

日本の詩^{うた}

指揮・編曲：早川正昭

演奏：新ヴィヴァルディ合奏団

篠笛：赤尾三千子(1-①④、2-③)

歌：しゅうさえこ(1-②、2-②)

第一面

1. 宵待草 (多忠亮作曲)..... 2'59"
2. 浜辺の歌 (林古溪作詞 成田為三作曲)..... 3'56"
3. 夕焼小焼 (草川信作曲)..... 3'12"
4. 出船 (杉山長谷夫作曲)..... 4'16"
5. 荒城の月 (滝廉太郎作曲)..... 3'49"

第二面

1. 夏の思い出 (中田喜直作曲)..... 4'44"
2. 早春賦 (吉丸一昌作詞 中田章作曲)..... 3'22"
3. 赤とんぼ (山田耕柞作曲)..... 3'12"
4. 椰子の実 (大中寅二作曲)..... 2'56"
5. 故郷 (岡野貞一作曲)..... 3'52"



制作にあたって

日頃は、第一家電をご愛顧いただき、誠にありがとうございます。「マニアを追い越せ!!大作戦」も前回の10周年記念を経て、いよいよ11年目を迎えることが出来ましたのも、一顧にDAM会員の皆様の御支援の賜物と厚くお礼申し上げます。

DAMオリジナル録音シリーズも回を重ねること15回。第16作目の今回は、日本人なら誰でも知っている懐かしい日本の歌を、日本を代表するアーティストの演奏でレコーディングいたしました。

「赤とんぼ」や「荒城の月」など、誰でも知っている日本人の心のふるさとともいえる歌曲の数々は、幼い頃、あるいは、学生時代に口ずさんだことがあって、郷愁を誘われるものですが、そのレコードとなると、案外、お持ちになっていない方が多いのではないかと思います。

原曲の雰囲気大切に、編曲を作曲家としても有名な早川正昭氏にお願いいたしました。早川正昭氏と新ヴィヴァルディ合奏団は、「ミッシェル76/45」(DOR-0092)以来2度目の録音ということになります。

更に、篠笛の赤尾三千子さんとボーカルのしゅうさえこさんをソリストとして迎え、その他、フルート、イングリッシュホルン、オーボエ、クラリネット、ファゴット、チェンバロ、チェレスタ、ハープ、ピアノと大変バラエティに富んだ編成となっています。

曲目については、早川氏と、赤尾さん、しゅうさんと相談のうえ、有名なものばかり15曲に決定、そのうち10曲を本アルバムに収録いたしました。

録音は、9月15日、小さいながら豊かな響で知られる音楽の友ホールで、弦楽器と木管、チェンバロの編成のもの10曲を実施。続く9月18日は、荒川区民会館の大ホールで、広い空間を必要と

する、篠笛と、ボーカルが入る5曲を収録。

録音は、 $\frac{1}{2}$ インチ・76cm/sec 2チャンネルのアナログ録音と、PCM1610によるデジタル録音の両方式で実施したのですが、本アルバムには、弦や木管のナチュラルな響や、ボーカルの暖かさから、アナログ録音を採用いたしました。なお同時発表のCDは、デジタル録音方式で、全15曲を収めましたので、アナログとデジタルの両方式の音の違いに興味のある方は、両方を聴き比べていただくと良いかと思います。巷間、デジタルとアナログの優劣について色々論議があるようですが、同一音源を、両方式で同時に収録して、今回のDAM 45とDAM・CDのように同一条件で比較してみるとそれぞれの録音方式の特長がクローズアップされてくるのがおわかりいただけるでしょう。

カットティングにあたっては $\frac{1}{2}$ インチのマザーテープを一部簡単な編集で、つないだだけで、音については、一切加工せずそのまま、カットティング用のマスターテープとして使用。又、録音時のテープデッキをそのままカットティングの送り出しデッキとして使用し、ノン・イコライザー、ノン・リミッターでハイレベル・カットティングをしております。

オーディオ・チェック・ポイントとしては、第一面冒頭「宵待草」の赤尾さんの篠笛があげられます。赤尾さんは、以前「禁じられた遊び」(DOR-0066)で荘村清さんのギター等と競演していただいたことがありますが、今回は弦楽器との合奏で、特に、冒頭のソロの鋭くシャープな高域はカートリッジのトレース能力ばかりではなく、ツイーターにも過酷なチェックとなるでしょう。

又、今回、室内アンサンブルと初競演のしゅうさえこさんのボーカルも、一部のカートリッジによっては、ビリついてしまうことがあるかも知れません。

さわやかな弦楽器、チェンバロの繊細で透明な響、適度な柔らかさと切れ味を持ったハープ、木管群の美しく豊かな響などがバランス良く再現できるかどうか。又、ホールの違いによる残響の変化と、空間の大きさの差がでるかどうかが、ワンポイント録音によるナチュラルな音場と各楽器の定位等がチェックポイントになるでしょう。

本アルバムを更に意義のあるものにするため、ジャケットには谷内六郎氏の未発表の絵を特別に使用させていただきました。レーベルのカットも谷内六郎氏のものです。

又、歌詞カードについても、日本伝統工芸である本物の手漉の越前和紙をDAM特注品として使用しております。

私達に幼い頃の郷愁を誘う音楽と演奏、谷内六郎氏のほのぼのとした心暖まるジャケット、歌詞カードの越前和紙の伝統の風合が、一体となって、このアルバム、「日本の詩」が皆様のライブラリーとして末長くお楽しみいただければ幸いです。

なお、今回のアルバム作成にあたり、早川正昭氏をはじめ、演奏者の皆様、多くの関係の方々、そして東芝EMI(株)とスタッフの方々に、短い準備期間にもかかわらず、多大な御協力をいただきましたことを、厚くお礼申し上げます。

今後もDAMといたしましては、アナログ、デジタルを問わず、より良い音楽ソフトを開発し、会員の皆様に少しでもお役にたてるよう、更に一層の努力をする所存ですので今後とも皆様の御支援のほど、よろしくお願い申し上げます。

DAM推進委員会

PROFILE

●早川正昭(指揮・編曲)

東京大学及び東京芸大作曲科卒業。作曲を長谷川良夫氏、指揮を渡辺暁雄氏に師事。

1961年ヴィヴァルディ合奏団を結成し指揮をつとめたほか都響、日フィル、東フィルなど数多く客演、また、東大オーケストラの名誉指揮者として長く指導し演奏水準を高めた。

'71、'73、'77年にはヴィヴァルディ合奏団と欧州公演を行い激賞されている。

'78～'79年ヨーロッパにて研修。作曲家としても、「レクイエム・シャーンティ」「祈り」など、むしろ海外で演奏される機会が多く、西独で作品も出版されている。

名古屋音楽大学教授。

日本指揮者協会、日本作曲家連盟、日本現代音楽協会各会員。

●赤尾三千子(篠笛)

国立音楽大学楽理学科卒業。

幼稚園の頃よりピアノを習い、ピアニストを志していたが小柄で手が小さいなどの理由で高校時代に迷いの時期が訪れた。高校3年になったある日、ふと耳にしたラジオの横笛の音に感動。ピアノでは表わせないといわれぬ音の魅力に心打たれたのだった。

翌年、音楽大学に進み、かたわら龍笛の名士芝祐靖氏に師事。子供達にピアノを教え、その収入を笛に注ぎ生活が始まったが、ピアノで養われた豊かな音楽的素養で、みるみるうちに上達していった。

1972年には小沢征爾指揮のサンフランシスコ、フィラデルフィア・オーケストラと共演のため渡米。これを皮切りに演奏活動を開始した。翌73年には小沢征爾指揮の新日フィルと香港にて共演。'76年同じく香港でアジア芸術祭に参加。'77年には鬼太鼓座日本公演及びヨーロッパ公演に参加し、3ヶ月にわたって欧州各国を訪問。雅楽としての演奏活動の中心である小野雅楽会の一員としても、'79年夏のヨーロッパ公演を成功のうちに収めている。

その間、独自のリサイタルを開き、古典的な笛の曲から現代的でリズムカルな曲までをこなし、その幅広い笛の音で聞く人を大いに魅了している。

●しゅうさえこ(歌)

東京芸術大学音楽学部声楽科卒業。

大学4年で芸大安宅賞受賞。

5歳よりピアノを習い始める。小学校4年生の時、辻正行指揮「あさひ青少年少女合唱団」入団、「白雪姫と七人の小びとたち」の白雪姫を演じる。中学校3年生の時、「サウンド・オブ・ミュージック」のマリア役で豊島公会堂で歌う。

昭和56年4月～昭和58年3月まで、NHKテレビ「おかあさんといっしょ」にて第14代うたのおねえさんとして、レギュラー出演。

昭和58年9月21日、童謡でつづったソロ・デビュー・アルバム「さっこおねえさんといっしょ」を発売(東芝EMI)。

現在、親と子供が楽しめるコンサート他、幅広く活躍中。新しいタイプのうたのおねえさんとして、今、最も注目を集めている。昭和59年3月21日には、2枚目のアルバムを発売。

趣味はスポーツ(特に硬式テニス、スキー、ゴルフetc)、ショッピング、ハンドタオルを集めること。

好きなアーティストはアン・マレー、ディオンヌ・ワーウィック、サリナ・ジョーンズ、五輪真弓。

●内田 輝(コンサート・マスター)

東京芸大卒。西ドイツ国立ケルン音楽アカデミー・マスターコース終了。芸大在学中に安宅賞を受賞。卒業後クリティック・クラブ新人賞を受賞。'72年よりヴィヴァルディ合奏団コンサート・マスターとしてヨーロッパ公演に参加した他、大阪フィル、東京フィルなどと協奏曲を協演。'77年より、西ドイツ、ゾーリンゲン市立交響楽団コンサート・マスターに就任。放送、レコード、演奏会にて独奏者としても活躍、'79年帰国、リサイタルや協奏曲のソリストとして活躍中。

使用楽器 Andrea Guarneri 1668

●山中 光(ヴァイオリン)

東京芸大卒。高杉忠一、久保田良作、兎東龍夫、山岡耕筈の各氏に師事、芸大在学中に安宅賞を受賞。'76年よりヴィヴァルディ合奏団メンバーとして各地で活躍、ヨーロッパ公演にも参加、第二ヴァイオリンのトップを務めるほか、協奏曲のソリストとして数多くのオーケストラと共演。毎日コンクール入選、文化放送音楽賞受賞。現在、イツ弦楽四重奏団のメンバーとしても活躍している。

使用楽器 Matteo Goffriller 1726

●宮内道子(ヴァイオリン)

桐朋音大卒。宗倫安、ジャンス・イスナール、斎藤秀雄の各氏に師事。毎日学生コンクール入賞。'69年、桐朋学園ヨーロッパ公演に、'73年ヴィヴァルディ合奏団第2回ヨーロッパ公演に参加。'77年から'79年にかけて、西ドイツにて、室内楽を中心に演奏活動を行い'79年帰国した。

使用楽器 Pietro Guarneri 1739

●福森 隆(ヴァイオリン)

