

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

- 2009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 University of the Arts)

卒業論文・修士論文・博士論文発表会

1. 東京芸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55回卒業論文および修士論文の発表会を催すことになりました。なお、2005年度より博士論文の発表もあわせて行っております。
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。また、昨年度の審査に合格した博士論文の要旨も本冊子に掲載されています。
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10分、修士論文15分、博士論文15分、質問時間は5～10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 2010年3月23日（火）

時間 10：00～15：40

場所 東京芸術大学音楽学部 5-109教室

発表者（予定）

卒業論文（10：00～10：50）

橋本 かおる

服部 阿裕未

平野 貴俊

修士論文（10：50～11：50）

越懸澤 麻衣

谷岡 友利子

森 真理子

博士論文（13：00～15：40）

三枝 まり

和田 ちはる

他

※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

東京芸術大学附属図書館（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～）

東京芸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. デイズニー映画『眠れる森の美女』における音楽の役割 天 野 由 梨 1
2. セルジュ・ゲンスブール研究
——ジェーン・バーキンへの提供曲を中心に—— 大久保 真 奈 2
3. 日本の子守歌の歌謡としての位置づけ
——その変遷と現在をめぐって—— 阿萬野 千 尋 3
4. アメリカにおける尺八の受容 蟻 川 小百合 4
5. 日本における音楽評論の誕生と展開
——大田黒元雄から1970年代までを中心に—— 大 澤 るり子 5
6. 浅草オペラの音楽分析 菊 池 明 香 6
7. ブラームスの交響曲第4番の初期の受容に関する研究 黒 川 照 美 7
8. 演出がオペラ作品にもたらす可能性
——2003年日生劇場におけるベルク《ルル》公演を通して—— 館 亜里沙 8
9. 村上春樹と音楽
——四部作において音楽が語るもの—— 西 山 奈々子 9
10. 戦後大学改革時における「楽理科」創設
——構想と初期実態の検証を通して—— 根 木 真梨沙 10
11. 戦後日本におけるうたごえ運動の音楽的研究
——『青年歌集』を中心に—— 野 口 由 衣 11
12. 世阿弥能楽論書における〈音楽〉と〈身体〉の接点
——「機」という思想の広がり—— 橋 本 かおる 12
13. 九条兼実と音楽
——『玉葉』の音楽記事から後半生を中心に—— 服 部 阿裕未 13
14. ノクターンとカンティレーナ
——F. ショパンとイタリア・オペラの関係—— 樋 口 晃 子 14
15. 戦後フランスの公共ラジオ放送による現代音楽の普及
——アンリ・バローの方針とその意図—— 平 野 貴 俊 15
16. クラリネットのリガチャーにおける吹奏感評価実験およびその考察 増 井 友 美 16
17. 黛敏郎論
——《涅槃交響曲》を中心に—— 山 形 壮 平 17
18. 松村禎三研究
——オペラ《沈黙》を中心として—— 山 口 裕加奈 18

修士論文

1. フェデリコ・モンポウのピアノ曲研究
 ——《歌と踊り *Canciones y Danzas*》第一番～第四番 (1921～1928)
 に関する考察—— 内 藤 多寿子 19
 A Study of Federico Mompou's Piano Works:
 Focusing on *Canciones y Danzas* nos. 1-4 (1921-1928) NAITO Tazuko 29
2. 藩校における釈奠と音楽 井 土 まりこ 20
 Sekiten and Music at the Clan Schools IZUCHI Mariko 29
3. ユーラシアにおける口琴の比較研究
 ——キルギスとアイヌの口琴を中心に—— ウメトバエワ・カリマン 21
 Jew's Harps in Eurasia: A Comparative Study on the
 Kyrgyz and Ainu Instruments UMETBAEVA Kalyiman 30
4. 映画『ウォーリー』の音楽の同時代人による分析
 ——同映画を通じて現代の映画音楽戦略の局面を見る—— 沖 津 一 洋 22
 Contemporary Analysis of the Film "Wall-E" and its Music:
 Seeing the Phases of Film-Music Strategies through the Movie OKITSU Kazuhiro 30
5. 日本における样板戯 荻 野 珠 23
 The Effects of Theatrical Propaganda Pieces of
 the Chinese Cultural Revolution in Japan OGINO Madoka 31
6. ベートーヴェンとファンタジー
 ——即興演奏と作曲の間の創造プロセス—— 越懸澤 麻 衣 24
 Beethoven's Fantasia:
 The Creative Process between Improvisation and Composition KOSHIKAKEZAWA Mai 31
7. 20世紀以後華人による讚美歌の使用と創作
 ——中国国内、台湾、北アメリカを中心に—— 蒋 一 唯 25
 The Use and Composition of Chinese Hymn from 20th Century JIANG Yi Wei 32
8. J. S. バッハの初期鍵盤フーガに見る「コンチェルト」の影響 高 橋 美 紗 26
 J. S. Bach's Learning of Concerto in his Youth and its Influence upon
 Keyboard Pieces Composed as Fugue TAKAHASHI Misa 32
9. クリストフ・グラウプナーの教会カンタータにおける様式変遷とテキストとの関わりについて
 ——三位一体節後第16主日のカンタータを中心に—— 谷 岡 友利子 27
 The Relationship between the Change of the Musical Style and
 Texts of the Church Cantatas by Christoph Graupner:
 Focusing on the Cantatas for the 16th Sunday after Trinity TANIOKA Yuriko 33
10. クレズマー音楽の和音構造
 ——モーダル・ハーモニーの観点から—— 森 真理子 28
 The Chordal Structure of Klezmer Music from the Aspect of
 Modal Harmony MORI Mariko 33

博士論文

1. カール・リーデル (1827-1888) とライブツィヒ・リーデル
 合唱団の活動 朝山 奈津子 34
 Carl Riedel (1827-1888) and his Chorus Society
 Riedel-Verein in Leipzig ASAYAMA Natsuko 50
2. 11世紀から13世紀の法会における奏楽
 ——四部楽と三部楽の研究—— 鳥谷部 輝彦 36
 A Study of Gagaku Played on Buddhist Rites from the Eleventh to
 the Thirteenth Centuries: The Structure of *Shibu-gaku* and
Sambu-gaku TORIYABE Teruhiko 52
3. アレクサンドル・チェレプニンと日本の作曲
 ——1930年代の洋楽創作における「日本」—— 熊沢 彩子 37
 Alexander Tcherepnin and Japanese Composers:
 The Japanese Element in the Western-Style Music in Japan during
 the 1930s KUMAZAWA Sayako 53
4. コンペールのシャンソンにおける調的特性の考察 佐野 隆 39
 A Study on Tonal Character in the Chansons of Loyset Compère SANO Takashi 54
5. 啓蒙時代の音楽理論
 ——ジャン＝アダン・セール著『和声の諸原理に関する
 試論』(1753) —— 関本 菜穂子 40
 Music Theory in the Enlightenment:
 Jean-Adam Serre's *Essais sur les principes de l'harmonie* (1753) SEKIMOTO Nahoko 55
6. ハインリヒ・シェンカー像の再構築
 ——解釈学、物語論、旋律論—— 西田 絃子 42
 Reconstructing Heinrich Schenker:
 Hermeneutics, Narratology, and the Theory of Melody NISHIDA Hiroko 56
7. 十二ムカームの様式研究 阿不都賽米・阿不都熱合曼 44
 A Study on the Uyghur Musical System *On Ikki Muqam* ABDUSAMI Abdurahman 58
8. ご詠歌諸流儀の成立過程
 ——1920年代以降の仏教教団による布教活動と音楽伝承—— 新堀 歎乃 46
 The Formation Process of *Go-eika* Schools:
 The Buddhist Mission and the Musical Transmission after
 the 1920s SHIMBORI Kanno 60
9. モートン・フェルドマン論
 ——間性 あいだ inbetween-nessという美学—— 高橋 智子 48
 A Study of Morton Feldman: The Aesthetics of "Inbetween-ness" TAKAHASHI Tomoko 61

1. 天野由梨 (2005年度入学)

ディズニー映画『眠れる森の美女』における音楽の役割

本論文は、ディズニー映画『眠れる森の美女』における音楽の役割を、ストーリーや音楽に対する映画製作者の意図の推察を通じて明らかにしようとするものである。数ある映画作品の中でディズニー映画を取り上げたのは、ディズニー映画の音楽に関する先行研究がまだまだ極めて少ないということと、ウォルト・ディズニーが音楽の用い方にかなり力を入れて映画を製作したということによるのだが、中でも1959年公開の長編映画『眠れる森の美女』は、音楽に重きを置きながらも、物語性を失うことのないよう、ウォルト・ディズニー自身が細心の注意を払って製作活動に取り組んだ映画であったことから、特にこの作品を取り上げることにした。

本論文は、序文と結びのある4章構成となっており、序文では、研究の目的や研究の方法、先行研究の紹介、論文の構成について述べた。そして第1章では、ディズニー映画とその音楽を概観し、主要なディズニー映画音楽作曲家についても少し触れている。ディズニー映画『眠れる森の美女』では、全編を通してチャイコフスキーによるバレエ音楽《眠れる森の美女》を基にした音楽が使用されている。そこで第2章では、ディズニー映画『眠れる森の美女』と、チャイコフスキーのバレエ音楽《眠れる森の美女》の双方をそれぞれ概観し、それぞれのあらすじも簡単に紹介している。

続く第3章では、ディズニー映画『眠れる森の美女』における音楽を、チャイコフスキーによる《眠れる森の美女》の音楽と照らし合わせることで詳細な分析をおこなった。ここでは、チャイコフスキーの原曲からディズニーの物語に楽曲を引用する際に、ディズニーの物語中のシーンに最も見合う曲が、同じ内容の部分から引用されるのではなく、チャイコフスキーによる楽曲から受ける印象やイメージにより選択されていることを示した。そして、その引用の際には、原曲をそのまま用いるのではなく、弦楽器の奏でる旋律を歌としたり、原曲にはないフレーズを追加したり、原曲の各部分を繋ぎ合わせるなどの改編が加えられており、また調性や編成、テンポなども異なっているため、双方から受ける印象はかなり違ってくるということについても言及した。

そして第4章では、第3章による分析を踏まえ、物語に込められた製作者の意図を推測することにより、ディズニー映画『眠れる森の美女』における音楽の役割を考察している。ここではまず、それぞれの主要キャラクターが、独自の「主題」を持っているかどうかを示し、「主題」を持つ場合には、キャラクターのイメージを強調する役割や、繰り返し使用されることから、物語に一貫性を与える役割を音楽が担っているということを述べた。また「主題」を持たない場合には、現実味や捉え所、独立性の無さを表現するために、あえて「主題」を与えずに、そのシーン自体に合った歌やバックグラウンド・ミュージックによりキャラクターの描写がなされているということも述べた。さらにこの章では、『眠れる森の美女』製作時である1950年代の時代背景による推察もおこなっている。すなわち、『眠れる森の美女』の夢物語としての在り方や、主人公である姫の受動的で依存的な姿が、戦時中に軍事力の強さや勝利を表現するため派手で豪華な内容のアニメーションが製作されがちだったのに対し、終戦を迎え単純で落ち着いた内容のものに移行したことや、当時の女性に求められた女性像というものが、受動的で依存的な姿であったということから来る結果であったことを明らかにしている。

そして終わりに、考察して明らかになった『眠れる森の美女』における音楽の役割を提示し、後のディズニー映画へ及ぼした影響や、映画において音楽が、言葉や映像だけでは捉えられない心理描写や背景描写などのため非常に重要な存在であることを述べ結びとし、本論文を閉じている。

2. 大久保 真 奈 (2005年度入学)

セルジュ・ゲンスブール研究 ——ジェーン・バーキンへの提供曲を中心に——

本論文は、「セルジュ・ゲンスブール研究——ジェーン・バーキンへの提供曲を中心に」と題し、主に1960年代から80年代にかけてフランスのポピュラー音楽界において活躍をしたセルジュ・ゲンスブール (Serge Gainsbourg, 1928-1991) に焦点を当て、ジェーン・バーキン (Jane Birkin, 1946-) の楽曲を通して彼の音楽的特徴を探ろうとするものである。彼はその活動の拠点をパリに据え、歌手、作詞家、作曲家、俳優、映画監督、作家、演出家、写真家など、多岐に渡る分野で活躍した人物である。彼の作風はシニシズム、ニヒリズム、ダンディズムと言ったところに分類されるものであり、いまなお多くの人々に影響を与え続けている。その強烈すぎる個性ゆえに、ゲンスブールという人物そのものに目を向けた研究は多く為されているものの、ゲンスブールの音楽自体に触れたものは数少ない。また個々の楽曲について述べられたものを見ても、ダブル・ミーニングなどの特徴的な技法を使って作られた歌詞についての言及は多く見られるが、曲そのものの研究をしているものは残念ながらほとんどない。セルジュ・ゲンスブールの音楽を研究していくにあたって、その根本的な部分は作曲者の人格や歌詞ではなく音楽そのものにあると考えており、これが本論文における主要な研究動機である。

ゲンスブールの音楽活動は多岐に渡るが、その中でも数多くの歌手への楽曲提供を行っていることがあげられる。本論文でその楽曲を取り上げるジェーン・バーキンは、イギリスに生まれた女優・歌手であり、ゲンスブールとの映画撮影のため1968年にフランスに渡って以来活動の拠点をパリに置き、現在でもさまざまな活動を行っている。また、彼の公私共に最も身近なパートナーとも言える立場にいた人物であり、それゆえにゲンスブールはたくさんの楽曲を彼女に残している。そこで、ゲンスブールの表現する本質に近いものが、精神的にも近い距離にいた彼女への提供曲にあらわれているのではないかと考える。

本論文は全4章から構成されているが、大きく捉えると二つの部分に分けられる。前半では、セルジュ・ゲンスブールおよびジェーン・バーキンの生涯や彼の活動内容について、後半では、ゲンスブールによって手がけられたバーキンの楽曲の分析を行っている。

まず第1章においては、ゲンスブールの生涯について整理し、また当時のフランスの時代背景を簡単にまとめている。

続く第2章では、ゲンスブールの音楽を中心としたさまざまな活動について述べる。それから、ジェーン・バーキンの生涯および活動内容を整理している。

第3章では、ゲンスブールによって手がけられたバーキンの全楽曲の中から主要な8曲挙げ、それぞれの分析を試みた。ここであげた曲は、『ディ・ドゥー・ダー』『ロリータ・ゴー・ホーム』『無造作紳士』『思い出のロックンローラー』『虹の彼方』『哀しみの影』『ジョニー・ジェーン』『コワ』の8曲である。

そして第4章は結論および、第3章において実施した分析の結果あるいはそこから見えてくるゲンスブールの音楽的特徴について述べる。短いフレーズの繰り返しや「サビ」の欠如などの特徴は、ウィスパー・ヴォイスと呼ばれるささやくようなバーキンの歌い方に沿った作曲法ではないかと考え、ここから浮かびあがってくる特徴こそ、ゲンスブールの音楽的特徴であるとまとめ、締めくくられている。

3. 阿萬野 千 尋 (2006年度入学)

日本の子守歌の歌謡としての位置づけ ——その変遷と現在をめぐって——

本論文では、日本の子守歌が「民謡」「童謡」「わらべうた」などの歌謡の種において、どのような位置づけにあるのか、さらに現在において子守歌はどのような役割を果たしているのかを明らかにしようとするものである。世界の子守歌の中でも、日本の子守歌は子守奉公、すなわち幼児労働と結びついている点において特徴的である。このような“子どもが歌う”という特徴のために、子守歌は「わらべうた」に分類されることが多く見受けられる。右田伊佐雄『子守と子守歌——その民俗・音楽——』によれば、「子守歌は〈わらべうた〉の一種だという考えかたが、わが国では一般的になっている」という。しかし、子守歌とは本来、母親あるいは養育者が歌うもので、子守奉公以外の場では、大人が歌うことが多いはずである。このことに、私は矛盾を感じずにはいられなかった。

そこで、これまで行われてきた子守歌分類に関する見解を整理し、日本の子守歌の性質を明らかにしていく。さらに現代の日本においても子守歌が機能しているのか、調査・考察を進め、現代における子守歌の役割について考えていく。

本論は、三章構成とした。まず第一章では、子守歌の定義について整理するため、子守歌分類の周辺領域として、「民謡」「童謡」「わらべうた」のそれぞれの定義をまとめ、その性質の違いを明らかにした。そして終わりに子守歌の定義をまとめようと試みたが、子守歌には大きく分けて「寝かせ唄」「遊ばせ唄」「守り子唄」の3種類があり、それぞれに違った性質を有しているため、一概に子守歌の定義を打ち出すことはできなかった。つまりこのことが、子守歌の位置づけを曖昧にしていると考えた。

第二章では、子守歌分類に関するこれまでの見解を時系列に沿って整理した。ここでは主に、釈行智『童謡集』、柳田国男『民謡覚書』、町田嘉章・浅野建二『わらべうた——日本の伝承童謡——』を中心に取り上げた。これらの書は、そのタイトルで「童謡」「民謡」「わらべうた」と、いずれも歌謡の種を異にするにも関わらず、すべてにおいて「子守歌」は「わらべうた」であるという説が導き出された。

続く第三章では、現代の日本において子守歌がどのような役割を果たしているのか、幼稚園でのアンケート調査を基に考察した。ここでは、千葉県と茨城県の3つの幼稚園に協力を得て、主に2歳児や年少といった年齢の低い園児の母親（又は保護者）に対し、紙面によるアンケート調査を実施し、「寝かせ唄」と「遊ばせ唄」の二種に分けて調査を行った。本来は子守歌には「寝かせ唄」「遊ばせ唄」に加えて子守娘の歌う「守り子唄」が含まれるが、その性質上、現在においてはほとんど用いられていないとみなし、ここでは調査に含めないこととした。調査の結果、従来の子守歌では、その核となるものは「寝かせ唄」であったのに対し、現在においては圧倒的に「遊ばせ唄」の方が広く歌われていることが分かった。

このように論を進めていく中で、子守歌は「民謡」「童謡」「わらべうた」のどれか一つに納められるものではなく、子守歌が歌われる時と場合によって、これらの歌謡の種のいずれにも当てはまるという結論に至った。つまり子守歌とは、歌謡の一種というよりもむしろ、歌謡の機能であると言えるだろう。さらに、現代において子守歌は「遊ばせ唄」を主として、母と子のコミュニケーション手段の一つとして成り立っていることが窺えた。機械化の進む現代において、母親の声による「歌」を通したコミュニケーションは、人と人との触れ合いを感じることでできる貴重な「場」となるであろう。だからこそ、現代において子守歌が必要であると言えるのだ。

4. 蟻川小百合 (2006年度入学)

アメリカにおける尺八の受容

近年、欧米諸国の間で尺八の人気が高まっている。とりわけアメリカ合衆国で普及が進んでいるという。なぜ多くのアメリカ人が尺八を吹くことに夢中になったのだろうか。演奏と教授の側面を中心に、アメリカにおける尺八の受容の歴史と現状について明らかにすることが、本論文の目的である。

第1章では、明治から第二次世界大戦後までにみられる、尺八のアメリカとの関わりについて述べた。既にこの時期には宮城道雄、吉田晴風らによって尺八音楽がアメリカにもたらされており、それ以前にも日本移民によって尺八が持ち込まれていた。尚、この章で扱った時期までをアメリカの尺八受容の前史として位置付けた。

第2章では、アメリカの尺八受容の幕開けともいえる1960年代に焦点を当てた。武満徹の《ノヴェンバー・ステップス》と、アメリカのジャズ界のそれぞれで尺八が活躍し、その存在はアメリカ中に知れ渡ることとなった。また、1966年にウェスリヤン大学で始められた琴古流尺八の講座によって、人々は尺八に対する理解を深めるだけでなく、日本と変わらぬ方法で尺八を学ぶことさえもできたのであった。

第3章では、アメリカで1960年代に起こった禅ブームが尺八受容に及ぼした影響について、現在の状況をも含めた考察を行った。禅との結び付きを歴史として持つ尺八に、多くの人々が興味と憧れを抱いた。尺八を実際に吹こうとする人が増えたのも、虚無僧が行っていた「吹禅」の影響があったからであろう。

第4章では、現在のアメリカにおける指導者と教授法について触れた。アメリカを代表する指導者である、ロニー・セルティンとラルフ・サミュエルソンの二名と、国際尺八研修館を比較し、後者において日本と異なる教授法も行われていることを述べた。

第5章では、特に現在のアメリカにおいては、尺八に関する情報から楽器などのツールまで、インターネットで手に入れるのが主流であることや、アメリカにも尺八製管のプロがいること、そして国際尺八フェスティバルなどのイベントがアメリカにおいてどのような意義を持つかについて述べた。

結論では、アメリカにおける尺八の普及が以上のようなさまざまな過程を経ていることを指摘し、まとめた。また、日本国内と海外の尺八家が国を越えたネットワークをつくり、裾野を広げる活動を着実にやってきた結果として、現在の尺八愛好者間の国際性や緊密性がみられるものとし、その功績を称え、論を結んだ。

5. 大澤 りり子 (2006年度入学)

日本における音楽評論の誕生と展開 ——大田黒元雄から1970年代までを中心に——

本論文の目的は、日本の音楽評論の起源を辿り、その歴史を一連の流れとして整理すると共に、その伝統を引き継ぐ現代の音楽評論家の立場を明らかにし、今後の指針を示すことにある。

まず第一章「音楽評論の歴史と日本における受容（18世紀～19世紀末）」の第一節では、西洋における音楽評論の起源を明らかにすべく、1722年に西洋初の音楽雑誌《Critica musica》を創刊し、近代音楽評論を確立したマッテゾンやバッハ批判で有名なシャイベに触れ、公開演奏会の登場により音楽ジャーナリズムが誕生するまでの流れを概観した。第二節では、明治維新後の日本における音楽雑誌の誕生を追い、西洋より168年遅れて創刊された日本最初の音楽雑誌、『音楽雑誌』（1890年創刊）が、当初、国の音楽教育や上野の楽壇と密接に関係していたことを明らかにした。また、先行研究により日本最初の演奏批評とされている第一巻の記事は、日本の楽壇の成長を評価する為に西洋人により書かれたものであり、純粹に音楽を批評する目的で書かれていない為、日本最初の演奏批評とは言えないことを指摘した。

第二章「戦前の日本における音楽評論の誕生（1910年代～1945年）」の第一節では日本の音楽評論の草分けとされる大田黒元雄（1893-1979）に注目し、大田黒が日本の音楽評論の第一人者であることを確認した。また特に、大田黒の最初の音楽評論『バッハよりシェーンベルヒ』（1915年）、大田黒らが創刊した音楽雑誌『音楽と文学』、大田黒とプロコフィエフの交流、の三点は日本の音楽評論の始まりを象徴する重要な出来事であり、その様な新しい活動は、大正初期にはほぼ全て大田黒が実践していたことが明らかになった。第二節では、大田黒の流れを引く『音楽と文学』の仲間を中心に、戦前の音楽評論家の活動状況を明らかにした。第三節では大正から昭和初期に掛けて、音楽評論家達がどの様な資料を元に評論を書いたのかを知るため、当時翻訳されていた音楽書を研究した。第四節では後藤暢子氏の先行研究に基づき、昭和初期の主要音楽雑誌である『月刊楽譜』、『音楽新潮』、『音楽世界』、『音楽評論』、『音楽倶楽部』を取り上げ、大田黒の流れを継ぐもの、作曲家中心のもの等、それぞれの雑誌には評論家の流派が反映されていることを指摘した。また、数多くの楽器店や音楽雑誌の出版社が集中していたことより、当時は銀座が音楽評論の拠点となっていたことが分かった。

