
上野学園教育研究紀要

第4号
2019

JOURNAL OF EDUCATIONAL RESEARCH AND PRACTICE

Ueno Gakuen University and Ueno Gakuen University Junior College

No. 4, 2019

上野学園教育研究紀要 第4号

目 次

I 研究報告

- ヴァイオリンエチュードにおける練習法と指導法の一提案
——過去の名教師たちの指導法をヒントに—— 緒方 恵 1

II 教育実践報告

- イタリア音楽研修旅行の試み
——フルート専門生の表現及び鑑賞の実践的な経験の場として—— 段田尚子 17

III 演奏実践報告

- 幼児期から音楽に触れる有効性
——「0さいからのハープコンサート」演奏実践報告—— 井田美幸 31

- マラン・マレの「保指」をめぐる一考察 櫻井 茂 41

- ピアノの演奏法の研究
——オーケストラから学ぶ—— 佐藤裕子 49

- ベートーヴェン ピアノソナタ第26番 変ホ長調 作品81a「告別」
——その読譜解釈・演奏法—— 田中あかね 59

JOURNAL OF EDUCATIONAL RESEARCH AND PRACTICE
Ueno Gakuen University and Ueno Gakuen University Junior College No.4

CONTENTS

I Research Note

- A proposal of practice and teaching method in violin etudes: Megumi Ogata 1
Using teaching methods of great teachers in the past

II Education Practice

- Musical study trip in Italy: Naoko Tanda 17
Providing students majoring in flute with practical experiences of musical expression and appreciation

III Performance Practice

- Effectiveness of listening to music from early childhood: Miyuki Ida 31
A report of music performance practice on “Harp concert from 0 years old”
- A study of “Tenüe” in the compositions of Marin Marais Shigeru Sakurai 41
- A learning on how to play the piano from the performance with orchestral instrument players Hiroko Sato 49
- Beethoven piano sonata No.26 E flat major Op.81a “Das Lebewohl”: Akane Tanaka 59
Note reading, interpretation and performance method

I 研究報告

Research Note

ヴァイオリンエチュードにおける練習法と指導法の一提案

——過去の名教師たちの指導法をヒントに——

A proposal of practice and teaching method in violin etudes:

Using teaching methods of great teachers in the past

緒方 恵

Megumi Ogata

要旨

エチュードは音楽を学ぶ者にとって、演奏技術を習得するために必要不可欠なものである。エチュードと、通常「曲」と呼ばれる演奏会用の作品との間には、密接な関連性がなければ意味がなく、演奏会用の作品のさらなる完成度を上げるために、学習者は各エチュードの目的を把握したうえで技術を習得しなければならない。こうした点から、通常のレッスンにはエチュードを課することが一般的であるが、学生の中にはなかなか感情移入しやすい曲のように練習が捗らない、また弾けたとしても音楽的に感じられないなどの問題点がみられ、更にはエチュードを練習することで悪い影響を感じることもある。そこでヴァイオリン学習者がエチュードに興味を持ち、音楽的アプローチで取り組めるようにすべく、本稿ではまず第1節で、エチュードにおける近年のヴァイオリン学習者の傾向と先行研究を述べ、第2節でエチュードの成立過程と意味について再確認し、過去の名ヴァイオリニスト兼教師たちのエチュードに関するレッスン法を文献から明らかにした。第3節では、エチュードを練習する学習者側、そして指導者側の陥りやすいポイントを掲げ、第4節では、先達のレッスン法からもヒントを得ながら、実施したレッスンで有効的であった練習法や指導法を提案した。

キーワード： ヴァイオリンエチュード 練習法 名教師たちの指導法 和声感 伴奏付け

1. はじめに

1-1 近年のヴァイオリン学習者の傾向

エチュードは、演奏者の技術の習熟度をみるために、レッスンだけでなく入試やコンクールにおいても必ず課題として出されるが、指導者側として、エチュードと曲の完成度に大きな差を感じることも多い。近年、音楽教室などで教えている卒業生たちから、「基礎練習が必要なことは理解しているが、レッスン中にはエチュード練習に割くことのできる時間が限られていて十分にできない、また憧れの曲を弾きたくてレッスンに通ってきているため、楽しくないと思われるエチュードを課題に出すと嫌がられ

る。」といった意見を聞くようになった。音楽大学の学生たちの中でもエチュードをコンスタントに学んできたものばかりではなく、エチュード練習と曲の練習の取り組み方に温度差が生じているのが現状である。曲を上手く弾くことができれば良いと考えがちだが、エチュードの練習は、演奏技術を習得するのはもちろんのこと、柔軟な音楽的発展性を培うことを可能とする。より音楽的な演奏をするため、そして応用可能であるしっかりとした基礎能力を養うためにエチュードは使用されてきた。近代ヴァイオリン奏法の誕生とともに、様々なエチュードが生まれ、それらを用いた教育によって素晴らしいヴァイオリニストたちが輩出されたことは疑う余地がない。自身のために十分に時間を使うことができる学生の間にも、エチュードの必要性を理解し、個々の抱える問題点を補うべくじっくりと時間をかけて練習すべきだと考える。本稿では今一度、エチュードの価値を再確認し、有効に学生たちに取り入れてもらうため、レッスンを通して効果のあった練習法と指導法について提案する。

1-2 先行研究

ヴァイオリンエチュードについての研究は、今まで、個々の作品の難易度を分析し、体系づけることを中心として進められてきた。その他、完成したエチュードに更なる練習法を追加する研究も行われている。今回のテーマは、提案する練習法と指導法を通して学習者にエチュードに対する興味を待たせ、音楽的アプローチを行う、ひいては柔軟な音楽的発展性を培うことを目的とする。類似の観点から、エチュードの練習法については、「楽器の継続的練習を支援するために練習曲を他楽曲の伴奏に編曲するシステム」(村井、西村 2015)が出されている。これは単調で飽きてしまう練習曲の練習意欲を維持させるために、Midi演奏での伴奏で練習を行うことの有効性を掲げ、パソコンによる対象曲の解析で伴奏付けを行うシステムの開発を行ったものである。しかし、自動演奏の伴奏は、電子楽器音であること、そして画一的な表現に陥る可能性もあり、演奏者の解釈や個性、音楽的表現を伴うことを求められる専門的に教育を受けている学習者にはふさわしくない。このほかには、同じ観点での研究を発表した論文は見当たらなかった。

2.エチュードを練習する意味と成果

2-1. エチュードの成立とスタンダードエチュードについて

18世紀末にパリ音楽院が発足してから、ブリュッセル、ウィーン、プラハ、サンクトペテルブルクなど、主要なコンセルヴァトリウムが次々とでき、音楽の専門教育が行われるようになった。現在、世界中で標準的に用いられているエチュードの多くは、そこに招聘された教師たちが、優れたヴァイオリニストを育てるメソッドとして作成したものである。全音楽譜出版社のエチュード出版譜に巻末付けられた〈ヴァイオリン・エチュード(メソッド)体系表〉を参考に、難易度順に並べてみた。

- II～III カイザー H. E. Kaiser (1815-1888) : 36 Elementary and Progressive Studies, Op.20
- III-1 クロイツェル R. Kreutzer (1766-1831) : 42 Etudes
- III-2 ドント J. Dont (1815-1888) : Preparatory Exercises To the Studies of Kreutzer and Rode, Op.37
- III-3 フィオリロ F. Fiorillo (1753-1823) : 36 Etudes
- III-4 ローデ P. Rode (1774-1830) : 24 Caprices
- III-5 ガヴィニエ P. Gavinies (1728-1800) : 24 Etudes and Caprices
- IV ヴィエニアフスキ H. Wieniawski (1835-1880) : L'Ecole Moderne, Op.10
- V ドント J. Dont : 24 Etude and Caprices, Op.35
- V～VI ヴィエニアフスキ H. Wieniawski : Etudes-Caprices, Op.18 (with 2nd violin)
- VI パガニーニ N. Paganini (1783-1840) : 24 Caprices, Op.1

ここに列記したエチュードは 18 世紀後半から 19 世紀後半に書かれたものであるが、21 世紀に入った現在でも世界的に使用されている。エチュード導入にはカイザーが用いられることが多い。中程度の III 以上は専門教育には不可欠なエチュードで、IV V VI と進むにつれて、非常に高度な技術を要求したものとなる。これらのエチュードとは別に、《セヴシック》のようなエクササイズといわれる技術習得のみの基礎練習も存在している。

エチュードは、基本的に教育目的で書かれており、当時演奏されていた作品に必要な技術を効率よく学ぶことが目的である。但し、クロイツェルやローデと、パガニーニのそれを比較するならば、前者では演奏作品のための技術習得が重点におかれているが、パガニーニのカプリースには、パガニーニ自身が生み出した、それまでにはなかった指のストレッチや左手のピッチカート、弓のあらゆる奏法などの新しい技術の開発が見られ、その後に書かれるヴァイオリン作品に大きな影響を及ぼした。パガニーニは演奏家兼作曲家であったために、教育目的でエチュードを書いたわけではなかった。この点で、10 曲すべてに題が付けられているヴィエニアフスキのエコール・モダン、第二ヴァイオリンが付けられているエチュード・カプリースとともに、演奏作品としての要素が強いものである。

2-2. エチュードの特徴について

エチュードを作った教師たちは、学習者に何を学んでもらいたかったのだろうか。エチュードには、美しい旋律線、分散和音、重音、対位法といった共通した音楽的特徴がみられる。テンポ表示を明確に提示し、各エチュードの性格付けを与えたうえで、それらを軸に、音域（ポジション移動を伴いながら、G 線から E 線まで使用）、調（転調）、デュナーミクを変えながら進んでいく構成となっている。また、フィオリロ、ローデ、パガニーニなどには、遅い部分と早い部分とテンポ表示が異なる二部から構成されたものも多く含まれている。

クロイツェルは全部で 42 曲を持ち、基本的な音階を含んだものから後半の対位法的手法を用いたものまで網羅しており、フィオリロは無理のない左手で機能的に動けるように音符が書かれ、リズム変化が多い。ローデはヴァイオリンの特徴であるメロディックで線的な要素が多く、抒情的な感覚を養うのに適している。また、ドント (Op.35) は和音を多く用い、和声進行に重点を置いている。以上のように、書かれた年代、作曲家の思い、国などから、それぞれのエチュードの特徴を見ることができる。

2-3. ヴァイオリニストたちの教授法から

F.H. マーテンスの『ヴァイオリン・マスタリー ——名演奏家 24 人のメッセージ——』¹には、イザイ、アウアー、ハイフェッツ、クライスラー、ティボーなどの奏法や教授法が、彼らへのインタビューを通して語られている。また続編として書かれた『弦楽技法』²では、彼らのもとで学んだヴァイオリニストたちへのインタビューがまとめられている。過去の偉大なヴァイオリニスト兼教師たちが、エチュードに対してどのようなアプローチを行っていたかに焦点を当ててみると、これらの文献から、興味深いいくつかの証言を知ることができた。

- ・「とっくにこの世でなくなっているけれど、その業績や作品は忘れられていない。そういう人こそ真のヴァイオリン・マスターです。—中略— パガニーニ、クロイツェル、ドント、ローデなどは生きています。」(レオポルド・アウアー)³
- ・「フバイは、フレージング向けのいい耳があって、学生が何を弾くにしても、興味深いヴァイオリンの伴奏を即興で演奏するのです。」(エディー・ブラウン)⁴
- ・「クロイツェルやローデのようなエチュードは純音楽的内容をもっていると共に、生徒が技巧的に必要とするものもすべて含んでいる。」(セシル・バーレイ)⁵
- ・「自分の門下を真の芸術家に養成したいと思っていました。彼は徹底した音楽家で、人が彼のためにエチュードを奏く時にはたいてい即席にピアノで伴奏するのですでした。」(ハロルド・アイゼンベルグ)⁶
- ・「私がアウアー教授のもとへやって来た時、彼は始めに私にクロイツェルをやらせ、6カ月の間はただ1つの曲の演奏さえ許しませんでした。—中略— 私はそれに没頭しましたし、また教授も私の稽古の際には単調さを打ち壊すために、きわめて愉快的な伴奏(実際に独立した小作品でした)を即席に作っては、私の技巧的な苦しさには砂糖の衣を着せてくれるのですでした。」(テルマ・ギブン)⁷

19 世紀末から 20 世紀半ばまでの期間に限定されてはいるものの、ヴァイオリニストたちを育てた名教師たちもまた、音楽的な発展を可能とするエチュードを取り入れたレッスンをし、個性と才能を自由

に伸ばす指導をしていたことが窺われる。前述のアウアーやエルマン、そしてティボーなどが生徒たちのレッスンで伴奏したのであろう楽譜が残され、出版されている（譜例 1、譜例 2、および引用楽譜参照）。

譜例 1 は、ローデのカプリースから第 17 番の冒頭。エルマンによるピアノ伴奏が付けられている。まずは、ピアノが As-Dur のドミナント音 Es のオクターブの *f* で開始され、ディミニユエンドを伴ってトニックに解決する。左手の順次進行の下行型は音楽の推進力を促し、スラーの付く音で和声が解決するため解き放たれる感覚になる。*a tempo* 前の *pochissimo rit.* もピアノとともに演奏することで促され、自然に転調できるようになっている。

PIERRE RODE
(1774–1830)
Piano accompaniment by Mischa Elman

Vivace

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top system is for the Violin, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Vivace'. The piano part starts with a bass clef and a key signature of two flats. The first measure of the piano part is marked with a forte 'f' dynamic. The score includes various dynamic markings: 'p scherzando' in the violin part, 'delicato' in the piano part, 'pochissimo rit.' (pochissimo ritardando) in both parts, 'a tempo' (return to tempo), and 'pp' (pianissimo) at the end. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated below the notes in the piano part.

譜例 1 ローデ 第 17 番

JAKOB DONT
(1815-1888)

Piano accompaniment by Leopold Auer

Allegro appassionato

Violin

Piano

mf

espressivo

p

譜例 2 ドント エチュードとカプリース 第 5 番

譜例 2 は、ドントの 24 のエチュードとカプリースから第 5 番冒頭である。ピアノ伴奏アレンジはアウアーによる。前例と同じく、g-moll のドミナント音 d から始まり、ヴァイオリンの入りを促す役割をしている。伴奏形がヴァイオリンパートの山型音型をサポートし、3 小節目に見られるヘミオラも感覚的に転換しやすく書かれている。エルマンやアウアーが活躍した時代の洒落た和声を用い、学習者たちがそのエチュードが持つキャラクターを感じられるよう、また音楽の流れをうまく促すように書かれている。

3. エチュードに対する学生たちの傾向と指導者の陥りやすい点

3-1. エチュードに対する学生たちの傾向

幼児期から始めることの多いヴァイオリンには、習熟の度合いによって数多くのエチュードが出版されており、コンクールや入試にも、そのレベルに応じてエチュード課題が出される。しかしながら、最近では、音楽を専門に学ぶ学生たちの中でもエチュード練習を積み重ねていない者も見受けられ、また、課題として練習を行ってきた場合でも、エチュードと曲の進歩の度合いが揃っていないことも多い。入試課題のみを懸命に練習し、入学してきた学生もおり、このような傾向はヴァイオリンで多いように感じる。入学した学生にはエチュードの必要性を説き、レッスンでは必ず、練習メニューに加えるよう指

示している。

以下は、レッスンを通して多くの学生に見られる傾向である。

1. エチュードと決め込んで練習するため、音楽的な表現への欲求がない。
2. 各エチュードで学ぶべきポイントを忘れて、ただ弾けるように練習する。
3. きちんと弾くことを目的と思っているため、音符をひとつずつデジタルに読んでしまう。
4. 各自の技術上の悪い癖を保ったまま練習する。

レッスンでは技術的なことを指摘されるため、そこに意識が集中してしまいがちになる。エチュード練習の際、楽譜から音楽を発想することなく弾くと、スタッカートは単に音を短く切る、レガートを意識せずボーイングスラーを付けるなど、手の行為で音符を処理するようになり、デュナーミクについても全体的な構成のバランスから考えるのではなく、強いか弱いかといった楽語の意味のみで演奏するなど、イメージーションの欠落を生んでしまう。調性を把握していない場合は和声を感じることも乏しくなり、結果、抑揚や陰影のない平たい演奏になるので、弾いている本人もつまらない、面白くないと感じることとなる。また、本来、音楽的に演奏するための練習であるはずなのに、反復練習の多いエチュードを練習することで、自らの悪い癖がより定着してしまうといったマイナスの影響も起こりうる。レッスンは大抵週に1回のため、学生たちが練習に費やす6日間は、良くも悪くも練習内容が大きく影響する。エチュードに興味を持ち、良い練習を行うことで成果は格段に上がり、応用の利く技術を習得できると考える。

