

研究紀要

第 34・35 合併号

平成 28 年 3 月

名古屋音楽大学

目 次

History of Marimba in Japan before Keiko Abe

Maki TAKAFUJI 1

音楽療法士職の安定的就業形態について考える：自主シンポジウムからの考察

猪狩 裕史 5

イスパニア音楽の特徴 XIV インターミッショ

－地域差と多様性 パイス・バスコ その一－

José Santiago ÁLVAREZ-TALADRIZ 19

【研究ノート】

フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された人々》から3曲のアリア

田辺とおる 41

《演奏会等報告》

平成26年度 85

平成27年度 121

History of Marimba in Japan before Keiko Abe

Maki Takafuji

Many people may recall Keiko Abe, when thinking about marimba in Japan. I would like to review history of marimba in Japan before her time.

There are two xylophone players to be noted before Keiko Abe; the first is Eiichi Asabuki(1909-1993), pioneer in marimba in Japan, who taught marimba to Keiko Abe. In fact, almost all of marimba players in Japan today may have been students of Asabuki during their career. It would be quite difficult to find anyone without Asabuki's involvement in Japan.

The second is Yoichi Hiraoka(1907-1981), two years older than Asabuki, who also happened to be a student at Keio University.

He was fascinated with xylophone and after playing xylophone in Japan for some time, he went to the US. In 1963, Hiraoka asked Toshiro Mayuzumi to compose "Concerto for Xylophone and Orchestra", which was supposedly scheduled to be played by New York Philharmonic Orchestra under the direction of Leonard Bernstein. Unfortunately, we cannot find any record. In 1965, Chicago Symphony Orchestra directed by Seiji Ozawa premiered "Fantasie on Japanese Woodprints", which was commissioned to Alan Hovaness. Hiraoka was a xylophone player through his lifetime , and never played marimba.

Asabuki and Hiraoka's encounter with xylophone was at around 1920. Xylophone players were almost non-existent then in Japan. Listening to the record his mother had bought, Asabuki was inspired by American xylophone player William H. Reitz playing "William Tell Fantasy". He immediately went to a department store to purchase 2 1/2oct xylophone and practiced all by himself, listening to the record over and over again, because textbooks were unavailable. It was during the Golden Age of Xylophone in the US, Ragtime being popular with players such as George Hamilton Green.

Asabuki was quite active ever since his first performance on radio at the age of 17. He played xylophone on radio in the morning for 5 1/2 years from 1951 and inspired many people. Many musicians began to play xylophone after him. He was also

energetic as a composer as well as arranger. Musical notes for xylophone were scarce in Japan and rare even in the US then. Asabuki's first composition "Bella in Karuizawa" was written at the age of 19. His composition for xylophone and marimba total 119 pieces and arrangements more than 1,000 pieces. "Sparks", "Fantasie a la neige", "Water Drops" and "Two Woodpeckers Polka" are published by Studio 4 Production in the US.

Tokyo Xylophone Club was founded in 1950, with Yoichi Hiraoka serving as advisor. Its first concert was held in the same year with 13-year-old Keiko Abe, conductor Hiroyuki Iwaki and others. As xylophone gained popularity and Club members increased, the Club was reorganized to become Japan Xylophone Association. There are 25 chapters across the nation with more than 2,000 members today.

Marimba in Japan faced a turning point at around 1950.

Lacour Musical Evangelistic Crusade missionary team consisting of preachers Mr and Mrs Lacour and two other women came to Japan. They used trailer that can be turned into a performance stage and visited different locations across Japan during summer for two months, over a period of 6 years. Keiko Abe was one of many who was deeply moved by their marimba performance which she heard at a chapel of her high school.

Jack Conner's visit soon followed. His performance was at Kobe College High School, elegantly using 4 mallets, when the mainstream then was to use 2 mallets. He played pieces such as

Piano Sonata by Mozart, and Joy of Man's Desiring by J.S.Bach. My mother and marimbist Yukie Kurihara was 17 years old when she heard his performance. It was this experience that made her determined to learn marimba. Yukie learned marimba under Asabuki and became his Duo partner over many years. "Fantasie a la Neige" is a piece that was dedicated to her.

Jack Conner elevated marimba and vibraphone to be a solo instrument in the world of classical music. Darius Milhaud was another person inspired by Jack Conner. "Concerto for Marimba and Vibraphone" was composed for Conner, after his New York Debut in 1950. This Concerto was played in Japan by Japan Philharmonic Orchestra in 1955. It was also performed with Sumire Hoshino, a prominent pianist in Japan.

The next turning point was 1962. Musical pieces by Asabuki and arrangement for marimba and piano from master pieces for orchestra were frequently played in Japan till then. In 1962, “Tokyo Marimba Group”, founded by young marimba players in their 20s such as Keiko Abe, Noriko Hasegawa, Shizuko Ishikawa, Takuo Tamura, Yoshihisa Mizuno and Masao Yoshikawa. They wanted young, up-and-coming composers to write music for marimba. Contemporary marimba music “Suite for Marimba Conversation”, “Torse 3” by Akira Miyosi, “Diverimento for Marimba and Alto Saxophone” by Akira Yuyama, “Time for Marimba” by Minoru Miki, and “Two movements” by Toshimitsu Tanaka were composed around that time.

Famous pieces “Concerto” and “Marimba Spiritual” by Minoru Miki, “Mirage” by Yasuo Sueyoshi and “From 5 Pieces after Paul Klee” by Toshiya Sukegawa were also written. These pieces are treasured today as one of classical repertoires around the world.

Japanese classical music entered the age of Contemporary Music.

Marimba became popular in the world contemporary music globally. Keiko Abe was active also as a composer and soon was the leader in the international world of marimba.

音楽療法士職の安定的就業形態について考える ：自主シンポジウムからの考察

猪狩 裕史

1. 序文

音楽療法を定義する上で、学際的視点の他に、職業的視点が存在する (Bruscia, 2014)。Bruscia は、音楽療法のサービスに対する支払いを誰がするかによっても、音楽療法がどのように理解され実施され、またその効果がどのように期待されるかということに影響を受けると述べている。それにより職業的な責務が形成され、音楽療法の定義に影響を与えるということである。筆者は日本の音楽療法が発展する上で、教育と訓練を受けた音楽療法士の常勤雇用による職業的安定は必須であると考える。雇用の形態を考える時に、非正規労働には様々な弊害が考えられる (杉村, 2015)。山口 [2010]は、地域包括支援センターに勤める職員を対象に行った調査において、非正規職員が正規職員に比べて「雇用の不安定さ」 [ページ: 115]を優位に高く感じていて、同じ業務に対する処遇の違いに虚しさを感じているのではないかと考察している。介護職員への労働意識調査においても、非正規職員の負担感の高まりが考察されている (松田, 竹内, 池上, 水野, 吉川, & 酒井, 2010)。また介護職員の非正規という雇用形態が、職務への自覚の醸成を阻害しているとも考えられている (中井, 2015)。看護の領域においても、雇用形態により任される仕事の範囲が看護師の職業的アイデンティティに影響していることが示唆されている (関根, 内田, 木村, 藤倉, 木村, & 大館, 2012)。待遇が常勤とほぼ同等の日勤常勤看護師に対する調査においては、パートとは違う役割への責任、正規職員と同じ評価や研修を受けられること、収入の増加がやりがいにつながっていることも報告されている (木村 & 小森, 2014)。これらの文献から、音楽療法士の常勤雇用による職業的安定は、音楽療法の職業的発展においても重要であると考えられる。音楽療法士の臨床現場が常勤雇用を通して安定的に確保されることで、職業的定着や専門性の醸成につながることが考えられる。そして療法士が専門性を高めつつ安定した臨床現場で得る知見は、将来の音楽療法における学術的発展に寄与できると考えられる。しかしながら音楽療法士職は、医師や看護師、関連領域の専門家や介護職員とは違い、国による職業的な後ろ盾がないのが現状である。このような現状においても、常勤として音楽療法を実践している音楽療法士がいることを踏まえ、どのようにすれば現状において音楽療法士の職業的安定を目指せるのかを検討するために、筆者は第15回日本音楽療法学会学術大会において、本稿と同タイトルのシンポジウム、「音楽療法士職の安定的就業形態について考える」を企画し開催した。この論文は、そのシンポジウム

ムで語られたことをまとめ、今後の課題を検討するものである。

2. シンポジウム：「音楽療法士職の安定的就業形態について考える」

このシンポジウムでは、今後の音楽療法の発展に重要な「音楽療法士の常勤雇用」に視点を集中させ、実際の常勤音楽療法士に加え、雇用また教育の立場にある人をシンポジストに迎え、それぞれに持論を展開してもらった。シンポジウム開催前に筆者が想定した論点である、(a) 財源、(b) 必要な資格、(c) 求められる技術や知識、(d) 実務内容、(e) 協力者、(f) 職業認知の項目について、常勤雇用されている音楽療法士がそれぞれ回答した。またそれらに対して音楽療法士を雇用する側と、育成する教育側にあるシンポジストが意見や質問をする形式で進められた。

2. 1 <福祉の現場に常勤している音楽療法士の立場から [中野, 2015]>

このシンポジウムでは、社会福祉法人に常勤雇用されている音楽療法士として、社会福祉法人和歌山県福祉事業団所属の中野江里氏に話題提供者として登壇いただいた。先ず中野は、和歌山県福祉事業団の経営理念「障害のある人もない人も共に地域活動に参加できる普通（ノーマライゼーション）の社会づくり」を紹介し、その上で議論を展開した。

2. 1. 1 財源

中野は、和歌山県福祉事業団の中で音楽療法士は、医療職として位置付けられていることを紹介した。そしてその財源について、法人の安定経営による利益を、事業団の経営理念に基づき利用者に対して還元する「サービスの一環」として音楽療法士の雇用につなげていると述べた。これは音楽療法が保険の点数化の対象になっていない為、その様な形で財源が確保されているということである。また中野は、音楽療法士以外にも園芸家や芸術家が、同様の財源と位置付けで雇用されていると紹介した [2015]。

2. 1. 2 必要な資格

職場で求められる資格として中野は、日本音楽療法学会認定音楽療法士、音楽療法士1種2種を挙げた。これは認定資格と述べた高橋[2015]と同一の結果であった。中野は雇用者側から、日本音楽療法学会認定音楽療法士（補）では、雇用する上で不十分な資格であると伝えられたことも付け加えた [中野, 2015]。

2. 1. 3 求められる技術と知識

音楽療法士に求められる技術と知識について中野は、自身の職場の経営者、現場スタッフから聞き取りを行いその結果を報告した。経営者からは、専門家として、利用者に対する日々の活動を提供するのに必要な能力と、現場のスタッフに対する育成と教育が出来る能力が求められると述べた。また現場スタッフの声として、障害に関する知識と、そういった障害のある人を支援するのに必要な知識を紹介した。また福祉現場で行われる年中行事を企画する為のアイディアや想像力が求められることを紹介した。その上で、自身の経

験からの考察を交えて、音楽療法士に求められる技術や知識には、「音楽技術」、「構成力」、「対人スキル」の三つを挙げた。

2. 1. 3. 1 音楽技術

音楽技術について中野は、次の技術、能力、知識が必要であると紹介している。それらは以下の通りである；

- 様々な楽器を演奏できる
- 移調ができる
- 即興ができる
- 幅広いレパートリー
- レベルの高い演奏

2. 1. 3. 2 構成力

構成力について中野は、次の能力、知識が必要であると紹介している。それらは以下の通りである；

- 障害の知識
- 支援の知識
- アイディア（想像力）
- 企画力

2. 1. 3. 3 対人スキル

対人スキルについて中野は、次の能力、知識が必要であると紹介している。それらは以下の通りである；

- コミュニケーション能力
- 説明力
- チームワーク（能力）
- 觀察力
- 音楽家との人脈作り（に必要な知識や能力） [中野, 2015]

2. 1. 4 実務内容

音楽療法士としての自身の実務として中野は、10名前後を対象にした集団音楽療法と、個別の音楽療法を実施していると述べた。対象は知的、精神、身体障がいのある子供から成人で、その現場も生活事業所や作業所、児童デイサービスなどの通所施設から、障害者支援施設といった入所施設など多岐にわたると述べた。このことから、前述した障害の知識や支援の知識においては、幅広い知識が必要ということが示唆された [中野, 2015]。

2. 1. 5 協力者

音楽療法実施時の協力者として中野は、支援員、作業療法士、看護士、保育士がいることを挙げた。特に支援員は、セッション中のサポートのみならず、セッション計画、準備

や片付け、その後のカンファレンスや記録においても協働することから、支援員の理解協力は重要であることを示唆した。支援員の協力に関しては、利用者の変化や音楽療法の研修を通して得られる様になったと述べた。またその施設に一人の情熱的な理解者協力者がいることで、音楽療法の定着と効率化につながったと述べた [中野, 2015]。

2. 1. 6 職業認知

中野はこのシンポジウムに向けて自身の職場において、音楽療法士職業認知についてのアンケートを実施した。音楽療法導入前の職業認知については、知っていたと表した人が 59% であったことを述べた。また導入後の音楽療法の理解については、理解できたという人が 84%、理解できないという人が 4%、どちらとも言えないという人が 12% いることを報告した。更に音楽療法の効果に関する項目においては、効果を感じられたと答えた人は 85% で、感じられないと答えた人は 15% いたことを述べた。これらの結果から中野は、「(音楽療法への) 理解が進めば、(その) 効果も実感でき...、効果を感じられれば、理解も進む」という相互作用があると考察した。職員が期待している効果として「情緒の安定」「リラックス効果」「ストレスの発散」「自己表現能力の向上」が高い期待が寄せられると同時に、その効果もほぼ同等に認められていることを報告した。一方で、期待は低いものの効果も認められないものとしては、「睡眠の安定」や「不適応行動の減少」を挙げた。今後の課題として、音楽療法の効果があまり認められないことについては、セッション後の様子などを職員より情報を収集して状況を把握すると共に、スーパービジョンや音楽療法士同士の交流、講習会への参加などを通したスキルアップが必要であると提言した [中野, 2015]。

2. 2 <医療現場に常勤している音楽療法士の立場から [高橋, 2015]>

このシンポジウムでは、医療法人に常勤雇用されている音楽療法士として、特定医療法人防治会いづみの病院リハビリテーション部所属の高橋加奈氏に話題提供者として登壇いただいた。高橋は、主に回復期病棟、一般病棟の脳血管疾患のある患者に対する音楽療法を実施していると述べた。

2. 2. 1 財源

医療法人に常勤雇用されている高橋は、自身の雇用形態は介護職の分類で給与を受けていると述べた。音楽療法からの直接的な収入がないことから、介護職員や歯科衛生士同様に、直接の利益にはならないが医療介入においては必要な人員と位置付けられていると述べた。つまり音楽療法からの収入がない分を「医療点数を取ることができる職種の収益」 [高橋, 2015] から、音楽療法士への給与に当てているということである。また高橋は、理学療法士や言語聴覚士、作業療法士らと同時介入することにより、彼らの医療行為から医療点数を上げているとも述べた。

2. 2. 2 必要な資格

高橋は、自身の職場が音楽療法士を雇用する上での資格条件は特別なかったと報告した。またその他の資格についても特に必要というわけでもなかったと述べた。その上で、職場で求められる資格として「『音楽療法を専門的に行うことができる』ことを証明できる資格」[高橋, 2015]として、認定音楽療法士の資格があると雇用者側には能力を提示しやすいことを示唆した。また高橋はこのシンポジウムを準備する過程で、雇用者側より、音楽療法士の国家資格化が事業を展開する上で望ましいと伝えられたことも付け加えた。

2. 2. 3 求められる技術と知識

高橋は、自分が公募ではなく個人的な働きかけを通して雇用されたこと、また自身の実務経験が研究実績より示唆されていた為に、入職前に技術や知識を試験や面接などで証明する必要もなく、現在の音楽療法士職に就けたことを報告した。しかしながら実務の過程で、音楽療法士に求められる技術や知識として、「患者様（病状、既往）に応じた音楽療法ができる技術・知識」[高橋, 2015]が前提として求められることが多かったと述べた。そして具体的にそれらを音楽能力と非音楽能力の二つに大別した。高橋によると音楽能力とは、様々な曲に関する知識、伴奏や歌唱能力、患者のニーズに基づいた介入への判断力ということである。また非音楽的能力には、コミュニケーション能力、集団内での観察力、疾患に関する知識、医療チーム内の関わり方ということを挙げた。

2. 2. 4 実務内容

前述した通り音楽療法は保険の点数化の対象ではないために、「サービスの一環」[高橋, 2015]として行われていると報告された。しかしながら、患者のニーズに合わせた医師からのリハビリ指導依頼（「処方箋」）や、リハビリや病棟スタッフからの介入依頼を受けて、個別、または集団で音楽療法を実施することもあると述べた。介入は、単独で行うこともあるが、医療職の専門家が同時介入することもあると付け加えた。またリハビリにおける体操への動機付けとして、音楽を提供することもあると述べた。さらにレクリエーションの一環として音楽活動が提供されることもあると述べた。

2. 2. 5 協力者

音楽療法実施時の協力者として高橋は、リハビリスタッフ、医師、病棟看護師、介護士を挙げ、特にリハビリスタッフ（理学療法士、言語聴覚士、作業療法士）と共に、それぞれの視点から共通の目標に向かってチームによる介入を行っていると述べた。高橋は、理学療法士より、患者の歩行訓練に音楽を活用できないかと相談や依頼を受け介入につながることもあると報告したが、同時にスタッフ間で音楽療法に対する興味や関心の度合いが異なることも合わせて述べた [高橋, 2015]。

2. 2. 6 職業認知

高橋は自身の院内での職業認知の度合いについては様々であると述べた。リハビリ室で

の介入や、食堂などのレクリエーションの提供場面、院内研修、広報誌などを通して存在は知っているという人が多いと述べた。しかしながら、存在のみを知っているという人から、チーム共通の治療目標に基づいて介入していると認知している人まで、認知の度合いが様々であるということを述べた。この理由として高橋は、他職種からは表面的な介入方法に目が行きやすく、その背景にある治療目標が明確に伝わっていない可能性があると述べた。音楽療法士の常勤雇用の拡大に対する課題として、「直接的な利益がない」「客観的效果がわからない」「病院全体の人事費が高い」ことを挙げた。また人員が足りないために、十分なサービスを届けられない現状もあることを挙げた。その上で高橋は、音楽療法の認知度を院内のみならず、地域で高めることが必要であると提言した。さらに「同じ職場に同じ職種がいない」ことが、疑問の解決につながらず、スーパービジョンや勉強会へ自ら赴く行動力が必要となることも述べた。また音楽療法は単独では効果が見られにくいと述べ、他職種との協働が、音楽療法の効果の認知につながるという期待も述べた。

2. 3 <音楽療法士の専門職としての雇用の可能性と課題：養成教育の現場より（糟谷, 2015）>

音楽療法士の育成に、くらしき作陽大学で 10 年間携わってきた糟谷由香氏に、指定討論者として登壇頂いた。糟谷は、その 10 年の教育現場での経験や卒業生との交流を通して得た知見を紹介した。

糟谷は、日本音楽療法学会で 2011 年から 2013 年までに行われた、日本音楽療法学会認定校卒業生進路調査の結果を報告した。それによると常勤音楽療法士としての採用数は、2011 年度が 23 名、2012 年度が 22 名、2013 年度が 26 名だった。これは一部の交替を含むものの、基本的には各年に新たに生まれた雇用数である。またくらしき作陽大学から常勤音楽療法士が 2011 年度に 5 名、2012 年度に 3 名、2013 年度に 2 名、2014 年度に 2 名が採用され、2015 年度には 5 件の常勤音楽療法士の募集が寄せられていると述べた。さらに一人目の常勤雇用から人員数を拡大する現場もあることを報告し、これらのことから、音楽療法士の常勤雇用は拡大の傾向にあることを述べた。しかしながらこれらの傾向には地域差や年度による差があるのでないかということを付け加えた [糟谷, 2015]。

2. 3. 1 求められる技術と知識

糟谷は音楽療法士の専門性の成長の過程を、木のイラストを用いて説明し、木の幹が「大学における教育・指導」、枝葉が「卒業後の臨床経験・自己研鑽」、実が「専門職として必要とされる音楽療法士」と例え、大学における教育は基礎的な土台であると述べた。その上で、枝葉や実をつける、つまり専門性を育むには、それぞれの現場で必要な知識技術を身につけていくことが必要であるとし、そのためにはその土台となる幹がしっかりとしている必要があると述べた [糟谷, 2015]。

この前提で糟谷 [2015] は、音楽療法士に求められる技術と知識として(a) 専門性と一般

性のバランス、(b) コミュニケーション能力+プレゼンテーション能力=TPO に応じたアピール力、(c) 音楽療法の役割を見極める力、(d) 自己研鑽力、の四つを挙げた。

2. 3. 1. 1 専門性と一般性のバランス

音楽療法士としての専門性と対峙してあげられている一般性について糟谷は、対人職の専門家として全般的に求められるクライアントとの関係構築に必要な能力を指すと述べた。この一般性について糟谷は、第 13 回日本音楽療法学会学術大会時に開かれたシンポジウムに参加した関連領域の専門家が、音楽療法士に求める能力として挙げたものであると述べた。具体的には、「クライアントのニーズが今どこにあるかを見抜くアセスメント力」「色んな人と雑談が出来る話題力」「愛されるキャラクター」などが挙げられたと報告した。また他領域の専門家とコミュニケーションをとる能力が求められることを挙げ、これら的一般性と、実際に音楽療法を実施するのに必要な専門性のバランスが大切であると述べた。またこの専門性の醸成については、現場で徐々に培われていくものであるという、前述の木の例えで述べた見解を改めて述べた [糟谷, 2015]。

2. 3. 1. 2 コミュニケーション能力+プレゼンテーション能力=TPO に応じたアピール力

糟谷 [2015]は前述の一般的なコミュニケーション能力に加えて、音楽療法の効果や音楽療法士の役割について、その時々に応じた形でアピールする力が必要であると述べた。忙しい現場では十分な時間をとったプレゼンテーションをする機会が持ちにくいことから、同僚との日常会話の延長線のような短時間の機会に、音楽療法の効果や専門性をアピールする能力があることが望ましいと述べた。またこの言語化の過程を口頭においても文書においても伝えることができる事が重要であると述べた。

2. 3. 1. 3 音楽療法の役割を見極める力

音楽療法の役割を見極める力として糟谷 [2015]は、多くの職種が混在する現場で、どのような役割をどの職種が担っているのかを把握し、その上で音楽療法士として何ができるのかを知る力と述べた。つまり音楽療法士の強みと弱みを認識することが必要だと述べた。またこれを行う上で、アセスメントや評価に関する知識や技術を向上することが、この職業的棲み分けを進めることであると述べたが、同時にこれは音楽療法界全体の課題であるとも付け加えた。

2. 3. 1. 4 自己研鑽力

自己研鑽力について糟谷 [2015]は、受身的ではなく主体的にクライアントのために自分の知識や技術を高めていこうという意欲や、そのための行動力であると述べた。そしてそれが前述の木の例えで挙げた「枝葉」に当たる部分であると述べ、この研鑽のための方法を知っていることが必要であると述べた。

2. 3. 2 今後の課題

ここまで議論を踏まえ糟谷 [2015]は、今後の常勤音楽療法士職の増加に向けて、何が必要かを教育側、現場の音楽療法士、そして学会側の課題について論じた。

2. 3. 2. 1 教育現場の課題

クライアントを取り巻く環境の中でその人のニーズを理解し、「音楽療法の役割を見極める力」や、その強みや弱みを様々な方法で他者に伝える能力を教育現場で培うのに、糟谷 [2015]は臨床実習や卒業研究の科目を活用することを提言した。特に自身の取り組みとして糟谷は、卒業研究において事例研究をすることを学生に奨励し、クライアントのニーズをアセスメントし、自分の長所短所を踏まえた上で介入する方法を検討する能力を培うための教育を施していることを紹介した。

2. 3. 2. 2 現場の音楽療法士の課題

現場の音楽療法士の課題として糟谷 [2015]は、職場で音楽療法以外の専門的な知識や技術の指導を仰げる人や機会を見つける必要性を述べた。また音楽療法士としての強みを認識した上で、他職種と意見や情報を交換できる並列な相互関係の構築が重要であるとも述べた。さらに音楽療法に関する知識や技術の指導を仰げるスーパーバイザーを見つけることも重要であると述べた。

2. 3. 2. 3 学会としての課題

学会による全般的なサポートとして糟谷 [2015]は、すでに行われている取り組みのラーニングサポートセンターを紹介した。これは日本音楽療法学会の音楽療法推進特別委員会の取り組みとして、現在モデル事業が展開されているもので、音楽療法士の「駆け込み寺」の様なサポート体制のことであると述べた。

もう一つは、日本音楽療法学会認定の音楽療法士養成校や、各地の研究会などと日本音楽療法学会が連携して、会員対象の専門コースを開催することが提案された。これについて糟谷 [2015]は、医師の専門医制度の様に、多岐に細分化された音楽療法の対象領域の専門性をさらに深めるための教育プログラムを提供するコースが各地で開催されることで、卒業後の音楽療法士が専門性を体系的に深められる場が持てるのではないかと述べた。

2. 4 <施設側の立場から [郡司, 2015]>

社会福祉法人ジョイ松戸で音楽療法士を雇用する郡司正樹氏に、指定討論者として登壇いただいた。

2. 4. 1 求められる技術と知識

郡司 [2015]は、自身の経験から、人の健康に関与する専門家として、先ず目の前の対象者にとって何が必要なのかを全人的な視点で見ることできる能力があることが重要であると述べた。それによりその対象者のニーズに応じた分業が可能になり、その分業化の中で音楽療法がその強みを発揮することができると言った。ニーズに応じた分業と専門性を活か

