研　究　紀　要

XXXⅧ

エリザベト音楽大学

Elisabeth University of Music

２０１８

エリザベト音楽大学研究紀要　XXXⅧ

二〇一八年

ISSN 0288-6804

研　究　紀　要

RESEARCH BULLETIN

XXXⅧ

エリザベト音楽大学
Elisabeth University of Music
２０１８

目　　次

融化ネウマとテキストの関連性
— 主の降誕・夜半のミサにおける固有唱を中心に —
……佐 々 木　　悠…… 1

音楽活動とＮＰＯ
— 今後の発展と課題 —
……壬 生 千 恵 子……15

＊　＊　＊

〈音楽家の耳〉トレーニングを活用した幼児期の音楽基礎教育「聴く活動」に関する研究
— 保育者養成校の学生との実践から —
……田　中　晴　子……29
吉　田　直　子

＊　＊　＊

ティリー　ロッシュ　～ポストモダン・カメラータ・アンサンブルのための～（2017）
……ジョン・コール……43

＊　＊　＊

修士論文要旨……57

CONTENTS

The Relation between Liquescence and Lyrics in *Proprium in Nativitate Domini ad Missam in Nocte*
…… Yu Sasaki…… 1

Music Activities and Non-Profit Organizations:
Towards Future Developments and Topics of Discussion
…… Chieko Mibu……15

*　*　*

A Study of Fundamental Music Education in Early Childhood Titled "The Listening Activities" by Applying The Musician's Ear Comprehensive Training in Musicianship:
Practice on the Students in a Nursery Teacher Training School
……Haruko Tanaka……29
Naoko Yoshida

*　*　*

Tilly Losch（2017）
……John Cole……43

*　*　*

Summaries of Master's Theses ……57

融化ネウマとテキストの関連性
― 主の降誕・夜半のミサにおける固有唱を中心に ―

佐　々　木　　悠

（2017 年 10 月 6 日受理）

The Relation between Liquescence and Lyrics in *Proprium in Nativitate Domini ad Missam in Nocte*

Yu Sasaki

In semiology, it has been thought that liquescence is one important aspect for the interpretation of gregorian chants. This paper attempts to analyze *Proprium in Nativitate Domini ad Missam in Nocte* in terms of liquescence and lyrics. This study refers to the researches of L. Agustoni, J. B. Göschl, D. van Betteray, A. Stingl junior. The structure of this research is as follows: First, the change in liquescence research is overviewed. Secondly, the chants of *Proprium in Nativitate Domini ad Missam in Nocte* are examined regarding the relation between liquescence and lyrics. The results indicate that *Proprium in Nativitate Domini ad Missam in Nocte* have not so many liquescent neumes. This is relevant for later theology influenced by Patristics. Also, whether the usage of liquescent neumes above the same words（e.g. Dominus, Filius, etc.）is a common method in these chants will be a subject of examination.

1. はじめに

「融化 Liqueszenz」[1] はラテン語における発音現象の問題であり,その定義やネウマ上の処理について，これまで多くの学者がその解明を試みてきた。例えばカルディーヌ（E. Cardine）は,「融化は，複雑な音節をはっきり発音しようとすることから生ずる声の現象である。はっきり発音しようとする時の入り組んだ状態，それは発声器官が行う音の，ある種の減縮，あるいは詰まりといった過渡的状態である」[2] としている。またクレックナー（S. Klöckner）は，融化を「液体にする，液化する ― ある特定の音響的条件下で，旋律の形が変化しうる。一つの音を短くするか，強調しなければならない」[3] と指摘している。この2人の指摘からも明らかなように,融化の意味合いは，研究者によってその定義に幅がある。それは，融化の演奏においても同様であり，様々な解釈の余地が残されている。

現代の聖歌集においても，この問題の解決策が明示されているわけではない。2011年に出版された『グラドゥアーレ・ノーヴム』【『*GrN*』】[4] は，従来の聖歌集と同様に，4線譜上に小さな角符を用いる方法で融化を表した。しかしながら実際，その小音符の情報から適切な響きを想像することは難しい。それを演奏するためには，グレゴリオ聖歌セミオロジー [5] に拠る考察をもとに，ネウマ自体を読み解く必要がある。

このセミオロジーにおいて当初行われたのは，聖歌を構成するネウマや旋律様式，旋法などの各要素の再研究であった[6]。そこでは，演奏の観点も重視され，実験的な試みが行われた。融化に関しては，冒頭に述べたように，その定義を探る試みが見られた。そして後述するように，音価の縮小と拡大という仮説が提唱された。その後，個々の言葉と融化ネウマの関係に焦点が当てられるようになり，ようやく最近になって融化が当時のテキスト解釈とどのように関係しているかが論じられるようになった。

しかしその中でも，未だ明確になっていない点

がある。典礼暦ごとにグループ化された固有唱において，その作者がある程度の方向性や統一性を前提としていたことは想像に難くない。したがって融化に関しても，同様のことが言えるのではないだろうか。残念ながら現段階において，この点について触れた研究はほとんど見当たらない。

そこで筆者は，固有唱における融化について，典礼暦のグループごとにどのような特徴が存在するかを考察することにした。固有唱を対象としたのは，その多くがネウマ譜で残されているからである。これに対し，通常唱は固有唱に比べて成立が遅く，ネウマで残されている例はほとんどないため，筆者の主眼とするネウマとテキストの関連性を研究することは難しい。

本論では，その研究の手始めとして，主の降誕・夜半のミサの固有唱を対象とした考察を行う。主の降誕・夜半のミサの固有唱は初期の写本（930年頃の『ラン 239 *Laon 239*』【『*L*』】，934年前後の『アインジィーデルン121 *Einsiedeln 121*』【『*E*』】）[7] に含まれており，グレゴリオ聖歌成立の初期の姿を今に伝える一例である。したがって，この固有唱の考察により，グレゴリオ聖歌の成立期に，その作者が，テキストの融化とネウマの関係をどのように捉えていたかを推察することができると思われる。

また本論では，初期の写本に加え，近年注目されている『アンジェリカ123 *Angelica 123*』[8]【『*An*』】の融化ネウマも検討し，11世紀前後における融化処理の問題を，10世紀前後のそれと比較する[9]。これにより，融化の考え方が時代を経て受け継がれたのか否かを知ることもできると考えられる。

本論の構成は次の通りである。はじめに，融化研究の過程を概観する。次に，主の降誕・夜半のミサにおける固有唱の融化について考察し，その特徴を検討する。そして，グループ化された固有唱として，どのような特色が見られるかを明らかにする。

2. これまでの研究

セミオロジーにおける融化の代表的な研究には，様々なものがある。カルディーヌによる『グレゴリオ聖歌セミオロジー』[10] や『グレゴリオ聖歌の歌唱法』[11] は，その目的が融化のみではないものの，初期の融化研究に相当する。その後，アグストーニとゲシュルの包括的研究によって融化研究の基礎が固められた。以下に示すのは，その代表的な研究の一部である。

イ）Agustoni, L., Göschl, J. G. “Kapitel 8: Die Liqueszenz im Gregorianischen Choral,” *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, vol. 2（G. Bosse, 1992）: 481-551.

ロ）Betteray, D. van. *Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena. Lisqueszenzen als Schlüssel zur Textinterpretation*（Olms, 2007）.

ハ）Stingl junior, A. *Die Konjunktion „et“ als Schlüssel zur Liqueszenz*（EOS, 2017）.

2.1　アグストーニとゲシュルの考察[12]

アグストーニとゲシュルによる（イ）『グレゴリオ聖歌解釈への導入』に関しては，既にその重要性を述べた通りである[13]。この著作では，融化に関して様々な箇所で触れられており，特に第8章では「グレゴリオ聖歌における融化　－言葉と音の関連付けとしての美学的現象」として詳説されている。

19世紀にグレゴリオ聖歌復興運動を先導したポティエ（J. Pothier）は，中世のラテン語と19世紀に知られていたラテン語には文法，語彙，発音などにおいて様々な相違が見られることに気付きながら，明確な理論を見出すことができなかった。そのため，幾つかの仮説に基づいて音声学的な理論構築を試みた。その後，フライシュテット（H. Freistedt）とその弟子ヴァーグナー（P. Wagner）によって，中世のラテン語の融化について徹底的な研究が行われた[14]。その功績は「フライシュテットが，融化の音声学的側面に関して，特に中世の典礼におけるラテン語の発音に関する問題に，多くの光をもたらしたのは疑いようもない」と言われている[15]。そしてこれらの考察は，モクロー（A. Mocquereau）とカルディーヌによって受け継がれ，融化の基礎理論が整理された[16]。

テキストにおける融化

アグストーニとゲシュルは，『グラドゥアーレ・トリプレックス』【『*GT*』】[17] の具体例を挙げながら，融化について解説している。以下に示すのは，そこで示されている融化条件を，整理したものである。なお融化に関しては，旋律が付加される場合，融化される子音や母音だけでなく，それを含む音節全体が影響を受ける。したがって本論では，融化される子音や母音を示す際に，それを □ で囲む形で明確にする他，それを含む音節全体を強調して（斜字）示すことにする（例 ***sal***-vi：斜字かつ太字 l ＝ 融化される子音，斜字・太字 ＝ 融化される子音を含む音節，***l***-v ＝ l を融化と見做す条件 vを含む部分）。

融化の対象とその条件[18]

A）2つあるいは3つの子音が隣接している場合，基本的にその最初の子音が融化される

1）最初の子音が流音「l，m，n，r」の場合（例：***sal***vi，***om***nia，os***ten***de[19]，***cor***dis）
2）2つの子音が隣接し，最初が歯音（d, t）による破裂音の場合（例：***ad*** lapidem，***et*** semitas）
3）2つの子音が隣接し，その最初が歯擦音（s）の場合（例：fili***us*** Dei，***Is***rael）
4）g と n が結合される場合は，そのいずれもが融化される （例：***magni***）
5）2つの子音が隣接し，その2番目が j であり，かつその最初が「b, d, m, n, r, s, t, l」の場合
（例：***ad***jutor, o***vem*** Joseph, ***in***juste, ***et*** jam）

B）2つの母音に挟まれたm
（例：petra ***me***lle，altissi***mus***）
C）2つの母音に挟まれ，明音母音（e,i）が後続する g（例：re***git***）
D）二重母音 au，ei，eu
（例：***gau***dete，***au***res，e***lei***son）
E）2つの母音に挟まれたj
（例：e***jus***，cu***jus***，ma***jes***tas，allelu***ja***）

ネウマにおける融化

テキスト[20] の融化はネウマとして表されている。それはアグストーニとゲシュルによると，大きく3つに分類される。それはケファリクス（Cephalicus），エピフォヌス（Epiphonus），アンクス（Ancus）[21] である。そして各々は，後続する旋律の上行・下行や，ネウマが置かれている音節の位置，そしてテキストの前後の文脈によって，拡大融化（augmentative Liqueszenz）と縮小融化（diminutive Liqueszenz）に分けることが可能である。

2.2　ベッテライの考察[22]

ベッテライはドイツの教会音楽家であり，グレゴリオ聖歌学の分野で，多くの著作を著している[23]。彼は，テキストと音の関係に強い興味を抱き，それに関した論文を多数発表してきた。2007年に出版された（ロ）『テキスト分析の鍵としての融化』は，融化について考察された博士論文をまとめたものである。

ベッテライが従来の研究における共通理解事項として挙げているのは，下記の点である。

- 融化は単体で存在せず，ネウマによって詳述されている。
- 融化は初期ネウマのリズム構造だけでなく，旋律構造にも影響を与えている。
- 融化とテキストの音声学上の結果は，相互関係にある。
- 融化は任意の現象である。
- ディアステマタ記譜法の写本において融化は，補助音（ブロドリー）を伴うか，あるいはそうではないかで区別される。

彼はこの点を踏まえつつ，そこにいくつかの疑問を提唱した。一つは，ラテン語の発音に地域差があったのではないかというものである。この点は，発音現象である融化に関して，非常に重要な観点となる。ベッテライはこの視点から写本の考察を行うことで，新たな発見があるのではないかと想定した。

もう一つは，テキスト上の融化をネウマに反映させるのが記録者の判断に委ねられていたという

点に関する問題である。この仮説によるならば，その判断基準はどのようなものであったか，そこに当時の神学に基づくテキスト解釈が関係しているのではないか，という疑問が湧き上がってくる。これは，融化の概念がグレゴリオ聖歌の作られた時代に全地域に存在したのか，融化は絶対的なものであったのか，あるいはそうではなかったのか，融化の意味と解釈の可能性は何なのか，という広範囲の問題に対する一つの切り口となる。

彼はこれらの課題を明らかにするために，研究対象を10世紀以降のザンクト・ガレン修道院に残されている写本やその書法に類似する写本【『*SG*』[24]】に絞った。その結果から導き出された仮説は，下記の点である。

①ラテン語はフランク王国全土で同じように発音されていたわけではなく，方言が存在したと想像される。ザンクト・ガレン修道院では中世以来，ドイツ語に影響を受けた発音でラテン語が読まれていた可能性が高い。その子音の発音はかなりはっきりとしており，融化現象が当然のこととして生じていた。

②『*SG*』の製作者は，融化現象を通して，テキストが歌われた時にその言葉の意味内容が音響的にも相応しいものとなるように工夫していた可能性が高い。それは，当時の神学の中心であった教父神学のテキスト解釈に拠るものである。したがって，融化を研究することにより，当時のテキスト解釈の実態も明らかになる可能性がある。

③拡大融化と縮小融化への分類は，必ずしも融化ネウマを演奏する際に厳格に守る必要はないのかもしれない。融化は，テキストの具体的なコンテクストに沿って，書き手が感情・解釈を加えて書き残したものであり，一定の規則を適用したとは考えにくい。

ここで特に興味深いのは，②と③である。②はグレゴリオ聖歌の融化を媒介として，当時の教父神学理解にまで踏み込もうとする視点である。この影響は，その後の教父神学とグレゴリオ聖歌の関わりを探る研究や，次に取り上げる研究にも大きく及んでいる。また③は，アグストーニとゲシュルによって確立されたともいうべき融化の分類とその理論を否定するものである。この問題提起は，次に示すシュティングルの研究の一つの発端にもなっていると考えられる。

2.3　シュティングルの考察

2017年の春に出版された（ハ）『融化の鍵としての接続詞』は，融化の研究において，「et」に対象を絞ったという点において画期的である。著者であるシュティングル（A. Stingl junior）は，『グレゴリオ聖歌学論集　*Beträge zur Gregorianik*』（Con Brio,1985-）の旋律修復作業チームの一人であり，その編集過程において研究のヒントを得たと述べている[25]。

融化ネウマの例示

融化ネウマに関して，シュティングルは『*SG*』，『*L*』に加えて，アグストーニとゲシュルの研究以後に注目されるようになった『*An*』も含め，次に示す表のように例示している[26]。なおシュティングルはアンクスに関しては示してない。その要因は明確でないが，『*An*』にそれがほとんど見当たらないこと，その構成音の数や定義について定まっていない点も背景にあると考えられる。

ネウマ 融化ネウマ	*SG*	*L*	*An*
ペス			
エピフォヌス			
クリヴィス			
ケファリクス			
ヴィルガ	なし		
拡大融化 ヴィルガ			

［表1］

シュティングルによるネウマと融化ネウマの分類

et に関する検証

シュティングルは，まずセミオロジー発祥以後の et の融化について，カルディーヌ，アグストーニ，ゲシュル，ベッテライ，クレックナー，ヨピッヒの見解を取りあげている。それによると，et の t が無声なのか，拡大形の融化なのか，縮小形の融化なのか，それともテキストと旋律の関係から考えるべきなのか，それを具体的に示してきたものはない[27]。

彼はこの点を明らかにするために，『*GT*』と『オッフェルトリアーレ・トリプレックス』[28]【『*OT*』】を et の観点から調査した。その結果，2つの聖歌集には1022箇所の et が確認された。そしてシュティングルはこの et に関して，下記の言葉が付随する例を中心に考察を試みた。そうしたところ，これらの言葉の中で，子音の前に置かれている et は合計で732箇所あり，その内217箇所に融化ネウマが付けられていた[29]。

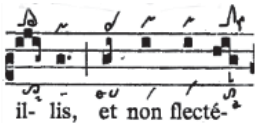
et non，et salv，et psal，et in，et pauper，et super，et exaudi，et libera，et sanctus，et Dominus / et Deus，et laet，et con，et refugium meum，et miser，et dic，et vor Vokalen

et non の例

本論ではこのような考察の中から，et non に関するものを概観する。シュティングルは先に示した融化ネウマをもとに，et non について，その種類ごとに分類を試みている。次に示すのはエピフォヌスに関する例である[30]。

多くの場合，否定のnon は文脈において強調されている言葉である。例1から例3では，❶ et 上のエピフォヌスが否定を引き受けている。エピフォヌスの最後の音は，弱められる－『*SG*』のネウマが第2部分を縮小形で示唆しているように－のではなく，エネルギーは否定の前にゆるめられるまで流れ続ける。第2部分の線が拡大されている『*L*』と『*An*』のエピフォヌスの図形は，このことが正しいことを示している。（中略）

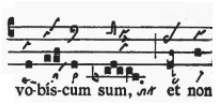
例1：入祭唱〈*Aqua sapientiae*〉



❷ ❶

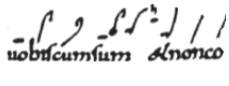
［譜例1］『*GT*』202頁

例2：拝領唱〈*Tanto tempore*〉



❸ ❶

［譜例2］『*GT*』560頁

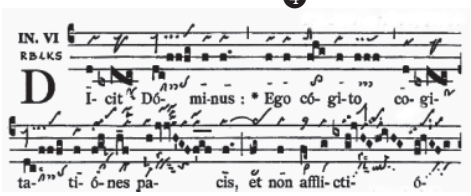


❸ ❶

［譜例3］『*An*』121頁

例3：入祭唱〈*Dicit Dominus*〉

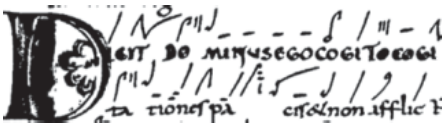
❹



❶

［譜例4］『*GT*』366頁

❹



❶

［譜例5］『*An*』165^{V}頁

例1において，illis のアクセント音節には ❷ 拡大融化トルクルスがある。これはアクセントを強調し，最終音節の下行音への注意を促す。その最終音節は弱められなければならない。（中略）この融化の図形はいずれにせよ，次の音節に間違って頂点を持ってこないようにさせるのである。

例2のvobiscum では，3つの全ての写本において，❸ ケファリクスが次に置かれた低い

音を予告している。『アインジィーデルン121 *Einsiedeln 121*』【『*E*』】では，『グラーツ807 *Graz UB 807*』においてケファリクス（re - do）で示されているような融化は見当たらない。

例3のcogitoでは，『*L*』および『*An*』，そして『*E*』に不一致がある。前者の2つにはアクセント音節にクレント（kurrent）[31]な❹トルクルスがあり，後者の『*E*』には融化トルクルスがあり，それは強調する音節を長くし，次に来る強調されない音節への下行を準備するために重要である。

シュティングルは，自らの著作の中で，いずれの例に対しても，このような分析を行っている。それを整理すると，彼の考察法を次のようにまとめることが可能である。まず，音声学的にどこに融化があるかを特定し，そしてその意味とアクセントを明らかにした上で，そこにどのような融化ネウマが付けられているかを検証する。その際，3つの写本（『*SG*』，『*L*』，『*An*』）を比較する。そして，その融化ネウマの意味と言葉・文章の抑揚との繋がり－エネルギーの弛緩，頂点の配置－を探る。

このシュティングルの研究は，次の点に特徴がある。一つは，聖歌を構成する最小単位ともいうべき一音節と一音においても，「言葉と音の共生 Symbiose zwischen Wort und Ton」が計画的に構成されているのではないかという視点をより発展させたことである。もう一つは，近年その価値が高まっている『*An*』に焦点を当て，融化の意味を再確認しようとしている点である[32]。

3. 主の降誕・夜半のミサにおける固有唱の融化ネウマとテキストの関連性

前章では，融化に関するこれまでの研究を概観した。その内容は既に述べた通りであるが，そこには次に示す課題も残されている。

アグストーニとゲシュルによる拡大・縮小融化ネウマの発想は，実践においてシステマティックに取り入れることが可能である。しかし，それでは五線譜に表記された音価を，その前後関係を無視して，数学的に正しく演奏することと何ら変わりなくなってしまう。またベッテライの提唱する『*SG*』のネウマとテキストの関係や，シュティングルによる接続詞 et と融化の関係についての仮説は，3つの写本や教父神学との観点からテキストと融化の関連を述べた例として重要であるが，そこで，グループ化された固有唱内に統一性や共通性が見られるかは議論されていない。さらに本論の対象である主の降誕・夜半のミサの固有唱に関する融化の考察は見られず，『*An*』との比較も行われていない。

そこで本章では，前述のように，主の降誕・夜半のミサにおける固有唱を対象として，そこに見られる融化ネウマとテキストとの関係を探る。具体的には,テキストにおける融化が，3つの写本（『*SG*』，『*L*』，『*An*』）においてどのように融化処理されているかを検討する。さらに本論 2.2 において取り挙げたベッテライの指摘 ② が本論の研究対象にも該当するかを探るため，ネウマ上の融化処理に関する背景をラテン教父神学の観点から検証する。そしてグループ化された固有唱に見られる特徴を述べる[33]。

3.1　入祭唱〈*Dominus dixit*〉

テキストの融化

第2旋法によるこの聖歌は次のテキストからなる。テキスト上の融化箇所は，2章で述べた原則を踏まえると，次の通りである。なお理解を容易にするため，2章において示した融化の条件のいずれに当てはまるかをテキストの下部に記した。

Do***minus*** dixit ***ad*** me; Fili***us me***u***s***
（B）（A-3）　（A-2）　（A-2）(D)

es tu, ego hodie ***ge***nui te.
（A-3）　（C）

Ps. Quare fre***mu***e***runt*** gentes;
（B）（nt：A-1）(A-1)
（tg：A-2）

et populi meditati ***sunt*** inania?
（A-2）　（A-1）

ネウマによる融化

『*GrN*』に記されている『*SG*』と『*L*』に加えて，

『*An*』を比較の対象とし，融化ネウマの比較を行なった。その結果は［表２］の通りである。テキストの融化に対して，2つ以上の写本に共通する融化ネウマの付加は23%（テキストの融化が13箇所に対して，ネウマの融化は3箇所）である[34]。

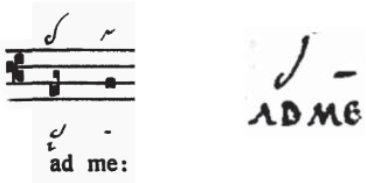
		SG	*L*	*An*
a)	Do*minus* (m, s)＊	×/×	×/×	×/×
b)	*ad*	○	○	○
c)	Fili*us*	×	×	×
d)	me*us*	×	×	×
e)	*es*	×	×	×
f)	*ge*nui	×	×	×
g)	fre*muerunt* (m, n, t)	×/×/×	–	×/×/× freに有
h)	*gen*tes	○	–	○
i)	*et*	○	–	○
j)	*sunt*	×	–	×

＊一つの単語内に２箇所以上の融化対象がある場合，本論ではそれを示している。

［表2］ 写本における融化ネウマの比較１

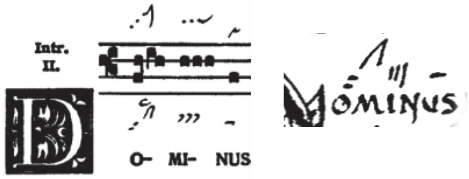
考察

交唱：b)「ad ～に」には，3つの写本に共通してエピフォヌスで書かれている。これは旋律が低高低であり，後続の「me わたしに」にエネルギーを集中させる働きを持っており，縮小融化ネウマと考えられる。主からの予言が，聖歌を歌う一人一人の出来事として捉える必要があることを示唆している。



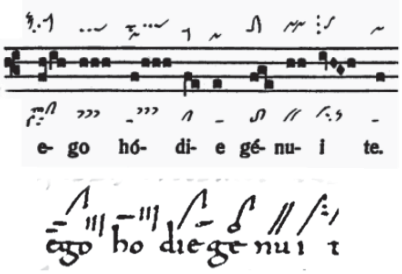
［譜例6］『*GrN*』20頁　　『*An*』27^{V}頁

a）「Dominus 主は」という重要な言葉であるが，融化ネウマではなく，クレントのネウマで構成されている。主の威厳ではなく，わたしたち人間との距離が近い主の存在を示していると考えることができる。



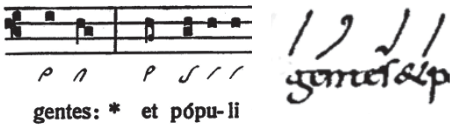
［譜例7］『*GrN*』20頁　　『*An*』27^{V}頁

c），d），e），f）に融化ネウマが見られないのは，その間に置かれた「hodie 今日」を強調し，そこに淀みなくエネルギーを集中させるためである。「今日」についてアウグスティヌスは「イエス・キリストが人間として生まれた日が予言において語られていると思われるかもしれない。しかし，「今日」というのは現在を意味しているのであるし，しかも永遠においては，存在しなくなってしまったいかなる過去というものもなく，まだ存在していない未来というものもなく，そして永遠なるものはすべて存在しているのだから，現存するものだけが常に存在しているのである」[35]と述べている。融化の処理が敢えてなされていない背景には，プラッスル（F. K. Prassl）も指摘しているように[36]，このアウグスティヌスの影響があると推察される。



［譜例8］『GrN』20頁
『An』27$_{V}$頁

詩編唱：h）と i）はテキストの融化に忠実である。



［譜例9］『*GrN*』20頁　　『*An*』27$_{V}$頁

j）「sunt ある」に融化ネウマが見られないのは，テキストの内容と関連がある。アウグスティヌスはこの詩編について,「「なぜ」と言ったのは，それは無益なことだ，と言おうとしたのだと解される」と指摘している。つまりこのテキストの中心部分は「sunt inani 空虚である」ということになる。この箇所が，融化ネウマではなく，クレントなネウマで構成されている理由は，テキストの内容にあると考えられる[37]。

