

研 究 紀 要

XLV

エリザベト音楽大学

Elisabeth University of Music

2 0 2 5

研 究 紀 要

RESEARCH BULLETIN

XLV

エリザベト音楽大学

Elisabeth University of Music

2 0 2 5

目 次

話し合いにおける《共創的共有項》の理論的検討 — 現実題材と虚構題材の異なりを踏まえたモデルの試案 —	明 尾 香 澄	1
演奏と聴取における「場」の共有と身体性	馬 場 有里子	15
幼児に言葉のイメージの立体化を促す音・音楽的アプローチ — 幼稚園教諭養成課程における絵本を用いた創作活動の分析を通して —	藤 尾 かの子 林 いのり	31
	* * *	
4歳児の音楽探索行動と協同性の芽生え	神 原 雅 之	43
新しいヘレネ — ヨルゴス・セフェリスの詩「ヘレネ」—	佐 藤 りえこ	53
P.H.ノルドグレン《蝶々 <i>Butterflies</i> 》作品39の演奏解釈	藤 井 康 生	63
	* * *	
ガブリエル・フォーレ歌曲集『幻想の水平線』 — シャルル・パンゼラ 著「50のフランス歌曲」に基づいた演奏解釈の一考察 —	下 岡 輝 永	73
	* * *	
高等教育機関における今後の音楽研究に関する一省察	壬 生 千恵子	81
	* * *	
夏期ピアノ研修旅行レポート — ドイツ・フライブルクでの研修に参加して —	久 保 千 尋	85
ISME 国際学会における発表報告 — エリザベト音楽大学教養科目,サービス・ラーニングの活動における 大学の地域社会への貢献とウェルビーイング —	フランシスクス・プルハスタント 前 田 由 樹 壬 生 千恵子	89
	* * *	
博士後期課程研究論文（査読あり）		
邦人女性作曲家を巡る諸相 — 木下牧子を視点として —	末 政 優 衣	93
中国における「CMM」の導入・発展に関する研究 — スコーピング・レビューと今後の研究計画を通じて —	黄 夕 珈	103
	* * *	
修士論文要旨		115

CONTENTS

Theoretical Examination of “Co-Creation Shared Items” in Discussions: A Preliminary Model Considering Differences Between Real and Fictional Topics	Kasumi Akeo.....	1
Sharing “space” and physicality in musical performance and listening	Yuriko Baba.....	15
Sound/Musical Approach to Encourage Children to Create Multifaceted Images of Words: Analysis of Creative Activities Using Picture Books in Kindergarten Teacher Training Course	Kanoko Fujio..... Inori Hayashi	31
* * *		
Musical Exploratory Behavior and Budding Cooperativity in 4-Year-Old Children	Masayuki Kambara.....	43
‘New’ Helen: George Seferis’ poem <i>Helen</i>	Rieko Sato.....	53
Interpretation of P.H.Nordgren’s Butterflies Op. 39 for Guitar	Yasuo Fujii.....	63
* * *		
Gabriel Fauré “L’Horizon Chimérique” Op. 118: A Study of Performance Interpretation Based on “50 mélodies françaises: leçons de style et d’interprétation”	Terunaga Shimooka.....	73
* * *		
Perspectives on Current and Future Music Research in Higher Education	Chieko Mibu.....	81
* * *		
A Report of the Summer Piano Seminar in Freiburg, Germany	Chihiro Kubo.....	85
ISME Conference Presentation Report: University’s Contribution to Communities and Well-Being in Activities of Service-Learning Class at Elisabeth University of Music	Fransiskus Purhastanto..... Yuki Maeda Chieko Mibu	89
* * *		
Doctoral Degree Programs (Peer-Reviewed Research Articles)		
Several Dimensions of Female Composers in Japan: with a focus on Makiko KINOSHITA	Yui Suemasa.....	93
A Research for Introduction and Development of “CMM” in China: Through the Results of the Scoping Review and the Next Research Plan	Xijia Huang.....	103
* * *		
Summaries of Master’s Theses		115

話し合いにおける《共創的共有項》の理論的検討 — 現実題材と虚構題材の異なりを踏まえたモデルの試案 —

明 尾 香 澄

(2024年9月2日受理)

Theoretical Examination of “Co-Creation Shared Items” in Discussions:
A Preliminary Model Considering Differences Between Real and Fictional Topics

Kasumi Akeo

This study aims to model the process of forming “Co-Creation Shared Items” in discussions. Co-Creation Shared Items refer to meanings that are intersubjectively shared among participants. Through a theoretical examination of various models, including communication models and discussion models in Japanese language education research, the ideal formation process of Co-Creation Shared Items, incorporating cognitive processes, is presented. The study also models the differences in the formation processes of Co-Creation Shared Items between real-world and fictional topics. The significance of this research lies in its theoretical foundation for understanding the process of meaning-sharing through communication, an aspect that has been emphasized but not fully explored in the communication perspectives of Japanese language education.

Key Words : Discussions, Meaning Sharing, Communication Models, Real and Fictional Topics

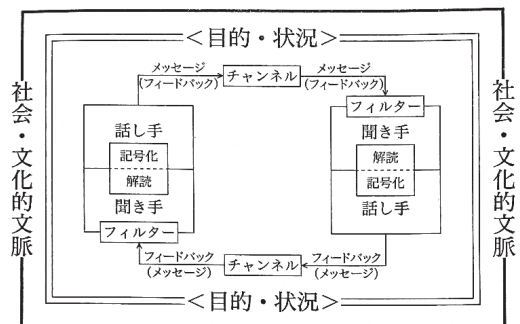
1. 問題の所在

末田清子・福田浩子（2003）はコミュニケーションを「機械論的視点」「心理学的視点」「相互作用論的視点」「システム論的視点」の4つの視点から整理する。この視点で国語科話し合い学習研究におけるコミュニケーション観を概観すると、2000年前後を境に「情報が伝達する効率」（末田・福田，2003，p.37）に焦点をあてた「機械論的視点」から、「コミュニケーション当事者間にある言葉や行為というシンボルが，どのように創造され，意味づけられ，共有されるか」（末田・福田，2003，p.44）に焦点をあてた「相互作用論的視点」への転換を見取ることができる¹⁾。

1989年（平成元年）から約10年間の話すこと・聞くことの学習指導研究を整理した吉田裕久（2002）は，福岡教育大学ほか（1997），村松賢一

（1998），村松賢一（2001）の三冊の書籍を「開発的な書物」（p.84）として掲げる。ここでは特に村松（1998）と村松（2001）のコミュニケーション観の変化に着目したい。

村松（1998）では，対話におけるコミュニケーションの過程を〔図1〕のように図式化し，説明する。



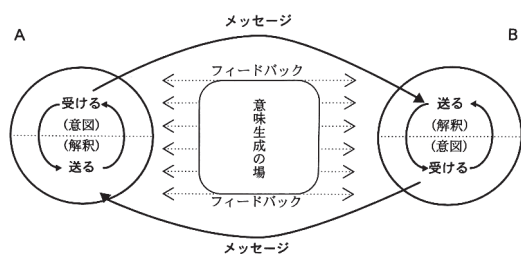
【図1】「コミュニケーションの構造」村松（1998）p.38

- 1 意味が話者の頭に発生する。
- 2 その意味が記号化される。
- 3 物理的な記号（音声に）変えられる。
- 4 チャンネルを通じて受け手に送られる。
- 5 受け手が物理的な記号を言語的な記号に変える。
- 6 言語的記号は解釈され、意味が与えられる。
- 7 意味が解釈され反応が起こる。

(pp.36-37)

フィードバックや意味の解釈が示されながら、基本的には末田・福田（2003）の分類における「機械論的視点」に立っていることが分かる。つまり、意味やメッセージの授受がどのように行われるのかに焦点があり、その法則を部分ごとに区切って示しているといえよう。

しかし、村松（2001）では、意味やメッセージの伝達ではない形でコミュニケーションモデルが示される。村松（2001）は〔図2〕のようにコミュニケーションの相互作用モデルを示し、説明する。（傍点は村松による）



【図2】「コミュニケーションの相互作用モデル」
村松（2001）p.37

現在もっとも有力な考えは、コミュニケーションを、意味を伝える（あるいは伝え合う）こととしてではなく、参加者が共同で意味を作り出す過程ととらえる。意味は、辞書や話し手・聞き手の頭の中にあらかじめ確定されたものとしてあるわけではなく、話し手の「意図」と聞き手の「解釈」が重なって、いわば、両者の間に新たに生成されると考えるのである。（p.36）

ここでは、コミュニケーションが「意味を伝える」ものではなく、「共同で意味を作り出す過程」であることが明確に示され、「機械論的視点」から「相互作用論的視点」への変化が見て取れる。

森美智代（2011）は村松（2001）について、「心理学の変遷に影響を受けた学習者観の転換について大きく取り上げられ、状況主義的学力観（社会構成主義あるいは社会・文化的アプローチによる学力観）の新しさと重要性が指摘されている」（p.392）とまとめている。学習者観の転換による状況主義的学力観の台頭とともに、「相互作用論的視点」にたったコミュニケーション観が重視されるようになったと考えられる。このような状況主義的な学力観の台頭とともに、国語科話し合い授業・学習者研究においても質的な学習者研究が行われるように²⁾なり、相互作用をふまえた学習者の話し合いの実態が考察されるようになる。

そのような中で、国語科の話し合い授業・学習者研究の知見が蓄積されてきた。話し合い全体の学齡的発達（間瀬茂夫，2007，山元悦子，2016）や局所的な場面に着目した参加者の役割の検討（酒井千春，2000），話し合い指導の実証的検討（北川雅浩，2016，2018，2023など），発話機能からみる話し合い全体の特徴（坂本喜代子，2004）が明らかとなった。一方で、「相互作用論的視点」で肝要となる「参加者が共同で意味を作り出す過程」（村松，2001，p.36）についての考察はなされていない。

ただし、国語科「読むこと」の文学的文章における話し合い先行研究に目を向けると、佐藤公治（1996）、濱田秀行（2010）、住田勝ら（2016）、松本修（2006など）の研究で、相互作用における解釈過程が個人の読みの変容をもとに捉えられていることが分かる。話し合いの学習者研究では見られなかった解釈過程にまで踏み込んだ分析が「読むこと」の文学的テキストを用いた話し合いにおいては行われているのである。しかし、それらは読みの解釈の変容を分析対象とするがゆえに、個人に軸足が置かれる。相互作用において「参加者が共同で意味を作り出す過程」（村松，2001，p.36）には主眼は置かれていないのである。

このような問題意識のもと、明尾香澄（2021）の話し合い実践の探索的な分析では、「参加者間で間主観的に形成された意味づけの共有」である《共創的共有項》³⁾の存在が提示された。しかし、この《共創的共有項》の理論的検討は行われてい

ない。本研究ではこの《共創的共有項》の理論的検討を行う。

2. 研究の目的と方法

本研究では、明尾（2021）の分析によって示された「参加者間で間主観的に形成された意味づけの共有」である《共創的共有項》概念の形成過程モデル試案の作成を目的とする。

上記の目的を達成するために、意味を共有するプロセスを重視するシンボリック相互作用論や意味づけ論、コミュニケーションモデルなどの理論的検討を行う。さらに、国語科話し合い学習における現実題材と虚構題材のモデル上の差異についても検討を行い、それぞれにおける《共創的共有項》形成過程モデルの試案を示す。

3. シンボリック相互作用論と意味づけ論

3.1 シンボリック相互作用論

ここではまず、国語科話し合い学習指導研究で2000年前後から言及される「相互作用論的視点」をふまえたコミュニケーション観の背景となるシンボリック相互作用論について整理する。

末田・福田（2003）の示す「相互作用論的視点」は、シンボリック相互作用論を背景とする。シンボリック相互作用論は、G.H.ミードによって提唱され、H.ブルーマーによって体系化された。ブルーマーは、シンボリック相互作用論を次の三つの前提に立つものだと述べる。

第一の前提は、人間は、ものごとが自分に対して持つ意味にのっとって、そのものごとに対して行為するというものである。ここでものごとは、人間が、自分の世界の中で気にとめるあらゆるものを含む。つまり、木や椅子といった物理的な対象、母親とか店員とかいった他者、友人とか敵といった他者の各種カテゴリー、学校や政府などの制度、個人の独立とか誠実さといった指導的理念、指令や要求などの他者の活動、日常生活の出来事などの状況、などを含んだものである。第二の前提は、このようなものごと

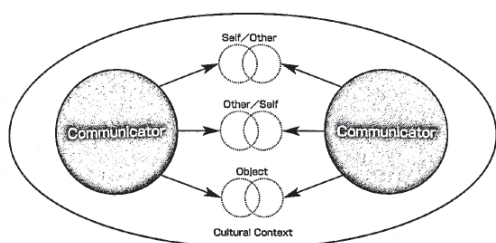
の意味は、個人がその仲間と一緒に参加する社会的相互作用から導き出され、発生するということである。第三の前提は、このような意味は、個人が、自分が出会ったものごとに対処するなかで、その個人が用いる解釈の過程によってあつかわれたり、修正されたりするということがある。（H.ブルーマー著、後藤将之訳、1991、p.2）

シンボリック相互作用論は、ものごとが自分に対して持つ意味にのっとって行為することを大前提としながら、そのような意味は参加者の社会的相互作用の中からしか生まれえず、個人の用いる解釈の過程によって操作され、修正されるものであることを重視する。あくまで、「意味は人々の相互作用の過程で生じたもの」（H.ブルーマー、1991、p.5）なのである。日本におけるシンボリック相互作用論の第一人者である船津衛（1976）は、シンボリック相互作用論を「シンボルを通じての人間の相互作用に焦点を置き、そこにおける人間の「解釈」過程に着目し、そこから人間の主体的あり方を明らかにしようとする理論」（p.1）であると説明しており、相互作用における「解釈過程」の重要性を示す。その点において、シンボリック相互作用論は「意味づけを理解するための基盤としての自己をみるという主張が、個人主義的すぎ」（Pushkala Prasad, 2018, p.24）であるという批判を受けるほどである。個人主義的であるからこそ、個人の認知能力の伸長を目指すメタ認知能力との統合も可能であったと考えられよう。また、シンボリック相互作用論が相互作用における「解釈過程」を重視するがゆえに、「読むこと」における個人の解釈過程への言及とも接続していたと考えられる。

船津・宝月（1995）は、「シンボリック相互作用論は、一方に、シンボル動物としての人間の特性を重視し、「解釈」による人間の主体的あり方を問題とし、他方に、行為者の見地に立って、人間の内的側面を明らかにするという方法をとっている。まさに、この点において、シンボリック相互作用論は「解釈パラダイム」の中心的位置に自己を置いている」（p.5）とする。「解釈パラダイム」とは、「人間の意味付与を重視し、人間の行為が

意味・解釈を通じて形成され则认为る」(p.5) ことである。その解釈の過程は、「既存の意味の自動的適用過程ではなく、意味が行為の指針や形成の道具として用いられ、また改変される生成的過程である」(p.7) ことが、ブルーマーに依りながら説明されている。生成的過程として意味付与や解釈が行われ、意味を互いに共有したシンボルが相互作用を推し進めることが示される。

末田・福田 (2003) は、そのようなシンボリック相互作用論について、Fisher (1978) をもとに以下〔図3〕のモデルとキーワードを示す。



【図3】「シンボリック相互作用論的モデル」

Fisher (1978) を参照し末田・福田 (2003) が作成 (p.47)

キーワード

Symbol (シンボル)：物や行為を指示しているしるしで、言語及び非言語が含まれる。

Role (役割)：コミュニケーターが遂行するもの。

Communicator (コミュニケーター)：役割を演じるあるいは遂行する人。

Orientation (方向づけ)：コミュニケーターが役割を遂行して、行動を調節していくとき、注意を向ける先 (自己, 他者, 対象物)。図では矢印がそれを表す。

Sharedness (共有)：見方や解釈を共有していることで、完全に共有している状態からほとんど共有していない状態まで幅がある。自己 (self), 他者 (other), 対象物 (object) を表す2つの円の共通部分。

Cultural Context (文化的コンテクスト)：コミュニケーションが行われている枠組み。

(末田・福田, 2003, p.47)

「シンボリック相互作用論的モデル」はCommunicator間のSharedness (共有) をモデル化した

ものであるといえる。それぞれのCommunicatorの中心に示される点線状の円が重なった部分が見方や解釈が共有された状態である。しかし、上記の「シンボリック相互作用論的モデル」で話し合い活動を説明することには限界が見られる。それはSharedness (共有) はどこにあるのか、という問題である。モデルにおいて、Sharedness (共有) はCommunicatorの外側に示される。しかし、これらは実際にCommunicatorの外側に存在するわけではない。これらは、間主観的に存在するといえる。「シンボリック相互作用論的モデル」においては、個人内のフィードバックを含めた認知過程や時間経過による変容は明示されていない。

丸野俊一ら (2001) は、「人は他者と相互作用する中で自らの考え・知識を新たに構成していく」という知の生成過程を明確に浮き彫りにできる適切な状況の一つに、ディスカッション場面がある」(p.11) として、そのディスカッション過程において以下のように「3つの局面でのジグザグ運動的な反省的思考活動」(p.13) を行う必要があることを述べる。

一つは、個人内ゾーン (自分の頭の中に閉じて) で営まれる反省的思考活動である。自分なりの新しいアイデアを創出したり、論の整合性や一貫性を高めるために、自分の思考の流れを行きつ戻りつしながら反省的思考活動を繰り返すのである。二つ目は、社会的共同構成ゾーンで営まれる反省的思考活動であり、ここではメンバーが一緒になってアイデアを生成したり、論の整合性や一貫性を吟味する。三つめは、社会的共同構成ゾーンで生成される新たな考えや自分の考えとは異なる考えとを比較・吟味するために個人内ゾーンとの間を行き来する反省的思考活動である。(p.12)

丸野らはディスカッション過程において、自分の頭の中にある「個人内ゾーン」と相互作用における「社会的共同構成ゾーン」を区分し、その反省的思考活動が必要であることを示している。その上で、「その中でも特に、個人内ゾーンと社会的共同構成ゾーンとの間を行き来するジグザグ

運動的な反省的思考活動が生じるか否か」(p.12)が重要であることを述べる。しかし、ここでも先に示した、Fisher (1978) の「シンボリック相互作用論的モデル」と同様の課題が指摘できる。すなわち、「社会的共同構成ゾーン」とはどこにあるのか、という問題である。「シンボリック相互作用論的モデル」においては、Sharedness (共有) はCommunicatorの外側に示されていた。「社会的共同構成ゾーン」もまた、Communicatorの外側に示されているといえよう。しかし、Sharedness (共有) にせよ「社会的共同構成ゾーン」にせよ、それらが個人を離れて存在することは起こり得ない。それらは個人によって認識されるからである。あくまで、間主観的なものとして捉える必要があると考える。この点に、シンボリック相互作用論と具体的な話し合いの文脈を統合する場合の困難さを指摘できる。その課題について次項では意味づけ論の視座から考察を行いたい。

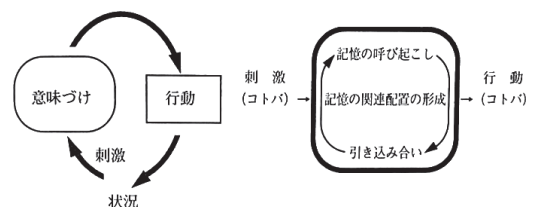
3.2 シンボリック相互作用論と意味づけ論の接合

シンボリック相互作用論は、相互作用における「解釈過程」を重視する立場であった。参加者によるシンボルの共有を、相互作用における「解釈過程」から見取ろうとすると、それは「意味づけ論」と接合する。それは、意味づけ論が「《意味づけ》という主体の内的営みに立脚した、コトバと意味とコミュニケーションに関する新しい視座を提供する試み」(深谷・田中, 1996, p.5)だからである。意味づけは「主体が状況を把握し、対応を思念する内的プロセス」(深谷・田中, 1996, p.59)であり、意味づけられた意味は「状況内の意味として主体内に現出する」(深谷・田中, 1996, p.59)と規定される。このことは、相互作用における解釈過程を重視するシンボリック相互作用論と響き合う。深谷・田中 (1996) は「人と自然との間の相互作用にせよ、あるいは人と人との間のそれにせよ、人々の行動の連鎖はたんなる玉突き現象のような作用・反作用の連鎖ではない。状況と行動との間には人間の意味づけが介在する。社会現象の場合、リアクションは他者の行動への意味づけから導かれる。そのリアクションは、また、別の人によって意味づけられ、さらな

るリアクションを引き起こす。こうした関わり合いの複合が社会現象である。」(p.278)とする。状況と行動の間には意味づけが介在し、その意味づけが繰り返されることによって、シンボルの共有は促進されていくのである。

田中・深谷 (1998) では、社会システム論的な「方法論的集合主義」と、個人の意味付与・意味理解を重視する「方法論的個人主義」のうち、意味づけ論が「方法論的個人(間)主義」であるとして(pp.187-188)、意味づけ論と親和性の高い社会学的立場として「現象学的社会学」「シンボリック相互作用論」「エスノメソドロジー」をあげる。これらの諸理論は、「「意味」に注目しているところにその特徴がある」(p.197)とされる。田中・深谷 (1998) はその中で、シンボリック相互作用論の前提を認めながら、「「意味は社会的産物である」と繰り返し指摘されているが、それはどういうことなのか」(p.208)について、解答は見られないと指摘する。田中・深谷 (1998) は、「「意味の共有」とは、互いの意味同士の関係について相互主観的に与えられる表現であって、文字どおり同一の何かを共有していることを意味しているのではない」(p.42)として、「意味の共有感覚」という語句を用いる。つまり、シンボリック相互作用論で肝要となるシンボルの共有は、解釈過程において個人が「状況を把握し対応を思念する内的営み」である意味づけを行い、その累積の中で間主観的に共有されていくものであるといえよう。

深谷昌弘・田中成範 (1996) の〔図4〕の意味づけのモデルにおいては、個人内の認知過程がモデル化されている。「刺激として受容される外界の物事が発した何かは、記憶を励起する《トリガー(引き金)》である」(p.11)とされ、励起した記憶が引き込み合いながら「記憶の関連配置の形成」



【図4】「状況と意味づけ及び意味づけ部分の拡大図」
深谷・田中 (1996) p.10

が行われることが示される。記憶の呼び起こしと引き込み合いが重視されており、受信した発話は、長期記憶から記憶が参照されながら整理され自身の発話を形成していくことが分かる。

しかし、深谷らの意味づけのモデルは間主観的な意味づけの共有については説明していない。また、個人内の認知過程を示している一方で、それらの繰り返しによる個人内変容の具体は見えにくいといえる。間主観的な意味づけの共有である《共創的共有項》を考察するためには、相互作用をふまえた個体内の認知的変容と意味づけの共有を統合したモデルの検討が必要であると考えられる。

4. 音声言語活動研究におけるモデルの整理

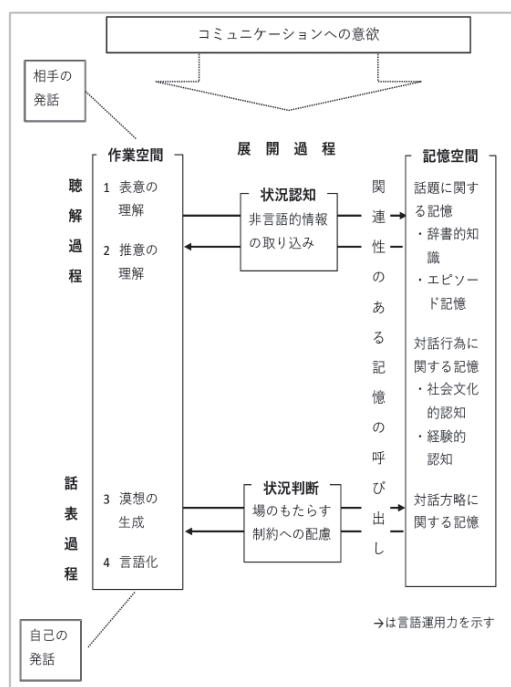
4.1 認知心理学の知見に基づいた個体内モデル

前章では相互作用をふまえた個体内の認知的変容と意味づけの共有が間主観的なものとして統合されていないことを指摘した。このような課題は、先行研究における話し合いモデルにも見受けられる。ここではまず、《共創的共有項》形成モデルの検討にむけて、先行研究において示された音声言語活動モデルの整理を行う。これらのモデルは、大きく個体内の認知過程を表すモデルと相互作用を表すモデル⁴⁾とに大別できる。1990年代後半から、認知心理学の知見を踏まえて音声言語活動における個体内の情報処理過程のモデル化が行われるようになった。

山元悦子(1997)は、「対話行為の心理過程」として、認知心理学の知見を用いながら、その過程を相手のことばの言語的意味を理解し相手の発話の意図を理解する「聴解過程」、意識下で記憶空間から記憶が参照されながら漠想⁵⁾が生成される「展開過程」、言表化が行われる「話表過程」に区分し、対話行為の心理的過程モデルを〔図5〕ように示している。

山元(1997)のモデルにおいては、展開過程において、作業空間や状況認知で受容した情報を記憶空間の情報と照らし合わせながら思考する様子が示される。

若木常佳(2011)は、「情報処理に熟達させるために、習得され、長期記憶内に貯蔵されてい

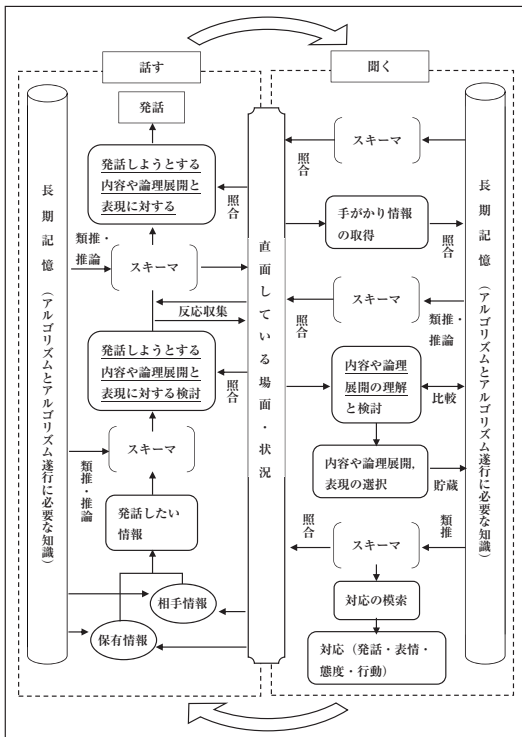


【図5】「対話行為の心理過程」

山元(1997) p.20をもとに稿者が複製。

ければならないのはどのような内容であるのか捉えること」「それらを習得させるためのカリキュラムを編成し効果的な指導法を明らかにすること」(p.36)を課題とし、認知的側面の情報処理過程を整理している。話すこと・聞くことの情報処理場面を「第1次:受信した情報の理解」「第2次:受信した情報と受信しようとする情報の検討」「第3次:発信する情報についての整備」の三つに分類し、それぞれのアルゴリズムを示す(pp.52-70)。また、「話す・聞くことに求められる情報処理過程モデル」をスキーマ理論を用いながら〔図6〕ように整理し、「情報処理過程においては、長期記憶に貯蔵されたスキーマとの照合作業が頻繁に求められる」(p.52)として、「長期記憶内のスキーマの充実を図ること」「知識が組織化構造化され、結果として複数のスキーマが構築されることが求められている」(p.52)とする。

これらの山元(1997)、若木(2011)のモデルは、活動の参加者の発話や存在を前提に置きながら、発話を受信し発信するまでの個体内の認知過程を長期記憶との参照を軸としながら整理したもので



【図6】「話し・聞くことに求められる情報処理過程モデル」
若木（2011）p.53をもとに稿者が複製。

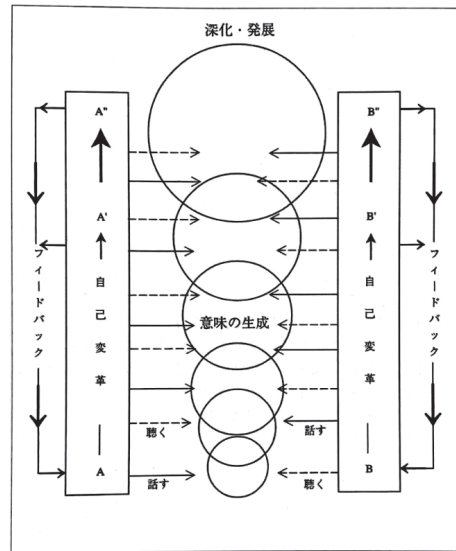
あるといえよう。意味づけ論においても、記憶の呼び起こしと引き込み合いが重視されていた。一方で山元（1997）、若木（2011）のモデルは、個体内の認知過程を対象とするがゆえに、参加者による相互作用の様相は後景化してしまう。

4.2 意味の生成に着目した相互作用モデル

相互作用を踏まえたモデル化を試みたのが植西浩一（2015）である。植西は双方向性とフィードバックを重視するW.S.ハウエル・久米（1992）のコミュニケーションモデル⁶⁾や太石初太郎（1967）の「対話の図式」（pp.55-56）などを踏まえながら、〔図7〕の「コミュニケーションモデル（試案）」を示す。

植西はこのモデルの作成にあたり、コミュニケーション観を次のように述べる。

コミュニケーションとは、互いの心（頭）の中にある意味を伝え合うことではなく、両者が共同して意味を創り出すことなのだ。コミュニ



【図7】「コミュニケーションモデル（試案）」
植西（2015）p.32

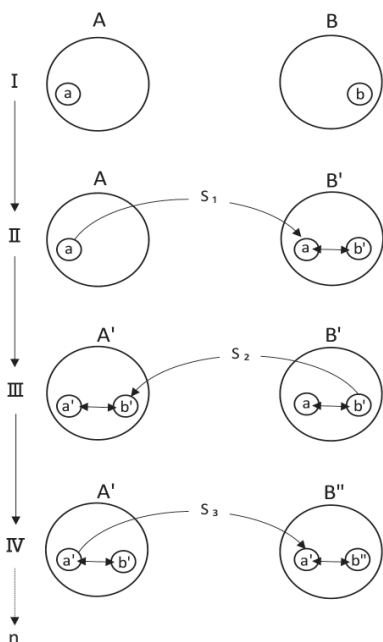
ケーションを進める中で、話し手は聴き手となり、聴き手は話し手となる。この繰り返しの中で、両者の間で生成される意味も、深化あるいは発展していく。対話の過程で、新しい意味が生み出され続けると言ってもよい。（植西、2015、p.31）

「両者が共同して意味を創り出す」という言葉からも分かるように、植西はシンボリック相互作用論的コミュニケーション観を基盤として「コミュニケーションモデル（試案）」を作成している。植西のモデルにおいては、「自己変革」と「フィードバック」がモデル上に明記されていることが重要になる。植西のモデルは、シンボリック相互作用論的視座に立ちながら、個体内の変容をモデル化しようとした点が意義深いといえる。しかし、植西（2015）が「対話は、外に意味を生み出す営みであるとともに、内なる自己を改変する営みでもある」（pp.31-32）と述べるように、意味の生成は「外」で行われるとされており、参加者間の意味の生成と、個体内の変容が外／内で分断されている点に課題があると考えられる。

4.3 相互作用をふまえた個体内変化モデル

相互作用における個体内の変化を重視し、モデ

ル化しているのが加藤秀俊(1966)である。加藤は、「ふたりの人間のあいだで進行しているようにみえるコミュニケーションは、じつは、ひとりの人間の内部でのコミュニケーションでもあったのだ」(p.83)として、話し合いにおける個体内の変容を「コミュニケーションと個体内変化」として、[図8]のように図示している。



【図8】「コミュニケーションと個体内変化」
加藤 (1966) p.85

A・Bはそれぞれ行為の主体を表し、その主体が持つ「内部の状態」⁷⁾(p.81)がa・bとして表現される。Sはエンコード／デコードされる記号であり、主体間での相互作用を示す。IIでは、Bの内部にaが取り込まれることによってbとぶつかりあい、b'を形成する。「内部の状態がbからb'にかわったのだから、BもじつはB'にかわっている」(p.84)とされるように、ここでは主体をも変化することが示される。同様にIII, IV…nとコミュニケーションによる個体内変化をあらわしている。

加藤は個体の内部とその変化の過程を中心に二者のコミュニケーションの理想的なモデルを描き出した。そのため、「aとbとが、まったく関係しあわない場合」(p.85)が想定しえんとする。そ

うえて、「個体内部のa・bが相互刺激的でなければならない」(p.90)とし、「A・Bのあいだで「対話」の場面を意識的につくってゆくこと」(p.90)の必要性を述べている。

この加藤のモデルは、コミュニケーションにおける相互作用とそれによる個体内の変容を表したものである。相互作用による解釈過程を、個体内のフィードバックとともに示し、それによって個体内の変容をモデル上で示すことを可能にしている。一方で、この加藤のモデルだけでは、意味づけの共有過程は示されないため、《共創的共有項》の形成を説明するのは困難である。

5. 《共創的共有項》形成モデルの提案

いままで示したように、認知心理学の知見を援用した山元(1997)の「対話行為の心理過程」や若木(2011)の「話す・聞くことに求められる情報処理過程モデル」では個体内の認知過程が詳細にモデル化される一方で、参加者による相互作用の様相が後景化してしまう課題が見受けられ、植西(2015)の「コミュニケーションモデル(試案)」においては末田ら(2003)がFisher(1978)をもとに示した「シンボリック相互作用論モデル」に類似する共同での意味の生成と「自己変革」がモデル上に示される一方で、「シンボリック相互作用論」が重視する意味の共有と個体内の変容が分断されてしまっている点に課題が見受けられた。

個体内の変容を相互作用とともにモデル化しているのが加藤(1966)の「コミュニケーションと個体内変化」モデルである。これは相互作用と個体内の変容がモデル化されている点で意義深いと考えられる。しかし、加藤モデルにおいては、本研究で扱う間主観的な《共創的共有項》の形成を説明できない。

そこで本章では、加藤の「コミュニケーションと個体内変化」モデルを援用しながら、間主観的な意味づけの共有過程を表す《共創的共有項》の形成モデルを検討する。その際、題材による《共創的共有項》形成の差異にも言及し、「現実題材」「虚構題材」のそれぞれの題材におけるモデルを考察する。

5.1 現実題材と虚構題材

本論においては、国語科の授業内で扱う話し合いを対象として考察を行う。そのため、学級の問題を話し合うような学級経営上の題材は扱わない。その点で、話し合い題材は仮定的な状況を想定した題材となる。そのような仮定的な話し合い題材は、さらに「現実題材」と「虚構題材」とに区分されると考える。現実題材は、「山小屋で三日間過ごすなら何を持っていくか」⁸⁾といった題材であり、虚構題材は絵本や物語などの文学的文章を題材としたものである。現実題材はより現実的な解釈を必要とし、虚構題材は語り手によって述べられる虚構世界に対する象徴的な解釈を必要とする。シンボリック相互作用論を説明する船津（1976）は、「人間が事物に付与するところの「意味の領域」、それを表現するところの「シンボルの世界」に人間は住む」（p.12）と述べ、「刺激に対して「意味付与」を行い、それを「シンボル化」する」（p.12）と述べる。この「シンボル化」に現実題材と虚構題材の異りがある。例えば現実題材として「山小屋」が示された場合には、参加者はそれまでの経験もふまえて、現実世界において意味付与しシンボル化された山小屋をイメージするだろう。一方で、虚構題材として「（この物語の）山小屋」が示された場合には、現実世界においてシンボル化された山小屋とともに、テキストが作り出す虚構世界における山小屋のシンボル化を二重に行うことで、虚構世界における山小屋を存在させる。その点で、虚構題材における話し合いは現実題材と区分できるのである。

藤森裕治（2005）は、文学的文章を用いた話し合いについて、「虚構を〈読む〉主体として仮構された「自己（＝読者）」が、生身の自己をも「他者」の括弧にくくりながら、「現実の問題や人間関係からは一応離れた話題について（松本，2001，p.54）」議論する行為と言うべきである」（p.23）と述べる。つまり、虚構世界について話し合う虚構題材を用いた話し合いにおいては、「虚構を〈読む〉主体として仮構された自己（＝読者）」と、「生身の自己」の二つの自己の存在が認められるのである。このことは、二重のシンボル化とも接続する。その点で、現実題材と虚構題材の《共創的共

有項》形成モデルは、同様のものにはならないと考えられる。よって、現実題材と虚構題材を区分し、それぞれのモデルを提案する。

5.2 現実題材の《共創的共有項》形成モデル

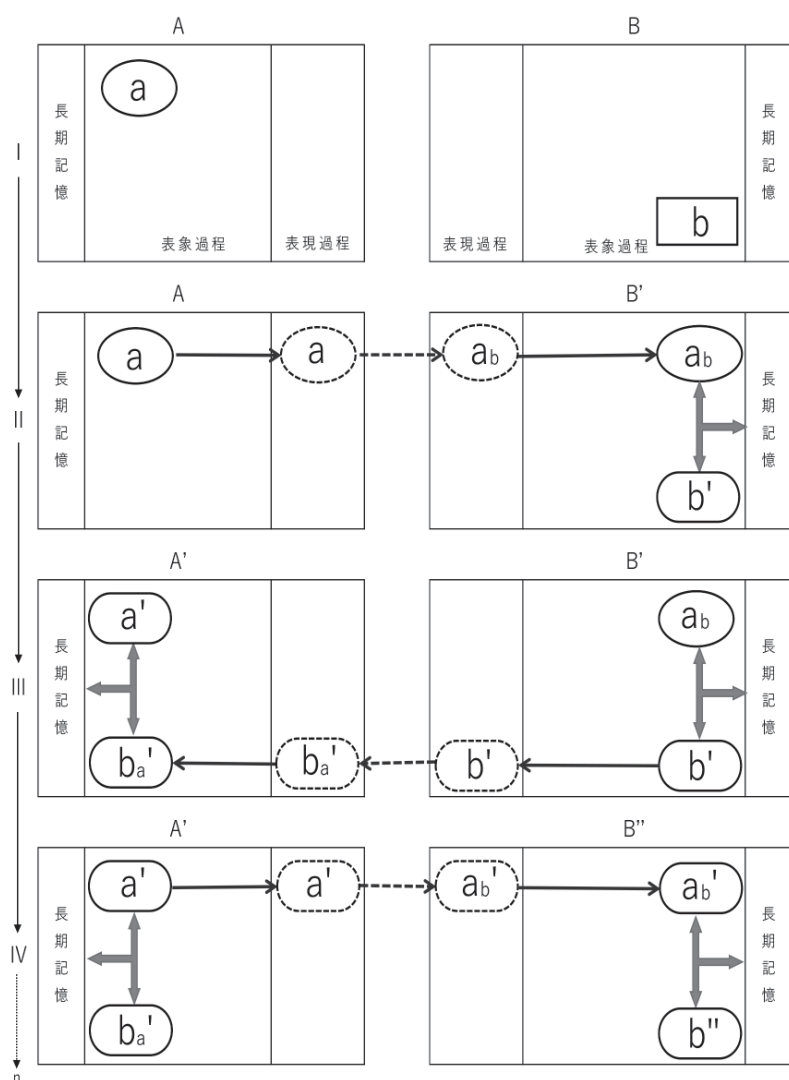
ここではまず、加藤モデルにおける課題を整理したい。一点目は既に述べた通り、意味づけの共有過程である《共創的共有項》の形成過程を説明できないことである。これは、モデル上で主体Aの内部にあるaがそのまま主体Bの内部に受容されているように示されること⁹⁾に要因がある。主体Bが受け取れるのは、aがコード化されたものであることをふまえると、aそのものであることはありえない上、受容においてはBの意味づけが前提となる。そのため、主体Bの内部に受容されるaは、コード化されBによって意味づけられたabのような状態になろう。

二点目の課題は、受容されたaがbと単線的に影響し合っていることである。山元（1997）や若木（2011）が示し、意味づけ論においてモデル化されているように、受容された刺激は長期記憶を励起する。モデル上に長期記憶を位置付ける必要がある。

〔図9〕は、上記の課題を受けて現実題材における《共創的共有項》形成を思い切って理想化・単純化しモデルにしたものである。A/Bは話し合い参加者を示し、a/bはそれぞれの学習者の意味づけを示す。また、山元（1997）の「対話行為の心理過程」モデルにおいて示された「聴解過程」「展開過程」「話表過程」を参照し、「聴解過程」「話表過程」を「表現過程」とし、「展開過程」を「表象過程」として長期記憶とともに位置づけた。

Iの段階では、題材に対してA/Bはどちらも異なる意味づけを行っている。それぞれが異なる意味づけを行っていることを、ここでは丸と四角の図形の異なりで示している。

IIの段階でaがBに言葉によって送られると、それはabとして取り込まれ、自身の長期記憶と意味づけbに働きかけて新たな意味づけb'を生成する。そのb'は自身が受容したabの影響をうけるため、図形上でもabの影響を受けてトラック形になる。そのことでBは変容し、B'となる。



【図9】 現実題材における《共創的共有項》形成モデル

Ⅲの段階ではⅡによって生成された b' がA'に送られ、 ba' として取り込まれる。それは自身の長期記憶と意味づけ a に働きかけて新たな意味づけ a' を生成する。新たな意味づけ a' は、取り込んだ ba' の影響を受けたものであるため、ここでの形もトラック上に変化する。この時、AはA'となる。Ⅳも今までと同様 a がB'に ab' として取り込まれ、新たに意味づけ b'' を生成する。この時、B'はB''となる。

そして、このⅣのように話し合いを通してそれぞれの個体の内部に同様の意味づけが生成される状態が《共創的共有項》が形成された状態である。Ⅳの状態においてはどちらにも「相手の意見であり自分の意見でもある」状態がうまれており、またどちらにとっても最初の意味づけからの変容が見られる。このようなモデル化からは、《共創的共有項》の形成が新たな意味づけの表出に影響することが見て取れよう。

A/B…参加者
a/b…A/B それぞれの意味づけ
意味づけの異なりを図形で示す

▼段階Ⅰ
題材に対して A/B が異なる意味づけ a/b を行っている。

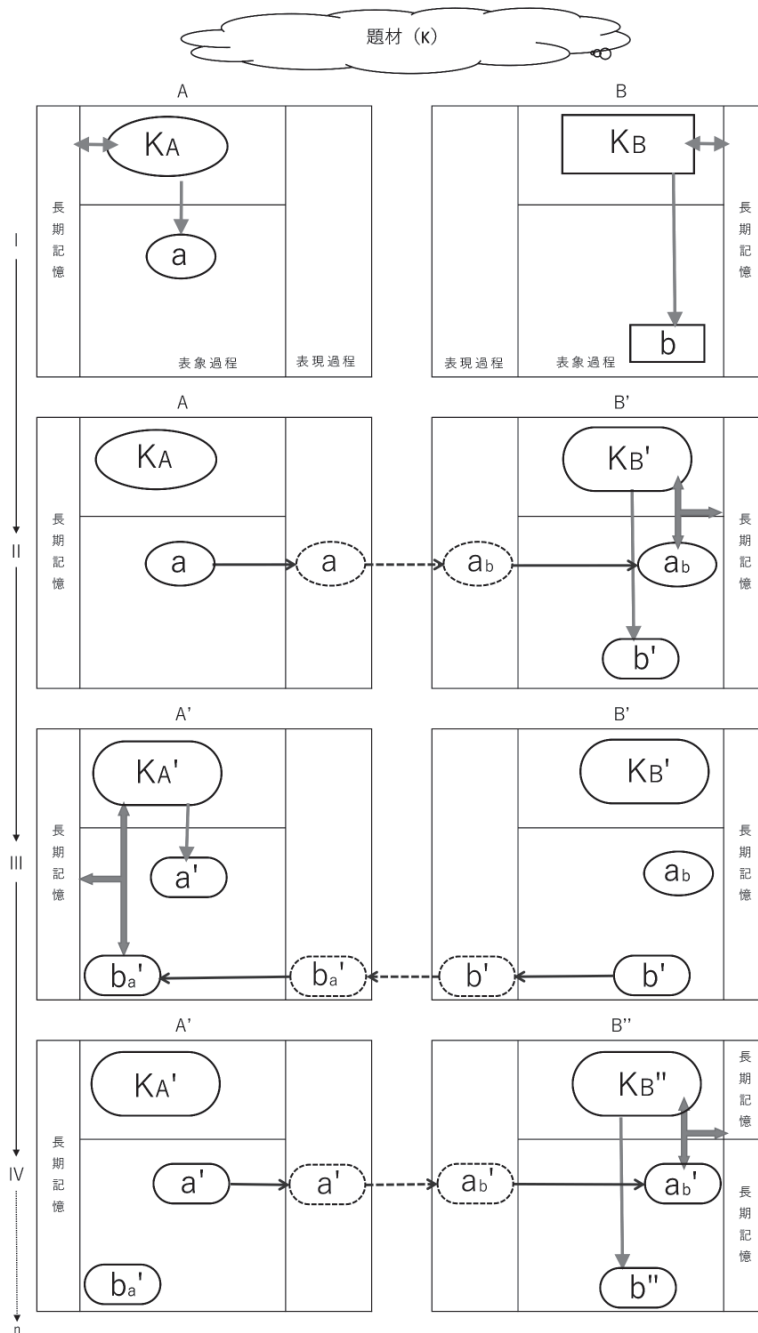
▼段階Ⅱ
A の発言が B に ab として取り込まれ、自身の意味づけと長期記憶に働きかけて、新たな意味づけ b' を生成する。

▼段階Ⅲ
段階Ⅱで生成された b' が A に ba' として取り込まれ、 a' を生成する。この時、互いの意味づけは影響を与えあっている。

▼段階Ⅳ
《共創的共有項》が完全に理想的に形成された状態。

しかし、このモデルはあくまで理想モデルである。実際には受け取る段階において問題が生じたり、受け取っても新たな意味づけを生成しなかつ

たりする場合もあろう。このように完璧に《共創的共有項》の形成が起こることは現実的でなく、一部分で共有を起こすと考えられる。



K…参加者に提示された虚構題材

表象過程上段
…虚構題材を解釈する自己
表象過程下段
…発言を解釈する自己

▼段階Ⅰ

K を 意 味 づ け (KA/ KB)、それをもとにそれぞれの意味づけ a/b を生成している。

▼段階Ⅱ

B に ab が取り込まれ KB と長期記憶に働きかけて KB' を生成し、それをもとに新たな意味づけ b' を生成する。

▼段階Ⅲ

段階Ⅱで生成された b' が A に ba' として取り込まれ、KA' を生成し、a' を生成する。この時、互いの意味づけは影響を与えあっている。

▼段階Ⅳ

《共創的共有項》が完全に理想的に形成された状態。この時、K に対しても A/B は同様の意味づけを共有している。

【図10】 虚構題材における《共創的共有項》形成モデル

5.3 虚構題材の《共創的共有項》形成モデル

虚構題材においては、どのような《共創的共有項》形成モデルが考えられるだろうか。先に述べたように、藤森(2005)は、文学的文章の話し合いは「虚構を〈読む〉主体として仮構された「自己(=読者)」と「生身の自己」の二つの自己のもとに行われることを述べる。その上で、「このような状況でうながされる自・他のかかわりは二重性を帯びている。第一は、生身の自己を括弧にくくった読者たちによる、文字通りの話し合いである。第二は、その話し合いに参加する読者としての自己と他者性を帯びた生身の自己との、内的会話である。」(p.23)と述べる。この藤森の論に依って、「題材を解釈する自己」(=読者としての自己)と「発言を解釈する自己」(=生身の自己)を便宜上区分し、その話し合いと内的会話の様相を、[図10]のようにモデル化した。

「題材を解釈する自己」を上段に、「発言を解釈する自己」を下段に示している¹⁰⁾。Kは参加者に提示された虚構題材のことを示し、それぞれの学習者に意味づけられた題材はそれぞれ上段にKA/KBで表される。

まずⅠの段階では、上段の「題材を解釈する自己」が長期記憶との相互作用から虚構題材を意味づけし、KA/KBを形成するとともに、KA/KBをもとに、それぞれの意味づけa/bを生成する。

続くⅡの段階では、意味づけaが言葉によって発信され、Bにabとして受け取られる。意味づけabはKBと長期記憶に作用し、KBの意味づけを変容させてKB'となる。その変容したKB'をもとに、新たな意味づけb'が生成される。その時、個体BはB'となる。

Ⅲ段階も同様に、意味づけb'がAにba'として受け取られ、KAと長期記憶に作用して、KAをKA'に変容させる。そのKA'をもとに新たな意味づけa'が生成され、個体はAからA'となる。

Ⅳ段階も同様に行われる。このⅣ段階のような状態が虚構題材において《共創的共有項》が形成された状態である。虚構題材においては、上段の「題材を解釈する自己」による題材の解釈の変容によって、「発言を解釈する自己」の意味づけの変容が起こるといえる。現実題材が他の学習者の

意味づけと自身の意味づけを直接的に対峙させるのに対し、虚構題材は他の学習者の意味づけと対峙するのは「題材を解釈する自己」の題材への意味づけである。そのため、《共創的共有項》の形成は、虚構題材についての意味づけがどれだけ共有できているのかに影響をうけると考えられる。

6. おわりに

ここまで「参加者間で主観的に形成された意味づけの共有」である《共創的共有項》概念のモデル試案の作成を目的とし、検討を行ってきた。

今回作成したモデル試案は、《共創的共有項》形成過程の理想像を描写したものである。個体の内部を表現過程と表象過程に区分けし長期記憶の参照を踏まえて、意味づけの変容とその共有過程を提示した。今回のモデル試案からも分かるように、2000年前後から国語科において定着し、本研究でも下敷きとした「相互作用論的視点」におけるコミュニケーション観は、表現そのものではなく、表現を通して個体内部に形成される表象とその共有を重視するものであることが分かる。《共創的共有項》も表象を対象とし、表現そのものを対象とするわけではない。表現からその表象を問題とするのである。しかし、それぞれの個体内に形成され参加者間で共有されていく表象は、あくまで表現を通してしか見取ることができない。これは、表現から表象を解釈するという研究上の困難さを伴う。その点で分析の恣意性を完全に排除することは不可能である。

