

2018 年度 提出論文

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学音楽学部 公開日: 2019-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属: |
| URL | https://doi.org/10.15014/0000000268 |

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



(3) 2018年度 提出論文

【博士論文】

器楽研究領域／ピアノ

泉 麻衣子 R. シューマンの《暁の歌 Gesänge der Frühe》Op. 133

——標題の象徴表現からみる作品解釈——

要旨：本論文は、R. シューマンが自ら出版に関わった最後のピアノ作品《暁の歌 Gesänge der Frühe》Op. 133 について、ヘルダーリンの書簡体小説『ヒュペリオン——あるいはギリシャの世捨て人』との関係を調査し、後期歌曲との関連から作品に内包される詩的内容を解明しようとするものである。また《暁の歌》の作曲された1853年前後のシューマンの周囲の状況を通して、本作品がシューマンの後期においていかなる意味を持つかについても考察し、新たな作品解釈を試みる。

序論では、《暁の歌》作曲前後のヨーロッパ情勢及びシューマンのめざましい創作活動について述べた。デュッセルドルフの音楽監督に就任したシューマンは社会の動向に敏感に反応しながら多岐にわたる創作を行った。

第1章では、《暁の歌》の作曲の経緯と出版、被献呈者、原資料と表題について述べた。自筆譜にはヘルダーリンにとって救済愛の象徴である「ディオティーマ」の名が記されていた。作品の被献呈者ベッティーナ・フォン・アルニムはシューマンと最後の手紙のやり取りをした女性でもある。

第2章では、《暁の歌》の特徴的作曲原理を明らかにした。作品全体は、詩的構想に基づく関連要素が暗示的また回想的に配置され、繊細に呼応し合う構造を成している。また全曲を通じて反復の原理が通底していることが大きな特徴であり、平面的な並列的手法、立体的な音響の構造、謎めいた曖昧さ、バッハのヴァイオリン曲に倣ったポリフォニックな書法といった斬新な手法が見られる。

第3章では、ヘルダーリンの『ヒュペリオン』との関係を調査し、それをふまえて音名を象徴として用いる手法の考察を行った。《謝肉祭》との比較考察により、より抽象的、内面的になった音名象徴の手法に、後期における様式の成熟を見出すことができた。

第4章では、書法上の関連のみられる後期歌曲の詩の内容を考察し、詩的解釈を導き出した。諦観やレクイエムを内容とする歌曲と共通点を持つこの作品は、シューマンが生涯の最後に諦観の境地を歌った楽曲と言えるのではないだろうか。

最後に、第5章結論においてはこれまでの分析及び考察結果を総合して、標題に関する詩的解釈を導き出した。

ピアノ作品に対して付けられた「Gesänge (歌)」という題名は「歌」を含んだ編成による楽曲を想起させるとともに、歌曲との関連を示唆するメタファーで

あると考えられる。

シューマンが出版者に宛てて書き記した「朝が近くなって明けていく様」に改めて照らし合わせてみると、次のように解釈できる——第1曲では世捨て人が諦観も支配するなかで朝の光を求める。第2曲では、徐々に朝が明けていき、幸福の回想となる。第3曲では様々な戦いが暗示され、第4曲では日が翳り、死への警告が仄めかされる。終曲では、世捨て人の時点に回帰し、最後には絶望の先に希望の朝の光が差し込んでくる——。作品のタイトルを再度考えてみると、「Frühe」は「初期」とも読み取られ、シューマンの人生の回想をも示唆されている可能性が見えてくる。《暁の歌》が作曲された1853年には新ドイツ楽派が台頭し、絶望に陥ったシューマンの前に若い有望な芸術家たちが現れる。「新しい道」執筆の直後に書かれたこの作品はシューマンの未来へ向けた希望をもとに作曲されたと考えられるのである。また本作品が初期の作曲手法をもとに発展させられていることも「回想」の意味に含まれよう。このように《暁の歌》は、文学的なものとシューマンの実人生、そしてシューマンの様々な理念が集約された極めて意義深い作品であり、アドルノの言葉をそのまま当てはめることはできないまでも、シューマン独特の晩年を象徴する作品とすることができる。シューマンの作品研究はいまだ解明の途上であるが、本論文は作曲家の後期作品解明の一端を担うものとなるだろう。

IZUMI, Maiko. Robert Schumann's *Gesänge der Frühe* Op. 133: An interpretation of the composition from symbolic representation of the title.