3.2　昇階唱〈*Tecum principium*〉

テキストの融化

入祭唱と同じ第2旋法による聖歌は，次のテキストからなる。

Tecum ***prin***cipi***um in*** die ***vir***tu***tis*** tuae:
（A-1）（B）（A-1）（A-1）（A-3）

in splendori***bus sanc***to***rum***, ex
（ns:A-1）（A-1）（A-3）（A-1）（B）
（sp:A-3）

utero ***an***te lucife***rum*** genui te.
（A-1）　　（A-1）

Di***xit*** Do***minus*** Do***mi***no ***me***o:
（tD:A-2）（sD:A-3）（B）
（omi:B）（omi:B）

Sede a dex***tris meis***, donec po***nam*** i-
（A-1）（sm:A-3）　　（B）
（ei:D）

ni***micos*** tu***os***, ***scabellum*** pe***dum*** tuorum.
（B）（A-3）（ss:A-3）（A-1）（A-1）（A-1）
（sc:A-3）

ネウマによる融化

入祭唱と同様に，融化ネウマの有無について比較を行なった。［表3］はその結果である。3つの写本とも，融化の処理に関してはほぼ一致している。テキストの融化に対して，2つ以上の写本に共通している融化ネウマの付加は14%（テキストの融化28箇所に対して，ネウマの融化は4箇所）である。

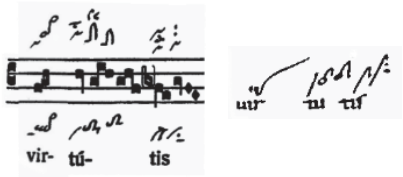
		SG	*L*	*An*
a)	***prin***cipi***um*** (n, m)	×/×	×/×	×/×
b)	***in***	×	×	×
c)	***vir***tu***tis*** (r, s)	○/×	○/×	○/×
d)	***in***	×	×	×
e)	***splen***dori***bus*** (s, n, s)	×/×/×	×/×/×	×/×/×
f)	***san***cto***rum*** (n, m)	×/×	○/×	△/×
g)	***an***te	○	○	○
h)	lucife***rum***	×	×	×
i)	di***xit***	×	×	×
j)	Do***minus***	×/×	×/×	×/×
k)	Do***mi***no	×	×	×
l)	***me***o	×	×	×
m)	dex***tris*** (tr, s)	○/○	○/○	○/○
n)	***meis***	×	×	×
o)	po***nam***	×	×	×
p)	inimi***cos***	×	×	×
q)	tu***os***	×	×	×
r)	***scabellum*** (s, l, m)	×/×/×	×/×/×	×/×/×
s)	pe***dum***	×	×	×

［表3］写本における融化ネウマの比較 2

考察

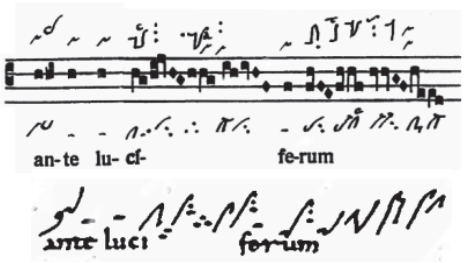
c）「virtutis 力は」の vir と g）「ante ～なしに」の an には，3つの写本に融化ネウマが見られる。アウグスティヌスは virutus について,「自分の軛に諸国民を繋ぎ，諸民族を鉄によってではなく木によって打ち倒した力のことだからである」[38],「それは神の力として，神の知恵として，不変の真理の永遠の中におられるキリストである」[39] と述べ，聖霊の力としての側面を強調している。これは virtus の本来の意味である[40]。この解釈を前提とすると，vir の融化はアクセント音節である tu に向けてエネルギーを向ける助けとなる。『*L*』には，tu にテネーテの指示が見られる。したがって，vir のケファリクスは拡大融

化ネウマと考えられる。



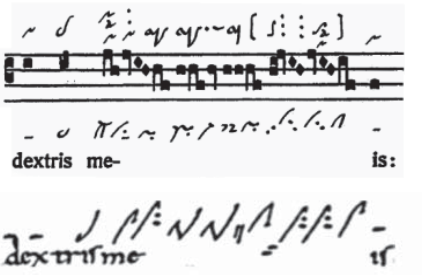
［譜例10］『*GrN*』20-21頁　　『*An*』28 r 頁

g）「ante ～なしに」は後続の「luciferum 明けの明星の」のアクセント音節 ci へのエネルギーを持続させることを示している。ante は前置詞であることを踏まえると，抑揚の点からも an を強調する必要はなく，縮小融化ネウマと考えられる。他方で，後出する拝領唱の部分と比較をすると，an のヴィルガにエピゼマは無く，lu と ci はクレントなネウマであり，拝領唱の同じ歌詞の箇所よりも音楽的には幾分落ち着いたものになっている。



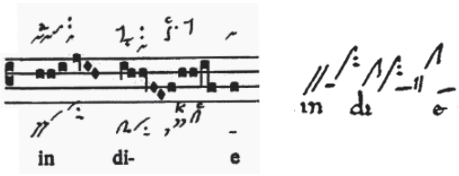
［譜例11］『*GrN*』21頁
『*An*』28 r 頁

m）「dextris 右に」の ris におけるエピフォヌスは，後続の meis のアクセント音節 me を強調することを意図している。「meis わたしの」は主御自身である。旋律にはその主の偉大さが，旋律のメリスマ的な処理により表現されている。したがって ris の融化は，meis の強調であると同時に，メリスマへのエネルギーを貯める部分であり，拡大融化ネウマと推察される。

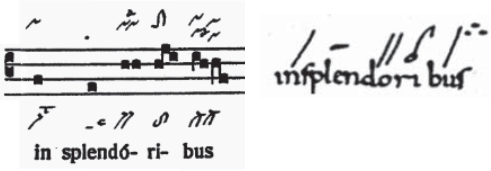


［譜例12］『*GrN*』21頁
『*An*』28 r 頁

b）と d）は共に in の部分であるが，『*SG*』では融化ネウマの代わりに，エピゼマ付きヴィルガが見られる。これは，後続の「die 日に」や「splendoribus 輝きに」を強調する。そしてそれらの言葉に付けられた躍動感のある旋律－激しい音程の跳躍－に対して，歌い手の呼吸のエネルギーを準備させる役割を担っている。

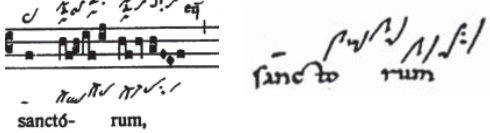


［譜例13］『*GrN*』20頁　　『*An*』28 r 頁



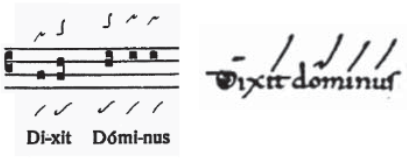
［譜例14］『*GrN*』21頁　　『*An*』28 r 頁

f）に関しては，『L』には san にのみ融化ネウマが見られる。『*An*』 にはネウマによる融化処理がなされていないが，c と t の文字をスラーのような記号が付されている。このような例はそれほど多くなく，断定的に言うことはできないが，発音上の結合を意味していると考えられる。



［譜例15］『*GrN*』21頁　　『*An*』28 r 頁

融化ネウマが見られないものに関しては，その単語そのものに重要な意味があり，その言葉の発音を明確にすることが求められていると思われる。例えば，ｉ）「dixit 言った」は，唱句の発唱部（ Initium ）であるため朗唱音に比較的早く進む必要があり，同時に音高を極端に旋法に特有な型から逸脱することができなかったと推測される。さらに，主語は主御自身である。この2つの要因から，dixit に融化ネウマを付けることでさらに軽く聞こえるようになることを避けようとしたと考えられる。



［譜例16］『*GrN*』21頁　　『*An*』28 r 頁

3.3　アレルヤ唱

テキストの融化

第8旋法による聖歌の文字の上での融化箇所は次の通りであり，唱句は入祭唱と同じである。

Alleluia
（A-1）（E）

Do***minus*** dixit ***ad*** me; Filius ***meus***
（B）（A-3）（A-3）（A-2）（D）

es tu, ego hodie ***ge***nui te.
（A-3）（C）

ネウマによる融化

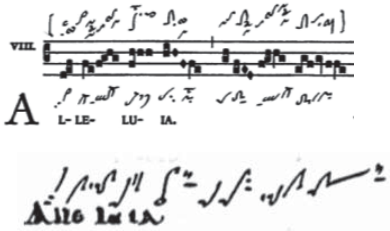
融化ネウマの有無については，［表4］の通りである。テキストの融化に対して，2つ以上の写本に共通する融化ネウマの付加は22%（テキストの融化9箇所に対して，ネウマの融化は2箇所）である。

		SG	*L*	*An*
a)	***Al***leluia	○/○	○/○	×/×
b)	Do***minus*** (i, s)	×/×	×/×	×/×
c)	***ad***	○	○	○
d)	Fili***us***	×	×	×
e)	me***us***	×	×	×
f)	***es***	×	×	×
g)	***ge***nui	×	×	×

［表4］写本における融化ネウマの比較 3

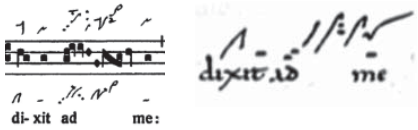
考察

アレルヤにおいて，『*SG*』と『*L*』ではテキストとネウマの融化箇所が同一であった。しかし『*An*』には融化ネウマが見られなかった。その背景は定かでない。



［譜例17］『*GrN*』22頁
『*An*』28 r 頁

唱句においては，ad のみに融化の処理がされている。その他に融化ネウマは見当たらず，その箇所にはいずれもメリスマ的な拡大された旋律が付けられている。



［譜例18］『*GrN*』21頁　　『*An*』28 r 頁

3.4　奉納唱〈*Laetentur caeli*〉

テキストの融化

第4旋法による聖歌は次のテキストからなる。その融化箇所は次の通りである。

Lae***tentur*** caeli, et ex***sultet terr***a ***an***te
（A-1）（A-1）　（A-1）（A-2）（A-1）（A-1）

faci***em*** Do***mi***ni: quoni***am*** venit.
（mD:A-1）（omi:B）　（A-1）

ネウマによる融化

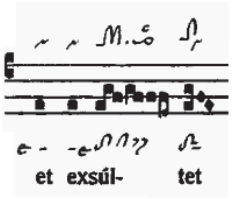
［表5］は，奉納唱における融化ネウマの有無である。テキストの融化に対して，2つ以上に共通する融化ネウマの付加は約22%（テキストの融化9箇所に対して，ネウマの融化は2箇所）である。

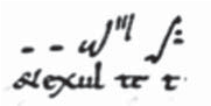
		SG	*L*	*An*
a)	Lae***tentur*** (n, r)	×/×	×/×	×/○
b)	ex***sultet*** (l, t)	○/×	○/×	○/×
c)	***ter***ra	○	×	○
d)	***an***te	○	○	○
e)	faci***em***	×	○	×
f)	Do***mi***ni	×	×	×
g)	quoni***am***	×	×	×

［表5］写本における融化ネウマの比較 4

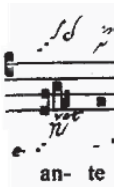
考察

3つの写本において共通して融化ネウマが見られるのは，ｂ）とｄ）である。ｂ）は「exsultet 飛び跳ねる」であり，クレントのネウマで小躍りするその言葉の状態が描写され，ケファリクスによってその動きが強調されている。d は前置詞であり，抑揚の点から強調する必要がなく，エピフォヌスが付されている。いずれも，ネウマの種類と，言葉の意味や抑揚の点から，縮小融化ネウマと想定される。



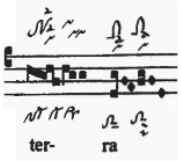


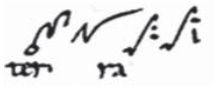
［譜例19］『*GrN*』23頁　　『*An*』28 r 頁



［譜例20］『*GrN*』23頁　　『*An*』28 r 頁

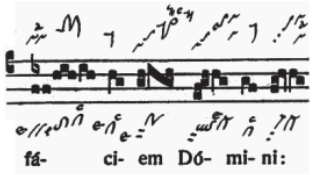
ｃ）「terra 地は」は，複数の音が付けられた部分に見られる融化である。terra の広さを象徴するようにメリスマ風に処理され，しかも同音反復上の融化ネウマである。したがって，これは拡大融化ネウマと思われる。

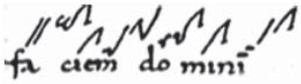




［譜例21］『*GrN*』23頁　　『*An*』28 r 頁

ｅ）に関しては，『L』にのみケファリクスが付けられている。これは次の「Domini 主の」の D を意識して発音させる役割を持っており，拡大融化ネウマと考えられる。





［譜例22］『*GrN*』23頁
『*An*』28 r 頁

3.5　拝領唱〈*In splendoribus sanctorum*〉

テキストの融化

第6旋法による聖歌は次のテキストからなる。その融化箇所は次の通りである。

In splendori***bus sanc***to***rum***, ex
(in:A-1)(A-1)（A-3)(A-1)（B)
(sp:A-3)

utero ***an***te lucife***rum*** genui te.
（A-1）　　（A-1）

ネウマによる融化

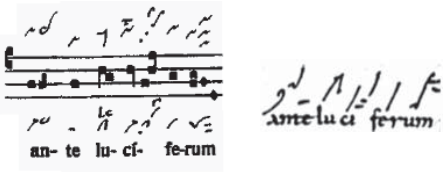
［表6］は，拝領唱におけるテキストとネウマの融化の状況である。テキストの融化に対して，2つ以上に共通する融化ネウマの付加は13%（テキストの融化8箇所に対して，ネウマの融化は1箇所）である。

		SG	L	An
a)	*In*	×	×	×
b)	*splen*dori*bus* (s, n, s)	×/×/×	×/×/×	×/×/×
c)	*sanc*to*rum* (n, m)	×/×	×/×	○/×
d)	*an*te	○	○	○
e)	lucife*rum*	×	×	×

［表6］写本における融化ネウマの比較５

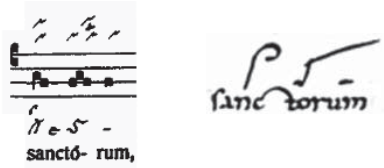
考察

3つの写本に共通するのは，ｄ）の ante のエピフォヌスのみである。この ante の直後には，luciferum という言葉がある。これは昇階唱の場合と同じく，an が luciferum のアクセント音節 ci に向けてエネルギーを導き出す役割を持っている。しかし，後続の lu には，『*SG*』においてチェレリターが付けられたクリヴィスがある。これは，ante と lu は比較的直ぐに連続して歌われることを意味している。したがって，an のエピフォヌスは縮小融化ネウマと考えられる。



［譜例23］『*GrN*』23頁　　『*An*』28 r-v頁

『*An*』のｃ）sanctorum では，昇階唱と同様に，ｃとｔがスラーのような線で結ばれるとともに，融化ネウマも付けられている。言葉の意味は神秘的な意味であり，後続の音節に同音で繋がれることから，拡大融化ネウマと想定される。



［譜例24］『*GrN*』23頁　　『*An*』28 r-v頁

ａ），ｂ），ｅ）に関して，融化処理がされていないのは，各々の言葉（in, splendoribus, luciferum）の意味と関連がある。in にエピゼマが付けられているのは，splendoribus が重々しい輝きであることを示すためであり，splendoribus に融化が見られないのは，その輝きの偉大さを表すためである。そして luciferum の rum に融化の処理がされていないのも，ante luciferum の意味の大きさを示していると考えられる。これは「明けの明星の前に」の意である。創造者である主は全てのはじめに存在し，永遠なるものであり，そのような存在の主の行いでイエスが生まれたことを暗示している。アウグスティヌスは「永遠は「いつ」ということを持たない。「いつ」や「いつか」は時を表す言葉である。時がその方を通して作られた方は，時の中で父から生まれたのではない。「胎」が「隠れたもの」の代わりに，「明けの明星」は「時」の代わりにおかれているのである」[41] と述べている。その主が行なったのが「genui te わたしは生んだ」である。プラッスルも指摘しているように，アウグスティヌスの神学が重要視している主御自身の行いが，融化ネウマを付けないことで強調されているのではないだろうか[42]。

4.　おわりに

本論では，主の降誕・夜半のミサの固有唱におけるテキストの融化とネウマの融化に関して，3つの写本を比較し考察を試みた。その結果は次の通りである。

- テキストの融化に対するネウマの融化処理は，全体として決して多くはない（23%，14%，22%，22%，13%）。これが夜半のミサの固有唱に限ったことなのかどうかは，他の

ものも検討する必要がある。

- ネウマにおける融化処理に関して，10世紀に書かれた『*SG*』や『*L*』と，11世紀に書かれた『*An*』に，大きな違いはほとんど見られなかったものの，2つの箇所に関して相違が確認された。Alleluia と sanctorum である。前者は『*An*』にのみ融化がなく，後者は『*An*』にのみ，融化を想定させる指示がテキスト上に見られた。
- 教父神学に基づくテキスト解釈と融化ネウマの関係を探る試みとして，アウグスティヌスの著作を参照した。その結果，いくつかの部分において，ベッテライの指摘のように，教父神学との関係性（言葉の意味内容とネウマの関係）を説明することが可能であった。
- テキストが同じ入祭唱の交唱とアレルヤの唱句では，旋律処理が異なるにもかかわらず，融化ネウマの有無は同じであった。
- テキストに融化の可能性があり，かつクリスマスの重要なキーワードとなる単語ながら，5つの固有唱全てにおいて，融化ネウマの処理が見られない言葉があった。Dominus，Filius，splendoribus，genui，in である。これらは，第3章において述べたように，テキスト解釈の関連から敢えて強調されていないと考えられる。
- in はネウマ上で融化処理されておらず，その代わりに，エピゼマ付きヴィルガ（昇階唱，拝領唱）やテネーテ（昇階唱）という指示文字が付けられ，いずれもその後に続く splendoribus や die を強調する役割があると考えられる。
- ベッテライの提起した融化ネウマの分類に関する疑問は，今回対象とした聖歌では確認されなかった。

以上のことから，主の降誕・夜半のミサにおける固有唱の融化処理に関して，10世紀から11世紀にかけて，その扱いはある程度正確に伝承されていたと想定することができる。また，融化の音楽的処理はテキストの内容，つまり当時の神学的解釈を踏まえている可能性が充分に確認された。そしてその処理にも統一性が見られた。同じ言葉に対するそれが，ほぼ一致している。

これは，主の降誕・夜半のミサにおける5つの固有唱が，個別にではなく，何らかの一定の方向性をもって創作されたことを示す要因の一つになり得るのではないだろうか。

他方，今回の考察のみではその要因が明確にならない点もあった。これを解明するためには，その他のグループ化された固有唱との比較が必要と考えられる。今後もさらに考察を進めて行きたい。

謝辞

本論文の執筆に当たり，日本グレゴリオ聖歌学会会長の高橋正道氏（グレゴリオ聖歌），東北学院大学名誉教授の佐々木勝彦氏（神学）より貴重な助言および校閲をいただいた。ここに感謝する。

注

1） Liquescenza（伊），Liquescence（仏），Liquescence（英）。セミオロジーに基づく研究の多くがドイツ語圏で行われている現状を踏まえ，本論では主にドイツ語表記を用いた。

2） E. カルディーヌ『グレゴリオ聖歌の歌唱法』水嶋良雄・高橋正道訳（音楽之友社，2002）: 26.

3） S. Klöckner. *Handbuch Gregorianik*（Con Brio，2013）: 221.

4） *Graduale Novum*（Con Brio，2011）グレゴリオ聖歌集に関しては，「教会の認可を得たもの」について，編集者を伏せていることが多く，たとえそれが明らかな場合でも，聖歌学の論文などにおいては，聖歌集の名称のみを記すのが通例である。これは福音主義教会の讃美歌集も同様である。本論もこの通例に従った。

5） グレゴリオ聖歌セミオロジーは，言葉（神学）が初めにあって，そこに旋律が存在するという前提のもと，理論のみだけでなく，実践解釈が研究の中心とされてきた。20世紀中頃まで盛んであったグレゴリオ聖歌古文書学（パレオグラフィー：主にネウマの形や書き方を巡る研究）が行き詰まり，これに代わるものとしてセミオロジーが生まれた。

6） 国際グレゴリオ聖歌学会ドイツ語圏支部大会の発表では，セミオロジー的な観点が重視され，音楽学的・資料研究的なものはほとんど見られない。2017年の国際グレゴリオ聖歌学会ドイツ語圏支部大会（2017. 10. 20-22，ドイツ・ヴェルテンブルク）では，ツェアファス（Zerfaß）による講演「大聖堂の聖務日課」が行われた。グレゴリオ聖歌学は神学との関わりの中で常に考えるべきであるとの発想が強く意識されている。

7） L.Agustoni，J. G. Göschl. *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*，vol. 1（G. Bosse，1992）: 76. グレゴリオ聖歌学では，アグストーニとゲシュルの著作において写本の略称が整理されて以降（注7，75-78），それを用いることが前提となっており，シュティングルなどの文献でも同様である。本論もその習慣を踏襲した。

8） J. Gajard. etc. a l. *Paléographie Musicale - Angelica Codex 123*，vol.18（H. L. sa Berne，1969）.『*An*』は11世紀初頭に成立したと考えられている。ローマのアンジェリカ図書館に所蔵されており，中部イタリアの明確なネウマ書法が特徴である。

9） 国際グレゴリオ聖歌学会ドイツ語圏支部大会（2016. 9. 23-25，ドイツ・フルダ）では，クッリス（A. M. W. J. Kurris）による『*An*』に関する講演が行われた。

10）E. カルディーヌ『グレゴリオ聖歌セミオロジー』水嶋良雄訳（音楽之友社，1979）: 218-226.

11）注2，25-27.

12）注7，第2巻，481-551.

13）拙論「1980年代以降のセミオロジーにおけるリズム論の変遷－『グレゴリオ聖歌学論集　*Beiträge zur Gregorianik*』の論考を中心に－」『エリザベト音楽大学研究紀要』37（2017）: 18.

14）H. Freistedt. *Die liqueszierenden Noten des Gregorianischen Chorals*（St. Paulusdruck，1929）.

15）注7，第3巻，485.

16）モクローの考えたテキスト融化の原則については，シュティングルの著作の巻末において整理されている。A. Stingl junior. *Die Konjunktion „et“ als Schlüssel zur Liqueszenz*（EOS，2017）: 233.

17）*Graduale Triplex*（Solesmes，1979）

18）注7，第3巻，488-489. 本論において例として取り上げたものは，全てこの中に掲載されている。

19）ostende は，s も融化（A-3）であるが，アグストーニとゲシュルはA-1の例として取り上げている。

20）本論では，歌詞ではなく「テキスト」を用いる。セミオロジーによる聖歌学では，言葉を音と共生するもの（後述）と捉えている。ドイツ語の多くの文献においても，歌詞を意味するLiedtext ではなく，Text が敢えて使用されている。

21）アンクスに関しては，本研究の対象である聖歌には含まれない。クレックナーによると，アンクスは，縮小融化のクリマクスあるいは拡大融化クリヴィスのことである。注3，215.

22）本論では著作と同時に，その要約（以下）も参照した。D. van Betteray. *Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena. Liqueszenzen als Schlüssel zur Textinterpretation, eine semiologische Untersuchung an Sankt Galler Quellen – Zusammenfassung*（2005）
https://web.archive.org/web/20160403135652/
http://www.dirkvanbetteray.de/resources/
Zusammenfassung.pdf（2017.9.17）

23）http://www.dirkvanbetteray.de/wissenschaftler/（2017.9. 17）

24）ザンクト・ガレン修道院に残されている写本は5つあり，各々写本整理番号によって『*SG* ○○』と呼ばれる。またグレゴリオ聖歌学では，この5つの写本の他に，それとネウマの形状や書き方が類似する写本3つをまとめて「ザンクト・ガレン系ネウマ」と呼び『*SG*』と省略する。本論での略称の用い方も，この慣習に倣っている。

25）注16，231.

26）同上，219. 表は本論に合わせて筆者が翻訳，編集した。表内のネウマは，そのまま引用した。

27）同上，7-10.

28）*Offertoriale Triplex*（Solesmes，1985）

29）注16，10.

30）同上，11-12. 譜例1から譜例5は，シュティングルの著作で用いられた箇所を，筆者が聖歌集や写本から抜き出し，本論に合わせて編集・加工（音部記号の追加）したものである。

31）アグストーニとゲシュルによるネウマの分類によると，ネウマは，アーティキュレーションの観点から，クレント（kurrent），ニヒトクレント（nicht kurrent），パルティエッルクレント（partiell kurrent）に大別される。これはネウマを書くスピードと関連していると同時に，演奏の際のリズムや速度とも深く結びついている。詳細は以下を参照。注7，第1巻82-95，注13。

32）『*An*』を中心的に考察してきたクリッス（A. Kurris）の長年の研究の上に立脚している。

33）アウグスティヌスの著作集に加え，次の文献を参照。F. K. Prassl. “Gregorianische Komposition vor dem Hintergrund patristischer Exegese,”*BzG*, 62（2016）: 49-64. プラッスルは，教父神学の観点からグレゴリオ聖歌解釈研究が必要であり，それが実践の理論的裏付けになると考えている。また，2017年の国際グレゴリオ聖歌学会ドイツ語圏支部大会では，シュティングル氏と教父神学と融化の関係について直接話をする機会を得た。彼によると，客観的な研究姿勢を保ち続けながら，聖歌作者の神学観を垣間見ようとする姿勢が必要とのことであった。

34）『*L*』にないものは他の写本に共通するかを前提とした。

35）A. アウグスティヌス『アウグスティヌス著作集』今義博他訳，18-1（教文館: 1997）: 20.