本研究で示した《共創的共有項》のモデル試案はあくまで理想像であり、実際の話し合いの中でそれらがどのように立ち現れるのかについては実証的な検討が必要となろう。その際、児童生徒の話し合いにおいて見られる《共創的共有項》は、共有の程度にかなりの幅があると考えられ¹¹⁾、その理論的整理も急がれる。これらは今後の課題としたい。

注

- 1) 谷口直隆（2010）はコミュニケーションの4つの視点をもとに、国語科のコミュニケーション教育を考察し、国語科教育研究においてはコミュニケーションを相互作用的に捉える視点を少なくとも1970年代以降継続して持っていることを指摘する（p.20）。谷口が指摘するように国語科教育研究においてはコミュニケーションを相互作用的に捉えてきているといえよう。しかし、「相互作用論的視点」に立っているとは言い切れないと考える。谷口（2010）が活動においては「相互作用論的視点」でありながらも、目標において「機械論的視点」から捉えられているという齟齬を指摘するように、「相互作用論的視点」で重要となるシンボルの共有については十分に言及されてはいない。
- 2) 藤森裕治（2013）は、2000年から約10年間の国語科教育の論文の検討から、「2002年を境にして、『調査研究』型から『実践研究型』の方法へと、用いられる研究方法論が転回している。」（p.524）と述べ、それに伴って記述資料の分析から談話記録の分析へと研究の方法論が転回していることを指摘する。量的分析から質的分析への転回が起こっているといえよう。
- 3) 拙稿においては、「共創」の語句を用いた。対話型授業について考察した多田孝（2016）は、共生社会において、「多様性」「関係性」「自己変革・成長」「当事者意識と主体的行動」「共感・イメージ力」の要件が結びつき、融合することで「共創」をもたらすと位置づける（pp.34-35）。片岡・池田（2013）では、「共創」について、「話し手／書き手から聞き手／受けて、そして参与者間での双方向的な関与であり、そこにおいては必然的にラポート（共感）やそれを支える間主観的な意義が深く関わってくる」（p.20）と述べる。これらの知見を踏まえ、本研究では「共創」という用語を用いることとした。
- 4) 長田友紀（2010）は、コミュニケーション能力研究を「認知的パースペクティブ」「コミュニケーションスキルパースペクティブ」「社会的・対人パースペクティブ」に整理する。ここで整理するモデルは、「認知的パースペクティブ」「社会的・対人パースペクティブ」にあたる。
- 5) 山元（1996）では「表現内容（漠想）」（p.30）と表記されており、大きくは表現内容を指すといえる。発言を受け止めた上で、自己の記憶装置の中から関連のある情報を呼び出しながら生成されていくものとされている。それをふまえると、「漠想」とは言語化された表現内容だけでなく、曖昧さも含み込むものであると考えられる。
- 6) ハウエルらのモデルは村松（2001）の「コミュニケーションの相互作用モデル」でも参照されている。
- 7) 加藤（1966）は人の話を聞いている状態を「相手方の内部の状態をこちら側の内部にひきこむ」（p.81）こととする。そのことによって自分の中に「もうひとりの自分」が生まれ、自分の中にもともと存在する「こちら側の自分」との対話が可能になるとして、その一

連の流れをコミュニケーションとして説明している（pp.81-85）。

- 8) 平成31年検定小学校国語教科書（光村図書）『3年上わかば』にて題材として示されている。
- 9) 加藤（1966）でも、「ふたりのコミュニケーションにあつては、Aの内部の状態と、まったく同じ状態がBの内部にはうまれえない」（p.82）とその不確実性には言及がなされている。問題は、モデル上にそのことが示されないことによって、個人の受容のみに留まり、共有過程を示すことができていない点にある。
- 10) これらの二つの自己は明確に区分できるものではなく、二重性を持つものであるため、「題材を解釈する自己」を「発言を解釈する自己」が取り囲むようなモデルも作成し得るが、ここではモデルの明瞭さを確保するために、便宜上、上下で区分している。
- 11) 末田ら（2003）はシンボリック相互作用論における見方や解釈を共有しているSharedness（共有）の説明で「完全に共有している状態からほとんど共有していない状態まで幅がある」（p.47）と述べている。

引用・参考文献

- 明尾香澄（2021）「話し合いにおける新たな意味づけの表出に関する一考察—小学校2年生の小集団の自律的な話し合い分析を手がかりに—」『教育学研究ジャーナル』26巻 pp.45-55
- 明尾香澄（2021）「話し合いにおける「意味の共有」に関する一考察—絵本を用いた小学校2年生の話し合いを対象として—」44巻 2号 pp.39-50
- 明尾香澄（2022）「学童期の話し合いにおける相互作用と意味の生成に関する研究—《共創的共有項》の形成過程を中心に—」広島大学博士論文
- 植西浩一（2015）『聴くことと対話の学習指導論』漢水社
- 大石初太郎（1967）『話しことば』筑摩書房
- 長田友紀（2010）「国語科におけるコミュニケーション能力研究の課題」『人文科教育研究』37巻 pp.33-53
- 片岡邦好・池田佳子編（2013）『コミュニケーション能力の諸相 変移・共創・身体化』ひつじ書房
- 加藤秀俊（1966）『人間関係』中央公論社
- 北川雅浩（2016）「小学校段階で討論を円滑に導入する方補の検討—討論において協同性を育むことの意義とその指導方法を中心に—」『国語科教育』79巻 pp.23-30
- 北川雅浩（2018）「自律的な討論の実現に向けた指導に関する一考察—小学校段階における〈議論展開能力〉の育成を中心に—」『国語科教育』84巻 pp.40-48
- 北川雅浩（2023）「話し合いの目的・プロセス意識を促す手立ての開発と検討—小学校3年生を対象として—」『国語科教育』94巻 pp.50-58
- 酒井千春（2000）「話し合いの生成過程に関する一考察—個人間の調節を促す要因を中心に—」『国語科教育』47巻 pp.73-80
- 坂本喜代子（2004）「相互作用分析による対話的コミュニケーションの研究」『国語科教育』56巻 pp.26-33
- 坂本喜代子（2017）『対話的コミュニケーションが生まれ

- る国語』溪水社
- 佐藤公治 (1996)『認知心理学からみた読みの世界—対話と協同的学習をめざして—』北大路書房
- 住田勝・寺田守・田中智生・砂川誠司・中西淳・坂東智子 (2016)「社会文化的相互作用を通して構成される文学の学び—「ヴィゴツキーベース」を用いた「高瀬舟」の授業分析—」『国語科教育』79巻 pp.39-46
- 末田清子・福田浩子 (2003)『コミュニケーション学—その展望と視点—』松柏社
- 末田清子・福田浩子 (2011)『コミュニケーション学—その展望と視点— 増補版』松柏社
- 多田孝志 (2016)『グローバル時代の対話型授業の研究』兵庫教育大学博士論文
- 田中茂範・深谷昌弘 (1998)『〈意味づけ論〉の展開』紀伊國屋書店
- 谷口直隆 (2010)「「適応的なメタ認知能力」の育成を目指したコミュニケーション教育の提案」『国語科教育』68巻 pp.19-26
- 濱田秀行 (2010)「小説の読みの対話的な交流における「専有」」『国語科教育』68巻 pp.43-50
- 濱田秀行 (2016)「文学的文章について読みが教室において深まる過程—中学校国語科の授業事例分析を通して—」『国語科教育』80巻 pp.39-46
- 深谷昌弘・田中成範 (1996)『コトバの〈意味づけ論〉』紀伊國屋書店
- 福岡教育大学国語科他 (1997)『共生時代の対話能力を育てる国語教育』明治図書
- 船津衛 (1976)『シンボリック相互作用論』恒星社厚生閣
- 船津衛・宝月誠編 (1995)『シンボリック相互作用論の世界』恒星社厚生閣
- 藤森裕治 (2005)「文学的文章の〈読み〉と話し合い—その本質的関連性における一考察—」『国語科教育』58巻 pp.18-25
- 藤森裕治 (2013)「国語科授業研究・学習者研究に関する成果と展望」『国語科教育学研究の成果と展望Ⅱ』学芸図書
- 間瀬茂夫・守田庸一・松友一雄・田中俊弥 (2007)「小学生の話し合いの能力の発達に関する研究—同一課題による調査を通じた考察—」『国語科教育』62巻 pp.67-74
- 松本修 (2006)『文学の読みの交流とナラトロジー』東洋館
- 丸野俊一・生田淳一・堀憲一郎 (2001)「目標の違いによって、ディスカッションの過程や内容がいかに異なるか」『九州大学心理学研究』2巻 pp.11-33
- 村松賢一 (1998)『いま求められるコミュニケーション能力』明治図書
- 村松賢一 (2001)『対話能力を育む話すこと・聞くことの学習—理論と実践—』明治図書
- 森美智代 (2011)「話すこと・聞くこと」の教育における〈論理〉」『児童教育学を創る—福山市立大学開学記念論集—』児島書店
- 山元悦子 (1996)「対話指導のための基礎論研究—対話展開力をとらえる指標—」『福岡教育大学紀要 第一分冊文化編』45巻 pp.27-42
- 山元悦子・福岡教育大学国語科福岡教育大学附属中学校 (1997)『共生時代の対話能力を育てる国語教育』明治図書
- 山元悦子 (2006)「小学校国語科におけるコミュニケーション教育の方向」『福岡教育大学紀要』第55号 第1分冊 pp.71-81
- 山元悦子 (2016)『発達モデルに依拠した言語コミュニケーション能力育成のための実践開発と評価』溪水社
- 吉田裕久 (2002)「序 話すこと・聞くこと」の教育研究史の概観と本章の課題』全国大学国語教育学会編『国語科教育学研究の成果と展望』明治図書
- 若木常佳 (2011)『話す・聞く能力育成に関する国語科学習指導の研究』風間書房
- Fisher, B.A. (1978). *Perspective on human communication*. New York, NY: Macmillan
- H. ブルーマー著 後藤将之訳 (1991)『シンボリック相互作用論—パースペクティブと方法—』勁草書房
- Prasad, Pushkala 著 箕浦康子監訳 (2018)『質的研究のための理論入門—ポスト実証主義の諸系譜—』ナカニシヤ出版
- W.S. ハウエル・久米昭元 (1992)『感性のコミュニケーション—対人融和のダイナミズムを探る—』大修館書店

付記

本論文は、2022年3月に広島大学に提出した博士論文「学童期の話し合いにおける相互作用と意味の生成に関する研究—《共創的共有項》の形成過程を中心に—」の一部に加除修正を加えたものである。

本研究は、JSPS科研費 (24K16700) の助成を受けている。

演奏と聴取における「場」の共有と身体性

馬 場 有 里 子

(2024 年 9 月 13 日受理)

Sharing “space” and physicality in musical performance and listening

Yuriko Baba

Since the invention of the telephone and phonograph in the late 1870s, we are in the age of “schizophonia” (Schaeffer), where there is a split between the original sound and its electroacoustic transmission and reproduction, and most of the music we hear today is electroacoustically transmitted and reproduced. The live transmission of non-participant performances and remote ensembles and choruses that emerged in the early days under Covid-19, through their viewing and practical experience, have provided us with an opportunity to recognize once again the importance of physical sharing in the “place” of performance and listening, in addition to their significance under special circumstances. The live streaming of concerts, which also spread through the Corona Disaster, has brought about a new form of physicality and awareness of the “place” of the performance.

As the digitization of society, including the use of virtual spaces, continues to advance in all aspects, we can expect a further decline in real physicality and a decrease in the amount of information input to the five senses. We will need to be aware of the importance of physicality and direct experience while enjoying the convenience of various audiovisual media.

Key Words : live, physicality, sharing “space”, schizophonia, Covid-19

1. はじめに

世界を突如大混乱に陥れた新型コロナウイルス感染症パンデミックから、2024年9月ではや約4年半以上となる。その後何度とない感染拡大の波を経つつ、国内では2023年5月の5類感染症への移行と、行動制限の廃止、経済活動緩和により、現在では、感染症はなお継続しつつも、海外との往来も含め社会はほぼコロナ禍前の姿に戻ったといえる。それとともに、パンデミック最中のさまざまな混乱の記憶も急速に薄れつつあるが、その間、コロナ禍が社会に与えた多大な影響や、多岐に及ぶ特異な状況の経験を忘れてはならないだろう。例えば、芸術・文化分野においてわれわれが初めて経験したものの一つに、無観客公演とその

ライブ配信¹⁾がある。コロナ禍での「緊急避難的措置」として行われたものといえるが、その後ワクチン接種の促進等もあり、一席ずつディスタンスを設けての有観客公演など、観客制限の段階的解除を経て²⁾、国内では2023年の後半からようやく、100%観客を入れた本来の形に回帰した。一方、コロナ禍以前からありながらコロナ禍で一気に進展したものに、さまざまな形でのオンラインの活用が挙げられる。Web会議システム（オンライン会議システム）はビジネスをはじめ教育現場も含めていち早く広まり、音楽では、特にポピュラー・ジャンルで盛んなオンラインでのライブ・イベント、さらにはメタバースといったインターネット上のバーチャル空間でのライブ例もある。

そうした、コロナ禍を契機に直接経験し、ある

いは間接的に見聞きしたさまざまな事象をとおして、筆者は折に触れ、身体性の問題に関心を抱くようになった。実技指導の現場からも、コロナ禍の中で当初試行されたオンライン・レッスンなどの困難さを耳にし、自身でもオンライン会議でのさまざまなもどかしさを実感する場面が多々あった。しかしとりわけ、身体性および「場」の共有をとおした身体性の共有に関する問題を強く意識するきっかけとなったのが、無観客公演のライブ配信視聴である。本稿では、その無観客公演ライブ配信を含めたコロナ禍でのさまざまな演奏実践をはじめ、オンライン上でのさまざまなライブやイベントを概観したうえで、演奏と聴取における「場」の共有と身体性について考察する。またその試みをとおして、ライブや身体性がもつ意味を再考する機会としたい³⁾。

2. コロナ禍において行われたさまざまな演奏実践の試み

2.1 リモート合奏、合唱、実技指導

日本国内で初の「緊急事態宣言」が出され全国に拡大したのは、2020年の4月半ばであった。しかし、感染が徐々に広がる中、2月終わりにはすでに政府からスポーツや文化イベントへの自粛要請が出され、公演の中止や延期が相次いだ。3月には小中高の全国一斉休校、飲食・商業施設の営業時間短縮や休業などさらに影響が拡大し、音楽においては、プロ・アマ問わず大人数での活動自体も制限される状況に陥った。

そうした中、社会に俄かに広がり始めたテレワーク、リモートワークにヒントを得た、リモート合奏、リモート合唱の試みが見られるようになる。新日本フィルハーモニー交響楽団の「シンニチテレワーク部」と名付けられた有志の団員たちによっていち早くYouTubeに公開された、米津玄師の大ヒット曲《パプリカ》のテレワーク合奏⁴⁾は、1ヶ月で100万回以上再生され(谷井 2020)、大きな注目を集めたものである。海外でも、ほぼ同時期にやはりYouTubeに公開された、フランス国立管弦楽団による《ボレロ》のリモート合奏の例などがある⁵⁾。リモート合唱の例としては、

新日本フィルの試みがきっかけとなって行われた、東京混声合唱団による《Believe》⁶⁾などが挙げられるだろう。

これらは、コロナ禍最初期の、通常の活動ができない苦境に立たされた音楽家らによる手探りの活動の様子を伝える貴重なドキュメントであるが、オンライン上では音のずれ、遅延が発生し、リアルタイムでの合奏・合唱は実質不可能であることから、いずれも、全員の同時演奏ではなく、一人ひとりが個別に演奏、録音したものを多重録音によって編集する形で作られている。

その実現に伴った困難として指摘されているのは、録音・再生機器の違いや編集ソフトに由来する「ずれ」の問題⁷⁾、また、当然予期される点でもある、テンポ等を合わせる際の音楽的な問題である。後者については、タイミングやテンポを揃えるため、例えば各自がイヤホンでパルスを聴きながら演奏するなどの工夫が必要となる。とはいえ、新日本フィルの《パプリカ》企画を立ち上げたトロンボーン奏者の山口尚人は、メトロノームを使うと「どうにも練習っぽくなってしまう」ことから、自然なノリも大切にするため各自が原曲をイヤホンで聴きながら演奏する形を取ったこと、しかし同時に、「別々に演奏すると、ノリに個人差が出てしまい、全体としては統一感がなくなってしまう」ために「[普段隣りで演奏する]『あの人だったらどう演奏するかな』ということを想定して」演奏してもらったこと、など試行錯誤の経緯を語っている(谷井 2020)。

こうした困難の一方で、山口は、テレワーク《パプリカ》の取り組みをとおして感じた可能性として、動画再生数がコンサート来場者数を大きく超え、より多くの人に聞いてもらえた点、奏者全員のフレームを作ったことで視聴者に楽員一人一人の顔がはっきり見え、また、各自が自宅ほか好きな場所で自撮りしたこと、それぞれの趣味や生活のバックボーンなども垣間見てもらえた点なども挙げている(谷井 2020)。

音楽大学や音楽教室等での実技指導においても、コロナ禍で大きな困難に直面する中、さまざまなオンラインないしリモートでのレッスンの取り組みが行われた。しかし、通信環境・通信機器

の問題、ハウリングなど音質の問題もあって、本学でも、通常の対面レッスンをリアルタイムのオンライン・レッスンで代替させることは現実的でなく、学生が事前にスマホなどで録画し、提出したファイルに教員がコメントを返すか、可能な範囲でオンライン・レッスンを行う形が取られていた。それでも、演奏する学生の細部と全身の両方を同時に確認できない点など如何ともしがたい点が多く、本学では、教員と学生間のディスタンス確保、飛沫防止のパーテーション設置などの対策をした上で、約1か月後には対面指導に戻すこととなった⁸⁾。

その一方、メリットとしては、レッスンに対する学生の集中度の向上や、自分の演奏を録画することで客観的な気づきが得られる点などを挙げる声も聞かれた。リモート合唱についても、同じくさまざまな試行錯誤の中で感じた可能性について、合唱指揮者の柳嶋が、対面での普通の合唱練習ではあり得ない一人一人への細かい指導が、各個から音声ファイルを送ってもらうことで可能となる点、（アマチュア合唱では）子育て世代や忙しい社会人などもオンラインであれば参加しやすい点などを挙げている（柳嶋 2020, 22-24）。

2.2 無観客公演のライブ配信

コロナ禍収束の気配もなく、演奏会やライブの開催できない状況が続く中で次に始まったのが「無観客公演のライブ配信」であった。従来の観客を入れた演奏会の「テレビ生中継」については、例えばNHKの「紅白歌合戦」のようなすでに長くお馴染みの例もあり、さらに海外からの生中継についても、すでに1970～80年代から、最も古いハワイのホノルル・インターナショナル・センター・アリーナで行われたエルヴィス・プレスリーのコンサート「アロハ・フロム・ハワイ」の衛星中継（1973年1月14日、アジア・オセアニア向け）（SONY 2023）や、1985年に7月13日に全世界に大々的に衛星生中継された「ライブ・エイド」といった例が知られている。

しかし、無観客公演のライブ配信に関しては、おそらくこのコロナ禍での事例が初めてだったのではないと思われる⁹⁾。筆者が最初に視聴し

たものは、広島交響楽団による2020年6月26日の「ディスカバリー・シリーズ5」（JMSアステールプラザ大ホールからのライブ配信）だったが、指揮者下野竜也の、演奏前また終了後の無人の客席に向けたお辞儀をはじめ、パソコンの画面から感じた演奏中の何とも言い難い生々しく張り詰めた空気感は、今でも鮮明に思い出される¹⁰⁾。また、自身のいた場所から空間的にはそれほど離れていないホールで今まさに進行している演奏でありながら、初めて経験した種類のやはり何とも形容し難い「隔たり感」や、その状況の特異さを改めて実感させられたものだった。

現在でもその特異さがより感得できるであろう無観客公演として、千葉県で活動する八千代交響楽団というアマチュアオーケストラによる市民コンサートの例がある¹¹⁾。こちらは筆者がインターネット上で見つけ、今も全体が視聴可能なものであるが、舞台登場時の、観客のいないホールにやけに響く指揮者の靴音や、演奏終了時（曲は上述の広島交響楽団と同じ、ベートーヴェンの交響曲第5番）の、ライブであるにもかかわらず、本来なら起こるはずの聴衆の拍手がない無音状態の中で交わされる指揮者と団員同士のねぎらいの拍手などからは、ホールの妙に虚な感じが、画面越しに今なお明瞭に伝わってくる。

こうした「無観客公演」のライブ配信という独特のあり方は、通常の有観客公演と比較した場合にはもちろんのこと、同様に観客のいない状態で演奏・収録される、ライブ配信を前提としない演奏例と比較したときにも、その特異さがいっそう際立ってくるものでもある。

ここで、YouTube上で閲覧できる例の中から、同じベートーヴェンの交響曲第5番「運命」の演奏例2つをもとに、通常の有観客演奏会の収録映像、無観客で収録された別の種類の映像で比較を行ってみることにしよう。

まず、ティーレマン指揮、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団による演奏¹²⁾では、指揮者登壇前のオーケストラのチューニングや客席のざわめきなど、通常の演奏会で聴きなれた響きが漂う中、拍手に迎えられ壇上に上がったティーレマンが、お辞儀もそこそこに拍手の止まないうち勢いよく

最初のタクトを振り下ろしている。しばしばあることではないが、ベートーヴェンの「運命」という曲目と、まさに生の演奏会ならではの「ライブ感」が感じられる興味深い例といえよう。

この例に限らず、通常の有観客演奏会では、聴衆はもとより演奏者側も聴衆の雰囲気や表情を感じ取り、指揮者もまた、「リアルな」聴衆が作り出す会場に漂う「空気」を、常にその背中で感じているものである。その意味でも、ポピュラー音楽のライブやコメディアンなり落語家のそれと同様、クラシックの演奏会も、演奏者と聴衆がともにその場を共有して作り上げるものであり、拍手の大きさや熱量はもとより、客席の大きささまざまな反応が、演奏者の心持ちや演奏に少なからず影響を与えることになる。リサイタルあるいはオーケストラ演奏会の協奏曲のソリストが、演奏後の拍手が鳴り止まず予定より多くアンコールに応えることがある（時に逆も然り）ことも、「生き物」としてのライブの側面を表していよう。

続いて、ガーディナー指揮、オルケストル・レボリュショネール・エ・ロマンティークによる演奏例¹³⁾では、無観客公演の配信同様、聴衆は不在ながら、全体の雰囲気は明らかに全く異なっている。出典は見つけられなかったが、動画の掲載時期（2017年）はコロナ禍前であり、楽章間に画面が暗転し楽章名が表示されることに加え、撮影カメラの数やセッティング、角度等からしても、何らかの番組用あるいは「映像作品」としての収録用であった可能性が窺える。

この映像からは、楽章間の休みを除けば、全体を一度に通して演奏している「本番的な」緊張感が感じられるが、しかしそれは、ティーレマン／ウィーン・フィルのような通常の有観客演奏会におけるものとも、先に示した無観客公演の配信例でのそれとも異なる性質のものであるように思われる。とりわけ後者に関しては、同じくプロ・オーケストラである広島交響楽団の例と比較しても、聴衆不在の場での演奏という点は共通でありながら、同楽団の配信例では、「無観客公演」という誰も経験したことのない特殊な状況下での演奏に伴う特別な緊張感というだけではない、独特の生々しさのようなものが、画面から伝わって

る。これは、単なる映像の質や演出の違いのみによるものではなく、団員たちが、「姿こそその場に見えないものの、本来は客席にいるはずの、そしてその時間にそれぞれどこか離れた場所で、リアルタイムで画面を通して演奏を聴いてくれているはずの聴衆の存在」を強く想像し、その見えない画面の向こうの聴衆に演奏を届けようとする意識の中で演奏をしていることに拠るもののように感じられる。片や、ガーディナー／オルケストル・レボリュショネール・エ・ロマンティークの方は、彼らも無論、潜在的・将来的な聴衆をどこかでは念頭において演奏しているはずであるが、その意識のありようは、やはり無観客公演のライブ配信におけるものとは自ずと違って当然である。そしてその辺りの違いが、全体としての（演奏自体に関するものとは別の次元での）印象の違いを生んでいるように思われる点が、非常に興味深い。

3. オンライン上のさまざまなライブやイベント

本稿で着目する、演奏と聴取における「場」の共有と身体性の問題を論じる前に、比較の観点からも、ここで、オンライン上に存在するさまざまなライブおよびイベントの例についても手短かに触れておきたい。

そのうちの一つに、高岡謙太郎による記事（高岡 2020a, 2020b）に詳しく紹介されている、これもコロナ禍において急速に進展した「バーチャルイベント」やDJイベントがある。オンライン配信ならではの映像演出の強化を狙って始まったバーチャル空間の開拓例として、高岡は、“ゲーム空間とライブのコラボレーション”である「オンラインゲーム『フォートナイト』内での、rapperのトラヴィス・スコットによるパフォーマンス」¹⁴⁾を取り上げている。これは、「ゲーム空間内で巨大な3Dアバターがパフォーマンスする姿をひと目見ようと1200万人が参加した」ほど話題を呼ぶ成功例となった（高岡 2020a）。ダンスミュージック系のジャンルでも、仮想空間ならではの視覚的表現と映像演出を意識したDJイベントやオンラインフェスティバルが盛んに展開して

いる（高岡 2020a）¹⁵⁾。

仮想空間におけるライブ活動の事例は、こうしたポピュラー・ジャンルにとどまらない。クックは、現代音楽からポピュラー音楽のジャンルに至る広いバックグラウンドをもち「アヴァター・オーケストラ・メタヴァース」と呼ばれる、三大陸から同時に演奏活動を行うミュージシャン・グループ¹⁶⁾に言及し、「テレマティクス¹⁷⁾を用いた彼らの演奏はときに、Second Life¹⁸⁾的な空想の会場を使いさえる。そうした場合、彼らの演奏を聴くオーディエンスは同じヴァーチャル空間を共有しながらも、現実世界では地球のあらゆる場所に位置出来るわけだ」と述べている（クック 2022, 142）。

一方DJプレイの中には、現実空間においても、ドローンなども使った撮影方法やDJ機材の進化により、屋外の絶景スポット、あるいは移動する船上などからパフォーマンスを行う例も増えており、それらがインターネットで配信されている（高岡 2020b）。

こうした多様なライブ形態を可能にしたインターネットライブは、高岡の記事によれば、1990年代半ばにインディバンドによって世界初の配信が行われ、メジャーなグループではローリング・ストーンズ（The Rolling Stones）が1994年11月に配信したものが始まりとされている。また2010年代に入っては、SNS（ソーシャル・ネットワークワーキング・サービス）の拡大発展に伴い、Twitch¹⁹⁾とYouTube Liveが2011年、Periscope²⁰⁾とFacebook Liveが2015年、Instagram Liveが2016年と、種々のライブストリーミング配信プラットフォームによる配信サービスが相次いで開設、開始されている（高岡 2020a）。中でも、写真や動画の投稿・閲覧をメインとするSNSである「Instagram（インスタグラム）」上のライブ配信アプリ「Instagram Live（インスタライブ）」は、スマートフォンさえあればどこからでも配信・閲覧できる手軽さや、視聴者とのリアルタイム・コミュニケーションをはじめ多彩な機能で人気を集め、とりわけコロナ禍では著名なアーティストらの自宅からの配信などでも注目された。

クラシック音楽分野においても、上述のような

事例に比せば圧倒的に小規模であるにせよ、通常公演と同時に（有料または無料で）ライブ配信も行いう例が、観客を入れた公演が再び可能となった後も継続して見られ、さらに公演終了後も一定期間は見逃し配信期間を設けたり、アーカイブ化して、常時視聴可能としているものもある。またこれらに加えて、2021年のショパン国際ピアノコンクールセミファイナリストとして一躍名を上げた角野隼人がコロナ禍前から「Cateen（かていん）」名義で行っているYouTube上の配信ライブ「Cateen's Piano Live」なども、興味深い例の一つとして挙げられよう。オーケストラ演奏会のライブ配信において、リアルタイムの視聴者からの投稿チャットに演奏者側が反応することは現実的に考えにくいだが、角野の配信ライブでは、視聴者に語りかけたり、視聴者からのチャットに反応したりといった双方向性が活用され、また、ポピュラーやジャズも含めた選曲、即興を取り入れた演奏のスタイル、服装、ピアノへの座り方なども含めて、リラックスしたカジュアルな雰囲気を感じさせるものが多い²¹⁾。

4. 演奏と聴取における「場」の共有と身体性

ここからは、演奏と聴取における「場」の共有と身体性の問題について論を進めていく。初めに、「ライブ」と「録音・録画」の違いを確認した上で、ライブの持つ特質を明らかにし、そこからさらに、ライブと身体性の関わり、また、聴取の環境と意識についても考察を加えることとしたい。

4.1 ライブと録音・録画

エジソンらによる録音や録音再生技術の誕生以来、演奏の聴取には、ライブによるものと録音（あるいは録画）によるものの、大きく2つのあり方が存在することとなった。『英語語源辞典』（研究社、1997）によれば、「ライブlive」という単語が「（録音・録画でなく）生の」の意味で使用された初出は、1934年頃のことである²²⁾。以後、時代が進むほど「ライブ」での音楽聴取機会は減少し、シェーファーが「スキゾフォニアschizophonia（音

分裂症)」と名付けた、「音を元のコンテクストから切り離」し、「元の音とその音の電気音響的な伝達・再生との間の分裂」(シェーファー 1986, 141, 143)が生じた状態での聴取の方が、むしろ一般化して久しい。今日われわれが普段耳にする音楽は、そのほとんどが、一度録音されたものの再生である。

その一方で、上で確認したように「ライヴ live」が意味するところを「(録音・録画でなく)生の」として捉えるなら、実際には音源が聴き手から遥かに離れていても、「ライヴ」な音の聴取であることも存外多い。「音声」で考えるならば、ニュースなどのテレビ番組は通常は「ライヴ」放送であるし、ラジオならさらに「ライヴ」の番組は多くあるだろう。そのような、メディアを介した「ライヴ」での音楽聴取はまた、前述したハワイのホノルル・インターナショナル・センター・アリーナでのエルヴィス・プレスリーのコンサート(1973年1月)や、「ライヴ・エイド」コンサート(1985年7月)のような、早くは1970年代からの、通信衛星を介して海外から生中継される例にも及んでいる。現在では、インターネット上で、24時間いつでも海外のラジオ局の生放送を聴くことも可能である。

そう考えると、「ライヴ」による音楽聴取は、「音楽の発生源と同一空間内で聴取するもの」と、「(放送中継やオンラインでのライヴ配信など)メディアを介して、音楽の発生源とは別空間で聴取するライヴ」の2種類に分けることが可能であろう。その上で、この2種類を「組み合わせた」形に相当するライヴ演奏が、すでに1998年の長野冬季オリンピック開会式で行われていたことにも触れておく必要があるだろう。これは、オリンピックスタジアムにいる2000人が、スタジアムのスクリーンに映し出される、会場から7キロ離れた長野県民文化会館でオーケストラを指揮する小澤征爾のタクトに合わせて、やはりスタジアムのスクリーンに映る「深夜のアメリカ・ニューヨークの国連会議場、早朝のドイツ・ベルリンのブランデンブルク門、真夏のオーストラリア・シドニーのオペラハウス、南アフリカ共和国の喜望峰、中国・北京の故宮」にいるそれぞれ200人(合わせて1000人)

とともに、ベートーヴェンの第九「歓喜の歌」を合唱した、というものである(武藤 2018)²³⁾。この形は現在でも、完全な同時演奏には困難が伴うにせよ、2会場にいる演奏者(ら)が交互に、あるいはプログラムの一部のみ演奏する形であれば、「ライヴ」の演奏会として成立し、また実際に行われることもあるものである。

なお、上述したうちの「音楽の発生源と同一空間内で聴取するもの」に相当するライヴは、山田(2017, 170-171)が紹介する民族音楽学者トゥリノの区分によれば、さらに、「参与的 participatory」、すなわち「ミュージシャンと聴衆の区別がなく、さまざまな役割を果たす参加者と潜在的な参加者だけが存在する」ものと、「上演的 presentational」、すなわち「ミュージシャンやそれに類する集団が、聴衆や踊り手などの集団のために音楽を生み出して提供する」ものに分けることができる。

「録音・録画」による聴取については、その性格が比較的シンプルであるように思われる。「録音」についてのトゥリノによる区分——すなわち、「ハイファイな音楽 high fidelity」(録音された音楽)と、「スタジオ音響アート studio audio art」(スタジオやコンピュータ上におけるサウンドの創造と操作からなり、リアルタイムでのパフォーマンス表現を意図しない、録音されたアート・オブジェを創り出すためのもの)(山田 2017, 170-171)——は、前者の「ハイファイな」というネーミング自体には、「ローファイな」録音も実際には存在するため多少違和感も覚えるものの、大枠として頷けるものである。特に、後者(スタジオ音響アート)は、いわゆる(基本的に電子音で構成され、作品として固定化される種類の)電子音楽に相当し、これは確かに、声であれ楽器であれ、人間による何らかの演奏を録音したものである「ハイファイな音楽」とは性質が異なっている。また、「スタジオ音響アート」とは異なり「ハイファイな音楽」の方は、いったん録音された後にも、「ライヴ」演奏会で演奏される可能性がむしろ前提にされたものともいえる。

もっとも、トゥリノのこうした区分は、現実存在するすべての音楽に必ずしもそのまま当ては

まるものではなく、トゥリノ自身も、音楽の用いられかた次第でその性質も大きく変わりうることを認めている（山田 2017, 172）。実際、ライブ・エレクトロニクスなどは、「上演的パフォーマンス」と「スタジオ音響アート」ないしは「ハイファイな音楽」の組み合わせに相当するものと思われる。また、完全な「ライブ演奏」——トゥリノのいう「参与的」「上演的」のどちらの形にせよ——がひとたび「録音・録画」された場合には、元がどうであれ、その聴取はあくまで「録音・録画」の聴取であって、「ライブ」の聴取には該当しないと考えるのが妥当だろう。

その意味で、筆者が気になるのは、ライブについて山田がトゥリノの分類を紹介したあとで、それに「とくに異を唱えるつもりはないが」と断りつつ提起している、「たとえ録音された音楽であっても、それが人びとの集まった場所や空間で再生され、音楽が集団的に聴取されるのであれば、その状況はライブだと考えている」（山田 2017, 172, 182）という見解である。この点については、次項で改めて検討することとしたい。

4.2 ライヴの特質

この項では、「ライブ」が意味する基本的な特徴が、前項に見たように「（録音・録画でなく）生の」という点にあるという認識のもとに立ち、その特質について、他の論者らの見解に照らしつつ詳しく考察していく。

・集団性、対面性、直接性

山田陽一は、『響きあう身体——音楽・グルーブ・憑依』の第4章「ライブな身体」で、「ライブ live」性について次のように説明している。

ここで「ライブlive」性というのは、どのようなかたちであれ、音楽が発せられている場と空間に身をおき、身体をとおしてその音楽を直接的に受けとめる経験をさしている。わかりやすい例をあげれば、例えばコンサートホールでクラシックやロック、ポップ・ミュージックの演奏を聴くことや、クラブで電子的に再生されるダンス音楽（EDM）に浸りな

がら踊ること、バリ島のヒンドゥー寺院で男たちの演奏するガムラン音楽に陶醉することなどは、いずれもライブな状況における音楽の経験である。それにたいし、テレビやパソコンでMTVを観たり、携帯用のデジタル音楽プレイヤーからヘッドフォンをとおして音楽を聴いたり、スタジオのなかで音楽を録音してそれをCD化する状況などは、ライブとはいえない。（山田 2017, 168-169）

さらに山田は、トゥリノによる「ライブ」と「録音」の分類（前出）を示した上で、それに特に異を唱えるつもりはないとしつつ、「ライブ」についての自身の捉え方を次のようにも示している。

たとえ録音された音楽であっても、それが人びとの集まった場所や空間で再生され、音楽が集団的に聴取されるのであれば、その状況はライブだと考えている。（山田 2017, 172, 182）

問題はむしろ、音楽の聴取や受容における集団性、対面性、直接性、および即時性なのであり、人びとが集まって、（音楽再生装置や増幅装置をふくむ）音源と直接向かいあいながら、その場に拡散する音を即時的に聴取するとき、それはライブな状況となっているのである。」（山田 2017, 173）

これらの説明や見解のうち、「音楽が発せられている場と空間に身をおき、身体をとおしてその音楽を直接的に受けとめる経験」という部分については、すんなり首肯できるものであるし、それは、続いて指摘される、聴取の集団性、対面性、直接性、および即時性についても同様である。しかしその一方、「録音された音楽であっても」それが集団的に聴取される状況であれば「ライブ」とみなすという点については、先に確認した「ライブlive」という語の本来の語義（「（録音・録画でなく）生の」）とは合致しない。

おそらくこの問題は、「ライブ」という単語の日本での使われ方に起因する可能性があるだろ

う。英語の「live」に名詞としての用法は存在しないが、日本では、「ライブ・コンサート」「ライブ中継」といった語の後半を省略し、本来は形容詞である「ライブ」を名詞として用いること(ex. ライブに行く)がほとんどである。こうした事情を考えると、山田の示す「ライブ」イメージも、音楽自体のライブ演奏性(生演奏)ではなく、例えば、録音された音楽を用いた、「DJによる“ライブ・パフォーマンス”」を、ライブと捉えたものである可能性が考えられよう。

なお、集団性、対面性等の前に付された「音楽の聴取や受容における」という限定から窺えるように、山田の視点はもっぱら「聴取する側」に置かれており、ライブにおける「演奏者」の存在は(不思議にも)重要不可欠なものとはみなされていないように思われる。

・同一空間と時間の共有

山田はまた、ライブの「最も基礎的な性質を表現している」ものとして、「人びと同じ空間に集まって共に音楽を経験する」という点を挙げ、上出の集団性に加えて、空間性、集合性、共時性の要素を指摘する(山田 2017, 182)。さらに、

ライブ空間には、演奏者や歌手、DJ、あるいは場合によっては作曲家や指揮者などをふくむ、音楽の作り手や送り手、仲介者が一方に介在し、他方には聴き手や踊り手など、音楽の受け手や参加者が存在しなければならない。しかも、これらの人びとは互いに相手の存在を意識しながら、同じ空間、同じ場を共有するとともに、集団で同時に同じ音楽的時間を生きている。」(山田 2017, 184)

とも述べており、ここでは「人びと」の中に「演奏者や歌手」、指揮者なども含めつつ、同一空間、同一時間の共有という点が強調されている。山田がいうように、これらがライブというものの基本的な要素であることは論を俟たないだろう。その上で、41で述べたように、ライブを「(録音・録画でなく)生の」音声などの「放送」等を含めて考えるならば、このうち「同一時間の共有」はい

かなる場合も必須の要素といえるが、「同一空間」の共有については、必ずしもこれを満たさない場合も含まれるともいえよう。2-2で取り上げた無観客公演のライブ配信も、まさにこれに該当する例である²⁴⁾。

なお、やや脇道に逸れることにはなるが、「同一時間の共有」ということに関連して、近年目にする「リアタイ」という語とその視聴意識や意味合いについてもここで触れておきたい。「リアルタイム視聴」の略である「リアタイ」は、テレビドラマほか、テレビ、ラジオの番組、インターネット上の動画配信などを、文字どおり放送・配信と同時に「リアルタイムで」視聴することを指している。「リアタイ」視聴中にSNSに感想を投稿する視聴者もあり、そうした投稿を介して、いわばネット上で不特定多数による擬似「お茶の間」視聴的な状態が生じることも多い。ここで興味深いのは、ドラマ視聴の場合である。スポーツの生中継などであれば、推移や勝敗の行方は試合の進行中には未知数であり、それゆえ一たび試合が終了した後の録画視聴は、結果を知らない状態で見たとしてもリアルタイムでの視聴時とは心理状態が大きく異なることになる。それに対してドラマの場合は、「リアタイ」をした場合もその放送回の内容は予め全て確定している。見逃し配信なども可能な現在におけるリアタイの意義は、いち早くその内容を知ることができる利点に加え、とりわけSNSで投稿を行う視聴者にとっては、そうした投稿を介して、同じ時間を共有しながらネット上の集団観戦的「ライブ性」を楽しめることにもあると考えられよう。また、同じく(特にコロナ禍辺りから話題になり始めた)録画や動画の「倍速視聴」を考えるならば、放送をリアルタイム視聴する限りにおいては、あくまでも「等速」で、CM飛ばし(民放番組の録画の場合)も早送り・巻き戻しもできない状態で、実際の進行にそのまま立ち会うことになる点も、まさに「同一時間の共有」であるといえよう。

・双方向的コミュニケーション

同一の時間が共有される点において、ライブでは、演奏者と聴衆など送り手と受け手の間に、程

度の差はあれ原理的に、あるいは技術的な何らかの手段——同一空間にいない場合でも、例えば中継や電話、オンラインなど——によって、リアルタイムでの双方向的コミュニケーションが生じうることになる。

・緊張感、一回性

一般に、生演奏や生放送としてのライブにつきものの性質として認識されるのが、「やり直し」が効かないことに拠る「緊張感」や「一回性」である。これについて、思想家のエドワード・サイードや、彼と対談した音楽家のダニエル・バレンボイムは、それぞれ次のように語っている。

音楽会での演奏は、きわめて純化された時間的経過のなかで展開するので、音楽におけるパフォーマンス〔演奏〕は、文学や絵画を受容するときのパフォーマンス〔遂行・行為〕よりもはるかにおおきな直接的な重要性——より強烈な切迫感と、よりおおきな緊張感やあやうさをともなった——をもっている。本を読みかえすことはできる。展覧会にもう一度足を運ぶことはできる。けれどもコンサートに「もう一度出かける」ことは、ほとんど意味をなさない。（サイード 1995, 13）

バレンボイム 現在のような高度技術の時代には、この「一回性」という特徴は簡単に忘れられてしまう。技術のおかげで、あらゆるものが保存され、再生されることが可能になったからだ。ところが演奏会はそのとはいかない。ライブ・コンサートを録音して保存したり、テープをつくったりはできるよ。だけどコンサートに参加していた人が体験したものは、二度と戻らない。（バレンボイム、サイード 2004, 38）

ここではいずれも、演奏者にとっての一回性、緊張感だけでなく、聴き手の体験における一回性も強調されている点が重要でもある。なお、サイードが比較として文学や絵画の受容に触れている箇所については、後ほど再度触れることにしたい。

・出来事性

山田は、こうしたサイードの記述やバレンボイムの発言「一回の公演には一つきりの可能性しかない。音というものはもともと束の間の存在なのだから、一度終わってしまえば、それきりなのだ。」（バレンボイム、サイード 2004, 38）を引用した上で、「この一回性という概念は、ライブ・パフォーマンスの『出来事性』という特質と深く関わっており、それは『いま、ここで』しか起こらない、現れては消えていく束の間の出来事の性質」（山田 2017, 187）であると述べている。この「出来事性」という視点は、あらゆるライブ・パフォーマンスについての捉え方として有効なものであり、その「束の間性」や「いま、ここで」の感覚は、ライブの「価値」をより貴重また稀少なものとして人びとに感じさせることにもなっていると考えられる。その上で、3で挙げた「インスタライブ」や「Cateen's Piano Live」などに関しては、一回性や「いま、ここで」の出来事的ライブ感は強くある一方で、「緊張感」や「切迫感」といったものについては、後者においても、いわゆるクラシック音楽の一般的演奏会のそれとは異なり、ほとんど感じられない。これは、これらのライブのパフォーマンスが行われる場の、プライベートないしはプライベートとパブリックの中間のような性質や、ジャンルのもつ歴史や性質等にも関わっているのでもあろう。

・ライブと録音

これについては既に4.1で触れているが、上出の一回性との関わりで、ここで再度取り上げておきたい。山田は、ライブとメディア化（録音）の真正性、二次性に関する文脈ながら、ライブと録音について次のように述べている。

たとえばライブ・パフォーマンスやライブ・ビデオ、ライブ・アルバムと、スタジオ録音やミュージック・ビデオ、MTVの違いを強調することに、どれほどの意味があるのだろうか？ あるいは、ドーム球場でのロック・コンサートにおいて、ミュージシャンの背後に座っている観客や、ミュージシャンの姿が

米粒ほどの大きさにしか見えないような遠くにいる聴衆にとって、ライブ・パフォーマンスの主たる経験は、巨大なビデオ・スクリーンからミュージシャンの振舞いを読みとることにほかならないといった状況について、何がライブで、どこがメディア化されているかを分析することにも、おそらく本質的な意義はない。(山田 2017, 181)

ここでの山田の疑問や主張は、いずれも一理あり、実際、クラシック音楽においても、例えばウィーン・フィルの夏の野外コンサートのように、場所によっては演奏者が米粒ほどにさえ見えないこともある。とはいえそれでも、「同じ連続的空間、場とともにいる」ことの意味は、基本的には消えることはない。例えば一般的な場面において、「有名な人やスターを一目見ようと行列に並んだが、あまりに人が多く、チラとも見えなかった」ような場合でさえ、その人物と曲がりなりにも同じ空間で同じ空気を呼吸したという経験は、まったく別の空間から、仮に大写しであっても画面をとおして見ることは、質の異なるものになるはずである。またそれが、「その場限りの、一回性の」経験でもあることの意味も大きい。仮にその場面を実地で経験し、同時に録画もしたとして、その再生視聴は、上掲のパレンボイムの言のように、リアルタイムで直に見聞きしたものとは別質のものになるからである。例えてみるなら、録画による視聴は、「標本」を観ることに近いといえるかもしれない。

なお念のため断っておくならば、筆者はここで、録音・録画よりもライブの方が優れているなどといった単純な優越性を示したいのではない。シュッツ (1980, 126) が、ある音楽の「内的時間」すなわち当該の音楽作品の固有な意味を知るにあたって、対面での(生演奏の)聴取か録音での聴取の違いを重要視していないように、どちらであれ機能的に大きな差異のない部分もある。また、反復視聴の可能性、ポータブル性の実現、アクセス性の圧倒的な拡大をはじめ、録音・録画によってもたらされたメリットや恩恵の数々についても改めて挙げるまでもない。さらに、ゲールドの例

を引くまでもなく、録音・録画は、ライブと異なり、心ゆくまで理想を追求できることによってある意味「結晶」としての演奏を後世に残すことが可能である。したがって、上記に見てきた一回性や同一空間・時間の共有の有無などは、あくまで両者の質(性質)における違いにある。

・空間、包囲性、方向性、身体性

ライブにおける「空間性」については既に見たが、ここでは、包囲性、方向性、さらに身体性の観点から、空間について改めて触れておきたい。

山田は、「われわれは空間のなかに身をおき、音の響きに包まれる……それがライブの基本である。[……] この空間は、すでにある空間ではなく、音の響きによって満たされ、作りあげられる空間である。[……] しかも、この空間は、そこに集まったわれわれ一人一人を包みこむ。」(山田 2017, 182-183)「音響それ自体が、あらゆる方向へと向かう性質と、それによって聴くものを取り囲み、包みこむ性質を併せもっている」(山田 2017, 183)と述べ、特に、「音響それ自体が、あらゆる方向へと向かう性質」について、「それによって聴くものを取り囲み、包みこむ性質を併せもっている」として、その包囲性、方向性(全方位性)に言及している。

ただその一方でここでは、ライブにおける、ホール空間などの壁や天井などからの反射(や吸収)、その空間におけるすべての人間や楽器、椅子等に対する音の反射・吸収も含めた音響についてまでは触れられていない。筆者としてはこの点も重要だと考えるため、これについては、次の4-3において改めて取り上げることとする。

最後に身体性の問題については、これも次項で詳しく考察するため、ここではそれに先立って、かつての自身がオペラ上演を初めて実際の会場で鑑賞する機会を得たときに感じた驚きについて、簡単に触れておくに止めよう。小さな、しかも当時はまだブラウン管のテレビ画面で見ていた時の印象とは(当然のことながら決定的に)異なっており、広い会場の全体が視野に入り、歌い手の生々しい息づかいや存在を含めたすべてが「直接」自分の身体に伝わってくることによる訴求力の大き

さに、かつての筆者はまさに一驚させられた。そしてそれは、上演芸術の鑑賞にとって、現実に上演の行われる時空間の中で生起する音楽に立ち会うことがいかに重要であるかをありありと感じた経験ともなったのであった。

4.3 身体性をめぐって

この項でもまずは、山田の著作における記述を参照しつつ、論を進めることとしよう。音楽における身体性の視点を重視する山田は、クリストファー・スモールの、音楽を作品としてではなく「出来事」として捉え、音楽が生み出される時間と空間に何らかの役割をもって関わる人々の存在と行為にも目を向ける「ミュージッキング」の考え方²⁵⁾を評価しつつも、スモールの視点に欠落しているものとして、(音楽することの社会的・機能的な側面に限定されない)「もっと個人的で内面的な行為」に対する視点、また、より決定的なものとして「音楽する人間の『身体』の問題」を指摘する(山田 2008, 3-4)。山田は、「音と響きあうとともに、その響きをとおして、互いに通じあい、感応しあう身体」(山田 2017, 244)を自ら「音響的身体acoustic body」と名づけ、そのあり方について次のように説明している。

響きは、皮膚感覚的であり、内臓感覚的であり、情動的であり、要するに身体的である。(山田 2017, 244)

音響的身体とは、音がそこに反響する場としての身体であり、音によって惹きおこされるさまざまな感覚をつなぐ身体、また、響きを生みだすものと受けとるもの、響きを生みだすもの同士、そして響きを受けとるもの同士のあいだに、特別な一体感やつながりが生じる身体をさしている。(山田 2017, 245)

この「音響的身体」は、民族音楽学者である山田がパプアニューギニアでのフィールドワークから生み出した概念であるが、十分に一般普遍的な性格をもつものとして、示唆に富んでいる。

2-1で取り上げた、コロナ禍初期に広がったりモート合唱・合奏の試みが、当時の非常事態の状

況下でのいわば窮余・次善の策として歓迎・評価されたもののその後は見聞きされなくなったのは、リモートでは演奏者らの「音響的身体」が成立しえない難点があったことにもよるだろう。

