

2023年度音楽学部・音楽研究科提出論文

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学音楽学部 公開日: 2024-03-19 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://kcua.repo.nii.ac.jp/records/2000228

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



2023 年度音楽学部・音楽研究科提出論文

(博士論文)

作曲・指揮研究領域

岡本 伸介 マグヌス・リンドベルイ作曲《クラリネット協奏曲》における新たな継続的発展性

要旨：本研究は、マグヌス・リンドベルイ Magnus Lindberg (b. 1958) の《クラリネット協奏曲 Clarinet Concerto》(2001–2002) とジャン・シベリウス Jean Sibelius (1865–1957) の後期のオーケストラ作品の構成法を照らし合わせ、リンドベルイの構成法における継続的発展性の新たな解釈を提起することを目的としている。

マグヌス・リンドベルイはフィンランド出身のポスト・スペクトル世代の作曲家である。彼は、同郷を代表する作曲家ジャン・シベリウスの後期のオーケストラ作品における継続的発展性から影響を受けているため、「シベリウスの後継者」と評されている。リンドベルイの構成法における継続的発展性は、彼の初期の作品である《トゥワイン Twine》(1988) など用いられている発展的なシャコンヌ形式として反映されているとこれまで考えられてきた。つまり、フィンランド民謡に由来するシベリウスの継続的発展性は、リンドベルイの作品へ正確に反映されていたわけではなく、あくまで表層的な影響に過ぎなかった。しかし、彼の《クラリネット協奏曲》の構造は、シベリウスが《交響曲第 5 番》(1915) 以降で用いたとジェームズ・ヘボコスギが主張する「旋回形式」に基づいていることが明らかになった。旋回形式とは、冒頭に配置された発端となる動機を、そのまま、または変容させながら繰り返す旋回的構造の連なりに基づく形式のことであり、繰り返され続けた動機は「テロス」と呼ばれる目標音型へ変容する。その結果として、楽曲は従来の形式論に捉われない、有機的な構造性を獲得することに繋がる。さらに、リンドベルイの《クラリネット協奏曲》のテロスは、シベリウスの《交響曲第 7 番》(1924) の特定の部分の構造と関連性を持つことも見出だされた。従って、本研究はシベリウスの旋回形式に基づいた作品とリンドベルイの《クラリネット協奏曲》の関係性を明らかにし、これまでの研究で見過ごされていたリンドベルイの一部の作品における楽曲構成法の特徴について、新たな解釈を提起するものである。

第 1 章では本研究で焦点を当てる旋回形式の概要について述べている。旋回形式はシベリウスがラリン・パラスケによる「カレワラ」の吟唱を聴いた経験に端を発しており、その経験を反映させた反復的構成法から発展した構成法である。本章では旋回形式の成立背景と、《交響曲第 5 番》と《交響曲第 7 番》におけるその用法を説明する。

第 2 章ではリンドベルイの《クラリネット協奏曲》の分析を行っている。旋回

形式に基づいてこの作品を分析するために、最初にテロスとその起源を明確にする必要があり、この作品のテロスをシベリウスの《交響曲第7番》の特定の部分の構造から判断している。次に、この作品を構成する三つのマテリアルについて述べる。これらの内容は、本研究で特に重要である楽曲の構造分割と旋回形式の発展的用法、テロス生成の過程を明らかにすることへ繋がる。旋回形式はリンドベルイのそのほかの作品でも使用されている可能性が高く、このことについて、第2章の最後に《フェリア FERIA》(1997–1999)の構造から考察している。

本論文の最後に、2023年12月までに発表、または発表の予定が判明しているリンドベルイの作品一覧を掲載している。

《クラリネット協奏曲》の分析によって、リンドベルイの継続的発展性における新たな探究が見出だされる結果となった。現代のフィンランド音楽と彼の思考の変遷を追っていくためにも、彼の楽曲構成に関する取り組みを今後も注視していく必要がある。本研究が、彼の作品の解釈における新たな視界を切り開くとともに、現代の作曲表現の可能性を広げることを期待している。

OKAMOTO, Shinsuke: Novel Continuous Development in Magnus Lindberg's "Clarinet Concerto"

Abstract : This study proposes a novel interpretation of the continuous development of Magnus Lindberg's (b. 1958) compositional techniques. It compares the techniques of musical structure found in Lindberg's *Clarinet Concerto* (2001–2002) and Jean Sibelius's (1865–1957) later orchestral works.

