

上野学園創立115周年
記念論文集

上野学園大学・同短期大学部
研究紀要

COLLECTED PAPERS
IN HONOUR OF THE
115th ANNIVERSARY
OF
UENO GAKUEN

2020

令和元年11月に上野学園は創立115周年を迎えました。

そしてここに記念事業のひとつとして、上野学園大学・同短期大学の紀要特別号として、「記念論文集」を刊行する運びとなりました。

本学で日々教育に携わる多数の有志が公募に応じ、最近の研究の結果を寄せられました。ここにその13篇を、本学の努力を反映する一里塚としてお届けする次第です。どうぞ高覧の上、ご高評賜りますよう、お願い申し上げます。

なお、この企画の実現には各方面の皆さまから多大のご協力を頂きました。心から御礼申し上げます。

2020年3月31日

上野学園大学学長 前田 昭雄
上野学園大学短期大学部学長 石橋 香苗

目 次

特別寄稿

- 「音楽史の概念・東と西」について……………前田 昭雄 (1)
(翻訳) 木村佐千子
- 《再度のアピール》に添えて……………前田 昭雄 (13)
- Gedanken über das Thema: Concepts of Music History in East and West……………前田 昭雄 (17)

論 文

- モーツァルトのデュナーミクに関する一考察
——クラヴィア作品を中心に——……………柳澤美枝子 (29)
- 音楽聴取の心理的機能と恩恵
——人が「悲しい音楽」を聴く理由を通して——……………星野 悦子 (41)
- 番組名から見る戦前期の洋楽放送
——JOAKを中心に——……………三枝 まり (57)
- 「消費する」から「表現する」SNSコミュニケーション・デザインの可能性
——大地の芸術祭越後妻有トリエンナーレより
「アトラスの哀歌 (2018)」を事例として——……………佐野 直哉 (71)
- 生徒の自己指導能力を高める指導と展開……………辻野 具成 (91)

研究ノート

- 音楽療法における“音楽の力”の考察
——生心理学的影響から認知症ケアまで——……………貫 行子 (103)
- ルターの宗教改革とオペラ作品
——ヴァーグナーの〈タンホイザー〉とプフィツナーの〈パレストリーナ〉——…岩下久美子 (117)
- 情報リテラシーの授業における出席率と授業成績の相関についての考察……………齋藤 健 (131)
- ジャン・シベリウスの音楽と愛国心
——フィンランド独立100年に寄せて——……………佐藤まどか (135)
- 24の調性各々のキャラクターの考察
——ピアノ演奏指導の一方法として——……………星子 知美 (145)
- 後進への音楽教育と実践的なサポートについて
——楽器が語る真実を実践的経験を通じて学ぶ——……………干野 宜大 (167)
- ある非宗教系学校における祈りの場
——上野学園の稲荷神社、地藏像と慰霊祭——……………石橋 明佳 (183)

CONTENTS

Special Contribution

- Gedanken über das Thema: Concepts of Music History in East and West (Japanese)
..... MAYEDA Akio (1)
(Translate) KIMURA Sachiko
- “Zum nochmaligen *Appeal*” MAYEDA Akio (13)
- Gedanken über das Thema: Concepts of Music History in East and West MAYEDA Akio (17)
(German Original)

Article

- A Study on W. A. Mozart’s Dynamic marking of his Klavierworks YANAGISAWA Mieko (29)
- The Psychological Functions and Benefits by Listening to the Music:
Through Reasons why People Listen to the “Sad Music” HOSHINO Etsuko (41)
- The Programs of Western Music Broadcasted by JOAK in the Pre-War Japan:
A Statistical Research in the Program-genres SAEGUSA Mari (57)
- A shift from consuming towards expressing by designing SNS communication:
A case study: ATLAS LAMENTI (2018) from Echigo-Tsumari Triennale SANO Naoya (71)
- Guidance and Development to Enhance Students’ self-coaching Ability TSUJINO Tomonari (91)

Research Notes

- The Thought of “the Power of Music” in Music Therapy:
From the Effects of Physio-psychology to the Dementia Care NUKI Michiko (103)
- Luther’s Reformation and Opera Works:
Wagner’s “Tannhäuser” and Pfitzner’s “Palestrina” IWASHITA Kumiko (117)
- Study on Relationship between Attendance Rate and Class Results
for the Class of Information Literacy SAITO Ken (131)
- In Honor of Finland’s 100th Independence Anniversary:
Tribute to Jean Sibelius’s Music and Patriotic Spirit SATO Madoka (135)
- Insights of the 24 Tonal Characters:
A Teaching Method for the Piano Performance HOSHIKO Tomomi (145)
- About Music Education and Practical Support for Future Development:
Learning the Truth Told by Musical Instruments through Practical Experiences
..... HOSHINO Takahiro (167)
- Worship at a Non-religious School:
A study on how *Inari* shrine, *Jizō*, and *Irei-sai* came to exist at Ueno Gakuen
..... ISHIBASHI Sayaka (183)

「音楽史の概念・東と西」について

前田 昭雄

(翻訳 木村 佐千子)

(初出…MAYEDA, Akio. „Gedanken über das Thema: Concepts of music history in East and West.“ In Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977: Concepts of music history in East and West, Kassel 1981, pp. 279-286) 独語原文は17頁収載。

I モットー

はじめに、最近の歴史的音楽学の展開に関連し、私の出発点を明らかにするテーゼをいくつかお示ししたい。その有効性が、今後の地域音楽学の研究によって証明されるであろうことを希望して、「モットー」として呈示する。地域音楽学の進展を促すため、これらのテーゼは、少なくとも有望な作業仮説として、それも音楽学全体の見地からのものとして、受けとめていただきたい。¹

1. 「地平」の広がり、歴史的音楽学にもあてはまる。ヨーロッパ外の音楽文化も、同じように、個々の歴史性の中で解釈されるべきであろう。地理的、歴史的な「風土」の概念。
2. 歴史的なるものの違いを把握するためには、世界像や歴史観、音楽観の違いをも受け容れなければならない。
3. 歴史性のあり方を明確化する過程においては、特定の価値体系からの方向づけは厳に慎む。歴史それぞれの個性性においてはじめて理解されるような歴史性それぞれの様々な「様態」が、そしてその適切な叙述が重要なのである。

II ある状況報告——言語と用語法の個別性をめぐって——

ある文化の歴史性の特色は、まずはその言語に、その言語の特殊性のうちに、反映している。日本の場合、歴史的位罫や具体的な状況にもよるが、用語的なものにおいてだけでも種々の細分化が観察され、それがその歴史を決定づけている。この問題は他のパネル・ディスカッションでも扱われるのだが、ここでは以下の簡単な考察から出発させて頂く。

私たちのパネルのテーマは、「概念 (concept)」「音楽 (music)」「歴史 (history)」といった概念から成り立っているが、それらの輪郭は、西洋の言語においても、歴史に条件づけられた流動性を示すものである。そして、これらの概念を東洋に移すなら、きわめて広い意味の枠組みで新しい問題領域に入り込むことになる。

現代の日本において、この問題はほとんど生じないようだ。なぜなら、現代の日本語では、言語自体が現代の西洋の考え方に概ね合わせられており、その方向で次々と特別な新しい語彙が開発されてきたからだ。本日のテーマについて言えば、三つの概念は、“concept”が「概念」、²“music”が「音楽」、³“history”が「歴史」と翻訳でき、従ってこのディスカッションのテーマは「音楽の歴史の概念」となり、「国際的」に問題なく考えることができる。だがこの場合、まさに問題がないことに別種の問題が含まれてもいる。

つまり、これらの概念は国際的な理解にあまりにも直接裏打ちされているので、例えばモーツァルトの「音楽」、ナポレオン時代の欧州の「歴史」、ドイツ観念論の意味での「概念」といったようなコンテキストでまずは理解されるし、そちらの方が主であることも少なくないのだ。しかし、その際に「日本に」「固有の」側面（他の諸民族の側面も）が決して忘れられていないのは、昔から多元的思考が存在するためである（ついでながら、固有の事柄に常に控えめな態度をとるべきとするのは、礼儀としては国際的にも自然でなくはないだろう）。[筆者注（新規）。これは1970年代の勤務も生活もスイスにあった頃の筆者の、熟考の結果選んだつもり表現である。現在では軸の傾斜はずっと進行している。]

日本の歴史は、巨視的にみて、三つの学問体系と関わってきた。1. 古い時代の中国の方向での学問である「漢学」と 2. 仏教的な方向での「仏学」（仏教学）の二つが8世紀から18世紀頃まで、主に前景で優勢だったが、その後、後景には常に潜在していた自国の基本層が、「国学」として前面に出て来る。これにより、19世紀の終わり頃に 3. 西洋の学問が「洋学」として推進されるまで、一時的とはいえ既存の二つの学問の方向への批判的アンチテーゼを立てることが求められた。明治維新以降は洋学が優勢となり、近代学術の発展はそれを主軸として現在に至っている。その初期の名称「洋学」は、今では歴史上のものとなった。つまり、現在では、学問（Wissenschaft）と言えは国際的な意味での学問「サイエンス（science）」であることが自明であり、洋の軸はもはや改めて問われない。しかし人文科学といわれる分野で歴史と関わる分野では、上に述べた多元性は全く消え去ってはいない。

この考察から、二つの接近方式が明らかになる。現代の領域にとどまって新しい日本の音楽史記述の歴史をもとに——日本の最初の音楽史書は1887年に出された小中村清矩のものである⁴——音楽史という概念を特に独自の歴史性の解釈に関して捜し出すことが一つ。もう一つは、音楽（Music）が必ずしもオンガクと呼ばれたのではなく、「楽」や「音曲」、「歌舞」などのようにむしろ種目名や楽器によって直接呼ばれたような領域から独自の歴史性を汲み出そうとすることである。音楽史の概念が「楽の道」であり、停滞が持続性を意味したところ——あるいは「画期的な」行いが「道に反する」と非難される（た）世界——端的に言うなら、我々現代の史観芸術観と必ずしもびったり合致しない芸道の領域から。

ある種の問題性を意識しつつ、私はいま後者の道を選びたい。なぜなら、その方が現代日本の特例に限定されるのではなく、より広く前述のモットーに関連しており、それゆえに方法論上の問題を指摘して、議論のきっかけとすることができるだろうからだ。

Ⅲ 歴史意識の現象とその文化的特性

そもそも日本的な思考においては、具体的な細分化の原理が特徴的であるようだ。音楽や歴史という概

念は、とりわけ事象の統括に少しでも無理があると見えてくるなら、名詞としてあえて固定することが避けられ、むしろ述語的にくだいて説明される傾向がある。このことにより、統合の機能は軟化するが、歴史上の具体的な個別ケースから遊離しないことが長所となる。

18世紀の半ばは日本でも、近世的な歴史思考に移行する興味深い時期である。この頃のものとして、浄瑠璃の教育的文書『豊曲不二符』（1755年）を例にとろう。その序文は次のように始まる。⁵

夫音曲の道^(イ)ハ神代の倂優人皇の来目歌をなん種として神詞催馬楽鄧曲朗詠の品々詩に興り楽に成り本立て枝葉繁し^(ロ)風流の諷ものハ変して猿楽早歌大柏となり平家琵琶の糸筋ハ分れて大曲小曲節教と成り祭文となる往古の今様ハ今の古風にして今のいま様にあらず^(ハ)今のいまやうといへるは十二段の浄瑠璃にして……

(イ)「道」は、恒常的な移動の軌跡であり、したがって「歴史」でもある。道それ自体は歴史概念ではないが、歴史に内在するトポスである。道は、自然における人間の足跡であり、多くの人がずっと以前から歩み続けるところに生じる。道には幅と方向性⁶とがあり、道程に応じてどちらも変化する。道は分岐することもあるが、軌道は保たれねばならない。軌道を壊すようなことをすれば、孔子の教え（たとえば『論語』）以来、疑う余地のない価値を与えられている「道」に「反する」ことになる。この最後の点まで、次に重要なイマージである「流」は同じトポスを示している。

(ロ) この後の引用が示すように、生長する樹木の寓意にも歴史がある。ここで引かれる系譜上の線は⁶史実として証明される事実と一致しにくい。しかしそれより大事なのは、天皇や宮中、仏教にかかわる種目を引き合いに出すことで、世俗の大衆音楽——はじめは大衆音楽といえば長唄や端唄が挙げられ、浄瑠璃というより古典的な種目は含まれなかった——の地位を固め、音曲の「品格ある道」に属するものと主張する著者の意図の方であろう。歴史意識は、起源についての問いではなく、起源を公理的に前提とするものとして現れている。また、この種の日本の史料省察は、典型的な起源の多元論を特徴とする。新古の種目を扱ったかなり多くの書物で、音楽の起源は 1. 浄土の仏陀の世界、2. 中国古代の孔子の頃から、3. 日本神話にあるとされる。⁷ その織り合わせ方が書き手の立場を明らかにしているのだ。

我々が実証主義にもとづく現代的な思考をひとまず離れ、上の引用文をそれ自体から理解しようとするなら、ここでは単に権威に対し存在意義が主張されているのでは決してなく——それにしてはこの時代は既かなり遅い——重要なのはむしろ行間に漂う独特なニュアンスだと分かる。そして、これを歴史的な視野から解釈することこそ、いまの我々の関心事なのだ。引用の最後の部分に、そのよい例が見られる。そこでは、今様 (= 今風) の昔と今の意味の相違に言寄せて、自らのジャンルの存在意義が主張されている。

(ハ) すなわち「かつての今様はもはや現在の今様ではなく、現在にとっては古風である。今の今様といえるのは浄瑠璃である」とするこの主張は、見かけ上は単純な確認だが、決してそれだけではない。まず貴族階級のものであった今様の芸術（12・13世紀）の歴史を思い①、第二に1750年頃の浄瑠璃芸術の社会的状況を検討すると②、引用のこの部分では、その時代の流行の勝者の誇らしげな自意識が読み取れる。「我々は、かつての身分の高い方々の前に立っても恥ずかしく思うことはない。かつての今様が当時の流

行を支配していたように、我々の芸術は現在の流行を席卷しているからだ。」——とは言えこれは、より高位の社会層の、確立された価値観に依拠していることが明らかだ。そのことは、この時代の大衆芸術だけに典型的なのではなく、日本の芸術史一般に通じることでもあろう。その際言語の表現が個々に異なるニュアンスを帯びるので、歴史上の個別的な境位がそこに反映する。

①なお今様について次のことを付記しよう。

流行の歌（今様うた）を指す語としての「今様」は1000年頃に登場した。『紫式部日記』（1008年、寛弘5年）には、「琴、笛の音などには、たどたどしき若人たちの、読経あらそひ、今様うたどもも、ところにつけては、をかしかりけり」とある。〔訳注…『新編日本古典文学全集26』東京、1994年、127頁より引用〕

こういう今様うたの流行は、宮中での音楽生活に滲透していった。高位の庇護者だった後白河上皇（1127-1192）のもとで、ジャンルとしての「今様」は最盛期を迎えた。ある史料には、1174年の大規模な今様合（今様のコンペティション）について報じられている。選ばれし実力者30人が、上皇の御所で十五夜にわたって演奏したという。

同時に、「今様」は様式化されていった。まず雅楽師の藤原敦家のもとで、新たな伝統が「家」および「流」として初の形態をとり、孫たちの時に二つの流に分かれた。〔訳注…藤原敦家の曾孫の重季・定能のときに楊梅・二条の流に分かれた。藤家流とは別に源家流の伝統もあった〕13世紀、14世紀にも流れは続き、やがて停滞して最後には絶えている。

雅楽概説書の『體源抄』（1512-13年）には、まだ今様の正しい歌い方についての節が含まれ、すっかり様式化された演奏法を説明している。現在は、そうした演奏慣習はもはやない（吉川英史『日本音楽の歴史』、東京、1965年、89-93頁参照）。

②浄瑠璃の歴史の一般的なことについては、MGG音楽事典第六巻の「日本音楽 (Japanische Musik)」（エックルト Hans Eckardt 著）の項目、特に1743-1746段を参照されたい。エックルトの記述は全体的に正確で優れている。引用した書物のもととなった豊竹派（豊曲不二衍）のところで、江戸の民衆の熱狂ぶりも考慮しなければなるまい。その浄瑠璃熱は、役人の取り締まるところとなり、〔浄瑠璃の〕小屋を設けるには役所の許可が必要だった。

かくして流行の勝者は、尊い年長者たちの隣で、控えめに、だが誇らしげに立っている。この姿勢は、ほぼ千年にもわたる長い歴史をもつ。私はこれを日本の音楽史における「新」の基本姿勢と呼びたい。「あれかこれか」ではなく「あれもこれも」の原理である。そもそも江戸時代の浄瑠璃の書物では、一定の擬古典主義的な言葉で装われたかたちで、この原理は頻繁に見られる。『竹豊故事』（1756年）の第3巻〔卷之下〕のある節は、次のように始まり、

夫浄瑠璃ハ人の心を種として万つの趣向とハなれりける。

終わりはこう結んでいる。⁸

竹本の流絶せず、豊竹の節細やかニして、正木の藤永く伝ハリ、鳥の跡久敷止まらハ、程拍子をも

知り、事の意を得たらん語り人達ハ、大空の月を見るが如く二仰て今を希望ざらめかも。

他の多くの書きものも（ほぼ同様の表現で）「古」と「今」をたたえており、『古今和歌集』（914年頃の勅撰和歌集）が共通の典拠であることがはっきりと分かる（905年、延喜5年）。天皇の勅命によって撰集されたこの和歌集の序文から、冒頭と終わりを引用しよう。[ボンノー George Bonneauによるフランス語訳（パリ、1933年）より。訳者は、『新編日本古典文学全集11』東京、1994年、17・30頁より引用]

やまとうたは、人の心を種として、万の言の葉とぞなれにける。
青柳の糸絶えず、松の葉の散り失せずして、真振の葛長く伝はり、鳥の跡久しくとどまれば、歌の
さまを知り、ことの心を得たらむ人は、大空の月を見るがごとくに、古を仰ぎて今を恋ひざらめかも。

そして、私はもう一つの例（ゆるい風刺）も引用したい。[訳注…ドイツ語論文では、フランス語訳で引用されている]

三味線は人の心を浮して、よろつのたのしみとはなれりける。
三味線のいとたへす、竹の葉の散りうせすしてまさきのかつら長く伝はり、このおもしろきみちへミ
ちひかんと、上留り三味せんひとり稽古と号て、初心すきひとのもてあそひになし給はん事をねかふ
のミ。節落、大三重の心得たらん人ハ大芝居のゆかをのそむことく、いにしへをあふきて今をとひつ
らめかも。⁹

『古今和歌集』撰者である紀貫之の記した序文は、傑作である。その芸術観も文体も、後の世代の人々に、古典的な手本として高く評価された。『古今和歌集』に続いて第6集の勅撰和歌集が編まれた後で、その次は『新古今和歌集』というタイトルで現れた（1205年）。その序文にも3世紀近く遡る『古今和歌集』の仮名序の影響は明らかだ。

目をいやしみ、耳をたふとぶるあまり、石上ふるき跡を恥づといへども、流れをくみて、源をたづ
ぬるゆへに、富緒河のたえせぬ道を興しつれば、露霜はあらたまるとも、松ふく風の散りうせす、春
秋はめぐるとも、空ゆく月の曇なくして、この時にあへらんものは、これをよろこび、この道をあふ
がんものは、今をしのばざらめかも。

[訳注…『新日本古典文学大系11 新古今和歌集』東京、1992年、19頁より引用。なお、ドイツ語論文では、次のドイツ語訳で引用されている。H. Hammitzsch / L. Brüll 訳、UNESCO-Sammlung repräsentiver Werke, Asiatische Reihe, Reclam, 1964, p. 32]

『古今和歌集』の代表する平安期のみやびの美学に対し、今や時代を異にする『新古今和歌集』に収められた和歌の様式が、例えば幽玄美学の方向にいかにか新しい境地を拓き出しているかを思うと、この序文

の擬古典主義的な姿勢は意外である。だがここでも、寓意的なイメージの具象性に注目したい。それらは、自然の事象にもとづいて展開しながら、世界や芸術や歴史への見方を抽象化することなく貫くように満たしている。

新しいものは古いものに対抗するのではなく、伝統（源、流れと道）の中に立つ現在（今）として理解され、感じ取られる。さらに、この歴史に由来する現在意識は、未来への方向づけを含んでいることを認識するのが大事であろう。それは、「担う運ぶ (tradere→tradition)」の行為であり、それにより伝承される遺産が、その時々の中に得たものの分だけ豊かにされ、後世に伝えられていく。ここで欠けているのは「ますます新しく」とか「革新の常なる連続」といった加速的な側面、あるいはそもそも「新しいもの」を評価しようとする傾向だけである。

伝統を動的に捉えることは、伝統が「伝承」という行為の流れにおいて現代的なものの新たな発現をもとりこみ、現代的なものはまた独創性や革新の要求なしにこの流れに流れ込む用意があるということで、伝統と現代的なものの対立を解消する。伝統の継承者はそれぞれの現代において、この道を歩まなければならない。

伝統を文書に書き留めるにあたっては、二種類の動機づけが見られる。第一に、何世代も前から伝承されてきたものの伝承で、今ある遺産を不朽のものにしようとする意志がここでは特に強い。雅楽や能の文書のいくつものが非常に印象的なやり方でこれを証明している。¹⁰あるいは、第二に、その時々「今のもの」、流行のものの伝承であることもある。この動機から、今様や宴曲、江戸時代の比較的新しい大衆的な流行歌の史料が生み出された。¹¹

「古きも今も」という原理の伝統は、近世浄瑠璃の書物にも及んでいる。ここで新しいのは、「私たちの」現在が私たちの今をもつことができ、それを楽しんでもよいという意識で、それ以前の「現在」（複数形）とのはっきりした違いである。『古今和歌集』や『新古今和歌集』といった古典的な手本には、後世が独自の「今」をもつことになるとは語られていなかった。

IV 歴史の発展ダイナミックスのありかた

「古（いにしえ）——今」の次元ではっきり現れる伝統のこの自己意識に典型的なのは、一種の価値の多元性である。言語からして、価値のインジケーターに潜在する共鳴傾向に合わせて多様なものとなっている。例えば「ふるい」という日本語は、二種類の表意文字で書くことができる。『古今和歌集』で見たような「いにしえ」（「今」の対義語）という意味での「古」と、「新」の反対の「旧」（旧漢字は舊）との二種である。「古」には「年代を経て威厳を備えた」とか「時代が鍛えあげた」といった積極的評価のニュアンスが、逆に「旧」には「時代遅れの」といった否定的なニュアンスがともなう。従って「古／今」の対立では、どちらかという古い方に価値の傾斜があるが、それに対し「新／旧」の対立では新しい方が断然優位に立つ。「古」と「新」というどちらも積極的な価値をもつものを直接対置することは実際上ほとんど起らない。

科学技術は新旧の次元で測られる。人文文化には古今の次元もあり、歴史上の立場による微妙な価値観

の違いによって特徴づけられている。

では、技術的要素の顕著である音楽芸術はどちらに属するであろうか。この面からも、歴史意識の様々な表情に照明が当てられる。

歴史を「進歩 (Progressus)」として——どんな意味にせよ——捉える解釈と、音楽を「芸術 (Ars)」として——「アルス・ノヴァ対アルス・アンティクア [訳注…新芸術 対 古芸術]」の時代からの西洋音楽の歴史がまさに示すように——捉える解釈は、どちらも新旧対立の価値の傾斜、つまり「常に新しいものへの意志」へと傾く。他の歴史や音楽の解釈から、別の歴史性が展開する。その特徴をはじめに示したテーゼに従って解明していくことが大切である。いずれにせよ、「新対古」という対立の次元が存在しないことは、重要であるように私には思われる。この観点からする「アルス・ノヴァ」と「今様」の異文化間にわたる構造的な比較は、私には意義のある将来の課題と思われる。

日本音楽史における新しいもののあり方は、道、流のイメージに対応してもいる。新しいものは既存のものから枝分かれし、なるべく摩擦を起こさないうえ、ましてや古いものを否定したりすることもなく、その傍らを平行して流れる。そのようにして多くの道や流れができるが、仏教の典礼音楽の論考である『聲明源流記』(凝然、1240-1321)にあるように、結局のところ「源が同じなのでひとつの道」なのである。¹² 自明のこととして古いものを敬うため、革新のスピードは常に緩やかだが、新しいものにとって有利になるように「あれもこれも」の原理が弁の役割を果たしている。その結果、新しいものは時代のコンセンサスというフィルターにかけられたあと、豊かにするものとして伝統にとり入れられうる(本流が分流を事実上承認するプロセスは多くこの段階に起っている)。これはヨーロッパの音楽史でも見られる経過だが、新たな価値の創造への意志が作用するのが、伝統自身のもつ歴史的ダイナミクスに由るのか、それとも新しいものの運動性においてなのかという点に、はっきりした違いがある。歴史における理性は、ヨーロッパではダイナミックな行動主体だが、それに対し日本では存在するだけの静的な観察者で、その手において歴史の静かな選別が行われる。こういった重要な違いは、動的な発展の運動性と静的な発展のそれとしても捉えられる。静的な運動性はエンジンプレーキによる減速とギアをニュートラルにする自然加速にたとえられようか。それに対し動的な運動性ではブレーキとアクセルペダルが主な速度調節の手段だが、それは、山登りと山降りの際の典型的な運転のしかた、つまりは自然の重力に従うのか逆らうかの違いである。そしてこの比喩には、さらに先を考えさせるものが含まれている。

V 歴史解釈

歴史の運動性の両側面を、それぞれがもとにしている社会構造、特に倫理的・宗教的な世界観に照らしより詳しく見ていこう。ヨーロッパの音楽史の動的発展の性格のもとになっているのは、キリスト教の「進歩」の考え方だと思われる。少なくともヨーロッパキリスト教史観では、歴史をたえず目標に向かって進んでいく過程として捉えている。「御国を来たらせ給え」(主の祈り)ともあるように。それに対し、仏教の終末論は、現世で起こることを結局は時代と結びついたりつろいやすいこととし、それらを離れて超越の方向に向かう。「浄土」信仰が普及して以来(中国では七世紀頃から、日本では12世紀頃から栄えた)

世界は、一年ずつ減びていく世界史の最後の局面として捉えられる。そこでは、末法のみが支配し、この世で救いは行われず、来世の純粋な地（浄土）でのみ望みうる（仏陀の死後五百年が「正法」の時代、以後千年までが「像法」の世、その後は末法の世となる）。

世の減びという悲観主義的な見方に、日本では儒教の静的な世界観、特に道德論と、国家論にあらわれているような一種体制的な音楽哲学が加わった。それは、時代がどんなに変わっても常に有効だ。特に歴史観にとっては有名な『易経』の影響力も強く、神秘的な思弁に流れ込むこともたびたびあるが、流動的な変化の考察は時に注目に値する。孔子の注釈として伝わるその「補遺」には（§2）、「変ずれば則ち通ず」という有名な文章がある。〔訳注…そして「通ずれば則ち久し」、つまり「変化」は「永遠」へと通じるのだ〕このように両極端が直接結びつくのは、古いアジアの思想に典型的である。観点が流動的で独自の論理をもつところは「論理的な」言語には翻訳し難い。¹³ 我々の扱う問題に関していえばこの引用は、変化と不変の対立、ならびにその相互関連が直観的に見抜かれ、歴史的なものにおいても新しいものと古いものの対立が相対化され、その問題を止揚する限りにおいて、重要性をもつ。

まだもう一つの観点が残っている。つまり、「日本の」歴史解釈の観点が。原日本的な歴史意識の核は、「今」という集約的な概念のうちにあると言えよう。神道には、「中今」という特殊な用語がある。中と今というふたつの漢字を書くが、それを合わせて「いま」と読む（まさに今、今のただ中、という強調か）。それは、祖神とともにすべての過去があらわれる（いま-す）特別な現在をあらわす（ご自身が神主でもある新潟大学の平野孝國教授〔訳注…現在は名誉教授〕のご教示に感謝する）。神事が行われる最中に、この現在は力を及ぼす。この現在においては、系譜上の世界像から、時代という次元が消える。丸山眞男によれば、こういう「今」の意識は日本の歴史意識の最も古い層をなしている。¹⁴ 過去から来て未来へと終わりなく開かれているこの「現在」においては、祖先崇拜と子孫繁栄の祈願が区別なく相通ずる。ここでは、系譜が終わりなく続いていくというイメージと、この今「中今」が永遠に連続するという見方が重要な特徴だろう。日本の歴史観は、こういう歴史感覚が儒教あるいは仏教的な歴史観の受容に先立つ根底となっており、この「輸入された」体系の同化や変形の過程においても持続的な作用を及ぼしていると考えられる。

こういった考察から、先述の意味での新と古の対立はいにしへの日本において存在する余地がなかったことが理解される。新対古の間の意味ある緊張は、独特の仕方でも中和される。特に『易経』の見方や「変遷の中での《今》の終わりなき連続性」という日本のイメージは、新古の対立を対立として存在させないようである。そして、ここでクルト・フォン・フィッシャー Kurt von Fischerがかつて確認したことが思い出される。ニューヨークでの学会で発表した「アルス・ノヴァから現在までの音楽における『新』の概念について」という論文において、保守的なものと新しいものとの論争に関して次のように述べている。

「大きな様式変化の際には、どちらの側にも新古の相対性の理解が欠けていることが多い」。

だが日本では、状況は逆のようにも思われる。相対性を観得する傍らで、対決は回避されることが多い。引用を続けよう。

「これは、限定的とはいえ意識的な対決において、新しいものに対しても評価の確立した古きものに対してとほぼ同様の機会が与えられるということになるのか¹⁵」。

日本の場合はどうだろう。どんな性格であろうと対決や対峙は避けられることが多い。そして新と古の間の機会平等についても、このようなまとめ方は恐らく不可能であろう。

上に見たように、日本の歴史のダイナミックスも、新しいものに対し受動的で渋りがちとはいえ、弁を開いてはいる。楽天的な相対論の危険に常にさらされながら。

それに対し、開かれた対決の可能性がもっとあったなら、それは確かにプラスの要素であっただろう。それはまた、新しきものへの励ましともなったであろう。本来正しい新たな出発の点を創るためには、こういう励ましは必要なものである。しかし、それはまた次の結果にも導く——新しいものを後押しすることが伝統となり、現代は絶えず新しいものを生む義務を負わされるということに。そしてこのことが更に、人間的な中心をさえ超えてゆく過剰な発展へと導かないとは誰にも言えないのだ。

時代の「コンセンサス」という旗印が、流行事象の原理として、ここではしばしば有効に機能する。しかしここではこれ以上、価値判断を伴う比較に立ち入らないこととして、専ら歴史発展のダイナミックスの独特なあり方を確かめるだけにとどめたい。

VI 終わりに

日本は古い東の伝統を今日に至るまで保持してきた。ここでは上述の意味で「不変性」の歴史観、なかんづくその「多極的・多中心的」の思考法が有効であった。その意味で伝統的な日本は西側に対していわば鏡像を呈していると言えるだろうか。新しい西洋は概括的にみて「発展」および「一極（ヨーロッパ）中心」の思考方法を特徴としているとするならば。しかし日本も現代は、学問、科学技術、文化社会経済といったあらゆる領域で、西洋の手本に習っているように見える。現代の今の日本で巨視的に表面層を眺めるならば。

しかし千数百年を遡れば、日本は中国唐代の世界文化の影響下にあり、その摂取・吸収・消化のプロセスを先行固有文化と平行して進め、その結果近代（江戸時代）に新たな固有の日本文化を開花させたという特有の歴史を持っている。古き東方と、新しい西方の、千年以上を隔てたふたつの世界文化との交渉をひとつの国の文化史が経験し、そこから固有の歴史を発展させている事実は、やはり日本特有のことと言えるだろう。そしてこの発展が先述の意味で「あれかこれか」の取捨選択ではなく、「あれもこれも」の並行的複数選択の方に特色を示してきたとすれば、それこそ現代の日本においても底流にしかとあり続ける歴史的アイデンティティーの固有な一要素であると言えよう。

こういう歴史的状況から新しい文化創造の動因が湧き出してくるか、どのように湧き出すだろうか、歴史自体が答え得る問いではある。しかし今日から明日にかけての文化（史）学にとっていっそう重要なのは、次のことだろう。

第一に、特殊な領域的な文化現象を、その個別的な固有性において尊重しながら、普遍的・世界史的な観点にリンクさせようとする努力。第二には、そのための方法の速やかな開発と、多元的総合を可能とす

る柔軟な研究システムの構築。試行錯誤をおそれない具体的な実践の積み重ねが、世界の音楽学にとってもいまや不可避の重要な課題になってきたと思われる。

最初に掲げた「モットー」も、この意味において理解されることを願いつつ。

2016年2月、東京にてこの結語を改稿。

註

- 1 そこでは、方法論上の多様な可能性が自由に組み合わせられるべきである。そのなかで現在特に重要なものとして、歴史学・文献学・社会学、そして民族学の諸方法が挙げられるが、それらの間の境界は、幸いなことに、このところかなり流動的に接し合いつつある。そして、当該の文化の独自性を照らし出すために、まさにこの相互に絡み合った種々の方法論の可動性が、効果的に組み入れられなければならない。その際最も大きな問題となるのは、言語である。現行の音楽学のカリキュラムでは、少なくとも少数の能力のある専門学生がヨーロッパ外の言語と関係する研究を有効に進められるように、分化した言語研修のルートを準備することが求められている。
- 2 吉川英士（英史）が改めて的確に示したように、「音楽」には独自の概念史がある。「音楽という用語とその周辺」『東京藝術大学音楽学部紀要』第2集（昭和50年度、1976年）、37～61頁（英語要旨あり）。
- 3 その独自の概念史は、ここでは「史」に遡る。「史」は、もともと中国で「史官」（書き物文化の公的な管理人）とはじめは理解されていた（内藤湖南虎次郎『支那史學史』）。こういった歴史の側面を、『日本書紀』（720年）から『大日本史』（1810年まで〔訳注…1657年開始、1906年完成〕）に至るまでの日本の国史、編年史の長い歴史が決定づけてきた。こういった史書では、音楽は、国家事業で役割を果たす限りにおいて顧慮されるにすぎない。つまり、雅楽という種目のみが考慮に入れられた。歴史のもう一つの側面は、孔子の有名な言葉にはつきり示されており、日本の歴史意識にも非常に重要である。その言葉は「温故知新」といい、古くからの注釈によれば、肉から出汁をとろうとするように、古いもの（故）を温め（温）、それによって新しいもの（新）を知る（知）ことを意味する。『論語』の第二篇にあるこの言葉は、歴史に対する基本的な立場を反映し、その潜在的な有効範囲はクローチェ Benedetto Croce（1866-1952）のそれにまで及ぶ。『温故楽記』や『温故抄』といった本の題名は、この意味で「音楽の歴史」と理解されなければならない。事実、そのような題名をもつ手稿が国会図書館や京都大学図附属図書館にいくつか所蔵されている。
- 4 小中村清矩『歌舞音楽略史』東京、1888年、改訂3版1898年。
- 5 『日本庶民文化史料集成』第七巻人形浄瑠璃、東京：三一書房、1975年、169頁より引用。
- 6 系譜の解釈は、そもそも日本の歴史意識の非常に重要な側面と見なされる。道という概念、特に流派や家・家元といった概念も、言ってみれば系譜から導かれる。本論文で後述。
- 7 伯近真（1172～1242）による雅楽の概説書『教訓抄』巻7「舞曲源物語」では、これとまったく同じ順で三つの起源を伝えている。このように幾重にも基礎固めしたものは、近代に至るまで非常に頻繁に見られる。
- 8 『日本庶民文化史料集成』第七巻人形浄瑠璃、東京：三一書房、1975年、31～32頁。
- 9 末よし梅笑編「浄瑠璃三味線ひとり稽古」（大阪、1757年）、『日本庶民文化史料集成』第七巻人形浄瑠璃、東京：三一書房、1975年、196頁。
- 10 雅楽師の伯近真を『教訓抄』（1233年）執筆に向かわせたのは、自家の伝統がみずからの死後に失われかねないという危機感に他ならなかった。同じ動機でこの後にもいくつかの論文が書かれた。能楽師の世阿弥も「至花道」（1420年）を次のような言葉でしめくくっている。「当道いよいよ末風なるゆゑに、かやうの習道疎かならば、道も絶えぬべきかと、[芸心の及ぶ所を、大かた申すのみなり。]」〔訳注…『新編日本古典文学全集88』東京：小学館、2001年、349頁より引用〕
- 11 後白河上皇は、『梁塵秘抄口伝集』（1169年）の序に以下のように記した。「そのかみ十余歳の時より今にいたるまで、今様を好みて怠ることなし。（中略）六十の春秋を過ごしにき。（中略）おほかた、詩を作り、和歌を詠み、手を書く輩は、書きとめつれば、末の世までも朽つることなし。こゑわざの悲しきことは、我が身隠れぬるのち、とどまることなきなり。その故に、亡からむ跡に人見よとて、いまだ世になき今様の口伝を作りおとくところなり」（独文の訳は『群書類従』第19巻による）〔訳者は、『新編日本古典文学全集42』東京：小学館、

2000年、343、345、380頁より引用]

- 12 Giesen, Walter *Zur Geschichte des buddhistischen Ritualgesanges in Japan* (Studien zur traditionellen Musik Japans, Bd. I), Kassel, 1977, pp. 294-295 参照。
- 13 *I Ching, Book of Changes*, translated by James Legge, ed. Ch'u Chai with Winberg Chai, New York, 1964, p. 383 参照。
- 14 丸山真男「第一章 歴史意識の「古層」」『日本の思想 6 歴史思想集』35頁および注26、東京：筑摩書房、1972年。
- 15 Fischer, Kurt von „Der Begriff des 'Neuen' in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart“, *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society*, New York, 1961, p. 186.

編集者付記

日本音楽の歴史性について、著者は本論文の発表に続いて、1981年バイロイトにおけるドイツ音楽学会全国大会のラウンドテーブルで、その続篇ともいべき発表をされている。原題は„Geschichtlichkeit der japanischen Musik — im Spiegel der Sprache“ (「日本音楽の歴史性 — 言語の固有性に照らして」)。その内容はのちに公刊された大会報告に独文で収録されている (Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth, 1981, Kassel 1984, pp. 32-41)。こちらは、本論文と同じ木村佐千子氏の翻訳によって、本学の日本音楽史研究所年報『日本音楽史研究』第9号に掲載の予定である。併せてお読み頂きたい。

《再度のアピール》に添えて

前田 昭雄

MAYEDA Akio

- 1) このたび適切な日本語訳を得て再び発表されるこの論考は、筆者のチューリッヒ大学在職時代に、1977年米国パークレイにおける国際音楽学会の代表的なラウンドテーブルにおいてドイツ語で発表されたものである。日本音楽の優れた歴史性——根底の歴史観を含めてその独自で特殊な性格を、欧米の音楽学に対して具体的な例を挙げて示し、認識を促そうとするものだった。冒頭に「モットー」を掲げるあの時点で国際大会がこういう場を設けたこと自体が時代の動きだったが、そこに指名された日本人の音楽学者がこういう一種のアピールを、結局は音楽史学の対象の拡大を考慮して、積極的に行わなければならなかった事情は確かにあったのだ。
- 2) 欧米の音楽学は1960年代から70年代にかけてシステム再構築の途上にあった。「歴史的」と「体系的」との伝統的な二つの柱に加えて、「民族音楽学」の主に米国に発する新しい発展は、一般民族学、民俗学、文化社会学の発展とも呼応して、音楽学で事実上の「第三の柱」を形成するようになっていた。音楽学のこのような三つの柱において、「日本の音楽」はどのような位置に置かれるか。「日本の」音楽学であれば、少なくとも理論的には問題は生じない。日本の音楽は三つのどの柱からみても立派な研究対象であり、逆にその研究は、これら基本的観点のどれを欠いても不十分であろう。
- 3) しかし少なくとも70年代当時における国際音楽学の趨勢においては、日本の音楽は東アジアの一郭を占める地域性と民族性を重視して、専ら第三の柱、つまりEthnoの観点よりみられるのが普通であった。日本音楽の優れて歴史的な性格そのものは、否定こそされずとも、十分に認識されることがないままに、第一の柱は依然西欧音楽の歴史的研究に集中する。ただ人類文化史の一環という総合的で将来的な観点からは、普遍的な「世界音楽史」の理念が一部には理想として掲げられてはいた。
- 4) とは言え現実からこの理想への距離は、当時も今も遥かに遠い。まず必要なのは、地球上に展開する、あるいは過去において展開した音楽文化それぞれの歴史が、複数の音楽史（たち）として出揃うことだろう。その際方法的な整合性が求められることは勿論である。しかしながら……。

一般的方法論として言うなら、ある国（民族）の音楽は、その国の文化（史）研究の一環として、まずその国の言葉で（！）研究されるのが当然の順序ではないだろうか。その次の段階として望まれる国際社会における知見の共有のためには、實際上普及度の高い英語が専ら使用、ないし併用される。その場合にも、翻訳困難な領域の文化的特性は原語や直訳を添えた解説注を施すなりして周到に表現するよう高次の配慮が必要になる。こういう文化学的な翻訳技術は近年とみに高まっているが、原著

者へのフィードバックは不可欠だ。ディテールに即した対論が交わされ、文化的事象を歪曲しない範囲での「意味ある歩み寄り」がなされることも時には必要になる。いずれにせよ一次研究がしっかりしていれば、言語は壁にはならない。問題はそれを意識し過ぎて事象の性格を先方の理解に合わせ急ぐことだろう。肝心なのは日本音楽の歴史的研究が日本語で結果を出すことで、その集積が新しい「通史」を可能にする。それは日本という「ひとつの地域の歴史」として、自国文化（史）の再認識に資することはもとより、上述「世界音楽史」の理想に対しては率先して具体的な貢献を発信することにつながる。それがまたその地域の文化の担い手に、積極的な意味を持って返信されることとなれば、人文の学としての音楽研究に、新時代の大切な一環をつなぐ重要な役割と文化的使命とが見えて来るのではないだろうか。

- 5) こういう新しい意味における《地域的音楽史（複数）》の自覚的な推進が、世界各国に拡散しつつある新しい音楽学に求められているようだ。その中で日本は、文書史料、記譜・図像資料、楽器などの物的資料の残存率が比較的に高く、その保管と考証、歴史的記述には西欧との比較にも耐え得る歴史を有している。国際的視点からして《また別の音楽史》のモデルを呈示する役割が期待される所以である。

しかし現在、それに答えるべき日本という国の学術的研究態勢はと言えば、国と民間とを通じて決して十分なものではない。特に国の文化・教育政策における音楽部門での立ち遅れは、西欧の先進諸国に比して明かに目立っている。数十年前の外へのアピールを内に向けて繰り返す今、これについては残念ながら、本質的・決定的な進歩発展を認め難い。

- 6) 日本音楽の歴史は遡れば二千年にも及び、古代から中世にかけては韓国、中国、特にアジア世界を席卷した唐代文化の、そして近代から現代にかけては西欧近代文明の両方に係わっている。一千年を隔てる古い東方と新しい西方の二つの世界文化から影響を受けている。その都度に輸入・咀嚼・消化を繰り返しながら独自文化の基調も保ち続け、折衷的あるいは総合的な発展を、本質的には断絶も亀裂もなしに継続して来た。巨視的に見れば二度にわたってこういう《世界》との関係を、独特の仕方を取り込みながら、文化の独自性を放棄せずに流れ続ける《一地域一国の音楽の歴史性》——それは地球の文化史上確かにユニークな存在で、近年欧米以外の諸国からも新たに注目されるようになってきている。

- 7) こういう「アピール」が成立した当時の状況に戻ると、筆者が問題を感じたのは第一に次の点であった。資料の収集、編集、公刊の国家あるいは公共機関による遂行ないし長期的な助成が、西欧諸国に比して非常に立ち遅れているという事実である。音楽そのものの性格からして様々な様態を示す記譜関係の資料のみならず、口伝口承を通じて伝承される芸道の全体に関する一切の基礎的資料の正確な記録と公開がまだまだ十分でないために、《楽譜がない音楽史》という誤った認識が払拭されない。日本音楽のこれ程に顕著な歴史的 성격も理解されないこととなる。こういう状況のもとに民族学でも日本学でもなく（歴史的）音楽学で孤塁を守っていた当時の筆者にとって、上野学園大学の日本音楽史資料室（現在の研究所）が米国と欧州とで開催した楽譜資料の展示会は大きな力になった。歴史学においては、史的事実、資料・事例の明示に勝るものはない。

こういう貴重な先鞭を無駄にすることのないよう、日本は国と民間の組織力を発揮して、文化国家としての国際的なレベルでの責務をこの分野でも果たすべきだと考える。それは日本の音楽学の、研究者の力を養い、業績の着実な積み重ねに結果するだろう。

そしてその結果が将来的展望において、人類文化の理念としての普遍史である《世界音楽史》の全体に正しくリンクすることを究極的に目指すのは、人文研究の一環としての音楽学に新時代から寄せられた課題ではないだろうか。

そうだとすれば——それは著者の現在この場における心からの願いであるのだが——40年以上を遡る筆者のあの場でのアピールに、第二のアピールとしての意味を託したい。それが今祖国で、母国語で可能になったことは望外の幸せで、上野学園大学日本音楽史研究所長福島和夫教授をはじめ、お世話になった皆様、特にこの「日本的 (!)」内容のドイツ語を適切に訳し戻すにあたって並みならぬ労をとられた木村佐千子氏（獨協大学教授・音楽学）に、心からの感謝を捧げたい。

2020年3月31日

Gedanken über das Thema: Concepts of Music History in East and West

MAYEDA Akio

I. Mottos

Eingangs seien einige Thesen aufgestellt, die, auf die letzten Entwicklungen in der historischen Musikwissenschaft Bezug nehmend, meinen Ausgangspunkt markieren. Ihre Gültigkeit soll durch künftige Forschungen der regionalen Musikwissenschaft¹ bewiesen werden — daher seien sie „Motto“ genannt. Um diese zu fördern, sollten diese Thesen zumindest als erfolgversprechende Arbeitshypothesen akzeptiert werden, und zwar aus gesamtmusikologischer Sicht.

1. Die Erweiterung des „Horizonts“ betrifft auch die historische Musikwissenschaft. Die außereuropäischen Musikkulturen sind ebenfalls in ihrer Geschichtlichkeit aufzufassen.

2. Um die Andersartigkeit des Geschichtlichen zu erfassen, muß die Andersartigkeit des Weltbildes, der Geschichts- und Musikanschauung akzeptiert werden.

3. Und zwar so, daß im Prozeß dieser Klärung des So-Seins der Geschichtlichkeit jede Orientierung aus einer bestimmten Werthierarchie kritisch ausgeschaltet wird. Es geht um verschiedene „Arten“ der Geschichtlichkeit, die erst in ihrer geschichtlichen Individualität erfaßt werden müssen.

II. Ein Situationsbericht — im Terminologischen

Die Eigenart der Geschichtlichkeit einer Kultur spiegelt sich in deren Sprache. Im Fall Japans läßt sich, je nach der geschichtlichen Lage und konkreten Situation, eine mannigfaltige Differenzierung schon im Terminologischen beobachten, welche durchaus ihre Geschichte mitbestimmt. Obwohl eine andere Panel-Diskussion für dieses Problem zuständig ist, kann ich diesen Ausgangspunkt nicht ganz überspringen.

Das Thema unseres Panels besteht aus Begriffen wie „Concept“, „Music“, „History“, deren Konturen schon innerhalb der westlichen Sprachen geschichtsbedingte Flexibilität aufweisen. Und wenn wir sie auf den Osten übertragen, so geraten sie auch mit einem denkbar weitgefaßten Bedeutungsrahmen in die neue Problematik.

Im modernen Japan scheint dieses Problem kaum zu bestehen, weil sich hier die Sprache selbst an die modern-westlich-internationale Denkweise weitgehend angepaßt und auch spezielle Vokabeln in dieser

Richtung entwickelt hat. In diesem Bereich lassen sich die drei Begriffe sofort mit „Gainen“, „Ongaku“² und „Rekishih“³ übersetzen; das Thema dieser Diskussion lautet daher „Ongaku-no-Rekishih-no-Gainen“ und fordert zu einem „internationalen“ Mitdenken auf. Gerade diese Problemlosigkeit bildet hier ein Problem: All diese Begriffe sind so unmittelbar durch internationales Verständnis gleichsam indossiert, daß die „Ongaku“ eines Mozart, „Rekishih“ mit Napoleon und der „Gainen“ im Sinne des deutschen Idealismus zumindest mit, oft gar primär, verstanden werden. Daß dabei auch die „eigene“ Seite keineswegs vergessen ist, sowie diejenige von verschiedenen anderen Völkern, ist in dem seit jeher geschichtlich gegebenen pluralistischen Denken begründet. (Übrigens — ist es nicht natürlich, daß man mit der eigenen Sache stets zurückhaltend sein soll?)

Die Geschichte Japans hat grundsätzlich mit drei Wissenssystemen zu tun gehabt: 1. die Wissenschaft in altchinesischer Richtung „Kan-gaku“, 2. dann die Wissenschaft in buddhistischer Richtung „Butsu-gaku“; diese beiden beherrschten den Plan etwa vom 8. bis ins 18. Jahrhundert, bis die stets latent vorhandene Grundsicht der nationalen Richtung „Koku-gaku“ in den Vordergrund trat. Diese stellte den Anspruch, eine kritische Antithese zu den beiden anderen Wissenschaftsrichtungen zu bilden, zwar vorübergehend, bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts (Meiji-Restauration: 1867) 3. die europäische Wissenschaft „Yō-gaku“ eingeführt wurde. Seither herrscht diese derart vor, daß ihre anfängliche Bezeichnung „Yō-gaku“ jetzt historisch geworden ist: unter Wissenschaft versteht man heute eben die Wissenschaft, „Science“, im internationalen Sinne, und doch ist in Humandisziplinen der oben erwähnte Pluralismus keineswegs erloschen, erst recht nicht bei Fächern, die mit der Geschichte zu tun haben.

Diese Betrachtung macht uns die Alternative der Vorgehensweise klar. Entweder bleiben wir im modernen Bereich und versuchen, anhand der Geschichte von Musikgeschichtsschreibung im neuen Japan — die erste japanische Musikgeschichte in Buchform stammt aus dem Jahr 1887 (K. Konakamura)⁴ — den Begriff der Musikgeschichte namentlich in bezug auf die Auffassung eigentümlicher Geschichtlichkeit aufzuspüren (es wäre dies auch eine interessante Aufgabe, doch es entstünde bloß ein Bericht über den neuen Osten), oder aber wir versuchen direkt aus dem Bereich zu schöpfen, wo Musik nicht unbedingt Ongaku war, sondern Gaku, Ongyoku, Uta-Mai, oder lieber durch Gattungsnamen oder Instrumente direkt bezeichnet werden wollte; wo der Begriff der Musikgeschichte in dem des „Gaku no Michi“ („Weg“ der Musik) lag, Stagnation Stabilisation bedeutete; wo „bahnbrechende“ Taten als „gegen den Weg“ verworfen wurden — und, um es kurz auszudrücken, von wo aus unsere Forschungsmethode nicht gekommen ist.

Im Bewußtsein gewisser Problematik wähle ich den letzteren Weg, weil er weniger auf einen Spezialfall des modernen Japan beschränkt ist, sondern in allgemeinerem Bezug steht auf die vorangestellten Mottos und somit einige methodische Fragen aufzeigen und zur Diskussion stellen könnte. Der knappe Rahmen gestattet mir allerdings nicht, durch einen einigermaßen befriedigenden Überblick die Gefahr einer derart lokalisierten Operation zu beseitigen.

III. Erscheinungen des Geschichtsbewußtseins

Überhaupt liegt es im japanischen Prinzip der anschaulichen Differenzierung, daß die Begriffe der Musik sowie der Geschichte eher zu prädikativer Auslegung tendieren und sich vor substantivischer Fixierung vielfach verschließen, vor allem dann, wenn die leiseste Gefahr in Sicht kommt, daß die Begriffe strapaziert werden. Dies erschwert zwar eine integrierende Vorgehensweise, berechtigt jedoch den Ausgang von einer konkret-historischen Einzelgegebenheit.

Aus der Mitte des 18. Jahrhunderts — einer auch für Japan interessanten Übergangszeit ins neuzeitliche Geschichtsdenken — sei eine didaktische Jōruri-Schrift „Hōkyoku-Fujikodama“ (1755) herangezogen, deren Vorrede folgendermaßen beginnt (alles in Klammern stehende stammt von mir)⁵:

„Der Weg⁽¹⁾ des Ongyoku(Musik) hat die Künste der Götterzeit, die Kumeuta-Gesänge der frühesten Kaiser zur Wurzel⁽²⁾. Die Stücke der Götterlieder, Saibara, Eikyoku und Roëi sind aus Poesie entstanden und in Musik vollendet ; ihre Äste, Zweige und Blätter⁽²⁾ gedeihen auf dieser Grundlage.

Die Saiten der Heikebiwa zweigen ab zu Nagauta, Hauta, Sekkyō und Saimon. Die Imayō-Gesänge von alter Zeit gehören jetzt dem Alten Stil an und sind nicht mehr die ‚Jetzige Art‘ (Ima-Yō) für Jetzt (Ima) (3). Was man jetzt Imayō nennen kann, das ist unsere Jōruri-Rezitation mit zwölf Abschnitten.“

(1) „Der Weg“ (道 „Michi“/„Dō“, im Chinesischen „Tao“) ist „Werdegang“, daher auch „Geschichte“. Er ist nicht der Geschichtsbegriff an sich, jedoch durchaus dessen geschichtstimmanenter Topos. Der Weg ist die Spur der Menschen in der Natur, entsteht dort, wo viele Menschen seit eh und je gehen. Er hat Richtung und Breite, die beide variabel sind, je nach der Strecke, wie es sich gehört. Er kennt auch Abzweigungen. Die Bahn muß jedoch gehalten werden; diese zu brechen wäre gerade „gegen den Weg“, welchem seit der Lehre des Konfuzius (z.B. „Lun-yü“) axiomatische Geltung beigemessen wird. Bis auf diesen letzten Punkt weist das nächstwichtigste Imago „der Strom“ (流 „Nagare“/„Ryū“) auf den gleichen Topos hin.

(2) Die Allegorie mit dem wachsenden Baum hat auch ihre Geschichte, wie dies weitere Zitate bezeugen werden. Daß die hier gezogene genealogische Linie⁶ schwer vereinbar ist mit historischbelegbaren Tatsachen, ist jetzt weniger von Belang als die Absicht des Autors, durch Heranziehung von kaiserlichen, höfischen und buddhistischen Gattungen den Status der weltlichen Bürgermusiken — davon werden zunächst nur Nagauta und Hauta genannt, also ohne die eigene Gattung Jōruri — zu begründen und sie als dem „würdigen Weg“ des Ongyoku zugehörig zu argumentieren. Das Geschichtsbewußtsein will nicht eine Frage nach, sondern ein Postulat des Ursprungs sein. Für die japanische Quellen-Reflexion dieser Art ist wiederum der typische Pluralismus kennzeichnend; in so manchen Schriften älterer und neuerer Gattungen wird der Ursprung der Musik 1. in der Welt Buddhas im Himmel, 2. seit der Konfuzianischen Antike in China und nicht zuletzt 3. in der japanischen Mythologie gesehen.⁷ Die Art und Weise ihrer

Verflechtung verrät den Standpunkt des Schreibers.

Wenn wir unser positivistisches, modernes Denken einmal verlassen und versuchen, diese Zeilen von innen heraus zu verstehen, so wird uns auch klar, daß hier keineswegs bloße Existenzberechtigung gegenüber Autoritäten geltend gemacht wird — die Zeit ist dafür schon reichlich spät — von Bedeutung ist vielmehr deren einmalige Nuancierung zwischen den Zeilen. Und diese aus historischer Sicht zu interpretieren, ist nun unser Anliegen. Gerade im letzten Satz des Zitates liegt uns ein schönes Beispiel vor.

(3) Die scheinbar schlichte Feststellung: das Imayô von damals ist nicht mehr das Imayô von jetzt, das jetzige Imayô sei Jôruri, spricht Bände. Wenn man erstens die Geschichte der hocharistokratischen Imayô-Kunst (12./13. Jahrhundert) bedenkt⁽¹⁾ und zweitens die sozialgeschichtliche Situation für die Jôruri-Kunst um 1750 in Erwägung zieht⁽²⁾, so läßt sich zwischen den letzten Zeilen des Zitates sogar ein stolzes Selbstbewußtsein des Siegers der Zeitmode ablesen: „Wir haben uns vor den Hohen Herren von damals nicht zu schämen, da unsere Kunst die heutige Mode so erobert hat, wie jene Kunst damals die ihre!“ Daß dies allerdings unter vordergründiger Anlehnung an die etablierten Werte der höheren Gesellschaftsschicht geschieht, ist nicht nur typisch für die bürgerlichen Gattungen dieser Epoche, sondern allgemein für die Kunstgeschichte Japans — und dennoch in der individuellen Modulation der schillernden Nuancierung zeigt sich die geschichtliche Lage.

(1) Hier nur das Wesentliche: a) „Imayô“ (= jetzige Art) als Bezeichnung der modischen Gesänge (Imayô-uta) taucht um 1000 auf. So im „Tagebuch der Murasaki-Shikibu“ unter 1008: „Die Imayô-Gesänge oder dergleichen dieser jungen Herren, die im Koto- oder Flötenspiel so unbeholfen sind — so etwas kann bei richtiger Gelegenheit auch interessant sein!“ b) Die Mode beherrschte auch das Musikleben am Hof. Unter dem großen Meister-Mäzen, Exkaiser Go-Shirakawa (1127-1192), hatte sie ihre Blütezeit. Eine Quelle berichtet über einen großen Imayô-Wettbewerb 1174, der mit 30 ausgewählten Könnern während 15 Nächten in seiner Residenz ausgetragen wurde. c) Gleichzeitig wurde sie immer stilisierter; zunächst unter dem Gagaku-Musiker Fujiwara-no-Atsue nahm die neue Tradition als „Ie“ (Haus) und „Ryû“ (Strom/Schule) erste Gestalt an, die sich bei den Enkelkindern in zwei Ryû spaltete. Das 13. und 14. Jahrhundert flossen sie weiter, um dann zu stagnieren und schließlich zu erlöschen. d) Das Gagaku-Kompendium „Taigenshô“ (1512/13) enthält noch einen Abschnitt über die richtige Art, Imayô zu singen, und gibt über die weitgehend stilisierte Praxis Aufschluß. Heute ist die Aufführungspraxis bereits erloschen. Vergleiche E. Kikkawa, *Nippon Ongaku no Rekishi*, Tokyo 1965, S. 89-93.

(2) Allgemeines über die Geschichte der Jôruri findet man im Artikel „Japanische Musik“ in MGG VI (H. Eckardt), besonders Sp.1743-1746. Auch im allgemeinen kann ich auf die treffliche Darstellung H. Eckardts verweisen. Besonders bei der Toyotake-Schule, aus der die zitierte Schrift stammt, müßte man auch das Temperament des Edo-Publikums erwägen; sein Jôruri-Taumel mußte unter behördliche Kontrolle gestellt werden, und auch das Theater stand unter der Lizenz des Amtes.

Der Sieger der Zeitmode stellt sich somit bescheiden und stolz neben den ehrwürdigen Älteren. Diese

Haltung hat hier eine lange Geschichte von fast 1000 Jahren. Ich möchte, sie als die Grundhaltung des Neuen in der japanischen Musikgeschichte bezeichnen. Es ist ein Prinzip des „Sowohl-als-auch“ und nicht des „Entweder-oder“. Überhaupt ist in den Jōruri-Schriften der Edo-Zeit dieses Prinzip häufig anzutreffen, und zwar in einer bestimmten klassizistischen Devise köstlich verkleidet. Ein Abschnitt im dritten Heft des „Chikuhō-Koji“ (Historische Begebenheiten aus Takemoto- und Toyotake-Stilen, 1756) beginnt und endet folgendermaßen:⁸

„Jyōuri hat das Herz des Menschen zur Wurzel und hat von daher tausendfache Geschmacksempfindungen entfaltet.“ — „Wenn der Strom des Takemoto ewig fließt, die Melodieweisen von Toyotake sich immer verfeinern, und, gleich wie der lange Efeu oder die Route der Wandervögel ohne Ende in die Nachwelt eingeht, werden so nicht auch die Sachkundigen, durch den Sinn für die Sache erfüllten Nachfahren die Alten verehren, sich nach dem (unseren) Jetzigen auch sehnen?“

Viele andere Traktate rühmen sich in fast gleichen Formeln des Alten (古 Inishie/Ko) und des Jetzigen (今 Ima/Kin [Kon]) und weisen deutlich auf die gemeinsame Vorlage „Ko-Kin-Shū“ 古今集 (Sammlung Alter und Jetziger Meistergedichte, auf Erlaß des Kaisers herausgegeben um 914) hin. Aus der Vorrede dieser kaiserlichen Waka-Sammlung zitiere ich den Anfang und den Abschluß (nach der schönen französischen Übersetzung von George Bonneau [Paris, 1933]):

„La Poésie du Yamato a pour racine le cœur humain, et pour feuilles des milliers de paroles.“ —
„S'il est vrai que le fil du saule vert pend ininterrompu; que les aiguilles du pin durent sans choir ni périr; que les empreintes des oiseaux pour longtemps se gravent; la Poésie aussi a son esprit, le présent monument, son dessein: et ceux des hommes qui, ayant le sens du premier, saisiront l'autre, ceux-là, comme s'ils contemplaient la lune du vaste ciel, sans laisser de respecter l'antiquité, comment n'auraient-ils pas l'amour de notre temps?“

Und hier möchte ich nicht unterlassen, ein weiteres Beispiel (einer lockeren Persiflage) danebenzustellen:

„Le Samisen divertit le cœur humain, en développant des milliers de distractions.“ —
„Si la corde de shamisen pend ininterrompu; si les feuilles de bambou durent sans choir ni périr; — ceux des hommes qui, ayant le sens de l'art de récitation en tous les registres possibles, ceux-là, comme s'ils contemplaient la vaste scène d'un grand Théâtre, sans laisser de respecter l'antiquité, ne demanderaient-ils pas de notre temps?“⁹

Die Vorrede der „Ko-Kin-Shû“, verfaßt von einem der Herausgeber, Ki no Tsurayuki, stellt überhaupt ein Meisterwerk dar; ihre Kunstanschauung sowie ihr Stil wurden von späteren Generationen als das klassische Muster hoch angesehen. Nach „Ko-Kin-Shû“ folgten noch sieben andere kaiserliche Waka-Anthologien, deren letzte mit dem Titel „Shin-Kokinshû“ (Neue Sammlung Alter und Jetziger . . ., 1205) die erste recht gelungene Variation des Kokinshû darstellt:

„Obwohl es heißt, daß man sich — vor den alten 古 Spuren — schämt, so hat man doch, weil man aus dem Strome schöpfte und nach der Quelle forschte, den Weg der Dichtung, der wie der Tominoo-Fluß ohne Ende ist, zu neuer Blüte gebracht, deshalb — auch wenn Tau und Reif wechseln, bleibt doch der Wind, der durch die Kiefern weht, der gleiche, auch wenn Frühling und Herbst sich ablösen, bleibt doch der Glanz des Mondes, der über den Himmel wandert, fleckenlos — erfreuen sich diejenigen, die sich in dieser Zeit begegnen, an dieser Sammlung, und die diesen Weg der Dichtung verehrenden Menschen, werden sie sich etwa nicht an das Heute (Ima) 今 zurückerinnern?“ (Aus der Übersetzung von H. Hammitzsch/L. Brüll, Reclam 1964, UNESCO-Sammlung repräsentativer Werke, Asiatische Reihe, S. 32).

Wenn man die hohe Qualität der in „Shin-Kokinshû“ gesammelten Gedichte bedenkt, die drei Jahrhunderte nach dem Kokinshû eine neue Stillhöhe des Waka wirklich erschloß, so wird man überrascht durch die klassizistische Haltung dieser Vorrede. Beachtenswert ist aber auch hier die Anschaulichkeit der allegorischen Bilder, die stets, entfaltet an natürlichen Vorgängen, die Welt-, Kunst- und Geschichtsanschauungen ohne Abstraktion durchdringend erfüllen.

Das Neue wird jedoch nicht gegen das Alte, sondern als in der Tradition (Quelle, Strom und Weg!) stehende Gegenwart (Jetzt) verstanden, empfunden. Wichtig ist ferner zu erkennen, daß dieses Gegenwartsbewußtsein von der Geschichte her auch die Orientierung in die Zukunft hin impliziert. Es ist eben der Akt des „tradere“, durch den das überlieferte Erbe um die Errungenschaften des jeweiligen Ima bereichert der Nachwelt überliefert wird. Nur fehlt hier der Aspekt „immer neuer“ bzw. „ständige Folge von Neuerungen“ ganz sowie überhaupt die Aufwertungstendenz des „Neuen“.

Diese dynamische Auffassung der Tradition hebt nun den Gegensatz zwischen Tradition und Moderne insofern auf, als erstere im Strom des Aktes „Überliefern“ auch Neuerscheinungen der letzteren einbezieht, letztere wiederum, ohne Originalitäts- und Erneuerungsanspruch, in diesen Strom einzufließen durchaus gewillt ist. Es muß auf dem Weg gegangen werden. So lassen sich bei schriftlicher Fixierung der Tradition zwei Arten von Motivation beobachten. Erstens handelt es sich um eine Überlieferung von seit Generationen Überliefertem: der Wille zur Verewigung des erhaltenen Erbes ist hier besonders stark, wie manche Dokumente des Gagaku oder Nô auf eindrucksvolle Weise bezeugen.¹⁰ Oder zweitens kann es sich um Überlieferung des jeweils „Jetzigen“, Modischen handeln; aus diesem Motiv sind doch Dokumentationen von

Imayô, En-kyoku oder neueren bürgerlichen Modeliedern der Edo-Zeit entstanden.¹¹

Die Tradition dieses Prinzips: „Sowohl Altes als auch Jetziges“ wirkt auch in den neuzeitlichen Jôruri-Schriften weiter. Neu ist hier das Bewußtsein, daß „unsre“ Gegenwart auch unser Jetzt (= Ima) haben kann, sich dessen erfreuen darf. Dies ausdrücklich im Unterschied zu früheren „Gegenwarten“. In den klassischen Vorbildern wie Kokinshû oder Shin-Kokinshû war doch davon nicht die Rede, daß die Nachwelt auch ihr eigenes „Ima (= Jetzt)“ haben wird.

IV. Arten der Geschichtsdynamik

Typisch für diese Eigendynamik der Tradition, die sich in der Dimension „Inishie-Ima“ manifestiert, ist eine Art Wertpluralismus. Schon die Sprache sorgt dafür, daß die latent vorhandene Mitschwingungstendenz des Wertanzeigers entsprechend differenziert wird. Das japanische Wort „furui“ (alt) kann mit zweierlei Ideogrammen geschrieben werden: Ko (古) im Sinne von „Inishie“ (gegenüber „Ima“) — wie oben bei „Ko-Kin-Shû“ — oder mit Kyû (旧/舊) im Gegensatz zu Shin 新 (Neu). Dem „Ko“ haftet eine aufwertende Nuance von „Altehrwürdig/Zeiterprobt“ an, dem Kyû dagegen eine abwertende von „Veraltet“. Beim Gegensatz „Ko-Kin“ (古 · 今 : Alt-Jetzt) tritt daher ein konstantes Wertgefälle eher zugunsten des Alten auf, beim Gegensatz „Shin-Kyû“ (新 · 旧 : Neu-Alt) dagegen ziemlich entschieden eines zugunsten des Neuen. Eine direkte Gegenüberstellung der beiden Positivwerte „Ko“ und „Shin“ wird tunlichst vermieden.

