

研 究 紀 要

RESEARCH BULLETIN

XXXVII

エリザベト音楽大学

Elisabeth University of Music

2017

目 次

全面的セリー主義音楽におけるセリー組織外の要素の知覚への影響について

— シュトックハウゼンの《*Kreuzspiel*》とブーレーズの《*Structures Ia*》を中心に —

..... 丸 山 千 鶴 1

* * *

1980年代以降のセミオロジーにおけるリズム論の変遷

— 『グレゴリオ聖歌学論集 *Beiträge zur Gregorianik*』の論考を中心に —

..... 佐 々 木 悠15

* * *

思考ツールとピア・サポートを活用した生活科と総合的な学習の時間の取組

..... 竹 信 ひ と み27

* * *

光の静寂（しじま）の中で ～ヴィブラフォンのための～（2015）

..... 菊 池 幸 夫41

* * *

修士論文要旨..... 49

CONTENTS

The Effect of Non-serial Elements on the Perception of Totally Serialized Music:

Focusing on Stockhausen's *Kreuzspiel* and Boulez' *Structures Ia*

.....Chizuru Maruyama..... 1

* * *

Plain Chant's Rhythm from a Viewpoint of Semiology after 1980's,

with References to *Beiträge zur Gregorianik*

.....Yu Sasaki..... 15

* * *

The Examinees in the Class of Living Environment Studies and the Period for Integrated Studies

Using Thinking Tools and Peer Support

.....Hitomi Takenobu..... 27

* * *

In Silence of Light for vibraphone (2015)

.....Yukio Kikuchi..... 41

* * *

Summaries of Master's Theses 49

全面的セリー主義音楽におけるセリー組織外の要素の知覚への影響について － シュトックハウゼンの《*Kreuzspiel*》とブーレーズの《*Structures Ia*》を中心に －

丸 山 千 鶴

(2016 年 9 月 1 日受理)

The Effect of Non-serial Elements on the Perception of Totally Serialized Music:
Focusing on Stockhausen's *Kreuzspiel* and Boulez' *Structures Ia*

Chizuru Maruyama

This paper investigates the relations between the aurally perceivable structures and systematic compositional methods in totally serialized music. As a case study, this paper will deal with two representative works of total serialism: Karlheinz Stockhausen's *Kreuzspiel* and Pierre Boulez' *Structures Ia*.

The main point of focus within this research is on the non-serial elements of the music. While the parameters not directly associated with serial techniques are easily overlooked in the study of such music, they are nonetheless prominent elements in serial compositions, and thus have a great influence on the acoustic phenomena.

The parameters defined as outside of the serial systems in this paper are the register, and density of sound. In *Kreuzspiel* and *Structures Ia*, the application of these parameters was arbitrary and not related to the serial structuring of the composition. In this paper, a clarification of the arbitrary treatment of the parameters is made, after which the relation between the usage of such non-serial elements and the aurally perceivable structures is discussed.

序. セリー音楽における作曲上の組織と 音楽の知覚について

全面的セリー主義音楽は、あらゆるパラメータをセリー的に組織化した音楽である。しかし、徹底的に組織化されていても、結果としての響きは非常に複雑なため、そのセリー組織を聴き取することはできない¹⁾。また、全面的セリー主義音楽は、あらゆる伝統的な構造形成要素を排除する意図のもとに作られており²⁾、それが我々にとってますますセリー音楽の聴取を困難にさせている。

18, 19世紀の音楽では、作曲方法論上の構造は、聴き手の構造的聴取と一致することを前提としていた。しかし、全面的セリー主義音楽では、

セリー組織構造は知覚が難しいため、両者は必ずしも一致しない。つまり、全面的セリー主義音楽では、結果としての音楽の聴取は、作曲上の意図や方法とは別の視点が必要になるのではないだろうか。

そこで、本研究では、全面的セリー主義音楽を、あえて、西欧近代文化の中で、我々の慣習となっている音楽の聴取の仕方、すなわち、水平の関係、垂直の関係、リズム、テクスチャーなどを基に聴くという方法で聴いてみる。我々の耳は、このような文化的に制度化された聴取方法に慣れており、セリー音楽を聴く際にも、この聴取モードの外に立つことは困難であると考えからである。

ところで、セリー音楽の作曲方法論の研究にお

いては、当然、セリー組織に焦点が当てられるが、全面的セリー主義音楽であっても、セリーの組織化の対象とされていない要素が存在することが、分析から明らかになっている。そのような要素は、セリー組織に関わっていないため、殆ど注目されることのない要素だが、それらの中には、作曲者によって、セリー的ではないにせよ、恣意的な操作をされているものもある。このようなセリー組織外の要素の取り扱い方は、結果としての作品において知覚される音楽現象に、違いをもたらすのだろうか。

この観点に立ち、本発表では、全面的セリー主義音楽の初期の代表的な作品である、シュトックハウゼンの《Kreuzspiel》(1951)とブーレーズの《Structures Ia》(1951-52)を中心に上げ、セリー組織に属さない要素に焦点を当てて、その取り扱い方と知覚される音楽現象との係りについて考察する。

《Kreuzspiel》はオーボエとバス・クラリネットとピアノと打楽器によって編成されており、3つの部分からなっている。各部分の前後には序奏、間奏、コーダがある(序奏、第1部分、間奏1、第2部分、間奏2、第3部分、コーダ)。《Structures Ia》は2台のピアノのための作品であり、aやbに分かれたものも含めて、14のセクションからなる(セクション1, 2a, 2b, 2c, 3, 4a, 4b, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11)³⁾。

1. セリー組織に属さないパラメータ

《Kreuzspiel》と《Structures Ia》において、セリー組織に属さないパラメータを挙げていく前に、まず、それぞれの曲において、セリー化の対象とされているパラメータを示しておく(表1)。

《Kreuzspiel》	《Structures Ia》
音高 音価 強度	音高 音価 強度 アタック

【表1】セリー化の対象とされているパラメータ

これらのパラメータは、全てセリー化され、組織的に扱われている。その一方で、これら以外のパラメータは、セリー組織に属さない要素にな

る。それには、次のようなパラメータが挙げられる(表2)。

《Kreuzspiel》	《Structures Ia》
音域 密度 休符 アタック 音色	音域 密度 休符

【表2】セリー化の対象とされていないパラメータ

これらのパラメータのうち、《Kreuzspiel》の中にアタックとあるが、《Kreuzspiel》では、いくつかのスタッカートとsfzといったアタックの区別のみが使用されており、他にアタック記号は見られない⁴⁾。また、《Kreuzspiel》での音色とは、楽器の種類のことだが、その配置の仕方は、音域の操作と不可分の関係にある。このような理由から、本研究では、《Kreuzspiel》におけるアタックと音色というパラメータについては、考察の対象から除く。

2. セリー組織に属さない要素の取り扱い方と、知覚される音楽現象

どちらの作品においても、音域、密度、休符は、セリー組織に属していない要素である。しかし、これらの要素は、セリー的ではないものの、作曲者によって、恣意的に操作されている。次の表は、これを簡単にまとめたものである。

《Kreuzspiel》

セリー組織に属さない要素	作曲者による恣意的な操作
音域	・音域の空間的分布 ・同音の音域保持
密度	・セリーの重複 ・和音の挿入(別のセリー)
休符	・音価における音符と休符の割合を前もって決める

《Structures Ia》

セリー組織に属さない要素	作曲者による恣意的な操作
音域	・同音の音域保持
密度	・セリーの重複
休符	・音価における音符と休符の割合を前もって決める

【表3】セリー組織に属さない要素に対する恣意的な操作

この表の左側の欄には、セリー組織に属さない要素を、右側の欄には、作曲者による恣意的な操作を示している。本研究では、ページ数の都合上、これらのうち、知覚される音楽現象に、より大きく影響していると考えられる、音域と密度を取り上げ、これから一つずつ具体的に説明していく。

2.1 音域

初めに、音域について。シュトックハウゼンは《Kreuzspiel》の解説の中で、音域の空間的分布について触れている。シュトックハウゼンによると、第1部分では、ピアノの極端な外側の音域で始まり、次第に真ん中の4オクターヴの音が満たされてくる。音が全部の音域を満たすと鏡像形の形で逆行していき、最後には全ての音が再びピアノの極端な音域へ到達する。第2部分では、これ

The image displays a musical score for the first part of 'Kreuzspiel' by Stockhausen. It consists of 12 staves, numbered 1-12. Each staff contains musical notation in bass clef with a key signature of one flat. Dashed lines connect notes across the staves, illustrating the spatial distribution of pitch classes. Labels 'gva' and 'bva' are placed above and below the staves to indicate specific pitch classes. The score shows a progression of notes that fill the pitch space, as described in the text.

【譜例1】同音の音域保持 (《Kreuzspiel》の第1部分)

と同じプロセスが真ん中から外側へと向かって行われる。第3部分では、この2つのプロセスが結合される⁵⁾。

具体的には、ピアノは高音域と低音域の両極端な音域のみで演奏され、その中間の音域は、専らオーボエとバス・クラリネットによって満たされる。このような音域の空間的分布によって、聴取においては、時間の経過と共に、中心となって聴こえる音域と音色が変化する。

また、音域の操作として特徴的なのは、同音の

音域保持である。つまり、同じ音が同じ音域で演奏されるよう、操作されている。

次に示す譜例(譜例1と譜例2)は、セリーを構成する音を、出現順序ではなく、実際に演奏される音域で記したものである。例として、《Kreuzspiel》の、第1部分と第2部分を挙げる。曲の中では、セリーは、上から1-1, 1-2, 1-3という順で、使用されていく。譜例では、隣接するセリーで、同じ音が同じ音域で演奏される場合、それを点線で結んで示した。

The image displays a musical score for 13 staves, labeled 2-1 through 2-13. The notation is in a single system, with each staff containing a series of notes. Dashed lines connect notes across different staves, indicating that the same pitch is maintained across different parts of the ensemble. The notes are primarily in the lower register, with some higher notes appearing in the later staves. The score is written in a style that emphasizes the spatial distribution of pitches across the ensemble.

【譜例2】同音の音域保持(《Kreuzspiel》の第2部分)

これらの譜例を見ると、《*Kreuzspiel*》において、いくつかの音が同じ音域で演奏されるよう、操作されていることが分かる。このような音域の操作によって、同じ音が同じ高さで繰り返し演奏されることになり、聴取の際には、それらの音が印象に残り、強調されて聴こえる。音が強調されて聴こえるのには、強度や周囲の音との関係など、様々な要因が必要となるが、中心となる音がなく、点描的なテクスチャーのセリー音楽において、特定の音が強調されて聴こえるためには、同音の音域保持は非常に大きな要因となる。

具体的には、《*Kreuzspiel*》の第1部分では、特に高い音域の音が繰り返し聴こえる。中でも高音域で鳴るE♭とFは、実際にはsfzが付いているため、特に強調されて聴こえる。

第2部分では、隣り合う音の音程が狭いため、第1部分のように単音が点在して聴こえるのではなく、線的な連りのように聴こえる音が多くなる。線的な音の連りは、まず、冒頭の4小節において知覚される（譜例3）。

この冒頭で知覚される音の連なりは、同じものが、第2部分の末尾でも知覚される(譜例4)。

第99-102小節

Oboe

klarinette

【譜例3】 《Kreuzspiel》第2部分の冒頭（オーボエとバスクラリネット）

第138—141小節

Oboe

Klarinette

pp *f* *p* *f* *mp* *mp* *pp* *pp* (*pp*)

【譜例4】《Kreuzspiel》第2部分の末尾（オーボエとバスクラリネット）

これら2つの譜例を見比べるとわかるように、この音の連なりが、聴取の上で同じものであると認識するためには、音の出現順序が同じであることや、各音高に付随する音価と強度が同一のものであることも要因の1つとなるが、全ての音が同じ音域で演奏されることも重要な要因になる。つまり、このフレーズは、まず冒頭で完全4度上行が2回続き、そのあと順次的に下行する音型が続く、末尾は長3度下行する音程が2回続くという、特徴のあるフレーズである。そのため、聴取の際

には、記憶に残りやすく、この音の連なりが再び演奏されると、すぐに同じ音の連なりであると認識できる。

この特徴的な音の連なりは、その断片が、第2部分の途中でも、何度か知覚される。次の譜例 5 には、知覚される断片を挙げた。

これらは断片であっても、音程やリズムの特徴、また同じ楽器によって奏されることから、第2部分冒頭4小節の線的連なりの一部であると認識できる。

第102—103小節

Oboue

Klarinette

p *f* *p*

f

第105—107小節

Oboue

Klarinette

p

f

第109—111小節

Oboue

Klarinette

p *f*

f

第135—137小節

Oboue

Klarinette

p *f* *p*

(*p*) *pp* *pp*

【譜例5】《*Kreuzspiel*》第2部分より第102～103小節，第105～107小節，第109～111小節，第135～137小節

このような線的な音の連なりは、聴取の際には旋律的な要素として聴かれ、聴取の拠り所になる。さらに旋律やその断片の繰り返しは音楽に統一感を与えており、聴取においては、いわば主題あるいはモチーフのような働きをしていると言える。

さて次に、《*Structures Ia*》の音域の操作につ

いて見ていく。この作品では、《*Kreuzspiel*》の場合のような、曲全体に亘る音域の成り行きの設計はない。しかし、《*Kreuzspiel*》と同様に、同音の音域保持の操作が行われている。《*Structures Ia*》の場合は、複数のセリーが同時に進行する際、それらの同時進行するセリーの間で、同音の音域保持が行われている。また、そうすることによ

て、《*Kreuzspiel*》と同様に、特に強調されて聴こえ、印象に残る音（以後、強調音高と呼ぶ）が知覚される。ここで、全部で14あるセクションの中から、特に頻繁に強調音高が知覚されるセクションとして、セクション6を例に挙げる。次の

譜例は、《*Kreuzspiel*》の時と同様に、セクション6で使用される5つのセリーを、音の出現順序ではなく、実際に演奏される音域で示したものである（譜例6）。

The image displays a musical score for five staves, each representing a different register of a series. The staves are labeled on the left as [6] RI-5, RI-8, RI-4, R-12, and R-11. Each staff contains a series of notes, primarily half notes and quarter notes, with some beamed eighth notes. Dashed lines connect notes across the staves, illustrating the pitch relationships and the concept of 'pitch area maintenance' (同音の音域保持). The notes are written in a key signature of one flat (B-flat). The staff R-11 is the lowest, while RI-5 is the highest. The notes on each staff are generally aligned vertically, showing how the same pitch class is represented across different registers.

【譜例6】同音の音域保持（《*Structures Ia*》のセクション6）

このように、《Structures Ia》においても、できるだけ同じ音は同じ高さで演奏されるよう、音域の操作をしている。これはセクション6の例だが、《Structures Ia》の他のセクションにおいても、同様の音域の操作が行われている。

この音域の操作によって、同じ音が同じ高さで演奏されることになる。セクション6は、特に頻繁に強調音高が知覚されるセクションである。次の譜例は、セクション6において、同じ高さで演奏され、耳に残る音を○で囲んだものである(譜例7)。

F# が目立つ

F# F#

Lent

65 *ppp*

I

II

Eb - A が目立つ

A Eb *ppp* *gva* A Eb F#

F#

The musical score is presented in two systems. The first system shows a piano part with multiple staves. Annotations include 'F# が目立つ' (F# stands out) and 'Eb - A が目立つ' (Eb - A stands out). The second system continues the piece, with similar annotations and dynamic markings. The score is characterized by a high density of notes and a complex, non-traditional harmonic structure.

