

令和3年度

熊本大学教育学部音楽科

第72回

# 定期演奏会

《卒業演奏》

令和4年1月29日（土）

17:00開演（16:30開場）

熊本市男女共同参画センター はあもにい

メインホール

主催：熊本大学教育学部音楽科教育講座

後援：熊本県教育委員会、熊本市教育委員会、熊本日日新聞社、

FM791、NHK熊本放送局、KKT、RKK、TKU、

KAB

## ごあいさつ

本日は寒さ厳しい折、熊本大学教育学部音楽科第 72 回定期演奏会にお越し下さいまして、心より感謝申し上げます。学生たちは、将来、教員になる、音楽を通して社会貢献を行うという高い志を実現させるべく、知識や教養を深めながら多くのことを学んでまいりました。音楽科の学生は、より専門的な教科を選択し、その理論と実践を修学しながら、音楽に関わる研究に励んでおります。本日は、その研究発表の場として、また卒業試験の一環として、学生たちの日頃の研鑽を演奏会という形態で発表致します。

彼らは、音楽のみならず様々な経験を積み、それらについて考え、悩み、解決する糸口を模索してまいりました。その人間的な成長が、音、音楽に反映され、皆さまの心に残る演奏として、本日、実り豊かな証として結実することを期待しております。

本年度も、世界中を震撼させている新型コロナウイルス感染症や、昨年、熊本県を襲った集中豪雨、浸水被害などの影響が続いており、新しい型のウイルスに一喜一憂する毎日です。熊本大学の授業、会議なども「三密」を避け、オンライン、オンデマンド方式と対面方式の併用により、感染症拡大に留意しながら行われております。

音楽科教育講座では、定期演奏会を昨年度と同様、限定的な公開で開催することに至りましたが、私たちが愛する音楽活動はライブに勝るものではありません。コロナ感染症予防対策を厳重に遵守しながら、教員、学生の協力体制でこの難局を乗り切る所存です。

この演奏会を通して、様々な災害等で心身ともに傷つき悩み、また感染症の不安や恐怖を抱えていらっしゃる方々に、音楽を通して生きる喜び、楽しさをご提供することができれば大変嬉しく思います。

今後、彼らは学生の立場を離れ、音楽の素晴らしさ伝える役割として、社会に巣立って行くこととなります。皆さまには、今後とも大いなる可能性を秘めた彼らの成長を温かく見守って頂き、ご指導ご鞭撻を賜わりますよう、よろしくお願い申し上げます。

音楽科教育講座主任

**國枝春恵**

# 学部卒業演奏曲目

## 1. ソプラノ独唱

堀口 なほ

ピアノ伴奏：古賀ゆきの（学部4年）  
（審査対象外）

<おぼろ月夜>

岡野貞一 作曲/ 国枝春恵 編曲

<夕焼け小焼け>

草川信 作曲/ 国枝春恵 編曲

## 2. ピアノ独奏

神宮司 日織

<ペトラルカのソネット 第104番>、《巡礼の年 第2年“イタリア”》S. 161

フランツ・リスト 作曲  
（審査対象外）

## 3. ピアノ独奏

石井 七海

《2つのラブソディ》op. 79-1

ヨハネス・ブラームス 作曲  
（審査対象外）

## 4. ソプラノ独唱

大塚 鮎美

ピアノ伴奏：有馬未来（学部3年）

《6つの室内アリエッタ》より <お行き、幸せな薔薇よ>

ヴィンチェンツォ・ベッリーニ 作曲

オペラ《カプレーティ家とモンテッキ家》よりアリア <ああ、幾度か>

ヴィンチェンツォ・ベッリーニ 作曲

・・・・・・・・・・ 休憩 ・・・・・・・・・・

## 5. 作品発表

小川 英恵

ピアノ伴奏：古賀ゆきの（学部4年）

《クラリネットとピアノのためのソナチネ》

小川英恵 作曲

## 6. ピアノ独奏

山本 未来

《死の舞踏》 R.240/ S.555

カミーユ・サン＝サーンス 作曲  
フランツ・リスト 編曲

## 7. メゾソプラノ独唱

大西 千晶

ピアノ伴奏：有馬未来（学部3年）

《老いの過ち》(1857) 所収 《ヴェネツィアの競艇》より

ジョアキーノ・アントーニオ・ロッシーニ 作曲

< 競艇前のアンゾレータ >

< 競艇中のアンゾレータ >

< 競艇後のアンゾレータ >

## 8. ピアノ独奏

浦田 真衣

《幻想曲風ソナタ》 op. 27-2

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン 作曲

# 1. 〈おぼろ月夜〉

高野辰之（1876～1947） / 岡野貞一（1878～1941）

国枝春恵（1958～）編曲

作詞をおこなった高野辰之は、長野県水内郡永江町（現・中野町）に生まれた。高等小学校を卒業後、母校の永田尋常小学校の代用教員を務め、その3年後には長野県尋常師範学校（現・信州大学教育学部）に入学。この頃から千首あまりの和歌を作ったと言われ、博士のもとで国語、国文学の研究に没頭し、やがて文部省・国語教科書編纂委員に選ばれる。良く知られた高野作詞による〈故郷〉や〈春の小川〉など多くの“名曲”は、同時期に同じ教科書編纂委員の一人であった岡野貞一による作曲で知られることになる。

岡野貞一は、鳥取県邑美郡古市村（現鳥取市）に生まれた作曲家である。キリスト教系の薇陽学園に入学し、米人宣教師アダムズに楽才を認められ、音楽への道を志す。東京音楽学校（現・東京芸術大学）に入学し、卒業後は同校の研究科生となる。その後助教授、教授を経て昭和7年の退官まで一環として音楽教育に尽力した。この間、高野同様文部省尋常小学校唱歌の編集、作曲委員として1918年より多くの唱歌づくりに携わり、この〈おぼろ月夜〉ほか、〈故郷〉や〈春の小川〉などを生み出した。

〈おぼろ月夜〉は、春の夜に月がほのかにかすんでいる美しい情景を歌った曲である。詩は1番2番とも韻を踏み、各行4+4+3+3音で構成されている。初めの2行に視覚的描写を置き、さらに第3行では音風景に言及しながら、最後の1行で詠まれる「月」を立体的に描く。とくに2番の「も」音の繰り返しが印象的である。

なお編曲は、東京芸術大学作曲科、同大学院作曲専攻を修了し作曲家として活躍する本学教授国枝春恵が行った。2009年9月に初演された「混声合唱とピアノのための「おらほのみどり」」として発表された後、女声合唱として編曲（2012）されたものを、本日はソプラノ独唱として演奏する。

一、  
菜の花畠に、入日薄れ、  
見わたす山の端、霞ふかし  
春風そよふく、空を見れば  
夕月かかりて、にほひ淡し。

二、  
里わの火影も、森の色も、  
田中の小路をたどる人も、  
蛙のなくねも、かねの音も、  
さながら霞める朧月夜

【入日薄れ】

夕日の光が薄くなつてゆく

【夕月かかりてにほひ淡し】

夕方の月がほんのり色づいている

【里わの火影】

山里の家から漏れる光

【蛙（かわず）のなくね】

カエルの鳴き声

【さながら】

すべてを

## <夕焼け小焼け>

中村雨紅（1897～1972） / 草川信（1893～1948）

国枝春恵（1958～）編曲

作詞をおこなった中村雨紅は、東京府南多摩郡（現八王子市）に生まれた。本名、高井宮吉。東京府立青山師範学校(現東京学芸大学)を卒業後、東京都北豊島郡日暮里町の小学校に務めた。後に日本大学高等師範部国漢科で学ぶ。日暮里の教職時代から児童の情操教育のために童話・童謡の執筆を始め、童話・童謡雑誌『金の船』（後に『金の星』と改題）で活躍中の童謡作家・野口雨情に傾倒、雨紅のペンネームを使用するようになった。

