

研 究 紀 要

XLII

エリザベト音楽大学
Elisabeth University of Music
2022

研 究 紀 要

RESEARCH BULLETIN

XLII

エリザベト音楽大学

Elisabeth University of Music

2022

目 次

表象機能の発達とそれを育むもの — Piagetの認知発達理論と精神分析理論の関連性の検討より —岡 野 泰 子..... 1
入祭唱 <i>Miserere mihi Domine</i> の融化ネウマとテキスト解釈におけるアウグスティヌスの影響佐々木 悠.....13
カトリックとイスラームの典礼音楽 — 日本におけるカトリックとイスラームの事例に見られる, 礼拝所で使用される楽器に関する法的及び実践的考え方 —フランシクス・プルハスタント.....27
国吉光徳保育園における「ふしづくり」システムに基づいた音楽リズムを中心とした 表現（音楽）の保育の特徴と意義三 村 真 弓.....41
* * *
M.ラヴェル《マ・メール・ロア》(4手連弾)の演奏解釈及びペダリングの一考察魚 住 恵.....55
A.アレンスキーの2台ピアノのための5つの組曲の特徴について鹿 取 裕美子.....65
音楽大学における教員養成と「生徒指導論」に関する研究 — 現状の課題とカリキュラム開発の視点から —小 松 葉 子.....75 壬 生 千恵子
日本在住の大学生における異文化感受性とその関連要因 — 構造方程式モデルによる因果推論の試み —前 田 由 樹.....85 カーク 美 佳
* * *
修士論文要旨.....95

CONTENTS

Development of Representative Functions and What Bringing Up Them: From the Relationships between Piaget's Theory of Cognitive Development and Some Psychoanalytic Theories	Yasuko Okano..... 1
Augustinus' Influence on Liquescent Neume and Text Interpretation in the Introitus <i>Miserere mihi Domine</i>	Yu Sasaki.....13
Catholic and Islamic Liturgical Music: Legal and Practical Thinking on Musical Instrument Used in Worship Place "Some Cases of Catholic Churches and Mosques in Japan"	Fransiskus Purhastanto.....27
Characteristics and Significance of "Expression (Music)" Based on the "Fushizukuri" System at Kuniyoshi Koutoku Nursery School	Mayumi Mimura.....41
* * *	
A Study of an Interpretation and Pedaling of M. Ravel's <i>Ma mère l'oye</i> for Piano with Four Hands	Megumi Uozumi.....55
The Characteristics of A. Arensky's 5 Suites of Works for 2 Pianos	Yumiko Katori.....65
A Study on Teacher Training and Student Guidance and Counselling Theory in Music University: Current Issues and Curriculum Development	Yoko Komatsu.....75 Chieko Mibu
Relationship between Intercultural Sensitivity and the Factors on Japanese University Students: Attempting at Relational Inference with Structural Equation Model (SEM)	Yuki Maeda.....85 Mika Kirk
* * *	
Summary of Master's Thesis	95

表象機能の発達とそれを育むもの

— Piagetの認知発達理論と精神分析理論の関連性の検討より —

岡 野 泰 子

(2021年9月13日受理)

Development of Representative Functions and What Bringing Up Them:
From the Relationships between
Piaget's Theory of Cognitive Development and Some Psychoanalytic Theories

Yasuko Okano

In this paper, it was speculated that the development process of Piaget's conception of space, the passage of Freud's and Klein's Oedipus complex, the spatial dimensionality of Meltzer, and the introjection of a container with alpha-function of Bion gain the same phenomenon. The development of representative functions is synonymous with conception of space and psychic space, and it was speculated that they were found in both Piaget's theory of cognitive development and some psychoanalytic theories. It can be said that for the development of representative functions and conception of space, it is necessary to create representation or space at the sensory-motor level, centralize it through repeated differentiation, and then experience decentralization and ternary relations. It was inferred that the autistic tendency was the difficulty in developing the representative functions at the sensory-motor level. It was thought that the environments with emotional tuning, containing, or alpha-function were brought up them.

Key Words : Representative Function, Piaget's Cognitive Development Theory, Psychoanalytic Theories, Conception of Space, Oedipus Complex, The Spatial Dimensionality, Centration and Decentering, Psychic Space

1. 問題

共感とは、他者の感情を認知しその他者と共有される感情とされ、共感性は、他者を理解し主体的に生きるための人格形成上、重要な側面である(首藤, 1997)。

心理学では、知覚や思考・言語・感情等、生体が自己を含めた世界を知る過程を認知cognitionと言い、「共感性」や「他者理解」の探求には認知機能cognitive functionの発達から捉えた認知発達理論がある。またStern (1985) やMeltzerら (1975) の精神分析的探究から、象徴機能symbolic functionあるいは表象機能representative functionの発達が共感性や他者理解の基盤で

あることも見出されている。

象徴機能や表象機能とは、目の前にない物事象を思い浮かべる働きを指す。イメージを心の中に持つこととも言え、記憶表象のように内的に視覚像や情緒的感覚印象をイメージとして心に浮かべるものから、物事象を言語として概念化し置き換えて伝達表現するものまで幅広く、認知機能の発達の前提となるものである。

広く知られるPiaget (1948, 1964) の認知発達理論は、子どもが自己を含めた世界をどのように認識するかを心理学的見地から実験的に観察し、その記録を基に子どもの認知機能の発達を理論化している。そこでは表象機能が発達する過程が詳細に記述され、子どもを適応的に育むための重要

な視点が提供されている。一方、精神分析とは、治療者との間で起きる転移という現象を手掛かりに、気づいていないその人自身の心を見つめる営みである。転移とは、幼少期の重要な人物との体験が周囲との関係で繰り返されるものであり、象徴機能と表象機能が働くことが前提となる。従って、精神分析理論も、必然的に象徴機能や表象機能を含めて論じられている。

Piagetの認知発達理論では認知機能を捉える中での表象機能、精神分析理論では心的機能を捉える中での表象機能を探求していると言えるが、同じ概念が複数の立場で探求されるということは、その概念が広く重要視されていることを意味していると思われる。ただし、どちらも貴重な探求だが、それぞれの関連性を論じた研究は見られない。違いや共通点があるとすれば、それらを精査し関連付けることで、より明確に表象機能を捉えることができるのではないだろうか。

本稿では、Piagetの認知発達理論といくつかの精神分析理論から表象機能に関する理解を取り上げ、それらの関連性を検討し、重要な側面を浮き彫りにすることを試みる。また、高橋(1992)は乳幼児の精神機能の発達理論をまとめて図示しているが、これを参考に本稿で取り上げたものを加えて示す(図1)。これらより、表象機能の発達過程が捉えやすくなり共感性や他者理解を育む人格形成のための様々な実践の一助となることを期待する。

なお、Piagetの認知発達理論と精神分析理論の異同と関連性を分かりやすく示すため、まず前者の詳細を挙げ、その次に前者に関連する後者の理論を加えて論じることとする。

2. Piagetの認知発達理論

Piagetの研究は、実験場面の設定はしたものの、子どもの反応に応じて質問を変えており、子ども自身の認識のあり方を捉えた臨床的な理論とされる。Piagetは、人の持つ内的な構造をスキーマ(schemata)と呼び、新しい経験をすると、それを取り込み同化(assimilation)し、自身を調整(accommodation)して適応していくと考えた。また

行為を内面化して頭の中で取り扱うことを操作(operation)と呼び、その質的变化を4段階に分けて示している。ただし、認知の段階的発達蓄積する発達であり、後期の段階に達したからと言って初期の認知方法が捨て去られるわけではない。なお、内的操作とは表象機能を前提としたものである。

Piagetの捉えた内的操作の4段階とは以下の通りである。

(1) 感覚-運動期(誕生～2歳頃):「単なる反射反応から表象・象徴作用が優勢になるまで」

感覚-運動期では、初めは生得的な原始的反射スキーマしか持ち得ないが、外界と関わり合うことによって修正され、適応的行動が獲得され始める。

あまり知られていないが、感覚-運動期はさらに以下の6つの段階に分けて記述されている。高橋(1992)を参考に以下に紹介する。なお、④までは同化による調節が優勢であり、⑤以降、能動的な調節を使った対象の構築が始まる。

- ①反射期(0～1か月):生得的な反射行動の時期。反射行動は対象の区別なく起こり、因果関係はなく、完全に自己中心的(ego-centrism)で、自己を対象として知覚できない。
- ②第一次分化期(1～4か月):動く物体を目で追う等、運動とともに調節が始まる。対象の存在を自覚し、目前で消えた対象の行方を視線で追うことができる。
- ③再生産期(4～8か月):対象や出来事を感覚-運動水準で区別し、新しい出来事を繰り返し再現しようと積極的になる。一種の意図に基づき目標に向かう行動が始まるが、まず行動があってそのうち意図や目標が生まれる。対象が変わらずあることの認識が生まれ始め、因果関係は依然自己中心的で、自己が全てを中心だと経験する。
- ④スキーマの調節(8～12か月):目標達成のために方法を使用する知能的行動を始める。二つの異なるスキーマを調節させ新しい問題を解決することができ、対象が形と大きさについて変わらないことを獲得する。物事を予期し出来事の意

味が分かるようになり、自分以外のものが出来事の原因になることを経験し始める（因果関係の初等的外在化）。

- ⑤実験期（12～18か月）：実験と試行錯誤を通して新しいシエマを作り出す。表象はまだ確立していないため、対象が目前で順序を踏んで隠されればそれを探し当てることができるが、見えないところで順序を乱されると全く探し当てられない。自分以外の対象が現象を起こすことを認識する。
- ⑥表象期（18～24か月）：感覚-運動水準の知能から表象水準の知能へ移行し始め、行動に移さなくても表象を使って心の中で問題解決を図る。対象は知覚されなくても表象となり永久性を持って認識できるようになる。因果関係を予見し、結果を変えるための解決を発見することができる。

例えば、③～⑤の時期に見られることとして、ガラガラを振って音が出る体験をした子どもが、それを繰り返す中で、次第にガラガラの音を聞くために「振る」ようになることが挙げられる。②や③で「ガラガラを振ること」を偶然経験し「音が出る」ことに会うと、ガラガラの視覚像や触感、臭い等から作られたシエマに、「音が出る」が同化される。そして④を迎えると、「ガラガラを振ると音が出る」のようにシエマが調節されていく。次第にそのシエマに応じた行動を主体的に行い、⑤を体験しながら⑥を迎える。こうして、「ガラガラは振ると音の出るもの」という永久性を持った「ガラガラ」のシエマが作られる。この時期は様々な事物事象との出会いから、多くの多様なシエマが子どもの中に生まれる。そして、「ガラガラ」のシエマに応じた行動を主体的にすることは、「音が出ることをイメージしてガラガラを振る」ことであり、ここに表象水準への移行が見取れる。

また、よく知られるCohenら（1985）の「心の理論」と酷似した記述が⑤～⑥にある。心の理論とは、他者が自分と異なる信念や考えを把握していることを理解する認知の能力であり、3～4歳以下の子どもや自閉症児では獲得されていない

と言われる。Piagetは、⑤では表象機能が確立していないため、子どもは見えないところで何が起きているかを推測することができないが、⑥ではバラバラであった感覚的体験が繋ぎ合わされ関係づけられて、安定した一つの記憶表象が視覚像や情緒的感覚印象を伴って子どもの中に生まれていると記している。実は、Piaget（1948）は前操作期の記述の中でも同様の過程を描写しており、Cohenらの理論はこの前操作期の記述を引用したものである。つまり、Piagetは未分化な感覚-運動期でのこの過程を見逃さず、二つの段階で繰り返されることを見出していたということであり、未分化な感覚-運動期の過程が基盤となることを理解していたと推測する。

この時期の、空間や因果関係の発達に関するPiagetの以下の記述も特筆に値する（1964, pp23-24）。

実行的空間の発達は、まったく、対象の構築に密接な関係がある。まず最初に、感性的領域と同じだけの、相互に供応し合わない空間（口腔空間、視覚空間、触覚空間等）が存在する。それぞれの空間は、自身の運動に中心化されている。視空間は、最初、その次に構築される空間と同じ奥行きを知らない。2年目の終わりに一般的空間が完成される。それは他の全ての物を含んでいて、対象の相互関係の特徴づけ、自分の身体を含むそれらの関係全体の中へ包み入れる。空間の完成は、運動の供応に依存する。この発達が、感覚運動的知能の発達に密接に結びついているという関係が知られるのである。

因果関係は、最初、自己中心性の形で、自分の活動に結びついている。それは、経験的な結果とその結果を引き起こした何らかの活動の結びつきで、子どもにとっては長い間偶然なものであり続ける。例えば、赤ん坊がゆりかごの天井からぶら下がっている紐を引っ張ることによって、この天井に吊るされているおもちゃは全部、揺り動くものだと言うことを発見する。紐を引っ張る活動と振動の一般的結果とを因果的に結びつけるようになる。これはある距離の所にあるものに働きかけ

るための因果的シエマとして役立つ。つまり自分から2メートル離れた所で見られる振動を続けさせるためや部屋の奥で聞いた口笛を続けさせるためにも紐を引っ張るのだ。この種の魔術的因果性は、原初的中心性をよく示している。2年目の間に、対象の因果性に関する相互関係を認識する。こうして子どもは原因を客観化し空間化する。

このように、子どもは感覚-運動水準でシエマの修正を繰り返し、自己や事物事象の表象を得ていくと同時に、空間と因果関係を獲得していくことが述べられている。これは、後に述べる精神分析理論の中にも関連したものがある。

また、改めて感覚-運動期には様々なステップがあり、どれもが相互に影響し合い、共感性、他者理解の前提となる表象機能の獲得に向かっていることが理解できる。

(2) 前操作期 (2歳頃～7歳頃) : 「真に表象機能を発揮し、一連の行動を頭の中で思い浮かべることができる」

感覚-運動期を経て表象機能を獲得すると、子どもには事物事象を心の中で扱う内的操作の準備ができる。ただしこの段階の表象機能は未だ細分化されておらず、新しい経験によって移ろい易い。ピアジェは、前操作期を、内的操作の獲得に向かう段階で、様々な誤りを経験する時期だと述べている。

前操作期では、伝達のための日常的な言語も使用する。言語は、事物事象の視覚像や感覚印象をまとまりをもって概念化し言葉に置き換えて伝達するものだが、この時期に子どもが用いる言語の概念は、十分に抽象化・一般化されていない。カテゴリーの具体的事例で代表されるような性質における上位・下位等の包含関係も正しく扱えない。「みかん」と「バナナ」が認識できるようになっても、「果物」と言われると混乱するように、「みかん」と「バナナ」が並列で「果物」がそれを包含する概念だと言うのも、シエマの同化と調節を繰り返して得られる。

ピアジェ理論でよく知られている保存conservationの概念では、子どもが事物の本質的性

質をどのように捉えているかを理解できる。水の量は容器を変えても変わらないが、この時期の子どもは、見えに影響され誤った判断をする。保存の概念は可逆性の理解であり、操作され変形されても逆を辿れば同じであることが内的に操作できるようになれば、容器を変えても水の量は変わらないと答える。ただし、質量の保存は獲得しやすいが重さの保存は9歳頃、体積の保存は11, 12歳頃になると言われ、このように属性によって習得に差があることをデカラージュと言う。内的操作の獲得が非常に複雑な行程であることをよく物語っていると見える。

順序付けられた系列性seriationについても、初めは順番に並べるといえるということがどういう意味か理解できない。「おはじきを色ごとに大きさの順に並べる」のような複数の系列を扱うことや、「赤色のおはじきにはある順序があるが青色のおはじきには別の順序がある」のように、基準が変わるとそれに依って判断を変える相対的關係を扱うことができるようになるには、やはりシエマの同化と調節が繰り返し必要となる。

幼児の集団場面でよくあるものとして、「チャイムが鳴ったら絵本や工作の時間が始まる。その時は、先生が教室の前に立ってお辞儀をするので、自分は椅子に座って待っている」のような状況も、「チャイムが鳴ったら椅子に座る」「先生が教室の前に立ったら椅子に座る」が並列なシエマとして獲得されるかもしれない。しかし、「先生が大きな声を出したら、先生の指示に従う」のような状況を体験すると、それは幼児の中で「チャイムが鳴る」や「先生が教室の前に立つ」に優先される出来事として新たに体験され得る。その時、「先生が大きな声を出す」が「チャイムが鳴る」や「先生が教室の前に立つ」より上位だという新たなシエマの關係性が獲得されることになるが、この時期はこのような変化にも幼児はすぐに対応できず混乱し易い。

また、この時期は空間内で移動すると物の見え方が変化することを獲得する段階でもある。先にも述べたが、自分が見ている景色が他の位置にいる他者には別の景色に見えることを認識することは、客観的な空間の把握にとどまらず、自分の見

え方や考え、感情が他者のそれとは異なることを認識することに繋がる。

物事の一つの面にとらわれることをPiagetは中心化centrationと呼んだが、前操作期の子どもは様々なスキーマを獲得しているものの、持ち得る観点が未分化なため、その観点へ中心化する自己中心性の特徴を持ち続けている。そして、他者の見え方や考え、感情を理解するには、同化と調節による分化を進め中心化された空間から客観的な空間を得る必要があると言う。Piagetはこれを「コペルニクス的転回」と言い、中心化から脱中心化decenteringの過程の重要性を強調している。

脱中心化によって空間を把握する過程について、Piagetは以下のように述べている（1964, pp102-103）。

幼児の思考が自己中心的だということを主張した。自己中心的だというのは、自我の肥大と言う意味ではなく、自分の観点への中心化という意味である。従って、ここで問題となるのは、観点が最初、未分化だということであって、客観性に達するためには、『脱中心化』による分化を必要とする。

言語習得以前の水準での空間の感覚運動的発達を研究する時、まさに同じ結果に導かれる。すなわち、発達は、最初、多様な異質な空間（口腔空間、触覚空間、視覚空間等）を形成することから始まる。これらの空間は、それぞれ、自分自身の身体や観点到、中心化している。次に、子どもの一種のコペルニクス的転回の結果、空間は、一般的な入れ物を形づくるに至る。そこには、自分の身体を含むあらゆる対象が入っていて、このように完全に脱中心化されてあるわけである。

ここでは、脱中心化を進めるために、感覚・運動水準で多数のスキーマを獲得し、多様な異質な空間を生み出し形成していることの重要性を改めて述べている。そして、前操作期では、それぞれのスキーマは自分自身の身体や観点到に中心化されているが、この時、子どもの把握する空間も中心化される。コペルニクス的転回を得て脱中心化される

と、自分の身体を含むあらゆる対象が入った入れ物としての空間を形作ると言う。「入れ物」としての空間を得るとの描写も、後に述べる精神分析理論と重なるものであり、表象機能の獲得に重要なものだと思う。

さらに、Piagetは、脱中心化のためには中心化の過程も重要であると述べ、コペルニクス的転回を得るまでに両者を揺れ動く時期があることも示している。その記述が以下である（1964, pp33）。

2歳から7歳までの年齢で、二つの極端な形の思考の間の全ての移行が、見られると言わねばならない。これらの思考は、それぞれ、この時期の間に辿る段階を代表して、あとの段階の思考が、次第に、前の段階の思考よりも、優勢となる。前者の思考形態は、純粋な合体、ないし純粋な同化による思考形態であり、従って、その自己中心性は、すべての客観性を排除する。後者の思考形態は、他人や現実に応じた思考形態であり、従って、論理的思考を準備する。両者の間に、子どもらしい多数の思考行為が見られる。それは、この正反対の方向の間で、動揺しているのである。

このように、前操作期の子どもは、内面化した自分のスキーマと空間をしっかりと中心化し、純粋な同化による思考を得ることで、脱中心化を迎え、客観的な空間を得ると述べている。中心化の際には、すべての客観性を排除するとされ、そのような体験の上に、コペルニクス的転回が生まれ、空間を自分と他者を含めた入れ物にしていくと言うのである。

中心化と脱中心化の間に揺れがあることを認め、その揺れが「子どもらしい」と述べる点は、子どもを見るPiagetの受容的態度を示していると思われる。

（3）具体的操作期（7歳頃～11歳頃）：「知覚の直接の影響から自由になり、具体的な問題を論理的に解決できる」

表象機能を用いることで行為が内面化され、互いに関連付けられ統合された一貫性のある論理的な操作ができるようになる。ただし、この時期は

まだ具体的な事物事象に結びついた操作であり、その体系は群と束の性質が不完全で、抽象的な一般化はされていない。

(4) 形式的操作期 (11歳頃～): 「シエマが質的に最大になり、仮定に基づく問題を論理的に解決できる」

具体的事実に束縛されることなく、抽象的な一般化がなされ、言語的な命題を操作することができる。現実にはありうるかどうかに関わらず、ある条件下で生じうる可能性を考えることができる。一つの完全な群-束構造を持つ。

3. いくつかの精神分析理論

(1) FreudとKleinによるエディプス・コンプレックス

Piagetの認知発達理論を概説し、表象機能の発達には、感覚-運動水準の多様な体験により未分化な表象を獲得しながら、次第に中心化された状態から脱中心化され、入れ物としての空間を得ることが必要だとの理解を挙げた。

エディプス・コンプレックスとは、ギリシャ神話のエディプス王の物語に基づき、精神分析の創始者であるFreud (1916)が見出した概念である。男児の場合、最初の愛情対象は母親だが、母親への愛情を妨げるライバルとしての父親が登場すると、父親を殺害したいという願望を発展させる。その際、男児の体験する様々な衝動や葛藤がエディプス・コンプレックスにあたるが、最終的に母親への性愛的な執着を断念して他の女性を愛情対象として求め、父親に同一化しながら男性として自立する。Freudは、子どもがこのエディプス・コンプレックスを迎える時期を3～5歳の頃と考え、母親と子どもの2者関係から「父親・母親・自分」という3者関係の三角関係へと通過することが人格発達上、重要だと述べた。

Klein (1933)は、子どもも精神分析の対象となり得るとし、その実践の中で、1歳半頃の離乳の時期にエディプス・コンプレックスを体験することを見出した。Kleinの提唱したものは、Freudのエディプス・コンプレックスに対して早期エ

ディプス・コンプレックスと呼ばれるが、Freudが父親・母親という全体対象との三角関係を示したのに対して、Kleinは父親のペニスと母親の乳房という部分対象との三角関係を重要視した。そして、Kleinもこの三角関係に至ると、妄想-分裂ポジションという迫害的で部分的な対象関係から抑うつポジションという安定し思いやりを持った対象関係が築ける状態に成長するとした。

先に、Piagetの示した感覚-運動期と前操作期の表象機能の発達過程には、水準の違う同様の流れがあると述べたが、FreudとKleinのエディプス・コンプレックスに関する主張の違いも、この水準の違いなのではないだろうか。つまり、Freudは前操作期かそれ以降の三角関係を見出したが、Kleinは感覚-運動水準の未分化なそれを発見したのだと考える。そして、どちらも重要な三角関係だが、分化された体験は未分化な水準の上に積み上がるものであり、未分化な水準は周囲がその視点を持たなければ気付かれ難い場合がある。未分化な水準も大切にしたいものである。

エディプス・コンプレックスとは、その本質として、自己と他の二つの対象との三角関係の布置を得ることだが、これは、Piagetの言う自分の身体と対象を含めた空間を得る布置にあたる。また、忘れてはならないが、シエマの同化と調節も三角関係を体験し成長することである。FreudやKleinがエディプス・コンプレックスを二つの水準で見たことと、Piagetが感覚-運動期と前操作期のそれぞれに空間を把握する過程があると示したことは偶然ではなく、まさに、これらの過程は未分化な水準とその後の分化した水準で繰り返され、その中で子どもは空間や因果関係を得ていると思われる。

そして、このように、認知発達理論で捉える表象機能と精神分析理論で捉える表象機能のあり方が非常に似通っていることから、これらの理論で捉えているものには、本質的な違いはないのではないかと推察する。

(2) 共同注視の体験と三項関係の獲得に関する研究

認知発達理論と精神分析理論での三角関係の布

置を得ることの重要性を述べたが、自閉症児の研究の中で、他者理解や自己理解には共同注視の体験が三項関係の獲得をもたらし、心理的に成長することが示されている。

岡本（1981）は、定型発達の子どもの発達過程で視線の共有が果たす役割に注目し、子どもが母親の視線を追いその先にある花びんに視線を移すことが起きると、母親という他者を理解するようになっていくと述べている。共同注意joint attentionや共同注視という現象であり、これにより、自分も相手と同じ一つの物を見ているという状況を子どもは同化し、他者と一つのテーマを共有し合う三項関係が成り立つ。精神分析で言うエディプス・コンプレックスの通過あるいは三角関係の布置を得ることとは、自己と両親像との内面で捉える結びつきを指すが、「視線が合う」等の観察しうる現実的な行為を背景とする三項関係も、同様の心理的体験である。

伊藤（2009）は、自閉症児のプレイセラピーの過程で、自分と同じ動作をセラピストに求めて共に目を合わせ、同じ遊びをしていることを共有する鏡像遊びを重視している。自閉症児はこの段階に達するまでに膨大な時間を要するが、この遊びが見られると、ごっこ遊びのような象徴遊びに進み始めると言う。母親の視線を追う時点で、子どもは母親が自分と異なる体験をしていることに気付き始めていると考えられるが、子どもが視線を追いその先に花びんが現れた時、子どもは母親が自分でなくその花びんを見ていたことに遭遇するのではないだろうか。母親と自分と花びんの3つが一つの状況にあることを体験した瞬間であり、ここに奥行きのある空間が生まれている。

なお、これは、母親と自分と花びんの3つがただ「ある」だけでは成立しない。自閉症児は三項関係に出会うまでの鏡像遊びに膨大な時間を要するとあったが、「関係を結べないが共に『ある』」という時間も重要で、それを忍耐強く維持し続ける必要があり、三項関係に出会う瞬間も忘れず捉える必要がある。こうして、相互に供応し奥行きのある三項関係に基づいた空間を見出すと、コペルニクスの転回と一般的空間への道が開かれ他者を理解することへ繋がるのだと考える。共同注視

と三項関係、それに続く過程は、自閉症児あるいはその傾向を持つ子どもたちにとってはもちろん、定型発達の子どものたちにも重要なものであろう。

（3）Meltzerの次元性の研究

Meltzer（1975）も、自閉症児を治療しながらその象徴機能を探求し、心の次元性を主張した。それによると、定型発達児では、事物事象は奥行きを持った3次元あるいは4次元であり、心についても事物事象を思い浮かべ表象することができる3次元ないし4次元の空間を持つと言う。そして、クレーン現象のような自閉傾向を持つ子どもには、事物事象は2次元の平面的なもので、心も平面的で付着的なあり方になり、常同行動をする中核的な自閉症児は事物事象もその心も1次元の線状だと記している。自閉症児の心には空間がなく、意味を持った考えや情緒は非常に体験しにくいと言うのである。

例えば、定型発達児の子どもはごっこ遊びを楽しむが、この時の子どもは、自分を誰かに見立て、互いに「誰かになったように」ふるまいながら交流し遊ぶ。自分はAという名前の幼児だと分かっており、その上で、誰かとしてふるまって遊ぶということは、Aという幼児としての自分の中に、その誰かの内面性を取り入れて「誰かになったように」ふるまいながら交流することであり、Aの心に内面という空間があるからできる遊びである。このように、定型発達児は、自分を含めた世界を3次元あるいは4次元で捉え体験している。一方、自閉傾向を持つ子どもは、身体の動きや表情、言葉といった表面的（2次元的）なものを取り入れて誰かのようにふるまうことができるが、その誰かが体験するであろう意志や感情という内面を想像しながらふるまって遊ぶということには至らない。クレーン現象も、他者の手や腕をあたかも自分の手や腕のように利用して何かをさせようとするのだが、これも他者に意志や感情という内面があることを認識できずに、手や腕の動きや機能という表面的（2次元的）なものだけを道具のように取り入れたものである。このように世界を2次元で捉え、表面的に取り入れるあり

方を付着的と言うが、これは自閉傾向を持つ人にはよく見られるものである。言葉を字義通りに受け取ったり、事柄の本質の理解やエピソードとしての記憶が難しい傾向も、表面的な2次元の世界にいるためだが、表面的とは言え膨大な記憶が可能になって時にそれを活用することができたり、一見、主体的に選択したようにして周囲に付着的に適応し生き延びたりする場合もある。ただし、その人の困難さが理解し難くなる問題も、一方で起きてしまうのである。

このMeltzerの次元性の考えは、表象機能の発達が空間や因果関係の理解の発達と連動するとのPiagetの記述と重なるものである。Hamelineら(1996)によると、Piagetは、子どもは初め、自己も対象も点としてしか体験し得ないが、次第に自己と対象を結びつけトポロジカルな線として体験する。ただしここでは対象を比較するのに一つ一つ独立して比較するしかないが、その後、複数の対象を同時に含めた射影空間ができると、対象が一つの視点で結びつき、同時に比較できるようになる。そして最終的に、対象それぞれの順序や距離、大きさや移動が考慮され、水平-垂直の枠組みを持ったユークリッド空間になると言う。

このPiagetとMeltzerの描写は、認知機能を捉えるか心的機能を捉えるかの違いはあるものの、どちらも空間の認識が次第に多次元的になるという発達過程を示している。ここでも、認知機能を捉える中での表象機能と心的機能を捉える中での表象機能は非常に似通ったものであることが推察される。そして、生後間もない乳児には体験する空間や因果関係は点や線でしかないが、同化と調節を繰り返す中で、内面に自分の身体や対象を含んだ2次元の平面が広がり、最終的に他の対象の相互関係全てを含み入れ奥行きを持った3次元の内的な空間を得る、これが表象機能の発達であり、他者理解や共感性の獲得に繋がるものだと考えられる。

Meltzerは明確には記してはいないが、2次元から3次元への変化は三項関係という出会いの体験が起きており、そこで表象機能は大きく育まれていくと思われる。筆者は、心の空間が乏しく自分で考えられないために周囲の意志に合わせて付

着的に生きるしかない自閉傾向の青年との治療の経験がある。この青年も筆者との分離の共同注視の体験から表象機能を利用し主体的に対人関係を持ち始めたが、3次元の空間が心に生まれ表象機能を用いて考えられるようになるためには、三項関係の体験が重要だと考える(岡野, 2017)。

またMeltzerは、自閉的パーソナリティを次元性の障害だと言った。ピアジェ理論や他の精神分析理論の視点を加えると、自閉的パーソナリティとは表象機能の発達の困難さであり、空間の把握を含めた感覚-運動水準の発達の非常に困難な状態だと理解できる。

(4) Sternの情動調律の研究

感覚-運動期での準備がいかほど重要かは、Stern(1985)の理論からも理解できる。Sternは、乳児と母親との相互関係を詳細に観察した精神分析家である。乳児は生まれて間もなく自己selfを持ち、積極的に刺激を求め、感情や記憶といった心理過程を体験していると考えた。そして生後7~9か月に始まる主観的自己感の形成期には、行動の背後にある感情や内的状態の共有という情動調律が可能となり、母親と積極的にコミュニケーションすると言う。ただし、これは共感の前駆的な段階であり共感的な認識はそこにはないとされる。これより、情動調律とは、三項関係を得る前の「視線を共有するかしようとしている段階」であり、感覚-運動期の「再生産期」や「スキーマの調節」「実験期」にあたる段階だと推察する。

Robbinsら(2000)は自閉症児らの音楽療法で、子どもが出す反応を支えたりそれに応えたりすることがまず重要であり、それを通して相互的共同創造ができるようになる」と述べている。これは、自閉症児の閉ざされた世界に音楽という自由度の高い聴覚刺激が提供され、情動調律を繰り返し体験することで共同注視を迎える準備が整い、聴覚的あるいは情動的な共同注視や三項関係が可能となった一例と理解できる。

Sternは、乳児期の情動交流がその後の対人関係の鋳型の役割を果たすと述べたが、ここからも感覚-運動水準での作業がいかほど意味深いかを理解できよう。

（5）Bionの思考作用の研究

Bion (1975) は、乳児を世話する母親の存在を重視した精神分析家である。乳児が欲求不満にさらされた時、欲求不満に満ちた自らの攻撃性に耐えられず、それを対象である母親に投げ入れようとして分裂排除すると言う。その時、母親がそれを受け入れ（コンテインニング containing）その意味を理解して（夢想reverie）、消化し易い状態にして乳児に返すことが重要になる。母親のこの理解する機能をBionはアルファ機能alpha-functionと呼んだが、これにより乳児は耐えられなかったものを意味あるものとして心の中に保持することができ、母親のアルファ機能と容器としての心containerを取り入れ考えることができるようになる。

例えば、空腹に苦しむ乳児が母親のコンテインニングとアルファ機能によって授乳され空腹が満たされると、乳児の中の前駆的な乳房の表象と母親の乳房が乳児の心の中で出会い、乳児は乳房という表象を得るとされる。この前駆的な表象を前概念preconceptionsと言うが、これはPiagetが生得的な反射行動としたものにあたり、一つのスキーマの獲得であり内的な対象との三項関係の体験とも言える。もともとPiagetの言う同化と調節とは内的な三項関係の体験でもあり、ここではPiagetとBionは同様の考えを持っていたと推察できる。そして、Bionの言うコンテインニングとは、乳児が安心して同化や調節を体験する基盤であり、これはPiagetが中心化と脱中心化の動揺を受容的に見ていたこととも重なる。また、アルファ機能は母親からの情動調律とも言え、中心化と脱中心化を見守り、コンテインニングとアルファ機能によって乳児が安心できると、三項関係の出会いがスムーズに結実すると考えられる。

母親のアルファ機能や容器としての心を取り入れるということは、Piagetの言う自分の身体を含めたあらゆる対象が入った入れ物としての一般的空間を得ることにあたるものだと思う。そして、共感性を以て他者理解ができるようになることは、認知機能・心的機能のいずれをとっても、3次元あるいは4次元の容器としての空間を獲得することであり、そこでは母親も重要な役割を担

い、表象機能が育まれていると思われる。

4. 考察

Piagetの認知発達理論から表象機能の発達に関する重要な理解を取り上げ、それに関連するいくつかの精神分析理論を示した。

精神機能の発達は、様々な器官の状態に密接に依存しているとされる。認知機能と心的機能がどう違うのかとの問題はあがあるが、Piagetの認知発達理論と精神分析理論にある表象機能に関する理解は重なるものが多かった。

まず、Piagetの認知発達理論では、スキーマの同化と調節という適応していく過程や、未分化な感覚-運動期と分化を始めた前操作期の二つの水準で繰り返し体験されることが重要だと思われた。また、中心化と脱中心化、空間の認識の発達が他者理解を取り入れる表象機能の重要な転換点として挙げられた。一方、精神分析理論にもこれに重なるものがあり、FreudとKleinの二つの水準での三角関係（三項関係）やエディプス・コンプレックスの通過は表象機能の獲得と脱中心化の転換点にあたることを推察された。また、Sternの情動調律、Meltzerの次元性やBionの容器としての心の取り入れ、コンテインニングやアルファ機能は、表象機能の獲得や空間の把握、それらを育む安全な環境として理解されていると考えられた。

中でも、Piagetの空間の認識の発達過程と、FreudやKleinのエディプス・コンプレックスの通過、Meltzerの次元性、Bionの容器としての心の獲得は、同じ事象を捉えていることが推察された。表象機能の発達とは心の空間や空間の認識を得るものだという点で同義であり、認知発達理論と精神分析理論の双方において、それらが見出されていることも推察された。そして、表象機能や空間の認識の発達には、感覚-運動水準で外界と関わりながら多種多様な表象あるいは空間を生み出し、分化を繰り返す中で中心化し、その後、脱中心化や三項関係を体験することが必要だと言えた。それは、未分化な感覚-運動水準と、その後の分化した水準の過程からなり、未分化な水準を軽視しないことが重要だと思われた。自閉傾向と

は、表象機能の発達の困難さであり、空間の認識を含めた感覚-運動水準での困難さでもあると推察された。養育者による情動調律やコンテイングあるいはアルファ機能によって、安心できる環境も必要であり、自閉症児には定型発達児以上に重要だと思われた。

ただし、定型発達児の発達も一様ではなく、その子自身を見つめ理解していくことが、他者を理解し主体的に生きる能力を育む上で重要であろう。

5. 課題

認知機能を捉える中での表象機能と心的機能を捉える中での表象機能には、似通った発達過程が見られた。今後は、両者を統合した探求や実証研究が有用だと思われる。ただし、両者の違いと独自性を尊重し、それぞれのさらなる探求も必要である。

6. まとめ

共感性や他者理解の基盤となる表象機能の発達について、Piagetの認知発達理論といくつかの精神分析理論を示し、関連性を挙げて論じた。ピアジェの認知発達理論と精神分析理論で捉えた表象機能の理解は、重なるものが多かった。そして、表象機能の発達とは空間の認識を得ることであり、生得的な枠組みを基に、体験を取り入れ調節し新しい枠組みを作ることの繰り返しの中で、自分と他の対象を含めた客観的な空間を内的に築いていくと考えられた。そこには安心できる環境が必要であり、乳児期の未分化水準とその後の分化した体験の中で、子どもらしい自己中心的な状態から他者の視点を獲得して客観的に考えられる状態までの揺れ動きを経験することも重要だと言えた。そして、他者の視点を取り入れる三項関係の発見は、大きな転換点として特に重要で、自閉症児のように困難がある場合は、そこに至る前の段階に忍耐強く関わる必要があることも理解された。

引用・参考文献

- Baron-Cohen, S., Leslie, A. M., Frith, U. (1985). *Does the autistic child have a "theory of mind"?* Cognition 21 (1), pp37-46.
- Bion, W. R. (1962). *Learning from Experience*, William Heinemann, Medical Books; Reprinted (1984). London: Karnac Books.
- Freud, S. (1916-1917). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Herausgegeben von Anna Freud. E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, Imago Publishing Co., Ltd., London. 1940, Neunte Auflage, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1998. / 高田珠樹・新宮一成・須藤訓任・道藤泰三訳 (2012). 「フロイト全集15——精神分析入門」岩波書店. pp385-405.
- Hameline, Daniel et Jacque Vonèche (dir.), Jean Piaget, Agir et Construire : aux origines de la connaissance chez l'enfant et le savant, 1996/ 芳賀純・原田耕平・岡野雅雄訳 (2021). 「ピアジェ入門——活動と構成、子どもと学者の認識の起源について」三和書籍.
- 伊藤良子 (2009). 「発達障害における自己探求に現れる鏡像遊びの重要性」『「発達障害」と心理臨床』創元社, pp22-27.
- Robbins, C., Turry, A., Nordoff, P. (2000). 「第4回クラブ・ロビンズ博士とアラン・タリー氏によるノードフ・ロビンズ音楽療法セミナー記録」ノードフ・ロビンズ音楽療法研究会. pp58-75.
- Klein, M. (1933). *The Early Development of Conscience in the Child*. In: *Psychoanalysis Today* ed. Lorand (New York: Covici-Friede). / 田島誠一訳 (1983). 「メラニー・クライン著作集3 愛、罪そして償い：子どもにおける良心の早期発達」. pp3-14.
- Meltzer, D., Brenner, J., Hoxter, S., Weddell, D., Writternberg, I. (1975). *Explorations in Autism : A Psycho-Analytical study*. Clunie Press, Perthshire. / 平井正三監訳 (2014). 「自閉症世界の探求：精神分析研究より」. 金剛出版.
- 岡本夏木 (1981). 「子どもとことば」岩波新書, pp55-64.
- 岡野泰子 (2017). 「自閉症世界の付着した生き方から3次元の体験へ」日本精神分析学会第63回大会抄録集, pp181-183.
- Piajet, J. (1948). *La renaissance de l'intelligence chez l'enfant*. 2ed./ 谷村 覚・浜田寿美男訳 (1978). 「知能の誕生」ミネルヴァ書房.
- Piajet, J. and Barbel Inhelder (1948). *La Représentation de l'espace chez l'enfant*. / Translated by F. J. Langdon and J. L. Lunzer. *The Child's Conception of Space*. (1967). W. W. Norton & Company, Humanities Press, Inc.
- Piajet, J. (1964). *Six études de psychologie*. Gonthier. / 滝沢武久訳 (1973). 「思考の心理学」みすず書房.
- 首藤敏元 (1997). 「共感」『事例 発達臨床心理学事典』高野清純監修. 福村出版, pp23-24, 33, 102-103.
- Stern, D. N. (1985). *The Interpersonal World of the Infant : A View from Psychoanalysis and Development psychology*. Basic Books, Inc. / 小此木圭吾・丸田俊彦監訳 (2013). 「乳児の対人世界 理論編」岩崎学術出版社.
- 高橋哲郎 (1992). 「子どもの心と精神病理」岩崎学術出版社, pp48-56.