【譜例7】《Structures Ia》のセクション6

このように、セクション6では、Eb, F#, Aの3つの音が、特に耳に残る。Eb, F#, Aが耳に残るのは、低音域から高音域まで音が散らばっている中、中音域で繰り返し鳴ることや、このような音が狭い音程の中に集中していること、また、これらの音が伝統的な和音の形をなすため（この場合は減3和音）注意を引きやすいことなどが、理由として考えられる。このように音楽の

印象を決定付けるほど何度も同じ高さで繰り返される音は、ここでは一時的に中心的な響きの役割を果たしていると言える。つまり、これらの音は、セクション6の響きに統合的な性格を与える役割を果たしている。

このように、同音の音域を保持するという音域の操作が、聴取の際に、強調音高を生じさせているのである。因みに、これら2曲と同時期に作曲

された、カレル・フーイヴァールツ[Karel Goeyvaerts (1923-1993)]の全面的セリー主義作品である2台のピアノのための《Sonate》(1950-51)においても、同音の音域保持が行われている。《Sonate》では、AとE♭が、楽章全体で一貫して同じ高さで演奏される。そのため、AとE♭の2音が、終始耳に残り、強調音高となっている⁶⁾。その一方で、このような音域の操作の行われていないミルトン・バビット[Milton Babbitt (1916-2011)]の全面的セリー主義作品《Composition for 12 Instruments》(1948, rev. 1954)では、この種の強調音高は知覚できない。

2.2 響きの密度

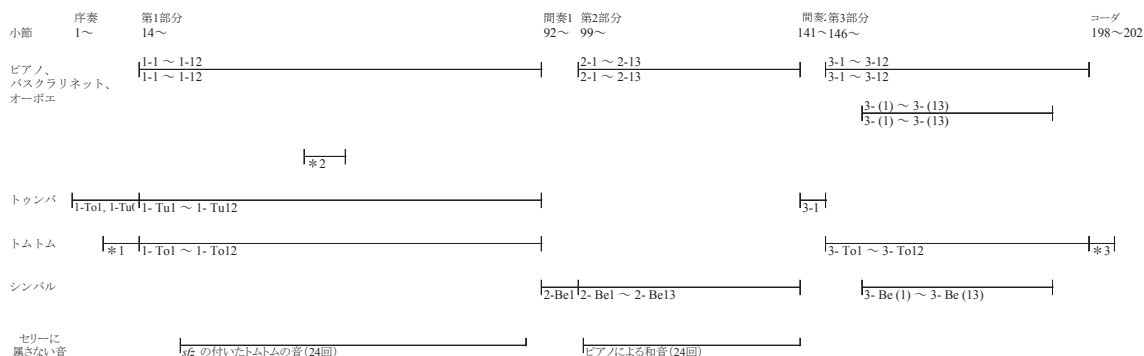
次に、響きのテクスチャーの密度について。

《Kreuzspiel》と《Structures Ia》のどちらにおいても、密度の操作が行われている。その操作は、同時に進行するセリーの数を変化させることによって行われる。ここで言う密度の「操作」

とは、聴覚上の構造形式に関与する結果を生むような操作を意味している。

では、《Kreuzspiel》の方から見ていく。次の図1は、それぞれの曲において使用されるセリーを、時間の経過に沿って示したものである。図の左端には、セリーを演奏する楽器名を、横線はそれぞれの楽器が演奏するセリーと、その小節を示している。線の上に書いているのは音高のセリー、線の下に書いているのは音価のセリーである。例えば、《Kreuzspiel》の第1部分では、ピアノ、バス・クラリネット、オーボエによって、第14小節から第91小節までの間に、1-1から1-12まで、12個のセリーが順に演奏される。打楽器は音価のセリーのみである。一番下には「セリーに属さない音」が演奏される場所を併記した。これは、今まさに取り扱っている音域や密度のことでなく、楽譜上の音符の中でどのセリーにも関与していない、いわば、セリーから取り残された音のことである。

Stockhausen: *Kreuzspiel*



*1 は、3連16分音符12個分から1個分まで漸次的に減少するセリー

*2 は、ウッドブロックによる、3連16分音符12個分から1個分まで減少するセリー

*3 は、16分音符1個分から12個分まで漸次的に増加するセリー

【図1】《Kreuzspiel》において使用されるセリーとその配置

《Kreuzspiel》では、まず、序奏で、トーンバ⁷⁾が奏するセリーとトムトム⁸⁾が奏するセリーの2つのセリーが同時に進行する。また、同時に、ピアノによって、セリーに属していない和音が11回演奏される。そのあと、第1部分では、打楽器が奏するセリーに、音高のある楽器が奏するセリーがさらに重複する。また、それらに加えて、セリー

に属していないsfzの付いたトムトムの音が24回鳴る。間奏1では、シンバルが奏するセリーのみになる。第2部分では、シンバルのセリーと、音高のある楽器が奏するセリーの2つのセリーが重複して進行する。加えて、セリーに属していない和音が24回、ピアノによって奏される。間奏2では、再び打楽器のセリー1つのみになる。第3部分

では、打楽器が奏するセリー2つと、音高のある楽器が奏するセリー2つが、重複して進行する。最後にコーダでは、再び、打楽器が奏するセリー1つのみになる。

《Kreuzspiel》の序奏と第1部分と第2部分に挿入される、セリーに属さない音は、セリー組織から外れた例外的音であるとして、これまで論考の外に置かれてきたが、実は、独自のセリーを形成している。

ここで少し、この独自のセリーについて説明する。ただし、第1部分の *sffz* の付いたトムトムの音も、楽譜上で分析すると、独自のセリーを形成しているが、聴取上では、それを知覚できない。それに対して、全般的に、セリーの音は1音ずつ継

起的に演奏され、和音の形では演奏されない《Kreuzspiel》において、和音が挿入されると、聴いていて大変目立つ。本発表は知覚される音楽現象について論じているので、耳で聴いてわかる序奏と第2部分の和音を取り上げる。

序奏では11個の和音が、第2部分では24個の和音がピアノによって奏されるが、これらの和音は音高のセリー組織に属していない。しかし、これらの和音は、曲を構成するセリーの組織化とは無関係に、独自に組織化されている。次の譜例(譜例8と譜例9)は、序奏の11個の和音と、第2部分の24個の和音を出現順に並べたものである。和音の下には、出現する小節番号を記した。

序奏

(小節) 1 2 3 5 6 7 8 9 9 11 12

【譜例8】《Kreuzspiel》序奏の和音

第2部分

(小節) 100 101 104 104 107 108 108 109 112 112 116 117

121 123 125 127 128 129 131 133 135 136 138 141

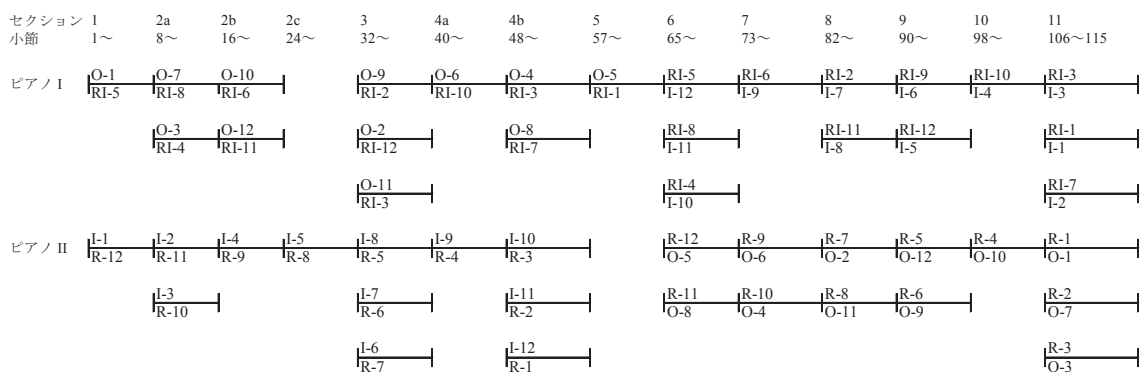
【譜例9】《Kreuzspiel》第2部分の和音

これらの譜例を見るとわかるように、序奏の11個の和音は、12音のグループを3個形成しており、第2部分の24個の和音は、12音のグループを6個形成している。すなわち、序奏と第2部分でピアノによって演奏される和音は、それぞれ、曲のセリー組織には関与しない独自のセリー組織を形成していると言える。つまり、セリーの重複の観

点から考えると、序奏と第2部分では、《*Kreuzspiel*》を構成するセリーの他に、それとは別のセリーが同時に進行していると考えることができる。

では、《*Structures Ia*》の密度について見てみる。《*Structures Ia*》でも、セリーの数を変化させることによって、密度の変化をもたらしている(図2)。

Boulez: *Structures Ia*



【図2】《*Structures Ia*》において使用されるセリーとその配置

《*Structures Ia*》は2台のピアノのための曲であるため、全てピアノによって奏されるが、セリー1つから6つまで、セクションごとに、重複するセリーの数に変化する。

このように、《*Kreuzspiel*》と《*Structures Ia*》どちらの曲においても、重複するセリーの数、絶えず変化していることがわかる。これを聴取すると、実際には、指示されるテンポの変化も、音の密度の変化に影響するが、大まかに言えば、重複して進行するセリーの数、より少ないほど音の密度はより薄くなり、より多いほど密度はより濃くなる。しかし、重複するセリー数は、セリー組織に基づいて決められるのではなく、作曲者によって自由に決められている。つまり、これらの曲において、密度は、作曲者によって恣意的に変化されているのである。

まとめ

以上、本発表では、《*Kreuzspiel*》と《*Structures Ia*》を事例に、全面的セリー主義音楽において、

セリー組織に属さない要素の取り扱いが、結果としての作品において知覚される音楽現象の違いをもたらしているかについて考察した。その結果、音域の操作による同音の音域保持によって強調音高や旋律的要素が知覚され、音の密度の変化によって、音楽の成り行きあるいは形式性をもたらしていることが明らかになった。このように、全面的セリー主義音楽も、我々の慣習となっている伝統的な聴取の仕方では聴くと、様々な音楽的な現象を知覚することができる。本研究で取り上げた、強調音高や、旋律的要素、あるいは、密度の変化は、どれも聴取の際に耳の拠り所となり、聴取上の構造を形成するために重要な要素になる。つまり、セリー音楽においても、セリー組織に属さない要素が、聴こえてくる音楽に大きく影響しており、その取り扱い方が、知覚される音楽現象の違いをもたらしているのである。

付記 本論文は、平成27年度エリザベト音楽大学大学院博士学位論文の一部に基づくものである。

使用楽譜

Boulez, Pierre. *Structures Ia*. London: Universal Edition, c1955.

Stockhausen, Karlheinz. *Kreuzspiel*. London: Universal Edition, c1960.

使用及び参考録音資料

Pierre Boulez: *Structures Ia*

• *Pierre Boulez: Structures pour deux pianos*. Alfons and Aloys Kontarsky, pianos. Wergo WER 6011-2 (CD), track 1. Rel. 1992.

• *Pierre Boulez & John Cage: Structures & Music for Piano*. Pi-Hsien Chen and Ian Pace, pianos. hat(now)ART 175 (CD), track 2. Rec. 2007. Rel. 2010.

• *Œuvres Complètes • Complete Works*. Alfons and Aloys Kontarsky, pianos. Deutsche Grammophon 480 6839 (CD3), track 1. Rel. 2013.

Karlheinz Stockhausen: *Kreuzspiel*

• *Chöre für Doris / Choral / Drei Lieder / Sonatine / Kreuzspiel*. Janet Craxton, oboe. Roger Fallows, bass clarinet. John Constable, piano. James Holland, Peter Britton, David Corhill, percussion. Karlheinz Stockhausen, conductor. Stockhausen-Verlag (CD 1), track 12-14. Rel. 1991.

• *Kontinent Rihm*. Klangforum Wien. Sylvain Cambreling, conductor. Col Legno WWE 1CD20297 (CD), track 6. Rec. 2010. Rel. 2012.

• *Silbury Air*. Linda Walsh, oboe. Sue Newsome, bass clarinet. Stephanie McCallum, piano. Daryl Pratt, Alison Eddington, and Alison Low Choy, percussion. David Stanhope, conductor. ABC Classics 465 651-2 (CD). Rel. 2000.

• *Musik in Deutschland 1950–2000*. Box 11, no. 1: "Instrumentale Kammermusik: Moderne Ensembles 1950–1970". Ensemble Avance and Ensemble Modern. BMG Ariola 74321 73619 2 (CD). Rel. 2005.

• *Plus-Minus*. Esther Probst, oboe. Hand Petra, bass clarinet. John Snijders, piano. Arnold Marinissen, Wilbert Grootenboer, and Fedor Reunisse, percussion. Richard Rijnvos, conductor. hat(now)ART 178 (CD), track 2. Rel. 2010.

参考文献

Boulez, Pierre.

2004 "On My Structures for two Pianos (1952)." Translated by Otto Laske. *Sonus: A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities* 24, no. 2: 77-87.

Keller, Max Eugen.

1972 "Gehörte und komponierte Struktur in Stockhausens Kreuzspiel." *Melos Zeitschrift für Neue Musik* 39: 10-18.

Ligeti, György.

1958 "Pierre Boulez." *die Reihe* 4: 33-63.

丸山千鶴

2009 「全面的セリー主義の幕開け：フーイヴァールツの役割とそのシュトックハウゼンへの影響について」『エリザベト音楽大学研究紀要』第29巻: 43-56.

Mosch, Ulrich.

2004 *Musikalisches Hören serieller Musik: Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' Le Marteau sans maître*. Saarbrücken: PFAU-Verlag.

Sabbe, Herman.

1981 "Die Einheit der Stockhausen-Zeit.... Dargestellt aufgrund der Briefe Stockhausens an Goeyvaerts." *Musik-Konzepte* 19: 5-18.

Stockhausen, Karlheinz.

1955 "Gruppenkomposition: 'Klavierstück I' (Anleitung zum Hören)." In *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*. Herausgegeben von Dieter Schnebel. Köln: DuMont: 63-74.

(邦訳:「群の音楽『ピアノ曲I』リスニングガイド」『シュトックハウゼン音楽論集』所収 清水稜訳 東京:現代思潮新社, 2001: 64-80.)

1964 *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Band 2: Aufsätze 1952-1962 zur Musikalischen Praxis*. Herausgegeben von Dieter Schnebel. Köln: DuMont.

Toop, Richard.

1974 "Messiaen / Goeyvaerts, Fano / Stockhausen, Boulez." *Perspectives of New Music* 13, no. 1: 141-169.

山内里佳

2002 「ビエール・ブーレーズのセリー主義理論における『構造』の概念とその知覚の問題」『お茶の水女子大学人間文化研究年報』第26号: 26-31.

注

- 1) 全面的セリー主義音楽のセリー構造の知覚に関する研究には、ケーラー (1972: 10-18) や、山内 (2002: 26-31) がある。これらの研究では、セリー構造の聴取の不可能性について論じている。また、モッシュ (2004) では、セリー音楽の聴取と分析の間にある溝をテーマとして、具体的な作曲法から、聴こえるであろう構造について分析している。
- 2) シュトックハウゼンの言葉を借りると、50 年代の新しい音楽言語には「伴奏のついた旋律がなく、主声部も副声部もなく、主題も経過部もなく、単なる対立・解決よりもさらに複雑あるいは単純な和声法もなく、規則的なリズムへ解消されるシンコペーションのリズムもない。」Stockhausen (1955: 65)。また、ブーレーズは、彼自身の論文「On my Structures for two Pianos (1952)」によると、《Structures Ia》を次のような意図を持って作曲した。まず、フレージングや展開、形式など伝統的なあらゆる痕跡を完全に放棄すること。次に、音楽の要素を全て包括し、相互に作用させるような統一性を獲得すること。Boulez (2004: 77-78) を参照。
- 3) このような a や b を用いたセクションの分け方は、リゲティに倣う。リゲティはセクションをこのように名付けることについて、次のように説明している。セリーの配分から見れば、《Structures Ia》は 14 のセクションに分かれる。セクションとセクションの境目には基本的に複縦線があるが、14 のセクションのうち、2, 3, 4 番目と 6, 7 番目のセクションの間には複縦線がなく、楽譜上ではセクションの切れ目は分からない。そのため、2, 3, 4 番目と 6, 7 番目のセクションをそれぞれ 1 つの大きなセクションにグループ化し、14 あるセクションは 11 の主なセクションに減る。そして、セクション 2 は 2a, 2b, 2c と区別し、セクション 4 は 4a, 4b と区別する。Ligeti (1958: 51) を参照。
- 4) トゥープによると、《Kreuzspiel》のオリジナル版にはアタックのセリーが存在していた。Toop (1974: 159) の脚注を参照。
- 5) Stockhausen (1964: 11-12) を参照。
- 6) 《Sonate》の作曲法の解析は、ヘルマン・ザッベ [Hernam Sabbe] によって行われており、分析結果は Sabbe (1981) において発表されている。
- 7) Tumba は、キューバの小さなドラムで、時々ルンバオーケストラで使われる。打面は牛革で、釘によって固定されている。
- 8) Tom-tom は、一般的には西洋のリズム・バンドで使われる。子牛の皮あるいはプラスチックの打面と木製の胴を持つ、円筒形の太鼓である。打面は両面のものが普通で、様々なサイズがある。

〈研究ノート〉

1980年代以降のセミオロジーにおけるリズム論の変遷
 – 『グレゴリオ聖歌学論集 *Beiträge zur Gregorianik*』の論考を中心に –

佐々木 悠

(2016年10月11日受理)

Plain Chant's Rhythm from a Viewpoint of Semiology after 1980's,
 with References to *Beiträge zur Gregorianik*

Yu Sasaki

This article treats the use of *Beiträge zur Gregorianik* in order to analyze a research trend of the gregorian chant's rhythm at the point of semiology after 1980's. The structure of this study is as follows: First, the transition of plain chant's research is overviewed. Next, the articles in *Beiträge zur Gregorianik* are touched on to examine the modes of research after 1980. Through my study the following main points were appeared:

1. Already the research of semiology was started in 1960's by not only E. Cardine but also his students.
2. J. B. Göschl played the central role of study about rhythm from an angle of semiology
3. The idea of 'Neumenartikulation' that includes the 'Neumengruppierung' and succeeded to E. Cardine etc. was made also by J. B. Göschl.
4. At the same time was tried a study of semiology from the point of performance practice.
5. Though there was refutation, the theory of rhythm in semiology was established in 2000's.

