
上野学園教育研究紀要

第3号

2019

JOURNAL OF EDUCATIONAL RESEARCH AND PRACTICE

Ueno Gakuen University and Ueno Gakuen University Junior College

No. 3

目次 CONTENTS

1

I 原著論文 Articles

アリア歌唱中の脳波 —感情表現との関連および歌唱指導への応用可能性— Brain Waves During Singing an Aria: Relevance to Emotional Expression and Applicability to Teaching Singing	藤田 彩歌 田中 昌司 Ayaka Fujita Shoji Tanaka	4
---	--	---

III 研究報告 Reserch Reports

日本と西洋音楽の伝承方法における比較研究および音楽教育における「相対音感」の重要性についての一考察 —日本の伝統芸能「能」の特別講座と体験ワークショップを通して（前編）— Comparative Study of Traditional Methods of Japanese and European Music and Study on the Importance of Relative Pitch and Rhythm in Music Education	高畠 亜生 Aoi Takabatake	16
--	-------------------------	----

III 教育実践報告 Practical Reports: Education

地域社会に貢献する音楽家を育成するピアノ実技指導を目指して —保育園におけるアウトリーチ・コンサート制作を例として— Discussion of Coaching Piano-Playing for the Development Human Resources to Contribute for Community -Practical study of the outreach-concert production for the nursery school	大室 晃子 Akiko Omuro	30
---	----------------------	----

教職課程における情報処理能力を向上させるための指導方法 —質問紙調査による「情報処理演習 I」の分析を通して— Method of Instruction to Improve the Information Processing Ability in the Teaching Profession Course :Through the Analysis of "Information Processing Exercise I" Class by Questionnaire Survey	菊池 由佳 Yuka Kikuchi	42
---	-----------------------	----

調性感の指導の意義 — シューベルトの調性感の指導報告 — The Significance of Guidance Tonality – A Teaching Report of Schubert's Tonality –	藤井 孝子 Takako Fujii	53
---	-----------------------	----

ピアノのダンパーペダルの教育についての一考察 A Study on Education of Piano's Damper Pedal	山崎 紫乃 Shino Yamazaki	64
--	-------------------------	----

大学におけるオペラ教育への提言 — オペラへのファーストアプローチ — Proposal to the Opera Education in the University —The First Approach to Opera—	吉田 伸昭 Nobuaki Yoshida	74
--	--------------------------	----

I 原著論文

Articles

アリア歌唱中の脳波 —感情表現との関連および歌唱指導への応用可能性—

Brain Waves During Singing an Aria: Relevance to Emotional Expression and Applicability to Teaching Singing

藤田 彩歌、田中 昌司

Ayaka Fujita, Shoji Tanaka

要旨

演奏中に脳がどのように働いているのかを知るために、脳科学者との共同研究によって音楽家が自身の演奏時脳波を分析し、脳科学および音楽学的な考察を試みた。実験では、藤田（メゾソプラノ）がマスネ作曲のオペラ《ウェルテル》よりシャルロッテのアリア「さあ、涙を流させて」を歌唱している時の脳波を計測した。脳波解析結果は、前頭極・前頭前野の活動が亢進していたことを示し、さらに脳波信号の強さを表わす脳波パワーはアリアの中盤からの感情の高ぶりを反映して、波打ちながら徐々にピークが高くなる時間変化を示した。本研究はまだ初期的な段階であるにもかかわらず、演奏時の脳の使い方に関する知見が得られたことは重要であり、今後の進展が期待できる。