した介入ができるようになるために、郡司は月に一度の事例検討会をして対象者に関わる専門職同士が意見交換や情報共有をしていたことを報告し、そのような機会の重要性を強調した。

2. 4. 2 財源

現在の障がいのある人の地域社会における共生を謳った「障害者総合支援法」 [厚生労働省]の流れから、郡司 [2015]は、この地域包括支援の枠組みの中で音楽療法士が活躍できる潜在的な現場は増えていると述べた。しかしながらそれに伴う給付金で直接音楽療法士を雇用するのは難しいために、前述の話題提供者 [中野, 2015; 高橋, 2015]同様に、音楽療法はサービスの一環として行われると述べた。郡司は、地域包括支援の枠組みの中で音楽療法士が活躍できる現場は増えていることから、その枠組みの中で音楽療法士が自己と音楽療法の力をアピールできる能力が必要であると述べた。増加する児童デイサービスを例に、その中で消費者がより良いサービスを求めていることから、音楽療法が子供のトータルケアに寄与できることをアピールし実施することが、その事業所の差別化につながり、ひいては音楽療法士の雇用につながることを示唆した。また介護予防事業においても同様のことが言えると述べた。

2. 4. 3 今後の課題

そして郡司 [2015]は、専門家としてアピールしていくには、日頃からのセッション内の評価や、治療方針の評価、そして自己の評価をすることが必要であると述べた。経営者側の視点として、音楽療法のサービスや音楽療法士が、クライアントの全人的な福祉（「精神面・情緒面」「身体的側面」「脳の機能的側面」「社会的側面」）を支援するために、どのような価値があるのかを分かりやすく提示できることが重要であり、またその質も問われるので継続的な自己研鑽が必要であると述べた [郡司, 2015]。

2. 5 <質疑応答>

育成側代表の指定討論者である糟谷より、音楽療法士として常勤雇用をされている二人の話題提供者に対して、音楽療法士としての強み弱みをどのように捉えているのか、そしてその弱みをどのように高めていく努力をしているのか質問した。社会福祉法人に音楽療法士として常勤雇用されている中野は、まず音楽力を高めるためにジャズピアノとフルートのレッスンを受けていること、そして毎週一定量の本を図書館より借りて文献研究をしていると報告した。医療法人に音楽療法士として常勤雇用されている高橋は、音楽療法士の強みについて、集団内での観察ができること、その人に合わせた音楽を提供していく能力があることを挙げた。弱みとしては、全般的な知識の不足を挙げ、それについて対象者の疾患、特にパーキンソン病に関する文献と、それらの疾患を持つ患者への音楽療法の文献を読んだり、勉強会に参加したりしていると述べた。

糟谷はまた、常勤雇用されている音楽療法士の話題提供者が、現場で用いているアセス

メントや評価の知識や技術について質問をした。これに対して中野は、作業療法士や理学療法士からモデルとなるものを入手して音楽療法の現場で適応できるように改編していると述べた。高橋は、アセスメントや評価には客観的な効果が求められることから、他領域の職種で標準化されている評価やアセスメントを用いて、音楽が介入過程にあった時の反応を記録していると述べた。またこれらの標準化されている記録表の用い方に関しては、リハビリの専門家に指導を仰いでいると付け加えた。

シンポジウム会場から、育成者側に対して、大学教員として音楽療法士の雇用現場の開拓をどれほどやっているのかという質問が出た。これに対して糟谷は、自身の勤める大学には広い地域からの学生が来るために、自分がそれを行うことは非現実的であるということを述べた上で、先に述べた通りの音楽療法に関する知識とアピール力を身につけさせることを優先にしていると述べた。学生の主体性がより重要であると述べた。大学教員でもある郡司も、自己開拓力や自己アピール力を育むことの方が大切であると述べた。音楽療法士を雇用する立場としても郡司は、現場で使えるかどうかは、その学生の自己開拓力があるかどうかが重要となると述べた。介護職員で働き始めた卒業生の音楽療法の評判が良いために、やがてその法人全体で行うまでに音楽療法が広がった例を紹介し、現場での開拓力や音楽療法実践力、人間性が重要になると強調した。

3 考察

このシンポジウムを通して幾つか明らかになったことがある。一つは財源についてである。それについて言及をしなかった糟谷を除いて、他の三人の登壇者が述べたり示唆したりしたことは、音楽療法士は現場で必要不可欠な人材として位置付けられ、法人全体から得られる収入を用いて雇用されているということである。これは音楽療法士が国家資格化されておらず、音楽療法のサービスも保険の点数化の対象になっていないことから起こっている状態である。しかしながらこれが示唆することは、健全な経営をしている法人であれば、そのやりくりと工夫の中で、音楽療法を専門的にできることを証明できる有資格 [中野, 2015; 高橋, 2015]の音楽療法士の雇用につなげることができるということである。ただし、それにつなげるためには、次の論点である音楽療法の効果や「強み」の理解、そしてそれらをアピールできる能力が、現場の音楽療法士、または職場開拓をする学生に求められるということである。

求められる技術や知識として、中野と高橋が共通して挙げたことには、音楽的な側面と、臨床的側面、そして対人的側面があった。前者の二つは、臨床的音楽能力とでも表現することができるかもしれない。つまり対象者の健康を支援するために、その対象者のニーズに合わせて音楽を適応させて用いることができる能力である。そして後者は、臨床的音楽を通して得られた対象者の変化をとらえて、それを他者に伝えていく能力のことであり、

これは四人の登壇者全てがそれぞれの表現でその重要性を強調したことでもある。中野 [2015] の「(音楽療法への) 理解が進めば、(その) 効果も実感でき...、効果を感じられれば、理解も進む」という言葉にもあるように、音楽療法の効果が伝わっていけば、音楽療法への理解が進み、雇用の定着にもつながると考えられる。つまり臨床的音楽能力と対人コミュニケーション能力の両方が重要で、その両輪が整うことで音楽療法職の拡がりが前進していくと考えられる。

しかしながら臨床的音楽を通して対象者に変化をもたらすことそのものが、難しいことでもある。音楽療法士として常勤雇用されている二人の話題提供者は、専門的知識において不十分さを感じており、また雇用の財源上一人職場のために、悩みや疑問を相談できる人が身近におらず、孤立や孤独を感じている様子もうかがえた。職場における教育や訓練である On-the-Job-Training や、仕事の悩みを相談できる職員同士のコミュニケーションが職員の定着につながるという報告もあるが [中井, 2015]、そのような相談の出来る音楽療法士が他にいない現場では、そういった支援を期待するのは難しいのが現状のようである。これについて糟谷 [2015] は、現場の音楽療法士の課題として、職場内外で指導を仰げる人を見つけることの必要性を述べている。また個人の努力以外の部分で糟谷が提言したのは、学会としての課題で述べた日本音楽療法学会ラーニングサポートセンター事業である (日本音楽療法学会音楽療法推進特別委員会)。今後はどのような運用方法で、どれほど頻度でラーニングサポートを実施するのが、現場の音楽療法士の孤独感や悩み、ひいては燃え尽き感を解消するのに適当なのか検討が必要と思われる。また糟谷が提言した専門コースについても、現実的な運用方法の検討が必要だと考えられる。アメリカ音楽療法協会(American Association for Music Therapist)に起源を持つ、教育課程を終えた学生のインターンシップ先に大学教員が定期的に出向いて指導を行う形式のインターンシップを導入することも、常勤同等に働きながらそこで起こる悩みや疑問を解決するのに役立てられると筆者は考える。質疑応答における会場からの育成者側に対する質問は、このような育成側の現場への積極的な参与が必要という見解に基づきなされたとも考えられる。この形式のインターンシップは、大学での学術的知識と実践を統合するものになり (Hesser, 1992)、似たような形式のインターンシップを日本の教育現場でも取り入れられないか、一考の価値があると思われる。

音楽を通して対象者にもたらされた変化を臨床的に理解することもまた、難しいことでもある。それが糟谷から話題提供者に対する、アセスメントと評価に関する質問の背景だったと考えられる。他職種の専門家は、着眼する領域がはっきりしている。理学療法士(Physical Therapist)であれば身体運動機能、言語聴覚士(Speech Therapist)であれば言語能力、作業療法士(Occupational Therapist)であれば日常の作業動作に関連する能力、臨床心理士(Clinical psychologist)であれば心理や認知能力を主たる着眼点としている。音楽

療法においても、人間関係の中で音楽に参与できることが人間的に健全な在りようであるという音楽中心音楽療法の考え方に基づき、音楽参与に必要な能力を高めたり整えたりすることが音楽療法の目的という考え方もある (Carpente, 2013; Abrams, 2012; エイゲン, 2013)。しかしながらこの音楽中心音楽療法の考え方に基づいて実践をするには、常勤雇用されている音楽療法士が所属する法人に、この考え方方が理解され承認されることが前提である。郡司 [2015]は音楽療法がクライアントの全人的な福祉に寄与することを述べた。そのクライアントの音楽による変化は、これまでの職業領域の枠組みを超えるものであり、それを「強み」として捉えることができる。この領域の枠組みを超える音楽の力をを利用して、音楽療法士が他領域で掲げている目標に対する効果を増大させることも可能である。Bruscia (2014)は、実践のレベルを説明し、アメリカでは学士課程とインターンシップを終えて資格取得をした初級レベルの音楽療法士が、増大レベル(Augmentative level)の実践を通して、クライアントの健康への働きかけに対して支援的に関わると述べている。高橋 [2015]が理学療法士と協働して患者の歩行訓練に音楽を活用する姿や、他職種のアセスメントや評価方法を音楽療法に適応させて用いている姿 [中野, 2015; 高橋, 2015]がそれである。教育制度の違いがあるために単純には比較できないが、日本でも同様のことが考えられる。しかしながら二人の話題提供者は、求められる技術と知識として、現場スタッフを育成することを期待されたり、実際の実務内容としてすでに単独で介入が行われたりしている [中野, 2015; 高橋, 2015]。これは、Bruscia [2014]の実践のレベルでは、集中的レベルや主要的レベルとなり、初級レベルを超えた、大学院かそれ以上の教育や訓練、臨床指導を受ける必要があると述べている。幸いなことに二人の話題提供者は自己研鑽力 [糟谷, 2015]に長けているために、求められる技術と知識を自ら補いながら実務をこなしてきているが、これを現状のまま全ての初級レベルの音楽療法士に期待するのは、個人への負担が過重であるとも考えられる。悩みや疑問を相談できない状況が燃え尽き感につながらないように、支援が求められる。

4 結語

このシンポジウムで明らかになったことは、音楽療法士が医療福祉の現場で必要な人員とみなされ、法人そのものが安定的な経営をしていれば、利用者に対するサービスの一環として、常勤で音楽療法士として雇用される機会はある。しかしながら音楽療法士に期待される役割は、多様で、高い実践のレベルが求められてもいる。雇用の財源上一人職場であることが多いため、そのような現状で現場の音楽療法士が一人で疑問や悩みを抱き、自ら自己研鑽を積んでいく必要がある。自己研鑽力のある音楽療法士の努力を通して、職業的定着や専門性の醸成につながることも考えられるが、それには課題も多いことがわかつた。これらの現状を踏まえると、音楽療法士職の安定的就業形態を増やし維持するために

は、(a) 様々なレベルでの音楽療法に関する教育 [糟谷, 2015] や、普及と啓発 [高橋, 2015] を通した音楽療法の実践レベルに関する理解の助長、(b) 音楽療法の普及啓発に必要なコミュニケーション能力の促進、(c) 常勤音楽療法士に対する支援の体制の強化 [糟谷, 2015; 日本音楽療法学会音楽療法推進特別委員会] 、(d) 音楽療法士の専門性探求の促進 (糟谷, 2015)、といったことが必要になると考えられる。ただしこれらの知見は、あくまでこのシンポジウムで述べられた内容から導き出された仮説に過ぎない。より大きな規模の調査研究を行うことにより、この仮説が支持されるかどうかの検証が必要である。

また財源上一人職場であることが多いと考えられるが、糟谷 [2015] は一人の音楽療法の雇用をきっかけに、その後音楽療法士の補充をする法人も存在すると述べている。このような法人の常勤音楽療法士雇用のための財源はどこにあるのか、最初に雇用された音楽療法士はどういうふうに一人職場で起こりうる問題を克服したのか、そしてその音楽療法士はどういうふうに音楽療法の効果や意義を他者に伝えていったのかなど、引き続き検討をする必要がある。

引用文献

- AbramsBrian. (2012). A relationship-based theory of music therapy: Understanding processes and goals as being-together-musically. 著: BrusciaEKenneth, Readings on music therapy theory. Gilsum: Barcelona Publishers.
- BrusciaE.Kenneth. (2014). Defining Music Therapy. University Park: Barcelona Publishers.
- CarpenteA.John. (2013). IMCAP-ND:The Individual Music-Centered Assessment Profile for Neurodevelopmental Disorders A Clinical Manual. Regina Publishers.
- HesserBarbara. (1992). AAMT, Coming of Age. Music Therapy, 11 (1), 13-27.
- エイゲンケネス. (2013). 音楽中心音楽療法. (鈴木琴栄, 鈴木大裕, 訳) 千代田区, 東京都: 春秋社.
- 糟谷由香. (2015年9月12日). 音楽療法士の専門職としての雇用の可能性と課題 : 養成教育の現場より. 第15回日本音楽療法学会学術大会自主シンポジウム「音楽療法士職の安定的就業形態について考える」. 札幌市, 北海道, 日本: 日本音楽療法学会.
- 木村知子, 小森久美子. (2014). 看護職確保定着をめざした日勤常勤 (嘱託) 看護職員の意義-A病院 (民間中小病院) における取り組み-. 聖泉看護学研究, 3.

- 郡司正樹. (2015年9月12日). 施設側の立場から. 第15回日本音楽療法学会学術大会自主シンポジウム「音楽療法士職の安定的就業形態について考える」. 札幌市, 北海道, 日本: 日本音楽療法学会.
- 厚生労働省. (日付不明). 障害者総合支援法が施行されました. 参照日: 2016年3月24日, 参照先: 政策について:
http://www.mhlw.go.jp/stf/seisakunitsuite/bunya/hukushi_kaigo/shougaishahukushi/sougoushien/
- 杉村めぐる. (2015). 雇用形態間格差は「労一 労対立」か. 工学院大学研究論叢, 52(2), 19-40.
- 関根正, 内田正樹, 木村共美, 藤倉美佳, 木村きよ子, 大館太郎. (2012). 児童思春期病棟に勤務する看護師の看護に関する意識. 群馬県立県民健康科学大学紀要, 7, 63-74.
- 高橋加奈. (2015年9月12日). 医療現場に常勤している音楽療法士の立場から. 第15回日本音楽療法学会学術大会自主シンポジウム「音楽療法士職の安定的就業形態について考える」. 札幌市, 北海道, 日本: 日本音楽療法学会.
- 中井良育. (2015). 介護サービス事業所の人材確保及び職場定着の方策等の現状と課題の考察. 同志社政策科学研究 = Doshisha policy and management review, 17(1), 119-135.
- 中野江里. (2015年9月12日). 福祉の現場に常勤している音楽療法士の立場から. 第15回日本音楽療法学会学術大会「音楽療法士職の安定的就業形態について考える」. 札幌市, 北海道, 日本: 日本音楽療法学会.
- 日本音楽療法学会音楽療法推進特別委員会. (日付不明). 音楽療法推進特別委員会からのご報告. 参照日: 2016年3月24日, 参照先: 第30号日本音楽療法学会ニュース:
<http://www.jmta.jp/association/n030/06.html>
- 松田文子, 竹内由利子, 池上徹, 水野有希, 吉川徹, 酒井一博. (2010). 複合介護施設における職員の雇用形態別にみた ディーセント・ワーク意識と就労ストレス. 日本人間工学会大会講演集, 46sp(0), 302-303.
- 山口淑恵. (2010). 地域包括支援センターにおける業務の現状および個人特性・労働環境と職業性ストレスとの関連. 産業衛生学雑誌, 52, 111-122.

イスパニア音楽の特徴 XIV

インターミッション

— 地域差と多様性 パイス・バスコ その一 —

José Santiago ÁLVAREZ-TALADRIZ

はじめに

本シリーズでは、イスパニア音楽のリズム的特質について論述してきた。本稿からしばらくの間は、新たなる視座を求めて、共通性としてのそれではなく、地域差に目を向けて、イスパニア音楽を概観してみたい。

イスパニア音楽と地域

イスパニア文化の地域差に言及するとき、その地方区分を如何なるものにするのかについては、議論が必要となろう。例えば、行政主動の公文書などで取り上げられる場合においては、今日の大きい行政区画である「州(各々州によりその呼称が異なる)」ごとに行なわれることが多い。この州の割りは、所謂 1978 年憲法で導入された自治州制度に基づき、1979 年から 1983 年までに制定されたもので、実際上の文化的まとまりとは一致しないことも多い。そこで、本稿では、19世紀半ばに定着したとされる、旧来の文化圏による区分を、用いることとする。その区分に従い、音楽的差異にうまく妥当する基準としては、イスパニアの著明な音楽学者のマヌエル・ガルシア・マトス (Manuel García Matos) が、『マグナ・アントロヒア (Magna Antología del Folklore Musical de España)』< UNESCO / HISPAVOX >に用いた地域区分が存在するので、本講では、引き続き、基本的に、これを用いることとする。

ガルシア・マトス著の同書の中に Mapa Regional de España という図版で示されている。

次にその Mapa Regional de España を示す。



また、この地方区分に近い形で、地域別の楽譜集成が、ファン・イダルゴ・モントヤ (Juan Hidalgo Montoya) 氏らによって、『イスパニアのフォークlore (Folklore musical español)』として、編まれており、今日でも、入手可能である。

本稿では、これらの地域区分を念頭に記述を進めたい。ただし、旧カスティージャと、レオンとの区分に、特にバジアドリー県等の扱いについて、考えを異にする点があるので、小論では概ね、次に挙げた地図の区分で論述することとする。



イスパニアの言語と エウスケラ?

さて、イスパニアに於いて、文化的差異が最も顕著に見て取れるのは、言語についてであろう。イスパニアには、4種の言語と、その方言とが存在するといわれる。この様な考え方方は、イスパニアの言語を、文法体系が大きく異なるものを、その方言と捉えることとしたときに生じる。地域の言語を、カステジャノ(Castellano)、カタラン(Catalán)、ガジェゴ(Gallego)、エウスケラ(Euskera)の4言語とその方言としてとらえようというものである。この4言語以外に、バレンシアノ(Valenciano)と、アラネス(Aranés)とが、自治州の公用語となっているが、学問上の細かい分類に目をつぶれば、多くのイスパニア人が、この二つの言語を、カタランの方言と考えている。

先に挙げた4言語を見ると、エウスケラ以外は、所謂インドヨーロピアン語族に属する。エウスケラ（日本では「バスク語」といわれている）は、旧西ヨーロッパに、ぽつんと現存する、例外的な言語ということになる。『膠着語』的な特徴を持つとも言われる。正確には、膠着語そのものではないようだ。しかし、外見上は、日本語の助詞に当たる様な部分

を持つかにみえる。

文法的視点で見れば、カステジャノ (Castellano)、カタラン (Catalán)、ガジェゴ (Gallego)、の3言語とは、大きく異なるが、使用される字母には、共通点が多い。アカデミア・エスペニョーラの定めた現行のカステジャノの字母とほぼ同じ 27 文字、つまり、A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, Ñ, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z に、Ç と Ü を加えた 29 文字であると言われる。La Real Academia de la Lengua Vasca – Euskaltzaindia (王立バスク語アカデミー) によると、C, Q, V, W, Y, Ç は外来語にのみ用いられ、Ü は主に、スペロア方言の表記に用いられるとのことである。

語彙の面では、独自性が高く、エウスケラの話者以外には、カステジャノ等のインドヨーロピアン語族からもたらされた語彙以外は、その意味を想像することすら難しい。このような特性から、「古代言語の生き残り」などと言われることもある。先に、『膠着語』と記したが、純然たる膠着語では無く、あたかもその様な特徴を示す言語ということである。

膠着語である日本語との類似性を示すために、例を示そう。日本語の「ゲルニカの木」を、カステジャノとエウスケラとに訳すと、次の様になる。

“Árbol de Guernica” (カステジャノ)、 “Gernikako Arbola” (エウスケラ)、カステジャノでは、ゲルニカの地名の前に、前置詞の “de” が付き、最初に、「木」を示す “Árbol” が来る。語順としては、英語と同じである。

ところが、エウスケラでは、ゲルニカの地名の末尾に、日本語の助詞の「を」にあたる接尾詞の “ko” が付き、その後に、「木」を示す “Arbola” が来る。語順としては、日本語と同じである。このように語順から見る限り、他の三言語とは、明らかに異なっている。エウスケラつまり、バスク語が、イスパニアの他の地域の言語と全く違った様相を呈するものであることが分かる。

更に、カステジャノ (Castellano)、カタラン (Catalán)、ガジェゴ (Gallego) が、ストレス・アクセントであるのに対して、エウスケラ (Euskera) は、日本語と同じ高低アクセントである。

エウスケラ バスク語と音楽的因素

エウスケラ、日本で言うところのバスク語の、音楽に関わりそうな要素を見ていくと、そのフレーズのまとめ方が、日本的なフレーズのまとめ方に類似しているのではないかということに気づく。

筆者は、言語学者ではないので、深く触れることをしないが、20 年近く外国語教育にも携わった経験から見て、その音楽的語り口とでも言えるものに、類似点を見出すのである。

話者の、フレーズの終わりに關わる意識が、バスク語と日本語とは、似ているのではな

いかと考えるのである。「纏まりのつけ方の差異」とでも呼べばよいのであろうか。

- 始めと終わりにしっかりと区切りをつける一般的西欧言語
- 全体像は大掴みにして、細部を個々に示す日本語やバスク語
といった、差異があるように感じられる。

この相違が、言語の音響的なフレーズ感の特性にもつながるものではないかと考える。そして、更に、音響的・音楽的特性のうちの「音価」の捉え方につながるものであろう。

この感覚が、「音」つまり、言語の音響的特徴につながった時に、フレーズの終わりの感覚の差異となって現れるように考えられる。

つまり、導き出された考えは、日本語やバスク語は、文の個々の要素には気を使うものの、ここまでが区切りという感覚は、音響的・音楽的には、稀薄であるということである。

ものごとの始めと終わりがしっかりとしているカステイジヤに代表されるイスパニアや、ヨーロッパの多くの地域での捉え方とは違い、バスクや日本では、「ここで終わり」といった感覚が、音響的・音楽的には、それほど明確ではないという特性が示される。

では、この特性が、音楽的要素に於いてはどのように表れてくるのであろうか。ここに、その例を挙げてみることにする。しかし、エウスケラ バスク音楽の例は、後述するので、ここではまず、イスパニアと日本との比較の例から示すこととする。

イスパニアの音楽や舞踊の教師は、「1と2と3と4と1」という様にその拍節感の最初と最後が明確になるように示そうとするが、日本では、「1と2と3と4と」と、次の第一拍が始まるタイミング、すなわち、前の最後の拍の終わりを明確に示そうとは、ことさら努力しないのである。そのことが、拍の終わりが間延びしたり、何故か、休符があるようになっていても、気にしない状況を生み出している気がするのである。

その例として、今日でも良く、応援団などが使う、『三・三・七拍子』という呼称が挙げられよう。この拍子は、どう考へても、4拍子である。つまり、以下の様なものである。

「一 二 三 休 | 一 二 三 休 | 一 二 三 四 | 五 六 七 休」

ここに、示したように、3拍子と言いながら、3拍目の終わりの音価の意識が希薄なために、実は、4拍子になってしまっている。これは、多くの人が抵抗なく受け入れることのできる例であろう。

3拍子と4拍子との混同には、逆の例も見られる。この例は、調査研究に基づくものではないが、顕著に筆者の記憶に残っているので、また、同じ体験を、他者からも聞いたことがあるので、あながち特異な例と言ってかたづけることもできないであろう。

その例とは、所謂『バイエル』の初学者の演奏例である。小学校教員採用試験を目指している大学生の受験準備の手伝いをしていた時に、F.Beyer の作品 101 の No. 4 8 を練習していた学生の何人かが、各小節の末尾に4分休符を無意識に挟んでしまっていた事である。筆者の体験の中での極めつけは、大学生ではなく、友人の代役で教えた小学校低学年

の男児であった。「要らないところに4分休符が入っているよ」と、指摘すると、弾きながら、「ミーレド ね、ミーレドでしょ。」という風に、自分が休符を挟んでしまっている箇所に「ね」や「でしょ」を入れて、自分が正しいことを示そうとしたのである。そこで、こちらが弾くので、さっきみたいに、「ミーレドね、ミーレドでしょ。」と、それに合わせて歌ってみてほしいと頼みやつてもらうと、やつと自分が休符を挟んでしまっていることに気付いたのである。

これらに似た現象が、エウスケラ バスク語話者に於いても生じてしまうのではなかろうか。

エウスケラ地域での音楽

まず、エウスケラ地域、つまり、所謂「バスク語」を話す地域を限定する必要があろう。この地域のナショナリズムを示す語としては、「七つは一つ(Zazpiak Bat)」が、有名である。この七つとは、Vizcaya (Bizkaia)、Guipúzcoa (Gipuzkoa)、Álava (Araba) の三県からなる País Vasco 州と、一県一州の Navarra (Nafarroa <Garaia>) のイスパニア地域、Baja Navarra (Nafarroa Behereoa)、Labort (Lapurdi)、Sola (Zuberoa) のフランス地域を示している。