36）同上，55

37）同上，18.

38）A. アウグスティヌス『アウグスティヌス著作集』今義博他訳，20-1（教文館: 2011）: 311

39）同上。

40）同上，702.

41）同上，314.

42）F. K. Prassl，前掲論考，56.

音楽活動とＮＰＯ
― 今後の発展と課題 ―

壬　生　千恵子

（2017 年 10 月 16 日受理）

Music Activities and Non-Profit Organizations:
Towards Future Developments and Topics of Discussion

Chieko Mibu

Various types of social activities have been implemented by NPOs in Japan since the law concerning the Promotion of Specific Non-Profit Organization Activities was put into operation in 1998. The number of organizations in the music field, as well as other art fields, has increased every year since the law was enacted, and the statistics show that they became the largest group of Japanese art NPO activities in 2016. This was partly due to the environmental changes that occurred in the music industry over the years, but mainly because of people's will to have music activities in their lives as a part of well-being, or the hope to realize that social possibility. On the other hand, not enough speculation has taken place concerning the relationship between the nature of music activities themselves and the characteristics of non-profit activities and their management. This paper focuses on this relationship and discusses the need for further research in this area.

1. はじめに

社会における非営利部門は「政府の失敗」（government failure）と「市場の失敗」（market failure）[1] とを補完する第三の領域として，認識されてきたものである。文化芸術の多様性は，創造の担い手と発表の場，そしてその鑑賞者が数多く存在することによって支えられる。それゆえ，文化芸術領域で活動するNPO（以下，アートNPO）の存在意義は，芸術家にとっても享受者となる社会にとっても，この多様性の拡大に貢献するスキームであることに集約される。

近代社会の成立以降，芸術領域の活動形態は音楽・美術それぞれの分野で社会制度の変化とともに発展を遂げてきた。とりわけ，音楽は技術革新の恩恵を受け，商業領域において一大産業と化すことに成功し，音楽産業はITの普及により抜本的なモデル改革を迫られるまで，世界規模の市場を謳歌してきたともいえる。

アドルノは，大戦後の著書『不協和音』の中で，「趣味という概念がそもそも時代遅れになってしまった」（アドルノ1956：18）と述べている。娯楽音楽に取り巻かれた近代社会の人間が，作品を評価する姿勢を失い，音楽を認識の対象にしてしまいかねない状況に警笛を鳴らすと同時に，「聴取の退化」を憂慮したものである。さらに，その原因を「表現としての言語が退化し，伝達能力一般が不全になった」ことに求め，音楽が「沈黙という空隙」を補う役目を引き受けてしまったためであると論じている。

ここで示された大衆はさらに変容をとげ，21世紀を迎えた現代社会においては，暫時的な嗜好性あるいは提供される音楽商品からジャンルにこだわらずに好きな曲を寄せ集め，刹那的に楽しむ方向性を一層強めているように思われる。情報技術の発達は，音楽をパッケージ化された商品から，「いつでも，どこでも」という情報空間に浮遊する消費財へと変化させてしまった。表面的には，音楽の存在形態が鳴り響きから物質となり，また鳴り響きに回帰したともいえるが，音楽をとりまく状況は前者とは全く異なるものである。そして，言語の退化による伝達能力の不全については言を俟つまでもない。回復への取り組みが社会の様々な側面からなされ，コミュニケーション能力を養うことの重要性が社会課題となって久しい。

このような環境において，実演活動は「いま－ここに」という唯一無二性と，直接のコミュニケーション空間を人々に提供し続けるものとして，逆説的にその価値を増しているともいえる。知覚対象としての芸術の希少性が極めて薄れてしまったとき，「知っている」という認識の有無は大きな意味をなさなくなり，潜在的には「観る・体験する」ことの意義が相対的に増してきたからである。しかしながらその事実は，舞台芸術領域の活動に商業的な成功をもたらすことを必ずしも意味しているとはいえない。ここに，非営利部門における文化芸術領域のもうひとつの意味が見出されるといえる。

本稿は，筆者のアートNPO活動実践と調査研究に基づく省察のまとめである。

2. 芸術活動と非営利組織

2.1　NPO法とアートNPO

非営利組織（NPO＝Non-Profit Organization）とは，米国ジョンズ・ホプキンス大学で行われている非営利セクター国際比較プロジェクト（Johns Hopkins Comparative Nonprofit Sector Project，以下JHCNP））によれば，

① 民間組織であること
② 非営利（非配当原則）であること
③ 自発性をもつこと
④ 自己統治がなされていること
⑤ 組織形態をもつこと

という条件をみたす組織と定義づけられている。世界的には，非政府組織（NGO＝Non-Governmental Organization）とともに，第三セクター（Third Sector），市民社会活（Civil Society Organization＝CS），非営利セクター（Non-profit Sector），あるいはインディペンデント・セクター（Independent Sector）などの幾つか名称も使用されている。

例えばアメリカにおいての第三セクターという言葉は，政府セクターでもなく営利企業セクターでもない，という意味で使用されているものであるが，この言葉のもつ「残差」的な感じや否定的な表現を嫌う際に，他の様々な名称が使用されるという考え方もある。他方，日本における第三セクターは，法的に概念が規定されているわけではなく，行政と企業の共同出資による団体が多く，いわゆる半官半民の外郭団体に対する呼称として定着している。法人格としては株式会社，有限会社など営利企業形態のものもあれば，財団法人，社団法人など公益法人の形態をもつものもある。官の資産と民間の経営力を統合するという意味をもった日本的な呼称であり，その経営形態は極めて公的機関に近い。

特定非営利活動促進法（通称NPO法）は，1998年12月に施行された公益非営利法人制度であり，既存の民法上の公益法人（財団法人，社団法人，医療法人・宗教法人など特殊法人）へ移行することが難しい民間非営利団体の法人化を促すために策定されたものである[2)]。このNPO法によって法人格を認められた非営利組織が特定非営利活動法人であり，活動の20分野[3)]が定められている。

文化芸術領域で活動する非営利組織は，非常に数が多く，任意団体や一時的な運営組織をも含むことから，全体を正確に把握することは難しいが，広義にはこれら全てをアートNPOという枠組みでとらえることができる。他方，狭義においては，アートNPO法人をNPO法によって法人格を得た文化芸術団体のみをさすことになり，定款に「学術，文化，芸術またはスポーツの振興を図る活動」（6号）を分野として挙げている団体のうち，芸術

文化を活動の主体としている団体，および主たる活動領域が異なっても，芸術や文化に関わりのある活動をしている団体とされている。もっとも，実際の活動実態に関する調査においては，その目的から実質的に非営利で芸術活動をおこなっている組織や団体が含まれることが多い（本稿においても，広義のアートNPOを対象としている）。

日本の芸術・文化団体

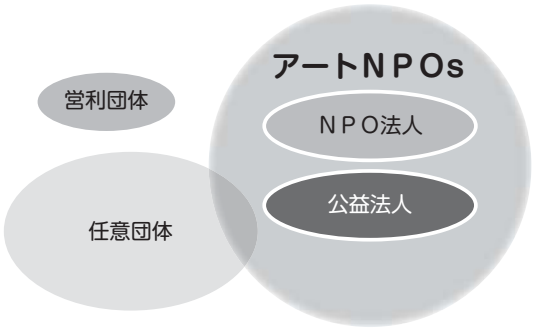


図1．アートNPOの組織（筆者作成）

アートNPOが日本の芸術領域の中で飛躍的にその存在感を増したのは，急激な数の増加によってである。2003年時には500団体余りであったアートNPOは，2008年には1,800団体近くになり[4]，5年間で約3倍強の増加をみせた。その後，組織の解散や新規設立などを繰り返しながらも，拡大の方向は衰えず，2016年には4,300団体に上った[5]。

2007年時に15%にすぎなかった音楽分野の活動をおこなう団体数は，2009年に美術分野を上回り，2016年現在，音楽分野はアートNPOの全活動のなかで最も多い約20%を占めている。（図2参照）

団体の規模，扱う音楽のジャンルや内容は様々であり，文化施設管理・運営を行う比較的規模の大きな団体，芸術活動への支援を行う中間組織，地域密着型の小規模な実演団体など，各々の活動が相乗効果をもたらし，その認知度を高めてきたといえる。特に，地域に密着した地方主管の法人に目覚ましい活動成果がみられるものが多い。

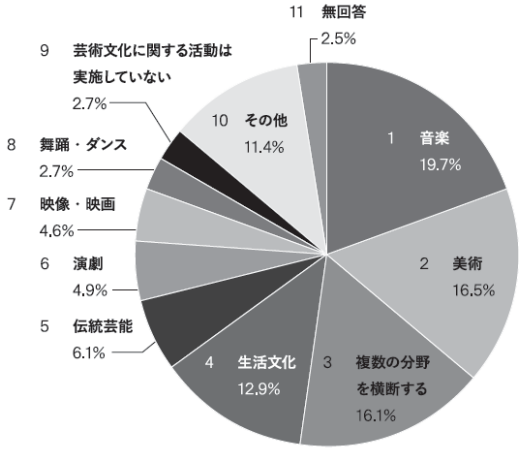


図2.「アートNPOデータバンク2016-2017」より

また，2010年前後にはまだ数・質ともに不十分であり，喫緊の課題ともされていた中間組織（Intermediary）の充実が，効果的な協働型の活動を可能にし，より広い意味での市民参加を促した要因のひとつと考えられる。概ね芸術団体は，芸術家自身が組織の主構成員となる実演団体であることが多いが，黎明期のアートNPOの多くもそのような団体であった。場をつくる，あるいは担い手と受け手をつなぐことに活動の主体をおく中間組織は，いわば，アートマネージメントに特化した組織であり，このような団体は今や実演家の潤滑な活動や持続性に欠かせない存在として機能している。

芸術領域に限らずNPO法人全体が，活動の場を広げ，活動量を増やしたことによって，公共政策や経済効果，マネジメント論などの研究分野からの多様なアプローチがなされ，社会調査も多く実施されてきている。これらの調査結果は一般に質的データと量的データに大別されるが，特に文化芸術領域においては，質的データには活動の実践に関する大きな示唆が含まれていることが多い。音楽領域のNPOに絞った研究はまだ乏しいが，大阪大学のNPO研究情報センター発行の『NPO白書』には文化芸術関係の節が2007年度から掲載されるようになった。

他方，他領域のNPO活動に比べて，アートNPOは徐々に市民権を得てきた言葉でもある。

「アートNPOリンク」は2006年より全国的なネットワーク作りと支援，調査・研究を行うNPO法人として認証された団体であるが，ここには膨大な活動の足跡が蓄積されつつある。そして2016年度のデータバンク報告書（アートNPOリンク2017：50）には，「2006年，2016年いずれの調査結果でも，示された活動分野と協働パートナーの多様性は，個性的なアートNPOの活動が差異と多様性を実現する寛容な市民社会の実現において担うべき役割の重要性を示唆している」と示されている。

法制定からもうすぐ20年がたとうとしている。過去への振り返りと同時に，変化する将来を見据えてNPO活動の姿をとらえ直す格好の時期であるといえるだろう。

2.2　芸術文化の公共性

芸術文化そのものが公共の財であるという考え方は，概念的には新しいものではないが，1960年代にボウモル，ボウエンの2人の経済学者が経済学的見地から検証をおこない，これが現在の実演芸術への公的支援の根拠となっている。

文化芸術は私的財的側面と公共財的側面との両方をもつ混合財であり，芸術文化のもつ効果として以下の事項をあげている。

① 舞台芸術が国家に付与する威信
② 文化活動の広がりによる周辺のビジネスの活性化
③ 将来世代の文化水準を引き上げる目的
④ 共同体における教育的側面での貢献

ここに示されている公的支援の根拠は，すなわち芸術活動のもつ公共性と読み替えることができる。

経済学領域からの芸術の公的支援の根拠を巡る研究はさらに進められ，1990年代には市場の失敗と平等主義をその理由として，芸術への参加による社会的進歩，芸術的イノベーションを促進することによる便益，等が加えられるようになった。

そして，実際に前述の公共性がどのように効果を示しているかについて，豊富な事例をもちいた検証が進められている。このような文化経済学あるいは文化政策学からのアプローチは，芸術活動自体が公共性を有することを社会に客観的に提示してくれるものであり，審美的価値にその存在価値を置かなければならなかった理論世界を数値化して支えるものであった。これに準ずれば，芸術家及び芸術団体は，個人の表現の自由と公益性をともに確保することができる。但し，芸術の質，審美的価値そのものを問うことはできない。一般に非営利部門では，市場テストが存在しないゆえに非効率な経営がなされやすいという批判がある。しかし，芸術領域においては，市場での経済的価値によるテストはなくとも，文化的価値からのテストと淘汰を常に受ける，あるいは受けるべき存在であると考えるのが妥当であろう。

2.3　文化を支える「公」は「官」か「民」か

アートNPOの活動を支える要素のうち，資金に並んで欠かせないのが人的資源であるボランティアによる活動である。2002年には，時の文化庁長官河合隼雄氏の寄稿によって「文化ボランティア」という概念が使用され，文化ボランティア活動推進事業として政策化がおこなわれた。公共文化施設の重要な担い手として，ボランティアが初めて公式に言及されたものである。

> わが国でも，近年，ボランティア活動に対する感心，注目が高まっておりますが，「ボランティア活動」＝「福祉活動」と考えられる方が多くおられるのではないかと感じます。役所の文書や審議会の答申で「文化ボランティア」について定義されているものはないとのことですが，私は，「文化ボランティア」を定義したり，その範囲などを限定したりするのではなく，「文化芸術に自ら親しむとともに，他の人が親しむのに役立ったり，お手伝いするようなボランティア活動」くらいの広い捉え方で，一人でも多くの方が文化芸術を鑑賞し，参加し，創造する環境を整備していきたいと考えます[6]。

この文化庁長官官房政策課を主管とした事業は，文化ボランティアの多様な活動形態や情報の

把握とそれらの国民への提供，美術館，歴史博物館，文化会館等の文化施設を文化ボランティアの活動の場として環境の整備を図るとともに，これらの活動との連携・協力を積極的に推進し，行政と文化ボランティアとの新しい協働関係構築を図ることを目的としたものである。

公共ホールを使用し，多くの単発的な労働力を必要とする音楽団体にとって，文化ボランティアの人々との協働は目前の人手不足を解消する救済策であった。が，ここで問題となるのが官と民，あるいは公と私という考え方である。我が国では「官」と「民」には国民に共通の認識があるが，「公」という言葉に関しては，使い方にどこか曖昧なところがある。2000年から2008年にかけておこなわれた公益法人改革において，英語のpublicという概念から「公＝官ではない」という見解がでてきたことは，殊に重要であろう。例えば，「公益」は「私益」や「共益」と相対する概念であるかというような論点が存在するからである。例えば，フィンランドの社会学者シピラらはインフォーマル（家族，ボランティア等）なサービスは自治体などによる社会サービスの分野に含まないという考え方に立脚して公共について論じている（Sipila, etc. 1995）。福祉国家として知られる北欧社会で一般的なこの考え方では，インフォーマルな活動を補う為に公のサービスが存在するのであり，この点において日本とは逆である。

ボランティアの参加動機に関する研究も，「公に」ついての人々の意識を知るうえの一助となる。例えば，ボランティアの労働供給行動や寄付行動について，近代経済学で研究が進められているが，ここには人は合理的に効用を最大化する選択を行うという前提条件がある。文化・芸術領域に限らず，自己の利害に即した選好を行うと考えるものである。一方，心理学領域では，心理学的動機要因として人間の態度をいくつかの機能に分解し，理解を求めようとする研究が進められている。人の動機は複数の次元で構成されているという前提に基づいた「複数動機アプローチ」が現在の主流のひとつであり，その代表的なものにVFI（the Volunteer Functions Inventory）モデル（Clary and Snyder, 1991, 1998）があげられる。芸術分野における調査結果はこれからの蓄積を待たなければならないが，桜井が研究報告の中で示した，芸術分野・スポーツ分野においては，「自己成長と技術習得・発揮」，「レクレーション」がその他の参加動機因子より強い動機である（桜井2002：119）という結果は，経験的にみても納得できるものである。他方，アルマティア・センは「善き生well-being」を達成するために，窮地に立つ他人に対しての同情が，自己の利益を度外視した行動の動機になるため，自己の利害的な関心を離れた「社会的選好」が存在すると指摘している。

いずれにしても，予算総額1億円を超えたこの事業において，「新たな公の創出」という言葉が使われ，その後，2005年に公益法人改革の方向性として示された「民が担う公共」，『21世紀ビジョン』で謳われた「豊かな公，小さな官」へと続くことになった。「官から民へ」の次にくるものとして，あるいは公共文化施設という公の場でのボランティア活動に社会的位置づけを与えることによって，民間の労働支援を求めたともいえるが，これは，地域住民による文化芸術活動への自主的な意欲と自治体による市民活用という需要が均衡している状態でこそ成り立つ。「官と民」という軸での官の役割が問われる一方，「公」の意味が改めて問われる良い契機であったが，今日もまだ曖昧な通念のままである。

そして，もし公共文化施設におかれた文化ボランティアが安価や無料で労働を供給する「公」の存在＝公共の財とされるならば，行政による善意のただ乗り，もしくは便乗であると言われる側面は否定しきれない。公共文化施設へ指定管理者制度の導入に関し，廉価な労働資源となってしまう危険性を筆者はこれまでいくつかの段階で指摘してきたが，それは現実のものとなりつつあるようにみえる。

3. 音楽領域のＮＰＯ活動の諸相

3.1　共創の取り組み

芸術家にはしばしば孤高の存在のようなイメージがつきまとう。しかしながら，音楽家は集団行動をとる職業でもある。オーケストラは言うまでもなく，基本的に実演家は複数の人数で舞台に立

ち，吹奏楽，合唱，アンサンブル，という演奏自体が，互いの存在を尊重しあうコミュニケーションによって成り立つ行為であるからである。バレンボイムの言葉を借りれば，オーケストラは「水平的な言説」と「垂直的な圧力」の中の自分の位置関係を完全かつ意識的に認識することによって，「ユートピア的全体性を作り出す」装置である（Barenboim and Said, 2002：146-148）。さらに，舞台芸術には必ず公演を支えるスタッフの存在がある。時に彼らは音楽家より数が多く，その一人一人の動き全てが公演の成否に関わる，重要な構成要素をなす。そして，音楽がコミュニケーションであるといわれる一番の所以である「聴衆」との関係がある。

芸術のもつ伝達構造と社会性について，芸術学では，「創作―作品―受容という有機的関連が，芸術をして本質的にコミュニケーションの道具たらしめており，その点では，発信者―信号―受信者という基本構造を持つ」こと，さらに「芸術は一対一の伝達ではなくて，一対多の伝達となり，そこに社会性が生ずる」と言い表されている。さらにその社会性ゆえに「社会的制約」や「社会的効用」をも持つと論じられている（渡辺1975：30-40）が，音楽は他の舞台芸術と同様，多くの人々の共同作業によって時間空間を作り上げる社会的な活動である。音楽のもつ社会性は，おそらく他の芸術に比してより強いものであるといえるだろう。それは聴覚のみで作品の鑑賞が成り立つ性質に加え，多くの文化において人間の行為に「聴く」と「聞く」という認識がありながらも，基本的に人間は聴覚を自由意志でコントロールできないことにも所以する。

現代の一般的な音楽家の活動の主体は，ホールという限られた演奏空間の中での小宇宙を形成することであり，不特定多数という名の限定された聴衆と共同作業をおこなっている。近代社会に出現した音楽の公共空間は，より多くの市民に音楽を伝達する機会を提供したが，現代とは意味も社会的位置付けも異なるものであり，後者のそれはより閉じられた世界の中での高度なコミュニケーション空間を意図しているともいえる。かつて近代市民の娯楽として存在していた「クラシック音楽」は，大衆社会の到来のなかで文化的高位を維持し，鳴り響く音の商品的価値を高めようとした結果，ある種の排他的な文化圏を形成し，無意識に「聞こえてくる」音としての音楽を専ら大衆音楽に譲ることになったが，結局は，様々な媒体に無作為に運ばれることによって，「聞かれる」音楽として存在することになっている。「聴く」ために足を運ぶということ自体が，現在多々ある選択肢のなかで最も時間と労力を要する音楽体験となっていることに加え，多種多様な音楽が提供される環境において，現代の聴衆はより選好性の高い行為をおこなっていると考えることができる。

他方，音楽家がNPOという枠組みの中で活動することは，この小宇宙たる共同体にボランティアや寄付者など，個人的な支援者が新たな住人に加わることを意味する。基本的に出入り自由な住民である[7]が，「部外者」に活動の主体に参加する門戸を開いているという点で，また「自分も参加可能な活動である」ということが潜在的な協力者に認識され易いという点で，NPOは営利団体や任意団体より広く市民との共働を可能にする特性を有しているといえる[8]。

また，ボランティアという言葉が「専門家の領域」という通念を緩和し，人々の舞台創造への興味を参加動機へ変換するという補助的な効果もみられる。しかしこの善意なる参加候補者は，常に自らその場に足を運んできた人に限られるのであって，つまるところ，価値観を共有する人々の集合体であることに変わりはない。この段階では層の拡大には繋がっているとはいえない。

他方，NPO法人化することによって生じる活動領域に視点を移すと，組織の運営維持にかかる恒常的な業務の発生がある[9]。ここで組織は，音楽の場から離れて外部の人と自主的に出会い，交渉し，時に協働することを要する。法人としての組織の継続と事業展開の必要性が，個人的な音楽活動に比べ，行動範囲を半ば強制的に広げさせるのである。しかしながら，小さな任意団体，あるいは同じ意思をもつ人々の集団から，大きく活動領域を広げていったNPO組織には，さらに有機的な拡大構造がみられる。

3.2　組織拡大のプロセスとモデル

前出のオーケストラの「垂直」と「水平」の原理は，共同体の形成を論じる際に頻用されうるものであるが，自ずと拡大していったNPO組織における人と人との連鎖には，水平な関係の中から幾つかの核がうまれ，領域の拡大と縮小を自在に繰り替えしながら機能していった形跡がみられる[10)]。

もう少し具体的な想定で語れば，次のようなプロセスである。共通の価値観や意志を持った人々が，ある目的をもち，その具現化のために集うようになる。団体が形成されると，一緒に行動する協力者，あるいは楽しむ為の仲間を呼びよせ，ボランティア＝協力者は，さらに友人・知人など新たな協力者や参加者を呼ぶ。これらが繰り返されるうちに，現代人の特性でもある嗜好の細分化が作用し，微妙な属性の変質が起こる可能性がある。概して協力者たちは，自分も聴衆となるだけでなく，主催者側の一員として聴衆を招くことを好む。この段階でボランティアは自発的な組織拡大の要素となる。さらに市民参加型の事業を行う組織においては，協力者は参加者との互換性をもつことから，協力者・参加者・聴衆の相互互換というさらに複雑な連鎖をひき起こしている。つまり，この過程において何らかの小さな活動集団が形成されたとき，ひとつの核が存在することになり，その核となった集団が，また新たな共通の目的や役割を見出した時，先のプロセスが繰り返されることになる。一方，組織として出会う経済的な支援をもたらす協力者は，通常の労働を担わない場合も多いが，新たな聴衆だけでなく，新たな支援者をこの共同体に招き入れ，支援者の集団を形成することもある。

この緩やかな複合連鎖の繰り返しにおいて，全ての協力者たちはかつての共同体たる小宇宙の曖昧な境界線の間を行き来しながら引き伸ばし，時に衛星たる核組織を形づくる。アートNPOの活動の特性に，他の活動分野との連携事業を実施する傾向が大きいということがあげられるが，このような衛星集団から，他のNPOや創造団体との組織的連鎖が起こることもある。そして，公演や参加型イベントの開催に際しては，広報による来訪者あるいは短期滞在者（個人的な人間関係を特にもたない参加者や聴衆）がここに加わることになるが，この来訪者たちもまた何らかの形で小宇宙の住人になる潜在的可能性をもつ人々であるといってよい。

このように考えると，この境界線のない共同体には，組織としての中心は存在するが固定された辺境は存在しない。曖昧な周辺が存在するだけである。それはこの膨張した小宇宙が共通する価値観あるいは活動の総体であるためである。組織は本源的に拡大する性質をもつとされているが，通常，それは外部との境界線を明確にもつことによって意識されるものである。この点において，継続して参加型事業をおこなうNPOは，活動組織でありながら，ネットワーク形成機能の集合体であるともいえる。

近年のヨーロッパ都市研究において，ネットワーク形成をおこなうことができる文化施設や活動のうち，創造的な人が存在する場合にのみ即興的な連鎖反応がおき，それによって創造的都市がもつ様々な問題解決の潜在力をもつことができるという指摘がある（後藤1998：179）。アートNPOでみられた自ずと拡大する組織のプロセスは，創造都市の形成における発展法則と呼ばれるものと類似性を持つ，あるいは重なっていることがわかる。NPOの創造的ネットワークはこれを規模の上では小さく，しかしもっと可変的にしたものと言ってもよいだろう。同時に，この機能は，創造活動の内部に存在することで，新たな固有の価値を生み出す土壌にもなっている。

クラマーは，文化の価値を4つの文脈で問いながら，「人々が献血をしたり美術館でボランティアをしたり，教会へ寄付を行うのは，これらの寄与行為が社会的・文化的価値を生成する社会の仕組みを要求するからであり，人々は奉仕することで善行への欲求を満たし，市場で認識されない活動への感謝の念を表している」（Klamer 2003：465-469）と述べている。これは，NPOが市民の芸術への奉仕や参加意欲の受け皿を越えた，文化価値生成の装置になりえるという考に通ずる示唆でもある。

このような道筋はひとつのモデルと考えられるが，NPOの音楽活動を固有の文化的価値に基づ

く創造的ネットワークに転化させることによって，その活動の特性を大きく発揮させることができ，参加型事業はそのプロセスの効果的をもっとも大きくする活動形態であると結論づけることができるだろう。