Magnus Lindberg is a Finnish post-spectral generation composer. He has been described as Sibelius's successor, as he was influenced by the continuous development of the later orchestral works of his countryman, Jean Sibelius. The continuous development of his musical structural techniques is currently thought to be reflected in the chaconne-like form in earlier works, such as *Twine* (1988). In other words, Sibelius's continuous development derived from Finnish folk songs was not accurately reflected in Lindberg's works, but was merely a superficial influence. However, the structure of his *Clarinet Concerto* was based on "rotational form" which James Hepokoski asserted that Sibelius had used since *Symphony No.5* (1915). The rotational form is based on a continuum of rotational structures repeated while varying or not varying ordered motifs are established at the outset of the piece. These repeated motifs finally transform into an objective figure, called the "telos."

Consequently, music acquires an organic structure that is not bound by conventional formalism. Furthermore, the telos of the *Clarinet Concerto* was found to be related to the structure of specific figures in Sibelius's *Symphony No.7* (1924). Therefore, this study clarified the relationship between Sibelius's works based on the rotational form and Lindberg's *Clarinet Concerto*, and proposes a novel interpretation of the characteristics of structural techniques in some of Lindberg's works, which have been overlooked in previous studies.

Chapter 1 provides an overview of the rotational form, which is the focus of this study. The rotational form originated from Sibelius's experience of listening to Larin Paraske's chant of "Kalevala," and is a structural technique developed from the repetitive techniques that reflects that experience. This chapter explains the background to the development of the rotational form and its use in *Symphony No. 5* and *7*.

Chapter 2 analyzes Lindberg's *Clarinet Concerto*. To analyze this work based on the rotational form, it is first necessary to clarify the telos and its origin. The author identified the telos of this work from the structure of specific figures in Sibelius's *Symphony No. 7*. Next, the three materials used in this work are explained. The aforementioned details lead to the elucidation of the structural division in this work, the progressive techniques of the rotational form, and the process of telos generation, which are particularly important in this study. It is likely that the rotational form was also used in Lindberg's other works. This is discussed in the context of the structure of *Feria* (1997-1999) at the end of Chapter 2.

At the end of this dissertation, a list of Lindberg's works has been presented, or is scheduled for presentation by December 2023.

The analysis of the *Clarinet Concerto* has led to the discovery of new attempts in Lindberg's continuous development. To follow the changes in contemporary Finnish music and his thinking, we must continue to pay close attention to his approach to compositional techniques. I hope that this research will open up new perspectives for the interpretation of his works and expand the possibilities of contemporary compositional expression.

中井 章徳 ヘ調の復活祭のドラマ——マスカーニ《カヴァレリア・ルスティカーナ》の「オリジナル稿」における劇的構想についての考察

要旨：本論文は、ピエトロ・マスカーニ（Pietro Mascagni, 1863–1945）の《カヴァレリア・ルスティカーナ *Cavalleria Rusticana*》（1890）オリジナル稿についての研究で、ヘ調（tonalità di Fa）を基調とした復活祭のドラマの劇的構想とその音楽的表現に焦点を当てている。

《カヴァレリア》はコンクールへの応募作品という、他のオペラ作品とは異なる特殊な成立過程を持っており、現行版は1890年に最終選考として実施された初演に基づいている。ここにはマスカーニがコンクールに提出した初稿である自筆総譜（オリジナル稿）から、多くの変更が加えられており、両エディションを比較すると顕著な相違点が認められる。初演時の主な変更点は「合唱の歌唱部分の大幅なカット」と「キャストの歌唱部分の移調」である。本論文では、これらの変更が作品の音楽的および劇的な内容に与えた影響について考察する。特に、復活祭を背景としたドラマの表現と、ヘ調を基軸とする音楽構成との関連性に注目し、マスカーニのオリジナル稿に描かれた劇的構想を多角的に論じる。