この七つの地域が、エウスケラ地域ということになるが、『イスパニア音楽の特徴』と題するシリーズであるので、イスパニア域内の四地域に限定して扱うこととする。

更に本稿では、エウスケラ（バスク語）話者の多い、País Vasco の地域の音楽を扱うこととする。

この地域、Vizcaya (Bizkaia)、Guipúzcoa (Gipuzkoa)、Álava (Araba) の三県の音楽については、ファン・イダルゴ・モントヤ氏による『イスパニアのフォルクロレ』シリーズのなかに、ファン・デ・オルエ・マティア(Juan de Orue Matia) 氏による楽譜集成があり、参考楽譜として用いることができる。また、Euskomedia のホームページ等でも、楽譜や、音楽に関する資料を得ることができる。

それでは、先に挙げた4つの言語地域のうちで、エウスケラ地域の音楽に、何か特徴的な要素が見受けられるであろうか。

筆者の知る限りでは、2つの特徴がこの地域の音楽に認められる。

1つは、「歌垣」とでも言える習慣があることである。

もう1つは、フレーズの重なりの連続・非連続による拍節感の揺らぎである。この拍節感の揺らぎは、イスパニア音楽全般のリズム的特質でもあるヘミオラとは趣を異にするかたちで、拍の扱いが揺れる状況が見られる。それは、同一詩形を持つ楽曲であるのに、ある時は5拍子で記譜され、あるときは6拍子で記譜されたりするのである。また、別の楽曲の場合では、8分の7拍子が、4分の4拍子で記譜されたりするのである。

この様な拍の数のずれの許容は、ほかの地域では、めったにみられるものではない。勿論、はじめから5拍子や7拍子で、記譜されたり、作曲されたりする楽曲は存在する。しかしながら、同種の楽曲が、8分の6拍子記譜と8分の5拍子記譜とで存在することも見受けられるので、興味深い。

本稿では、この2つの特徴のうち、純粹に音楽的特徴である、後者の拍子の問題に言及する。

特徴的な拍子感

この地域の特徴は、5拍子や7拍子といった複合拍子が、頻繁にみられることである。筆者がこの点に興味を持ったのは、30年程前に、“Cien piezas vascas para flauta dulce”という、エウスケラ（バスク地方）のリコーダー（flauta dulce）の教材を目にした時であった。そこには、楽曲の難易度から見て、日本でいえば、小学校の高学年から中学生向けの教材であろうと考えられる楽譜が、集められていた。その中に、当然のごとくに、5拍子や7拍子の楽曲が収められていたのである。その後、J. Guridi（グリディ）や、J.M. Iparraguirre / Iparragirre（イバラギレ）や、P. Sorozábal（ソロサバル）らの楽曲等により、再び5拍子や7拍子といった複合拍子を目にすることとなった。その結果、エウスケラ地域に、これらの拍子の楽曲が、多く見られることを再確認した。しかしながら、その記譜が、必ずしも安定して5拍子や7拍子ではないことにも気付き始めた。

ガリシア出身の音楽学者のJosé Antonio Arana Martijaが、1981年の5月19日に、サン・セバスティアンで行なった“IPARRAGUIRRE Y EL FOLKLORE VASCO”という講演の記録の中に、興味深い比較譜を見出したのが、一つのきっかけであった。

更に、Karlos Sánchez Ekiza著 “En torno al Zortziko”に、同じ詩形の歌詞を持つソルチコに、異なる拍子を持つ楽曲があるという表を見出したことにより、興味が深まった。そこには、同種に属する楽曲が、8分の6拍子、4分の2拍子、8分の5拍子で、記譜されているとの記述があったのである。

次にその表を示す。

CANCIÓN	COMPÁS	ESTROFA
Kantari Euskalduna (Gitarra zartzo bat)	5/8	Zortziko txikia
Gernikako Arbola	5/8	Zortziko txikia
Zugana Manuela	2/4	Zortziko txikia
Nere Maitiarentzat (Ume eder bat)	6/8	Zortziko nagusia
Nere amak baleki	5/8	Zortziko txikia
Adio euskal-erriari	5/8	Zortziko txikia
Nere izarra	5/8	
Ezkongaietan	5/8	Zortziko nagusia
Amerikatik Urretxuko semiei	5/8	Zortziko txikia
Gora Euskera!!	5/8	Zortziko txikia
Errukaria	5/8 - 2/4	
Nere ongile maiteari	6/8	Zortziko nagusia
Nere etorrera (Ara nun diran)	6/8	Zortziko nagusia
Glu, glu, glu	3/4	

更に、文献や、楽譜から、この拍子感の揺蕩いは、歌詞と関係がありそうだと考えるようになった。しかし、この様な記譜のいずれは、声楽を伴う楽曲に留まらず、器楽曲や舞曲にも見出されることがわかつてきた。

その後、日本のわらべ歌を採譜していた折に、同じ音価に当てはまる歌詞の音節が多い部分や、息継ぎが充分にほしい部分で、あたかも、そこに休符があるかのように「間」が空いてしまう演唱者があり、この様な観点も、エウスケラの音楽の拍子の揺蕩いを考えるのに、必要なのではないかと思うに至った。

これらの点を踏まえて、エウスケラの音楽を、拍子に着目して見て行くこととする。そこで、エウスケラ バスク地方の音楽で、日本でも知名度のある曲種として、本稿ではソルチコ (Zorcico / Zortziko / Zortzico) を取り上げる。

ソルチコという形式

ソルチコという形式には、舞曲も、声楽曲も、歌唱を伴う舞曲も存在することが知られている。その詩形により分類を行なうと、Zortziko nagusia, Zortziko txikia, Zortziko Handia, Zortziko ertaina 等に、大別できる。

これらは、詩行の数と押韻のパターンに特徴があり、韻律を示すと下記のようになる。

Zortziko nagusia	: 10 / 8A / 10 / 8A / 10B / 10B / 8C / 10D / 10D / 8C
Zortziko txikia	: 7 / 6A / 7 / 6A / 7 / 6A / 7 / 6A
Zortziko Handia	: 10 / 8A / 10 / 8A / 10 / 8A / 10 / 8A
Zortziko ertaina	: 8 / 7A / 8 / 7A / 8 / 7A / 8 / 7A

これらの詩形の後に、別の定型詩句が付加されることもある。また、自由な詩形のソルチコも存在する。ここでは、詩の韻律について論じることはしないので、話を拍節の多様性に転じることとする。

先にも述べたように、ソルチコという形式には、様々な拍子で記譜されることがある。その例を、順を追ってあたってみたい。

ソルチコは、広く世界に知られているものから、エウスケラまさにその土地の音楽を感じ取れるものまで、幅広く存在する。したがって、芸術音楽の作曲家によるものからはじめ、地方色豊かなものへと目をむけていくこととする。

不思議なことに、芸術音楽の作曲家によるものは、ほぼすべてが、5拍子である。勿論、全ての芸術音楽作品をつまびらかに調べることは、筆者には不可能であるので、遺漏があるであろう。とはいっても、50数年の人生の中で、民謡を編曲した合唱曲以外で、作曲家の署名のある5拍子以外のソルチコにお目にかかったことがない。この事実は、大変興味深いことで、おそらく、音楽理論を充分に学んだ、作曲家にとって、ソルチコは、5拍子で記譜することに必然性があるのではないかと考えられる。

芸術音楽のソルチコ

芸術音楽のソルチコ最初の例として、I・アルベニスの作品を見てみよう。最も有名なものは、España Op.165 No.6 のソルチコであろう。冒頭の部分は、次の様になっている。

ZORTZICO*

Allegretto

6.

ben marc. *dolce*

con Pizz.

明らかに、8分の5拍子で、記譜されている。冒頭から奏でられる左手のパートでも、やや遅れて始まる右手のパートでも、所謂、「ソルチコのリズム」が用いられている。



8分の5拍子と特定せず、拍子記号なしで示されている場合があることが興味深い。あたかも、5拍子以外の拍節感の存在を暗示しているかのようである。

さて、このソルチコは、日本でも簡単に聴くことが出来る。A・ラロチャ演奏のCDを入手するのはそう難しいことではなかろう。

舞曲としての、あるいは、民俗音楽としてのソルチコ特有のリズム感を活かしながら、見事に綴られていく音楽は、アルバムにある絵画か、写真のようでもある。アルベニスのピアニステイックな中にも、描写的、浪漫的な作品構成の妙が、充分に發揮されている。

ところで、アルベニスには、他にもピアノ曲のソルチコがあることを御存じであろうか。1891年に作曲されたこの作品は、I・スロアガに献呈された作品だと言われている。

Zortzico.

I. Albeniz.

Allegretto non troppo.

PIANO.

実際に、“Edition Mutuelle”の版では Ignacio Zuloaga への献辞が記されている。スロアガは、エウスケラ バスク地方の、ギプスコア県出身の著名な画家である。アルベニスは、スロアガの絵画作品にみられる技法の交錯を、彷彿とさせるソルチコを作曲している。



何と、8分の5拍子と、4分の2拍子とが並奏されるのである。拍の音価に柔軟性を持たせたかのような、この表現方法は、先に述べた、エウスケラ・バスク語の持つ、「纏まりのつけ方」の特異性、イスパニアの他の地域の言語との違いから生じるものであろう。ソルチコの拍節的柔軟性・多様性、ここに極まれりというところである。

楽曲全体は、少なくとも記譜の上では、8分の5拍子が支配しているが、そこに、見事に4分の2拍子が、溶け込んでいる。そのために、楽譜上の「拍」の持つ意味が、いや、「拍」の音価の持つ意味が、揺蕩う。ある面で、量的価値が希薄になる。しかし、質的価値は、多様性を持つのである。

これらの点が、ソルチコという楽曲の持つ民俗音楽としての面白味を、充分に表している。

では、その言葉を伴うソルチコを、他の作曲家、イバラギレの作品でみてみよう。

“Guernicaco Arbola (Gernikako Arbola)／ゲルニカコ アルボラ”がそれである。エウスケラ・バスク地方の、国としてのバスクの、民衆の心の歌ともいえる存在なのが、この楽曲である。

先に、エウスケラ・バスク語の語順の特徴を述べた、「ゲルニカの木」というフレーズをタイトルに持つ、エウスケラ・バスク地方の人々にとっては、象徴的な楽曲である。

筆者が幼いころに、イスパニア人の父が、彼は、カスティージャ出身なのだが、何故か、良く口ずさんでいた。父は、小学生の頃、親の仕事の関係で、ゲルニカに住んでいたそうで、その頃覚えたものであるという。それだけ日常的に耳にする楽曲であったのであろう。

筆者は、父が口ずさむたびに、何か違和感を覚えていた。自分の感じる拍節的枠組みに

当てはまらないのである。同じ歌詞を繰り返す部分で、フレーズの締めくくりが、どうも釈然としないのである。勿論それは記譜上に現れる差異ではなく、拍の音価の感覚的な揺れとでも言えるものなのである。

紙面に言葉で、それを明確に示すことは、不可能に近いが、実際の歌唱を、10数種類 You Tube などで聴くことが可能であるので、その5拍子の4拍子や6拍子への揺蕩いを、実体験していただくことが出来よう。歌としての流れは見事に存在するのだが、一たび拍節感を感じようと努力をはじめようものなら、「一体、何拍子なのか?」という疑問が頭を占領してしまうのである。

話を譜面の記譜に戻そう。筆者が閲覧することのできた最も古いエディションの “Guernicaco Arbola” は、1862年刊とされる、Almacen de Música SAN SEBASTIAN のものである。実際に、マドリッドのイスパニア国立図書館にて閲覧することもできるが、インターネット上で、BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA のホームページにアクセスして、BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA というところから、日本に居ながらにして閲覧可能である。古いエディションをみたのは、古くから彼の地で歌い継がれていたものに近い可能性が高いからである。

ところが、この楽譜には、大きなミスがあつて、研究者を驚かせる。2003年に、同じエディションの楽譜の複写版をバジャドリー大学の図書館で閲覧した時に、そこには朱が施されて、歌いだしの8分音符と8分休符が、それぞれ、4分音符と4分休符とに直されていた。極古い出版例としては値打ちがあるが、分析や学問研究には、いささか問題もある。

ところが、この版は、リプリントされ、20世紀末までは、入手できたというのだから、驚きを、禁じ得ない。

勿論、ソルチコの典型的リズムパターンを理解し、5拍子の拍節感を理解していれば、何の問題も起こらないような間違いであるので、ことさら取り立てて述べるほどではないと考えてしまうかもしれない。しかし、だれでもわかるミスならば、どうしてこれほどまでに長きにわたり、放置されたのであろうか。

もしかすると、エウスケラ バスクの人々は、8分の5拍子の1拍の音価を、厳密に考えていなかったのだろうか。とか、それとも、歌詞のアクセントによるストレスで、音価が左右されることに寛大なのであろうか。とか、考えてしまうのである。

次にその譜面を BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA からダウンロードしたPDFで示す。



GUERNICACO ARBOLA,

Zortzico.

Pausa 4

IPARRAGUIRRE.

PIANO.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the piano, marked with dynamic 'ff'. The middle staff is for the 'CANTO' voice, marked with dynamic 'p'. The bottom staff is for the 'PIANO' accompaniment. The vocal part has lyrics in Spanish: 'Guer . ni _ on _ co ar _ bo _ l. Da be _ dein.ca . tu _ la.' and 'Eus.al _ ón en ar _ te _ on. Gox _ tie maitz _ tu _ la.' The vocal part is divided into two parts: '1º Vox.' and '2º Vox.' The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

3.

p

ESTADO ESPAÑOL
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

© Biblioteca Nacional de España

GUERNICACO ARBOLA.

*Guernicaco arbola
Da bedeinkatuba
Euskaldunen artean
Gutiz maitatua;
Eman ta zabaltsaz
Mandubas frutuak,
Adoratzan zailugu
Arbola sintuba.*

*Mili urte inguru da
Eosten dutea
Jaimeac jarrinbeli
Guernicaco arbola:
Saude boda zituztak
Orain da demotza,
Eroritzon bacaera
Arras galduzera.*

*Etxera eroritz
Arbola maitza,
Baldin portatzen bida
Vizcaino juntia:
Larrer artiko degu
Surequin parta
Paquian hizkidea
Euskaldun gendia.*

*Betio bici delin
Jasunari eskuineko
Iarri gaitezken danok
Laster behuneko:
Eta histzikaren
Eskate exquires
Arbola hizkina la
Orain eta guea.*

*Arbola bestatua
Buteki pentzatua
Euskar erri gureyan
Denak baduqzgaitz
Fa boda gindia
Dembora orain degu,
Erorizi gabetan
Irakurri beige.*

*Beti egongizcera
Uda berriko,
Loea aintzizateko
Mancha galecoi:
Erruquizaitz boda
Bista gurecoa,
Dembora gilda gabek
Euskin frutuak.*

*Arbola errenten da
Costas biotzeko,
Eta histzikaren
Jasunari eskuineko:
Gaerrariez nai ez dega,
Piques betizko,
Gure lege zuenekoak
Emen maitzueko.*

*Eregestu doguna
Jasungo juntia
Piques eskuineko
Orain eta heti:
Bixi eta indurrak
Colorren lurrari
Eta bediñjoea
Euskar errijarri.*

*Orain kontadizagun
Lashbat leteraz berri
Gure Provinciarren
Alabantugarririk
Alaraz eosteak du
Su garraz bisterik
Nere biotzeta
Eziniko diaz niz.*

*Gipuzkoako urena
Arras sentiorie
Asi da desdareak
Ama Guernicai:
Erorizi etxetan
Arrimaitz nei
Zure condogirriyu
Emen nizan niz.*

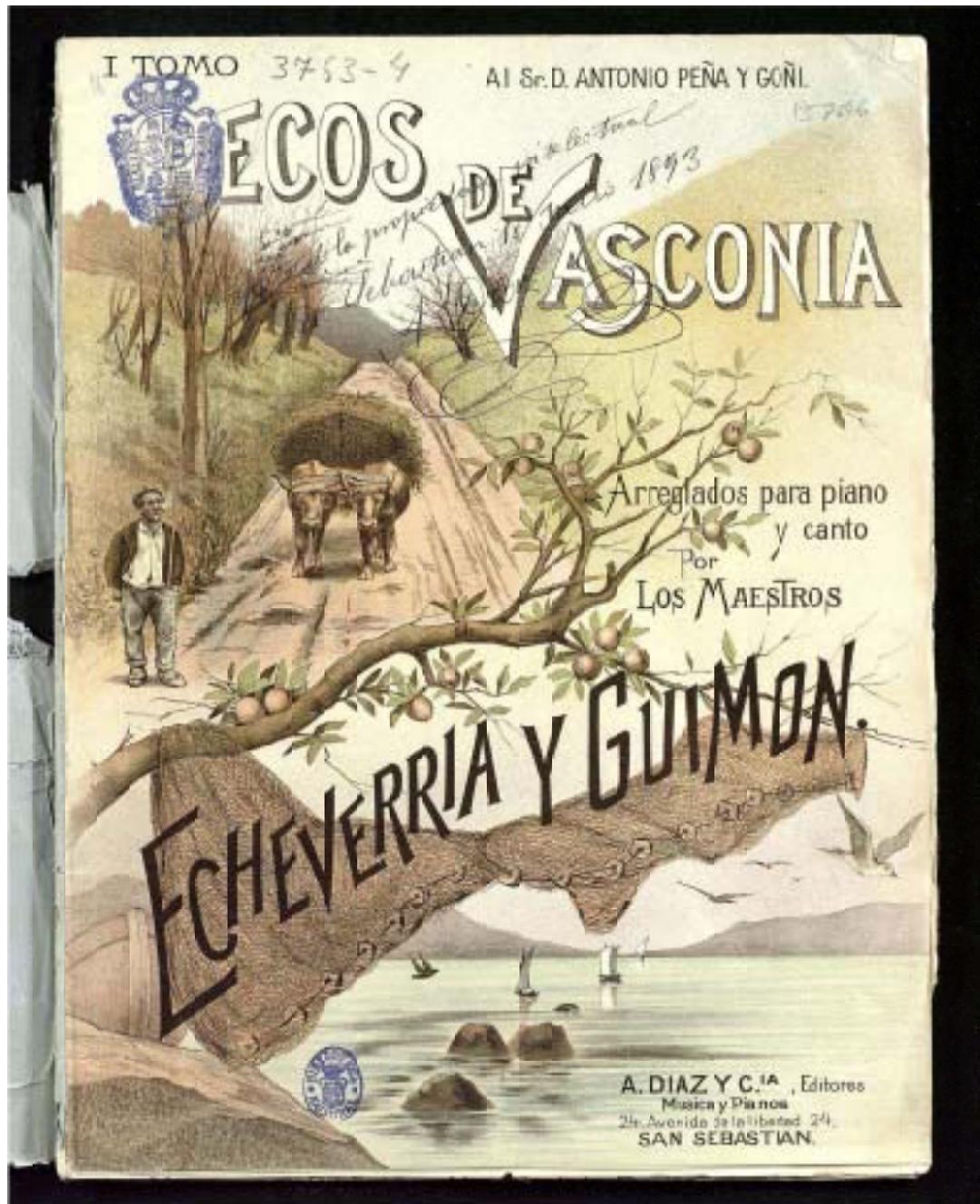
*Ostia verdia eta
Zariz ere fresko,
Nere seme misterio
Etz noiz eroritz
Beartzetan banatza ere
Egen beli prantza
Nigandikoa etxayak
Izurzorazoko.*

*Gutiz maltzagarrria
Eta oesturguia
Bezugazti gatzam
Cerozo errugia:
Guerrariez bayonetazio
Bici albagaitz,
Oraindiko itza degu
Guretzako dita.*

© Biblioteca Nacional de España

そこで、この誤りを直した版で、広く用いられたものを探すと、同じ SAN SEBASTIAN で出版された、A.Dias y Cia. Editores 社の “Ecos de Vasconia” のシリーズがそれにあたるとされている。歌いだしの弱起の部分も、正しく譜面に記されている。

このエディションにも、歌詞が 12 番まで印刷されている。しかし、今日広く一般的に歌われている歌詞とは、いささか異同がある。例えは一番の Bedeinkatua は、bedeinkatuba に、そして、Santua は、santuba になっている。これは、現行の正字法と楽譜出版当時の正字法の差異や、地域的語彙の差異によるものであると考えられる。



©BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

34

Guernikako Arbola.

Nº 16.

Sortilegio.

Energico.

Música y Poesía de Zorranguirte.

Guernikako Arbola (Song of Guernica's Oak) is a musical composition by Zorranguirte. The score is for voice and piano, featuring four staves. The vocal part is in soprano range, and the piano part includes basso continuo. The lyrics are written below the vocal line. The score is in common time, with various dynamics and performance instructions like 'Energico.' and 'Fine.'

A Díaz y Cía editores Basilio Sebastián.

B. p. 209 l.

© Biblioteca Nacional de España



3.	5.	8.
Mila urte laguna da Eusten datila Mincio jatziñela Guerinako arabela Sende baino sartean Orain du durbeari Bretxten beceri Arras galdeguera.	Arabela bataiatz Datilu pertota Sustai eri gertzen Dresso balañiga: Es lada gendia Dembra erain degu, Erod goiletarie Iroqai biage.	Erregutu digaz Jenagiko jauzti Pigusu emateet Osain eta beti: Buy eta labarras Gedorrea lurrazti Ela bendizyos. Euskal erlyasti
3.	6.	9.
Etxera arteko Arabela maitza, Baldin portutzen badi Vimasko jantzia: Lanero arteko degi Buregilo partia Pezquien hizkidekin Euskaldun gendia.	Beti egingozer Uda berriena Lore sinilibatako Mankoa piketan: Erriquialten bedu Biotz gureko, Bambara galdu gohe Emanio frutaba.	Osain zentziditzoguz Laster herres berri Gure provisioraren Alabantzapean: Aihatz esaten da Su garrea zebetze Nere historeta Eatsiko alit ala.
4.	7.	10.
Betiko biol dedia Jasuei euskarrean Jarriz gurbitzen danne Laster behatzeko: Eta hizkizian Eskatu mekuero Arabela sinesia da Osain eta guere.	Arbelas erantzun da Cecina hizkizco, Eta hizkiztuen Jasuei euskarrean: Guarruri malleo dega Paginek betioen Gure lego ziontsua Emen maitzatzen.	Onipurcos arrizun Arras osoñari Asi da deslarek Arras Goenikarai Erodi zintzenean Arrizunari zuri Zure mendegariya Etsaia uztun al.
11.		12.
Otoño verdiaz eta Zelio non frisko, Nori seme unitatea Ez aziz erorizo: Beatzuen banala ere, Egozki beltz presta Nigordizien etxayet Itzureraizoen.	Gantza maitagarria Eta oestargailua Begiratu gitzarra Cecino erregulak Guarruri gabezinak Eta albiguita, Ormidaia lizan degu Guretxocilla.	

D. p. 35. A.

© Biblioteca Nacional de España

バスク地方は、フランコ総統の治世に、エウスケラ バスク語の使用が禁止されていたため、地域ごとの発音ヴァリエーションが、その地域の正字法に反映されてしまったそうで、そのために、今日の正字法は、歴史的なそれとは違うものとなっているようだ。

筆者も、何人かのエウスケラ バスク地方出身のイスパニア人に確かめたが、地域差によるものと考えられるとのことであった。

ここで一言付け加えておくならば、例に示したタイプの音韻の変化は、ヨーロッパ地域に於いては、比較的よくみられるものであるそうだが、エウスケラ バスク語にもそれが妥当するかどうかは、確証を得られなかった。

バスク自治州の公式ホームページからリンクされている今日の正字法による歌詞は、以下の通りである。

今日の正字法による歌詞

Gernikako arbola da bedeinkatua Euskaldunen artean gutziz maitatua. Eman ta zabal zazu munduan frutua adoratzen zaitugu arbola santua	Betiko bizi dedin Jaunari eskatze jarri gaitezen danok laister belauniko. Eta bihotzetikan eskatu ezker arbola biziko da orain eta gero.	Arbolak erantzun du kontuz bizitzeko eta bihotzetikan Jaunari eskatze, gerrarik nahi ez degu pakea betiko, gure lege zuzenak hemen maitatzeko.
Mila urte inguru da esaten dutela Jainkoan jarri zuela Gernikako arbola. Zaudē bada zutikan orain da denbora eroritzen bazera arras galdu gera	Arbola botatzia dutena pentsatu denak badakigu. Ea bada jendia denbora orain degu erori gabetanik eduki behar degu.	Erregutu diogun Jaungoiko Jaunari pakea emateko orain eta beti. Baita indarra ere zeroren lurrari Euskal Herriari.
Ez zera eroriko arbola maitea baldin portatzen bada Bizkaiko Juntia. Laurok hartuko degu pakian bizi dedin eusklaldun jendia.	Beti egongo zera uda berrikoa lore aintzinako mantxa gabekoa. Erruki zaite bada bihotz gurekoa denbora galdu gabe emanik frutua.	