1. はじめに

2010年代に入り、グレゴリオ聖歌に関する新しく、かつ久しぶりとなる書籍が出版された。ドイツ・エッセン芸術大学教授のクレックナー (S. Klöckner) による『グレゴリオ聖歌学ハンドブック *Handbuch Gregorianik*』(Con Brio, 2013) と、『グレゴリオ聖歌の小手引き *Kleiner Wegweiser durch den Gregorianischen Choral*』(Vier - Türme - Verlag, 2015) である。これらは「セミオロジー Semiology」に全面的に基づいている点において、これまでの多くの書籍と趣きを異にしている。特に、ネウマに関する解説が充実しており、それらは日本において一部の研究者のみが把握しているに過ぎないものばかりであ

る。

一連のクレックナーの著書に限らず、現在のグレゴリオ聖歌学がセミオロジーを前提としていることは、筆者が昨年から参加している学会やセミナーなどからも明白である。2015年8月と2016年1月に開催されたエッセン芸術大学主催の国際グレゴリオ聖歌学セミナー¹⁾では、クレックナー、アッカマン (F. Ackermann) などによる講義が行われた。そこでは、指揮の講座も開講されたが、内容はネウマに基づく指揮法であり、ソレム唱法 (Methode von Solesmes) に特有のアルシスやテーシスなどは完全に過去のものとされていた。

また、国際グレゴリオ聖歌学会ドイツ語圏支部大会 (2016. 9. 23-25, ドイツ・フルダ) では、クルリス (A. M. W. J. Kurris) による講演「写本：

ローマ・アンジェリカ 123 における特殊な融化 – テキストのアーティキュレーションの観点から *Eine spezielle Lisquenzgrafie in der Hs. Roma, Angelica 123 im Hinblick auf die Textartikulation*], ゲシュル (J. B. Göschl) などによる歌唱講習, 筆者も発表を行なった会員の発表など²⁾, 全てセミオロジーの観点に基づいていた。さらにそこで用いられた聖歌集は, 2011 年に新しく出版された『グラドゥアーレ・ノーヴム *Graduale Novum*』(Con Brio, 2011) であった。

2. 本論の課題と構成

グレゴリオ聖歌学におけるセミオロジーは, カルディーヌ (E. Cardine) によって1960年代に確立された³⁾。彼の著作は, 我が国においても翻訳され [水嶋良雄訳『グレゴリオ聖歌セミオロジー』(音楽之友社, 1979)], 早くからセミオロジーの名が知られていた。その後, カルディーヌの下で学んだ弟子たちが様々な研究や実践的活動を行う中で, セミオロジーも多様な展開をみせた。

しかし残念ながら, 我が国にその状況が逐一伝えられることはなく, 最新のセミオロジーに関する文献も紹介されていない。そこで筆者は, セミオロジーにおける様々な研究分野について, どのような過程を経て現在の仮説が打ち立てられているのか, あるいは今後どのような問題に取り組む必要があるのかを探ることにした。このような試みは, これまでほとんど行われていない。

本論では, 第一段階として, 『グレゴリオ聖歌学論集 *Beiträge zur Gregorianik*』のリズム論研究を整理し, その特徴を検討する。カルディーヌ以後のセミオロジー研究は, 国際グレゴリオ聖歌学会ドイツ語圏支部を中心に進められた。それゆえ学会誌である『グレゴリオ聖歌学論集』の考察により, リズム論の主たる研究の流れを把握することができると考えられる。

本論の構成は以下のとおりである。はじめに, 現在に至るグレゴリオ聖歌学の変遷を概観する。次に, 『グレゴリオ聖歌学論集』においてリズム論を扱った論考を比較し, それぞれの特徴を検討する。

3. グレゴリオ聖歌学の変遷⁴⁾

本節では, グレゴリオ聖歌の研究史に関して, 冒頭に取り上げたクレックナーの『グレゴリオ聖歌学ハンドブック』を基に, その歩みを見ていく。

3.1 14世紀から19世紀半ば

グレゴリオ聖歌は, その誕生について諸説混在しており, それが含まれる範囲も明確ではない。9世紀初頭の段階で, 今に伝わる聖歌の多くが歌われていたことは分かっているが, 作曲の過程も不明な点が多い。

クレックナーは, このようなグレゴリオ聖歌の歴史について, 1300年から1850年を聖歌発展の期間と仮定し, 様式が長調・短調という現代的な要素と結びつくことによって新たな展開を見せたこと, 旋律が教会の空間の拡張とともにメリスマ的になったこと [例《キリエ *Kyrie II* (GT 748, GrN 455)》)] を指摘している⁵⁾。この他にも, ネウマから計量記譜への移行が見られたが, 演奏がそれらを用いてどのように行われたか定かではない。

グレゴリオ聖歌の学問的研究が, 14世紀から19世紀半ばにおいて, どのように進められたかも明らかになっていない部分が多い。クレックナーは, 各教皇や公会議の記録, 教養人の記述などから, グレゴリオ聖歌の研究状況を考察し, その時期には聖歌集の編纂が大きな課題であったことを示している。例えば, パレストリーナ (G. P. da Palestrina) が, グレゴリオ8世 (Gregorio VIII) の「浄化 *purgare*, 修正 *corrigere*, 改革 *reformare*」という命を受け, トリエント公会議 (1545–1563) の後に聖歌集の作成に着手したものの, 生前には完成することが出来ず, 17世紀に入ってからようやくメディチ版と呼ばれる聖歌集が出版されるに至った。『グラドゥアーレ・デ・テンポール *Graduale de tempore*』(1614)と『グラドゥアーレ・デ・サンクティス *Graduale de Sanctis*』(1615)である。統一聖歌集の出版は画期的であり, 20世紀まで規範版として用いられた。この聖歌集の特徴は, 言葉のアクセントによるリズムの変化を前提

としている点、長音階・短音階を基にした旋律の加筆修正などにある。

3.2 19世紀半ばから1960年代

クレックナーは、19世紀半ばをグレゴリオ聖歌の一つの転換点としている。その背景には、ロマン主義の浸透によって引き起こされたと言っても過言ではない様々な事象 — 歴史学の誕生、教会音楽の再興 — がある。

典礼の再整備を過去への回帰によって成し遂げようとする発想は、聖歌研究を促す大きな要因となった。研究は主にフランスとドイツで行われた。前者は、ソレムの修道院を中心とし、ポティエ (J. Pothier) とモクロー (A. Mocquereau) がその礎を築いた。後者は、レーゲンスブルグを中心とし、ヘルメスドルフ (M. Hermesdorff)、ハーベルル (F. X. Haberl)、ヴァーグナー (P. Wagner) が指導的な役割を果たした。このように、各地で始められた聖歌研究の課題には、主に旋律の修復とリズムの問題があった。

旋律に関しては、2つの傾向が見られた。一つは、各地の写本を収集し、それを歴史的な手法を用いて分析するというものである。これは、旋律の原型を探ろうとする発想から生じたものであり、主にソレム修道院で行われた。

もう一つは、写本を利用しつつ、メディチ版に上書きをしようとするものである。この傾向は、レーゲンスブルクなどのドイツで主に見られた。クレックナーは、メディチ版から脱却することのできなかった姿を、「教会の神聖性」を重視した結果と指摘している⁶⁾。

各地で行われた旋律に関する研究は、様々な聖歌集を生み出した⁷⁾。この聖歌集の乱立は、その後、各聖歌集の正統性に関する議論を引き起こした。最終的にはソレム修道院の手によるものが正統な版であるとされ、1905年以降、ソレムの聖歌集を基にしたヴァチカン版が出版された⁸⁾。

リズムに関しては、聖歌集の編纂に一つの区切りがついた段階で本格的に議論されるようになった。グレゴリオ聖歌のリズムに関する記録 — 特に中世の時代のもの — は全くと言ってよいほど

何も残されておらず、最終的に3つの異なる仮説が提唱された。

一つは、ポティエが1880年の段階で指摘した「語りのリズム」である⁹⁾。これに対して次の2つは、計量的な発想であり、主にルネサンス以降の音楽理論を基にしていた。一つは、古代ギリシャで活動したアリストクセノス (Aristoxenos) の言語のリズム論を前提に、2つと3つの音のグルーピングを前提としている。これはモクローが提唱・考案し、その著書『グレゴリオ聖歌のリズム *Le Nombre Musical Grégorien*』(Desclée & cie, 1908)¹⁰⁾ において持論を詳細に述べたものである。この考え方は後に、ソレム唱法と呼ばれ、正統的な歌い方として1960年代まで世界各地で実践されていた。

もう一つは、ネウマにそれぞれの音価があるという考えであり、デシュヴラン (A. Dechevrens)、フルダート (G. Hourdard)、ヴァーグナーなどによって発案されたものである。この解釈はソレム唱法のように世界的に広がったわけではないが、ネウマに着目している点において興味深い。20世紀初頭に、ネウマが何らかのリズム的要素を暗示していると感じた人は決して多くなかったと考えられるからである。ヴァーグナーの『グレゴリオ聖歌の旋律に関する手引き *Einführung in die gregorianischen Melodien*』(Breitkopf & Härtel, 1911)¹¹⁾ では、ネウマ毎に音価を与える試みが見られる。

3.3 1960年代以降

前述したように、聖歌集とリズムの問題は、20世紀初頭に、一つの着地点を見出したかのように思われた。しかしそれは、カルディーヌの地道な作業によって、根底から覆されることになった。

彼は研究に携わるようになってから程なく、ヴァチカン版の4線譜に還元された音の組み合わせと、写本のネウマの組み合わせが一致していないことに気がついた。そして、ネウマ自体にこそリズムを解明する手掛かりがあると考え、アグストーニ (L. Agustoni)、フィッシャー (R. Fischer)、ヨッピヒ (G. Joppich) などと共に、写

本の分析を行なった。その方法は、1曲ずつ、全ての写本のネウマを書き出し、そこからネウマや音程に関する写本毎の相違点を比較するというものであった¹²⁾。この気が遠くなるような困難な作業を経て、1968年には『グレゴリオ聖歌セミオロジー *Semiologia Gregoriana*』(Pontificio istituto di musica sacra, 1968)が著された。この書籍により、グレゴリオ聖歌学は新たな段階へと入り、セミオロジーの名称も広く知られるようになった。

1975年には様々な立場の人々が集う「国際グレゴリオ聖歌学会」が設立され、セミオロジーの研究は一層加速されることになった。さらに1979年には、ザンクト・ガレン(St. Gallen)系のネウマとラン(Laon)系のネウマがヴァチカン版に併記された新しい聖歌集が出版された。『グラドゥアーレ・トリプレックス *Graduale Triplex*』(Solesmes, 1979)である。学会と『グラドゥアーレ・トリプレックス』の出現は、セミオロジーが開かれた学問であることを世に示した。そこには、セミオロジーがそれまでのソレム唱法に代わる絶対的・普遍的なものとして位置付けられ、一部の人々にのみ研究の権限が与えられるような動きを懸念し、万人誰もが聖歌学の研究に参加できるようにしたいと願う意図があったと推測される。

カルディーヌ自身は1988年に亡くなるが、その弟子たちは各地で、特にドイツにおいて研究活動を積極的に展開した。その背景は定かではないが、ソレム唱法を完全に否定する形となったセミオロジーの研究継続には、ソレムとの一定の距離感が必要であったと推察される。

弟子たちによる研究の中でも、カルディーヌの考察を体系的に発展させたものが、アグストーニとゲシュル(J. B. Göschl)による『グレゴリオ聖歌解釈への導入 *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*』(G. Bosse, 1987)¹³⁾である。これは3巻本・700頁弱から成り、ネウマ解釈に止まらず、演奏実践の問題にまで触れられている。それ以後の研究の大多数は、この研究に負うところが多い。

ドイツにおいては、各地におけるセミナーや、国際グレゴリオ聖歌学会のドイツ語圏支部による大会も頻繁に行われた。セミナーに関しては、

ヨッピヒがエッセン芸術大学において、ゲシュルが聖オットーリーエン修道院において、各々大規模かつ定期的に開催していた。2000年代以降は、クレックナー、シュヴァイツァー(A. Schweitzer)、ツィペ(S. Zippe)などが引き継ぎ、多様なプログラムを展開している。

学会に関しては、毎年開催される大会に加えて、『グレゴリオ聖歌学論集』を1985年から継続的に発行している。これは既に62号を数えるまでになり、200人を超える会員の貴重な研究発表の場になっている。この学会誌の特徴は、旋律修復の結果が掲載されている点にある。第21号から第62号までには、128曲の修復された旋律が掲載されている。

この作業は、2011年に『グラドゥアーレ・ノーヴム』としてまとめられ、教会認可の下に聖歌集として出版された。これは『グラドゥアーレ・トリプレックス』以来の快挙であり、これまでのセミオロジーによる研究の集大成である。多くの聖歌の音程がネウマに合わせて変更され、ソレム唱法のリズム記号が全て削除され、区分線の変更も行われた。今後も引き続き旋律修復作業が続けられる予定であり、『グラドゥアーレ・ノーヴム』の続刊出版も計画されている。

4. セミオロジーにおけるリズム論

本節では、第2節において述べたように、国際グレゴリオ聖歌学会ドイツ語圏支部が発行している『グレゴリオ聖歌学論集』に掲載されている論考を検討する。対象としたのは、下記の研究である。これらは、日本ではほとんど取り上げられていない

1. Göschl, J. B. "Der gegenwärtige Stand der semiologischen Forschung", *BzG 1* (1985): 43-102¹⁴⁾.
2. Göschl, J. B. "Zum rhythmischen und ästhetischen Problem der Silbenartikulation bei aufsteigenden Neumen", *BzG 3* (1986): 5-25.

3. Göschl, J. B. "Zum Problem des Dialogs zwischen Musikwissenschaft und Gregorianischer Semiologie", *BzG* 31 (2001) : 53-77.
4. Kurris, A. "Unterschiedliche rhythmische Werte am Beginn einer Quilismagruppe im Schriftbild Ang 123", *BzG* 41・42 (2006) : 193-210.
5. Pfisterer, A. "Rhythmische Differenzierung in der französischen Notation", *BzG* 41・42 (2006) : 211-215.
6. Göschl, J. B. "Einheit in der Vielfalt – Grundlagen der Interpretation des Gregorianischen Chorals", *BzG* 51 (2011) : 57-73.
7. Prassl, F. K. "Sankt Galler Handschriften als Ausdruck konkreter Aufführungstraditionen", *BzG* 52 (2011) : 89-110.

各研究の検討と比較

具体的な考察に入る前に、本論における専門用語の問題について触れておくことにする。グレゴリオ聖歌学において用いられる用語については、従来から様々な訳語が使用されてきた。しかしながら、ドイツにおけるセミオロジーの研究に関して、継続的に邦訳されてきた例はほとんど見当たらない。従って、ドイツ語の専門用語の日本語訳を確定するためには、現在の研究の全体像を踏まえる必要がある。それゆえ本論では、原則として専門用語（特に固有名詞）の読みをドイツ語読みのカタカナで記すこととし、邦訳は今後の課題とする（例：Neumentrennung → ノイメントレンヌンク）。

4.1 ゲシュル「今日のセミオロジー研究の位置」

この論考は、『グレゴリオ聖歌学論集』が初めて出版された際に書かれた。なお本論の執筆に際しては、国際グレゴリオ聖歌学会名誉会長であるゲシュル師より、図表の転載について快諾をいただいた。

構成 第1節「音価の区分」、第2節「音節のアーティキュレーション」、第3節「グレゴリオ聖歌における旋律の動きの本質 — ペスの例を中心に」、第4節「ネウマ、そのグルーピングとアーティキュレーション」、第5節「テキストとネウマの深い繋がり — ネウマによる象徴」

考察 リズムについてその全体像が書かれているのは、第4節である。ここでは「ネウマとグルーピング」と「ネウマのアーティキュレーション」の2項に分けて説明が行われている。

ゲシュルはまず、ネウマのグルーピングやアーティキュレーションの考察が、「単に記号学ではなく、音楽の具体化を目指したもの」¹⁵⁾ であるとし、「ネウマのアーティキュレーションの概念において、ネウマのリズム的側面を解釈しようとするのが重要である」と指摘している。これは、ネウマの解説が、実践と深く結びつけられるべきことを示している。

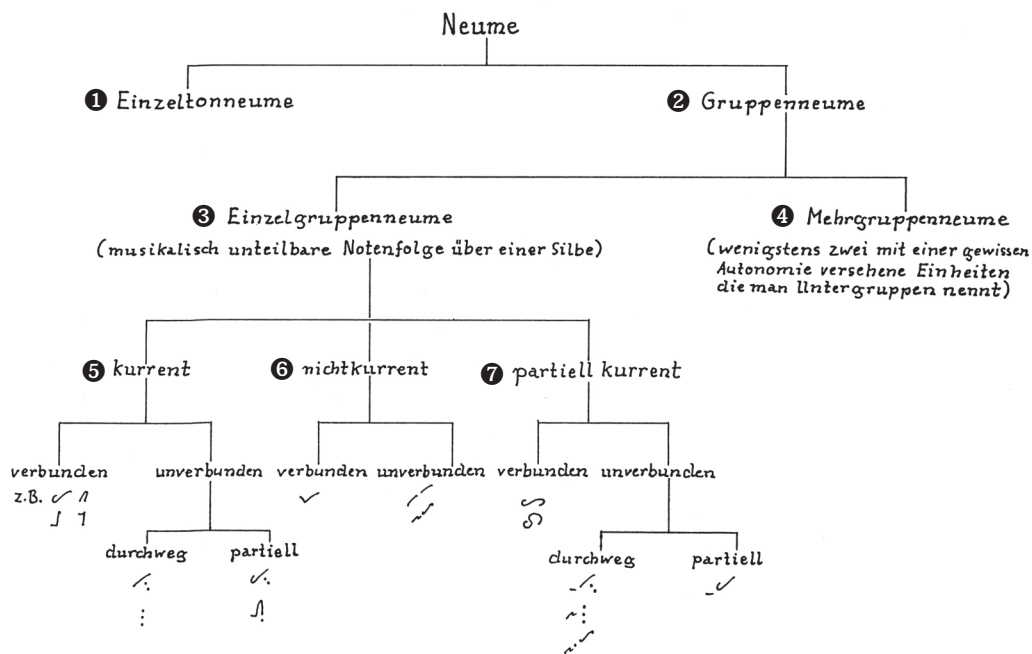
そしてゲシュルは、20頁の[表1]を提示し、ネウマの分類から説明を始めている（以下、黒塗の数字は20頁の表における数字と一致している）¹⁶⁾。これは、カルディーヌス、アグストーニ、ヨッピヒなどの研究をまとめたものであるが、体系的に整理されたという点において画期的であった。また、1960年代から1970年代の「ノイメントレンヌンク Neumentrennung」に代わる概念として、「ノイメングルッペンリンク Neumengruppierung」が前提となっている点も注目に値する（ドイツ語ではノイメ Neume と呼ぶ）¹⁷⁾。

ネウマは ①「アインツェルトーンノイメ Einzeltonneume」と ②「グルッペンノイメ Gruppenneume」からなり、さらに後者は ③「アインツェル・グルッペンノイメ Einzelgruppenneume」と ④「メアグルッペンノイメ Mehrgruppenneume」に分けることができる。各々のグルーピングされたネウマの個々の音は「エレメント Element」であり、それらは図像的に結合されたり（verbunden）、分離されたり（unverbunden）している。それは、ネウマを書く際のペンのスピードと深く関係しており、⑤「クレント kurrent」、⑥「ニヒトクレント nichtkurrent」、⑦「パルティエッル