作曲をおこなった草川信は、長野県上水内郡（現長野市）に生まれた。長野師範附属小学校に学び、県立長野中学校を出た後、東京音楽学校（現東京芸術大学）の甲種師範科でヴァイオリンを中心にして音楽を学んだ。卒業後、小学校や中学校、女学校で教壇に立ちながら、作曲家として童謡や声楽曲、〈どこかで春が〉や〈汽車ポッポ〉などの合唱曲といった多くの作品を残している。

〈夕焼け小焼け〉は、中村の故郷である多摩郡・恩方の風景を歌った詩として1919（T.8）年に作詞され、1923（T.12）年に草川によって作曲され、1925（T.14）年7月に文化楽社より出版された『文化楽譜 新しい童謡・その一』紙上で公刊された。しかし、同年9月におきた関東大震災によって草川宅からも出版社からも草稿が失われ、さらにこれがピアノ購入者への無料付録として配られた冊子所収の小品だったこともあり、現存楽譜はわずかに13部ほどであった。田舎の夕暮れを歌った叙情的な歌詞に付けられた、ゆったりと、そして懐かしさを感じさせる四七抜き音階によるメロディーが人から人へと歌い継がれることとなった。

本日は、国枝春恵による5曲からなる唱歌、童謡編曲集「女声合唱とピアノのための「おらほのみどり」」（2009）の中の1曲に収められたもので、ソプラノ独唱に代えて演奏を試みる。

一、	夕焼け小焼けで	日が暮れて
	山のお寺の鐘が鳴る	
	お手々つないで	みな帰ろ
	からすと一緒に	帰りましょう
二、	子供が帰った	後からは
	まあるい大きな	お月様
	小鳥が夢を	見る頃は
	空にはきらきら	金の星

(文：堀口なほ)

## 2. 《巡礼の年 第2年 イタリア *Années de pèlerinage deuxième année "Italie"*》より

### ＜ペトラルカのソネット第104番 *Sonetto 104 del Petrarca*＞

フランツ・リスト (1811~1886)

19世紀最大のピアニストであり、新ドイツ派、または新ロマン主義と呼ばれるフランツ・リスト Franz Liszt は、1811年10月22日にハンガリーで生まれた。6歳からピアノを習い始め、9歳にはピアノの公開演奏を行った。11歳でウィーン音楽院に留学し、1824年、リストが13歳の時に作曲家としてデビューした。その後、1848-59年にかけてヴァイマルの宮廷楽長として指揮者として、また編曲者として取り組んだ。1861年には結婚するためにローマに移住したが果たすことができず、1865年には僧籍に入ったが、それ以降も様々な曲を作曲した。

ピアノ独奏曲集としての《巡礼の年》は、リストが25歳から68歳まで各地を旅した経験や印象をもとに作曲された作品を収め、以下の4巻から構成されている。

＜第1年 スイス＞、＜第1年 スイス＞(1848, 1854)、＜第2年 イタリア＞(1837-1839, 1849)、＜第2年補遺 ヴェネツィアとナポリ＞(1859)、＜第3年＞(1867-1877)。

うち第1年巻と第2年巻では、リストが恋に落ち1835年からスイス、イタリアへの逃避行を共にし、10年にわたって同棲したマリー・ダグー伯爵夫人(1805-76)との思い出が詰まっており、＜第2年 イタリア＞では、1837年7月から1839年1月にかけて滞在したイタリア各地の風景、芸術にインスピレーションを受けた作品7曲が収められている。第1曲目にはラファエロの『聖母の婚礼』(1504)が、第2曲目ではミケランジェロの彫刻が題材とされるほか、補遺集ではヴェネツィアのゴンドラとナポリの民衆舞踏であるタランテッラがテーマとされている。

本日演奏する＜ペトラルカのソネット第104番＞は、この曲集の第4~6曲目として収められるルネサンス文学の金字塔であるペトラルカ(1304-1374)の詩をモチーフとした連作3作の一曲である。

アヴィニオンで出会った人妻でペトラルカにとってその後の永遠の恋人となるラウラに捧げた366篇からなる詩集『カンツォニエーレ』(1336~50年頃)を素材としており、人妻だったマリーとフランスで出会ったリストがこの詩集に自分の人生を重ね合わせたと考えることができよう。同書には、ソネット、カンツォーネ、セスティーナ、マドリガーレ、バッラータなど様々な形式の詩計366篇が含まれており、うち最も多い311篇を数えるソネットとは、8行の「問い」と6行の「答え」、計14行で構成される定型詩で、リストはこのソネット詩の通し番号としての第47番、第104番、第123番を選んでいる。

ペトラルカの「ソネット第104番(通し番号としての134番)」の大意は、同書全訳を行った池田氏によると「彼女と邂逅してからは、恋焦がれる詩人の内面は矛盾に満ちる」<sup>1</sup>とあるように、

<sup>1</sup> 池田廉『ペトラルカ カンツォニエーレ—俗事詩編—』名古屋大学出版会、1992、p. 602.

愛するとは、「罨にかかって“愛の鎖”に囚われ」、「戦を挑む力なく平和な心が得られ」ず、「生きるも死ぬも、どちらも嫌い、あなたゆえに女よこのありさま」と翻弄されることと詠う。

リストの作品は、この恋に落ちた喜びと苦しみの二面性とその苦しみの永遠性を、わずか 79 小節に落とし込んだものである。アジタート・アッサイ、アダージョ、ウンポーコ・レント（少し遅く）の 3 部で構成されているように見えるが、実際のところは通作形式で、時間の推移とともにその内面が描かれる。むしろ時間がたっても苦しみが解決しない、というある種現代の映画にも通ずる永遠性の描かれ方に注目させられる。

例えば、歓びの楽句となるアダージョ部冒頭（bb. 7-10）に現れる主題は、全編を通して登場するも、46 小節目では *tringendo* に、50 小節目では *rallent dolce dolente* といったように、調や速度を変えた形となって表れ、これが恋に落ちた喜びと苦しみを彷徨い揺れ動く内面を表している。

冒頭アジタート部 4 小節は、従って、解決の見えない愛に苦しめられる男の来るべき運命を表象する箇所と読むことができる。

#### 【対訳】

Pace non trovo, e non ho da far guerra,  
E temo, e spero, ed ardo, e son un ghiaccio:  
E volo sopra 'l Cielo, e giaccio in terra;  
E nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m'ha in prigion, che non m'apre, né serra,  
Né per suo mi ritien, né scioglie il laccio,  
E non m'uccide Amor, e non mi sferra;  
Né mi vuol vivo, né mi trahe d'impaccio.

Veggio senz'occhi; e non ho lingua e grido;  
E bramo di perir, e cheggio aita;  
Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui:

Pascomi di dolor; piangendo rido;  
Eguualmente mi spiace morte e vita.  
In questo stato son, Donna, per Voi.