・演奏者と聴き手の身体性

山田は実際、演劇学者エリカ・フィッシャー＝リヒテの著作から、上記の「響きを生み出すものと受けとるもの」の間の身体的関係に該当すると思われる部分について、「歌い手は、その声をとおして途方もないエネルギーを空間に放射し、聴き手を身体的につかみとろうとする。声は、空間のなかを響きながら音響性を獲得し、吸気として身体に入りこみ、呼気として身体から離れることで身体性を強調し、空間に流れ込み、聴き手と歌い手自身の耳や身体に入ることによって空間性を表明する。」「歌い手という声を響かせる存在は、みずからの声を聴き手の身体にとどけ、声によって聴き手の身体に触れるのである」としてまとめて引用している(山田 2017, 30-31)²⁶⁾。

この例において、山田はことさら指摘していないものの、ポイントとなると思われるのは、歌い手(演奏者)と聴き手が、あくまで「同じ空間にいる」ことの重要性である。なぜならば、フィッシャー＝リヒテは、「声は両者〔「声によってみずからを表明する者」と「それを聞き取る者」〕の間の空間を満たし、両者を互いに結び付け、両者の間に何らかの関係を生み出す。」(フィッシャー＝リヒテ 2009, 191)と記しており、したがって、「声によって聴き手の身体に触れる」のは、オーディオ・スピーカーをとおした間接的な接触ではなく、あくまで直接的に、歌い手の身体から発した響きが「両者の空間を満たし」て同じ空間にいる聴き手の身体にそのまま届き、触れる、ということの意味するからである。さらに言えば、両者が同じ空間にいる場合には、4-2で触れたように、歌い手の声の壁や天井等への反射も含めて「全方位から」の響きが聴き手に伝わるが、録音を聴取する場合は、「直接の身体的つながり」に加えて「音の場」も切断されてしまう点にも注意が必要である²⁷⁾。

なおここで、「創作者」の身体の観点から、4.2で取り上げたサイードのいう、音楽会の一回性と文学・絵画鑑賞における違いについても言及しておこう。すなわち、文学（小説や詩など）や美術を、固定化された作品として鑑賞する限りにおいては、確かにそこに演奏会における音楽聴取のような一回性はないのだが、もし詩人による「詩の即興」や作家による「語り」、画家や彫刻家による「即興創作」の場に立ち会う機会を想像するならば——実際、そうした機会は皆無ではないだろう——、文学や美術においても、音楽同様に、ライブの緊張感や一回性といったものが生じ、観衆もそれを体感できることになるだろう。

・気配、間について

いわゆる「気配」とか「間」、微妙な「息づかい」といったものは、生身の身体として「場」を共有することからくる、皮膚感覚や、さらに筋肉なども関与する感覚である。われわれは、身体が意識的・無意識的に発する微細なシグナルを常に感知しているのであり、コロナ禍で、ステージ上でディスタンスを取りながら演奏した楽員からしばしば上がった、互いの「間」や「気配」が感じ取りにくく、合奏自体がやりにくいという声や、先に取り上げた新日本フィルのリモート《パプリカ》合奏時に直面したという、本来隣にいないはずの人の気配の欠落による難しさは、当然のことといえる。そして、皮膚感覚的な情報の欠落は、演奏時に生じる支障とは問題の程度が異なるものの、実は、録音や録画をとおした聴取の際にも生じていることである。

音楽演奏のように、デリケートなタイミングを合わせる必要に迫られない場合でも、コロナ禍で職場や教育現場で急速に普及したWeb会議システムの使用経験をとおして、われわれは、画面越しで気配を感じるものの困難さを体感することとなった²⁸⁾。ちなみに、もしこのシステム上での「一本締め」を想像するならば、互いの身体や息遣いが希薄な状態で、それぞれの叩いた音が同じ場で響き合うことなく各自の場と画面越しに虚ろに鳴るばかりの、およそ一本締めらしからぬ味気ないものとなるだろう。

・身体性の希薄化と身体性への欲求

コロナ禍に一躍注目を浴びたWeb会議システムは、電話の発明以来進展を続けてきたわれわれのテレコミュニケーション手段をさらに拡張させるとともに、コミュニケーション自体のデジタル化や、それにとまなう脱身体化ないし身体性の希薄化をも、また一歩進めたように思われる。

そうした身体性の希薄化はもちろんすでにならかなり前から進行している現象であり、クックは、デジタルテクノロジーの進展に伴う、「唇のたてる雑音や息継ぎの音を除去」し「身体の痕跡を消され」た、マルチトラック録音によるCDの音を、あたかも「ファッション誌で見かけるフォトショップ修正された完璧な肌の写真の〈音ヴァージョン〉」（クック 2022, 131-132）と評している。

あるいは既にわれわれの日常生活において、例えば文字を手で書く機会や手書きの書面を誰かに送る機会はもはや激減しており、そうしたところからも、身体性の痕跡は消えていっている。その身体性の希薄化の究極の形にも映るヴァーチャル空間のメタバースは、現時点ではそれほど一般に普及している様子ではないものの、3で触れたようなオンライン・ライブの隆盛ぶりからすれば、ヴァーチャル空間の活用は今後もさらに拡大することが予想される。

一方で、デジタル音楽文化の象徴的存在でもある「初音ミク」に関わる興味深い現象も挙げられる。ミク自体は物理的身体のないボーカロイド・アイドルであるが、その複合型イベント「マジカルミライ」でのライブ・コンサートは対面会場で行われ、そこに生身の身体をもつファンが集結する。彼らは、スクリーンに投影される（巨大な）ミクがそれ自体は実体のないホログラム画像と分かりながらも、いわば擬似身体的存在とも言えるそのリアルに動く画像と「同じ空間にいる」ことによる場の共有感覚を感取しつつ、ミクの歌や振り付けとステージから響く生演奏に合わせて歌い踊る。その聴衆どうし、またステージのミュージシャンも含めた全員の間の、「身体的に増幅された響きのエネルギーが、次々とほかの身体にも伝染し、そこから発せられるエネルギー」（山田 2017, 249）との結びつきから生まれる集団的身体

共鳴に彼らは熱狂するのであり、それは、デジタル文化が進むなかでも変わらない、身体性への欲求の現れとも感じられる。

• 現実空間と身体

最後に、身体を三次元の現実空間の「場」に置くことの意味について触れておこう。筆者がそれを実感したのは、かつての阪神淡路大震災時に、発災2ヶ月後の神戸の街をわずかな時間ながら実際に歩いたときのことだった。実際に現場に身を置いて目にした光景、そこかしこで倒壊している家々の重量感から、テレビ画面から感じていたものとは桁違いの地震エネルギーが肌身で感じられ、忘れられない衝撃の体験となった。これはいささか極端な例ではあれ、演奏会のホール・ステージ空間の広がりや奥行きなどのスケール感、音の響き方といったものは、皮膚感覚からの情報も含め、実際の三次元の現実空間に身を置いて初めてリアルに感知できるものである。

4.4 聴取の環境と意識：演奏の「場」に対する身体・意識のオンとオフ

ここでは最後に、音楽聴取における環境と意識について、主にクラシックのライブ演奏を聴く「場」に対する聴き手の身体・意識のオンとオフという観点から考察を行うこととする。

ライブ演奏を演奏会場で聴く場合、聴き手は、車、徒歩など何らかの手段による身体の物理的な移動を伴ってその場に至り、演奏会場という「場」に身体を「包摂」されることになる。（開演時刻ギリギリに飛び込む場合は別として、）会場に到着し、座席に着いてからさらに演奏が始まるまでの間にはしばしの時間があり、聴き手の演奏に向けた意識は、その間徐々に「オン」へと高まっていくのが一般的だろう。演奏を聴き終わった後も、身体・意識は、大抵は直ちに「オフ」になることはなく、演奏の「場」・空間から聴き手の日常の空間までの移動の間——場合によってはレストラン等に寄ったりもして——、何らかの余韻を残しつつゆるやかに移行することが多いのではない。さらに言えば、演奏会の前後についても、例えば自宅から直接会場に向かう場合などには、支

度の段階から演奏会に向けた意識はオンに切り替わりつつあり、演奏会場内で過ごす時間を含めた全体が、音楽文化の一環ともなっている。

これに対し、パソコンなりスマートフォンなりの画面を通して、演奏会をライブ配信の形で視聴する場合、聴き手の身体の置かれた空間と実際の演奏が行われる「場」には物理的な乖離があるわけだが、演奏会場で聴く場合とは逆に、聴き手の元に届けられた音・音楽の方が、聴き手のいる「場」・空間に包摂される形となる。そのため聴き手は、家に居ながら、例えば演奏の始まる直前まで家事をし、完全に普段着のままで、リアルタイムの配信コンサートを聞くことも可能である²⁹⁾。この場合、聴き手の演奏の「場」に対する意識は、演奏開始前は、早めに画面を開く人から開演直前にアクセスする人まで幅があろうし、その後も、途中からの視聴開始や中断・終了が可能であるが、演奏・視聴終了時においては、聴き手は指先の操作一つで画面を閉じ、オンライン会議終了後のように、身体・意識はその場からあっけなくオフとなり、自身の日常にほぼ瞬時に引き戻される形となるだろう。

なお、演奏視聴中に聴き手の視野に映っているものは、存外、聴き手の意識に少なくない影響を与えていると思われる。すなわち、演奏会場にいる聴き手の視野にはステージの演奏家や会場内の様子しか入らないが、パソコンやスマートフォンで視聴する場合は、当然ながら、その画面の外にあるあれこれが——そこに注意を向けずとも実際には——同時に目に入っているからである。聴覚に関しても、例えば突然のインターホン含め、種々雑多な生活音が入りうることは言うまでもない。その意味で、ライブ配信視聴時の聴き手の身体・意識は、演奏視聴中も聴き手自身の空間に何がしか影響され、完全なオンにはなり切らない部分もあるように思われる。

5. 結び

シェーファーの名付けた、元の音とその音の電気音響的な伝達・再生との間に分裂がある「スキゾフォニア（音分裂症）」の時代（シェーファー

1986, 143)は1870年代後半の電話と蓄音機の発明とともに始まった。約150年後の現在、それはさらに一般化し、われわれが日常耳にする音楽のほとんどが、音の元の間から分離した電気音響的な伝達・再生によるものである。それが望ましい形とはいえまいが、商業的理由のみならず、それがもたらすメリットや恩恵の圧倒的大きさを考えると、今後その趨勢が逆戻りすることはおよそ考えにくい。むしろ、社会のデジタル化がバーチャル空間の活用可能性も含めてあらゆる面で進み中、そこではわれわれの生身の身体性は後退し、五感への情報入力もさらに減っていくのではないだろうか。その状態に「慣れ、順応」していくとしても、それはおそらく、欠落した情報を補うべく「感覚を鋭敏化」する方向ではなく、むしろ「鈍麻させる」、すなわち、本来あるべき情報の欠落、希薄を気にしない方向に働くようにも思われる。

そうした中で、奇しくもコロナ禍から生まれた一時の無観客公演のライヴ配信やリモート合奏・合唱といった事例は、その視聴あるいは実践経験をとおして、われわれに演奏と聴取の「場」の身体的共有の重要性を改めて認識させるものともなった。社会が通常に回帰し、従来の演奏活動が可能となった現在、無観客公演は言うまでもなく、コロナ禍という状況下で共感と呼んだりリモート合奏等も現在では見聞きしなくなったことは不思議ではない。一方で、同じくコロナ禍で広まった演奏会のライヴ配信は、今後時とともに変容する可能性もあれ、演奏の「場」に対する新たな形の身体・意識のありようをもたらしめている。また一方で、ボーカロイド・アイドル「初音ミク」のホログラム・コンサートがリアルな対面会場で開催され、ファンが互いの身体的エネルギーと熱狂を共有しながら盛り上がる現象などからは、音楽演奏・聴取における身体性や、同じ時間と空間を共有するライヴならではの意義がデジタル世代にも支持され、求められていることが窺える。人が身体をもつ存在である以上、今後のさらなるデジタル化の時代にあっても、音楽演奏・聴取の「場」の共有と身体性の意味が減じることはない。われわれは、今後もさまざまな視聴覚メディアの利便性を享受し続けつつ、同時に、身体性および直接

経験の重要性についても自覚的であろうとする必要があるだろう。

注

- 1) なお本稿では、英語の「live」に該当する単語の日本語表記として、基本的に「ライヴ」を採用し、引用参考文献のタイトルおよび直接引用文中にあるもの、および固有名詞ないしそれに準じる語については「ライブ」を用いることとする。そのため本文中には、「ライヴ配信／ライブ配信」のように、同一の語に対して2種類の表記が混在する場合がある。
- 2) その間には、ステージでの演奏についても、飛沫拡散を考慮した演奏者どうしのディスタンス確保やパーテーションの設置、事前のPCR検査実施などさまざまな試行錯誤があった。
- 3) 本稿は、藝術学関連学会連合第16回公開シンポジウム「疫病と芸術」(2022年6月11日、オンライン開催)で執筆者が行った報告「芸術実践とその享受における「場」の共有と身体性」をもとに、考察を加えたものである。
- 4) 「『新日本フィル』テレワークでパブリカやってみた！～最終回～」. ヴィデオ・クリップ. You Tube. 5分37秒. 2020年3月25日公開.
<https://www.youtube.com/watch?v=kT9aO3qLisw>.
- 5) 「Le Boléro de Ravel par l'Orchestre national de France」. ヴィデオ・クリップ. You Tube. 4分46秒. 2020年3月29日公開.
https://www.youtube.com/watch?v=Sj4pE_bgRQI.
- 6) 「【東混でリモート合唱やってみた】Believe【東京混声合唱団】」. ヴィデオ・クリップ. You Tube. 3分47秒. 2020年4月15日公開.
<https://www.youtube.com/watch?v=vvMcfr7y6eo>.
- 7) 新日本フィルの《パブリカ》の例では、編集に当たったトロンボーン奏者山口尚人へのインタビューで、音声編集ソフトなら4万4100分の1秒単位でタイミングを調整できるが、動画編集ソフトのタイミング調整は30分の1秒単位のため、どうしても細かい調整ができなかったという苦勞が紹介されている(谷井 2020)。
- 8) なおエリザベト音楽大学では、2021年12月12日に、ヤマハミュージックジャパンなどの協力を得て、自動演奏機能付きピアノを使用したウィーンと広島を結んだリアルタイムでのリモート・レッスンも実施した(石井 2021)。
- 9) スポーツではコロナ禍以前からもサッカーの「無観客試合」などの例があったが、これらは何らかのペナルティ措置や治安等の観点によるものだった。
- 10) この公演の一部は現在も「広響チャンネル」(<https://www.youtube.com/@hiroshimasymphonyorchestra6309/videos>)のアーカイヴから視聴することができる。ただし、曲の演奏終了後のお辞儀の部分はカットされており、見ることはできない。
- 11) 「八千代交響楽団 第89回市民コンサート 直井大輔指揮 無観客演奏会」. ヴィデオ・クリップ. You Tube.

- 35分46秒。2020年12月31日公開。
<https://www.youtube.com/watch?v=kzLvDLjtdw>.
- 12) 「Beethoven Symphony No 5 in C minor, Op 67 Vienna Philharmonic Orchestra Thielemann」. ヴィデオ・クリップ. You Tube. 35分35秒. 2020年3月24日公開。
https://www.youtube.com/watch?v=Ub91tOj_j_c.
- 13) 「Beethoven Symphony No 5 C minor John Eliot Gardiner Orchestre Revolutionnaire et Romantique 2016」. ヴィデオ・クリップ. You Tube. 33分03秒. 2017年4月5日公開。
https://www.youtube.com/watch?v=INtb-ly1I_k.
- 14) 「Travis Scott and Fortnite Present: Astronomical (Full Event Video)」. ヴィデオ・クリップ. You Tube. 8分57秒. 2020年4月27日公開。
<https://www.youtube.com/watch?v=wYeFAIVC8qU>. ちなみに2024年9月現在での再生回数は2億2600万回を超える数となっている。
- 15) 日本における仮想空間上の音楽ライブを紹介するものとして、次のような記事もある。今泉響介. 2024. 「メタバースを活用した音楽ライブ・イベントの事例12選【2024年最新】」(メタバース総研記事). 1月11日更新. 2024年9月1日最終アクセス.
<https://metaversesouken.com/metaverse/live/>.
- 16) URLが非常に長いためここには記載しないが、彼らのライブの例として「AVATAR ORCHESTRA METAVERSE-Performance [4th Festival ECRÅ]」がインターネット上で視聴できる。
- 17) Telematics. 「テレコミュニケーション (通信)」と「インフォマティクス (情報工学)」を組み合わせた造語。
- 18) アメリカのリンデンラボが運営提供し、2003年にスタートした3DCGによる仮想空間。利用者はアバター同士で交流し、仮想通貨を利用した経済活動もできる。いわゆる「メタバース」(インターネット上の仮想空間)の一つ。
- 19) ゲームのライブ配信が中心。
- 20) 旧Twitter社が運営していたが、現在はサービスが終了している。
- 21) なお一般に、対面での演奏会における演奏者との聴衆の物理的距離は、仮に小さなコンサート会場で最前列に座った場合や、非常に狭いライブハウスのようなところでさえ、聴き手が演奏者から1メートルも離れていないといった状況はまず考えにくい、スマートフォンやパソコンの画面越しであれば、その演奏者の映る画面から視聴者の顔まではせいぜい数十センチの至近距離となる。またその際、同じ一つの画面を見ている人間は当該の視聴者一人のみであることの方がおそらく多いだろう。とりわけそれがソロ・ライブであった場合などには、(現実と同じ空間にいるわけではないにもかかわらず) 多かれ少なかれ「心理的に1対1」であるかのような感覚や親密感が視聴者側に生まれ、演奏者 (パフォーマー) に対するチャットコメント、あるいはさらに「投げ銭」といった行為を喚起しやすくなっているようにも思われる。
- 22) なお、英語の「live」はあくまで形容詞として「live music, live performance (生演奏)」や「live concert (ライヴ・コンサート)」「live broadcast (生放送)」のように使われる。
- 23) 記事には、最大で4秒にもなる衛星中継の“時差”は、「最も遅いニューヨークの映像が届くまで、他の映像をメモリに蓄え、追いついたところでスタジアムに一斉に流す装置」によって解消したとある。
- 24) ちなみに、スポーツ観戦で時折行われる「パブリック・ビューイング」も、プレーヤーとの同一空間の共有こそ伴わないものの、同一時間の集団での共有という点ではまさにライブなイベントといえる。
- 25) クリストファー・スモール『ミュージッキング——音楽は〈行為〉である』野澤豊一、西島千尋訳 (水声社, 2011) (原書出版年は1998)
- 26) エリカ・フィッシャー＝リヒテ. 2009. 『パフォーマーの美学』(中島裕昭ほか訳, 論創社). 188-191頁.
- 27) 付言するならば、直接的に身体を介して「場」を共有する場合、そこにいる人や物は全て (感知できないレベルではあれ) 物理的な引力でもつながっていることになる。
- 28) このシステムでは、たとえ2人だけでも、そもそも仕組みとして「視線が合わせられない」ことも、現実の対面コミュニケーションとの決定的違いの一つといえる。また、コロナ当初話題になった「オンライン飲み会」などでも、「物理的に杯を合わせる」ことの不可能性や、現実世界ではあり得ない「画面に映る自分の顔も見ながら」話す状況の不自然さなども、そうした事象を通じて、逆説的に、われわれが通常経験している、同一空間での身体共有を伴うコミュニケーションのありようや精妙さを実感することにもなったともいえる。
- 29) 少なくとも、ライブ配信を視聴する場合に自宅にいながらわざわざスーツやドレスに着替える人はまずいないだろう。

引用・参考文献

- 石井暖子. 2021. 「ウィーンからでもピアノレッスン エリザベト音大が使ったあの技術」(朝日新聞デジタル). 12月19日掲載. 2024年9月1日最終アクセス.
<https://www.asahi.com/articles/ASPD6QC0PDFPITB007.html>.
- クック, ニコラス. 2022. 『音楽とは——ニコラス・クックが語る5つの視点』. 福中冬子訳. 音楽之友社.
- サイード, エドワード・W. 1995. 『音楽のエラボレーション』. 大橋洋一訳. みすず書房.
- シェンファー, R. マリー. 1986. 『世界の調律——サウンドスケープとはなにか』. 鳥越けい子ほか訳. 平凡社.
- シュッツ, アルフレッド. 1980. 『現象学的社会学の応用』. 中野卓監修, 桜井厚訳. 御茶の水書房.
- 高岡謙太郎. 2020a. 「事例から読み解くパンデミック下の音楽イベントの可能性 (前編: 仮想空間編)——無観客ライブ配信の流行により、急速に多様化していく映像演

- 出とバーチャルイベント」(音楽ナタリー記事)。7月22日掲載。2024年9月1日最終アクセス。
<https://natalie.mu/music/column/388771>.
- . 2020b. 「事例から読み解くパンデミック下の音楽イベントの可能性(後編:現実空間編)——絶景の山頂でライブ、湖の真ん中でDJ、ウイルス防止スーツ……飛沫感染を防ぐために世界各地で行われていること」(音楽ナタリー記事)。8月7日掲載。2024年9月1日最終アクセス。
<https://natalie.mu/music/column/389744>.
- 谷井将人. 2020. 「60人が自宅から『パプリカ』合奏、テレワークオーケストラの舞台裏 ばらばらの環境で統一感出せた理由」(ITmediaNEWS記事)。4月28日掲載。2024年9月1日最終アクセス。
<https://www.itmedia.co.jp/news/articles/2004/28/news039.html>.
- 武藤泰之. 「冬のオリンピックこぼれ話——5大陸つなぐ「歓喜の歌」【1998年長野】」. 『読売新聞オンライン』2月12日。2024年9月1日最終アクセス。 <https://www.yomiuri.co.jp/olympic/2018/feature/20180211-OYT8T50001.html>.
- バレンボイム, ダニエル, エドワード・サイード. 2004. 『音楽と社会』. アラ・グゼリミアン編, 中野真紀子訳, みすず書房.
- フィッシャー=リヒテ, エリカ. 2009. 『パフォーマンスの美学』. 中島裕明ほか訳, 論創社.
- 柳嶋耕太. 2020. 「『途方もない出会い』へのとびら——リモート合唱の可能性を探る」(聞き手・文:山口敦). 『教育音楽 中学・高校版』. 10月号, 22-26頁.
- 山崎春奈. 2020. 「これがプロの本気……! 新型コロナで活動停止中のオーケストラ, 「遠隔パプリカ」に挑戦する。」(Buzzfeed記事)。3月26日掲載。2024年9月1日最終アクセス。 <https://www.buzzfeed.com/jp/harunayamazaki/njp-paprika>.
- 山田陽一. 2008. 「序——音楽する身体の快楽」. 山田陽一編『音楽する身体——〈わたし〉へと広がる響き』所収, 1-37. 昭和堂.
- . 2017. 『響きあう身体——音楽・グルーヴ・憑依』. 春秋社.
- SONY. 2023. 「全世界で衛星TV中継されたエルヴィス・プレスリーの歴史的コンサートの模様を収録した『アロハ・フロム・ハワイ』の50周年記念デラックス・エディションが本日発売!」. 8月11日掲載。2024年9月1日最終アクセス。
<https://www.sonymusic.co.jp/artist/elvispresley/info/554833>.

幼児に言葉のイメージの立体化を促す音・音楽的アプローチ — 幼稚園教諭養成課程における絵本を用いた創作活動の分析を通して —

藤 尾 かの子・林 いのり

(2024 年 12 月 23 日受理)

Sound/Musical Approach to Encourage Children to Create Multifaceted Images of Words:
Analysis of Creative Activities Using Picture Books in Kindergarten Teacher Training Course

Kanoko Fujio and Inori Hayashi

In, early childhood education picture books have attracted attention as teaching materials supporting the linguistic development of children and encouraging their verbal expression. Particularly, activities using picture books accompanied by sound expression have been much investigated. However, discussion tends to focus on the field of 'expression', and there has not been sufficient cross-disciplinary study. In this paper we suggest three educational merits achieved through a sound/musical approach, based on the creative activities of the students enrolled in teacher-training course for kindergarten in a music college; first, to give children a multifaceted view of words by using sound to represent the images evoked from the words; secondly, to show the role of word as a structural element of the story; lastly, to encourage children to enrich their imaginations evoked from the pictures. The findings suggest that this sound/musical approach to picture book text effectively promotes children's interdisciplinary learning.

Key Words : Picture Book, Early Childhood Education, Field of 'Expression', Field of 'Language', Creative Activities

1. 研究の背景と目的

1.1 幼児教育の領域横断的な学びを支える絵本

幼稚園教育においては、小学校以上の学校教育における教科ごとの学びのあり方とは異なり、領域ごとの独立した活動として展開されるのではなく、幼児の発達を踏まえながら領域横断的に教育課程を編成することが求められている（文部科学省，2018，p.134）。なぜならば、幼児期の子どもの活動の様子には、特定の領域に示されているような姿に限定されることなく、他領域にわたる幾つもの姿がつながり合って現われるという性質が見られるためである。したがって、幼稚園での遊びや生活においては、1つの領域で活動を構成することに留まることなく、領域を跨ぐ総合的な活動を展開し、保育の質を向上させることが重要で

ある。

このような幼児教育の方向性の中で、保育・教育現場においては、長きにわたり児童文化財が用いられてきた。齊木（2018）は、幼稚園教育要領及び児童文化に関連するテキストの内容を分析することを通して、児童文化財の中でも絵本と物語はそれぞれの特性から領域「言葉」と強く関連し、子どもの言語発達に沿った役割を果たすと論じている。このことから、絵本は幼稚園教育の5領域の中でも特に領域「言葉」と関連深いと言えるが、絵本の取り扱いは領域「言葉」の範囲に留まらない。絵本の持つ音楽性について考察している竹内・奥（2007）によると、絵本には、絵本そのものに内在する音楽性と、読み聞かせることによって生じる音楽性の2種がある。その上で、「絵本における画と言葉、音楽は互いに融合して、読み手と子

どもにとって総合的な芸術体験の場として機能する」と結論づけている。すなわち、絵本は領域「言葉」のみならず、音や音楽に関連する領域「表現」においても親和性が高いことに加え、幼児教育の領域横断的な学びを支える文化財だと言える。

1.2 幼稚園教育要領にみる絵本の位置づけ

では、現行の幼稚園教育要領において、絵本の取り扱いはどうなのだろうか。幼稚園教育要領の領域「言葉」は、「経験したことや考えたことなどを自分なりの言葉で表現し、相手の話す言葉を聞こうとする意欲や態度を育て、言葉に対する感覚や言葉で表現する力を養う」（文部科学省、2018, p.213）という目的のもと、絵本や物語の世界に浸る体験の重要性が示されている（文部科学省、2018, p.223）。一方、領域「表現」において絵本に関する文言の記載はないが、「感じたことや考えたことを自分なりに表現することを通して、豊かな感性や表現する力を養い、創造性を豊かにする」（文部科学省、2018, p.233）という目的のもと、「(2) 生活の中で美しいものや心を動かす出来事に触れ、イメージを豊かにする。」「(3) 様々な出来事の中で、感動したことを伝え合う楽しさを味わう。」「(4) 感じたこと、考えたことなどを音や動きなどで表現したり、自由にかいたり、つくったりなどする。」「(8) 自分のイメージを動きや言葉などで表現したり、演じて遊んだりするなどの楽しさを味わう。」等から、言葉に関連する内容が数多く見られる（文部科学省、2018, pp.236-243）。これらを総合すると、領域「言葉」と「表現」のどちらの保育内容も、幼児自身が経験したり感じたりしたことを、言語活動を含む多様な表現に繋げていこうとするものである。

上記のような幼児教育の独自性を表している領域の内容を踏まえ、幼児期の教育と小学校教育の円滑な接続のために、「幼児期の終わりまでに育ってほしい姿」が要領・指針に示された。この10の姿において、領域「言葉」に関連深い「言葉による伝え合い」においては、「言葉を通して先生や友達と心を通わせ、絵本や物語などに親しみながら、豊かな言葉や表現を身に付けるとともに、思い巡らしたりしたことなどを言葉で表現すること

を通して、言葉による表現を楽しむようになる。」と示されている（文部科学省、2018, p.65）。一方、領域「表現」に関連深い「豊かな感性と表現」では、「心を動かす出来事などに触れ感性を働かせる中で、様々な素材の特徴や表現の仕方などに気付き、感じたことや考えたことを自分で表現したり、友達同士で表現する過程を楽しんだりし、表現する喜びを味わい、意欲をもつようになる。」と示されている（文部科学省、2018, p.67）。「豊かな感性と表現」に絵本に関する直接的な記載はないものの、身近な素材として存在する絵本を用いることで、幼児が自分なりの表現や幼児同士の表現へと展開させることが可能となる。すなわち、絵本は、幼児の言語的発達を支えると共に、言葉による表現を促す教材として位置づけられ、小学校以降の生活や学習の基盤を育成することにおいても有効的な教材である。

絵本を保育現場で活用するにあたっては、一般的に保育者が幼児に対して音声で読み聞かせる方法が採用されている。しかし、「絵本を楽しむことは乳幼児にとって、その物語の主人公になりきりその世界を疑似体験することだが、絵本に『音楽』が加わることによりその世界観がリアルに感じられるものとなる。」（駒・味府ほか、2019, p.78）とされているように、絵本に音・音楽を融合させることは、幼児が絵本の物語や描写を立体的に捉えるために有益である。

1.3 本研究の目的

絵本を題材として音・音楽をつける創作活動は、幼稚園教諭及び保育者養成校において様々な方法で実践されてきており、研究も蓄積されつつある。内山（2020）は、絵本の言葉に音を付ける活動の実践に対する学生のレポート分析をもとに、学生の絵本を用いた音楽活動の興味・関心が高まったと述べている。辻（2021）は、学生が行った絵本をもとにした曲作りにおいて、言葉のイメージと音楽創作活動の関連性を検証することで、この演習が学生の音楽性の向上や表現力・意欲の育成、資質の向上にどのような影響を及ぼすのかについて論じている。芹澤（2024）は、学生が絵本の朗読に楽器等を使い効果音をつけ、音楽を聴きなが

ら楽しめる朗読劇の創作を行うことを通して、経験から得た気づきや技術を基に、幼児の音楽表現に対する援助の在り方を検討している。筆者がこれまでに行った研究では、学生が子どもの目線に立って絵本に音・音楽をつける学習が、子どもの主体的な音表現を促すための保育技術にどのように影響するのかについて検討した（甲斐ほか、2022）。

このように、絵本に音や音楽を付ける創作活動に関する研究においては、絵本に音や音楽をつける創作活動を通して、学生自身が抱く音楽表現に対する主観的な気づきや、学生が獲得する音楽表現の技術について検討されてきていることから、領域「表現」の範囲の論述に限定される。しかしながら、先述したように、絵本は幼稚園教育における領域横断的な教材として位置付けられることから、音楽表現の視点からの分析のみならず、幼児教育の全体的な文脈において、絵本に音・音楽を付ける活動の意義について検討される必要があるのではないだろうか。

以上を前提として、本研究では、音楽大学に在籍する幼稚園教諭養成課程の学生が絵本に音・音楽を付ける創作活動の分析を通して、学生の言葉に対する音のつけ方の工夫が、幼児の言葉のイメージの立体化を促す音・音楽的アプローチとしてどのような機能を有しているのかを検討する。そうすることで、絵本に音・音楽を付けた読み聞かせが、幼児にどのような教育的価値があるのかという、活動それ自体の本質的な意義に迫ることを目指す。なお、本研究では、言葉そのものを音・音楽として表すのではなく、言葉の持っている意

味から想起されるイメージを音として表現する手法を「言葉のイメージの立体化」と定義する。

2. 方法

2.1 絵本を用いた創作活動の背景と学習過程

本研究で取り上げる絵本を用いた創作活動の実践は、音楽大学の幼稚園教職課程に在籍する、2年次必修科目「幼児と音楽表現」で行った。授業実践者は、筆頭筆者の藤尾である。本科目においては、学生自身が幼児を対象とした多様な音楽表現を体験することを通して、領域「表現」についての基礎的事項についての理解を深めると共に、乳幼児の感性や創造性を豊かにする音楽表現遊びや環境構成について、専門的な知識や技術を修得することを全体目標にしている。取り扱う内容は、代表的な幼児音楽教育のメソッドについての基本的事項、及び、乳幼児の発達段階に沿った、歌うこと、聴くこと、動くこと、創ることについての原理と保育援助である。本研究で焦点を当てる絵本を用いた創作活動は、本科目において、乳幼児の発達理論に基づき、音・音楽を手掛かりにした創作活動の理論と実践の具体について学ぶことに該当する。

絵本を音・音楽を用いて表現する創作活動を実施するにあたり、以下の表1に示す過程で講義を実施した。2023年度においては、発表日を2回設けたため、絵本と音・音楽に関する講義は全4回にわたる。一方、2024年度は、このテーマの講義は全3回である。

表1 絵本を音・音楽を用いて表現する創作活動の概要

講義回	学習テーマ	目 的	講義の概要
1	絵本と音・音楽の関係についての諸理論	絵本に内在する音楽性及び読み手から引き出される音楽性について理解を深める。	テキスト（駒・味府ほか、2019）をもとに、絵本と音楽の親和性について解説する。
2	音や音楽に関わる絵本の形態に基づく絵本の分類とその発表	絵本に内在する音楽性の分類に沿って、絵本を解釈・再解釈する。	講義内で示した絵本の5つの形態(表2を参照)に沿って絵本を分類する。絵本をその形態に分類にした理由を受講者間で共有する。

3・4	①音・音楽を用いた絵本の読み聞かせの創作と発表 ②実践に基づくリフレクション	・ 幼児の目線に立った音・音楽を用いた絵本の読み聞かせをすることができる。 ・ 幼児教育の文脈において、絵本に音・音楽を付ける創作活動の価値を考察する力を培う。	①3～5人のグループで音・音楽を用いて読み聞かせたい絵本を選択する。②対象とする絵本に音・音楽を創作する。③グループごとに発表する。その他のグループは聴き手に役に回る。発表終了後、創作するにあたってこだわった点について解説する。④自分のグループの発表動画を確認した上で、自分の創作に対して気づいたこと・考えたことについて文章化し、それを受講者全員で共有する。
-----	---	---	---

表2 音や音楽に関わる絵本の5つの形態

絵本の形態	特 徴
声の変化を楽しむ絵本	絵本の文章を読むと自然に声の出し方が変化する絵本のこと。
言葉のリズムが楽しい絵本	繰り返しの言葉のリズムや響きを楽しむ絵本のこと。
歌を基につくられた絵本	様々な子ども向けの歌を集めた絵本のこと。1冊にたくさんの幼児歌曲が絵とともに収録されたものや、1曲の歌詞のストーリーを1冊の絵本に仕立てられたものがある。
物語の一部に音楽が含まれる絵本	登場人物が歌う場面がある絵本のこと。絵本に楽譜が収録されていたり、読み手が自由にメロディーをアレンジして読むことができる。
音楽や楽器がテーマの絵本	ストーリーのテーマ自体が音楽や楽器である絵本のこと。楽器の演奏場面が多いため、読者は実際の楽器の音色や曲のメロディーを聴いてみたくなる。

(駒・味府ほか, 2019, p.80) をもとに筆者作成

まず第1回では、絵本そのものに内在する音楽性と、読み手から引き出される音楽性に焦点を当て、講義内で使用しているテキスト及び著名な絵本をもとに解説した。絵本に内在する音楽性は、①オノマトペの語感、②繰り返される言葉のリズム、③読み手の声の大きさや音色に影響を与えるような文字の描画、④音・音楽を想起させる絵の描写、という4つに大別される(駒・味府ほか, 2019, pp.78-79)。このような絵本の音楽性に含まれる要素を手がかりに、音や音楽に関わる絵本を5つの形態に分類したものが表2である。学生には、大学が所蔵している絵本、あるいは学生が幼少期から慣れ親しんでいる絵本や新たに発見した絵本を、表2に示す絵本の5つの形態をもとに分類し、その根拠を考察する課題を提示した。第2回では、提示していた課題の発表を1人ずつ行なっ

た。絵本を音楽性という視点から分析することにより、学生自身の絵本に対する解釈が具体的な言葉で語られた。第3・4回では、グループに分かれ、グループで選択した絵本に音・音楽をつけて読み聞かせる創作活動を行った。この詳細は次節で述べる。

2.2 絵本に音・音楽を付ける創作活動の概要

本研究においては、2023年度履修生の2年生5名及び2024年度履修生のうち2年生3名の実践を対象とした。実施日は、2024年1月9日(火)(以下、グループ1)、1月16日(火)(以下、グループ2)、7月9日(火)(以下、グループ3)である。創作時間はどのグループも45分程度である。以下、各グループが選択した絵本及び選択した絵本の分類とその根拠を表3に示す。

表3 各グループが選択した絵本及び絵本と音楽性の関連

グループ(人数)	選択した絵本	絵本の5つの形態における分類とその根拠
1 (3名)	『おおきなかぶ』（文：A・トルストイ，絵：佐藤忠良，訳：内田莉莎子）	分類：言葉のリズムが楽しい絵本 根拠①登場人物がかぶを引っ張るという同じ行動を繰り返す場面に、物語の展開のリズムが感じられる。 根拠②登場人物が徐々に増えていくことにより、「うんとこしょ どっこいしょ」とかぶを引っ張る声が徐々に大きくなっていく点に、音楽的なダイナミクスの変化が見られる。
2 (5名)	『おとえほん』（文・絵：エルヴェ・テュレ，訳：谷川俊太郎）	分類：物語の一部に音楽が含まれる絵本 根拠：絵本のタイトルの通り，音が全体のテーマである。様々な色や形の丸が，音読の強弱，リズム，語感を引き出す。
3 (3名)	『わたしのワンピース』（文・絵：にしまさかやこ）	分類：物語の一部に音楽が含まれる絵本 根拠：「ララン ロロン」「わたしににあうかしら」とうさぎの子が繰り返すフレーズを歌だと解釈した。

絵本に音・音楽を創作するにあたり，全てのグループに対して次の条件を設けた。①3歳から5歳児を対象として，絵本に音・音楽を付けた読み聞かせの発表を行う。②絵本に音・音楽を付けることで，幼児に絵本の世界観がより伝わることを意識する。③読み聞かせの中で，絵本の場面に合わせて幼児が参加する部分を考案する。④絵本全体の3分の1以上のページに音・音楽を付ける。⑤音・音楽の創作については，授業実施者から指定をせず，グループ内で検討する。⑥音・音楽の創作においては，大学が所蔵している楽器及び自身の身体とした。

本授業では，学生が音・音楽で表現する技術の獲得のみならず，幼児の立場において，絵本に音・音楽を付けた読み聞かせがどのような教育的意義を有するのかということを，学生が主体的に考察することに重きを置いた。この点について考察するためには，学生自身の発想が要となるため，創作時において，授業実施者からの指導・助言は必要最低限に留めた。

2.3 分析の方法

前掲の表3に示したグループ1～3の創作活動の活動成果発表を収めた録画を分析対象とし，絵本の言葉に対して行われた音・音楽を用いた表現に焦点を当てて分析した。創作の成果は，聴き手の

正面で絵本を示しながら，複数の楽器を用いて，一部の「ことば」に対応して音楽表現を加えるという形で発表された。分析内の記述では学生を「実践者」，聴き手を「幼児」としている。実践の状況や使用楽器等については，図表・譜例を参照のこと。

2.4 倫理的配慮

本研究の実施にあたり，研究協力者である学生に対し，研究の目的や調査内容と方法，個人情報の保護に関して口頭及び文書により説明を行い，研究成果の公表の了承を得た。ただし，学生個人が特定されることのないよう，アルファベットを使用して掲載した。なお，本研究は，エリザベト音楽大学の研究倫理審査を受け，承認を得ている。

3. 結果と考察

創作活動の様子を分析した結果，絵本の読み聞かせに音や音楽を活用する試みは，「言葉」と「表現」，両領域に教育的な効果が見込まれることがわかった。本章では，以下の順で報告と考察を行う。1では，言葉の持っている意味から想起されるイメージを音に変換して提示するアプローチが，「言葉のイメージの立体化」に有効であることを示す。2では，絵本の言葉に特有の機能，す

なわち物語の構造を特徴づける機能を、該当する言葉の「歌化」によって、子どもへ感覚的に伝える効果を提案する。3では、文字のないページに音の表現を追加することで、幼児が絵に対するイメージを膨らませ、主体的に表現する「表現」の学びに繋がる可能性を示す。

3.1 言葉のイメージの立体化：『おとえほん』における実践例

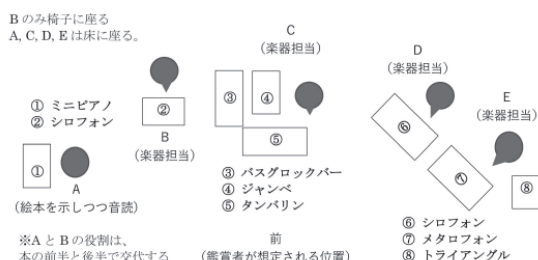


図1 『おとえほん』の発表状況

図1に示すように、実践者(5名)は想定される聴き手の前方に半円形に座り、奏する楽器は実践者の手前、つまり鑑賞者にもよく見える位置に置かれている。AとBは、それぞれの活動の前半と後半に分かれて音読を担当し、鑑賞者に向けて絵本のページを繰る。音読の担当者は、音読の間は楽器を演奏しない。C, D, Eは、それぞれ複数の楽器を担当している。

『おとえほん』は、「ほん」「ぱん」といった音や、「挨拶」「着いていく」「飛ぶ」のような身近な動作を、丸や線を中心とした抽象的な絵で表現した絵本である。例えば、「着いていく」の動作には、一列に並んだ大小の丸が描かれ、「話す」動作には、色の異なる2つの丸と、その上にそれぞれ同じ色の小さな丸が入った吹き出しが描かれている。こうした抽象的な絵による表現は、動作を視覚的に表すことで意味の理解を助ける効果があるが、「急いで」「もう一度」のような副詞や、「お喋り」と「口喧嘩」のように、一見類似した行為を表す言葉に関しては、幼児がその言葉に不慣れである場合、視覚情報と言葉の意味を結びつけることは難しい。今回の創作活動では、音による表現を加えることが、こうした類似の動作を示す言葉や副

詞の理解に効果的である可能性が示された。

例えば、15ページ¹⁾では、「とぶ」という動作を例に「急いで」という副詞が説明されている。「急がないで」・「急いで」・「大急ぎ」といった副詞の意味の違いは、描かれる丸の間隔がどんどん狭まっていくことで表現される。活動では、Aが一つずつ副詞を読み上げ、その後Dがシロフォンを連打することで、副詞の変化と動作の違いを関連づけていた。まず、音読者が「とぶんだ ほん からほんへ いそがないで」の文を読んだ後、中庸のテンポ感でシロフォンの単音が連打される。シロフォンを連打する間隔は、「いそいで」「もっといそいで」という音読者の言葉に合わせて段階的に狭まっていく。「おおいそぎ」の言葉では、連打はトレモロの速さになる。このように、言葉の直後に音の表現を加えることは、「急ぐ」という言葉と動作が速まるという客観的な状態を結び付け、言葉の意味の理解を助ける。それと同時に、「テンポが速まる＝同じ時間の中で鳴らされる音の数が増える」という聴覚的な刺激を与えることで、「急ぐ」という言葉が内包する、動作者の「早く」感覚を共有する効果も期待できる。

複雑な言葉へのアプローチ例には、32ページの「くちげんか」や、41ページの「のどじまん」がある。実践者は、それぞれの言葉に、前のページに登場する動作(「話す」と「歌う」と明確に異なる音の表現を当てることで、動作の違いを感覚的に理解することを促している。例えば、31-32ページは1枚の絵(色の異なる二つの丸が向かい合い、それぞれから小さい丸が広がっている様が描かれている)の中に、「話す」と「口喧嘩」という二つの動作が登場する。活動では、まず音読者が「みんなでなにをいっているのかな?」と読んだ後、DとEが短いメロディを引き継ぎあうように奏す。続いて「くちげんか させちゃおうか」の言葉を読み、Cがジャンベを強く連打する。楽器の音色の大きな変化と、「話す」動作の表現には2人で共にメロディを奏でる奏法を示したことで、二つの動作の違いが強調され、幼児はその聴覚的情報をもとに、言葉の意味やニュアンスの違いをイメージすることができる。

言葉の意味を抽象的な音に変換した表現、すな

わち「言葉のイメージの立体化」とは、このように、幼児達がまだ不慣れな言葉について、各々の中に感覚的なヒントを与え、想像力を刺激する手法として有効であると考えられる。

3.2 反復される言葉の「歌」化

3.2.1 『おおきなかぶ』の実践例

前掲の表3で、「おおきなかぶ」は「言葉のリズムが楽しい絵本」のカテゴリーに分類されている。これは、ロシアの原作から意識的に継承された特徴で、日本語版では、次々と増える登場人物たちの「うんとこしょ、どっこいしょ」という言葉が該当する。しかし、この言葉が物語の中で持つ機能は、リズムの楽しさだけではない。「かぶを引っ張る」という同じ行為が人数を増しながら繰り返されていく、という物語の構造を、同じ言葉の繰り返しによって印象付けるという重要な機能がある。つまりこの言葉は、音的な要素（リズムや語感）の特徴によって印象付けられることで、聴き手に物語展開の予測を促す、という機能を得るのである。今回の創作活動は、言葉に音楽が加えられて「歌」となることにより、この機能が、より分かりやすく伝わる可能性を示した。

図2に、実践者（4名）の配置と担当楽器を示した。彼らは聴き手の前方に半円形に座り、Bが鑑賞者に向け絵本のページを繰る。Aは、音読と楽器を担当し、C、Dもそれぞれ複数の楽器を担当している。音読される言葉とそれに対する音楽表現の様子は、表4にまとめている。

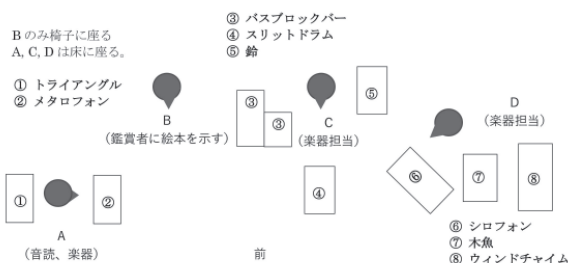


図2 『おおきなかぶ』の発表状況

表4からわかるように、楽器の音を加えられたのは、物語の冒頭（おじいさんの祈願の成就）や最後のポジティブな状況・雰囲気（かぶが抜けた）

に対するものと、「うんとこしょ、どっこいしょ」の決まり文句である。まず、「うんとこしょ、どっこいしょ」の音楽は、譜例1に示すメロディ A となっている。



ハ長調の I → V → I の和声進行（最も基本的な和声進行）

譜例1 メロディ A

表4 『おおきなかぶ』の実践例

頁	言葉	音（楽器・声、奏法）	音のタイミング
1	(1) 甘い、甘いかぶになあれ (2) 大きな、大きなかぶになあれ	(1) ①、グリッサンド (2) a ①、単音でト・ハ音 (2) b ⑥、単音でホ音	「なあれ」と同時 「なあれ」と同時 「なあれ」の後
2	とてつもなく大きいかぶができました	②、ホ・ハ音のトレモロ ⑤	「できました」の後
3	(1) うんとこしょ、どっこいしょ (2) ところがかぶはぬけません	(1) ②⑥でメロディ A を奏する (2) ③	(1) ことばと同時 (2) 「ところがかぶはぬけません」を全員で読み、網掛けの位置で③を鳴らす
4	(1) うんとこしょ、どっこいしょ (2) それでもかぶはぬけません	(1) 3(1)と同様 (2) ⑦次いで①	(1) 3(1)と同様 (2) 「それでもかぶはぬけません」を全員で読み、網掛けの位置で⑥を鳴らす 言葉の後に①の単音を鳴らす
6	(1) うんとこしょ、どっこいしょ (2) まだまだかぶはぬけません	(1) 3(1)と同様 (2) ④次いで①	(1) 3(1)と同様 (2) 「まだまだかぶはぬけません」を全員で読み、網掛けの位置で④を鳴らす 言葉の後に①の単音を鳴らす
8	(1) うんとこしょ、どっこいしょ (2) まだまだ まだまだぬけません	(1) 3(1)と同様 (2) ④③⑦次いで①	(1) 3(1)と同様 (2) 「まだまだまだまだぬけません」を全員で読み、網掛けの位置で⑦を鳴らす 言葉の後に①の単音を鳴らす
10	(1) うんとこしょ、どっこいしょ (2) それでもかぶはぬけません	(1) 3(1)と同様 (2) ⑦次いで①	(1) 3(1)と同様 (2) 「それでもかぶはぬけません」を全員で読み、網掛けの位置で⑦を鳴らす 言葉の後に①の単音を鳴らす
12	うんとこしょ、どっこいしょ	3(1)と同様	3(1)と同様
13	やっと かぶはぬけました	②で短いメロディを弾き、⑤⑧を鳴らす。	ことばの後

メロディの抑揚は言葉の自然な抑揚に一致しており、「うんとこしょ」の後にはメトロフォンの短い上行音型が挟まれている(譜例1内、枠で囲った3音)。この音型の挿入は、フレーズ全体のリズムを一定に保ち、言葉のリズムを覚えやすくする。

この言葉は、直後のフレーズ「ところが / それでも / まだまだ かぶは抜けません」とセットで繰り返される。本活動では、A-Dが「かぶはぬけません」のフレーズ全体を斉唱しつつ、言葉の抑揚に沿った特定のタイミング(表4の「音の入るタイミング」欄内に網掛で記す)で、バスブロックパーや木魚などの単音を鳴らす。これも、フレーズ全体にリズムをつけ、言葉の反復を音として印象付けるための工夫である。実際の保育現場では、何度めかの「うんとこしょ、どっこいしょ」から、幼児の参加を促すこともあるだろう。言葉を「歌」として斉唱することには、自発的、積極的な参加を促す可能性も期待でき、「表現」の学びにも有効であると考えられる。