4. 考察と課題

4.1　概観と考察

芸術は社会に貢献し，また社会も芸術に貢献することによって，芸術活動の営みが支えられてきたことは歴史が示している。日本の文化芸術への公的支援は，欧米に比べ遅く始まったものであるが，かつての権力者達による芸術の保護は国家や企業の支援に形を変え，また人々の個人的な芸術への寄与は，寄付やボランティア等の形で現代に生き続けている。

しかしながら，「公益性」という見地からあらためて考えてみると，そこには限られた「公」の存在が浮かびあがる。芸術という選好性の高い領域ゆえに，受益者と供給者の層が重なるからである。文化の多元性は，より複雑な人間関係を可能にする創造的ネットワークによって生み出される。この政策や制度だけでは手の届かない人間の行為の領域に，有機的な繋がりをもたらすのが中間組織として機能するNPOということもできるだろう。芸術領域にこの枠組みがもたらされたことは，政策的な公的支援のひとつとみなすことができる。

音楽分野で活動するアートNPOの活動の現況を概観することによって見出されたことは，活動形態の多様さと社会と芸術をつなぐ様々なアプローチが試みられていることである。そしてそれを支える市民の文化芸術活動への参加意欲の高まりである。この活動の広がりの背景には，文化ボランティア推進事業をはじめとした国の文化政策の存在があるが，その政策実行を可能にしたのが市民の参加であり，NPOがその受け皿としての役割を果たしているということができるだろう。

さらに，音楽分野をもう少し精査してみると，日本の高等教育機関における音楽家養成の制度と長期にわたる経済不況が，音楽家間の格差を生じ，かれらに新たな活動領域を求めさせている現実が垣間見られた。同時に，市場では成り立ちづらい創造の場として，NPOが大きな可能性をもち始めていることが観察された。音楽分野のNPOは，音楽家と市民の両方の参加動機を社会に還元する装置として，様々なかたちで働いている。

芸術活動も非営利活動も，法的な数のコントロールが存在しない特殊な領域である。さらに，芸術作品が様々な便益において公益性を持つ一方で，芸術活動それ自身は，極めて利己性が高い活動でもある。この矛盾は，活動を支えるボランティアの動機にも存在し，アートNPOはこの二つの矛盾を内在する人間の行動の上に成り立つ組織であるともいえる。このような一見相反する要素を含んだ活動を，さらに広く社会に還元するためにはどうしたらいいのか。その答えのひとつを与えてくれるのは，参加型の表現活動をおこなう団体の活動経緯にみられた，「協創」による「自然拡大」のプロセスであろう。音楽活動は本質的に共同作業を旨とし，行為そのものを楽しむことは文化芸術活動に共通する特徴でもある。ここに非営利活動の自発性と自由という要素が加わることによって，創造活動は閉じた空間のエネルギーの総体から，境界線のない「価値」の共有体に変化する。これを，音楽家の非営利活動が地域の文化形成に寄与するひとつのモデルとして提示することができる。

他方，そのような組織の創造活動の実践を通してみると，さらに複雑な人間関係の構築の大切さが浮かび上がる。舞台制作から得られる協働の悦びは，各人の創作に対する奉仕の精神が一体化され，芸術作品という形で昇華した時にもたらされる，いわば，創造的労働エネルギーの総体でもある。他領域にもまして，ここでは創造的環境の持続を可能にする人間関係の構築こそが大切になる。それ故，数値や言葉で表せない活動の最終目標を，どこに定めるかが鍵となり，その意思決定の根拠となるのは，共同体における「固有の価値」であるといえる。

価値形成について多少の補足を加えるとするならば，財政システムの領域からも興味深い研究が進められ，非営利部門のもつ特性が文化芸術の領域に大きな役割を果たす可能性が示されている。

1998年の国際文化経済学会において，クラマーらがおこなった研究報告「芸術分野における第3領域の役割」では，市場，政府，非営利部門の3つの領域において芸術の価値が形成されるプロセスが異なることに着目し，市場，政府の価値形成プロセスでは，十分に芸術作品のもつ価値の可能性を引き出すことができないとした上で，非営利部門における曖昧な価値の取引が共同体形成や複雑な人間関係を作り上げる機能を持つという示唆がなされた（Klamer 1998）。芸術を支える財政構造は各分野によって異なるものの，政府や市場だけでなく第3の領域である非営利部門によっても支えられており，非営利部門では政府，市場とは異なり，取引される価値が曖昧であることから，コミュニティの意識や個人的関係などの無形の価値をつくり上げる機能をもつことが言及されている。逆に考えれば，NPOにおけるマンジメント・スキルや方法論は，このプロセスが滞りなく完了する環境にあって，初めてその効果を発揮する。その達成には真に創造的なコミュニケーション能力をもった人間が求められるものであり，このような能力をもった人材こそ，表現教育の所産であろう。

4.2　課題と展望

文化芸術領域で活動するNPO法人の急増は，創造的活動に公益性を見出した人々が増えていることを示すものでもある。その柔軟な活動形態と，芸術のもつ越境性を生かした取り組みは，教育や社会問題へも広げられており，企業との連携の増加は，社会からの評価，あるいは期待と考えることもできる。

前衛的な芸術家の創造性の追求とマッチングの問題がしばしば課題としてとりあげられことがあるが，音楽分野においては，美術と比べ前衛性を前面におし出した団体の数は，それほど多くはない。特に芸術音楽の分野では過去の作品の再演を目的とした教育が主体であり，演奏の需要の多くもそこにあると考えられている。実際，高度な技術が必要とされる前衛的作品は，演奏する機会も絶対数の上では少ない。よって，音楽の領域においては，前衛性・独自性が現時点で公益性の大きな障害になることは比較的少ないように思われる。むしろ，より細かい聴衆の需要にいかにこたえていけるかということが大切となる。

他方，慢性的な財政難やスタッフ不足の問題への対処，寄付控除などの税制改革，行政の下請化と安価な労働力提供に終わる危険性など，運営上で解決すべき問題は山積みであり，活動のための環境整備が終わっているとは言いがたい。過去10年で活動の停止を余儀なくされた団体の多くは，持続可能な運営体制が内部に整っていなかったことによる。

しかしながら少し冷静に考えてみれば，芸術家も推進団体も，あるいは受益者たる市民も，「NPO」というこの外来の言葉のイメージに対する期待が少しばかり先行してきていた観も否定できない。任意団体が法人格に変わったからといって，即座に資金が増えて組織が変化するわけではない。NPO法人格の認証は，その活動が行政のお墨付きを得たことを意味するものでもなければ，活動の質の公益性が増したことを保障するものでもない。また組織が活動を続けていくためには，非営利であっても前述のように市場テストは少なからず存在する。また，助成金を得る際，法人格の方が申請する機会を得やすいのは事実であるが，実際の交付許可を得るにあたっては，法人としての活動実績や企画内容の公益性の裏付け，あるいは参加する芸術家の知名度や業績など，芸術家個人や任意団体が受けるそれと変わりのない判断基準をもって審査は行われる。

前述のクラマーの論では，市場では芸術家はディーラーなど仲介者の言葉に耳を傾けて作品の価格を決定し，また政府からの補助金をもらう場合には，意思決定に関わる官僚や専門家の言葉に耳を傾けるとしている。芸術的自由と職業としての価値形成をめぐる論争は，芸術活動の理想と現実の狭間で繰り返されてきたものであり，制度によって簡単に解決をみるものではないであろう。それでもNPOがもう一つの領域として社会に機能しつつあることは確かである。

実際，設立間もない小さな団体にとっては，NPOの持つ社会的イメージによって，外部からの業務依頼や地域からの支援が得やすくなる等の

メリットは大きい。市民の善意を吸収し，社会に還元しながら活動の実績を積んでいくというプロセスが初期には特に必要なのであり，その為の段階的なマネジメント手法ももっと問われても良いように思われる。あるいは若いNPOの運営を応援する「組織を育成する」中間組織の増加を促進していくこともできるかも知れない。日々の活動に追われる個々の団体に，その行方の議論を課すのは難しいとしても，活動が拡大されればされるほど，芸術家は自身の求める社会像や，その具現化にむけた団体同士の協働，体系的な知識の共有などがますます重要になってくるのは事実である[11]。

また寄付金の所得控除等に関して論じられる際には，芸術団体は米国の非営利セクターが持つ寄付税制と，そこからもたらされる収入に対するイメージを比較対象として用いやすい。その一方で，「芸術立国」のような大きな概念を論ずる際には，我々はヨーロッパの国家的な芸術保護のイメージをもとに，その体制の違いを問う傾向がある。非営利部門の活動や寄付・ボランティアの領域は，各国の政策とその補完の必要性によって生じるものである[12]。その活動基盤をどのように充実させるかという問題は，結局は日本の文化芸術領域全体の促進をどう図るかという，より大きな理念の問題である。

他方，NPOの数の増加は，既に都市部で競合の問題を生じさせつつある。文化芸術活動の領域では，任意団体・公益法人・NPO法人ともに公共的な性質をもつだけでなく，その活動内容も類似性をもっており，演奏会や展示会に足を運ぶ観客や聴衆にとって，事業母体の区分はあまり意味をもたない。芸術音楽の領域では，非営利団体同士の競合があり，営利企業の存在に加えて企業資本のNPOが参入してきているのが現状である。特に企業資本NPOの出現は，同種の活動を行う団体の抑制を生む可能性もある。長期的にみれば，経営基盤の強い非営利組織に吸収・合併されていくことも一つのあり方であろう。

NPOにはミッションが掲げられ，その目的遂行のための非営利活動が行われる。活動の実現や持続に際し，時に営利企業にもまして効率的なマネジメントが求められ，アメリカでは非営利セクターで働く為の専門教育が大学で行われている。しかしながら，サラモンが指摘してきたように，非営利活動が効率性を求めることには，理論的に危険がともなう。社会的支援に多くを依存すれば，活動の自立性に少なからずとも影響を与えることになる。また，戦略的経営を追求すればするほど，効率の良い収益を求めることになり，活動の対象が同種の営利企業の顧客層と変わらなくなるからである。大規模な組織では営利企業となんら変わりのない管理が必要であり，ステイクホルダー（利害関係者）の多様性[13]を考慮すれば，その運営は一層繊細かつ複雑なものにならざるを得ない。

組織疲労を起こさずに活動を継続し，経営基盤を強化していくことが，受益者を忘れた組織運営に陥らせる可能性も指摘され続けている。活動の為の組織が，組織の維持の為の活動に変質してしまうのである。常勤で働く有償のボランティア職員にとっては，自分の仕事が社会意義を感じられる欠かせない生活の一部になり，収入の一部にもなる。自己形成の一部として，あるいは社会での自己確認の手段として，組織と一体性を感じるようになることもある。そのような状態においてミッションが変質，あるいは消滅した場合，あるいはその社会需要が変化した場合に，NPOがすみやかに何らかの手段をとれるかどうかは，活動の担い手にかかっている。また本質的に，熱意や善意といった自発性に支えられた活動は，雇用と異なり強制力を持たない組織への労働提供を意味するものであり，長期的な組織の継続を求めることとは相容れない部分もある。専門知識を持ったマネジメント力の必要性が強く訴えられているのは，このようないくつもの課題への方策であり，また中間組織の存在がますます重要になっていくのではないだろうか。

5. むすびにかえて

組織運営に係る問題は，文化芸術の領域に限らず，NPO活動の全ての部門に共通するものでもある。米国の非営利部門が拡大するにつれて直面することになった問題を，サラモンらはその後，

「財政上の危機」・「市場競争の危機」・「有効性の危機」・「信頼性の危機」の4つの危機として論じている。芸術・教育分野も，すでに競争のディレンマに巻き込まれ，連邦政府の補助の鈍化，企業や財団からの助成の減少が，チケット価格の引き上げや，関連グッズの商品化など革新的な「マーケティング」をNPOに促し，「商業ベースの娯楽産業との競争を受けて，多くの非営利グループが，潜在的に芸術価値が高い活動よりも，大衆受けして利益の見込める活動に重点をおくようになっている」(サラモン1999：58)。2章で言及したように，米国の非営利部門は日本の特殊法人，公益法人をも含んだ概念であり，異なる法体系の元に規制されているため，日本のNPO法人に単純に当てはめることはできないが，その勢運は今後の日本におけるアートNPOの将来に示唆を与えてくれるものである。

NPOという組織の構造的な性質，受け入れる側の社会の枠組み・意識のいずれもまだ安定しているとは言いがたい日本においては，文化芸術領域の活動も，景気の動向に左右されながらこれから成熟期を迎えるといってもよい。そこからいくつかのモデルが見いだされてくる可能性が高いのではないか。特に，小さな団体にとっては，目標の設定と実現のためのパートナーシップが大切であり，そこから生まれ得る人と人とのつながりがもたらす精神的豊かさこそが「良き生」への成果であり，組織そのものの継続や拡大はその結果として考える方が現実的であるかも知れない。

また，達成の具体的な数値が存在しない領域では，どこまでも活動が邁進していく可能性があるが，「芸術の普及」や「表現教育の実施」等は，まさにこのような領域にあてはまる。無意識のうちに，芸術家が公益の名を借りて自己利益の実現のためだけに活動を促進する可能性も排除できない。表現活動の公益性は，多様性を確保するものとして文化形成に大きな潜在的可能性を与える一方で，質の保証を適えてくれるものではない。これらの課題については，助成や認定の条件と合わせた一層の議論が待たれるところである。

注

1）「政府の失敗」(government failure)，「市場の失敗」(market failure）は，国や自治体のサービスでは全ての人を満足させることができないこと，また営利企業は採算が合うものしか提供できないことを意味している。

2）2002年に改訂，翌年5月に施行されている。

3）NPO法により定められた20分野は以下のとおり。
①保健・医療又は福祉の増進を図る活動
②社会教育の増進を図る活動
③まちづくりの増進を図る活動
④観光の振興を図る活動（＊）
⑤農山漁村又は中山間地域の振興を図る活動（＊）
⑥学術・文化・芸術又はスポーツの振興を図る活動
⑦環境の保全を図る活動
⑧災害救助活動
⑨地域安全活動
⑩人権の擁護又は平和の推進を図る活動
⑪国際協力の活動
⑫男女共同参画社会の形成の促進を図る活動
⑬子どもの健全育成を図る活動
⑭情報化社会の発展を図る活動
⑮科学技術の振興を図る活動
⑯経済活動の活性化を図る活動
⑰職業能力の開発又は雇用機会の拡充を支援する活動
⑱消費者の保護を図る活動
⑲前各号に掲げる活動を行う団体の運営又は活動に関する連絡・助言又は援助の活動
⑳前各号に掲げる活動に準ずる活動として都道府県又は政令指定都市の条例で定める活動（＊）
＊印はNPO法改正（平成24年4月施行）により追加。

4）2010年筆者調べ

5）アートNPOリンク『ARTS NPO DATABANK 2017』「報告：アートNPOの運営実態調査」より。

6）河合隼雄「文化ボランティアってなに？」『文化ボランティア通信第2号』（文部科学省，2002）

7）NPOが自由意志を持って自発的におこなう組織であるという本源的な意味では，幹部運営者であっても出入りが自由な組織であることが原則ではある。しかしながら，実質的には役員始め運営の基幹業務に関わる人々には社会通念上の「責任」が存在する。他方，一日（時には数時間）で完結する当日スタッフの協力者から幹部候補まで，従事形態が極めて多彩であることが，音楽領域のボランティアの特徴でもある。

8）音楽会における共同作業の専門性は千差万別である。

9）大規模な組織では，NPO法人と任意団体，財団法人・社団法人との間に，運営上に必要な職務に大きな差は

みられない。情報公開の有無や所轄官庁の管理から生じる諸事項の違いがある。

10）2006年~2010年に筆者がおこなったNPOの活動実態調査による。

11）芸術教育機関における，芸術家及びその活動の社会的位置付けや政策へのアプローチについての教育は，キャリア教育等で充実がはかられつつあるが，現時点では十分なものとはいえない。芸術家側からのより自主的な政策提言活動などを望む声もある。他方，マーケティング理論を応用した戦略的な広報活動や資金調達に関する，NPO活動者を対象としたセミナーなどは開催されるようになっている。

12）国策としての芸術の保護と，民間からの支援は相互補完的なものであり，相反する概念という意味ではない。

13）ボランティアや資金提供者への満足と，聴衆など活動の受益者への満足との双方を満たさなければならない。しかし，目標の達成という点では単純にトレード・オフ（二律背反）の関係というわけではない。

参考文献

- アドルノ, Th. 1956『不協和音』: 三光長治　高辻知義 訳 1998 平凡社
- アドルノ, Th. 1962『音楽社会学序説』: 高辻知義　渡辺健訳 1999平凡社
- 荒井一博 2000『文化の経済学』文藝春秋
- 苅谷剛彦他編 2004『創造的コミュニティのデザイン』有斐閣
- 河原啓子 2001『芸術受容の近代的パラダイム』美術年鑑社
- 後藤和子 1998『芸術文化の公共政策』勁草書房
- 後藤和子編集 2001『文化政策学―法・経済・マネジメント』有斐閣
- ㈳日本芸能実演家団体協議会　2007『芸能活動の構造変化～この10年の光と影～』芸団協出版部
- ㈳日本芸能実演家団体協議会・芸能文化情報センター編 2005『芸能実演家の活動と生活実態　調査報告書　第7回2005年版』芸団協出版部
- ㈳日本芸能実演家団体協議会　2005『芸能実演家・スタッフの活動と実態調査』芸団協出版部
- サイード, E. W. 1991『音楽のエラボレーション』: 大橋洋一訳 1995 みすず書房
- 桜井正成 2002「複数動機アプローチによるボランティア参加動機構造の分析―京都市域のボランティアを対象とした調査より―」『The Nonprofit Review』2 (2) Japan NPO Research Association : 111-122.
- サラモン, L. M. 1992『米国の「非営利セクター」入門 』: 入山映訳 1994ダイヤモンド社
- サラモン, L. M. 1997『NPO最前線―岐路に立つアメリカ市民社会』: 山内直人訳1999 岩波書店
- 田尾雅夫・川野祐二　編 2004『ボランティア・NPOの組織論』学陽書房
- 田中弥生 1999『「NPO」幻想と現実―それは本当に人々を幸福にしているのだろうか? 』同友館
- スロスビー , D. 2001『文化経済学入門』: 中谷武雄・後藤和子 監訳 2002 日本経済新聞社
- 電通総研 文化庁 1993『欧米におけるアートマネージメント教育の現状と課題』
- 林雄二郎・今田忠 編 2003『フィランソロピーの思想―NPOとボランティア』日本経済評論社
- 山内直人 2002『日本のNPO労働市場』日本NPO学会 NPO労働市場研究会
- 山内直人 1991『ノンプロフィット・エコノミー － NPOとフィランソロピーの経済学 －』日本評論社
- 山内直人 田中敬文 河井孝仁 編 2007『NPO白書 2007』大阪大学大学院交際公共政策研究科 NPO研究情報センター
- 山内直人・松永佳甫・松岡秀明　2005「非営利サテライト勘定による寄付とボランティアの統計的把握」『季刊国民経済計算』平成17年度第1号No.131 内閣府経済社会総合研究所国民経済計算部 pp. 97-116
- 山本 啓・新川達郎・雨宮孝子 2002『NPOと法・行政』（シリーズNPO）ミネルヴァ書房
- 渡辺護 1975『芸術学』東京大学出版会

- Barenboim, D., Said, Edward W. *Parallels and Paradoxes, Explorations in Music and Society.*（Pantheon Books, 2002）.
- Baumol, W., Bowen, William G. *Performing Arts: The Economic Dilemma, A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance.*（MIT Press, 1996）.
- Bowman, W. *Economic Value of Volunteers to an Organization,*（7th ISTR, 2006）.
- Clary, Gill E., Snyder, M. “A Functional Analysis of Altruism and Prosocial Behavior: The Case of Volunteerism”, *Review of Personality and Social Psychology,* Sage（1991）: 119-148.
- Clary, Gill E., Snyder, M. “Understanding and Assessing the Motivations of Volunteers: A Functional Approach”, *Journal of Personality and Social Psychology,* vol.74, no.6（1998）: 516-1530.
- Drucker, F. P. *Managing the Nonprofit Organization.*（Harper Collins Publisher, 1990）.
- James, E., Rose-Ackerman, S. *The Nonprofit Enterprise in Market Economies.*（Harwood Academic Publishers, 1986）.
- Klamer, A. ed. “The Value of Culture: On the Relationship between Economics and Arts”, *Journal of Cultural Economics,* vol. 22, issue 1（1998）: 63-65.
- Klamer, A. “Accounting for Social and Cultural Values”, *De Economist,* vol. 150. no.4（2002）.
- Klamer, A. “Value of Culture”, *A Handbook of Cultural Economics*（Edward Elgar, 2003）.
- Salamon, L. M. *America's Nonprofit Sector*（Foundation Centor, 1992）.

- Salamon, L. M., Anheier, K.H. *The Emerging Sector*（The Johns Hopkins University, 1994）.
- Sen, A. *Choice, Welfare and Measurement*（Basil Blackwell Publisher, 1982）.
- Sen, A. *Commodities and Capabilities*（Elsevier Science Publishers B.V., 1985）.
- Sipila, J. etc. *Sosiaalipalvelujen Suomi*（WSOY, 1995）.
- Towse, R. ed. *Cultural Economics, The Arts, The Heritage and the Media Industries*（Edward Elgar, 1997）.

参考資料

- アートNPOデータバンク http://arts-npo.org/artnpodatabank.html（2017/9/20）
- 国税庁website「認定NPO法人名簿」 http://www.nta.go.jp/tetsuzuki/denshisonota/np/meibo/01.htm（2017/9/20）
- ㈳全国公立文化施設協会 2007「公立文化施設における指定管理者制の効率的な活用度にむけて」
- ㈳日本芸能実演家団体協議会2007『芸能活動の構造変化～この10年の光と影～』芸団協出版部
- 内閣府ポータルサイト http://www.npo-homepage.jp/portalsite.html（2017/9/20）
- NPOセンター「NPO広場―NPO法人データベース」 http://www.NPO-hiroba.or.jp（2017/9/20）
- 文化庁 website http://www.mext.go.jp/a_menu/hyouka/kekka/020908/046.pdf（2017/9/20）
- 文化ボランティア全国フォーラム実行委員会 2006「文化ボランティア全国フォーラム2006レポート」 http://www.bunkavolunteer.jp/book07.html（2010/10/20）
- 文部科学省website「所轄公益法人一覧」 http://www.mext.go.jp/b_menu/koueki/koueki.htm）（2017/9/20）

〈実践報告〉

〈音楽家の耳〉トレーニングを活用した幼児期の音楽基礎教育「聴く活動」に関する研究
― 保育者養成校の学生との実践から ―

田　中　晴　子・吉　田　直　子

（2017 年 9 月 9 日受理）

A Study of Fundamental Music Education in Early Childhood Titled "The Listening Activities" by Applying The Musician's Ear Comprehensive Training in Musicianship: Practice on the Students in a Nursery Teacher Training School

Haruko Tanaka and Naoko Yoshida

In this study, we examined the effect of The Listening Activities practice on the students of a nursery teacher training school by analyzing the changes of their attitudes toward hearing music after they were trained how to listen to a variety of musical pieces consciously.

The Listening Activities have previously been conducted on young children, however we focused this study on the influence of the activities for the nursery teaching students. Through The Listening Activities experience, the students were led to enjoy the process of grasping music contents, including structure, form, rhythmic patterns, and tempo, and to listen to music consciously. In the end, we found that they became able to "groove" on the music's flow and to feel comfortable with music.

This study shows apparent and significant meanings of our practice methods because The Listening Activities guided examinees to consciously enjoy unfamiliar music genres.