第1章では、19世紀後半のイタリア・オペラ界を概観し、コンクールを主催したソソニーニョ社と本作品との関係、マスカーニの音楽歴に触れることで、考察の基盤を築く。さらに、オリジナル稿の概要と現行版との比較を通じて、分析に必要な基本情報を整理し、研究の前提条件を設定する。第2章は、背景となる復活祭のドラマとヘ調の関連性に着目し、ヘ長調の〈間奏曲〉と《グローリア・ミサ *Messa di Gloria*》（1888）の調構成を分析する。マスカーニの教会音楽作曲家としての経歴を踏まえ、ミサ曲とオペラの共通点を新たな観点から考察する。続く第3章では、「2本のピッコロ」の使用という《カヴァレリア》特有のオーケストレーションに焦点を絞り、復活を象徴するヒバリの鳴き声を描写する〈開幕の合唱〉場面でのピッコロの効果を分析し、マスカーニが施した独自の書法と復活祭のドラマの主題背景との関連を明らかにする。

第4章と第5章は、オリジナル稿から変更された場面についての考察を行う。「移調」については、サントウツァとトゥリッドゥの歌唱場面に関するアリアや2重唱を楽曲ごとに検討し、それぞれの人物と調性、オーケストレーションとの関連性を探求する。特に、トゥリッドゥの音楽における「イ音」の扱いに着目し、作品中で描かれる主の復活と世俗の悲劇のコントラストに光を当てる。また、「カット」については3つの合唱場面を取り上げ、これらのカットが作品に及ぼした影響を検証する。実際の演奏経験に基づき、実演時に生じる問題点を具体的に説明し、キャストと合唱のアンサンブルの場面でマスカーニが示した作曲技法

の独創性と効果について論じる。第6章では、戯曲からオペラ化された際の合唱の存在とギリシア悲劇におけるコロスの機能に着目し、『オイディプス王』におけるコロスの役割との対比を通じて《カヴァレリア》をギリシア悲劇の観点から再考察する。さらに、最後の詩行を巡るオペラと戯曲の台本の比較を行い、マスカーニの音楽化の手法を検証する。

結論において、本研究は各章から得られた要点を総括し、オリジナル稿の劇的内容との密接な関連を明らかにした。特に「ヘ調を基盤としたオリジナル稿」における宗教的復活祭（pasqua）と世俗的騎士道精神（cavalleria）の対比による劇的構想、及びギリシア悲劇の構造と教会音楽の手法との融合から成るオペラの構成がマスカーニの独創性である点を浮き彫りにし、本作品への新たな解釈を提示した。この研究によって明らかになった洞察が、マスカーニの再評価、ならびに《カヴァレリア》の受容と解釈に新しい視角を提供するとともに、今後の研究への道を拓くための基盤を提供するものとして寄与することが期待される。

NAKAI, Akitoku: *Dramma pasquale in tonalità di Fa: Studio della concezione drammatica nel "manoscritto originale" della Cavalleria Rusticana di Mascagni*

Abstract : Questa tesi studia il manoscritto originale dell'opera "*Cavalleria Rusticana*" (1890) di Pietro Mascagni (1863–1945), incentrato sulla concezione drammatica del dramma pasquale basato sulla tonalità di Fa e sulla sua espressione musicale. "*Cavalleria Rusticana*", scritta per un concorso, ha un processo di creazione unico rispetto ad altre opere liriche, con la versione corrente basata sulla prima esecuzione del 1890 come selezione finale del concorso. Rispetto alla partitura autografa (manoscritto originale), la prima stesura presentata da Mascagni al concorso, sono state apportate molte modifiche e un confronto tra le due edizioni rivela alcune differenze notevoli. Le principali modifiche apportate alla prima includono tagli significativi alle scene del coro e trasposizioni delle parti cantate del cast. Questa tesi discuterà l'impatto di questi cambiamenti sul contenuto musicale e drammatico dell'opera e la concezione drammatica nel manoscritto originale di Mascagni sarà esplorata da diverse prospettive.

