

## 奏者の頭の中にあるコンデンススコア

### — 電子オルガン奏者の目指すべきアドバンテージとコード理論教育の可能性 —

加曾利 康之

## Condensed Scores in the Electronic Organ Performer's Head

### -The Advantage that Electronic Organists Should Aim for and the Possibility of Chord Theory Education

Kasori, Yasuyuki

#### 第一章 はじめに

これまで音楽界で確固たるポジションを築いてきた数々の楽器の中にあっては、電子オルガンはまだ歴史の浅い楽器であり、またその立ち位置も独特なものであるという点は否めないであろう。日本でのその始まりは1950年代に遡る。いくつかの試作機を経て、日本楽器製造株式会社(現ヤマハ)が1959年にエレクトーンの一号機「D-1」を世に送り出した。「エレクトーン」はヤマハの商品登録名であるが、今日まで日本における電子オルガンの代名詞として認知されてきた。エレクトーンは日本で最初に開発・製造され、全世界に輸出されて普及した楽器であるが、「楽器を製造した企業体が教材や教育システムを開発して音楽教室を開設し、一般への普及を図ると同時に、グレード制度を導入して教育や演奏の質を担保してきた。さらにはコンクールや演奏会を主催して演奏家を養成するなど、楽器の製造から普及、教育、演奏の場までが一貫して企業主導で展開されてきた。この点で、他の楽器と比べて極めて特異な歴史を持つことになる。」(劉 2020:4) いくつかあった国産メーカーの電子オルガン製造は現在その殆どが終了しており<sup>注1)</sup>、よってヤマハという一企業のビジネスの楽器であるという存在理由がより一層浮き彫りになり、その点がこの楽器の社会的普及への足枷にもなっている。

電子オルガンはまた、大幅な技術革新のもとに幾多の変遷を重ねてきた楽器でもあり、黎明期の楽器と最新機種ではその扱い方も全く異なる。楽器の進化に伴い、電子オルガン界の環境も大きな変化を強いられ、普及啓蒙上の歪みも生じている(この点は第三章にて取り上げる)。このように微妙な立ち位置にある楽器ではあるが、現在全国の高等音楽教育機関でこの楽器の専攻が可能であることも大いなる事実であり、社会性やある種の責任を伴った教育楽器としての位置付けは決して小さくはない。

筆者はこれまで、演奏家及び作・編曲家として、また音楽大学での電子オルガン教育にも携わる者として、電子オルガンの楽器としての可能性やその学習の意義・効果を模索してきた。ここで、教育という観点からあらためて気付いた切り口がある。それは、電子楽器としてその時々で大きく変化してきた楽器そのものについて論ずるよりも「楽器を扱う

奏者の在り方に焦点を当てた方がこの楽器の本質がより明確になる」という至極当然な点である。三段鍵盤を使った演奏法、クラシックとポピュラー音楽を並行して学習する過程、また奏者が演奏のみならず作編曲を手がけることもある等々、そのユニークさ故に電子オルガン奏者が持つべき何がしかの強み、アドバンテージというものが必ずあるはずである。

例えば音楽界への人材の輩出という観点に着目すると、これまでに電子オルガン出身で作編曲あるいはジャズピアノ奏者として、広く音楽界で活躍する人材が少なからず出現している事実がある<sup>注2)</sup>。そして、その事例を具体的に指摘し、電子オルガン学習の効用について言及する音楽家も現れ始めている<sup>注3)</sup>。この点について筆者は「音楽の概観を立体的に、そして瞬時に捉える能力」が電子オルガンの学習過程の中で培われる可能性がありそれが大きな強みとなり得ること、そしてそこには電子オルガン学習の大きな柱の一つであるコード理論の習得との関連があると考えられる。電子オルガン奏者がコード理論を本来のポピュラー音楽のみならず、クラシック音楽やオーケストラ作品の分析にも積極的に使用し効果を上げることは珍しくはないが、この特徴に着目し、電子オルガン奏者が持つべきアドバンテージを追究していくこととする。

写真1 最初のエレクトーン D-1(1959)



## 第二章 電子オルガン界におけるコード理論学習の意義と活用例

### 2-1 コード学習の意義

ヤマハが電子オルガン黎明期から導入してきた電子オルガンの学習法、それはコードの理解を基本としたものである。コードネームが指定された一段譜を見て、基本的な伴奏形を考え、ベースラインを判断しながら演奏するという、電子オルガン学習の基本的なスタイルが構築され音楽教室の中で普及していった。

ポピュラー音楽、特にジャズにおいてコードは楽曲の理解や演奏表現の鍵となる存在であり、この点において電子オルガン学習者にとってコード学習が必須であることは明らかである。通常のクラシック音楽家がコードの概念を使用するのは稀なことであり、その意味では、電子オルガン奏者がコード理論をクラシック音楽の分析にも使用するという特徴は、電子オルガンがポピュラーとクラシックの両方のレパートリーを学習する楽器である

ことから生じたコード理論のある種の変則技と言えよう。完成された作品の分析にコード理論を応用して素早い判断処理を行う技である。元々ポピュラー音楽のために取得されるべき能力がクラシック作品にも活用できるのであれば、学習の効用は飛躍的に増す。

### 2-1-1 和音記号との比較

和音記号の場合は該当する調を認識し、度数を用いて判断後響きに置き換えるという意味で僅かにタイムラグが発生すると考えられるが、コードであれば瞬時に、直接的に音が掴めるという意味では大いにアドバンテージが得られると考える（譜例 1）。何より、コード理論の理解の元では音名で伝える手間が減少し、この点でも大幅な合理化が図れる。とにかく重要なことは、全体的な音の響きがいかに迅速に捉えられ情報化できるか、という点にある。

譜例 1 コードと和音記号

The image shows a musical staff with two rows of chord symbols. The top row contains chord symbols: B<sup>b</sup>, Am7-5, D7, Gm, Fm7, B<sup>b</sup>7. The bottom row contains chord symbols: B: I, g: II-5, V7, I, Es: II, V7. The staff is a bass clef with a common time signature (C). The notes are represented by black dots on the staff lines.

### 2-1-2 電子オルガンにとっての通奏低音的存在？

また電子オルガンの「オルガン」としての立ち位置から、バロック期に隆盛を誇った通奏低音が連想される場合があるが、通奏低音よりもコード記述での判断の方が音の把握のスピードが速く、またコードにはベース音も併記されるため、様々な転回形や配置にも対処しやすい。しかも、通奏低音は元来即興的に演奏をするための補助的な記述であると考えるのが良いのに対して、コードは響いている（響くべき）音を瞬時に直接的に表すという別の役目があると思われる。また特にポピュラー音楽の場合、コードの記述がない場面でも自らコードを考え、演奏や分析を行う点が通奏低音の位置付けとは異なるであろう。しかしながら、意味合いは違ってもそれぞれの音楽世界で大きく結び付いているという観点から言えば、オルガンにとっての通奏低音的な大きな存在が、電子オルガンにとってはコードであると言及しても良いかもしれない。