はじめに

『幼稚園教育要領』『保育所保育指針』において音楽は，感性と表現に関する領域「表現」に含まれており，内容として「音楽に親しみ，歌を歌ったり，簡単なリズム楽器を使ったりなどする楽しみを味わう」[1] と示されている。「歌唱」に関わる表現[2]，「動きとリズム」との関連[3]，「リズムと楽器」に関わる表現[4] など幼児の音楽表現に関する研究は，今までに多数積み上げられている。「音楽に親しんだり歌を歌ったりする他に音楽聴取（感じ取ること）が，幼児のもっとも基本的な活動である」[5] との指摘にあるように，幼児期の音楽経験は，表現する活動に偏ることなく音楽を「聴く」経験を豊富に重ねることが大切であろう。しかし，幼児教育現場においては，「歌を歌ったり，簡単なリズム楽器を使ったりする」「表現」することに重きが置かれている。田中が実施した広島県内幼稚園における音楽活動に関するアンケート調査[6] では，「音楽を聴く時はどのような時か」の質問に対して67.3％の園がお弁当の時などBGM的に聴いている時間を回答しており，「音に気付いたり，感じたりするなどして楽しむ」，「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」[7] 為に必要と思われる「聴くこと」，「感じること」を主目的とする音楽活動は殆ど意識されていなかった[8]。また，「『音』を聴く活動の発展としてこの時期の子どもにも「音楽」を深く聴き込む活動の場が提供されてしかるべき」[9] との指摘はされているが，実際に幼児が音楽を深く「聴

く」ことを積み上げることを目的とした実践研究はみられない[10]。

因みにこうした状況は，小学校の音楽の授業においても同様であり，教師自身が音楽を形づくっている要素について理解できていない，鑑賞の視点のあたえ方がわからない等の理由から鑑賞の指導に困難を感じている教師も多く見られた[11]が，「子どもの側の問題として，深く音楽を聴く「聴き方」が子ども自身の内に育まれていない」[12]との指摘もある。

そこで田中は，2008年から地元の幼稚園の協力を得て，音楽基礎教育の立場から幼児教育現場において，あくまでも音楽を「聴くこと」,「感じること」に焦点を絞った「聴く活動」の実践研究[13]を始め現在も継続している[14]。また，2013年から2015年まで研究分担者として小学校の音楽鑑賞において〈音楽家の耳〉トレーニングを導入し,「聴く視点」を明確に示す実践研究[15]にも携わった。研究はまだ継続中ではあるが，幼児，小学生のどちらを対象とする活動においても,「音楽の聴き方」を知ることが，積極的に音楽に耳を傾けることに繋がることを実感している。さらに「聴く活動」を継続している幼稚園の教員から「子ども達と音楽活動をする際に，子ども達と自分達の聴き方に違いがあるように思った」とのコメントを得たことをきっかけに，日頃子どもに密に接している保育者の「音楽の聴き方」も，子どもの「音楽の聴き方」を左右する音楽的環境の1つであることに気づかされた。そこで，音楽基礎教育の立場から，子ども達が「音楽の聴き方」を得るためには，まず保育者が「音楽の聴き方」を知る必要があると考えた。

一方吉田は，保育者養成校における指導を通じて，学生が音楽をよく聴くことを通じて，音楽の流れ，音色や響き等，表現したいイメージを掴めた時，ピアノ実技や歌が変化することを感じてきた。良く聴けることは表現を左右するだけでなく音楽の理解にも影響すると考え，2年前から近隣高校音楽科の生徒の合唱や，学内発表会の教員による演奏を聴いて，様々な音色や声の響きの違いに学生が気づく機会を意識的に増やしてきた。しかし,音楽を「聴く」ことに焦点を絞り「聴き方」を学ぶ授業は，カリキュラム上の制約も有って未だ実施できていない。

以上の状況をふまえ田中は,「聴く活動」の研究[16]の一環として，子ども達を対象に継続して実施している「聴く活動」を，新たに保育者養成校において実践することにした。

本論では,「音楽の聴き方」を知ることにより学生の音楽を聴く姿勢が変化した過程を分析し,保育者養成校の学生を対象とした「聴く活動」の意義を考察する。

尚,執筆にあたっては,はじめに,3章及び5章は,田中，吉田の両名で，1章及び2章は，田中，4章は,吉田が担当した。

1.「聴く活動」について

1.1.「聴く活動」の目的

「聴く活動」は,あくまでも音楽を「聴くこと」,「感じること」に焦点を絞り，感性を養うことを重視している。〈音楽家の耳〉トレーニング[17]を活用し，まず音楽そのものを捉え,「教える」のではなく，音楽の流れの中で音楽の諸要素（リズム，音楽の表情，構成など）を自然に捉えるよう導くことで，聴き手自身が興味を持って積極的に音楽に耳を傾け，音楽の仕組みを発見する「音楽の聴き方」を示すことを目的としている。

1.2.「聴く活動」の内容

まずは,「聴くこと」を強制することなく，実施者が音楽に興味を持ち，耳を傾けている様子,聴くことを楽しむという態度を「してみせる」。「ねばならない」という強制感を排除し，自主性を促す声掛けをする。

音楽をただ聴くだけでなく,〈音楽家の耳〉トレーニングで行う項目[18]の内,「拍子をたたく」,「リズムをたたく」,「真似して歌う」,「リズムパターンをたたきながら真似して歌う」,「覚えて演奏する」,「曲の表情を感じる」を活用した活動も行う[19]。

音楽の流れの中で音楽の諸要素を捉えるようにするために，まず拍を捉え，音楽に“ノル”ことを促す。一緒に音楽を聴きながら，自然に呼吸

し，音楽に身を委ね，音楽に合わせて身体を揺らす，など音楽の流れに“ノル”ことを「して見せる」。その延長線上の動作として等間隔の拍を打ち，音楽の周期を捉えて拍子をたたく。拍子とは，等間隔の拍の強拍と弱拍の配列[20]が周期的に繰り返されることであるが，強拍は「下拍」，弱拍は「上拍」と考え，「上拍・下拍」を「上げた」手が自然と「下がる・落ちてくる」と感覚的に捉え，「上げ・下げ」（アルシス・テシス[21]）と呼吸の「吸う・吐く」の関係を連動させるようにする。拍子をたたく際にも「強拍・下拍」を「たたく」意識で打ち下ろすことよりも，その予備となる「弱拍・上拍」で手を持ち上げる感覚を大切にし，その上げた手が自然と下がる・落ちてくる感覚で「強拍・下拍」を捉えるようにすれば，自然に周期を捉えることができる。音楽の流れと関係のないただ「手を打つ」という運動になるのを避ける為，最初から「拍を打つ」「拍子をたたく」という動作は行わない。

次に音楽の流れにノリながら，あるいは拍子をたたきながら音楽を聴き，テンポの変化，強弱の変化，音色（楽器）の違いや特徴など音楽の諸要素を捉えるように導く設問を投げかける。聴き手は，音楽にノリながら続きを予測し，設問に答え，もう一度聴いて確かめながら，驚きを感じたり，納得したりする。この繰り返しにより聴き手は，「次は，どうなるのか？」と興味を持って積極的に音楽を聴くようになり，漠然とではあるが，自然に曲全体を把握できるようになる。また，途中で旋律やリズムを模倣する[22]ことにより，旋律をしっかり捉えることができる為，同じ旋律が再現されたこと，旋律が装飾されたことに気付くなど音楽の表情を捉えることができる[23]。

選曲について[24]は，呼吸と結びつきやすいことから，まずは2拍子の曲を選曲する。2拍子以外の曲を選曲する場合も，音楽の流れに“ノル”ことが積極的に音楽に耳を傾けることに繋がる[25]ことから，自然に音楽の流れを捉えられることを選曲基準とする。テンポは，何拍子であっても曲の基本的なテンポが中庸であることを基準とし，曲の長さは，基本的には聴き手が曲全体を把握できるように，主に短く完結することを基準とするが，捉えさせたい内容，聴き手の様子により長い曲の途中までを使用する，あるいは，基準よりも長い曲を用いる場合もある。まずはテンポと強弱の変化がわかり易い曲を使用し，聴き手が変化や違いに気付き，それを聴いて確かめる際に納得できるよう留意している。1曲に取り組む回数は，曲の長さ，設問の内容にもよるが2～3回である。尚，音楽の媒体としては，主にCDを使用している。

2.　保育者養成校の学生との「聴く活動」

2.1.　使用楽曲の特色，選曲理由

保育者養成校の学生との「聴く活動」にあたり，次の曲を選曲した。

【使用曲】P. I. Tchaikovsky
バレエ音楽《白鳥の湖》Op. 20
第1幕〈Pas de trois – Variation 2〉
【使用CD】Richard Bonynge指揮
／National Philharmonic Orchestra
（Leader：Sidney Sax）
発売：ポリドール株式会社
CD番号：F75L-29120/2
【演奏時間】1’24”

この曲は，幼児教育現場の「聴く活動」で導入時に使用する曲である。その理由としては，まず，呼吸と結びつきやすい2拍子であることが挙げられる。音楽の流れにノって自然に身体を揺らすことができ，「上拍・下拍」を感じて「拍子をたたく」動作を意識せずにできる為である。併せて曲の基本的な（冒頭の）テンポが中庸であり，自然に音楽の流れに“ノル”助けとなっている。曲の長さも約1分半で短く完結しており，子ども達が曲全体を把握し易い。また，テンポと強弱の変化がわかり易く，音楽の流れにノって聴いた際に自然とその変化が体感できる。楽器・音色についてもその違いが捉え易く，子ども達が変化や違いに気付き，それを聴いて確かめる際に納得できることを重視している。

これらの理由は，「聴くこと」に焦点を絞った活動の経験がない保育者養成校の学生にも該当すると考え，選曲した。

2.2. 実践の方法

実践の方法は次のとおりである。

被 験 者：保育者をめざすN短期大学地域こども学科の学生50名
日　　時：2016年11月25日
時　　間：N短期大学「音楽基礎演習Ⅱ」のクラス授業半コマ45分
実施方法：15名前後の4つのグループに分けて同じ内容で4回実施
場　　所：N短期大学音楽室

「聴く活動」の実施に際しては，授業の様子をビデオカメラで録画し，後日，被験者の発言や行動に注目しながら分析をおこなった。尚，録画に際しては被験者の許可を得ている。

2.3. 「聴く活動」の内容

保育者養成校の学生との「聴く活動」に際しては，幼児教育現場での場合と同様に，まずは「聴くこと」を強制しないことを重視した。「音楽大学から来た講師と音楽を聴く」というだけで，既に緊張していると思われる学生達にとって「ねばならない」という強制感は，自然に積極的に音楽に耳を傾け，自らが音楽の仕組みを発見する妨げとなると考えるからである。

「聴く活動」の内容としては，幼児教育現場と同様にまず，音楽に“ノル”ことを行い，次に音楽の流れの中でテンポの変化, 強弱の変化, 音色（楽器）の違いや特徴など音楽の諸要素を捉えるように導く設問を投げかけ, 答えた後聴いて確認する。また, 途中で旋律やリズムを模倣し，曲全体を捉える。

学生も子ども達と同様に，設問に答えた後，確認することを繰り返すことにより, 続きを予測し, 興味を持って積極的に音楽を聴くようになり，途中で旋律やリズムを模倣することにより，自然に曲全体を把握できるようになると考えた為である。

唯一幼児教育現場の「聴く活動」と異なる点は, 音楽に“ノル”ことを行う際に導入としてクラシック以外の音楽を用いた点である。最初に親しみ易い楽曲を聴くことで，少なからず緊張していると思われる学生達が，リラックスして「聴く活動」に臨めるようにするというのが，理由の1つである。しかしそれだけでなく，所謂「ノリの良い」音楽を聴いて，音楽に“ノル”ことを再確認し，学生自身がクラシック音楽に「ノレない」と思っている理由を考えながら，音楽に“ノル”ことを行う為である。今回は，次の曲を使用した。

【使用曲】EXILE《Rising Sun》
作詞：ATSUSHI
作曲：Didrik Thott, Sebastian Thott, Johan Becker, Sharon Vaughn
編曲：ATSUSHI, Sebastian Thott
【使用CD】発売元：rhythm zone
CD番号：RZCD46940
【演奏時間】4’58”

3. 「聴く活動」の内容分析

次に「聴く活動」実施時の録画より，教員の働きかけや発問，それに対する被験者の言動を，発言の多かった被験者A，B，C，D，E，F，G，Hに注目して場面を採り上げて分析し，考察する。表1は「聴く活動」の最初の場面である。

表1　「聴く活動」開始場面　午後14:40 ～のクラスより

時間経過	教員の発言・発問 / *行為，場面*	被験者の発言・*反応*	観察と考察
0’35”	「緊張する？」	A：「うん」 B：「しやんわ」	みな神妙な面持ち
0’45”	「では音楽を聴いてみましょう」 *EXILE《Rising Sun》をCDで流す。*	C：*冒頭少し聞いただけで「がっ！」手で顔を覆う（EXILEの曲であることがすぐわかる）*	馴染みの音楽だったので意外に思っている。自分達なりのノリ方で身体を動かす。嬉しい気分。

1’15”	「この音楽にノッてみてください」	G：「EXILEや！」 C：*音楽に合わせて手でふりをつける*	リラックスした笑顔がみえる。
1’45”	「じゃ手を叩いてみようか」	C：*足で1拍ずつ打っている。* *裏打ちで2拍子の手拍子を打つ。*	
2’45”			表打ちではなく裏打ちで全員ノッている。

最初，授業内容を「聴く活動」と紹介を受け，学生は音楽大学から来たゲスト講師から難しいクラシック音楽を聴かされるのではないかと思っている様子である。「緊張している？」と教員が尋ねると，被験者ＡとＢが同時に「緊張する」，「緊張してないわ」と答える。ところが，まず冒頭CDで流されたのは日頃良く聴いているEXILEの音楽だったので，被験者全員の顔に笑顔が見え，被験者Ｃは早速手で振りを付けたり，肩から左右に身体をゆすったり，足で拍をとったりして聴いている。教員の「手を叩いてみてください」の指示に対し，被験者Ｃがいち早く裏打ちの2拍子の手拍子を始め，全員が従った。同様に実施した4回の授業すべてでこの場面では裏打ちの2拍子で手拍子する被験者が多かった。EXILE《Rising Sun》の音楽には，「裏打ち」の手拍子が被験者には普通のノリ方のようである。表2はこの続きの場面である。

表2　「聴く活動」でクラシック音楽を初めて聴いた場面

時間経過	教員の発言・発問 / *行為，場面*	被験者の発言・*反応*	観察と考察
3’20”	「じゃあ別の曲，同じように今度も音楽にノッてみてください」		
3’40”	*P.I.Tchaikovsky《白鳥の湖》〈Pas de trois-Variation 2〉をCDで流す。*	C：「出たー」	やっぱりクラシック音楽だ…という雰囲気が流れる。
3’43”		C：*1拍だけ手を打つがその先が続かない*	さっきと同様に何とかノリを掴もうとして手を打つがノレない。
3’48”		C：*指揮の真似をするが拍子が合わない*	指揮の真似をするが，拍子も強拍もつかめていないのでノレないですぐ止める。
	「いいよ，いいよ」*（指揮し始めたCに向かって）*	*皆じっと聴いている。身体が動かない。*	
3’55”	「音楽にノッてみましょう」	A,B,D,E：*大きく2拍子で横に揺れてノリを探っている。*	大きく2拍子に揺れているが微妙に拍子とずれている。
4’00”		A：「こんな感じやんな?」 D：「なーわからんなー」	
4’04”		C：*裏打ち2拍子で指を鳴らす（2拍子にノレている）*	
4’07”		A：「違うって」*（裏打ち2拍子で指鳴らしを続けているCに向かって）*	EXILEと同じように裏打ちの2拍子で指を鳴ら

			すことは間違っているという意味で「違う」と言っている。つまり，こういうクラシック音楽はEXILEのようなノリ方とは違う（はず…）と言っている。
4’14”	「じゃ手を叩いてみて」	C：*裏打ち2拍子で手を叩く* B：「いっしょやん！」	
4’18”			裏打ちの被験者Cを見てさっきのEXILEの時と同じ叩き方をしていることについて，被験者Bが指摘。
4’23”		A：*表打ち２拍子や４拍子をしながらノリを探っている。*	
4’26”		*皆裏打ち2拍子叩きで揃い始める*	

最初にEXILEの曲が聞こえてきたことですっかり安心してリラックスしたところで，次の曲としてクラシックの曲が流れてきた。やっぱりクラシックか…といった雰囲気の中，被験者Cはさっきと同じようにとりあえず手を打ってみるが，音楽にノレなくて1拍手を叩いただけでやめてしまう。その後，今度は指揮をし始めるが，最初から1拍目がずれて始めているのでうまく合わずにこれもすぐ止めてしまう。積極的に音楽に“ノル”ことを試みてうまくいかない被験者C以外は，じっと身体も動かないことから，音楽の流れに“ノル”ことができずに戸惑っていると思われる。そこで教員は再度「ノッてみましょう」,「手を叩いてみましょうか？」と呼びかける。これに対し，数名の被験者は「わからんなー」,「こんな感じやんなー」と言いながら大きく2拍子で左右に揺れながらうまく音楽に合うノリを探っている。一方被験者Cは，今度は先ほどのEXILEの曲を聴いた時と同じように裏打ち2拍子で手を叩き始めて，うまく“ノル”ことができた。それに対して，すかさず「違うって」という声がかかる。その叩き方はEXILEの時と同じであり，このような音楽（クラシック）の時は違う叩き方であるはずという意味のようである。同じ頃, EXILEの曲を聴いた時，裏打ち2拍子で手を叩いていた被験者Aは，表打ち4拍子や2拍子でノリ方を探っていたが，4分30秒前後で皆揃って裏打ち2拍子で手を叩き始める。

次の表3は，曲のテンポが変化する部分（「聴く活動」開始から4分45秒経過部分）でうまくノレなくなってしまった後，その原因を教員の発問に沿って被験者が考察している部分である。

表3　音楽にノレない原因について被験者の自己分析による考察

時間経過	教員の発言・発問 / *行為，場面*	被験者の発言・*反応*	観察と考察
4’45” 4’48”	*曲のテンポが変化する部分に差し掛かる*	*曲のテンポにノリが合わなくなる* D：「やばい」*手拍子をやめてしまう* A,B,E,F：*4拍子叩きで，頭を振ってテンポに“ノル”。*	

		G,H,I：*じっと動かない。* *C：ずっとノリ方を探っているが，最後のシンバルの部分だけシンバルに合わせて思い切り叩く。*	
5'04"	*曲が一通り終わってから* 「困る？」 「困ったね」	A：「困る」 A,B：「困った」	
	「困った原因は何だろう？」	C：「音」「テンポ」「リズム」*手を波のようにくねらせる* C：「知らないうた」	思いつくまま色々言葉でいうがうまく言いたいことが言い表せず，手で感じを伝えようとしている。最後に知らない歌だからノレないと答える。
5'30"	「でもEXILEの《Rising Sun》だったら知ってるけど，もし，知らない，ああいうタイプの歌だったら困る？」 「でもこれは困った？」 「なぜ？」	A：「困らない」 A：「チョー困った」 C：「楽器使ってるから」 D：「知らん曲だから」 *(全員笑う)*	教員は，知らない曲でもEXILEならノレるのはなぜか発問する。
5'57"	「そんなことはない？」 「なんでやろうね？」	C：「演奏系はノレない」 B：「そんなことはない」 C：「なんでやろう？」 「歌ってなかったから」	「演奏系はノレない」という声に対して「そんなことはない」という声が出る。
6'13"	「ヴォーカルがいない？」	B：「いや，関係ないな」 B：「テンポが…《Rising Sun》とかやったら…」 *(言葉が途切れる)*	「歌っていなかったから」という声に対して「いや，関係ないな」という声が出る。 学生同士でなぜノレないのか原因を議論するが，これといってはっきり掴むことができない。教員はそれに対して一切答えを出さず，より一層議論が進むように配慮しながら発問を続ける。
6'23"	「でも誰かが同じ叩き方（EXILEと）した時，「同じ叩き方したね」って誰か指摘したじゃない（表2の経過時間4'18"時の被験者の発言を参照）。そんなに（拍子が）違ってた？」	C：「一緒な気がしたな…なんか…リズム的には同じやった」	被験者Cは裏打ち2拍子でノレたことから「リズム的には同じ」と発言する。しかし，被験者Bに即座に「違う」と言われて，確信はないが漠然と同じように感じたことを主張している。
6'35"		B：「それはちがうやろ」 C：「なんかそんなにおいがした」	

音楽のテンポが大きく変化する場面で，何となくノレていた被験者もノレなくなってしまった。その原因を被験者自身が自己分析しているシーンである。教員の「どうしてノレなくなったと思うか」という質問に，被験者Cは「音」,「テンポ」,「リズム」と続けざまに答えるが，用いている音楽用語の定義はかなり曖昧である。ここで曲にノレなくなったのは，あきらかに曲のテンポの変化が原因のはずだが，被験者は皆，確信をもって把握していない。さらに，「楽器を使っているから」,「演奏系だから」,「歌ってないから」などと理由を挙げるが，一方で「いや，関係ない」という声も挙がって結局原因を掴めない。「ノレない原因さえも掴めない」という捉えどころのなさがクラシック音楽に馴染めないと感じる一因でもあるだろう。

「EXILEとそんなに違っていたか」という指導者の発問に対しては，EXILEと同じ裏打ち2拍子で途中までノレていた被験者Cは「リズム的には同じ」と発言する。ここでの被験者Cの本来の言葉の意図は「拍子的には同じ」という意味だろう。しかし，即座に他の被験者から「それは違うわ」と言われ，被験者Cにはその言葉に反論できるほどの確信がない。被験者Cは，「そんなにおいがした」と発言して，漠然とEXILEと同じように感じたことを自信なさそうに主張する。この場でも，被験者C以外はこのような（クラシック）音楽はEXILEの音楽とは種類が違うため，違うノリ方があるはずだと共通して思い込んでいるように窺える。

次の表4は，教員の導きにより，初めて曲の最後まで“ノル”ことができた場面である。

表4　教員を模倣して初めて曲に“ノル”ことができるようになる場面（通奏2回目）

時間経過	教員の発言・発問 / *行為，場面*	被験者の発言・*反応*	観察と考察
6’43”	1つ言えることは「（EXILEの様な音楽は）聴いててノリやすいように（音楽の仕組みとして）書いてある。さっき言ったリズムの種類とか…そういうのが。…こういうタイプの音楽（クラシック音楽）は自分から積極的にノッていかないとノレない仕組みになっている。でもこういう音楽にノリがないわけじゃない。今日はこういう音楽にノッてみよう」 「もう1回（CDを）かけますので私の真似をしてください」 *音楽に合わせて2拍子の膝打ちをして見せる（予備となる「弱拍・上拍」で両手を持ちあげて強拍で両手を下す）*	*全員納得してよく聞いている。* B,C：*身体をほぐすそぶり*	
7’30”		A,C,E,F,G：*音楽に合わせて同じように笑顔で模倣して2拍子の膝打ちをする。*	教員は音楽に合わせて膝打ちをしながら適宜アドヴァイスを加えている。
8’05”	「こうしてない*（「強拍・下拍」を叩く意識で打ち下ろす動作）*のがミソなんだ」		
8’15”	「両手上げてるときにちょっと息吸うみたいな感じ」		指導者の動作を模倣して全員音楽の最後まで膝打ちをしながらついていくことができた。
8’32”	「上がっている時先を読む」		
9’05”	「ノレたじゃん？！」	*笑う。*	

「聴いた音楽」をどのように感じたか感想を述べ合うような鑑賞授業と「聴く活動」が大きく異なるのは，表4にあるような「導き」が有る点であろう。表2，表3にあるように，被験者C以外の被験者は漠然と，EXILEの音楽とクラシック音楽は異なる音楽で，ノリ方も異なると思い込んでいた。被験者は，日頃馴染みがない（クラシック）音楽にふさわしいと思われるノリ方を知らないために，最初気おくれして“ノル”ことができなかった（表2）。しかし，クラシック音楽にノリがない

わけではないこと，積極的にノリを掴みにいかなくてはいけないことを教えられて，被験者は納得してよく聞いていた（表4）。そしてまず動作の模倣を通じてノリ方を導かれ，最初は全く“ノル”ことができなかった曲に初めて最後まで全員がノリながら概ね曲の変化についていくことができた。

次の表5は曲を聴きながら，次第に曲の音楽的な要素を把握していく場面である。

表5　音楽の要素を把握していく場面（通奏3回目聴取終了後）

時間経過	教員の発言・発問 / *行為，場面*	被験者の発言・*反応*	観察と考察
13’19”	「質問します」「音楽はずっと同じ速さでしたか」 「最後速くなったね」	B：*素早く首を横に振る。* A,B，E，G：*頷く。*	音楽の要素のうち「速さ」に注目させる。
	「では音楽はずっと同じ大きさでしたか」	B：*素早く横に首を振る。*	「大きさ」に注目させる。
	「最初は小さいですか？」	E,G：*首を縦に振る。*	
13’40”	「はい，もう一度やります。音楽に合わせて小さい時は小さく，大きくなったら大きく*(膝打ち)*。先を読まないと（できないよ）…」	A,B：「小さい」	注目して気づいた音楽要素はすぐ身体で表現させる。
14’00”	*CDをかける。通奏4回目*	*皆最後まで全員膝打ちができた。*	この回では教員は膝打ち動作をしていないことから，被験者は教員の動作の模倣によりできたわけではない。
15’30”	「最初の旋律覚えた？」	C：「なんとなく」 A,E：*頷く。*	
	「歌える？」	A,G：*「えっ」という反応*	主旋律を記憶する。
	「あのね，歌がうまいかどうかはどうでも良くて，覚えているかどうかだけ」		
16’10”	*CDを1フレーズ流す。*		
16’30”	「どう？いけた？」 「ちょっと違うかも，もう一回流す」*再びCDを1フレーズ流す。*	B：*歌うが少し違う。* A,B,C,D,E,F,G：*首を1拍ごとに振ったり横揺れしたりしながらノッて聴いている。* *今度は歌える。*	記憶したら，歌わせる。わかったことはすぐに身体で表現させる。
17’00”	「できた！ところでこの歌，私がCDかけたらすぐ出てくる？」 「最初に前奏っぽいのがあるでしょ？」 「その間に音楽に“ノル”わけ。ちゃんとノッてると，一緒に出れるから」	A,E：*首を横に振る。* C,E：*強く頷く。*	
17’18”	*もう一度CDをかける（最初のフレーズだけかけて途中で止める）*	E：*CDをかける前からノリを準備している。* *皆ノレている。*	
17’33”	「みんな覚えたよね？じゃ，この続きどうなる？」	C：*出てきそうなメロディを想像して手のモーションを上向きに付けながら歌う。*	音楽の予測を通して音楽の形式を意識させている。興味を持って次を聴くよう意識させる。

17'56"	「また同じのが出てくる？全然違うのが出てくる？」 「同じが出ると思う人」 「違うと思う人」	A,E,F,C,D：*(「同じと思う人」に）手を挙げる。* B,H：*(「違うと思う人」に）手を挙げる。*	
18'07"	「確かめてみよう，続きです」 *CDで続きのフレーズを流す*	A,B,C,D,E：*頭で拍を取りながら聴いている。*	
18'16"	「どうでした？」 「全く（いっしょ）？」 「そうそうそう。楽器が変わったのね。楽器が変わって歌うものとしては同じだけど変化があって，ボリュームは？」	A,B：「いっしょ」 A：「全く…何か…」 C：「音変わった」	音楽の形式（反復）に注意を向けたことにより，ボリュームの変化をもたらす楽器の変化（音色変化）にも被験者自ら気が付いた。
18'34"	「さっき大きさに合わせて叩いてねっていったときこの微妙な差について気がついてた？」	B:「ちょっとでかくなった」 A,E：*首を横に振る*	