(Dissertation: Doctor of Musical Arts, Kyoto City University of Arts, 2018.)

Abstract: This study investigates the piano piece *Gesänge der Frühe* (*Songs of Dawn* Op. 133) composed by Robert Schumann with its relation to the epistolary novel *Hyperion; or, The Hermit in Greece* written by Friedrich Hölderlin. The piece is the last one among all the piano pieces which Schumann himself engaged in publishing, and its poetic content embedded within will be explored through connections with his later lieder (*songs*). In addition, a new interpretation of the piece will be presented by investigating what meaning the piece holds in Schumann's last years, based on his life around the year 1853 when *Songs of Dawn* was composed.

The introduction lays out the state of Europe around the time when *Songs of Dawn* was composed, and Schumann's own remarkable way of composition. Schumann worked as the musical director of Düsseldorf, and he was highly

attuned to the trend of society, which is reflected in the wide variety of creative works he undertook.

Chapter 1 covers the circumstances of the composition of *Songs of Dawn* and its publication, the person to whom the piece was dedicated, source materials, and the title of the piece. The manuscript refers to the name Diotima, a figure which represented the salvational power of love in Hölderlin's works. The dedicatee of the piece, Bettina von Arnim, was also the woman who exchanged the last letters with Schumann.

Chapter 2 lays out the unique compositional principles used in the creation of *Songs of Dawn*. Throughout the entire piece, elements relating to poetic ideas are arranged implicitly and retrospectively, coming together to form an intricately self-referencing work. Moreover, the principle of repetition forms the basis throughout the piece, and also many composition ideas are found including a flat and parallel construction, dynamically reverberating structures, mysterious ambiguities, and even polyphonic writing which emulates Bach's works for the violin.

Chapter 3 explores links with Hölderlin's *Hyperion*, and, based upon this work, further investigates the techniques of musical encipherment. By comparative analysis with *Carnaval*, the maturity of style in Schumann's later works has been found in the techniques of musical encipherment which shows further abstraction and internal references within the musical representation.

Chapter 4 explores lyrics from his later lieder that are mutually related in writing method, and presents a poetic interpretation of the works. This piece holds elements in common with songs having themes of resignation or requiems, and it could be argued that the music reflects Schumann's own state of resignation at the end of his life.

Chapter 5 is the conclusion, and it draws together the results of the previous analysis and observations, to provide a poetic interpretation of the whole as stated in the title.

The use of "Gesänge", or *Song*, in the title of the piano piece suggests a musical piece (instrumentation) that involves a song, and it also works as a metaphor for some kind of song.

Schumann wrote to the publisher in a note that "As the light grows with

approaching dawn,” and looking at the work through this lens, the piece, *Songs of Dawn*, can be interpreted as follows:

The first piece seems to be about a hermit, hoping for the morning light in the world where notion of resignation is predominant. The second piece is the light of morning slowly appearing, bringing happy recollections with it. The third piece hints at various battles, and in the fourth clouds darken the sun, alluding to death's arrival. The final piece returns to the hermit, and the light of morning shining in and bringing hope to the depths of despair.