## 2-2 コード理論を応用したクラシック作品の分析例

### 2-2-1 近現代ピアノ曲のコードによる分析

ここで実際に、クラシック作品をコード理論で理解するという具体例を示してみる。曲はドビュッシー (Debussy, Claude 1862-1918) のピアノ曲《ベルガマスク組曲 Suite

bergamasque》(1890 ごろ) から〈月の光 Clair de lune〉を取り上げる。

譜例 2 (ピアノ譜の下にコード分析用の五線を設け、ここにピアノ譜から導いたコードの構成音と、使用スケールを部分的に書き込んでいる) のように、近現代に分類される作品であってもコードで響きを示していくことが可能なものがある。右手はメロディーに合わせて 3 度奏で動いており、コードトーンだけを意識しがちなコード初心者は困惑しがちだが、これに惑わされずコードの構成音を認識しコード付けを行う。ドビュッシーの作品には M7(メジャーセブン) や m7(マイナーセブン) の響きも多用されているので、それらを考慮に入れば、比較的容易く、しかも的確に分析が可能である。その際、左手の一番下の音がベースラインになっていることを十分意識し、コードが基本形なのか、転回形になっているのかの判断も瞬時に行う。電子オルガン学習者の場合、ペダル鍵盤で演奏しないルート音に関して無頓着な傾向もあり、この点には大いに留意する必要がある。このような捉え方によって、構成音や使用スケールなどの情報が即座に捉えられ、作品への理解が迅速にそしてより多面的に進んでいく可能性が実感できる。

譜例 2 (月の光) のコードによる分析

**Andante très expressif**

Chord analysis symbols shown above the piano staff:

- Db/F
- Gbdim
- Db6/F
- Ab7/Eb
- Ebm7/Db
- Ab7/C
- Ebm7/Bb
- F7/A
- Bbm7/Ab
- Gb6
- Db6/F
- Ab7

## 2-2-2 コードの、初見力への補助的効果

譜例 3 では E♭m<sup>(7)</sup> というコードを意識しながら、右手と左手の重音奏の音符をたどって行けば、初見演奏でも音を捉えるハードルが下がる。例えば右手はオクターブ・ユニゾンでメロディーを取りながらコードの構成音の中に挟み、左手はコードを弾きながら一番下にメロディーを配置する、といった具合に譜面を読み、音を組み立てる。あるいは原曲を一度聴いて頭の中でそういったシステムを素早く構築する。コードがすぐ頭に浮かび、全体の響きをその構成音と共に描く力があると譜面を読むスピードも更に増し、また暗譜も行い易く、全体の音のバランス取りも上手くいく。そういった分析や確認を経て、編曲についての有意義なアイデアが自身の「音の引き出し」に収納される。

譜例 3 コードネームからの構成音の把握

The image shows a musical score for a piano piece. It features a treble clef and a bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The score is marked 'Tempo rubato' and 'pp' (pianissimo). The right hand plays a melody in octaves, and the left hand plays a bass line with chords. A bracket spans across the top of the score, indicating the overall structure. The chords are labeled as E♭m7(9), E♭m, and E♭m7. The score includes a '7' in the bass line and a '2' in the right hand, indicating fingerings.

## 2-2-3 ジャズ世界とのクロスオーバー

譜例 3 の冒頭にはジャズのテンションに近い感覚で旋律に 9 度音が登場することも見てとれる。例えばラヴェル (Ravel, Mourice 1876-1937) にはジャズ的な響きの先取りのようなものを感じるが、個人的にはドビュッシーにも同様の音楽的香りが感じられ興味深い。いずれにせよコード分析処理の「速さ」が重要である。まずは瞬時に概観を掴むこと、そしてそれをあらためて時間をかけ深く理解し、得られた知識やアイデアを音の引き出しにしまうこと。この理解方法が肝である。

## 2-2-4 分散和音構成音のコードでの認識

譜例 4 はショパン (Chopin, Frédéric 1810-1849) の〈幻想即興曲 嬰ハ短調 Op.66 Fantasia Impromptu cis-moll Op.66〉(1834) の冒頭部分にコード表記を加えたものである。分散和音が和音の構成音を的確にカバーしているか確認することは重要だが、この際にもコードで認識することによる効用が感じられる。譜例 4 のように、既成曲で音構成が確立されているものは良いが、例えば自身で編曲を考え左手の分散和音を演奏するような場合、電子オルガン学生は和音の構成音を的確に分散和音の中に配置できないことが多々ある。そしてこの場合、

コードの認識にも不備があるケースが非常に多い。

譜例4 コードネームからの構成音の把握

**Allegro agitato** ♩ = 84 C#m C#m C#m C#m/E

C#m C#m/E D#m7-5 F#m6 G#7

2-3 頭の中に浮かぶコンデンススコア

次に電子オルガンの編曲の過程を示し、その中でどういった譜面を作成していくのかを考察していく。すると、実際に電子オルガン奏者の頭の中に浮かぶ、ある種の変形コンデンススコアの存在を浮き彫りにすることが可能になる。

2-3-1 スコアから三段譜へ

譜例5はチャイコフスキー (Tchaikovsky, Pyotr 1840-1893) の《バレエ組曲「くるみ割り人形」作品71a The Nutcracker Suite Op.71a》(1892) から〈花のワルツ Valse des fleurs〉のオーケストラスコアの一部である。これを電子オルガンで通常使用する三段譜にまとめたものが譜例6である。この場面は、弦楽器、木管楽器、そしてホルンの役割がはっきりしており、また弦楽器と木管楽器は交互に登場することから比較的容易に三段譜に集約できる箇所となっている。

譜例5 〈花のワルツ〉のスコア

The score is for the piece "Flower Waltz" (花のワルツ) in 3/4 time, key of D major. It features a variety of instruments:

- Flute (Fl.):** Starts with a rest, then plays a melodic line with *ff* dynamics and a five-measure slur.
- Piccolo (Picc.):** Starts with a rest, then plays a melodic line with *ff* dynamics.
- Oboe (Ob.):** Starts with a rest, then plays a melodic line with *ff* dynamics.
- Clarinet (Cl.):** Starts with a rest, then plays a melodic line with *ff* dynamics and a five-measure slur.
- Bassoon (Fg.):** Starts with a rest, then plays a melodic line with *ff* dynamics.
- Cor Anglais (Cor.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with *mf* dynamics.
- Trumpet (Tpt.):** Remains silent.
- Trombone (Trb.):** Remains silent.
- Trumpet/Euphonium (Trb. e. Tub.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with *mp* dynamics.
- Timpani (Timp.):** Remains silent.
- Triangle (Tr.):** Remains silent.
- Arpeggiator (Arp.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with *ff* dynamics.
- Violin I (VI. I):** Plays a melodic line with *f* dynamics.
- Violin II (VI. II):** Plays a melodic line with *f* dynamics.
- Viola (Va.):** Plays a melodic line with *f* dynamics.
- Violoncello (Vc.):** Plays a melodic line with *f* dynamics.
- Contrabass (Cb.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with *f* dynamics.

譜例6 スコアから三段譜へ

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-6) is marked *mf*. The second system (measures 7-12) includes a five-fingered scale in the treble. The third system (measures 13-16) is marked *cresc.* and *sf f*, and includes a first ending bracket over measures 15-16.

