

# 研究 紀要

## 宇都宮短期大学音楽科研究紀要 第31号

---

### 作 品

New Challengers ..... 阿久澤 政 行 ..... 1

### 研究ノート

ピアノ初期学習におけるカンタービレ奏法を考える

—「学習教材」としてのインヴェンションを中心に— ..... 新 井 啓 泰 ..... 27

読譜力の向上を含む歌唱指導の工夫 ..... 鎌 田 亮 子 ..... 37

新ウィーン楽派：アルバン・ベルクの歌曲集

「7つの初期の歌」 ..... 篠 崎 加奈子 ..... 45

打楽器における分類と特徴について ..... 大 塚 裕 一 ..... 57

### 動向と展望

『レコード芸術』誌の休刊に寄せて ..... 杉 山 正 明 ..... 63

---

特別演奏会記録

2024年3月

# New Challengers

阿久澤 政行

## 創作ノート

本作品は、尺八・ピアノ・キーボード・ドラムによるアンサンブル作品として作曲し、令和5年度栃木県文化振興助成事業として2023年10月26日（木）、宇都宮市文化会館小ホールにて開催された『New Challengers ~ IWASHIYA with小野塚晃の世界~』でのオープニング楽曲として演奏披露された。（尺八：福田智久山、ピアノ：阿久澤政行、キーボード：小野塚晃、ドラム：大塚裕一）

本事業は、日本の伝統楽器（尺八）と打楽器、ピアノ、キーボードによるアンサンブル編成で、邦楽器と西洋楽器、電子楽器がクロスオーバーした特殊な楽器編成の楽曲に挑戦し、新たな創作音楽の世界を聴衆に披露することを目的として開催された。

演奏ユニット『IWASHIYA』は、宇都宮短期大学音楽科教員3名（福田智久山、阿久澤政行、大塚裕一）によるグループとして2017年に結成され、平成30年栃木県文化振興基金助成事業として開催された「競演乱舞ALTOS VS IWASHIYA」にて初デビュー。その後、日光田母沢御用邸にて毎年開催される演奏会を通し、「和」と「洋」を融合させたオリジナル楽曲の作成と演奏活動を展開している。2022年、「とちぎいちご一会国体」において、ゲストパフォーマンスとして演奏出演を行った。

「Fusion」とは、一般的には融合する意味であるが、本作品においての音楽形式や技術的要素においては、クラシック音楽における楽曲形式、和声の定義を基本としながら、邦楽器（尺八）の魅力とキーボードによるポピュラー要素（複数の音色の選択や奏者による即興性を含む）、ドラムによるロックのリズムを融合させた作品として、それぞれの特色を織り交ぜた楽曲である。

尺八は、一尺七寸管を使用し、442Hz～443Hzでの基準音（ピッチ）とする。ピアノおよびキーボードについては、事前の尺八による基準音に合わせることを好ましく、本曲において、各コード進行による響きにムラが出ることは避けるべきである。また、メリ（沈り）が多様されるため、音程をはっきりさせた旋律が望ましい。

キーボードにおいては、エレクトリックピアノとサウンドエフェクト（SFX）、ベルを使用した楽譜作成をしており、19小節目および24小節目におけるSFXについては、表記音に完全4度下の響きが重なり合うことを理想とする。

また、75小節目～90小節目においては、アドリブセッションとしての小節を設けており、あくまで一つの例として記譜されているが、奏者によって様々なバラエティを取り入れることを勧めたい

上記をもって、本稿での創作ノートとする。

阿久澤 政行

Score

# New Challengers

作曲 阿久澤政行

ゆったりと、輝きを持って

Shakuhachi

Electric Piano *ff*

Sound FX

Piano

Bells

Drum Set

7

Shaku

E. Pno.

7

FX

7

Pno.

7

Bls.

7

D. S.

©

New Challengers

14 (♩=140)

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

19

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

22

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

25

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

28

Shaku

E. Pnc.

FX

Pnc.

Bls.

D. S.

31

Shaku

E. Pnc.

FX

Pnc.

Bls.

D. S.

New Challengers

34

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

38

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

40

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

43

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.



New Challengers

45

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

**Allegro** (♩ = 約130) 歌うように、柔らかく

48

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

51

Shaku

E. Pnc.

51

FX

Pnc.

51

Bls.

51

D. S.

54

Shaku

E. Pnc.

54

FX

Pnc.

54

Bls.

54

D. S.

New Challengers

(♩=140)

57

Shaku

E. Pno.

57

FX

Pno.

57

Bls.

57

D. S.

60

Shaku

E. Pno.

60

FX

Pno.

60

Bls.

60

D. S.

New Challengers

62

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

64

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

66

Shaku

E. Pno.

66

FX

Pno.

66

Bls.

66

D. S.

69

Shaku

E. Pno.

69

FX

Pno.

69

Bls.

69

D. S.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "New Challengers". The score is arranged in a system of six staves, each representing a different instrument. The instruments are Shaku, E. Pno. (Electric Piano), FX (Effects), Pno. (Piano), Bls. (Bass), and D. S. (Drum Set). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 66 and the second system starting at measure 69. The key signature is B-flat major (two flats). The Shaku part features a melodic line with some rests. The E. Pno. part has a complex texture with many notes and some sustained chords. The FX part is mostly silent, indicated by a horizontal line. The Pno. part has a steady accompaniment with some sustained chords. The Bls. part is mostly silent, indicated by a horizontal line. The D. S. part features a rhythmic pattern with many notes and some rests. The score is written in a standard musical notation style with various note values, rests, and articulation marks.

New Challengers

71

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

73

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

**Allegro** (♩ = 約130)

ad lib (Pf-Drm-E.Pf-尺八)

75

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

78

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

81

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

Musical score for measures 81-83. The score includes parts for Shaku, E. Pno., FX, Pno., Bls., and D. S. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The Shaku part is silent. The E. Pno. part features chords and a melodic line starting in measure 83. The FX part is silent. The Pno. part features chords. The Bls. part is silent. The D. S. part features a rhythmic pattern with triplets and asterisks.

84

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

Musical score for measures 84-86. The score includes parts for Shaku, E. Pno., FX, Pno., Bls., and D. S. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The Shaku part is silent. The E. Pno. part features a complex melodic line with triplets. The FX part is silent. The Pno. part features chords. The Bls. part is silent. The D. S. part features a rhythmic pattern with asterisks.



New Challengers

87

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

91

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

(♩=140)

94

Shaku

E. Pnc.

FX

Pnc.

Bls.

D. S.

97

Shaku

E. Pnc.

FX

Pnc.

Bls.

D. S.

New Challengers

100

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

103

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

106

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

109

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

*ff*

New Challengers

111

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

114

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

The musical score is written for six instruments: Shaku, E. Pno., FX, Pno., Bls., and D. S. The score is divided into two systems, each starting at measure 111 and 114 respectively. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The Shaku part features melodic lines with some grace notes. The E. Pno. part has a complex texture with many beamed notes and triplets. The FX part is mostly silent with some sustained notes. The Pno. part has a dense accompaniment with many chords and triplets. The Bls. part is mostly silent. The D. S. part has a rhythmic accompaniment with many beamed notes and triplets. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f'.

New Challengers

117

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

120

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

123

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

126

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

129

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

132

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.



New Challengers

135

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

138

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

141

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

144

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

New Challengers

146

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

149

Shaku

E. Pno.

FX

Pno.

Bls.

D. S.

# ピアノ初期学習におけるカンタービレ奏法を考える ～「学習教材」としてのインヴェンションを中心に～

Thinking about cantabile playing techniques in early piano learning

新 井 啓 泰

ピアノ指導者の養成を目的として「ポリフォニーの演奏法」という授業を担当している。将来、学生が指導者になった際を見据え、ポリフォニックな作品を学ぶ基礎的教材と言われるバッハの「インヴェンション」やポリフォニーの概略を理解するといった内容である。

大学生にポリフォニーの概要を解説していく中で、ピアノ学習者がどのようにインヴェンションを学び、何を身につけられるのか、インヴェンションという教材の特性を改めて意識するようになった。

実際にピアノを指導していく上では、「初期の教材」とも言われるインヴェンションだが芸術的な深い美しさ、味わいもある。ただ、ここでは身につけるべきこと、身につけられることは何か、という観点から見ていきたい。

## バッハを学ぶ目的とは

バッハ自身によるインヴェンションの序文を見てよう。大変よく知られた序文である。

- (1) 二つの声部をきれいに弾きこなすだけでなく、さらに上達したならば、
- (2) 3つのオブリガード声部をも正しく、かつ、手際よく処理し、合わせて同時にインヴェンツィオを単に得るだけでなく、それを巧みに展開し、そしてとりわけ、カンタービレの奏法をしっかりと見につけ、しかもその傍ら作曲への強い関心をも養うための明確な方法を教示するところの正しい手引き。

「綺麗に弾きこなす」とは、バッハの学習でよく言われる、ある意味ではざっくりとした「目標」であるが、曖昧でもある。大事なのは「カンタービレ奏法をしっかりと身につけ」ということではないか。

さて、ピアノやいわゆる鍵盤楽器の演奏家にとって、レガートで弾くこと、加えて、カンタービレで弾くこと、これらは永遠の命題であるのは言うまでもない。

鍵盤を扱う演奏者にとって「カンタービレ（歌うように演奏する）」と言う事は、手の筋肉や動的感覺が不十分な初期段階における学習者にとってどのように学ぶことが可能なのか、または指導の内容として、どのようなアプローチが可能なのか、を考えてみたい。

## 器楽奏者の「歌う」とは？

ピアノの名手ホロヴィッツはテレビのインタビューで、その圧倒的な技術をどのように手に入れたのか聞かれた時、一言「ベルカント」と答えたそうである。

ここでは、ベルカントの正確な定義を求めるよりも、楽器奏者にとっての「芸術的な至高の歌唱法」と受け取るべきだろう。

鍵盤の魔術師と言われたホロヴィッツが、鮮やかな妙技的なことよりも「ベルカント」という、歌唱的なことをまず信条としていることは注目に値する。

鍵盤楽器奏者が、音を美しくつなげ、歌うような表現を実現すること、音楽を奏でる者にとっては当たり前のように聞こえる「歌わせる」ことを、いかにして学習的なもの、身につけるべきものとして伝えていけるか。指導者としても、演奏家としても、非常に肝要なこととなる。

歴史に残るようなピアニストにならなくとも、自分自身が美声の声楽家でなくとも、歌うこと・歌う心を育てることは、音楽家の一生の課題でもあるのだ。

言うまでもなくピアノは、もっとも簡単に整った音が出すことができ、それがゆえに大衆的に普及した楽器でもある。各音高にそれぞれのハンマーと弦が与えられるがため、弦楽器奏者のようにひとつの弦の上で違う音程へ移動できる楽器に比べて、音をつなげるように演奏することに難しさが生じる。また管楽器奏者のように、声楽と同じく息を遣い音程を移動するというのもだいたいぶかけ離れた発音機構と言える。

## 「教材」の特性から考える、楽器で「歌う」ことの学び方

ピアノという楽器を通して「歌う」ということを、具体的にどう意識していくか。ピアノ学習者の初期教材としてよく使用される、ハノン、インヴェンション、ツェルニーを比較してみながら、考えてみたい。

初期教材は多々ある中で、いわゆる王道とも言われるこれらは、どの教材でどんなことが学べるか、自明のことなようでもあるが、改めて簡潔に見てみたい。

〈C.ハノン（フランス:1820～1900）〉

・60の練習曲によるピアニストヴィルトゥオーゾ

正式なタイトルよりも作曲家の名前で呼ばれることの多い教材「ハノン」の序文には、

「左手が右手と同じように、5本の指がすべて均等に自由になること。」

「左手も右手も同じようにすべての指を平均して訓練することが、ピアノのために書かれたあらゆる作曲家のどのような曲においても、自由に弾きこなすことが可能である。」

とある。実際、左右の手が同じ音形を練習する課題がほとんどである。

〈長所〉指の独立、多様な音型パターンや調性的な鍵盤の感覚を養い、一定のテンポで常に指を動かすことで持久力がつく。また慣れて余裕が出てくれば、脱力の意識を養うことができる。

〈短所〉

単調で機械的になりがちで、それだけで音楽的な発想や感情的なものには結びつけにくい。間違った練習になっていないかのチェックが子供には難しい。

〈C.ツェルニー（オーストリア1791～1857）〉

代表的なものとして

- ・技法の練習曲（30番練習曲）Op.849
- ・熟練の手引き（40番練習曲）Op.299
- ・指使いの技法（50番練習曲）Op.740

〈長所〉俊敏性、機敏性、瞬発力、バリエーションへの対応力、譜読み力、パターンへの対応力が磨かれ、高度な技巧を習得できる。

〈短所〉高度な動きを要するため、ともすると指先や運動性に意識が偏り、感情的な息遣い、深い歌い方、言い回しを養うには、初期学習者には、あまり余裕がない。声部の重なり、ハモリや対位的な耳を養う目的でない。

〈J.S.バッハ（ドイツ1685～1750）〉

- ・インベンション

大バッハが自分の息子たちのために作ったと言われる。序文は最初に書いた通り。

2つ以上の声部を綺麗に弾きこなし、インヴェンツィオ（発明の意味、ここでは音楽的発想とでも捉えておきたい。）作曲技法にも通じ、そしてカンタービレを身につけるとある。序文を見るなら、カンタービレを身につけ、インヴェンツィオを得るとというのが、特色であろう。

さて、私たちは、ハノンやツェルニーを学ぶ際、なにも、ハノンが上手になりたくて、またはツェルニーが達者に弾けるようになりたくて、それらを学ぶかといえば、おそらく、そうではない。あらゆる音楽を感じ取り、できることなら、よりスムーズに演奏し、なおかつ自己表現につなげていけるようになるために、学習教材をつかって学ぼうとする。

これら学習教材を活かしながら、「バッハの楽曲」に限定したカンタービレやレガートでなく、あらゆる楽曲を理解し、演奏していくためのカンタービレやレガートを身につけたいのだ。

**カンタービレや、レガートはどのように学ぶるか 引き出されるべきか？**

ツェルニーの練習曲にもカンタービレ（cantabile）と直接、演奏指示が書いてあるものもあるし、歌謡的なメロディ、音楽性はもちろん多分にある。しかし、やはり独立した二つ以上の声部を、それぞれ十分に歌わせて、なおかつ、調和した美しさを実現するという意味では、よりポリフォニックな声部の重ね方をするインヴェンションの方が、深い学びがあると言える。

教材の特徴の比較、鍵盤楽器奏者だからこそ意識すべき事、インヴェンション学習の意味

を踏まえ、インヴェンションを通じて学べる、カンタービレや、レガート、その肉体的な意識、感覚、技術の体得に向け、指導ポイントをまとめてみたい。

○指導のポイント

①脈動、拍感、(息を)送り出す感覚を身につける。

鍵盤奏者に最も欠けがちな感覚は、指先だけで簡単に音を並べられるために、息遣いに対する感覚が育ちにくい事にある。本来、音を出すには、また音をつなげるには、反動が必要だという事を学ばなければならない。それは声楽家や管楽器奏者のブレスであり、弦楽器奏者の弓を持ち上げ弦に乗せる動きと同じである。

一つの発音発生に含まれる、三つの運動リズム

<p><b>事前運動</b> ブレス、腕や体重の持ち上げ</p>	<p>音や音型の内部の動き (音や音型の構成音内の動き・音質や言い回し、音の内部の重さの移動)</p>	<p><b>事後運動</b> (音の消え方、消えた後の余韻や響き、腕の持ち上げ)</p>
--------------------------------------	---	--

インヴェンション第9番



事前に「ブレス」としての振り上げを持って、指に一拍ごとの推進力、脈動を伝えいく。拍感のない一筆書きのような運びでなく、拍感を利用した抑揚を引き出さなければならない。指の均等なコントロールだけでは不足してしまう、指より後ろの運び、移動、脈動を引き出す練習になる。

## ②拍感のリズムによる抑揚

拍子のもつリズム感は、その重さや強さがすべての拍が同じでないことを身につける。

### インヴェンション7番



強 弱 中強 弱 強 弱 中強 弱

強から弱へ、弱から強へ、拍感の連結をイメージすることで、しなやかなつながりを引き出せる。

### インヴェンション第10番

一つのモチーフや音型（1拍）グループの中で、発音の強弱の流れを手の中に感ずることで、旋回のイメージを持つことができる。舞踏的な旋回、または言い回し、歌い回しにもつながる重要な音楽要素である。



