

## 鑑賞における *Tempo rubato* の感知に関する研究 (II)

三 宅 靖

(愛媛県松山市立三津浜中学校)

田 邊 隆

(音楽科教育研究室)

(平成12年6月1日受理)

### On the Perception of *Tempo rubato* in Terms of Appreciation (II)

Yasushi MIYAKE and Takashi TANABE

#### 1 はじめに

音楽は直接人の心に作用し、そして人の心を揺り動かすことのできるものだと言われている。音楽には様々な表現方法があるが、それらの表現方法を巧みに使用することにより、演奏者は人の心を揺り動かすことが可能である。多様な強弱や音色の変化、そして微妙なテンポの変化 (*Tempo rubato*) などにおいて、音楽の芸術性が感じられることが多い。

しかし、現代の学校教育において、鑑賞活動で *Tempo rubato* の視点から鑑賞するということはほとんど行われていないといえるだろう。それは、音楽史上においてよく *Tempo rubato* の使い方が議論的になっていたことが示すように、音楽家を悩ます難解な問題だからではないだろうか。様々な著書において、どのような *Tempo rubato* で演奏すべきかということが説明されてはいたが、J. F. Agricola が「最良の方法は、賢い一流の歌手から学ぶことである」<sup>(1)</sup> と言っているように、音楽家の世界においても経験によって学ぶのが一般的であったと思われる。ましてや、現代の一般の学校の音楽の授業において *Tempo rubato* をとりあげるとなると、さらに困難であることはいうまでもない。しかし、*Tempo rubato* のすべてが理解できなくても、その表現の良さを感じ取れるようになることは、特にロマン派の音楽を学ぶ上で大切なことであると考えられる。

さて、前回の「鑑賞活動における *Tempo rubato* の感知に関する研究」<sup>(2)</sup> においては、現代の子ども達が *Tempo rubato* に関してどのような感覚をもっているのかを明らかにするために、小学生322名・中学生1,290名・大学生162名に対して聴き取り調査を実施した。「テンポのゆれの感知」・「ゆれの熟達度の認知」・「演奏の好み」の視点から聴き取り調査を行い、主に校種別・音楽嗜好の種類の違い・音楽歴の違いから結果の分析を行った。その結果、*Tempo rubato*

の感知に関してある傾向がみられた。しかし、これらの結果は、鑑賞教育で *Tempo rubato* をとりあげるための一助とするには不十分であった。そこで今回、より音楽的な内容に踏み込んだ *Tempo rubato* の視点から、人数を絞ったかたちで再度調査を行い、鑑賞教育で *Tempo rubato* を取り上げる際の方向性の提示を試みた。

また、西洋音楽史の中で *Tempo rubato* がどのように用いられてきたのかということをも明らかにすることで、*Tempo rubato* の本質に迫り、教師自身がより良い審美眼をもつことができるのではないかと考え、*Tempo rubato* の歴史的な考察も試みた。

## 2 *Tempo rubato* の歴史

音楽史の中で *Tempo rubato* はどのような起源をもち、現在に至っているのだろうか。また、演奏上どのように用いられてきたのだろうか。これらのことを明らかにすることは、適切な *Tempo rubato* を認識し、鑑賞教育で生かしていく上で大変意義深いものと考えられる。なぜならば、教師が *Tempo rubato* を教示するためには確かな判断力と審美眼が必要であるからである。

### 2-1) *Tempo rubato* の起源

いつ頃から *Tempo rubato* が用いられていたのかということに関しては、G. Frescobaldi や J. Froberger の時代から用いられていたという記述がある。<sup>(3)</sup> しかし、もっと古い時代から記譜法上において *Tempo rubato* をみることができる。以下の(譜1)は14世紀の作曲家 Johannes de Florentia (Giovanni da Cascia) のマドリガーレ *Nascoso el viso* である。<sup>(4)</sup>

(譜1)



バロック初期の作曲家である G. Frescobaldi が、オルガン曲集『音楽の華々く Fiori musicali』(1635) やハープシコードのための『トッカータとパルティータ <Toccate e Partite>』(1614) の序文において、歌い手が近代のマドリガーレを歌うためによく用いたような自由なテンポで演奏するように要求したことからすると、自由なテンポの起源は特にバロック初期のマドリガーレであることがわかる。

バロック初期の作曲家 Giulio Caccini は独唱マドリガーレとアリア集『Le nuove musiche』(1602) の序文の中で、次のように述べている。「音楽は言葉の理解なくして〔人の〕心を動かせるものではないから、そのような音楽や音楽家たちは心地よい響きが聴衆に与える喜びしか与えてくれはしない。そのことに気づいたので私は、ある種の音楽、すなわち（以前述べたように）ある種の趣味のよい歌のプレツァトゥーラを用い、時々いくつかの誤った和音で違反しながら、しかし低音部の音は動かさずに一ただし、何らかのアフフェットを表現するために、内声部を楽器で奏して普通のやり方で演奏したい場合は適切な方法でないのを除く一、

あたかもハーモニーの中で話しているかのような音楽を始めることを思いついたのである。」<sup>(5)</sup> すなわち、音楽の中において言葉のもつ情感を直接的に表現しようとしていたといえよう。実際に『Le nuove musiche』の中で、「senza misura, quasi favellando con sprezzatura (規則的なリズムでなく、スプレッツァトゥーラをもって、あたかも語るように)」という指示が見られる。

Claudio Monteverdi の作品においても、同様の傾向がみられる。『Lettera amorosa』(1614) においては「senza battuta (打拍なしで)」とある。そして、『Madrigali guerrieri et amorosi』(1638) の中では、厳格な拍子で歌うものと感情によるテンポで歌うものがある。すなわち、『Non haver Febo』は「al tempo della mano (指揮する手のように厳格な拍子で)」で歌わなければならないが、『Lamento della ninfa』は「a tempo dell'affetto del animo e non a quello della mano (手によるテンポではなくて感情によって命ぜられるテンポで)」歌わなければならない。

この時代には、*Tempo rubato* という言葉はなかったものの、演奏においてはある種の自由なテンポがみられる。「感情によるテンポ」に代表されるような自由なテンポが、本来の *Tempo rubato* といえるかという問題はあるが、声楽曲における言葉の情感を表現するためにあらわれた自由なテンポが、確かに器楽曲に影響を与えたのである。

そして、声楽曲における自由なテンポは、言葉の情感を雄弁に聴衆に伝え、ひいてはそのことにより人の心を動かすためであったことを記憶しておくことは、*Tempo rubato* の本質を理解する上で重要なことであると考えられる。

## 2-2) *Tempo rubato* の定義の変遷

*Tempo rubato* をどのように用いるかということは、音楽史上においてよく物議を醸した問題だといえる。18世紀の演奏論において、よく *Tempo rubato* の定義の試みがみられるが、これらの著書の中には、*Tempo rubato* の誤った使用を戒めるものもある。一体、どのように用いるのが良いとされてきたのだろうか。

「初めてテンポ・ルバートの定義を行ったのは、トージの〈歌唱論 *Opinioni dei antichi e moderni*〉(1723)」<sup>(6)</sup> とあるが、比較的はっきりと *Tempo rubato* の定義がなされているのは、J. E. Galliard の英語訳や J. F. Agricola によるドイツ語訳における注釈においてである。J. E. Galliard は英語訳の注釈において「低音部が正確な速度で進行している時、他のパートが表現のために特異な手法で遅れたり速くなったりするが、その後正確さに戻り、低音部に導かれる。」<sup>(7)</sup> と述べている。J. F. Agricola によるドイツ語訳には次のような注釈がある。「“ルバートをかける”とは、音符の持続時間の一部を他の音符に添加して伸び縮みさせること。」<sup>(8)</sup> P. Tosi 自身は「i Signori Moderni (流行の先端にある諸氏)」<sup>(9)</sup> に対して「香しい趣 *gusto* は、規則も原則もなく迷走する声の止めどもない速さの中にはなく、カンタービレの中に、ポルタメントの優雅さの中に、アッポジャツウーラの中に、技の中に、そして装飾句 *passi* についての造形 *intelligenza* の中に、つまり〈低音 *basso* の《動き》の上で〉テンポを盗む特異な奇想な策を練りつつ音から音へと移ることの中にこそ在るのだ。」と述べている。<sup>(9)</sup> 彼は、今まで演奏上としてはあったが、言葉としてはっきりと定義されていなかった「*rubato*」ということについて初めて論じた人物だと思われる。この書において、P. Tosi は歌手の演奏のいろいろな乱れを指摘しており、その中でテンポの乱れについても多く語っている。