3-2. 指導者の陥りやすい点

次に、筆者自身の反省を踏まえ、指導者側が陥りやすいポイントを挙げる。

学生が上記のような問題を抱え表現に乏しい演奏をしていると、どうしても姿勢が悪い、手首が固いといった個々が通常抱える課題や、音程が悪い、音のはっきりしないなど、ピンポイントが気になって粗探しをしてしまい、そこに固執した指導を行うことになる。この傾向は、単発のレッスンというよりは、継続して行っているレッスンで起こることが多い。学生ひとりひとりの欠点を知っているからこそ、陥ってしまう現象である。一音一音を確実に練習させることは、基礎練習としてのエチュードには絶対に必要であるが、1曲ずつ独立して書かれているエチュードが持つ音楽的特徴（2-2参照）を感じて演奏すべきで、そこで終わらないように気を付けなければならない。そのほか、各エチュードでは習得しなければならない奏法があるため、エチュード冒頭から時間をかけて指導を行っていると、時間が足りずに後半が疎かになるといったこともレッスンではよく起こってしまう。後半は自身で応用しながら練習するよう伝えるのだが、転調したり、ハイポジションが多くなったりと、より音が複雑になっていくため、なかなかひとりでの練習がうまくいかない。

第4節では、エチュードを音楽的な演奏へと促すために、どうしたら興味をもたせることができるか、どういった練習で効果が上がるのか、先達の指導法にヒントを得ながら、レッスンで実践して効果がみられた練習法、指導法を提案する。

4. 有効的な練習法と指導法の提案

4-1. エチュードが設定している調性

本学で担当する中学から大学の専門生では、クロイツェルからパガニーニまでを取り扱うことになるが、すべてを網羅することができないため、前節の2-2で述べたように、各エチュードの特徴から、各自に必要な番数を課題として与えている。その際参考にするのは、習熟度や技術の種類だけでなく、調性も考慮しながら選択している。演奏作品としての要素、また難易度の高いヴィエニアフスキのエコール・モダン、エチュード・カプリースとパガニーニのカプリースを除き、筆者がよく用いるエチュードが持つ調性を下記に記す。数字は、その調性で書かれた数を示す。

クロイツェル	C-4, D-6, E-2, F-4, G-3, A-4, Es-3, B-5, As-1, c-1, d-2, g-1, f-1, a-2, h-1
ドント Op.37	C-2, D-3, E-1, F-2, G-2, A-3, B-1, Es-1, c-1, d-2, e-2, a-3, h-2
ローデ	C-Dur, a-moll, F-Dur, d-moll の順に、24 曲で全調
ガヴィニエ	C-2, D-1, E-1, G-1, A-2, Es-1, B-2, c-4, d-2, e-1, f-1, g-2, a-1, h-1, fis-1, h-1, b-1
ドント Op.35	C-2, D-3, E-1, F-2, G-4, A-2, d-1, e-2, fis-1, g-2, a-2, h-1, 24 番は es→as→fis→a→D→d(ここから後半部。冒頭のテーマが短2度低く転調されて現れる)→g→f→es(前半と転調パターンが異なる)→Es→(以下、コード)es→Es

ヴァイオリンの多くの作品は、開放弦 GDAE が共振しやすく楽器が響きやすい、これらの音を主音に持つ調、または開放弦がなるべく多く構成音に含まれる調で書かれている。エチュードもそれに倣って調性を設定していると考えられる。ローデのみ 24 の全調が使用される。調性は和声進行を考えるうえで、転調を含めて把握しておかなければならない。

4-2. 共通する技術的問題点

練習法、および指導法を提案する前に、すべてのエチュードの共通課題である美しい旋律線、分散和音、重音、対位法を演奏する際に陥ることの多い、技術的な問題点を挙げてみる。

- ・ボーイングスラーのみを意識し、美しい旋律を奏でる真のレガード奏法ができない。
- ・分散和音を弾くとき、和音の意識がなく、音の比重が均等になってしまう。
- ・重音奏法ではひとつひとつの和音の音程が気になり、横の流れがわからなくなる。

- ・対位法を演奏する場合はそれぞれの声部の線的な要素を感じなければならないが、縦の音程に気を取られる。

エチュードで習得しなければならない音楽的技術が、機械的な技術の難しさゆえに忘れられてしまう。上記に共通した大きな問題は、フレージングの欠落である。アウアーは自らの著書『ヴァイオリン奏法』のなかで、「単調さと色彩の欠如は避けなければならない。演奏において単調であることは死に等しい。ニュアンスは、単調さを取り除く解毒剤である。」⁸と述べた。フレージングは和声によって裏付けられ、色彩こそ和声感である。

4-3. 効果的な練習法と指導法

通常用いているヴァイオリンエチュードの楽譜は、無伴奏のため、一段譜に書かれている。先ほども述べた通り、エチュードは音楽的に演奏するためのものであり、音楽的な欲求なしにつまらない練習となってしまうことを何とか回避すべきだと考える。陰影や抑揚には、調性感、そして和声感がなければならない。もともと和声感がある学生ばかりではなく、生き生きとした音楽として感じられるためにはどのような方法があるだろうか。

今まで考察してきた結果、フレージングや和声感を感じながら演奏するためには、ピアノをうまく利用することが最も効果的だと感じており、この点について、例を挙げて具体的に提案する。2-3において例として提示したエルマン、アウアーによるピアノ伴奏から、下記のような、教育的な目的を含んだいくつかの共通点が見られた。

1. 簡単な前奏を入れる。ドミナント和音から解決する際にヴァイオリンが弾き始められるように。
2. 休符をしっかりと数えさせるために、また長い音符を数えながら弾けるように、ピアノに拍を感じさせる音型を持たせる。

これらを参考に簡単な和音を付けてみた。

譜例3は、ローデの第1番冒頭である。ほとんどの学生が2小節目のリズムでつまずいてしまう。このような場合は、和声を聴かせ、2小節目のV-Iドミナントトニックを感じるようにする。3小節目後半の下行型が *p* になっているため、4小節目はIVとし、ヴァイオリンの頭の音は倚音として処理する。ピアノの和音とぶつかっていることを楽しみ解決に導く。5小節目に入る前の休符で緊張が抜けないよう、次へ促す音型を入れる。5小節目はIV、6小節目はI。旋律が対応しているため、6小節目の音量は少しマイナスに感じられるはずである。ドッペルドミナントの響きで支える7小節目は音色が華やかに、パッセージを奏するように持っていきたい。このように、まるでオペラのアリアのような美しい旋律線を持つエチュードは、伴奏を伴いながら声に出して歌わせることも非常に有効である。

The image shows a musical score for a piece titled "Cantabile". It is written in 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system includes a violin part and a piano accompaniment. The violin part starts with a rest, followed by a melodic line with a "dolce" marking and a piano "p" dynamic. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The second system features a more complex violin part with numerous trills and slurs, and a piano accompaniment with chords. The tempo is marked "Cantabile".

譜例3 ローデ 第1番

次に、ドント Op.35 の第1番冒頭を例に挙げる。このように、ヴァイオリンが和音を弾いている場合は、ピアノですべての和音を重ねなくても良い。ドントの第1番は、重音を取るのに指のストレッチが必要で、非常に難しい。そのため、テンポを決めずに弾き始めることが多く、この場合もテンポを意識させるために、ドミナントで拍を刻む前奏を入れることによって改善がみられた。その後も1小節のひとつひとつの和音を懸命に取ることを練習するため、1拍子の音楽になり、フレージングどころではなくなってしまう。この曲は3拍子で書かれ、ヴァイオリンは2拍目から始まるが、2拍目の音が重く強くなりがちである。そのため、バスの音型を「 ♪ | ♪ ♪ のリズムとし、2拍目を裏拍の感覚に感じられるようにする。

Prélude

譜例 4 ドント エチュードとカプリース 第1番

このほか、クロイツェルの第6、12、13番、ローデの第2、8、10番、ドント（作品35）の第3、13、20番など、分散和音のバッセージの部分は同一和音をピアノで奏し、その間はペダルを使用、または拍で刻んで和音を持続させることで、分散和音を弾いている意識を持つことを可能とした（譜例2参照）。

クロイツェルの第38、39、42番、ドント（作品37）の第22番、ローデの第23番など、対位法で書かれたエチュードの場合は、それぞれの声部を独立させ、まずは横の流れを感じさせることが重要である（譜例5）。声部を分けて色々な組み合わせパターンで重奏を行った。この場合は、ヴァイオリンで行う方がアンサンブルの練習にもなり、学生も楽しいと感じられるようであった。

Adagio

41

譜例 5 クロイツェル 第41番

ピアノは音域も広く、様々なことに対応ができ、和声的な伴奏を行うことに適している。ピアノが流暢に演奏できれば良いが、レッスンでは簡単な三和音、四和音でも十分な効果がみられた。指導する側は対象のエチュードを分析し、ピアノを弾く際には、デュナーミクをヴァイオリンパートに揃えて演奏する、また、曲中のキャラクターの変化にも対応しながら演奏する必要がある。レッスンでは、ピアノだけでなくヴァイオリンで通奏低音やカウンターメロディを弾いても良い変化がみられた。ヴァイオリン同士の場合は音色が馴染むため、響きの感覚から音程や音の比重、音色の選択などがしやすかったようだ。

最終的には、元の無伴奏に戻して演奏しなければならないが、これらの練習法と指導法を行うことによって、本来のひとりでエチュードを演奏する際の意識が変わり、大きな改善がみられた。今回ここで取り上げた練習法と指導法は、エチュードを単に技巧の機械的な訓練としてではなく、和声感や音楽的発展性を養い、応用可能である確かな基礎能力を培う上で有効であった。

5. まとめ

今回の研究で対象としたエチュードは、今後もヴァイオリン学習者たちが使い続けていくものである。演奏向上のために必要な音楽的技術の宝庫であるエチュードを活用するため、エチュードに興味を持たせ、音楽的アプローチを意識させる方法のひとつとして、ピアノやヴァイオリンを用いた練習や指導は非常に有効であった。今回の研究は、将来は演奏家だけでなく、指導者側になる可能性の高い音楽大学の学生たちを、本物の音楽性と技術を向上させるために、エチュードの必要性を再確認する機会となった。

本稿では、限られたエチュードの番数だけしか取り上げることができなかった。引き続き、まだ実践できていないものに取り組み、更に効果的な練習法を発見し、工夫しながら指導に臨みたい。また、膨大な数のエチュードを限られた期間でも効率よく学ぶことができるよう、各エチュードが持つ音楽的特徴（美しい旋律線、分散和音、重音、対位法）や習得すべき奏法の体系づけを行うことも、今後の課題としたい。

註

1. フレデリック・H・マーテンス（2017）『ヴァイオリン・マスタリー ——名演奏家 24 人のメッセージ——』角英憲訳、全音楽譜出版社
2. フレデリック・H・マーテンス（1972）『弦楽技法』高杉忠一訳、全音楽譜出版社
3. マーテンス『ヴァイオリン・マスタリー ——名演奏家 24 人のメッセージ——』 p. 47
4. *ibid.* p. 52（師である、ブタペスト音楽院教授のフバイのもとで、ローデ、クロイツェル、フィオリロ

を勉強した時の思い出として述べている。)

5. マーテンス『弦楽技法』 p. 17
6. *ibid.* p.27 (ヨアヒム、ダビッドの門下だったホレンデルに学んだ。彼のもとで学んだ3年間で、クロイツェル、フィオリロ、ローデ、ガヴィニエ、ドント、パガニーニまで演奏し尽くしたとも述べている。)
7. *ibid.* p.39
8. レオポルド・アウアー (1998)『ヴァイオリン奏法』内田智雄監修、今田理枝訳、シンフォニア、p. 77

引用楽譜

譜例 1、2 *The Accompanied Etude*. Carl Fischer. (Masters collection), 2002.

譜例 3 Rode, Pierre. *24 Caprices*. Edited by I.Galamian. International, 1962.

譜例 4 ヤコブ・ドント (2003)『24のエチュードとカプリース 作品 35』緒方恵校訂、全音楽譜出版社

譜例 5 ルドルフ・クロイツェル (1960)『クロイツェル教本 42 Etudes』篠崎弘嗣校訂、全音楽譜出版社

譜例 1、2、5 に関しては掲載許諾済。

参考文献

村井孝明、西村一志「楽器の継続的練習を支援するために練習曲を他楽曲の伴奏に編曲するシステム」『情報処理学会研究報告』2015-HCI-162(11), 2015, 1-8

参考楽譜

ヤコブ・ドント (2003)『クロイツェルとローデのための24の予備練習 作品 37』緒方恵校訂、全音楽譜出版社

Fiorillo, Federigo. *36 Etudes*. Edited by I.Galamian. New York: International, 1964.

Gavinies, Pierre. *24 Etudes and Caprices*. Edited by I.Galamian. New York: International, 1963.

Wieniawski, Henri. *L'Ecole Moderne, Op.10*. Edited by H.Sitt, C.F.Peters. Leipzig.

Wieniawski, Henri. *Etudes-Caprices, Op.18 (with 2nd violin)*, Edited by J.Gingold. New York: International, 1974.

Paganini, Niccolo. *24 Caprices, Op.1*. Edited by I.Galamian. New York: International, 1973.

II 教育実践報告

Education Practice

イタリア音楽研修旅行の試み
——フルート専門生の表現及び鑑賞の実践的な経験の場として——

**Musical study trip in Italy:
Providing students majoring in flute with practical experiences of
musical expression and appreciation**

段田 尚子

Naoko Tanda

要旨

本稿は、2017年及び2018年の8月にイタリアのサレルノ大学で開催された国際音楽講習会 Falaut Campus に参加する目的で筆者が引率したイタリア研修旅行の試みと成果を報告するものである。日本の音楽大学においても、実技試験、アンサンブル、オーケストラの授業、コンサートの実施など豊富なカリキュラムが用意されており、表現力ならびに鑑賞における要点について学ぶことができる。しかし、海外研修旅行を通じた学びは、学生の主体性を一層育み、表現のあり方や音楽の捉え方に変化をもたらすことを本稿において検証する。また講習会指導者として参加した筆者が国際的な音楽講習会のレッスンで得た新たな音楽教育の視点について考察する。

キーワード： イタリア研修旅行 表現活動 鑑賞活動 オープンレッスン 主体的・対話的な学び

1. はじめに

毎年8月に南イタリアのサレルノ大学で開催される国際音楽講習会 Falaut Campus は、2011年に発足したフルート、弦楽器、ピアノ、アコーディオンの音楽講習会である。主催はイタリアフルート協会(1998年に設立)で、講習会の芸術監督はイタリアフルート協会会長のサルヴァトーレ・ロンバルディ氏(ドメニコ・チマローザ音楽院教授)が務めている。広大な大学キャンパスを舞台に60名以上の講師陣(イタリアを含むヨーロッパ各国、日本、中国、韓国、ロシア、ブラジル、メキシコなどから招聘)によるレッスン、マスタークラス、コンサート(昼と夜)などが企画され、世界各地から500人近くの受講生が参加する。期間中は受講生や講師も大学内のレジデンスで過ごし、寝食を共にしながら、音楽と向き合う。また受講生同志のアンサンブルなども経験が出来る。この国際色豊かな講習会に筆者は2015年及び2017、2018年にフルート講師の一人として招かれた。

この講習会に参加することを目的とした研修旅行に、2017年及び2018年の2年間、フルートを専門に学ぶ学生や卒業生を引率した。言語、文化、生活習慣などが違うイタリアで観光及び専門実技を学ぶ

経験を通じ、学生がどのような変化を感じ取ったのか、アンケート調査を行った。そして、日本の音楽大学におけるレッスンと今回の講習会の相違点について実際に指導を行って感じたことや海外の指導者と意見交換したことから考察を試みた。アンケート調査と考察を通じて、国際的な環境での学びは、学生に主体性を育み、表現のあり方や音楽の捉え方に変化をもたらすきっかけとなり、また生活や社会の中の音楽、音楽文化と豊かに関わる資質を育む実践的な経験の場となることを明らかにしたい。

2. イタリア研修旅行の概要——2018年イタリア研修旅行旅程を事例として——

2018年のFalaut Campusに参加した旅程を事例に研修旅行の概要を紹介する。2018年の研修旅行は8月3日から13日の計11泊9日の旅程で実施した。Falaut Campusには、8月6日から10日までの5日間の日程で参加した。研修旅行の参加者は上野学園大学の学生（4名）のほか、他大学の学生、卒業生（9名）など、合計13名である。時差及び環境変化に伴う体調管理などの観点からも観光を含めた旅程を組んだ。