Die Technik kennt lediglich die Shin-Kyû-Dimension, die Kultur jedoch auch die von Inishie-Ima. (Die letztere Dimension wird gekennzeichnet durch subtile Wertdifferenzierung je nach der geschichtlichen Warte.) Wohin gehört nun die Musik? Auch von diesem Aspekt ließen sich verschiedene Physiognomien der Geschichtlichkeit gewissermaßen beleuchten; die Auffassung der Geschichte als „Progressus“ — in welchem Sinne auch immer — sowie die der Musik als „Kunst“ — wie dies gerade „die“ Geschichte der europäischen Musik seit der Zeit der „Ars nova contra ars antiqua“ zeigt — neigen beide zum Wertgefälle des Shin-Kyû-Gegensatzes: zum „Willen zum immer Neuen“. Aus anderer Geschichts- und Musik-Auffassung entfaltet sich andere Geschichtlichkeit, deren eigene Physiognomie es nach den eingangs postulierten Thesen noch zu klären gilt. Jedenfalls scheint mir, daß das auffällige Fehlen des Aspektes „Shin gegen Ko“ mit eine wichtige Rolle spielt. Ein eingehender Vergleich zwischen „Ars nova“ und „Imayô“ aus dieser Sicht — wie pointiert er auch klingen mag — erscheint mir doch lohnend.

Die Observanz des Neuen in der japanischen Musikgeschichte entspricht durchaus der Vorstellung des Weges, des Stroms. Ein Neuer zweigt vom Älteren ab, läuft daneben parallel, ohne jegliche Konfliktsituation zu erzeugen, geschweige denn die Negation des Alten zu postulieren. So entstehen viele Wege und Flüsse, im Grunde genommen sind sie jedoch „eines Weges, denn deren Ursprung ist eins“, wie ein Traktat der buddhistischen Liturgiemusik „Shômyô-Genryû-ki“ (Über den Ursprung des Shômyô: von Gyônen 1240-1321) lehrt.¹² Das Sowohl-als-auch-Prinzip erwirkt, zwar unter ständigem Bremsen der Neuerungen durch

axiomatische Ehrung des Alten, doch eine gewisse Ventilfunktion zugunsten des Neuen, so daß dieses nach Probe des Zeitkonsensus auch als eine Bereicherung in die Tradition aufgenommen werden kann. Das ist ein Vorgang, der auch in der europäischen Musikgeschichte beobachtet wird, doch besteht hier ein markanter Unterschied nämlich darin, ob in der Dynamik der Tradition oder des Neuen (sie sind hier Grenzbegriffe in einer Spannungsdimension) der Wille zur Schaffung neuer Werte sein Agens erwirkt oder nicht. Die Vernunft in der Geschichte zeigt sich dort als ein dynamisches, handelndes Subjekt, hier dagegen als ein statischer, seiender Beschauer, in dessen Hand die stille Auslese der Geschichte erfolgt. Dieser Kardinalunterschied wäre auch als einer zwischen statischer und dynamischer Entwicklungsdynamik aufzufassen. Statische Dynamik ist eine solche, bei welcher Motorbremsen und Auskupplung primäre Temporegulatoren sind, bei der dynamischen dagegen sind es Brems- und Gaspedal. Also typische Manöver beim Bergab- und Bergauf-Fahren: mit der oder gegen die Schwerkraft der Natur. Dies gibt auch ein wenig zu bedenken.

V. Die Geschichtsauffassungen

Die beiden Aspekte der geschichtlichen Dynamik ließen sich ohne Zweifel im Lichte der jeweils zugrundeliegenden sozialen Strukturen, insbesondere der ethisch-religiösen Weltanschauungen näher betrachten. Dem entwicklungsdynamischen Charakter der europäischen Musikgeschichte liegt wohl ein christlicher Gedanke des „Progressus“ zugrunde; zumindest ist hier eine Auffassung der Geschichte als ständiger Fortschritt zum Ziel möglich. Die buddhistische Eschatologie dagegen beläßt die irdischen Geschehnisse letztlich in ihrer zeitgebundenen Unbeständigkeit und verläßt sie in die Richtung der Transzendenz. Seit dem Aufkommen des „Jôdo“-Glaubens (in China seit etwa dem 7. Jahrhundert, in Japan seit dem 12. Jahrhundert zur Blüte gekommen) wird die Welt als letzte Phase der Jahr für Jahr degenerierenden Weltgeschichte betrachtet, in der nur das Gesetz des Endes („Mappô“) waltet, demnach eine Erlösung auf dieser Welt nicht mehr möglich, sondern nunmehr nur im Jenseits, im Reinen Land („Jôdo“), erhofft werden kann. (Die ersten 500 Jahre nach Buddha waren noch die Zeit des „rechten Gesetzes“, 1000 Jahre danach waltete dann das „abgebildete Gesetz.“)

Zu dieser pessimistischen Anschauung der Weltdegeneration gesellte sich in Japan das statische Weltbild des Konfuzianismus, namentlich seine im Zeichen der Ethos- und Staatslehre stehende Musikästhetik, die trotz allen Wandels der Zeiten konstante Geltung haben sollte. Besonders für die Geschichtsanschauung war ferner das berühmte „Buch des Wandels“ („I-Ch'ing“ = Eki-kyô) einflußreich, dessen vielfach in mystische Spekulation einmündende und doch in gewissem Sinne recht bewegliche Betrachtung des Wandels beachtenswert ist. In seinem „Appendix“, überliefert als Kommentare des Konfuzius (§2), steht ein berühmter Satz: „Wandel“ ist gleich „Durch“; dieses „Durch“ weist auf „Ewigkeit“. (Somit kommt des Himmels Hilfe.) Direkte Verbindung von Enden ist typisch für altasiatisches Denken; die

Beweglichkeit des Aspektes und ihre eigentümliche Logik können kaum in eine „logische“ Sprache übersetzt werden.¹³ In bezug auf unser Problem ist das Zitat insofern von Belang, als es den Gegensatz von Wandel und Konstanz sowie deren Relativität derart intuitiv durchschaut und auch im Geschichtlichen den Gegensatz des Neuen und Alten relativiert, dessen Problematik aufhebt.

Es bleibt uns noch der letzte Aspekt, nämlich der von „japanischer“ Geschichtsauffassung. Der Kern proto-japanischen Geschichtsbewußtseins liegt wohl im intensiven Begriff des „Ima (今 Jetzt)“. Der Shintoismus bietet hier einen spezifischen Terminus „Ima“ (中今), der mit zwei Ideogrammen Mitte-Jetzt geschrieben und doch normal mit Ima gelesen wird (Überladung des Gehaltes durch schriftliches Gebilde). Er drückt „die“ Gegenwart aus, in der die ganze Vergangenheit mit den Ahnengöttern gegenwärtig (ima-su) wird. (Diesen Hinweis verdanke ich Prof. T. Hirano, Universität Niigata, der selbst auch Shinto-Priester ist.) Inmitten der vollzogenen Liturgie waltet diese Gegenwart, in welcher aus dem genealogischen Weltbild die Dimension der Zeit erlischt. Das Bewußtsein von diesem Jetzt — von der Vergangenheit kommend, in die Zukunft endlos geöffnet; denn der Ahnenkult und der Kindersegen sind hier eins — bildet nach Masao Maruyama die älteste Schicht japanischen Geschichtsbewußtseins.¹⁴ Die Vorstellung der endlosen Kontinuität der Genealogie sowie die Anschauung der ewigen Folge des Jetzt sollen hier Hauptmerkmale sein. Die japanische Geschichtsanschauung dürfte dahingehend zu charakterisieren sein, daß diese gegenwartsbezogene Grundanschauung stets den konfuzianistischen oder buddhistischen Geschichtslehren zugrunde lag und im Prozeß der Assimilation und Transformation dieser „importierten“ Systeme ihre anhaltende Wirkung ausübte.

Diese Betrachtungen zeigen uns, daß der Gegensatz von Neu und Alt schwer einen Platz im alten Japan haben konnte; seine eigentliche Spannung wird allenfalls neutralisiert. Besonders die Anschauung des „I-Ch'ing“ sowie das japanische Imago der „endlosen Kontinuität des Jetzt im Wandel“ scheinen ihn nicht als Gegensatz bestehen zu lassen. Und hier erinnern wir uns an die Feststellung Kurt von Fischers, der in seinem Beitrag anlässlich des New Yorker Kongresses „Der Begriff des ‚Neuen‘ in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart“, auf die Polemik zwischen Neuerern und Konservativen bezugnehmend, schrieb: „Gerade bei großen Stilwenden fehlt den Einen wie den Anderen vielfach das Verständnis für die Relativität von neu und alt.“ Denn die Sachlage scheint in Japan allzu umgekehrt zu sein. Wir zitieren weiter: „Doch muß dies wohl so sein, damit in der bewußten, wenn auch begrenzten Auseinandersetzung dem Neuen und Anderen Gelegenheit geboten wird, sich gegenüber dem Anerkannten und Älteren zu bewähren.“¹⁵ — Wenn wir uns fragen, ob es auch hier umgekehrt wäre, so läßt sich das nicht einfach beantworten. Wie oben gesehen, hat auch die japanische Geschichtsdynamik gewisse Ventilöffnungen für die Neuen bereit, allerdings eine passive, unwillige, die stets der Gefahr eines optimistischen Relativismus ausgesetzt ist. Demgegenüber scheint die Möglichkeit einer offenen Auseinandersetzung sicher ein Positivum zu sein — sowie die stete Ermunterung des Neuen, die für Erschaffung eines gerechten Ausgangspunktes eigentlich nötig ist. Aber ist es nicht so: wenn diese Rückenstärkung für die Neuerer zur Tradition wird und die

Gegenwart mit „Neuerungszwang“ belastet ist? Und diese zu einer Überentwicklung, über die menschliche Mitte hinweg, vorantreibt? Das Prinzip des „Zeitkonsensus“ behält hier recht. Aber jetzt hüte ich mich vor einem wertenden Vergleich und möchte lediglich die verschiedenen Arten von Geschichtsdynamik feststellen.

VI. Zusammenfassung

Japan hat die Tradition des alten Ostens bis in die heutigen Tage erhalten. Die Geschichtsanschauung der „Stabilisation“ sowie überhaupt seine „polyzentrische“ Denkweise haben hier guten Dienst geleistet. In diesem Sinne bietet das traditionelle Japan dem Westen gleichsam ein Spiegelbild; dem neuen Westen mit seiner Geschichtsanschauung der „Entwicklung“ sowie überhaupt mit seiner „mono(euro)zentrischen“ Denkweise. Das moderne Japan erscheint jedoch in allen Richtungen, der Wissenschaft, Technik, Kultur, sozial-wirtschaftlichen Struktur, nach westlichem Muster zugeschnitten zu sein. Bloß ist auch hier nicht außer acht zu lassen, daß der Pluralismus in Japan eine so lange Geschichte hat, daß er gar nicht von der Identität Japans wegzudenken ist. Auf der immer noch intakten Grundsicht — in der Japan unverbesserlich japanisch zu bleiben scheint — kann das andere desto extremer vorangetrieben werden. Sind es denn nicht immer noch „verschiedene Wege“, die im heutigen Japan in seiner geschichtlichen Polynomie parallel laufen, in vielfacher Mehrschichtigkeit, stellenweise unter lebhafter Wechselwirkung, allenfalls unter Führung des neuen „modern-westlich-internationalen“ Weges?

Ob und wie daraus ein neues schöpferisches Agens hervorquillt, ist freilich eine Frage, die nur die Geschichte in der Zukunft beantworten kann. Viel wichtiger ist es aber heute, diese Frage aus weltgeschichtlicher Sicht als eine an die Menschheit gestellte zu verstehen. Auch meine „Mottos“ am Anfang möchten in diesem Sinne verstanden werden.

-
- 1 Die Erweiterung des interdisziplinären Horizonts bringt es mit sich, daß besonders auf dem Grenzgebiet zwischen historischer Musikwissenschaft und regional differenzierten Kulturwissenschaften (Indologie, Sinologie, Japanologie u. a., inklusive einschlägiger Sprachkunde) freie Arbeitsfronten gebildet werden müssen. Hier sollten methodisch verschiedene Möglichkeiten frei kombinierbar sein. Als wichtigste davon kämen historische, philologische, soziologische und last but not least ethnologische Methoden in Frage, deren Grenzen neuerdings glücklicherweise recht fließend geworden sind. Und gerade diese Beweglichkeit des Methodenkomplexes ist es, die für eine Anpassung an die Eigenart der betreffenden Kultur effektiv eingesetzt werden muß. Die größte Schwierigkeit liegt in der Sprache. Im bestehenden musikwissenschaftlichen Curriculum sollte dringend eine schmale Route freigelegt werden, daß zumindest für wenige potentielle Spezialisten das Studium in einer außereuropäischen Sprache leichter möglich wird.
 - 2 „Ongaku“ hat aber ihre eigene Begriffsgeschichte, wie sie neuerlich durch E. Kikkawa treffend dargestellt worden ist: „History of the Word Ongaku“, *Annual of Tokyo University for Fine Arts*, II (1976) (with summary in English).
 - 3 Die eigene Begriffsgeschichte geht hier auf „Shi“ zurück, das ursprünglich in China zunächst im Sinne von „amtlicher Verwalter von Schrift-Kultur“ verstanden wurde (T. Naito, *Geschichte der Geschichtsforschung in China*). Diesen Aspekt der Geschichte hat die lange Tradition der japanischen National-Chroniken und -Annalen seit

Nihon-shoki (720) bis zu *Dai-Nihon-shi* (bis 1810) bestimmt. Hier wird die Musik nur insofern berücksichtigt, als sie im Staatlichen eine Rolle spielte; so kamen lediglich Gagaku-Gattungen in Betracht. Ein anderer Aspekt der Geschichte ist in dem berühmten Wort von Konfuzius ausgeprägt, das für das japanische Geschichtsbewußtsein von großer Bedeutung war. „On-Ko-Chi-Shin“ heißt das Wort und bedeutet: Das Alte (Ko) so zu erwärmen (On), wie wenn man — so ein alter Kommentar — vom Fleisch Suppenextrakt machen will, und dadurch das Neue (Shin) zu wissen (Chi). Dieses Wort, erhalten im zweiten Buch des „Lun-Yü“, spiegelt eine Grundeinstellung gegenüber der Geschichte wider, deren potentielle Tragweite bis hin zu der von Benedetto Croce reicht. Buchtitel wie „On-Ko-Gaku-Ki“ oder „On-Ko-Shô“ müssen daher in diesem Sinne als „Geschichte der Musik“ verstanden werden. Tatsächlich sind einige Handschriften mit solchen Titeln in Diet Library und Kyoto University Library erhalten.

- 4 Konakamura, Kiyonori *Kabu-Ongaku-Ryakushi* (Abriß der Geschichte des Gesanges, des Tanzes und der Musik) (Tokyo, 1888, 3. revidierte Ausgabe 1898).
- 5 Zitiert aus *Nihon Shomin-Bunka Shiryô Shusei* (Dokumente der Geschichte der Volkskultur Japans), Bd. VII Jôriuri-Rezitation des Bunraku-Puppettheaters (Tokyo, Sanichi-Shobô, 1975), S. 169.
- 6 Die genealogische Auffassung ist überhaupt als einer der wichtigsten Aspekte des japanischen Geschichtsbewußtseins anzusehen. Auch die Begriffe des Weges, besonders des Stroms (Rhûha) und des Hauses (Ie, Iemoto) werden von ihr gleichsam durchzogen.
- 7 So z.B. im Gagaku-Kompendium *Kyô-kun-shô* (Grundriß der Belehrungen (1233)) von Koma-no-Chikazane (1177-1242), in dem der Bd. VII „Über den Ursprung der Tanzstücke“ in genau gleicher Reihenfolge über den dreifachen Ursprung lehrt. Solche mehrfache Begründung ist bis in die Neuzeit überaus häufig.
- 8 *Op. cit.* (Dokumente), S.31 f.
- 9 *Jôriuri-Samisen-Hitorigeiko* (Jôriuri-Samisen-Autodidakt), kompiliert von Sueyoshi Baishô (Osaka, 1757), zitiert aus Dokumente, S. 196.
- 10 Was den Gagaku-Musiker Koma-no-Chikazane zur Abfassung des *kyô-kun-shô* (1233) bewog, war das Krisenbewußtsein, daß die Tradition seines Hauses nach seinem Tode verloren gehen könnte. Aus dem gleichen Motiv entstanden manche Traktate späterer Zeit. Auch der Nôgaku-Meister Zeami schloß sein Traktat *Shi-Ka-Dô* (Der Weg zu der Blume, 1420) mit den Worten ab: „Da unser Weg sich immer unaufhaltsamer dem Ende nähert, könnte er bald unterbrochen werden, falls das Studium weiterhin derart vernachlässigt wird.“
- 11 Exkaiser Go-Shirakawa schrieb in der Vorrede zu seiner Sammlung *Ryôjin-hishô-Kuden-shû* (Sammlung mündlicher Überlieferungen zu Ryôjin-hishô, 1169): „Seit etwa dem zehnten Lebensjahr habe ich Imayô geliebt und nie vernachlässigt. — So sind sechzig Jahre vergangen. — Diejenigen, die Gedichte oder Schriften niederschreiben, werden wegen der Schriftzeichen bis in die Nachwelt verewigt. Das Traurige dieser Kunst ist, daß sie nach meinem Hinscheiden nicht mehr bleiben kann. So will ich diese Schrift über Imayô-Gesänge, wie sie die Welt bislang nicht kannte, für die Nachwelt hinterlassen.“ (*Nach der Ausgabe Gunsho-Ruijû* Bd. 19.)
- 12 Giesen, Walter *Zur Geschichte des buddhistischen Ritualgesanges in Japan*, Studien zur traditionellen Musik Japans, Bd. I (Kassel, 1977), S. 294 f.
- 13 *I Ching, Book of Changes*, translated by James Legge, ed. Ch'u Chai with Winberg Chai (New York, 1964), S. 383.
- 14 Maruyama, Masao *Rekishi-Ishiki no „Ko-Sô“*, In *Nihon no Shisô*, Vol. 6, *Rekishi-Shisô-Shû*, S. 35 (note 26), Tokyo, Chikuma-Shobô, 1972.
- 15 Fischer, Kurt von „Der Begriff des ‚Neuen‘ in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart“, *Report of Eighth Congress of the International Musicological Society*, New York, 1961, S. 186.

編集者付記

日本音楽の歴史性について、著者は本論文の発表に続いて、1981年パイロイトにおけるドイツ音楽学会全国大会のラウンドテーブルで、その続篇ともいふべき発表をされている。原題は„Geschichtlichkeit der japanischen Musik — im Spiegel der Sprache“ (「日本音楽の歴史性 — 言語の固有性に照らして」)。その内容はのちに公刊された大会報告に独文で収録されている (Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth, 1981, Kassel 1984, pp. 32-41)。こちらは、本論文と同じ木村佐千子氏の翻訳によって、本学の日本音楽史研究所年報『日本音楽史研究』第9号に掲載の予定である。併せてお読み頂きたい。

モーツァルトのデュナーミクに関する一考察 ——クラヴィア作品を中心に——

柳 澤 美枝子

要旨： 予てより、私には解けない疑問として長年温め続けているモーツァルトのピアノ作品がある。その謎を解くために、モーツァルト研究に関する代表的な著作や評論には常に深い関心と注目を抱いて年月を過ごしてきた。有難いことに近年、ヒントの糸口を掴めるような機会が次々ともたらされた。その一つは一昨年、上野学園所蔵の楽器、タンゲンテンフリューゲルが科研費の助成により修復され、その成果発表としてのレクチャー・コンサートが開催されたことで、その楽器の円やかな、格調高い美しい音色に魅了され、作品が書かれた当時の音楽空間と楽器が経てきた年月を重ね合わせて、ひとしお感慨深いものがあった。その折の感銘とイメージを土台にして、モーツァルトのクラヴィア作品のデュナーミクがどのような音楽的メッセージを伝えているかを考えてみたい。

キーワード： 自筆譜、原典版、鍵盤楽器、1787年の作品

A Study on W. A. Mozart's Dynamic marking of his Klavierworks

YANAGISAWA Mieko

Abstract: As an unsolved question of the study of musical performance, I have warmed in my mind to piano pieces of Mozart for so long years.

To find the solution on the theme, I have always cherished deep interest in the outstanding books and musical criticism about the study of Mozart. Two years ago, the Tangentenflüger of Ueno Gakuen University was restored with the subsidy by the Cooperative Project for IMS 2017. I have a chance to listen the presentation of the result of restoration. The musical performance on this instrument filled fresh life into the Sonata by Mozart and revived in a noble style. I felt deep impression unable to be replaced by anything. I will try to make clear the message which the dynamic marking of Mozart's Klavierworks gives us.

Keywords: Mozart's Autograph, urtext edition, keyboard instrument, Klavierworks of 1787

1. モーツァルトの自筆譜研究に基づく原典版の現状

Wolfgang Amadeus Mozart (1756~91) が世を去った年は、いみじくもアメリカでは合衆国憲法が制定され、フランスではまだ革命の嵐が治まらない歴史変換の巨大な波を迎えていた時期であった。しかしながら、その直後の19世紀初めにはモーツァルトのピアノ作品は当時、最大の出版部数を誇り、買い求められる曲になっていたといわれる。それから200年、モーツァルトの作品をより専門的に研究するには、楽譜の内容を詳しく分析、検討するのは当然のことと認識されているが、原典版が普及する以前は、著名なピアニストの校訂による、輸入楽譜を入手し勉強するのが一般的であったと思う。

第二次世界大戦後、主な楽譜出版社があるドイツは敗戦国として東西に分割され、多大な被害を被った。そのような渦中にあっても、大切な作曲家の自筆譜やオリジナル楽譜が散逸から守られたことにより、戦後の楽譜出版の新しい歩みとして研究が促進された。

一般的に原典版による演奏、研究の意義については、解釈の多様化による可能性の広がりとして捉えられているが、J. S. バッハを原典版で演奏する必要性は、古楽の復興という音楽史的な様々な演奏スタイルの変化を求めながら、意識改革を伴っていたと思われる。今日ではバッハの原典版を使って、チェンバロでインヴェンションを勉強できる時代になったが、バッハの原典版はそれまでの楽譜とは全く異なり、テンポ表示、強弱、スラー、スタッカート、アーティキュレーション、指使いなどが全く書き込まれていない。しかし、その音符を手繰り寄せることにより、作曲家が五線譜に書き込んだ音と精神が呼び起こされ、より直接的に作品との対話が成り立つと思える。

現在使用されているような原典版の出版は第二次世界大戦後、各作品のそれまで培ってきた自筆譜研究に基づいて、最終的な拘束力のある（決定版）楽譜、原典版の再構築を目指して始められたといわれる。しかし実際には、18世紀の作曲家自身は楽譜が出版される段階で、書かれたものが自身唯一の完成譜とは認識せず、自作の出版後も何度か手を加え、実際には別な形で演奏していたことが推測される。

また、自分自身では校正、編集を行わず、写譜の作業から始まり、すべて人任せであった事も指摘されていて、その結果、さまざまな過程を経た楽譜が出版され世に出た、ということが現在の原典版の姿として存在しているのである。その実情から、より望ましい楽譜の在り方を考えると、現存する自筆譜から更なる検討が進められることが、最も重要な研究の根拠となるであろうことは言うまでもない。

また別の視点からの問題として、前述するように原典版と銘打っていても、作曲家自身が曲の始まりにデューナーミク（強弱記号）を記入していない場合に、後の編集者や校訂の判断による、些か余分で過剰と思われるほどの付記が括弧つきで記載されていることが増えた。原典版重視のあまり、校訂の自由な発想が封じ込められたことへの反動なのか、時代による考え方の違いが楽譜の出版スタイルに反映しているのが分かる。

「楽譜に忠実に演奏するように」という金科玉条が、優れたピアニストや名教授から演奏への助言として与えられることが多いが、作曲家と楽譜の関係は言われるほど簡単、単純ではなく、テキストに忠実に取り組む重要性和、楽譜の中には記入し尽せない表現を追い求める両面のバランスによって、優れた演奏に到達すると考えられる。

2. クラヴィア作品と鍵盤楽器

——ハイドンからモーツァルトそしてベートーヴェンへ——

モーツァルトのデュナーミクを考える時、その表現内容の移り変わりは、作曲家が当時所有していた、または演奏した楽器がどのようなものであったか、また楽器からのインスピレーション（閃き）により、いかに創作意欲を掻き立てられたかを推察することは必須であろう。

モーツァルトに先立って、クラヴィアソナタの様式を確立したハイドンの歩みと関連づけて考えてみると、バロック期から古典派へと政治的、芸術的にも大きな時代の転換期にあつて、鍵盤楽器の製作が重大な変わり目を迎えていたことが分かる。

ほぼ1770年頃まで、鍵盤楽器で演奏されていたのはチェンバロとクラヴィコードが主であったので、作曲時に使用される強弱、発想記号も実情に添った指示の範囲に留まっている。

ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732~1809) はモーツァルトより24歳年長で、二人は親子ほどの年齢差がある。

1766年

ハイドンのクラヴィア作品、ソナタ20番 (Hob. XVI-18) において、初めての強弱記号が楽譜に記される。つまり、この年以前の作品は、おそらくチェンバロかクラヴィコードのために書かれたと考えられる。

1771年

ソナタ33番 (Hob. XVI-20) では、新たなデュナーミクとして *p*、*fz*、*fp* が使用される。

1780年

出版されたハイドンの6曲のソナタに〔クラヴィチェンバロまたはフォルテピアノのため〕と楽器の種類が指定されている。このころになると強弱記号を用いることにより、鍵盤楽器の表現の幅が広がり変化に富む奏法が可能となる。

ハイドンが好んで用いた *fz* (スフォルツァート) については、興味深く特徴的な表現記号と思われる。(出版の際、*f* や *ff* と、誤って表記されていることが多い。) ハイドンの *fz* は幾通りもの強度の幅が考えられ、以下のような、多様な表現法が含まれる。

- ・その箇所の和声に関係するもの
- ・形式を区切る機能を示す
- ・鋭いリズム的なアクセント (急速なテンポ楽章において)
- ・非常にためらいがちな、最弱の打鍵を求める時
- ・緩徐楽章以外の楽章でもルバート奏法を求める場合

さらにハイドンは長生きだったこともあり、出版された楽譜の強弱記号が増え、一層豊かな表情を加え

ていくのが読み取れる。晩年には *dim.* <> open pedal のような、新たな用法や記号も取り入れられている。

一方、モーツァルトは幼少時より全国各地の宮廷を訪れ、妙技を披露し寵児として遇されて過ごしてきたが、時代が大きく変わっていく渦中であって、新しい機能を持つ楽器との出会いによってモーツァルトのクラヴィア曲の創作と演奏の新たな世界が広がり、他の追随を許さない内容の作品が生み出される。

1774年（モーツァルト18才）

モーツァルトのクラヴィアのためのソナタは、1774年頃からザルツブルクで書かれたK279～283において、かなりデュナーミクの指示が明確に強調されているところから、クラヴィコードに近い性能の楽器による演奏を想定して書いたものと思われる。

1775年初頭

モーツァルトは自作のオペラ初演のために滞在していたミュンヘンで、初めてピアノ・フォルテという楽器を体験したといわれる。イグナーツ・フォン・ベーケ（1733～1803）との「腕くらべ」が行なわれて、モーツァルトはこの楽器に不慣れだったらしく、競技後もこの楽器を弾くために試合の行なわれたホテルを訪れたといわれている。

このエピソードや楽器について、2017年3月21日、上野学園でのタンゲンテンフリーゲル修復報告のレクチャーにおいて渡邊順生氏が成果を発表した。渡辺氏はミュンヘンでモーツァルトが出会った楽器は、シュパート製作のタンゲンテンフリーゲルであったかもしれない、との注目すべき説を提起し、楽器の特徴について次のような興味深い研究結果を報告し、修復楽器による演奏を披露した。

「シュパート Franz Jacob Spath（1714～86）はレーゲンスブルクのオルガン製作者でピアノ発展の歴史にとって重要な工房といわれ、上野学園所有楽器はそのモデルに沿って、ウィーンのみュンツェンベルガーが1803年頃製作したものではないか。タンゲンテンフリーゲルはチェンバロ、クラヴィコード、ピアノの特徴を合わせ持つ、強弱のつけられるチェンバロで音量の大きなクラヴィコードと位置づけられる」（渡邊、2017, pp.85-86）。



タンゲンテンフリーゲル
（上野学園所蔵）

1777年10月17日（アウグスブルク）

モーツァルト、ザルツブルクの父親への書簡〔249〕

（注 書簡の数字はモーツァルト書簡全集の通しナンバー）

シュタインのピアノ・フォルテについて

シュタインの仕事を知らない頃は、シュベートのクラヴィーアが最も僕のお気に入りでした。でも今はシュタインが優れているのを認めなければなりません。この方がダンパーはずっと効くからです。打鍵の強さにかかわらず、音は常に一様で震えず、安定している。出損なうことはない、すべてが均等の音。この楽器が他と違うのは、エスケープメントがつけられていること。(中略) 彼のハンマーだと鍵盤を叩くとき、指を残しておこうが放そうがキーが弦に触れて飛び上がった瞬間に、また落ちます。彼は一台そんな楽器を作り上げると、ありとあらゆるパッセージや跳躍を試したり、ぶっ叩いたりして、どんなことにも耐えられるようになるまで仕事を続けるのです。(中略) 最後のニ長調は、シュタインのピアノ・フォルテで比較にならないほどよく響きました。膝で押す装置も、ただ触れさえすればすぐ効きますし、膝を少しのければ、たちまちどんな残響も聞こえなくなります。

1777年10月23～25日 [252] 父への追伸97

シュタインは、今では僕のほうがベーケよりうまく弾くこと、しかめっ面などせず、じつに表情豊かに弾くこと、今まで誰も彼のピアノ・フォルテをこんなに見事に使いこなした人はいないことを見聞したわけです。

僕が常に正確に拍子をまもっていることに、みんな感心しています。アダージョでテンポ・ルバートするとき、左手はそれと関係なくテンポを守るのも彼らには理解できないことです。彼らだと、左手がつかれて遅れます。

1777年11月8日 [262] の追伸

僕は詩的なものは書けません。詩人ではありませんから。僕は表現を巧みに描き分けて影や光を生み出すことはできません。画家ではないですから。

……でも、音でならそれができます。僕は音楽家ですから。

上記のとおり、モーツァルトと鍵盤楽器との結びつきは非常に密接なものであり、シュベートのクラヴィアに始まり、シュタイン、さらにウィーンのアントン・ヴァルター、パウマンなどの楽器で演奏したことが書簡を通して伝えられている。

1784年

この頃ハイドンはクラヴィア作品によって専門家たちの間で「旋律の流れの稀に見る美しさによって抜きん出ている」との評価を受けている。この年のモーツァルトの父親宛の書簡にハイドンの名前が書かれていて、ハイドンからカルテット、シンフォニーなど、多くを学んだといわれる。

1785年 2月12日

この日ウィーンのモーツァルト家の音楽会にハイドンは招かれ、やはり前日に到着していた父レオポルドに、ご息子が最も優れた音楽家であることは疑いないと将来を保証し、それを伝えられたレオポルドは、息子の作曲活動の成功に安心してザルツブルクに帰っていく。これが親子再会の最後となった。

ハイドン研究で成果をあげたアメリカの音楽学者ガイリンガー (K. Geiringer 1899~1989) のハイドン・モーツァルト論によると、ハイドンは生涯の大半を機械的正確さで送り、清潔さと規則正しさは彼にとって不可欠なことであったという。また、経済的なことに関しては、出版商なみであった、とも記されている。

ハイドンは自分にはない、モーツァルトの陽気で変わりやすい気質に魅かれ、逆にモーツァルトはハイドンの安定した暖かい性格に信頼を覚えたのであろうと論じている (大宮、1981, p.110)。

1790年

ハイドンは、イギリスからの帰路、ボンに立ち寄りベートーヴェンに初めて会う。

ベートーヴェンはその後、ハイドンに入門するためウィーンに行き、生涯を送ることになる。

ベートーヴェンと楽器、作品との関連をみると、まさにピアノという楽器の誕生と発展とに密接に関係している。まず、音楽教育のスタートは、オルガン、チェンバロで始まる。ちょうどベートーヴェンの生まれた年に、ブロードウッドが新しいピアノのアクションを完成し、8才の頃、エラールがバリエーションにピアノ製作所を設立。1804年にベートーヴェンはエラールからピアノを贈られ、1818年にはブロードウッドを寄贈され、最後のソナタ4曲に〈ハンマークラヴィーアのために〉とサブタイトルを付ける。

ベートーヴェンにとって、ピアノという楽器のための作品は、生涯をかけて自らの音楽魂を注入した、分身といえるのではないだろうか。

もし、モーツァルトがハイドン位長生きだったら、という勝手な想像が脳裏を掠めるが、きっとピアノという楽器の急速な発展を目の当たりにして、一層、強い刺激と好奇心とに駆られた作品を残したに違いないと確信する。普通では考えられない密度の濃い作品、演奏の生涯を完結した大天才の足跡は、他と比較できない無二の存在として刻まれ、位置づけられるのが相応しいように思う。

3. モーツァルトのクラヴィア作品のデュナーミクについて

モーツァルトのクラヴィア作品（特にソナタと小品）の初期から晩年における表現内容は、実に興味深い。特にソナタの緩徐楽章での表情の豊かさは比類がない。

1774年

ザルツブルクで書かれた6つのソナタをみると、まず、ソナタの始まり、何も表記が無いときは **f** で始められる。

K279 ソナタ ハ長調

この曲では **f** は強く、よく伸びる音を意味し、**p** はフレーズの終わり、息遣いの変化、表情のキメ細やかな弾き分けを暗示。第2楽章では非和声音、緊張と解決を **f** と **p** の交互繰り返しで、視覚的に表す。伴奏形にも強弱を注意深く指示し、両手、別々に強弱が書かれている。第3楽章では、冒頭は **p** で始まり、第2主題の終わりは **pp**。この楽章は小オーケストラの編成を意図するかのように、強弱の幅を大きく構築しているのが分かる。

K280 ソナタ ヘ長調

この第1楽章の **p** (弱音) については、柔らかさ、繊細な手ざわり、息遣いの表現を暗示している。第2楽章の小節ごとの **f**、**p** の繰り返しは、鍵盤楽器での繊細で豊かな情感表現の可能性を示したものとなっている。波が往き来するような揺れる流れの動きは、独特の表情と色合いの変化を醸し出している。第3楽章、31小節～37小節の和音と左手のリズム交換による **f**、**p** も、常識を覆す、斬新なユーモア感が発揮されている。

K281 ソナタ 変ロ長調

第1楽章の34小節～37小節、103小節～106小節でみられる **f**、**p** はオペラの登場人物二人の対話となっている。第2楽章 (Andante Amoroso) は、オーケストラを伴った歌唱的表現で、冒頭はバス低音が **f** で鳴り響き、続いて弦が **p** で滑らかに下降する音階を奏でるというように、緻密な強弱表現を施されて、豊かな音世界が繰り返される。**f**、**p**、*crescendo*、**f**、*decrescendo*、**p** のように、細やかな表記とスラーが指示される。第3楽章は軽快なリズムのロンド、*crescendo* から **f** (33～37小節) は両手、別々に書かれ、盛り上がる気分を強調している。それに加え、作曲者のエネルギーの鼓動を伝える **fp** が頻繁に用いられ、初めは小節ごとであったのが、次第に拍ごとの強調となる。終りの盛り上がりも一気に登り詰めるのではなく、凹凸を階段状につけながら、緩急をもたせているところに、モーツァルトの性格がくっきりと浮かび上がってくる。

K283 ソナタ ト長調

第2楽章、7小節の *decrescendo* はゆっくり、上昇しながら頂点の **p** に登りつめる、特別の持続力を求める表現となっている。20小節からの **f**、**p** の掛け合いは、オペラ対話的な手法で、登場人物の描き分けとなっている。

K284 ソナタ ニ長調

この曲の楽譜は、自筆譜に加え、オリジナル譜の情報も併記されていて、読み分けることが必要である。後から加えられた **sf** が多い。

特に第3楽章、主題と変奏の第11変奏は、1775年の自筆譜と1784年出版のオリジナル譜が併記されている。1784年版のデュナーミク、変奏の即興技法は、モーツァルト演奏の真髄を伝えてくれる重要な証しと

いえよう。主題は **p** のアフタクトで始まり、*crescendo*して1拍目は **f**、このように明確な細かい強弱の指示は、理由あることであろう。もし始めに **p** しか書かれていなかったら、冒頭の弾き方は全く違うものになるであろうから。

この作品をとおして、1775年から1784年の10年間でピアノ・フォルテを含めたクラヴィアの機能が大幅に発展し、表現方法も変化していったことを読み取ることができる。

K310 ソナタ イ短調 (1778年 パリ)

第1楽章 (Allegro Maestoso) 感情が溢れんばかりの楽章であるが、逆に強弱表記は少ない。Calandoの表記によって半音階の幽玄さや、場面転換の効果が生まれている。第2楽章Andante cantabile con espressione 音符が始まる前に、まず、発想記号が掲げられ、主題の提示では3拍子の拍毎に強弱が指示されるほど、激しく繊細な息遣いが要求される。また、フレーズの度に*crescendo*が求められ、モーツァルト自身の片時も心を平静に保てない状態を、作品の中に見事に写し撮っている。

K311 ソナタ ニ長調 (1777年 マンハイム)

この作品のデュナーミクは少ない。第2楽章は優しい美しさに満ちていて、K310と際立ったコントラストをみせている。

K330 ソナタ ハ長調 (1778年 パリ)

自筆譜のデュナーミクは少なく、一般的によく使用されるオリジナル譜による楽譜と全く異なる。31小節に **fp**、34小節に **sf**、**p** が書かれている。第2楽章では*dolce*、細かく書かれたアーティキュレーション、*crescendo*が特徴的。終楽章の様々な強弱は後から加えられたもので、記入者は不明。

K332 ソナタ ヘ長調 (1778年 パリ)

この曲での **f** 指示は、転調を明確に表す働きとなっていて、再現部などの記譜は、同様にということでも省略と考える。第2楽章、11、15小節での **sf** はピアノ特有の音色を響かせ、聴かせる表現といえる。

第3楽章、ここでのシンコペーションのテヌートアタックは **fp** と記譜され、勢いをゆるめる働きとして *dolce*、*calando*の用語が使われ、終わりの **pp** が余韻を残す役割を果たしている。

1781年以降、モーツァルトのウィーンでの生活が始まり、演奏活動、オペラ制作も本格化する。1782年、バッハ、ヘンデルなどのバロック期の作品に造詣の深いゴットフリート・ヴァン・スヴィーテン男爵(1734~1803)との交友により、モーツァルトも演奏の仲間に加わりポリフォニー作品に多く触れる機会ができて、その影響を受け、自作に多声的技法が取り入れられていくようになる。

K333 ソナタ 変ロ長調 (1783年 ウィーン)

第1楽章、殆ど強弱記号はなく、気分転換のためのアクセントとして **fp** がいくらか書かれている。第2楽章も終わりの **pp** のみ。第3楽章、大きな場面変化のための最小限しかみられない。主題は **p** で始

まり、2度目は *f* で念押し、転調や付点、スラーの小さなやりとりは、オペラの台詞のように細かな役割の演じ分けを示唆している。

K457 ソナタ ハ短調 (1784年 ウィーン)

ウィーンでの演奏活動が旺盛な時期で、出版の仕方なども変化。自筆譜の初めの段階の表記はとても少ないことが分かる。出版の際に新たに加えられるものが圧倒的に多くなる。(例えば *sotto voce*、*mancando*、*calando* など)

1784年2月～1791年までの全作品目録によると、ソナタ集2巻の4曲 (K330、332、333、457/475) のみ自筆譜があるとされている。

4. クラヴィア独奏のためのロンド イ短調 K511 について

1785年、父レオポルドがウィーンを訪問する。この年、モーツァルトは〈フィガロの結婚〉に着手。翌年の4月29日に完成し、ウィーン、プラハで上演、成功をおさめる。

プラハでのオペラの成功は大変なもので、年初早々、夫妻で当地を訪問、熱狂的な歓迎を受け、モーツァルトはフィガロの上演に自らチェンバロを弾いたといわれる。さらに〈ドン・ジョヴァンニ〉の作曲依頼を受け、この年1787年の10月29日にプラハで初演される。この曲がプラハの劇場のために書かれたということが、作曲されて200年も経った今でも、プラハの市民にとっての大きな誇りとして、オペラハウスで連日ロングラン上演され続けていることは驚きと敬意、そして羨望の思いなしにはこれを語れない。

1787年は作曲での絶頂と、父との別れが訪れた年でもあった。

モーツァルトの父、レオポルドは3月半ばに患い、息子がザルツブルクに見舞う間もなく5月28日、67才で亡くなる。

4月4日付の父への書簡〔674〕は、ザルツブルクへの最後の手紙となった。幼少期から父によって授けられた音楽の才能のすべてが、作曲家として頂点といえるこの時期の作品の中に様々な形で注ぎこまれ、一層大きな収穫として結実しているように思えてならない。モーツァルトの手紙は、この年に父、それに加えて心の友まで同時期に失うことに直面して自らはいかに死と向き合うのか、その哲学に触れるものとなっている。

この年の4月7日～20日に、16才のベートーヴェンがウィーンを訪れている。モーツァルトに会ったといわれているが、演奏をしたかどうかは確認されていない。

本章では、この年に書かれた作品について理解をさらに深めることを目的としているが、〈ドン・ジョヴァンニ〉の作曲という大仕事の傍らで書かれた作品も、見事な発想の煌めきを持って書かれ、「歌曲の年」と象徴して語られるように9曲のすぐれたリートも生まれている。

(フィガロの結婚) と 〈ドン・ジョバンニ〉 創作に挟まれた時期の名作の数々は

1787年 3月11日 クラヴィアのためのロンド イ短調 K511
5月16日 弦楽五重奏曲 ト短調 K516
6月 歌曲 タベの想い K523、クローエに K524
アイネクライネナハトムジーク K525 などがある。

ロンド イ短調 K511は プラハからウィーンに帰った最初の試みとして作曲され、『自作作品目録』に「1787年3月11日 クラヴィア独奏のためのロンド〔K511〕」と記入される。

このロンド イ短調は、主題の性格、短調によるシシリアーナ、特徴的な単一主題ロンド形式、半音階の多用、デュナーミク、グルックのオペラアリアの引用など、多様な内容を持ち、この年、1787年の1月末に急逝した親友、デュッセルドルフのフォン・ハッツフェルト伯爵への追悼の曲と考えられている（モーツァルト書簡集Ⅶ p.376）。

当時の啓蒙的な貴族の音楽への理解度と愛好はかなり専門的な力量を備えたものであった。かつてスヴェーテン男爵との知己によってモーツァルトはバッハなどのバロック作品に開眼し深く研究する機会に恵まれて、以後の作品にポリフォニーの技法が反映していったように、ハッツフェルト伯爵との交友によってもたらされた、オペラの作曲を豊かな輝きにあふれた世界にする喜びは、かけがえの無いものであったに違いなく、音楽をとおして密度の高い対等の心の交流があったと思われる。

モーツァルトは晩年、フリーメイソンに加入し、フランス革命後の自由、平等、博愛に基づいた人間的価値、人間愛など、啓蒙君主の治世下で広がっていた世界観や哲学に関心をもっていたことが、この時期の作品をとおして窺える。

ロンド冒頭のアウフタクトの装飾音は密やかで、宥めるかのような優しい感触で始められる。左手は3拍子のシシリアーナのゆったりとした足取りの拍を刻むが、右手の主題は重々しく陰鬱に*crescendo*し、頂点は **p** で対照的に柔らかなスラーの音階で下降する。長調への転調は大らかに歌われ、終止形は半音階のポルタートで丁寧な納まり、変わりやすい天候や心の風景を映すかのように表情を描き分けている。

17～18の*crescendo*はハーモニーを強調し32分音符も加わって解決後、すぐ **p** でフレーズの終わりは優しさを取り戻す。重々しさと慰めるような軽やかさが交替する（24～26小節、28～30小節、31～32小節、33～34小節、35～36小節）。

41小節、左右それぞれの声部に書かれた **f** は弦楽器の種類を表し、71小節では1拍ごと半音階で下降し、4小節に亘る*crescendo*はエネルギーを保つ太さと、76小節、16分音符半音階の繊細さの対比が際立っている。

この作品は全体を通して半音階的技法を隅々まで取り入れて書き上げられ、その目的が徹底して貫かれている。ロンドの主題が繰り返される部分以外は、鍵盤楽器的な表現ではなく、弦楽器的な声部の対話になっており、強弱の表記も管弦楽スコアでの指示のようにみえる。

普通のピアノ曲と異なり、各フレーズのたび*crescendo*され **p**、ほぼ4小節ごと気持ちの高まりと、それを押し殺す息遣いが波のように行き来する。

主題の提示4小節は **p** で始められ、2小節の半音階、3音ずつのスラーによって張り詰めて上り、頂点は **p**、下降は16分音符、2音ずつのスラーで穏やかに収まる。39、42、49、62小節ではオケスコアのように声部ごとの強弱が書かれている。中間部でも半音階の手法はリズムに、あるいは滑らかな旋律として表現され、スタッカートとレガートの対比もみられ、対位法的なモチーフの展開においても、解決は半音階的である。

モーツァルトのデュナーミクについて、自筆譜検討の重要性、作曲されたときに弾かれていた楽器の性能との関係に大きな影響を受けていることが確認されたが、鍵盤楽器の音色、強弱変化の多様さが増したことにより、ピアノ音楽の表現の幅が広がり、作曲家が作品に委ねる内容、形式、和声、転調の充実へと展開されていくことになる。

特にオーケストラの楽器を想定した声部への強弱指示、緩徐楽章でのオペラ的な歌唱、重唱の手法、即興的な技法の駆使、和声進行などがクラヴィア（ピアノ）作品の特徴として豊かに盛り込まれている。

一般的に強弱の指示がない場合には、演奏者の自由な解釈が許容されると思われるが、明らかに作曲者の意図による、変化、ユーモア、意外性などがそこに必要とされる場合の指示としての強弱は、「普通に弾く」のではない、特別な思い入れや緊張を促すサイン、情感 *espressione* が求められている。

- ・楽章の冒頭、何も書かれていない時は **f** の意味。
- ・ *crescendo* はフレーズの頂点となる箇所への集中力を保つ意識で、頂点に達する前に十分なエネルギー、思い入れを求めている。
- ・ *decrescendo* はフレーズを丁寧にまとめ、完結させる持続力を示す。
- ・ **ff**、**pp** は非常に限定された箇所のみ、少ない。
- ・ **mf**、**mp** の表記は全くなし（書かれているものは、後に誰かによって加えられたもの、ベートーヴェンの時期までなかった）。
- ・ 左右、別々に強弱記号を記入、両手同時であったり、特に伴奏への指示であったり、それによって当時の演奏楽器の特徴も推測できる。

モーツァルトの歌曲においても、声楽パートは歌手の自由な表現世界として、一切の強弱は書かれていないが、伴奏のクラヴィア（ピアノ）については、声ほど自由にニュアンスがつきにくいとの判断か、**p** あるいは左手を弱くなど強弱が書き込まれているのは興味深い。

おわりに

令和元年 11月30日（土）朝、10時のNHKラジオで、「13才のモーツァルトを描いた肖像画が、パリのオークションにおいて高額で落札された」とのニュースが流れた。ベローナのオルガンコンサートでの姿で、赤いフロックコートに白い髪をかぶり、楽譜が書かれているもの。その楽譜はもしかしたら、未発表の曲が絵に描きこまれているのではないか、楽譜の内容の検証に注目が集まっている、との報道であった。

モーツァルト生前に描かれた4枚の肖像画の一枚についての世界的トピックスが、ちょうど私がこのテーマに取り組んでいる時期に訪れてくれたことに驚き、思いがけない、誠に幸せなできごとと感謝している。

参考楽譜

- Mozart, Wolfgang Amades (1983) *Klavierstücke Auswahl*. München: Henle.
Mozart, Wolfgang Amades (1955) *Klaviersonaten Band I & II*. München: Henle.
Haydn, Franz Joseph (1964) *Klaviersonaten*. Wiener Urtext Edition. Wien: Universal Edition.
Haydn, Franz Joseph (1997) *Klavierstücke*. München: Henle
Mozart, Wolfgang Amades (1973) *Klaviersonaten*. Wiener Urtext Edition. Band I & II.
Autographs, manuscript copies, first edition by Christa Landon
Wiener Urtext Edition
Mozart, Wolfgang Amades (2003) *Klaviersonaten. I & II*. Neuausgabe. Wiener Urtext Edition. Wien: Universal Edition.
Mozart, Wolfgang Amades (2013) *“Wunderkind” sonaten I & II*. K6-9, K10-15
München: Henle.

参考文献

- ウリ・モルゼン編、芹沢尚子訳 (1998) 『ピアノ演奏の歴史』 シンフォニア
モーツァルト著、海老沢敏・高橋英郎編訳 (1987) 『モーツァルト書簡全集Ⅲ マンハイム＝パリ旅行1』 東京：白水社
モーツァルト著、海老沢敏・高橋英郎編訳 (2001) 『モーツァルト書簡全集Ⅵ ヴィーン時代後期』 東京：白水社
海老沢敏 (1961) 『モーツァルト 大音楽家・人と作品3』 東京：音楽之友社
大宮真琴 (1981) 『ハイドン 新版 大音楽家・人と作品2』 東京：音楽之友社
海老沢敏 (1982) 『横顔のモーツァルト』 東京：音楽之友社
堀朋平訳 (2013) 『ウィーン原典版 (257) ハイドン ピアノソナタ全集2 新版』 東京：音楽之友社
堀朋平訳 (2013) 『ウィーン原典版 (258) ハイドン ピアノソナタ全集3 新版』 東京：音楽之友社、IV頁、クリスタ・ランドンによる冒頭解説「はじめに」(真偽と年代、楽器と演奏解釈)
ライジンガー校訂 (2005) 『ウィーン原典版 (226) モーツァルト ピアノソナタ集1 新訂版』 東京：音楽之友社
ライジンガー校訂、寺本まり子訳 (2005) 『ウィーン原典版 (227) モーツァルト ピアノソナタ集2 新訂版』 東京：音楽之友社
属 啓成 (1965) 『ピアノの歴史 音楽写真文庫 IX』 東京：音楽之友社
渡邊順生 (2017) 「18世紀ドイツの鍵盤音楽における新たな視点」『エオリアン論集 第2号』 上野学園大学音楽文化研究センター、pp.81-90

音楽聴取の心理的機能と恩恵 ——人が「悲しい音楽」を聴く理由を通して——

星野悦子

要旨：なぜ人は音楽を聴くのであろうか。最近の心理学研究から、現代人にとって音楽は審美的享受や娯楽としてだけでなく、身体／生理的、心理的、そして社会／文化的な諸レベルにおいて、様々な機能を有し恩恵をもたらす存在であることが示されてきた。本稿では、前半で広く音楽行動が人間に果たす諸機能について展望した後、とりわけ音楽の聴取における心理的機能について、筆者らの研究結果——日本全国で大規模調査を行ない、「自己認識」「感情調整」「社会的つながり」などと解釈可能な7つの潜在因子を抽出した——も交えながら主な研究を概観する。後半では、特に「悲しい音楽 (sad-sounding music)」の聴取に焦点を絞って、音楽の聴取が人に与える多様な心理的影響とその恩恵について考察する。経験データに基づく実証的研究から、人が音楽を聴くには種々の理由のあることが示され、音楽は人生の様々な状況や困難さにおける情動的、認知的、社会的な対処法の一つになり得ることが示唆された。

キーワード：音楽聴取、心理的機能、生理／心理的恩恵、「悲しい音楽」、音楽聴取の愉悦

The Psychological Functions and Benefits by Listening to the Music: Through Reasons why People Listen to the “Sad Music”

HOSHINO Etsuko

Abstract: Why do people listen to music? Recent studies of music psychology have implicated that music has not only functions of aesthetic enjoyment or entertainment but also various functions in physiological, psychological, and social/cultural levels of human beings. Part one of the paper reviews the research contributions that have referred to musical functions, especially to the functions of music listening. It includes our empirical investigation of psychological functions of music listening in Japanese people. Factorial analysis suggested seven distinct factors such as ‘self-awareness’, ‘arousal and mood regulation’, ‘social bond with close people’, etc. Our data also shows that the psychological functions of music listening embrace broad domains, specially cognitive, emotional and social functions. In the part two of the paper, I focus on the fact that music regarded as sad is often listened to by people when feeling sad and it is experienced as pleasurable. The implications of the results of recent research on

'sad music'(sad-sounding music) show that sad music is associated with certain psychological rewards or benefits, such as regulating, or purging negative emotions, retrieving memories, holding agency for a close friend, and inducing positive feelings. Music serves functions at the individual, social and cultural levels, each of which are underpinned by psychological processes and they seem to provide humans with various psychological and social benefits for emotional coping with difficulties or seeking consolation.

Keywords: music listening, psychological functions, physiologic/psychological benefits, 'sad music', pleasures of music listening

1. はじめに

音楽を聴くことは、他の動物にはない人間にだけみられる不思議な行為である。人類に音楽的活動が現れたのは、今から約25万年以上前ではないかと考えられている (Zatorre & Peretz, 2001)。また、最古の楽器と思われている動物の骨からできた骨笛 (bone flute) は約3万6千年から4万年前のものだと推定される (Mithen, 2005/2006)。そして紀元前4世紀ごろ、アリストテレスは音楽には多様な目的のあることを記した。「音楽はただ一つの利益のためではなくて、より多くの利益のために用いなければならぬと主張する。すなわち、それは教育と浄め¹のために用いなければならぬ (…)

第三には、高尚な楽しみのために、あるいは緊張を緩めて休養するために用いなければならない」(『政治学』第8巻、第7章、1341b, p.378)。つまり、アリストテレスは人間にとっての音楽の存在価値を、人間性に幅広く貢献する音楽の機能とその活用に着目していた。当時、ギリシアの人々は「ムーシケー」(mousike) という言葉をもっていた。これは「本来は詩と音楽と舞踊の三者からなる包括的概念」(片桐, 2017, p.15) を表わす語で、詩・音楽・舞踊の理想的な融合、つまり「総合芸術」のことであった。そこでは合唱 (Chor) という語は歌を伴った舞踊を意味しており、その後、聖職者による合唱が生まれ、さらに専門の合唱団が分離したという (ゲオルギアース/木村訳, 1961, p.19)。

現代では、鳴り響く音の形態としての音楽² (演奏および聴取) と舞踊とは明確に分かれて存在する。その中でも音楽の聴取は広範な人々——特に若者たち——に支持され、人々はたくさんの音楽CD/DVDを購入し、コンサートやライブに熱心に参加して、多くの時間と費用とを音楽聴取のために費やしている。それは一体何故なのだろうか。何が人々を音楽に惹きつけるのであろうか。これは音楽心理学における興味深い研究テーマの一つである。

音楽が世界中の国や民族に存在しているのには、理由あるいは目的があるはずである (たとえ無目的でもその理由となり得るであろう)。音楽人類学者のメリアム (Merriam, A.) は『音楽人類学』(1964/1980) において、音楽の「用途 (使用)」と「機能」とを区別する。「『用途』とは、音楽が人の行為の中で用いられるその状況を指すのである。そして『機能』とは、音楽を用いる理由と、特にそれが役立つ、よ

り広大な目的に関わるものである」(p.210/ p.256)とする。本稿ではこの観点に立って、人間の行為に音楽聴取が導入される理由とその目的について心理学的に検討・考察する。次の第2章では、音楽の内容や様式を問わず広く一般的に音楽的な活動、特に音楽聴取が人間に奉仕するとみられる理由・目的(機能)について概観したのち、筆者らの音楽聴取に関する心理的機能の調査研究(池上他, 2019)を紹介する。続く第3章では、「悲しい音楽(sad-sounding music)」を聴取することの心理的機能について検討する。第4章では結論を述べる。

2. 音楽行動における心理的機能

2-1. 理論的考察

音楽心理学者の梅本(1996)は「人間はギリシアの昔から、音楽が人間に及ぼす不思議な力を尊重し、音楽のあらゆる面を人間生活を豊かにするために自由に使用してきた。その歴史の中に音楽と人間とのあらゆる関係が展開されている。そして芸術自体が基本的に人間のためにあることはいうまでもない」(梅本, 1996, p.4)と記した後、(1)「知覚の操作」として、(2)「感情の操作」として、(3)「表現を通じた」ものとして、(4)「社会性をもつもの」として、(5)「運動を必要とするもの」として、の5つの機能を挙げて考察している。ここでの「音楽」とは、音楽行動(作曲、演奏、聴取、その他の音楽行為)全般を指すものと考えられる。

中でも特に、もともとは舞踊(身体的運動)と一体化していた音楽の身体性に言及した5番目の「運動を必要とするもの」としての機能について、梅本(1996)は以下の特質に着目する。どのような演奏においても、姿勢や呼吸を整え、指や手や足の運動をして楽器を操作しなければならない。そうした運動はまた、機械的かつ無味乾燥なりハビリ運動の遂行において「たのしみ」を与えること(p.7)、あるいは、体操の自由演技やフィギュアスケートなどに伴われる音楽は動きの手掛りとなると同時に、「音楽による表現の深まりをももたらす」(p.8)とも指摘する。音楽のもつこうした「身体性」とそれに随伴する「快感情(愉しみ)」、および「表現性(芸術性)」の関与——どちらも身体運動に連動している——は、後述する池上ら(2019)の聴取の調査研究でも見出される。これは、音楽行動の源泉の一つにリズムの協調(coordination)、およびリズム的同調化(rhythmic entrainment)の現象があると推測されることから重要な指摘である(Clayton, 2016, p.51)。この機能については後に詳しく述べる。

次に、音楽の果たす社会的機能に注目した民族音楽学者のメリアム(Merriam, 1969/1980)は、音楽の主要な機能として次の10種類を主張した。(1)情動的表现・解放、(2)審美的享受、(3)娯楽、(4)伝達、(5)象徴的表现³、(6)身体的反応を起こす、(7)社会規範への適合を強化する、(8)社会的制度と宗教儀礼を成立させる、(9)文化の存続と安定化に寄与する、(10)社会の統合に貢献する、という諸機能である(メリアム, 藤井・鈴木訳, 1980, pp.255-276)。これらの機能の提案は多くの学者らに影響を与え続けたが、2番の審美的享受と3番の娯楽の機能はあまり注目されず、7番から10番にかけて社会的機能にもっぱら焦点が当てられることが多かったという(Schäfer et al., 2013, p.3)。当時の西洋芸術音楽中心の観点からすれば、審美的享受や娯楽の機能が軽視されるのも意外ではない。しかし認知音楽学

者ヒューロンは、そのような見方は19世紀の美学哲学者が「神経学的な愉悅の複雑さ、豊かさ、普及度、重要性を低く見積もって来たからである」(Huron, 2005, p.1) と批判し、「音楽は愉悅の生物学を利用することなしには現在のような重要性を持ちうることはなかったであろう」と論じている (p.1)。すなわち、審美的享受と娯楽の機能は、これまでの音楽の学術研究におけるように軽視されるべきではないのである。これらの働きは人間行動とその脳活動にとって重要な役目を持つことが見出されている。例えば、脳の感情の座である大脳辺縁系やその近傍の報酬系領域において(聴取者が愉しんでいる)音楽は強く作用し、感情、動機づけ、意欲、記憶などに影響を与える(Blood & Zatorre, 2001を参照)。

その他にも社会や民族を中心として音楽の機能を論じた学者はネトル (Nettle, B.)、ディサナヤケ (Dissanayake, E.) などが挙げられるが、民族音楽学者クレイトン (Clayton, M., 2016) はメリアム他の多くの議論を踏まえて、音楽は以下の4つの機能を果たすものと考えている。第一は、「個人の情動的、認知的、あるいは生理的な状態の調整」である。音楽の演奏は生理的な変化を及ぼす。歌唱は呼吸と姿勢を整え、器楽演奏では両手、足、口唇など身体の協調の技能が必要である。身体生理変化は情動的、認知的な状態にも変化を与えるのであり、人はそれを自己調整(自己の認知的調整と覚醒・気分の調整)に用いている。

第二は「自己と他者の媒介」である。音楽はコミュニケーションとして自己と他者をつなぎ、関係を媒介する強力かつ柔軟な道具としての機能を果たす。集団内部の相互作用的コミュニケーションだけでなく、集団と外部の「他者」(「他者」には祖先の霊、精霊、神的存在なども含む)との間の媒介をすることによって、言語的コミュニケーションではなし得ないことを果たしてきた。

第三には「象徴的表現」の機能が挙げられる。音楽は言語に比べると指示対象を特定するには曖昧すぎるといわれるが、音楽以外のことを表わす記号媒体としては非常に効果を持つ面がある。音楽的な音響や行動は、感情、運動(行動)、考え、あるいは物⁴としての象徴表現として言語よりも簡潔に「何か」を示すことができる。筆者が例に挙げたいのは、映画『ジョーズ』のテーマ音楽である。この音楽には象徴的な表現機能が多数認められる。冒頭の一見穏やかな海の水中シーンにおいて始まる非常に低い音域でのゆっくりした半音のオスティナートは、何がしかの「大きなもの」をイメージさせる。そこへ非調性的なホルンの音が重ねられるが、この部分は西洋文化における「狩り」の象徴的表現である。さらに低音部に徐々に加わるクレッシェンドとアチレランドからは「スピードを上げながら接近してくる」感じが伝わってくる。観客はこの音楽によって、「何か大きな狩りをする物体が近づいてくる」との暗黙裡の象徴的な意味をすぐさま理解する。

第四番目は「行為の協調」である。人間には身体行為をお互いに、あるいは外の音響的な指示に同調させる傾向があり、前述のようにリズムの協調、ないしリズム的同調化と呼ばれる。メリアムも「音楽は群衆の行動を引き出したり刺激したり、ある方向に向かわせたりする。(…)肉体的反応を作り出すことは、音楽の重要な機能であるように思われる」と記した(メリアム, 1980, pp.272-273)。リズム的同調化の現象は「引き込み」とも言われ、異なる周期をもったリズムとリズムがその周期を一致させ、一つのリズムとなること(酒井, 2012)である。音楽の場合には反復する拍や拍子に同期して、聴取者の体が勝手に動くこと(ノリという)である⁵。コンサートなどでは音楽リズムによって多数の人同士が同じ動作に導かれ、

多くの場合に一体感や親和感、仲間感情といった快感情が生まれ、「気分や情動やイデオロギーにおける結びつきが生まれ強まったりすること」(Clayton, 2016, p.55) が指摘されている。さらに音楽だけでなく、二人の会話や二人またはそれ以上の数の共同行為でもお互いのリズム的同調化がおこるとの報告がある(例えば、スポーツに関しては酒井(2012)参照)。この機能は前述の梅本(1996)の(4)「社会性をもつものとして」の機能との密接な関連が示唆されると共に、この現象は人間にとって領域一般的で普遍的なプロセスであると推測される(Stevens & Byron, 2016)。クレイトンは、こうした機能が人々を結びつけて個人や既にある集団を受け入れるだけではなく、公衆(public)を構成させて、社会集団におけるアイデンティティ感覚を促すことにも役に立っているとする(Clayton, 2016, p.55)。

さらに今後の課題として大切なのは、こうした諸機能が併存していることよりもむしろ、「どの程度の大きさでそれらが人々に作用しているのかを確認すること」との指摘は的を射たものである。ある機能はどのような場合に他の機能よりも優勢であるのかというような「機能の間のバランス」を決定する必要がある、「機能間のバランスは文化によって異なっている(あるいはジャンルの中で、または一つの演奏中の瞬間と瞬間でも)。しかし、これらの機能のいくつかが同時に働いている場合が、恐らく最も普通なのであろう」(Clayton, 2016, p.55) と記す。これもまた今後の研究の指針となるであろう。

本稿では枚数の都合上触れることはしないが、進化論的な観点から音楽の諸機能を提案する人々にはダーウィン(Darwin, C.)を先駆けとして、ミラー(Miller, J.)、パンクセップ(Panksepp, J.)、ヒューロン(Huron, D.)、ミズン(Mithen, S.)など、枚挙にいとまがない。こうした理論的な考察の一方で、経験的データから音楽の機能を見出そうとする研究もまた多く現れている。以下では、こうした実証的研究について概観する。

2-2. 実証的研究

ドイツの心理学者シェーファーたち(Schäfer et al., 2013)は、上記のような理論的研究も含めて広範囲で徹底した文献調査を行ない数百件の文献・刊行物に目を通した結果、実に500を超える音楽の機能が浮上したと報告している(p.2)。彼らはまた、実証的研究においては二つのアプローチが区別されるとする。一つ目は、日常生活で音楽が実際どのように用いられているのかを観察する、あるいはその利用法を確認する目的の研究である。二つ目は、音楽の多様な使用によって暗示されるそれらの機能の潜在的な基礎次元を明らかにしようとする研究である。非常に多数存在するとみられる機能を、主成分分析や因子分析などの多変量解析⁶によってより少ない数に圧縮ないし還元しようとするのである。前者の回答法としては自由記述によるものが多く、後者では研究者が前もって準備した質問項目への回答(評定)が中心となる。

後者の音楽聴取機能の潜在次元を探究する研究に関しては、そこで見出された次元や因子の数は研究によって異なり、3個から10個ほどの間に位置している。以下にいくつかの研究を紹介する。ボアとフィッシャー(Boer & Fischer, 2012)では、7か国から集めた計222名の回答者(大学生)に対して、「音楽の意味と機能」について自由回答による調査を行ない、主題分析から7つのテーマ(背景音楽、記憶、気晴らし、感情の表現と調節、自己調節、自己省察、社会的結びつき)を見出した。国々の文化によって大き

く「個人主義」と「集団主義」という価値観の違いがあることを考慮し、個人主義と集団主義に分けて文化間の比較を行なった。個人主義の国としてはニュージーランド、ドイツ、アメリカ合衆国、集団主義の国としてはブラジル、フィリピン、香港、シンガポールが該当するとした。その結果、両方の文化を通した共通性と文化間の相違性が見出された。共通性では、音楽を聴取（個人的レベル、社会的レベル、文化的レベルの聴取に分けられた）の際の最重要機能として、以下の3つの特徴がすべての文化で認められた。(1) 個人的な聴取場面での「自己調整 (self-regulation)」機能、(2) 社会的場面での「他者とのつながり (bonding)」機能、(3) 文化的な機能としての「文化的アイデンティティ (cultural identity)」である。他方、個人主義の国の人々は集団主義の国の人達よりも、個人レベルの聴取において「感情 (emotion)」機能と「記憶 (memory)」機能がより高い値を示すという文化差もあった。

さらにボーアたち (Boer et al., 2011) は上述の7つのテーマから74の細かい機能を確認した後、質問紙を作成してニュージーランド、メキシコ、ドイツの大学生計854名に7段階で回答を求め、因子分析を実施した。その結果、10因子（感情表現と伝達、友人との絆、家族との絆、発散、踊ること、背景音楽、焦点づけ・集中、価値の形成・表現、政治的態度、文化的アイデンティティ）が抽出された。今後はこの結果を生かして標準化した音楽機能尺度を作成し、文化比較研究を進めるといふ。彼女らの一連の研究は、個人レベルに焦点が当てられる傾向のある心理学研究に対して、「文化」の視点を導入しようとしたところに大きな意義がある。

ロンズダールとノース (Lonsdale & North, 2011) では、300人の大学生に対し「なぜ自分は音楽を聴くのか？」への回答を、前もって準備した30項目の各質問に当てはまる程度を11段階で評点させることで求めた。その後の因子分析により、6つの因子（快気分の調節、気分転換、不快気分の調節、人間関係、個人的アイデンティティ、監視⁷⁾）が抽出された。さらに研究3では、189人の大学生から音楽を聴く理由を自由記述によって集めた後、主題分析をおこなって8つの次元（アイデンティティ、快気分の調整、不快気分の調整、回想、気分転換、覚醒、監視、社会的相互作用）を見出した。ロンズダールとノースは、音楽聴取以外の余暇活動である映画、テレビ、スポーツ、読書、雑誌などに関しても同様の質問をして比較した結果、音楽聴取は他の余暇活動に比べて、その働きは個々人の異なるニーズに対してより高く評定されていた。「この万能性 (versatility) が、人々にとって音楽がなぜ大変重要かを説明するかもしれない」と彼らは示唆している (p.108)。