Augustinus' Influence on Liquescent Neume and Text Interpretation in the Introitus *Miserere mihi Domine*

Yu Sasaki

(2021年9月14日受理)

入祭唱 *Miserere mihi Domine* の融化ネウマとテキスト解釈におけるアウグスティヌスの影響

佐々木 悠

本論文は融化ネウマとテキスト解釈の継続研究である。今回は入祭唱 *Miserere mihi Domine* における融化ネウマの意味について、A. アウグスティヌス (354-430) の『詩編注解』を基に考察した。第1章では音高非明示ネウマによる写本における旋律の収録状況を検討し、考察対象がフランク・グレゴリオ聖歌成立時のものであることを示した。第2章では詩編85編に関する現代の聖書学とアレゴリカル・インタープリテーションにおける解釈の相違を指摘した。第3章では考察対象の入祭唱について、リズム・アーティキュレーションと融化ネウマ、そしてネウマ全体の音楽的要素を分析した上で、それらの処理がアウグスティヌスの詩編解釈とどの程度関連付けられるかを考察した。方法論は、これまでの論考、特に2021年に出版された拙著『言葉を歌う』(教文館)において用いたものを前提とした(一部修正あり)。結果として、考察対象の入祭唱における融化ネウマとネウマ全体の構成には、アウグスティヌスによる詩編解釈との関連性を示す部分が見られ、アウグスティヌスの詩編解釈がネウマの記譜家に影響を与えていたと推察される。

Key Words : Gregorian chant, semiology, Augustinus, patristic theology

Introduction

This paper¹⁾ examines the interpretation of liquescent neumes in the Introitus *Miserere mihi Domine* (*GrN*, I:318–319) by using A. Augustinus' commentary on psalms. In my earlier research on the Gregorian semiology (Cardine 1970; Sasaki 2020), I showed my own hypothesis that the theology of Augustinus, on which the church in the early Medieval era was based, influenced composers of the *fränkischer-gregorianischer Choral* (Frankish–Gregorian chant) in terms of text interpretation (Sasaki 2018, 2019a, 2019b, 2020, 2021)²⁾. This time the Introitus will be analyzed according to the theories that are described in my new book *Parola Cantata* (Sasaki 2021).

This paper is organized as follows. The first chapter will cite the information of the melodic derivation from *Beiträge zur Gregorianik* (*BzG*). The second chapter will compare the two interpretations of Psalm 85 by modern biblical research and Augustinus' exegesis. In the third chapter, I will examine the

phonetic liquescent, liquescent neumes, and musical elements of the chant. Finally, the meaning of liquescent neumes and other neumatic elements in the Introitus will be analyzed from the viewpoint of Augustinus' theology.

1. The Melody Derivation of the Introitus

Table 1 is based on the information of Introitus *Miserere mihi Domine* in *BzG* (*BzG*, 43:49) and the website *The Gregorian Repertory*³⁾. The melody in many adiastematic manuscripts (*E*, *SG376*, *G*, *B*, *L*, *Ch*, *An*) has been recorded in adiastematic neumes. The circumstances of the manuscripts indicate one important point: there is a high probability that the chant was completed before the tenth century. Based on the newest information in the *Medieval Music Manuscripts Online Database*⁴⁾, it can be also assumed even *L* have existed at the end of the ninth century. Furthermore, manuscripts (*B*, *K*, *S*) in which the text of the chant is found are compiled about the ninth century. Therefore, one can calculate the origins of this composition as about the same time as the origins of *fränkischer-gregorianischer Choral*.

Table 1: Manuscripts in which Introitus *Miserere mihi Domine* is registered

	Adiastematic manuscripts							
Manuscript	<i>C</i>	<i>E</i>	<i>SG376</i>	<i>G</i>	<i>B</i>	<i>L</i>	<i>Ch</i>	<i>An</i>
Recorded status	-	○	○	○	○	○	○	○

2. The Difference in Biblical Interpretations

The text of the proper chant is quoted from Psalm 85, 1 (psalmvers), 3, and 5 (antiphon). From the viewpoint of the present bible study, the psalm was written by Hebrews who had not known about the existence of Christianity and the verses in Psalm 85 are treated as the psalm “Save Your Servant” (Mays 2011, 5481). J. L. Mays (1921–2015) reports in his celebrated book that this verse's author believes God certainly listens to the voices of people who are in trouble and who demand no repayment from strict obedience for the Commandments but offers the prayer as a love that asks nothing in return, as stated in verse 5. According to the content of the psalm, these verses indicate the relation between God and people — His salvation helps human's suffering. A. Tsukimoto (born 1948), a Japanese theologian, indicates that “the universality of salvation is expressed in this psalm” (Tsukimoto 2013, 170).

In contrast, Augustinus interprets Psalm 85 in another way. In his so-called allegorical interpretation, the Old Testament is a prophecy that the son of God, Jesus, descends from heaven to us. It also shows the prophecy of the New Testament and the implication of our Savior's coming to earth. Augustinus wrote many articles from this perspective.

In his *Enarrationes in Psalmos*, the exposition of Psalm 85 is recorded as the sermon of the eve of Cyprian's feast day⁵. At the beginning of the exegesis, he states the following notion: “*et non ei occurrit in Scriptura, nisi quod ad ipsum recurrit, et ab illo deviare non sinat*” and “*Christus dicit*” (Augustinus, Ps. 85§1). His comment indicates that this sermon was written on the allegorical idea. Augustinus cites many references from the New Testament, Matthew, Luke, John, Romans, and suggests that the praying subjects in this psalm would be Jesus, the congregation, and Augustinus himself. They pray to God, who is not authoritarian but “*suavis es ac mitis*” (Augustinus, Ps. 85§7). He is also a spiritual director and at other times a teacher in heaven. J. Bouman (1918–1998), a Dutch Protestant theologian, also points out that Augustinus wanted to explain the combination of three existences — Christ, Son of God, and Son of man (Bouman 2019, 55).

The two positions in bible research compared above indicate that the essence of Psalm 85 is a petition of the prayer enduring suffering, and that God gives help without expecting recompense. Most of both assumptions, however, disagree over the subject.

3. Introitus *Miserere mihi Domine*

3.1 Text

Table 2 shows those two texts in the *Vulgata* (Tweedale 2006, 2004–2005) and *Graduale Novum* (*GrN*, I: 318–319). In the comparison of the two texts, we grasp the modification of the text in this chant that verse 4 has been dropped from the original text, and verse 1 is used as text for the psalmody.

Table 2: Texts of Introitus *Miserere mihi Domine*

Vulgata	GrN
1. Inclina, Domine, aurem tuam et exaudi me, quoniam inops et pauper sum ego. 3. Miserere mei, Domine quoniam ad te clamavi tota die; 5. Quoniam tu, Domine, suavis et mitis, et multæ misericordiæ omnibus invocantibus te.	Miserere mihi Domine, quoniam ad te clamavi tota die : quia tu Domine suavis ac mitis es, et copiosus in misericordia omnibus invocantibus te. Ps. Inclina Domine aurem tuam et exaudi me : quoniam inops et pauper sum ego.

3.2 Phonetic Liquescences

Phonetic liquescence is optional for singers, as Cardine and many other scholars agree (Sasaki 2021, 110–113). From my perspective, phonetic liquescences are closely related to liquescent neumes, which indicate the placement of the liquescent pronunciation in singing chants. Table 3 indicates the analytical outcome on the basic method, which L. Agustoni and J. B. Göschl defined in their books (Agustoni and Göschl 1992, II-2, 488). The classifications under the text (ex. 1-a)⁶ are based on those definitions.

Table 3: Phonetic liquescences in the Introitus

Miserere <u>mi</u> hi <u>Do</u> mine, quoniam <u>ad</u> te <u>clama</u> vi tota die:																					
	2		2		2	1-b		2													
quia tu <u>Do</u> mine suavis ac mitis es, <u>et</u> copiosus <u>in</u> <u>mi</u> sericord <u>ia</u> <u>om</u> nibus <u>in</u> vo <u>ca</u> ntibus <u>te</u>																					
	2				1-b		1-a		1-a	1-a	1-a	1-a	1-c								
Ps. <u>In</u> clina <u>Do</u> mine <u>au</u> rem <u>tuam</u> <u>et</u> ex <u>au</u> di <u>me</u> : quoniam <u>in</u> ops <u>et</u> <u>pa</u> uper <u>sum</u> ego.																					
	1-a		2		4		1-a		2		3		2		2		1-b		1-a		2

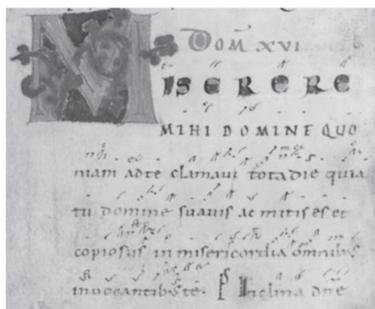
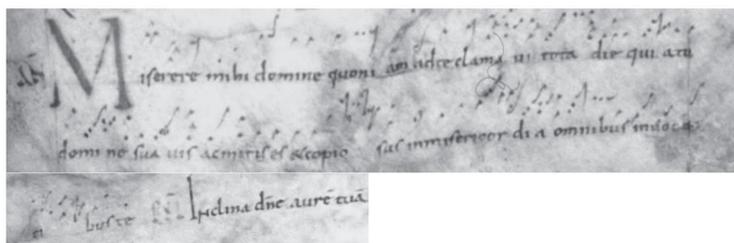
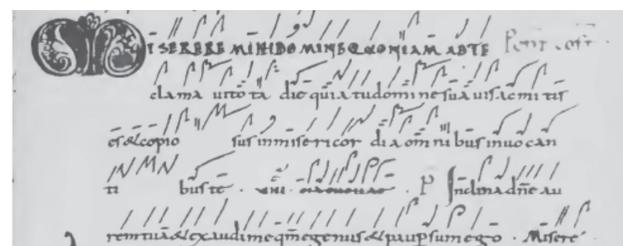
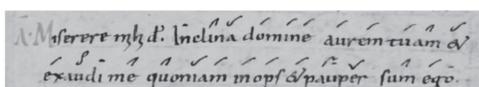
3.3 Liquescent Neumes

As mentioned above, we already confirmed the probability of liquescences in the chant. Table 4 summarizes the status of the possession of liquescent neumes for each manuscript, *E* (Figure 1), *L* (Figure 2), *An* (Figure 3), and *G 381* (Figure 4, as an example for a few neumes on *E* in psalmody). By following the information shown in the table, it can be assumed that the percentage of liquescent neumes in this Introitus is about 30 percent in each manuscript (liquescent neumes/phonetic liquescences). This fact means that the usage of liquescent neumes would have been designed on purpose.

Table 4: Comparison of manuscripts (×: no liquescent neumes, —: no neumes)

Antiphon	<i>E</i>	<i>L</i>	<i>An</i>
a) <u>mi</u> hi	×	×	×
b) <u>Do</u> mine	×	×	× (<i>do</i> has cephalicus)
c) quoniam <u>ad</u>	×	×	×
d) <u>ad</u>	epiphonus	epiphonus	epiphonus
e) <u>clama</u> vi	×	×	epiphonus
f) <u>Do</u> mine	×	×	× (<i>ac</i> has liquescent virga)
g) <u>et</u>	×	×	×
h) <u>in</u>	cephalicus	cephalicus	cephalicus
i) misericord <u>ia</u>	epiphonus in torculus resupinus with tenere	epiphonus	epiphonus
j) <u>om</u> nibus	×	×	×
k) <u>in</u> vo <u>ca</u> ntibus	cephalicus in torculus / × / ×	× / × / ×	liquescent virga / liquescent virga / ×

Psalmvers	<i>G 381</i>	<i>L</i>	<i>An</i>
l) <u>in</u> clina	×	—	×
m) <u>Do</u> mine	×	—	×
n) <u>au</u> rem	× / ×	—	× / ×
o) <u>ex</u> audi	cephalicus in torculus	—	×
p) <u>me</u>	×	—	×
q) <u>quoniam</u>	×	—	×
r) <u>et</u>	×	—	×
s) <u>pauper</u>	×	—	×
t) <u>sum</u>	×	—	×

 Figure 1: *Einsiedeln* (326)

 Figure 2: *Laon* (155-156)

 Figure 3: *Angelica* (160r)

 Figure 4: *G 381* (135)


3.4 Analysis

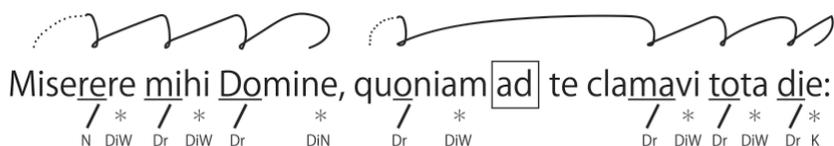
In my earlier publications, I offered a new interpretation of liquescent neumes by using my own method (Sasaki 2021, 118–120). The method consists of the following three viewpoints: a) rhythmic articulation (analysis of recitation) and liquescent neume, b) musical elements and suggested articulation (1: neume, 2: length of liquescent neume, 3: tone in mode, 4: position, SA: suggested articulation), c) interconnection with Augustinus' theology (1: The interpretation of psalm by Augustinus, 2: the meaning of the liquescent neume, 3: other neumatic elements). In this chapter, the Introitus will be analyzed from these perspectives.

3.4.1 Epiphonns on *ad* in the First Line

a. Rhythmic Articulation and Liquescent Neume

Figure 5 represents the analysis of rhythmic articulation in the second half of the first line. The liquescent neume on *d* in *ad* is not on a pivot point.

Figure 5: Rhythmic articulation in “*Miserere ... tota die.*”



Curvilinear figure over the text: rhythmic articulation; circle: augmentative liquescent neume; square: diminutive liquescent neume; underlining: place at rhythmic articulation; diagonal line: accented articulation; asterisk symbol: final articulation; Dr: rhythmic pivot point; Di: rhythmic distinction; DiN: distinction with new start on the next syllable or tone; DiW: distinction with continuation on same syllable or tone; N: new start; K: cadence.

b. Musical Elements

Table 5: The musical elements on *ad*

	<i>ad</i>
1	epiphonus
2	diminutive
3	Sol ↑ la, Sol is finalis and second tenor. And sol is a contrast tone with la, which has a direction to the next tone.
4	The syllable transition of a one-syllable word
SA	The tone's quality on <i>ad</i> (sol ↑ la) is light → light. It is possible to sing flowing.

c. Interconnection with Augustinus' Theology

1. The Interpretation of Psalm by Augustinus

In his work, Augustinus mentions the importance of God (*te*) answering an appeal for help from Christ; from humans, including congregations; and from Augustinus himself. The Crucifixion (ex. Matthew), during which Christ invokes help from the Father, is the beginning of all humanity. Christ's call on God arises on all days because the body of Christ is compressed in the blood (red wine) forever. Hence, man also outlives His body — His passion in various ways — and the burden falls to man every time. Because of that, all humans should always pray to God on all days — *tota die*.

2. The Meaning of the Liquescent Neume

Based on Augustinus' thoughts, a liquescent neume on the word *ad* is interpreted as follows: this neume takes notice not only of the word *te* but also of the words *clamavi tota die*. Thus, the length of the epiphonus can be concluded as diminutive from the literary meaning.

3. Other Neumatic Elements

In the first line (Figure 6), two words, *clamavi* and *tota*, have 10 and eight tones, respectively, and the range of *tota* is higher (*fa* to *do*) than that of *clamavi* (*fa* to *la*). One assumes that the composer treats the former as more important word than the latter. For this reason, *tota* has many noncurrent neumes (salicus with episema and noncurrent climacus). The composer intended to correspond to the psalm interpretation of Augustinus.

Figure 6: *GrN* (I:318,3-4)

Intr. VIII.
 M I-SE-RE-RE mi-hi Dó-mi-ne, quó-ni- am ad te cla- má- vi to- ta di- e:

3.4.2 Cephalicus on *in* and Epiphonus on *misericordia*

a. Rhythmic Articulation and Liquescent Neumes

The second half of the second line, which has the word *in*, is analyzed based on rhythmic articulation (Figure 7). The liquescent neume on *in* is not on a pivot point, and the epiphonus on *cor* in *misericordia* is on a pivot point.

Figure 7: Rhythmic articulation in “*quia ... invocantibus te.*”

quia tu Domine suavis ac mitis es, et copiosus in misericordia omnibus invocantibus te.

N * / DIW Dr * / DIW Dr * / DIN Dr * / DIN Dr * / DIW Dr * / DIW Dr * / DIW Dr * / DIW (K)

b. Musical Elements

Table 6: The musical elements on *in* in *in* and on *cor* in *misericordia*

	<i>in</i>	<i>cor</i>
1	cephalicus	epiphonus in porrectus
2	augmentative	diminutive
3	<i>do</i> is the tenor and plays a dominant role in mode VIII.	<i>do</i> ↑ <i>re</i> , <i>do</i> is tenor. <i>re</i> is also tenor of mode VII and plays a less important role in mode VIII.
4	The syllable transition of a one-syllable word	The accented syllable and syllable transition
SA	The tone's quality on <i>in</i> is heavy. It is possible to sing nonflowing.	The tone's quality on <i>cor</i> (<i>do</i> ↑ <i>re</i>) is heavy → light. It is possible to sing flowing.

c. Interconnection with Augustinus' Theology

1. The Interpretation of the Psalm by Augustinus

The cephalicus on *in* can be treated as nonflowing (Table 6). The words *in misericordia* mean that God treats a person with compassion. Augustinus explains that the reciter of this psalm intentionally mentions as follows: “*Non enim solum misericors, sed multum misericors*” (Augustinus, Ps. 85§8). This is because God has a tolerant mind, which accepts the behavior of humans whether it is good or not.

Augustinus wrote this verse 5 in the length of three paragraphs in his exegesis. He emphasizes the extent of God's tolerance and indicates in relation to our voices of appeal. In his viewpoint, Proverbs 1:28, “*quia invocabunt, et non exaudiam eos*” (Augustinus, Ps. 85§8), intends that God offers to give anything to people who desire worldly pleasure, e.g., the death of an enemy, the inheritance. That is a paradox of the love of God not asking for anything in return; however, that is also the fact and reason that God exists as God. Thus, man should regard God as one God.

Additionally, he recommends loving God and having a longing for God, and preaches that humans should not complain, even if God does not answer their prayers, because God is a spiritual doctor and does not unconditionally grant what man requests. That doctor would let man find salvation through purgation by Him. The main purpose of praying is that people can see the Creator of heaven and earth through the mind's eye.

2. The Meaning of the Liquescent Neumes

Thus, God's leniency goes far beyond our imagination, and He is humble. According to Augustinus' opinion, the cephalicus on *in* prompts us to pay attention to the mercy of God and tells us that the depth of the heart of God is incredibly deep. The latter is indicated by the augmentative liquescent neume. The epiphonus on *cor* in *misericordia* also has the meaning that the grace of God is given to this earth with invisible forms which man cannot perceive consciously. The diminutive liquescent virga on *cor* means that the mercy of God is smaller than in our imagination, and His love to humans is His inner voice.

3. Other Neumatic Elements

In Figure 8, two words, *copiosus* and *misericordia*, use 13 and 16 tones, respectively. Tone ranges are the same (*si* to *fā*), but the neumatic features are a little different. The former has current neumes and only one noncurrent neume (clivis with episema) on the end syllable *sus*. The latter has the noncurrent neume (epiphonus in porrectus with tenete) on the accented syllable and the part of the current neume (scandicus subbipunctis with episema). “*Suavis ac mitis*” also has many noncurrent neumes. By using those neumes at specific places, the composer intends to take the psalm interpretation of Augustinus into the composition.

Figure 8: *GrN* (I:318, 4-5; 319, 1).



3.4.3 The Liquescent Neume on *invocantibus*

a. Rhythmic Articulation and the Liquescent Neume

As in Figure 7, the liquescent neume on *can* in *invocantibus* represents a pivot point.

b. Musical Elements

Table 7: The musical elements on *can* in *invocantibus*

	<i>can</i>
1	<i>E</i> : epiphonus, <i>An</i> : liquescent virga
2	augmentative : From <i>E</i> , we cannot tell the length of this liquescent neume. But here we will treat the cephalicus as augmentative based on the information of the adiaستمatic neume in <i>L</i> and the restitution melody in <i>GrN</i> .
3	Sol ↑ la , <i>Sol</i> is the finalis and contrast tone to <i>la</i> , which has a direction toward the next tone.
4	The first syllable of the word and syllable transition
SA	The tone's quality on <i>in</i> is heavy. It is possible to sing nonflowing.

c. Interconnection with Augustinus' Theology

1. The Interpretation of the Psalm by Augustinus

The liquescent indication on *invocantibus* is a nonflowing neume (Table 7). From the analysis of the first of the second line and the interpretation of the content of prayer, Augustinus believes that God has such a great mercy, saying that “*Quid ergo, inquis, faciam? Quid orem? Quid ores? Quod te docuit Dominus, quod te docuit coelestis magister*” (Augustinus, Ps. 85§8). Indeed, in verse 5, there is no direct instruction that people must pray to God. He, however, interprets that the psalm points out the necessity of praying and suggests that God hears our petitions if we call God. Because of that, Augustinus declares, “*Si ergo tu invocas Deum tamquam Deum, securus esto, exaudiris; pertinet ad istum versum*” (Augustinus, Ps. 85§8).

2. The Meaning of the Liquescent Neume

According to Augustinus' interpretation, the liquescent neume on *in* in *invocantibus* tells us the importance of praying to God — *invocantibus te*. Thus, its neume would be regarded as augmentative. There is another possible interpretation — *invocantibus* shows not only the outer voice but also the

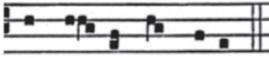
He shows mercy → I pray to God so He answers me. Augustinus has not changed the order but treats the verse in a relatively long explanation. According to that, Jesus who is a servant of God said the verse 1. This gesture of Jesus praying to God correlates with Jesus at the Crucifixion, “*Eli, Eli, lema sabachthani?*” (Matthew 27:46). It is important in that moment that Jesus is praying with His head down. Augustinus indicates that God surely takes lamentations from humans if man does not raise His face. Thus, it has no relation to whether the praying person is rich or not.

2. The Meaning of the Liquescent Neumes

As in the above-mentioned interpretation, the cephalicus in torculus on *au* in *exaudi* call our attention to God's posture to people's praying. For the believers, that is the most important, and therefore the liquescent neume is augmentative.

3. Other Neumatic Elements in Psalmody

G 381 (Figure 4) shows that the composer emphasizes *exaudi* and *pauper*. The former has the above-mentioned liquescent neume, and the latter has noncurrent neumes — noncurrent pressus and pes. Moreover, the tone structure of *exaudi* is made in *do* and *re*, and the tone figure of *pauper* uses a descending line to describe musically the meaning of *poor* (Figure 11). This part is indeed adapted from psalmody models, but the composer intentionally manipulates the relation between the words and the musical execution with ingenuity.

Figure 11: *GrN* (I:319, 1) 
 et pau-per sum e-go.

Conclusion

The current study clarifies the relationship with the liquescent neumes and the exegesis of Augustinus in the Introitus *Miserere mihi Domine*. This chant included five liquescent neumes, which are common to two or more manuscripts. To answer the theme stated earlier, the liquescent neumes in the chant were interpreted from the viewpoint of Augustinus' *Enarrationes in Psalmos*. The result can be summarized in the following way: The emphases of the words *ad*, *in*, *misericordia*, *invocantibus*, and *exaudi* with all liquescent neumes were consistent with Augustinus' emphasis in his exegesis of psalms. It was remarkable that the words that possessed liquescent neumes had relevance to the metaphorical interpretation of Augustinus (the importance of praying, the essence of God as the object of praying). The other neumatic elements of the chant also announce his allegorical explanation of Psalm 85. This research provided my hypothesis in the text interpretation with one of the positive bases. More research is needed to justify my assumption.

I wish to thank the general manager of AISCGre Prof. A. M. Schweitzer, my father emeritus Prof. Katsuhiko Sasaki, Prof. Jun Nishiwaki, Mr. Stephan Ballin.

References

Agustoni, Luigi, and Johannes Berchmans Göschl. 1987, 1992. *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*. 3 vols. Regensburg: G. Bosse.

AISCGre Deutschsprachige Sektion, ed. 1985-. *Beiträge zur Gregorianik*. Regensburg: Con Brio.

Augustinus, A. *Enarrationes in Psalmos* (<https://www.augustinus.it>) [English ver.: *St. Aurelius Augustine Expositions on the Psalms* (https://faculty.gordon.edu/hu/bi/te_d_hildebrandt/otesources/19-psalms/text/books/augustine-psalms/augustine-psalms.pdf), Japanese ver.: 2020 「詩編注解 19/II」 『アウグスティヌス著作集』 東京：教文館]

Bouman, Johan. 2019. *Augustinus, Die Theologie seiner Predigten über die Psalmen*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Cardine, Eugène. 1970. *Sémiologie grégorienne*. Solesmes.

Hermes, Michael. 2000/2010. *Das Versicularium des Codex 381 der Stiftsbibliothek Sankt Gallen*. St. Ottilien: EOS.

Japan Bible Society. 2018. *The Bible - Japan Bible Society Interconfessional Version*. Tokyo: Japan Bible Society. [The Bible in Japanese]

Klößner, Stephan. 2011. "Der Gregorianische Choral: Entstehung – Repertoirebildung – Notation.", In *Geschichte der Kirchenmusik vol. 1: Von den Anfängen bis zum Reformationsjahrhundert*, edited by Wolfgang Hochstein, and Christoph Krummacher. Page, 27-69. Lilienthal: Laaber.

Mays, James L. 1994. *Interpretation: A Bible Commentary for Teaching and Preaching: Psalms*. Louisville: Westminster John Knox Press.

Sasaki, Yu. 2018. "The Relation between Liquescence and Lyrics in Proprium in Nativitate Domini ad Missam in Nocte." *Elisabeth University of Music Research Bulletin*, 38: 1-14. [Article in Japanese]

———. 2019a. *Der Einfluss der Augustinus Theologie auf Liqueszenz und Rhythmische Artikulation in Proprium in Ascensione Domini* (AISCGre 2019 Kongress, freier Beitrag).

———. 2019b. "The Relation between Liquescence and Lyrics in Proprium in Missa pro defunctis." *Elisabeth University of Music Research Bulletin*, 39: 9-22. [Article in Japanese]

———. 2020. "Liquescence and Lyrics: The Influence of A. Augustinus in In. *Ad te levavi*." *Bollettino dell' associazione giapponese studi di canto gregoriano*, 32: 15-31.

———. 2021. *Parola Cantata*. Tokyo: Kyoubunkwan. [Book in Japanese]

Tsukimoto, Akio. 2013. *The Thought and Belief of Psalms: IV*. Tokyo: Shinkyo Publishing. [Book in Japanese]

Tweedale, Michael, ed. 2006. *Biblia Sacra Vulgata Clementina*. London Clementina Vulgata Project.

Chant Books

Graduale Novum (GrN), 2 vols. Regensburg: Con Brio 2011, 2018.

Manuscripts

Pothier, Joseph, and Mocquereau, André. 1889-. *Paléographie musicale (PM)*. Solesmes.

Manuscripts without musical information

B: Graduale Mont-Blandin, Brussel, B-Br Ms 10127-44, Bibliothèque Royale Albert 1er.

K: Graduale Corbie (Antiphonaire de Corbie), Paris, F-Pn Ms Lat 12050, Bibliothèque nationale de France.

S: Graduale Senlis, Paris, F-Psg Ms 111, Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Adiastematic Manuscripts

An: Angelica, Roma, I-Ra Ms 123, Biblioteca Angelica Roma. (*PM* I-18)

B: Bamberg, Bamberg, D-BAa Msc Lit 6, Staatsbibliothek Bamberg.

Ch: Chartres, Chartres, F-CHRM Ms. 47 (40), Bibliothèque municipale Chartres. (*PM* I-11 and 17)

E: Einsiedeln, Einsiedeln, CH-E Cod 121, Kloster Einsiedeln Musikbibliothek. (*PM* I-4)

G: G 339, Sankt-Gallen, CH-SGs Cod 339, Stiftsbibliothek St. Gallen. (*PM* I-1)

L: Laon, Laon, F-LA Ms 239, Bibliothèque municipale Laon. (*PM* I-10)

SG 376: SG 376, Sankt-Gallen, CH-SGs Cod 376, Stiftsbibliothek St. Gallen.

SG 381: SG 381, Sankt-Gallen, CH-SGs Cod 381, Stiftsbibliothek St. Gallen.

Websites

The Gregorian Repertory (<https://gregorien.info/en>, accessed on October 20, 2021)

Medieval Music Manuscripts Online Database (<http://musmed.eu>, accessed on October 20, 2021)

Notes

- 1) Part of this research was introduced in *Cantus Planus Research Forum 2021* (July 28, 2021: Zoom meeting).
- 2) There is disagreement about the origin of chants among current researchers because no document of compositional method has been found. My view of the chant's birth is based on an opinion that the so-called Gregorian chant was recomposed with neumes in the territory of the Frankish kingdom in the eighth century. Because of that, the chants should be called the *fränkischer-gregorianischer Choral* (Klößner 2011, 40). I assume as follows: When many liturgical chants handed down from the Middle East and Rome were recorded in neumes, the composers tried indicating the whole sound of those chants by neumes. In the process, they wrote emphases of text content on the result of text interpretation with the proper use of liquescent and noncurrent neumes. As a result, the chants composed in neumes were regarded not as an imitation work of traditional melodies but as an original/recomposed work. Thus, the composer (s) discussed in my papers indicate not musicmakers but recomposers of many traditional chants with neumes.
- 3) <https://gregorien.info/chant/id/5256/0/en> (accessed on October 20, 2021).
- 4) <http://musmed.eu/source/11599> (accessed on October 20, 2021).
- 5) September 13, 412 AD.
- 6) 1. Two or three consonants. 1-a. Two or three consonants, in which the first is liquescent (l, m, n, r), 1-b. Two consonants, in which the first has a dental explosive sound (d, t), 1-c. Two consonants, in which the first is a hiss sound (s). 1-d. The consonants connection *gn*. 1-e. Two consonants, in which the second is *j*; the consonant before *j* can be liquescent. 2. Consonants *m* and *g* between two vowels. 3. Diphthongs *au*, *ei*, *eu*. 4. *j* between two vowels.

カトリックとイスラームの典礼音楽

— 日本におけるカトリックとイスラームの事例に見られる、 礼拝所で使用される楽器に関する法的及び実践的考え方 —

フランシスクス・プルハスタント

(2021年10月22日受理)

Catholic and Islamic Liturgical Music:
Legal and Practical Thinking on Musical Instrument Used in Worship Place
“Some Cases of Catholic Churches and Mosques in Japan”

Fransiskus Purhastanto

Music is a “language” among various languages used for communication. It does not only express human emotions or feelings but also has a religious dimension. As a “language” for communication, through instrumental sounds and human voices that sometimes without linguistic logic, music has been adopted in Catholic Church and Islam for the edification of the faithful. In fact, both stand in different positions as to how far musical instrument, human voice, or their combination can be applied in the worship. This paper tries to examine the Catholic and Islamic doctrines and practices regarding the use of music, especially musical instruments in the worship, and grasps the current practices of both in Japan based on several cases. Finally, this paper will analyze the different thoughts of both, its problems, and the prospect in the future.

カトリックとイスラームのそれぞれの観点からの音楽の研究、特に日本での研究においては、数が多くない。カトリックの音楽に関する研究は主にグレゴリオ聖歌を歴史的背景などを含めて考察したもので、既に出版された研究書としては、金澤正剛の『キリスト教と音楽：ヨーロッパ音楽の源流をたずねて』（2007）および『中世音楽の精神史：グレゴリオ聖歌からルネサンス音楽へ』（2015）、佐々木悠の『言葉を歌う：グレゴリオ聖歌セミオロジーとリズム解釈』（2021）などが挙げられる。しかし、礼拝で使用される楽器に関する研究は殆どない。他方、イスラームの音楽に関する研究は、カトリックの音楽に関する研究よりも、数がさらに少ない。現時点で出版された研究は新井裕子の『イスラームと音楽：イスラームは音楽を忌避しているのか』（2015）だけである。しかし残念ながら、この研究においても楽器の演奏については深く観察されていない。このような背

景から、本論文では、参考文献に示した研究を下敷きにしなが、音楽、特に礼拝での楽器の使用に関するカトリックとイスラームの教義とその実践を概観、整理し、日本における両者の現状を把握しながら、両者の相違点と相似点を明白にしたうえで、将来に生じうる問題点とその試みについて考察する。

I. カトリックのミサの中で使用される楽器

カトリック教会において、中心となった祈りはミサである。かつてのラテン語のミサの最後には、司祭が「Ite Missa Est」（祭儀が終わり、あなたは派遣されている）」と述べることによって、祈りの全体が終わっていた。この司祭の挨拶文から、Missa（ミサ）という言葉だけが残り、その祈りの全体が「ミサ」と呼ばれるようになった。カトリック教会のミサは「ことばの典礼」と「感謝の典礼」から構成される。「ことばの典礼」で

は主に聖書のことばが朗読されるが、「感謝の典礼」ではイエス・キリストの最後の晩餐が記念される。習慣として、カトリック信者は毎週の日曜日にミサに与かっている（日本カトリック司教協議会 2003, 198-206）。

現在、カトリックのミサの中では、聖歌と楽器の伴奏といった音楽がよく使われている。カトリック神学の観点から見ると、音楽はコミュニケーションをとる方法の一つであり、その中にはメッセージが含まれ、「話す」相手とそのコミュニケーションに関与する。ミサの文脈では、神と人間（会衆、聖歌隊、演奏者）の間のコミュニケーションとして、音楽が使用される。音楽は信仰の行為を表し、また人間の行動に信仰のメッセージを繋げる役割がある。直ぐには人間の行動に繋がるわけではないが、音楽は変化する意図を強め、その後具体的な変化をもたらすことが出来る。律動と旋律のある楽器の伴奏で短い歌詞を繰り返す特定の音楽も人間の行動との一体感を高め、よりふさわしい人間の行動への変化をもたらすことが出来ると考えられる（Weil 2002, 103）。

カトリック教会の信仰生活において、音楽、特にミサでの楽器の使用はどこまで許されるかという問題に対して、最初に聖書、教父たちと現在のカトリック指導者たちの立場を観察する必要がある。

Ⅱ. 聖書と教父たちの記録

最初のキリスト者の信仰生活の中では、一つの祈り方として、歌が使われていた。イエス・キリストの死後、特に使徒たち（イエスの弟子たち）の時代には、詩編又は賛歌を歌うようにと勧められたことが次のように記録されている。

キリストの言葉があなたがたの内に豊かに宿るようにしなさい。知恵を尽くして互いに教え、論し合い、詩編と賛歌と霊的な歌により、感謝して心から神をほめたたえなさい。（コロサイの信徒への手紙3章16節、新共同訳）

兄弟たち、それではどうすればよいだろうか。あなたがたは集まったとき、それぞれ詩編の

歌をうたい、教え、啓示を語り、異言を語り、それを解釈するのですが、すべてはあなたがたを造り上げるためにすべきです。（コリントの信徒への手紙一14章 26節、新共同訳）

最初のキリスト者にとって、歌うことは実に信仰生活の重要な部分である。他の新約聖書の記録、例えば使徒言行録16章25節、エフェソの信徒への手紙5章19節、ヤコブの手紙5章13節の中にも祈りの一部としての歌が記されている。楽器については、祈りの中で採用されなかった。しかし、霊的な助言（説教）をするときには、特定の楽器が度々引用されていた。

たとえ、人々の異言、天使たちの異言を語ろうとも、愛がなければ、わたしは騒がしいどころか、やかましいシンバル。（コリントの信徒への手紙一13章 01節、新共同訳）

エルサレム神殿の破壊（紀元70年）以来、ユダヤ人たちは悲嘆の表示として、器楽の使用を禁じていた（Werner 1947, 415）。これは当時多くのユダヤ人のキリスト者に大きな影響を与えた。結果として、一部のキリスト者は楽器の絶対禁止という極端な考えを持っていた。次の時代に、初代教会を代表する教父たちは声楽（生の声）が器楽の音よりも神に喜ばれると考えていた（Werner 1959, 336）。教会のミサは声楽のみで行われ、楽器の使用が殆どなかった（Price 2005, 82）。しかしミサ以外に、教父たちは度々特定の楽器を比喩的に用いて、教会との一致と調和を説明した（McKinnon 1998, 74）。アンティオキアのイグナチオ（50～117年）はハープの調和的な音を寓話的に用いて、教会と司教の団結を促した。ハープが沢山の弦の枠組みとなり、多くの弦の音を調和させるのと同じ役割で、司教も教会の命令に同調するべきである（Holmes 2006, 117）。

初代教会のミサにおいて、音楽又は楽器の演奏が好まれなかった理由は、音楽が不道徳だと見なされていたからである。特に楽器は性的な不道徳と密接な関係があると考えられていた（McKinnon 1998, 69-72）。リラの演奏はその例である。リラ