<著作権の関係上日本語訳を非公開としています>



### 3. « 2つのラプソディ » op. 79-1

ヨハネス・ブラームス (1833～1897)

ヨハネス・ブラームス (Johannes Brahms) は 1833 年、ドイツのハンブルクで生まれた。ハンブルクで幼年期、少年期を過ごし、コントラバス奏者の父親の影響で音楽教育を受けた。7歳の時にオットー・フリードリヒ・ヴィリバルト・コッセルからピアノを学ぶようになり、その後コッセルの師であるエドゥアルト・マルクスゼンに師事したが、同時代の名手に比べると地味な存在であったブラームスは作曲に専念すると決意し、演奏活動からはほとんど手を引いてしまった。1853年にハンガリーのヴァイオリニストであるエドゥアルト・レメーニと演奏旅行に行き、彼からジプシー音楽を教わったことが創作活動に大きな影響を及ぼした。この旅行でブラームスは同世代で既に名を成していたヨーゼフ・ヨアヒムと会い、以後二人の親交は長年に渡って続いた。また、ヨアヒムら友人たちに強く勧められてブラームスはシューマン邸を訪ね、ロベルト・シューマンとその妻クララと出会う。シューマンはブラームスの音楽を高く評価し、クララとは生涯にわたって親しく交流を続けることとなった。

作風はおおむねロマン派音楽に属するが、古典主義的な形式美を尊重する傾向も強い。内向的、悲劇的、かつ重厚で、同期のリストやワーグナーとは異なり、保守的で明確な個性が感じられる点などで、19世紀ロマン派における新古典主義の作曲家といえる。

本作品《二つのラプソディ》op. 79-1は、1879年、ブラームスが46歳の時に作曲されたものである。ブラームスは1877年から1879年にかけて、オーストリア南部のケルンテン州にあるペルチャッハという町で夏を過ごした。ペルチャッハはアルプスの山々に囲まれ、ケルンテン州最大の湖、ヴェルダー湖のほとりにある保養地であり、ブラームスもこのペルチャッハの自然の美しさを好んでいた。本作品は3回目の滞在であった1879年に作曲が開始され、翌年1880年にブラームス自身によって初演された。

曲の名称に用いられた「ラプソディ」とは、元来は古代ギリシアの吟遊詩人、つまりラプソディストの歌を指しており、19世紀初めより器楽曲の標題に用いられるようになった。形式は決まっておらず、楽器や演奏形態も自由である。叙事詩的、英雄的、あるいは愛国的な色調の幻想曲に対してラプソディというタイトルや副題が付されることが多い。

第1番はアジタート、ロ短調2分の2拍子であり、おおむね3部構成で構築されている。堂々と力強く始まり、跳躍が多く、低音域から高音域まで幅広く用いられており、この主題が曲全体に散りばめられている。それとは対照的に、「さくらさくら」を彷彿させるようななめらかな主題も登場する。激しさが一転して消える中間部で、同主長調のロ長調に転じている。ここでは跳躍の少ない静かな動きが中心となり、左手の伴奏に対して、右手が二つの息の長い旋律を担っている。穏やかに終わるかのようロ長調の主和音に至るが、直後に第三音が半音下がったロ短調の主和音に転じ、冒頭の主題が激しく回帰する。荒々しく畳み掛けるように頂点へと上り詰めた後、静かに終結へと向かう。

(文：石井七海)

#### 4. 《6つの室内アリエッタ *Sei ariettetta da camera*》(1829) より

### 〈お行き、幸せな薔薇よ〉

ヴィンチェンツォ・ベッリーニ (1801～1835)

ヴィンチェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini は、シチリア島カターニアに生まれ、ナポリ、ミラノ、ロンドンと各地で活躍し、パリ近郊で没した作曲家である。ロッシーニやドニゼッティらと共に、19世紀前半のイタリア・オペラ界を代表する人物である。

父親、祖父ともに音楽家の一家に生まれた。幼少の頃より父からピアノの手ほどきを受け、5歳で弾きこなし、7歳からは祖父に作曲を習い始めた。6歳で最初の歌曲を書き、9歳で書いたミサ曲が聖ビアジオ教会で演奏されるなど、幼い頃から才能を発揮した神童であった。

1819年(18歳)に貴族の後援者を得てナポリの王立音楽院に入学し、音楽院在学中であった1825年には最初のオペラ《アデルソンとサルヴィーニ》(ナポリ、1825)を作曲、学校付属の小劇場で初演し認められる。その後、オペラ《ビアンカとジェルナンド》(ナポリ、1826)、《海賊》(ミラノ、1827)を相次ぎ成功させ、ベッリーニはロッシーニの後継者と期待されるようになった。貴族階級の集まるサロンに迎えられることで、さらに数多くの名歌曲が生みだされた。《異国の女》(ミラノ、1829)、《ザイーラ》(パルマ、1829)、《カプレーティ家とモンテッキ家》(ヴェネツィア、1830)、等を作曲し、《夢遊病の女》(ミラノ、1831.3)では大好評を博したが、自身では管弦楽法の未熟さを自覚しており、改めて勉強したと言われる。その後《ノルマ》(ミラノ、1831)を発表、《テンダのベアトリーチェ》(ヴェネツィア、1833)の不評から再起するべくパリに移住した。1835年1月、パリのイタリア座で初演し大成功を収めた《清教徒》は、同年9月に34歳という若さで病死することになる彼の最後の作品となった。

彼の作品は、ロッシーニやドニゼッティとともにベルカント・オペラを代表するもので、磨き上げられた表情豊かな旋律の美しさが特徴的である。ロッシーニが言葉やドラマよりも旋律の装飾やアジリタで雰囲気を作り出す手法であったのに対し、ベッリーニは歌詞や詩から音楽を作り出している。特に、詩の韻律に基づくメロディ、そして単語の意味を正確に表現する作曲手法は見事である。甘美であると同時に表情豊かで叙情性に満ちた旋律は、同時代の音楽家に強い影響を与え、特に親交があったショパンに対しては、装飾音符を伴ったテンポ・ルバートによる旋律書法で影響を与えた。

短い生涯において発表されたオペラ作品はわずかに12曲であるが、イタリア・オペラ史において、華麗な技巧を誇るナポリ楽派と、ヴェルディを代表とする後期ロマン派オペラの架け橋となった。

オペラだけでなく、宗教曲や演奏会用独唱曲も旋律美にあふれ、声楽学習者に広く親しまれてきた。今回取り上げるアリエッタ〈お行き、幸せなバラよ *Vanne, o rosa fortunata*〉は、友人のピアニストの妻であるメゾ・ソプラノのマリアンナ・ポリーニ Marianna Pollini

夫人に献呈され、1829年ミラノのリコルディ社から出版（その後ナポリとパリでも出版が重ねられる）された《六つの室内アリエッタ *Sei Ariette da camera*》の第2曲として収められている。

楽譜の表記は8分の6拍子、*Andante mosso assai*（とても動きのあるアンダンテ）の指示。弱起ではじまる曲で、カンタービレな旋律線を伴奏は控えめに、和声的に支えている。

歌詞は、実らぬ恋を嘆いているようにも、あるいは彼女の胸に付けられているバラに嫉妬しているようにも思えるが、サロンの主役だったマリアンナの華やかさを描くかのように、歌詞における「愛」と「しおれた薔薇」がそれぞれ「赤」と「青」という色彩を描き出す。4行4節、すべて8音節トローケオ（強弱）詩行に内在する力強いリズムを、ベッリーニは踊るかのような明るい旋律をつけ、情熱と色彩、献呈相手の華やかさを表現している。

【歌詞対訳】

*Vanne, o rosa fortunate*

*A posar di Nice in petto*

*Ed ognun sarà costretto*

*La tua sorte ad invidiar*

*Oh se in te potessi anch'io*

*Trasformarmi un sol momento*

*Non avria più bel contento*

*Questo core a sospirar*

*Ma tu inchini dispettosa*

*Bella rosa impallidita*

*La tua fronte scolorita*

*Dallo sdegno e dal dolor*

*Bella rosa è destinata*

*Ad entrambi un'ugual sorte*

*Là trovar dobbiam la morte*

*Tu d'invidia ed io d'amor.*

オペラ《カプレーティ家とモンテッキ家 *I Capuleti e i Montecchi*》(1830) より

〈ああ、幾度か *Oh! Quante volte, oh! quante*〉

ヴィンチェンツォ・ベッリーニ (1801~1835)

シェークスピアの戯曲『ロミオとジュリエット *Romeo and Juliet*』(1595 頃) のプロットは、二つの敵対するグループに翻弄される若者カップルという普遍的な構図を持ち、古くは古代ギリシャ神話に登場するピュラモスとティスベの物語から、各地の民間伝説に共通している。1476 年ナポリで出版されたサレルニターノの小説集ではシエナを舞台とするマリオットとジアノッツォが登場し、続く 1530 年に刊行されたルイジ・ダ・ポルトの物語で、ヴェローナを舞台とするロメーオとジュリエッタという人物が登場する。ここより翻案や翻訳を通して、「ロミオとジュリエットの物語」が文学、そしてバレエやオペラ、そしてミュージカルや映画へと派生していった。