9歳よりヴァイオリンをはじめる。武蔵野音大では、磯英男、ケーニヒ両氏、室内楽をグレー、勝田聡一、指揮法をクルト・ヴェス、甲斐正雄の各氏に師事。クラシックからタンゴ、ロックまでこなす多彩な活躍をしている。

使用楽器 Michèle Deconet 1737

●長谷部雅子(ヴァイオリン)

4歳よりヴァイオリンをはじめ、平井淳衛、篠崎弘嗣、久保田良作、鷺見三郎の各氏に師事。第24回全日本学生音楽コンクール入賞。桐朋音大にまなぶ。1977年第12回民音コンクール室内楽の部入賞。1979年9月から1年間ウィーンへ留学し、ヴァルター・バリリー氏に師事。

使用楽器 Andrea Guarneri 1664

●吉井雅子(ヴァイオリン)

6歳よりヴァイオリンをはじめ。石井洋之介、鷺見健彰、鷺見三郎の各氏に師事。室内楽を斎藤秀雄氏に学ぶ。学生音楽コンクール西日本、中学の部で第1位入賞。桐朋学園高校から桐朋音大を経て、東京フィルハーモニー交響楽団に入団したが、現在は、室内楽を中心に活躍している。

使用楽器 Mathéus Albani 1650

●岡田恵子(ヴァイオリン)

東京芸大卒。兎東龍夫、海野義雄両氏に師事。芸大大学院在学中ヨーロッパに渡り、ローマでアルベルト・リシー氏に、ロンドンでマヌーク・パリキアン氏に師事した。

使用楽器 Pandorfi 1740



PROFILE

⑧藤本敏夫(ヴィオラ)

ヴァイオリンを平田忠氏、ヴィオラを土屋邦夫・岡田伸夫の両氏に師事。上智大卒業後、1972年東京交響楽団に入団。翌年退団後フリーを経て、1976年東京都交響楽団入団、現在に至る。室内楽、スタジオ・レコーディングでも活躍中。

⑨板倉 均(ヴィオラ)

6歳からヴァイオリンをはじめる。武蔵野音大でヴィオラを磯良男氏に師事。1972年9月から'73年7月まで東フィルの首席ヴィオラ奏者をつとめ、'73年9月からドイツに渡り、ロイトリンゲン市立交響楽団に5年間入団。エンリック・サンチャゴ氏に師事。1979年帰国。1980年リサイタル開催。ソロや室内楽を中心に活躍している。

使用楽器 A. Delanoy 1880

⑩飛山宣雄(チェロ)

東京芸大卒。同専攻科修了。広田幸夫、カプチンスキーの両氏に師事。'70年3月まで、東京芸大講師を務めた。ヴィヴァルディ合奏団創立時からのメンバーで、約20年間、チェロのトップ奏者を務める他、協奏曲のソリストとしても多くの交響楽団と共演、リサイタルも行っている。'71年'73年'77年と、ヴィヴァルディ合奏団のヨーロッパ公演に参加、オーストリアでは、ヴィヴァルディのチェロ協奏曲のソリストとして電波に乗った。

使用楽器 N.F. Vuillaume 1860

⑪寺井庸裕(チェロ)

東京芸大卒。同大学院卒。菊地俊一、堀江泰氏、三木敬之、レイヌ・フラシヨの各氏に師事。'77年よりヴィヴァルディ合奏団メンバーとして各地で活躍、その他室内楽・アンサンブル活動に意欲を見せ、現在、イソ弦楽四重奏団のメンバーでもある。

使用楽器 Andre Castagneri 1737

⑫今村 晃(コントラバス)

東京芸大卒。今村清一、江口朝彦の両氏に師事。'67年よりヴィヴァルディ合奏団メンバーとして各地で活躍。'71年ヴィヴァルディ合奏団の第一次ヨーロッパ公演に参加。'76年から'77年にかけて、文化庁在外研修員として西ベルリンに派遣され、ベルリン・フィルの首席奏者、ライナー・ツェパリッツ教授に師事。現在、東京都交響楽団のコントラバス首席奏者。

使用楽器 W. Jaura 1838

⑬前橋由子(ピアノ、チェンバロ、チェレスタ)

「自由学園幼児生活団」で5歳より音感教育とピアノを始め。桐朋学園子供のための音楽教室で大島正泰氏に師事。東京芸術大学ピアノ科で永井進、田村弘、黒沢愛子の諸氏に師事。卒業後「NHK新人演奏会」に出演。

現在、後進の指導や演奏活動にあたり、テレビ・ラジオの放送出演や伴奏でも活躍している。

⑭木村茉莉(ハープ)

昭和40年パリ国立音楽院卒。昭和38年～44年フランス留学。ヨセフ・モルナール、ジェラルド・ドゥヴォス氏に師事。昭和44年日本フィルハーモニーに入団。その後、新日本フィルハーモニー結成と同時に入団。現在は新日本フィルハーモニーを退団し、アンサンブル「ヴァンドリアン」のメンバーとして活躍中。

⑮宮本明恭(フルート)

東京芸大を経て、昭和38年プラーハ音楽院卒。昭和33年～39年チェコスロバキア、スイスに留学。吉田雅夫、アンドレ・ジョネ氏に師事。第26回音楽コンクール管楽器部門第1位。現在、NHK交響楽団メンバー。山形大学、国立音楽大学、日大芸術学部講師、NHK学園講師。

金のフルートを使用。

⑯湯川和雄(フルート)

昭和41年東京芸大大学院修了。吉田雅夫、川崎優、小泉剛氏に師事。都響主席奏者、日本フルート協会理事。毎年リサイタルを実施するかたわら、地域（我孫子、小田原）の室内楽活動に力をそそいでいる。

⑰堂阪清高(ファゴット)

幼少の頃よりピアノを学んでいたが中学生時代よりクラリネットを始め、大橋幸夫、三島勝輔両氏に師事した。1963年東京芸術大学附属音楽高校クラリネット科に入学すると同時に、三田平八郎ならびに父堂阪清吾にファゴットの手ほどきを受ける。1966年、東京芸術大学クラリネット科に入学。第37回毎日・NHK音楽コンクール、クラリネット部門に入選し、翌年第38回同コンクールにおいては再び入選を果たした。1970年同学を卒業すると同時に同大学院ファゴット科に進み、又東京都交響楽団に奏者として入団。1973年より同団の首席奏者をつとめているが、生来の万能選手的性格を生かした、ソロあるいは室内楽そしてバロック奏者としての広い活躍は多くの聴き手の心をつかんでいる。

⑱似鳥健彦(オーボエ、イングリッシュホルン)

東京芸大卒。ユルグ・シェフトライン、梅原美男氏に師事。現在、NHK交響楽団メンバー、玉川大学講師。

使用楽器「デュパン」は日本に5本しかない楽器。

⑲千葉直師(クラリネット)

昭和45年東京芸大卒。同時に東京都交響楽団に入団。昭和46年9月オーストリア国家費留学生としてウィーン国立アカデミーに入学。R. イエッテル、A. プリンツ氏に師事。昭和49年ウィーン国立アカデミー卒業と同時に帰国、東京都交響楽団に再入団。昭和54年NHK交響楽団に入団。

使用楽器 ブュッフエ・クランボン

⑳星野 正(クラリネット)

東京芸大及び同大学院卒。在学中、安宅賞受賞。1972年、第41回毎日・NHK音楽コンクール 第3位。1977年渡米、インディアナ大学音楽学部助手としてクラリネットおよび室内楽の指導にあたるかたわら、ヤーノシュ・シュタルケル氏等の指導するアーティストディプロマコースにて研鑽。ニューヨーク、シカゴ等での演奏会に出演、ニューヨークタイムズ紙等で好評を得た。1981年、管楽器奏者として初のアーティストディプロマの称号を得て帰国。オーケストラ、室内楽、独奏、そして吹奏楽と、広範囲にわたって活躍している。

㉑前田信吉(ファゴット)

昭和41年東京芸大卒業後、昭和49年～50年西ドイツに留学。西ドイツ国立ハノーバー音校修了。クラウス・トゥーネマン、三田平八郎氏に師事。現在、東京芸大講師。アンサンブル・バロック・ド・トウキョウを結成し活躍中。

使用楽器 ヘッケル



日本の詩

以前の話になります。あるTV番組に、東京で一、二といわれるホテルの料理長^{シェフ}が出演し、アナウンサーの質問に答えていました。今フランスでは、多少下火になったとはいえ《新料理^{ヌーヴェル・キュイジーヌ}》などと称する料理がブームでありまして、なんのこたあない、懐石風の、つまりですね、あまり手を加えぬ料理を少量、料理に較べりや大ぶりすぎる皿にチョコッと置いて、なんとなく東洋の神秘を感じさせる具合に盛りつけ、結構、ダイエット・ブームも加わって、新しモノ好きの間でウケているとのことですが、やはり本流は、ソースに工夫をこらした伝統的な料理です——などと話しておられる斯界の第一人者、御尊顔もなるほど、開高健氏を更にふくらませたおもち、テラテラと油光りする風情は、やはり毎日の食生活も、「鴨のオレンジ・ソース」やら「舌ビラメのムニエール」やら、さぞ旨いの喰うてんのやろな、と思いつつ眺めていれば、やがて、アナウンサーの間に「自分の食事は、もう、簡単なんですよ。家内の作った普通の惣業ですね。焼魚とかオシタシとか。お茶漬もよくやります。好きだから。」とおっしゃる。ウム、と思わず唸ってしまった。わかるなあ、そのキモチ。ぼくらだってさ、ホラ、勿論、「高級フランス料理」など滅多に口に出来ないけれど、ちょっと洋風な料理やら手の込んだものなど続けば、ムショーに単純な、素朴なオカズ、キンピラとかヒジキの煮つけ、芋の煮っころがしやキュウリとナマリの酢の物なんぞを、こう、体が欲しがるってカンジ、あるじゃないですか。やっぱあるよなー、とTV見つつも、大いに共感を禁じ得ないのですた。何を言いたいかといえは、音楽、なのですが、これにもそんなの、あるじゃないか、と思うわけで。つまり、もっぱらブルックナー、マーラーを聴くというヒトも、或いはとりわけウィリー・ネルソン、ビリー・ジョエルに熱中といったヒトも、実は全く別なところに気恥かしくも心に触れる歌があって、聴けばジーンとしてしまうような（だからこそ逆に聴くのがこわいような）音楽、それが、ま、ソノ、いわゆるこのディスクに収められたテの、日本の歌じゃないか、と思うわけです。たとえば昼さがり、開いて間もない銭湯へ行きますわね。高窓から陽が射し込んでくる。で、ガラーンとした湯船につかれば目前の大壁画。富士山を背後に、青い海、白い砂浜、緑の松原が拡がりまして、なにやら帆かけ船まで浮かんでおります。これだけでも、なにやら心が溶けてくるような心持ちになってしまいますが、更に加えて、小声で「浜辺の歌」なんぞ口ずさんでみれば、もうジーンと臉が熱くなり、はしなくもやるせなくなってしまいます。

