唱 …… 原 口 悠 子 …… 14
15. モーツァルトの弦楽四重奏曲におけるヴィオラの役割 …… 藤 井 佳 依 …… 15
16. 「地域芸能」の今日的状況と可能性 …… 藤 野 はるか …… 16
——沖縄市の地域振興事例を中心に——
17. ベートーヴェンのピアノ・ソナタ《熱情》受容史 …… 村 井 沙千子 …… 17
18. アメリカにおけるクレズマー音楽の変容 …… 森 真理子 …… 18
19. ビデオゲームの実践における音楽体験 …… 八 木 亜希子 …… 19
——『ドラゴンクエスト』による試論——
20. 山田耕筰のピアノ作品 …… 屋 野 晴 香 …… 20
——歌曲作品への過程として——
21. H. I. F. ビーバーの《ロザリオ・ソナタ》について …… 山 縣 万 里 …… 21
——第16番《パッサカリア》を中心に——

修士論文

1. シェーンベルクと表現主義 山 岸 佳 愛 22
——《期待》《幸福な手》《ヤコブの梯子》をめぐって——
Arnold Schoenberg and Expressionism: YAMAGISHI Kae 27
Erwartung, Die glückliche Hand, and Die Jakobsleiter
2. 明治期日本の博覧会と音楽 葛 西 周 23
——近代日本音楽史の再検討という視点から——
Exhibitions and Music in the Meiji Era: KASAI Amane 27
Reconsidering the History of Modern Music in Japan
3. リストの交響詩理念 上 山 典 子 24
Liszt's Idea of Symphonic Poem KAMIYAMA Noriko 28
4. カプースチンの現代性の考察 齋 藤 大 輔 25
Actuality of Nikolai Kapustin SAITO Daisuke 28
5. マーラーの交響曲におけるソナタ形式の研究 佐 野 旭 司 26
——作法の変遷をめぐって——
Sonata Form of Mahler's Symphonies: SANNO Akitsugu 29
With Reference to Transition of Compositional Method

博士論文 (2005年度)

1. 奄美シマウタにおける伝統の再帰と創造 島 添 貴美子 30
Reflexivity and the Creation of Tradition SHIMAZOE Kimiko 38
in the Folk Songs of the Amami Islands
2. 『楽書要録』の研究 高 瀬 澄 子 32
A Study of *Yueshu yaohu (Gakusho yōroku)* TAKASE Sumiko 39
3. 能管の音楽技法研究 森 田 都 紀 34
——唱歌からみた多様性——
The Study of Nohkan Musical Techniques: MORITA Toki 40
Analysis of Shōga and Its Changes through History
4. サルデーニャの舞踊音楽の構造 金 光 真理子 36
——ラウネッダスの舞踊曲におけるイスカラ概念——
Musical Structure of a Sardinian Dance Music: KANEMITSU Mariko 41
The Concept of *iskala* in *launeddas* Dance Music

1. 大島俊樹 (2002年度入学)

15世紀初期イングランドにおける即興的ポリフォニー
——サイトに関する一考察——

15世紀初期イングランドでは、単旋聖歌を即興的に多声化する実践が行われていたとされている。これは唱者が聖歌楽譜を見ながら、それに1音符対1音符で付加声部を付けていくものであり、付加声部の音域などによって数種類 (discant, countertenor, counter, faburden) へと分けられる。この際に唱者が用いていたのが、イングランド独自の視唱技術「サイト」である。その手順は、例えば唱者が聖歌から8度上の音を出すために、楽譜上で聖歌の音符から5度下の位置へと「視覚的に思い浮かべる音符」(以下 sight) を想像する、また声で10度上を出すために、同じように3度下の位置へと sight を想像するといったものである。つまり、唱者が付加声部音を楽譜上で音符として想像し、なおかつそれを本来の位置でなく、規則に従って聖歌音符により近い位置へと移して想像するメソッドなのである。本論文ではサイト手順を伝える当時の6つの理論書を主対象とした上で、このメソッドについて以下2点を中心に論を展開した。

1点目はサイト手順自体の明確な紹介である。近年の文献の多くはこの手順を誤解・混乱して記述している。本論文では、その大きな要因として、現代の書き手や読み手がサイトを言語上で理解する際に、例えば(音における)同度、3度といった「実際の音に関わる概念」と、それに対する(譜面上での)同度、3度といった「譜面上での視覚的なことに関わる概念」とを混同してしまいやすいという点を挙げ、それを留意点・問題点として指摘した上でサイト手順を最大限に明確に伝えようと試みた。また、理論書の言葉遣いの分析からは、すでに当時の多くの理論家も、サイトを伝える上で以上の両概念の区別が重要であると考えていたことが窺えた。

2点目は、サイトが当時の唱者にもたらした利点についての考察である。先行研究の多くはこの点に関して、「唱者が sight を聖歌音符近くへと移して想像すれば、聖歌音符・sight 間に(譜面上で)12度、15度と言った大きな隔たりを想像する必要がなくなり、実践が容易になる」、また「当時の記譜法で馴染みの薄い加線を想像する必要がなくなり、実践が容易になる」と解釈している。しかし今回の研究から、サイトの利点についてはさらに具体的に考察することが可能だと考えられた。まず、先行研究を基に、6つの理論書が14世紀の contrapunctus 理論の流れの中にあることを確認した。実際に、理論家たちは contrapunctus の場合と同様に、唱者が「不完全協和音から隣接する完全協和音」という連結を中心として、聖歌と同度平行するのではなく様々な協和音を連結して歌うのを要求している。次に、理論書のサイト記述を調査した上で、唱者がこのメソッドを忠実に守ったと仮定すれば、彼は実践に必要となる sight を全体的に、しかも最大限に聖歌音符の近くへと思い描けるということ、あるいは、全体として聖歌音符・sight 間の隔たりを数えることなく直感的に思い描けるということを具体的に検証した。最後に、以上の諸点から「サイトとは、即興で、なおかつ様々な協和音を連結して歌うのに都合のよいメソッドだったのではないか」という視点を提示した。つまり、様々な協和音を連結して歌おうとした結果として、言い換えれば、平行だけでなく斜行・反行なども多用して歌おうとした結果として1音符・数音符ごとに目まぐるしく変化してゆく聖歌音符・sight 間の隔たりにも対処しやすいメソッドだったのではないかとということである。従来の研究では「サイトはこれらの即興実践の結果としての音や音楽様式とは無関係のテクニックに過ぎない」として軽視されることもあったが、今回の研究によってその両者の強い結びつきを指摘できたと思われる。

2. 小池 卓 (2002年度入学)

東京藝術大学奏楽堂における演奏会マネジメントと 集客動向に関する実態調査

本稿では、東京藝術大学奏楽堂の演奏会マネジメントとその集客動向に関するデータやインタビューをまとめ、分析を加え、且つ、そこで見えてきた結果によって、いかにすれば観客のニーズを的確に掴み、コストをかけずにプランニングができるかという点まで考察し、さらに、そのような人材が音楽学のフィールドから輩出される重要性を述べています。(1、序論)

2、東京藝術大学奏楽堂の概要では、奏楽堂移築再建の歴史や施設概要、コンサート時の主な業務委託先や、最近始った公演収録等の知的財産の二次使用に関して説明しています。次に、3、奏楽堂年間全スケジュールでは、平成16、17年度に奏楽堂に入っていた予定を区分集計した結果、理念通りに、音楽ホールとしての用途と学校施設としての用途が丁度半々になるようにスケジュールリングされていることが分かりました。4、年間イベントスケジュールと2種類の主催企画では、全スケジュールの中から学校行事や貸し館、コンサート等の催しだけをピックアップし、さらに、演奏芸術センター主催と音楽学部主催の2つに大別しています。そして、5、演奏芸術センター主催公演リサーチの意義と6、演奏芸術センターとは？では、本稿で取り上げるコンサートの絞込みと、それを企画・プロデュースしている部署に関して説明を加えています。

7、演奏芸術センター主催のコンサートマネジメントに関して ①年間演奏会収支からの考察では、平成17年度の年間コストの明細を印刷費、人件費、制作費、出演料、広報費、雑費に区分けし、算出しています。その結果、約2200万円が演奏芸術センター主催コンサートの年間予算となっていることが分かりました。驚くべきことに、その中で広報費は全体の3%しかなく、多くの観客は「口コミ」によって来場していることとなります。②観客プロフィールでは、世代・何の媒体で知ったか・来場回数・居住地・来場動機をアンケート集計により明らかにしています。その結果、奏楽堂には、50歳以上を中心に、大学内の掲示や奏楽堂の他公演でのチラシ折込、公式ホームページなどから友人・知人同士の「口コミ」が起り、そこで初めて来場した観客が高確率で「リピーター」となっていることが分かりました。

その反面、8、課題では、招待者が多く、一般の来場者数がまだまだ少ないという現状も浮き彫りになっており、来場者数を伸ばし、且つ、「新規顧客」を開拓するという課題が見えてきます。それに対して、9、対策の絞込みとモデルケースの抽出では、〈奏楽堂にまだ訪れたことのない〉、〈50代以上〉の、〈藝大と関わりのない外部の音楽愛好家〉を、〈友人・知人の「口コミ」〉で動員できる、〈企画性に富んだコンサート〉を、〈これまでと変わらない料金〉で提供する必要がある、同センター主催企画の中からモデルケースと成り得る企画を検証しています。その結果、話題性と人気のある作曲家に焦点を当て、且つ、馴染み深いながらも稀有で貴重なカテゴリーに特化したコンサートを企画することが、奏楽堂に多くの「新規顧客」を招き入れることができ、また、他会場や他企画への応用もできる手段の一つなのではないかと説明すると共に、それを受けて、10、まとめと謝辞では、奏楽堂マーケティング調査から、広告費をかけず、また全体の予算も絞った比較的小規模な公演でも、観客動向を的確に判断してプランニングすることができれば、多くの賛意が得られると結論付けています。

3. 中島裕美 (2002年度入学)

ベルの歴史と変遷 ——欧米を中心に——

ベルの形状にはオープン型（カップ状のもの）とクローズ型（鈴のように発音するための玉が中に組み込まれているもの）という、大きく分けて2つのタイプが存在する。楽器として発展を遂げたのは前者であり、ヨーロッパではオープン型の中でもゴシック型という曲線をもつものが生まれた。しかしながらその音色は、彼らが音楽に求めた純正な響きとはほぼ正反対の性質をもつといっても過言ではない。本論文は、その相反する動きに興味を持ったことから、欧米で発展した手動演奏によるものを中心に、ベルという楽器のもつ意義を明らかにしようとするものである。

本来ベルは人々を礼拝に召集するための道具であった。やがて、その合図を出すために旋律を奏できるようになる。本論文では、その中で発展した純粋なベルによる音楽を奏する楽器として、音高を持った3つのベルのセット（チャイム）に注目した。1つ目はカリヨンと呼ばれるもので、ベルのクラッパー（舌）を木製のバトン鍵盤とつなぎ、鍵盤を叩くことによって演奏するものだ。通常2オクターヴ（ベル総数23個）以上の規模のものをいう。2つ目は、チェンジ・リングング Change Ringing という秩序だった方法で断続的に音列を演奏するものだ。ベル自体を揺らして鳴らすスウィングング・ベル Swinging Bell という奏法によるもので、1人1つのベルを担当し、数人のグループで演奏する。カリヨンに比べ、ベルの数は6～12個とやや規模は小さい。3つ目はイングリッシュ・ハンドベルである。前記2種類よりも小さく、奏者が手に持って鳴らすタイプのベルで、数人のチームによって演奏される。これら3つの楽器がたどってきた歴史を遡ると、それぞれがヨーロッパ大陸、イギリス、アメリカという3つの地域で発展してきたことがわかる。そこで本論文では、ベルの歴史をこの3つの地域を軸に整理しなおし、3つのチャイムについて、またそれらで奏でられる音楽について考察することにした。

第1章では、これら3つのチャイムの起源である塔鐘から、ベルがどのようにして発展してきたのかを地域別に整理した。第2章では、ベルが楽器として発展していく上で避けて通ることのできない調律の問題について述べた。ベルのもつ部分音の性質や振動モードは他の楽器とは明らかに異なっており、チャイムとして使用するだけでなく、1つのベルの音高を決定するためにも綿密な調律がなされなければならない。第3章では、それぞれのチャイムの奏法を簡単に紹介しつつ、各楽器特有の音楽様式について考察した。

3つのチャイムは、それぞれ規模も違えば奏法も違う。しかし、そこに共通して見られるのは、ベルという楽器が単に音楽を奏するためだけに発展したものではないということだ。カリヨンが設置されたのは人々が集まる場であり、後者2つのチャイムにおいては、演奏するために人々が集まりチームを結成する。ベルはその音色自体が人々を魅了するものであり、それによって奏でられる音楽は、人々を集め、人と人とを強く結びつけるという点で、ベル本来の役割を果たしていると言えるだろう。

4. 井上綾乃 (2003年度入学)

F.A.ヘファールト (1828～1908) の和声論 ——5度圏による思考軸を中心に——

ベルギーの音楽学者、教師、作曲家であった、フランソワ＝オギュスト・ヘファールト François-Auguste Gevaert は、死の直前にあたる1905年から1907年にかけて、『和声概論 理論と実践 *Traité d'harmonie théorique et pratique*』を執筆した。彼は古代ギリシャや中世初期の音楽に関する研究によって高く評価されているほか、フェティスの後任としてブリュッセル音楽院の校長を務めており、『和声概論』には、そのような彼の活動すべてが反映されている。

この著作において特徴的なのは、近代的な和声を、古代ギリシャや中世の旋法と関連づけて論じようとしていること、また、中国や日本、モンゴルなど、西洋以外の地域の音楽にも目を向け、それらとの接点を見いだそうとしていることである。さらに、声楽曲（特にオペラ）を多数作曲した経験から、声楽的な観点に基づいて音程を検証したり、言葉と和声の関係に着目した記述も見られ、大変興味深い。

しかし、ヘファールト自身が最も重要視し、『和声概論』のすべての章にわたって拠り所としたのは、5度圏の考え方であった。そこで筆者は、5度圏への依拠の是非を問い直すことによって、この著作を正しく評価できるのではないかと考えた。

本論文では、この傾向をさらに2つに分けて考察した——1つ目は5度圏を土台にして音階を作り、そこからさまざまな和声や内部転調を論じようとする思考軸、2つ目は完全5度という音程を積み重ねることによって2つの音の距離を説明しようとする思考軸である。

筆者の考えでは、これらの思考軸は和声の現象を理路整然と体系づけることができるという利点を持つが、音楽的な感覚と照らし合わせた時には、いくつかの矛盾を生じてしまっている。たとえば、1つ目の思考軸においてヘファールトが作成した数々の音階は音楽的な重要性を持たず、実際には音階として機能していない。また、長調・短調という音楽上の区分よりも全音階・半音階という5度圏上の区分を優先したために、音楽的な実態から離れてしまっている。2つ目の思考軸に関しては、これが音程や和音の分類に適用される場合には、物理的現象と精神的作用との境界を説明するのに優れた効果を発揮するが、2つの調の距離を単純に5度圏上の距離に置き換えて説明することには、やはり無理があるように思われる。

以上の理由から、筆者は5度圏への依拠という姿勢を全面的に肯定することはできない。この著作の価値は、ヘファールト自身が中心に据えた5度圏による思考軸よりも、むしろ副次的な説明として登場する旋法への関心や声楽的な観点といった部分にある。論の本筋に多少無理があったために、これらの長所が十分に発揮されなかったのは残念であるが、この『和声概論』は、和声学に新たな視点を提供する存在として、なお評価されるべきであろう。

5. 伊 吹 あすか (2003年度入学)

カンドンブレのリズムにおける対話構造 ——イジェシャを中心に——

「カンドンブレ *candomblé*」とはブラジルがポルトガルに植民地支配されていた時代に、アフリカから奴隷として連れてこられた人々が祖国の信仰をブラジルにおいても引き継ぎ、再構築した宗教である。創造主と人間を結ぶ、多くのオリシャ *orixá* が崇拝されており、儀式においては打楽器のリズムによって踊る信者にオリシャが憑依する。カンドンブレは奴隷として過酷な状況にあった人々の精神的な拠り所であり、その儀式は種々の対話によって成立している。本論では打楽器奏者間の対話の手法を明らかにすることを目的とし、儀式において使用される多様なリズムの中でも、対話関係がよく現れている「イジェシャ *ijexá*」と呼ばれるリズムを対象とした。