強弱弱 強弱弱 強弱弱

## ③カンタービレ奏法のためのダイナミクス

上行形ではだんだん強く、下降形ではだんだん弱く

### インヴェンション第4番





音程の幅や跳躍による移動方向性を、音楽的なダイナミクスで捉える。

#### インヴェンション第8番



3度 5度 8度の跳躍

#### インヴェンション第6番

左右の音程の幅で、音量のコントロール。開いたら大きく、狭くなったら小さく。



音域の幅が広い

音域の幅が狭い

#### ④カンタービレなフレーズの処理

最高音は大きく、フレーズの最終音は小さく



細かな旋回と上下行の連結で、クライマックス（最高音）とフレーズのまとまりを作っている。

#### ⑤声に出して歌ってみることの重要性

ダイナミックや抑揚の感覚が付いてくると、歌う感覚がつき、節回し（抑揚の変化）、歌い直しによる情感に対して、感覚が磨かれる。それは具体的なフレージング、アーティキュレーション（つなげ方、グルーピングの表現）などにもつながってくる。ポリフォニーなら片方の声部を声で歌い、片方をピアノで弾いてみて、綺麗に重ねられるようになると、歌うことと重なり的美しさの両方を支える感覚、また、それを支える肉体的な感覚の必要性も意識されてくる。

⑥歌（カンタービレ奏法）の感覚を、身につけるべきピアノを演奏する肉体（的発想）に置き換えていく

脈動、抑揚、旋回や歌い回し、ダイナミクスなどから「カンタービレすること」を見てきたが、具体的にどのような肉体感覚が必要なのか。

反動や脈動を意識して、ブレスや息の流れを意識する。これは、歌手が声を出す際に言われる注意「喉を締めない、固めない」ということに通じる。

ピアノは簡単に音が出せてしまうため、音が出るまでの力や関節の流れについて、鈍感になりやすい。よって、固めた関節や筋肉で音を出してしまうと、当然、歌うようにカンタービレでは弾けない。

簡単に言い換えるなら、「どの関節も必要以上に力まない、固めない」となるだろう。息の流れ、スピード、量、方向などを意識するのは、まさに、腕や手の関節、筋肉、そして動きである。

インディレクト（間接的な）パッシフ（受け身な）関節の使い方

レガートはある程度指先でもできる。ただし、深い呼吸、深い情感を伴うカンタービレ・レガートは、より指先から遠い関節・筋肉の運びや支えが必要になってくる。それらの動的なイメージを関節や筋肉でレベル化していくことで様々な節回し、エネルギーの流れを送り出していく。

鍵盤楽器は簡単に指先で発音できるだけに、音を指先だけで発想しないこと、肉体的な想像力の豊富さが、カンタービレな歌い方ができるかどうかにつながってくる。

direkt attack ← 選択肢をいかに持てるか。 → indirekt attack  
(直接的なタッチ) (間接的なタッチ・打鍵で)

鍵盤や音への肉体的なアプローチは、直接的に触れている指先部分だけでなく、それを指より後ろで支える、指の付け根、手の平や手の甲、手首、前腕の筋肉、肘、二の腕、肩、肩甲骨、腹筋から腰にかけて、あらゆる関節に対する感覚が必要となってくる。

指より後ろの間接や筋肉の、passiv（受け身な）感覚を持って、手や関節を使えることが、より多様なレガートやつながりの運びを生むのだ。

「aktiv（積極的な）」 ← 発音の発想の幅 → 「passiv（ドイツ語：受け身な）」

発音におけるaktiv や、direkt の発想はシンプルである。指先の方へ向けて重さ、関節を動かすことで、aktivでdirektな音色、発音が実現できる。

その反対のindirekt や passivは、その逆、いかに重さやスピードを間接的に発想できるか、であり、その力学的な動きの認識としては、指先から重さやスピードの向きが、離れ、逃し、寝かせ、指先から遠いところから関節の連動的な発想で、発音していく。

子供やピアノ初心学習者に指導すべき、カンタービレ奏法の一つのポイントとして、いかに、これらのことをシンプルに伝えられるか、が大事である。

そこで、一つのヒントとして、ブゾーニ版の指示を見てみたい。

ブゾーニとは、言わずと知れたイタリアのピアノの達人であり作曲家でもある。また多くの楽譜の編集をしてもいる。

### インヴェンション第11番

Moderato espressivo (il tocco dolce, ma pieno). 2006  
*Ruhig bewegt und ausdrucksvoll (mit weichem doch vollem Anschlag vorzutragen).*



ruhig bewegt und ausdrucksvoll (mit weichem doch vollem anschlag vorzutragen)

落ち着いた静かな動きで、表情豊かに、(柔らかい、けれども表情たっぷりのタッチで) と、指示がある。実にシンプルだが、多くのヒントとなる指示だ。

指先が積極的に動いてしまっでは、静かに手を運ぶことはできない。手の甲の運び方(指より後ろの関節や手の重みの運び)の発想が必要になる。指先のスピードを控えて、じっくりとした反動で演奏するとより情感を伴ったレガートやカンタービレが表現できる。

### インヴェンション第6番

Allegretto piacevole, quasi Andantino.  
*Anmutig bewegt, nicht schnell.*



Anmutig bewegt, nicht schnell 優雅な動きで、速くなく  
と、ブゾーニは指示している。

これも11番同様に指先がせわしなく動き回るようなモーションは「Anmutig優雅な動き」とは言わないだろう。優雅な動きで、右はポルタートのシンコーペーションで、左はレガートでなおかつespressivo (表情豊かに)演奏せよと書いてもいる。指先だけでシンコーペーションしたら、活発でスピーディ、積極的な表現になるだろう。しかしここでは多くの意味で指先より後ろの、レガートな手の運びが必要なのが、ブゾーニ版からは見て取ることができるのだ。

「静かに動く」、「優雅に動く」、ありきたりにも聞こえる言葉だが、簡潔でありながら、レガートやカンタービレな演奏への多くのイメージや示唆を含んで伝わってくる。

## まとめとして

このように見てくると、カンタービレ奏法は、ピアノ学習の初期段階から、

- ・具体的な奏法
- ・肉体的な感覚

を学ぶことが非常に重要だと言える。

「カンタービレ奏法」はイタリアオペラのような至高のベルカントを引き出すばかりが目的ではなく、インヴェンションでいえば「適切かつ、十分な抑揚、表情、情感を引き出す」ことが、バッハが息子や後進への指導の意図だったはずである。

また、インヴェンションには多くの編集された楽譜、解説書が出ているが、そこにある解釈や言葉は、校訂者や専門家が、いかに学習者に音楽的に歌わせることを考えていたか、その工夫の痕でもある。

歌を引き出す奏法のポイント、肉体的な発想感覚、教材や楽譜の特性を活かす、それらをかけ合わせて学べば、自分の歌（カンタービレ）として、多くの着想（インヴェンツィオ）が生まれてくるのではないか。

## <参考文献>

楽譜

Inventionen und Sinfonien Breitkopf Busoni版

紀要

大迫貴・日吉武 2016「ピアノにおけるレガート・カンタービレ奏法の指導法」

鹿児島大学教育学部教育実践研究紀要第25巻

# 読譜力の向上を含む歌唱指導の工夫

## Enhancing Sight-Reading Skills in Vocal Instruction

鎌 田 亮 子

### 1. はじめに

歌唱は自己表現のしやすい活動のひとつであると考えられる。なぜなら私たちは、声を出して何かを伝えるということを日常的に行っているからである。人によって、さらにその時の感情や身体の状態によって話し方や声の大きさが異なるように、歌唱においてもそれぞれがその時に表現したいものが出るのである。

音楽教育での歌唱の意義として、「身体を使って声を出し表現することで、自分の存在を実感できること、そして声の音楽のもつ表現性の幅広さと微妙さを理解することで、自分の感情の様々な様態を直接的に認識できることが挙げられる」と音楽教育法※1にあるように、歌唱は音楽教育として活動がしやすい反面、実際に目に見えて習得できるものではないので非常に工夫が必要だと感じる。

表現及び鑑賞の幅広い活動を通して、音楽を愛好する心情を育てるとともに、音楽に対する感性を豊かにし、音楽活動の基礎的な能力を伸ばし、音楽文化についての理解を深め、豊かな情操を養う、といった内容が学習指導要領の目標に書かれている通り、大きく分けて

- ①基礎的な技能の習得      ②表現の幅を広げて豊かな心を育てる

の2点が要となっているので、本研究ノートではこの2点の観点で、自身の経験を踏まえて述べていくこととする。

### 2. 歌唱活動及び指導について

まずは、前述の①基礎的な技能の習得についてだが、今の音楽教育現場では残念ながらこれが非常に疎かになっているように感じる。本学附属高校に入学したばかりの1年生の音楽の授業を進めていくと、<楽譜が読めない>生徒たちが圧倒的に多く、驚かされる。楽譜が読めない、というのは、何もベートーヴェンのソナタやオーケストラスコア、オペラアリアの楽譜が読めないと言っているのではなく、ト音記号の「ドレミ」を読むことができないのである。また、ドレミを読むことができる生徒たちでも、正しい音程で歌うことができない、あるいはリズムが分からないなど、様々な状態が見受けられる。

要するに、このような状態の生徒たちにとっては中等科教育において、この点の目標が達成されていないということである。

歌唱のための技能とは、楽譜から曲想や音楽の構造、音楽的意味などを読み取りながら、発声、発音、ピッチ、リズム、アーティキュレーションなどを正確に表す技能である、と※1に記載の通り、歌詞や楽曲の背景を表現するための大切な技能であり、限りなく正確

であることが望ましい。

では具体的にどのように習得させていけば良いのか、まずは歌唱（発声）に焦点を当て、実際に授業やレッスンで行っている私なりのトレーニングを紹介していく。

### （1）ティッシュペーパー吹き

発声に適した呼吸法として、腹式呼吸がよく知られているが、実際に腹式呼吸について理論を述べたところで生徒たちの頭上には「…？」がたくさん。そもそも読んで字のごとく、お腹に息が入ると思っている生徒が大勢いるので、横隔膜を意識させることと、構造についてはしっかりと説明が必要であるが、何せ歌唱においては客観的かつ実感的に身体で覚えるのが一番である。

手を温める時にハーッと吸って吐く息は胸式呼吸、ロウソクの火を消そうと思って吸って吐く息が腹式呼吸だと、普段から自然に使い分けていることを私はいつも説明する。それを意識的にやってみよう、ということでティッシュペーパー吹きを実践している。

ティッシュペーパーを一人一枚ずつ片手で持たせ、その手を目一杯(できるだけ遠くに)口の前で伸ばし、そのティッシュペーパーをロウソクの火だと思って吹かせる。そうするとしっかり腹式呼吸ができている生徒はティッシュペーパーが勢いよく揺れるので、生徒は目に見えて出来ているかどうか分かるうえに、教師も判断がしやすい。これは、昔懐かしの下記画像のようなおもちゃでも代用でき、楽しくトレーニングができる。



### （2）リップロール（息の流れを整える 顔周りの筋肉をほぐす 声帯の準備体操）

ブラスバンドなどで金管楽器や木管楽器の経験がある生徒たちに多く見られるのが、口周りの筋肉が硬直して歌声を出すために必要な口の開け方が思うように出来ない、コントロールが出来ないという現象である。そうでない生徒たちでも、コロナ禍でマスク生活をしてきて口をあまり動かさずに喋っていたり、特に寒い時期に口周りの筋肉の硬直が見られる。このトレーニングは口周りの筋肉をほぐし、息の流れを整えるので、毎回続けていくうちに段々と声が前に伸びていき、声量も出るようになる。また、声帯の準備体操にもなる。

唇を震わせ、音程を付けて発声をするが、音の高低差も同時に理解させるために、音階ドレミファソファミレドを半音ずつ上行、最高音が二点ト音あたりまでいったら下行する形が望ましい。

### 3) ストローエクササイズ(顔周りの筋肉をほぐす 口の中の空間を感じる)

これは顔周りの筋肉をほぐすトレーニングで、歌唱の際に、階名唱はもちろんのこと、歌詞唱を行うときに発音がしやすくなる。ストローを軽く口にくわえ、唇でストローを挟む。挟んだストローを上下左右に動かしたり、円を描くように回したりする。一見簡単そうなのだがこれがやってみると前述の通り筋肉の硬直により、スムーズに動かすことがとても難しい。生徒たちは必至になってやってくれるので授業導入や鑑賞から歌唱活動に移る際などで行うと集中力が得られるので一石二鳥。

#### (4) らりるれろ巻き舌(舌の動きを柔らかくする 言葉もはっきり声も出しやすい)

前述の口をあまり動かさずに喋る生徒が増えたということに加え、舌を上手に使えていない生徒も見受けられる。舌の長さや厚さにもよるが、自身の舌がどのような状態なのか、歌っているときに舌の位置がどうなっているか、言葉によって舌がどう動くかということ意識させることによって、歌詞唱の際に言葉がはっきり発音しやすいうえ、聴き手も歌詞が聴き取りやすくなる。

<らりるれろ>の発音をそれぞれ4回ずつ同音で歌い、<ろ>の発音のみロングトーンにする。ドの音で「らららら、りりりり、るるるる、れれれれ、ろー」

これを半音ずつ上行、二点ホ音あたりまでいったら下行していく。慣れてきて<らりるれろ>がはっきり発音できるようになってきた時期からは、段々スピードを速くしていくとより効果的である。

#### (5) 音（階）あて(音感を鍛える)

これは、聴覚と音程を作る身体感覚を同時に養うトレーニングで、ピアノで弾いた音と同じ音を歌うという単純なものである。ただし、順番に弾くのではなく、ドの次ファ、ファの次レなど、あちらこちらに飛んで歌わせる。一音に慣れてきたら三音～五音程度繋げてメロディーを歌わせる。生徒たちはドレミが順番に並んでいることを理解しているので、最初は予測と違う音が聴こえてきてパニックになるが、音を正確に聴き取ろうと耳を傾け、同じ音を正確に歌おうと音程を身体が探すので、無意識のうちに音の違いが認識できるようになる。

レッスンでは幼稚園生～小学生にはアプリなどを使って視覚もプラスして指導しているが、中・高校生にもウケるものを探してクロムブックやスマートフォンを使用して行うのも良いと思う。

### 3. 読譜力の向上

さて、これまで歌唱（発声）に焦点を置いて述べてきたが、これは楽譜を使用しなくてもできるトレーニングであり、前述の通り、楽譜が読めない生徒たちに対してどのように指導していけば良いかという問題については避けて通れない。

そもそも読譜力とは何か。

- ①楽譜を見て音（音程）を表す能力
- ②楽譜を見てリズムを表す能力
- ③楽譜を見てアーティキュレーションを表す能力

これらが読譜力の基礎であると私は考える。読譜力は、器楽や音楽全般で必要なこと、学びであるが、ここでは歌唱の領域においての読譜力の向上について考察していく。

まずは、楽譜を見て音（音程）を表すということについて、幼少期のピアノレッスンなどでよく使用されるフラッシュカードは、中・高校生においても非常に効果的である。フラッシュカードをまずは音列順通りに見せ、回答させる。音列順を覚えたら、バラバラに見せて回答させるというふうに、一気に楽譜上のドレミを読ませようとせず、視覚を鍛えるのである。ト音記号に慣れたらヘ音記号も同様に進めると、教科書の歌唱部分だけでなく、少しずつ伴奏譜も読めるようになる。これは限られた時間のなかで行うので一人ずつ教師が行うのではなく、フラッシュカードを出す生徒と回答する生徒数名ずつで、グループ活動の一環として行うことにより、アクティブラーニングにも繋がると考える。

つぎに、楽譜を見てリズムを表すということについて、これもシンプルであるが、リズムを身の回りの物に例えて覚えさせることが効果的である。私がよく使用する教材のひとつとして、高校生の音楽教科書に掲載されている「野菜の気持ち」という楽曲がある。ヴォイス・アンサンブルの楽譜だが、リズムの下に野菜の名前が記載されており、視覚とともに実際に発するのは馴染みのある野菜の名前なので非常に覚えやすく、音符と音価があつという間に一致していく。登場する野菜は<バナナ・キャベツ・しいたけ・ポンカン・ピーナッツ・たけのこ・まつたけ>である。バナナ…？ポンカン…？野菜じゃないような気もするが（ピーナッツはセーフか）それはいったん置いておいて。

この教材はリズムの学習にもなるが、アンサンブルなので表現の幅も広がるのが興味深い。歌唱教材のように歌詞があるわけではなく、野菜の名前とアーティキュレーションには意味がないので、情緒や豊かな心が育まれるということではないが、こちらがアーティキュレーションについて触れると、それぞれが記載の記号について注意して、グループでの練習活動の中でも「ここは小さくピーナッツって言ったら面白くない？」「ポンカンだけ最後に残って目立つから大きく叫ぼうよ！」などと、自ら考える力と、何かを表現しようとする心が大きく育つのを目の当たりにしてきた。これが歌唱の授業にも大いに役立つと私は考えており、1年間の導入として4月～5月に取り入れている。