ただね、ここに収められた歌、いってみれば今の日本人にとって心の原点ともいえる歌のかずかずが、調べてみれば実は、そうそう古いものではないということに気づきます。明治のはじめ海のむこうから押し寄せてきた文明開化の波は、当然、音楽にも及ぶ。洋楽を取り込もうとする気概は、音楽教育となってあらわれます。明治14年（1881）から17年にかけて編集された「小学唱歌集」には、早くも「螢の光」「庭の千草」といった外国曲が、日本語の詩を伴って登場します。こうした教育をうけた日本人が、洋楽の手法を修め、消化して、自国の音楽を作るまでには、あとしばらくの時間が必要でした。

やはり、大正時代から、とみていだろう。弘田龍太郎、山田耕作といった傑出した作曲家達の出現、文部省による国家的プロジェクト《尋常小学唱歌》の編纂、詩人鈴木三重吉、北原白秋、西条八十たちを中心とした雑誌《赤い鳥》の童謡運動…。こうした大きな波が、日本人の感性に強く訴える数多くの名作を生みだし、唱歌を通じて音楽的な感性をゆたかに眼覚めさせていく、こ

のディスクに収められた歌の多くも、この時代に創られ、広まったものなんですわ。これこそが日本人の感性、とまで思える歌が、実は生まれてこのかた、たかだか70年しか経っていないという事実。このことは私たちに、これら珠玉の歌の数々がいかに日本人の心情を見事に掬いとった名作であるかの証左に他ならないと同時に、たかだか70年で原日本的なイメージを抱き、心の拠り歌と思い込んでしまう私たちの感性の移ろいやすさをも、教えてくれるのじゃないだろうか。

ここに収められた歌のいくつかは、現在もなお小・中学校の教科書に載り、今の子供たちにも歌われる。「でもさー、ゼーンゼンウケないんだわあ。クライっつーか、インキっつーの？子供たち元氣なくなっちゃうし、声も小さくなっちゃってさ。そこいくと今の歌は違うわよー、音程とっばずしてでもとにかく大声で歌ってさ。すっごく楽しそー」と、小学校で音楽のセンセーやってる友人(女)が教えてくれました。こりややむをえない、と思うのね。ぼくらが小さかった頃、これらの歌詞にある山のお寺の鐘が鳴る夕暮れや、小鮒つれる小川が、身近にあり、或いは想い描くことの可能な近さにありました。そうした情況が、今はもう、完璧になくなってしまっているのだもの、子供たちにとってこれらの歌は、イメージを仮託できる範疇をとうに越えてしまっているのだ。白砂青松がキマリだった銭湯のペンキ絵も、最近では高層ホテルを背景にフェニックスそよぐビーチ、沖にはサーファー達——といった絵に変わりつつあるという。母親が握るおむすびを知らず、ハンバーガーやスナック菓子をおやつにして育つ子供たちが、20年30年先に心を寄り添わせる歌を口ずさむ時、それはもう、こうした歌ではなくなってしまっていることだろう。そんなことを思いつつこのディスクを聴いていれば、ここに歌われる懐かしい風景は、光に満ち、消えかかる蜃気楼のように、幻想の地平に見えかくれるのでした。

このディスクで美しい演奏をきかせてくれる新ヴィジュアルディ合奏団は、日本では数少ない常設の室内オーケストラとして活動する団体。大きなオーケストラのメンバーが臨時に集まって編成されるアンサンブルとは違い、気心の通いあいが、肌理の細かい、息の合った合奏を生んでいる。1961年、ヴィジュアルディ合奏団として誕生、発展的に改組され、「新」を頭に冠して今日に至っている。当初はその名称にあるように、ヴィジュアルディとその時代の、いわゆるバロック音楽をレパートリーの中心としていたが、活躍の場の拡がりはその曲目にも及び、古典派から現代作品に至るまで、柔軟で力に満ちた演奏をきかせてくれる。その演奏レヴェルの高さは、数次にわたるヨーロッパ演奏旅行での高い評価からもわかるように、国際水準に達しており、日本を代表する室内オーケストラといってよいだろう。編成は7ヴァイオリン、2ヴィオラ、2チェロ、1コントラバス、1鍵盤（チェンバロ他）の13人だが、曲目によって他の楽器を加えるシステムをとっており、このディスクではフルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット、ハープを加え、厚みのある華やかなサウンドを作っている。

指揮者早川正昭は同合奏団の創設者。東京大学及び東京芸術大学で学び、作曲を長谷川良夫、指揮を渡辺暁雄に師事。結成以来、同合奏団を手塩にかけて育て、磨きぬかれた一級のアンサンブルに育てあげた功績は大きい。作曲家としても「レクイエム・シャーンティ」「祈り」など、海外でたびたび演奏される作品を作り、注目される存在。このディスクに聴くアレンジも、彼の手になるもの。

「宵待草」「赤とんぼ」「出船」の笛は、赤尾三千子さんの篠笛。高校3年の時、ラジオで耳にした横笛の響きに感動、国立音楽大学で楽理を学ぶかたわら、龍笛奏者芝祐靖に師事。1972年、小沢征爾指揮のサンフランシスコ響と共演して絶賛を博す。独奏、オーケストラとの共演、雅楽、鬼太鼓座とのジョイントと、邦楽の枠にとらわれることなく、ジャンルを超えた活躍は、和笛の地平を拡げて新らしい可能性を示すとともに、和笛の魅力をぼくらに教えてくれたといってよいだろう。’83年、芸術選奨文部大臣新人賞を受賞している。

「浜辺の歌」「早春賦」の2曲で、しゅうさえこさんの歌がきけるのも楽しみのひとつ。フルネームより「さっこおねえさん」といえば御存知の方も多いはず。あのNHK「おかあさんといっしょ」の、うたのおねえさん（第14代）なのだ。’81年からの2年間、子供たちと一緒に歌い遊ぶさっこおねえさんの笑顔は、TVを通じて、子供たちにとどまらず、おかあさん（おとうさん？）までも、すっかりファンにってしまった。その彼女、実は東京芸術大学声楽科で学び、芸大安宅賞を受賞した経歴を持つ、クラシック畑の人なのだ。ここではその本領を発揮、さわやかで気取りのない歌唱をきかせてくれる。

最後に曲目について簡単にメモを記しておこう。

宵待草 抒情画家として人気のあった竹久夢二は、一方で多くの優れた詩を残している。大正2年発表の詩に、ヴァイオリニストとして活躍していた多忠亮が付曲し、大正7年に発表。わずか3行の詩に、若き日の恋のやるせなさが込められている。

浜辺の歌 「宵待草」と同年に発表。国文学者林古溪の詩に、「カナリヤ」の作曲者でもある国立音楽学校教授成田為三が付曲。後に検定を通り、唱歌教材となる。

夕焼小焼 大正12年「あたらしい童謡」に発表。詩は野口雨情に師事した中村雨紅、曲は長野師範学校の教師だった草川信。

出船 ハープのアルペジオによる前奏にのって篠笛が美しい。大正11年勝田香月（詩）、杉山長谷夫（曲・「花嫁人形」も作曲）によって創られたが、昭和3年、藤原義江のレコードが発売されて女学生の間に広まった。

荒城の月 中学用唱歌教科書の課題詩（土井晩翠）に瀧廉太郎が曲をつけて応募、明治34年に発表された。重厚な弦の前奏がヴァイオリンの独奏を導く。

夏の思い出 この曲だけが第2次大戦後の作品。新しい抒情に満ち、近代日本を代表する歌曲のひとつ。江間章子・中田喜直により、昭和24年、NHK「ラジオ歌謡」のために作られた。

早春賦 大正2年、検定教科書「新作唱歌」第3集に収められた。吉丸一昌の詩に、中田喜直の父・中田章（当時東京音楽学校教授）が作曲したもの。

赤とんぼ 大正10年作。三木露風・山田耕作という当時第一級の2人による童謡。篠笛、ハープ、ヴァイオリンとメロディが歌いつがれてゆく。

椰子の実 作家・歌人島崎藤村の詩集「落梅集」に収められた詩に、大中寅二が付曲。NHKラジオ「国民歌謡」で、昭和11年に発表された。

故郷 「おぼろ月夜^{もみじ}」「紅葉」「春が来た」「春の小川」等の名作を残した高野辰之・岡野貞一のコンビによる文部省唱歌。大正3年作。

真庭 健



録音に立合って

江川三郎

るかも知れない。サービスのローコスト化などと思ったりする。しかし実際はその逆である。東芝EMIにある旧譜の見直しと、マスター・ロールにある音源のより完全なカッティングと製盤による刊行なのである。

これからは私の DAM レコードの制作スタッフについての推察ではあるがまあ聞き流していただきたい。10年間のレコード作りを続けているうちに、彼等はレコードは注意深く作ればもっとよい音になるという点に気付いた。表面的には45回転、厚盤という処理になる。しかし、カッティングからプレス完成までの細かな作業の一つ一つに音を作りあげる、いや正確にはマスター・ロールにある音を失わずに製盤できるというノウハウをスタッフは積みあげていったと考えられるのである。

そしてこの10年間の過程のなかでデジタル・オーディオ、さらに CD が生まれた。DAMレコードとその背景にある第一家庭電器は販売サイドとしてこの新しい媒体に積極的に取り組むことになった。ところが、DAM オリジナル・レコードの制作、それに CD 新譜を試聴するほどに、どうもこの音は納得ゆかぬところがあることに気付いたようなのである。

私自身は発言できる場所ではたえず CD の音について一人淋しく不満を述べているつもりだったが、意外なところに DAM レコードという心強い仲間がいたのである。

こういって、いったいお前は CD の音のどこに不満があるのだ。自分にはノイズは無いに等しいし、音はハッキリくっきりしていて何んの不満なく聞える。という方が多いに違いない。私もたしかに CD の音、デジタル・サウンドについては皆さんと同じように聞えているのである。ところが、くっきりと音の輪郭を表わすことはよいことに違いない。音の本質の一面だ。音をくっきりと表現したい場合はそれでも済むのだが、物とか音の表面には微細な凹凸や生ぶ毛のような細部の変化がある。画の要素でいえば順光では目だたぬが逆光になるとたんに今まで見えなかった細部が輝き出す。そして物体の存在感を引き立たせるものである。今日までのデジタル・オーディオは順光的な音の表現はまことに優れたものであったと思える。大勢の人達が評価していたのはこの点であろう。ところが、音の記録は画とは違ってもともと枠という限定が少ないのである。たとえステージという枠があったとしてもそこから溢れた音は響きとなって彼方と散っていく。われわれはステージを順光的なとらえ方をしても、そこから発した音は逆光的な要素、響きとかホールトーンになってわれわれの知覚に戻ってくるのである。この点を無視しても音や音楽は成り立たないわけではないが音の正確な姿でないことはたしかである。

音の細部を表現する記録媒体の要素としてまずダイナミック・レンジ（小から大音量までの幅）があげられる。デジタル・オーディオはこの点では理屈のうえでは十分な幅をもっているはずである。次に周波数特性、下レンジと呼ばれる音域幅があげられる。この点では従来のアナログ記録に比べてデジタルの場合は周波数の上限は 20KHz でびたりと打ちどめであるからこの点に大いに議論の集まるところである。事実、若者達には正弦波の定常音では 20KHz を越え 23~24 KHz まで聞える人はざらにいる。私などは自慢にはならぬが定常音のテストでは 15KHz あたりで早そうに聞えなくなってしまう。するとデジタルをやる人達からは 20KHz の上限で充分であるはずだという意見が出て来る。ところがである。私という人間の一般的な聴覚サンプルである者が意外な音の事実に出くわしたのである。