クレント *partiellkurrent*」の3つに整理される。

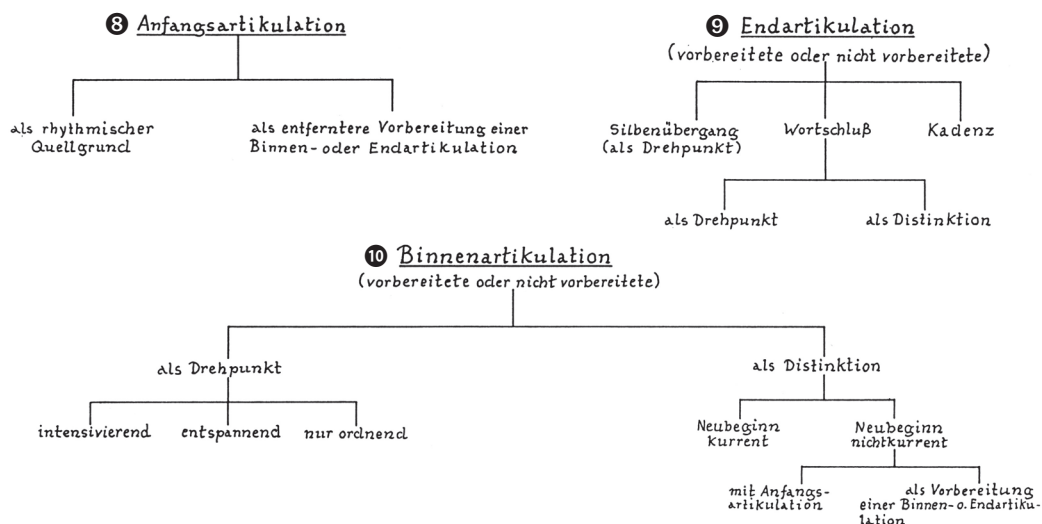
彼は、この3つのクレントについて、《主は、私たちのためになされた *Factus est Dominus*》(GT 281, GrN 251)を例に、次のように述べている。

これらの例は、音楽的構造の分析を行う必要性を示している。さらにそれは、ネウマが体系化のために、あるいは記号のために作られるものではないことを示している。むしろその反対に、クレント



Neumenartikulation und ihre unterschiedlichen

rhythmischen Funktionen



【表1】ゲシュルによるネウマとアーティキュレーションの分類

などによって表現された音楽的事実、固定化された分類への割り当てを遠ざけようとしている。したがって、型にはめられた表現や概念の固定に対して警戒する必要がある。クレントに関しては、常にとっても柔軟でなければならない。

もちろんだからといって、クレントのような分類が教授法として無用ということではない。それによって、ネウマの姿が一図像的にも、音楽的にも一時と場合によって、いかに様々なものに変化するかを知ることができる¹⁸⁾。

次に、ネウマのアーティキュレーションについて彼は「ネウマのアーティキュレーションの概念は、音楽的なリズムの側面として明らかに重要である」とし、グレゴリオ聖歌のネウマに見られるアーティキュレーションの3パターンを提示している。それは、⑧「冒頭のアーティキュレーション Anfangsartikulation」、⑨「語尾のアーティキュレーション Endartikulation」、⑩「中間のアーティキュレーション Binnenartikulation」である。

さらにそれらは、いくつかはその用法を区別することができる。⑧には「リズム的な源 rhythmischer Quellgrund」となるものと、「中間や語尾のアーティキュレーションへと向かう entferntere Vorbereitung einer Binnen- oder Endartikulation」ものがある。

⑨には、前の音節との繋がりがあものと、繋がりがあないものがある。そして各々、旋律のカデンツ、語句の終り（アクセントの中心としてのもの、次の音節との区分点としてのもの）、音節の変り目（区分点としてのもの）によって微妙な違いが見られる。

⑩は、⑨と同様に、前との繋がりがあものと、繋がりがあないものから成る。そして各々、アクセントの中心としてのものと、次の音節の区分となる。前者は、強調されるもの、緩めるもの、特別に何もする必要がないものがある。後者は、新しく始まるものであり、それはクレントなものと、ニヒトクレントなものに分けられる。さら

に、ニヒトクレントなものは、冒頭のアーティキュレーションを伴うものと、中間や語尾のアーティキュレーションへと向かうものである。

ゲシュルは、これらのアーティキュレーションに関して、次のように述べている。この発言からは、詳説されたネウマとアーティキュレーションの問題が、彼自身の演奏実践によってもある程度裏付けられていたことが分かる。

グレゴリオ聖歌の旋律 – とりわけオリゴトニッシャー様式 (Oligotonischer Stil)、メリスマ様式 (Merismatischer Stil) – は、リズム的に非常に多様な姿を見せている。そこに生命を与えるためには、ネウマの抽象的な理解やそれによって表出される音価を知ることだけでは、充分とはいえない。リズム的な動きに見られる繊細なニュアンスを、深く洞察する必要がある。これは、ネウマの研究と並び、音楽的構造の分析と、芸術的な演奏能力によってのみ獲得されるものである¹⁹⁾。

この論考において興味深いのは、手書きの速度である「クレント」と「ネウマのアーティキュレーション」が体系的に整理されているだけでなく、クレントに関する説明において、「どう歌うか」という指摘がされていない点である。その理由は明確でないが、前頁のゲシュルの発言からも、彼が「型」を意識させないように配慮しようとしていたことが窺える。

4.2 ゲシュル

「上行ネウマにおける音節アクセントのリズム的、美的現象について」

前述の論考と比較すると、考察の対象が限定されている。

構成 第1節「3つあるいはそれ以上の音の上行形におけるネウマの音節アーティキュレーション」、第2節「レスピヌスにおける音節アーティ

キュレーション」, 第3節「結果とその活用」

考察 冒頭においてゲシュルは、「グレゴリオ聖歌研究のセミオロジーは概念の意味を明らかにしようと努力してきた。今はそれを超えて、特にネウマの最終音を狙いに定めている。その音は、音節の交替を導き、2つの隣接する音節の直接的な関係を築く。グレゴリオ聖歌の音節アーティキュレーションの問題は、音節の交替時のネウマの最終音の機能と音価の問題に還元される」と述べている²⁰⁾。この指摘からは、1980年代半ばの研究が、ネウマの最終音を主たる考察対象としていたことが分かる。

彼はまず、上行ネウマの音節アーティキュレーションに関して、3音あるいはそれ以上の上行形によるネウマを取り上げ、カルディース、ヴィースリ (W. Wiesli)²¹⁾、フィッシャー (R. Fischer)²²⁾、ヴァルドレ (S. Bardolet)²³⁾、自らの博士学位論文²⁴⁾を踏まえて考察している。それによると、固有唱の全てにおいて、音声学的な融化現象が163ほど確認され、その相違は置かれている旋律の文脈によって、特定のリズムとの関連の中で作られている。さらに、スカンディクスの音節アーティキュレーションは、それが緊張性のあるものか否か、あるいはもし否であればどの位置に言葉のアクセントがあるのかという問題を検討する必要がある。

次にゲシュルは、レスピヌスにおける音節アーティキュレーションに関して、ポレクトゥス、トルクルス・レスピヌス、クリマクス・レスピヌス、プレッスス・レスピヌスについて、ペーター (G. H. Peter)²⁵⁾や、自らが824の例を比較した考察を取り上げながら述べている。それによると、レスピヌスの音節アーティキュレーションにおいて、リズムの決定は、エピゼマや指示文字、あるいは融化(拡大、縮小)の利用に依る場合が多い。

ゲシュルはこの事実を踏まえ、レスピヌスネウマを、旋律が後で下行するもの、旋律が後で上行するもの、旋律が同音に終止するもの、カデンツ、の4つに分け、その結果を詳述している。それによると、11世紀におけるベネヴェント VI. 33

(Benevento VI. 33) やザンクト・ガレン 376 (St. Gallen 376) において、音節アーティキュレーションの箇所に、エピゼマや拡大された融化が確認された。エピゼマが付されているレスピヌスの音価は、その1音を「いくらか長く etwas grösserem Wert」するべきであり、それはグレゴリオ聖歌にとって基本的な姿勢、すなわち細心の注意を払ってテキストを語ることに通じる。音節の最後の音を取りわけ丁寧に扱うことによって、音と言葉の結びつき、言葉と言葉の繋がりが明確になる。

最後にゲシュルは、上行ネウマの音節アーティキュレーションに関して、全ての場合において音価を長くするという法則が適用できるとしている。それは、グレゴリオ聖歌が言葉に始まり、言葉とそれを形成する個々の音節と、豊かな芸術が結びついた結果と考えられる。

4.3 ゲシュル「音楽学とグレゴリオ聖歌の対話に横たわる問題」

これは先に上げた2つの論考と異なり、コールハース (E. Kohlhaas) が投稿した論考「対話あるいはゲットーへの退却? グレゴリオ聖歌セミオロジーと音楽学 - 若干のコメント *Dialog oder Rückzug ins Ghetto? Gregorianische Semiologie und Musikwissenschaft - einige Anmerkungen*」²⁶⁾に対する反論になっている。彼はその冒頭において、コールハースの見解には2重の問題があるとしている。一つは学術的思考法の点であり、もう一つはそれらがセミオロジーと真っ向から対立している点である。特に後者の点について、ゲシュルは「『グレゴリオ聖歌学論集』の読者に(コールハースの論理)が関心を抱かれてはならない」²⁷⁾と述べている。

構成 1. 音楽学とセミオロジーの現在の位置関係, 2. 計量主義に対するセミオロジー, 3. グレゴリオ聖歌の音楽的起源との関わり方, 4. セミオロジーと中世の音楽理論, 5. 正統性の確立への尽力と歴史的にオーセンティックな演奏 - 21世紀における生氣あるグレゴリオ聖歌学, 6. 専門性

考察 リズムに関しては、第2節と第4節で触れられている。コールハースは、その主張の根拠をフィリップス（N. Phillips）の「ボエティウス（Boethius）から12世紀に至る記譜法とその教授法」に求めている²⁸⁾。しかしゲシュルは、コールハースがフィリップスの「カルディーヌの多くの発見は、パターン化されたリズムの相違を演奏するために、計量主義者たちが使うことができるものである。実際に1979年以降、グレゴリオ聖歌の聖歌のいくつかの演奏において、セミオロジーの発見に基づく計量主義的リズムが取り入れられていた」という記述を拡大解釈したものだとしている。

第2節の中で取り上げられているのは、カルディーヌによる『グレゴリオ聖歌セミオロジー』の第1章である。ここでゲシュルは、その著作が、グレゴリオ聖歌のリズムに特定の型というものがないことを示しているとし、いくつかの例を引用している。一つは、詩編唱におけるネウマである。ラン 239（Laon 239）では、シラビックな部分において、プンクトウムとウンチヌスが明確に書き分けられている。それを見る限り、「数学的に全てを解決することのできる問題ではない」²⁹⁾。もう一つの例は、ペリッツォーニ（M. L. Pelizzoni）が指摘した入祭唱とコムニオにおけるエビゼマ付きヴィルガの問題である³⁰⁾。それによると、ザンクト・ガレン 381（St. Gallen 381）に収録されている入祭唱とコムニオの詩編には、一つの節にエビゼマ付きヴィルガが8回も見られる。そこには、王を表す「rex」などのキーワードとなる言葉があることが多い。

第4節では、中世の音楽理論との関係が述べられている。ここで引用されているのは、スミッツ・ファン・ヴェスベルゲ（J. Smits van Waesberghe）の「グレゴリオ聖歌の様相 *Das gegenwärtige Gesichtsbild vom Gregorianischen Gesang*」である。ヴェスベルゲは、10数年に及ぶ研究の結果、グレゴリオ聖歌と中世の音楽理論を結びつける試みは失敗であったとしている³¹⁾。その原因は、中世の音楽理論が基本的にボエティウス（Boethius）やアウグスティヌス（Augustinus）などのギリシャ・ローマ時代のものを発展させた

ものであること、それが歌の実践を想定したものではなかったことにある。当時の理論書はあくまでも「模範的規則 *auctoritas Prinzip*」であり、「古代ギリシャの芸術音楽 *hellenische Kunstmusik*」であった。それをヘブライズム的な教会の音楽と同一化することは困難である。

ゲシュルは、ヴェスベルゲの指摘を踏まえ、グレゴリオ聖歌に中世の計量主義的なリズム概念を持ち込むことは難しいとしている。そして、フックバルト（Hucbald von Saint-Amand）、ゲイード（Guido von Arezzo）のネウマや融化に関する記述から、神学としての言葉と音楽としての音を考えることこそがセミオロジーであるとし、それが一般的な音楽学と異なる点である述べている。

4.4 クッリス「アンジェリカ 123（Angelica 123）におけるキリスマグループの冒頭に見られるリズム的な音価の相違」

クッリスは「アンジェリカ123」に対象を絞って、そのネウマの冒頭音について考察している。

構成 キリスマ・スカンディクスの総論、6パターンの考察、結論

考察 クッリスは、アンジェリカ123に見られるキリスマの特徴を、3音を伴うもの [図1]、4音を伴うもの [図2] の説明から始めている。このキリスマ・スカンディクスは、ヴァチカン版において、1種類 — 3音のものも直前の音が画一的に組み合わせられ、4音として扱われている — に統一されてしまっている。



【図1】

【図2】

しかしその使用方法は多様であり、言葉のアーティキュレーションの観点から、クイリスマ・スカンディクスは、次の6つのパターン – メリスマにおける拡大されたもの、自由なもの、事前に3度の下行を伴う自由なもの、後に3度の下行を伴うもの、後に下行の動きを伴うもの、後にレスピヌスの動きを伴うもの – に分けることができる。

これらのグループを検討した結果として、クッリスは、クイリスマが最低でも3音から成ること、ネウマの分離は意図的に行われたと考えられることを指摘している。おそらく、旋律を書き写した「アンジェリカ123」の作者は、クイリスマとその前のネウマを分けることで、始めの部分にアーティキュレーションを与えたかっただと思われる。これは、歌い手に、その音を浮き立たせることを求めている。また、それぞれのネウマによって程度の差はあるものの、総じてクイリスマ・スカンディクスは、上行する緊張に満ちた動きを表している。クイリスマが上行の動きを前に伴っている場合、動きのエネルギーは新しい刺激とともにクイリスマの前から始まる。これらの音は動きを止める中心点として目立つものである。その上行の動きは、強いアゴーギクの推進力として演奏されるべきである³²⁾。

4.5 プフィステレル 「フランスの記譜法におけるリズムの差異化」

短い論考であるが、フランスの記譜法のリズム的な特徴が端的に整理されている。

構成 1. ネウマの分離, 2. 特殊な型

考察 「フランスのネウマによる記譜法は、グレゴリオ聖歌セミオロジーの領域においてあまり評判が良くない。それはリズム的な明確さを著しく欠いているからである」³³⁾の一文から始まるこの論考は、プリュム (Prüm) の修道院に伝わるトロパーを対象としている。この写本には10世紀の修道院長の名前が書かれていることから、10世紀前後に書かれたことが分かっている。

ネウマの分離に関しては、プンクトウムとヴィ

ルガにおいて、ベスの分離が見られる。これはモン・ルノー (Mont-Renaud) の写本と類似している。特殊な型としては、拡大されたトルクルス、結合されたクリマクスがあり、これはフランスの記譜法の特徴である。普通のトルクルスには、丸みあるいは角が付けられている。この丸みや角は、モン・ルノーの場合、リズム的な違いを表している。しかしプリュムの場合、それはリズムの相違を表しているものかどうかさらに検討の余地がある。また拡大されたクリマクスは冒頭の音の拡張を示し、指示文字は同時代の他のあらゆる地域の写本と同様に、数多く使われている。

4.6 ゲシュル 「多様性における統一 – グレゴリオ聖歌解釈の原則」

第9回国際グレゴリオ聖歌学会大会における講演を基にしている。

構成 1. 「多様性における統一」の前提, 2. 作曲と解釈の源としてのテキスト, 3. 歌の、そして動きの秩序の魂としてのリズム, 4. グレゴリオ聖歌にとっての特徴的な様式

考察 リズムを中心的に語っているのは第3節である。ゲシュルは、カルディーヌスの「リズムは歌の魂である」という言葉から始め、それがグレゴリオ聖歌の演奏にとって非常に重要であることを示している。

ここでは、2つの異なる様式が取り上げられ、リズムについて説明されている。一つは、「オリゴトニーッシャー様式」であり、《主よ、平和をお与えください *Da pacem Domine*》(GT 336, GrN 325) などが例として使われている。そこでは、細かいネウマの解説ではなく、グレゴリオ聖歌の音楽としての感じ方が問題とされている。ゲシュルは譜例³⁴⁾を示し、テキストの意味のまとまりと、それに当てはまるリズムのまとまりが、決して画一的なものではあり得ないことを示している。そしてテキストのそれぞれのまとまりが、ひとつひとつの言葉のアーティキュレーションによって、様々な音響的效果として現れるとしてい

る。これは演奏解釈の前提となる要素である。

もう一つは、「メリスマ様式」であり、『キリストはなされた *Christus factus est*』（GT 148, GrN 108）が例として扱われている。メリスマは単なる旋律の装飾ではなく、非言語によるコミュニケーションの技法といっても過言ではない。それは、他の様式の場合と同様に、リズムを第一に考えるべきである。そのためにゲシュルは、まず自然な言葉の抑揚に従ってテキストを話す練習をした上で、そのテキストを抑揚時の速度に合わせて歌ってみる、という手順を取ることを勧めている。そして最後に、抑揚を十分に表現できる程度の語る速度が、グレゴリオ聖歌の歌うテンポになり得るだろうと指摘している。

4.7 プラッスル「具体的な演奏の伝統を表現する ザンクト・ガレンの写本」

第1節の表題にあるように、記譜は演奏解釈、演奏実践の結果ではないか、というのがプラッスルの仮説である。彼は自身の仮説に基づき、2000年代初頭から、写本の比較研究を行っている。この論考は、4.6 のゲシュルの考察と同様に、第9回国際大会における発表を基にしている。

構成 1. 解釈の記述としての記譜, 2. 倫理と美学, 3. 典礼のテキストとその歌, 4. ザンクト・ガレンの写本とその「演奏の伝統」, 5. 実例の考察,

考察 この論考の中で、グレゴリオ聖歌のリズムという表現はほとんど用いられていない。リズムに関する事柄は、演奏における多様性という問題の中で示されている。

プラッスルは、ザンクト・ガレンの複数の写本について、曲のネウマの相違について比較を行った。その結果、そこにはネウマの多様な違いが見られた。例えば、エピソードや融化音の有無などの現象である。これが単に作成者の記憶違いというだけでなく、そこに作成者の言葉に対する個人的な感情や神学的解釈が含まれ、演奏場所の違いなども大きく関係しているとすれば、正統的な楽譜