# 野菜の気持ち

ヴォイス・アンサンブル

●古谷哲也：作詞・作曲

**Allegretto**

①バナナ  
②キャベツ  
③しいたけ  
④ポンかん  
⑤ピーナッツ

(同じ言葉を通して歌う)

**B**

《野菜の気持ち》楽譜の一部

最後に、楽譜を見てアーティキュレーションを表すということについて、前述の「野菜の気持ち」を使用した時の自主的にアーティキュレーションを表そうとする状況がベストであるが、まずそこまで辿り着くには、記号類を認識して覚えるという学習が必要である。

単に一覧表を見て暗記させたり、英単語のように楽語記号帳などで覚えさせるのは容易である（個々の暗記能力にもよるが）が、教科書の楽譜に記載されている必要なものについては一つずつ意味があることを説明していくと、体験型の記憶として残ることが多く、実際に生徒たちが授業で楽譜を開くと、前回の授業でこの記号説明されたな、と思い出すそう。

例えば、ト音記号について、記号をみてこれがト音記号ですよ、ではなく、なぜト音記号という名前なのかについて考えさせる。ト音記号の書き順からやってみよう！とまずは書かせる。その時点で気が付く生徒もちらほらいて、あ！と、アハ体験ができるので強く記憶に残る。トの音から渦巻いているからト音記号なのよ、と説明すると、なるほど！とここでもまた記憶に残る。じゃあ、トの呼び方は日本語だから世界ではト音記号を何て呼ぶんだろう？とまた新たな興味や発見があり、どんどん発展していくのがまた面白い。

他にも、フェルマータとはイタリア語でFermata<バスなどの停留所>という意味がある。バスが走っていて停まろうとするとき、停留所で急停車はしないよね？というのと、ただ音楽記号として<その音を程よくのばす>と単純に覚えるよりも、フェルマータの前部分から、ただのロングトーンにならないようなフェルマータを意識するようになり、より表現

に繋げやすい覚え方ができる。なおかつ、<程よくのばす>の`程よく`は楽曲によって異なるため、じゃあこの曲のこのフェルマータはバスの乗客が何人くらい降りる、とか、小さい子がママと一緒にゆっくり降りるくらい、などと自分たちで感覚の表現を編み出すのでこちらも興味深い。音楽において、具体的に何秒待って、とか、何秒ずつ均等に遅くして、とか、数学的な説明がつかないことが大半なので、上記のように意味をより詳しく知ること、表現するときの引き出しが充実していくと私は感じている。

#### 4. 歌唱における表現の工夫

基礎的な技能を習得すると同時に、その技能を用いて②表現の幅を広げて豊かな心を育てることが2点目の目標であるが、そもそも日本人は何かを表現をするということに慣れていないと感じている。幼児教育の段階で、リトミックや音楽活動のなかで様々な表現を覚えてきたはずなのに、なぜか成長するにつれて表現の幅は狭くなり、レパートリーが乏しくなっているのが現実である。留学時代や本学の海外研修旅行帯同の際、いくつか学校を見学させて頂いたが、中・高校生どころか大学生でも、こうしたい、ああしたいと手を挙げ意見を述べたり、ここはこう歌いたいけどどう思うか、と教師とディスカッションをしたり、とにかく表現に対しての積極性が素晴らしかった。例えば、風を身体で表現しましょう！などといった感覚や創造力を伴う表現ということでなく、自ら表現する題材と向き合い、考え、発信するという流れがきちんと構築されており、それを当たり前のように常日頃から行っているのである。こうした主体性が日本の音楽教育に必要なものであると考えており、まさに「主体的・対話的で深い学び」と学習指導要領にある通りである。

では、具体的に歌唱活動における表現の工夫についてどのような授業展開が考えられるか、考察していく。

例えば、<楽曲にふさわしい歌い方を工夫しよう>という授業内容として、まずは歌詞の読み取りから取り組みたくなるが、私は範唱や鑑賞に使用する音源等を用いて1度耳からの印象を大切にしている。題材の楽曲を聴かせながらその楽曲からイメージした色を選択させることが多く、グループ活動などでお互いに選んだ色を理由とともに述べ合っ意見交換をさせたりすると、その段階でもう既にそれぞれが表現しようとする主体的な取り組みとなっている。というより、色を選んでいるその瞬間が表現の大きな一歩であるとは私は考える。その後、きちんと歌詞の内容を学び、理解したところで再度、色を選択させてみる。そうすると大半の生徒が、耳から得たイメージで選択した色とは異なる色を選択するので非常に興味深い。これにより、歌唱表現を工夫するにあたり、歌曲においては大きなヒントが歌詞にあることを気付かせることができる。それからまたグループ活動などを通して、歌詞の内容についてディスカッションしたり、アーティキュレーションが歌詞とメロディーにどのように関わっているのか考えたりして様々な視点から楽曲を知り、またディスカッションで得た様々な意見により、理解を深めていく。こうした過程を踏まえて、実際に歌唱表現において、どのような工夫や技能が必要であるか自ら考えながら学習していくことが大切であると考えられる。

もうひとつ歌唱表現において大切なことは、言葉のイントネーションである。中学においては日本語の他にイタリア語、高校においては加えてドイツ語やフランス語の歌曲が教科書に掲載されており、多種多様な言語での歌唱活動が展開されるが、【読むことができる+発音することができる=歌唱可能】という授業になりがちである。もちろん、読むことができ、発音することができればただ歌うことは可能であるが、ここで述べている表現の工夫については考えなければならない。これは教師側の多言語に対する知識や能力にもよるが、まずは日本語で考えてみるとよく分かる。

中田 章 作曲の「早春賦」を例に、歌いだしの歌詞は<春は名のみの 風の寒さや>で、これにあてられているメロディーは下記の通りである。

The image shows a musical score for the song 'Spring Ode' (早春賦) by Chūta Arita. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first line of lyrics: '1はるはなののみのかぜのさむさや、おるときのけさねばあし'. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the second line of lyrics: 'ぜのさむさや、しらはつりのぐむを、らでありしを、たにのうぐいす、たさきてはとせか、さきけばせか、る'. The piano accompaniment includes markings such as 'mf', 'rit.', and 'simile'.

#### 《早春賦》楽譜の一部

歌詞の言葉のイントネーションは<はるは なののみのかぜの さむさや>というように太字部分がアクセントになるが、メロディーラインは、歌詞のアクセント部分が出しづらく、むしろアクセント以外の言葉が出てしまうように作られている。これはこの時代の作曲法にも関係しているが、それによって歌唱の際によほどイントネーションに気を付けて歌わないとメロディーと歌詞がちぐはぐに聴こえてしまい、勿体ない。こうした現象はよくあることで、言葉のイントネーションや抑揚を気にせずして表現の工夫とは言えないと私は考える。このように、日本語だけでなく、イタリア語やドイツ語、フランス語など様々な言語で歌唱活動する際には、読むことができる+発音することができる、歌詞の意味や内容を理解して歌う、の他に、言葉のイントネーションや抑揚という点も歌唱表現の工夫のひとつとして留意したいところである。

## 5. まとめ

以上、読譜力の向上を含む歌唱指導の工夫について考察し、これまでの自身の経験を踏まえて述べてきたが、改めて、音楽教育は情操教育のひとつとして非常に重要な教科であり、目に見えて習得できるものが少ない故に扱いが難しいところではあると実感した。

だがしかし、昨今乏しい読譜力の向上を含む授業展開をすることにより、目に見えた達成感に生徒も教師も学習成果というカタチが見え、同時に表現の幅も広がり、音楽を愛好する心や豊かな感性が育つのではないだろうかと私は感じている。

生活や社会の中の音や音楽、音楽文化と豊かに関わる資質・能力の育成を目指し、これからも、歌が好き！音楽が好き！表現している自分が好き！という生徒たちを増やしていきたい。

### 参考文献

- ・音楽之友社 2021年 改訂版最新中等科音楽教育法
- ・佐野 靖 2018年 新学習指導要領ガイドブック
- ・大熊 信彦・酒井 美恵子 2022年 読譜力&記譜力アップ音楽授業プラン

### 引用楽譜

- ・野菜の気持ち…音楽之友社 2013年 高校生の音楽 I
- ・早春賦…教育芸術社 2021年 中学生の音楽 2・3下

# 新ウィーン楽派: アルバン・ベルクの歌曲集「7つの初期の歌」

## Second Viennese School : Alban Berg's Lieder “Seven Early Songs”

篠崎 加奈子

### はじめに

アルバン・ベルク (Alban Berg 1885-1935) の歌曲作品は、けっして多いとはいえない。ベルクの歌曲の大半は 1900 年からの約 10 年に集中的に作曲されている。ほとんどの自筆譜は作曲家の遺言により公になることが禁じられていた。その為、研究資料等が非常に乏しく、ベルクの歌曲作曲家としての評価については疑問が残る。この研究ノートでは、世紀末転換期にあたるベルクの生涯を追うとともに、1905 年から 1908 年にかけて作曲された歌曲集「7つの初期の歌」を取り上げ、ベルクの歌曲作曲家としての功績を考察する。

### 世紀末のウィーン

19 世紀後半から 20 世紀初めにおいて、オーストリア=ハンガリー二重帝国は広大な領土を持ち、産業の発展とともに強大な地位を築いていた。特にウィーンにおいては 1873 年に日本政府が初めて公式に参加した「ウィーン万国博覧会」が開催されている。

第 1 次世界大戦が 1914 年に勃発すると隆盛を極めた帝国の求心力は弱まり、衰退の一途を辿ったが、立派な帝立劇場や美術・音楽などの学校が存在したことで文化振興の灯は消えることなく終焉期とはならなかった。

この時期に花開いた文化は「世紀末ウィーン文化」と呼ばれる。「世紀末」と聞いた時、19 世紀末、20 世紀末といった「世紀の末」を思い浮かべるのがほとんどかと思う。しかし「世紀末ウィーン」が示す時間の幅はかなり広く、19 世紀末から 20 世紀初め、さらには 20 世紀に入ってから 2、30 年間も含まれるのだ。この時期にウィーンで生み出された文化、殊に音楽・美術の点では、ウィーンや帝国内にとどまらず、国際的に受容されていった。その後の世界の文化発展、動向にも大きな影響を与えたことは改めて言うまでもない。

### 新ウィーン楽派 (独 :Zweite Wiener Schule) と世紀末転換期

18 世紀後半から 19 世紀初め、ウィーンで活躍したハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン等の作曲家たちが「ウィーン古典派」と呼ばれるのに対比し、アルノルト・シェーンベルク、アルバン・ベルク、アントン・ウェーベルンの 3 人は「新ウィーン楽派」と呼ばれる。

シェーンベルク



ウェーベルン



ベルク



バロック期以降、300年にわたって西洋音楽を支えてきた「調性」という概念はロマン派の成熟とともに揺らぎ、飽和状態に陥りつつあった。

社会において、女性解放運動が始まったのもこの頃である。19世紀の後半になって女性の社会的・法律的地位の改善が見られるようになり、男性と対等な教育が普及する。次第に女性にも多様な職業が解放され、芸術・学問分野においても女性の才能が開花した。直線的で実質的な男性原理、流動的で装飾的な女性原理、この2つのせめぎ合いが、美術、建築、文学、音楽など様々なところで見られるのが19世紀末から20世紀にかけての作品(Jugendstil ユーゲントシュティール)である。美術の分野におけるユーゲントシュティールは「構成と装飾の一致」を理念とし、美や快楽と実用性を融合させることを主たる目的としていた。動植物や女性のシルエットなどをモチーフとし、流麗な曲線美を用いるなどの特徴があった。代表的な作家にはヴァーグナーやクリムト、ホフマンなどがいた。



Der Aufzug in Wien von Otto Wagner  
(オットー・ヴァーグナー エレベーター)

Klimt, Gustav "Die Musik", 1895.  
Auf Leinwand, Munchen, Neue Pinakothek.  
(グスタフ・クリムト "音楽"  
ミュンヘン ノイエ・ピナコテーク所蔵)



音楽の分野では、合理的な線的語法に対し、印象主義的な色彩豊かな響きで聴衆を魅了する音楽が生まれてきた。特にワーグナーの作品における半音階的進行、自由朗唱、重層和声、無限旋律、度重なる転調から生まれる響き。それらは、まさに流動的で装飾的であった。

そんな時代にシェーンベルクや同世代の作曲家たちは「無調」にたどりつく。(ワーグナーが不協和音を解決しないトリスタン和音を取り入れたことから「無調」への流れが始まった、と言われる。)

## アルバン・ベルクの生涯

### ■幼少期～青年期

ベルクは1885年2月9日、オーストリア ウィーンの書籍や美術品を扱う裕福な商家に生まれる。ウィーン分離派の前身であるウィーン芸術協会や、音楽商、ウィーン・フィルの本拠地も自宅からすぐの場所にあった為か、若いうちから様々な芸術関係のサークルとの関わりを自然と持つようになった。

また、ベルクの兄シャーリーは素晴らしいバス・バリトンで熱狂的なワグネリアン、妹スマラグダは卓越したピアニストだった。家族に職業音楽家はいなかったが、家庭内では誰もが音楽に親しみ、ベルクの歌曲作品も家庭内で披露されることが多かった。

15歳の時に、父親が心臓発作により急死すると生活がひっ迫する。ベルクの10代後半の私生活は波乱に富んだものだった。17歳の冬、ベルクの子を宿した女中マリーが女の子アルビーネを出産し認知をしている。更には、学業の成績も低迷しギムナジウムの卒業試験に落ちてしまい、自殺未遂を図るなど精神的な問題も抱えていた。音楽の道に本格的に進もうと決めた時には、音楽院に入るには年齢的に遅かったため、彼は公務員として働く道を選んだが、作曲意欲が失われることはなかった。精神的・肉体的に不安定だった青年時代をベルクは「作曲」という形で紛らわしていたと思われる。



左からアルバン、兄シャーリー、妹スマラグダ  
Die drei jüngeren Berggesschwister um 1889.  
Alban - Charly - Smaragda  
Wiener Stadt- und Landesbibliothek

### ■アルノルト・シェーンベルクとの出会い

ベルクは1904年までギムナジウム (Gymnasium 中等教育機関) で一般教育を受けている。当時のギムナジウムの雰囲気は作家ツヴァイク著の『昨日の世界』からも容易に推察できる。「ギムナジウムは単調で心のこもらない、活気の無いものだ。外には、多くの魅力溢れる街がある。劇場が、美術館が、書店が、大学が、音楽があった。(前掲著)」

ベルクも同様、最新のニュースはカフェの新聞から得て、コーヒーを飲みながら画家のクリムトやココシュカ、建築家のロース、作家のアルテンベルクらと刺激あるおしゃべりを楽しんだ。息苦しい学校生活よりも、ウィーンの街から多くの換え難いものを得る事ができた。

1904年10月、新聞に掲載された作曲の生徒募集広告を見つけた兄シャーリーが、ベルクの歌曲作品を持ってシェーンベルクのもとを訪れた。才能を感じたシェーンベルクは、一家の財政状況を鑑み、無償で入門を許可した。当時シェーンベルク30歳。初の大作『浄められた夜』を初演し、最も注目される若手作曲家だった。

シェーンベルクの弟子になってから3年後1907年に『4つの歌曲集 op.2』で本格的に作曲家デビュー。1904年から4年間では約50曲もの歌曲を生み出すことになる。

シェーンベルクのもとには、もうひとり弟子志望者がいた。それがウェーベルンである。20世紀の初め、卓越した指導力とカリスマ性に惹かれシェーンベルクのもとには多くの弟子が集まったが、その中でもとりわけベルクとウェーベルンのふたりはシェーンベルクと繋がりが深く、師の影響を強く受け音楽的発展の礎を築いていった。理知的でヴァイタリティに溢れるウェーベルンと繊細で病弱なベルクと性格は正反対であったが、生涯唯一無二の親友であった。また、ベルクにとってシェーンベルクは単なる師ではなく、生き方そのものを教えてくれる父のような存在でもあったようだ。1911年にシェーンベルクがウィーンを離れるまで修行期間は続いた。ウィーンの街が与えてくれた出会いだっただ。



アルノルト・シェーンベルク  
《作曲家アルバン・ベルクの肖像》1910年  
油彩／カンヴァス ウィーン・ミュージアム蔵

1905年ウィーン音楽院に入学。ベルクはマーラーに夢中になり、マーラーが音楽芸術監督を務めていた宮廷歌劇場に通い詰めていた。当時、ウィーンの若い音楽家や芸術家の卵はマーラーを偶像視していた。作家ツヴァイクはこう記している。「当時、彼は私たちの教育者であり、援助者だった。他の誰も、あの時代の誰一人、私たちの上にあのように君臨した人物はいなかった」と。