それは私達の身の廻りに多くある蛍光灯の現象である。だから皆さんも同じように確められることだ。蛍光灯はその動作のため

に安定器というチョーク・コイルを持っている。古くなった蛍光灯の「ジー」と発音しているトランスのような部品だ。この「ジー」音が耳に聞えるようではそれはもううるさいという点で問題だが、その雑音が耳につかなくても実は音としてわずかに部屋の中を漂っているのである。この雑音のなかには 20KHz 以上の高い周波数成分もわずかに含まれているものである。そこで蛍光灯をつけた時の部屋の会話のニュアンスと消した時の音の差を聞き比べてみる、これは明らかに蛍光灯の無い場合の方が音が澄んでいるのである。人びとは、こんな実験をするとすぐに暗くなった時の心理的影響が聴覚を変えたのだと考えたがる。しかし、人間の五感のなかで聴覚は生存という第一次的な役割を果たしているということから大変確実なセンサーでめったに間違いは起さないのである。もし視覚に聴覚が惑わされるとするならば明るい日中に今のことを試みればよいことだ。蛍光灯の意識しえない雑音と人間の会話、いずれも非定常音で、音楽の音と同類のものである。これらは干渉し合って空間の音として合成され新しい響きを作り出す。この時に定常音が聞えないとされた音域の高い聴取領域も参加して音の認識をしていると考えた方がよいのである。

CD の再生範囲にない高い周波数成分が一般人の音の知覚に参加しているということは雑音という日常的な現象から証明できたとする。しかし、それらは音の心地よさとは反対のマイナス要因である。では実際の音楽の場合に雑音が分布しているような高い音領域が果して必要かどうか再び議論の対象となって来るのである。この点に関しては私は今だ証明する手段は持っていない。だが、世の中の物理現象はたえず作用と反作用の面を持っており、雑音という悪さの面があれば、その反対の良さの面を持っているに違いないと素直に考えるのが順当ではなからうか。デジタル・オーディオの音について輪郭がはっきりしてはいるが、細部のニュアンスに欠けるというのは、人間の持っている超高域の知覚能力を無視した結果がそうさせるのではないかと推測してみても悪いことではないのである。

CD やデジタル・オーディオのもう一つの問題、これは初めに書き出したごく最近の CD プレーヤーの音の変化についてのことだ。理屈のうえではダイナミック・レンジは大きいとされている CD の音楽が、実際の音楽のダイナミズムに比べて動きが鈍く感ずるのである。DAM のメンバーのなかには「ミッシェル 76/45」とその CD 化の二つのソフトを持っておられる人がわずかに居られるだろう。実はこれは今回のこのレコードと同じく世の中で数少ないアナログとデジタルの同時録音のサンプルなのである。この比較によってアナログ盤がいかに人間の声の細部を正確に表現出来るものかということを知ることが出来る。とくに東京荒川少年少女合唱団の部分で誰でも簡単に判断できる。

この二つのソフトの例ばかりでなく、現在市販されているアナログ録音の旧譜の CD ソフトでも似たような現象をつかむことが出来る。それらはジャズ、クラシックに関係なく器楽と人間の声アンサンブルした音楽がとくに理解し易い。面白いことに、アナログ録音を CD 化したものに共通していえることは器楽のアンサンブルは同じ録音かと疑ってみたくなるほど一つ一つの楽器の音はくっきりとしてアンサンブルもきれいに聞えてくる。この点では私もデジタルの音のよさを認める。ところが、それらに和唱する人間の声という話が違って来る。アナログ盤の LP レコードからは人間が意図した声のコントロールのテクニックが聞き手に伝わって来るのに反して、CD の場合は抑揚を押えた平坦な歌唱に聞えて来るのである。これが CD だけ聞いているとこんなものかとあたりまえに判断してしまうのだが、いったん同じアナ

このレコードの録音と製作がスタートしはじめた時と、発刊の時期にはさまれるように東京晴海の見本市会場で'84年オーディオ・フェアが開催された。昨年まではビジュアルな部門まで吸収してのデモンストレーションで目まぐるしき聞き苦しさに悩まされたが、その反省もあって今回は聞くことの意味を求めたショーになっていた。音響的な進歩を聞かせ見せるというなかで私は一つの大きな変化に気が付いた。現在、音響の商売としての主流になりつつある CD プレーヤーの音質が少しずつ変化しはじめたのである。

今まで、私は新しいデジタル・オーディオについてたえず反対の立場をとって来た。その開発の立場から説明される理屈と現実に私たちが聞くことの出来る音とは大きなへだたりがあったからだ。とにかく音ないし、音楽を聞く道具として私の心を和ませてくれるものが無かったからである。デジタル・サウンドでは観光的興味の耳目を驚かせるといった音ばかりであったのである。観光的興味も価値の求め方の一つではあろうが、家で音楽を楽しむという日常的な目的にはそぐわないと思っていたのである。

ところでオーディオ・フェアで聞きつけた CD プレーヤーの音質とはいったいどんなものであったかを説明しなければならない。それはソニーとトリオのブースで体験したことである。フェアという音響的には条件の整っていない場所ではあるが、私の耳には CD の演奏のなかから違和感の少ない音が聞えて来たのである。違和感のないということをもっと普通に言えば今までの LP レコードにある音といってよいだろうか。さらに具体的に言えば、アナログ・オーディオでは左右のスピーカーの中央ばかりでなく、その外側にまで音像の定位やホールトーンが広がるという特性が CD 演奏から少しずつ現われはじめた。

私は早速、ソニーやトリオの本音を聞かせてくれる技術者に質問を浴せた。この CD プレーヤーの音質は以前とは違って聞えるが何故か？。答えは極めて簡単、こちらの気が抜けるようなものであった。片や、プレーヤー内の電磁的誘導を極力少なくすることを考えたとのこと。他は、コンピューターがらみの解析ばかりでなく、アナログ・オーディオのノウハウを CD プレーヤーに注入したというのだ。それらは電気的な物の考え方をするとき、ないしは物を作る時に基本的に考えなければならなかったことばかりだ。そうした点からはデジタル・オーディオ、ないしは CD という事がらは新手法だからよいのだという強引で技術エゴの考え方があったのだと考えられる。

私がこの場で何故このような話を引き出したかは DAM レコードの毎回の愛聴の方がたにはうなずける点があるかも知れぬ。このシリーズは回を重ねて今年の 6 月で 10 周年を迎えた。レコード愛好者のサービスとして始められた企画が単に永続きしているばかりでなく、内容に意味を持つようになったことをわれわれは知らねばならぬことと思う。

たまたまのカートリッジの購入でこの DAM レコードを手にした人は、「旧譜の 45 回転化」「当事者のお遊び」と見る人もおられ

ログ盤で聞くと愕然とさせられるのである。早い話が上手な歌い手が下手に聞えてしまう。これは音質がよい、雑音が少ないということよりもっと根本的な問題なのである。くり返していうとCD盤だけを聞いていると気付かぬことが、同じ演奏のアナログ・マスターから起したLPだと判断がつくという事実を無視してはいけないということである。

以上のことはDAMレコードの制作スタッフと私が打合せていることだけでなく、私自身の判断なのである。そして、このことはいくつかの現象のサンプルがあり、世の中の他の人達の体験に照らし合せてもほぼ同様のことがいえるのである。但し残念なことにその現象について学問的なデータが今のところ取れないのである。

ところで、かなりの字数にわたってデジタル・オーディオとアナログの音について書いて来たが、実はこのDAMレコードのコンセプトには立場上ははっきりとはいひ切れぬがデジタル批判の基盤があると私は考えているのである。前にも述べたように旧譜の見直しと丁寧な作業処理は既発売のレコードには現われなかったレコードの細部の表現が聞え、ひときわ音楽の新鮮な感興をよぶことが体験できる。それと同時に永い間録音という作業にたずさわって来た人達には、これはデジタルでは表わせない音の分野だということがピンと来ることは、簡単に想像出来ることである。DAMレコードの一連の発刊とスタッフの音の追求姿勢から、いわず語らずに私達が感ずることが出来るのである。

今、私達はこのアナログ・レコードを手にして楽しんでいるが、ほぼ時期を同じくして同時にデジタル・レコーディングの並列録音したマスターからのCD盤も聞けるはずである。かつてDAMレコードが「ミッシェル」で行なったのと同じ手法である。だから、私が前述したことはたぶん間違いなく皆さん自身の耳で確かめることが出来るはずだ。

ところで、初めに、'84年度の後半に発売され出した一部のメーカーのCDプレーヤーには今までに無い音楽のニュアンスの再現、ないしはアナログ・プレーヤーで聞ける音の自然さが出はじめたといった。こういうと、技術的に詳しい人は、説明に矛盾があるのではといわれよう。つまりデジタル・オーディオでは従来のアナログの伝送系の中の録音媒体にデジタル要素を直列的に入れるから再生系のプレーヤーのデジタル要素がよくなったからといって、同じ技術仕様のデジタル録音が今までのままだったら同じことではなかろうかと。私自身も最初はそう考えた。しかし、今までのオーディオ体験に当てはめてみると簡単に解ける問題であることが考えられるのである。私達の使っている現在のシステムで例えばアンプ、スピーカーを他の機種に変えてみる。すると音は確実に変化する、理屈ではアンプやスピーカーに入力される入力系に近いところの変化、質の向上ほど音の向上効果があるはずなのだが、実際は一番最後のスピーカーを変えても音の本質的変化が起ったように感ずる。こうした現象は音というものがわれわれの聴覚は測定し得ない極微のレベルまで聞きとっていると考えた方がよさそうだ。

こうしたCDプレーヤーの変化から見て、現在のデジタル・オーディオの技術仕様はそのままでも録音系、再生系にわたっての見直しを行なえばかなりのグレードまで高められると予測できるのである。デジタルだから、信号を数値変換したのだからこれはどうにも変えられない絶対的なものであるというエゴ的な考え方はデジタルはやってゆけそうにもないのである。人間の作る道具であるからいつも完璧にはなり得ない。たえずその場、その時期

で不具合が見付かったら修正しなければならない。デジタル屋さん達は頑張ってください。これは単にオーディオの世界ばかりでなく人間が拘わるあらゆる分野について共通していえることのように思うのである。

今回の録音についてはDAMスタッフからその制作プロセスを追ってリポートしてほしいという依頼があった。だいたい、プロの仕事の場に他人が立ち入るというのは早い話、仕事の邪魔であってよいことは何もない。ところが、DAMスタッフは東芝EMIに話を付けて立ち合いを認めてもらったのである。そこには企画者のレコードに対する意図をリスナーに充分に伝えたいという意味であろうと考えられる。

そもそも、レコードというのは「開けてびっくり玉手箱」風のブラック・ボックスである。私達が自分のプレーヤーで針を溝に落して初めて結果が起る。セミプロないし、知りたがり屋は演奏家がこうしたとか、ミキサーがこう音を変化させたであろうと推測し楽しむこともあろうが、多くはレコード会社のイニシアティブで物事が進んでゆく。