カンドンブレのリズムは「アゴゴ *agogô*」という金属ベルと「アタバキ *atabaque*」という大中小3台の片面膜鳴太鼓で奏される場合が多い。一つのリズムをとっても、儀式が行われる場所である「テヘイロ *terreiro*」ごとに差異があり各々の規則を持つ。日本で活動する、ブラジル人の打楽器奏者マンデラ *Mandela* は、イジェシャにおけるアタバキの一定リズムには3パターンあると言う。これまで音楽の機能や特徴についての考察や、アフリカ音楽の分析方法を用いた分析はなされてきたが、パターンや対話という観点からの分析は行われていない。

第一章ではカンドンブレの歴史的背景や、儀式で使用される楽器と奏法、リズムとナサウン（共同体またはグループ）の関係を確認した。

第二章ではリズムの対話構造を定義した。まずアゴゴとアタバキの一定リズムにおいて、リズムの緩急と音程の高低が一致し、それを繰り返すことで「アウラ」が発生するというマンデラの言説について述べ、ある点を一致させるという規則が対話の原動力となっているとして、第一のレベルの対話とした。さらに第一のレベルの対話上に成り立つ、主にアタバキ同士が行う即興演奏を第二のレベルの対話とした。

第三章では以下の三つの点から、儀式に関する録音・録画資料、合計14グループ、40曲を分析した。

まずアタバキの一定リズムを分析した。マンデラの言う3パターン（これを「典型」とした）のうち一つと他の二つとを同時に奏すると対話が生まれることが認められた。典型と差異がある演奏を「異型」として三パターンに分類したところ、各グループが異なるパターンを頻繁に用いていることが明らかになった。

次にアゴゴとアタバキの一定リズムを分析した。まずアタバキと合わせるといったその時々状況が、アゴゴの「異型」の発生に関係していることを指摘した。次に典型・異型を問わず、又アタバキの一定リズムが三パターンのどれにも該当しないものすら含む全ての録音において、アゴゴとアタバキ間には第一のレベルの対話がなされていることを明らかにした。アゴゴの音程は、オリシャとの関連が想定できるが明確なことは言えず、アタバキと音程の高低が一致する録音が比較的多いことを述べるに留まった。

最後にアタバキの即興演奏を分析したところ、低音部分やある音型を交互に奏するといった第二のレベルの対話がなされていることが明らかになった。パターン自体に含まれる対話を有効活用している場合も多く認められた。

第四章ではイジェシャの分析方法が、カンドンブレの他のリズムにおいてもパターンや第一のレベルの対話が想定できることから有効であることを指摘した。又踊り手にまで対話の範囲が拡大する場合には、音楽の様相が変化することを指摘した。

以上の分析からイジェシャのリズムは、各々の奏者や状況にとって効果的な方法で二重の対話がなされることで、多様で動的な様相を示しているということを結論とした。

6. 上田 泰 (2003年度入学)

シャルル・ヴァランタン・アルカンのピアノ・ トランスクリプション

アルカン Charles Valentin Alkan (1813~1888) は、卓越したヴィルトゥオーゾ・ピアニストであると同時に、フランスにおけるドイツ・オーストリアの古典音楽の熱烈な支持者であった。本論文の目的は、古典主義者としてのアルカンに光を当て、未だ正当な評価を得ていない彼のピアノ・トランスクリプションの特性を解明し、19世紀のパリにおける古典音楽の受容、美的思想の中で捉え直すことにある。

本研究では、彼の主要な三つの編曲集のうち《音楽院の思い出》第1集(1847)の序文と書法の分析にもとづき、彼の編曲理念と編曲手法を明らかにした上で、大規模な二つの協奏曲の独奏用編曲、すなわちベートーヴェン《ピアノ協奏曲 第3番 ハ短調》第1楽章(1860)と、モーツァルト《ピアノ協奏曲 第20番 ニ短調》(1861)の、編曲手法とその動機、思想的背景について考察した。

1847年の《音楽院の思い出》の序文においてアルカンは、原曲のパートの「全てを聴かせながらも」ピアノの技術的知識、音楽の感性を2手用のピアノのテクスチュアに集約させることが編曲の技法であるとす。そして「可能な限り最高の忠実度を達成するために [...] あらゆる資料を調べ尽くし [...] 長い熟慮と細心の点検を経て、ようやくこのヴァージョンに決定した」と述べ、編曲における自身の原典尊重主義の立場を強調している。実際にその書法を分析すると、多様な奏法を駆使して原曲の全てのパートを可能な限りピアノに書き換えることで、弾きやすさを犠牲にしてまで原曲に対する忠実性を固守するという編曲方針が浮かび上がってくる。彼の関心は愛好家が家庭で容易に演奏するための配慮以上に、原曲の楽譜テキストを可能な限り忠実に2手用に書き換えることにあったと考えられる。

こうした編曲態度は、50年代から60年代にかけて取り組まれた上記の二つの協奏曲編曲において一層明確に現れている。これらの協奏曲編曲では、社会的・教育的意図は殆ど度外視され、専ら自身の美的欲求に動機づけられている。彼は友人のF.ヒラーに宛てた手紙の中で、モシェレスとフンメル協奏曲編曲を批判した。その矛先は、前者の「大胆さ」の欠如、後者の「誇張」に向けられている。アルカンの協奏曲編曲と比較してみると、確かにモシェレスのベートーヴェン協奏曲編曲においては原曲の多くのパートが省略されており、フンメルのモーツァルト協奏曲編曲においてはピアノ・パートが「誇張」されて装飾的に変えられていることがわかる。

このような彼の編曲方針はしかし、どこに由来するのだろうか。これについて筆者はF.J.フェティスからの思想的感化を指摘した。フェティスは現存する事物、すなわち実在の厳格な観察と分析を通して、その背後にある真実を直覚できるというドイツ流観念論の影響を受け、音楽においても実在のみが真実への扉であると考えていた。このフェティスの思想的影響を受けたアルカンは、実在としての楽譜テキストのみが古典美を顕現させる唯一のよりどころであるとし、その厳正な解釈に力を注いだのではないだろうか。そのことは、「原典版」の重要性を説いたフェティスへの手紙から裏づけが得られた。彼は編曲において、原曲の楽譜テキストを細部に至るまで「忠実に」書き換えることによって、古典音楽の「真実」を希求したのである。

以上の考察を総合すると、アルカンは自らのヴィルトゥオジティに基づいて原曲に対する「最高の忠実度」を達成することで、古典音楽の「真実」を近代的なピアノイズムによるトランスクリプションを通して顕現させようとしたと言える。

この研究で筆者は、編曲のみならず、当時の古典音楽のエディションやレパートリーにも関心を募らせた。今後、この研究がより広い視点で19世紀フランスにおける古典音楽の受容の実態に迫るための糸口となることを願っている。

7. 荻野真莉 (2003年度入学)

大正琴の将来性を考える

本論文の目的は、大正琴の構造とその使われ方を見直し、新たな可能性を見出すこと、そして次世代にいかにして受け入れさせるかを考えることを通して、大正琴の将来性を見通すことである。

まず、第一章では大正琴の歴史と現状について概観した。大正琴は、大正時代初期に発明された和洋折衷楽器である。二弦琴にタイプライター風の鍵盤を取り付けた構造で、奏法が易しく、その上値段も安かったことから家庭で奏でる「洋楽器」として大衆の人気を得て、国内で流行した。しかし現在では、中高年層の楽器として定着してしまい、若い世代にはその存在すらあまり知られなくなった。現在の愛好者を対象として実施された社団法人大正琴協会のアンケート調査を考察した結果、こうした状況に至った原因はこの楽器の演奏形態やレパートリーが固定化されてきていることにあると推測された。

そこで第二章では、大正琴の輸出先であった海外ではどのような発展を遂げたかを考察し、新たな可能性を考える示唆を模索した。大正琴は大正後期から昭和初期にかけて中国やインドをはじめ、さまざまな地域に輸出され、そして定着していった。それらはいずれもそれぞれの土地に合ったスタイルに改良され、発展し完全に文化の中に溶け込んでいった。

そうした海外での状況を踏まえて第三章以降では再び国内に目を向ける。第三章では楽器の構造（ハード面）の特徴と開発の考察、第四章では奏法や演奏形態、レパートリー（ソフト面）の特徴と開発の考察を行った。戦後は音域別大正琴とエレキ大正琴の開発というハード面の大きな開発により、アンサンブル合奏や大ホールでの演奏が可能になるなどソフト面が大きく開拓された。そして現在ではさらに新たな可能性を切り開くために電子大正琴や弓奏大正琴などが開発されている。しかし、開発とは決してメリットばかりがあるわけではなく、例えば大正琴特有の金属音が失われるというような問題点も抱えているということ指摘し、そうした考察を加えた上で自ら考える開発として、当初装着されていたトローン弦の復活を提案した。

第五章では、大正琴をいかにして次世代に広めていくかを、教育現場に焦点を当てて考えた。まず、アンケート調査により大正琴が教育現場で取り上げられる機会は極めて少ないことがわかった。これは、大正琴が教育現場で扱う楽器としてあまりふさわしくないと考えられていることや、大正琴が「和楽器」として位置づけられるのかどうか不明瞭であることが主な原因であると考えられる。この問題の解決案として、演奏家や指導者が積極的に教育現場に関わることや、若手の指導者を育成すること、流派を超えて独習可能な教材の開発を行うことを挙げた。楽器の奏法や読譜の簡易さや、箏や三味線の古典曲から童謡、ポップスまで対応できるレパートリーの広さ、さらに異世代交流のきっかけとなるといった教育現場にふさわしいメリットを生かしつつ、明治大正の激動の時代を象徴する楽器の一つとして語り継いでいかれることを望み、本論文の結びとした。

8. 木内麻理子 (2003年度入学)

G. フォーレにおける旋法性 ——ピアノ曲《バルカロール》を中心に——

本論文の目的は、ガブリエル・フォーレ (1845~1924) の《バルカロール》のカデンツの手法をシルヴァン・カロンによる『調性書法とフォーレの和声の新しい観点』(2002) を基盤として考察し、フォーレの旋法性を明らかにすることである。

カロンの研究は、従来フォーレの作品が理論的に論じられることが少なかったことに対して、《ノクチュルヌ》の和声分析から6つのカデンツの特徴を具体的に導き出した点で画期的だといえる。しかし、フォーレの音楽語法が論じられる時にしばしば指摘される旋法性についてほとんど触れていないばかりか、「自律的な旋法性」として調性と旋法性をあまりにも二分して考える傾向がみられた。そこで、本論文では《ノクチュルヌ》とほぼ同時期にかかれた《バルカロール》のカデンツを分析することで、その妥当性を検証し、フォーレの旋法性について考察することにした。

第1章では、先行研究をもとに、フォーレの「旋法性」について考察した。その結果、フォーレの旋法性には、ニーデルマイエール校でのグレゴリウス聖歌の伴奏付けの影響がみられ、また旋法性が使用されているのは調組織の範囲内であることが明らかになったが、どのような旋法を用いたかについては教会旋法のみであるという説とその他にも様々な旋法を用いたという説の2つに分かれていた。そしてこれらの説に対するカロンの立場を整理した。

第2章では、フォーレと旋法的な要素を取り込んだ19世紀フランスの作曲家たちの旋法性に対する考え方を考察した。その結果、時期によって多少考え方に違いがあるものの、彼らが音楽を刷新する上で旋法性が有効な要素であるとの認識を持っていたことが明らかになった。またフォーレは、特に非宗教的な作品において調性と旋法性の融合を目指した点で、同時代の作曲家とは旋法性の用い方が異なることがわかり、近代フランス音楽の特徴のひとつとして旋法性が挙げられることについては、フォーレが大きな影響力を持っていたことが窺えた。

第3章では、《バルカロール》全13曲の様式を時期ごとに概観した後、各時期から1曲ずつ取り上げてカデンツを中心に分析し、カロンの6つの特徴について考察した。その結果、「曖昧さ」には長調と短調の要素の混合した調性の揺れも該当すること、また「自律的な旋法性」は和声面のみには当てはまることで、旋律面では常に調性と旋法性が自然につながれるように意識されていることが明らかになった。

以上のことから、フォーレの旋法性は、従来指摘されてきた曖昧さの要因のひとつではあるが、調性を曖昧にさせる働きをするばかりでなく、旋律に現れる非和声音にもみられるものであり、音楽の響きの色彩を豊かにするものであると結論付けた。このようにフォーレのピアノ曲の半数以上を占める《ノクチュルヌ》と《バルカロール》のカデンツを通して旋法性の取り入れられ方を考察したことは、フォーレの他ジャンルの作品をみる上での足がかりとなることだろう。

9. 木代瑛子 (2003年度入学)

アンドリュー・ロイド＝ウェッバー《オペラ座の怪人》についての研究 ——二つの垂直構造を軸に——

イギリスの作曲家アンドリュー・ロイド＝ウェッバー Andrew Lloyd-Webber (1948～)は、現在13曲のミュージカルを完成させ、そのほとんどが記録的な大ヒットとなっているが、中でも一際目立っているのが1986年初演の《オペラ座の怪人》である。近年映画化にまで至り、その音楽の魅力が多くの人から語られる本作品であるが、それにも関わらずこれらの楽曲が音楽学的な研究対象となっている例は今のところほとんどなく、同じ音楽劇であるオペラ等の作品に比べると、未だ娯楽的な要素の影で見落とされている魅力も少なくはない。そこで本論では、この《オペラ座の怪人》を、音楽学的な観点から研究対象とすることを試みた。そして実際の分析に際しては、作品の背景を支えると思われる「社会的垂直構造」と「観念的垂直構造」という二つの軸を独自の視点として打ち立てた。前者は、作品中の登場人物にステータスとして備わる下層・中産・貴族という縦の階級構造であり、後者は、主人公が内的に体現する冥界や天上の観念を図式化した縦構造である。

本論は3章から成る。第1章「《オペラ座の怪人》概要」では、作曲家ロイド＝ウェッバーの《オペラ座の怪人》作曲に至るまでの作風の変遷、本作品のドラマ構成、及び音楽構成という三つの点から本作品の全体を概観した。

続く第2章「作品分析——社会的垂直構造を中心に」では、上記二つの軸の内「社会的垂直構造」という観点から実際の楽曲を分析した。その際、舞台となった19世紀末当時の社会背景を考慮した上で、中産階級的人格を持つオペラ座の人々と社会的異端者である主人公という相反する者同士の二項対立が、音楽素材の対比という方法で明らかにされていることを確認した。そして後半では、これらの対立状況にある両者が、ドラマが進行するにつれて、次第に類似した音楽素材を用いるようになることで、相反すると思われた両者の表情の中にも共通点が暗示されていることを指摘した。

第3章「作品分析——観念的垂直構造を中心に」では、作品中特徴的な二つの楽器、パイプオルガンとソロ・ヴァイオリンのシンボリズムを「冥界・地上・天界」という観念的な縦の構造をベースとして考察するとともに、主人公がそれらを使って「冥界」や「天界」を想起させるような二つの表情を装い、それによって地上を支配しようと試みる様を確認した。そして次第に脆さを露呈するそれら二つの表情とは別のところで、ヒロインへの愛を巡って、ライヴァルである貴族青年と共通するより人間的な第三の表情を持つことを明らかにした。

結論ではこれらの分析結果をもとに総合的な考察を行った。まず、分析によって人物たちの内面に多面的な表情の存在を読み取れたことを確認した。また同時に、ロイド＝ウェッバーの、聴覚的な要素によって人物の深い内面を表現するという指針が、作品中の人物の多面性を表現するのにふさわしい形で実現していることを見出した。その際重要となるのが、様々な音楽素材によって我々聴き手の中に「イメージ」が形成されることであり、そのための手段として音楽素材の明確な対比や、旋律の執拗な回帰が大きな役割を果たしていることを明らかにした。前述の二つの垂直構造とはこのイメージ形成のための大きな柱であり、ドラマの進行に伴いこれらが溶解していくことによって、あらゆる個人の内面でこのような整然とした構造の枠を超えて様々な表情が拮抗し合う、という人間的真実の表現を確認した。そして聴き手が確立されたイメージを下地に、登場人物の心の動きをより直接的に認識出来ることが、本作品の最たる魅力であることを示して結びとした。