友人のユダヤ人作家モルゲンシュテルンによれば、ベルクは師シェーンベルク以上にマーラーを敬愛していたという。ピアノの部屋にはマーラーの写真を飾っていた。マーラーの死後、その未亡人アルマや、アルマの次の夫である彫刻家のグロピウスとも親交があった。(ヴァイオリン協奏曲「ある天使の思い出に」はアルマとグロピウスの娘マノンの訃報を知ったベルクが、マノンのために作曲したものである)



ウィーンのアパートメントにあるベルクのピアノ  
マーラーのポートレートが奥に見える  
The Piano of Alban Berg in his Apartment in Vienna  
(Alban Berg- Wien Geschichte Wiki より)



ベルクが大切に所持していたマーラーの指揮棒  
Mahlers Taktstock  
([https://www.bezirksmuseum.at/de/bezirksmuseum\\_13](https://www.bezirksmuseum.at/de/bezirksmuseum_13))  
13区ヒーティング、区立博物館のwebサイトより



### ■ベルクの風貌と性格

オーストリアの楽譜出版社ユニヴェルザール（Universal Edition）オペラ部門主任のハンス・ハインスハイマーは、ベルクの人となりをごこう書いている。「ベルクは人並み外れた長身だったが、まるで周囲の誰かにエレガントで慎ましいお辞儀でもしているように前屈みの姿勢を取った。彼の手は大きく白く、見とれるような青い静脈が網の目のように浮かんでいた。その顔はすばらしく彫りが深く、唇にはほとんど嘲りに似た笑みを浮かべ、大きな、暖かく光る眼を見開いていつもこちらを見た」



左：ベルク 右：ウェーベルン (1923年前後撮影)  
ベルクの身長は190センチを超えていたという  
(<https://blog.staatsoper-berlin.de>)  
ベルリン国立歌劇場ウンター・デン・リンデンのwebサイトより

ベルクはゆっくりと慎重に作曲をした。言い方を変えれば緩慢で怠惰であったのだ。妻ヘレーネは彼に作曲をさせるために書斎に鍵をかけて閉じ込めなければならなかった。人一倍悠長で、のんびりしていたため列車に乗り遅れないよう、早いときには3時間も前に駅に着いていたという。

ベルクの生家は裕福で、どこことなく優雅で貴族的だった。「彼が成功の階段を上がり、世界的に認められ尊敬を集めてからも、決して傲慢ではなく成功者のように振る舞うことは無かった。遠慮や閉鎖的になることはなく、常に自分を保ち続けた。すなわち、親切で気持ちはよく、とても人間的だった」と、ハインスハイマーは日記に残している。

### ■オペラ『ヴォツェック』

音楽院を離れシェーンベルクからも独立したベルクだが、作曲家としてのスタートは困難を極めた。保守的なウィーンの聴衆は強い拒否反応を示し受け入れられなかった。無調のオペラ『ヴォツェック』は構想段階から8年間も要し1922年に完成、ベルリン国立歌劇

場でクライバーの指揮によって1925年に初演された。初演はかなり批判されたが、この上演によってベルクの名は広く知られるところとなった。作品も徐々に認められ、ベルクの名声は高まっていった。

#### ■ベルク晩年

『ヴォツェック』の成功後、ベルクはすぐに次のオペラに取り掛かる。原作ヴェーデキントの戯曲『ルル』を選ぶ。しかし、第2次世界大戦のナチスの台頭により、師シェーンベルクとともに『退廃音楽』のレッテルが貼られ、ドイツでの演奏が不可能となってしまう。オペラ『ルル』を完成することなく1935年12月24日50歳の若さで敗血症のため亡くなる。

#### ■オペラ『ルル』

『ルル』は、最終幕が未完のままになってしまった。ベルクは若い頃から非常に自己批判的で「生前に出版されたもの以外は決して出版してはならない」と遺言を残した。(『7つの初期の歌』や『4つの歌曲』は生前出版を許されていた。)妻ヘレーネもベルクの意志を継いで徹底的に管理し、出版を許さなかった。『ルル』に関しても補筆を全面的に禁止したが、夫人の死後、第3幕の補筆版(フリードリヒ・チェルハ補筆)が完成しブーレーズの指揮によって1979年に上演された。現在では『ヴォツェック』と並んで世界の歌劇場で上演されている。

#### ■歌曲作曲家としてのアルバン・ベルク

ベルクの作品は評価の高いものが多いが、極めて寡作な作曲家といえるだろう。ベルクはR.シュトラウスと同じように、作曲家への道を歌曲で歩み始めた。ブラームスの後期作品、ヴォルフ、マーラー、R.シュトラウスの伝統的な歌曲スタイルの影響を自ずと受けつつ、師であるシェーンベルクの影響も色濃く表れている。しかし、シェーンベルクの考えと、ベルクの目指す音楽は異なっていた。シェーンベルクは十二音技法を使用するにあたっては非常に細かい規則を作ったが、ベルクはこの規則に縛られない音楽を生み出そうと考えた。

1930年ウィーンの放送局が「無調性とは何か」と題するインタビューを放送した。ベルクが伝えたかったことは「無調性」≠「非音楽」であるということ。旋律も主声部も主題も存在し、リズムの構成は自由だが「無リズム」ではない。長調・短調の和声は失ったが、ポリフォニーはある。つまり無調音楽、十二音技法と伝統的な調性音楽との両立を目指したのだ。

歌曲88曲のうちの70曲は彼が16歳から24歳頃、シェーンベルクに師事する以前に書いた歌曲である。当時、作曲法は独学であったため「未熟」「稚拙」と評価されることもある。しかし、後に書かれる『ヴォツェック』や『ルル』のような劇的緊張感は無いのものの、ベルクの恵まれた詩的センスから付曲された詩、そのものに照応する繊細で抒情的な色合いが濃い。音楽はベルクにとって情感の豊かさに溢れた「言葉」であった。

1985年に世に出ることを許された歌曲作品は僅か46曲。リュッケルト、アイヒェンドルフ、ハイネ、アルテンベルク、シュラーフ、ブッセ、モンベルト、リルケなど、古典からベルクと同時代の詩人の作品を幅広く取り上げた。

特に抒情的なものを好んだようだが、ユーモラスな内容も少なくない。ベルクの文学的関心の高さと、新しいものへの柔軟な姿勢が見えてくる。これは幼少期から文学・芸術・演劇などに多く触れていたことが大きいのだろう。

ベルクはウェーベルンへの手紙にもこう記している。「作曲を始めるまでは、僕はそもそも詩人になりたかった。学校の授業で感銘を受けた抒情詩を、僕は今でも思い出せる。もつと以前の子どもの頃には、僕はよく絵を描いていた。少しばかり器用だったのを、才能と勘違いしただけにすぎなかったろうが」と。

## 7つの初期の歌 Sieben frühe Lieder

ベルクは1905年から1908年にかけて作曲したピアノ歌曲から、7曲を選び『7つの初期の歌』を編んだ。シューマンやブラームス、マーラーやR. シュトラウスの影響が窺われるが、どの曲もシェーンベルクに師事後の作品である。1928年に出版された際に妻ヘレーネに献呈された。

作曲：1905年～1908年、管弦楽編曲：1928年

初演：1907年11月7日 第3、4、6曲のみ ウィーンでの演奏会において

1928年11月6日 管弦楽伴奏編曲版（全曲）

出版：1928年（ピアノ伴奏版）／1955年（管弦楽伴奏編曲版）

献呈：妻 ヘレーネ

1. 夜 (Nacht) 詩：カール・ハウプトマン
2. 葦の歌 (Schilffied) 詩：ニコラウス・レーナウ
3. ナイチンゲール (Die Nachtigall) 詩：テオドーア・シュトルム
4. 無上の夢 (Traumgekrönt) 詩：ライナー・マリア・リルケ
5. 部屋の中で (Im Zimmer) 詩：ヨハネス・シュラーフ
6. 愛を讃える (Liebesode) 詩：オットー・エーリヒ・ハルトレーベン
7. 夏の日々 (Sommertage) 詩：パウル・ホーエンベルク

### 第1曲 夜 (Nacht) 詩：カール・ハウプトマン

非常にゆっくり (Sehr langsam) イ長調 4分の4拍子

印象派の音楽を思わせる全音音階（増5度）の響きの前奏から同じく全音音階による旋律が歌われ導かれていく。

Dämmern Wolken über Nacht	夕暮れの雲は夜と谷を覆い
und Tal, Nebel schweben,	霧が漂う
Wasser rauschen sacht.	水は静か音を立てて流れる
Nun entschleiert sich's mit einemal:	突如として、みなヴェールを脱ぐ
O gib acht! Gib acht!	ああ、じっと見ろ！じっと！
Weites Wunderland ist aufgetan.	広大な景色が眼前に開ける
Silbern ragen Berge traumhaft groß,	巨大な山々は、銀色に浮かび上がる
stille Pfade silberlicht talan	静かな銀色の細い小径が伸びる
aus verborgnem Schoß;	隠れた山麓から

Und di hehre Welt so traumhaft rein.	そしてこの荘厳な世界は夢のように穢れがない
Stummer Buchenbaum am Wege steht,	道端のブナの木は
schattenschwarz,	影のように黒々と佇み
ein Hauch vom fernen Hain	遠くの林からの風が
einsam leise weht.	淋しく静かに吹いてくる
Und aus tiefen Grundes Dürsterheit	深い地面の暗闇の中から
Blinken Lichter auf in stummer Nacht,	夜のしじまの中に光が瞬く
Trinke Seele! Trinke Einsamkeit!	魂を飲むのだ！孤独を飲むのだ！
O gib acht! Gib acht!	ああ、じっと見ろ！ じっと！

## 第2曲 葦の歌 (Schilffied) 詩：ニコラウス・レーナウ

中庸の速さで、動きをもって (Mäßig bewegt) へ短調 8分の6拍子  
 ♪♪♪ のリズムの上で半音階的に変化しながら、確かな調性を持たずに揺れ動く旋律が、  
 繊細に揺れる葦のようである。夕暮れのわびしい心象風景である。詩人レーナウはオース  
 トリア最大の抒情詩人で「憂愁の詩人」と呼ばれる。

Auf geheimem Waldespfade	秘密の森の小径を
Schleich ich gern im Abendschein	夕暮れの光の中、ひっそりと歩くのが好きだ
an das öde Schilfgestade,	さみしい葦の岸辺で
Mädchen, und gedenke Dein.	乙女よ、そして君を思っている！
Wenn sich dann der Busch verdüstert,	茂みは暗さを増し
rauscht das Rohr geheimnisvoll,	葦は秘密めいてざわめく
und es klaget und es flüstert,	そして、こう囁く 訴えるように
daß ich weinen, weinen soll.	私に、泣かねばならない、泣かねば、と
Und ich mein, ich höre wehen	そして私は感じる
Leise Deiner Stimme klang,	君の静かな声の響きが
und im Weiher untergehen	沼のなかに沈んでいくのを
Deinen lieblichen Gesang.	君の愛おしい歌が

## 第3曲 ナイチンゲール (Die Nachtigall) 詩：テオドーア・シュトルム

柔らかく、動きをもって (Zart bewegt) ニ長調 4分の3拍子  
 調性も明瞭で流れるようなピアノ伴奏に沿うように、なめらかな旋律が歌われる。愛の歌  
 い手であるナイチンゲールとバラを通し、少女が大人の女性へと変化する様を表している。  
 中間部は嬰へ短調に転調し大きな変化を感じられる。

Das macht, es hat die Nachtigall	それはあのナイチンゲールが
die ganze Nacht gesungen;	一晩中歌っていたせいなのだ
da sind von ihrem süßen Schall,	甘い歌声に誘われて
da sind in Hall und Wiederhall	あたりに響き渡る
die Rosen auf gesprungen.	バラの蕾が花開いた
Sie war doch sonst ein wildes Blut,	彼女はお転婆娘だったのに

nun geht sie tief in Sinnen,  
trägt in der Hand den Sommerhut  
und duldet still der Sonne Glut,  
und weiß nicht, was beginnen.  
Das macht, es hat die Nachtigall  
die ganze Nacht gesungen  
da sind von ihrem süßen Schall,  
da sind in Hall und Wiederhall  
die Rosen auf gesprungen.

今は物思いに沈みながら  
帽子もかぶらず手に持ったまま  
じっと夏の陽射しに耐え  
何から始めたらいいいのかもわからずに  
それはナイチンゲールが  
一晩中歌っていたせいなのだ  
甘い歌声に誘われて  
あたりに響き渡る  
バラの蕾が花開いたのだ

#### 第4曲 無上の夢 (Traumgekrönt) 詩：ライナー・マリア・リルケ

ゆっくり (Langsam) ト短調 4分の4拍子 2部形式 (A - B - A - B)

増4度の堆積を含む調性感の危うい伴奏の上に、恍惚とした夢の世界、憧れと不安が交錯する思いが表現されている。シェーンベルクの『グレの歌』の一部によく似た旋律が出て来る。

Das war der Tag  
der Weißen Chrysanthemen,  
mir bangte fast vor seiner Pracht...  
Und dann, dann kamst Du  
mir die Seele nehmen  
tief in der Nacht.  
Mir war so bang,  
und Du kamst lieb und leise,  
ich hatte grad  
im Traum an Dich gedacht.  
Du kamst, und leis'  
wie eine Märchenweise  
erklang die Nacht.

それは白菊の花が  
咲いた日のことでした  
その艶やかさに私は怖いほどでした...  
すると、その後に、あなたが  
私の魂を奪いにやって来たのです  
夜も更けた深夜に  
私は怖かった  
あなたはそっと優しく私のそばに来た  
私はちょうど  
夢の中であなたを思っていたのです  
あなたが来ると  
童話のように優しく  
静かに夜は響きました

#### 第5曲 部屋の中で (Im Zimmer) 詩：ヨハネス・シュラーフ

軽く、動きをもって (Leicht bewegt) 変ロ長調 4分の3拍子

穏やかで親密感に溢れた曲。ドイツ・リート伝統に従っているが、R. シュトラウス風の官能性(ユーゲントシュティールの特色と言える)を感じる。詩人シュラーフは「徹底自然主義」の作家として活躍し、ベルクは他にもシュラーフの詩に曲をつけている。

Herbst Sonnenschein,  
Der liebe Abend blickt so still herein.  
Ein Feuerlein rot  
knistert im Ofenloch und loht.  
So! Mein Kopf auf Deinen Knien,

秋の陽射しの中で  
美しい夕日がとても静かに射し込む  
赤い小さな火が  
暖炉でパチパチと音を立て燃えている  
そう、あなたの膝に頭をのせていると

so ist mir gut.

Wenn mein Auge so in Deinem ruht,

wie leise die Minuten ziehen.

わたしはとても幸せ

見つめ合っていると

時が静かに過ぎていくわ

## 第6曲 愛を讃える (Liebesode) 詩：オットー・エーリヒ・ハルトレーベン

非常にゆっくり (Sehr Langsam) 嬰へ短調 4分の3拍子

半音階的進行が、歌とピアノの間で絡み合う。伴奏はアルペジオ風でディナーミクに富んだ声部を支える。官能的な夜と夢、陶酔の歌で全体的にけだるさが支配する。

Im Arm der Liebe schliefen wir selig ein. 愛に抱かれ、私たちは幸せに満ち足りて眠った

Am offenen Fenster lauschte der Sommerwind, 開け放した窓から夏風が吹き

und unsrer Atemzüge Frieden 私たちの安らかな寝息を

trug er hinaus in die helle Mondnacht. 月の照らす明るい夜空に運び出したのだろうか

Und aus dem Garten tastete zagent sich すると庭からは躊躇いがちに忍び込んできた

Ein Rosenduft an unsrerer Liebe Bett 私たちの愛のベッドに咲くバラの香り

Und gab uns wundervolle Träume, そして私たちに素晴らしい夢をくれた

Träume des Rausches, so reich an Sehnsucht. 憧れに溢れた、陶酔の夢を

## 第7曲 夏の日々 (Sommertage) 詩：パウル・ホーエンベルク

生き生きと (Schwungvoll) ハ短調 2分の2拍子

短い全体を通して生命力に溢れ抑揚に富んだ歌曲。夏の爽やかな陽射しや風を感じられる。ピアノ伴奏部分には3連符が多用され、ドラマティックに全曲を閉じる。

詩人ホーエンベルクは、ベルクとギムナジウム時代の学友である。

Nun ziehen Tage über die Welt,

この世界を覆いつくす日々が

gesandt aus blauer Ewigkeit,

永遠の蒼穹から送り込まれる

im Sommerwind verweht die Zeit.

