

# わが国における洋楽導入と声楽の専門技術修得の過程

千田 恭子・森田 信一

Introduction of Professional Vocal Music to JAPAN

Kyouko SENDA, Shinichi MORITA

キーワード : 声楽, 発声, 指導法, 歌曲, 専門教育

Key words : vocal music, utterance, guidance method, professional education

## はじめに

明治政府が誕生し、政治や軍事、文化など、あらゆる分野で西洋文明を取り入れることが近代化であるとされた。西洋に倣って学校教育制度も作られ、音楽教育としては、小学校が唱歌、中学校が奏楽として構想された。音楽科を設けるために文部省内に音楽取調掛が置かれ、カリキュラムの構築と教材の作成が実施されることとなる。音楽教育の具体的な内容は、伊沢修二が音楽取調掛においてメーソン(Luther Whiting Mason)を招き、西欧音楽を導入したカリキュラムを構築したことで始まった。教材として小学唱歌集や掛け図を作って、音楽教育の標準的な指導法を確立していった。そして音楽の教員養成を大量に行い、日本全国へ広めることが最も重要な任務であった。そこで音楽取調掛がもととなって東京音楽学校が設立される。この東京音楽学校で育った教師たちが全国の小中学校や師範学校へ赴任し、唱歌教育を実施し広めていった。日本全国に音楽教育が普及することとなり、東京音楽学校は音楽教育の中心となった。このような唱歌の普及の基礎には、手本としての西洋の音楽が存在しており、これを修得することが大きな目的となっていた。東京音楽学校には師範部の他に専修部も設けられることとなり、音楽教育の背景となる西洋音楽の理論と演奏技術を修得し、教師を教えるべき教師の資質として、西洋のレベルを目指す人材の養成が目的となっていたのである。音楽的能力の優れた者は専門を追求し、また教師の助手を務めさせる必要もあったため、音楽取調掛の伝習生に対して明治20年には研究生条規が定められた。この年に東京音楽学校が設立され、22年には東京音楽学校規則が制定され

た。ここには予科と本科を作り、本科は師範部と専修部に分けられた(東京芸術大学百年史刊行委員会1990)。

このような音楽科教員養成のシステムの中で、声楽の専門教育がどのように行われ、どのように発展していったのか、これまであまり注目されてこなかったこのテーマを探るのが本稿の目的である。当時、全く異質のものとして日本に入ってきた西洋式の発声をどのように学び、どのように指導していたのだろうか。東京音楽学校での声楽の指導法も当時の外人教師や留学経験者などの力によって、徐々にレベルが上がっていったと考えられる。

当時の声楽の専門教育を調べるには、東京音楽学校で声楽を担当していた教師がひとつの手がかりになる。音楽取調掛、音楽取調所、そして東京音楽学校の初期には、担当科目として「唱歌」しか見られないが、その中で本格的な声楽曲も歌われるようになっていったであろう。担当科目の中にも、徐々に「独唱歌」という名称で声楽専門教育の担当者が見られるようになる。また、当時開催されたコンサートの出演者や演奏曲目などから、声楽曲の修得状況を推定することができる。また明治・大正・昭和にわたって、声楽や発声法に関する書籍が出版されており、その中に当時の指導法の手がかりを見いだすことができると考えられる。これらの調査から、洋楽導入初期にどのように声楽・発声の指導が行われていたのか、そしてそれらが現在の指導法からみてどのようなものであったかを確認することができるだろう。

以上の調査によって、明治の洋楽導入初期から徐々に専門の声楽技術が修得されていく過程を明らかにすることができると思う。

## 1. 東京音楽学校の成立と声楽

1872（明治5年）に学制が頒布され、洋楽を義務教育の基礎にして、小学校で唱歌、中学校で奏楽を行うということが目標とされた。しかし、当初は音楽科をどのように行うべきかという構想はなく、当分施行を見合わせることも書かれている（伊沢；山住 1971）。洋楽を教える教師も教科書もない状況では当然の措置であろう。伊沢修二の「見込書」によって、ようやく音楽科設置のプランが提案された（伊沢 1884）。ここで提案された任務は、「東西二様ノ音楽折衷ニ着手スル事」「将来国楽ヲ興スベキ人物ヲ養成スル事」「諸学校ニ音楽ヲ実施シテ適否ヲ試ル事」とされ、これは、日本の音楽に西洋を取り入れた新しいスタイルを作ること、そのための音楽家を養成すること、学校での音楽授業の試行などとなる。実際の行動としては、学校用の教材としての唱歌を作ってこれを全国の学校で実施することが急務となった。従って、大量の教員養成が主要な任務となり、そのための指導者の養成も必要であった。伊沢の提案が通り、1880（明治13）年に、文部省に音楽取調掛が設置された。同じ年にメーソンが招かれ、伝習生の募集が始まった。1881（明治14）年には、「唱歌掛図」「小学唱歌集」の制作が開始された。1887（明治20）年には、研究生が置かれ、この年の10月には、ついに東京音楽学校となる。1893（明治26）年から東京高等師範学校附属音楽学校として格下げされるが、1899（明治32）年に再び東京音楽学校となる。1889（明治22）年には、予科と本科を置き、本科を師範部と専修部に分けた。専修部を置いたということは、師範部を教えることのできる人材育成のためとも考えられるが、これは専門の音楽家を目指す道とも重なることになっただろう。この年4月には、特に優秀であった幸田延が文部省から音楽専修者として留学を命じられ、足掛け7年に渡る留学に出発する。1900（明治33）年には学科を、予科、本科、研究科、選科とし、本科は声楽部、器楽部、学歌部に分け、師範科は甲乙の二種とした。1910（明治43）年には師範科の学科目にヴァイオリンが加えられた。このように、東京音楽学校は師範科における教員養成を主要な目的としながらも、手本としている西洋音楽の専門分野の修得を示すことが、この学校の成績の指標となっていただろう。声楽領域を考えた場合も、歌として唱歌の指導方法を教授する専門家だけでなく、専門の

声楽家としての実力を身につけようという人材も育てていったということになる。

## 2. 声楽担当の教師たち

声楽の専門教育がどのように実施されていったのかを探るために、まず東京音楽学校において声楽を担当した教師に、どのような人物がいたのかを調べてみることにする。『東京芸術大学百年史 東京音楽学校編 第1巻』（東京芸術大学百年史刊行委員会 1987）には、明治12年から45年までの明治時代に関する歴史がまとめられているので、この中から、歌を担当した教師を拾いだしてみる。初期には唱歌の担当者が、すぐに本格的な声楽を教えることは困難であっただろうが、唱歌と声楽を厳密に分けることは難しく、時代とともに徐々に力をつけた人材も育てていったであろう。