少し時代が後になると、C. P. E. Bach の『Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen』(1753~1762)において、「テンポ・ルバートは、小節内に普通の拍節分割で許されるよりも音符を多くまたは少なく記入することによって示される。これによって小節の一部、1小節全体または何小節もいわばずらせることができる。この場合もっとも難しく、そして重要なのは、同じ時価の音符はすべてきっかり同じ長さでひかなければならない、ということである。一方の手が厳格に拍子通りひきながら他方の手が拍子をはずしているように聞こえる、といった演奏ができれば、その人は、演奏者に要求し得るいっさいをなしとげたといつてよい。」<sup>(10)</sup> という記述をみることができる。この記述によって、P. Tosi の書よりもさらに詳しく *Tempo rubato* について知ることができる。

W. A. Mozart が *Tempo rubato* についてどのように考えていたか、ということについては W. A. Mozart の父に宛てた有名な手紙が教えてくれる。その手紙には次のようにある。「ぼくが常に正確に拍子を守っていること、それについてはみんな感心しています。アダージョで、テンポ・ルバートするとき、左手はそれと関係なくテンポを守るのも彼らには理解できないことです。彼らだと、左手が連れられて遅れます。」<sup>(11)</sup>

D. G. Türk の『Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen』(1789)においては、*Tempo rubato* に関してかなり詳しく記されている。そして、この書では *Tempo rubato* が一つ以上の意味を持つ用語として説明されている。まず、「普通は音符の短縮と延長、あるいはずらし（移動）の意味に理解される。つまり次の例 b) と c) のように、ある音符はその時価をいくらか奪われ（盗まれ）、他の音符はその分だけ余計に与えられるのである。」<sup>(12)</sup>

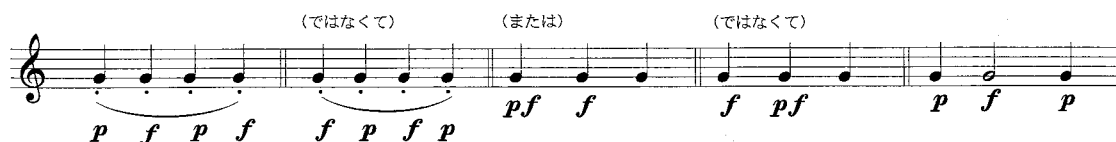
(譜2)



この定義による *Tempo rubato* は全体のテンポは一定だといえる。そして、本来の *Tempo rubato* はそのような意味であった。前述した、P. Tosi はその著書において「歌う中でテンポを盗む技を知らない者は、作曲することも伴奏することも知らず、また優れた審美眼 *gusto* も秀でた知識 *intelligenza* も持たずじまいである。」<sup>(13)</sup> と述べ、*Tempo rubato* の必要性を説いているが、それに対するように一貫してみられる主張は、テンポを厳格に守ることなのである。つまり、基本的なテンポを変化させずに音符を本来書かれている長さよりも伸び縮みさせることが、正しい *Tempo rubato* の方法だと主張したかったのだと思われる。そして、本来の *Tempo rubato* とはこのような意味であったのである。

さて、D. G. Türk は *Tempo rubato* の別の意味を次のように述べている。「テンポ・ルバートという用語は、今述べた意味の他に、次のような特別な演奏法を指すためにも用いられる。つまり、強拍部の音符に帰属するアクセントが弱拍部にずらされる。換言すれば、次の譜例のように、弱拍部の音を拍節（ないしは音符）の強拍部に位置するよりも強く弾く演奏法を意味するのである。」<sup>(14)</sup>

## (譜3)



このようなことから、この時代には *Tempo rubato* は本来の意味から広い意味で使われるようになったことがわかる。W. A. Mozart の時代にはテンポの厳格さをゆるめる（一様でないテンポ）という意味も含んでいたことも考えると、三つの意味があったことになる。

つまり、本来の意味の *Tempo rubato*、一様でないテンポ（自由なテンポ）、弱拍部の音を強拍部に位置する音よりも強く演奏する方法である。

ロマン派への扉を開いたと言われている L. v. Beethoven も「効果的な *Tempo rubato* に非常に細心の注意を払った」<sup>(15)</sup> ことが、Ignaz von Seyfried によって伝えられている。I. v. Seyfried の伝える話によると、この時 L. v. Beethoven の用いた *Tempo rubato* は一様でないテンポであることがわかる。<sup>(16)</sup>

F. Chopin の *Tempo rubato* は大変有名であるが、Carl Mikuli は「ショパン作品集」の序文において、次のように述べている。「テンポの保持に関してショパンは譲らないことがあった。そして、メトロノームが彼のピアノのそばを離れることは決してなかったと聞いたならば、多く的人是は驚くだろう。非常に不評だったテンポ・ルバートで彼自身は、片方の手—伴奏をする手—で厳密にテンポを保持して弾き、もう一方の手—旋律を歌う手—は真の音楽的表現のためあらゆる拍節的束縛から解放した。」<sup>(17)</sup> この記述から、F. Chopin は本来の意味での *Tempo rubato* を用いていたことがわかる。

これらの言葉や W. A. Mozart の手紙、その他演奏論の著者の言葉を総合すると、即興的で難解な性質のものと思える *Tempo rubato* にも原則がみえてくる。それは、「基本的なテンポをくずさない」ということである。著名な音楽家達のそれぞれの時代において、この原則を無視した演奏、つまりある種の自由の濫用によるテンポの乱れを戒めるために、*Tempo rubato* の定義を繰り返し行つたと考えられる。そして、時には記譜法上において *Tempo rubato* を規定してしまうこともしばしばみられた。下の譜例はその中の一つである。<sup>(18)</sup>

## (譜4)

前述したように *Tempo rubato* の定義は長い時代の中で変化（広義化）しており、現代では本来の意味の *Tempo rubato* のみでなく、一様でないテンポの意味も含んでいる。<sup>(19)</sup> そうであっても、根本的な原則は同じであると思われる。著名なピアニストである J. Hofmann は著書の中で、*Tempo rubato* に関する質問にこのように答えている。「ルバート奏法を支配する芸術

的原則は、良いセンスと、芸術的限界にとどまることです。物理的原則はバランスです。1つのフレーズがフレーズの一部で短縮した時間を、その『盗まれた（ルバート）』時間が他の箇所でも埋め合わされるために、他のフレーズの最初の機会に加えなければなりません。美学的な規則は、音楽作品全体の長さは、ルバートの影響を受けてはならない、とされています。したがってルバートは、もしも作品が厳格な拍子で弾いたら費やすであろう時間の範囲内でのみ揺れることができるのです。』<sup>(20)</sup>

西洋音楽史の流れの中で、演奏の時代様式というものがあるにも関わらず、それぞれの時代の著名な音楽家の *Tempo rubato* に関する発言には、ある種の共通する原則がうかがわれる。このことから、この原則は一種の普遍性をもっているようにさえ感じられるのである。

### 3 鑑賞活動における *Tempo rubato* の4つの視点

*Tempo rubato* は大変深遠なものであるが故に、学校教育の中で取り上げるとなると困難さが伴う。しかし、視点を整理することにより、理解が容易なものになる。そこで、一般の学校において生徒達が *Tempo rubato* を理解する手がかりとして、重要な4つの視点をあげた。

#### 3-1) *Tempo rubato* の有無・芸術性の感知

まず第一に、演奏の中において *Tempo rubato* が使われているかどうかということを、感知することができるかどうかということが大切であると考えられる。<sup>(21)</sup> *Tempo rubato* が使われている演奏とそうでない演奏との差が認識できなければ、音楽的判断の段階へ移行することはできないからである。

そして、後述する時代様式や曲の性格にもよるが、*Tempo rubato* を使用することにより、曲が大変芸術的に感じられるということが、*Tempo rubato* を視点とした鑑賞活動においては大切な目的となる。

#### 3-2) 時代様式にふさわしい *Tempo rubato*

音楽史の流れの中において、様々な精神性をもった音楽が誕生した。それらの音楽は、振り子のように両極を行ったり来たりしているように、時代によって変化をしているように思える。例えば、バロック初期と後期の音楽、また、古典派とロマン派の音楽とでは大きな精神性の違いが見られる。