夏の風に吹かれ時は過ぎていく

Nun windet nächstens der Herr

主は夜ごと

Sternenkränze mit seliger Hand

その御手で星の冠を編まれる

über Wander- und Wunderland.

さすらいと幸福の国の上に

O Herz, was kann ich diesen Tagen

ああ、心よ、この私に何ができるというのだ

Dein hellstes Wanderlied denn sagen

おまえの朗らかな旅の歌を聴かせておくれ

von Deiner tiefen, tiefen Lust:

その深い、深い喜びはどうしたのだ

Im Wiesensang verstummt die Brust,

草原のそよぎの中で胸は鳴り止み

nun schweigt das Wort, wo Bild um Bild

もはや言葉は出ない 夏の光景が次々とよぎって

zu dir zieht und dich ganz erfüllt.

おまえを満たすのだ

(日本語訳：篠崎 加奈子)

## おわりに

留学中にウィーン市祝祭週間の演奏会で『7つの初期の歌』全曲を演奏する機会に恵まれた。恩師の Frau Prof. Margit Klaushofer は「歌曲集全曲を勉強することに意味がある」と度々おっしゃっていた。また「詩を読みなさい」「詩を味わいなさい」「オペラばかりで

なく歌曲を歌いなさい」「歌曲を表現できる歌い手になりなさい」とも。

詩（テキスト）か音楽か。はたまた声か表現か。声楽を勉強する者の間では、よく話題になる。第6曲『愛を讃える（Liebesode）』のレッスンで、「表現しようとするとうるさい、発声（テクニック）を気にするとバランスが悪い。どう歌うのが正解かわからない」と泣き言を言ったことがあった。先生は心底驚き、理解できない、といったような顔をなさって「音楽をすればいいだけ。すべて楽譜に書いてあるじゃない。優秀な作曲家の作品ほど歌いやすいのよ」と答えた。つまりは、何を優先すべきか、なんてナンセンスだということだ。詩、音楽、表現、声を個々の点ではなく線または面で捉えなさい、と。もちろん、その後しばらくの間、テクニックのレッスンが続いたのは言うまでもない。

今回、留学中に使用していた、たくさんの書き込みがされた楽譜を引っ張り出して歌ってみた。そして資料を読み直すことでアルバン・ベルクの人となり、作曲された背景、世相を改めて深く知ることができた。以前は得られなかった感情が沸き起こり、テクニック面でも進歩を感じられたことは大きな収穫だ。

19世紀末から20世紀初めにかけて様々な音楽家、演奏家、芸術家、画家、作家などが入り乱れた激動のウィーン。その時代に生き50歳という若さで早逝したベルクは、師であるシェーンベルクの開発した十二音技法を取り入れながらもウェーベルンのように十二音のシステムを更に推進するようなことはしなかった。ウィーンに生まれウィーンで亡くなった生粋のウィーン人。そんなベルクだからこそ保守的な「ウィーン気質」を捨て去ることが出来なかったのかもしれない。

作品は寡作とはいえ、まだまだ研究途上にある。『4つの歌 op.2』やシェーンベルクの弟子になるきっかけとなった『アルテンベルク歌曲集』も素晴らしい作品だ。歌曲作曲家としてのベルクについて更に深く学べることと思う。今後も詩、音楽、表現、声の一体化を探りながら、ベルク作品の考察を続けていきたい。

#### <参考文献>

##### 書籍

- ・1994 作曲家別名曲解説ライブラリー①⑥新ウィーン楽派 音楽之友社
- ・ジョン・アレス・スミス 著／山本直広 訳 1995 新ウィーン楽派の人々 同時代者が語るシェーンベルク、ヴェーベルン、ベルク 音楽之友社
- ・テオドール・W・アドルノ 著／平野嘉彦 訳 1983 アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠 法政大学出版局
- ・ヴィリー・ライヒ 著／武田明倫 訳 1980 アルバン・ベルク－伝統と革新の嵐を生きた作曲家 音楽之友社
- ・ヘルマン・バル著／日村雅樹 編訳 2019 世紀末ウィーン文化評論集 岩波文庫
- ・ヴェルター・ヴィオーラ 著／石井不二雄 訳 1973 ドイツ・リート歴史と美学 音楽之友社
- ・カール・ユージン・ウェップ 著／伊藤行雄・加藤弘和 訳 1980 リルケとユーゲントシュティールー世紀末の芸術家たち 芸立出版
- ・澤谷夏樹 2020 1冊でわかるポケット教養シリーズ 音楽家65人の修業時代 YAMAHA

- ・倉林 靖 著 2019 音楽と絵画（下） マーラーとクリムト、民族楽派から20世紀まで 芸術現代社
- ・西村雅樹 2017 世紀末ウィーンの知の光景著 鳥影社・ロゴス企画

#### Webページ

- ・ [https://www.bezirksmuseum.at/de/bezirksmuseum\\_13](https://www.bezirksmuseum.at/de/bezirksmuseum_13)
- ・ Alban Berg – Wien Geschichte Wiki
- ・ <https://blog.staatsoper-berlin.de>
- ・ wienbibliothek / Berg, Alban
- ・ Wiener Schule (Moderne) – Wikipedia



# 打楽器における分類と特徴について

About the classification and characteristics of percussion instruments

大塚 裕 一

## はじめに

音楽は有史以前より起源を持つ文化である。人類最初の楽器は声であり、人類最初の道具としての楽器は打楽器であったとされる。声と同様に太古よりの歴史を持つ楽器である打楽器の始まりに定説はないものの、自然発生的な要素（雨の音・川や波の音・木々が振れる音・動物の鳴き声など）であったり、行動より生じる音（手を打ち鳴らす音・足を踏み鳴らす音など）であったり、極めて自然に発生する音に好奇心を覚えることより始まったのではないだろうか。現在、様々な音楽があり、それに伴い多様な楽器がある。人類による音楽の創造は多くの楽器の誕生と密接に関係し、その中で打楽器も多種多様な発展を遂げてきた。

では、打楽器とはどのようなものなのだろうか。打楽器 (Percussion) の語源は percutio/percutere (ラテン語の綴り quatio/quaterne が英語 cuss となる) で、振り動かす・(続けて) 打つ / 叩くの意味を持っている。この語源からもわかるように打楽器 (Percussion) は特定の楽器を示すものではない。基本的には物体を「打つ・振る・擦る」の要素を用い発音しているものを、打楽器と呼ぶ。楽器の種類は無限大に広がるのである。

多くの楽器は、音を発せるようにし、それをコントロールして楽曲を演奏するまでには多くの練習時間が必要になる。それに対し、打楽器は直感的で年齢や経験に左右されず楽器として機能しやすい面がある。楽器としては気軽に挑みやすい楽器である。弦楽器や管楽器と比べ簡単のように感じるかもしれないが決してそういう訳では無い。小太鼓であれ、ティンパニであれ、楽器としての成り立ちや求める音を出すことは決して簡単ではない。その理解や表現は非常に深く難しい点がある。

## 発音体としての打楽器 (Percussion)

クルト・ザックス (Curt Sachs, 1881年6月29日 - 1959年2月5日) とエーリヒ・モーリッツ・フォン・ホルンボステル (Erich Moritz von Hornbostel, 1877年2月25日 - 1935年11月28日) によるザックス＝ホルンボステル楽器分類がある。

体鳴楽器…個体の振動によって音が作り出される楽器

膜鳴楽器…膜の振動によって音が作り出される楽器

弦鳴楽器…弦の振動によって音が作り出される楽器

気鳴楽器…空気の振動によって音が作り出される楽器

電鳴楽器…スピーカーによって音が作り出される楽器

この分類による一般的に使用されている打楽器は、大きく分けると次の2つに分類することができる。

① 体鳴楽器（たいめいがっき）

弦や膜（皮）などを張りその張力を発音体として用いることなく、弾性体（力が加わると変形やひずみが生じるが、その力が負荷をやめ除荷されると元の形に戻る性質）によって物体そのものが振動し、音を発する楽器

② 膜鳴楽器（まくめいがっき）

強く張った膜状のものの振動によって音を発する楽器

打楽器を使用・演奏するにあたり、これらの分類上の特徴を理解することは重要なことである。併せて楽器として長い歴史を持ち様々な地域、文化の音楽において登場してきた打楽器は楽譜上における楽器の表記も多様であるため登場頻度の高い打楽器の分類と楽譜上における表記の例をまとめたものが次のものである。

打楽器の分類と地域・国による楽器表記の例

日本語 [分類]	英語	ドイツ語	フランス語	イタリア語
打楽器	percussion percussion instruments	Schlagzeug Schlagwerk Schlaginstrumente	percussion instrument à percussion	percussione
ティンパニ [膜鳴楽器]	timpani tympani kettledrums (kettledrum)	Pauken 単(pauke) Kesselpauken Kesseltrommel	timbales 単(timbale)	timpani 単 (timpano)
小太鼓 [膜鳴楽器]	snare drum side drum	kleine Trommel schnarrtrommel	caisse claire petit tambour	tamburo piccolo cassa chiara
中太鼓 テナードラム [膜鳴楽器]	tenor drum	Wirbeltrommel Rührtrommel ohne Saiten Rolltrommel Tenortrommel	caisse roulante caisse soured tambour roulant sans cordes tambour roulant sans timbre tambour sans timbre	cassa rullante tamburo rullante senza corde tamburo da rullo
大太鼓 [膜鳴楽器]	bass drum	grosse Trommel	grosse caisse gros tambour	gran cassa gran tamburo
シンバル [体鳴楽器]	cymbal	Bechen Teller	cymbale	piatto 複 (piatti)
あわせシンバル クラッシュシンバル [体鳴楽器]	hand cymbals crash cymbals cymbals	Becken Schlagbechen	cymbales cymbales frappées	piatti cinelli

トライアングル 〔体鳴楽器〕	triangle	Triangel	triangle	triangolo
タンバリン (タンブリン) 〔膜鳴楽器〕	tambourine	Tamburin Schellentrommel Schellentamburin baskische Trommel Beckentamburin	tambour de basque bedon de Biscaye	tamburino tamburo basco tamburello
カスターネット 〔体鳴楽器〕	castanets	Kastagnetten	castagnettes	castagnette nacchere
銅鑼 (タムタム) 〔体鳴楽器〕	tam-tam chau gong	Tamtam	tam-tam	tam-tam
木琴 ザイロフォン シロフォン 〔体鳴楽器〕	xylophone	Xylophon	xylophone	xilofono silofono
マリンバ 〔体鳴楽器〕	marimba	marimba marimbaphon	marimba	marimba
鉄琴 グロッケンシュピール 〔体鳴楽器〕	glockenspiel orchestra bells bells	Glockenspiel Stabglockenspiel	jeu de timbres carillon jeu de carillon	campanelli
ヴィブラフォン ヴァイブラフォン 〔体鳴楽器〕	vibraphone	vibraphone vibes vibraharp	vibraphone	vibraphono
チューブラー・ベル テュービュラー・ベル チャイム コンサートチャイム シンフォニックチャイム 〔体鳴楽器〕	chimes tubular bells	Röhrenglocken	cloches cloches tubulaires jeu de cloches tubulaires tubes cloches	campane tubolari campane

このように発音体として分類を考えた場合、打楽器の特性を体鳴楽器や膜鳴楽器として概ね分類することができる。しかし、演奏に際しこの分類をもう少し掘り下げてそれぞれの打楽器の特徴に関心を寄せることで、さらに打楽器の興味深さや使用意図が広がってくるのである。

## 楽器としての打楽器 (Percussion)

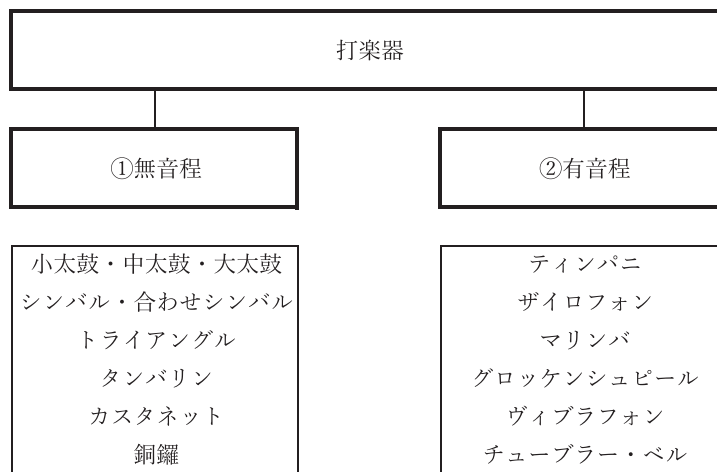
次にあげる打楽器の特徴を理解するために必要なことは「音」であるという点である。音は物体から発生する振動が空気中に影響をあたえ、伝達され私たちの聴覚により識別されている。音として感知・識別するためにあげられる要素として「音の三要素」がある。

- ① 音の大きさ パスカル (Pa) デシベル (dB)
- ② 音の高さ ヘルツ (Hz)
- ③ 音色 周波数成分

①音の大きさに関しては物体にかかるエネルギー量が大きく関わっている。打楽器においても発音体にどのようなエネルギーを加えるかで音の大きさを変化させることができる。注目すべき点は、②音の高さである。多くの楽器では一般的な楽譜の記譜において五線を用いる可能性が高く譜面上において具体的な「音高」の指定がなされる。木琴や鉄琴などは同様に、この方法が用いられる。しかし小太鼓や大太鼓、シンバル、トライアングルなどにおいては「一線譜」で記譜される場合がある。これは明確な音高の指定がなされないためである。

このことを元に打楽器の特徴を次のように分けることが考えられる。

#### 打楽器の特徴上の分類 -A



どのような打楽器においても音程が無いということはなく、当然ながらそれぞれに音の高さは存在している。楽器によっては調整により表現できる音程感が存在する。

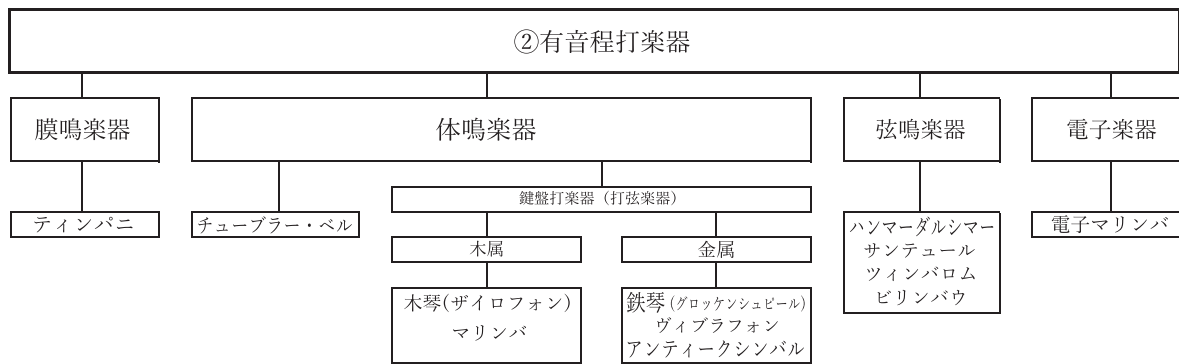
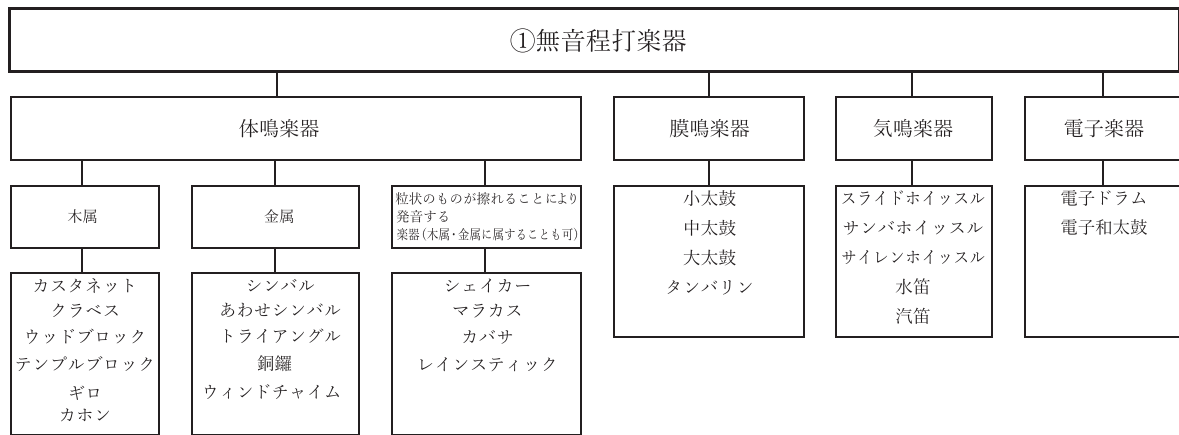
ここでの①無音程②有音程に関しては記譜における音の高さの指定ということになる。