表1 2018年イタリア研修旅行旅程

8月3日	16:00: 空港集合 17:55 成田発⇒	機内泊
8月4日	0:45 アブダビ トランジットに8時間。まず空港内を案内し、その後空港内自由行動。 8:45 アブダビ⇒13:00 ローマ 予め手配しておいたチャーターバスでローマ市内を観光しながら、ホテルに向かう。 16時頃:ホテル着。チェックイン後、近くのスーパーなどを案内しながら、水などの必需品を買う。少し部屋で休憩後、時差ぼけ対策として、近くを観光しながら夕食を共にする。	ローマ泊
8月5日	午前中: 休憩組と観光組に分かれる(各自の体調などに合わせる) 12:00 ホテルロビー全員集合 ローマ⇒サレルノ(チャーターバスにて移動) 途中サービスエリアで昼食休憩を取る。⇒サレルノ大学着(17時頃)	サレルノ泊
8月6~10日	サレルノ大学での音楽講習会 Falaut Campusに参加(5日間)。講師、講習生はキャンパス内の寮に滞在。8月10日アマルフィへ小旅行に行く。	サレルノ泊
8月11日	8:00 大学⇒ナポリ駅(チャーターバス) ナポリ市内をバス観光⇒ローマ ローマ市内のホテルにチェックイン後、市内観光(バチカン市国を含む)、夕食をレストランで取る。	ローマ泊
8月12日	8:00 ホテルチェックアウト(チャーターバスにて移動) 9時: 空港チェックイン 11:15 ローマ⇒19:20 アブダビ 22:05 アブダビ⇒	機内泊
8月13日	⇒13:00 成田着 解散	

事前に参加者には説明会を開催し、旅行に必要な事項(持ち物、注意事項など)と旅程についての詳細を説明するとともに、質疑の機会を設けた。参加者の中には、生まれて始めて飛行機に乗る者や海外旅行が初めての者などもあるので、あらゆることをなるべく想定し、詳細に現地の習慣なども含めて説

明した。またイタリアの映画や興味深い書籍なども紹介し、参加者の関心を喚起し、積極的な事前学習への取り組みを促した。そのように、旅行の準備段階からすでに非日常が始まっていた。出発時、成田空港でのチェックインでは、こうした準備の甲斐あってか、緊張と期待が交差した表情を参加者から読み取ることが出来た。

長時間機内で過ごし、アブダビ空港に到着すると、参加者は日本から遠く離れたことを実感する。ローマにようやく到着すると、街全体が驚きの連続であり、それとともに長旅の疲れと時差ぼけを経験する。そのような異文化体験をしながら、旅の本題となる音楽講習会 Falaut Campus の開催地サレルノ大学の広大なキャンパスまで移動した。

2. 1. Falaut Campus 講習会の概要

Falaut Campus 期間中、ほとんどの講師陣と受講生は広大なサレルノ大学のキャンパス内にあるレジデンスに滞在する。受講生は世界各国から招かれた講師陣のクラスを予め選択し、5日間、基本的に所属講師のレッスンを毎日受ける。参加する受講生の年齢やレベルは様々で、レッスンでは基本的に受講生が選曲し練習してきた曲の指導を行う。クラスに所属する受講生の人数も特に決まってない。人気の講師のクラスには多数の受講生が申し込むことになる。また、この講習会では「オープンレッスン制度」が導入されている。この制度は、他の講習会や日本の音楽大学であまり例を見ない制度である。一般的な講習会では、参加者は所属する講師のレッスンのみを受講、聴講する。日本の音楽大学で近年「オープンレッスン制度」を導入している大学があるが、この場合のオープンレッスンは、在学生在が全ての教員のレッスンを聴講できる制度、あるいは通常レッスン指導を受けている教員とは異なる教員のレッスン受講を予め申し込むことが出来る制度となっている。一方、Falaut Campus のオープンレッスンでは、受講生が他のクラスを自由に聴講することが出来、聴講を通じて、自身にとって所属クラス外の講師のレッスンを受講することが有意義であると判断した場合、直接その講師にレッスンを申し込むことが許されている制度となっている。これは、Falaut Campus で招聘されるフルートを専門とする講師の数が35人前後と、他の一般的な講習会に比べて圧倒的に多いということが、オープンレッスン制度を可能にしている要因であるとも考えられる。

Falaut Campus でのレッスンは、基本的にイタリア語か英語で行われており、日本人受講生は各自コミュニケーション能力を精一杯発揮して、言わば他流試合に挑むことになる。このようなオープンレッスンでは、参加者に主体的な判断と積極性が求められる。日本人受講生も初めは戸惑っている様子であったが、他国出身の受講生の積極的な姿勢を見習い、日増しに能動的に他講師のレッスンを受講する様子が見られた。講習会では、このような個人レッスンのほか、毎日世界の第一線で活躍するフルート奏者によるマスタークラスがカリキュラムとして組み立てられており、受講や聴講が可能であり、またアンサンブルのレッスンと発表の機会もある。そして、毎日昼と夜に演奏会が開催され、講師陣のハイレベルで多

彩な演奏を聴くことが出来る。Falaut Campus で過ごす一人の受講生の一日を事例として記載する。

表 2 受講生が Falaut Campus で過ごす一日

9:00-9:45	個人レッスン
9:45-11:00	所属クラスのレッスンを聴講
11:00-12:00	マスタークラスを聴講
12:00-14:00	フルートオーケストラの練習に参加（イタリア人指導者のもと、多国籍の学生と合奏する貴重な経験をする）
14:00-16:00	お昼休憩（食堂あるいは各自の部屋で昼食を取る。シャワーや昼寝をして体力を温存する）
16:00-19:00	所属クラス外のレッスンの聴講・受講
19:00-20:00	各自の部屋で夕食・軽食を取る
20:00-22:00	講師演奏会を鑑賞する

3. アンケート調査の結果と分析

アンケート調査は 2019 年 2 月に 2017 年及び 2018 年イタリア研修旅行に参加した上野学園大学生 9 名及び同大学卒業生 5 名の計 14 名を対象にして行った。予め対象者には、研究内容と収集されたデータの取り扱いについて説明し、本人の承諾を得た上で行った。アンケートの実施においては、筆者が Google の無記名によるアンケートフォームを作成し、実施した。アンケートの質問順に 7 つの質問の収集結果をもとに分析を行う。

3. 1. 海外旅行の経験

表 3【質問 1】海外旅行は何回目ですか？（3 つの回答から選択）

①1 回目	8 名
②2 回目	4 名
③3 回目以上	2 名

14 名の参加者の中で海外旅行が初めてであったのは 8 名で、半数以上であった。複数回海外旅行に行った 6 名うち、3 名が 2 年連続で講習会に参加している。なお、アンケートに回答した男女別人数は、男性 1 名、女性 13 名である。

3. 2. 研修旅行で印象に残った場所

2018 年の研修旅行では、講習会中のアマルフィ小旅行と講習会後にナポリ・ローマ及びバチカン市国観光を計画し、イタリアの雰囲気を感じる機会を設けた。2017 年時は、アマルフィとローマを観光した。

表4【質問2】研修旅行で印象に残った場所はどこですか？（4つの回答から選択）

①トランジット空港（2017年ドーハ、2018年アブダビ）	0名
②ローマ・バチカン市国	4名
③サレルノ大学（フィッシャーノ）	8名
④アマルフィ・ナポリ	2名

表5【質問3】それぞれ、どの印象が残りましたか？【質問2】で選択した番号を入力して自由に述べてください。

<p>②バチカン市国のサンピエトロ大聖堂はイタリアのどの観光地よりも、とても心に強く残りました。</p> <p>②人生初の海外で、本や映画に出てくる場所に実際に立って、空気を吸って、触れることができたことは一生の思い出になり、本で見たり人から聞いたりするのと、実際に行くのとでは印象がまるで違いました。とにかく壮大でした！</p> <p>②街全体が美術館のように芸術的で、歴史を感じるものだったので印象に残りました。全ての場所がとても印象的で、また絶対に行きたいと思っておりますが、サレルノ大学で、海外の学生や先生達の、自由に見えてストイックに音楽と向き合っている姿や、周りを気にせずに自分を貫いている姿が、見習わなければと、印象に残りました。</p>
<p>③イタリアの国内、景色はもちろんすごく感銘を受けました。あらゆる音楽家が感銘を受けた、育ったところにいると思うと感銘を受けましたが、やはりレッスンは1番印象に残りました。大学での先生方のレッスンは刺激的で新しい発見ばかりでした。世界に触れ、知り、自分の小ささと目指すべき場所がわかりました。毎晩行われるコンサートは世界の様々な場所のフルーティストの演奏が聴けて、1年分くらいフルートを聞いた気分になりました。今はそこで聞いた曲をやってみたくてたまりません。また、同世代のフルーティストたちはとても暖かく、打ち上げに呼んでくれるなど、仲良くしてくれて、非常に楽しかったです。街の人の暖かさにも触れたのは大学の街で、朝カフェに行けば言語や文化を丁寧に教えてくれて、言語、人種を超えた暖かさもそこでは感じました。また、SNSでの親しい友もでき、今でも連絡を取り合っています。</p> <p>③初めて講習会に参加した年、蜂のような虫に刺されたこと。向こうの学生の疑似体験が出来たこと。</p> <p>③沢山のフルーティストの演奏を聴くことができた。</p> <p>③講習会でさまざまな先生がたのレッスンを受けられたことは財産でした。また不慣れな寮での一人暮らしは人間的にも成長できたと思います。</p> <p>③レッスンがとにかく多く受講できる。自由に入出りでき、聴講するだけでもとても勉強になった。泊まっている部屋でも、エアコンが効かなかつたりもするが、ほぼ一日中練習できてよかった。</p> <p>③毎日色々な先生のレッスンを受講して夜にはその先生方の演奏を聴き音楽で溢れていた印象。</p> <p>③ローマやナポリなどの雰囲気、世界遺産、街並み全てが初めての体験でした。建築物はもちろん道路1つとってもスケールが日本とは違うなと感じ、そういったところからもイタリアの良い意味でのルーズさ、寛大さを感じた印象があります。そして、サレルノ大学にて行われた講習会では素晴らしい先生方に言葉や国の違いがある中でも、とても情熱的にご指導頂き、何より音楽を楽しんでいらっしゃるのが伝わってきました。コンサートも刺激的でとても勉強になりました。</p>
<p>④海がとても綺麗で、どこを見ても絶景でした。</p> <p>④日本では感じられない雰囲気を感じることができた。あとは、人柄も日本とは違って、良い刺激になった。またローマ観光で夜に見学したコロッセオは写真で見た時よりもより禍々しさを感じた。</p>

②はローマ・バチカン、③はサレルノ大学、④はアマルフィについての回答

半数以上の8名が音楽講習会の開催されたサレルノ大学を選んだ。「レッスンが一番印象に残りました

た」、「素晴らしい先生方に言葉や国の違いがある中でも、とても情熱的にご指導いただきました」、と8名中5名がFalaut Campusで出会った多様な国籍の講師によるレッスンの受講が印象に残ったと答えた。また、毎晩開催されるコンサートの鑑賞が印象に残ったと回答したものが4名いた。ローマ・バチカン及びアマルフィの観光地を回答したのは、6名であったが、サレルノ大学を選んだ回答にも観光地も感銘を受けたという記述が見受けられた。観光地では、「建築物はもちろん道路1つとってもスケールが日本とは違う」、「壮大でした」といった記述、あるいは「人柄の違い」、「温かさ」といった記述は、海外初めて見る風土、歴史の違いや人々の気質の違いなどを肌で感じていることが見受けられた。

3. 3. 言葉のコミュニケーションについて

表6【質問4】旅行中、日本人同士以外のコミュニケーションの主な言語手段はイタリア語か英語でしたが、如何でしたか？（3つの回答から選択）

①言葉の壁を感じた。	6名
②単語だけでも、ジェスチャーを交えると意外にも分かってもらえると思った。	8名
③特に問題がなかった。	0名

「言葉の壁を感じた者」（6名）と、ジェスチャーを交えると意外にも分かってもらえると感じた者（8名）との数が拮抗した。特に問題がなかったは0名だった。コミュニケーションの不便さを感じつつも、サレルノ大学での講習会での日々は充実していたと感じたものが多かったのは興味深い。

3. 4. コミュニケーション以外の不便さについて

表7【質問5】コミュニケーション以外に不便に感じたことはありましたか？（自由記述）

<ul style="list-style-type: none"> ★ 体力の差を思い知らされました。 ★ 便座がない…。 ★ 街中や大学内で知りたい情報があっても、イタリア語が読めずに困惑した。 ★ トイレの数など日本が便利すぎて少しギャップを感じましたが、そこも含めて楽しかったです。 ★ 時間が適当。 ★ イタリアのトイレ事情には参りました。足が筋肉痛になりました。 ★ 特にありません（3名） ★ 寮のトイレで最初見た時にどう使えばいいのか分からなかったです。 ★ サレルノ大学の寮での生活はお風呂、エアコン、食事などの面で少し不便に感じましたが、日本がとても恵まれているので、良い経験になりました。 ★ 治安が悪いと聞いていたので、普段よりも慎重に荷物のことなどを準備し、不安に感じました。 ★ 着いて2日ぐらいは食べ物が合わず、お腹を壊してしまいましたが、日が経つにつれて慣れていくことができました。
--

トイレや時間など生活感覚の違いへの戸惑いに関する記述が多かった。恵まれた日本を離れてみるこ

とで、自分の置かれた環境を客観視し、多様性を尊重することに気づく良い機会であったと考えられる。

3. 5. 音楽に対する心境の変化について

表8【質問6】旅行を終えて、音楽に対する心境の変化はありましたか？（自由記述）

- ★ もっといろんなことを知りたいと思いました。また、世界は広いと実感しました。視野が狭すぎたと反省しています。そして楽しむことを教わり、音は共通の言語なのだと実感しました。
- ★ 全然違う環境で吹くことで気持ちが入り替わり、日本に戻ってきてからも、行く前より練習する気力がでた。
- ★ イタリアの街や自然、文化に触れ、より自由な表現をしたいと思うようになった。
- ★ 一年目は「さらに頑張ろう！」という気持ちでした。2年目も同じ気持ちプラス、自分の実力不足を感じる部分と卒業年度というのもあり少しナイーブな気持ちもありました。
- ★ もっと自由に吹いていいのだなと思った。
- ★ 現地の空気に触れたからか、楽曲を表現するイメージがより具体的になったと思いました。
- ★ スケールの大きい演奏が出来るようになったと思います。肩の力が抜けて、素直に音を出せるようになりました。
- ★ 自由になれた。こうであるべき、というようなことが常に頭の片隅にあったのですが、色んな表現、演奏方法があって自分の音楽をできれば良いなと思えるようになった。
- ★ 演奏する曲は大体外国の作曲家であるため、「こんな響くところで演奏するために作られたのだな」と考えて、それまでより響きを感じて吹くようになった。
- ★ 様々な先生の演奏を聴き、自分の中での音楽が広がりました。
- ★ 音楽を心から楽しむ精神、ハングリー精神など、本当に知らない事ばかりで勉強不足だなあと常々思いました。そんな中でもイタリアの中のほんの一部、西洋文化の中の本当に一部ではありますが、その一部を実際に体験させて頂けてお世話になった沢山の方々に感謝しかないです。
- ★ サレルノ大学での多くの先生方のレッスンや他の生徒のレッスンを聴講して、自分の練習する曲の時代背景を調べ考えながら、またどのように音を作ればその曲にふさわしい音楽を作ることができるのか考えながら練習するようになりました。
- ★ 周りと自分を比べすぎず、自分が音楽を通してなにをやりたいのかを第一に考えて、これからも音楽を追求しようと強く思うようになりました。

演奏に対して「自由な表現」、「自由になれた」、など「自由」という言葉の記述が3名から出てきた。その理由は、イタリアの街並みや自然、文化などに触れ、レッスンの受講、聴講、そして演奏会の鑑賞を通じて多様な価値のあり方に触れたことが関係していると言える。また表現に対して「楽曲を表現するイメージが具体的になった」、「肩の力が抜けた」、「自分の音楽をできれば良い」といった記述があり、音楽にはこうあるべきという回答がなく、演奏するには技術以外にもっと学ぶことがあるといった、表現に対する視野の広がりを実感しており、研修旅行での様々な経験による相乗効果の表れと言える。