これも'84年のオーディオ・フェアのことであるが、その歴史のなかで初めてカッティング・レーサー（ノイマンVMS-70型）が会場内で実動された。同じくCDのプレス機も展示と実演があったが、こちらはプラモデルのプレス機を見ている機械的な興味だけであった。これに対してLPのカッティング・レーサーの実演は人間が道具を扱う面白さがあって展示そのものが絵になっている。それと同時にカッティングされたラッカー・マスターは直ちにプレー・バックされる。視覚的に目前で切り終った溝から出てくる鮮度の高い高品質の音に、多くの人達が驚いていた。実はその現象は見た目から来るのではなく、実際にプロの世界ではあたり前に体験されることなのである。ところが、今までのレコード業界はその音質はいかに鮮度が高くても、作業工程の一部であってこの部分をお客様に売るわけにはいかない。だからむしろ中間工程は一般的に公開しない方がよいというのがどのレコード会社でも同じように考えることであった。

ラッカー・マスターからプレス工程へと移行するまでに失われる音のよい要素、例えば鮮度と表現される部分はとても元通りに取りもどせるものではない。そこで多くはわれわれのアンプにもあるようなおなじみのトーンコントロールを使って元に近づくように修正する。つまり最終商品というレコードになった時に元通りに近いようにと考えるのだが、実はそううまくいかない。われわれが再生系でもトーンコントロールを使うとその目的が低音増強であってたしかに低音は豊かになったが、何も作用していないはずの高音域が曇って鈍い音になってしまった。こんなことがよく体験される。これとまったく同じようなことがレコード作りのなかでひんぱんに起るのである。

そこでDAMレコードジャケットの一番最後を見てもらいたい。そこにはNon Limiter/Non Equalizerと但し書きが付いているはずだ。文字で書けばそれだけのことであるが、作業上はオペレーターとして気の抜けぬむずかしいことなのである。

リミッターなしというの他にあまり例のないレコードだ。それも45回転盤だからアナログ・レコードでは世界最大級のダイナミック・レンジを持っているはずだ。それは盤面を目で見れば溝のうねりの大きさを判断がつくはずだ。

私が立ち合った時にでも東芝EMIとDAMスタッフでダイナミック・レンジ幅の1db、2dbのところで押し問答をしているのが見られる。75dbを越すところで1dbの差は口をぬぐってしまえばも

ともと「玉手箱」だからどうしてもよいようなもの。しかし、ダイナミック・レンジの拡大は音質の差以上に音楽の生きいきした味を伝えてくれる要素だけにDAMスタッフはねばりにねばってカッティング・サイドに願っていた。

話は前後するが、音の本質を決めるのは録音スタジオである。DAMレコードのオリジナルレコードのクラシックは全てホール録音になっている。レコード作りの作業の進め方からいえば、機材が整ったスタジオでやれば話は簡単だ。費用も当然安上りにゆく。今回のように弦のパロック・アンサンブルを中心とした録音ならスタジオで行なっても出来ないことはない。ところが演奏家、ホール、録音の三者の都合を縫うようにスケジュールを組みあげて録音を完了させる。大変な作業を行なっている。現に私自身は音楽之友社ホールで行なわれた録音スケジュールには立ち会えなかったくらいである。

そんなにまで苦勞してホール録音をしなければならない理由はなんだろうか。まず、あげられるのは演奏サイドの問題である。ホールに響く自分達の響きを聞きながら演奏できるというのは当然とはいひながら演奏の自然な姿である。これがスタジオ録音となるとスペースが狭くなるからスタジオ自身の響きを出すと音が混濁するし、やっている本人達が音圧ですぐに疲れてしまう。いくら上手なミキサーが人工的エコーを附加するといってもアンサンブルの組立てに苦勞なのは目に見えている。

9月15日の音楽之友社ホールは石造りの壁面とビルの3階部の天井高を持つスペースで小ホールながら豊かな響きを持っている。だがワンポイント・マイク主義のこのレコードのミキシングにはやはり空間の狭さを感じられる。とくに弦以外の楽器に立てたマイクのレベルをあげてその一つずつのエコー感の調整に苦心をされたあとがある。このホールに対してはクラシックのアンサンブルよりもソロ・リサイタルという室内楽用という設計本来の使い方が向いていると考えられる。

一方、9月18日に行なわれた荒川区民会館大ホールは約1500名収容のワンフロアの本格派である。こちらは私も演奏会、録音ともに初めての体験である。客席に人が入らない録音だけの場合は残響としては時間軸の長さはよいが、中音域に響きが集中している。この場で一人ぼっちで音楽を聞くと客席の中央からステージまでの中間の位置、つまりかなり前寄りでないステージからの直接音とホールの残響とがバランスしない。だが、この状況は演奏家と録音サイドにはまたとないよいコンディションであるはずだ。中間のカッティング・プロセスでもこの二つのホールの差はよく音となって現われている。

この録音に立ち会って、私は興味深い体験をした。録音スタッフはあまたの機材を楽屋に収めて演奏家の楽屋入りの前にチューニングを行なっている。セッティングの時にデジタル機器、マスター・コントロール、マイクアンプに至るまでACプラグ(100V)の方向性を決めていた。ナミキのダイレクション・ファインダーを使って電源の極性を細かくチェックしている。ACプラグの極



赤尾三千子さん

現代はフルートに代表される笛ブームである。だが私達は篠笛についてはまったく知らないといつてよい。そこで赤尾さんにまずこの点を尋ねてみる。

赤尾「篠笛は江戸の末期から明治にかけて生まれた笛で長唄の伴奏のために作られたものです。能の龍笛は竹をはぎ合せて作られますが、篠笛は竹そのものが使われます」

レコードから聞かれる篠笛の音色は高い音程でありながら素朴な響きが魅力である。私にはこの音色は江戸を越えてはるか万葉の古代にまでイメージがつながるように思える。



赤尾「昔からある竹という材質よりも、彌生時代にあった玉子型の土笛の音のイメージに近いと思います。ですから音程の不自由さ、音域の変化で起る音量の増減があります。こうした特性を曲種に合わせてコントロールするところに演奏の工夫をこらしています」

赤尾さんの篠笛を聞くと、その曲目の優しさのせいもあって簡単に吹けそうにも感じられる。

赤尾「気軽に持って歩ける楽器ですからその点はよいのですが、今日のようなアンサンブルでは仲々むずかしいですよ。例えば譜面でフォルテと書いてあっても篠笛では低音は出にくいのです。独奏の場合は風の音でフォルテの感じを出すことはできて今日のような録音ではそうはいきません」

私には「宵待草」の篠笛がソロからオーケストラの伴奏に廻った低音の進行がとりわけスマートに感じられたのだが、うまい演奏にはそれなりの工夫があつてのことだと感心した次第。

「出船」では驚くほど鋭く、フォルテで演奏された。客席で聞いた私の耳には赤尾さんの演奏家としての資質がよく表われていたと思った。ところが本番になると音程は1オクターブ下げた演奏に決定した。

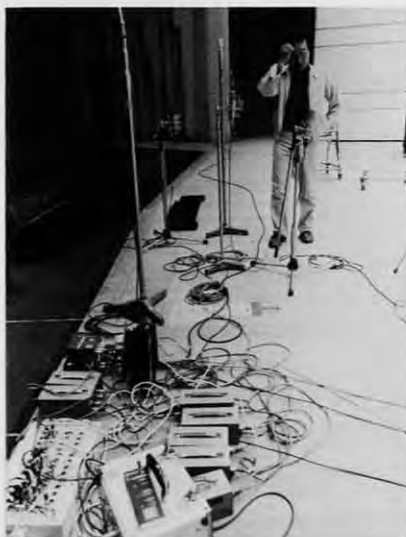
赤尾「日本の笛は音量的には世界のどの笛にも負けない大きさを持っています。録音ではこの特長を出すのは大変むずかしいようです。私の方でも工夫するのですが、「出船」ではオクターブ下げてメゾ・フォ

性が音質に影響を及ぼすというのは、実はこの私が世界で初めていい出したことでこのメカニズム解析も幸いに私自身で済ませたことである。実はこのメカニズムは私達民生用、つまり一般のステレオ機器で起る現象だけと考えていた。ところが、バランス伝送という信号の受け渡しを行なっているプロ用機器は日頃縁も薄いことであるしまったく念頭に置いていなかったのである。ところが、こうやって録音スタッフが忙しいセッティングの時間にプラグの方向性を測定して決めているということは実際の効果があればこそやっていることなのだろう。それがどのような効果になるのかは聞きそびれたが、マイクケーブルをふくめ信号ケーブル類が長くなる状況から考えて、いかにバランス伝送とはいえチェックしなければならないことなのだろう。

セッティングが済むと、録音済みのテープ、及びLPレコードを演奏してチューニングを行なっている。これは楽屋という場所に対して録音スタッフが比較基準を作っているのだということが解る。誰でもいつも使っている機材とはいえそれが新しい状況に入れば今までと異なった鳴り方をする。ところが演奏が始まってモニターから流れ出る音に私はなかなかじめないのである。私は遠慮して後ろの方に座っていたのだが、楽器の定位まではとてもつかめない。これがレコードを通じて再生だけの場合ならば、私は簡単に判断できることだと思われるのだがまったく自分の能力にあわててしまう。一日の録音が終る頃になってやっとモニター・

システムになじみが出て来たような次第である。ところが、スタッフの足もとには見覚えのあるヘッドフォンが置いてあった。スタックスのコンデンサー・ヘッドフォンのAプロである。お願いしてこの音を聞かせていただいて私はやっと安心した。録音スタッフが聞いている音、音場は私と違った感覚でミキシングしているのでなくまったく私と同じ次元で行なっているのだとわかったからだ。つまり彼等のモニター・システムは彼等の眼鏡のようなもので私とは度数が合いにくいのだ。だが見ている状況は私達とまったく同じ音風景をながめているのだということである。

こんなことを書きつらねたのも、DAMのレコード制作スタッフは企画こそするが録音の実務には手を下さない。その人達が録音プロセスにくだるように願って良い音を皆さんにとけようとしている。その努力に対してレコード作りの現場の人達が音というものを違った角度から見ていたのでは話ばかり廻りするだけである。しかし、今回の体験を通じてDAMレコードの考えと東芝EMIのスタッフとの気持はぴったり一致しており、実務上の困難さを少しずつ取り除きながら着実に前進しているということが解った。レコード業界の中では小さな活動だと思うが、DAMレコードの将来の結実は巨大なものになるに違いない。



ルテで吹きました」

赤尾さんの篠笛の音の魅力はレコードでも聞き取ることは出来る。が、それ以上にこの演奏家の音楽に対する迫力というものがある。なかから現われているように思うのである。このレコードがそれを表出させる技術的努力を積み重ねていると私は思うのだが。そして再生系の装置についてもわれわれは努力と工夫をしてみたいと思うのである。

よけいなお世話といわれるかも知れぬが、ステレオ装置の音を本質的に改善させる方法がある。それはレコードを電気の力でなく人間の指先で廻す。とくに45回転レコードは廻しやすい。赤尾さんの気迫の要素はこの方が出やすい。フォノモーターはいかに大切かがわかっていただけるだろう。