や演奏を求める発想自体があまり意味を持たなくなる可能性も否定できない。セミオロジーが前提となることは言うまでもないが、演奏の多様性は十分に認められることになると思われる。

5 おわりに

本論では、1980年代以降のセミオロジーにおけるリズム論の変遷について、『グレゴリオ聖歌学論集』の論考を取り上げ、比較を試みた。

カルディーヌが聖歌学の領域で提唱したセミオロジーにおいて、ネウマと言葉は密接に結びついており、言葉のアクセントや文章の抑揚が、ネウマによって表されていると考えられた。したがって、グレゴリオ聖歌のリズムは、言葉のアクセントと抑揚を基本とし、ネウマはおそらくそれを忠実に再現、あるいはそれ以上に言葉の意味内容を表現しているとされた。これはソレム唱法に対する否定的見解であり、その証明のためにセミオロジーの学者たちはネウマの徹底した解析を行った。その一部は、第4節において検討したとおりである。その特徴として、次の点を挙げるができる。

第1に、1960年代初頭からセミオロジー的な研究が数多く行われ、その仮説が1970年代に公にされた。ゲシュルの論考には、その過程で生み出された論文が多く引用されている。

第2に、リズム論に関しては、ゲシュルが1985年以降、それまでの研究を体系的に整理し、発展させた。『グレゴリオ聖歌学論集』に含まれるリズム論の多くが彼の手によるものである。

第3に、ゲシュルによって整理された「ネウマのアーティキュレーション」やそのグループ化という考え方は、カルディーヌとその弟子たちが打ち立てた仮説を、統合したものである。それは、言葉のアクセント、文章の抑揚といった言語学の様々な音響現象と、ネウマの関係を結びつけたものである。クッリスをはじめ、現在も継続されている写本毎のネウマ研究は、ゲシュルのそれを基本とし、ゲシュルの主張を正当化する結果になっている。

第4に、写本研究だけでなく、演奏実践の観点

からもネウマのリズムを考察しようとする姿勢が見られる。

第5に、セミオロジー的発想は、コールハースのような反論を受けたにもかかわらず、客観的証拠による再検証が行われ、その有効性が立証されている。ただし、2000年代に入ってもなおセミオロジー研究に対する理解が必ずしも浸透していたわけではなかった。本論では触れなかったが、2011年に出版された『グラドゥアーレ・ノーヴム』に対しても、セミオロジー的観点を否定するかのような見解が示されている³⁵⁾。この背景にあるのは、「グレゴリオ聖歌学セミオロジー」の一般向け文献が非常に少ないことがあると推察される。リズム論に関しても、過去の論文を読むことによってのみ把握できる状況にあるのが現実である。セミオロジーのリズム研究は、その初期に比べ、様々な写本が研究されたことにより、理論的に確立されつつある。今後は、リズムに関する研究の整理とともに、他の観点(写本、旋法など)の研究についても、その変遷を検討していきたい。

注

- 1) 2015年度エリザベト音楽大学イエズス会使徒職基金の助成を受けた。
- 2) 筆者の発表題は「Orgelmusik und Gregorianischer Choral in Japan」であった。
- 3) 水嶋良雄はセミオロジーが成立した年を、1968年としている。[水嶋良雄「未来への遺産」『グレゴリオ聖歌研究』第20・21号(2002):7]
- 4) S. Klöckner. *Handbuch Gregorianik* (Con Brio, 2013):136-172.
- 5) S. Klöckner, 前掲書, 136-137.
- 6) S. Klöckner, 前掲書, 160.
- 7) 下記の聖歌集が出版された。ソレム系:『リーベル・グラドゥアリス *Liber Gradualis*』(Solesmes, 1883), レーゲンスブルク系:『グラドゥアーレ *Graduale*』(Treviris, 1876), 『新メディチ版 *Neo-Medicea*』(Ratisbonae, 1871).
- 8) 『グラドゥアーレ・ロマーヌム *Graduale Romanum*』(Typis Vaticanis, 1908)。
- 9) S. Klöckner, 前掲書, 167.
- 10) <https://archive.org/details/lenombremusicalg00mccq> (2016. 10. 1)
- 11) P. Wagner. *Einführung in die gregorianischen Melodien*. 2 vols. (Breitkopf & Härtel, 1911). <https://archive.org/details/einfhrungindie01wagn> (2016. 10. 1)
- 12) 筆者は、2016年1月に橋本周子氏(聖グレゴリオの家所長)

と共にヨッピヒ師の下を訪ねた。その際、カルディヌ等と行った写本比較のデータ、カルディヌの実際のレッスン録音を聴くことができた。

- 13) L. Agustoni, J. G. Göschl. *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*. 2 vols. (G. Bosse, 1987).
- 14) BzG = *Beiträge zur Gregorianik*
- 15) J. B. Göschl. “Der gegenwärtige Stand der semiologischen Forschung”, *BzG 1* (1985): 77.
- 16) J. B. Göschl, 前掲論考, 79, 83.
- 17) J. B. Göschl, 前掲論考, 78. 日本では、最近までネウマの分離が研究の題材として取り上げられてきた。
- 18) J. B. Göschl, 前掲論考, 81.
- 19) J. B. Göschl, 前掲論考, 90-91.
- 20) J. B. Göschl. “Zum rhythmischen und ästhetischen Problem der Silbenartikulation bei aufsteigenden Neumen”, *BzG 3* (1986): 5.
- 21) W. Wiesli. *Das Quilisma im Codex 359 der Stiftsbibliothek St. Gallen* (Immenssee, 1966).
- 22) R. Fischer. “Die rhythmische Natur des Pes”, *Ut mens concordet voci*. (1986): 5-25.
- 23) S. Bardolet. *Valor i caràcter del salicus a l'articulació sillàbica* (Pontificio Instituto di Musica, 1964).
- 24) J. B. Göschl. *Semiologische Untersuchungen zum Phänomen der gregorianischen Lisquenz*. (Wien, 1980).
- 25) G. H. Peter. *The use and meaning of the epizema on the last part of the Porrectus in the Cantatorium, St. Gall 359*. (Pontificio Instituto di Musica, 1961).
- 26) E. Kohlhaas. “Dialog oder Rückzug ins Ghetto? Gregorianische Semiologie und Musikwissenschaft – einige Anmerkungen”, *BzG 30* (2000): 43-56.
- 27) J. B. Göschl. “Zum Problem des Dialogs zwischen Musikwissenschaft und Gregorianischer Semiologie”, *BzG 31* (2001): 53.
- 28) N. Phillips. “Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert”, *Geschichte der Musiktheorie 4*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000): 293-324.
- 29) J. B. Göschl, 注 27, 60.
- 30) M. L. Pelizzoni. *Studio sul Versiculario del Codice San Gallo 381*. (Pontificio Instituto di Musica, 1977).
- 31) J. Smits van Waesberghe. “Das gegenwärtige Gesichtsbild vom Gregorianischen Gesang”, *Theologisches Jahrbuch* (1960): 413.
- 32) なお、アンジェリカ 123 における融化に関しては、冒頭で述べた 2016 年 9 月の学会においてクリリスの講演が行われたが、詳細は 2017 年の『グレゴリオ聖歌学論集』に掲載予定。
- 33) A. Pfisterer. “Rhythmische Differenzierung in der französischen Notation”, *BzG 41 • 42* (2006): 211.
- 34) J. B. Göschl. “Einheit in der Vielfalt – Grundlagen der Interpretation des Gregorianischen Chorals”, *BzG 51* (2011): 64.
- 35) J. B. Göschl. “„Parola cantata“ . Zur Frage der Gliederungszeichen in der Editio Vaticana und im Graduale Novum”, *BzG 59 • 60* (2015): 140. 筆者による翻訳が、『グレゴリオ聖歌研究』(日本グレゴリオ聖歌学会, 2017 年発行予定)に掲載予定。

〈実践報告〉

思考ツールとピア・サポートを活用した生活科と総合的な学習の時間の取組

竹 信 ひ と み

(2016年9月8日受理)

The Examinees in the Class of Living Environment Studies and the Period for Integrated Studies Using Thinking Tools and Peer Support

Hitomi Takenobu

This report clarifies and examines what kind of ability has been developed in children based on the practice in the Living Environment and the Period for Integrated Studies classes, using Thinking Tool and Peer Support. After applying the Thinking Tool concrete method, easy development of the children's thinking was observed together with improvement in their thinking faculty.

Also, as a result of examining Peer Support, children started forming relationships with others confidently, which can lead to their sense of self-affirmation and self-esteem. It is believed that the ability acquired by children using the above methods will be retrieved and utilized as ways of problem solving during their growth process.

1. はじめに

2003年(平成15年)、経済協力開発機構(OECD)は、知識基盤社会の時代を担う子供たちに必要とされる国際基準の学力「キー・コンピテンシー」として、以下の3点を示した。

- 1) 社会・文化的、技術的ツールを相互作用的に活用する能力
- 2) 多様な社会グループにおける人間関係の形成能力
- 3) 自律的に行動する能力

この3つのキー・コンピテンシーの枠組みの中心にあるのは、個人が深く考え、行動することの必要性である。

2008(平成20)年、教育課程審議会の答申で総合的な学習の時間の改善の基本方針がまとめられた中に、次のような一節がある。

「総合的な学習の時間は、変化の激しい社会に対応して、自ら課題を見付け、自ら学び、自ら考

え、主体的に判断し、よりよく問題を解決する資質や能力をねらいとすることから、思考力・判断力・表現力等が求められる「知識基盤社会」の時代においてますます重要な役割を果たすものである。」

「生きる力」をはぐくむために創設され、幾度もの一部改正を経て改善されてきた総合的な学習の時間でつける力は、キー・コンピテンシーと重なってくる。

また、2006年(平成18年)、経済産業省から「職場や社会の中で多様な人々と共に仕事をしていくために必要な基礎的な力」として発表された「社会人基礎力」の「前に踏み出す力」、「考え抜く力」、「チームで働く力」という3つの力ともつながってくる。

筆者は、教育効果の高い学校を目指し、小学校における学校経営を行ってきた。それには、次のような特徴がある。

1つ目は、全校でピア・サポートに取り組んだ

ことである。児童にソーシャルスキル・トレーニングを行った上でかわらせることで、コミュニケーション能力、主体性を育て、自分の学校や自分自身に自信と誇りを持つ心を育てようとした。

2つ目は、思考ツールを導入し、生活科や総合的な学習の時間等で積極的に活用したことである。思考力の育成、探究プロセスの質的向上、協同的な学習の深まりを支援すると考え導入した。

特に、総合的な学習の時間を探究的な学習とするために、個人の思考を整理したり、集団思考の場面で考えを更に深めたりする場面で積極的に活用した。つまり、探究の過程に「思考を深めるプロセス」を入れることを試みた。

3つ目は、地域・専門家の力の活用である。

4つ目は、学力向上の取組である。

本稿では取組の1つ目と2つ目を中心に述べ、2012(平成24)年度から2015(平成27)年度までの生活科及び総合的な学習の時間の教育実践を振り返り、取組が児童にどのような力をつけることにつながったかを考えてみたい。

2. 生活科の目標と内容

生活科の教科目標は、「具体的な活動や体験を通して、自分と身近な人々、社会及び自然とのかかわりに関心を持ち、自分自身や自分の生活について考えさせるとともに、その過程において生活上必要な習慣や技能を身に付けさせ、自立への基礎を養う。」である。この教科目標は、次の5つの要素によって構成されている。

- 1) 具体的な活動や体験を通して
- 2) 自分と身近な人々、社会及び自然とのかかわりに関心を持ち
- 3) 自分自身や自分の生活について考えさせるとともに
- 4) 生活上必要な習慣や技能を身に付けさせ
- 5) 自立への基礎を養う

この5つの要素は、1)と5)の間に2)と3)と4)が組み込まれた構成になっている。生活科の目標を最も端的に言えば「具体的な活動や体験を通して、自立への基礎を養う」ことである¹⁾。

生活科の小学校学習指導要領では、生活科の学習内容を以下のように挙げている。

- 1) 学校と生活
- 2) 家庭と生活
- 3) 地域と生活
- 4) 公共物や公共施設の利用
- 5) 季節の変化と生活
- 6) 自然や物を使った遊び
- 7) 動植物の栽培・飼育
- 8) 生活や出来事との交流
- 9) 自分の成長²⁾

また、生活科の学習指導要領では、児童が充実した活動や体験をすることで生まれる気付きの大切さとともに、その気付きの質を高めるための学習指導の進め方として、次の点を挙げている。

- 1) 振り返り表現する機会を設ける
- 2) 伝え合い交流する場を工夫する
- 3) 試行錯誤や繰り返す活動を設定する
- 4) 児童の多様性を生かす³⁾

3. 総合的な学習の時間の目標と内容

総合的な学習の時間の学習指導要領によると、総合的な学習の時間の目標は次の通りである。

「横断的・総合的な学習や探究的な学習を通して、自ら課題を見付け、自ら学び、自ら考え、主体的に判断し、よりよく問題を解決する資質や能力を育成するとともに、学び方やものの考え方を身に付け、問題の解決や探究活動に主体的、創造的、協同的に取り組む態度を育て、自己の生き方を考えることができるようにする⁴⁾。」

また、文部科学省の「今、求められる力を高める総合的な学習の時間の展開」によると、これらの目標を達成し、総合的な学習の時間の改訂の趣旨を実現するためには、以下の5つが大切であるとされている。

- 1) 問題解決的な活動が発展的に繰り返される探究的な学習とすること
- 2) 他者と共同して課題を解決する協同的な学習とすること
- 3) 体験活動を重視すること

- 4) 言語活動の充実を図ること
- 5) 各教科との関連を意識した学習活動を展開すること⁵⁾

総合的な学習の時間は、各学校の実態に応じた年間計画を立て、上記の目標を達成するべく、探究的な学習で協同的な学習であるように進めていくことで、児童に、問題の解決や探究活動に主体的、創造的、協同的に取り組む態度を育てることが重要である。

4. 対象と手続き

4.1 対象

実践対象となった児童は、1 学年54人、2 学年38人、3 学年66人、4 学年28人、5 学年38人、6 学年60人である。

4.2 手続き

思考ツールとピア・サポートを、生活科と総合的な学習の時間で用いて、その教育的成果を図

る。生活科では、思考ツールとピア・サポートを、気付きの質を高めるための学習指導の進め方として振り返る。総合的な学習の時間では、思考ツールを探究的な学習、ピア・サポートを協同的な学習の価値を深める取組として振り返る。

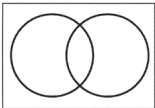
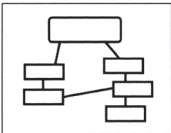
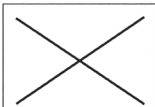
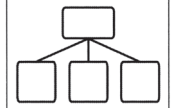
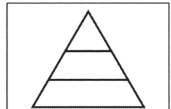
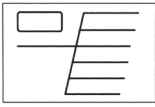
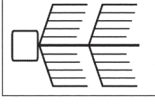
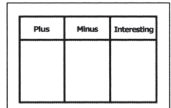
4.2.1 思考ツール

『関大初等部式思考力育成法ガイドブック』によると、「思考スキルは、考えるための方法、思考するための技術」である⁶⁾。

教師が「考える」ことを知識として子どもに教えるというアプローチを可能にする。

思考スキルの習得や活用のために、考えを進める手続きやそれをイメージさせる図として見せることができるような手順や図を、思考ツール（シンキング・ツール）と呼ぶ。

図1のように、関西大学初等部は、思考スキルを「比較する」、「分類する」、「多面的に見る」、「関連づける」、「構造化する」、「評価する」の6つに分け、それぞれの思考スキルで、「Xチャート」、「ボーン図」等、複数の思考ツールを示している。

思考スキル	シンキングツール		
比較する		関連づける	
分類する	 	構造化する	 
多面的に見る	 	評価する	

【図1】 6つの思考スキルとそれぞれの思考ツールの例
（関西大学初等部『思考ツール実践編』⁷⁾）

活用の際の留意点としては、「必然性」, 「妥当性」, 「簡便性」, 「充足性」等があり⁸⁾, 教師はこれらに留意しながら, 最初は用意した思考ツールを児童に与えて活用させ, 考えを引き出したりまとめたりする活動に慣れさせていく。

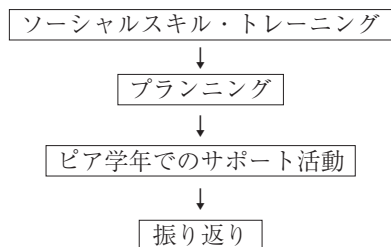
その際, 経験を重ねるにつれ, 児童自らが問題解決の場面に応じて適切な思考ツールを選んで考えることができるようにする。また, 6つの思考スキルを教室に掲示したり, 複数の思考ツールを印刷したりして常備し, 児童が活用しやすい環境を整える。

当该校では, 2012(平成24)年度から研究を開始し, 翌年の第10回広島県小学校総合的な学習の時間研究大会会場校として, 生活科(1, 2年)と総合的な学習の時間(3, 4, 5, 6年)の研究授業を公開した。

思考ツールの研究は, 2015(平成27)年度まで4年間続けた。導入に当たっては, 毎年, 研究主任, 教務主任を関西大学初等部の授業視察に派遣し, 同初等部編集の書籍と共に学んだことを校内に還元させた。研究主任を筆頭に, 教諭達が率先して実践した。実践した結果や感想を, 毎週火曜日のミニ研修で交流し, 学び合った。

4.2.2 ピア・サポート

ピア・サポートの定義は, 日本ピア・サポート学会によると「教職員の指導・援助のもとに, 児童生徒・学生相互の人間関係を豊かにするための場を各学校の実態に応じて設定し, そこで得た知識やスキル(技術)をもとに, 仲間を思いやり支える実践活動」⁹⁾で, 図2のように進めた。