第三章「戦後の日本における音楽評論の展開（1945年～1980年代）」の第一節では戦後活躍した主な音楽評論家を整理した上で、終戦直後の『音楽藝術』を取り上げ、戦争により崩壊した楽壇の再建を当時音楽評論家が雑誌上でリードしていたこと、この頃既に音楽ジャーナリズムが成立していたことを明らかにした。また、第二節に渡り、堀内敬三のラジオ番組での活躍、柴田南雄、吉田秀和らによる「子どものための音楽教室」の創立、音楽家の会や美学会、音楽学会の創設、音楽大学の増加、ホールや音楽図書館等の音楽施設の設立と、それによる芸術監督の需要等により、社会における音楽評論家の役割の重要性と自律性が拡大して行く過程を明らかにした。

最後に、日本の音楽評論は大田黒元雄を原点とするこれまでの蓄積により現在に至っているが、視点を変えること、新しいものを取り入れ、創造的な音楽評論を試みることにより新たな発展が可能であることを述べて、本論の結びとした。

6. 菊池明香 (2006年度入学)

浅草オペラの音楽分析

第一次世界大戦による好景気と工業の発展、そして「大正デモクラシー」に象徴される自由を求めるエネルギーに満ち溢れていた大正時代、大衆娯楽のあふれる浅草で、日本人による音楽劇として、圧倒的な人気を集めていたのが浅草オペラである。日本のオペラというものは、この浅草オペラという非常に庶民的なところから成長を始めた。「ペラゴロ」なる熱狂的なファンをも生んだ浅草オペラだが、大正12年(1923年)の関東大震災を機に、消滅していく。当時の脚本や楽譜も、そのほとんどが震災や戦災で焼失してしまったため、一体、どのような筋で、どのような曲がついていたかということは、意外と知られていない。そこで、本論文では、浅草オペラで何が鳴っていたかに近づくことを目的とし、浅草オペラの「音楽」について考察する。

第一章では、浅草オペラの歴史を概観する。日本人による最初のオペラ上演は、明治36年(1903年)、東京音楽学校歌劇研究会によるグルックの《オルフォイス》だった。その後、明治44年(1911年)に帝國劇場は歌劇部を創設、イタリアからローシーを招き、部員の養成に努める。興行不振により歌劇部が解散すると、大正5年(1916年)、ローシーはローヤル館を旗揚げするが、赤坂でオペラは根付くことなく、7年に閉館、彼は日本を去った。そのローヤル館出身の歌手らが浅草オペラの誕生、発展に大きく貢献する。また、浅草には、浅草オペラのほかにも見世物、奇術、曲芸、活動写真といった新しい娯楽が、常にあった。第二章では、浅草オペラと同時代に行われていた、他の音楽活動をまとめた。

最終章となる第三章では、浅草オペラの活動を行っていた人々にスポットを当てた。数多くのスター歌手を生んだ浅草オペラだが、歌手の人物史にはあえて触れず、音楽を支えていた学士の生活を考察した。遺品に台本、楽譜が含まれていることから、浅草オペラのヒット作、佐々紅華の《カフェーの夜》の劇中歌《おてくさん》を、現存する資料である、歌詞と楽譜と音源をもとに分析した結果、楽譜の記載が、出典によって異なることがわかった。メロディーのラインは同じであるが、4分の4拍子、8分の6拍子と拍の取り方に違いが見られた。拍の正確さよりも、言葉の語感や、感覚に頼っていたのかもしれない。また、伴奏に関しても、たとえばピアノ伴奏の場合、右手は、歌の旋律を短音で弾いているが、左手はメロディーの進行に関わらず、トニックコードとなる、ドとその5度上のソの音を和音とし、リズムをとっているだけである。一見、音楽的なレベルの未発達が想像されるが、彼らは決して、「大衆受けする流行娯楽の一つ」に納まって活動していたのではなく、日本のオペラ界の最先端という自意識を持って活動していたため、決して恵まれていない状況の中でも、彼らのオペラ上演への情熱は消えなかった。現在、音楽史、演劇史のいずれにおいても特殊な現象と扱われることの多い浅草オペラは、音楽においても、現代から見て取るに足らないようなものとされがちであるが、その作り手が当時目指していた音楽は、結果として、熱意とチャレンジ精神の表れであったことがわかる。

以上を踏まえ、文化現象としての研究のみならず、浅草オペラの音楽的資料を整理し、彼らが音楽的に目指していたもの、また実践していたものを考察、浅草オペラの実態についてまとめ、浅草オペラで一体何が鳴っていたかに近づき、彼らの残した功績を考えた。

7. 黒川 照美 (2006年度入学)

ブラームスの交響曲第4番の初期の受容に関する研究

ブラームスの交響曲第4番は、1885年10月25日に、マイニンゲンにおいて、作曲家の指揮により、マイニンゲン宮廷楽団の演奏で初演された。この地での初演自体は成功を収め、現在でも高く評価されるこの作品であるが、成立初期には批判的に評価されたと認識されている。さらに、そのような批判的な評価が生じた原因は、この作品の「厳めしさ」「古めかしさ」、そして「寂しさ」といった特性であるといわれている。本論文は、そのような批判的な評価が形成され、定着するまでの過程を精査し、交響曲第4番の初期の受容の様相を明らかにすることを目的とする。

まず第1章では、19世紀は公開演奏会や音楽批評の誕生、聴衆の市民化など、社会的な影響のもとに様々な現象が生じたが、その中で交響曲は最高のジャンルとして評価され、それにはベートーヴェンの影響が大きく関係しているという事実を確認した。そして第2章では、そのような状況下において、ブラームスの交響曲は保守派に属し、絶対音楽的な性質を持ち、室内乐的で感性よりも知性を優先する主知主義的な要素を備えており、様々な点で当時一般的であった交響曲観に反する音楽であるということがわかった。

続く第3章では、標題や管弦楽の巨大化、循環形式のような新たな形式など、多くの作曲家が多かれ少なかれ急進派の影響を受けて作品を書いたのに対し、ブラームスは保守派の流れの中で、伝統的・古典的なものを創作の原点として作曲を行ったという、第4番成立当時の交響曲の様相についてまとめた。また、この作品が小編成であることや、第2楽章におけるフリギア旋法や第4楽章のシャコンヌのように、既に当時の主流ではなくなっていた技法を使用するなど、この作品には当時の流行に逆行している点が多々あるということ进行分析した。

そして第4章で当時の書簡と批評を整理した結果、作品の成立以前に、ブラームスや彼自身の周囲の人々が、この作品は音楽的な内容自体は優れているが、それがあまりに高度で難解であるために一般聴衆には理解しきれないのではないかと懸念を概ね抱いていたことがわかった。また、第2楽章に対しては総じて好印象が抱かれるなど、否定的なものだけでなく、肯定的な評価も存在したことがわかった。

最後に第5章では、まず「厳めしさ」の原因は、第1・4楽章の構成の複雑さや、緻密な主題構築、対位法技術の使用などであるということを示した。感覚よりも頭脳を駆使しなくては理解が難しく、そのため聴き手は頭を休める暇がないのである。また、小編成で室内乐的な構造という印象が「古めかしさ」というイメージの形成に繋がり、さらに「寂しさ」に関しては、フィナーレまでもが短調で、しかも暗く悲劇的な雰囲気が終わることが原因ではないかという考察に至った。つまり、この作品の代表的イメージやそれを生み出した様々な要素は全て、当時の一般認識に反する音楽的に高度な例外であったために、人々は否定的な見方を持つことになり、それが最終的に批判的な評価の形成へとつながったのである。

そして、批判的な評価が一般的となった理由としては、第4章で書簡と批評を整理した結果、批判的な評価が肯定的な評価の数を上回っていたことが挙げられる。また、この作品は繰り返し聴くことで初めて真の評価を下せるという意見が多くの批評家に共通して見られたが、成立または初演の時期に繰り返し聴取できる人間はかなり限られており、そのために作品を肯定的に評価することが難しかったのではないかとすることも一因であると考えられる。そして当時、ハンスリックやシュパイデルなどのウィーンの批評家たちは最も高い水準にあるとみなされていたため、彼らの批評は強い影響力を持っていたが、ウィーンにおける演奏の質があまり高くはなかった。その結果、彼らがこの作品を批判的に評価し、彼らのそのような見方が信頼性の高いものとして重要視され、批判的な評価が一般認識として広まったのではないかと推測を立てることができた。

演出がオペラ作品にもたらす可能性 ——2003年日生劇場におけるベルク《ルル》公演を通して——

現代のオペラ界において、歌唱・演奏のクオリティの高さはもちろんのこと、演出の充実が公演の良し悪しを大きく左右するようになった。実際私達はオペラを観に行きある演出に触れることによって、その作品の新しい一面や捉え方を知ることがある。しかし、なぜオペラにとって演出が重要なのか、そもそもオペラにとって演出とは何なのかということについては、曖昧なままにされてきた。演出に対する認識は、その国の持つ伝統や考え方によっても違えば、その人のオペラへの携わり方によっても違うのが現状であり、今ここで1つに統一することは出来ない。しかし、オペラ演出と対峙するにあたり、ある明確な定義や観念を持った上で考察すること、また核となる音楽との関係性をよく吟味することは可能である。以上を踏まえて、本論文では研究の目的を次の3点に設定した。まず、オペラ演出の定義、およびオペラ演出の役割と重要性に関してある1つの解答の在り方を示すこと。次に、あるオペラ作品の演出について考察するために、その作品の音楽を深く理解すること。そしてその音楽の様相と舞台で行われる表現との関係性を綿密に検討し、その演出がそのオペラ作品に与える可能性を見出すことである。

今回は演出の研究対象として、2003年に日生劇場で行われたアルバン・ベルクのオペラ《ルル》3幕版初演を取り上げた。日本人による初演でもあるこの公演において、演出家を務めた佐藤信氏は何を私達に見せたのだろうか。

本論文は序文と5つの章から成り立つ。序文では執筆目的と方針について言及している。第1章の前半では「演出」という概念の成立と様相について演劇学の観点を取り入れて説明した上で、オペラの歴史や現状と演出との関わりについて考察した。後半では、音楽が演出されるということについて考察した上でオペラ演出を「その作品の音楽から、その時その演出家だからこそ見出せるコンセプトを抽出し、そのコンセプトを伝達出来る視覚的世界をつくり上げること。」と定義。さらに作品の上演頻度や観客のニーズに沿って座標的に変化させることが出来る、演出の「解説的役割」と「解釈的役割」の理論を提唱した。

第2章では研究対象公演の演出を分析する上で必要な、音楽的土台の強化を試みた。《ルル》の全体構造、含まれている曲種・音列・動機、リブレットとの関係性などをまとめ、次章以降に備えている。第3章では本論文執筆のために2009年10月16日に行った演出家佐藤信氏へのインタビューのまとめと考察を行い、研究対象公演の演出意図や佐藤氏のオペラ作品に対する考えなどを明らかにした。第4章では研究対象公演の映像をスコアと綿密に照らし合わせ、《ルル》の音楽が舞台上の表現にどのように繋がっているか、また舞台上に表れたものからどのような作品観や人物像が生まれるかを考察した。

以上の研究から、佐藤氏の演出は「一人の女性主人公の生き方を極限まで追究したもの。同時期の西欧では、ルルという女性を架空の複数の女性と仮定し、その人間像の表現を単純なものへと解決させる演出法がもてはやされていた。それに対し、あくまで現実世界に生き観客の共感を得ることが出来る1人の女性を描き切っており、非常に有意義である。」という結論に達した。第5章ではこの結論に準じて、研究対象演出がベルク《ルル》にもたらした可能性を展望し、論を締めくくっている。

9. 西山奈々子 (2006年度入学)

村上春樹と音楽——四部作において音楽が語るもの——

本論文は、作家・村上春樹(1949～)が、小説作品の中で、クラシックやジャズ、ロック、ポップスといったジャンルの音楽についての言説を多用することに着目し、村上にとって音楽を小説の中に持ち出すことがどのような意味をもっているのか、そこでは音楽がどのような役割を担っているかについて、音楽研究の見地から考察することを目的とした。

はじめに、村上が音楽とどれほど親密に関わってきたかを、その著作やエッセイ、インタビューなどから指摘した。また、その音楽的言説の及ぶ範囲の広さと、語り口の独自性についても言及し、村上と音楽についての諸々の先行研究について触れた。

次に、村上が著作の中で音楽を語る時、その背景にあると考えられる村上自身の音楽の聴き方、すなわち村上の「音楽聴」に焦点をあてた。まず、その音楽聴の形成過程について、書物と音楽とが大きな比重を占めてきた彼の経歴を概観し、時代背景としての音楽複製技術の発展の恩恵を受けた作家であることを指摘した。そして、現代の音楽聴と村上の音楽聴とを比較検証し、音楽のジャンルにおけるヒエラルキーの喪失や、音楽の場の拡大、レコードをはじめとする複製技術によってもたらされた音楽の反復可能性といった現代の音楽聴の特徴が、村上の音楽聴にも多分に反映されていることを示した。

最後に、以上を踏まえたうえで、実際の小説における音楽についての言説を扱った。本論で対象とした小説は、同一の主人公である〈僕〉をめぐる物語であり、村上がその作風の基盤を作り上げたと思われる4作品、すなわち処女作『風の歌を聴け』(1979年)、『1973年のピンボール』(1980年)、『羊をめぐる冒険』(1982年)、そして『ダンス・ダンス・ダンス』(1988年)である。ここではまず4作品のあらましと位置づけについて触れた後、村上の小説作品の中でとりあげられる音楽がどのような意味をもっているかを、いくつかの視点から考察した。

これらの考察をとおして、村上の音楽聴は、音楽複製技術の恩恵を受けた現代の音楽聴と、多様な音楽を愛好しながら常にどんな音楽に対しても誠実なレシピエントでありつづけてきた彼自身の聴取の姿勢により形成されてきており、それが小説作品における主人公〈僕〉の音楽聴にも反映されているということを指摘した。さらに、村上は時として、意識的にせよ無意識的にせよ、小説の中で鳴りつづける音楽に、ものごとの二面性や、時代性といった象徴的要素を託していることを示した後、尚それだけにとどまらず、そうした音楽描写が読者に暗示的なイメージをもたらしその心的世界に深みを与えている点で、小説において音楽がもつ意味を高めていることを評価し、本論を結んだ。

10. 根 木 真梨沙 (2006年度入学)

戦後大学改革時における「楽理科」創設 ——構想と初期実態の検証を通して——

本論文では、戦後大学改革時に行われた東京芸術大学音楽学部楽理科の創設を探った。しかし、楽理科の創設に、直接言及された資料はなかったため、ここでは大学改革における制度改革や創設に至るまでの様々な構想、創設後、初期（1949年～1955年）の楽理科の実態や学生の進路などを検証することを通して、楽理科創設を捉えることにした。芸大ではその後、2002年に音楽環境創造科が新設され、本年は楽理科が創設60年を迎えていることから、今一度、創設時の状況について理解することが必要であるだろうと考えた。なお、資料としては、主に、2004年（平成16年）に完成した『東京芸術大学百年史』全12巻を参考にした。

第1章では、国の政策として行われた学制改革の概要と改革に対する学校の対応、改革による学校の変化を述べた。この学制改革によって、技術のみを教授する性質をもつ東京音楽学校から、芸術全般の知識を広く教授する性質をもつ東京芸術大学音楽学部へと変化した。学校としての性質が変わったことによって、音楽について広く知識を持った人材の育成が必要となったことは、楽理科が創設される要因の一つだった。

続く第2章では、前章の大学としての性格を踏まえた上で、師範科の廃止、雑誌『音楽芸術』などに掲載された楽理科の構想、同時期に創設された東京芸術大学美術学部芸術学科の創設目的といった、三方向から、本学科の創設目的を推察した。その結果、音楽の知識・理論と技術が両方備わった人材の養成、すなわち、音楽を実技の面からも理解した後に音楽学者、批評家、教育者などとなる人物の養成を目的として、楽理科は創設されたと私は考えた。

第3章では、創設された楽理科の実態を探るべく、常勤教官、入学試験、カリキュラムをまとめた。第4章では、創設後、初期学生の学校生活、卒業論文のテーマ、卒業生のとった進路から当時の様子を述べた。

第2章で推察された創設目的を第3、4章と照らし合わせて考えると、創設目的は、ほぼ達成されていると思うが、卒業生の進路からは、批評家を本職にした者は少なかった（但し、この資料は卒業後すぐの進路状況ではないということは留意しなければならない）ということ、また、講義が中心となっており、自分の考えを表現する方法として、卒業論文以外の指導が行われていないことがわかった。論文という学者としての表現方法のみを教授するカリキュラムであったことは、問題点として挙げられるだろう。

以上のような初期状況から、わずかながら問題点も残しつつも、楽理科では実際に創設目的に沿った人物が育っていた事がわかった。

戦後日本におけるうたごえ運動の音楽的研究 ——『青年歌集』を中心に——

うたごえ運動とは、戦後日本において声楽家関鑑子を中心に創始され「うたごえは平和の力」をスローガンに掲げた、合唱を伴う民衆音楽運動である。しかし運動創始が青年共産同盟に関連することから、当時より政治性が強く指摘され、うたごえ運動は多くの研究で社会運動と音楽運動が表裏一体であると述べられている。その中で本論文は、うたごえ運動が音楽運動としていかなる音楽的実態をもって発展し、全国規模の運動となり得たかを解明し、考察することを目的とする。分析の中心となる『青年歌集』は1951～69年に関を中心に編集、全篇が刊行され、一冊に国内外の民謡、歌曲、創作曲80曲程度を掲載し、「かくれたベストセラー」と謳われた歌集である。本論文はこの歌集の分析に加え、運動の中心的役割を担った中央合唱団の第五期生、中尾富子氏へのインタビューを交えて考察を深めた。

論文は『青年歌集』刊行を中心とする約20年を扱った三章構成である。第一章では、うたごえ運動の社会的背景を交え概観すると共に、うたごえに民衆の生活心情を反映させることを関が重視していたことを明らかにした。また当時、政治性への批判の中で徐々に音楽運動としても評価されたことをまとめた。

第二章では、『青年歌集』の編集と刊行に際し、まず安価で手軽に購入できる歌集が、うたごえ運動の急速な盛り上がりとは比例してたて続けに発行されたことなど、運動と歌集の関連性に迫った。次に、収録された全843曲のレパートリーを、筆者が設定した①外国の民謡および歌曲、②日本の民謡、③日本の新しい創作曲、④唱歌、童謡および歌曲他の4つに分類したところ、外国の民謡および歌曲が半数を占める中で、日本民謡の掘り起こしが積極的にされたこと、新しい創作曲が専門家からだけでなく、民衆からも作曲され充実した内容にあったこと、がわかった。また各篇は、原水爆問題に関係し《原爆許すまじ》が取り上げられた第4篇、世界青年学生平和友好祭にて交換した各国の歌を盛りこんだ第5篇など、その時代の出来事や生活の反映によって特色付けられており、歌集の内容もまた、常に民衆との強い結びつきの上に成り立っていた。

第三章では『青年歌集』の制作にあたって、選曲や訳詞が関の意向により原曲に忠実であったこと、民衆の読譜力を考慮して数字譜と五線譜の二種類で記譜したこと、声部構成は活動コミュニティの様々なレベルに合わせて、単声と二声、四声の楽曲が均等に配慮された上に、時には六声もある難易度の高い楽曲で音楽的達成感を高めたことを指摘した。そして実際の楽曲からは、1オクターヴ程度の音域、二拍子系の拍子、付点音符の多用、詩を中心とした旋律創作といった音楽的特徴が挙げられた。それらの教習過程では、指導者である音楽専門家と民衆の間に位置する、中央合唱団（及び同様の働きをする各地の中心合唱団）がうたごえの手本となり、三者の関係性が重要であったと共に、関が音楽専門教育を重要視したことが、運動の発展に寄与したこともわかった。

うたごえ運動の音楽的実態を歌集から考察して明らかになったのは、常に民衆を第一に考え、民衆の生活心情に基づいた制作状況と楽曲内容であり、それが民衆の心に響き、愛唱されうたごえ運動の発展につながったということである。このような国内外の膨大なレパートリーを持つ歌集はそれまでに存在せず、これほど多種多様な楽曲を扱い、民衆に対する音楽専門教育を充実させたことは、豊かな音楽性を養う結果をもたらしたと考えられる。ここから、うたごえ運動は社会運動としてでなく、音楽運動としていわゆる新たな民衆音楽文化の創造であったと結論づけた。

世阿弥能楽論書における〈音楽〉と〈身体〉の接点 ——「機」という思想の広がり——

人は、身体があるがゆえに音楽という一つの表現を持つことができる。それは物理的な問題に留まらず、より根源的なレベルで〈身体〉は我々の感性を左右し、その音楽に食い込んでいるのではないだろうか。室町時代の能役者である世阿弥は、稽古を通して自らの身体に真摯に向き合い、その模索の中で優れた能楽論を多く残した。その著作からは、今なお色褪せることのない能役者の〈身体〉が迫力を持って浮かび上がってくる。身体を起点とした彼の思想の中で、〈音楽〉はいかに捉えられたのであろうか。本論文は、世阿弥の思想形成において、〈音楽〉と〈身体〉というものがいかに結びつきえたかを、主に彼の音曲論の中で展開された「機」という概念を手がかりに、明らかにすることを目的とした。

第一章では、『風姿花伝』第一年来稽古条々と、『花鏡』^{まんのうをいっしんにつなぐこと}万能縮一心事における世阿弥の身体の変化を考察した。『風姿花伝』期の世阿弥の眼目は、あくまでも肉体的身体にあるのに対し、自らが「老い」という身体の転機を迎えた『花鏡』期には、新たな〈身体〉のあり方を開拓している。その嚆矢となったのが、「舞を舞い止む隙、音曲を謡ひ止む所」である「せぬ隙」の発見であった。「せぬ」という手立ては、肉体的身体レベルにおいては主体性の否定に他ならない。主体性を削ぎ落としていった結果、そこに残るのは演者の「呼吸」、つまり「息」として現出する〈身体〉である。「息」は謡に直結する問題であり、「息」と結びつきの深い世阿弥独自の「機」という概念との関連が予想される。

第二章では、「機」の実体を、「気」の語と合せて伝書内の用例を洗い出し、従来の研究者たちの解釈を比較・検討しながら明らかにした。世阿弥の音曲論の中で、「機」という語を核に持つ「一調二機三声」は、謡の際の発声のプロセスを示した標語である。「機」は物理的には「息」という形をとるが、生理的な「呼吸」とは区別され、より精神的な意味合いを持つ。「機」という概念は、自己完結的なものではなく、常に「他者」との関係が想定され、かつそれと通じる開かれた性質を持つものであった。世阿弥が能役者として常に意識していた「他者」は、「観客」に限らず、演能条件さえも包括する広義のものであったと思われる。その点で、陰陽思想の「気」の概念との関連も強い。「機」は世阿弥の〈音楽観〉をも規定する、奥行き深い概念であることがわかった。