演奏家は、それぞれの時代様式をふまえて演奏することが大切で、曲の時代様式によって表現方法は異なってくる。古典的な傾向を目指した時代の曲であれば、*Tempo rubato* も控えめになるであろうし、もしくは、ほとんど同じテンポで演奏されることになる。一方、ロマン的な傾向を目指した時代の曲であれば、かなり振幅の大きい *Tempo rubato* で演奏されるであろう。もちろん、後述する曲自体の性格にもよるし、また、古典的な傾向を目指した時代の曲であっても、ロマン的な心情が皆無であるというわけではない。演奏する際に、このような時代様式を無視することはできないと考える。

#### 3-3) 曲の性格に合った *Tempo rubato*

「すぐれた曲はすべて、なんらかの明確な（支配的な）性格をもっている。つまり作曲家は

その曲で、ある程度の喜びなり悲しみ、諧謔さなり深刻さ、あるいは憤激なり平静さを表現している。』<sup>(22)</sup> この言葉は、D. G. Türk のものである。すなわち、楽曲にはそれぞれ作曲家が表現しようとした情感があり、それらは様々である。そして、その情感を表現するに際しては、曲によって表現方法が変わってくるのは容易に理解できることである。

*Tempo rubato* が用いられる場合にも、曲の性格によってその使用法が異なるといわなければならないであろう。C. P. E. Bach はこのように述べている。「このテンポ・ルバートが最も適しているのは、ゆっくりした音符、甘美な旋律、悲哀感に満ちた旋律である。また協和音よりも不協和音のあるところに適している。」<sup>(23)</sup> また、P. Tosi もこのように述べている。「愁嘆調 *patetico* でのテンポの盗み取りは、創意と工夫を凝らして他よりも見事に歌い、それで十分に償うなら、名誉ある窃盗である。」<sup>(24)</sup>

このような記述のように、例えばゆっくりとした情緒豊かな性格の曲においては、*Tempo rubato* が用いられる機会が多くなる。逆に、快活で速い曲の場合は、ゆっくりした曲に用いたような *Tempo rubato* を用いることはできない。なぜならば、もしそのような演奏をするとテンポを引きずるようになり、曲の快活さが失われるからである。

### 3-4) 自然な流れの *Tempo rubato*

「テンポ・ルバートをうまく行うには、すぐれた判断力と特別な感受性が必要である。」<sup>(25)</sup> と C. P. E. Bach は述べたように、演奏において *Tempo rubato* を芸術的に用いるためには、ある種の優れたセンスが必要だと思われる。特に、実際に楽曲の中のどのようところで、どのように、どのくらい音を伸ばし縮めるか、ということは自然な流れの *Tempo rubato* にとって大切な問題である。前述した、時代様式や曲の性格の考慮の後に、具体的に楽曲の中のどの部分をどのように演奏するかという問題が残るのである。

「どのようところで」ということに関して、J. Kleczynski は次のように述べている。「あらゆるルバートは、原則として次のような意図をもっている：…いつでもあまり重要でない音から時間を借り、その分をより重要な音に与えるのである。」<sup>(26)</sup> このことから、重要でない音でルバートすることは自然な流れでない *Tempo rubato* になってしまうであろう。

また、ある音を伸ばした（ルバートした）後、どのように他の音符に返していくかということも自然な流れのためには考慮しなければならない。急激なテンポの変化は曲のなめらかさを失ってしまう結果となってしまう。

### 3-5) 4つの視点の意義

以上のように、鑑賞教育で *Tempo rubato* を取り上げる際に4つの視点を示したが、4つの視点のすべてを一般の学校における生徒達に理解させることは、限られた授業時数の中では不可能である。*Tempo rubato* を理解する上で、4つの視点の中でも、優先されるものがあると考えられる。ただし、4つの視点は互いに密接に関連があり、単純に分割した段階として考えることができない面もある。

#### ① *Tempo rubato* の有無・芸術性の感知の視点

まず、*Tempo rubato* の存在意義を理解することであろう。古くから、著名な音楽家が演奏における *Tempo rubato* の必要性を説いてきたことからいえるように、(*Tempo rubato* を用

いるのにふさわしい曲や楽節において) *Tempo rubato* を用いた時、用いないよりも芸術的に感じられる感性が求められる。これは知識的な理解ではなく、実際にそう感じられるかという感受性の問題においてである。

しかし、趣味の良くない *Tempo rubato* を用いた場合は、曲を台無しにしてしまうことも考えられるため、他の視点も必要となってくる。

#### ②時代様式にあった *Tempo rubato* の視点

この視点は西洋音楽史の流れに関連づけることで、理解が容易になると考えられる。知的な面が強く比較的理解が容易ではないかと思われる。

#### ③曲の性格にあった *Tempo rubato* の視点

曲の性格という面から楽曲をとらえると、中間的なものも存在するが、主に情感豊かなゆったりとしたテンポのタイプのもので、軽快で速いテンポのタイプのものであることがわかる。特に二つの曲の性格の差が著しい場合は、その違いを明確に感じることができ、そのような比較鑑賞を用いることで、曲の性格にあった *Tempo rubato* を理解することは容易であると考えられる。

#### ④自然な流れの *Tempo rubato* の視点

この視点の理解には多くの経験や優れた感性が必要になってくるものと思われる。そのため、4つの視点の中では一番理解が困難であると考えられるが、多くの人が自然だと感じる *Tempo rubato* にはある種の原則があると想像される。

## 4 聴き取り調査

『3 鑑賞活動における *Tempo rubato* の4つの視点』において示した4つの視点から、中学生を対象に予備的な聴き取り調査を行った。この聴き取り調査は、中学生が *Tempo rubato* の4つの視点に対してどのような感覚をもっているのか明らかにし、鑑賞活動において、*Tempo rubato* をどのように指導していけばよいかということについてアプローチしていくことを目的とするものである。

### 4-1) 対象

今回の聴き取り調査は、松山市内の中学校1校のみにおいて実施した。無記入のものはなかったが、問いによっては記入ミスのあるものがあり、集計の際はそれらを除外した。聴き取り調査を実施した中学生の数は、1年生71名、2年生66名、計137名である。調査期間は2000年3月2日～6日の期間においてである。

### 4-2) 内容

*Tempo rubato* の4つの視点に基づき、それぞれの曲において2つの演奏を鑑賞した上でその評価を求めた。アンケートの内容は以下のとおりである。



①質問項目【1】

所属する部活動, 音楽歴, 好きな音楽の種類

②質問項目【2】

No.1 から No.6 の曲 (4-3 参照) において, 2 つの演奏のサンプルを用意した。曲は 4 つについては F. Chopin 作曲のものであるが, *Tempo rubato* の視点の関係から他の作曲家のものも 2 つ含まれている。

演奏については, 1 つは *Tempo rubato* の視点から優れた演奏のものであるもの, (F. Chopin の曲については, Alfred Cortot の演奏を用いた<sup>(27)</sup>)。他の曲においても, 適切な *Tempo rubato* を用いて演奏されているものを用いた。もう 1 つの演奏は, *Tempo rubato* の視点から意図的に悪い例で演奏されたものである。<sup>(28)</sup>

6 つの曲において, これら 2 つの演奏を聴いてもらい, それぞれ 4 つの *Tempo rubato* の視点から 5 段階で評価してもらった。

- 1 曲目) どのくらい芸術的だと感じるか。 …問 1)
- 2 曲目) どのくらい曲の雰囲気<sup>(29)</sup> にあっていると思うか。 …問 2)
- 3 曲目) どのくらい曲のイメージにあっているか。 …問 3)
- 4 曲目) どのくらい曲のイメージにあっているか。 …問 4)
- 5 曲目) どのくらい自然な流れであるか。 …問 5)
- 6 曲目) どのくらい自然な流れであるか。 …問 6)

1 曲目は, *Tempo rubato* を有効に使うことで大変芸術的な演奏になるという視点から, *Tempo rubato* を有効に使用している演奏と, 機械的に同じテンポで演奏している演奏をとりあげた。

2 曲目は, 音楽史上におけるそれぞれの時代様式にふさわしい *Tempo rubato* の使い方があるという視点から, バロック時代の曲をその時代にふさわしいテンポ感で演奏している演奏と, ロマン派の曲のような *Tempo rubato* を用いた演奏をとりあげた。

3 曲目と 4 曲目は, 曲の性格に合った *Tempo rubato* の使い方があるという視点から, リズミカルな曲をふさわしいテンポ感で演奏されたものと, 抒情的な曲のような *Tempo rubato* を用いて演奏している演奏をとりあげた。