10. 久保千春 (2003年度入学)

日本のポピュラー音楽における男声ユニゾンに関する一考察 ——ジャニーズの歌唱形態とファンの聴取構造をめぐって——

本稿では、日本のポピュラー音楽における男声ユニゾンの意義を検証する。ここではジャニーズ事務所のアイドルグループを考察対象とする。ジャニーズ事務所は1964年発足以来、男声ユニゾンという特徴的な歌唱形態をもつアイドルグループを数多く輩出してきた。彼らは、レコード大賞受賞(光GENJI)、200万枚の売上げ達成など(SMAP《世界に一つだけの花》)、日本のポピュラー音楽界では常に話題の中心にある。だが一方、彼らを支持しない人々の間では、ジャニーズアイドルの「歌唱力の低さ」が厳しく指摘され、ジャニーズの活躍を評価する人々でさえも、歌唱力に関しては否定的な意見をもつ場合がある。しかし音楽市場における彼らのCD売上げ等に見られる実績は、その「歌唱力の低さ」が何らかの形で、ファンの需要とかみ合っている結果であると考えられる。本稿では、男声ユニゾンという歌唱形態に着目し、「歌唱力の低さ」とファンの価値基準との間にズレが存在するのではないかという問題意識から出発し、コンサートにおけるファンの行動をもとにその聴取に関する仮説をたて、楽曲分析を通じてファン内部の視点に近づくことを試みながら、ファン特有の聴取構造の特徴を明らかにすることを目的とする。

第一章第一節では、ポピュラー音楽研究における「声」という要素の重要性を確認し、歌詞分析に依存する従来の歌謡曲分析の欠点を指摘した。第二節では、欧米における複数男声ヴォーカルとの比較において浮かび上がる、ジャニーズのユニゾンの特性について考察した。サイモン・フリスによると、欧米における男声複数ヴォーカルは、“大組織における個人の服従”を示しており、各メンバーは歌唱において調和を重視する。一方、ジャニーズのユニゾンは不均質であり、調和を目指すものとは言いがたい。そこで、第三節ではこの不均質なユニゾンが、ファンにとっては自分の目当てのアイドルの声を聞き分けるのに好都合であり、ファンがそこにこそユニゾン聴取の意義を見出すという仮説をたてた。

第二章第一節では、コンサートでのファンの行動をもとに、アイドルグループのメンバー個人に執着する受容のあり方を導き出した。第二節では、不均質なユニゾンが実際にどのようにして起こり、ファンがどのように受容しているのかを、メンバーの音域の問題と声質の違いという視点から楽曲分析を行うことで明らかにした。

第三章第一節では、歴代ジャニーズグループの映像資料をもとに、時代の変遷に伴い視覚的要素が充実する一方で、ユニゾンの質は一向に変化していないことを確認し、ジャニーズが視覚的要素を重視する映像時代特有のパフォーマンス集団であるとした。第二節では、アイドルの視覚的要素への愛着に端を発したファンの受容が、反復的な視聴を通じて、ユニゾン内部にそのアイドル個人の声を聞き分ける聴取形態へと発展することを指摘した。第三節では、ファンがユニゾン内部に個人の声の存在を許容し、音程のズレをマイナス要素とは捉えない姿勢に関しては、西洋の評価とは価値基準を異にするアジア的な伝統というコンテキストの中で捉えられなければならないと指摘した。

結論では以上の考察をふまえ、大人数による不均質なユニゾンは、ファンが自己のうちに内在化したアイドル個人の声を認識するために適した形態であることを確認した。ジャニーズアイドルは、事務所創業以来、一貫して映像時代特有のパフォーマンスを展開し、ファンはこうした聴取形態によって自己満足を引き出すようになったのである。このことから浮かび上がるのは、自分の満足感を引き出す能力に長けた積極的な聴衆の姿である。このような特有の受容形態をもつファンに支持されるジャニーズアイドルは、今後も日本のポピュラー音楽界を賑わすであろう。

11. 高橋美緒 (2003年度入学)

個性の表現としての音楽とファッション ——JUDY AND MARYにおける表現の変遷を中心に——

私は音楽の、聴く、演奏するだけでなく、身に着けるという新たな使われ方を通して、音楽がファッションの一部になっていることに注目している。ここでファッションとは、服装、髪型などをはじめ、自分を演出するためのアイテム(目で見てそれと分かるもの)と、さらに本論文では、そのアイテムを選ぶ価値基準(どういったイメージを表したいと思っているのか、なぜそれを身に着けたいのか)を含めて指す。若者のあいだでは音楽が、気軽に着替えられる服装と同じように、自分演出のためのアイテムである、という認識が広まっているのである。また、J-POPアーティストの服装や、身に着ける物に対しての人気にも注目したい。国内のファッション誌には、音楽雑誌の表紙と同じ顔ぶれが多く並んでいる。視聴者は、新しいCDが発売されると、新しいメロディーや歌詞だけでなく、CDジャケットやプロモーション活動におけるアーティストの服装をもチェックしているのである。

本論文では、日本で最もポピュラーな音楽ジャンルであるJ-POPを取り上げ、そのアーティストの音楽とファッションについて、また、ファンにおける音楽とファッションの嗜好について、その変容と行方について検討した。アーティストが人気を得るためには、本人の容姿や音楽の内容は当然だが、身に着ける服装が重要になってきている。どのような衣装でテレビや雑誌に登場するかは、どのような内容の歌を歌うかという問題と並んで、視聴者に分かりやすく影響を与えやすい要素であるにもかかわらず、これまでの日本のポピュラー音楽に対する研究では、その点について詳しく論じたものはなかった。音楽とファッションという双方の関連があつてこそ、ある一人のアーティストのキャラクターが確定し、世の中に、もしくはある若者たちに受け入れられ、支持されるのである。本論文では、その流れが顕著に見られる90年代に人気を得たバンド、JUDY AND MARYを取り上げた。中心となった女性ヴォーカリストの雑誌を中心としたメディアへの露出が多く、音楽、ファッションともに人気があるためである。

第1章では、J-POPアーティストが音楽とファッション、両面で聴取者に影響を与えている現状を、ファッション誌の動向や、私が首都圏の大学生224人に対して行ったアンケート結果も参考にしながら確認した。その際の影響の仕方、またそこから視聴者が自己表現としての音楽やファッションに期待している意味の相違によって、数種類の文化が形成されていることを示した。その際「流行のスタイル」を目指す^{メイン}主流文化、「個性的」であることを目指す^{サブ}下位文化、そしてその中間層の三つに分けて考えた。第2章では、JUDY AND MARYの音楽・ファッションを取り上げ、90年代にこのバンドが支持された理由を、女性の個性の表現という視点から探った。初期は90年～94年、中期は95年～98年、後期は1999年～2001年の解散までとし、音楽を分析すると同時にCDジャケットや雑誌での服装を考察した。そこから下位文化的な態度にもかかわらず、^{メイン}主流文化に並んで支持を集めていく過程を見ることで、女性に支持される女性像について言及した。第3章では、音楽とファッションを中心とした、多様化した若者の嗜好の具体例として、「ガングロファッション」と「ヴィジュアル系ブーム」を挙げた。そしてこれからの日本のポピュラー文化の形成において、個人の意思を自由に表現するツールとしての、音楽とファッションが持つ可能性を検証し、まとめた。

12. 谷 岡 友利子 (2003年度入学)

J.S. バッハの教会カンタータにおける死の表現 ——C. グラウプナーのカンタータとの比較を通して——

バッハは職務上、ルター派正統主義の礼拝のために数多くの宗教的声楽作品を書いたが、同時に自身も敬虔な信者であり、神学へ深い理解も示していた。近年では、その神学観を考慮に入れた宗教的声楽作品の研究も進められているが、一方で同時代の他の作曲家による宗教的声楽作品との関連における考察はまだ行われていない。バッハの表現の独自性を探るためには、同時代の作品との比較が不可欠であるため、本論文ではオペラ作曲家としてだけでなく、教会カンタータの作曲家としても活躍したグルムシュタットの宮廷楽長、C. グラウプナー (1683~1760) との比較を試みた。グラウプナーは約1400曲の教会カンタータを残し、当時高い評価を受けていた。また、ライプツィヒのトーマスカントルの有力候補であったことから、彼のカンタータは聴衆に受け入れられており、当時のドイツ教会カンタータの典型であったとも言えるため、バッハの比較対象とするのは適当であると考えられる。

ここでは神学観の中でも特に宗教的声楽作品の重要なテーマの一つである「死」について考察し、この際三位一体節後第16主日のためのカンタータに着目した。教会カンタータでは頻繁に死に対する言及がなされていること、また、礼拝のために作曲されたものであるため、当時の神学と深い結びつきがあったこと、さらに教会カンタータは音楽による説教という会衆の教育的性格を持っていたため、そこでの死に対する言及を見ることで、当時の死の捉え方、教え方が反映されていたと考えられる。また三位一体節後第16主日の福音書章句は、ナインの町でイエスが死んだ若者を甦らせた話 (ルカ、7:11-17) であり、当時の礼拝ではこの甦りを神の国における永遠の生の獲得と捉え、良き死への備えを促すことを主眼としていた。それ故にバッハがこの主日のために書いたBWV161、95、8、27には、喜びを以て死を受け入れようとする姿勢が共通して見られる。これらの理由により、本論文では三位一体節後第16主日のための教会カンタータの分析から、バッハが死をどのように捉え表現したのかを、グラウプナーとの比較を通してその特色を明らかにした。

まず第1章では、バッハの死生観の形成に深く関わったと思われるバッハの家族の死に触れた上で、18世紀のルター派では、死を美しいもの、甘美なものとして描き出し、それをひたすら待ち望んで憧れる、という「死の理想化」と呼ぶべき死生観が誕生していたことをまとめた。続く第2章ではM. マウトナーの研究 (1997年) を元に、バッハのカンタータの中からBWV8《いと尊き御神よ、いつわれは死なん》を取り上げ、バッハがどのように死と福音書章句を音楽化しているのかを分析し、続く第3章、第4章ではグラウプナーのカンタータ《ああ、なんと虚しく儂いものか》、《イエスはナインという町に行かれた》をそれぞれ分析した。

この分析の結果、バッハ、グラウプナーは共に福音書章句の死から甦りへのプロセスを、テキストの入念な音付けにより達成していることがわかった。しかし、バッハにおいては更に、肉体的な死と精神的な生という対極にあるもののシンメトリックな調構造の中での対応、死の鐘やレチタティーヴォにおける保続音による不協和音といった象徴的な要素の使用によってカンタータの中で死から甦りへと向かうドラマを一層印象的に、劇的に表現していたことから、バッハは教会カンタータにおいてより卓越した手法を用いて、死の精神的甘美さを描き出していたことを指摘して結論とした。

13. 濱口 真樹子 (2003年度入学)

ホルンと楽曲の関わり ——ベートーヴェンの交響曲——

本論文の目的は、ベートーヴェンの交響曲におけるホルン・パートを分析し、その当時用いられていた楽器（ナチュラル・ホルン）、また、その当時用いられていたハンド・テクニクといった奏法とホルンの書法がどのように関わっているかについて考察することである。

今日、オーケストラでは、一般的に、19世紀に開発されたヴァルヴ（空気柱を付属する別の管に向けることによって管の長さを変えてピッチを変化させるシステム）を用いたヴァルヴ・ホルンが使用されているが、ベートーヴェン（1770～1827）の時代には、ナチュラル・ホルンというヴァルヴのないホルンが用いられていた。ナチュラル・ホルンは、ホルンの管の長さの調の倍音列上の音しか出せず、低音域では倍音間の音程の間隔が広がっているため、細かい音程の間隔で動くような音型を奏することはできなかった。その後、18世紀半ばに、ドレスデンのホルン奏者アントン・ヨーゼフ・ハンベル（1710～1771）がハンド・ホルンの技巧を開発した。これは、右手でベルを塞ぎ、音程を調節する技巧のことであるが、この技巧を用いることによって、倍音列以外の音が出せるようになった。倍音列上の音しか用いることができないという制約が弱まったことによって、ホルンの使い方に広がりが出たと考えられる。これまでは倍音列上の音を用いて、和音の補強をすることが多かったが、ハンド・ホルンのテクニクによって、ホルン・パートに旋律的な音型を書くことに対する自由度が高まったと考えられる。ナチュラル・ホルンの特性やハンド・ホルンの技巧の発見が、楽曲とどのように関わっているのかということについて以下のように考察した。

第1章で、ホルンの歴史的背景と楽器について概観し、専門的な語句の本論文中における意味について定義づけを行った。第2章で、ベートーヴェンの交響曲におけるホルンの位置づけを考察した。ベートーヴェンにホルン書法を教授し、ホルンに対する興味を起こさせたと考えられるニコラウス・ジムロックをとりあげ、ベートーヴェンとの関係について述べた。また、ベートーヴェンの交響曲のホルン・パートに関する先行研究を確認しながら、ホルン・パートの役割（倍音列上の音を用いた和音充填・旋律）、閉塞音や開放音の使い方、ハンド・ホルンとハンティング・ホルンに特徴的な音型をみていき、各交響曲のホルン・パートの特徴を把握した。第3章で、ベートーヴェンの交響曲のホルン・パートの分析を行った。分析の方法は、各交響曲に用いられている倍音・非倍音の数と、用いられている倍音の次数を調べることによって行った。また、高音を担当するホルン・パート（コール・アルト）と低音を担当するホルン・パート（コール・バス）、それぞれに用いられている音域を調べ、その違いを考察した。そのほかに、この両者の役割、ハンティング・ホルン（倍音列上の音を用いたホルン）とハンド・ホルン（ハンド・テクニクを用いたホルン）の特徴を明らかにするため、各交響曲でホルンの目立った使用がされている部分を取りあげ、考察した。結論として、ベートーヴェンはハンド・ホルンの書法を用いることで、倍音列上の音しか出すことができないというナチュラル・ホルンの制約を弱め、ホルンの旋律的な役割を拡大させ、ホルン書法のさらなる可能性を追求したこと、楽器とその奏法とホルンの書法は密接に関わりあっていることについて述べた。

14. 原 口 悠 子 (2003年度入学)

音楽家医学の提唱

本論文は、演奏行為にともなう音楽家の身体的疾患に焦点を当てたものである。現在これに当たる分野は欧米において Performing Arts Medicine (芸能医学・芸術医学など) という名称でスポーツ医学に対応する音楽と医学の新たな学問分野として存在している。しかし、これは俳優やバレエダンサーなどパフォーマー全般を含んでいる。日本においては2004年に開催されたシンポジウムで「演奏家医学」という用語が使用されたが、やや限定的な印象を受ける。そこで本論文では、音楽者全体を包括するように「音楽家医学」という新たな用語を使用することとした。

音楽家は身体を駆使して表現活動を行うため、常に身体トラブルとは背中合わせの状態にある。重大な身体トラブルはその後の音楽活動に多大に影響するものにもなりかねないし、実際そのようなトラブルを抱えて音楽家への道を中途挫折してしまう若い音楽学習者も少なくなかった。一方、スポーツ選手には「スポーツ医学」という医療における専門領域があり、スポーツに起因する身体の障害を予防・治療し、機能回復・機能向上を目指す治療や指導が行われている。さらに教育機関・競技団体・国などのサポートシステムも構築された。しかし少なくとも日本の音楽界においては、スポーツ医学に対応するような音楽と医学の学問分野は確立されないままであった。たしかに音楽は文化的にも非常に複雑な背景を含んでおり、スポーツのように記録や技術だけで測れるようなものではない。そのため、音楽と医学の統合というように単純に図式化できるものではないが、身体を使って音楽表現しようという場合、そのプロセスに医学上の知見を導入し、合理的な奏法を検討したり障害の予防策を考え、若い演奏家を守っていくことは有効だと考える。このように日本において音楽と医学とを結びつける新たな学問分野として、本論文では「音楽家医学」の提案をしていく。