第三章では、これまでの考察を通して明らかになった「機」の性質をふまえ、それが〈音楽〉と〈身体〉をいかに結びえたのかを考察した。「一調」の背景にある「時の調子」という観点からも、世阿弥の想定した「他者」の広がりや裏付けられ、「一調二機三声」は、彼の演能そのものに対する思想を投影していると考えられる。また、「せぬ隙」において現出する能役者の〈身体〉は、「息」の鍛錬を通じてこそ得られる「機」によって、繋ぎとめられている。つまり、「機」は世阿弥独自の〈身体観〉を形成しているといえる。世阿弥は生涯を稽古で貫き、その思考の出発点は常に自らの身体との対峙にあった。徹頭徹尾、能役者であった世阿弥は、内なる他者と、外なる他者を受けとめ、その「和合」を追求した。そこには、他なるものを排斥するのではなく、その交流の中で生きた関係を構築しようとする姿勢が映し出されている。「機」は「息」から発想され、異質な自己と「他者」とをつなぎ、真に能を成就せしめる。「機」という思想は、世阿弥能楽論書における〈音楽〉と〈身体〉の接点であるとともに、彼の能楽論全体に通底するものであった。

13. 服部 阿裕未 (2006年度入学)

九条兼実と音楽 ——『玉葉』の音楽記事から後半生を中心に——

本論文は、九条兼実(1149~1207)の日記『玉葉』(1164~1203)の音楽記事をもとに、兼実が生涯に渡って音楽とどのように関わったのか明らかにすることを目的とする。

九条兼実は、院政末期から鎌倉初期の政治家として知られ、『玉葉』は従来、日本史上の一大転換期を伝える第一級の史料として高く評価されてきた。一方、儀式や行事作法、管絃の説など、音楽に関する記事も詳細・豊富であること、彼が院政期最大の音楽家・藤原師長の従弟であることから、音楽史研究においても重要視されてきた。例えば、荻美津夫『平安朝音楽制度史』(1994)をはじめ、同時代史料として『玉葉』を活用した研究は多い。

しかし、39年に及ぶ膨大な記事が残っていながら、『玉葉』を通じた兼実本人の音楽との関わりについては、まだ十分な検討がなされていないとはいえない。兼実は前半生では、公の場でしばしば琵琶を演奏しているが、治承2年(1178)30歳を境に琵琶を弾かなくなる。桜井利佳氏は『『玉葉』からみる九条兼実の琵琶』(2006)においてその問題を指摘し、兼実の習楽の背景や前半生の演奏活動について詳細な研究と年表を発表した。しかし、『玉葉』の音楽記事はその後も建久7年(1196)まで確認でき、その内容から決して彼が音楽を捨てたわけではないことがわかる。

当時の宮廷社会にあって、音楽は貴族の基礎能力ともいえるものであった。彼らは演奏だけでなく、あらゆる宮廷行事において企画・運営・総合監督的立場で行事に関わるために、高位の者ほど音楽の知識が必須であった。つまり、演奏活動だけで彼らの音楽活動を分析・判断することは、彼らの実像から遠ざかることになる。従って、本論は、兼実の演奏活動だけでなく、私的な音楽交流や音楽教育、宮廷行事の中での音楽との関わり方を読み解き、その中で彼が何を重んじ、音楽をいかに捉えていたのかを明らかにする。

本論文の構成は、序論、第1~4章、結論の各部から成る。

第1章では、治承2年までの琵琶を中心とした音楽活動について先行研究をまとめ、節会を例として兼実の朝儀への姿勢、役割を考察し、後半生の指針となるべき経験となった音楽交流、青海波論争事件について論じた。

第2章では、治承3年(1179)~文治5年(1189)までを扱い、御遊を退いた後、摂政の夢を持って熱心に取り組んだ長男良通の音楽教育、摂政就任後の、内乱によって途絶えかけた盛儀復興への取り組み、良通の死による音楽の喪失について述べた。

第3章では、文治6年(1190)~建久7年(1196)までを扱い、良通の死後、長女任子の入内・立后による新たな音楽の場の創出、その展開と、人生における集大成ともなる行事執行、楽所設置、《青海波》上演、そして政界失脚による音楽の消失について述べた。

第4章では、政界失脚後から死没(承元元年、1207)までの晩年について、音楽が消失したこと、法然への帰依と念仏に触れ、その音楽性を考察し、兼実にとって音楽は、貴人としての脈絡を離れて一人間として愛好するものではなかったと指摘した。

最後に全章を総括し、『玉葉』から浮かび上がるのは、音楽家九条兼実ではなく、貴人九条兼実の音楽との関わりであること、兼実を例として『玉葉』には当時の貴族社会の様相、中世前夜の宮廷文化のありようが描かれていることを述べ、兼実の業績を再評価して本論を結んだ。

14. 樋口 晃子 (2006年度入学)

ノクターンとカンティレーナ ——F. ショパンとイタリア・オペラの関係——

ショパン Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849) のノクターンに関してはすでに一般的に、フィールド John Field (1782-1837) のノクターンからの影響、及びショパン自身が直接観たり聴いたりしたイタリア・オペラにおけるカンティレーナからの影響の2点が指摘されている。しかし、ショパンのノクターンとイタリア・オペラにおけるカンティレーナの関係については、詳細な分析や調査を施した上での先行研究は見当たらず、十分に探求されているとはまだ言えない。また、これまでのショパン研究においては、いわゆる「大曲」ではなく、サロン小品や家庭音楽に属するノクターンが研究対象として取り上げられることはほとんどなかった。こうした事情を背景に、本論文の目的はショパンが接した可能性のあるイタリア・オペラを限定した上で、ショパンのノクターン全曲とイタリア・オペラにおけるカンティレーナの関係について、比較分析を行い、両者に共通する類型を導き出すことにある。

第一章では、1833年にパリで刊行され始めた週刊雑誌『メネストレル Le Ménestrel』をもとに、1830～40年代パリにおいて最も多く上演されていたと考えられるイタリア・オペラのレパートリーを特定した。本論文ではその中から、ロッシーニの《セビリヤの理髪師 Il barbiere di Siviglia》、《オテッロ Otello》、ベッリーニの《ノルマ Norma》、《清教徒 I Puritani》、ドニゼッティの《ランメルモールのルチア Lucia di Lammermoor》の5作品を比較分析の対象として選定した。そして、おそらくショパンもこれらの作品を鑑賞していた可能性が高いと推測される。また、カンティレーナという用語の定義についてもここで確認した。

第二章では、ショパンのノクターンとオペラ・アリアの比較分析を行うにあたり、ノクターンというジャンルの歴史的な位置付けについて簡単に言及した後、ショパンのノクターンの概要を提示した。

第三章と第四章では、ショパンのノクターンにおけるイタリア・オペラのカンティレーナからの影響関係を明らかにするために、実際にショパンのノクターンとオペラ・アリアの比較分析を行った。具体的には、ショパンのノクターンの持つ形式やフレーズ構造、和声、非和声音を多く含む装飾変奏を分析時の観点として設定した。第三章では、ショパンのノクターンに多く見られる三部形式がオペラ・アリアの定型の三部形式を脱し、また主部と中間部に明確な対照性を与えることによって、三部形式でありながら形式にはまらない自由な感情表現を獲得したことを明らかにした。さらに、形式を形成する個々のフレーズに関して、ショパンのノクターンにおける長い旋律フレーズには、ベッリーニのフレーズ形成における完全終止の引き延ばしと同様の現象が確認され、これはショパンのノクターンにおけるカンティレーナからの影響の一類型と考えることができるだろう。

第四章では、ショパンの装飾変奏とオペラ作曲家が実際楽譜に書き出した装飾変奏を、特に装飾変奏がどのような目的や効果のもとで用いられたのかという点に留意しながら分類し、比較を行った。旋律の装飾というショパンの着想自体、ロッシーニの装飾が非常に多く施された声楽パートからの影響を指摘することができるが、ショパンがノクターンにおいて用いた装飾変奏はロッシーニとは異なり、単なる装飾の役割を越え、一種の芸術表現的な意味が付加されたように思われる。というのも、ショパン独自の半音階を用いた装飾変奏や割り切れない装飾音符による装飾変奏が、装飾変奏からもたらされる表面的な華麗さだけでなく、内面的に種々の表情を生み出したと考えられるからである。

第五章では以上の考察を総合し、ショパンのノクターンとイタリア・オペラにおけるカンティレーナの関係について、ショパンのノクターン中の長い旋律フレーズ、及び装飾変奏は、それぞれベッリーニ、ロッシーニのオペラ作品から示唆を受けたと推測され、以上の2つの類型が導き出されたことを結論とした。

最後に、この研究が従来の音楽史記述ではとすると見過ごされがちだった、19世紀前半の市民によるサロン中心の音楽文化を理解する糸口になればと思う。

15. 平野 貴俊 (2006年度入学)

戦後フランスの公共ラジオ放送による現代音楽の普及 ——アンリ・バローの方針とその意図——

フランスを代表する公的機関の一つである公共ラジオ放送局は、第2次世界大戦以後現在に至るまで、現代音楽の普及活動に取り組んできた。本放送局を対象としたこれまでの研究は、しかしながら、その普及の方針を通時的に概観するにとどまっていた。本研究は、フランスの公共放送RdF (1944-1949) とRTF (1949-1964) においてラジオの音楽・教養放送の主任を務めた作曲家アンリ・バローHenry Barraud (1900-1997) に焦点を当て、現代音楽の放送におけるその方針と意図を考察することを目的とする。

公共放送で中継あるいは録音による放送が行われた国立管弦楽団 l'Orchestre nationalの演奏会は、主にバローがそのプログラムの編成に携わり、現代音楽の普及において重要な役割を果たした。本論文では、演奏会のプログラムを構成する際のバローの方針を著述や発言、プログラムの実例を根拠として提示したうえで、その方針を支える意図について、バロー個人の音楽観を参照しながら考察を行った。それによって、方針そのものの検討からだけでは明らかにすることのできなかった意図が方針の背後に存在した可能性を、新たに指摘することができた。

論文は4つの章から構成される。まず第1章で、RdFの設立に至る経緯に重点を置きながら、20世紀前半におけるフランス公共ラジオとそれを取り巻く情勢を概観した。次にバロー個人を中心とする論考がこれまで存在しなかったことに鑑みて、第2章では放送に携わる以前のバローの経歴を可能な限り詳細に跡付けした。

そして第3章で、国立管弦楽団演奏会のプログラムを構成する際にバローが重視した方針を論じた。バローは、現代音楽を古典派やロマン派の音楽などそれ以前の音楽と並置させてプログラムを組むよう努めていた。また、現代音楽作品の選定においてはできる限り偏向をなくすことによって、現代音楽の多様な傾向を紹介することが目指された。こうした方針の意図は、聴衆が現代音楽とそれ以前の音楽との間に連続性を見出し、現代音楽に対する抵抗感を軽減することにあつたと考えられる。

第4章では、現代音楽についてバローが表明した見解との関連から、上述の方針についての考察を深めた。作曲家として生涯にわたり音楽創作を続けたバローは、著書『現代音楽を理解するために』の中で、現代音楽の創作態度として望ましいのは「伝統」に立脚しかつ創造性を探求することだと述べている。ここでバローが言う「伝統」とは、同書に現れるこの語の他の用例との照合によって、調性の原理とほぼ同義であることが明らかとなった。実際、バローの作曲した音楽はたしかに無調ではあるが「調性の原理への執着」(C. ロスタン) を露わにしている。

以上の考察を踏まえて、現代音楽をそれ以前の音楽と並置するというバローの方針は、現代音楽に対する聴衆の抵抗感を和らげることをねらいとするだけでなく、現代音楽が調性の原理に立ち還ることを希望するバローの信条が表れたものとして解釈することができる。言い換えれば、バローは現代音楽の放送を通して、現代音楽における調性原理の復権という自らの理想を聴衆と共有しようと試みたのである。

最後に、本研究の位置づけを再確認し、今後の研究の可能性を展望して結びとした。ラジオ放送に限らずテレビ放送も視野に入れて、国立管弦楽団の演奏会以外の音楽放送を対象としてそれらを実際に視聴、分析することで、フランス公共放送による現代音楽の普及をより多角的に検証することができると考えられる。

クラリネットのリガチャーにおける吹奏感評価実験 およびその考察

本論文は、クラリネットを演奏する際、リガチャーの変化によって吹奏感に変化が現れるということを検証し、その構成要素を模索することを目的として行った試奏実験の結果報告およびその考察を行うものである。リガチャーとは、振動体であるリードをマウスピースに固定する部品のことで、金属製や皮製のものなどがある。

リガチャーの形状や素材が音色や吹奏感に影響を与えるということは、奏者の間では認識されているが、その差異を明確に体系化したものは無く、リガチャーに関する先行研究もほとんど見当たらない。これは、奏者によって感じ方が変わってくるため、一概に型を提示するのが難しいからであると思われる。また、奏者が概してリガチャーの違いよりも楽器本体やマウスピース、リードの違いによる変化を重要視していることなどが挙げられる。そこで、クラリネットのリガチャーについて、その吹奏感の印象を定量的に評価するための試奏実験を行い、その結果を考察しようと考えた。

本論文における試奏実験では、リガチャーの素材とメッキに着目し、その違いによる吹奏感の影響を明らかにした。使用したリガチャーは石森管楽器のWood Stoneメタルリガチャー六種で、いずれも同一の形状である。実験は評価語の抽出を目的とし、自由記述法を用いた実験①と、リガチャーの変化によって吹奏感がどのように変化するのかを明らかにすることを目的とし、評定尺度法を用いた実験②の二つである。実験①において、六種のリガチャーそれぞれに対して、吹奏感に関するさまざまな語句を抽出することができた。そして、これらの語句から筆者が選定した13の評価語を用いて実験②を行った。被験者はいずれも本学のクラリネット講師およびクラリネット専攻生のべ24名である。

実験①で得られた13の評価語を因子分析することにより、これらが「反応因子」、「操作性因子」、「量的因子」という三つの因子に関係していることが明らかとなった。また、実験②の結果から、リガチャーのメッキが吹奏感に及ぼす影響やリガチャーの重量と吹奏感の関係について、ひとつの可能性を提示することができた。今回は試聴実験を行うことができなかったが、試聴実験を通じて音色を客観的に評価することによって、リガチャーの特徴をよりよくとらえることができると考えている。

将来的には、どのような素材・形状・メッキが、どのような吹奏感や音色をもたらすのかということ定量的に評価し、体系化できればよいと考えている。そうすることによって、奏者がリガチャーを選ぶ際の一つの判断材料となること、さらには今後のリガチャーに関する研究およびリガチャーの改良・開発の参考となることが期待されるからである。

本論文は第1章～第5章の各部分から構成される。第1章では、研究の動機と目標を述べ、第2章ではクラリネットやリガチャーについての詳細な記述を行ったのちに、先行研究について触れた。第3章においては、二つの試奏実験の概要や目的、方法、結果を記述し、その分析を行った。第4章でこれらの実験の考察を行い、第5章で今回の研究のまとめ、反省点、今後の展望を述べ、結論とした。

17. 山形 壮平 (2006年度入学)

黛敏郎論 ——《涅槃交響曲》を中心に——

本論文は作曲家・黛敏郎の代表作である《涅槃交響曲》の分析等を通してその語法を見つめ、黛と伝統的な主題とのかかわり、そして《涅槃交響曲》が、黛の創作や日本の音楽界においてどのような意味を持ちえたのかを考察するものである。

黛敏郎(1929~1997)は《涅槃交響曲》やオペラ《金閣寺》などで知られる日本を代表する作曲家であるが、その生前の政治的な言動が影響してか、同世代を生きた作曲家・武満徹と比して黛の作品に関する学術的な研究・論考は圧倒的に少ない。特に黛の作品の分析に至っては、京都市立芸術大学の清水慶彦氏が、黛作品の音列技法(2008)と、《涅槃交響曲》に使用されている仏教音楽について行った部分的な分析(2007)を除いて、ほとんどなされていないと言っても過言ではない。本論文は清水氏の指摘を参照しながら、独自の見解も加えた形で《涅槃交響曲》の分析を行う。

《涅槃交響曲》を発表するまでの黛の創作活動は、自作にジャズやミュージック・コンクレート、12音技法を取り入れるなど、常に新たな響きを求めて西洋の前衛音楽を志向し、時代の最先端を走っていた。ところが1956年に渡欧し、現地でポスト・ウェーベルンの音楽様式であり、合理化の極致ともいえる作曲技法「総音列主義 total serialism」に接した黛は西洋音楽の行き詰まりを痛感する。程なくして1958年に発表された《涅槃交響曲》は、梵鐘の音を音響解析し、その結果を管弦楽で再現するという独自の発想の下、経文や声明の響きを取り入れた男声合唱を伴う大規模な管弦楽作品である。《涅槃交響曲》は日本の伝統的な音楽を西洋音楽に取り入れた作品として初演直後から国内外の大きな反響を巻き起こすと同時に、黛がこの作品をきっかけに「伝統主義者」への変身を遂げたという見方が根強くなされた。本論文ではこうした単純な図式を排し、《涅槃交響曲》全体の分析と、黛自身の言説を通して得られた結果から、《涅槃交響曲》が、黛の創作や日本の音楽界においてどのような意味を持ち得た作品なのか明らかにすることを主眼に置いている。

本論文は3章から成る。まず第1章では黛の略歴を整理し、黛が《涅槃交響曲》を作曲するまで、自作にジャズやガムラン、そして12音技法などの要素を取り入れた創作の過程を振り返りながら、黛の創作の信条を明らかにし、《涅槃交響曲》が生み出された土壌を記述する。第2章では《涅槃交響曲》成立の経緯を述べた後、先行研究を参照しつつ作品全体の分析を行い、経文や声明といった伝統的な主題と、自由な音列技法やトーン・クラスターなどの前衛的な音楽語法が効果的に融合された姿を明らかにする。第3章では、《涅槃交響曲》作曲に当たり黛が取った方法論がスペクトル楽派の先駆を成すということ、日本において1960年代から1970年代にかけて邦楽器を使った作品が数多く作曲されたことを踏まえ、《涅槃交響曲》が多くの作曲家にとって日本の伝統的な音楽を見つめる嚆矢となった作品であることを指摘し、《涅槃交響曲》以降の黛の創作の軌跡を追っている。

《涅槃交響曲》は、黛の「日本回帰」という単純な図式でとらえるべき作品ではなく、日本の伝統的な音楽を、その元の文脈にとらわれず、柔軟に西洋音楽の前衛と融合させた作品であると同時に、当時の西欧で最も先鋭化した前衛技法である「総音列主義 total serialism」の限界に対する黛の回答と位置づけ、本論文の結論とした。

18. 山口 裕加奈 (2006年度入学)

松村禎三研究 ——オペラ《沈黙》を中心として——

本論文は、作曲家松村禎三(1929-2006)の生涯において、松村の作品中唯一のオペラである《沈黙》(1993)はどのように位置づけられるのか、また、松村が《沈黙》というオペラをどのように構成し自らの想いを定着させたのか、に迫ろうとするものである。

《沈黙》は、遠藤周作の小説『沈黙』を原作とする全2幕16場からなるオペラである。この作品は、1979年に松村が「第10回サントリー音楽賞」を受賞したのを機に、サントリー音楽財団からオペラ作曲の委嘱を受け、翌1980年から1993年まで13年をかけて作曲された。その間、多くの時間は台本の執筆に費やされた。台本は松村が久寿美夫人と二人三脚で仕上げたものである。これまでの上演(1993、1995、2000、2003、2005年)はのべ13ステージを数え、程度の差こそあれ、上演を重ねる度に音楽・台本に手が加えられてきた。日本のオペラ史に残る松村晩年の大作である。

第1章では松村禎三の生涯と作品を概観し、《沈黙》がどう位置付けられるのかを検討した。まず大まかに作曲家としてデビューする前と後で分け、デビュー後は年代ごとに記した。これまで松村の作品が最も評価されてきたのは器楽曲の分野であり、器楽曲を中心とする年代区分も可能である。しかし、意外と知られていないが作品数から言えば映画音楽や劇音楽の方が多く、また、《沈黙》というオペラを考える上でもそれらのジャンルとの関係性を考える必要があった。よって、年代ごとに記述するというスタンスをとり、雑誌対談での松村の発言やプログラム・ノートを参考に、音楽観の変遷や松村独自のオペラ観(「音楽とドラマのヴァイブレーション」)が形成される過程を追った。

第2章では小説『沈黙』とオペラ《沈黙》の台本を比較した。ここで用いた台本は『沈黙ヴォーカル・スコア』(東京:オペラ読本出版、2004年)に掲載されていたものである。両者共にあらすじをまとめた後、オペラの場面ごとに小説との違いについて記した。ついで、このオペラの改稿に触れた後、松村の文章を引用し、松村がどのように『沈黙』を解釈し、台本化したか検討した。おわりに、キチジローに関する『沈黙』の論考を紹介した上で、立場は違えども遠藤と松村には「弱者へのまなざし」という共通点が見られ、小説・オペラ共にキチジローがキーパーソンとして描かれていることを指摘した。

第3章「《沈黙》の音楽構造」では、《沈黙》がどのように設計され、全体を通して松村が《沈黙》にどのような想いを定着させたかを探った。冒頭で松村が5種類の「シュプレヒシュティンメ」を用いて作曲したことを紹介し、「シュプレヒシュティンメ」ごとに分類した台本を独自に作成した。これにより、「シュプレヒシュティンメ」で語尾の上げ下げまで指定し、ことばの緩急の変化をも伝えようとした作曲家の姿が明らかになった。第1幕は各場ごとに、音楽の流れや目立った改稿を指摘した。それにより、並列的に並ぶ各場が、「ライト・モチーフ」と合唱によって結び付けられていることがわかった。第2幕は各場ごとの記述よりもどのように設計されているかに焦点を当てた。第12、14、15場には松村の、《プネウマ——弦楽のための——》(1987)という作品から引用が認められた。つまり、「フェレイラの出現によって一つの破局へ収斂していく展開」は、《プネウマ》によって関連付けられていたのである。

オペラの設計としては、「ライト・モチーフ」が効果的に用いられ、親しみやすい第1幕と、踏絵に至る第2幕とでは意図的に変化が付けられており、冒頭から第16場までを「最強音から最弱音に向かう」設計とする船山隆の説(2000年)を確認することとなった。

一見遠藤の解釈と異なるようなオペラの幕切れではあるが、《沈黙》においては舞台芸術の尺度に合わせた形で神の存在が存分に語られている、として本論を結んだ。

1. 内 藤 多 寿 子 (2007年度入学)

フェデリコ・モンポウのピアノ曲研究

——《歌と踊り Canciones y Danzas》

第一番～第四番 (1921～1928) に関する考察——

フェデリコ・モンポウ Federico Mompou (1893～1987) は、1921年から1973年にかけて、《歌と踊り Canciones y Danzas》を作曲した。この作品は15の小品から構成されており、そのほとんどがピアノのために作曲されている。筆者は、なぜ、モンポウがこの作品を作曲しようと思いついたのか、ずっと疑問に思ってきた。なぜなら、彼は、作曲活動を開始した当初、自分だけの、オリジナルな作品の創作を目指していたと考えられるのに対し、《歌と踊り》では、ほぼ一貫して、カタルーニャ民謡を、直接、旋律として用いているからだ(例外は、第三番の〈踊り〉、第五番、第六番、第九番の〈踊り〉、第十番、第十四番)。つまり、モンポウのごく初期の作品と《歌と踊り》とでは、作曲のスタイルが異なっていると考えられるのである。そこで、筆者は、本論において、《歌と踊り》に含まれる各小品の成立年と時代背景を考慮した上で、第一番(1921)から第四番(1928)までを一つの区切りとみなし、この四曲を考察の対象として、作品とその成立背景から、なぜ、モンポウが《歌と踊り》の作曲に着手するようになったのか、その理由を探ろうと試みている。