5 曲目と 6 曲目は, *Tempo rubato* において質の高いものとそうでないものがあるという視点から, 質の高い *Tempo rubato* を用いて演奏されたものと, *Tempo rubato* するべきではない音で *Tempo rubato* をして演奏されたもの (5 曲目), 流れの悪い *Tempo rubato* を用いて演奏されたもの (6 曲目) をとりあげた。

4-3) 使用した曲及び Disk

4-3-1) 調査に使用した曲<sup>(30)</sup>

質問項目【2】問1) (F. Chopin) アンダンテ・スピアナートと華麗なる大ポロネーズより  
ポロネーズ161小節～168小節

(譜5)

*a tempo*

質問項目【2】問2) (J. S. Bach) 平均律クラヴィーア曲集第1巻第2番 BWV847より  
フーガ1～9小節

(譜6)

質問項目【2】問3) (F. Liszt) ハンガリー狂詩曲第2番234小節～257小節

(譜7)

*poco a poco accelerando il tempo*

*8va*

*sempre p*

*sempre stacc.*

質問項目【2】問4) (F. Chopin) ピアノ・ソナタ第3番第4楽章9小節~28小節

(譜8)

Musical score for Chopin's Piano Sonata No. 3, 4th movement, measures 9-28. The score is in G major, 6/8 time, and consists of two systems of piano staves. The first system includes the instruction *agitato* and *p*. The music features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes.

質問項目【2】問5) (F. Chopin) 練習曲第3番1小節~8小節

(譜9)

Musical score for Chopin's Exercise No. 3, measures 1-8. The score is in G major, 2/4 time, and consists of two systems of piano staves. The first system includes the instruction *p*. The music features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The second system includes the instruction *cresc.*

質問項目【2】問6) (F. Chopin) 前奏曲第6番1小節~8小節

(譜10)

Musical score for Chopin's Prelude No. 6, measures 1-8. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two systems of piano staves. The first system includes the instruction *sotto voce*. The music features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes.

## 4-3-2) 調査に使用した DISK

(表1)

No.	曲名	演奏者	型番	録音年月
1	アンダンテ・スピアナートと 華麗なる大ポロネーズより ポロネーズ Op. 22 (F. Chopin)	Alfred Cortot	COCO-75687 <sup>(31)</sup>	1920
2	平均律クラヴィーア曲集 第1巻 第2番よりフーガ BWV847 (J. S. Bach)	Edwin Fischer	TOCE-9104	1933. 4
3	ハンガリー狂詩曲第2番 (F. Liszt)	Samson François	TOCE-8817	1953 or 1954
4	ピアノ・ソナタ 第3番 第4楽章 Op. 58 (F. Chopin)	Alfred Cortot	LHW 001	1931.12
5	練習曲 第3番 Op. 10 (F. Chopin)	Alfred Cortot	TOCE-7819	1933. 7
6	前奏曲 第6番 Op. 28 (F. Chopin)	Alfrd Cortot	TOCE-7820	1933 or 1934

## 5 聴き取り調査の結果と考察

聴き取り調査の結果について、次のような分析を行った。まず、6曲のそれぞれ2つの演奏に対して、生徒たちがどのように感じたかという評価の五段階の割合を調べた。次に、6曲の2人の演奏についての生徒の相対的な評価を調べた。演奏家の演奏（グラフ中ではGsで示してある。）と意図的に悪い例として演奏した演奏（グラフ中ではBsで示してある。）とでは、どちらの演奏の方がよりよい演奏として評価しているかということ調べ、また2つの演奏に対する評価がどのくらい離れたものであるかということも、相関計数によって明らかにした。全体の結果を調べた後、学年別、男女別、音楽歴の有無の視点から、これらの方法で分析を行った。

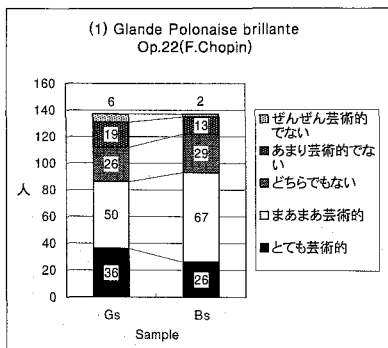
相対比較の表において、Good Sampleの方がBad Sampleよりもよい演奏と判断していることをGood>Badで示した。また、同じと判断した場合はGood=Bad, Bad Sampleの方がGood Sampleよりもよい演奏と判断していることは、Good<Badで示した。

5-1) 全体の結果及び考察

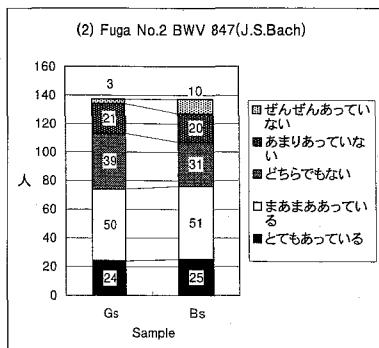
5-1-1) 結果

〈グラフ1-1〉～〈グラフ1-6〉は全体の五段階の評価の割合を示したものである。

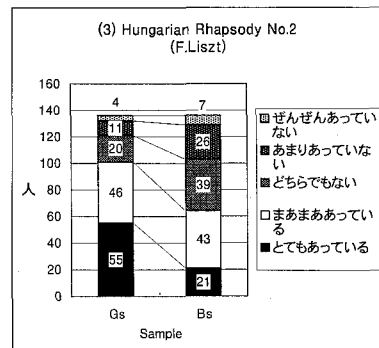
〈グラフ1-1〉



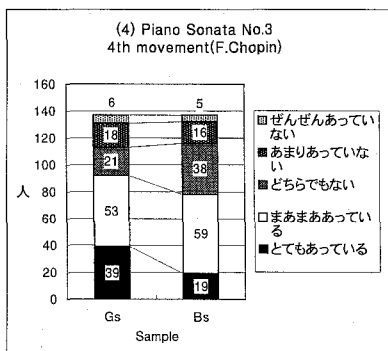
〈グラフ1-2〉



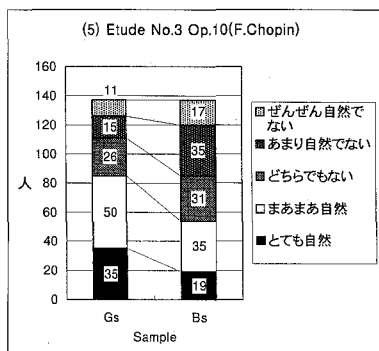
〈グラフ1-3〉



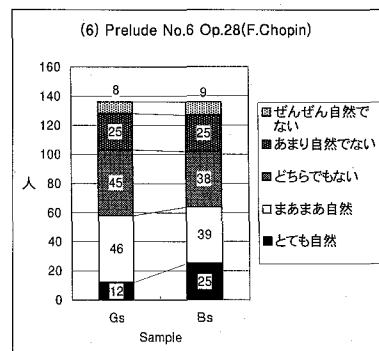
〈グラフ1-4〉



〈グラフ1-5〉



〈グラフ1-6〉



(表2) 全体の相対比較の結果

評価	曲	No. 1	No. 2	No. 3	No. 4	No. 5	No. 6
Good>Bad の割合		43%	43%	63%	48%	49%	31%
	相関係数	0.840670	0.626729	0.511699	0.731268	0.549214	0.461722
Good=Bad の割合		20%	18%	16%	26%	27%	29%
Good<Bad の割合		37%	39%	21%	26%	24%	40%
	相関係数	0.521617	0.749160	0.707899	0.554640	0.766167	0.548530

※ 評価の仕方として、Good>Bad の割合は高い方が、Good<Bad の割合は低い方が望ましいといえる。また、相関係数は Good Sample と Bad Sample に対する感じ方の差を表しているので、Good>Bad においては低い方がより望ましいといえる。Good<Bad においては Good<Bad という感じ方自体が望ましくないわけではあるが、相関係数が高い方が低い方が望ましいといえる。

### 5-1-2) 考察

全体の結果をみてみると、曲によって Good Sample に対する感じ方と Bad Sample に対する感じ方の比率が違うのがわかる。もちろん Good Sample を良い価値とするのが望ましいわけであるが、望ましい傾向がみられる曲とそうでない曲があるようである。