次にあげるのは③音色についてであるが、例えばヴァイオリンとオーボエやトランペットが①同じ音の大きさで②同じ音の高さを発音した場合どのように聴こえるか？という点である。この場合、私たちは全く同じ音として感知・識別していないであろう。これは音がその大きさと高さのみの純音としての性質で成立していないためである。純音以外に含まれる複合音が存在するのである。③音色に影響を与える要因として純音以外の複合音、倍音であったり雑音（ノイズ）であったり様々なものが周波数成分として含まれることにより③音色があらわれてくるのである。

太鼓の場合、シェルの材質や深さ、撥の種類やヘッドの材質・厚み・張り具合、楽器のメーカー・製造者など様々な条件によって③音色は多様に異なる。

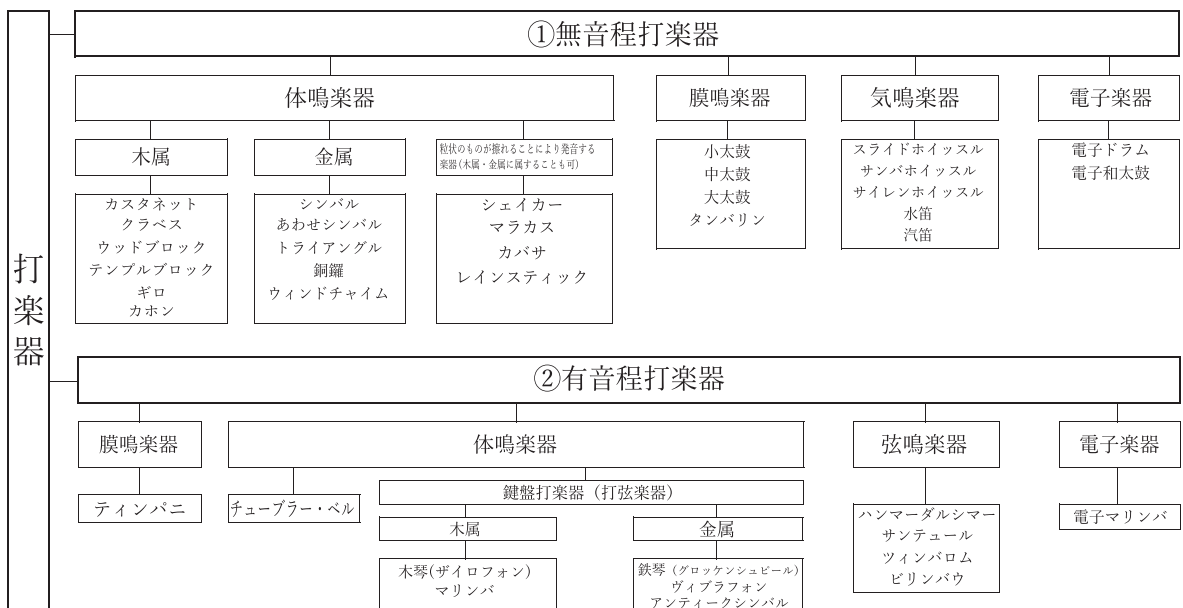
これらのことから、ザックス＝ホルンボステル楽器分類のような打楽器の理解に加え楽器の材質や発音構造による音の要素を加え打楽器の特徴をとらえるならば、次のように細分化して見ることができると考えられる。

打楽器の特徴上の分類 -B



先に述べていた打楽器に加えて打楽器の特徴を分ける例として、いくつかの楽器を加えて記載する。①無音程打楽器-気鳴楽器などは打楽器としての特徴からは外れるが演奏上、打楽器奏者によって演奏される楽器であるため打楽器の一群として記載する。

打楽器の特徴上の分類 -全体図



このように分類していくとティンパニの特異性に導かれる。打楽器の中では太鼓の一種、膜鳴楽器にあたるわけであるが有音程打楽器として扱うことができる。それぞれの膜鳴楽器も皮の張力を変化させ音程を変えられる。膜鳴楽器の中には、ロート・トムや小鼓のように演奏中に音程を変えやすい構造を持つ打楽器も存在するのだが、音高の指示が具体的にされることは少ない。

打楽器それぞれの特徴を捉えることによりその用途や役割に違いが出てくるのである。

同種分類においては統一性のある音色の表現を可能とする。別分類の打楽器を組み合わせることで、多様な音色の色彩を加えることができるわけである。

## まとめ

音楽におけるイメージを表現するため、今後も打楽器はさらに様々な裾野を広げて行くであろう。しかし原点に立ち返った時には、物体を「打つ・振る・擦る」の要素を用い発音していることは変わらないのではないだろうか。

時に打楽器は効果音として、また音楽における心拍として、どのような効果・役割を果たすべきかを音楽全体を見渡す広い視野から導きださなくてはならない。扱う音色の魅力を十分に表現するための奏法を研究することはいずれにせよ重要なことである。

# 『レコード芸術』誌の休刊に寄せて

## Regarding the suspension of publication of “Record Geijutsu” magazine

杉 山 正 明

### 1 『レコード芸術』誌について

音楽之友社発行の月刊誌『レコード芸術』誌が2023年7月号限りで休刊となった。同誌は1952年3月に創刊され、70年以上にわたって日本国内におけるクラシック音楽のレコード（CD含む。以下同）を紹介し、クラシック音楽の普及・啓蒙に貢献してきた。

私も学生時代の1970年代に読み始め、1978年から2012年4月号まで30余年にわたって定期購読してきた。クラシック音楽を聴き始めてから、レコード収集や楽曲の理解などに大変お世話になってきた雑誌であり、感慨深いものがある。

定期購読を終了した理由は二つある。一つは、県立高校に勤務していた2012年4月に転勤となったが、20年余り付き合った書店から、新任校までは配達できないと言われたこと。もう一つは、同誌の在り方が曲がり角にさしかかっていたことである。つまり国内盤の新譜（再発売を含む）が減少し、批評・紹介する対象そのものが縮小していたこと。また、輸入盤の紹介は年々充実してきてはいたが、その全てをカバーするのは無理なことであった。私が購入するのも輸入盤中心となっていたが、その情報はタワーレコードやHMVのホームページなどから得ることが多かった。また、CDなどの「パッケージメディア」が売れなくなってきていたのと入れ替えに、ネットで気軽に聴いたり、データをダウンロードすることが普通の時代になってきたこと、などである。

ここでは、同誌で印象に残っている音楽批評家や連載記事、特集記事、および同誌を参考に購入したレコードなどについて振り返ってみたい。

### 2 印象に残る音楽批評家

同誌のメイン記事は「月評」であった。交響曲、管弦楽曲、協奏曲、室内楽曲、器楽曲、オペラ、声楽曲、音楽史（バッハ以前の音楽のこと）などのカテゴリーごとに、国内盤新譜と再発売盤の批評が展開されていた。

かつてはカテゴリーごとに評者は1名だったが、1980年1月号からは2人制となった。2人の評価がまるで異なることもよくあった。2人が「推薦」をつけると「特薦盤」となり、その中からレコード・アカデミー賞が選ばれる。国内盤には「レコ芸特選!」「レコード・アカデミー賞受賞!」などのタスキが付き、売り上げに一役買っていたようだ。

月評欄の前には「巻頭言」があり、村田武雄氏など重鎮の批評家が書いていた。古きよき時代のアカデミズムを感じさせる構成ではあったが、あまり印象には残っていない。

ここに挙げた他にも、数多くの批評家の方々に教えられることは多かった。残念な事例として記憶に残るのは、数年を開けて何度目かの再発売をされたレコードについて、前回と一字一句変わらぬ月評があったことだ。

#### (1)大木正興氏

交響曲などを担当。月評は、交響曲という日本では最も人気のあるカテゴリーから始まる。その担当ということで、“エース批評家”の感があった。大木氏はあまり推薦を出さないうえ、再発売には推薦をつけない方針で、大木氏が褒めていればよほど良い演奏なのだろうと思われたものだ。ジェイムス・レヴァインが登場してきた時に酷評されてしまったことは強く印象に残っている。

いっぽう、ジョン・バルビローリ指揮ウィーン・フィルのブラームス交響曲全集（再発売：廉価盤LP）は、事実上の推薦といえるほどの褒めようで、このオケとの関係が深いとは言えない指揮者が「ウィーン・フィルの美点と気質をとことんまで知悉していることは驚くばかり」と絶賛していた。一部を購入し、今でも愛聴している。

また、フルトヴェングラー指揮ベルリン・フィルのブラームス／交響曲第2番の録音が発掘されて新譜で出た際に大木氏が高く評価していたことから、後に大学生協の3割引セールで購入し、同曲を初めて聴き、所有することとなった。ルドルフ・ケンペ指揮ミュンヘン・フィルのブルックナー／交響曲第5番も長年愛聴している。

#### (2)小石忠男氏

交響曲などを担当。誠実な批評をしていた印象があり、私の好みと合っていることが多かった。ベルナルト・ハイティンクをあまり人気のなかった頃から高く評価しており、我が意を得たり、である。例えば、小石氏が絶賛していたハイティンク指揮ウィーン・フィルのブルックナー／交響曲第8番などは、マイ・ベスト・チョイスである。他にも、ルドルフ・ケンペ、ラファエル・クーベリック、カルロ・マリア・ジュリーニなど“通好み”の演奏家も高く評価していた。

なお、次の宇野功芳氏とは評価が割れることも多かった。私が所有しているCDの例では、ミヒャエル・ギーレン指揮南西ドイツ放送交響楽団によるマーラーの交響曲第2番と第6番がほぼ同時期に発売された際、宇野氏は第2番の方を、小石氏は第6番の方を高く評価していた。

#### (3)宇野功芳氏

協奏曲、交響曲などを担当。毀誉褒貶の激しい、極めて個性的な批評家だった。忖度なく自分の感性に忠実な評価をしていたので、ファンも多かったがアンチも多かった。「～といえよう」などその独特の文体にも味があった。ハンス・クナッパーツブッシュや朝比奈隆を褒め続け、世に知らしめた功績は大きい。名言や迷言も多く、クナッパーツブッシュの《ウィーンの休日》というアルバムを「命をかけた遊び」と評しているのは名言。ダメなものは徹底的に酷評し、中には人相まで悪く言っていることもあった。また、バッハやブラームスがあまり好きではなかったようだ。

だが、宇野氏が高評価を与えているレコードを聴いてみると、確かに良いものも多かった。宇野氏が激賞していて自分の好みとピッタリ合ったのは、レナード・バーンスタインがウィーン・フィルを弾き振りしたモーツァルト／ピアノ協奏曲第15番である。喜びの感



情が溢れ出ており、指揮者とオケの幸福な出会いが記録されている。月評ではなく連載もので褒めていたルドルフ・バルシャイ指揮のショスタコーヴィチ交響曲全集は、廉価盤でありながら高水準の演奏で、レファレンス盤として愛聴している。また、ヘンリク・シェリング（ヴァイオリン）、ハンス・シュミット＝イツセルシュテット指揮ロンドン交響楽団のベートーヴェン／ヴァイオリン協奏曲も宇野氏のイシオシで、廉価盤LP時代から愛聴し、CDでも買い直した、マイ・ベスト・チョイスである。その他、ジネット・ヌヴェー（ヴァイオリン）など、宇野氏の情熱溢れる文章のおかげで親しむようになった演奏家は少なくない。

逆に納得できないものの最たるものは、マウリツィオ・ポリニ（ピアノ）、カール・ベーム指揮ウィーン・フィルによるモーツァルトのピアノ協奏曲第23番。91年の再発売で宇野氏は、「整然としたモーツァルトだが、個性味に乏しい」として無印。なお97年の再発売では斎藤弘美氏が当然のように推薦にしている。

また、宇野氏はオーケストラの指揮もしているが、あまり好評とはいえないようだ。実は私は1枚だけ宇野氏が指揮したCDを持っている。有山麻衣子（ソプラノ）がノンビブラートで歌った日本歌曲で、宇野氏がたった1人の歌手とピアノ伴奏を指揮しているというもの。合唱の指揮は本領発揮だったようで、声楽ものはそれなりの良さがあるようだ。

なお、例の佐村河内守／交響曲第1番のCDが世に出た際、宇野氏は無印とし、「80分間はぼくにとってはあまりにも長すぎた」「芸術作品としての評価は他の評者にお任せしたい」と記した。慧眼である。

#### (4)志鳥英八郎氏

管弦楽曲、協奏曲を担当。穏健で保守的な、万人受けするような演奏を推薦していた。私も志鳥氏の著書『私のレコードライブラリー』を購入し、クラシック音楽入門期には羅針盤としていた。レコードで音楽を聴く一般人を念頭に置き、演奏内容が優れていて、音質の良いステレオ録音から推薦しているのは有り難かった。いくら演奏内容が良くても、古いモノラルのライブ録音を初心者向けに推薦するのは不適切だと思う。

演奏家の中では、古典ものではブルーノ・ワルターを、近現代ものではエルネスト・アンセルメ指揮スイス・ロマンド管弦楽団を推すことが多かった。1950～60年代録音のこれらのレコードは、1970年代当時としては穏当な推薦盤だったと思われる。ワルター指揮コロムビア交響楽団のブラームス／交響曲第4番は言わずと知れた超名盤だが、志鳥氏の推薦で購入を決めた記憶がある。また、モーツァルトのセレナードやディヴェルティメントは、志鳥氏の推薦するものが私の好みと一致しており、参考になった。

#### (5)斎藤弘美氏

協奏曲再発売などを担当。オーソドクスな評価をする印象である。再発売なので、持っている、あるいは聴いたことのあるレコードが多いが、斎藤氏の評価は私の考えと一致することが多く、個人的にフィーリングの合っている批評家だった。なので、斎藤氏が1990年代頃に登場してからは、彼の評価を参考にすることが最も多かった。今回再確認してみたところ、私の協奏曲愛聴盤の多くが斎藤氏から推薦されていた。

#### (6)濱田滋郎氏

器楽曲などを担当。クラシックに限らずラテン音楽などにも通暁し、驚くべき守備範囲

の広さだった。例えば、教育テレビ（当時）で放送されていた「NHK市民大学」1989年10-12月期の『folklore～南米の魂を聴く～』にて講師を務めたが、濱田氏の穏やかな口調で語られる講座は、目から鱗の連続で大変刺激的なもので、テキストも保存してある。特にアルマジロの固い甲羅を乾し固めて作った楽器チャランゴは今でも強く印象に残っている。他には、ヒラリー・ハーン（ヴァイオリン）が17歳でデビューした際のバッハ／無伴奏を、他の評者の慎重な評価とは異なり、濱田氏は「心底から応援しないではいられない」と推薦にしていた。その後の彼女の活躍ぶりは言うまでもない。

#### (7)高崎保男氏

オペラを担当。長年にわたってわが国のオペラ受容に大きな貢献をした批評家である。オペラに関する知見は驚くべき広さで、確固たる信念を持って執筆していたようだ。私もオペラを聴くようになってからは、高崎氏の評論から学ぶことは多かった。後述する連載記事『オペラの歓び』は、オペラの様々な面を語り尽くした大変素晴らしい内容である。

高崎氏に関するエピソードで有名なのは、1976年の“ドン・ジョヴァンニ事件”であろう。リチャード・ボニング指揮、ジョーン・サザーランド（ソプラノ）、マリリン・ホーン（メゾ・ソプラノ）他によるモーツァルト《ドン・ジョヴァンニ》の新譜を、月評でケチオンケチオンに貶してしまったのだ。私もリアルタイムで読んで、こんな書き方をしてよいのかと驚いた記憶がある。すると、レコードに解説を執筆した石井宏氏が翌月の読者投稿欄にてユーモアを交えて反論を試みた。そして、翌々月の読者投稿欄に高崎氏が再反論を投稿するという展開になった。以前からこれらの奏者を高崎氏は全く評価しておらず、欧米での高評価とは裏腹に、日本国内での評価は最後まで高いとは言えないままであった。

#### (8)国土潤一氏

オペラなどを担当。高崎氏よりもかなり若い世代で、1990年代に登場してきた。穏当な表現を用いているが、声楽家として確かな信念を持っての批評であると感じられ、大いに信頼していた。1990年代はオペラの名盤が次々とCD化された時期で、自分で購入したり図書館で借りたりしたものだが、国土氏の推薦盤を聴いて裏切られたことはない。