明治20年に任用された8名の教師のうち、「唱歌」関係の担当者として、菊地武信（唱歌、明治24年まで在職）、雅楽の伶人である辻則承（時間講師、ピアノ・唱歌、明治24年まで）が存在する。明治25年の任用には、小山作之助（唱歌・オルガン、明治35年まで）がいる。小山は、『夏は来ぬ』という唱歌の作曲者として今日まで知られている。また、瀧廉太郎が東京音楽学校受験のために通った芝唱歌会という音楽塾を開いており、瀧は入学後も小山の教えを受けている。明治27年の任用には、山田源一郎（唱歌・オルガン・ヴァイオリン、明治36年まで）と奥好義（時間講師、唱歌、明治35年まで）がいる。山田は今日の日本音楽学校を開いた人であり、奥は辻と同様に雅楽の人である。この辺りまでは唱歌の教育者と考えて良いだろう。明治28年の任用には、幸田延（ピアノ・ヴァイオリン・独唱歌・和声学、明治44年まで）がいる。幸田は、明治22年に海外留学を命ぜられ、アメリカからウィーンと、足掛け7年間の研鑽を積み明治28年に帰国したばかりであった。ここで担当科目に「独唱歌」という名称が使われていることは、幸田がウィーンで学んできた声楽がそれまでの唱歌のレベルとは違うということの意味しているのだろう。明治31年の任用には、橋本正作（唱歌・ピアノ、明治34年まで）がいる。明治32年の任用には、田村虎蔵（唱歌・オルガン、明治44年まで）がいる。田村は、東京高等師範学校の職も兼ね、言文一致を提唱して唱歌の作曲もしながら普及に尽力した人である。唱歌指

導の講習会講師として全国を回った。現場での唱歌の指導法を具体的に広めたということで、音楽教育の指導者として大きな功績と影響力のあった人である。明治34年の任用には、鉄道唱歌の作曲者として知られている雅楽の多梅雅（唱歌、明治36年まで）がいる。明治37年の授業補助として、岡野貞一（楽典・ピアノ・唱歌）、吉川やま（唱歌・ピアノ）、柴田環（唱歌）がいる。吉川と柴田は、明治36年に上演された『オルフォイス』で、主役級のキャストを務めた二人であり、実力派と見て良いだろう。柴田はその後、結婚して藤井となり、離婚後また再婚して三浦となる。蝶々夫人で知られる三浦環である。明治39年の任用には、岡野貞一（唱歌、昭和7年まで）とあり、専任教官となったことがわかる。岡野は、今日では『故郷』をはじめとする尋常小学唱歌の作曲者として知られる。唱歌の制作は、当時は委員会の合議で作られたため、作詞・作曲は匿名とされていた。明治41年の任用には、シャルロット・フレック（声楽、この年のみ）、吉川（旧姓戸倉）やま（時間講師、唱歌、大正2年まで）、藤井（旧姓柴田のちの三浦）環（時間講師、唱歌、明治42年まで）がいる。三浦はこの後、明治44年に帝国劇場の専属歌手としてデビューし、大正3年から昭和10年まではヨーロッパで活躍することになる。明治42年の授業補助として、山田耕筰（唱歌）がいる。山田は翌年にはドイツへ留学するので、1年間だけの勤務である。明治43年の任用として、原田潤（唱歌、大正2年まで）、ハンカ・ペツォルト（声楽・ピアノ、大正11年まで）、明治45年の授業補助として、大和田愛羅（唱歌）、船橋栄吉（唱歌）がいる。船橋も、後で見ると演奏会で独唱していることから、実力者だったようだ。

これに続く大正・昭和の情報として、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校編 第2巻』（東京芸術大学百年史刊行委員会 2005）には、「東京音楽学校職員一覧」が、表としてまとめられている（p.1545）。最初に東京音楽学校となった明治22年からの職員名簿であるから第1巻との重複もある。教員と事務員を含む名簿の中から、「専門・担当」の項で「唱歌」「独唱歌」「声楽」のいずれかの担当を含んでいる87名の教員に注目してみる。これらの中には師範科における唱歌指導の担当と専門の声楽の担当者が混在し、両方を指導した教師もいたと考えられる。『第1巻』の歴史に書かれている教師

もここに含まれており、しかも『第1巻』と『第2巻』で雇用時期や記述内容が異っている場合も若干ある。この「東京音楽学校職員一覧」は、五十音順に作られている。この中から「専門・担当」が「唱歌」「独唱歌」「声楽」となっている者を選び、雇用年代順に並べ替えた（資料1）。1881（明治14）年の上眞行から1949（昭和24）年の池田弘子までとなり、1941年までは「唱歌」あるいは「独唱歌」と書かれており、1943年からは「声楽」となっている。1942年か1943年から科目名が変更になったと考えられる。唱歌の中に混じって「独唱歌」が5名あるが、これはいずれも外国人教師であり、専門の声楽を指導した教師たちと考えられる。「独唱歌」以外から専門的な声楽を指導した日本人教師を拾い出すことは困難であるが、何人かは専門の指導も担当していたと考えられる。これについては、次の演奏会の出演者から情報を得ることができる。「第5節 教職員」には、外国人教師の個人的な紹介があり、ここには詳しい経歴も書かれているので、ここに紹介された外国人教師から「唱歌」「独唱歌」「声楽」のいずれかの担当となっている8名を抜き出してみる。これら8人の教師の多くは声楽の指導を専門に行ったと考えられる。

ハンカ・ペツォルト（明治42年～大正13年）は、ピアノと唱歌の担当として雇用されたノルウェー出身の女性教師である。ピアニストとオペラ歌手の経験がある。在日中には、三浦環、柳葉子、永井郁子、船橋栄吉、矢田部勁吉、關艦子らを育てたとある。

グスタフ・クローン（大正2年～10年）は、絃楽、声楽、和声学、作曲、合唱、管弦楽の担当として雇用された、ドイツ出身の男性教師であり、バイオリンを得意としていたようである。東京音楽学校でベートーベンの交響曲9番を指導し上演した。