本論文は四章から成る。第一章では導入と現段階での音楽家医学の方向性について述べた。

第二章以降は各部位において起こりうる音楽家のさまざまな疾患について、音楽家の診療に携わってきた医師へのインタビューで得た情報を交えつつ、具体的に症状と診断をまとめ、今日とられている治療法を紹介した。第二章では上肢における疾患の説明を行った。この部位でもっとも有名な疾患である「腱鞘炎」についての誤った認識を指摘し、多くの場合に痛みの原因となっている他の疾患、手根幹症候群や肘部管症候群の説明を行った。

第三章ではこれまでに知られた頭頸部における疾患についてまとめた。ここでは、歯科の分野にも言及した。正式に研究としてまとめられたデータではないが、今後の音楽家医学における新しい領域を広げることになると考える。

第四章では、頸部・声帯の疾患を紹介した。

基本的に音楽家に起こる疾患の多くは身体の酷使によって引き起こされる、使い過ぎ症候群 overuse syndrome である。今後は音楽家自身に基本的な身体の知識の啓蒙をすること、疾患を引き起こす原因となる動作を科学的に研究すること、予防と同時に治療の役割も果たす練習前後のウォーミングアップ・クーリングダウンに有効なストレッチを普及させることなどが大切になっていくだろう。

15. 藤井佳依 (2003年度入学)

モーツァルトの弦楽四重奏曲におけるヴィオラの役割

本論文は、モーツァルトの弦楽四重奏曲を分析することにより、ヴィオラの役割を明らかにすることを目的とする。

第1章では、ヴィオラの歴史を概観した。18世紀半ばまでは、ヴィオラのための作品がそれほど多く作曲されることはなかった。しかし、16世紀と17世紀の2世紀の間に大小さまざまなヴィオラが比較的多く製作されるようになり、18世紀以降大きなサイズのヴィオラが小型のものに作られるようになってから、ヴィオラという楽器が今までよりも弾きやすくなり、独奏楽器として扱われるようになった。この時期に、ヴィオラのための協奏曲が数多く書かれた。20世紀には、ヴィオラのための作品が集中している。その要因として、ターティス、ヒンデミットそしてプリムローズといった優秀なヴィオリストが世の中に登場し、作曲家はこれらのヴィオリストのためにヴィオラの作品を書くようになったことが挙げられる。ヴィオラの歴史を概観した結果、ヴィオラのための作品が特に20世紀に集中している一方で、ヴィオラは昔から合奏音楽の中で効果的に用いられていることが確認された。

第2章では、モーツァルトの弦楽四重奏曲におけるヴィオラの役割を分析した。これまでの先行研究では、弦楽四重奏曲におけるヴィオラの役割に焦点をあてた分析は行われていない。したがって今回、大久保一による6つの時代区分を利用してヴィオラの役割をその時代毎に追うことにした。6つの時代区分とはすなわち、最初の弦楽四重奏曲K80、次に6連作のK155～K160、続いて再び6連作のK168～K173、そしてK387、K421、K428、K458、K464、K465の6曲、単独で存在するK499、最後にK575、K589、K590の3曲である。(大久保一、1991年)この時代区分から、一つずつの弦楽四重奏曲を取り上げて分析した。

第3章では、第2章での分析の結果をまとめた。ヴィオラの役割は初期から後期の作品にかけて向上していることが分かった。K155の第2楽章冒頭において、ヴィオラはヴァイオリンとともに、主題を歌う。これは前作には見られなかったことであり、この時代の特徴と考えられる。K499になると、ヴィオラがヴァイオリンと対等にかけ合うまでにその役割が向上する。最後のプロイセン四重奏曲では、各楽器が対等に扱われる。ここでは、ヴァイオリンと全く同じ音形がヴィオラにも登場し、今までの弦楽四重奏曲と比べるとヴィオラの技術は難しくなっている。またヴィオラは、ヴァイオリンやチェロの旋律を受け継いで演奏することがあり、今まで以上に長いフレーズの旋律を奏することができるようになった。最終的にヴィオラの役割が向上することによって、各楽器が平等に扱われるようになったということから、ヴィオラは弦楽四重奏というジャンルの確立に貢献したと結論づけた。

16. 藤野 はるか (2003年度入学)

「地域芸能」の今日的状況と可能性 ——沖繩市の地域振興事例を中心に——

本研究の目的は、沖繩県沖繩市を事例として、都市部における「地域芸能」に関わる組織がどのように運営されているか、その上演形態や活動目的に焦点をあて、「地域芸能」を取り巻く地域住民、観光客、行政といった各々の組織がどのような関係性を持っているかを分析し、自治体の中での「地域芸能」の位置付けや役割について考察することである。

ここでいう「地域芸能」とは、その地域で独自の歴史背景を持ち、独自に継承、発展してきた芸能として、本研究で新たに導入した概念であるが、「地域芸能」という語が研究目的に適っているのか、地域住民が「地域の音楽芸能」と意識する音楽芸能を表す語として相応しいかも同時に検証する。本研究の一次資料として、2006年7月に行った実地調査でのインタビュー記録（別冊付録として添付）のほか、沖繩市政および芸能に関する資料、雑誌を用いる。

沖繩県沖繩市には、盆踊りから発展したエイサー、民謡、舞台芸能である京太郎（チョングラー）、白太鼓（ウシデーグ）、米軍基地向けの経済によって発展したロックなど、起源や成立過程を異にする音楽芸能が混在している。また沖繩市では現在「沖繩市ミュージックタウン構想」と称される文化政策が行われており、産業振興、雇用政策、文化振興の発展が模索されている。

本研究の結果、沖繩市における代表的な地域芸能であるエイサーのなかでも、伝統エイサーと創作エイサーについては、その目的の違いが明らかになった。活動目的や両者が持っている問題点は、各々の組織の特徴を表すものであり、それらが年代とともに漸次的に変化してきた背景には、沖繩市の転入数や転出数の増加、商業化といった“都市化”に伴う地縁関係の希薄化があることが判明した。例えば創作エイサーにおいては、教育的目的から、より外へ向かう「沖繩文化の広告塔」の役割を果たすようになったり、伝統エイサーにもともとあった地縁関係の鎖を外すという“実践者の変化”へと発展した。しかしそれは本来の姿が歪められた状態ではなく、地域の環境に順応しながら地域芸能の伝承が行われていることを示している。地域住民の変化という“外部からの変化”と、地域振興に伴う上演形態の変化という“内部からの変化”がともに働き、活動目的が多様化することによって、沖繩市の地域芸能の上演形態が変容する原因となることが考えられる。

また「地域芸能」という概念は他の地域、他のジャンルの音楽芸能にも転用できることが明らかとなった。今後、企業メセナの興隆や“地域の文化力”の浸透などによって、地域の文化振興がより重要視されてくるだろう。地域の文化で街づくりを行うとしたとき、街から聞こえてくる音に耳を傾けることからその資源の選択は始まる。地域住民が“自分らの音楽芸能”であると意識しているものこそが、堅固な基盤を持った文化振興を導くのではないだろうか。

では逆に、地域芸能がなんらかの理由で地域住民との関係を失い、一部の人々によって保存されるものになった時、それをめぐってどのような問題が想定されるのか。また現在そのような問題点を持った地域があるか等、様々なケースについて今回と同様に検証することを今後の課題とした。

地域芸能を持つ地域は数多く存在する。その芸能が育った場所に人が生き続ける以上、地域芸能は様々に変容しながら発展し続ける。その一つのケースとして、変容の過渡期にある沖繩市を取り上げることによって、都市化とともに変容する地域芸能、ひいては国際化する日本の芸能のあり方に示唆を与えることに本研究の意義と重要性があるといえる。

17. 村井沙千子 (2003年度入学)

ベートーヴェンのピアノ・ソナタ《熱情》受容史

近年、音楽作品がある時代やある文化の中で、どのように理解されていたのかを考察する受容史研究が盛んになっている。本論文の目的は、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン(1770~1827)のピアノ・ソナタ作品57《熱情》(1804~05年(以下《熱情》))を例に、時代ごとに変化する社会状況、思想や地域性が、作品の受容にどのように影響を及ぼしているのかを考察することにある。

本論文は3章からなる。第1章では《熱情》そのものについて概観し、表題と逸話の起源について確認した。「熱情」(Appassionata)という表題は、ベートーヴェンの死後1838年、4手用に編曲、出版したハンブルクのクランツが付けたものだと言われている。A. シンドラーは、作品31-2とこの《熱情》の手がかりをベートーヴェンに尋ねたところ、ベートーヴェンは「シェークスピアの『テンペスト』を読め」と言ったという。また、弟子のF. リースは、作曲者が散歩中にうなったり怒鳴ったりし、帰るとすぐさまピアノに向かい、ソナタの最終楽章を練っている様子を伝えている。

第2章では、欧米諸国における《熱情》の受容を19世紀、20世紀前半(1901~1945)、20世紀後半から現在に分け、マクシミリアン・ホーエネッガーの *Beethovens Sonata appassionata op. 57 im Lichte verschiedener Analysemethoden* (1992) を参考にし、A. B. マルクスをはじめ、言説や批評を中心に考察した。多くの場合、基礎となる《熱情》の解釈は、第1楽章と第3楽章が激しい嵐である一方、第2楽章が上品で崇高であるというものである。これは、19世紀から現在まで大きな変化が見られなかった。19世紀から20世紀前半にかけては、シンドラーの逸話を手がかりとして、A. シェリングのようにシェークスピアの戯曲に合わせた解釈も見られた。しかし、解釈だけではなく逸話そのものにも根拠がなく、主観的なために批判の対象となった。20世紀後半は、実証的な構造分析が主流となった。

第3章では、日本における《熱情》の受容を明治、大正、昭和2年から昭和20年、昭和21年から昭和45年、昭和46年から現在に分け、当時の本や音楽雑誌、演奏会批評を基に考察した。日本のベートーヴェン受容は特殊で、特に明治時代には近代国家建設のためにベートーヴェンが利用された。大正時代に入っても演奏を聴く機会も乏しく、人々はロマン・ロランの著作や作品の逸話からベートーヴェンを知ったのである。この時期は久野久の《熱情》の演奏が、苦悩を克服した英雄としてのベートーヴェン像を作り上げるのに貢献した。昭和に入ると、作品自体の研究が行われるようになった。もっとも、ヨーロッパから入ってくる文献や資料を基に研究はなされるのだが、日本での作品研究では儒教の内面を重んじる精神が影響し、作品から感情を読み取ったり、ベートーヴェンの人生と照らし合わせるが多かった。戦後、欧米での研究のように実証主義的な記述も見られるようになったが、内面を重視する方が好まれ、作品の解釈学的言説の方が分析を圧倒的に上回っている。

《熱情》という作品は、表題と逸話、そしてこれまでの解釈の歴史の積み重ねによって支えられ、成り立っている。この作品が情熱的であるという解釈の変化はあまり見られなかった。しかし、欧米と日本を比較すると、欧米では早くから分析を始め、実証的な研究が進んだのに対し、日本では解釈中心の状況が続いている。こうした相違は、欧米と日本の土壌の違いから必然的に起こると考えられる。

アメリカにおけるクレズマー音楽の変容

本来、クレズマー音楽とは東欧及びアメリカ合衆国におけるユダヤ人コミュニティの婚礼やダンスと結びついた器楽であるが、今日では世界音楽の一ジャンルとしての地位を確立している。本論文では、この変化の歴史的过程を明らかにし、今日新しい音楽シーンの可能性を拡大している音楽家たちがどのような意識を持っているのかを明らかにすることで、クレズマー音楽の伝統を考察した。

クレズマー音楽が世界音楽の一ジャンルとなったことは、この音楽が20世紀にアメリカにおいて急激な転換期を迎えたことと大きく関わっている。19世紀の終わりにアメリカに入ってきたユダヤ人の移民たちが東欧音楽の伝統を持ち込んで以来、ジャズなどアメリカ文化との融合を通じて、音楽のスタイルやレパートリーを広げてきた。そして1960年代後期から始まったリバイバルと呼ばれる動きによってこの音楽はよりグローバルなものへと変化したのである。

この歴史的过程を明確にするために、まず第一章ではアメリカに持ち込まれる以前の東欧におけるクレズマー音楽について整理した。東欧のユダヤ人コミュニティ内の生業としての音楽がどのようなものであったかを、レパートリーや音楽構造などの点から考察した。クレズマー音楽はユダヤ人コミュニティのイベントだけでなくその周りに住む非ユダヤ人のイベントにもしばしば招かれて演奏することがあった。そこで演奏した非ユダヤ人の音楽を彼らは自分たちのレパートリーに取り入れた。このようなクレズマー音楽の持つ折衷的な性質に注目し、その柔軟な適応力ゆえにこの音楽がユダヤ人コミュニティから蔑視されていたことを明らかにした。

第二章ではアメリカに持ち込まれた音楽の歴史的概要と特徴を整理し、アメリカにおける独自の発展について考察した。特に20世紀初期にSPレコードが出現し、その影響で録音の音響改善のためにアンサンブルに使われる楽器が変わったことや、1960年代からユダヤ人の民族意識が変化したためにリバイバルが起こったことに焦点を当てた。

第三章では、リバイバルのなかで、クレズマー音楽の復興への熱意と、伝統に基づく新しい音楽の創造への決意を持って生まれた新クレズマーバンド neo-klezmer band と呼ばれる音楽家たちについて考察した。ここで彼らがどのような態度でクレズマー音楽を演奏してきたのか、クレズマー音楽の伝統をどう考えているのかを検証した。その際にM. スロービンの先行研究を参考にしながら、1925年のデイヴ・タラス Dave Tarras の演奏と1997年のアリシア・スヴァイガルズ Alicia Svigals の演奏、同じく1997年のデボラ・シュトラウス Deborah Strauss の演奏を比較し、現代の音楽家が古典的なレパートリーをどう解釈し、また自分の演奏スタイルをどう作り上げているのかを分析した。

最後に、以上のことを踏まえて今日のクレズマー音楽のあり方と従来の生業としてのあり方を比較することによってどのようにクレズマー音楽が変容してきたのかを述べた。

ビデオゲームの実践における音楽体験 ——『ドラゴンクエスト』による試論——

日本を席卷した「インベーダーブーム」からおよそ四半世紀、ビデオゲームはその短い歴史のうちに、土台となる技術面においても、核となる内容面においても目覚ましい発展をとげ普及、浸透し、今や単なる子供の玩具にはとどまらない魅力あるエンターテインメントツールになっている。

そしてビデオゲームに伴う「ゲーム音楽」も同時に我々の社会に溶け込んできており、現代日本の音楽現象として決して見過ごすことのできない位置を占めている。草創期においてこそ、俗に「ピコピコ」と形容されるような電子音がほとんどだったゲーム音楽であるが、現在においてはその姿も多様化、複雑化を極めている。また、ゲームを離れコンサート会場での演奏が楽しまれたり、他の音楽ジャンルとの提携もさかんに行われたりと、ゲーム音楽の包含するトピックは多種多様である。

本稿ではゲーム音楽を今日の日本における音楽文化・音楽現象の一端として読み解き、その特性、価値、可能性を検討するため、もっとも本質的なゲーム音楽との出会いの場であるゲームの実践という文脈の中で音楽体験のあり方を明らかにすることを試みた。研究対象として、わが国のビデオゲームの中でも人気の高いロールプレイングゲームというジャンルの、事実上の幕開けを飾り、後の多くのゲームに色濃い影響を与えたとされる『ドラゴンクエスト』シリーズの第一作を取り上げ、ビデオゲームやロールプレイングゲームに関する諸分野の研究を参照しながら、ゲーム実践に即した音楽体験の様相を分析した。