の演奏を行う場所は売春の場所だという当時の社会的印象が強かった。これに基づいて、カイサリアのパジル(330-379年)は楽器と売春との繋がりを示した(Music 1998, 39)。それだけではなく、特定の楽器は悪魔の働きの道具として見なされた例もある。サラミスのエピファヌス(315-403年)は教会でのフルートの演奏を禁止していた。彼にとって、フルートの音は邪悪な蛇がエバを欺いて語るような囁きの音である。フルートを吹く人は演奏しながら頭を後ろに傾け、前に曲げ、また頭を後ろに振り、前に向け、左右に傾け、まるで蛇の姿である(Music 1998, 40)。

当時、ローマ文化の一部として楽器の演奏はパレード、浴場、競技場、劇場、個人の家でも栄えていた。劇場、特に無言劇と笑劇は下品でみだらな雰囲気であり、劇の台本と演劇者の行為は性的な場面に満ちていた(Stapert, 2007, 137-41)。更に、楽器はローマの宗教カルトの儀式においても頻繁に使われていた(Stolba 1994, 18)。彼らは吉兆を生み出すためにフルートとドラムを使用していた。また、悪霊を追い払うために、ゴングとドラムがよく叩かれていた(Stapert 2007, 133-34)。不道德なカルトに見なされないように、当然ながらキリスト者は楽器に対して否定的な考えを持っていた。

その後、教会の歩みの中にも、東方教会(正教会)は礼拝に楽器を取り入れることがなかった。西方教会(カトリック教会)においても楽器の伴奏を伴うミサはルネサンスまでは一般的ではなかった。更に20世紀に入るまで、カトリック教会はミサでの楽器の伴奏に対して嫌悪の情を抱いていた(Faulkner 1990, 93)。しかし、オルガンに対しては、カトリック教会は特別な取り扱いをして、高く評価した。オルガンは、666年にヴィタリアヌス教皇によって初めて教会音楽に導入されたと言われている。757年に壮大なオルガンがビザンチン帝国の皇帝コンスタンティヌスによってフランク王国の国王ピピン3世に贈られ、その後フランス・オワーズ県のコミューンにある聖コルネイユ教会に置かれていた。中世後期以来、オルガンは(鐘と共に)カトリック教会と同一視されるようになり、「教会性」の本質を体現するものと見な

されていた(Faulkner 1990, 93-94)。オルガンがどのようにしてカトリック教会に受け入れられ、大切にされたかという問いに対して、明確な答えはない。おそらく最も合理的な説明は、カロリング朝ルネサンスの政治政策の観点から見て、オルガンは教会的権力を得るためにも政治的影響を与えるためにも役立つと考えられる。

千年の間、カトリック教会の歴史において、ミサの中に使用された聖歌は器楽の伴奏なしのグレゴリオ聖歌だけであった。その後も長い間、簡素で単純な造りのオルガンがグレゴリオ聖歌を伴奏するための唯一の楽器であった(Herbermann 1913, 657-88)。中世以来今日に至るまで、グレゴリオ聖歌はミサの聖歌として歌われ続けてきた。ミサを厳かなものにするという重要な役割を果たしたため、グレゴリオ聖歌はオルガンと共にカトリック教会の中で高く評価されてきた。

Ⅲ. 第二バチカン公会議(1962-65年)以降

二十世紀に入ってから、カトリック教会の教皇は宗教音楽について幾つかの重要な文書を出した。特に、教皇ピオ10世の自発教令「トラ・レ・ソレチトゥーディニ」の中では、音楽に対するカトリック教会の立場が判明した。教会のミサにふさわしい音楽は純粋な声楽ではあるが、オルガンの伴奏付きの聖歌も許可された。他の楽器は司教(その地区に権限を有する者)の特別な許可なしには決して許可されない(Tra Le Solleccitudini 1903, Art.15)。この時にピアノの使用はまだ認められず、それに加えてドラム、シンバル、ベルなどの騒々しい楽器の使用も禁止されていた(Tra Le Solleccitudini 1903, Art.19)。それと同様に楽団による演奏も固く禁じられていた。管楽器は、司教に承諾された場合のみ、教会の規模に比例して、楽器の数が制限されるならば、使用されることが可能である(Tra Le Solleccitudini 1903, Art.20)。

その後、1962-1965年に第二バチカン公会議が開かれ、音楽に対するカトリックのそれまでの立場を確認した上で新たな方針を示した。その方針は第2バチカン公会議の典礼憲章「サクロサントゥム・コンシリウム」(1964年)と典礼部の指針「ムシカム・サクラム」(1967年)の中で明らかにされた。

特に、1967年にカトリック教会の典礼委員会が作成した「ムシカム・サクラム」(典礼音楽に関する指針)の中では、楽器の使用が高く評価されている。楽器は歌の伴奏としても楽器だけの演奏としてもミサに非常に有益だと考えられている。

Musical instruments can be very useful in sacred celebrations, whether they accompany the singing or whether they are played as solo instruments. (Musicam Sacram 1967, Art. 62)

カトリック教会において、特にオルガンの伴奏は、神に導き、人間の心を力強く引き上げる役割があると考えられる。その他の楽器の使用は、次の条件を満たせば、許可される。一つ目として、司教が承認すれば、どのような楽器でも使用可能である。常識により、世俗的音楽になりうる楽器はミサ又はその他の信心での使用は固く禁止される。二つ目として、ミサのために良いと認められた楽器は明確にされていないが、より美しいミサのために、そしてより深い信仰心のためにふさわしいと見なされれば、その楽器の使用は可能である。それに加えて、聖歌隊と会衆の歌を伴うオルガンと他の楽器の伴奏、そして楽器だけの演奏は認められるが、待降節、四旬節、聖三日、死者のためのミサにおいては、楽器の独奏は許されない。しかし、歌の伴奏としてふさわしい節度であれば、許される。

In sung or said Masses, the organ, or other instrument legitimately admitted, can be used to accompany the singing of the choir and the people. The playing of these same instruments as solos is not permitted in Advent, Lent, during the Sacred Triduum and in the Offices and Masses of the Dead. (Sacrosanctum Concilium 1963, Art. 120)

ミサにおいて歌を伴う楽器の伴奏は会衆の声を正しい旋律と律動で調和させると考えられる。よりふさわしい節度での楽器の伴奏は

次のことを配慮すべきである。一つ目は、楽器の音が会衆の声をそれほど覆い隠さないことである。二つ目は、司祭又は役務者が声を高めて発音するときに、楽器を奏しないことである(Sacrosanctum Concilium 1963, Art. 64)。その他、楽器を演奏する人についても配慮が必要である。オルガンの演奏者及び他の演奏者は、自分に託された楽器に対する演奏技術を身に付け、ミサに対する精神の知識が求められる。その知識があれば、ミサの雰囲気豊かにし、より良い参加の仕方を促すことが出来る(Sacrosanctum Concilium 1963, Art. 46, 67)。結局、楽器の使用は聞く人にも演奏する人にも霊的な空間を作り、非現実的な気晴らしを避けることが出来ると考えられる(Friedmann 2009, 68)。

上記のように、カトリックのミサの中での楽器の伴奏は大幅に進められるが、その中には次の二つの条件が明白になる。第一に、信仰を深め、祈りの助けとなるなら、楽器の伴奏は可能である。カトリック教会の伝統においては、オルガンとパイプオルガンの伴奏は他の楽器より最も一般的である。第二に、ミサのためにふさわしいという判断に基づき、そして司教の承認を確認した上で、オルガン以外にその他の楽器も使用可能である(Musicam Sacram 1967, Art. 62)。

IV. 日本におけるカトリック教会の現状

2021年8月にカトリック中央協議会が公表した統計によると、小教区カトリック教会の数は774堂、日本のカトリック信者はおおよそ43.5万人である(司教協議会事務局広報課2021, 1)。他国のカトリック教会と同様、日本のカトリック教会にも司教協議会が存在する。日本司教協議会は、使徒座(教皇)の承認を得て、典礼の事柄、その中にはミサの中で使用される聖歌、音楽様式、旋律、楽器などがミサにふさわしいかどうかを判断して、その事柄を決定することができる(日本カトリック協議会 2004, 134-6, 390, 393)。日本の教会の歴史において音楽はその典礼の一部として存続し発展してきたので、音楽を通して信仰を支え深める役割があると考えられる。教会のミサにおいても、音楽は神を賛美し、人を聖別するための

方法若しくは道具として使用されている。しかし現状では、楽器の伴奏と楽器の演奏に関する司教協議会の判断は未だに明確ではないので、通常ミサの中で使用される楽器の使用は司教に相談することが望まれる。¹⁾

方針としては、ミサで使用される音楽（声楽、楽器の伴奏）は信仰を深め、祈りの助けになるならば、使用可能である。カトリック教会では、特にオルガン又はパイプオルガン以外の楽器について、明確な定めがないため、司教が承認すれば、どのような音楽でも使用可能である。ただ、ミサにふさわしいかどうか、又は日本の文化に適切であるかどうかという配慮は必要である。

現状では、ミサの中での楽器の伴奏は寛大に認められている。具体的なことは次の事例で明白になる。ローマ・カトリック教会の最高指導者であるフランシスコ教皇が来日した際に、2019年11月25日に東京ドームで荘厳なミサが行われた。その時に、聖歌隊の伴奏として、オルガンの他に、トランペットも使用された。さらに、ミサの最後の部分にテーマ・ソングとしてコンサート用の楽器の伴奏も使われていた。

この5年の間、特にコロナ禍の前には、佐賀県にあるカトリック鳥栖教会において、特別なイベントのあるミサでは会衆の伴奏としてベース、アコースティック・ギター、フルート、タンバリン、カホン、キーボードなどが使われている。特別なイベントのあるミサというのは「子供と共に捧げるミサ」、「若者向けのミサ」のことである。教会では子供と若者によりよく仕えるために、子供と若者に魅力のある聖歌を積極的に選び、更に様々な楽器の伴奏でミサの雰囲気豊かにする新たな奉仕の仕方が求められている。²⁾東京都渋谷区にあるカトリック初台教会でも、ベース、アコースティック・ギター、ハルモニア・キーボードなどで会衆の歌を伴奏している。³⁾また日本国内で最も国際的な雰囲気を持つイグナチオ教会（東京、四谷）においても、「英語のミサ（外国人向けのミサ）」、「子供と共に捧げるミサ」にはオルガン以外にはアコースティック・ギター、ベース、キーボード、ヴァイオリン、クラリネット、フルート、トロンボーンなどが度々使用されている。国際ミ

サの時にも、場合によって各国の楽器が使われる。ベトナムのカトリック信者の共同体では太鼓とシンバルが度々使われている。⁴⁾

上記のように、ミサの中では、楽器の伴奏と演奏が許されるが、それまでに楽器の使用がミサにふさわしいかどうかという賢明な判断が求められる。日本司教協議会は楽器の伴奏と楽器の演奏に関する明確な指針を出していないため、この点において、各教会では、主任司祭と典礼委員会の間で話し合われ、楽器の伴奏と演奏がミサにふさわしいかが判断される。必要性に応じて司教からの許可が望まれる。

V. イスラームの礼拝の中で使用される楽器

イスラーム世界による音楽の概念はアラビア語のムースィーカーから理解された概念である。それは楽器を使用せず、律動と旋律に基づく力強い声の動きを意味する。要するに、伴奏を伴わない自然な生の声のことを意味する（Ramadan 2007, 200）。しかし、広い意味での音楽の概念の中にはギナ、マアジフ、サマというものがある。ギナというのは、アラブ人によれば持続して声を上げること、要するに歌うことを意味する（Alam 2019, 8; Jazari 1979, 739）。マアジフとはあらゆる形の楽器のことである。具体的には、遠い昔イエメン人が使用していた木製の太鼓の一種を意味する。ハンドドラム、ダフ、又は他の打楽器はその例である。サマというのは文字通り歌（一般的には楽器の伴奏なし）を聞くことを意味する（Razi 1986, 284）。

上記の音楽、特に楽器（マアジフ）の使用が礼拝において許されるかどうかという問題に入る前に、イスラームの礼拝のことを紹介する。イスラーム世界の中で中心となった礼拝はサラートと呼ばれる。サラートとはカアバ神殿の方角へ向かって祈ることである。ムスリム（イスラーム教徒）は一日5回サラートを行う義務がある。普段は家庭などで個人的に行っても良いのであるが、イスラームの祝日である金曜日には、5回のうち、正午後の礼拝は、モスク（大きな礼拝所）に集まって合同礼拝を行うことが奨励される。

イスラーム世界において、特に最大宗派である

スンニ派は宗教的事柄を決める時にイスラーム法(シャリーア)を参照にして物事を判断する。イスラームの法とは、クルアーン(聖典)、ハディース(預言者ムハンマド言行録)、イジュマー(学者たちが作り上げた見解)とキヤース(法学者の類推)のことである。ムスリムにとって、イスラーム法は礼拝、結婚、財産の分配、商売の取引などの日常生活にかかわる規範となっている(中田 2021, 21-23)。物事を判断するとき、ムスリムは最初に必ずクルアーンを参照する。そこに明白に書かれていない場合は、ハディースを見る。ハディースの記録が曖昧である場合にはイジュマー、次にキヤースを調べる。このような順番で、ムスリムはイスラーム法であらゆる事柄を判断することができる。礼拝の中で楽器の使用が許されるかどうかに対しても、イスラーム法、その中でもクルアーン、ハディースと法学者たちの見解を参照して、イスラームの考え方を明白にすることが出来る。

VI. クルアーンとハディースの記録

イスラーム法の中で最も重要な規範はクルアーン(聖典)である。クルアーンというのは預言者ムハンマドが610年から632年までの23年間の間に受けていた啓示の記録である。クルアーンに、楽器の使用は明白に記録されていないが、特定の解釈によって、それは楽器と関係すると考えられる。

彼らのうちできる限りの者をおまえの声で扇動し、おまえの馬(騎兵)や足(歩兵)により彼らに声を上げよ。また財産と子供において彼らと共同し、彼らに約束せよ。だが、悪魔が彼らに約束するのは迷いにほかならない。(クルアーン第17章64節; 中田 2018, 311)

上記の記録に対して、聖典注釈家たちの見解は異なった。アル・ナサフィ(1046-1115年)は、悪魔の囁きと同じように、ギナの声とフルートの音も、悪魔の囁きとして、人間を誘惑すると解釈した(Nasafi 2017, 267)。アル・ラーズイー(1149-1210年)は、この悪魔の囁きはアッラー(神)

への不従順に誘うような呼びかけであると理解した。クルトゥビ(1214-1273年)は、悪魔がフルート、タンバリン、小さなシンバルを通じて人間に囁くと解釈した。アッラーへの不従順に導くために、これらの楽器が使用されるならば、それは悪魔の働きであると考えられた(Razi 1986, 26)。預言者ムハンマドの後継者たちの時代にも、ギナ、楽器の演奏、娯楽を通じて悪魔の声が人間を興奮させ、特に管楽器の音は人間の気を散らすと理解された(Qurtubi vol.10 2017, 289; Kathir vol.5 2011, 91; Tabari vol.15 1954, 118)。

また人々の中には、アッラーの道から(人々を)迷わせ、それ(クルアーンの節)を笑いものにするために知識もないまま戯言を買う者がいる。それらの者、彼らには恥辱の懲罰がある。(クルアーン第31章6節; 中田 2018, 441)

タバリー(839-923年)は、この「戯言」とは、ギナを歌うこと、又はギナを聴くことであると理解した(Tabari vol.21 1954, 62)。背景となった出来事はお金を払って女奴隷歌手を歌わせたり楽器の演奏をさせたりすることである。クルアーン(聖典)の朗誦を聞くことから人を遠ざけて、人の心を動揺させようとして、ある男がペルシア民話の演奏をさせた(中田 2018, 441)。この民話の演奏がギナのみであるか、それとも楽器の伴奏を伴うギナであるかということに対して、イブン・アバース(619-687年)はギナのみと考えた(Tabari vol.21 1954, 61; Nasafi 2017, 713)。クルトゥビ(1214-1273年)はそれが楽器とギナであると述べ、更にハディースを考察した上で、ギナと楽器の禁止に対する理由を説明した。悪の欲望をかき立て、イスラームの教えに反する行動に導いて扇動するギナは禁じられた(Qurtubi vol.10 2017, 44-46)。しかし、すべての種類のギナが禁じられるわけではない。心を平安にし、自分を強くし、善意を促進し、預言者を賛美するためのギナは賢明な判断によって使用出来ると考えられた(Hazam vol.10 2016, 560)。

それでこの話（クルアーン）におまえたち（マッカの多神教徒たち）は驚くのか。そして、おまえたちは（嘲）笑い、（警告があるのに）泣くことはない。そして、おまえたちは（遊び）呆けている。それゆえ、アッラーに跪拝し、仕えよ。（クルアーン第53章59-62節；中田 2018, 568）

この啓示の記録は、音楽を明白に禁止するものとは見られないが、解釈によってはその啓示は音楽と関係するのではないかと考えられる。クルトゥビ（1214-1273年）は、「遊び呆けている」という単語の意味を、「楽器をぼんやりと演奏すること」と説明した（Qurtubi vol.17 2017, 123-4）。イブン・アバース（619-687年）によれば、この啓示の背景となった出来事は、ムスリムがクルアーンの朗誦を聞くたびに、不信仰者たちが騒々しく歌ったり楽器の演奏をしたりすることであると明らかにされた。これはクルアーンの朗誦を聞かないように、朗誦者の声を邪魔したりかき消したりするためである（Qurtubi vol.17 2017, 123）。

ハディース（預言者ムハンマドの言行録）において、ブハーリー（810-870年）は次のように預言者ムハンマドの記述を記録した。「淫行、絹の着用、ワインの飲酒、楽器の使用などの合法化を目指す私のウンマ（イスラーム共同体）からの人々がいるでしょう…」（Bukhari vol.7 1997, no.5590）。このハディースの解釈によれば、イスラームの教えに反する行為（淫行、絹の着用、ワインの飲酒）と共に使用される音楽は相応しくないと考えられる。

イスラームの教えに反しない限り、預言者ムハンマドは音楽の使用を禁止しなかった。他のハディースにおいて、預言者ムハンマドの妻であるアイシャの叙述によれば、2人の女奴隷が太鼓を叩きながらギナを歌っていた時に、アブ・バクルがやって来て、「預言者ムハンマドの家では邪悪のフルートの演奏が許されるのか」と言って、アイシャに向かって腹を立てた。それを聞いていた預言者ムハンマドは「アブ・バクルよ、そのままに2人をさしてください」と言った（Bukhari vol.2 1997, no.987）。それはスーダンの人々が戦

争の武器を演奏して踊っていたお祝いの日であった（Baghdadi 1991, 13）。今日に至るまで、このハディースは歌や音楽の使用を許可するために度々引用されている。

別の場面において、預言者ムハンマドの妻であるアイシャがアンサールの男女を結婚させたときに、預言者ムハンマドはアイシャに向かって次のように言った。「アイシャよ、アンサールの人々は確かに娯楽（ギナと楽器の伴奏）を好む。あなたには娯楽がないのか？」と（Baghdadi 1991, 16）。一般の解釈に従って、預言者ムハンマドは人が楽器を演奏したり歌ったりすることを許可したが、その条件としては結婚式、割礼式、客の歓迎式、戦争で殉教した人々に対する賞賛式、宗教的記念式のみであると考えられる。

VII. イスラームの法学者たちの記録

預言者ムハンマドの死後、第2世代の法学者の多くはギナと楽器の演奏を非難していた（Kathir vol.6 2011,334）。後の時代にもこの立場はハナフィー学派、マーリク学派、シャーフィイー学派、ハンバル学派といった4つの法学派に支えられていた。

クーファ（イラク）で生まれた法学者であるイマーム・ハニーファ（699-767年）はギナを憎み、それを罪深いとして考えた（Jawzi 2014, 338-9）。彼の考え方は4つの法学派の中で最も厳格だと言われている。それに加えて、彼の弟子たちはギナだけではなく娯楽の音楽を聞くことも禁止した。更にあらゆる種類の管楽器、特にフルート、パイプ、ホーンとその他の楽器、例えばタンバリン、ハンドドラム、タッピングスティックなどの演奏も禁じられていた。彼らは、そのような行為（楽器の演奏を聞くこと）がアッラー（神）への不従順の表れだと信じ、演奏者が罪深い者だと主張した。たとえ演奏場の近くを通りかかったり、又は意図せずにそこで立ち止まったりしたとしても、その音楽を聞かないように努力するのはムスリム（イスラーム教徒）の義務である（Dhahabi vol.6 2013, 390-403）。このことに関して、ハニーファの最も近い弟子であるアブ・ユスフは、楽器の音（マアジフ）と娯楽（マラアヒ）が民家から聞こ

えた場合、家の所有者の許可がなくてもその家に入って警告することができる」と述べた。これを正当化するのには、イスラーム法によって禁止されたからである (Dawud vol.13 2013, 273-4)。

クーファ (イラク) の法学者たちと同様、マディーナ (アラブ半島の町) のイマーム・マリク (711-795年) もギナの演奏者が罪深い者であると見なしていた。彼らはギナを歌ったり聞いたりすることも禁じていた。奴隷の少女を買った場合、その少女がギナの歌手であることを知っていたら、「商品に欠陥を見つけた」と見なしてその少女を元の所有者に戻し、更に賠償を要求することが出来る (Jawzi 2014, 338)。しかしながら、無邪気なギナは例外である。旅行中にラクダをなだめるために、重労働の退屈を緩和させるために、そして祝祭の喜びを表すためには、ギナを演奏しても良いと考えられた。特に祝祭日と結婚式にはハンドドラムで伴奏することも許された。しかし、今日スーフイー (神秘主義者) が使用しているフルートや弦楽器などといった楽器の伴奏とその歌を聞くことは禁じられている (Qurtubi vol.14 2017, 54)。

本来シャーフィイー法学派の先駆となったイマーム・シャーフィイー (767-820年) にとって、ギナはマクルーフ [忌まわしいもの] である。それは偽りのある無駄なことに似ているからである。ギナを頻繁に歌う人は、無能な愚か者であると見なされ、その人の証言が拒否されるべきである (Jawzi 2014, 340)。当時、罰を伴う事柄や犯罪に対する証言は、信頼できる謙虚なムスリム (イスラーム教徒) のみが受け入れられた。次の世代に、最も親密で知識のあるシャーフィイーの弟子たちはギナを禁止していた。イスラーム法のやり方で屠殺されていない動物の肉を食べることがハラーム (禁止) とされたことと同じ取り扱いでギナもハラームである。後の時代に老練な法学者であるイマーム・ナワウィが裏付けたことによって、ギナの禁止が益々明白になった (Haitsami 1992, 61)。

ハンバル法学派に土台を築いたイマーム・ハンバル (780-855年) が生きていた時代のギナは、楽器の伴奏なしに詩の韻を踏み、律動的朗誦で演

奏されていた。ギナを演奏する目的は、自制と敬虔な生き方に人々を導くことである。しかし、朗誦者が既に決まった朗誦のスタイルを自分の好みによって変え始めたら、その朗誦の仕方は心の中で偽善を芽生えさせるという危険性に導くと考えられた。要するに、好みによる朗誦の仕方は結局敬虔な生き方に繋ぐのではなく、むしろ淫らな踊りに転換してしまう恐れがある。従って、朗誦の変革は受け入れられず、勝手な朗誦者には耳を傾けてはいけないと、ハンバルは明瞭に語った。彼は変革的ギナの朗誦を避けるべきであると考え、ギナを聞くことを禁じていた (Jawzi 2014, 336-8)。

上記のように、第2世代の法学者たち、次の世代の4人のイマーム、そして現在のイスラーム法学者は、信仰生活における楽器の使用を禁じていた。しかし音楽 (礼拝以外の楽器の伴奏とギナ) に対する見解が分かれた。イスラーム神学者であり哲学者であるアブー・ハーミド・ガザーリー (1056-1111年) によると、音楽が禁止 (ハラーム) となる要因は次の通りである (Ahmadi 2004, 111-4)。一つ目、演奏者は淫らな格好で演奏する。二つ目、その音楽は酔っぱらいや無信仰人と共に使用される。三つ目、歌の歌詞は不潔又は下品でアッラー (神) とムスリムへの侮辱的言葉を含み、イスラームの教えに反する。四つ目、聞く人に悪い影響を与える。具体的には、女性の身体の美しさを過度に表現する結果、淫らな欲望を引き起こす。五つ目、その音楽に依存して、ムスリムとしての義務を忘れたり、時間を無駄にしたりするほどの危険性がある。

イスラーム世界においては、音楽に対する賛成と反対の領域を明白にすることができる。全員一致で賛成されていることは礼拝の中で行われるクルアーンの朗誦と礼拝の呼びかけ (アザーン) は生の声のみで朗誦されることである。クルアーンの朗誦の仕方は多くの旋法 (旋律) が発展してきたが、現在頻繁に使用されている旋法は7つだけである。それは、バヤーティー (悲しくも喜ばしくもある雰囲気)、シャバ (やや悲しい雰囲気)、ヒジャーズ (心が穏やかな雰囲気)、ナハワンド (悲しい雰囲気)、ラスト (喜びのある雰囲気)、ジハルカ (穏やかな雰囲気だが難しい) とスィカ (喜

ばしい雰囲気)である。普段の生活において、楽器の伴奏を含む音楽が許されるのは次の目的のみである。1) アッラー(神)に対する愛(感謝, 回心)を呼び起こす。2) 巡礼者を励ます。3) 聖戦の時に勇気を呼び起こす(Halstead 1994, 143-56)。これに加えて、音楽の使用が許されないのはイスラーム法において禁止されているギャンブル, 飲酒と共に演奏される音楽, 又は性的な思考を挑発する音楽である。最後に, イスラーム教以外の宗教に関連し, その宗教への信仰を促進する音楽も避けるべきである(西尾 2010, 158-61)。

音楽の使用を制限する考えが固定されている中, ムスリムのマイノリティーとなったスーフィー(イスラーム神秘主義者)にとっては音楽(サマ)と踊りが大切である。礼拝の時に, 彼らはスカートをはき, 音楽に合わせて, くるくると回り続ける。継続的に旋回することによって, 彼らは天体の運行を表し, 回転を通じて神と一体化(ファナー)しようとする。要するに, 音楽を通じて, 彼らはアッラーを思い出しながら踊る。場合によって, 使われる頌歌の歌詞はクルアーンから引用される。このようにスーフィー世界では, サマという音楽と踊りが一般に使用されている(西尾 2010, 271)。

VIII. 日本におけるイスラームの現状

現在, 日本には105のイスラームの礼拝所があり, おおよそ23万人のムスリムがいると言われている。23万人のうち, 5万人が日本人である。⁵⁾ 又, それ以外にはイスラーム文化センターとムスリム協会が存在している。カトリック教会においては, 日本司教協議会が日本全国の教会にミサ(礼拝)のあり方に対する権限を持つが, 日本ムスリム協会のあり方は, それとは大分異なる。日本ムスリム協会の場合は, イスラームの宗教活動としての宣教, 広報出版, 信者の育成教育, 宗教行事や儀式的開催, 海外イスラーム諸国との親善協力及び国内の宗教団体との対話などの奉仕の下で活動しているが, 日本全国の各モスク(大きな礼拝所)に対して礼拝のあり方に関する方針を指示する権限はない。

礼拝での楽器の伴奏に関しても, 日本全国の各

モスクは日本ムスリム協会の指針に従って実施するのではなく, 各モスクには責任者(運営者)がいるため, 様々な活動を含む運営の仕方は, 実際にはこの各モスクの責任者に任されている。東京ジャーミーの場合はトルコ政府の下で運営されているため, 当然多くの活動はトルコ文化の影響を受けている。⁶⁾ しかし, 責任者が異なっても, 礼拝に関する指針は同じである。その指針ではイスラーム法に従って, 礼拝(サラート)と礼拝の呼びかけ(アザーン)の時には楽器の伴奏が禁止されている。⁷⁾ イスラーム世界のどの国でも, サラートとアザーンは生の声で朗読される。そして, サラートとアザーン以外に, 例えば断食明けの食事会(イフタル)では楽器の伴奏又は楽器の演奏が可能となっている。このようなイベントは礼拝として見なされず, 飽くまでもイスラーム文化として考えられているので, その時に楽器の演奏は許される。

日本最大のモスクである東京ジャーミーにおいて, 楽器の演奏は礼拝所では禁止されているが, 東京ジャーミーに付属しているイスラーム文化ホールでは, 特別なイベントでの楽器の演奏は許される。⁸⁾ そして, 東京ジャーミーに併設されているユヌス・エムレ・カフェでトルコやアラブの曲が演奏されたというイベントもある。以前には, 断食明けの食事会(イフタル)の前に, 素敵な演奏が行われ, トルコの楽器であるウード, カーヌーン, ケメンチェ, ダフ, リグ, ダルブカ, ドウドック, ナーイなどが紹介された事例もある。⁹⁾



Ⅸ. 両者の考え方に対する考察

長い歴史を歩んできたカトリック教会の神学的な考え方は様々な時代、様々文明の中で発展してきた。理性に照らされた信仰を重視するカトリック教会は各時代の流れに合わせ、特殊な教えを生み出した。このような過程の中で、場合によってカトリック教会の教えは根本的に変化したこともある。教会の中での楽器の使用はその例の一つである。初代教会の時代には、墮落したカルトと不道徳なローマ文化に対する悪い印象が生じたことに対して、カトリック教会は宗教的集団の尊厳を保つために、楽器の使用を禁じていた。しかし、その後カトリック教会は修道院の中で聖務日課をオルガンの伴奏で唱える習慣の影響を受けて、ある意味で革新的立場を明らかにした。聖歌とオルガンの伴奏を祈りの一部として、又は神とのコミュニケーションの媒体として考えているカトリック教会は徐々にミサでのオルガンの伴奏を認めるようになった。さらに、第2バチカン公会議以降には、オルガンのみならず、多数の楽器がミサの中で活発に使用されてきた。

現在、日本のカトリック教会を含む全世界のカトリック教会は楽器を盛んにミサの中に取り入れるようになった。ここでは、楽器の伴奏は人と人だけではなく、人と神とのコミュニケーションの媒体にもなりうる。要するに霊的な空間において、楽器の演奏は歌詞(言葉)が無くても、神とコミュニケーションをとるための言語にもなり得る。楽器の演奏を通じたコミュニケーションの方向性が人間の側から神へと向かう時に、その中で伝えられるのはメッセージではなく、賛美と祈りである(Begbie 2013, 272)。

信仰生活において、カトリック教会はよく媒体を使用する。習慣として、祈るときに、カトリック信者はイエス像、マリア像或いは聖人たちの像を使っている。祈りの対象は当然その像自体ではなく、その像を超越した存在(神)である。イエス像を見ることにより、カトリック信者はイエスの姿を想像し、イエスの教えを思い起こすことが出来る。イエス像が神と繋がる媒体となり、祈りの助けになる。イエス像を見つめて祈ることによって、目に見えない神の存在を身近に感じるこ

とが出来ると。これと似た感覚で、楽器の演奏又は楽器による伴奏は、神と人間のコミュニケーションの媒体となり、更にそれも祈りの一部として、カトリック教会は考えている。従って、楽器の音を通じて、神とのコミュニケーションが可能になる。楽器の伴奏を含む音楽全体は、想像力や感覚を通して神のメッセージを他の人にも伝えることが出来る。他方、神も音楽を通じて信者の精神的認識を目覚めさせると、カトリック教会は信じている。音楽を聞くとき、信者は和声、律動、旋律の美しさを通して神の呼びかけを聞くことが出来る。

イスラーム教において、初期から今日まで、礼拝の時には楽器の使用を含み、音楽が禁止されている。その理由は、音楽は礼拝の邪魔になり、神とのコミュニケーションの集中力を散漫にするからである。それに加えて、音楽は賢明に使用しない限り、墮落した日常生活にも導く危険性があるからである。要するに、礼拝での音楽の使用に対するメリットよりデメリットの方が多という保守的な考え方はイスラーム初期から既に存在した。礼拝を墮落させないためには、礼拝での楽器使用禁止が必要となった。このような神学的な考えは既に固定され、将来にも変わる可能性が低いと考えられる。

イスラームの礼拝の時にはクルアーンの一部が唱えられる。ムスリムの多くは暗記でクルアーンを唱えるが、出来る限り美しく朗誦するようにと、イスラーム学者たちは勧めている。クルアーンの朗誦に不慣れな人にとって、その朗誦は音楽に似ている。しかし、イスラーム世界では、その朗誦は音楽ではなく、それを音楽と呼ぶことは侮辱的発言と見なされる。この問題において、楽器と人の声との組み合わせを表す「音楽」という用語がアラビア語のムースィーカーに正確に対応していないことは事実である。ムースィーカーは音楽の一種として考えられている。要するに、ムースィーカーは楽器の伴奏なしでの音楽を指すものである。この点において、カトリック教会の合唱やオルガンの演奏と同じ意味ではないということが明白である。

礼拝以外のイベント、その中でもイスラームの

祭り、割礼式、結婚式などでは、イスラームの教えに沿うならば、楽器の伴奏又は楽器の演奏は許される。しかし、イスラーム世界において、飲酒や淫らな行為に繋がる音楽が宗教的に違法だと見なされているので、当然ながら音楽の使用も制限されている。音楽を使用するならば、ふさわしい時間と場所、道徳のある仲間という条件を満たさなければならない。

他国のムスリムと同様、日本のムスリムも実際にヨーロッパの楽器（ピアノ、オルガンなど）より中東のイスラーム世界からの楽器、例えばナイ、リク、ダフ、ウード、カーヌーン、ダルブカなどの方を容易く受け入れることができる。その理由としては、キリスト教の影響を受けたヨーロッパ文化に対する抵抗があるからではなく、その主な理由は、オスマン帝国の文化の影響を受け継いだからであると考えられる。¹⁰ このように、イスラーム世界では、楽器の演奏が許される場合も、ある種の楽器だけに限定されている。

音楽理論によれば、音楽はコミュニケーションをとるために使用される「言語」の一つであり、感情を表現するだけでなく、メッセージを伝える役割がある（Shaw 2003, 114）。上記に考察したように、コミュニケーションをとるための言語として、カトリックとイスラームは言語論理を伴わずに楽器の音と人間の声を通じて信仰を表現するために、音楽を少なからず採用した。しかし、礼拝での使用においては両者の考え方に明白な違いがあった。

X. 革新的立場対保守的立場と将来の試み

礼拝での楽器の使用に関して、日本カトリック教会には詳細な指針がないが、方針としては明白である。楽器の演奏又は楽器の伴奏が信仰を深め、祈りの助けになるならば、楽器の使用が大幅に認められる。このような革新的考え方を持つ日本カトリック教会は魅力的なミサで若者に奉仕するために若者向けの音楽をミサに取り入れようとしている。このような試みは既に大いに見られ、これからもますます活発になるが、世俗化していく中、ミサが墮落する危険性に関する懸念も感じられる。

世俗化の時代が進む中、特に楽器の使用が自由になる環境の中で活動しているカトリック教会はコンサート・ホールのように楽器の技術を見せる場ではなく、祈る場として意識する必要がある。要するに、祈りの場である教会と娯楽の場である演奏場（パフォーマンスのステージ）を区別する必要がある。将来、このように楽器の演奏が世俗的雰囲気を選びつつある中、特定の楽器による伴奏については祈りとしてふさわしいかどうかという賢明な判断が求められる。このようなことにきめ細かく配慮できれば、カトリック教会のミサは神聖な雰囲気でありながらもますます音楽の信仰表現が豊かになるであろう。

他方、日本イスラーム教は、カトリック教会の司教協議会と似た組織を有しないため、宗教的事柄を決める時には、イスラーム法に従うのみである。音楽と楽器の伴奏に関する事柄もそうである。礼拝の時に楽器の伴奏が禁じられた理由は、礼拝を墮落させないためである。楽器の伴奏が礼拝への集中力を中断するデメリットはイスラーム教の考え方から見れば明白である。このような保守的考え方は早い時期から既に固定され、今日も将来においても同じ考え方が変わらずに保たれていくと考えられる。礼拝での楽器の使用に対する方針が初期から変わらないという保守的考え方は、カトリック教会から見れば、時代遅れという印象になるが、しかしイスラーム教にとって最も大事なことは、各時代の流行に合わせることより、揺らぎなく適切な礼拝或いは墮落しない礼拝を守ることの方である。彼らにとって、適切な礼拝が出来るならば、当然生活全体も墮落しないのである。

礼拝に楽器の伴奏を取り入れる問題に関して、現在も将来にも新たな試みがないということは明白である。今のところは、礼拝に踊りと楽器の伴奏を取り入れる試みを持つのはスーフィー団だけである。残念ながら日本にはスーフィー団が存在していないため、礼拝に音楽を取り入れる試みはますます困難な状況になる。たとえ、試みがあっても、イスラーム世界からの反発が多いに違いない。礼拝での楽器の使用はイスラーム世界の主な宗派（スンニ派）から見れば、宗教的違法である。状況次第では、意図的に楽器を使用する人は迫害

される。今日、イスラーム世界ではこのような保守的考え方が強くなりつつあると考えられる。タリバン政権の下にあるアフガニスタンはその明白な例である。保守的考え方の影響により、礼拝の中だけではなく、普段の生活にも楽器の使用は禁止されるようになった。この状況と文脈から見れば、イスラーム教における礼拝での楽器の使用は将来的にも可能性がない。その状態を意図的に保守することによって、ムスリムはいつの時代にも適切な礼拝或いは墮落しない礼拝を守ることが出来る。これはイスラーム教の長所でもあり、ムスリムの誇りでもあると考えられる。

注

- 1) The contribution from Bishop Shirahama, Chief of Committee for Liturgy (Catholic Bishops' Conference of Japan), who gave the information on September 10th, 2021.
- 2) The contribution from Fr. Yamamoto, Chief Priest of Catholic Tosu Church (Saga), who gave the information on September 12th, 2021.
- 3) The contribution from Fr. Mori, Chief Priest of Catholic Hatsudai Church (Shibuya, Tokyo), who gave the information on September 12th, 2021.
- 4) The contribution from Fr. Hanafusa, Chief Priest of St. Ignatius Church (Yotsuya, Tokyo), who gave the information on September 12th, 2021.
- 5) The contribution from Mr. Kaneko, Staff of Japan Muslim Association, who gave the information on September 13th, 2021. See also Japan Guide for Muslims Project. <https://www.masjid-finder.jp/>
- 6) The contribution from Ms. Mine, Staff of Tokyo Camii Mosque, who gave the information on September 13th, 2021.
- 7) The contribution from Mr. Kaneko, Staff of Japan Muslim Association, who gave the information on September 9th, 2021.
- 8) The contribution from Ms. Mine, Staff of Tokyo Camii Mosque, who gave the information on September 9th, 2021.
- 9) The contribution from Mr. Jaffar, Staff of Kobe Muslim Mosque, who gave the information on September 9th, 2021.
- 10) The contribution from Ms. Suzuki, Staff of Kenan Rifai Center for Sufi Studies, who gave the information on October 11th, 2021.