さらに実践者は、「かぶはぬけません」の言葉と共に鳴らされる楽器を、物語の進行に合わせて微妙に変化させた。前述のように、この物語の繰り返し構造は、「皆で協力してかぶを抜こうとする」という同じ動作に、協力者が1人ずつ増えていくことによって「展開」する。実践者は、人数が増えるごとに、スリットドラムの低く重い音を足したり、楽器の数を増やしたりすることによって、この「展開」の変化の知覚を促している。

繰り返し構造は、最後にかぶが抜けることによって終了する。実践者は、「やっと かぶはぬけました」の後に、②⑤⑦を数秒間鳴らし、出来事のポジティブな状況を表現した。譜例1のメロディに、バスブロックパーやシロフンのような木製楽器の中音域の音が用いられていたのに対し、ここでは高音域の金属的な響きが選択され、これまでの物語展開に変化が生じたこと、音色の変化によって示唆している。

以上のように、『おおきなかぶ』の創作活動では、繰り返される言葉に音楽表現を付与することで、物語の構造や展開における言葉の機能について、感覚的な理解が促される可能性が示された。

3.2.2 『わたしのワンピース』の実践例

実践者の配置や使用楽器については『おおきなかぶ』と大きな差異は無く、図3のようである。



図3 『わたしのワンピース』の発表状況

『わたしのワンピース』の物語構造は、『おおきなかぶ』と共通している。うさぎの子が作った白いワンピースの模様が、出かけた先で出会ったものや体験したことによって変わっていく、という物語は「新しい出来事を体験する→ワンピースが変化する」という展開の繰り返しの基本となっているからである。表5に、物語の展開に沿って活動の様子を記録した。左端の列には、解説のためにページ数を記している。

『おおきなかぶ』では、「うんとこしょ」のフレーズが、繰り返し構造を印象付ける役割を担っていたが、『わたしのワンピース』では、ワンピースが変化した後うさぎの子が歌う歌が、同様の機能を持っている。この歌は物語の中で5回繰り返され、一部のことば(「ララン ロロン」や「わたしににあうかしら」)は毎回含まれるものの、他の歌詞は状況に合わせて変化していく。よって、全く同じ言葉を繰り返す『おおきなかぶ』と異なり、幼児が音読のみで反復性を理解するのは難しいと考えられる。今回の創作活動では、この部分を、譜例2のメロディBを基本とする歌にすることによって、ことば(歌詞)の変化と、物語構造上の機能(反復性)の両方を達成している。

表5「わたしのワンピース」の実践例

★：動作や状況に対する音付

網掛け：反復されるうさぎの子の「歌」

頁	ことば	音（楽器・声、奏法）	音のタイミング
1	★ ふわふわって そらからおちてきた	③, 下降音型	言葉の後
3	★ ミシン カタカタ	①, 3 度音程の繰返し	一定のリズムで 継続的に鳴らす
5	できた できた ラララン ロロロン わたしににあうかしら	①②③でメロディ B を 奏しながら、 ことばを斉唱する	言葉と同時
7	おはなばたけを さんぽ するの だあいすき		
9	(1)あれっ (2)ワンピースが はなもようになった	(1) ③, 2 度音程の 繰返し (2) ②, グリッサンド	言葉の後
12	ラララン ロロロン はなもようのワンピース わたしににあうかしら	4 と同じ	言葉と同時
13	★ わあ あめが ふってきた	①, 分散和音の下降音 型	言葉の後
15	(1)あれっ (2)ワンピースが みずたまもようになった	(1) ③, 2 度音程の 繰返し	言葉の後
18	ラララン ロロロン みずたまもようの ワンピース わたしににあうかしら	4 と同じ	言葉と同時
19	くさのみって とっても いいにおい		
21	(1)あらっ (2)ワンピースが くさのみもようになった	6 と同じ	言葉の後
24	ラララン ロロロン くさのみもようの ワンピース わたしににあうかしら	4 と同じ	言葉と同時
25-28 ページ 中略			
30	★ あれえ とんだ とんだ	①②③, 分散和音を 自由に奏する	言葉の後
31	にじもようの ワンピース とっても きれいだな		
33	ゆうやけもようの ワンピース ★ すこしねむく なくて きた	③が下降音型を奏する	言葉の後
35- 36	ことばのないページ (1)星空にうさぎが浮か ぶ絵	(1) ②, 3 度音程を分散 和音の音型で数秒間 奏する (2) ④ 音読者「何か分かる？ 今聞こえたの」	
37- 38	(2)星空に流れ星が流れ る絵		
40	おひさま おはよう (1)あらっ (2)ワンピースが ほしのもようになってる	6 と同じ	言葉の後
41	ラララン ロロロン わたしのすてきな ワンピース ラララン ロロロン ランロンロン	音読者「みんなも一緒に 歌ってみようか。」 「いくよ？」 ①②③でメロディ B の 変奏型を奏し、ことば を斉唱する	音読者の言葉の 後



譜例2 メロディ B

例えば、12ページ、18ページ（以下、表5内を参照）を見ると、「歌」の言葉はワンピースの変化に合わせて変化している。12ページの場合、譜例2の冒頭「できた できた」の音には、「ラララン ロロロン」の言葉が当てられ、その次には「はなもようのワンピース」が当てられる。シラブルの数が増えるため、音数も増えて音型は多少崩れる。しかし、全体の長さや和声進行は変わらず、フレーズ末の言葉「わたしににあうかしら」は同じように歌われる。18ページについても同様である。こうして、言葉に同じ音型がつくことで、うさぎの子の「歌」がもつ、物語の繰り返し構造を作る役割の認識が容易になる。さらに、物語の最後に歌われるときには、Aが「みんなも一緒に歌ってみようか」と促している。同じメロディを4度繰り返し聴いた後であり、短い前奏もついているため、年齢の比較的高い幼児であれば、実践者と斉唱することは容易であろう。

物語内で繰り返されるのは、この「歌」だけではない。表5に示したように、ワンピースが変化する際は、まず「あれっ」という言葉が置かれ、続いて「ワンピースが～になった」、と絵に描かれた状況が説明される。実践者は、この二つの言葉それぞれに異なる楽器で音をつけた。「あれっ」の後にはシロフォンが高音域の2度音程を2回繰り返し、「ワンピースが～になった」の後には、グロッケンシュピールのグリッサンドが挿入される。この組み合わせは、物語内の決まった状況で繰り返されるため、「ワンピースが変化するときの音」として認識される。ここでも、音の表現が、物語の構造を明確にし、幼児が物語の先を予想する可能性を高めているのである。

3.3 視覚的情報と「音」の統合による効果：

3.3.1 状況や動作のイメージを膨らませる音

動作を抽象的な絵で表現していた『おとえほん』や、決まった動作のパターンが繰り返される『お

おきなかぶ』とは異なり、『わたしのワンピース』には、主人公が次々と新しい出来事を経験するという物語の構造上、周囲の状況描写が多い。実践者は、それらの言葉の後に楽器の音を挿入し、幼児が言葉と絵から受けるイメージに、新たな聴覚情報を添えている。表5内に黒い星印で示した欄は、「それからおちてきた」のように状況を描写する言葉や、「ミシン カタカタ」のような擬音語に対して音付けが行われた箇所である。「おちてきた」や「ふってきた」という言葉には下降音型が当てられているが、ここでの目的は、布が空から落ちてくる音や、雨が降ってくる「実際の音」を写實的に再現することではない。幼児は既に絵や言葉によって状況を説明されているため、ここでの「音」の役割は、その状況に新たなイメージを付与することである。例えば、30ページでは、うさぎの子が虹に向かって飛んでいく絵を示し「とんだ とんだ」の言葉を読んだ後、メトロフォンやグロッケンシュピール、シロフォンの分散和音を鳴らしている。これは「飛ぶ＝高い方向へ移動していく」という動きの音楽的な表現である。幼児がその意図まで正確に理解することは難しくとも、絵や言葉と音を自由に結びつけ、解釈することによって、場面の状況に対する理解や想像を深める効果が期待できるのではないだろうか。

3.3.2 字の無いページに対する音付け

『わたしのワンピース』には、35ページから38ページ（見開き4ページ分）に、言葉が書かれていない、絵のみのページがある。最初の2ページには星いっぱいの夜空に眠るうさぎの子が、続く2ページには流れ星が描かれている。このようなページは、読者が自由に想像を膨らませたり、読み聞かせであれば、読み手と聴き手の間でコミュニケーションをとるために有用であろう。今回の創作活動では、絵を提示しながら楽器の音を鳴らすことで、幼児の想像力を刺激することが試みられている。

まず、Cが絵だけのページを幼児に見せた後、BとDがグロッケンシュピールやウインドチャイムを鳴らす。その後、Aが幼児にむかって、「何か分かる？ 今聞こえたの」と問いかける。星空の

絵に音が付与されることによって、描かれた「星空」を超えたイメージを想起させ、実践者から問いかけることによって、幼児がそれぞれの想像を主体的に表現することを促す狙いである。実践者は、幼児から期待される応答の例として「流れ星」を挙げたが、それは視覚的情報(星空の絵)と、シャラシャラとした高音域の音の組み合わせが、大人(実践者)に想起させるものの一例であり、幼児の自由な発想はより多様であるだろう。楽器の選択や演奏方法を変えることによって、幼児の発想をさらに膨らませることができないのではないかと思われる。

幼児がオノマトペを習得する過程の音声分析を行った坂井ら(2021)は、「子ども時代には、音象徴の豊かなオノマトペを自由に生み出している。しかし、そうした耳を使いながらの発声と並行して、急速に一般常識的な(中略)オノマトペを覚えていく。常識を身につけることは至極当然なことであるが、良く音を聴き、聴こえた音を豊かに表現する自由、のびのびとした音声表現を保障することは大切なことではないだろうか。」と述べている(坂井, 中野, 志村, 2021, p.132)。言葉の説明がない絵本のページに、楽器の音によって聴覚的情報を加えるという今回の試みは、まさに、幼児が「良く音を聴き、聴こえた音を豊かに表現する」機会を提供する一例となるだろう。絵という視覚的情報に、言葉より解釈の自由な「音」を追加することで、視覚的情報に対する幼児の想像はより豊かに広がる。そして、実践者の問いかけによって各々の想像の共有を促すことは、「感じたことや考えたことを自分なりに表現することを通して、豊かな感性や表現する力を養い、創造性を豊かにする」という領域「表現」の目的にも沿ったものではないだろうか。

4. 総合考察

一般に「読むこと」の習得段階(あるいはその前段階)にある幼児にとって、「言葉」は「音」であり、その音と紐づけられた、視覚的・聴覚的「イメージ」である。幼児は周囲とコミュニケーションをとる中で、それぞれの「言葉」が使われ

る状況や文脈を通してその意味を感じ取り、学んでいく。物語や言葉の意味を「絵」と「言葉」によって伝える絵本に、音の表現を加えた創作活動は、「音」が言葉のイメージを立体化させ、物語の構造に対する理解を助けることによって、「言葉」と「表現」の学習に、従来のコミュニケーションと異なる回路を作ることができる可能性を示した。

まず『おとえほん』を用いた活動例では、「急ぐ」という副詞の段階的な変化を、楽器の連打によって表現した例を挙げ、言葉と音を順に聞かせることが、幼児が言葉の意味を感覚的に理解することを助けるという見方を提示した。このアプローチは、子どもが新たな言葉を習得する際、言葉が内包するイメージやニュアンスをより豊かに感じることに有効ではないだろうか。同様に、『わたしのワンピース』では、物語で描かれる状況を描写する言葉に音を合わせることで、絵や言葉で説明された情景を立体的に感じさせる効果が示唆された。

『おおきなかぶ』や『わたしのワンピース』を用いた活動例では、物語の繰り返し構造を成立させる言葉に一定のメロディをつけて「歌」化することが、幼児が言葉の反復を明確に認識し、物語の構造を感覚的に理解することにつながる可能性が示された。物語の構造を認識することは、話の先を予測する行為につながるため、物語に対する集中を高める効果も期待できる。これは、幼児が「物語」における「言葉」に特有の機能——物語を特徴づける構成要素——の本質を認識するために、有益な試みである。

最後に、『わたしのワンピース』では、字のないページ、つまり、視覚的情報が言葉で説明されていないページに音を追加することで、幼児が絵から得たイメージを膨らませ、自身の言葉で表現する機会が得られることを指摘した。

以上のように、絵本の読み聞かせに音・音楽を活用することは、「言葉」の意味や付随するイメージを立体的し、幼児の「言葉」に対する感覚的な理解を助けるアプローチと言える。さらに、反復される言葉の「歌」化や、字のないページにおける実践者とのコミュニケーション例は、絵と音の

融合が、領域「表現」の学びにも有効活用できることを示唆している。今回の活動では行なわれていないが、幼児自身が楽器を選んで鳴らす活動を挟むなど、実践現場によって自由な応用も可能であるし、たびたび音読に「歌」が入ることは、幼児の注意をひきつけ、積極的な参加を促すことにも有効であろう。

耳から言葉を学んでいく段階の幼児にとって、言葉の様々な表現に触れることは非常に重要である。絵本の読み聞かせは、聴覚的な情報——言葉の音素や、声の調子・抑揚が喚起する情感やイメージ——と、視覚的な情報——言葉の内容と結びついた絵から受けるイメージ——の組み合わせによって、幼児が物語を理解することを助ける。「音」や「音楽」を用いたアプローチは、絵本が提供するこれらの視覚的・聴覚的情報に広がりを与え、幼児が言葉のイメージや物語の構造を感覚的に掴んだり、自由な想像を言語化して表現する機会を提供する。まさに、「幼児期の終わりまでに育ってほしい姿」として示されている「言葉による伝え合い」と「豊かな感性と表現」に有益なアプローチである。さらに、このような絵本と音・音楽表現の融合的な創作活動は、小学校以降の教科等の学習に円滑につながることを目的としたスタートカリキュラムにおいても、児童の興味や学習意欲を高めるために有益であると言えよう。

注

- 1) 『おとえほん』と『わたしのワンピース』にはページ数の記載が無いため、物語が始まるページを1ページ目として換算した。

引用・参考文献

- 内山菜津子（2020）「保育者養成における絵本を用いた音楽表現指導の実践報告」『こども教育宝仙大学紀要』第11巻，pp.85-89.
- 甲斐万里子・藤尾かの子・五十嵐睦美・高橋潤子・長谷川諒（2022）「子どもの主体的な音表現を支えるための体験的な学習—保育者養成課程の学生を対象とした混合研究法を用いて—」『音楽教育学』51巻2号，pp.25-35.
- 駒久美子・味府美香編著（2019）『コンパス音楽表現』，建帛社.
- 齊木恭子（2018）「児童文化財の活用を考える—『幼稚園教育要領』『保育所保育指針』における領域『言葉』に視点を置いて—」『鳥取看護大学・鳥取短期大学研究紀要』

第76巻, pp.31-40.

芹澤美奈子(2024)「絵本に音をつける表現活動の実践—『三
びきのやぎのがらがらどん』を用いて—」『鶴見大学紀要』
第3部, 保育・歯科衛生編, 61号, pp.25-40.

坂井康子・中野武史・志村洋子(2021)「乳幼児のオノマ
トベ音声の音響分析に基づく保育・教育教材の検討」『甲
南女子大学研究紀要I』第57号, pp.125-132.

竹内唯・奥忍(2007)「絵本の中の音楽—画・言葉・テー
マとの関連に着眼して—」『岡山大学教育実践総合セン
ター紀要』第7巻, pp.27-37.

辻ゆき子(2021)「言葉のイメージと音楽創作活動の関連
性—保育内容(表現)における絵本を用いた創作活動—」
『千里金蘭大学紀要』第18巻, pp.13-24.

文部科学省(2018)『幼稚園教育要領解説』フレーベル館.

〈研究ノート〉

4歳児の音楽探索行動と協同性の芽生え

神 原 雅 之

(2024年8月26日受理)

Musical Exploratory Behavior and Budding Cooperativity in 4-Year-Old Children

Masayuki Kambara

In this study, we conducted an observational investigation of the actual situation of budding cooperativeness in the music exploratory behavior of 4-year-old children. The toddlers (1) actively explored musical instruments and listened to their sounds (echoes). Their appearance appeared as if they were playing parallel games. No conversation was observed between them. And the rhythms they played were not synchronized. The infants were sometimes seen looking at each other and smiling as they explored the instruments. They moved between instruments almost simultaneously. This was considered mirroring. The act of mirroring seemed to be a predisposition for cooperativeness. These facts indicated that the 4-year-olds were developing cooperativity in their musical exploratory behavior. This fact suggests that this requires appropriate involvement by a nearby adult (loose musical support by the adult). Adopting repetitive activities in this support may provide hints for maintaining the motivation and independence of young children.

Key Words : Cooperativity, Four-Year-Old Children, Musical exploratory behavior, Musical Instruments

1. はじめに

本研究は、4歳児における協同性の芽生えに関する基礎的資料を得ることを目的としている。特に、幼児の音楽的探索行動の中に協同性の芽生えはどのように示されるのか、観察を通して分析を試みる。

岡林はTomasello (1999) の研究を引用しながら、かなり早期から協同性の基盤的能力があると指摘している。つまり、「生後9か月頃に他者と世界を共有するための基礎的機構である『共同注意』の能力が著しく発達することが認められており、この社会的能力が協同性の基盤能力である」としている(神原・岡林ほか2024: 115)。

近年、我が国でもこの協同性の育成が唱えられている。具体的には、平成29年(2017)告示の『幼稚園教育要領』の中で「幼児期の終わりまでに育っ

てほしい姿」10項目の一つとして示されている(文部科学省2018)。協同性は「友達と関わる中で、互いの思いや考えなどを共有し、共通の目的の実現に向けて、考えたり、工夫したり、協力したりし、充実感をもってやり遂げるようになる」とされる¹⁾。これを踏まえて、岡林は「低年齢児が協同性の基盤を有しているならば、音楽的な協同性は周囲の人との関わりの中でどのように芽生え育ち、幼児期、児童期へと広がりをもせるのだろうか。また、協同性を基盤として子どもの音楽的な素地を豊かに育むためには、どのような活動を提供していけばよいだろうか」と自らの問題意識を述べている(岡林2024: 219)。本稿で試みた観察も岡林が述べる観点と同じである。楽器を探索する幼児の行動の中で、協同性はどのように見出すことができるのだろうか。観察を通して実態に迫りたい。

2. 音楽行動と協同性

幼児期及び児童期において、協同性の育成が重要であるという指摘は、2005年の中央教育審議会答申に見い出すことができる。その答申では、幼児教育の充実を目指すために「小学校教育との連携・接続の強化・改善」の重要性を指摘し、そのためには幼児期の協同性に関する実践が重要となると指摘されている。つまり、「幼児どうしが教師の援助の下で（中略）協力工夫して解決していく活動を『協同的な学び』として位置づけ、その取り組みを推奨する必要がある」としている²⁾。この答申を契機として「協同性」に関わる報告が多くみられるようになった。それらは5歳児を対象としたものが多い（工藤・無藤・佐久間2013）。その後、本稿の冒頭でも述べたように2017年告示の『幼稚園教育要領』では「幼児期の終わりまでに育ってほしい姿」10項目の一つとして協同性が挙げられている。こうして近年は5歳児だけでなく、保育者養成大学の学生等を対象とするなど、協同性について幅広く探究されるようになった（斎藤・無藤2009, 尾見2017）。その一方で、低年齢児を対象とした研究や音楽行動との関連について言及した研究は多いとは言えない。

岡林を中心とした研究グループは、2013年以降、約10年にわたって「幼小の接続」と「協同性」について多くの報告を行っている（岡林・佐野・坂井ほか2019；2021；2022）。それらは年長児から児童期の子どもを対象にしており、幼稚園や小学校での観察や実践の成果を報じている。一連の研究を通して、岡林らは「子どもの育ちの連続性を捉えるならば、その前段階の『協同性の芽生えの時期』にある低年齢児にも目を向けるべきである」（神原・岡林ほか2024：116）とし、「日本の子どもの音楽的素地を育成するために、日本語、かけ声、オノマトペ、和楽器などを用いた系統性のある音楽活動プログラムが必要である」ことを指摘している（坂井・佐野・岡林2023：144）。

筆者らは、この問題意識を共有しながら、昨年度、4歳児が和楽器（太鼓・鉦など）を探索する様子を観察した（神原・岡林・坂井・佐野・平井2024）。幼児らは楽器を手に自由に操作を繰り返

した。その中で、自然発生的に複数の幼児が同期した表現を行う事例を観ることができた。そこではかけ声を伴いながら、他者との音の重なりを楽しむ姿（リズムの抑揚に動きを重ねる姿など）が観察された。これは4歳児における協同性の芽生えの一事例と見做された。

本研究は、基本的にこの報告で採られた方法を踏襲することにした。ここで取り上げた楽器は、木琴と音感ベルとした。今回の観察調査に協力していただいた園は、モンテッソーリ式の教育を実践されている。被験児である幼児は、普段の生活の中でこれらの木琴や音感ベルに触れたことがある。幼児はこれらの楽器を前にしてどのような行動を辿るだろうか。自由な探索行動の観察を通して、協同性の芽生えの実態を明らかにしたい。

3. 4歳児の音楽探索行動の観察

3.1 目的と方法

- 1) 目的：4歳児の音楽的探索行動の中で協同性の芽生えに関する基礎的なデータを収集する。
- 2) 調査期日：2024年7月5日（金）9:30～10:30、7月8日（月）12:30～13:30、7月9日（火）12:30～13:30
- 3) 場所：B大学附属幼稚園図書室（広島市）
- 4) 対象児：4歳児12名
- 5) 用いた楽器：テーブルの上に、木琴2台、音感ベル2台を設置した。木琴はオルフ楽器の一つで、音盤を脱着することができる。音感ベルはモンテッソーリ教具の一つでマッシュルームの形をした金属製のベルである。木琴とベルには楽器ごとにパチ（マレット）1対を準備した。木琴もベルも音はペンタトニック（do-re-mi-sol-la-do）の音のみとした。
- 6) 手続き：観察は、園の先生によって無作為に選出された幼児2名を1組として部屋に誘導した。観察者（筆者）は、幼児とのラポールを形成するように努めた。観察の冒頭、自由に楽器に触ってよいことを伝え、その後はできるだけ言葉を控えて見守ることにした。室内での様子は、1台のビデオカメラで録画した。観察に要した時間は各組11～16分であった。

同じ手続きで全6組（計12名）の行動を観察記録した。

3.2 結果

観察は、無作為に選出された2名の幼児（いずれも4歳児）の様子をビデオカメラで動画に記録した。写真1は、その一場面である。

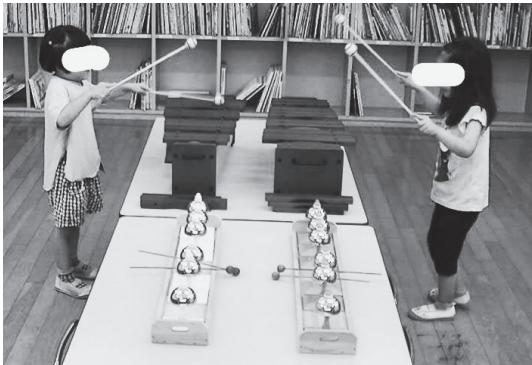


写真1：幼児Aと幼児Bの様子（掲載許諾済）

ここで観察した結果を表1～表6に示した。これらは記録した動画を基に、時系列に沿って行動の軌跡を記述したものである。

表1：観察1（幼児Aと幼児B）の行動軌跡

0'00" 幼児Aと幼児Bは楽器に向き合っている。Aが木琴のパチをもって、恐る恐る叩く。Bはその様子を窺いながら見守っている。

1'10" Aはベルの方に移動し、パチをもって叩く。単音を叩きその響きを楽しんでいる。時折音階も叩き試している。Bは、まだもじもじしながらAの姿を見守っている。この間、AとBに会話はしない。互いに目を合わせる瞬間はある。

2'25" Aは再び木琴に移動。パチで単音を連打。時折Bに目配せしながらBの前にある木琴に手を伸ばして叩く。Bはもじもじしながら様子を観ている。Aは乱打を試している。

4'40" Aは再びベルに移動。ベルを1音強く叩き、その響きを楽しんでいる。Bはそれを観ている。AとBは時折目を合わせて微笑している。

6'00" Aが木琴に移動。AはBに木琴を叩くように促している。そのやりとりに言葉はない。Aは2つの木琴を同時に叩く。

6'50" Bが木琴のパチを持つ。AとBは一緒に乱打している。

7'15" AとBは同時にベルに移動。ベルを乱打。

7'43" Bは木琴に移動し、音盤を順に叩いている。その後、Bはベルを叩くAの様子を観ている。

8'30" Bはベルに移動。Aは木琴に移動。それぞれ乱打している。Aは手を交互に叩き、その後飛び跳ねながら両手同時に叩く。Bはベルでグリッサンドしながら響きを楽しむ。

9'20" Bは木琴に移動。二人で木琴を乱打している。打音はしっかりしている。二人の間に関係性は感じ取られない。時折跳ねながら叩いたり、相手の木琴に手を伸ばしたりして叩いていた。

10'10" AとBは同時にベルに移動。

11'10" Bが木琴に移動、続いてAも木琴に移動。乱打。

11'35" Bがベルに移動。続いてAがベルに移動し乱打。

12'15" Bがしゃがんでベルの近くに顔を合わせて叩く。Aも同じ姿勢でベルを叩く。

12'30" 二人一緒に木琴に移動。乱打

13'00" Bが空いている音盤を差し込む。Aも同じ行動をとる。音盤を差し込んだ後に乱打。

15'20" 観察終了

〔気づき〕この観察中、幼児A（写真1の左）とBの間に会話は殆ど観られなかった。Aは冒頭から積極的に楽器を叩いており、一方のBは当初はAの様子を見守っていた。この間、二人で目を見合わせる様子が頻繁に観察された。6分が経過した頃にAに促される仕草を契機にBは木琴に触れ、次第に積極性を強めていった。1音を連打したり、両手で同時に2音を叩いたり等の行為が観られた。そのリズムは自由で、二人のリズムが同期することはなかった。互いの姿を認めつつ、自由に楽器と触れている姿が印象的であった。

表2：観察2（幼児Cと幼児D）の行動軌跡

0'00" 二人とラポールをはかりつつ、木琴とベルを好きに叩いて良いことを伝えた。CとDは興味深そうに手のひらで楽器に触れている。

1'50" Cが木琴のパチを持ち、音盤を叩く。Dはそういうすを近くで見守っている。

2'40" Cは音盤の1音を試すかのようにそっと叩く。

3'10" Cはベルに移動。ここでも試し打ちのように1音を叩きその響きを聴いている。Dはその様子を見守っている。

3'45" 二人は木琴の空いている音盤を差し入れる。その後、木琴の音盤が空いているところに別の音盤を差し込むことに夢中の様子で、叩く行為はほとんど見られなかった。11'00" 観察終了

〔気づき〕事前に木琴はペンタトニック (do-re-mi-sol-la-do) の5音のみが備えられていた (faとsiの音盤は抜かれた)。幼児二人は、木琴の音盤の空いているところに興味を惹かれたようだった。音盤を埋める作業に多くの時間が費やされた。総じてCが行為をリードしているようであった。二人の間では言葉は少なかったが会話が重ねられていた。二人は木琴という素材を媒介として探索行動の時間を共有し、それを楽しんでいるように観られた。

表3：観察3（幼児Eと幼児F）の行動軌跡

0'00" 二人とラポールをはかりつつ、木琴とベルを好きに叩いて良いことを伝えた。EとFは木琴のパチをもってやさしく音盤を叩いた。

1'30" Eがベルに移動。続いてFもベルに移動。ここでもやさしくベルの1音を叩き、その響きを聴いていた。ベルを順に叩く行為も見られた。

2'10" Eが木琴に移動、すぐにFも木琴に移動しパチを持ち叩く。音は弱く、試しているよう。この間も二人の間に会話は無い。

3'25" 二人は同時にベルに移動。ここでも打音は弱い。1音1音を試すかのように叩いた。二人の間にリズム等の同期はみられない。

4'25" ほぼ同時に二人は木琴に移動。Eが1音を反復したリズムで叩くと、すぐにFも同じように1音を反復して叩いた。リズムの同期はしていない。

5'50" 二人は同時にベルに移動。Eがゆっくりとベルを順に叩く、それを真似るかのようにFも順に叩いた。ここでもリズムは同期していない。重なり合う音の響きを楽しんでいるようであった。

7'05" 二人は木琴に移動。Eは2音を同時に叩いたり、音盤を順に叩いたりする行為を試しているようであった。Fも同じような行為が観られた。

8'20" 同時にベルに移動。ここでも音を順に叩く行為を試していた。リズムは自由で、打音は（当初より）しっかりしてきた。二人が奏でる音が重なり響いていた。

9'20" 二人同時に木琴に移動。

10'30" 同時にベルに移動。Eはスケールを順に叩く行為を繰り返した。Fは2音を同時に叩く行為を試していた。二人とも探索的な行為のように映った。

11'50" 同時に木琴に移動。1音を繰り返し叩く（旋律的に奏でる行為ではなく）。二人の間に会話は無い。

12'45" 同時にベルに移動。Eはベルを順にゆっくりと叩く。Fは1音を繰り返し叩く。

13'25" 同時に木琴に移動。ここでも試すかのように音盤を叩く。この間も二人に会話はなかった。

14'00" 観察終了

〔気づき〕観察の会場は図書室であった。この静寂な空間は、普段幼児らが使用している部屋である。この空間は、ベルのような微弱の響きを傾聴するための適切な空間となった。

当初、二人はベルをそっと叩き、その微弱な響きの重なりで惹かれているようであった。観察中、二人の間には殆ど会話は観られなかった。とは言うものお互いの存在は意識されているようであった。それは、木琴とベルの間を移動する行為の多くで、互いの顔をうかがう様子が観られ、二人同時に移動が繰り返されたことから読み取ることができた。

表4：観察4（幼児Gと幼児H）の行動軌跡

0'00" 二人とラポールをはかりつつ、木琴とベルを好きに叩いて良いことを伝えた。

0'30" GとHはすぐにベルのパチを持ち、叩く。1音を繰り返し叩いたり、2つのベルでtr.を奏でたりするなど試していた。

1'40" Gが木琴に移動。すぐにHも木琴に移動。自由なリズムで乱打。

2'00" Gはベルに移動。Hは木琴で音盤を順に叩いたり、2音を速く乱打したりしていた。

2'20" Gは木琴に移動。幾つか叩いた後すぐにベルに移動。

2'45" Hもベルに移動。二人で自由にベルを乱打。

3'20" 相手をみながら二人で木琴に移動。

3'30" Hはベルに移動するもすぐに木琴に戻り、速いリズムで乱打。音は強めに奏でている。時折、木琴とベルを行き来しながら自由に乱打したり、木琴でトレモロを奏でたりしていた。

6'00" Gがベルに移動。そのとき観察者が木琴で優しく「♪♪」のリズムを叩いてみた。GとHはそのリズムに合わせて（体を揺らしながら）同じリズムを叩こうと試みる様子が窺われた（同期はしていない）。

6'50" Hが「いいこと思いついた」と喋り、パチを持って木琴とベルを交互に叩くことに興じた。GはHの様子を窺いながら、木琴の2音を両手同時に繰り返し叩いた（二人のリズムは同期していない）。

7'40" Hが「たいこをたたいてみよう」とリズムカルに唱えながら、両手のパチを動かしている。

8'00" Hは速いリズムで乱打。Gの木琴にも手を伸ばし叩いた。

8'30" Hは木琴を「たいこをたたいて、スタート」と語り、太鼓と見做して腕を振り下ろして木琴を叩く。



9'00" 二人はパチを1本だけ持ち、何かを唱えながら木琴を叩く。身体全体をバタバタさせながら速いリズムで木琴を叩く動作に興じた。時に相手の木琴に手を伸ばして叩いている。

9'50" Gがベルに移動、その後Hもベルに移動し速いリズムで乱打。

10'20" Gは木琴に移動。すぐにHも木琴に移動して自由に乱打。木琴の音色は強めだった。

13'00" 観察終了

〔気づき〕GとHは木琴とベルの間を自由に往来しながら楽器とかかわっていた。当初はそっと触れるような草草でパチを操っていたが、次第にパチを上から振り下ろし、しっかりとした音を奏でるようになった。自由に速いリズムで音盤を乱打する様子が多く観られた。トレモロやトリルも試していた。

二人の会話は少ない。しかし、途中で「たいこみたいだ」とか、「たいこ」とリズムカルに唱えながら叩く姿も散見された。これらの姿から、楽器の操作は、唱え言葉の抑揚や動きのリズムと連動していることが感じ取られた。

表5：観察5（幼児Jと幼児K）の行動軌跡

0'00" 観察者より二人に木琴とベルを好きに叩いて良いことを伝えた。

0'45" JとKは相手の様子を窺いながら、木琴のパチを持つ。Kがそっと叩き始めた。Jはそれを見守り、微笑んでいる。ポンと1音叩いては顔を見合わせて微笑むという行為を繰り返した。

2'00" KがJに叩くように促す。それに呼応してJも叩き始めた。パチの操作はおぼつかない。時折顔を見合わせ微笑んでいる。Kは音盤を順に叩く行為を試していた。

3'00" 二人はベルに移動。そっと叩いている。

5'00" 二人同時に木琴に移動。Jも積極的に叩くようになってきた。同音連打を試している。この間も、時折顔を見合わせ微笑むも会話は無い。二人は自由に奏でており、リズムの同期はみられない。

7'40" Kがベルに移動。すぐにJもベルに移動。

8'10" Jは木琴に移動。Kはベルのまま。

9'00" Kも木琴に移動。数音叩いては二人で見合い微笑んでいる。

9'50" 二人同時にベルに移動。この間も会話は無い。相手の様子を窺いながら試奏している。

10'30" Jが木琴に移動するとKも移動。連打している。時折二人でしゃがんだり、立ちあがったりする行為に興じる瞬間もみられた。

12'00" 二人はベルに移動。

12'20" 二人は木琴に移動。互いに真似する行為をけん制していた。Jは同音を連打する行為を、Kは音盤を順に叩く行為を繰り返し試した。

13'40" 二人はベルに移動。同音を連打していた。リズムは同期していない。二人の叩く音が響き合っていた。

14'20" 二人で木琴に移動。時折お喋りあり。音盤の端を叩く行為もみられた。

15'15" 二人でベルに移動。木琴のパチでベルを叩き、同音連打を試している（微弱な音）。K「音が出ないよ」と。

15'35" すぐに二人は木琴に移動。Kはグリッサンドを試す。 16'00" 観察終了

〔気づき〕二人の幼児（JとK）が時折顔を見合わせ微笑む姿は印象的であった。相手の行為が気になる様子を感じ取られた。楽器を試奏する間にも、二人がしゃがんだり立ち上がったして微笑む姿が見られた。これらは二人の親密性を示していた。JとKは時折会話を交わしていたが、それは多くない。二人の親密さを基礎にしながらも、音に耳を傾ける瞬間であったように思われた。

JとKの試奏では、同音連打、順次進行、グリッサンドなどが観られた。二人はそれぞれ自由なリズムで奏でていた。リズムの同期は観られなかった。当初は、パチを用いてそっと叩いていたが、次第に馴染み、音を明快に奏でていた。

表6：観察6（幼児Lと幼児M）の行動軌跡

0'00" 二人とラポールをはかりつつ、木琴とベルを紹介し、好きに叩いて良いことを伝えた。

0'25" 二人はベルのパチを持ち、奏でる。互いに相手の表情を窺いながら、1音を叩いてはその響きを聴いている。1音連打も。二人が奏でる響きがよく聴き取れる。二人に会話は無い。

4'00" 二人は木琴に移動。初めは片手で叩いていたが、すぐに両手で叩く。自由なリズムで（二人のリズムは同期していない）。

5'20" Lがベルに移動。すぐにMもベルに移動。自由に乱打。

5'40" すぐにLが木琴に移動、続いてMも木琴に移動。叩く音は強めで自由なリズムであった。叩く行為そのもの

のに魅せられているようであった。二人に会話は無い。

6'10" 二人同時にベルに移動。数打した。

6'25" すぐにLが木琴に移動。続いてMも木琴へ移動。自由なリズム。特にMの叩く音は明快で、バチを大きく振り下ろしながらゆっくりと叩いていた。

7'00" 二人はベルに移動。自由なリズムでベルを叩く。その音は強めで、豊かな響きが聴き取られた。二人のリズムは同期していない。

7'30" 同時に木琴に移動。乱打。

8'00" Mがベルに移動。すぐにLもベルに移動。乱打。音は強め。

8'20" Lが木琴に移動、続いてMも木琴に移動。自由なリズムで乱打。音は強め。速いリズムでも叩いた。

8'35" 二人はベルに移動。乱打。

8'55" 二人は木琴に移動。乱打。

9'30" Lがベルに移動。

9'50" Lが木琴に戻る。Mがベルに移動。

10'00" Lがベルに移動。Mは木琴に移動。

10'15" Lが木琴に移動。二人は強めに叩く。リズムが同期する瞬間も認められた。

11'10" 二人同時にベルに移動。ベルを早いリズムで乱打。トレモロのような操作も観られた。

11'30" 二人は木琴に移動。乱打。音は強め。その後頻繁にベルと木琴の間を往復しながら楽器を楽しんでいた。二人の間に会話は無いが、互いの存在を意識して動いているようであった。 13'00" 観察終了

[気づき]観察中、二人の間に殆ど会話はなかった。相手の顔色を窺いながら楽器間を移動する姿が印象的であった。特に観察終盤では短いインターバルで頻繁に楽器間の移動が繰り返された。叩く音は強めで、明快に奏でる行為そのものに魅了されているようでもあった。木琴を叩く時間が多かったのは、強めの音に惹かれていたことを示していると思われる。

4. 考察

幼児の楽器探索行動を観察し、いくつかの特徴について考察を加えてみたい。

1) 音と向き合う幼児

今回の観察では、幼児らの会話は殆ど観られなかった。幼児らは、自らが奏でた音や響きに耳を傾けていた。幼児らの反応は、図書室という静寂な空間であったこと、そして幼児二人だけの特別な空間と意識されたことによるのかもしれない。

幼児にとって音と向き合う貴重な瞬間であったと言えるだろう。

筆者には、二人の姿は並行遊びをしているかのように映った。一般的に並行遊びは、3～4歳頃にみられる遊びの姿である。一見すると傍に居る相手と直接的なかわり合いは少ない。並行遊びは、その次にたどるであろう連合遊びへの前段階的な姿を示しており、社会性や観察力などを育む重要なステップと見做される(宇田川2006)。まさに、ここで観られた並行遊びのような姿は、他者とアンサンブルを行う前段階としての行為と見做された。

2) 自由なリズムとその反復

二人で奏でられるリズムや音は、様々であった。その多くが自由なリズムで演じられた。単音の連打(譜例1)、音盤を順に叩く(譜例2)、tr.(譜例3)やgliss.(譜例4)などの行為も観られた。単音をそっと叩き、その響きに聴き入る様子や、身体全体を用いてエネルギーを発散するかのように乱打する姿も観られた。総じて、幼児が示したこれらの探索行動は積極的であった。そして、同じリズムを執拗に繰り返した。しかし、二人が奏でるリズムは同期していないし、リズム型を奏でるという行為も観られなかった。

譜例1: 単音の連打, 2音を同時に連打, 乱打



譜例2: 音盤を順(スケール)に叩く



譜例3: tr. (トリル)



譜例4: gliss. (グリッサンド)



3) ミラーリング

今回は6組の観察を行った。そのいずれでも観られたのだが、幼児らは木琴とベルの楽器を頻繁

に移動していた。幼児が楽器間を移動した軌跡を、図1～図6に示した³⁾。これらの図からわかるように、楽器間を移動する行為は、二人の幼児がほぼ同時に繰り返された。これらの動作では、もう一人の顔を見合うなど相手を意識する姿も観られた。この姿は心理学で指摘されているところのミラーリングと解釈することができると考えられる。

一般的にミラーリングは、無意識に他者の仕草や行動、言語などを真似する行動であり、他者に対して親近感や好感を示すと考えられている。他者からの援助行動も受けやすくなるという効果もあるとされている。このミラーリング行動には、様々な心情が含まれていると考えられる。例えば、愛着感を示したり、他者との協働性を示していたり、あるいは他者への依存心や、自分が置かれている状況への不安感を示しているのかもしれない。

いずれにしても、奏でられるリズムは伸びやかで自由さに溢れていた。微弱な音にも耳を傾けていたし、ダイナミックな動きや響きも楽しんでいった。そうした中で、二人のリズムが同期することはなかった。むしろ、腕を振り下ろすその瞬間に響く音そのものに惹かれているようであった。これは音を奏でるという行為そのものに魅せられているのかもしれない。

5. おわりに

本研究の目的は、楽器の探索行動を観察することを通して、4歳児の協同性に関する基礎的資料を得ることであった。彼らは積極的に楽器探索を行った。初めの内はそっと触れるような仕草であったが、すぐに馴染み、楽器を自由に奏でた。ここで印象的だったのは、音や響きに聴き入る姿である。奏でる行為は並行遊びをしているかのようであった。二人の間にはほとんど会話は観られなかったことからわかる。

その合間にはもう一人の存在を確かめるかのよう顔を見合わせ微笑む様子も散見された。他者を意識することは、ミラーリングの行為と見做される。二人はほぼ同時に楽器間を移動した。この

やりとりは明らかに他者の存在を意識したものであった。このミラーリングの行為は、協同性の素地になっているように思われた。

これらの事実から、4歳児は音楽探索行動の中で協同性の芽を育てていることがわかった。とは言え、この短い観察の中で二人が奏でる音は、リズムを同期させることはなかった。もう少し探索のための時間を必要としているのかもしれない。また、これは傍に居る大人の適切なかわりが欠かせないこと、つまり大人のゆるやかな音楽的サポートが必要であることを示唆しているように思われる。そこでは今回の観察で観られたように反復的な活動を採ることは、幼児の意欲や主体性を支えるためのヒントになると思われる。

注

- 1) 文部科学省(2017)『幼稚園教育要領』第1章第2節(p.4)にこの記載がある。
https://www.mext.go.jp/content/1384661_3_2.pdf
(2024年8月18日閲覧)
- 2) 文部科学省中央教育審議会(2005)「子どもを取り巻く環境の変化を踏まえた今後の幼児教育の在り方について(答申)」, この答申の第2章第1節の中で協同性について言及されている。
https://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyo/chukyo0/toushin/05013102.htm (2024年8月18日閲覧)
- 3) これらの図の縦軸は時間の経過を、横軸は幼児の楽器を示した。幼児が楽器間を移動する様子を示している。図中の黒色は、幼児が音を奏でるなど音と向き合っていることを示している。灰色の部分は、音盤を抜き差しするなど楽器そのものとかがわっている時間を示している。

引用・参考文献

- Tomasello, M. (1999) *The cultural origins of human cognition*. Harvard university press
- 宇田川光雄(2006)「平行遊び」, 谷田貝公昭監修『保育用語辞典』, 一藝社, p.324-325.
- 尾見敦子(2017)「音楽の協同性に着目した保育者・小学校教員養成の音楽授業実践」, 埼玉学園大学紀要(人間学部篇巻) 16, pp.183-188.
- 岡林典子・佐野仁美・坂井康子ほか(2019)「領域『表現』と小学校音楽科をつなぐ和楽器を用いた活動の試み」, 京都女子大学発達教育学部紀要 15, pp.109-119.
- 岡林典子・佐野仁美・坂井康子ほか(2021)「幼小をつなぐ音楽教育のプログラム開発:『祇園囃子』を教材として」, 京都女子大学発達教育学部紀要 17, pp.143-152.
- 岡林典子・佐野仁美・坂井康子ほか(2022)「協働的な学びを育む音楽づくりの試み: 和太鼓を用いた小学3年生の授業から」, 京都女子大学発達教育学部, 18, pp.121-130.

岡林典子(2024)『子どもの音楽的素地をはぐくむために』、一藝社

神原雅之・岡林典子・坂井康子・佐野仁美・平井恭子(2024)「4歳児にみられる協同性の芽生えと育ち：和楽器探索の場面から」、京都女子大学教職支援センター研究紀要, 6, pp.115-122.

工藤充枝・無藤隆・佐久間路子(2013)「5歳児後期にみられる協同的な活動の分析：3つの協同と学び」、乳幼児教育学研究 22, pp.41-52.

斎藤久美子・無藤隆(2009)「幼稚園5歳児クラスにおける協同的な活動の分析：保育者の支援を中心に」、湘北紀要 30, pp.1-13.

坂井康子・佐野仁美・岡林典子(2023)「創造性と協同性を重視した幼児の表現遊び:音楽づくりへのつながりを

視野に入れた4歳児の実践から」、甲南女子大学研究紀要 I, 59, pp.143-150.

文部科学省(2018)『幼稚園教育要領解説』、フレーベル館

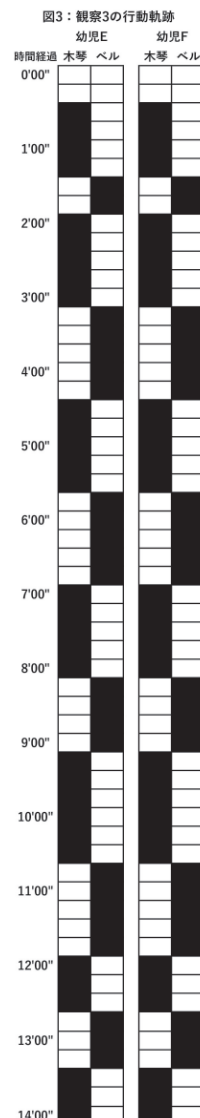
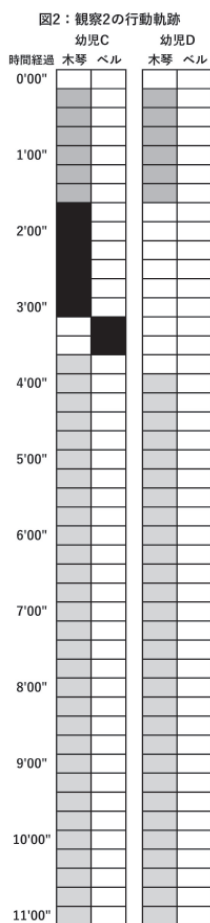
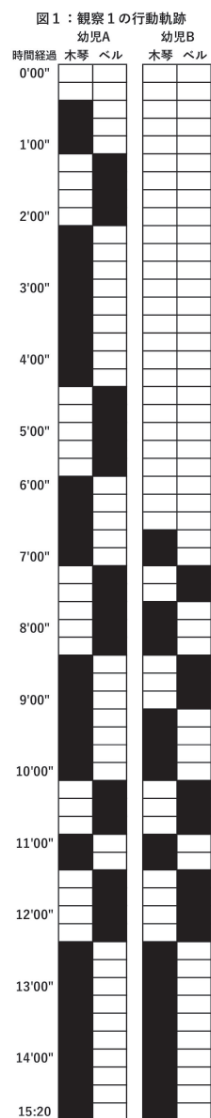
謝辞

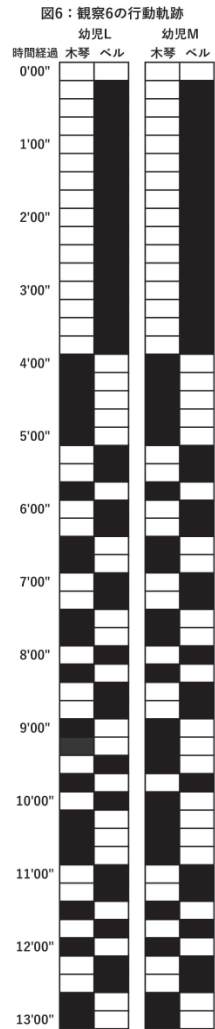
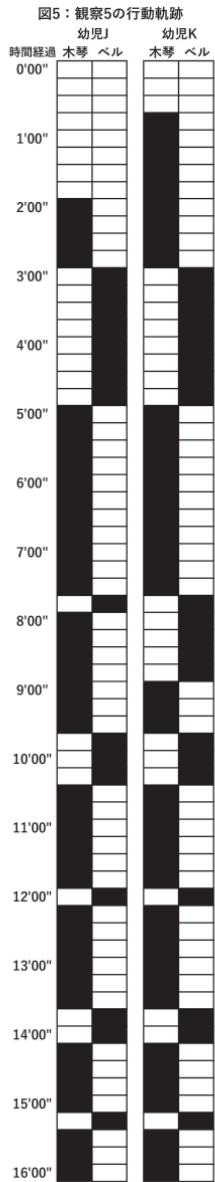
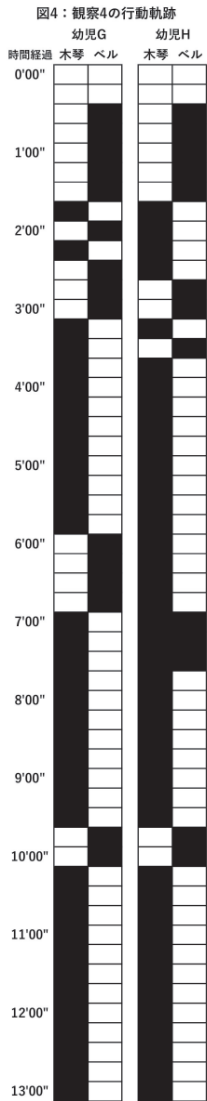
観察に際し、B大学附属幼稚園の先生及び園児の皆様にご協力をお願いしました。ここに記して厚く御礼を申し上げます。

付記

・倫理的配慮の観点から、幼児の写真掲載については園及び保護者から許諾を得ている。

・本研究は、JSPS科研費(課題番号23K02446, 研究代表者: 岡林典子)の助成を受けている。





〈研究ノート〉

新しいヘレネ — ヨルゴス・セフェリスの詩「ヘレネ」—

佐 藤 り え こ

(2024 年 9 月 2 日受理)

‘New’ Helen
George Seferis’ poem *Helen*

Rieko Sato

On adaptation of the Euripides’ Ancient Greek tragedy *Helen* into his poem, George Seferis casted Teucer as the narrator of ‘Helen’. Through an intertextual analysis of Teucer’s reminiscences of the tragedy, this study aims to; 1) clarify three quotations from Euripides’ play in the poem, and 2) describe how Seferis characterized Teucer and the nightingales in his work.