<歌詞 <http://www.hiru.eus/cultura-vasca/el-arbol-de-gernika> のHP>

演奏や歌詞に差異はあるものの、芸術音楽の作曲家が作品として残したソルチコの楽譜にみられる拍子は、基本的に、5拍子であった。これは、エウスケラ バスク地方の民俗音楽に於ける拍子の多様性とは裏腹に感じられる事実ではあるけれども、「拍」の持つ意味の多様性、「拍」の音価の揺蕩いを示すものとも解釈される。

それでは民俗音楽のソルチコは、如何なるものなのであろうか。そのヴァリアンテは、甚だ多く、いまだに充分な、視座が得られていないので、更に検討を加えて、次稿に譲ることとする。

* * * * づ く *

【研究ノート】

フランツ・シュレーカーのオペラ 『烙印を押された人々』から3曲のアリア

田辺とおる

1. はじめに

19世紀末から20世紀初頭にかけてのドイツ歌曲や、ヴェリズモと呼ばれるイタリアオペラなどに較べて、同時期のドイツ（語）オペラが日本の声楽教育で扱われることはきわめて少ない。しかしR.シュトラウスを筆頭に多くのドイツ系作曲家が歌曲や器楽作品の成果をオペラに集約させている事に鑑みれば、それらのオペラから抜粋したアリアや重唱は、演奏と教育の両場面において積極的に採り上げられるべきであろう。

本稿では、フランツ・シュレーカーが第一次大戦渦中の1915年に完成させた第4作目のオペラ『烙印を押された人々』から、アルヴィィアーノ（テノール）、カルロッタ（ソプラノ）、タマーレ（バリトン）という三人の主役のアリアについて歌詞と音楽との関連を、主にライトモティーフの視点から分析する。シュレーカーはこの三人に障害者、病人、マッチヨという特異な人物設定を与えており、それぞれのアリアはいずれも、歌詞と音楽構造の両面において、人物設定が織りなす心理とドラマの展開を濃厚に表現している。世紀末ワインの文化が最後の輝きを放っていた1900年代から1910年代に、文学、哲学、フランスおよびイタリア音楽など、様々な要素を躊躇なく取り込んで自らの世界を築いた彼は、ライトモティーフ技法や大編成の管弦楽に歌わせる息の長い旋律と官能性などにおいてワーグナーを積極的に継承したほか、情緒を強調したピッチーニ的抒情性や、ドビュッシーの浮遊感と独特の先進的和声も採り入れた。また調性の扱いにおいては調性音楽、無調、半音階、複調性などを自在に使い分けながらも、滑らかな旋律性を終始保った。これらの意味合いにおいても、アリアを学ぶ事によってドイツ近代オペラに触れるために、本稿の扱う3曲は恰好の教材と言えるだろう。

2. オペラ『烙印を押された人々』の概略と作曲者シュレーカー

シュレーカーは、その長くはない一生の内に成功と急転落という両極を経験している。1878年、ボヘミア出身のユダヤ人写真家である父とオーストリア貴族の母との間にモナコで生まれた彼は、各地を転々とした後、父の死を機にオーストリアのリンツに定住した。



14歳の時に一家はウィーンに移り、彼は1892年にウィーン音楽院に入学してロベルト・フックス¹のもとで作曲を学び、1900年に卒業する。管弦楽曲や歌曲等を作曲した後に、歌詞台本も自ら執筆してオペラ作曲に着手し、第2作目の『遙かなる響き』(1912)で大きな成功を収めて母校の作曲科教授に迎えられると、『烙印を押された人々』(1918)、『宝堀り』(1920)の計3作によって、ワイマール共和国時代の現役オペラ作曲家としては、R.シュトラウスと並んで最も上演数の多い作曲家の一人となる。1920年にはベルリン音楽大学学長に任命され、多くの優れた門下生を輩出した²。しかしナチス信奉者による公演妨害やナチス自体からの排斥を受け、1933年までに全ての公職を失ったうえ、同年に脳梗塞を患う。そして失意の内に1934年の誕生日を二日後に控えた3月21日、55歳で夭折した。死後も彼の作品はナチスから「頽廃音楽」³に指定されて上演禁止が続く。戦後のヨーロッパでは1980年代以降、次第に公演されるようになったものの再評価の歩みは遅く、現在でも劇場レパートリーとして定着したとは言い難い。

『烙印を押された人々』は、台本執筆(1909-1912)、作曲(1913-1915)、出版(1916)を経て、1918年4月18日にフランクフルト歌劇場で初演された。舞台は16世紀のジェノヴァに設定されている。貴族アルヴィアーノは、せむしで発育障礙者の醜い男だが芸術を愛し、ある島に私財を投じて「エリジウム」という芸術の楽園を建設する。ただし自らの姿はふさわしくないと考え、自分がそこに近づくことはない。そのアルヴィアーノを敬愛し、肖像画を描きたいと願うジェノヴァ市長の娘カルロッタはファムファタール的に性愛を求めるが、心臓を病み肉体の愛には耐えられないため、奔放な気持ちを絵画製作に向ける。もう一人の主役タマーレ伯爵は、モーツアルトのオペラの主役ドン・ジョヴァンニを思わせるイタリア的マッチョ⁴の典型であり、積極的にカルロッタに言い寄って終幕で思いを遂げる。

¹ Robert Fuchs (1847-1927): ブルックナーに師事した作曲家でブラームスを継承した作風。1875年から1912年までウィーン音楽院楽理科教授を務め、シュレーカーの他にもマーラー、ヴォルフ、ツェムリンスキ、シュミット、シベリウス、アイスラー、コルンゴルト、ファル、ホイベルガーなど、多彩な作風の高弟を育てた。

² 作曲家としてはクシェネエク、ゴルトシュミット、ワーグナー=レゲニ、ヴォルペ、また指揮者としてはロジンスキ、ローゼンシュトック、シュミット=イッセルシュテット、ホーレンシュタイン、ピアニストではシュピルマン（映画「戦場のピアニスト」モデル）などをあげることができる。

³ アメリカの音楽学者でフランツ・シュレーカー財団理事長を務めるクリストファー・ヘイリーは、彼のシュレーカー評伝に、1938年の「退廃音楽展」のカタログ図版を掲載している。この図版でシュレーカーはエルンスト・トップと並んで「二人のユダヤ人多作家」と紹介され「フランツ・シュレーカーはオペラ作曲家の中のマグヌス・ヒルシュフェルトであった。彼が作曲しようとした性的な病的錯誤は存在しなかった」という説明が付されている。ヒルシュフェルト(Magnus Hirschfeld, 1868-1935)は同性愛を擁護した内科医、性科学者。(Vgl.: Christopher Hailey, *Franz Schreker; a cultural biography*. Cambridge University Press, 1993, S.298)

⁴ タマーレを「マッチョ」と形容する記述は新聞雑誌批評に多く見られる。シュトットガルト歌劇場

この主役三人の他に、島の譲渡の許認可権を握って貴族達の策略に加わるアドルノ公爵、ジェノヴァ市長、ピエトロ（刺客）、マルトウッチャ（家政婦）、放蕩貴族たち、元老院議員たち、誘拐された娘たちなどが登場する。以下、あらすじを確認しておきたい。

アルヴィアーノの創った「エリジウム」で、タマーレ伯爵や友人の貴族達は市井の娘を誘拐しては地下洞に連れ込み乱行に耽っている。前奏曲に続く第1幕の舞台はアルヴィアーノ邸である。彼が「エリジウム」を市に寄付する計画を知った貴族達は乱行の露見を恐れて反対するが、手続きの為に市長や議員を招く宴会が準備される。タマーレが登場し、見かけた美女に心を奪われたと話す。続いて市長が娘のカルロッタを連れて到着すると、タマーレはこの娘が先ほどの美女だと分かって言い寄るが、軽くあしらわれてしまう。宴会から抜け出したカルロッタはアルヴィアーノに自らを画家と紹介し、彼に絵のモデルになってほしいと頼む。自分の醜さを嘲笑われたと最初は怒るアルヴィアーノだが、カルロッタの熱意に打たれてアトリエに向かうところで幕が下りる。

第2幕はアドルノ公爵宮殿の場から始まる。貴族達の裏工作が奏功し、公爵は島の譲渡承認を躊躇う。そこへタマーレが公爵にカルロッタへの取りなしを頼みに来る。さらに地下洞の秘密を打ち明け、譲渡に拒否権を発動するよう強要する。この奸計が語られるバリトンとバスバリトンの対話型二重唱が終わると、場面はカルロッタのアトリエに転換する。カルロッタはアルヴィアーノに、人間の手ばかりを描く、ある友人の画家について語る。その友人は生まれつき心臓が弱く、肉体の恍惚に耐えられないことを恐れて幸福な愛を知り得なかったという。やがて官能の高まりのうちにカルロッタはアルヴィアーノへの愛を告白し絵を完成させるが、憔悴してよろめき、側にあった絵の覆いを落とす。それは彼女が語った手の絵だった。アルヴィアーノは逸話の主体がカルロッタ本人であったことを知る。カルロッタの求愛にアルヴィアーノはぎこちない抱擁で応えることしかできない。この間、言葉は沈黙して管弦楽が二人の心の起伏を雄弁に描写する。やがて召使がアドルノ公爵の来訪を告げる。

第3幕は前幕の翌日で、舞台は「エリジウム」に替わる。民衆が島の壯麗さに感嘆していると、アルヴィアーノと婚約したカルロッタがアドルノ公爵に伴われて登場する。前日に彼女は、タマーレからの求愛に応えることを公爵から進言されても受け入れなかつたが、肖像が完成した今、アルヴィアーノへの愛が失われてしまったことを公爵に打ち明け、次第にタマーレの情熱が思い出されて欲情が高まる。民衆はアルヴィアーノを英雄と称えるが、彼はカルロッタがいないで落ち着かない。そこに警察隊長が現れ、一連の少女誘拐事件の犯人としてアルヴィアーノを糾弾する。タマーレが濡れ衣を着せたのである。アルヴィアーノは真実を示すと告げて、一同を地下洞へ案内する。

公演評: Die Welt (2002.1.28), DerStandard (2002.1.29)、ケルン歌劇場公演評: Das Orchester (2007.9), EuroArts 制作 DVD 評: General-Anzeiger (2013.4.22)等。

洞窟の中には乱交の痕跡が残り、カルロッタが氣を失ってタマーレの傍らに横たわっている。タマーレは彼女が自ら身を任せたというがアルヴィアーノは信じない。反省の気配もなく恍惚となっているタマーレをアルヴィアーノが刺殺すると、その声で目覚めたカルロッタはアルヴィアーノを化け物扱いし、瀕死の息でタマーレの名を呼ぶ。舞台上の人々も管弦楽も沈黙する中で、正氣を失ったアルヴィアーノは妄想をシュプレッヒゲザングのように語り、呆然と立ち去る。幻想的な前奏曲の冒頭が再び管弦楽によって奏でられ、舞台は不気味な雰囲気に包まれる。幕が下りた後の4小節で突然、民衆の驚愕を代弁するようにd-mollの全合奏和音が悲劇的に鳴り響いてオペラは終わる。

3. 前奏曲⁵

この10分程の前奏曲は、独立した作品としても優れた管弦楽曲である。シュレーカーはオペラ完成前に、この前奏曲を中心に後半を他の場面の音楽で書き足した25分程の「あるドラマへの前奏曲」を編纂している。ワーグナーから継承された手法によって、劇の開幕前に前奏曲で劇中の主要モティーフが提示されているため、アリアの前にこれらを見ておきたい⁶。

【1】アルヴィアーノ



前奏曲の冒頭、ドビュッシーを思わせる幻想的な和音に乗って、主人公アルヴィアーノのテーマがヴィオラ、チェロ、バスクラリネットに現れる。なおここは複調性が明解にわかる箇所でもあるので関係楽器を抜粋する。ピアノと二分割されている第二ヴァイオリンが、上声でD-dur、下声でb-mollの和音を同時にならしている。

⁵ 楽譜に関する情報をまとめた。

この作品の楽譜は本稿執筆時点において、ウィーンのユニヴァーサル出版 (Universal Edition) から刊行されている一種類のみである。ピアノ・リダクション (ヴォーカルスコア) は出版番号 UE5690として市販されている他、インターネットの無料楽譜提供サイト IMSLP (Petrucci Music Library) からダウンロードする事ができる。[http://imslp.org/wiki/Die_Gezeichneten_\(Schreker,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Die_Gezeichneten_(Schreker,_Franz)) サイト上の楽譜番号は第1,2幕のファイルが #251448、第3幕は #251449 (2016.3.13閲覧) である。本稿の楽譜引用と小節数の提示などは、このダウンロード用ファイルを基準とした。

またフルスコアについては、前奏曲のみが同サイトで提供されているが、オペラ全曲は市販されておらず、版元から指揮者用の大判を借りる他には閲覧することはできない。

⁶ モティーフの譜例と命名は F.Schreker, Die Gezeichneten, Thematische Analyse, Wien: Universal-Edition, Nr.5762より引用した。



【2】（アルヴィアーノの愛への）憧れ

その変型【2A】



《トリスタンとイゾルデ》前奏曲

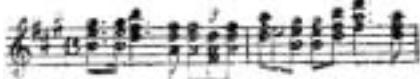
ワーグナーの《トリスタンとイゾルデ》前奏曲冒頭の「愛の憧れのテーマ」（左例）からの影響がみられる【2】は【1】を引き継いで現れる。テーマ開始部の短7度の付点音形（a部分）は劇中繰り返し使われる。

【3】アルヴィアーノの呪い（畸形のコンプレックス）



【2】⁷において、憧れの音楽を引き裂くように侵入するこのテーマは、劇中でも不気味な不協和音を伴って頻繁に使われている。

【4】宴のテーマ



【3】を頂点に【2A】が盛り上がり、やがて静まる

と【4】から明るくリズミカルな宴のテーマが4種類現れる。その一つ（上例）は劇中の放蕩貴族たちが女遊びを称える箇所に充てられている。

【5】ブルレスケ



宴の各テーマが絡み合って盛り上がり、ブルレスケと名付けられた【9】から8小節は木琴も加わってヒステリックに狂乱

の様を描写する。そして音楽はそのまま【10】に突入してクライマックスを迎える。

⁷ヴォーカルスコアでは箇所指定のガイドとして、第1幕前奏曲には練習番号、それ以外は5小節毎の小節数が□囲みの数字で記されているので、本稿もそれらを□囲みで示す。但しアウフタクトは原則的に次の小節数を表示する。なお本文中の歌詞および表題邦訳は筆者に依る。

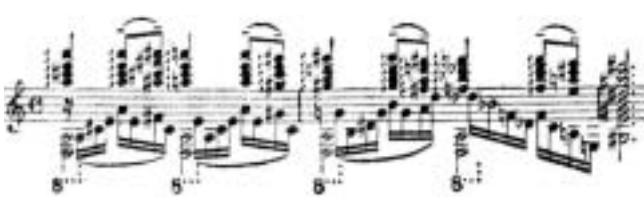
【6】タマーレ



タマーレは
バリトンだが、
この旋律(10)

は、情熱的に性的な力や美を誇るイタリアのテノールを彷彿させる。モティーフの冒頭にはトランペットが宴のテーマの一つを鳴らしてアクセントをつけている。興奮が収まる過程で宴のテーマが柔らかく現れると、そこに上向形の半音階が何度も交差して、下向半音階で構成されるカルロッタのテーマ【7】を先触れする効果を出している。

【7】カルロッタの脆弱さと妖しさ



ドビュッシーの影響を感じさせるモティーフで「神秘的に」という表情指定がある(14)。【7】を【1】と【2】が引き取ってしばらく繰り返されるが、【15】に【6】

を思わせる短い盛り上がりが回帰するのを挟んで【1】が現れ、コーダへの橋渡しをなす。

【8】カルロッタの芸術



【16】からはコーダ部分と言える。【2】に重ねて A-dur/h-moll/D-dur という素直な和音の連なりが清らかな印象を与える【8】が現れる。そして冒頭の複調性和音の中で突然木管楽器に不気味な【3】が戻ったのち、静かに終わる。

4. アルヴィィアーノのアリア（第1幕第1場）

アルヴィィアーノは島の楽園で放蕩に耽る貴族たちに向か、開幕直後から興奮して「君達には遊びに過ぎないが、私はどうしたらいいのか。このように醜い私に、自然はなぜこれほどの感情や欲望を与えたのか？」と運命を呪う。彼には「美は強者の獲物たれ！」(39), Die Schönheit sei Beute des Starken“) というモットーがあるが、それは本人の口からは語られず、放蕩貴族のひとりが楽園への少女誘拐を正当化するために引用する。アルヴィィアーノの意図は芸術の楽園建設の理念にあったが、曲解された事を耳にして、自らが「美」(die Schönheit = 美女) に手が届かない存在であるというコンプレックスを痛感せられる。そして、女遊びを称える放蕩貴族たちの快活な男声アンサンブル, „Alle Märchen werden lebendig“ (全てのメルヘンが生きてくる)に突然割って入り、「春の夜の語り」とも呼ばれるこのアリアを歌う。「圧しつけられ、少し嘲るように、厳しい表情で」という表情指定が与えられている。

■開始箇所 (93)

【9】アルヴィアーノのコンプレックス（伴奏部分）

Bedeutend langsamer.
Altviano (gepreßt, ein wenig spöttisch und mit heben Ausdruck). 95

Ganz recht! Ganz recht! Es ist überzeugend. Jedoch in ei-nem Punkt.

93 Ganz recht - ganz recht!

Es ist überzeugend.

Jedoch in einem Punkt -

96 verzeiht - stimmt mir's

nicht ganz. - Ihr sprechst stets
von Euch nur. Von Euch - die
ihr wohlgestalt seid, und

100 mit Anmut begabt, - und

vergesst mich, - den Krüppel.

Käm der zu den Festen,

so wie Ihr begehrt -

105 er vergällte sie Euch -

und statt der Lust

107 zög das Grausen ein!

その通り、まったくその通り！

もっともな事だ

ただ、一点だけ

申し訳ないが、私に言わせれば

全く正しい訳ではない。君たちは

もっぱら君たち自身の話をしている

立派な姿かたちで

優美さに満ちている、君たちの。

そして私を、この不具者を忘れている。

もしこんな輩が宴に顔をだそうものなら、

君たちが求めているように・・・。

そうしたら、こんな奴は宴を台無しにしてしまい、

楽しみのかわりに

慄きがひろがるだろうさ。

93-107はレチタティーヴォ部分である。伴奏は終始カルロッタのテーマ【7】に似た半音下降形のテーマ【9】で、アルヴィアーノの畸形を描写する⁸。4分の3拍子を基調とする中音域の淡々としたレチタティーヴォだが、キーワードが第1拍目にくる直前の小節を2拍子にして、そのキーワードを急いで口から吐き出す表情を出している⁹。そして、放蕩貴族の一人が「それは思い過ごしだ」と返す言葉を受け、穏やかな音楽の中で「控えめに」と指定された表情でアリアに入る。

111 Es gab - Frühlingsnächte.

Bei offenen Fenstern

114 tanzt es herein - alle
schwulen Zauber - Blumen-
geruch, schwer und betäubend.119 Und ich musste fort, geschüttelt
von Fiebern - hinaus in

123 einsame Gassen.

春らしい夜が続いた頃だった

開け放った窓から

舞い込んできた。全ての

蒸し蒸しするような魔法や

花の香が、重く、私を酔わせるように。

私は、熱に浮かされたように

家をでずにはいられなくなり、

人通りのない路地にでた。

⁸この両テーマが似通っていることは、二人の人格と境遇の親近性を象徴する意味があろう。そしてそれは、両者に押されている「烙印」そのものとも捉えられるのである。

⁹98 1拍目の euch、102 の Krüppel、105 の vergällte 等の前の小節。



アリア部分はクラリネットの甘美な前奏から始まる（110、譜例左）。この旋律の前半は107, 108の2回、フルートで予告されているが、最初にそれが現れるのは前奏曲の16から始まる終止部分で、【2】（アルヴィアーノの憧れ）のテーマと絡むようにヴァイオリンが奏でる。これらの体験を伴って3度目に聞く聴衆は、アルヴィアーノが自らの恋愛への憧憬を語ると予感することになる。



113から118にかけて、春の陶酔感を語る旋律を伴奏するのはミュート奏法のハープによる左例の動機である。前奏曲

のブルレスケを穏やかに再現したような趣があり、ソワソワした気持ちを描写している。

- 123 Und sucheeein Dirnchen,
so recht ein verkomm'nes -
sprach es an - bot ihr Gold -
127 viel Gold und fühlte mich doch
dem Bettler gleich, der
130 Almosen heischt - - - .
132 Im Schein der Laterne
mustert sie meine arme Gestalt,
135 mit einem Blick -
- einem Lächeln so
137 schmachvoll, dass mir das
Blut in den Adern gerann.

そして、娼婦をひとり探しあてた
までもって、大層落ちぶれていた
その女に話しかけて、値をつけた。
高値だ。しかし私は、まるで自分
施しをねだる乞食のように
思えてならなかつた
街灯の明かりのしたで
女は、私の哀れな姿をじろじろと見回した
その目つきと
薄笑いは
屈辱の極みで、体中の血が
血管のなかで凝固する思いだった。

【10】娼婦のテーマ



„Dirnchen“で始まる124に初めて現れるこの諧謔的なテーマは、ファゴット、チェロ、チェレスタ、フルートなど、様々な楽器によって形を変えてアリアの最後まで執拗に繰り返される。調子は軽快だが、128が次の1

拍目のBettlerを強調するために2拍子に縮まっている付近から不協音程が増して、細かい音符を歌うアルヴィアーノの不安な気分と娼婦の嘲りが音楽的に交錯する。133から上向の半音階に変わり、„schmachvoll“で高音のa音を叫ぶアルヴィアーノを減7和音の管弦楽がsfzで誇張する。音楽は139でおさまり弦楽器のトレモロが残って一瞬の間隙が生まれる。これは、テンポが少し速くなる140から娼婦の決断とアルヴィアーノの悲嘆というカタストロフィーに向かう緊張感を演出している。

[140] Da - wirkte das Gold!
 Auf geschminkten Lippen
 spiegelt sein Gleissen,
 [143] all meines Elends furchtbare Not;
 [146] unflät'ge Worte
 verhiessen Gewähr - -
 [149] doch mir fehlte die Kraft,
 mich selbst zu bespei'n
 [151] und zu entweih'n
 [154] die Lenznacht.

そこで、金がものをいった！
 紅を引いた唇の上に
 金貨の煌めきが、私の慘めさの
 恐ろしい危機を全て映し出した。
 淫らな言葉が
 承諾したと約束したが、
 しかし私には力が残っていなかった
 私自身に唾する力も
 春の夜をけがす力も



[140]-[141]の【10】(娼婦)には【3】(畸形のコンプレックス)を演奏するクラリネットとバスクラリネットが絡まり、

[143]は【3】が木管楽器とホルンの全奏に広がって悲痛なクライマックスを形成した後、[148]まで形を変えながら4回繰り返される。レオンカヴァッロのオペラ《道化師》の、同じく絶望から自虐的な言葉を吐くテノールアリア「衣装をつけろ」のクライマックスを彷彿させるくだりとも言えるだろう。[149]-[154]にかけての自虐的な歌詞からは、娼婦を貶めながらも自らの畸形をさらに嘲るという、強いコンプレックスが窺える。音楽的には„Not“, „Gewähr“, „bespei'n“, „entweih'n“など行末の言葉が長く伸ばされて嘆きの高まりが表されながら次第に音楽は静まり、„Lenznacht“にかけてアリア冒頭[110]のクラリネットの旋律が回帰した後、ホルンとクラリネットにEs-dur(+6度)の柔らかな響きが残って終わる。

■終止箇所 ([154])



5. カルロッタのアリア（第1幕第6場）

宴会からアルヴィアーノを誘い出すために仮病を使ったカルロッタが、彼に絵のモデルを依頼したところ、醜さを嘲笑われたと激怒されてしまう。それに応えて、魂を描く画家である自分にとってアルヴィアーノが如何に美しいかを切々と語るアリアである。

■開始箇所 ([721]へのアウフタクト)



- 723**Dort, wo die Stadt weit wird,
und der Blick sich auftut
auf die Campagna –
hab' ich als Werkstatt
ein kleines Häuschen.
- 729**In zeit'ger Frühe,
wenn einsam und leer
noch die Gassen und Plätze,
das *blass-fahle* Licht des frühen Morgens
- 734**matt und milde
die Leinwand umspielt,
- 737**dünkt's mich zur Arbeit
dierechte Zeit.
- 739**An meinem Häuschen vorbei
führt ein Weg,
gesäumt von hohen Zypressen -
- 743**den kennt Ihr wohl -
- 744**Ihr schrittet ihn oft.
- 746**Scheu und gebückt
in Gedanken versunken -
- 748**plötzlich misstrauisch mustern die Fenster,
- 749**deren Gardinen die Späherin bargen -
- 750**doch Ihr sah sie nicht.
- あちらの、街が広くなって、
眺めが野原の方に
開けるあたりに、
私はアトリエとして
小さな庵を持っています。
朝早く、
まだ路地も広場も
空っぽで誰もいない頃、
早朝の、青白く色あせた光が
どんよりと、そして優しく、
カンバスの回りで戯れる頃、
そんな時が、仕事にピッタリの時間に
思えます。
私のアトリエの脇を
一筋の道が通っています
高い糸杉に縁どられて。
ご存知ですかね
貴方はこの道をよく通っていらっしゃる。
恥ずかしそうに、身をかがめて、
物思いに耽って。
突然、疑い深そうに窓を見つめるけど、
カーテンが、覗き見している女を隠して、
貴方には見えなかつた。

ホルンのソロに導かれて歌い始めるこのアリア導入部の管弦楽は【2】（アルヴィアーノの憧れ）の冒頭 a 部分、短7度の上向付点音形を何度も繰り返す。歌は同音を連ねた単調なレチタティーヴォで、3拍子のリズム感も伴って独り言のような軽い味わいがある。キーワードを浮き立たせるために直前の小節を1拍少なくした寸詰まり感は、“*blass-fahle*”と“Zeit”的前の5拍子小節に見られる。また**739**-**744**では言葉の配列に八分音符の三連符が効果的に使われて、テヌートのかかったようなリズムの停滞感が“*hohen*”, “*kennt ihr*”, “*schrittet ihn*”などの言葉を際立たせる。

745はヴァイオリンのais音だけが残り、ゲネラルパウゼに似た効果を出す。この中断を挟んで、“*scheu*”から3小節は4拍子に変わって【3】（畸形）が現れ、歌もその旋律をなぞって一瞬わずかに興奮するが、すぐに落ち着き**749**のヴァイオリンのhの単音を**750**ではクラリネットがb/asのトライアード引き継ぎ、この部分が終わる。

全体の印象としては淡泊な語りだが、古典的なレチタティーヴォとは異なり、リズム、和声、テーマの変化などが入り組んだ近代的な構造である。プッチーニの中期作品、《トスカ》《ラ・ボエーム》などとの親近性も指摘できるだろう。

- 751 Da stieg auf, purpur glühend -
Schleier in tausend Farbenschillernd,
leuchtende Nebel,
755 gespenstischen Herolden gleich,
zogen ihr Nahen kündend voran
757 - - die Sonne.
760 Und ein zweites Wunder geschah - :
762 Ich sah - wie der
kleine, armsel'ge Wand'rer
sein Haupt hob.
Jeder Muskel spannte sich straff
765 in dem schmächtigen Körper -
767 die Arme stiegen an, hoch
zum Himmel gebreitet.
770 So schritt er hinein in den Glast,
771 der Sonne entgegen;
und grösser und grösser
sah ich ihn werden -
775 riesenhaft wuchs die Gestalt, -
777 mir klopfte das Herz - .