2-3-2 レジストレーションの意味

ここで電子オルガンの場合、三段譜への編曲（オーケストラ作品の電子オルガン作品への翻訳）に伴い「レジストレーションの作成」という作業が不可欠となる。これは言い換えると音色情報のプログラミングであり、パイプオルガン演奏時のストップの調整にも近いものがあるかもしれない。表1のように各音色番号（これをメモリーと呼ぶ）に対して詳細な音色設定がなされていく。奏者は事前にプログラミングされたメモリー番号を曲中で変えることで、各場面に合ったオーケストレーションを再現し、演奏する。メモリーには、音量や音域（フィート）、ブリリアンス（イコライザーの一種）、定位（パンニング）、鍵盤



コントロール機能であるタッチトーン、ビブラート、チューニング、エフェクトなどの情報が書き込まれていく。

表1 エレクトーンのメモリー（レジストレーション）情報

		Voice	Feet	Volume	Brilliance	Reverb	Pan	Tune
M 1	UK 1	Octav Strings 1	8'	24	1	18	R1	0
	UK 2	Strings 9	8'	24	2	18	C	6
	LEAD 1	Violin 5	8'	18	2	18	L1	8
	LEAD 2	Strings 3&4	8'	22	2	18	L2	20
	LK 1	Horn 6	8'	22	1	22	R1	0
	LK 2	Horn 8	8'	22	1	22	R1	2
	PK 1	Contra Bass 7	8'	16	1	16	R1	-5
	PK 2	Contra Bass 1	16'	18	1	16	R2	-12
M 2	UK 1	Woodwind Ens 6	16'	18	1	21	R1	0
	UK 2							
	LEAD 1	Flute 5	8'	20	2	21	L1	7
	LEAD 2	Piccolo	4'	16	2	21	L2	10
	LK 1	Horn 6	8'	22	1	22	R1	0
	LK 2	Horn 8	8'	22	1	22	R1	2
	PK 1	Contra Bass 7	8'	16	1	16	R1	-5
	PK 2	Contra Bass 1	16'	18	1	16	R2	-12
M 3	UK 1	Octav Strings 1	8'	24	1	18	R1	0
	UK 2	Strings 9	8'	24	2	18	C	6
	LEAD 1	Violin 5	8'	18	2	18	L1	8
	LEAD 2	Strings 3&4	8'	22	2	18	L2	20
	LK 1	Horn 6	8'	22	1	22	R1	0
	LK 2	Horn 8	8'	22	1	22	R1	2
	PK 1	Timpani 2	8'	18	1	16	L1	0
	PK 2	Contra Bass 2	8'	18	1	20	R2	-12

非常に機械的な操作に思えるが、これは実際の生演奏に置き換えて考えてみると、どんな編成で、どの奏者がどんな楽器を持参してどこに座り、どのようなコンディションで演奏するのかを設定するものであり、とても重要で音楽的な作業である。そして、オーケストラがリハーサルを繰り返しながら各楽器やセクションの音量バランスや奏法を修正していくのと同じで、電子オルガン奏者も練習やリハーサルの過程で、一度組んだメモリー情報にさらに調整を加えて本番に臨む。この流れを円滑に迅速に遂行するためには、三段譜を見た時にレジストレーションの内容が把握できていることが重要になる。これが十分に出来た上で初めて譜面を各楽器の奏法やニュアンスで弾くことが可能になる。そして、この情報に関する処理スピードがより速く、細部に渡って行き届いてこそその演奏表現となる。これが電子オルガン演奏の神髄と言えよう。

### 2-3-3 頭の中に形成される簡略化システム

レジストレーションの情報を音色メモリーに記録し、その番号を適切に譜面に書き入れる事で電子オルガンの三段譜は演奏に必要な多くの重要な情報を含んだものとなる事は先に述べた。奏者はこの番号を見た時に、実際のオーケストレーションが瞬時に頭の中に浮かぶと良い。普段使う三段譜には楽器名が記載されているわけではないが、頭の中のイメージでは集約して表2のように思い描けると良い。

表2 各メモリーの楽器構成

	M1	M2	M3
UK	Strings(8'/16')	Wood Wind(4'/8'/16')	Strings(8'/16')
LK	Horn	Horn	Horn+Trumpet
PK	Contra Bass(16')	Contra Bass(16')	Contra Bass(16')+Timpani

全体の響きや音の構成という意味では、次にコード情報の登場である。各楽器の構成音を割り出し、コードでその情報を示せば響きが容易に把握できる。コード情報を付加して更なる譜面の簡略化を図ると、譜例7のような一段譜に集約することも可能になる。これはこの譜面で演奏するというを示すものではなく、編曲された作品をこういった変形コンデンススコアの形で奏者が頭の中に投影していることを意味する。元々のオーケストラスコアから丁寧に編曲された三段譜を、場合によってはこのように簡略化しながら全体像を素早く捉えているということを示す。

譜例7 頭の中のコンデンススコア

The musical score for Example 7 consists of three staves. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melody with dynamics *mf* and *f*, and markings for 'St.', 'Hr.', and 'Alternating Bass'. Chords are labeled with 'D', 'Em7', 'A7', 'IV! 第3音の重複NG', 'G/B', and 'A7'. The second staff continues the melody with dynamics *mf* and *f*, and markings for 'D', 'Em7', and 'A7'. The third staff shows a progression of chords: 'Gm/Bb', 'Gaug/B', 'C', and 'A7/C#'. It includes dynamics *cresc.*, *sf*, and *f*, and markings for '+Trp.(LK)' and '+Timp.(PK)'. Rehearsal marks 1, 2, and 3 are placed at the beginning of the first, second, and third staves respectively.

譜例 7 の詳細を確認していくと、最初のベースラインはオルターネーティングベースを使用し頭にインプットする。そして 5 小節目の G/B の箇所は、第一転回形になっているのでここにその情報を付加し気を配る。コード、そしてメモリー（プログラム）情報等も含めて、一段のコンパクトな譜面の中に実は多くの情報が詰め込まれていることがわかる。

このようなシステムは、オーケストラフルスコア→電子オルガン三段譜→変形簡略化コンデンススコアという順路を辿ることもあれば、オーケストラスコアを直接読みながら演奏する場合は、頭の中でストレートにフルスコア→変形コンデンススコアと変換する。ここまでみてきた分析ではとにかくスピード感が大切である。原曲を聞いて、あるいは楽譜を見て、瞬時に全体像をどれほど捉えられるかが重要となる。そこからさらに時間をかけて深い理解が得られれば、収穫はより大きくなる。

## 2-4 電子オルガン学習者のコード適応力の劣化

ここで憂慮すべき現状がある。教育現場では昨今、電子オルガン学習者のコード理解力が劇的に劣化しているという現実を目の当たりにする。この要因を考察する際に、この楽器のこれまでの歩みを確認することは無駄ではないであろう。次章で電子オルガンの歴史とそれに伴う問題点を分析する。

## 第三章 楽器の変遷とその特徴、課題

### 3-1 電子オルガンの 60 年

電子オルガンの歩みは大きく 2 つの観点から振り返ることができる。一つは技術革新による楽器の進化、もう一方はこの楽器に対する社会的認知・普及の内容と度合いの変化である。両者には大きな関係性が見て取れる。

大まかな流れを追うと、技術革新の観点からはアナログの時代からデジタルの時代へと移行する中で、次第に既成楽器の再現性に重きを置いた楽器へと変化していった経緯がある。そしてこの変化に伴い、元来はポピュラー音楽的指向の元に誕生したと言える楽器が、次第にオーケストラ楽曲の再現を重視する傾向を強めていった側面がある。それでは年代ごとに、その変遷を追って見ていくこととする。