Key Words : adaptation, Ancient Greek tragedy, Modern Greek poem, quotation, intertextual analysis

1. はじめに

わが国でギリシャ¹⁾文学といえば一般的に高等教育機関で学ばれる「西洋古典」を指す。いっぽうでノーベル文学賞を受賞した詩人ヨルゴス・セフェリス（1963年受賞）やオデュッセアス・エリティス（1979年受賞）の作品は「現代ギリシャ文学」として扱われてきた。「西洋古典」という輝かしい過去の文化的な遺産に対して「現代」という断り書きが添えられるきわめて珍しい文学ジャンルなのである。古典文学と比べると認知度が低い「現代ギリシャ文学」ではあるが、志田信男が秀逸な日本語の翻訳でセフェリスの作品を日本の読者に紹介して以降²⁾、コスティス・パラマサやヤニス・リッツォスなどごく少数ではあるが「現代ギリシャ詩」の珠玉の作品が日本語に翻訳されるようになった。近年ではコンスタンディノス・カヴァフィスの全作品が中井久夫や池澤夏樹の流麗な日本語訳³⁾で鑑賞できるまでになっている。

1.1 本稿の目的

現代ギリシャ詩の中には古典文学に着想を得て

作られた翻案作品がかなり存在する⁴⁾。本稿で今回、取り上げるセフェリスの詩「ヘレネ」も同名のエウリピデスの悲劇を下敷きにした作品である。ヘレネをめぐる現代詩を悲劇と比較し翻案の手法を探ることでセフェリスにおいて悲劇がどのように受容されたかを明らかにしたい。

1.2 現代ギリシャ語の表記と固有名詞について

アクセントや氣息記号などの表記に関してセフェリスのギリシャ語は現代語と多少異なる。詩の原文は、現代語の正書法に則った表記に直さないで底本の表記のまま引用する⁵⁾。

また現代語の発音は古典とは違うため、固有名詞は悲劇と詩の両方に出てくるものは基本的に古典語の発音に準じる。ただし長音符は省略する。

- ヘレネ（古典語：ヘレネー、現代語：エレニ）

日本語で定着している地名は悲劇の日本語訳における採用基準に従う。

- ナイル（古典語：ネイロス、現代語：ニロス）

日本語訳を引用するばあいは訳者の音転写を尊重する。

- キプロス（古典語：キュプロス、現代語：キプロス）

2. エウリピデスの悲劇『ヘレネ』

ここではセフェリスの詩に素材や設定を提供したエウリピデスの悲劇『ヘレネ』について触れておきたい。

2.1 神話におけるヘレネ

一般的に知られているヘレネ像はギリシャ神話に描かれているものである。ヘレネはスパルタの王テュンダレオスとその妻レダの娘で、クリュタイムネストラ、双子のディオスクロイと兄弟関係にある。実の父は白鳥に身を変えたゼウスとされ、レダはゼウスとの交わりでのち卵を産み、そこからヘレネとディオスクロイが生まれでた。姉のクリュタイムネストラと彼らは異父兄弟である。

数多くの王や英雄が絶世の美女ヘレネに求婚したため、婿に選ばれなかった者たちの間に諍いが起こるのを懼れたテュンダレオスは知将オデュッセウスの進言を受け入れる。ヘレネの夫に危害を加える者にはすべての求婚者がその報復に協力するという宣誓をさせうえで、メネラオスを婿に選びだした。

いっぽう神々の世界ではある諍いが生じていた。海の女神テティスとペレウスの婚礼に招待されなかったのを恨んだ「諍いの女神」エリスは、神々のあいだに不和を引き起こすため「美への褒賞」として黄金のりんごを投げ入れる。ヘラ、アテナ、アプロディテがその美を競いあうために競技の審判にトロイアのパリスが召喚される。自分を選ばば褒美にヘレネを与えるという約束をしたアプロディテが優勝し、パリスはヘレネを誘惑しトロイアに連れ戻る。この「ヘレネの誘拐」にはヘレネが自ら進んでパリスについて行ったとも、力づくで連れ去られたともいわれ、諸説がある。

ヘレネの誘拐という一大事にさいして、メネラオスと兄のアガメムノンは、宣誓をしたことを実行するようかつての求婚者たちに要請する。これがきっかけとなり、ギリシャとトロイアのあいだに十年にもわたる戦争が勃発する。トロイア遠征に加わったギリシャ側の勇士のなかにアイアスとテウクロスの異母兄弟がいた。ギリシャとトロイアの双方に多くの犠牲者を出した戦争はトロイア

の滅亡で終わりを迎える。生き残った勇士たちはトロイアからギリシャへの帰国の途につく。メネラオスはヘレネを伴い八年ものあいだ海上をさま迷ったすえにやっとスパルタに戻るのである。

2.2 悲劇のあらすじ

かつてはその美しさゆえに名を知られたヘレネだが、トロイア戦争の原因がパリスによるヘレネの誘拐であったことから、トロイアとギリシャの双方から恨まれる悪女として再び有名になる。

しかし、紀元前六世紀の詩人ステシコロスが「改詠詩：パリノディア (παλινωδία)」のなかで「トロイアに行ったのはヘレネ本人ではなく偽物だった」と詠った⁶⁾ことで「ヘレネの名誉」が回復される。エウリピデス (Εὐριπίδης, 紀元前480年頃-406年頃) はパリスが連れ去ったのは偽物のヘレネであるというこの新しい設定を引き継ぎ悲劇『ヘレネ (Ελένη, 紀元前412年上演)』を創作する。

美の競技で敗けた女神ヘラは自分を出し抜いたアプロディテに報いるべく策を講じる。ヘラが大気で作った「幻のヘレネ」をそうとは知らずパリスはトロイアに連れ帰る。トロイア戦争でギリシャの英雄や勇士が奪還しようとしたのは「ヘレネ」という名前をもつ偽物だったのである。いっぽう本物のヘレネはヘルメスが雲で隠しエジプトの王プロテウスの館へ隔離する。ヘルメスは「時がたてばまたスパルタへ夫とともに戻ることができる。不貞な妻という汚名をそそぐことができる」とヘレネに伝える。善良なプロテウスの加護のもとで、操を守りながら夫メネラオスを待っていたところ、プロテウスが亡くなってしまう。さっそくヘレネの貞操を汚そうとする者が現れる。プロテウスの息子テオクリュメノスがヘレネを妻に望んだのである。わが身を守るため嘆願者としてプロテウスの墓にたてこもるヘレネに焦燥感をつのらせるテオクリュメノスは凶暴になり、ギリシャ人なら誰でも殺してしまうようになった。

緊迫した状況のなか偽物のヘレネと配下の者をとめないメネラオスがエジプトに漂着する。ひとり偵察に出かけたメネラオスはヘレネに遭遇する。しかしヘラが作った身代わりを妻であると思

い込んでいるために目の前の女性が誰であるか認知できない。そこにメネラオスの従者が登場し「ある事実」を伝える。それは「女神ヘラの策略で人々の目を欺くために偽物のヘレネがパリスのものになっていたが、その役目が終わったことを告げて空に戻ってしまった」という知らせであった。

ヘレネの奇策と予言の力をもつテオノエ（テオクリュメノスの妹）の協力により、メネラオスは本物の妻と配下の者たちとともにエジプトから無事、脱出に成功する。ヘレネたちにまんまと騙されたことに気づいたテオクリュメノスは自分を裏切った妹を殺そうとするが、従僕の奴隷に諫められる。さらにヘレネの兄弟である双子のディオスクロイが現れ「本物のヘレネとメネラオスは夫婦としてスパルタに戻る」ことが彼らの運命であり神の意にかなうことであると論ず。テオクリュメノスが神意を受けいれ悲劇『ヘレネ』は終わる。

2.3 「新しきヘレネ」

エウリピデスの悲劇『ヘレネ』の作品解説のなかで丹下和彦は悲劇が上演された翌年の紀元前411年、アリストパネス（Ἀριστοφάνης、紀元前450年頃－388年頃）が悲劇『ヘレネ』をパロディ化した喜劇『テスモポリア祭を営む女たち（Θεσμοφοριάζουσαι）』を上演したことを紹介している⁷⁾。そしてアリストパネスが劇中、悲劇を「新しきヘレネ（καὶνὴ Ἑλένη）」と表したことに着目し、何が「新しき」ものであるかを考察している。「最新の作品」、「新奇な内容をもつ作品」、あるいは「従来にない新奇な性格を持つヘレネという人物像」など、「新しき」という形容詞は悲劇作品や登場人物を評する言葉だという可能性を示したうえで、「エウリピデスの原作がもつ新奇な状況設定をパロディ化する」という喜劇作家の「創作意図」も表現していると述べている⁸⁾。

さらにエウリピデスが創作した「新しきヘレネ」とは何であるかについても分析する。すなわち悲劇作家の「新しきヘレネ」とは「貞淑で薄幸な佳人」という新来の姿に、自分自身の美しさが損なわれることを忌み嫌ったり、スパルタの猛者たちを叱責したりする「旧態依然たる」本来の姿が混入している姿だと指摘する⁹⁾。丹下はヘレネの新

旧の姿が混在するところに「新しきヘレネ」を見出しているのである。本稿ではエウリピデスが考案した「貞淑な妻」ヘレネを「新しいヘレネ」と称することにする。

2.4 悲劇『ヘレネ』の登場人物

この劇には出身地や身分、職業などさまざまな特徴を有する人物が登場する。

• ギリシャ側

ヘレネ：スパルタの王女

メネラオス：スパルタの王でヘレネの夫

テウクロス：サラミスの領主テラモンの息子で射手としてトロイア戦争に出征

使者：メネラオスの従者

コロス（合唱隊）：エジプトで囚われているギリシャの乙女たち

• エジプト側

テオクリュメノス：プロテウスの息子でエジプトの王

テオノエ：予言の力を持つテオクリュメノスの妹

老婆：テオクリュメノスの召使で館の門番

使者：テオクリュメノスの従者

テオノエの従僕

このほかに神ディオスクロイ（カストルとポリュデウケスの二柱）が「機械仕掛けの神（クレーンのような機械で吊り上げられ舞台に姿を現す神々）」として劇の最後に登場する。ヘレネの双子の兄弟ディオスクロイはカストルが代表して台詞を言う。なお悲劇『ヘレネ』の構成については注を参照されたい¹⁰⁾。

3. 詩人ヨルゴス・セフェリス

3.1 略歴

ヨルゴス¹¹⁾・セフェリス（Γιώργος Σεφέρης、本名セフェリアディスΣεφεριάδης 1900-1971）は1900年、トルコのエーゲ海に面した港湾都市イズミール（ギリシャ語：スミルナ）に生まれる。1914年、セフェリアディス一家はアテネに移り、セフェリスが中等教育を終えるまでここにとどまる。その後、フランスに移りパリ大学で法学を学

ぶ。1925年にはアテネに戻り、外務省に入省、外交官としてのキャリアを歩むいっぽうで、処女詩集『転回点』(1931年)、第二詩集『ミシストリマ』(1935年)でギリシャ詩壇に現代詩の新風を吹き込むと、いわゆる「三十年世代」の中心的な存在となる。「ヘレネ (Ελένη)」、1953年」は第八詩集『航海日誌Ⅲ (Ημερολόγιο Καταστροφώματος, Γ')』(1955年)に収められている。

3.2 セフェリスとギリシャ悲劇

セフェリスの翻訳者で研究者でもある志田によると、詩人とギリシャ悲劇との関係は次のようなものであった¹²⁾。

すでに折あるごとに指摘しているように、G.セフェリスは、悲劇、とりわけてアイスキュロスに傾倒していたようである。このことは彼の詩作品はもとより、エッセイ、日誌などの著作中で表明されている。しかもとりわけひんぱんに取り上げられるのがこの「ペルシア人」であり、その主題である「サラミス」なのである。

セフェリスの「アイスキュロス (Αἰσχύλος, 紀元前525年-456年) への傾倒」の根拠として、「キプロスのサラミス (Σαραμῖνα τῆς Κύπρου)」(『航海日誌Ⅲ』所収)の冒頭で悲劇『ペルシア人 (Πέρσαι, 紀元前472年上演)』から「キプロスのサラミス／……そしてサラミス／その母市は今や／われらがわずらいのもと」というフレーズが引用されていることを挙げている¹³⁾。紀元前五世紀に起こったサラミスの海戦に敗れたペルシア人を描いた悲劇に、キプロスが関連する戦闘の歴史を重ね合わせることで「様々の人間の業とそれから生ずる様々の結果を普遍の高みから一望に観照しうる」セフェリスの視野の甚大さを志田は指摘している¹⁴⁾。

3.3 詩集『航海日誌Ⅲ』

前述の「キプロスのサラミス」や「ヘレネ」など『航海日誌Ⅲ』に所収されている作品のうち「追憶Ⅰ」と「追憶Ⅱ」を除いた十六篇は、いずれも詩人が初めてキプロスを訪問した1953年に当地で

書いたものである。「キプロスの人々に／追憶と愛をこめて」という献辞からも明らかのように、この詩集の作品にはキプロスとの深い関連性が看取される。詩「ヘレネ」とキプロスとの関係については別の機会に論じることにはしたい。

3.4 詩「ヘレネ」：構成とテーマ

このセフェリスの詩は六八行からなるやや長編の作品である。同名のエウリピデスの悲劇から冒頭に三つの台詞が原文のままで、また52行目に現代ギリシャ語に翻訳された台詞が引用されている。冒頭の引用句に続く《>》つきの一行目の詩句は詩のなかで三度、繰り返される。本来リフレインは作品の中や終わりで繰り返される同一のフレーズを指す術語である。しかし本稿では便宜上、一行目の詩句もリフレインと呼ぶことにする。作品の構成は次のとおりである。テーマに従って六つの節に分けて、その要約を短い語句で示す。()の数字はセフェリスの原作の行数を表す。ただし冒頭の引用句は詩の行数に含まれない。また引用の行数：(悲劇ー) は出典箇所を表す。

引用1 (テウクロスの台詞, 悲劇 148-150)

引用2 (ヘレネの台詞, 悲劇 582)

引用3 (メネラオスの従者, 悲劇 706-707)

【リフレイン (1)】

第一節 (2-8)：鶯への呼びかけ

【リフレイン (9)】

第二節 (10-22)：テウクロスの回想1

兄アイアスの自死とサラミス市の創建

第三節 (23-31)：テウクロスの回想2

本物のヘレネとの邂逅

第四節 (32-41)：テウクロスの回想3

トロイア戦争が起きた本当の理由

第五節 (42-52)：テウクロスの回想4

+ 翻訳引用 (悲劇1137)

トロイア戦争の惨状

【リフレイン (53)】

第六節 (54-63)：テウクロスの憂慮

新たな戦争への不安

詩の語り手（一人称）は、トロイア戦争で射手として戦ったテウクロスである。彼が呼びかける相手（二人称）は、鶯（ἀηδόνη：小夜鳴き鳥、あるいはナイチンゲール）である。第一節、第三節と第六節の最初と第五節の終盤でテウクロスは鳥に呼びかける。このようにセフェリスの「ヘレネ」にはテウクロスが要所で鶯に声をかけながら「鶯と読者を聞き手にして独白する」という設定があることがわかる。

テウクロスの物語の内容はトロイア戦争での体験、真の戦争の原因の判明の二点に要約される。トロイア戦争が終わりギリシャのサラミスに戻るが、戦争中に自死してしまった異母兄アイアスの無念を晴らさなかったという理由で父テラモンにサラミスから追放される。アポロンがテウクロスにキプロスに行き、そこを故郷に因んでサラミスと名づけるよう命じた。キプロスへの途上、立ち寄ったエジプトでヘレネに邂逅する。相変わらず美しいヘレネが明かした事実、すなわち「トロイアに連れていかれたのは偽物である」と真相に悄然とする。偽物のヘレネのために喪われた幾多の命を哀惜し、繰り返される無益な戦争を憂慮する。

4. 翻案作品として読むセフェリスの詩 「ヘレネ」一詩と悲劇との関係一

ここでは 1) 引用句、2) テーマ、3) 登場人物の三点に着目して詩と悲劇を比較し、両作品の関連性を分析することでセフェリスの翻案の技法を明らかにしたい。

4.1 悲劇『ヘレネ』からの引用句

3.2で紹介したように一般的に別の作品から引用された語句は両作品のあいだに何らかの関連性が存在することを暗示する。詩「ヘレネ」には悲劇から台詞が四か所（そのうちの一つは現代語に翻訳されている）が引用されている。六八行という詩の長さに対して原文のまま引用された冒頭の六行は、「やや多い」という印象を受ける。

まずセフェリスがなぜ悲劇から長い引用をおこなったのかを引用された悲劇の台詞（引用 1・2・3）から探してみたい。なお、悲劇の日本語訳¹⁵⁾では、

セフェリスが省略した箇所は〔略〕と記すことにする。

【引用 1（テウクロスの台詞、悲劇148-150）】

海の中のキュプロスへ〔略〕
そこへ住むようにとアポロンから託宣を
いただいたのです。

アポロンの命令に従いテウクロスがキプロスに赴いた経緯は詩の第二節と第六節で語られている。

▶ 第二節（詩p.259-p.260¹⁶⁾）

私の運命、
アイアスの最後の剣と
サラミスのあいだでためらう
その運命が私をこの海岸へつれて来たのだ。

▶ 第六節（詩p.262）

海の口づけを受けるキュプロスの島で
私の祖国を思い出させるこの島で
私は船をつなぎ、この不思議な話をしているのだ。

【引用 2（ヘレネの台詞、悲劇582）】

わたくしはトロイアへは行きませんでした。
行ったのは幻です。

エジプトで偶然にヘレネに遭った劇の場面をテウクロスは詩の第三節で「再現」する。「スパルタの捕らわれの女たち」の中にヘレネがいることに気づいたテウクロスは彼女に触れて次のように言う。それは引用された悲劇の台詞とは語彙こそ違うものの、ヘレネが言ったことを直接話法でそのまま再現する。

▶ 第三節（詩p.260-p.261）

「そうではないのです。そうではないのです」
と女は叫ぶ。
「私はへさを青く彩った船にのって
雄々しいトロイアの地へは
行かなかったのです」

【引用 3（メネラオスの従者、悲劇706-707）】

何ですと？
雲のために無駄な苦労をしたのですと？

テウクロスは詩の第四節で本物のヘレネはエジプトに、トロイアにいたのは幻だったという真実を明かす。第四節の前半で本物のヘレネの美しい姿を回想したあと、後半で次のように語る。

▶ 第四節（詩p.261）

女はいた、デルタの岸に。

そして、トロイアに？

トロイアにはいなかった。ただまぼろしの姿だけだ。

(中略)

そして十年というもののヘレネのために殺しあった。

さらに第五節では、まるで穀物が碾臼で粉にされるかのように多数の人間が偽物のヘレネのせいで命を落としたと告げる。そして別の素材に仮託して偽物のヘレネの特徴を列挙する。

▶ 第五節 (詩p.262)

すべて、波うつような麻の衣のために、

雲のために、

蝶の羽ばたきのために、白鳥の羽毛のために、

空ろな上衣のために、一すべてヘレネのために、上記の引用のなかのヘレネは言うまでもなく偽物のほうである。

以上のように詩「ヘレネ」において冒頭の引用句は詩のなかでテウクロスが語る内容と重複していることが明らかになった。このことから悲劇から台詞を引用することで、テウクロスの独白よりも前にあらかじめ詩のテーマを読者に提示しようというセフェリスの工夫がうかがえる¹⁷⁾。

次に詩のなかでセフェリスが現代ギリシャ語に翻訳し引用した詩句に目を向けてみたい。第五節の最後に引用される詩句の直前にテウクロスは「そして私の兄弟は？」と聞き手からの質問を復唱する。もちろん詩の設定がテウクロスの独白なので、「あなたのお兄さんは？」という聞き手の質問のほうは詩には出てこない。亡き兄アイアスへの哀惜の念に堪えられなくなって「鶯よ、鶯よ」と畳み込むように聞き手である鶯を叫ぶように呼ぶ。そのあとに次の詩句が続く。

【翻訳引用 (詩p.262)¹⁸⁾】

神とは一体何だ？ 神でないものは？

その間にいるもの¹⁹⁾は一体何だ。

「神とは一体何だ？…」というこの問いは悲劇でも詩でも偽のヘレネがトロイア戦争の真の原因だったことが判明したあとに発せられる。テウクロスの独白のクライマックスに挿入されるこの引用句は、前述の三つの引用とは異なり、テウクロ

スの感情の高まりを効果的に演出するためであったと考えられる。

4.2 作品のテーマ

3.4で整理したようにセフェリスの詩「ヘレネ」のテーマはトロイア戦争での体験と真の戦争の原因の判明の二点である。これらのテーマが悲劇ではどの部分に表されているだろうか。

詩の語り手であるテウクロスの悲劇における台詞から見えていこう。悲劇でテウクロスは冒頭にあるプロロゴスにのみ登場する。ヘレネの独白のあとに舞台に現れたテウクロスはヘレネに出会い

神よ、わたしは何たるものを眼にするものか。見えているのはこの上なく憎々しい吸血鬼の姿、わたしとギリシアの男らすべてをひどい目に遭わせてくれた女だ。そなた、ヘレネとそっくりの罪で神の^{そし}誇りを受けるがよい。

(72-75, 下線は筆者による。)

といきなりヘレネを罵倒する。テウクロスは目の前にいる女性が本物のヘレネであるとは気づかない。パリに誘拐された女が真のヘレネだという思い込みがテウクロスの目を曇らせているのである。では悲劇のなかでテウクロスはいつ自分の勘違いに気づくのだろうか。

エジプトでヘレネと共に囚われているギリシャの乙女たちを除いてギリシャ側の登場人物にトロイア戦争を引き起こしたヘレネの正体が明されるのは、劇の中盤に差しかかる手前(616行)である。プロロゴスで退場したあとテウクロスは再登場しないことから、悲劇のなかにはテウクロスがヘレネの正体の真相を知る機会はないといえる。このことからエウリピデスが悲劇で採用した「新しいヘレネ」像を詩のなかでテウクロスが語るという設定はセフェリス独自の改変だと指摘できる。

もう一つの詩のテーマであるトロイアでのテウクロスの体験については次の対話から明らかになる。(テ：テウクロス／ヘ：ヘレネ、()の説明は筆者による。)

テ：彼(＝アキレウス)が死んだあと、その武器をめぐって仲間うちに争いが起きました。

（中略）

テ：武具が他人の手に渡ったので、彼（＝アイアス）は死を選んだというわけです。

ヘ：彼のこの不幸にあなたも苦しめられているというわけですか？

テ：彼と死を共にしなかったということです。

（100－104）

ここはテウクロスが経験した兄の自死という不幸を語る場面である。また4.1で取り上げた詩への引用1－キプロスへ行く目的－はこのプロロゴスからのものである。

悲劇ではこの対話のあと、ヘレネは夫メネラオスやスパルタに残した他の家族についてテウクロスに矢継ぎ早に質問する。それにテウクロスが答えるという形で、舞台上のヘレネと観客はトロイア戦争後の経緯を知るのである。プロロゴスにテウクロスが登場したのは、劇の設定のうえでは、予言の能力があるテオノエにキプロスまでの航路を尋ねるためにエジプトに立ち寄ったことになっているが、テウクロスとヘレネの対話から考えるとヘレネが自分の家族の消息を確かめるためだったといえる。悲劇において戦争での経験とキプロスへの追放については詩と同様にテウクロス自らが語る。しかし戦争の真の原因について悲劇では彼は何も知らされずに退場するのである。

4.3 登場人物

ここで少し脱線して、セフェリスの「ヘレネ」を初めて読んだときの印象について触れておきたい。詩の冒頭に置かれた引用のせいかもしれないが、この詩をすでにどこかで読んだような気持ちに襲われた。詩を読んだあと引用箇所を確かめるためにエウリピデスの原作を読み直したときに、その理由が明らかになった。それは詩よりも先に読んでいた悲劇の第一スタシモンがセフェリスの詩「ヘレネ」に酷似していたためだった。悲劇『ヘレネ』の第一スタシモンは次のような歌で始まる。

木々の繁みの陰に住み 歌の集いに座を占める
そなたに わたしは呼びかけよう、この上なく
歌の上手な歌い鳥、^{ナイチンゲール}愁いの歌姫夜鶯に。
おお、^{さえず}喉を震わせ囀る者よ、ここに来てわたし

の嘆きをともに歌っておくれ、ヘレネの可哀そうな苦労の数かずを、またアカイア勢の槍のもと トロイアの女らの涙に満ちた定めを、このわたしに合わせて。（1107－1115）

いっぽう詩の第一節でテウクロスは次のように鶯に呼びかける。

内気な鶯よ、樹葉のささやくような溜息の間で
離ればなれの肉体に
再び帰ってくるよしもない魂に
森の露にぬれた冷ややかな音楽を聞かせる鳥よ
盲目の声よ、記憶の暗闇の中を
足跡や身振り一あえて口づけとはいまい、
それに捕われの女たちのはげしく高まる、
苦々しい怒りを
手探りで求める者よ。（詩p.258－p.259）

このように悲劇の歌い手も詩の語り手も鶯に呼びかけるという設定は同一である。さらに呼びかけに対して鶯は台詞で応じることはないという点でも一致している。つまり両作品において鶯は「台詞のないもう一人の登場人物」なのである。

悲劇の第一スタシモンで鶯への呼びかけがあるのは上述の箇所だけであるが、詩においては第一節以外の箇所でも呼びかけがある。

▶ 第三節23行目：Ἀηδόνι ποιητάρη

秋山の「甘美なる鶯よ」は意識で、直訳は「歌うたいの鶯よ」である。ποιητάρηは方言で「詩人」を意味する。

▶ 第五節51行目：Ἀηδόνι ἄηδόνι ἄηδόνι

4.1で触れたようにテウクロスの独白においてそのクライマックスに出てくる「鶯よ、鶯よ、鶯よ」という叫び声にも似たフレーズである。さらに鶯ではなく「鳥、πουλί」が呼びかけに用いられている箇所がある。

▶ 第六節54行目：Δακρυσμένο πουλί「涙にくれた鳥よ」

また鶯・鳥への呼びかけとは別に、詩では三度、鶯を含む次のようなリフレインが繰り返される。《Τ'Ἀηδόνια δὲ σ'ἀφήνουνε νὰ κοιμηθεῖς στὶς Πλάτρες》。

「鶯がプラトレス²⁰⁾ではおまえをねむらせてはくれないだろう」

鶯はギリシャ神話ではアエドン(Ἀηδών)の生まれ変わりだとされている。子だくさんのニオベを羨ましく思ったアエドンは、ニオベの子どもを殺そうとして誤ってわが子を殺してしまう。悲しみ嘆くアエドンを神が鶯に変えた²¹⁾。また古典ギリシャ語 ἀείδωは「歌う」という意味の動詞である。伝統的にギリシャ文学において鶯は死を悼んで囀る鳥として描かれていることから、詩「ヘレネ」においてテウクロスが呼びかける相手に鶯を選んだセフェリスの意図が浮かび上がってくる。リフレインの「おまえ」を「詩の読者」に置き換えてみると、テウクロスの独白という「ひとり芝居」の中で、このリフレインが台本のト書のような働きをしていると考えられる。すなわち「台詞のないもうひとりの登場人物」である鶯はテウクロスの呼びかけに応じて、戦争で喪われた人間の死を哀悼するという「詩＝劇」の設定が浮かび上がってくるだろう。

5. まとめ

これまでの分析と考察から明らかになったセフェリスの翻案上の技法や工夫をもとにして、セフェリスの詩「ヘレネ」を「一種の劇作品」という文脈で捉えてみると、次のように詩の特徴を記述することができるのではないだろうか。エウリピデスは悲劇『ヘレネ』で従来のヘレネ像とは異なる「新しいヘレネ」を創出した。この悲劇に着想をえた現代詩人セフェリスは、「新しいヘレネ」の設定はそのまま詩に取り込みながらも、悲劇で脇役だったテウクロスを詩「ヘレネ」の主演に据えトロイア戦争での体験と真の原因を語らせるという「ひとり芝居」に仕立て直した。舞台の上でテウクロスのモノローグに耳を傾けるのは、人間の死を悼んで囀る鶯である。主人公の求めに応じる鳥の「悲しみの鳴き声」は、まるで主人公の独白の伴奏でもあるかのように、にぎやかである。

注

- 1) 本稿では表記に関して「ギリシア」と「ギリシャ」を区別せず、統一して「ギリシャ」を用いる。
- 2) 志田信男訳『セフェリス詩集』(土曜美術社, 1988). ちなみに「ヘレネ」は訳出されていない。
- 3) 中井久夫訳『カヴァフィス全詩集』(みすず書房, 1988) および池澤夏樹訳『カヴァフィス全詩』(書肆山田, 2018). 現代ギリシャ文学に関する日本語による文献については広島大学機関リポジトリ『プロビレア』に掲載された報告: 橘孝司・佐藤りえこ「日本語による近代ギリシャ文学・語学文献目録」を参照されたい。
- 4) 拙稿「訳詩ノート3 フィヴィ・ヤニシ 詩集『ホメロス風詩集』より詩三篇」, (『プロビレア』25, 2019), 51-60.
- 5) エウリピデスの悲劇『ヘレネ』の底本・注釈書および日本語訳, セフェリスの詩集の底本と対訳テキストおよび日本語訳は以下のとおりである。
・エウリピデスの悲劇『ヘレネ』

【底本・注釈書】

Allan, W.R. (ed.) Euripides, *Helen*. UK: Cambridge University Press, 2008.

【日本語訳】エウリピデス『ヘレネ』丹下和彦訳(『悲劇全集』第四巻, 京都大学学術出版会), 2015.

・セフェリスの詩「ヘレネ」

【底本】Σεφέρης, Γ. Ποιήματα (επιμ. Σαββίδης, Γ.Π.) Αθήνα: ΙΚΑΛΟΣ, 1940, 1989¹⁶⁾.

【対訳】Keely, E. and Sherrard, Ph. *George Seferis Collected Poems*. UK: Anvil Press Poetry Ltd. 1982, 1986²⁾.

【日本語訳】

イオルゴス・セフェリス「ヘレネ」秋山健訳(『ノーベル賞文学全集24 ガブリエラ・ミストラル』荒井正道他訳, 主婦の友), 1972.

- 6) プラトン『バイドロス』243A.ヘレネを悪しざまに言ったせいで目が見えなくなったステシコロスは、過ちを償うために「改詠詩(パリオディア)」すなわち「トロイアに行ったのは幻のヘレネだ」という詩を作ったところ、視力を取り戻したという。
- 7) 丹下, 494.
- 8) 丹下, loc.cit.
- 9) 丹下, 502.
- 10) ギリシャ悲劇は基本的に俳優の演技(エペイソディオ)とコロス(合唱隊)の歌舞(スタシモン)から成る。『ヘレネ』の構成は他の作品と比較するとやや複雑で特異である。劇の中盤を超えたところになってやっと第一スタシモンが始まることやエペイソディオにおける対話は一行からなる短い台詞のやり取りが多いことなどが劇の特徴として挙げられる。ここではAllan(p.35)に倣って基本的な構成を示す。()の数字は行数を表す。

・プロロゴス(1-163) 1. ヘレネの独白, 2. ヘレネとテウクロスの対話・パロドス(164-253)コロス(登場), コロスとヘレネの台詞・第一エペイソディオ

- (254-514) 1. コロスとヘレネの対話, 2. ヘレネとコロスの台詞, コロスの退場, 3. メネラオスの独白, 4. メネラオスと門番の老女の対話, 5. メネラオスの独白・エピパロドス（二回目のパロドス, 515-527）コロスとヘレネ再登場, コロスの台詞・第二エペイソディオン（528-1106）ヘレネとメネラオスの対話, 使者登場, メネラオスと使者の対話, ヘレネとメネラオスの対話, メネラオスと使者の対話, ヘレネとメネラオス, テオノエの対話, ヘレネとメネラオスの対話・第一スタシモン（1107-1164）・第三エペイソディオン（1165-1300）ヘレネとメネラオス, テオクリュメノスの会話・第二スタシモン（1301-1368）・第四エペイソディオン（1369-1450）ヘレネとメネラオス, テオクリュメノスの会話・第三スタシモン（1451-1511）・エクソドス（1512-1692）1. 第二の使者とテオクリュメノスの対話, 2. テオクリュメノスとコロスの隊長の対話, 3. デイオスクロイ（代表カストル）の台詞, コロスの退場歌
- 11) 個人名Γιώργος は「イオルゴス」または「ヨルゴス」と音転写される。本稿では「ヨルゴス」を用いる。
- 12) 志田：紀要, 73-74.
- 13) 志田：紀要, 72. 引用句の出典は894-6行。
- 14) 志田：紀要, 85.
- 15) 丹下は原作の割行に対応するように翻訳しているが、本稿で訳を引用するさい改行は紙幅に応じて変更した。
- 16) 秋山は原作の割行とおおむね対応するように詩を翻訳しているが、訳文には行数は示されていないため本稿で訳を引用するばあい出典箇所はページ数で示す。なお改行は翻訳のままである。
- 17) Allan, 80. アランは1) テウクロスのキプロスへの航海, 2) 幻の存在, 3) 「雲にすぎないもの」がギリシャ・トロイア双方に与えた苦難, という詩の中心的なテーマを三つの引用が明確に表していると指摘している。
- 18) 悲劇の日本語訳（丹下訳, コロス1137）：神とは何か、いや神でないものとは、いやその中間にあるものとは？
- 19) 秋山の日本語訳「その間にいるもの」は原作の悲劇ではτὸ μέσον, 詩（セフェリスによる現代語訳）ではτ'ἀναμεσό τουςである。古典語も現代語も名詞以外の品詞を定冠詞を用いて名詞化するばあい、人間は男性形が、ものごとは中性形が使われる。τ'ἀναμεσό τουςは中性形なので「彼ら（＝人間と神々）のあいだにあるもの」と訳すほうがいいのではないかと筆者は考える。またこの語句には神々によって人間の身に生じるもろもろの災難が含意されていることも指摘しておきたい。ちなみにキーリーの英訳は inbetween them である。
- 20) プラトレスはキプロス島の南東部のトルードス山麓にある有名なリゾート地である。
- 21) 高津, 10.

参考文献

底本・注釈書・テキストおよび日本語訳は注5) を参照のこと。

Spentzou, E. *Helen in Modern Greek Poetry in Laughing with Medusa, Classical Myth and Feminist Thought* Zajiko, V. and Leonardo, M. (eds.), (USA: Oxford University Press, 2006)

高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』（岩波書店, 1988）
志田信男（志田：紀要）「セフェリスにおけるサラミスの意義—『キプロスのサラミス』（航海日誌Ⅲ）をめぐって」（『東京薬科大学一般教育研究紀要』第9号, 1987-88）, 69-86.

浜本裕美「エウリーピデース『ヘレネー』におけるヘレネーの二重性」（『哲学誌』第57巻, 2015）, 1-23.

山内登美雄『ギリシア悲劇—神と人間のドラマ—』（新曜社, 1997）

〈研究ノート〉

P.H.ノルドグレン《蝶々 *Butterflies*》作品39の演奏解釈

藤 井 康 生

(2024 年 9 月 2 日受理)

Interpretation of P.H.Nordgren's *Butterflies* Op. 39 for Guitar

Yasuo Fujii

This study is a research and interpretation of the guitar piece *Butterflies* Op. 39 by the Finnish composer P.H. Nordgren. Inspired by the story “*Butterflies*” written by Lafcadio Hearn, similar to his notable piano piece *Ballads on “Kwaidan”* Nordgren, who had studied in Japan for three years, composed this work after being strongly influenced by Japanese culture. Being Japanese, the author was particularly interested in Nordgren's choice of composing based on a story by Lafcadio Hearn, who was also deeply influenced by Japanese culture. The author had the opportunity to receive guidance on performing *Butterflies* Op. 39 from Petri Kumela, the Finnish guitarist who played an important role in Nordgren's guitar works. This experience and advice deeply enhanced the understanding of Nordgren's music and compositions, significantly influencing this research. As far as the author knows, there has been little research done on Nordgren's work. This study aims to be the starting point for Nordgren research, with the hope of contributing to the understanding and performance of his compositions in the future.

Key Words : P.H.Nordgren, Interpretation, Guitar, Finnish Contemporary Music, Lafcadio Hearn

はじめに

ペール・ヘンリク・ノルドグレン (Pehr Henrik Nordgren, 1944-2008) はフィンランドを代表する作曲家の一人である。14歳からヘルシンキで作曲の学習を始め、ヘルシンキ大学において音楽理論を学んだのち、ヨナス・コッコネン (Joonas Kokkonen, 1921-1996) に作曲を師事した。その後、1970年から1973年にかけて、東京藝術大学に留学し、長谷川良夫 (1907-1981) に師事した。この日本での音楽経験は、ノルドグレンの作品に大きな影響を与えた。彼の代表作には《交響曲8番 *Symphony*》、《弦楽のための交響曲 *Symphony for Strings*》などがあるほか、ギター作品には【表1】に示すように、独奏曲、協奏曲に加えて、声楽とのアンサンブル曲も見

られる。

本研究では、その中から、《蝶々 *Butterflies*》作品39を取り上げ、ノルドグレンのギター作品の録音、初演を多数行なっているペトリ・クメラ (Petri Kumela, 1974-) から筆者が直接受けた助言などを中心に、演奏解釈の可能性について考察する。なお、ノルドグレンの作品に関する研究は日本において普段目にすることはほとんどない。本研究がノルドグレンへの関心を高め、作品の理解や演奏の一助になることを期待する。

本論の構成は次のとおりである。第1節では《蝶々》の概要と創作背景を述べる。第2節では、《蝶々》の演奏解釈の可能性について検討する。

1. 《蝶々》の概要と創作背景

1.1 概要

ノルドグレンは、1977年に自身にとって初めてとなるギター作品を書いた。これが《蝶々》作品39である。この作品は、チェコのギタリストであるヨゼフ・ホレチェック (Josef Holecek, 1939-) による委嘱を受けたものであり、作品は全5楽章 (第1楽章 Introduction, 第2楽章 Souls, 第3楽章 Fluttering, 第4楽章 Dance, 第5楽章 Autumn) となっている。初演時には、シドニーにおいてホレチェックがその内の3楽章を抜粋で演奏した。

楽譜は、3つの楽章 (第1楽章 Introduction, 第2楽章 Souls, 第5楽章 Autumn) を抜粋した出版譜 (Gehrmans Musikförlagk) と、5楽章全体を含む手稿譜版がある。手稿譜版に比べ、出版譜版はホレチェックによって低音の追加やオクターブの変更がされている。ホレチェックが3楽章のみを抜粋し、音の変更を行って出版した経緯は不明である。手稿譜版の至るところに低音の追加や書き直しが見られるが、これらの書き込みがホレチェック、ノルドグレンのどちらが書いたかは判別不可能である。各楽章に特定の形式は見られず、即興曲の印象さえ与える。ノルドグレンは、自身が感じた物語の揺れ動く感情や雰囲気音楽で表現したと考えられる。なお、ホレチェックが抜粋で出版したのは、Introduction, Souls, Autumnの3つの楽章である。しかし、Introduction が Souls, Souls が Flutteringとタイトルを変更して出版されている (譜例1)。

BUTTERFLIES

Souls

PEHR HENRIK NORDGREN, 1977
rev. and fing. J. Holecek



譜例1 出版譜版〈Souls (Introduction)〉第1-10小節

録音は、1995年にフィンランドのギタリスト、ユッカ・サヴィヨキ (Jukka Savijoki, 1952-) が

オリジナルの手稿譜版による5楽章の全曲録音を発表した¹⁾。2002年にはクメラも、同じく手稿譜版による録音を発表している²⁾。残念ながら、初演者であるホレチェック自身や出版譜による録音は見当たらない。

【表1】ノルトグレンによるギター作品

曲名	編成	作曲年
Butterflies	guit	1977
Quintet for guitar and string quartet	guit, 2vln, vla, vlc	2003
Come da lontano	guit	2003
Concerto for Guitar and Chamber Orchestra	1111 1000 000, str:3-3-2-2-1, guit solo (cl in A+ bcl)	2004
Klippgrund	duo för violoncell och gitarr	2004
Spellbound Tones	hn, guit, vlc [hn+perc, guit+perc, vlc+perc]	2005
Seven poems from the collection Ogura Hyakunin-isshiu Op. 137	mezzo-soprano and guitar	2006
Moiwa no risu (Sciurus lis)	guit	2007 Arranger Completed by Kalevi Aho (2015) ³⁾

1.2 創作背景

ノルトグレンは、日本人ピアニストの館野泉 (1936-) と親交が深く、多くの作品を彼に献呈した。その献呈されたピアノ作品のひとつに、『小泉八雲の怪談によるバラード 10 Balladen after Japanese spirit stories or Kwaidan Balladen』(1972-77) がある。この作品は、ラフカディオ・ハーン (小泉八雲, 1885-1904) の『怪談』に題材を得た全10曲からなるピアノ作品である。

ハーンはギリシャで生まれ、ヨーロッパやアメリカでの生活を経て、1890年に日本へ渡る。英語教師として働き、日本人と結婚し、日本に帰化した。作家として、翻訳・紀行文・再話文学を中心に約30の著作を遺した。ノルドグレンの日本留学生活中、最大の精神的体験としてハーンの著作に知り親しんだことが作曲の経緯であった。ノルドグレンは《小泉八雲の怪談によるバラード》の作曲の経緯について次のように述べている（ノルドグレン1979, 86-87）。

魅力的な筆致で書かれたハーンの「怪談」への私の愛着と関心は、その物語りのひとつひとつにバラードを作曲するごとに大きく育っていった。簡潔な、そして洗練された知的な語り口で、ハーンは我々に昔の信じ難い物語りを、神秘的な出来ごとを、そして魔神と亡霊の世界をつたえてくれる。（中略）これらの物語りは、作曲をすすめるうえで音楽的な想像力を刺激する力となって働いたが、各曲は具体的に物語りの細部を描写するものではなく、その中にゆれ動く感情や雰囲気、そして物語を読むうちに私自身が心で感じたり考えたりしたことを、音楽として定着しようとしたものである。

本研究が考察の対象とする《蝶々》は、《小泉八雲の怪談によるバラード》が完成した翌年に作曲されたものであり、同じく、ハーンの書いた『虫の研究』中の『蝶』に着想を得ている。『蝶』の物語は、若くして亡くなった婚約者の女が、年老いて死を目前にした婚約者の下に蝶となり、男を迎えに来るという男女の純愛を描いた日本の昔話である。この2つの作品には、ノルトグレンの2つの想い — 日本の文化に対する深い理解と、同じ西洋人として異文化に生きるハーンへの想い — が反映されていると思われる。

2. 《蝶々》の演奏解釈時に留意すべき観点

本節では、本論冒頭において述べたように、《蝶々》の演奏解釈の可能性について考察する。具体的には、4つの点（音楽的特徴に適した音楽

表現、西洋的なリズムと日本的な「間」のリズムに基づく表現、奏法の提案、創作イメージや関連作品のイメージの投影）について検討する。なお以下では手稿譜版を考察の対象とする。

2.1 音楽的特徴に適した音楽表現

ノルドグレンの作品にはいくつかの音楽的特徴が見られる。その中で多く見られる特徴は、後述する譜例のように、半音音程を使用した旋律や和声、対位法である。和音では構成音に半音音程を使用し、和音の緊張感や響きを助長させる。対位法においては半音階を頻繁に使用している。特にハーンの物語の世界観には、半音音程が効果的な役割を果たしており、全楽章を通して意識して演奏する必要がある。具体的には次の箇所が相当する。

1) 第1楽章 第42-50小節（譜例2）

43小節目からは、18小節目と同じフレーズがオクターブ上げられて現れる。半音音程を中心とした2声の対位法を丁寧に演奏することが求められている。



譜例2 〈Introduction〉 第42-50小節

2) 第2楽章 第32-40小節（譜例3）

34小節目からの半音階の対位法は、時折オクターブに変えることでテクスチャーに変化を持たせている。この手法は39小節目でも見られ、たった1音でも次の40小節目の劇的な展開に繋げている。



譜例3 〈Souls〉 第32-40小節

3) 第4楽章 第54-68小節（譜例4）

63小節目の和音に含まれるE音とE♭音の半音音程のアクセントが踊りのリズムを活かすために

使用されているので、2音の音量バランスに気をつけ、fを効果的に利用することが必要と思われる。



譜例4 〈Dance〉第54-68小節

4) 第5楽章 第1-19小節 (譜例5)

冒頭は半音を含んだ2つの和音が、6連符のpppの分散和音で奏される。この2つの和音の音量は小さいが、しっかり響きが残るような音色で弾く。3小節目からのppは記譜されたリズムに囚われず、アゴーギグを伴って演奏すると良い。その際に冒頭のpppの音色の違いが出るように演奏する。

11小節目から2度音程を中心にした、2声対位法の上行フレーズが現れる。このフレーズは対位法を効果的に使用し、15小節目のppのフレーズに繋げている。ギターという楽器の特性上、対位法的なフレーズは演奏が困難な場合もあるが、ノルドグレンのギターへの対位法の応用は特筆に値する。前述のSoulsの34小節目からのフレーズも同様である。対位法はノルドグレンの作品の魅力のひとつである。



譜例5 〈Autumn〉第1-19小節

5) 第2楽章 第15-18小節 (譜例6)

平行和声が随所に使用されている。15小節目から8分音符と3連符の伴奏型による旋律が始まる。ここには平行和声を使用しているため、演奏の際は和声に含まれる完全音程と2つの半音音程の音程に気を付けて演奏する必要がある。なお第5楽章の8小節目 (譜例5) からの平行和声も同様である。



譜例6 〈Souls〉第15-18小節

6) 第1楽章 第1-8小節 (譜例7)

作品には、ppからff、CrescendoやDecrescendoなど様々な音量や音色で表現することが求められる箇所が見られる。

第1楽章の冒頭は、5弦を使用したF#音のフォルテから始まる。F#音を中心に、2度の音程で蝶が舞うような描写がされている (譜例7)。pppからpへのCrescendoやDecrescendoを丁寧に表現する必要がある。その際に音量だけでなくアゴーギグによる緩急をつけるとCrescendoやDecrescendoの効果をより表現でき、蝶の舞う様子も表現しやすい。



譜例7 〈Introduction〉第1-8小節

7) 第3楽章 第27-35小節 (譜例8)

28小節目から、16分音符と6連符を中心にしたフレーズが展開される。特に、32小節目の高い音から低い音への下降フレーズは、美しい柔らかい



譜例8 〈Fluttering〉第27-35小節

音色から始め、36小節目の和音に近づくにつれ音色を固めに演奏すると良いと思われる。

8) 第3楽章 第56-59小節 (譜例9)

7) の箇所と異なり、56小節目は固い音から始め、柔らかい音色に徐々に変えてDecrescendoしていくと効果的である。



譜例9 〈Fluttering〉 第56-59小節

9) 第4楽章 第1-16小節 (譜例10)

最もテンポが速く、目まぐるしく、劇的に音楽が展開されていく楽章である。そのため、冒頭のリズムモチーフを中心に和音の連打や、急激なppからff, CrescendoやDecrescendoを表現することが求められる。



譜例10 〈Dance〉 第1-16小節

10) 第4楽章 第31-39小節 (譜例11)

35小節目からのフレーズは低音のE音から上行していき、38小節目で3連符のフレーズが突然現れるが、フレーズごとのニュアンスを区別して表現するように気をつける。



譜例11 〈Dance〉 第31-39小節

11) 第5楽章 第39-47小節 (譜例12)

39小節目からDecrescendoからppへ向かってい

く表現を丁寧に演奏する。42小節目からは、柔らかく小さな音で演奏し、終曲に向かうように表現する (譜例12)。



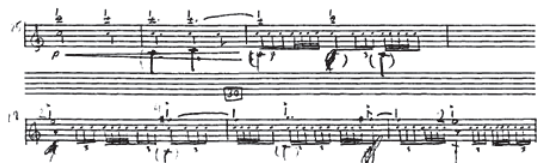
譜例12 〈Autumn〉 第39-47小節

2.2 西洋的なリズムと日本的な「間」のリズムに基づく演奏

ノルドグレンの作品はリズム構造に大きな特徴がある。それは、西洋的なリズムと日本的なリズムが共存していることである。これは、邦人作曲家の作品にはよく見られるが、他の作品にはあまり見ることがない。演奏の際は、これらのリズム構造の意図を楽譜から汲み取る必要がある。

1) 第1楽章 第25-30小節 (譜例13)

25小節目からC音の低音の保続音が打楽器のように奏され、保続音の上で旋律が歌われる。その際、低音の保続音のリズムは保ちつつ、上声の旋律は伸びやかに歌うよう対比をつけるとよい。この不規則な保続音のC音のリズムと旋律のリズムの対比が蝶の舞う様子を描き出している。



譜例13 〈Introduction〉 第25-30小節

2) 第2楽章 第1-14小節 (譜例14)

11-14小節目の和音リズムは、全音符、付点2分音符、4分音符と全音符で構成されている。これは、和音の音価によって蝶が近づいたり、離れたりする様子を表現し、14小節目の6連符で再び飛び回る様子が推測できる。このように拍の長さの意図を汲み取って演奏することが必要だと考える。



譜例14 〈Souls〉第1-14小節

3) 第2楽章 第41-45小節 (譜例15)

第2楽章では日本伝統音楽の特徴である「間」のような表現が見られる。「間」とは西洋音楽のリズムのように、「拍」という規則的な時間間隔を用いるのではなく、独自の不規則な時間間隔で表現するリズムである。長い音符やフェルマータで「間」を表現することによって、物語の持つ「静寂」を演出していると推測する。40小節目からはその表現が顕著に見られる。静と動、緊張と弛緩のセクションが交互に現れる構成になっているのが特徴なので、緊張と弛緩の対比を意識して演奏すること。他の楽章でも「間」のような表現が随所に見られるため、意識して演奏すること。



譜例15 〈Souls〉第41-45小節

4) 第3楽章 第1-10小節 (譜例16)

冒頭はC#音を基音にした装飾音とアクセントが特徴である。書いてあるアクセントは他の音と区別して演奏することで、不規則に舞う蝶の様子が表現できる。



譜例16 〈Fluttering〉第1-10小節

5) 第4楽章 第108-120小節 (譜例17)