3. 6. 音楽以外の心境の変化について

研修旅行における音楽以外の心境の変化について表9のような回答を得た。「色々な体験することの

価値を改めて感じた」、「精神・肉体共に強くなった」といった記述から、異文化に実際に身を置き、体験することで視野が広がり、挑戦することの大切さ、より積極的に関わることで得られる喜びが実感として表れている。またグローバルな視点で人とつながる素晴らしさ、豊かさを知ったことを読み取った。

表9【質問7】音楽以外での心境の変化はありましたか？（自由記述）

- * 日本が窮屈に感じた。帰ってきて便利な国だと思った。ただ、日本？東京の人の雰囲気がイタリア人と比べると暗いなど感じた。
- * 心が解放された気分でした。道行く人はみんな優しく、なんて素敵な文化なんだろうと思いました。全く知らない土地で知らないことだらけでしたが、人の暖かさを感じました。最近では、東京で困っている外国人を見ると積極的に声をかけてしまうようにもなりました。
- * 英語を頑張ろうと思いました…思っただけで終わりましたが…
- * 初めての海外で不安も多かったが、人の温かさに触れたり、美しい景色に感動したり、色々な体験をすることの価値を改めて感じる事ができた。
- * 考えられないくらい精神・肉体共にとても強くなりました！サバイバル能力がついたといいますか、どこでも生活できるなという自信につながりました！現にミラノへの一人旅を計画中です。以前の私では考えられません。
- * 積極的にコミュニケーションを取る大切さを学んだ。
- * 心配性だったのが良い意味で少し楽観的になりました。どうしようと思うより、なんとかなる！というか、神経が図太くなったというか…。冒険心が芽生えたと思います。
- * 普段接することの無いような人たちと触れて過ごすことで深く考えすぎていたことなども楽になった。
- * もっとフレンドリーになりたいなどと思った。そして、何事ももっとリラックスしていこうと思った。
- * 言葉の大切さを感じました。
- * 物事を考える時(ニュースを見たり)の視野が広がった様に感じます。イタリアや他の国ではどうなのかなあ、イタリアはこうだったなあなど、実際に体験したことから想像が膨む様になったと思います。
- * どんなことがあっても嫌な顔せず、ひとつひとつの物事に一生懸命に前向きに取り組んでいたイタリアの人たちの姿を見て、私もひとつひとつの物事に対して一生懸命取り組もうと思いました。
- * 頑張ってお金を貯めて、また絶対にイタリアに行く決意をしました。

4. 研修旅行の教育的な意義について—講習会指導者としての考察

本章では、研修旅行の教育的な意義について考察する。アンケート調査で得られた結果と指導者として講習会に参加した立場からの分析を行い、フルート講習会のレッスンが音楽教育に関してどのような学びの場であったのか考察する。

4. 1. 主体的なレッスンの重要性

オープンレッスンで指導を行うことで特筆すべきことは、欧米の学生のレッスンを聴講する姿勢である。彼らはレッスンを受ける生徒のレベルに関係なく、そのレッスンで先生が何を教えるかに、大変な興味と関心を持って聴講していた。筆者のレッスンでは、受講生の出身国に応じて、日本語、イタリア語、英語で行っていたが、聴講生はレッスンで使用している言葉が分からない場合も多々ある。欧米の

学生は、筆者がたとえ日本語でレッスンをしているとしても、熱心にレッスンの一部始終を聴き、毎日のように通ってくる。そこで、レッスンで重要なポイントは、なるべく聴講生にもわかるように、その都度内容をイタリア語や英語など受講生の分かる言語に訳しながら解説した。このような聴講生の姿勢は、日本人受講生にも少なからず影響を与え、レッスンの意義についての理解が深まり、レッスンを主体的に聴講する気持ちを育んだと考えられる。

4. 2. フルートのレッスンにおける対話的な学びの可能性

オープンレッスンを通じて、筆者が留意し、また他の講師のレッスンやマスタークラスを聴講し、講師同志と意見交換することなどで確信したことがある。それはレッスンで曖昧な表現を使わないということである。曖昧な表現の例としては「もっと良い音で演奏しなさい」、「もっと発音をはっきりしなさい」、「もっとお腹を使って呼吸をしなさい」などがある。筆者自身、かつてレッスンを受講していて良く聞いてきた言葉だ。これらは「音の改善」、「発音の改善」、「呼吸の改善」を指摘するのに用いる表現だ。そのような指摘は重要だが、このようなオープンレッスンでは、受講生が学び取り、かつ聴講生が問題点を共有するには、より一層踏み込んだ、具体的な表現の必要性に迫られる。「音の改善」及び「発音の改善」に関しては、例えば「受講生は身体のどの部分が多く使えていないから、その部分を使えるようにするともっと良い音が出る」と指摘し、練習メニューを提示する。「呼吸の改善」では「呼吸にはどのような筋肉が関わっていて、受講生はどの筋肉が上手く使えていないか」を指摘し、練習メニューを提示する。このような具体的な指摘を行うことで、レッスン中に受講生の改善の兆候が見られると、それは受講生及び聴講している生徒の双方にとって有益であることが考えられる。また筆者にとって、同じ問題点を指摘する場合でも、受講生によってその具体的な表現は異なるという当たり前の事実を客観的に確認する場となった。これまであげた指摘の方法は技術面についてであったが、表現面についての曖昧な指摘についても考えたい。表現の指摘では「もっと歌うように」という言い方が使われることがある。「もっと歌う」という指摘は「曲想を理解し、表情豊かに表現する」という意味合いで使われることが多いと考える。筆者は、このオープンレッスンで、曲想を理解することについて受講生と聴講生を交えた意見交換の場を持つようにした。一例ではあるが、受講生が演奏する曲にイタリア語の音楽用語、「*Affettuoso*（愛情深くの意）」と書かれていた場合、イタリア人聴講生に「この言葉からどのようなイメージを受け取るか」、といった質問を投げかけ、母国語がイタリア語ならではの回答を引き出し、そこから曲想と表現についての理解を深めるきっかけを作ることが出来た。オープンレッスンではこのようなインタラクティブに学ぶことが可能となり、曲想、あるいは、フレーズの表現方法についての視野が広がることを認識した。オープンレッスンを通じて、こうした指導に関する重要な気付きと確信を得たことは有意義であった。筆者にとって Falaut Campus でのオープンレッスンは、多言語でコミュニケーションを図りながら、これまで培った力を最大限に発揮する実践の場となり、同時に音楽身体

教育についての知識や様々な文化・時代背景を持つ楽曲への理解について一層研究する必要性を感じる機会となった。今後はオープンレッスンを通じて得た経験を活かし、個人レッスンにおいても、指導者と生徒双方にとってインタラクティブな場になることを心掛けたいと考える。

5. おわりに

本稿では、音楽大学でフルートを専門に学ぶ学生及び卒業生のイタリア研修旅行を事例として、研修旅行の内容と参加者を対象としたアンケートの結果を報告した。また、出身国の違う受講生を実際に指導した側から国際的な講習会の教育的な意義について考察を行った。これらの調査と考察から得られた知見を要約し、まとめとしたい。

参加者は、観光を通じてイタリアの歴史や文化に触れる機会を得、音楽講習会での表現及び鑑賞活動を通じて視野が広がり、多様な考え方、生き方、表現のあり方を受け入れる素地を養うことが出来たと考えられる。ローマやアマルフィなどの観光は文化・歴史の重みや違いを肌で感じ、ヴァーチャルな世界に慣れた彼らが実際に身を置くことで覚えた驚きと感動を読み取ることが出来た。サレルノ大学で過ごした日々は観光とは違い、大学寮で生活しながら、言葉や生活習慣の違いに戸惑いながらも、主体的に過ごす逞しい姿が見受けられた。そこでは音楽が共通言語として成立し、多国籍の講師のレッスンを聴講、受講する挑戦を通じて、演奏に対する積極的な気持ちを育んだ。また個性豊かな講師による演奏会を鑑賞することで表現の捉え方が自由になった。彼らにこうした変化をもたらした理由として、異国の地で五感が研ぎ澄まされ、多様な表現及び鑑賞活動を通じて、次第に参加者の心が解きほぐされたことで、より開かれた視点で自分の音楽のあり方を模索する態度を養ったことが考えられる。また、研修旅行を引率し、現地でのオープンレッスン形式で指導した筆者には、多国籍の受講生・聴講生がいることで、インタラクティブな指導法への可能性を見出し、伝達における具体的な表現のあり方について考察する機会となった。

教育実習や教職に就く際には、学習指導要領にもあるように音楽的な見方・考え方を働かせ、生活や社会の中の音や音楽、音楽文化と豊かにかかわる資質・能力を育成することを目指した指導が求められる。今回の研修旅行は、学生自らが生徒の立場となって音楽的な見方・考え方を働かせ、生活や社会の中の音や音楽、音楽文化と豊かに関わるということがどういうことなのかを体感できたといえる。今後、学生たちが実際に生徒を指導する機会があれば、研修旅行での経験が活かされることであろう。

参考文献

飯村諭吉・長谷川正規（2017）「教員養成課程の吹奏楽団体における海外公演の試み—上越教育大学吹奏楽団と国立南科国際実験高級中学管楽団の日台交流プログラムを事例として」『音楽教育実践ジャ

ーナル vol.15』日本音楽教育学会、pp. 18-25

段田尚子（2017）「今フルートはイタリアが熱い！FALAUT CAMPUS 2017 に参加して」『日本フルート協会 No.265 January 2018』一般社団法人日本フルート協会、pp. 10-11

Ⅲ 演奏実践報告

Performance Practice

幼児期から音楽に触れる有効性
——「0さいからのハープコンサート」演奏実践報告——
Effectiveness of listening to music from early childhood: A report of music
performance practice on “Harp concert from 0 years old”

井田 美幸

Miyuki Ida

要旨

本稿は0歳から幼児に生の演奏に触れる機会を届ける「0さいからのハープコンサート」の4年にわたる実践報告である。音楽を聴く時の集中力の大切さ、ハープの音が身体に与える癒しの効果を思案するとともに、0歳から未就学児の子どもがハープの音に興味を持ち、楽しみながら演奏に耳を傾けさせるためにどのような工夫が必要であったかを報告する。音楽を聴く、音楽の伴奏で歌う、音楽に合わせて動く、これらは幼児教育にとって大切な要素であることを確認するとともに、コンサートを通して幼児の集中力を高める有効性を認識できた。

キーワード： 幼児 音楽 ハープ 集中力 生演奏

1. はじめに

よくコンサートで「未就学児のご入場はお断りします」との表記を目にする。公益財団法人草加市文化協会、日本ハープ協会、上野学園大学・同短期大学部主催の「0さいからのハープコンサート」は生演奏を聞く機会の少ない0歳から未就学児のためのコンサートである。筆者は幼児期の発達には音楽は必要不可欠だと考える。生演奏に接する大切さを茂木健一郎はその著書(2008)で下記のように語っている。

私たちの生命は、その始まりから音楽に包まれている。この世に生まれ落ちる以前から、私たちは豊かで多様な音に包まれているのである (p. 3)。

脳の中には一千億個の神経細胞がある。その活動がお互いに響き合って私たちの意識を創り出している (p. 4)。

外からの音が鳴り響くずっと前から、私たちの脳の中では神経細胞たちの「音楽」が鳴り響いている。内なるシンフォニーに、外からの音の刺激が付け加わる。合わさり、重なり、融合する。音楽を聴く時、私たちの脳の「内なるシンフォニー」は「外から来るシンフォニー」とトキメキ

に満ちた出会いを果たすのだ (p. 4)。

内なるシンフォニーの響きを高める上で、生の演奏を聞くことほど大切なことはない (p. 5)。

以上のことから内なるシンフォニーに働きかけ、幼児が「生の演奏」を聴く上で音楽を楽しみながら演奏に集中するために、どのような工夫をすべきかについて検証を試みた。

プログラムには中学校の教科書や器楽掲載曲に取り上げられている「カノン(ヨハン・パッヘルベル)」「海の見える街(久石譲)」「美女と野獣(アラン・メンケン)」なども取り入れた。

2. 子どもの成長と音楽の関わり

胎児期に触れる音楽は母親の鼓動の音であり、この世に生を受けてから触れる音楽は母親の歌声や子守唄、生活の中で母親が聴く音楽である。また子どもが成長し動くことができるようになると、物をたたいて出る音に喜び、聴こえる音楽に合わせて声を出し手足を動かして反応する。子どもは小さい頃から聴こえる音に興味を示していることがわかる。「音楽の体験を積み重ねることこそが、生きることの充実につながる」(p. 5)と茂木健一郎も述べているように、子どもの成長に音楽は欠かせないと筆者は考える。

3. ハープの癒し効果について

子どもは母親の感情に敏感であるため、子どもが音楽に集中して楽しむためには母親の心が安定し、親子の関係が穏やかである必要がある。このことから「癒しの楽器」といわれるハープは心の安定を生みやすく適任であると考えられる。ハープには下記のような効果があるとされている。

- ・ハープの音には $1/f$ のゆらぎが含まれていて自律神経を副交感神経が優位な状態に導くので聴く人をリラックス状態に導きます。
- ・ハープの音には 20kHz を超える高周波が含まれています。この高周波は人間の耳には聴こえません。しかし生命維持に深くかかわる基幹脳や神経系を活性化し、ストレス性ホルモンを減少させ結果として免疫力を高めます。
- ・豊かな倍音で構成されるハープの音は心身と共鳴しやすく微細な振動が細胞レベルで精神と肉体をほぐす効果があります。(出典：アイリッシュハープの音色)

以上のことから、子育て中の母親にもハープの生の音で、日頃の疲れを癒す効果が期待できる。母親が音楽を楽しむことで子どもにも音楽の楽しさが伝わり、親子ともにリラックスして音に集中することができるであろう。幼児と音楽教育研究会(1991)は下記のように述べている。

幼児に音楽のおもしろさや楽しさを伝えるためには、まず保育者自身はその音楽を楽しめなくてはならない。そして、幼児と共に心の触れ合いをもって音楽を楽しんでいる態度をみせたい。幼児は保育者のちょっとした様子も見逃さず、敏感な目で見ているので、心がなごみ、安定した状態で保育者が音楽を受け止めていると、豊かに楽しむことを覚え、また人とのかかわりもスムーズになる (p. 120)。

「0さいからの」ということもあり生後数か月の0歳児も母親に抱かれ、複数コンサートに来ていた。最後までぐずることなく気持ちよさそうに眠っていた。母親が音楽を楽しむことにより、0歳の子どもも安心して音楽に親しんでいる様子であった。

4. ハープデュオによる「0さいからのハープコンサート」報告

4. 1. 会場

演奏会場(写真1)では前方にグランドハープ2台を置き、その前にはブルーシートが敷かれている。ここでは乳児が寝ながら、また幼児がハープの目の前に座って演奏を聴くことのできるスペースがある。そのスペースを囲むように扇形に椅子が並び、椅子に座りながら聴くこともできる。



写真1 出典：そうか子育て応援・情報サイト ぼっくるん

4. 2. ハープ2台によるアンサンブル

アンサンブル(合奏)とは2つ以上の楽器が同時に演奏をすることである。共演者と音楽の解釈などを考えお互いの音を聴き合い心をひとつにすることにより、1つの楽器だけでは出すことのできないハ

ーモニー、フォルテの響き、そして息のぴったり合った演奏を作り上げる。コンサートではハープ2台によるアンサンブルで「癒しの音」を届けた。同じ空間を音楽で共有できる時間、演奏者と会場のすべての人がひとつになる瞬間こそ生演奏の醍醐味である。

4. 3. コンサートで使用した楽器

グランドハープ（写真2）とアイリッシュハープ（写真3、写真4）を使用した。

グランドハープ（他の呼び名としてペダルハープ）は弦の数が47本、足元に7つのペダルがあり、1つのペダルにつき3段階に踏み分けることができる。ペダルを足で動かすことにより半音操作を行う。高さは180cm～200cm、重さは35kg～45kg。

アイリッシュハープ（他の呼び名としてノンペダルハープ、レバーハープ）は弦の数が25本～36本が主流、楽器の上の部分に1つの弦に1つずつフックが付いており、このフックを手で上げ下げすることにより半音操作を行う。高さは75cm～145cm、重さは4kg～15kg。



写真2 グランドハープ



写真3 アイリッシュハープ



写真4 アイリッシュハープ
（ラップハープ）

4. 4. 1年目のコンサート

幼児も楽しめるように共演者と相談し、クラシックばかりではなく耳に馴染みのある曲をプログラム（図1）に取り入れ、ディズニーやジブリなどを演奏した。幼児と音楽教育研究会(1991)にも「幼児の音楽性を引き出すために与え聞かせる音楽は、幼児の音楽的な能力の発達やすすんで興味を示す音楽など