18 世紀後半以降のバレエ、オペラ界に注目するだけでも、1776 年ゴータで初演されたベンダ作曲によるドイツ語オペラ《ロメオとユリー *Romeo und Julie*》、1785 年にマントヴァで初演されたベレッティ作曲バレエ《ジュリエッタとロメーオ》、1789 年ローマで初演されたマレスカルキ作曲版バレエ、1796 年ミラノのスカラ座で初演されたナポリ派ヅィンガレッリ作曲による同名のオペラ、1810 年ロンドンでナポリ派グリエルミ作曲版オペラ、さらに 1825 年にはミラノのカノッピアーノ劇場で初演されたヴァッカイ作曲の同名のオペラなどが確認され、人気テーマとなっていたことがわかる。

既に人気作家としてその地位を固めていたベッリーニは、1828 年度から 33 年までの 5 年間契約でヴェネツィアのフェニーチェ劇場興行師クリベッリと専属契約を結んでいたが、1829 年夏にローマーニ台本による《海賊》での成功を果たした後、同年度第 4 オペラとして 1830 年謝肉祭のために、再度ローマーニと共同でロメオの物語《カプレーティ家とモンテッキ家》を作曲することとなった。台本作家ローマーニとはその後 7 作も共作を重ねている。

舞台は13世紀のヴェローナ。カプレーティ家の当主カペッリオは、敵対していたモンテッキ家との戦いでモンテッキ家のロメーオに息子を殺され、復讐しようと考えていた。しかし、ロメーオはカペッリオの娘のジュリエッタと恋仲であった。カペッリオの考えで婚約者のテバルドと結婚させられそうになったジュリエッタは、ロレンツォ医師に助けを求め知恵を借りて、ロメーオのもとへ行こうとする。ロレンツォの指示に従い、ジュリエッタは薬を飲んで仮死状態になる。彼女が死んだと勘違いしたロメーオは、悲しみに耐え切れず自分も毒をのむ。すぐにジュリエッタが目を覚ますが、ロメーオは彼女の腕の中で息絶え、ジュリエッタも剣で自分の胸を刺してロメーオのあとを追う悲劇の物語。

アリア〈ああ、幾度か *Oh! Quante volte, oh! quante*〉は、第1幕第2場、カペッリオによってロメーオの和解を断られテバルドとの結婚を決められ、婚礼の衣装をまとったジュリエッタが、ロメオを想いながら両家の争いのために実らない恋を嘆き悲しむ場面で歌われ

る。

前半のレチタティーヴォは韻律や旋律の変化が劇的で、ロメオと結ばれるという理想に対する現実の悲しみや絶望、戸惑いなど、激しく揺れ動くジュリエッタの心情が細やかに描かれる。間奏においては、遠く離れたロメオへの思いと現実との差を感じさせる。7音節ジャンボ（弱強リズム）で書かれたアリア部は、ゆったりとした憂いを含んだ美しい旋律の中で、付点や休符の表現が乙女の揺れる恋心が描かれる。

### 【歌詞対訳】

#### Gabinetto negli appartamenti di Giulietta

[Retitativo]

*Eccomi in lieta vesta...*

*Eccomi adorna...*

*Come vittima all'ara*

*Oh! almen potessi*

*qual vittima cader dell'ara al piede!*

*O nuziali tede,*

*abborrite cosi, cosi fatali,*

*siate, ah! siate per me faci ferali.*

*Ardo... una vampa, un foco*

*tutta mi strugge.*

(si affaccia alla finestra, e ritorna)

*Un refrigerio ai venti*

*io chiedo invano.*

*Ove sei tu, Romeo?*

*in qual terra t'aggiri?*

*Dove, dove, inviarti, i miei sospiri?*

[Aria]

*Oh! quante volte, oh! quante*

*ti chiedo al Ciel piangendo!*

*Con quale ardor t'attendo,*

*e inganno il mio desir!*

*Raggio del tuo semblante*

*parmi il brillar del giorno:*

*l'aura che spira intorno*

*mi sembra un tuo sospir:*

*un tuo sospir.*



## 5. クラリネットとピアノのためのソナチネ

小川英恵(1999～)

卒業制作にあたり、私自身がクラリネットの演奏経験があることから、クラリネットを使用した器楽曲を作曲したいと考えた。

現代主に使用されているクラリネットは、1700年頃、ドイツの楽器製作者デンナーJ. C. Denner (1655-1707) がリコーダーの頭部管にシングル・リードをつけたような「シャリュモー」という楽器を改良してつくったものである<sup>2</sup>。シャリュモーより高音が吹きやすくなったクラリネットは、その音域の広さと温かみのある音色によって、18世紀末より劇場やオーケストラに導入されるようになり、以降、ソロや軍楽隊、吹奏楽、そして20世紀になるとジャズやポピュラー音楽でも広く用いられるようになった。日本の学校の課外活動としてポピュラーな吹奏楽において、クラリネットは最も演奏人口が多く、曲中で主旋律から伴奏まで幅広く担当できる楽器であるため、中核的な役割を担っている。そのため、初めての楽器としてクラリネットを希望する人数も際立っている。私は、初心者段階で、楽器演奏の基礎的知識や技術を的確に身に付けることが重要であると考え、副論文では、クラリネットの基礎練習とその指導法における研究(『クラリネットを主とする器楽曲の制作と研究～クラリネットの基礎練習とその指導を通して～』)を行った。

卒業制作作品となる〈クラリネットとピアノのためのソナチネ〉は、3楽章構成による小ソナタである。1楽章に用いたソナタ形式は、18世紀後半、主にウィーンで登場することになる楽曲形式で、ダ・カーポ・アリアのようにABAという三部形式に近いが、Aを構成する二つの主題が有機的に統合、展開させられ、再現へと進む点で、時間と物語を内在する形式とも言え、その後のロマン派における器楽音楽による「絶対音楽」としての音楽の文法の基礎となっていく。

作品全体を通してクラリネットの温かみのある音色を伝えることを念頭に置き、本作品の各主題や経過的な旋律部分では、クラリネットの17個のキーと6個のリング、閉管楽器としての複雑な倍音構造によって生みだされる幅広い音域と音色を生かすよう心がけた。

---

<sup>2</sup> 『大図説 世界の楽器』, 小学館, 1981, p. 40.

〈第1楽章〉 4/4, B-Dur, ソナタ形式

2つの主題から成る提示部ではまず「どこかへ駆け出していくような動機」、そして対照的な「穏やかな時が流れている旋律」が示される。各主題の背景には、前向きな未来を見た自らの幼少期、そして過去を回顧する自身の今の姿が重ね合わせられている。展開部では、これら要素の掛け合いとファンファーレによって、過去と今の往来がうまくいくことが示され、再現部においては新たな回帰としての未来が描かれる。

〈第2楽章〉 3/4, F-Dur, 三部形式

ゆったりとした曲調の第2楽章。初夏のある一日の“喜ばしい牧歌”がクラリネットによって歌われる。

〈第3楽章〉 4/4, B-Dur, ロンド形式

ABCBAのロンド形式をとるこの楽章では、Aの素材として、オクターブ下降を特徴とする第1楽章・第1主題が引用され疾走感が提示される。続くへ長調へと転調するBは、第2楽章の草原の回想部となり、マーチ風のCでは新しい歩みが一步一步踏みしめられるかのように要素の展開が行われ、その後B、Aの再現が行われる。

すべての要素が絡まりあいながら回帰する様子には、「私の歩み」が詰まっているが、これらの全体は、記憶と目の前の風景が目の中で重なり合う一瞬のまばたきのうちに存在するものなのである。