その時、昇ったのです。緋色に燃えて…
千の色にきらめくヴェールや
光る霧が
亡靈の軍令のように
前触れを知らせたあとに、
…太陽が。
そして、二つ目の奇跡が起こったわ。
私は見たのです。どのように
この小さくてみすぼらしい旅人が
頭を起こしたか。
全ての筋肉が、やつれた体の中で
ピンと張りつめました。
両腕は高々と上がり
空に向かって大きく広げられました。
そうして彼は、輝きの中へ歩んで行きました。
太陽に向かって
そして、どんどん大きくなっていく
彼を私は見ていました。
その姿は巨人のように成長しました。
私は胸がドキドキしました。

ここから音楽の盛り上がるアリア部分が始まる。4拍子を基調に、まず「愛の憧れ」のテーマの変形【2A】が751に現れる。このテーマは前奏曲が初出だが、本来の意味合いは第2幕最終景のアルヴィアーノとカルロッタの抱擁シーンで管弦楽が演奏する箇所にあり、この場面はそれを先取りしている。そして最初のクライマックスである757の„Sonne“でカルロッタは高音のaを歌いあげる。ここではホルンとヴィオラが【2】冒頭

【11】カルロッタの恍惚



の短7度を演奏する上に、ヴァイオリンが【2】全体を変形させた新旋律を情熱的に弾いて恍惚の境地を演出する（左譜例

【11】）。それが760-761で一

旦おさまり、762からはテンポが少し速くなり、やや唐突に飛び込むC-durの単純明快な響きとE-durを中心に772までは調性が目まぐるしく変わっていく中で、カルロッタがアルヴィアーノの崇高さを陶然と語りこむ。ワーグナー、R.シュトラウス、ブルックナーといったドイツの後期ロマン派管弦楽曲にみられる盛り上がりが想起される箇所である（下譜例）。そして773-774でFis-durが準備され、管弦楽の【11】にのせて„riesenhaft“で



は、歌が最高音 h まで登るクライマックスを迎える。

- 779 So malte ich Euch,
Signor Alviano.
So malte ich Eure Gestalt,
entgegenschreitender Sonne.
783 Doch mir fehlt noch das Antlitz,
784 und - mir fehlt noch
785 das trunken Auge,
darin all die Schönheit
788 sich spiegelt.

[カット]

- 796 Wollt Ihr kommen -
in meine Werkstatt -
798 dass ich - das Bild - vollende -- ?

そうして私は貴方を、
アルヴィアーノ様を描いたのです。
その様に私は、貴方の
太陽に向かって歩む姿を描きました。
しかし、そこにはまだ
顔が欠けていました。そして、
陶酔の眼も。
全ての美が、その中に
映しだされる眼が
[カット]
お出でになりませんか、
私のアトリエに
私が、絵を完成できるように…

777から 783にかけては弦楽器が順次進行の長い旋律を弾くうえで、恍惚の余韻に浸るカルロッタが静かに語る。そして 784では、テンポがやや前のめりになる中で【1】が現れて、最後のクライマックスである „das trunken Auge“ 787 の【11】を引き出す。この後には感動したアルヴィアーノが「恥ずかしい。こんな気分は初めてです」と応えるのだが、独唱アリアとして抜粋する場合は 790から 795を省略する事が適當であろう(譜例下)。



797-798には再び【1】が現れ、アルヴィアーノに優しく問いかけるカルロッタの表情を彩る。799-800のフルートが【8】を清らかに奏でてカルロッタの美術を示唆すると、アルヴィアーノは静かに「喜んでまいりましょう」と承諾して後奏の中でゆっくりと幕がおり、811で第一幕が終了する。ここも独唱アリアとして抜粋するために、801後半-810を以下の要領でカットする事を提案しておく。



6. タマーレのアリア（第3幕・第20場）

オペラの終景。秘密の地下洞では乱交の最中に兵士が突入して、タマーレ他の貴族たちが縛り上げられている。タマーレと熱烈に抱き合ったカルロッタは失神して横たわっている。それを見たアルヴィアーノはタマーレを「もしお前が彼女を愛していたから奪ったと言うならば私は憎むが、それでも私の中に悲しい慰めは残る / しかしお前は彼女が自発的に体を任せたと言った。/ 私は何も持っていないことになる。お前は何も奪っていないし、私は元の惨めに戻る」と責めるが、タマーレは動じることなく持論を述べる。

■開始箇所（[1113]の前のアウフタクト）

[1115]	Und wenn Du mich mordest – ich weiss Dir nichts and'res zu sagen.	お前がもし俺を殺そうと 俺は他に言う事はない。
[1117]	Nur eins: Verfallen war mir diese Frau, vom ersten Tag, da ich sie erschaut - nach dem Wort, das Du selbst, Alviano, einst sprachst: "Die Schönheit sei Beute des Starken".	ただ一つ。この女は俺の虜だった。 俺が彼女を見た、最初の日から。
[1124]	Stark wähntest Du Dich – eine Stunde lang -doch Du warst es nicht.	お前みずからが発した言葉、 アルヴィアーノ、お前はかつて言った。 「美は強者の獲物たれ」と。
[1126]	Die Freude bot sich Dir dar - da wich'st Du ihr aus, zitternd und feige.	お前はお前自身を強者と思いこんだ。 しばらくの間。しかしお前は違った。
[1130]	Du sahst nur das Dunkle, die Schatten, Gefahr und Sünde.	喜びがもたらされたとき、 お前は、それを避けた。震えて臆病に。
[1133]	Allzu herbe gezeichnet vom Schicksal, wardst Du flügellahm, unfrei, verzagt.	お前は暗闇と 影と危険と罪だけを見つめていた。
[1137]	Für Deinesgleichen lebt nur in Träumen die kostbare Blume;	運命からあまりにも過酷な烙印を押され、 萎えて、不自由で、気後れしていた。
[1142]	doch blüht sie grell und verlockend am Tage, düunkt's euch	お前のような連中にとっては、 豪華な花とて夢の中にしかない。
[1145]	Traum, Trugbild, nächtlicher Spuk. - Denn, bot sich Dir, Alviano -	花は昼間こそ、まばゆく 蠱惑的に咲くものだ。しかしお前たちは それを夢、幻像、闇の妖怪と思っている。
[1147]	sagtest Du nicht – auch Carlotta? -	なぜならば、お前、アルヴィアーノに、 カルロッタも体を預けたと、
[1150]	Was nahmst Du sie nicht - ?	お前は言ったではないか？
[1151]		なぜ、彼女をものにしなかったのだ？
[1153]		

[1113]のオーボエソロに導かれ、ヴァイオリンの h の単音が残る上で [1115]-[1117] のレチタティーヴォが歌われる。アリア部分の開始は [1119] の „verfallen“ から Des-dur 上向順次進行の旋律である。オペラ全曲を通じてタマーレが自賛する箇所には、ドニゼッティや中期までのヴェルディなどのような、滑らかで息の長いベルカント風の旋律が与えられている。さらに [1120] では „Frau“ に重ねる弦楽器の 【6】 に彼の自信が表れる。[1124] のアルヴィアーノのモットーは初出の第 1 幕 [40] と同じ旋律で歌われる。[1126]-[1127] の管弦楽にみられる和音 2 つの組み合わせは、この第 20 場冒頭のアルヴィアーノの嘆きと怨嗟に延々と使われている音型を長音階に変形したものと捉えられ、„stark“（強い）という歌詞に懸けて彼の「弱さ」を強調するという皮肉な処理が窺える。



[1130] (左譜例) の弦楽器に聞こえる as-c-b の音型の初出は第 1 幕 [398] でタマーレが初対面のカルロッタに自己紹介する場面で、彼女の美しさを称賛する文脈と照応する。またファゴットには 【4】（女遊びの贊美）が現れ、この二つの重複が „Freude“ の語にタマーレが込めた意味合いを明確にする。それに

対して [1133] に現れるのはアルヴィアーノのアリア冒頭の 【9】（コンプレックス）で、彼の僻みを糾弾する歌詞をなぞる。さらに [1138]-[1141] の「烙印を押され、萎えて」というくだりには、ヴァイオリンとヴィオラのトレモロの下にチェロとコントラバスのピツツィカートで 【3】（畸形）が暗示的に現れる。[1142]-[1144] の歌詞「豪華な花」を彩るベルカント旋律が現れたあと、[1145]-[1147] ではミュートを付けたトランペットの増和音が「夢」「幻像」といった歌詞を不気味に脚色する。とりわけその一回目は „grell“（ギラギラした）という言葉に重なっており印象深い。そして [1150]-[1155] では 【1】 【2】 【6】 などの断片が絡み合って pp から ff まで盛り上がる。„Carlotta“ を歌う旋律の „lo“ の音節には、この曲の歌唱声部中ここまで最高音 cis に、やはり最長である付点二分音符が与えられ、[1120] の „Frau“ と共に、タマーレが恋する人の名を口にする時の陶酔感が表現されている。

続く [1157]-[1169] でアルヴィアーノは「お前が地獄に落ちる前に、私がお前の悪事を世間に暴くなどとは思うな。お前の感じ得ぬ深みを私は見ている。私は人間だから」と応じる。しかしアリアの抜粋では [1156]-[1168] を以下の要領でカットする必要があるだろう。

- 1172 Weiss nicht, wer da tiefer blickt
von uns Beiden!
- 1173 Weiss nicht, was da, höher zu werten ist -
ein freudlos Leben, ein langsam Siechen -
oder ein Tod in Rausch und Verklärung,
in brünst'ger Umarmung ein selig Sterben!
- 1177 Wie ist mir denn - ?
- Seiner Worte Sinn - das ist ja nicht möglich
- 1181 Ihre Lippen batzen um Schonung;
1182 stammelten wirr das uralte Lied
1183 angstvollen Sich-Wehrens.
1184 Doch ihre Augen flehten um Lust.
1186 Aus ihrem Munde rang sich los
1188 ein qualvoll Bekennen;
1189 Angst und Entsetzen -
1190 doch in den Augen, wild unbändig,
1191 sprühten die Funken entfachter Begierde.
1193 Endlich brach es sich Bahn:
1194 Grösser als Du - schuf sie sich frei.
1198 Dem glitzernden Tanz in den
lachenden Augen gesellte sich wild
1200 ihrer Lippen toll trunkener Sang:
1202 "Gib Tod" jauchzte ihr Blick -
1203 "Gib Glück!" gierte ihr Wort.
1204 Entsetzlich! Wissend hast Du, Unsel'ger - ?
1206 Ha, ha, - rollt nur die Augen,
1207 fletscht die Zähne und ballt die Fäuste!
1208 Meine seligste Stunde -
1210 die raubt mir Keiner - .
1212 So sprich ein Gebet!
- Ihr habt mir nichts an - was wollt Ihr?

どちらがより深淵を覗いているかは疑問だ
我々のうちの。
どちらがより高く評価されるべきか、も。
喜びなき人生や緩やかな衰弱と
陶酔と浄化の内の死、もしくは
熱烈な抱擁の内の、至福の死との。
なんということだ
奴の言葉の意味、それはあり得ない
彼女の唇は、堪忍してと乞い
もつれつつ、訥々と古い歌を口ずさんだ
畏れにみちた、自身を拒む歌を。
彼女の眼はしかし、悦楽を乞うた
彼女の口から苦し気に漏れたのは
痛み多き告白と
畏れと驚愕。
しかし瞳の奥では、荒々しく、抑えがたく
燃え上がる欲望の火花がきらめいていた。
そしてついに、道が開けた。
お前より偉大に、彼女は自らを解き放った。
微笑む瞳の中の輝く舞踊に
荒々しく、彼女の唇の
狂おしき陶酔の歌は、加わった。
「死を給え」と彼女の眼差しは歓声をあげ
「幸を給え」と彼女と言葉は希求した。
恐ろしい！承知していたのか、呪われた者め
ハハ、皆、せいぜい目を見開いたらいい！
牙をむき、こぶしを丸めたらいい！
我が至福の時は
誰にも奪わせぬ！
さあ、祈りを唱えるがいい！
誰も俺に手出しできぬ。一体何がしたいのだ？

様々な音型を駆使して多彩な色合いを組み合わせたアリアの第一部に比べ、中間部はタマーレの興奮と自己陶酔を、雄大な音楽が登山のように盛り上げていく趣を持っている¹⁰。まず [1172]-[1175] は弦楽合奏がシンコペーションを絡めた三連符の和音を弾く上で、やや早口の乾いたレチタティーヴォ風に歌われる。„Tod“で始まる [1176]-[1179] は、弦楽器が高音のトレモロに変わり、クラリネットとヴィオラの半音階やハープのグリッサンドなどによって歌詞に反応した恍惚の境地が綴られ、„Sterben“で Des の増和音に乗った歌が ff に至る。[1180] のアルヴィアーノの受け答えは再び pp に戻り、早口のレチタティーヴォが狼狽した様子を表現する。これに応えるタマーレには「ますます恍惚となつて」という指定があり、高音域の伴奏による浮遊感が保たれている。[1184] のフルートに現れる旋律は、第 2 幕 [350]

¹⁰ アルヴィアーノの受け答えが 3 か所あるが、いずれも短く、アリアとして抜粋する場合も小節をカットせず管弦楽だけが演奏するため、本稿でも斜体で本文詩行に組み入れて記述した。

【12】洞窟の秘密



で、タマーレがアドルノ公爵に秘密の

洞窟の宴について打ち明ける場面の

【12】である。[1195]の,,frei“で最初
のクライマックスに至るまで、弦楽器

のトレモロに重ねて様々な楽器の早い音階が上へ下へと行き来する。タマーレも早口になり、熱に浮かされたようにカルロッタとの睦みを思い出して陶酔する。[1195]-[1196]ではルパートをかけた管弦楽が【6】の変型を使って大きく盛り上がる。[1197]には、第2幕[549]

【13】カルロッタの衰弱



でカルロッタが「手ばかり描く心臓の弱い画家」の話をアルヴィアーノに語る時のモティーフ【13】が回帰する。

ここからは音楽がどんどん推進力を増しテンポも上がる。[1200]では、チェレスタやハープ2本なども加わって音階と和音が激しく入り混じる狂おしい管弦楽トゥッティに、

【12】が現れ、[1208],Meine seligste Stunde“で【6】の一部が高らかに演奏され、頂点に達する。この中間部の盛り上がる過程はヴェリズモオペラの典型であり、熱狂的な音楽を得意とするジョルダーノやレオンカヴァッロなど、イタリアのヴェリズモ作曲家と共に通するところが多い。

エネルギーに満ちたタマーレとは対照的に[1212]のアルヴィアーノには「かすれ声で」と演奏指示がある。切羽詰まった一言と、自信に満ちたタマーレの返事は弦楽器の低音のトレモロだけが残る緊張感の中で発せられ、続いてこの一部始終をみていた洞窟の乱交に参加していた男たちが男声合唱で「恐ろしい事だ。人殺し。絞首刑だ」など言い合う場面になるが、この部分[1214]-[1229]は原譜にも作曲家によってカット指示が書き込まれている。

カット後のタマーレは「突然、死の恐怖に襲われて、歌うよりもむしろ話す調子で」と指示されたアリア終結部の冒頭から、アルヴィアーノとの決闘へと続く。しかし突然昔の記憶を話し始める直前の「俺は一体どうしたのだ、これは全て、かつて体験したことではないか」という導入の言葉までを作曲家がカットに含めたことは、些か不自然にも感じられよう。いずれにしてもタマーレは、昔話が眼前的のアルヴィアーノと次第に重なって絞殺しようとする瞬間、アルヴィアーノの返り討ちにあって刺殺される。

1230	Auf einer Kirchweih'	いつぞやの縁日で
1231	ein buckliger Fiedler,	せむしのヴァイオリン弾きが
1232	der spielte auf eine feine Weis'.	綺麗な調べを奏でていた。
1234	Die Schönste der Schönen,	美女の中でもとりわけ美しい一人
1235	das war seine Liebste.	それが奴の恋人だった。
1236	Ich griff sie heraus	俺は彼女を
	aus dem tanzenden Schwarm	踊りの雑踏から連れ出し
	und trug sie davon.	逃げた。
1239	Er stürzte mir nach -	奴は俺を追いかけ
1240	so stand er vor mir,	俺の前に立ちはだかった。
	wie der da;	ちょうど、あいつのように。
	auf Alviano weisend	
1241	verzerrt die Züge -	ひきつった形相で
1242	verzerrt und voll Hass!	憎しみに満ちて
1244	Mit seiner Fiedel -	奴のヴァイオリンで
1245	hab' ich ihn erschlagen.	俺は奴を殴り殺した。
1247	Kommt mir nur an -	さあ、かかって来い
1248	mit meinen Händen	この手で
1249	erwürg' ich Euch alle. -	お前たち皆、絞め殺してやる
1253	So stirb, Verruchter!	死んでしまえ、忌まわしい奴め！
	Ah - - - !	ああ！

1230-1237は柔らかい音楽にのった滑らかな旋律である。1238に【6】が現れるあたりから音楽は歌詞に合わせて切迫感を増し、1243では„Hass“に重ねて【3】がホルンと低弦に鳴り、縁日での逸話はアルヴィアーノと重なり合うことが暗示される。そして1246からはテンポもあがって音楽は半音階と【6】などを用いて荒れ狂い、1253でアルヴィアーノがタマーレを刺殺する瞬間には【3】がピアノ、ハープ、チェレスタ、木琴に現れ、次の小節では金管全合奏で繰り返される。最初が彼の心理を、次に断末魔の叫びを模していると捉えられるだろう。なお„mit meinen Händen“, „So stirb Verruchter!“, „Ah –“の3行は小音符で書かれたシュプレヒゲザングとして音程を外すことが指示されている。

タマーレが崩れ落ちてこと切れる経緯にあわせて音楽は静まり、最後は低弦のトレモロのなかでティンパニーが4つの四分音符を叩いて臨終の瞬間を表現する。アリアとしての抜粋では、この1262まで演奏することが効果的であろう（譜例下）。



せむしのヴァイオリン弾きから美しい恋人を奪うという「昔の記憶」の真偽は台本に明らかではないが、今しがたの行為が昔話の形で前後の関連なく突然語られるという意表を

ついた展開には、シュレーカーが愛読したというフロイトからの影響が窺える¹¹。しかもこのオペラの最終場面において、正気を失ったアルヴィアーノが語る妄想では、彼自身が自らをそのヴァイオリン弾きと思い込んでいるのである。屈折した深層心理が及ぼす意外な現象という、世紀末ウィーンの作曲家らしい発想といえるだろう。

7. 結語

20世紀初頭のドイツ語圏には新旧様々な作曲様式が混在し、それはワーグナーを継承する度合いの差とも言える側面を持ち合わせていた。マーラー、ヴォルフ、R.シュトラウス、シェーンベルク、プフィッツナー、ヒンデミット、ブゾーニ、レハールといった人々が同時期に創作活動していたという事実は、彼らの作風や理念の大きな差異を思えば驚くべきことである。さらにドビュッシーやマスカンニといった他国的作品も盛んに上演され、作曲活動に少なからぬ影響を及ぼした。また「世紀末ウィーン」と括られる文化圏では、作曲活動もまた文学、哲学、美術などと濃厚に交流しながら営まれた。

こういった時代を見るとき、例えば「ウィーン古典派」をハイドン、モーツアルト、ベートーヴェンが代表するように、ある一定の作風をその典型とするることは困難に思える。しかし作曲家がそれぞれ個性的な独自の作風を打ち立てていたなかにあって、シュレーカーのそれは、様々な作風や時代の空気を巧みに取り込んで自身の色を作り上げている。この手法は迎合的、折衷的と批判できるかもしれないが、一方では多様性に満ちた時代らしくもあり、R.シュトラウスと肩を並べた人気の由縁ともいえるだろう。ナチスによる弾劾と55歳での早逝がなければもその人気も途切れる事なく、『烙印を押された人々』は今日なお『サロメ』や『ばらの騎士』と同様に、近代ドイツオペラの代表作に数えられていたかもしれない。

遅ればせながらドイツ語圏の劇場では1980年代以来、単発的にシュレーカーのオペラが蘇演されている。『烙印を押された人々』に関しては数種類のCDが公刊されているほか、2005年のザルツブルク音楽祭公演がDVD化された¹²。シュレーカーの同時代から現在なお定着しているドイツオペラとしては、R.シュトラウスの他にはベルクの『ヴォツェック』や『ルル』など少数に限られるが、実は興味深い作品が数多く存在する。『烙印を押された人々』はそれらの作品群への導入としてもふさわしく、我が国においても劇場公演、アリアや重唱などの抜粋演奏、教材としての採用などによる普及活動が望まれる¹³。

¹¹Vgl.: David Klein, *Die Schönheit sei Beute des Starken - Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“*. Mainz: Are Edition, 2010, S.165ff, S.303

¹²Die Gezeichneten. Euroarts, 2055298, ケント・ナガノ指揮

¹³本稿ではアリアのみを紹介したが、第2幕前半のタマーレとアドルノ、後半のカルロッタとアルヴィアーノ、第3幕のカルロッタとタマーレの二重唱なども、独立して抜粋することのできる優れたナンバーである。

Bedeutend langsamer.

Adagio (gepreßt, ein wenig spöttisch und mit herben Ausdruck).

【付録1】アルヴィアーノのアリア

95

Ganz recht! Ganz recht! Es ist überzeugend. jedoch in einem Punkte,

p, *f*

Alb. voreilt, stimmt mir nicht ganz. Begegnungsstelle von nach mir, von nach, die ihr

p, *p*

U. E. 1690.

100

wohl ge-sucht seid, und mit An-mut be-gabe, und ver-gleßt mich, den

Krip-pol. Käm der zu den Pe-nan, so wie ihr ke - geht, er war -

105

Bewegter. Unmerklich langsamer.

gül-te sie auch. um statt der Lied zog das Geus - sen ein. Pausa.

110 Bewegter. Unmerklich langsamer.

Du

Pno. 60
 ih - beschützt, mein Freund, so will mir scheinen, ge - sul - tig der Frau - en Schön - heit - emp - fin - den.

[160] Sehr ruhig. Altviano, (verhalten)
 Es gab Früh - lings - nüch - te. Bei
 (L.H.) pp

Nicht schleppend.
 Ab. 61
 of - fe - nen Pa - stern tanzt es her - ein. Al - le
 ppp

ritard. Ziemlich langsam.
 Mz. 62
 schwi - len Za - ber, Blu - men - ge - ruch, schwer und be - tön - kend.
 pp ritard. pp ritard. pp ritard.

ritard. 63
 Al. 63
 molto string. Und ich müll - ie furt, ge - schüt - tot von
 ritard.

Abr. Flö - horn, hin - men in ein - sa - me Gas - sen. Und such-te ein

Ruhige Bewegung. 125

Abr. Dürn - chen, so recht ein ver - komme-nos. Sprach es

Abr. an, - bei ihr Gold, viel Gold und fühl-te an sich doch dem

Abr. Bett - ler gleich, der Al - mo - sen heischl.

Abr.

in Schau der La - ter - ne zu - stert

(p) f (ff)

Abr.

sie mei - ne ar - me Go - stadt

(p) ff cresc.

mit ei - nem Blick... ei - nem Lü - cheln... so schmach - voll... daß mir das

135

ff p

Abr.

Blät In den A - dorn ge - runt, Da wirk - le das Gold!

(pp) pp (p) sp

Etwas fließender.

140

Breiter.

Af geschmeidigen Lip-pen spi - gel'sein Gleiten all mein E - lende

155 Allmählich bewegter.

furcht - ha-re No! un - Bef-ge Wier - so ver -

160 molto seest.

he - Ben Ge - wölle, doch mir fehl - in die

molto arret.

165 Zurückhalten. f Noch mehr rit., aber zu schließen

Kraft, nich selbst zu be - spüh, und zu ent - wehn die

erstes - dor.

Doppelt so langsam.

175 Lang - nacht.

Doppelt so langsam.

sp pp L.H.

【付録2】カルロッタのアリア

Sehr langsam,
(Spannlich)

Dort, wo die Stadt weit wird,
und der Blick sich auf die Cam-

220
Ges. expressivo dolce
Dort, wo die Stadt weit wird,
und der Blick sich auf die Cam-

225
Ges. p-gm... hab' ich als Werkstatt ein kleines Häuschen.
In zeitiger
(pp) r.H. l.H. sp (pp) sp ppp sp
Frühe, wenn einsam und leise noch die Gassen und Plätze das blass-fahle Licht des
l.H. pp sp (mp) pp
Frühen Morgens matt und mal de die Leinwand umspielt.
pp l.H. pp l.H. pp

230
Frühe, wenn einsam und leise noch die Gassen und Plätze das blass-fahle Licht des
l.H. pp sp (mp) pp
Frühen Morgens matt und mal de die Leinwand umspielt.
pp l.H. pp l.H. pp

235
Frühen Morgens matt und mal de die Leinwand umspielt.
pp l.H. pp l.H. pp

C. 1. dim's mich zur Ar - beit... die rech-te Zeit. An mel-momHuschen vor-bei führt ein

(mp) (mf)

240 C. Weg, gr - sümmt von ho - hen Zy - pressen.

den kennt ihr wohl... Ihr schrittet ihm oft. Schau und ge-bückt, In Ge-

dim..