マルガレーテ・ネトケ＝レーヴェ（大正13年～昭和6年）は、唱歌、独唱歌を担当した、ドイツ出身の女性教師である。来日してから1965年に亡くなるまでの後半生を日本で送った人で、宮城学院女子専門学校や自由学園でも教えた。門下生として、伊藤武雄、木下保、佐藤美子、立川清澄、田中信昭、長門美保、四谷文子などを育てた。

シャーレス・ラウトルupp（大正15年～昭和6年）は、管弦楽、合唱、唱歌を担当した、デンマーク出身の男性教師であり、デンマークやドイツでは指揮者であった。

ヘルマン・ヴァーハー・フェニヒ（昭和7年～28年）は、独唱歌を担当した、ドイツ出身の男性オペラ歌手である。三宅春恵、柴田陸、伊藤武雄、菌田誠一、平原壽恵子、川崎静子、佐々木成子などを育てた。昭和21年からは、武蔵野音楽学校でも教えた。

マリア・トル（昭和7年～13年）は、独唱歌を担当した、ドイツ出身の女性教師である。

リア・フォン・ヘッセルト（昭和13年～20年）は唱歌を担当した、ドイツ出身の女性教師である。

ディーナ・ノタルジャコモ（昭和15年～19年）は唱歌担当の、イタリア出身の女性教師である。

日本人教師には、どれだけ専門的な声楽の指導者がいたのか詳しく知ることは難しい。しかし、かなり早い時期に能力を発揮し、7年に亘る留学を経験した幸田延だけは、以下に見る演奏会での活躍を見ても、ピアノだけでなく声楽においても高い能力と指導力を持った教師であったと考えて良いであろう。幸田延は、1889（明治22）年にアメリカに留学し、翌年いったん帰国し、今度はウィーンへ留学し、1895（明治28）年に帰国した（萩谷 2003）。翌1896（明治29）年4月18日には帰朝音楽会として、東京音楽学校同声会音楽会が奏楽堂で開催され、そこで声楽曲では「独唱歌」として、シューベルトの『死と娘』ブラームスの『五月の夜』を歌っている（東京芸術大学百年史刊行委員会 1990）。

### 3. コンサートに見られる声楽の状況

洋楽を学んだ成果の披露として、たびたびコンサートも開かれていた。それらコンサートの出演者や曲目から、洋楽修得の状況を知ることができる。

『東京芸術大学百年史 演奏会篇 第1巻』（東京芸術大学百年史刊行委員会 1990）に見られる当時の演奏会を調べてみる。まず、上に述べた明治29年4月18日の「同声会春季演奏会」で初めて、「独唱歌」として幸田延が本格的な歌曲をドイツ語で歌っている。幸田延の帰国を記念して開催されたコンサートで、幸田は何人かの出演者に混じって、バイオリン、ピアノ、独唱と、留学の成果を多彩に披露している。同年5月30日の学友会演奏会でも、幸田がオペラのアリアを歌っている。幸田は、1885（明治18）年に、16歳で音楽取調掛の第1回卒業生となり、すぐにここで教える立場となるが、1889（明治22）年からの留学で、ピアノ、声楽、

作曲を学んだ。1895（明治28）年の帰国後、今度は教授として教壇に立つ。本格的な洋楽の音楽家としては、日本人として最初の人ではないだろうか。帰国後、各種演奏会にたびたび出演している。この時期に独唱を歌うことは、幸田を除いては難しかったことがわかる。

明治29年8月24日、28日に行われた漫遊音楽大演奏会では、宮部ふじが『才女』『母の思』という2曲を歌い、11月8日の同声会秋季演奏会では、永井幸次が『秋景』という曲を歌っている。『才女』はアニー・ローリーとして知られている曲で、『小学唱歌集第3編』（文部省音楽取調掛 1884）、『母の思』は『小学唱歌集第6巻』（伊沢修二b 1893）、『秋景』は『小学唱歌集第5巻』（伊沢修二a 1893）に、それぞれ収められている。永井は後に、大阪音楽学校を設立した人である。幸田延を例外として明治29年には、まだ唱歌集の曲を独唱するという段階のようである。明治30年12月24日の学友会演奏会では、高木ちか子がイタリア語でアリアを歌っている。明治31年になると、4月23日の同声会春季演奏会で、納所柝次郎がメンデルスゾーンの歌曲を歌っている。

明治31年3月19日に開かれた『慈善音楽会』がある（東京芸術大学百年史刊行委員会 1987）。プログラムには、「唱歌」「バイオリン独奏」「独唱」「ピアノ独奏」「能狂言」「琴」「三曲、越後獅子」などがある。「唱歌」では曲目は書かれておらず、演奏は音楽学校生徒諸氏となっていて、複数で唱歌が斉唱されたと思える。「独唱」についても、曲目は書かれていないが、これはソロで歌われ、個人名が書かれている。独唱のプログラムは3つあり、まず「モリソン夫人、ヤンカー氏」とあるのは、モリソン夫人が歌手でヤンカー氏が伴奏者と思われる。「ガースト夫人、フレデリック・クリーフェ」の2名も前者が歌手であろう。もう一つ「モリソン夫人」というプログラムは、無伴奏だろうか。こういった外国人の独唱は、良い手本になり、刺激になったであろう。

明治33年7月7日の卒業式で、「来賓青木子爵令嬢」が、フランツ作曲の歌曲を歌ったとあり、これと同じ人物と思われる青木兒が、明治35年2月23日の学友会演奏会でメンデルスゾーンの歌曲を歌っている。青木兒は、同年7月5日の卒業式にも、選科生として同じ曲を歌っている。明治36年3月8

日の学友会演奏会では、柴田（後の三浦）環、中島六郎、吉川やまの3人が、それぞれウェーバー、シューマン、シューベルトの歌曲を歌っている。明治36年7月10日の卒業式には、吉川やまの独唱歌があり、同年10月5日の東京音楽学校設立記念会では、外山国彦がコンコーネを独唱している。

これより先、明治27年には、在留外国人によって『ファウスト』（グノー作曲）が上演され、これは大きな刺激となったようである。明治36年の卒業式後の7月22日に、大きな出来事として、邦人による『オルフォイス』（グルック作曲）が奏楽堂で上演される。これは、東京音楽学校の本科卒業生と在校生による歌劇研究会が日本語で自主上演し、指揮を「ノエル、ペリイ先生」、ピアノを「博士フォン、ケエベル先生」が担当した。「東京音楽学校となつてからの専門教育が実り、歌うことに関して唱歌から脱皮した時代に到達していた。」という解説が見られる（東京芸術大学百年史刊行委員会 1987）。この画期的な上演のキャストをみると、「オルフォイス（アルト）吉川やま、百合姫（ソプラアン）柴田環、アモオル（ソプラアン）宮脇せん」の3名が主役級で出演している。このオペラ上演は画期的なイベントであったと述べられている。この明治36年という年は、声楽専門におけるひとつのステージ到達の年といえるだろう