冒頭は日本の伝統音楽のようなリズムで始まる。このリズムがこの楽章の主要なリズムのモチーフとして構成されている(譜例10)。

最後はFm7の和音を様々なりズムを使用して奏される。ここはリズムが揺れないように、譜面通り正確に演奏することで、リズムの面白さと最後の劇的な場面を表現できる。



譜例17 〈Dance〉第108-120小節

2.3 奏法の提案

出版譜にはホレチェックの運指が記載されているが、手稿譜の方には殆ど運指や奏法が記載されていないため、奏者自らが運指や奏法を決めなければならない。ここではクメラの助言を元に、奏法について提言を試みる。

1) 第1楽章

43小節目の1拍目の32分音符の左手の運指は、G音は1弦の3フレット、F#音は2弦の7フレット、D音は3弦の7フレット、G#音は4弦の6フレットを和音で押さえ、響きを残すと演奏効果が高い(図1)。その際、42小節目から伸びているF#の低音は離しても問題ない。



図1 〈Introduction〉第43小節目1拍目の左手

第42-50小節における最後のC音のハーモニクスは5弦の8フレットのF音を押さえ、人工ハーモニクスで15フレットもしくは27フレットで演奏すると良い。5弦の方が音量を出しやすく、左手のビブラートもかけやすいという利点がある（譜例18）。



譜例18 〈Introduction〉第42-50小節

2) 第2楽章

冒頭は平行和声による急速な6連符の分散和音のパッセージで蝶の羽ばたきを表現している。このフレーズは3連符の3つでグルーピングされているので、右手の運指をami, pim, amiで演奏するとよい。技術的に難しい箇所なので右手の運指のパターンを複雑にしない方がよい。パターンが変わる3小節目の2拍目の運指は、E音を1弦の開放弦、C音を3弦の5フレット、F#音を2弦の7フレット、B音を2弦の開放弦、F音を4弦の3フレット、Bb音を5弦の1フレットを左手で押さえ、右手の運指をaim amiで演奏すればよい。冒頭は非常に柔らかい音色で始め、Crescendoに伴って音色を固くしていくとよい（譜例14）。

3) 第3楽章

17小節目から、左手のみで半音の6連符のスラーを弾きながら、右手で開放弦の音をsul ponticelloで演奏する。このフレーズは58小節目でも繰り返されるが、左手の6連符が無機質な表現にならないように気をつけると良いだろう（譜例19）。



譜例19 〈Fluttering〉第16-22小節

最後のsoft tremoloのBsus4/Cの和音は右手の

指の腹で爪を使わず演奏すると、柔らかい音色で幻想的な表現にすることができる（譜例20）



譜例20 〈Fluttering〉第64-69小節

4) 第4楽章

冒頭の×の記譜は、5弦の7フレットのE音を左手で押さえ、右手で5弦をタンボラ奏法で演奏すればよい。この際、6弦の開放弦がなくてもオクターブ下のE音なので問題ない。楽譜にも6弦の開放弦のE音の書き込みがうっすら見えるので、6弦も一緒に演奏してもいいだろう（譜例10）。

112-113小節目の書き直しが見られる2拍目の和音はタンボラ奏法で演奏してもよい（譜例17）。

また、前述したとおり、手稿譜版は多くの書き込みや書き直した箇所が見られる。そのため、箇所によっては音の変更が必要であるので、出版譜版や録音も参考にして、奏者自身が判断しなければならない。例えば、第2楽章の5小節目は、半音階を中心にした旋律を元に構成された、静かな長い和音によるフレーズが始まる。ここの和音は、このままでは演奏困難なため、変更が必要である。変更の際は、トップノートとベース以外の音を変更すれば良い。出版譜版も同様に音を変更している（譜例14, 21）。



譜例21 出版譜版 〈Fluttering (Souls)〉

2.4 創作イメージや関連作品のイメージの投影

本論の1.2において述べたように、《小泉八雲の怪談によるバラード》について、ノルドグレンは、物語の細部を描写するものではなく、その中にゆれ動く感情や雰囲気を描き出している。また、特定の形式も見られないため、後述する著者の推測のように、奏者自身が楽譜や物語から明確なイメージを汲み取って演奏しなければならない。例えば、作品全体を通して、2度の音程や6連符、上

行や下降の長いフレーズは蝶が舞う様子を表現していると推測できる。

第5楽章の48小節目は、15小節目と同様のフレーズだが、E音とE♭音の関係に注目して欲しい。55小節目でE音のみとなり、Eメジャーの和音が鳴り、ピカルディ終止のような効果が見られる。そして、最後はE音のハーモニクスの1音で終わる。このE音とE♭音の2つの音型が物語の男女の魂のように扱われているように見える。これはノルドグレンが、蝶となり迎えに来た女と男の魂がとうとう1つになり、2人が結ばれる場面を表現したのではないかと推測する（譜例22）。



譜例22 〈Autumn〉第48-58小節

また、第1楽章冒頭のF♯音の表現は弦楽器の tutti のような表現が求められる（譜例7）。その際に《弦楽のための交響曲》は、ノルドグレンのオーケストレーションを知るのに適している。この作品は《蝶々》の翌年に書かれたこともあり、同じ5楽章で構成され、音楽の雰囲気にも多くの共通点が見られる。記譜されている強弱記号は音量表現だけでなくオーケストレーションを意識して演奏することも必要になってくる。前述のピアノ作品《小泉八雲の怪談によるバラード》もノルドグレンの作品を演奏する際に非常に参考になる、とクメラから勧められた。以上の理由から、創作イメージや関連作品のイメージの投影は演奏の際に必要なだと考える。

2.5 まとめ

本節では4つの点（音楽的特徴に適した音楽表現、西洋的なリズムと日本的な「間」のリズムに基づく表現、奏法の提案、創作イメージや関連作品のイメージの投影）から《蝶々》の演奏解釈の

可能性について考察した。これらの考察から、ノルドグレンのこの作品における作曲技法の特徴や演奏上の留意すべき観点、創作イメージや関連作品のイメージの投影の必要性が明らかとなった。これらの考察は筆者の視点だけで無く、晩年のノルドグレンと共同制作を行ったクメラの助言が大きく反映されている⁴⁾。クメラの経験からの助言は、ノルドグレン自身の言葉でもあり、貴重な資料だといえる。

おわりに

本研究では、ノルドグレンの《蝶々》における演奏解釈について、特に演奏者として留意すべき点を中心に整理してきた。その結果は既に述べた通りである。この作品は、1970年代の他の現代音楽作品と比べて複雑で難解ではない。しかし、半音階を効果的に活用した和声や対位法、独自のリズム構造やダイナミクス、音数を抑えつつも効果的に表現するミニマリズム、そして日本伝統音楽の「間」を思わせる静寂の表現などは、同時代の作品には見られない特徴である。何より、ハーンの物語に込められた感情や雰囲気を音楽的に見事に表現している点が特筆される。

1960年代後半、ノルドグレンの作品は、同世代のフィンランドの作曲家たちと同様に非常に複雑で難解なものが多かったが、1970年頃の日本留学を契機に作風が変化した。彼は1976年に、自身の経験や感情を、作品を通じて表現し、音楽を介したコミュニケーションを追求することを信念として発表している⁵⁾。その信念のもと、彼は十二音技法やリゲティのフィールド・テクニク、自由な調性、偶然性の対位法、ミニマリズム、フィンランドと日本の民俗音楽など、多様な技法を駆使して作曲を行った。

フィンランドの同世代の作曲家たちは、シベリウス音楽院で学び、欧米への留学を通じて複雑な音楽技法を探究していったが、ノルドグレンは個人的にコッコネンに師事し、日本で学んだことにより、独自の音楽語法を追求した。このような異色の経歴を持つノルドグレンだからこそ、フィンランドには存在しなかった新たな音楽語法を生み

出せたと考えられる。彼の柔軟な文化受容と独自の作品創作に対する姿勢は、国際的な視点を持ち、異文化を積極的に取り入れたハーンの人生と重なる点が多い。ノルドグレンがハーンの物語に魅了され、作品を生み出した理由も容易に理解できる。彼らのようなコスモポリタンの感覚や姿勢は、多様性が求められる現代の音楽家にとって重要な指針となるのではないだろうか。

今後も、フィンランドおよび北欧諸国の作曲家によるギター作品の演奏解釈に取り組みたいと考えている。

注

- 1) Jukka Savijoki 『Contemporary Finnish Music』 Jukka Savijoki, BIS CD207, [CD], 1982年録音
- 2) Petri Kumela 『Recital』 Petri Kumela, Helsingin Konservatorio hhama021, [CD], 2001年録音
- 3) ノルドグレンの死後、2015年に同年代のフィンランド作曲家、カレヴィ・アホの手によって加筆し完成された。
- 4) クメラとノルドグレンの共同制作についてはCD 『Pehr Henrik Nordgren Spellbound Tones Works for Guitar』のブックレットに詳細が記載されている。
- 5) この文章はMusic Finlandのノルドグレンのページに記載されている。
Music Finland 『Pehr Henrik Nordgren』, [Web], [〈https://core.musicfinland.fi/composers/pehr-henrik-nordgren〉](https://core.musicfinland.fi/composers/pehr-henrik-nordgren) (閲覧日2024/7/24)

引用・参考文献

- 新田ユリ. (2015) 『ボボヨラの調べ 指揮者がいざなう北欧音楽の森 〈シベリウス&ニルセン生誕150年〉』 五月書房. pp.209-216
- ペール・ヘンリック・ノルドグレン. (1979) 『怪談によるバラード』 全音楽譜出版社. pp.86-87
- ラフカディオ・ハーン. 南條竹則 (訳). (2018) 『怪談』 光文社. pp.133-156
- Kimmo Korhonen. (2007) 『Inventing Finnish Music』 Finnish Music Information Center. pp.153-156
- Kimmo Korhonen. (1997) 『FINNISH PIANO MUSIC』 Finnish Music Information Center. pp.73-74
- Pehr Henrik Nordgren. (1977) 『BUTTERFLIES』. Gehrman's Musikförlag
- Pehr Henrik Nordgren. (1977) 『Butterflies op. 39』. [Manuscripts]
- Petri Kumela 『Pehr Henrik Nordgren Spellbound Tones Works for Guitar』 Petri kumela・Tero Toivonen・Tomas Djupsjöbacka・Tempera Quartet・Chamber Orchestra of Lapland・John Storgårds, Alba ABCD218, [CD], 2005年録音

Web資料

- Music Finland. 『Pehr Henrik Nordgren』, [Web], [〈https://core.musicfinland.fi/composers/pehr-henrik-nordgren〉](https://core.musicfinland.fi/composers/pehr-henrik-nordgren) (閲覧日2024/7/24)
- Pehr Henrik Nordgren. 『Being a composer in Finland - An Ostrobothnian perspective』, [Web], [〈https://fmq.fi/articles/p-h-nordgren-being-a-composer-in-finland-an-ostrobothnian-perspective/〉](https://fmq.fi/articles/p-h-nordgren-being-a-composer-in-finland-an-ostrobothnian-perspective/) (閲覧日2024/7/24)

〈実践報告〉

ガブリエル・フォーレ歌曲集『幻想の水平線』

— シャルル・パンゼラ 著「50のフランス歌曲」に基づいた演奏解釈の一考察 —

下 岡 輝 永

(2024 年 9 月 1 日受理)

Gabriel Fauré “L’Horizon Chimérique” Op. 118
A Study of Performance Interpretation Based on
“50 mélodies françaises: leçons de style et d’interprétation”

Terunaga Shimooka

Gabriel Fauré’s (1845-1924) song cycle “L’Horizon Chimérique” Op. 118, consisting of four songs, is based on the poetry of Jean de la Ville de Mirmont (1886-1914), a poet who volunteered for World War I and tragically died at the young age of 28. This song cycle was Fauré’s final work in the genre and was premiered in 1922 by the young baritone Charles Panzéra (1896-1976), who was 25 at the time, and pianist Magdeleine Baillot (1893-1982), who accompanied him throughout his career.

Throughout his life, Fauré composed *Mélodies Françaises*, exhibiting significant stylistic evolution over his long career. Particularly in his later works, his music matured further, undergoing profound changes that added even greater depth. His music also became simpler and more lucid, with *Mélodies Françaises* fully adhering to the rhythms of the French language, reaching a new level of recitative-like expression.

For singers specializing in French art songs, “L’Horizon Chimérique” which embodies the culmination of Fauré’s musical journey with its grand and powerful quality, is a work that should be pursued. However, it is rarely performed in concerts due to the challenges in capturing the essence of the song cycle and translating it into a performance.

Charles Panzéra, who premiered the work, discussed the interpretation of “L’Horizon Chimérique” in his book “50 Mélodies Françaises: Leçons de Style et d’Interprétation” (50 French Songs: Lessons in Style and Interpretation). The book is interspersed with Fauré’s own words, offering numerous insights that serve as valuable guidance for singers and pianists performing these four songs. Although many years have passed since its publication, it is worth exploring how we today can approach this song cycle, carefully analyzing the score in light of the timeless words of both the composer and performer who first brought this work to life.

Key Words : Fauré, Charles Panzéra, L’Horizon Chimérique, Jean de la Ville de Mirmont

1. はじめに

フォーレ Gabriel Fauré (1845-1924) の歌曲集『幻想の水平線』L’horizon chimérique Op. 118 (1921) はジャン・ドゥ・ラ・ヴィル・ドゥ・ミルモン Jean de la Ville de Mirmont (1886-1914) の詩による4曲からなるフォーレ最後の連作歌曲集である。この歌曲集は当時フォーレが院長を務めるコンセルヴァトワールに在籍していた25歳の

若きバリトン歌手 Charles Panzéra (1896-1976) シャルル・パンゼラに献呈され1922年5月3日に国立音楽協会の演奏会でチェロソナタ第2番 Op. 117 と共に初演された。この演奏をきっかけに一夜にしてパンゼラの名は世に広く知られることとなり、歌手としての地位を確立することとなった。

筆者はパリ在住中に歌曲集「幻想の水平線」を演奏する機会を得たが、歌うたび楽譜には記されていないこの歌曲集が持つ本質から遠のいていく

感覚に直面した。そんな折、偶然パリのサン・ラザール駅から伸びる楽譜店や楽器店が立ち並ぶローマ通りの音楽専門書店で、シャルル・パンゼラによって書かれた「50のフランス歌曲」が目にとまった。中を開いてみると歌曲集「幻想の水平線」について書かれた章があり、すぐにその場で買い求めた。この著書はSHOTT社よりブリュッセルで出版されており、冒頭ではパンゼラ自身の言葉で「私のキャリアのスタートはフランス歌曲であり、この著書が真のフランス歌曲の解釈の一助となることを願う」と述べられており、内容はフランス語、英語で併記されている。これはコンセルヴァトワールで次世代の歌手を育成していたパンゼラがあらゆる国でフランス歌曲を学ぶ人々を想定して書かれた本であることが容易に想像できる。

シャルル・パンゼラは1896年スイスのジュネーヴ生まれのバリトン歌手であり、コンセルヴァトワール在学中に第一次世界大戦が勃発し、自ら志願し戦地へ赴いた。この間、学業は中断することとなったが、この時代多くの音楽家や芸術家が志願して戦地へ赴いていた。

パンゼラは柔らかく抒情的なバリトンの声を持ち、歌曲やオペラの分野で大きな活躍をした。オペラでの活躍も目覚ましく、ドビュッシーのオペラ「ペレアスとメリザンド」のペレアス役はパンゼラの当たり役となり、世界各国でこのオペラの上演に携わった。特筆すべきは歌曲の分野であり、近現代作曲家によるフランス歌曲の初演も数多く行なった。またドイツ・リートにおいてもアルフレッド・コルトーをピアニストに迎え録音されたシューマン「詩人の恋」は、フランス人であるにもかかわらず、この歌曲集の金字塔となる頂点を極めた録音として現在も残されている。

またコンセルヴァトワールで教授となり、歌手としてだけでなく教育者として後進の指導に当たり、発声法や歌唱法など声楽家として必要な基本的な技術について、また声楽教育についての指導書も執筆し出版されている。

初演したパンゼラが本書で述べている演奏解釈と、作曲者フォーレがパンゼラに伝えた言葉を元に歌曲集「幻想の水平線」について、時を経て現

在フランス歌曲を学ぶ私たちが、作品に対する情熱を持ち、詩と音楽に託された想いに対し、いかにアプローチし演奏に反映するべきかを述べていく。

2. 歌曲集『幻想の水平線』

2.1 『幻想の水平線』について

『幻想の水平線』の詩人ジャン・ドゥ・ラ・ヴィル・ドゥ・ミルモンもパンゼラ同様に第一次世界大戦へ志願したが、彼は戦地から戻ることは叶わず1914年11月にヴェルヌイユで命を落とすこととなった。わずか28歳であった。この詩集はミルモンが戦地へ赴く前に母に託しており、彼が亡くなった後の1920年に彼の母によって出版されている。

詩集『幻想の水平線』は14篇の詩から構成されており、フォーレはこの詩集から4篇を選び順序を並び替えて作曲している。詩集の発行は1920年であり、フォーレが作曲したのが1921年であることから、出版後この詩集はすぐにフォーレの目に留まり作曲されたこととなる。28歳という若さで亡くなった詩人の壮大かつ鮮烈な力強さを持つ詩が、70代後半という人生の終焉に差し掛かり、聴力もこれまでのように聴き取れなくなっていたフォーレの新たな創作意欲を掻き立てることとなった。実際にこの歌曲集は若さと未来への希望、雄大な力強さで溢れている。

パンゼラは「『幻想の水平線』は明瞭な線と、幅広い筆使いで描かれたフレスコ画のようで、人生の対極にある詩人と音楽家の二人が、奥深い精神的な部分で交わり、この傑作に永遠の刻印を押している」と述べている。また「この4曲はノスタルジックではあるが決して絶望的ではない。しかし空しい想像や、満たされることのない憧れを訴える詩人の呼びかけに、広大な空間は何の反応もない」とも述べている。この4曲の演奏を展開する上で、一貫したテーマがこの言葉に凝縮されている。この言葉を礎として「50のフランス歌曲」で記された内容を要約しながら、パンゼラとフォーレの言葉をどのように演奏へと繋げていくのか1曲ずつ考察していく。

2.2 1曲「海は果てしなく」

(D-dur andante quasi allegretto)

【歌詞訳】

海は果てしなく ぼくの心は狂おしい
海は断崖を波打ちながら
太陽へむかって歌う
ぼくの軽やかな夢は 嬉しさに満ちたりて
酔いしれた鳥のように 海の上で踊るのだ

大きな波の動きに運び去られ
そよ風に揺られ
そのひだの中へと巻き込まれ
夢は航跡に戯れながら
ぼくの心が追いかけた
遁走する船たちの護衛船となるだろう

風や潮に酔い 心を優しく慰め
涙を洗ってくれる海の泡に灼かれて
夢たちは知るだろう
海の広さと沖の心地よい塩辛さを知るだろう
迷ったかもめたちは
ぼくの夢を仲間だと思い込むだろう

この曲で詩人は大海を前にした断崖に一人で立ち、自分の夢と海の雄大さを対比させている。彼は海への強い憧れを持ち、その狂おしい夢を規則的に押し寄せる波に託している。

ピアノについて「フォーレはピアニストに途切れることのないレガートを要求していませんでした。彼はむしろ音符が互いに、いくらか離れていることを提案しました」と、フォーレの言葉を引用している。ピアノは冒頭から最後まで一貫して規則的な音型が繰り返される。^(譜例1) その動きの中で目くるめくような転調を伴い、詩人の旅立ちへの狂おしいほどの情操が重なってゆくようである。しかもフォーレは「伴奏は最終小節に向かうまで歌うことをしない」とも付け加えている。この絶え間ない波の音型が続くことにより、ピアノはどこまでも続く海の壮大さを表現することができるのである。そのためにリズムの正確さが重要となり、この曲を通して音楽的に終始rubatoやritardandoをしないことが求められている。

1. La mer est infinie...



(譜例1)

また声部においてもピアノ同様のリズムの正確さが要求されている。柔らかな三連符のような歌い方をすることなく、フレーズの始まりの8分音符と16分音符は必ず同じ所定の位置に固定することが求められる。この主張については、他の曲についても同様のことが言える。歌い出しの“La mer”のDの音はmezzo Pの指定があるが、歌い手はピアノの前奏部分2拍半の休符の間に慎重に呼吸を準備し、完全にリラクゼーションされた状態にまで調整し、この音を恐れずにフルヴォイスで歌いさなければならぬ。この「海は果てしなく」という言葉を声のみで聴衆にイメージを呼び起こさせるのである。La mer chante au...からの「歌うchante」という言葉から急激なクレッシェンドをわずか2小節の間でおこない、次の小節でフォルテまで持っていき、続いてEt mes rêves légèresから突然subito Pになり「軽やかな夢」を表現する。^(譜例2)



(譜例2)

この出だしの部分をレガートで音楽に乗り遅れることなく、正確なリズムでフランス語を朗読し、なおかつ完璧に音に当てはめていくためには相当な技術が必要とされる。フランス語を母国語としない我々にとっては、何度もこの詩を暗唱し、言葉の持つ細やかな表現を自在に操り朗読することができるようになって初めて、この詩を朗読的に歌うことができるのである。

2.3 2曲「ぼくは船に乗った」

(Des-dur andante moderato)

【歌詞訳】

ぼくは船に乗った 躍る船の上で
右に左に転がり 前に後ろに揺れる

ぼくの足は大地とその道を忘れてしまった
 優しい波は ぼくに教えてくれた
 人間の疲れ切った歌声のリズムよりも
 はるかに美しい動きのある別の動きを

兄弟たちよ 君たちの間で生きて
 ああ、ぼくに魂はあったらどうか？
 ぼくは きみたちの
 いずれの大陸でも苦しんできた
 ぼくが欲しいのは海だけ
 ぼくが欲しいのは風だけ
 波の窪みで 子どものように
 ぼくを揺すってくれるから

海を出ると港はもはや
 消えた幻に過ぎず
 別れの涙もぼくの目をもう灼きはしない
 ぼくは今別れてきたことも
 思い出しはしない
 おお ぼくの苦しみよ 苦しみよ
 どこに君たちを置いてきたのだろうか？

ゆったりとした船の揺れを感じさせるピアノパートについて「左手の執拗な揺れは、海の貝殻の転がりを連想させ、右手のリズムのベースとなっている」と解説されている。またフランス語の発音について細やかに指示が書かれてある。「声部にはある種の厳しさが存在し『乗った embarqué』『転がり roule』のrを強調すること。また『右に左にbord sur bord』の2つのbと『揺れる se balance』のbを強調しなければならない。フランス語は明瞭で直接的であり、子音には不純な混合をするべきではない」と示されている。フランス語の発音を曖昧にしたまま歌えば、それはフォーレが意図する朗誦的な歌唱とは大きくかけ離れたものとなる。歌う前にフランス語の朗読をすることは不可欠であり、言葉を明瞭に発音し歌に繋げていく実践を常に継続しなければならない。

「『子どものようにぼくを揺すってくれるから Pour me bercer comme un enfant』では無限の裁量を持って、慈悲深さを表現している」と述べ

られている。このフレーズで海と風を望んでいた詩人は、波のくぼみに慈悲深い母の腕の中で揺れながら抱かれる赤子のように感じている。meno Fで歌われるが、最上の優しさを備えた音色で歌うことが必要とされる。

また「ぼくが欲しいのは海だけ ぼくが欲しいのは風だけ Je ne veux que la mer, Je ne veux que le vent」で使われている“veux”という言葉は非常に内省的な願望として使われているため、他者に向けての願望ではなく、あくまでも自分の独白のような欲求として表現されなければならない。ここでも「“veux”と“vent”のvの発音を強調しなければならない、はっきりと歌われる16音符と優しさを兼ね備えた8音符の対比を出すこと」とされている。

終始穏やかに音楽は進行していくが、詩人は別れてきたばかりのことを思い出しはしないと言いつつ「おお ぼくの苦しみよ O ma peine」では突如として苦しみと嘆きの心情が吐露される。「Ma peineの16部音符は激しいアクセントが求められている」という指示がある。

フォーレが全曲を通じて求めていることがある。この歌曲集に限らず「無音母音e [ə] には特に注意が必要であり、作曲家はその母音の価値を最大限に保って演奏することを求めている。残念なことに、この無音母音をまるでマスクの中でせき止められた様に固定し、他の母音と同様に聞こえるべき権利がある [ə] を維持して歌わない演奏者が存在している」と述べている。フランス語の日常会話で単語の語尾に出てくるe [ə] は、会話の中ではほとんど発音されることはないが、フランス歌曲を演奏する場合はフォーレが望んだ通り、この無音母音の扱いについて細心の配慮が必要となる。

特に、この曲の最終部分では「どこに君たちを置いてきたのだろうか？ où vous ai je laissée?」最後の単語のe [ə] は2小節に渡って伸ばすような音がつけられており^(譜例3)、フォーレが指示している通り緊張感を持った母音を維持して歌わなければならない。ここでは苦悩を訴えながら疑問形で終止している。



(譜例3)



(譜例4)

この形はフォーレ作曲ヴェルレーヌの詩による歌曲「牢獄」の最後の小節で歌われる“Dis, qu’as-tu fait, toi que voilà, de ta jeunesse?” (譜例4)「言うのだ、そこにいるおまえ、おまえの青春をどうしてしまった？」の部分に通じるものがある。どちらも語尾の〔a〕が2小節間持続して歌われ、いずれの曲も大きな苦痛を伴っている心の叫びを疑問形で終止させている。この最後の〔a〕を歌う際に、この無音母音に嘆きという心情が込められていることを理解し歌うことに成功すれば、これらの曲のもつメッセージをダイレクトに聴衆に訴えることができる。しかし、この無音母音に注意を払わず、フォーレの言葉にある「マスクの中で無音母音を固定し言葉の中に閉じ込められたような」〔a〕で歌えば、フォーレが望む聞こえるべき音は閉ざされてしまい、本来の聴衆が聴くべき音楽表現を叶えることは困難となる。

2.4 3曲「ディアーヌよ、セレネよ」

(Es-dur lento, ma non troppo)

【歌詞訳】

ディアーヌよ セレネよ
美しい金の月よ星の静かなきらめきの
果てしない倦怠の中
お前は寒々とした面差しで
ぼくたちに照り返す
ぼくたちが失ったことを
嘆いている太陽への哀惜を

おお 月よ 空しいざわめきを恨む
この哀れな魂たちの
笑っているような清澄な輝きを
そしてぼくの心はいつも疲れ
いつもかき乱され

おまえの夜の炎の平和に憧れている

「ディアーヌ、セレネよ、お前たちは私たちをどんな思い出に連れ戻してくれるのか？ 肉体の束縛から解き放たれた声は翼を広げ、夜の神秘さに柔らかに触れてゆくようだ。真珠のような露、柔らかい優美さ、そして透明な声が天蓋の下に入り込み、平和な静けさを呼び起こし、言い表すことのできない全てのものを明らかにしてくれる。」パンゼラはこの曲について、このように述べている。この文章のみで、この曲に対する具体的な歌唱法については触れられていないが、この言葉は端的にこの曲の世界観を言い表している。1曲目、2曲目の波や船の躍動感や勇ましさ、雄大さとは異なり、ここでは一転して夜の海面に映る一筋の月の光の下、詩人は静けさの中で月に向かって自分の嘆きや心の平安を訴える夜想曲となっている。

ピアノパートのゆったりした和音は、一見すると無表情に感じられるかもしれないが、これは月の光のように和音が連なり、大地と天上を自由に行き来しているかのような静けさを讀えた和音進行となっている。(譜例5)

III. Diane, Séléné...



(譜例5)

国民音楽協会の演奏会で「幻想の水平線」と一緒に演奏されたのが「チェロソナタ第2番」Op. 117であり、ジェラルド・エッキングのチェロ、アルフレッド・コルトーのピアノによって初演された。

チェロソナタ第2番の第2楽章は、他の楽章より

II



(譜例6)

先行して作曲されており、静謐さに重きをおいた曲で葬送の音楽となっている。フランス政府より依頼された、ナポレオン没後百年記念式典に際してフォーレが作曲した奏楽曲「葬送歌」を転用させたもので、バッハのコラールを想起させる平安に満たされた楽章となっている。この2曲の楽譜を比較すると、チェロソナタの2楽章はc-mollであるが「ディアヌよ、セレネよ」はEs-Durであり同じ4分の4拍子で作曲されている。どちらの曲も四分音符の均等な並びにより曲は進行していく。(譜例6)「ディアヌよ、セレネよ」は、水面に映る月の光の中に、女神の姿が浮かんで見えるような作品であり、他の曲と一線を画した作品となっている。これらの曲が同じ舞台上で演奏されたことには深い意義があり、作曲された時期やフォーレ自身の状態などを考えると、この2曲は、より深い部分で互いに影響を与え共鳴しあっている作品だと考えることができる。

「おお 月よ 空しいざわめきを恨む O lune, je t'en veux de ta limpidité」月に向かい自分の望みを訴えるフレーズは、この曲中で最も繊細さが求められる部分である。1小節にも満たない声部の空白部分でピアノパートは月の光を想起させる緊張感の伴うPで和音を持続させ、歌い手は自らの存在で、暗闇の中の静寂な世界観を創造し、その中に一筋の月の光が暗闇に差し込んでくるこの上ない美しさを讃えた情景を静謐な声で演奏することが求められる。

2.5 4曲「船たちよ、ぼくらのきみたちへの愛は空しく」

(D-dur andante quasi allegretto)

【歌詞訳】

船たちよ、ぼくらのきみたちへの愛は空しく
君たちは最後の一艘まで

みんな海へと出て行った

沈んでいく夕陽は

開いたいくつもの帆を運び去ったので
港もぼくの心は永遠に寂れ果てたものとなる

海は君たちを、ぼくらの歩みが止まる

この岸辺の彼方に運命を戻してくれた

ぼくらは君たちの魂を

鎖で繋ぎ止めることはできなかった

君たちは、ぼくが知らない

遥か遠い国々が必要なのだ

ぼくはこの地上に望みを抱いている

人間の一人なのだ

君たちを酔わせる風は

ぼくの心を恐怖で満たす

しかし、君たちの呼びかけに

夕暮れの奥深くで

ぼくは悲しみに満たされる

ぼくには、まだ満たされない

大きな船出が待っているのだから

(訳詩：下岡輝永)

終曲では1曲目の「海は果てしなく」と同一の調性(D-dur)とandante quasi allegrettoの指示が戻ってくる。2曲が持つ性格は異なっているが、この構成により歌曲集全体の統制が図られている。「ピアノは連続するアルペジオの中で、声部の情熱的で表情豊かな音を常に引き出そうとしている」この言葉から、ピアノの始まりの指示はmezzo Pであるが、限らない深遠な力を注いで声部を支え続けなければならない。その奥深い力量がこの作品の壮大さを表現するには不可欠であり、ピアノの担う役割は声部と同等かそれ以上である。声部はピアノの雄大なスケールに乗せて旅立ちへの憧れを朗々と歌い始める。しかし、ここでも声部は程よく抑制し、緊張感を伴った声求められる。なぜならここで語られる言葉は旅立ちへの大きな憧れであるが、それは幻想であり詩人は陸に一人取り残され、雄大な海を前に船に乗り込み旅に出発する自分の姿を夢想しているの

である。そのためにも朗々とした歌唱の中になかなわぬ幻想を抱く詩人の満たされぬ思いを込めなければならない。そして最後のフレーズ「ぼくには、まだ満たされない大きな船出が待っているのだからCar j'ai de grands départs inassouvis en moi.」のフォルテに向かい、溢れるエネルギーをもって歌いおさめてゆく。歌い出しからクレッシェンドしフォルテまで広がり、そこから声は減衰していくが音質は密度を伴った音色を持続させ、この歌曲集を叶わなかった憧れや幻想の中で終結させるのではなく、これから始まる自分の旅立ちへの思いと希望を聴衆に伝えることができれば、この歌曲集における詩人の願いは聞き届けられるのである。

3. 結語

著書の中でのパンゼラの記述には、フォーレ自身から受け継いだ貴重な言葉が随所に散りばめられている。時代によりフランス語による歌唱は変化がみられるかもしれないが、作曲家本人や初演に当たった演奏者の言葉は何にも代えがたい重要な指標である。このことを踏まえ、現代に生き演奏する我々はこの言葉に最大限に耳を傾け、演奏者として敬意を払わなければならない。

この章の最後でパンゼラによって書かれた言葉と、詩人ジャン・ドゥ・ラ・ヴィル・ドゥ・ミルモンの詩が紹介されている（50 *mélodies françaises* p.126）。この詩は「幻想の水平線」を演奏するにあたり、精神性と詩人の望みを最も的確に、かつ凝縮している詩である。詩人はようやく旅立つことができたが、それは希望に胸膨らませた船出とは違い、戦地へと赴くことであった。しかし、それは詩人自身が望んだことであり、この旅立ちへの希望と喜びを込めた詩である。パンゼラの言葉と、おそらく詩人が最後に残したであろうとされる詩をこの論文の結語とする。

「ガブリエル・フォーレ…あなたの究極の歌曲集に、ある詩人の最後の作品が加わりました。以下の詩で明らかにされた瞑想は、軍隊にいたジャン・ドゥ・ラ・ヴィル・ドゥ・ミルモンの死の翌日に

丁寧を集められたもののようです。彼のこの最後の詩は『幻想の水平線』を解釈しようとする者にとって、繊細かつ真の理解に導くと思われます。」

(Charles Panzéra)

私の心よ

今回は素晴らしい旅となる

いつ戻るかわからない

私たちは誇りに思うのだろうか

より狂おしくなるのだろうか

それとも より賢明になるのだろうか？

そんなことはどうでもいい

ぼくらは旅立つのだ

もう出発するのだから

私の心よ！

出発前に私たちが贈る最も美しい希望を

鞆に詰めるのだ

後悔することは何もない

周りの人たちの表情や愛が

私たちを慰めてくれるのだ

私の心よ

今回は素晴らしい旅となる

(Jean de la Ville de Mirmont)

引用・参考文献

Charles Panzéra (1964)

50 mélodies françaises: leçons de style et d'interprétation p.116 -126

Brussels Schott Frères

Gabriel Fauré (1992) *L'horizon chimérique* Op.118 (楽譜)

DURAND S.A

Brigitte François-Sappey, Gilles Cantagrel (1994) *Guide de la mélodie et du lied* p.229-230 FAYARD

金原礼子 (1993) 『ガブリエル・フォーレと詩人たち』 p.336-358 藤原書店

ピエール＝ベルナック著、林田きみ子訳 (1987) 『フランス歌曲の演奏と解釈』 p.181-186 音楽之友社

〈評 論〉

Perspectives on Current and Future Music Research in Higher Education

Chieko Mibu

(2024 年 9 月 2 日受理)

高等教育機関における今後の音楽研究に関する一省察

壬 生 千 恵 子

本稿はこれからの音楽研究・教育を考えていく上での諸相をめぐる寸評である。音楽活動の急速な環境の変化は、主に音楽を専門とする高等教育機関における音楽教育、研究活動のあり方に根本的な意識変革をもたらしつつある。

Key Words : Music Study and Research, Higher Education, AI, Multiculturalism, Creativity,

Introduction

Recent advancements in the social environment surrounding music activities have significantly altered the fundamentals of music education and research. The inception of modern music education in Japan occurred with the establishment of Ongaku Torishirabe-Gakari (Music Research Institute) during the Meiji era (1868-1912), which introduced and explored Western art music. Subsequently, higher music education was promoted by the establishment of universities and other institutions. Research and studies on music and culture have also been conducted, initially focusing on Western musicology and art philosophy, such as historical study and music reading, and expanded to include applied musicology. However, recent transformations in the music environment have resulted in more substantial changes in musical activities, significantly affecting the research on music as well.

This paper selects a few aspects of current music research and briefly discusses the education and curricula of tertiary institutions, primarily music.

Creativity-No one behind

Anyone can be a composer ? : While Christopher Small's concept of "Musicking" (1998) demonstrated that music is an activity in which anyone can participate, recent technological advancements have brought about even more significant changes in the creative realm.

This transformation is evident in the field of composition, which traditionally required advanced musical knowledge and skills. However, it is now becoming increasingly accessible to a broader population. The progression of music reproduction without reading musical notations and the capacity to create music and embody sounds without

instrumental proficiency have become widespread aspirations. Conversely, this phenomenon also serves as the foundation for the societal admiration of specialized skills, abilities, and talent. Increasing the accessibility of these capabilities through technological advancements concurrently alters the interrelationship between musical creation, performance, and reception.

Advancements in music-generative artificial intelligence are particularly noteworthy even in higher education. Although currently insufficient in artistic merit, for example, it is feasible to generate new music by selecting specific genres and moods and producing music that aligns with the content of the accompanying lyrics. These capabilities represent the culmination of the established music theory and accumulated musical knowledge, and it can be argued that music creation is no longer the exclusive domain of professional composers but has become democratized. However, at the same time, it lacks the experiential aspect of the creative process, whether pleasant or challenging. This shift has also changed the nature of creative activities.

Another question pertains to the definition of originality. The evolution of Western music is intrinsically linked to its pursuit of originality. Historically, compositions were once based on established forms and styles, and successive deviations from these forms have led to a contemporary era characterized by formlessness. It is evident that form and style do not impede originality. Improvisation serves as a salient example, and contemporary music is characterized by the subdivision and amalgamation of genres, resulting in diverse musical expressions. In the realm of popular music, the narrative is more intricate.

Furthermore, the definition of music creation is evolving, as many works incorporate visual elements, such as sound media content, rather than relying solely on musical components. Under these circumstances, the meaning and methodology of exploring musical creation and conducting research on musical works will change naturally.

Multiculturalism, tradition, and creativity: Music culture, when examined within the framework of ethnic and traditional music, is frequently dealt with from the perspective of preservation, still sometimes analyzed or mentioned in monistic relativism, and its value is often regarded as its role as a cultural resource. However, numerous individuals have initiated the creation of novel multicultural music independent of Western musical contexts. The critical aspect of this development is not fusion with contemporary Western music but rather the generation of new music derived from diverse musical cultures.

A concert of new musical works by a diverse group, including ethnic music majors, presented at the opening ceremony of the 2024 ISME World Conference is a good example. The demonstration of multicultural music was not to be preserved but to live today. It also returned the differentiated roles of performers and composers in Western art music to their origins as musicians. The 11th International Festival of Arts (IFA 2024) in Thailand also featured numerous musical compositions from various Asian countries performed by musicians and composers utilizing traditional and contemporary instruments and devices, following their respective cultural heritage and context. This diverse array of creative endeavors extends beyond the conventional Western music education framework, contributing to the development of contemporary music.

In such contexts, it would be inadequate to solely discuss the representations of music or the physical manifestations of each culture, disregarding the historical significance inherent in those expressions, even if the act of appreciating music is theoretically possible in isolation.

For future music research: Creation, Experiment, or Research

Traditional musicology, based on music theory and historiography, has evolved significantly. It has broadened its field and shifted from bibliography and analysis of musical notation to scientific inquiry into

exploring sounds and their diverse relationships with society and human beings.

When exploring music in a foreign culture, we ask for the help of sociology or anthropology to understand it. Examining works in historical musical thought reveals that more than specific historical ideas alone are needed. In this case, philosophy will provide us with insight into human beings, and natural science will offer insights into the physical and physiological nature of music. However, the current visualization-frequency grasp of music has led musicology to become a methodology of the physical and information sciences. Similarly, research examining brain action in musical experience leads musicology to cognitive science, while experimental acoustic studies create sound phenomena.

This intricate situation undoubtedly arises from the unique nature of the existence of music, and we can see that music research in professional educational institutions is expanding and must be addressed. This does not denigrate previous approaches to music research and education. However, “It is music, but is it a work of art or only a sound of experimental results?” “What is art?” “If the famous remark of the Victorian artist-craftsman William Morris, “Art is some creation of man that appeals to his emotions and his intellect employing his senses,” may give us any hint when we apply this definition to music, we still know that the next question will come: the value of art.

Does the meaning and significance of music research in music colleges align with those of music research from the perspective of human science and ergonomics? This phenomenon can be interpreted as a consequence of musicology's expansion of its interdisciplinary scope due to scientific and technological advancements and the incorporation of music as a subject of study across diverse disciplines. The music domain is extensive and distinctive, and numerous critical questions have been raised. In the contemporary context, where music research extends beyond music literature and knowledge to encompass various academic fields, it is imperative for professional music education institutions to reassess the meaning and significance of music research. Given this premise, educational institutions' paramount considerations should be used to identify and prioritize core competencies.

References

Small, Christopher (1998), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press.

〈報告〉

夏期ピアノ研修旅行レポート

— ドイツ・フライブルクでの研修に参加して —

久 保 千 尋

(2024 年 9 月 2 日受理)

A Report of the Summer Piano Seminar in Freiburg, Germany

Chihiro Kubo

In the summer of 2023, the Elisabeth University of Music held a summer piano seminar in Freiburg, Germany and 14 students in total attended. This is a report of participating in that seminar.

1. はじめに

エリザベト音楽大学では2023年8月28日から9月6日まで、ドイツ・フライブルクに於いて夏期ピアノ研修旅行が行われ、鍵盤楽器専攻（ピアノ）の学生14名が参加、川野祐二学長と教員4名（垣内敦、志鷹美紗、中谷政文、久保千尋）が引率した。

コロナ禍はようやく落ち着いたが、戦禍の影響による航空券の高騰や航空ルートの迂回など、渡欧状況はまだ通常通りとは言えない。そのなかで大きな事故もなく充実した時間を過ごせたのは、前年度から数度にわたり旅行会社を通した説明会を開催し、旅のしおりを作成するなど、各学生と密にコンタクトをとりながら準備を進めたおかげだろう。

初めて海外に出る学生も多かったが、普段とは異なる空気の中、異文化を感じながら自分自身やその音楽と対峙する実り多き時間となったようだった。

2. 研修旅行の概要

2.1 行程

行き帰りを含めて10日間の日程で行われた今回の研修旅行では、各学生が個人レッスン（各60分）を2回ずつ受講、修了コンサートへ出演する他、

大聖堂でのオルガンコンサートの鑑賞、フランス・コルマルへの日帰り小旅行が行われた。

日付	イベント
8/28 (月)	広島 → フライブルク
8/29 (火)	午後：レッスン 夜：大聖堂にてオルガンコンサート
8/30 (水) ～ 9/2 (土)	終日：レッスン
9/3 (日)	午前：練習 午後：修了コンサート（リハ・本番）
9/4 (月)	フランス・コルマルへ日帰り旅行
9/5 (火) ～ 9/6 (水)	フライブルク → 広島

表1 行程表

2.2 研修場所

研修が行われたフライブルクはドイツの南西端、スイスとフランス国境の近くに位置する。人口23万人ほどでドイツでは比較的大都市に当たる。“学生の街”という側面もあり、世界各地からの学生でにぎわっている。また旧市街への車の乗り入れが規制されている「グリーンシティ（環境都市）」として国際的にも有名である。

旧市街の中心部に位置する大聖堂（1200年着工1513年完成）はドイツ・ゴシック建築の傑作とされ、街のシンボルとなっている。

研修はすべて大聖堂広場に面した Freiburger Domsingschuleで行われた。この建物は騎士の家（Haus zum Ritter）と呼ばれ、かつては騎士団の集会所やフライブルク大司教の宮殿としても使用されていた歴史を持つ。現在はフライブルク大聖堂少年合唱団の本拠地となっており、今回はそこで講師をされている本学卒業生のご厚意により研修で使用させていただけることになった。

2.3 講師

今回の研修では、本学の協定校であるフライブルク音楽大学からの紹介で、同大学のギリアード・ミショリ（Gilead Mishory）教授に講師として来ていただいた。ピアニストとしてのみならず作曲家としても活躍中のミショリ先生は大変高名で、その門下からは世界的に活躍するピアニストを多数輩出しており、日本人の門下生も多い。

3. 研修内容

3.1 ピアノ個人レッスン

ミショリ先生のクラスはフライブルク音楽大学の中でもレベルが高く、その門下生の優秀さは筆者が学生の頃から有名であった。今回本学の学生たちが先生のレッスンを受講できることになり、嬉しい気持ちと同様にそのレベルに学生たちがついて行けるのか一抹の不安もあった。しかしその不安はレッスンが始まるとすぐに杞憂であったと分かる。先生は学生の演奏を聴き、即座にそれぞれのもつ音楽的性質を見抜かれる。そして表現や技術面においての弱点をどう改善するか各学生と対話しながら有効な解決策をひとつずつ提案されていく。それぞれの作曲家による楽譜の読み方や、身体の使い方、様々な問題に対処する日々の基礎練習の方法など、すぐには改善できなくても持続的に有効な練習方法などを明確に提示してくださった。それらは様々なレベルの学生に共通して役に立ち、その場限りではなく継続的に必要とされる有意義な内容であった。経験豊かで著名な先生が、各々の学生にしっかりと向き合

われる姿勢からは寛大なお人柄が伺え、学生たちも良い緊張感の中、委縮することなく受講できたのではないかなと思う。

レッスンはドイツ語、英語で行われた。それまで外国語でレッスンを受講した経験のない学生も多く、やはり問題となったのは語学の壁であった。先生の言葉はドイツ語も英語も非常に分かりやすく、聞き取りにはさほど問題はなかったようだが、何より対話を大切にされるレッスンスタイルだったため、通訳なしでは細かいやり取りが難しく、結局教員がサポートすることになった。

筆者はドイツ語でのレッスンを希望した学生の通訳をしたが、学生に細かく意見を求められる場面が多く、久しぶりのドイツ語に苦戦を強いられてしまった。しかし通訳を通し筆者自身の演奏や指導法についても考えさせられることが多く、有意義な時間であった。



写真1 レッソンの様子

3.2 質疑応答

レッスン最終日にミショリ先生からの提案で質疑応答の時間が設けられた。研修期間中のレッスンの受講や聴講を通しての疑問や、普段の練習で感じている問題点について学生から多くの質問があがり、先生がひとつひとつ丁寧に答えてくださった。身体の使い方や、特定の技術的な問題を改善させる具体的な練習方法などについての質問が多かったが、翌日に修了コンサートを控えていたこともあり、本番前の過ごし方やメンタルの整え方、ステージ上で緊張した際の対策法など非常に興味深い内容であった。最後に作曲家としても

活躍されるミシヨリ先生から全員へ、先生が作曲されたピアノ曲の楽譜がプレゼントされた。



写真2 ミシヨリ先生を囲んで受講生たちと

3.3 修了コンサート

9月3日17時より修了コンサートが行われ、受講生14名全員が出演し、研修中にレッスンを受けた楽曲を演奏した。開演前には学生たち自ら大聖堂広場に出てチラシを配るなど、積極的に集客を行っていたのが印象的だった。どの学生も研修期間中での学びを短時間で消化出来ており、ほどよい緊張感のある充実した演奏を披露した。



写真3 修了コンサートの様子

3.4 日帰り小旅行（フランス・コルマル）

研修旅行最終日は国境を越え、バスで1時間ほどのフランス・アルザス地方のコルマルまで小旅行へ行った。戦禍を逃れた古い木組みのカラフルな家々が連なる美しい町並みは、ジブリ映画のモデルにもなったとも言われる。学生たちは、数

日間過ごしたフライブルクの街とは異なるフランスの雰囲気を楽しみながら、自由な散策を楽しんだようだった。

4. 研修の成果

4.1 学生アンケート

帰国後、参加した学生全員を対象にグーグルフォームでアンケートを実施した。アンケートの内容は大きく以下の6つの項目に分けられる。

(1)参加申し込みについて—参加動機や事前準備について (2)レッスン受講に関して—レッスン内容や各自の理解の深さ、受講の姿勢などについて (3)語学力と通訳について—語学力の事前準備、通訳の必要性について (4)レッスン聴講について—聴講の回数、理解度について (5)質疑応答について (6)その他（旅程や準備、ドイツでの滞在などについて）

4.2 成果と課題

アンケートの結果、レッスンの内容について全員が「よく理解できた」とし「今後もミシヨリ先生のレッスンを受講したい」と答えた。レッスンの回数やスケジュール、参加人数や費用など研修旅行全体のプログラムに関しても全員が満足しており、また機会があれば参加したいと高評価であった。なにより参加者全員が「研修旅行を通して音楽や演奏に対する意識に変化があった」と答えているのは特筆すべき点であろう。

一方で語学力に関しては課題が残ったことがアンケート結果からも分かる。ミシヨリ先生のレッスンは学生との対話を重視するスタイルだったこともあるが、全員が少なくとも補助的に通訳が必要だと回答した。通訳を介さず自分で理解できるように努める旨を事前にアナウンスしており、語学力を高める準備を半数の学生がしていたにも関わらず、やはり外国語で先生と意見を交わすことは難しかったようだ。

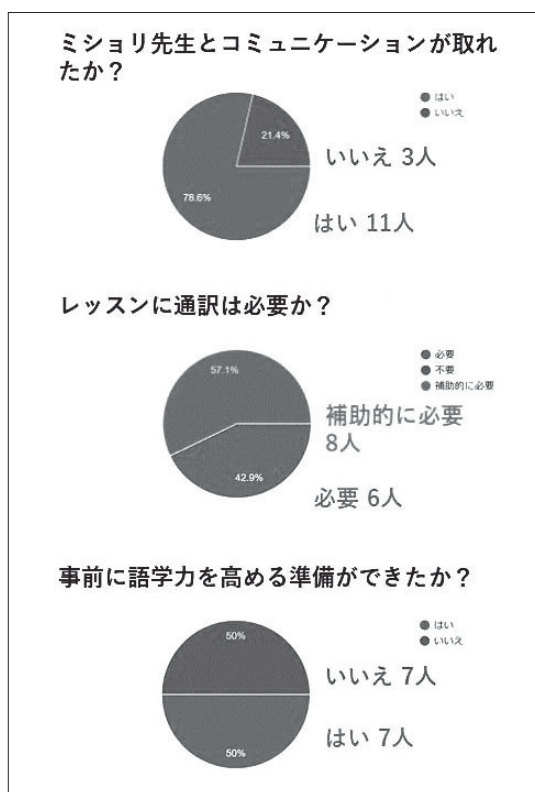


図1 語学に関する学生アンケートの結果

5. まとめ

我々が普段演奏するピアノ曲のうちドイツ語を母国語とする作曲家が書いたものは多い。その言語を知ることが重要なのはもちろんだが、音楽が生まれた環境、特に気候はいくらネットワークが十分に発達した現代においても現地に赴かなければ経験できないことのひとつであろう。

筆者は大学卒業後約8年間ドイツで生活していたが、日本とは異なる季節の移ろい、肌で感じる空気感、現地の人々の話す言葉や気質など音楽を理解するヒントとなる経験が数多くあった。普段とは異なる環境でピアノを学ぶという今回の経験から、短期間ではあったが各学生に何か感じるものがあったのではないだろうか。それは帰国後のアンケートで全員が「研修旅行を通して音楽や演奏に対する意識に変化があったか」という問いに「はい」と答えていることから分かる。

また修了コンサートに於いて各学生がこれまで

感じたことのない高い集中力をもって良い演奏を聴かせてくれたこともこの研修のひとつの大きな成果といえるだろう。帰国後、大学卒業後も大学院や留学などで引き続き音楽を学び追求していきたいと話す学生が増えたことから、今回の研修が彼らにとって大きな刺激となったことが分かる。

筆者にとっても、今回の研修旅行は、レッスンの聴講や通訳を通して、自身の音楽を省み、再度深く考える良い機会になったと同時に、普段接している学生たちのポテンシャルの高さを再認識できた嬉しい経験となった。

コロナ禍で長らく海外渡航が制限されていたが、思い切って外へ出ることによって得た刺激から学ぶ喜びを知り、学生たちの今後の音楽人生が豊かになるきっかけとなれば、これ以上の喜びはない。

最後に、今回このような素晴らしい機会を学生に与えてくださった川野祐二学長、共に学生を見守って下さった同僚の垣内敦先生、志鷹美紗先生、中谷政文先生、またこの企画をサポートいただいたすべての皆さまにこの場を借りて深謝申し上げます。



写真4 騎士の家のバルコニーで集合写真

引用・参考文献

地球の歩き方編集室. (2023). 地球の歩き方 ドイツ 2023-24 地球の歩き方編集室

〈報告〉

ISME Conference Presentation Report: University's Contribution to Communities and Well-Being in Activities of Service-Learning Class at Elisabeth University of Music

Fransiskus Purhastanto, Yuki Maeda, Chieko Mibu

(2024 年 9 月 2 日受理)

ISME 国際学会における発表報告

—エリザベト音楽大学教養科目, サービス・ラーニングの活動における
大学の地域社会への貢献とウェルビーイング—

ブルハスタント, フランシスクス・前 田 由 樹・壬 生 千恵子

2024年7月にThe International Society for Music Education (ISME) World Conference 及び Community Music Activity (CMA) Pre-Conference Seminar (フィンランド)において、口頭発表およびポスター発表を行った。本稿ではこれらの発表についての報告を述べる。発表内容は、エリザベト音楽大学の特色ある教養科目のひとつである「人間学サービス・ラーニング」において実施している、カトリックの精神に基づいた音楽を活用した奉仕活動に関してであった。本発表から得た多くの知見やコメントにより、今後の実践における改善と発展につなげたい。

Key Words : Service-Learning, Catholic Spirituality, Well-being, Volunteer, Community Music Activity.