2-3. シェーファー (Schäfer) たちの大規模調査研究

前節で述べたようにドイツのシェーファーたち (Schäfer et al., 2013) は、先行研究に広く目を通して、それら理論的および実証的な研究の双方から音楽聴取に関する理由・目的に関して選び出した候補について、簡潔な文章を作成した。それらの文章は、「なぜあなたは音楽を聴くのですか？」というただ一つの質問に対する129項目の回答文として準備された。例えば、「なぜなら、音楽は私に自分自身について考えるのを手助けしてくれるから」、「なぜなら、音楽は眠りに就くのを助けてくれるから」、あるいは「なぜなら、音楽は世界についてもっとよく理解するのに役立つから」等々である。その質問紙を8歳から84歳まで834名の回答者（ドイツ人）に配布し、自分自身にどれほど当てはまるかについて7段階（0：全く

当てはまらない～6：とても当てはまる)で評定を求めた。その得点に基づき主成分分析をした結果、3つの大きな成分が抽出された。第1成分は「自己認識」、第2成分は「社会的関係性」、第3成分は「覚醒と気分の調整」とそれぞれ命名された。シェーファーらは、これを“音楽聴取のビッグ・スリー”と呼ぶことを提案している (p.6)。

彼らの研究では回答者に対して、各質問の回答を考える際には「どのような様式の音楽でも、どんな聴取状況でも構わない」と教示した。すなわち、回答者は自分の生活を振り返って、様々な状況、ジャンル、曲調などでの音楽聴取を自由に思い起こしながら回答する。したがって、「一般に音楽といわれる対象」を目標とした聴取者の心内に潜む聴取理由の基礎次元を探ろうと試みたのである。その結果が上記の3次元と解釈された。

2-4. 日本人における大規模な調査研究

目的と方法：上述のシェーファーら (2013) のドイツ人を対象にして見出された音楽聴取の心理的機能の結果は、日本人にも当てはまる共通性をもつのであろうか。それとも、文化的な相違がみられるのだろうか。この点を確認・検討することを目的として、筆者を含む研究プロジェクト (池上他, 2019) では、日本人の幅広い年齢および地域の居住者について同様の調査を実施した。北海道から沖縄までの複数の都道府県において10代から60代までの910名に紙面調査とインターネットでのオンライン調査を併用して回答を求めた。調査項目は、シェーファーら (2013) の用いた質問項目のうちの107項目に加えて、先行研究や日本人の国民性などを吟味して独自に作成した26項目を合わせた計133項目であった。教示は「あなたはなぜ音楽を聴きますか？それぞれの文を読んで、『全く当てはまらない』～『とてもよく当てはまる』の中で最も当てはまる選択肢を1つずつ選んで、○で囲んで回答してください。どのようなスタイルの音楽や聴取状況を思い浮かべても構いません」というものであった。

結果と考察：各項目に対して0点から6点の7段階評定値に対する有効回答803名のデータを因子分析した結果、7因子が抽出された (累積寄与率=53.74%)。各因子は「自己認識」(例：音楽は自分自身の道を見つけるのを助けてくれるから)、「覚醒・気分調整」(例：音楽は私の気分を明るくすることができるから)、「身近な他者との関わり」(例：音楽は友人たちとの話題に出来るものだから)、「背景音楽」(例：私の周りの雑音を音楽でかき消したいから)、「世界と人間の理解」(例：音楽は世界のことをもっと理解させてくれるから)、「身体性」(例：音楽を聴くと体を動かしたくなるから)、「音楽学習」(例：私は自分でその音楽を演奏したいから)と命名された。その後、これらの因子 (つまり潜在的な心理的機能) と個人属性 (年代、性別、居住地域など) との関係が調べられた。例えば、女性の方が男性よりも「自己認識」「覚醒・気分調整」の得点が高く、十代は「自己認識」「覚醒・気分調整」「身近な他者との関わり」が他の年代よりも高かった。二十代では「背景音楽」「世界と人間の理解」「音楽学習」が他の年代よりも高かった。つまり、日本人の結果からは、ドイツ人と共通の3つの次元 (自己認識、覚醒・気分調整、社会的関係性) を含みながらもさらに多くの解釈可能な因子が抽出された。このことは、現代の日本人はドイツ人よりも多岐にわたる目的で音楽を聴いている可能性を示唆する。

3. 「悲しい音楽 (sad-sounding music)」の聴取における心理的機能

3-1. 悲しみと「悲しい音楽」

幅広く音楽一般の聴取機能を調べたもののほかに、特定の曲調をもつ音楽、特に「悲しみ」の感情を表現・伝達する音楽への関心が昨今高まっている。感情心理学者のイザード (Izard, C.E.) によれば、悲しみ (sadness) とは最も一般的なネガティブ情動であり、孤独感、挫折感、拒否感、自分への不満足感を含むものであり、その発生原因は、(1) 身体的・心理的な分離 (別れ)、(2) 死、(3) 失望、(4) 目標達成の失敗、の4つに分類されるという (Izard, 1991/1996)。悲しみは、誰でも一度は体験する不快な基本感情である。

しかしながら、古今東西の音楽には哀歌、悲歌、挽歌など、たくさんの‘悲しい音楽’ (歌・器楽) が存在する (Huron, 2011)。人はなぜ悲しみを音楽によって表わし、それを聴こうとするのだろうか。さらに、こうした音楽に対して「愉悦・喜び (pleasure)」を感じる場合があることも経験的に知られている。これは一体なぜなのだろうか。音楽心理学では未解明な問題の一つであり、同時に哲学・美学の領域でも昔から論争が盛んである (e.g. Kivy, 1999; Levinson, 1996, 1997; 源河, 2017, 2018)。

3-2. 「悲しい音楽」の定義と発生メカニズム

「悲しい音楽」とは、どのように定義されるだろうか。心理学において音楽と感情を研究対象とする場合には、曲の感情的性格と呼ばれる「音楽のうちにある (曲に属する) 表出的性格」が人に知覚される場合と、聴取者の心的状態 (反応) である「音楽による感情喚起」が実際に発生する場合とを区別して考える必要がある。最初に、客観的にはどのような音響・音楽的な特徴を持つ音楽が「悲しい音楽」——正確には、「悲しい感情的性格の音楽」——と知覚され、なぜその音楽から悲しい感情が表現・伝達されるのであろうか。そのメカニズムに関する仮説として、類似説、連合説、ペルソナ説がある。

まず類似説であるが、二つの類似が関連する。一つ目は「悲しい音声」に類似した音響特性、二つ目は音楽的輪郭 (テンポ、音程の上り下りなど、時間的に展開される特徴) をもつものから感情に関連する動きが疑似的に表現されるという考えである (Juslin & Laukka, 2003; Huron, 2011; Van del Tol & Edwards, 2013)。すなわち、悲しみを表わす音楽は、低めのピッチ、低い音圧レベル、エネルギーのなさ、鈍くて暗い音色、といった音響特性、つまり悲しんでいる人の声の調子に類似する音響コードを利用するものが多い。さらに音楽的輪郭の特徴としては、遅いテンポ、狭い音域、レガートの多用、下降音列の多用などが表れる。こうした音程の上下運動、テンポの遅速、リズムの刻み具合など時間的に展開される諸々の音楽的特徴は、人間の感情と関連する振る舞いや動きと類似している。例えば、喜ぶ人は欣喜雀躍の言葉通り、ぴょんぴょん飛び跳ねるぐらいの速いテンポで弾むようなリズムで楽しさを表現し、逆に悲しむ人は、動きは鈍くてテンポは遅くなり、音域は狭く音量は少なくなる。音楽でも非常に似ている部分を利用しており、これらの特徴を備える曲や歌に対して、多くの聴取者は情動伝染 (emotional contagion) のメカニズム (Juslin & Västfjäll, 2008; Juslin et al., 2013) によって、「喜び」や「悲しみ」という感情的性格の知覚傾向が生じると考えられる (Davies, 1994)。

これにはさらに進化論的な説明が加えられる。他者がどのような感情を持つかを理解するほうが個人の生存には有利であり、ゆえに私たちは他者の情動的振る舞いに似ている現象を素早く見て取る傾向を身に付けたとする (Kivy, 1989, 源河, 2018より引用)。これらの基礎的な音響・音楽的性質がある一方で、主観的解釈の側面も重要である。聴取者が「悲しく響いている」とその曲から感じ取れることが必要であり、そこでは音響面に加えて楽曲の様式上の規則を感受する暗黙裡の知識、あるいは後述の個人的記憶による連合も加わって影響する場合がある (例、長調であっても失恋の時に聴いた曲は悲しく響く)。

次に連合説とは、文化的ないしは個人的に「学習された連合」によって、任意の音楽と感情とが結びつくという説である。例えば、「調の性格 (key characteristics)」がある。西洋音楽文化には長調と短調が、日本の音楽文化には各種の旋法がある。「長調の曲は喜ばしく、短調の曲は悲しい」、あるいは「陽旋法は明るく、陰旋法は物悲しい」という固有の感情との結びつきを知識として教えられもする。だが実のところ、ある調性や旋法と独自の感情とが文化の中で広義の学習によって何度も結びつけられた結果、こうした調や旋法の<心理学的固有性> (『新音楽辞典 (楽語)』, p.369) が生じたと考えられている (e.g. Huron, 2006)。他にも文脈的な連合の例として、葬式で歌われる機会の多い賛美歌などは、たとえ長調で書かれてあっても徐々に「悲しい歌」として知覚されるようになる (例えば、米国では「アメイジング・グレイス」は葬儀などで別れの音楽として歌われている⁸⁾。

3つ目がベルソナ説である。私たちはときに人間描写に使う言葉で音楽を形容することがある。例えば、陽気で明るく活発な歌、陰気で重々しい曲、などという描写をする。もしこれを食物に置きかえてみるなら、明るいキャベツ、陰気なベーコンなどは (詩人を除いては) 決して言わないであろう。人格的表現を音楽に対して用いるのは非常に独特な形容の仕方といえるが、これは私たちに音楽の中に人間的な特徴、すなわち仮想的人物を想像する傾向があるからであるという (Levinson, 1996)。したがって、「悲しい音楽」とは、その曲中に悲しみを抱く人を想像させるような音楽のことと言い替えることもできる。

上記の仮説は今後検証される必要があるが、いずれにしても結果的に、聴取者はその音楽のうちに悲しみを知覚し、それに同調 (リズム的同調化) や共感 (気分の誘意性 (valence)⁹⁾ における情動伝染) することで、自らに悲しみを抱く過程が推測される。

3-3. 悲しい時には「悲しい音楽」を聴くのか

ところで、人々は実際どのような時に「悲しい音楽」を聴くのだろうか。それはどのような理由によるのだろうか。この疑問を探究すべく、大規模調査を行なった研究がある (Taruffi & Koelsch, 2014)。772名の西洋人と東洋人 (内224名) に対して、「悲しい音楽」を聴く理由、頻度、状況、重要さ、聴取時に喚起した情動、などの項目に対してインターネット上で回答を求めた。「悲しい音楽を聴くのはどのような時か」についての回答では、「情動的苦悩 (emotional distress) の中」で聴く人が500名中470名 (94%) と圧倒的多数を示した。次に「社会的な絆 (social bonding)」(200名)、「記憶 (memory)」(120名) と続いた。つまり、精神的・感情的に辛く苦しい時に多くの人々は悲しい音楽を聴いていた。ちなみに、Taruffi & Koelsch (2014) において後に追調査した「楽しい音楽 (happy music) を聴くのはどのような時か」についての回答では、多い順に「娯楽」「背景音楽」「体を動かす時」「覚醒」「気分調整」であった。

では、なぜ悲しい音楽を聴くのか。「悲しい音楽を聴く理由」に関して7段階で得られた回答から因子分析した結果、(1) 想像、(2) 情動調整、(3) 共感、(4) 「現実生活ではない」の含意、の4つの次元が抽出された。各因子で負荷量の高い尺度の平均値を比較すると、悲しい音楽を聴く最大の理由は「現実生活ではない含意」、つまり音楽にある悲しみが現実ではないから、である。続く「情動調整」とは、「悲しい音楽」が聴取者の悲しみ・苦悩という負の感情・情動をあるべき姿（肯定的な感情の方向）へと整えてくれるからである。「想像」の次元とは、「悲しい音楽」が聴取者の想像力を刺激し膨らませるからである。苦悩を抱く聴取者にとって、それはある種の気晴し・逃避というストレス・コーピングとなるであろう。そして4つ目の「共感」次元とは、その音楽と自分との間に共感性に基づく情動伝染が生じるからである。つまり、聴取者は音楽のなかで、本当の現実の悲しみではないと知りながら、安心して「悲しい情動」を知覚しそれに浸り、同時に想像力や共感性を羽ばたかせた結果が負の情動軽減につながると推測される。

興味深いのは、聴取者が悲しい音楽を聴いている時に実際に喚起する感情とはどのようなものである。最多の答えは「悲しみ」ではなくて「郷愁 (nostalgia)」(76%) であり、次に「平穏さ (peacefulness)」(57.5%)、「優しさ (tenderness)」(51.6%) の順となった。「悲しみ」は「郷愁」の半分ほどの44%であった。「悲しい音楽」を聴いたとしても実際に真の「悲しみ」が生じるよりは、むしろ多くの場合に郷愁や平穏さ、優しさ、驚嘆 (38.3%) といった感情が誘発された。郷愁とは、過去の楽しかった思い出（正の快感情）とその過去がもう存在しないことへの悲しみ（負の不快感情）が混じりあう混合感情でもある。つまり、「悲しい音楽」の聴取では単純な悲しみを喚起するというよりは、悲しみ（の意識状態、気分）をコア・アフェクト (core affect) とする混合感情を誘発したとみなすことができる。

3-4. 「悲しい音楽」の「悲しみ」の構造

これに関連して、「悲しい音楽」の「悲しい」という感情は一律で均質なもののか、それとも異なる質と程度の「悲しみ」があり得るのかを分析した研究がある (Eerola & Peltola, 2016)。フィンランドと英国とで400名ずつの回答者に対して、「悲しい音楽について忘れがたい経験」について調査し、「悲しい音楽」を選択した状況、その年代、曲名、動機づけ、聴取した時の感情、を尋ねた。「聴取した時の感情」に関しては36種の感情語による評定から、因子分析でその構造を見たところ、(1) 「悲嘆に沈む悲しみ (Grief-Stricken Sorrow)」、(2) 「慰めとなる悲しみ (Comforting Sorrow)」、(3) 「崇高な悲しみ (Sublime Sorrow)」の3因子が抽出された。つまり、「悲しい音楽」といっても、複数の異なる次元の悲しみを喚起する可能性が示された。著者らは、悲しい曲中に愉悅を感じるという「悲しい音楽のパラドックス」が当てはまるのは、第2、第3の次元の場合ではないかと示唆している。

人は「悲しい音楽」によって第1次元の「真正の悲嘆」に沈むこともあるとするこの知見は、音楽療法の場面では留意すべきであろう。また、著者たちが指摘するように、その聴取によって真正の悲嘆に沈んでしまったとしても、続く時間経過と共に悲しみが薄まったり、ノスタルジックな感情が混じり合ったりして、「慰めとなる悲しみの音楽」への転化が生じるかもしれない。つまり「悲しい音楽」で生じる悲しみは均質とは言い難く、他の感情とダイナミックに混合する複雑で豊潤な性質を有する場合がある（「悲

しい音楽」には名曲が多いことも示唆されている。 e.g. Vuoskoski & Eerola, 2017)。

3-5. なぜ「悲しい音楽」を聴くのか

3.5.1 音楽美学での考察

前節までの検討から、音楽によって喚起される「悲しみ」とは混合感情的とみなし得ることが分った。とはいえ、人はなぜそうした「悲しい音楽」を聴くのだろうか。再びそのテーマに戻って、まず音楽美学における文献を紐解いてみる。

レヴィンソン (Levinson, 1997) は、音楽における「不快感情 (特に悲しみ)」に人間が惹かれるのには、以下の8種類の報酬 (rewards) が貢献するからだと記す。

- (1) カタルシス (ネガティブ情動の浄化)、
- (2) 表現の理解 (音楽表現が分かること・認知の喜び)、
- (3) 感情を味わうこと (自身に喚起した感情の享受)、
- (4) 感情の理解 (音楽の感情的性格を知覚する喜び)、
- (5) 情動の確実性 (自分が深く感情を感じ取ることの確信)、
- (6) 情動的解決 (情動状態の存在とそれを調整できることを知る喜び)、
- (7) 表現的効果 (人間の感情・情感を表現することの喜び)、
- (8) 情動的親交 (曲の作曲家、演奏家など他者と繋がる喜び)、である。

この考察は、「悲しい音楽」がともすれば愉悦 (喜び) にもなり得るということには複数の心理的過程が関与することを暗示しており、その後の音楽心理学的な実証研究へのヒントを提供している。

3.5.2 音楽心理学での展開

人が悲しい苦悩の時にあえて悲しい音楽を聴くのには何らかの理由 (目的) があるはずである。それを探ることによって、音楽聴取のもつ心理的機能の一部が浮上するであろう。心理学の領域ではこのテーマについて、現在おもに調査を中心とした研究が展開されている。例えば、ヴァン・デン・トールとエドワーズ (Van den Tol & Edwards, 2013) は、5か国の成人65名にオンライン調査を行ない、彼らが「悲しい音楽を聴くのはどのような動機づけによるのか」を調べた。自由な語り (自由記述) をグラウンデッドセオリーに基づいて分析した結果、音楽を選択する際には4種の方略があること、そしてこれらの方略が持つ7種の機能もまた見出された。

聴取音楽を選ぶ際の4種の方略には、(1) 結びつき (Connection) ——自身の感情状態と音楽の感情的響きに類似性があるから——、(2) 記憶の引き金 (Memory triggers) ——喪失、ホームシックなどの際に、音楽によって記憶から感情が想起され他者に近づけるため——、(3) 高い美的価値 (High aesthetic value) ——その音楽が聴取者にとり美的感覚や喜びを感じさせるから——、(4) 伝達されるメッセージ (message communicated) ——歌詞の内容が肯定的感情や人生で大切なメッセージを描くから——、が見出された。

さらに、そうした方略は以下の7種の機能をもっている。① 感情の (再) 経験機能——自分の感情を経験・表現する。② 認知的機能——出来事のもつ情動的インパクトを和らげるための再評価。③ 社会的

機能——愛する他者に近づいた気持ちになる。④ 記憶回想機能——過去を思い出す想起の機能。⑤ 友人機能——音楽を想像上の友人とする。⑥ 気晴らし機能——高い美的価値など音楽に集中することで悲しい気分や負の思考から距離をとる。⑦ 気分調整機能——気分を落ち着かせ弛緩させる。

この7つのほかにも、「共感」機能（音楽のもつ感情的性格に情動伝染をして、自分も曲と同じ気分・感情になってしまう）（Vuoskoski & Eerola, 2012; Taruffi & Koelsch, 2014）、「想像」機能（音楽の中で想像の世界に心を遊ばせ、一時現実を忘れる）（Taruffi & Koelsch, 2014）、「覚醒・気分の調節」（発散などによって否定的感情や気分を軽減する）も追加することができる。

3.5.3 「悲しい音楽」の愉悦をめぐる仮説

現在のところ、「悲しい音楽」の聴取においてそれが愉悦を生み出すことの説明には、以下の3つが提唱されている。一つ目は、音楽がその感情類似的な振る舞いによって「悲しい」と知覚される場合であっても、実際の「悲しみ」感情を喚起はしないという立場である。その代り、他の諸々の音楽的性質（例えば「美」）から肯定的な感情状態が生まれるのだとする（Kivy, 1999; 源河, 2017）。二つ目は、音楽から感情を喚起させる心理的メカニズムは複数あるので、「悲しい音楽」ではネガティブな感情（真正の悲しみ）とポジティブな感情（例、評価の条件づけ¹⁰や回想による肯定的な感情、美的判断による快感）とが同時発生することで混じり合い、悲しくかつ楽しいという混合感情となり得るのである（Juslin et al., 2013）。三つ目の説明は、「悲しい音楽」は悲しい感情を喚起するのだが、その後いくつもの心理的報酬（psychological rewards）によって悲しみはポジティブ感情へと時系列のなかで変化していく（Vuoskoski et al. 2011）、という仮説である。

この第三の説は、生理的、心理的、社会・文化的な各レベルにおいて説明を分ける必要性があること、そしてその後に統合的記述を目指そうとする「ヘドニック・シフト（快楽移動）仮説」として、イーローラ（Eerola et al., 2018）によって現在展開されている。彼らは「音楽と結びついた悲しみの愉悦の統合的レビュー」という評論において、悲しい音楽を聴くことで聴き手の中に3段階で変化が生じ、それが徐々に統合されていく過程で愉悦を少しずつ増していくのであると述べている。すなわち、最初にバイオロジカルなレベルで変化が起こる。これは音楽によるホメオスタシスの均衡化、あるいはホルモンによる調節を指す。そこから心理面への影響が生じるので、気分・感情の調整、共感、記憶の回想などの感情的・認知的な処理、つまり心理レベルにおける恩恵が生まれる。さらに大きくは、文化的レベルにおいて学習や文化を通して共有される意味や思索もそこには含まれてくる。音楽は慰める行為として諸文化の中に根づいており、儀式や神儀において音楽は非常に使われるのである。これらが統合されていく中で、徐々に悲嘆感情はプラスのほうに転じていき、結果的には少しずつ愉悦も強められていくのではないかという理論である。

音楽が聴く人に抱かせる「悲しみ」には、郷愁、平穏、優しさ、崇高さといった感情が入り混じっている。加えてその種の音楽には名曲が多く、「自己認識・省察」という深い聴取次元の存在する可能性がある（Schäfer et al., 2013; Garrido & Schubert, 2011）。これらを考え合わせると、「悲しい音楽」へのアプローチの先には高次情動（higher emotion）、あるいは認知的に複雑な情動（cognitively complex emotion）（源河, 2018）を音楽へ適用するヒントが潜んでいるかもしれない。

4. おわりに

本稿では、音楽活動全般の機能について筆を起すことから始まり、次に音楽聴取の心理的機能について概観すると共に筆者らの共同研究（池上他, 2019）を紹介した。さらに、「悲しい音楽」を聴くことが果たす心理的機能についても考察した。その結果、多くの人々が生活の中で音楽を好んで聴くことには、多岐にわたる目的・理由のあることが浮かび上がってきた。最近の脳神経科学から音楽聴取には多くのホルモンが関与しており（Chanda & Levitin, 2013）、中でもドーパミンという快楽ホルモンの放出とその働きに注目が集まっている（e.g. Salimpoor et al., 2015）。また、涙を誘う「悲しい音楽」は多数存在するが、涙にはプロラクチンが含まれており、このホルモンは涙感を伴いながら悲嘆感情を鎮静化する（Huron, 2011; 森, 2019）。また「悲しい音楽」の聴取には、様々な生理／心理的な恩恵が存在することも報告されている。つまり、プロラクチンや快楽ホルモンの分泌促進、およびコルチゾルなどストレスホルモンの分泌抑制（中嶋他, 2013）といった生理的恩恵、そして、前章で詳しく見た様々な心理的恩恵によって、音楽は困難な事態における人間の悲嘆や苦悩を軽減するのに役立っているように思える。言いかえると、音楽は身体生理（ホメオスタシス）の不均衡の改善を促し（Sachs et al., 2015）、脳と心（情動／感情、思考、記憶など）を賦活あるいは鎮静させて生存に有利な方向に整える機能をもつようである。今後は心理行動実験などにより、積極的にこの事実の確認と検証をめざしてデータを積み上げることが必要となるであろう。

引用文献

- 浅香 淳（編）（1977）. 「調性」, 「調の性格」, 『新音楽辞典 楽語』（pp.367-369）, 音楽之友社
- アリストテレス（著）, 山本光雄（訳）（1961）. 『政治学』 岩波書店
- Blood, J. A. & Zatorre, R. J. (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol.98, no.20, pp.11818-11823.
- Boer, D., Fischer, R., Hernandez, J.G., Atilano, M.L.G., & Moreno, L. (2011). The functions of music-listening across cultures: The development of a scale measuring personal, social and cultural functions of music. *Proceedings of the International Association for Cross-Cultural Psychology Conference*, pp.207-220.
- Boer, D. & Fischer, R. (2012). Towards a holistic model of functions of music listening across cultures: A culturally decentred qualitative approach. *Psychology of Music*, 40(2), 179-200.
- Chanda, M. L. & Levitin, D. J. (2013). The neurochemistry of music. *Trends in Cognitive Sciences*, 17(4), 179-193.
- Clayton, M. (2016). The social and personal functions of music in cross-cultural perspective. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology, Second edition*. Chap. 4 (pp.47-59). New York: Oxford University Press.
- Davies, S. (1994). *Musical meaning and expression*. Cornell University Press.
- Eerola, T. & Peltola, H-R. (2016). Memorable experiences with sad music: Reasons, reaction and mechanisms of three types of experiences. *PLOS ONE*, 11(6): e0157444.
- Eerola, T., Vuoskoski, J.K., Peltola, H-R., Putkinen, V., & Schäfer, K. (2018). An integrative review of the enjoyment of sadness associated with music. *Physics of Life Reviews*, 25, 100-121.
- Garrido, S. & Schubert, E. (2011). Negative emotion in music: What is the attraction? a qualitative study. *Empirical Musicology Review*, 6(4), 214-230.
- 源河 亨（2017）. 「音楽は悲しみをもたらすか？——キヴィーの音楽情動について——」 『美学』 68巻 2号, 97-108.

- 源河 亨 (2018). 「悲しい曲のどこが「悲しい」のか? ——音楽のなかの情動認知——」『科学哲学』51巻2号, 65-82.
- ゲオルギアードス, T. G. (著), 木村 敏 (訳) (1961). 『音楽と言語——ミサの作曲に示される西洋音楽のあゆみ——』(ムスルジア全書) 音楽之友社
- Huron, D. (2005). The plural pleasures of music. *Proceedings of the 2004 Music and Music Science Conference*, 1-13.
- Huron, D. (2006). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge: MIT Press.
- Huron, D. (2011). Why is sad music pleasurable?: A possible role for prolactin. *Musicae Scientiae*, 15, 146-158.
- 池上真平・佐藤典子・羽藤律・生駒忍・宮澤史穂・小西潤子・星野悦子 (2019). 「日本人における音楽聴取の心理的機能についての調査: 中間報告」. 『日本音楽知覚認知学会2019年度春季研究発表会論文集』, 41-46.
- Izard, C. E. (1991). *The psychology of emotions*. New York: Plenum Press. (イザード, C. E. 莊巖舜哉 (監訳) (1996). 『感情心理学』ナカニシヤ出版)
- Jones, M. R. (2016). Musical time. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology, Second edition*. Chap. 9 (pp.125-141). New York: Oxford University Press.
- Juslin, P. N. & Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, 129(5): 770-814.
- Julin, P. N. & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31, 559-575.
- Juslin, P. N., Harmat, I., & Eerola, T. (2013). What makes music emotionally significant?: Exploring the underlying mechanisms. *Psychology of Music*, 42(4), 599-623.
- 片桐 功 (2017). 「古代ギリシア」, 『決定版 はじめての音楽史: 古代ギリシアの音楽から日本の現代音楽まで』 第1章 (pp.15-22), 音楽之友社
- Kivy, P. (1999). Feeling the musical emotions. *British Journal of Aesthetics*, 39(1), 1-13.
- Levinson, J. (1996). *The pleasure of aesthetics: Philosophical essays*. Cornell University Press.
- Levinson, J. (1997). Music and negative emotion. In J. Rovinson (ed.), *Music and meaning*. Cornell University Press, 215-241.
- Lonsdale, A. & North, A. (2011). Why do we listen to music? A uses and gratifications analysis. *British Journal of Psychology*, 102(1), 108-347.
- Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University Press. (アラン・P. メリアム (著), 藤井知昭・鈴木道子 (共訳) (1980). 『音楽人類学』 音楽之友社)
- Mithen, S. (2005). The singing Neanderthals: The origins of music, language, mind and body. London: Weidenfeld & Nicolson Ltd. (ミズン, S. (著), 熊谷淳子 (訳) (2006). 『歌うネアンデルタール: 音楽と言語から見るヒトの進化』 早川書房)
- 森 数馬 (2019). 「音楽に対する感動が持つ心理生理的な機能について」, 『音楽心理学研究会論文集』 第12巻, 27-28.
- 中嶋麻菜・海老原直邦・西条寿夫・大平英樹 (2013). 「音楽のストレス解消効果について——心理的指標および生理的ストレス指標による検討——」. 『人間環境学研究』 第11巻, 1号, 19-25.
- Sachs, M. E., Damasio, A., & Habibi, A. (2015). The pleasures of sad music: a systematic review. *Frontiers in Human Neuroscience*, 9, Article 404, 1-12.
- 酒井絵梨子 (2012). 「スポーツ理解における『共振』概念の重要性: 「引き込み」現象と「フロー」の統合の視点から」, 『スポーツ社会学研究』 20-2, 65-77.
- Salimpoor, V. N., Zald, D. H., Zatorre, R. J., Dagher, A., & McIntosh, R. (2015). Predictions and the brain: How musical sounds become rewarding. *Trends in Cognitive Sciences*, 19(2), 86-91.
- Schäfer, T., Seldmeier, P., Städtker, C., & Huron, D. (2013). The psychological functions of music listening. *Frontiers in Psychology*, 4, Article 511, 1-33.
- Stevens, C.J. & Byron, T. (2016). Universals in music processing. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology, Second edition*. Chap. 2 (pp.19-31). New York: Oxford University Press.
- Taruffi, L. & Koelsch, S. (2014). The paradox of music-evoked sadness: An online survey. *PLOS ONE*, 9, Issue

10, e110490.

- Van den Tol, A. & Edwards, J. (2013). Exploring a rationale for choosing to listen to sad music when feeling sad. *Psychology of Music, 41*(4), 440-465.
- Vuoskoski, J.K., Thompson, W.F., Mellwain, D., & Eerola, T. (2011). Who enjoys listening to sad music and why? *Music Perception, 29*, 311-317.
- Vuoskoski, J.K., & Eerola, T. (2012). Can sad music really make you sad? Indirect measures of affective states induced by music and autobiographical memories. *Psychology of Aesthetic, Creativity, and Arts, 6*(3), 204-213.
- Vuoskoski, J.K., & Eerola, T. (2017). The pleasure evoked by sad music is mediated by feelings of being moved. *Frontiers in Psychology, 8*, Article 439, 1-11.
- 梅本堯夫 (1996) 「音楽心理学の体系序説」、梅本堯夫 (編著) 『音楽心理学の研究』第1章 (pp.1-54), ナカニシヤ出版
- Zatorre, R. J. & Peretz, I. (Eds.) (2001). *The biological foundations of music*. New York: New York Academy of Sciences.

註

- 1 いわゆるカタルシス・浄化のことである。鬱積する否定的感情・情動を言葉や音楽などで表現することで苦痛や悩みを解消できる現象をさす。
- 2 本稿で言及する「音楽」とは、現代の日本社会に暮らす人たちが音楽と考えるものを指す。
- 3 メリアム (1980) は音楽における象徴性を、(1) 歌詞に表れた記号的・象徴的行動、(2) 感情および文化的意味を反映する象徴性、(3) 音楽以外の文化的行動・価値の反映、(4) 普遍の原則に基づく象徴性、の4つのレベルに分けられると論じている (pp.277-313)。
- 4 象徴性には種々の規定や定義があるが、ここではメリアム (1980; pp.179-180) に引用されたモリス (Morris, 1938) とホワイト (White, 1949) の考えを参考にした。
- 5 この同調化の現象がなぜ起こるのかを説明する理論のうち、現時点で最も強力な理論が動的注意理論であろう (Jones, 2016)。刺激提示のタイミングが予想しやすい場合には、その時間に向けて注意や認知資源を集める「引き込み」が脳内で生じるとする。
- 6 多変量データ (同一の対象について二つ以上の変数が測定された場合) を対象として行われる一連の分析手法のことである。
- 7 他の人々が考えていることや世界の状況を知る・見張るという目的で音楽が用いられること。
- 8 <アメイジング・グレイス>は、奴隷商人から牧師となった英国人のジョン・ニュートンが1779年に作詞した賛美歌。米国の黒人教会などで歌い継がれてきた。2015年、南部サウスカロライナ州チャールストンの教会で黒人9人が射殺された事件では、オバマ米大統領 (当時) が葬儀の追悼演説の後半でこの歌を歌い、檀上の聖職者らや会場の参列者も声を合わせて歌った。
- 9 誘意性とはvalenceの訳語であるが、この語は「誘発性」、あるいは「快・不快」とも訳され、定訳はまだない。valenceとはある経験が快か不快か、その中間段階かといった質を意味する。
- 10 ある刺激が快感情または不快感情と対呈示されて繰り返された場合、後にその刺激だけの提示によって当該感情が喚起されること。

番組名から見る戦前期の洋楽放送

—JOAKを中心に—

三 枝 ま り

要旨：本研究は、1925（大正14）年から1945（昭和20）年の終戦の年までのラジオの洋楽放送の音楽番組の放送記録が記されている『洋楽放送記録』および『番組抄録 洋楽』を調査し、それを総合的に分析・考察することによって戦前の日本社会において、ラジオがどのように音楽文化の形成に貢献したのかを具体的に解明することを目的としている。

本稿では、戦前のラジオ放送の音楽番組について概観した上で、『洋楽放送記録』および『番組抄録 洋楽』に掲載されている音楽番組の放送記録のデータを主に用い、番組名から演奏形態とジャンルについて考察した。また、当時の聴取者の嗜好や聴取者の声を検討した。これらの結果に基づき、戦前のラジオ放送では多種多様な演奏形態、ジャンルによる多様な音楽が放送されていたこと、特に太平洋戦争開戦前に多様性が増したこと、ラジオ放送はいわば時代を投影する鏡であったことを指摘した。

キーワード：ラジオ放送、音楽番組、昭和前期、JOAK、洋楽放送記録

The Programs of Western Music Broadcasted by JOAK in the Pre-War Japan: A Statistical Research in the Program-genres

SAEGUSA Mari

Abstract: The first half of the Showa Era (1926-1989) saw the start of radio broadcasts in Japan. The new media made possible mass transmittance of music. Radio played a profound role in modernizing the country. It popularized music and disseminated various forms of the performing art which till then were exclusive to selected audiences.

This is true also for Western music. Only a limited number of people could listen to Western music at the time, but this form of music became available to listeners nationwide through radio. During World War Two, music played on radio functioned as a form of propaganda and moral suasion.

This study examined records of programs on Western music (Yogaku Hoso Kiroku) that had been aired between 1925 and 1945, with 1945 marking the end of World War Two. A comprehensive analysis and study to these records has shed light to the specific roles radio played to shape Japan's music

culture during the pre-war period. While observing the radio programming during the pre-war period, and scrutinizing the broadcasting records of music programs, minute analyses were made from various angles, including program contents, reactions of listeners and broadcasting minutes.

These findings were used to hypothesize the impact music programs on radio had in pre-war Japan. Finally, observations were made to learn how music programs evolved after the war, likely as a result of the changing needs of society.

Keywords: Radio Broadcasts, Western Music Programs, Pre-war Japan, JOAK, Yogaku Hosō Kiroku

はじめに

1925年、本格的なラジオ時代の到来とともに放送が始まった音楽番組は、今日まで約1世紀にわたり、人々に音楽の紹介、普及に影響を及ぼしてきた。放送された音楽の大部分は、商業的な成功を収めたわけではなかったが、「慰安」「娯楽」「教養」としての役割を担い、同時に、その時々々の社会状況に翻弄され、社会と密接に関連しながら、聴取者の裾野を広げた。特に1937年の日中戦争開始以降、音楽は国民の戦意高揚や国策宣伝のために活用されたが、ラジオ放送の視聴を通して人びとに知られ、歌詞の一部を変え、時代を経て今日まで親しまれているものも少なくない。ラジオは、我が国の音楽教育や音楽文化に少なからぬ影響を及ぼしたと言えよう。

これまでラジオの音楽番組を対象とする重要な研究としては、1925年から1995年の洋楽放送の通史を扱った研究（洋楽放送70年史プロジェクト編 1997）、戦時下の国民歌を取りあげた研究（戸ノ下 2001）、洋楽番組の制作者の動向や言説分析から洋楽放送を概観した研究（武田 2008）、昭和20年の音楽放送の概要と戦前戦後の連続性について考察した研究（武田 2014）などが挙げられる。しかしながら、このように歴史的な流れや背景からラジオ放送を分析したり、ラジオ放送を裏付けとして用いた研究はあるが、ラジオの音楽番組の放送を基礎データとして包括的に検証されることはなかった。

そこで本稿では、昭和前期日本のラジオの洋楽放送の開始と発展を整理した上で、音楽番組の放送記録が記されている『番組抄録 洋楽』および『洋楽放送記録』を基礎的な資料として、1925年から1945年までの間に放送された音楽の番組名に基づいて放送回数別に数量化することによって、音楽番組の傾向を考察・分析し、当時の音楽文化の状況を具体的に描き出すことを目的とする。

1. ラジオ放送の開始と音楽番組

1925年3月1日、社団法人東京放送局（NHKの前身）がラジオの試験放送を開始した。この日に放送されたのは、海軍軍楽隊による行進曲や歌謡のほか、カーピ・イタリア歌劇団のメンバーによって歌劇「蝶々夫人」や歌劇「椿姫」からの抜萃、長唄「越後獅子」、山田耕筰の自作自演による《ベチカ》（北原

白秋作詞)や、外山國彦のピアノによる山田耕筰作曲《黎明の看経》などであった。

同年7月12日、それまでの試験放送や仮放送を経て、本放送が開始した。音楽番組は娯楽・慰安放送プログラムの一つとして積極的に取り入れられ、本放送開始日から、近衛秀麿の指揮によるベートーヴェン作曲交響曲第5番「運命」やサン＝サーンスの《降誕祭聖劇の一節》(《クリスマス・オラトリオ》から抜萃)が放送された¹。

このように、西洋音楽が多く放送されることになったことは、NHKにとっても先駆的な試みで、「洋楽放送を辞めれば加入してもよい」というような洋楽嫌いの声も多かったというが(洋楽放送七〇年史プロジェクト編 1997:16)、当時の放送部長であった服部愿夫の「交響楽運動を育成しなければ放送の将来は行き詰まる」(日本放送出版協会編 1977:29)という考えなどから、洋楽放送は推進された²。実際、放送初期の昭和2年度(昭和2年4月～昭和3年3月)の放送回数と放送時間は、総放送時間3,506回1,889時間、そのうち慰安放送の4つのジャンル(和楽・洋楽・演芸・演劇)が1756回804時間のうち、洋楽は352回、147時間であり、回数時間ともに全体の約1割に当たる³。なかでも管弦楽は、昭和2年度は80回、35時間放送されており、洋楽放送の中心を担った⁴。

洋楽はその後も一定の放送時間が確保され、日本放送協会編の『業務統計要覧』(1941:156)、(1943:140-141)によると、昭和15年度に洋楽が占める割合は、比率としては昭和2年度より減るものの、総数38,677時間のところ2,125時間であり、和楽の1,381時間の1.5倍の時間が割かれている。また、太平洋戦争下の昭和17年度は総数29,962時間のところ洋楽に2,222時間が割かれており、放送全体の約1割に当たる。

演奏は主に放送局のスタジオ中継であったが、日比谷公会堂、日本橋三越百貨店、築地海軍軍楽隊、メトロ映画会社試写室、神宮外苑競技場、神田共立講堂、築地東京劇場などから中継されることもあった⁵。

こうして、本放送開始日から放送された洋楽放送は、終戦の日を迎える直前まで放送を続けていくことになる。その様は、日本を望ましいと思える姿に方向づけようとする国家と、理想を実現しようとする現場の制作者、聴取者の嗜好が複雑に交叉しており、不特定多数の人々が聴くラジオがどのようにして「文化」の形成に影響を及ぼしたのか、その一端を垣間見ることができる。

2. 調査対象とした資料について

本研究で主な調査対象とした『番組抄録 洋楽』および『洋楽放送記録』は、NHK放送博物館に所蔵されている全27冊の手書きの資料で、昭和前期の音楽放送のうち、主に生の演奏を伴う洋楽番組をまとめた記録である。第1放送、第2放送、全国放送、都市放送に加えて、一部の海外放送や国際交換放送、東亜放送などの記録が掲載されている。

『番組抄録 洋楽』は、大きさがB6判大の謄写版刷の和綴じ冊子であり、1925年7月12日から1929年までの記録がまとめられている。一方、『洋楽放送記録』は、1930年から1946年12月までをまとめた記録で、大きさはB5判大である。1939年までは毎年1冊、1940年から1945年までは上半期・下半期の2冊ずつ、1946年は5分冊に分けて綴じられている。

『番組抄録 洋楽』および『洋楽放送記録』は、一部欠落期間があるほか、子ども向けの番組や小中学

生が演奏する番組などで掲載されなかった番組もあり、必ずしも番組情報を網羅しているわけではない。しかしながら、「空襲下取止め」や「(シンガポール陥落近キタメ随時追加)」など、放送直前の変更が反映されているほか、スタジオ名や演奏者、曲名、演奏時間など、より詳しい内容が掲載されており、戦前期の洋楽場組を分析するのに適切な資料と言える⁶。

そこで本研究では、放送年月日、放送番組名、放送種別、放送開始時刻、放送終了時刻、作品名、作曲者名、作詞者名、出演者、放送時間などのデータの入力を進め、データベースを構築した。なお、本放送が開始した1925年7月12日以降、記録がない期間は1926年の全ての月、1929年7～12月、1944年10月と12月、1945年1月と2月である⁷。

3. 『洋楽放送記録』および『番組抄録 洋楽』に掲載された番組名の傾向

以下は、本放送が開始された1925年の『番組抄録 洋楽』に掲載された100の番組のタイトルのすべてである。

「ギター独奏」「セロ独奏」「ソプラノ独唱」「ジャズ、バンド」「テノール独唱」「ハーモニカ」「バンジョー、ピアノ合奏」「ピアノコンサート」「ピアノトリオ」「ピアノ独奏」「ピアノ独弾」「ピアン [i.e. ピアノ] 演奏」「マンドリンオーケストラ」「マンドリン合奏」「マンドリン独奏」「管絃楽」。

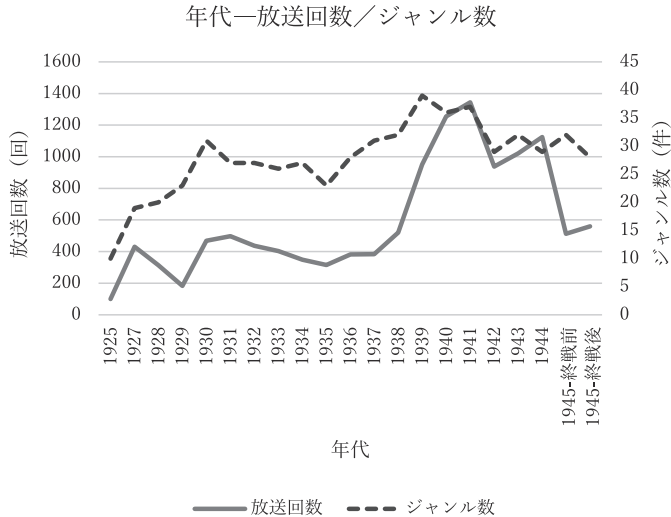
1927年に入ると、これらに加えて、「ヴァイオリンとピアノ」「管絃楽と独唱」「独唱とピアノ」「絃楽四重奏」「合唱」「混声合唱」「小管絃楽」「舞踊」「放送歌劇」「和洋合奏」などといった番組名も登場するが、どれも、楽器編成もしくはジャンルが一目でわかる比較的単純なタイトルが付けられている。

その後もこの傾向は続き、年代が進んで放送時間が延び、放送内容も多様化するにつれて、単なる楽器編成やジャンル名ではない番組名、たとえば個々の作曲家を特集した番組なども多少増えてはくるものの、今回調査の対象とした1945年まで、NHKの音楽番組のタイトルの大半が演奏形態（楽器編成）、もしくはジャンルを示している。

こうした番組名は、当然のことながらその時々々の番組制作者たちが便宜的につけたものと考えられ、演奏形態を示すものであったり、ジャンルを示すものであったり、学術的な統一が取れているわけではない。しかしながら、主な番組名の放送回数の変遷をまとめることにより、当時の流行や、それを踏まえながら放送局がどのような音楽番組を流そうと思っていたのか、また、どの程度活発に放送が行われていたのかを、ここから読み解くことができるだろう。

グラフ1は、『洋楽放送記録』および『番組抄録 洋楽』に掲載された番組名からみた演奏形態（楽器編成）やジャンルの推移を表にまとめたものである⁸。作表に当たっては1年ごとに作成したが、1945年の終戦までと、その後では、放送内容が一変したことから、ここだけ例外的に2つに分けた。

前述の資料の欠落期間に留意する必要があるが、放送回数は1939年から回数を増しはじめ、紀元2600年にあたる1940年および太平洋戦争が開戦した1941年をピークに1200件を超え、太平洋戦争が開戦すると少しずつ回数を減らしていることが分かる。また、演奏形態（楽器編成）・ジャンル数も、放送回数に比例して1939年から1941年をピークに多様な音楽が放送されていたことが示されている。一方、開戦後は、数



【グラフ1】 放送回数と演奏形態（楽器編成）・ジャンル数の変化

を減らすものの、終戦時点において、開戦前の1936年の数は基本的に維持されている。ジャズや和洋合奏が減り、国民合唱や勤労者向けの番組が増えるなど、内容の変化は見られるが、洋楽放送が様々な演奏形態やジャンルが混じり合う内容であったことが分かる。

4. 音楽番組の変遷

以下から、『洋楽放送記録』および『番組抄録 洋楽』に掲載された1925年から1945年の全ての番組をジャンルごとに見ていく。表1は、ジャンルの全体傾向を捉えるために、ジャンルごとに5年単位で放送回数を集計したものである。

「管弦楽」は、1925年から1945年まで積極的に放送された番組である。放送初期によくみられる小管弦楽もここに分類した。すべての年代で常に放送され、放送番組の花形的存在として、特に1925年から1930年は放送された洋楽番組の30%を占め、この時期の洋楽放送に欠かせない番組となっていた。日本交響楽協会を結成したばかりの山田耕筰が洋楽顧問に就任し、早い段階からオーケストラとの提携関係を構築したことを背景に、1925年に放送された洋楽番組の半数は、教養文化としての管弦楽であった。新交響楽団や日本放送交響楽団によって、いわゆる交響曲のほか、ボアルディュー作曲の歌劇《バグダッドの太守》序曲やオッフエンバックの喜歌劇《天国と地獄》序曲などのようにオペラやオペレッタからの抜萃や、イヴァンヴィチ作曲の《ドナウ河の漣》などのセミ・クラシックも多く放送された。親しみやすい音楽を通して聴衆を拡大しようとしたと考えられる。他方、1930年代半ば以降は、「近代及び現代の音楽」（1936）や「本邦初演の名曲」（1938）などの番組がシリーズ企画され、積極的に海外の作品を紹介し、新しいレパートリーを開拓しようという意気込みが見られるが、全体に占める比率は低くなっている。比率の低下は、管弦楽以外の音楽放送が増えていったことを示している。

「吹奏楽」は、年代が進むにつれてその数を増したジャンルである。1940年に97回、1941年に170回と取り上げられる回数が飛躍的に増えている。スッペ作曲の喜歌劇《軽騎兵》序曲や行進曲《星條旗よ永久なれ》なども放送されているが、海軍軍楽隊作曲《行進曲大日本》や瀬戸口藤吉作曲《軍艦行進曲》など軍楽隊作曲による作品や、陸海軍軍楽隊による演奏が多いのが特徴である。

「声楽」は、歌手一人に対して伴奏があるという形が多く、トマ作曲の歌劇『ミニヨン』より《君よ知るや南の国》や山田耕作作曲の《からたちの花》などの歌曲の放送を中心に、1930年代半ばまで洋楽番組の15%以上を占めていたが、1931年の柳条湖事件に始まる十五年戦争期に入ると回数も割合も減らしている（表1参照）。特に「専門家以外には容易に解し難い原語の独唱」（日本放送協会 1941:157）には否定的になり、1940年は87回だった回数が、1941年には43回に半減している。戦後には、再び増えた。

それと反比例するように増えるのが「合唱」である。放送初期は2.3%であったが、戦争の拡大とともに軍歌などが合唱で歌われることによって数を増やしている。後述する「国民合唱」と同じく、合唱は共に声を合わせて歌うことから、国民の統合や士気昂揚に活用されたためだと考えられる。演奏者は日本放送合唱団が多かったが、東京医師合唱団や第一高等学校生徒など、アマチュアの職場や学校の合唱団によって歌われることもあった。

「器楽」は、年代を追うにつれ登場する楽器の幅が広がるが、ピアノ、ヴァイオリン、チェロが放送開始直後からコンスタントに放送され続けている番組である。なかでもヴァイオリンは、1934年に行われた逓信省、日本放送協会『第一回全国ラヂオ調査報告』（1934:416-435）において、聴取の「消極希望」が多い洋楽の中で、マンドリン、ハーモニカ、室内楽と並んで「積極希望」の方が「消極希望」より多い人気のあったジャンルである。協奏曲やソナタ、クライスラーやマスナー作曲の小品などが取りあげられている。

「ピアノ」は放送初期の1925年は14回であったが、その後1940年には前年までの3倍に匹敵する97回、1941年には103回前後取り上げられた番組である。ショパン、ベートーヴェン、ブラームス、リスト、チャイコフスキー、スクリャービンなどの作品や、日本民謡集、軍歌が放送された。なかでも、映画の名曲や軍歌を自らアレンジしたピアニストの和田肇が人気で、評論家には「非難」されたというが（日本放送協会 1942b:81）、「和田肇氏のピアノ独奏は何時きいても楽しい。同氏のピアノで国民歌謡、小学唱歌、日本古曲等を度々きかせて下さい⁹」、「突然和田肇氏のピアノがありまして非常に嬉しかった¹⁰」、「和田氏の邦楽演奏は従来の和洋合奏の低級さから来るいやみがなく、楽しく聞けました¹¹」など、聴取者からは高く評価された。和田肇はラジオから生まれたピアニストとも言えるだろう。

「室内楽」は20年間を通じて、洋楽放送で占める割合がほとんど変わらない番組である。番組名に「室内楽」とあるか、「三重奏」や「四重奏」など室内楽の編成が書かれているもので、さまざまな楽器の組み合わせでヴァリエティに富み、日本人作曲家の作品も見られる。

「ギター・マンドリン・ハーモニカ・アコーディオン」が洋楽番組で放送されていたことはこの時代の特徴である。とくに、昭和40年代頃まで日本でもっとも愛好された楽器の一つであるマンドリンや、学校で必修教材であったハーモニカは、放送回数も多く終戦まで毎年放送された。いずれも聴取者へのアンケートによると、「積極希望」が「消極希望」の10倍以上で、好意的に受け入れられていた（逓信省、日本放送協会:433）。マンドリンとハーモニカは早稲田大学や慈恵会医科大学、明治大学のマンドリン部や慶

應義塾ハーモニカソサエティーなど、アマチュアの学生による演奏も少なくなく、その裾野は学生に広がっていた。管弦楽で放送されたセミ・クラシックの作品とも重なる曲目も多い。

「和洋合奏」は、前述の『第一回 全国ラジオ調査報告』では「和楽」に分類されているが、『洋楽放送記録』に含まれ、聴取の「積極希望」が「消極希望」の3倍を上回る人気番組である。長唄《勸進帳》や《和洋曲接続おけさ、お江戸日本橋》、《侍ニッポン》などが、日活オーケストラ、松竹管弦楽団、ビクター管弦楽団などによって演奏された。1943年以降は和洋合奏のジャンルでは0回であるが、実際には管弦楽という番組名で放送は継続されている。この頃になると邦楽をオーケストラで演奏することも一般的になり、ジャンル観が変わっていったのではないかと考えられる。

【表1】 番組名から見る放送番組の全体傾向

	1925-1930 ^{*1}		1931-1935		1936-1940		1941-1945		合計	
	曲数	(%)	曲数	(%)	曲数	(%)	曲数	(%)	曲数	(%)
管弦楽	463	31.0%	536	26.8%	465	13.3%	786	14.3%	2250	18.0%
吹奏楽	74	4.9%	167	8.4%	266	7.6%	529	9.6%	1036	8.3%
声楽	237	15.9%	323	16.2%	241	6.9%	240	4.4%	1041	8.3%
合唱	34	2.3%	74	3.7%	246	7.0%	561	10.2%	915	7.3%
器楽	240	16.1%	274	13.7%	438	12.5%	906	16.5%	1858	14.9%
室内楽	73	4.9%	97	4.9%	169	4.8%	330	6.0%	669	5.4%
ギター・マンドリン・ハーモニカ・アコーディオン	101	6.8%	110	5.5%	280	8.0%	464	8.4%	955	7.6%
和洋合奏	53	3.5%	82	4.1%	141	4.0%	52	0.9%	328	2.6%
歌劇	19	1.3%	28	1.4%	27	0.8%	7	0.1%	81	0.6%
ラジオドラマ	1	0.1%	5	0.3%	54	1.5%	9	0.2%	69	0.6%
ジャズ	66	4.4%	76	3.8%	8	0.2%	0	0.0%	150	1.2%
軽音楽	0	0.0%	2	0.1%	168	4.8%	321	5.8%	491	3.9%
流行歌・歌謡曲	3	0.2%	11	0.6%	28	0.8%	37	0.7%	79	0.6%
国民歌謡・われらのうた・国民合唱	0	0.0%	0	0.0%	448	12.8%	607	11.0%	1055	8.4%
軍歌・軍楽	6	0.4%	29	1.5%	80	2.3%	174	3.2%	289	2.3%
邦楽	0	0.0%	4	0.2%	27	0.8%	146	2.7%	177	1.4%
その他	125	8.4%	182	9.1%	406	11.6%	331	6.0%	1044	8.4%
合計 ^{*2}	1495	100.0%	2000	100.0%	3492	100.0%	5500	100.0%	12487	100.0%

(作成：三枝まり、饗庭裕子)

※1 1926年は資料が欠落。

※2 一つの番組で編成・ジャンルが重複しているものがあり、実際の番組数よりも数は多い。

「歌劇」には、放送歌劇、喜歌劇、「十分間オペラ」(1935,1936,1939)などのほか、便宜的にミュージカルもここに含めた。「ラジオドラマ」には、「ラヂオ風景」(1930, 34,37, 39)、「音楽劇」(1939-41)、「音楽地理」(1937, 39-41)などの番組を含めた。1936年から1940年には54回となって、それ以前と比較し10倍以上に放送回数が増えている(表1参照)。「歌劇」も「ラジオドラマ」も全体に占める割合は多くなく、太平洋戦争中はどちらも放送されなかった。

「ジャズ」は、同じく前述の『第一回 全国ラヂオ調査報告』によると、この時期の「消極希望」が、「教育ニ従事スル者」を中心に8割を超えていたにもかかわらず1930年代前半に最盛期を迎え、《セントリス・ブルース》や《エチケット・ブルース》などが、1930年や1931年は年間20回を超えるペースで放送された。1937年以降は0回となり、以後、終戦まで放送されることはなくなる。もともとジャズは退廃的として敵視さえる風潮があったが、敵性文化を排除する通達が出されるのは1941年で、統制強化として情報局が「米英音楽作品蓄音機レコード一覧」を発表するのも1943年1月であるから、日本放送協会がいち早く自主的に規制したのではないかと考えられる¹²。

「軽音楽」という番組名が『洋楽放送記録』に初めて見られるのは1935年である。1回の放送時間は20分前後のことが多く、1936年には28件となり、増加する。様々な編成によって、タレルガ作曲の《アルハンブラの思い出》、ロベルト・フィルポ作曲の《急行列車》、《会津磐梯山》、映画「1937年の大放送」よりレインジャー作曲《マンハッタン之夜》などが放送された。表1からは読み取れないが、1941年には204回取りあげられていたものの、太平洋戦争開戦直後は全く演奏されず1942年は0回となり、1943年から再び放送されるようになった。開戦前は大衆に焦点を当てた娯楽番組として、戦況が悪化してくると慰安番組として軽音楽が機能したことを示唆している。

「流行歌・歌謡曲」の放送回数はすべての時期で1%に達しない。しかし、「流行歌」というそれまでなかったジャンルは、1930年代に「積極希望」が商業的職業の人々を中心に増加し（通信省、日本放送協会:431）、佐々木俊一の作曲による《流行歌 恋に泣く》、ビクター文芸部作曲《流行歌 ルンペン節》などのほか、スポリアンスキー作曲《「バリモンテカルロ」今宵を君と》、レインジャー作曲《「ワイキキの結婚」より青きハワイ》など、レビュー主題歌やトーキー音楽が放送された。太平洋戦争開戦以降は年1回で推移するが、1944年には15件に増え、ここにも敗戦色が濃くなると慰安を重視する放送局の方針が感じられる。

1936年から41年にかけて放送された「国民歌謡」、それを引き継いだ41年放送の「われらのうた」、後番組の「国民合唱」の3つの番組については数も非常に多いことから個別にカウントすることとした。時期は限定され、放送時間も1回あたり10分～20分と短い。1936年から終戦までの洋楽放送番組の10%を占めた。「国民歌謡」は、国民文化の向上を目的に、当時流行していた「ねえ小唄」のような退廃的な流行歌を排除し、健全なホームソングを目指して放送が開始された。やがて「国民歌謡」の内容は時局に連動した方向へ収斂し、その普及に力を入れたり、国民精神総動員運動の一環で《愛国行進曲》や《海ゆかば》が放送されたりした。1942年2月から始まった「国民合唱」は、「完全なる大衆との結合を目標とせねばならない。この場合の大衆は、通俗的な意味での大衆、言ひ換えれば低い意味での大衆ではなく、日本国民全体と言ふ意味での大衆でなければならないのである」（日本放送協会 1943a:188）、「合唱は、分業であり、協力の姿であり、統一した力と美しさの迫力を示すもの」（日本放送協会 1943c:92）と言われ、通俗性とは一線を画し、大衆＝国民として共に歌うことで、共同体意識を呼び覚ます役割が期待された。「国民合唱」の聴取率は音楽放送の中で最も高く¹³、全国農村の勤労者にひろく愛唱され、それまで都市部が中心であった文化は農村にも広がり、全国中継を通して日本全国で同じ時間に同じ歌を聴き、歌うことが可能となった。

「軍歌・軍楽」と題名に冠された番組は、実はそれほど多くない。1945年後半（終戦後）を除き、表1

において開戦前や開戦後に「軍歌・軍楽」の数が爆発的に増えていない理由は、実際には「軍歌・軍楽」であっても、番組のタイトルとしては中立的な「吹奏楽」「合唱」などの名称が選ばれることが非常に多かったことが挙げられる。例えば太平洋戦争が始まる1941年の「吹奏楽」は前年の97から170に急激に伸びており、「合唱」という題名の番組の多くで軍歌が歌われていた。

「邦楽」には、雅楽、民謡・俚謡を含めた。1944年に邦楽の件数が増えているが、これは、新しく音楽部長に就任した毎日新聞社出身の吉田信が邦楽と歌謡曲も統合したことが考えられる。

1934年の男女年齢に依る「種目別嗜好比較表」によると、この時代、洋楽を嗜好するのは35歳以下の若者が多く、和楽よりもその比率は高かった（逋信省、日本放送協会 1934:25）。旧制高校や大学に通う学生が洋楽をいち早く取り入れ、彼らが大学でオーケストラやマンドリン部、合唱団の組織に加わり、自ら演奏もした。このことから、ラジオの洋楽番組は、こうした高等教育機関に属する若者インテリ層に聴取され、大衆向けの音楽と教養の向上に資する質の高いクラシック音楽の番組が確保されたと考えられる。

5. 聴取者の声

太平洋戦争開戦直後の1942年1月、「此頃、独逸音楽が主で其れに伊太利音楽がまちつておりますが此外に仏欄西洋音楽近代のものも聴かして下さい。グリーク、ショパン、グラナドス、チャイコフスキーと、リムスキー・コルサコフ等の作曲も放送して戴き度い。(大阪市)」と、イタリアとドイツに限らない音楽の放送を希望する投書が送られた¹⁴。実際には管弦楽ではベートーヴェンやモーツァルト、ヴァーグナー、ロッシェニなどドイツ、イタリアの作曲家の作品以外にも、ドビュッシーの《小組曲》や、スメタナの連作交響詩「我が祖国」より《モルダウ》、リストの《ハンガリー狂詩曲第2番》なども放送されているが、傾向としてはこの時期、ドイツ・イタリア・日本人作曲家の作品が多くなり、フォスターの作品やスコットランド民謡などアメリカとイギリスの作品は見られなくなる¹⁵。太平洋戦争が中盤にさしかかると、1942年6月にミッドウェー海戦敗北、12月にガダルカナル島撤退、1943年4月に山本五十六の戦死、5月にアッツ島守備隊の玉砕があり、国民にも疲弊感が広がっていく。戦況の発表に際しては、洋楽放送も活用されており、山本五十六の戦死について大本営発表があった5月21日には、信時潔の《海ゆかば》やベートーヴェンの交響曲第3番《英雄》より第2楽章が演奏された。「齊藤秀雄氏指揮東京交響楽団演奏の管絃楽の中「葬送行進曲」実に何とも感銘の深いものでした。山本司令長官戦死といふ事柄が奏者の一人一人の胸に喰ひ入ったことがよく視はれその心があのやうな立派な荘厳な演奏となったものと思はれます。ほんとうに素晴らしい葬送行進曲でした。敬虔な態度で聴いた聴者の一人として絶賛を送りたいと思ひます。」といった声が寄せられている（日本放送協会 1942b:81）。

このように放送された戦時下の音楽放送について、ほかにも様々な声が寄せられた。こうした投書がまとめられている『投書日報』は、「告知」「報道」「講演」「教養」「演芸」「音楽」「其他」「技術」の各部門に「総計」を合わせ、それぞれについて「希望」「賞讃」「非難」の投書数を数え、内容を掲載した資料である¹⁶。「音楽」についての投書数は概して多く関心の高さがうかがえるほか、比較的自由に感想や希望が述べられているため、戦前の洋楽放送のまとめとして、以下に紹介する。

「さうだその意気 [i.e. そうだその意気]」の歌はとても國民の心を動かす力を持ちません」「心を和らげる音楽」を放送して下さい（名古屋市）」「士気高揚の『軍歌』を豊富に」「軍歌ばかりでは悪趣味です。」
 「[ベートーヴェンの交響曲第5番「運命」を聴き] 本当に感謝しつつきました。一日中軍歌で耳がガンガンしていた時に此の音楽は心から嬉しく思ひました（横浜市）」「決戦下國民の求むべき純音楽は堅実高尚なる古典が最適だと存じます。ベートーヴェンの豪宏壮麗、シューベルトの清純無垢の音楽こそ軍なる慰樂を超越して銃後國民生活に益する所大なりと思ひます」「近頃ドイツの行進曲は別として、ベートーヴェン、リスト、ワグナーが最も多くモーツァルトがこれに次ぎますがもっとモーツァルトを多くし戦時下の人心慰安として刺激の多いベートーヴェンの交響曲ワグナー物をへらし美しい音色のピアノ曲等を多くして下さい。（藤沢市）」「全國民を軍隊式にするために朝晩の合図を軍隊式喇叭で起床、消燈する様にしては如何でせうか」

6. 終戦を迎えた音楽番組

終戦を迎えると、一日の総放送時間の45%ほどを洋楽番組が占めた¹⁷⁾。8月15日の前と後では音楽番組はどのように変化したのか。1945年の放送回数に見るジャンル変化を表2にまとめた。

「軍歌・軍楽」や「国民歌謡・われらのうた・国民合唱」は0回となり、「合唱」、「吹奏楽」が減少した

【表2】 1945年における終戦前と終戦後の放送回数に見るジャンル変化

1945-終戦前			1945-終戦後		
順位	ジャンル	放送回数（回）	順位	ジャンル	放送回数（回）
1	器楽	80	1	器楽	124
2	管弦楽	60	2	邦楽	92
3	軍歌・軍楽	59	3	声乐	61
4	合唱	46	4	その他	55
5	声乐	41	5	管弦楽	51
6	ギター・マンドリン・ハーモニカ・アコーディオン	40	6	ギター・マンドリン・ハーモニカ・アコーディオン	46
6	邦楽	40	7	軽音楽	43
8	その他	34	8	室内楽	32
9	国民歌謡・われらのうた・国民合唱	27	9	合唱	27
10	軽音楽	24	10	吹奏楽	16
11	吹奏楽	22	11	流行歌・歌謡曲	12
12	室内楽	20	12	歌劇	1
13	流行歌・歌謡曲	15	13	和洋合奏	0
14	歌劇	2	13	ラジオドラマ	0
14	ラジオドラマ	2	13	ジャズ	0
16	和洋合奏	0	13	国民歌謡・われらのうた・国民合唱	0
16	ジャズ	0	13	軍歌・軍楽	0

一方、「声楽」、「軽音楽」、「室内楽」、「その他」が増えたのが特徴である。「声楽」と「室内楽」が増えた理由の一つとしては、演奏者の人数が少なくすみ、準備が比較的容易であったことが考えられる。「軽音楽」は憩いと勇気を与え、娯楽を提供したのであろう。「合唱」、「吹奏楽」については、前述のとおり「軍歌・軍楽」が含まれるので、減少するのはもっともである。

「その他」について内訳を見ていくと、コンサートが増えているのが特徴である。「日曜コンサート」や「家庭音楽會」「希望音楽會」などの番組で、《ホーム・スイート・ホーム》や《庭の千草》、中山晋平の《波浮の港》などが放送された。また、戦前には、勤労者向けの「勤労者の音楽」や「職場のうた」などが多かったのに対し、終戦後は「農村音楽の夕」「農家へ送る夕」（1945）など農家・農村向けの番組が増えた。戦後、GHQが経済の民主化政策の一つとして農地改革を推し進めていたことが背景にあったと考えられる。

一方、国民歌謡の《愛国の花》は戦後の1945年10月23日に「軽音楽」で放送されている。音楽作品自体が愛好される作品が戦後も継続して放送されていたことも事実である¹⁸。

7. 結語

本稿では、1925-1945年までのラジオ放送について、西洋音楽だけではなく大衆音楽を含む全27冊の『洋楽放送記録』および『番組抄録 洋楽』を調査し、日本の音楽文化の形成にどのような役割を担ったのかを考察した。以下の点を指摘してまとめたい。

1925年に始まったラジオ放送の音楽番組は、放送開始時は教養を重視する方針から管弦楽や室内楽、声楽が多く、1920年代後半から1930年代前半は、それに加え流行歌の普及や映画や演劇など娯楽の多様化を受け、ジャズ、和洋合奏、マンドリン・ハーモニカなど大衆の娯楽・慰安を担う音楽が多く放送された。ラジオは、昭和モダニズムを背景にした日本独自の大衆文化の醸成に大きな役割を果たした。

1930年代後半から太平洋戦争の開戦までは、様々な統制が加わるものの、日本が世界の一流国であることを内外に示すために行われた紀元二千六百記念祝行事が行われた1940年に向かって、本格的な西洋音楽から大衆向けの音楽まで幅広く放送され、番組にも曲目にも多様性が見られる。ジャズは放送されなくなったが、「新しき国民的な娯楽を創造すること、慰安放送の充実により国民情操の涵養と国民文化の向上を図ること」という監督官庁の指導方針にかなう方向が模索され（日本放送協会放送史編修室編1965:372）、放送局主導で「国民詩曲」が公募され、「国民歌謡」の放送が始まり、日本人作曲家の作品が増加した。放送局は着実に音楽放送のレパートリーのヴァリエティを増やし、音楽の番組制作に力を入れていたことが分かる。