1900（明治33）年に入学した柴田環は、在学中から卒業後まで多くの演奏会に出演し、かなりの実力者であったことがうかがえる。1904（明治37）年から1909（明治42）年までは母校で教えているので、声楽の指導もしたのではないだろうか。明治36年からは、演奏会での独唱のプログラムも増加しており、演奏会でソロを歌うことが一般的になったようだ。

これ以降、明治45年までの各種音楽会での独唱者として、柴田環、小室千笑、横山糸、杉浦ちか、井村はるよ、藍濱ちか、辻美亞、山田耕作、大和田愛羅、安東恒、岡見メリー、舟橋榮吉、清水金太郎、原田潤、澤崎定之、中島かね、樋口信平、青山なみ子、齋藤花枝子、青山浪子、菌部ふさ子、竹内うめ子、梁田貞、中尾龍子、小笠原保子、原のぶ子、肥田野櫻子、近藤義次などといった名前が登場する。これらの人は、独唱を歌ったという事実から、声楽における一定の専門レベルの人材であると考えられる。

独唱を歌うという観点からは、1903（明治36）

年から活発になり、1909（明治42）年から、さらに活発になっている。1911（明治44）年には帝国劇場ができ、柴田環はその中心となり、原信子（1893生）、清水金太郎（1889生）、安藤文子（1896生）、井上紀久子（1892生）、清水静子（1896生）、天野喜久代（1896生）、木村時子（1896生）などのスターが生まれた。また、大正6年から12年までは浅草オペラが盛り上がった。大正から昭和には、柳兼子（1896生）、藤原義江（1898生）、関谷敏子（1904生）などを始めとして多くの人たちが登場する。大正・昭和へと、演奏曲目にも歌曲やオペラのアリアがどんどん取り上げられるようになっていく。熱心に学ぶ学生たちが存在し、外国から招いた教師たちによる教育も加速度的に実を結んでいったことの結果だろう。

#### 4. 声楽の専門書に見られる指導方法

歌唱教材として制作された小学唱歌集の中でも、1882（明治15）年から1884（明治17）年にかけて出版された『小学唱歌集第1編』から『小学唱歌集第3編』に含まれる楽曲の4分の1近くは讃美歌から引用されたと言われる（手代木 1999）。その理由として考えられるのは、西洋の音楽教育にとって讃美歌は欠くべからざるものであること、明治になってキリスト教布教の環境が整いクリスチャンが訳詞による讃美歌を歌うようになっていたこと、また、単純な形式でメロディーが覚えやすい讃美歌は西洋音楽を日本人になじませるのに都合がよかったこと等である。これに引き続き唱歌集が制作され、全国の学校への唱歌の普及が進められていったのだが、歌唱法については、西洋音楽を手本にしていたため、その延長として声楽の専門を極めることも理想の目標として見えていただろう。ここでは、声楽の専門的技術がどのように学ばれていったかということに注目し、声楽に関する出版物の内容を調べてみることにする。現在、明治後期以降に出版されたいくつかの指導書を確認することができるが（資料2）、東京音楽学校で専門性を伸ばした卒業生の書いたものと、海外の専門書を翻訳したのものがある。これらの指導書の中で、声楽指導の基礎である「姿勢」「呼吸」「発音・発声」についてどのように記述されているかに注目し、以下に検討する。

## (1) 姿勢

まず、姿勢について書かれた箇所を年代順に調べてみる。明治41年に杉浦(1908)は「身體を正直に立ち、頭を正しく保持し、胸膈を廣く、肩を張らずして少しく後方に向けたる姿勢を保つべし」と書いている。これは、直立不動の歌手として有名な東海林太郎の姿勢を連想させる。その後、大正時代の指導書には目立った変化は見られない。しかし昭和に入ると、山田(1929)が「發聲に際して最も正しい姿勢は、軍隊で云ふ「不動の姿勢」であります」と書いている。「不動の姿勢」とは、ゆるぎのない、最も自然な姿勢であるとしており、「兩脚の膝頭のやや内側に近い部分に、軽く力を入れて、兩足の内側の踝を對合させます」とある。また、山田は、自然な姿勢を得る方法として「兩手の拇指を腹部の前側にあらはして、他の四本の指を背部に向けて、恰も、腰骨を前方に押すやうにして、立つこととであります」としている。同年に出版された専門書の中で沢崎(1929)は「兩足でしつかり眞直に立つ。然し體操の「氣を付け」の姿勢の様に固くなつてはよくない(何れかといへば一方の足に重心をかける事。)」 「體を後ろに引いて胸を少し出す」と言う。この胸を少し前へ出して歌う姿勢というのは往年の男性歌手の映像で見ることが出来る。この数年後に村山(1935)の著書で、初めて直立不動のイメージから離れるような指示が書かれた。身体全体を自然で、楽にして立ち、足の裏全体に体重を均等に乘せる事を基本にし、「兩足はキチンと踵をつけるよりも、むしろ幾分兩側に開いて、躰を安定させる足場をこしらえます」と書かれている。しかしながら、「胸は出来るだけよく擴げて、心持ち斜め上の方に向けて開く」とも言う。また、それまで両腕は力を抜き両側に下げていたわけだが、それは態度がだらしなく締まりがないように見えるとし、「胸の上に軽く組み合わせるか、又は下腹部の前で軽く組み合わせる」事を勧めている。これは、今日に於いても、クラシック歌手のまねをするときに一番よくとられる姿勢である。一方、落ち着きを失っている事を示す以外、何の役にもたないとして「歌唱中に躰を左右に動かしたり、手足を絶えず動かすといふ事は、つゝしむべき」とし、「或種の大家は、唄ひ乍ら身振りをつけますが、それは精練された身振りでありまして、普通の人は眞似をすべき事柄ではありません」と厳禁している。戦後に出版された本において

も、姿勢に関する項目はあまり変化が見られないが、矢田部(1949)は「先ず全身の力を抜く事」、「身體の重心は爪先の方にあることがよろしい」、そして「上體の位置は、屈することなく、此兩脚の上に在るのであるが、下腹部は上體の重みを受けてやや緊張し、肩は決して上がることなく、兩側に垂れる」と書いている。