1. ISME and CMA

ISME is the premier international organization for music education, with members from over eighty countries. Founded in 1953 'to stimulate music education as an integral part of general education,' it is affiliated with the International Music Council and UNESCO. Eight commissions offer members opportunities to explore a specialized area in greater depth, and each commission has a pre-conference seminar just before the World Conference.

CMA, established in 1982, is one of the commissions with the most participants. The CMA Commission's work principles are inclusivity, equity, hospitality, cultural democracy, social justice and hospitality, and their context-dependent applications in music-making practice.

In the summer of 2024, three faculty members of Elisabeth University of Music (EUM), Dr. Fransiskus Purhastanto, Dr. Yuki Maeda, Dr. Chieko Mibu attended the 36th International Society for Music Education (ISME) World Conference at Music Center, Scandic Park, Crowne Plaza, Helsinki, Finland, and its Pre-Conference Seminar Community Music Activity Commission (CMA) at Tampere University, Tampere, Finland held from 22 July to 2 August 2024. This paper reports on our participation.

We had two presentations entitled "University's Contribution to Communities and Well-Being: Activities of Service-Learning Class at Elisabeth University of Music." The first oral presentation (spoken paper) was on the 26th of July at the CMA Pre-Conference Seminar. Another was a poster session on the 29th of July at the 36th International

Society of Music Education World Conference. Both presentations focused on the analysis of the Service-Learning Class held at Elisabeth University of Music, which is a service activity that provides music based on the Catholic spirit and, at the same time, also contributes to the well-being of society in general and students in particular. In the end, there were many questions and comments regarding the content of the Service-Learning Class and the possibilities of more contribution to society.

2. Oral and Poster Presentations

2.1 Oral Presentation at CMA

2.1.1 Service-Learning Activities Influenced by Catholic Spirituality

Elisabeth University of Music (EUM) is the only music university in Japan that offers Service-Learning activities. Service-Learning activities developed in EUM are greatly influenced by Catholic Spirituality, which is “to serve others, especially the needy and the weak.” Later, it was intensified by the Jesuit education slogan: “Men and Women for Others.” It is also deeply rooted in the idea of the founder of EUM, Father Ernest Goossens, S.J. After the atomic bombing of Hiroshima, which left unimaginable sorrows and painful memories, he had a dream in his mind that “Through music, he would like to convey a message of peace and inner healing for survivors of the atomic bomb at Hiroshima.” For this reason, he started a small music school in 1948, later in 1963 becoming EUM. This initial idea of Father Goossens has been permeating the education of EUM and getting its implementation in serving the Church and the Society. In the past 20 years, EUM connected some of our service activities with an academic approach and created a new academic class called “Service-Learning Class” as an elective subject. This class is especially prioritized for third- and fourth-year students who have completed all musical theories and gone through some music lessons and practices in the first two years.

2.1.2 Service-Learning Activities at Elisabeth University of Music

Service-Learning activities were first introduced by presenting the content of the 12 classes of the subject ‘Service-Learning.’ Next, the activities from 2017 to 2024 were described. Specifically, we reported that from 2017 to 2019, the classes mainly performed in mini-concerts at senior nursing homes, and from 2020 to 2022, the classes shifted to online and music recording activities due to the influence of COVID-19. The online performance delivery, for example, conveyed gratitude to medical practitioners by producing a music video. In this CMA conference, our presentation focused on three activities from 2022 to 2024: 1) charity concerts for a children’s cafeteria, 2) cookouts and performances for homeless people, and 3) a cultural exchange meeting with Vietnamese people. For these three activities, we presented pictures of each scene and reported on the purpose of each activity, its content, and students’ actions, as well as the reactions of those to whom we offered our services.

For the students, the greatest challenge of this activity was to bring music to people who did not come to listen to music, people with social difficulties, and those in need. Despite their worries that the performance might be a nuisance, people listened quietly to the music, and some even sang along. This experience made the students realize the power of music and the meaning of studying music again.

2.1.3 Service-Learning and Well-being

Well-being is a concept that implies a state of good physical, mental, and social well-being in which individual rights and self-fulfillments are guaranteed. It was in 2005 that the Cabinet showed that cultural and artistic activities, etc., would contribute to well-being¹⁾.

Music activities in communities can affect various dimensions of social life: connecting people there, revitalizing

local music culture, audience development, and career building for musicians. It can be said that Service-Learning practices through music activities are a kind of social welfare and value-making of music activities for music students and society.

2.2 Poster Presentation at ISME

Participants from many countries and regions attended the poster session, and not only faculty members but two of our doctoral students presented their posters simultaneously. Also, the conference committee requested that the same research topic of CMA be presented at the ISME poster session again, and Dr. Mibu explained it. Huang Xijia (first year of the Doctor's Degree Program) presented "Fundamental Study for the Introduction of Creative Music Making," and Yui Suemasa (Doctoral Candidate) presented "Composer Makiko Kinoshita-her Popularity in Japanese Music Education Field and 3 Bias Analysis", both of which got great attention and received much advice.

The most profound impact of the poster session was the concordance and praise for the activities conducted in service-learning.



Figure 1 Oral Presentation in CMA

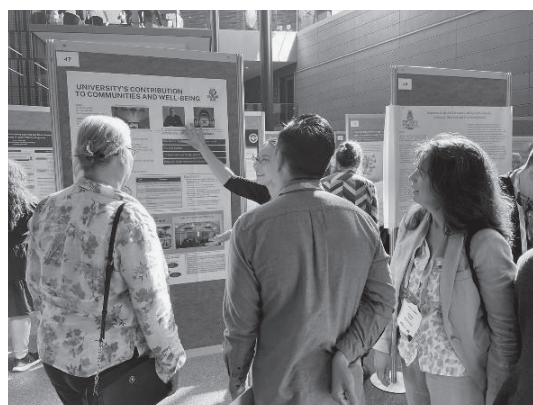


Figure 2 Poster Presentation in ISME

3. Feedback on the Presentations

From foreign attendants:

- i. We are very impressed by the program. This was an important activity.
- ii. We are also a Catholic university but have never tried something like this. I would like to attempt this in the future.

From Japanese attendants:

- i. It is an activity that goes beyond the mere outreach we do in Japan and into real society.
- ii. This could be one of the future models of social contribution by music universities.
- iii. I believe that this activity will become an indicator of the "future of music education = social inclusion," which was discussed in the keynote speech this time.
- iv. It is difficult for other music colleges to implement this type of volunteer/social welfare contribution. We have no faculty members who can take charge of such programs.
- v. This is a rare initiative that allows students to understand the true meaning and power of music.
- vi. Exclusive. This is not the music education that ends only with research studies and a bibliography.

However, most music universities are unable to do this because it requires coordination and practical skills.

- vii. This is a valuable opportunity for music students. I would like to learn more about their growth and reflections.

4. Challenges for the Future

Some challenges for the future are as follows. First, the Service-Learning class at EUM only proceeds in one cycle, starting with learning the theory, putting it into action, and stopping with a reflection at the end. Ideally, it needs to be carried out more than once. Service-Learning activities demand a continuous process to resolve activities that need to be improved in the previous service. Service-Learning activities will be very effective and fruitful when they go through cyclical processes where students learn the Service-Learning theories, get into field action, reflect on it, and then repeat the cycle. The second challenge is related to the quality and the better assessment. As EUM students, performing music in front of ordinary people is not a big burden. But maintaining good quality in every musical performance is really challenging. Evaluation and feedback should include the perspective of some professional musical performers. Lastly, how the students develop their own well-being through Service-Learning activities should be observed seriously. In many cases, students only focus on how to perform music without being aware of the meaning of “service” and “learning.”

Note

- 1) Ministry of Health, Labor and Welfare, “Employment Policy Study Group Report Summary (Draft)”.

References

- Goossens, S.J., Ernest.1964. “Soritsusha no Yume” (Dream of the Founder) in Elisabeth University Research Bulletin entitled *Geijutsu to Shinpi* Vol. 14, p. 61-64.
- Hooker, Nichol Elizabeth. 2011. *Service-Learning and Jesuit Pedagogy: A Critical Analysis*. Dissertation, Loyola University Chicago.
- Purhastanto, Fransiskus. 2024. “Elisabeth University of Music: Treasuring the past, moving forward with the spirit” in *Jesuit Conference of Asia Pacific News*.
- See at <https://jcapsj.org/2024/06/elisabeth-university-of-music-treasuring-the-past-moving-forward-with-the-spirit/>.

〈博士後期課程研究論文（査読あり）〉

邦人女性作曲家を巡る諸相 — 木下牧子を視点として —

末 政 優 衣

(2024 年 9 月 2 日受理)

Several Dimensions of Female Composers in Japan : with a focus on Makiko KINOSHITA¹

Yui Suemasa

This paper examines women's breakthroughs and social changes in Japan's contemporary music scene, focusing on the activities of composer Makiko Kinoshita.

The situation surrounding female composers in Japan has gradually changed from the late 20th century to the 21st century. Under these circumstances, Kinoshita can be said to be one of the pioneers who opened the way for female composers in the contemporary music scene in Japan since the 1980s. Based on data on several aspects (competition prizes, employment rate at universities, etc.), the study sheds light on Kinoshita's activity and uniqueness in the Japanese contemporary music world, and the rarity of her existence.

Key Words : Makiko KINOSHITA, Women Composers, Japanese Composers, Gender Gap

1. はじめに

日本における西洋音楽の歴史を見ると、他の社会同様、作曲の世界もまた男性中心のものであり、戦後の経済成長の中で、主要な作曲家に名を連ねてきたのは男性であったことがわかる。芸術音楽の世界は、声楽家やソリストなど演奏分野の女性の活躍は早くから見られたが、作曲は指揮と並んで、男性の仕事領域であるイメージが比較的長く残った場所である。そのような状況での木下牧子(1956-)の活躍は、1970年代以降の女性作曲家たちが社会に進出していく時代の変化の中での先駆けの一つといえる。

しかしながら、現存の作曲家に対する先行研究は、様々な条件からくる諸般の制限から全般として大変少なく、同様に、木下牧子に関する研究もほとんどない。中山由香(Yuka Nakayama)が、

2011年にボール州立大学(Ball State University)に提出した博士論文『A Performance and Pedagogical Guide to the Piano Music by Makiko Kinoshita』(木下牧子のピアノ音楽に関する演奏と教育の手引き)は、木下のいくつかのピアノ・ソロ作品を実際に演奏しCDにまとめた上で、指導法と演奏法の考察を試みている。また、Mai Nagatomoが²2012年にネブラスカ大学(University of Nebraska-Lincoln)へ提出した博士論文『Makiko Kinoshita and her 9 Preludes for Piano: The Amalgam of American Jazz and European Tradition』(木下牧子と、彼女のピアノのための9つの前奏曲：アメリカン・ジャズとヨーロッパの伝統の融合)は、木下のピアノのための《9つのプレリュード》を、形式、調性、和声の観点から分析し、ヨーロッパの伝統的な様式とアメリカのジャズの混合という特徴を見出して

1 本稿は、ISME(International Society of Music Education) The 36th World Conferenceにおいて発表した「Composer Makiko Kinoshita: Her Popularity in Japanese Music Education Field and 3 Bias Analysis」より一部抜粋、加筆したものである。

いる。これらの数少ない先行研究も、いずれも作品と演奏・指導法についての研究であり、木下牧子自身、そして日本の女性作曲家としての活動が意味するものについては言及されていない。さらに、これらの研究が日本国内ではなく、海外の大学で博士論文として発表され、英語で執筆されていることも特筆に値するであろう。また、日本の女性作曲家の躍進や彼女らを取り巻く環境の変化についての研究も、未だ尾についたばかりである。

そのため、本稿では、日本の女性作曲家の活動に関する研究を概観し、コンクール等の女性入賞者とその後のあり方、コンクールの課題曲、さらには「日本の合唱作品100選」における女性作曲家をデータから検討し、日本の現代音楽界における女性作曲家の活動の変遷を俯瞰する。同時に、作曲家木下牧子の活躍と独自性、そしてその存在の希少性に光をあてたい。

2. 日本の女性作曲家をめぐる研究

日本において、「女性作曲家」という語が徐々に注目されるようになったのは、1990年代に入ってからである。これは、女性の社会進出がうたわれ始めた時期であり、世の中の動向でもある。21世紀に入り、「女性作曲家」という語はより社会に浸透し、同時に研究も進んできている。

例えば、日本と欧米の音楽大学における女性作曲家の認知について調査した先行研究に、川嶋の「日本および欧米諸国の音楽大学における女性作曲家作品認知状況 — アンケート調査に基づく分析と傾向」がある。川嶋は、アンケート調査を行い、その結果、少しずつではあるが、着実に女性作曲家が認知されつつある現状を把握できたとしている(川嶋 2004,117)。

また演奏の観点からの考察を含むものには、「20世紀のピアノ曲Ⅷ—現代女性作曲家の諸相」と題したピアノリサイタルの研究報告を行った近藤の先行研究があげられる。近藤は、リサイタルの感想として「女性作曲家の曲を聴いたり演奏したりする人が一人でも増えることを願うと同時に、あえて『女性』とつける必要がない時代の到来を期待したい」(近藤 2018,336)と述べている。この

言葉から、2010年代に入ってから以降も、作曲界においてジェンダーによる偏見や先入観が根強く残っていると感じる人がいることがうかがえる。

さらに女性作曲家を取り巻く環境について調査、議論したものに、女性作曲家会議¹⁾の『The dialogue: Art & Woman』がある。この中で、渡辺は日本の音楽業界における男女比をデータとして示している(女性作曲家会議 2021,6-12)。一般社団法人日本音楽著作権協会(JASRAC)、公益財団法人のオーケストラ、公益財団法人の役員については、いずれも約9割が男性である。また、主要音楽大学²⁾に在籍する学生の男女比について、検証した全ての音楽大学において女子学生の方が男子学生の方を上回っている一方、音楽大学で働く教員の男女率は、女性教員の割合が4割に満たないことが示されている。

大学教員については、一般的に男女参画が特に求められている分野であるが、声楽など女性のみが就業可能な専門があることや、学生数における男女比を考えると、これらの研究からは、日本の音楽界における性差による偏見や先入観は未だ解消されてはいないと考えられることができるだろう。

3. 日本のコンクールおよび作曲賞における女性受賞者の活躍

「女性作曲家」の問題を考える上で、作曲家の登竜門であるコンクールにおける入賞状況を調査することは、一つの手掛かりになる。ここでは、まず、木下牧子も入賞している日本音楽コンクールと日本交響楽振興財団作曲賞の女性受賞者に焦点を当てて考えてみたい。

3.1 日本音楽コンクール作曲部門

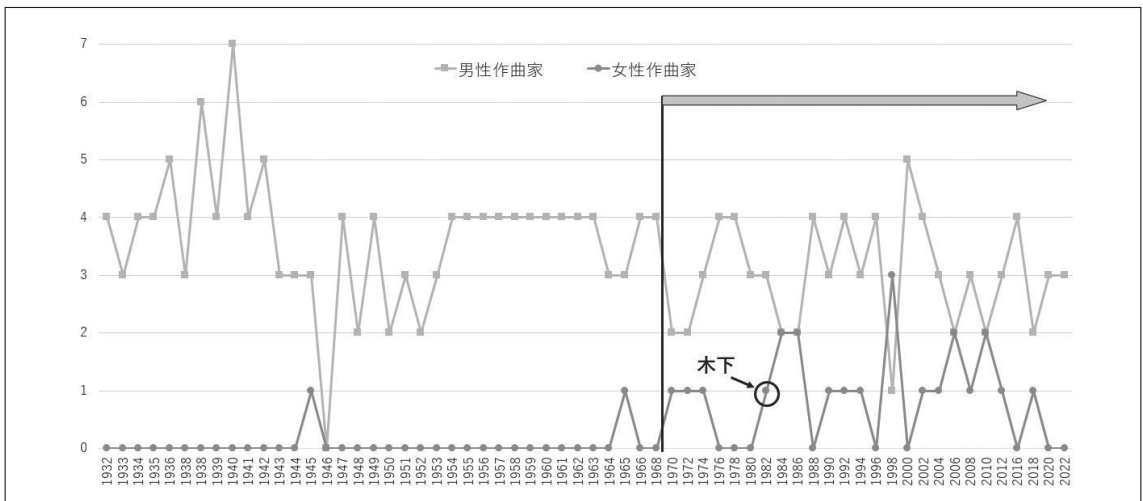
日本音楽コンクールは、日本における歴史ある音楽コンクールの一つであり、第1回が1932年に開催されて以来、2024年現在まで90回以上の歴史を持つ。審査部門は、ピアノ、弦楽器、管楽器、作曲など多岐にわたる。作曲部門の参加資格に関しては、国籍は問わず、年齢制限もないが、過去4回以上に入賞・入選した者は参加できない。審査方法としては、予選では楽譜による非公開審査が2回行われ、その後、本選で非公開の演奏審査

によって順位が決定される。なお、2018年（第87回）から2022年（第92回）までの期間は、作曲部門の本選での審査が演奏審査ではなく譜面審査となっていたが、2023年度（第93回）からは本選での演奏審査が復活している。

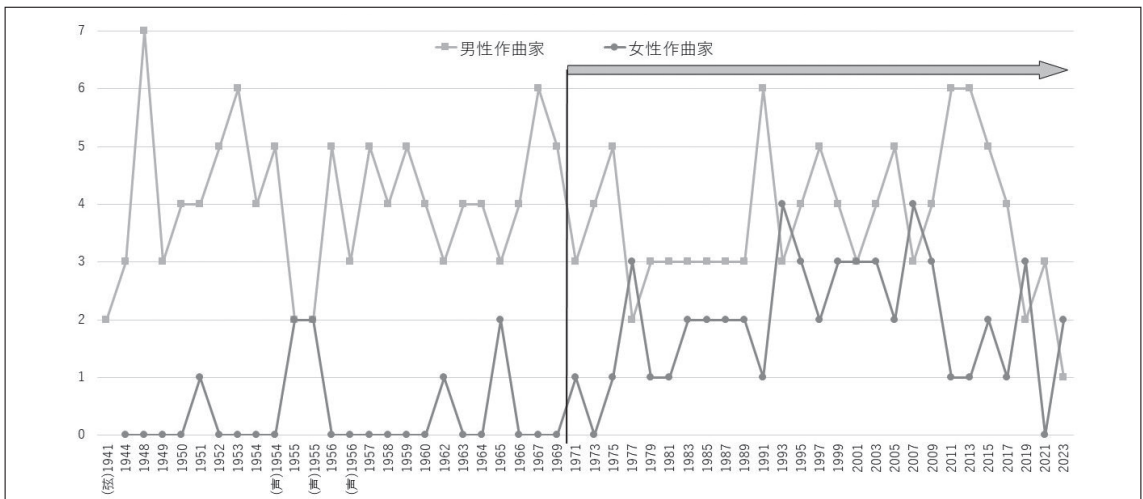
作曲部門は大きく分けて管弦楽の部と室内楽の部の2つの部門がある。第1回（1932年）から第16回（1947年）までは、基本的に管弦楽の部のみが開催され、例外として第10回（1941年）では弦楽四重奏の部が、第13回（1944年）では室内楽の部が第2部として設けられている。第17回（1948年）から第35回（1966年）までは、毎年管弦楽の部と

室内楽の部の両部門が設けられていた。さらに、第23回（1954年）から第25回（1956年）までの間には、第3部として声楽曲の部も設けられていた。第36回（1967年）以降は、管弦楽の部と室内楽の部の審査が毎年交互に行われている。

作曲部門の管弦楽の部と室内楽の部の受賞者をもとに、管弦楽の部と室内楽の部における、男性作曲家と女性作曲家の年度別入賞者数をグラフ化したものが【図1】と【図2】である。なお、室内楽の部の表においては、第10回（1941年）の弦楽四重奏の部および第23回（1954年）から第25回（1956年）までの声楽曲の部も含めている。



【図1】日本音楽コンクール作曲部門（管弦楽の部）年度別入賞者数（筆者作成）



【図2】日本音楽コンクール作曲部門（室内楽・弦楽四重奏・声楽の部）年度別入賞者数³⁾（筆者作成）

管弦楽の部においては、1930年代は女性作曲家の入賞は全く見られず、1945年で初めて1人見られる。その後1950年代も女性作曲家の入賞は見られず、次に女性作曲家の入賞が見られるのが1965年である。1970年代以降、ようやく女性作曲家の入賞が徐々に見られ始め、その傾向は2010年代あたりまで続いている。そのような中で、木下は第51回(1982年)日本音楽コンクール作曲部門(管弦楽曲の部)において、管弦楽のための《幻想曲2》(1982)で入選している。

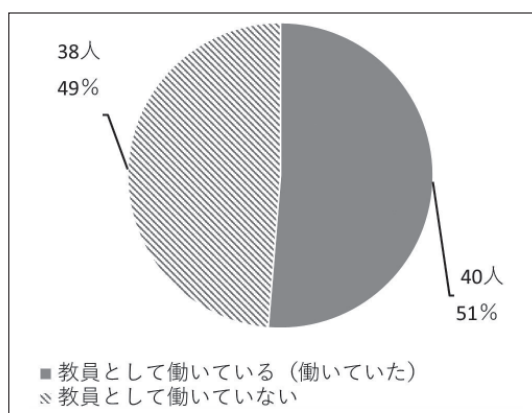
室内楽の部においては、1940年代には1941年の弦楽四重奏の部で女性作曲家の入賞が1人見られる。さらに、1950年代には声楽曲の部を含めて5人、1960年代には3人の女性作曲家が入賞している。1970年代以降、女性作曲家の入賞が顕著に増え、常態化している。

このような変化の背景には、社会的状況の変化が一因として考えられる。1970年代以降、管弦楽の部と室内楽の部の両部門で女性作曲家の入賞が増加していく。この傾向は、1972年の勤労婦人福祉法を皮切りに、1985年の男女雇用機会均等法、1999年の男女共同参画社会基本法など、男女平等を目指す法律が次々と施行された日本社会の動きと連動している。すなわち、作曲家を目指す女性の母数の変化である。

次に、日本音楽コンクールに入賞した女性作曲家が、その後、日本社会の中でどのような活躍をしているのかを整理したのが【図3】である。日本音楽コンクール作曲部門において入賞した女性作曲家は、管弦楽の部と室内楽の部を合わせて78人である。そのうち、大学や音楽科のある中学校や高等学校に常勤講師または非常勤講師として勤めている(勤めていた)作曲家は40人であり、その数は全体の約半数(51%)にあたる。さらに、大学の教員としての勤務状況を見ると、78人中37人(47%)が大学教員として働いていることが分かる。

3.2 日本交響楽振興財団作曲賞

日本交響楽振興財団作曲賞は、作曲家の創作奨励と育成、さらに日本の交響楽の演奏育成を目的として、昭和53年(1978年)に創設された。以降、



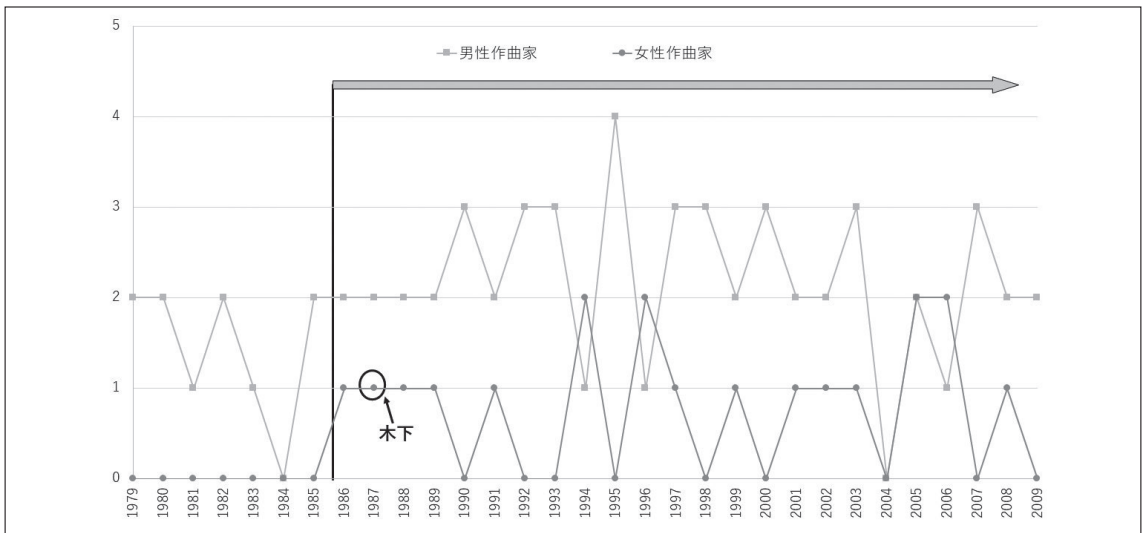
【図3】日本音楽コンクール作曲部門における女性受賞者の大学等への就業状況(筆者作成)

交響楽の発表機会と鑑賞機会を提供し、入選・受賞を機に飛躍的に成長した若手作曲家は多くあげられ、日本の音楽水準の向上に大きく貢献した。作曲賞の募集および「現代日本のオーケストラ音楽」演奏会は、平成21年(2009年)に一時休止している。

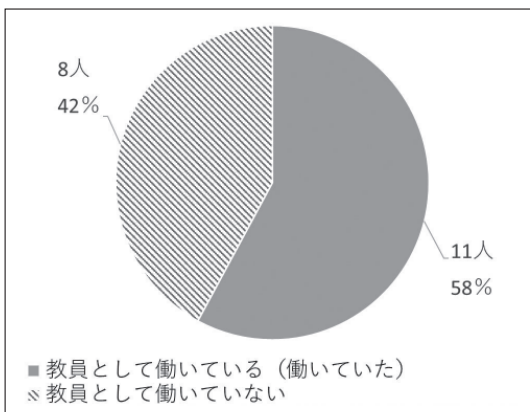
選考方法は、オーケストラ曲の一般公募による「作曲賞」の応募作品から、譜面による1次選考で原則5曲が選ばれる。その中からさらに選ばれた原則3曲が入選作品として「現代日本のオーケストラ音楽」で初演され、各賞の候補作品となる。

【図4】は、日本交響楽振興財団作曲賞における年度別入選者数の推移を、男性作曲家と女性作曲家に分けて表したものである⁴⁾。全体的には男性入選者の方が女性入選者よりも多い。1979年から1985年までは女性入選者が全く見られない。1986年に初めて女性作曲家の入選が見られ、以降徐々に増えていき、1990年代から2000年代にかけては、女性入選者が年度で2人見られる年もある。木下は、1987年(第9回)の日本交響楽振興財団作曲賞において、管弦楽のための《オーラ》(1987)で入選している。

次に、日本交響楽振興財団作曲賞の女性入選者のその後の日本社会での活躍を、前述の日本音楽コンクールと同様に見てみると、日本交響楽振興財団作曲賞の女性入選者は19人である。そのうち、大学等で教員として働いている作曲家は【図5】に示すように11人であり、全体の半数を超える約60%となっている。



【図4】日本交響楽振興財団作曲賞における年度別入選者数（筆者作成）



【図5】日本交響楽振興財団作曲賞の女性入選者の大学等への就業状況（筆者作成）

本項で示されたこれらのデータは、邦人女性作曲家の活躍の黎明期から現在、つまり、いわゆる昭和期から現在への変化の過渡期を経た一つの結果である。女性作曲家が目立つ形で社会に進出し始めるようになったのは、大まかに言えば1970年代からのことであると言える。他方、先に述べた女性作曲家会議のデータによると、主要音楽大学で働く教員の男女比では、女性教員の割合は36.9%であり、4割に満たないことも示されている（女性作曲家会議 2021, 11-12）。

社会全般における女性の就業への意識が変化した現在（令和6年）の社会環境を考えると、今後の分布は大きく変わっていく可能性がある。

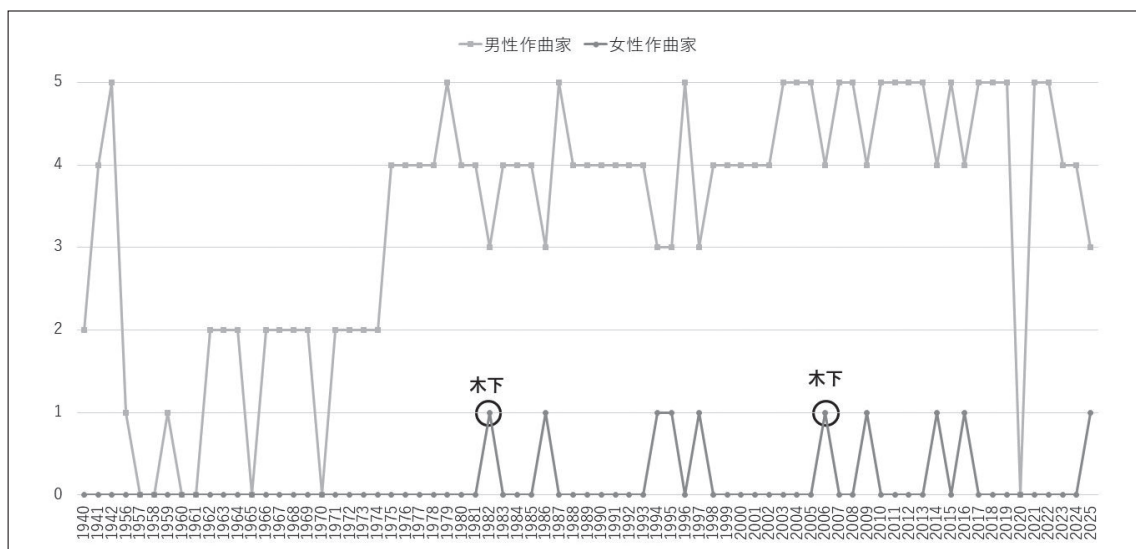
4. 全日本吹奏楽コンクールおよび合唱コンクール課題曲にみる女性作曲家の活躍

「女性作曲家」を考察する上でのもう一つの視点として、全日本吹奏楽コンクールと全日本合唱コンクール課題曲における女性作曲家作品の取り扱いについての調査を行った。

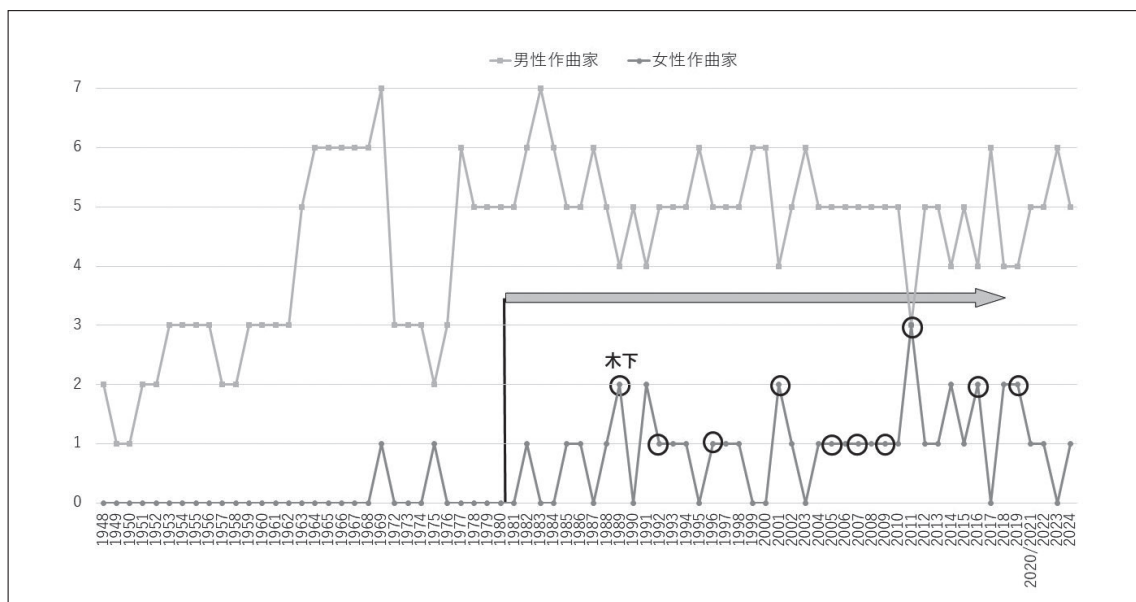
4.1 全日本吹奏楽コンクール

全日本吹奏楽コンクールは、一般社団法人全日本吹奏楽連盟と朝日新聞社が主催する、アマチュア吹奏楽団を対象とした音楽コンクールである。実施部門は、中学生の部から高等学校の部、大学の部、職場・一般の部まで多岐にわたり、日本の吹奏楽界において最大規模の大会となっている。1940年に第1回が行われたが、太平洋戦争により一時中断され、1956年に再開された。

【図6】は、1940年の第1回から2025年の第73回において、課題曲として選出されている邦人作曲家の男女比を年度別に示したものである⁵⁾。1940年から1981年までは女性作曲家の課題曲は全く見られない。1982年に初めて女性作曲家の作品が課題曲に選ばれている。木下の吹奏楽のための《序奏とアレグロ》（1981）である。以降、女性作曲家は少しずつ見られるが、全体として、現在に至るまでほとんど男性作曲家による作品である。この背景には、古くは日本の吹奏楽そのものが軍楽



【図6】全日本吹奏楽コンクール課題曲の作曲家の男女比の推移 (筆者作成)



【図7】全日本合唱コンクール (高校, 大学職場一般部門) 課題曲の邦人作曲家の男女比の推移 (筆者作成)

隊に発するものであり、男性が主な構成員であったという歴史的背景もあるが、2000年代以降の吹奏楽部の女生徒の増加を考えると、女性作曲家による作品がほとんどないことは記に値するであろう。2006年課題曲の吹奏楽のための《パルセイション》(2006)は、木下が全日本吹奏楽連盟より委嘱を受け、課題曲として作曲したものである。

4.2 全日本合唱コンクール

全日本合唱コンクールは、全日本合唱連盟と朝日新聞社の主催で、1948年から80年近く続いている歴史ある合唱コンクールである。全国大会にはこれまで延べ6,000団体以上が参加している。

【図7】(p6参考資料)は、1948年の第1回から2024年の第77回の高校、大学職場一般部門において、課題曲として選出されている邦人作曲家の

男女比を年度別に示したものである⁶⁾。1948年から1967年は女性作曲家の課題曲は全く見られず、1968年以降徐々に見られ始める。女性作曲家の課題曲が常態的に見られ始めるのは1980年代からである。その中で、木下は1989年から現在まで延べ

10回課題曲に選ばれている。【表1】は各年度の課題曲となった木下の作品を抽出して一覧にしたものである。様々な編成による多様な作品が選ばれてきていることがわかる。

【表1】全日本合唱コンクール課題曲に選ばれている木下の作品

年	作 品 名
1989	混声合唱組曲《夢のかたち》(1986) より 〈夢〉
1992	男声合唱組曲《ティオの夜の旅》(1986) より 〈海神〉
1996	無伴奏女声合唱曲集《絵の中の季節》(1995) より 〈橐のうた〉〈なにをさがしに〉
2001	無伴奏混声合唱曲集《春の予感》(1991) より 〈星の話し〉
2005	女声合唱組曲《わたしは風》(1995) より 〈歌〉
2007	無伴奏男声合唱組曲《いつからか野にたつて》(2003) より 〈虹〉
2009	無伴奏同声(女声)合唱組曲《ふくろうめがね》(1998) より 〈ほたるたんじょう〉
2011	無伴奏男声合唱組曲《恋のない日》(1994) より 〈隕石〉
2016	無伴奏男声合唱曲《鴟》(2006)
2019	男声4部合唱組曲《Enfance Finie》(1987) より 〈物語〉

* 全日本合唱コンクール <https://jcanet.or.jp/event/concour/> より抜粋

5. 「日本の合唱作品100選」に見る女性作曲家の活躍

前述のコンクール等の女性入賞者や、コンクール課題曲における女性作曲家の活躍に加えて、「日本の合唱100選」も参照すべき価値のある資料と言えるだろう。

「日本の合唱作品100選」は、全日本合唱連盟附属合唱センターが1993年に発表した、100曲の合唱作品である。日本の代表的な合唱作品をベルギーの世界合唱センターに寄贈すると言う趣旨で選定され、日本合唱連盟の会報『ハーモニー』にて発表された。

「日本の合唱作品100選」に選ばれている作曲家を、年代順にまとめたものが【表2】である。選ばれている作曲家は全59人であり、滝廉太郎(1879-1903)、山田耕作(1886-1965)、團伊玖磨(1924-2001)、芥川也寸志(1925-1989)、武満徹(1930-1996)など、日本の現代の音楽界を代表する作曲家が多く名を連ねている。

この中で、木下は当時最も若い1956年生まれの世代として挙げられ、混声合唱組曲《方舟》(1980)と女声合唱とピアノのための《ファンタ

ジア》(1989)の2曲が選ばれている。また、ジェンダーの視点から見ると、女性作曲家は高嶋みどり(1954)と木下の2人のみである。この表は、木下が「日本の合唱作品100選」が発表された1993年の時点で、すでに合唱の分野で認められており、日本の合唱界において一つの地位を築いていたことが示されているが、同時に、日本の合唱作曲界での女性の活躍がいかに少なかったかを示すものでもある。

【表2】『日本の合唱作品100選』に選出された作曲家

作曲家名(生没年)
瀧 廉太郎(1879-1903)
山田 耕作(1886-1965)
信時 潔(1887-1965)
成田 為三(1893-1945)
大中 寅二(1896-1982)
清瀬 保二(1900-1981)
大木 正夫(1901-1971)
橋本 国彦(1904-1949)
池内友次郎(1906-1991)
福井 文彦(1909-1976)
清水 修(1911-1986)

高田 三郎 (1913-2000)
石桁真礼生 (1915-1996)
小倉 朗 (1916-1990)
柴田 南雄 (1916-1996)
磯部 俣 (1917-1998)
石井 敏 (1921-2009)
別宮 貞雄 (1922-2012)
中田 喜直 (1923-2000)
團 伊玖磨 (1924-2001)
大中 恩 (1924-2018)
芥川也寸志 (1925-1989)
松村 禎三 (1929-2007)
間宮 芳生 (1929-2024)
湯浅 譲二 (1929-2024)
小山 章三 (1930-2017)
三木 稔 (1930-2011)
助川 敏弥 (1930-2015)
廣瀬 量平 (1930-2008)
田中 利光 (1930-)
武満 徹 (1930-1996)
多田 武彦 (1930-2017)
小林 秀雄 (1931-2017)
南 安雄 (1931-2012)
林 光 (1931-2012)
福島雄次郎 (1932-2005)
湯山 昭 (1932-)
三善 晃 (1933-2013)
一柳 慧 (1933-2022)
萩原 英彦 (1933-2001)
水野 修孝 (1934-)
南 弘明 (1934-)
石井 眞木 (1936-2003)
平吉 毅州 (1936-1998)
末吉 保雄 (1937-2018)
高橋 悠治 (1938-)
佐藤 眞 (1938-)
八村 義夫 (1938-1985)
野田 暉行 (1940-2022)
三枝 成章 (1942-)
池辺晋一郎 (1943-)
新実 徳英 (1947-)

萩久保和明 (1953-)
西村 朗 (1953-2023)
高嶋みどり (1954-)
青島 広志 (1955-)
細川 俊夫 (1955-)
尾形 敏幸 (1956-)
木下 牧子 (1956-)

*全日本合唱連盟、1993『ハーモニー』86、より抜粋

6. 女性作曲家としての木下牧子像

作曲コンクールの女性受賞者、コンクール課題曲における女性作曲家、さらには「日本の合唱作品100選」に選出された女性作曲家という視点から「作曲家 木下牧子」という存在を見ると、特筆すべき3点が浮かび上がる。

一つ目は、木下の日本のコンクール分野での活躍が果たした役割である。1982年に行われた第51回日本音楽コンクール作曲部門の管弦楽の部、1987年の第9回日本交響楽振興財団作曲賞での入選は、1970年代以降、女性作曲家の入賞が顕著に増え始めた時期と重なっている。ここから、木下は日本の作曲のコンクールにおいて女性受賞者が増加していく先駆けの一人であったと言える。さらに、1982年に第30回全日本吹奏楽コンクールの課題曲に、女性作曲家として初めて選ばれたことである。木下自身は、当時の状況を「身の置き場がないように感じた環境」という言葉⁷⁾で表している。しかしながら、作家としての自己の葛藤や転換期があったことを含め、このことは、後の女性作曲家の活動に大きな影響を及ぼしたと考えられるだろう。

二つ目は、木下が1990年代前半において、すでに合唱の分野で確固たる地位を築き、その作品群が長く人々に親しまれている点である。木下は、1989年に初めて全日本合唱コンクールの課題曲作曲家となり、10の作品が課題曲となっただけでなく、現在に至るまで非常に多くの作品が人々に愛され、歌われて続けている。

さらに三つ目として、木下がこれまで一度も大学等での教授職に就いていない点である。東京藝術大学および大学院を卒業し、日本音楽コンクー

ルや日本交響楽振興財団作曲賞で入賞した作曲家であれば、後進の指導にあたる職務の申し出も多々あったことが予想されるが、木下は雑誌のインタビューにおいて「誰かと会って話したり、どこかに出かけたりすると、もうそこに向けて心が開いてしまうんです。けれど私の場合、ある程度自分を“閉じて”おかないと作品はできません。作曲家は大学などで教えている方も多いですが、私が先生という仕事をしなかった理由はそれです」（木下 2024,74）と述べている。

音楽家にとって、大学等の専門教育機関に職を得ることの意味や価値は一律に考えることはできないが、作曲家にとっては、自作品を音楽として鳴らしやすい環境に身を置くことになるのは事実である。また、創作活動そのものを研究活動として捉えることもできる。他方、研究活動という枠組みに置かれることで、本来自由な創作活動が、狭義のアカデミズムの価値基準⁶⁾の内側に置かれやすいという面もある。また、後進の指導を始め、教育活動に多くの自分の時間をさくことになる。

木下がこれまで大学等の教員職に就いてこなかったことは、物理的な意味での創作活動への専念というだけでなく、狭義のアカデミズムに囚われがちであった従来の現代音楽の概念から、自身の創作活動が自由であったことも意味する。このこともまた、木下作品の持つ独自の音楽性の深化一広く多くの人から愛される現代の音楽の創生一につながっていると考えることができるのではないだろうか。

7. おわりに

本稿では、日本の女性作曲家の活動をいくつかの側面から整理しながら、木下牧子に焦点を当てることで、その活動の社会的意味や位置付け、独自性を検討した。

日本における女性作曲家を取り巻く諸相を俯瞰するにあたり行った、日本における女性作曲家についての研究、コンクールにおける女性受賞者とその後の活動状況、各種コンクール課題曲における女性作曲家作品の調査結果と検討は、木下牧子

の活動の日本の現代音楽界における独自性を、浮き彫りにする結果となった。

木下牧子の作曲家としての歩みは、日本の女性作曲家が直面する課題や、その中でいかにして自己の道を切り開いてきたかを象徴するものでもある。木下の活動は、現代の音楽界においても、女性作曲家がどのように評価され、どのように活動の場を広げていくかという課題に対する一つのモデルであると言えるだろう。

本稿は、筆者の博士論文のための基礎研究にあたる一省察である。博士論文では木下自身へのインタビューを含む木下の作曲理念や、作品の変遷、日本の現代音楽界における木下作品の位置付け、さらに、シャンドールの分析に基づくピアノを含む室内楽曲とピアノ独奏曲におけるピアノの動作の特徴についてふれ、より幅広い考察と深い検討をもって上梓する予定である。

謝辞

本研究の調査資料を作成するにあたっては、各協会・団体の公式資料を参照するほか、以下の方々にご協力とご助言をいただきました。

新保公子先生 桐朋学園音楽教室講師・日本作曲家協議会事務局

露木純子様 （社）全日本合唱連盟音楽資料室
梶場富美子先生 東京音楽大学客員教授

この場を借りて厚く御礼申し上げます。

注

- 1) 女性作曲家会議は、「現代音楽と社会」をテーマにしたリサーチ・コレクティブである。牛島安希子、桑原ゆう、小出雅子、樺山智子、山根明季子、渡辺愛、渡辺裕紀子の現代作曲家がパネリストとして参加した『中堅女性作曲サミット（PPP Project主催）』をきっかけに、2019年に正式に発足している（女性作曲家会議 2021,3）。
- 2) なお、渡辺はここでの主要音楽大学について、2021年10月にデータがウェブで公表されている主な音楽大学を対象としたとしており、昭和音楽大学、洗足学園音楽大学、東京藝術大学音楽学部、桐朋学園大学、名古屋音楽大学、武蔵野音楽大学の6大学である。
- 3) 弦楽四重奏の部、声楽曲の部は、それぞれ年度の前に（弦）（声）と示した。
- 4) なお、1984年と2004年は「現代日本のオーケストラ音楽」での作曲賞の入選作品の初演が行われていない。

- 5) なお、戦後の1956年～1970年頃までは、外国人作曲家の作品が多く見られ、1957年、1958年、1960年、1961年、1965年、1970年は全て外国人作曲家の課題曲となっていた。また、2020年度はコロナウイルス感染拡大防止のため、吹奏楽コンクールが中止されている。
- 6) 1970年(第23回)と1971年(第24回)は課題曲なしとなっている。
- 7) 木下は、吹奏楽のための《序奏とアレグロ》(1981)を作曲した頃について、「当時の吹奏楽界は完全な男の世界で20代半ばだった私には居場所がなく、その後興味が声楽系に移ったこともあっていつの間にか吹奏楽を書かなくなってしまいました」(木下 2008)と述べている。
- 8) ここでいう現代音楽における狭義のアカデミズムとは、戦後の芸術音楽を支配してきた「斬新さ、特異性、進歩」などに重きを置く考え方を指している。音楽は概念ではなく「音楽」でなければならない、という言葉が現代音楽の世界に戻ってきたのは、2000年代に入ってからである。

引用・参考文献

- 川嶋ひろ子. 2004「日本及び欧米諸国の音楽大学における女性作曲家作品認知状況：アンケート調査に基づく分析と傾向」『尚美学園大学芸術情報学部紀要』3：99-117.
- 木下牧子. 2024「朝いちばん、音楽が生まれる時間」『別冊 婦人之友 1日が変わる“15分”の使い方』. 婦人之友社：72-75.
- 木下牧子. 2008「サイバートリップ」『バンド維新2008 スコア集』東京ハッスルコピー：159-206.
公益財団法人日本交響楽振興財団ホームページ
https://symphony.or.jp/v_top.html
最終閲覧2024年8月20日閲覧.
- 近藤伸子. 2018「現代女性作曲家の諸相：ピアノリサイタル研究報告」『国立音楽大学研究紀要』52：327-337.
- 全日本合唱コンクール<https://jcanet.or.jp/event/concour/>
最終閲覧2024年8月30日閲覧.
- 全日本合唱連盟. 1993『ハーモニー』86.
- 全日本吹奏楽コンクール課題曲一覧
<https://www.ajba.or.jp/oita/kadaikyoku.html>
最終閲覧2024年8月26日.
- 日本音楽コンクール公式ウェブサイト
<https://oncon.mainichi-classic.net/>
最終閲覧2023年10月16日.
- 森下周子ほか編. 2021『The dialogue: arts & women』女性作曲家会議.
- Nakayama, Yuka. 2011. A Performance and Pedagogical Guide to the Piano Music by Makiko Kinoshita. DMA diss., Ball State University.
- Nagatomo, Mai. 2012. Makiko Kinoshita and her 9 Preludes for Piano: The Amalgam of American Jazz and European Tradition. DMA diss., University of Nebraska-Lincoln.