その結果明らかになったことは、ゲームのプレイヤーは一見すると物語に沿うようにプリセットされたムード音楽の無機的な反復をゲーム実践の片手間に聴くともなく聴いているだけであるかのようで、実際のところ単純に聴取という枠には収まりきれない複雑な音楽体験をしていることである。すなわちゲーム音楽は、これまでに培われてきた物語と結びついた音楽の諸手法を継承しながらも、インタラクティブ性というビデオゲーム特有の性質から、演奏の開始や終了、曲の切り替え等の契機がプレイヤーの任意の行為によってもたらされるという既存の物語形態には見られない音楽体験をその本質としているのである。そこでは受け手であるはずのプレイヤーもが音楽生成の過程に巻き込まれ参加している。ここから、ゲーム音楽体験の一つの理想形として次のような構図が導き出せるのではないかと筆者は結論付けた。つまり、一定の音楽的能力を持つとされる作曲者が特定のゲームのために用意した音楽を、プレイヤーが自分のゲーム実践にとって都合の良いように演奏しながらゲームプレイを進めるという構図である。

このような、作曲者とプレイヤーとが相補的に物語音楽の流れを構築していく構図は、「インタラクティブなストーリーメディア」であるビデオゲームという装置によって実現され独特のものであるが、これはジャック・アタリの提唱する「作曲のレーザー (=系、すなわち音楽伝播の様式や場の総体)」の時代——複製技術の爛熟の果てに訪れる、誰もが自分のために好みの音楽を奏でる時代——に特有の音楽体験であるといえる。

ゲーム音楽という領域の研究はまだ始まったばかりであり、さらなる探求により他領域の音楽研究にも何らかの示唆を与えうるような発見があるのではないかと期待される。

20. 屋野晴香 (2003年度入学)

山田耕筰のピアノ作品 ——歌曲作品への過程として——

本論文の目的は、山田耕筰(1886~1965)がベルリン留学から帰国した1914年以降、集中的にピアノ作品を作曲することによって獲得した書法が、どのように歌曲作品に生かされてゆくのかという視点のもと、1914年から1920年代半ばまでのピアノ作品と芸術歌曲作品のピアノ・パートに焦点を絞り、作風と書法の変遷を追うことである。

今日、日本歌曲の開拓者としてその名を知られている山田であるが、一定の期間、全くといってよいほど歌曲作品を作曲していない時期がある。その期間に数多く書かれたのが、スクリャービンの影響を受けたピアノ作品であった。

1910年から1913年の間、山田はベルリンに留学した。この時期のベルリンは、まさに表現主義芸術運動の渦の中心にあり、彼はそのモダニズムに満ちた時代精神を存分に吸収して帰ったと言うことができる。山田は、留学からの帰路でスクリャービンの音楽を知り、強い衝撃を受けたとともに、彼の音楽には山田自身と共通する何かが出ていると感じ、長い間探し求めていたものによく出会ったという感覚から傾倒していった。その流れの素地となったのは、音楽のみならずあらゆる分野の表現主義芸術活動の熱気を同時代的に吸収した、ベルリン滞在中の経験であると言うことができるだろう。

山田はスクリャービンに倣ったピアノ作品を帰国後の約3年間に集中的に作曲した(《彼と彼女》《日記の一頁》など)。ポエムと名付けられたそれらの作品は、ほとんど即興的に創作され、個人的な感情の動静を音にあらわす手段となっている。しかし、やがてスクリャービンのような性格を帯びたピアノ作品の創作から脱し、自分の音楽的アイデンティティを探し求めるようになる。

ピアノ作品の創作は歌曲作品の模索へとつながり、結果的に、日本歌曲として現在広く知られている作品へと集約されてゆく。その過程には、日本語に対しての作曲に苦勞する時期とその克服、古典文学や伝統音楽の要素を取り入れた、日本という国家に帰属する要素に素材を求めた時期など、試行錯誤の様子が認められる。

筆者は、山田の主なピアノ作品と歌曲作品を年代順に並べた作品一覧表を作成し、その上で対象としたピアノ作品・芸術歌曲作品の作風の傾向を分析した。そして、この二分野を包括する六つの時期区分を独自に設定し、各区分の意義を考察した。それぞれの時期区分については、第二章から第四章の各章で二区分ずつ、節として取り上げている。

まず第一章で山田のベルリン時代についての概略を述べ、続く三つの章で楽曲分析と作品の比較を行った。第二章でピアノ作品を中心とした時期の作品(1914年から1917年初めまで)、第三章で「日本」に題材を求めた時期の作品(《源氏楽帖》《澄月集》《幽韻》など、1917年から1919年頃)、第四章で本格的な歌曲創作期への移行となる時期の作品(北原白秋との共作以前と、白秋との共作が始まる1922年の《AIYANの歌》以降)を扱っている。

その結果、内的な自我の表現としての音楽から、次第に描写的な詩に対しての作曲が増え、技法の面でも朗唱法の使用など、語る要素への移行が確認された。また同時に、彼が求めたものは、決して日本への回帰という言葉にとどまるものではなく、ベルリンでの表現主義芸術の同時代的な吸収、その上でのスクリャービン体験、これらが芸術家としての山田耕筰の進む方向を決定づけ、彼が日本のモダニズムと呼ぶべきものを追い求めていったという見解に達した。その上で、彼が《AIYANの歌》までに、歌、ピアノ、言葉を融合させた独自のスタイルを一応完成させていたことを確認し、本論文の結論とした。

H. I. F. ビーバーの《ロザリオ・ソナタ》について ——第16番〈パッサカリア〉を中心に——

ビーバー (1644~1704) は、主にオーストリアのザルツブルク宮廷で活躍した、ボヘミア生まれの作曲家兼ヴァイオリン奏者である。ビーバーの数ある作品の中でも特に有名な《ロザリオ・ソナタ》は、ヴァイオリンと通奏低音による15曲のソナタと無伴奏ヴァイオリンのための〈パッサカリア〉の、全16曲から成るソナタ集である。このソナタ集には、ビーバーがつけた正式な題名が分からないことや、当時どのように演奏されたかが解明されていないことなど数々の謎が見られるが、中でも注目すべき謎は、手稿譜の各曲の冒頭に付けられた16枚の版画の題材において、第15番までと第16番との関係が見出せないということである。15枚目まではイエス・キリストと聖母マリアの生涯を綴った内容 (いわゆる「玄義」) の版画が置かれており、16枚目はそれまでとは関係のない「守護の天使」の絵なのである。既に「玄義」として完結している15場面、なぜ無関係な内容の1曲を付け足したのか、また第15番まではつけられていた通奏低音を第16番ではなくし、無伴奏のパッサカリアとしたのはなぜなのか。これまで深く考察されることのなかった、この第16番〈パッサカリア〉に関する謎を解明するのが、本論文の目的である。

まず第1章では、ビーバーの生涯と《ロザリオ・ソナタ》の特徴を概観した。

第2章では、このソナタの最大の要素である「ロザリオの玄義」を取り上げた。まず「玄義」の祈り方と信心用具について詳述し、言葉を反復するという行為がこの祈りにおいていかに重要な要素であるかを説明した。次にカトリック修道会の1つであるドミニコ会に属するロザリオ信心会とその周辺の事物の歴史を紹介した。ここでは特に、ロザリオ信心会のザルツブルクでの活動拠点に「玄義」や「守護の天使」を題材とした絵が飾られていたという事実に基づき、ビーバーとの関わりや、《ロザリオ・ソナタ》の作曲に与えたであろう影響について触れた。

第3章では、まず第16番の構成を概観した。続いて、本論文のメインテーマである謎について、(1)守護の天使、(2)パッサカリア、(3)無伴奏、(4)玄義の集約、(5)調弦という、5つのキーワードをもとに検証を試みた。(1)では、「ロザリオの玄義」と「守護の天使」の両方ともが10月をその祈りの月と定めているという共通点と、またビーバーが日常的に目にしていたであろう「守護の天使」の絵の飾られ方がこのソナタ集の構成に酷似しているという点を指摘した。(2)では、ロザリオの祈りの反復を音楽化するために、同じ音型の反復を特徴とするパッサカリアを用いたのだと述べた。(3)では、手稿譜に残されていた献呈文の内容をもとに、第15番までのヴァイオリンと通奏低音がそれぞれイエス・キリストと聖母マリアに等しいと考えた場合、独奏ヴァイオリンは献呈先であった大司教を示すのではないかと推測した。(4)では、第16番の内容がそれまでの15曲の集約であると仮定した上で楽曲分析を行い、全124小節を15の「玄義」を表す15場面に分割した結果を、曲中の明らかな特徴を示しながら表にまとめた。そして(5)では、このソナタ集で通常5度調弦を用いるのは第1番とこの第16番だけであるという点から、祈りの環を完結させるという意味がそこに込められているのだと指摘した。

以上を通して、ビーバーが第16番に込めた意味を見出し、《ロザリオ・ソナタ》全体における第16番の存在意義を確かなものとした。そして、15曲と1曲ではなく、「全16曲としての《ロザリオ・ソナタ》」という見方を提示し、本論文の結びとした。

1. 山 岸 佳 愛 (2002年度入学)

シェーンベルクと表現主義 ——《期待》《幸福な手》《ヤコブの梯子》をめぐって——

本論文の目的は、アーノルト・シェーンベルクの自由な無調時代(1908~21年)における音楽語法の変化の意味を、表現主義的なテキストの音楽化という視点から、作品分析によって明らかにすることである。分析の対象とする作品は、自由な無調時代の初期、中期、後期それぞれに書かれた大規模なテキスト付きの作品——モノドラマ《期待》(作品17)、音楽劇《幸福な手》(作品18)、オラトリオ《ヤコブの梯子》(未完)——である。

自由な無調時代のシェーンベルクの作曲上の課題は、調性に替わるような音楽の統一原理を見出すことにあった。調性という統一原理を放棄した彼は、テキストの脈絡にもとづく音楽の構成によって、上記の3作品のような大作を書いたが、その過程においても、大規模な器楽曲の構成を可能にするような音楽語法を探し続けた結果、12音技法に到達したのである。

シェーンベルクの自由な無調時代の作品の多くは表現主義の音楽と呼ばれている。それは彼が作品に用いたテキストの内容からも明らかであり、なかでも本論文で扱う3作品に付けられたテキストはきわめて表現主義的である。シェーンベルクがこれらの表現主義的なテキストに沿って3作品の音楽を構成したのであれば、そこで用いられた語法の発展過程にはテキストが深く関わっている。したがって、本論文では、3作品の音楽語法を、シェーンベルクが音楽の統一性の要としていたモチーフ関連の分析によって導き出し、それをテキストの音楽化として解釈した。

《期待》では、伝統的な主題労作の方法が放棄され、音程関係のパターンである「メタ・モチーフ」によってモチーフ間には潜在的な関連が保たれており、それはテキストの非完結的なストーリー性の反映である。《幸福な手》では、モチーフ関連のなかに主題労作の方法が復活し、それが作品のなかに、特定の主要モチーフの占有領域、すなわち「モチーフ圏」を幾つも生み出している。モチーフ圏の内部には統一性があるものの、作品全体にわたる統一性は欠如しているが、それは劇の構造を反映したシンメトリックな形式によって相殺されている。《ヤコブの梯子》は、6音からなる音列によって作品全体に統一がもたらされているが、この音列を構成する6音はテキストにおける6という象徴数の反映であり、6音を段階的に並べた音列の姿は「梯子」というキーファクターの反映であろう。音列作法は、前2作で案出されたメタ・モチーフとモチーフ圏のアイディアの統合であり、それをさらに洗練させた結果、調性に替わる音楽の統一原理であるところの12音技法が誕生した。

シェーンベルクがこの一連の語法の案出において行ったことの意義は、モチーフという具体的な素材を、音程関係という抽象的な構成要素にまで還元して捉えたことにある。シェーンベルクは12音技法を「相互の音の関係のみに依存する12の音による作曲」と定義しているが、「相互の音の関係」とは音程関係のことである。したがって、12音技法は、メタ・モチーフというアイディアの発展として誕生した語法と考えられるのである。

2. 葛西 周 (2005年度入学)

明治期日本の博覧会と音楽 ——近代日本音楽史の再検討という視点から——

本論文の目的は、近代日本の社会を色濃く反映した博覧会を通して発信された音楽の考察により、日本の音楽にとって近代化とは何であったのかを明らかにすることである。

従来の近代日本音楽史は、主に洋楽受容の歴史として語られてきた。しかし、西洋文化が急速に輸入され、欧化政策により新しい生活習慣が日本に浸透した時代において、西洋音楽が導入される一方で、既存の生活習慣に根ざした日本音楽は、現状に適応すべく再編されることが急務であった。そして、それまでの演奏機会や既存の文脈のみに頼って存続するのがもはや困難であることは両者に共通していた。即ち、洋楽には日本人の生活に定着することが、日本音楽には急速に欧米化が進む社会の中に居場所を作ることが求められていたのである。

そのような背景の下、和洋の音楽のみならず、植民地の音楽や未知の地域の音楽、古い音楽と新しい音楽、いわゆる高貴な音楽と卑俗な音楽とが、各々与えられた持ち場の中に混然と散りばめられ観客に投げ出された場、それが博覧会である。博覧会は、開催される時代の社会の縮図であると同時に先駆でもあった。博覧会で多種多様な音楽に試験的に用意された機会は、それ以降の音楽の演奏機会や認識のされ方にも大いに影響を及ぼしたと言えよう。

本論文の第一章では近代日本音楽史に関する先行研究の検討を行い、第二章では明治期の博覧会をその前史から概観し、個々に詳解した。

第三章及び第四章では『博物局往復留』『雅楽録』等の宮内庁書陵部蔵の公文書、各博覧会の出品目録・審査評語・案内記、『東京日日新聞』『琉球新報』『風俗画報』等の当時の新聞雑誌や論評、文学作品などから事例を提示した。第三章においては博覧会で展示された音楽関係の出品物を対象に、美術品、即売された商品、発明品といった、個々の楽器が展示された多様な文脈に即して楽器に期待された展示効果を問うた。

第四章では博覧会の中での奏楽を三つの側面から詳述した。(1)儀式の中の音楽として、国家儀礼や行幸啓、西洋式儀式に用いられた楽部や軍楽隊の演奏を取り上げ、それらが権威の象徴として各々の儀式に組み込まれた背景を記した。(2)パピリオンで演奏された音楽として、第五回内国勧業博覧会の学術人類館で披露された琉球、台湾等の歌舞音楽を例示し、植民地政策の下で「他者」の表象が「見世物」という形で国内の博覧会で行われ、それらの地域の「内地」に対する「自己」認識との摩擦を浮彫りにしたことを確認した。(3)京都博覧会の都をどりを始めとする博覧会での地域舞踊の上演は、地域の活性化を促進すると同時に、他府県に対するアピールにもなり、地域の共同体が「府県」としての同一性を確立する上で大きな要因の一つとなったと指摘した。

以上を踏まえて、第五章では総括的な分析を行い、蒐集と展示という行為がもの分類・価値体系の確立を促すことから、博覧会が現在「音楽」と考えられているものの構築に影響したことを示した。また、聴覚的要素に依拠した音楽が、視覚的に受容された様相を明らかにした。

明治期における博覧会は、「音楽」としての新たな文脈や価値・分類体系に加えて、「音楽」という概念自体を模索した場でもあった。そこでの試行錯誤こそがまさに、日本における音楽の近代化の中核をなすものだったのである。本論文は博覧会を媒介に音楽を考察することで、日本/西洋、伝統/革新という近代日本音楽史の根底に据えられてきた図式の歪みを指摘するとともに、近代化をめぐる種々のアプローチにより、新たな視点で近代日本音楽史が記述可能であることを実証した。

3. 上山典子 (2005年度入学)

リストの交響詩理念

リストのヴァイマル時代(1848~1861)の創作活動の中心は12曲の交響詩と2曲の交響曲である。なぜ交響曲14曲ではなく交響詩という名称なのか。交響曲とはどう違うのか。これまでの音楽史研究において、交響詩は常に進歩の象徴であり続けてきた。2曲の交響曲さえ、その革新的ジャンルの理念に基づいて創作されたというのが一般的な言説である。交響曲の美的前提は交響詩を核とする「交響の理念」に一括され、両者の相違は名称のみ、あるいは楽章数の違いと片付けられてきた。しかし、本研究はリストの交響詩の理念を交響曲との関連において検証することで、交響詩と交響曲はリストの認識において明確に異なる理念に基づくジャンルであること、しかもその決定的区別はジャンル・ヒエラルキーにおける両者それぞれの美的要求にあることを導き出した。