(文：小川英恵)



## 6. 《死の舞踏 *Danse macabre*》 R.240/ S.555

カミーユ・サン＝サーンス (1835～1921) 作曲

フランツ・リスト (1811～1886) 編曲

フランツ・リストは現在のドイツやオーストリアなどヨーロッパ各地で活動したピアニスト、作曲家である。リストは超絶技巧ピアニストとして知られただけでなく、1820年代から70年代にかけて、断続的にベッリーニ、ロッシーニ、ヴェルディ、そしてワーグナーのオペラなど同時代の人気劇場作品を次々とピアノ編曲した。また、それだけでなくベートーヴェン、ベルリオーズ、シューベルト、シューマン、ウェーバーなどの歌曲や管弦楽もまた大量にピアノ編曲し、ヨーロッパ中のサロン音楽の一大供給者となっていた。

本日とりあげる《死の舞踏》R.240は、フランスの作曲家サン＝サーンスによる交響詩《死の舞踏》op. 40 (1873) の編曲作品として、1876年に出版した。

サンサーンスが残した4曲の交響詩のうち3番目となる《死の舞踏》は、ピアノ伴奏を伴う管弦楽曲で、《死の舞踏、「怒りの日」によるパラフレーズ》との原題通り、グレゴリオ聖歌の『怒りの日』のその旋律に取り入れたパラフレーズ作品で、「死後の審判の世界」の諸相を描くものである。

『怒りの日』「ディエス・イレ」とは、キリスト教の終末思想の一つで、世界の終りの日に、過去のすべての人間を地上に復活させ、天国に行けるか、地獄に落とされるかその生前の行いに審判が下される日を指す。ベルリオーズの《幻想交響曲》(1830)以降、19世紀ロマン派の時代から20世紀半ばに至るまで、多くの作家に芸術的着想を与え、リスト自身も、1837年からおよそ2年間のイタリアに滞在中に、ブファルマッコの手によるフレスコ画『死の勝利』(1338頃、次頁図版参照)に着想を得て、1847年頃から改訂を重ね、1862年にピアノ独奏曲としての《死の舞踏》R. 457/ S.126を発表し、1865年にオランダで初演されている。

サンサーンスの交響詩では、ハロウィンの真夜中、死神が死者たちを呼び起こし雄鶏が鳴く夜明けまで死者の舞踏が繰り広げられるフランスの民話をもとに、通作形式でその舞踏を描いている。ハープによる12回のD音が真夜中12時を告げ、死神が墓地に登場、そして変則的なチューニングによるソロ・ヴァイオリンが不協和音を、シロフォンが踊る骸骨の骨の音を鳴らし、絵巻物のような作品へと仕上げられている。

リストは、このような色彩感をピアノで表現するため、冒頭のハープの時計の音を原曲にはないトリルへと移した。そして、あちこちの墓石の下から骸骨たちが現れる場面や骸

骨たちが踊り狂う時に、打楽器的なピアノ奏法を求め骨と骨がぶつかりカチカチと音が鳴る様子を表した。そして、死神の弾くヴァイオリンに合わせて骸骨たちは奇々怪々に飛び跳ね、踊りまわる。ここでは、骸骨たちの踊りを表すため、3拍子のリズムで軽快な様子を表現した。交響詩版ではオーボエやトロンボーンで表されていた骸骨たちの踊りが最高潮に達する場面では両手の半音下降進行と半音上昇進行を生かした。暁の鶏の声が響き渡り、骸骨たちは次々と墓の中に戻っていき、やがて墓地はもとの静寂に戻るという場面では右手の3連符の1つ1つの音を際立たせながら演奏する技法をとった。

この様に、リストは、墓場で踊る骸骨の不気味な光景をリアルに描写している。

「ピアノの魔術師」としての同時代の評価にふさわしく、オーケストラによる様々な音をかくも見事にピアノへと置き換えた。

(文：山本未来)

ブファルマッコ作『死の勝利』(1338頃)部分 (ピサ・シノピエ美術館所蔵)



## 7. 《ヴェネツィアの競艇 LA REGATA VENEZIANA》より

ジョアキーノ・ロッシーニ (1792～1868)

ジョアキーノ・ロッシーニ Gioachino Rossini は、1792 年にアドリア海に面した中部イタリアのペーザロで生まれた。幼い頃からホルン奏者の父をはじめ、様々な教師から音楽教育を受けていた。そして 1806 年、14 歳の時にボローニャの王立音楽院に入学し、チェロやピアノ、作曲を学ぶようになった。

音楽院卒業後、彼は多くの作品を世に送り出した。デビュー作である 1 幕の音楽喜劇《結婚手形》(ヴェネツィア、1810)をはじめ、2 幕の歌劇《セビーリャの理髪師》(ローマ、1816)、歌劇《ラ・チェネレントラ》(ローマ、1817)、歌劇《泥棒かささぎ》(ミラノ、1817) など、多くのオペラ作品で成功を収め、イタリア中にその名を轟かせた。

6 年後、彼はイタリアでの活動に終止符を打ち、拠点をパリに移した。そこでも彼は歌劇や歌曲作品を生み出している。中でも有名なのは、1829 年に彼がパリ・オペラ座で発表した 4 幕のグラン・トペラ《ウィリアム・テル》であり、大成功を収めた。そして彼は、この作品を最後に、オペラ作曲家を引退した。ボローニャで引退生活に入ったのは、彼が 44 歳の時だった。

ただし、作曲活動を一切行わなかったわけではない。1855 年に再度パリに移住して創作意欲が蘇った彼は、私的演奏の目的で多くの室内楽を作曲し、それらは 1857 年から 68 年にかけて、13 巻からなる《老いの過ち *Péchés de vieillesse*》というタイトルで出版されることになる。各巻にはそれぞれ《イタリアのアルバム》(第 1 巻)、《フランスのアルバム》(第 2 巻)、《4 つの乾燥果実と 4 つの前菜》(第 4 巻)、《草ぶき小屋のアルバム》(第 7 巻) など洒落た小題が付けられ、声楽、ピアノを中心としながらハルモニウムとホルンのような様々な楽器のためのさまざまなシチュエーションの室内楽が収められている。

この度取り上げる《ヴェネツィアの競艇 LA REGATA VENEZIANA》は、イタリア各地をフューチャーした第 1 巻《イタリアのアルバム》(1857) 所収の第 8～10 曲で、海のないパリでのイタリアへのエキゾチックな憧れを掻き立てる“アイコン”としてのヴェネツィアの情景を歌曲仕立てにしている。

ロッシーニにとってのヴェネツィアは、駆け出しのころの 1 幕オペラ《結婚手形》(1807) から出世作《アルジェのイタリア女》(1813)、計 7 作のオペラをヴェネツィアの諸劇場で初演しており特に思い入れのある土地であったことは間違いない。実際、パリに転居してすぐの 1835 年に出版した歌曲集《音楽の夜会 *Les soirées musicales*》では、ヴェネツィアのゴンドラ乗りと女たちをイタリアの表象として用いている。

《競艇前のアンゾレータ ANZOLETA AVANTI LA REGATA》、《競艇中のアンゾレータ ANZOLETA CO PASSA LA REGATA》、《競艇後のアンゾレータ ANZOLETA DOPO LA REGATA》の 3 曲の連作構成となる本曲は、ベッリーニやヴェルディの歌劇《リゴレット》(ヴェネツィア、1851)、《椿姫》(ヴェネツィア、1853) などを作詞した、ロマン派のオペラ台本作家の第一人者ピアーヴェ Francesco Maria Piave によるヴェネツィア語で書かれている。

この曲の魅力は、主人公となる若い娘アンゾレータが、これから競艇に臨もうとする恋人モーモロを想う様々な心情を表現した歌詞と、それに伴う調性の変化や甘美な旋律である。