1941年12月8日、太平洋戦争が開戦すると音楽番組の多様性が減少し、合唱、吹奏楽、軍歌・軍楽が増え、新作・現代日本作品や音楽講座がなくなり、放送される曲のパターンは単純化する。敵性国のアメリカやイギリスの音楽は抑制され、ドイツ・イタリア・日本の作曲家の作品が中心となった。

1945年の終戦後は、軍歌や軍楽が一掃され、それに代わって器楽や声楽、軽音楽、コンサートなどが増加し、クラシック音楽と大衆向けの音楽がバランスよく放送された。その背景には、戦後の新統治体制の方針が反映していることは確かである。

このように、ラジオ放送はいわば時代を投影する鏡であったともいえる。本稿では、放送番組を検証し、放送された音楽における政治的影響や当時の流行とその変化を見いだすこともできた。『洋楽放送記録』や『番組抄録 洋楽』には、ほかにもまだ多くの情報が含まれている。今回は紙幅の都合により、全作曲家や全作品、出演者の分析、海外放送や国際交換放送について取り上げなかった。また、昭和21年のデータについて今回は考察の対象外とした。今後の課題としたい。

参考文献

- NHK交響楽団編（1967）『NHK交響楽団40年史』 東京：日本放送出版協会
武田康孝（2008）「ラジオ時代の洋楽文化—洋楽番組の形成過程と制作者の思想を中心に」戸ノ下達也・長木誠司編著『総力戦と音楽文化』 東京：青弓社
武田康孝（2014）「昭和20年の音楽放送検討—『洋楽放送記録』のデータを用いて」『文化資源学』第12号
竹山昭子（2013）『太平洋戦争下 その時ラジオは』 東京：朝日新聞出版
通信省、日本放送協会（1934）『第一回全国ラジオ調査報告』 東京：社団法人日本放送協会
戸ノ下達也（2001）「電波に乗った歌声—『国民歌謡』から『国民合唱』へ」『年報日本現代史』（7） 東京：現代史料出版
戸ノ下達也（2008）『音楽を動員せよ—統制と娯楽の十五年戦争』 東京：青弓社
戸ノ下達也編著（2016）『〈戦後〉の音楽文化』 東京：青弓社
日本放送協会編（1951）『日本放送史』 東京：日本放送協会
日本放送協会放送史編修室編（1965）『日本放送史 上』 東京：日本放送出版協会
日本放送出版協会編（1977）『放送50年史』 東京：日本放送協会
洋楽放送七〇年史プロジェクト編（1997）『洋楽放送70年史—1925-1955』 東京：ミュージアム図書
吉川義雄（1983）『芸能・放送おもてうら』 京都：有限会社向陽書房
吉田裕、森武磨、伊香俊哉、高岡裕之（2015）『アジア太平洋戦争辞典』 東京：吉川弘文館

資料

- 日本放送協会編（1935）『放送』昭和10年7月号 東京：株式会社日本放送出版協会
日本放送協会編（1936）『放送』第6巻7月号 東京：株式会社日本放送出版協会
日本放送協会編（1940）『ラヂオ年鑑』昭和15年 東京：日本放送出版協会
日本放送協会編（1941）『業務統計要覧 昭和十五年度』 東京：日本放送協会
日本放送協会編（1942a）『放送研究』第2巻第6号、12号 東京：日本放送協会
日本放送協会編（1942b）『放送研究』第2巻第12号 東京：日本放送協会
日本放送協会編（1943a）『放送研究』第3巻第5号 東京：日本放送協会
日本放送協会編（1943b）『放送』昭和18年1月号 東京：株式会社日本放送出版協会
日本放送協会編（1943c）『放送』昭和18年3月号 東京：株式会社日本放送出版協会
日本放送協会編（1944）『業務統計要覧 昭和十七年度』 東京：社団法人日本放送協会
日本放送協会業務局企画部（1941）『投書日報 昭和16年12月分』（NHK放送博物館所蔵）
日本放送協会業務局企画部（1942）『投書日報（昭和17. 1月～8月）週報（昭和17. 9月）』（NHK放送博物館所蔵）

謝辞：本稿を執筆するにあたり、NHK放送博物館に資料を閲覧させていただきました。また、本研究の一部はJSPS科研費16J40255および一般財団法人カワイサウンド技術・音楽振興財団の助成を受けたものです。この場をお借りして謝意を表します。

註

- 1 文芸番組として、和楽、洋楽、演芸、演劇の4つに大別された。洋楽に含まれるジャンルは、時代の変遷とともに変化した。

- 2 この時期の番組編成方針については、武田康孝（2008）を参照されたい。
- 3 放送事項別回数・時間及謝金調書（放送事項別回数・時間及び謝金調書 昭和2～3年度）（NHK放送博物館所蔵）による。小数点以下は切り捨て。昭和2年度の洋楽のうちわけは、管弦楽、吹奏楽、小管弦楽・ジャズ、室内楽、ヴァイオリンピアノ独奏、マンドリン、ハーモニカ、声楽、放送歌劇、和洋合奏、其他である。
- 4 放送の方が実際のステージでの演奏より2倍多く行われていたという（洋楽放送七〇年史プロジェクト編 1997:14）。
- 5 『番組抄録 洋楽』および『洋楽放送記録』の記載内容に基づく。
- 6 武田（2014:66）も「資料としての価値は高く」「十分な番組数が収録されている」と述べている。
- 7 当該期間においても、記録が残されていない日にもある。
- 8 演奏形態（楽器編成）が番組名に付されたもの、ジャンル名によるもの、その他に分類した。演奏形態（楽器編成）で分類したものとしては、「管弦楽」、「吹奏楽」、「声楽」、「合唱」、「ヴァイオリン」、「チェロ」、「フルート」、「オーボエ」、「クラリネット」、「サクソ」、「ホルン」、「トランペット」、「ハープ」、「木琴」、「室内楽」、「その他、数の少ない洋楽器」、「ピアノ」、「オルガン」、「ギター」、「マンドリン」、「ハーモニカ」、「アコーディオン」とその他の楽器（オカリナ、大正琴など）を挙げた。ジャンル名によるものとしては、「和洋合奏」、「歌劇」、「ラジオドラマ」、「ジャズ」、「軽音楽」、「舞踊」、「流行歌・歌謡曲」を分類した。その他は、「国民歌謡」、「われらのうた」、「国民合唱」、「軍歌・軍楽」、「コンサート」、「奉祝」、「諸外国の慶弔」関連の番組、「新作、現代日本の作品」、「音楽講座」、「子供向け」「婦人向け」「青年向け」「勤労者向け」「農家・農村向け」に作られたことが番組名に冠されたもの、「雅楽」「仏教音楽」「民謡・俚謡」「邦楽」「その他」「放送番組名のないもの」を整理項目とした。
- 9 日本放送協会業務局企画部（1941）『投書日報 昭和16年12月分』、日本放送協会業務局企画部（1942）掲載の12月27日の投書。
- 10 日本放送協会業務局企画部（1941）『投書日報 昭和16年12月分』、日本放送協会業務局企画部（1942）掲載の12月28、29日、30日、31日の投書。
- 11 「聴取者の声」『放送』（日本放送協会 1943b:135）。
- 12 敵性文化排除の通達と関連し、『洋楽放送記録』中にも、アイレンベルクやワルトトイフェルに対して「(ドイツ)」、ロッシニーに「(イタリー)」、ケレル・ペラに「(ハンガリア)」といった手書きの書き込みが見られるようになる。
- 13 国民合唱の聴取率については『放送研究』（日本放送協会 1942b:81）を参照。
- 14 『投書日報（昭和17.1月～8月）週報（昭17.9月）』。
- 15 昭和17年末に政府により米英楽曲は禁止され、枢軸国のポーランドや敵性国のフランスも演奏中止すべきという討論が情報局で論議されたが、当時の放送局の音楽放送諮問委員を務めていた野村光一が反対し、ショパンとドビュッシーは「生命びろい」したという（日本放送協会 1965:555）。
- 16 『投書日報 昭和16年12月分』『投書日報（昭和17.1月～8月）週報（昭17.9月）』。
- 17 終戦前後の音楽放送については、武田（2008:210-213）、武田（2014）も参照されたい。
- 18 音楽作品自体が愛好される作品という観点から言えば、いわば反戦歌ともとれる『別れ船』が、戦時中の1945年3月13日に、歌ではなく手風琴独奏で演奏されたこともあった。

「消費する」から「表現する」SNSコミュニケーション・デザインの可能性

——大地の芸術祭越後妻有トリエンナーレより
「アトラスの哀歌（2018）」を事例として——

佐野直哉

要旨：地域型芸術祭は、アートプロジェクトと呼ばれる従来の芸術の在り方とは違った形で芸術と人、芸術とまちの間に新たな関係性を築く表現活動の要素を含むことが多く見られる。それら作品と鑑賞者とのコミュニケーションに欠かせない存在であるソーシャルメディア（以後SNS）に着目する。写真を撮影しSNSにアップすることは消費行動として当たり前な行為でさえあるが、それは投稿者が受容した価値の表現行為である、と考える可能性を論じる。「大地の芸術祭越後妻有トリエンナーレ」から「アトラスの哀歌」を事例として、SNS投稿の#（ハッシュタグ）の分類および画像・動画が表現行為である可能性を、2種類の調査を通して検討した。考察を通して、自己表現の社会化の視点からSNSによるコミュニケーションの役割を問い直すコミュニケーション・デザインに大きな可能性があることを明らかにした。

キーワード：ソーシャルメディア、コミュニケーション・デザイン、アートプロジェクト、芸術祭、インスタ映え

A shift from consuming towards expressing by designing SNS communication: A case study: ATLAS LAMENTI (2018) from Echigo-Tsumari Triennale

SANO Naoya

Abstract: Arts Projects, by definition, containing elements of building relationships between arts and people and arts and regions in the project, can be often observed at regional Arts Festivals these days and Social Media Network Communication (noted as SNS hereafter) is a strong part of communication means between artworks and spectators. This paper argues that SNS can be a form of expression of posters' reception of value against the artworks though posting with photos on SNS is now regarded almost a daily consuming exercise. As a case study, this paper highlights "ATLAS LAMENTI (2018)" from Echigo-Tsumari Triennale and examines how # (Hushtag) and photos and movies have been utilized in the Instagram posts and whether they could be a tool of reaction to the art works. Through

the studies, the paper presents the matrix of self-expressible awareness and a possibility of re-defining the role of designing SNS communication.

Keywords: Social Media, Communication Design, Arts Project, Arts Festival, Instagrammable

1. はじめに

1-1. 問題意識

近年、日本全国で芸術祭が数多く開催されている。中でも地域型芸術祭¹では、アートプロジェクト（共創的芸術実践）²と呼ばれる、展覧会やコンサートでの芸術表現活動などの従来の芸術の在り方とは違った形で芸術と人、芸術とまちの間に新たな関係性を築く表現活動の要素を含むことが多く見られる。芸術祭やアートイベントを媒介としたコミュニケーションの活性化によって、地域社会の中で新たな接続や従来の関係が再活性化する、とした社会関係資本の醸成に注目した研究が多く存在するが（鷺見2010, 2012, 吉田2012, 2013, 2014, 2018など）、コミュニケーション、中でも芸術祭に限らずアート全般のコミュニケーションにもはや欠かせない存在であるソーシャルメディア（以後SNSと表記）に着目した研究は、アートプロジェクト研究の中にほとんど存在しない。地理的・時間的な制限がなく、比較的自由にやりとりが交わされるSNSにおいてアートプロジェクトはどのように伝わり、広がり、深まるのか。写真を撮ってSNSにあげることは消費行動そして顧客体験として近年当たり前になっている行為であるが、観客がアート作品を撮影し、コメントをつけて投稿することはどのような意味を持つのだろうか。SNSの影響力は無視できない規模にまで発展³しており、鑑賞において撮影や投稿行為は日常化している。

芸術祭を含むアートプロジェクトは非日常性と経験価値⁴を与え、物の見方に新たな視点を呈し、個人の価値観を揺さぶるといふ芸術ならではの価値を提供する。しかしアートファン以外の一般的なアート初心者の観客にとって、アートは単純なインスタ映えに代表されるような快樂的な消費に回収されるような価値なのだろうか。アートプロジェクトとSNSの関係は単純なインスタ映えする作品の拡散と参加者数の増加を目的とするだけでなく、もう少し複雑な関係性と意味を本研究では考察していく。つまりアート作品はSNS投稿（芸術体験を経た観客によるSNS投稿）者にとって単なる消費の対象なのか、それとも投稿者の作品の受容プロセスにおいて生じた何らかのリアクション、いわゆる表現行為なのか、という問いに対する考察の試みである。

1-2. 研究方法

本研究では、まず一般的に「インスタ映え」に代表される動画や画像をSNSで発信する意味を先行研究から整理する。「アートプロジェクトの核心が新たな『価値の創造』にあること」（中村2017：184）であれば、アートプロジェクト（本研究では地域型芸術祭における作品）を鑑賞した上で生み出された観客の投稿は、価値の創造の点からどのような意味を持ちうるのか、それは投稿者が受容の表現行為である、と

考える可能性を論じる。次に地域型芸術祭である「大地の芸術祭越後妻有トリエンナーレ」からチリの作家エマ・マリグによる2018年新作の「アトラスの哀歌」を事例として、SNSに掲載された写真と、テキスト表現として#（ハッシュタグ）を分類し、表現行為としての可能性を2つの調査を通して考察する。本研究はアートプロジェクト研究のコミュニケーションにおける、SNSを用いた「表現する」コミュニケーション・デザインの可能性に向けて考察するものである。

2. 先行研究

2-1. 「SNS映え」投稿の意味

ソーシャルメディアは極めて広義の概念である。代表的なSNSはTwitter(ツイッター)、Facebook(フェイスブック)、Instagram(インスタグラム)などが特に日本では人気が高い。この他LINE(ライン)を含めた各SNSが生成するコミュニケーション空間や社会関係は大きく異なっている。そうした各SNSの特徴的な社会関係を考慮に入れつつも、本研究では、主にインスタグラムでの投稿行為に焦点を当てて考察する。ブログなどに代表される言論による社会的ネットワーク生成ではなく、動画と画像を中心とした投稿による社会的ネットワークの意味について先行研究を整理する。

インスタ映えとは、写真や動画を投稿するSNSのひとつ、「インスタグラム」で「映える」ことを指す。インスタグラムの投稿にたくさん「いいね!」を付けてもらえるような、見栄えのする写真を撮ることから生まれた。インスタグラムとは、無料の画像共有アプリで、アップされた画像はフェイスブック、ツイッター、Tumblr(タンブラー)、Flickr(フリッカー)などで共有可能である。「現代用語の基礎知識」選ユーザー新語・流行語大賞を2017年に受賞した一般的な言葉であり、フェイスブックやツイッターでも同様に動画・画像投稿が多くなされていることも踏まえ、本研究における「インスタ映え」はインスタグラムにおける動画・画像投稿のみに限定せず、他のSNSにおける動画・画像投稿行為も適用可能であることとする。よってここでは「SNS映え」と言い換える。

まずSNSユーザーは動画・画像をどのような動機でSNSに投稿しているのだろうか。2016年に15-34歳の全国の男女1,600名を対象にした電通総研のウェブサーベイ調査⁵では図1のような結果となった。

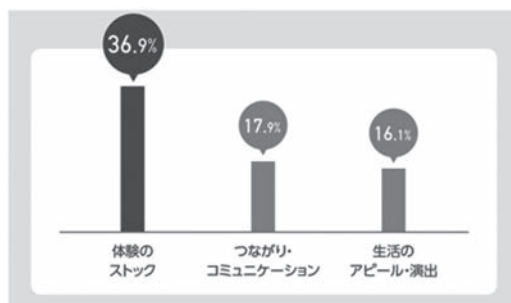


図1 若年層のSNSを通じたビジュアルコミュニケーション調査（電通総研ウェブサーベイ調査より⁶）

天野（2017：第4章1，8段落）は「インスタグラムはSNS映えを意識する場であるが、それだけでなく各人が自分自身の関心を突き詰めてポストを続けることで、インタレストのコミュニティが生成されていくという二重性を帯びている」と分析している。遠藤（2008：60）もYouTubeを例にあげ、無数にアップされている動画を個人が全て見ることができず、アクセス数の大きい動画が全て自分の嗜好に合っているわけではないことから、コミュニティ・オブ・インタレストの発生する要因がある、とし、それは固有の文脈を共有するものたちによって形成され、新たな文脈を形成する、と指摘している。このようにSNS映えは同質的なコミュニティが発生する要素を持っている。

一方でチェン（2016/01/08 vol.2, 6段落）は「言葉さえもコミュニケーションコストの高い『面倒なもの』になってきている。人と人がつながる本質は変わらなくても、ビジュアルコミュニケーションによって文脈に依存しないままコミュニケーションが図れる状況が進展している」と指摘するように、本来コミュニケーションの重要な柱のひとつである文脈の確認なしに、逆にマイクロでハイコンテキスト⁷な閉じたコミュニケーションになりうる危うさも孕んでいる。

SNS映えは投稿者の見せびらかしや、自己承認欲求と紐づけて語られることも多い⁸が、自らの体験を積み重ね、記録する行為とは、その出来事その人にとって、何らかの意味を持っていることの表れである。体験のストックとはすなわち自分自身が考えていること、その時に感じたことがビジュアルとして蓄積される、ということである。その積み重ねがアイデンティティ形成につながるのである。それを天野（2017：第1章3，2段落）は「どんなポストのログが蓄積されているのか、それによってユーザーはその人らしさを獲得し、再帰的にそのあり方を確認するようになっていくことを示す」と解釈している。SNSに画像・動画を体験のストックとして蓄積し、さらに投稿することで他人と共有することで自己表現欲と自己承認欲を満たしているのである。

マーケティングにおけるソーシャル・ネットワーク研究では、SNS投稿は口コミの表象の一つとして研究が盛んにおこなわれている。大西（2008：31-32）は既存のソーシャル・ネットワーク研究の領域として（1）ネットワーク発生・発展の研究（2）オピニオンリーダーの役割の研究（3）ネットワーク内普及の3つに区別できるとした。この中でもオピニオンリーダーの役割は口コミの起点となり、さらにネットワーク内普及は従来の口コミ研究からオンラインの口コミ研究に発展している、と指摘する。この指摘に従うとSNS投稿は(3)のネットワーク内普及に分類される。さらに大西（2015：61）は過去の口コミ研究において消費者が口コミの意見を形成する動機は、製品関与動機、自己高揚動機、利他的動機に3分類される、と指摘し、例えば製品関与動機は、企業やブランドの代弁者になりたいといった動機、自己高揚動機は自分の知識や体験などを見せびらかしたいといった動機、利他的動機は他の人たちのために情報をシェアしたいといった動機である、と説明する。大西の分類はSNS映えに限定したものではなく、一般的な口コミにおいてではあるが、SNS映えの投稿動機を上述の電通総研のウェブサーベイ調査結果と併せて考えると、いずれも自己を起点とした理由は、口コミの意見形成においては自己高揚動機に当てはまる。言い換えると表現欲求に基づくものである。アートプロジェクト作品や芸術祭のSNS投稿において、製品関与動機や利他的動機に基づくものも当然存在することは指摘しておくが、本研究では自己高揚動機に基づくSNS映え投稿に焦点を置く。

2-2. 投稿は表現行為か

自らが撮影し、投稿する、ということは一体どのような意味を持つのだろうか。バージャー（1986：15）は「イメージとはつくり直された、あるいは再生産された視覚だ。（中略）全てのイメージは物の見方を具体化する。写真でさえもそうである」と指摘する。オング（1982：23）は「『百聞は一見にしかず』という言い方をよく耳にする。（中略）一枚の絵が千語にあたいるのは、ただ特殊な条件が満たされた時に限られる。つまり、一枚の絵が千語に値するのは、その絵について、あらかじめ千の語でコンテキストづくりがなされているときである」と指摘し、さらに遠藤（2008：56）は「『見たまま』の画像や映像はむしろ多義的である」とし、映像といえども、その享受にはカルチャラルな文脈が極めて重要な役割を果たしている、とした。つまり、イメージを写真と置き換えると、写真はある見方を具体化したものであるが、その解釈には文脈の設定が必要である、ということである。これらを踏まえると、SNS映えとは投稿者が見たものを画像や動画という形で切り取る行為であり、単純に撮影する、という一見表層的な行為の背後には、個々の何らかの表現や意思が存在しうる可能性がある、ということである。例えばある画像は、撮影者がその特定の瞬間や人物、物事を切り取り、投稿することで、自覚的あるいは無自覚的な表現、物の見方、意思やメッセージが反映されている、ということである。しかしその投稿を見る側がその画像や動画の受容を正しくおこなうには、その人の文脈の理解が欠かせないのである。その文脈は果たして投稿に見出せるのであろうか。例えば投稿者のフォロワーであれば、投稿者の背後の文脈についての情報を過去のやりとりや投稿を読むことによってある程度推察ができる、いわゆるハイコンテクストなコミュニケーションが可能であろう。特にフェイスブックなど実名のアカウントでフォローしている場合、実際の生活でも接触があることも多く、文脈の理解が比較的易しい。また実際の生活で面識や接触がなくとも、相手のアカウントがどのような種類の投稿を主にしており、他人のどのような投稿に共感していいね！やリツイート、コメントをしているのかがわかるため、ある程度の文脈の理解は可能である。これらは先述した天野や遠藤、チェンの主張に準ずる。ところがアート作品の鑑賞については多重の文脈が存在する。例えば観客である投稿者の文脈だけではなく、作ったアーティスト、芸術祭であればキュレーター、そしてその土地固有のサイトスペシフィック⁹な文脈（土地の文化的な背景、歴史、住民、地域活性化など現代に抱える課題など）など様々な文脈が本来ならクロスしているものである。それらの文脈とは無関係の、投稿者自身の文脈の中で回収されたSNS映え投稿（例えばフォトジェニックな画像）ももちろん多数存在する。これをどのように解釈すればよいのだろうか。

天野（2017：第1章3, 11段落）は、いいね！したくなる文脈性が含まれた体験やシーンが刻印された「意味としてのSNS映え」を、美しさや驚きを感じさせるフォトジェニックな「存在としてのSNS映え」と区別している。意味としてのSNS映えとは、投稿者とその投稿を見る側が文脈の意味を共有した上で、その画像は投稿者の体験から発生する何らかの表現を伝え、見る側がその意味を受容して「いいね！」する、ということである。すなわちアートプロジェクトや芸術祭においてアート作品が、フォトジェニックな存在として扱われる表象を見るだけでなく、「意味としてのSNS映え」という視点で投稿に着目すると、フォトジェニックな画像のみならず、フォトジェニックとまでは言えない投稿でも投稿者はアートの本質的な価値を自覚的もしくは無自覚的にも受容している、という表象を見出すことは、文脈が明らかになって

いれば、パージャーの指摘を踏まえて理論的には可能なのである。

チェン（2015：92-119）は「社会情報を受け取り、その意味内容を解釈するという情報と人間との関係」を「情報の摂取」、「情報を見たり、読んだり、触れたり感じたりする時、その認知の過程で意味を自ら生み出し、自ら内部で生まれた意味を他者つまり自己の外部に向けて発信する行為」を「情報の表現」と呼んでいる。つまりアート作品に対して、五感を使って認知、自ら意味づけし、発信する、という三段階を経て情報は「表現」に至るのである。ということは、チェンの主張を援用すると、情報の摂取の段階で、例えばその場で経験するサイトスペシフィックの文脈、アーティストや芸術祭、キュレーター、SNSで検索した他の観客の投稿など、自分とは異なる文脈を認知し、理解が深まると、自らの文脈がそれらとクロスしながら作品に対して、これまでの理解とは違う新たな自己の内部で生成される意味を認知する可能性がある。それらを発信することがアートプロジェクトにおける「情報の表現」なのである。

チェンの主張はアート作品に限定しているわけではない。体験や対象物に何らかの意味を見出し、自己内部にその意味付けができて、それを発信することを「情報の表現」と呼ぶのであれば、先述した製品関与動機や利他的動機によっておこなわれることも多いであろう「存在のSNS映え」や、投稿者の体験のストックとして表現することも「情報の表現」なのである。よってアートの自律性、文脈を理解する能力を持つアートファンの投稿だけがアートの本質的な価値を捉えた「意味としてのSNS映え」ではなく、上記で述べたように、アート作品に対する多様な文脈が、自分の文脈と交わったことで何らかの意味づけがされてSNS上で表現する行為は、すでに投稿者にとって「意味としてのSNS映え」である可能性も存在することになる。

2-3. アートプロジェクトの「SNS映え」投稿の課題と限界

しかしながら現実的にはアートプロジェクトや芸術祭における作品の「SNS映え」投稿の多くに、投稿者が作品の本質的な価値を捉えた、受容した等の表象を見出すことは一見困難である。多くの表現は極めて個人的であり、個人的な内部の変化を読み取るための文脈情報もない、他人にとって「取るに足らない」投稿のように見える可能性がある。

アートプロジェクトにおける感性的コミュニケーションについて中村(2017：185)は「芸術的アウトプットはその意味を直接示すのではなく、意味の可能性（アフォーダンス）を供与し、人は芸術活動（制作・鑑賞）に関わる過程において、その意味を見出す方法を獲得する」としている。芸術祭などアートプロジェクト作品は、一般的な商材と違い、直接的な意味や体験をわかりやすくは提示しない。さらにただ単に鑑賞するだけでは、中村の指摘する「芸術活動の関わりの中でその意味を見出す方法」を獲得するのは難しい。そのためか芸術祭におけるSNS映えは、有名な作品（例えば草間彌生の作品など）や、記号としてわかりやすいスペクタクルな作品、アート以外の要素の体験、例えば地域の食など「存在としてのSNS映え」である投稿が目立つ。それらは確かに投稿者にとっての体験のストックの表現や意味はあるだろう。それら全てを取るに足らない、と片付けるべきなのだろうか。

価値のなかったものが価値を持ち、世界の見え方や関係性が変わる、という点においてその体験があったとしても、その表現が直接テキストで書かれていなければそれらを投稿に明確に見出すのは現状難しい

し、芸術祭の全ての作品に対して人々は同じような体験をするわけでもない。さらにそもそも「SNS投稿」にどこまでそれを読み取るべきか、というSNS投稿の表現の限界の問題もある。この点に関してはチェン(2015:104)の「その設計や利用形態からして長文を書くことに向いていないスマートフォン上では、熟考を重ねながら根気強く表現を構築するというような行為を十分に支援するような仕組みが足りない」という指摘は重要である。この「熟考」に関してはのちに詳しく考察する。

そのテキスト表現に関する課題も存在する。佐野(2018:28)が2017年に石巻で開催されたReborn-Art Festival(リボーンアートフェスティバル)に参加し、東京での関連スピンオフイベントに参加した6名にSNS行動について個別取材インタビューを行った際、元々はアートではなく、復興支援への興味からボランティアで参加した人たち2名(4代および50代男性)が、「作家の表現に触れて今までとは見え方が変わった経験をした」と発言していたにもかかわらず、SNS投稿では作品やアートに関わる投稿をしていなかった。その理由として、「実は文章で起こしちゃうと平たくなっちゃう。そうなると文字では表現しきれないことがあるのかな、私たちは小説家ではないから書けないし、それなら写真で見て、と思います。」「面白いなあと思うけれど、具体的に表現する言葉を持ってないし。」と語っていた。つまり各人なりの「意味を見出した」ものの、アート体験が少ない人は、それを投稿でうまく表現する言語と術を持たない(と本人たちが自覚している)問題がある。

確かに一般のアートに馴染みのない人たちによる投稿に添えられる言葉は「きれい」「楽しい」「面白い」「よくわからない」など表層的であることも多い。新しいアートに触れた感覚を言葉で表現することができるのは、それこそ芸術分野毎に定められている歴史的な慣習(Practice)や基準を熟知した評論家や批評家、新しいアートをリサーチし、各芸術の歴史の中で意味づけをおこなう芸芸員、キュレーターかもしれない。しかし現代アートの礎を作ったマルセル・デュシャン¹⁰は「アートの美的評価は二つの極をもつ現象によって決まる。第一の極は生産する芸術家、もうひとつの極は鑑賞者である¹¹」とし「時には鑑賞者が解釈によって芸術家が思いも寄らなかったものを増大させる¹²」と鑑賞者による受容や解釈の価値を認めている。一般の人々の言語表現はアートを職業とする彼ら、さらにアートファンの言語表現には及ばないかもしれない。しかし現代アートの中でも特にアートプロジェクトが「表現者のためのものとしてとどまるのではなく、成果が作品として展示・上演され、鑑賞者との間に新たなコミュニケーションを生み出す点に特徴がある」(中村2019:36)とし、「創造活動とは異なるもう一つの表現活動とも言えるもので、元来とは異なる文脈で作品が表現されることで、鑑賞者との間の「分かち合い」の可能性を開く」(同掲)とするならば、アートプロジェクトは異なる文脈とのぶつかり合いによって様々な文脈(アート以外も当然含まれる)の鑑賞者からコミュニケーションを生み出し、そのコミュニケーションの「分かち合い」の結果として鑑賞者側がSNSに記録に残す行為は、広義での表現活動の結果として捉えることが可能になるのである。つくり手と受け手の関係の変化を促す現代の芸術文化の特徴を加藤(2018)は「自己表現の社会化」と表現している。

どの時代もそうだが、芸術文化は変化している。特に2000年前後は大きな転換点であった。その特色は、芸術文化の内容が変化しているだけでなく、その存在の仕方そのものが変化した点にある。こ

れは社会の変化と呼応しており、自分たちの社会は自分たちの責任において作るという、新しい市民社会が、芸術文化の存在の変化を促している。(中略) 芸術文化はさらに市民一人一人の自己表現に注目し、それをお互いに認め合う自己表現の社会化を担った。社会化のためのコミュニケーションに資するようなプロジェクトが次々と生まれた。芸術文化の変化が新しい市民社会の到来を促進した。

(加藤2018: 242-243)

加藤はこの具体例としてつくり手と受け手の関係の変化に言及し、「つくり手が受け手を芸術文化の成立する現場における対等なパートナーとして考え始めた」と指摘する。

つまりアートプロジェクトの先行研究において、鑑賞者、受け手が、創造者、つくり手と対等な立場に立ちながら、コミュニケーションを経て新たな表現活動とも見なされる「自己表現」が促されていく点は共通して指摘されているのである。しかし2-1で先述したように、自己表現を動機としておこなうSNS映え投稿において、それがあまりにも手軽で日常的な行為であるがゆえに、実際にはその内容は雑多なものが数多く存在し、現状、鑑賞者、受け手側の表現行為と呼ぶような投稿内容の定義はなく、雑多な投稿との境界線が曖昧なままである。マーケティング研究においても、あくまで口コミとしての影響力やネットワーク生成の点に研究の蓄積が数多くあるものの、表現行為という視点から深く切り込んだ研究はほとんど存在していない。本研究ではアートプロジェクト研究の範疇で、鑑賞者、投稿者側が残している芸術祭のアート作品に関する投稿において、彼らの「自己表現」の芽生えと呼べるような要素の抽出を試みる。いわゆる「意味としてのSNS映え」の条件となりうる要素を検討していく。

3. SNSにおけるテキスト表現# (ハッシュタグ) の分類と画像の自己表現化の可能性

本章では地域型芸術祭である「大地の芸術祭越後妻有トリエンナーレ¹³」からチリの作家エマ・マリゲ¹⁴による2018年新作の「アトラスの哀歌」を事例として、SNSにおける写真とテキスト表現の分類を考察していく。ここではインスタグラムでの投稿を取り上げる。2-3で先述した佐野(2018)の調査では、アート作品や芸術祭でのアート体験を表現するテキストを作り出すことは、一般的な鑑賞者にとって困難な可能性があることを指摘した。そこでもう一つの可能性として、SNS映えの特徴である動画や画像と共に使用される短いテキストである# (ハッシュタグ、以後#と表記) に注目し、これらがどのような機能を持ち、投稿者は発信の際、どのような分類や使い分けをしながら使用しているかの調査をおこなった(調査I)。

#は他の人が検索できる目印のようなもので、写真のキャプションのような位置づけである。投稿者が動画や画像をどう受容してもらいたいか、あるいは自分の意見や考えを表明するツールとして使うこともある。一言や短文など短い言葉だが、自由に作成し、複数個つけることができる。この#を投稿者のアート受容の言語化のドライバーになりうるかの可能性を本調査で探る。

さらに投稿の画像にも注目し、通常広報で使用することから、鑑賞前に一般化されていると考えられる広報用イメージ画像と、鑑賞後、投稿された画像が広報イメージ画像と違う角度、距離、構成の画像を投

稿しているかどうかを目視で確認した（調査Ⅱ）。広報イメージ画像と同じ画像の場合、投稿者自身の自己表現の表象として見なすのは相当の文脈の読み込みと分析が必要になることから、むしろ広報イメージ画像との相違の方に着目し、角度、距離、構成などにおいて、何かしら投稿者なりの工夫を試みた画像を自己表現の芽生えとして見なすとした。調査として成立させるためにはいくつかの条件設定が必要であり、以下をあげる。

1. 対外的に流通しているイメージが同一であること。
2. 有名な作家の作品でないこと。（有名な作品であればあるほど、製品関与動機や利他的動機による投稿も増えることが予想される。しかし自己表現であるという判断の基準が現状ないまま、文脈と投稿のテキスト内容だけで判断して排除するのは恣意的となる可能性がある。そのため調査としては一般的には作家がそれほど有名ではなく、わざわざそのために見に行かないと鑑賞できない場所の、かつ新作を選ぶことでこれらの動機をあらかじめ排除することができる。）
3. イメージ画像とほぼ同じ角度、距離、構成である場合は今回の調査では自己表現と見なさないが（もちろん文脈や添えられた投稿テキストによっては自己表現と呼べるようなケースを排除できないが）、投稿者の画像の中に、オリジナルな要素（人物などが挿入されている）が入っている場合は自己表現の芽生えとしてカウントする。ただし記念写真のようなスナップ写真は除く。

3-1. 調査概要<調査Ⅰ>

地域型大型芸術祭「大地の芸術祭越後妻有トリエンナーレ」よりチリの作家エマ・マリグによる2018年新作の「アトラスの哀歌」のインスタグラム上で投稿されている動画や画像において「#アトラスの哀歌」と併用されている#を事例として調査した。

【調査実施日】 2018年10月28日

【調査方法】 インスタグラム上で#アトラスの哀歌で検索を行い、全投稿165の視認による#の分類を行った。

【作品の選択理由】

- ①2018年新作である。
- ②特にアクセスが良いわけではなく、わざわざそのために行かないと見ることができないような場所に展示されている。
- ③極めて著名な作家ではないからこそ、既成概念なく作品そのものに対峙して意味を理解し、自ら内部で生まれた意味を外部に向けて発信する投稿が存在する可能性がより高い、と考えた。

公式ホームページでは以下のように作品が紹介されている¹⁵。

政変により17歳で国外亡命を経験し、アーティストであり旅人でもあると自称する作者が、放浪・亡命・移動をテーマにした作品を制作。紙とガーゼを用いて繊細ではかない地球儀をつくり、そこに言葉を刻んでいく。光と音で彩られた作品は、故国チリへのノスタルジアをつねに抱き続ける作者の心情を反映している。

3-2. 調査結果<調査 I >

インスタグラム上で「#アトラスの哀歌」で検索して抽出した165投稿を目視で確認した結果、併用されている#について次の6つの傾向が明らかになった。

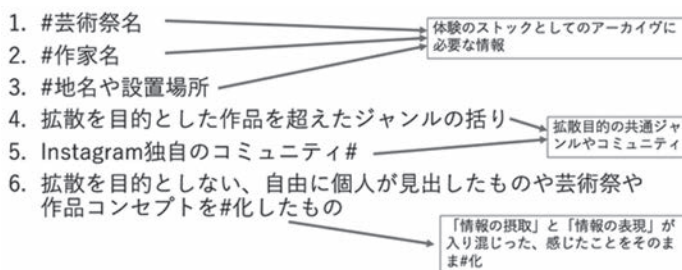
1. #芸術祭名（#大地の芸術祭《125投稿》、#大地の芸術祭2018《94投稿》など）
2. #作家名（#エママリグ《47投稿》など）
3. #地名や設置場所（#新潟《50投稿》#十日町《58投稿》#高麗神社《39投稿》）
4. 拡散を目的とした作品を超えたジャンルの括り（#art《24投稿》）
5. インスタグラム独自のコミュニティ#（#アート好きな人と繋がりたい《7投稿》、#ファインダー越しの私の世界《8投稿》など同じ興味をもつ文脈の人たちのインスタグラムコミュニティ上で共通に使用する#）
6. 拡散を目的としない、自由に個人が見出したものや、芸術祭やホームページで紹介されている作品コンセプトを#化したもの（#人間は自然に内包される、#地球儀、#放浪亡命移動、#柔らかい光、#朝晩に見るのが趣ありそう、#炎天下チャリで巡ったらあの世に迷い込みそう など多種多様）

さらに新潟日報との共同キャンペーン#（#ココロウゴクツマリ《35投稿》）の併用も見られた。これは主催者から「心が動いた瞬間」を問いかけ、写真とエピソードを投稿するキャンペーンである。投稿写真の一部は新潟日報へ掲載された。この#はここでは⑤のインスタグラム独自のコミュニティ#に該当する。#ココロウゴクツマリの全投稿数は4,343件（2018年11月30日時点）を数えた。

上記をまとめると、#は大きく3つに分類することができた。

表1 併用されている#の傾向

(筆者作成)



- アーカイブに必要な情報である#固有名詞（上記より1、2、3）
- 拡散目的の共通ジャンルやコミュニティで括る#（4、5）
- 「情報の摂取」と「情報の表現」が入り混じるような、投稿者が感じたことを#化したもの（6）

3-3. 結果分析<調査 I >

併用されている#の傾向は、アーカイブに必要な情報である#固有名詞、拡散目的の共通ジャンルやコ

コミュニティで括る#、そして「情報の摂取」と「情報の表現」が入り混じるような、投稿者が感じたことを#化したものの3つに分類することができたが、#の意味は、まず「#固有名詞」は、投稿者が画像や動画を体験のストックとして自身の記憶に留めるためのキーとなり、のちに想い起こすためのキーワードとなり、かつ整理するための分類ワードでもある、と言えよう。

さらに拡散を目的とするジャンルの括りやインスタグラム独自のコミュニティを示す#は、逆にインスタグラムのインタレストグラフを基盤とした共同体ネットワークに属することを望む意思であり、その文脈への自己高揚動機でもある。それは自らのアイデンティティの生成と確認の意味も内包する。

「#炎天下チャリで巡ったらあの世に迷い込みそう」などのように、自らのちょっとした視点や刺激を受けてその瞬間に思いついた妄想を巡らせるなど、創発性の片鱗を表している、もしくは表すことのできる可能性がある。それは表現ともまだ言えない原石でありつつも、投稿者がその作品の意味を自ら捉えようとした表象とも取れる#も散見される。ここにコミュニケーションの余地を見出すことができるのではないだろうか。なぜなら他の2つの分類に関してはアーカイブ整理のための情報であり、コミュニティに属するためのワードであるため明確には示されないものの、ある程度の蓄積されたルールらしき存在を読み取れる（#固有名詞、#同じ文脈の人が使っているコミュニティ名など）。しかし3つ目の分類の#は、自由に投稿者の意思を表現可能な機会である。コミュニケーション・デザインとしてこの部分をもっと注目されてもよいのではないか。その効果は以下のように説明できる。

#は短い言葉だけに、余白を残し、投稿を読む者は画像との関係を理解しようと想像力を働かせる。同じ写真でも全く違う短い言葉が添えられていると、その写真の意味と解釈が全く変わってしまう、という手法は特に広告のアートワークでは多用されている。いわゆる「言葉遊び」や「キャッチコピー」のように#を使うのである。日本でも短い言葉で表現し、想像力と創造力を働かせる芸術として俳句や短歌などが挙げられるが、馴染みのある表現手法であろう。

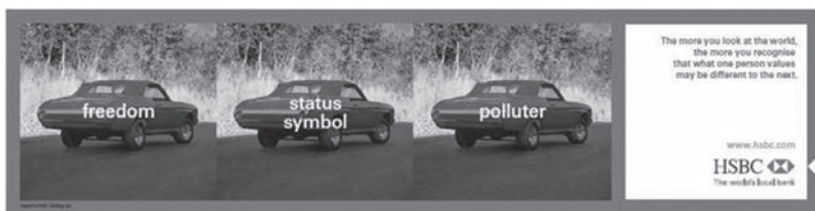


図2 英国系ファイナンスグループHSBCによる広告例

SNS投稿に対する芸術祭主催側のコミュニケーション・デザインとして投稿者が感じたことの#化を促すのは、自己表現化への方法として今後開発の余地があるだろう。

3-4. 調査概要<調査II>

調査Iと同様、地域型大型芸術祭「大地の芸術祭越後妻有トリエンナーレ」からチリの作家エマ・マリグによる2018年新作の「アトラスの哀歌」のインスタグラム上の投稿で掲載されている画像や動画に着目

する。それらが広報イメージ画像と角度、距離、構成の点において相違が見られるかどうか目視で確認する。

【調査実施日】 2019年12月7日

【調査方法】 インスタグラム上で#アトラスの哀歌で検索し、同#が含まれる217の投稿よりPCのインスタグラムサイトで表示された159投稿を視認により調査を行った。

以下が芸術祭公式ウェブサイトに掲載された広報イメージ画像である。



図3 エマ・マリグ「アトラスの哀歌」(2018) 広報で使用された画像
(大地の芸術祭越後妻有トリエンナーレ公式ホームページ¹⁶より)

【判断基準】 広報イメージ画像と比較して角度、距離、構成の点で異なっているかどうか。撮影者（投稿者）の視線はどこに向かっているのか、関心の先によって判断する。複数画像や動画をアップしている場合、広報イメージ画像と相似している画像と相違している画像がそれぞれ複数ある場合でも、それぞれを1画像投稿としてカウントした。

3-5. 調査結果<調査II>

調査結果として以下表2の通りとなった。尚、「作品から視線を周りの環境に向けて連動したフォストストーリー」とは、作品だけでなく、そこから発想と興味を飛ばし、作品が設置されている場所や環境、歴史にまつわることを作品と連動させて画像と共に紹介している投稿を指す（ほとんどは作品設置場所である高麗神社に関する様々な文化的情報であった）。この場合でも作品の画像に関しては別途、相似か相違の点で判断し、それぞれの分類に沿ってカウントに入れている。設置場所の記録として神社の画像が単純にある場合は、このフォストストーリーにはカウントしていない。投稿文や#も目視で確認した上で、きちんと連動があるかどうか判断した。

表2 「アトラスの哀歌」(#アトラスの哀歌)の投稿画像内容
(総数159, 筆者作成)

画像内容	投稿数
広報イメージ画像と相似	101
広報イメージ画像と相違	74
作品が写っていない（設置場所の画像のみなど）、削除など	8
作品から視線を周りの環境に向けて連動したフォストストーリー	11

多くの投稿は複数枚画像や動画を投稿しており、広報イメージ画像と相違しているものと相似しているものを併用している投稿が散見された。いくつかの画像例を紹介する。



図4 広報イメージ画像と相似している画像例 (@emiffyより引用)



図5 広報イメージ画像と相違している画像例

3-6. 結果分析<調査II>

多くの投稿者が広報イメージ画像と相似の画像と共に相違点がある画像も掲載しており、それぞれの視線の先に、何を見たのか、感じたことは何だったのか、相違のある画像から比較的明確に感じることができる。量的にも今回の調査で確認した159の投稿の約半数の投稿に広報イメージと相違のある画像を掲載していた。多くは広報イメージ画像と相似の画像に加えて展示場所の神社と作品との組み合わせであったり、作品の一部分や構図の中で自分なりに面白い、興味の持った点や感動したポイントに焦点を当ててクローズアップするものだったり、さらには全く別の作品かのように見せる画像もあった。また舞台となっている神社の雨乞いの儀式の中に作品を組み込み、周りの環境と一体化した存在として新たな見方を示す投稿もあり、投稿を読む側からすると、その場に行かない限り、広報イメージ画像からは決してわからない作品の存在感や魅力が、投稿者それぞれ独自の表現ポイントと共に画像や動画から伝わってくる。先述のバージャーの「全てのイメージは物の見方を具体化する。写真でさえもそうである」という言

葉は確かに説得力を持ってここに現れてくるし、チェンの「情報の表現」においても、五感を使った認知過程（アート作品を理解しようとする）から自ら意味づけ（どこに自分は興味を持ったのか）し、発信する（撮影し、投稿する）、という三段階を経た自己表現化の片鱗を画像に見ることができる。言語に比較すると、画像や動画は確かに自己表現化への障壁は低く、ローコンテキスト¹⁷なコミュニケーションを可能とするであろう。しかしなぜこの作品のSNS投稿の画像は自己表現化の表象が比較的わかりやすいのだろうか。大きくは2つの理由があるだろう。ひとつはわざわざその作品を見に行く、という行為を取らなければ見に行けないこと、もうひとつはその作品のみがその場所にあり、そこに存在することで作品として完成する、いわゆるサイトスペシフィック性である。人間は目的を持って訪れたなら、その目的に対する見返りとしてのなんらかの意味を見出そうと思うのは自然である。それは裏返せば作品に対する関心の高さであり、作品を自分の中で意味づけをしたい、という無意識的な欲求である。たまたま居合わせた、とか他のお目当ての作品が設置されている場所に近かったから、という例もあるだろうが、通常は比較的高い訪問動機（期待感）が伴った状態で訪れる。そしてサイトスペシフィック性については、その場に到着すると、否が応でもその作品と存在する周りの環境に目が集中して向けられることになる。美術館のように次から次へ見るべきものが整然と並んで、効率的に鑑賞できるわけではないからこそ、一つの作品を丁寧に、そしてその土地を含めて包括的に鑑賞しなければならない環境に身を置くことになるのである。この2つの理由は、実はその作品に対して、先述したチェンの指摘する「熟考」を促す環境をまさに形成する要素なのである。

その結果、比較的多くの広報イメージと相違した画像が生まれ、さらに数少ないながらも「作品から視線を周りの環境に向けて連動したフォトストーリー」に関する投稿も見いだすことができた。それは作品だけに限らず、神社の由来や十日町市という地域の歴史などサイトスペシフィックな点と作品との化学反応に対する画像による言及であったり、大地の芸術祭のコンセプトであり基本理念である「人間は自然に内包される」の#化によって、アート以外の文脈を見ることができている。投稿者は必ずしも自覚的ではなかったかもしれないが、研究の視点からはそうしたアートではない文脈との交差が結果的に見出せる投稿が存在していることを指摘したい。

4. 考察

第3章の2種類の調査によって得た結果をここで整理する。調査Ⅰの#の分類では①アーカイブ情報としての#、②拡散目的の#とは別に、③「情報の摂取」と「情報の表現」が入り混じるような、投稿者が感じたことを#化したものが存在していることを明らかにした。しかし③においては自己表現の可能性として開発の余地が大きいものの、現状は非常に未熟であり、表現に至っているとは言い難い。

調査Ⅱでは「意味としてのSNS映え」の判断の一つの基準として広報イメージ画像との相似と相違を取り上げ、投稿者が興味を持った視線の先や視点が画像によって捉えられているか否かを判断した。その結果、広報イメージ画像と相似している画像と同じ投稿の中で相違している画像を複数掲載することで、投稿の読者に投稿者の興味の対象が比較的わかりやすく提示されていることがわかった。

以上を踏まえ、アート作品のSNS映え投稿における自己表現化および表現意識の芽生えの判断をマトリックス化すると以下のように整理することができる。

表3 SNS映えにおける表現意識マトリックス
(筆者作成)

		意味としてのSNS映え	
		広報イメージ画像とほぼ同じ	広報イメージ画像との相違あり
文脈	アイカイクヱの#のみ拡散	見たものをそのまま捉えるに留まる	表現意識の芽生え
	独自の感想やコメントを#化	表現意識の芽生え	自己表現化の行為

本マトリックを使用して「#アトラスの哀歌」の投稿内容（総数159）を改めて整理すると以下のような結果となった。判別には投稿画像ごとに行い、作品が写っている画像のみをカウントした。複数画像が含まれている投稿でも画像ごとに判断した。

結果、複数画像や動画が併用されているため、表2の投稿数カウントよりは数は多いが、独自の感想やコメントの#化の数はあまり多くなく、現状は#よりは投稿内のテキストによって文脈が設定されている状況が伺えた。それを考慮すると、もっと自己表現化の行為として意味を持つ投稿はこの実数よりは多いと考えられる。

表4 「アトラスの哀歌」(#アトラスの哀歌) インスタグラム投稿における表現意識マトリックスによる整理結果
(筆者作成)

		意味としてのSNS映え	
		広報イメージ画像とほぼ同じ	広報イメージ画像との相違あり
文脈	アイカイクヱの#のみ拡散	112画像・動画	146画像・動画
	独自の感想やコメントを#化	12画像・動画	23画像・動画

さて、ここでは調査結果を基に自己表現化を促進するコミュニケーション・デザインを考察してみたい。投稿者は自己高揚動機によって、作品に対峙して感じた感覚、感情、意味解釈を、自分の興味の記録、記憶、そして無自覚ながらも自己表現の手がかりとして#と画像や動画の組み合わせの投稿を作成する。現状投稿者は何からも促されることなく、先述したチェンの指摘のような「熟考を重ねながら根気強く表現を構築するというような行為を十分に支援するような仕組みが足りない」スマホ上などで投稿を作成する。もちろんPC上で投稿を作成するのであれば熟考の余地は増えるであろう。しかしながらスマホやPCなどデバイスの機能的な制限に影響されることなく、頼ることもなく、むしろコミュニケーション施策として「熟考」の仕組みを導入できないであろうか。なぜなら熟考が欠ければ欠けるほど、認知過程（アート作品を理解しようとする）と意味づけ（どこに自分は興味を持ったのか）のプロセスが限りなく短くなり、作品を見てから発信する（撮影し、投稿する）行為に直結してしまうからである。もちろんそのような仕組みを導入せずとも「存在のSNS映え」として投稿はこれまでも数多く存在してきたし、投稿者に表現意識の芽生えはあったかもしれない。しかしコミュニケーション・デザインとして意識的に何らかの「熟考」の仕組みを導入することで、「意味としてのSNS映え」として、これまでの「取るに足らない」投稿を「自己表現化」した投稿により高度化させることが理論的に可能ではないか。

例えば作品制作や芸術祭のコンセプトを含んだ多様な文脈を意図的に#化し、主催者側から提示、問いかけて投稿に組み入れてもらうなど投稿者の熟考を促すキャンペーン・デザインの必要性を問いたい。例えばコミュニティ#として3-2にて指摘した、大地の芸術祭越後妻有トリエンナーレと新潟日報との共同キャンペーン#（#ココロウゴクツマリ）では、主催者から「心が動いた瞬間」を問いかけ、写真とエピソードを投稿するキャンペーンを行なった。これは投稿者がこれまで見てきた作品で心動いた瞬間は何だったか、と考え、振り返る瞬間を提供する#である。投稿を読む側も、「この画像が表す作品のどこに投稿者は心が動いたのであろう」と考えさせる#としても機能する。このように動画・画像と#の間に生じる意味の余白に投稿者の表現力と読者の想像力を使い、それぞれが自分なりの解釈を重ねるようなキャンペーンのデザインは高度である。しかし芸術祭などの消費行動や顧客体験が広がり、深まる過程で、快楽の消費や作品の拡散、参加者数の増加だけに留まらず、自己表現の社会化という視点でSNSによるコミュニケーションの役割を問い直すという点で大きな意義をもつ可能性があるのではないだろうか。

5. 今後の課題

本研究では、アートプロジェクトとSNSの関係は単純なインスタ映えする作品の拡散と参加者数の増加だけでない、もう少し複雑な関係性や意味が存在するのではないか、つまりSNS映えの投稿は、投稿者の作品受容プロセスにおける何らかの表現行為である、という仮定のもと先行研究をレビューした上で画像と#の自己表現としての可能性を考察した。

今後は、考察で整理した「SNS映えにおける表現意識マトリックス」の妥当性のさらなる検証、そしてSNS映え投稿における表現意識を促進するための「熟考」のコミュニケーション・デザインの仕掛け、そのような仕掛けがある場合とない場合の表現意識の違いなどの有効性の検証が必要である。

参考文献

- 天野彬 (2017) 『シェアしたがる心理——SNSの情報環境を読み解く7つの視点——』(Kindle版)、株式会社宣伝会議
- 遠藤薫 (2008) 『ネットメディアと<コミュニティ>形成』東京電機大学出版局
- 大西浩志 (2009) 「レビュー：ソーシャル・ネットワークとマーケティング研究」『マーケティングジャーナル』28(3), 28-34.
- 大西浩志 (2015) 「レビュー：ソーシャル・ネットワークとマーケティング研究(その2)——市場の理解とソーシャルメディア・データのバイアス——」『マーケティングジャーナル』34(3), 58-68.
- オング, ウォルターJ. (1991) 『声の文化と文字の文化』(桜井直文他訳) 藤原書店
- 加藤種男 (2018) 『芸術文化の投資効果 メセナと創造経済』水曜社
- 熊倉純子 (2014) 『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』水曜社
- 佐野直哉 (2018) 「鑑賞者行動における文脈の交差：SNSの可能性と課題——Reborn-Art Festival 2017を事例に——」『アートマネジメント研究』19, 22-33
- シャルボニエ, ジュルジュ (1997) 『デュシャンとの対話』(北山研二訳) みすず書房
- チェン, ドミニク (2015) 『電脳のレリギオ ビッグデータ社会で心をつくる』NTT出版
- チェン, ドミニク, 美和晃, 北原利行, 設楽麻里子, 天野彬 (2016) 「ドミニク・チェンさんと考えるビジュアルコミュニケーションの未来」, ウェブ電通報 <https://dentsu-ho.com/articles/3542>
- 中村美亜 (2017) 「文化事業における価値創造の評価」『日本文化政策学会第11回年次大会予稿集』184-187.
- 中村美亜 (2019) 「芸術活動における共創の再考——創造とエンパワメントのつながりを探る——」『共創学』1(1), 31-38.
- バージャー, ジョン (1986) 『イメージ——視覚とメディア』PARCO出版
- ホール, エドワード (1979) 『文化を超えて』(岩田慶治+谷 泰訳) TBSブリタニカ
- 正木大貴 (2018) 「承認欲求についての心理学的考察：現代の若者とSNSとの関連から」
- 森沢幸博 (2014) 「ソーシャルメディアによる感情共有と創造的思考の関係」『埼玉女子短期大学研究紀要』29：45-61.
- 吉澤弥生 (2011) 『芸術は社会を変えるか？文化生産の社会学からの接近』青弓社
- 吉田隆之 (2012) 「アートプロジェクトによる人的協力・ネットワーク及びソーシャルキャピタルのプロアクティブ化：あいちトリエンナーレ 2010 長者町会場を事例に」『文化経済学』9(1), 90-100.
- 吉田隆之 (2013) 『都市型芸術祭の経営政策：あいちトリエンナーレを事例に』東京藝術大学博士論文.
- 吉田隆之 (2014) 「アートプロジェクトはソーシャルキャピタル形成に寄与するか：越後妻有と愛知の比較」『文化政策研究』8, 137-150.
- 吉田隆之 (2018) 「芸術祭によるソーシャルキャピタルのプロアクティブ化：あいちトリエンナーレ2010・2013と2016の比較」『文化経済学』15(1), 102-117.
- 鷺見英司 (2010) 「中山間地域におけるアートイベントとソーシャル・キャピタル形成の要因分析」『新潟大学経済論集』89,53-81
- 鷺見英司 (2012) 「中山間地域におけるアートプロジェクトと地域活性化」『公共選択』58,65-83.
- Pine, B. J., Pine, J., & Gilmore, J. H. (1999). *The experience economy: work is theatre & every business a stage*. Harvard Business Press.
- Schmitt, B. (1999). Experiential marketing. *Journal of marketing management*, 15(1-3), 53-67.

註

- 1 主にアートを用いて地域活性化や移住、地域住民のシビックプライド醸成、その他の文化芸術振興だけでなく社会的な目的を複合的に事業のミッションとして含むものを「地域型芸術祭」と定義する。横浜トリエンナーレやあいちトリエンナーレなど、大都市で主に美術館など文化施設を中心に開催され、文化芸術振興目的の性格が強いものをここでは「都市型芸術祭」と分類する。
- 2 アートプロジェクトとは、目的や活動内容が多様なので明確な定義はないが「作品そのものより制作のプロセスを重視したり、美術館やギャラリーから外に出て社会的な文脈でアートを捉えたり、アートを媒介に地域を活性化させようとする取り組み」(現代美術用語辞典ver2.0「Artwords (アートワード)」田中由紀子による定

義 2018年9月1日閲覧 <http://artscape.jp/artword/index.php>) であり「共創的芸術活動であり、作品展示にとどまらず、同時代の社会の中に入りこんで、個別の社会的事象と関わりながら展開され、既存の回路とは異なる接続／接触のきっかけとなることで、新たな芸術的・社会的文脈を創出」(熊倉2014:9) するなど多様な参加者による協同によって「日常生活や社会のなかに『芸術』を見出していく実践とみなす」(吉澤2011:152) 活動である。

- 3 インターネット白書2016によると、ほぼ毎日インターネットを利用する人は国内16才以上の人口の59%に当たる6,321万人である。そのうちスマートフォンからの利用者は4,307万人で68%に当たる。スマートフォンからのインターネット利用者の93%はSNSを使用している(およそ4,000万人)。具体的なサービスでは、フェイスブックの月間利用者数が3,705万人となり、スマートフォン利用者の72%が利用していた。次いでツイッターの3,194万人(利用率62%)、3番目にはインスタグラムの1,095万人(利用率21%)が入った。(Nielsen Mobile NetView「アプリおよびブラウザからの利用」インターネット白書2016 p.70-74)
- 4 経験価値とはアメリカのマーケティング学者Schmitt(1999)によって提唱された概念である。製品をこれまでの物質的・金銭的な価値ではなく、利用体験によって得られる感動・満足感など心理的・感覚的な価値によって説明を試みたものである。Pine & Gilmore(1999)の経験経済も同様の考え方として知られる。
- 5 電通総研メディアイノベーション研究部「若年層のSNSを通じたビジュアルコミュニケーション調査
調査期間:2016年4月~11月
調査手法:ウェブサーベイ調査
サンプル構成:15-34歳の全国の男女1600名*Instagram, Facebook, Twitter, Snapchatのいずれか2つ以上を週に1度以上発信(送信・投稿)する人(シェア含む)という利用条件でスクリーニング
- 6 https://www.dentsu.co.jp/knowledge/pdf/visual_communication_2017.pdf
- 7 Hall, Edward T. (1979:101-120) は情報の伝達をコンテキストとコンテンツとといった二層構造に分け、さらにコンテキストをローコンテキストとハイコンテキストに大別した。さらに上流を流れるコンテンツは、「情報発信者の意図」と「受信者の解釈結果」に分割され、コンテキストの共通理解と効率性が重要とされるコミュニケーション空間とは、「ハイコンテキスト+情報伝達の効率性の高さ」と指摘した。
- 8 正木(2018:41-42)によると、『『インスタ映え』する写真を撮るためにはそのひとのセンスや情報力、行動力などが必要であり、そのひと個人の能力の評価につながるものと理解されている(中略)『インスタ映え』写真をあげて『いいね』をもらう。これは自分の承認欲求を満たしてくれるものとして非常にわかりやすい』と指摘している。
- 9 芸術作品やプロジェクトの性質を表す用語で、その場所に帰属する作品や置かれる場所の特性を活かした作品、あるいはその性質や方法を指す。(現代美術用語辞典ver2.0「Artwords(アートワード)」中山亜美による定義 2019年12月11日閲覧 <http://artscape.jp/artword/index.php>)
- 10 マルセル・デュシャンは1887年7月28日~1968年10月2日フランス生まれ、晩年にアメリカに帰化した画家、彫刻家。現代美術の実際的な創始者で、視覚美術を批判し、観念の芸術を提唱した。ニューヨーク・ダダの中心的人物である。(Artpediaアートペディア/近現代美術の百科事典 <https://www.artpedia.asia/marcel-duchamp/> 2019年12月11日閲覧)
- 11 ジュルジュ・シャルボニエ(1997)『デュシャンとの対話』みすず書房, p.95.
- 12 同掲書, p.97.
- 13 「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」は、過疎高齢化の進む日本有数の豪雪地・越後妻有(新潟県十日町市、津南町)を舞台に、2000年から3年に1度開催されている世界最大級の国際芸術祭です。農業を通して大地とかかわってきた「里山」の暮らしが今も豊かに残っている地域で、「人間は自然に内包される」を基本理念としたアートを道しるべに里山を巡る新しい旅は、アートによる地域づくりの先進事例として、国内外から注目を集めています。前回2018年は約54万人の来場者数を記録し、経済効果や雇用・交流人口の拡大をもたらしています。(芸術祭公式ホームページ「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレとは」より引用) <http://www.echigo-tsumari.jp/about/overview/> (2019年12月11日閲覧)
- 14 エマ・マリグは1960年チリ・サンチアゴ生まれ。1993年よりパリを本拠地として活動している。独特なノスタルジックで詩的なスタイルを用いながら、マリグは様々な材料、光、音のゆらめきの混ざりあいを表現するインスタレーションを創作している。(大地の芸術祭越後妻有トリエンナーレ英語サイトより筆者抄訳 http://www.echigo-tsumari.jp/eng/artist/emma_malig (2019年12月11日閲覧)
- 15 http://www.echigo-tsumari.jp/artwork/atlas_lamenti (2020年1月13日閲覧)

- 16 http://www.echigo-tsumari.jp/artwork/atlas_lamenti (2019年12月7日閲覧)
- 17 森沢 (2014 : 52) は「インターネットを基盤としたグローバルなコミュニティでは理解を深めることが難しいためソーシャルメディアでは非言語コミュニケーションによる相互理解や意思疎通に必要な対話力、判断力より、言語のわかりやすさや画像、動画など直感に訴えるローコンテキスト化されたコミュニケーションの言語依存型である」と指摘した。

生徒の自己指導能力を高める指導と展開

辻野 具成

要旨：人間には、それぞれ自らの行動の基準がある。その基準は、善か悪かだけを考えて行動しているのではなく、快か苦か・損か得か・好きか嫌いによっても、行動を惹き起こす基準を持ち合わせている。そして、こうした生き方自体は、自己保存や自己実現のうえで必要なことと考えられるが、そのままでは自己の人間としての姿勢を確立もできず、社会生活を成り立たせられないことは想像の通りである。

人間がより人間らしく生きていくためには、人間のもつ自然性（人間性）への理解を深めながら、生徒の自己指導能力を高める問いかけ方、生徒との信頼関係を深める生き方の指導の在り方などについて考えていくことが、道徳教育の基盤である。人間性の理解を深めながら、「自己指導能力」を育成することを目指しているものである。

キーワード：道徳教育、自己指導能力、家庭や地域社会との連携、開かれた道徳授業

Guidance and Development to Enhance Students' self-coaching Ability

TSUJINO Tomonari

Abstract: Each human has his/her own standard of behavior. This is because they do not act only on good or evil, but rather have the standard for initiating actions depending on whether they are pleasant/ unpleasant, gain/loss, or like/disliked.

It goes without saying that such a way of life itself is necessary for self-preservation and self-realization, but it will not be possible to establish one's attitude as a human being based on the standards alone and to establish social life.

In order for humans to live more humanly, the followings will be the basis of moral education: While deepening their understanding of the human nature, we will think about the way to enhance their self-coaching ability. And we will think about how to build and deepen trust.

The purpose of this lecture is to foster "self-coaching ability" while deepening the understanding of human nature.