#### 3-1-1 楽器の黎明期

前述のように 1959 年の D-1 の発売から電子オルガンの歴史は始まった。この楽器は、真空管の電子回路が主流だった時代にメインアンプ以外を全てトランジスタで構成した当時としては画期的な仕様だった（ヤマハ ウェブサイト エレクトーンの変遷より）。この頃から既に「一台でオーケストラ演奏を」という触込みがあったが、実際のサウンドはオーケストラ演奏とは程遠いものであり、良くも悪くも従来の電子オルガンに対するイメージはこの黎明期にある程度決まったとも言える。その後、このサウンドから脱却し、認知され

たイメージを払拭することが電子オルガン界の発展のモチベーションになっていった部分  
が大きい。60年代中盤から後半にかけて、これまで電子オルガンの学習意欲の向上に多  
大な影響を与えてきた「エレクトーンコンクール」<sup>注4)</sup>や音楽能力検定制度「エレクトー  
ン演奏グレード」<sup>注5)</sup>などが次々と始まり、今日へと繋がる本格的普及時代の幕開けとなっ  
た。また1969年九州女子短期大学で初めて電子オルガン科が設置された。

### 3-1-2 70年代の大型ステージモデル全盛期：

一般普及モデルとは別に、まるで飛行機のcockpitのような外観の、大型のシアター  
モデルの電子オルガンが開発・製造され、ステージに上がったのがこの時代の特徴である。  
75年に「GX-1」が登場し、エポックメイキングとなる。現在ではUPPER KEYBOARD  
(UK: 上鍵盤)、LOWER KEYBOARD(LK: 下鍵盤)、PEDAL KEYBOARD(PK: 足鍵盤)の  
3段鍵盤が標準装備である電子オルガンだが、この時代のステージモデルはさらに小型の  
SOLO KEYBOARD(ソロ鍵盤)を兼備した4段鍵盤であった。

写真2 1975年当時の最高機種 GX-1



GX-1は電子オルガンとして発売されたが、実際は8音ポリフォニック・アナログ・シン  
セサイザーであり、このような画期的な楽器が電子オルガンとして発売されたことは今  
思えば驚きである。GX-1はキース・エマーソン(Emerson, Keith 1944-2016)やスティービー・  
ワンダー(Wonder, Stevie 1950-)など海外のビッグネームが所有、愛用したことで知られ  
ている。大型ステージモデルが存在することで、ある種の憧れや高揚感があったことは現  
代にはない特色であり、電子オルガンの未来に大きな夢があった時代と言えるだろう。

### 3-1-3 80年代 デジタル化とクラシック分野への接近

70年代後半以降、楽器のデジタル化の大きな波が訪れ、1983年にはFWM(フル・ウェーブ・  
メモリー)音源を導入した機種が登場する。いわゆるサンプリング音色による既成楽器の再  
現性が飛躍的に増したわけだが、それだけではなく鍵盤のタッチによって音量・音色がコン  
トロールできるタッチトーン機能が装備され、より豊かな演奏表現が可能になった。

こういったサウンドの質感の向上や鍵盤コントロールの機能の付加は、管弦楽の響きの再現性の向上という点において多大な効果をもたらすものとなり、この頃から電子オルガンでクラシック作品に取り組む試みが急増した。オーケストラ作品をスコアから電子オルガン用に編曲し、演奏するスタイルである。そして、80年代中盤には電子オルガンをオーケストラの代わりに伴奏に使用したオペラ公演が行われるようになる<sup>注6)</sup>。その際、オーケストラスコアを直接読みながら伴奏を行う方法が導入され、音楽的には高水準の取り組みではあったが、奏者には大きな負荷がのし掛かった<sup>注7)</sup>。

### 3-1-4 2000年以降

21世紀に入ると、電子オルガンの音源にはヤマハの各種キーボードと同じ系列のものが搭載されるようになっていった。これは電子オルガンに特化した開発を行わず、キーボード全体を統括的に開発していく、いわば企業の開発合理化計画の元での展開と言える。そうすると、電子オルガンの独自性を保つためには奏法や鍵盤のタッチコントロール機能、そして編曲法の追求というものがより重要となってくるが、その中では1990年代後半に搭載されたホリゾンタル・タッチが画期的なものであると言えよう<sup>注8)</sup>。

### 3-2 楽器性能の進化による功罪

この60年余りの歳月で電子オルガン(エレクトーン)は様々な改良がなされてきたが、オルガンの要素が前面に出た当初のものから、次第に既成楽器のシミュレーションを強化したものへと変遷してきている。その結果、その楽器固有の音色を持ち得ないものとなり常に楽器としてのアイデンティティーを問われる存在となった。さりとて、同じ電子楽器でもシンセサイザーのように自由に音を作り出すシステムを持ち合わせているわけでもない。そんな中、功の部分では電子オルガン畑あるいは出身の音楽家が音楽シーンで活躍する場面が相対的に増加したことが挙げられよう。

1980年から盛んになった電子オルガン伴奏による声楽の公演は、ピアノ協奏曲の伴奏等にもその活用法が広がり、また2000年代以降はミュージカルや舞台作品等の商業公演でもオーケストラピットの一員になっていった。奏者が編曲家や音楽監督を兼任する機会も生まれ、場合によってはオーケストラスコアを書くことも要求された<sup>注9)</sup>。皇族が隣席する式典や、スポーツ大会での開・閉会式での演奏など、その場の進行に応じて演奏の尺を臨機応変に合わせるといった現場の要求にも対応し、即興演奏力というものも電子オルガン奏者が兼ね備える武器となっていった<sup>注10)</sup>。

しかしながら、DTM(デスク・トップ・ミュージック)の隆盛や本番での録音音源使用への方向転換により、リアルタイムでの演奏のメリットが薄れてきていることもまた事実で、ここに時代の変化に翻弄される電子オルガンの弱点も顕になっている。一方、商業公演やイベントの全体的な音楽プロデュースあるいは楽曲提供<sup>注11)</sup>。などを行うという分野では、優れた電子オルガン畑の人材が活躍する可能性は未だ残されており、教育的な観点

から言えば、そのような人材を輩出していく努力は続けねばならないであろう。

### 3-3 近年におけるコード、楽曲分析学習の衰退の原因

電子オルガン黎明期から 80 年代半ば頃まではコード学習が花開いた時期であり、この頃に教育を受けた演奏者達はコードを十分に理解することが可能である。しかしながら、1980 年代後半以降の楽器ハード面の急激な進化と共に、特にクラシックレパートリーにおいてより緻密なアレンジが施されるようになり、編曲を細部に渡って練り上げ、書き上げた電子オルガン用 3 段譜を繰り返し練習して演奏するという、現行の電子オルガンの定番的な楽曲の仕上げ方が定着していった。この手法は、90 年代以降のエレクトーン・コンクールにエントリーするための準備としても学習者達に定着し、一曲にかなりの時間をかけ編曲し、譜面を作成し、例えばポピュラージャンルのアドリブ演奏の部分であっても尚、事前に書いたフレーズを反復練習による覚え込みで音楽を形成していく傾向が加速化した。また 90 年代中盤以降、ヤマハミュージックメディアからアレンジャーによる電子オルガンの編曲作品が盛んに出版されるようになり、楽譜に付随した音色（レジストレーション）データも一緒に発売された。その結果、既成譜・既成データでの演奏が幅広く普及する事となった。これらの要因により、自身が編曲を行ったり、一段譜をコードで即興的に演奏したりするという機会が相対的に失われてしまった。出来上がった譜面をただひたすら反復練習することに比重が傾いた為に、コードを理解する能力も大きく退化してしまったという負の現状に直面することとなってしまった。これは同時に、楽曲分析を考慮しない学習スタイルの定着をも意味する。これらの点は筆者の約40年にわたる電子オルガン指導の経験から感じる、憂うべき実情である。