Il primo capitolo getterà le basi dello studio fornendo una panoramica del mondo operistico italiano della seconda metà dell'Ottocento, soffermandosi sul rapporto tra la compagnia Sonzogno, che sponsorizzò il concorso, e quest'opera, nonché sulla carriera musicale di Mascagni. Inoltre, attraverso

una panoramica del manoscritto originale e un confronto con la versione attuale, si organizzeranno le informazioni di base necessarie all'analisi e si porranno i presupposti per lo studio. Nel secondo capitolo, focalizzando la connessione tra il dramma pasquale di fondo e la tonalità di Fa, si analizzerà la struttura tonale dell'"*Intermezzo*" in Fa maggiore e della "*Messa di Gloria*" (1888). Sulla base della carriera di Mascagni come compositore di musica sacra, i punti in comune tra la Messa e l'opera saranno esaminati da una nuova prospettiva.

Il terzo capitolo si concentra sull'orchestrazione distintiva di "*Cavalleria*" con l'uso di "due ottavini", che la distingue dalla maggior parte delle opere. In particolare, analizza l'effetto degli ottavini nella scena del "*d'Introduzione e Coro*", dove il richiamo dell'allodola è rappresentato come simbolo di resurrezione, utilizzando la partitura autografa come illustrazione. Il quarto capitolo approfondisce l'analisi delle scene trasposte dal manoscritto originale, concentrandosi sulle parti cantate da Santuzza e Turiddu. Esamina le arie e i duetti di ciascun personaggio, la loro relazione con la tonalità e l'orchestrazione e propone un'interpretazione simbolica della morte di Turiddu in parallelo con la Passione di Cristo. Il quinto capitolo esamina le arie e i duetti, soprattutto quelli trasposti dal manoscritto originale, concentrandosi sulle scene cantate di Santuzza e Turiddu. Il capitolo esplora il loro rapporto con la rappresentazione del personaggio, la tonalità e l'orchestrazione. Nel sesto capitolo, incentrato sulla presenza del coro nell'adattamento dell'opera dall'opera teatrale e sulla funzione del coro nella tragedia greca, "*Cavalleria*" è stata valutata dal punto di vista della tragedia greca e confrontata con il coro nell' "*Edipo Re*" di Sofocle e spiegata. Inoltre, si sono confrontati copioni dell'opera e della pièce teatrale sull'ultimo verso e si è esaminato il metodo di musicalizzazione di Mascagni.

Nella conclusione, ho sintetizzato i punti principali di ciascun capitolo e riassunto la loro relazione con il contenuto drammatico del manoscritto originale. In particolare, ho sottolineato che la rappresentazione della "Pasqua" religiosa e della "cavalleria" laica nel "manoscritto originale basato sulla tonalità di Fa" prima della trasposizione e del taglio, e la composizione che combina la tragedia greca e le tecniche della musica da chiesa, mostrano l'originalità di Mascagni e offrono una nuova interpretazione di quest'opera.

初田 章子 フィリップ・ゴーベールにおける「しなやかさ (souplesse)」の技法

——教則本と卒業試験課題の変遷からみた一考察——

要旨：本論文は、傑出したフルート奏者で指揮者・作曲家でもあったフィリップ・ゴーベールのフルート演奏法における「しなやかさ (souplesse)」の技法について考察するものである。彼が出版に関わった2種のフルート教則本と彼のフルート作品を、同時期のパリ音楽院フルート科卒業試験課題の変遷の中で概観し、その歴史的な位置付けを行うとともに、彼による「しなやかさ」の技法を具体で示すことを試みた。

本論は三つの章で構成される。

第一章では、ゴーベールが生涯にわたり多面的な活動を行っていたことを俯瞰した。彼はフルートにおける近代フランス楽派の父とみなされているポール・タファネルに師事し、その教えを誰よりも近くで受け継いだ。作曲ではローマ大賞2位を受賞し、指揮活動とともに戦間期フランスの音楽界を支えた。

第二章では、2種の教則本からゴーベールの教えを取り出して考察した。まず、師タファネルが最新のバーム式フルートの更なる開発に関わり、フルートの機能とレパートリーを拡大したこと、フルート教育においては古典の作品やヴァイオリン・ピアノの作品を教材として導入し、演奏法として音の吹き分けを指導していたことを確認した。その上で、ゴーベールによる教育と、師の教えの継承と発展について考察した。ゴーベールは、師よりも一歩踏み込んだ演奏法の助言と方法を教則本に記した。具体的には、身体と呼吸の扱いについて「しなやかさ」を重視し、それらが実際に習得できるための練習曲を作曲して、2種の教則本にそれぞれ掲載した。これらのことから彼にとって「しなやかさ」がきわめて重要であったことを論じた。