Further examining the title, “Frühe” or *Dawn* can also be interpreted as “Early days”, opening up the potential that it is meant as a hint to Schumann's own memories of his life. In 1853, when *Songs of Dawn* was published, a new style of music, New German School (*Neudeutsche Schule*), was coming into being, and a crop of young energetic artists suddenly appeared in front of Schumann, who had fallen into despair. This piece, which was composed shortly after Schumann wrote his essay “New Paths“ (*Neue Bahnen*) is also thought to have been based on Schumann's own renewed hope for the future. Moreover, the work's compositional procedure developed from his early years symbolizes a reflection on the past. In this way, *Songs of Dawn* is a piece of deep meaning, bringing together literary references, Schumann's own life, and his ideology. Even if Adorno's words aren't fitting in their entirety, there is no doubt that the work reflects the characteristics of Schumann's unique late period. While the research into Schumann's work is still very much ongoing, this study will play a role in clarifying his later works.

上田友紀子 フランツ・シューベルトの後期ピアノ・ソナタにおける反復と変奏
——リズム・モチーフの分析に基づく考察

要旨：本論文は、フランツ・シューベルト（Franz Schubert, 1797-1828）の後期ピアノ・ソナタを対象としたリズム・モチーフに基づく分析によって、これまで否定的に評価されがちであったシューベルトの反復技法の再評価に繋がる糸口を探ることを目的としている。

「リズム・モチーフ」とは、旋律的、和声的な特徴を度外視した、純粋にリズム的な短いひとまとまりを指し、一般的な「モチーフ」と区別するものである。シューベルトの後期のピアノ・ソナタにおいては、このリズム・モチーフ

の反復が主題間や形式部分間をつなぐ役割を担っており、作品全体を密接に関連付ける手段として用いられている。

本論文は3章から成る。

第1章では、シューベルトのピアノ作品を概観し、その中でのピアノ・ソナタの位置について論じた。リズム・モチーフの反復技法が用いられているソナタは晩年のものに限られ、本論文では主に後期のものを取り上げて考察してゆくため、まずはピアノ・ソナタの時代区分を明確にした。

第2章では、シューベルトのピアノ・ソナタに見られる様々なレベルの反復を取り上げ、繰り返される単位の大きい順に考察した。具体的には、形式部分の反復、小節ブロックの反復、リズム定型の反復、同音反復という4つの側面について検討している。

形式レベルの反復は、各形式部分の小節数を時代区分で比較してデータ化することによって、後期につれて長大化しているさまが明らかになったが、小節ブロックの反復でも同様の傾向が見て取れる。特に、小規模な旋律ブロックについては、後期に向かうにつれて一般的な2回ではなく、3回の反復が頻繁に見られる点が注目される。

有名なダクテュロスのように、楽曲において頻繁に用いられるリズム定型は、それぞれが反復されることで様々な曲想が性格づけられ、主題の中にモチーフとして用いられることもある。同音反復も同様に、楽曲に応じて様々な効果を生み出している。

また、各時代区分でこれら反復技法の用いられる頻度を比較した際に、特に同主調での旋律的反復と、旋律の中の同音反復は、後期にかけて頻度が高くなっている点も興味深い。シューベルトが時を追うごとにこれらを独自の作曲技法としてわがものにしていったと推察されるだろう。

第3章では、第15番 D840以降の後期ピアノ・ソナタを対象として、シューベルトがリズム・モチーフを反復することによって、どのように楽章全体を有機的に関連させているかについて検証した。後期ピアノ・ソナタは全て4楽章制を取っているため、楽章ごとにリズム・モチーフの反復に着目した分析を行っている。分析に際して、シューベルトがリズム・モチーフによって楽曲を展開、統一してゆく手法を明らかにするために、リズム譜（リズムのみを抽出した楽譜）を適宜使用している。

ソナタ形式に基づく第1楽章をリズム・モチーフの観点から分析すると、第15番 D840から第18番 D894と、第19番 D958から第21番 D960では、その用法に違いが見られる。前者においては第1主題と第2主題、後者においては推移

部とコデッタに共通するリズム・モチーフが用いられているのである。

また、三部形式や五部形式、ロンド形式を取る他楽章においても、シューベルトは[A]主題と[B]主題、または主部とトリオ部などに共通するリズム・モチーフを用いたり、リズム変奏によって各主題の統一を図ったりしており、その手法は多岐にわたる。