【図2】ピア・サポートの流れ

① ソーシャルスキル・トレーニング

人とかかわりたいという活動への意欲を高め, コミュニケーション能力やリーダーとしてのスキルを学ぶことを目的として年間で4年より上の学年の児童に8つ, 3年より下の学年の児童に4つ行う。修了後に認定証を渡し, 自覚と自信を持たせる。

② プランニング

活動内容, 役割分担等の活動計画を立て, 準備をする。児童が自主的に考え進めていけるよう, 教師は活動を見守り, 励まし, 褒める。

③ サポート活動

学校行事や生活科, 総合的な学習の時間等, ピア学年で交流し, ペアの上学年が下学年の世話をする。双方の学年の教師は活動を見守る。

④ 振り返り

活動ごとに行い, 小さな成果を認め, 学級で共有し, 次の活動に生かしていく。教師は上学年(4, 5, 6年)の活動に対し肯定的な評価を行い, 小さな成功感を大切にさせる。

また, 下学年(1, 2, 3年)は, 世話をしてくれたペアの児童に感謝の言葉を伝える。振り返りの活動を重視することが, 児童のさらなる成長を促していく。

当该校の特徴は, 実施前にソーシャルスキル・トレーニングトレーニングを行い, かかわる力をつけた上で異年齢の児童との意図的な出会いを仕組み, 人とかかわることが好きな児童を学校全体で育てることである。

以前, 3年間学校全体で実施した結果, 生徒指導上の問題の減少, 児童のコミュニケーション能力の定着や自己肯定感の向上等, 実態の改善が見られた。そのため, 本調査の対象となったこの小学校にも導入を決定した。

小学校で導入するに際し, 筆者はピア・サポートを, 「ソーシャルスキル・トレーニングを受けた児童が, サポート活動で思いやり支え合う」と定義し, 教職員間でイメージを共有した。

年度初めに, ピア・サポート活動の趣旨, 年間計画等を教職員全体で確認して開始した。

実施前には, 上学年児童の力量や相性を見てペアの一覧表を作成し, 1年間様々な場面で教職員

が児童の状態の把握に活用した。

また、各ペア学年（1年と6年、2年と4年、3年と5年）の教諭同士で、活動や読み取りの視点、役割分担等を確認し、双方にとって意味のある交流になるよう、進めていった。

生活科の学習指導要領には、児童が充実した活動や体験をすることで生まれる気付きの大切さとともに、その気付きの質を高めるための学習指導の進め方として、次の点が挙げられている。

- 1) 振り返り表現する機会を設ける
- 2) 伝え合い交流する場を工夫する
- 3) 試行錯誤や繰り返す活動を設定する
- 4) 児童の多様性を生かす¹⁰⁾

また、総合的な学習の時間の学習指導要領には、協同的に学ぶことの価値として、次の3つが示されている。

- 1) 多様な情報の収集につながる
- 2) 異なる視点から検討ができる
- 3) 地域の人と交流したり友達と一緒に学習したりすることが、相手意識を生み出したり学習活動のパートナーとしての仲間意識を生み出したりする¹¹⁾

ピア・サポートは、生活科で気付きの質を高めるための学習指導を進める際に、また、総合的な学習の時間で協同的な学習を深める際に活用されれば、より学習を充実させることができると考える。

また、生活科や総合的な学習の時間以外の、学校行事や特別活動等で、ピア・サポート活動を年間通じて行うことで、児童に思いやりの心や自己肯定感、自己有用感を育てることは実践の土台となる。

5. 生活科の実践

2年生の児童は、入学以来、6年生や地域の人々に見守られ、安定した1年間を過ごし、学校生活にすっかり慣れてくる。

日々のやりとりで自信がつき、絵や字での表現がしっかりし、活動が大胆になってくる児童が多い。

2学年の単元計画は次の通りである。

1学期

- 1) 2年生もみんななかよく、げんきよく
- 2) レッツゴー！町たんけん
- 3) ぐんぐんのびろ
- 4) げんきにそだて
- 5) 夏がやってきた

2学期

- 1) もっと知りたいな 町のこと
- 2) ぐんぐんのびろ
- 3) あそび大すき あつまれ！

3学期

- 1) 町のすてきを つたえ合おう
- 2) みんな 大きくなったよね

2年生の生活科は「2ねんせいもみんななかよく、げんきよく！」の単元で始まる。学校のお兄さん、お姉さんとして、1年生に学校の中を案内する小単元がある。あらかじめ、グループに分かれて校舎内の各部屋を見てまわり、そこに居る教職員にインタビューもして、一枚の紙に絵と説明を書き掲示する。後日、1年生をペアで案内して廻り、上級生になった実感を持つ。

「ぐんぐん のびろ」の単元ではミニトマトの種をまき、毎日世話をし観察も行う。平行して、1学期に「レッツゴー！町たんけん」、2学期に「もっと知りたいな 町のこと」、3学期に「町のすてきを つたえ合おう」といった単元設定で、1年かけて町に出かけ、自分と身近な人々、社会及び自然とのかかわりに関心をもつようにしていく。

生活科学習指導要領の「第4節学習指導の進め方」には、児童が充実した活動や体験をすることで生まれる気付きの大切さとともに、その気付きの質を高めるための学習指導の進め方として次の点を挙げている。

- 1) 振り返り表現する機会を設ける
- 2) 伝え合い交流する場を工夫する
- 3) 試行錯誤や繰り返す活動を設定する
- 4) 児童の多様性を生かす¹²⁾

この、気付きの質を高めるための学習指導の進め方としてどうであったか、思考ツールの取組を

2), ピア・サポートの取組を4)の視点で振り返ってみたい

5.1 思考ツールの活用

「あそび大すきあつまれ!」の単元は、生活科の小学校学習指導要領の内容6)「自然や物を使った遊び」に基づいて設定したもので、以下、4つの小単元で構成している。

- 1) 「手作りおもちゃであそぼう」(1時間)
- 2) 「おもちゃをつかってあそぼう」(5時間)
- 3) 「おもちゃ大会のじゅんぴをしよう」(4時間)
- 4) 「おもちゃ大会をひらこう」(3時間)

この単元では、2年生の児童がまず作りたいおもちゃを作る。その後、グループになって自分が作った経験を出し合い、おもちゃ大会を開くにあたり、どんなおもちゃをグループで作ったのか話し合う。計画書を元に、必要な材料を集め、工夫して作り、おもちゃ大会を開いて1年生を招待する。

遊び方を工夫したり、遊びに使う物を工夫して作ったりする活動を通して、遊びの面白さに気付いたり、おもちゃの作り方や遊び方、ルールと一緒に工夫したりしながら活動することで、友達の良さ等に気づくこともねらいとしている。

生活科でもものづくりを行うに当たっては、児童の「こういうものがつくりたい」、「もっとこうしたい」、「自分のつくったものを見せたい、知らせたい」、「自分の工夫や発見したことを知らせたい」といった児童の思いや願いが多くつまった活動にしていく必要がある。

生活科では主に、「比較する」(複数の事象の相違点や共通点を見つけ出す)、「分類する」(物事をいくつかのまとまりに区分する)の思考スキルで、ベン図、Xチャート、Yチャートの思考ツールを使用した。

5.1.1 伝え合い交流する場を工夫する

2年生同士でグループになって、おもちゃラン

ドに1年生を招待して楽しませるための準備や手順等の計画を立てる。どんなおもちゃをつくるか、意見を出し合って必要な材料を考えて集める。個々で創意工夫してつくり、グループ内で交流する中で、おもちゃをつくる新しい方法に気付いたり、うまく行かないところを教えあったり、一緒に考えたりする。グループの友だちに、おもちゃランドの準備や運営、つくりたいおもちゃ等について、自分の意見を伝え、友達の意見に耳を傾ける。

集団思考の場面では、「分類する」(物事をいくつかのまとまりに区分する)という思考スキルで、教師が用意したXチャートという思考ツールを活用し、自分がつくった手作りおもちゃをグループの中で出し合って、分類をした。

個々の児童が作った経験を振り返り、1年生を喜ばせるためにつくったら良いと思うおもちゃの名前を付箋に書き、同じものを重ね、分類して名前を付け、その上で全体を俯瞰し、気付きを出し合う。

その際、それぞれの児童が自らの良さを発揮し、互いの良さや気づきに共鳴し、多様性を生かす活動になるよう指導していく。

この学年の児童は、話し合う経験が少ないのでただ話させるだけでは、なかなかまとまらないことがある。しかし、思考ツールを活用することで、全体を見渡せ足りないおもちゃに気付いたり、感じ方や特性の違う友達の意見を知ることによって触発され、活動の意欲を高めていったりすることができた。

つまり、個々の児童が持っている良い発想や気付きを、思考ツールを使うことで目に見える形にでき、論点をずらさず話し合いを進めることができる。また、考えをまとめた画用紙やボードは、前に出て黒板に全グループの考えを掲示し、グループ同士の考えを比較し、仲間分けしたりすることもできる。学級全体で集団思考することで、個人の考えを新しい気付きや発展的な活動につなげていくことができる可能性がある。

グループの考えを紙に残すと、次時に活動の内容や目的の確認が行いやすいため、次の授業の始めに前時の活動を想起するてがかりになる。前時

の活動で考えたことを言葉にしながら次の活動に連続して取り組む姿が見られた。

5.2 ピア・サポートの活用 ―伝え合い、交流する場を工夫する―

写真1は、ピア・サポートの4段階の最後、活動の振り返りの場面である。

2年生が、2)「おもちゃをつくってあそぼう」や、3)「おもちゃ大会のじゅんぴをしよう」の単元で自分の活動のサポートをしてくれたペアの4年生にお礼の言葉と共に手紙を渡している。双方共に照れながらもうれしそうで、これまでの良好な関係性を感じられる。

4年生は、入学以来3年生までの3年間、下学年として世話をされてきた。そのため、「4年生になったら2年生のお世話をするから楽しみ。」と、2年生のお兄さん、お姉さんになって主体的にお世話活動をすることを楽しみにしていた。春から個人名で兄弟としてかかわってきた2年生がおもちゃをつくって1年生を喜ばせる活動をする。4年生はピア・サポートとの一環として、「お助けマン」という立場でかかわるにあたり、

どのようにかかわることが本当に2年生のためになるのかを話し合った。その中で、手出しをせず、最初はペアの2年生の活動を見守り、本人が行き詰まり、助けを求めてきた時だけ助言することを確認した。

つまり、試行錯誤する中での2年生の気付きを大切にしようとする姿勢である。見守る方が相手のためになるという気づきは、かかわり方の質を向上させ、4年生の内面を成長させていた。2年生も、ペアの上学年に傍で見守られることで心が安定し、活動意欲を増していた。

ここでは、ピア・サポートとして4年生とのかかわりを紹介したが、この単元ではこの他にグループ内での2年生同士のかかわり、おもちゃランドに招待した1年生とのかかわり等、複数のかかわりを設定している。また、この活動には、保護者や地域の人々も招待した。

伝え合い、交流する場を工夫したり、意図的に設定したりすることは、感じ方や特性の違う児童が活動を通して出会うことであり、かかわり方によって児童は気付きを深めたり、他者の言動から学ぶ。それは、双方の成長につながる。



【写真1】ピア・サポート（振り返り）

2年生がペアの4年生に、感謝の手紙を渡している

6. 総合的な学習の時間の実践

当该校では、課題発見・解決能力、論理的思考力、コミュニケーション能力等の実社会や実生活で活用できる能力を育てるために、探究的な学習と協同的な学習をどのように進めていくかを話し合い、次の3つを中心に学習を進めていくことにした。

- 1) 探究の過程に「思考を深めるプロセス」を入れるために思考ツールを活用すること
- 2) 積極的に学習内容を公開し、専門家や地域と連携して協力を得ること
- 3) 実践を支える土台として、学校全体でピア・サポートを進め、児童が主体性を発揮できる様々な場を設定し、教育研究が可能な環境をつくること

各学年の総合的な学習の時間の内容は、年度によって多少異なるが、おおよそ次のようである。

- 3学年 「学校の樹木、飛来する野鳥を探ろう」
 4学年 「校区の環境を調べ、保護を考える。守る方法を考え、伝える」
 5学年 「食を考える」
 6学年 「国際交流、防災を考える、自分向上プロジェクト」

これは、6年間の学びを考えた時、それぞれの学年に学んでほしいことと重なる。

例えば、当该校のように野鳥が敷地内に飛来する学校は希であろう。3年生の時に野鳥を調べる学習をすることは、自分の育った学校や地域に誇りを持つことになり、ひいては自分自身に自信や誇りを持つことにつながると考える。

各学年段階で、児童が成長し、主体的に課題の発見や解決に取り組むよう、年間計画に沿って進めていった。

6.1 思考ツール —探究的な学習—

探究的な学習とは、問題解決を必要とされる活動が発展的に繰り返されていく一連の学習活動である。

総合的な学習の時間が探究的な活動となるためには、この学習過程が繰り返され、スパイラルに

高まっていくことが重要とされる。

文部科学省の「今、求められる力を高める総合的な学習の時間の展開」によると、総合的な学習の時間の学習過程は次の4段階である。

- 1) 【課題の設定】体験活動等を通して、課題を設定し、課題意識を持つ
- 2) 【情報の収集】必要な情報を取り出したり収集したりする
- 3) 【整理・分析】収集した情報を、整理したり分析したりして思考する
- 4) 【まとめ・表現】気づきや発見、自分の考え等をまとめ、判断し、表現する¹³⁾

「課題の設定」については、教師は意図的な働きかけを行い、学習対象へのかかわり方や出合わせ方等を工夫していく。

「情報の収集」においても、児童が課題解決のために目的を持って自発的に自覚して収集活動を行うよう、配慮する。

方法については、児童の質問に応じて方法等を情報提供する。

「整理・分析」については、収集した情報を整理・分析することで思考する活動を進める。

自分自身の考えとしてまとめたりすることが「まとめ・表現」である。

壁新聞や印刷して配布する新聞、保護者・地域住民を招いての学習発表会、ピア学年の児童への発表等を行った。

また、ゲストティチャーのリストを作成して共有し、年間の見通しをもって単元の内容に応じた専門家や地域講師を招聘した。

例えば、4学年の学習では、森林保護のNPO団体が環境保護活動について児童に話した後、一緒に調査活動を行った。日本野鳥の会広島県支部の人々は、豊富な写真や巣等の実物を児童に見せた後、双眼鏡や望遠鏡を使つての野鳥観察を共に行つた。また、水の汚れ具合を調べる調査では、水の汚染度を示す指標水生生物をサンプルとして収集し、児童と共に分類した。

これらの、体験や学び、調査結果から何が分かるかを考える時にも、思考ツールを使用し、考えをまとめたり深めたりした。

6.1.1 「関連付ける」(コンセプトマップ)

図3は、6年生が「防災を考える」の単元で使用した思考ツールである。「防災のへや」にどのようなものが必要かを考える段階で使用した。「関連づける」の思考スキルで、コンセプトマップという思考ツールである。

本来の形を、小学生が活用しやすいよう植物の形に発展させ、地面で区切り、上を「作品について」、下を「自分の思い」と設定した。「模型」という種から上に茎が伸び、実や花が咲き、下に根が伸び、落花生のように地下茎に実を付けている。

「手作り（1から）」という実を付けた茎には、「道具」という言葉を中心に「のこぎり」、 「彫刻刀」、 「ボンド」、 「やすり」という花びらが付いていて、発想の広がりが見て取れる。

このような学びを重ねた高学年では、複数の思考ツールから、場に応じて使いやすいものを自分で選ぶ児童の姿も見られるようになった。

また、どう取りかかったら良いか分からなかった児童が、思考ツールを手がかりとして与えられることで少しずつ考えられるようになったり、資

料を分かりやすくまとめて次の課題を自分で設定できたりする姿も見られるようになった。

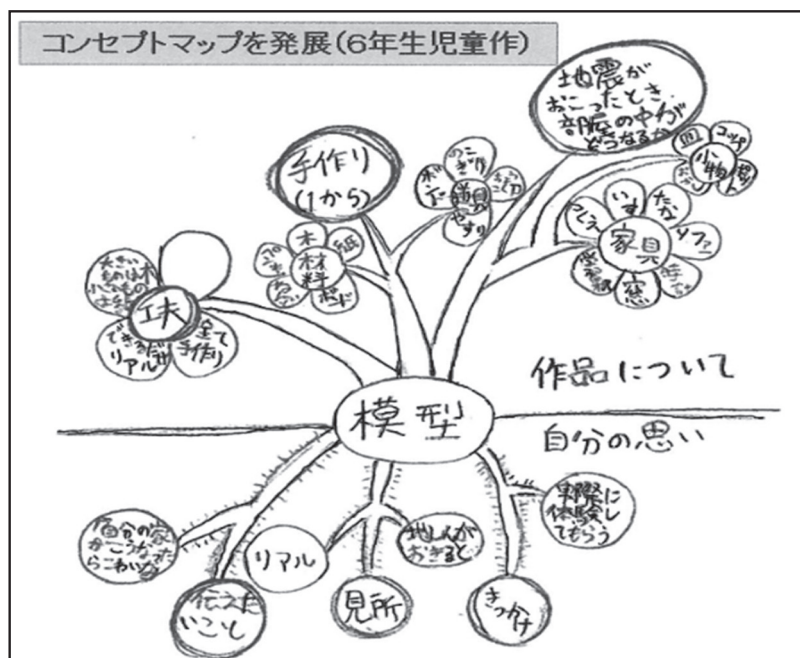
ここで、第4学年の環境での実践例を述べる。この単元は、自分たちの身近にある水分（みくまり） 峡や榎川について、調査やインタビュー等を通して情報を収集し、気付いた課題に対して取り組み、考えを発信していくものである。

指導計画（27時間）を、次の4つに分け、学習を進めていった。

- 1) 課題の設定
- 2) 情報の収集
- 3) 整理・分析
- 4) まとめ・創造・表現

1) 課題の設定

身近な存在の水分（みくまり） 峡や榎川について、社会科「ごみのしまつと活用」、 「命をささえる水」の単元や、4年生として町の「キッズ環境調査プロジェクト隊」に任命され、学ぶこと等も関連させながら学んでいく。学習に入るにあたり、児童に課題解決や調べ学習等についてアンケートを採り、児童の興味・関心を把握する。