第三章では作曲家ゴーベールにおけるフルートの「しなやかさ」について考察した。まず19世紀後半のパリのサロンにおけるピアノ音楽について概観し、20世紀初頭のパリのピアノ音楽教育において身体と音楽表現の両方で「しなやかさ」を求める傾向があったことを確認した。その上で、フルート作品に対する「しなやかさ」がどのように現れて行ったのかを、同時代のパリ音楽院のフルート科卒業試験課題の変遷を通して考察した。それらを踏まえ、ゴーベールの「しなやかさ」がどのように彼のフルート作品にあらわれていったのかを示し、また彼のフルート作品において、ピアノ譜がフルートの弱音の音質を活かすためにどのように工夫されているかを整理した。最後に、彼が後期フルート作品において、身体と呼吸の深い「しなやかさ」を前提とした作品を作曲していたことを確認した。

以上から、ゴーベールがタファネルを通して最新の楽器開発の恩恵を受け、超

絶技巧と幅広い音楽観を受け継いだこと、身体と呼吸を扱う「しなやかさ」を技法として重視し、それを習得するための自作の練習曲を教則本に掲載し、フルート作品の中でも活かしていったことが明らかになった。新しい機構の楽器と表現のために、奏者の側にもこれまでにない身体と呼吸の訓練が必要になったのである。

ゴーベールの述べる「しなやかさ (*souplesse*)」は、柔軟性、適応力、に加えて関節を硬直させない、といった意味合いを含む。これらを通した身体と呼吸の扱いは、豊かな音色からごく僅かな弱音までを操り、指や舌の敏捷さとその持続を導く。これは奏者自身の技巧を根本から深める技法でもある。ゴーベールによる「しなやかさ」の度合は奏者にとっての楽器と身体の習熟度を表すことにも繋がった。すなわち、近代以降のフランスのフルート技術と表現に不可欠な身体と呼吸の扱いであるとともに、フルート教育とその音楽においても極めて重要な技法となっていたのである。

HATSUDA, Akiko: The Art of *souplesse* in the Flute Playing of Philippe Gaubert: His Pedagogical Writings and the Stylistic Changes in *morceaux de concours* at the Paris Conservatoire

Abstract : This study examines the technique of "*souplesse*" as exhibited in the flute playing of Philippe Gaubert, a remarkable flutist, conductor, and composer. I strive to provide a historical overview of the two types of flute Méthodes associated with him, along with an exploration of his flute composition. This examination is set against the backdrop of the evolving flute graduation examinations at the Conservatoire de Paris during the same period. The aim is to contextualize these contributions historically and elucidate Gaubert's "*souplesse*" technique in more tangible terms.

In the first chapter, we provided an overview of Gaubert's multifaceted activities over the course of his lifetime. Under the tutelage of Paul Taffanel, widely considered as the progenitor of the modern French school of flute music, Gaubert honed his skills. Notably, he won the second prize in composition at the Grand Prix de Rome. In addition to his conducting activities, Gaubert played a pivotal role in fostering the French music scene during the interwar period, contributing a broad and high perspective to the realm of music as a whole.

In Chapter II, we examine Gaubert's teachings from two distinct Méthodes.

Initially, it was confirmed that his teacher Taffanel was involved in the further development of the Böhm-style flute, wherein he expanded the flute's functions and repertoire. In terms of flute education, Taffanel introduced classical, as well as violin and piano works as instructional materials and taught note blowing as a performance technique. He then discussed Gaubert's educational contributions, where he provided more specific advice and playing techniques than his teacher did. Gaubert, going beyond Taffanel, composed exercises aimed at mastering the "*souplesse*" of the body and breathing technique. These exercises were subsequently published in two distinct methods.