245 C. dan - ken ver - sun - ken... plötz - lich miß - trau - isch au - stern die Fen - ster,

sp

名古屋音楽大学研究紀要第34・35合併号 田辺とおる — 25 —

Langsam

250
 der Gar-di-nen die Spü-be-rin bar-gen— doch ihr sah sie nicht, *Im*
pp

steigern.
 — stieg auf, pur-puru gä-hend, Schle - er la-tan-send
(mf) *p* *(accordéond.)*

Fug - ben schil-lern, leuch - ten-de Ne - bel, ge -
(nf) *pp* *cresc.*

spenstischen He - riddengleich, zogen ihr Na - hen künfend voran, die
(p) poco *mp* *I.H.* *cresc.*

Ziemlich breit.

200

Ein wenig fließender.

Wand'-rer sein Haupt hoh.
Je-der Mus-kel spann-te sich straff.

The musical score consists of four staves. The top staff is for the piano, with dynamics like 'f' and 'p'. The second staff is for the first violin, featuring a melodic line with slurs and grace notes. The third staff is for the second violin, with eighth-note patterns and dynamics like 'pp' and 'p'. The bottom staff is for the cello, with sustained notes and bass-line patterns. The vocal parts are integrated into the instrumental textures. The vocal lines include lyrics such as 'Son', 'Und ein zwöl - tes Wun - der ge - schah.', 'Ich nah, wie der klei - ne, arm - sel - ge', and 'Wand'-rer sein Haupt hoh. Je-der Mus-kel spann-te sich straff.' The score is marked with various dynamics (f, p, pp), articulations (slurs, grace notes), and performance instructions (expressivo).

268

c. in dem schmäc - ti-gen Kör-per- die Ar -

c. me stie-gen an, hoch zum Himmel ge - bret-det.

270

c. So schritt er hin-ein in den Glast, der Son - - -

c. ne ent - ge - gen; und

C. grü - ser und größer sah ich ih warden.
C. rie -
pp cresc. molto cresc.
C. sen - haft wuchs die Ge - stalt, mir klopf - be das Herz,
C. dien.
C. So mal - te ich euch, Si - gour Al - vi - a - no, Soma - lte ich
C. eu - re Ge - stalt, ent - go - gen - schrei - tend der Son - ne,
C. p cresc.

Der Bock mir fällt nach das Antlitz... und er fällt nach das traurige string.

285
poco poco fp LH cresc.
espress.

Breit, voll ausströmend. VI -

keine Angst darin alt die Schönheit sich spiegelt.

molto ff molto dim. (f) dim. (p)

-de Noch langsamer. Carlotta (sang).
Will sie kommen in meine Wick statt.

dolce espress. (pp) ff

fall ich das Bild wieder auf - Vi - de

Alviano unterweise legged sich der alten, dass sich über ihre Hand hingegangen, ließ.

ff llh llh pp Vi - de

382 【付録3】タマーレのアリア

Mehr und mehr verlangsamten.
(wie verachtet)

Alto
stark rit.
sto - sen, zu - rück - ge - sto - sen ins Nichts, ins Nichts.

stark rit.
mf express. (p)

Langsam.
L'istesso tempo. (♩)

p
pp
(p)
mf express
(p)
pp

1115 Ruhig.
Tamare (flücer).

Untwens du mich mer - dest, Ich weiß dir nichts andres zu sa - gen. Nur eins:

p
—
—
—
pp

Etwas fließender.
1120

Tenor
Ver - fal - len war mir diese Frau vom er - sten

mp
b2
b2
b2
b2

Tenor
Tag, da ich sie er-schau, nach dem Wort, das du selbst, Al-vi-a-na,einst
sprachst. „Die Schön-heit sei Beau-te des Star-ken.“

Etwas bewegter.

Mehr und mehr bewegt.

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

334

Tenor
 ans, zit - ternd und fri - ge. Du saltest zur das Dunk - le, die Schat - ten, Ge - fahr und
 (Akkordreihen)
 molto cresc.
 dimin. poco a

(1335) (mit Nachdruck)
 Tenor Sün - da. All zu her - he ge - zaich - net vom Schick - sal,
 poco p mp

(1340)
 Tenor warst du Eli - gaudiens, un - frei, ver - zagt. Für dei - nes - gleichen lebt nur in
 mf p

(1345) (sehr) Ziemlich bewegt.
 Tenor Träu - men die kost - hu-re Bis - me, doch nicht sie groll und ver - lok - kend am
 p mf

Ton.

Tu - - giv, dink's auch Träum, -- Trug - bild, --

nicht - licher Spuk. Dem

het sich dir, Al - vi - u - mo, -- sag-test du nicht, auch Car -

Etwas breiter:

lot - - ta? Was nahmst du sie nicht?

U.E. 5690.

836

1155 rit. Vi^c

1170 Molto accel. (string.)

de a tempo
Mensch bin und e
a tempo

Festes, lebhaftes Zeitmaß.

Tamare.
p und langsam steigern

Weiß nicht, wer da lie - fer blickt von uns bei - den!

(immer noch mit leichter Tongebung)

Weiß nicht, was da hö - her zu wer - ten ist - ein

1175 (etwas verhalten)

freud - los Lu - ben, ein lang - sam Sie - othen o - dur ein

338 Breitere Viertel (etwa Andante).

Tam.

Tod... In Rausch und Verklä... rung, in beklöst... ger Um...

mf *cres.*

p *cres.*

(Gemurmel unter den Unstehenden)

p *mp* *cres.*

pp

(Zeit lassen!) Aliviano (entsteht)

Wie ist mir denn?... Seiner Worte Sinn... das ist ja nicht mög...lich...

pp

Tammare (mehr und mehr in Ekstase geraten!) Ehre Lip... pen bu... ten um Sche... mung; stum... mel... ten wir... das ur... al... te Lied

p

U. E. (6690).

339

Ten. angst - vol - len Sich - weh - rens. Doch ih - re Au - gen

Ten. flich - - - - ten um Lust. Aus ih - rem Mun - de

Ten. rang sich los - - - - ein qual - voll Be - kennt - nis;

Ten. Angst und Ent - set - zen; doch in den Au - gen, wild un - hän - dig,

(S) *p cres.*

340

Tenor. *molto accel.*

sprüh - ten die Fun-ken ent - fach-ter Be - gier - - - de.

molto accel.

molto cresc.

a tempo

stark ritard.

Endlich brach es sich Ruhm: Grö - Ber als du schuf sie sich

a tempo

ff

cresc.

rit.

Rubato, mit höchster Leidenschaft.

fret.

ff

ff

eifend

rit.

Vorwärts.

Dem glitzernden Tanz in den la - chen - den An-gen ge -

pp

cresc. poco a poco

341

1200
 will - - te sich wild ih-rer Lip - - - pen toll -
 8 *Ad.* f *r. H.* *b. b.*
 Nicht zurückhalten, eher drängend.
 trun-ke-ner Sang: „Gib Tod“ jauchzte ihr Blick -
 (Wachsende Bewegung unter den Urscheinenden.)
 Alvane. Entsetz - lich!
 „Gib Glück“ gier - - te Ihr Wort.
 1205 *pianissimo* string.
 Alte. Wis-send hast du Un - - sel - ger. Tamare. *pianissimo*
 1206 *pianissimo* string. *pianissimo* *pianissimo* *pianissimo* *pianissimo* *pianissimo*
 Ha, ha, rollt nur die Aa - gen,

342

Tun.
Betscht die Zuh - ne und hallt die Flu - stel
Mei - ne

Breiter. *riten.*
Vorwärts. *zurückhaltend*
Bass
Bieg - ste Stun - de
riten. nicht eilen nur drängend die rasht mir
Cello
zurückhaltend

1290 Ziemlich breit mit größter Energie.

Tun.
kol - gerl
rit.

Sehr bewegt.
Alviano (leiser.)
So sprach ein Ge - bet!

Tamare.
Ihr habt mir nichts an - was wollt ihr? *Vl. a)*

Sehr bewegt.
ff. p.

^{a)} Obigster Strich bis Ziffer 3613

U. E. 5600.

345

(Stark drohendes, zärtlich ansprechendes Gemurmel)

Tannare (in anbrechender Todeswage, mehr gesprochen als gesungen).

Wie ist mir
der!
Mir der!

1225
1. 2. Stim.
mf *molto cresc.* *fff*
Mir
der!

1230
Etwas gemessener.
-de
mer? Dies al-los- hab ich doch schon erklät? Auf ei-ner Kirch - weih'
a poco.
-de
pp sempre

Tan.
ein buck-liger Fied - ler, der spiel - te auf ei-ne fei - ne Weis? Die

346

Steigern.

Tenor. Schöñ - ste der Schü - ñendus war — sei - ne Lieb - ste. Ich griff sie her - aus aus dem tan - zen - den

f express.

Tenor. Schwan - und trag sie da - von. Er stürzte mir nach... so

f ff sp (mp) ore.

3240 (auf Alviano weisend)

Tenor. stand er vor mir, wie der du; ver - zerrt die Zü - gg ver -
seen - do - malte

Zurückhalten.

(drohend)

Tenor. zerri - und voll Haß!

f cresc.

Tenor (2nd) 1245

Mit sei - ner Fie - del... hab' ich ihn er - schla - gen.

Festes Tempo. (Allegro moderato.)
(Er sieht und reift an seinen Fesseln)

Kommt mir nur an... mit mel - nen Hün - den

Sehr schnell.
(er verzerrt seine Fesseln)

U. E. 50,00.

348

Etwas breiter.
Altviano. (ersticht ihn.)

stark rit. Noch breiter (*mit größter Wucht.*)

Sie sind, Verruchter! Tamaze. (gräßlich aufschreien)

Etwas breiter.
stark rit. Noch breiter (*mit größter Wucht.*)

1255
poco - - - a - - - *poco* - - -

(mf) *poco a poco (pp)* - - - p - - - *ppp* - - -

1260
Sehr langsam.
Carlotta. (sich langsam grästerhaft strichend)
pp Wer schrie daß? War das nicht?

(ppp) - - - *pp* - - -

《演奏会等報告》

(平成 26 年度)

研究活動報告

■ 猪狩 裕史

2014 年度の研究活動として、次の二つの計画を立てて取り組んだ。

1. 音楽療法におけるカウンセリング理論の統合アプローチである『ミュージックカウンセリング』についての論文を準備出版する

これは、筆者の修士論文、” Music Counseling: Toward a Model of Integrative Music Therapy” を、American Music Therapy Association の学術誌の一つ、Music Therapy Perspectives に投稿し出版する為の準備編集活動を行った報告である。論文の概要は次の通りである。

The author proposes the integrative music psychotherapy approach called music counseling. The author reviews the four major frameworks in counseling of psychodynamic, person centered, behavioral and cognitive therapy approach. Three levels of music psychotherapy, proposed by Wheeler (1983), are reviewed and discussed. The author proposes the working definition of music counseling and interprets each element in the definition. A case study is discussed to illustrate how the integrative approach in music psychotherapy operates.

インターネットビデオ会議システムの Skype を用いて、ラドフォード大学の ジム・ボーリング教授（音楽療法）より指導を 2014 年 7 月 20 日、8 月 17 日に受ける。この編集過程で、論文の内容をより強固にする為に、次の文献を追加購入した。それらは、

- Montello, L. (2010). The Performance Wellness Seminar: An Integrative Music Therapy Approach to Preventing Performance-Related Disorders in College-Age Musicians. *Music and Medicine*. 2 (2), 109-116. doi: 10.1177/1943862110364231
- Quentzel, S. & Loewy, J. (2010). An integrative bio-psychosocial assessment model for the treatment of musicians: part I—A continuum of support. *Music and Medicine*. 2(2), 117-120. doi: 10.1177/1943862110364637
- Quentzel, S. & Loewy, J. (2010). An integrative bio-psychosocial assessment model for the treatment of musicians: part II—Intake and assessment. *Music and Medicine*. 2(2), 121-125. doi: 10.1177/1943862110364636

論文は、1 月 7 日に提出され、3 人の査読者による判定の結果、『出版を検討するが、大規模な修正を要する』という判定が 2015 年 1 月 9 日に出る。査読者からは、スタン (Stern)が提唱する間主観性(Intersubjectivity)の視点と、コフート(Kohut)の自己心理学における

る共感(Empathy)の視点を入れることで議論が深まるという指摘があり、下記の文献を私費で購入し修正を行った。

- ・ Stern, D. N. (2010). *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*. Oxford: Oxford University press.
- ・ Wigram, T. (2004). *Improvisation: Methods and techniques for music therapy clinicians, educators and students*. London: Jessica Kingsley.

2月21日に再びSkypeを用いて、ボーリング教授より論文指導を受けて、3月10日締切までに修正版を再度提出する予定である。

2. 音楽療法とその関連領域の最新の研究について触れる

2014年9月19日から21日まで、名古屋国際会議場において開催された第14回日本音楽療法学会学術大会『臨床現場における人と音楽とのエンゲージメントを考える』と講習会に、実行委員の一人として参加した。中でも印象に残ったのは『精神科領域の臨床研究-実践における「エビデンス」とは何か-』と題した、国立音楽大学の阪上正巳教授の講習である。ここで阪上は、量的、質的、事例研究、現代社会と音楽療法におけるエビデンスを紹介した。特に印象に残ったのは、質的研究における“User's evidence”、つまり音楽療法の受益者による体験も、音楽療法の効果を支持する『証拠』(エビデンス)として用いる流れが世界的に見られるということであった。同様のことは事例研究でも言えるということであった。更に情報に依存する現代社会において、情報がデータ管理化される過程では、データ化し易い、つまり『機械情報に親和的なエビデンス』(阪上、2014)が好まれる傾向があり、それにより生命情報の全ての側面が集められない危険性を指摘し、人間を全人的に捉える音楽療法がもたらす情報の貴重さ、その為に多様なエビデンスを活用することの重要性を説いていた様に思われる。

2014年11月29日から30日まで、名古屋大学東山キャンパスシンポジオンにおいて開催された第46回日本藝術療法学会『藝術の生まれるところと治療の場』に参加した。中でも印象に残ったのは、29日の最後に行われたシンポジウムであった。シンポジストの中でも、精神科医師であり音楽療法を実践されている齋藤考由氏の『藝術療法における「治療者・患者関係」をどう位置づけるか』という発表が多くの議論を呼んだ。これは藝術療法における藝術の位置付けと、治療者患者関係の力動について、神田橋條治の考えを基礎として述べられたものである。神田橋によると(齋藤より引用)、精神科領域における藝術療法の在り様には、自然治癒力と自助努力能力を伴っている病む個体としての『主体』、主体が治癒に向かう過程を支援する専門性を持たない他者として『抱え』、そして治療技法やその能力を持った専門家としての介入としての『異物』が在る。それを踏まえて齋藤は、

『異物』である芸術と、芸術が生まれる場に存在し患者が治癒へ向かう上で重要な要素の関係性や特性について述べた。齋藤によると、芸術の本質は、『今ここ』の体験であり、『作者のからだ世界と共振れすること』と述べていた。この『今ここ』という概念は、Bruscia (2014)も音楽療法における音楽を捉える上で、音楽が存在するその場で音楽を体験している全ての人（演奏者、鑑賞者、舞台制作者）が音楽を作ること（ミュージックキング）に関わっていて相互作用を果たしていると述べており、その考え方を通じると考えられる。また齋藤自身も述べているが、『作者』というのは表現者であると同時に鑑賞者であるという観点も、療法における関係性を捉える視点として Bruscia が整理した intramusical (内的音楽的) , intrapersonal (内的人格的) , intermusical (相互音楽的) , interpersonal (相互人格的) という切り口と通じる。更には『今ここ』で起こる体験という視点を考慮すると、Bruscia の Ecological(生態学的)な関係性も含まれるであろう。また共振れという視点は、スタンの述べている Forms of vitality (人間の生得的能力で、他者の意図や感情を理解する為の物理的様子)を捉えて、体験のみならず感情を共有する『間主觀性』にも通じると考えられる。いずれも前述の 研究活動 1 を深めるのに有益なものであった。

平成 26 年度研究報告

■ 大岡 訓子

平成 26 年度個人研究費により、二つの国際ピアノコンクールを聴講した。

まず、平成 26 年 5 月 31 日～6 月 1 日東京イタリア文化会館・アニエッリホールで行われた「第 1 回イモラ国際ピアノオーディション in Japan」本選を聴講した。

このオーディションは、自由な選曲で自発的な豊かな音楽性を育成することに主な目標を置いており、個性や芸術性の表現を評価している。関連する文化活動やイタリア・イモラ・サマーフェスティバルに通じる国際交流に功績を上げるものである。小学校低学年の部～大学・一般の部までカテゴリーが分かれており、多数の参加者があった。第 1 回の開催にあたり、オーディション内容と国際的な活動面から聴講した。聴講して感じたことは、自由な演奏と、イモラ音楽院と言われるイモラ国際ピアノアカデミーについて考える機会となった。

イモラ国際ピアノアカデミーとは、イタリアでのピアノ教育として定評があり、優秀なピアニストを輩出しているアカデミーである。講師陣にはボリス・ペトルシャンスキイをはじめ、ミッシェル・ダルベルトがマスタークラスを担当するなど、素晴らしいピアニストが教育している。世界の第一線で活躍する演奏家を講師陣に持ち、演奏家の観点からピアニストの育成を行っていることが素晴らしいと考える。イタリアの現地にて研鑽を磨きたいものである。

次に、平成 27 年 1 月上旬に開催された、「第 16 回ショパン国際ピアノコンクール in ASIA」全国大会、アジア大会を聴講した。このコンクールは、ショパンの作品を課題とし、小学校低学年から一般部門、コンチェルト部門、また今年度は来年度ポーランドで開催される、ショパン国際ピアノコンクール 第 4 回派遣部門も開催された。

アジア大会では、アンジェイ・ヤシンスキ、ピオトル・パレチニ、エカティリーナ・ボボヴァ・ズィドロン、エヴァ・ポブウォッカ、但 昭義など ポーランドのショパン国際ピアノコンクールの審査員を中心に高名な審査員が名を連ねた。コンチェルト部門ではポーランドの弦楽四重奏団が室内楽編成でオケを担当した。

ショパンのピアノ作品はピアニストにとって最も重要で敬愛、尊敬する作品である。今回の聴講により、遺作の小品にも興味深いものがあり、自身の演奏プログラムに持つべく作品に、改めて演奏研究を広げる機会となったことと確信している。ショパンの演奏に

においては、様々な解釈、また演奏者の音楽性、芸術性もあり、日本人には特にショパン国際ピアノコンクールは憧れのコンクールである。

世界のフェデラシオンに登録されたコンクールの中で、ショパン国際コンクールだけが特殊な位置の存在である。しかし、それが世界で最高の権威とはいきれないが、人間の憧れと興味を引きつけるコンクールであることは間違いない。ナショナルエディションのエキエル版、その他エディション、楽譜についても見解が様々であり、ショパンの祖国ポーランドにおけるショパン演奏とは何か、と探求することは大切である。私たちが演奏する際には、作品を理解、研究し、演奏家個人の音楽性、芸術性によるショパン演奏が存在すべきであると考える。

演奏会等報告

■ 佐藤 恵子

2014年2月21日（金）18:15 開演 名古屋電気文化会館コンサートホール

ポリオ撲滅チャリティーコンサート

学友による2014年「新春コンサート」

<連弾>

ラームス ハンガリー舞曲より N.1 N.5 (織田寛子)

<伴奏>

モーツアルト すみれ K.476

シューベルト 鮎 op.32 D.550

シュトラウス セレナーデ op.17-2 (波多野均)

ドヴォルザーク 母の教えたまいし歌

月に寄せる歌 歌劇「ルサルカ」より (小林史子)

竹久夢二作詞 多 忠亮作曲 宵待草

北原白秋作詞 山田耕筰作曲 この道 (小林史子)

北原白秋作詞 山田耕筰作曲 からたちの花

大木惇夫作詞 服部 正作曲 野の羊 (波多野均)

モーツアルト ドンナ・アンナとドン・オッターヴィオの二重唱

歌劇「ドン・ジョバンニ」より (波多野均・小林史子)

ロータリー財団奨学生達・学友によるポリオ撲滅の為のチャリティーコンサートですが、プロデュースし伴奏しました。本校非常勤講師の方々と共に演でき、音楽的な刺激を頂いただけでなく、まとまった金額を寄付でき有意義な演奏会となりました。

2014年5月23日（金） 7:00 開演 名古屋電気文化会館コンサートホール
 愛知ロシア音楽研究会主催第五回演奏会
 「ラフマニノフ vs ラフマニノフ」

<ソロ>

「10の前奏曲」より二長調 op.23-4
 「幻想的小品集」よりエレジーop.3-1 ・前奏曲「鐘」op.3-2

<連弾>

「6つの小品」よりロシアの歌 op.11-3 連弾（山下勝）

<6手>

ロマンス（スカローン家の3姉妹のために）（原田綾子 山下勝）

2014年12月16日（火） 6:00 開演 名古屋電気文化会館コンサートホール
 ロシア民謡万華鏡 2014 愛知ロシア音楽研究会主催

<伴奏>

プロコフィエフ 「12のロシア民謡」op.104-4 カテリーナ フレンケリ 鶴
 (覧 聰子)

チャイコフスキー 「66のロシア民謡」より（本邦初演）

No.2.5.6.11.19.23.25.31.32.39.44.65 （金原聰子、川畑久子、覧聰子）

めいおんホールで演奏する機会も今年度は二度ありました。実際に舞台で聞く音色と客席で聞く音色には差があり、これから学生達に教える上で、貴重な機会となり、課題の解決の糸口を見つけ、得難い経験となりました。

自主公演制作ミュージカル STEP!!について

■ 柴田 篤志

2013年11月、岡崎市シビックセンター内コロネットより「コロネット音楽大学シリーズ2014」への参加の打診が演奏部にもたらされた。演奏部の仲介でビジネスコースの「自主公演事業」としてこれに参画することが検討に付され、ビジネスコースの柴田、岩崎、川井三教員の合意により2014年度授業をこの自主公演事業に振り向ける決定が為された。

学生への告知は2013年度末の春休み中に為され、「新年度開始と共にどのような事業を行うかのプレゼンを行うので各自大まかな立案をするように」との指示が出された。なお、企画制作実習（岩崎担当）を履修する1年生から3年生の学生は授業内で指導を行い、授業を履修していない4年生には非公式なアドバイザーとしての参加を要請することとなった。これは4年生が企画制作に相当する授業が単位履修済みで新たに単位を付与できなかったことによる。

1. 本公演までの足取り

- 4/8 企画制作実習の授業終了後に毎週火曜日昼休み、12:30より定例の会合を設けることとなる。
- 4/22 プrezenの結果3年生小山、4年生小島の企画をシビックセンター側との協議に提出することを決定。会合を5/15（木）とする。
- 5/15 シビックセンター大島さん来学。小山が体調不良で出席できず、自動的に小山案（自主制作ミュージカル事業）を行うことに決する。この時のテーマは「からだで感じよう音楽のすばらしさ！！…観客参加型エンターテインメントミュージカル」。

決定した事業内容は以下の通り。

主催	岡崎シビックセンター
公演	名古屋音楽大学
企画・制作	名古屋音楽大学ビジネスコース <ul style="list-style-type: none"> ・小島里奈（企画・原案） ・井上采音（広報） ・小山雄平、又吉セイトク、子安唯美（制作・宣伝）

制作

台本・脚本 小島里奈・柴田篤志（教員）
 台本・脚本補助 田尾下哲（教員）
 演出 千田祐妃奈、内蔵奏子
 演出補助 田尾下哲（教員）、柴田篤志（教員）
 音楽監督 内蔵奏子
 音楽監督補助 宮本芽衣
 編曲 荒尾淳美、高原雪菜
 歌唱指導 松下雅人
 振り付け 内蔵奏子、千田祐妃奈
 衣装管理 川口美咲希

舞台

舞台監督 水野安美
 舞台監督補助 岩崎将史（教員）、川井俊生（教員）
 音響 井上采音、伊藤智里
 照明 岡崎シビックセンター
 舞台（プロジェクト） 柴田貴介

6/3 演奏者顔合わせ、練習計画作成（火・木 18:00-21:00）

6/5 練習開始

6/5、10、12、17、19、24、26、

7/1、3、8、10、15、17、22、24、29、31、

8/2、7、20-23、26-29、

9/1-4、6-10（5-6 ホール練習）、16-17（ホール練習）、18（ゲネプロ）、19（本番）

7/3 Twitter アカウント作成、広報開始

7/7 チケット販売開始

7/17 コーラス録音

7/29 チラシ配布開始

8/22 現地ホール視察、打合せ、新聞取材（東海愛知新聞）→8/25掲載

8/29 ホール施設確認

9/2 中日新聞による取材→9/14掲載

9/5-6 ホール練習

9/16-17 ホール練習

9/18 ゲネプロ

9/19 本公演

2. 公演内容

脚本は小島が担当。演奏依頼を舞踊演劇ミュージカルコースに出すということを前提に、三年生の内園・千田をダブルヒロインとする着想を得る。

架空のミュージカルクラスがある公演を舞台にかけるまでの対立と和解を軸に、「自由と束縛」「自己実現と自己犠牲」「個人と集団」をテーマに若者達の苦悩と成長を描く。

(キャストと登場人物)