ベートーヴェンの死後、交響曲ジャンルの終焉がいたるところで叫ばれ、多くの音楽家はその危機打開を模索した。そのような中、リストが抱いた野心は交響詩ではなく、交響曲という特別なジャンルの創作だった。実際、交響曲創作の過程は相当早い時期にまでさかのぼる。しかしその繰り返しの試みにもかかわらず、1830年に由来する《革命交響曲》、40年代の《マンフレッド交響曲》はいずれも途中で挫折した。そこでリストはまず、自身に最も馴染み深いピアノを用いた協奏曲で不慣れなオーケストレーションの練習を開始、次に交響曲の冒頭楽章の形式と美学を借りた単一楽章の交響詩でさらなる実験を重ね、それから初めて多楽章交響曲の創作へと進んでいったのである。リストは多くの音楽史記述に認められるような、もはや過去のものとなった交響曲を出発点として交響詩に至ったのではなく、交響詩を前段階として、当時すでに終結したと思われていた交響曲ジャンルの創作を目指したのである。もちろん、そこでリストが伝統的交響曲をそのまま繰り返したわけではない。ベートーヴェンの遺産を引き継ぎながらも、リストが到達したのはほかでもない、質的には新しい交響曲、標題交響曲である。

交響詩と交響曲の決定的区別は、単一楽章と多楽章という最も明白な形式的相違にもかかわらず、そのような外見的理由によるものではない。両者の根本的相違はそれぞれのジャンルの美的要求の違いに対応する。ジャンル・ヒエラルキーにおいて、リストは明らかに交響詩を自身の交響曲よりも下位に位置づけている。交響曲=「器楽のオペラ」(ホフマン)の概念はリストにとって依然として有効であり、そのことは、アルテンブルク=シェーファース(1999)が指摘するように、交響詩が主に叙情詩を素材とする一方で、2曲の交響曲は、リストが文学ジャンルの頂点に位置づける「哲学的叙事詩」の典型、ダンテの『神曲』とゲーテの『ファウスト』という世界文学との結合であることにも強力に立証される。器楽の頂点に相応しいのは文学最高のジャンルであり、またその逆も然り。

標題音楽の理念と単一楽章制の要素は30年代に由来する自身のピアノ作品における実践の転用であるが、交響詩は音楽史上これまでにない美的要求を掲げる新しいジャンルであるといえる。それは事実新しい、しかしその唯一の新しさは、革命的なものではない。リストは時代遅れの美学を克服し、より高い段階を目指したという今日まで継続的に呈されてきた主張はリスト本人ではなく、彼の同時代、しかもフランツ・ブレンデルらリストを擁護する仲間内に端を発するものだった。絶対音楽と標題音楽をめぐる当時の激しい美学論争のなか、交響詩は進歩派の象徴として、その最前線にただ取り出されたのである。

リストの交響詩は必ずしも一般に認識されているほど進歩的なものではなく、また決して交響曲を凌駕する位置づけにはない。作曲家自身の言葉を借りるならば、交響詩ジャンルは交響曲の「前奏」に過ぎないのである。したがって「ファウスト交響詩」はありえないし、また「マゼッパ交響曲」もあってはならない。リストにとって交響詩は、進歩的な意味においての「実験」というよりも、むしろ、交響曲創作へと至る準備段階に位置する「実験」音楽であるといえるだろう。

4. 齋藤大輔 (2005年度入学)

カプースチンの現代性の考察

ニコライ・グレゴリエヴィチ・カプースチン (1937～) は、ウクライナ生まれの作曲家である。彼はクラシックの伝統に立脚しつつ、ジャズの影響を強く受けた作品を残している。本論はカプースチンの音楽に関する初めてのまとまった研究として、彼の音楽の独自性を様々な観点から考察する。戦後ソ連の音楽文化とそこでのカプースチンの活動を概観し、そのコンテキストのもとに彼の音楽の特質を導くこと、さらに彼の音楽を取り巻く人々とその反応を考察し、現代のピアノ文化に大きな影響を与えようとしているカプースチンの音楽像を描くことが本論の目的である。

まず第一章ではカプースチンの経歴をたどった。彼は幼少よりクラシック・ピアノの練習を積み重ね、モスクワ音楽院を卒業してクラシックの高いキャリアを得る。また一方で彼は「雪解け」という時代背景のもと、ラジオ局「アメリカの声」の番組を通してジャズを楽譜に書き取ったり、スティリャーギ (熱狂的に欧米文化を支持する当時の若者達) とジャズ・セッションをしたりしてジャズを習得する。その後彼はビッグ・バンドやエストラダ=シンフォニー・オーケストラなどのピアニスト、アレンジャー、作曲家として活動し、ソ連のポピュラー音楽と密接な関わりを持つ。こうした音楽活動を通して、クラシックとジャズの高度なバイ・ミュージカリティや、一般大衆の気軽で単純な楽しみを重視する「パフォーマーとしてのアイデンティティ」がカプースチンの中に確立された。

第二章、第三章では、彼の作品に焦点をあてた。第二章では作曲家本人への取材などを基に、2006年12月の段階における極めて厳密なカプースチンの作品目録を作成した。これによって、初期のオーケストラ作品の楽器編成や演奏団体が明らかになり、従来のピアノ曲を中心としたカプースチンの作品群の全体像が修正された。第三章では彼の15曲のピアノ・ソナタを構造とテクスチュアの両面から分析した。これによって、カプースチンがジャズのイデオロムとクラシックの形式を用いて作曲したことや、ソナタ形式においてフィナーレと密接に関わる第三主題を充実させることによって、高い演奏効果を図っていることなどが明らかになった。また、主題労作、対位法的書法、12音音列による旋律の使用などや有機的形式の志向などによって、カプースチンが高いエクリチュールの技術を探究する姿勢を保っていることも結論づけられた。

第四章ではカプースチンの音楽の受容を考察した。まずはカプースチンの音楽の普及のプロセスを追った。その結果、カプースチンの名を世界的に広めたのがソ連のジャズとして売られた彼の自作自演のLPではなく、クラシック・ピアニストのニコライ・ベトロフのCDであったことが明らかになった。カプースチンの音楽は、あたかも即興で演奏されているかのような音楽世界を、緻密に記譜された楽譜をとおして再現できるために、ジャズよりもクラシックの領域ではじめて真の評価が得られたのである。そしてCDや楽譜の熱烈なコレクター達が商業的にカプースチンをプロモートする誘因となったことも明らかになった。次に、カプースチンの音楽を楽しむ人々を考察した。そこにはインターネットを介した国際性豊かなコミュニティや、成熟したピアノ愛好家のコミュニティが存在した。彼の音楽をレパートリーに取り上げる人々には、新しいクラシック音楽の楽しみ方を追求し、エンターテインの効果を狙う意図が共通して見出された。彼らのこのようなアプローチは、カプースチンの音楽が包含する現代のピアノ音楽文化に対する高い即応性を示している。

5. 佐野 旭 司 (2005年度入学)

マーラーの交響曲におけるソナタ形式の研究 ——作法の変遷をめぐって——

本稿の目的は、マーラーの交響曲におけるソナタ形式の作法、特に楽章内の主題の構成の仕方やその発展の方法にみられる楽章の構成法を分析によって検討し、そこからマーラーの音楽観、とりわけソナタ形式に対するマーラーの考え方について考察することである。ソナタ形式の楽章は、その主題発展の中にマーラー自身の作曲技法がよく表れている。したがって、そのような楽章の背後にあるマーラーの形式観を考察することは、マーラーの交響曲に対する考えの重要な一側面を見ることにつながる。では彼の作法と形式観はどのような変遷を遂げているか。

交響曲第1番から第3番におけるソナタ形式の楽章は、相互に動機的関連性のない、異質な性格による多様な素材が並列的に現れるという構成を特徴としている。マーラー自身第1番第1楽章の序奏について「音楽ではなく、自然の音なのです!」と述べたり、また第3番第1楽章を説明するのに「ブロック」という言葉で表現したりしていることから、ベートーヴェン以降のソナタ形式にとって重要な特徴の1つである、主題とその発展を中心とした楽章内における統一性という方法とは別な意図があったことがわかる。マーラーは「多様な内容を持った世界」を表現するために、対比的で多様な性格の動機や旋律を並置させることに内的必然性を感じていたのであろう。つまり、第1番から第3番における並列的な作法は、そのような彼の音楽観をソナタの原理に導入しようと試みた結果と考えられる。

それに対し第4番以降の交響曲においては、「多くの胚芽とその有機的で十分な発展を含んでいなくてはならない」という作曲者の言葉に見られるように、主題の発展による有機的な構成を重視する方向に向かっていく。

しかし第4番と第5番においては、この言葉とは裏腹に並列的な提示部構成(第4番)や、展開部や再現部に提示部とは関連のない動機を挿入する(第5番)など、第3番までの作法と共通する部分が見受けられる。つまりこの時期においては初期の作法を完全には捨て去ることが出来なかった。

第6番と第7番は徹底した主題労作が重視されている。対比的性格の動機を並置させる現象(アドルノのいう「マーラーの個人的な運動法則」)も依然として見られるものの、それらに密接な動機的関連性を与えることにより、対比的性格の主題・動機の隣接という彼の音楽観に基づいた作法とベートーヴェン以降のソナタ形式の規範とを合致させ、主題を中心とした全体的な統一による楽章構成に到達した。

第8番と《大地の歌》の冒頭楽章は、第1主題の発展を中心とする楽章構成を特徴としている。そこには、声楽付きソナタ形式という制約(歌詞と音楽の関係)を超えて、第1主題の主要動機にモットーとしての役割を与えたという試みがあった。そこには第6番以降重視してきた主題の動機的発展が、次第に中心的素材のみの発展へと向かい、それが第8番と《大地の歌》において頂点に達したという方向性を見ることが出来る。

そして、第9番と第10番の冒頭楽章は2つの対比的主題の交替を特徴としている。これらの2つの楽章はいずれも2つの主題が常に発展しながら交替しており、それが研究者によって形式についての見解が分かれる要因となっている。この2つの楽章の構造は第1番から第4番までの提示部に見られる並列的特徴の重要な要素である主題の再提示(同じ主題が提示部内で2度提示される)と、第5番以降推し進めてきた主題の発展とを併せることにより到達した結果と考えられよう。

以上のように変遷の過程を見ていくと次のことがいえる。つまり、マーラーの交響曲におけるソナタ形式の楽章の特徴とは、次第に主題労作を重視していく過程と、対照性、すなわち対比的性格の音楽の隣接という、相反する要素の混在といった構成にある。

1. YAMAGISHI Kae

Arnold Schoenberg and Expressionism: *Erwartung, Die glückliche Hand, and Die Jakobsleiter*

The purpose of this thesis is to identify the musical idioms Schoenberg developed in his expressionistic compositions, and how these idioms contributed to the innovation of “composition with twelve notes.” In a free atonal style, Schoenberg composed many expressionistic works with text from 1907 to 1923. In this paper, I analyzed the following three works with strong expressionistic characteristics in both text and music: a monodrama *Erwartung* (1909), a drama with music *Die glückliche Hand* (1908-13), and the unfinished oratorio *Die Jakobsleiter* (1917-22).

The analysis especially focuses on “motif-relation,” a mechanism relating each individual motif. Firstly, the musical style of *Erwartung* is often called “Athematism,” which is defined as without a theme. Deeper analysis of this motif-relation, however, reveals that there is only one basic motif generating every other motif and thus functioning as a theme of the whole music. Secondly, although *Die glückliche Hand* does not have any theme, it has several main motifs. My analysis demonstrates that each main motif forms its own field defined as “motif-field” and generates many fragmentary motifs inside each field. Analysis of the motif-relation in *Erwartung* and *Die glückliche Hand* unveils that all motifs in a work originate from only one core theme or main motif based on several patterns of interval-connection, namely “meta-motifs.” In these two atonal works, there is a meta-motif integrating all motifs. Finally, main motifs in *Die Jakobsleiter* are derived from a six-tone-row. Schoenberg called this method “working with tones,” and it became a prototype of composition with twelve notes. Therefore, this manner of relating motifs with a tone-row can be a refinement of the meta-motif.

In conclusion, the musical idioms of *Erwartung, Die glückliche Hand, and Die Jakobsleiter* are based on the same idea of meta-motif. This meta-motif led Schoenberg to innovate the composition with twelve notes.

2. KASAI Amane

Exhibitions and Music in the Meiji Era: Reconsidering the History of Modern Music in Japan

This thesis aims to present a new perspective of modernization of music in Japan, by examining the music in exhibitions. The Meiji Restoration caused drastic changes to Japanese society and culture, including music. It has been mainly discussed in connection with the importation of European music. However, this thesis focuses on the process of modernization of music in Japan, beyond the distortion of the dual forms, such as Japan and Europe, or tradition and innovation.

Chapter 1 reviews the previous studies of the history of modern music in Japan to make the author's position clear among them. Chapter 2 explains the origin and history of shows in Japan up to the Meiji era, while examining how the concept of exhibition was introduced into Japan, particularly by describing the exhibitions, held in the Meiji era. In Chapter 3 and 4, official documents, catalogues and guidebooks of exhibitions, as well as journals, commentaries and literary works are used as historical materials. Chapter 3 surveys the displayed musical instruments in the exhibitions, and examines their role, for example, visual effects, spot sales, and presentation of the latest technology at that time. Chapter 4 refers to the music performances in the exhibitions from three aspects: (1) Performances in ceremonies, (2) Performances by people from Japanese colonies in pavilions, (3) Community dances, created especially for the exhibitions.

On the basis of above, Chapter 5 verifies that exhibitions constructed the meanings of “music” in present Japan, and clarifies the mechanism to perceive the music visually from two sides, such as display and performance. Researching the way of presentation in exhibitions is one of the keys to understanding the concept of “music” in Japan. Exhibitions in the Meiji era were the place where “music” searched for new contexts, values and sense of hierarchy, and moreover, an identity for itself. Such trials formed the core of the modernization of music in Japan.

3. KAMIYAMA Noriko

Liszt's Idea of Symphonic Poem

There exists a considerable body of literature which emphatically argues Liszt's Symphonic Poem as a symbol of progress. His two symphonies are virtually subsumed under the idea of this "epoch-making" genre, and the difference between these two genres is supposed to be only a matter of designation. A major source of this misunderstanding has been the insufficiently grounded premise that Liszt intended with his programmatically conceived, single-movement Symphonic Poem to overcome the out-dated aesthetic and compositional techniques of the symphony.

This thesis, by examining Liszt's dozen Symphonic Poems along with his two program-symphonies, clarifies the idea of Symphonic Poem as a genre, which careful investigation has largely been overlooked, if not completely ignored, by musical scholarship. As a result, it becomes fairly apparent that the Symphonic Poem raises the aesthetic claim to rank neither alongside nor above, but *below* the symphony. This crucial distinction from the symphony in his hierarchy of genre is the central importance for Liszt's conception, and deserves attention as the unique factor of this genre.

In the era that the end of the symphony as a genre was acutely proclaimed, many composers naturally strove to get over this crisis with other symphonic genres. Despite all the prevailing prepossession that Liszt broke this impasse with his innovative Symphonic Poems, the fact is that Liszt unshakably stuck to the aspiration to write a symphony; the very representative of Viennese classicism, though qualitatively no doubt new, namely the program-symphony. For Liszt, the Symphonic Poem stands at the preparatory stage right before challenging his formidable task. As Liszt himself puts it, this genre is "nur das Vorspiel" or "Prolégomènes" to his *Faust* and *Dante*. The Symphonic Poem is certainly an unprecedented genre in the musical history, to be sure, but not a revolutionary one, not indeed a genre to supplant the overwhelming legacy of Beethoven.

4. SAITO Daisuke

Actuality of Nikolai Kapustin

Nikolai Kapustin (1937-) is the Ukrainian-born composer who has composed many jazz-influenced works and has released some CDs of his own playing. The purpose of this thesis is to reveal the socio-cultural context of the actuality of Kapustin's creations.

In Chapter 1, I made it clear the process by which he acquired bi-musicality of Jazz-Classic. In his formative years, he was trained as a classical pianist and graduated from Moscow conservatory. However, he led himself into the jazz music world by dictating it through radio program "Voice of America" and playing it with *Stiliagi* (young "style hunters" under the Thaw), and he worked as the pianist, arranger, and composer of Big-Band and Estrada-Symphony Orchestra in the USSR. Such career makes his music actual in the popular music scene.