参考文献

- Ahmadi, Wahid (trans.) (2004).
Yusuf Qardhawi: Islam Bicara Seni. Solo: Era Intermedia.
- Alam, Tahsin (2019).
A Critical Overview Regarding the Ruling of Musical Instruments as seen by Scholars of Islam, Dissertation.UK: Darul Ifta Birmingham.
- Baghdadi, Abdurrahman al- (1991).
Seni dalam Pandangan Islam: Seni Vokal, Musik dan Tari. Jakarta: Insani Press.
- Begbie, Jeremy (2013).
Music, Modernity, and God: Essays in Listening. Oxford: Oxford University Press.
- Bukhari, al- (1997).
Sahih Al-Bukhari, translated by Muhammad Muhsin Khan. Riyadh: Darussalam.
- Dawud, Abu (2013).
Awn al-Mabuuud Sharh Sunan Abi Dawuud. Beirut: Darul Kutub al-Ilmiyah.
- Dhahabi, al-Dimashqi (2013) .
Siyar Alam al-Nubala. Riyadh: Markaz al-Turath.
- Faulkner, Quentin (1990).
"The Organ in the Christian Church" in *The Liturgy Journal*, Volume 9 no.1.
- Friedmann, Jonathan L. (2009).
The Value of Sacred Music: An Anthology of Essential Writings 1801-1918. Jefferson, N. C.: McFarland.
- Haitsami, Imam Ibnu Hajar al- (1992).
Kaffur Ria an Muharramatil Lahwi was Samaa. Beirut: Darul Kutub al-Ilmiyah.
- Halstead, Mark J. (1994).
"Muslim Attitudes to Music in Schools", in *British Journal of Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hazam, Ibn (2016).
Al-Muhallabi al-Athar. Beirut: Dar Ibn Hazm.
- Herbermann, Charles George (1913).
Catholic Encyclopedia, Volume 10. New York: Appleton Publisher.
- Holmes, Michael W. (2006).
Ignatius of Antioch, "Letter to the Philadelphians," in *The Apostolic Fathers in English*, Third Edition. Grand Rapids: Baker.
- Jawzi, Imam Ibn al- (2014).
The Devil's Deception. Birmingham: Darus Sunnah.
- Jazari, Ibn al-Athir al- (1979).
Al-Nihayah fi Gharib al-Athar. Beirut: Maktabah al-Ilmiyah.
- Kathir, Ibn (2011).
Tafsir al-Quran al-Azim. Beirut: Dar al-Kitab al-Arabi.

- McKinnon, James (1998).
The Temple, the Church Fathers, and Early Western Chant.
Brookfield: Ashgate Variorum.
- Music, David W. (1998).
Instruments in Church: A Collection of Source Documents.
Lanham: Scarecrow Press.
- Nasafi, Abdullah al- (2017).
Tafsir al-Nasafi. Damascus: Dar Ibn Kathir.
- Paul VI, Pope (1963).
Sacrosanctum Concilium (Constitution on the Sacred Liturgy).
Vatican: La Sancta Sede.
- Pius X, Pope (1903).
Tra Le Sollecitudini: Instruction on Sacred Music. Vatican: La
Sancta Sede.
- Price, John (2005).
*Old Light on New Worship: Musical Instruments and the Worship
of God, a Theological, Historical and Psychological Study*. Texas:
Simpson Publishing.
- Qurtubi, (2017).
Jami li-Abkam al-Quran Tafsir al-Qurtubi, Abd al-Razaq al-
Mahdi (ed.) . Beirut: Dar al-Kitab al-Arabi.
- Ramadan, Abdullah (2007).
al-Radd ala al-Qardawi wa al-Judai. Iraq: al-Athariyah li
al-Turath.
- Razi, Muhammad ibn Abi Bakr al- (1986).
Mukhtar al-Sihab. Cairo: Maktabat al-Thaqafah al-
Diniyah.
- Shaw, R. Daniel & Charles Edward (2003).
*Communicating God's Word in a Complex World: God's Truth
or Hocus Pocus?* Maryland: Rowman & Littlefield
Publishers.
- Second Vatican Ecumenical Council (1967).
Musica Sacram: Instruction on Music in the Liturgy. Vatican:
La Sancta Sede.
- Stapert, Calvin R. (2007).
*A New Song for an Old World: Musical Thought in the Early
Church*. Grand Rapids: Eerdmans.
- Stolba, K. Marie (1994).
The Development of Western Music, Second Edition.
Madison: Brown & Benchmark.
- Tabari, Jarir at- (1954).
Jami al-Bayan an Tawil Ayal-Quran. Cairo: Dar al-Maarif.
- Weil, Louis (2002).
A Theology of Worship. Lanham: Cowley Publications.
- Werner, Eric (1947).
"The Conflict between Hellenism and Judaism in the
Music of the Early Christian Church," in *Hebrew Union
College Annual*, Volume 20, p.407-70.
- Werner, Eric (1959) .
*The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music
in Synagogue and Church During the First Millennium*. New
York: Columbia University Press.
- 小杉泰・江川ひかり (編) (2019)。
『イスラーム：社会生活・思想・歴史』。東京：新曜社。
- 中田考 (2021)。
『イスラーム法とは何か (増補新版)』。東京：作品社。
- 中田考 (監修) (2018)。
『日亜対訳クルアーン [付]訳解と正統十読誦注解』。東
京：作品社。
- 西尾哲夫、堀内正樹、水野信男 (編) (2010)。
『アラブ音文化：グローバル・コミュニケーションへ
のいざない』。東京：スタイルノート。
- 日本カトリック司教協議会 (編) (2003)。
『カトリック教会の教え』。東京：カトリック中央協議
会。
- 日本カトリック典礼委員会 (編) (2004)。
『ローマ・ミサ典礼所の総則』。東京：カトリック中央
協議会。

国吉光徳保育園における「ふしづくり」システムに基づいた音楽リズムを中心とした表現（音楽）の保育の特徴と意義

三 村 真 弓

(2021年9月13日受理)

Characteristics and Significance of “Expression (Music)” Based on the “Fushizukuri” System at Kuniyoshi Koutoku Nursery School

Mayumi Mimura

Teachers at Kuniyoshi Koutoku Nursery School use children’s life experiences, tales, and songs that children are interested in as a mode of storytelling in “Expression (Music)” childcare. Throughout the story’s activities, “Music Rhythm” play based on the “Fushizukuri” system is performed.

Childcare workers at Kuniyoshi Koutoku attach great importance to children’s enjoyment; they create music environments appealing to children, develop creative teaching materials, and customize childcare activities based on individual preferences. As a result, children play enthusiastically and independently. Children begin experiencing “Music Rhythm” while being infants, and they acquire music sensations, abilities, and sensibilities as they grow up. Moreover, children gain communication skills as they accumulate the joy of playing with friends in rhythm. The study findings indicate that music expression childcare at Kuniyoshi Koutoku Nursery School focused on “Music Rhythm” and guided by the Fushizukuri system is meaningful not only as music education but also as human education.

Key Words : Kuniyoshi Koutoku Nursery School, “Expression (Music)” Childcare, “Music Rhythm” Based on “Fushizukuri” System

1. はじめに

乳幼児教育において、音楽の果たす役割は何なのか。朝の会や帰りの会で、歌を歌うだけにとどまる園も多い。また、生活発表会等において、皆で歌ったり、合奏したり、劇をしたりするために、日常の保育の中でその練習をする事例もよく見られる。その際に、子どもにとって音楽はどのような存在なのだろうか。

筆者は、子どもと音楽との関わり、子どもにとって音楽はどのような意義があるのかに関して、様々な研究を行ってきた。その中で特に着目したのが、昭和40年代の岐阜県古川小学校の「ふしづくりの教育」である。これは、創作が目的の

教育ではなく、音楽的感覚や音楽能力を育成する優れた音楽教育システムである。そして、子どもの主体性・自主性を重視し、グループ活動等によって社会的な自己実現が測られ、自己指導能力が育成された点において、音楽教育としての意義だけではなく、人間形成としての意義もあることがわかった（三村・吉富・伊藤・井本 2015）。

基礎的な音楽能力はできるだけ早い時期から育むことが望ましく、幼児期からあそびを通して育成することが重要である。古川小学校の「ふしづくりの教育」は全国から注目され、様々な小学校で実践が広がっていったが、幼児教育においてもそれが実践されたのだろうか。

昭和46年の古川小学校「音楽指導研究発表会」

に全職員で参加したのが、富山県高岡市の国吉光徳保育園である。当時の安居堯雄園長は「ふしづくりの教育」の良さに気付き、古川小学校の「ふしづくりの教育」に多大な影響を与えた中村好明の指導を受けながら、国吉光徳保育園において、「ふしづくり」システムを取り入れた保育に取り組んだ。

中村好明は、昭和42年に、久々野町立大西小学校に校長として赴任し、併設の大西保育園において、幼児のふしづくりの実践を行った。中村は、自身が指導する保育園や小学校での「ふしづくりの教育」の実践から得たことを、古川小学校へ提供した。当時古川小学校の音楽主任であった山崎俊宏や中学年の担当であった水谷千鶴子は、「中村先生には、本当にたくさんのことを教わった。」と述べている。山崎をはじめとする古川小学校の教員は、多くが大西保育園のふしづくりの実践を見学し、それに学んだと言われている。中村は、昭和53年に高山市立南小学校の校長を定年退職した後、昭和54年から高山短期大学附属幼稚園初代園長に就任し、それまでの経験を活かして「ふしづくりシステムによる幼児の音楽リズム」を開発し、実践した。(三村・吉富 2021)

国吉光徳保育園では、中村の指導を受けながらも、独自の音楽リズム研究を続けてきた。そこで本研究では、国吉光徳保育園における「ふしづくり」システムに基づいた音楽リズムを中心とした表現(音楽)の保育の特徴と意義を明らかにすることを目的とする。本研究によって、幼児教育における音楽活動の在り方に関して示唆を得たい。

2. 国吉光徳保育園の概要

国吉光徳保育園は、昭和34年4月に開設された。安居堯雄園長は、東京大学の大脳生理学者であった時実利彦の「幼児期は感性が育つ」という力説に心を動かされ、感性を育てるために音楽リズムや絵画制作を通して「楽しい保育園」を実現していきたいと思い、「情操豊かな心を育てる」ことを目標に、昭和38年頃から音楽を保育に取り入れるようになった。当初は、ヤマハ音楽教室と連携をとりながら、音楽に取り組んでいた。(国吉光徳保育園 2009, p.3)

昭和46年に、安居園長は古川小学校の研究会に全職員とともに参加して、子どもの生き生きと主体的に活動している姿から、「これだ!」と感動し、このシステムによる保育に取り組もうと思った(国吉光徳保育園 1995, p. i)。昭和54年から中村好明を講師として迎え、音楽を中心とした研修が始まり、中村の指導による「ふしづくり」システムに基づいた音楽リズムを行うようになった。幼児の音楽リズム研究は、長期にわたって行われた。また、『光徳太鼓』と名付けた和太鼓演奏や、『光徳太鼓』に合わせて舞う獅子舞などが実践され、幼児の活動に素晴らしい実績を生み出した。

このような音楽中心の保育の実績を踏まえて、平成16年には国吉光徳保育園が「富山県公開保育研究会」の会場となり、公開保育と獅子舞と太鼓の公開によって、会員に多大の感銘を与えた。

音楽リズム研究を継続させたのは、安居園長の音楽リズム保育に対する信念と全職員の情熱によるものである、と中村は語っている(国吉光徳保育園 2009, p.5)。

以上のように、園長も保育者も、音楽が果たす役割に気付き、研修や保育の中での実践を通して、音楽リズムを用いた楽しい保育を目指していたことが明らかである。

3. 国吉光徳保育園における「ふしづくり」システムに基づいた音楽リズム

3.1 表現(音楽)の保育目標とあそびの体系

国吉光徳保育園では、「自ら進んで生き生きとあそびに取り組み、自分たちで工夫し、創り出す喜びを感じながら音楽表現を楽しむ子どもを目指して」という音楽の保育目標に基づき、アイデアのある指導法の工夫と、幼児に魅力ある教材作成と音楽環境設定を行ってきた。音楽表現を支える音楽能力をのばす系統性のあるあそびとして、リズムの拍にのるあそび、楽器を楽しむあそび、大きな動きを楽しむあそび、歌を楽しむあそび、聴いたり見たりするあそびを開発している。



図1 表現(音楽)の保育目標とあそびの体系

* 国吉光徳保育園 1995 p.38, 2004 p.6, 2009 p.45 よりまとめた。

3.2 「幼児に魅力ある教材と環境」「アイデアのある指導法」の特徴

指導をしていた中村は、国吉光徳保育園の表現(音楽)活動の内容を次のように示している。

- ①あそびの生まれる環境づくり(自然・人工的素材)
 - ・ストーリーの中から、リズムやうたを生み出す可能性のあるシステムによるあそび
 - ・音楽活動を生み出す環境づくり
- ②保育者の援助(行動への意欲)

幼児は、あそびの中から色々なことを発見したり習得したりし、主体的に育っていくが、よい環境の中に子どもを置いていても、放任しては育つ方向へと向かわないので、保育者の援助が必要である。一緒に行動したり、タイミングよく褒めたり、喜んだり、子どもの主体的な色々な要求に応じたり、励ましたりすることが援助である。
- ③幼児1人ひとりが生きるあそびの工夫(選択の自由)

国吉光徳保育園で設定した、楽器あそび、和太鼓あそび、合奏づくりなど、どのあそびも、幼児の能力や個性を生かしながら、みんなで1つのものに作り上げていく楽しさの中で、子ども自身の力を無意識に育てていくのである。
- ④グループみんなで遊べる工夫(自主的責任)

集団あそびは、社会性を育てる大きな要素となる。自分勝手な行動は決して許されないという心を育てるからである。幼児がお互いに自分の行動と役割を意識し、強制されることなく進められるように導くための保育者の援助が大切である。

(国吉光徳保育園 1995, pp.33-35をまとめた)

幼児にとって、あそびは重要なものであるが、単に好きなように遊ぶだけでは、成長へとつながらない。したがって、子どもが興味・関心を持つ教材や環境設定を行い、音楽活動の中心にストーリーを設置し、その中で様々なあそびを設定・実施することによって子どもの主体性を保ちながら確実に成長へと繋げていくのである。そのためには、保育者の様々な援助が必要であり、集団あそびをする中でのルールを守ることも必要となる。

3.3 「音楽能力を伸ばす系統性のあるあそび」の特徴

中村は、あそびの内容に関して次のように示している。

- ①基本リズム「○○|○V」を重視したあそび

このリズムは、音楽を構成するリズムの基礎的なものであり、このリズムを体得することによって、リズム感覚を生み出すことが可能となり、楽しみながら音楽の基礎的要素の感覚や技能を高めていく。

 - ・「なまえのよびっこ」
○○|○V→○○|○V
○○|ヲン ハー|イ
 - ・「何が好き？」
○○|○V→○○|○V
たがジキ→バナ|ナ

・「しりとりあそび」

・「頭とりあそび」

頭の字を決めておき、その字を頭とした名前を

〇〇|〇Vのリズムにのって進めていく。

②身体反応を重視したあそび

音楽を楽しむ要素の第1はリズムである。幼児は動くことが好きであり、身体いっばいの動きの中で、拍にのった感覚を育てるようなあそびの工夫が大切である。

- ・音楽に合わせて色々な歩き方をする。
- ・音楽に合わせて色々な動物やロボットになって動く。
- ・わらべうたあそびやフレーズあそび

③楽器を使ったあそび

楽器あそびも幼児にとっては楽しいあそびである。しかし、楽器あそびの目当てを間違えるとたいへんである。好きなあそびも嫌いになる。間違った目当てとは、演奏技能を高めるための楽器あそびである。幼児にとって技能を求められることは、苦痛であって楽しくない。技能は、楽しいあそびの中から次第に育つものである。

- ・リズム楽器の拍打ち～音楽にのせて
- ・リズム楽器でまね打ちあそび
- ・リズム楽器でのリレーあそび
- ・曲に合わせて自由なリズム打ち
- ・鍵盤ハーモニカで遊ぼう
- ・パチ打ちあそび、併行して、ドラムや和太鼓を打たせ、そこから、木琴や鉄琴を打つことに発展させ、みんなで合奏を作って楽しむように育つ。

(国吉光徳保育園 1995, pp.35-37をまとめた)

〇〇〇Vは、古川小学校の「ふしづくりの教育」の基本リズムであり、なまえよびあそび、なにがすきあそび、しりとりあそび、頭とりあそびなどは、古川小学校や、中村が園長を務めていた高山短期大学附属幼稚園でも数多く行われていた(三村・吉富 2019, p.343)。特に、図1のリズムの拍にのるあそび、楽器を楽しむあそび、大きな動きを楽しむあそびは、高山短期大学附属幼稚園の「ふしづくりシステムによる幼児の音楽リズム」の系統的なカリキュラム(三村・吉富 2021, p.713)に設置されており、国吉光徳保育園の表現(音楽)の保育目標を達成するための基礎的な音楽能力は、主として「ふしづくりの教育」「ふしづくりシステムによる幼児の音楽リズム」に基づいて育成されているといえる。

4. 表現(音楽)の保育実践事例

平成7(1995)年と平成13(2001)年と平成16(2004)年と平成23(2011)年の実践事例と保育

者の気付きから、実践の特徴を明らかにする。どの冊子にも、0・1歳児から5歳児までの実践が掲載されており、0・1歳児や2歳児の実践においても、音楽リズム等の音楽活動が数多く行われている。大量な情報となるので、本稿では3歳児以上の実践の一部を取り上げる。

4.1 平成7(1995)年の実践事例

平成7(1995)年には、創立35周年記念誌が出版され、実際の表現(音楽)の保育実践に関しては、69頁にわたって、0歳児・1歳児から5歳児までの17の実践事例報告が記載されている。

(1) 3歳児の実践事例

「おもいほり」

あそびのめあて

楽しかった芋掘りの経験を再現しながら、友だちと一緒にリズムにのって遊ぶ楽しさを感じさせたい。

保育活動

①うんとこしょ!芋掘りをしよう

- ・おばあさんと一緒に芋畑へ、軽快なマーチ曲に合わせて歩いていく。
- ・オオカミの森で、太鼓の音(オオカミ)が鳴る。静かなマーチ曲を弾くと、子どもたちは少し体を小さくしながら足音を忍ばせて歩く。
- ・芋畑に到着。電子オルガンに合わせて手で引っぱるまねをする。動物たちが出てきて身体反応あそびをし、一緒に芋掘りをする。

②やきいもパーティをしよう

- ・落ち葉拾いに行く。音楽に合わせて歩き、音楽が止まったらカードを拾い、カードに貼ってある落ち葉をめくり、芋のまわりに貼っていく。
- ・T「おいもが焼けるまで、楽器であそぼうか」自分のカードに描かれている楽器をもらい、流れてくるマーチに合わせて楽しそうに拍打ちをする。
- ・曲「まつぼっくり」に合わせて、拍打ちあそびをする(〇〇|〇〇|〇〇|〇V)。
- ・お話ごっことして、フレーズ交奏を3回くらい繰り返す。
- ・楽器をもとの位置に戻し、おばあさんから1人づつやきいもをもらう。

保育者の気付き

・動物の身体反応以外のリズム反応を取り入れるため、オオカミを登場させ、忍び足で歩くという場面を設定したが、坂道を上る、一本橋を渡る、水たまりをボンと飛ぶ、といった変化のあるリズム反応を取り入れることにより、あそびの意欲も増したかもしれない。

- 芋を引っぱる場面で、毎回同じリズム(うんとこしょ!どっこいしょ!)でリズム反応していた。かけ声ばかりが先行してしまい、体全体で引っぱる表現が見られなかった。それぞれの動物が引っぱる場面に変化のあるリズムを投げかけることで、体全体でリズムを表現する楽しさを感じさせることができたのではない。
- 楽器あそびに対して、保育者側が構えてしまう面がある。子どものやりたいという気持ちを大切に、きれいにそろえようとせず、1人ひとりが満足できる活動を与えていきたい。

(国吉光徳保育園 1995, pp.74-77をまとめた)

本実践では、子どもたちが以前実際に体験していた芋掘りの活動を、保育の中でストーリー化し、個々のイメージを大切にしながら、すべてのあそびに楽しく意欲的に取り組めるように工夫している。マーチ曲に合わせて歩く、音楽に合わせて身体表現をする、曲に合わせて楽器で拍打ちあそびをする等、ストーリーの中でたくさんの音楽表現に取り組んでいる。保育者は、より変化のあるリズムあそびの必要性や、型にはめるような指導をしないことによって子どもの意思を尊重する大切さに気付いている。

(2) 4歳児の実践事例

「ほたと遊ぼう」

あそびのめあて

ほたるが卵から生まれて成虫になるまでのストーリーの進行に従い、リズムによって遊ぶ楽しさを感じさせていきたい。

保育活動

①お星さまとあそぼう

- OHPを使って一番星(青色の星)を写し出し、一番星と、ピアノのG音(青の音)でお話ごっこをする。保育者がトライアングルでリズム打ちをし、そのリズムを子どもたちがピアノでまね吹きする。保育者対子ども、子ども対子どもの2通りの方法で進める。
- 二番星(赤色の星)を写し出し、一番星(G音)と二番星(A音)の2音を使って、お話ごっこをする。

②草むらで卵を見つけたよ

- OHPで川辺の草むらを写し出し、効果音として川の音を流す。わらべうた「いちばんぼし」の歌を3題目まで、何が出てくるのか期待しながら歌う。

③卵から幼虫が生まれたよ

- 卵から幼虫になった絵が写し出されて、思い思いに話し始め、一緒に散歩に出かける。
- シンセサイザーでの曲によって、子どもたちは草むらの中を歩くような表現をする。

④幼虫がほたるになったね

- OHPで空を飛んでいるほたるを写し出し、ほたるを応援するリズムを決める。1人ひとり手を打ちながら、どんなリズムがいいのか見つける。ほたるの曲がイメージされ、どのリズムにするか子どもたちと話し合った結果、G音とA音の2音を使って、O V O V | O ⊕ O V のリズム吹きをすることに決める。

⑤ほたと友だちになろう

- フレーズあそび。グループごとに輪になり、手を繋いだ状態でほたるの曲によって一方向に歩く。保育者の笛の合図により、フレーズの切れ目で回る向きを変える。保育者の合図がなくても、フレーズを感じながら回る向きを変えているグループを、みんなの前で再現させる。

保育者の気付き

- 星のイメージということを考え、トライアングルを選んだのだが、響きの残る楽器なのでリズムの鮮明さに欠けた。音がスッキリと鮮明なカスタネットや拍子木、カネをよかったのではないかと反省した。
- 今回は保育者との問答奏が中心だったが、これからの活動の中では子どもたちと一緒にリズム探し(ふし探し)を楽しんでいきたい。

(国吉光徳保育園 1995, pp.86-88をまとめた)

本実践は、子どもの実体験のストーリー化ではなく、完全な物語を中心とした活動となっている。そのため、OHPの映像によって状況を示したり、効果音を流して印象を高めたりする工夫がされている。ほたるの曲からイメージし、話し合ったりリズムを決定し2音を使って問答奏をしたり、フレーズを感じながら回る向きを変えるなど、4歳児の活動としてはかなり高度な音楽リズムあそびとなっている。保育者は、活動により有効な楽器選定に気付いたり、子ども自身によるリズム決定の重要性に気付いている。

(3) 5歳児の実践事例

「メリーさんの羊とあそぼう」

あそびのめあて

「メリーさんの羊」の曲に、自分たちで作ったリズムや旋律を入れて合奏を楽しむ。

保育活動

①メリーさんの羊を探しに行こう!!

- 短調の「メリーさんの羊」の曲を聴きながら、メリーさんの家に行けなくて泣いているメリーさんの羊のペープサートを見て、子どもたちは歌って応援することにする。

- 子どもたちの歌声に合わせてペープサートを動かし、学校へ到着する。
 - 学校からメリーさんの家まで行く道が3通りあり、それぞれに道を通る時の約束が示されている。1番の道の約束は「元気よく歩いていこう」であり、子どもたちはマーチの曲によって元気に歩く。3番の道の約束は「歌を歌っていこう」であり、子どもたちは楽しく歌う。2番の道の約束は「ピアノカを吹いていこう」であり、ピアノカを吹くことに意欲的な子どもたちは、とても嬉しそうにピアノカを吹く。2番の道でようやくメリーさんの家に到着する。
- ②メリーさんの羊の合奏をしよう
- ポーズあそび。「メリーさんの羊」の曲によってポーズをとったり歩いたりして遊ぶ。良い表現の子に、みんなの前で再現させた。
 - 好きなリズム作り。色々な曲を流し、拍打ちをして曲に合うリズムを決める。今まで経験してきた和太鼓あそびやピアノカのふしあそびを思い出しながら、グループでリズム作りをする。
 - 自分たちで決めたリズムをどんな楽器で打ちたいか、実際に打って考える。
 - 「メリーさんの羊」の曲にのせて、フレーズごとに分担して演奏してみる。
 - 木琴あそび。メリーさんの羊の曲によく合う音（へ長調の主音と属音）にシールを貼っておき、好きなように打たせる。交互に聴き比べ、ローテーションして全員経験した。
 - 自分たちが考えたリズムに楽器を選定し、木琴・鉄琴・ピアノカを加え、合奏した。

保育者の気付き

- 今まで和太鼓や合奏で経験してきたリズムが多く出た。今回のリズム作りでは、弱起のリズムが多く見られた。「メリーさんの羊」の曲が、このようなリズムを打ちたくなる曲なのか、それとも、弱起のリズムに興味を持っているのか、他の曲でもリズム作りの活動を取り入れ、子どもたちの実態を見ていきたい。
- 「リズムに合う楽器を決めよう」の活動では、各グループの前に全体的な話し合いになってしまった。子どもたちのこの気付きをさらに深めたいので、話し合いを続行していく。

(国吉光徳保育園 1995, pp.93-102をまとめた)

本実践は、子どもがよく歌う「メリーさんの羊」に沿ったストーリーを設定している。しかし、単純な構成ではなく、色々な音楽活動(曲によって歩いたりポーズをとる、歌う、ピアノカを吹く等)のために、様々な設定がなされている。本実践の主たる目的はリズム作りと合奏であり、型にはめた指導をしないために、環境設定が工夫されている。保育者が中心となってリズム作りをするので

はなく、子ども自身が、経験してきたあそびを思い出しながらそれぞれリズム作りをし、グループ内で発表し、話し合っただけという、子どもたちの主体性を重視した工夫がされている。0歳児からの様々なリズムあそびの経験によって、子どもたちの中には音楽的語彙(様々なリズム等)が蓄積されており、表現(音楽)の保育のストーリー化された実践の中での様々な音楽リズムあそびの経験によって、音楽的感覚、技能、即興性、創造力が身に付いているのだろう。

(4) 保育者の学び

他の実践の中には、実践を通じた保育者の反省点がいくつか書かれている。

「タヌキさんとあそぼう」(3歳児)

- タヌキのまねっこあそびは、子どもたちの頭の中に、おなかを打つというイメージがなかったため、保育者が思っていた動きとは違ったものになった。子どもたちの中のおもしろい動きを認める部分が少なく、保育者が思い描いた動きをさせようとしていたように思う。
- ペープサートを使って動きを知らせたが、保育者も一緒にお母さんタヌキなどになって、雰囲気作りをすることで、もっと盛り上がりのあるものになったかもしれない。
- まね打ちあそびは、全員が一緒に参加できるように配慮したり、時間を長くせずに、打ったという満足感を味わったところで切り上げることで、子どもたちも退屈せずに遊べたのではないだろうか。今回のことを生かして、次回に繋げていきたい。

(国吉光徳保育園 1995, p.64)

「カビルンルンをやっつけよう」(4歳児)

- 1人ひとりの子どもの意見を全体に問いかけていくという場面をもっと大切にすればよかった。
- カードあそびを楽しみ中で、保育者側の「こんなあそびもしてみたい」と欲張ってしまった部分があったのではないと思う。空を飛ぶもの、飛ばないものあてっこあそびを意欲的に楽しんでいたので、次のあそびへと投げかけなくてもよかったのではないかと。

(国吉光徳保育園 1995, p.92)

この時期は、子どもをこのように育てたいという保育者の強い願いに沿って、複雑な活動が構成され、それを可能にするための環境設定や教材作成の工夫がかなり努力されている。しかし、実践を終えて、子どもの姿から、子どもの主体性をどう保持するか、とにかく楽しく遊ばせるにはどう

いる。情景がイメージできる言葉がけをしたり、優秀な子どもを見つけて紹介してまねっこしたりしている。問題がある子には個別対応をしている。重要なのは、保育者が子どもと一緒に、あそびの楽しさを共有していることである。

(3) きくぐみ保育案 (5歳児)

「メリーさんと遊ぼう」

保育者の願い

- 歌を歌ったり、踊ったり、楽器を打ったりすることを友だちと一緒に楽しんでほしい。
- 表現しようとする気持ちを高め、友だちと伝え合う喜びを味わってほしい。

あそびの内容

- ①好きな歌を歌う
「あられ」「一年生になったら」
- ②メリーさんと遊ぼう－身体表現あそび－
• ピアニカを吹いてひつじのララちゃんを呼ぶ。
• メリーさんと一緒に遊ぶ。ロボットやフランス人形になってあそびを楽しむ。
- ③好きなリズムを探そう－リズム探し－
• 1人ひとりが楽しみながら好きなリズムを探す。すずのリズムを決めてみんなで打つ。
• 今まで決めてきたリズムで合奏しよう。
- ④メリーさんとひつじのララちゃんに合奏を聴かせてあげよう

保育者の配慮と音楽的環境構成

- ◎みんなと一緒に表現することの楽しさや、合奏を作り上げていく喜びを味わいながら、子どもたち同士がお互いに認め合う姿を大切にす。
- 子どもたちと一緒に保育者も笑顔で楽しく歌を歌う。
 - 子どもたちが楽しく歌ったり、演奏がしやすいように、テンポや強弱に気を付けて伴奏する。
 - 子どもたちがあそびに興味を持ち、イメージが広がるような視聴覚的環境を工夫する。
視覚的環境…ペープサート、ぬいぐるみ、OHP、ビデオプロジェクター、など
聴覚的環境…シンセサイザー、CD、オルゴール、ギロ、など
 - 子どもの動きに合わせてリズムや旋律を、保育者がギロ、シンセサイザー等を使って効果音を出す。
 - 面白い動きや音楽に合わせて踊る子を見つけて「まねをしてみよう」と言葉がけをし、保育者も一緒にその動きを楽しむ。
 - 「新しい楽器が加わってすてきな合奏になったね」と喜びあう。
 - これまで出てきたリズム○VVV|○△○V
○V○V|○VVV

• 楽器…ピアノカ、すず、木琴、タンバリン、トライアングル

(国吉光徳保育園 2001, p.5をまとめた)

本実践は、平成7(1995)年の「メリーさんの羊と遊ぼう」(5歳児)とタイトルはほぼ同じであるが、構成は複雑ではない。複雑なストーリーを理解しながら音楽リズムあそびをするのではなく、単純なストーリーの中で、保育者も一緒に楽しく遊び、子どもたちは友だちと一緒にあって、歌を歌ったり、身体表現をしたり、リズム作りをしたり、合奏をしたりする楽しさを味わい、友だちとのコミュニケーションができています。環境設定や教材作成は以前と同じく、工夫されている。

平成13(2001)年の実践事例は、平成7(1995)年の実践事例とは異なり、複雑なストーリーではなくなっている。特徴は、目的を目指して活動するのではなく、保育者が子どもと一体となって楽しく遊ぶこと、優れた子どもの表現に共感し、他の子どもたちにも認識してもらうことである。共通している点は、ストーリーの中での様々な音楽リズムあそびの設定、環境設定や教材作成の工夫、子どもの主体性の重視等である。

4.3 平成16(2004)年の実践事例

平成16(2004)年10月7日に、平成16年度富山県公開保育研究会が、国吉光徳保育園で行われた。ここでは、最も詳細に書かれている3歳児の事例を取り上げる。

(1) 3歳児・10月の保育実践

「ワッショイ! ワッショイ! お祭りだ!!」

あそびの展開と子どもたちの姿

- ①ノントンとお店でお買い物
• 色々なお店屋さんの場面が4面パネルで次々と展開し、子どもたちは、実際のお祭りや日頃楽しんでいるごっこあそびで体験したことを保育者や友だちと伝え合ったり、言葉を交わしたりしていた。
- ②アイスクリーム作り
• アイスクリーム屋さんで、アイスクリームを作るお手伝いをしてあげようと、みんなで声を合わせて呪文を唱えたり、友だちと一緒にリズムにのって手を打ったりして気持ちが1つになって楽しむ姿があった。
• 並べられたカードの果物の名前を、○○○Vのリズムを繰り返し手で打ちながら言っていく。「りんごV バナナV メロンV いちごV おしまいV」

- ・ナレナレボックスに果物カードを入れ、みんなで〇〇〇Vのリズムを繰り返し、手で打ちながら、「ナレナレなーれ ナレナレなーれ…」の呪文を言う。アイスクリームの出来上がり。

③お祭りに参加

- ・保育者の奏でる祭囃子の笛の音色が聴こえ、子どもたちは自然にうちわを手を持ち、ワクワクした表情でお祭り広場に集まってきた。
- ・子どもたちは、祭囃子にのせて飛び跳ねながら、うちわを揺らしたりあおいだりして、思い思いに身体表現をしていた。お囃子の調子がゆっくりしたものになると、自分の動きもゆっくりとしたものに変えていった。
- ・お囃子にのせて和太鼓を打ったり、「そーれ！」と張り切って掛け声をかけたりした。
- ・うちわ踊りや和太鼓あそび、ノントンのおみこしも出てきて、お祭りあそびが盛り上がり、子どもたちもとても満足した。

(国吉光徳保育園 2004, pp.14-16から抜粋)

保育者の気付き

- ・子どもたちの体験した興味あるあそびを再現できたことや、大好きなキャラクターと一緒に繰り返しられる楽しいストーリーを設けたことで、子どもたちの表現意欲を高めていったことを感じました。
- ・保育者と子どもたちとの日頃の心の繋がりを基盤とし、あそびの中では互いのやり取りを大切にすることも、あそびがより楽しくなる環境となっていたようです。

(国吉光徳保育園 2004, p.19)

10月頃地域の秋祭りを体験した子どもたちが、獅子舞ごっこやお店屋さんごっこのあそびを楽しんでいたため、本実践ではお祭りごっこを表現活動の中に取り入れたと述べられている(国吉光徳保育園 2004, p.12)。つまり、これまでのように表現(音楽)の保育目標に基づいて活動内容を決めるのではなく、「子どもたちが表現したくなる環境作りを大切に」(同上)した実践なのである。子どもたちは、すでに数多くの音楽リズムあそびを体験しており、その中で学んだリズムあそび等は、自分たちのごく自然なごっこあそびの中でも再現できる。祭囃子が始まると、子どもたちは自由な身体表現を行い、とても満足した。この実践は、子どもの表現したいことを保育者が予測し、その通りに子どもが楽しんだ保育であった。

4.4 平成23(2011)年の実践事例

平成23(2011)年10月27日に、国吉光徳保育園の音楽リズム園内研修会が行われた。

(1) 3歳児保育指導案

「どうぶつたちと芋掘りへ行こう！」

本時のねらい

楽しく展開されるストーリーの世界に入り込み、音楽に触れながら、保育者や友だちと一緒に身体表現やリズムあそびを楽しむ。

本時のあそび

① どうぶつ保育園へ行こう

☆あそびのねらい

- ・楽しく遊びながら、〇〇〇Vのリズムを習得する。

☆予想されるあそび

- ・どうぶつ保育園へ行こう
- ・お店屋さんでお買い物！
買物をして保育園に配達しよう
- ・大変！帽子がなくなっちゃった
帽子屋さんで帽子を選ぼう

☆あそびに関連する表現(音楽)活動

- ・リズムあそび
ポディータッチでリズムを打とう
- ・「これなあに」あそび
〇〇〇Vのリズムを感じながら、買物をしたものの名前を言っていく。

☆環境・構成

- ・本時のあそびへの導入はこれまでのあそびの経過や子どもたちの様子から、子どもたちが自然にあそびの世界に入り込めるように設定する。
- ・子どもたちがお話の世界で楽しめるように、子どもたちが喜ぶストーリーの展開や視覚的・音楽的環境を工夫する。
- ・子どもたちが表現したくなるような音楽の旋律や音色やテンポ、音の強弱やタイミングに配慮する。
- ・ピアノ伴奏は、歌詞の雰囲気や子どもの成長に合わせて音の強弱やテンポなどに配慮する。

☆保育者の配慮

- ・子どもたちとの日頃の心の繋がりを基盤としたやり取りを大切に、あそびの雰囲気作りをする。
- ・身体表現では気持ちが高揚するので、危険のないように配慮する。
- ・自分なりに楽しんでいる姿を大切に、子どもたちの動きや言葉の表現を認めたり共感したりする。
- ・子どもたちが心地良く歌いたくなるように、保育者は表現豊かに歌う。子どもたちと一緒に歌を楽しむ。
- ・歌の本質を見極めて、伴奏したり気持ちをこめて表現豊かに歌ったりする。

② 芋掘り遠足へ行こう

☆あそびのねらい

- ・曲の雰囲気を感知しながら、あそびの中に入り込み、自分なりに身体表現を楽しむ。
- ・保育者や友だちと一緒に歌を歌うことを楽しむ。

☆予想されるあそび

- ・芋掘り遠足へ行こう

- 芋掘りをしよう
- ☆あそびに関連する表現(音楽)活動
- 身体表現あそび
- ピアノ曲のテンポや音の強弱やメロディーを感じながら、身体表現をする。
- 歌を歌う
- 「いもほり」「でぶいもちゃんちびいもちゃん」の歌を歌う。
- ☆環境・構成及び保育者の配慮
- ①と同じ
- ③リズムで遊ぼう
- ☆あそびのねらい
- いろいろな楽器やリズムを楽しみながら、いろんなリズムを習得したり、楽器を奏でる楽しさを感じたりする。
- ☆予想されるあそび
- リズムで遊ぼう、楽器で遊ぼう
- ☆あそびと関連する表現(音楽)活動
- リズムあそび
- 楽器で様々なリズムを打つ
- ☆環境・構成
- 子どもたちが様々なリズムを打ちやすい選曲をする。
- いろいろなリズムを感じ取れるように、楽器やリズムやあそびの設定をする。
- 楽器の持ち方、演奏の仕方を知らせる。
- ☆保育者の配慮
- 子どもたちと一緒に楽器で遊びながら、リズムあそびの楽しさを共有する。

(国光吉徳保育園 2011, p.1 から抜粋)

本実践は、子どもたちが日常から興味を持っている動物園や芋掘りを保育に取り入れ、その活動の中で、必ずリズムあそびや身体表現に楽しく取り組むようになっている。以前のような、流れがしっかりと決められているストーリーのようではなく、ごく簡単なストーリーとなっている。環境設定や保育者の配慮は、すべて子どもが楽しむことを重視している。