〈博士後期課程研究論文（査読あり）〉

A Research for Introduction and Development of “CMM” in China: Through the Results of the Scoping Review and the Next Research Plan

Huang Xijia

(2024 年 9 月 2 日受理)

中国における「CMM」の導入・発展に関する研究
—スコーピング・レビューと今後の研究計画を通じて—

黄 夕 珈

本稿は、中国における「創造的音楽学習」の導入と発展に関する研究をより深く探求するためのレビュー論文である。ここでは、中国と日本における先行研究を対象としたスコーピング・レビューを行い、その結果の分析をまとめる。そして、それに基づく今後の具体的な研究の試案を行う。

Key Words : Creative Music Making/CMM, Scoping Review, Chinese Education, Japanese Education, Teaching Practice, Creativity

1. Background and Context

Based on the number and trends I discovered in previous studies in my master's program, I realize that Creative Music Making (CMM) is not widely practiced in primary and secondary schools in Sichuan Province and that this pedagogy has not been popularized in China.

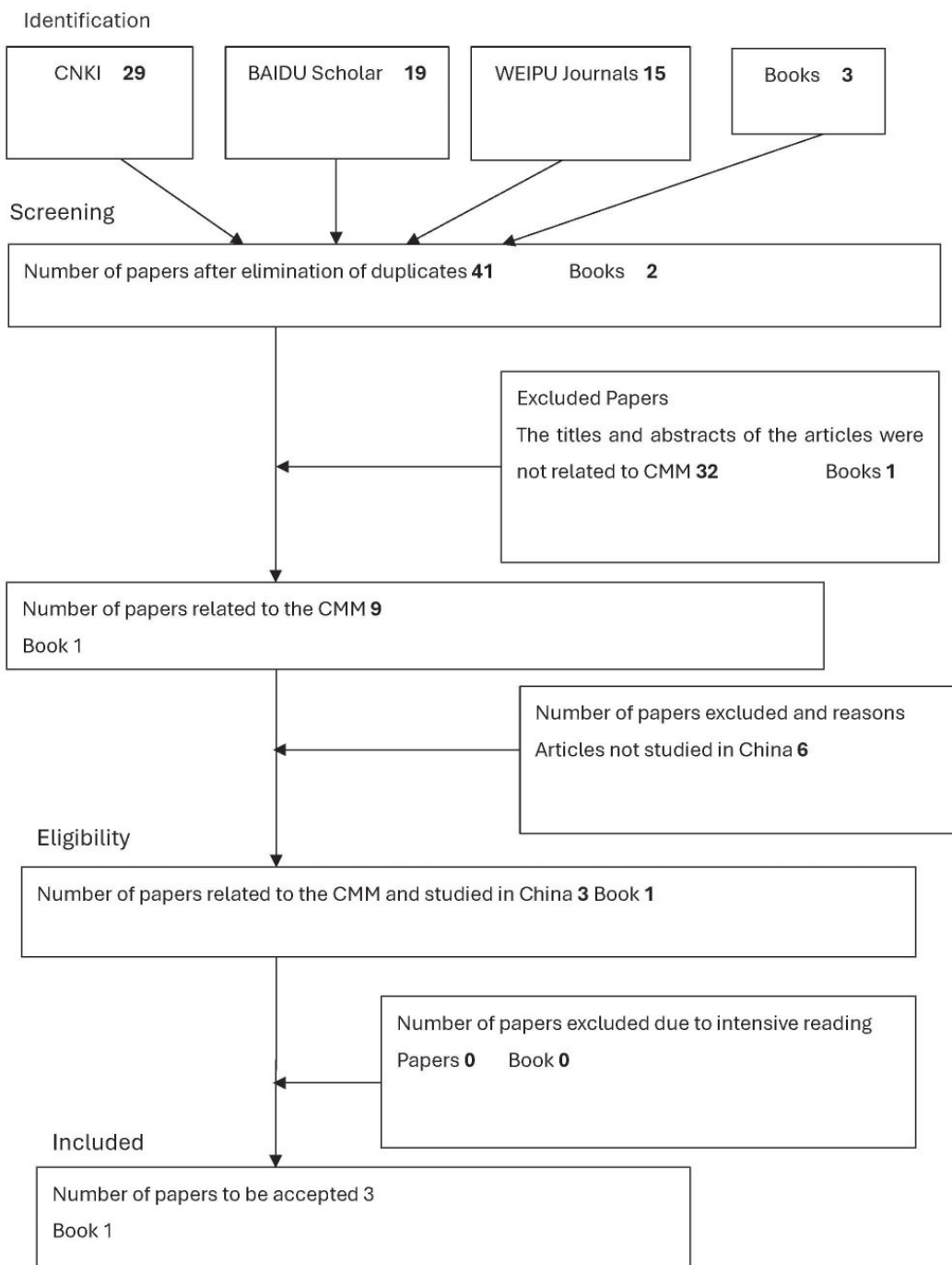
Therefore, the number and trends of previous studies can be used to measure the popularity of “Creative Music Making” in China. This time, I used the “scoping review¹⁾” method to investigate research papers and literature on creative music making in China and Japan. This procedure will allow me to conduct a deeper and more thorough investigation of my research.

2. The Scoping Review of Chinese Articles

Searching for “chuangzaoxing yinyue jiaoxuefa”²⁾ by literature title on Chinese websites, 29 articles were found on the CNKI, 19 articles and two books on the BAIDU Scholar³⁾ web, and 16 articles on the WEIPU journals⁴⁾ web from 1992 to 2024. Then, 42 articles and two books were finally obtained by eliminating duplicate studies.

Second, the titles and abstracts of the articles were initially screened to eliminate articles unrelated to CMM, resulting in nine articles and one book. Next, as a secondary screening, the contents of the articles that were not researched in China and their assessment were excluded, resulting in three articles and one book. Finally, three papers and one book were left, which inspired and helped my research.

FORM1 made by the author



Three references and one book, all from China, were ultimately excerpted. Form 1 shows the process of scoping and screening the whole article. Chart 1 below summarizes the selected articles.

CHART1 made by the author

Results of The Literature Review1			
Author (date)	Title	Purpose	Results
Guan Tao (2019)	Review on the Book Teaching Creative Music Making—Rationale, Principles and Strategies	This paper retraces and analyzes the whole book and tries to review and reinterpret the relevant contents of the book with cutting-edge, practical, comprehensive and empirical arguments, in the hope of giving certain inspiration to front-line music teachers in primary and secondary schools, as well as academics and researchers in colleges and universities.	As the first monograph on creative music making in China, the book's “cutting-edge, practical, comprehensive and empirical” content is obviously of great reference value to music teachers and academic researchers. But the book does not describe the creative music making in the music curriculum guidelines of North America, the United Kingdom, and Australia, nor does it show any examples of primary and secondary music teachers in Hong Kong, China. Meanwhile, after presenting the reliability and validity of quantitative assessment, the book does not introduce the “reliability” of qualitative assessment. Therefore, it is necessary to explain qualitative research methods such as triangulation, in-depth descriptions, long-term participation, peer review, and participant auditing, to improve the empirical research perspectives of teachers and researchers.
Zhang Weimin (2001)	Satis Coleman's Creative Musical Education and Original Tactics of Our Children's Music Education	Through the study of Coleman's children's creative music teaching experiment, we draw its essence to provide realistic significance to the innovation of children's music teaching in China.	Children's music teaching in China should: 1. Innovate the guiding ideology of children's music teaching. 2. Innovate the content of children's music teaching. 3. Innovate the methods of children's music teaching. 4. Innovate the evaluation standards of children's music teaching.
Jing Huirong (2022)	The Study of Present Situation and Countermeasure of Junior Middle School Music Creation Teaching—A Case Study of Zhengzhou Middle School	This paper focuses on the development of junior high school music creation teaching, through the study of Zhengzhou a Middle School music creation teaching, committed to improve music creation teaching countermeasures and suggestions.	Based on interpreting the requirements of the new standard and sorting out the theories related to music creation teaching, this study, combined with a survey on the current situation of music creation teaching in secondary school A in Zhengzhou City, summarizes the following views: 1. In the middle school stage of school education, music creation teaching is the main way to cultivate students' music creativity. 2. There are certain deficiencies in the teaching of music creativity in junior middle schools. The degree of importance attached to music creativity teaching by schools and teachers is a key factor affecting the development of students' music creativity. 3. The cognitive and thinking development characteristics of junior high school students have certain advantages for cultivating music creativity.

			The author puts forward the following corresponding countermeasures to the existing problems: 1. The school level should strengthen the importance of music creation teaching to ensure enough class time for music creation teaching. 2. Teachers should put forward corresponding countermeasures in terms of teachers' personal awareness, creativity skills, teaching contents, practical activities, teaching methods, etc. Students should actively participate in music creativity teaching. 3. Students should actively participate in music creation activities and enhance their own creative consciousness.
Leung Bo-Wah (2014)	Teaching Creative Music Making Rationale Principles and Strategies	1. Bridge between theory and practice: Through this book, Leung Bo-Wah aims to build a bridge between music theory and practical composition, helping readers to understand the internal logic and artistry of music composition, not just the technical aspects. 2. Construction of teaching system: The contents of the book focus on building a scientific and systematic teaching system for music composition, covering a full range of teaching from basic theory to advanced techniques, aiming to improve the quality and efficiency of music education. 3. Integration of concepts and strategies: The book not only elaborates the basic principles and concepts of music composition, but also provides concrete and feasible teaching strategies to help teachers and students gain inspiration and methods in music composition. 4. Equal emphasis on innovation and tradition: In the book, Leung Bo-Wah emphasizes that the teaching of music composition should not only emphasize the inheritance of traditional music, but also encourage innovation and cultivate students' independent and creative thinking.	1. Enhancement of Creative Ability: By studying this book, readers can systematically improve their music composition ability on the technical level, artistic expression, and creative thinking. 2. Innovation of Teaching Methods: For music educators, this book provides a set of new teaching theories and methods, which can help to innovate the teaching mode of music composition and improve the teaching effect. 3. Promoting the Development of Music Education: By promoting and applying the principles, concepts, and strategies proposed in the book, it can promote the development of the field of music education and cultivate more creative musical talents. 4. Enhance Cultural Exchange and Identity: the in-depth discussion of music composition in the book helps to enhance intercultural understanding and identity. It promotes the exchange and integration of different music genres and styles. 5. Teaching Music Composition: Principles, Concepts, and Strategies aims to enhance the quality of music composition teaching by building a scientific teaching system, integrating theory and practice, and ultimately promoting the enhancement of music composition ability and the development of music education.

After reading and summarizing the Chinese literature, I realized that China has been studying TCM⁵⁾ since 1994. However, it has always remained theoretical. The first time CMM was implemented in China was in 2014 when Professor Liang Bo-Wah taught 11 experimental lessons in five regions: Sichuan, Tianjin, Beijing, Macau, and Taiwan. In the decade from 2014 to 2024, there were no more teaching cases, and that's one of the reasons why I chose this topic for this study.

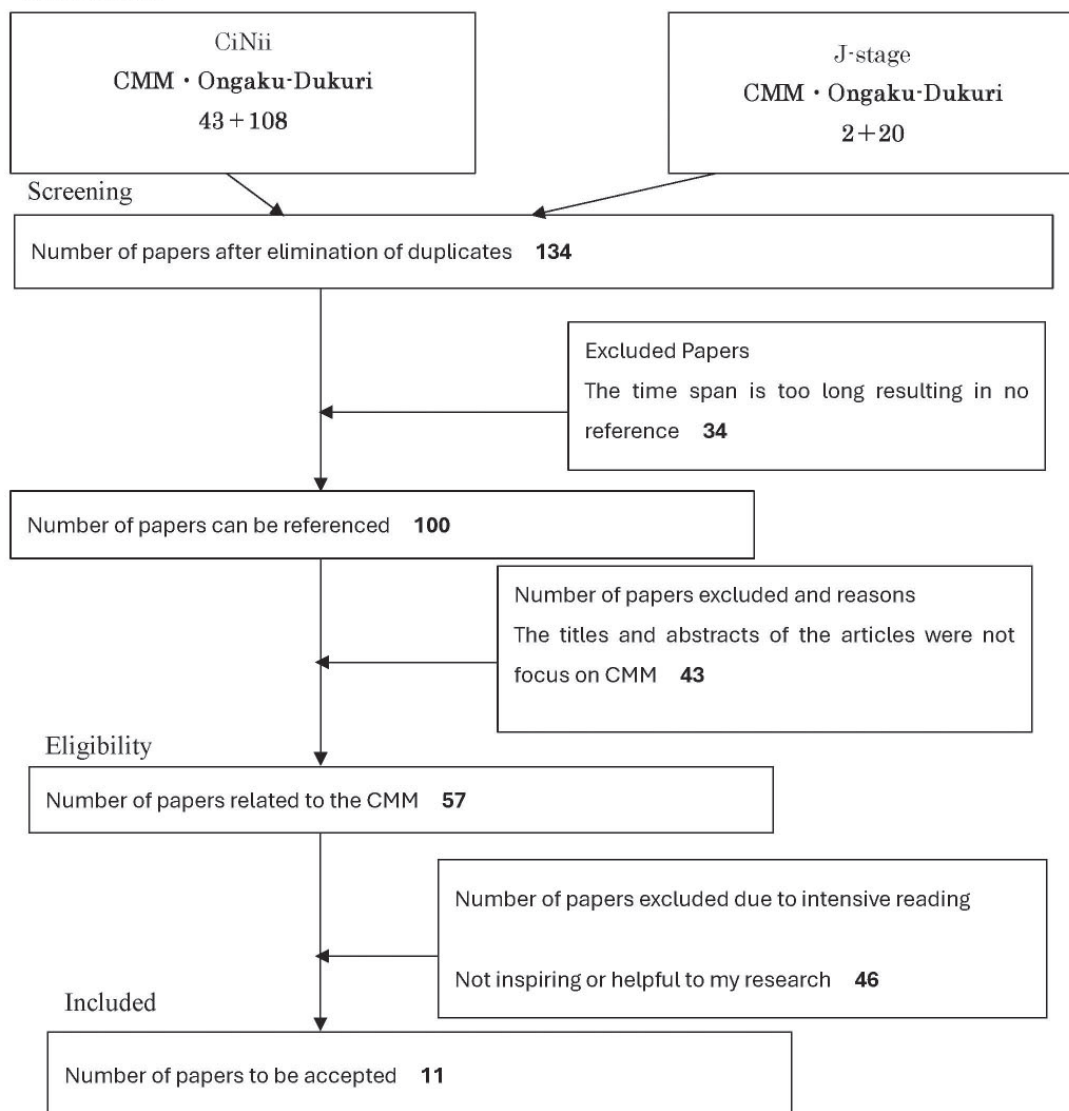
3. The Scoping Review in Japanese Articles

CMM was introduced to Japan in 1982, and in 2008, it was included in the Guidelines for Elementary School Teaching under the name of “Ongaku-Dukuri”. Thus, a search on the Japanese website for “sozoteki-ongaku-gakushiyu,” “jissen,” and “Practices” by title and setting the time frame between 1982 and 2008 yielded 48 articles on CiNii and two articles on J-stage. Searching for “Ongaku-Dukuri” “jissen” by title and setting the time frame between 2008 and 2024, I found 108 articles on CiNii and 20 on J-stage. Then, by eliminating duplicate studies, a total of 134 articles were finally obtained. Secondly, since “Ongaku-Dukuri” has a relatively mature development in Japan, literature published before 2002 was excluded from this survey (due to the lack of research value because of the time), and the final literature within the scope of this survey was published between 2002 and 2024.

After selecting and reading them carefully, I have summarized the literature that is helpful to this study, which consists of 11 articles, into the following chart2.

FORM2 made by author

Identification



Therefore, as the results of the above scoping review, I have summarized the general substance of the eleven intensively read literature in this chart2 below.

CHART2 made by the author

Results of The Literature Review2			
Author (date)	Title	Purpose	Results
Tomomi Suenaga, Hiroshi Suga (2023)	A Teacher's Approach to Fostering Children's Creativity While Making Music: Based on Analysis of a Third Grade Music Class Practice at an Elementary School	Based on the analysis of students' and teachers' words and behaviors in class, we will clarify children's thinking in the process of music making and teachers' actions toward their thinking. And, according to the results, we will propose concrete measures to nurture “front-runner creativity” in children.	- To build a foundation for activities, it is necessary to “demonstrate” in group activities and other thinking situations. “How does it feel?” “What do you need to do to make that happen? It is necessary to encourage the children to ask questions. - It is important for the teacher to work by asking questions about the rationale. Why? is an important way to support the children's thinking process, and it leads to their divergence of ideas and the creation of meaningful things.
Noriko Ishigami, Megumi Ichikawa (2022)	Practical Study of Music Class Based on the Cooperation Between Elementary and Middle Schools—Through the Exploration of Learning in Relation to Music Making・Creation and Other Areas・Disciplines	To observe, record, and analyze the approaches to music classes based on the cooperation between elementary and middle schools, to reconsider the methods of music course instruction and lesson research, and to explore new ways of relating children, teachers, and teaching materials and the creation of learning spaces.	- How a child encounters culture is a matter of tracing the creative process. - The search is made for “better expression” in creation. - The search for authenticity in learning. The conflict between children's “authorship” and culture as authority is also a meaningful way to encounter culture.
Hidenori Taga, Mikuma Ijima (2018)	The Practical Study of a Cross-Field Curriculum for the Elementary School Focusing on Music Making at 2nd Grade Children	This paper discusses the role of cross-disciplinary class development in music education, based on a case study of a class for second-grade elementary school students.	- It may be possible to construct and develop lessons based on children's comments. - This will enable the retention of instructional content in line with the developmental stages of children. The possibility of realizing a more natural learning of [Common subjects] by positioning the music making as an introduction rather than as a summary of the subject matter.
Gyudo Kim, Katsuji Maeda, Chisano Horiuchi (2019)	Directivity of Music Education Connecting School and Society: Through Practical Examples in Elementary School's Creative Music Making Class	To elucidate the transformation of children's music making under the influence of live performances by composers in a collaborative classroom structure in which children and teachers are the main participants in the classroom and composers provide support, and to derive clues about the nature of music education that connects the school to the	Teachers who are familiar with the children's actual conditions take the lead in structuring the music making activities, and through collaborative learning with composers, learning is realized in both directions between the providers and receivers of music. During the process of creating their own music, the children listened to a model performance by a composer who had created music under the same conditions,

		community.	shared the excitement of that moment and became motivated to apply it to their own music.
Shinko Kondo (2018)	Consideration for Fostering Practical Leadership in Teacher Training Process: Through Creating Music of "Clock Orchestra"	Describes the practice and analysis of "clock orchestra," a group music making activity conducted for students in the Music Education I and Music Education II classes of the elementary teacher training course. Furthermore, based on the results obtained through the analysis of this practice, we will discuss the nature of experiential learning and interactive・collaborative learning in musicology, and will also refer to the possibilities of creative music making for the development of practical leadership skills.	Student's Report: • I noticed the good points of my friends and deepened my relationship with music and my peers. • Be able to further develop their own compositions after seeing the presentations of other groups. The report is divided into three major categories of what the students realized through the music making process and their enthusiasm for teaching.
Daisuke Terauchi (2011)	"Music Making" in the Elementary School Teacher Training Program: A Proposal for the Training of Practical Abilities	• Cultivating Primary School Teachers' Ability to Practice CMM. • Exploring Effective Methods of CMM. • Promoting Diverse Learning of Musical Expression. • Examining and productizing learning materials that promote CMM and improvisation.	• Research has shown the importance of music games for children's musical experience, enhancing their exposure to diverse musical material and their ability to improvise and express themselves. • Through the study of works such as Makoto Nomura's "Shiogisakyoku" and John Zorn's "Cobra", students gain a deeper understanding of the methods of CMM. • Students broaden their understanding of musical expression by learning about the diversity of musical expression from the 20th century onwards, providing a richer content for music education in elementary school. • Students' drill-based learning and practice have successfully examined and worked on learning materials that promote CMM and improvisation, which are expected to be used in elementary music instruction.
Osamu Nishida, Tomoya Takaira (2022)	Methods and Components of Developing a Framework for Music Making Activities in Elementary School Music Courses: A Discussion based on Twelve Case Analyses	The purpose of this paper is to analyze 12 practice cases, the study aims to provide guidance on the instructional design of CMM to help teachers better understand and apply the framework settings to facilitate children's learning and development in CMM.	• The study summarized five effective methods of frame prompting, including acquisition of frame knowledge through singing, instrumental, and appreciation activities, development from simple frame use to complex frames, transitioning from teacher-led to child-directed activities, and confirming and appending frames through intermediate publication sessions.

			• The study categorized the components of the framework into three groups, namely, those related to the musical skeleton, those related to expressive work, and those related to the ease of CMM. These elements were flexibly utilized in different cases to facilitate children's CMM. • Through in-depth analysis of 12 practice cases, the study demonstrates the framework setting and activity flow in CMM for children of different age groups, providing concrete references and insights for the pedagogical design of CMM.
Nishizawa Hisami (2013)	Creative Music Making with the Structure of Music Through the Practice of “Let’s Make a Song for Imitation Play”	The study aims to explore effective teaching strategies and methods through specific teaching practices to promote the overall development of students’ musical literacy.	Through the “imitation” teaching method, students can gradually improve their understanding of music and their ability to express themselves through imitation and creative activities under the guidance of the teacher. The results of this study show that the “imitation” teaching method is an effective means of music education, which can help students to build up their musical perception and creative ability.
Yuko Yamamoto (2015)	Classroom Structure in Creative Music Making with an Awareness of Evaluation Situations: Through the Practice of a Fourth Grader in an Elementary School	Reveals how teachers set up assessment scenarios in CMM and how they structure instruction to safeguard learning skills by observing students.	The study demonstrates how effective CMM instruction can be structured through conscious assessment scenarios to facilitate the development of students’ learning skills through specific instructional practices and analyses.
Eri Ando (2015)	The Learning Process of Music Generation in CMM Activities: From the Practice of Instrumental Ensemble in Teacher Training	• Explores how the lack of musical knowledge and experience of the average student can be enhanced through instrumental ensemble “CMM” activities within the context of primary faculty development. • Examines the significance of such “CMM” activities for the enhancement of students’ musical knowledge and experience, especially the process of generative learning during the activities.	• Through the CMM activity, students demonstrate their desire to create and their ability to think musically, solving problems through trial and error and musicality. • In the process of the activity, students start from perceiving the elements of music, and gradually experience individual melodic composition, group cooperation, and finally complete and publish their musical works. • The activity not only enhances students’ knowledge of the elements of music composition, but also improves their ability to feel and create music. For students with little or no experience in music composition, this activity provided a very rewarding experience that stimulated their enthusiasm and sense of accomplishment.

Tomohiro Yoshimura (2018)	Research on the process of children creating songs: From the practice of CMM using Warabe-Uta as the original song	• Observe and analyze how children think about lyrics and engage in CMM. • Reveal the interactive ways in which children work through CMM. • Analyze children's verbal and behavioral records, lyrics, and CMM to understand the specific ways in which children interact and express their creativity in CMM.	Through specific hands-on activities, children's interaction and creativity in CMM are explored, as well as the positive impact of CMM on children's development.
---------------------------	--	--	---

From the above chart, the research and practice reports on CMM in Japan are more systematic. There are studies on introductory courses in different stages (elementary school, junior high school, and high school), and there are also studies on newer practical courses combining traditional music and popular music. Any one of these documents is of high reference value.

4. Results of the Scoping Reviews and Discussion

After the scoping review of the literature in the two countries, it is clear that they differ greatly in their studies of CMM. I summarize my argument as follows.

① Characteristics of Chinese literature

This review clarified that Chinese literature is very weak in terms of practice, and only in Prof. Leung's book "Teaching Creative Music Making Rationale Principles and Strategies" can we see examples of this pedagogy in practice. The papers and journals related to CMM are almost exclusively devoted to the analysis of others' overseas practices, the explanation and review of theoretical knowledge, or the application of pedagogical methods related to the development of creativity rather than CMM itself. It can be seen that there is no comprehensive teaching system, guidebook, or textbook for CMM in China. That's one of the main reasons I'm working on this research.

② Characteristics of Japanese literature

This more in-depth investigation shows that CMM is more maturely developed in Japan. The CMM has been developed in Japan for more than 40 years since it was introduced to Japan in the 1980s and written into the Guidelines in 2008. There is a comprehensive system of research literature and instructional books on essential pedagogical guidance, textbook construction, after-class evaluations, and teaching aids. There are also numerous research papers and journals on the combination of CMM with other genres of music (traditional Japanese music, popular music, etc.), various forms of CMM (individual or group composition of melodies, songs, or accompaniments), and other forms of artistic expression (video, picture books). Therefore, as an Asian country, the development and research of CMM in Japan are of great reference value and significance.

5. Conclusion and Research Plan

Based on this review study, I found that if the CMM is to be successfully introduced into Sichuan Province, China, it is necessary to study the Japanese practice curriculum and the mentoring program more specifically and attentively. Otherwise, there may be a phenomenon that even with the emergence of experimental instructional programs, they still cannot be widely disseminated.

Therefore, my subsequent research plan is divided into four points.

- ① Detailed analysis of Yukiko Tsubono's CMM pedagogical practices: Through the latter half of 2024, the core elements of CMM were refined by comprehensively sorting out and analyzing her teaching concepts, methods, and practices.
- ② In-depth study of Professor Leung's cases of CMM practice and comparison: Synchronized analysis of Professor Leung's cases of curriculum design and implementation in the field of education in China and comparison of Tsubono's CMM to find commonalities and differences.
- ③ Propose a preliminary guidance program: Based on the above research, in early 2025, propose a preliminary program incorporating the advantages of Chinese and Japanese CMM pedagogical methods.
- ④ Hands-on teaching and feedback: contact schools in Chengdu, Sichuan Province, select suitable venues and teachers, conduct individual hands-on teaching, collect feedback, and further improve the guidance program of CMM.

- 1) Scoping review is a form of knowledge synthesis that incorporates a range of study designs to comprehensively summarize and synthesize evidence with the aim of informing practice, programs, and policy and providing direction to future research priorities.
- 2) “chuangzaoxing yinyue jiaoxuefa” is the translation from English to Chinese written in phonetic transcription.
- 3) BAIDU Scholar: an academic (thesis) resource search platform under Baidu, which was launched in early June 2014 to provide massive Chinese and English literature search. It covers all kinds of academic journals and conference papers, aiming to provide the best research experience for scholars at home and abroad.
- 4) WEIPU journals: established in 2000. After years of commercial operation, Wipro.com has become a globally famous Chinese professional information service website.
- 5) TCM : Teaching Creative Music.

References

- Ando, Eri. 2015. “The Learning Process of Music Generation in CMM Activities: From the Practice of Instrumental Ensemble in Teacher Training”. Japan Society of School Music Education Practice.
- Guan, Tao. 2019. “Review on the Book Teaching Creative Music Making—Rationale, Principles and Strategies”. *China Music Education*, vol:10, no:5. Page, 45-49. [Article in Chinese]
- Ishigami, Noriko, Ichikawa, Megumi. 2022. “Practical Study of Music Class Based on the Cooperation Between Elementary and Middle Schools—Through the Exploration of Learning in Relation to Music Making · Creation and Other Areas · disciplines”. *Music Education Pedagogy*. Japan Music Education Society. vol:51, no:2. pp. 64-71. [Article in Japanese]
- Jing, Huirong. 2022. “The Study of Present Situation and Countermeasure of Junior Middle School Music Creation Teaching—A Case Study of Zhengzhou Middle School”. 2022 Zhengzhou University Master's Thesis. [Article in Chinese]
- Kim, Gyudo. Maeda, Katsuji. Horiuchi, Chisano. 2019. “Directivity of Music Education Connecting School and Society:

- Through practical examples in elementary school's creative music making class". Kochi University School Education Study Departmental Bulletin Paper, vol.1. pp. 177-190. [Article in Japanese]
- Kondo, Shinko. 2018. "Consideration for Fostering Practical Leadership in Teacher Training Process: Through Creating Music of 'Clock Orchestra' ". *School Music Education Research*. Japan Society of School Music Education Practice. vol:19, pp. 212-213. [Article in Japanese]
- Leung, Bo-Wah. 2014. *Teaching Creative Music Making Rationale Principles and Strategies*. People's Music Press. [Article in Chinese]
- Nishida, Osamu. Takaira, Tomoya. 2022. "Methods and Components of Developing a Framework for Creative Music-Making Activities in Elementary School Music Courses: A Discussion based on Twelve Case Analyses". *Bulletin of Faculty of Education*, Nagasaki University, vol:8. pp. 125-139.
- Nishizawa, Hisami. 2013. "Creative music making with the structure of music through the practice of 'Let's make a song for imitation play' ". *School Music Education Research*. Japan Society of School Music Education Practice, vol:17. pp. 233-234. [Article in Japanese]
- Suenaga, Tomomi. Suga, Hiroshi. 2023. "A Teacher's Approach to Fostering Children's Creativity While Making Music: Based on Analysis of a Third Grade Music Class Practice at an Elementary School". University of Miyazaki Academic Repository, No:101. pp. 129-150. [Article in Japanese]
- Taga, Hidenori. Ijima, Mikuma. 2018. "The Practical Study of a Cross-Field Curriculum for the Elementary School Focusing on Music Making at 2nd Grade Children". *Department of Human Development*, University of Toyama, vol:13, no:2. pp. 215-224. [Article in Japanese]
- Terauchi, Daisuke. 2011. "'Creative Music Making' in the Elementary School Teacher Training Program: A Proposal for the Training of Practical Abilities." *Chronicles of the Faculty of Arts Hiroshima Bunka Gakuen University*. vol:1. pp. 137-151. [Article in Japanese]
- Yamamoto, Yuko. 2015. "Classroom Structure in Creative Music Making with an Awareness of Evaluation Situations: Through the Practice of a Fourth Grader in an Elementary School. " *School Music Education Research*. Japan Society of School Music Education Practice. vol:19. pp. 109-110. [Article in Japanese]
- Yoshimura, Tomohiro. 2018. "Research on the process of children creating songs: From the practice of CMM using Warabe-uta as the original song. " *Educational Practice Research*. vol:28. pp. 103-108. [Article in Japanese]
- Zhang, Weimin. 2001. "Satis Coleman's Creative Musical Education and Original Tactics of Our Children's Music Education". *Pre-school education research*, vol:3, pp. 36-38. [Article in Chinese]

〈修士論文要旨〉

中国における民族声楽教育改革の可能性 —チベット族、チャン族、イ族を事例に—

音楽学専攻 音楽教育学分野 常 馨予（2025年3月修了）

本論文は、中国における民族声楽教育改革の可能性について、チベット族、チャン族、イ族の声楽作品と教育実践を事例に取り上げ、民族文化の伝承と教育改革における具体的な課題と可能性を探究したものである。

近年、グローバル化の進展や文化交流の活発化を背景に、中国国内で民族音楽の重要性が一層高まっている。民族音楽は文化的アイデンティティの象徴であり、各民族の価値観や歴史を後世に伝える役割を担う。特に中国の多民族社会において、民族音楽教育は文化的多様性の維持に不可欠である。しかし、現行の民族声楽教育には、西洋音楽理論への過度な依存、教材研究の遅れ、地域間の教育資源格差、教育方法の硬直化、教師の専門性不足、学生の文化素養の欠如といった課題が存在している。本研究はこれらの課題を多角的に検討し、具体的な解決策を提示することを目的とした。

研究方法として、文献調査、事例分析、インタビュー調査を用い、チベット族、チャン族、イ族の声楽作品および教育実態を分析した。

「1. 序論」では、民族声楽教育に関する先行研究を概観し、従来の課題を整理した上で、本研究の目的と意義を明確化し、論点を提示した。

「2. 民族声楽作品の種類と特徴」では、チベット族、チャン族、イ族の声楽作品を「音楽の種類」「音楽の特徴」「歌唱の特徴」の三点から分析した。チベット族の声楽は「椿蓋」や「鎮固」などの技法を用い、自然の壮さや精神性を表現する。一方、チャン族の声楽は中性音や揺れ音を活用し、素朴で親しみやすいスタイルを持つ。また、イ族の声楽は装飾音や語りと歌の融合を特徴とし、感情表現の豊かさが際立つ。これらの声楽作品は単なる芸術的表現にとどまらず、各民族の歴史や文化、価値観を体現するものである。

「3. 民族声楽教育の現状と課題」では、民族声楽教育の現状を検討し、以下の課題を指摘した。第一に、教材不足が深刻であり、新しい声楽作品や多文化的視点を取り入れた教材が整備されていない。第二に、教育方法が技術的訓練に偏重し、創造力や文化的理解を育む機会が不足している点が挙げられる。さらに、教育資源の地域格差により地方の教育現場で質の高い教育が提供されにくい現状や、教師の文化的理解の不足も問題である。

「4. 民族声楽教育への新しい提案」では、これらの課題に対して以下の改革案を提示した。教材改革として、デジタル教材の導入や多文化的視点を反映した教材の開発を提案した。また、教育方法の改善として、実践的かつ創造的な学びを促進する教育環境の整備が必要である。さらに、教師の専門性向上を目指し、研修や学術交流の機会を増やすことを提案した。最後に、学術性、実用性、文化性を統合したカリキュラム再構築を提案し、学生が包括的に民族音楽を学び深く理解することを目指した。

本論文の提案する教育改革は、民族声楽教育の質を向上させると同時に、民族文化の伝承と発展に寄与するものである。また、これらの提案は他の教育分野にも応用可能であり、教育資源の整備やカリキュラム設計、多文化教育の導入において普遍的な指針を提供する意義を持つ。

本研究の成果は、教育現場での実践的な指針となるだけでなく、教育政策や今後の研究にも寄与するものである。さらなる研究と実践を通じて、教育体系の最適化と人材育成を推進し、民族文化の価値を深く理解する新たな教育モデルの構築を目指したい。

引用・参考文献

日本語

シャオランカ(2024)「青海省チベット族地域における民族」『研究ノート』 pp.25-30.

高松晃子(2020)「スコットランドの学校教育における音楽レッスンをめぐる諸問題」『聖徳大学研究紀要』 pp.65-72.

中国語

陳輝、朱婷、佐世容(2017)『チベット・チャン原声民謡の革新研究と応用』四川大学出版社

石堯堯(2024)「文化伝承の視野における大学民族声楽教育の改善と革新」『阴山学刊』第37卷、第6期pp.105-109.

観蕊、陳堯(2024)「個性化歌唱人材育成視野における民族声楽教育改革の道」『当代音楽』 pp.31-33.
pp.108-110.

孫新宇(2023)「多文化視野と高校民族声楽教育」『山西財經大學學報』第45卷、第2期、pp.267-269.

鄭英(2023)「民族声楽教育改革の革新経路研究」『ドラマハウス』第18期、総第462期、pp.117-119.

李光祖(2023)「高校民族声楽教育における美育と德育の融合」『デルタ』第04期、pp.152-154.

魏晨晨(2022)「新時期の大学民族声楽教育改革革新構想の探究」『ドラマハウス』第10期、総第418期、pp.175-177.

蔣占武(2022)「民族声楽教育における中学生の歌唱に関するよくある問題の分析」『中国民族博覧会』第3期、pp.152-154.

彭玉屏(2021)「多文化視野における大学民族声楽教育改革の実践と革新研究」『ドラマハウス』第31期、総第403期、
pp.91-92.

〈修士論文要旨〉

子どものためのアウトリーチコンサート実施に関する研究

音楽学専攻 音楽教育学分野 藤原 愛 (2025年3月修了)

1. 研究の目的

本研究は、音楽アウトリーチ実施の効果や課題についての検討を通して、アウトリーチ活動のありかたについて総合的考察をおこなうことを目的としている。

2. 研究の概要

アウトリーチ活動は聴衆側の子どもにとって豊かな想像力・創造力や思考力、コミュニケーション能力などを育み、実践者側の音楽家・音大生にとっても音楽的・人間的・社会的な成長の場となる。

本研究は、実践的研究と調査研究の両方の視点を持ち、まとめたものである。

第一章は、先行事例や先行研究による現在の知見の整理、2021年から2024年度までの企画制作・公演実践、その際に実施した調査結果からの考察をおこない、まとめた。

第二章では、現在のアウトリーチの概念が「出向く」という狭義の意味から、「教育普及活動」といった、より広義の意味でとらえられるようになってきていることに着目し、音楽におけるアウトリーチの最も重要なことは何かを考察した。

また、音楽家にとってのアウトリーチの意義について、エリザベト音楽大学の活動を取りあげ、理念と活動の関係性や地域的特殊性を述べ、そこから、音大生にとってのアウトリーチ活動がもつ教育的意義や必要なスキルを検討した。

第三章では事例研究を二つ取り上げた。一つ目は、広島を拠点とするNPO法人こころ21主催、大学の協力による「子ども夢コンサート」である。このプロジェクトは、東広島市における「親子コンサート」実施のもとになったものでもある。二つ目は、NPO法人みんなのこぼの活動である。本法人への取材協力を得て、実際のコンサートに

参加し、参与観察をおこなった。

第四章では、筆者による2021年から2024年までの実践研究をまとめた。舞台制作・企画側の視点として、より満足度の高い公演を実現できる可能性を探った。

第五章では、アウトリーチ実践者（本学学生・既卒者）に対する意識調査をおこなった。

3. 研究の結果

①音楽家と聴衆の対等な関係の重要性 (第二章)

音楽のアウトリーチ活動において、音楽家と聴衆の関係は単なる鑑賞者と演者の関係にとどまらず、双方向的な交流や協創の関係が求められることが確認された。特に、実践者側の視点では、ただ音楽を提供するだけでなく、聴衆との対等な関係で、積極的に対話や参加を促すことが必要であることがわかった。

②地域社会との連携と音楽家の社会的役割 (第二・三章)

音楽家にとって、アウトリーチ活動は単なる演奏技術だけでなく、地域社会との連携や社会的な役割を果たす能力が必要であることがわかった。音楽家が地域とのつながりを深めるためには地域の特性やニーズを知ることが必要であるなど、技術面の向上だけではなく、社会的なスキルも重要であることが明らかになった。

③参加型の音楽体験の効果 (第三・四章)

プロの演奏の参与観察から、子ども参加型の音楽体験は、自由に自己表現ができる場であり、より多くの子どもたちに音楽の楽しさを体験できる環境を提供していく必要があることがわかった。さらに音楽家・音大生にとっては、より高いモチベーションで活動に臨むきっかけとなり、自己成長の場になることが明らかになった。

④効率的な準備と集中力の重要性(第四・五章)

アウトリーチ活動の実施においては、短期間で集中して取り組むことが必要であること、また、学生のうちにアウトリーチ活動では、効率的な作業や短時間での成果達成のスキル向上にもつながり、今後の課題でもあることがわかった。

⑤親子コンサート実践者に対する教育的効果とキャリアへの影響(第五章)

実践者に対する意識調査の結果から、本活動経験者は音楽性、社会性、創造性、客観的な視点などのいずれか(もしくはすべて)の面で意識の変化を実感しており、アウトリーチ活動によって教育的効果がもたらされたことが明らかになった。さらに、卒業後のキャリア形成においても少なからず影響があることがわかった。

4. 今後の課題と展望

今後の研究課題として、(広島市を中心とした)子どもへの舞台事業に関する助成金制度の実態調査がある。これは、(広島県および市の)文化条例の調査、各種助成金の制度と採択状況などについての調査である。現代の文化芸術の普及と教育においては、公的資金・民間援助を問わず、各種の助成が大きな役割を果たしている。特に活動の継続において重要である。そのため、本研究の修了後の活動も視野に入れて、文化政策の視点から助成・支援事業についての調査を進めたい。

さらに個人的には、修了後の活動として、これまでの研究成果に基づき、伝統音楽と融合した作品制作とそのアウトリーチ公演を試みたい。クラシック音楽だけでなく、子どもたちに本物の伝統音楽の魅力を届けることは、これからの教育にとっても大切であると考えられている。

主要参考文献

- 砂田和道(2007)「クラシック音楽におけるアウトリーチ活動とそれに関わる音楽家養成の課題」『文化経済学』vol.5 no.3, P.87-99
- 原田萌(2010)『アウトリーチ活動による参加学生の意識変化に関する研究—小学校出張授業を事例として—』東京大学大学院科学技術インタープリター養成プログラム修了論文<https://scicom.c.utokyo.ac.jp/wp/wpcontent/uploads/2022/12/haradal.pdf>
- 林(近藤)睦(2003)『音楽のアウトリーチ活動に関する研究—音楽家と学校の連携を中心に—』大阪大学博士論文
- 林 睦(2013)「音楽教育におけるアウトリーチを考える—基本的な考え方、歴史的経緯、最近の動向」『音楽教育実践ジャーナル』vol.10 no.2, P.6-13
- 壬生千恵子(2011)「音楽大学におけるキャリア教育と地域貢献に関する一考察—愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コースのアウトリーチ活動から—」『愛知県立芸術大学音楽学部音楽学コース紀要』
- 壬生千恵子(2013)「音楽教育におけるアウトリーチを考える—キャリア教育の視点とアウトリーチ—」『音楽教育ジャーナル』vol.10 no.2, 日本音楽教育学会, P.63-70
- 壬生千恵子・折河宏治(2019)「子ども夢コンサートの軌跡—大学教育とアウトリーチ実践に寄せて—」『エリザベト音楽大学研究紀要』第39号

〈修士論文要旨〉

戦後の幼児教育における「音楽リズム」の特徴 —保育雑誌『幼児の教育』（昭和22年～昭和64年）の分析を通して—

音楽学専攻 音楽教育学分野 亀澤 由衣（2025年3月修了）

1. はじめに

我が国において、戦後、幼児教育はどのような目標を基に実践されてきたのだろうか。さらにその中での幼児音楽教育の変化に興味を抱いた。戦後の幼児音楽教育の変遷を辿ることで、幼児の主体性を保持しながらも、真の幼児音楽教育の役割を果たす実践方法を示唆することが重要である。本研究では、戦後の文部省『幼稚園教育要領』の目標や内容の変遷と領域として示されている「音楽リズム」の特徴を明らかにすると共に、「音楽リズム」に関する雑誌記事の分析により、改訂された『幼稚園教育要領』の目標や内容に対して研究者や現場の保育者がどのように受容し、展開してきたのかを明らかにすることを目的とする。研究方法は、戦後の『幼稚園教育要領』改訂の時期ごとに、文部省の目指す幼児教育の目標及び「音楽リズム」の内容の変遷を明らかにした上で、明治34（1901）年の創刊以来、現在もなお一貫した編集方針のもとに継続している唯一の保育雑誌『幼児の教育』における「音楽リズム」に関する実践記事の内容分析を行う。領域としての「音楽リズム」が『幼稚園教育要領』に存在していた1989（昭和64）年までを研究対象とする。

2. 1947（昭和22）年～1956（昭和31）年

文部省刊行『保育要領—幼児保育の手ひびき—』（1948）では、保育内容として定められた12項目を「楽しい幼児の経験」として記載し、幼児自身が生活の中で経験することとして、幼児の生活に基づいた内容となっている。また、幼児の自由で主体的・自発的な活動を重視している点も特徴である。保育雑誌『幼児の教育』における音楽リズムに関する記事は、井上武士や小林宗作、副島ハマを始め、子ども中心主義の立場をとり、音楽教育を牽

引する人物のことが多い。井上武士は、身体を通して音楽を味わわせることが重要であるとし、小林宗作は、音楽を身体の動きを通して理解し、音楽的感性を鋭敏していくことを目的としているリトミックを中心に様々な教育方法に触れ、日本リトミック協会の創立やトモエ学園の設立に携わった。また、副島ハマは、子ども自身の興味や創造性による表現に教育的価値があるとし、戸倉ハルも、子どもの中にすでにあるものを保育者が引き出すことがリズムの指導であるとし、子ども達が表現したいものを自分自身で見つけ、自由に表現できる環境を作った。これらの四人は、子ども自身の身体の中にすでに備わっている感性を引き出し、活かすことこそが重要であると考え、まさしく自由且つ子ども中心主義の教育観であったと考えられる。

3. 1956（昭和31）年～1964（昭和39）年

文部省刊行『幼稚園教育要領』（1956）では、「望ましい経験」として指導方法などが示されている。

保育雑誌『幼児の教育』における音楽リズムに関する記事は、保育現場で活躍した人物のことが多い。その為、現実的・実践的な内容の記事が多く、そのほとんどが、子どもの生活と音楽リズムを結び付け、子どもが自然に音楽リズムに親しみ、興味や喜び、楽しさの内に音楽的感觉を育てていくというものであった。例えば、清水久仁子は、日常の遊びに音楽リズムを結び付けるとし、富樫純子においても、リズムに参加しない子どもの指導は、自然に気持ちをほぐして興味を持つように仕向け、その結果、入園後約一カ月半で他の子ども達と一緒にできるようになったと述べている。また、古江綾子、坂元彦太郎、今野久子らは、身体を動かすことと音楽リズムは相互に関係し合っ

いると述べている。子ども中心主義の立場をとっている記事がほとんどの中で、村井トミは、正しい歌い方や自由な中にもリズムに合わせて動くことを指導するなど、保育者が教え込むものの中には、あった。音楽教育が進む中で、様々な教育観を持つ人が増え、保育現場での実践も様々な教育観の下で行われていたと考えられる。

4. 1964 (昭和39) 年～1989 (昭和64) 年

『幼稚園教育要領』(1964)では、文部省告示として公示され、法的拘束力をもつようになった。各領域に望ましいねらいとして、幼稚園修了までに幼児に指導することとして示されたり、6つの領域のねらいが相互に関連し合う総合的な経験や活動を通して達成されること、また、幼稚園教育における基本的な方針を示し、教育課程の編成方針と、指導および指導計画上の留意事項を示し、幼稚園教育の特質に基づきその独自性を明確化された。

保育雑誌『幼児の教育』における音楽リズムに関する記事は、第二期と同様に、保育現場で活躍した人物のことが多い。その為、現実的・実践的な内容の記事が多く、そのほとんどが、子どもの生活と音楽リズムを結び付け、子どもが自然に音楽リズムに親しみ、興味や喜び、楽しさの内に音楽的感觉を育てていくというものであった。しかし、第二期とは異なり、はじめはただ教師主導で指導する実践が多く見られたが、『幼稚園教育要領』(1964)において、指導及び指導計画上の留意事項が示されたことで、次第に音楽的感觉や音

楽能力の育成に向けた指導へと変化している様子がうかがえる。

5. 文部省の教育観と幼稚園における実践との比較

研究の結果、文部省の教育観である『保育要領—幼児保育の手びき—』(1948)から『幼稚園教育要領』(1956)では、子ども中心の立場から保育者主導の指導する教育に移り変わっていることが分かった。さらに、『保育要領—幼児保育の手びき—』(1948)と『幼稚園教育要領』(1956)は刊行にとどまっていたが、『幼稚園教育要領』(1964)は、文部省から初の告示となることで、より文部省の教育観が法的拘束力を有することになった。また、『幼児の教育』の現場の実際である記事では、『幼稚園教育要領』(1956)の刊行以降、「指導」という言葉と共に保育者主導の教育が見受けられる部分も一部あったが、基本的には子ども中心であり、生活の自然な流れの中で保育者の計画を織り交ぜていく保育実践がほとんどであった。以上のように、現場では文部省の教育観を充分には受容しておらず、文部省の教育観と現場の実際とは、相違があることが分かった。

6. おわりに

今後は、現代の幼児音楽教育における実践方法の示唆を得るために、戦前および平成元年以降の日本における幼児音楽教育がどのように発展してきたのかを分析し、明治期以降から現在に至るまでの幼児音楽教育について検討する必要があると考える。

主要引用・参考文献

- 日本幼稚園協会 (1923-) 『幼児の教育』 日本幼稚園協会
- 文部省 (1948) 『保育要領—幼児保育の手びき— (試案)』 文部省
- 文部省 (1956) 『幼稚園教育要領』 文部省
- 文部省 (1964) 『幼稚園教育要領』 文部省

執筆者紹介 (掲載順)

明 尾 香 澄	専任講師 (国語教育学)
馬 場 有里子	教授 (音楽学)
藤 尾 かの子	准教授 (幼児音楽教育学)
林 いのり	お茶の水女子大学グローバルリーダーシップ研究所特別研究員
神 原 雅 之	講師 (音楽教育学, リトミック)
佐 藤 りえこ	講師 (ギリシャ文学)
藤 井 康 生	講師 (ギター)
下 岡 輝 永	講師 (声楽)
壬 生 千恵子	教授 (アートマネジメント, 音楽学, 音楽教育学)
久 保 千 尋	専任講師 (ピアノ)
フランシスクス・プルハスタント	准教授 (宗教学, 社会学)
前 田 由 樹	教授 (日本語教育学)
末 政 優 衣	エリザベト音楽大学大学院音楽研究科博士後期課程 (音楽専攻) 修了
黄 夕 珈	エリザベト音楽大学大学院音楽研究科博士後期課程 (音楽専攻) 在籍

編集委員 (50音順)

明 尾 香 澄	大 迫 知 佳 子
岡 田 陽 子	川 上 統
小 林 鴻	佐 々 木 悠
志 鷹 美 紗 (協力者)	田 中 晴 子
中 谷 政 文	羽 山 弘 子 (協力者)
藤 尾 か の 子	前 田 由 樹 (副委員長)
壬 生 千 恵 子	

エリザベト音楽大学 研究紀要 XLV 非売品

Elisabeth University of Music
RESEARCH BULLETIN XLV
2025年3月1日 発行
Date of Issue: March 1, 2025

編 集	エリザベト音楽大学研究紀要等編集委員会
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 有 文 社 広島市西区中広町3丁目2番6号 〒733-0012