シューベルトのピアノ・ソナタは、旋律や和声的には冗長ともいえる側面を持っているが、リズム・モチーフに着目した分析によって、むしろ楽曲を有機的に統一させようとするシューベルトの意図が浮かび上がってくる。本論が提示する新たな一面は、そうしたネガティブな見方にのみ囚われている演奏家にとっても価値あるものになるであろう。

UEDA, Yukiko. Repetitions and variations in Franz Schubert's late piano sonatas: Considerations based on analysis of rhythmic motifs

(Dissertation: Doctor of Musical Arts, Kyoto City University of Arts, 2018.)

Abstract: In this thesis, I search for clues that might lead to a reevaluation of Schubert's repetitions, which have tended to be evaluated negatively, by an analysis based on rhythmic motifs of Schubert's Late Piano Sonatas.

"Rhythmic motif" is a purely rhythmic short group which ignores melodic and harmonic features and is distinguished from general "motif". In Schubert's Late Piano Sonatas, repetitions of these rhythmic motifs play the role of connections between themes or between form parts, and they are used to closely relate the whole work.

This thesis consists of three chapters.

In Chapter 1, I survey Schubert's piano works and treat the position of the Piano Sonata in those. Repetitions of rhythmic motifs are used only for later sonatas. Therefore, since I focus mainly on Late Sonatas in this thesis, I first clarify the chronological classification of Schubert's Piano Sonatas.

In Chapter 2, I take the various levels of repetitions found in Schubert's Piano Sonatas and examine them in ascending order of repeated units. Concretely, I consider four aspects; repetitions of form parts, repetitions of bar blocks, repetitions of fixed rhythm patterns, and repetitions of the same notes.

In formal level repetitions, by comparing the number of measures in each form part by chronological classification, it becomes clear that the length increased more and more over the late period. A similar tendency can be seen

in repetition of bar blocks. Especially, in the repetitions of small melody blocks, it is noteworthy that three times repetitions are frequent, rather than the typical two, towards the later period.

Fixed rhythm patterns, such as Dactyl, are frequently used in music, characterize various motifs of the work through repetitions, and are sometimes used as motifs themselves in a theme. Similarly, repeating the same notes produces various effects in music.

When the frequency of repetitions is compared in each period, it is especially interesting that the melodic repetitions in the parallel key and repetitions of the same notes in the melody are more frequent in the late period. It will be inferred that, as time went on, Schubert recognized these as his own composition skills.

In Chapter 3, I examine how Schubert organically relates the whole movement by repeating rhythmic motifs in his Late Piano Sonatas after No. 15 in C major, D840. Because the Late Sonatas all have four movements, I analyze by focusing on repetitions of rhythmic motifs for each movement. In analyzing, I use the rhythmic score, which picks out only rhythmic elements, in order to clarify the method by which Schubert developed and unified music with rhythmic motifs.

When analyzing the first movement based on the sonata form from the viewpoint of the rhythmic motifs, there is a difference in usage from No.15 in C major, D840 to No. 18 in G major, D894 and from No. 19 in C minor, D958 to No. 21 in B flat major, D960. In the former, rhythmic motifs common to the first theme and the second theme are used, and in the latter, rhythmic motifs common to the transition and the Codetta are used.

Even in the other movements which are written in ternary form, five-part form and Rondo form, Schubert was using rhythmic motifs common to theme A and theme B, or main part and Trio part, unifying each theme by rhythm variation in various ways.

Schubert's Piano Sonatas have melodic and harmonic aspects that can be said to be redundant. The new findings that this thesis presents will be valuable to pianists who have been captured by such negative views. Through an analysis focusing on rhythmic motifs, Schubert's intension to unify music organically emerges.