In Chapter III, he discussed the "*souplesse*" concept of the flute in the compositions of Gaubert. Initially, I established that, at the onset of the 20th century, there was a prevalent inclination in piano music education in Paris to seek "suppleness" in both physical and musical expressions. Subsequently, how "*souplesse*" appeared in flute works was examined through the changes in the graduation examinations at the Paris Conservatory of Music. Based on the above, I exhibited how Gaubert's interpretation of "*souplesse*" was reflected in his flute works. Additionally, I organized an analysis of the piano score's construction, showcasing its deliberate design to accentuate the flute's inherent soft tone qualities. Finally, we confirmed that in Gaubert's later flute compositions, he composed works based on the deep "*souplesse*" of the body and breathing technique.

Based on the foregoing, it is evident that Gaubert benefited from the contemporary instrumental advancements under Taffanel's guidance. He not only inherited Taffanel's exceptional technique and expansive musical perspective but also emphasized the significance of the "*souplesse*" in manipulating both the body and breathing as a pivotal technique. Gaubert incorporated his own compositional exercises, designed for mastering this technique, into his didactic books, subsequently applying them to his flute compositions. The new mechanism of the instrument and its expression required unprecedented physical and respiratory training on the part of the musician.

The body and breathing technique of the "*souplesse*" that Gaubert describes leads to the manipulation of tones ranging from rich to very soft, in

accordance to the agility and persistence of the fingers and tongue. This is also an indication of the level of proficiency of the instrument required, as well as the body of the player being in good condition. In other words, it has become an important technique in French flute education and music since the modern era.

〈修士論文〉

音楽学専攻

安藤 元宏 合唱曲から見たL.ヤナーチェクの初期（1873–1885年）における民謡観
ークシーシュコフスキー及びドヴォジャークとの比較を通して—

L. Janáček's Views on Folk Song in His Early Years (1873-1885) from the Perspective of His Choral Works: Through Comparison with Křížkovský and Dvořák

要旨：本研究の目的は、レオシュ・ヤナーチェク（1854–1928）の合唱曲に焦点を当て、彼の初期（1873–1885）におけるモラヴィア民謡に対する民謡観を明らかにすることである。

研究の方法として、第1章では民族復興運動（Národní obrození）と「汎スラヴ主義」の歴史的背景を踏まえ、モラヴィア民謡を創作に取り入れた作曲家、パヴェル・クシーシュコフスキー（1820–1885）とアントニン・ドヴォジャーク（1841–1904）の合唱曲と民謡を比較することで、ヤナーチェク以前の芸術音楽とモラヴィア民謡との関連性を探った。第2章では、ヤナーチェクが合唱指揮者・指導者として関わった2つの演奏団体の歴史と活動、性格の違いを捉えた上で、彼の創作との関わりを捉えた。第3章では、ヤナーチェクに対するクシーシュコフスキーやドヴォジャークの影響を踏まえ、彼の初期合唱曲におけるモラヴィア民謡との関連性と民謡観について研究を行った。

研究の結果、ヤナーチェクの初期の創作には、民族復興運動や「汎スラヴ主義」、演奏団体との関連、クシーシュコフスキーやドヴォジャークによる影響など、様々な要因が創作の方向性に影響を与えていたことが分かった。民族復興運動や「汎スラヴ主義」との関連においては、創作の源泉をスラヴ各地の民謡に求めたことが挙げられ、演奏団体との関わりでは、団体の性格に応じた創作素材の選択、演奏技術に合わせた創作上の工夫が挙げられた。何よりクシーシュコフスキーやドヴォジャークの影響に関して、前者はヤナーチェクがモラヴィア民謡を合唱曲の創作の源泉とするきっかけをもたらしたと考えられ、ヤナーチェクの1870年代の創作には、特に彼らの作曲法の類似が見られた。またドヴォジャークとの比較

においても、彼らはモラヴィア民謡を用いた創作において共通の要素を取り入れていた。様々な影響が挙げられる一方、ヤナーチェクの合唱曲を見ると、各民謡が持つ要素を取捨選択した上で新たな旋律に組み込むという創作の姿勢をもち、一部他のスラヴの民謡で行われている作曲法がモラヴィア民謡での創作にも含まれていることが確認できた。

以上より、ヤナーチェクは初期においてモラヴィア民謡を創作の中心的な素材とし、「スラヴ音楽」を創作する上で必要な音楽的要素が内包した「スラヴ性」を反映した民謡だと認識していた、という結論が導かれた。