キーワード： 演奏、感情表現、声楽、脳波、前頭前野

1. はじめに

音楽家は脳をどのように使って演奏しているのだろうか。また、音楽を聴いている時に脳にどのような反応が起きているのだろうか。これまで音楽と認知、記憶、感情などとの関連が音楽心理学として研究されてきた（ジュスリン&スロボダ 2008、星野 2015）。近年、脳科学の発展により、音楽の脳内過程に関する脳科学的な研究も増えている（ケルシュ 2016）。しかし、研究の大半は音楽聴取時の脳活動を計測・分析したものが多く、演奏時の脳活動の研究例は非常に少ない。演奏家の立場からすると、演奏時の脳活動を知ることにも興味があり、演奏の向上に役立てられる可能性にも期待したい。演奏は能動的な行動であり、脳内では様々な情報を統合する高度な情報処理が行われると推測される。それゆえ演奏時の脳活動は、脳科学的にも非常に興味深い研究テーマである。それが今日まであまり行われてこなかった最大の理由は、演奏時脳活動の計測が困難であったことである。脳科学研究で最もよく用いられる MRI（magnetic resonance imaging; 核磁気共鳴画像法）は、大きな騒音と身体的拘束により演奏は事

実上不可能である。ただし、動かずに心の中で演奏する「イメージ演奏」実験が行われた研究例がある（Tanaka & Kirino 2017, 2019）。脳磁図計測は騒音はないが、やはり身体的拘束がある。同様に静かな環境で行うことができる脳波計測もこれまで不動であることが要求されていたが、最近ワイヤレス脳波計が開発されて、動いている時の脳波も計測できるようになった。そこで本研究は、最新のワイヤレス脳波計を用いて演奏時の脳活動を計測して分析した。

よく「音楽家はボケにくい」「楽器を弾くと認知症予防に良い」などと聞くが本当だろうか。共著者である藤田がイタリア留学中に若手音楽家枠の一員として暮らしていた“カーザ・ヴェルディ”（元一流音楽家が 70 名程暮らしている老人ホーム）には、確かに重度の認知症の人はいなかった。日本は 100 歳以上の人口が 69,785 人（2018 年 9 月 15 日厚生労働省調べ）にも上り、世界第一位の長寿国だが、同時に 460 万人もの人々が認知症を抱えて暮らしている（日本アルツハイマー病協会調べ）。なぜカーザ・ヴェルディの高齢者の音楽家達は認知症になりにくいのか。「イタリア人が認知症になりにくいのか」「カーザ・ヴェルディの高齢者の年齢が若いのか」なども考えたが、イタリアも日本に次ぐ世界第二位の認知症大国であり、カーザ・ヴェルディの入居者は 77～105 歳と高齢であったことから、やはり“音楽家”という点が重要な鍵である可能性がある。脳は人間の身体の中で特に謎多き神秘的な臓器で、未だに分かっていないことも多い。たった一度の実験で全てを解明するのは不可能だが、今後も研究を継続して、いずれ私達の研究を音楽教育や認知症治療に具体的に役立つ研究へと繋げたい。今回はその第一歩として、演奏中に脳がどのような活動をしているのか、短いオペラアリアを歌っている時の脳波データの分析結果を報告する。

2. 方法

2. 1. 楽曲

楽曲は、ジュール・エミール・フレデリック・マスネ（Jules Emile Frédéric Massenet）作曲のオペラ《ウェルテル（Werther）》よりシャルロッテ（Charlotte）のアリア「さあ、涙を流させて（Va! Laisse couler mes larmes!）」を用いた（図 1）。この曲は、貞淑な妻であるシャルロッテが、妹ゾフィーの言葉をきっかけに、今まで胸の奥に必死に留めて来た抑えきれない想いを、涙と共に吐露する歌である。メゾ・ソプラノのアリアとしては 2 分程度と短く、だが短い楽曲の中に様々な要素が凝縮されたドラマティックな一曲である点から、この曲を選択した。

2. 2. 脳波測定

実験は 2018 年 7 月 11 日に上智大学理工学部情報理工学科の田中昌司研究室で行った。本論文の共著者である藤田（メゾソプラノ）が伴奏なしで上述のアリアを歌った。歌唱時の脳波計測は、オーストリア g.tec 社製脳波計 g.Nautilus（32 ドライ電極、ワイヤレス）を用いて行った。使用した脳波計の電極配

置図および脳波計を装着している時の写真を図 2 に示す。

[illegible]

図 1 : 楽譜 (Massenet: Werther, 1887)。楽譜上部に書き入れたイタリック体の数字は歌唱開始後の秒数を示す。①②③は図 5 と対応した脳波パワーのピークの位置を示す。