(2) 4歳児保育指導案

「おばけちゃんと遊ぼう」

本時のねらい

- 音楽に親しみ、友だちと一緒にリズムにのって遊ぶことの楽しさを味わう。
- あそびの中で表現することを楽しんだり、友だちの表現に興味を持ったりする。

本時のあそび

- ①好きな歌を歌おう
- ☆あそびのねらい

- 保育者や友だちと一緒に歌う楽しさを感じる。
- ☆予想されるあそび
- 好きな歌を歌おう
- 「山の音楽科」「まつぼっくり」「どんぐりころころ」「あんたがたどこさ」などから2曲ほど
- ☆あそびに関連する表現(音楽)活動
- 歌を歌う
- ☆環境・構成
- 子どもたちが心地良く歌いたくなるように、表現豊かにし、強弱をつけたりして歌う。
- 体がぶつからないように空間に配慮する。
- ☆保育者の配慮
- 伴奏は、子どもたちの様子を見ながら、テンポや音の強弱に気を付ける。
- 楽しそうに歌っている子、きれいな声で歌っている子を認め褒めていく。
- ②おばけランドに出発!
- ☆あそびのねらい
- 曲の雰囲気を感じながら、あそびの中に入り、自分なりに身体表現を楽しむ。
- 友だちのしていることに興味を持ち、一緒にリズムにのる楽しさを味わう。
- ☆予想されるあそび
- 歩いていこう、真っ黒トンネル、変身トンネル
- 汽車に乗っていこう
- ☆あそびに関連する表現(音楽)活動
- 身体表現あそび
- 曲のテンポや音の強弱やメロディーを感じながら身体表現を楽しむ。
- ☆環境・構成
- 地図で、子どもたちにおばけランドまでの道のりのイメージが持てるようにする。
- 子どもたちが表現したくなるような音楽の旋律や音色やテンポやボリュームに配慮する。
- 曲：じょうききかんしゃとおばけやしき
- ☆保育者の配慮
- 子どもたちがあそびの世界に入り込めるような表情や話し方をし、子どもたちが楽しくあそびに入り込めるように、雰囲気作りを大切にす。
- 自分なりに楽しんでいる姿を大切にし、認めたり共感したりする。
- 楽しく表現している子の姿を見る機会を持ち、友だちの素敵などを気付いていけるようにする。
- ③おばけランドに到着～おばあちゃんと遊ぼう～
- ☆あそびのねらい
- 連続的に〇〇〇Vのリズム打ちをして、〇〇〇Vのリズムにのって言葉をのせる楽しさを味わう。
- ☆予想されるあそび
- くいしんぼおばけ、いたずらおばけ、まねっこおばけ
- ☆あそびに関連する表現(音楽)活動
- カードあそび
- 〇〇〇Vのあそび
- 〇〇〇Vのリズムを感じて、カードあそび「これなあ

に「リレーあそび」を楽しむ。

☆環境・構成

- ・保育者はリズムが感じられるように、カスタネットで〇〇〇Vのリズムを打つ。

☆保育者の配慮

- ・遊びたいが、自分を素直に表現できなかつたり、気持ちが高まりふざけたりする子に対しては、その時の姿や気持ちを十分受け止めたり、一緒に遊んだりして関わっていく。
- ・子どもたちの気持ちを大切に受け止め、言葉のやりとりをしながら共感していく。

④まねっこおばけとピアノかであそぼう

☆あそびのねらい

- ・ピアノかであそびを楽しみながら、色々なリズムを知る。
- ・友だちの音とそろえる心地良さを感じる。

☆予想されるあそび

- ・まねっこ大会
- ・おばけちゃんあつまれ

☆あそびに関連する表現（音楽）活動

- ・ピアノかあそび
保育者対子ども。G音、A音のまね吹き。2音でのまね吹き。連続吹き。

☆環境・構成

- ・ピアノかの持ち方を知らせていく。
- ・子どもたちの近くに行き、指使いや、タンギングの様子がよく見えるようにする。

☆保育者の配慮

- ・保育者が正しくピアノかを持ち、タンギングや良い音を出すことを見せていく。
- ・子どもたちにわかりやすくリズム吹きをする。
- ・連続吹きの中で、みんなと音を合わせる心地良さに気が付けるように配慮する。

⑤おばけパーティー

☆あそびのねらい

- ・曲の雰囲気を感じながら、自分なりに表現をしたり、友だちと一緒に表現することを楽しむ。

☆予想されるあそび

- ・おばけが集まった
- ・一緒に踊ろう
- ・おばけちゃんさようなら、また遊ぼうね

☆あそびに関連する表現（音楽）活動

- ・ペープサートあそび
曲にのせながらペープサートあそびをする。

☆環境・構成

- ・自分の作ったおばけを取りやすいように用意しておく。
- ・自分なりに表現を楽しんだり、友だちと一緒にできるように場所を確保する。

☆保育者の配慮

- ・保育者も子どもたちと一緒に表現し、自分なりに表現している姿を大切にしたり、友だちとの関わりの仲立ちをする。
- ・これからのあそびに興味を持てるような終わり方にする。

（国吉光徳保育園 2011, p.5 から抜粋）

本実践は、身体表現、リズムあそび、まね吹き等の音楽活動がストーリーの中にきちんと設定されている。楽しい音楽表現を通して、友だちとの繋がりを深めることをねらいとしている。

(3) 5歳児保育指導案

「ピカッ星であそぼう」

本時のねらい

- ・友だちと一緒にイメージを広げながら、リズムにのって遊ぶ楽しさを味わう。
- ・友だちと意見を伝えながら、表現する楽しさを感じる。

本時のあそび

①みんなで歌を歌おう

☆あそびのねらい

- ・保育者や友だちと一緒に歌う楽しさを感じる。

☆予想されるあそび

- ・みんなで歌を歌おう
「どんぐりころころ」「まつぼっくり」「ゆうやけ」「やまびごっこ」など

☆あそびと関連する表現（音楽）活動

- ・歌を歌ったり、指揮をしたりする。

☆環境・構成

- ・心地良く歌を歌えるように、空間を確保する。

☆保育者の配慮

- ・楽しそうに歌っている子やリズムにのって楽しそうに体を動かしている子を確認、褒める。
- ・リズムにのって楽しそうに指揮をしている姿を確認する。

②ロケットに乗って出発！

☆あそびのねらい

- ・友だちと考えを出し合いながら、一緒にあそびを進める楽しさを感じる。
- ・〇〇〇Vのリズムを感じながら、表現することを楽しむ。

☆予想されるあそび

- ・ロケットに乗って出発！
- ・しりとり星に到着！
- ・しりとりカードであそぼう
- ・グループごとにしりとりカードに挑戦しよう

☆あそびと関連する表現（音楽）活動

- ・〇〇〇Vあそび
友だちと考えを出し合い、しりとりを完成させる。
〇〇〇Vのリズムを感じて、しりとりカードあそびをする。

☆環境・構成

- ・グループごとにカードを並べるボードを準備しスムーズにあそびを進めていけるようにする。

☆保育者の配慮

- ・友だちと考えを出し合いながら、あそびを進めている様子を見守り、状況によっては言葉をかけ、仲立ちする。
- ・〇〇〇Vのリズムにのって手を打っている子を確認、全体に広まるように言葉がける。

- 具体的な言葉がけやごほうびマークを使い、子どもたちの良さを認めていく。

③ピカット星に到着！みんなで遊ぼう

☆あそびのねらい

- あそびの中に入り込み、自分なりのイメージを持って表現することを楽しむ。

☆予想されるあそび

- 散歩をしよう

☆あそびに関連する表現（音楽）活動

- 身体表現

シンセサイザーのテンポや音を聴いて、身体表現する。

☆環境・構成

- ロケットが宇宙を飛んでいる様子をOHPや効果音を使い、子どもたちのイメージが広がるように雰囲気作りをする。

- 曲：「とべとベロケット」「コスミック・スペース」

☆保育者の配慮

- 子どもたちが楽しくあそびに入り込めるように、雰囲気作りを大切にする。
- 子どもたちが動きたくなるような曲調、テンポ、音色を工夫する。
- リズムを感じて表現しようとしている姿を大切に受けとめて共感する。また、子どもたちがより楽しく動きたくなるように、その様子を他の子に伝え、関心を持たせる。

④歌「おほしさま」で踊ろう

☆あそびのねらい

- 友だちと思いを伝え合いながら、踊りを考え、自分なりに表現することを楽しむ。

☆予測されるあそび

- 歌「おほしさま」で踊ろう
- ピカット星とさようなら

☆あそびに関連する表現（音楽）活動

- フレーズあそび

友だちと一緒に2・4・6フレーズの踊りを考え、リズムにのって踊る。

☆環境・構成

- 保育者が子どもたちの中に入っていけるように、歌は録音しておく。

☆保育者の配慮

- リズムを感じて楽しそうに踊っている子を認め、褒めていく。
- 友だちの考えた踊りを見る機会を作りながら、素敵ところを認め合っていけるようにする。
- 気持ちが高まり、危ない行為が予想される場合は、子どもの気持ちをくみ取りながら、関わっていく。
- 次回の活動を期待できるように言葉がける。

⑤歌「おほしさま」で楽器あそびをしよう

☆あそびのねらい

- 歌に合わせて、好きなリズムを見つける。
- 友だちと思いを伝えながら、あそびを進める。
- 色々な楽器に触れ、リズムを打つことを楽しむ。

☆予想されるあそび

- 歌「おほしさま」で楽器あそびをしよう

☆あそびに関連する表現（音楽）活動

• 楽器あそび

グループで話し合い、リズムを考える。

グループごとに発表する

グループごとに楽器を担当し、交互奏をする。

☆環境・構成

- グループで話し合えるような雰囲気作りを大切にする。
- 人数に見合った分の楽器を準備する。
- 楽器あそびがスムーズに行えるように、環境を整える。

☆保育者の配慮

- グループでの話し合いの様子を見守りながら、必要な時には言葉をかけて仲立ちする。
- リズムを見つけようとしている姿を認める。
- なかなかリズムが出てこない時には、子どもたちの中へ入って一緒に考え、言葉をかけ、子どもたちがリズムを見つけ出させるように関わる。
- グループごとに発表する場合は、友だち同士が認め合える場として大切に捉え、子どもたちの発言を大切に受けとめ、共感していく。
- 楽しくリズムにのっている姿を認め、他の子にも知らせ、全体で認めていく。
- みんなで合奏へと創り上げていくことを楽しみにしていけるように言葉がける。

(国吉光徳保育園 2011, p.4 から抜粋)

本実践では、グループでのしりとりカードあそび、友だちと踊りを考えるあそび、グループによる楽器あそびなど、友だちとの共同活動が重視されている。また、保育者が子どもの良い姿に共感し、他の子にもそれを伝えるようにしている。これらによって、子どもたちに、音楽能力だけでなく、コミュニケーション力も付くであろう。

5. 国吉光徳保育園の表現（音楽）の保育の特徴

5.1 音楽表現したくなる環境作りの重要性

保育者たちは、昭和54年から中村好明を講師として迎え、保育者として音楽リズムあそびに必要な知識・技能等を研修で学んだ。また、保育の中で使う曲に関する教材研究（リズム感、フレーズ感、速度感、曲の持つあそびの要素など）や、〇〇Vのリズムにのった問答あそび、楽器あそび、リズム反応あそび、リズムにのった表現あそびなども学んだ（国吉光徳保育園 2004, p.5）。

当初の課題について、保育者は次のように語っている。

音楽あそびを保育で始めた当初は、「音楽」を意識しすぎた内容で、子どもがのってこなくて保育者だけが空回りをしていたことがあります。逆にあそびに重点を置きすぎて大切なことがおろそかになってしまったこともありました。講師の中村先生にご指導を受けながら、「教材や環境が効果的だったのか」「保育者の働きかけやあそびの進め方はどうであったか」など、自分の実践を繰り返し反省するとともに、保育者同士で意見を出合っ
て保育検討を重ねてきました。日頃からの研修体制や職員案の連携があったからこそ研修を続けることができたのだと実感しています。

(国吉光徳保育園 2004, p.30)

始まった当初は、おそらくストーリー性のある音楽リズムあそびではなく、「ふしづくり」システムに基づいた音楽リズムが主であったのではないかと考える。しかも、小さい時からずっと音楽リズムあそびを積み重ねてきているわけではなく、子どもたちに音楽的語彙や音楽的感覚が身に付いていないため、興味を引くあそびではなかったのだろう。「保育者がどんなによい教材を準備しても、それが子どもの状況に合っていなかったり、保育者の意向が強くなりすぎたりしていると、子どもの表情は乏しく、保育者だけが空回りしてしまいます。」(国吉光徳保育園 2004, p.5)という保育者の気付きから、子どもたちが音楽表現に楽しく取り組むにはどうしたらいいのかと試行錯誤した結果、子どもたちが表現したくなる環境作りが重要であると結論付けた。保育者は、「子どもが主体的に環境に関わる保育は、あそびの内容が子どもの興味、関心や生活に合致していることが大きく影響します。」「保育者は生き生きと遊ぶ子どもの姿を思い浮かべながら、子どもが興味をもってかかわりたくなるような音楽や教材を準備し環境を構成していきました。」(国吉光徳保育園 2004, p.30)と述べている。

子どもたちが音楽表現したくなる環境作りについて、以下の記述がある。

子どもたちはお話の世界に入り込んだり、何かになりきったりしてあそびを楽しむことが大好きです。心ひかれる環境によって、子どもたちは心を動かし、身体を動かし、想像の翼を広げて思うままに表現します。表現する喜びを感じている子どもたちの姿から、私たちは「1人ひとりが表現したくなる環境作り」を大切にしたいと多い、次のように考えてきました。

- ①子どもたち1人ひとりの発達を見通して、生活の中で体験したことや興味を持っていることをあそびの中に盛り込んでいく。
- ②あそびの雰囲気高め、子どもたちの表現活動を広げていくために、物的環境を工夫し、活用していく。
 - あそびの中にストーリー性を持たせること。
 - 子どもが好きな絵本やお話の登場人物(キャラクター)をあそびの中に存在させる。
 - 目に飛び込んでくるカラフルで楽しい教材。
 - あそびのイメージに合った音楽、子どもたちの動きに合わせた音楽。
- ③子ども自ら意欲的に関わり、あそびがより楽しく豊かになるように、保育者の働きかけや、関わりに配慮する。
- ④教材や環境が子どもたちにとって表現したくなるものとなっているかどうか、子どもたちと遊びながら見直していく。

(国吉光徳保育園 2004, p.12)

このような考えをもとに、表現(音楽)の保育の中にストーリーが設置されるようになった。また、平成7(1995)年の実践の複雑なストーリーは、平成13(2001)年以降の実践では、子どもの生活や体験に即したもので、好きな物語や音楽に関するものになっていった。特に、平成16(2004)年の3歳児の実践のように、子どもたちが心底楽しんで表現している姿が見られるようになった。しかし、ずっと重視されていることは、ストーリーの中で様々な音楽リズムあそびを設定し、楽しみながらも子どもの音楽的感覚、音楽能力、感性等を育成すること、子どもが興味を持つ環境設定や教材作成を工夫すること、子どもの主体性を保持すること等である。これらが、0歳児の頃からずっと実践されているからこそ、子ども主体の楽しい表現(音楽)の保育であっても、質の高い音楽活動が実現できるのである。

5.2 音楽リズムあそびを通した人との繋がり

音楽リズムあそびを通した人との繋がりに関して、次のような記述がある。

- 子どもたちが共通の目的をもって、あそびを進めていくことで、友だちと一緒に表現する楽しさ、あそびを共有する喜びを味わうことができたように思います。またあそびを通して、子ども同士がお互いを認め合うことで自信に繋がり、友だち関係がより深いものになったように思います。

(国吉光徳保育園 2004, p. 26)

実践事例に見られるように、音楽リズムあそびの中で、友だちやグループで活動することによって人との繋がりが深くなり、コミュニケーション力が強くなる。また、保育者から自分の音楽表現等の良さに共感され、他の子どもたちに紹介され、まねされることによって、自己肯定感・自己存在感が生じる。他の子どもたちには、人の音楽表現の良さに気付き、自分の音楽表現や価値観が変容していく可能性もある。音楽リズムあそびを通して人との繋がりを重視するのも、本園の特徴の1つである。

6. おわりに

一 国吉光徳保育園における「ふしづくり」システムに基づいた音楽リズムを中心とした表現(音楽)の保育の意義一

「ふしづくり」システムに基づいた音楽リズムあそびは、音楽の基礎能力を育むために単独で行うのではなく、ストーリー性のある保育活動の中に工夫して設定されており、子どもたちはごく自然にストーリーの中で楽しく意欲的に行動する。これによって音楽の基礎である、基本拍感、リズム感、旋律感、強弱感、速度感等の音楽的感覚が養われるだけでなく、即興的にリズムや旋律を作る力等が獲得される。また、問答唱、問答奏、まね吹き等を行うことによって、聴取力、ピッチマッチング能力、音楽の記憶力、楽器奏法等が獲得される。さらに、身体活動を重視することによって、子どもは様々なことを感覚的に捉えることができる。すなわち、子どもの主体性を保持した音楽リズムあそびを通して、音楽的感覚、音楽能力、感性、創造性等が育成されるのである。これは、乳幼児教育において、音楽の資質・能力を育成する、子どもにとって楽しい音楽活動の在り方を提示する点で、音楽教育としての意義がある。

子どもが生活の中で体験したこと、興味を持つ物語や曲等に関するものを、表現(音楽)の保育の中でストーリーとして設定し、それを充実させる教材作成や環境設定をすることによって、子どもたちはごく自然にあそびに取り組み、あそびの中から自ら様々な発見をしたり、新たなことに挑戦することができるようになる。また、年齢が低

い頃は、それぞれが個性を生かした活動をするが、年齢が高くなるにつれて、友だちと一緒にリズムにのって遊ぶ楽しさを積み重ねていくうちに、次第に集団で活動する楽しさに気付いていく。すなわち、表現(音楽)の保育を通して人間関係の構築が可能となるのである。

ストーリー性のある保育活動を、0歳児から系統的に実施することによって、過去の保育活動で体験・経験することによって学んだことが、次の保育活動の中で子どもたちによって活かされており、知識・技能を使って思考・判断・表現できている。また、表現(音楽)の保育の特徴である集団あそびの有効性によって、子どもの人間としての成長にも繋がっている。

以上のことから、国吉光徳保育園における「ふしづくり」システムに基づいた音楽リズムを中心とした表現(音楽)の保育は、音楽教育としての意義だけでなく、人間教育としての意義もあるといえるだろう。

引用・参考文献

- 国吉光徳保育園(1995)『国吉光徳保育園 創立35周年記念誌-含、保育(表現~音楽) 研究実践記録集-』国吉光徳保育園
- 国吉光徳保育園(2001)『第6回「保育研究会」』国吉光徳保育園
- 国吉光徳保育園(2004)『平成16年度 富山県公開保育研究会 共に生き、共に育ち合う保育を实践しよう-表現活動を通して、豊かな人間性を育てる-』国吉光徳保育園
- 国吉光徳保育園(2009)『国吉光徳保育園50周年記念誌-ともに育つ-』国吉光徳保育園
- 国吉光徳保育園(2011)『平成23年度 音楽リズム園内研修 保育指導案』国吉光徳保育園
- 三村真弓・吉富功修・伊藤真・井本美穂(2015)「岐阜県古川小学校における「ふしづくりの教育」の音楽教育及人間教育としての意義-昭和40年代後半の音楽科授業の実際に注目して-」『音楽学習研究』第10巻, pp.61-72
- 三村真弓・吉富功修(2019)「高山短期大学附属幼稚園における『ふしづくりシステムによる幼児の音楽リズム』に関する研究-幼稚園開設当時の取り組みに着目して-」『教育学研究紀要(CD-ROM版)』第64巻, pp.340-345
- 三村真弓・吉富功修(2021)「高山短期大学附属幼稚園における「ふしづくりシステムによる幼児の音楽リズム」の初期のカリキュラムの特徴-昭和50年代の取り組みを中心に-」『教育学研究紀要(CD-ROM版)』第66巻, pp.710-715

〈研究ノート〉

M. ラヴェル《マ・メール・ロア》（4手連弾）の
演奏解釈及びペダリングの一考察

魚 住 恵

(2021年9月13日受理)

A Study of an Interpretation and Pedaling of M. Ravel's *Ma mère l'oye* for Piano with Four Hands

Megumi Uozumi

This study illustrates the analyses of M. Ravel's *Ma mère l'oye* for piano with four hands from the pianist's point of view. This suite consists of five richly unique short pieces based on fairy tales, written in a simple texture with a minimal number of notes per measure. In this study, I suggest an interpretation for duo-pianists to be able to express the charm of this music with a sense of unity and make suggestions for pedaling not to blemish the clarity of the melodic lines, the characteristic of Ravel's music.

Key Words : M. Ravel, *Ma mère l'oye* for piano with four hands, Interpretation, Pedaling

1. はじめに

前年度の研究紀要では、M. ラヴェルのピアノ・ソロ作品《高雅で感傷的なワルツ》(1911)の演奏解釈について一考察を行った¹⁾。その際に焦点をあてた事は「いかにして楽譜の指示から遠く離れることなく、かつ、演奏者の能動的な演奏を引き出すか」であった。楽曲分析に加えて、ラヴェルに直接、演奏の指導を仰いだ演奏家たちによる著作及び楽譜を基にして研究を行った。

本稿ではアンサンブル作品である4手連弾《マ・メール・ロア》²⁾(1908-1910)をとりあげ、分析に基づく演奏解釈と共にペダル使用法についても考察を行う事とする。前回の研究の後、本作品をとりあげた理由として、

- 両作品が作曲された時期が近い。
- 両作品とも性格が異なる複数の小曲によって構成されている。

という2つの共通点と

- ソロとは違い、連弾は二人の奏者が1台の楽器

を共に奏し、一体感を求められる。

- 《高雅で感傷的なワルツ》がテクスチャの密度が濃い作品であるのに対し、《マ・メール・ロア》は無駄のない簡素な書法である。

という2つの相違点がある事に着目したいと考えたからである。しかし最大の理由は、筆者自身が過去に《マ・メール・ロア》を何度か演奏し、様々な問題点に直面したゆえに、より良い演奏のための研究を行いたいためである。

また4手連弾作品では、ペダリングが最終的な演奏効果に与える影響が大きいと感じる事が多い。ペダルはsecondoが行う事が多いが、primoが受け持つ事もある。即ちお互いが相手のフレージングやアーティキュレーションを熟知した上でペダリングを「設計」し、更には最終的に二人でどのような響きに仕上げたいのか、など、ソロ作品には無い様々な要因によって決定する必要がある。しかし一つの作品に演奏解釈が幾通りもあるのと同様に、その演奏解釈に基づいたペダリングもまた、幾つもの方法がある。本研究でのペダリ

ングも、あくまで一つの提案である。

前年度の研究紀要では、ラヴェル作品全般にみられる特徴のうち、調性に根ざしてはいるものの5音音階や全音音階、8音音階、また旋法を用いて作曲している事に着目して考察を行った。研究対象の《高雅で感傷的なワルツ》が密度の濃い書法の作品であり、その複雑な響きに惑わされないよう、聴くポイントを提示する事が目的であった。

しかし、本稿の研究対象である《マ・メール・ロア》は対照的に音数が少なく、中には極めて簡素な書法で作られた曲もある。その結果、響きはシンプルで、ラヴェル作品の特徴の一つである旋律線が明確である事が強く前面に押し出されている³⁾。《マ・メール・ロア》が「サティの厳格なモノディと一致して、戦後の諸作品がますます求めることになるあの単純な線の性質へむかう最初の努力をしめしている。」⁴⁾との指摘もある。よって本稿では、調性感や旋法の使用法だけでなく、旋律線の自然な形を出来るだけ活かせるような奏法とペダリングを考察することも目的とする。

2. 《マ・メール・ロア》について

2.1 作曲の背景

ラヴェルは彫刻家の息子のシーパ・ゴデブスキ(1874-1937)⁵⁾と、その妻と親交を結び、彼らのサロンで開かれた集まりに参加するようになる⁶⁾。そこでラヴェルは夫妻の息子のジャンと娘のミミと仲良くなり、子供たちでも弾ける比較的平易な連弾作品《マ・メール・ロア》を書き、彼らに献呈した⁷⁾。

この作品は1908-1910年にかけて作曲され、タイトルを付けられた以下の5曲から成る⁸⁾。

1. 〈眠れる森の美女のパヴァーヌ〉
2. 〈親指小僧〉
3. 〈パゴダの女王レドロネット〉
4. 〈美女と野獣の対話〉
5. 〈妖精の園〉

第1, 2曲はフランス人作家シャルル・ペローによる童話集『マ・メール・ロアのお話』の中からとられた題材が下敷きとなっており、第3曲はドルノワ夫人による『緑の蛇』、第4曲はド・ボーモ

ン夫人による『美女と野獣』から題材がとられている。これは、単に子供たちのために書いたからではなく、ラヴェル自身が子供のような感受性を常に持っていたからだという⁹⁾。

初演は1910年4月20日、独立音楽協会にてジャンヌ・ルルーとジュヌヴィエーヴ・デュロニの二人の少女によって初演された¹⁰⁾。この二人の演奏にラヴェルは大変満足し、のちに謝意を表す手紙をルルーに送っている¹¹⁾。楽譜は同年、デュラン社より出版された。

なお、この連弾作品はラヴェル自身によって、翌年に管弦楽曲用に編曲され、またバレエ用にも管弦楽編曲されている¹²⁾。

2.2 4手連弾用組曲全体の構造

《マ・メール・ロア》全体の構造をとらえる事も、全曲演奏の際の演奏効果を上げるために必要であろう。

各曲の小節数とテンポ指示、また主たる調性は次のとおりである。

1. 20小節 Lent (ゆったりと) a moll 調号無し
2. 79小節 Très modéré (とても生き生きと) c moll 調号はb3つ
3. 196小節 Mouvt de Marche(マーチの速さで) Fis dur 調号は#6つ
4. 171小節 Mouvt de Valse très modéré (ワルツの動きで、とても生き生きと) F dur 調号はb1つ
5. 55小節 Lent et grave (ゆったりと重々しく) C dur 調号無し

速度と曲の規模、また調号の数は第1曲から第3曲に向けて増加し、再び第5曲に向けて減少している。

D. Mawerは著書の中で、ゆったりした最初の曲と終曲とでアーチ型構造を形作っている事、内向的でさまようような憂鬱な〈親指小僧〉と、表情豊かで感動的なワルツである〈美女と野獣の対話〉とでバランスが保たれている事、また異国趣味的な中心となるのは真ん中に置かれたマーチ〈パゴダの女王レドロネット〉である事を指摘している¹³⁾。

またラヴェル自身は「レドロネットまでは素朴で、非現実的で、何か未知のものを思い起こさせ

るように。』¹⁴⁾と述べたという。

調性の関係を見ると、第1曲は調記号の無いa mollから始まり、中央に位置する第3曲では#6つのFis durへと変化する。続く第4曲でb1つのF durとなり、終曲は再び調記号の無いC durとなる。この観点からもアーチ型を描いているといえよう。

以上のような全体構造の把握は、特に全曲を通して演奏する際に、より立体的に仕上げるための解釈、及びペダルの考察に関係してくるであろう。

3. 各曲の分析と演奏解釈について

演奏解釈にあたって、この作品を初演した二人の少女のうちの一人、ルルーによる、ラヴェルのアドバイスに関しての後年の証言も大事だと思われる。以下に示す。

わたくしはあの大先生をたいそうシンプルな方だと思いました。また、あれほどシンプルにひくよう求められたことにも驚きました。第1部〔原文ママ〕の《パヴァーヌ》を非常にゆっくりと、と言われても、それはこどもたちにとってはかなりむずかしいことなのですわ。《一寸法師》¹⁵⁾は響きを完全に統一してと言われてました。(中略)《レドロネット》は水晶の小鈴のようにたいへん明るく、バスで歌うフレーズは急がないように。¹⁶⁾

またレッスン時の他の思い出を問われ、彼女は次のように答えている。

〔美女と野獣の対話〕に関して] 曲の終わりでは、初めの部分の和音に後光を帯びさせるためにバスにペダルをつけるよう求められましたし……また《妖精の園》をたいそうゆっくり、そして十分に音を保ってと希望されました。¹⁷⁾

ペダルの指示に関して、ラヴェルのオリジナルであるデュラン版¹⁸⁾では第3曲の54-55、183-184小節、また第4曲の166-170小節の3か所に、ダンパーペダルの指示記号があるのみである。即ち、その

他の部分にはペダルの指示が全く無い。しかし、これはペダルの使用を禁じているのではなく、その使用法が演奏者に委ねられているものである。

一方、モーリス・ラヴェル『ピアノ作品全集第2巻』三善晃監修・解説、石島正博校訂・解説、金澤希伊子、海老彰子運指・ペダル・演奏ガイド(全音楽譜出版社、2018)(以下、本文では全音楽譜版とする)には、詳細な分析、解説と共に演奏ガイドが載せられ、楽譜上には多くのダンパーペダル及びソフトペダルの指示が記載されている¹⁹⁾。但し海老のコメントとして、この楽譜のペダル記号はあくまで一つの解決法にすぎないので、ペダリングはあくまで作曲者の意図を読み取りつつ楽曲分析に基づき自分のものを考え出し、なおかつ演奏時の響き方によって臨機応変に変えるよう自分の耳を良く使うように、とのアドバイスが記されている²⁰⁾。本稿では、この楽譜のペダル記号を参考にしながら、筆者の考察に基づいたペダルの提案を行うものである。

3.1 第1曲〈眠れる森の美女のパヴァーヌ〉

Lent「ゆったりと」♩=58。4/4拍子。

A. 1-8小節。B. 8小節の4拍目-12小節。

A'. 13-20小節。わずか20小節の、きわめて簡素な曲である。primo(以下、pr.と略す)、secondo(以下、sec.と略す)共に、それぞれの片手で奏するのは旋律線のみ、合計四声の作品。シンプルでテクスチュアの薄い曲である。

Aの部分では、主にエオリア旋法、即ち a h c d e f gの構成音が用いられている²¹⁾。本来a mollならgisになるはずの音がgのままである。gはsec.の1-3小節だけでなく8小節pr.の旋律のgで強調され、続くBの部分でのC durを想わせる響きの中にもみられる。但し5小節、sec.の右手にあるfisは経過音ととらえる。

Bの部分はC durを想わせる響きで始まるがA'に入る直前の12小節で半音変化により、一瞬C durを離れる。最小限の音数であっても半音変化によるハーモニーの美しさが際立つ部分である。

A'の冒頭のハーモニーはIV度上に作られており、I度上の響きが中心であったAとの違いを指摘できる。

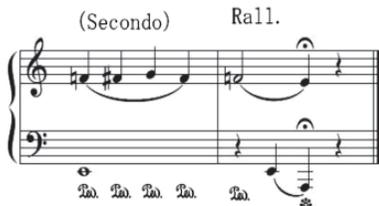
奏法上の留意点について

この曲では4手それぞれが単旋律のみを奏し、ラヴェル作品に特徴的な「明確な旋律線²²⁾」が現れているため、各フレーズを大切にしなければならない。このような曲では、わずかな事で二人の奏者の間にずれが生じやすく、一体感を表わすのは難しい。

また、この曲の強弱記号は pp , p しか存在しない事を忘れないようにし、上記の注意とラヴェルの指示どおりのゆったりしたテンポを守りつつ二人の奏者がずれないように注意する。例えばsec.のみの冒頭の4小節では常に8分音符の速度を感じながらフレーズを作り、その間に $pr.$ は準備を整えておき、5小節目から自分の左手をsec.の右手に合わせるように奏する。 $pr.$ は高音の美しい音色を作るように。特にこの1曲目と続く2曲目は、奏者それぞれテンポ感が狂いやすいため、上記の他にも二人がずれないための様々な取り決めをすることが肝要である。

Bの部分ではC durの明るい音色を作るように。ラヴェルによる強弱記号の指示は、その直前の pp から、ここで p に変わる事にも注意する。11-12小節では半音変化を中心に美しいハーモニー変化が行われている。< >は、譜面上の三声をとおして、二人の耳の中でハーモニーを構成しながら表情の変化を作るようにすれば、おのずと実現できる。

この曲のシンプルな響きを前面に押し出すためにも、全体的にペダルは最小限に抑えたい。全音楽譜版と異なり、²³⁾ 筆者は、Aでは全くペダルを入れない事を提案する。Bの9-10小節では $pr.$ のgの音を響かせるために2拍目のみペダルを用いる。11-12小節で表情を豊かにさせるために全音楽譜版と同様に1拍ごとに踏み替える。A'では17-20小節に、より神秘的な響きになるよう全音楽譜版と同じくソフトペダルを用いる。しかし全音楽譜版



と異なり、17-19小節では1拍ごとにダンパーペダルを踏み替え、20小節の最後の音はダンパーペダルを用いないで、ひそやかに終える事を提案したい(譜例1)。

3.2 第2曲〈親指小僧〉

Très modéré「とても生き生きと」♩=66。1-4、75-79小節以外は、2/4拍子か3/4拍子の変化が行われる。

親指小僧は、自分が帰り道を見つけるためにパンくずをまいておいたが、小鳥たちに全て食べられていたので驚いたという、ペローによる物語の内容が楽譜の冒頭に記されている²⁴⁾。

序奏1-4小節第4拍の頭まで、A. 4小節第4拍の裏拍-32小節、B. 33-59小節、A'. 60-74小節、序奏を用いたコーダ75-79小節。

自由な3部形式ととれるが、全体的に明確な区切りは無く、一貫して同じ流れが続く。sec.に常に8分音符が用いられているからだろう。一方で、この曲では頻繁に拍子が変わる。特に序奏では2/4、3/4、4/4、5/4拍子と、1小節ごとに拍が増えていく事が特徴的である。この序奏部分(譜例2)がコーダにも現れる事によって、統一感がある。



基本的にはc mollの響きで書かれている。sec.は1-10小節でc mollの旋律短音階に基づいた音階を、両手の3度の並行進行で奏し続ける。但し、2小節最後の左手のasのみ、例外である。

4小節めより、 $pr.$ の旋律が加わる。12小節からEs durに転調するが23小節から再びc mollに戻る。

Bに入って、第40小節でAs durに変わる。51-54小節でsec.がテーマを奏している間、 $pr.$ が鳥の鳴き声を模倣したモチーフを奏する部分は特徴的である²⁵⁾。

A'は短い。続くコーダの最後はesがeに半音変化してC dur主和音の響きで終わる。

奏法上の留意点について

頼りにしていたパンくずが全く見つけられないという、曲全体を覆う不安感や終わりの見えない雰囲気は最初の序奏に表れているといえよう。2/4, 3/4, 4/4, 5/4拍子に1小節ごとに変化し、徐々に長くなる各小節は、いかにも主人公がさまよいながら不安を増していく様子を示している。

第1曲同様、sec.が4小節かけてテンポを示す。しかし前曲より更に奏法上の難易度が増すのは、sec.の左右の手が近づいた状態で連続して22小節間、並行3度による音階を弾くからである。技術的に左右がずれやすい上に、*pp*のニュアンスでのレガートが要求されることも難易度が上がる理由に挙げられる。指使いの提案として、例えば2, 3, 4小節の一部を片手で弾くなど、金澤が述べているように²⁶⁾デュラン版に書かれていない工夫も必要であろう²⁷⁾。また4小節目sec.の一番最後のgは、打鍵後、ただちに指を挙げて鍵盤から離すと、pr.の指とぶつからないであろう。

更にpr.が入ってきてからの合計三声がずれないように。ラヴェルが求めた響きの完全な統一²⁸⁾のために二人の音質を揃え、三声のバランスを整え続ける集中力が必要である。

バランスは基本的に、pr.で奏する最高音域が響くようにするが、特に12小節からEs durに変わる事により、pr.は明るい音色をめざすように。併せて14, 17小節のsec.のバスはEs durの主音となるため、この2分音符は深く響かせる。また23-32小節のバスでは執拗にgが繰り返されるが、c mollの属音であるため、音色は吟味して深く響かせると良い。全体的なsec.のバランスとして、長いバスの音以外の左手による8分音符は、控えめのほうが重たくならず、美しく仕上がるだろう。

ペダリングに関して、ソフトペダルは全音楽譜版にあるように、基本的に*pp*の部分で用いてcresc.等の指示による表情の変化に合わせて離すと良いだろう²⁹⁾。全音楽譜版とは見解が異なり³⁰⁾、ダンパーペダルは、序奏-17小節では*pp*でのひそやかさや心細い心情を表すため使用せず、19小節の*mf*へ盛り上げるために18小節から8分音符単位で踏む方法を提案したい。

全音楽譜版には記されていないが³¹⁾、18-22小

節はcresc.や*mf*等の表情作りのため、また23-24小節はpr.の高音域に神秘的な音色を付けるため、いずれもダンパーペダルを8分音符単位で踏むと響きの助けとなる。

31-37小節は全音楽譜版ではハーフペダルの指示があるが、筆者は*très expressif* (とても表情豊かに)の表情のためと同時に、旋律線を明確にさせるため、8分音符ごとにダンパーペダルを用いる事を提案する。Bに入って33小節では、この曲唯一の*f*の強弱記号があり、最も盛り上がる部分である。しかし4手全てを強く弾くのではなく、pr.の右手とユニゾンで奏するsec.の左手が主旋律のため、より響かせて、内声は控えめに美しく仕上げる。その上で33,34小節のアーティキュレーションとフレージングを忠実にするためのペダリングを譜例3に示したい³²⁾。

(Primo)

51-54小節では、sec.が主旋律を奏しながら、pr.が鳥の鳴き声を模する部分である。51,53小節では、突然、sec.のバスにdが現れ、調性、雰囲気も変わる。この音を合図のように、pr.に鳥の鳴き声が響く。全音楽譜版のペダル記号とは異なるが、この部分を印象深くするために、譜例4のようにペダルを用いる事を提案する。

(Secondo)

全音楽譜版のペダル記号と異なり、A'の60-73小節は*expressif*の響きを作るため8分音符単位でペダルを踏むと良いだろう³³⁾。

コーダの最後の小節ではesがeに変わり、C durの主和音となる。一瞬だけだが、ここで一筋の光明を感じさせる音色を二人で作る必要があるた

め、Un peu retenu (少しrit.)を利用する。最後の和音にのみ、全音楽譜版には書かれていないがダンパーペダルを用いて、響きに光を与えたい。

3.3 第3曲〈パゴダの女王レドロネット〉

Mouv^t de marche「マーチの速さで」♩=116。
2/4拍子。

女王が入浴すると、中国陶器の人形たちが歌ったり、アーモンドの殻で作った楽器などを奏で始めるという、ドルノワ夫人による『緑の蛇』の内容が楽譜に書かれている³⁴⁾。

序奏 1-8小節, A. 9-65小節, B. 65-132小節, A'. 133-196小節の3部形式。

組曲中、最も規模が大きい曲であり、前の2曲と比較するとテクスチュアの密度も濃い。またpr.では16分音符が多用され、跳躍する音型が増え、スタッカートが随所にみられるため、活発な性格の曲となっている。