【修士論文】

音楽学専攻

足立 恵理 バルトークのピアノ曲における音楽語法の考察
 ——民謡旋律と組み合わせられた音楽を通して——

Musical language in Bartók's piano pieces: A study on music combined with folksong melodies

要旨：本論文は、ハンガリーの作曲家ベラ・バルトーク Béla Bartók (1881-1945) の民謡を用いたピアノ曲における音楽語法を、民謡とそこに組み合わせられた音楽を通して考察したものである。

第 I 章では、バルトークの生涯をたどり、特に成人後の民謡との出会いに注目した。彼は民俗音楽を採集し研究する一方で、その民謡を用いた作品を多数書いているが、今回はその中からピアノ独奏曲《こどものために》《ルーマニアのコリダ I. II.》《15 のハンガリー農民歌》《ハンガリー農民歌による即興曲》《民謡旋律に基づく 3 つのロンド》の 5 作品 127 曲を取り上げ、考察の対象とした。

第 II 章では、対象とするピアノ曲の中で民謡旋律がどのように用いられているかを調べた。それらの民謡旋律の音組織から分類した結果、音階構成音から導き出された音階・旋法等は 16 種類に及び、バルトークがピアノ曲に用いた民謡旋律は、多種多様であることが明らかとなった。それらの民謡旋律は多くの場合、楽曲の中で数回用いられその度に異なる伴奏を付けられていることが分かった。

第 III 章では、民謡旋律に付けられた音楽に視点を移し考察した。民謡旋律に付けられた通常伴奏と呼ばれる部分を「民謡旋律に組み合わせられた音楽」と呼び、楽曲における民謡旋律との関連を考察した結果、8 項目 20 種類の組み合わせを示すことができた。それらを通して、楽曲において民謡旋律とそこに組み合わせられた音楽双方の音階・旋法は、その多くが互いに異なっていたことが明らかになった。

第 IV 章では、先の章で取り上げた民謡旋律とそこに組み合わせられた音楽の多様な組み合わせを、譜例を用いてより具体的に考察した。その結果、そこでバルトークは異なる音階・旋法を同時に用いることによって、新しい響きを追求し、新しい音階を創造しようとしていたのである。それは一般的な複調や複旋法という用語では、論じることが難しい手法であった。

第 V 章では、民謡を用いて書かれた他の作曲家——コダーイ、ヤナーチェク、ストラヴィンスキーの作品を取り上げ、その民謡旋律と伴奏との関係などを比較し、バルトークの手法の独自性を確認した。

これらのことから、バルトークは民謡を用いたピアノ曲において民謡旋律とそ

ここに組み合わせられた音楽に異なる音階・旋法を用いることによって、新たな音楽を創作するための独自の音楽語法をつくりだしたという結論を得た。

日本音楽専攻

藤川 桐人 宍喰祇園祭の近年の伝承活動についての考察

Study for Shishikui Gion Matsuri festival performed in recent years at local community in Japan

要旨：本論文は徳島県海陽町で伝承される「宍喰祇園祭」の音楽面について現地でのフィールドワークや先行研究の分析などから現在の伝承活動について考察を行ったものである。

宍喰祇園祭とは宍喰八坂神社で行われる祭礼で、日本の山・鉦・山車の発祥である京都祇園祭が地方に伝播したものとされている。その特徴として京都祇園祭では失われた中世の時代の装飾や芸能が残されているほか、「大山・小山」という2台の山鉦、奉納舞である「宍喰祇園囃子」や祭の運営団体が職業ごとに分かれて行われる。

数ある民俗芸能の中で宍喰祇園祭を本研究の対象とした理由は、この祭礼で演奏される宍喰祇園囃子の近年の伝承が他の民俗芸能では見られない特徴があったためである。宍喰祇園囃子は少なくとも平成15年頃までの数年間、伝承者不在により能管の演奏をカセットテープで代用していた時期があり、音楽面の伝承は危機的な状況であった。しかし、地元の人々の熱意と文化財保護行政、文化事業、学校教育が総合的にかかわった結果、音楽面の復興がうまく行われた。また宍喰祇園祭の先行研究において、音楽面について触れていた研究が3件あったがどれも平成15年以前の伝承活動が危機的な状況で行われたものであり、復興が行われてから約10年がたとうとしている今、新しく調査が行われてよい時期であると判断し本論文とした。