【図3】「関連づける」(コンセプトマップ)

防災の部屋を作るにあたり、自分の思いや展示物、工夫すること等を考えた

6.1.2 「評価する」(PMIシート)

2) 情報の収集

榎川の上流から下流までの水の水素イオン指数(PH)の変化を調べるバックテストや、上流から下流までの場所に住んでいる指標生物の採取、川の清掃活動、水分峡での森林体験、間伐材の伐採等の体験活動や調査活動を行う。浮かんだ疑問を解決するのに必要な講師やNPO団体、環境保護団体を決め、授業に招き質問する。

ピア学年(2年生)に中間発表し、書いてもらったアンケートを、思考ツールのPMIシート(分析表。感想を、良かった点、改善点、おもしろかった点に分ける)を使って整理し、発表の改善に生かす。

6.1.3 「分類する」(Xチャート、Yチャート、KJ法的手法)

3) 整理・分析

活動での記録や頂いた資料をファイルしたポートフォリオを見返し、事実を比較したり分類したり、関連付けて考える。

その際、思考ツールの中から目的にふさわしいものを選び、個人の思考を整理したり、集団思考の場面で使用したりして、グループや全体の思考を深めることに活用する。

例えば、上流から下流までの水質のPHの変化を調べるバックテストを行ったり、それぞれの場所に住んでいる指標生物を採取したりした後、KJ法的手法を用いて分類する。

まず、個々の児童が、ポートフォリオを見返して、バックテストの数字や指標水生生物の種類から、気づきを付箋に記入する。

次に、それぞれが記入した付箋を持ち寄り、グループでそれを分類してグループ化し、名前を付けたり、気づきを書いたりして考える。

「上流ではきれいな水のPHが突然変化し、水質も悪くなるのはなぜだろう。」「その近くに、川に流れ込んでいる水があったけど。」「家がたくさんあるから、家庭で使った水を流しているのかな。」「台所やお風呂で使った水？

どうやったら、調べられるかな。」「私たちの生活が川を汚している?」等、1つの気づきからまた様々な疑問が出てきて、次の活動につながっていった。

6.1.4 「多面的に見る」(座標軸)

4) まとめ・創造・表現

学習の集大成として、調べたことや分かったこと、自分たちの思いを明確にし、様々な形で学校内外に発信していく。児童は家庭排水が川の汚染の主な原因であることを突き止め、「自分たちからアクション!」を合い言葉に、次の3つを考える。

- 1) 自分たちが主張したいこと
- 2) 家庭や地域の人にしてほしい活動
- 3) 効果的に伝える方法

2) 家庭や地域の人にしてほしい活動、を考えるに当たっては、使わない部屋の電気を消す等の自分の家庭でできるエコ活動や、洗剤を使わずに汚れを落とすエコたわし等を使う活動等を、専門家の方や保護者の方から学び、夏休みに取り組んでその経験から新しい気づきがあった。

3) 効果的に伝える方法では、学習発表会の場や手作りの新聞で全校児童や保護者に伝える、町の環境フェスタで発表し、町の人に伝える、ペア学年の2学年児童に学んだことを伝える等がある。

どの方法がどの相手にふさわしいかを考える時には、グループで座標軸という思考ツールを使った。

例えば、横軸を「伝える相手」とし、左端を「人数が少ない」、右端を「多い」とする。縦軸を「時間」とし、上の端を「速い」、下の端を「遅い」とする。チラシやポスター、回覧板や立て札等の方法を付箋で貼ってみると、それぞれの方法のメリット・デメリットがわかり、相手にふさわしい方法がはっきりする。

児童は、自分が選択した方法を座標軸に置いて考えていく中で、新しい気づきを得ていた。

6.1.5 「構造化する」（ピラミッドチャート）

4) まとめ・創造・表現

写真2は「構造化する」の思考スキルで、思考ツールはピラミッドチャートを使い、1)自分たちが町の環境フェスタで町の人たちに伝えたいことを考え、発表している。

調べたことや分かったことを一番下の層に貼り、頂点に主張（町の人に伝えたいこと）を考えて書き、グループごとに全体へ発表する。そうすることで、児童は、事実－分かったこと－主張という思考の筋道を歩くことができる。

この思考ツールでは、最初に頂点の主張の部分を決めさせ、次にその根拠となる事実を一番下の層に書いていく使い方もある。

児童はこの思考ツールを使用することで、相手が納得する根拠を持った伝え方が良いことに気付く。新たな気付きが、また次の活動を生み出し、「課題の設定」、「情報の収集」、「整理・分析」、「まとめ・表現」というスパイラルな問題解決の活動を発展的に繰り返す中で、児童は思考を深めていく。

学習が進むにつれ、個人やグループ、全体で

の思考場で思考ツールを活用することで、考えることが苦手だった児童を話し合いに参加させることができるようになった。考えることに興味を持つ児童も増え、学習意欲も向上してきた。

6.2 ピア・サポート ―協同的な学習―

総合的な学習の時間においては、特に、他者と協同して課題を解決しようとする学習活動を重視する。それは、多様な考え方を持つ他者と適切にかかわり合ったり、社会に参画したり貢献したりする資質や能力及び態度の育成につながるからである。

協同的に取り組む学習活動を行うことが、児童の学習の質を高め、探究的な学習を実現することにもつながる。

文部科学省の「今、求められる力を高める総合的な学習の時間の展開」には、具体的に次のような場面と児童の姿が想定されている。

- 1) 多様な情報を活用して協同的に学ぶ
- 2) 異なる視点から考え協同的に学ぶ
- 3) 力を合わせたり交流したりして協同的に学ぶ



【写真2】「構造化する」（ピラミッドチャート）
伝えたいことをグループごとに考え発表している

総合的な学習の時間では、特にペアの学年をリアル・オーディエンス（本物の聴衆）とし、学んだことを相手が理解できる範囲で発表した。

調査や現地での観察等では、活動の際にグループで考えを出し合い協力する中で、互いの良さを再認識したり、地域の人々や専門家から新しい知識を学んだり、疑問を解決できたりする。

グループの形にするだけで協同的な学習が進むわけではない。まず、解決したい課題が児童にあり、その課題解決のためにグループでの調査活動や思考の過程がある。そして、最後の「まとめ・創造・表現」として、グループでの表現活動や、専門家や地域の方と協働するまとめがある。

例えば、ペア学年の2年生に学んだことを伝える活動で、森林体験の際に、一人一人が2年生の分も間伐材を切って学校に持ち帰った。

2年生と一緒にパン生地を巻き付け、炭火で焼き、「まきまきパン」を作った。その活動の合間に、間伐をした話や環境を守る話を2年生に話して聞かせる。穏やかで楽しい交流の時間となった。

協同的に学ぶ中で、児童は経験を通して得たことを伝えるコミュニケーション能力を身につけ、自ら考えを発信したり、他者の意見に耳を傾け、意見を受け入れたりする素地ができていった。

7. 考察

これまで、手続きを「思考ツールとピア・サポートを、生活科と総合的な学習の時間で用いて、その教育的成果を図る」とし、生活科と総合的な学習の時間の実践の中で、思考ツールとピア・サポートを活用した例を述べてきた。

生活科では、気付きの質を高めるための学習指導の進め方の1つとし、総合的な学習の時間では、探究的な学習、協同的な学習の価値を深める取組とした実践例を挙げた。

先述したように、OECD（経済協力開発機構）が示したキー・コンピテンシー（主要能力）のカテゴリーは、以下の3つである。

- 1) 社会・文化的、技術的ツールを相互作用的に活用する能力
- 2) 多様な社会グループにおける人間関係の形成

能力

3) 自律的に行動する能力

この3つのキー・コンピテンシーの枠組みの中心にあるのは、個人が深く考え、行動することの必要性である。

本実践では、総合的な学習の時間を探究的な学習とするために、個人の思考を整理したり、集団思考の場面で考えを更に深めたりする場面で思考ツールを積極的に導入し、活用した。

その結果、総合的な学習の時間では、探究の過程に「思考を深めるプロセス」を入れることが可能になり、学びを探究的なものにする様子が見られはじめた。

児童は、活動の調査結果や経験、考えたことを整理して思考できるようになり、気付きをグループ化したり、全体を見渡して活発に話し合い活動をすることで、課題を発見したり次の活動を見つけたたりすることもでき始めた。

また、思考をより深めることを可能にし、その思考を他者に伝えられる形で残すことも可能になった。

学年段階を考慮しながら、活動に思考ツールを活用することは、考えなければいけないことをわかりやすく考えさせる。

次第に、児童は考えることを楽しむようになり、主体性や技術的ツールを活用する能力を身につけていった。また、少人数の中で自分の考えを言える場を設定したことで、対立したり譲ったりしながら自分の考えを伝える人間関係形成能力が自然に身につけていった。

思考ツールの活用は、児童の論理的思力、課題発見・解決能力等の育成にもつながるが、キー・コンピテンシー（主要能力）の、1) 社会・文化的、技術的ツールを相互作用的に活用する能力にもつながっていくと考える。

思考を整理し、次の課題を見付けることで、自分で考え、主体的に行動できるようになることから、3) 自律的に行動する能力の育成にもつながると考える。

また、ピア・サポートは、学習の様々な場面で

効果的に活用し、児童が6年間で互いに学び合い、成長し合うことをねらいとして実施した。4年前、1学年に1クラスのための学年が多く、児童は狭い人間関係の中で育っており、固定した価値観で評価が定まり、意欲を無くした児童、人間関係を壊したくないために自分の気持ちを言動に出せない児童等がいた。

しかし、ピア・サポートを導入したことで人間関係が多様になり、児童は新しい場で生き生きとした表情を見せ始めた。例えば、友人関係がうまくいっていなかった6年生の女兒が、純粹無垢な1年生に慕われることで積極的にかかわり優しい面を見せ始めた。それを見ていた友達や学級担任は、児童の新しい面を知り、より深く理解できるようになった。それは、認め合う学級集団づくりにもつながった。

年齢の離れた児童にお世話活動することは、児童のコミュニケーション能力、柔軟性等を高めるいい機会ともなった。

4年間のピア・サポートの効果を計るために、2015（平成27）年の全校児童アンケート結果を4年前と比較したところ、自己肯定感は70%から84%に、自己有用感は89%から97%に向上していた¹⁴⁾。

これらのことから、ピア・サポートは、キー・コンピテンシー（主要能力）の、2) 多様な社会グループにおける人間関係の形成能力の育成につながっていくと考える。

また、人を思いやることで積極的に行動するようになり、経験を重ね、自分でより良い判断ができるようにもなることから、3) 自律的に行動する能力の育成にもつながっていくと考える。

キー・コンピテンシーは、2006年（平成18年）、経済産業省から発表された「社会人基礎力」の「前に踏み出す力」、「考え抜く力」、「チームで働く力」という3つの力とも重なっている。

2009（平成21）年に実施された経済産業省就職支援体制調査によると、企業は、学生に「主体性」、「粘り強さ」、「コミュニケーション能力」の3つの能力が不足していると考えている。

これは、やがて社会に出て行く学生にかかわる

時に留意しておくべき能力であり、様々な場を通して育成の必要があると思われる¹⁵⁾。

これらの能力は、生活科や総合的な学習の時間で育成が期待できる能力と重なることから、小学校教育にも社会に通用する力を育成していく役割があると考ええる。

教育に携わる者として、各校種それぞれの役割を踏まえた上で連携し、目の前にいる児童生徒がやがて社会に出て行くことを自覚し、協力して教える、必要な力をつけていきたい。

8. 今後の課題

今回は、思考ツールとピア・サポートを生活科と総合的な学習の時間で用いた実践事例を述べ、各教科での活用については触れられなかった。算数科、社会科等での実践を、今後振り返り考えていきたい。

また、各校種間の連携は、校種の壁が厚く、現実的な連携が難しい場合がある。各校種でキャリア教育を充実させて具体的に教育活動の中で連携を継続し、社会人として必要な能力を児童生徒に見通しを持って育てていきたい。

当該校は、ピア・サポートを生活科及び総合的な学習の時間、学校行事等、様々な教育活動の中に織り込んで、積極的に実施してきた。児童の心にピア・サポートは上級生や下級生、教職員、地域の人々との様々なやり取りを経て定着し、印象深く刻まれ、人を信頼する学校生活を送る力となった。その土台を作れたことが、思考ツール等の教育効果を高める学校づくりにつながっていった。

これらの学校生活の中で学びとったことは、児童が成長し、新しい現実の問題に出会った時に、人間関係への自信や問題解決の具体的な方法として想起され、未来を切り拓いていく力となる可能性がある。

本実践は探索的なものであるが、昔習った歌の歌詞が困難な時に心を支えるように、児童が成長し、新しい現実の問題に出会い、道を拓く時に、この学びがささやかな力になればと願っている。

参考文献

- 1) 経済産業省編『社会人基礎力育成の手引き-日本の未来を託す若者を育てるために-』朝日新聞出版, 2010.
- 2) 文部科学省編『小学校学習指導要領解説 生活編』日本文教出版, 2008.
- 3) 文部科学省編『小学校学習指導要領解説 総合的な学習の時間編』東洋館出版社, 2008.
- 4) 関西大学初等部編『関大初等部式思考力育成法ガイドブック』さくら社, 2015.
- 5) 関西大学初等部編『思考ツール実践編』さくら社, 2013.
- 6) 黒上 晴夫, 小島 亜華里, 泰山裕著『シンキングツール〜考えることを教えたい〜』NPO 法人学習創造フォーラム, 2012.
- 7) トレバー・コール著, パーンズ亀山静子, 矢部 文訳『ピア・サポート実践マニュアル』川島書店, 2012.
- 8) 中野 武房, 高野 利雄, 栗原 慎二, 春日井 敏之, 菱田 準子, 森川 澄男著『ピア・サポート実践ガイドブック』ほんの森出版, 2008.

注

- 1) 文部科学省編『小学校学習指導要領解説生活編』日本文教出版, 2008. 9
- 2) 文部科学省編『小学校学習指導要領解説生活編』日本文教出版, 2008. 22
- 3) 文部科学省編『小学校学習指導要領解説生活編』日本文教出版, 2008. 64-66
- 4) 文部科学省編『小学校学習指導要領解説総合的な学習の時間編』東洋館出版社, 2008. 10
- 5) 文部科学省編『今, 求められる力を高める総合的な学習の時間の展開(小学校編)』教育出版, 2011. 17
- 6) 関西大学初等部編『関大初等部式思考力育成法ガイドブック』さくら社, 2015. 8
- 7) 関西大学初等部編『思考ツール実践編』さくら社, 2013. 17
- 8) 関西大学初等部編『関大初等部式思考力育成法ガイドブック』さくら社, 2015. 60
- 9) 日本ピアサポート学会ホームページ <http://www.peer-s.jp/outline.html>
- 10) 文部科学省編『小学校学習指導要領解説生活編』日本文教出版, 2008. 64-66
- 11) 文部科学省編『小学校学習指導要領解説総合的な学習の時間編』東洋館出版社, 2008. 91
- 12) 文部科学省編『小学校学習指導要領解説生活編』日本文教出版, 2008. 64-66
- 13) 文部科学省編『今, 求められる力を高める総合的な学習の時間の展開(小学校編)』教育出版, 2011. 17
- 14) 日本ピア・サポート学会第 14 回研究大会 研究発表資料「お互いを大切に育ち合う 6 年間～府中北小ピア・サポートの取組」2015.
- 15) 経済産業省編『就職支援体制調査事業大学生の社会人観の把握と社会人基礎力の認知度向上実証に関する調査』経済産業省 2010.

光の静寂(しじま)の中で ～ヴィブラフォンのための～ (2015)

菊 池 幸 夫

(2016年9月9日受理)

In Silence of Light for vibraphone (2015)

Yukio Kikuchi

This work was written for “The 7th East-Asian Music Festival 2015 in Hiroshima”. I composed this work while feeling the past and present of Hiroshima based on the theme of this festival as ‘In Memory of the 70th Anniversary of the A-bombing’. It was completed in August, 2015, and was premiered by OGIHARA Rika at the JMS Aster Plaza (orchestra practice room) in Hiroshima city in 7th November, 2015. And it was presented a play again by SUEN Ming-Jen at the Kaoshiung-city Culture Center in Taiwan in 29th June, 2016.

A unintentional stop to be in deep thought, surrounded in the lingering brilliant metallic sound of the vibraphone...it is the subject of this work. I wanted to draw the change of mind, through which one reaches a sublimed quiet prayer after transcending a lot of worldly thoughts.

(duration: approximately 8 mins.)

この作品は、《第7回東アジア音楽祭2015 in ヒロシマ》のために作曲された。この音楽祭のテーマである〈被爆70周年祈念〉に基づき、広島 of 過去と現在に想いを巡らせつつ作曲した。2015年8月に完成、同年11月7日、広島市内のJMSアステールプラザ・オーケストラ等練習場にて荻原里香氏により初演された。また、翌2016年6月29日、台湾の高雄市文化センターにて孫明箴氏によ

り再演された。

まばゆい光のようなヴィブラフォンの硬質な響きによって作られる余韻の中で、ふと立ち止まり物想うさまが、この作品における楽想の拠り所となった。生において去来する幾多の思いを超越し、静かに捧げられる祈りへと昇華する、その心の変容を描きたいと思った。

演奏時間：約8分

In Silence of Light

for vibraphone

KIKUCHI Yukio

Senza tempo

motor on

*as fast as possible

f 8'ca. 7'ca.

mf 7'ca. 6'ca.

mp 8'ca.

mf **mf**

p (rall.) 5'ca. *l.v.*

A ♩ = 60 ca.
a piacere

p sotto voce

In Silence of Light

in tempo

B

mf con chiarezza *p* *mf*

p *f*

mf *p* *f*

con energia *l.v.*

C $\text{♩} = 72 \text{ ca.}$
composto

p lontano *mf*

p *mf* *p* *mf*

p *mf* *p* *mf*

In Silence of Light

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of seven staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), and *cresc.* (crescendo). It also features articulation such as accents and slurs, and includes triplet markings (indicated by a '3' over a bracket). A section marked with a square box containing the letter 'D' begins at the start of the fifth staff, with a tempo indication of $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$. The piece concludes with a *poco a poco accel.* (poco a poco accelerando) marking and a final triplet figure.

p *mf* *p* *mf*

p *p* *mp*

p dim. *mp* *pp*

D $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ *mp*

poco a poco accel. *cresc.*

In Silence of Light

E ♩ = 84 ca.

mf *cresc.* *f*

F ♩ = 72 ca.

mf

poco a poco accel.

cresc.