このように、姿勢の指導に於いては、それぞれの著者が自分の経験と指導経験に基づいた方法を最良のものとして述べている。共通点をまとめてみると、基本は身体全体の力を抜いて真直ぐに立ち、胸を広げ、少し斜め上向きに開くが堅くしてはならない。また、肩は上がらないようにするということのようにだ。踵を付けるか否かは年代とともに変化しているが、身体や手を動かしながら歌う事は避けるべき事だとされている。

## (2) 呼吸

呼吸法については、著者によって指導法がまちまちで、その差異が大きい。違いが顕著に現れるのは息の吸い方である。杉浦(1908)によると、「空氣を吸入するに口よりして鼻孔よりなすべからず」「空氣を吸込には少しも骨折ること無く、靜かに、穩やかに、平等に、漸次に、兩肺が十分空氣に充ちて、肋骨と下腹部までを遺憾なく擴張して吸入すべし」とある。訳書として出版された『声乐入門』(カルソー 1928)では「深い呼吸法を有効に練習する爲には、鼻から呼吸するのが優れた方法です」とあり、また、「穩やかな呼吸法を練習するに際して、新しく息を吸ひ込み初める前に、出来るだけすつかり肺の中から呼吸を吐き出して空にせねばなりません。そうすると息を新しく供給するのを特にはずませて、總ての呼吸筋肉を力附けます」とも書かれている。この2冊だけでも既に口からの吸気と、鼻からの吸気との違いが現れている。山田(1929)は「靜かに立つて、前に述べたやうに發聲に際する正しい姿勢を持ち、氣息を吸い込むといふことを念慮に入れず、かるく口を開いて横隔膜を張り擴げます。胸部は自然に擴大され、氣息は知らぬ間に肺臟を満たします。この時はじめて氣息を吸ひ込むといふことを意識しながら、空氣によつて満された肺臟へ、更に鼻孔から空氣を靜かに入れます。この第二次的空氣の傳達法によつて肺臟の細かい氣泡は、その低部に至るまで全部空氣によつて満さるることとなりま

す」と言う。ここでは、横隔膜を広げる事によって自然に身体に入ってくる息と、意識的に吸う息の二段階にわたる呼吸法が示されており、口と鼻の両器官を使い分けている。沢崎（1929）は、「唱歌が始まる呼気の時の条件を豫想して、静かに少しもせかずに、口と鼻とから空気を吸ひ込む」と書いている。その際、「下肋骨と横隔膜の働で吸氣することが最もよるしい」とし、また、「十二分に吸ひ込むと種々の筋肉を緊張させ過ぎて發聲機官を思ふ様に働かし得ない、のみならず恐るべき呼吸器病の原因となる」として、多量に吸いすぎる事を禁じている。ここで初めて鼻と口の両器官を使つての吸氣がしめされている。さらに、今までは肺に空気が充ちるような吸氣を指導していたのだが、吸い過ぎてはいけない事が述べられている。訳書である『声楽を志す人々へ』（テトラツィーニ 1932）には、鼻からの吸氣方法を勧めている。それによると「口で呼吸する事は避ける様にせねばなりません。鼻孔を通して吸入する事は、空気が咽喉に達する前にそれを清め、又、暖めるものであります。口で呼吸するときは、咽喉が乾燥し、そして聲が嘎れるものであります。然かし、所謂雄辯的な歌唱法の場合に於ては、口を通して半呼吸する事も必要な事であります」と書かれている。これは、呼吸法の練習の為には鼻からの吸氣が最良であり、歌唱中、休符などで余裕がある場合は可能な限り鼻からの吸氣をし、場合によってはその限りではないということであろう。東京音楽学校でも教鞭をとっていたネトケ=レーヴェ（1934）は呼吸の練習法として「鼻から息を吸ひ入れ、元気よく、しかし柔かに鼻から息を出す。總てその際肩も頸筋肉も柔らかく、緊張させないです」という方法を述べている。そして、同じ練習を頭の後ろで腕を組んで行ったり、肩の後ろへ腕を廻して行ったり、腕を上下させたりと、様々な動きを伴って練習する事を勧めている。また、鼻で息を吸い入れる時には、右の鼻孔から吸氣したり、左の鼻孔から吸氣したりと交互に行うとも言う。これは、かなり独自性の強い指導法である。村山（1935）は「息は鼻から出来るだけゆつくりと、静かに、深く吸い込みます。（中略）あまり一杯に、たっぷり吸ひ込むのは良くありません」と書いており、カルーソーと沢崎の意見を合わせた考えを示している。14年後、戦後に出版された外山（1949）の著書には、「試みに息氣を深く吸い込んで見れば、自然に下の腹がふくれる事が

分る。これが息氣を吸い込んだ自然の型で、その時吸い込んだ息氣で歌ってみれば今度は歌う爲に下腹に力が入る事が分る。この運動が連続的に訓練されると声楽に於ての呼吸はよいという訳だ」とある。また、息を吸い込み過ぎる事は歌を害なう結果になるので「八九分通り吸い込んだ息氣を巧みに使つてそれを程よく声にするのがよい」とし、息を吸い込む時は日常と同様に、口と鼻の「双方を適当に使う事」がよいと書いている。この外山の指導内容は現在の呼吸法に繋がる要素をたくさん含んでいる。同年出版の矢田部（1949）の著書には、「吸氣に於ては、口より吸う事なく、鼻孔より吸うものとす」とある。但し、歌曲を歌う場合、鼻孔からの吸氣では間に合わない事があるので、その時は、やむをえず口から吸氣してもよいとしている。そして、息を吸う時は「全身の力を抜き、徐々に空気の吸入をする」と書いている。その際、「下部肋骨の所が一番膨張する事」「腹部では、横隔膜を下げ前と左右両側が膨張する事」「背面は、脊柱はほとんど動く事なく、その両側は膨張しなければならない」と注意している。息の吸い方に於いては他の細かい注意点もある。歯間や鼻孔に於ける音が聞こえてはならない事、肩が上がらない事、急激な吸氣は避ける事等がそれである。

それでは、吸った息はどうするのか。吸氣と異なり呼氣に関してはどの指導書もほぼ同様の見解が述べてある。すなわち、いったん吸い込んだ息は横隔膜と肋骨によって支えておく。この時、横隔膜やその他の器官を堅くしてはならない。そして、吸い込むときと同様に静かに、平均に斑むらのないように吐き出す。その際、全部の息を出し切つてはならない。