In Chapter 2 and 3, I analyzed the composition of Kapustin, especially his fifteen piano sonatas, to reveal his compositional technique and the influence of the jazz music on it. From a structural point of view, his Sonata form is remarkable by the consistent use of the virtuoso "third theme" and the frequent reference to the Jazz-like AABA disposition in the middle movements. From a textural point of view, the following aspects manifest his idiosyncrasy: theme development, the textures of polyphony, dodecaphony, atonality, rhythm, jazz or blues scale (the use of blue note), sequence, paraphrase, and so on.

In chapter 4, I argued the popularity of the music of Kapustin in the 21st century. Examining the process of pervasion of his music especially in Japan, it became clear that the piano-philos, recording producer and the web media contributed to promote his music. Furthermore, a survey on the opinion of the lovers of Kapustin's music reveals that the music of Kapustin has an unquestionable effect of entertainment. That takes an integral part of the actuality of Kapustin's creation in modern music culture.

5. SANO Akitsugu

Sonata Form of Mahler's Symphonies: With Reference to Transition of Compositional Method

This thesis focuses on the sonata form of Gustav Mahler's symphonies. By clarifying the transition of compositional method of sonata movements from the first to the tenth symphonies of Mahler, I consider what Mahler thought about sonata form. Analysing sonata movements clarifies one of the important aspects of Mahler's idea of symphony.

The main feature of the sonata movements from the first to the third is that many motives which have various characters are juxtaposed in one movement. Mahler probably might feel necessary to do so, for the sake of expressing "the world which contains various contents."

In the fourth and the fifth, Mahler composed traditional sonata movements. That is also evident from his words. On the contrary, even these movements involve some characteristic elements that were seen in the sonata movements of the previous three symphonies. It is possible that Mahler could not completely abandon the characteristic compositional methods of early three symphonies.

The main features of the sonata movements in the sixth and the seventh are skillful *thematische Arbeit*. Though Mahler juxtaposes several motives which have different characters in one movement, he united them with musical relationships. By doing so, he probably would reconcile his vision toward music with a norm of sonata form since Beethoven.

The first movements of the eighth and *Das Lied von der Erde* are sonata forms which involves voice part. The most important feature of them is that the development section mainly consists of elaborating the first theme. Therefore in these movements, the opening of the first themes have a roll of motto.

The first movements of the ninth and the tenth include elements of sonata form. But the structure is so ambiguous that it is difficult to determine their form. That contrasts with previous nine symphonies which have the definite sonata form. The most important feature of these movements is alternation of two diverse themes.

The trait of Mahler's sonata form is the coexistence of two conflicting elements: the juxtaposition of the motives that has different character, and special interest on the development of motives.

1. 島 添 貴美子 (2001年度入学)

奄美シマウタにおける伝統の再帰と創造

本論は、近代化においても伝統が伝統として生き続け、コミュニティの成員のアイデンティティとなっていることを論じる。本論ではこれを伝統の再帰性と定義する。再帰性とは、近代化に特有の社会現象であり、破壊力であるとともに再生力である。つまり、近代化のもとでは、一人一人の選択が結果的に、その人自身や社会に跳ね返って(再帰して)、新しい時代や社会が生成されている。

日本の民謡や民俗芸能について、研究者も伝承者も、いつかはなくなるのではないか、そうでなくとも、昔の状態を保ち続けることはできないだろうと思っている。しかし、「伝統はなぜ続くか/伝統はなぜ滅びたか」という「衰退の語り」的な問いでは、近代化における伝統の積極的な意味を掴み取ることはできない。伝承者たちは、「それ」しかないから、やっているのではない。近代化は「それ」も含めた様々な選択肢を我々に提供している。伝承者は、それらの選択肢の中から、まさに「それ」を選んで生きているのである。伝統の再帰性は、ほかでもない「それ=伝統」を選んで生きること、つまり、伝統に積極的な意味を見出す認識の枠組みを提供する。そこから発する問いは、「近代化において伝統を選択する意味は何か」、あるいはもっと積極的に「近代化において改めて伝統を獲得する意味は何か」である。

本論で取り上げる対象は、奄美の民謡(シマウタ)である。

奄美においてシマとは、島嶼という意味の「島」ではなく、生まれ育ったコミュニティを意味する。シマには、それぞれ独自の伝統や慣習があり、「一つの完結された宇宙」を形成している。奄美の伝統とは、シマの伝統に他ならない。シマの伝統の一つであるシマウタは、数百の歌詞と数十の旋律と数十の踊りの組み合わせである。歌い踊るためには、これらを暗記し、即興的に引き出して、組み合わせる必要がある。これらの要素と組み合わせは、シマごとに微妙な違いがあり、自分のシマと他のシマを区別している。そのため、自分のシマのウタを共有することは、シマの成員としてのアイデンティティを得ることとなる。歌を先導するのは、ウタシャと呼ばれる優れた音楽家たちである。

近代化は第一に、コミュニティも伝統も解体する。かつてのシマは、一つのコミュニティとして自立していた。シマの生活は自給自足を基本とし、シマの成員は一生をシマで過ごした。しかし、戦後の急速な近代化で、シマは大きく変貌した。シマの成員の大半が職を求めてシマの外へ流出した。そして、都市と近隣のシマジマを結ぶ交通網が整備され、都市を中心とした経済圏・生活圏ができた。電気、水道といったインフラが整備され、シマの生活は、便利で近代的・本土的になった。その代わりシマの自立性は失われ、多くのシマの伝統が消失した。

近代化は同時に、メディアとメディア・イベントという、新しいシマウタのコンテクストを形成した。戦後の奄美では、レコード、ラジオ、テレビ、新聞といったメディアが一般家庭にも普及した。地元のメディア企業は、都市からシマジマへ向けて情報を発信した。奄美の中心地名瀬市では、メディア企業がシマウタ大会を主催するようになった。大会を主催した地元のレコード会社は、大会出場者をスカウトして、奄美民謡のレコードを制作した。メディアとシマウタ大会を通して、ウタシャは活動範囲を広げていった。八十年

代になるとシマウタ大会は、本土の民謡大会の一地方予選会に組み込まれ、民謡日本一を輩出するまでになった。ウタシャをめざしてシマウタ大会の出場者は増大した。シマウタ愛好者の増大で、シマウタ教室も次々と開設された。

シマウタの再帰は、第一に即興的な歌の掛け合いである。歌の掛け合いとは、歌い手と聞き手が、一曲の中で、交互に入れ替わるもので、掛け合いによって、歌の内容はとめどもなく展開していく。シマにおいて、今でもシマウタを歌い踊ることは、日常の営みにおけるごく自然で自発的な行為であり、この即興的な歌の掛け合いが、シマの人間関係を再生産しつづけている。

シマウタの再帰は、第二に、「ナツカシイ」歌である。「ナツカシイ」歌は、掛け合いを単純化する代わりに、伝統的な歌唱技法を徹底的に磨き洗練させた歌である。歌い手はレコードや舞台を通して、「ナツカシイ」声で聴衆へ語りかけ、聴衆はもはや存在しない伝統を歌の中に聴く。「ナツカシイ」歌は、解体した伝統が近代化によって、創造的に再生された結果得られるものである。

掛け合いの歌と「ナツカシイ」歌は、相互補完的である。シマには、掛け合いの歌の伝統が保持されているため、シマから羽ばたいたウタシャたちは、「ナツカシイ」歌を歌いながら、いつでもシマの掛け合いの歌に戻ることができる。「ナツカシイ」歌は、掛け合いの歌から、常に歌の力を得続けているのである。同時に、「ナツカシイ」歌によって、シマから民謡日本一が生まれ、シマを越えて奄美の人々に誇りを与えている。こうして再帰するシマウタは、現在でも、根っこをシマにもちながら、枝葉を奄美の外にむかって広げている。

2. 高瀬澄子 (2001年度入学)

『楽書要録』の研究

本論文は、史料の調査と構造の分析を通して、『楽書要録』の内容を明らかにすることを目的とする。

『楽書要録』とは、7世紀末頃、唐の則天武后（武則天。c.624-705、在位690-705）が北門学士たちに命じて編纂させた、全10巻の音楽理論書である。天平7年（735）、遣唐留学生の吉備真備によって日本に将来され、聖武天皇に献上された。中国では完全に散逸したが、日本では巻第五・巻第六・巻第七の3巻が伝存する。その他、日本で成立した雅楽や声明の楽譜や理論書の中に、残りの7巻の逸文が確認されている。

『楽書要録』は、記録に残る限り、中国から日本へ渡来した最初の音楽の専門書であった。そのため、中国よりむしろ日本で重視され、後世の日本音楽史に大きな影響を与えたと言われている。しかし、その内容はこれまで決して十分に明らかにされてきたわけではない。羽塚啓明「楽書要録解説」「校異楽書要録」

（1940-42）は、伝本の調査と逸文の探索・複数の伝本の校合による本文の校訂・日本における散逸年代の推定などを行った、今のところ唯一の研究である。そこで、本論文では、羽塚の研究を土台とし、次のような二つの方法によって、『楽書要録』の内容をできる限り明快に理解しようと試みた。

第一は、史料の現状調査である。史料とは、伝本と逸文を指す。これは羽塚の研究から約60年の間に、史料をめぐる状況が大幅に変化したためである。

第二は、本文の構造分析である。構造とは、巻・節・段落など文章全体の外的構成を指し、その内的意味の論理を含む。これは内容を解説するにあたって必然的に要請された、本論文独自の視点である。『楽書要録』の構造は重層的であり、その的確な理解のためには、いわば複雑に絡みあった本文の構造を解体して再構成するような作業が必要とされる。

その結果、明らかになったのは、次の2点である。

第一は、内容に関するものである。これは本論文の本来の目的に合うものであり、二つの方法のうち、第二の方法と直接的に対応する。『楽書要録』の巻第五は「声」、巻第六は「律」（または「律呂」）、巻第七は「均調」を主題としている。巻第八は琵琶、巻第九は京房の六十律、巻第十は京房の六十律を破棄して再び十二律に回帰すべきことを述べていたらしい。巻第一から巻第四までの内容は不明だが、楽器や思想について述べていた可能性がある。全体として、『楽書要録』の音楽理論の内容は単純明快で実践的であり、極端に非現実的な要素は少ない。背景には道家系統の思想・易・術数・陰陽五行説などがうかがえるが、思想よりも音楽の実情を優先させている。しかし、その発想の基盤は独創的ではなく、唐代までの音楽理論の常識を反映している。

第二は、伝存に関するものである。これは本論文の目的を達成するに伴って必然的に得られたものであり、第一の方法と直接的に対応する。『楽書要録』の全10巻の完本は、日本において、12世紀前半（平安時代）までは伝存した。その後、13世紀から16世紀（鎌倉～安土桃山時代）にかけて、最初に巻第一から巻第四までが、次に巻第八から巻第十までが散逸したようである。18世紀（江戸時代）には、現存する3巻だけになった。19世紀から20世紀にかけては、版本とその影印本の刊行によって、日本と中国に広く普及した。版本より前に書写されたと推定される写本は全て、鎌倉時代に溯りうる同じ一つの史料から派生したらしい。伝存の主な担い手は、雅楽と声明の伝承者、及び博士家の関係者であり、伝存した主な地域は、畿内と関東の鎌倉周辺だったようである。

『楽書要録』は、伝存の過程を通じて明らかに変容してきた。その成立当初の完全な内容を復元することは、現在の我々に与えられた条件では非常に難しい。『楽書要録』の断片的で不確かな史料には、千三百年

以上にわたる長い歴史と海を隔てた広大な地域の記憶が積み重なっており、その内部には、いわば複数の人々による複数の声がかたいついている。おそらく、成立当初の『楽書要録』は、比較的簡明で整然と構成されていたのであろう。しかし、長い伝存の過程を経て、誤写・語句の脱落・注の混入などを繰り返す、さらには節や段落など文章全体の構成までもが変化して、現状の史料に見られるように、必要以上に難解になってしまったのではないかと考えられる。

本論文では、『楽書要録』の内容と伝存の状況がある程度明らかにした。今後は、日本の楽書や楽譜における引用状況の全貌を調査し分析することによって、日本における『楽書要録』の受容とその影響を考察する必要があるであろうと考えている。

3. 森田都紀 (2001年度入学)

能管の音楽技法研究 ——唱歌からみた多様性——

能管の流儀には現在、一噌流、森田流、藤田流、の三流儀があるが、明治時代中期までは平岩流、第二次大戦前までは春日流もあった。いずれの流儀も、室町時代に活躍した名人、桧垣本彦四郎栄次の弟子たちによって創始されたため、みな同じ一つの芸系を引いており、現行の音楽技法も大筋で一致している。しかし詳細にみると、現行の音楽技法には流儀レベルの差異があり、流儀レベルの差異は家レベルの差異をも包含しながら、さらにその下で個人の演奏者が自由に即興的な領域を展開しているという構図が描かれる。このような、流儀・家・個人の各領域が複雑に融合して生まれる豊かな音楽表現にこそ、能管の音楽の根源的な魅力や面白さがあると考えられる。しかし微細な音楽的異同は、とすれば、雰囲気が違うであるとか趣が異なるといった一種の感覚論となり、具体的な検証は十分にはおこなわれてこなかった。

本論文の第一部では、こうした現行の音楽技法の多様性に光をあて、音楽技法における流儀の領域と個人の領域の特色とを明らかにし、流儀の定めた枠組みの下での個人の演奏の自在性を追究した。

最初に、能管の譜本である唱歌付を網羅的に収集して分析し、音楽技法における流儀の領域が唱歌付の書伝情報に依拠していることを指摘した。それはとくに、①レパートリーと②唱歌の仮名表記、という音楽の外郭を示す非常に大きな部分であると考えられた。これを踏まえて、個人が唱歌から音楽を具現する過程に目を転じると、フレージングやテンポ、強弱、アクセント、細かいリズム、抑揚、装飾音などが、流儀が規範化した外郭の内部を自由に彩る要素として口頭で伝承されていることが分かった。さらに、舞台上演や音源資料からは、実際の演奏では演奏者の数だけ同一の唱歌にも多様な鳴り響きがあることが分かった。演奏体系、共演者や観客、その時代の演奏観等に基づく演奏の場の体系、ストーリーに基づく音楽演出の体系、などが即興的に相互に働いており、能管の演奏は演奏者個人の自在性に拠るところが大きいのである。

このように現在の能管の音楽は、書伝情報と口頭伝承とが相互補完的関係をなして伝承され、流儀・家・個人の各レベルの差異が演奏に多様性を生み出しているといえる。能に多彩な音楽演出を創出するこの構図は、現行の能管伝承の極めて大きな特色といえよう。そのため、現行の音楽技法が形成された歴史的経緯を探ることが、現在の能管、および能管を軸に描きだされる能の音楽演出を考えるうえできわめて重要であると考えた。

そこで本論文の第二部では、現行の音楽技法が形成された歴史的過程に目を転じた。遠い過去とあっては鳴り響きは残っていないため、過去の唱歌付を主たる手がかりに、現存する唱歌付の所蔵調査・収集・解読という作業を通して、室町時代末期から現在までの変化をたどり、伝承の地域差にも踏み込んで伝承の多様性を探ることとした。書伝情報として、①レパートリーと②唱歌の仮名表記を中心に読み解き、一噌流を例に、音楽技法の流儀の領域が確立された過程を考察した。そして、第一部で明らかにした書伝情報と実演奏との関係を重要な研究資料と見なせば、過去の唱歌付からも、音楽の内的要素や個人の領域と思われる要素を探る可能性が見出されると考えた。

最初に、家元の伝承に着目した。そして、室町時代末期から江戸時代初頭の音楽技法には現在よりも多様性や流動性が大きかったが、一八世紀初頭には収斂され、一八世紀後半には現行のスタイルが確立していた可能性を明らかにした。つぎに、この検証を相対化するために地方の仙台藩の伝承を検証し、当時の家元とは異なる伝承があったことを確認した。これにより、現行伝承は、あくまでも江戸時代中期の「家元の」伝承という一つの伝承を継承しているにすぎず、現在の能管の音楽伝承は、複数の多様な伝承の力関係のなかで歴史的に形成されてきた可能性を指摘した。