細野 桜子 新内の前弾き——その特徴と役割——

Study on "Maebiki" in "Shinnai-bushi": Roles and features

要旨：新内節は、18世紀後期に豊後節から派生した浄瑠璃の流派の一つ、すなわち三味線音楽の一種目である。その器楽部分の一つである「前弾き」に着目し、新内節の楽曲および演奏における前引きの特徴と役割を考察することが本論文の目的である。研究の方法は、町田佳聲（1888-1981）監修『三味線文化譜 新内節の流し・前弾き集』（1966）（以後、『新内前弾き集』と称す）等の文献資料に記された情報の精査、レコード音源の分析、演奏家15名への聞き取り調査（口伝・演奏・

楽譜の収集)等で、主に以下のことを考察した。

- (1) 新内節の演奏に際しては三味線の「前弾き」がつくことが多い。これは一曲ごとに作られたものではなく、数個の違った気分を持つ既存のパターンを選んで用いるとされる。現在のような前弾きが成立した時期は未詳であるが、前弾きに関する言説を記す文献が見られるのは、ようやく昭和20年代以降であるとみられる。中でも『新内前弾き集』は、数種類の前弾きの全容を丁寧な採譜によって明らかにした貴重な資料である。
- (2) 現在知られる前弾きは、その音楽の特徴および用例により、主に4つの系統に集約できると考える。すなわち、「中甲」系統(中甲、梅川、若木)、「鈴虫」系統(鈴虫(第一種・第二種)、虫の音)、「菊水」系統(菊水、市川、一カラ)、「江戸」系統(江戸、源治店)の4つである。この系統に分類できない前弾きもある。用例が多いのは〈中甲〉、次に〈鈴虫〉である。前者は派手、後者は寂しげな印象を与える。
- (3) どの曲目・場面にどの前弾きを選ぶか。曲目や曲趣に沿って、ある程度の習慣的な決まりごとは存在するが、変更が全く許容されない厳格な規定ではない。演奏の場や時節、他の演目との兼ね合い等、様々な条件に応じて、前弾きの種類を変更し、前弾きの一部分が省略される場合もある。前弾きの選択の可能性を実際の演奏に基づいて検証するため、論文提出に先立つプレゼンテーションにおいて《蘭蝶》を演奏した。

今後の課題として、先行研究では前弾きとされていたが、個別の楽曲の前奏の域を出ず、汎用性もなく、固有の名称を持たないものについての調査が必要である。また、文献に名称が見えるが、伝承実態が確認できなかった数例の前弾きについても調査が必要である。

Liao Wang Ting 京都の祇園囃子と音楽創作における可能性

The characteristics of Gion Festival Music and creation of new pieces

要旨:「伝統を受け継ぐと同時に、時代とともに進化させていくべき」という考えをもって、京都を代表する音の一つ「コンチキチン: 祇園囃子」を調査。分析するだけでなく、二年間の「平成女鉦清音会」^{へいせいおんなぼこさやねかい}での稽古によって、親しくなった京の音を自分の創作にも実践する。

本論は以下三つの章:第一章「祇園囃子」、第二章「祇園囃子の音楽分析」、第三章「作品解説」で構成される。第一章「祇園囃子」では、研究目的・先行研究・研究方法を述べ、研究対象である函谷鉦嘉多丸保存会および平成女鉦清音会の歴史や伝承方法を紹介する。