中村日向子 17 世紀前半ドイツのルター派プロテスタント教会における葬儀の音楽
—シャインとシュッツを中心に—

Funeral Music in Lutheran Protestant Churches in Early 17th Century Germany: Focusing on Schein and Schütz

要旨：本研究では、17 世紀前半のドイツ、ルター派プロテスタント地域における葬儀とその音楽のあり方を、同時期に作曲、出版されたヨハン・ヘルマン・シャイン Johann Hermann Schein (1586–1630) による《カンツィオナル Cantional》(初版 1627 年) とハインリヒ・シュッツ Heinrich Schütz (1585–1672) による《音楽による葬送 Musikalische Exequien》(1636 年) の成立背景の調査と比較を通じて明らかにした。

当時、ルター派プロテスタント地域は三十年戦争とペストの流行により国土が荒廃し、宮廷や教会の財政状況は非常に差し詰まった状況であった。シャインは自身がこれまでに依頼されて作曲した葬儀の音楽を《カンツィオナル》に所収するにあたって、音楽を簡略化するための編曲や、特定の個人と結びついているテキストをより普遍的な内容に書き換えることを行った。この編曲、改変は、おそらく一般庶民の葬儀においても、あるいは特別な音楽教育を受けていない人々でも歌えるようにするためだと考えられる。その背景には、出版譜をできるだけ広く普及、流通させることによって、自身や教会、学校の収入を増やそうという意図があったと考えられる。

シュッツもまた、こうした時代状況の中《音楽による葬送》を作曲したが、その成立事情や音楽的内容はシャインのそれとは大きく異なっている。シュッツは委嘱主であるロイス侯国の皇太子ハインリヒ・ポストフームスが綿密に練り上げた葬儀の計画書を基に、ポストフームスの信仰を表すかのように全 3 部からなる大規模な音楽を作曲した。

17 世紀初頭のプロテスタント地域において、葬儀は、身分の差によらず、故

人の信仰の深さを強調することで無事に帰天することを願い、残された人々に安らぎや慰めを与えることを目的としており、そこで使用される音楽は、説教内容を分かりやすく伝える役割があった。シャインもシュッツもこの役割については果たすことができる楽曲を提供している。

しかし、その後の演奏機会と音楽的環境という点で比較すると、明らかな違いがあることから、大規模な作品である《音楽による葬送》より、むしろ、《カンツィオナル》のような簡素な音楽を参照することによって、当時の葬儀における音楽の実態はより明らかになってゆくのだろう。

器楽専攻

〈ピアノ〉

古谷 華梨 三善晃とフランスにおける音楽書式 (écriture) の「伝統」
— 《ピアノ・ソナタ》(1958) の様式に関する一考察 —

要旨：本論文では、「日本人と西洋音楽のあいだの隔たり」についての三善晃の見解を考察し、パリ留学の集大成と言える《ピアノ・ソナタ》の様式分析から、フランスの音楽書法の影響と彼独自の「伝統」観について論じる。

中村 美友 管弦楽編曲と比較した際の M. ラヴェルのピアノ・オリジナル作品における特徴と可能性

要旨：本論文は、M. ラヴェルが作曲した原曲のピアノ版と彼自身による管弦楽編曲版を比較分析し、今までにあまり述べられることのなかったピアノ版の特徴および演奏の可能性について論じたものである。

〈管・打楽〉

友澤 実咲 ヤナーチェクの音楽における軍楽隊の影響
— 楽器開発及び軍楽隊の編成の歴史から見た一考察 —

要旨：本論では、レオシュ・ヤナーチェクの《シンフォニエッタ》をはじめとした音楽について考察しており、それらには当時関わっていた軍楽隊が楽器編成や音楽語法の側面に影響を与えていると推測される。

声楽専攻

高橋 花音 《ランメルモールのルチア》の「狂乱の場」の成立
— 19 世紀の演奏習慣や社会的要因に焦点を当てて —

要旨：今日、《ランメルモールのルチア》の「狂乱の場」は初演当時と異なる仕方

演奏されている。本論文では、同時代の資料から初演当時の様子を明らかにすると共に、「狂乱の場」が現在の姿になった要因を論じる。

土生 夏未 ソプラノ歌手における声楽的発声の母音の明瞭性
—音高に基づく音響分析から—

要旨：本研究では、10名のソプラノ歌手による母音の明瞭度について、共振周波数に基づく音響分析と聴取実験から調べた。その結果、高い音高で母音を歌いわけけるには、舌の狭めが重要な役割を果たすことが示された。