望ましい傾向がみられる曲は、「ハンガリー狂詩曲第2番」、「ピアノ・ソナタ第3番第4楽章」、「練習曲第3番」である。なぜ、そのようになったのか原因を考察してみると、2つの原因が推測される。まず、1つ目は曲の知名度である。今回の聴き取り調査では「曲を知っていますか」のような曲の知名度に関する設問を設定していないが、特に「ハンガリー狂詩曲第2番」と「練習曲第3番」に関しては、多くの生徒が曲を聞いたことがあるものと思われる。曲を聞いたことがあるというのは、ある種のイメージを生徒達の中につくりあげているであろう。そのことから、聞き慣れないような演奏に違和感を覚えたのではないかと考えられるのである。

2つ目は、一般に生徒達はテンポがあまり揺れないで軽快な曲を好むのではないかということである。「ハンガリー狂詩曲第2番」と「ピアノソナタ第3番第4楽章」は相対的にテンポの揺れの少ない演奏の方を良い価値とする設問である。特に「ハンガリー狂詩曲第2番」は知名度の高さのこともあり、全曲中で一番良い傾向を示している。

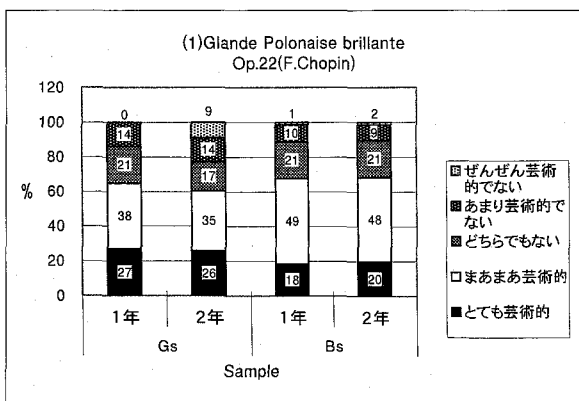
これらのことから、どのような曲を取り上げるかということは、Tempo rubato の視点から鑑賞教育を行う際に、重要な要素であるということがいえる。生徒達が聞いたことがあるような曲を取り上げることは、理解を助けることになる。また、一般に生徒はテンポの速い軽快な曲を好む傾向がみられると考えられるが、Tempo rubato の良さはゆっくりとした情感のある曲で発揮されるのであるから、そのような曲でどのように Tempo rubato の芸術性を感じさせることができるかということが大きな課題であろう。

### 5-2) 学年別の結果及び考察

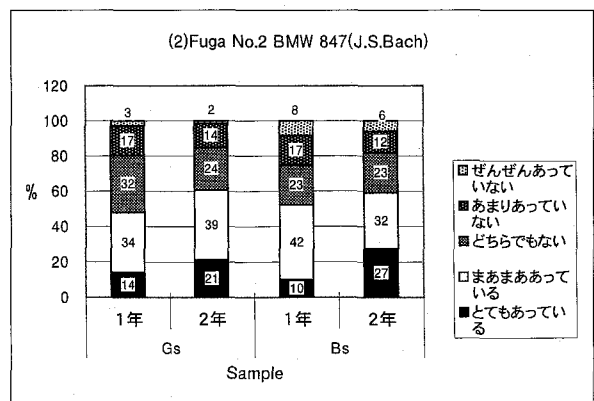
#### 5-2-1) 結果

〈グラフ2-1〉～〈グラフ2-6〉は学年別の五段階の評価の割合を示したものである。

〈グラフ2-1〉

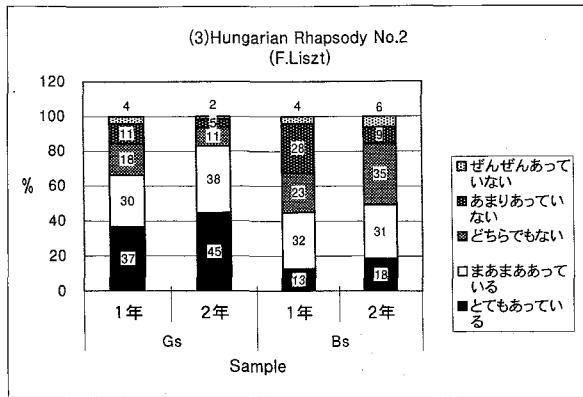


〈グラフ2-2〉

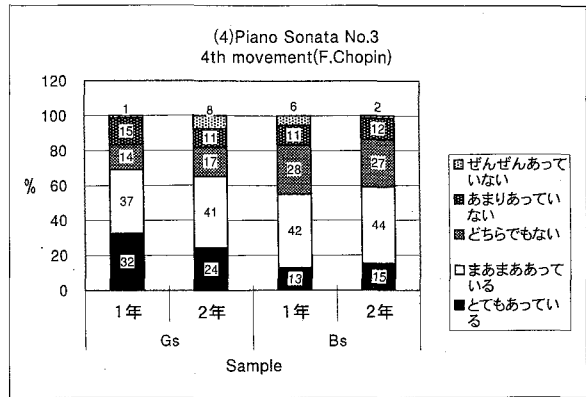


鑑賞における *Tempo rubato* の感知に関する研究 (II)

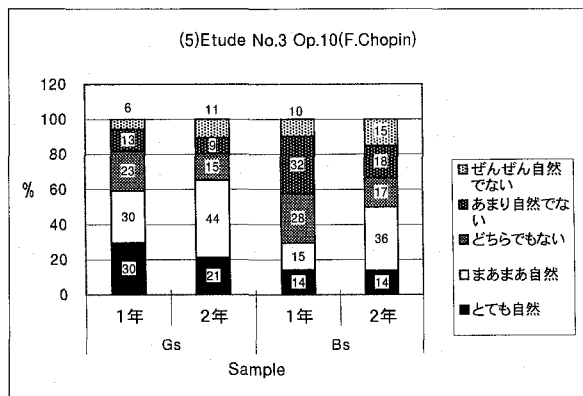
<グラフ 2-3>



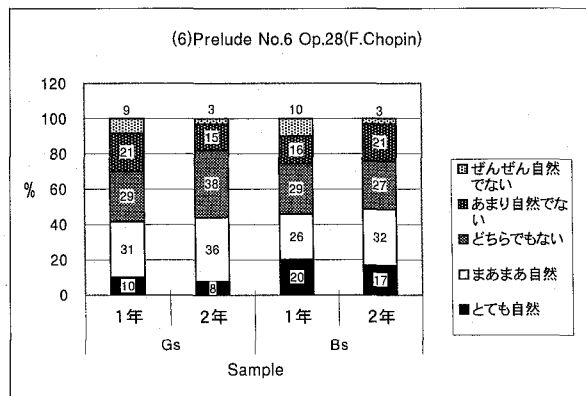
<グラフ 2-4>



<グラフ 2-5>



<グラフ 2-6>



(表 3) 1年生の相対比較の結果

評価 \ 曲	No. 1	No. 2	No. 3	No. 4	No. 5	No. 6
Good > Bad の割合	48%	50%	60%	57%	54%	33%
相関係数	<u>0.892396</u>	0.708033	<u>0.404207</u>	0.752178	<u>0.447155</u>	<u>0.407046</u>
Good = Bad の割合	14%	11%	13%	20%	21%	19%
Good < Bad の割合	38%	39%	27%	23%	25%	48%
相関係数	<u>0.715357</u>	0.747659	<u>0.783628</u>	0.554154	<u>0.918758</u>	<u>0.581087</u>

※ 2つのグループの比較による違いを明確にするために、それぞれの割合、相関係数において望ましい方に下線を付けた。差が大きい場合は———, 差が小さい場合は-----, 差がない場合は~~~~~, その他の場合は———で示した。(表4) ~ (表7) についても同様である。

(表4) 2年生の相対比較の結果

評価	No. 1	No. 2	No. 3	No. 4	No. 5	No. 6
Good>Bad の割合 相関係数	38% <u>0.750000</u>	35% <u>0.673191</u>	66% <u>0.622816</u>	38% <u>0.683294</u>	44% <u>0.695287</u>	29% <u>0.590521</u>
Good=Bad の割合	26%	26%	20%	33%	33%	39%
Good<Bad の割合 相関係数	36% <u>0.408674</u>	39% <u>0.757013</u>	14% <u>0.144338</u>	29% <u>0.570838</u>	23% <u>0.635053</u>	32% <u>0.461280</u>