第一章では、モンポウが作曲家を志してから公にデビューするまでの足取りを辿り、彼の音楽に対する基本的な考えが、どのように形成されていったのかを見た。当時、モンポウは、エリック・サティをはじめとする、同時代の様々な音楽家の影響を受けながら、音楽に関して、独自の考えを育んでいき、ついには、人間の自然な状態への回帰を理想とした「再出発 Recomenzar」という概念を打ち立てている(1919頃)。そして、彼は、この概念を音楽上で表現する際、和音をもっとも最適なものとしてみなしていたのではないかとと思われる。

第二章では、20世紀初頭のスペイン音楽界が、ヴァーグナーやR. シュトラウスといった、ドイツの作曲家からの影響を強く受け、特に、大規模なオペラや管弦楽曲の作曲を推進する一方、当時のスペインの作曲家たちは、自身の作品において、アイデンティティーのより所を自国の民謡に求めていることを確認した。これらの傾向は、モンポウの出身地、カタルーニャ地方において、いっそう強かった。

第三章では、作曲家として正式にデビューしたのを境に(パリ1921、バルセロナ1922)、モンポウの言動が、1920年代において、どの様に変化していったのかを追った。デビュー直後、モンポウの作品は、ドビュッシーのものに近いとみなされ、パリでは受け入れられたが、バルセロナでは評価されず、「カタルーニャ的でない」というレッテルを貼られた。彼は、このような評価に対して、初めは寛大だったが、後に反発している。また、モンポウは、1920年代初頭、カタルーニャ民謡を、それに適した規模の作品の中で用いなければならないと説き(1921)、サティの考えを理想とみなしていたが(1923)、次第にサティから離れ、ラモーやスカララッティに傾倒するようになった(1926)。

第四章では、モンポウが《歌と踊り》第一番～第四番を作曲した動機として、①郷愁を表現しようとした、②カタルーニャ民謡に適した規模の作品を作曲しようとした、③初期の、音楽に対する独自の考えを作品に適用しようとした、④自身の作品の評価に抵抗しようとした、可能性を挙げ、各々の妥当性について検討した。特に、②と関連して、作品分析を行い、第一番と第二番(1924)は、その規模や形式、構成音の点で、使用した民謡に倣っているのに対し、第三番(1926)と第四番は、民謡にとらわれず、自由に作曲されていることを指摘した。以上の考察から、モンポウの音楽に対する考えが変化するにつれて、彼の作品の内容も変化していることが明らかになった。

2. 井 土 まりこ (2008年度入学)

藩校における釈奠と音楽

近世には箏や三味線など庶民が接していた音楽があり、大名などが接していた音楽には雅楽や式楽とされていた能楽がある。しかし、その庶民と大名の中間層に位置する武士たちがどのような音楽に接していたのかは、あまり研究されていない。とりわけ、武士の教育機関である藩校における音楽実態について研究したものはほとんどない。本研究は、この藩校における音楽の実態を解明することを目的とし、藩校で行われていた釈奠^{きまつく}という儀式を中心に扱う。釈奠とは、孔子とその弟子たちを祀る儀式のことであり、古代に中国より伝わったものである。釈奠の中での奏楽に着目することで、藩校の音楽実態にせまることができる。なお、ここで言う「音楽」は、今日いう音楽ジャンルとしての雅楽を意味する。

まず第一章では、釈奠の歴史を振り返る。釈奠は大宝元(701)年に初めて日本で行われた。平安時代に入ると「延喜式」に集大成されるが、徐々に衰微し、室町時代には廃絶してしまう。しかし江戸時代になると諸藩や幕府により再興され、学校行事の中で重要なものと位置付けられた。この章では古代から近世以前と、近世以後とに分けて、この歴史を概観した。江戸時代に入ってから幕府による釈奠次第は、寛政12(1800)年8月の釈奠に集大成されており、釈奠中に演奏される曲目についても同様のことが言える。

第二章では江戸時代の各藩校における釈奠を取り上げる。ここでは主に『日本教育史資料』六、巻十六の祭儀の項目を参考に論を進めた。この項目には藩と国家老の釈奠を合計して50載せているが、この中で釈奠中に奏楽を入れていたのは26藩であった(国家老を含む)。この中から特に奏楽曲目がわかった津藩、弘前藩、勝山藩、富山藩、出石藩、三日月藩、岡山藩、広島藩を取り上げた。また、調査をしていく中で次第がわかった会津藩、名古屋藩も加え、計10藩の次第から、釈奠中の奏楽に関係した事柄についてまとめた。これら10藩の釈奠次第を比較すると、釈奠の流れ自体は全体的にあまり大差ないのだが、その中で演奏される曲目にはかなりの相異が見られた。また釈奠で演奏を担当する者も、藩によって専門の楽人であったり、藩校の教師や学生であったりと、実に様々であった。だが逆に言えばこの奏楽曲におけるばらつきが、藩の独自性を示している。

第三章では藩校における音楽の授業の実態と、藩内における釈奠以外の儀式音楽について、名古屋藩、岡山藩、会津藩を例に挙げて論じた。名古屋藩では藩祖徳川義直の下で、東照宮の祭礼が厳粛に行われ、その頃から奏楽を入れていた。岡山藩では藩校で音楽の授業を行っていたが、そこで授業を受けるのはそこに通う学生ではなく、藩の楽人であった。会津藩では神社祭礼のための神楽を浦上玉堂に習ったところから、藩校における音楽稽古が活発になってきた。藩校での音楽稽古は情操教育目的のように思われるが、この時代は儀式で演奏する必要に迫られて授業を始めた場合が多いように思われた。

このように、江戸時代では、雅楽は儀式を行う上で重要なものと考えられており、様々な場面で演奏されていた。しかしながら、釈奠の中での演奏曲目は藩によって異なり、全国的に決まっていたわけではない。藩校で鳴り響いていた音楽は、地域によって様々であったことがわかる。儀式内容が似通っているところが多い中で、その奏楽面の相異が結果的に藩の独自性を示すものとなっていることがわかった。

以上のことから、釈奠は藩校の音楽実態をとらえる手がかりとなり得る重要な儀式であると言える。本研究は、これまでほとんど知られてこなかった藩校における音楽状況を解明するための一助となっている。

3. ウメトバエワ・カリマン (2008年度入学)

ユーラシアにおける口琴の比較研究 ——キルギスとアイヌの口琴を中心に——

口琴は世界中の様々な地域に分布しており、楽器の名称、構造、素材、形、演奏方法は各民族によって異なる。ユーラシア大陸では、ヨーロッパ、中央アジア、東南アジアに広く分布している。この楽器は鉄、木、竹、真鍮等、様々な素材で作られている。本研究では特にキルギスとアイヌ民族の口琴に焦点を当てる。キルギスとアイヌ民族の口琴の構造にほとんど差異はない。これらの民族の間に直接的な関係はなかったにも拘わらず、なぜこれらの民族の楽器が類似しているのか、この問題を両者の比較によって明らかにする研究はこれまで行われてこなかった。ここでは現在のキルギス、アイヌ民族、およびこれらの民族を結んでいると推測されるシベリアの少数民族の音楽文化の繋がりを明らかにすることで、キルギスとアイヌの口琴の関連を解明する。

論文は4章で構成される。

第1章「世界の口琴の分類」では、世界の口琴を構造によって分類した。分類にあたり、直川礼緒による口琴の分類法(1994)を改良した新たな分類法を考察した。すなわち、直川の分類では鉄製のもので、振動弁を直接弾くタイプはBグループとなっており、他の薄板状のタイプの口琴はまとめてAグループに分類されているが、著者は直川の分類を少し変え、薄板状の口琴をより細かく分けた。著者の分類では口琴は以下のA, B, C, Dのタイプに分けられる。

Aタイプの口琴は金属製のもので、振動弁を直接弾くタイプである。

Bタイプの口琴は木・竹製のもので、あるいは金属と木・竹のミックスで出来ている口琴で、紐が二つ付いているタイプである。

Cタイプは木製、あるいは金属製のタイプで、紐が付いていない楽器である。

Dタイプの楽器は木・竹製で、紐は一つ付いていて、楽器を手で持つ所は閉じていないタイプである。

そして、さらにBのタイプを二つのグループに分けて、B1とB2のタイプとし、B1のタイプは引っ張る紐が振動弁に付いているタイプ、B2は引っ張る紐が枠についているタイプとした。このB1とB2のタイプは直川も同じように分類している。Dのタイプの口琴もD1とD2に分け、引っ張る方向によってわけた。

第2章「キルギスの口琴」では、キルギスの風土、習俗と口琴の関連および楽器の伝説を概観した上でキルギスの口琴の名称、素材、形、大きさ、演奏方法、分布地域、演奏家などについて詳しく論じた。

第3章「アイヌの口琴」では、この民族の楽器の名称、素材、形状、演奏法を分析し、この楽器がシベリアに起源をもつという仮説を立てた。

第4章「キルギスとアイヌの口琴の起源」では、まずキルギスとアイヌの口琴を比較し、類似点・相違点を整理した。次に両者の関連を解明するために、両民族に介在する様々な民族(チュクチ、ニブヒ、ウィルタ、ブリヤット、テウバ、ハンティ、ヤクット等50以上の少数民族)の口琴を調査し、「中央アジア、シベリア、日本の口琴の一覧表」を作成した。74種類の楽器について民族名、楽器名、楽器の種類、素材、そして、演奏習慣と演奏方法を表記し、表で使った参考文献も載せた。それぞれの楽器の特徴を分析した結果、これらの民族とキルギスおよびアイヌの楽器には、形・大きさ・構造の点で著しく類似していることがわかった。

ここで明らかになった両民族の楽器の類似を、それぞれの民族とシベリアの密接な文化的・歴史的関連を明らかにすることで裏付け、キルギスの口琴とアイヌの口琴の祖先が、シベリアにあるという結論を導いた。

4. 沖津 一 洋 (2008年度入学)

映画『ウォーリー』の音楽の同時代人による分析 ——同映画を通じて現代の映画音楽戦略の局面を見る——

この論文において筆者の関心の中心は、映画『ウォーリー』（2008年）において、映像や音楽において、様々なレベルで引用が見られる点についてである。この点について、ミシェル・シオンの「映画の音楽」、そしてカレル・フリンの「ユートピア理論」という面での言説を照らし合わせつつ研究していく。

この映画の特徴は、地球と宇宙という二つのロケーションがあり、これらが対比的に扱われつつも、様々な共通項により、相互関係のある二場面として観客の印象に残されていくことだ。映画のテーマとして、宣伝で「ロボット同士の恋」がピックアップされているが、それとは別に「失われた良きものへの憧れ」というものが現れる。この映画はある程度、この映画が製作されたところのディズニー映画、ピクサー映画の伝統、また主題が負っているところのSF物の伝統に従っているが、それらの構造の内部に留まりながらも、同時にそれを乗り越え、クロスポイントとしての新たな自己を形成しているように思われる。

『ウォーリー』の物語のテーマとしても提示されている「失われた良きものへの憧れ」は、この作品の中で様々な要素にも見られる。第一章ではその中の1969年のミュージカル映画『ハロードーリー』より〈日曜日は晴れ着で〉と〈ほんの一瞬のこと〉の「引用」のされ方を中心とし、『ウォーリー』における音楽と引用の関係をまず明らかにしていく。続く第二章ではその「引用」が喚起させるところの観客の感情について見ていく。筆者は同映画を観た印象と、関連したサイトや文献を検討した結果、「ノスタルジア」と「ユートピア幻想」という概念に結び付けるに至った。第三章では以上のことを踏まえつつ映画戦略と音楽の結び付きについて考える。具体的には、営利戦略と非営利戦略として見たときの、戦略の二面性について検討する。

作曲家、批評家であるミシェル・シオンは、著書『映画にとって音とはなにか』で映像と音との関係こそが「映画の音楽」であると定義した。母体である映画がそもそも集合体であるが故に様々な研究方法ができると思われる映画音楽だが、彼によって示された一連のパラダイムによって、映画音楽を映画に従属する、あるいは機能的な存在として扱うしかない現状ともなっている。事実、カレル・フリンは音楽の独立したイデオロギーを扱った彼女の著書を書いたのが、シオンが『映画の音楽』を執筆するより前であるにもかかわらず、しばしば無視されていると言わざるを得ない。また、アナヒッド・カサビ안의“Hearing Film”も、映画音楽研究の大勢に批判的著作だが、これを取り入れていない研究も多い。我々がなさなければならないのは、映画音楽研究において萌芽が見られる様々なアプローチを、パラダイムとすることなく対話として洗練させていくことではないだろうか。

日本における样板戯

本研究は、中国の文化大革命プロパガンダ作品群である样板戯が、日本においてどのように受け止められたのかを明らかにするものである。

中国では、1949年の中華人民共和国建国に前後し、共産主義革命のプロパガンダとして、映画や、伝統的な音楽劇である京劇、ソ連の影響を受けたバレエ作品などが政府の主導のもとつくられ、精製されていた。1966年にはじまる文革期には、これらの作品は当局によって、中国語で模範作品を意味する「样板戯」として設定され、中国の全ての劇作品・器楽作品のあるべきモデルとして絶対的に定められた。こういった作品は日本人の目にも触れることになり、さまざまなかたちで受け止められた。訪中国の一員として中国を訪れ現地鑑賞した者、その作品を日本で、あるいは中国を訪れて公演した者、プロパガンダ作品の来日公演に熱い視線を注いだ者がみられる。

中国のプロパガンダ作品には共産主義革命という切り離すことのできない文脈があり、一方、日本にもまた当時の日本独特の文脈があったと考えられる。世界的な社会運動の機運のなか日本でも学生運動などが活発化し、また1972年の国交正常化に前後し日本と中国は微妙な関係にあった。今日、文化大革命も当時の日本にうずまいたイデオロギーも霧散したようであり、その再検討の傾向が少しずつ見られるようになってきている。本論文では、これまで未開拓である日本の音楽家、演劇人、文化人、知識人らにとって样板戯が何であったのかについて、その文脈を視野に入れて考察する。

第一章ではまず样板戯の概略を述べ、当時の日本の社会や政治といった背景、日本の中国観と文革観、音楽家の中国へのまなざしについて述べた。中国で革命プロパガンダ作品が生まれ样板戯が設定されたころ、日本は戦後の不安定な状態から安保闘争、高度経済成長を経て、学生運動を経験した。そのなかで、被支配国や憧れの古典の世界としてだけではない、新しい社会主義国・中国への関心を持つようになった。こうした中国観は芸術家やその芸術活動にも無縁ではなく、作曲家は自身の創作に反映させ、演劇人たちは歌舞伎・京劇・話劇でもって両国間の交流活動をおこなった。第二章では日本人と中国革命作品のかかわりの実態について明らかにした。「人民映画」の上映、左翼劇団の「劇団はぐるま座」、「労音ミュージカル《劉三姐》の公演」、「松山バレエ団の《白毛女》公演」をとりあげ、その両国間での文化交流の様子を、またさらに、中国から訪日団が来日しての4回にわたる样板戯の公演の詳細について記述した。第三章では、日本人が样板戯へむけたまなざしについて知るために、まず、主に新聞報道での扱われ方を時系列でとりあげた。さらに、样板戯についてのさまざまな言説をとりあげ、これらの論から、あまり文化大革命自体には踏み込まずに、日中の友好という立場を前提に、新しい社会主義国の文化として样板戯に関心を持つという多くの論者に共通した姿勢を見出した。

以上のように、日本と中国のあいだに、日中国交正常化に前後した独特の日中関係と中国観ゆえの文化のやりとりがもたらされたことを指摘した。そして、样板戯は日本においても、「新中国のプロパガンダ作品」として機能する存在であったと結論づけた。

6. 越懸澤 麻衣 (2008年度入学)

ベートーヴェンとファンタジー ——即興演奏と作曲の間の創造プロセス——

本論文の目的は、L. v. ベートーヴェン (1770—1827) にとってのファンタジー概念を明らかにすることである。考察の中心となるのは、1808年12月22日にアン・デア・ウィーン劇場で初演されたとされる2曲の幻想曲、すなわち《ピアノのための幻想曲》Op. 77と《合唱幻想曲》Op. 80である。

当時、「ファンタジー-Fantasia」という用語はどのような意味を与えられていたのか？様々な理論書の記述からは、今日のように作品ジャンルとしての「幻想曲」ばかりでなく、「即興演奏」をも指していたこと、さらにこの即興演奏としての意味を強調していたことがわかる。このようなファンタジーで重視されていたことは、作曲で求められるような規則——拍節や調性、形式など——からの自由であり、多様性、意外性のあることであった。そして、このような特徴は、ベートーヴェンの即興演奏に関する多くの言説の中にも見出すことができる。それはまさに、ファンタジーがベートーヴェンの音楽にとって非常に本質的なものであったことを示す証拠である。ファンタジーのもつ自由さは、ソナタのもつ束縛性と対比的に考えられていたが、その境界は19世紀を通して、どんどん曖昧なものになっていった。その境界の変容において、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ「幻想風」》Op. 27-1, 2が最初にして重要な試みだったのである。このようなファンタジーとソナタの融合は、その後の作品でも、とりわけ「回想」という手法によって、後期作品に大きな影響を与えた。

《幻想曲》Op. 77と《合唱幻想曲》Op. 80の詳細な分析によって指摘した重要なポイントは、以下のよう
にまとめられる。まず、どちらも瞬間のインスピレーションに身を委ねるような、非常に即興的な音楽であ
りつつも、束縛的な枠組との絶妙なバランスも保たれていることだ。また、ベートーヴェンの即興演奏にも
様々なタイプがあったようだが、この2作がともに「自由ファンタジー」と変奏という形式をとっているこ
とも注目値する。これは、18世紀末から19世紀前半にかけて、パリを中心に数多く出版され人気を博した
幻想曲の1タイプであった。ベートーヴェンの2作は、広い目で見れば、この伝統上にある。しかし、この
観点においても、変奏主題が既存の旋律によるものではなく、讃歌風のオリジナルの主題である点、また変
奏楽章によって全体を閉じるという、交響曲第3番や第9番に見られるベートーヴェン独自の形式感の表れ
である点を見逃すことはできない。そして、ファンタジーの形式的な自由さが、Op. 80においてベートー
ヴェンに器楽曲と声楽を結びつけるという実験を可能にし、それが交響曲第9番の「歓喜の歌」への基礎を
築いたのであろう。このようなファンタジーを作曲するという行為は、ソナタのような形式的音楽からの逃
避ではなく、即興演奏を書き残したいという欲求の表れに他ならない。このことは、2作の幻想曲の作曲と
同年の1809年に、これも伝統的に即興演奏されていた協奏曲のカデンツァを作曲したと同心円上にある
ことを示す。

このような考察で明らかになることは、ベートーヴェンの音楽にとって、ファンタジーの要素は非常に重
要なものであり、ファンタジーの二面性、すなわち即興演奏と作曲とが私たちが考えるほど対立する概念で
はないということである。この2作の幻想曲は、即興演奏と作曲とのはざまにある、ベートーヴェンのヴィ
ルトゥオーソピアニストとしての特質と作曲家としての特質とが見事に結実した、プロセスとしての音楽な
のである。

20世紀以後華人による讃美歌の使用と創作 ——中国国内、台湾、北アメリカを中心に——

中国の音楽史において、讃美歌の伝来は西洋音楽が中国に浸透する過程の発端と見なされている。時代とともに讃美歌の変遷は中国の音楽文化の発展に深い影響を与えたと言える。20世紀以後、中国讃美歌の発展が西洋讃美歌を中国化する初級段階を越えて、新たな大飛躍を収めた。今までの、キリスト教音楽に関わる研究では、中国の新しい讃美歌に対する専門的な研究は国内の範囲に限られているものが大多数であった。国内と海外において成立した讃美崇拜団（讃美音楽事工）や、優秀な華人（中国人と移住先の国の国籍を有する中国系の人）キリスト教音楽の作曲家たち、また国内の讃美歌文化と海外の中国人讃美歌文化がどのような関係にあるのかということに関連する研究はほとんど無いと思う。しかも、中国の国内における讃美歌の研究者们自身が必ずしもクリスチャンではないため、彼らの論文に聖書に発する讃美歌に関する内容の論述が非常に少ないと感じている。実際に、聖書中の記述が讃美歌の創作に対する根本的基準と考えられている。一方で、クリスチャンが行っている現代讃美歌の創作に関する論争では、理論的な考察の不足が主な欠点であると言える。それ故、本論文は、20世紀以降中国の国内と海外に於ける代表的な讃美歌歌集と相次いで興った讃美音楽事工（讃美崇拜団）及び現代讃美歌の創作者を三つの主要な研究対象とし、19世紀から西洋讃美歌が如何に中国に浸透し、中国音楽教育及び政治と相互に関係したかを解明する。さらに、華人による現代讃美歌の創作、及び各地の音楽崇拜会がどのように現代讃美歌を使用しているかに着目し、中国の聖楽創作がさらに相応しい道に沿って、キリスト教の教義を忠実に伝え広め、さらに高いレベルで世界のキリスト教音楽と共に発展する方途を探し求めること、讃美歌の創作の優劣や類別を区別する標準を逐次理論化することが本研究の目的である。

本論文は序論、四つの章及び結論から構成されている。

序論は研究の内容、目的、方法と讃美歌の意義についての論述である。第一章は19世紀以後西洋讃美歌の伝来が中国にどのような影響を与えたか、及びその時期に讃美歌が中国の政治とどのように融合させられたかを解明した部分である。第二章では、上海国際礼拝堂における聖歌隊の状況や各地の音楽崇拜会、讃美歌歌集の出版を中心に考察し、20世紀以後中国国内における讃美歌の使用と創作について論述することによって中国国内に於ける讃美歌の創作体系が未だ形成されていないことを指摘した。第三章では、カナダ華人教会の聖歌隊と華人讃美音楽事工を主要な論述対象とし、20世紀海外における讃美歌の使用と創作の状況を明らかにした。第四章では聖楽教育、聖楽の創作に関わる論争及びキリスト教音楽の現状と趨勢を論述することを通じて、中国聖楽の創作を類別化する必要があることを指摘した。最後に、これまでの章を概括し、礼拝用讃美歌と非礼拝用讃美歌を区別し、中国の讃美歌の商業化を促進する必要があることを指摘し、本論文の結びとした。

8. 高橋美紗 (2008年度入学)

J. S. バッハの初期鍵盤フーガに見る「コンチェルト」の影響

この論文は、J. S. バッハの初期鍵盤作品、すなわち1710年頃までに創作されたオルガンのための楽曲とクラヴィーアのための楽曲が、イタリアの協奏曲など器楽アンサンブルの影響を受けていることを明らかにした。