---

**第 1 曲〈競艇前のアンゾレータ〉**では、波を模倣するようなピアノ伴奏とともに、恋人モーモロの勝利を信じつつも心配し、興奮する様々なアンゾレータの心理が描かれている。

競艇開始の合図を思わせる変イ長調の冒頭部を経て、変イ短調への推移は、詰めかける観客たちのどよめきから、心配するアンゾレータの内面へと音楽は移り変わる。

中間部、「モーモロよ、さあ艦に、ぐずぐずしないで。*In pope, Momolo, no te incantar.*」の反復句の箇所は、反復されながらも、各所で調性や和声が細かく変化させられ、アンゾレータの心理をなぞるかのような表現がなされている。

最終行「飛ばしてちょうだい *cori a svolar.*」の箇所では、華麗なアジリタが最高音へといざない、高揚感と彼の活躍を祈る強い気持ちが描かれる。

---

**第 2 曲〈競艇中のアンゾレータ〉**では、レースが開始された後、衝突や逆風に遭いながらも調子を取り戻すモーモロをはじめ、多くのゴンドラ漕ぎたちを見て一喜一憂するアンゾレータが描かれる。

前奏の 16 分音符で、静かなさざ波に滑りだすゴンドラが描かれるが、すぐさま不協和音で船の衝突や、ピアノの下降音型で「逆風」とそれに抗う漕ぎ手の様子が描き出される。第 1 連 4 行目「でも水流の具合はいいわ。 *i gha l'acqua in so favor.*」で、和らぐ水面を表象するかのように穏やかなハ長調へ推移するが、ここで音楽は、情景描写からアンゾレータの内面の表現へと推移する。情景描写と同じ音楽要素を用いながら、第 2 連のアンゾレータの安堵と憔悴が描かれ、「心の震え *a tremar.*」では単語の途中で休符が挟まれ息に詰まる様子が描かれる。

懸命に漕ぐモーモロの様子を描く第 3 連で、アンゾレータ「いとしい人、あの人は飛ばしているようだわ。 *Caro, caro, par che el svola,*」と遠くから声援を送る。そして第 4 連で、モーモロはついに 1 位のボートを追い越し、優勝するが、アジリタを伴う高揚感あふれる旋律にロッシーニのオペラ作曲家としての経験が生かされる。

---

**第 3 曲〈競艇後のアンゾレータ〉**では、優勝後の二人と、ヴェネツィアの一大祝祭としての競艇レースの優勝台が描かれる。

冒頭の前奏でモーモロの優勝を祝すファンファーレがおかれた後、続く部分でのスタッカートリズムが、アンゾレータの喜びに満ちあふれた様子が描かれる。分散和音での下降には、優勝を祝す花束や紙吹雪が飛び交う情景や、アンゾレータの「キス *baso*」の様子が描写される。

中間部の「それにヴェネツィア中があなたの優勝を話題にしたわ。 *gha parlà Venezia*

intiera、la t'a dito vincitor.」のところから、アンゾレータの視点はモーモロの恋人からヴェネツィア市民へと変わる。繰り返し出てくるアジリタ、休符なく続く旋律によって、モーモロが成し得た功績を讃え、自分のことのように喜んでいるアンゾレータの様子、ヴェネツィア市民全体が彼の優勝を祝福している様子が描かれる。

連作として「競技前」「競技中」「優勝」を描くこれら 3 曲に共通して言えることは、歌詞中に“時間の推移”が含まれ、音楽はそこで描かれる情景と人物の感情を描写していく点であり、オペラのアリアがおおむね 1 つ、2 つの感情や情景を描くのと対照的ともいえる。ロッシーニのオペラは、19 世紀後半以降のドイツ・ロマン派の立場から、言葉や情景を無視してすべて同じ音楽で作曲したと批判がなされ 20 世紀後半の「ロッシーニ・ルネサンス」までその作品群は世界のオペラ劇場のレパートリーから消えてしまっていた。これら晩年の歌曲群は、ロッシーニが実のところ単なる流行作家ではなく、言葉と情景描写を精緻に行う修辞学の伝統を熟知していた作曲家であったことを示している。

#### 【歌詞対訳】

### 1. ANZOLETA AVANTI LA REGATA

*Là su la machina xe la bandiera,  
varda, la vedistu, vala a ciapar.  
Co quella tornime in qua sta sera,  
o pur a sconderte ti pol andar.*

*In pope, Momolo, no te incantar.*

*Va, voga d'anema la gondoleta,  
nè el primo premio te pol mancar;  
va là, recordite, la to Anzoleta  
che da sto pergolo te sta a vardar.*

*In pope, Momolo, no te incantar,  
in pope, Momolo, cori a svolar.*

## 2. ANZOLETA CO PASSA LA REGATTA

*I xe qua, i xe qua, vardeli,  
povereti, i ghe da drento,  
ah contrario tira el vento,*

## 3. ANZOLETA DOPO LA REGATTA

*Ciapa un baso, un altro ancora,  
caro Momolo, de cuor,  
qua destrachite che xe ora  
de sugarte sto sudor.*

*Ah t'o visto co passando  
su mi l'ocio ti a butà  
e go dito respirando:  
un bel premio ei ciaparà.*

*Si, un bel premio in sta bandiera  
che xe rossa de color;  
gha parlà Venezia intiera,  
la t'a dito vincitor.*

*Ciapa un baso, benedeto,  
a vogar nissun te pol,  
de casada de tragheto  
ti xe el megio barcarol.*

<著作権の関係上日本語訳を非公開としています>

## 8. 《幻想曲風ソナタ *Sonata quasi una fantasia*》 op. 27-2

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン (1770～1827)

市民革命の前後を生きたベートーヴェン Ludwig van Beethoven は、バッハやヘンデルといった宮廷音楽の語法をハイドンやモーツァルトから学ぶとともに、言葉に頼らずに表現を行うという新しい時代の器楽語法を確立し、その後の芸術家としての音楽家のありかたを決定づけた。

この曲は、ベートーヴェンが 1800 年から 1801 年に作曲したピアノ・ソナタ 13 番（作品 27-1）とあわせて 1802 年 3 月にウィーンのカッピ社より出版された「クラヴィチェンバロ、あるいはピアノフォルテのため per il Clavicembalo o Piano Forte」の独奏曲で、それぞれに自ら「作品 27」の番号と、イタリア語による《幻想曲風ソナタ》の曲名が付けられている。両作品ではその名の通り、厳格様式と自由な幻想曲の要素の融合が試みられており、世紀の変わり目を象徴するかのようである。なお、一般的な「ソナタ 14 番」という番号は旧ベートーヴェン全集（1862-88）におけるジャンル別通し番号で、〈月光〉という通称は、ドイツの詩人レルシュタープが 1830 年に発表した『テオドール。音楽的スケッチ』においてこの曲の第 1 楽章を「スイスのルツェルン湖の月光の波に揺らぐ小舟のよう」と例えたことに因む。よってこの作品は、月光が美しく見える夜の海が主題となった連作絵画として読み解く必要があるのではないだろうか。

本曲は、初版出版譜の表紙に大きく印刷されているように、ベートーヴェンの愛弟子で相思相愛であったジュリエッタ・グイッチャルディに捧げられている。（図 1）実際のところ、彼女には《ロンド op. 51-2》が献呈される予定だったが、事情によりこちらに変更されたため、この作品への過大な個人的関係の読み込みは不適切である。二人は身分違いを理由に反対され結ばれることはなかったが、30 歳過ぎながら既に聴力に違和感を持ち苦悩するベートーヴェンにとって、ジュリエッタと過ごす時間は大きな喜びであり、本作品にはともあれその本気ぶりが見え隠れする。

構成は 3 楽章、第 1 楽章は嬰ハ短調、第 2 楽章は変ニ長調、第 3 楽章は嬰ハ短調であり、各楽章が異名同音調関係で成り立つエンハーモニックによる転調で構成されている。