### 5-2-2) 考察

(表3)(表4)を見ると、学年が進むにつれて望ましい音楽的判断ができるようになるということはあまりいえないようである。No.3以外の曲において、1年生の方が Good>Bad の割合が高くなっているからである。また、No.3, No.5, No.6の曲において1年生の Good>Bad と感じた群の方が Good Sample と Bad Sample の差を大きく感じている。

Good<Bad の割合は、2年生の方が No.2, No.4 以外の曲で若干少なくなっているようである。しかし、相関係数を見てみると1年生の方が No.2, No.4 以外の曲で高く、2年生に比べ、Good Sample と Bad Sample をより近いものとしてとらえていることがわかる。

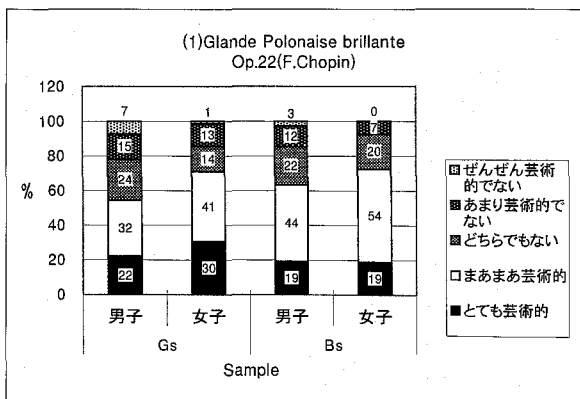
調査を行った学校は1校のみであるので、このような一種の逆転現象は調査した学校独自のものなのか、それとも他の学校においても同様の傾向がみられるのかということは不明である。音楽の授業を通して、音楽的な経験を積むにつれてより感性が高められるようになるのが望ましいことであるが、もしそうならないとすれば何か問題点が潜んでいるのかもしれない。

### 5-3) 男女別の結果及び考察

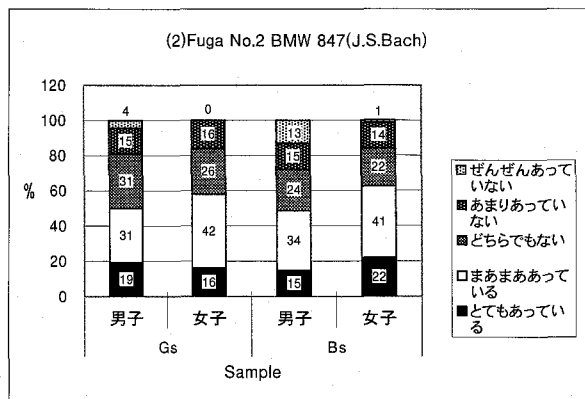
#### 5-3-1) 結果

〈グラフ3-1〉～〈グラフ3-6〉は男女別の五段階の評価の割合を示したものである。

〈グラフ3-1〉



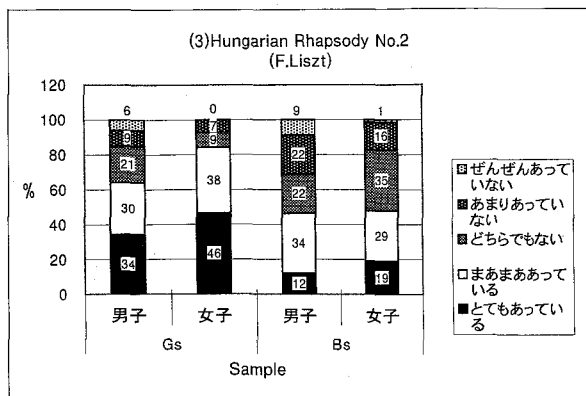
〈グラフ3-2〉



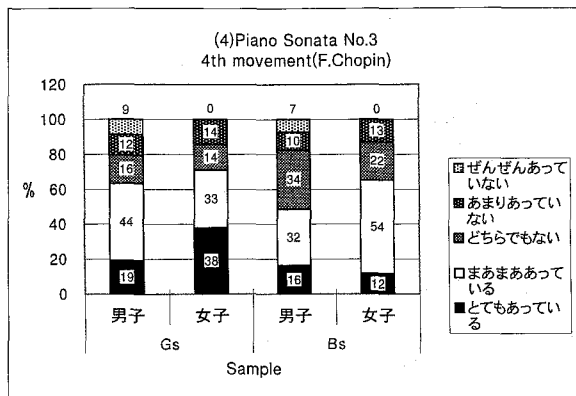


鑑賞における *Tempo rubato* の感知に関する研究 (II)

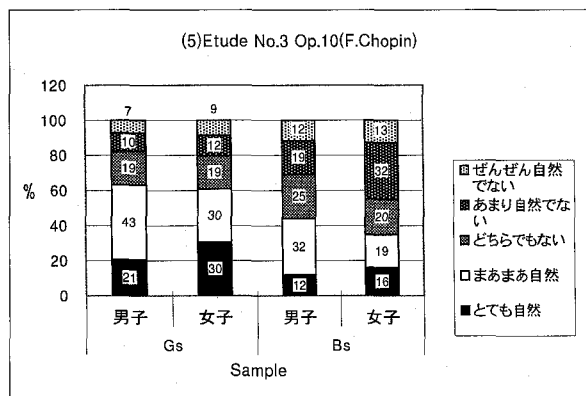
<グラフ 3-3>



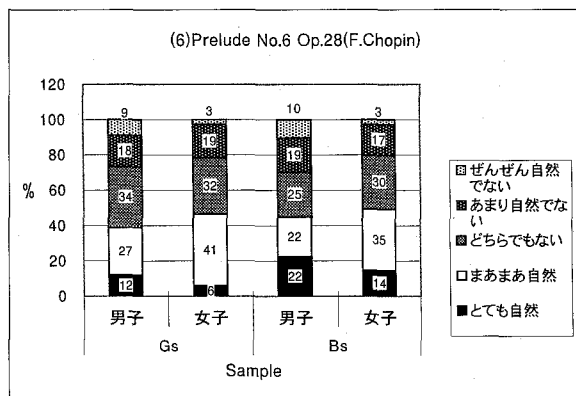
<グラフ 3-4>



<グラフ 3-5>



<グラフ 3-6>



(表 5) 男子の相対比較の結果

評価 \ 曲	No. 1	No. 2	No. 3	No. 4	No. 5	No. 6
Good > Bad の割合	44%	46%	57%	44%	48%	30%
相関係数	0.881686	0.652726	0.543076	0.707038	0.518689	0.251914
Good = Bad の割合	15%	22%	22%	31%	26%	33%
Good < Bad の割合	41%	32%	21%	25%	26%	37%
相関係数	0.404039	0.355007	0.748331	0.502684	0.755610	0.422178

(表 6) 女子の相対比較の結果

評価 \ 曲	No. 1	No. 2	No. 3	No. 4	No. 5	No. 6
Good > Bad の割合	42%	39%	70%	52%	50%	32%
相関係数	0.764013	0.767094	0.436290	0.713804	0.599329	0.703888
Good = Bad の割合	25%	14%	10%	22%	28%	25%
Good < Bad の割合	33%	47%	20%	26%	22%	43%
相関係数	0.699876	0.815510	0.554025	0.646225	0.780456	0.685380

### 5-3-2) 考察

〈グラフ3-1〉～〈グラフ3-6〉をみると、No.2, No.4以外の曲において女子の方が男子よりも Good Sample をとてもよい価値として感じている割合が高い。(表5)(表6)をしてみると、男子よりも女子の方がより多くの曲において Good>Bad の割合が若干高い傾向がみられる。また、Good<Bad の割合も女子の方がより多くの曲において低い傾向がみられる。このことから女子の方が全体的にやや望ましい判断ができる傾向にあるようである。

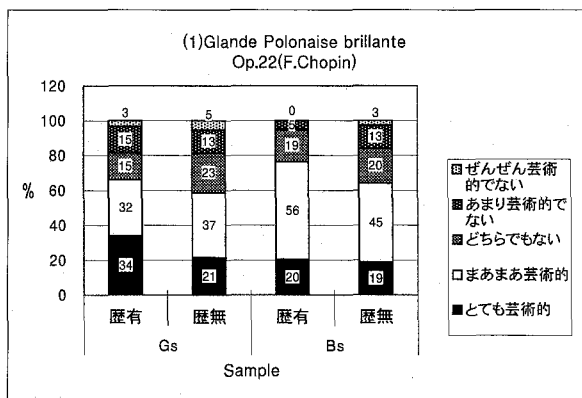
(表5)(表6)を相関係数の視点から見てみると、多くの曲において女子よりも相関係数が低い傾向にあることがわかる。これは、正しい判断であるかどうかということとは別として、男子が Good Sample と Bad Sample に対して、女子よりも大きな差を感じていることを示している。このことから、音楽的な判断の方向性を示すことにより、男子生徒は優れた鑑賞能力をもつことができるのではないかと考える。