Keywords: moral education, self-coaching ability

第1節 生徒の自己指導能力を高める問いかけ方

人間は誰でも二つの自己を内在している。その一つは利己的な感情や、衝動的な恣意に流れやすい弱く・醜い自己である。一方、他の一つは理性的・社会的な意志によって生きようとする強く・気高い自己である。私たちの日常生活を通して、この二つの自己の内面で、常に葛藤しながら生きているのが人間だということができる。道徳教育は、この人間のもつ弱さや醜さを認めることから、指導の論理が導き出されるのである。そして、人間らしく生きるためには「自己指導能力」の育成が問われることへの理解と認識を、以下の節では深めていきたいと考える。

この考え方を基点として、人間存在の本質性を考え、そこに潜在している人間の自然性のよさ・気高さ・崇高さに触れさせることにより、生徒たちに人間への信頼感を育て、希望をもたせるきっかけとしたと考える。

1 人間の自然性（人間性）についての理解を深める

倫理学には、Sein（在る）とSollen（あるべき）という基本的な概念がある。Sein（在る）は、自然物の場合のように、善悪に関係なくあるがままの自然のありようをさす言い方であり、Sollen（あるべき）は、どうあるべきか・どうなくてはならないという、価値の観点からの言い方である。

この考え方から人間を見ると、まずSeinの面では、人間のもつすべての側面を、善か悪かという見方は別の、あるがままの自然の姿として見ることができる。あるがままの人間性と捉えられるのである。「人間性」という言葉は、大別して二通りの意味に用いられている。一つは、「豊かな人間性」という場合のように、よい意味での「人間らしさ」という、人間の望ましい資質などを指す場合である。つまり人間の望ましい価値的な在り方をさす言い方であり、英語ではhumanityの意味で考えられる言い方である。

他の一つは、「人間の本性」という場合のように、よくも悪くも人間のもって生まれた本性を言う場合である。善悪を一応度外視してありのままの人間の、いわば人間の自然性とも言えるものを表わす場合で、英語のhuman nature に当たる言い方である。

ここでは、後者の意味での「人間性」、つまり、人間の自然性（言い換えれば人間の本質的な在り方）についての理解が、極めて大切であることを考えておきたい。

2 人間の個別的・個性的な存在を生かす

私たち人間は自らの行動を、かなりの程度自由な意志で、実態的に生きているということが言える。「車内で老人や障害のある人などに、座席を譲ることも」・「友だちとの約束の時間に遅れそうになったので、小走りで約束の場所に急ぐのも」・「横断歩道の赤信号を車の合間をぬって渡るのも」、まさしく本人の判断・意思しだいである。

このように、私たち人間は、自由な意志に基づき、ある面では恣意的な欲望や、衝動のままに生きるという面をもっている存在であることをまず確認しておきたい。

一方、私たち人間は、「試合で友だちがミスを犯した場合でも、なぐさめ・励ます言葉かけもするし」・

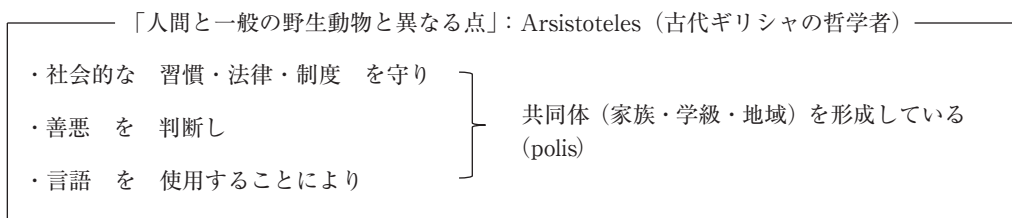
「こんなことをしていたら、ほくは駄目になってしまうと、強い自制心を発揮したり」もする、強く・気高い自己をもち合わせているのである。

それでは、人間の自然性=人間性ということを考えるとき、善くも悪くもありのままの人間、いわば人間の本性に頼った生き方をしているのかというと、どうであろうか。自分のとった行動に満足したり、自分自身の心の弱さや醜さに悩んだり、自分のある行動に自己嫌悪に陥ったりすることもある。これらはすべて道徳的価値を基準とした自己評価に該当する。それは、人間としての望ましい価値的な在り方、よりよい生き方を実現するための「自律的・自主的・自発的」な態度や行動を発揮しようとしていることである。

3 人間は社会的・関係的な存在——そこには人生の楽しい実感がある——

人間は、様々なかかわりのなかで生存し、そのかかわりにおいて人間性を身につけ、それを発現させ日々言動している。

「人間はポリス的動物である」と、アリストテレス (BC. 384-322) が『政治学』の中で述べているように、「人間は人間らしい仕方で社会を作り、その中で社会にいろいろな関わりをもちながら生きている」と述べている。このことは、人間の本質的な存在の一側面と捉えたい。



人間は生れながらにして、両親・兄弟・姉妹などとの出会いから始まり、学校や地域社会とのかかわりのなかで、知的・情意的な欲求を満たした生き方をしている。

また、歴史的に形成された伝統的な生活の仕方である「習慣」や、芸術・文学・伝承といった「文化」、そして「自然」との調和のとれた生き方にも、社会の形成や維持に積極的に参加している姿勢がうかがえる。したがって、人間は常に他者との交流を必要とし、他者から容認され温かい人間関係を作って生きていかなければ、安定感をもって生きることはできない。そのことは、相手を人間として尊重する価値、自らの自覚に基づいて社会の秩序を保つことの価値、そして社会の形成や維持に積極的に参加していく価値が、個人個人の心のどこかに、そのようなよさが潜んでいることが一般と言えよう。人間はこうした本性をもっている存在なのである。そして、よりよい生き方を実現するために、進んで関係性や相互依存性を発揮した実践に取り組んでいるのである。

4 自己指導能力の育成に強い要望が求められる

最近の中学生や高校生 (若者) が引き起こす問題行動や凶悪な事件の裏には、「豊かな人間関係が作れない・作らない」・「自分を肯定的に見る認識が極めて低い」・「規範意識に対する意識があいまいである」・

「他人の視線に極めて無頓着である」・「自分の思い通りにならないとすぐムカつく・キレル」などがあり、それらは人間らしくよりよく生きるための心が耕されていないことを示唆している。

それらは、豊かな人間性を育成する核となる、自律性・自主性・自発性の乏しさの表れであろう。この自律性や自主性・自発性の育っていない若者には、自分で決断し、積極的に自分の資質や能力を発揮し、活動を通して社会にかかわりをもちながら自分を発達させていく、いわゆる「自己指導能力」を発揮することはできないと考える。その結果、年齢に比して、道徳的価値の内面的な自覚が未熟で、身勝手に依存性の強い傾向を示しているのである。

自己指導能力を形成する資質としては、次のような能力が考えられる。

- ①自己指導能力は、日常生活経験を通じて、形成される能力である。
- ②自己指導能力は、その人らしく生きるための能力であり、自発的に自主的に自分自身で身につける能力である。
- ③自己指導能力は、自分自身の資質・能力などを生かすと同時に、他者と協調して生きる態度をもつとき、はじめて有効に働く能力である。

言い方を換えれば、自己指導能力とはさまざまな生活場面で好ましい適応を果たしながら、自己の資質・能力・適性・興味などを発達させていく総合的な能力であると言える。

自己指導能力の基本的な能力である「自律性・自主性・自発性」についての「生徒指導の手びき」の記述を要約すると、以下の表1のようになる。

表1 「生徒指導の手びき」の要約

	要約	発現の条件
自律性	目的に従って行動するとき、常に他者の存在を意識し、自分の欲求の満足を考えるとともに、他人や集団の満足を考える態度を言う。	社会性のある自己規制をともなった自発的な行動をいう。
自主性	他に依存することなく、自己の正しい自由意志によって決断し行動することである。社会生活の相互依存の関係の中で、他者の意見や状況などを十分に参考にしながらも、最終的な決定は自分で行なう態度をいう。	自己責任の意識と責任感の存在が条件である。
自発性	欲求の中に、常識的に他者から認められるものが組み込まれていて、欲求や情緒が自然のままに発現する行動をいう。発現が価値的に中性的であるか、正の価値を含むものである場合に限って用いられることが多いとされる。	生命力や活力が充実していることと、外部からの強制力や圧力がはたらいっていないことが必要である。

文部省 「生徒指導の手びき」(昭和40年5月10日、p.12~15)より

自己指導能力は、このような自律性・自主性・自発性という基本的な能力に基づいて発達するものである。日常の具体的な生活の場で生じるさまざまな経験を検証しながら、適応する過程で、自分にとって有効な方法や手段を選択し、有意義な生き方を自我のなかに取り込み、それらを体系づけ、育てていく能力であると言える。

したがって、生徒自身が自主的に自己指導能力を発揮していくには、その追求しつつある目標を明確化

することができなければならない。目標が抽象的であっては、どのように行動していけば、目標に接近していくかが明白に捉えにくいはずである。

そう考えてみると、中学生や高校生（若者）の問題行動や凶悪な犯罪行為の根底にあるものが、この点にあることが想像もつくであろうし、理解もできるであろう。

この自己指導能力の概念を道徳教育の視点で捉えてみると、次のような指導援助としての教育機能を考えることができる。

道徳教育は、人間としての在り方・生き方についての価値観の育成であり、教育の中心的な課題は、生徒一人一人の主体的価値観を育てることが根底で、教育活動全体を構成していく必要である。

この主体的価値観は、自らの生き方を選び、何を学習するのが必要かを判断させる。人間は、自らが必要とする学習には全力をあげて取り組もうとするが、自分の生き方が見えていなくては学習に打ち込むことは難しいのである。

第2節 生徒との信頼関係を深める教師としての対応

道徳教育は、外から与えられるものではなく、生徒たち自身の内から育たなくてはならない。それには、教師の生徒たちとかかわる人間的な信頼関係の中での、心の交流の在り方がきわめて重要な意味もっている。教師が生徒の行動の背景や内面にある感情や心理を理解し、生徒たちの未熟さにも共感的な理解をもって受容し、人間尊重を目指す生き方をともに考え、ともに学び、ともに歩む指導で望みたいものである。

生徒たちは学校生活において、よい人間関係をもちたいという強い期待もっている。学校生活における人間関係のなかで、生徒自身がかかるとも重要と考えているのは、何といても友だちとの関係であり、教師との関係がその基盤と考えられる。

生徒たちの求めている教師との好ましい人間関係は、まずは教師自らが努力して形成していかなければならない。これが基盤であろう。そして、好ましい人間関係が醸成されるためには、教師がいかに生徒の心をつかみ、心を理解することができるかという点にかかっている。

生徒の心をつかみ、好ましい人間関係を生み出すことにより、学校生活は安定したものとなり、そのような状態の中でこそ、生徒は自分のよさを生かすことができるのである。豊かな人間性を育む道徳教育は、究極的にはそれにふさわしい人間性をもった、教師の人間的なかわりを通してはじめて実践されるものである。

つまり学習する道徳的価値にかかわって、生徒たちの一人一人と心を通わせることができる教師自身の人間性、とりわけ生徒への愛情にかかっているのである。

教師の指導が生徒に受け止められ、成長を実感しながら生きていくとき、そこに教師に対する熱い信頼が生まれる。また、教師に対する信頼感があってこそ、その指導は生徒にも受け入れられるのである。優れた指導によって信頼関係が成立し、信頼関係によって優れた指導が可能になるのである。

1 ともに考え・ともに語り合う 多様な考え方を生かすための言語活動

『中学校学習指導要領（平成29年告示）解説 特別の教科 道徳編』第4章第3節4「多様な考え方を生かすための言語活動」の指針（平成29年7月告示、p.93）では、次のように述べられている。

（4）生徒が多様な感じ方や考え方に接する中で、考えを深め、判断し、表現する力などを育むことができるよう、自分の考えを基に討論したり書いたりするなどの言語活動を充実すること。その際、様々な価値観について多面的・多角的な視点から振り返って考える機会を設けるとともに、生徒が多様な見方や考え方に接しながら、更に新しい見方や考え方を生み出していくことができるよう留意すること。

道徳科のねらいに迫るには、個々の生徒や学級の実態に応じて、自分の考えを基に、討論したり・書いたりするなど、表現する機会を充実することが大切である。生徒は他者と討論することなどを通して、自分の意見と他者の意見を突き合わせて、どこが同じでどこが違うのかなどを確かめることができる。また、生徒は書く活動を通して、自分自身のものの見方・考え方・感じ方などを確かめたり、まとめたり、記録に残したりすることができる。

道徳教育は、教師も生徒も一緒になって理想的な人間としての在り方を追求しながら、我々はいかに生きるべきかを、ともに考え・ともに語り合い、その実行に努めるための師弟共通の課題であると認識したいものである。

（1）生徒のよさへの着目

生徒のもつよさへの着目は、教師の単なる専門的な知識や指導技術上の問題ではなく、それを支える教師の生徒観（生徒理解）そのものにかかわっていると考える。

私たち人間は、信頼できる人、自分たちの発言を本気になって耳を傾け「聴いて」くれる人には、本音を語ろうとするし、本気で相談もする。信頼する人がそう言うのなら「やってみよう」と心を開くものである。

別な言い方をすると、教師が生徒一人一人を大切にしているという人間関係（愛情に満ちた信頼関係）を築いておく日常からの取り組みが何よりも重要である。

愛情に満ちた信頼関係とは、教師の生徒一人一人に対する、①自分のことより生徒のことを優先的に考える。②生徒の考え方や生き方を全て認める。③共感的な感情の共有を図っているかである。この最たる姿は、生まれたわが子に対する親の接し方に見ることができ、その姿勢を生徒たち一人一人に注ぐことができるかどうかである。

教育相談を行なう上での基礎的な知識・技法・態度に「カウンセリングマインド： counseling mind」ということばがある。counselingとmindということばは和製英語で、「ともに考慮する」「あなたの気持ち」と捉えることがよいと考えられる。

counseling mind は、以下の4つに集約されよう。（この項目に関するもの）

- ①生徒は、常によくなろうとする意欲をもった存在として、尊重する態度で接する。こうした、教師の目・姿勢は、生徒のよさを認め、引き出す指導につながるであろう。
- ②生徒への気持ちに敏感で、発言や態度を共感的・受容的に理解し、安心して何でも発言できる関係を整えることが大切である。
- ③生徒の発言（心）を類推しつつ心で受け止め、それを取り上げ、賞賛することにより、勇気づけたり、自信をもたせたりする配慮が大切である。
- ④生徒の発言に対して、教師の一方的な押しつけ・指示・命令・叱責は抑え、生徒が自分で考え、自分で判断できるように援助する。

このような教師の姿勢からは、生徒の実践への勇気づけのために、生徒の発言に本気で耳を傾け、counseling mind をもった心で発言を受け止め、生徒自身の身の内にある人間のよさへのあこがれを勇気づけることになるであろう。

（２）心の交流と心の動きを豊かにする

学校教育で、心の教育といえば道徳教育であり、道徳的価値の教育であると捉えられる傾向がある。確かに、心の教育は道徳教育であり、道徳的価値と何らかのかかわりをもつが、このことをあまり前面に押し出してしまうと、心の教育が価値的側面に偏り過ぎてしまい、心理的な側面をはじめ、具体的な日常実践を通しての心の教育の側面が十分に生かされないことになりかねない心配も生ずる。

学校における心の教育の充実には、次の二つの事柄を日常の取り組みを通して重視することが必要であろう。

①心の交流を豊かにする

心の教育は、心が通じ合うことが前提であり、日常生活において、心の交流がいろいろな対象との間で行われていないと、道徳教育の学習は成立しにくいと考える。

他者への興味・関心は、相手のことをもっと知ろう、相手とのかかわりの中で自分の生活や行動を考えてみよう、というところまで発展させていくと、心の交流がより豊かになされるようになる。

それらの交流において、ごく自然に道徳的価値が育まれるわけである。

心の交流を豊かにするためには、第一に、「心を開くこと」である。心を閉ざしては、相手との豊かなかかわりをもつことはできない。人間は社会的な存在であり、他者とのかかわりにおいて、生きている（生かされている）ことから考えても当然と言えよう。

第二は、「心を表すこと」である。豊かなかかわりをもつためには、心を開き、内となるものを外に表す必要がある。いわゆる表現にかかわる学習である。それは心の表現としての心と体であったり、心と行為であったりもするからである。生徒の具体的な行為の指導においても、常に心の表現としての側面を重視する必要がある。

そして第三は、「心を通い合わせること」である。心を表すことは、内なるものを外に表すだけでなく、相手に分かるように表すことが大切である。そこからお互いの心の通い合いが起こるのである。教師の発する「とてもよくできたね!」「さあ 一緒に頑張ってみよう!」「元気がないね、先生心配だな!」といっ

た、心の表現や相手のよさや可能性に目を向けさせるかわりを期待したいものである。

②心の動きを豊かにする

上記の「心の交流」は、同時に心の動きを伴うものである。人間の心はいろいろなものに心を通わせることができ、状況に応じて心の動きが多様に生起する特徴がある。

心の動きを豊かにするポイントは、第一に、「共感する・感動する・心が高鳴る」といった心の動きが起こることである。相手の話に共感し、物語の登場人物の行動に共感し、動植物の成長の姿に感動するなど、対象物への共感が豊かな心の動きの基本として捉えられよう。そこから更に進むと、感動するという心の動きが起こる。感動は、日常生活あるいは、経験のレベルを超えた場合に起こることが多いとされる。崇高な人間の生き方やすばらしい芸術作品、音楽・文学作品など生徒の心を揺さぶるものは無数にあらう。生徒たちは、そういった出会いによって、感動を味わい、心の高鳴りを覚えるのである。

第二は、「喜怒哀楽の豊かな感情表出」である。心の動きをもっともよく表すことばとして喜怒哀楽がある。いわゆる感情として捉えられるものである。それらは心の動きを端的に表している。うれしいときには喜び、悲しいときには悲しむ。腹が立つときには憤慨する。そういう人間らしい素直な感情の表出が、人間の心を豊かにしてくれるのである。「わあっ 素敵!」「みんな頑張ったね 先生うれしい!」「やったね 立派にできたじゃないの!」といった感動する心の動きにより、よく生きようとする力やエネルギーを培っていくことができるであろう。

第3節 人間関係を豊かにする指導法の開発

——生徒との信頼関係を深める教師としての対応——

道徳の時間が確保されていない。道徳の時間の指導が形式化したり、マンネリ化したりしていて生徒への魅力が極めて少ない現状といった指摘から、文部科学省は、道徳の教科化を行ったわけである。

これらの指摘からは、時間数の確保の問題だけでなく、道徳教育の要としての「道徳の時間」の機能が十分に果たされていないことを意味している。

表2に示す「道徳教育推進状況調査報告書」からもうかがえるが、道徳の時間が「楽しくない」「ためになっていない」という回答の中には、当然のように「教師の考えを押しつけられたり、お説教で終わったりしているから」、「分かりきっていることで感動がないから」とか、「自分にあまり関係ないから」などの理由が感じられる。

教育課程審議会答申では、「指導に当たっては、児童・生徒とともに考え、悩み、感動を共有していく姿勢をもとに…」と述べられているが、道徳の時間の指導は、児童・生徒と教師で創り上げていく時間であり、教師が一方的にねらいとする道徳的価値を教え込む時間ではないことを、まず大原則として明確にしておきたいことである。

文部科学省が、平成20年5月に発表した「道徳教育推進状況調査報告書」による、「道徳の時間を、「楽しい」あるいは「ためになる」と感じている児童・生徒は、どの程度いると思いますか」の問いに、教師が回答した数値は次に示した表2のような結果となっている。

表2 道徳の時間についての児童生徒の受けとめ

単位 (%)

	小学校			中学校		
	低学年	中学年	高学年	第1学年	第2学年	第3学年
ほぼ全員	43.4	24.7	16.9	10.3	7.6	7.6
3分の2くらい	44.5	52.1	43.8	39.5	33.2	32.1
半分くらい	11.1	21.0	32.8	38.5	43.3	41.6
3分の1くらい	1.0	2.2	6.3	11.0	14.6	17.6
ほとんどない	0.0	0.0	0.2	0.6	1.3	1.1

「道徳教育推進状況調査報告書」より

「ほぼ全員」または「3分の2くらい」の児童生徒が「道徳の時間」を「楽しいあるいはためになっている」とする学校は、小学校では低学年で87.9%、中学年で76.8%、高学年で60.7%となっている。さらに、中学校では第1学年で49.8%、第2学年で40.8%、第3学年では39.7%と、小・中学校とも学年が進むにつれて低くなる傾向がある。

この原因・背景は何であろうか。学年が進むにつれて児童生徒の課題意識や興味・関心が多様化するので、それに応じた一層の指導方法の工夫にほかならないと考える。

めまぐるしく変化を続け、価値観の多様化した自由な社会や世相の中で生きつつ、生き方に迷い、悩み、生き方を模索している児童生徒の現実の姿を考えると、児童生徒の内面のこの要求に応え、生き方についてじっくりと思索をともにする時間の確保こそ、今日ほど真剣に問われているときにはないことを考えなくてはならない。

道徳の時間は、いろいろな生き方に気づいたり・今の自分を振り返りながら、自分自身が納得できる、よりよい生き方を確立していく時間なのである。「素晴らしいなあと感動する心」「自分もそのようになりたいと共感する心」「このようなときはこうすべきだと判断する心」が育つようにしたいものである。教師の一方的な押しつけや、単なる生活経験の話し合いに終始することがないようにしなければならない。

(1) 道徳の時間は何をする時間か

「道徳」をきちんとやるということは、規則正しい生活ができる生徒を育てるためとか、善い行為・正しい判断ができる生徒を育成するということだけではない。また、生徒に結論や答えを教えて「よい子」を育成するものでもない。特に中学生の発達段階から考えれば、人間として「なすべきこと」「してはいけないこと」などは、どの生徒も程度の差こそあれ分かっていることである。

そして、この分かっているのにできない自分に気づき、迷ったり、悩んだりしているわけである。

このよりよく生きることへの迷いや願いを掘り起こして、より高い価値の実現に努め、自己を振り返られるような授業展開こそ、道徳の時間の目指すところである。

道徳の時間の指導は、道徳的価値についての自覚を深めるところに主眼があるが、生徒が自覚を深めるためには、それに基づいた展開が必要である。道徳的価値について抽象的に説き聴かせ、注入しようとしても生徒の自覚を深めることは難しいと考えられる。

道徳の時間のねらいは、生徒一人一人が人間らしく生きることの大切さに気づき、そのことを実践しようとする意欲や判断力を育てること、すなわち各自の内面にある行動の原理を耕す（主体的な価値の育成を図る）ことを目指しているのである。

（２）道徳的諸価値についての理解を基にする

『中学校学習指導要領解説（平成29年告示）解説 特別の教科 道徳編』における、道徳の時間の目標には「道徳的価値の自覚を深め」という文言が加えられ、道徳の時間が「道徳的価値及び人間としての生き方についての自覚を深め、道徳的実践力を育成する」時間であることが明記されている。

このことは、「道徳の時間が人間としての在り方・生き方の礎となる道徳的価値について学び、自覚を深め」、そして「道徳的価値に裏打ちされた人間としての生き方についての自覚を深め、よりよく生きるための道徳実践力を育成する」ものであることを明確にしたものである。

道徳的価値の自覚を図るために押さえておくべき三つの事項とは、次のように考える。

- ①道徳的価値について理解すること。
- ②自分とのかかわりにおいて道徳的価値が捉えられる。
- ③道徳的価値を自分なりに発展させていくことへの、思いや課題が培われること。

道徳的価値の自覚を深めるためには、それぞれの内容項目を理解し、指導課程を構想することである。道徳の時間が、「道徳的価値についての理解を基にする」ものとして機能するためには、一人一人の生徒が授業で深められた道徳的価値を「自分のこと」として受けとめられてこそ、価値の内面化が働き、価値観が広がり、ねらいへと深まる授業へ発展していくと考える。

このように「道徳的価値について理解すること」は、同時に人間理解や他者理解を深めることを意味しているのである。こうした点を意識した道徳の時間の構想が大切である。

（３）家庭・地域社会との連携を生かす道徳授業の取り組み

「心の教育」の推進にかかわって、その主要な一角を担っているのが家庭及び地域社会の教育力である。各家庭や地域社会において児童・生徒の豊かな心を育む営みが充実し展開されているか否か、これこそが、今、問われている最大かつ喫緊の課題である。

大きく変化をし続ける現代社会において、子どもの発達段階を踏まえた自立を促すために、家庭や、学校では何をすべきなのか。地域社会の果たす役割は何なのか。そしてその連携をどう展開させていくか、三者の連携はますます重要性を増しているわけである。

『中学校学習指導要領（平成29年告示）解説 特別の教科 道徳編』第4章第3節7「家庭や地域社会との連携による指導」（p.102）には、次のような説明がある。

（７）道徳科の授業を公開したり、授業の実施や地域教材の開発や活用などに、家庭や地域の人々、各分野の専門家等の積極的な参加や協力を得たりするなど、家庭や地域社会との共通理解を深め、相

互の連携を図ること。

ここに示された道徳教育に関する基本的な考え方は、道徳教育は単に学校だけの専有物ではあり得ないことを示唆しており、そのためには学校はもっと、家庭や地域社会との交流を密にし、協力態勢を整え、具体的な連携の在り方について多様な方法を工夫する必要があると述べている。

家庭では道徳性の基礎を培い、学校ではその道徳性を豊かに伸ばし、地域社会においてはそれらを発現するという、生徒の道徳性の育成にかかわる三者の役割が、今、十分果たされているだろうか。学校と家庭・地域社会の三者の連携を考えると、このことを確認しておきたいと考える。

①学校・家庭・地域社会との連携の態勢づくりをどう進めるか

生徒の健やかな心身の成長を促し、主体的な自己の形成を支援することが教育のねらいである以上、その営みは、生徒にかかわる学校・家庭・地域社会が連携を図り、それぞれの機能を十分発揮していくものでなければならない。

連携とは、「知らせ合う、学び合う、働き合う、そして響き合う」営みの総体であると考ええる。

ここで肝要なのは、「～合う」ことである。学校と家庭、学校と地域社会、家庭と地域社会、どちらか一方からだけが働きかけるのではなく、相互に作用することが重要である。

ぜひ三者間の連携を、相互交流の働き（融合）にまで高める態勢づくりを推進したいと考える。

三者の融合こそ、日本社会の成熟を意味するものと考えるからである。

家庭や地域社会に真の理解と協力を求めるためには、その働きかけは当然のことながら学校が主体的になり中心的な役割を果たすことによって、はじめて効果的な連携が可能になる。

何を・どのように協力したらよいのか、どう連携を考えていくか、といった具体的な呼びかけが大切である。生徒の心の教育にかかわる問題はその最たる例である。

今、求められているのは、保護者や家庭・地域の人々と学校が、双方向で具体的な情報や考え方を交換し合うことを通して、相互に考えを深め、自らを問い直しながら問題解決に取り組んでいけるような〔相互支援的〕な連携の態勢づくりが求められている。

②学校・家庭・地域社会との連携の具体的な実践

学校と家庭・地域社会が連携し、統一した視点で生徒たちへのかかわりを続ければ、必然的に教育効果は向上するし、何よりも連携を進める過程で家庭や地域社会の教育力が高まることが期待できる。

家庭や地域社会との具体的な連携の態勢としては、次のような取り組みが期待される。

まず第一に、道徳の時間で取り扱った内容などを、「学校だより」「道徳だより」「学級だより（学級通信）」等で、家庭や地域社会へ発信・提供することである。

この情報提供は、学校の取り組みについての理解を求め、協力を得るとともに、保護者や地域の人々との意志疎通・心の交流を図る点で、大変有効的な取り組みである。

いじめ発覚に伴う学級での取り組み、国際交流活動での学び、地域の「市民祭」に出展した学校での「菊の栽培」・「地域の道路清掃」の様子・「心のノート」活用、「私の誕生」や「名前の由来」などは、家庭や地域社会での会話や心の交流への発展が考えられる。

なお今後は、インターネットのホームページを開いて、情報を共有することも一般化すると考えられるが、ハード面での対応こそが必要である。

第二に、道徳の授業公開を積極的に開催し、生徒・保護者（地域の人々）・教師の三者で、課題や話題を共有することである。保護者や地域の人々に、学校での道徳の時間がどのように行なわれているかについての理解を得るとともに、これからの道徳教育の在り方を探る機会とする姿勢である。道徳教育を学校の中だけに閉じこめない取り組みと言えよう。

人間として、してはならないことや、善悪の判断、思いやりや譲り合いの精神などについては、本来、家庭や地域社会で育まれるものである。しかし、家庭や地域社会でその機能が弱まっていると考えられる現代社会では、家庭や地域社会が生徒と一緒にあって、道徳の授業を振り返って、人間としてよりよく生きるということについて、語り合う機会として期待されているものである。

こうした一例として、文部科学省は「心の教育の推進」を重要な施策の一つとして、様々な取り組みを行なっているが、道徳教育推進の方策として、まず道徳授業の改善を行う必要があると考え、「道徳授業地区公開講座」を各学校で実施することとし、素晴らしい成果を上げていると考える。

道徳の授業を保護者や地域の人々に公開し、授業後の意見交換会では、学校・家庭・地域社会における道徳教育の在り方について話し合いを行なうなど、「開かれた道徳授業」を目指した、画期的な事業として注目を浴びている。

第三は、地域の保護者やその道の専門家たちを、道徳の時間にゲストティーチャーとして招き、触れ合いを膨らませるとともに、生徒と地域の人々との絆を強める取り組みである。保護者や地域の人々の参加・協力・指導による教育効果は、地域の人々の得意な分野で、かつ多様な視点で生徒の教育を考えようとするだけでも、学校としてはまさしく「内に開かれた学校」に向けての前進の姿勢と考える。

学校は従前より、学校施設の開放や、学校の情報の発信や提供、学校職員のもつ技術や知識の提供といったことに取り組んできた。こうした「開かれた学校」の姿勢、各学校の創意ある取り組みには多くを感じることができた。

いま学校に求められる姿勢は、従来の「外に開かれた学校」という範囲を越えた、学校の現状や教育方針・取り組みの実態などを、家庭や地域社会に明示し、学校教育を家庭及び地域社会とともに創造していることとする柔軟な姿勢であり、現在、全国の各学校に導入されている「学校評議員制度」に象徴されるような、外部（保護者や地域の人々・関係諸機関など）からの協力・助言・評価を得ながら、教育活動を推進しようとする「内に開かれた学校」づくりの姿勢である。

音楽療法における“音楽の力”の考察 ——生理心理学的影響から認知症ケアまで——

貫 行 子

要旨：近年、音楽療法に社会的認知度が高まっているが、「なぜ音楽が貢献できるのか」という“音楽そのもの”に焦点を当てた研究は少ない。そこで原点に立ち戻って、その問題を中心にして、“音楽の力”を考察する。

本稿では、筆者が1980年代から研究発表してきた「音楽の生理心理学的研究」を軸に、各時期のトピックスを取り上げて、音楽の機能を分析する。筆者は初めて「鎮静的音楽」の効果を脳波測定によって科学的データとして証明し、「ストレス解消のためのCDやビデオ（バイオミュージック）」の制作にかかわった。これは受容的音楽療法である。

1990年からは、科学的データと理論に基づいて、高齢者のための能動的な音楽療法を実践してきている。認知症予防や、介護予防、痛みの緩和に貢献できる可能性を証明した。今回は、こうした“音楽の力”について、経験に基づき、「科学と芸術の融合」という視点から考察する。

キーワード：音楽の力、生理心理学的研究、音楽療法、ウェルビーイング、神経美学

The Thought of “the Power of Music” in Music Therapy: From the Effects of Physio-psychology to the Dementia Care

NUKI Michiko

Abstract: In this report, “the Power of Music” (function) is analyzed by taking up the topics in each period, which is based on physio-psychological studies of music that I have been researching since 1980.

I initially proved the effect of “sedative music” by measuring EEG (electroencephalograph), which became widely adopted as “scientific data” and also took part in producing CD whose title is “Biomusic for stress reduction”. This is receptive music therapy.

Based on the scientific data and theories, I have practiced active music therapy for the elderly since 1990, which proved the possibility of preventing dementia, or care and the improvement of well-being and the possibility of reducing pain.

At this time, based on the experience of “the Power of Music” as described above, the consideration is given in terms of a fusion of science and art.

Keywords: “Power of Music”, physio-psychology, music therapy, well-being, neuroaesthetics

筆者は約40年余にわたって音楽の生理心理学的研究を行い、現在も高齢者を対象とした音楽療法の実践と研究を継続している。音楽療法が可能であるのは、“音楽の力”が存在するからであると筆者は考え、今回、改めてその根拠を考察したい。

“音楽の力”とは、心理学用語での“音楽の機能”と重なる部分があるが、筆者はむしろ「力」を「機能が生じる源にあるもの」と捉えている。梅本（1996）は、機能として①知覚の操作、②感情の操作、③表現を通じての機能、④社会性をもつもの、⑤運動性のあるものを挙げ、星野（2015）は、そこに⑥行動の操作、⑦認知の操作を加えている。この研究ノートでは、“音楽の力”を中心において、それを、1. 脳科学と音楽の情動反応、2. ヒーリングミュージック、3. 認知症とWell-being、4. 最先端の神経科学の諸視点から考察する。

I. 脳科学と音楽の情動反応

1. 「情動」の定義：定義は多岐にわたり、この100年間で92に及ぶ（国安、2005）。術語として、emotion 情動、affect 感情、feeling 情感、mood 気分など。ちなみに、ドイツ語ではGefühl（中性名詞）、フランス語ではsentiment（男性名詞）、イタリア語ではemozione（女性名詞）である。情動を意味する英語emotionの語源は、〈動かす〉〈興奮させる〉意味のラテン語moveoであり、そこから人々が経験する主観的感覚ともされる。

Kleinginnaら（1981）によると「情動は神経・内分泌系に媒介された主観的・客観的因子の複雑な交互作用。覚醒により、楽しい、不快などの経験を生じ、知覚に関する効果・評価・分類のような認知過程を発生させる。広く生理学的調整を活性化し、多くの場合、目標をめざした適応行動へと導く」という。

Juslin and Sloboda（2010）によると「情動は内部や外部の環境において重要そうな事象に対する比較的短時間の激しく、変化が速い反応である。認知の変化、主観的な感覚、表現的な行動を伴い、社会的性質を備えることが多い」。

2. 情動研究の歴史：Langer（1957）によると、情動に関する記述はギリシャ哲学にまでさかのぼり、東洋では『論語』（述而篇）の中に「孔子が深く音楽に感動した」という記述がある。心理学での先駆的な研究では、1930年代に Hevner（1936）が音楽的情動の心理学的研究をはじめ、この尺度は現在も引用される。またMeyer（1956）の『音楽における情動と意味』は重要な文献である。その後、情動よりも音楽認知研究が盛んになって、Francèsが1958年に『音楽の知覚』を著し発展した。21世紀に入って、再び「音楽と感情」の研究気運が高まり、学際化した応用領域（音楽療法など）も飛躍的に発展している。現在では、emotionを情動ではなく、感情と訳す学者も少なくない。科学的概念としての感情は、①自己報告、②表出された行動、③生理学的測定結果によって推定される。

3. 音楽に対する情動反応の研究手法——従来の研究方法——

(1) 生理学的測定：1880年にDogielによって始まり、20世紀前半にフランスで、心拍数、呼吸数、脈拍、GSR (Galvanic Skin Response、精神的発汗) などが測定されて、さまざまな種類の音楽が、心理療法と同じくらい生理学的効果をもたらすと結論された。1947年に、Dreherは被験者の言語報告とGSRを比較し、音楽訓練を受けた被験者では相関が見られたが、訓練を受けていない被験者では相関が見られなかったという報告をしている。1960年代、両耳分離聴実験が始まり、感情がしばしば左右のどちらが主になっているかは、被験者の訓練状況によって変わること、アミタール法では、ポジティブ感情は左脳、ネガティブ感情は右脳と結びつくことなどが報告された (Radocy and Boyle 1979)。

Dainow (1977) は生理学的反応のタイプと情緒的反応との関係を検討し、批判もしているが、これは多くの方法論的問題があることを示唆している。解釈の問題も生じるのである。さらに覚醒水準の高低という側面もあることを忘れてはならない。感情を喚起するメカニズムは、理論的な基盤に弱みがあるという。

(2) 心理学的測定：古くは、上述のHevnerによる66の形容語を8群に分類して円形に配置し、聴き手が曲に当てはまる形容語を選択する主観的な評定法。また、気分をSD法 (semantic differential method) を用いて、イメージを言語化する方法もある。谷口 (1995) は、音楽作品自体の感情測定尺度 (AVSM) を考案した。その他については省略する。

(3) 哲学的研究：今も、哲学的美学の創始者はPlatonであると考えられる人は多い。芸術の価値と意味についての見解は、あまりにも膨大である。Berlyne (1974) は、哲学的美学と芸術理論の2つの領域から、思弁的美学という概念を考えた。また対照的に、実験美学 (Fechner) という概念も導入し、美的現象と他の心理学的現象との橋渡しをしようとした。哲学的方法の限界は、それが客観性に欠けていることであろう。最新のJuslin and Sloboda (2010) にも「哲学的研究の展望」という章があったが、期待できる展望は見出だせなかった。

(4) 音楽における情動と意味：Meyer (1956) は「音楽における情動と意味」に関する理論を打ち立てた。音楽的期待と感情喚起、さらに情報理論を結び付けたのである。筆者は情報理論での「意味」ではなく、従来の研究知見から「音楽療法における意味」について考察する。

4. 貫による音楽聴取と音楽情動反応の仕組みの考え方

ヒトは「心身一如」の有機体であり、情動をつかさどる中枢神経系は、図のように他の系とも密接に関連している。音楽を聴くと、通常は各機能がコントロールして、ホメオスタシス (生命恒常性) を保持する。したがって、いずれかの生理学的指標を測定し、同時に被験者の心理的反応、つまり気分を調査することで、音楽がどのように影響しているかを知ることができると筆者は考えた。

東京藝術大学の恩師・櫻林仁名誉教授が、1967年に招聘したイギリスの音楽療法士Juliette Alvin (彼女の著書『音楽療法』は日本で初めて1969年にそのタイトルで出版された。先生と筆者の共訳) は、その本のなかで、すでに心理的反応と身体的反応の両面への関連を細かく指摘している。

図は拙著 (2009) 『新訂 高齢者の音楽療法』(音楽之友社) p.34より転載した。音楽聴取時の情動反応との生理学的な関係を示している。ホメオスタシスは生命恒常性。

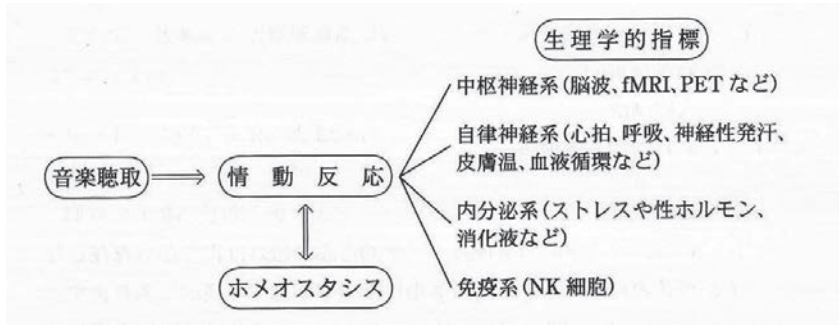


図 音楽聴取と情動反応とのかかわり

II. 貫による初期の生理心理学的研究

1. “刺激的とされる音楽”と“沈静的とされる音楽”に対する情動反応の研究は、まだコンピューターのない時代で、筆者が1981年、奉職していた筑波大学で行なった。自律神経系の生理学的反応を測定し、まさに情動と深く関わっていた。ポリグラフで心拍数、呼吸曲線、指尖容積脈波（血流量）、GSR（精神的発汗）などを指標として、一般大学生と音楽大学生に、音楽聴取してもらい、同時に心理的反応も調査した。音楽刺激は、Liszt：ハンガリー狂詩曲2番の《フリスカ》、Beethoven：弦楽4重奏曲より《ラルゴ》、Stravinsky：春の祭典より《生贄の踊り》。筑波大学理療科内の防音シールド室、日本光電RM6000という8チャンネルが同時測定できるシステム。結果、概して緊張傾向と沈静傾向に明瞭に分かれた。活性化反応は2群間で大差なかったが、沈静化傾向は音大群でされにくいことが分かった。Landreth and Landreth (1974)の研究でも、「楽曲の理解や知識を高めることによって、生理学的反応が影響される」と報告されている。つまり左脳を使って分析的に聴く習慣ができてしまうからと考えられる。心と体の反応＝主観的反応と客観的反応の対応については、刺激的音楽に対しては一致していたが、沈静的音楽にはすべての項目データが沈静を示すとは限らない、つまり不一致も見られた。このような拮抗的な現象のメカニズムはまだ解明されていなかったが、筆者は音楽療法に応用できる（適度に緊張しながらリラックスする）将来性が示唆されていると考えた。2回目聴取では、刺激度が減少して評定された。これらの事実から、音楽聴取の情動反応は、音楽固有の刺激度のみならず、提示する前後関係や、受容者の先行経験、心理状況との相乗作用として把握すべきものと考えた（貫 1984）。

2. 脳波測定

その後の研究では、情動をより高次の次元でとらえるために、自律神経系ではなく中枢神経系の脳波を指標とした。筆者の関心は沈静的音楽にあったので、自然環境音（せせらぎと小鳥）、ミニマルミュージック（反復音型）：《Terry Riley In C》、BGM（Background Music）としてAlbinoni：《Adagio》などを用いて脳波測定をした。一般大学群ではθ波（まどろみ）に導かれることがあったが、音大群では生じなかつ

た。《Adagio》や森をイメージさせる自然環境音で α 波（リラックス）増加率が高く、内観報告でも心理的に安らぎを感じていた。

ミニマルミュージックは心理的安らぎは下位であるが、生理的には上位である、そのような特色を備えていた。沖縄出身の学生が波の音で最も α 波が増えた。これにより、養育環境や風土が個人の情動反応に深く影響することを学んだ（貫 1987a）。

3. ストレス解消のための音楽と年代と好みとの関連——バイオミュージックの誕生——

1988年、10代から60代までの健常男女30名に、一定条件にするための暗算を課してから、3分間の音楽無し条件を挟んで、癒しの音楽で新作《バイオミュージック》、Mozart：《クラリネット5重奏曲》より、ロック、演歌：《北の宿から》、南インドの瞑想音楽、せせらぎ音を3分間ずつ聴取してもらい（聴取順序は毎回変更）、脳波測定をした。結果の詳細は割愛するが、Mozartやロックでは60代と20代という年代差が出たが、バイオミュージックはすべての年代にわたって α 波を増加させた。また曲によっては、右脳に現れる安らぎの順位と左脳に現れるその順位が異なるという興味深い結果が出た。一番好きな音楽を聴いたときに α 波が最も多く増えるという、心理的調査との対応がみられた（貫 1992『バイオミュージックの不思議な力』参照）。

ちなみに、このバイオミュージックは、CBSソニーに注目され、「アルファ波分析によるストレス解消のバイオミュージック」としてCD化され、ビデオも制作して1989年当時、マスコミや社会を賑わせることになった。それは、初めて「脳波 α 波による沈静化の証明」がなされた音楽であったからである。

Ⅲ. ヒーリングミュージックとストレスホルモンの関係 ——内分泌学的研究を通して——

現代人は「心の癒し」を求めている。様々なヒーリングミュージックが存在するが、学術的定義は見いだせない。語源辞典によれば、healはインド・ヨーロッパ語族のholyから分出し、hole - health - wholeが同系語である。生命の危険にさらされた古代人にとって、まず健康であることが差し迫った問題であり、安全を守ることが崇拜され、神聖化されたようである。ここからholistic医学にも関わっていく。

1. ヒーリングミュージックとストレスホルモン

筆者は 1999年に第9回世界音楽療法大会（ワシントン）で、東京大学心療内科・野村忍助教授（当時）らと共同研究発表を行なった。20代（平均年齢23.7歳 SD2.56）と50代（平均52.7歳 SD5.41）の健常者30名に8種の音楽を聴いてもらい、①前安静時、②音楽聴取後、③再安静時3回の血中のストレスホルモン（カテコールアミン、ACTH、コルチゾールなど）の分析と、18の形容詞対を7段階尺度で評定してもらった。因子分析から、弛緩、活動性、評価の3因子が抽出された。コルチゾールは①よりも②③において有意な低下を示した。ノルアドレナリンは低下の有意水準を示した。ドーパミンの変化には有意差はなかった。この研究で、音楽聴取により代表的なストレスホルモンの有意な低下、あるいは低下傾向が見ら

れたことは、音楽療法によるリラックス効果を生化学的に示唆するものとする。年代別の印象評定の違いや、性差、心理的評定とホルモン変化量との相関についても考察した。

音楽刺激は①民族音楽の魔術—アフリカのドラムリズム、②悠久の世界—モンゴルの子守歌、③日本人にとって根源的一日本の尺八で《風動》、④西洋音楽の源—グレゴリオ聖歌、⑤音色が美しくハーモニックなBGM《光と森》、⑥リズムカルな反復効果をねらったBGM《Ivory Tower》、⑦は2部構成（⑤と⑥の混合タイプ）《うつつ・まぼろし》、⑧Bartók《ピアノと打楽器のためのソナタ3番3楽章》である。質問紙調査の妥当性を証明するために⑧の刺激的音楽を入れた。「最も癒された」と評定された音楽は、《光と森》で、20代で30.0%、50代で45.5%、2位は、50代が尺八、20代では《グレゴリオ聖歌》であった。これは1996年に流行したCDなので、流行に敏感な若い世代が聴きなれた音楽であったのかもしれない。50代には、尺八の素朴な響きが日本人としての郷愁を呼び起こし、「魂を癒してくれる」ように感じられたのであろう。さらに20代には、モンゴルやアフリカなど所謂エスニックミュージックが「ヒーリングミュージック」として感じられていた。癒される音楽の特徴として、「ハーモニーが柔らかく美しいもの」が61.2%、「メロディが美しいもの」25.8%、「異国的なもの」6.4%、「リズムパターンの反復型」3.2%であった。

言語評定については、被験者ごとに癒しに関連する「弛緩」の因子に着目すると、50%が聴取した音楽を「沈静的」と評定し、他の40%は8つの形容語のうち、「動的」に30%が評定していた。「激しい」と評定した被験者が、最も内分泌物質が減少していた、つまり、激しい音楽で「癒された」という1事例も見られて、研究者は考えさせられた（貫ほか 2003、9th World Federation of Music Therapy, Washington, D. C.）。

2. 好きな音楽による快感情の癒し—音楽聴取による脳波変動と気分変化—

個人の好みと快感情に着目して、①聴取時の脳波変動、②聴取前後の気分をPOMS調査（Profile of Mood States）、③YGテスト（矢田部・ギルフォード性格検査）による性格特性との関係からアプローチした。長田乾・秋田県立脳血管研究センター神経内科部長（当時）と、川上央・日本大学芸術学部専任講師（当時）の協力を得た。

対象者は健常成人32名で、若年群平均24.5歳（SD5.20）、中高年群平均60.2歳（7.8）、男女8名ずつ全員右利きである。音楽刺激は、実験した地域性（秋田）と年代を考慮して、広いジャンルから6曲を選んだ。①エンヤの《オリノコフロー》、②バリ島のガムラン、③Bartókの《ピアノと打楽器のためのソナタ3番3楽章》、④秋田民謡《秋田船方節》、⑤Mozartの《セレナーデ》、⑥ロック《リンダリンダ》で、各3分をランダム順序で両耳イヤホンから聴取。脳波測定は安楽椅子に座り安静閉眼状態で頭皮32極から両耳朶基準誘導で導出した。結果は、POMSの項目で減少したのは「抑うつ」「混乱」「緊張」「怒り」「疲労」の順であり、上昇したのは「活気」であった。この6項目と老若男女4群間、年代差など分散分析した。女性群では年代差がなかったが、男性群で聴取前後で、「緊張」の平均値に有意差が出て、年代差もあった。好みと性格特性：YGテストによる12の性格特性のうち、活動性、のんき、支配性、攻撃的、劣等感の特性を持つ人が、Mozartを好みの1位に挙げた。思考的外向性、神経質、抑うつ性の特性を持つ人が、エンヤを1位に挙げた。全被験者の性格特性を年代別、男女別に表示すると興味深い傾向が見られた。抑う

つ性は若い女性に見られ、中高年に活動性の高い人が多かった。

6曲のパワースペクトル分析：エンヤはクラシックに比べて中音域から低音域の成分が多く、反対にガムランは中高音域成分が多く、広域のパワーが大きかった。秋田民謡、リンダリンダは、傾向としてはクラシック成分と似た形になっているが、リンダリンダはノイズ成分の多い楽曲であることが分かった。

考察：選好第1位にMozartを挙げた被験者が最多であったが（依頼した被験者の傾向かもしれない）、他の音楽と比べて脳波平均周波数や傾き係数には有意差は認められなかった（傾き係数とは、リラックスにより近づいている状態を反映するとみなされるもの）。感性的選好と脳波ゆらぎとの間に明確な関連性は見いだせなかった。しかし若年層でBartók やエンヤ聴取中に傾き係数が最大であったのに対し、中高年群では秋田民謡聴取中に大きかったことは、聴きなれた音楽の違いが脳機能に反映することを示唆している。この実験の範囲ではあるが、音楽選好の違いは性差よりも、年代差の方が大きかった（貫ほか 1987b、本論文は、騒音制御第11巻3号に「音楽の生体に及ぼす影響」というタイトルで掲載されている）。

IV. 認知症ケアとWell-being

1. 認知症予防・音楽療法の効果と可能性

1990年から筆者はこれまでの研究データをもとに、高齢者への音楽療法（MT）を実践し始めた。認知症専門病院やデイケア施設で許可を得て、試作品のテープを聞かせて、高齢者の反応をビデオ撮影し分析した。詳細は拙著（2009）『新訂 高齢者の音楽療法』に譲り、ここでは「高齢者デイサービスにおける認知症予防音楽療法の効果と可能性」を簡潔に紹介する。（貫 2008, pp.19-26）

2005年頃、国内外に「認知症予防をめざした音楽療法」の先行研究は見出せなかった。そこで認知症の改善や進行阻止、予防をめざした新しい試みを企画した。神経心理学の論拠に基づいて、身体機能が活性していること、とくに前頭前野、右脳感性の刺激が重要であると考えた。米国の老年医学専門誌『Journal of Gerontology : Medical Sciences』に掲載された川島隆太・東北大学教授ほか（2005）による「音読と計算は認知症者の前頭葉機能を改善する」（Kawashima 2005）という論文を参考にして、毎週1回の頻度で脳トレーニングを取り入れる統合的なMTを実践して、その効果を検討した。

対象者はA群・通所一般28名（平均年齢81.93歳、SD7.65、介護度平均1.95）、B群・軽中度認知症11名（85.81歳、SD5.15、介護度平均3.0）で60分の同じプログラムで、身体運動、発声訓練、歌唱（心情の表出）、脳力アップ、楽器活動で心身活性化、クールダウン。14回終了後、GBS尺度で前後の差をT検定すると、A群では最近の記憶障害、落ち着きの無さが有意に改善、自発行動、不安に有意傾向が示された。毎日、新聞を読む対象者は初回から満点を保持し、漢字に触れることが能力の維持に関係していた。MTについてのアンケートでは「とても楽しい77.8%、楽器を鳴らすと元気になれる88.9%。認知症予防に役立つと思う85.2%」であった。B群では全般的な学習効果は証明されなかった。時系列で加齢による身体条件が加わるので難しい問題もある。

2. QOLとWell-beingについて

高齢者音楽療法の目的としてQOL (Quality of Life) を掲げることが多い。Well-being (以下WB) という語は世界的なMTの定義に多く見出せる。身体的、精神的、社会的に良好な状態を指す概念であり、ジーニアス語源辞典によると「幸福、福利、健康」とされる。Kenny (1982) は「健康とWBをめざした音楽的経験を提供する」、Natanson (1984) は「健康の保護と回復のための計画的活動で人間性を甦らすことを目的とする」という。少数の論文では主観的なWBの重要性を検討しているが科学性は不十分になりがちであり、したがって、それを究明するには質的研究によらざるを得ない。

今回は実践している2つの事例から考察した(2010音楽心理学音楽療法研究年報 第39巻15-22)。Aさんはヴェニス生まれの修道女91歳。宣教師として来日し活動を続け、2001年に特別養護老人施設に入居。軽度認知症、車いす。ライフヒストリーの視点から通常のセッション後、《サンタルチア》を原語でソロで歌ってもらった。それを最上の喜びとしていた。とくに終結部のメロディを2回目は高音域に移し、振りをつけて得意げに歌い、喜びが絶頂に達した。それは回想による大脳機能賦活と考えられ、セラピストにとって貴重な体験となった。B例は省略。

3. 介護予防と音楽療法研究——EBM (Evidence Based Medicine) と主観的幸福感のはざままで——

「予防できた」ことを証明するには長期にわたる縦断的研究が必要で、現在の高齢者MT領域で、これを実現することは非常に困難である。しかし介護問題は日本の社会で重要課題であるので、現在、要支援から要介護度4までの40名を対象に月2回60分のセラピーを12回実施して、A軽度とB重度の2群に分けて調査結果を解析した。測定尺度は鳥羽研二(2003)、厚生労働省(2009)、貫(2009)による①意欲、②うつ、③認知機能、④音楽療法による精神活動の評価を使用した。実践は感覚統合理論を援用して、音楽+脳+指+多感覚協働とした。紙面の都合で詳細は省く。

結果：有意に改善したのは、A群が意欲の起床、B群が起床とうつ、毎日に満足、情動(楽器で元気になる)であった。有意傾向は省略。自由記述では多くがポジティブな感想を書き、90歳女性(元図書館司書)は「生きがい」とした。高齢者個人は、MTの有効性を感じており、施設側も同様である。MT効果は介護度の低い方に作用が大きかった。つまり初期段階に音楽療法の有効性が高い。これは認知症予防と共通する。2011年のソウルにおける世界音楽療法大会では、混合研究法が議題にあがった。「エビデンスが難しくても、対象者は効果を感じている」ので、混合研究法にならざるを得ないと、筆者はここで解釈した(貫2013)。

4. 痛み緩和に対する「感覚統合理論に基づいた高齢者音楽療法 (SIMTE=Sensory Integrated Music Therapy for the Elderly)」による効果

本研究は最新の『日本音楽療法学会誌』第18巻1号に掲載されているので、簡単な紹介にとどめる。

加齢に伴って増える身体の痛みは不安やうつ病を引き起こし、人生晩年のQOLに影響を及ぼす。そこで2施設の120人に半年間12回のSIMTEを行い、奇数回のMT前後に知覚された痛みの程度と変化を質問紙で評価してもらった。対象は認知症生活自立度Ⅱb以下の99名(女性70名、平均年齢84.48歳、SD6.19、

男性29名、平均80歳、SD10.11)。統計解析の結果、6回の評価それぞれに有意な知覚痛の改善効果があった。5回以上参加した13名については初回と11回目の終了時に痛みの評価が有意ではないが、効果量が認められた。SIMTEが感覚機能に働きかけて覚醒度を向上させることで、MTの有効性が高まり、「感覚の門sensory gate」を適切に調整したと考えられた。施設で働く音楽療法士の「痛み」に対する手法の一つとして、SIMTEの有効性が検証されたことは意義がある（貫ほか 2018）。

V. “音楽の力” を考える

筆者は「機能が生じる源に力がある」と考えている。ここでは、1. 脳科学と音楽情動反応、2. ヒーリングミュージック、3. 認知症と Well-being、4. 最先端の神経美学、という視点から“音楽の力”を考察したい。

1. “音楽する”こと：能動的にせよ、受動的にせよ、「音楽する」ことは人間の様々な情動反応を引き起こす」という知見が世界的な多数の研究、また自身の研究からも証明できた。近年、情動は認知と関連して評価されるので、養育環境、居住文化圏の価値観など社会的な意味も備え、自律神経反応や防御体制と結びつくことが多い。音楽の情動研究は脳にかかわる学際的な領域となり、脳機能画像解析（EEG、fMRI、PET、MEGなど）が急速に可能になったことで夥しい知見が生まれた。ここでは読者に関心を持たれそうな項目に限り紹介する。

1970年代から大脳半球優位性（脳の機能局在）が社会に浸透してきたが、筆者が実験して得た「音楽の訓練を受けた者と一般社会人（非訓練者）では機能局在が変わる」という知見は興味深いものであり、その後の研究や音楽療法の実践の際に留意点となった。また音楽構成要素について、長年の研究により、ヒトの生涯で獲得していく順序、リズム→メロディ→言葉と、晩年認知症になって失っていく順序が全く逆であるという事実の体験も興味深いものであった（貫 2009, p.51）。つまり認知症になっても、リズム感覚は最後まで残存するので音楽療法が可能となる。情動は進化論的歴史を持ち、人間存在にとって根源的なものである。

Schmidtら（2001）の研究から、幸せや陽気を表す音楽には左前頭葉が大きく活動し、反対に恐怖や悲しみを表す音楽には右前頭葉が大きく活性化することが分かった。Peretzら（1999）はテンポと旋法（調性）で、より幸せな感じを与える音楽は左前頭葉を活性化し、悲しみは右前頭葉の活動を観察した。つまりポジティブ情動の知覚には左半球関与、ネガティブ感情知覚には右半球関与。例えば無調の旋律が不快と判断されれば右半球、調的旋律が快と判断されれば左半球が活動する傾向が指摘された。情動を経験するためには、生理的興奮と認知的評価の両方が必要である。

情動にかかわる神経ホルモン：情動の発生に神経伝達物質、つまり神経ホルモンが関わる。アドレナリン、ノルアドレナリン、ドーパミン、セロトニン等が認められ、これは生物の進化の過程と関係するらしい。脳神経細胞とネットワークの働きは、元来分泌細胞の発達したもので、そのニューロンが情報の入口と出口の2種の枝を張り出し、詳細は省くが、人間の思考や情動はすべてこうしたニューロン間の電気的・化学的現象が連続して起こる結果である。神経ホルモン分泌量の差で作動を制御し、痛みの伝達を遮断した

り、快・不快・覚醒・睡眠を行う。記憶過程—海馬との関係は、レム睡眠時にはノルアドレナリンやセロトニン活動を停止するが、海馬で θ 波が発生して短期記憶を選択し、長期記憶に変換する。例えばピアノ反復練習（特定情報の反復）が長期増幅されると、神経回路からの流れが増幅されて、これが学習効果となる。

歌唱の力について：音楽療法の領域では影響力が大きいのので取り上げたい。Levitin（2006）は『歌を語る——神経科学から見た音楽・脳・思考・文化』（山形浩生訳 2010）の中で歌唱による喜びを次のように記述している。「音楽聴取よりも、自身で歌ったり演奏する方が、音楽は幸福やストレス軽減、免疫系の強化と関連した脳内物質に影響する。ある研究で、歌の直後に計測してオキシトシンの血中濃度の上昇を認めた。」オキシトシンはオルガスム中に放出され、互いに強い絆を感じるようになる。したがって合唱による社会的結びつき機能を促す。音楽による報酬神経回路が刺激されると、ドーパミンが放出され快感が得られる。それが対象者の楽しみとなって、音楽療法参加への意欲を促すのだと考えられる。

以上「音楽による情動反応」のごく一部を紹介した。脳科学と音楽心理学研究の連携により、音楽をツールとして療法に適用できる際のエヴィデンスとして活用できると考える。

2. ヒーリングミュージックについて

Healingは音楽の起源とも関わるので少し触れたい。筆者は“ものの本質”を捉えるには、その起源にさかのぼるのがよいと考えている（貫 2007）。Moreno（1995）は「音楽とHealingの関係は古代のシャーマニズムの伝統から始まった」との見解を持ち、「その伝統は科学技術の波が押し寄せていない先住民族の文化に今なお息づいている」とする。リズムに内在する持続性、刺激性、組織性が、シャーマンと音楽療法士の根源には存在する。トランス状態に導くにはドラム伴奏を行い、その反復リズムの特性が、トランスを促進する。

筆者は、1995年にNHKの仕事で「オウム真理教の音楽」を分析したことがある。曲の多くは執拗な反復模倣の継続によって、知覚体制を飽和状態にし、行動変容を狙っていた。心理学では「飽和ダイナミクス」と名付けている。受動的な刺激に応じる持続的体制から、変化を求める体制に移行する力動性を求める、つまり神経の場に飽和状態が進行し、知覚体制に変化が生じると考察できた。

筆者はHealingにかかわる研究体験から、次のように考える。音楽も物理的には音響振動に他ならない。ある一面では自然環境音や、ゴシック教会の荘厳な鐘の響き、日本庭園の水琴窟の幽玄なしずくの音に至るまで、様々な響きがHealingの作用をもたらすことを私どもは体験している。したがってHealing Musicは個人にとって固有の響きである場合と、かなり多くの人に共通して「癒し」を感じさせる傾向を備えた音楽の場合の両面があった。後者の場合、筆者の実験の範囲ではあるが、「最も癒される」と評定されたのは、非常に透明感のある音色の美しい、ゆったりした音楽であった。そして必ずしも「沈黙の音楽」とは限らないという知見も得た。音楽構成の特徴は、聴取者のその時々心理状況に応じて変化することも念頭におくべきである。

若い世代にとっては西洋音楽に限らず、エスニック音楽や、人間にとって根源的な、生命に働きかけるような音楽がHealingとして受容され、中高年にはクラシックだけでなく、日本の伝統楽器・尺八の音や

民謡が心にしみる傾向がみられた。

Healing Musicの用途は広いが、本来のスピリチュアリティの意味から、最も深奥に作用し、効果が期待できるのはホスピスケアであろう。生の極限に立った時、無神論者であっても最後によりどころとするのは、宗教と音楽であるといわれる。そこでは個人によって全く異なるHealing Music が奏でられるはずである。21世紀に至って、音楽療法の役割は疾病や不調を対象とするだけではなく、健常者のQOLを高める目的で活用する、つまり予防医学的な目標も加えられた。学際的な協力を得て、その領域にもますます発展させることが期待される。

3. 音楽は認知症やWell-being に貢献できるか

約30年間の高齢者音楽療法実践の体験から、上記表題について考察する。日本の臨床現場では、残念ながら参加者を一定にすることを強制できない、また研究のために対照群を設定できない、長期にわたる経過観察が難しいなど、特有の制約があるのが現状である。“音楽の力”を分析しようとする際に、音楽療法では、対象者とセラピストの人間関係性が多大な影響力を持つことに考慮しなければならない。つまり、純粋に“音楽の力”だけを分離して測定し、証明することは困難であり、不十分とならざるを得ない。Iでも述べたように、音楽療法は元々音楽そのものを目的としていないからである。高齢者MTにおける療法的意義を4側面から検討する。

①認知症の緩和や介護度の予防（進行を食い止める）に貢献できること

音楽の効力としては心身の活性化に代表される。認知症者がセッション開始時には、うつむき加減や無表情であったのが、継続中に顔を上げ、次第に表情に変化が表れて、口が動き、歌い始める。歌唱や楽器奏が終わるころには明るい表情に変わって、居室に戻られる—こうした経験をほとんどの音楽療法士が体験している。筆者は音楽の構成要素の特徴を、セラピーの小目標に適合させてプログラムを構成し、対象者が楽しくポジティブに実践できることをめざして効果を上げてきた。

「認知症と音楽療法」について、Cochrane Reviewで検索すると、オランダや英国を始め世界的に多大な報告があり、同様の内容を備えているが、ここでは詳述しない。こうした事例は、認知症であっても、Maslowのいう「自己実現」ができたのだと解釈される。日常生活で孤独に過ごさざるをえない認知症者にとって、セラピーの場で他者と交流ができ、音楽のコミュニケーション機能が働いて、社会性が生まれる。それは不安や抑うつ症状を軽減し、ひいては認知症者のQOLないしWell-being（幸福感）の向上に役立つのだと考えられる。

②口腔ケア、言語リハビリテーション、痛みの緩和などに寄与する治療的意義

セッション中に筆者はリズム活動に重点を置いて、楽器活動や、感覚統合理論に基づいた二重課題(Dualtask)をとりいれて音楽と動きでレクリエーション的に楽しく、かつしっかりと脳トレーニングを行なっている。これも、音楽の力の要因を厳密に分析することは難しい。感覚統合理論では複数の感覚を同時進行させて刺激を強化するからである。

③重度認知症や終末期患者へのターミナルケアにおける意義

日本人の長寿化に伴って増大するであろう高齢者に、音楽療法は尊厳ある人間としての生涯を全うする

ための価値ある貢献ができる」と筆者は考える。これはスピリチュアリティの世界に近づき、国家資格取得のために奨励されるエヴィデンスのための量的研究では、もはやアプローチできない範疇である。世界音楽療法大会での議論を鑑みても、将来的には、量的研究と質的研究との混合研究が、新しい研究方法として発展していく可能性を感じる。質的にはナラティブ・アプローチやGrounded Theoryに基づく方法によって、対象者個々人のQOLやWell-beingに音楽が及ぼす力を明確化できるであろう。

④美について

これまで音楽療法界ではほとんど触れられる機会がなかったが、音楽療法における“音楽の力”には、芸術性ないし美が必要だと筆者は考えている。2018年に日本音楽療法学会・学術大会で、筆者が企画・司会をしてシンポジウム「音楽療法における“効果”と“美的なもの”について考える」を行なった。大勢の立見席が出る盛況で、学会員の関心の深さがしのばれた。「美とは何ぞや」にまでここでは言及しないが、「重度認知症者が、専門家の優れた歌唱に反応して涙した」という事実、明晰な94歳女性が複雑骨折による激痛に苦しみながら、「音楽療法だけが生きがい」と訴えてくれた事実は、ヒトの脳（感情）を揺り動かす音楽力の存在に気付かせてくれる。

4. 最先端の神経美学（Neuroaesthetics）——芸術性を科学はどこまで解明できるか——

音楽美による快感が、セラピーでの原動力となりえることに触れたが、2019年に世界最新の神経美学研究（石津智大・当時ロンドン大神経生物学研究室）が発表された。「美しさ」に反応する脳の働きを探るために、22～34歳の健常男女21人に、fMRI測定実験を行なった。結果、人が「美しい」と感じた時には前頭葉にある内側眼窩前頭皮質の領域で血流量が増加し、働きが35%活性化するという共通性を確認した。このほか、芸術美は報酬系にかかわる腹側線状や尾状核も活動が見られる。同時に自分の意識や注意コントロールの中枢に関わっていることが分かっている。この発表は音楽療法にとって強力な味方になる可能性がある。石津の研究は、美術領域で行われているので、即音楽に該当させるのは危険だが、美の体験自体が「報酬系の価値」を含むことを示唆する。美に対する快感情の脳部位は、神経伝達物質で快感に関わるドーパミンなどにも影響した。「生理的な美」は普遍性が高く、「高次の美」は文化や学習など後天的なものに影響される。芸術性を科学はどこまで解明できるのか——永遠の課題かもしれない。

美と感性に関わる学問は、これまで定性的アプローチに留められてきたが、こうした脳機能を可視化する研究から、美体験と測定可能な客観性を認めることによって、理解と議論を深めることができよう。従来は科学と芸術が対極にあると考えられることが多かったが、現在では、両者が学際的にアプローチすることで芸術の本質に一層迫ることができると、筆者は長い研究体験から確信するに至った。

音楽は、時間芸術というプロセスのなかでヒトの情動と認知が連携して協働作用しながら創造する（される）事象であることを確認した。この協働作用が音楽療法を可能にする原理であり、そのメカニズムの一部を構成していると考えられる。

ヒトは生来“美的なもの”への欲求を持っており、音楽する喜びは何物にも代えがたい感動や満足感をもたらす—これこそ“音楽の力”であり、それは、ヒトの生理や心理に作用して、音楽療法を可能にする根源なのである。

引用文献

- Alvin, Juliette (1966) *The Music Therapy*. London: John Baker Publishers Ltd. (櫻林仁・貫行子訳 1969 『音楽療法』東京：音楽之友社)
- Berlyne, Daniel Ellis (1974) *Aesthetics and Psychology*, New York: Appleton-Century-Crofts, p. 5.
- Dainow, E. (1977) "Physical effects and motor responses to music", *Journal of Research in Music Education*, 25, pp.211-221
- Francès, Robert (1958) *La perception de la musique*, Vrin.
- Hevner, Kate (1936) "Experimental studies of expression in music.", *The American Journal of Psychology*, Vol. 48, No. 2, pp.246-248
- Juslin, Patrik N. and Sloboda, John A. (Eds.) (2010). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford University Press
- Kawashima, Ryuta et al. (2005) "Reading and arithmetic calculation improve frontal function of people with dementia", *Journal of Gerontology: medical sciences* 60A-3 pp. 380-384.
- Kenny, Carolyn B. (1982) *The Mythic Artery: The magic of music therapy*, CA; Ridgeview Pub. Co, p. 7.
- Kleinginna, Paul R. and Kleinginna, Anne M. (1981) "A categorized list of emotion definition, with a suggestion for a consensual definition", *Motivation and Emotions*, 5 pp. 345-371.
- Landreth, J. E. and Landreth, H. F. (1974) "Effects of Music on Physiological Response", *Journal of Research in Music Education*, 22, pp.4-12
- Langer, S. (1957) *Philosophy in a new key*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Levitin, Daniel J. (2006) *The world in six songs: How the musical brain created human nature*, Dutton: penguin (ダニエル・J・レヴィティン著、山形浩生訳 (2010) 『歌を語る——神経科学から見た音楽・脳・思考・文化』ブルースインターアクションズ)
- Meyer, Leonard B. (1956) *Emotion and meaning in Music*, University of Chicago Press.
- Moreno, Joseph J. (1995) "Ethnomusic therapy: An interdisciplinary approach to music and healing", *The Arts in Psychotherapy*, 22(4), pp.329-338.
- Natanson, Tadeusz (1984) "Definition of Music Therapy", *International Newsletter of Music Therapy* 2, p. 17.
- Peretz, Isabelle and Gagnon, Lise (1999) "Dissociation between recognition and emotion judgement for melodies", *Neurocase*, 5, pp.21-30.
- Radocy, Rudolf E. and Boyle, J. David (1979) *Psychological Foundations of Musical Behavior*, Charles C Thomas Publisher 191. (徳丸吉彦他訳1985 『音楽行動の心理学』東京：音楽之友社)
- Schmidt, L. A. and Trainor, L. J. (2001) "Frontal brain electrical activity (EEG) distinguishes valence and intensity of musical emotion", *Cognition and Emotion*, 14, pp.487-500
- 石津智大著・渡辺茂コーディネーター (2019) 『神経美学——美と芸術の脳科学——』東京：共立出版、pp.1-5
- 梅本堯夫編著 (1996) 『音楽心理学の研究』京都：ナカニシヤ、pp.4-8
- 國安愛子 (2005) 『情動と音楽——音楽と心はいかにして出会うのか——』東京：音楽之友社
- 谷口高士 (1995) 「音楽作品の感情価測定尺度および多面的感情状態尺度との関連の検討」『心理学研究』65、pp.463-470
- 貫行子 (1984) 「“刺激的”音楽と“鎮静的”音楽に対する生理学的・心理学的反応——音楽大学生と一般大学生との比較——」『音楽学』第30巻3号、日本音楽学会、pp.237-246
- 貫行子 (1987a) 「脳波 a 波に及ぼす鎮静的音楽の影響」『日本バイオミュージック研究会誌= The Journal of Japan Biomusic Association』Vol. 1、pp.81-87
- 貫行子 (1987b) 「音楽の生体に及ぼす影響」『騒音制御』第11巻第3号、日本騒音制御工学会、pp.4 (112)-9(117)
- 貫行子 (1987c) 「ストレス解消に効果のある音楽と年代と好みとの関連——脳波 a 波を指標として——」『音楽学』第33巻3号、日本音楽学会、pp.207-209
- 貫行子 (1989) 「ストレス解消のためのビデオの生理心理学的研究」日本心理学会第53回大会発表論文集、p.566
- 貫行子 (1992) 『バイオミュージックの不思議な力』東京：音楽之友社
- 貫行子 (1997) 「音楽と体と心——音楽の生理学的影響——」計測自動制御学会ヒューマン・インターフェース部会講演論文集

- 貫行子・吉内一浩・野村忍 (2003) 「ヒーリング・ミュージックのストレスホルモンへの効果——心理学的調査と内分泌学的実験を通して——」『日本音楽療法学会誌』第3巻第1号、日本音楽療法学会、pp.64-70
- 貫行子・長田乾・川上央 (2004) 「音楽聴取による脳波変動と気分変化、音楽選好と性格特性の関連性」『情報処理学会研究報告、MUS、[音楽情報科学]』第57号、日本音楽知覚認知学会、情報処理学会、pp.35-40
- 貫行子 (2002) 「歌唱による脳と精神への効果」『JOHNS』第18巻、pp.1051-1057
- 貫行子 (2007) 「ヒト科の脳の進化と音楽の起源」『音楽心理学音楽療法研究年報』第36巻、日本音楽心理学音楽療法懇話会、pp.61-66
- 貫行子 (2008) 「高齢者デイサービスにおける認知症予防音楽療法の効果と可能性」、『音楽心理学音楽療法研究年報』第37巻、日本音楽心理学音楽療法懇話会、pp.19-26
- 貫行子 (2009) 『新訂 高齢者の音楽療法』東京：音楽之友社
- 貫行子 (2010) 「高齢者音楽療法におけるQOLとWellbeingについての一考察」『音楽心理学音楽療法研究年報』第39巻、日本音楽心理学音楽療法懇話会、pp.15-22
- 貫行子 (2013) 「介護予防と音楽療法研究——EBMと主観的幸福感のはざまで——」『音楽心理学音楽療法研究年報』第42巻、日本音楽心理学音楽療法懇話会、pp.32-41
- 貫行子・押山千秋 (2018) 「痛み緩和に対する感覚統合理論に基づく高齢者音楽療法による効果」『日本音楽療法学会誌』第18巻第1号、日本音楽療法学会、pp.77-86
- 星野悦子編著 (2015) 『音楽心理学入門』東京：誠信書房、p.12

ルターの宗教改革とオペラ作品

——ヴァーグナーの〈タンホイザー〉と プフィッツナーの〈パレストリーナ〉——

岩 下 久美子

要旨：ルターの宗教改革との関連で選び出されたオペラ作品、リヒアルト・ヴァーグナー作曲〈タンホイザーとヴェルトブルクの歌合戦〉とハンス・プフィッツナー作曲〈パレストリーナ〉、これらと宗教改革の関わりを考察し、そこから何を読み取れるかを探る。前者では、舞台設定がルターの聖書翻訳の場と共通しているが、より重要な共通項は、ルターの改革の端緒となった救済の問題が扱われている点である。新教的な立場も見られる作品だが、救済はキリスト教の枠外、すなわち女性の愛に求められる。では、ここで言う女性とはどのような存在なのか。後者では、カトリック教会が新教にならない多声音楽を排除するか否かの議論が取り上げられ、パレストリーナによる見事なミサ曲の作曲によって多声音楽が生き残ったことが語られ、芸術が讃美される。どちらの作品においても、究極的には、宗教その他一切の制約を超えた人間性重視の在り方が称揚されている。

キーワード：救済、ルター、カトリック、エロス、女性、人間性

Luther's Reformation and Opera Works: Wagner's "Tannhäuser" and Pfitzner's "Palestrina"

IWASHITA Kumiko

Abstract: Richard Wagner's "Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg," is mainly chosen here as an opera which is connected with Luther's Reformation. In which parts of this work do we find related matters to Luther's Reformation? First, the scene of "Tannhäuser" is in Wartburg where the banished and excommunicated Luther translated the New Testament into German. But this is only externally common to the historical event and the work. More importantly, Wagner dealt here with the question of Salvation that had been Luther's basic problem with Catholicism and led Luther to the Reformation.