バロック時代の作曲家、ヨハン・ゼバスティアン・バッハ (1685-1750) は、生涯を通じて鍵盤のための音楽を創作しており、鍵盤音楽の作曲においてはいつも自由な着想を生かしていた。ふつう、音楽の着想を表現するどんな作品にも、作曲者の受けた影響があらわれるものであるが、バッハの鍵盤音楽もそうである。バッハは古いものも新しいものも偏りなく吸収して独自の音楽様式のうちに取り込んでいったのである。本論文ではバッハに吸収され影響を与えた音楽として、当時最新のイタリアの器楽アンサンブルに着目した。バッハの鍵盤作品のなかでイタリアの音楽と直接の関係が明らかなのは《イタリア協奏曲》(1735年出版)であろう。この傑作はヴィヴァルディらの協奏曲を鍵盤楽器用に編曲した(1714年前後)ことによって得られた成果であり、バッハはヴァイマル時代初期(1709年前後)からこのときにかけて協奏曲を学習した、と一般的には考えられている。しかしバッハのイタリア音楽に対する取り組みは、実際にはもっと早いうちに始まっていたのではないだろうか。この推測を裏付けるのが、彼の初期鍵盤作品に見られる音楽書法である。初期においてはフーガに代表されるような対位法による鍵盤楽曲が多く書かれている。これらを形式面で分析すると、フーガの形式的な要素が、協奏曲のリトルネロ形式の要素と同じように用いられていることがわかった。鍵盤フーガにおけるこのような書法は、イタリアの音楽の影響の色濃い反映であると言える。分析対象としては、1710年代初頭には成立したとされている二つの鍵盤曲集『アンドレアス・バッハ本』と『メラー写本』に含まれるバッハの鍵盤作品を用いた。

論文全体は4つの章から成る。第1章では本論文の前提である協奏曲様式を、バッハの比較的後期の鍵盤作品において確認した上で、協奏曲風と言われてきたバッハの鍵盤作品と、バッハのイタリア音楽学習との因果関係に疑問を投げかけた。第2章では当時イタリアで興隆していた器楽アンサンブルのさまざまな諸相について概述し、それに対するバッハの並々ならぬ興味を示す例を紹介した。第3章では初期鍵盤作品とイタリアの器楽との関連を見るために、彼の初期鍵盤フーガを主題を中心に分析した。主題の扱い方、主題の性質、主題以外の部分の性質、主題内のモチーフの活用の4点から考察すると、イタリアの器楽アンサンブルと共通する構造もっていることが明らかになった。すなわち、バッハの初期フーガでは、フーガとリトルネロという相異なる原理が同時に成り立っているのだと言える。第4章ではフーガとリトルネロ双方の原則に基づいて鍵盤音楽を書くことの意味について論じ、鍵盤楽曲における器楽アンサンブル的な書法の存在をバロック後期の鍵盤音楽に位置づけることを試みた。

以上の論述によって、バッハの鍵盤作品における協奏曲風の書法の土台は、イタリアの器楽アンサンブルの興隆と時を同じくして、1700年代には築かれていたことが明らかになった。また、対位法的楽曲の典型にもれないバッハの初期フーガが、北ドイツの伝統を継承する古風な書法にとどまらず、新しいイタリア風協奏曲の様式と結合させられ、両者の共存を実践的に可能にした革新的な書法であったことを示した。

9. 谷岡 友利子 (2008年度入学)

クリストフ・グラウプナーの教会カンタータにおける 様式変遷とテキストとの関わりについて ——三位一体節後第16主日のカンタータを中心に——

クリストフ・グラウプナー (1683~1760) は50年に渡ってヘッセン＝ダルムシュタットの宮廷楽長を務めた人物であり、後期バロックにおいてJ. S. バッハ、G. Ph. テレマンに比肩し得る重要な作曲家である。彼はハンブルクでオペラ作曲家として名声を上げ、その後ダルムシュタットでは宮廷楽長として1418曲もの教会カンタータを残した。存命中から領邦を越えた名声を博していたにもかかわらず、19世紀初期まで手稿譜にアクセスできなかったこと、また弟子に恵まれず後世に作品を伝播する者がいなかったことなどの事情から、その研究は進んでいるとは言い難い。また、ドイツ教会カンタータの研究史においても、いわゆるバッハ以降、すなわち1730年代以降の作品については言及される機会は極めて少ない。しかしグラウプナーの教会カンタータにおいて、アリアでは特に1740年代以降、簡潔で明快な形式、対位法的な複雑さを避けたホモフォニックな書法への移行、通奏低音の排除等による書法の簡素化が、顕著に見られるとの興味深い研究が近年報告された (川端真由美、酒巻和子：1995年)。そこで本論文では更にその研究を推し進め、書法の簡素化が、テキストの表現方法にどの程度影響を与えたかを明らかにすることを目的とする。考察の対象は、比較的まんべんなく全ての年代の作品がそろっていること、またカンタータの中で特に重要なキーワードとも言える「死」に言及する主日であることから、三位一体節後第16主日のためのカンタータとする。

第1章では考察に先立ち、まずグラウプナーの生涯、及びダルムシュタットの音楽事情、特に教会音楽をめぐる状況について概観した。

第2章では川端、酒巻による研究に基づいて、アリアにおける音楽書法の変遷を確認した。先行研究で待降節の作品について述べられていたように、対象曲においてもグラウプナーの作品は年代を増すごとに、ホモフォニックな書法の優勢、モチーフの統一化、和声リズムの拡大、及び通奏低音の長期にわたる休止による音楽的な書法の簡素化が見られた。また、書法の簡素化により、音楽が単純化してしまうことを防ぐために、グラウプナーはオーケストレーションに工夫を凝らしていたことも指摘した。

第3章では頻出度の最も高かった“Tod”、“Jesus”、“Leben”のそれぞれの言葉が、アリアのなかでどのように表現されているか、その音楽上の手法を分析した。“Tod”、“Jesus”では初期から晩年に至るまで、あらゆる手法を用いて言葉を強調しようとする姿勢が一貫して見受けられた。また、“Leben”においては1720年代以降メリスマで扱われるようになるという年代による変化が見られた。

グラウプナーの教会カンタータのアリアにおいて、年代を追うごとに統一感のある、簡素な書法へと向かう様式変遷は少なからずテキストの音楽的表現に影響を与えていた。その書法の簡素化によって行きついた、簡素な伴奏と感情的な性質を持ったメロディーによる音楽は、当時の好みに則した「ギャラント」な様式の音楽であった。“Leben”に見られたメリスマ化は、書法の簡素化と逆行しているかのようでありながら、それはダルムシュタットで優勢であった敬虔主義を背景とした更なる言葉の感情的表現の深化であり、音楽の感情的側面を重視する「ギャラント」な様式と何ら相反するものではない。つまりグラウプナーには、重要なキーワードとなる言葉に対して入念に音付けをする姿勢が生涯を通して一貫して見られ、そこに敬虔主義の強い影響を確認し得るのである。

クレズマー音楽の和音構造 ——モーダル・ハーモニーの観点から——

本論文はクレズマー音楽の旋法的な旋律に和音伴奏がどのようにつけられているのか、その方法を明らかにし、また和音のもつ機能を考察することを目的としている。クレズマー音楽とは、かつて東ヨーロッパのユダヤ人居住区の内外で「クレズマー」と呼ばれたユダヤ人音楽家によって結婚式やダンスの伴奏のために演奏された音楽である。これまでのクレズマー音楽の音組織に関する研究はもっぱら旋律に焦点を当てられてきた。クレズマー音楽では旋律が主体であり、和音が機能と声のように、音楽構造の上で明確な機能を持っているとはいえないため、和音は軽視されてきた。ではクレズマー音楽の和音は、旋律に色彩や響きを加えるだけの装飾的なものにすぎないのだろうか。クレズマー音楽において和音はどのような機能を持っているのだろうか。

上の問題に対し、本論文では「モーダル・ハーモニー」という観点から分析を行った。モーダル・ハーモニーとは、旋法的な旋律を優先し、その旋法的性格を明確にするような和音進行のことである。クレズマー音楽の旋律は四つの旋法、すなわち「フレイギッシュ」、「ウクライナ風ドリア」、「短旋法」、「長旋法」に基づいて作られている。これらの旋法は、長調や短調とは違った音階的・旋律的性格を持っている。例えば増2度音程や、旋律のなかで変化する可動音、あるいは「セカンダリー・トニック」の機能を果たす音などが、各旋法にみとめられた。このような性格を持つ旋律と、それを伴奏する和音の種類や進行との間の関連性を明らかにすることによって、この音楽における和音の機能を考察した。

論文は全3章と結論から構成される。まず第1章ではクレズマー音楽の一般的特徴と歴史を述べた。クレズマーと呼ばれたユダヤ人楽師の社会的立場や演奏活動、クレズマー音楽の歴史、この音楽に属するジャンルを整理した。第2章ではクレズマー音楽の旋律における旋法についての先行研究と、クレズマー音楽と関連のある音楽を対象とした和音分析の先行研究をまとめた。前者においては、クレズマー音楽に用いられる各旋法の音階的特徴、および旋律にあらわれる典型的な終止モチーフが論じられてきた。後者においては、ヨーロッパにおけるユダヤ礼拝音楽に用いられる旋法に対する和声付けの分析（イーデルソン）と、クレズマー音楽を含む、非西欧のモーダルな要素と西欧のコーダルな要素が混合した一連の音楽におけるモーダル・ハーモニーの分析（マニユエル）が行われている。またこの章では次章の分析に用いる用語、主に「旋法」、「モーダル・ハーモニー」などの曖昧な意味を持つ語を対象に整理を行った。第3章ではモーダル・ハーモニーの観点からクレズマー音楽に用いられる和音の種類や進行が、旋法的な旋律の動きとどう関連しているのかを分析した。分析対象は1900年代から1950年代までに録音された曲のうち、楽譜が出版されているもの、または当時レコードに録音されたものがCDで復刻されている54曲である。これらの曲を旋法ごとに区分し、各旋法に認められた特徴的な和音の種類と進行を観察した上で、旋律の動きとの関連性を明らかにした。

以上の分析により結論では二つのことを明らかにした。第一に「ドミナント」機能をもつVII度や「セカンダリー・トニック」機能をもつIV度あるいはV度といった、西欧の機能と声とは異なる和音の機能が認められたことである。この点に関してはマニユエルの論文で指摘された特徴と一致している部分があるものの、他方でクレズマー音楽特有の特徴を明確にすることができた。第二にマニユエルがほとんど指摘していなかった転調の方法に関する二つの特徴が認められたことである。それは「旋法上、重要な和音をトニックとする旋法へ転調する」方法と、「同じ音を第1音としながらも、それに続く音が旋律の途中で半音変化することによって転調する」方法である。

1. NAITO Tazuko

A Study of Federico Mompou's Piano Works: Focusing on *Canciones y Danzas* nos. 1-4 (1921-1928)

Federico Mompou composed 15 *Canciones y Danzas* (1921-73), which have been considered to be based on his early style. They are on different position from other piano works, because he introduced Catalan folk songs. The purpose of this thesis is to examine why Mompou introduced Catalan folk songs to his piano works focusing on *Canciones y Danzas* nos. 1-4, which tell the historical context before the Civil War (1936-39).

Chapter 1 shows the process of establishment of Mompou's unique idea, "Recomenzar" (ca. 1919) in his biographical context. "Recomenzar" is derived from primitivism or the art of primitive Christianity. It means returning to a natural state of human, which is reflected by Mompou's use of chords. Chapter 2 describes the movement of Spanish music in the early 20th century. Spanish composers, who were influenced by Felipe Pedrell (1841-1922), tended to use Spanish folk songs, especially in Cataluña, Catalan folk songs. Chapter 3 surveys the change of Mompou's thought about music in 1920s from his words and articles, "La musique en Catalogne" (1921) and "Conceptes d'art" (1923). Chapter 4 analyzes Mompou's harmonization and folk style in *Canciones y Danzas* nos. 1-4. First, I compared folk songs with melodies in form, and second, surveyed those component notes. The result is that nos. 1 and 2 are composed in an authentic style. They have similar form and component notes to Catalan folk songs. Nos. 3 and 4 are written in a free style. They have more extended scale from Catalan folk songs and various component notes.

From what has been above, it is concluded that, in *Canciones y Danzas* nos. 1-4, Mompou used Catalan folk songs to make his piano music Catalan in his own style. Mompou identified himself with Catalan composer, but his works considered as one of French style. Mompou tried to become Catalan composer, not French.

2. IZUCHI Mariko

Sekiten and Music at the Clan Schools

This thesis investigates the music of the middle class, or the samurai class, within 10 *Hankō* (Clan schools) by analyzing the music of the *Sekiten*, which is a Confucian ceremony enshrining Confucius and his principle disciples. This ceremony was performed within the *Hankō*, as it was one of the most important rituals. Its performance order has been researched without much focus on its musical aspects. By delineating and comparing the performed music of the *Sekiten*, it will shed light on the music performed at each clan, performers involved and their instruments played, and the music transmitted to the succeeding generation.

Chapter one surveys the history of *Sekiten*. *Sekiten* was introduced from China during the ancient era in Japan. In the Edo period, it was performed at *Shoheizaka-gakumonjo* (school of the Tokugawa shogunate) and at Clans schools of other feudal lords. Within this ceremony, *gagaku* (court music) was played.

Chapter two compares *Sekiten* at 10 Clan schools (Tsu, Hirosaki, Katsuyama, Toyama, Mikazuki, Okayama, Hiroshima, Aizu, and Nagoya). It is apparent that different pieces were played at these schools despite similarities in *Sekiten* scenes, and the performers concerned with the music of *Sekiten* were professional musicians, school teachers and students.

Chapter three surveys the actual musical practices at the Clan schools and music in ceremonies. For example, in the Aizu Clan, music lessons began by a master performing *kagura* (*Shinto* music) in *jinja* (*Shinto* shrine) ceremonies.

In conclusion, pieces played in *Sekiten* were not standardized nationwide, but differed in each Clan. As a result, music became a mean to show the originality of the Clan. While there were many Clans with ceremony contents resembling one another, it may be said that *Sekiten* can be a key to understanding the musical situations of the Clan schools.

3. UMETBAEVA Kalyiman

Jew's Harps in Eurasia: A Comparative Study on the Kyrgyz and Ainu Instruments

The Jew's harp is distributed throughout many regions in the world. For the Eurasian Continent, the geographical range of the instrument extends from Europe to Central Asia and to Southeast Asia. This study focuses on the Jew's harps of Kyrgyz and Ainu. Though there have been little direct cultural exchange between these races, their instruments resemble each other. The aim of this study is to find common ground between them by making a comparative analysis on the instruments within the Siberian minority language groups.

This thesis is composed of four chapters. In Chapter 1, entitled "Classification of Jew's harps throughout the world", the instruments are classified in terms of their structures. We owe our system of classification to Leo Tadağawa (1994), which we break down the group he named "lamellate Jew's harp" into smaller groups. Chapter 2, "The Kyrgyz Jew's harps", surveys firstly the context in which they have been played, such as the folkways of the country and legends concerning the instruments. Then we examine minutely their names, materials, forms, sizes, playing styles, distribution and performers; in the same way, we analyze the Ainu instruments in Chapter 3, "The Ainu Jew's harps".

In the last chapter, "Origin of Kyrgyz and Ainu Jew's harps", we compare the Kyrgyz instruments to Ainu ones, showing that they have similar points in many respects. Then we hypothesize that their instruments originated from the Siberian minority language groups living between Kyrgyz and North Japan. In order to prove this hypothesis, we analyze the Jew's harps in more than 50 Siberian language groups (i.e., Chukchi, Nivkh, Uilta, Buryat, Tuva, Khanty, Sakha) and describe their characteristics using pictures. This investigation shows that the instruments of these races resemble closely to that of the Kyrgyz and Ainu ones in size, form and structure. Finally, we place the instruments of Kyrgyz, Ainu and Siberian language groups in the larger cultural and historical context and conclude that the Kyrgyz and Ainu Jew's harps originated in Siberia.

4. OKITSU Kazuhiro

Contemporary Analysis of the Film "Wall-E" and its Music: Seeing the Phases of Film-Music Strategies through the Movie

The interest of this thesis is in the quotations within the film "Wall-E" (2008), which has quotations of various levels, both visually and audibly. I will clarify this point by analyzing film music or "la musique au cinema" (music for film) and their strategies.

A distinguishing feature of "Wall-E" is as follows: there are two locations of earth and the space ship "Axiom" and they are not only contrasted but interrelated through some common factors. The first factor is the "love between two robots." This fact is promoted even in the official trailer. The second factor, which is picked up on in this analysis, is a "longing for the lost world." On the one hand, "Wall-E" is following the traditions of Disney, Pixar, and Science Fiction movies. On the other hand, through the above mentioned factors, the film seems to overcome the traditions and establish a new set of traditions.

Chapter one of this thesis shows an analysis of musical quotations in "Wall-E." It will deal with the quotations from the musical numbers 'Put On Your Sunday Clothes' and 'It Only Takes A Moment' in "Hello, Dolly!" Through these quotations, chapter one will clarify the relationship between music and quotations in "Wall-E." Chapter two mainly deals with the feeling of audience. In this chapter, there will be a consideration of the functions of music in connection with the ideas of "Nostalgia" and "fantasies [for] Utopia" through the discourses of the makers and critics. In chapter three, the purpose of film music is examined. Previous studies look at the nonprofit intentions, mainly interpretational ones. In turn, it will look at both profit and nonprofit intentions, and add the ground for the interpretational studies of film music.

Critic and composer, Michel Chion, gave a definition of "la musique au cinema (music of films, or music for film)." He indicates that film music must be paired with image. His assertion makes the paradigm of current film-music research. His argument suggests that the connections between film music itself and some ideas without image seem to be impossible. However, there are already some suggestions in filmographies that film music could be for and against, as well as with and without the image. This thesis shows mixed ways to analyze how film music itself has the potential to work for society.

5. OGINO Madoka

The Effects of Theatrical Propaganda Pieces of the Chinese Cultural Revolution in Japan

The purpose of this thesis is to discuss the nature of *Yang Ban Xi* (样板戏) and its effects in Japan. The *Yang Ban Xi* were propaganda pieces performed during the Chinese Cultural Revolution. Under the Cultural Revolution, only selected modern musical plays and other theater arts were performed in China. Similar pieces were also performed in Japan.

Chapter 1 discusses the historical background of modern Japan. After surrendering, Japan experienced the influence of the Cold War, such as campus activism and great economic growth. In 1972, Japan and China established official diplomatic relations. The Japanese view of China was changing even before and after diplomatic relations. Some people longed for Chinese-style socialism. Chapter 2 describes the cultural exchange between Japanese left-wing artists and the Chinese people, where Japanese dancers and actors went to China and performed both their own productions and Chinese propaganda pieces. In 1972, 1974, 1975, and 1976, Chinese companies came to Japan and performed *Yang Ban Xi* throughout Japan. Chapter 3 surveys the contemporary reviews and comments on *Yang Ban Xi* in Japan and examines its features. Although most writers had kept their distance from the Cultural Revolution itself, they felt a sort of affinity toward China, and showed great interest in new Chinese socialistic art.

Based on the above discussion, it can be concluded that the relationship between the performing arts of Japan and China in the 1970s affected the Japanese view of China through the *Yang Ban Xi*.

6. KOSHIKAKEZAWA Mai

Beethoven's Fantasia: The Creative Process between Improvisation and Composition

The objective of this thesis is to examine the idea of fantasia for Beethoven. In this study, the Fantasy for Piano, op. 77 and Choral Fantasy, op. 80, which were supposedly first performed at the concert on December 22nd 1808, are mainly discussed in terms of improvisation.

First, I survey fantasia as a case of improvisation, as in the 18th and 19th century, fantasia was used not only for written-out pieces but also for improvisation. Many theorists emphasized fantasia's nature of freeness, such as freeness from strict forms and ordinary tonality, or diversity of characters and figurations. These features of fantasia are mentioned in many comments on Beethoven's improvisation. These comments show that Beethoven's improvisation was admired for his emotional expressions. On the other hand, such freeness of fantasia was considered the counterpart of the sonata. However, for Beethoven, this distinction was not obvious. His first attempt was seen in Sonata quasi una fantasia, op. 27. Just as this fantasia, assimilated into sonata, had an important effect on composers in the 19th century, Beethoven's sonatas also have factors of fantasia; one of the most interesting factors is that of the reminiscence.

After a detailed examination of opp. 77 and 80, the following points are demonstrated: first, these pieces show many improvisational features and we should not judge them to be a case of disorder, looking for the unity. Second, the structure of "free fantasia" and variations can be categorized into one of the traditional fantasia types of which were composed in the late 18th and the early 19th century, at the same time, Beethoven's characteristic formal concept concludes multiple-movement by variations such as Symphonies no. 3 and no. 9. Third, freeness of fantasia enabled Beethoven to combine instruments and vocals, which clarifies his own idea of art and later developed into "Ode to Joy" in Symphony no. 9. Furthermore, these Fantasias as works do not represent Beethoven's desire for formal freeness but his intension to write out improvisation, which is reinforced by the fact, that in the same year 1809, Beethoven wrote out cadenzas of his Piano Concertos nos. 1-4.

In conclusion, fantasia played a significant role in Beethoven's music and 2 Fantasies opp. 77 and 80 represent a beautiful combination of Beethoven's nature as a virtuoso pianist and composer.

7. JIANG Yi Wei

The Use and Composition of Chinese Hymn from 20th Century

In Chinese modern music history, hymn's introduction from western country to China is regarded as the beginning of the process that western music was transmitted to China. Along with the development of western hymn in China, Chinese music culture has been deep affected by it accordingly. The development follows a progress from the western Christian music to the hymn's "Chinalization" and its popularity. From 20th century, Chinese hymn entered the stage of independent creation and improved and developed greatly.

However, the particular politics environment of China determined that the development of Chinese Christian music in China is inevitably different from it in Taiwan and North America. For the lack of specialized research on the new Chinese hymn, this article set the use and the new compositions of Chinese hymn and the Chinese Music Ministries from 20th century in China and North America as the research project to explore the most proper developing way for the new Chinese Christian music.

The whole essay is composed of a foreword, four main chapters and conclusion attached with a list of research reference. The foreword includes the statement of the present condition, purpose, method of research and the significance of hymn according to the Bible. The first chapter is a generalization of the relations not only between western hymn and Chinese music culture, but also between the Chinese politics and Chinese Christianity from the middle of 19 century. In the second chapter, through the expatiation of the choruses in Shanghai International church and worship concerts which were held in various cities of China, many issues was found and be discussed. The third chapter includes a statement of the choruses I of Chinese Church in Canada and the Music ministries in Taiwan and United states. And also includes a introduction of the large-scale Christian music which is written by the Chinese famous composer, Huang An Lun. The fourth chapter includes a statement of the worldwide trend in the creation of Contemporary Christian music and an analysis of the controversy coursed by the contemporary Chinese worship song. In the last part "conclusion" is a summary of the 4 chapters above and also includes some suggestions on the development of Chinese Christian music.

8. TAKAHASHI Misa

J. S. Bach's Learning of Concerto in his Youth and its Influence upon Keyboard Pieces Composed as Fugue

This paper describes how J. S. Bach's early keyboard music, namely his pieces for clavier and organ until about 1710, are influenced by Italian music.