についての実態をとらえ、それらにそったものを中心に選びたい」(p. 119) と記載されている。

演奏の合間に楽器や曲の説明の話を入れたが、演奏、話ともに集中がこちらに向けられているとは感じられなかった。

最後にお客様と一緒に、「浜辺の歌」をハープの伴奏に合わせ歌った。今までの様子とは違い、子ども達は母親の歌声に耳を傾けていた。母親の歌声に子どもの心が落ち着くことが確認できた。

幼児に向けたコンサートでは、普段行っているプログラムの他に更なる工夫が必要であることがわかった。

プログラム



1. 白鳥 (サン=サーンス)
2. 美女と野獣 (A.メンケン)
3. レット イット ゴー (「アナと雪の女王」より) KAOPES/ROPE
4. ワルツメドレー (J.モルナール)
5. シヤルランヌの松 (H.ルニエ)
6. クラリネットポルカ (ポーランド民謡)
7. 五木の子守唄 (熊本地方民謡)
8. いつも何度でも (「千と千尋の神隠し」より) 木村弓
9. サウンド・オブ・ミュージック メドレー (R.ロジャース)

浜辺の歌

あした浜辺を さまよえば
音のことぞ しのばる
風の音よ 雲のさまよ
寄する波も 貝の色も



ゆうべ浜辺を もとおれば
音の人ぞ しのばる
寄する波よ 返す波よ
月の色も 星のかけも



図1 1年目のコンサート・プログラム

4. 5. 2年目のコンサート

1年目のコンサートの反省点から2年目のコンサートでは自分が子育てをした時に得た経験から、乳幼児期は動くものに興味を示し、リズムカルで活発な音楽に興味や関心を持ち集中することに着目した。このことから共演者と相談し、アイリッシュハープを肩から下げ、客席を歩きながら「さんぽ」を演奏した(写真5)。アイリッシュハープを演奏しながら動くことで聴覚と視覚に働きかけたため、子ども達は興味を示し音と動きに集中していた。しかし、プログラムの最初に取り入れたため途中で集中が切れ

たと感じた。

「プログラム 4. レット イット ゴー」(図2)ではハープの演奏と一緒に歌を歌っている子どもがいた。音に集中し楽しそうであった。「プログラム 8. ルンバ」(図2)には楽器の響鳴板を手でたたく奏法や、グリッサンドという弦1本1本を指で滑らせる奏法がある。今まで無かった音に興味を示し、こちらに注目し音に対する新たな集中を感じた。

また、1年目のコンサートで母親の歌声を聴くと子どもの心が落ち着くことが確認できたため、2年目のコンサートでもプログラムの最後に歌を取り入れ演奏した。

コンサートのところどころで集中を感じたが、全体を通して集中しているとは言い難かった。

プログラム

1. さんぽ / 久石 譲
2. いつも何んでも / 木村 弓
3. 美女と野獣 / A. メンケン
4. レット イット ゴー (アナと雪の女王) / R. ロベス
5. シンフォニーNo. 40 / W. A. モーツァルト
6. 白鳥 / C. サン＝サーンス
7. 初恋 (ニュー シネマ パラダイス) / E. モリコーネ
8. ルンバ / C. サルツェード
9. 星に願いを / L. ハーライン
10. 山の音楽家 / ドイツ民謡

いっしょにうたおう



図2 2年目のコンサート・プログラム



写真5

出典：そうか子育て応援・情報サイト ぼっくるん

4. 6. 3年目のコンサート

1年目、2年目のコンサートを通し、子どもは母親の歌声に耳を傾け集中して静かに聴いていることが確認できた。そこで、3年目のコンサートでは、子どもが最後までもっと音楽を楽しむためには何が必要であるかを改めて考え、2年目のコンサートで有効であった「アイリッシュハープの動き」を取り

入れつつ、「コンサートを聴く」という受け身ばかりではなく、子ども達も「一緒に歌う、動く」ことを取り入れてプログラムを組んだ（図3）。

今回は、プログラムの最初に楽器を叩く動作のある「ルンバ」で子ども達の興味を惹きつけ、プログラムの中には、手を動かしながら「お花が笑った」をハープの伴奏に合わせて皆で歌った。また前述したように子どもは映像や動くものに興味を示し集中するという経験から、歌に関連した絵をうちわに貼り、動かしながらハープの伴奏に合わせて皆で「おもちゃのちゃちゃちゃ」を歌った。母親が子どもを膝に乗せ、子どもの手を取って一緒に手を動かしながら歌を歌うことで、子ども達の目は輝きたくさんの笑顔を見ることができた。プログラムの後半には、アイリッシュハープを演奏しながら客席を歩くという動きを取り入れ、視覚に訴えかけ再度集中を促す工夫をしたことで前回よりも子ども達の集中が持続したと感じた。

プログラム

1. ルンバ / サルツェード
2. 星に願いを / ハーライン
3. 小さな世界 / シャーマン
4. 美女と野獣 / メンケン
5. ジブリメドレー / 久石譲
海見える街～風のとおり道～人生のメリーゴーランド
6. 手遊び
お花がわらった / 湯山昭
おもちゃのちゃちゃちゃ / 越部信義
7. カノン / バッヘルベル
8. クラリネットポルカ / ポーランド民謡
9. いつも何度でも / 木村 弓
10. 花のワルツ / チャイコフスキー



いっしょに
うたおう♪

図3 3年目のコンサート・プログラム

4. 7. 4年目のコンサート

前回、プログラムの中間に手遊びを入れることで集中が持続するということから、今回もプログラム（図4）の中間にハープの音に合わせて体を使って音楽を感じる手遊びを入れた。前回同様ハープの伴奏を聴きながら歌と動きを取り入れ、今回は更に工夫を加え前後の曲に関連を持たせ子ども達の興味と集

中が続くよう考えた。

まず初めに、真似っこしながら歌う「こぶたぬきつねこ」では動物を手で表現しながら皆で歌った。次に指を一本ずつ動かし、最後に指で蝶を作る「キャベツの中から」を歌い、手で蝶を表現したまま次の曲「ちょうちょ」に移る。この曲の最後の「あそべよとまれ」で母親の肩に止まる。そして最後の曲「さんぼ」では奏者がアイリッシュハーブを肩から下げ「さんぼ」を演奏し、子ども達は手を蝶の形にしたまま奏者の後に続いて曲に合わせて一緒に会場をさんぼした。

今回は最後まで集中して演奏を聴いていたと感じた。

♪☆☆♪☆☆♪ プログラム ♪☆☆♪☆☆♪	
① 渚のアデリーヌ	リチャード・クレイダーマン
② 小さな世界	シャーマン兄弟
③ 美女と野獣	アラン・メンケン
④ チムチムチェリー	シャーマン兄弟
⑤ さよならの夏 ~コクリコ坂から~	坂田昇一
⑥ いつも何度でも	木村 弓
⑦ 手遊び	いっしょにあそぼう♪
こぶたぬきつねこ / キャベツのなかから / ちょうちょ	
⑧ さんぼ ~となりのトトロ~	久石譲
⑨ 月の光	ドビュッシー
⑩ 花のワルツ ~くみ割り人形~	チャイコフスキー



図4 4年目のコンサート・プログラム

4. 8. ハープ体験

1年目から4年目のコンサートを通し、コンサート終了後、音楽を身近に感じるためにハープに触れる時間がある。1組ずつ1、2分程度の時間を設け、母親が椅子に座り子どもを膝に乗せハープを構える感覚を味わってもらったり、弦の近くで母親が子どもを抱き上げ弦を弾いたり、ハープに実際に触れる体験を行った。「思ったより弦が固いね」「色が付いているね」「ペダルがあるね」など親子共に素敵な笑顔で会話をしていたことが印象的であった。

5. 結び

幼児の集中できる時間は短いことから、ハープの音だけのコンサートで集中して楽しませることは難しい。しかし工夫することにより集中力が続くことが確認できた。

1つ目の工夫として「手遊び」を入れ、母親と一緒に歌うことやハープの伴奏を聴くことを取り入れた。梅本堯夫（1999）は下記のように述べている。

幼児期の子どもにとっては、言葉は完全に意味をもったコミュニケーションの道具となりきっているわけではなく、その途上にあり、音声の音響性への興味を残しているので、言葉のイントネーションは、ともすれば遊びとなり、歌となる。このように子どもにとって歌うことは音声の遊びであり、大人と違って遊びが生活の中心となっている子供にとっては、歌うことも、音を鳴らすことも、生活にとって、また成長にとって必要不可欠の精神的栄養となっている（p. 2）。

また、幼児と音楽教育研究会（1991）では、「諸感覚の発達著しい幼児期において、特に聴覚の発達が顕著である」、「保育者は子どもに音楽を聞かせる活動を根底に踏まえて、歌うことと聞くことを関連させつつ、聴覚と発声器官の発達を目指すべきである。」（p. 15）と述べられている。これらのことから、ハープの伴奏を聴き歌を歌いながらの「手遊び」や演奏の聴取は、聴覚と発声器官の発達も促進できると期待される。

2つ目の工夫として、視覚にも働きかけ集中力を促した。奏者がアイリッシュハープを肩から下げお客様ひとりひとりの近くに行き、音色だけでなく指の動きや楽器にフックがついていることなどを視覚から捉えてもらった。それにより、ハープを身近に感じてもらい、音をより楽しむことができると感じた。コンサート終了後のハープ体験では、4、5歳の幼児数人が奏者の手の形や弾き方を真似して指を1本ずつ動かしながら弦を弾こうとしていた。演奏の様子を視覚からしっかりと捉えていたことが確認できた。

3つ目の工夫として、通常の弦を弾く奏法以外の音を出す曲（響鳴板を叩く、グリッサンド等）を選び、今までと違う音で聴覚を刺激した。音の変化に皆が驚き、こちらに集中した。

これらの工夫をプログラムに取り入れることで、幼児でも演奏中に集中が切れずに楽しみながら聴くことができると確認できた。

4年目のコンサートでハープの目の前のブルーシートに幼児（女兒）が座って聴いていた。目を輝かせ最初から最後の曲まで集中して聴いている様子を見て、子どもの興味のあるものに対する集中力に驚き、視覚と聴覚どちらにも刺激が存在する生の演奏の大切さを実感した。これからも乳幼児たちに生の演奏を届ける活動に力を入れていきたい。

引用文献

アイリッシュハープの音色

<https://sites.google.com/site/irishharpdiyashi/home/-nazeairisshuhapuno-yin-sewoosusumesurunoka>（最終閲覧：2019年2月21日）

梅本堯夫（1999）『シリーズ人間の発達 11 子どもと音楽』東京大学出版会

茂木健一郎（2008）『すべては音楽から生まれる 脳とシューベルト』図書印刷株式会社

幼児と音楽教育研究会（1991）『幼児と音楽教育』大空社

マラン・マレの「保指」をめぐる一考察

A study of “Tenüe” in the compositions of Marin Marais

櫻井 茂

Shigeru Sakurai

要旨

バロック時代の楽曲を演奏しようとする時、現代とは異なる記譜法に戸惑うことがある。特に演奏上の指示や装飾などを表した様々な記号の解釈は極めて現実的な問題だ。その中で、マラン・マレの作品に見られる「保指」は珍しく演奏上の疑問が全くない、極めて明確な記号と言える。しかし、本来この記号があって然るべき箇所それが記されていない場合がある事をどのように考えれば良いのだろうか。作曲者は往々にして自分の作品が適切に演奏されず恣意的に変更されている状況を嘆き、楽譜の通りに演奏するよう演奏者に求めている。我々は楽譜に記された、そしてまた記されなかった情報、作曲者自身の発言に対してどの様な態度で向かい合えば良いのだろうか。

矛盾した情報の中で一つの結論を求めざるを得ないこうした状況においては、その結論の正しさより、決して最終的な結論に至ることのないその過程自体に意味があると考えべきではないだろうか。それこそが「古楽」が持つ今日的な意義であり、こうした視点が教育現場においても今まさに求められていると言えるだろう。

キーワード： ヴィオラ・ダ・ガンバ マラン・マレ 古楽 オーセンティシティー

1. はじめに

古い時代の作品を演奏するにあたっては、屢々現代の一般的な演奏実践の発想だけでは対応しきれない場面に出会うことがある。いわゆる「歴史的演奏実践」(Historically Informed Performance) が論じられる所以である。

しかし、こうした歴史的な情報というものは、その時々演奏において個々の具体的な判断を下すうえで一つの手掛かりに過ぎず、「正しい」とか、「そうしなければならない」とか、「間違っている」とか、いわば演奏の規範となるようなものでは決してない。そもそも「良い」演奏や「悪い」演奏は有るにしても、「正しい」演奏、あるいは「間違った」演奏などというものがあるのだろうか。もしそうだとしたら我々は「正しい」、あるいは「間違っていない」演奏を目指すべきなのだろうか。

今日ではこうした「正統性」(オーセンティシティー)を価値の中心に据えるような考え方はもはや通用しなくなっているものの、一般的には「作品がつくられた当時の響きを蘇らせる」とか「作曲者の

意図を忠実に再現した」といったような表現を未だに目にすることも多い状況である。いわゆる「古楽」の文脈においては従来こうした「作曲された当時の響き」という類の表現が多くなされてきたが、そもそもそのようなことは現実には有り得ないことだし、そのこと自体にどれほどの音楽的な意味があるのかも（商業的な、あるいは単なる自己満足としての意味はさて置き）疑わしい。

歴史的史料を扱うにあたっては、多くの場合それぞれの史料は互いに矛盾した情報を含んでいるという点に留意しなければならない。同時代、同地域の史料であっても必ずしもそこから同じ内容を読み取ることができるとは限らないし、同じ作曲家の場合であっても、必ずしもその内容が首尾一貫しているとは限らない。

こうした史料（我々の場合は具体的に言えば楽譜が中心となるわけだが）を踏まえた上で、様々な可能性や選択肢の中から最終的に判断を下し演奏に結び付けるのは他ならぬ演奏者自身であり、その判断の根拠となるのは演奏者自身の音楽的要求である。「この史料にこのように書かれているから」といったような根拠に基づいているとするのであれば、それはもはや「演奏」とは言えまい。

我々は具体的な演奏場面において実に様々な判断を迫られるものだ。例えば楽器の選択、エディションの選択などはそうした中でも基本的な事柄と言えるであろう。いわゆる「古楽運動」の始まりは「古楽器」の復興にあったわけだが、しかし今日我々は様々な選択肢の一つとしてこうした楽器の問題を考えるべき時期に来ているといえるだろう。楽器の選択は「オーセンティシティー」の問題ではなく、様々な音楽表現の可能性の一つとして、演奏者に選択の判断を求めているのだ。

しかし、さらに細かな点を挙げるとすれば、装飾音の扱い等は最も難しい問題の一つなのではないだろうか。まさにこの点において 17、18 世紀の音楽家達は実に多くの矛盾した情報を遺しているのだから。

断片的で互いに矛盾する情報の中から作曲者が何を求めているのかを読み取っていく作業は決して簡単なことではないが、しかしそのいわば混沌とした状況の中に身を置き続けること、容易には明解な結論に至ることのない（あるいは、決して至ることのない）難問の前に立ち続けることこそが本当の演奏への唯一の道といえるのではないだろうか。

音楽教育の場面においても、「この記号はこのように演奏すべし」といった、ある意味短絡的な思考に陥ってしまうことがあるとすればそれは大きな問題だろう。楽譜を読むということは、そこに記された情報を（あるいは記されていない情報を）慎重に考慮し、作曲者の意図をその行間から拾い上げていく行為に他なるまい。それはいわば目の前にある楽譜を起点として自分との間の距離を埋めていこうとする作業なのではなく、作曲者の音楽的イメージと楽譜との間の距離を出来る限り想像力を働かせて辿っ

ていこうとする姿勢に他ならない。そしてこのような姿勢、あるいは発想を養うことは音楽教育においては演奏技術の習得にもまして根本的に重要なことといえるだろう。

こうした問題意識に立ち、楽譜に接する時の態度を見つめなおす一つの契機として、ヴィオラ・ダ・ガンバの大家で17世紀から18世紀にかけてヴェルサイユを中心に活躍した音楽家マラン・マレ Marin Marais (1656-1728) の作品に見られる「保指」(Tenüe) を取り上げ、その問題点を検討してみたい。

2. 「保指」について

「保指」とは演奏上の技術的な指示で一度押さえた指を離さずにそのまま保持することを意味し、のような鍵括弧型の記号(譜例1)、あるいは直線(譜例2)などによって示される。



譜例1. Marin Marais: Prélude (Pièces de viole premier livre 1686 Paris)



譜例2. DeMachy: Prélude (Pièces de viole 1685 Paris)