第 1 楽章は、全体を通して 3 連符が主題となっている。この 3 連符は、同時代的の修辞法として「波の描写」が頻繁に用いられた語法であることから、月夜に照らされる穏やかな海原の波が表現され、細やかな転調や非和音には、波の変化とうつろろ光が、さらにその光景を見る“私”に届く匂いや風の変化を表しているように感じられる。嬰ハ短調に回帰し、主題のメロディが左手に移り変わる箇所では、それまでの主題に対して 2 オクターブ低く記されており、“月”が暗闇の中に消えていく様子の表現として理解することができよう。

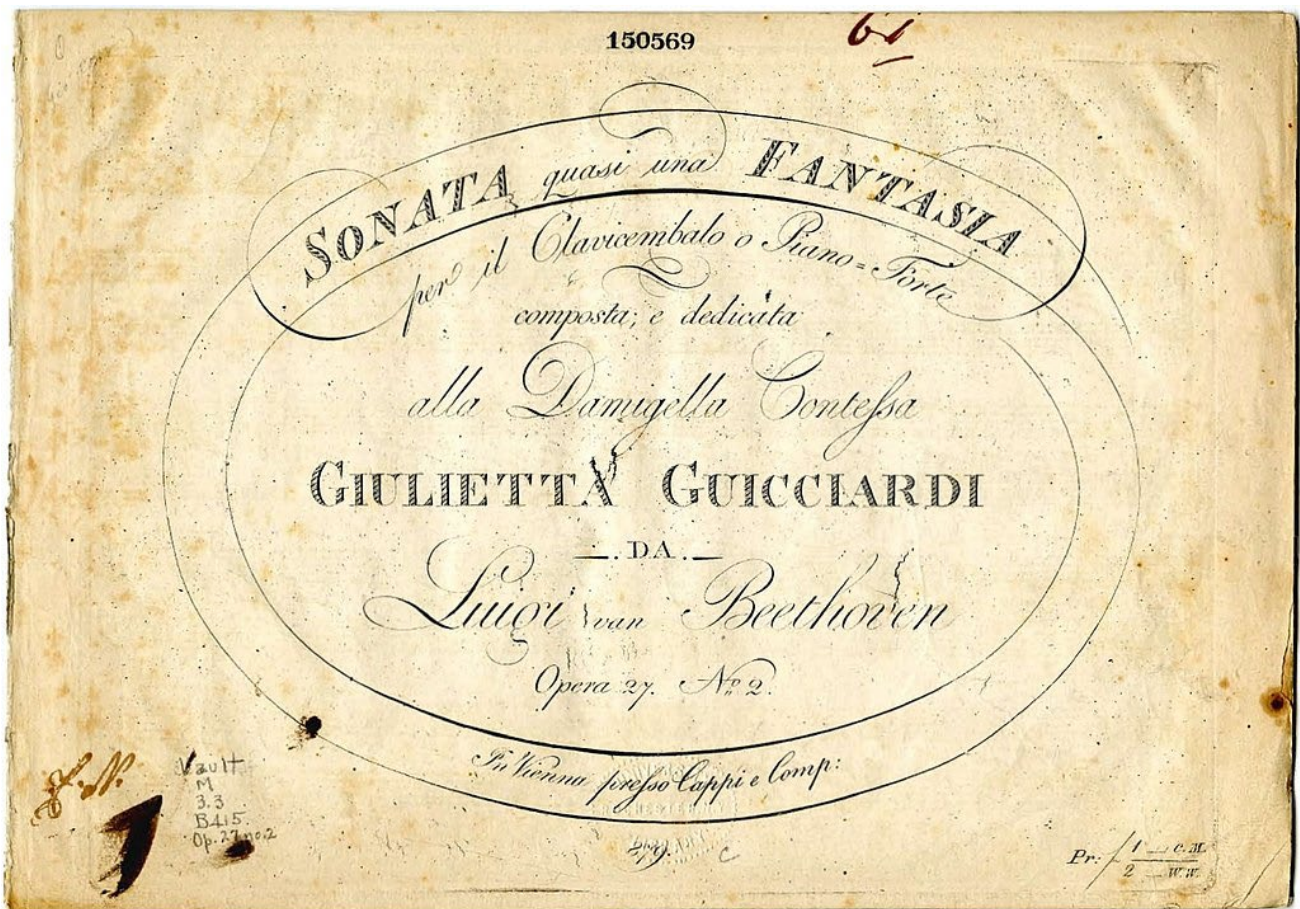
第 2 楽章は、“私”の視線が、海から浜辺の崖の上に建つ屋敷の夜会へと移ったかのような対照的な明るさと華やかなタッチで書かれている。冒頭 8 小節では、レガートとスタッカートが特徴となる主題が、中間部のトリオではさらに躍動的に音量表記と跳躍進行が用

いられ、ロングドレスをまとった貴婦人たちのステップと衣擦れを描くかのようなのである。

第3楽章では、様変わりして荒々しい分散和音によるオクターブ上行主題が冒頭から提示される。第1楽章の波の表象を踏まえると、この部分は嵐の海の場面として読むことができ、オクターブ上行後の打楽器的な打ち鳴らしは大粒の雨音の表現であろう。嬰へ短調からト長調に転調する第2主題で一旦は落ち着きを取り戻すが、再び第1主題とともに雷鳴が現れる。

終盤、デモニッシュな不協和音を含むアルペッジョの登場によって、さらなる大波に飲み込まれ“大破する船”が描かれる。実際、その後の箇所では左手にメロディが、右手に波を表象する音型が当てられており、波の下に人が落ちたことを視覚上でも示している。一時的に「人の歌」は右手に移り、救助されるかのように思われたが、再び襲い狂う大波に飲まれてしまう。終結部は、オクターブ下行の後に和音を強打しこの曲が終わる。冒頭のオクターブ上行主題に対して、最後がオクターブ下行で終わっていることから、フィクション Fantasia である「美しい海での悲劇」の昔話が完結していることを示す。

※図1 初版譜表紙(1802)



(文：浦田真衣)



## 【学部卒業論文要旨】

○ 石井 七海

「子どもが意欲を高める歌唱教材の研究」

○ 神宮司 日織

「絶対音感保持者が移調楽器を演奏する際の調整手続きのあり方」

○ 堀口 なほ

「リズム感覚と運動との関係」

## 子どもが意欲を高める歌唱教材の研究

小学校教員養成課程 石井 七海

本研究の目的は、音楽科の授業において教科書教材の代わりに POPS の楽曲を歌唱教材として使用した時に児童がどう変化するかを調べることである。学習指導要領では、児童が歌唱の授業において「ア 曲の特徴にふさわしい歌唱表現を工夫し、思いや意図をもつこと」ができるよう指導するとあるが、児童が思いや意図をもって表現を工夫するためには、まずは曲についての理解が必要不可欠であり、その上で児童自身がその曲を表現したいという意欲をもたなければならない。また音楽科の目標として「表現及び鑑賞の活動を通して、音楽的な見方・考え方を働かせ、生活や社会の中の音や音楽と豊かに関わる資質・能力」を育成するとあるにもかかわらず、「学校音楽校門を出ず」と揶揄されるように音楽科の授業で扱う音楽を学校で習った曲としてしか認識していない児童がいると考えられる。これを解決するためには音楽科の授業に児童が意欲的に取り組み、授業外でも表現してみたい、聴いてみたいと思わせることが重要なのではないかと考えた。