もう一つの大きな特徴は、特にpr.が5音音階 fis gis ais cis dis のみによって終始一貫して書かれているため、東洋的な雰囲気や響きが作られている事である。一方、何らかの調性を示したり、また転調する際にはsec.が重要な役割を果たしている。

これらの特徴から、この曲は組曲全体の中央に位置して、重要な役割と、かつ華やかな盛り上がりを持っているといえる。

Aの部分はsec.によって20小節まではFis durの響きを持つ。32-36小節はcis moll、37-45小節はH durへと転調する。46-55小節の推移部を経て、56小節からFis durに戻る。

Bでは最初の24小節間はsec.のみが5音音階の構成音で奏する。冒頭12小節間は単旋律で、しかも長い音価で作られていて、Aと対照的である。調性はdis mollの響きが主体となっている。105小節より、pr.が新たな旋律を担い、sec.は臨時記号による半音変化で、移ろうハーモニーを表現している。

A'ではsec.はfis mollでBのテーマを奏し続け、138小節からpr.がAのテーマを重ねる。そして153小節から二人の奏者は一致してAと同じ書法に戻る。

奏法上の留意点について

前の2曲と全く違う、いきいきと弾むような演

奏を目指すこと。奏者二人で華やかさ、快活さと、軽やかさを前面に押し出すように。

前の2曲との違いを明確にするために楽器の響きに華やかさを加える。そのため全体的にダンパーペダルを用いる部分を増やすと良いと考える。全音楽譜版に書かれていないが、9小節からpr.のスタッカートにペダルがかぶらないように踏み、アーティキュレーションを明確にする。譜例5は分かりやすいようpr.の譜面にペダル記号をいれたもので、実際にはsec.がペダルを受け持つ。



32-37小節では調性がcis mollに変わる。強弱記号もppに変わるため、それまでと対照的にするため全音楽譜版と同じようにソフトペダルを用いる。しかし同版と異なり³⁵⁾、ダンパーペダルを用いないで、乾いた音色にする事を提案する。40-45小節は、全音楽譜版の38-39小節でのペダル指示と同じように、4分音符ごとにペダルを踏み替えると良いだろう³⁶⁾。

54-55小節のペダリングはデュラン版に従い、sec.のスラーのとおり踏む事によってグリッサンドを伴う色彩変化を美しく表現できる³⁷⁾。56-65小節では10小節間にわたってppからffへとクレッシェンドを作る事が必要である。全音楽譜版のペダル指示とは異なるが、ダンパーペダルを60小節から短く踏み始めて徐々に増やし、63-64小節は2小節間、踏んだ状態にすると効果的である(譜例6は61-64小節)。



Bの部分からは明らかに旋律線に重点を置いた音楽に変わるため、ペダルによって音同士を混ぜないように、音高が変わるごとにペダルを踏み

替える事を提案したい。105小節から pp だが $très\ expressif$ となり、高音を美しく響かせる部分となるためペダル使用を増やすと良いだろう。しかし、あくまでメロディーラインがペダルによって不明瞭にならないように気を付けたい。譜例7は全音楽譜版と異なるペダルの提案である。

全音楽譜版と異なり³⁸⁾、A'では曲の終結部分の192-196小節にかけてペダルは踏み替えずに、響きを増して良いと考える。二人で高音域を華やかな音色で弾き切る事が大事である。

3.4 第4曲 〈美女と野獣の対話〉

Mouvⁱ de valse très modéré 「ワルツの速さで」
♩ = 50. 3/4拍子³⁹⁾のワルツ。

求婚する野獣に対して最初は拒絶していた美女が、彼の最期に際し、受け容れる気持ちを示すと、野獣がたちまち美しい王子に変身したという、ド・ボーモン夫人による物語が題材となっており、二人の対話が楽譜冒頭に書かれている⁴⁰⁾。

A. 1-48小節, B. 49-105小節, A'. 106-171小節。

ラヴェルが最初に書いた「ワルツ」であり、この後、《高雅で感傷的なワルツ》や《ラ・ヴァルス》といったワルツの傑作が生まれていく。前曲と比べると、全体のテクスチュアは薄い。サティへのオマージュともいわれている⁴¹⁾。

基本的な調性、また調号はF durだが⁴²⁾、Aの部分のpr.に現れる「美女のテーマ」(譜例8)はリディア旋法 f g a h c d eで書かれている⁴²⁾。

Aではsec.は常にシンプルな和音による伴奏を

受け持ち、様々な臨時記号を交えながら調的な変化を受け持っている。Aの部分は一旦、C durの主和音で終わる。

Bは, sec.の左手が低音で奏する「野獣のテーマ」で始まり、Aと対照的である(譜例9)。このテーマが単に低音であるだけでなく、何かしら不安をかきたてるのは以下の理由からだろう。まず開始音esはその直前のeより半音下がっているため意外な音であり、同じ曲の中の繋がりとしては耳障りに聴こえる事、また右手のaとの間に、不協和音程である増4度が生じる事である。

53-58小節では、二人の奏者が8音音階oct. I (des d e f g a s b h)の構成音のうち、g, hが欠落した響きを奏する⁴³⁾。

A'の冒頭106-127小節では「美女のテーマ」と「野獣のテーマ」がpr.とsec.の間で重なる部分がある。譜例10はA'の106-109小節である。なお、デュラン版ではsec.が左ページ、pr.が右ページのレイアウトである⁴⁴⁾。

特にA'の147-150小節では、それまでsec.が奏していた野獣のテーマをpr.が高音部で奏する箇所がある。かつての野獣が、美しい王子に戻った姿を表している⁴⁵⁾。

奏法上の留意点について

タイトルのお通り、登場人物二人による対話の

ように仕上げる事が大切である。

この曲で初めて、Aの部分でsec.がシンプルな和音を1小節ごとに奏する。即ちsec.が変化の基礎的な部分を担いつつ、pr.は、その響きの変化を深く味わいながら旋律を奏すると、二人の表現が一致するだろう。

この曲が前曲のFis durより主音が半音低いF durである事、前曲が高音域で華やかに終わったのに対し中音域で始まる事から、冒頭では穏やかさも感じられる。ふんわりとしたワルツの雰囲気を作るためにも、全音楽譜版と同じくppの12小節まではソフトペダルを用いる⁴⁶⁾。しかし全音楽譜版のペダル指示とは異なり、16小節までは前出の譜例8のように1小節ごとにダンパーペダルを使って幻想的な響きを作りたい⁴⁷⁾。全音楽譜版と一部異なり、17-23小節はsec.の半音変化だけでなくpr.の旋律線に沿っても踏み替えを行うと、にぎりの無い響きを作る事ができる。32小節ではsec.の右手の和音を弾いたら直ちに鍵盤から離し、pr.とぶつからないように。

Bの部分には半音音程、増4度及び減5度が目立つ。演奏する際に意識すると不気味な音色や表情作りのきっかけとなるだろう。

「野獣のテーマ」(前出の譜例9)は全音楽譜版と同様にダンパーペダルを使用しない。低音で半音音階が用いられるため、また右手の和音を短く奏するためである。53-58小節では全音楽譜版のペダル記号と異なり⁴⁸⁾、pr.の休符を表わすため4分音符単位で踏み替える事を提案したい。97-100小節は全音楽譜版と違って⁴⁹⁾、sec.の左手の動きに沿って1小節単位でダンパーペダルを用いる。

A'で「美女のテーマ」と「野獣のテーマ」が重なって現れる部分では、二人の奏者が聴き合いながらバランスをとるように。全音楽譜版と同じく、109-112小節では、Aと違ってsec.のスタッカートを尊重して1拍目はペダル無しとする⁵⁰⁾。続く113, 117, 121, 123小節はsec.の3連符が濁らないよう、全音楽譜版と同様に3拍目でペダルを離し⁵¹⁾、140-144小節は、一息に盛り上げるため1小節単位で踏む⁵²⁾。

146小節、ppでのグリッサンドの部分から曲の終わりまでは、美しい王子の姿に戻った、かつて

の野獣と美女による夢のような世界を奏者二人で作りに出すように。全音楽譜版のペダル指示のとおり、ペダルの効果を最大限に生かして音色と響きを作ると良い⁵³⁾。

166-169の4小節間はデュラン版のとおり、ペダルを踏んだままで⁵⁴⁾、幻想的な響きを作る。筆者は、170-171小節は二人が極めて静かに美しい音色を作った上で、全音楽譜版と異なり⁵⁵⁾、ダンパーペダルを2小節間踏んだままの状態も良いと考える。

3.5 第5曲 〈妖精の園〉

Lent et grave 「ゆつたりと 重々しく」

♩ = 56. 3/4拍子。

A 1-22小節, B 23-39小節, A' 40-55小節。

主調はC dur。第1曲と同じように調号のつかない調性に再び戻っている。

Aの部分では第1曲、第2曲と同じように、奏者二人が旋律線を中心に奏する書法に戻る。Aの部分は4手による旋律線が明確で、テクスチュアは薄い。しかし曲の冒頭はsec., pr.共に5曲中最も低い音域から奏し始める点が、これまでの4曲と全く異なる点である。

6小節目のsec.のfis以外は一切の臨時記号が無い中で、20-22小節でフリギア旋法 e f g a h c d に変化して⁵⁶⁾、Bへと続く。

Bの部分では和音と臨時記号が多用され、半音変化による突然の調的響きの変化が頻繁に起こる。◁ ▷ や強弱記号の変化が多用されている事は、それら音高による変化を理解するための、演奏時の手助けになるだろう。またpr.では29-32, 36-37小節以外は旋律線の下に分散和音が置かれる書法であり、Aと比較して響きは豊かになる。A'に入る直前の36-37小節ではsec.の右手が受け持つ低音域からpr.の左手→右手と、旋律が上行していきA'の高音域での旋律へとつながる。

A'では和音による補強が加わった形で旋律線が目立つ書法に戻る。最後はC durの主和音上でpr.によるグリッサンドと、それを支えるsec.の低音域のバスとファンファーレのような右手の和音で華やかに閉じられる。

奏法上の留意点について

Aの冒頭はsec.が低い音域から始まるため、テクスチャは薄くても、これまでの4曲とは雰囲気異なり、深さと厳かさが加わる⁵⁷⁾。フィナーレにおいて高音域で行われる華々しいグリッサンドへ向けて、少しずつ明るく華やかに持っていくように。

ペダルは曲全体をとおして、響きに豊かさを与えるため、全音楽譜版と異なる部分があるが基本的には4分音符単位で踏み替えると良い。冒頭の指示にもあるように、ゆったりと、しかも重々しさも求められるため、ペダルを多用して楽器の響きを増す必要があると筆者は考える。しかしAで8分音符が用いられている部分では、踏み替えを行い、旋律線を明確に示すようにする。譜例11は11-13小節を表わし、全音楽譜版と異なるペダル記号を付してある⁵⁸⁾。



Bでは一貫して和音のアルペジオが中心の書法となる。またsec.が組曲中最も高い音域から始まるため、特有の響きが生じる部分でもある。低音域と中音域から始まったこの曲の冒頭との対照が明確となる事を念頭に置いて奏する。また、半音の変化による突然の転調を利用して音色を変化させるように。

華やかなフィナーレとなる50-52小節までと、53-55小節は全音楽譜版と異なり⁵⁹⁾、それぞれ一つのペダルで3小節間ずつ通すほうが演奏効果が上がると考えられる。

4. まとめ

本考察では音の数が少ない、即ちテクスチャの薄い4手連弾作品である《マ・メール・ロア》を取り上げて、その特徴と、より良い演奏に繋げるための考察を行った。前年度研究紀要で考察したピアノ・ソロ作品《高雅で感傷的なワルツ》は、

タイトルの無い、しかし個性的な8つのワルツから成り立っているが、《マ・メール・ロア》は5曲全てにタイトルがあり、しかも子供にも理解されやすい物語が基になっているため、演奏に向けてイメージは作りやすいといえる。

まず、組曲全体の構成としては第3曲が最も規模が大きく華やかである。その前に位置する、とりわけ簡素な書法の第1、2曲の演奏上の難点は、奏者二人にズレが生じやすい事である。それを解消する努力を行いつつ、二人で美しい音色とバランスを追求すれば、あとは素朴に楽譜どおりに従って演奏する事が肝要である。ダンパーペダルは最小限度に抑える事を提案する。

第3曲は活発な動きと5音音階特有の響きを楽しみながら、にぎやかに仕上げる。この曲から最後の第5曲まで、ダンパーペダルの使用頻度は第1、2曲よりも増やすと良いだろう。

第4曲は一貫して、2つのテーマによる対話を表現するように。特に、初めは低音域で表されていた野獣のテーマが、曲の終わりに高音域で王子のテーマとして扱われる場面では、奏者二人による響きを一致させ、ダンパーペダルとソフトペダルを用いて、ひときわ柔らかく表現すべきであろう。

フィナーレとなる第5曲は、和音の多用と、低音域と高音域の両方の活用により、重厚な響きが特徴となる。その中で旋律線をくっきりと浮かび上がらせるようなバランスの設計が大事である。ゆったりとした中で豊かに音を響かせるためには、旋律線及びハーモニーが濁らないよう踏み替えの場所を決めたうえで、この組曲の中で唯一、ダンパーペダルを終始用いる事を提案したい。

本考察を行った結果、以下の結論を述べたい。まず演奏に入る前に二人で作品の分析を行い、その作品の特徴、求められる音色、ペダリングについての考え方等を話し合ったうえで、実際に合わせ始めたら時間をかけて吟味し、修正も繰り返しながら細部に至るまで二人が納得して演奏を作り上げていく必要があると同時に、演奏会等の本番では、その会場と楽器の響き具合に応じて瞬時に最善の対応を行う必要性もある事を、常に忘れてはならない。

注

- 1) 魚住 恵「M.ラヴェル《高雅で感傷的なワルツ》の演奏解釈についての一考察—調性感と非調性感の観点から—」『エリザベト音楽大学研究紀要』第41巻(2021) pp.53-65。
- 2) このタイトルはフランスの詩人、作家であるシャルル・ペロー(1628-1703)による童話集『マ・メール・ロアのお話』(1697)からとられた。アービー・オレンシュタイン『ラヴェル—生涯と作品』井上さつき訳(音楽之友社, 2006), p.219参照。マ・メール・ロアはガチョウおばさんと和訳され、英訳ではマザー・グースである。
- 3) オレンシュタイン, 前掲書, p.172参照。
- 4) ヴラディーミル・ジャンケレヴィッチ『ラヴェル』福田達夫訳(白水社, 2002), p.51参照。
- 5) マニュエル・ロゼンタール著, マルセル・マルナ編『ラヴェル その素顔と音楽論』伊藤制子訳(春秋社, 2004) p.92参照。
- 6) オレンシュタイン, 前掲書, pp.66-68参照。
- 7) ハンス・ハインツ・シュトゥッケンシュミット『モリス・ラヴェル—その生涯と作品』岩淵達治訳(音楽之友社, 1983), pp.135-136参照。
- 8) 各曲の原題は以下のとおりである。
1. Pavane de la Belle au bois dormant
2. Petit Poucet
3. Laidronnette, Impératrice des Pagodes
4. Les entretiens de la Belle et de la Bête
5. Le jardin féerique
- 9) エレーヌ・ジュールダン=モランジュ, ヴラド・ベルルミュテール『ラヴェルのピアノ曲』前川幸子訳(音楽之友社, 1984), pp.74-75参照。
- 10) ベンジャミン・イヴリー『叢書・20世紀の芸術と文学—モリス・ラヴェル—ある生涯』石原俊訳(アルファベータ, 2003), pp.72-73, オレンシュタイン前掲書, 作品目録p.23参照。
- 11) ジュルダン=モランジュ, ベルルミュテール, 前掲書, pp.76-77参照。
- 12) バレエ用組曲には以下の変更が加えられた。
・始めに前奏曲と〈紡ぎ車の踊りと情景〉が置かれた。
・その後の曲順は〈眠れる森の美女のパヴァーヌ〉〈美女と野獣の対話〉〈親指小僧〉〈パゴダの女王レドネット〉〈妖精の園〉に変更され、各曲の間に間奏が加筆されている。
以上, オレンシュタイン, 前掲書, 作品目録p.23ほか参照。
- 13) Deborah Mawer, *The Ballet of Maurice Ravel: Creation and Interpretation* (Ashgate, 2006), pp.40-41。
- 14) Henriette Faure. *Mon maître Maurice Ravel: son œuvre, son enseignement, souvenir et légendes* (Paris: Corbière Jugain, 1978), p.96参照。
- 15) 〈親指小僧〉のこと。
- 16) ジュルダン=モランジュ, ベルルミュテール, 前掲書, pp.75-76。
- 17) 同上, p.76。
- 18) Durand社から出版された初版。本稿では、デュラン社と提携したヤマハミュージックエンタテインメントホールディングスによる以下の楽譜を用いて本文中の譜例の写譜を行い、併せて筆者の提案によるペダル記号を記す。モリス・ラヴェル『ラヴェル ピアノ作品集第3巻〈連弾〉』(株式会社ヤマハミュージックエンタテインメントホールディングス, 2021), 39p. なお、譜例中のペダル記号は全て筆者の付記による。
- 19) モリス・ラヴェル『ピアノ作品集第2巻』, 三善晃監修・解説, 石島正博校訂・解説, 金澤希伊子, 海老彰子運指・ペダル・演奏ガイド(全音楽譜出版社, 2018), 目次の前に置かれた凡例において「ペダルの表記」の項目がある。ここでは自筆譜, 初版譜に基づいたペダル記号と、編集者によるペダル記号が明確に区別され、記載されている。
- 20) 前掲楽譜, p.151参照。
- 21) オレンシュタイン, 前掲書, p.219, 及び Frank A. D'Accone, "An analysis and comparison of the original piano duet and the orchestral version of Maurice Ravel's *Ma Mère l'Oye*" DMA.diss., Boston University, 1953. <https://hdl.handle.net/2144/11268>, p.45参照。
- 22) オレンシュタイン, 前掲書, p.172。
- 23) モーリス・ラヴェル『ピアノ作品集第2巻』, p.64参照。
- 24) 前掲楽譜, p.67参照。
- 25) ジュルダン=モランジュ, ベルルミュテール, 前掲書, p.76では、ジャンス・ルルーが「わたくしは〈カッコウ〉に入るところを待ち焦がれていましたの。〈カッコウ〉をひくのはとても楽しかったのですもの」と述べたとある。
- 26) 前掲楽譜, p.154参照。
- 27) 前掲楽譜, 凡例, 及びp.66参照。
- 28) 本稿3のルルーによる証言を参照。
- 29) 前掲楽譜, p.66, 68参照。
- 30) 前掲楽譜, p.66参照。
- 31) 同上。
- 32) 通常はsec.の譜面にペダル記号が置かれているが、本稿ではpr.の譜例を提示した場合、便宜上、ペダル記号を記す。同じ事は譜例5及び8にも該当する。
- 33) 前掲楽譜, p.70参照。
- 34) 前掲楽譜, p.73参照。
- 35) 前掲楽譜, p.74参照。
- 36) 同上。
- 37) 『ラヴェル ピアノ作品集第3巻〈連弾〉』p.20参照。
- 38) モーリス・ラヴェル『ピアノ作品集第2巻』, p. 84参照。
- 39) 「オリヴィエ・メシアン, イヴォンヌ・ロリオ『メシアンによるラヴェル楽曲分析』丹波明監修・野平一郎訳(全音楽譜出版社, 2007), p.17によると「この3拍子のリズムはモーリス・ラヴェルの楽曲に頻繁にあらわれる」とある。
- 40) 前掲楽譜, p. 87参照。
- 41) オレンシュタイン, 前掲書, p.219参照。
- 42) 前掲楽譜, p.135参照。
- 43) 8音音階については、魚住, 前掲論文, pp.57-58参照。メシアン, ロリオ, 前掲書, p.19でこの音階は、「移調の限られた旋法第2旋法」として記されている。
- 44) モーリス・ラヴェル『ラヴェル ピアノ作品集第3巻〈連弾〉』, pp.32-33参照。
- 45) モーリス・ラヴェル『ピアノ作品集第2巻』, p.137参照。
- 46) 前掲楽譜, p.86参照。
- 47) 前掲楽譜, p.86では、第2小節から2拍目でダンパーペダルを踏むように指示がある。
- 48) 前掲楽譜, p.88参照。
- 49) 前掲楽譜, p.92参照。
- 50) 譜例10の最後の小節が109小節である。
- 51) 前掲楽譜, p.92, 94参照。
- 52) 同上p.94, 96参照。
- 53) 前掲楽譜, p.96参照。
- 54) モーリス・ラヴェル『ラヴェル ピアノ作品集第3巻〈連弾〉』, p.34参照。
- 55) モーリス・ラヴェル『ピアノ作品集第2巻』, p.96参照。
- 56) 同上, p.24ではmiの旋法とあり、それに対する訳者・野平一郎の注釈が記されている。
- 57) 前掲楽譜, p.98参照。
- 58) 同上。
- 59) 前掲楽譜, p.100参照。

〈研究ノート〉

A. アレンスキーの2台ピアノのための 5つの組曲の特徴について

鹿 取 裕 美 子

(2021年9月13日受理)

The Characteristics of A. Arensky's 5 Suites of Works for 2 Pianos

Yumiko Katori

Arensky's Works for 2 pianos have not received much attention up to now. In this study, I summarize the characteristics of the five suites. The five works were written for skilled pianists, not amateur pianists. Arensky established a writing style unmatched by other composers of his time regarding variations on melody, the use of decorative passages, and the relationship between the two performers. His No.1 to No.4 works are written for concert pianists, while op.65 is for learners. A pianist who combines expertise and artistry can play the No.1 ~ No. 4 suites. In this study I discuss some of the things to keep in mind when playing these suites.

Key Words : A. Arensky, Piano duo, Works for 2 pianos

1. はじめに

アントン・アレンスキー（1861-1906）はロシア音楽史において極めて重要な位置を占め、優れた作品を数多く残した。しかし、その存在は長く忘れ去られており、再び評価が高まり始めたのは20世紀末頃からであった。

アレンスキーの作品は作品番号のついていないものも多少あるが、作品番号は75まで存在し、様々なジャンルに及ぶ。1861年にロシア・ノヴゴロドで生まれたアレンスキーは、母の手ほどきにより幼い頃から音楽の勉強を始め、10歳になる頃にはピアノ曲や歌曲を作曲していた。

ペテルブルク音楽院でリムスキー＝コルサコフに作曲を師事した後、モスクワ音楽院で教授となった。初期の作品はリムスキー＝コルサコフの影響も見られるが、アレンスキーはモスクワでチャイコフスキーと出会ってから、その作風を真似ながら勉強を続けていった。その結果、チャイ

コフスキーと「五人組」のそれぞれの影響を融合させた「折衷的」な様式が生まれた。しかし、ロシア特有の音楽が色濃く感じられる作品は少なく、ロマン派によく見られるサロン音楽を多く書いた。

アレンスキーはピアノ科の出身ではないが、演奏会で自身の作品を演奏するほどの腕の持ち主であった。煌びやかな技巧で圧倒するタイプのピアニストではなく、抒情的で音楽性豊かな演奏をしたと言われているが、それはアレンスキーの作品にそのまま反映されているといってもよい。

チャイコフスキーの影響を強く受けているため、歌唱的な性格の旋律、抒情的な表現方法も似ている。さらに、アレンスキーが影響を受けたロシア以外の作曲家としては、ショパンが挙げられる。とりわけ、旋律線の優雅さ、柔らかさ、細やかで装飾的なフィギュレーションなどからその影響がうかがえる。

アレンスキーの典型的な手法は、和音の使い方

に見られる。分散和音での使用、あるいは、装飾を施されながら用いられることもある。さらに、和音の中から主題が浮かび上がったりすることもある。もう一つ特徴的な手法としては、主旋律にしばしば繊細かつ技巧的な副旋律を絡ませることである。この手法はアレンスキーが発展させ、ラフマニノフ、スクリャービン、メトネルらに受け継がれていった。

本稿では、アレンスキーの残した作品の中から、2台ピアノのための作品について考察を行うこととする。2台ピアノ作品に関するこれまでの研究では、ドイツやフランスの作曲家の作品が注目されてきたが、初期の作品の多くはオーケストラ作品からの編曲作品であった。オリジナルの2台ピアノ作品はロマン派以降に本格的に書かれ始めたが、ロシアにおいては西欧から遅れを取っていた。以下では、そうした中でオリジナル作品として書かれたアレンスキーの2台ピアノ作品に着目し、その特徴を明らかにするとともに、演奏する際の留意点についても考察していきたい。

2. アレンスキーの2台ピアノ作品の位置づけ

ロシアにおける「ピアノ・デュオ」は、ロシア音楽の歴史と同様に古い歴史を持つ。1830年代に家庭で楽しむための連弾曲が書かれ、需要が高まった。そして、オペラや管弦楽曲を学ぶ際や、音楽を再現する手段として普及していった。2台ピアノ演奏は、大きなコンサートホールで、2台のグランドピアノを備えていなければできない。さらに、ロマン派後期になると卓越した技術を持ったヴィルトゥオーソ・ピアニストが数多く輩出されたため、技巧的で華やかな2台ピアノ作品が書かれるようになった。

ロシアの作曲家の中では、アントン・ルビンシテインが2台ピアノ作品を作曲して自身で演奏し、演奏会用の作品として開花させた。その後、ロシアの中でこの分野を確立させたのはアレンスキーであった。アレンスキーは、連弾曲3曲と2台ピアノ作品5曲を残している。2台ピアノ作品は、今日よく知られている第1番、第2番をはじめ5曲とも

組曲のスタイルで残しており、これは同時代のヨーロッパの作曲家達と比べても一番多い。

3. 2台ピアノのための5つの組曲について

アレンスキーの2台ピアノ作品は、「カンティレーナ作品」と「ヴィルトゥオーソ作品」の2つに大別される。「カンティレーナ作品」は抒情的で旋律線を重視した作品で、例えば「ロマンス」と題名がつけられた曲（組曲第1番第1曲、第4番第2曲、カノン形式による組曲第6曲）がその典型的な例である。一方で「ヴィルトゥオーソ作品」は、技巧的なパッセージを盛り込み、奏者同士の腕前を競わせる目的があった。アレンスキーの場合は、ラフマニノフのように派手に技巧を誇示するような要素は少ないかもしれないが、ピアニスティックで繊細なパッセージを装飾的に主旋律に絡ませて用いることが多い。また、どの組曲の旋律も親しみやすく、「歌」のような旋律美を有している。なお、5つの2台ピアノ用組曲の中で、第1番から第4番までは演奏会用、第5番のみ学習用といえる。

3.1 組曲第1番 op.15 (1888年)

アレンスキーは1882年にペテルブルク音楽院を卒業してから、すぐにモスクワ音楽院で教鞭を取った。この作品は教授活動の傍らに書かれたもので、折衷的な様式で書かれている。ロシア的な要素が色濃く表れたものではなく、ショパンの影響が強く、ワルツやポロネーズといった舞曲を導入している点が特徴である。特に「第2曲の〈ワルツ〉」は人気を博し、当時2台ピアノ作品の先駆的作品となり、20世紀前半に大いに注目を集めた。

3.2 組曲第2番「シルエット」 op.23 (1892年)

アレンスキーは、1889年にモスクワ音楽院の教授に昇進してから、ロシア合唱団の演奏会監督やモスクワ宗教聖歌学校の評議員なども務め、非常に多忙であった。また、1891年にはオペラ《ヴォルガ河畔の夢》が大成功し、作曲家としても順調であった。この作品は、アレンスキーの才能が一段と開花した時のものである。豊かな叙情性や時折現れる感傷的な旋律が印象深い。

3.3 組曲第3番「変奏曲」 op.33 (1894年)

この作品はピアノ三重奏曲第1番と同年に作曲され、アレンスキーの絶頂期に書かれた。繊細で抒情的、かつ技巧的な性格の作品で、両奏者の見せ場も多い。

3.4 組曲第4番 op.62 (1902年)

アレンスキーは1901年に宮廷合唱団を去った後、作曲に専念していた。ロシア国内外のコンサートで成功を取っていたが、晩年に至るほど生活は乱れ、彼の健康はむしばまれていった。晩年になっても作風は大きく変わることはなく、独創的な手法は使用していなかったが、旋律に対して叙情的な背景を描くことは非常に長けていた。しいて言えば、和声に深みが増し、抒情的で哀愁を帯びた曲調になっている。

3.5 カノン形式による組曲 op.65 (1904年)

当初は子供のための学習用の連弾作品として想定されていたが、2台ピアノ作品として出版された。オクターヴはほとんど使用されておらず、対位法的な書法で書かれているため、他の4つの組曲に比べて響きが薄い。

4. 各組曲にみられる2台ピアノの書法

一般的に2台ピアノ作品は、第1奏者を優位とする傾向が強く、第1奏者は旋律や技巧的なパッセージを担い、第2奏者は伴奏を担うことが多かったが、次第に両奏者が対等になり、固定されていた役割は変化するようになった。対等になることで両奏者を競わせる要素も加わり、華やかな演奏効果をもたらした。ここでは、アレンスキーの5つの組曲における2人の奏者の関係性や役割について考察する。

4.1 組曲第1番 op.15

・第1曲〈ロマンス〉

声部の交換が多い。冒頭で提示された主題は、曲が進むにつれて変奏され技巧的になっていく。また、対位法的な書法の箇所も見られ、両奏者が対等に扱われている(譜例1)。主に、第1奏者は

高音域で装飾的なパッセージが多く、第2奏者は副旋律を担う。

譜例1〈ロマンス〉第1-15小節

・第2曲〈ワルツ〉

声部の交換で曲が構成されている。旋律と伴奏の役割が明確である。旋律を飾る技巧的なパッセージは曲が進むごとに華やかになり、和音も厚みを増す。カデンツのような技巧的な部分が見られる。また、弱奏を際立たせる際には、中音域から高音域にまとめられている。

・第3曲〈ポロネーズ〉

全曲を通して最も音の密度が高く、4手同時打鍵が多い。役割が固定されており、第2奏者にポロネーズのリズムの伴奏型を終始与えている(譜例2)。中間部分では各奏者の技巧的な独奏があり、第2奏者の方が技術的に難しい箇所も見られ、それぞれの技巧を競い合うように書かれている。

譜例2〈ポロネーズ〉第1-12小節

譜例3〈道化〉第1-11小節

4.2 組曲第2番「シルエット」op.23

• 第1曲〈学者〉

対位法的手法による曲。フォルテの箇所では重厚な和音を用いて表現している。旋律の要素を積み上げて曲の終わりに向かってクライマックスを築く。第2奏者の担う音域が低く、オクターヴを多用して音の厚みを生み出している。

• 第2曲〈コケット〉

サロン風の甘美で軽快なワルツは、装飾的な動きが煌びやかである。第1奏者は旋律とシンプルな副旋律を担う。全体的に音が薄く、密度が低いいため軽さが表現されている。第2奏者は伴奏の役割に固定されている。

• 第3曲〈道化〉

目まぐるしく動き回る音型が気まぐれな曲想を表現している。第1奏者は旋律と装飾的なオブリガートを担い、低音を奏さないことが特徴である。冒頭部分では、両奏者が16分音符のトレモロを合わせるアンサンブル能力が求められる。

• 第4曲〈夢見る人〉

第1奏者による素朴な旋律で始まり、美しく多彩な音型により音色が変化していく。

譜例4〈夢見る人〉第1-4小節

第1奏者は高音域で技巧的な分散和音を担い、第2奏者は和音による主旋律を担う。

譜例5〈夢見る人〉第36-39小節

・第5曲〈バレリーナ〉

第1奏者は旋律と高音域で技巧的なパッセージを担う。第2奏者はこの曲の動機となるポレロのリズムを担う。曲の締めくくりでは、両奏者とも重厚な和音を奏して華やかさを演出している。

4.3 組曲第3番「変奏曲」op.33

・主題

第1奏者の独奏。重厚感のあるコラル風旋律が提示される。

・第1変奏〈対話〉

第2奏者は主題を奏し、第1奏者は常に下行するピアニスティックな音型で応答し、役割が固定されている。両奏者にオクターヴを超える幅広い和音があり、和音の密度が高い。

・第2変奏〈ワルツ〉

第1奏者と第2奏者が交互に旋律と伴奏を担い、対等な関係が見られる。

・第3変奏〈勝利の行進曲〉

重厚な和音による旋律と半音階的なオブリガートが対照的に表現されている。冒頭、第2奏者は

豪快なオクターヴの連続による進行で旋律を装飾している。基本的に第1奏者のパートは高音域、第2奏者のパートは低音域で奏される。

譜例6〈勝利の行進曲〉第1-10小節

重厚な和音による旋律

半音階的なオブリガート

・第4変奏〈メヌエット〉

第2奏者は旋律を奏して主役を担い、第1奏者はそれに対して非常に細やかな素早い音階的な装飾を加え、役割が固定されている。全てのパートがト音記号で書かれているため、高音の煌びやかさが際立ち、重厚な第3変奏と対比させている。

・第5変奏〈ガヴォット〉

第1奏者は常に旋律を奏する。第2奏者は第1奏者の1オクターヴ下のユニゾンで旋律を弾き重ねているので、響きが重厚である。中間部分では、第2奏者が流麗な旋律を提示し、重厚な冒頭部分と対比させている。

・第6変奏〈スケルツォ〉

リズムカルな掛け合いが多く、役割が頻繁に交代されるので、両奏者は対等に扱われている。

・第7変奏〈葬送行進曲〉

感傷的な雰囲気を表すため、中低音域にまとめ

られた和音が多い。第1奏者は旋律、第2奏者は伴奏と役割が固定されている。

• 第8変奏〈夜想曲〉

ショパン風の繊細で甘美なノクターン。第1奏者は旋律を提示し、第2奏者は伴奏と技巧的なオブリガートを担い、旋律を彩る。

• 第9変奏〈ポロネーズ〉

第1奏者と第2奏者が対峙する部分と音色を融合させる部分とを有している。第8変奏と同様に第1奏者は旋律を提示し、第2奏者は伴奏と技巧的なオブリガートを担う。

4.4 組曲第4番 op.62

• 第1曲〈前奏曲〉

堂々としたコラル風主題は、4手の同時打鍵により音の密度を高められている。

譜例7〈前奏曲〉第1-4小節

冒頭は役割を交代しながら主題を受け継いでいくが、後半は第2奏者が常に旋律を担い、第1奏者は技巧的なパッセージを奏する。

• 第2曲〈ロマンス〉

両奏者が対等に扱われ、役割を交代させながら発展していく。交代する度に第1奏者は様々な装飾を施していく。

• 第3曲〈夢〉

断片的な旋律が、ロマンティックに移り変わる軽やかな分散和音に乗って奏される。冒頭は、音域が狭く響きも薄い。両奏者の役割を交代させながら展開していく。中間部分は密度の高い和音を使用し、前後の部分と対比させている。後半は、第1奏者が提示する幅広い音域の分散和音に乗って旋律が歌われる(譜例8)。

譜例8〈夢〉第47-48小節

• 第4曲〈フィナーレ〉

両奏者が対等に扱われ、役割を交代させながら発展していく。これまでの楽曲の要素を集結させている。第2曲〈ロマンス〉の旋律を副旋律として重ねたり、第3曲〈夢〉の中間部分のリズムが使用され、第1曲〈前奏曲〉の旋律も回想される。音の密度の変化が強弱と結びついており、密度の高い和音で締めくくる。

4.5 カノン形式による組曲 op.65

• 第1曲〈前奏曲〉

第1奏者によって提示された主題を第2奏者が拡大してカノンで奏する。両奏者が対等な関係である。

譜例9〈前奏曲〉第1-6小節

- 第2曲〈アリア〉(2度のカノン)

両奏者の右手がカノンになっている。左手は互いに伴奏を担う。

- 第3曲〈小スケルツォ〉(3度のカノン)

前曲と同じ手法を取っている。

- 第4曲〈ガヴォット〉(4度のカノン)

両奏者の右手がカノンになっていて、左手は伴奏だが、第1奏者の左手は和音、第2奏者の左手はバスを担う。

- 第5曲〈エレジー〉(5度のカノン)

第1奏者の右手と第2奏者の左手がカノンになっている。

譜例10 〈エレジー〉 第1-11小節

- 第6曲〈ロマンス〉(6度のカノン)

両奏者の右手がカノンになっていて、左手は伴奏だが、第1奏者の左手は和音、第2奏者の左手はバスを担う。

- 第7曲〈間奏曲〉(7度のカノン)

両奏者の右手がカノンになっている。左手は互いに伴奏を担う。両奏者の左手の音を合わせると一つの和音が形成される。

- 第8曲〈ポーランド風〉(8度のカノン)

両奏者の右手がカノンで、左手は伴奏を担う。冒頭では、両奏者の左手の音を合わせると一つの和音が形成され、途中から第1奏者の左手は和音、第2奏者の左手はバスを担う。

5. 演奏にあたっての留意点

2台ピアノ演奏をする際に心がけることとして、次の3点が考えられる。①声部の理解とイニシアティブの取り方¹⁾、②旋律と伴奏のバランスについて²⁾、③密度が高い和音を奏する際の音量バランス³⁾について考察することで、より良いアンサンブルができるであろう。このことを踏まえ、各曲を演奏する際の留意点について考えてみる。

5.1 組曲第1番 op.15

どの曲も声部交換によって成り立ち、掛け合いが多い。第1奏者が提示した旋律を第2奏者も同じように提示するので、退屈にならないよう弾き方を工夫する必要がある。また、旋律に対して伴奏の音が多いのでバランスに配慮したり、第3曲のポロネーズではフォルテの部分が多いため、ダイナミクスを調整してクライマックスに備えると良い。さらに、技巧的なパッセージを多く含むので、タイミングを良く合わせておくことが必要である。

5.2 組曲第2番「シルエット」 op.23

各曲のテンポが全く異なるので、合図をする人が明確なテンポ設計を持ってサインを出すことが必要である。また、声部交換や対位的な書法が見られるので、変化する自分の役割を見極めることやバランスにも配慮する。さらに、細やかな音型を合わせることでなく、長い音価の音を支えとしてテンポ感覚を持って正確にリズムを刻むと良い。第1奏者に優位性を置きながらも、第2奏者と対等な関係の箇所が多い。双方の演奏能力を生かし合うことで曲の面白さを引き出せるであろう。

5.3 組曲第3番「変奏曲」 op.33

役割が目まぐるしく変化し、それに伴って音色が非常に豊かである。技巧的なパッセージを含むので、技術にとらわれて音楽的な配慮が欠けないように注意する。また、第2奏者は旋律を担うことが増え、オブリガートも技巧的になり、イニシアティブを取ることが多くなっているため、役割

を理解して演奏すると良い。

5.4 組曲第4番 op.62

これまでの3つの組曲とは異なり、重厚な響きが求められる。密度の高い和音の響きや音色の追求、音量バランスに気をつけると良い。両奏者が独立し、旋律の掛け合いや役割を交代しながら曲を展開していくので、それぞれの奏者の良さを生かして弾くべきである。また、4手それぞれにパッセージを与えて複雑な音響世界を造っているのか、他のパートがどのような動きをしているのか、互いの理解が必要である。

5.5 カノン形式による組曲 op.65

カノン主題の提示は常に第1奏者が行う。そのため、第1奏者に優位性が置かれている。第2奏者は第1奏者のフレーズを、弾き方を模倣しなければならない。また、各声部の音量バランスに配慮すると良い。

6. おわりに

アレンスキーの2台ピアノのための5つの組曲は、創作活動の絶頂期から晩年にかけて書かれ、彼の作曲技法が濃縮されていた。

第1番は音楽院を卒業したばかりの頃に書かれ、若いアレンスキーの瑞々しい感覚を備えた作品である。第2番、第3番は技巧的なパッセージを盛り込んだ難易度の高い作品へと発展した。第3番以降は円熟味を増し、重厚な和音の多用、繊細なパッセージに密度の高い和音を配置し、華やかさと重厚さを持ち合わせた作品になった。しかも、技巧を誇示するだけでなく、内面を投影するような繊細な内容も盛り込まれている。

そのうえ、どの組曲にも「カンティレーナ作品」と「ヴィルトゥオーソ作品」の特徴が見られた。一見するとサロン風の親しみやすい作品に思われがちだが、アマチュアのピアニストが弾くためではなく、卓越した技術と芸術性を兼ね備えたピアニストが演奏する作品だと言える。アレンスキーが確立したこのスタイルは、後のラフマニノフの2台ピアノのための2つの組曲に受け継がれていっ

たと考えられる。

また、第1番から第4番に共通する2台ピアノの書法としては、第1奏者と第2奏者を対等に扱い、互いが「競演」するようなスタイルが見られた。第1奏者は旋律と、旋律を装飾する技巧的なパッセージを担うことが多いので、高い技術や音楽性が求められる。第2奏者は音楽の中心になることも多くなり、旋律、副旋律、伴奏の全ての役割を担うので、高い技術や音楽性に加え、役割を理解する判断力とバランス感覚が求められる。

シンプルな旋律を装飾し、変奏していくスタイルは、曲の構造が理解しやすい。聴き手と演奏者にとっても分かりやすいが、同じ旋律の繰り返しで退屈にならないような演奏法の工夫、また装飾が複雑になる場合は、主題を見失わないようにすることが求められるであろう。さらに、主題を装飾する声部を弾く場合は、技巧的な側面にとらわれすぎず、抒情的かつ音楽的な表情を失わないように演奏すべきである。

今後はさらに具体的な演奏解釈をまとめていけるよう、研究を重ねたい。

注

- 1) 声部を理解することは、すなわち、役割を理解することである。役割には3つのパターンが考えられる。1. 第1奏者優位、2. 第2奏者優位、3. 対等の3通りを演奏しながら役割を瞬時に判断し、バランスを変化させなければならない。また、曲のテンポ設定や、テンポが変化する際には合図を出さなければならないが、音楽の主導権を握るパートが指揮者のような役割を担うと良い。
- 2) 2台ピアノ演奏では、旋律よりも伴奏パートが大きくなりがちなので、音量バランスに注意する。
- 3) 20本の指で同時に和音を奏する場合、中低音域が混沌としてしまい、和音の色彩感が失われてしまうので、音量バランスに注意しなければならない。

引用・参考文献

- 鹿取裕美子「ロシアにおける1917年までのピアノ二重奏作品研究 ―全42作品の総合的様式分析を中心に―」平成25年度 エリザベト音楽大学博士学位論文, 2014. 195 p.
- 小林久枝「アーレンスキー」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第1巻, 講談社, 1996. pp. 392-393.
- 高橋健一郎『アレンスキー:忘れられた天才作曲家』企画・編集ユーラシア・ブックレット / ユーラシア・ブックレット編集委員会, No. 168, 東洋書店, 2011. 64p.
- 松永晴紀『ピアノ・デュオ作品事典 増補改訂版』春秋社, 2004. 457p.