濱野萌々子 ドビュッシー《ボードレールの5つの詩》の歌唱法研究
—第3曲〈噴水〉の歌唱分析を通して—

要旨：本論文では、ドビュッシーの《ボードレールの5つの詩》の複数の録音を分析し、各歌手の歌唱法の特徴を分析した。結果、詩と音楽の「緩急」に応じた発声や言葉の質感の使い分けが重要であることが明らかとなった。

山邊 友輝 モーツァルトのオペラにおけるレチタティーヴォ・セッコの変遷
—前期と後期の比較を中心に—

要旨：本論文は、モーツァルトが作曲した6つのオペラ作品を抜粋し、レチタティーヴォ・セッコの書法の変遷を検証した。結果、後期には音楽面からドラマを演出するような書法へと変化していることが明らかとなった。

〈卒業論文〉

音楽学専攻

武本 悠花 音高フィードバックの不一致が演奏の質に及ぼす影響
—絶対音感との関連に注目して—

要旨：絶対音感を保有していると、音の認知が阻害される場合がある。先行研究では、メロディが移調されていたり無調化されたりすると、絶対音感を持っていない人よりも持っている人の方がメロディを相対的な判断ができないことが示されている。本研究では、音の認知が演奏にどのような影響を及ぼすのかを調べた。「楽譜上の音符とは異なる高さの音がフィードバックされる時、絶対音感の程度が高いほどパフォーマンスは低下する」という仮説を検証する実験を行った。ピアノ専攻の学生8人が、絶対音感の測定検査および単旋律を初見で演奏する課題を行った。演奏課題においては、楽譜通りの調（移調なし）、1半音上、4半音上、および7半音上の音がフィードバックされる条件がランダムに実施された。その

結果、移調されると音高と時間長にエラーがあらわれること、およびそのエラーのパターンは条件によって異なることが示された。さらに、いくつかの条件で絶対音感の程度と演奏の質の間に負の相関が認められた。これは、早く正確に音を判断できるほど音高フィードバックの影響を受けやすく、パフォーマンスが低下する傾向があることを示す。

2023 年度演奏記録

〈博士学位申請リサイタル〉

作曲・指揮研究領域

岡本 伸介（作曲）

彼岸に浮かぶ幻影

Visions Appearing on Farther Shores

ウェイヴィング・エア

Waving Air

ストローフィズ 第1番

Strophes I

銚島三景

3 Seascapes from Hokoshima

3つのアラベスク

3 Arabesques

中井 章徳（指揮）

P. マスカーニ：カヴァレリア・ルスティカーナ（オリジナル稿）

P. Mascagni: Cavalleria rusticana (versione originale)

器楽研究領域

初田 章子（フルート）

P. タファネル：歌劇《ミニヨン》の主題によるグランド・ファンタジー

P. Taffanel: Grande Fantaisie sur Mignon – Opéra comique d'Ambroise Thomas

Ph. ゴーベール：ノクチュルヌとアレグロ・スケルツァンド

Ph. Gaubert: Nocturne et Allegro Scherzando pour Flûte avec accompagnement de Piano

F. ブゾーニ：ディヴェルティメント 作品 52（ピアノ版編曲：クルト・ヴァイル）

F. Busoni: Divertimento für Flöte und kleines Orchester Op. 52 (Klavierauszug von Kurt Weill)

Ph. ゴーベール：フルート・ソナタ第3番

Ph. Gaubert: 3ème Sonate pour Flûte et Piano

I. Allegretto

II. Intermède pastoral : Très modéré

III. Final : Joyeux – Allegretto

J. リュエフ：ディプティク

J. Rueff: Diptyque pour Flûte et Piano

Ph. ゴーベール：ソナチネ——ほとんどファンタジアのように

Ph. Gaubert: Sonatine – Quasi Fantasia pour Flûte (ou Violon) et Piano

I. Allegretto, très allant – avec simplicité et fraîcheur

II. Hommage à Schumann