### 5-4) 音楽歴の差による結果及び考察

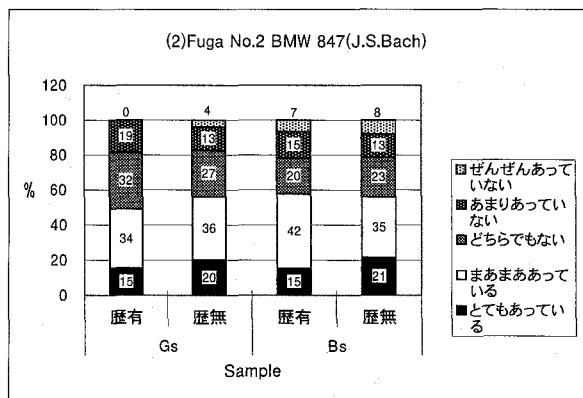
#### 5-4-1) 結果

〈グラフ4-1〉～〈グラフ4-6〉は音楽歴の差による五段階の評価の割合を示したものである。

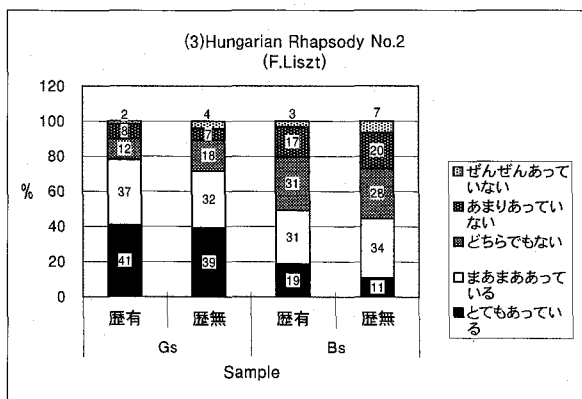
〈グラフ4-1〉



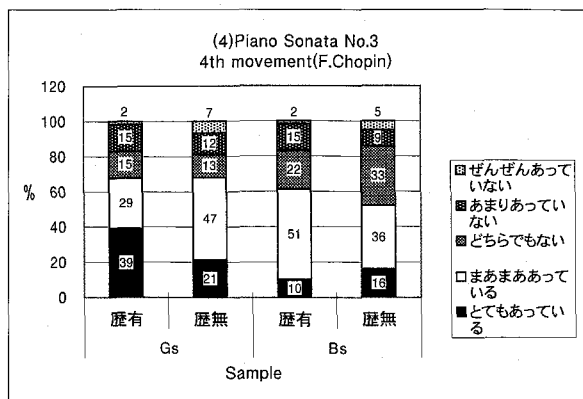
〈グラフ4-2〉



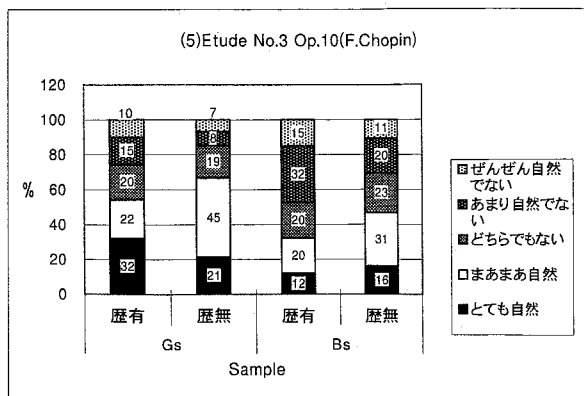
〈グラフ4-3〉



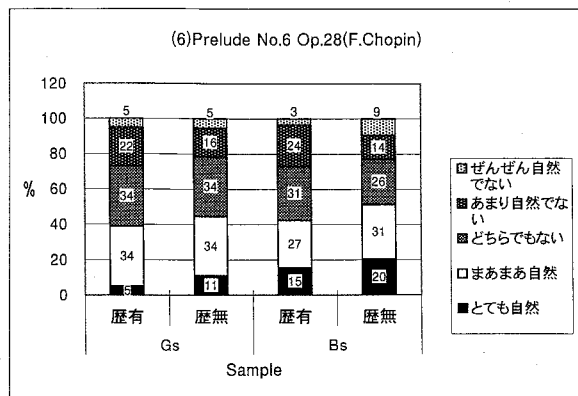
〈グラフ4-4〉



〈グラフ 4-5〉



〈グラフ 4-6〉



(表 7) 音楽歴がある群の相対比較の結果

評価 \ 曲	No. 1	No. 2	No. 3	No. 4	No. 5	No. 6
Good > Bad の割合	38%	43%	65%	54%	49%	31%
相関係数	<u>0.771685</u>	0.844486	<u>0.382199</u>	0.758901	0.613788	0.663509
Good = Bad の割合	25%	15%	10%	22%	29%	25%
Good < Bad の割合	37%	42%	25%	24%	22%	44%
相関係数	0.449143	<u>0.761590</u>	0.522976	<u>0.667491</u>	0.632009	<u>0.654994</u>

(表 8) 音楽歴がない群の相対比較の結果

評価 \ 曲	No. 1	No. 2	No. 3	No. 4	No. 5	No. 6
Good > Bad の割合	45%	40%	64%	46%	46%	31%
相関係数	0.853118	<u>0.576969</u>	0.592928	<u>0.689377</u>	<u>0.557525</u>	0.381670
Good = Bad の割合	16%	21%	20%	29%	27%	32%
Good < Bad の割合	39%	39%	16%	25%	27%	37%
相関係数	<u>0.573529</u>	0.751577	<u>0.877863</u>	0.502292	<u>0.823034</u>	0.277317

5-4-2) 考察

音楽歴の有無の視点からの分析は、何か楽器を習ったことがあるかそれとも全くないかという2つの群に分けて行った。音楽歴のある群の中には、1年未満の生徒もいればかなり長く習っている生徒もいる。音楽歴のある群を年数で分けるといった手法をとることが望ましいわけであるが、調査対象人数が少ないため細かく分けることが不可能である。このように、大まかな分け方であるので、音楽歴の有無の視点からの感じ方の差はあまりみられない。

5-5) 聴き取り調査の問題点

今回の調査においては、問題点がある。それは、Sample 自体の問題である。Sample 作成にあたって、意図的に良くない例として良い例の演奏者とは別の人物の演奏を用いた。このこと

により、演奏したピアノの違い、録音状態の違い、テンポのみならず他の要素（例えば音色や強弱）の違いが生じる。これは、*Tempo rubato* の面から評価を求めた意図に反して、被験者が他の要素から判断する可能性もあるということであり、その結果データの質が落ちざるを得ない。

このような問題を解決するためには、よい例として用いた演奏者の演奏をテンポのみを変化させて良くない Sample を作成する必要がある。このことを実現させるのではないかと思われる機器の存在を確認したが、<sup>(32)</sup> 今回の調査で用いることはできなかった。今後、このような調査を行うにあたっては、十分に検討すべき問題だと思われる。

## 6 鑑賞教育での指導

前述したように *Tempo rubato* の視点から鑑賞教育を行うことはほとんどないことと思われるが、*Tempo rubato* の起源など歴史的な流れを調べてみると、多くの偉大な音楽家達が *Tempo rubato* に多くの注意を払っており、また、音楽表現上重要な要素としてとらえていることがわかる。音色やテンポなどの微妙な変化に乏しい音楽が多くなっている現代において、楽譜に書かれていないような音楽的要素の微妙な変化の重要性を認識することは意義あることであろう。

そのような音楽的要素の微妙な変化にこそ、音楽の芸術性を感じられることが多くあるからである。このような微妙な違いを感じられるような感性を育てていくことに鑑賞教育の目的の一つがあると考える。