As a Baroque composer, Johann Sebastian Bach (1685-1750) left a great variety of keyboard music, some of which were started in his young days and repeatedly reworked afterwards. To give an example, his *Italienisches Konzert* (BWV 971, published on 1735) is one of the most sophisticated works of such kind. This elaboration is considered to be a fruit of his study on Italian music because Bach transcribed a series of Concertos (circa 1714) that were originally composed by others. It has considered that he learned Italian style through these transcriptions. However, my thesis argues that Bach had begun his study of Italian music much earlier, as is evident in his early works for the keyboard. Examples are taken from two anthologies of keyboard music, the *Möller Manuscript* and the *Andreas Bach Book*, which were finished writing probably until early 1710's. They show that while Bach remained solidly rooted in the art of the north German Fugue, he challengingly tried to adapt the Italian instrumental style so as to combine it with the Fugue form.

The first chapter opens with certain presuppositions to my thesis, describes the Concerto style in keyboard music, then takes a look at some of Bach's mature keyboard music. Chapter two deals with what kind of the instrumental music was in fashion in Italy, and how Bach was interested in Italian Concertos. Chapter three analyzes his early keyboard music particularly in relation to the ritornello structure. The final chapter discusses the problems in composing keyboard music based on the principles of both Fugue and Ritornello.

This study demonstrate that the basis of Bach's concerto-like keyboard music was developed as early as 1700's, and by assimilating the German style with the Italian, his contrapuntal pieces such as Fugue brought freshness to the traditional form.

9. TANIOKA Yuriko

The Relationship between the Change of the Musical Style and Texts of the Church Cantatas by Christoph Graupner: Focusing on the Cantatas for the 16th Sunday after Trinity

Christoph Graupner (1683-1760) is one of the most important composers of high Baroque era in Germany, especially in German church cantata. He composed more than 1400 pieces of church cantatas as a *Hofkapellmeister* at the court of Hessen-Darmstadt. As a leading *Kapellmeister* at that time, his works was highly appreciated. The studies about his church cantatas until now have referred to only the change of the musical style on arias in cantatas. However, in this thesis, it is important to investigate what a degree the change of musical style influence the musical expression of the text on arias.

Chapter 1 summarizes the Graupner's musical career and the musical scene in Darmstadt at that time, particularly focuses on performance of cantatas in church service before he had come there. Chapter 2 verifies the process of the simplification of musical style of arias contained in the cantatas for the 16th Sunday after Trinity, as pointed out by Kawabata and Sakamaki about arias in the Advent cantatas (1995). In Chapter 3, I analyze how frequently-appearing words in the text, such as *Tod*, *Jesu* and *Leben*, are put into music. As a result, it reveals that his way to express the important words shows little simplification through his life. Rather, he had become to set *Leben* to music as *merisma* after 1720s.

In conclusion, it becomes clear that his way to express the important words is not only consistent, but somewhat enhanced, while his musical style changes to what is called '*galant*' style, which is adjusted to the taste of the time. He always takes account of clarity of affect of texts in his work, for it can be thought that Pietism carries great weight with the court church. In the church cantata, no matter how much the mode of the time changes, it seems that the expression of the affect of texts is the most important for his music.

10. MORI Mariko

The Chordal Structure of Klezmer Music from the Aspect of Modal Harmony

This thesis aims to clarify the ways of harmonizing modal melodies and to examine the functions of chords in klezmer music. Klezmer music is the instrumental music played by Jewish musicians, called "klemzer," for Jewish and non-Jewish at weddings and other events in Western Europe. Studies on the musical system of this music are mostly limited to focusing on the modes of the melodies whereas the chordal accompaniments were paid little attention. However the chords seem to play more important roles than merely decorative functions such as color or sonority.

This thesis employs the approach of "modal harmony", which means chord progressions prioritizing modal melody over harmony and emphasizing the modal character. There are four modes in klezmer music. These are "Frigish", "Ukrainian Dorian", "Minor", and "Major". They each have different characteristic elements, such as the presence of augmented seconds, "unstable" tones, and tones which play the role of secondary tonic.

In chapter one, the general features and history of klezmer music are described. In chapter two, the previous studies of klezmer modal melody and harmonic analysis of music related to klezmer music are examined. Moreover, this chapter clarifies the meanings of "mode" and "modal harmony" as employed in this thesis. In chapter three, the relationship between the melody with these modal characters and the chord progressions is analyzed.

In conclusion, each chord in klezmer music is shown to a unique function differing from conventional western harmony. For example, the seventh chord functions as a "dominant," the fourth or fifth chord work as secondary tonics. In addition, modulation is shown to occur by two distinguishing processes. One is to change to the mode whose tonic is important tone in the first mode. Second is to modulate between modes with the same key by chromatic movement.

1. 朝 山 奈津子 (2002年度入学)

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

19世紀中葉から末にかけてライプツィヒで活動した合唱指揮者、カール・リーデル Carl Riedel (1827-1888) とその合唱団 (1854創設) の活動についてはこれまで、シュッツおよびバッハの声楽作品の受容史においてわずかに言及される程度で、包括的な研究は行なわれていない。最大の理由は、合唱団に関するまとまった資料が手に入らなかったことにある。しかし2006年に、ライプツィヒに現存するリーデルおよび合唱団旧蔵の楽譜が目録化された。本研究ではこれを活用し、定期公演で発行されたプログラム冊子の解説文を読み解き、さらに使用された楽譜への書き込みから当時の演奏を再構築した。その上で、19世紀における音楽史記述や古楽実践の状況に照らし合わせ、リーデルの活動を歴史的に位置づけた。

第1章では、ドイツ諸都市での市民混声合唱活動の諸相を概観し、リーデル合唱団出現の背景を提示した。

ドイツにおける合唱活動は、18世紀末にはまだ小規模で閉鎖的な歌唱サークルだったが、19世紀後半になると規模を増し、公開演奏を中心に組織的な運営を行なうものが増える。また、技術的にも、小規模アマチュア合唱団と大規模なセミプロの団体とに分化していく。中でもドイツ全体に高い名声を轟かせたのがライプツィヒのリーデル合唱団である。そのレパートリーは15-18世紀前半までの無伴奏声楽を中心とするが、F. リストラ同時代人の最新作もひじょうによく取り上げている。演目は時代順、地域ごとに配列された。さらに指揮者リーデル自ら作品解説を書き、聴衆に配布した。合唱団はこのように特色のある活動で多くの支持者と団員を集めた。

しかし、なぜ演目が新旧両極端の時代から選ばれるのか。本研究ではその選択基準がリーデルの音楽史観にあると仮定し、第2章において、これを明らかにするための検証を行った。

リーデルは各公演において、古い教会作品を「ローマ楽派」「ヴェネツィア楽派」「プロイセン楽派」などの見出しのもとに配列した。また、イタリアの諸楽派のあとにドイツの作品を置いた。さらに、場合によっては古い音楽を前半に、19世紀の最新の教会音楽を後半に演奏するプログラムが組まれた。こうした構成は、イタリアのカトリック音楽がドイツのプロテスタント音楽を経て現在の教会音楽へと至る流れを示すことになる。

演奏においては、合唱によるドラマティックな音楽表現を追求している。複数に分けた合唱のグループと、重唱、独唱の切り替えによって、パレストリーナの無伴奏モテット、マルチェッロの伴奏付詩編曲、あるいはベルゴレージの《スターバト・マーテル》などをオラトリオ風に仕上げた。シュッツの受難曲は、朗唱部分を大幅に切り詰めた上で伴奏が追加され、合唱と伴奏付レクティエーヴォが交替する音楽に編曲されている。こうした演奏様式によって、17世紀以前の教会作品もJ. S. バッハの受難曲やミサ曲に近い音楽として鳴り響いた。それはさらに、ベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス》、そしてリストの《グラン・ミサ》や《キリスト》へと続く。このようなリーデルの史観は、C. v. ウィンターフェルトおよびF. ブレンデルの

史観に大きな影響を受けている。リーデルの演奏は、19世紀の音楽史記述を音で表現したものであった。

第3章においては、リーデル個人と当時のドイツの音楽界との関わりについて述べ、合唱団を通じた活動がどのような影響を持ったかを考察した。

前章で述べたような音楽史観、またそれに基づく演奏活動は、リストを中心とする「新ドイツ派」から支持された。リーデルは、ブレンデルの後任として「全ドイツ音楽協会 (ADMV)」の会長を務め、合唱団を率いて「音楽家大会」に参加している。協会の規約には、現在の音楽と過去の伝統との連関を演奏によって示すことが目的として掲げられており、リーデル合唱団はこの理念の実現に貢献した。一方で、「新ドイツ派」とは対立傾向にあったブラームスを中心とするグループやライプツィヒ音楽院のライネッケとも友好関係を保ち、学生時代に合唱団に所属したニーチェとも音楽を通じて交流した。

リーデルの死後、合唱団を引き継いだのは、クレッチュマー-Hermann Kretzschmar (1848-1911) である。彼はオルガニストとしてすでに久しく合唱団に協力しており、リーデルのレパートリーを数多く取り入れて『楽堂案内 *Führer durch den Concertsaal*』(1888) を執筆した。この著作はその後たびたび版を重ねた。音楽史に沿った作品理解、演奏会のためのいわば「予習」を聴衆に推奨するスタイルがここに定着したとみることができる。

以上により、リーデル合唱団が古い音楽の実践と鑑賞に一つのモデルを示したことを指摘し、本研究の結論とした。

2. 鳥谷部 輝 彦 (2003年度入学)

11世紀から13世紀の法会における奏楽 ——四部楽と三部楽の研究——

本論文では、11世紀から13世紀の法会に見られた四部楽と三部楽について、その実態と構造を明らかにした。

唐楽・高麗楽が奏でられた行事として、宮廷行事と共に寺院法会は大きな比重を占めてきた。寺院法会の中でも舞樂法会に関しては、多くの研究が蓄積されている。従来の研究では、8世紀東大寺開眼供養会において種々の楽が奏でられ、次に9～10世紀の東大寺供養法会で、舞人樂人が四つの集団に分かれて奏舞奏樂する「四部楽」となり、その次に平安時代、特に11世紀以降は、舞人樂人が二つの集団に分かれて奏舞奏樂する「二部楽」となり、その結果、二部楽が現代まで続く、とされる。しかし史料によれば、四部楽による法会、および三部楽（舞人樂人が三つの集団に分かれて奏舞奏樂する）の法会も、非常に少数ながら中世に行われていた。しかもこの少数の中には、日本国第一、二の大規模を見せた興福寺常樂会と石清水放生会が含まれる。このように、従来の研究では見落とされていた四部楽の法会と三部楽の法会を、本論文では歴史の中から掘り起こし、特徴と構造の違いを明らかにした。

史料から探し出せる四部楽と三部楽の事例は、四例のみである。四部楽は鎌倉再建期の東大寺供養会（鎌倉時代の再建に際して東大寺で開眼または落慶を行った法会）と、石清水放生会である。三部楽は東大寺花厳会と興福寺常樂会である。これらの四例を研究対象とした。なお、法会次第の中でも供養の式まで（導師・咒願の下高座まで）を分析し、それ以降の部分（仏事をせずに入調舞樂などの音楽・芸能が連なる部分）は分析しなかった。

なお、11世紀から13世紀までの時期は詳しい史料が残されており、二部楽の法会を含めて、多くの法会を比較しやすい。そのため、この時期を研究の対象時期とした。

分析では、「部」の概念を明確にした。それと共に、奏舞（舞と樂器を奏でること）よりも奏樂（樂器のみを奏でること）を重視する視点をとった。本論文で取り上げた法会は「舞樂四箇法要」という種類の法会に相当する。この種の法会では、僧侶の所作と密接に連動しているのは奏舞よりも奏樂である、と考えた結果である。

史料の制約上明らかにできたことは四つの法会によって異なるが、共通して明らかにした特徴によって、構造の違いを三点浮き彫りにした。第一は、部と左右の関係に関することである。四部楽の法会における四部は左方の二部と右方の二部に分かれた。それに対し三部楽の法会の三部は、左方の一部と右方の一部、および左方でも右方でもない「中立」の一部に分かれる。この「中立」の有無が四部楽と三部楽の大きな違いである。第二は、会場における樂屋の配置に関することであり、舞人樂人が座っている場合に会場に響く音源の位置を整理した。樂屋の配置は、四部楽では横一列であるのに対し、三部楽では三角形のように配置された。この配置には、第一点の部と左右の関係が反映されている。第三は、法会次第の構造に関することであり、奏舞奏樂した時間と曲目、および奏舞奏樂を担当した部を整理した。四部楽では左方と右方から一部ずつ集めて二組を成したが、この二組の間で奏樂の交替が一度のみある。それに対して、三部楽では、「中立」の部から、左方と右方を合わせた組へ、奏樂の交替が二度ある。以上の三点によって、四部楽と三部楽の法会では音楽的な設計が異なることがわかった。

3. 熊 沢 彩 子 (2004年度入学)

アレクサンドル・チェレプニンと日本の作曲 ——1930年代の洋楽創作における「日本」——

本論文は、1930年代の日本の作曲の地平における「日本」という概念に対する意識と創作傾向を明らかにすることを目的とする。そのために、ロシア生まれの作曲家アレクサンドル・チェレプニンが日本で行った諸事業の全容を解明し、その事業が日本人作曲家に及ぼした影響について考察する。

チェレプニンは、1899年にペテルブルクに生を受け、1977年にパリで没したピアニスト兼作曲家である。1918年にロシア革命を逃れてグルジアにわたり、その後パリに移住する。そして彼は、20年代よりパリを拠点とし世界中で自作の発表を含めた演奏活動を行う。

このような異国での生活や、外国をめぐる音楽活動の中で、チェレプニンはロシア人としてのアイデンティティを強く意識するに至る。実際彼は、亡命ロシア人たちの間で隆盛したユーラシア主義への傾倒を告白している。この思想は、ロシア人のルーツを西洋のみならず、東洋にも求めるものであった。そのような思想を通じて、彼は自らの創作が西洋の技巧主義から脱し、民謡に素材をもとめる方向へと転換した旨述べている。

チェレプニンは1934年から37年にかけて、日本と中国を往復する生活を送っており、音楽院の中国人学生や、日本人作曲家と交流している。そこで彼は、東洋の音楽家に対して、自国の文化に目を向けて創作し、演奏するよう啓蒙した。一方で彼は、中国人作曲家や日本人作曲家を対象としたコンクールの開催、彼らの作品を収録した楽譜シリーズの出版、そして欧米におけるこれらの作品の紹介や楽譜の販売をおこない、これは日中の音楽家にとって物心両面での有効な支援となった。

これらのチェレプニンによる発言や諸事業は、日本人作曲家の創作に対する意識にも大きな影響を及ぼす。実際、チェレプニンによって出版されたチェレプニン楽譜シリーズには、祭り、民謡、そして日本を題材とする日本人作曲家の作品が多く収録されている。これは、チェレプニンのユーラシア主義思想に基づく創作傾向や、彼が日本人作曲家に述べた主張と、非常に密接な関係を類推させる。そこで、本論では特に、チェレプニン楽譜に採録された《越天楽》の編曲者である近衛秀麿の演奏活動について言及し、この作品が欧米において、近衛自身の立場や状況をアピールする手段として機能している様子を明らかにした。またチェレプニンと関係の深い清瀬保二、松平頼則、江文也、そして伊福部昭を取り挙げ、彼らの創作の特徴をそれぞれ調査した。その結果、彼らの間に共通する創作上の特徴は希薄であったが、一方でそれぞれが独自の方法で自身の出自や故郷を表現する工夫をしている様子が見られた。そしてこのことは、やはりチェレプニンの主張する内容とも一致するものである。

また、チェレプニンの日本における諸事業や欧米での作品紹介は、日本人作曲家の活動方法にも変化をもたらした。従来、国内の発表会や雑誌で作品を発表していた作曲家が、チェレプニンの影響で海外にも目を向けるようになった。そして、チェレプニンと日本人作曲家との交流を積極的に推し進めた音楽家団体である新興作曲家連盟は、1935年に国際現代音楽協会の日本支部となり、チェレプニンが日本を離れた後も、積極的に日本人作曲家の作品を欧米に紹介する機会を設けた。そしてこのことは、後にこの作曲グループが、日本の主要な作曲家団体として認められるきっかけともなるのである。

これは、日本の作曲の地平にとって、ある種の転換点となった。従来の作曲界における権威の所在は、主として童謡や歌曲を創作する作曲家たちのもとにあり、その権威は、東京音楽学校出身という出自と欧米での滞在経験によって根拠付けられていた。一方、新興作曲家連盟に所属する作曲家は、独学の者や、東京音楽学校以外で研鑽を積む者が多かった。そして彼らは、海外での作品発表の事実をアピールすることによっ

て、日本での評価を得るようになった。そして海外で発表される作品の多くが、民謡を含む、日本の様々な事象を題材とするものであった。このような傾向は、チェレプニンの事業に基づく体験や、彼の創作理念の影響を思い起こさせる。一方でこのような作曲家の台頭に伴い、新たな作曲家の創作態度や作品の傾向が批判の対象となることもあった。1936年ごろから様々な音楽雑誌上に多く現れたそれらの論では、彼らの創作は「日本的作曲」と呼ばれ、安易な創作態度として批判的に言及されている。

以上の考察から、本論は、1930年代に台頭してきた日本人作曲家が、「日本」という概念に非常に意識的な創作活動を行っていること、それは彼らの作品を外国へ発信しようとする意図と表裏一体の関係であることを明らかにした。そしてこのことは、チェレプニンが日本で行った諸事業や、日本人作曲家に啓蒙的に主張した彼の理念と、密接な関連を持つと結論付けた。

4. 佐野 隆 (2004年度入学)

コンペールのシャンソンにおける調的特性の考察

15世紀終わりから16世紀初めにかけての時期は、世俗音楽の変化の時代であった。宮廷風恋愛に関するテキストによる定型シャンソン、いわゆるブルゴーニュ・シャンソンのようなものから、後のパリ・シャンソン、イタリアのフロットラやマドリガーレのような音楽へと展開してゆく時期に当たる。15世紀後半イタリアではフランス・シャンソンが好まれていた。このことは、現存する楽譜資料の作製、出版地や当時活躍した音楽家の状況などからわかる。またフランスでは、宮廷文化の中から16世紀半ばになってパリ・シャンソンが生まれる。このような時期の世俗音楽を代表する音楽家のひとりがロワゼ・コンペール (c.1445-1518) である。コンペールは当時のイタリア、フランス両地域で活躍し、それぞれの世俗音楽の展開に深く関わっていた。本論文では、世俗音楽の変化の時代を代表する音楽家コンペールのシャンソンを対象とし、その調的特性を考察する。

これまで、この時期の多声音楽を扱う場合、旋法、あるいは旋法性という概念を用いて音楽を分析、理解することが広く行われている。しかし、単旋律聖歌の分類法である旋法を多声音楽に応用することの不都合は多くの議論を呼び、現在においても一般的理解が得られるには至っていない。多声音楽の旋法性に関する不都合は、すでに13世紀のアムルスによって認識されており、その後ティンクトリス (15世紀終わり)、アーロン (16世紀初め) などの理論家によりこの問題は取り上げられてきた。そして、ティンクトリスに始まる考え方である、多声音楽においてはテノル声部を最も重要な声部と考え、テノル声部の旋法を多声楽曲全体の旋法と見なすという概念が広まっていった。

多声音楽における旋法性に関しては現代でも議論が続いている。代表的なものとしては、マイアー (1974) の正格・変格の組による旋法を多声音楽の中に認めるもの、ゲールハウス (1967) の正格・変格の全体的な旋法とみなすもの、パワーズ (1981) の調性型などがある。どれも当時の理論書などを参照し、実作品に照らし合わせながら理論を組み立てているが、決定的なものとはなっていない。

これらに対してジャッドは、多声音楽に対する新たな分析方法 *ut*、*re*、*mi* の調性を提唱した (1994)。ジャッドは、歌唱実践において用いられていたソルミゼーションを応用し、*ut*、*re*、*mi* をそれぞれ終止音とする相対的な音程配列による3つの調性を考案した。楽曲の最高音声部の旋律を中心に、各カデンツ部分や曲全体をこれらの調性で分析、分類することで、旋法分析においてはさまざまな解釈の可能性がある楽曲の全体的な特徴、多声音楽の調的な特性を理解、整理することができる。この *ut*、*re*、*mi* の調性による音楽的特徴のことを、ここでは調的特性と名付けた。

この *ut*、*re*、*mi* の調性を用いてコンペールのシャンソンの考察を行った結果、いくつかの興味深い特徴が判明した。まず、コンペールのシャンソンには *mi* の調性がないこと、そして、*ut* の調性よりも *re* の調性が多いことが判明した。また、*ut* の調性のシャンソンの方に、より後期の作と考えられる楽曲が多く、それらの曲には、全声部による模倣音型や、よりホモフォニックな部分が多いなど、新しい時期の特徴が見られた。和声的な面では *ut* の調性の楽曲は長三和音が、*re* の調性の楽曲は短三和音が曲中で多く響いている。さらに、ひとつの楽曲における大きな構造を形成する曲途中のカデンツ部それぞれの間には、低音に G-D-G などの5度関係が多く見られる。その結果、曲中の各部分でも調性において5度関係が生じている。コンペールのシャンソンには以上のような調的特性があることが、ジャッドの *ut*、*re*、*mi* の調性を用いることでより明らかになった。

5. 関本 菜穂子 (2004年度入学)

啓蒙時代の音楽理論 ——ジャンニアダグン・セール著『和声の諸原理に関する 試論』(1753)——

ジャンニアダグン・セール (Jean-Adam Serre, 1704-1788) は、ジュネーヴで自然科学を学び、ウィーンでミニチュア画家として活動した後、1750年代初頭をパリで過ごし、当時の音楽論争や理論書に着想を得ながら1753年と1763年に2冊の音楽理論書を出版している。セールの著作についてはこれまでほとんど研究されてこなかったが、J.-P.ラモーやL.オイラーらの著名な和声理論に対して示されるセールの鋭い見解には、当時のフランスの音楽理論の潮流を理解する上で興味深い視座が含まれている。本論文は、根音バスや短調の起源に関するセール独特の見解が体系的に示されている1753年の『和声の諸原理に関する試論』(*Essais sur les principes de l'harmonie*) を研究対象とし、その言説を詳細に検証することにより、18世紀の音楽理論を新たな側面から捉えることを目的とするものである。

数比や自然倍音列からうまく生成できない短調の起源は、18世紀の多くの音楽理論家を悩ませた難題であったが、セールによる短調の起源の説明には次の3つの特色がある。この問題に取り組むにあたり、C. H.ブランヴィル、ラモー、オイラーら同時代の理論家による短調の生成方法を詳細に検証し、その問題点を指摘しながらも様々な要素を自らの理論に巧みに取り入れた点。比の原理、共鳴の原理、想起の原理といった複数の原理を巧妙に使い分け、短調の起源の証明を試みた点。19世紀ドイツの和声二元論を彷彿させるような、長調と短調、属和音と下属和音など音楽の様々な要素に対称性をみとめようとし、それをいわば「原理principe」のようなものとして用いた点である。