以上のように、呼吸の指導に於いても、著者は自分の経験に基づいた方法を述べている。呼吸の練習をする時に、呼吸は鼻孔で行うのか、口で行うのか、あるいは両方なのか。肺が一杯になるまで息を吸うのか否か。息を吐く時はそれほどでもないが、姿勢の指導よりもさらに差異が大きく、多岐にわたっている。しかし、出版された年代を追って調べると、年代順に進化し、現在の指導法に近づいていることがわかる。

### （3）発音・発声

最後に発声に関しての部分調べてみる。杉浦（1908）は、「聲を押し出す如きことなく、徐ろに

口の前方に柔かく送り出すべし。舌は其際平らかに、口は自然に開くべし」としている。また、息の音が少しでも聞こえるようであれば無駄に空気が出ている兆候なので、「直ちに息を控へ、静かに、柔かく唱ふべし」と書いている。カルーソー(1928)は「正しく純粋な出だしをする爲には、咽喉の前面のみならず、後部をも開くやうに氣を付けねばなりません。(中略)若しもそれが充分に開かれぬならば、充實した音を出さうとしても無駄です」と述べており、また「口を廣く開く事が咽喉を廣く開くことになると思つてはなりません」とも言う。練習方法として、咽喉を医者に見せる時のようにして上顎を見ようとすることが挙げられ、口の形は微笑んでいる時のようにしているのが良いとしている。山田(1929)は、舌の形や、位置について詳しく述べている。すなわち「舌は、細く長く、口腔内にのべられるよりは、平たく廣く、口腔内に横たへられた方がいいのであります。下齒の内壁の突端に舌端をかく押しあてるやうにして、中央部以下を、横にひろく押しひろげるやうにするのも一つの方法であります」と書いている。また、山田は日本語を発音する時の母音に於ける口の開け方を、図を用いて細かく指導するとともに、子音を6つの異なった種類に分類して、発音の仕方を述べている。日本語は母音と子音の数が少ない上に、両者を分けて発音する言語ではない。そのために、日本人が外国語で歌うと言葉がカタカナに聞こえてしまうのだが、当時の指導書でこのように書かれていた事は注目するべきであろう。沢崎(1929)は、口の開け方は「自分の中指が上下の齒の間に入れられる位になって居り、上唇は上齒が半分以上見える位に上がり、下唇は下齒の先と同じ高さ。舌端は下齒の内壁に觸れて安定してゐる。恰度静かに微笑した時の横の橢圓形位に開いてゐればよいのである」と述べている。これはカルーソーの言う口の開け方と共通しているが、舌の位置については、いっそう細かく指示がしてある。村山(1935)は、日本語の発音を、発声練習で最も多く使われている「ア」の母音を例に挙げて「舌は下顎の上に自然に平らに乗せて、その先が軽く下齒の内側に觸れる位にして置くのであります。決して力を入れてはいけません。(中略)舌を静かに平にしたならば硬口蓋を可成く上にもち上あげて、丁度口の中に圓い物でも入れてゐるやうに、まん圓く充分に擴げて、空洞の中で音が響く様に聲を口腔

の中で響かせるのです」と言う。このように「ア」について述べた後、他の母音と子音について舌と口の位置を簡単に説明している。この時の子音は山田と異なって4種類に分類されている。しかしながら、あまり神経質に口の中を気にすると、逆に悪い結果を起こさないとも限らないので、自然に、楽な響きの良い声が出ればよいとも述べているのである。これは、発声練習では細心の注意をして身につけるようにしなければならないが、曲を歌うときにはその事を考えず、身につけたもので歌うという事なのであろう。外山(1949)は「口を大きく開いて、極めて瞬間的に氣息を吸い込んで下さい。その吸い込んだ瞬間の口型を、そのままにして、短く母韻の一つを軽く歌ってみる。それが理想的発声に於ける口型で、口型否口内の発声の爲めに整備された状態と言って良い」と言う。また、舌の位置や、口の開き方はあまり神経質にならず、顎の下の筋肉が固くしないで、極めて平常のままで発声をするのが望ましいとしている。しかし、その為には口や口頭に発声上必要な習慣を付け、平静に発声出来るように心がける事が必要であるとも述べている。これは、村山と同様、日頃の練習の大切さを言っているのであろう。

発音・発声の項目については、咽喉の仕組みなどの図を載せ、それを基に発声器官の解説をした指導書は多くあるものの、咽喉の開き方について書かれていたものはそれほど多くはない。それに比べると舌の位置や口の形について述べているものは多く、一つ一つの母音を発声する時の口形を図で説明している。また、声を当てて響かせる場所の違い、音の高低によって生まれる息の流れる方向を図で示したのものもある。これらの指導書に見られる発声と発音についての指導法は、日本語の歌詞を歌うという事が前提になっていたと思われる。洋楽を日本の音楽教育に導入し、全国の小中学校で教える為には、外国の音楽であっても日本語で歌う事が必要であり、また、国民に広く洋楽を広める為にも、日本語の歌詞が不可欠であったからではないだろうか。また、発声は唱歌の指導とも密接に結びつくものであり、西洋式発声を基礎として、唱歌を美しく歌う事も考慮されていたのであろう。

以上に見てきた「姿勢」「呼吸」「発音・発声」に関する指導法について考察する。正しい発声は正しい呼吸から生まれるとよく言われるが、呼吸法は歌



唱の為に欠く事の出来ないものである。声の原動力であり、声の変化の全てに関わってくるからだ。矢田部（1949）も「姿勢は呼吸の源であり、呼吸は發聲の源である」と書いている。だが上に見るように、指導方法には様々なものがある。今日の指導法であっても同様で、腹式呼吸について書かれた事柄だけを採りあげてみても様々である。橋本（2005, 2007）は腹式とは「腹をふくらませるのではなく、「上胸囲を吸気の状態に保つ」ということである」と書いている。また「十分な呼吸を適切に行うならば、胸は上げられ、同時に下腹部は内側に入る」ことにより「胸部全体が豊かに拡がり、横隔膜を十分に使う事ができるようになる」と述べている。コナブル（2004）は、呼吸にとって大切な動きは肺より下で起きるが、息は「自然な呼吸の動きが生じるまさに全域にわたるように」するべきで、すばらしい歌唱は「胴体すべてを通じて選りすぐられた一連の動き」にかかっていると言う。大賀（2003）は「息は吸うのではなく、歌唱時と同じ状態で胸郭を豊かに開き、横隔膜を広げることで瞬時、あるいはゆっくりと息が入る」と言う。このように、芸術の指導は、数学のように答えが一つではないので、様々な方法が生まれる。指導者側は自分が受けてきた指導法、自分が行ってきた指導法の経験に基づいて、それぞれ自分が正しいと信じる方法を教授するからで、洋楽を勉強し始めたばかりの日本の教育事情では、なおさらであったと思われる。しかし、明治20年頃には皆無であったと思われる指導書が、明治後期以後、東京音楽学校で才覚を発揮した者や留学で学んだ卒業生によって書かれるようになり、また海外の著書の翻訳書も出版されるようになった。これら出版書の数の増加を見ても、声楽の専門的知識や技術の修得の向上を知ることができる。