早川さん、新ヴィヴァルディ合奏団 +内田さん

私達、音楽マニアは音楽の演奏の真ただ中に入って音楽を聞くことはない。いつもステージと客席の関係という或る距離を保って聞いている。そうした点からは響きのたっぷりした音が好きな人達が多いのである。まず今日の録音はアナログ中心で、かつデジタル録音も並行して行なわれている。まず音楽家の立場でのアナログとデジタル音の比較からうかがってみる。

早川「旧い録音、ないしは旧い型の機器でアナログ録音を聞くと多少ばかされた部分があることはたしかです。しかし、その方が演奏について想像を働かせて聞くという楽しさがあるように思います。

デジタル録音はとくに自分達の仕事はくっきりはっきりと録音できますから自分達のミスもはっきりと出してくれます。そういう点ではたいへん勉強になる」

デジタルかアナログかのどちらを取るかは私達、オーディオ・マニアがよく演奏家に向ける質問である。しかし、たいていの場合、早川さんの答えと同じようにクールな答えがもどって来るのが普通である。演奏家はくっきり、はっきりという明解なデジタル音のポイントを評価するのである。

そこでもう一つこの問題に突込んだ質問を重ねる。私がこのジャケットで話した、声楽の抑揚の変化はアナログの方が出しやすいという論である。するととたんに早川さんから手ごたえのあるレスポンスが得られた。

早川「バロック時代の音楽にはレガートという考え方が無かった。譜面にある一音一音が音の立ち上りよく発音されるように考えられていた。それはちょうど人間が言葉を発するようなものでレガートでは意味がとりにくい場合があります。音を立ち上りよく発音するためには瞬間のなかに高い周波数

成分が含まれなければ成り立たないことを考えると、デジタルの限定された帯域では足りないことも考えられます。先だって新聞記事で人間の聴覚には実音では5万ヘルツまで聞こえるという考えがありましたが、もしそうだとするとたしかに注意せねばならぬことだと思います」

新聞で発表された実験は、民族音楽の楽器に含まれる高次高周波成分やガラスの割れる音を聞きとるには広い周波数成分が必要であるとも記されている。今日の篠笛のような音もその特質を表わすためにはアナログ方式が適しているのではなからうかと質問を向ける。

早川「西洋音楽ではバロック以前のルネッサンス音楽ないしはその楽器にはこれは東洋の響きではないかと思われる高周波成分の多い音が沢山出て来ます。それがバロック時代になると音の指向としては澄んだ濁りのない音、ビビリの少ない音になって来る。これはヨーロッパの合理主義が求めた結果なのでしょうね。たしかに音の傾向としては澄ませすぎて味わいが薄くなるという傾向は出ると思います。ちょうど米をとぎ過ぎて白米になりすぎると味わいに欠けるといったものでしょうか。しかし、その傾向はあったとしても、演奏上の工夫で音の変化をつけて響かせるのが私達の音楽家の仕事の一部でもあります」

話がはずんで来たところで早川さんの編曲手法についてうかがってみる。そもそこのアルバムはDAMレコードの企画スタッフの永年の夢であった日本のメロディーで一枚をまとめるということであった。優しいメロディーでどこにでも手に入るものであると思われるのだが、やはり一連の企画の中に独自のものがほしいというのは企画者の願いなのであろう。レコード企画は10年も経つと独自の技術的手法が積み重なって来ることもあるし、このあたりでは是非ともメジャー・レーベルとも勝負したいというのがDAMスタッフのいつわらざる気持であろう。



早川「バロック・アンサンブルと日本の楽器は曲にもよりますが、比較的音楽的な融合が計りやすいのです。なぜならもともと旧いもの同士だからなのです。今回の編曲のなかでは“出船”がモダンなアレンジです

からこれは日本の篠笛と音質の点对峙関係に作られています。ですから篠笛には最初（リハーサル）では一番高い域で演奏してもらいました。それは会場では具合よく響いたのですが、ソロのマイクロフォンにはこの高い音はうまく入りませんでした。そこで1オクターブ降げて演奏してもらったわけです」

たしかに、ピッコロにも出せない独特の響きはいへんな魅力ではあったが、モニターにはこの味わいは入って来なかったのである。マイクロフォンをふくめてオーディオにはまだまだやらなくてはならぬことが沢山あるものだと感じた次第である。

この一件に関連して早川さんが面白い話をし出した。日本と西洋の違いについてだ。

早川「かつて私はピッコロも吹ける（氏はたいていの楽器を演奏する才能を持っている）ところから能管（龍笛）を習ったことがあるのです。他にも生徒がおりましたが、なかなか音が出ない。私は口を工夫してたやすく音を出すことが出来たのです。自分でもその響きはよいと思ったのです。ところが先生はそれではいけないという。出せない音を懸命に出す姿が無い。一生懸命の姿がなくて音にならないというのです。音は出ても気迫が無ければ駄目だと教えられたのです。この点が西洋の合理主義と日本の精神主義との違いでしょうね」

いわれてみると赤尾さんの演奏の姿にはこうした伝統の型が気迫となって現われていたように感ずるのである。こうした異質の楽器の対比とか人間の気迫が今回のDAMレコードでどこまで出せるか。これは楽しみなことでもあるし、われわれそれを聞く側でも装置の工夫で少しでも信号要素を多く引き出す努力をしてみたいものだ。

ここで新ヴィヴァルディ合奏団の今後の活動について尋ねてみる。この録音が済むと1ヶ月間国内の演奏ツアーが待ちかまえているそう。

早川「海外からの招聘の話はベルリン、オーストリー等からもあります。幸いに私達アンサンブルの評価は高く、ギャランティーのレートもよいのです。ですが航空運賃までもふくめて黒字にするためにはヨーロッパの滞在は1ヶ月近くならねばなりません。そうするとメンバーのなかでは日本の他のスケジュールをこなせなくなってしまう場合があり、その点だけが問題です。私達の演奏が響きのよい宮殿のロビーのようなところで出来たらと思います。演奏はどこでもよいのですがやはりヨーロッパで勉強した人達が多いですから親しんだ場所で演奏できることが嬉しいですね。それとヨーロッパの人達は音楽の楽しみ方が違います。これが私達を大変幸せにしてくれることです」

たしかに、日本の場合は西洋音楽という教養を身につけるという学問の分野に入れて

しよう。演奏をする人達は学ばねばならぬことは多いかも知れぬ。しかし、われわれ聞き手はそれをどれだけ沢山楽しむかということがポイントである。このアルバムなどはその点の橋渡しとしてはまさしく適材といえよう。

早川「私達の演奏と海外の一流団体、例えばイ・ムジチの録音もふくめてヴィヴァルディの四季を聴き比べ、一般の人達にブラインドで投票してもらったことがあります。すると私達の演奏に一番票が集まったことがあります。これは演奏の上手下手ということよりも、日本人の作り出す響きがどこか日本人の聴覚に一致する点があるためだと見えています。

これからの目標としては今だ世の中に知られていないヴィヴァルディの曲をどんどん演奏すること、それに邦人作品をもふくめて海外でやってみたいと思っています。私達はロマン派の作品でも工夫して演奏するテクニックを持っています。アンサンブルの数が少ないだけに演奏はむずかしいですが、音の純粋性を保つことが出来ますから却って細かな味を出しやすいのです。

それに、実はヨハン・シュトラウスのもうまく出来る自信があります。これも一流団体と競ってみたいことです」

早川さんの夢は大きくふくらんでゆく。合奏団の腕もさることながら集められた楽器群が飛び切り一流品ぞろいなのである。これをコンサート・マスターの内田さんに尋ねてみる。これで張り切らなかつたら楽器に申し分けなくらいの銘器群だ。

内田「私の楽器は1668年のガルネリウス。フランスで買ったものです。だいたい団員の楽器は1600年代から1700年代にかけてのイタリア物です。というのは年代が揃うと音色が整って来るのです。時おりエキストラメンバーで、この傾向と違う楽器が入りますと、そこだけ音の谷になって聴えるのです。私の他にはガリアノ、有名になったガダニーニなどが揃っています。但し弓はたとえイタリアのストラディバリウスでも駄目です。これは伝統的にイタリアよりもフランスものがよいということになっています。だいたい楽器よりも100年時代がさがった時点のものが多のです」

二昔も前の話だが、日本の一流オーケストラのコンサート・マスターがストラディバリウスを買ったということが日刊新聞の話題にまでなったことがあった。だが今日ではアンサンブルのメンバーにもイタリアの銘器が揃う時代になった。これはいかに新ヴィヴァルディ合奏団が自分達の音色を美しく整えるかに苦心しているところで、お金の問題、とか見栄で揃えたものでないことは彼等の音楽に触れてみればすぐに聴きわけられることだ。

日本は工業文明でも欧米のお株をうばって世界に活躍している。こうした面は日常的に報じられることだが、いったん文化面になる

と話題はぐっと狭まってしまう。しかし、世の中は工業的な活力も文化の発展も同じ社会のなかから生まれて来るものだ。どちらも大事にお互いに励まし合って進んでゆくべきだ。文化も文明も社会のなかでうまくバランスがとれてこそ健康的な世の中になるのだと思う。早川さんもインタビューで話したヨーロッパ演奏旅行に苦心しておられる。海外で貿易摩擦を起しているような業界がこぞって応援してやってよい時期に来ているように思う。

コンサート・マスターの内田さんにはDAMメンバーのために興味深い話がある。演奏の合い間に彼はマイクロフォンのスタンドの位置を調整したり、床におかれたミキサーのボリュームをコントロールしている。演奏家が録音スタッフの手伝いをするのはまずあるまい。すると彼は職域をのり越えて自分の気に入った音を作っているのだろうか。私はまったく狐につままれたような思いであった。だがよく見るとたしかに彼の手にしているマイクはノイマン87のようなプロの使うマイクではあるが東芝EMIのマイクセッティングとは違うラインであるらしい。中央のソリスト、それに少し離れたハーブ、チェンバロ等にマイクロフォンが配置している。

内田「いや気が付かれましたか。しかし、これはスタジオのマルチプース録音でやっていることと形が似ているので、誤解を受ける恐れがあるので積極的には話をしていません。

私達のアンサンブルは演奏会と同じセッティングで録音出来るならこのようなシステムは必要ありません。しかし、録音サイドの都合でハーブ、チェンバロをアンサンブルから遠い位置に置かれます。ほんとうはワンポイント・マイクでもこれらの楽器がはっきりとするならば問題ないのですが、現実にはそうはいきません。そこで弦のアンサンブルの人達はイヤフォンを耳につけ、それ等の遠い楽音を演奏会の場合に一致するように近づける工夫をしているのです」それにしても高級な機材を使っていますね。

内田「最初はきっかけをつかむだけでもよいと考えました。しかし、演奏してみると質の高い音でモニターしなければならぬことがすぐに解ります。ハーブでもチェンバロでも機械的にリズムを作っているのではなく、たえず音色を作りながら演奏しています。アンサンブルする相手のこうした音の動きがわからなければタイミングもうまく取れないわけです」