Luther's development of Protestantism was the result of his anti-Pope sentiments and perceived corruption within the Catholic Church. We can surely see this anti-Pope sentiment in "Tannhäuser", but the resolution of the problem of Salvation doesn't remain in religious territory. The salvation

through a woman's true love is advanced. The important thing is that a woman here means a woman with humanity who knows erotic love and is also holy.

The main scene, "Palestrina" of Pfitzner, is of the Council of Trent. It is argued in the council, whether the polyphony should be discontinued because the music in monophony is more effective for the missionary work as Luther advocated it. At the End, a marvelous mass composed by Palestrina makes the polyphony possible to continue. Women, art and humanity are highly praised also in this piece.

These pieces are chosen as those related to Luther's Reformation. After the research, we could say that humanity is given the superiority in both pieces. It could even be said that it is humanity that is insisted on as the greatest meaning in the world of human beings in these works.

Keywords: salvation, Luther, Catholicism, eros, women, humanity

マルティン・ルターの宗教改革

マルティン・ルターの宗教改革について、その内容を簡単に確認しておこう。

罪の赦しの問題に囚われるルターにとって、「心をつくし、精神をつくし、思いをつくし、力をつくして、主なるあなたの神を愛せよ」(「マルコによる福音書」12:30 1954:73)という第一戒律¹に反する最大の罪を初め多くの罪がどのように赦されるのかが大きな関心事だった。そして、「ローマ人への手紙」の中のパウロの言葉から、イエス・キリストが十字架上で流した血による贖罪は、信じる者に平等に与えられ、神の愛によって罪は無償で赦されると考えるようになる。そうした観点から、ローマ・カトリック教会の在り方や教皇の権威などを、新約聖書に基づかないもの、批判に値するものと捉え、信仰によって救われるという福音が見失われているという考えに至った。

一方、ルターの時代のローマ・カトリック教会は、聖職売買や職務怠慢などが横行し、腐敗・墮落が進んでいた。ルターが「95箇条の提題」を掲げるにいたった直接的な引き金は、周知のように、そうした中で行われた贖宥状(免罪符)の販売である。ただでさえ贅沢三昧から財政が逼迫していたローマ・カトリック教会が、ローマのサンピエトロ大聖堂建設の資金調達を図って行ったものだった。

罪が赦され、その罰から解放されるためには善行を積むことが必要とされていたが、その善行のうちには金品の提供も含まれていた。したがって贖宥状の購入は善行を積むことに等しい、という理屈だ。贖宥状の販売に反対するルターは、贖宥状の販売促進を図るドメニコ会修道士に公開討論を挑むことになる。当時、討論を挑む場合、あらかじめラテン語で提題を掲げるのが通例であったことから、ルターは「95箇条の提題」をヴィッテンベルク城教会の扉に張り出した。両者の議論には結局のところ決着がつかなかった。ルター自身は、ローマ・カトリック教会内での改革を意図していたにもかかわらず、議論は教義にまで至り、破門され、神聖ローマ帝国皇帝カール五世により1521年のヴォルムスの帝国会議で追放の身とされ、世俗の法の保護を失うことになる。そうした状況にあったルターを、強大な皇帝権力も強大な教皇権

力も避けたい領邦君主ザクセン選帝侯フリードリヒがヴァルトブルク城に匿い、そこでルターは周知の聖書のドイツ語訳を行うことになる。

聖書を支柱とすべきだというルターの考えに則れば、聖書は出来るだけ多くの人に読まれなければならない。したがって、ヴァルトブルク城で行ったギリシア語からの『新約聖書』のドイツ語訳（1522年）にあたって、ルターが、どの地方にも広く通じるドイツ語を選ぼうとしたのは当然である。その基準として取り上げたのは上部ザクセン語であり、これが現代の標準ドイツ語の基盤になったのも周知のことである。同時に、人々が歌える教会音楽の庶民化を図り、ドイツ語での単旋律による賛美歌を提唱したことも、ルターが文化史に残した大きな足跡の一つだ。

リヒアルト・ヴァーグナー作曲〈タンホイザーとヴァルトブルク²の歌合戦〉³

宗教改革との関わり

宗教改革者ルターが聖書のドイツ語訳を行ったヴァルトブルク城が舞台になっているのが、リヒアルト・ヴァーグナー（1813-1883）が1843-45年に作曲した〈タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦〉だ。初演は1845年、ドレスデンで行われた。しかしながら、ルターの宗教改革と〈タンホイザー〉との関わりは、ルターが聖書を訳した場所と、このオペラの舞台となる場所が共通しているという表層的な点だけにあるのでは、もちろんない。

では、両者の関わりはどの点にあるのか。それは「救済」の問題を扱い思考している点にある。上記のように「宗教改革」にいたるルターの原初のテーマは「救済」であった。そして、自身プロテスタントであり、神学上の問題に強い関心を抱いていたヴァーグナーが、ルターゆかりの地であるヴァルトブルクを舞台とした〈タンホイザー〉で扱うテーマもまた「救済」である。そしてさらには、ルター同様、カトリック的価値観や体制に対する疑念が表明されている——しかしながら、ルターと〈タンホイザー〉の作者は異なる結論に至る。ヴァーグナーはルターと違い、キリスト教という枠組みを超えたところ、すなわち「女性の愛による救済」を唱える。このことは周知の事柄であるが、だとするならば、この作品で語られる「女性」とはいかなる存在なのか。また、その先に何が見えてくるのか。それらをテキストに則って探していきたい。

〈タンホイザー〉の誕生をめぐって

〈タンホイザー〉が生まれるにあたっては、L・ティーク（1773-1853）の『忠実なエックルト』、E・T・A・ホフマン（1776-1822）の『ゼラーピオン同人集』の中の「歌合戦」、伝承されたヴァルトブルクの歌合戦のバラード、ハインリヒ・ハイネ（1797-1856）の『新詩集』の中の「タンホイザー」ほか、幾つもの作品が影響を与えているが、ヴァーグナーに強い印象を与え、作品誕生の原動力の一つともなったのは、パリからドレスデンへの旅の途中で目にしたヴァルトブルク城であった。その際、この地が、ルターゆかりの地であることを、また1817年にドイツの学生団体⁴によって宗教改革300年を記念するヴァルトブルク祝祭が催され、自由主義の高揚と民族的統一が謳われた場所であることを、ヴァーグナーが意識しただ

ろうことは想像に難くない。

ちなみに、歌合戦が行われたとされる中世のヴァルトブルク城は、ドイツのチューリンゲン地方のアイゼナハ近郊にある。当時の城主は領邦君主チューリンゲン方伯ヘルマン一世（1156頃-1217）で、城に吟遊詩人を招くなどして、この地をドイツの文芸の一大中心地にした人物だ。またローマ教皇と神聖ローマ帝国皇帝との対立の際、皇帝を支持するギベリン党に与していたことも言及に値するだろう。

では、「救済」を巡って〈タンホイザー〉のどの箇所にも何を読み取ることが出来るのか。初めに〈タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦〉のあらすじ（ドレスデン版）を概観しておこう。

〈タンホイザー〉あらすじ

第1幕

タンホイザーはヴェーヌスベルクで愛の女神ヴェーヌス（ビーナス）との官能的な愛を享受してきたが、今やその生活に倦んでいる。人間世界へ——そこはキリスト教（カトリック）道徳が支配する中世騎士社会だ——戻りたいが、ヴェーヌスは応じない。しかし、自分の救いは「マリア」にあると叫ぶことによってヴァルトブルクの谷への帰還を果たす。そこで領主ヘルマン一世とかつての仲間の騎士たちに再会する。仲間のもとへ戻るよう促されても拒むタンホイザーだが、好意を寄せ合っていたエリーザベトの名をヴォルフラム・フォン・エッシェンバッハが告げると、戻る決意をする。

第2幕

タンホイザーは、ヴァルトブルク城で、この地の領主チューリンゲン方伯ヘルマン一世の姪エリーザベト⁵に再会する。方伯の意向で「愛」をテーマに歌合戦が開かれる。キリスト教（カトリック）道徳に支配された他の騎士たちは精神的な愛を称えて歌うが、タンホイザーは、真の愛とは肉体的な愛をも含むのだと主張する。そしてついに、ヴェーヌスベルクに滞在したこと明かしてしまう。人々は非難するが、エリーザベトは擁護し、タンホイザーに救済の機会を与えるようにと人々に懇願する。タンホイザーもまた、赦しを乞いにローマ教皇のもとへ巡礼に行くことを決意する。

第3幕

ヴァルトブルクの谷でエリーザベトはタンホイザーの帰りを待つが、ローマから帰還する巡礼者たちの中にその姿はない。谷を去るエリーザベトを、ひそかに思いを寄せるヴォルフラムが見送る。そこへタンホイザーが帰還し、教皇の赦しを得られず救済が叶わなかった旨を告げる。ヴェーヌスベルクに戻ることを欲するが、ヴォルフラムがエリーザベトの名を叫ぶと、タンホイザーを誘い込もうと現れていたヴェーヌスは姿を消す。エリーザベトの葬列の前に、タンホイザーは息絶える⁶。教皇の杖に赦しのしるしである緑の葉が付きタンホイザーの罪が赦されたことが告げられる。

テキストの考察

第1幕第2場から

ヴェーヌスのもとを去りたいと告げるタンホイザーを「あなたが見事に歌いあげ、愛の女神を獲得した愛を称えなさい」と言って引き留めるヴェーヌスに対し、タンホイザーは「あなたは、かつて神々に示し

たものを、死すべき人間である私にも恵んでくれた。だが、私は死すべき存在であることに変わりなく、あなたの愛は私には大きすぎる」と応え、「私は森の空気を求める。私たちの空の澄んだ青さを、私たちの野のさわやかな緑を、私たちの小鳥たちの愛らしい歌を、私たちの慣れ親しんだ鐘の音を求めているのだ」と、人間世界への、自然への、鐘の音への憧れを吐露する。

ここでは、「自然」と「鐘の音」——通常、教会をイメージさせる——とが並置されている。どちらにも「私たちの」という言葉が付され、それは執拗に繰り返される。「私たち」とは、すなわち「死すべき人間」だ。タンホイザーが戻る先は、カトリック道徳が支配する中世キリスト教騎士社会ではあるが、タンホイザーがそこに求めるのは、上述の言葉が示すとおり、「自然」と、鐘の音に象徴される「信仰」とが並置される、人間が死すべき「人間」としての生を生きる世界だ。

さらにタンホイザーは、「あなたを永遠に避けなければならない今以上に、愛するという私の行為が偉大で、真実であったことはない！」「たえずあなたのためだけに、私の歌を響かせよう！あなたを称える私の歌を高らかに響かせよう！あなたの甘い魅力は、美しいものすべての湧き出る泉⁷、そして、すべての妙なる奇跡の源はあなたにあるのだ。あなたが私の心に注いだ灼熱の情熱を、炎となしてあなたのためだけに明るく燃え上がらせよう！そう、あらゆる世界に抗して今からずっとあなたの大胆な戦士であり続けよう！」と歌う。

女神を称えるこの言葉と、そのもとを去りたいという意志。両者は一見矛盾するようだが、そのもとを去ることで逆に愛の女神ヴェーヌスはアイデアに昇華・純化され、永遠の真実としてタンホイザーの中に生き続けるということではないか。そして、アイデアとなったヴェーヌス、すなわちエロスをタンホイザーは人間世界に持ち帰るのだ。

キリスト教道徳世界で救済を得られないなら、自分のもとへ戻って来るようにとヴェーヌスが告げると、それに抗するタンホイザーは「私の救済はマリアにある！」と叫ぶ。こうしたコンテキストでは「マリア」は聖母マリアのことであり、聖母マリア崇拝を認めるカトリックに結びつく。しかし、そうした自明と考えられる解釈に疑問符を付したい。ここで「マリア」とだけ言われているのは意図的ではないのか。聖母マリアもまた、まさしく人間の女性であるという主張の表れではないのか。

第1幕第3場から

遠方にヴァルトブルク城と、ヴェーヌスのいるヘルゼルベルク⁸の山、つまりヴェーヌスベルク〔筆者傍点〕が見える聖母マリアの像が立つ舞台。羊飼いが「ホルダの女神が山（ベルク）からやって来た…（中略）五月が訪れたのだ！」と歌う。一方、ローマへ向かう老いた巡礼者たちは、聖母マリアを称える。

ヴァーグナーが、ホルダの女神をゲルマン世界のヴェーヌスと解していることを考慮すると、羊飼いの歌は、今、春の目覚めの時の五月に、まさしく山（ベルク）から人間世界にヴェーヌスが下ってきたことを表している。タンホイザーはキリスト教道徳の支配する中世騎士社会にエロスを持ち帰ったが、ヴェーヌスは、実はホルダとして、すでにキリスト教道徳世界に滲出しているのだ。対峙する位置にある中世騎士社会の象徴ヴァルトブルク城と官能の愛の世界の象徴ヘルゼルベルク、つまりヴェーヌスベルク、そして聖母マリアと女神ホルダ。相反する2者が、ここに共存していることを確認しておこう。

タンホイザーを、カトリック道徳が支配する中世キリスト教騎士社会へ戻らせようとするヴォルフラ

ム・フォン・エッセンバッハは、かつて大胆な歌人タンホイザーの大胆な歌が、魔力によってか純粋な力〔筆者傍点〕によってか、徳あるエリーザベトを魅了したことを、そしてタンホイザーが去ったのち、残った者たちの歌にはエリーザベトは耳を傾けようとしなかったことを告げる。

ヴォルフラムがタンホイザーについて語る言葉「大胆な歌人」の「大胆な歌」⁸は、第2場でタンホイザーがヴェーヌスに対して語る言葉「あなたの大胆な戦士」である私は「いつも、ただあなたのためだけに私の歌を響かせよう！」に重なる。ここから、タンホイザーはヴェーヌスに対して歌うのと同様の大胆な歌を、すでにエリーザベトにも聞かせていたことが分かる。そしてその歌は、次に掲げる第2幕第2場のエリーザベトの言葉からも分かるように、エリーザベトを魅了していたのだ。第2幕第4場の歌合戦でのタンホイザーの歌を巡る顛末は、その延長線上にあるに過ぎない。このことは徳を称えられるエリーザベトが、ヴェーヌスの世界を、すなわちエロスの愛を受容することの出来る女性であることを示している。ここにも対立すると見える二つの世界の共存、微妙な混交を見ることが出来る。

第2幕第2場から

エリーザベトの言葉「…あなたの歌は、何ともいいようもない新たな命を、私の胸の中に呼び入れました！ある時は、それは苦痛にも似て私の体を貫いて震撼させるものでした。またある時は、急激に襲う快楽となって私の中に迫り来ました；それまで感じたことのない感覚、それまで知らなかった欲求！それまで言葉にしたことのない歓楽の前に、それまで好ましいと思っていたものすべてが消え去りました！」に対しタンホイザーは、「あなたは愛の神を称えるべきだ！」と応じる。

エリーザベトは、ヴァルトブルク城の広間をタンホイザーの王国と呼ぶ。タンホイザーの歌の王国、芸術の王国だ。第1幕第2場でのヴェーヌスの「あなたが見事に歌いあげ、愛の女神を獲得した愛を称えなさい」という言葉が想起される。タンホイザーは、歌という芸術によってヴェーヌスの愛を獲得したのだった。同じように、芸術の王国であるヴァルトブルク城の広間で、タンホイザーの歌はエリーザベトの心を捉えていた。ヴェーヌスが「美」の女神でもあることを考えると、芸術の王国はヴェーヌスの王国でもありと言い得るのではないか。⁹ 続くエリーザベトの歌は、ヴェーヌスの世界を、すなわちエロスの愛を示唆する言葉に満ちている。エリーザベトは、まさにエロスの愛を受容しているのである。エリーザベトの言葉に感激したタンホイザーは「愛の神を称えよ」と応える。ここでの愛の神は、男性形で示されている。ヴェーヌスを指しているのではない。

第2幕第4場から

ヘルマン方伯は、ゲルフ党（教皇派）に対抗してギベリン党（神聖ローマ帝国皇帝派）のために戦ったことを誇らしげに語る。そして芸術を誇る方伯は、歌合戦を行い、歌の芸術によって愛の本質を明らかにするよう提案する。

高き愛（高きミンネ）¹⁰を、そして女性の栄誉と高い徳を称え、享楽を否定する他の歌人に対して、タンホイザーは歌う。「遠い高みにある神を称えるには、天を、天の星々をあおげ；天の星々という奇跡は崇める甲斐がある、それらは捉えられないものだからだ！しかし、触れられるべく身を寄せ、あなたがたの心と感覚の近くにあるもの、同じ素材から生み出され、柔らかな形に作られ、あなた方に寄り添うもの、それこそが喜びを求め本能を楽しませるにふさわしいものだ、私は、ひたすら、そうした享楽に愛があ

るのだと思う！」そしてついにはヴェーヌスベルクに滞在したことを明かしてしまうタンホイザーを、皆が非難・攻撃するなか、エリーザベトはタンホイザーを擁護する。「あなた方は彼から永遠の救済を奪うつもりですか！…（中略）…私を通して神のご意思を聞き取ってください〔筆者傍点〕！恐ろしく強い魔法に捕らえられたこの不幸な人、彼は、この世での悔恨と懺悔によって、救済にいたらされることはないのでしょうか？清き信仰の強いあなた方が、そのように神意を誤認するのですか？罪ある者の希望を奪うつもりなら、彼があなた方に何をしたのか言ってください。…（中略）…私は彼のために乞います、彼の命のために乞います：彼が悔恨の情に満ちて懺悔に向かうようにと！…」タンホイザーは言う。「罪ある者を救済にいたらせるために、神の御使いが私のところへやってきたのだ、しかし私は、その御使いに不遜にも触れようと、冒涇の眼差しを向けた！この世の大地の上高くにいるあなた、私の救済の天使を送ったあなた！罪深くも、天の仲介者を汚辱に満ちて誤認した罪人を憐れんでください！」

タンホイザーは、他の騎士たちの唱える愛はエロスに対立する愛であり、それは天の高みにあるべきもので、人間の女性にはエロスの愛こそ適っていると主張する。その主張に対し、エリーザベトに異論はない。エリーザベトは、そのようにエロスの愛を受容する一方で、タンホイザーを攻撃する者たちに、自分をとおして神の意思を聞いてほしいと訴え、自らを神の意思の仲介者であると称する。エロスの愛を否定しないエリーザベトが、神の御使いであり、神の意思の仲介者であり、救済の天使でもあるのだ。神の意思の仲介者とは、教皇に匹敵する存在だ。逆に言えば、教皇の存在価値は高く評価されていないということにもなる。そして、タンホイザーのために犠牲になろうというエリーザベト。贖罪のために我が身を犠牲にする、それは、まさしく救済者の在り方だ。ここで、救済の天使を送った「あなた」は女性形で示されていることを確認しておこう。

第3幕第1場から

次の歌にエリーザベトの在りようが総括されて表されていると考えられるので、全文を掲げておく。

全能なる聖母よ、私の嘆願をお聞き下さい！
賛美されるあなたに私は呼びかけます！
私をあなたの前で塵となって消えさせてください、
おお、この地上から私を連れ去ってください！
純潔で天使のように
あなたの祝福に満ちた国に入らせてください。

かつて愚かな妄想に囚われ、
私の心があなたに背いた時、
かつて罪深い欲求が、
俗世の憧れが私の中に芽生えたとき、
私は限らない苦悩のもとでもがきました、
私の中にあるそれを殺すために！

でも、すべての過ちを償うことが出来なかったのなら、
私を憐れみ深く心にかけてください、
私に、恭しい挨拶とともに
相応しいしもべとして、あなたに近づかせてください、
あなたの恩寵の豊かな恵みを
彼の罪のためにひたすら懇願するために！

ここに、エロスの世界とキリスト教道徳世界の間にゆれる心^{ほさま}が表されている。エリーザベトは、エロスの愛を感知しながら、プラトニックな愛の対象、高きミネの対象となる徳ある女性であり、キリスト教道徳世界の価値意識を持つ女性だ。相反すると見える二つの世界にまたがる存在だ。エリーザベトの中に、二つ世界が共存・融合している。

エリーザベトが去ると、ヴォルフラムが、いわゆる「夕星の歌」を歌う。「…かの高みを求める魂には、夜と恐怖を抜けて飛翔することが恐ろしい。そこにお前は輝いている、星々の中でもっとも愛おしい星よ、柔らかな光をお前は彼方で投げかけている。…（中略）…おお、お前、私の優美な夕星よ、私はお前に挨拶を送るのが、いつもとても好きだった；彼女を決して裏切ったことのない心からの挨拶を彼女に送ってくれ、彼女がお前の傍を通るときに、彼女がこの世の谷より漂い去り、天上で天福にあずかる天使となるときに」。

ヴォルフラムは微妙な存在だ。「優美な夕星」とは金星、すなわちヴェーヌスのことである。この歌と、歌合戦の冒頭で歌うヴォルフラムの歌「…私は、星々のうち、私の目を眩ます天上にあるただ一つの星に眼差しを向ける…」および後に続く歌「高き愛（高みにある愛する人）、おまえ（あなた）のために私の歌が熱く響くように。天使の美しさをもって私の心の中に迫り来た愛（愛する人）！おまえ（あなた）は神の御使いとして近づき、私はほどよく離れて付き従う：そうして、おまえ（あなた）は、おまえ（あなた）の星が永遠に輝く国へと私を連れて行く！」を重ね合わせてみよう。「おまえ（あなた）」＝「神の御使い」であり、「神の御使い」は、すでに見たようにエリーザベトと捉えることが出来る。とすると「あなた（おまえ）の星」とはエリーザベトの星ということになる。ヴォルフラムが愛おしく思う「優美な星（ヴェーヌス）」の輝く天上は、エリーザベトの星が永遠に輝くところでもあるのだ。ここでも相反すると見える二者が共存している。当然のことながら、特定の星として、これらの箇所では「星」は単数形で表されている。第2幕第4場のタンホイザーの「遠い高みにある神を称えるには、天を、天の星々をおおげ！」の星は複数形だ。このように見てくると、ヴォルフラムは、実はエロスの愛にも開かれた存在だと言い得るだろう。他方、第1幕第3場で、ヴォルフラムは、大胆なタンホイザーの大胆な歌が、魔力によってか純粋な力によってか、徳あるエリーザベトを魅了したと語る。この言葉は、エリーザベトが「魔力」にも「純粋な力」にも開かれた2面性を持つ女性であることを、ヴォルフラムが認識していることを示唆している。その上でエリーザベトを称えているのだ。ヴォルフラムは、カトリック道徳が支配する中世キリスト教騎士社会の価値観に完璧に浸る人物ではないようだ。

第3幕第3場から

では、ローマから帰還して、ヴォルフラムに出会ったタンホイザーが歌う、いわゆる「ローマ語り」からは何が読み取れるのか。

……

私はそうした、後悔の念を抱いて懺悔しようと思ったからだ、
私の天使の涙に報いるためだ。

そうしてローマに向かい聖なる場所に到達し

聖堂の扉の前に祈りつつ横たわった。——

夜が明けた；鐘の音が響いた、

天上の歌が響いて来た；

熱い歓声となって喜びの声が上がった、

それが人々に恩寵と救済を得られることを予感させたからだ。

私は神の代理人¹¹であるその人を見た——

その人の前に人々は皆、塵となってひれ伏した；

そして多くの人にその人は恩寵を与え、罪を清め

喜びのうちに立ち上がらせた。——

私も近づき、頭を大地に垂れ

身もだえしながら、

私の官能が味わった邪悪な快楽や、

いかなる懺悔もまだ鎮められていない憧れを責めた；

情念からの救済を

激しい苦痛に胸をえぐられながら、私はその人に乞うた。

すると、私が乞うたその人は語り始めた；

「邪悪な快楽を味わったのなら、

地獄の炎に身を焼いたのなら、

ヴェーヌスベルクに行ったのなら；

汝は永遠に呪われている！

私の手にあるこの杖が

もはや決して新鮮な緑で飾られることがないように、

地獄の業火から

汝が救済されることは決してない！」

私はうちひしがれ気が遠くなり倒れ込み、

意識を失った。目覚めると、

人気のない広場に夜が訪れていた、——

遠くから恩寵を喜ぶ歌が響いていた。
その好ましげな歌に、私は吐き気を催した！
約束を告げる偽りの響き、
それは氷のように冷たく私を切りつけた、
ぞっとして私は荒々しい足取りで立ち去った！
……

省略された前半部分は、中世のキリスト教徒が贖罪のために自らをむち打つ姿が想起される表現に満ちている。ここでは後半部分に注目したい。ヴァーグナーはタンホイザーに、上述の「私は打ちひしがれ気が遠くなり倒れ込み、意識を失った…」以下にあるように、積極的に教皇に対する嫌悪の念を語らせている。実際、教皇の言葉は慈愛に欠け、官能的愛の悦楽に浸ったという一面だけを問題にし、この歌の前半に歌われているような贖罪の行為を知ろうとすることもない。タンホイザーの全人格を見ずに、「私の手にある杖が、もはや決して新鮮な緑で飾られることがないように、地獄の業火からお前が救済されることは決してない」と裁きを下す。しかし最終場面で若い巡礼者たちによって「司祭の手にある枯れた杖を主は新鮮な緑で飾られた。地獄の業火に焼かれるはずの罪人に改めて救済がもたらされるのだ！」と告げられる。教皇の裁きに反して、教皇の杖が救済のしるしである緑で飾られることになったのだ。大事なことは、単に裁きが変更され、それによって教皇の権威が失墜したことにとどまらない。重要なのは、神がその意思を直接に顕現させたことだ。タンホイザーは、教皇からは赦しを得ることはなかったが、神から直接に赦しを得たのだ。神の代理人を経ることのない神との直接的な関係、万人に等しく与えられる救済。これは、まさしくルターのお考え方に沿うもので、ここに新教的な立場との近似性が表れている。〈タンホイザー〉の舞台となる時代は宗教改革以前であるが、ヴァーグナーは改革後の人、自らもプロテスタントであり、反聖職者運動や反カトリック運動¹²に関心を抱いていたことのあるヴァーグナーだ。新教的なものを十分に意識していたことだろう。

総括

前半部分に見られるようにキリスト教道徳世界への歩み寄りを示しつつも、教皇批判に終わるタンホイザーの「ローマ語り」。「救済」の問題を端緒に反ローマ・カトリック教会、反教皇の立場に行きついたルターは、ローマ・カトリック教会内にとどまるつもりでありながら、結果的には破門され、新教ルター派の祖となった。そこにはカトリック対新教の構図がある。〈タンホイザー〉も、上述のように、反カトリック道徳、反教皇¹³、そして新教との近似性を示す作品として、キリスト教という宗教的次元で見れば、ルターの場合と同じように、そこにカトリック対新教の構図を読み取ることが出来る。だが、それだけにとどまっていない。

ルターは、宗教上は改革を唱えつつ、現実社会においては、ドイツ農民戦争（1524-25）におけるように農民たちを犬や悪魔呼ばわりし殺せと叫ぶなどしたと言われるように、人格を持った人間そのものを見

ず、人間に対して過酷な姿勢をとった。一方、宗教的次元の問題を扱いながらも、宗教を超えた次元で人間そのものに目を向けるヴァーグナーは、キリスト教の領域の外に救済の道を見出している。それは、周知のように女性の愛による救済だ——女性蔑視の人であり、性にまつわることは悪だと考えていたルターとは大きく異なる。

女性の愛による救済という時、すぐに脳裏に浮かぶのは、ヴァーグナーの〈さまよえるオランダ人〉、あるいは、ヴァルトブルクの歌合戦の参加者たちとほぼ同時代の歌人ハルトマン・フォン・アウエ¹⁴による『哀れなハインリヒ』、ゲーテの『ファウストⅡ部』の最後の著名な言葉「永遠に女性的なるものが私たちを引き昇らせる」などだ。女性を重んじるこうした姿勢は、すでにタキトゥスの『ゲルマーニア』の「彼らは女には神聖にして、預言者的なる或るものが内在していると考え、而してそれゆえに、女の言を斥け、或はその答えを軽んじることはしない」（タキトゥス1968：42）というゲルマン人に関する記述にも一致するものであり、ゲルマンの伝統の中に位置づけることが出来るのかもしれない。¹⁵

では、女性の愛による救済と新旧を含めたキリスト教における救済は相入れないものなのか。

「女性の愛による救済」という時、そこで語られる女性とは、どのような女性が意図されているのか。第2幕第4場のタンホイザーの既出の歌「触れられるべく身を寄せ、あなたがたの心と感覚の近くにあるもの…」にあるように、男性と同様の人間の女性が求められている。そして、その女性は、これまで見てきたように、カトリック道徳の支配する中世キリスト教騎士社会が是とするような単なる聖なる女性¹⁶でないことは容易に理解できる。単なる聖なる女性ではなく、エロスの愛を受容する、人間として人間らしく生きる女性だ。ヴォルフラムの「夕星の歌」のところで述べたように、エリーザベトはそうした女性だ。エロスの愛を受容する女性は、聖なる存在でもあり得るのだ。ここでは、エロスと、キリスト教道徳が是とする聖なる愛とは矛盾するものではない。「エロスの愛と宗教的な愛は本質的に同じもの、すなわち絶対的な統一の追求である…」（シューバルト 1975：134）¹⁷のだ。したがって、求められる救済は、ヴェーヌスによるものでも聖女（聖母マリア）によるものでもなく、エロスと聖性が自然のうちに止揚された人格を持つ人間性のある女性の愛による救済である¹⁸。

〈タンホイザー〉という作品から読み取れた宗教改革との関わりについて整理しよう。まず、「救済」を巡って反教皇・反カトリックの姿勢、そして新教との近似性が読み取れる。それは、いわばカトリック対新教の構図として解されるもので、ルターは、その構図の中に納まる。ヴァーグナーの世界では、対立する新旧を含めたキリスト教の価値世界にエロスの世界が対置されるが、上記のようにシューバルトによれば、宗教的な愛とエロスの愛は本質的に同じものだ。〈タンホイザー〉における救済者たる女性は、その両者が止揚された人格を持つ人間性のある女性だ。ヴァーグナーの唱える、こうした「女性の愛による救済」は、人間性の重視につながるものである。

〈タンホイザー〉の舞台となった時代は、人間を神との関わりにおいてだけ見るのではなく、人間総体として見る見方が、すでに生まれて来ていた時代でもあることを考えると、ヴァーグナーの主張は〈タンホイザー〉の時代の実際の時代背景にも一致していると言えよう。いや、さらに、その主張は、時代や宗教や思想などのあらゆる制約から自由な、普遍的な世界観を提示しているのではないか。そう考える時、「カトリック」という語が本来「普遍的」の意を持つギリシア語から来ていることが想起され、

非常に興味深い。

ハンス・プフィッツナー作曲〈パレストリーナ〉

ハンス・プフィッツナー（1869-49）による、作曲家ジョヴァンニ・ピエルルイーダ・パレストリーナ（1525頃-94）を登場させた作品である。1911-15年に作曲され1917年にミュンヘンで初演された。舞台は、反宗教改革・カトリック教会改革の立場から、カトリックの腐敗・悪弊を絶やすことを目指す神聖ローマ帝国皇帝カール五世、教理問題を論じようという教皇パウルス三世によって北イタリアのトリエンツで開催されたトリエンツの公会議だ（1545-63に断続的に開催された）。この作品では、ルターが教会音楽の庶民化を図るために唱えた分かりやすい単旋律の音楽をカトリックもまた布教のために選択し、多声音楽を排除するか否かの議論が取り上げられている。議論は、パレストリーナが後の時代の手本となるようなミサに相応しい多声の優れた音楽¹⁹を作曲したことで、多声音楽が駆逐されずに済むことで終わる。

教皇ピウス四世が、パレストリーナの音楽²⁰に感動し、多声音楽を教会から追放する決意を取り下げたとも言われているが、真偽のほどは不明だ。

この作品でもまた、宗教を越えて女性や芸術——キリスト教道徳の「すべての芸術は悪魔の手になるもの」とする傾向の残る時代が舞台設定だが——が称えられている。それは、たとえば第1幕第1場で、父パレストリーナについて語る息子の言葉に表れている。「父の人間としての唯一の幸福は家族だった。結婚のために教皇の寵愛を失った。…（中略）…父は、人生、創作に創作を重ねてきた。その驚異的なエネルギーは弱まることはなかった。大きな打撃を受けることになるまで。母が亡くなるまで。…（中略）…母の死後、父は音符を一つも書いていない！」さらに亡き妻が、幻影となって現れるなど、〈タンホイザー〉の場合同様、女性が、創造の源泉として称えられている作品だ。そして、冒頭の言葉から、宗教的な関わりとは関係なしに人間として生きることに価値が置かれていることが分かる。

また、たとえば第1幕第3場に、芸術を高く評価する立場が示されている。「昨今の危機がもたらした対立を完全に解消することが出来るのは、愛の心をもった純粋な芸術家だけであろう。私たちの精神を高みに引き上げる敬虔の念が、見事な音楽演奏の楽しみを通して、一つの織物に織り上げられる：このことを傑作によって証明したい。傑作はあらゆる争いを鎮める。傑作は神の栄光を称えるために、薫り高く豊かな形式のうちに響きわたるのだ。」そして第2幕第5場の言葉。「過去の偉大な作曲家の時代から受け継がれた古い傑作は、しばしば敬虔の念を呼び覚まし、敬虔の念を抱き続けさせる。」

実際、「真に価値ある宗教作品は、表現手段に頼らずに、その意図と成果が芸術精神に基づいて作曲されていることを、パレストリーナは良く認識していたのである」（リーノ・ビヤンキ1999：158）。シューバルト的に言えば、救済の愛が人間と音楽の関係に取りついた救済の芸術ということになるのか。

このように、外観は新旧キリスト教の問題を取り上げた作品〈パレストリーナ〉においても、宗教の次元を越え、人間・人格の尊重、女性（女性性）の称賛、芸術讃美の姿勢が強く打ち出されている。

最後に

以上2作品についてルターの宗教改革との関連から考察をスタートさせたが、そこに収められている主張を読み取る時、宗教を超えた、さらにはすべての制約から解放されたところにある、人間にとっての普遍的に真なるものは何かが問われてくる。

註

- 1 ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (1756-1791) に宗教的ジグシュピール『第1戒律の責務』(1766-1767作曲、1767ザルツブルク初演)がある。カトリックの宗教的指導に資するイエズス会演劇が想起される作品だ。
- 2 Wartburg、Wolframなどの「w」の発音は、現代ドイツ語の発音の規則に則り「ヴ」とした。
- 3 総譜の完成が1845年、その後1860-61年のバリ版のほか、数回改訂されている。
- 4 1815年イェナ大学で結成された、自由と民族的統一を求めた学生団体「ブルシェンシャフト」のこと。
- 5 ハンガリー王女エリーザベト (1207-1231) との関連が想起される。テューリンゲン方伯ヘルマン一世の息子と結婚。1235年に聖人に列せられた。
- 6 タンホイザーは「エリーザベト」の名を呼びながら、原因不明の唐突な死を遂げる。〈トリスタンとイゾルデ〉の「愛の死」につながる、愛の最も完成された行為としての死なのか。
- 7 ヴェーヌスは、愛の女神であると同時に美の女神であることを考慮したい。
- 8 「大胆な」の原語は、いずれもkühnとなっており、同じ単語が使われている。
- 9 王国の原語はKönigreich (König=王、Reich=国)である。タンホイザーによって、ヴェーヌスベルクは王国(Reich)、ヴェーヌスはKönigin=女王と呼ばれている。
- 10 12世紀から14世紀にかけて宮廷騎士たちが貴婦人に向けた、奉仕をこととする精神的愛が「高きミンネ」とされる。
- 11 原語: Da sah ich ihn, durch den sich Gott verkündigt, 「ここで私は、その人をとおして神がご意思を告げる人を見た。」「その人」とは、すなわち「神の代理人」である教皇。
- 12 1830年代の反聖職者運動や反カトリック運動に関心を持ち、さらには〈タンホイザー〉完成後の時代ではあるが、1870年にビスマルクが行った文化闘争(カトリック教会を抑え込み政策)にも賛同している。
- 13 この歌合戦に参加しているヴァルター・フォン・デア・フォーゲルヴァイデ (1170-1230) も、反教皇の人であったという説がある。
- 14 ハルトマン・フォン・アウエ (1170頃-1215)。ヴォルフラム・フォン・エッシェンバッハ、ゴットフリート・フォン・シュトラスブルクと並ぶホーエンシュタウフェン朝の三大宮廷叙事詩人の一人。
- 15 ヴァーグナーも、女性だけが男性を教育できると考えていたようだ。カール・グスタフ・ユング (1875-1961) も、男性は、肉体・精神の両面で女性の存在を前提にしていると述べているなど、様々な角度からの女性評価の立場が広く見られる。注16参照(『ゲルマニア』からの引用文中の旧字体は新字体に、旧仮名づかいは現代仮名づかひに書き改めてある。)
- 16 中世キリスト教騎士社会における崇高で徳の高い聖なる女性の讃美は、もう一方にある女性忌避の在り方と背中合わせの対の関係にあると言えよう。
- 17 「すべての救済の衝動は完全化への衝動であり、全なるものを求め、個別化の根源苦を克服せんとする部分の憧れである。この憧れを筆者は救済のモチーフと名づける。それは形而上的な孤独な感情に根差し、救済の愛として作用する。それが男女の関係に取りつくと、救済のエロスが誕生する。それが神と人間の関係に出会うと、救済の宗教が現れる。これらは孤独に陥った人間が、その中で同じものを、すなわち神の故郷を求める二つの異なった形態にすぎない」(ヴァルター・シューバルト 1975: 119)。
- 18 ヴェーヌスが「すべての美しいものの源」と称される美の女神でもあることを考えあわせると、「芸術による救済」が隠されているのかもしれない。
- 19 〈教皇マルチェルスのみサ〉ミサ曲集第2巻第7曲 (1567刊) のことだといわれている。
- 20 E. T. A. ホフマンの『ゼラーピオン朋友会員物語 (Die Serapionsbrüder)』(『ゼラーピオン同人集』など、訳

者によって訳が異なる。)の第4章——〈タンホイザー〉が生まれる過程に影響を与えた「歌合戦」が収められている第3章に続く章——にある「新旧音楽問答」に、パレストリーナの音楽に関する記述が収められている。

「教皇マルケルス二世がこの芸術と和解したのは、すべての音楽を教会から追放し、祭式礼拝からこの素晴らしい栄光を奪い去る寸前にまでいっていたところを、気高いマイスター・パレストリーナが、この音響芸術の神聖なる奇跡を、それ本来の仕方そのままに開示して、聞かせた時のことであった。かくてそののち永久に、音楽は、カトリック教会に独特な祭式の次第となったのだが…(中略)…パレストリーナがそのころ(おそらく1555年?)、立腹していた教皇に真の音楽を聞かせんと作曲した六声部のミサは『ミサ・パパエ・マルケルリ』と題されたもので、たいへん有名になったミサだ。このパレストリーナとともに、教会音楽のもっとも栄えある時期が、それともども音楽一般の栄えある時代が、幕を開けたといっても異論あるまい。…(中略)…パレストリーナ、なんと卓越した巨匠であることか!——彼の作品には、よけいな装飾もなければ、旋律の揺れもないかわりに、ほとんど完璧に協和する和音が積み重ねられていて、その強さ、その大胆さに、心情はいうにいわれぬ力で掴まれ、いと高きところへ引き上げられていくことになる——愛、あらゆる精神性が自然のままに調和するユニゾン、これぞキリスト教徒に約束されしものとはばかりに、和音と化してあらわになるのだが、その和音もまたそれからのち、キリスト教徒の国で覚醒して、生命を得るにいたったものなのだ。…(中略)…そういうのがパレストリーナの品位に満ちた作品であるが、信心と愛の最高の力あるところで孕み、神業に近いものを告知し、威力と栄光を放つ作品となっている。」(深田甫1988:312)

* 〈タンホイザー〉および〈パレストリーナ〉の原テキストの日本語翻訳文は当研究ノートの筆者による。

参考文献

- 金澤正剛 (2001) 『キリスト教音楽の歴史—初代教会からJ. S. バッハまで』 東京: 日本キリスト教団出版局
高尾利数 (2006) 『キリスト教を知る事典』 東京: 東京堂出版
タキトウス 訳: 田中秀央 泉井久之助 (1966) 『ゲルマーニア』 東京: 岩波書店
小泉徹 (2012) 『宗教改革とその時代』 東京: 山川出版社
ヴァルター・シューバルト 訳: 石川実 平田達治 山本実 (1975) 『宗教とエロス』 東京: 法政大学出版会
ハインリヒ・ハイネ 訳: 番匠谷英一 (1969) 『新詩集』 東京: 岩波書店
日本聖書協会 (1971) 『聖書』 東京: 日本聖書協会
J. F. v. アイヒェンドルフ 訳: 関泰祐 (1990) 『大理石像』 東京: 岩波書店
J. B. モラル 訳: 城戸毅 (1972) 『中世の刻印』 東京: 岩波書店
坂井榮八郎 (2011) 『ドイツ史10講』 東京: 岩波書店
相良守峯 (1969) 『ドイツ文学史上』 東京: 春秋社
G. S. サンシャイン 訳: 出村彰他 (2015) 『はじめての宗教改革』 東京: 教文館
リーノ・ビヤンキ 訳: 松本康子 監修: 金澤正剛 (1999) 『パレストリーナ』 東京: カワイ出版
E. T. A. ホフマン 訳: 深田甫 (1988) 『ホフマン全集4—II』 東京: 創土社
安部謹也 (2003) 『物語ドイツの歴史』 東京: 中央公論新社
リヒャルト・ヴァーグナー 訳: 山田ゆり (1986) 『わが生涯』 東京: 勁草書房
アッティラ・チャンバイ、ディートマル・ホラント 訳: 大崎滋生 (1988) 『ワーグナー』 東京: 音楽之友社
三光長治 高辻知義 (1973) 『ワーグナー』 東京: 白水社
渡辺護他 (1992) 『ワーグナー』 東京: 音楽之友社
マルティン・ゲック 訳: 岩井智子他 (2013) 『ワーグナー 上』 東京: 岩波書店
バリー・ミリントン 監修: 三宅幸夫 山崎太郎 (1999) 『ワーグナー大辞典』 東京: 平凡社
三光長治 (1944) 『ワーグナーとドイツ近代』 東京: 同学社
Tieck, Ludwig 1864. "Der getreue Eckart" *Ludwig Tieck Bd. II*. München: In Winkler-Verlag
Goethe, Johann Wolfgang von 1982. "Faust II" *Goethe Bd. III*. München: Verlag C. H. Beck
Heine, Heinrich 1956. *Neue Gedichte Bd. I*. Basel: Birkhäuser Verlag
Wagner, Richard 1914. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* Leipzig: C. F. Peters

情報リテラシーの授業における出席率と授業成績の 相関についての考察

齋 藤 健

要旨：情報リテラシーの授業において、出席率は成績とどのように関連付けられるか統計的な分析を試み、その特徴を把握した。得られた知見からどのように学生の学力向上のために授業に応用すべきかを考察した。一般的に大学の授業では、高度な学習内容を授業によって身につける前提であるため、出席率が高ければ成績も良くなることは必然的である。成績の基になる期末試験が授業内容から出題されるという脈絡では、出席することが重要な要素となる。ここでは、出席点を含まない正味の成績での分析を行い、実質的に出席率と成績に相関がみられるかを検証した。その結果、明らかに相関が認められることが示された。単純な出席の有無そのものではなく、正味の成績に明確な有意差が示され、合理的な手段で学生に出席を奨励し授業に集中させることが、本質的な学力練成につながるということが判明した。この計測を継続的に行い、一過性のものなのかを確認するとともに、他の授業においても同様の分析を試み、比較し、一般性のあるものと言えるかどうか今後の課題である。

キーワード：出席率、成績、相関、検定、有意性

Study on Relationship between Attendance Rate and Class Results for the Class of Information Literacy

SAITO Ken

Abstract: Summary: In the class of information literacy, relationship between attendance rate and class results is statistically significant. And know-how for improvement of knowledge and skill of students was found out from the analysis result. It is natural that high class result is led from high attendance rate for classes in universities. In this study, relationship between attendance rate and class results was tested and obviously proved that it is strongly significant. Promoting attendance for the class by reasonable mean, high class results are taken place. Consistent research is need for the enhance of these results of analysis. And in other classes, same research will be tried in the future, results of this analysis will be enhanced deeply.

Keywords: attendance rate, class result, correlation, test, significant difference

第1章 初めに

1. 1 出席率と成績

私たち大学教員は、授業において、知識と技能を講義や実習において伝える義務があり、その授業成績は、期末の試験の点数によって決定される。授業により専門知識を伝授しその内容が試験に出題される。この脈絡においては、授業に出席して学習することが高い成績には必要であり、授業に出席し勤勉に努めることを学生に期待する。したがって、出席率が高いほど成績はよくなるというのが一般的に言えることであり、学生は授業に出席しなければならない。

一方、大学教員の悩みとして、しばしば、学生が授業に出席しない状況が顕著で学習が十分でなくなる恐れが生じることである。学力の高い学生の場合、授業に出席しなくても相応の合格レベルの成績を取ることが不可能ではない。ただし、どんな学生によっても相対的に出席率を高める方が、学力の向上には有利であり、自己のためになることを示さなければならない。そこで、実際に出席率と成績の相関を分析し、統計的に授業に出席することが合理的に意味があることを検証し、学生に出席を促す根拠を明確にする必要があるものと考ええる。

出席率の有効性に関しては、様々な研究があり、授業外の学習量や学生による授業評価への影響が研究されている。^{1, 2} これらは、直接的に成績との関係に言及してはいないが、その相関関係を前提に研究を行っているものと判断できる。とすれば、成績との相関関係を直接的に検証することは教員にとって、授業や出席の正当性の根拠として極めて重要であり、授業の方法を改善検討するためにも意義深いものと考ええる。

ここでは、東京都内の私立音楽大学Aにて、情報リテラシー I、II の授業におけるデータを使用し、出席率と成績の相関分析を試みる。

1. 2 分析対象の授業

今回は「情報リテラシー」を対象に分析を試みる。出席率と成績の相関は高いものがあるというのが仮説であるが、授業によっては、その相関があまり高くないものも考えられる。例えば実技教科においては、属人的な技能が大きな影響を持ち、それを高める方策が授業の勤勉さに限るものではない。したがって、学力を高める方策が授業への出席であるという事項は授業内容によってその程度は異なるものと考えられる。教室での講義や演習が典型的な授業のタイプに最もよくこの相関が当てはまると考えられるので、分析対象は「情報リテラシー」とした。この授業は、知識の習得と演習の継続により学力を高めることができるものであり、顕著に、出席率と正味の学業パフォーマンス成績に相関がみられることが推測できる。

この分析のために、情報リテラシーにおいてデータを収集し、4つのクラスでのデータを得ることができた。データとは、クラスにおける学生ごとの、「出席率」と「正味の学業パフォーマンス成績」のセットであり、三つのクラスは「情報リテラシー I」（基礎）、ひとつは「情報リテラシー II」（応用）である。これらのデータをクラス毎に、「出席率」と「正味の学業パフォーマンス成績」との相関係数および相関の有意性につき分析を行った。「情報リテラシー I」では全体をまとめた分析も試みた。

第2章 相関関係の分析

2.1 分析の実施

分析の結果は下表のとおりである。

表1 出席率と成績の相関分析

	クラス1	クラス2	クラス3	クラス4	クラス1+2+3
授業名	情報リテラシー I	情報リテラシー I	情報リテラシー I	情報リテラシー II	情報リテラシー I
データ数	20	18	28	14	66
相関係数	0.63	0.49	0.76	0.81	0.64
t値	3.41	2.22	5.91	4.71	6.67
5%有意水準	2.10	2.12	2.06	2.18	2.00
1%有意水準	2.88	2.92	2.78	3.05	2.65
判定	相関あり	弱い相関あり	強い相関あり	強い相関あり	相関あり
相関の有意性	1%有意	5%有意	1%有意	1%有意	1%有意

データは4クラス分であり、クラスごとに相関係数を算出し、その相関の有意性を検証した。

相関係数は、二変数の比例関係の強度を示すものであり、いくつかのクラスでは0.7以上の「強い相関」が認められた。データによると、どのクラスの場合でも相応の相関が認められた。

相関の有意性についても検証を行った。相関の有意性とは、たまたまデータが都合よく偏ってサンプリングされ相関が生じていることになっていないかを検証するものである。結果として相応の有意水準をもって、母集団に相関がないことが棄却され、相関ありとする妥当性が示された。

2.2 結果の考察

情報リテラシーの授業において、出席率と成績の相関は認められ、出席することが好成績につながるものとみなせる。したがって、当該授業において、出席率を高めることが学生の学力向上に重要で、出席率を高める手段を講じ出席率を高めていくことが求められる。

なお分析結果を精査すると、クラスによって相関の様相が異なることが見て取れる。相関の強さは、対象とする授業内容の性質にも依存するが、同じ内容で差異が見られていることから、対象とするクラスの要因を推測することが妥当である。つまり、クラスの状況や性格によって、その程度が変化するというものである。

マネジメントの対象の状況による対応方法の考え方として、「リーダーシップ状況理論」がある。この理論では、対象とするメンバが受動的なものから主体的なものに移り変わっていく過程において、状況変化に応じたマネジメントの関わり方を行って、対応していく必要性を説いている。同様の考え方を適用すると、クラスの状況や状況変化に応じて出席率を高める方策を講じていく必要がある。そのためにも、クラスの状況や性質を明らかにする必要がある。

第3章 終わりに

3.1 今後の課題

今回、情報リテラシーに関して、出席率と成績の相関関係を認めることができた。ゆえに学生に対して、「決まりだから、期末試験が受験できないから、出席してください」というのではなく、「学習効果が高まるから、自分のために出席してください」という、主体的・能動的に指導する根拠が得られたと考えている。この分析を継続的に行い、持続的にこの関係が維持されているかを確認する必要がある。

また、今回の結果から、いかに出席率を高めるかを考察し実践する必要性を感じている。それは出席すればプラスの点が付与されるという直接的なインセンティブではなく、出席したくなる動機や興味を促進する方策である。例えば、次回の授業の内容から、次回までにすべき課題を与えたり、授業の後、その授業内容から理解を高める事後学習を示唆したりするものである。こうした自律的な学習は、学生の個人の情報システムのアカウントを整備し、学内のシステム利用環境を整備するなどの施策も必要となるため、関係者と協議し充実していきたいと考える。

3.2 他の授業の分析

また、合わせて、「情報リテラシー」以外の授業においても同様の分析を実施したい。特に非授業型の実技指導の授業においてどのような結果が得られるのか興味深いことである。いずれにせよ分析結果から、いかに授業に生かせるかが重要であり、対象のクラスの分析や対応方法の考察のソースとして、多様な授業でのデータ分析が意義深いものになると考えている。

参考文献

- 牧野 幸志 (2005) 「学生による授業評価と出席率との関係 (1): 授業に出ていない学生は授業を悪く評価するのか?」
摂南大学経営学部論集/ 紀要『経営情報研究』編集委員会 (編) 『経営情報研究』13(1), p.1-14.
- 杉谷祐美子 (2008) 「大学生の学習状況」『ベネッセ教育総合研究所 第1回 大学生の学習・生活実態調査報告書』
第3章 第1節, pp.1-9.

ジャン・シベリウスの音楽と愛国心 ——フィンランド独立100年に寄せて——

佐藤 まどか

要旨：フィンランドを代表する作曲家ジャン・シベリウスの音楽に内在する愛国心は、音楽を通じた自らのアイデンティティーの矜持ともいえる。本稿では、幼少期の音楽との出会いから、青年期に自然の中で育まれた室内楽体験、留学時代におけるフィンランド人としてのアイデンティティーへの目覚めと創作への投影、激動の時代のフィンランドでの作曲活動と作品、フィンランド独立への機運を高めた『フィンランディア』創作の経緯を紹介する。また、独立からの100年間に母国フィンランドへもたらしたシベリウスの足跡を辿る。そして『フィンランディア』にこめられたフィンランド人としてのアイデンティティーは、さらなる創作へと受け継がれてゆく。そのひとつが、現代の日本人作曲家、高嶋亜生氏のrecompose [=再作曲]によって新たな息吹を得たヴァイオリンとピアノのための『フィンランディア・ファンタジー』であり、このことは、シベリウスの音楽における愛国心が普遍的（ユニヴァーサル）であることを証明している。作品の背景への理解は、音楽教育にとって非常に重要であり、それは真の解釈へと導いてゆく。

キーワード：シベリウス、フィンランド、ヴァイオリン

In Honor of Finland's 100th Independence Anniversary: Tribute to Jean Sibelius's Music and Patriotic Spirit

SATO Madoka

Abstract: Jean Sibelius, one of the most iconic composers in Finnish history, took pride in his patriotic spirit, which constituted an integral component of his music and identity. This article, based on one of the series of lectures and concerts titled “Humans and Sounds” held at UENO GAKUEN in September 2017, traces the trajectory of his life, including: his encounter with music in his childhood, his experience with chamber music nurtured in his adolescence, his school days in Helsinki, the awakening of his identity as a Finn through his studying abroad in Berlin and Vienna, his encounter with the Finnish national epic Kalevala and his artistic activities themed on Kalevala Romanticism, and Finland's struggle for independence and the background to his composition of “Finlandia.” This article also traces the achievements he had delivered to his homeland, Finland, during the 100 years since its independence. His identity as a Finn poured into “Finlandia” has been passed to the composers of later

generations. One of such composers is Aoi Takabatake, a Japanese composer today, who recomposed “Finlandia” into “Finlandia Fantasy” for violin and piano, a proof that Sibelius’s identity implicit in his compositions is universal and transcends time.

Keywords: Sibelius, Finland, violin

序

音楽と対峙するにあたり、音楽を生み出す行為（作曲）、音楽を音に表現する行為（演奏）、音楽そのものを聴くという行為（聴取）の三要素が深くかかわりあっている。そしてその作品の背景を知ることが音楽を学ぶ上で、また指導する上でも非常に大きな役割をにない、的確で深い解釈へと結びつく。あらゆる表現も、その上に成り立っているゆえ、作品背景の理解は音楽教育に欠かせないアプローチといえよう。本論は、シベリウスの研究者である筆者によって2017年9月13日に上野学園大学にて行われた「人と音」シリーズのレクチャー・コンサートを纏めたものである。

自然に耳を傾け、死の時まで心の中で作曲していたシベリウス。彼が愛し、自らのアイデンティティーを見出して音に託したフィンランドへの思いを巡る。

1. フィンランド人としてのアイデンティティーの形成

1. 1. 音楽との出会い

ジャン・シベリウスは1865年12月8日、独立前のフィンランド¹、ハメーンリンナ²に生を受けた。医者で社交的な父、穏やかで教養のある母はともに音楽に親しんでいた。しかし幼くして父を亡くしたシベリウス一家は母方の祖母の元に身を寄せ、そこで伯母ユリアよりピアノの手ほどきを受け始める。彼は色彩を音で表現し、思いつくままに演奏することを好んだ。また、もっとも強く影響を受けたのはトゥルク³に住む父方の伯父パールで、彼との間に交わした手紙には、シベリウスの純粋で夢に溢れた音楽体験が綴られている。パールは甥のために楽譜を調達したり、演奏会に連れて行ったり、そしてアマチュアでありながらも多くのヴァイオリン曲を弾いて聴かせ、やがて少年シベリウスはヴァイオリンのヴィルトゥオーゾへの憧れを抱いてゆく。

「私はヴァイオリンの虜になり、偉大なるヴァイオリニストになることが、10年来の誇るべき志となった」⁴

しかし、スタートが遅かったことと、極度のあがり症のために、シベリウスの思いは叶わなかった。弓をペンに持ち替えて、その夢をヴァイオリンから作曲へと推移させるのである。

1. 2. コルポ⁵の夏と創作

シベリウス一家は、1886年と1887年の夏をコルポ島で過ごした。青年シベリウスにとっては、故郷ハメーンリンナ、父方の親族のいるロヴィーサ⁶と並んで、縁のある土地である。そこでの経験は作曲家シベリウスにとって、学校での学びよりもはるかに実践的で、有意義な実りをもたらした。2歳年上の姉のピアノ、4歳年下の弟のチェロとシベリウスのヴァイオリンで奏でるピアノ・トリオは、彼の創作の原点ともいえよう。自然からのインスピレーションを大切にすシベリウスは、岩の上に立っておもむくままにヴァイオリンを奏でたり、ときには3人で舟にスクエアピアノを積みこみ、海の上でトリオを奏でたりしていた。この頃の作品には、多楽章のピアノ・トリオが5曲あり、その中の一つは『コルポ・トリオ』という名を冠している。

昼間に作曲をしては、夜にコルポ・ゴート⁷で初演するという夢のようなひとときを過ごしたシベリウスは、遊び仲間であるルースのためにヴァイオリンとピアノのための『アンダンテ・カンタービレ』JS⁸ 33 (1887) を書いた。この作品の甘い旋律は、若き仲間たちとの幸せな時間を映し出している。

それから2年後には、円熟期に作曲された『ソナチネ』作品80 (1917) よりもはるかに長大な、3楽章からなる本格的な規模のヴァイオリンとピアノのための『ソナタ ヘ長調』JS178 (1889) を書いている。そこには、音楽院で出会ったブゾーニとの多くの室内楽体験も活かされており、シベリウスは第2楽章について、次のようなストーリーを叔父ペールへ書き綴っている。

「3楽章のソナタを作曲した。…イ短調の第2楽章はフィンランド的でメランコリー、まさにフィンランドの少女がA線でうたうようだ。農民の少年がフィンランドのダンスを踊って笑わせようとするが失敗し、さらに深い悲しみでうたう… (ロヴィーサ, 1889. 07. 06)」⁹

この作品は、姉リンダのピアノとシベリウス自身によって、同年7月16日にロヴィーサで初演されている。フィンランドの暗く静かな夜と、それを打ち破るカデンツァ、そして息の長い旋律線は、のちの交響曲における壮大なスケール観をも彷彿とさせる。

1. 3. ヘルシンキの学生時代とベルリン・ウィーンへの留学

フィンランドではじめての本格的な音楽機関としては、1790年に創設されたトゥルク演奏協会がある。しかし1827年のトゥルク大火をきっかけに、大学を含む多くの機関が移転、音楽の中心もヘルシンキに移っていた。1832年に完成したヘルシンキ大学の講堂は、この国の音楽の中心となり、シベリウスの作品の多くがここで初演されている。シベリウスがヘルシンキに学んだのは、マルティン・ヴェゲリウスがヘルシンキ音楽院¹⁰を、ロベルト・カヤヌスがオーケストラ協会¹¹を創設した時期で、フィンランド音楽教育の黎明期ともいえよう。若きピアニストのブゾーニ¹²もその音楽院で教鞭をとっており、互いの才能に敬意を抱いた彼らは、師弟の垣根をこえて室内楽などに親しみ、音楽を語り合う生涯の友となる。音楽への夢を抱いた青年シベリウスには最高の環境が整っていたといえるだろう。

やがて彼は1889年から1890年にかけてベルリンのアルベルト・ベッカーのもとで、1890年から1891年に

はウィーンでロベルト・フックスやカール・ゴルトマルクのもとで学んだ。性格的にウィーンが性にあったようで、ヴァイオリンをもってウィーン・フィルのオーディションも受けている。しかし演奏自体は悪くないものの、あがり症のために合格はしなかった。また留学生らしからぬことに、借金までして父譲りの贅沢をしていたという。これらの留学では、当時の最先端の音楽に触れたほか、北欧あるいはフィンランド人のアイデンティティーを活かした作品に共鳴し、帰国後、最初の大作『クッレルヴォ交響曲』に着手することとなる。

2. フィンランド独立への潮流とシベリウス

2. 1. 1. 帰国後のシベリウスと民族叙事詩カレヴァラ

帰国したシベリウスは、婚約していたアイノと結婚する。新婚旅行にはピアノを携えてカレリア地方¹³をめぐり、様々な音楽を採取した。またこの結婚によって、もともとスウェーデン系¹⁴であったシベリウスは、フィンランド語を中心とした文化的な精神へと移行した。妻アイノには、作家のアルヴィッド、指揮者のアルマス、画家のエーロという芸術家の兄弟がいて、彼らから大いに刺激を受けたほか、彼女の父¹⁵がフィンランド独立にむけての立役者であるという事実も、フィンランド人としての生き方を貫いたシベリウスの人生に大きな影響を与えている。

カレリアへのハネムーンによって生まれた曲の一つが『カレリア組曲』作品11 (1893) で、そこにはフィンランド人の精神的故郷への思いがこめられている。また「カレヴァラ」も大きな関心を持つところとなった。カレヴァラとは、カレリア各地の伝承や歌謡をエリアス・リョンロートが編纂した民族叙事詩で、1849年には『新カレヴァラ全集』が完成している。1809年からはじまったロシアによる支配が強硬になるにしたがって、フィンランド人のなかでの民族意識が高まり、シベリウスのお気に入りであった「シンポジウム」というグループの画家アクセル・ガッレン＝カッレラ、作曲家オスカー・メリカント、指揮者ロベルト・カヤヌス、作家ユハニ・アホなども、自分たちのアイデンティティーを示すための手段として、「カレヴァラ」のモチーフをそれぞれの手法、技法、表現で芸術へと昇華させていった。これらの動きは「カレヴァラ・ロマン主義」とも呼ばれ、民族固有の言語、伝統、精神による民族ロマン主義の一種として、フィンランドの文学、絵画、建築、音楽に表現されている。シベリウス自身も、1891年秋にボルヴォーで聴いた名匠ラリン・パラスケによるカレヴァラの朗唱を、前述のソプラノとバリトンと男声合唱のための『クッレルヴォ交響曲』作品7 (1892) に結実させている。

2. 1. 2. 1900年のバリ万博

フィンランドは1900年のパリ万博に参加し、建築家のゲセリウス、リンドグレン、サーリネンと、画家ガッレン＝カッレラの天井画によるフィンランドのパヴィリオンは大いに注目された。またオーケストラの公演にはシベリウスも副指揮者として帯同し、トロカデロ宮殿でのコンサートは大歓迎された。

「^{スオミ}祖国」は大きな熱狂の嵐を巻き起こした。われわれの前には音楽の力に打ち震えるフィンランド

の人の姿があり、それは我々聴衆をも震わせるのである。この音楽は愛国的な心情の告白に他ならない。巨大なホールに溢れんとしているのはまさしくフィンランドの魂そのものなのだ¹⁶

この〈祖国〉こそが、シベリウスの『フィンランディア』なのである。

2. 2. フィンランド独立への歩みとフィンランディアの誕生

2017年で独立100年を迎えたフィンランドの歴史はかなり複雑である。十字軍の侵攻により、1155年からの約650年間はスウェーデンの統治下にあった。それに続いて、ナポレオンのロシア侵攻が波及して、1809年9月17日ロシア帝国のもとにフィンランド大公国が成立した。長年にわたるスウェーデンの支配によって、現在でも公用語にはスウェーデン語が含まれており、それはシベリウスの母国語でもあった。ロシアの支配は、ニコライ1世（在1825-55）の強権、寛容なアレクサンドル2世（在1855-81）からアレクサンドル3世（在1881-1894）のロシア化を経て、ニコライ2世（在1894-1917）による徴兵や公用語の強制は、フィンランド人の反発を招き、独立への機運が高まってゆく。そのような中、パイヴィ・レヒティ紙というフィンランド語の新聞の休刊をきっかけに、報道、言論の自由を求めて、「報道の祝祭」が企画された。そのメインとなったのが、フィンランドの歴史（1293-1881）を描いた舞台劇「歴史的情景」で、エイノ・レイノとヤルマリ・フィンネがテキストを、シベリウスが音楽¹⁷を担当し、1899年11月4日に、ヘルシンキのスウェーデン劇場で初演された。以下に「歴史的情景」のシーンを挙げる。