このように見ると、とくに室町時代末期から江戸時代初頭の音楽技法は、音楽技法に流儀としての枠組みが明確に確立する以前に、個人が個別的に音楽技法を育んでいたという、ある種混沌とした多様性の中にある。現在のような流儀・家・個人といった明確なレベルがないなか、江戸時代中期にかけて、そのもっとも大きなパラダイムが流儀の領域の確立へと向かっていたと見なすことができよう。そのあり方は、すでに音楽技法に流儀としての枠組みが明確に規定され、その枠内において個人が演奏の多様性を追求している現代とは、まったく異なっている。ここに、能管の音楽技法のあり方そのものが歴史的に変化を遂げたことが窺えることを指摘し、結びとした。

4. 金光 真理子 (2003年度入学)

サルデーニャの舞踊音楽の構造 ——ラウネッダスの舞踊曲におけるイスカラの概念——

本論文は、イタリアのサルデーニャ島の三管のリード楽器ラウネッダスlauneddasによる舞踊曲の構造を、「イスカラiskala」という概念の考察を通して説明するものである。

イスカラ（サルデーニャ語で「階段」「はしご」、ただし「音階」という含意はない）とは、ラウネッダスの舞踊曲の構成要素を指すと同時に構成原理をあらわす、具体的とも抽象的とも解釈できる概念である。ラウネッダスの各種の旋法（三管の音の配列によって、現在、九種類に分かれている）には、舞踊曲のレパートリーとしてあらかじめ定められた20～30ほどの「ピッキアードpichiada」（サルデーニャ語で「フレーズ」）のセットがあり、イスカラと呼ばれている。ラウネッダス奏者は舞踊曲を「イスカラに従って演奏する」といい、この一連のピッキアードを次から次へと然るべく即興的に展開しながら演奏する。

先行研究は、イスカラの構成原理を「主題連続の原則」と解釈し、演奏分析を通して演繹的にイスカラの一連のピッキアードを説明することを試みてきた。しかしながら、舞踊曲の演奏の多様な実態に対して、それらが共有するはずのイスカラ（一連のピッキアード）をうまく特定することができず、理論的解釈と分析結果のあいだに矛盾を招いている。先行研究の問題は、「主題と変奏」という本来西洋芸術音楽のための分析概念を批判せずに用いたことによって、イスカラに一つの実体を想定してしまったことにあると考えられる。そこで本研究は、多様な（にみえる）イスカラがあたかも一つの確固とした概念（ときに実体）であるかのように生成され、伝承されている、その構造の説明をめざした。

本研究のポイントは二つあり、一つはイスカラをとくに舞踊の観点から再考し、音楽と舞踊を相関的に分析したこと、もう一つは分析に抽象と具体の二つのレベルを導入し、イスカラの一連のピッキアードを、より抽象的なレベルからみる場合には《ノードス》、より具体的なレベルからみる場合には《ピッキアードス》と、奏者の用語で呼びわけ、イスカラの生成を捉えなおしたことにある。

本研究では、ラウネッダス演奏の中心地ヴィラプッツ村の正統的な奏者として自他ともに認めるアウレリオ・ポルクAurelio Porcu (1914～) が伝承するイスカラを中心に、イスカラについての言説、イスカラを弟子へ教える教習過程、そしてイスカラに基づいた実際のパフォーマンスの三つの段階を分析・考察した。分析・考察の結果、舞踊曲の構成原理としてのイスカラは、言語表現の論理に喩えられるもので、《ノードス》の反復禁止、一方通行、有機的展開などを意味することが明らかになった。他方、舞踊曲の構成要素としてのイスカラは、より具体的なレベルにはさまざまなフレーズによって演奏されている《ピッキアード》があり、そのメタレベルにはフレーズの構成素材・パターンを規定する「旋律型」があり、より抽象的なレベルにはラウネッダス奏者によって然るべきフレーズとしてイメージされている《ノードス》がある。したがって、イスカラには、より抽象的なレベルからより具体的なレベルまで、舞踊曲の構成原理、舞踊曲の構成要素となるフレーズの然るべきイメージ、旋律型、そして実際に演奏されるフレーズという複数の様相があり、それらの弁証法的な関係によって成り立っていると考えられる。個々の奏者が実践と経験を積み重ねる過程でこれらの様相が変化すると、イスカラもあらためて生成されるため、イスカラとはつねに暫定的な存在として奏者のなかにある動的な概念（ないし事象）といえる。

このようなイスカラの伝承について、視野を広げてみれば、マエストロから弟子への繋がりがだけでなく、奏者間で互いに影響を与えあうことで、イスカラはさまざまなレベルで地下茎（リゾーム）のようにラウネッダス奏者全体のなかに広がっている。しかし、イスカラそのものは個々の奏者のなかに内在するため、奏者間で直接に作用しあうことがない。したがって、イスカラは、全体としてみると、すべての奏者に共通

する概念（事象）としての規則性をもつものの、個別にみると、個々の奏者によって少しずつ異なる多様性をもつのである。この〈規則性〉と〈多様性〉の弁証法的な関係は、サルデーニャの共同体社会、ラウネッダス奏者の世界、そして舞踊の場にも認められるものである。舞踊の場では、ラウネッダス奏者（音楽）と踊り手（舞踊）がイスカラを介して相関的にパフォーマンスを創りあげており、このパフォーマンスのダイナミズムにこそラウネッダス舞踊の芸術性があるといってよい。ラウネッダスの舞踊曲は、このようなダイナミックな関係の上に成り立っているイスカラ概念（事象）のもとで、ゆるやかに体系化されながら、しなやかに変化してきたのである。

1. SHIMAZOE Kimiko

Reflexivity and the Creation of Tradition in the Folk Songs of the Amami Islands

This thesis discusses the reflexivity of the folk songs of the Amami Islands. Reflexivity is a unique phenomenon of modernization, having both a power of destruction and a power of recreation. The reflexivity in this thesis refers to the ways in which the Amami's identity is closely tied up with singing and the performance of songs in a modern society and this tradition has continued into the modern age.

The people of the Amami Islands identify themselves through singing and performing folk songs, which are individually unique to their own village communities. Community members assimilate their songs as they grow up and acquire the community membership. Each community holds its own "database" of its basic knowledge, which is slightly different from other villages. Every village has some "Song masters" who have an excellent knowledge of this "database" and are also good musicians.

On one hand, modernization has threatened the destruction of village communities and their traditions. The process of modernization, especially since World War II, has changed much of this. Many of the Amami people have left their villages in search of work. The Japanese government has embarked on a plan to construct a political and economic network between cities and villages. In the process, villages on the Amami Islands have lost their individuality. The Japanese government has also supported projects for the development of the Amami Islands, providing people with modern conveniences. This has had a downside, however, with the loss of old customs and traditions in the villages.

On the other hand, more positively, modernization has created new contexts for singing and dancing. Since World War II, vinyl records, radios, televisions, and newspapers, all of which, with the exception of television, were already available on the Amami Islands, have come into wider use, helping to popularize Amami folk song contests throughout the Islands. Media companies began to produce Amami folk song contests and to recruit contestants offering to record their songs. In 1980, Amami folk song contests were incorporated into the National folk song contest, and some contestants from Amami won first prize in the National contest. This encouraged a growth in the number of fans of Amami folk songs and had some profound effects on the Amami people.

There are two main characteristics of the reflexivity of the folk songs of the Amami. Firstly, the reflexivity of the Amami folk songs has the power of retaining to insure communal identity in modern society. Singing functions as an improvised "dialogue" between community members. The communal songs are still sung in an alternating style, with one performer singing while the other listens and vice-versa. The stories contained in the song are changed to suit occasions. Such a "dialogue" continues to reconstruct their community.

Secondly, the reflexivity of the folk songs of the Amami has the power of creating new songs. The supernatural power expressed through traditional performance has been transformed into "music" in a modern sense.

The communal songs and the new songs complement each other. The singers, who have moved away from their traditional roots and crossed over to the new national context, can always come back to their community and learn songs so as to recreate their new songs. In this sense, they carry their traditions within them. On the other hand, community members are proud that Amami folk songs are famous to wider society and appeal various audiences. The reflexivity of the folk songs of the Amami has the power to keep community's identity and to heal the general audience in global society.

2. TAKASE Sumiko

A Study of *Yueshu yaolu* (*Gakusho yōroku*)

The purpose of this dissertation is to present and clarify the contents of *Yueshu yaolu* by studying existing versions and analyzing the structure of their texts.

Yueshu yaolu (or *Gakusho yōroku* in Japanese) is a ten-volume work on music theory, compiled in the late 7th century by scholars (called *Beimen xueshi*) under the direction of Empress WU Zetian (c.624-705). KIBI no Makibi brought it to the Japanese Court in 735. While all volumes of this work were lost in China, the fifth, sixth, and seventh volumes, and some fragments of the rest have been handed down in Japan. This work is considered to be important in the history of Japanese music, because it is the earliest Chinese music book introduced to Japan and has often been quoted and referenced in writings on *gagaku* and *shōmyō*. Nevertheless, the contents of *Yueshu yaolu* have not been well-researched.

Drawing on HAZUKA Keimei's study (1940-42), I have located and surveyed the existing texts of *Yueshu yaolu*: Seven manuscript and three printed sources of the three surviving volumes have been identified, together with fourteen writings that include some fragments of the seven lost volumes. Based on these sources, I have analyzed the complicated structure of their texts. My conclusion has two points:

The first concerns the contents of this work. The theme of the fifth volume is "sheng," or seven modal tones. The theme of the sixth is "lü" or "lülü" (twelve pitches). The seventh's theme is "jundiao," the tonal system. The eighth volume seems to have described *pipa*. It seems that the ninth and tenth volumes examined JING Fang's theory of "liushi-lü" (sixty pitches), and concluded that his idea should be abandoned, in favor of a return to twelve pitches. The content of the first four volumes is unknown, but may have referred to instruments and philosophy. Taken as a whole, the musical theory in *Yueshu yaolu* is systematic and practical, though there are suggestions of mystical thoughts on numerology, the calendar, fortune-telling, and so on, in the background.

The second point is concerning how this work has been handed down in Japan. All the volumes of *Yueshu yaolu* existed in Japan until the first half of the 12th century. It seems that the first through fourth volumes, followed by the eighth through tenth, were lost during the period from the 13th century to the 16th century. In the 18th century, three volumes—the fifth, sixth, and seventh—survived. Many published versions spread through Japan and China from the 19th through the 20th century. All the manuscripts that had been copied before the printed sources may derive from the same source in the Kamakura period.

Yueshu yaolu has been transformed in the course of history. Its original state may have been simple and clear. But with the later addition and omission of various texts, and the misunderstanding and recomposition of its sentences, the *Yueshu yaolu* as it is today is considerably more difficult to read and understand.

3. MORITA Toki

The Study of Nohkan Musical Techniques: Analysis of Shōga and Its Changes through History

There are three main nohkan (noh flute) schools in existence today: Issō-ryū, Morita-ryū, and Fujita-ryū. Hiraiwa-ryū, as well as Shun-nichi-ryū, existed until the mid-Meiji period. The five schools find their roots from the same master, Higaimoto Hikojirō Hidetsugu, who was active during the Eishō to Tenmon period (1505-1555). Thus, many similarities in the musical techniques of the surviving three schools are found. Despite these similarities, differences in “school-level” musical information, “household-level” musical information can be gathered. And by further examination of the two, “individual-level” musical information can be collected, which includes musical expressions that give rise to individuality, variations, and improvisations in performances. Until now, there have been few theories examining these expressions of musical information, disregarding them as differences in ambiance of the plays.

To address this issue, firstly, I reveal that the “school-level” musical information can be attained by studying shōga-tsuke, which contain the nohkan repertoire using shōga, or oral mnemonics. The “individual-level” musical information, however, cannot be obtained through this process. Hence, I analyze a nohkan master’s markings on his disciple’s shōga-tsuke, which show the “individual-level” musical elements such as phrasing, tempo, accents, detailed rhythms, intonation, and embellishments, demonstrating the significance of oral transmission. Thus, the expressions of musical information by each performer should be considered when analyzing the present performance practices, paralleling its importance to musical dramaturgy of noh drama.

Secondly, I focus on the past performance practices of the nohkan investigating the formalization of the nohkan traditions by: (1) examining the musical transmission process by the head of the school of the Issō-ryū; (2) comparing and contrasting six shōga-tsuke written during the late Muromachi period, early Edo period, mid-Edo period, and present. Furthermore, I analyze these six shōga-tsuke using the smallest elements in the shōga score, such as the Kana symbols and phrases, showing that the formalization of the Issō-ryū performance practice began in the early 18th century, and culminated in the near-total crystallization of the score by the late 18th century. In addition, I analyze the shōga-tsuke written during the mid-Edo period by the Sendai-han, comparing them to the shōga-tsuke of the head of the school in the same era, which show marked differences in musical techniques. And it is these variations in styles and techniques, changing through history, which have created today’s nohkan performance practice. Thus, this study focuses and follows these changes through shōga, shedding new light on the mystery of how and when certain musical techniques of the nohkan formalized in the history of noh.

Today, there are clear differences between the nohkan “school-level,” “household-level,” and “individual-level” musical information. These distinctions and categorizations probably did not exist during the late-Muromachi to early-Edo periods, which probably focused more on the performance techniques of the individual. By the mid-Edo period, however, the domains of the each nohkan school were established. Furthermore, in the present, the musical techniques of each school are outlined with precise rules, while demanding the performer to demonstrate individuality and diversity within limited boundaries, differing completely from the demands in the past. Again, these changes exhibit the nohkan’s achievement through musical techniques in history.

4. KANEMITSU Mariko

Musical Structure of a Sardinian Dance Music: The Concept of *iskala* in *launeddas* Dance Music

This thesis clarifies the musical structure of dance music played by the Sardinian triple-clarinets *launeddas* through the analysis of the concept of the *iskala* (scale).

The term *iskala* refers to the building blocks for playing dance music extemporarily as well as to the general principle of how to play dance music: There are now nine types of *launeddas*, each utilizing a different mode and having their own repertory of dance music called *iskala*, a series of phrases or *pichiadas*. *Launeddas* players indicate various rules in performance with the expression “*sonai a iskala*” (play by *iskala*), for example, playing *pichiadas* one after another without repetition. Thus, the concept of *iskala* is concrete as well as abstract.

Previous studies and musicological analysis have regarded the *iskala* to be based on the principle of “theme and variation,” and consequently failed to disclose the *iskala* or *pichiadas* behind the variety of performances. This thesis attempts to clarify the structure on the base of which (apparently) various *iskala* are generated and transmitted as if a well-defined concept or content. Analyses were done of the *iskala* transmitted by the prestigious maestro Aurelio Porcu (1914-). The point is made of reconsidering the *iskala* from the point of dance and analyzing music and dance correlatively, further comprehending the generation of *iskala* in its “abstract” and “concrete” levels.

Analyses revealed that the *iskala* consists of several phases, from the more abstract level to the more concrete, of compositional principals, of melody image, of melodic patterns, and of actual phrases. Together, these phases dialectically construct the *iskala* concept or phenomenon. As these phases change in each *launeddas* player’s course of experiences, the *iskala* also regenerate; therefore each *launeddas* player has its own *iskala* as a dynamic concept-phenomenon.

The *iskala* in various levels expands as roots among *launeddas* players not only because it is transmitted from a master to pupils, but also because musicians influence one another. However the *iskala* itself dialectically formed inside each musician remains intact. Therefore, the *iskala*, on the whole, seems a common regular concept-phenomenon, but on the particular, it seems diverse among musicians. This dialectic between “regularity” and “diversity” could be observed in the Sardinian society, the community of *launeddas* players, and a circle of dance. In dance, a *launeddas* player and dancers collaboratively accomplish the performances by virtue of the *iskala* and it is this dynamism of the performances which makes the *launeddas* dance an art. *Launeddas* dance music is roughly systematized and flexibly transformed under the concept-phenomenon of *iskala* characterized by its dynamic generation.