使用楽譜

- Arensky, Anton. *Suite No.1 op.15*. New York: G. Schirmer, 1939. 2 scores. 21p [Piano I], 19p [Piano II].
- Arensky, Anton. *Suite No.2 Silhouettes op.23*. Moscow: P. Jurgenson, n.d. 2 scores. 19p [Piano I], 18p [Piano II].
- Arensky, Anton. *Suite No.3 Variations op.33*. Moscow: P. Jurgenson, n.d. 2 scores. 25p [Piano I], 23p [Piano II].
- Arensky, Anton. *Suite No.4 op.62*. Moscow: P. Jurgenson, n.d. 2 scores. 41p [Piano I], 38p [Piano II].
- Arensky, Anton. *Suite in canon-form op.65*. New York: G. Schirmer, n.d. 26p.

〈研究ノート〉

音楽大学における教員養成と「生徒指導論」に関する研究
— 現状の課題とカリキュラム開発の視点から —

小松葉子・壬生千恵子

(2021年9月13日受理)

A Study on Teacher Training and Student Guidance and Counselling Theory in Music University:
Current Issues and Curriculum Development

Yoko Komatsu and Chieko Mibu

This is a brief study about Student Guidance and Counselling Theory at teacher training course in the music university. The term “Student Guidance” is a word very common but liable to be misleading. In public, it is considered as a guidance given by teachers as a model of morality in school life that students should follow. But as is showed “Student Guidance and Counselling” in English by National Institute for Educational Policy Research, it encompasses more extensive concepts that aims student’s positive affirmation of existence and self-actualization and expects to be combined with Learning Guidance in the New Course of Study. It is still challenging both for teachers at schools and undergraduate students. Therefore, the authors conducted a survey on the course contents of the student guidance class, to know the current states and explore efficient ways, as a part of study of curriculum development in the music university.

Key Words : Student Guidance and Counselling Theory, Curriculum Development, Music University

1. 研究の目的と背景（はじめに）

本研究の目的は、音楽大学の教員養成課程における授業「生徒指導論」の在り方について問い、「生徒指導論」の授業の重要性と授業が果たす役割について検討していくことである。本稿は、検討のための基礎データとしておこなった、学生、現職教員の両方を対象とする「生徒指導」の授業に関する意識調査の結果のまとめと省察を記すものである¹⁾。

「生徒指導」という言葉に何を思い浮かべるであろうか。一般には、守るべき学校生活の規律や社会倫理を児童生徒に指導すること、換言すれば、教員が児童生徒の生活態度を正すというような意味合いで使用されることが多い。実際、戦後、長く続いた慣例的な学校教育に慣れ親しんだ世代には、「指導される＝悪いことを正される」という

感覚があり、その世代に育てられた現在の若者世代にとっても、いまだ負のイメージはつきまとう。

しかしながら、平成22（2010）年にまとめられた『生徒指導提要』には、「生徒指導とは一人一人の児童生徒の人格を尊重し、個性の伸長を図りながら、社会的資質や行動力を高めることを目指して行われる教育活動のこと」であり、「生徒指導は、すべての児童生徒のそれぞれの人格のよりよい発達を目指すとともに、学校生活がすべての児童生徒にとって有意義で興味深く、充実したものになることを目指しています。」と記されている（文部科学省 2010, p.1）。ここでは、生徒指導を児童生徒の社会生活において必要な資質や能力をはぐくむものとして定められており、国立教育政策研究所が“Student Guidance and Counselling”という英語表現を使用しているよう

に、生徒指導は過去の生徒指導に比べて遥かに扱う範囲が広く、また肯定的なイメージをもつものであることがわかる。その最終的なねらいは、「自己実現を図っていくための自己指導能力の育成」(文部科学省 2010, p.1)であり、近年、大学におけるキャリア教育のなかに位置づけられる進路指導と、同じ到達点をもつものでもある。

他方、大学における教育の現場において、この考え方やそれに基づく指導をおこなうのは容易ではない。多くの教員にとって、児童生徒の自己肯定感を高めたり、よりよい人間関係の構築につながる、この新しい「生徒指導」は、自身が教わったことのないものであるばかりでなく、複雑化する社会のなかで生じる問題が多様化しているからである。さらに、教育課程と相互作用という観点からは、非常に理解しやすいものである一方、常時、効果的に実施するのは簡単なことではない。そこには知識とスキルだけでなく、さらに大きな人間力の養成が必要とされる。生徒指導提要において、最初からチームによる支援や専門機関との連携が掲げられているのも、この理由からである。

翻って、音楽大学における教員養成の歴史は、高度な音楽の専門能力をもった教員の育成を目指してきたものである。音楽という芸術行為そのものがもつ本質的特性が、人間性の開発や表現力・コミュニケーション能力の育成につながると捉えられてきたからである。しかしながら、「生きる力」の核としての人間形成と芸術行為という大きな理念から一旦離れ、一人の教員として現実の諸問題の解決を図ろうとするとき、何をすべきか、あるいは音楽活動を通してどのような解決の方法を見出せるのか。このように考えると、音楽大学の教職課程における「生徒指導」の在り方を改めて俯瞰的に捉え、考えなおすことは、教員に本質的に必要とされる資質を大学全体で養うことにもつながるといえるだろう。

2. 新学習指導要領と生徒指導²⁾

新学習指導要領では、生徒指導と学習指導を関連づけて実施していくことが求められている。学習活動と切り離された教育活動ではなく、学習指

導融合された実施である。

特に、平成27(2015)年の、学習指導要領の一部改正により、これまでの「道徳の時間」が「教科化」されたことは、他教科の教員にとっては大きな意味をもった。「特別の教科 道徳」の成立の趣旨は、平成26(2014)年の中央審議会答申において述べられているように、道徳教育と生徒指導の関係性に変化を求めるものではなく、むしろ、教科として成立することによって、体系的で具体的な教育を求めるものである。このことは、青少年の凶悪な犯罪やいじめ、不登校など、学校生活にかかる多様な問題を抱える生徒指導と、関連付けられた学習指導としての教科指導の実現において、強い後ろ盾となった。

「教科等横断型」の道徳教育という考え方もあるが、音楽科教育と生徒指導の融合は、協調性や他者理解といった、一般的に取り上げられる側面だけでなく、自己指導能力の育成や、自発的、自律的な行動を促すことへとつなげていくことができると考えられるだろう。それらは、音楽を学ぶ誰しもの道筋に存在するものであるからである。

3. アンケート調査

3.1 調査の概要

本調査は、「生徒指導論」の授業内容の改善を図り、音楽大学における「生徒指導論」の授業の在り方を探るための一次資料となることを目的として実施したものである。そのため、質問項目には学習内容に関する項目を中心にしている。

一義的には、学生の学習到達度に関する現況調査の一面をもつものであるが、同時にこの調査では、教職を希望する学生と現職の教員に、同じ(あるいは反転させた)質問項目・事項を設け、それによって、立場や世代による関心や視点の違いや、現職の教員からみた今日的な課題や重要事項を確認し、授業改善の提起へとつなげていくことをねらいとしている。

3.2 方法

(1)項目の選定

学生に対する調査については、「生徒指導論」

授業の履修者の「生徒指導」に対する意識変化と授業内容の理解度を量ることを目的とした項目を選定した。

現職教員に対する調査については、前述の学生に対する調査項目に基づきながら、実際の教育現場からの声を求める自由記述項目を加えた。

(2)調査対象と方法

エリザベト音楽大学において、本年度に生徒指導論を履修した学生20名（2年～4年）および公立学校の管理職と音楽科教員6名（小学校、中学校・高等学校勤務／勤続年数11年超～35年超）に対して、Googleフォームを使用したWebアンケート調査をおこなった。

(3)調査時期 2021年7月～8月

(4)調査表の構成

調査表は履修者用（学生用）と現職教員用の2種類を準備した。

履修者用は、①専攻と学年、②生徒指導への不安について、③学習項目について、④自由記述、から構成している。②は意識変化に関する調査であり、「学習前と比較し、学習後、生徒指導への不安はどのくらいとれましたか」は「1：とてもとれた」～「5：非常に不安が残っている」の5件法（リッカード尺度）を用いた。また③の学習項目のうち、③-1「生徒指導の学習で、教職についたときに、どのくらい役にたつと思いますか？」という質問については、

- 1) 学習指導要領
- 2) 生徒指導提要
- 3) 生徒指導の3機能
- 4) 生徒指導を活かした学級づくり
- 5) 生徒指導を活かした授業づくり
- 6) 児童生徒理解
- 7) 現代の社会の課題
- 8) チームで対応する生徒指導について
- 9) 個々の課題への対応について

の9項目をたて、さらに「9）個々の課題の対応について」は

- 1) いじめ指導と支援

- 2) 暴力行為の指導と支援
- 3) 不登校・ひきこもりの指導と支援
- 4) 特別支援教育と生徒指導について
- 5) グローバル化
- 6) SNSの問題

の6項目をあげた。これらについても、「1：非常に役にたつ」～「5：全く役にたたない」の5件法で回答を求めた。また③-2「授業の内容で、もっとも興味をもったもの」は、③-1と同じ項目とし、複数回答を可とした。記述回答として、「教職に向かう上で、学習しておいてよかったと思う内容」「生徒指導について、さらに学習してみたいと思うこと」を自由記述とした。

現職教員用の調査表は、基本的に履修者用の調査表項目に順じたものであり、質問項目を適宜、反転させたものとしている。①所属学校種と勤続年数、②学習項目について、③自由記述から構成し、履修者用より一つ少ない質問項目となっている。

学習項目の2つの質問については、履修者用と同様に、「教職についたときに役にたつと思われるもの」を「1：非常に役にたつ」～「5：全く役にたたない」の5件法で問い、「生徒指導の授業内容でもっとも興味をもったもの」の代わりに、教員用には「生徒指導の授業内容で、もっとも大切だと思われるもの」という質問をおき、複数回答を可とした。また自由記述には、「教職に向かう上で、学習しておいた方がよい（あるいは学習しておきたかった）と思う内容」および「生徒指導について、さらに学習してみたいと思うこと」についての回答を求めた。

3.3 調査結果と考察

以下に本調査の結果と考察を資料と共に示す。

[1] 不安について（図1）

不安に関する質問項目では、本授業の履修後、85%の学生が生徒指導への不安がとれたと回答した。この結果は、一定の学習の成果があったと考えることができるが、同時に、履修前に生徒指導について何らかの不安を抱えていた学生が相当数

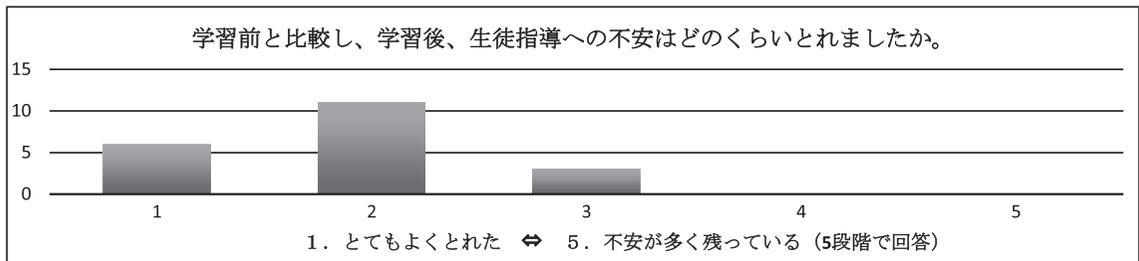


図1 履修生の不安の変化

〔2-1〕 学習項目について (図2、3)

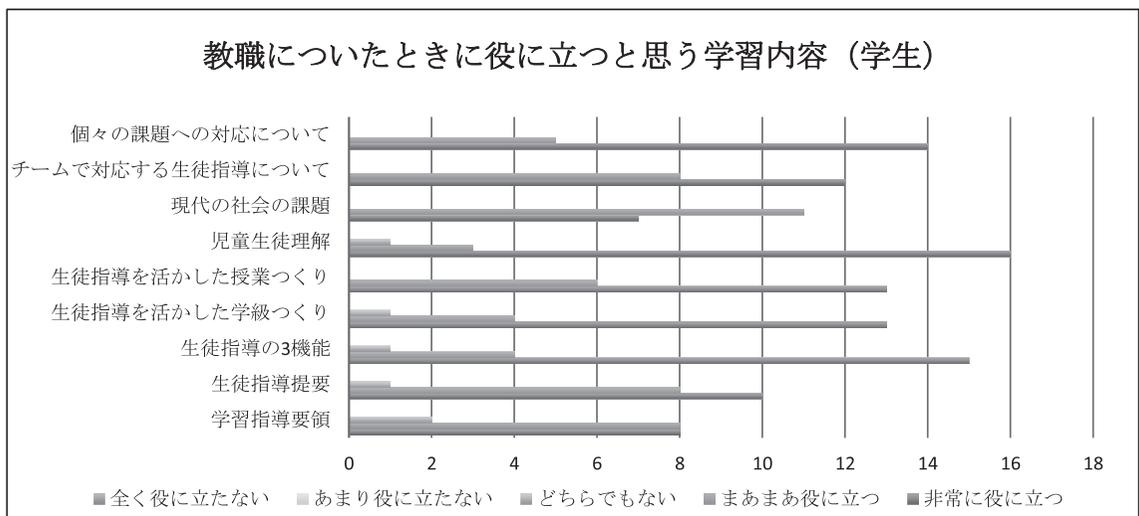


図2 学習項目 (学生)

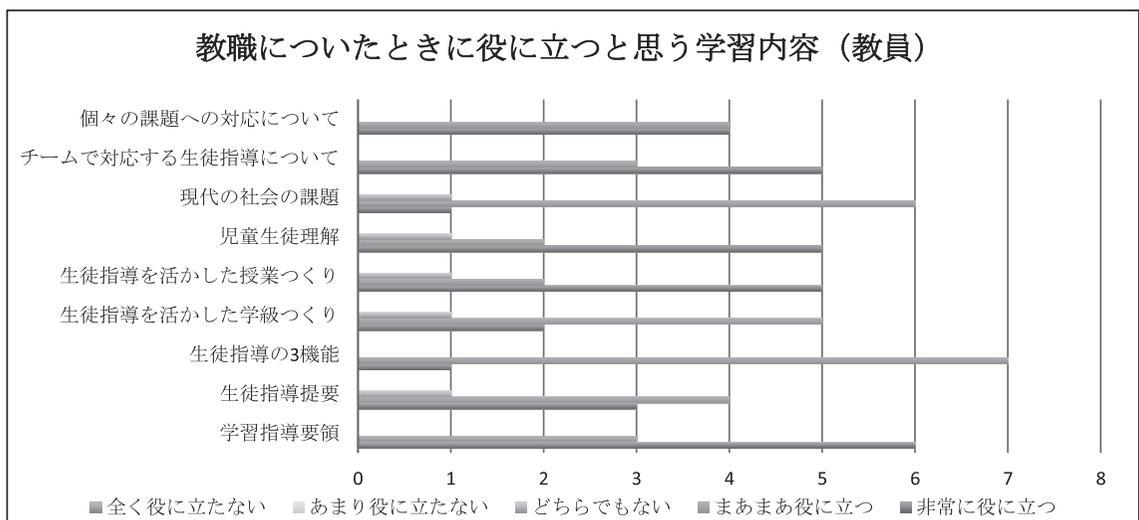


図3 学習項目 (教員)

いたことを示すものともいえる。

「教職についたときに役にたつと思う学習内容」では、学生の回答では、「児童生徒理解」が＜非常に役にたつ＞が最も多かったが、他の内容もほぼ一定数重要視され、重要でないとする項目はぜ

ろであった。

他方、教員の回答では＜非常に役にたつ＞が「生徒指導を活かした授業づくり」「児童生徒理解」となっており、「生徒指導の3機能」「学習指導要領」「現代の社会の問題」がいずれも多く多くの教員によ

〔2-2〕 個々の課題の対応について（図4、5）

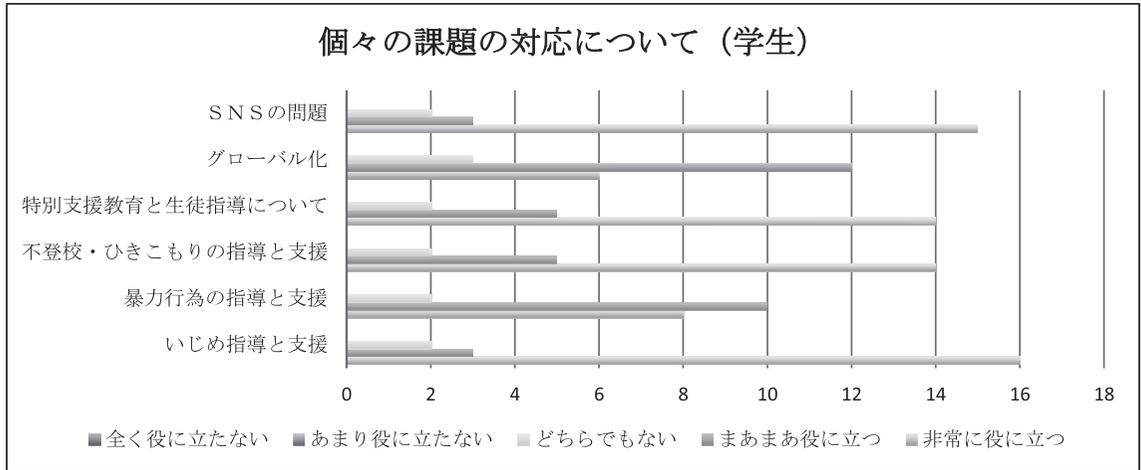


図4 個々の課題の対応について（学生）

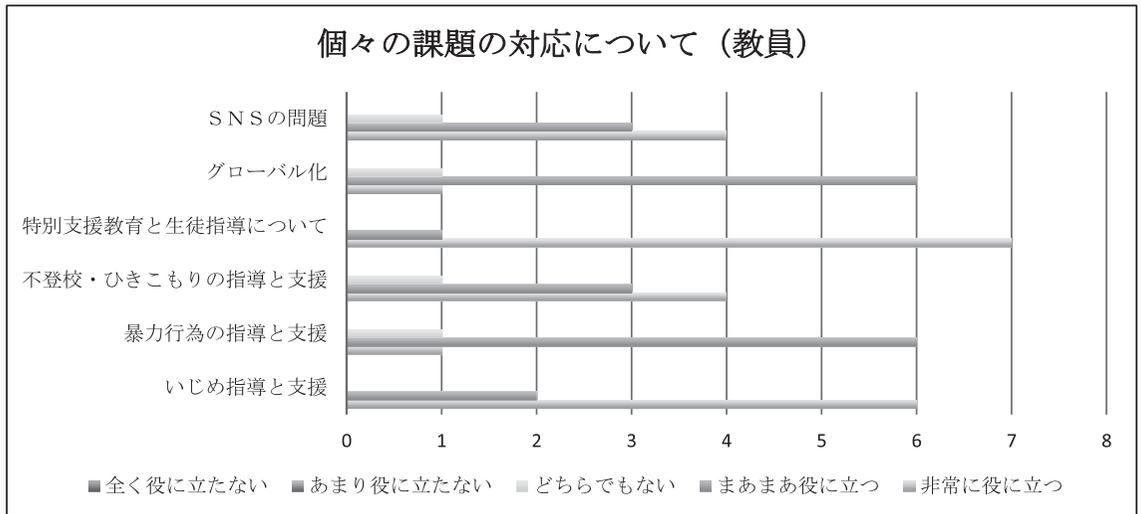


図5 個々の課題の対応について（教員）

てく役にたつ>として挙げられている。

「個々の課題の対応」では、教員は「特別支援教育」「いじめ」を最も役にたつものとしてあげ、「暴力行為」「グローバル化」が次に役にたつものとしている。また、学生は「いじめ」が最も多く、次いで「SNS」「不登校」「特別支援」と続いている。いじめや特別支援がともに上位にあげられる

のは、現代社会の課題を反映していると考えられるが、SNSや不登校は、学生自身の世代にとってより身近な問題と感じているためと考えられる。

このことから、履修者の学習内容の理解度、到達度については、期待される成果はほぼ現れていると考えることができるが、現職の教員は、目の前の児童生徒との関わりについて、より重要視し

[2-3] 授業内容への関心と重要性について

(図6、7)

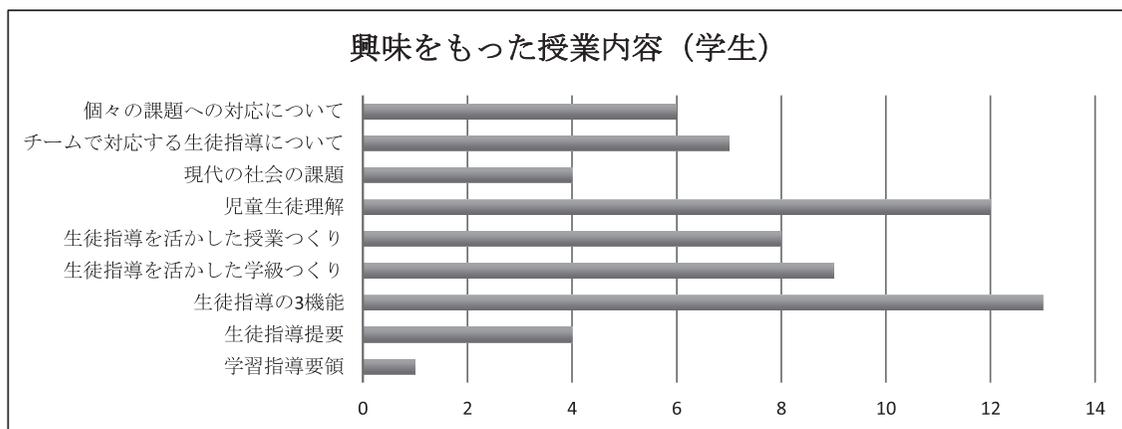


図6 興味をもった授業内容 (学生)

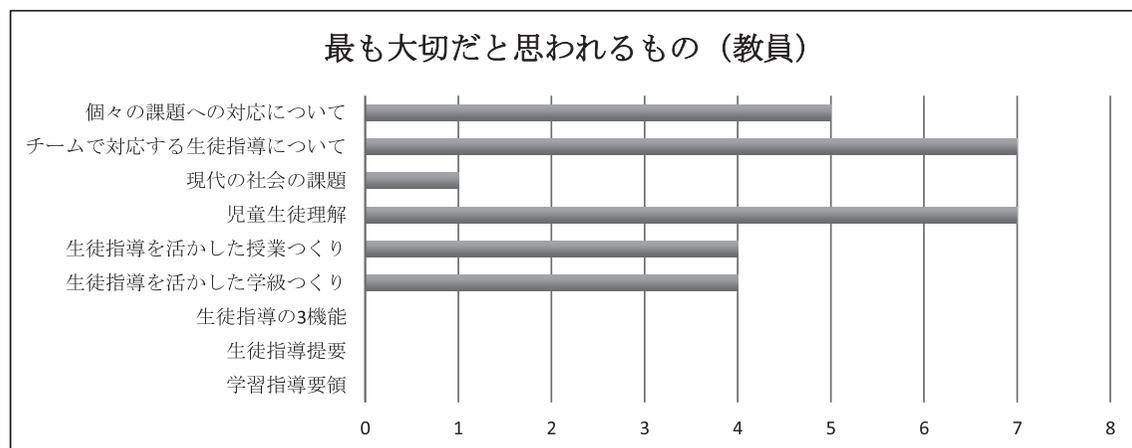


図7 最も大切だと思われるもの (教員)

ていることがわかる。

学生が「興味をもった授業内容」（図6）では、履修者は「生徒指導の3機能」が65%と最も多く、続いて「児童生徒理解」が60%、「生徒指導を活かした学級づくり」が45%であった。この結果は、これまでの生徒指導に対するマイナス・イメージの払拭（あるいはそこから起きた意識変化）と、生徒指導と音楽の授業との密接な関連性を理解したことに起因していると考えられる。また「児童生徒理解」が60%と上位を占めたことは、生徒指導の学習が、机上のものでなく、目の前の児童生徒への指導をする上で重要なものであると感じてもらうことに重点がおかれるべきものであることから、大切な学習成果のひとつであるといえるだろう。

他方、ここで興味深いのは、教員による「もっとも大切だと思われるもの」の回答である。現職の教員で最も多かった回答は「児童生徒理解」と「チームで対応する生徒指導」であり、学生の回答の上位にあった「生徒指導の3機能」や「生徒指導提要」ではなかったことである。いずれも「学習指導要領」と並んで0%であった。また「チームで対応する生徒指導」は、学生の関心度は35%であったのに対し、個々の判断で生徒指導をおこなうことの怖さを知っている現職の教員は87.5%にのぼる。これも、特筆すべき事項であろう。

図6、図7で示された結果は、実践において求められる知識やスキルが何かを示すだけでなく、学生の関心と教員の視点に齟齬があることを示している。教員の回答では、「児童生徒理解」「チームで対応する生徒指導」が授業内容で大切なものとして上位を占めており、学生に具体的な実践力を身に付けてほしいと願う学校の現状をうかがい知ることができる。

[3] 現職教員の自由記述からみた現代の課題

ここでは現職教員の自由記述から得られた、特に重要と思われる現代的課題をとりあげ、考察を試みたい。

1) チーム・組織で解決することの大切さ

チームで対応する生徒指導。若い教員は、生徒指導事案を一人で抱え込みがちだと考えます。生徒指導部を中心にホウレンソウを徹底し、組織的に対応するように学習させておいたら良いと思います。

現代の学校教育において、「チームで対応すること」が提唱されるようになった背景には、現代社会の複雑化がある。その昔、教員は一国一城の主であるという言葉があり、様々な事柄を教員が一人で抱え、解決することが求められた時代があった（藤平, 2016）。しかし、現在の生徒指導においては、教員間の協力体制は必須のものである。また、共同で問題解決にあたることにより、初任者が陥りやすい独りよがりやからまわりも、同僚や先輩の教員との意見交換や指導経験による助言によって防ぐことができる。学校の現場は事例研究や理論、スキルだけでは学びきることができない様々な状況が起こり得るものであり、そこで助けとなるのは経験知である。

実際の現場では、一人で抱え込むことで悩み、休職や離職につながるケースもみられる。また、不十分（不適切）な対応により、大きな事案に発展することもある。音楽大学には、合唱・合奏などの科目があり、人とのつながりをもって事を成すことを学ぶ場は多いが、楽器の専門によってはこの限りではないことも留意すべきである。

2) 今日的課題としての学生の共感性

スマホですべて済ませてしまい、会話や表情で相手の気持ちを考えたり、生徒にどう声をかけたらよいかわからない若い先生が増えてきているように思います。

まずは、生徒指導で許せること、許せないことなど、教職を目指す学生さんが様々な事例のもとに、教師としてどう振る舞うか、話し合ったり、ロールプレイをして子供の気持ちを考えてみたり、といった場面を想像する機会を多くもつのもよいかと思います。

現代の若者が抱える課題を明示する記述であり、これも看過できない問題のひとつである。教師の指導態度は学級集団構造や生徒の協和性・共感性に大きく影響を及ぼすが、とりわけ協働を旨とする音楽活動においては、共感性やコミュニケーション能力は指導者にとって必須のものである。音楽教員にとって、これまでは比較的問題とされづらかったこのような能力の欠如が、今後、表立ってくるのであれば、大学は学びの機会を整えていく必要があるであろう。おそらく生徒指導論だけ、あるいは単科目だけで解決できる問題ではなく、それこそ前述のチームプレイ、すなわち全学的な連携をもった取組が大学でも期待される部分である。

3) 特別支援についての学習

大学において、支援を必要とする児童生徒についての学びを深めておく必要性を感じます。

学校では発達障害等の児童生徒が増加している現状があり、児童生徒がもつ課題や対応等が理解されていないことで、生徒指導の困難さにつながる事例も増えている。そのため、大学においても特別支援についての学習が望まれる。

4) SNSの問題

今、現場ではSNSに関するトラブルが拡大しています。又、児童生徒ばかりではなく、保護者対応も大きな課題です。この2点の学習が深められたら良いと思います。

SNSの問題は、以前には学習の必要性はなかった問題であり、まさに現代の課題ともいえる。同時に、保護者対応の難しさも挙げられている。学校教育へのICTツールの導入は、生徒指導においても援用される例が増加してきているが、さらに生徒間の非対面のコミュニケーションを深度化、複雑化する可能性も否定できない。このような変化が激しく、また世代によって使われ方が大きく異なる分野に関しては、日々、情報のアップデート

が必要とされる部分であり、大学の担当教員自身の知見だけに任されることなく、専門家の手を借りていくことが必要である。

3.4 教育実習後のアンケートより (補足)

最後に、本年度の教育実習後に実施されたアンケート結果の概要から、関連のある内容を補足的にとりあげておきたい。授業枠が異なるため、質問項目は同じではないが、「大学での学び(生徒指導研究等)で実習中に役に立ったと思うこと」また「さらに学びたいと思うこと」を複数回答可で尋ねた。対象は2021年度夏期に教育実習をおこなった学生4年生15名である。

「大学での学びで役にたったこと」では、「生徒指導の3機能を生かした授業」を学んで良かったと約半数が回答した。また「現代の社会の問題と子供」や「子供理解と教師の指導・助言」が2番目に挙げられていた。「さらに学びたいこと」としては、「問題行動と指導」が6名と最も多かった。この項目は、実習前は2名であったことから、実際の実習を通して、目の前の問題に対する指導方法を学ぶ必要性を認識した学生が増えたことを示している。

「生徒指導の3機能」を学び、そのことを授業に生かしていくことの重要性を実習によって学生が感じられたことは大変有意義であり、今後も、この指導を継続する裏付けとなった。さらに、問題行動への具体的な対応や指導方法に関する学びも、大学で積極的に取り組んでいく必要がある課題として、付け加えたい。

4. おわりに

「音楽の授業から学校が荒れる」と言われ、教科としての「音楽」の存続が危ぶまれたことがある。実際、児童生徒の中には、音楽の授業は息抜き時間と捉え、授業の成立が困難になり、生徒指導事案が生じる事態も見られた。

現代学校教育においては、学習指導と生徒指導は両輪であり、学習指導においては、単に教科等における指導上の工夫ということにとどまらず、積極的に生徒指導をおこなうことが求められてい

る。音楽大学を卒業した教員は、音楽大学だからこそ身につけることができた高度な専門性を活かした音楽科の指導をおこなうことができると言われる一方、社会生活における児童生徒の多方面にわたる問題解決をはかる役割に困難を感じやすいこともある。

音楽大学の教職課程においては、音楽家としての資質や技術を教育に最大限に生かすためにも、生徒指導の正しい知識・考え方とスキルを修得することが非常に重要である。教科指導の中に生徒指導のノウハウを生かし、効果的な教科指導がおこなえる力を育成することが音楽大学に求められているともいえる。したがって、大学の教職課程のカリキュラムを考える上では、系統的に音楽科の教育法を編成し、今後、生徒指導と効果的に関連付けさせていくことが求められるといえるだろう。

謝辞

本研究の調査を進めるにあたって、府中市立旭小学校の河田五月校長先生、広島市立可部中学校の佐藤真実子教頭先生他、現職の先生方には多大なご協力とご助言をいただきました。この場をお借りして心より御礼申し上げます。

引用・参考文献

阿部 武司 (2017). 「生徒指導と教科指導の連続性：「生徒指導論」をどう教えてきたか」(日本大学教育学会 春季学術発表会 課題研究報告)『日本大学教育学会紀要』(53)

75-90.

田神 仁 (2018). 「高等学校における問題行動の推移及び指導体験から見た生徒指導の現状と課題：『生徒指導・進路指導論』を担当するための基礎研究」

『洗足学園音楽大学教職課程年報』(1), 65-79. 学事出版
日本生徒指導学会 (2018). 『生徒指導学研究』(17)

藤平 敦 (2016). 『若手教員の力を引き出す研修でつかえる生徒指導事例50』, 学事出版

増井 知世子, 原 寛暁, 三村真弓他 (2016). 「音楽科における指導力の向上をめざした効果的な教育実習のあり方に関する研究：生徒指導と教科専門の観点から (3)」『学部・附属学校共同研究紀要』(45), 89-97.

文部科学省 (2010). 『生徒指導提要』教育図書

注

- 1) エリザベト音楽大学では、現在、カリキュラム改定の取り組みがおこなわれており、これからの音楽大学のあるべき姿を検討し、教職課程を含む抜本的な見直しが図られている。
- 2) 本項で取り上げた内容は、いずれも中央教育審議会 (2014). 「道徳にかかる教育課程の改善などについて」および文部科学省 (2010). 『生徒指導提要』教育図書に基づいている。
- 3) 質問項目は、次のとおりである。1) 生徒指導の定義。2) 生徒指導の3機能を生かした授業。3) 現代の社会の問題と子供 (子供たちが直面している課題)。4) 子供たちの発達課題。5) 子供理解と教師の指導・助言。6) 学校における生徒指導体制。(チームで考える生徒指導)。7) 問題行動と指導。8) 学級経営と生徒指導。9) キャリア教育。10) その他(模擬授業 教育相談など)。

Web資料

中央教育審議会 (2014). 「道徳に係る教育課程の改善等について (答申)」

https://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyo/chukyo0/toushin/_icsFiles/afieldfile/2014/10/21/1352890_1.pdf (2021.8.1 閲覧)

〈研究ノート〉

日本在住の大学生における異文化感受性とその関連要因
— 構造方程式モデルによる因果推論の試み —

前田 由樹・カーク 美佳

(2021年9月13日受理)

Relationship between Intercultural Sensitivity and the Factors on Japanese University Students:
Attempting at Relational Inference with Structural Equation Model (SEM)

Yuki Maeda and Mika Kirk

The purpose of this study is to examine the causal relationship between factors of Intercultural Sensitivity focusing on the recognition of national cultural difference, and what knowledge and experiences are associated with these factors. For the scale of Intercultural Sensitivity, the items Yamamoto (2014) applied: “Overcoming Difference,” “Non-engagement with Difference,” “Allowance of Difference,” “Internalization of Difference,” “Cancellation of Difference,” “Sense of Non-belonging,” and “Admiration for Difference”. Factors leading to them were adopted: “Learning intercultural understanding,” “Opportunities to communicate with foreigners,” “Foreign language competence,” “Experience being abroad” and “Motivation for intercultural understanding”. Analyzing the causal relationships with the Structural Equation Model, “Foreign language competence” and “Motivation for intercultural understanding” were significantly related to “Blurring”, one of the subscales of “Overcoming Difference”. It was suggested that encouragement to the motivation for intercultural understanding and the improvement of foreign language skills affect the sensitivity, “Blurring”, to relax the attitude to differences between cultures.