第二章「祇園囃子の音楽分析」では「記譜」、「構成形式」、「音高構造」三つの項目に絞り、分析を行う。「記譜」では古くから伝承してきた図形譜が、どのような考えで稽古用の解釈譜に訳されたかを函谷鉦の囃子方に聞き、囃子方の音楽に対する考え方を整理する。そして他の囃子方と自分の経験を統合しつつ、囃子の五線譜化を行う。「構成形式」では、旋律とリズムフレーズの関係および曲の組み立て方を解明する。抽象的な存在である音楽を、文字だけで理解するのは困難である。構造を知るためには、採譜した五線譜によって、旋律とリズムフレーズの関係性や、曲と曲の間の繋がり方を分析することが必要となる。最後は「音高構造」の分析である。旋律の音高構造については、今までの祇園囃子に関する論文の中では、注目されたことがなかった。笛の旋律は、はっきりした陽音階や陰音階で構成されていないので、柴田南雄の骸骨図から派生した音の進行図で音高構造の分析を行いたい。

第三章「作品解説」では、祇園囃子の素材を取り込んだ三つの創作を解説する。一曲目は伝統的な音楽言語によって作った祇園囃子の新作、二曲目は祇園囃子の音高構造を素材とした曲、三曲目は祇園囃子の形式を素材とした曲である。

器楽専攻／ピアノ

矢野 百華 R. シューマンの《ヴァイオリンソナタ第2番》における和声法

要旨：シューマンが生涯にわたって作品の中に多用した第1転回形の和音の音楽的效果を考察するとともに、《ヴァイオリンソナタ第2番》の分析によって、後期室内楽作品におけるシューマンの和声法の特徴について詳述する。

器楽専攻／管・打楽（サクソフォン）

白石 尚美 サクソフォンの黎明期における楽器の発達とレパートリーの関連性

要旨：本論は、サクソフォンの構造上の発達とそのレパートリーとの関連性を、楽器の開発の経緯や、楽器の普及に貢献した奏者などの歴史的な要素に着目しながら、明らかにしていくためのものである。

声楽専攻

木下 紀章 グスタフ・マーラーの《大地の歌》－オリエンタリズムの観点から－

要旨：本論文は、19世紀末から20世紀初頭にかけてのウィーンにおけるオリエンタリズムの観点から、ハンス・ベトケの『中国の笛』を基に作られた、マーラーの《大地の歌》を論じたものである。

禪定 由理 ヴァーグナーの《ローエングリン》におけるエルザの心情変化とその音楽的表現
—オルトルートとの関係を切り口に—

要旨：本論文では、ヴァーグナーのオペラ《ローエングリン》に登場するエルザの心情変化を、楽劇様式の重要な要素であるライトモチーフとオーケストレーションの活用法に着目しながら、明らかにしていくものである。

原田 菜奈 G. メノッティのラジオ・オペラ《泥棒とオールドミス》における見えないドラマ

要旨：本論文では、G. C. メノッティのラジオ・オペラ《泥棒とオールドミス》を研究題材とし、視覚を用いないオペラがどのように聴衆に受け入れられたのか、楽曲分析に加え当時の社会情勢等を加味しつつ考察する。

藤居知佳子 J. S. バッハ《クリスマス・オラトリオ》アルトソロ部アリアのパロディと歌唱
—アグリーコラ『歌唱芸術の手引き』に基づく考察—

要旨：J. S. バッハ《クリスマス・オラトリオ BWV 248》アルトソロ部のアリア第4番、第19番のパロディと歌唱法について考察した。歌唱法の研究には、J. F. アグリーコラ『歌唱芸術の手引き』を用いた。

〈卒業論文〉

音楽学専攻

佐々木 優 風の音楽を聴く～エオリアン・ハーブの研究と制作～

Listening to the wind music: A study and building of the Aeolian harp

要旨：エオリアン・ハーブという風が奏でる楽器がある。ひとりでに音楽を奏でる不思議な姿とその神秘的な音色は人々は魅了してきた。しかし現在では廃れてしまっている。本論文では、風の音楽を奏でるエオリアン・ハーブの研究と制作を通し、今は聴かれなくなった風の音楽が再び聴かれるために、現代に相応しい楽器を提案しようと試みた。