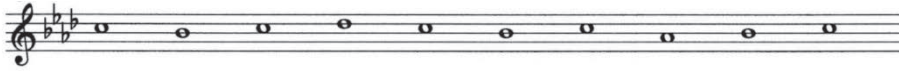
- 1、歌で世界を魅了するヴァイナモイネン
- 2、フィンランド人の洗礼（12Cキリスト教）
- 3、ヨハン公の宮殿（16C半トゥルク城）
- 4、30年戦争の時代（17C前半グスタフ二世）
- 5、大いなる怒りの時代（18C初、ロシアに対して）
- 6、フィンランドは目覚める

この終曲が、のちの『フィンランディア』作品26（1900）となる『フィンランドは目覚める』JS137（1899）¹⁸で、そのテキストには、新しいフィンランドへの希望がこぼれている。

「フィンランドへの威圧は、威嚇のもとには成功しない。フィンランドは目覚めるのだ。歴史の多くの偉人たちを見よ…アレクサンドル2世、詩人ルネベルイはミュージックに耳をかたむけ、政治家スネルマンは学生たちを啓蒙し、作家リョンロートはルーン¹⁹を書きあらわす…。」²⁰

この『フィンランディア』には有名な「Sモチーフ」というものが用いられている（譜例1、譜例2、譜例3）。

譜例 1



譜例 1 のモチーフは、『フィンランディア』の作品中で繰り返し用いられているほか、譜例 2 ・ 譜例 3 のように多くの作品にもみられる特徴的な音型である。下行上行を繰り返す音型がSに似ていることからそのように呼ばれている。

譜例 2



譜例 3



シベリウスは民族的アイデンティティーを大切にしながらも、コスモポリタンでありたいとの思いが強かった。そのため、音楽の特徴的要素を単に切り取るのではなく、普遍的な意味を持つ音づくりを目指していたのである。

3. フィンランド独立からの100年とシベリウス

3. 1. フィンランド独立前後のシベリウス

独立を前にした1917年頃のシベリウスは、内戦を逃れて避難するなど、厳しい環境下に置かれていた。社会主義を推進する赤軍と保守派の白軍がシベリウスの住むヤルヴェンパーにも迫ってきていたからである。

シベリウスは密かに白軍のための『フィンランド・イエーガー隊狙撃兵のマーチ』作品91a (1917) という作品も書いている。ヘイッキ・ヌルミオの詩で「自由を得るまで戦うのだ、スオミ²¹の新しい伝説、勝利をもとめて」という内容である。

同じ年に、ヴァイオリンとオーケストラのための『2つのユモレスク』作品87と『4つのユモレスク』作品89も発表され、これら6曲を合わせると第2のヴァイオリンコンチェルトに相当する規模となる。実際には第6交響曲が第2のヴァイオリンコンチェルトとして着想されているため、その志がこれらに結実したとも考えられる。実際の独立は1917年12月6日、シベリウス52歳の誕生日の2日前のことである。その後1919年にフィンランドは完全独立を果たす。

3. 2. フィンランドにおけるシベリウス

シベリウスの存在は、フィンランドの文化の象徴として多くの人の心に刻まれている。2002年まで流通

していた100フィンランド・マルッカ札²²には、シベリウスが描かれていた。生誕100年の1965年からは5年おきに国際シベリウスヴァイオリンコンクールが開催され、1990年からは5年毎の国際シベリウス会議に世界中のシベリウス研究者が集まる。ドイツの出版社ブライトコプフ&ヘルテルからは『シベリウス全集』というクリティカル・エディションが発刊され、マニュスクリプト研究者によって精査されたスコアが順次刊行されている。世界中に20あまりのシベリウス協会なるソサエティがあり、我が国では日本シベリウス協会が中心となって活動している。また、かつてシベリウスも学んだ音楽院はシベリウス・アカデミーと呼ばれ、中部の都市ラハティにはシベリウス・ホールもある。ヘルシンキ市内のシベリウス公園には抽象的なモニュメントにシベリウスの頭部が添えられており、シベリウス思い出の地コルポには、ヴァイオリンを弾く若きシベリウス像が建てられている。

自然の中で「静けさこそが語りかける」という彼自身の言葉のように、フィンランド人のシベリウスがその自然に共感し、インスピレーションを得る繊細な感覚は、日本人の心にも響く。シベリウスは、音楽史上において、革新的なセオリーを提唱したわけではないが、自らが語るべき音楽を表すための革新的な手法を見出した前衛的な作曲家といえよう。その根底にあるのは、フィンランドの自然、文化、歴史であり、それを愛する心こそが、彼の音楽をつくりあげているのである。

結

最後に、新たに生まれた作品を紹介して本稿の結びとしたい。

シベリウス＝高島亜生（作曲）『Finlandia Fantasy』（1889-90/2016）²³

この曲は、オーケストラや合唱、ピアノによって演奏されるシベリウスの代表作『フィンランディア』を、ある閃きから、ヴァイオリンとピアノのための曲として、筆者が作曲家の高島亜生氏にrecompose [=再作曲]を依頼したものである。この『フィンランディア・ファンタジー』は、シベリウスがカレヴァラから得た素材を自分の語法で語ったように、現代の感覚と高島氏の感性をもって再作曲され、新たな命が紡がれたのである。この再作曲された曲は、ヴァイオリンをソロとして扱い、新たなテーマの他に、副旋律、装飾、カデンツァが加えられ、なおかつテーマから派生するコラル風パッセージなど、新たな魅力が織り込まれている。

シベリウスは晩年、「私はフィンランドに住まい、永久にこの国を離れない」と語っていた。シベリウスにとって、フィンランドとの別離は、自らの、そして藝術の終わりを意味するという。つまり、彼自身を形成し、芸術の源でもあった古里への恩威を強く抱いていたのである。

日本とフィンランドの国交樹立100周年を迎える今年、シベリウスの音楽が、その生きる現実を照らし出す鏡となって、今なお、そしてこれからも人々の心に響き続けることを筆者は確信する。そしてこの文章が、その真価を知る道しるべとなることを切に願う。
(2019年8月 成稿)

[資料] レクチャー・コンサートにおける演奏曲目および音源 (♪は演奏、◎は外部音源)

- ♪ Jean Sibelius : Andante cantabile JS33 (1887)
- ♪ Jean Sibelius : Sonata for violin and piano in F major JS178 (1889) 2nd mov.
- ♪ Jean Sibelius : Karelia Suite for piano solo op.11 (1893) III Alla Marcia
- ◎ Jean Sibelius : Jääkärimarssi (March of the Finnish Jäger Battalion) op.91a (1917)
- ♪ Jean Sibelius : Humoresque II for violin and orchestra op.87-2 (1917)
- ♪ Jean Sibelius=Aoi Takabatake : Finlandia Fantasy (1889-90/2016)

[講師・演奏：佐藤まどか Violin、安田正昭 Piano]

註

- 1 ロシア帝国の大公国として、自治権を認められていた
- 2 ヘルシンキの北約100kmに位置し、13世紀にスウェーデン人によって築かれたハメ城 (Hämeen linna) を中心とした町。スウェーデン語表記はタヴァステフス
- 3 1812年に首都がヘルシンキに移されるまで、スウェーデンに近いトゥルクが中心地であった。スウェーデン語表記はオーボ
- 4 Ekman, Karl. *Jean Sibelius his Life and Personality*, p.32
- 5 トゥルクからほど近いアルキペラゴのひとつで、コルボはスウェーデン語表記。フィンランド語表記ではコルッポ
- 6 ヘルシンキの東約90kmに位置する町で、スウェーデン系が住民の約4割を占める。スウェーデン語表記ではロヴィーサ
- 7 コルボ島中心部にあるマナーハウスで、現在はSibelius i Korpo音楽祭の会場となっている。住人の娘がRuth Ringbomである
- 8 JSは、作品番号を持たないシベリウスの初期の作品の識別番号をあらわす
- 9 Goss, Glenda Dawn. *Jean Sibelius The Hämeenlinna letters* p. 105
シベリウスは父方の親類が住むロヴィーサに滞在し、そこから叔父ペールへ手紙を書いた
- 10 1882年に創立された、現在のシベリウス・アカデミー
- 11 1882年に創立された、現在のヘルシンキ・フィルハーモニー管弦楽団
- 12 Ferruccio Busoni (1866-1924) イタリア生まれのピアニスト、作曲家、教育者
- 13 フィンランド南東部からロシア北西部にかけて森と湖の広がる地で、フィンランド、スウェーデン、ロシアにとって特別な地
- 14 現在、スウェーデン系はフィンランド全人口の約5.5%
- 15 名將軍といわれるAugust Aleksander Järnefelt (1833-97)。その妻エリザベトも貴族の家系の出身
- 16 神部智氏による解説、シベリウス交響詩『フィンランディア』作品26、音楽之友社よりⅧ頁
- 17 この付随音楽は、のちに『歴史的情景 I』作品25として編集された
- 18 Suomi herää JS137は、1900年のパリ万博で〈Suomi=祖国〉というタイトルで発表した。中間部の旋律は『フィンランディア讃歌』として讃美歌集にも収められている。また、V. A. Koskenniemiの歌詞をつけた男声合唱が1940年に発表されている
- 19 フィンランド語ではruno「詩」をあらわし、ここでは民族叙事詩「カレヴァラ」の編集を意味する
- 20 Barnett, Andrew. *Sibelius* p.131
- 21 Suomiはフィンランド語で祖国、フィンランド、フィンランド人のことをあらわす
- 22 現在はユーロが通貨として流通しているが、その前に使用されていたフィンランド・マルクで約2000円に相当する
- 23 2017年9月13日「人と音」シリーズのレクチャー・コンサートにおける演奏は、次のURLにアップロードされている
佐藤まどか “フィンランディア・ファンタジー (Finlandia Fantasy) ヴァイオリン&ピアノ (Violin 佐藤ま

どか・Piano 安田正昭)” Online video. YouTube, November 1, 2017.
(https://www.youtube.com/watch?v=AA_tMyWAS88)

参考・引用文献

- Barnett, Andrew. *Sibelius*, New Haven and London: Yale University Press, 2007
- Dahlström, Fabian. *Jean Sibelius Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003
- Ekman, Karl. *Jean Sibelius his Life and Personality* (Originally published as: Jean Sibelius ja hänen elämäntyönsä. Helsinki, Otava, 1956 [1935]) Translated by Edward Birse. Westport, Greenwood Press, 1976 [1938]
- Goss, Glenda Dawn. *Jean Sibelius The Hämeenlinna letters Scenes from a Musical Life 1874-1895*, Espoo: Schildts, 1997
- 神部 智「解説」シベリウス交響詩『フィンランディア』（作品26）東京：音楽之友社，2010年，viiiページ
- Tawaststjerna, Erik. *Sibelius vol. 1*. (Originally published as: Jean Sibelius vol. 1 and 2, Ottawa, Helsinki, 1965 and 1967) Translated by Robert Layton London: Faber, 1976 / *Sibelius vol. 2*. (Originally published as: Jean Sibelius vol.3, Ottawa, Helsinki, 1972) Translated by Robert Layton London: Faber, 1986

24の調性各々のキャラクターの考察 ——ピアノ演奏指導の一方法として——

星 子 知 美

要旨：学生と一緒に演奏をまとめ上げるときには、作品の形式や背景の理解と共に細かい解釈を決定することが重要である。歌曲の伴奏では、歌詞の意味から作品や各々のフレーズが何を表現しているのか捉えやすいが、ピアノ曲において、作品の内容や性格を考えずに譜読みをし、音を出している演奏が少なくなないように感じる。学生が楽曲の性格を感じ取り表現を決定できるように導くために、ピアノ演奏指導の一方法として24の調性のキャラクターを感覚的にも知識的にも理解しておく必要があると考える。しかし今日、特に日本語での各調のキャラクターに言及した資料が多いとは言えない。そこで本研究では、24の調それぞれが持つ性格や雰囲気等、キャラクターについて考察した。

キーワード：24の調性、調のキャラクター、演奏指導、ピアノ演奏解釈

Insights of the 24 Tonal Characters: A Teaching Method for the Piano Performance

HOSHIKO Tomomi

Abstract: It is essential to work detailed interpretation as well as studying its musical form and background history when teaching piano students. While it is relatively easy to work how the piece or even each phrase should be performed through examining lyrics when you accompany vocal pieces, some students read and play the piano music without studying much of the meaning of the piece and its character. As part of piano students' performance study, it is important and necessary to sense and gain knowledges of each 24 tonal character and enable them to make decisions on the character of the piece and how it should be performed. However, there are not many studies and information on the 24 tonal characters available in Japanese. Therefore, this paper examines each of 24 tonality's own character, mood and personality.

Keywords: 24 tonality, Character of tonality, teaching musical performance,
piano performance interpretation

1. はじめに

作品が何調であるかということはその作品の内容と性格に深く関係し、音楽表現の重要な要素である。筆者が学生の時は、ピアノソナタ等作品名に必ず〇〇調と表記されていることに、調性がそれ程重要なのかと疑問に思っていた。現在学生を指導していても彼らの調性への意識が低いように感じる。その作品が何調であるか、何調から何調へ転調しているか質問しても即答できないことが多い。

筆者がウィーン国立音楽大学にて師事した故ハンス・カン (Hans Kann) 教授は、当時ウィーン・コンツェルトハウスでのツィクルス¹に長年にわたり出演していた。1994年は“多様な響きの色—全ての調性の概観”というタイトルで、一つのコンサートに長調とその平行調の短調の作品をプログラミングし、1年間12回で全ての調を演奏するという興味深い企画であった。そのプログラムノートには各調ごとのキャラクターが掲載されていた。筆者は、各々の調性にキャラクターがあるということ、そして初めて見るその内容に目が釘付けになった。その頃から調性の特徴や性格について、筆者自身の関心がさらに深まっていったように思う。

ウィーン古典派の作品、及び歌曲やオペラ・アリアの伴奏を数多く学び演奏していく中で、作品の性格や歌詞の内容と調性が結び付き一致することが多くなり、調性のキャラクターを考えていくと、作品への理解がより深まり、演奏方法の可能性が広がると筆者は考えるようになった。これは、長年師事したピアニストの故イェルク・デームス (Jörg Demus) 氏と、氏のアシスタント・大井美佳氏、ウィーン国立音楽大学教授のペーター・エフラー (Peter Efler) 氏のレッスン内容の影響も大きい。受講曲を形式や拍子、調性、楽器編成等、他の楽曲との繋がりや対比を示しながらご教授いただいた。本稿はこれらの経験から得た知見に加え、筆者自身の演奏経験を踏まえて考察した調性のキャラクターについて述べることにする。

転調の多いシューベルトの作品では、調性を意識することで作曲家の重要な音楽世界である“さすらい”を深く理解することが出来、更に長大な作品の暗譜の助けにもなると考える。歌曲では、原調で演奏するとその作品のキャラクターをより正確に理解することが出来る。そして、同じ調性の他の様々な作品を参考にすることで、演奏解釈の一方法を論理的に示すことが出来る。

2. 調性の選択

作曲家の調性の選択には、もちろん主観に依るところがあり、調性に影響されていない作曲家や作品もある。古典派の時代までは#あるいはbが2つ位までの作品が多い。また、その楽器が演奏し易いという理由でその調性が選択されることもある。例えば、ヴァイオリンでは開放弦が鳴りやすいので、G、D、A、Eの#系が自然に響く調になり、弦楽器を主役にする時は#系で作曲することが多い。A管のクラリネットでもロディを聴かせる為にA-dur、Es管のホルンで勇大に聴かせたい場合Es-durを選択するということがある。モーツァルトのホルン協奏曲はほとんどがEs-durで書かれ、ベートーヴェンはEs管のホルンを主役にして「交響曲第3番『英雄』」や「ピアノ協奏曲第5番『皇帝』」を作曲した。パガニーニは「ヴァイオリン協奏曲第2番」第3楽章「ラ・カンパネラ」をh-mollで書いているが、それに影響され作曲された

リストのピアノ曲「ラ・カンパネラ」はgis-mollである。これは黒鍵が多い調を使うことで手に馴染み技術的に弾き易くする為と、ピアニスティックにヴィルトゥオーゾを表現する為に選んだ調性と考えられる。

リムスキー＝コルサコフやスクリャーピンのように、調性と色彩を結び付けた作曲家もいる。

「ハ長調」がもっとも明度と彩度が高い基本色で、#♭の数が増えてゆくに従って、彩度が落ちてゆく（くすんだ暗い色になってゆく）」（吉松, 2014, p.32）と言われている。シューバルト (Schubart, C. F. D.)²は、「《音楽美論集》³の有名な箇所、個々の調の特性を感情と結びつけて記述し、そのなかでシャープ系の調は力強い情熱を、フラット系の調は穏やかな感情を表現するという、当時広く支持された信念を表明している」（「シューバルト、クリスティアン・フリードリヒ・ダニエル」項目執筆David Ossenkop、大崎滋生訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典 8』講談社、1994、p.349）。

演奏していても、筆者にも#系の調性は固く、♭系は柔らかく感じられる。

3. 24の調性各々のキャラクター

3. 1. C-dur

J. S. バッハの平均律クラヴィーア曲集全48曲の始まりである第1巻第1番C-durのプレリュードの冒頭は、Cの一音から始まりC-E-Gと音が重なり広がっていきハーモニーが作られていく。ベートーヴェンのピアノソナタの代表作の一つ「ヴァルトシュタイン」も左手のC一音から始まり、第2楽章F-durで描かれる“闇”を経て、C-durにて終楽章の明るい世界が徐々に開けていく様が、広音域で重なっていくピアノのハーモニーとペダルの響きの中から感じることができる。この様にこの調性の作品からは、“そこから始まる”という創造の力を感じる。シューバルトの歌曲「全能の神」では、“偉大なるエホバ、主なり、天も大地もその力を告げる”と歌われる。モーツァルトやブラームスのピアノソナタ、ベートーヴェンのピアノ協奏曲や交響曲、ショパンのエチュード集Op.10の始まりである“第1番”が、C-durなのも興味深い。

リムスキー＝コルサコフはC-durの色を「白」と主張した（吉松, 2014, p.30）が、同時に「無垢」と捉えることも出来る。ハイドンの「ピアノソナタHob.16/50」第1楽章のテーマ冒頭は、C-durトニカの形成音のみで現れ、他に混じるものがない純真さを感じる。ベートーヴェン「ピアノ協奏曲第1番」等、この調性の作品を演奏すると、同様のキャラクターを感じることが出来る。J. S. バッハ「平均律クラヴィーア曲集」第1巻第2番c-mollフーガの終止のように、短調からC-durへ転調した時に感じる至福や、これまでの悲しみや苦しみが解決したような安堵感は特別なものである。シューバルトは、「C-durに戻ること、心と耳が完全な満足感に至る」（Schubart, 1784/85, p.380）と表現している。

以下にドイツを中心とした音楽学者、音楽理論家、作曲家たちの解釈を引用する。

混じり気がなく完全に純粋。キャラクターは潔白で澄んでいて簡明、純真、子供の言葉のよう。
（Schubart, 1784/85, p.377）

明朗な陽気と穏やかな厳粛（本気）の融合がこの調性の主な特徴である。（Cramer⁴, 1786, p.1188）

マルクス（Marx, A. B.）⁵は、モーツァルトの交響曲、ベートーヴェンの「交響曲第1番」を挙げ、「中

立。#の情熱や徐々に沈み冷たい影になるりの色調と等しい距離。明るい日中のようにクリアだがきらきらとした太陽の眩しさはない。朗らか」(Marx, 1863, p.365)と述べている。

3. 2. c-moll

durの“裏返し”と言えるmollは特性もdurの反対になる。c-mollは心理的な調性であり、とてもエスプレッシブで悲壮である。そして“パトス”⁶を表す。「Pathetique」と付けられているベートーヴェンの「ピアノソナタ第8番」は「悲愴」と呼ばれているが、この“Pathetique (パテティーク)”という言葉は“pathos (パトス)”からきている。従ってこのソナタはただ悲しみを表すというだけでは足りない激しさがあると捉えることができる。冒頭の和音は何かが崩壊したショックが表現されているようである。同じくベートーヴェン最後の「ピアノソナタ第32番Op.111」は、「罪や墮落」を意味する減7の音程（左手のオクターブEs - Fis）で始まり、この調性のキャラクターをより強めている。

そして、チャールトン (Charlton, D.)によれば、E. T. A. ホフマン (Hoffmann, E. T. A.)⁷はその著書『クライスレリアーナ』の中の「クライスラーの音楽—ポエティック・クラブ」において、クライスラーの交響的なファンタジーの即興演奏での各調性を詩的に書いている。これは、演奏者へもインスピレーションを与えるもので、とてもイメージし易い。c-mollの和音（繰り返されるフォルティシモ）については、「狂気が灼熱の爪でもって私の心にくいこむ」と書かれ、「恐ろしい幽霊」(Hoffmann, E. T. A.) (Charlton, 1989, pp.134-135)も現れる。この調性の“狂気”という一面を意識することも演奏表現に繋がると思う。

更に、J. S. バッハでは「マタイ受難曲」の最終曲を挙げる事ができる。「私達は涙を流しながらひざまずき、墓の中のあなたに呼びかける。お休み、安らかに、安らかにお休み」と歌われる。その他、ベートーヴェン「交響曲第5番『運命』」や「ピアノ協奏曲第3番」、ブラームス「交響曲第1番」が挙げられる。

愛の告白と同時に不幸な愛の嘆き。恋焦がれる気持ち、憧れ、恋に酔った心の溜息、それがこの調性にある。(Schubart, 1784/85, pp.377-378)

…心からの憧れで満たされる。高く神聖な愛の表現…。(Schilling⁸, 1835, Band 2, p.267)

辛辣、厳格、悲劇、しかし溢れんばかりの激情でもある。(Stephani⁹, 1923, p.138)

作曲家ベルリオーズ (Berlioz, H.)は“ヴァイオリンにおける各調の響きの特徴”として、c-mollを「暗く、鳴り響かない」(Macdonald, 2002, p.32)と述べている。

3. 3. 1. Cis-dur

Cから半音上がっているCis-durは、C-durが半分浮いたような状態、つまり地から少し浮いた幻想の世界、また天上に近い世界と捉えることができる。Cisの異名同音であるDes-durを使うことが多く、Cis-durは珍しい調性であり作品も多くはない。従ってCis-durの作品の響きからは、普通ではない超越した感じを受ける。J. S. バッハの「平均律クラヴィーア曲集第1巻」(譜例1) Cis-durの雰囲気に見れているように、光溢れる輝く世界が感じられる。ラヴェル「夜のガスパール」第1曲“オンディーヌ”は幻想の世界を描いた作品である。

譜例 1



リーマン (Riemann, H.)¹⁰は、Cis-durのこの作品についてDes-durと対比させ、「暑い真夏の気分、キラキラと輝き瞬いている」という表現をBlitzen、Flimmern、Flirren (Riemann, 1890, p.16) と同義語を3つ並べ強調して述べている。

高貴で崇高、Fis-durの大きさがなくなっている。そして奇妙な感じがある。(Cramer, 1786, p.1188)

3. 3. 2. Des-dur

Des-durはJ. S. バッハの作品にはない調性であり、主にロマン派の調性と言える。夜を描いたような曲が多く、光のないところだからこそ色々な幻想が生まれる。ショパン「前奏曲」“雨だれ”、ドビュッシー「月の光」、シューマン「幻想小曲集」“夕べに”、“なぜに”、“気まぐれ”、“花の曲”等、ロマンの香り高い甘い調性と言える。

この世を超越した天界、崇高。(Stephani, 1917, p.23)

マルクスはこの調性であるベートーヴェンの「ピアノソナタ『熱情』」の第2楽章を、「深みから浮かび、温和。寂しさを後に残す。そして落ち着きのない人生の嵐に押し込まれる」(Marx, 1863, pp.368-369) と表現し、Des-durを「不気味で身震いするような顔と輝かしい絵をもつ夜」(Marx, 1863, p.368) と述べた。

笑うことは出来ないが微笑んでいる、ワーワーと泣き喚けないが少なからず泣いている、それ故にこの調性は珍しいキャラクターと感覚が生み出せる。(Schubart, 1784/85, p.378)

3. 4. cis-moll

J. S. バッハの「平均律クラヴィーア曲集第1巻」第4番のフーガの初めの4音は、音型が十字架のように配置されているので“十字架のテーマ”と言われ、「死」や「別れ」を意味している (譜例2)。

譜例 2



この調性の作品では、ベートーヴェンの「ピアノソナタ『月光』」や最晩年の傑作の一つ「弦楽四重奏曲第14番Op.131」、シューベルトの歌曲「さすらい人」及び「さすらい人幻想曲」第2楽章、ショパン「幻想即興曲」、「ノクターン遺作」、そして第1楽章が葬送行進曲であるマーラー「交響曲第5番」等がある。

贖罪、神や人生の友や幼なじみとの寂しい対話、不満足な友情と愛へのため息…。(Schubart, 1784/85, p.379)

Riemannは「憂鬱で心が重く、病的に興奮した状態」と述べ、以下のように続けている。

gis-mollとcis-mollは両方とも凡人の冷静で冷めた思考法からは遠く離れたもの。感覚を越えた、つまり霊的な観念の範囲であり、そしてより理想的な感情である。(Stephani, 1923, pp.135-136)
悲劇的で豊かな響き、高尚。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.32)

3. 5. D-dur

喜び、賛美が表現されているヘンデルの「ハレルヤ」(譜例3)がまず思い浮かぶ。復活の喜び、栄光の賛美、そして祝祭の調性である。

譜例 3

Allegro

Oboe I, II

Tromba I

Tromba II

Timpani

Violino I
Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi
(Violoncello, Violone, Fagotto, Cembalo)

Lyrics: Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah.

ヘンデル「王宮の花火」、J. S. バッハ「ロ短調ミサ」の神の栄光を讃える“グロリア”、ベートーヴェン「ミサ・ソレムニス」、そして「交響曲第9番」終楽章“喜びの歌”では創造主である神の偉大さを歌っている。トランペットと演奏する正に祝祭の調性である。

勝利、ハレルヤ、戦いの喚声、勝利の喜びの音調。(Schubart, 1784/85, p.379)

厳肅さは抑制され、柔和さは消え、そして奔放にはしゃいでいる。この調性はユーモアと面白いダンスである。(Cramer, 1786, p.1188)

…朗らかであり感情が高ぶった調性。この調の独特な感覚にはトランペットが合う。満足、そして心の落ち着きと平和。崇高なグラティア（美と優雅の女神）…。(Schilling, 1835, Band 2, p.371)

朗らか、騒々しく派手。どちらかといえば粗野。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.32)

3. 6. d-moll

D-durが祝祭的で栄光や喜びが大きな調性であるが故にその影に隠れたd-mollは、durの正反対の性格、暗さや悲しみが備わっている。前述のベートーヴェンの“喜びの歌”に対し、この長大な交響曲はd-mollでとても重苦しく始まる。モーツァルトのオペラ「ドン・ジョバンニ」は決闘の場面から始まり、「レクイエム」もこの調性の性格を表す代表的な作品と言える。オペラ「魔笛」の夜の女王のアリア“復讐の炎は地獄のように我が心で燃え”では殺害を迫る激しい復讐の思いが歌われる。シューベルトの歌曲では、病の床に伏す乙女と死神の対話を描いた「死と乙女」、そして、リストの怒りの日によるパラフレーズ「死の舞踏」が挙げられる。このように闇や死、悪魔や死神をも暗示する調性である。

ベートーヴェンの「ハイリゲンシュタットの遺書」が書かれた1802年に作曲された「ピアノソナタ『テンペスト』」もこの調性である。ベートーヴェンの多くの作品は強音で叩きつけるように終わるか、durに変化し昇華して終わることが多いが、「テンペスト」はmollのまま弱音で消えてなくなるように終わるのも特徴である。これもこの調性だからこそ、他の作品とは違う終わり方になったのではないだろうか。

Hennig, R.¹¹は「内的なもの、d-mollは果てしなく大きな力とエネルギー…」と述べた。(Stephani, 1923, p.136)

心が重く、女性的。霧が垂れ込めている。(Schubart, 1784/85, p.377)

イスラー (Isler, Ernst)¹²は、「不確実で混沌、重くのしかかった気質の表出が、デモーニッシュ・悪魔と混ざっている」(Isler, 1943, p.42) と述べ、キャラクターの一面として、J. S. バッハにおけるこの調性について「爆発力、充電されたエネルギー」(Isler, 1943, p.41) と挙げている。

暗く陰鬱、良く響く、むしろ俗っぽい。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.33)

3. 7. Es-dur

この調のよく知られているキャラクターは、“英雄”である。ベートーヴェンの「ピアノ協奏曲第5番『皇

帝』、「交響曲第3番『エロイカ』」、モーツァルトではオペラ「魔笛」が挙げられる。

♭3つで出来ている調であるが、この“3”はJ. S. バッハでは重要な数字で“三位一体”の象徴として強い信仰を表すと言われている。この内的な強い信仰、強い意志の象徴を根底に、英雄的な調性になったとも考えられる。

愛と信心と神との対話の調性、♭3つで聖三位一体を表現している。(Schubart, 1784/85, p.377)

堂々として威厳がある、完全に鳴り響く。温和、グラヴェエ。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.32)

輝かしいE-durに対して、気高く英雄的な容貌。…Riemannは「特に真剣で時に荘重、敬虔なキャラクター…」と述べた。(Stephani, 1923, p.127-128)

多くの先人達が英雄、崇高、信仰という同じ様な特徴を述べている。

彼の衣装は暗い森のような緑色。彼の憧れの言葉はホルンの甘い音色。茂みの後ろから、そのまろやかな響きが聞こえる？その音色は喜びと憂いに満ち溢れている。(Hoffmann, E. T. A.) (Charlton, 1989, p.134)

3. 8. 1. es-moll

J. S. バッハの「平均律クラヴィア曲集」は、第1巻のプレリュード（譜例4）のみがes-mollで、第1巻のフーガ、第2巻のプレリュードとフーガは異名同音調のdis-mollで書かれている。第1巻のプレリュード（es-moll）は深い悲しみに満ちた歌である。

譜例4

PRAELUDIUM VIII

FUGA VIII

ブラームスはこの調性をよく使った作品を残しているが、「6つの小品Op.118」、es-mollの第6曲には“mesto”¹³と書いている。また、ブラームス最後のピアノ曲Op.119の終曲はEs-durであるが、曲の最後はes-mollで締めくくられる。プッチーニのオペラ「トスカ」では、アリア“歌に生き、恋に生き”でこの調性にてトスカが絶望して悲痛に歌う。このようにこの調性は悲劇的に荘重に響く曲が多い。

一番深い魂の衝動の恐怖、考え込む絶望、最も黒い憂鬱、陰鬱な心の状態、これらを感じる。恐れ、ゾッとする心のためらいが、恐ろしいes-mollから吐き出されている。もし亡霊が話せるとしたらこの調性のように話すだろう。(Schubart, 1784/85, p.378)

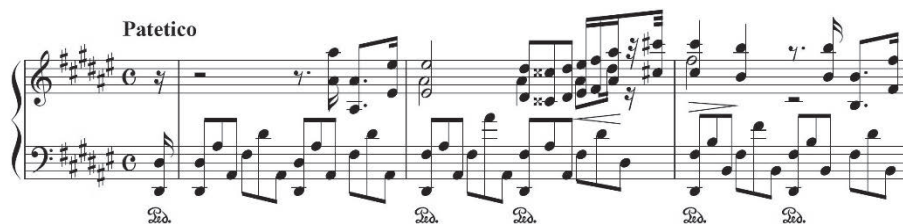
…最大級の悲しみという激情を完璧に表現している調。(Schilling, 1835, Band 2, p.422)

とても控えめで悲しい。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.33)

3. 8. 2. dis-moll

前述の「平均律クラヴィーア曲集」で使われていたdis-mollは、es-mollと同じ特性でありながら、比較すると#6つとシャープがとて多いのでより軽く響く。この調性について残された解釈も管見に及ばず、また作品も多くはないが、思い浮かぶのはスクリャービンで、代表的なものはエチュード「悲愴Op.8-12」(譜例5)がある。

譜例5



3. 9. E-dur

牧歌的であり、自然への賛歌と捉えられる。そこから発展してこの調性の作品からは“崇高な光”を感じることが出来る。前述の通りステファニーはこの調性をEs-durと対比させ、「輝かしい」(Stephani, 1923, p. 127)という言葉を用いている。代表的な作品としてヴィヴァルディ「春」、ベートーヴェンの「ピアノソナタ第30番Op.109」、「ピアノ協奏曲第3番」第2楽章がある。シューマンの歌曲「リーダークライス」“月の夜”(譜例6)はとて神秘的で美しい。シューベルトの歌曲「冬の旅」「菩提樹」、また「未完成交響曲」の第2楽章はE-durの最も美しい作品例と言える。グリーグの「ペールギュント」“朝”も挙げることができる。

マルクスは著書の中の“調性の特異なキャラクター”の項目で、ベートーヴェンのC-durの「ピアノ大ソナタ『ヴァルトシュタイン』」第1楽章を取り上げ、第2主題について「ノーマルに転調する属調(G-dur)

ではベートーヴェンの温かく自由な心情は満たせなく、太陽の高さであるE-durに高めた」(Marx, 1863, p.365)と書いている。

譜例 6

Zart, heimlich.

p

ritard.

Es war als hätt' der Him - mel

暖かなE-durはキラキラとした輝きで上がっていく。澄んだ混じり気のない金のように光輝いている。まだ完璧なE-durの作品はない。フィデリオ序曲もまだ遠かった。(Marx, 1863, pp.366-367)

誇り、尊大、堂々としている特徴が際立っている。(Cramer, 1786, p.1188)

崇高な愛、開放、親しみやすさ。神の崇高な天地創造。清らかな喜び、歓喜とダンス…。(Schilling, 1835, Band 2, p.558)

きらめき、品位があり荘厳、気高く崇高・高潔。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.32)

3. 10. e-moll

J.S. バッハの「マタイ受難曲」(譜例7)の出だしや「パルティータ第6番」、「カンタータ第4番」“キリストは死の絆につきたまえり”、ブラームス「交響曲第4番」、「チェロソナタ第1番」、そしてエルガーの「チェロ協奏曲」がある。

この調性は、d-mollより2度上がった調なのでd-mollの強い特性が少し弱まるが、やはり同じように“死”や“悲痛”と捉えることができる。メンデルスゾーン「ヴァイオリン協奏曲」、スメタナ「我が祖国」より“モルダウ”、チャイコフスキー「交響曲第5番」、ドヴォルザーク「交響曲第9番『新世界より』」等“哀愁”を感じる作品も多い。

ナイーブ、女性の純潔な愛の告白、嘆き、少しの涙を伴うため息…。(Schubart, 1784/85, p.380)

冷ややかで疲れ果て、生気がなく、無機質、この調性特有である。(Stephani, 1923, p.133)

譜例 7

Coro I.II.

Soprano in ripieno

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Organo e Continuo.

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Organo e Continuo.

3. 11. F-dur

“田園” “平安な状態” “自然への思い” を表し、“愛に満ちた自然世界” とも言える。

J. S. バッハの「イタリア協奏曲」やオルガン曲「パストラーレ」、ベートーヴェン「交響曲第6番『田園』」、ヴィヴァルディ「秋」が挙げられ、モーツァルトの歌曲「夕べの思い」（譜例8）は歌詞の意味と共に自

然への息吹、夕べに漂う霊気が感じられる作品である。

譜例 8

Andante

A - bend ist's, die Son - ne ist ver-
schwun - den und der Mond strahlt Sil - ber - glanz;

この世界を表現するのに一番美しい感情。すなわち寛大、不屈、愛、美德、高潔。(Mattheson, 1713, p.241)

…優しい尊厳と気高い微笑みが紛れもなく際立つ。(Cramer, 1786, p.1189)

シューバルト (Schubart, 1784/85, p.377) とシリング (Schilling, 1835, Band 2, p.669) は同様に「快さと落ち着いた状態」と述べ、シリングは具体的に「軽やかな心地良いおどけ、子供らしい潔白な楽しい生活」(Schilling, 1835, Band 2, p.669)、更に「より内面の神秘的な平和、元気付けられる慰め、自然の作品への喜び、満足な享楽生活、この上なく幸せな寛ぎ」と加えている。

私があなたの心を燃ゆる喜びで満ち、そして愛の抱擁のようにメロディで包み込む時、ハッ！なんとあなたの心は愛と憧れに膨らむことか。あなたは二度と私の元を離れたくはあまい。あなたの胸を締め付ける、秘密の期待が満たされたのだから。癒しの神託である音楽が、私の心からあなたの心への語りかけた！(Hoffmann, E. T. A.) (Charlton, 1989, p.133)

3. 12. f-moll

マッテゾン (Mattheson, J.)¹⁴は、「絶望し、死の恐怖を想像する。救いようのないメランコリーを美しく表現している。聴衆は時々恐怖と慄きを感じる」(Mattheson, 1713, pp.248-249) と表現している。ショパンの「バラード第4番」の始まりは確かにメランコリックで、そのメランコリーに絶望が加わるとパッ

ションとなり、ベートーヴェンの「ピアノソナタ『熱情』」の曲調になる。「救いようのないメランコリー」とは、愛する者を失った救いようのない悲嘆の調べである。ショパンの「幻想曲」は葬送行進曲風に始まる。ヴィヴァルディ「冬」も非常に暗く、春、夏のものが全て氷りついてしまったようだ。シューマンの「幻想小曲集」“夜に”もこの調性である。

深い憂鬱、死の嘆き、うめき声、終焉を求める憧れ。(Schubart, 1784/85, p.378)

心の重い調性。es-moll程奥深い悲しみではなく、cis-mollのように病的でもない。しかし、思いに沈んだ深い感情ではち切れそうである。これは他の調性には全くないものである。(Riemann, 1890, p.82)
…暗闇、暗黒、荒々しい痛み。(Stephani, 1923, p.139)

3. 13. Fis-durとGes-dur

Fis-durは、この世の自然世界“田園”を象徴とするF-durからわずか半音1つ浮き上がった調性であることから、この世を越えたもの、と捉えることができる。光に溢れる楽園の様である。ショパンの「舟歌」がこの特性に当てはまる。ベートーヴェンの「ピアノソナタ『テレーゼ』」も現実的でないようなどこか天国的な響きを感じる。

きらめき、鋭い。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.32)

高貴さと、使われるのが珍しい調性の見事な融合。崇高な誇り、巧みさ、聴衆はこれらに感嘆する。
(Cramer, 1786, p.1188)

Fisの異名同音の調Ges-durと比較すると、シリングも「より明るく鋭い。表情はより激情的」(Schilling, 1835, Band 2, p.729)と述べたが、#系のFis-durはより明るく鋭く響き、Ges-durはより柔らかく響く。Ges-durについて、バルリオーズも「それほど輝いていない。柔らかい」(Macdonald, 2002, p.32)と述べている。

シューベルトはGes-durで「即興曲Op.90-3」を作曲した。その当時ほとんど使われていないこの調性を使っていることから作曲家がこの調性にこだわった理由があると考えられる。とても柔らかな温かな響きになっている。穏やかな優しさを感じられ、Fis-durと比べるとより人間的な感じがする。

Ges-durの作品には、ドビュッシーの「前奏曲」“亜麻色の髪の乙女”、プッチーニのオペラ「蝶々夫人」の aria “ある晴れた日に”がある。

丘を登り、自由に呼吸するような苦難な中での勝利。強く手に入れようと苦心し、ようやく勝ち取った後の魂の追憶…。(Schubart, 1784/85, p.378)

3. 14. fis-moll

cis-mollと同じく#が多い調である。ドイツ語ではシャープはKreuzというが、この言葉は“十字架”という意味もある。“死”と深い関係を持つ“十字架”のキーワードを持った調性である。

メンデルスゾーンの無言歌集「ベニスの舟歌」(譜例9)は、とても物悲しい響きを持っている。ベニスのすぐ傍には死者を葬る島がありそこへ舟で運んでいく、という話を聞いたことがある。なぜこんなにも悲しい響きができるのかと思いながら演奏していたが、この話を意識してから筆者は深く感情移入が出来るようになった。「葦の歌」も影に覆われたようなとても悲しい暗い響きを持っている。

譜例9

Allegretto tranquillo

J. S. バッハの「ロ短調ミサ」“キリエ”(譜例10)も最初に十字架の形で始まる。これらの作品からもfis-mollは“死”や“悲痛な嘆き”を連想する。

譜例10

Allabreve
Stromenti in unisueno

悲劇的、良く響く、鋭い。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.33)

ステファニーはベルリオーズの解釈を引用した上で、「灼熱、激情」(Stephani, 1923, p.135)と述べている。

…大きな悲哀…。(Mattheson, 1713, p.251)

暗黒、闇の調性。服に噛みつく犬のように情熱へ引っ張る。完全に心地良くなさそうなので、A-durの落ち着いたきとD-durの勝利の至福をいつも思い焦がれている。(Schubart, 1784/85, p.379)

モーツァルトの「ピアノ協奏曲A-dur K.488」第2楽章fis-mollのテーマは、舟歌のリズムを持っていることから「ベニスの舟歌」と同様に“死”や“悲しみ”をイメージし演奏することができる。その他、シューマンの歌曲「詩人の恋」第1曲目“美しき5月”や、「リーダークライス」第1曲目“異郷にて”では異郷をさすらう者の心情が悲しく描かれている。

3. 15. G-dur

J. S. バッハの作品では、「カンタータ第147番」“心と口と行いと命もて”の中で出てくるテーマ“主よ、人の望みの喜びよ”、「クリスマスオラトリオ」第2部パストラーレの第15曲アリア“喜べる羊飼いたち”がある。

ベートーヴェンの歌曲「君を愛す」は、「愛する思いは朝夕たえず、一日として2人が憂いを分かち合わない時はなかった。神の祝福は君にあります様に。我が命の喜びである君よ」と歌われる。「ピアノ協奏曲第4番」、そして「ピアノソナタ第10番」は女性へ捧げられている。これらの作品、及び歌詞からも感じ取れるように、とても愛情深い調性と言える。心からの愛情、内面から出ずる慈しみ、真摯な心からの愛情が表現されている。他に、ブラームス「ヴァイオリンソナタ第1番」やサン＝サーンスの「白鳥」、ラヴェルの「亡き王女の為のヴァルース」等美しい旋律が多い調性でもある。

誠実な友情と真の愛への穏やかな感謝。田園、田舎の風景、牧歌。優しく穏やかで落ち着いた、静かな心の動きを表現するのに優れている調。(Schubart, 1784/85, p.380)

…喜びだけでなく、それに優美さがミックスされている。(Cramer, 1786, p.1188)

3. 16. g-moll

モーツァルトの「交響曲第40番」が“疾走する悲しみ”と形容されているのは有名だが、J. S. バッハの「カンタータ第131番」“主よ、深き苦しみの淵より我は汝を呼ぶ”、シューベルトの歌曲「魔王」、ショパンの「バラード第1番」、ブラームスの「ラブソディ第2番」、これらの作品からも時に大きなエネルギーを持った壮大な深い悲しみの調性と言える。他に、ショパンの晩年の作品「チェロソナタ」、ドビュッシーの最後の作品「ヴァイオリンソナタ」がある。

…願望と怠慢との間の揺れ、決意とためらいの間の辛辣な感情を表現している。(Schilling, 1836, Band 3, p.261)

メランコリック、かなり響きが豊かで優しい。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.33)

ほとんど一番美しい調性。(Mattheson, 1713, p.237)

3. 17. As-dur

As-durはとても温かい調性である。したがって、この調性の作品からも“温かい愛情”や“安らぎに満ちた愛”と捉えることができる。

ベートーヴェンやシューベルトはこの調性をよく使っている。代表的な作品として、ベートーヴェンの「ピアノソナタ第31番Op.110」、「ピアノソナタ第8番『悲愴』」の第2楽章、シューベルトの「楽興の時」第2番、第6番、「即興曲」Op.142-2、ショパンの「幻想ポロネーズ」、リストの「愛の夢」第1番と有名な第3番が挙げられる。ワーグナーのオペラ「パルジファル」では、「愛－信仰－希望」と作曲家自身の注釈が付けられ、As-durで前奏曲がゆったりと静かに始まり流れていく。

優しく、ベールで覆われている。とても気高い。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.32)

E. T. A. ホフマンは著書の中で、クライスラーがAs-durの和音をピアノニッシモ (*pp*) で奏でる場面で以下のように書いている。

なんて奇妙で魅惑的なささやきが私の周りを包んでいることだろう。目に見えぬ翼を羽ばたかせ、私は芳しき天空を泳いでいく。しかし、その香りは奇妙に絡み合った炎の輪の中へと広がっていく。その炎の輪は幸運の精神、圧倒的な美しさの響きと和音の中で羽ばたいているのだ。(Charlton, 1989, p.132)

3. 18. 1. as-moll

As-durが“温かい愛情”であれば、Durの反対にあるas-mollは、その愛情が失われた“暗闇”、“深い嘆き”、“不安”である。ベートーヴェンのピアノソナタでは、「第12番Op.26」第1楽章のAs-durの温かな響きが第3楽章ではas-mollの葬送行進曲になり、「第31番Op.110」のAs-durは第3楽章のアリアでas-mollになり“嘆きのアリア”として現れる。ステファニーはこの調性について、特にこのベートーヴェンの「ソナタOp.26」第3楽章を取り上げ、「ほとんど希望を失った悲しみに沈んでいる」(Stephani, 1923, p.141)と述べている。シューベルトの作品では長調と短調の間を行ったり来たりさまようが、歌曲「水面にてうたう」はas-moll－As-dur－as-mollと行き来し、as-mollに変わった時にその暗さが更に際立つ。「この世に命をつなぎとめておくことは出来ない、この移り行く時から去っていくのだ」と悲しく歌っている。

ベルリオーズは、ヴァイオリンにおいて「ほとんど演奏不可能」とし、「非常に鈍い、悲しいが気高い」(Macdonald, 2002, p.33)と述べている。

E. T. A. ホフマンはas-mollの短和音について、「ああ！彼らは私を永遠の憧れの地に連れてゆく。だが彼らが私を捉える時、痛みが目覚め、私の胸を引き裂き、外へ噴き出していこうとする」(Charlton, 1989, p.133)と書いている。

3. 18. 2. gis-moll

asと異名同音のgis-mollも、cis-mollやfis-mollと同じく#の多い調なので、“Kreuz（十字架）”を思い起

こす。ただgis-mollの場合は、より内面的であり、そして「無常」が感じられる。

J. S. バッハの「平均律クラヴィーア曲集第2巻」(譜例11)のgis-mollのフーガは、テーマの前半部分を後半に2度上で反復した形でテーマが作られ、一貫した8分音符の動きが全曲を通して流れ続けるかなり長いフーガである。つまり、テーマが止まることなくそのまま続いていて“時間”あるいは“水”と同じ流れ方であり、無常に流れていくように感じられる。

譜例11

この調性の特徴が表れた作品として、ショパン「プレリュードOp.28-12」、スクリャービン「ピアノソナタ第2番『幻想』」、ラフマニノフ「プレリュードOp.32-12」が挙げられる。ムソルグスキー「展覧会の絵」の「古い城」は、全曲を通して低音のgisの音が続き、失われた思い出のような悲しい色調の際立つ曲である。

気難しさ、窒息するまで押しつぶされた心。嘆き、ダブルシャープで溜息をついている。辛い闘い、これらを1つの言葉にするとこの調性である。(Schubart, 1784/85, p.379)

3. 19. A-dur

“A”はチューニングに使う音ということからも、この音を主音にしているA-durは清く、澄んだ音色と言える。澄んだ青空、宇宙のイメージである。“復活”や“春”がキーワードと考えられる。メンデルスゾーン「無言歌集」“春の歌” Op.62-6は、直前の曲Op.62-5 “ベニスの Gondola の歌”がa-mollで書かれ、曲の最後でA-durに転調して終わる。Gondola の歌・舟歌は挽歌である。このa-mollで“死の歌”を歌い、最後A-durに変化して昇天し、そして引き続きA-durで“春の歌”になる、という一連の流れで捉えることも出来る。そのように解釈すればこの“春の歌”はただ春になって嬉しいというだけではなく、その前の曲で大きな悲しみや苦しみを経た上で得た喜び、復活した喜びが一気に溢れ出ると捉えることで演奏解釈の一方法になると考える。

モーツァルトの「ピアノ協奏曲イ長調K.488」も同じように捉えることができる。前述のように第2楽章fis-mollの深い悲しみから第3楽章でA-durになり一変して復活の喜びが沸き起こる。ベートーヴェンの「交響曲第7番」も同じく復活の喜びが表現されている。

マルクスは著書の中で、ベートーヴェンの「交響曲第7番」と「ピアノソナタ第28番Op.101」を挙げて、「温かく明るい。しかし、優美さが発散されている」(Marx, 1863, p.366)と述べている。

輝かしく洗練され上品、喜ばしくうれしい。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.32)

この調性は、潔白な愛の告白、満足、神への信仰を含んでいる。別れた恋人との再会や若い頃の陽気さ、明朗さへの望み。(Schubart, 1784/85, p.379)

3. 20. a-moll

ステファニーは「平行調のC-durより豊かな色合い。苦悩を告げ悲哀が心を動かす」(Stephani, 1923, p.132)と述べた。この調性の特色がよく現れているモーツァルト「レクイエム」の“コンフターティス”(譜例12)は、「呪われし者は退けられて、激しい炎に飲み込まれる時、…」と歌われ、とても激しい曲で地獄の底の炎が表現されている。「ピアノソナタイ短調K.310」はモーツァルトが母を亡くした時の大きな苦しみの中で書かれたと言われ、この作品も内に向かう激しい悲しみが表れている。シューマンやグリーグの唯一のピアノ協奏曲もこの調性である。

嘆いていて、正直で冷静。…または…壮麗であり本気の激情。あらゆる種類の心情がもたらされる。(Mattheson, 1713, pp.238-239)

かなり響く。優しく悲しい。非常に高貴。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.33)

シューバルトは、「優しい女性らしさとキャラクターの柔らかさ」(Schubart, 1784/85, p.377)を挙げている。

3. 21. B-dur

この調性の作品を演奏すると、とても温かく響く調性であることが感じられる。シューバルトの最後の「ピアノソナタD.960」にこの調性の特徴がよく現れている。シューマンも好んだ調性の一つで、「フロレスケ」や歌曲「女の愛と生涯」が挙げられる。素朴な温かさ、愛、希望、優美さ、そして作曲家晩年の作品にこの調性が多いことから“最後に輝くもの”と捉えて演奏することもできる。モーツァルトの「弦楽四重奏曲第21番」やシューバルトの死の直前の歌曲「岩の上の羊飼い」では浄化された天上の世界へ登っていくという憧れと温かみが表現されている。ブラームスの「ピアノ協奏曲第2番」も地の底から上へ登っていくような始まりになっている。

澄んだ愛、良心、より良い世界への憧れ。(Schubart, 1784/85, p.377)

偉大さが畏敬の念を起こさせる厳格さと混ざっている。(Cramer, 1786, p.1189)

意気揚々と喜び、酔ってめまいがする程の歓声を上げる。気高さが高まるまでの確固とした決断と敬虔な信念、信頼、神の天命への落ち着いた意志。(Schilling, 1835, Band 1, p.489)

高貴だが輝きがない。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.32)

甘い春の季節の野や森のなんて快活な音！(Hoffmann, E. T. A.) (Charlton, 1989, p.133)

譜例12

Andante

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Corno di bassetto I, II in Fa / F**: Resting.
- Fagotto I, II**: Playing a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic.
- Clarino I, II in Re / D**: Playing a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic.
- Timpani in Re - Ia / D - A**: Playing a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic.
- Trombone alto, tenore, basso**: Playing a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic.
- Violino I, II, Viola**: Playing a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic.
- Soprano, Alto**: Resting.
- Tenore, Basso**: Singing the vocal line, starting with a forte (*f*) dynamic and marked *Tutti*. The lyrics are: "Con - fu - ta - tis ma - le -".
- Violoncello, Basso ed Organo**: Playing a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic. The organ part is marked *f Org. tasto solo*.

3. 22. b-moll

B-durの対極にあるb-mollはその特性も反し、“葬送”の調性であり、“死”や“追悼”“荘重”を意味している。ショパンの「ピアノソナタ第2番」第3楽章は正に“葬送行進曲”であり、ブラームスの「ドイツレクイエム」“人は皆夢の如く”、ドヴォルザーク「レクイエム」が挙げられる。

暗くどんよりしている、荒々しく残酷で、しかし気高くもある。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.33)
個性の強い調性。夜の衣装を着ているよう。気難しく、極めてまれに好ましい外見をしている。神とこの世への嘲り、死の響きがする。(Schubart, 1784/85, p.378)

…奥深い所からの暗い憂鬱なメランコリーのような、繊細で重苦しい和音、光の通らない暗闇…。(Schilling, 1835, Band 1, p.678)

3. 23. H-dur

5つのこの調性は、# 4つの“崇高”という特性を持つE-durのもう一つ上の、更に浮いたような響きの世界と言える。クラマーも「E-durより崇高さを誇っている」(Cramer, 1786, p.1188)と表現した。ステファニーが、「力強い、しかし使われるのが珍しい。だからこそ意味がある」(Stephani, 1923, p.106)と述べたように、バロック時代にはあまり使われることがなく、例えばショパンが作品の中間部でよく使っている。「スケルツォ第1番」の中間部や「ピアノソナタ第3番」の第3楽章、「幻想ポロネーズ」の中間部もこの調性である。他の調からこれらのH-durに演奏が移ると明るい光を放つ世界の入り口に立ったようで、美しい思い出や現実でない夢が描かれているように感じる。他に、ワーグナーのオペラ「タンホイザー」大行進曲“歌の殿堂をたたえよう”やストラヴィンスキー「火の鳥」の終曲が挙げられる。

高貴で響き豊か。眩しく輝いている。(Berlioz) (Macdonald, 2002, p.32)

強い色合い。荒々しい情熱。際立った色と一緒にになっている。怒り、激怒、嫉妬、疾走、絶望、そしてあらゆる心の怒りがこの調の範疇にある。(Schubart, 1784/85, pp.378-379)

3. 24. h-moll

純粹に悲しみを感じる調性だが、外に向かっている強さのある嘆きのf-mollとは違って、敬虔な祈りを持って悲しみを受容している感じがする。従って時に孤独を感じる。J. S. バッハの「口短調ミサ」“キリエ”、「マタイ受難曲」のアルトのアリアは「哀れみたまえ、神よ、涙の故にご覧ください。心も目も御前に激しく泣いています」と歌う。シューベルトでは、歌曲「白鳥の歌」より“影法師”や「未完成交響曲」がある。リストの唯一の「ピアノソナタ」、チャイコフスキー「交響曲第6番『悲愴』」、プッチーニのオペラ「蝶々夫人」の最後はこの調で閉じられる。フランクの作品にも多い調性で、「前奏曲とフーガ」、「フーガと変奏曲」、オルガン曲「コラル第2番」は、美しく悲しく重々しい曲調からH-durへ転調し天国的に終わる。

あたかも運命への静かな期待という忍耐と、神の天命への服従。それ故に、その嘆きは一度も侮辱をばやいたりうめきが爆発せずに優しい。(Schubart, 1784/85, pp.379-380)

4. おわりに

これまで述べてきたように、24の調性各々には特有のキャラクターがあり、それぞれの違いがある。同じ調性の作品には類似する性格も認められるため、演奏解釈の手助けと共に演奏指導の有効な一方法になると確信している。つまり、取り上げている楽曲と同じ調性の捉え易い他作品を示すこと、他調性の作品と比較することにより、学生へインスピレーションを与えられ、調性を基にした論理的なアプローチが出来る。結果、音楽的理解を導き説得力のある指導ができると考える。

今後もレッスンや授業へ積極的に取り入れ、そして多角的な指導法を研究していきたい。

註

- 1 特定の目的や意図による周期的な連続演奏会。
- 2 クリスティアン・フリードリヒ・ダニエル・シューバルト Schubart, Christian Friedrich Daniel (1739-1791) : ドイツの詩人、ジャーナリスト、音楽著述家、作曲家。
- 3 原題は“Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst” (1806)。引用文献参照。
- 4 カール・フリードリヒ・クラマー Cramer, Carl Friedrich (1752-1807) : ドイツの言語学者、出版業者、音楽著述家、作曲家。
- 5 アドルフ・ベルンハルト・マルクス Marx, Adolf Bernhard (1795-1866) : ドイツの音楽学者、音楽理論家、作曲家。
- 6 揺り動かされた心の状態。情熱、激情とも訳される。
- 7 E. T. A. ホフマン Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776-1822) : ドイツの作家、作曲家。
- 8 グスタフ・シリング Schilling, Gustav (1805-1880) : ドイツの音楽著述家、辞書編集者。
- 9 ヘルマン・ステファニー Stephani, Hermann (1877-1960) : ドイツの音楽学者。
- 10 フーゴー・リーマン Riemann, Hugo (1849-1919) : ドイツの音楽理論家、音楽歴史家、辞書編集者、音楽教育者。
- 11 リヒャルト・ヘンニツヒ Hennig, Richard (1874-1951) : ドイツの交通科学者、歴史学者。著書に“Die Charakteristik der Tonarten”, Dümmler, Berlin. (1897) がある。
- 12 エルンスト・イスラー Isler, Ernst (1879-1944) : スイスのオルガニスト、音楽批評家。
- 13 「深い悲しみ」の意味。
- 14 ヨハン・マッテゾン Mattheson, Johann (1681-1764) : ドイツのオペラ歌手 (テノール)、作曲家、音楽作家、芸術保護者。

参考文献・引用文献

*本文中に掲げた原テキストの日本語翻訳は筆者による。

伊東光介 (2017.10) 「24調・24色大辞典」『ショパン』34巻10号 (405号)、東京：ハンナ、pp.14-21

ベルリオーズ、エクトール、シュトラウス、リヒャルト著、広瀬大介訳 (2006) 『管弦楽法』、東京：音楽之友社

吉松隆 (2014) 『調性で読み解くクラシック』、東京：ヤマハミュージックメディア

Mittwoch Mittags Konzerte (1993.10-1994.5) Wien: Wiener Konzerthausgesellschaft.

Charlton, David (trans. Clarke, Martyn) (1989) *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*, Cambridge: the Press Syndicate of the University of Cambridge.

Cramer, Carl Friedrich (1786) "Etwas von Tönen und Tonarten", *Magazin der Musik, Jg.2*, Hamburg: in der Musicalischen Niederlage.

Isler, Ernst (1943) "Vergleichende Charakteristik von c- und d-moll Werken Bachs und Beethovens", *Schweizerische Musikzeitung* 83, Zürich.

Macdonald, Hugh (2002) *Berlioz's Orchestration Treatise A Translation and Commentary*, Cambridge: the Press Syndicate of the University of Cambridge.

- Marx, Adolf Bernhard (1863) *Gluck und die Oper*, Berlin: Janke.
- Mattheson, Johann (1713) *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg: Schiller.
- Riemann, Hugo (1890) *Katechismus der Fugen-Komposition*, Leipzig: Hesse.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel (1990); herausgegeben von Fritz und Margrit Kaiser, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Hildesheim: Georg Olms.
- Schilling, Gustav (1835/36) *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Band1-3, Stuttgart: Köhler.
- Stephani, Hermann (1917) "Der Stimmungswert der Tonarten", *Neue Musik-Zeitung Jg.38 Heft1,2*, Stuttgart: Grüniger.
- Stephani, Hermann (1923) *Der Charakter der Tonarten*, Regensburg: Bosse.

引用楽譜

*なお本稿に掲載した以下の楽譜は、すべて私に加工したものである。

- スクリアピン (1998) 『ピアノ曲集 第1巻 エチュード集 (全曲)』平井丈二郎監修・校訂、東京：全音楽譜出版社。
(譜例5)
- メンデルスゾーン (刊年不明) 『無言歌集』東京：音楽之友社。(譜例9)
- Bach, J. S. (1974) *Das Wohltemperierte Klavier Teil I*, München: Henle. (譜例1、2、4)
- Bach, J. S. (1974) *Das Wohltemperierte Klavier Teil II*, München: Henle. (譜例11)
- Bach, J. S. (1986) *Matthäus-Passion, for 5 solo Voices, Chorus and Orchestra* BWV 244, Hans Grischkat (arr.), Leipzig: Eulenburg. (譜例7)
- Bach, J. S. (刊年不明) *Messe h-moll* BWV232, Joshua Rifkin (Ed.), Leipzig: Breitkopf&Härtel. (譜例10)
- Händel, G. F. (刊年不明) *Der Messias / The Messiah*, Urtext of the Halle Handel Edition, Kassel: Bärenreiter. (譜例3)
- Mozart, W. A. (1956) *Lieder*, Hans Joachim Moser (Ed.), Frankfurt/M, Leipzig: Peters. (譜例8)
- Mozart, W. A. (2016) *Requiem* KV626, Kassel: Bärenreiter. (譜例12)
- Schumann, R. (2009) *Liederkreis* Op. 39, München: Henle. (譜例6)

後進への音楽教育と実践的なサポートについて

——楽器が語る真実を実践的経験を通じて学ぶ——

干野 宜大

要旨：ホロヴィッツの恋したピアノ、ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD75との出会いは、自らの演奏家としての信念とモチベーションを高め、更に後進を指導する者としての教育理念と信念を強固なものにしてくれた。本論では、多くの歴史的作曲家たちの音楽的衝動や溢れ出る表現要求を引き出した、豊かな音楽性を伴った「真のピアノ」、ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD75の魅力をはじめに明らかにする。音楽作品の推理と理解は、楽譜というテキストから得るだけでなく「真のピアノ」を演奏し体感することで、計り知れない真実を知り、作品の深淵に近づく術を与えられる。現在、ピアノの演奏家を目指す後進の指導・育成にあたっているが、後進を素晴らしい音楽人生に導く為には、楽器そのものが音楽を語りナビゲートしてくれるヴィンテージ・スタインウェイの存在が不可欠と思うようになった。後半では、歴史的な素晴らしい楽器を、様々な舞台上で演奏し自らのキャリアを作り上げながら演奏技能と知識を高める学生へのキャリア・アップのためのマネージメント並びにコンクール設立の取り組みについて述べる。これらの豊かな音楽経験や演奏を追究する姿勢、マネージメント力は、これからの時代の教員としても求められる力であり、教員養成にも貢献しているといえる。

キーワード：ホロヴィッツの恋したピアノ、ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD75、後進育成、ピリオド楽器、CD制作、コンクール設立

About Music Education and Practical Support for Future Development: Learning the Truth Told by Musical Instruments through Practical Experiences

HOSHINO Takahiro

Abstract: Encountering the Vintage New York Steinway CD75, Horowitz's much-loved piano, increases motivation and belief in oneself as a performer, and enhances the educational ethos and belief in oneself as a guide for the development of others. In this paper, we clarify the appeal of the Vintage New York Steinway CD75, known as a "true piano" with rich musicality, which has inspired the musical impulses and prolific expression of many composers, historically. A musician's reasoning and understanding of musical works is not drawn only from the text of musical scores; the art of knowing the truth and

approaching the depth of the works emerges through playing and experiencing a “true piano.” Although we teach and foster the development of those aiming to become pianists, vintage Steinways have become indispensable to guiding students’ progress toward a life of musical excellence, as the instrument itself communicates and navigates the music. The latter half of this paper describes initiatives for establishing contests as a way of managing students’ career development, and enhancing their performance skills and knowledge by playing historically valued musical instruments on various stages and creating their own careers. In the future, teachers will require these management skills, as well as an eagerness to pursue rich musical experiences and performances that contribute to teacher training.