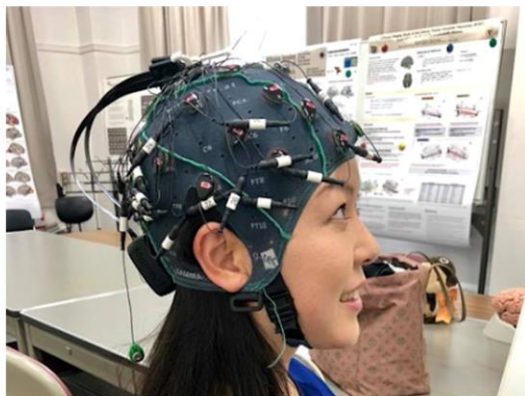
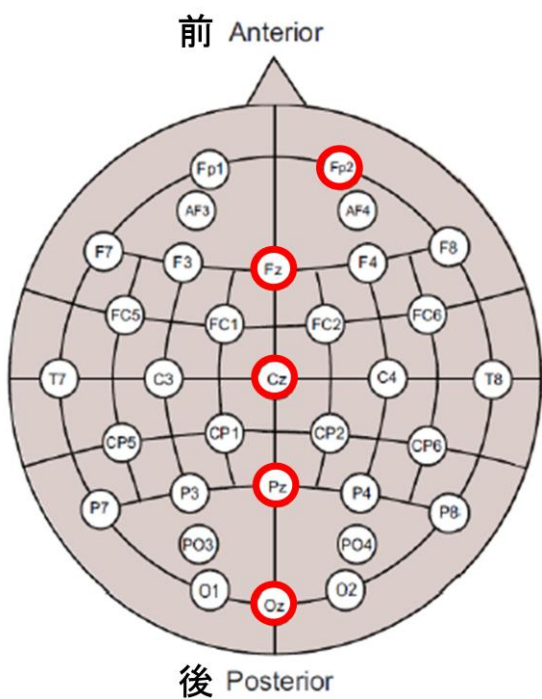


図 2 : 脳波計の 32 電極配置 (左) と脳波計を装着している時の写真 (右)。

2. 3. データ解析

取得した脳波データから、脳波解析ソフト EEGLAB を用いて（開・金山 2016）、脳波のパワースペクトル密度と空間分布を求めた。脳波のパワーとは単位時間当たりの脳波のエネルギーで、脳波信号の強さを表し、脳波のパワースペクトル密度とはその周波数分布を表す。空間分布とは32個の電極で記録される脳波パワーの頭皮上分布のことである。また、プログラム言語 MATLAB（Mathworks 社）を用いて、電極ごとの脳波パワーの時間的変化を求めた。これは各電極位置近傍の脳部位の活動度の時間変化を表す。さらに本稿では、以下の5電極を選んで（図2参照）、その脳波パワーの時間変化を楽譜と付き合わせて分析した。これらの電極の脳波パワーの時間変化は、後述するように、演奏に関わる心的な情報処理や感情表現などとの関連性が高かったからである。脳の正中線部は、感情、イメージ、エピソード記憶などとの関連が深いので、演奏においても重要な役割を果たすことが予想される。

Fp2	前頭前野の最前部右側（前頭極）
Fz	正中線前頭部（前頭前野）
Cz	正中線中心部（運動・体性感覚野）
Pz	正中線頭頂部（頭頂連合野）
Oz	正中線後頭部（視覚野）

3. 結果

図3は歌唱中の脳波データ（歌唱開始後93秒から98秒まで）を示したものである。この時間範囲では前頭極と前頭前野の左側（Fp1, AF3）と右側（Fp2, AF4）の脳波振幅がとくに大きい（図3の矢印）。前頭前野の活動が高いことを示している。