### 3-4 学習者の退化したコード理解力を取り戻す

音楽的に一段レベルの高い解析を試みる事で、コードによる安易なクラシック楽曲認識に批判的な人々にも、その効果を示す事ができるのではと筆者は考える。このことは電子オルガン界ではまだまだはっきりと認識されてはいない部分も多く、この点を確立し、学習の組み立てに活用していくべきではと思うのだが、前述したように学習者のコードへの対応能力の低下という、電子オルガン界の抱える問題点が行く手を阻んでいるとも言える。コードの理解による音楽的メリットを証明すると共に、失われつつあるコード理解力を取り戻すための啓蒙をしていかなければならない。そのために、コードを活用した様々な分析システムの利点をより追究し、積極的に導入していく必要があると思われる。次章でその点について述べる。

## 第四章 譜読みのスピードアップと大作の画期的簡略化システム

### 4-1 移調楽器の速読

譜例 8 はプッチーニ (Puccini, Giacomo 1858-1924) の〈オペラ「蝶々夫人」Madame Butterfly〉に登場する一節の和音進行である。

譜例 8 コードを応用した移調楽器の速読

The image shows a musical score for two horns. The top staff is labeled 'Horn in F 1,2' and the bottom staff is labeled 'Horn in F 3,4'. Both are in G major and 6/8 time. The music consists of a sequence of chords: G augmented, A augmented, G augmented, A augmented, G augmented, A augmented, G augmented, A augmented, and G augmented. Below the staves, the chord symbols are written as: Gaug Aug Gaug Aug Gaug Aug Gaug Aug Gaug.

学生が演奏する電子オルガン 3 台でのオペラ伴奏のリハーサル時、スコアを直接読む方式で指揮者との確認を進めていた学生が、譜読みが未完成のこのハーモナイズの部分に差し掛かり、大いに困窮していた場面に遭遇した。焦れば焦るほど F 管ホルン 3 本の一つ一つの音符の割り出しに頭の中の CPU は錯綜し、演奏が迷走してしまった。だが、分析の方法を少し工夫すればそれほど悪戦苦闘する箇所ではない。以下のプロセスが辿れる。

- 1) スコアの音符をそのまま演奏して響きを確認する。調性は異なるが、響きの構造は理解できる。
- 2) 最初の響きが、コードで言うところの G augment であることを割り出す。
- 3) G aug と A aug が交互に登場しているだけであることに気付く。
- 4) 全音階の中で、トップの音に対して規則性のある和音付けがなされており、それがたった 2 種類の aug コードの転回形使用による連続的演奏になることを直ぐに突き止める。(実際は G、A、B、C#、D# それぞれの aug というのが正確なところであろうが、G 音を起点とする全音階中の augment は 2 種類の構成音の組み合わせしかない事を踏まえ、筆者はそうに認識する。)

このようにコードの概念も用いながら譜読みをしていくと、実に簡単に響きの構造を掴むことができる。これは譜面を見た時もそうであるが、むしろオーケストラ演奏(または音源)を聴いた時に最初に瞬間的に掴むべきものと言った方がより適切かもしれない。

## 4-2 指先の小さな音楽脳

### 4-2-1 半音や順次の進行をピックアップ

譜例 9 はエルガー (Elgar, Edward 1857-1934) の〈行進曲「威風堂々第一番」Pomp and Circumstance Marches, Op.39 – March No.1 in D Major〉の一節のメロディーラインとベース進行を示したものである。

バスーンのパートが和音を確認する上で重要になるので譜例 9 に追記した。この部分に関しては、原曲の音を聴いた上で、まずはメロディーとベースから形成される曲の骨格を認識すると良い。簡単に言えばメロディー (UK) とベースライン (ここでは LK) をしっかり弾いてみることである。すると、あたかも自身で和音付けしたかの様に、コードプログレッションが連鎖的に奏者の手から出てくることが実感できる場合がある。

例えば 1 の部分、ここは原曲の響きをイメージした上で指先に集中すると、3つの構成音が最初のポジションから半音でスライドして和音が連なる信号がすぐに捉えられる。あたかも指先に小さな音楽脳があるかの如くである。そして 2 の部分、ここは半音上の調への転調時に出現するドミナント・モーションを切り取ったものであるが、筆者はシューマン (Schumann, Robert 1810-1856) の〈ピアノ協奏曲イ短調作品 54 第一楽章 Piano Concerto a-moll Op.54 1st movement〉終盤の流麗なドミナント・モーションを連想し、感覚的に手が次の和音に吸い寄せられていくのを感じた。

譜例 9 を見ると音の進行が半音や順次の進行となっていることが多く、指先でも自然と音の行き先を探っていける感覚が実感できる。耳で聞き、頭で考えるだけでなく、指先の神経でも音を導く、これはある意味演奏家的な感性とも言え、演奏と作編曲を伴って学習することが多い電子オルガン奏者が身につけたい感覚と言えるのではないだろうか。そしてその感覚をコードネームでも理解・管理し、音の引き出しに収納して知識化する。そうして学習を積み重ねていくことで経験値が大きくなっていく。



譜例 9 指先の小さな音楽脳

**(Animato)**

The score consists of three systems. The first system shows a piano part with a treble and bass clef, and a bassoon part (Bsn.) below it. The piano part has a treble clef staff with notes and chords (F#, G7, Ab, E7, C#7, Cdim, G, Eb7) and a bass clef staff with notes. A grey shaded area covers the piano part. The bassoon part has a bass clef staff with notes. The second system is a simplified version of the piano part, with boxes around the bass clef staff containing the numbers 1, 2, and 2. A downward arrow points from the first system to the second. The third system is a further simplified version of the piano part, with boxes around the bass clef staff containing the numbers 1, 2, and 2. The bassoon part is not shown in the second and third systems.

*mf molto cresc.*

*p*

Bsn.

- 指の先の小さな脳からの指令
1. 半音の結び付き
  2. 半音上への転調実施の際のドミナント・モーションの連想

#### 4-2-2 浮かび上がるライン

譜例 9 において響きを確認する時に、コードネームを認識するのとほぼ同時に、譜例にマーカーで示したような、スコアには書かれていないガイドになるラインが頭に浮かんでくることがある。これは和音の構成音を割り出すヒントになる音であり、この様なラインにも導かれてコードの情報がスピーディーに把握できることとなる。

#### 4-3 大作の簡略化

##### 4-3-1 コード認識による簡略化

次に、ストラヴィンスキー (Stravinsky, Igor 1882-1971) の〈火の鳥 The Firebird〉の終曲のラスト部分を見ていくこととする。この場面は異なった動きをするパートは少なく、音の情報を集約しやすい箇所とも言える。オーケストラスコアと音源から全体像を掴もうとすると、電子オルガン奏者の頭の中には譜例 10 のような三段のコンデンススコアをすぐ思い浮かべることができる。この曲は非常に大曲であるが、場面によってはこのように簡略化した形で全体を大きく捉え、理解することが十分可能になる。