高崎氏との間で評価が大きく割れることは少なかったが、私の大好きなルネ・ヤーコプス指揮のモーツァルト《フィガロの結婚》は、高崎氏が準推薦、国土氏は推薦と割れた。レコード・アカデミー賞選考にあたり、国土氏はこのCDが受賞に値すると考えていたようで、候補とすることができないことを残念がっていた記憶がある。

また、プッチーニ《ボエーム》のイチ推し名盤では、一番人気のカラヤン盤ではなく、セラフィン盤を挙げていたことが印象深い。“イタリア・オペラの神様”といわれたトゥリオ・セラフィンは、マリア・カラスやレナータ・テバルディといったイタリア・オペラ黄金期のプリマ・ドンナたちと数多くの名盤を残している。

#### (9)黒田恭一氏

オペラなどを担当していたが、特集記事などの方が印象に残っている。CDを「ディスク」と表記していたので、この文字が確認できると黒田氏の執筆だとわかったものだ。

特集記事では、独特の暖かみのある文章で、クラシック音楽の楽しさを説いていた。

黒田氏が『オペラへの招待』（暮らしの手帖社）という書籍に執筆した、ワーグナー《ニーベルングの指環》に親しむためのプランは大変役に立った。初めて《指環》を聴く人のた

めのガイドで、《ラインの黄金》から始めるのではなく、《ワルキューレ》のあらすじを読んでから第3幕の後半から聴き始めるという、捻った手順が紹介されている。私もこのガイドの通りにベーム盤とショルティ盤を聴き進め、《指環》全曲を初めて聴いたものだ。オペラを聴き始める前には一生聴くこともないだろうと思っていたワーグナーの主要作品を、実演まで一通り体験するようになったのは黒田氏のおかげだと思っている。

#### (10)安田和信氏

交響曲再発売などを担当。推薦を減多に付けない。「〇〇円の値下がり」と前回発売との価格差を明記していた。演奏ミスや編集ミス、楽譜バージョンの違いなど、他の批評家が書かないような細かなことまで書いていた。ピリオド奏法が好みのもので、いわゆる“名盤・定盤”であっても、厳しく批評されることが多かった。私の好みとは全く合わなかったが、読んでいて面白い批評ではあった。

#### (11)喜多尾道冬氏

声楽曲を担当。本業はドイツ文学で、音大卒ではない。テキスト（歌詞、言葉）を有する声楽曲において、単なる歌唱技術論ではなく、演奏者がテキストをどのように解釈しているのかまで読み取って批評している感があった。

#### (12)皆川達夫氏

音楽史（バッハ以前の音楽）を担当。NHK-FMの番組『名曲のたのしみ』（1965～1985年）の解説を服部幸三氏と隔週で担当し、ルネサンス音楽やバロック音楽の普及に貢献した。NHK第1放送「音楽の泉」も長年担当。皆川氏の批評は、対象の曲目がよく知られているとはいえない場合には、曲目や作曲者について丁寧に紹介していた感がある。

皆川氏の紹介で知ることができ、よく聴くようになった演奏家には、デイヴィッド・マンロウ、タリス・スコラーズ、エマ・カークビー（ソプラノ）、アントニー・ルーリー指揮コンソート・オブ・ミュージックなどがある。

#### (13)出谷 啓氏

レコード店の店員から批評家に転身。70年代頃、連載記事『デーヤンのレコード相談室』を担当し、読者からの名盤紹介依頼に軽妙な関西弁で応えていた。私もクラシック音楽入門期には大変頼りにしたコーナーだった。レオポルド・ストコフスキーやユージン・オーマンディを高く評価するなど、他の批評家とは異なる個性があった。対して、カール・ベームやクルト・ザンデルリンクを「リズムが硬直している」と厳しく評価しており、特に後者がシュターツカペレ・ドレスデンを指揮したブラームス交響曲全集を酷評していた。

他には、フルトヴェングラーなどのモノラル録音を疑似ステレオ化したものを、「ニセステ」と呼んで厳しく批判していた。将来、AI技術が一層進歩し、ビートルズの『赤盤』のように、クラシックの歴史的な名盤も「ステレオ・デミックス盤」として発売されるようなことになったら、出谷氏はどのように評価するだろうか。

一方、当時あまり聴かれることのなかったイギリス音楽の紹介も熱心で、おかげでディーリアスの音楽を聴くようになった。

出谷氏の推しで購入したレコードには、若き日のクリストフ・エッセンバッハによるシューマン／子供の情景がある。また、マリア・ジョアン＝ピリスが日本で録音したモーツァルトのピアノ・ソナタ全集（DENON）も推しており、こちらは後年に廉価盤CDで

購入した。どちらも愛聴盤である。

#### (14)吉田秀和氏

日本の音楽評論の第一人者だった人物である。月評担当ではなく、『今月の1枚』『discディスク』『之を楽しむ者に如かず』などの連載記事を執筆していた。またNHK-FMの番組『名曲のたのしみ』を担当しており、モーツァルトのほとんど全ての作品を放送してくれたので、一部をエアチェックして聴き直したものである。

吉田氏は、誠実に演奏に向き合い、単なる演奏技術などではなく、演奏者の意図するところまで聴き取って（読み取って）おり、押しつけがましきのない、非常に説得力のある評論を展開し、音楽・演奏の聴き方を教えられることが多かった。例えば、私の愛聴盤であるアンネ＝ゾフィー・ムターによるベートーヴェン／ヴァイオリン・ソナタ全集は、強烈な主張に満ちており、月評では特選盤とはならなかったが、吉田氏はカラヤンの庇護の元から脱皮して思い切った演奏を繰り広げるムターの演奏家としての矜持を肯定的に評価している。また、ハーゲン四重奏団によるモーツァルト《ハイドン・セット》に感じた違和感も、吉田氏の筆で見事に解明されている。

### 3 印象に残る連載記事

#### (1)付録CD（1996～2017年）

記事ではないが、新譜や再発売されるCDのさわり（1分程度）を収録したCDが付録として綴じ込んであった。雰囲気は分かるものの、演奏時間が長い楽曲が中心のクラシック音楽では、物足りない感は否めなかった。ネットでもさわりが聴けるようになり、さらにYouTubeで全曲を聴ける録音が増えると、急速にその価値を減じたといえる。

#### (2)現代名盤鑑定団（2000年～）

小林利之氏を筆頭に、3名の批評家が名曲を1曲とりあげ、10～20枚程度のレコードについて鼎談形式で意見を述べていくもの。フルのタイトルとしては『過去の名盤、モダンな名盤、どっちが凄いか我ら現代名盤鑑定団』とされていた。タイトルはTV東京の人気番組にあやかっていることは明白だろう。第1回はコダーイの無伴奏チェロ・ソナタという渋い曲で、ヨー・ヨー・マの新譜発売に合わせてヤーノシュ・シュタルケルの歴史的名盤などを取り上げていた。このように話題の新譜とともに過去の名盤も取り上げて記事としたものが多かった。初めは3ページだったが、人気記事となったのか、やがて5ページが充てられるようになった。下記の「名曲名盤300」と同工異曲ではあるが、各レコードについての情報量はこちらの方が多く、繰り返し読むに耐える記事である。

#### (3)海外盤視聴記

月評執筆陣とはほぼ重ならないメンバーが、海外盤を聴いて批評を述べる記事である。文字数は月評と同等くらいには確保されており、珍しいレーベル、未知の演奏家、時には知られざる曲目を取り上げることも多かった。やがて実質的な「推薦」マークを付けるようになり、国内盤の発売点数が減少すると反比例するように、当記事の分量が増えていった。

#### (4)リーダーズ・チョイス 私の愛聴盤

読者の投票による「名曲名盤」である。結果は批評家によるものと似たり寄ったりでは

あるが、読者のほうが保守的な結果となる傾向があったように思われる。読者の代表的なコメントが載せられ、思いの丈が述べられていて微笑ましい。

#### (5)オペラの歓び (1993～96年)

高崎保男氏によるもので、その第1回冒頭には、「私自身がふだんのオペラ体験の中で感じたことを手がかりにしながら、ひとつのオペラの本質と、その表現のあり方を考え、そしてレコードの演奏について改めて検討していく、という内容」と記されている。

取り上げられた演目には、グノー《ファウスト》、ドニゼッティ《ランメルモールのルチア》、グルック《オルフェオとエウリディーチェ》などがあり、複数回にわたったテーマでは『ロッシーニのオペラ・セリア』『ベッリーニのオペラの全曲録音』などがあつた。

その他、『オペラの現代化演出』『時代を担うイタリア・オペラ界の新鋭歌手たち』『オペラの日本語題名のよび方について』『3人の名オペラ演出家』などが印象深い。

単行本にもなっているようなので、図書館などで目を通されることをお勧めする。

## 4 印象に残る特集記事

### (1)21世紀の名曲名盤300 決定盤はこれだ！ (2001～03年)

著名な300曲について、10名程度の批評家がベストと考えるレコード3枚を挙げ、得点順にランキングして紹介する記事である。この「名曲名盤」特集は、1983年以降、数年おきに何度も実施されているが、唯一、1曲に2ページを充てた当記事を代表させた。

不動の一位となっているレコードが何点も見られるが、その中でも圧倒的な高得点を得てきたのは、マリア・カラスがヴィクトル・デ・サバタの指揮で歌ったプッチーニ《トスカ》と、後述するセラフィン指揮のヴェルディ《トロヴァトーレ》である。確かに両者とも素晴らしい名盤だといえる。私もオペラ入門期にどちらも購入している。なお、交響曲や器楽曲（ピアノ・ソロ）などは録音点数が多いので得点が分散しがちだが、オペラは比較的点数が少ないので特定の録音に集中しがちであるとも考えられる。

一種の人気投票だから、誰が選者になるかで結果は変わる。「前回よりも上がった」などの記述がみられることもあるが、新しい録音が入った時以外は、ほとんど意味をなさないのではないか。

また、新譜で大きな話題となり、レコード・アカデミー賞を取ったり、再発売時にも推薦がついて激賞されたりしているのに、この特集にはさっぱり登場しないレコードもあるのはどういう訳なのだろうか。反対に、新譜月評では特薦（推薦）にならなかったが、この特集では上位の常連になっているレコードもある。月評担当者とは意見の異なる選者が多かったり、年月が経過して評価が変わってきたのだろうか。

### (2)リーダーズ・チョイス 読者による人気投票 (毎年2月号)

前年に発売された新譜の、読者による人気投票である。総合得点のほかジャンルごとの結果も掲載された。特選盤にならなかったレコードであっても、読者の熱い支持を受けて上位に食い込んでくることもあつた。また、一部の読者の投票の全容も掲載され、特定の演奏家ばかりを“追っかけ”したものなど、感心したり唾然としたり、読んで楽しい企画もあつた。「期待外れの一枚」という項目もあり、批評家が高評価を与えても、一般のリスナーには指示されない場合もあつた。また、上位に入っているのにもかかわらず「期待外れ」

としても票を集めた、賛否両論のレコードもあるのは面白い。

(3)オペラーその華麗な歴史, 名曲の魅力と名盤をさぐる (1989年7,11月号、1990年5月号)

第1回ではモンテヴェルディからモーツァルトまでを取り上げており、今谷和徳氏が主に執筆している。第2回はロッシェニからヴェルディ、ワーグナーまで、第3回はビゼー、プッチーニ、R. シュトラウス以降を取り上げている。最後まで今谷氏が中心で、高崎氏が執筆していないのは意外だ。私がオペラに親しみ始めたのは1990年代後半なので、この特集には大変お世話になった。30年以上が経過した現在、改めて記事を読んでみると、作品受容や上演の状況が最も変化したのはロッシェニではないだろうかと思える。

(4)シベリウス円熟期のシンフォニーの魅力 (1995年3月号)

副題が『交響曲第3～7番の比類ない世界を聴く』となっているとおり、初期の第1番と人気曲の第2番を除いた特集である。冒頭で宇野氏が「ずいぶん長いこと批評家生活をつづけているが、『シベリウスを聴く醍醐味は交響曲第三～七番にあり』などという原稿を頼まれたのは今回が初めてだ。実に嬉しいというか、我が意を得たりというか、こんな編集者がいるとは、さすが『レコード芸術』である。」と述べている。他には吉松隆氏、大東省三氏など、他の記事とは異なる執筆者が並んでいる。

確かに良く演奏され聴かれるとは言えなかった第3番以降だが、近年は第5番を筆頭に演奏会に乗せられる機会が増えてきた。この記事が掲載されてから30年近くが経過し、この記事の目指したところが実現されてきたといえようか。

(5)晩年のベートーヴェン その落日の輝き (1992年6月号)

ベートーヴェン特集は頻繁に掲載されていたが、この記事が代表させる。濱田滋郎氏の総論に始まるが、吉井亜彦氏による室内楽曲を最も参考にした。弦楽四重奏曲第12～16番という、簡単には親しめない名作群を中心に書かれている。個人的には、交響曲、ピアノ・ソナタの順にベートーヴェンの作品に親しんできたが、最後の大物は弦楽四重奏曲であった。かなり以前から全曲のCDを所有してはいたが、その演奏との相性が悪かったようで、“親しむ”には至らなかった。近年になって、ネット記事で相性が良さそうなCD(ゲヴァントハウス四重奏団)を見つけ購入したところ大正解で、急速に親しむようになった。その際に、当記事には大変お世話になったものである。他にもエベヌ四重奏団などを所有するようになり、大晦日恒例の弦楽四重奏曲【8曲】演奏会にも足を運ぶまでになった。

(6)モーツァルト名盤大全 (2005～06年)

モーツァルト生誕250年記念。6回にわたってディスクとして聴くことのできる作品すべてを取り上げ、それぞれについて作品解説、名盤1枚の紹介を行っている。安田和信氏による巻頭言がついており、「多彩な執筆者が独自の観点からディスク選定をするはずである。そのさまが秩序を欠いた闇鍋、ゴツ煮にしか映らないとすれば、あまりにもさみしい。」と記されている。毎回20名以上の執筆者が分担しており、同一ジャンル内でも1曲ごとに次々と執筆者が登場してくる。例えば、ピアノ協奏曲の20番台8曲の担当者はすべて異なっている。その結果、紹介されたディスクは歴史的名盤からピリオド演奏まで様々で、秩序を欠いている感がなきにしもあらずだ。とはいえ、網羅的で簡潔な作品解説は、本格的な解説書とは違って手軽に参照できるので、曲目理解のためには大変役に立つものとなっている。

## 5 印象に残る広告

本誌にはレコード、オーディオ、書籍等の広告記事が百花繚乱で、総ページ数は約 200 ページに至り、全体の 4 割以上を占めていた。特にレコードの広告は貴重な情報源で、新譜に限らず値段を下げての再発売など、購入計画に役立てたものである。

主要なレコード会社ごとにコーポレートカラーが決まっていた、目的のページをすぐに見つけることができた。手元の 1991 年 1 月号で見ていくと、前から順に、グラモフォン（ポリドール）が黄、フィリップス（フォノグラム）が茶、ロンドン（ポリドール）が青と赤、RCA（BMGクラシックス）が赤茶、エラート（ワーナー・パイオニア）が水色、DENON（コロムビア）が赤、EMI（東芝EMI）が緑、CBS / SONY が青、キングが朱色と、それぞれ見事に個性を発揮している。レーベル名や発売会社名は 1990 年当時のものだが、それ以前にはロンドン（デッカ）はキングレコードから発売されていたし、その後には名門のフィリップスやEMIまでなくなってしまい、RCAはSONYと一緒にするなど、業界の再編は激しく、往事を振り返ると感慨もひとしおである。

また、日本特有のLPレコードのタスキには、さまざまなキャッチコピーが記されることも多かった。特に秀逸で記憶に残るものとしては、ポリニーのショパン／練習曲集の「これ以上何をお望みですか？」があった。これは吉田秀和氏の言葉のようだ。また、カルロス・クライバー指揮ウィーン・フィルによるベートーヴェン《運命》の「この奔流、巖をも押し流さんか」も名作だと思う。この両者ともにポリドール社の発売であった。ちょっと苦笑を禁じ得ないものでは、「ワツと驚くワツツの新録音」というのが記憶にある。アンドレ・ワツツ（ピアノ）の新譜に付けられたものだった。

国内盤レコードの記号・番号（品番）についても、この趣味を長年やっているといろいろ感じるところがある。かつては各社それぞれの考え方で付番していたようで、統一性はなかった。中には、東芝EMIの（ウィルヘルム・）フルトヴェングラーのLPのように『WF』という演奏者のイニシャルで始まるものもあった。