この場面の学びは音楽的な要素について説明を受け，それを聴いて確かめるのではない。曲の速さ，強弱，主旋律，形式，音色変化（楽器の音色）などの主要な音楽の要素を指導者の発問に導かれて探求していく。この間，音楽の「大きさ」や「速さ」など比較的聴き取りやすい音楽の要素の変化に注目させることによって，具体的に教員の「先を読む」という言葉の意味が次第に掴めてくる。その結果，次第に音楽の先を読んで音楽に自分から“ノル”ことができるようになって音楽のノリ方が変化していった。最初は気づかなかった強弱の微妙な変化も，自分達で聴きとることができた時，発見の喜びからさらに主体的に「聴く」ことに導かれた。探求の結果，わかったことはすぐ歌う，膝打ちなど身体で実践することに結びつけるように促されることで，聴いて理解できたことが表現して身についていく。

次の表6は，始まって約27分，聴く活動のまとめの場面である。

表6　「聴く活動」のまとめの場面

時間経過	教員の発言・発問 / *行為，場面*	被験者の発言・*反応*	観察と考察
26'52" 27'00"	「最後に子どもの好きな楽器がなります。なんでしょう？」 「正解！」 「じゃ今度はシンバルに注目して聴いて」 *CDをかける。* 「聴いた？」 「シンバルと一緒に叩いて。そのためにはよくノッてないと」 「そうそう！」*(シンバルの最後の2拍分のリズムが正しかったので)*	A：「木琴？」 D：「シンバル！」 A,C,E：*頷く* C：「タタタン！」（最後の2拍部分） C：「タンタンタンタンタンタタタン」（7拍分のリズム）*褒められて最後の1フレーズのリズムを叩く。*	リズム打ちの練習 シンバルのリズムを表現している。

	「もうワンチャンス」 *シンバルのリズムを確かめるため再び最後の同じ部分をCDをかけて聴く。*	A,D：「ちょっと違うなー」 A,C,D,E：「惜しいなー」	本当のリズムは8拍分（2小節）でタンタンタンタンタンタンタタタンなので1拍分足らないことを他の被験者が何か違うと感じ取っている。
28'20"		A,B,D,E,F,H：*シンバルのリズムを音楽に合わせて正しく叩く。* B：「早いねん！ 1個」	先ほど1拍足らなかったことが今度はわかってBがCに指摘する。
28'35"	「じゃおさらい，最初に前奏があって，皆で歌ったのがありましたね。それは繰り返されましたか？」 「繰り返しされた時どうなったん？」	A,B,C,E：*頷く。* B:「ちょっと大きくなった」 C,E：*頷く*	主旋律の確認 形式の確認 強弱の変化の確認
28'56"	「繰り返された後何が出てきた？」	B：「違う音楽でだんだん（音の強さが）上がる」	形式（反復）の確認 クレッシェンドの確認
29'05"	「そう，だんだんパターンで同じのが3回と長い上がり方のが出たら後どうなる？」 「素晴らしい。それでその後？」	C:*手でくねくね上がっていくモーション* B：「最初と同じでなめらかで大きいやつがでる」*手で突っ込むようなモーションつけながら* B：「それでちょっとした後でシンバルがガチョン！」 B,C：*シンバルを打つ真似*	形式，楽器（チェロ），強弱の確認 楽器，リズムの確認
29'20"	「今やったやつをやって。（CD）かけるから」	A,D:「えっ！」	曲全体を振り返ったところでもう一度最初から曲を聴く。A,Dが少々自信なげに動揺した反応だったので，教員は先を読めるように曲の構成の最終確認をする。
29'25"	「最初ノッてて歌うやつが最初に小さいのと大きいのがあって，だんだんパターンがあって，大きくてなめらかを2回歌って最後シンバル。私しないから。皆さんでやって。」 *CDを最初から最後までかける。*		
29'50"	（通奏5回目）	*皆膝打ちしながら聴く。全員膝打ちしながら最後まで音楽にノレ，シンバルも完璧に叩ける。*	
31'15"		A,D：「決まったー！」 B：「気持ちいいわー」 *のけぞりながら*	全員拍，拍子を感じながらテンポに“ノル”。 シンバルに合わせてリズム打ちもできる。

最後の振り返りの場面（表6）では，この曲について、「聴く活動」を通じて学んだ音楽の要素、主旋律、形式、強弱、テンポ、楽器の音色、リズムなどを順に口頭で復習した。この時，これらの音楽的要素を「聴く活動」によって1つ1つ体験しながら学んだことにより，被験者は曲の内容を思い浮かべ，把握できるようになっていた。その結果，最初戸惑い気味であった音楽に積極的に“ノル”ことができて，通奏5回目を聴き終えた時「気持ちいいわー」という心からの感嘆が漏れるほどになった。これは，教えられて聴いて確かめる受動的な活動ではなく，指導者の発問に導かれて自ら感じ，考え，動いて体得した感動だろう。「聴く活動」は，音楽を自分で主体的に音楽を探求する喜びに導いたといえよう。

4.「聴く活動」を経験した後のアンケートの内容と結果

最後に，授業の終了後に実施した「聴く活動」に対するアンケート結果をもとに考察したい。

①「今日のように質問に答えたり，歌ったりする音楽の聴き方をしたことがありますか」

Yes	No
17	33

（単位　人）

被験者の回答から6割以上の被験者にはこのような聴き方をした経験がなかった。しかし，4割近い被験者がこのような聴き方をしたことがあると答えており，意外に多い印象を受けた。そのような聴き方をどこで経験しているのか興味深い。

②「今日のような聴き方について，どのように感じられましたか」

（単位　人）

とても面白かった	面白かった	ふつう	退屈だった	とても退屈だった
13	26	11	0	0

聴く際に聴くポイントを絞って聴く聴き方は，8割近い被験者が面白いと感じていた。このことから，適切な導きによりクラシック音楽でも面白く聴くことができたと考えられる。

③「今日の聴き方で，具体的に次のことについて質問します」

（単位　人）

	とても面白かった（ア）	面白かった（イ）	ふつう（ウ）	退屈だった（エ）	とても退屈だった（オ）	面白いと答えた割合（ア+イ）
①拍子を感じることについてどう思いましたか	14	24	1	1	0	38（76%）
②速さの変化をとらえることについてどう思いましたか	18	22	9	1	0	40（80%）
③強弱の変化をとらえることについてどう思いましたか	17	26	6	1	0	43（86%）
④旋律を覚えることについてどう思いましたか	13	23	12	1	0	36（72%）
⑤旋律を歌うことについてどう思いましたか	15	23	11	1	0	38（76%）
⑥リズムを叩くについてどう思いましたか	23	20	7	1	0	43（86%）
⑦楽器の音色を聴き比べることについてどう思いましたか	21	20	8	1	0	41（82%）
⑧続きを予測することについてどう思いましたか	14	23	12	1	0	37（74%）

以上のように，全般的に焦点を絞って聴く「聴く活動」は，どの項目にポイントを絞った時も70～80％の被験者にとって「面白い」と受け止められている。つまり，聴く項目の内容ではなく，ポイントを絞って聴くこと自体が面白いと感じられたと考えられる。

④今日の音楽の聴き方を体験して，今後，音楽を聴くときにやってみたいと思ったことはなんですか」（複数回答可）

被験者の回答は，多い順に「続きを予測する」24名，「リズムを叩く」24名，「楽器の音色を聴き比べる」16名，「拍子を感じる」14名，「強弱を捉える」14名，「速さをとらえる」12名，「旋律を歌う」10名，「旋律を覚える」7名であった。被験者にとって「聴く」という行為は，ただ聴覚的に「聴く」だけではなく，「予測」「叩く」「感じる」「歌う」「記憶する」という諸活動によって興味が高められたことがあきらかである。

5. 結果と考察

保育者養成校の学生は，これまで積極的に聴いてこなかった音楽（クラシック）に対して当初，音楽の流れに“ノル”ことができず，戸惑いを見せていた。しかし音楽の流れにノッて，音楽の続きを予測したり，予測したことを確かめたり，納得したりする「聴く活動」の経験を経て，音楽の内容を把握していく過程を面白いと感じて楽しみ，能動的に聴く姿勢に導かれていった。 結果として，流れに“ノル”ことができるようになり，心から音楽を「気持ちいい」と感じることができた。今回の実践で，被験者を馴染みのなかった分野の音楽に対して素直に心を動かすことができるように導くことができたことは，大きな意味があると考える。

今回の保育者養成校の学生を対象とした「聴く活動」の実践からは次のような仮説を導くことができるだろう。

①音楽のしくみや構造が次第にあきらかになるように教師が聴くポイントを示すなど適切な導きを積み重ねることにより，今まで馴染みがなかった音楽でも興味を持って主体的に聴けるようになる。

②音楽を「聴く」ことは，耳で「聴く」ことだけでなく，「聴く活動」にあるように「拍をたたく」「テンポにノッて身体を動かす」「旋律を記憶して歌う」「続きを予測する」など，能動的に「活動」することによって音楽に対する興味が高められ，主体的に「聴く」ことができるようになる。

これらの仮説については，今後の継続的な実践により検証が必要である。

「聴く活動」の数日後，ピアノの個人レッスンでは小さな表現の変化が見られた。ブルグミュラー作曲の《優美》の冒頭部で，強拍の8分音符1つに対し，弱拍部の32分音符4つが重くなりがちだった学生に，「聴く活動」での膝叩きの際に次の強拍を予測して息を吸うような感じ（表4参照）を思い出すように指示したところ，このフレーズの弱拍部が次の強拍に向かう流れを感じさせる演奏表現に変化したのが認められた。「聴く活動」は音楽の基盤になる感覚を内側から育み，主体的で音楽的な表現ができるように作用する可能性がある。

さらに，保育者自身が興味をもって能動的に活動していることは，必ず子ども達に波及するはずである。表現のアウトプットに偏りがちな保育現場においても，「聴く活動」を通して主体的に聴く喜びを経験した保育者は，幼児の聴く力を育む意識を日々の活動に反映させるのではないだろうか。

今後も，子ども，保育者の両方に働きかけを継続して，音楽を「表現（表出）するための教育」だけではなく，音楽を愛好する気持ちを育てる音楽教育のために「聴く力を育む教育」に力を注いでいきたい。

注

1）厚生労働省（2013）『保育所保育指針』（平成20年）フレーベル館, pp.18-19；文部科学省（2008）『幼稚園教育要領』（平成20年）教育出版，pp.18-19

2）土井田千紘，鈴木慎一朗（2016）「幼児期における歌唱の導入方法に関する研究－鳥取市内の幼稚園の事例から－」『鳥取大学教育研究論集』第6号，pp.37-47；平野強子（2015）「幼児期における音楽教育－歌唱を通して豊かな感受性と表現力を育てる試み－」『会津大学短期大学部幼児教育研究教育』(1)，pp.61-66；加藤あや子，日笠みどり（2008）「幼児期の音楽基礎教育方法に関する覚書－歌の指導という視点から－」『大阪教育大学幼児教育学研究室エデュケア』第29号，pp.1-16

3）青山雅哉，小川純子（2006）「音楽リズム遊び」『奈良文化女子短期大学紀要』第37巻，pp.63-73；細野淳子（2002）「ことばの獲得初期における音楽的表現－身体で感じるリズム－」『東京家政大学研究紀要』第42集(1)，pp.133-139

4）永津利衣（2016）「幼児期における楽器活動の可能性－年長児の楽器・音具を使った自由な遊び場面での観察から－」『瀬木学園大学紀要』第10号，pp.49-57；梅津由紀子（2002）「幼児の器楽の教材化」『愛知教育大学教育実践総合センター紀要』第5号，pp.93-96；乙部はるひ（2016）「保育現場における楽器導入の仕方を考える－保育者の願いと幼児の発達とのギャップを通して－」『帝京平成大学紀要』第27巻，pp.101-108

5）関口明子（2000）「幼児の音楽聴取に関する実証的研究」『日本保育学会大会研究論文集』53，p.518

6）田中晴子，岡田陽子共著（2014）「音楽基礎教育システム〈音楽家の耳〉トレーニングの幼児教育現場への活用に関する研究(1)～幼児教育現場における音楽活動の実態調査～」『エリザベト音楽大学研究紀要』第34巻，pp.49-56

7）注1）前掲

8）注6）前掲，p.51

9）嶋田由美（2007）「音楽のイメージを色で表現する保育実践—幼児の「聴く」活動を考える—」『和歌山大学教育学部教育実践総合センター紀要』No. 17，p.93

10）田中晴子，岡田陽子共著（2015）「音楽基礎教育システム〈音楽家の耳〉トレーニングの幼児教育現場への活用に関する研究(2)～幼児教育現場における「聴く活動」の実践と選曲について～」『エリザベト音楽大学研究紀要』第35巻，pp.37-38

11）岡田陽子，田中晴子，平田裕子共著（2015）「音楽基礎教育システム〈音楽家の耳〉トレーニングの小学校における鑑賞教育への活用に関する研究(2)～尾道市立向東小学校の授業実践例～」『エリザベト音楽大学研究紀要』第35巻，pp.13-14

12）注 9）前掲，p.94

13）平成25 ～ 27年度科学研究費補助金（基盤研究（C）課題番号 25381054）「〈音楽家の耳〉トレーニングと『聴覚』の敏感期の音楽基礎教育プログラム」の助成を受けた研究。

14）これまでに広島市内にある3園の幼稚園の協力を得ており，2017年8月末現在の「聴く活動」ののべ実践回数は，420回余りである。

15）平成25 ～ 27年度科学研究費補助金（基盤研究（C）課題番号 25381225）「「音楽する耳」を育むプログラム—文化施設と学校と〈音楽家の耳〉トレーニングの連携」の助成を受けた研究。

16）平成28 ～ 30年度科学研究費補助金（基盤研究（C）課題番号 16K04512）「〈音楽家の耳〉トレーニングと『聴覚』の敏感期の音楽基礎教育「聴く活動」の構造化」の助成を受けた研究。

17）〈音楽家の耳〉トレーニングは，幼児期に言葉を覚える場合と同様に，読み書きの学習以前に，音楽を聴き，感じ，模倣することを通して自然な音楽の流れを捉える音楽基礎教育システムである。〈音楽家の耳〉トレーニングの特長については，田中晴子，岡田陽子共著（2012）「音楽基礎教育システム〈音楽家の耳〉トレーニングの活用に関する研究(1)～青森明の星短期大学子ども学科ピアノグループレッスンへの活用～」『エリザベト音楽大学研究紀要』第32巻，p.28 を参照されたい。

18）トレーニングの項目については，『新版〈音楽家の耳〉トレーニングPART1,2』（近藤譲監修，エリザベト音楽大学編，春秋社，2008）を参照されたい。

19）活用の方法については，注10）前掲，pp.39-41を参照されたい。

20）加田萬里子（1994）「拍」『ニューグローヴ世界音楽大事典』12巻，講談社，p. 561

21）寺本まり子（1993）「アルシス／テシス」『ニューグローヴ世界音楽大事典』1巻，講談社，p. 312

22）〈音楽家の耳〉トレーニングの項目の内，「リズムをたたく」，「真似して歌う」を活用。

23）実践の具体例は，注10）前掲，pp.41-42を参照されたい。

24）「聴く活動」の使用曲については，注10）前掲，p.43を参照されたい。

25）注10）前掲，p.49

ティリー ロッシュ ～ポストモダン・カメラータ・アンサンブルのための～（2017）

ジ ョ ン ・ コ ー ル

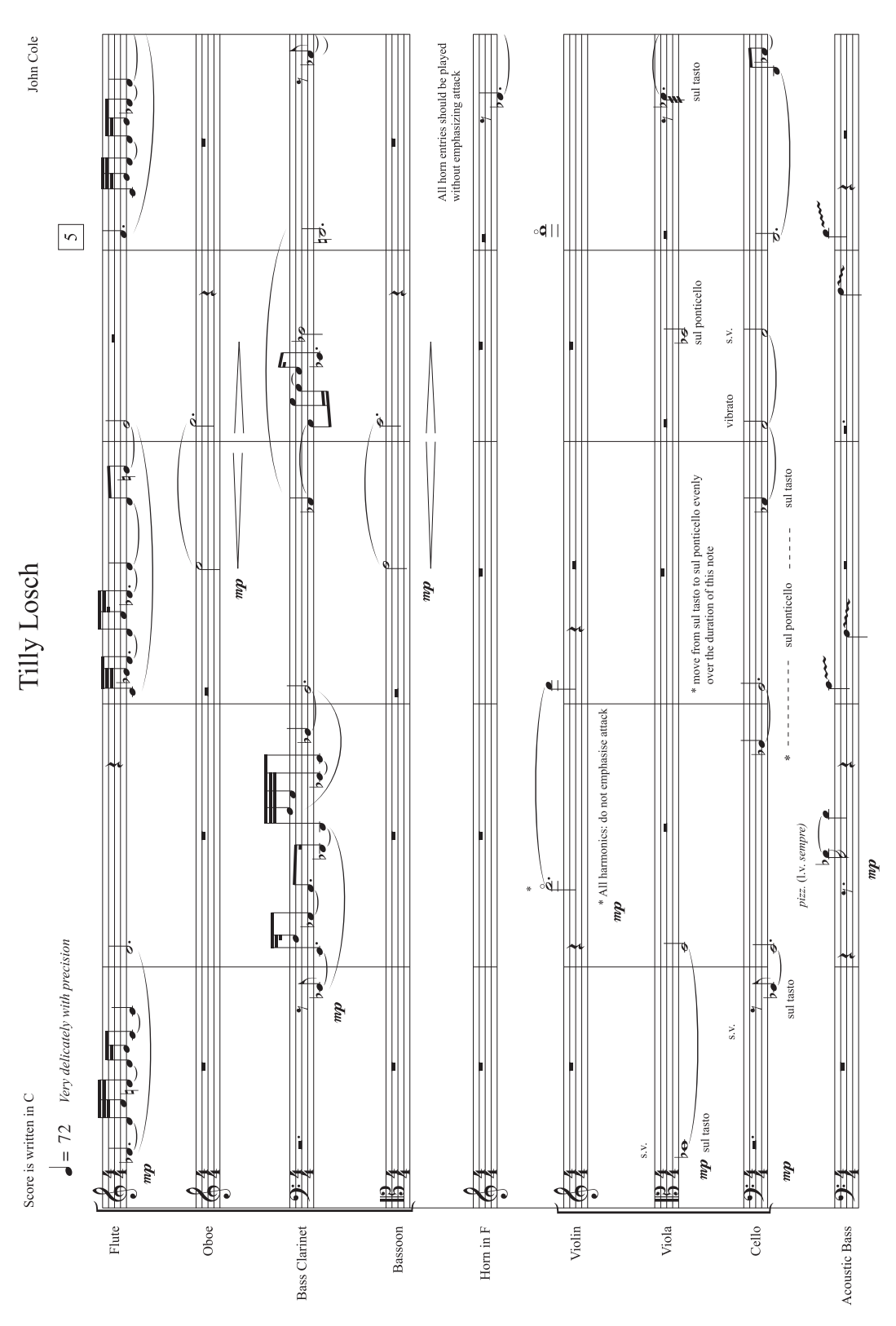
（2017 年 9 月 11 日受理）

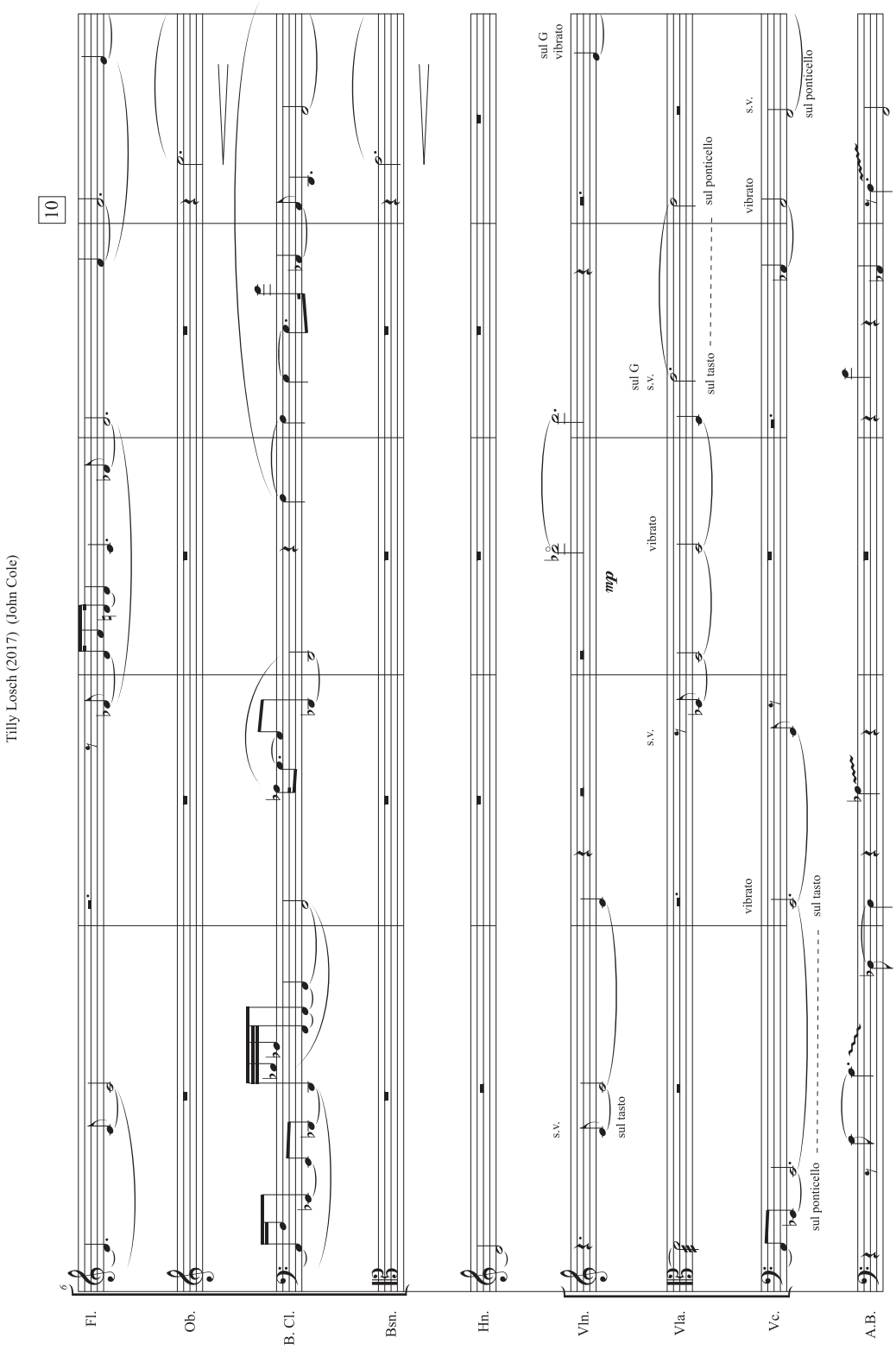
Tilly Losch (2017)