内田さんはもともとメカマニアなのであろう。ベルリン時代にこうしたマイクロフォンをコツコツ買い集めて持って帰ったそうだ。私はこの話を聞いて大変嬉しくなった。というのも、かつて私と同世代の演奏家達はメカニズム・アレルギーの人が多く、演奏は演奏、録音は商売のための手段と割り切った考え方の人が多かった、勢い、スタジオ仕事はやっ

つけになる。メカに興味が無ければ「どうせわれわれがいい音を出してもマイクには入らない」といったあきらめが先に立ってしまうそれでは永久に演奏と録音の両者の進歩はないわけだ。

ところが、内田さんのような若い音楽家は様子が違って来た。メカニズムの洗礼を受けて育って来たからだろう。録音という仕事でも自分達はベストをつくしていい音、音楽をマイクロフォンに送り込んでやろうという前向きな姿勢だ。これがあると無いとでは結果は大きな違いが生まれることはいうまでもなからう。新ヴィジュアルディの他のメンバー達も自然な姿で内田さんのシステムから送り出されるイヤフォンを耳にかけていた。自主的にはじめたこのシステムはまだ日が浅いそうである。しかし音楽家がハードウェアに積極的になったということの具体例はそこから音響の世界に新たな技術的アピールも生まれて来ることも予測できる。内田さんががんばって下さい。

しゅうさえこさん

モニターを通じて聞えて来る彼女の声はふっくらふくらんでいる感じ。指で押すとブルブルンとはね返ってくる母親のオッパイのような弾力性を持っている。マザー・コンプレックスを感じさせる声質だ。DAMのスタッフもたぶん私と同じような思いで彼女を起用したのではなかろうか。ところが実際のさえこさんはスリムなお姉さんでたいへんスマートである。

まず、自分の声の採点から聞いてみる。さえこ「TVやレコードから聞える自分のしゃべり声はハスキーなのにびっくりします。自分ではそうでもないと思っているのですが、やはりそうなんですね」



たしかに、若い人に多いキンキンしたかん高い声の成分はない。母性本能をくすぐる声であることはたしかだ。こうした質問をしたのも、かねがね私はステレオ装置の本質的な特性のよさを探る場合に人間の生の声がよい音源だと主張しているからだ。つまり人間の聴覚は太古の時代から人間同志の会話を聞き

取るために出来上っていたはずだ。そのために知らず知らずに訓練が積み重ねられ、音楽のよし悪しを判別する以上に人の声を聞き分ける能力を持っている。だから機械装置から出て来る人の声ができるだけ人間らしいしゃべり声をしたものがよいステレオと判断するのである。たとえ音楽がたまさか気分よく聞えたステレオがあったとしても、同じその装置で人間の会話の声が不自然だったら何か作作的に演出された技術だと判断するのである。さえこ「自分の声は自分では判らないのではないですか？最初に小さなテープレコーダーで自分の声を聞いた時にはほんとうにびっくりした！TVやレコード、ラジオで聞えて来る自分の声で、ラジオが自分らしくないと感じることが多いですね」

たぶんそれは安易なテレコやラジオで聞いたせいかも知れない。しかし、一般的に考えてみると大衆はそういう装置で音楽を楽しんでしまっているという悲しい現実があるわけだ。自分の声、ないし人間の会話の意味は受け止められたとしても、その人間らしく聞えなかったら駄目な機械だと考えておく必要があるのだ。

さえこ「今回のレコードは同時録音ですが、たまにレコーディングのトラック・ダウンに立会うことがあります。ミキサーやディレクターの方たちが意見を出して音質を調整してゆきます。すると、自分の声はこんな風になるのとびっくりするほどどんどん変わってゆきます。それは自分の声とは違っていてもその人達の仕事の範囲だからまかせてしまいます。私は歌いまわしについてだけ意見をいわせていただいています」

たしかに現在のミキシングにはイコライザー、リミッター、エフェクター等の操作で音の操作はなんでも出来るほどの世の中になっている。しかし、音を機械的に変化させることはどの方法にせよ変わった味わいを創り出すことができて、元にあった美しさからはどんどん離れてゆくことはまぎれもない事実なのである。DAMレコードのスタッフの気持もメジャーレコードの仕事ではないが、これがほんとうなんだ！といたいばかりにレコードを作っているところも感じられる。

さえこ「今日はオーケストラと合せるという昔からの夢がかなえられてほんとうに嬉しい。だけどオーケストラの音に圧倒されて自分の声がどこに行ってしまったのやら心配です。だけど、ここにお客さんが座っておられて勢いばい声を出して歌えたらもっと幸せでしたでしょうね」

レコーディングが無事終わったからいいようなものの、ほんとうはディレクターから厳しい指示を何回も受けながらの懸命の歌唱であった。それでも、スリムな体にあるパネ力は終りまで自分の声の魅力を保ちつづけたのであった。

終りに、さえこさんの歌の指導を

さえこ「子供と一緒に『ゾウさん』を歌います。音程のよい子はもちろんですが、まったく棒読み調で一本調子でも大きな声を出して楽しんでいる子供もいます。私も小さい時からとにかく大きな声を出して歌うことをしていました。それが歌が好きになったもとだと思っています。日本人はとにかく内に籠りがちですが、大きな声を出すことで自分の表現も出来ますし、カラオケでもなんでもいいますから自分を表現して気持ちを相手に伝えることが大切だと思います」

池田ミキサー

早川さんは東芝EMIの池田さんの録音スタッフなら安心して演奏できると話しておられた。録音というのは機械がすることではあるが、実はその内容は非常に人間くさい仕事なのである。以前のDAMレコード「ミッシェル」以来の2回目であるが感性の仕事仲間というのは、息がわかれば細かな打合せもなし、仕事はどんどん進んでゆくものだ。

池田「今回の録音は基本的にワン・ポイント録音です。まず弦のアンサンブルのバランスをこれで押えます。この時に弦とホルンの響きが自然のままということが大切です。これにソロ・マイク、管楽器、鍵盤楽器のバランスを個々のマイクで取ってゆきます。一にも二にも自然な響きをとらえること、それが今回の録音の考え方です」

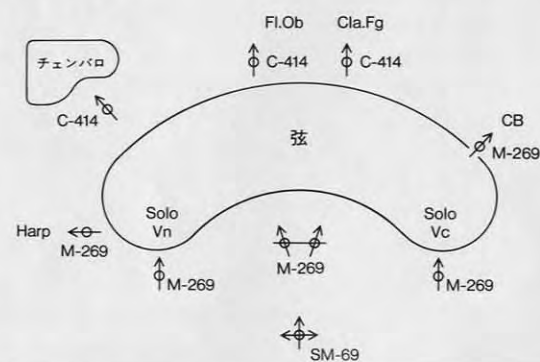
池田さんの録音に対するコンセプトはまずこの録音段階で自然に聞えるということだ。



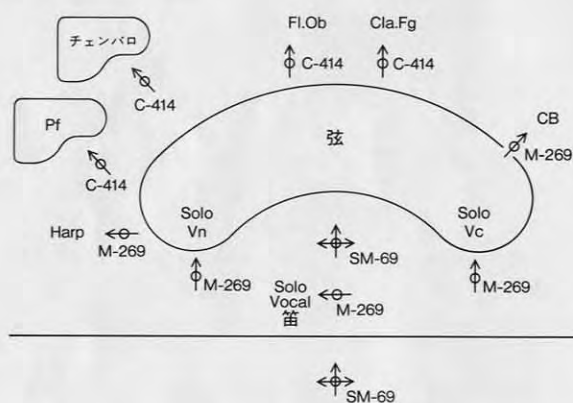
多くのレコード録音が、製盤にいたるまでの処理技術を補うような対策を録音時に行なっている。すると後からは色付け効果は出ても決して自然な雰囲気は元通りにはもどって来ない。DAMレコードの考え方そのものである。そこにこのレコードの持つ意味、つまり単なるお客様のサービスのためということばかりでなく、ステレオの世界を少しでも前進させようという企画意図が生きて来ると思うのである。

マイク・セッティング

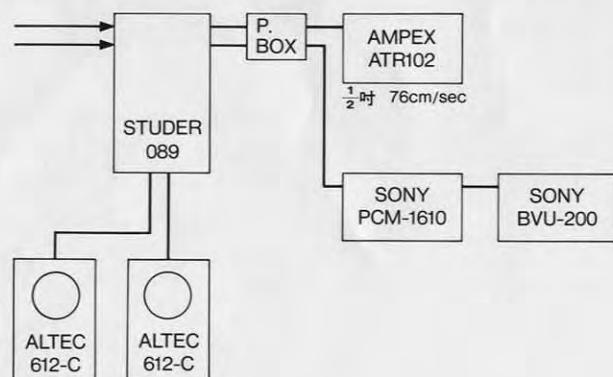
音友ホール

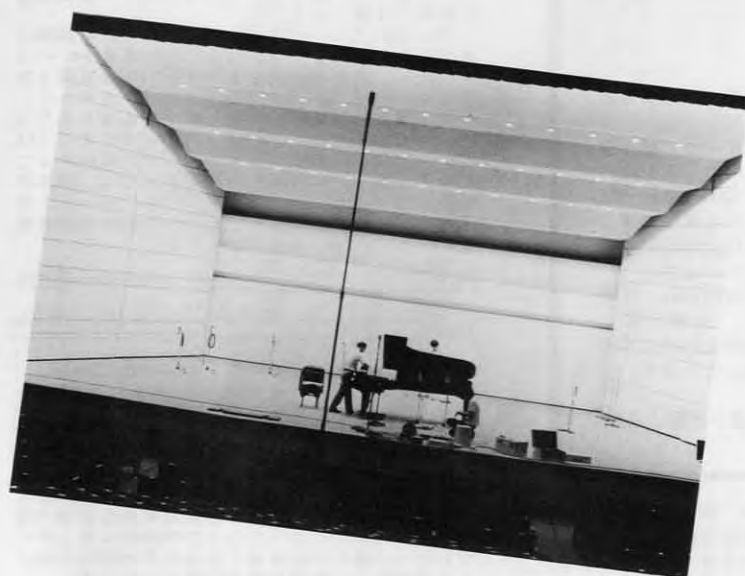


荒川区民会館



ブロック・ダイアグラム





	弦	ハープ	フルート	イングリッシュホルン	オーボエ	ファゴット	チェンバロ	クラリネット	チェレスタ	篠笛	ピアノ	歌
15日												
故郷	○	○	○	○			○					
椰子の実	○	○	○		○	○	○					
夕焼小焼	○	○	○		○	○		○	○			
夏の思い出	○	○	○					○	○			
荒城の月	○						○					
18日												
宵待草	○	○					○		○	○		
出船	○	○					○		○	○		
赤とんぼ	○	○					○		○	○		
浜辺の歌	○	○	○		○	○		○			○	○
早春賦	○	○	○		○	○		○			○	○