Keywords: Piano that Horowitz fell in love with, Vintage New York Steinway CD75, rearing up, period instrument, CD production, competition established

0. はじめに

私が国内外で、学生として音楽を学んでいた頃は、自らの演奏キャリアをスタートさせ、より大きな舞台での演奏の機会を得る事は学生など若い年齢層にとって極めて困難であった。しかし、現在音楽大学でピアノの演奏家を目指す後進の指導・育成にあたり、実技の指導のみならず、実践的経験の機会を提供し、彼らのキャリア・アップの手助けをする事も教育の一環として考え実践している。

また、楽器そのものが音楽性と一体になったフォルテ・ピアノなどのペリオド楽器からのレールの上で成長・発展したヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイを知り、多くの歴史的作曲家たちの音楽的衝動や溢れ出る表現要求は、豊かな音楽性を伴った「真のピアノ」ありきのものだということを実感した。「真のピアノ」を演奏し体感することで、音楽作品の推理と理解は、楽譜というテキストから得るだけではないということの後進に伝えていく事の重要性を痛感している。

そこで、本稿ではヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイの「真のピアノ」たる所以、並びに歴史的な素晴らしい楽器を、様々な舞台で演奏し自らのキャリアを作り上げながら演奏技能と知識を高める学生へのキャリア・アップに関する具体的な取り組みについて述べる。

1. 1912年製ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイについて

1. 1. 1912年製ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイとの出会い

世紀の大ピアニスト、ヴラディミール・ホロヴィッツが生涯で一番愛した“ホロヴィッツが恋したピアノ”こと、1912年製ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD75は、ニューヨーク・スタインウェイ社の黄金時代に設立されたアーティストサービスの貸し出し用の部署である「コンサート事業部」が所有していたピアノである。私が、1912年製ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD75と出会ったのは、このピアノをタカギクラヴィア株式会社が所有することになった6年前の事である。このピアノと

の衝撃的な出会いは、私の演奏家としての信念とモチベーションを高めただけでなく、後進を指導する者としての教育理念と信念を強固なものにしてくれた。

1. 2. 1912年製ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイの性能

そこそこのピアノメーカーだった、ハンブルク出身のSTEINWEGスタインヴェグ・ファミリーがアメリカンドリームを夢見て1850年にニューヨークに移住しスタインウェイブランドを設立して間もなく、当時のロマン派アーティストで大スターだったヨーゼフ・ホフマンのアメリカへの亡命や、彼の後を追うようにニューヨークに現れたセルゲイ・ラフマニノフ、そしてヴラディミール・ホロヴィッツとの交流が、フォルテ・ピアノを起源としたヴィンテージ・スタインウェイの成長と発展へと繋がった。最も注目すべきなのは、当時の楽器製作者たちが、ピアノの開発と発展の為に最も大切に死守すべきポイントを、フォルテ・ピアノというバロック、古典時代に据えた点だ。当時の楽器製作者たちは、音域よっての響きとキャラクターの違い、それぞれの役割分担をはっきりと意識し、楽器そのものが音楽として吹き歌うように考えた。そして、ピアノと弦楽器の垣根を近づけ、ついには超えさせていった。

三つの音域に分けられた音の響きと役割は、フォルテ・ピアノの時代から受け継がれた最も大切なポイントであるが、主に主旋律や作品の顔になる動機が多く登場する中音域は「吹き」がデフォルトとして設定され、演奏者の解釈や推理によって最も変化の豊かさに富んだ最重要のエリアとして楽器そのものの軸となった。

一方で、通奏低音やビートのキャラクターを担う低音域エリア、華やかな装飾やパッセージなどの効果音が主な役割の高音域エリアが主観的な中音域を挟みこむように造られているが、音域よってのテンションの違いや作品に込められた作曲者の頭の中のイメージやメッセージ、演奏者に対する要求が楽器によって鮮明になる。

発明家でもあったヨーゼフ・ホフマンの助言により技術面の改良が大きく飛躍した結果、アクション部分などの機能的なポテンシャルも究極的な成長を研ぎ磨いていくことになる。フォルテ・ピアノが持っていた音楽性と特徴を継承しながら、約4,000人のコンサートホールでも十分に聞こえる事を目標に成長、発展を遂げたヴィンテージ・スタインウェイCD75は、ニューヨーク・スタインウェイが造り出していった数多くのピアノの中で、究極的な名器と言って過言ではない。

私はこのCD75を通して、計り知れない真実を知り、作品の深淵に近づく術を与えられたと痛感したと共に、後進を素晴らしい音楽人生に導く為には、楽器そのものが音楽を語りナビゲートしてくれるヴィンテージ・スタインウェイの存在が不可欠と思うようになった。

1. 3. 1912年製ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイからの学びと教育理念

後進への指導の前に、私自身がヴィンテージ・スタインウェイから学ぶ事は膨大で奥深い。所有者のタカギクラヴィア株式会社高木裕社長のサポートを受け、ソロリサイタルや協奏曲のソリスト、サロンでのコンサート、そしてCDレコーディングなど、様々なシーンで世界最高の歴史的名器であるCD75との距離を縮めていきながら、ピアノという楽器の真の姿を知り歴史的な作品に様々な角度でアプローチしていく

為の術を習得していける喜びは計り知れない。

私は、可能な限り生徒たちにヴィンテージ・スタインウェイの音色や音楽言語を伝え、少しでも実際に「真実のピアノ」に触れ、作曲家たちの心からの要求と必然的な表現を教えられた知識やアカデミックな規則からではなく、楽器そのものから導き出すという、素晴らしい音楽体験を生徒たちに味わわせてあげたいという強く大きな思いが私の教育理念の柱である。

私の尊敬する音楽家であり、師匠の一人であるエリック・ハイドシェックが私に言った言葉がいつも頭に蘇る。「教える前に自らが現役の演奏家であれ！アドヴァイスを与える前に自らが実践せよ！」私は常にこの言葉を忘れることなく、自らも学び続けていきたいと思っている。

1912年製のヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD75を使用した筆者の演奏会並びにCDには以下のものがある。

■CD75を使用した主要な演奏会

- ・平成27年6月27日 ヴィルトゥオーソ・シリーズ最終回 ソロリサイタル
- ・平成27年11月5日 ホロヴィッツ・メモリアルコンサート ソロリサイタル
- ・平成28年11月5日 ホロヴィッツ・メモリアルコンサート ソロリサイタル
- ・平成29年11月5日 ホロヴィッツ・メモリアルコンサート ソロリサイタル
- ・平成30年3月17日 東京ニューシティ管弦楽団定期演奏会

出演：「ラフマニノフピアノ協奏曲第2番」

- ・令和2年11月5日（予定） ホロヴィッツ・メモリアルコンサート/デビュー 20周年ソロリサイタル

■CD75など、ヴィンテージ・スタインウェイを使用したCD録音

- ・『PASSION』QACK-30013（2017年 NYS Classics /日本コロムビア・マーケティング）…☆レコード芸術誌準特選版
- ・『LISZT-SCHUBERT』AUCD-00006（2004年 アウローラ・クラシカル）…☆レコード芸術誌推薦盤
- ・『熱情-クライスレリアーナ』AUCD-18（2007年 アウローラ・クラシカル）…☆レコード芸術誌特選盤
- ・『LISZT I』OVCT-00085（2012年（Octavia Records Inc/TRITON）…☆レコード芸術誌準特選盤
- ・『STORY』～Takahiro Hoshino's Best Selection～ OACK-30017（2019年 NYS 日本コロムビア・マーケティング）…☆レコード芸術誌準特選盤
- ・水野由紀セカンドCDアルバム OVCL526（OCTAVIA Record/EXTON）

CD75については、このピアノを所有し管理している調律師、高木裕と共にレクチャーコンサートを行い、1912年製のヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD75の魅力を広く発信した。ここに学びに来た学生の多くが、この後、引き続きヴィンテージ・スタインウェイを使用してコンサートを行うに至っていることについては、後述する。

ヴィンテージ・スタインウェイ以外にも、演奏会では、1843年製のショパンが33歳の時のプレイエルを使用して演奏会を行うなど、師匠から与えられた「教える前に自らが現役の演奏家であれ！アドヴァイスを与える前に自らが実践せよ！」を座右の銘に、自身が学び続けている。

2. ヴィンテージ楽器を使用した後進の演奏会のマネジメント

2. 1. 演奏家を目指す後進の指導・育成に対する理念

私が国内外で、学生として音楽を学んでいた頃は、自らの演奏キャリアをスタートさせ、より大きな舞台での演奏の機会を得る事は学生など若い年齢層にとっては簡単な事ではなかった。後進の指導、育成とは、実技の指導のみならず、実践的経験の機会を提供し、社会的な彼らのキャリア・アップや認知度アップの手助けをする事も教育の一環として考えているのだが、何らかの方法でその手助けが出来ないか、長い間考え倦ねていた。

ヴィンテージ・ピアノとの出会いで、私の中での後進の指導についてポリシーと方向性がより強固になったのをきっかけに、生徒たちの舞台経験とキャリア アップへの協力のみならず、最高のポテンシャルを持ち合わせた音楽性を伴った楽器を経験させることで音楽的、技術的な大きな学びを同時にさせることが出来たら、これ以上ない総合的な応援になるのではと決心し、本格的にバックアップをする体制を整える為にマネジメント団体としてOffice Premierオフィス・プルミエ（現在FIERTÉフィエルテ）を設立した。

2. 2. ヴィンテージ楽器を使用した後進の演奏会のマネジメント

学生たちのリサイタルデビューに利用する会場と使用するヴィンテージの楽器は、私の理念と情熱を深く理解し協調してくれたタカギクラヴィア株式会社の協力を得て、一昨年末のOffice Premierの企画として初めての演奏会からこれまでに実に数多くの学生たちのデビューを応援出来た。これは、私の予想と願いを大きく上回る嬉しい成果であり、今後も後進の音楽的、経験的成長の為により一層の充実を目指していきたいと決意を固めているところである。また、ピアノ製作の歴史を詳しく辿り、その成長と発展、そして方向の転換とそれによってもたらされた事柄について学ぶ目的で開催したピアノ・レクチャーは、とても大切な教育活動の一つと考え、今後も開催を予定している。

以下は、ヴィンテージの楽器を使用した本学学生への演奏会マネジメントの実践記録である。

①中野明香、松澤碧Tina ジョイント ピアノ リサイタル

日時：2019年4月14日（日）

会場：タカギクラヴィア松濤サロン

マネジメント：オフィス・プルミエ

使用楽器：ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD368（1912年製）

演奏曲目

- ・ローゼンブラット：組曲 不思議の国のアリスの冒険
- ・スクリャービン：ピアノソナタ第5番
- ・バラキレフ：イスラメイ
- ・ラフマニノフ：組曲第2番
- ・ルトスワフスキ：パガニーニの主題による変奏曲
- ・ラヴェル：スペイン狂詩曲
- ・シャブリエ：スペイン狂詩曲
- ・ピアソラ：鯨

②池平仁史 ピアノリサイタル

日時：2018年5月20日（日）

会場：タカギクラヴィア 松濤サロン

マネージメント：オフィス・プルミエ

使用楽器：ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイ CD368（1912年製）

演奏曲目

- ・バッハ：平均律第1巻 第22番 BWV867
- ・ハイドン：ピアノソナタ Hob.XVI：52 Op.82
- ・シューベルト：即興曲 Op.90
- ・ショパン：エチュード Op.25-11「木枯らし」
- ・ショパン：バラード第3番 Op.47
- ・ショパン：バラード第4番 Op.52
- ・スクリャービン：3つの小品 Op.2より第1番練習曲
- ・スクリャービン：ピアノソナタ第10番 Op.70
- ・リスト：巡礼の年第2年「イタリア」より第7曲 ダンテを読んで

③森彩華 ピアノリサイタル

日時：2019年10月26日（土）

会場：タカギクラヴィア松濤サロン

マネージメント：FIERTÉ

使用楽器：ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイ CD368（1912年製）

演奏曲目

- ・モーツァルト／きらきら星変奏曲K.265
- ・ショパン／ピアノソナタ 第3番 Op.58
- ・スクリャービン／エチュードOp.2-1、Op.42-5

- ・ラヴェル／水の戯れ
- ・ラヴェル／「鏡」より4.道化師の朝の歌
- ・リスト／ハンガリー狂詩曲第10番 S.244
- ・リスト／グノー歌劇「ファウスト」より“ワルツ”

④逢坂夏帆、今井比可里 デュオ・アクイーユ ピアノ・デビューリサイタル

日時：2017年9月16日（土）

会場：タカギクラヴィア松壽サロン

使用楽器：ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD368（1912年製）

主催：オフィス・ブルミエ

協力：タカギクラヴィア（株）

演奏曲目

- ・ラヴェル：「鏡」より 洋上の小舟、道化師の朝の歌
- ・スクリャーピン：ピアノソナタ 第2番 Op.19
- ・スクリャーピン：幻想曲 Op.28
- ・ショパン：スケルツォ 第4番 Op.54
- ・ドビュッシー：小組曲
- ・ブラームス：ハイドンの主題による変奏曲
- ・ラヴェル：ラ・ヴァルス（2台ピアノ）

デュオ・アクイーユ ピアノリサイタル

日時：2018年11月20日（火）

会場：タカギクラヴィア松壽サロン

使用楽器：ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD368（1912年製）

主催：オフィス・ブルミエ

協力：タカギクラヴィア（株）

演奏曲目

- ・ベートーヴェン：ピアノソナタ 第24番 Op.78
- ・シマノフスキ：変奏曲 Op.3
- ・ショパン：バラード 第4番 Op.52
- ・ラヴェル：ラ・ヴァルス
- ・モーツァルト：2台のピアノのためのソナタ ニ長調 K.448
- ・フォーレ：組曲「ドリー」 Op.56
- ・ルトスワフスキ：バガニーニの主題による変奏曲

⑤井上ゆうか ピアノリサイタル

日時：2018年11月7日（水）

会場：タカギクラヴィア松濤サロン

マネージメント：オフィス・プルミエ

使用楽器：ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD368（1912年製）

演奏曲目

- ・モーツァルト グルックの歌劇《思いがけない巡り会い》「われら愚かな民の思うは」による10の変奏曲 K.455 ト長調
- ・シューマン 謝肉祭 Op.9
- ・メンデルスゾーン 厳格なる変奏曲Op.54
- ・プロコフィエフ ピアノソナタ第8番「戦争ソナタ」Op.84 変ロ長調 第2楽章、第3楽章
- ・リスト 歌劇「ファウスト」のワルツ（グノー）S.407 R.166

⑥東祐輔 ピアノリサイタル

日時：2018年12月4日（火）

会場：タカギクラヴィア松濤サロン

使用楽器：ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD368（1912年製）

マネージメント：オフィス・プルミエ

演奏曲目

- ・ラヴェル：水の戯れ、道化師の朝の歌、ラ・ヴァルス
- ・ベートーヴェン：ピアノソナタ第23番Op.57
- ・リスト：灰色の雲、R. W. ヴェネツィア
- ・ワーグナー＝リスト：楽劇『トリスタンとイゾルデ』より イゾルデの愛の死
- ・リスト：ピアノソナタ ロ短調

2. 3. 後進のCDアルバム制作のサポート

かねてから二台ピアノや四手の作品でアンサンブルを共にしてきたアンサンブルユニットのDuo Accueil デュオ・アクイーユの初めてのCD制作をプロデュース、サポートした。

大学在学中、または卒業直後の若い音楽家にはCDレコーディングのチャンスもマーケティングの術も到底得られない。私は、後進へのサポート活動として、演奏会の企画、マネージメント協力と同時に、早いタイミングでレコーディングの経験をするには、非常に大切で大きな経験になると考えている。

しかし、質の高い録音は大きな経済的負担の他にも、プロジェクトとして大きく簡単なものではない。そこには、レコーディングに使用する良質の楽器を強い理念を持って用意すること、学生たちの経済的な負担を極端に軽減する配慮をしながら、質の高い録音は絶対に譲らないという努力、最高のエンジニアを含む録音チームの結成等、並々ならぬ努力を要するが、後進の育成の為にとっても大切な責任であると感じ

ている。若い演奏家たちにとって、自らの研究の成果をCDアルバムとしてディスクに残すことは大きな夢であり目標である。今後も録音の協力を実施していきたいと思っている。

2. 4. ヴィンテージ楽器を使用した後進育成の成果

これまで、次の点について、自らの経験をもとに述べてきた。

- ① ヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD75の魅力について。
- ② 音楽作品の推理と理解は、楽譜というテキストから得るだけではなく「真のピアノ」を演奏し体感することで、計り知れない真実を知り、作品の深淵に近づく術を与えられるという事実。
- ③ 楽器そのものが音楽を語りナビゲートしてくれるヴィンテージ・スタインウェイに学生を出合わせることは、学生を素晴らしい音楽人生に導くと考え、そのような場を学生に与えるマネジメントを実践してきたこと。

そこで、本節では、実際にヴィンテージ・ピアノを用いての演奏会をコーディネートした学生からの声を集め、考察することとする。学生ならびに卒業生に「ヴィンテージ楽器を弾いたことによって感じたことや、演奏、解釈においてどのような変化、成長がもたらされたか」について問うた。以下は学生から寄せられたコメントである。

以下の学生のコメントの中で、筆者自身がヴィンテージ・ピアノから学んだ前述の記述内容と重なる部分に下線を施した。

学生1（本学卒業生）

私はプルミエマネージメントのCD368を使用したソロリサイタルを行ったことで、様々な発見をすることができた。それは今の私の音楽の基盤を支えている。

まずCD368を弾いて感じた大きな違いは、圧倒的なダイナミックレンジの広さである。オーケストレーションを感じさせる大音量から、囁くような小さな音まで、現代のピアノでは表現しきれない部分をCD368では表現することができる。現代のピアノで、全力で弾いても出しきれない大音量を容易に出せることは勿論であるが、特筆すべき点は、ソフトペダルを使用して出さなければならないような弱音でも、CD368では音のコントロールをしっかりと行う事ができれば、ソフトペダルなしでも聴衆の耳まで響くどこまでも小さな音を作り出すことができるのだ。この事からソフトペダルの使い方が現代ピアノを弾く時とは大きく異なり、CD368では「極限の音色の変化」を用いたい時にだけ使用する。そうする事で音質の変化が明確になり、より高い演奏効果と、幅広い音楽表現が可能になる。

もう一つの違いは、現代ピアノの様な潤った音ではなく、CD368は非常に乾いた音である。それは早いパッセージなどで音がダマになりがちな場面でもしっかりと発音する事ができ、それは広いホールでも音が濁って響きを損なう事がない。そして、音域全てが同じように響く現代ピアノとは違い、CD368は音域によって響き方が異なる。低音域と高音域は豊かな響きを持ち、中音域は少し鼻詰まった響きを持つ。その為、主旋律が最も現れる中音域で豊かな音を出すには演奏者自身が耳を最大限使いコントロールして自

ら音を作り出す事が必要である。私はこの音域の役割を理解する事で、高音域、中音域、低音域での弾き方が変化し、それは楽譜の見方の変化にも繋がり、結果演奏解釈の変化にも繋がった。

CD368は音楽的表現の幅がとて広い楽器であるが、それと同時にコントロールすることが非常に難しい楽器である。CD368を弾いた経験は、どんなピアノでも耳を最大限使って指をコントロールし、豊かな音、響きを作り出す事を意識するきっかけになった。CD368との出会いは間違いなく私の音楽人生にとってかけがえのない物であり、「ピアノ」という楽器に新たな可能性を感じさせてくれた。

学生 2 (本学卒業生)

ニューヨーク・スタインウェイに初めて触れたのは、2年前のことである。正確には以前にも触れたことはあったのだろうが、ハンブルク製スタインウェイとの違いをきちんと理解してから楽器に触れたのがその時であった。私は昔からスタインウェイを好んで選んでいたが、そのほとんどがハンブルク製のものでこれがピアノのトップだと信じて疑わなかった。しかし干野先生に出会い、ニューヨーク・スタインウェイの本物のピアノの音色を知ってから、私の中の最高のピアノの認識は大きく変わった。

かつて私がホロヴィッツのCDでしか聴けないと思っていたあの音が、あの低音の鳴りが実現するピアノがこの世にあることすら驚いた。自分で触れる前に、まず干野先生のリサイタルでCD75の音を聴いたが、あの心臓に突き刺さる様な、全身が震える様な感覚は忘れられないものであった。ホロヴィッツのCDの中にしか求められなかった音が生で聴けた時の衝撃は物凄いものだった。

そしてその次の年、発表会でCD368に触れさせて頂けることになった。この時に演奏したのはショパンのコンチェルト第二番の第一楽章。この曲は何度も本番で弾いたことがあったのだが、この時ほど楽器に感性を揺さぶられた演奏をした事は無かったと思う。弾き始めは普段の楽器の反応との違いに驚き、少しでも力んでしまうと途端に音が飛ばなくなり、硬質な音を鳴らしてしまった部分もあったが、欲しい音を求めるとそれ以上に良い音が出てくるので奏者の感性を掻き立ててくる楽器だった。特に期待していた低音域の鳴り、そしてその歯切れの良い音は素晴らしいもので、もちろんホロヴィッツや干野先生の様な音には技量不足で辿り着かないのだが、それでも自分の演奏からこの様な音を出せた事に感激した。そして中音域は鼻詰まりで人の声の様だと教わっていたのだが、本当にその通りだった。あの時私は“ここが大切な声部で歌わせて欲しいメロディーなのか”と弾きながらにして発見をしていた。特にショパンにはメロディックな部分が多いため、大事な場所を抜き出す判断が難しい。それがあの楽器をもってすると自然と分かる様になり非常に驚いた。さらにショパンに多く現れる高音の装飾音符は、ニューヨーク・スタインウェイで演奏すると普段よりも各段に煌びやかな音色がした。当時の作曲家達が頭にあった音はこれなんだと教わっていたことを身をもって体験できたのだ。この様な楽器に触れさせて頂ける機会も、そもそもニューヨーク・スタインウェイとハンブルクスタインウェイの違いすらも、他の先生から教わったことは一度も無かった。素晴らしい機会であった。それ以降、ハンブルク製のスタインウェイで演奏する時にも、頭にはこの時の音を思い描き、自分の感性に働きかける様にしている。楽譜を読む際にもこの音域がどんな音に値するのかをよく考察する様になった。

学生 3 (本学卒業生)

私は今まで現代のピアノしか弾いたことがなかったので、初めてヴィンテージ・ピアノを弾いた時は衝撃を受けました。私が今まで弾いてきた現代ピアノとは明らかに弾き心地や音色も違っていたからです。低音は古楽器に近い深い音色で高音はキラキラと輝く音であり、中音は現代のピアノほど音は鳴りませんでした。私はリサイタルでニューブルグを使わせていただきましたが、細かい表現もしやすいピアノでした。余韻が残る感じで、こちらの伝えたい細かい表現までもができた気がします。また、楽譜から作曲者の意図を読み取り当時どんな音で奏でていたのかをイメージしやすく、表現力の幅が広がったように思います。なかなかこのような貴重なピアノを弾く機会はないのでとても良い経験になりました。そういったピアノで一度弾いたことにより、現代のピアノで弾く時にも、そのときの感覚やそのときの音色をイメージして演奏することができるようになり良かったなと思います。私はとくに表現力が常に課題だったため、表現力を磨く上でとても成長することができた良い経験となりました。

学生 4 (本学卒業生)

話を聞くだけではなく実際に演奏することでガラッと考え方が変わりました。今までピアノの性質や歴史と楽曲をかけ離して練習していたものが、また一歩深めて練習することができました。タッチも違うので、演奏解釈や演奏するときの力の伝え方にも気をつけるようになりました。一曲仕上げるのにその時代のピアノの特徴や歴史なども考えながら練習するようになりました。話を聴いたり音を聴いたりするだけでなく、実際に演奏できて良かったと思っています。

学生 5 (本学卒業生)

その当時のピアノを知るまで、弾くまではただひたすら楽譜と向き合い作曲家の意志や意図を受け取り、ピアノはその意志を再現するためのものという考えだったのですが、そうではないということ、つまり作曲家たちはそのピアノの特性を踏まえた上で楽譜に書きおこしていると知り、当時のピアノで演奏することで作曲家たちの真の意図を楽譜から読み取ることができるということを学ぶことができました。以前よりもより深く楽譜を読むことができるようになったと思います。

学生 6 (本学 4 年次在籍)

昨今では古楽の復興ブームに伴い、前時代の芸術を再現するにあたって、performance practice (演奏習慣) を学ぶこと、ピリオド楽器を知ること、そして当時の奏法を学ぶことが必須となりつつある。その上で、CD368を初めとした歴史的な楽器に触れられたことは、大きな収穫の1つとなった。実際に演奏することで、モダンピアノとの構造上の違いは明らかに感じられたが、それ以上に、ロマン派の雰囲気のようなものを感覚的に得ることが出来たのは、素晴らしい体験であったと思う。

学生 7 (本学 3 年次在籍)

これらのピアノは通奏低音のような太い音が出る低音域、鳴りづらい中音域、かざりのようなキラキラ

した音の出る高音域と3つの部分に分かれています。これはフォルテ・ピアノの特徴だそうで、干野先生からそのような特徴はお聞きしていましたが、自分でも演奏してみたことにより体感することができました。

現在のモダンピアノは全部の音域が均一に作られていて、そのぶん演奏者のコントロールはしやすくなっていますが、音楽家が生きていた頃のピアノがこういうものとわかり、作曲家はこのピアノの性質を知って中音域の鳴りづらい音域に大事な音を作曲し、それらの1つ1つの音に対するエネルギーを重要視していたのではないかということを感じました。それまでは高音や、低音を目立つように弾こうと考えていましたが、中音域に（音量を出す訳ではないとしても）エネルギーをかけて弾くことも増えました。

また、現代のピアノよりも軽いタッチで音が出ることと大きな音が出ることも特徴だと思います。現代のピアノよりも脱力して弾けるので、私はモダンピアノで演奏する際に、それらのピアノとその響きをイメージして、できるだけ力を入れずに脱力して弾くようにしています。大きい音がでるね、と言われることが増えたのですが、それもその効果であるのかなと感じています。

【学生のコメントの考察】

筆者がヴァンテージ・ニューヨーク・スタインウェイCD75との衝撃的な出会いを通して得た、同じ感動や学びを学生が記している。冒頭で、「音楽作品の推理と理解は、楽譜というテキストから得るだけでなく「真のピアノ」を演奏し体感することで、計り知れない真実を知り、作品の深淵に近づく術を与えられる」と述べたが、学生たちのコメントからも、そのことが十分に読み取れる。

次に、オフィス・ブルミエ、フィエルテのマネージメントによるソロリサイタル、ジョイントリサイタルを通じて自身にもたらされた変化、成長をどのように感じているかを問うてみた。学生たちからのコメントは以下の通りである。マネージメントについての学びを記述している部分に下線を引いた。

学生2（本学卒業生）

干野先生のご提案により、オフィス・ブルミエのマネージメントによるデュオリサイタルを開催させて頂いた。この時の演奏会では2台ピアノのプログラムを中心に、ソロも一曲ずつは入れた方がいいと先生からアドバイスを頂き、スクリャーピンのソナタ第5番を演奏した。二台ピアノのプログラムは、ラフマニノフの組曲第2番、ルトスワフスキのパガニーニの主題による変奏曲、ラヴェルとシャブリエによる2曲のスペイン狂詩曲など内容が盛り沢山で、どれも非常に技巧を必要とするものであった。そのため準備には非常に時間と労力がかかり、かつて無いほど練習時間を要した。しかしながら、マネージメントを完璧にこなしてくださるオフィス・ブルミエの方のお陰で、自分達が演奏だけに集中できる素晴らしい環境の元で演奏会を開催することができた。この時のデュオリサイタルから学んだことは、後の演奏活動に大いに活かされた。特にプログラムに選ぶ曲目に統一性がないと演奏会としての説得力が欠けてしまうことや、トークに関連性を持たせられず一つ一つの説明にとっても時間を要する事は最も重要な配慮すべき事項だと学んだ。非常に貴重な体験をさせて頂いたことをありがたく思う。

学生3（本学卒業生）

私は大学在学中の4年次にソロ演奏会をさせていただきました。4年間の集大成でもある、卒業試験のプログラムを演奏しました。学内演奏会や発表会などの経験はありましたが、ソロのリサイタルは初めてで、最初は不安でしたがオフィス・ブルミエのきめ細かいサポートによりソロのリサイタルに関わる雑務等はすべてお任せできたので、当日の演奏に焦点を合わせて、集中して練習することができました。

ソロのリサイタルというのは自分一人のために聴きにきてくださるお客様がいて成り立つので、来てくださった方への感謝の気持ちや、ただ弾くだけでなく音楽を伝えるという方に重きを置くことができました。リサイタルをしたことは、自分のためにお客さんが来てくれているという点で心構えも違うしそれに向けての準備でいつも以上に力が入りました。

初の演奏家としてのソロリサイタルであったので自信に繋がりました。ソロリサイタルを経験してから、本番に向かうときの姿勢や、それまでの準備の仕方も変わりました。演奏家としての心構えと自信がつけました。お客様との距離感が近い会場だったのでとても緊張感はあったけれども、お客様の暖かく見守ってくれているのをひしひしと感じました。ソロリサイタルをやったことにより私はとても成長できたと思っています。

学生4（本学卒業生）

まずは、演奏家として演奏するだけでなく、演奏会を運営していく過程で集客やたくさんの方々との演奏会に携わっていることを知ることができました。感謝の気持ちが大きかったです。また、話すことの大事さを学びました。ただ曲を弾きこなすだけでなく、曲の間の解説など、話す力も大事だということを感じました。演奏家としてある程度話す力を磨いていこうと思ったのを覚えています。

またCD制作の裏側を知ることができました。ここにも色々な方が携わっていただいていることを実感しました。ステージでその場の音楽を届けるのとは違い、プレイバックを聴いて自分の納得いく音楽を作ることができました。緊張感もありつつ、自分たちの想いも詰まったCDが出来上がったと思っています。また、自分たちでCDレーコーディングやリサイタルを乗り越えたことで、もっと良い音楽にしたいという向上心や自信が生まれていきました。これからも少しずつまた活動していきたいと考えています。

学生5（本学卒業生）

私は自分になかなか自信が持てていなかった部分が多かったのですが、お客様からコンサート代をいただいて聴いていただくというプロの音楽家と変わらない経験をさせていただいたことで、自分の中でプロの意識のような今までにはない責任感を抱き始めました。まず私は自分の演奏に少しずつでも自信を持つことが重要だと思い、そこからはより楽譜の解釈、演奏技術の向上に力が入っていったように思います。

まず、CD制作という私の音楽人生の中でできるかできないかというくらいの貴重な経験させていただけたこと、干野先生に感謝申し上げたいと思います。時間芸術と言われる音楽ですが、CDは半永久に残るもの。今まで私が学んできたことも生かしながらより緻密な演奏を重ねていく、その過程で自分たちの演奏を客観的に聴き、それを次のテイクに生かしていく、それを繰り返していくことで自分たちの理想

とする演奏に近づける、という普段のスタイルとはまた違う音楽の在り方のようなものを肌でしっかりと感じました。

また、アクイーユというデュオで活動できたことは私の宝です。基本ピアノという楽器はソロで演奏する楽器ですので、それを二人で一つの音楽を作り上げる楽しさ、自分の音楽とは違う音楽性を持つ彼女と組めたことで、自分の音楽の幅も視野も広がった、というのが私の中ではとても大きなことでした。コンサートに関しましては、自分たちでプログラムを組んだり、本番当日のお客様の前でのご挨拶やプログラムの解説等、これからの私自身の音楽活動について考える良い機会にさせていただきました。もちろん反省点は多々ありますが、全てのことが私にとって学びであり自信にも繋がる大切な経験です。

学生6（本学4年次在籍）

このピアノでは2回リサイタルをさせて頂いた。そのきっかけは、大学で師事している干野先生から、オフィス・ブルミエのマネージメントでリサイタルをしてみてもどうか、と声をかけて頂いたことがきっかけである。CD368を使用できたのは、僕がその楽器を弾くことに意欲を示していたこともあり、干野先生がタカギクラヴィアの高木社長にかけ合って下さったため実現した。そのため、唯一無二の環境で音楽と真剣に向き合う良い機会になった。それと同時に、クラシック音楽界における集客やプロデュース力、企画力などの課題に広く気づききっかけにもなった。

学生7（本学3年次在籍）

2019年10月26日に（大学3年生で）フィエルテのマネージメントによるソロリサイタルをさせて頂きました。それまで大学の友人と数名で自主企画のコンサートをすることはありましたが、ソロリサイタルをするには様々な面で不安があったため勇気が出ずにいました。そんな中、干野先生に声を掛けて頂き、後押しをして下さりソロリサイタルを行う決意をすることができました。休憩20分を挟み、前半約40分、後半約35分、アンコール2曲で様々な時代・作曲家の曲を入れたプログラム。そんなにたくさんの曲を一度に演奏するのは初めてだったので練習の仕方をいつも以上に考えました。

リサイタルが大成功に終わったとはとても思えませんが、自分のキャパシティが広がったように感じていますし、自信にもつながり、それからは伴奏も自分のソロも本番の機会が増えましたがまんべんなくこなせるようになりました。私は躊躇したり優柔不断な性格なのですが、一步踏み出す勇気がいかに大切なのか身をもって感じました。

また演奏会までに曲が仕上がるかどうかの不安と焦りはいつもありました。普段ソロコンサートを聴きに行くことなどは多々ありましたが、自分がやってみることにより演奏家の方々の偉大さも知りました。

フィエルテの皆さんには、会場の予約、チラシ、チケット、プログラム作成や、受付などの業務をして頂きました。そして干野先生には会場でリハーサルから立ち会って頂き、精神的な面でもサポートしてもらいました。安心して本番に臨め、こうやって沢山の人のサポートによって演奏会が成り立っているんだなと感じました。

【プロのマネージメントによるソロ・ジョイントのコンサート経験、CD制作を通しての学びや成長に関するコメントの考察】

上野学園大学には、演奏家養成だけではなく、演奏会やCD制作、ワークショップなどのマネージメントを学ぶ文化創造マネージメント専門がある。しかし、学生たちのコメントからは、プロのマネージメント会社に支えられて演奏に集中することによって、真にピアノと向かい合うことができた、という記述やマネージメントの重要性に気付いた記述も多くみられ、マネージメントの仕事の内容やその重要性も演奏家の立場から学ぶことができたことが伺える。また、リサイタルを行ったことで、演奏家としての自覚が生まれる等、学生が自らのキャリアを作り上げながら演奏技能と知識を高めたことが考察できる。

3. 学生並びに演奏家を目指す若者に提供する演奏の学びの機会提供

最後に学生並びに演奏家を目指す若者に提供する演奏の学びとコンクール設立の取り組みについて述べる。

3. 1. ヨーロッパでの国際音楽祭・ヨーロッパ研修旅行を通じての音楽体験の提供

私は、ヘンデルの生まれ故郷でライブツィヒの隣に位置するハレ市で毎年開催されているヨーロッパ最大の国際音楽祭&マスタークラスである、Euro Arts International Festival & Academy（現Euro Music Festival & Academy）に招聘教授として毎夏招かれてクラスを担当している。世界各国から集結する名だたる教授たちと一緒に音楽教育に没頭するこのマスタークラスでの日々は、私にとって世界の目覚ましい成長と進化を肌で感じる事が出来る非常に貴重な機会となっていて、とても大切に考えている。生徒たちにとっても国際的な視野を広げられる大変素晴らしい勉強の機会となっており、積極的に参加してきていることを非常に嬉しく思っている。

ヴィンテージ・スタインウェイCD75を設計、製作することになるクリスティアン・フリードリッヒ・テオドール・スタインヴェーグが立ち上げたピアノブランドのグロトリアン・スタインヴェーグが、マスタークラスが開催されている会場に多数常備されていて、生徒たちはフォルテ・ピアノが起源となった楽器の音楽性と性能の片鱗を経験し味わうことが出来る点も、私がこのマスタークラスへの研修旅行を大切に考えている理由である。

次回は2020年8月も第3セッションでクラスを受け持つ予定である。

3. 2. 一流の演奏家との共演を目的としたコンクール設立と運営

早いタイミングから、演奏活動の先輩である一流の演奏家とのアンサンブル共演の実現させる事と、今後の演奏活動に繋がる有効な連携を築いていくきっかけを作る必要性を感じて、2019年5月に「日本室内楽ピアノコンクール」を設立した。

キッズ部門、ジュニア1～3部門、中学生部門、高校生部門、大学生以上プロフェッショナル部門、アマチュア部門の全8部門のカテゴリーがあり、それぞれの最高位金賞受賞者は、9月に開催される受賞者コンサートでNHK交響楽団メンバーとの室内楽作品を演奏する権利を与えられるというものである。

先輩である一流の演奏家の胸に飛び込み、アンサンブルの技術を学び、経験を豊かにしていく。

5月に開催された予選、本選を経て、9月28日に受賞者演奏会が開催されたが、プロフェッショナル部門と高校生部門では上野学園からの参加者が金賞受賞者となり、早速の効果と結果を嬉しく思っていると共に、今後の継続と発展を楽しみにしているところである。

4. 今後の課題

ピアノという楽器が、本来あるべき姿のヴィンテージ・ニューヨーク・スタインウェイとは異なる歴史的な方向性を辿ってしまった結果、楽器を通して歴史的な作曲家たちの意図を的確に捉え接することが、現代では非常に困難である。フォルテ・ピアノなどのピリオド楽器や、その延長線上にあるヴィンテージ・スタインウェイに日々触れることなしに、音楽的、創造的欲求が正に楽器あつてのものだった偉大な作曲家たちの音楽的スタンスに近づくことは至難の業であると正直思う。

しかしながら、後進たちにピアノという楽器の辿った歴史と真実を伝え想像を促しながら、作曲家たちの心と要求に迫っていく大切さを伝える重要性を私は決して捨てることは出来ない。

演奏と言葉の両方を使って後進たちに伝えることは、幸運なことにCD75を演奏会で演奏することを許されている私の大きな使命とも感じている。

ある非宗教系学校における祈りの場 ——上野学園の稲荷神社、地藏像と慰霊祭——

石橋明佳

要旨：学校法人上野学園はその運営においてあらゆる宗教組織と関係せず、特定の宗教教育や活動を行っていないが、学園構内に稲荷神社と地藏像祀場がある。これらは学園が上野という江戸時代に信仰と深く関係のあった地域にあり、学園が所在する場所にはかつて幡随院という寺院があったことと関係している。また法人が行う重要な行事に慰霊祭がある。卒業生・在校生が1923年の関東大震災の犠牲となったことから始まった追悼の会は神式から仏式へと変化し、現在は特定の宗教・宗派に関係しない儀式となっている。

キーワード：学校における習俗、学校行事、市民宗教、災禍の儀礼、上野（東京都台東区）

Worship at a Non-religious School: A study on how *Inari* shrine, *Jizō*, and *Irei-sai* came to exist at Ueno Gakuen

ISHIBASHI Sayaka

Abstract: Ueno Gakuen Educational Foundation is a non-religious organisation and its educational institutions neither have religious components in its operations nor their curriculums. However, within its ground, there are a Shinto Inari shrine and a Buddhist stone statue of *Jizō* (*Kṣitigarbha*). These worship places exist due to the location of the Foundation, Ueno, which was the area deeply associated with Buddhism and Shinto in the Edo Period. Also, the Foundation holds the *Irei-sai* (ceremony to console the souls) every five years which originally began as a Shinto memorial service for the graduates and students who died after the Great Kantō Earthquake of 1923. Over the years, it changed to a Buddhist service and then to the present style of a non-specific religious ceremony.

Keywords: Religious customs at schools, school events, civil religion, post-disaster rituals, Ueno (Taito-ku, Tokyo)

1. 上野学園における「宗教」

学校法人上野学園および同法人が設置する全ての学校¹において、特定の宗教や信仰は運営・教育に関係しない。

同法人の前身である上野高等女学校、さらにその前身である上野女学校においても、国から皇国史観に立脚した教育を命じられた日中戦争から太平洋戦争期以外、宗教は運営・教育に影響を及ぼしていない。学園の中心的教育の柱のひとつである音楽教育で宗教音楽を扱う場合も、あくまでも音楽作品として捉え、信仰のための教授や演奏は行われない。また「歴史」や「国語」等の授業において、宗教的中立性を保ちながら、民族や文化理解のために宗教に関する基礎的知識を教授することはあっても、宗教教育や宗教活動は行っていない。

しかしながら上野学園内には宗教施設（稲荷神社、地藏像祀場）が2か所あり、宗教的行事（慰霊祭）が1つある。本レポートではこれらについて、どのような経緯で存在するようになったかを検証する。

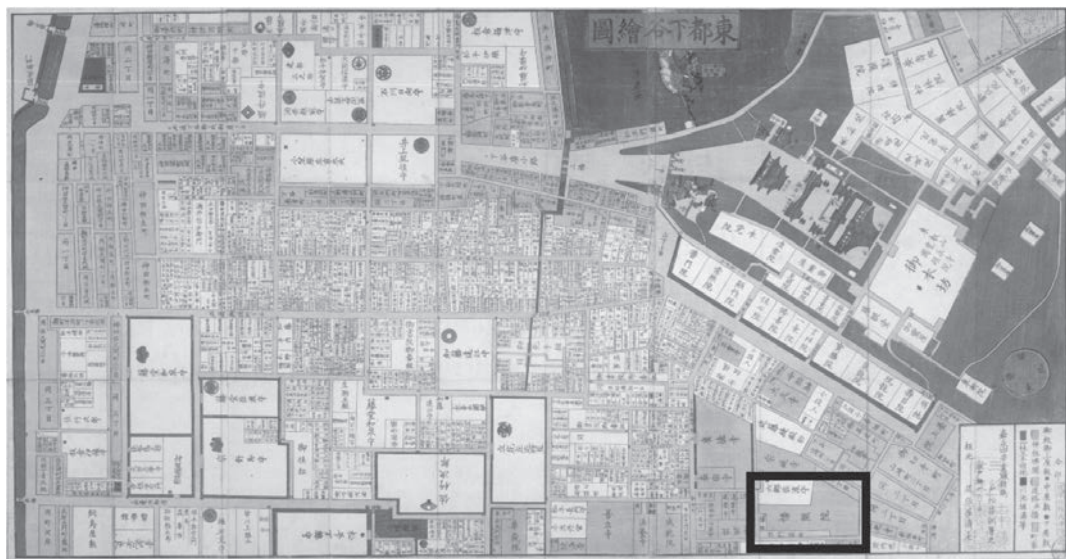


図1 『東京下谷絵図』(1862)⁵
下部右に位置するのが、現在上野学園のある幡随院

2. 上野学園に宗教施設がある所以

2-1 寺町であった上野

現在、上野学園が所在する東京都台東区東上野は江戸時代には寺町であった。校地の全域が幡随院の寺有地で、大名士族の墓所でもあった。当時は東上野のみならず、上野全体に寺院が多い。

江戸幕府の第3代将軍、徳川家光(1604-51)は、京都の比叡山に倣い、江戸城の長(うしとら：北東)

の鬼門を守る寺が必要であるという天海僧正²の進言により、1625（寛永2）年、今の東京国立博物館の敷地に本坊を建立させる。これが上野寛永寺（天台宗東叡山寛永寺）である。

寛永寺には歴代将軍の墓³も建てられ、江戸幕府から保護されたので寛永寺は繁栄し、江戸時代後期には、寺域30万5千余坪、寺領11790石を有し、子院は36院に及んだ。現在のの上野公園のほぼ全域が寛永寺の旧境内であり、さらにその2倍の面積の寺地を有していた。春には奈良の吉野山から天海僧正が取り寄せ植えた桜、夏には不忍池の蓮、秋には紅葉、冬には牡丹と、今でもその面影が色濃く残る、四季折々に美しい行楽地でもあった。

幕府の政策により、山下に神田付近から寺院が移転し、さらに1657（明暦3）年の大火（いわゆる「振袖火事」）⁴の後、多くの寺院が上野に移転したため、山を囲むように一大寺町が形成された。寺の増加に伴い参詣客も増え、商人や職人が集まり商業地として栄える一方、料理屋や見世物小屋、水茶屋等が軒を並べる繁華街もできる。

かたや隅田川畔の浅草寺（金龍山浅草寺）は628（推古36）年に漁師の兄弟が観音像を網ですくい上げたことを縁起とし、古くから庶民に親しまれていた。浅草と上野の門前町は10を超え、拮抗して賑わいを生む。鳥居清長「江戸八景」の内の5景、歌川広重「名所江戸百景」の内の17景が上野と浅草のものである。

2-2 幡随院の概要

上野学園の場所にあった幡随院は、浄土宗七大本山の寺院である京都の知恩寺（現在の長徳山功德院百萬遍知恩寺）の住持であった幡随意（1542-1615）が1604年、徳川家康の招きで江戸へ来て、徳川家の祈願所を神田駿河台に開創したことに始まる。同祈願所は「神田山新知恩院」の山号寺号を与えられた。

1617（元和3）年、神田川の開削工事に伴って、上野山下の池之端に移転、関東十八檀林⁶のひとつとして、40余の学寮ができる。

1657（明暦3）年の「振袖火事」⁷で、幡随院は堂宇を全て焼失し、1659（万治2）年に現在の東上野に移るが、その後も、「天和の大火」（1682年）⁸、「勅額火事」（1698年）⁹、「目黒行人坂の大火」（1772年）¹⁰など、度々火災に見舞われて、規模はしだいに縮小される。

明治維新後は、境内地以外の寺領は官有地となり、1923（大正12）年の関東大震災で堂宇を焼失、再建するも昭和初期の再度の火災を経て、小金井市に移転し、現在に至る。

なお、幡随院の院号は延宝年間（1673-1681）頃に定めたと伝わる。現在の台東区東上野4・5丁目は、江戸時代は幡随院門前町と称され、その後1869（明治2）年に浅草神吉町（区制後は浅草区神吉町、さらに台東区神吉町）に改称し、1965（昭和40）年に現在の住所になる。

2-3 大正時代の上野校地

上野学園の源流である上野女学校は1904（明治37）年に下谷区上野桜木町に開学し、上野高等女学校に改組転換後、1912（大正元）年に浅草区神吉町46番地（現在、上野学園が在る台東区東上野4丁目）へ移転する。幡随院が所有していた土地約500坪に唐破風造¹¹の玄関のある182坪の2階建て校舎（7教室、作

法室、裁縫室、割烹室、体操場を兼ねた講堂)を建設する。当時について記された文章がある。

いつの頃にか、浅草神吉町幡随院の一画、現在の箇所に移築となり、たしか木造二階建、三棟の余りはえない校舎で、しかも四面お墓の真っ只中に、形ばかりの目かくし扉で囲まれた通用門を通り、窓越しにお墓を眺めつつ、勉強したことでした […]

(櫛田浅子、上野高等女学校卒業生)¹²

[...] その頃は誠に静かな町でして、北通に面した御門から細い敷石をふんで行くと、両側からひばの小枝がいたわる様に肩にふれます。物さびた校舎の東隣はこれも時代を経たお寺で、西から北へかけてはお墓がぐるっと取り巻いておりました。訪う人とてもないこの墓場がどの位私達浮き立ちやすい少女時代の心を鎮めるに役立った事でしょう。[...] 町の物音からへだてられた粗末な室々に学ぶ子達は、よい先生、よい御本、ただそれのみを力に、不自由ない他の学校の人々にも夢おとらじと、ほんとに生真面目に勉強いたしました。

(橋詰つき、上野高等女学校卒業生)¹³

江戸時代には明石藩主松平家、佐土原藩主島津家、与板藩・小諸藩主牧野家の各大家を含む16家が幡随院の檀家であり、各々の墳墓が造られたので、上述の「お墓」はそれらを指すと思われる。

3. 上野学園内の宗教的施設

3-1 光明地藏尊像

1954年の上野学園創立50周年の記念事業として1952(昭和27)年から始まった図書館棟及び校舎建築の際に旧幡随院墳墓跡から古い墓石が出土した。これらは移葬され供養されたが、さらに「すでに出土移葬された再三の故霊の冥福と、なお深く顕在するであろう諸霊への永代供養との誠を捧げる」¹⁴ために、1955年、校地内に地藏尊像が建立される。

約55センチメートルの同像は、真鶴在住の石工によって根府川石で彫られた。開眼式は1955(昭和30)年10月16日に挙行され、入魂開眼は奈良県三輪山翠松寺¹⁵の住職、広島秋正師によって厳修される。当初、開眼式にちなんで縁日を16日と定めたが、翌年の校舎改増築を機に6月23日に校地東側より、西側に移築し、その後は23日を縁日と定めている。

なお、1973(昭和48)年、創立70周年記念事業であった1号館(石橋メモリアルホールを含む校舎棟)の建築中に、木造の座棺が2つ出てきて、250年は経っていると思われる遺体が発見される。現場検証に



図2 光明地藏尊

立ち合った東京慈恵会医科大学の河越逸行講師によって、同大学に移され、冷凍保存された。¹⁶

講堂校舎棟（旧石橋メモリアルホールを含む校舎棟）に設置された瞑想室の開室式（1977年4月18日）のために来校した大森曹玄老師¹⁷、小島賢道尼等¹⁸によって、上述の2遺体を含めた霊位のために光明地藏尊にて法要が行われた。恐らくこの時が宗教家によって儀式が執り行われた最後だと思われる。

宗教に関係する人々としては、その後1987年に上野学園の招聘により3度目の来日をした英国ケンブリッジ大学キングス・カレッジの合唱隊員が少人数ずつ光明地藏尊を参詣している。誰かが地藏像を見つけて、不思議に思い、由来を聞いて他の人たちも手を合わせに行っていた。

3-2 めぐみ稲荷社¹⁹

上野学園の正門を入ってすぐ左に「めぐり稲荷」と称される稲荷社がある。その建立および名称の成立の詳細は不明だが、江戸時代に幡随院が町民に貸した寺領の一部にあった稲荷社がそのまま残ったのではないかという説がある。

学園の近隣には都内最古の稲荷神社である下谷神社があり、また江戸時代に流行した稲荷信仰の影響で、明治維新以降も上野では屋敷神や地守り神として稲荷社が数多く鎮座していた。その多くは関東大震災や東京大空襲により焼失したり、引越・区画整理等によって移転・閉鎖された。

上野高等女学校は関東大震災の時に全焼しており、その時に稲荷社も焼失したが、ある日、突然、新しい社が「発見」される。震災後、仮校舎で授業が行われる一方、新校舎の建築が順次行われていたが、あまり人が立ち入らない一画に新しい社が建てられていることが工事従事者から報告された。その後、校舎の増改築の度に社は移転するが、学園構内に鎮座する。

1946年から1954年にかけての校舎増改築後、稲荷社は校舎屋上に設置され、その後2007年の現校舎建築の際に現在の場所に移転した。

稲荷社は学園の所有物という概念が無かったため、昭和30年頃に近隣の住民に理事長である石橋藏五郎が進言されるまで、放置状態であったが、その後は近隣の神社に依頼し、初午祭を行っている。現在は下谷神社の神職により3月初旬頃に行われる。以前は近隣に多かったいなり寿司屋のひとつから、油揚げやいなり寿司が折々に提供されていた。現在の社には招代である赤いのぼり旗が無いのが少し寂しいが、柵を挟んで近隣の住民が参詣できる場所になっている。

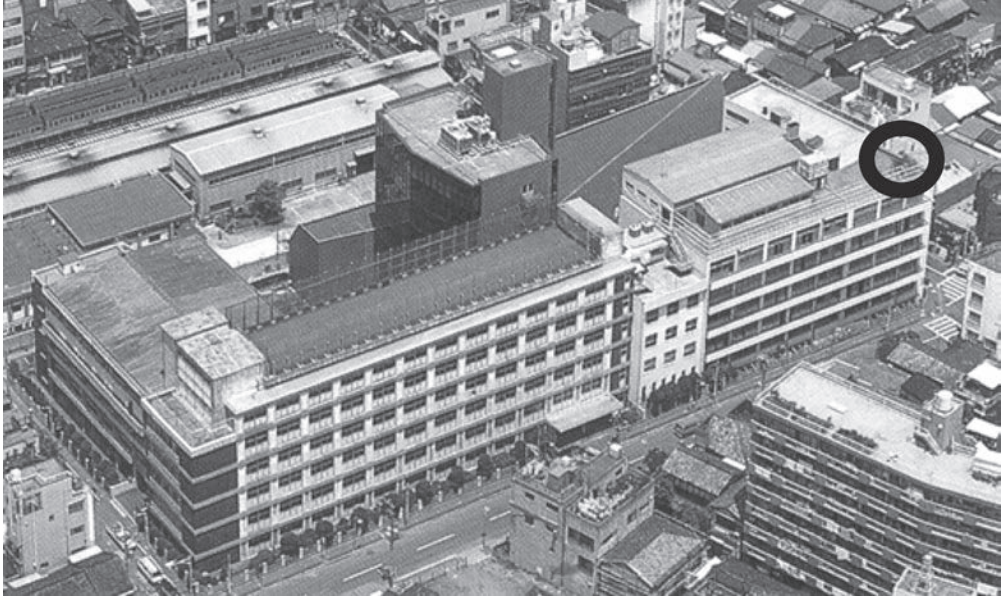


図3 2006年以前の上野校地
黒丸の部分にめぐみ稲荷（図4）があった



図4 旧校舎屋上のめぐみ稲荷



図5 現在のめぐみ稲荷

4. 学園関係物故者追悼慰霊祭

五年目毎の慰霊祭は、本学園の行事である。[...] 本学園では、故園長先生の時以来、本学園にかかわられた御霊をお慰めすることなくして、お祝いは出来ないとの校是で、慰霊祭は祝典・祝宴の前に挙行されるのを常とする。

(石橋裕、1980)²⁰

創立25周年である1929（昭和4）年以來、上野学園では5年ごと²¹に、創立記念式に先立って学園に生前縁故のあった故人を追悼する慰霊祭が開催される。慰霊祭を開催するきっかけとなったのは、1923（大正12）年の関東大震災である。

4-1 関東大震災後の追悼会

関東大震災では卒業生4名、在校生8名が命を落とした。震災2ヶ月半後の11月20日に、仮校舎前の校庭で、以下のように追悼会を開催する。

追悼の式次²²

- | | |
|------------|--------------|
| 一、着床（午後一時） | 一、玉串奉奠 |
| 一、修祓 | 一、追悼歌（在校生一同） |
| 一、降神祭 | 一、昇神祭 |
| 一、神饌を供す | 一、退散（午後三時） |
| 一、斎主祝詞を奏す | |
| 一、弔詞 | |

（校長、役員、卒業生総代、在校生総代）

式次第から推測するに、この追悼会は神式で行われた。この時の『追悼歌』の作詞作曲者および内容は不明である。

弔詞の内、記録の残る在校生総代の弔詞を下に記す。

弔詞

この祭壇に心ばかりの供物を供え、今は亡き君達の御霊に捧げ奉る。ある日我等は君達と海に山に遠足し、楽しく語らい、木々の彩らるる秋には年中行事の一つなる運動会に手を取り合い、奏する軍楽隊に足どり合わせて心も空に限りなく若い日の幸を感じました。また三月の展覧会には互いに腕をみがき、折毎の試験には無花果の葉かげで御さらい致しましたことなど思えば只々悲しゅうございます。あれよこれよと限らない思い出と共に君達が面かげは今ありありと私たちの胸によみがえります。去る日も飯を炊く煙にむせんで苦しかった瞬間、被服廠²³に橋の袂にと敢果なく散られた友の上を思いやりまして、あまりのことに今更ながら夢ではないかとさえ存ぜられました。悪夢と叫んでさめよと祈りましたが、遂に無駄でございました。つきせぬ思いの一節を涙の中に綴りあわせて、今日君達に捧げ奉る詞といたします。どうぞお受け下さいますように。

大正十二年十一月二十日

上野高等女学校 四年 小川きみ²⁴

4-2 慰霊祭の変遷

創立25周年には、震災犠牲者を含め過去に逝去した学園関係者192名のための「追悼会」が1929（昭和4）年11月7日午前9時半より、伊達導師²⁵により営まれる。

創立25周年記念追悼会²⁶

- | | |
|-------------|------------|
| 一、振鈴 | 一、開経偈 |
| 一、唱歌（『追悼歌』） | 一、誦経（此間焼香） |
| 一、奏楽 | 一、念仏一会 |
| 一、四智讃 | 一、総回向 |
| 一、三尊礼 | 一、奏楽 |
| 一、宣疏 | 一、退堂 |
| 一、祭文 | |

（伊達導師、石橋藏五郎校長²⁷、法人役員）

この追悼会は仏式で行われており、以降、創立65周年まで仏式で行われている。²⁸ なお「慰霊祭」と称するようになるのは創立50周年（1954年）からである。

創立65周年の慰霊祭（1969年11月21日午前10時半～11時）は仏式であったが、松岡義二事務局長が司会をし、三帰依文と読経を行ったのは僧籍にある教員（稲田懋中学校・高等学校教諭、板東性純大学講師、花山勝友短期大学講師）で、外部の僧侶が導師として執り行っていない。

創立65周年慰霊祭式次²⁹

- | | |
|-----------------------|---------------------|
| 一、開式の辞 | 一、物故者芳名朗読（松岡義二事務局長） |
| 一、総礼 | 一、追悼の辞（石橋益恵理事長） |
| 一、合唱 | 一、献楽 |
| 『法の深山』（詞：土岐善麿、曲：信時潔）、 | 『冥』（福島和夫作曲）フルート 播 博 |
| 『恩徳讃』（詞：親鸞聖人、曲：清水修） | 一、読経（伽陀、阿弥陀経、念仏廻向） |
| 合唱：短期大学音楽科合唱部員 | 一、献花 |
| 指揮：帆足琢也講師 | 一、総礼 |
| 一、三帰依文 | |

創立70周年は記念式直前に講堂校舍棟が竣工したため、1974（昭和49）年11月20日の朝に、修祓式（9時～）、竣工式（10時30分～）、パイプオルガンの説明と演奏（11時30分～）が行われた後、午後2時30分より慰霊祭が行われた。奏楽・読経等は無く、式次は次の通りである。

創立70周年記念慰霊祭式次³⁰

- | | |
|-------------------------|-----------------|
| 一、開式 | 一、追悼の辞（石橋益恵理事長） |
| 一、物故者名読み上げ
（石橋裕専任理事） | 一、献花 |
| 一、黙祷 | 一、遺族代表謝辞 |
| | 一、閉式 |

現在に至る慰霊祭の式次が確立したのは、創立75周年（1979年）の時である。これ以降、遺族入退場の際は事務職員の最高職位者が先導を勤め、司会や物故者氏名読み上げは僧籍・神職資格のある者や慰霊祭に詳しい教職員が行うことが多い。

創立75周年記念慰霊祭式次³¹ 1979（昭和54）年11月20日10時30分より

- | | |
|-------------------------------|-----------------|
| 一、奏楽
オルガン 廣野嗣雄大学講師
遺族入場 | 一、黙祷（2分間） |
| 一、開式の辞 | 一、追悼の辞（石橋益恵理事長） |
| 一、物故者氏名読み上げ
（石橋裕専任理事） | 一、献花 |
| | 一、遺族代表挨拶 |
| | 一、閉式の辞 |

この年以降、献花および閉式後の遺族退場の際にもパイプオルガンが演奏され、献花の際の演奏には校歌が含まれる。³² 物故者氏名の読み上げは、創立80・85・90・95・100周年に松濤弘道大学教授が、110周年に水内敬典管理部職員（司会兼任）が行っている。いずれも読み上げの前には創立70周年の際に石橋裕専任理事の述べた以下の言葉を基本的に踏襲して述べている。

本日、私たちは、昭和49年11月以降に逝去された23名の霊位を祀り、幽明へだてないこのひととき、御縁あって在りし日、この学園であるいは教え、あるいは学び、あるいは働かれたみたまに感謝し、お慰め申し上げるため、ここに相集い、かつて親しくお呼び申し上げたそのなつかしいお名前でも読み上げさせていただきます。³³

慰霊祭では、ステージ中央に祭壇が置かれ、依代となる「学園関係物故者霊位」と書かれた額が置かれ、その前に「霊位簿」が置かれる。献花には白菊が使われ、ステージ下に置かれた献花台で献じる。

「霊位簿」には物故者の氏名や没年等が記入されている。長く慰霊祭が仏式だったので戒名が付記されることもあった。創立25周年の追悼会から記入されている。

4-3 追悼歌

関東大震災後の追悼式（1923年）で歌われた『追悼歌』がどのようなものであったかは記録が無く不明

であるが、創立25周年以降の『追悼歌』は歌詞が残っている。次ページに25周年と50周年のものを掲載する。

1929年の歌詞には「師」への言葉があることから、教員の震災犠牲者がいなかった1923年の『追悼歌』とは違う可能性もあるが、5周年毎に歌詞は少しずつ変わっているため、オリジナルが1923年に作られていた可能性もある。

創立50周年の『追悼歌』は、短期大学の柴田知常教授が作曲をした楽譜が残っており、創立55周年（1959年）と60周年（1964年）にも変更無く歌われた。

創立25周年追悼歌（1929年）

あわれ悼まし亡き師の君
なつかし今は亡き友よ。
心ばかりの手向草に
魂祭る今日はや。

花に紅葉に語りあひて
睦みけるその往時（かみ）、
思い出でては涙しげく
魂祭る今日はや。

創立50周年追悼歌（1954年）

慕わしきかな師のみ霊よ
懐かしきかな友の霊
心ばかりを手向の花
霊まつる今日あなあはれ。

花紅葉に語りあひて
仰ぎ睦みしそのかみよ
涙はてなき思い出に
霊まつる今日あなあはれ

5. おわりに

本研究レポートは、筆者が上野学園大学・同短期大学部の学生相談室のカウンセラーをしている時に、度々「神社」や「お地藏さん」についての質問をされたことと、担当する初年次プログラム（「校史」）の課題である「上野学園らしい風景」で、稲荷社について言及する学生が少なからずいることから、いつか書きたいと思っていた。資料不足は否めないが、これは今後の課題としたい。

「慰霊祭」についてはその宗教性の是非について書くことはあえて避けた。無宗教的ではあるが、「霊」を扱っている以上、宗教の排除ということはできないであろう。今回は含めなかったが、慰霊祭について書かれた生徒達の作文を読むと、特に災害後や戦時には、慰霊祭に参加することが生徒自身の辛さや悲しみに対するカタルシス効果をもたらしたことが窺える。

「慰霊祭」について調べている際に気が付いたことだが、高等女学校時代は在学中の死亡が多い。各慰霊祭で追悼された生徒は、1929年に29名、1934年に15名、1939年に10名である。1929年の29名には関東大震災で犠牲になった8名が含まれるが、戦前は10代の死というのは珍しくなかったのかもしれない。第2次世界大戦末期の東京大空襲（1945年）では、生徒53名、職員1名が死亡、790余名の生徒が罹災した。終戦時に学籍があった生徒の内、復学できたのは2割程度である。このレポートの作成にあたり、現代の生徒達とは全く違う経験をする少女達の作文や教職員の報告を読みながら、幾度となく涙し手を合わせることになった。慰霊祭については改めて、生徒達の作文や詩を通して書いてみたいと思っている。

備考

- ・引用に際し、旧漢字・旧仮名遣いを新漢字・現代仮名遣いに変更した。但し、氏名はそのままとした。
- ・本レポートに使用された写真は、図2が大学事務部の坂田真由氏、図4・5は筆者の撮影。図3は撮影者不明。

註

- 1 学校法人上野学園が設置する学校：上野学園大学・同短期大学部、上野学園中学校・高等学校。
- 2 天海(1536-1643)：江戸幕府の知恵袋といわれた天台宗の僧。1607年に徳川家康に比叡山の探題奉公に任命され、幕府に参画し初期の朝廷政策や宗教政策に深く関与した。家康の神号や葬儀に関する遺言を聞き、葬儀では導師を勤める。
- 3 寛永寺に霊廟・墓所がある将軍：4代家綱、5代綱吉、8代吉宗、10代家治、11代家斉、13代家定。
- 4 明暦の大火：1657(明暦3)年に、本郷の寺から出火し、天守を含む江戸城および江戸市街の大半を焼失した大火事。施餓鬼に焼いた振袖が火元といわれる。焼失町数800町と言われ、死者数については諸説あるが3万から10万余。
- 5 「東京下谷絵図」<https://jinjamemo.com/archives/shitayajinja.html> (2020/01/14アクセス)
- 6 関東十八檀林：江戸幕府が定めた関東における浄土宗僧侶育成のための18の学問所。阿弥陀仏の第十八願にちなむとされる。江戸には幡随院の他、増上寺(芝)、伝通院(小石川)、霊巖寺(深川)、霊山寺(本所)があった。
- 7 注4に同じ。
- 8 天和の大火：1682(天和2)年に発生した江戸の大火。駒込の大円寺から出火し、推定される死者は3500余。後に八百屋お七が放火するきっかけになったため「お七火事」とも言う。
- 9 勅額火事：1698年(元禄11)年、京橋南鍋町から出火し、北方の千住まで延焼した火事。326町を焼き、死者は3000人以上。寛永寺根本中堂が落成して、この日勅額が江戸に入ってきたことに因み、勅額火事と呼ばれる。中堂火事とも言う。
- 10 目黒行人坂の火事：1772(明和9)年、目黒行人坂大円寺から出火し、江戸市街の大半を焼いた火事。死者14700人、負傷者・行方不明者1万人余。明和の大火とも言う。
- 11 唐破風造：合掌部が丸い山形で、左右両端が反りかえった曲線状の屋根。主に社寺建築や城郭に使われる。
- 12 上野学園『創立50周年記念誌』1954年。p.71。
- 13 上野高等女学校『創立30周年記念誌』1934年。p.34。
- 14 上野学園『さくら』第64号。1956年。p.18。
- 15 三輪山翠松寺：現三輪山平等寺。平等寺は聖徳太子によって開基され、三輪明神(現・大神神社)の神宮寺であったが、明治時代の廃仏毀釈によって一旦廃絶の危機に遭う。しかし、住職や町内有志が塔頭の一部や本尊十一面観世音菩薩等を境内に移し、曹洞宗三輪山慶田寺住職が翠松庵の寺号を移し護持した。その後、1977(昭和52)年に元の「平等寺」という名前に戻る。
- 16 『日本経済新聞』1973年10月11日の記事より。
- 17 大森曹玄：(1904-1994) 臨済宗の禅僧。また直心影流剣術を収め、道場を創立し、教授していた。『山岡鉄舟』『剣と禅』『書と禅』などを著し、世界的な禅ブームを起す。ホームページなどに掲載されている上野学園の建学の精神<自覚>の書を創立70周年に際して揮毫する。
- 18 小島賢道：(1898-1995) 曹洞宗の尼僧。全日本仏教尼僧法団・曹洞宗尼僧団を創設し、男僧・尼僧の制度上の差別撤回に尽力した。上野学園の瞑想室開室の際には、弟子である鬼頭春光尼、河野純香尼と来校する。
- 19 めぐみ稲荷に関して、学内の資料にはその由来等に関し、一切記載が無い。唯一、当時の学長校長であった石橋益恵が新聞のインタビューで触れているが、その記事を本レポート執筆時まで探すことができなかった。そのため、このセクションに書かれていることは執筆者が石橋益恵から直接聞いたことを元に書かれている。
- 20 上野学園『学報』第33号。1980年。p.8。
- 21 創立105周年(2009)と115周年(2019)には記念式も慰霊祭も挙行していない。
- 22 上野高等女学校『さくら』16号。1923年。p.10。
- 23 被服廠：旧日本陸軍部隊に支給する被服品の製造や分配を担当した工場。本所区横網町(現墨田区横網)に1890(明治23)年に設置され、1919年に王子区赤羽台(現北区赤羽台)に移転する。本所区の跡地には公園や学校が整備される予定だったが、関東大震災により避難してきた住民を火災が襲い、東京市全体の死亡者の半数以上の約3万8000人が死亡した。現在は東京都慰霊堂が建つ。

- 24 上野高等女学校『さくら』16号。1923年。p.27。
- 25 伊達導師：詳細は不明。
- 26 上野高等女学校『創立25周年記念誌』1929年。p.6-8。
- 27 石橋藏五郎（1875-1964）：学校法人上野学園創設者。上野高等女学校第3代校長（1927-1949）。日本体育会体操学校（現、日本体育大学）に第1回生として学んだ後、東京府教育会教員傳習所、国語伝習所、東京唱歌教員講習所、国民英学会、東京府英語教員養成所、東京音楽学校（現東京藝術大学音楽学部）専科に学び、体育・英語・音楽教員の資格を取得する。音楽と体育に関する理論書・指導書を多数出版し、特に遊技競技やリズム運動に関する著書は増版を重ね、海外でも出版される。また、石橋は運動や舞踊に伴う音楽の作曲・編曲や唱歌の作詞・作曲も多数行っており、唱歌の内、『二宮尊徳』や『牛若丸』の歌などは特に有名で、戦後まで広く子供達に親しまれた。
- 28 仏式による慰霊祭：創立40・45周年は資料が無く断定は出来ないが、戦死者の追悼会や創立50周年も仏式だったので、両年の慰霊祭も仏式であったと想定される。
- 29 上野学園『学報』第21号。1970年。p.2。
- 30 上野学園『学報』第28号。1974年。p.18。
- 31 上野学園『学報』第33号。1980年。p.8。
- 32 創立110周年（2014年）の際は、故細野其子短期大学部教授の遺族より寄贈されたピアノを藤井孝子教授が演奏する。
- 33 上野学園『学報』第33号。1980年。p.8。

参考文献

- 池享、櫻井良樹、陣内秀信、西木浩一、吉田伸之（編）（2018）『みる・よむ・あるく東京の歴史 5：地帯編2 中央区・台東区・墨田区・江東区』東京：吉川弘文館。
- 台東区史編纂専門委員会（編）（2002）文庫版『台東区史 通史編2（上・下巻）江戸後期から幕末まで、民俗行事』東京：東京都台東区。
- 台東区史編纂専門委員会（編）（2002）文庫版『台東区史 通史編3（上・下巻）近・現代の台東区、上野公園と浅草六区、近代文学・美術』東京：東京都台東区。
- 日外アソシエーツ（編）（2004）『20世紀日本人名事典』東京：日外アソシエーツ。

執筆 者 一 覧

前 田 昭 雄 (学長／音楽学)	貫 行 子 (客員教授／音楽療法)
木 村 佐千子 (獨協大学教授／西洋音楽史)	岩 下 久美子 (非常勤講師／独語・独文学)
柳 澤 美枝子 (副学長・学部長／ピアノ)	齋 藤 健 (非常勤講師／経営システム工学)
星 野 悦 子 (特任教授／音楽心理学)	佐 藤 まどか (准教授／ヴァイオリン)
三 枝 ま り (非常勤講師／音楽学)	星 子 知 美 (准教授／ピアノ)
佐 野 直 哉 (准教授／アートマネジメント・ 英語コミュニケーション)	干 野 宜 大 (准教授／ピアノ)
辻 野 具 成 (非常勤講師／道德教育)	石 橋 明 佳 (教授／心理学)

(掲載順)

「115周年記念論文集」編集委員会

前 田 昭 雄*	星 野 悦 子**	山 内 雅 子**
柳 澤 美枝子	内 田 有 一	櫻 井 利 佳
齋 藤 双 葉	青 山 恵	

(*は委員長、**は副委員長)

編 集 後 記

世界中が新型コロナウイルスの脅威の中にあり、上野学園でも学生の安全と学びを守るべく最善を尽くしております。そのような中ですが、これまで5年に1度発行して参りました上野学園創立の記念論文集を、この度無事に発行し、お届けすることができました。

今回初の企画である前田昭雄学長の特別寄稿をはじめ、本学で教育・研究に携わる研究者・演奏家の皆様からの寄稿原稿をもとに編集し、音楽学からアートマネジメントや教育実践報告まで、多彩で充実した論文集となりました。永年上野学園のためにお力を尽くされ、この3月でご退職された辻野具成先生、貫行子先生からも玉稿をお寄せいただきました。論文集の最後は、上野学園の歴史に関わる論考である石橋明佳先生の研究ノートで締め括らせていただきました。寄稿くださった執筆者の皆様、お力添えいただきました全ての皆様に感謝申し上げます。

本記念論文集についてのご意見・ご高評などは、どうぞ下記までお寄せ下さい。

上野学園大学学長室：gakuchousitsu@uenogakuen.ac.jp

(編集委員会)

上野学園創立115周年
記念論文集

編 集 「115周年記念論文集」編集委員会
発 行 日 2020年3月31日
発 行 学校法人 上野学園
東京都台東区東上野4-24-12