17世紀末フランスのヴィオラ・ダ・ガンバ奏者、ダノヴィル Danoville (fl. late 17th century) は1687年に出版した『ドゥシュ・ド・ヴィオルとバス・ド・ヴィオルの奏法』の中で次のように述べている。

保指という名称は、ある弦を弾き終えてしまっても、その弦を抑えていた指を「離さずに」、保指の「記号の」範囲内にある音全てを弾き終えるまで、押さえたままにしておくことに由来する。これが行われていればこそ、弓奏楽器でも撥弦楽器でも音や響きが明瞭になり、「結果として」和音が明確に響くのであり、聴衆も、調や和音が正しく聞き取れるような的確な演奏を耳にするこ

とができるのである。¹

つまり「保指」とは主に旋律の中に隠された和声的な構造を示し、必要な音の響きを残すことによってそれを適切に表現するために行われる技術だということが出来る。

この保指について、マレの作品の中で具体的に考えてみよう。

譜例1の第1小節及び第3小節に見られる保指の記号は、共にこの旋律が二短調の和音の中に含まれていることを示している。一方第4小節を見てみると、3拍目のB \flat が次の小節1拍目のAへと解決するための連結が、指を離すことによって途切れないようにするために、保指の記号が付けられていることが理解できよう。

このように「保指」はその意図も、また実際の演奏方法も明瞭であり、実践上での疑問の余地は全くない。作曲者の指示通りに演奏すれば問題は無いのだ。

しかし、ここで注目したいのは、当然保指が要求されるような場面において、マレがそれを行っていないことがあるという点だ。

例えば第8小節1拍目のEは次の小節のFまで繋げられるべきだし、そのFは第10小節のオクターヴ上がったFを経て3拍目のE、4拍目のDと進み第11小節のCに解決されることから、第10小節1拍目のFは3拍目のEまで保持されなければならないはずである。(3拍目のEは開放弦であるために、その響きは自動的に4拍目のDまで保持される。)

このような場合、演奏者は楽譜に記されていない保指を行うべきなのだろうか。マレは自身のヴァイオリン曲集第1巻の序文において、様々な演奏上の指示、装飾について「可能な限り厳密に記した」と述べているのだが。もしそうだとするならば、マレが言及していない箇所については演奏者が恣意的な操作を行うべきではないのではないのか。

作曲者は演奏者に対してどのような姿勢を要求して楽譜に何を書き込み、あるいは書き込まないのだろうか。

3. 作曲者が演奏者に求めるもの

いったい作曲家というものは、他人が自分の作った曲を演奏するのを聞いて心から満足するということなどあるのだろうか。出版された自作の曲集の巻頭には、自分の作品がいかに適切に演奏されていないかを嘆き、演奏者に対して是非とも守ってほしいとして記された様々な指示が羅列されていることが常である。

マレも『ヴァイオリン曲集第1巻』の序文(1686年)において次のように述べている。

ヴィオラを弾く者の技量の差を配慮して、これまで私は、和音の量を加減しながら曲を渡してきた。しかし、このように配慮したことが裏目に出てしまい、私の曲が作曲した通りに弾かれていないことが分かったので、ついに私は、自分で弾く通りに〔和音も〕付けるべき装飾もすべて書き込んだ曲集を出版することにした。²

良心的な演奏者としては、こうした作曲者の訴えを無視するわけにはいかないだろう。しかし、それは実際にはどのような態度を演奏者に要求するものなのだろうか。作曲者は自分の作品が恣意的に歪められて演奏されていることに憤っており、自分が書いたとおりに演奏せよと主張している。では、「はい分かりました、全てあなたの仰るように演奏いたします」というのが我々の取るべき態度なのだろうか。

ここで、二つの異なった点から考えてみる必要があるだろう。

まず初めに、いったい演奏とは何なのかという根本的な問題である。つまり、演奏とは、楽譜に従って作曲者の意図を忠実に辿っていくというだけの作業なのか、という問題である。これについては様々な議論があるだろうが、しかしここではその問題を指摘するのみに留めておこう。

より重要な問題は、果たして作曲者の主張していることは本当に正しいのかという点である。

作曲者は、自分の作品が適切に演奏されていないことを嘆き、正しく演奏するために必要な情報を全て楽譜に書き記したと言っている。しかし、果たして必要な情報を全て楽譜に記すことなど本当に可能なのだろうか。フランソワ・クーペラン François Couperin (1668-1733) が 1717 年に『クラヴサン奏法』の序文で述べているように、「文法と朗読の間に大きな隔たりがあるのと同じく、楽譜と良い演奏の間も果てしない」³のではないだろうか。

話をより具体的な問題に戻して考えてみよう。マレは自分の曲集の中に本当に必要な情報を全て書き込んでいるのだろうか。そうだとするならば、楽譜に何も書かれていないところでは恣意的に何かを行ってはいけないということなのだろうか（実際の音楽教育の現場では「そこにはクレッシェンドは書かれていないのだから勝手に大きくしては駄目だ」というような指導は日常的に行われているのだが）。

ここで、マレの保指に立ち返って考えてみるならば、保指が記号によって指示されていない場合においても、実際の演奏においては指示されている場合に見られる原則に従って適宜補われるものと考えべきであろう。根拠は次の二点である。

先ず何よりも、指示の無い類似する箇所での保指の実施を否定するような音楽的な根拠がないということ。先に挙げた譜例 1 の第 10 小節 1 拍目の F と 3 拍目の E の響きを繋げてはいけないという音楽的理由は無いではないか。

次に、保指の用例を詳しく調べてみると、マレ自身が曲集の最初に原則を示して、後はそれを基に適宜解釈、実践することを期待しているのではないかと考えられる節があるという点である。これについて次節で具体的に検討する。

4. マレの『ヴィオール曲集第1巻』

マレは1686年に最初の曲集を出版した。そこに含まれるのは7つの組曲にまとめられた92曲に及ぶ作品（1689年に出版された通奏低音用の楽譜にのみ含まれた楽曲も含む。）である。

このうち、冒頭の二短調の組曲を見てみると、そこに含まれる楽曲は次の通りである。

- プレリュード (Prélude) 4曲
- ファンテジー (Fantaisie) 2曲
- アルマンド (Allemande) 2曲 (ドゥーブル含む)
- クーラント (Courante) 2曲 (ドゥーブル含む)
- サラバンド (Sarabande) 2曲
- ジグ (Gigue) 2曲 (ドゥーブル含む)
- ロンドー (Rondeau) 2曲
- ムニユエ (Munuet) 2曲
- ガヴォット (Gavotte) 2曲

当時の例にもれず、複数の同一ジャンルの曲を含んだ大規模な構成になっている。このうち冒頭4曲のプレリュードについて保指記号が現れる回数を比べてみると次のようになる。

- 第1プレリュード 99小節中12回
- 第2プレリュード 17小節中0回
- 第3プレリュード 17小節中1回
- 第4プレリュード 23小節中4回

単純に回数を比較してみると冒頭曲での回数が抜きん出て多くなっていることは一目瞭然である。小節数に対する頻度を考えると第4プレリュードが最も多くなるが、実際に曲を見てみると第1プレリュードは全体が三つの部分から成り立っており、保指の指示はその第1部に集中している。即ち、27小節の第1部分に9つの保指記号が集中しているのである。

4つのプレリュード全体をまとめて考えてみると小節数は156小節となるが、そこに現れる保指記号17個のうちその半数以上となる9個が初めの27小節に集中しているということになる。

自分が初めて出版する曲集の、しかもその冒頭の楽曲ということであれば、念には念を入れて推敲するものではないだろうか。そこには作曲者の様々な思いが込められていることだろう。こうした点を考

えると、マレは保指について曲集の冒頭部分で基本的な用例を示し、後の部分ではそれを基にして適宜演奏者が補うことを期待していたと考えることが妥当だと言えるのではないだろうか。「書かれていないからやってはいけない」とする考えはここでは相応しくないのだ。

しかし、それでは序文でのマレ自身の発言、「可能な限り厳密に記した」と矛盾しているのではないか。その通り、矛盾している。実はこうした歴史的史料は実際矛盾だらけなのだ。それゆえに史料の一部分だけを取り上げてそれを字義どおりに解釈するということは実際の音楽の姿を大きく見誤ることになってしまう。

今日一般的なものとなったいわゆる「古楽」は、実はそのような断片的な知識の恣意的な再構成に満ちていると言っても良い。

17、18世紀のヴィオラ・ダ・ガンバの作品にはヴィブラートに関する指示が多く見出される。マレの場合はフラットマン、あるいはプラントと呼ばれる波線で表された記号が用いられて、いわゆるヴィブラートを行うべき個所が示されている。この点をもって、バロック時代にはヴィブラートは装飾として指示された箇所においてのみ用いられていたのものであって、基本的にはヴィブラートは使われていなかった、とする言説がなされることがあるが、これは明らかに表面的、短絡的な解釈に過ぎず論理の飛躍以外の何物でもない。

歴史的な情報を踏まえた上で演奏することの重要性を「古楽」は主張する。しかしその情報は矛盾に満ちており、そこから単純な結論など到底得られるものではない。だからこそ、安易に何らかの簡明な結論を求めるのではなく、永遠に解決されることのない矛盾の中に立ち続ける覚悟を極めることこそが「古楽」の本質なのではないだろうか。その上で、演奏者自身の責任において、その都度大局的な判断をするという態度が、楽譜を読む上ではどうしても必要なのだ。そしてさらに言えば、こうした態度は「演奏」に関わる本質的なものなのであって、古い時代の音楽に限らずいかなる作品を取り上げる場合においても同じように必要なことと言えるだろう。そしてまさにそのような視点を提示することこそ「古楽」の今日的意義があると言えよう。

5. まとめ

「保指」という極めて具体的、実際的な事柄を取りあげて楽譜を読む上での問題点について考えてきた。この保指記号については解釈上の疑問は存在しないが、様々な装飾記号を考えるならば単純に一つの結論を示すことは出来ないほど当時の記述は矛盾に満ちている。作曲者は後代の演奏家への謎かけを楽しみ、正解を期待しながら、わざわざ曖昧な表記をしているわけではあるまい。しかし演奏する者にとっては、作曲者が楽譜に書き記した演奏上の指示、様々な記号の解釈は明確な解決が必要とされる、極めて実際的な、重要な問題なのである。そして、それ以上に、こうした記号を解釈することは個々の

結論が正しいか誤っているかという問題を超えて「楽譜を読む」という行為における基本的な姿勢に関わるものなのであって、まさにその点において、演奏という行為における、実際的な問題に留まらない非常に重要な問題であるということが出来るだろう。

つまり、書かれていることが何を意味するか、この記号はどういう意味なのかということを考えることが実は重要なのではなく、作曲者が何故そのように書いたのか、どのような表現を意図して、なぜこの場所でこのように書いたのか（あるいは何故書かなかったのか）を探る姿勢こそが重要なのだ。

個々の記号の意味の正確な理解が重要なことはもちろんだが、しかし文脈を離れて記号の意味だけを論じることには何の意味もない。それぞれの具体的な場面においてその記号がどのように解釈され表現されるべきかを考えるのでなければ、演奏は単なるマニュアル化された単純作業となってしまう。

現在の音楽教育においては、楽譜に記された情報を出来る限り正確に表現すること（あるいは楽譜に書かれていないことは決して行わないこと）を求めることが多いのではないだろうか。しかしこれは作曲者が楽譜の中に必要な情報を全て書き込んでいるということを前提にして初めて成り立つ態度であることは見逃されがちだ。様々な角度から常により良い演奏を目指して工夫を重ね努力し続けるということが、安易に表面的な解決を求めることよりもはるかに重要なのだという、実に当たり前の結論がここで改めて確認されるべきであろう。

註

1. 関根敏子／神戸愉樹美共訳（1988）『ヴィオール概論』アカデミアミュージック、pp. 196-197
2. *ibid.* p. 182
3. フランソワ・クーブラン、葉形亜樹子訳（2018）『クラヴサン奏法』全音楽譜出版社、p. xvii

引用楽譜

Marin Marais “Pièces de viole premier libre” Éditions J.M.FUZEAU, 2002.

Demachy “Pièces de viole” Éditions Minkoff Genève, 1973.

ピアノの演奏法の研究 ——オーケストラから学ぶ——

A learning on how to play the piano from the performance with orchestral
instrument players

佐藤 裕子

Hiroko Sato

要旨

ピアノの演奏法について、オーケストラに使われている楽器の特徴をヒントに考える。

キーワード： ピアノ アナリーゼ オーケストラ アンサンブル

はじめに

大学在学中に出会った師の影響でアンサンブルへの興味が湧き、さらに留学先のウィーン国立音楽大学で出会った指揮クラスの師の影響で、オーケストラ作品、あるいは室内楽音楽に多く触れ合う機会を得た。ピアノ科の師からは音色やバランスにおいて研ぎ澄まされた耳を持つことについて厳しく教えて頂き、指揮科のクラスでは楽曲の構成や美しいフレーズ、楽器の特性などを勉強することができた。指揮クラスでは交響曲などオーケストラ作品をピアノ連弾や2台ピアノ用にアレンジされたものを弾くが、木管楽器(オーボエ、フルート、クラリネット、ファゴット)、金管楽器(ホルン、トランペット、トロンボーン、チューバ)、打楽器(ティンパニー、大太鼓、スネアドラム、シンバル)など様々な組み合わせのアンサンブルをピアノで演奏する。イメージを持って弾く経験を重ねるうちに、ピアニストはソロの演奏の際にもオーケストラで用いられている音色のイメージを持っているべきと考えるようになった。

1. ピアノの機能とオーケストラのイメージ

オーケストラで使われる楽器(弦楽器、管楽器、打楽器)のイメージをピアノ演奏に生かすには、まずピアノの機能を知っている事が大事である。

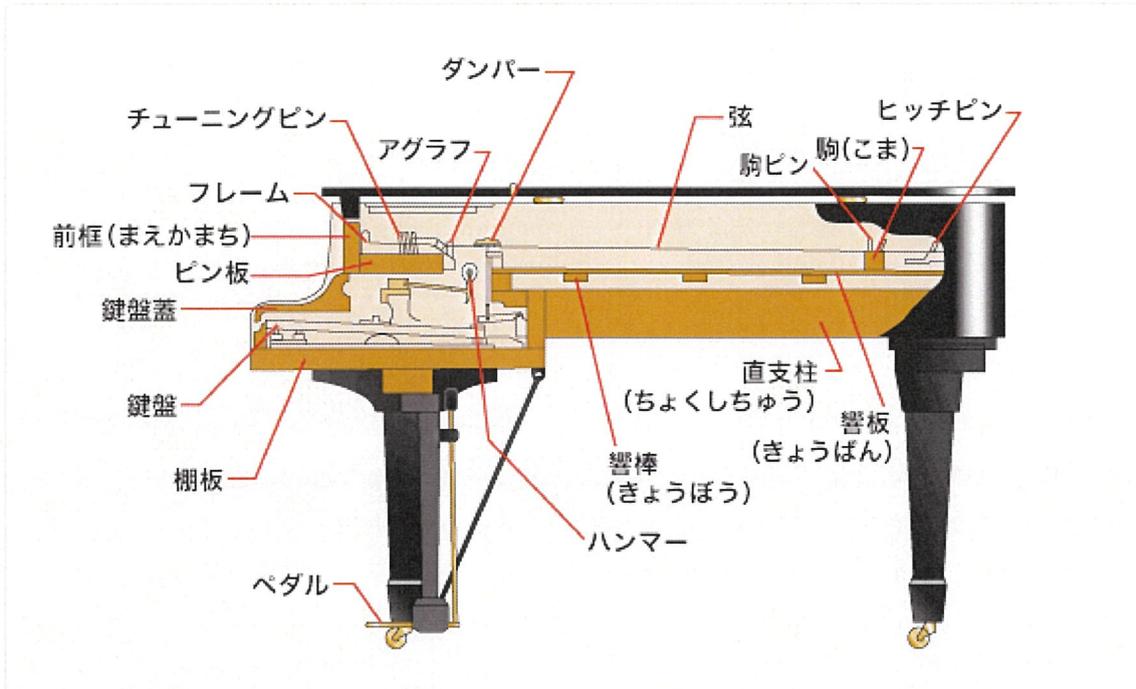


図1 グランドピアノの構造図 (YAMAHA ホームページ 楽器解体全書より転載)