譜例 10 大作の簡略化システム

**Doppio valore**  $\text{♩} = 104$  **Maestoso**

BM7 EM7 B6 BM7 E6 EM7 EM7 B6 E6 EM7 B6 EM7 E6

Brass  
4-way close voicing

Strings(4')

*fff*

EM7 B6 E6 EM7 B6 EM7 E6

B C/B C#B F/B C#B C/B

Strings(8'+4')

*fff*

B

*pp sub.* *fff*

特に譜例 10 の 4 段目からは H 音のペダルポイントに乗り、長 3 和音のコンスタント・ストラクチャーを用い、曲が展開していくことを理解し、全体の響きからコードを思い浮かべれば瞬時に全体の骨格を把握することが出来る。このような大曲でありながら、奏者の頭の中にはこのように合理的なコンデンススコアを描くことが可能なのだ。

譜例 11 は金管パートのスコアであるが、今回の電子オルガンソロ編曲の場合、これらの音を集約して右手で演奏することになる。これは左手で演奏する弦楽器を中心とした楽器群と、奏法をしっかりと分けて演奏するという意味合いからそのような編曲スタイルを採用する。

譜例 11 〈火の鳥〉終盤のスコアからの抽出

**Dopplo valore ♩ = 104 Maestoso**

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Corni (two staves), Tr.be (Trumpet B-flat), Tr.nl (Trumpet Natural), and Harp. The second system continues the Harp part. Dynamics include *ff* and *sim.* (sustained).

ハープのパートにこの場面の構成音が見事に集約されている。

#### 4-3-2 ダイアトニック・アプローチからの 4-way close voicing

譜例 10 に戻り、コンデンススコアの詳細を見ていくことにする。1 小節目にはより把握がしやすいようにハーモニーの構成音を表記しているが、熟練した奏者は具体的な音の

表記がなくても音のイメージが定着する場合も多い。例えば、一度オーケストラの全体の音を聞き、次にトップ音を意識してそこにコード理論を絡めて読み取っていくと、主要なボイスিংはほぼ拾えることがある。そこに若干の修正を加えるとかなり素早くかつ正確に音を掴むことが可能になる。筆者の場合で見ていくと、今回のケースでは次のようなステップを踏んで音を確認した。譜例 12 を見てみよう。

譜例 12 ダイアトニック・アプローチからの修正

4-way close voicing w/diatonic approach

BM7 E6 B6 BM7 E6 B6 E6 B6 E6 E6 B6 B6 E6

BM7 EM7 B6 BM7 E6 EM7 EM7 B6 E6 EM7 B6 EM7 E6

- 1) 試しに、メロディー音を元に4声のクロージング・ポジションでダイアトニック・アプローチを用いて音を積んでみる。これはオルガン即興演奏やジャズのビッグバンドのアレンジに通じるものであるが、筆者の場合は譜例 12 中段のようなボイスングがすぐに出来上がる。
- 2) ストラヴィンスキーの洗練された響きをよくイメージしながら、違和感のある部分にチェックを入れ、スコアも吟味しながら音を修正し、譜例 12 下段の様に把握すべきコードネームにも修正を加える(譜例 11 のハープのパートの構成音と一致する)。
- 3) 譜例 12 の中段のボイスングでは、結果 E6 や B6 といった 6th のコードの多用となったが、ストラヴィンスキーのボイスングでは E6 が EM7 となり、前者が典型的なスイングの響きであるのに対して、ストラヴィンスキーの響きの方がモダンで覇気のあるものとなっているのが興味深い。また、金管のボイスングに微妙に音が当たる様に弦楽器の配置がなされているのも興味深い。

## 4-4 より複雑な楽曲での分析例

### 4-4-1 採譜にも活かされるコード分析法

譜例 13 は黛敏郎 (Mayuzumi, Toshiro 1929-1997) が民放テレビニュース番組「きょうの出来事」のために書き下ろしたテーマ曲の採譜を試みたものである。これは筆者が少年時代に聞いていたものであるが、最近インターネットで久々に聞く機会があり、作品の完成度にあらためて大いなる感銘を受けた。前衛的な現代曲の装いを身に纏いつつ、ニュース番組という特性を考慮し、また大衆的向けのアピールもあり、その芸術性やバランス感覚が秀逸で流石に巨匠の作品だと思わされた。採譜がしてみたくなり、通常の電子オルガン三段譜より一段多い五線譜のフォーマットを用意し採譜してみた。これが意外にも、コード理論でかなり説明ができるものであった。

例えば冒頭の響きはジャズ理論的な Upper Structure Triad で捉えることができる (①)。ヒントになる音はコントラバスとティンパニーの G 音 D 音の動き、次に金管の E 音 A 音、そしてメロディーの C# 音である。これらの音はそれぞれ単体でよく聞こえるので、聞こえてきた音を組み合わせると、G コードの上に A コードが乗っかっていることが推測できる (G コードの構成音 B 音がよく聞き取れないが、A-E-B という風に完全 4 度で音を読み取っていくと B 音が割り出せる)。

中段の 3 小節目から 4 小節目にかけての音の採りにくいところは、トップのホルンの動きだけは頑張って採り、その他のハーモナイズに関しては完全 4 度で音を積んだいわゆる 4th Interval Build に気が付けば音が見えてくる (②)。一連の動きの開始点と終了点の音を捉え、音が進行する方向 (この場合は上方向への半音平行移動であること) に着目すれば、推測しながら音の響きを掴むことができるであろう。また終了点から開始点へと、逆方向へと音を辿ることも可能だ。

下段の和音の動きはとてもユニークな響きに聞こえるが、特徴のある動きのトップ音さえ掴めば、あとはメジャーコードによる Constant Structure の考え方で意外にも簡単に音を拾うことができる (③)。同じコード機能でトップラインに添い平行移動をしているだけの、規則性のある、明快な技法である。コードネームがすぐに頭に浮かべば、一音一音が瞬時にまとめて捉えられるが、もしコード理論の知識に乏しければこのような採譜にも随分と手子擦ることになるだろう。逆に言えば、コード理論に精通していればこの曲の理解度は飛躍的に増すことがわかる。

譜例 13 採譜用四段スコア

①  $\frac{A}{G}$  Upper Structure Triad

② 4th Interval Build

Hr.

③ 長三和音(メジャーコード)のConstant Structer

G F D $\flat$  E $\flat$  G F A $\flat$  B $\flat$  B C# D D Am7 D

#### 4-4-2 2つの方法の mixture : 新しい分析法の提案

クラシック音楽家がコードによるクラシック音楽分析法に違和感を持つ場合があることばかりに気を回しがちだが、逆に電子オルガン学習者側がコードでの分析が好ましくない、その使用を躊躇してしまうケースもある。クラシック音楽をコードで分析したならばポピュラー音楽の見立てになってしまうのでは？という心配を抱く学習者が一定数いるのだ。この懸念を無視することはできない。しかしながら、ここで踏まえるべきことはポピュラー的な観点で音楽を捉えるということではなく、クラシックやオーケストラ作品の芸術的な響きを、コードネームを使って合理的に分析し、ただただ理解の速さや深さを極めるということである。電子オルガン学習者にとってメリットがあるコードによる理解法を断念する必要はなく、寧ろ他者が試みていない分析法で自信を持って強みを発揮していく道を模索するべきである。