内園奏子 as カナコ

…三年生。ヒロイン。仕切り屋。努力家。ストイック。厳しい。規律重視。

千田佑妃奈 as ユキナ

…三年生。ヒロイン。自由人。天才肌。マイペース。寛容。不干渉。

平田了祐 as ヒラタ

…四年生。クラスを引退した先輩。ダンスが上手い

石黒崇真 as イシグロ

…同上。歌が上手い。

鹿島梨央、掛布紗衣、中西実咲 as リオ、サエ、ミサキ

…後輩。

吉田裕太 as ヨシダ先生

…神の如き存在。何でもお見通し。

川口美咲希 as ミヤモト先生

…ヨシダ先生の右腕で大学では助手。実技面のアドバイザー。

土井萌歌、井上葵、山田梨紗子、野田翔子 as モエカ、アオイ、リサコ、ショウコ

…後輩達

電子オルガン 荒尾淳美、高原雪菜

パーカッション 山田豊大、弓立翔也

3. 総括

飽くまで音楽ビジネスコース学生と教員による手作り公演を旗印に動き始めたが、シビックセンター主催・名古屋音楽大学後援となることでチケットを販売することとなり、入

場料を頂戴するという観点から演奏のクオリティの最低ラインを保証するという新たな課題が発生、松下、田尾下両先生を始め、多くの大学関係者にご助力をいただくこととなった。

とはいっても練習計画も学生が組み、舞台監督も音楽監督も学生が務め、音響設計やレコーディングも学生、脚本や振り付けも学生が行うという非常にチャレンジ精神に溢れる事業となつた。成功裏に終わったことは一種の奇跡とすら形容できる。

最初の閑門は出演オファーであった。舞踊演劇ミュージカルコースの二人（内園・千田）に人選を任せて始まったが、質を上げる必然性から院生の協力を仰ぐこととなり、後援全編を力強く支える音楽セクション（電子オルガン奏者）の選定は二転三転し、最後は学生の出演交渉では立ちゆかなくなり数人の先生方に間に入っていただくこととなった。この人選をクリアするまでに一ヶ月以上かかり、本公演の出だしは非常に鈍かつた。

企画・運営も投書計画通りには進まず、外部協力（アドバイザー）で合ったはずのビジネス四年生三人が獅子奮迅の働きで支えることとなった。下級生の参加意識が上がらない中、三年井上、二年伊藤の二名が文字通り身を粉にして働いていたことが高く賞賛できる。

練習開始は早かったが、キャストが固まるのが遅れ、台本も練習が進む中でダウンサイズされていき、キャストに合わせた改編により第四稿まで作る事となった。ただし、脚本の小島がいい本を締め切り通りに仕上げたため、台詞を覚える作業だけは遅滞を見なかつた。評価できるポイントの一つと言える。

音響と写真に関してほぼ伊藤が一人で担当していたことが、本番の「予期せぬ出来事」への対応を鈍くした。同じ仕事を誰でもこなせるだけの準備が必要、との教訓を得た。

広報もほぼ井上一人が担当することとなつたが、結果的にシビックセンター側との信頼関係を築くことが出来、こちらはいい結果をもたらした。役割を分散させない方がうまくいくこともあるという教訓となつた。

キャストの歌唱力に差が多く、歌声が揃わないことが明らかになる中で「レコーディングした歌声を生の歌声にかぶせる」という対応策が学生側からの発案でなされ、そのための素材となる録音をスタジオで行った。これも学生主導で行ったため、大変に手際は良くなかったのだが、もてるスキルを融通し合つて一日という限定された時間の中で公演での使用に耐える素材を作成できた手際は見事。ただし、ここでも働くことの出来た学生は主に四年生であり、下級生の経験値とならなかつたことは残念。

チラシ・ロゴなどの作成には舞台監督を務める四年の水野が大きく貢献した。特にロゴマークは Facebook、Twitter でもアイコンとして共通に使われ、広報活動に大きく貢献した。反面、チラシは納期に満足できる写真が間に合わず、いくつかの後悔を残したまま作成される結果となつた。広報関係を担当三教員では十分にサポートしきれなかつたことは課題である。

自主公演事業は、来年度から三年生の授業として行われる「公演実習」の予行演習としての意味合いを含め企図されたものであるが、「一から十まで全てを学生が行う」ことはやはりかなり冒険であることが証明された。その一方、それだけの冒険を躊躇わないのでそこ身に付く経験もあると同時に証明されたと言って良い。問題は、こうした取り組みに非常に大きな個人差がある点であろう。

また、公演実習は飽くまで「個人の企画」であるのに対し、本自主公演は共同事業、おまけに学年を跨ぎ、先攻・コースを跨ぎ、教員も入るという「マネジメントが大変に大きな役割を持つ」ものとなっていたにもかかわらず、その運営をやはり学生が一手に担っていた為に、十全な準備が出来たとは言い難い。それが逆に、現場でなんとか工夫をする、という対応力を引き出す結果となったのはある意味皮肉なことだが、公演実習も同様に「やってみることによって狙っていたものとは異なる効果を手に入れられる授業となっていくことが予想できた。

自主公演には時間も費用も労力もかかり、同じ規模の企画を毎年出来るとはとても思えない。今回、機会を与えていただいたことに深く感謝すると共に、学生には本当に大きな経験値をもたらしたことは間違いない、と強く結論づけたい。

2014 年度活動報告 舞踊演劇ミュージカル 田尾下哲

私は本年度から本学の教員として採用していただいたのですが、それまでは演出、劇作だけで活動をしてきましたので、本年度は仕事の整理が出来ておらず、多くの外部演出・劇作品が続きました。それらの活動の報告をさせていただきます。

2014年4月 (東京文化会館)

東京春・音楽祭 ワグナー作曲《ラインの黄金》(田尾下:映像演出)

マレク・ヤノフスキ指揮、NHK交響楽団、エギルス・シリンス他。

2014年から2017年まで、から4年がかりで上演されるワグナー作曲《ニーベルングの指輪》の序夜として《ラインの黄金》を上演しました。上演といつてもこの公演は指揮者のマレク・ヤノフスキとNHK交響楽団がメインであり、東京文化会館の舞台上にオーケストラが並び、歌手も衣裳を着けることなく演奏会形式として歌いました。その背景に映像を出す、映像(CG)演出を私は担当しました。歌手が歌っている間は映像を動かすな、など様々な要求が指揮者からあり、指揮者は「音楽が全て語るので、映像で説明する必要などない」という見解で、当初は海外へ輸出できるだけのクオリティーの映像を作り、歌手も衣裳を着けて、というオーダーでしたが指揮者の希望を最優先にするためにCG作成作業などが全てキャンセルになるなど、ドタバタしたプロダクションでした。最終的には転換音楽のところで映像を大きく動かし、それ以外は緩やかに川がたゆたう様子やもやが動く程度にしました。一方で、果たして音楽だけでドラマを観客が理解できるかということに関しては、疑問が残ります。実際に歌手が燕尾服を着て歌っているだけでは「誰が殺されたか」という今後の物語の展開には重要な事柄さえ伝わらず、ワグナーはこの作品を音楽「劇」として作曲したことを改めて痛感した公演でした。



2014年5月（とよはし穂の国PLAT、シアター1010）

田尾下哲作《ペアトリーチェ・チェンチの肖像》（田尾下：作・演出）

茂野雅道作曲、沢田祐二照明、Akane Liv、戸井勝海、岸田研二他。

新作戯曲を今後も上演される作品とするために、作品をリーディング（言葉のみ）、スタジオ公演（言葉に身体が足される）、本公演（言葉、身体に舞台、衣裳、照明が足される）へとステップアップすることで磨いて行く意図のプロジェクトのスタジオ公演でした。リーディングに比べて、セリフは20パーセント近く削り、簡易的な衣裳に舞台美術でしたが、沢田祐二さんの照明が加わり、緊迫感のある芝居となりました。作曲家の茂野雅道さんにはリーディング公演から音楽をつけてもらっており、芝居用に音楽を修正してもらいながらの公演となりました。



2014年6月28, 29日（日生劇場）

日生劇場 ロルカとアンダルシア（田尾下：台本・構成・演出）

石塚隆充、伊礼彼方、飯田みち代他。

フランコ政権の初期、芸術家ロルカは殺されました。名前だけは知られていても、その実態はあまり知られていないといつていいロルカに関して、ロルカの人生を追いかながら、ロルカの収

集した詩、スペイン音楽を散りばめながら、11月に行われるロルカをテーマとしたオペラ『アインダマール』のためのプレコンサートとなりました。



2014年7月4日～13日（日生劇場）

ホリプロ『天才執事ジーヴス』（田尾下：演出）
ウエンツ瑛士、里見浩太朗他。

P.G.ウッドハウスのイギリスではよく知られたジーヴスもの、を作家のアラン・エイクボーンが台本を書き、アンドリュー・ロイド=ウェバーが作曲した喜劇ミュージカルでした。ウエンツ瑛士、里見浩太朗さんを主演として、アイドルやお笑い芸人たちとともに、イギリス喜劇がどこまで日本に通じるかどうかを吟味しながら上演しました。



2014年7月27日（栃木市栃木文化会館）

プッチーニ作曲《ラ・ボエーム》（田尾下：演出）
河原忠之ピアノ、望月哲也、吉原圭子他。

コンサートホールで行われる、ピアノ一台によるオペラでした。照明も明暗をつけるくらいで限りなくシンプルに、でも、一線で活躍する歌手たちにより上質の舞台になったと思います。合唱団はいなかったので、合唱のシーンはピアノでメロディーを弾いてもらうか、カットするかをしましたが、実質10パーセント程度のカットしかせずにほぼ全曲を演奏しました。

2014年10月10, 11日 (びわ湖ホール)

びわ湖ホール ヴェルディ作曲《リゴレット》(田尾下:演出)

沼尻竜典指揮日本センチュリー交響楽団、沢田祐二照明、幹子S.マックアダムス装置、アレッ

サンドロ・チャンマルーギ衣裳、キミホ・ハルバート振付。

堀内康雄、牧野正人、幸田浩子、森谷真理、福井敬、ジョン・ヌツォ他。

これほど知られた演目をどのように上演するか、演出家としては迷うところですが、2002年に演出したときに、原作のユゴー『逸楽の王』に描かれていてもオペラでは描かれていないためにオペラの台本だけでは分からぬところがあると感じ、今回は原作の設定を取り入れることで、オペラ台本だけでは分からぬといわれるところの首尾一貫した解釈を試みました。



2014年11月12-16日 (日生劇場)

日生劇場 ゴリホフ作曲《アイナダマール》(田尾下:第一部 台本・構成)

広上淳一指揮読売交響楽団、粟国淳演出、飯田みち代、横山恵子、長谷川初範他。

役者の長谷川初範さんがロルカを追う南米のジャーナリストを演じ、ロルカの生涯を語りながら、オペラへの序奏としました。



2014年11月22, 23, 24, 26日 (日生劇場)

二期会 カールマン作曲《チャルダーシュの女王》(田尾下:台本・演出)

三ツ橋敬子指揮東京交響楽団、沢田祐二照明、幹子S. マックアダムス装置、小栗菜代子衣裳、

キミホ・ハルバート振付、腰越満美、醍醐園佳、小貫岩夫、古橋郷平他。

初演台本が見つからない中、いくつかの現行版上演台本を参考にしながらも、初演時の曲の並びを変えずに物語を描くことを指揮者の三ツ橋敬子さんと話し合って決めて、台本を書くことから作業を始めました。振付のキミホ・ハルバートさんの計算し尽くされたステージング、振付と相まって、オペラ歌手だから歌に集中して、というスタンスではなく、歌って踊って芝居して…限界に挑戦したプロダクションでした。



2014年12月31日 (サントリーホール)

サントリーホール ジルベスター・コンサート (田尾下:構成・演出)

ルドルフ・ビーブル指揮ウイーン・フォルクスオーパー交響楽団、天羽明恵、

メルツァード・モンタゼーリ、松本志のぶ他。

ソプラノのアンドレア・ロストが急病のため、急遽天羽明恵さんが出演してくれました。新年へのカウントダウンが要となるジルベスター・コンサートですが、今年は指揮者が85才と恒例であることも考え、音楽でのカウントダウンではなく、司会の松本志のぶさんの進行の許、マエストロには書で『未』を書いてもらって、新年のファンファーレをこのコンサートのために

トロンボーン奏者に作曲してもらい、奏でました。



2015年1月12日 (サントリーホール)

成人の日コンサート 《トゥーランドット》～三つの謎（田尾下：台本・演出）

園田隆一郎指揮新日本交響楽団、岡田昌子、樋口達哉、安蘭けい、平方元基他。

毎年行われている MC で物語を伝えてハイライト上演をする企画で、トゥーランドット姫の側近として元宝塚の安蘭けいさんに進行をしてもらいながら、オーケストラを取り巻くステージで、衣裳を着けて演じました。



竹内 梓 研究紀要演奏会報告書（第34回）

■ 竹内 梓

2014年3月20日（木）

- | | |
|----------|--|
| ○演奏者氏名 | 竹内 梓 |
| ○演奏研究テーマ | 第44回名古屋管楽五重奏団演奏会 |
| ○主 催 | 名古屋管楽五重奏団 |
| ○場 所 | 電気文化会館 ザコンサートホール |
| ○目的及び内容 | |
| 目 的 | 定期演奏会 |
| 内 容 | フルート、オーボエ、クラリネット、ホルン、ファゴット、ピアノによる演奏 |
| 出演者 | フルート 竹内 梓
オーボエ 小木曽栄里子
クラリネット 山川真喜子
ファゴット 加藤 佑
ホルン 吉田 章
ピアノ 桑野郁子 |
| | • ユモレス A. ツェムリンスキイ
• 木管五重奏曲へ長調「アメリカ」 A. ドヴォルザーク（ワルター編）
• 木管五重奏曲二長調 作品95 B. フェルステル
• 六重奏曲 F. プーランク |

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

私が代表をしている名古屋管楽五重奏団の第44回定期演奏会である。木管五重奏曲のオリジナル作品の他、聴衆の、耳馴染みのある曲を選曲してほしいとの要望に応えるため、弦楽四重奏曲として有名な作品の木管五重奏への編曲作品を1曲加えた。ピアノとの六重奏曲は、とても演奏効果のある曲で、今回も聴衆の反応も大変良かった。ただ、当日の演奏中、合図の曖昧さから、アンサンブルの乱れが生じた箇所があった。今後さらに、演奏の精度を向上させる条件として、演奏者同士の曲の開始、停止、テンポの変化などを示す合図の明確さの徹底の必要を大いに感じた。



2014年9月7日（日）

○演奏者氏名 竹内 梓

○主 催 名古屋演奏家育成塾実行委員会/名古屋市文化振興事業団
日本室内楽アカデミー

○演奏研究テーマ 名古屋演奏家育成塾 第20回&10周年記念フェスティバル

○場 所 アートピアホール

○目的及び内容

目的 記念コンサート

内容 フルート、クラリネット、ヴァイオリン、チェロ、ピアノ、マリンバによる演奏

出演者 フルート 竹内 梓

クラリネット 竹内雅一

ヴァイオリン 中村ゆか里

チェロ 天野武子

ピアノ 佐々木仔利子、森本恵美子

マリンバ 粟原幸江

・ボレロ

M. ラヴェル (小林啓一 編)

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

若手演奏家の育成を目的に発足した名古屋演奏家育成塾の実行委員会主催による第20回そして、10周年記念のコンサートである。今回はフェスティバルなので、今まで開催した演奏会で受賞した選抜者と現役演奏家の推進アドバイザーとの合同演奏会である。若手演奏家の演奏披露する機会の提供と、さらに会場で演奏直後にアドバイザーによるストレートなコメントをする企画はとても斬新であり塾生にとってとても有意義である。さらに、20回、10年間継続し地元で活躍する新進演奏家の育成の成果をあげている。コンサート当日も、塾生や現役演奏家アドバイザーの皆さんのが熱のこもった多彩なプログラムによる演奏で、満場の聴衆も充分に楽しめたようだ。

2014年9月14日（日）

○演奏者氏名 竹内 梓

○主 催 広小路音楽教室

○演奏研究テーマ フルート・リコーダー演奏会

○場 所 電気文化会館イベントホール

○目的及び内容

目的 発表会

内容 フルート、ピッコロ、リコーダー、ピアノによる演奏

出演者 フルート 竹内 梓、広小路音楽教室生徒

リコーダー //

ピアノ 上屋安由美 他

- 2本のリコーダーのための協奏曲ハ長調 A. ヴィヴァルディ
- 2本のフルートのためのトリオソナタ ホ長調 C. P. E. バッハ
- 他

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

私の門下生の、日頃の練習成果を発表するため2年に一度開催する、フルート、ピッコロ、リコーダーによる、独奏、重奏による演奏会である。私も、フルートとリコーダーで数人の生徒さんとアンサンブルを共演した。参加者の多い演奏会は事前の準備もさることながら、当日の進行もとても気を使つたが、出演された生徒さん達も皆それぞれ納得のいく演奏の出来栄えであったようで安心をした。

2014年9月23日（火）

- 演奏者氏名 竹内 梓
- 主 催 法藏院
- 演奏研究テーマ 法話と音楽のタベ
- 場 所 愛知県半田市法藏院本堂
- 目的及び内容

目的 室内演奏
 内容 フルートと伴奏CD音源による演奏
 出演者 フルート 竹内 梓

・アルルの女よりメヌエット	G. ビゼー
・海の見える街	久石 譲
・赤とんぼ	山田耕筰
・あの日に帰りたい	荒井由実
・瞳をとじて	平井 堅
・イパネマの娘	A. カルロス・ジョビン
・星に願いを	L. ハーライン
・他	

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

半田市にある法藏院本堂での彼岸の法要後のコンサートである。今回で2度目の出演である。演奏会場が寺の本堂であるので前回はハープとのアンサンブルで演奏をしたが、今回は、1時間ほどのプログラムすべてCD音源の伴奏で行った。前もって住職に演奏を聞いていただき了解を得ての開催であったが、当日は聴衆の人数、PAとフルートとの音量バランスなど事前に想定できない事もあり、不安材料も少々あった。しかし、現在はCD伴奏の音質やPA機器の性能の向上のおかげでほとんど違和感なく聴いていただけたようだ。初めての企画としては、成功したのではないかと思っている。PA機器については自前の物を使用したが、業務用の高性能な機材を使用すればさらに演奏効果はあったかもしれない。

2014年10月27日（月）

- 演奏者氏名 竹内 梓
- 主 催 中部電力株式会社
- 演奏研究テーマ サロンコンサート

○場 所 名古屋観光ホテル

○目的及び内容

目的 レセプションコンサート

内容 フルート、ヴァイオリン、チェロ、ピアノによる演奏

出演者 フルート 竹内 梓

ヴァイオリン 松実健太

チェロ 小川剛一郎

ピアノ 佐々木仔利子

・アイネ・クライネ・ナハトムジーク 第一楽章 W. A. モーツアルト

・愛の挨拶 E. エルガー

・交響曲第5番「運命」第2楽章 L v. ベートーヴェン(フンメル編)

・ボレロ M. ラヴェル

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

演奏曲目はすべて編曲作品である。独奏の小品から、弦楽合奏、そして管弦楽曲まで幅広いジャンルの曲を選曲した。編成はすべてフルート、ヴァイオリン、チェロ、ピアノであった。ベートーヴェンの交響曲第5番「運命」第2楽章は作曲者と同時代の作曲家のフンメルのアレンジである。フルートパートについては、オリジナルの交響曲とは編成の相違のせいか、演奏するメロディーがかなり違っており、フンメルのフルートに対する楽器観を図り知ることができる。9曲の交響曲すべてこの編成での編曲版があるようだが、また機会があったら他の曲も演奏してみたいものだ。

2014年11月20日(木)

○演奏者氏名 竹内 梓

○主 催 名古屋音楽大学フルートオーケストラ

○演奏研究テーマ 名古屋音楽大学フルートオーケストラ 第四回 定期演奏会

○場 所 めいおんホール

○目的及び内容

目的 定期演奏会

内容 フルートアンサンブルによる演奏

出演者 フルート 名古屋音楽大学フルート専攻生

指揮 竹内 梓

- | | |
|-------------|---------|
| ・華麗なる大円舞曲 | F. ショパン |
| ・組曲惑星より「木星」 | G. ホルスト |
| ・海の見える街 | 久石 譲 |

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

名古屋音楽大学フルート専攻生必修授業の管楽合奏のフルートオーケストラ定期演奏会である。私は昨年同様指揮での参加である。今回は、小編成のフルートアンサンブルチムの演奏が数ステージあったので、私の指揮するフルートオーケストラは3曲演奏した。プログラムは、いつも通り耳馴染みのある曲のフルートオーケストラ用編曲作品であった。ホルスト作曲組曲惑星からの「木星」は、もともと大編成の管弦楽曲の編曲であるが、ショパン作曲「華麗なる大円舞曲」はピアノ独奏曲からの編曲であり、本来の軽やかさやスムーズさ、自由さがフルートオーケストラでは表現するのがとても難しかった。特に、テンポに関しては、当日の演奏でも納得がいかなかった。今回で、指揮をするのが4回目であるが、指揮とは自ら実際に楽器を奏して音楽を作り上げる手段ではないが、一見分野の違うような指揮をすることが、自分のフルート演奏のいろいろな要素に間接的ではあるが、大いに影響しているのではないかと改めて実感した。今後も、機会があれば学生達と共に演し、課題を克服していきたいと思っている。



2014年12月13日（土）

○演奏者氏名 竹内 梓

○演奏研究テーマ クリスマスコンサート

○主 催 フルートアンサンブル「虹色の笛」

○場 所 竹内整形外科・内科クリニック ロビー

○目的及び内容

目的 ロビーコンサート

内容 フルートソロ&アンサンブルによる演奏

出演者 フルート 竹内 梓、河合夕起子、小島賢司、杉江厚美
杉本 悠、増岡恵美、溝田生子、三村幸宏

- ・オペラ “イーゴリ公”より「だったん人の踊り」 P. Aボロディン
- ・バレエ “くるみ割り人形”より「葦笛の踊り」 P. Iチャイコフスキイ
- ・ディズニーアニメ “アナと雪の女王”より「レット・イット・ゴー」
K. アンダーソン=ロペス
- ・アヴェマリア F. P. シューベルト～C. F. グノー
- ・S e a g u l l (海かもめ) 真島俊夫
- ・フルート四重奏曲二長調 k v 2 8 5 より第1楽章 W. A. モーツアルト
- ・クリスマス・イブ 山下達郎
- ・他

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

私の門下生のフルートアンサンブル「虹色の笛」のメンバーによるクリスマスコンサートである。会場はいつもの阿久比町にある病院の響きの良いロビーでの演奏会である。今回で8回目の開催となるが、毎回楽器編成に工夫を凝らしたり、耳馴染みのある曲や流行のアニメ映画の主題曲など、時節に合った作品を選曲しプログラミングをしている。特に、今回はメンバーの技術の向上がとても感じられ、演奏の完成度も高く、聴衆にもそのことが伝わり、演奏効果も良く大変喜んでいただけたようだ。さらにその反応は、今後も継続して演奏活動をして行きたいメンバーにとって、とても大きな励みになった。

演奏会報告

■ 露木 薫

2013年5月24日（土）12：30～ インディアナ大学 A u e r H a l l

「露木薫・Don Harry リサイタル」

露木薫

Partita BWV.1013 J.S.Bach/ W.Waterhouse

Humoresque A.Bernoud (ピアノ伴奏；橋本礼奈)

Don Harry

Cello Suite #5 in c minor J.S.Bach 他

5月19日（月）～24日（土）米国インディアナ大学で行われた International Tuba Euphonium Conference の中で日本からのゲストとして Don Harry 氏（イーストマン音楽学校チューバ教授）とシェア・リサイタルを行った。今回20回目の開催となった記念すべきこの大会は「Where it all began（全てが始まった地）」というキャッチフレーズのもと、1973年の第1回目の開催地であったインディアナ大学で125名のユーフォニアム・チューバ奏者と50を超えるアンサンブル・グループが参加し、隣接する5つの会場で催し物が並行して行われた大変に盛大な大会となった。大会ホストのインディアナ大学終身教授の Daniel Perantoni 氏からの招待を受け、このような大きな大会で演奏出来た事は大変光栄であり、身に余る名誉を感じたステージであった。しかし、それ以上に世界各国から集まった一流のプレイヤー達の演奏会・シンポジウムが連日開催され、この種の楽器の可能性に果敢に挑戦している演奏に心を動かされ、感銘を与える数多くの音楽家達に出会えた事が何よりも大きな成果であった。

演奏活動・研究活動の報告

■ 中川 朋子

2014年3月25日（火） CDをリリース

プロコフィエフ：ロメオとジュリエット（ピアノ版）・中川朋子ピアノ

プロコフィエフ「ロメオとジュリエット」より 10 の小品 作品 75

- | | | |
|------------|----------|--------------------|
| 1 民族的な舞踊 | 2 情景 | 3 メヌエット |
| 4 少女ジュリエット | 5 仮面 | 6 モンターギュ家とキャピュレット家 |
| 7 僧ローレンス | 8 マーキュシオ | |

9 百合の花を手にした娘たちの踊り 10 ロメオとジュリエットの別れ

リスト 巡礼の年第2年「イタリア」より

ペトラルカのソネット第104番

ペトラルカのソネット第123番

リスト 巡礼の年第2年 イタリア補遺「ヴェネツィアとナポリ」

第1曲「ゴンドラを漕ぐ女」

第2曲「カンツォーネ」

第3曲「タランテラ」

収録日：2013年4月

収録場所：稲城市立 i プラザ

発売元：ナミ・レコード

プロコフィエフの「ロメオとジュリエット」は1935年に完成されたバレエ音楽で、そのオーケストラの響きは登場人物のキャラクターや心情を際立たせ、この物語を一層、感動的なものにしている。10 の小品・作品 75 はプロコフィエフ自身がピアノの為に編曲したもの。