奏法はとても単純である。鍵盤を打鍵し（約1センチ下へ）、跳ね上がったハンマーが弦を打ち、ダンパーが上がる。鍵盤を放すとダンパーが弦の上に落ちてくるので、音が止まる。鍵盤を放す前ペダルを踏み込むと鍵盤を放してもダンパーが下がらず響きがそのまま残る。ペダルの踏み具合で、ダンパーと弦との空間をコントロールすることが出来、音の長さや響きを変えることが出来る。ピアノの機能の中で、ヴィブラートをかけること、そして長い音価の音をクレッシェンドすることは出来ない。しかし、弦楽器のボウイングや弓のスピード、ヴィブラートや音のふくらみ、管楽器の種類の違い、プレスやタンギングなどをイメージするとことで、音色のニュアンスを変化させることが出来、ペダリングやバランスの工夫で、様々なパッセージに対しても表現の可能性が広がる。

1-1 ペダリング

作曲家自身が書き遺したものについては絶対でありたいところであるが、長い年月をかけてピアノの機能が変化してきた事を考慮してペダルを踏まねばならない。例えばベートーヴェンがピアノソナタ第17番 作品31-2「テンペスト」第1楽章再現部に書いた第143～148小節に渡る長いペダルには、ダンパーペダルを踏み続けることで、レチタティーヴォの背景に滲むようなサウンドを残し

たいという作曲者の意思を感じる。しかし、ベートーヴェンが使っていたピアノよりも現代のモダンピアノは、ダンパーペダルをいっぱい踏み込んだ場合、響きの減少は少ない。従って、レチタティーヴォを美しく聴かせるために、レチタティーヴォの動きに合わせてペダルを少しだけ放しダンパーを弦に近付けたたり、細かく踏み替えるなどの工夫が必要である。

(譜例 1) 143

148

1-2 強弱表現記号

現代のモダンピアノは当時のものと比べて音量が出るようになった。ハイドンやモーツァルトの時代のピアノとは大きく変化していることを考える必要がある。彼らが楽譜に残した強弱を按配良く演奏するのはとても難しい。感覚的に容易に把握出来る場合もあるが、作曲家の意図を深く探らなければわからないこともある。

ピアノソナタ第17番 作品31-2「テンペスト」第1楽章 第99小節の *ff* と第103小節の *f* であるが、音量に対する指示以上のものがあると思われる。音量的には両方とも大音量であろう。しかし、第99小節を *ff* にしていることにどのようなメッセージが込められているのだろう。ピアノでは違いは感じにくいですが、演奏の際には *ff* には *f* よりもなにかプラスアルファが欲しい。例えば、第99小節のバスにティンパニーを感じてみると良いかもしれない。音量に頼らない表現が要求される。

(譜例 2) 99

103

2. 楽曲の分析

以上の事に留意しながら、ベートーヴェン ピアノソナタ第17番 Op.31-2「テンペスト」の第2楽章を例に挙げ分析していく。

(1) 第1小節

1拍目の和音は、ピアノでは低音から順にばらして演奏するが、弦楽器テュッティが < > を伴っているようなニュアンスで始めたい。

(2) 第2小節

1~2拍目の動きは管楽器のソロ。

(譜例3) 1 2

Adagio

(3) 第6小節

長いアウトタクトから弦楽器の4声体に。第1小節の *p* よりも第7小節の *p* は大きくなっている。第6小節の3拍目の *sf* は弦楽器のテュッティのフワッとしたもので充分だろう。

(譜例4) 6 7

(4) 第15小節

この楽章において初めての *f* の登場だが、第15小節、第16小節の2つの2分音符だけ管楽器のソロと考え、第15小節2拍目は *f*、第16小節1拍目 *p* を弾き分け、他の和音は和声進行に従って、ドッペルドミナント→B-durの完全終止に相応しい変化で良いだろう。

(5) 第17小節

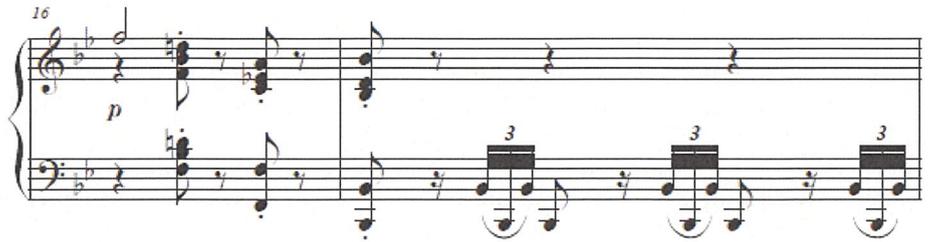
低音のリズムはティンパニー。3連と続く八分音符はリズムをはっきり聴かせたい。

(譜例 5) 15



16

17



(6) 第30～31小節

ベートーヴェンが好んでよく使うタイプの書き方。第30小節の1拍目裏に書かれた *cresc.* はどの程度が相応しいだろうか。第31小節に *p dolce* とあるのでアウフタクトからの第2主題は優しい音色を求められている。第30小節のC音のシンコペーションを使って2拍目裏のC音を強めに弾き、続く下降形で自然な *dim.* が出来るだろう。

(譜例 6) 30

31



(7) 第43小節

最初のテーマが戻ってくるが、第45小節と第47小節にある短9度が出てくることで、最初より少し不穏なキャラクターを出したい。

(譜例 7)

43

45

47



(8) 第 51 小節

最初の部分に比べて思い切って変奏している。32 分音符のオブリガードは弦楽器セクションがヴァイオリン→ヴィオラ→チェロと高音から低音に流れるように移行し、中央にあるメロディとアンサンブルする、この楽章の技巧的な見せ場である。

(譜例 8) 50

51

52

(9) 第 90 小節

アウフタクトを持つ掛け合いの後の第 91～92 小節の 2 音で突然の静寂を表したい。*cresc.* は第 91 小節の 2 拍目までで 3 拍目の B 音は第 91 小節の A 音 *p* のためのアウフタクトであろう。

(譜例 9) 89

90

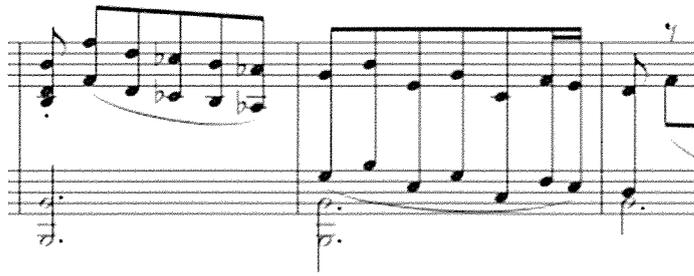
91

92

(10) 第 98 小節

低い B 音の上に弦楽器のヴェルベットの音色でメロディを弾きたいがピアノではオクターブの演奏なのでペダルの助けが必要である。踏み替えはハーフチェンジでレガートを演奏したい箇所である。

(譜例 10) 98



(11) 第 103 小節

もしも第 103 小節の 1 拍目で終わっていたら、*p* のままそっと終わり、第 102 小節の 3 拍目は *rit.* を伴うかもしれない。しかし、第 103 小節にこんな名残惜しいような素敵なソロがあるので、フレーズは *cresc.* のあとの C 音のドミナントまで伸びている。3 拍目裏の低い B 音は少し硬めのマレットでティンパニーを叩くように弾きたい。

(譜例 11) 102

103



3. オーケストラの音色感を学ぶアンサンブルコンサートの記録

筆者の演奏活動の間でもアンサンブルコンサートを積極的に行うように心がけている。近年行ったアンサンブルコンサートの例を挙げておく。

3-1 ピアノ、弦楽器、管楽器を含む演奏会

3-1-1 ピアノとヴァイオリンとクラリネットによる演奏会

ラヴェル：「クーブランの墓」

プーランク：クラリネットソナタ

ドビュッシー：ヴァイオリンソナタ

3-1-2 ピアノとヴァイオリンとテオルボによる演奏会

マリーニ：シンフォニア「ラ・ガルダーナ」（ヴァイオリン&テオルボ）

カステッロ：ソナタ第2番

コレッリ：ラ・フォリア

レスピーギ：ヴァイオリンソナタ（ヴァイオリン&ピアノ） ほか

3-1-3 ピアノとトランペットの演奏会

クラーク：トランペット ヴォランタリー

三澤 慶：プロローグ

アンダーソン：トランペット吹きの休日

ハイドン：トランペット協奏曲 ほか

3-1-4 音楽祭

パレット音楽祭 2018 2018年1月26日（金）18：00開演 於 l'atelier ラトリエ by apc

第1部

「香り立つ情景～フランス音楽の世界～」

編 成：ピアノ、オーボエ、ファゴット

プーランク：三重奏曲

ラモール：コンセール形式によるクラヴサン曲集 コンセール第3番より

第3楽章「タンバリン」 ほか

「ビバピアノ！～華やかなピアノの競演～」

編 成：ピアノ（連弾）

サン＝サーンス：『動物の謝肉祭』より

フォーレ：組曲『ドリー』Op. 56

ドヴォルザーク：『スラブ舞曲』より Op.46-1、Op.46-8

第2部

「郷愁と興奮のトリオ名曲集！～絶美の旋律、躍動するリズム～」

編 成：ピアノ、ヴァイオリン、クラリネット

ピアソラ：天使のミロンガ

ショスタコーヴィチ：5つの小品

バルトーク：コントラスツ ほか

「ジプシーの歌～自由と愛～」

編 成：ソプラノ、ピアノ

ブラームス：8つのジプシーの歌 Op.103

ビゼー：歌劇『カルメン』より “ハバネラ” “セギディーリャ” “ジプシーソング”

J. シュトラウス：喜歌劇『こうもり』より “故郷の調べを聞くと～チャールダーシュ”

第3部

「かわたれどき～篠笛&能管、琵琶と語りの夕べ～」

編 成：琵琶、篠笛

みやこわすれ

黄鐘舞（おうしきまい）

鶴の恩返し

「フィナーレ～音楽讃歌～」

編 成：ヴァイオリン、フルート、チェロ、ピアノ、ピアノ

ダマーズ：フルートとピアノのための演奏会用ソナタ

ヴィラ＝ロボス：黒鳥の歌

R. シュトラウス：ヴァイオリンソナタ Op.18 より第1楽章

高島亜生編曲：フィンランディアファンタジー（シベリウス原曲）

4. 考察

ひとつの演奏会の中で様々な楽器とのアンサンブルの楽曲とピアノソロの楽曲を混合で演奏することは、ピアニストにとって多くのことが学べ、ピアノという楽器の可能性を広げる事が出来る。フルートやクラリネットの透明で直線的な色彩と弦楽器が持つ歌謡性のある音色の対比や、それらを重ねたときに生まれる独自の音色から想起されるイメージを生かしたピアノ演奏に取り組み、指導にも生かしている。

5. 指導について

上野学園では高校生、大学生のアンサンブルの授業を受け持っているが、直接的な技術面でのレッスンではなく、常にオーケストラの音色を意識させるようなレッスンを心がけている。学生は勉強している楽曲を、どんな曲でどう演奏したいかがはっきりしないことがあるが、その理由の多くは音符を上手に演奏することに関心が偏っていることにある。速く、強く正確に弾く訓練は、優れた練習曲でやるべきであり、楽曲の中ではすべての神経を音楽に集中させるべきと考えている。アンサンブルの授業では、ピアノ科以外の学生も多いが、自分の専門楽器以外の音色に意識が向かうように指導している。オーボエの学生のレッスンの際に、楽曲の中の美しい旋律がうまく演奏出来なかった時に、隣でフルーティストがユニゾンで吹いているイメージを持って演奏してもらった。練習の時についた癖がずっと抜けて、音色もやわらかい音に変わり、耳が開いてピアノ伴奏とアンサンブルが出来た。その時の演奏が正解かどうかはどちらでも良くて、この体験こそが学生には大切だと考えている。

楽曲を演奏することは、明確な正解があるわけではないので、指導するのはとても難しい。同じ楽曲を同じ演奏者が弾いても同じ演奏は無い。ペダリングもどう踏むかを指導するのは難しい。残響時間の少ない日本のレッスン室の中では長めにペダルを使用しても良いと思うが、コンサートホールなど響きの長い場所では更に工夫が必要になってくる。大切なことは和音の移り変わりやフレーズに沿って、肝心なところはしっかりとクリアにしていくことである。色々な環境でよく聴いて練習をすることが、良いペダリングの訓練になる。

楽器を上手に扱うにはテクニックがいる。長年基礎訓練を重ねていればある程度は弾けるが、それだけではなく良い耳でよく聴き、指先の神経を研ぎ澄ますことが重要である。楽曲の背景にある作曲家の思いなど、当時の事に想いを寄せながら楽曲と携わる事に喜びを感じて、ピアノに接して欲しいと考えている。

引用楽譜

Beethoven Klaviersonate Nr.17 d-moll Opus 31 Nr.2 (Sturm), Muenchen, Henle Verlag, 2007.

なお本稿に掲載した楽譜は、私に加工したものである。

ベートーヴェン ピアノソナタ第 26 番 変ホ長調 作品 81a 「告別」 ——その読譜解釈・演奏法——

Beethoven piano sonata No.26 E flat major Op.81a “Das Lebewohl”:

Note reading, interpretation and performance method

田中 あかね

Akane Tanaka

要旨

演奏家は作曲者の意図をくみ取り、それを表現することが重要である。演奏には、まず第一に正確な「読譜」、次にそれをどのように「解釈」し、どのようなテクニックを用いて表現するかという「演奏法」が必要である。この「読譜」、「解釈」、「演奏法」の3点の相互作用なしに説得力ある演奏は生まれてこないだろう。そして、3つ全ての要素に演奏者の創造力とセンス、探求心と忍耐が問われることになる。

ここでは実践的な報告としてベートーヴェンのピアノソナタ第 26 番「告別」を取り上げるが、ここに示す方法は演奏家としてだけでなく、教員としてもあらゆる楽曲を分析し、指導する際に使えるものである。

キーワード： ベートーヴェン ピアノソナタ 読譜 解釈 演奏法

1. はじめに

1-1. 読譜

楽譜を正確に読む重要性については常々言われることだが、それは作曲家が創造した音楽を演奏家に伝える手段として記されたものだからで、音符だけでなく、テンポや表情記号、強弱、アクセント等々、細部に至るあらゆる記述にまで目を凝らして丁寧に読むことによって、演奏家は作曲者が思い描いた世界へと導かれる。従って読譜とは、文章の「行間を読む」作業になぞらえる事が出来る。筆者は正確な読譜には演奏家の作品に対する謙虚な姿勢が不可欠であると考え。楽譜の解読に際しては原典版の利用を基本とした上でいくつかの版を比較すると、興味深い相違を見出す事もある。

特にベートーヴェンの楽譜は突き詰められ、考え抜かれており、記述も非常に正確である。だから、正確に読めば、そこに解釈のヒントを見つける事が出来るのである。

1-2. 解釈

正確な読譜をもって、次にはそれをどう解釈するかが問題になる。解釈には作品が作られた時代背景

や作曲家の個性、置かれた状況を知り、形式・様式・和声・楽曲分析といった知識も必要となる。また解釈は専門的な知識だけでなく幅広い教養や経験により、更に深く多様になっていく。但し、解釈は必ずしも固定されるものではなく、いくつかの選択肢がある場合や、その時々で演奏家の創造力の羽ばたきと共に自在に変化する場合もある。いずれにしても、演奏家は作曲家の意図した音楽を探し求めていくことになる。

1-3. 演奏法

解釈したことをどの様に具体的に表現するかは、演奏家の腕の見せ所である。演奏家は、いかにして自身が求める音色や表現ができるのか、時には果てしない時間をかけて指の角度や筋肉の使い方・手首・肘・肩・呼吸・重みのかけ方・タッチ・ペダリング・椅子の高さや座り方・姿勢等々、あらゆる角度から検討し、またどのように集中するか、コンサートに向けてどのような準備をするかといったことを、まるで求道者のように探し求めていかねばならない。演奏家は各々に異なる条件、即ち手や指、身体、性格などを持つので、自分の個性に合ったテクニックを探していく必要がある。特に指使いについては、楽譜に書いてあるものを参考にはできるが、それで上手くいかない場合は自分に適した指使いを工夫して探すべきである。

2-1. ベートーヴェン ピアノソナタ第26番 変ホ長調 作品81a 作品の概要

ベートーヴェンのピアノソナタ第26番は、中期の作品に属する。ベートーヴェンの弟子であり有力なパトロン、また身分を越えた親友でもあったルドルフ大公に献呈された作品である。1809年4月にオーストリアとフランスが交戦状態に入り、5月にはナポレオン軍がウィーンに入った。これにより、オーストリアの皇族はウィーンを逃れることになり、オーストリア皇帝フランツ2世の弟にあたるルドルフ大公も疎開する。これが第1楽章の標題“Das Lebewohl”（告別）の由来で、草稿には具体的に「ウィーンにて1809年5月4日、尊敬するルドルフ大公殿下の御出発に際して」と書き込まれているが、同時にこの草稿には、標題を“Das Lebewohl”とするか“Der Abschied”（別れ）のどちらにするか、迷った形跡も残っていることが知られている。Das Lebewohlには「ごきげんよう」、又は「お元気で」というニュアンスがあるのに対して、Der Abschiedは単純な「別離」の意味であるから、Das Lebewohlを選んだベートーヴェンの細やかな心情がよく表れているように見える。第2楽章の標題“Abwesenheit”（不在）は、自ずと大公の不在を意味する。