根音バスに関しては、音楽理論史上の偉業と賛美されたラモーの根音バス理論の「改良」が大胆にも試みられる。セールは、ラモーの根音バスが必ずしも自然倍音列に基づいていないことに不満を抱き、ラモーが音響体から説明していない不協和音、つまり三和音以外の和音の構成音すべてを、各和音に2つの根音バスを設定することで巧みに基礎付ける。このセールの二重根音バス理論では、根音の音階における位置、つまり音度が常に意識され、厳密には音階の3つの主要音であるトニック、ドミナント、サブドミナントのみが根音バスとなる。根音の進行や調の変化についても、根音バスとその音度の関係から考察され、実践上、頻繁にみられる「modulation」、すなわち転調、あるいは同一調内の調的動きも、音律上の制約や各音の調機能を押さえながら理論的に説明される。このようにセールの根音バス理論は、19世紀末にリーマンが示した機能と和声理論を予感させる興味深いものなのである。

セールは科学者や画家としてある程度認められ、当時の著名な思想家と交流を持てるような立場にあった。セールがパリに滞在し音楽理論に取り組んだ1750年代初頭は、『百科全書』の刊行が1751年に始まり、啓蒙思想がまさにその円熟期を迎えた時期で、その思潮の影響はセールの理論書にもはっきりと刻まれている。科学者としての教養を持ち、啓蒙思想に魅せられていたセールは、様々な音楽理論書から食欲に知識を吸収しながらも、ラモーやオイラーらの有名な音楽理論書に対し、その科学的論拠の信憑性については冷静かつ客観的に判断し、必要であれば批判するという態度を失わなかった。音響体の共鳴は、セールにとっても和声理論を基礎付けるための重要な切り札であったが、セールはラモーとは対照的に、唯一の原理としての音響体の在り方に疑問を呈し、複数の原理を巧みに使い分けた。理論と実践のバランスを重視したこと、理性と耳の関係に着目したことなども、上記のような背景と関係していると思われる。

このように、セールが『試論』で示した音楽理論は、同時代の様々な理論書の検証や音楽に関する議論を通して培われたものであり、フランス啓蒙期の思潮や音楽理論史的潮流が深く刻まれたものである。セール

の音楽理論書は現代の研究者の間ではあまり重視されていないが、18世紀後半にはJ.-J.ルソー、J.A.ヒラー、C.バーニーら著名な音楽著述家たちがセールの理論に関心を示している。その意味でも、セールの音楽理論書は18世紀フランスの音楽理論を読み解く上で重要な鍵を握っているのである。

ハインリヒ・シェンカー像の再構築 ——解釈学、物語論、旋律論——

本稿は、H. シェンカー (Heinrich Schenker, 1868-1935年) による作品解釈の特徴と変遷を考察することを目的とする。その狙いは、1920年代に発表された『音の意志』『音楽における傑作』を中心とするシェンカーの作品論を「分析」ではなく「解釈」と捉えることから出発し、解釈学、物語論、旋律論という異なる3つの視座から再考することによって、いわゆる層構造分析法を体系化した音楽理論家としての従来のシェンカー像を見直すことにある。

第1章では、シェンカーによるH. クレッチュマー (Hermann Kretzschmar, 1848-1924年) 批判を基に、両者の解釈学の概念を比較し、さらにはW. デイルタイ (Wilhelm Dilthey) による解釈学を媒介にしてシェンカーの音楽論を解釈学という枠組みの下に再考した。クレッチュマー (Kretzschmar 1902, 1905) が音から人間の精神的内容を解明する「人間内的」音楽解釈学を提唱した一方、クレッチュマーを批判して「音の生」を音楽的内容と捉える「真の解釈学」(1913年)を提示したシェンカーは、音と生の不可分性に基づく「音楽内的」解釈学に取り組んだ。両者は共に音楽と人間の精神的生とを結びつけているが、その違いは何を内的とみなすかにある。シェンカーにおいては生の世界が音楽内部にとり込まれ、音楽外か音楽内かが内的なものの基準となるが、クレッチュマーにとって音自体は人間の内面性を理解するための外的形式に過ぎない。この「内的」「外的」という語の意味の相違は、デイルタイの一般解釈学と音楽解釈学のそれに対応している。具体的には、デイルタイの『解釈学の成立』(1900年)における内・外の区分は、クレッチュマーのそれと一致する。一方、デイルタイ晩年の「音楽的理解」(1906年頃)では生は音楽内的なものとなり、音楽における理念の不在の代わりに音の動的関係を対象とするデイルタイの特殊音楽的な解釈学は、シェンカーの音楽内的解釈学と共鳴しているのである。以上、「内的」「外的」という語の使用法という視座から、解釈学という枠組み内部での概念の異なりを示した。

第2章では、シェンカーによる声楽曲(1921年)、キャラクター・ピース(1924年)、器楽曲(1926年)の作品解釈を採り上げ、その物語性を明らかにした。まず「言語連想的ナラティヴ」「ウアリーニエ・ナラティヴ」という2つのナラティヴ型を示し、次にウアリーニエ・ナラティヴ特有の空間性・時間性を探った。声楽曲の解釈は、ウアリーニエへの言及なしに歌詞からの連想が解釈を規定している点で、シェンカー風分析に繋がるそれ以後の解釈法からは一線を画す。また、キャラクター・ピースの解釈では語り様式の二重性、すなわちタイトルからの言語連想に基づくナラティヴと非言語的なウアリーニエに沿ったナラティヴの共存が見られた。そして器楽曲の解釈を中心に用いられるウアリーニエ・ナラティヴは、新たな規定性である音の法則、さらには生の法則によって普遍化され、『自由作法』で理論化されるに至る。章の後半では、1920年代のナラティヴ実践と『自由作法』における理論化の関係をウアリーニエ・ナラティヴの空間性・時間性の観点から考察することで、『自由作法』の定式化に対する実践レヴェルでの様々な解釈可能性を示した。

第3章では、A. ハルム (August Halm, 1869-1929年) とシェンカーが交わした書簡やその他の相手への言及箇所を基に、旋律線概念とその分析実践を比較した。その際、R. ケラー (Köhler 1996) に対する批判から出発し、ハルムとシェンカーの旋律線概念と実践の動的発展を追った。両者には旋律を「根源的なもの」の細分化とみなす法則への還元的思考が見出され、ハルムはこの根源的なものを1910年代に音階として概念化し、シェンカーは1920年代に入ってからウアリーニエと命名した。一方で線的分析を行う目的の相違から、ハルムは法則学を疑問視し、シェンカーのウアリーニエ分析を批判している。ハルムにとってソナタの両主題の対照性は線的分析では証明されなかった一方、線的分析はフーガにおける主題の線的

「同一性」を示し得る点で、作品の統一性を証明する有効な方法であった。他方シェンカーは、1910年代にはハルムと同様に主題の線的同一性によって統一性を示していたが、1920年代には楽曲中の旋律全体の線的「持続性」が重視されるようになる。両者の間に広がる相違は、作品の「一部」である主題や旋律の変奏を前提にしたハルムと、作品「全体」が一つの原型の装飾変奏であるとみなしたシェンカーの変奏観の違いに由来するだろう。

以上、シェンカーの解釈における言葉遣いに着眼してシェンカー研究の底辺を拡げた。今後の課題として解釈や分析等の用語史や理論と政治性の関連の検討を挙げ、論を閉じた。

十二ムカームの様式研究

本論文は、新疆ウイグル族の間で伝承されて来た「十二ムカーム」の研究である。ムカーム *muqam* はウイグル語の詩をうたう声楽と器楽の組曲であり、伝統音楽の一ジャンルである。漢語では「木卡姆」の字が当てられるが、この語は元来アラビア語の「マカーム *maqām*」に由来する。ムカームにはいくつかの意味があるが、現代ウイグル語では「系統的に集められた一つの体系」つまり、「整えられた音楽の集大成（組曲）」を指す用語である。

本論の目的は大きく二つある。一つは、十二ムカームの音楽様式が具体的にどのようなものかを明らかにすること、もう一つは、このムカームがいかなる音楽文化の影響を受けて成立してきたかを考察することである。以下、章ごとの概略を示す。

第一章では、ウイグルのムカームの歴史の変遷を概観した。今日のムカームの成立にあたっては、二つの重要な時期があった。まず一つは、スルタン・アブドルレシディ・ハンの王朝時代にウイグル・ムカームが体系化された十六世紀頃である。もう一つは、当時十二ムカームの伝承をすべて記憶していた唯一の楽師トルディ・アホンの録音を中心にして、ムカームの全体像を明らかにしようとした1950年代である。これこそ現在の新疆ムカーム芸術団および新疆芸術学院の演奏様式の規範となったものである。

第二章ではムカームに用いられる楽器について述べた。旋律楽器として、カルン、サタール、そしてリズム楽器のダブなどについて、その形状や構造について詳述した。とりわけ、今日ではドーラン・ムカームの楽器とされているカルンは注目に値する。この楽器は、その構造および名称から西アジアのカーヌーンに由来するのは明らかである。しかし、23コースの複線はすべて金属弦であり、共鳴箱は全面木製で、表板に小さい丸形の響孔が開けられている。しかし、木製の撥と揉音器で演奏することは、今日のカーヌーンとは異なるウイグル独自の特徴である。この楽器は元代以降、ウイグルで用いられるようになった。

第三章では、十二ムカームの音組織の分析をおこなった。本章では、十二のムカームのそれぞれのムケッディメ（それぞれのムカームの基本的な音階と旋法を提示するのに必要不可欠な序曲）の旋法を分析した。その結果、ほとんどすべてにおいて、一オクターブに二つのテトラコードが存在することを明らかにした。その他、ペンタコードの枠が基礎となっている旋法、それとテトラコードの混合など、ウイグルのムカームの旋法的特徴を明らかにし、これは単純にオクターブ音階に還元することでは捉えられないことを指摘した。さらに、西アジアの旋法と対照させ比較考察をおこなった。西アジアの音楽と同様、特定の音高に潤音（微分音を含む装飾音）を付けることもあるが、それだけでなく、十二ムカームでは個々の演奏家が恣意的に、即興的に潤音をつけることも許される。

さらに本章では、パンジガームカームを一例としてとりあげ、その旋法および構造の特徴を詳しく分析した。その結果、次のことが解明された。たとえば、一定の旋法が長く持続することはなく、一つの旋法に属する旋律またはその動機は常に何小節かで消えていく。また、続けて現れるものは、前の旋法の変形として現れることも多いが、まったく異なる新たな動機が現れる場合もある。このような旋法の転調的な効果は、聞く者に常に新鮮な響きを与え好奇心をかきたてる。パンジガームカームの場合、その特異な増四度を含むテトラコードがチョン・ナグマの特定の箇所にも現れることが、その大きな特徴となっているのである。

第四章では、ムカームで歌われるウイグル語の詩の韻律について考察した。ムカームの詩は、基本的にアラブ=ペルシア語のアルーズの体系に基づく詩のバハル（格調）に則っている。その原理は短音節と長音節の組み合わせによる格調（リズム周期）である。無拍のリズムで奏でられるムケッディメにおいて、規則的に回帰する最小単位はフレーズである。これは有拍リズムの拍子に相当する。短音節プラス長音節の不可分

の結合がこのフレーズのアクセントを形成する。ここにペルシアのアーヴァーズとの共通性を指摘することができる。一方、有拍のリズムには様々な拍子がある。基本的に音楽のリズムと詩のリズムとは一致している。特に、チョン・ナグマのリズムは、詩のリズムをそのまま用いていることが分かる。

第五章では、メシュレブに焦点をあてて考察した。メシュレブとはムカームの形式の中でチョン・ナグマ、ダスタンに続く第三の部分のことで、ここで歌と器楽に加えて舞踊が行われる。メシュレブは元来、タクラマカン砂漠周縁のオアシス各地の民俗音楽・民俗舞踊が組み合わされた一種の表演形式である。祭りや祝い、また歓送迎パーティなどの時に、村人が一堂に集まって踊り歌うという意味である。メシュレブはイスラム以前から広く行われていたシャマニズムと関わる古い習慣であると考えられる識者は少なくない。メシュレブがムカームの一部として組み込まれているのは、中央アジア諸国には見られないウイグル独特の特徴である。

本稿では副論文として「ウイグルの音楽文化におけるドーラン・ムカームの研究」を付した。そこで、ウイグルのムカームの中でもっとも古いと考えられているドーラン・ムカームのレパートリーや音楽様式について検討した。ドーラン・ムカームには他地方のムカームとは異なる独自性を認めることができる。とりわけ、その発声法は他地方で見られない大きな特徴である。一方でドーラン・ムカームには他地方との共通性や影響関係もみられる。例えば、十二ムカームの名称を用いたり、民謡や歌詞を取り入れたりなどである。

近代のウイグル・ムカームの歴史を振り返ると、歌詞の改定や教育方法など、いくつかの問題点がかかえていることがわかる。その解決のためには、ウイグル語の歌詞や音楽の細かいニュアンスの理解に基づいた研究が必要とされる。しかし、従来の研究にはウイグル語を解さず、ムカーム音楽を体験的に熟知しない研究者によるものが大半で、不満足な点が多々見られた。本論文は、演奏家としてムカーム音楽の担い手であり、ウイグル文化のインサイダーによる研究の第一歩として、先行研究とはいささか異なる存在意義をもつものと信じる。

8. 新堀 勲 乃 (2005年度入学)

ご詠歌諸流儀の成立過程 ——1920年代以降の仏教教団による布教活動と音楽伝承——

本研究は、ご詠歌という日本の宗教音楽を対象にその諸流儀が成立した過程を、仏教教団による布教活動と音楽伝承という2つの側面から明らかにするものである。

ご詠歌は主に仏教に関わる内容の歌詞を持ち、民謡などに似た節を付してうたわれる。うたい手の多くは一般在家の仏教信者で、四国遍路などの巡礼や葬式などの仏教儀礼でこれをうたう。また、ご詠歌には日本の諸芸能と同じように様々な流儀があり、これらの流儀は家元制度に似た伝承組織のなかで伝えられている。

現在に伝わる諸流は1920年代以降に成立したものであり、そのうち本研究では成立の最も早い大和流とそこから分派した金剛流・密厳流の3流を取り上げた。考察の視点は4つあり、1. 各流儀の特徴とその成立過程、2. 仏教教団の布教活動とご詠歌の関係、3. ご詠歌の「伝統」を創出する過程、4. 流儀を伝える楽譜と口頭伝承の関係について各章で論じ、全4章を構成した。

第1章では、ご詠歌の流儀を特徴づけるものとして創始者・伝承団体・レパートリー・演奏の機会・音楽理論・伝承組織・伝承方法に着目し、研究対象とした3流それぞれの成立過程を概観した。各流儀に共通する特徴として1. 楽譜の作成、2. ご詠歌のうたい手を格付けする階級制度の設置、3. 全国奉詠大会の開催という3点を指摘することができる。とりわけ2. 階級制度の設置は、各流派（伝承団体）が全国展開を果たす上で重要な役割を担った。なぜなら、ご詠歌の階級制度は日本の諸芸能に共通するような名取制度を備えた伝承の組織で、この組織により師弟関係の連鎖が生まれて伝承者の数を急増させ、流儀を全国へ広めることに成功したからである。

第2章では、1920～30年代に諸流の伝承者が急増して流儀が全国的に普及したことの意味に着目し、ご詠歌が真言宗教団の布教用音楽として成立する過程を考察した。その方法として、浄土真宗が明治期に始めた仏教洋楽（西洋音楽の影響を受けた布教用の仏教音楽）と比較した。その結果、明治期の浄土真宗による仏教洋楽が西洋化を目指したものであったのに対し、大正末以降の真言宗によるご詠歌は近代以前からの既存文化を再編して近代化を図るものであったことが明らかになった。

第3章では、第2章で指摘したご詠歌の近代化について、その内実を明らかにすべく「伝統の創出」という視点からご詠歌諸流儀の成立過程を考察した。仏教教団は、それまで「俗謡」とみなされていたご詠歌を正統的な「仏教音楽」へ位置づけるべく、その伝承組織（階級制度）と音楽的特徴（楽譜・音楽理論）を再編した。その結果、正統的な流儀を意味する「正調」という概念が生じた。つまり、ご詠歌の伝承者は階級制度や楽譜・音楽理論といったご詠歌の流儀を特徴づける諸要素のなかに「伝統」を見出し、それらを再編することによって正統的な流儀すなわち「正調」を確立したのである。

第4章では、第3章の議論のなかで浮上した「正調」について「伝統の創出」とは別の角度から考察を試みた。ここではご詠歌の伝承行為に焦点を当てて「正調」を伝える楽譜と口頭伝承の変遷を確認した上で、保存や固定性への志向を促すような「正調」の存在と、それを伝達するための媒体である楽譜と口頭伝承が相容するという、一見相反する性質を併せ持った伝承のしくみを解き明かした。本章の特徴は、第一に、楽譜だけでなく録音資料からも音楽の変化を確認し、その変化の要因を参与観察および伝承者へのインタビューから実証したことにある。そして第二の特徴は、「伝統の創出」とは別の切り口から「正調」を論じることにより、これまで議論されてきた音楽の西洋化に対する伝統回帰という視点からは見えてこなかった近代化の一面、具体的には楽譜の導入を通じて音楽伝承が「声の文化」から「文字の文化」へ移行するなか

で新たな「声の文化」が立ち現れた様子を描き出したことである。

以上のとおり、本研究では、仏教教団の近代化とそれに伴う音楽の近代化という全章を貫く主題のもとに、第1章でご詠歌諸流儀の成立過程を概観したのち、宗教実践としての側面から音楽実践へ論点を移しながら、ご詠歌という宗教音楽を様々な角度から論じた。具体的には、第2章で宗教実践としての布教活動とご詠歌の関係に着目し、次の第3章ではご詠歌の再編過程において階級制度が布教師養成システム・在家信者の修行課程として機能するようになった一方、楽譜や音楽理論が考察されて新たな音楽的特徴が創出されたことを指摘し、宗教実践と音楽実践の両面についてそれぞれ論じた。そして、第4章では音楽実践のうち伝承行為に焦点を当ててその実態を詳細に分析し、伝承のしくみを解き明かした。これら4章の考察を通して見えてきたものは、宗教として実践されるものでありながら同時に音楽としても享受されてきたという、宗教音楽としてのご詠歌のあり様である。

9. 高橋智子 (2006年度入学)

モートン・フェルドマン論 ——^{あいだ}間性 inbetween-nessという美学——

モートン・フェルドマン Morton Feldman (1926-87) はユダヤ系アメリカ人の作曲家である。「私は自分の作品を次のように考えたいと思っている。カテゴリー (範疇) の間。時間と空間の間。絵画と音楽の間。音楽の構造とその表面の間。」とフェルドマン自らが語るように、彼の音楽には「-の間に」というあれでもこれでもないNeither nor宙吊りの両面価値的な要素が随所に見られる。本研究では、このようなとらえようのなさをフェルドマンが言うところの「^{あいだ}間性 inbetween-ness」に重ね、これをキーワードにして彼の音楽観とその作品を様々な観点から考察する。いったい彼は何と何の間を行き来していたのだろうか。

本研究ではまず時間論に着目した。なぜなら時間は、あらゆる存在、状況、知覚の基礎をなす最も根源的な要素であるからだ。生きられる時間としての音楽は、様々な時間の様態を提示し、音楽を経験的に考察する際に有益な示唆をもたらすこととなるだろう。特に、約6時間にも及ぶ《String Quartet 2》(1984)を始めとする従来音楽観と時間の概念を覆すかのような長時間の楽曲を書いたフェルドマンの場合においては、とりわけ音楽的時間についての省察が不可欠である。

第1章は主にジョナサン・D・クレーマー Jonathan D. Kramerの*The Time of Music*を参照し、適宜批判を加えながら近代的な時間概念の成立とその発展の様子と、そこからさらに一段進めて音楽的な時間の諸形態についても概説する。本章はこの論文の予備考察として位置付けられる。

第2章は音楽における変化及び反復について考察した。前半で取り上げた初期のピアノ曲2曲(《Variations》(1951)と《Nature Pieces》(1951))は静的でまばらなテクスチャの楽曲である。これらの楽曲の時間を「退屈な時間」、「何も起こらない時間」として、また、混沌とした前体系的な時間を「雲の時間」(M.セール)として論じた。この章の後半ではフェルドマンとS.ライヒ(1936-)の反復技法を比較した。ライヒの《Music for 18 Musicians》(1976)における反復が、非目的論的な時間の中で音型が規則的に反復される過程を通して1つのまとまった「かたち」を形成するのに対し、フェルドマンの《Crippled Symmetry》(1983)では、同期しない異なる時間の中で繰り返される「かたち」それ自体が時間の中で徐々に崩れて行く。全体の構築へ向かうライヒの反復とは対照的に、フェルドマンの反復は負の方向、つまり崩壊へ向かっているということが明らかになった。

フェルドマンは、抽象的な経験を「かけがえのない唯一物——永続的な思惟を残す統一体」と定義している。第3章は作曲及び記譜、演奏、聴取の観点から「抽象的な経験」を考察した。いずれの場合においても、目の前に現れる音をその都度受け入れ、それについて問い続ける行為それ自体が「抽象的な経験」の真意なのだということが分かった。

第4章ではフェルドマンの音楽とその思想に関連する二項対立的な要素——音と沈黙、制御と解放、音楽と絵画、アメリカとヨーロッパ——について考察した。フェルドマンはこれらのどちらの極によることなく、その^{あいだ}間 inbetweenで問い続ける道を選んだ。それは自己と徹底的に向き合うこと、つまり孤独を意味する。

結論では、クレーマーが提示する音楽的時間の諸形態——線的 linear/非線の時間 non-linear time、垂直的な時間 vertical time、無時間 timelessness——の用語法とその妥当性を再度検討した。その結果、これらの分類が主に調性の有無に基づいているということから、20世紀以降の調性の無い音楽が全て「非線的」、「垂直」及び「無時間」に分類できてしまうという問題が明らかになった。これまでの考察を踏まえた本研究独自の視点を加えてクレーマーの時間論を解釈し直したところ、フェルドマンの音楽的時間を以下

4つの時間の相に整理することが出来る。

1. 非線的な時間：どこからでも行き来でき、何が起るのか予測不可能な時間、記憶の混乱をもたらす時間
2. 非目的論的な時間：退屈な時間、何も起こらない時間、雲の時間
3. 垂直な時間：音同士の有機的なつながりや関係性が極力回避された時間、同期しない複数の時間
4. 無時間 timeless：滲み出る時間、自滅する時間

西洋音楽を記憶のパラフレーズと見なすフェルドマンは、記憶のメカニズムを逆説的に用いて、記憶を混乱する時間の創出を試みた。それが後期の長時間の楽曲である。また、これは伝統的な音楽観や音楽産業に対する彼の批判精神の表れでもある。

1. ASAYAMA Natsuko

Carl Riedel (1827-1888) and his Chorus Society Riedel-Verein in Leipzig

Carl Riedel (1827-1888) was a conductor whose chorus society held "historical concerts" continuously for 35 years in Leipzig.

The first chapter provides a summary of German choral movements as background for *Riedel-Verein*, Riedel's chorus society.

German choral movements began with small and closed choral circles in the late 18th century. Until the first half of the 19th century, some of these developed organizationally and technically to the semi-professional level—they had become capable of holding regular concerts. Riedel-Verein—established in 1854—was one of the largest and most esteemed chorus societies in the German speaking area. Its repertoire consists mainly of church vocal music before the first half of the 18th century, and the latest works of Franz Liszt and other contemporaries. In every concert of Riedel-Verein, the program was organized according to musical schools and chronology. Further, a small leaflet was handed to the audience, which contained Riedel's explanatory notes on the composers and the program numbers. Consequently, this concert found support from both experts and lovers.