エオリアン・ハーブは古代ギリシアの神話にも描かれ、17世紀に楽器として確立されると、18～19世紀にはヨーロッパ中で流行した。同じような楽器は世界中に存在し、かつての日本にも仏教建築を荘厳するための宝具として、箜篒という風で鳴る琴が存在した。エオリアン・ハーブは国や時代によって使用場所や使用法が異なり、それに伴って様々な形が作られてきた。そしてその音楽もそれぞれ違った解釈がなされている。今回の研究では、従来のように屋内や屋外に設置するのではなく、風を探して持ち運ぶことが可能な楽器を制作した。エオリアン・ハーブの音楽には幅広い解釈の余地があり、エオリアン・ハーブは解釈ごと

に違う役割が求められる。今回制作したのはあくまで一つのエオリアン・ハーブの形である。この研究と制作を通して、風の音楽を敏感に聴きとる耳を持つことの重要性を認識させられた。

志川 真子 長崎県生月島壺部地域のカクレキリシタンに伝わる唄オラシヨの旋律的構造
Analysis of the melodic structure of the *Uta Oratio* chanted by the *Kakure Kirishitan* in the Ichibu area on Ikitsuki island, Nagasaki prefecture

要旨：長崎県生月島には、現在もカクレキリシタンの人々が居住している。彼らは、先祖代々伝えられてきた「オラシヨ」を今も受け継ぐ人々である。「オラシヨ」とは、カクレキリシタンの人々の祈りの言葉を指す概念である。オラシヨで唱えられる、あるいは唄われる内容は、日本語、転訛したラテン語、ポルトガル語に由来するキリシタン用語などから成っているとされている。カクレキリシタンの先祖たちは、宣教師たちから学んだ祈りを口頭で継承してきたため、発音の訛り、言葉の損失や変容は非常に激しい。ほとんどのオラシヨは唱えられるだけだが、生月島では《らおだて》、《なじょう》、《ぐるりよぎ》に旋律が付けられ唄われている。これを唄オラシヨという。

この分野の先駆者とも言える皆川は、唄オラシヨの原曲と思われる西洋の聖歌との比較を行った。それゆえ、こんにち唄オラシヨはそうした西洋の聖歌との関連の中で論じられることが多い。しかし、唄オラシヨそのものを独立した音楽形態と捉え、その旋律構造に着目した研究は数少ない。本研究は、これまでの唄オラシヨの録音に加え、筆者自ら録音したサンプルを対象とし、それらを詳細に分析することによって唄オラシヨの特質を明らかにしようとするものである。その上で、西洋の聖歌との関連の中でのみ価値が測られがちであった従来の唄オラシヨ研究を批判し、独自の価値を探っていく。

松浦 佑美 音楽経験がオリーブ蝸牛東反射に与える影響—専攻する楽器によりその強度に違いはあるのか

A study of medial olivocochlear reflex as a function of musical experience:
Does different musical instrument damage inner ear unevenly?

要旨：本研究では音楽経験がオリーブ蝸牛東反射に与える影響を調べた。近年、オリーブ蝸牛東反射という現象が内耳を保護する役割を果たしているのではないかと先行研究により示唆されている。音楽家は日々の楽器練習や演奏活動により強大な音に曝されるため、騒音性難聴になるリスクを抱えている。その一方で、音楽経験がオリーブ蝸牛東反射を強化するというポジティブな側面も先行研究により

報告されている。そこで本研究では、具体的にどのような音楽経験がオリーブ蝸牛束反射に影響を与えているのか調べるために、京都市立芸術大学の学部生及び大学院生を対象に、実験参加を依頼した。ピアノ、弦楽、管・打楽器、声楽を専攻する学生、また美術学部の学生を対象としてオリーブ蝸牛束反射を測定した。

専攻する楽器によりその強度に差が生じるのか検証した結果、ヴァイオリンを専攻する学生が他専攻の学生よりもオリーブ蝸牛束反射強度が強いことが観察された。この結果からヴァイオリンという楽器を演奏することが聴覚にどのような影響を与えているのか考察する。