10月には戦争が終結し、11月にナポレオン軍が引き上げたことを受け、翌1810年1月には大公がウィーンに戻った。第3楽章の標題は“Das Wiedersehen”（再会）で、草稿には「尊敬するルドルフ大公殿下御帰還、1810年1月30日」と記されている。1811年7月には早くも、ベートーヴェンの全作品を出版していたブライトコプフからこの作品の楽譜が出版される。ベートーヴェンが自らの書簡に、「大公に

さえあの“告別”は捧げられていません。」と書いたことは一見奇妙に映るのだが、これは、出版に際してブライトコプフが献呈文を削除したためである。当時の社会状況からみてオーストリアの皇族に献呈するのは好ましくないとの出版社の配慮によるものかもしれない。しかしブライトコプフは、それだけでなくさらに第1楽章冒頭の標題“Das Lebewohl”を“les adieux”とフランス語に書き換えて出版したことから、ベートーヴェンを激怒させたという。当時は戦勝国フランスにおもねる風潮があり、ブライトコプフの処置はこうした風潮に同調するものであったと考えられるが、ベートーヴェンがそれに強く反発していたことはよく知られている。

親しい人との別れと再会という人生のドラマがこの曲には見事に表現されており、音楽史上、古典派からロマン派へと向かう繊細で情緒的、また描写的な作風が特徴である。

2-2. 読譜 及び 解釈

<第一楽章 Das Lebewohl >

前奏部冒頭3つの下降する音符に、この作品のテーマである Lebewohl があてはめられている。この動機が曲のいたる所に形を変え、表情を変えて現れる。従って、以下動機の変化に注目しながら解説する。それぞれの動機の変化に注目しながら演奏すると良い。ドイツ語 Lebewohl のアクセントは最初にある。また音が下降していることから、この3つの音は *dim.* のニュアンスを感じながら演奏すると良いだろう。

第12小節からの八分音符を正確な長さで弾くと、別れを惜しむ情緒の中にも、ベートーヴェンらしいきりりとした表情が生まれる。ここからの4小節間は同じ音型・リズムで音が少しずつ上昇して、別れの名残惜しさが強く感じられる。特に第14、15小節の小さな松葉は、それを更に強調している。

情緒的な前奏部が終わって第18小節から始まる Allegro の第一主題は、同じ Lebewohl の主題動機を使ってはいても、生き生きとした表情を持つ。主題動機 G-F-Es の G にはテヌートがあり、前奏部冒頭の主

題動機と同様に G 音が強調されるが、ここでは最後の Es 音にもスフォルツァンド（以下、*sf*）があり、イントネーションが変化している。主題動機の3つの音の前2つの八分音符はそれぞれ主題動機の音に向かっていく意識で演奏すると、生き生きとした表情が得られる。一方、第一主題の左手は、右手主題とは対照的に、約2オクターブも音が下降している。それはまるで元気そうに振舞っても、寂しさを拭き切れていない心情を表すかのようである。

第33小節目右手の和音の連続は難しいテクニックを要する部分だが、和音の最高音をクリアに弾き、他の音をとても軽く弾くと良い。

第35、36小節のソプラノ Es-F-Ges とバス Ges-F-Es は主題動機の変化形で、2つの声部が逆進行している。

第50小節からの第二主題は *espressivo* に表情を変化させて、主題動機が4倍の長さに拡張して現れる。

第62小節からも主題動機を用いて、左右で異なるリズム的な面白さが見られる。

第70小節からが展開部である。ここでは、主に第一主題を使っている。但しここでの第一主題はまるで怒っているかのような鋭さで、後に続く第73小節からの主題の表情とは対照的である。第73小節からは、不安そうな右手に対して左手が「そうだね」というかの如く呼応している。

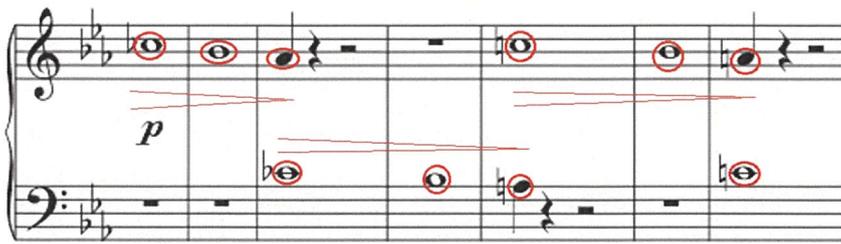
第 95 小節からの右手の全音符の和音はきれいにレガートで弾きたい所だが、左手の一拍目が休符になっているので、ペダリングをどうするかが、思案のしどころである。私の考えでは、右手の和音を繋げる為に、左手が休符の間にごく短いペダルを入れるというものである。

再現部第 138 小節右手 As-G-F も主題動機を変化させたもの。

本作品におけるコーダの規模の大きさは特筆すべきである。ベートーヴェンの特徴である長大なコーダは、ドラマティックな表現をより強く効果的に聴く人の感情に訴えるための手段であるが、この作品の場合には、特に別れの名残惜しさを見事に表現している。

第 179、180 小節右手の四分音符は長さを正確にし、ペダルも右手と同時に切ると、無骨だが潔癖なベートーヴェンらしい表現になる。

181



第 181 小節からの主題動機は、右手と左手が鎖のように *Lebewohl* と、何度も何度も呼応していく。その呼応の仕方はまるで二人の距離が無情にもどんどん遠ざかっていくような

素晴らしい表現で、名残惜しさの描写に胸を打たれる。

219



第 219 小節、右手は初めの B 音から次の B 音まで 2 オクターブも離れているので、私は 2 つ目の B 音は左手で取っている。第 221 小節も同様である。

247



第 247 小節からの右手三連符や五連符は、正確に弾くと美しい。ここで何度も *pp* と記されて、ついに親しい人は見えなくなる。

< 第二楽章 *Abwesenheit* >

ベートーヴェンは、通常のイタリア語の発想記号 *Andante espressivo* の他に、更にドイツ語で同義の発想表記を記した。そこに、ベートーヴェンの強い思いが込められていると考えられる。

1



第一主題冒頭は、まさにため息である。第一音 G にイントネーションの重みを感じると、ため息が聞こえてくる。それを 2 回繰り返すから、ため息は 2 回である。同じ音型が第 5、6 小節にも出てくるが、ここにはベートーヴェンが第三音 F に松葉を書き込んでいるので、冒頭のため息とはイントネーションが変わる。

第 11、12 小節にある 4 つの *sf* の連続は、悲しみがまるで怒りのように強くなっていく。最後の 4 つ目の *sf* には松葉も書き加えられているのでここが頂点で、まるですすり泣くようである。この音は自然と長めになるだろう。続く右手の 32 分音符上行形は *p* で、*sf* の連続のあとでもあり、柔らかくレガートで弾くのは難しいが、ペダルを使うと音が濁るので、ペダルも使えない。筆者は指だけで繋げるフィンガーレガートで弾いている。最後の 4 つの音には *cresc.* が加わりノン・レガートになるので、筆者はペダルを一音ずつ細かく踏み替えて、ポルタメントの様な効果をだしている。この後第二主題へと続くが、ここは見事な場面である。即ち、それまでの深い悲しみから、自分を慰めるかのような第二主題へと移行するのである。



第二主題の第16小節にある *cresc.* と次の *p* は、ベートーヴェンが多用する方法で、ベートーヴェンらしさを表現できる。



第29小節からの音型は第13小節からの音型と同じだが、ここでは *poco ritard.* が加えられ、最後の4音はオクターヴになるので、一回目との違いを意識することが大切である。



第二楽章最後の第41、42小節右手は上行形なので *cresc.* をしたくなるが *pp* のままでなければならず、楽章の最後なので *rit.* もしたくなるが、記されていないからできない。*pp* の *in Tempo* で弾くことにより、*attacca* で魅力的に第三楽章に進む事が出来る。

< 第三楽章 Das Wiedersehen >

ここにも第二楽章同様、イタリア語の表記 *Vivacissimamente* とドイツ語が併記されている。冒頭の序奏は、言葉通りの理解で非常に早く弾くというよりは、再会の喜びで親しい人に駆け寄っていく情景が目浮かぶように弾くべきである。強弱は *f* で、そこに親しい友であっても社会的地位の高いルドルフ大公に対するベートーヴェンの敬意を感じるのは私だけだろうか。この序奏には、喜びの中にも節度がある。

第 10 小節目、序奏の最後は rit. をせずに第一主題に入るべきである。 *f* から急に *p* に強弱が変わるので、 *subito p* にすると魅力的である。

第 11 小節からの第一主題の右手に第 16 小節からの左手が呼応する。その様子はまるで久しぶりの再会に喜びの挨拶を交わしているかのようである。

11

p

16

cresc.

この左手の主題は長い *cresc.* で *f* になるが、第 23 小節からもう一度繰り返される時には第 24 小節の最後に *sf* があり、イントネーションが変化する。

24

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf*

第 37 小節からは *ff* にさらに一音一音に *sf* が記され、4 小節間に亘る長いペダル記号もある。喜びに溢れた *grandioso* で雄大に弾きたい。

第 45 小節からの次のフレーズは一転して軽やかに飛び跳ねるように、右手の八分音符は左手の和音の連続と同じように短めに弾く。また、音の上下行に沿って *cresc.* と *dim.* をすると、4 小節のフレーズが一息になる。

45

p

48

53

第 53 小節からの第二主題は四声になり、ソプラノとテノールが喜びで同時に喋っているかのようである。

57

続く第 57 小節から 3 小節間にある右手の三連符は、正確に弾くよう心がけるとリズム的な面白さが表現できる。第 65 小節からの左手の三連符も同様である。

73

第 73 小節からの 4 小節間は、次の *ff* に向かっていく *cresc.* を効果的にするために、また乾きすぎた響きにならぬよう、左手の十六分音符分散和音の初め 2 つに短いペダルを入れると良いだろう。

第 94 小節に再び第二主題が現れるが、第 53 小節ではソプラノとテノールが同時にお喋りしていたメロディーが、ここでアルトとバスに入れ替わる。

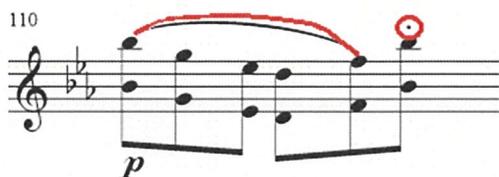
93

第 100 小節に第二主題が現れた時には *cresc.* と *dim.* だが、次の第 102 小節でテノールに第二主題が出ると 2 小節間に亘る *cresc.* になり、2 小節ずつ呼応しているが、イントネーションは異なる。

100



第 103 小節最後の八分音符から D-D-H-G がアルト、ソプラノ、バスと応じ、同じ音型で G-G-E-C がアルト、テノール、バスと呼応する。続いて第 107 小節からは、ソプラノの Es-Es-C-As-B-Es がアルトに引き継がれる。この呼応の連続は、親しい二人の楽しい会話を示すのだろうか。



第 110 小節、再現部の第一主題は提示部の第一主題とアーティキュレーションが変わり、6 つ目の音がスタッカートになる。このスタッカートの音の時には、ペダルを取る必要がある。第

116 小節から第一主題は左手にスタッカートで現れて、左右が逆になる。左手のスタッカートがあるので、ペダルは使用しない。

第二主題の再現は第 146 小節からで、提示部の時は 2 小節間の *cresc.* と 2 小節間の *dim.* だったが、再現では長い 4 小節間の *cresc.* になる。



第一主題を使ったコーダは第 174 小節から始まる。第 181 小節からは第一主題の動機がカノンのように変化していき、しみじみとした味わいがある。

第 191 小節からの *Tempo I* では、再会の喜びが爆発して終わる。

3. おわりに

以上の解釈は、筆者の演奏による経験に基づくものである。演奏の実践に基づいた楽曲分析を指導する事が、教職課程における教材研究に活かされるものであると考える。

引用楽譜

Beethoven Klaviersonaten Band II, Muenchen, Henle Verlag, 1980.

なお本稿に掲載した楽譜は、ヘンレ社に許可を得て、私に加工したものである。

参考文献

千蔵八郎（1971）『名曲事典』音楽之友社

属啓成（1963）『ベートーヴェン 作品編』音楽之友社

音楽現代編（1975）『ベートーヴェン：人と芸術』芸術現代社

音楽之友社編（1980）『最新 名曲解説全集 14 独奏編 I』音楽之友社

パウル・バドゥーラ＝スコダ（2003）『ベートーヴェン ピアノソナタ 演奏法と解釈 新版』
音楽之友社

『上野学園教育研究紀要』原稿執筆要領

『上野学園教育研究紀要』編集委員会

1. 投稿の種類

投稿の種類には、原著論文（査読有り）、研究報告（査読有り）、演奏実践報告（査読なし）、教育実践報告（査読なし）の4種類がある。

2. 原稿の分量

下記の形式に則り、原著論文、研究報告は最大13頁（それぞれ表題、要旨、図表、注、参考・引用文献を含む）とする。これを越えた場合、原則として投稿者に調整を依頼する。

3. 本文原稿の形式

原則としてA4用紙、横書き、本文は10.5ポイント、46字×32行で日本語あるいは英語とする。

4. 第1頁の形式

第1頁は以下の事項を入れて作成する。以下の事項の後は本文原稿の領域とし、本文原稿の形式に従う。

① 論文題目

論文題目・副題はMS明朝体（16ポイント、センタリング、2行取り、太字）とする。

② 英文題目

論文題目から1行空けて英文題目をTimes New Roman（14ポイント、センタリング）で記載する。

③ 著者名

英文題目から1行空けて著者名をMS明朝体（12ポイント、右寄せ）で記載する。著者が複数の場合は、カンマで区切り、横に並べる。英文著者名はTimes New Roman（10.5ポイント、右寄せ）で記し、名、姓（1文字目のみ大文字）の順で記載する。

④ 要旨

英文著者名の下に1行空け、要旨(和文400字以内もしくは英文200語以内)で記す。

⑤ キーワード

要旨の下にキーワードを3～5語で表示する。

5. 本文原稿の体裁

編集委員会が独自で作成した詳細な執筆要領はない。ただし、学術論文としての体裁を保持するため、GLAの卒論・レポート執筆要項や各種学会等の執筆要領に準ずることが望ましい。

2017年12月作成

2018年3月改定

執 筆 者 一 覧

- 緒 方 恵 (上野学園大学音楽学部 教授 / ヴァイオリン)
- 段 田 尚 子 (上野学園大学音楽学部 非常勤講師 / フルート)
- 井 田 美 幸 (上野学園大学短期大学部 非常勤講師 / ハープ)
- 櫻 井 茂 (上野学園大学音楽学部 准教授 / 古楽研究室主任 / 楽器研究室主任 / ヴィオラ・ダ・ガンバ、コントラバス)
- 佐 藤 裕 子 (上野学園大学音楽学部 非常勤講師 / ピアノ)
- 田 中 あ か ね (上野学園大学音楽学部 非常勤講師 / 白鷗大学足利高等学校総合選択コース 非常勤講師 / ピアノ)

(掲載順)

『上野学園教育研究紀要』 第4号 編集委員会

前 田 昭 雄 (委員長)

内 田 有 一 櫻 井 茂 櫻 井 利 佳 田 中 里 佳 林 直 美 星 野 悦 子

柳 澤 枝 美 子 山 内 雅 子 (昇順)

斎 藤 双 葉 青 山 恵 (編集)

上野学園教育研究紀要 第4号

発行日 2019年6月30日

編集 『上野学園教育研究紀要』編集委員会

発行所 上野学園大学・上野学園大学短期大学部

〒110-8642 東京都台東区東上野 4-24-12

電話 03-3842-1020

JOURNAL OF EDUCATIONAL RESEARCH AND PRACTICE

Ueno Gakuen University and Ueno Gakuen University Junior College

No.4, 2019

Published by: Ueno Gakuen University and Ueno Gakuen University Junior College

4-24-12 Higashi Ueno, Taito-ku, Tokyo 110-8642 Japan

www.uenogakuen.ac.jp