実際に、和音記号での作品アナリゼに励んでいた学生が、結果響きを的確に捉えきれなかったケースがある。曲はモーツァルト (Mozart, Wolfgang Amadeus 1756-1791) の〈ピアノ協奏曲第 27 番 変ロ長調 K.595 第 3 楽章 Piano Concerto No.27 B♭ Major K.595 the 3rd Movement〉。この学生の楽曲学習目的は古典派の作品のハーモニー使いを分析し、そのハーモナイズを自身でも作曲や即興演奏に活用したいという点にあった。和音記号での分析が終わっても、具体的な音が思い描けなければ理論分析だけで終わってしまう。そこで、譜例 14 のようにコードそして和音記号の解釈の 2 つを組み合わせる方法を提案してみた。

まずは全体の響きを聴き、コードネームで書き出しを試みる。すると自然に、和音記号での分析時のように転調している箇所を確認することになり、この時点でドミナント・モーション (V7→I) の箇所にも反応ができることになる (①)。和音記号を書き込まなくても、実際には既に和音記号の概念も取り入れられている。そして、ツー・ファイヴ (IIIm7→V) の箇所もチェックする (②)。このツー・ファイブ自体も、元来コード理論と和音記号分析を合わせたような概念と言える (4 度進行と分析しても良い)。

この時、ルート音が把握できれば尚良い。ピアノパートの伴奏形の最低音をスコアで確認し譜面に記す。この場面では第二転回形や第三転回形が使用されているのが特徴的である。また、Dm → B♭7 という進行について学生から質問を受けたが、これは橋渡しになる音の存在を意識することで成立理由が理解できた。

このように分析を進めた譜面を見れば、学生はすぐに響きが具体化でき、その場で和音を演奏することが可能になった。和音記号の分析からコード理論へ行き着くことは稀なことであるが、コード理論で考える際、実は必然的に和音記号概念に行き着くことがわかる。その意味でも、電子オルガン学習者がコードで考えることは合理的なアプローチだと思うのである。よって、電子オルガンならではの、工夫された方法を確立し、学習の道筋を作ることが指導者の腕の見せ所と言えよう。

譜例 14 〈モーツァルト〉 作品におけるコードと和音記号解釈の mixtune

② ツー・ファイブ (two-five)  
 IIm7 → V7  
 Abm7 Db7

① ドミナント・モーション (Authentic cadence)  
 V7 → I  
 Bb7 Ebm

ピアノ伴奏部分の最低音(ルート)の役割

ges:      es:

Fm7-5      Bb7      Bbdim      C7      Fm

f:

Gm7-5      C7      Fm      C7

Fm      C7      Fm      G7      Cm

C:

D7      Gm      A7      Dm      Bb7

③ 橋渡しになる音

g:      d:



## 第五章 結論と提言

コード理論という本来クラシック音楽の学習に使用する事が本流とは言えないものを、水準の高い分析力と処理のスピード感でその価値を高め、クラシック作品の理解にも応用していこうという電子オルガン界の特徴的アプローチを取り上げて確認してきた。全ての音楽作品への応用は当然無理としても、多数の主要作品の重要場面でその方法が活用できる他、場合によっては大作の情報の大幅簡略化も実現出来る。その結果、作品全体の響きをスピーディーに掴み、頭の中での的確に音を描いていく電子オルガン奏者の特性を際立たせることが可能になると考える。この力は初見力の向上、暗譜の効率化に繋がり、後々作編曲の能力の開花や発展にも寄与し、電子オルガンという枠に留まらない、才能あふれる音楽家の輩出の可能性を導くものと思われる。青少年の音楽人材の卵を電子オルガンで育て、現代の劇伴やメディアの世界で活躍するアーティストとして羽ばたかせるという指針を叶える力は、まだまだ電子オルガンの教育界に残っていると希望を持ちたい。

しかしながら、コード理論を使い作品理解に応用していこうという確かな道筋はあっても尚、今度は電子オルガン学習者のコード適応能力が劣化の一途を辿り、歩みを進められないという不幸な現実を突き付けられている。電子オルガン学習者にとって、ポピュラー音楽の編曲やジャズ演奏の実現の為にコード学習は必須である。その必須要素がクラシック音楽やオーケストラ作品のアナリゼにも使えるのなら、これを使わぬ手はなかろう。そしてクラシック作品分析への応用が、結果的に本来のポピュラー音楽へのコード適用力の価値を上げることに繋がると思う。指導者がこの流れを深く理解し、コードの学習の意義や利便性を学習者に多角的に啓蒙し、教育方法のアイデアを練り上げていくことが電子オルガン界では今まさに必要とされている、ということを述べこの研究論文のむすびとする。

[summary]

The electronic organ is still in its infancy, and the position in which it is placed in the musical world is slightly unstable. In Japan, this instrument has existed under the almost-exclusive marketing of one company, Yamaha, and has been generally recognized by the name "Electone". The instrument has undergone many changes thanks to technological innovation during its 60 year-history, with emphasis mainly on the simulation of existing musical instruments. These advancements have had both positive and negative impact on both the instrument and its study.

As a musician and educator, I have been exploring the significance of learning this instrument and its potential as a musical instrument. Noting that not just a few people from the electronic organ world have gone on to become successful composers and arrangers, and even jazz pianists,

I surmised that it is fair to assume there is a unique benefit to learning the instrument. I also noted that some electronic organists have an ability to instantly grasp and understand the overall sound of the music. I believe this to be related to chord learning; one of the key fundamentals in electronic organ education. As you may know, chords were originally used in the popular music category, however they are often used in electronic organ studies to analyze classical music and orchestral works. This is a very interesting technique that classical musicians do not perform themselves. Certain electronic organists use chord theory skillfully to visualize special condensed scores in their heads for performance and musical analysis. In this paper, I analyze various classical works using chord theory and show its benefits, such as an improvement in sight-reading and memorization skills, and contribution to the blossoming and development of compositional and arranging skills.

That said, it is an unfortunate reality that the chord comprehension skills of electronic organ learners has continued to deteriorate. This is a negative consequence of changes in the learning environment caused by the evolution of the instrument. A major factor is that students practice only repetitive exercises from completed music scores, leaving less time for analysis of the music and chord study. Therefore, educators need to explain to their students once again the benefits of chords, and widely spread the message to the electronic organ community that it is essential they reclaim the skill of understanding chord theory.

## 注

- 1) 日本発のもう一つの電子オルガンであるカワイ「ドリマトーン」は 2016 年に製造が終了 (カワイ音楽研究会ウェブサイト)。ローランドの「ミュージック・アトリエ」の主要機種 (ヤマハの最新機種 ELS-02C に相当するフラッグモデル) AT-900 及び AT-900C も製造が中止されている (Roland ウェブサイト)。
- 2) ハープ奏者として活躍、そして作編曲家としても日本アカデミー賞受賞歴のある朝川朋之。映画・TV の劇伴の世界でワールドワイドに活躍する大島ミチル。ビルボード全米ジャズチャートの常連であるスムーズジャズのピアニスト松居慶子。オーケスタ・デ・ラ・ルス of ピアニストとしても知られる作編曲の塩谷哲。個性的なジャズオーケストラ自作曲を発表し、デンマーク・ラジオ・ビッグ・バンドの首席指揮者に就任した狭間美帆などを輩出。その他、多数のジャズピアニストがデビューしている。
- 3) 雑誌「CREA」ウェブ版掲載の対談 (CREA 2015 年 5 月号掲載分)「細野晴臣と星野源が提案する子供たちに習わせたい楽器とは？」の中で、「日本で天才ピアニストと呼ばれる女性は、大抵、ちっちゃい頃にヤマハのエレクトーン教室に通っている。だからエレクトーンがいい (細野)。」とのやり取りが展開されている。