やがて、品番の一部で価格を示すようになる。例えば、キングレコード発売時代のロンドン（デッカ）レーベルのSLAは2500円、SLCは2300円で、東芝EMIはEACの80000番台が2500円、30000番台が1300円などとなっていた。そんな中、CBS / SONYから『25AC1』という品番が発売されたことには新鮮な驚きがあった。2500円、アルバム（30cm LP）、クラシックの1番目という意味になる。アイザック・スターン（ヴァイオリン）、ダニエル・バレンボイム指揮ニューヨーク・フィルのベートーヴェン／ヴァイオリン協奏曲であった。この付番法はCD時代に入っても継続された。ポリドール社では3500円でF35L（ロンドン／デッカ）、F35G（DG）から始まり、東芝EMIでは3300円でCC33から始まるなどであった。やがて、POCL、POCG、PHCP、TOCEなど4文字アルファベットから始まる品番に統一されていった。

いっぽう海外盤（輸入盤）は、数字ばかりで桁数の多いものが主流で、意味が分かりにくい。希望小売価格なるものも存在しないし、国際的に流通するので、価格を表示する意味もないのだろう。

## 6 名盤コレクション 蘇る巨匠たち

1988年から、CD化されていない名盤をレコード会社とタイアップしてCD化するという企画があった。第1回はフルトヴェングラー指揮のベートーヴェンの交響曲第5番、《エグモント》序曲で、レーベルはドイツ・グラモフォン（DG）だった。ジャケットは、画像はなく、作曲者名と演奏者名の頭文字のアルファベットをあしらった渋いもの。当時はCDが発売されてまだ数年で、膨大な録音をCD化するのが間に合わず、後回しになっているものの中からチョイスされたようだ。

このシリーズでCD化された中に、セラフィン指揮のヴェルディ《トロヴァトーレ》がある。この天下の名盤が国内では廃盤になっていた時期があったのだ。当盤を図書館で借りて聴いたところ、大変素晴らしかったので、当時も流通していた輸入盤で購入し、数え切れないほどの回数を聴いてきた。次に借りて聴いたのは、同じくヴェルディの《ドン・カルロ》。珍しい5幕版で、録音の少ない名テノール フラヴィアーノ・ラポーが外題役だ。指揮はガブリエル・サンティーニ。この2枚とも、オケはミラノ・スカラ座管で、レーベルはDG。

このシリーズには、メンゲルベルクのR.シュトラウス、カヤヌスのシベリウス、ワルター／ウィーン・フィルのモーツァルト／レクイエム、クーベリックのベートーヴェン／交響曲第7番（旧盤）などもあった。

## 7 おわりに

『レコード芸術』誌は、戦後の復興期に創刊され、その使命はまさにクラシック音楽（レコード）の啓蒙と普及であった。「巻頭言」なる厳めしい記事がそれを象徴している。権威ある者の言葉が多くの大衆に影響を与えることができた時代の在り方だったのだろう。

時代は移り、批評家が力のある者（レコード会社）に付度することもあるらしいと世間は気付いてしまった。また、個人・素人がブログやSNSで発信することが容易になり、演奏会やCDについて玄人はだしの評が溢れている。

この時代、新聞に限らず、制作や流通に手間のかかる紙媒体で生き残っていくのは困難になるばかりのようだ。休刊はやむを得ないこととして受け止めるしかない。

しかし、大学等で専門的に学び、長年の研鑽を重ね、それなりの見識を持った者による、付度のない批評に触れる機会が少なくなってしまうことは極めて残念なことである。

長年愛読してきた読者としての雑感を述べさせていただいた次第である。

### 参考文献

- ・月刊『レコード芸術』 各号 [主に1978～2012年] (音楽之友社)
- ・黒田恭一 1989年『オペラへの招待』(暮らしの手帖社)
- ・濱田滋郎 1989年『NHK市民大学「フォルクローレ～南米の魂を聴く～」』(日本放送出版協会)
- ・鈴木淳史 2001年『クラシック批評こてんぱん』(洋泉社)



## 宇都宮短期大学音楽科 特別演奏会等記録 (2023年)

### 第163回特別演奏会 2023.4.23 附属高校須賀栄子記念講堂 (今井顕ピアノリサイタル)

- ①シューベルト／ピアノソナタ第18番ト長調《幻想》D.894
- ②シューベルト／ピアノソナタ第21番変ロ長調D.960  
今井顕(Pf)

### 第164回特別演奏会 2023.7.15 須賀友正記念ホール (ピアノ専攻新任教員による Fresh Concert)

- ①フォーレ／ノクターン第1番変ホ長調op.33-1
- ②フォーレ／ノクターン第6番変ニ長調op.63
- ③ドビュッシー／前奏曲集第1巻より VIII.亜麻色の髪の乙女 VII.西風の見たもの  
増谷葵(Pf)
- ④ラヴェル／水の戯れ
- ⑤グラナドス／スペイン舞曲集より 「オリエンタル」 「アンダルーサ」
- ⑥グラナドス／演奏会用アレグロop.46  
小堺香菜子(Pf)
- ⑦ショパン／舟歌 嬰へ長調op.60
- ⑧シューマン／幻想曲 ハ長調op.17より第1楽章  
福田有理絵(Pf)
- ⑨バッハ／トッカータ ニ短調BWV913
- ⑩スクリャービン／ファンタジー ロ短調op.28  
加藤紗耶香(Pf)

### 第165回特別演奏会 2023.8.19 須賀友正記念ホール (2人が解き放つ光のハーモニー「ピアノデュオの極意」)

- ①ラフマニノフ／組曲第2番より「ロマンス」op.17-3
- ②グリーグ／「ペールギュント」第1組曲op.46  
1. 朝の気分 2. オーゼの死 3. アニトラの踊り 4. 山の魔王の宮殿にて
- ③グリーグ／ルートハルト編曲／トロルドハウゲンの婚礼op.65-6
- ④ショパン／サミュエルソン編曲／子犬のワルツ
- ⑤ラフマニノフ／組曲第1番「幻想的絵画」より「涙」op.5-3
- ⑥バーンスタイン／マスト編曲／シンフォニックダンス
- ⑦ショパン／グールド&シェフター編曲／幻想即興曲  
ドゥオール (2台Pf、②③のみPf連弾)

### 第166回特別演奏会 2023.9.30 須賀友正記念ホール (Tribute Concert 2023 ～届けたい、感謝の気持ち～)

- ① [合奏] リード／坂井貴祐編曲／音楽祭のプレリュード
- ② [木管三重奏] 鈴木雅史編曲／ジブリ・メドレー
- ③ [サクソス三重奏] 福田洋介／ガラスの香り
- ④ [フルート四重奏] カステレード／笛吹きの日
- ⑤ [クラリネット四重奏] ハーヴェイ／4本のクラリネットのためのファンタジア
- ⑥ [金管六重奏] 広瀬勇人／あの坂の向こう
- ⑦ [合奏] 川上洋平／西條太貴編曲／ワタリドリ
- ⑧ [合奏] 八木澤教司／眩い星座になるために
- ⑨ [合奏] ゴダイゴ／三浦秀秋編曲／銀河鉄道999
- ⑩ [合奏] ヒギンズ／ライオン・キング

宇都宮短期大学音楽科 (①～⑥⑩) 田村和久 (指揮①⑩)

真岡市立大内中学校吹奏楽部 (⑦～⑩) 平野颯太 (指揮⑦～⑨)

第167回特別演奏会 2023.10.28 須賀友正記念ホール  
(リカレント教育のためのピアノ研修会 今井顕ワークショップ)  
ピアノとともに歩んできた人生 ～気づき、学び、これからの夢～  
今井顕 (レクチャーとPf)

第168回特別演奏会 2023.11.12 須賀友正記念ホール  
(第57回彩音祭メインコンサート 大作曲家たちの音楽と時代～名曲コンサート～)

- ①パッヘルベル／カノン  
NASAs Quartet
- ②マスカーニ／歌劇「カヴァレリア・ルスティカーナ」より「アヴェ・マリア」  
清水瑛里加(S) 中山里紗(Pf)
- ③ヴェルディ／歌劇「エルナーニ」より「夜になったわ…エルナーニ、私を奪い去って逃げて!」
- ④ラフマニノフ／ヴォカリーズ  
篠崎加奈子(S) 加藤紗耶香(Pf)
- ⑤ドップラー／アメリカ小二重奏曲  
栗田智水(Fl) 富田尚也(Vn) 中山里紗(Pf)
- ⑥ガーシュウィン／ラブソディ・イン・ブルー  
井口大夢(EI)
- ⑦モリコーネ／真島俊夫編曲／モリコーネ・パラダイス  
澁岡涼(Sax) 香川瑞葉(Pf)
- ⑧ショパン／ノクターン 変ロ長調op.9-1  
深津晶(Pf)
- ⑨モーツァルト／「アイネ・クライネ・ナハトムジーク」より
- ⑩中山晋平、本居長世／阿久澤政行編曲／野口雨情メドレー  
宇都宮短期大学音楽科 阿久澤政行(指揮)

第169回特別演奏会 2023.11.26 大谷コネクト  
(大谷音楽祭)

- ①アイネ・クライネ・ナハトムジーク
- ②野口雨情メドレー
- ③アンダルーサ
- ④スタンドアローン
- ⑤歌の翼に
- ⑥フィンランディア讃歌
- ⑦アメイジング・グレイス
- ⑧「こうもり」序曲
- ⑨「ボエーム」より『ムゼッタのワルツ』
- ⑩「こうもり」より『チャールダーシュ』
- ⑪花のワルツ
- ⑫白鳥の湖
- ⑬「マイ・フェア・レディ」より『踊り明かそう』
- ⑭「サウンド・オブ・ミュージック」より『私のお気に入り』
- ⑮乾杯の歌  
森朱美 (S) 新井啓泰 (Pf) 鎌田亮子 (S) 栗田智水 (Fl)  
佐藤友香 (Cl) 打保早紀 (Vn) 小堺香菜子 (Pf) 佐藤愛雅 (Vc)

第170回特別演奏会 2024.2.10 須賀友正記念ホール  
(リカレント教育のためのピアノ研修会 菅原望レクチャー&コンサート)

- ①バッハ／ペトリ編曲／カンタータ「美しき狩こそわが悦び」BWV208より  
「羊は安らかに草を食み」
- ②バッハ／2声のインヴェンションBWV772-786
- ③モーツァルト／ピアノソナタ第16(15)番ハ長調K.545
- ④ショパン／4つのマズルカop.67
- ⑤ショパン／ポロネーズ第6番変イ長調op.53「英雄」
- ⑥セヴラック／セルダーニャ～5つの絵画的練習曲より  
「二輪馬車にて～セルダーニャへの到着～」  
菅原望(Pf)

## 宇都宮短期大学音楽科研究紀要編集規程

- 第1条 宇都宮短期大学音楽科研究紀要（以下「本誌」とする）は、本学科における教育、研究の成果を広く社会に問うことを目的として、これを発刊する。
- 第2条 発行者は学長とする。
- 第3条 本誌は、原則として年1回、3月に刊行する。
- 第4条 本誌の編集ならびに刊行は、宇都宮短期大学研究・図書委員会（以下「委員会」とする）が行う。
- 2 委員から本誌の編集部会担当者を選定する。
- 3 編集部会は必要に応じて随時開催される。
- 第5条 本誌は次の者の論文等を掲載する。
- 本学科の教員が執筆したもの。
- その他編集部会が掲載を認めたもの。
- 第6条 投稿予定者は、7月末日までに氏名、原稿種別、予定原稿量等を申込用紙に記し、編集部会に提出する。
- 第7条 原稿締め切り日は12月10日とする。（なお、学事暦により変更する場合がある。）
- 第8条 原稿は完成原稿を編集部会に提出し、原則として提出後の変更は不可とする。
- 第9条 投稿原稿の内容については、執筆者が一切の責任を負うものとする。
- 第10条 編集部会は、編集の都合等により、投稿原稿の修正を求めることができる。
- 第11条 別刷りは50部を無料で作成する。それを超える分については執筆者の負担とし、投稿申込時に編集部会に届け出る。
- 第12条 投稿原稿の種類は次のものとし、申込用紙に明記する。
- 論 文：新しい事実で価値のある結論や知見を示した報告。及びこれに準じる研究調査報告、アナリゼ、演奏法における独創的メソッドの開示など。
- 研究ノート：新しい事実を含む価値ある情報を示した短い報告。及びこれに準じる研究調査概況報告、アナリゼの覚書、演奏法における独創的メソッドの覚書など。
- 作 品：専門分野における創作、作曲、楽器改良の新知見など。
- 翻 訳：外国の論文、研究ノート、作品などの翻訳。
- 抄 録：既に刊行された著者自身の業績の要約など。
- 資料紹介：第1次資料の発掘や紹介など。
- 論評と批評：教育・研究に従事するなかで得られた貴重な知見の披瀝や書評、CD評、楽譜評、ビデオ評。研究的・公開的な演奏会の批評。
- 報 告：教育上の実践報告や調査報告、研修報告など。
- 動向と展望：学会や音楽動向の紹介・展望、研究情報など。
- 第13条 論文、研究ノート、報告、作品は原著で未発表ものに限る。なお、本誌掲載以後の著作権は執筆者に属する。
- 第14条 校正は2校までとし、総て執筆者の責任で行う。原稿は初稿時に執筆者に返却する。
- 体裁その他のことは、編集部会が行う。
- 第15条 完成原稿の書式は以下のとおりとする。
- (1)判型はA4版とし、1ページの文字数と行数は40字×39行とする。
- (2)フォントはMS明朝、10.5ptとし、表題のみ13ptとする。

- (3) 1行目に表題、3行目に英文タイトル、5行目に執筆者名、7行目から本文を始める。  
なお、サブタイトルがある場合は、1行ずらすこと。また、表題が2行にわたる場合なども同様とする。
- (4) 図表については、他のソフトで作成するか、スキャナーで読み込むなどして添付する。
- (5) 文献リストは、著者名、発行年、書名(題名)、出版社、ページの順とし、9ptとする。
- (6) 作品は図表と同じ扱いとする。ただし、写植か版下を起こすかの別は、編集部会に届け出る。
- (7) 句読点、括弧、各種記号は、原則として1文字分とする。
- (8) 註あるいは引用註は、原則として原稿末尾に一括して(1)、(2)、…のように挿入する。
- 〔例〕【本文中】 . . . . の分析は適切であるといえる。(5)  
【原稿末尾】(5)加納良子(1986)『音楽の構想』小海出版、124～125頁

附則

この規程は、平成13年4月1日から施行する。

附則

この規程は、平成29年4月1日から施行する。

附則

この規程は、平成30年4月1日から施行する。

附則

この規程は、令和2年4月1日から施行する。

## 執筆者一覧（掲載順）

阿久澤政行 本学専任講師（ピアノ、指揮法）  
新井 啓泰 本学教授・学科長（ピアノ）  
鎌田 亮子 本学専任講師（声楽）  
篠崎加奈子 本学講師（声楽）  
大塚 裕一 本学講師（打楽器）  
杉山 正明 本学教授（教育）

## 音楽科研究紀要編集部会

杉 山 正 明（部会長）  
阿久澤 政 行

## 編 集 後 記

今号は第31号となり、新たな区切りに入りました。これまで表紙の色を10号ごとに変更してきた流れに沿い、表紙の色を新規設定しました。令和になってからは初めての変更で、新たな気持ちで再スタートを切りました。

本年も、専任教員はもとより、講師の先生方からも投稿いただきました。執筆された先生方の御苦勞に感謝申し上げるとともに、次年度以降も奮って投稿いただけることを期待いたします。

(編集部部长 杉山 正明)

令和6(2024)年3月31日発行  
発行者 宇都宮短期大学学長 須賀英之  
編集者 研究・図書委員会  
発行所 宇都宮短期大学  
〒321-0346  
宇都宮市下荒針町長坂3829  
電話 028(648)2331  
印刷所 (株)松井ピ・テ・オ・印刷  
宇都宮市陽東5-9-21  
電話 028(662)2511

# BULLETIN OF UTSUNOMIYA JUNIOR COLLEGE

vol. 31  
March 2024

---

## CONTENTS

### Work:

New Challengers ..... Masayuki Akuzawa

### Notes for Studies:

Thinking about cantabile playing techniques in early piano learning ..... Noriyasu Arai

Enhancing Sight-Reading Skills in Vocal Instruction ..... Ryoko Kamata

Second Viennese School : Alban Berg's Lieder

“Seven Early Songs” ..... Kanako Shinozaki

About the classification and characteristics of

percussion instruments ..... Yuichi Ohtsuka

### Trends and Prospects:

Regarding the suspension of publication of

“Record Geijutsu” magazine ..... Masaaki Sugiyama

---

List of Publications and Performances by the Faculty

List of Special Performances

PUBLISHED  
BY  
UTSUNOMIYA JUNIOR COLLEGE  
MUSIC DEPARTMENT