G ♩ = 84 ca.

f

poco rit. *lunga* **G.P.**

In Silence of Light

H ♩ = 60 ca.
motor off

mp *pesante* *p dolce*

mp *mf*

mp *p* *mp* *p*

f 3 3 5 6

mf *p dolce*

I ♩ = 96 ca.

pesante *mf* *f* *mf risoluto* l.v.

con moto *mp*

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a tempo marking of approximately 60 beats per minute and a 'motor off' instruction. The first system contains measures 1 through 10, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with triplets. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to piano (p). The second system (measures 11-20) includes a mezzo-forte (mf) section with a descending triplet. The third system (measures 21-30) features a forte (f) section with a descending triplet and a sequence of notes marked 5 and 6. The fourth system (measures 31-40) returns to mezzo-forte (mf) and piano (p) dynamics. The fifth system (measures 41-50) is marked 'pesante' and 'mf risoluto', with a 'l.v.' (lento vivace) instruction at the end. The final system (measures 51-60) is marked 'con moto' and 'mp', featuring a series of sixteenth-note patterns.

In Silence of Light

p
 R L
 R L
 L R *simile*
gliss. *gliss.*
 p pp *lunga* **G.P.**

In Silence of Light

J ♩ = 48 ca.
with soft mallets

p tranquillo

mp *p* lontano l.v.

K *pregando*

pp *ppp* lunga

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a tempo marking of ♩ = 48 ca. and the instruction 'with soft mallets'. The first system, marked 'J', features a series of chords and moving lines, starting with a piano (*p*) dynamic and a 'tranquillo' tempo. The second system continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The third system, marked 'K', begins with a 'pregando' (prayerful) instruction and features a triplet of eighth notes. The score concludes with a piano (*pp*) dynamic, a 'lunga' (long) marking, and a pianissimo (*ppp*) dynamic. The piece ends with a repeat sign.

〈修士論文要旨〉

トレヴァー・ワイの『初級用フルート教本 改訂新版』（笹井純訳）の研究 －アンリー・アルテスの『アルテス・フルート奏法』（植村泰一訳）との比較を中心に－

音楽学専攻 音楽教育学分野 明本 遥（2016年9月修了）

日本ではこれまで、初心者のための教本として比田井洵編『アルテフルート教則本』（全3巻、日本フルートクラブ、1960）が一般的に長く使われ続けている。この『アルテフルート教則本』は、音楽理論を含め、フルートの奏法を非常によく訓練できるように構成されている教則本のように思われる。しかし、音楽の教育機関を特に意識しておらず、初めて音楽やフルートに触れる人にとっては、この教本は難しすぎるのではないだろうか。もう少し学習最初期の初心者に向けた教本はないだろうか。そう思案していたところ、トレヴァー・ワイの『初級用フルート教本改訂新版』に出合った。

イギリスのフルートはドイツやフランスと比べてこれまであまり知られてこなかったが、ワイ Trevor Wye (1935-) はイギリスを代表するフルート奏者の一人で、イギリスのフルート教育界では第一人者と広く認められた人物でもある。雑誌などでは彼についてこれまでも多々取り上げられてはいるものの、学術論文などで彼の教則本の特徴に深く言及しているものはほとんどない。そこで、筆者はこのワイの『初級用フルート教本 改訂新版』を取り上げ、まずイギリス・フルートの伝統を振り返ることから始め、次いでワイの生涯を詳しく探り、さらに『アルテフルート教則本』を根底から見直した植村泰一訳の『アルテス・フルート奏法』と比較を行った。

第1章では、イギリス・フルートの伝統を振り返り、ワイの生涯を詳しく探った。イギリスのフルートには、古いイギリス・スタイルとフレンチ・スタイルがあり、古いイギリス・スタイルは19世紀前半のチャールズ・ニコルソンに始まり、20世紀前半のエリ・ハドソンやロバート・マーキー等のフルート奏者を経て、ガレス・モリスを最後

の代表者として終わりを迎え、フレンチ・スタイルの台頭とともに廃れたとされている。このフレンチ・スタイルを台頭させたジェフリー・ギルバート Geoffrey Gilbert (1914-1989) に師事したワイもまた、フレンチ・スタイルを引き継いでいると考えられる。また、ワイの生涯について見てみると、彼の人生には3つの活動があるということがわかった。第1は演奏家としての活動、第2は楽器収集・製作者としての活動、第3は音楽教育家としての活動である。

第2章では、トレヴァー・ワイの『初級用フルート教本 改訂新版』（笹井純訳）の概説を行った。ここでは6つの項目に分け、内容を分析した。1つ目は、音の紹介と音域について、低音域から中音域、高音域へと学習が進んでいくことがわかった。2つ目は、音階練習について、 $\sharp \cdot \flat$ が4つまでの調しか扱っていないことがわかった。これは、初級の段階では5つ以上の音階の学習を次の学習段階に譲っているためだと私は考える。さらに、音域（低音域・中音域・高音域）別に音階練習が出てきており、それらの音階練習は定まった一定の音型を繰り返すことはない。そのほか、学習する音階練習の順番には規則性がなく、音の紹介のみに関連している。これらのことがこの教本の音階練習の大きな特徴だと思われる。3つ目は、奏法について、狭義の意味での奏法にあまり重きを置いていないことがわかった。4つ目は、楽曲についてである。ワイは、3つの指使いを習った段階ですでに、旋律のある曲に触れさせている。もちろん、音やタンギング、拍子の練習のための訓練曲も使っている。しかし、そういった訓練曲だけではなく旋律のある曲も多く使うということは、早い段階で音楽性もよく養えるのではないだろうか。また、使われている楽曲を見ていくと、

クラシック曲だけではなく、民謡や讃美歌など分野を問わず扱っていることがわかった。民謡や伝承曲など、身近に聴き知ったものを教則本に取り入れることで、学習者が教本に親しみを感じ、学習に楽しさが加わることはこの教本の利点だと考える。5つ目は楽典についてであるが、ワイは楽典については簡潔な説明に留めており、あまり詳しくは扱っていないため、別の本を併用する必要があると思われる。6つ目は、この教本には逸話とその挿絵の部分があり、学習者が教本を進める合間に息抜きができるようになっているということである。

第3章では、アルテスのフルート教本出版の歴史の変遷を辿り、笹井純訳『初級用フルート教本 改訂新版』と植村泰一訳『アルテス・フルート奏法』との比較を試みた。アルテスのフルート教本の出版の歴史の変遷を辿ると、比田井編は初版に忠実であるとは言えず、比田井編が出版された後、1978年に初版をなるべく忠実に訳した植村泰一訳『アルテス・フルート奏法』がシンフォニア社から出版されたことがわかった。本研究では、アルテスの指導法を詳しく探るため、植村訳を使っていくこととし、必要に応じて初版の『Méthode pour flûte』で確認を行った。ただし、第3巻は内容が高度すぎるため、第1巻と第2巻

のみを扱った。アルテスとの比較からわかったことは、次の5つの点に要約できる。1つ目は、ワイは低音域を重視し、アルテスは中音域を重視していることである。2つ目は、ワイは調号4つまでの調を使用し、アルテスは全調を使用していること。3つ目は、ワイは初心者に必要な奏法のみを学ばせているのに対して、アルテスはできるだけ多くの奏法を学ばせていることである。そして4つ目は、ワイは用いる楽曲の小節数が全体的に短く、しかもクラシック曲に限っておらず、親しみやすい曲も用いているのに対してアルテスは、小節数が長く、訓練曲に特化していることである。最後に5つ目は、ワイは楽典をあまり詳しくは扱っておらず、簡潔な説明に留めている一方で、アルテスはより詳しく説明していることである。ここから、ワイの教本は初心者に向けて学ぶべきことを絞り込んで、親しみやすい曲で音楽性を育てるのに対し、アルテスは専門家向けにひたすら技術の習得を目指したものと言えるだろう。

アルテスは専門家向けには素晴らしい教本であるが、学習最初期の初心者向けには難しすぎると思われる。そのため、今後のフルート教育は、ワイの『初級用フルート教本』をもっと活用しても良いのではないだろうか、という結論になった。

主要参考文献

- Altés, Henry. *Méthode pour Flûte*. 3vols. Paris :Millereau. 1880. 97p. 251p. 429p.
 Altés, Henry. *Method for the Boehm Flute*. New York :Carl Fischer. 1918. 87p.
 Altés, Henry. *Célèbre Méthode Complète de Flûte*. 2vols. Paris : Alphonse Leduc. 1956. 192p. 180p.
 Wye, Trevor. *Beginner's Book for the Flute*. 2vols. London: Novello, 1984. 64p. 98p., 2002. 64p. 98p. (with supplement CD)
 アルテス, アンリー (植村泰一訳)『アルテス・フルート奏法』(全2巻)シンフォニア, 1978. 130p(第1巻).1980. 140p(第2巻).
 比田井洵編『アルテフルート教則本』(全3巻)日本フルートクラブ, 1960. 120p. 144p. 133p.
 ワイ, トレバナー (井上昭史訳)『トレバナー・ワイ 初級用フルート教本』(上下巻)音楽之友社, 1988. 61p(上巻).1989. 53p(下巻).
 ワイ, トレヴァー (笹井純訳)『トレヴァー・ワイ 初級用フルート教本 改訂新版』(上下巻)音楽之友社, 2013. 57p. 49p.

〈修士論文要旨〉

藤井清水声楽作品と地方コンクール － 藤井清水音楽コンクールを中心に －

音楽学専攻 音楽教育学分野 胡 晨陽 (2017年3月修了)

藤井清水 (1889.2.17-1944.3.25) は、広島県安芸郡焼山村 (現・呉市) 出身の日本の作曲家、童謡作曲家、民謡研究家である。生涯に約 1900 曲も作曲、編曲しながら、あまり世に知られることがなかったが、のちに、『日本民謡大観』のもととなる民謡の採譜を数多く行い、民謡の楽譜化に力を尽くして、日本民謡の音楽的研究の推進に多大な貢献をした。

本論文は地方コンクールに焦点をあて、とりわけ、藤井清水音楽コンクールを中心に、藤井清水声楽作品の研究を進める。藤井清水を取り扱うコンクールとして地元では藤井清水音楽コンクール、藤井清水童謡大会、藤井清水民謡大会の 3 つがあるが、審査員がいて、優秀者を選ぶという形のは音楽コンクールのみである。童謡大会と民謡大会は審査がないため、単なる発表会であり、コンクールとは言えない。

第 1 章は藤井清水の出生から死まで、その生涯と声楽作品について紹介した。彼は日本の作曲家であり、童謡作曲家、民謡研究家であった。子供時代から自分の人生の目標に対して非常に関心があり、多くの困難があっても－例えば、家族の反対、自身の心臓病など－諦めなかった。こうした努力ゆえに、今の成果がある。彼は約 2000 近い曲を書いている。声楽作品は全部の作品の 97% を占める。藤井清水の歌曲について説明をしている資料の文献は二つある。『作曲家藤井清水増訂版』と『藤井清水歌曲集』である。『藤井清水歌曲集』には主要な曲を載せている。それを今書き出して見ると、分類の仕方が少し違っているところがある。そこで、分類の仕方が同じものと違うものに整理して、もう一つ自分がまとめた「分類の異なる声楽作品」を提示する。その結果大半は同じ分類をしていることに気づく。

第 2 章では、声楽コンクールと題して日本の声楽コンクール、藤井清水をめぐる声楽コンクールを紹介した。まず、日本の声楽コンクールである。2016 年に、日本国内で開催された音楽コンクールは 213 ある。『日本の世界の音楽コンクール全ガイド 2016』によれば、いくつかの部門の中に声楽部門があるコンクールは 47 ある。純粋に声楽だけのコンクールは 18 ある。特定の作曲家の名前を冠したコンクールは「日本トスティ歌曲コンクール」と「藤井清水音楽コンクール」と「滝廉太郎記念全日本高等学校声楽コンクール」の 3 つで、「藤井清水音楽コンクール」がいかに特別なものがよく分かる。藤井清水にはこれ以外にも「藤井清水童謡大会」と「藤井清水民謡大会」もあり、きわめて特別な作曲家と考えられる。藤井清水童謡大会は藤井清水の作曲した童謡曲を中心にする音楽大会である。平成 16 年から呉市昭和市民センターで始まり、平成 28 年まで 13 回行っている。清水は童謡を 427 曲作曲しているが、その内、野口雨情の詩を 100 曲余りも作曲している。雨情は、童謡の使命について「それは、全愛の心である。自由な童心を伸ばしてやることである。純粋な感情は、万物に対する愛情を育んでいき、それによって真の文化、真の人間づくり、平和と愛の理想的な社会をつくりあげることができる」と言っている。童謡に親しむことで美しい心を育ててきた日本の子供たちが、今、大切な童心を失いかけている。昔の懐かしい童謡や、情緒豊かな清水の童謡を、家族揃って歌うことで、呉の街や家庭に、童謡を蘇らせたいと願っている。残念ながら審査がないので、単なる発表会であり、コンクールとは言えない。藤井清水民謡大会は藤井清水の作曲した曲を中心にする音楽大会である。地元呉市出身の作曲家藤井清水の作品を伝承

し広めるとともに、各地域で民謡の研さんを重ねておられる方々の成果を披露することで、民謡を通して各地域の文化的な交流を深めることを目的としている。平成19年から呉市昭和市民センターで始まり、平成28年まで10回行っている。残念ながら審査がないので、単なる発表会であり、コンクールとは言えない。

第3章では、藤井清水音楽コンクールを紹介した。藤井清水音楽コンクールは、平成15年から呉市昭和市民センターで始まり、平成28年まで14回行っている。清水作品の顕彰と普及、そして清水に代表される日本の歌曲・童謡などが、日本語の響きを大切にしてい歌い継がれ、清水作品の真髄である歌曲・童謡・民謡・民謡風歌曲・民謡編曲など、表現者の育成を目的にしている。そして、コンクールの最優秀者には記念演奏として、毎年10月開催予定の「藤井清水音楽祭」への出場権を提供する。開催場所は、呉市文化ホール(呉市中央3丁目)である。本章では音楽コンクールの趣旨・目的、日時・会場・主催の変遷、審査委員の変遷、課題曲の変遷を扱った。

第4章では藤井清水音楽コンクールの課題曲Cの分析を試みた。1番出現回数の多い曲は「河原柳」と「信田の藪」であり、2番目は「常夜燈」と「佐渡が島」であり、3番目は「土投げ唄」と

「港の時雨」である。全部で23曲であった。ジャンルで1番多いのは歌曲11曲であり、50%近い。2番目は民謡6曲、26%。3番目は童謡4曲、17%。4番目は民謡編曲2曲、8%。作詞者については野口雨情が圧倒的に多く、20曲中11曲(55%)と過半数を超えている。次が北原白秋の5曲(25%)であった。歌詞の内容については、動物・鳥を歌ったものが20曲中7曲(35%)、次いで海辺・川辺を歌ったものが4曲(20%)あった。調性については、短調が20曲中11曲(55%)と過半数を超え、次いで調性がないものが9曲(45%)あった。従って長調の曲は見られない。形式については、二部形式が圧倒的に多く20曲中15曲(75%)あった。次いで一部形式が4曲(20%)あった。拍子については、2/4が圧倒的に多く20曲中10曲(50%)ある。次いで4/4が4曲(20%)あった。音階については、民謡が基本となるものが20曲中8曲(40%)、次いで都節が基本となるものが7曲(35%)あった。

このように見てくると、地方コンクールとは言え、藤井清水の作品を扱うコンクール(又は大会)が3つもある音楽家は非常に珍しく、地元で愛された偉大な作曲家であったと言えることができるだろう。

主要参考文献

- 金田一春彦編『藤井清水歌曲集』アカデミア・ミュージック、1982年、280p.
 呉市昭和地区郷土史研究会編『作曲家藤井清水増訂版』呉市昭和地区郷土史研究会、1981、359p.
 小島美子「滝廉太郎から橋本国彦までの歌曲－伝統音楽との関連における技法上の諸問題－」『フィルハーモニー』第34巻11月号(1962)、pp.33-45.
 小島美子「滝廉太郎から橋本国彦までの歌曲－伝統音楽との関連における技法上の諸問題(下)－」『フィルハーモニー』第34巻12月号(1962)、pp.34-47.
 小島美子「日本の近代音楽における民族性2」『音楽芸術』第22巻12月号(1964)、pp.41-52
 高橋宏美「藤井清水の歌曲について－中期の歌曲の分析を中心に－」エリザベト音楽大学音楽学科音楽学コース(昭和57年度)卒業論文、117p.
 『日本の世界の音楽コンクール全ガイド2016』株式会社ハンナ、2016、pp.62-119.

執筆者紹介 (掲載順)

丸 山 千 鶴
佐々木 悠
竹 信 ひとみ
菊 池 幸 夫

2013年9月大学院音楽研究科博士後期課程満期退学(音楽学)・論文博士
専任講師 (宗教音楽学・パイプオルガン)
講師 (小学校教科「生活」)
准教授 (作曲)

編集委員 (50音順)

垣 内 敦
片 桐 功
川 野 祐 二 (委員長)
佐々木 悠
馬 場 有 里 子 (副委員長)
平 田 裕 子
前 田 由 樹
壬 生 千 恵 子

エリザベト音楽大学 XXXVII 非売品
研 究 紀 要

Elisabeth University of Music
RESEARCH BULLETIN XXXVII

2017年3月1日 発行
Date of Issue: March 1, 2017

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
広島市中区幟町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 フ ジ ワ ラ
広島市中区舟入幸町5番11号 〒730-0844

ISSN 0288-6804