- 4) 1964年に第一回目のコンクールが銀座・ヤマハホールにて開催。当初は作曲部門も併設、エレクトーン独奏オリジナル曲、あるいはエレクトーン以外の楽器も加えた合奏新作が披露された。1971年からは北・中南米、ヨーロッパ、アジア、オセアニアの各代表も集う国際コンクールとなったが、90年代後半からのヤマハのエレクトーン部門の海外展開からの撤退により、現在は日本とアジア諸国(中国、台湾、インドネシア、マレーシア、シンガポール、タイ)からのエントリーのみとなっている(一般財団法人ヤマハ音楽振興会ウェブサイト参照)。
- 5) 1967年に、通称ヤマハグレードと呼ばれる音楽能力検定が始まった。1969年にはエレクトーン演奏グレードも開始された(劉 2020:7)。
- 6) インターネットがない時代であり、記事や映像・音源等の記録が殆ど残っていないのが残念なことではあるが、1985年の台北・国父記念館でのオペラ「蝶々夫人」の公演でエレクトーン「FX-1」2台が伴奏に使用され、筆者自身もこの公演に参加した。これは台湾人テノール歌手ウィリアム・ウー氏の発案で実現した公演である。電子オルガン伴奏による本格的で大規模な公演という意味ではこの台北公演がその先駆けと言えよう(阿方)。その後、東京・新宿文化センター大ホールにて同氏企画によるヴェルディの作品を集めたコンサートなども開催された。その後エレクトーンシティーというヤマハ株式会社系列のエレクトーン普及組織とその提携演奏家により、今日も電子オルガン伴奏で公演は継続的に各地で行われている(インターネット資料参照)。
- 7) 「それにしても電子オルガン奏者の大変なこと。オーケストラ・スコアの中から自分の分担パートを抜き出し、指揮者の要求に従ってそれぞれの楽器の音色を作る。しかも分担する楽器も時々入れ替わるらしい。電子オルガン本体だけではなくミキサーも調整し、あげくにどんどん進むスコアをめくっていく。フル・オーケストラを3人で奏するのであるから、まさに戦争である。他の楽器以上に集中力と体力を必要とすると感じ(會田和夫)。(深見:11)  
(原典:會田和夫「世界初のエレクトーン・ヴァージョンによる『ドイツ・レクイエム』」、『エレクトーン』ヤマハミュージックメディア、1997年2月、p. 96、)
- 8) ホリゾンタル・タッチは鍵盤を水平方向に揺らすことによりピッチの変化をコントロールするものである。微妙なピッチ表現は勿論のこと、自由なビブラート表現を実現するものである。現在では、このような独自の表現方法を持つ他社のキーボードもわずかに出現してきているが、電子オルガン(エレクトーン)の持つ、他の鍵盤楽器にはない大きな特色として挙げられるものと言えよう。
- 9) 筆者が携わったものを列挙する。  
1996年「UP☆RUSH」音楽監督(新宿・シアターアプル)  
2001年 音楽劇「銀河鉄道の夜」(東京芸術劇場中ホール)  
2003年 垂門版「ファンタスティックス」(世田谷・パブリックシアターにて2005年にも再演、2010年には東急Bunkamura・シアターコクーンにて再々演)

2008年「ゴルフ・ザ・ミュージカル」(渋谷・パルコ劇場)音楽監督

全て、電子オルガンを使用したミュージカル・オーケストラ(バンド)による公演

- 10) スポーツイベントや式典での演奏というカテゴリーでは、1982年の田沢湖冬季国体開会式でのGX-1での演奏、1985年フィギュアスケート世界選手権大会(東京：国立代々木競技場)での演奏及び式典音楽全般の制作、1997年フリースタイルスキー選手権モーグルでの公式競技音楽世界初生演奏などを筆者が担当した。
- 11) 電子オルガンのサウンドの一部がそのまま電波に乗ったという意味では、1985年から1988年にかけて3シーズンに渡ってオンエアされた筆者作曲のNHK「ニュースワイド」のテーマ曲がある。

## 参考文献

劉泓萱

2020 中国における電子オルガン教育の歴史・現状・未来に関する研究  
- 日本との比較に基づく評価と提言 -

田中智晃

成熟市場をめぐるヤマハの鍵盤楽器ビジネス 田中智晃  
[https://www.jstage.jst.go.jp/article/bhsj/47/1/47\\_1\\_49/\\_pdf](https://www.jstage.jst.go.jp/article/bhsj/47/1/47_1_49/_pdf)

## 参考インターネット資料

ヤマハ株式会社

楽器解体全書

[https://www.yamaha.com/ja/musical\\_instrument\\_guide/electone/](https://www.yamaha.com/ja/musical_instrument_guide/electone/)

2023年7月1日取得

カワイ音楽研究会

事務局からのお知らせ

<https://onken.kawai.jp/info.html>

2023年7月10日取得

Roland

<https://www.roland.com/jp/>

2023年7月10日取得

CREA WEB

細野晴臣と星野源が提案する子供たちに習わせたい楽器とは？

<https://crea.bunshun.jp/articles/-/7769>

2023年8月9日取得

ヤマハ株式会社

エレクトーンの変遷

[https://jp.yamaha.com/products/contents/keyboards/electone\\_station/about/history/index.html](https://jp.yamaha.com/products/contents/keyboards/electone_station/about/history/index.html)

2023年7月1日取得

一般財団法人ヤマハ音楽振興会

音楽教育事業 コンサート / イベント ヤマハエレクトーンフェスティバル 過去のイベント  
ヒストリー

<https://www.yamaha-mf.or.jp/history/e-history/ec-ef/>

2023年7月5日取得

音楽の世界 (日本音楽舞踏会議) 2015年春号 阿方 俊 寄稿

ハイブリッドオーケストラ発展 30年の歩み 1

[http://jsek.m.jp/2015JSEKM/20150500\\_monthlyJournal.pdf](http://jsek.m.jp/2015JSEKM/20150500_monthlyJournal.pdf)

2023年9月8日取得

ヤマハエレクトーンシティー

[https://jp.yamaha.com/products/contents/keyboards/electone/electone\\_city/index.html](https://jp.yamaha.com/products/contents/keyboards/electone/electone_city/index.html)

2023年7月21日取得

日本電子キーボード音楽学会・活動報告 一般財団法人オペラアーツ振興財団

「電子オルガン伴奏による 300 回以上のオペラ上演を通じて」

[http://www.jsek.m.jp/31/vol\\_12/vol12\\_57-59\\_yamada.pdf](http://www.jsek.m.jp/31/vol_12/vol12_57-59_yamada.pdf)

2023年8月24日取得

深見友紀子

揺らぐ楽器像 電子オルガンのアイデンティティと普及

[http://www.ongakukyoku.com/datafiles/EMIES1997/EMIES1997\\_Fukami.pdf](http://www.ongakukyoku.com/datafiles/EMIES1997/EMIES1997_Fukami.pdf)

2023年8月26日取得

## 出典

写真 1, 2 共にヤマハ株式会社 web サイト「楽器解体全書」より

かそり やすゆき (電子オルガン, 作編曲)