The second chapter analyzes Riedel's take on musical history, which was the basis of his unique program.

Through the analysis of his notes in his study score and in the parts for choral members, I found that a consistent history of religious music was expressed by not only his program plan but also performance practice.

Riedel identified a dramatic plot in every work and incorporated various choral groups—full-chorus, half-chorus, solo-quartet, soloist—in his music. Further, recitatives were reduced and sometimes were accompanied. Such a performance style often gave an impression of a quasi oratorio, so that early Catholic a-capella music could be consistently connected with Protestant passions and the oratorien of Schütz and Bach.

Since 1861, Riedel would sometimes include both early and latest works. However, the works from the second half of the 18th century were rare except for Beethoven's *Missa Solemnis*. Riedel was under the influence of Franz Brendel (1811-1868). He regarded church music in his period as depraved, and that only *Missa solemnis* could pave the way for new, true church music, which Liszt finally led. Riedel showed a historiography of "true" German religious music through his interpretation.

In the third chapter, I described the relationship between Riedel and his contemporaries to clarify the meaning of Riedel's activities for his and our times.

Riedel was so respected by the new German school that he was elected as the chairman of the *Allgemeine deutsche Musikverein*. The historical concerts of Riedel-Verein in the *Tonkünstlerversammlung* supported the ADMV's authorization.

After Riedel's death (1888), Hermann Kretzschmar (1848-1924), who often played the organ in Riedel's concerts, conducted Riedel-Verein. In his book—*Führer durch den Konzertsaal* (1888)—Kretzschmar dealt with many works from the repertoire of Riedel. Many impressions and editions of this book prove

that knowledge of music history was in demand by the concert audience. This was the exact style of appreciation that Riedel had been suggesting. In other words, Riedel gave a model for both performing and understanding early music.

2. TORIYABE Teruhiko

A Study of Gagaku Played on Buddhist Rites from the Eleventh to the Thirteenth Centuries: The Structure of *Shibu-gaku* and *Sambu-gaku*

This dissertation investigates the traditional structure of *Shibu-gaku* and *Sambu-gaku* from the eleventh to the thirteenth centuries in Japan, and how they were organized into Buddhist rites.

Historically, Gagaku was played as often at Buddhist rites as at court performances. However, scholarship on the history of music has focused on an in-depth study of Gagaku in the court and offers only a surface investigation of Gagaku in Buddhist rites.

Since the eighth century, *Shibu-gaku* and *Sambu-gaku* were both traditional methods used in performing Gagaku at Buddhist rites. Scholars explain that these methods were out of use during the final phase of the Heian period, and since that time through to the present, a new method of *Nibu-gaku* has been in wide use. However, historical records reveal that *Shibu-gaku* and *Sambu-gaku* were still used during the Medieval period, but surviving examples of these rites are few. *Shibu-gaku* was used on the Consecration of Tōdai-ji during the Kamakura era and on the *Hōjō-e* of Iwashimizu-hachimangū, and *Sambu-gaku* was on the *Kegon-e* of Tōdai-ji and on the *Jōraku-e* of Kōfuku-ji. These four rites were extremely important for government, Buddhist, and musical history. I analyzed them through the concept of *bu*, as well as the stance that performances of music are more strongly connected with the procedures of Buddhist rites than performances of dance and music together.

There are three structural differences between *Shibu-gaku* and *Sambu-gaku*. The first reflects the relationship between *bu* and *sayū*. In this, four groups of *Shibu-gaku* are classified into two of *sahō* and two of *uhō*. On the other hand, three groups of *Sambu-gaku* are classified into one of *sahō*, one of *uhō*, and one of neutrality. This neutral category is the defining difference between *Shibu-gaku* and *Sambu-gaku*. The second difference hinges on the temple ground locations where music was performed. In *Shibu-gaku* the four places were arranged in a line at the rear the grounds, whereas in *Sambu-gaku* the three places were arranged in an upside-down triangle along the circumference of the grounds. This arrangement reflects the first difference. The third difference is on the structure of the program of the Buddhist rites. In *Shibu-gaku* two pairs were made by putting one group of *sahō* and one of *uhō* together, and once a change of performers occurred between the pairs. In contrast, in *Sambu-gaku* twice a change occurred from one group of neutrality to the one pair. These three differences show that the designs of *Shibu-gaku* and *Sambu-gaku* were based on different concepts of playing Gagaku at Buddhist rites.

3. KUMAZAWA Sayako

Alexander Tcherepnin and Japanese Composers: The Japanese Element in the Western-Style Music in Japan during the 1930s

This article focuses on the Russian composer Alexander Tcherepnin (1899-1977) during the 1930s, and an overview of his activities in Japan and China during this period. Through the overall research on his activities in Japan, such as contests, publication of score notes, I demonstrate his strong influence on the Western music in Japan, especially on Japanese composers at that time.

Tcherepnin moved to Georgia in 1918 to flee the Russian Revolution, and later migrated to Paris. After the 1920s, he held concerts around the world. His life and activities in foreign countries made him strongly conscious of his identity as a Russian. In fact, he admitted that he devoted himself to Eurasianism, which prevailed among white Russians in those days who sought to discover their roots not only in Western but also in Eastern culture, and he gradually began to focus on folk music.

Tcherepnin traveled between Japan and China from 1934 to 1937, and worked with musicians from both countries, encouraging them to attend to their traditional cultures. Furthermore, he held contests for Japanese and Chinese composers, published a series of musical pieces by them (Collection Alexander Tcherepnin), and introduced and sold their pieces in the West.

These activities had a certain impact on Japanese composers. In fact, in the works of "Collection Alexander Tcherepnin" a lot of typically Japanese elements can be found, such as the notes that remind us of traditional festival music, folk music, and so on. This phenomenon led us to imagine the close relationships that Tcherepnin had during his stay in the East. Accordingly, I pay special attention to Hidemaro Konoye, Yasuji Kiyose, Yoritsune Matsudaira, Koh Bunya, and Akira Ifukube, who all had a close relationship with Tcherepnin and took features of their compositions from him. From this investigation it was proved that although there are few common features between these composers' works, each of them tried to represent their own roots or hometowns. This coincides with Tcherepnin's ideas.

Furthermore, his activities in Japan and that of introducing Japanese composition in Europe have caused a change in the activities of Japanese composers. Their works having formerly only been performed in Japan, they have now begun to be performed in the West. This was the turning point for Japanese composition. The large majority of Japanese composers were educated at the Tokyo Music School (*Tokyo Ongaku Gakko*), the most authorized music academy at that time, and they also had the experience of studying in Europe. On the other hand, the new generation of composers were self-educated or studied at other schools, and since the works of the composers of the new generation were often performed in the West, they received a reputation in Japan.

As a result of my research I concluded that the Japanese composers in the 1930s, who were strongly influenced by the various activities of Tcherepnin, were led to compose their works with the conscious idea of "Japan" as their identity. It can be also concluded that this conscious idea was important when their works were introduced abroad.

4. SANO Takashi

A Study on Tonal Character in the Chansons of Loyset Compère

During several decades, from the middle of the fifteenth century to the middle of the sixteenth, the most important genre of European secular music changed from Bourgogne chanson which uses formes fixes to Parisian chanson and Italian frottola or madrigal. One of the most important composers in a realm of secular music in this period was Loyset Compère (c.1445-1518). He played an important part in both French and Italian secular musical activities. This dissertation investigates and clarifies the tonal character of the chansons of Loyset Compère.

Application of modal theory to polyphonic music has suffered many difficulties. Studies by Amerus (13th century), Tinctoris (late 15th century), and Aaron (early 16th century) pointed out that polyphonic music could not be analyzed properly by modal theory which was originally devised to deal with plainchant. Tinctoris pioneered the widespread idea that the tenor part is the central one in polyphonic music and its mode determines the mode of the piece.

There has been continual discussion on the problem of the mode of polyphonic music by scholars like Meier (1974), Dahlhaus (1967), and Powers (1981). However, none of their treatises has settled the argument although they referred to theoretical writings and examined existent music of the fifteenth and sixteenth centuries.

In these circumstances Judd presented *ut*, *re*, *mi* tonalities as a new analytical tool for polyphonic music: Each of these tonalities has the finalis which can be called *ut*, *re*, or *mi* in solmization.

Analysis of chansons of Compère with *ut*, *re*, *mi* tonalities reveals several interesting aspects. There is no chanson of his in *mi* tonality and numbers of *re* tonality chansons are greater than ones of *ut* tonality chansons. And *ut* tonality chansons include Compère's later works, which shows new characteristics such as through imitation or homophonic texture, than ones in *re* tonality. From a perspective of harmony, in *ut* tonality chanson major triads play a predominant role and in *re* tonality minor triads. In addition, many chansons have large scale structure in which the bass of cadential points moves in fifth relationships such as G-D-G. Applying Judd's three tonalities to Compère's chansons clarifies previously unknown tonal character of his chansons.

5. SEKIMOTO Nahoko

Music Theory in the Enlightenment: Jean-Adam Serre's *Essais sur les principes de l'harmonie* (1753)

The eighteenth-century Swiss theorist, Jean-Adam Serre (1704-1788) is virtually unknown today. After studying natural sciences at Geneva from 1723 to 1727, then working as a miniaturist in Vienna, he moved in Paris in the early 1750's where he published his first theoretical treatise in 1753 inspired by contemporary musical writings and controversies of his day. While his treatise questions famous harmonic theories like those of Jean-Philippe Rameau and Leonhard Euler, both whom had an undeniable influence in this century, Serre's theory remains largely unknown. The purpose of this thesis is to redefine key aspects of music theory in the eighteenth century, based on an examination of Serre's main treatise, *Essais sur les principes de l'harmonie* (1753) which outlines his own theories concerning the "basse fondamentale" and the origin of the minor mode.

Many theorists in the eighteenth century attempted to justify the absolute origin of the minor mode by *nature*, but their conclusions were not entirely convincing. Serre also believed he could derive harmonic principles from natural causes and devoted one chapter of his treatise to justify the derivation of the minor mode. Critical elements of his theory can be summarized as follows: Contemporary theories such as Rameau's, Euler's and Charles Henri de Blainville's influenced Serre's writings; the use of arithmetic ratio and resonance phenomena; his deep concern regarding "symmetry" between the major and minor modes, between subdominant and dominant chords, etc., which evokes nineteenth-century German theories dubbed as "harmonic dualism."

In the second chapter of his treatise, Serre boldly proposed to improve Rameau's "fundamental bass" theory. Doubting the scientific basis of Rameau's theory, Serre tried to justify the dissonant chords which were not explained clearly by Rameau by the resonance of a "sonorous body". His method was based on two fundamental basses for each chord. He took great interest in the scale degree of the fundamental bass, and his fundamental bass inevitably relied on three degrees: tonic, dominant or subdominant. Important questions such as the fundamental bass progression and the "modulation" were examined with regard to the position of the fundamental bass of each chord in one or two modes or keys. Thus, Serre's theory of the double bass fundamental announces, although imperfect, the functional theory which develops, in particular, in nineteenth-century Germany.

Serre's treatises dealt with the methodological and philosophical aspects of the important theoretical subjects of that time. His writings tried to clarify fundamental theoretical principles and expounded upon them through the implementation of critical and scientific procedures. As a result, in the latter half of the eighteenth century, his writings influenced certain writers such as Jean-Jacques Rousseau, Johann Adam Hiller and Charles Burney. Although Serre's writings are not widely recognized today, they nevertheless contain important insights which allow us to better understand French music theory in the Enlightenment.

6. NISHIDA Hiroko

Reconstructing Heinrich Schenker: Hermeneutics, Narratology, and the Theory of Melody

This paper examines the characteristics and developments of Heinrich Schenker's (1868-1935) interpretation of musical works. Especially, I aim to shed light on new aspects in his concepts, by regarding his theory not as 'analysis' but as 'interpretation,' and reconsidering it from three different perspectives: hermeneutics, narratology, and the theory of melody.

In the first chapter, Schenker's theory of music is resituated under the frame of hermeneutics, starting from the comparison of hermeneutics of Schenker and Hermann Kretzschmar (1848-1924), through Schenker's criticism of Kretzschmar and Wilhelm Dilthey's hermeneutics. While Kretzschmar tried to explain human spiritual contents from the tones, Schenker's 'true hermeneutics' (1913) was defined as 'inner-musical' theory in which the tones and the life should be inseparable. Namely, the difference of them concerns what was meant by 'internal': in Schenker, the life was in the tones, but for Kretzschmar, the tones themselves were nothing but the external form to understand the human innerness. This distinction corresponds to that of Dilthey's general hermeneutics (1900) and musical hermeneutics ('The musical Understanding' in ca.1906). Although what is inner in Dilthey's general hermeneutics was the same as Kretzschmar's, the object of Dilthey's musical hermeneutics is the dynamic relationships of the tones, like Schenker's.

In the second chapter, I bring out the narrativity in Schenker's interpretation of vocal piece (1921), character pieces (1924), and instrumental pieces (1926) and propose two types: verbal-associative narrative and Urlinie narrative. In his interpretation of vocal piece, ideas associated from vocal text prescribe his interpretation without being referred to the Urlinie. In his interpretation of character pieces, the verbal-associative and Urlinie narrative coexist. The Urlinie narrative employed in the interpretation of instrumental works came to be universalized by a new prescriptiveness, the laws of tones, and finally theorized in "*Der freie Satz*." Schenker's narrative practice in the 1920s had thus various possibilities of interpretation, which tend to be concealed by the formalization in his last phase leading to 'Schenkerian analysis.' Besides, temporality and spatiality peculiar to the Urlinie narrative is investigated.

The last chapter picks up the melodic linearity and the analytic practice of August Halm (1869-1929) and Schenker, by reading their letters and the mutual references made in their publications. Different from Köhler's (1996) attempt, I examine their linear concepts by tracing the development of their melodic thoughts. The analogy of them can be found in that both considered melody as the 'Diminution' of a musical 'Ursprüngliches.' They also reduced melodies to a line. Although Halm exhibited ambivalence by questioning such a theory of primordial laws and criticizing Schenker's 'Urlinie,' he continued practicing the linear analysis for the identity in different thematic appearances to reveal the unity. Schenker's similar thematic 'Linie' in the 1910s had been gradually replaced by the whole continual melody through a musical piece, namely Urlinie. This step-by-step discrepancy in melodic linearity was derived from the differing views of what is variation by Halm and Schenker: for Halm, variation is one of the musical forms and concerned with a melodic theme as part of a musical piece.

Schenker regarded the whole musical work as a variation of a single primordial 'Figur,' not figures.

7. ABDUSAMI Abdurahman

A Study on the Uyghur Musical System *On Ikki Muqam*

This is a study of the musical system called "*On ikki muqam*" of the Uyghur people who reside in the Xinjiang Uyghur Autonomous Region of China. The *On ikki muqam* is one of the traditional music genres, and a kind of suite consisting of numerous movements of instrumental and vocal music set to classical Uyghur verses. The term "*muqam*" is originally derived from an Arabic word "*maqām*" which is a word with many meanings. However, in the Uyghur language today, "*muqam*" is generally understood as a "musical entity which is systematically put together."

This dissertation has two major aims. Firstly, it demonstrates how the *On ikki muqam* is musically constructed in concrete terms. Secondly, it traces how the *On ikki muqam* has been historically constructed with musical elements drawn from outside the Uyghur tradition. The author of this thesis is himself a Uyghur musician and writes this study of the *Uyghur muqam* from the point of view of a culture-bearer, a performer of this particular musical tradition and an insider of this musical culture.

The outline of each chapter is as follows.

Chapter 1 gives a historical view of the Uyghur *muqam*. It focuses on the first half of the 16th century, the period *muqam* was systematized for the first time under the royal aegis of the Sultan Abdurrashid Khan (1513-1566) of the Yarkand Khanate; and on developments in the middle of 20th century, when an attempt was made to clarify the entire image of *muqam* based on the recording of the only surviving master Turdi Ahon (d. 1956), who was able to perform the entire repertoire of the *On ikki muqam* at that time. The *On ikki muqam* is currently represented by the style of the Xinjiang's Muqam Art Organisation and that of the Xinjiang Arts Institute.

Chapter 2 discusses the traditional musical instruments which are employed in *Muqam* performance, focusing in detail on the *qalun*. The name *qalun* is derived from the West Asian *qānūn*, a kind of the psaltery. However, its shape and structure is quite different from that of the modern West Asian *qānūn*. It might have preserved an older form of the West and Central Asian psaltery. The *qalun* was primarily the instrument which was used to perform in *Dolan Muqam* exclusively. However, this psaltery was adopted in 1956, and has become a standard instrument of the *On ikki muqam* as well.

Chapter 3 discusses and analyzes the modal system of the *On ikki muqam*. My analysis of melodies of the *Muqādimā* section reveals that most melodies sung in a given *muqam* are not necessarily composed from a single octave scale, but they encompass two tetrachords in one octave. In addition, the *On ikki muqam* is briefly compared with other modal systems of West Asia such as the Persian *dastgāh* and Turkish *makam*. Furthermore, taking an example of the *Pānjiga* from the *On ikki muqam*, its modal and structural features are analyzed in entirety.

Chapter 4 examines the poetry sung in the *On ikki muqam*. Texts sung in the *muqam* are composed in the Uyghur language. The versification is, in principle, based on one of the prosodical meters called *bahar* which are, in return, based on the versification system called '*ariż*' (of the Arabo-Persian languages). The *bahar* is a rhythmic cycle created by the combination of short and long syllables.

Chapter 5 examines the *Mūshirap*, which is the third part of the *muqam* suite, following the *Chong Nāgmā* and *Dasān*. In the *Mūshirap* the dance is introduced in addition to the vocal and instrumental

music. The *Māshirap* originates from the folk dance of various parts of the Taklamakan Desert. The part *Māshirap* in a *muqam* suite is a peculiar feature of the Uyghur *muqam*, which is not found in any of its counterpart in Central Asia.

A short article entitled "A Study of the *Dolan Muqam* in the Uyghur Music Culture" is appended as a supplementary treatise.

8. SHIMBORI Kanno

The Formation Process of *Go-eika* Schools: The Buddhist Mission and the Musical Transmission after the 1920s

Go-eika is a genre of Japanese religious music which has folk song-like melodies and Buddhist texts. Most singers of *go-eika* are lay Buddhists who sing *go-eika* in Buddhist pilgrimages, funerals and other services. Just as in the Japanese classical performing arts, *go-eika* has various schools, the styles of which are transmitted in an iemoto-like system.

This thesis focuses on the Yamato, Kongō and Mitsugon schools which were established after the 1920s. The Yamato school is the first school from which the other schools descended.

The first part surveys the formation of each of the three *go-eika* schools, focusing on the founder, organization, repertoire, performance, music theory, and the transmitting means and system of *go-eika*. There are three common features to the formation of the three schools as follows: firstly, the inventing of a notation system of *go-eika*, secondly, establishing a hierarchical structure for *go-eika* singers, and thirdly, holding nationwide contests for *go-eika*. Especially, the second, the hierarchical structure, was very effective in spreading *go-eika* singing rapidly and nationally.

The second part shows the main reason why *go-eika* schools expanded nationally, forming large-scale groups in the 1920s and 30s. In the 1890s, the Buddhist sect of Jōdo Shin-shū became actively involved in missionary work with westernized Buddhist music as part of the modernization of the sect itself. In response to this musical missionary work, the Shingon-shū sect also became engaged in missionary work, using the "traditional" Buddhist music of *go-eika* for its modernization in the 1920s.

The third part considers the modernization of *go-eika* from the perspective of the invention of tradition. Buddhist sect members invented *go-eika* notation based on the notation system of *shōmyō*, which was the "traditional" Buddhist music. Furthermore, they refined the music theory of *go-eika* with reference to other Japanese "traditional" music theory. As a result, the sect members achieved raising the status of *go-eika*, which had been formerly considered earthy, and the music acquired *seichō*, which means the "authentic" singing style.

The fourth part investigates the way of transmitting *seichō* of *go-eika*. Through analyzing the relationship between the notation and the oral tradition, the author demonstrates a seemingly contradiction: the notion of *seichō* encourages singers to preserve and stabilize their "authentic" singing style, whereas singers change oral performances with their musical creativity, and also change the notation with which they transmit *seichō*. As a result, it should be concluded that *go-eika* is practiced as a religious activity on the one hand, but is performed and enjoyed as music at the same time.

9. TAKAHASHI Tomoko

A Study of Morton Feldman: The Aesthetics of “Inbetween-ness”

“I prefer to think of my work as: between categories. Between Time and Space. Between painting and music. Between the music’s construction and its surface.” This describes Feldman’s attitude toward music, which is evident in his music that was considered unstable and ambivalent, as “inbetween-ness”. Using the phrase, “inbetween-ness”, this thesis aims to investigate the essence of his music and the aesthetics from various perspectives. How did Feldman struggle with and even enjoy “inbetween-ness”?

The time of his music is focused in this study, as time is a fundamental element, which forms any beings, situations, and perceptions. Music, regarded as a living time, will exhibit various types of time and fruitful suggests, in considering music experientially. Especially in Feldman’s later works, in which he uses many different repetitions to distort memory and reverse the conventional concept of musical time, it is necessary to ponder the uniqueness of the usage of time in his music.

In chapter 1, I refer to and to criticize J. D. Kramer’s *The Time of Music* (1988) and I attempt to summarize the process of establishing and modifying the modern concept of time, and also outline some modes of musical time.

In chapter 2, I research the usage of the change and the repetition in Feldman’s music. An analysis of early piano works, *⟨Variations⟩* (1951) and *⟨Nature Pieces⟩* (1951), in the first half of this chapter, illustrates two modes of time, “boring time” and “empty time,” in which nothing happens. These two can also be thought of as pre-systematic time. In the second half of this chapter, I compare Feldman’s techniques of repetition and S. Reich’s works. While in Reich’s *⟨Music for 18 Musicians⟩* (1976), repetitions construct an all-inclusive form through a process in which some figures are repeated constantly in non-teleological time, however, in Feldman’s *⟨Crippled Symmetry⟩* (1983), the repetitions are reiterated in various asynchronous times, each form itself gradually dissolving into disintegration. Contrary to Reich’s repetition, which aims to complete a whole structure, Feldman’s repetition takes a minus vector, that is to say, it leads to dissolution.

In chapter 3, I consider the meaning of “The Abstract Experience” from three viewpoints, i.e., composing, playing, and listening. Through each consideration, it is clear that “The Abstract Experience” can be understood as an activity in which we receive a stimulation as it is, and whenever it happens.

Chapter 4 explores the core of his aesthetics, “inbetween-ness”. It is an unstable state, hovering between two elements: sound and silence, control and freedom, music and painting etc. He never selects one, but prefers to keep moving between the two.

To conclusion, I suggest some models of musical time in his music. The time of his music can be categorized into four types:

1. Non-linear time: unexpected time which moves from and to anywhere, hence disturbing our memory.
2. Ateleological time: boring time, empty time

3. Vertical time: a time which does not create any organic relation of sounds to each other.
4. Timelessness: dripping time, self-dissolving time