これを検証するために、熊本市内 B 小学校にて、教科書教材の音楽的要素と合致するよう編曲した LiSA の「炎」を教材曲とし、計 2 時間の歌唱の授業を行なった。検証授業の前後で一部自由記述のある択一式のアンケートを取り、その結果を分析することで歌唱の授業で POPS を使用することの有用性をみた。検証の結果、33 名中 32 名の児童が「炎」を歌うのが楽しかった、「炎」をまた歌いたいと思うと回答していたため、授業に対する児童の意欲は高かったのではないかと考えられる。「炎」がこれまでの授業で歌った曲より表現の工夫がしやすかったかという質問では約 8 割の児童が「とても」「まあまあ」と回答していたため「炎」は表現の工夫をしやすくする教材であったといえる。また自由記述の欄では「炎は、この授業がある前から好きで、知っている曲だったので、表現の工夫もしやすかったです。」など、曲や映画を知っていたからこそ表現の工夫ができたという記述をした児童が 9 名いた。さらに教材の違いによって児童の意欲がどう変わるかを見るために事前アンケート「音楽の授業で歌うことは好きですか」の項目と事後アンケート「「炎」をまた歌いたいと思いますか」の項目を比較すると、事前アンケートよりも事後アンケートで「とても」と回答した児童の割合が大幅に増加していた。以上のことから、知っている曲を歌唱の教材として使用することは有効であるといえると考えられる。

POPS の楽曲を教科書に掲載するには、授業で扱うに適した条件であり、かつ長い間多くの人々に親しまれ続けなければならないというように、多くの課題も存在する。しかし今回の検証を通して、歌唱の授業において POPS を使用することの有用性を感じることができた。これからも本研究をもとに児童が音楽科の授業により意欲的に取り組むことができる教材づくり、授業づくりに励みたい。

## 絶対音感保持者が移調楽器を演奏する際の調整手続きのあり方

中学校教員養成課程音楽教育専攻 神宮司 日織

実音が音名として聞こえてくる絶対音感保有者は、楽譜と楽器の調が異なると演奏する際に処理が複雑になるのではないかと考えた。そこで本研究では、絶対音感の保有度によって移調楽器を習得する際の過程にどのような違いがみられるのか、また絶対音感を保有している人が移調楽器を習得するうえで困難に思ったこと、またその困難を乗り越えるためにどのような手続きを取ったのかを明らかにすることを目的とし調査した。

調査の参加者は熊本大学において管弦楽団に所属しているまたは所属していた学生9名(男性2名、女性7名、平均年齢20.4歳)である。絶対音感テストを行い、その結果に基づいて、参加者の楽器の学習経験や絶対音感に関わる経験、移調譜に対する違和感の有無、それらの解決までの期間と解決のための手続きについてのインタビューを行った。

調査の結果、絶対音感を保有している参加者7名は違和感を覚えており、絶対音感を保有していない参加者2名は違和感を覚えていなかった。さらに最初に習得した楽器が移調楽器であった参加者2名のうち、絶対音感を保有している参加者は実音楽器に対する違和感を覚えていた。そのため、絶対音感を持っているものは違和感を持ち、さらにその違和感は、初めに習得した楽器と異なる記譜の楽譜に覚えるということがわかった。さらに、違和感が解決するまでの期間が半年以内であった参加者は、絶対音感の保有度が低い傾向が見られた。絶対音感保有度が高い参加者で違和感の解決が半年以内であった参加者が1名いたが、移調楽器を演奏する以前に移調譜を読んだ経験がある参加者であった。そのため、違和感が解決するまでの期間は絶対音感の保有度によって左右すると考えた。解決までの手続きは、主に(1)「長2度下」などの音程に関する言葉を含む参加者、(2)「指」、「運指」などの手に関する言葉を含む参加者、(3)「書く」「書き込む」などの楽譜に関する言葉を含む参加者、(4)「耳」などの聴覚に関する言葉を含む参加者という4種類に分類することができた。

しかし、演奏する際の調整手続きと、絶対音感の保有率や楽器経験、絶対音感に関する経験、違和感の解消までの期間との関連は特に見られなかった。原因として、初めて記譜の異なる楽器に触れ、調整手続きを行ってから現在までかなりの時間が経過していること、考え込んだりする様子があり、明確に思い出せないと回答する参加者がいたこと、言葉に詰まったり、こちらが選択肢を提示して自分が行った手段に気づく参加者がいるなど、意識的に何かの手続きを行ったという認識がない様子が見られたことが挙げられる。しかし、現在も違和感を強く覚えていると報告する参加者もいた。そのため、記譜の異なる楽器に対する違和感の強さや、具体的な調整手続きに対する意識には個人差があると考えた。

## リズム感覚と運動との関係

中学校教員養成課程音楽教育専攻 堀口 なほ

これまで運動をしている際に、リズム感覚が必要だと感じたことが多々ある。音楽教室等で身につけたリズム感覚を運動に使用するとなれば、反対に運動で身につけたリズム感覚を音楽に生かすことができるのではないかと考えこの研究に至った。

研究の目的は、運動とリズム感覚にはどのような関係があるかを明らかにすることである。研究の方法は、野球、サッカー、バスケットボール、バレーボール、ソフトテニスのいずれかの運動歴のある17歳～24歳までの男女を対象に、運動歴・音楽歴に関するアンケートとリズム感覚の測定実験である。また、運動歴と音楽歴の有無をそれぞれ比較するために、運動経験がなく音楽経験のある音楽科の学生と、運動経験・音楽経験がともにない学生も実験の対象とした。リズム感覚の測定実験は、難易度の異なる5つのリズム条件を提示し、どれだけ正確にリズムを叩いているかを数値化し  $t$  検定を用いて分析した。リズム条件は、4分音符の2小節のレベル1、4分音符の4小節のレベル2、4分休符と4分音符の裏拍のリズムであるレベル3、8分休符と8分音符の裏拍のリズムであるレベル4、付点8分音符の3小節のレベル5である。その結果、レベル2とレベル4では、運動歴・音楽歴がともにないグループとの間に有意差 ( $p < .05$ )、( $p < .01$ ) がそれぞれ見られた。レベル5では野球経験者との間に有意差 ( $p < .05$ )、バスケットボール経験者との間に有意差 ( $p < .01$ )、ソフトテニス経験者との間に有意差 ( $p < .05$ ) が見られた。音楽科の学生と音楽経験のない運動経験者については、レベル5では、野球経験者との間に有意差 ( $p < .01$ )、サッカー経験者との間に有意差 ( $p < .05$ )、ソフトテニス経験者との間に有意差 ( $p < .01$ ) が見られた。音楽経験のある運動経験者については、レベル1でサッカー経験者との間に有意差 ( $p < .05$ )、レベル5でバスケットボール経験者との間に有意差 ( $p < .01$ )、バレーボール経験者との間に有意差 ( $p < .05$ ) が見られた。音楽経験のあるサッカー経験者は比較的容易なレベル1において音楽科の学生との間に有意差が見られたが、これは音楽経験の差によるものであると考えられる。運動経験・音楽経験ともにない学生は、高難度のレベル5で音楽科の学生と有意差が見られなかったが、これはインタビューの結果から音楽ゲームがリズム感覚の習得に影響している可能性がある。また、付点8分音符のリズムを一定に保つようなリズムは本研究で使用した5種の運動では使用しないと考えられる。以上の結果から考えられることの一つに野球ではバッティングの「ため」が裏拍の獲得につながっていることがある。

実験参加者が何によってリズム感覚を習得したのか明確にするためには、音楽ゲームの経験の有無や経験年数といった質問項目をアンケートで明らかにする必要がある。

〈令和3年度 音楽科教育講座〉

◇学部4年生◇

石井七海 浦田眞衣 江嶋虎之介 大塚鮎美 大西千晶 小川英恵  
神宮司日織 古賀ゆきの 堀口なほ 山本未来

◇学部3年生◇

有馬未来 池田祐理愛 下田真世 田上美緒 辻原ひなた  
福田未侑 村上彩華 森田実夢 葭原紗希

◇学部2年生◇

園田千夏 寺本文香 橋崎杏菜 藤原愛海  
松岡亜美 山田佳朋

◇学部1年生◇

伊藤理恵 岩國美織 岩崎優希 中川綾那 福岡幸珠  
藤井茉央 安田初音 山本竜誠