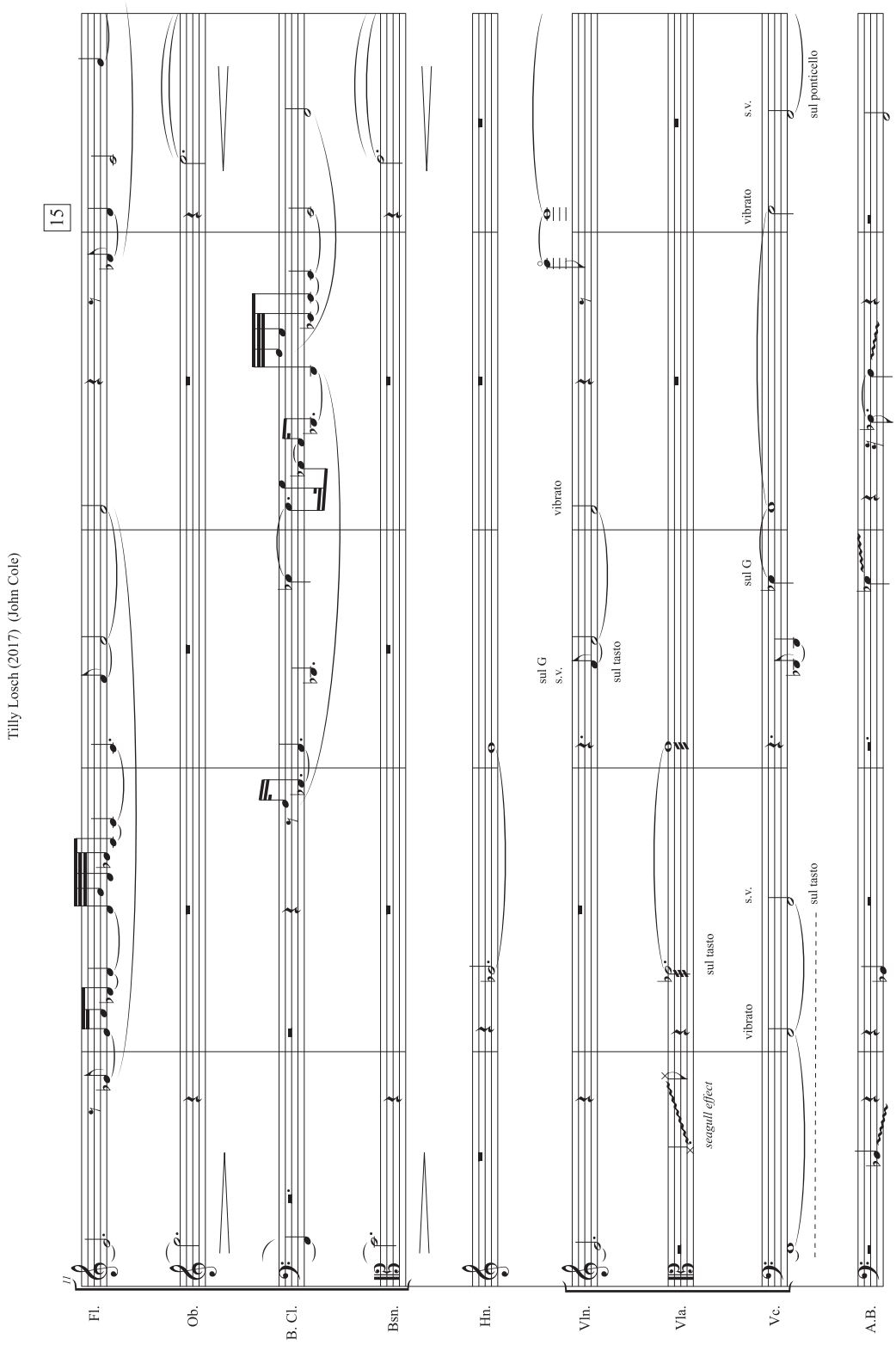
John Cole

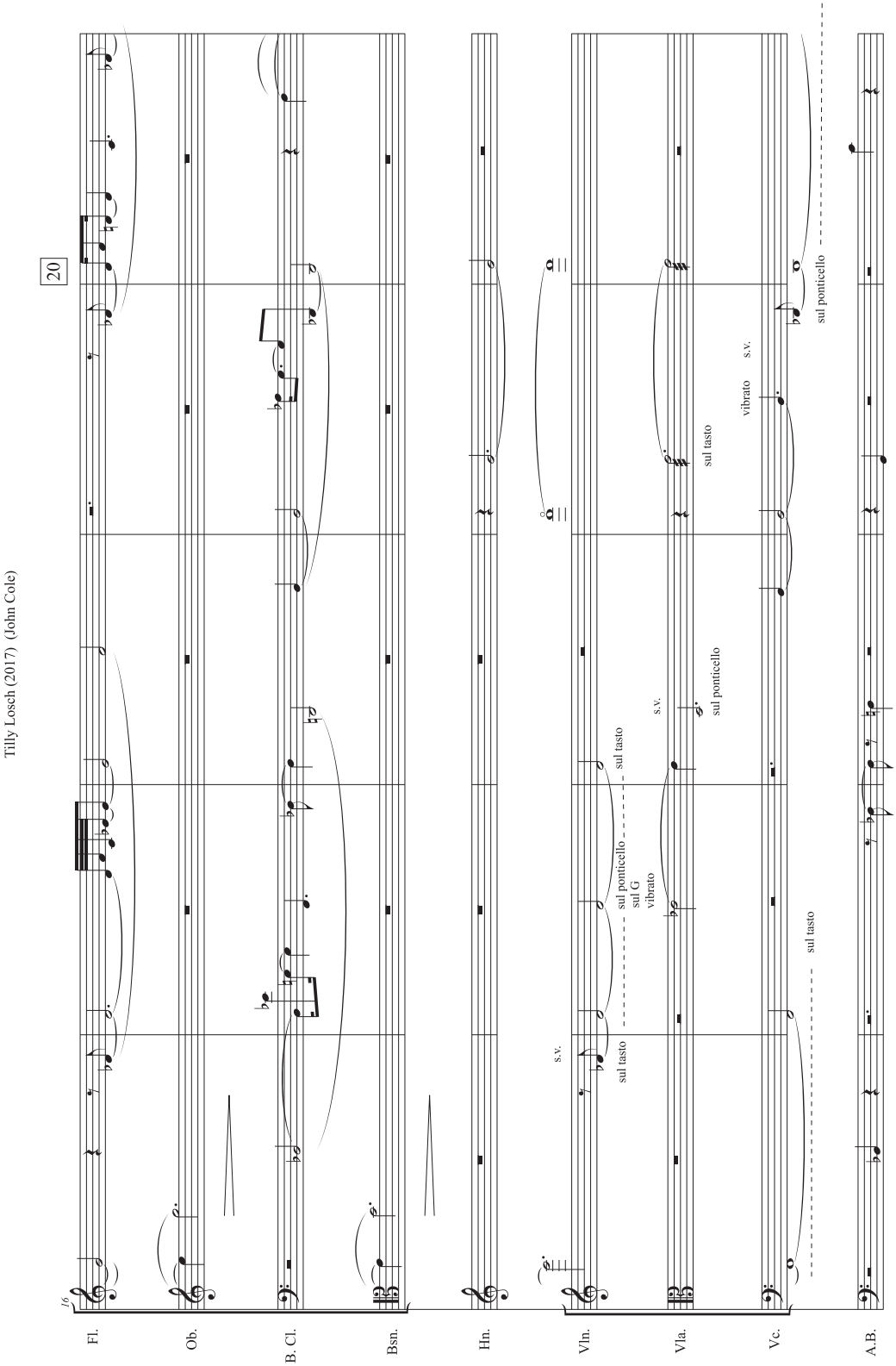
Tilly Losch is the first movement of a piece titled Cornell written for the Canadian ensemble Postmodern Camerata for their concert in Vancouver in May 2017 featuring premiers of new works by Canadian and Japanese composers. The title of this piece is borrowed from a work created by Joseph Cornell, an American visual artist who was linked to the surrealists. My piece, mirroring the mood of Cornell's work, is a quiet and relatively static piece involving the repetition of small cells of material. I was interested in drawing the listeners' attention towards the subtle changes in harmony and instrumental timbre throughout the piece. Rather than telling a story this work is more about creating an atmosphere. (3′ 30″)

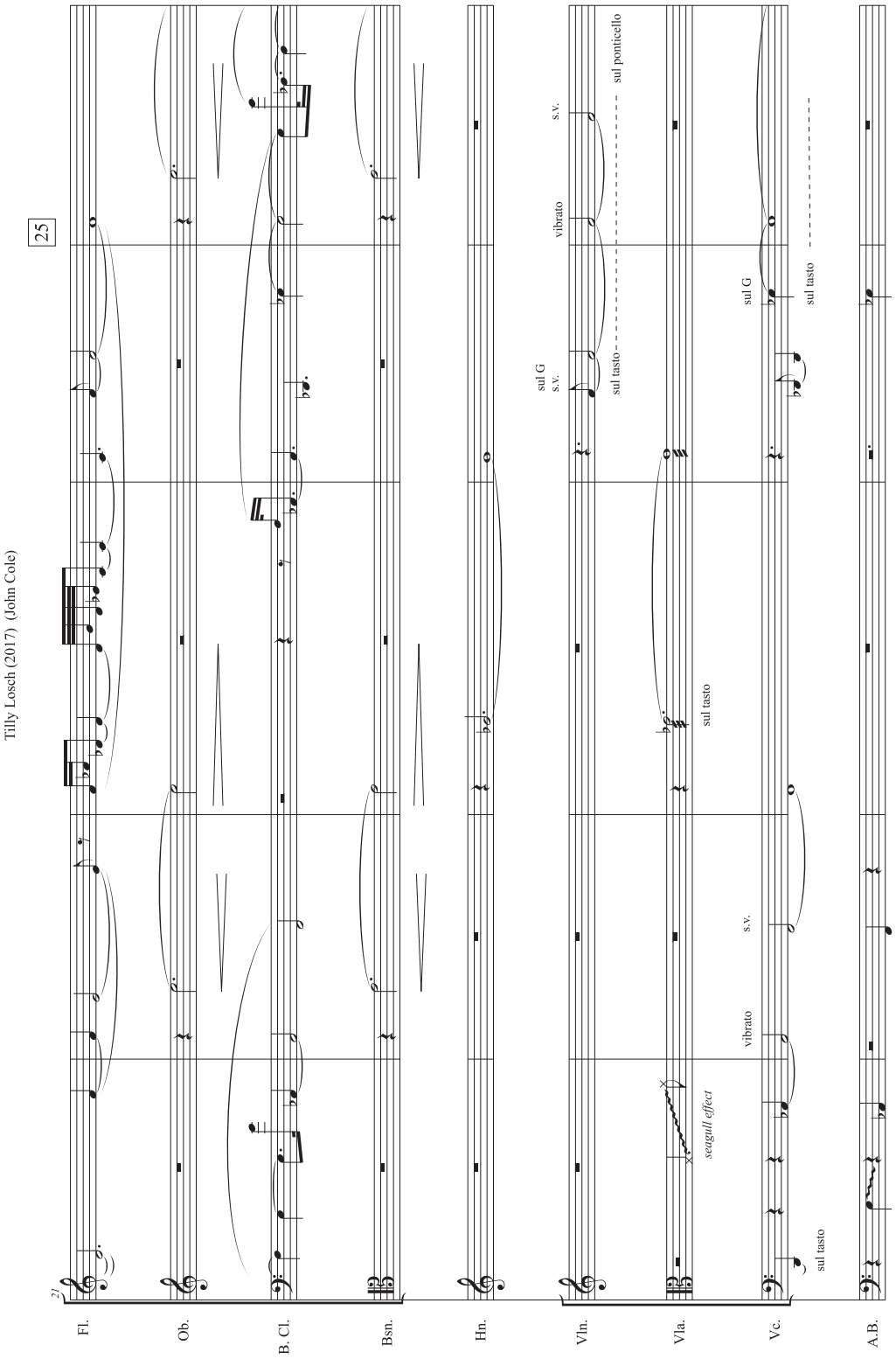
Tilly Losch（ティリー　ロッシュ）は《Cornell》（コーネル）の第1楽章として，カナダのポストモダン・カメラータ・アンサンブルの委嘱により作曲された。この作品は，バンクーバーで行われた同アンサンブルのカナダ人作曲家と日本人作曲家の新作に焦点を当てた演奏会にて，2017年5月27日に初演された。この作品のタイトルは超現実主義のアメリカの芸術家である Joseph Cornell（ジョゼフ・コーネル）の作品タイトルを借用している。私の作品は，ジョゼフ・コーネル作品の雰囲気を映し出している。すなわち，静かで，動きを伴わない短い断片を繰り返す素材によって構成されている。この作品における私の意図は，和声と楽器の音色の微妙な変化に聴き手の関心を引きつけておくこと，そして音楽で物語を展開するのではなく，ある種の特別な雰囲気を創出することにある。演奏時間は3分30秒。

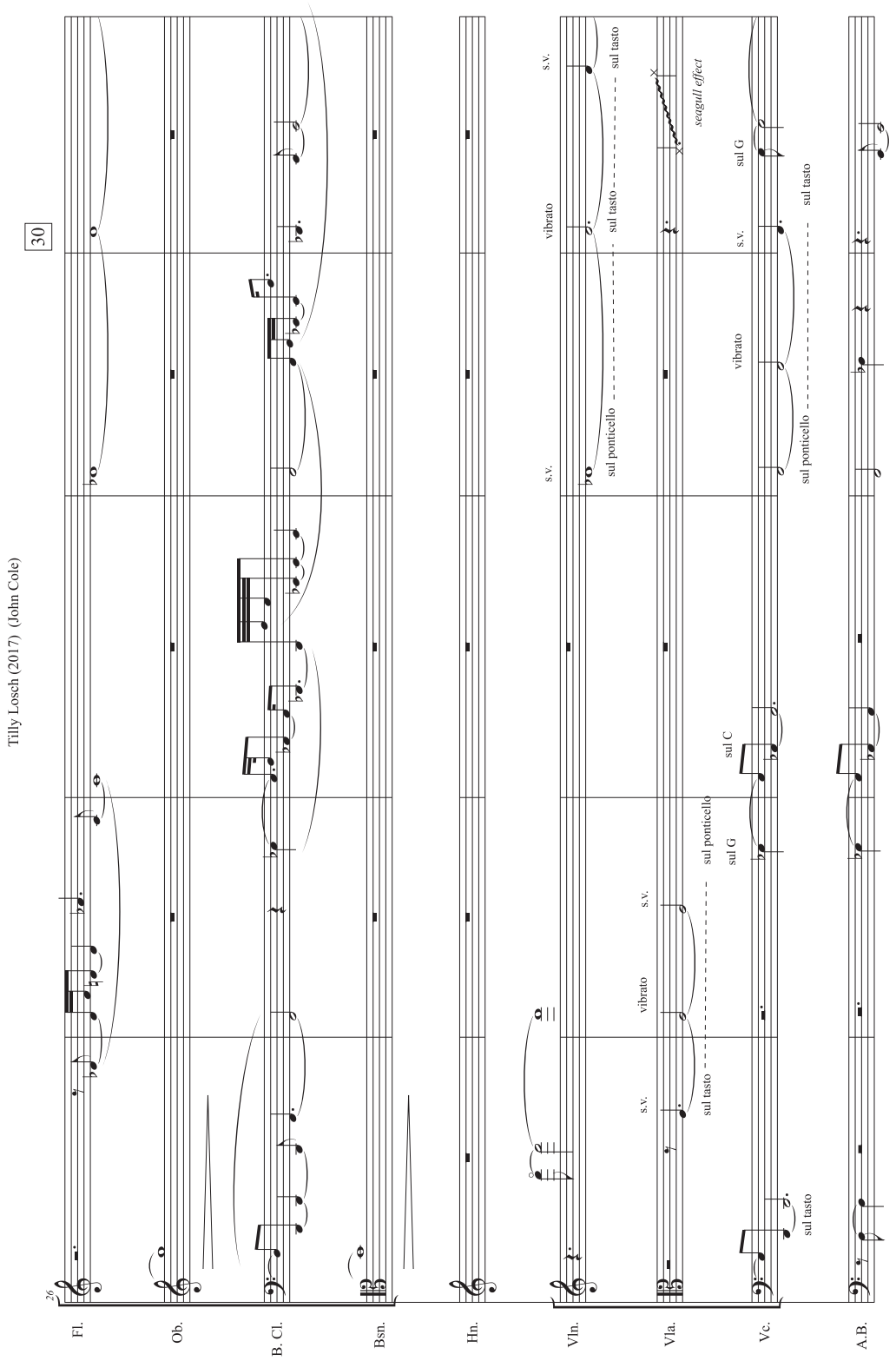

Tilly Losch
John Cole
Score is written in C
♩= 72 Very delicately with precision
5
All horn entries should be played without emphasizing attack
* All harmonics: do not emphasise attack
* move from sul tasto to sul ponticello evenly over the duration of this note
sul ponticello
s.v.
vibrato
sul tasto
pizz. (l.v. sempre)
Flute
Oboe
Bass Clarinet
Bassoon
Horn in F
Violin
Viola
Cello
Acoustic Bass

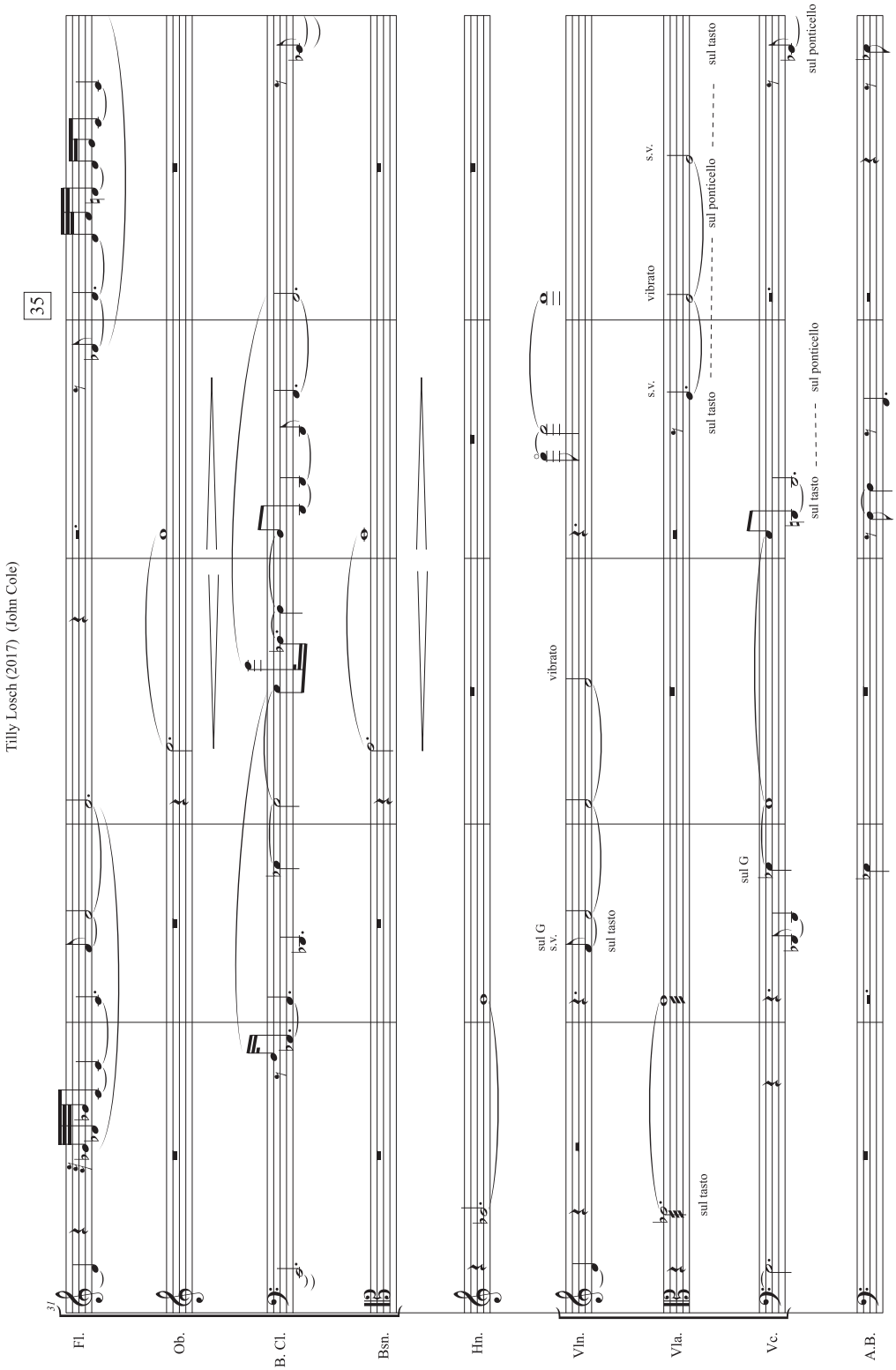

Tilly Losch (2017) (John Cole)
10
Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Vln.
Vla.
Vc.
A.B.
sul G
vibrato
s.v.
sul tasto
sul ponticello
mp
dim

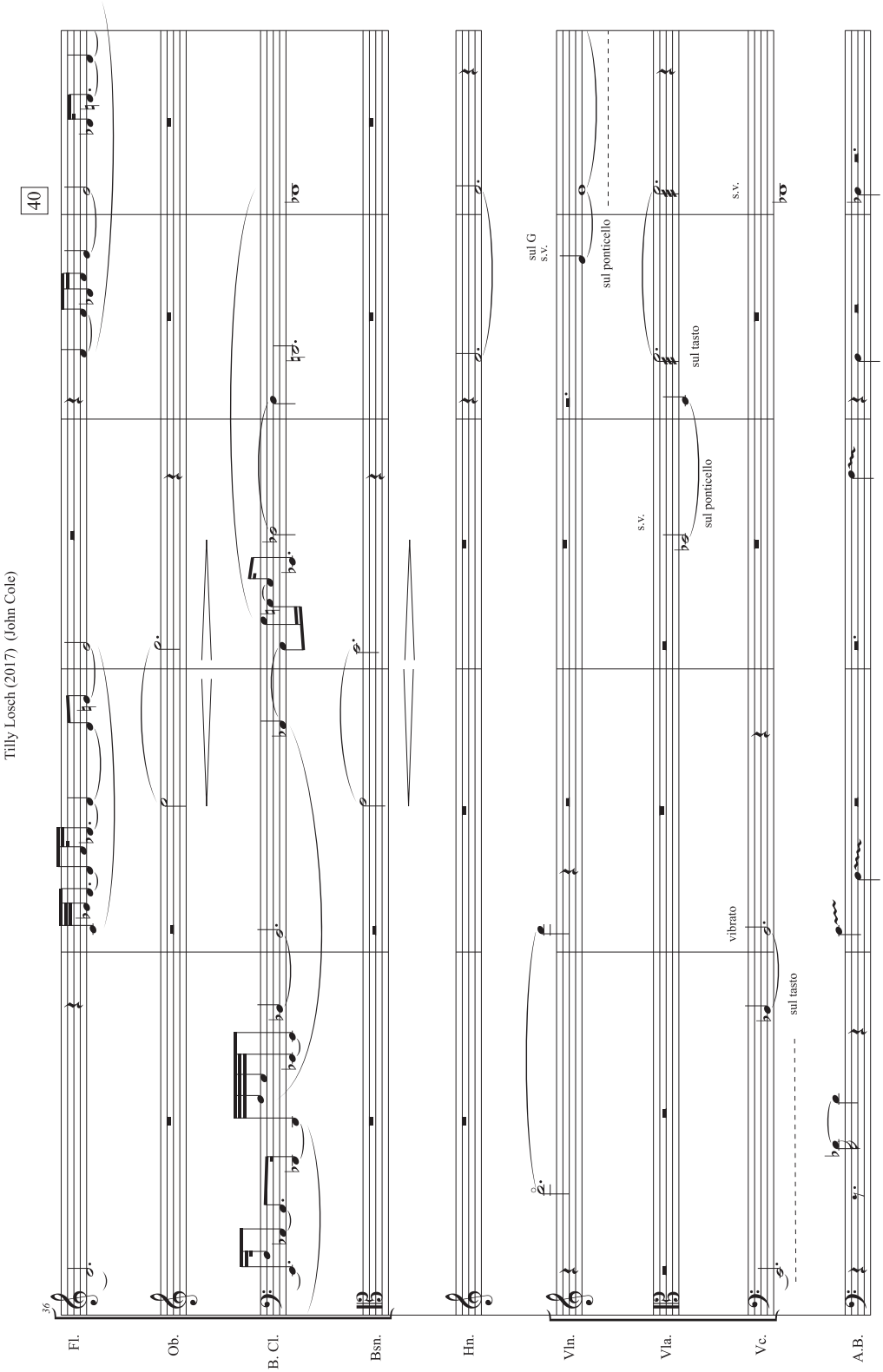

Tilly Losch (2017) (John Cole)
15
Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Vln.
Vla.
Vc.
A.B.
sul G
s.v.
vibrato
sul tasto
seagull effect
sul ponticello

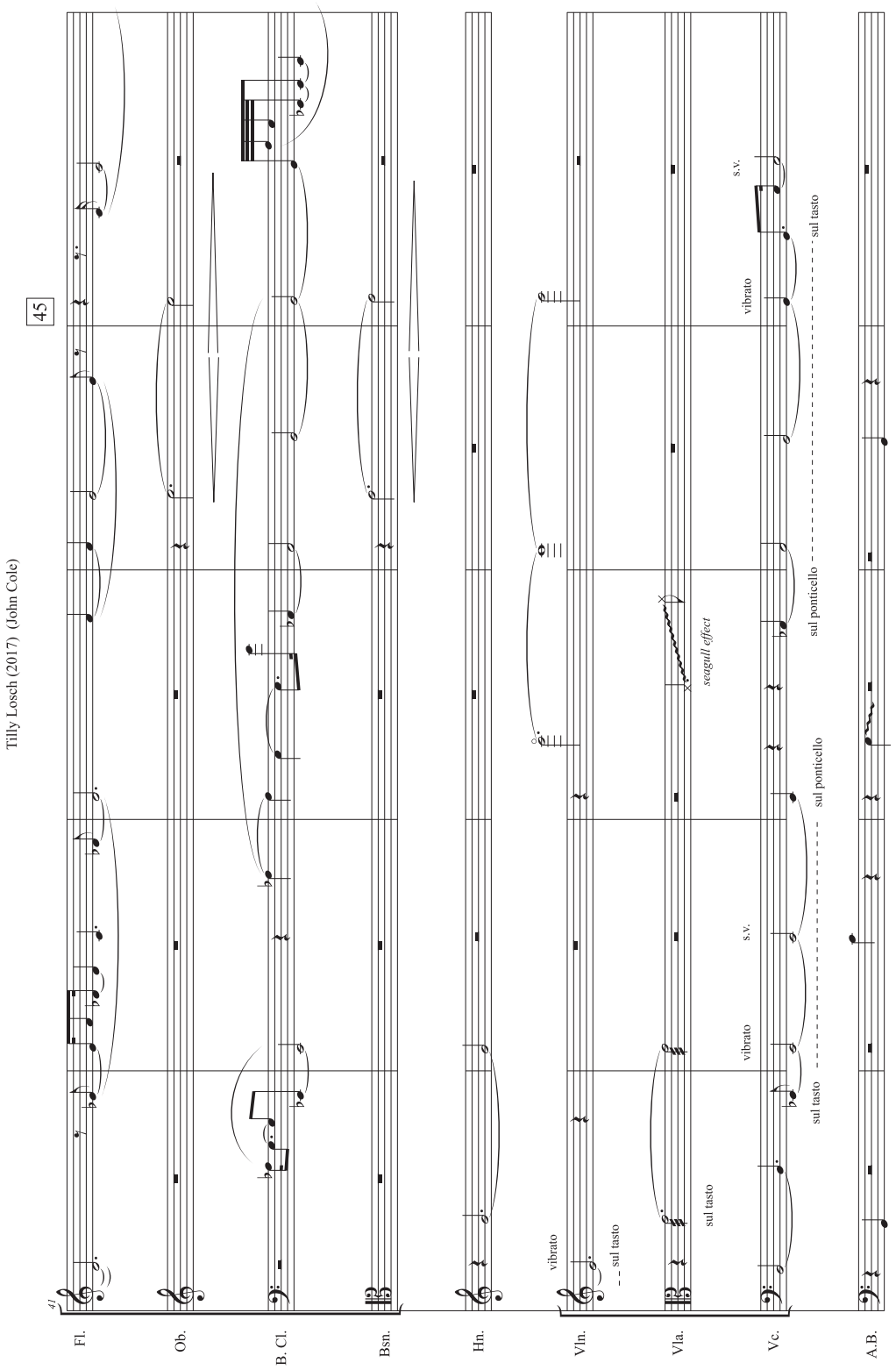

Tilly Losch (2017) (John Cole)
20
Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Vln.
Vla.
Vc.
A.B.
sul tasto
sul ponticello
sul G
vibrato
s.v.
sul ponticello
sul tasto
vibrato
s.v.
sul ponticello
sul tasto