Key Words : Intercultural Sensitivity, Developmental Model Intercultural Sensitivity, Japanese, Learning Intercultural, foreign language competence, opportunities to communicate with foreigners, experience being abroad, motivation for intercultural understanding

1. 問題と目的

近年、世界のグローバル化、国際化は急速に拡大し、国家、組織、個人間の様々なレベルで多文化社会が形成されつつある。それに伴い、異文化への受容、相互理解、適応といった多文化共生に向けた課題が多く指摘されている。多文化共生に求められるのは、自分と異なる文化背景をもつ相手に対し、適切な理解や対話、行動が示せる異文化コミュニケーション能力である。大学をはじめとする高等教育機関においては、次世代を担う若者の異文化コミュニケーション能力を育成すべく、学内における外国語学習や異文化理解教育の

みならず、国内外の国際交流プログラム、留学の機会など、実践的な経験の場が多く提供されている。従来、異文化コミュニケーションに関する研究には、異文化トレーニングなど、異文化間で遭遇するであろう場面を想定して、その対応や行動様式を学ぶもの、また、異文化受容態度、異文化適応（安達 2008）、など、自国、他国それぞれにおける異文化に対する態度を観察するものなどが多く行われてきた。

昨今、異文化コミュニケーション能力を構成する能力のひとつとして異文化感受性の概念が注目されている。異文化感受性は、「人間が異文化と関わる時、あるいは、異なる文化や人々に関わる

ときの感情や情動と深く関係している」(Chen, 1997; 鈴木・斎藤, 2016)と言われ、異文化を個々に体験し、そこから何を感じ、どのような意味を見いだすかに関わる感受性であるとされている。異文化感受性には発達段階があり、これを高めていくことで、異文化コミュニケーション能力が促進されると言われている(山本・丹波, 2002)。

では、異文化感受性の発達には、どのような要因が関わっているのでしょうか。異文化感受性の各発達段階に寄与しているのは、個人のどのような知識や体験であろうか。従来の研究は異文化感受性の尺度や発達段階に関する検証が多く進められているものの、その発達に影響を及ぼしている要因に関する研究、特に日本人を対象とした研究は、あまり多く行われていない。本研究では、日本に在住する大学生を対象とし、「異文化学習」、「外国語レベル」、「外国人との接触の機会」、「海外経験」、「異文化理解への意欲」を予測される要因として設定し、これらが異文化感受性の発達に影響を与えているか否かについて検証する。さらに異文化感受性の各要因とその予測要因の関係について構造方程式モデルを構成して因果関係を明らかにすることを目的とする。異文化感受性発達尺度は、山本(2014)により抽出された因子項目を用い、各因子はどのような知識や体験の差の影響を受け、要因となっているかについて検証する。

2. 先行研究

2.1 異文化感受性発達モデルと異文化感受性尺度

Bennett(1986)は「異文化感受性発達モデル

(The Developmental Model of Intercultural Sensitivity, DMIS)を提唱し、文化的な差異に対する感受性を、自文化中心的段階から文化相対的への発達へと、6つの段階で説明している。モデルでは、異文化体験での感受性がより単純で浅いレベルの知覚から、より複雑で洗練された文化への知覚へ移行することが示されている(図1を参照)。異文化感受性発達モデルの6段階を以下に示す。

(1)違いの否定:違いが存在していても気づかず、違いの区別や認識ができていない状態で、違いが経験されない段階。(2)違いからの防衛:文化の違いは認識するが、二項対立で文化を捉え、一方を善、他方を悪とする段階。(3)違いの最小化:「誰もが皆同じ」という前提に立ち、人間の共通性、普遍性に注目し、相手との違いを些細なものとする。文化的差異を自分に親しみのあるものの一種のバリエーションとして体験する。(4)違いの受容:自分と相手の文化の違いを認識しつつも、等しく価値あるものとして認めることができる段階。異なる文化を豊かに体験できるようになる。(5)違いへの適応:自分と異なる文化の価値観に視点を転換したり、その文化において適切な行動へとシフトしたりできる段階。(6)違いとの統合:長期間、新しい文化の中で適切に行動できるように努力した後、状況に応じて自文化と異文化それぞれの枠組みを使い分けることができ、複数の文化に属する自分や、そうした行動を取れる自分自身にアイデンティティを見いだせる「統合」の状態となる段階。

Bennett(1986)の「異文化感受性発達モデル」は、異文化感受性に関する研究において、多

	自文化中心的			文化相対的		
Bennett (1986)	違いの否定	違いからの防衛	違いの最小化	違いの受容	違いへの適応	違いとの統合
	無関心	侮蔑	人間的類似性	行動相対主義	認知/行動上の 枠組み転換	建設的境界性
山本 (2014)		不関与(拒絶・逃避) 無効化	克服(曖昧化・ 積極性)	譲歩 尊重	内面化	

Bennett(1986);山本(2002,2014);武田(2020)に基づいて作成

図1 異文化感受性発達モデル

く取り上げられているモデルであり, Hammer と Bennett (1998) は, それに基づき異文化感受性発達尺度 (The International Development Inventory, IDI) を作成した。

2.2 日本人観点からの異文化感受性尺度

Hammer & Bennett (1998) の異文化感受性尺度は, 国内外の多くの異文化コミュニケーションに関する研究において, また実社会における異文化理解トレーニングの場で幅広く活用されている。しかし, 山本 (2002, 2014) は, 「米国で開発された尺度を用いる場合, すべての指標が必ずしも日本人の文化的概念や感受性を反映したものではない可能性がある」と指摘し, 日本人の世界観による異文化の経験や体現化, すなわち日本の観点から異文化感受性の尺度を明らかにした。山本 (2014) は, 20歳以上の日本人を対象とし, 異文化感受性発達尺度の探索的因子分析を行った結果, 抽出された因子を以下のように命名した。

(1) 違いの克服: a. 「曖昧化」取り立てて違いを意識しない現実知覚によって自他を隔てる境界をぼやかす。b. 「積極性」積極的に違いを見つけ, 興味を持ち楽しむことに関わる。(2) 「違いへの不関与」: a. 「拒絶」違いを拒絶して接触を回避する。b. 「逃避」違いに直面した場合に, 違いに無関心であることによって距離を置く。(3) 「違いの容認」: a. 「譲歩」自然とは受け入れにくいものに対して, 自分で折り合いをつける。b. 「尊重」: 違いを認め, 尊重する。(4) 「違いの無効化」: 衝突を無駄な消耗としたり, 諦めたり, 流されることによってやり過ごし, 違いの影響力を無効化する。(5) 「違いの内面化」: 違いを咀嚼して吸収したり, 自己の枠組みを捉え直し, 転換したりする。複数の文化的枠組みを往来する自己を受け入れる。(6) 「無所属感」: 無条件に帰属意識を持てる集団がなく, 所属しないという感覚を強くもつ。(7) 「憧れ」: 違いへの憧れと劣等感が表裏一体となった気持ちをもつ (表1を参照)。

山本 (2014) による異文化感受性尺度の因子の抽出は, Hammer & Bennett (1998) の認知とは異なることが明らかにされた。本研究では, 日本の観点からその適切性が検証された山本 (2014)

による異文化感受性尺度を用いる。その他, 異文化感受性に関して日本人を対象とした研究に, 武田 (2020) がある。武田 (2020) は, 日本人留学生を対象として, 留学経験を要因とし, その前後で異文化感受性の発達の変化を面接法と質問紙 (山本, 2014に基づく) によって検証した結果, 留学前と留学後には, 異文化感受性のいずれの発達尺度にも有意な影響は認められなかった。統計的データの結果が得られなかった一方, インタビューによる質的調査では, 異文化に対する個人の態度の特性が示されていた。異文化受容態度とそれに関連する要因を, 日本人中学生を対象に調査した潘・義永 (2014) では, 異文化受容態度と学習意欲関心および異文化受容態度と異文化接触経験との間に正の相関が確認された。また, 日本人中学生の異文化受容の性差に関して, 影響を与える変数に「海外経験」, 「外国人の知人」, 「メディアへの関心」, 「国際理解教育経験」, 「外国語への関心」, 「外国語の得意さ」を設定して調査を行った結果, 「海外経験」や「メディアへの関心」では性別による有意差がない一方で, 「国際理解教育を受けた経験」, 「外国語への関心」, 「外国語の得意さ」では女子の平均値が男子よりも有意に高いという結果が示された。本研究では, 潘・義永 (2014) を参考とし, 大学生における知識獲得と体験を異文化感受性の要因として検討する。

3. 方法

(1) 調査参加者

日本に在住する大学生91名が参加した。全員が20代で, 外国語および異文化理解に関連する授業の履修者であった。91名のうち, 調査同意書に同意し, すべての質問項目に回答が得られた85名のデータを調査で用いた。

(2) 材料

a) 異文化感受性調査, b) 異文化の知識・体験に関する調査, c) フェイスシートを用いた。

a) 異文化感受性調査

山本 (2014) によって検証された異文化感受性尺度のうち, 探索的因子分析で.35以上の因子負荷量を示した57項目を用いて質問紙を作成した。

表1 異文化感受性調査の質問項目例 (2014 山本より引用)

違いの克服	曖昧化 全6項目	見方ややり方がお互いに違っていたとしても、自分と相手は同じと考える方がうまくいく 国単位で見て、その集団に特徴的な行動パターンや考え方の傾向があるというのは間違いである 基準が異なることが原因でトラブルが生じて時(時間)が解決してくれる(他3項目)
	積極性 全8項目	外国人と関わるときには、通常の場合よりもっと何度も質問して理解しようとする 見方ややり方が違う人たちと深く関わった結果、その見方や、やり方を実践できるようになった経験がある。 価値観や行動の基準のことで相手との違いに直面したとき、わくわくする(他5項目)
違いへの不関与	拒絶 全7項目	相手の行動や発言が自分と違って理解できないと、イライラしてしまう なじみのない言葉づかいで接してくる相手だと、引いてしまう 価値観や行動の基準に自分と違うところがある場合、可能であればつきあいたくない(他6項目)
	逃避 全5項目	価値観や行動の基準のことで相手との違いに直面したら、どうでもいいやと投げやりになる 価値観や背景が異なる相手が大勢いる中にいたとして、その状況に注意・関心を向けなくてよい 価値観や基準のことで相手との違いに直面しても、理解したいと思わない(他2項目)
違いの容認	譲歩 全6項目	価値観や行動の基準のことで相手との違いに直面したとき、そういうものだと自分に言い聞かせる 価値観や行動の基準が異なることが原因で相手とぶつかりあった時、やれやれと思いつつも許容する 価値観や行動の基準が異なることが原因で生じるトラブルから、多くのことを学ぶことができる(他3項目)
	尊敬 全4項目	取り入れて実践するまではいかないが、相手の見方ややり方がどう違っているのか認識し、それを尊重する 価値観や行動の基準が異なることが原因で生じるトラブルから、多くのことを学ぶことができる 価値観や行動の基準において違いがあることで、これからは互いに衝突するかもしれないが、その違いは失わずに持っていて欲しい(他1項目)
違いの内面化	全8項目	見方ややり方が違う人に触れると、どんな所が違い、どんな共通点があるのかきちんとわかりたい 見方ややり方が違う相手に触れて、自分の固定観念が崩された経験をしたことがある 価値観や行動の基準が異なる相手とぶつかりあう苦勞を嫌がらずに、そこから得られる新しい発見や気づきを重視する(他5項目)
違いの無効化	全8項目	価値観や行動の基準に自分と違うところがあったら、相手の良いところだけを見て、嫌なところは見ないようにする 価値観や行動の基準のことで違いに直面した時、仕方がないとあきらめる 価値観や行動の基準のことで相手との違いに直面しても、適当に受け流す(他5項目)
無所属感	全3項目	「〇〇に所属する」・「〇〇の人」・「〇〇出身」・「〇〇人」等で表せるような集団について、自分はどこの集団にも完全に属していないという感覚がある 自分はどこの集団にも所属していない感覚があるため、根無し草のような不安定さを感じる どこの集団に身を置いても、完全に一体化して気楽に無意識でいることができず、客観的な視点で眺めてしまう
違いへの憧れ	全2項目	自分との違いを感じるが、それがうらやましかったり、憧れを感じたりもする 相手の人たちのものの見方や、やり方の方が優れていると感じることが多い

57項目の表示順序は、ランダム化された。回答は「そう思わない」、「あまりそう思わない」、「どちらともいえない」、「ややそう思う」、「そう思う」の5件法を用いた（表1を参照）。

b) 異文化に関する知識・体験に関する調査

異文化に関する知識・体験を調査するために潘・義永（2014）を参考とし、質問紙を作成した。質問項目は、① 異文化理解に関する講義の受講経験の程度（異文化理解学習）、② 参加者の現在の外国語レベル（外国語レベル）、③ 外国人との接触機会の程度（接触機会）、④ 海外滞在経験の程度（海外経験）、⑤ 異文化力理解への意欲の程度（異文化理解意欲）の5項目であった。回答は「あてはまる」、「ややあてはまる」、「どちらともいえない」、「ややあてはまらない」、「あてはまらない」の5件法を用いた。

c) フェイスシート

異文化に関する知識・体験に関する調査に関して補足的な情報を得るために、① 学生の専攻、性別、② 過去に受講した異文化理解に関連する講義数、③ 海外滞在の有無とその場所、期間、④ 外国人の知人・友人の有無とその国籍、⑤ 外国語検定試験の受験経験とレベルについて質問項目を作成した。

(3) 手続き

小集団形式でフェイスシート、異文化感受性調査、異文化に関する知識・体験に関する調査の順

で行った。各シートを対面、あるいはオンライン上で呈示し、回答を記述するよう求めた。

(4) 分析方法

異文化感受性調査は因子ごとにCronbachの α 係数を算出した。 α が.07に満たない因子に関しては、項目内相関が.30以下のものを除外し、再度 α 係数を算出した。Had Version17.10を用いた。第一因子「違いの克服」、第二因子「違いへの不関与」、第三因子「違いの容認」、第四因子「違いの内面化」、第五因子「違いの無効化」、第六因子「無所属」、第七因子「憧れ」であった。その後、「異文化理解学習」、「外国語レベル」、「外国人との接触機会」、「海外経験」、「異文化理解意欲」を説明変数とし、「違いの克服」、「不関与」、「容認」、「内面化」、「無効化」、「無所属感」、「憧れ」を目的変数として重回帰分析を行った。相関分析と重回帰分析（SPSS Statistics 23）の結果によってパス図を構成し、最終的に共分散構造分析（IBM SPSS AMOS）により、異文化間感受性の7因子とそれらと関連があると予測される変数、「異文化理解学習」、「外国語レベル」、「接触機会」、「海外経験」、「異文化理解意欲」との因果関係を検証した。

4. 結果

4.1 相関分析の結果

異文化感受性の変数、違いの「克服」、「不関

表2 異文化感受性の各変数と要因変数との相関

	異文化理解学習	外国語レベル	接触機会	海外経験	異文化理解意欲
克服	.21	.24*	.26*	.00	.44**
不関与	-.12	-.02	.01	-.26*	-.30
容認	-.03	.06	.07	-.23	.10
内面化	.06	.01	-.20	-.16	.13
無効化	.06	.07	.12	-.22*	-.29**
無所属	-.16	-.14	-.21	-.10	-.01
憧れ	-.02	.01	-.08	-.11	.33**

克服＝違いの克服、不関与＝違いへの不関与、容認＝違いの容認、内面化＝違いの内面化、無効化＝違いの無効化、憧れ＝違いへの憧れ。

表3 異文化感受性「違いの克服」を目的変数とする重回帰分析の結果

標準偏回帰係数 (β)					重相関係数 (R)	決定係数 (R^2)
異文化理解学習	外国語レベル	接触機会	海外経験	異文化理解意欲		
.16	.23*	.12	-.07	.46**	.59	.34**
* $p < .05$. ** $p < .01$.						

表4 異文化感受性「違いへの不関与」を目的変数とする重回帰分析の結果

標準偏回帰係数 (β)					重相関係数 (R)	決定係数 (R^2)
異文化理解学習	外国語レベル	接触機会	海外経験	異文化理解意欲		
-.09	-.04	.90	-.19	-.31**	.39	.15*
* $p < .05$. ** $p < .01$.						

表5 異文化感受性「違いの容認」を目的変数とする重回帰分析の結果

標準偏回帰係数 (β)					重相関係数 (R)	決定係数 (R^2)
異文化理解学習	外国語レベル	接触機会	海外経験	異文化理解意欲		
-.07	.02	.14	-.30**	.21*	.39	.15*
* $p < .05$. ** $p < .01$.						

表6 異文化感受性「違いの内面化」を目的変数とする重回帰分析の結果

標準偏回帰係数 (β)					重相関係数 (R)	決定係数 (R^2)
異文化理解学習	外国語レベル	接触機会	海外経験	異文化理解意欲		
-.02	.02	.15	-.12	-.12	.36	.13*
* $p < .05$. ** $p < .01$.						

表7 異文化感受性「違いの無効化」を目的変数とする重回帰分析の結果

標準偏回帰係数 (β)					重相関係数 (R)	決定係数 (R^2)
異文化理解学習	外国語レベル	接触機会	海外経験	異文化理解意欲		
.16	.02	.19	-.35**	-.23*	.43	.19**
* $p < .05$. ** $p < .01$.						

表8 異文化感受性「無所属」を目的変数とする重回帰分析の結果

標準偏回帰係数 (β)					重相関係数 (R)	決定係数 (R^2)
異文化理解学習	外国語レベル	接触機会	海外経験	異文化理解意欲		
.00	.01	.16	-.35*	.22	.42	.18**
* $p < .05$. ** $p < .01$.						

表9 異文化感受性「違いへの憧れ」を目的変数とする重回帰分析の結果

標準偏回帰係数 (β)					重相関係数 (R)	決定係数 (R^2)
異文化理解学習	外国語レベル	接触機会	海外経験	異文化理解意欲		
.00	.01	.15	-.36*	-.17	.40	.16*
* $p < .05$. ** $p < .01$.						

与]、「容認」、「内面化」、「無効化」、「無所属」、「憧れ」と要因変数である「異文化理解学習」、「外国語レベル」、「外国人との接触機会」、「海外経験」、「異文化理解意欲」との関連を検証するためにPearsonの積率相関係数を算出した。結果を表2に示す。「克服」と「異文化理解意欲」との間に中程度の正の相関がみられ($r = .44, p < .01$)、「克服」と「外国語レベル」、「接触機会」の間に弱い正の相関がみられた($r = .24, p < .05$; $r = .26, p < .05$)。「不関与」と「海外経験」の間に弱い負の相関がみられ($r = -.26, p < .01$)、「無効化」と「海外経験」、「異文化理解意欲」の間に弱い負の相関がみられた($r = -.22, p < .01$; $r = -.29, p < .01$)。また、「憧れ」と「異文化理解意欲」の間に弱い正の相関がみられた($r = .33, p < .01$)。

4.2 重回帰分析の結果

異文化感受性各因子の要因として予測される、「異文化理解学習」、「外国語レベル」、「接触機会」、「海外経験」、「異文化理解意欲」を説明変数とし、「違いの克服」、「不関与」、「容認」、「内面化」、「無効化」、「無所属」、「憧れ」を目的変数として重回帰分析を行った。結果を表3、表4、表5、表6、表7、表8、表9に示す。

「克服」を目的変数とする重回帰分析の決定係数(重決定)は $R^2 = .34$ であり、低めではあるが有意であることから、重回帰モデルの適合度は認められた。「異文化理解学習」、「外国語レベル」、「接触機会」、「海外経験」、「異文化理解意欲」で構成される重回帰モデルは、異文化感受性「克服」における変動を約34%予測することが示された。また、「異文化理解意欲」と「外国語レベル」の標準偏回帰係数(β)が「克服」の予測にそれぞれ有意に寄与することもわかった($\beta = .46, t = 5.00, p = .01$; $\beta = .23, t = 2.36, p = .05$)。異文化感受性における他の4つの因子を目的変数とした重回帰モデルは、決定係数(R^2)はすべて有意であるものの、.20以下の低い結果となり(「不関与」は $R^2 = .15$ 、「容認」は $R^2 = .15$ 、「内面化」は $R^2 = .13$ 、「無効化」は $R^2 = .19$ 、「無所属」は $R^2 = .18$ 、「憧れ」は $R^2 = .16$)、これらの重回帰

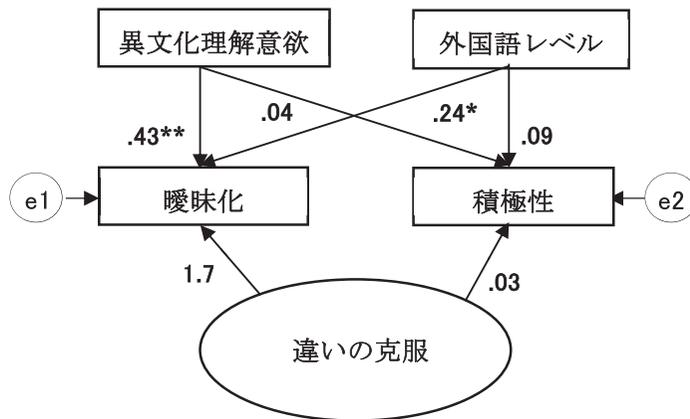
モデルの当てはまりは十分とは言えない結果となった。従って、構造方程式モデルには、決定係数(R^2)が.30以上であった「克服」との因果関係を推測する変数のみで構成する。

4.3 共分散構造分析の結果

相関分析と重回帰分析の結果により、異文化感受性の7つの因子のうち、「克服」の因果関係を説明する構造方程式モデルを構成した。「克服」、「外国語レベル」、「異文化理解意欲」を観測変数としてパス解析を行った。その結果、モデルの適合度は、 $p > .05$, $\chi^2(1) = .04$, CFI = 1.00, RMSEA = .00となり、十分な当てはまりを示した。そこで、さらに「違いの克服」に含まれる「曖昧化」、「積極性」と「外国語レベル」、「異文化理解意欲」それぞれの因果関係を求めた。「違いの克服」を構成概念とし、「曖昧化」と「積極性」、「外国語レベル」、「異文化理解意欲」を観測変数として再度、構造方程式モデルを構成した。その結果、 $p > .05$, $\chi^2(1) = .04$, CFI = 1.00, RMSEA = .00となり、こちらも十分な適合度を示した。パス図を図2に示す。標準化推定値に有意な結果が得られたのは、「異文化理解意欲」から「曖昧化」、「外国語レベル」から「曖昧化」へのパスであった。「曖昧化」への寄与の強さは、「異文化理解意欲」から「曖昧化」への($\beta = .43$)の方が、「外国語レベル」から「曖昧化」に対して($\beta = .24$)より強かった。

5. 考察

山本(2014)による異文化感受性尺度で抽出された7つの因子、「違いの克服」、「違いへの不関与」、「違いの容認」、「違いの内面化」、「違いの無効化」、「無所属感」、「違いへの憧れ」とその関連要因として設定した「異文化理解学習」、「外国語レベル」、「接触機会」、「海外体験」、「異文化理解意欲」のうち、有意な関連を示したのは、「違いの克服」と「異文化理解意欲」および「外国語レベル」のみであった。上記の構造方程式モデルのパス解析の結果により、異文化理解への意欲が促進されること、また外国語を上達させることが、「違いへの克服」に含まれる「曖昧化」、つまり異



** $p < .01$. ** $p < .001$.

図2 違いの克服とそれに関わる要因との因果関係

文化への違いを意識しないことで境界線を曖昧にし、違いへの構えを緩める感受性に影響を与えることが示唆された。「異文化理解意欲」から「曖昧化」への方が、「外国語レベル」から「曖昧化」に対しての寄与より強かったことは、外国語のレベルという個人のもつ知識や能力よりも、異文化を理解したいという意欲の方が「違いの克服」に影響を及ぼすことが示された。異文化感受性の「曖昧化」は異文化コミュニケーションにおける自己中心的世界観寄りの段階であり、これは自己中心的世界観から文化相対的な世界観、すなわち異文化への受容や適応への移行過程とされている (Hammer, 2011; 山本, 2014)。また「曖昧化」は人間の共通性、普遍性に注目する感受性であるが、相手との違いを些細なものとし、違いへの恐怖を緩和させる「違いの最小化」との関連性が高いことが指摘されている。異文化を理解したいという意欲や、外国語レベルを向上させることが、違いへの差異を大きく捉えすぎないことに繋がっていると解釈できる。

他方、「違いの克服」の中の「積極性」に関しては、「異文化理解意欲」と「外国語レベル」ともに、有意な関連が認められなかった。このことから、本調査の対象者である日本人大学生にとっては、異文化理解への意欲促進や外国語をレベルアップさせることは、異文化への「違い」に気づ

き、能動的に乗り越えようとする段階への影響にまでは至らず、「違い」を一般化し、認識しないことで異文化を容認し、違いを際立たせまいとする、より静的な段階への影響に留まっていることが窺える。しかし、そのような態度は、先述したように異文化理解の「受容」や「適応」への移行期間と捉えるならば、発達途上の位置にあり、肯定的に捉えることができる。

なお、異文化感受性の各変数と要因変数との相関 (表2参照) に関して、「不関与」と「海外経験」の間に有意な弱い負の相関がみられた。「違いへの不関与」は違いを拒絶して接触を回避する「拒絶」と、違いに直面した場合に無関心であることによって距離を置く「逃避」を含む因子であるが、海外での滞在経験が多くあるほど違いを拒絶したり、違いに無関心になることで逃避するという感受性が低くなることが示された。海外体験を多くもつということは、多くの場合、異文化へ関心を持ち、違いの中に身を置く覚悟をもって実現する行為であるため、これは説明力のある結果であるといえるだろう。また、「無効化」と「海外経験」、「異文化理解意欲」の間にも有意な弱い負の相関がみられた。このことから、海外経験が多く、異文化理解への意欲が高いほど、衝突を無駄な消耗としたり、諦めたり、流されることによってやり過ごし、違いの影響力をなくそうとする感受性が低く

ことなることが示された。さらに、「憧れ」と「異文化理解意欲」の間に弱い正の相関がみられ、異文化理解への意欲が高いほど違いへの憧れが強いことが認められた。

本調査では、7つの各因子に対してそれらを予測する要因5つの相関が全体的に低い結果となったが、これは、関わる要因がより多様である可能性があり、本研究で設定した5つの要因以外が関わっていることが推察される。他の要因についての検証が必要であろう。また、重回帰分析の結果により、構造方程式モデルは、異文化感受性の因子のうち、「違いへの克服」に関わる要因二つ（「外国語レベル」、「異文化理解意欲」）のみで構成する結果となった。本研究では、異文化感受性7つの因子すべてに対して、5つの関連要因を統一して検証したが、異文化感受性におけるその他の6つの因子、「違いへの不関与」、「違いの容認」、「違いの内面化」、「違いの無効化」、「無所属感」、「違いへの憧れ」に対しては、関わる要因がそれぞれ異なる可能性があることも検討すべきであろう。

異文化感受性の発達段階の観点から観察すると、相関分析、重回帰分析、共分散分析による結果が得られたのは、「不関与」、「無効化」、「違いの克服」といった発達の中段階以下であり、最高位の「内面化」はいずれの分析においても結果がでなかった。このことは、今回の参加者の特性を示すものであるか、質問項目の理解や解釈による影響、あるいは、サンプリング数の影響であるか等、さらなる検証が必要であろう。

6. 今後の課題

本調査では、国レベルでの異文化理解に焦点を当てたが、異文化の文化カテゴリーには、地域、専門、年代なども含まれることを考えると、それらから導かれる要素が影響している可能性も考慮する必要があると思われる。また、コミュニケーションツールにも着目し、デジタル世代がSNSなどでのコミュニケーションをどのように位置づけ、体得しているか、それがどのような異文化交流要因に関連しているのかも注目していきたい。本研究の結果を踏まえつつ、既存の異文化間理解

における理論を基盤に、新たなコミュニケーション媒体からの影響と異文化感受性発達モデルとの関連性を視野に入れ、今後の課題としたい。

引用・参考文献

- 安達 理恵 (2008). 日本人の異文化受容態度にみられる傾向—地方都市での年代別・国別態度調査より—名古屋外国語大学外国語学部紀要 (35), 153-173.
- Bennett, M. J. (1986). Towards ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity. In R. M. Paige (Ed.) *Cross-cultural orientation: New conceptualizations and applications* 27-70. Lanham MD: University Press.
- Chen, G., (1997). A review of the concept of intercultural sensitivity. *Biennial convention of the Pacific and Asian communication association*, 2-14.
- 清水裕士・村山 綾・大坊郁夫 (2006). 集団コミュニケーションにおける相互依存性の分析 (1) コミュニケーションデータへの階層的データ分析の適用 電子情報通信学会技術研究報告. HCS, ヒューマンコミュニケーション基礎 106 (146), 1-6.
- 鈴木 ゆみ・齊藤 誠一 (2016). 異文化間感受性尺度日本語版作成の試み (Development of Intercultural Sensitivity scale in Japanese) 神戸大学大学院人間発達環境学研究所研究紀要No.9 (2), 39-44.
- 武田礼子 (2020). 日本人留学生の異文化感受性の変容 成城大学共通教育論集 (12), 1-27.
- 西田ひろ子 (編) (2000). 異文化間コミュニケーション入門 創元社
- 潘 英峰・義永美央子 (2014). 日本人中学生の異文化受容態度とその関連要因—米国・中国との比較から—異文化間教育 40 (0), 138-149.
- Hammer, M. R. (2011). Additional cross-cultural validity testing of the Intercultural Development Inventory. *International journal of Intercultural Relations* 35, 474-487.
- Hammer, M. R. & Bennett, M. J. (1998). *The Intercultural Development Inventory: Manual*. Portland, OR: *Intercultural Communication Institute*.
- 森 康成 (2021). 文化の衝突事例とその解決方法からの異文化教育への示唆: 英語科教員志望者の見た事例より 中国地区英語教育学会誌 (51), 51-63.
- 山本志都 (2014). 文化的差異の経験の認知: 異文化感受性発達モデルに基づく日本的観点からの記述 多文化関係学 11, 67-86.
- 山本志都・丹野大 (2002). 異文化感受性発達尺度 (The Intercultural Development Inventory) の日本人に対する適用性の検討: 日本語版作成を視野に入れて 青森公立大学紀要7 (2), 24.

〈修士論文要旨〉

小学校音楽教員のバーンアウトと心理的資本に関する研究
— 四川省における実態調査に基づいて —

音楽学専攻 音楽教育学分野 施 賚丁 (2021年9月修了)

本研究の目的は、中国の小学校音楽教員のメンタルヘルスの状況を把握し、その課題と自己成長へつながら解決策を探っていくことである。

中国の学校教育において、教員のメンタルヘルスに関する問題は、近年、増加傾向を示し、切迫した課題の一つとなっている。教員が心身ともに健康でなければ生徒への対応や授業の質の低下が生じるだけでなく、教育活動の停滞の焦慮や自己嫌悪感を引き起こし、更なる疲弊を生じさせるからである。このような悪循環に陥っている教員も少なくなく、メンタルヘルスの悪化による教育能力の低下が生徒に及ぼす影響は甚だ大きい。

音楽教員のストレスは主に社会、学校と自分の3つの側面に起因するとされる(馬雅菊, 2005)。中国の小学校では、若手の教員によって現場が構成される傾向があり、音楽教科においても若手が教育を担っていることが多いが、生徒の不登校やいじめ、学級崩壊、保護者の要望の増大、教員の評価システムの導入、学内での人間関係など、学校が抱える問題は山積みであり、教員の心の問題も深刻化している。また慣例的に、生徒指導・管理業務は主に音楽教員の任務となっている。このため、他教科の教員に比べ、精神的にも時間的にも非常に忙しいという声がよく聞かれる。これは、自身の音楽的能力の向上を望む若手教員にとって厳しい現実であり、任務を遂行する上でのストレスの一つとして挙げられている。

他方、音楽という教科自身のもつ特殊性が教員のメンタルヘルスに好影響を及ぼしている側面もある。音楽教育の実践には表現活動のもつ精神活動が根底にあり、身体的行動(演奏実技)を伴うものであるからである。さらに音楽活動が協働を主体とすることから、多様なかたちでのコミュニケーションが授業内に存在する。このような環境

要因を踏まえると、音楽教員のメンタルヘルスと自己成長への課題は、知識の修得を中心とする教科や教育組織全体の課題に当てはめて考えることだけでは不十分である。しかしながら、音楽教員に焦点をあてた研究はまだ少なく、実情や問題点を正しく捉えることが難しい。メンタルヘルスの中でも、とりわけ、中国内の音楽教員のバーンアウトに関する研究はほとんどない。

そのため、本研究は音楽教員のメンタルヘルスに関する基礎研究の一つとして、「バーンアウト」と「心理的資本」という、教員のメンタルヘルスに大きく関わりとされる二つの概念に着目し、音楽教員の実際のメンタルヘルスの状況調査を試みたものであり、小学校の音楽教員の心理的資本とバーンアウトとの関連について、探索的研究をおこなった。

本論は文献的研究とアンケート調査による検証的研究の二部から成り、4章から構成される。第1章の序論では、本研究の背景と目的および研究方法について述べた。第2章では、本論の実証的研究の理論的基礎となる「心理的資本」と「バーンアウト」について、その概念および関連研究を概観し、そこから得られた知見と問題の整理をおこなった。そして本論で扱う研究の立場と理論的根拠を明らかにした。

「心理的資本」とは心理学の中で使用される概念であり、この概念は個人のポジティブな心理状態を表し、Hope, Efficacy, Resiliency, Optimismという4つの特徴を持つ。また「バーンアウト」(燃え尽き症候群)とは、看護師、教員などヒューマンサービス職のストレスで、燃えつきたのかのように働かなくなる、または働く意欲がなくなる現象のことである。

心理的資本とバーンアウトとの関係に対する

多くの実証研究において、心理的資本とバーンアウトとの仲介効果が検討されている（陳婉他, 2014; 唐晨他, 2014）。一部の研究者は異なった結論に至っているものの、尺度を用いた数量的研究において、心理的資本得点の高さとバーンアウト得点の高さには負の関連が見られており、本論でもこの前提にたって考察を進めている。

第3章は、前章の理論にもとづく調査のまとめである。小学校の音楽教員に特化した研究は現時点ではないため、四川省の小学校音楽教員を対象にした検証的調査をおこなった。本調査では、「心理的資本尺度 (PCQ-24)」と「教員用バーンアウト尺度 (MBI-ES)」という二つの尺度を用いた。小学校音楽教員の個人属性に関する調査は、心理的資本、バーンアウトそれぞれに様々な程度の影響を及ぼしていることが示された。バーンアウトと<卒業大学種>、<勤務学校>には、それぞれ有意差が認められ、また心理的資本と<性別>、<最終学歴>、<卒業大学種>、<勤務学校種>にも、各々有意差が認められた。他方、心理的資本の調査の結果からは、小学校音楽教員の「心理的資本」平均得点と各因子の平均得点はすべて4.0以上が示され、小学校音楽教員の心理的資本が比較的高いレベルにあることを示した。また「バーンアウト」の平均得点は比較的低く、バーンアウトになる傾向要因は少なく見えるが、個人的達成感の低下因子の平均値は他の因子より高く、個人的達成感の低さは注目し得る結果となった。これらの相関分析の結果、「心理的資本」は「バーンアウト」に対して負の影響を示し、理論との結果は一致がみられた。心理的資本が高い

ほど、バーンアウトが減少することを示唆している。

本調査の結果からは、①対象となった四川省の小学校音楽教員は、全体的に比較的高いレベルの心理的資本を持ち、バーンアウトの傾向はあまりみられないこと。②心理的資本が健康的な心理の確立、自身の専門的な音楽能力開発の促進、指導力改善、のための重要なリソースとして大きな役割を果たしていること。③音楽活動そのものが音楽教員のメンタルヘルスに影響を与え、バーンアウトを防いでいる要因である可能性が高いこと。他方、④学歴等の属性によって心理的資本の高さが左右される傾向が顕著であることが明らかになった。

第4章では小学校音楽教員においても、心理的資本を開発・構築することで、教員のバーンアウトを防ぎ、教育活動の停滞の軽減、合理的な仕事目標の設定、専門的音楽・教育能力の継続的向上等が期待できることを示し、展望として、既存の音楽教員養成コースへの心理的資本の概念の導入を示して総括とした。

音楽教員は自身の楽観性や音楽の非日常的な性質を利用して、無意識のうちに肯定的な方法で自分に手掛かりを与えているものと考えられる。これらが常に自己強化へのサポートとなり、情緒的消耗感因子、脱人格化などの否定的な感情の経験が軽減されている可能性が高い。音楽教育の特殊性からもたらされる好影響が検証されたともいえる。今後の課題は、心理的資本そのものに関するさらに詳細な検証や追跡調査の実施、心理的資本への介入研究である。

主要参考文献

- Byrne, B. M. (1999) The Maslach Burnout Inventory Testing for Factorial Validity and Invariance across Elementary Intermediate and Secondary Teacher. *Journal of Occupational and Organizational Psychology*, pp.197-212
- Luthans, F. (2012) Psychological Capital: Implications for HRD, Retrospective Analysis, and Future Directions. *Human Resource Development Quarterly*, 23, pp.1-8
- 陳婉, 尚鶴韻, 曾科, 劉国雲. (2014) 「ソーシャルワーカーの心理的資本が組織的支援の認識とバーンアウトの関係を媒介する役割について」『中国健康心理学雑誌』2014 (7), pp.1063-1064
- 樊東衡 (2019) 「音楽教員バーンアウトの現状調査」湖南師範大学
- 金燕 (2013) 「中学校の音楽教師のバーンアウトの現状に関する研究」『科学の世界』2013 (3), p.286
- 馬雅菊 (2005) 「中学校教員のバーンアウトの現状と関連要因に関する研究」陝西師範大学
- 唐晨, 毛晋平, 譚美金. (2014) 「学校組織風土と教師のバーンアウトの関係: 心理的資本の調整役」『中国健康心理学雑誌』2014 (5), pp.702-705

執筆者紹介 (掲載順)

岡野 泰子	教授 (臨床心理学)
佐々木 悠	准教授 (宗教音楽学、パイプオルガン)
フランシスクス・プルハスタント	専任講師 (宗教学、社会学)
三村 真弓	教授 (音楽教育学)
魚住 恵	講師 (ピアノ)
鹿取 裕美子	付属音楽園講師 (ピアノ)
小松 葉子	教授 (生徒指導研究)
壬生 千恵子	教授 (アートマネジメント、応用音楽学、音楽教育学)
前田 由樹	准教授 (日本語教育学)
カーク 美佳	講師 (英語教育、言語学)

編集委員 (50音順)

岡 田 陽 子
川 上 統
佐々木 悠
田 中 晴 子
中 谷 政 文
馬 場 有 里 子 (委員長)
藤 尾 か の 子
前 田 由 樹
壬 生 千 恵 子 (副委員長)

エリザベト音楽大学 研究紀要 XLII 非売品

Elisabeth University of Music
RESEARCH BULLETIN XLII

2022年3月1日 発行

Date of Issue: March 1, 2022

編 集	エリザベト音楽大学研究紀要委員会
発 行	エリザベト音楽大学 広島市中区鞆町4番15号 〒730-0016 Elisabeth University of Music 4-15 Noborichou Nakaku Hiroshima 730-0016 Japan
印刷所	株式会社 有 文 社 広島市中区光南3丁目5番6号 〒730-0825