### まとめ

学制において音楽科として「唱歌」を設置し、これを全国に広げていった歴史の中で、専門の声楽分野にも徐々に目が向くようになった経緯と修得の状況を見てきた。当初の伊沢の「見込書」のプランには、東西を折衷した国楽が想定されていたわけだが、結果的にはもっぱら洋楽修得の方向が強くなっていった。唱歌を中心として音楽教育を構築していく中で、西洋音楽を手本としていたわけだから、唱

歌の先には当然、西洋音楽全体が確固とした手本として見えている。音楽に強い関心を持つ人々は、より専門性を目指すようになるのは必然であっただろう。そして手本が明確にあるとき、文化の修得が速いことは、様々な歴史に見る通りである。本論では、東京音楽学校の制度の中でどのように専門の声楽分野が成長していったかを探り、唱歌・声楽の教師たちについて調べた。また、東京音楽学校を中心に行われたコンサート情報の中から声楽曲の修得状況をたどった。そしてさらに、声楽の指導書が徐々に出版されるようになっていったこととその内容の検討から声楽分野の成長の様子を探った。これにより、音楽教育としての唱歌の普及・確立と並行して、声楽の専門領域が充実・発展していった状況をたどることができ、その過程を明らかにすることができたと考える。

### 文献

- 橋本エリ子 2005, 『音楽教育における声楽教授法の研究 —発声法を中心として—』, 福岡教育大学紀要, 第54号, 1-15
- 橋本エリ子 2007, 『音楽教育における声楽教授法の研究Ⅱ —発声法を中心として—』, 福岡教育大学紀要, 第56号, 19-32
- 伊沢修二; 山住正己校注 1971, 『洋楽事始: 音楽取調成績申報書』, 東洋文庫188
- 伊沢修二a 1893, 『小学唱歌第5巻』, 大日本図書株式会社
- 伊沢修二b 1893, 『小学唱歌第6巻』, 大日本図書株式会社
- 伊沢修二c 1884, 『音楽取調成績申報書』
- カルーソー, エンリコ [他] 1928, 『声楽入門』, シンフォニー楽譜出版社, 服部龍太郎訳
- コナブル, バーバラ 2004, 『音楽家ならだれでも知っておきたい「呼吸」のこと』, 誠信書房, 小野ひとみ訳
- 文部省音楽取調掛 1884, 『小学唱歌第3編』, 文部省
- 村山博 1935, 『声楽の習ひ方』, シンフォニー楽譜出版社
- ネトケ=レーヴェ, マルガレーテ 1934, 『古典歌曲集Ⅰ 音楽演奏法と解釈講座』, 龍吟社
- 大賀寛 2003, 『美しい日本語を歌う』, カワイ出版

沢崎定之 1929, 『声楽』, アルス (アルス西洋音楽大講座, 第4巻)  
 杉浦千歌 1908, 『声楽教練, 第1巻』, 共益商社  
 手代木俊一 1999, 『讃美歌・聖歌と日本の近代』, 音楽之友社  
 テトラツィーニ, ルイザ[他] 1932, 『声楽を志す人々へ』, 春陽堂, 小松平五郎訳  
 東京芸術大学百年史刊行委員会 1987, 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校編 第1巻』, 音楽之友社  
 東京芸術大学百年史刊行委員会 1990, 『東京芸術大学百年史 演奏会篇 第1巻』, 音楽之友社  
 東京芸術大学百年史刊行委員会 2005, 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校編 第2巻』, 音楽之友社  
 外山国彦 1949, 『声楽法』, 楽友社 (初等音楽講座, 第12巻)  
 山田耕筈 1929, 『声楽入門』, 日本放送協会東海支部  
 矢田部勁吉 1949, 『発声法』, 音楽之友社

## 資料2

確認できた声楽に関する指導書, 出版年代順

- ・杉浦千歌 1908, 『声楽教練, 第1巻』, 共益商社
- ・山本正夫[編] 1911, 『声楽階梯』, 音楽社出版部
- ・山田耕筈 1920, 『独唱法提要』, 開成館
- ・草川宣雄 1922, 『唱歌法と発声法』, 京文社 (音楽叢書; 第2編)
- ・ルーマン, リルリ 1922, 『独唱の仕方』, 近代文明社, 牛山充訳: 1990, 『音楽基礎研究文献集 第2巻』, 大空社に収録
- ・白眉出版社 1922, 『声楽研究法』, 音楽講話叢書3
- ・山田耕筈 1923, 『声楽講座. 第1回第4輯』, 日本作曲家協会
- ・テトラツィーニ, ルイザ 1926, 『声楽三十講』, アルス書店
- ・柴田知常 1927, 『声音と其訓練—声楽学習者, 音楽教育家の参考書—』, 新響社
- ・サントレイ, サア・チャアルス 1928, 『声楽の