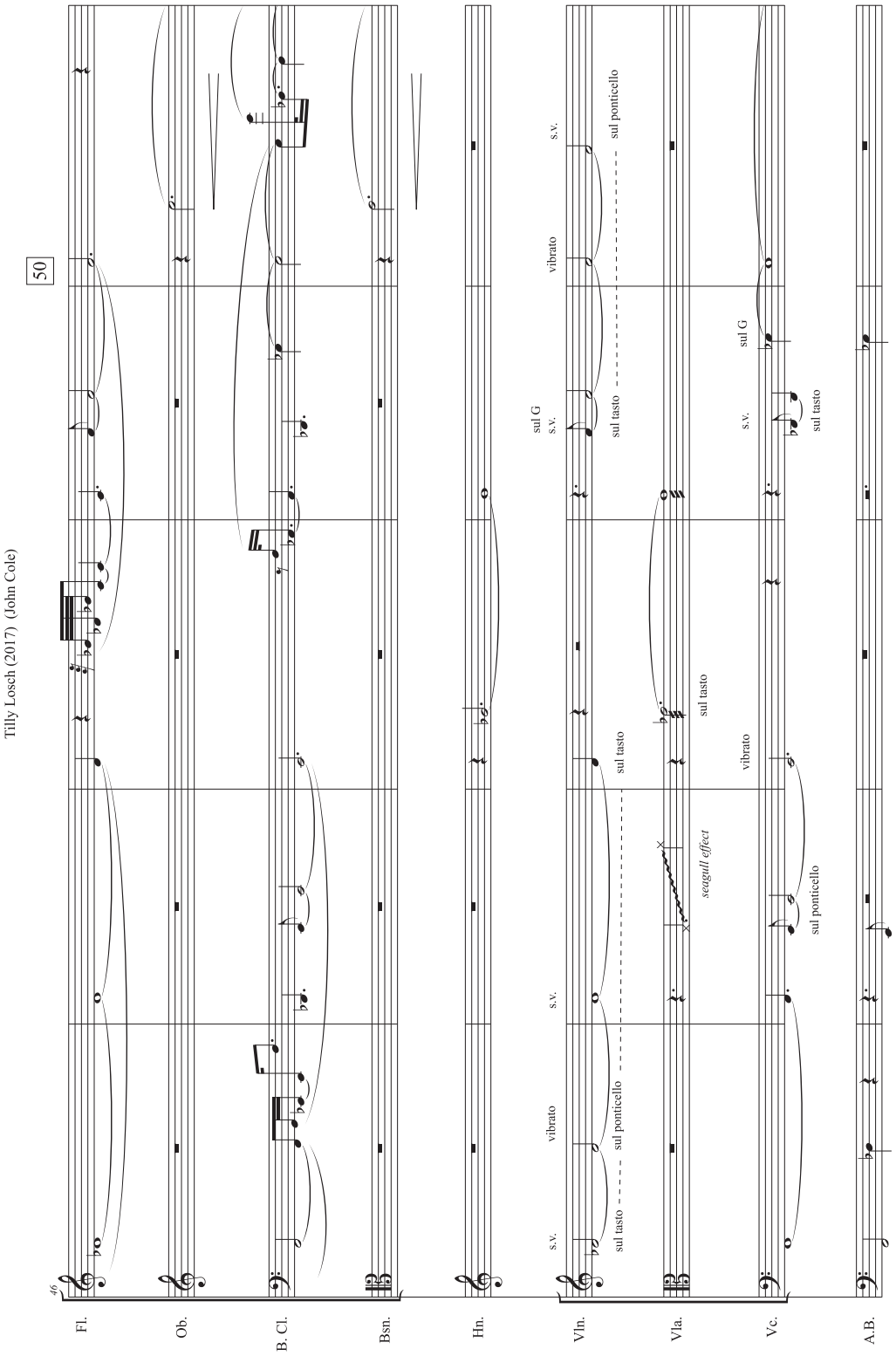

Tilly Losch (2017) (John Cole)
25
21
Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Vln.
Vla.
Vc.
A.B.
sul G
s.v.
vibrato
sul tasto
sul ponticello
seagull effect

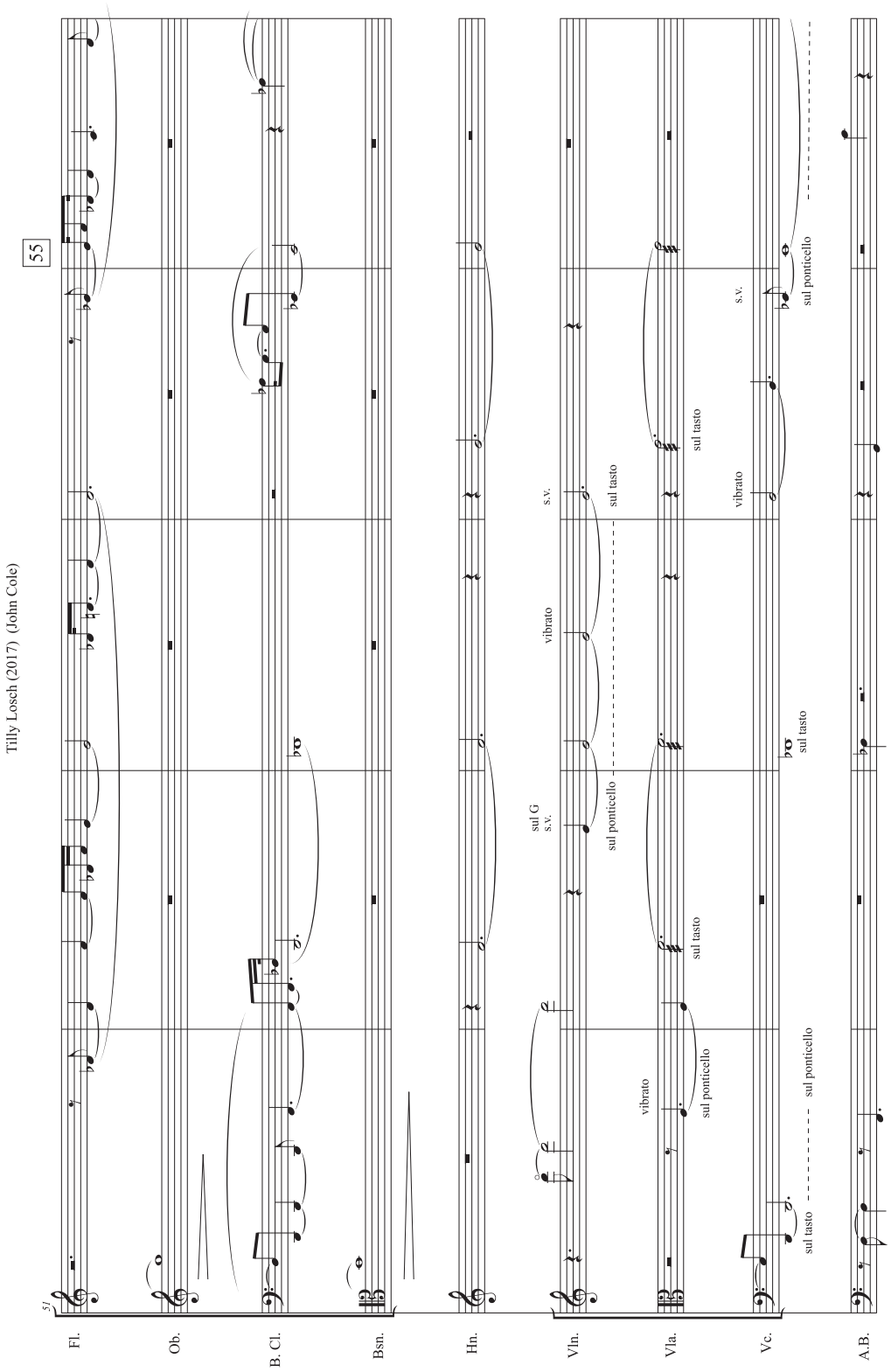

Tilly Losch (2017) (John Cole)
30
26
Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Vln.
Vla.
Vc.
A.B.
s.v.
vibrato
sul tasto
sul ponticello
seagull effect
sul G
sul C

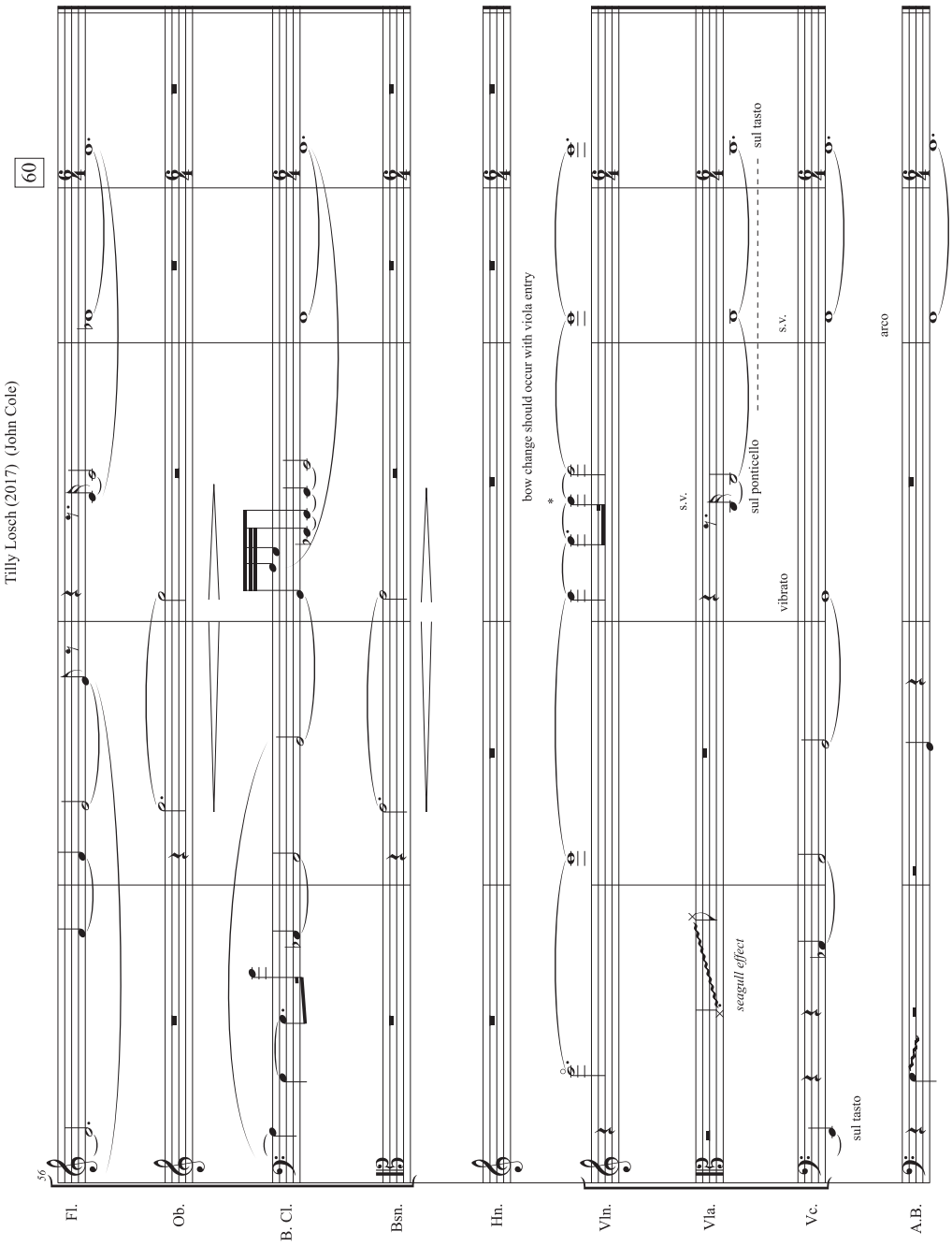

Tilly Losch (2017) (John Cole)
35
Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Vln.
Vla.
Vc.
A.B.
sul tasto
sul G
s.v.
vibrato
sul ponticello


Tilly Losch (2017) (John Cole)
40
36
Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Vln.
Vla.
Vc.
A.B.
sul G
s.v.
sul ponticello
sul tasto
s.v.
sul ponticello
s.v.
vibrato
sul tasto


Tilly Losch (2017) (John Cole)
45
41
Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Vln.
Vla.
Vc.
A.B.
vibrato
sul tasto
s.v.
seagull effect
sul ponticello


Tilly Losch (2017) (John Cole)
50
46
Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Vln.
Vla.
Vc.
A.B.
s.v.
vibrato
sul tasto
sul ponticello
sul G
seagull effect


Tilly Losch (2017) (John Cole)
55
51
Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Vln.
Vla.
Vc.
A.B.
sul G
s.v.
vibrato
sul ponticello
sul tasto
s.v.
vibrato
sul tasto
sul ponticello
sul tasto
sul ponticello
sul tasto
sul ponticello
sul tasto
sul ponticello


Tilly Losch (2017) (John Cole)
60
56
Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Vln.
Vla.
Vc.
A.B.
bow change should occur with viola entry
*
s.v.
sul ponticello
sul tasto
s.v.
vibrato
seagull effect
sul tasto
arco

〈修士論文要旨〉

日本と中国における初歩者用ピアノ教本の比較研究
― 広島と成都を中心に ―

音楽学専攻　音楽教育学分野　　何　娜（2018年3月修了）

本研究は日本と中国における初歩者用ピアノ教本を比較考察したものである。筆者が中国にいた時に，初歩者を指導するピアノ教師はたいていジョン・トンプソンの『小さな手のためのピアノ教本』を使っていた。しかし子供に使用するテキストとしてトンプソンは本当に有効なものだろうか，よその国では一体どのような教材を用いているのだろうかという疑念が沸き，研究をしてみたいと思い立ったのがその動機である。この問題を調べるために筆者は日本留学を決意し，広島にやってきて本格的に研究に取り組んだ。

第1章では調査対象者を設定し，アンケート用紙を作成した。調査の対象者は，これまでにピアノを学習したことのある人と現在子供にピアノを指導している人とに分けて設定した。前者については年代によって学んだテキストすなわち教本は大いに異なると予想されたので，3つの世代に分けて調査をした。第1の世代は1930 ～ 50年代生まれの人で，調査に協力していただいたのは広島在住の6名と成都在住の5名である。第2の世代は1960 ～ 80年代生まれの人で，調査に協力していただいたのは広島在住の9名と成都在住の8名である。第3の世代は1990年代生まれの人で，エリザベト音楽大学のピアノを専門とする学生及び大学院生61名と四川音楽学院のピアノを専門とする学生及び院生の32名である。後者については現在子供と接触する機会の多いエリザベト音楽大学付属音楽園のピアノ講師や，自宅で音楽教室を開いたり，多くの子供を指導している先生方合計12名と成都で多くの子供を指導している先生方10名である。

アンケートの作成にあたっては，これまで自分がピアノを学習したことのある3つの世代と，現在子供にピアノを指導している人では事情が異なるので，別々にアンケートを作成したが，どのような教本で勉強したか，どのような教本で指導しているのかを知るために，どちらにも同じ教本一覧表を提示し，よく使うものに◎，時々使うものに○を付ける形で回答を依頼した。

第2章では第1世代から得られたアンケートの回答を日本と中国とで別々に集計し，合計数の多い順にグラフ化し，分析を試みた。

第3章では第2世代から得られたアンケートの回答を日本と中国とで別々に集計し，合計数の多い順にグラフ化し，分析を試みた。

第4章では第3世代から得られたアンケートの回答を日本と中国とで別々に集計し，合計数の多い順にグラフ化し，分析を試みた。

第5章では現在子供にピアノを指導している人から得られたアンケートの回答を日本と中国とで別々に集計し，合計数の多い順にグラフ化し，分析を試みた。

第6章ではアンケートのまとめとして，第1世代～第3世代（Ⅰ，Ⅱ，Ⅲ期と略す）のピアノ学習者が使用したり，現在のピアノ指導者（Ⅳ期と略す）が使用する初歩者用ピアノ教本の全体を通して見られる傾向を整理表にまとめた。整理表では同じ基準で比較をするために，まずⅠ期～Ⅳ期の表中の数字を割合（%）に直し，次にⅠ期～Ⅲ期についてはその平均値を取ったものも提示し，平均の高い順に並べる。こうした整理表を日本と中国の双方について作成し，比較考察をした結果，以下のような結論を得た。

1. 日本と中国で共通してよく使用されるものはCh.-L. ハノン・ピアノ教本とF.バイエル・ピアノ教則本である。
2. 日本でよく使用されるFr.ブルクミュラーの教

則本は，中国では25の練習曲も18の練習曲もほとんど使用されていない。

3. 日本でよく使用されるE.ヴァン・ド・ヴェルドのうち，中国ではメトードローズ・ピアノ教則本は全く使用されておらず，ピアノのテクニックについてもⅢ期においてほんのわずかしか使用されていない。
4. C.ツェルニーについては，日本では百番練習曲 op.139がⅠ～Ⅳ期にわたってよく使用されるのに対し，中国では第一課程練習曲 op.599がⅠ～Ⅳ期にわたって圧倒的に使用され，次いで，百番練習曲 op.139がⅠ～Ⅲ期においてある程度使用されていた。
5. 日本で比較的よく用いられるF.ル・クーペのピアノの練習ラジリテ op.20とピアノの練習ABC op.17は，中国ではほとんど使用されていない。
6. 中国でよく使用されるジョン・トンプソンの小さな手のためのピアノ教本と現代ピアノ教本は，日本ではあまり使用されていない。
7. F.シュミット・ピアノテクニックの練習は，中国ではⅡ期から比較的使用されるのに対して，日本では全く用いられていない。

主要参考文献

「音楽之友社ピアノ楽譜グレード別一覧表」（伊藤康莫編『バイエルピアノ教則本「やさしい楽典付」New Edition』音楽之友社，2015. 所収）
「全音ピアノ教本・曲集学習書大系」（全音楽譜出版社出版部編『ツェルニー 50番練習曲』全音楽譜出版社，2008. 所収）
「難易度別教本・曲集一覧」（田村宏編『こどものバッハ』全音楽譜出版社，2008. 所収）
「ピアノ楽譜グレード表」（安川加寿子訳編『ピアノの練習ラジリテー』音楽之友社，2004. 所収）
「ピティナ･ピアノステップ2014課題曲早見表」（ステップ事業部編『ステージに出るほど、ピアノが好きになる！―ピティナ･ピアノステップ活用ガイド2014（Our Music 313号）』一般社団法人全日本ピアノ指導者協会発行，2014，pp.50－53.）
四川音楽学院高等教育研究所『但昭義ピアノ教育文論』上海音楽出版社，2011，pp.253－255.

〈修士論文要旨〉

広島県における管絃祭の研究
― 瀬戸内海沿岸と内陸部を中心に ―

音楽学専攻　音楽学分野　　大久保　聖子（2018年3月修了）

日本三大船神事に挙げられる宮島の管絃祭は，雅な平安絵巻の世界などと形容され，毎年旧暦6月17日に神慮を慰めるために神輿を乗せた管絃船が雅楽を奏しながら海上渡御（とぎょ）をする祭りである。その形態は，小船三艘を横に並べて組み立てた御座船が，三艘の漕ぎ船に曳かれて渡御するもので，数日前から始まる準備，神事，巡行のルート，演奏される曲目，左廻りに三匝（そう）する等の運行の仕方まで，全て伝統に則った作法で実施されている。この祭りには多くの人々が参拝し，瀬戸内各地から船も参集するが，同じ時期，広島では「管絃祭」「十七夜祭」「おかげんさん」などと名のつく祭りが，複数の地域で，海や川の沿岸のみならず山間部でも行われている。地元ということもあるのか，一宮（いちのみや）である厳島神の勧請社は，広島県では約100社，山口県ではその二倍も分布しているという。このような厳島神社をはじめとする周辺地域の神社で行われている「管絃祭」等の祭りは，どのような形態で行われ，また宮島厳島神社の管絃祭とどういう関係があるのだろうか。こうした興味を抱いたことが本研究を始めた動機である。

管絃祭あるいは，管絃祭と関連があると思われる祭りは広島県だけでなく，愛媛県，山口県，島根県でも行われているが，本論文では，広島県で船渡御の類と思われる形態で現在も行われている祭り，またはかつて行われていた祭りを取り上げた。ただし愛媛県の大三島は，広島県の島々の間にあり，共通の生活圏に属すると考えて，研究対象に含めることにした。以下の祭りが研究対象である。

（広島市）　塩屋神社の神輿渡行
　　江波の火祭
　　広島管絃祭
（呉市）　阿賀のお漕船
　　森之奥厳島神社の十七夜祭
　　柏島神社の神幸祭
（竹原市）　竹原住吉まつり
（大崎上島町）　木江厳島神社の十七夜祭
　　東野住吉祭
（今治市）　宗方櫂伝馬十七夜祭
（尾道市）　高根厳島神社の管絃祭
　　宮原厳島神社の管絃祭
　　重井厳島神社の明神祭
　　中庄厳島神社の十七夜祭
　　大浜厳島神社の管絃祭
　　岩子島厳島神社の管絃祭
　　津部田　住吉祭の曳船
　　干汐厳島神社の管絃船巡幸
（北広島町）　八重管絃祭
（安芸高田市）　佐々井厳島神社の管絃祭
　　向原坂　新宮神社の十七夜祭
　　吉田の管絃祭
　　亀尾山神社の管絃祭
（三次市）　十日市厳島神社の玉替神事

まず，第1章で宮島の管絃祭について述べ，宮島管絃祭と周辺地域との関わりについて江戸時代に書かれた地誌[1]をもとに論述した。第2章では瀬戸内海沿岸の18箇所の祭り，第3章では内陸部の6箇所の祭りを考察した。考察する項目は①概要　②歴史的変遷　②現在の形態　③音楽　とし，出来得る限りフィールドワークを行って得た資料，地域の方々に伺った話，第1章と同じく江戸時代からの地誌をもとに，「祭りの起こりと宮島との関係」という観点から，現在の実施形態だけでなく，現在に至るまでの祭りの姿が明らかになるように努めた。第4章では，第2章，第3章で

取り上げた各地の祭りを構成する要素を一覧表にまとめた上で，以下のように比較考察を行った。

1. 日時・神社（祭神）

現在では参加しやすいように土日に祭りを行うケースが多いが，厳島神社の祭神である宗像三女神を祀っている神社では全て，宮島と同じ旧暦6月17日に管絃祭を行っていた。6月17日以外に行われる祭礼は，他の祭神の祭りに，御座船形式を取り入れていることが多い。

2. 歴史

江戸時代中期には宮島以外の地域で十七夜祭が行われていたという記録があるが，船渡御や櫂伝馬についての記述はない。船渡御の形を取り入れたのは江戸時代中期以降，特に後期になってからと考えられる。

3. 祭の実施形態

巡行する場所は，海上で移動して御旅所を巡行，陸上と海上を組み合わせた巡行，海上（川面）のみの巡行，陸上のみの巡行の4パターンに，巡行の形式は，御神霊を神輿に遷して渡御するもの，御神霊を神輿以外の依り代に遷して渡御するもの，御神霊が渡御しないものの3パターンに分類した。

4. 音楽

宮島管絃祭の御座船では雅楽が奏されるが，他地域で雅楽が奏されているのは24カ所中2カ所だけだった。雅楽だけではなく，宮島管絃祭全体での音楽の使われ方とも照らし合わせた。

5. 管絃祭の分布と文化の伝播

管絃祭は，瀬戸内海では，しまなみ海道の南北に伸びる島伝いのルートとそれより西に伸びる島伝いのルートに分布している。内陸部では，江波から遡っていく太田川水運，江の川水運沿いに分布している。

以上の考察から，周辺地域の管絃祭は，宮島管絃祭の，雅楽を奏しながら海上渡御をする御座船の形態だけではなく，漕ぎ船や御供船も含めた管絃祭全体から影響を受けて伝播し，地域の民俗を取り入れた独特の祭りとして形成され，今日まで継承されてきたのであろうという結論に至った。

主要参考文献

野坂元定・野坂元良「管絃祭の全て」『厳島信仰事典』戎光祥出版，2002．pp.102-138.
原田佳子『厳島の祭礼と芸能の研究』芙蓉書房出版，2010．475p.
中林寿里「宮島厳島神社の『管絃祭』における雅楽の研究　－楽譜の五線化と楽曲分析を中心に－」
エリザベト音楽大学1988年度卒業論文，117p．付録資料，楽譜，音源資料付.

注

1）　頼杏坪他編「芸藩通志」および「国郡志下調べ帳」。後者は，広島藩が「芸藩通志」を編さんするため，領内村々から基本資料として提出させたもの。控えが各地に残っており，完成した「芸藩通志」の記述よりも内容が詳細で，それを基に「知新集」「三原志稿」「尾道志稿」「竹原志料」などの地誌が作られた。

執 筆 者 紹 介（掲載順）

佐々木　　悠	専任講師（宗教音楽学・パイプオルガン）
壬　生　千恵子	准教授（アートマネジメント）
田　中　晴　子	准教授（音楽理論・ソルフェージュ）
吉　田　直　子	奈良佐保短期大学地域こども学科専任講師
ジョン・コール	講師（作曲）

編 集 委 員（50音順）

垣　内　　敦
片　桐　　功
川　野　祐　二（委員長）
佐々木　　悠
馬　場　有里子（副委員長）
平　田　裕　子
前　田　由　樹
壬　生　千恵子

エリザベト音楽大学
研　究　紀　要　　XXXⅧ　**非売品**

Elisabeth University of Music
RESEARCH BULLETIN XXXⅧ
2018年３月１日　発行
Date of Issue: March 1, 2018

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

ISSN 0288-6804