では、*Tempo rubato* の理解のために、実際どのような方法で鑑賞教育を行えばよいのであろうか。ここで、いくつかの方法を示したい。

まず、比較鑑賞という方法は大変有効な手段であると考えられる。特に、*Tempo rubato* を用いるにふさわしい曲において、教師自身が *Tempo rubato* を用いて芸術的に演奏したものと無味乾燥な一定のテンポの演奏を示すことにより、その違いが明確になる。ここで、重要になってくるのは教師自身の *Tempo rubato* の使い方であろう。歴史上、趣の良くない *Tempo rubato* を用いた演奏が存在したが、使い方を誤ればかえって曲を台無しにしてしまう可能性があるからである。優れた *Tempo rubato* を用いれば、多くの人とその演奏から感動をうけるものと考えられる。そのような演奏に多く接することが必要であろう。そのためには、教師自身は常に良い審美眼をもつ必要がある。

また、聴き取り調査から窺えたことであるが、有名で聞いたことがあるような曲は理解に役立つのではないと思われる。逆にいえば、日々耳にする音楽が音楽観を形成するのだとすると、どのような音楽に接していくかということは大きな問題であるといえることができる。

選曲の面からもう一つ考えられるのは、*Tempo rubato* の良さを発揮するのは、主に速い曲よりも、ゆっくりとした情緒感を感じることができるような曲であることから、ゆっくりとした味わい深い曲を取り上げるということである。特に、若い世代においてはリズムカルで軽快な音楽が好まれる傾向があるように思われるが、ゆっくりとした曲において、優れた演奏で情緒感を感じることができるということは意義のあることである。

*Tempo rubato* の芸術性を感じる理想的な方法は、実際に演奏してみるのではないかと考えられる。演奏するに際して、情感を込めようとすると自然にテンポが変化するものと思われ

るが、そのテンポの変化を優れた方向に導くことにより、良い趣の *Tempo rubato* を実際に体験できる。「百聞は一見に如かず」という言葉があるが、実際に体験することこそが理解の一番大きな助けになるのである。

## 7 おわりに

これまで、*Tempo rubato* の歴史的な側面、また聴き取り調査の結果により生徒達の音楽に対する感じ方をみてきた。歴史的に *Tempo rubato* の意味の移り変わりを考察することで、*Tempo rubato* の精神性が明らかになった。すなわち、*Tempo rubato* は音楽表現上、情感をあらわすための手段として用いられてきたのであり、そしてその用い方にはある種の原則があるのである。用い方を間違えば、かえって曲を台無しにしてしまうことになってしまう。適切な *Tempo rubato* を用いることで、曲を優れたものとして演奏することが可能であり、聴衆の心に雄弁に語りかけることが可能である。教師は、常に優れた感性を持ち続けることが必要であると考える。

聴き取り調査においては、全体的な結果、学年別、男女別、音楽歴の有無の視点から分析を試みた。全体的な結果から、有名でよく聴いたことのある曲は理解のために有効ではないかということ、生徒達はどちらかといえばテンポの揺れない軽快な曲を好むのではないかということが窺えた。

学年別の結果においては、学年が進むにつれて音楽的判断が優れてくるということは必ずしもいえないことが示された。この問題に関しては、さらなる調査が必要で今後の課題であるが、教育的な影響を受けていない実態であるとも推論できる点である。

男女別の結果においては、全体的にやや女子の方が音楽的に望ましい判断ができる傾向にあることが窺えた。男子は女子よりも Good Sample と Bad Sample の違いを大きく判断している傾向がみられ、このことから音楽的な判断の方向性を示すことで、優れた音楽的判断ができる可能性があることを示した。

音楽歴の有無の視点からの結果においては、今回の調査では大きな違いはみられなかった。今後、音楽歴の程度を数段階に分け、調査人数を増やして調査する必要があると思われる。また、結果の厳正さを求める意味でも Sample 自体の質を向上させる工夫が必要である。

様々な音楽が世の中にあふれるようになった現代、質の高いものとそうでないものを見分けられる感性を磨くことは、鑑賞教育が担っていく点と考える。そのために、音楽表現における音楽的要素の微妙な変化を感じ取れることが必要である。このような意味からも、*Tempo rubato* の視点からの鑑賞活動は意義深いものと考えられる。

## 註

- (1) フリードリッヒ・アグリコラ著、ロルフ・クライン、小椋和子共訳、『バロックの音楽技法 — トーゾイの歌唱法より —』、シンフォニア、P.156, (1994)
- (2) 三宅 靖・田邊 隆、「鑑賞における *Tempo rubato* の感知に関する研究」、愛媛大学教育学部紀要第I部 第46巻, (2000)
- (3) 『音楽大事典』第5巻、平凡社、P.2766 (1983) もしくは F. ニークス著、田部 節訳、『フレデリック・ショパン一人および音楽家としての—』、全音楽譜出版社、P.349, (1966)

- (4) Johannes Wolf 編, Der Squarcialupi Codex Pal.87, Fr. KISTNER & C. F. W. SIEGEL & CO., LIPPSTADT, P. 8, (1955)
- (5) 佐竹 淳, G. カッチーニの『レ・ヌオーヴェ・ムジケ』(1602年)序文—翻訳と注一, 国立音楽大学音楽研究年報, (1985)の訳を引用。
- (6) 前掲書(3), P.2766
- (7) Pierfrancesco Tosi 著, Galliard 訳, 『Observations on the florid song』, London, P.156, (1743)
- (8) 前掲書(1), P.156
- (9) ピエルフランチェスコ・トージ著, 渡部東吾翻訳・注解, 『ベル・カントの視座《昔時及び当節の歌い手に対する見解と, 装飾の施された歌唱への所見》』, アルカディア書店, P.69, (1994)  
 「i Signori Moderni (流行の先端にある諸氏)」とは, 当時の誤った歌い方をする歌い手を意味する。
- (10) C. P. E. バッハ著, 東川清一訳, 『正しいピアノ奏法 [上]』, 全音楽譜出版, P.135, (1963)
- (11) 海老沢敏・高橋英郎編訳, 『モーツァルト書簡全集Ⅲ』, 白水社, P.175, (1987)
- (12) ダニエル・ゴットロープ・テュルク著, 東川清一訳, 『クラヴィーア教本』, 春秋社, P.433, (2000)
- (13) 前掲書(9), P.82
- (14) 前掲書(12), P.434
- (15) O. G. Sonneck編, 『Beethoven impressions by his Contemporaries』, Dover Publications, P.41, (1926)
- (16) 前掲書(15), P.42
- (17) Carl Mikuli 編, 『Frederic Chopin Complete Works for the Piano』の序文, G. SCHIRMER, Inc.
- (18) C. P. E. Bach, 『Die sechs Sammlungen von Sonaten Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber』より Rond II
- (19) 前掲書(3), P.2766に次のようにある。「19世紀を通じて, とくにピアノ音楽でのテンポ・ルバートは, 基礎テンポと旋律声部のずれという本来の意味から, 表現の強調のための種々のテンポの増減へと変質した。」
- (20) ヨーゼフ・ホフマン著, 大場哉子訳, 『ピアノ演奏・Q&A』, 音楽之友社, PP.149-150, (1989)
- (21) 前掲書(2)の「テンポのゆれの感知」に該当する。
- (22) 前掲書(12), P.140
- (23) 前掲書(10), P.135
- (24) 前掲書(9), P.82
- (25) 前掲書(10), P.135
- (26) ウリ・モルゼン編, 芹澤尚子訳, 『文献に見るピアノ演奏の歴史—初期ハンマークラヴィーアからブラームスまで』, シンフォニア, P.125, (1986)
- (27) Alfred Cortot の演奏においては, その見事な *Tempo rubato* が有名である。特に F. Chopin の作品の演奏において, 優れた *Tempo rubato* を聴くことができる。千蔵は次のように述べている。「…演奏の特質としては独特のテンポ・ルバートに魅力があり, それがしばしば演奏会場の聴衆のため息を誘い出したという。」(千蔵 八郎, THE CONDON COLLECTION における解説。)
- (28) ピアニストに意図的に悪い演奏例を依頼し, その演奏を録音した。
- (29) 本来は, どのくらい曲のスタイルもしくは様式にあっているか, という問いがふさわしいが, 中学生にとってこれらの言葉は専門的で難しいのではないかと考え, 「雰囲気」という言葉を用いた。
- (30) 楽譜作成ソフト Encore 4.0を使用。
- (31) この Disk はピアノ・ロールによるものであるが(リプロデュース・ピアノ), 芸術性を損なうような不自然さが感じられなかったので, 使用に問題ないと判断した。
- (32) フォルテック(マランツ製)MDP30G

謝 辞 本研究の実施にあたり快くご協力下さいました先生方並びに生徒の皆さんに心からお礼申し上げます。