- 歌ひ方』, シンフォニー楽譜出版社, 服部龍太郎訳
- ・カルーソー, エンリコ [他] 1928, 『声楽入門』, シンフォニー楽譜出版社, 服部龍太郎訳
- ・山田耕筈 1928, 『歌の唱ひ方講座』, 日本交響楽協会出版部
- ・沢崎定之 1929, 『声楽』, アルス (アルス西洋音楽大講座, 第4巻)
- ・山田耕筈 1929, 『声楽入門』, 日本放送協会東海支部
- ・アーン, レイナルド[他] 1931, 『声楽講話』, 春秋社
- ・テトラツィーニ, ルイザ[他] 1932, 『声楽を志す人々へ』, 春陽堂, 小松平五郎訳 (1926年の『声楽三十講』の再版。原著名Sing a Song)
- ・湯浅永年・太田黒養二・吉田永靖 1932, 『声楽』, 文芸春秋社 (1937, 清教社)
- ・Behnke, Emil, Brown, Lennox共著 1932, 『児童の声研究』, 春陽堂, 小松平五郎訳
- ・山田耕筈 1933, 『音楽二講 声楽独習法と旋律の作り方』, 日響出版協会
- ・ネトケ=レーヴェ, マルガレーテ 1934, 『古典歌曲集 I 音楽演奏法と解釈講座』, 龍吟社
- ・村山博 1935, 『声楽の習ひ方』, シンフォニー楽譜出版社
- ・湯浅永年 1936, 『声楽法の変遷』, 清教社 (声楽叢書. 第4)
- ・湯浅永年 1936, 『唱歌法』, 清教社 (声楽叢書. 第4)
- ・外山国彦 1949, 『声楽法』, 楽友社 (初等音楽講座, 第12巻)
- ・矢田部勁吉 1949, 『発声法』, 音楽之友社
- ・音楽之友社 1950, 『声楽ハンドブック』
- ・Kagen, Sergius 1987 『声楽学習への提言』, 芸術現代社, 山形忠顯訳
- ・大賀寛 2003, 『美しい日本語を歌う』, カワイ出版
- ・コナブル, バーバラ 2004, 『音楽家ならだれでも知っておきたい「呼吸」のこと』, 誠信書房, 小野ひとみ訳
- ・橋本エリ子 2005, 『音楽教育における声楽教授法の研究 —発声法を中心として—』, 福岡教育大学紀要, 第54号, 1-15
- ・橋本エリ子 2007, 『音楽教育における声楽教授法の研究 II —発声法を中心として—』, 福岡教育大学紀要, 第56号, 19-32

## 資料1 東京音楽学校の唱歌・独唱歌・声楽担当教師（年代順）

姓 名	雇用年	退職年	専門・担当	姓 名	雇用年	退職年	専門・担当
上 眞行	1881	1935	唱歌	黒澤 貞子	1929	1936	唱歌
奥 好義	1881	1933	唱歌	澤 智子	1930	1944	唱歌
幸田 延	1885	1911	唱歌	浅野 千鶴子	1931	1951	唱歌
ソープレット, ギョーム	1886	1888	唱歌	ヴーハーブフェニヒ, ヘルマン	1932	1950	独唱歌
小山 作之助	1887	1926	唱歌	トル, マリア	1932	1938	独唱歌
チーチェ夫人	1889	1891	唱歌	荻野 アヤ	1933	1934	唱歌
ヂツトリヒ, ルードルフ	1889	1894	声楽	城多 又兵衛	1933	1950	唱歌
山田 源一郎	1889	1905	唱歌	藪田 誠一	1933	1937	唱歌
鈴木 米次郎	1891	1904	唱歌	平原 壽恵子	1933	1952	唱歌
パットン, エミリー, ソフヒャ	1894	1894	唱歌	伊藤 武雄	1934	1948	唱歌
ブロックスハム, アダー・ビートリース	1894	1895	唱歌	片山 愛子	1935	1937	唱歌
高木 武 (タケ)	1898	1902	唱歌	橋本 秀次	1936	1947	唱歌
橋本 正作	1898	1901	唱歌	平戸 廣子	1936	1945	唱歌
田村 虎蔵	1899	1910	唱歌	秋月 直胤	1937	1938	唱歌
ユンケル, アウグスト	1899	1912	唱歌	津久井 静子	1937	1942	唱歌
吉田 信太	1899	1901	唱歌	中山 悌一	1937	1950	唱歌
岡野 貞一	1900	1941	唱歌	柴田 睦陸	1938	1952	唱歌
多 梅稚	1901	1903	唱歌	ヘッセルト, リア・フォン	1938	1945	唱歌
戸倉 (吉川) やま	1903	1913	唱歌	松田 トシ	1938	1941	唱歌
カイゼル, マリー	1904	1905	独唱歌	酒井 弘	1940	1952	唱歌
藤井 (三浦) 環	1904	1909	唱歌	ノタルジャコモ, ディーナ	1940	1944	唱歌
外山 國彦	1905	1905	唱歌	藤井 典明	1940	1944	唱歌
小室 千笑	1906	1909	唱歌	山内 秀子	1940	1946	唱歌
原田 潤	1906	1913	唱歌	小船井 八千代	1940	1943	唱歌
ウェルクマイステル, ハイネリッヒ	1907	1936	唱歌	鹽井 (さわい) シヨリ	1940	1943	唱歌
中田 章	1907	1928	唱歌	栗本 正	1941	1948	唱歌
フレック, シャロツテ	1907	1908	独唱歌	渡邊 高之助	1941	1948	唱歌
高野 辰之	1908	1936	唱歌	磯谷 威	1943	1950	声楽
ペッツォルド, ハンカ	1909	1924	独唱歌	佐々木 成	1943	1948	声楽
山田 耕筈	1909	1909	唱歌	水谷 俊夫	1943	1945	声楽
幾尾 純	1910	1910	唱歌	千葉 静子	1943	1945	声楽
園山 民平	1910	1910	唱歌	大熊 文子	1944	1948	声楽
大和田 愛羅	1912	1952	唱歌	須賀 靖和	1946	1951	声楽
船橋 栄吉	1912	1932	唱歌	畑中 良輔	1946	1952	声楽
クローン, グスタフ	1913	1925	唱歌	矢田部 勁吉	1946	1952	声楽
澤崎 定之	1914	1948	唱歌	横田 ふみ子 (四谷 文子)	1946	1949	声楽 (独唱)
立松 フサ	1914	1944	唱歌	石田 栞	1947	1951	声楽
長坂 好子	1917	1952	唱歌	石津 憲一	1947	1949	声楽
武岡 鶴代	1921	1934	唱歌	木村 隆子	1947	1948	声楽
梁田 貞	1923	?	唱歌	林 路子	1947	1951	声楽
齋藤 静子	1924	1944	唱歌	岡部 多喜子	1948	1952	声楽
ネトケ＝レーヴェ, マルガレーテ	1924	1931	唱歌	小野田 正之	1948	?	声楽
阿部 英雄	1925	1938	唱歌	平田 黎子	1948	1951	声楽
壮 節子	1925	1926	唱歌	藤村 晃一	1948	1951	声楽
齋藤 英	1926	1940	唱歌	池田 弘子	1949	1952	声楽
ラウトルプ, シャーレス	1926	1931	唱歌				
田中 宣子	1927	1950	唱歌				
木下 保	1929	1946	唱歌				