この音楽を私は実際に自分で音にしてみたいと思いながらも、オーケストラの色彩の豊かさや、重量感などをピアノで表現するのは容易ではないと、中々、手がけることが出来なかった。この頃になって、オーケストラの音色を単に、模倣しようと試みるだけではなく、如何にピアノでこの物語の雰囲気を表現するかという所に、面白味があると感じるようになり、今回、全 10 曲を収録することが出来た。

後半の収録曲はリストの作品。

曲中に潜む悪魔的な響き、又、正反対に宗教的で崇高な世界を連想させ、スケールの

大きさに圧倒されるリストの音楽に、私は学生時代から魅力を感じ、作品に取り組んできた。

リストのピアノ曲の醍醐味は、ピアノの楽器としての可能性を最大限に引き出したところにあると思う。その為、演奏技術、演出力、パワーが求められ、この点がピアニストにとって高いハードルでもある。

数多いリストの作品の中から、今回は、「ロメオとジュリエット」の舞台でもあるイタリアに因んだ曲目を選曲した。

雑誌 CD ジャーナルでは「バレエ音楽としての特性が浮かぶ演奏は無類」雑誌ショパンでは「リストの叙情性あふれる演奏は秀逸」など好評をいただく事が出来、今後の励みとなる。

2014年4月6日(日) 14:00 開演 場所: 5/R Hall & Gallery 音楽ホール
中川 朋子・春のピアノ トークコンサート

チャイコフスキー 「四季」 Op. 37b より 4月<松雪草>

モーツアルト ソナタ第11番 KV331 (300i)

第1楽章 主題と6つの変奏曲 第2楽章 メヌエット・トリオ

第3楽章 「トルコ行進曲」

ショパン ポロネーズ第6番 Op. 53 「英雄」

ラヴェル 高雅で感傷的なワルツ

ドビュッシー レントよりも遅く (ワルツ)

プロコフィエフ 「シンデレラ」から10の小品 Op. 97 より 10. アダージョ

「シンデレラ」から6つの小品 Op. 102 より 4. ワルツ(舞踏会に向かうシンデレラ)

春のコンサートを意識して、リズム感のある踊りの要素を持つ曲目を取り入れたプログラムを作成した。

今回は、気軽にクラシックに親しんでいただくことを考え、トークコンサートとした。トークコンサートは、演奏は勿論、トークも含めた完成度が要求される。トークのタイミングや時間、どの程度まで解説するかなどは、毎回、頭を悩ませる事柄であるが、これからも経験を踏まえて、研鑽を積んで参りたいと思う。

当日はお蔭様で、満席のお客様の笑顔と温かな拍手をいただくことが出来、感謝と安堵。

アンコールはCD収録曲からマーキュシオ、モンターギュ家とキャピュレット家を演奏。コンサート終了後、CD発売のサイン会も催された。

2014年7月20日（日） 場所：高畠町文化ホール（置賜地区予選）

第15回山形県ジュニアピアノコンクール予選の審査を務めた。

主催：山形県ジュニアピアノコンクール実行委員会

審査員長・有森博氏、庄子みどり氏

審査員・渋谷るり子、浅野純子、黒川浩、佐藤博幸、植木由利子、松本裕子、田原さえ、田中美千子、鈴木美奈子の各氏と中川朋子

このコンクールの審査員を務めさせて頂いて、毎回印象的なことは、全体におおらかで素直な演奏の中に、参加者が音楽を楽しみ、音楽への意欲が感じられること。今回も、好感を持って聴かせていただいた。終了後は壇上で講評を述べた。

2014年9月23日（火） 場所：鎌倉生涯学習センターホール

第60回鎌倉市学生音楽コンクール（小・中・高）ピアノ部門予選の審査を務めた。

主催：鎌倉音楽クラブ

審査員：鎌倉音楽クラブ会員。

鎌倉音楽クラブは1946年に地域の音楽文化振興のため、音楽評論家・野村光一、声楽家・ベルトラメリ能子、音楽教育家・鏑木欽作、音楽評論家・牧野敏成、ピアノ教育家・山岡寿美子の各氏により創設された。

鎌倉市学生音楽コンクールは1954年から今日まで続く歴史あるコンクール。

今回も、小・中・高の各部門共に参加者のレベルも高く、技術力、表現力豊かで中々、興味深く聴かせていただいた。各参加者に講評を記す。

2014年10月17日（金） 18:30 開演 場所：横浜市健康福祉総合センター10階

エイチ・バイ・スリー桜木町店

第5回みなどみらいコンサート“中川朋子ピアノリサイタル”

シューベルト 感傷的なワルツ D779 Op.50 より No1、No2

チャイコフスキイ 「四季」 Op.37 b より 10月<秋の歌>

ショパン ポロネーズ第6番 Op.53 「英雄」

ラヴェル 高雅で感傷的なワルツ
 ドビュッシー レントよりも遅く（ワルツ）
 ラヴェル 組曲「鏡」より 4.道化師の朝の歌
 リスト スペイン狂詩曲

このコンサートの企画者・島村義孝氏は、2012年まで東京目黒区自由が丘のレストラン「クレチュール」のオーナーで、「クレチュール」はクラシックコンサートが開催されるレストランとして、以前、雑誌ショパンで紹介された。2012年閉店されるまでにチェリストの藤森亮一氏の他、著名な演奏者も多数出演し、耳の肥えた音楽愛好家の客層に親しまれた。私のリサイタルは2002年から2012年まで計10回。

今回、横浜に場所を移し、みなとみらいの美しい夜景を背景に、トークも交えて、楽しく演奏させていただいた。

アンコールはドビュッシー前奏曲第2集より XII.花火。

コンサート終了後、同場所で、2002年の当初からのお客様や音楽の専門家の皆様、鎌倉音楽クラブの先生方と、自由が丘でのリサイタルと同様に会食と懇談。

トークも含めてコンサート全体に、ご好評をいただくことが出来、今後への励ましを受け止める。

諸先輩から様々なお話を伺うことが出来、大変有意義な時間となった。

2014年11月30日（日） 14：00 開演 場所：ハーモニーホールふくい

めいおんF u k u i 第10回記念演奏会 第1部、第2部（ゲスト出演）

第1部出演者：三浦恵美子氏、佐々木英宏氏、吉田真里子氏、岡安朋美氏、鈴木睦美氏、南部匡恵氏、高橋かほる氏

第2部：ゲスト演奏

ラヴェル 高雅で感傷的なワルツ ピアノ：中川朋子

ロッシーニ 歌劇「アルジェのイタリア女」よりイタリアの女たちは
 バス：森雅史氏 ピアノ：中川朋子

ロッシーニ『セヴィリアの理髪師』より「陰口はそよ風のように」
 バス：森雅史氏 ピアノ：中川朋子

フレンニコフ 歌曲『酔っぱらいの歌』
 バス：森雅史氏 ピアノ：中川朋子

ヴィンディング クラリネットとピアノのための3つの幻想曲 Op.19
 クラリネット：豊永美恵氏 ピアノ：中川朋子

ヴィンディング作曲「クラリネットとピアノのための3つの幻想曲」は、大変魅力的な作品で、又、協演させていただく機会があればと楽しみにしている。

お蔭様で、このコンサートの盛況の様子は、翌朝の福井新聞に掲載された。

イタリア・ナポリ・サンカルロ歌劇場主催公演

モーツアルト作曲レクイエム出演後記

■ 森 雅史

2013年秋、ドレスデン歌劇場に活動の拠点を移した私の下にイタリアから一通のメールが届きました。送り主はナポリ・サン・カルロ歌劇場(Teatro Di San Carlo)芸術監督ヴィンチェンツオ・デ・ヴィーヴォ(Vincenzo De Vivo)氏。その用件は2014年6月に同歌劇場でモーツアルト作曲レクイエムKV 626(指揮:ハンスイェルグ・アルブレヒト 共演:サン・カルロ歌劇場管弦楽団・合唱団)が上演されるにあたり、ソリストとして出演して欲しいというものでした。ミラノ・スカラ座、ローマ歌劇場と並んでイタリア三大歌劇場のひとつに名を連ねる劇場への出演は、歌い手を志してからの長年の夢であり、同時にイタリアの劇場で歌い続けることの難しさから、半ばあきらめかけてもいたので、突然その機会に恵まれた私は、驚きと興奮で震えながらデ・ヴィーヴォ氏に快諾の返信を送ったことを覚えています。

ナポリに入ってからは天候にも恵まれ、リハーサルも順調に運びました。先述したデ・ヴィーヴォ氏はイタリア・オジモにあるオペラ・スタジオの運営や指導にも携わっており、若手歌手のサポートにも非常に熱心なことから、他のソリストにはスカラ座研修所を修了したテノール歌手レオナルド・コルテッラッティやオジモのオペラ・スタジオを修了したソプラノ歌手ユリア・ポレシュクといった若くて優秀な歌い手が起用されていました。彼らとは年も近く、共通の歌い手仲間が多くいたことすぐに打ち解け、稽古の合間で楽譜の解釈法や歌唱テクニックについてかなり踏み込んだ意見を交わすことが出来ました。指揮のアルブレヒト氏によるバロック的なレクイエム解釈も大変興味深いものでした。サン・カルロ歌劇場のオーケストラや合唱団の演奏は響きが豊かでスケールも大きく、緻密で繊細なドイツの劇場におけるオーケストラや合唱団のそれとは趣が違い、また違う魅力に溢れたものでした。合唱団には、東京芸大大学院時代の後輩も所属しており、ナポリの音楽院やギリシャ・ローマ時代の劇場跡など貴重な芸術史跡を紹介してもらうことができました。歴史あるサン・カルロ歌劇場は、私が所属していたボローニャ歌劇場と比較すると三倍近い収容人数にも関わらず、そのアコースティックは素晴らしいもので、特にその内装の壮麗さは圧巻でした。このプロダクションは、バレエとのコラボレーションという事で企画としても大変興味深く、全公演ほぼ満席で初日前にはプレス向けの取材が入るなど、非常に注目されていたプロダクションだったと言えると思います。

公演の合間には、ボローニャ歌劇場『椿姫』で共演したソプラノ歌手マリエッラ・デヴィーアのリサイタルがサン・カルロ歌劇場で行われました。ベル・カントのレパートリーが中心の内容でしたが、テクニックに裏付けされた60歳を超えて失われない艶やかな歌声とその演奏スタイルはただただ素晴らしい、改めてたくさんの事を学ばせていただきました。このリサイタルのためにチケット売り場に並んでいたところ、あるご婦人から話しかけられ、私が日本人であることがわかると『余ったから…』と、一番音響と見晴らしの良い正面のボックス席のチケットをプレゼントして下さいました。『日本を旅行した時、あなたたち日本人にとても親切にしてもらったから…素敵なコンサートを！』と言い残し、笑顔で劇場に入って行かれました。こうした人情味溢れる南イタリアらしい出来事と素晴らしい出会いに恵まれた滞在となりました。

この公演を通じて、現在進行形のイタリアの劇場音楽や歌唱技術に肌で触れられた事は大変大きな収穫であり、こうした経験を自身の研究はもちろん、実際の学生の指導に積極的に活かして行きたいと思います。

最後になりましたが、このナポリ行きを快く後押しして下さった、声楽コースの長野先生と松下先生に厚く御礼を申し上げます。



《演奏会等報告》

(平成 27 年度)

演奏会報告

■ 大岡 訓子

2016年1月6日(水) 18:00 開演 しらかわホール

「めいおん新春コンサート 室内楽・アンサンブルのタペ XVI」

ピアノデュオ

ワルツ集 Op.39 より J.ブラームス

1865年に完成されたワルツ集 op.39は、ブラームスとウィーンの結び付きの強い作品となっている。もとは連弾のための16曲のワルツを、作曲者自身により、ピアノ独奏、2台のピアノのための作品に編曲された。

ピアノデュオのための作品は、原曲の16曲のうち、第1、2、11、14、15番の5曲が現存し、演奏した。14、15番は、連弾版よりも独奏用と同様に、半音低い調性になっている。

研究内容報告

第20回浜松国際ピアノアカデミーの聴講。

2016年3月11日(金) アクトシティ浜松・中ホールで開催されたオープニングコンサート、ヤン・イラー・チェク・フォン・アルニン ピアノリサイタルを聴いた。

プログラム; F.ブゾーニ シャコンヌ ニ短調

F.シユーベルト さすらい人幻想曲 ハ長調 作品15 D.760

F.ショパン 舟歌 嬰ヘ長調 作品60

F.リスト イゾルデの愛の死

(ワーグナー:トリスタンとイゾルデより)

F.リスト バラード 第2番 口短調

イラー・チェクは、ウィーン国立音楽大学教授であるが、ハンス・ライグラフに師事し、その演奏から、アルフレッド・ブレンデル、ブルーノ・レオナルド・ゲルバーなどの演奏家からの影響も聴こえてきた。ブゾーニ国際ピアノコンクール1位入賞という演奏技術面

を超える、繊細な内面の独自の音楽性を持ち、美しい多彩な音色で語っていた。ウィーン国際ベートーヴェンピアノコンクールの芸術監督も務め、ベートーヴェンのピアノソナタにおける教育内容も定評があり、今後も音楽的な生き方、演奏が注目されるピアニストである。

繊細な内面と人間的な純朴さ、音楽に対する真摯な姿勢、演奏表現の無限さを感じさせる演奏であった。

演奏会報告

■ 佐藤 恵子

2015年3月19日(木) 電気文化会館 ザ・コンサートホール

名古屋管楽五重奏団演奏会 第45回

ブラームス ピアノ四重奏第1番 ト短調 op.25

2015年5月22日(金) 電気文化会館 ザ・コンサートホール

愛知ロシア音楽研究会 第6回演奏会「・・・そしてラフマニノフ」

スクリヤービンピアノソナタ第3番 嬰ヘ短調 op.23 より第1・3楽章

2015年10月30日(金) めいおんホール

教員コンサート(ピアノコース)

ラフマニノフ「組曲第2番」より 3.ロマンス 4.タランテラ (pf 武本京子)

ヨハン・シュトラウス 美しく青きドナウ

(pf 金山正一 大岡訓子 清水皇樹 中川朋子)

2015年12月8日(火) 電気文化会館 ザ・コンサートホール

愛知ロシア音楽研究会「ロシア万華鏡」

ブラームス 「ロシアの思い出」より

ロシア国家 N.1 夜明けに彼女を起こさないで (pf 山下勝)

チャイコフスキイ ともしひ

フォーミン 悲しき天使 (mez 篠聰子)

「リムスキー・コルサコフ編100のロシア民謡」より

N.13 N.14(歌) (sop 篠真美子 川畑久子)

「チャイコフスキイ民謡集」より

ワーニャの夢 (pf 山下勝)

N.37 N.39(歌) (sop 川畑久子 mez 篠聰子)

N/45(歌) (mez 篠聰子)

ラフマニノフ「6つの小品」より スラヴァ (pf 山下勝)

2016年1月28日(木) 電気文化会館 ザ・コンサートホール

ポリオ撲滅チャリティーコンサート学友による2016年

「新春コンサート」

滝廉太郎 荒城の月

プッチーニ [蝶々夫人]より ある晴れた日に (sop 小林史子)

サン・サーンス 動物の謝肉祭 (pf 織田寛子)

愛知ロシア音楽研究会結成7年目を迎えたテーマを決めての6回の演奏会とロシア民謡を中心とした3回の演奏会を通じ、ロシア音楽への理解が深まり、ロシア語のイントネーションの大切さを実感しています。また二台ピアノ、連弾を通して一緒に演奏する楽しさと共に音楽を媒体としてのコミュニケーションの充実を実感できた年となりました。

竹内 梓 研究紀要演奏会報告書（第35回）

■ 竹内 梓

2015年3月19日（木）

- 演奏者氏名 竹内 梓
- 演奏研究テーマ 第45回 名古屋管楽五重奏団演奏会
- 主 催 名古屋管楽五重奏団
- 場 所 電気文化会館 ザコンサートホール
- 目的及び内容
 - 目的 定期演奏会
 - 内容 フルート、オーボエ、クラリネット、ホルン、ファゴット、ピアノによる演奏
 - 出演者 フルート 竹内 梓
オーボエ 加藤英子
クラリネット 山川真喜子
ファゴット 中山優希
ホルン 吉田 章
ピアノ 佐藤恵子
 - 曲目
 - ・木管五重奏曲 作品2 M. アーノルド
 - ・プルチネルラ I. ストラヴィンスキイ
 - ・ピアノ四重奏曲 第1番 ト短調 作品25(ピアノと木管五重奏 編) J. ブラームス

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

毎年恒例の木管五重奏とピアノを加えたアンサンブルの演奏会である。今回で、第45回目の開催となる。アーノルド作曲「木管五重奏曲」は、彼の代表作品ではないが、ロンドンフィルの首席トランペッタ奏者らしい、管楽器の持ち味を十分生かした楽しめる作品であった。ストラヴィンスキイの「プルチネルラ」は、原曲のバレエ音楽を木管五重奏版に編曲したもので、バロック時代の楽曲を素材とし、リズムと和声を近代的にアレンジした、まさに新古典主義と呼ばれる彼らしい作品で、とても聞き易かった。ピアノの加わった、ブラームスの六重奏曲は、オリジナルはピアノ四重奏曲であるが、木管五重奏との編

曲で、各管楽器の音色の色彩感が、より演奏効果を増したようであった。



2015年7月12日（日）

- 演奏者氏名 竹内 梓
- 主 催 日本室内楽アカデミー設立30周年記念コンサート実行委員会
- 演奏研究テーマ 名曲ベスト・20選 リクエストコンサート
- 場 所 しらかわホール
- 目的及び内容

目的 リクエストコンサート

内容 日本室内楽アカデミーメンバーによるアンサンブルの演奏

出演者 フルート 竹内 梓

ヴァイオリン 木全利行、中川さと子、中村ゆか里

ヴィオラ 飛澤浩人

チェロ 小川剛一郎

ギター 酒井康雄

ピアノ 佐々木仔利子、海老原優里

・交響曲 第5番ハ短調作品67「運命」より第4楽章

L.V.ベートーヴェン

・美しく青きドナウ

J.シュトラウスⅡ世

・他

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

私の所属する日本室内楽アカデミー主催の、今回で5回目となるコンサートである。周知の名曲20曲の冒頭部分を演奏し、その後、聴衆の投票によるリクエストにより選曲された曲を、今度はノーカットで演奏するというコンサートである。出演を待機するプレイヤー側にとっても、リクエスト曲が選出されるまでの期待とスリルがあり、聴衆と共に楽しむことのできるユニークな企画の演奏会であった。

2015年10月30日（金）

○演奏者氏名 竹内 梓

○主 催 名古屋音楽大学演奏部

○演奏研究テーマ 名古屋音楽大学 第3回めいおん音楽祭 ランチタイムコンサート

○場 所 D o プラザ閲蔵 ホールD o

○目的及び内容

目的 ランチタイムコンサート

内容 フルート、ファゴット、チェンバロによる演奏

出演者 フルート 竹内 梓、安藤沙恵、森本 碧、澤田奈央

ファゴット 天野温香

チェンバロ 鈴木美香

・トリオソナタ ハ長調 J. J. クヴァンツ

・カルテット ニ短調（食卓の音楽より） G. ph. テレマン

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

名古屋音楽大学演奏部主催の第3回めいおん音楽祭参加の、学生と教員による昼休み時間に開催されるランチタイムコンサートである。今回は、ファゴットの加わった通奏低音のチェンバロと、フルート2本と3本とによるバロック時代の作曲家の作品を演奏した。学生にとって演奏機会の少ないチェンバロを使っての演奏の体験と、さらに替え指(通常の運指の代わりにそれぞれのメリットを選択して使用する指使い)を正規の運指と同等に多用できるか、可能性を試した。終演後、学生からは、バロック音楽が好きになったとの感想をもらったり、替え指の多用も目立った違和感は無いとのことで、試みは成功したようである。



2015年11月20日（金）

○演奏者氏名 竹内 梓

○主 催 名古屋音楽大学フルートオーケストラ

○演奏研究テーマ 名古屋音楽大学フルートオーケストラ 第5回 定期演奏会

○場 所 めいおんホール

○目的及び内容

目的 定期演奏会

内容 フルートオーケストラによる演奏

出演者 フルート 名古屋音楽大学フルート専攻生

指揮 竹内 梓

- ・喜歌劇「軽騎兵」序曲 F.スッペ
- ・ブルートレイン 廣瀬量平
- ・バレエ組曲より D.ショスタコーヴィチ
- ・組曲「仮面舞踏会」よりワルツ A.ハチャトゥリアン
- ・スラブ舞曲 作品72-2 A.ドヴォルザーク(鈴木菜奈美 編)
- ・連作交響詩「わが祖国」よりバルタヴァ B.スマタナ
- ・他

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

名古屋音楽大学管楽コースフルート専攻生によるフルートオーケストラ第5回定期演奏会である。今回のプログラムは、小編成のアンサンブルは無く、すべてフルートオーケストラで構成されたので、私も指揮者としてフル出演であった。オリジナル曲や、編曲作品を演奏したが、ドヴォルザークの「スラブ舞曲」は、学生の編曲であったせいか、メン

バー皆とても盛り上がった。スマタナの「ヴルタヴァ」では、オリジナルの弦楽器パートも遜色のない演奏で、皆素晴らしい出来栄えであった。今後も、フルート専攻生と共にメンバー一丸となって目標を共有できるようなフルートオーケストラを目指していきたいと思っている。



2015年12月13日（日）

- 演奏者氏名 竹内 梓
- 主 催 日本室内楽アカデミー設立30周年記念コンサート実行委員会
- 演奏研究テーマ 30th ベストセレクションコンサート
- 場 所 しらかわホール
- 目的及び内容
 - 目的 記念コンサート
 - 内容 日本室内楽アカデミーメンバーによるアンサンブルの演奏
 - 出演者
 - フルート 竹内 梓
 - ヴァイオリン 木全利行、松実健太
 - ヴィオラ 飛澤浩人
 - チェロ 小川剛一郎

ドラムス 長谷川裕祐
ピアノ 佐々木仔利子、田中孔波

- ・フルートとジャズピアノトリオのための組曲より
アイランデイズ、ジャバネイズ C. ボリング
- ・ボレロ M. ラヴェル

◎研究に関する自己評価及び今後の展望

日本室内楽アカデミー設立30周年記念の、未来へのK I S E K(軌跡が奇跡)につながるようになると、サブタイトルの付いたコンサートであった。プログラムは、エポック的な意味のある名曲を選曲し、アカデミーメンバーによるアンサンブルで演奏をした。私の演奏したボリングの曲については、今回ドラムスを加えての演奏であったが、打楽器が入ることによって、テンポが安定してとても演奏し易かった。ただ、各パートの音量バランスを聞きながら演奏するまでの余裕が、もう少しあればさらに良かった。



演奏活動・研究活動の報告

■ 中川 朋子

2015年3月27日（金） 18:30 開演 場所：アーク栄サロンホール
 <弦楽器とピアノで綴る隠れた名曲—初演作品を交えて>

フンメル ピアノトリオ作品 93 変ホ長調
 ルクー ヴァイオリンソナタ ト短調より 2 楽章
 中村節 2つの情景描写的小品 浮島/椋鳥群
 池脇博士 Fantastical

大作曲家フンメル、ルクーの作品と名古屋音楽大学の作曲コース出身のフレッシュな作品とのユニークなプログラムは、とても興味深く、楽しく演奏をさせて頂く事が出来た。一般に現代曲は、中々、理解されにくく、演奏会も敬遠されがちであるが、今回、お客様に好評で、若い作曲家のこれから的作品が期待される。

2015年4月12日（日） 場所：電気文化会館 ザ・コンサートホール
 2015年カワイこどもコンクール（ピアノ部門中部大会）連弾の部の審査員を務めた。

出場者が多数で、コンクールへの関心度の高さを実感した。
 短時間に、出場者に役立つ講評を書き記す事は、大変集中力を要するが、的確なアドバイスができるように、今後とも努めたい。

2015年7月26日（日） 場所：高畠町文化ホール
 第16回山形県ジュニアピアノコンクール（置賜地区予選）の審査員を務めた。

毎年度、この審査員を務めているが、年を経るごとに、参加者の演奏意欲が高まっているように感じられる。

2015年10月3日（土） 場所：ハートピア春江（大ホール）
 第2回さかい九頭竜音楽コンクールの審査員を務めた。

このコンクールは、福井県坂井市の音楽芸術の発展と普及に貢献のため、若い音楽家の育成と演奏の機会を設けると言う趣旨で、開催される事になった。

今回が、第2回の開催であるが、今後、このコンクールが地域に根付いて、益々音楽への関心が深まる事と、審査員を務めた者としても、大変楽しみにしている。

名古屋音楽大学研究紀要 第34・35合併号

平成28年3月31日 発行

編集者 研究紀要編集委員会

印刷所 株式会社 一誠社

発行所 名古屋音楽大学

〒453-8540 名古屋市中村区稲葉地町7-1

電話〈052〉411-1115

**BULLETIN
OF
NAGOYA COLLEGE OF MUSIC**
Vol. 34 • 35

Contents

History of Marimba in Japan before Keiko Abe	Maki TAKAFUJI	1
Towards a more stable employment status of music therapist: Reflections from the Symposium	Yuji IGARI	5
Las características generales de la música española XIV —Diferencia local y variedad País Vasco I—	José Santiago ÁLVAREZ-TALADRIZ	19
【Research Note】 Three arias from Franz Schreker's Opera "Die Gezeichneten" (The Stigmatized)	Toru TANABE	41

March 2016

NOGOYA COLLEGE OF MUSIC

7-1 Inabaji-cho, Nakamura-ku, Nagoya, Japan