「越前和紙」



和紙・・・それは緑なす山々に
囲まれ、清流の流れる里に咲き続
けた日本の技の花だと言えます。
「越前和紙」は、福井県今立町大
滝に1500年の歴史とともに培われ
た伝統技です。
田畑の少ない谷間の山里に、紙漉
きを伝えたと言われる女神の話は
「越前和紙」の起源の伝説であり、
その女神は「川上御前」と呼ばれ紙
祖神であり、日本全国の製紙業、
その守護神とされています。つま
り「越前和紙」の来歴は和紙の歴
史そのものともいえます。

ところが、今では和紙は美術工芸的に珍重
されるだけで、生活のなかから用を失いつつ
あります。それだけに日本の各地に存在して
いた紙漉きの里も消滅しかけています。
一方で紙パルプを原料とした洋紙が30年の
耐用度しかないのに比べ、100年から1000年
とまでいわれる和紙の堅ろうさ、自然素材と
しての風合いや美しさはかえって海外から注
目されるありさまで。

こうした現状のなかで、私達は「越前和紙」
の後継者としてこれからの和紙づくりをめざ
してオータキペーパーランドを設立しました。
“森羅万象ことごとく紙なり”・・・これは
かつて自然の繊維質のものならなんでも紙に

漉きあげたといわれる「越前和紙」のある名
人の言葉です。
私達はこの言葉を“森羅万象すべてに神が宿
る”に通じる意味として、日本の心ある技に
よる真白の花・和紙、すなわち山々はいつも
緑あふれ、流れはいつも清らかな里を守り、
未来に、次世代にも伝えうる現代的和紙づく
りをめざしていきたくと考えています。

今回、このレコード企画に採用され、音楽
を、オーディオを愛する人に、「越前和紙」
そしてオータキペーパーランドの伝統の風合
いと若い息吹が伝わればと願っています。

オータキペーパーランド職人一同

越前和紙協力 川崎 和男
小長谷芳郎
オータキペーパーランド
日本ボイス株式会社

- このレコードはカット・レベルが一般のレコードに比べて大幅に高くなっておりますので、カー
トリッジ及びアームの調整が悪いと歪みや針とびを起すことがありますから御注意下さい。
- 再生する部屋の温度は低いとカートリッジが正しく作動しないことがありますので、室温を15℃～20℃
位に保って下さい。

表紙及びカット 谷内六郎氏 (1921.12.2生～1981.1.23没)作
(表紙の絵について)
谷内六郎氏夫人の姉に贈られていたが、没後、
夫人のもとに返却されたもので、今迄一般に
は未発表の絵。

■DAMハイクオリティ・レコードについて

最近のデジタル・オーディオ技術とその周辺技
術の急速な進歩でハード、ソフト共に著しく多様
化しており、PCMテープ、デジタル・オーディ
オ・ディスク及びビデオ・ディスク等による新し
い記録媒体の開発と実用化に伴い、多種多様なソ
フトテクニックと音楽へのアプローチの仕方が一
段とエスカレートして来ております。同様にいか
により高い音楽性とオリジナル演奏の忠実なトー
タル・サウンドを完成させるか、ソフト技術以上
に製盤技術の開発もここに来て厳しく、高密度、
高品質化の一途を辿っています。その中で特にビ
デオ・ディスク及びデジタル・オーディオ・ディ
スクの開発技術によって得られた製盤の周辺技術
とノウハウを最大限に駆使し、従来のマスプロ
的仕様とは性格の異なる、手作りのプロセスを
経て製作されたものが今回のDAMレコードであ
ります。

オーディオ・マニア諸氏はもちろんのこと、音
楽ファンの皆様も年2回企画されているDAMレ
コードについては、常に新しい試みがなされ、前
向きな姿勢で技術的テクニックとそのトーン・キ
ャクターを追求し、より忠実な音楽の再現を制
作ポリシーとしている意図を理解していただい
ていることと思います。

そこで今回のハイクオリティ・レコードの特徴
を述べてみます。

レコード(フラット・ディスク)形状

一般レコード形状は、音溝部を保護する為にレ
ーベル部とレコード周縁部にグループガードをほ
どこして、音溝部が直接に接触しない様に厚くな
っております。これが一方では、レコード再生条
件や音質への影響を考慮した場合必ずしも望まし
い形状では無いようです。

例えばa)グループガードの傾斜している溝部に
再生針先が正規な溝壁面接触しないままトレース
する為に、異状音の発生やノイズの発生原因とな
ります。b)ピックアップを下す時ヘタをすると、
針先が滑って音溝部までジャンプする事もありキ
ズの原因となります。c)ピックアップによっては、
カートリッジの底がグループガードに接触するこ
ともあります。d)音質への影響としては、断面形
状から解るように、ターンテーブル・シートと音
溝部の密着性が悪くなり、レコード個有共振を起
こしやすい状態であると云えます。

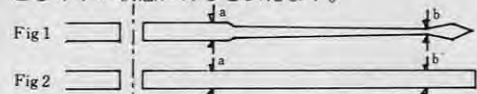


Fig 1 一般のレコード a-b=0.6(mm)

Fig 2 新フラットレコード(ディスク)

a'-b'=0.2(mm)

御存知のようにステレオ音溝は、水平振幅は左
右信号の和(L+R)、上下振幅は左右信号の差(L
-R)として録音カッティングされており、特に本
レコードのように通常のレコードより+5dB程も
ハイレベルでカッティングされた複雑な音溝の再
生は、より以上のカートリッジの振動エネルギー
でレコード盤を共振させ、レコードの個有共振に
よって音質への影響が充分に考えられます。

共振はマスとコンプライアンスの積で表われ
ますから、レコードの個有共振はレコードを厚く
重くすることでマス成分を増して共振を下げ、更
にレコード平面均一性の精度を上げ、フラット面
に形状変更することでターンテーブル・マットと
の密着性を大幅に改善し、共振によるレコードと
ターンテーブル・マットとの間に起こるリアクシ
ョンを緩和させる事を可能にしました。これによ
り今までに無いサウンド・キャラクターが得られ、
特に中域から低域の分解能を一段とクリアにし
て、そのナチュラルな響きはよりオリジナル・サ
ウンドに近いものと確信しております。

ターンテーブル及びターンテーブル・マットの
材質、形状によっても音質の変化があるように、
レコード形状、質量によっても音質へ影響するフ
ァクターは充分考えられますが、今回のこのレコ
ードは特に再生条件を考慮した上で新フラットブ
ロフィールを採用致しました。

一般レコードとの比較

重量比	30%up
厚さ比	最厚部 15%up
	最薄部 65%up

更に偏心の要因の1つであるセンターホールと
プレーヤーのセンターピンとのガタについて注目
し、先ず市販プレーヤーのセンターピン寸法を調
査してその結果でレコードのセンターホールの設
計変更を行い、最小限にガタツキを減らす為にセン
ターホールの径を小さい方向に持って行きました。

■クォーツ・ロック、厚手レコードについて

従来のシンクロナス・ダイレクト・モーターに
よる大振幅のカッティングでは、動的ワウ・フラ
ッター(ダイナミック・ワウ)が少なからず音質
に影響を及ぼしますが、今回の「DAM45」では、

高精度にサーボされたクォーツ・ロックD.D.モー
ターとダイヤモンド・カッター針を採用すること
で、ディスク・マスタリング時に於けるクォリテ
ィーを高め、以前にまして余裕のある音溝巾と大
振幅にたえられ、たっぷりとしたピッチとディフ
スがコントロールされるようになりしています。

現在のレコードは再生系機能のグレード・アッ
プに伴い、一段とDレンジ、Fレンジ、及びリニ
アリティ等、大幅に飛躍しています。振幅(P-P)
250μ～280μ、[L-R]、ピーク・レベル+20dB程
度のは数多く高密度レコード化しております。
このような高密度レコードの溝波形状を完全にトレ
ーシングする為に再生時の技術的ノウハウ、及
びそのテクニックがいろいろ考えられ、かすかず
のオーディオ誌上でも論じられています。ヘッド・
シェル、トーン・アームやターンテーブル・シー
トの共振問題等々……。たとえば、ターンテー
ブル・シートを例にとっても、ゴム、なめし皮、ガ
ラス、金属等、変える毎にその音質の変化は確実
に差があります。このように再生時の高忠実トレ
ーシングはさまざまな問題が残されています。

それでは、ディスクそのものはどうかと考えま
すと、一時期、薄いレコードはプレスでの塩ビ成
形性が良いとされ話題になりましたが、レコード
を厚くする(質量を増す)ことでレコードの共振を
下げ、更に再生時のレコードとターンテーブル・
シートとの間に起る共振を緩和させることで、中
音域の分解能が一段とクリアーになり、特に深
みの有る、伸びた重低音の再現とバランスされた
ダイナミックなパワー感を充分にお楽しみ下さい。

この種のレコードは、特に安定度の高い盤質が
必要とされますが、従来からのプロフェッショ
ナル・レコードで開発した材料をベースに、新タイ
プの配合剤、熱安定性効果の高い安定剤の組合せ
により、一層ゲル化性の改善を図り、また更に新
タイプ帯電防止剤による静電除去効果ともあいま
って極めて安定度の高い、この厚手レコードが生
まれ、リアリティのよいダイナミック・レンジ
をもつオリジナル・サウンドの再現を可能にしま
した。

30センチ45回転レコードの取扱いについて

このレコードは、通常の33 $\frac{1}{3}$ 回転レコードと変
った点はありませんが、念のため次のことに御注
意下さい。

- (1)オートプレーヤー、オートチェンジャーでも使
用出来ますが、ある特殊なものでは完全な自動演
奏が出来ないこともあります。このような場合、
手動方式に切替えてお取扱い下さい。
- (2)回転が早くなるために、レコードの反りの影響
が33 $\frac{1}{3}$ 回転にくらべて出やすくなります。レコー
ドの保管、取扱いには充分注意して下さい。
- (3)再生する部屋の温度が低いと、カートリッジが
正しく作動しないことがありますのであらかじめ
室温を15℃～20℃位に保って下さい。
- (4)このレコードはハイレベルカッティングされて
いる為、トレーシング時には針トビ、ビリツキ、
等でレコードを傷つけやすい切削状になっていま
す。

再生時には特にアームのラテラル、インサイドフ
ォースのバランス、及び再生針の摩耗状態、針圧
(メーカー指定の重い方にセット)には充分気を
付けて下さい。

レコード材質——プロユース材料使用

■カッティング・データ■

Cutting Date: 28 SEPTEMBER 1984
Toshiba-EMI Akasaka
Tape Recorder: AMPEX ATR-102- $\frac{1}{2}$
Drive Amplifier: Neumann SAL-74
Cutting Lathe: Neumann VMS-80
Diamond Cutting Stylus
Cutting Head: Neumann SX-74
Non Limiter
Non Equalizer

■スタッフ■

プロデューサー	鈴木武昭
プロデューサー/ディレクター	伊藤玲子
バランス・エンジニア	池田 彰
カッティング・エンジニア	竹内昭吾
メカニック・エンジニア	金子秀作
ジャケット	東芝EMIデザイン室
フォトグラフアー	堀田正實
制作協力	谷内達子
録音協力	サウンド・クリエーター
録音場所	音楽の友ホール
	S 59.9.15
	荒川区民会館大ホール
	S 59.9.18
企画・制作	第一家庭電器DAM
製造	東芝EMI株式会社