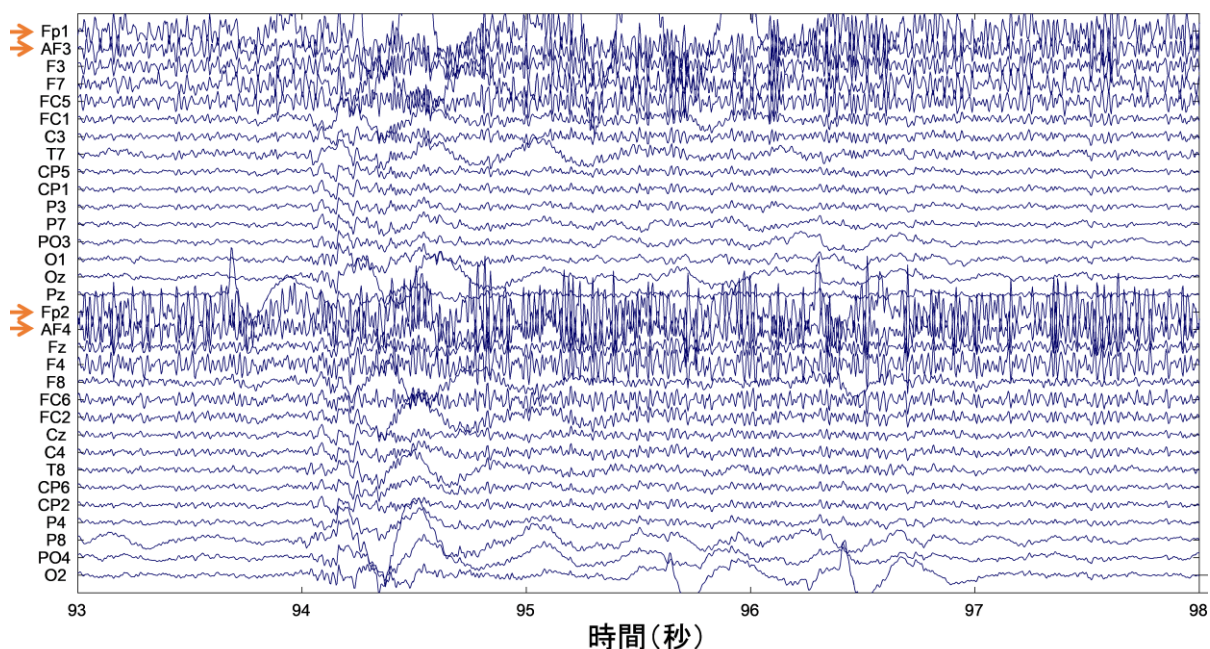


図3：歌唱時の Fp1から O2まで全32個の電極の脳波信号（歌唱開始後93秒から98秒まで）

図4は脳波のパワースペクトル密度と空間分布を示したものである。脳波は様々な周波数成分を含んでおり、周波数が低い方から順に、 δ （デルタ）波（1–4 Hz）、 θ （シータ）波（4–8 Hz）、 α （アルファ）波（8–13 Hz）、 β （ベータ）波（13–30 Hz）、 γ （ガンマ）波（30–45 Hz）に分類される（さらに高い周波数成分もある）。図4の上部の5つの円形のグラフは、それぞれの周波数帯域中の周波数（3, 6, 13, 22, 40 Hz）における脳波パワーの頭皮上分布を表示したものである（上が前部）。全周波数帯において前頭極と前頭前野の活動が高かった。これは演奏が前頭極と前頭前野の機能を良く用いていることを示唆している。図4の下部は脳波のパワースペクトル密度を示す。図には32個の電極すべての脳波のパワースペクトル密度が描かれている。このグラフの横軸は周波数である。縦軸は脳波のパワースペクトル密度の対数である。対数なので、目盛りが10増えると値は10倍になる（20増えると100倍になる）。今回の演奏時脳波では、 α 波の13 Hzのピークが見られた（図4中の矢印）。これはリラックスしつつも演奏に集中できていたことを示していると考えられる（長谷川、他 2013）。また、安静時などでは減衰する β 波と γ 波のパワーが広い周波数帯域にわたって増加していた（図4中の太い横棒部分）。これは認知制御が働いていることを示していて興味深い。

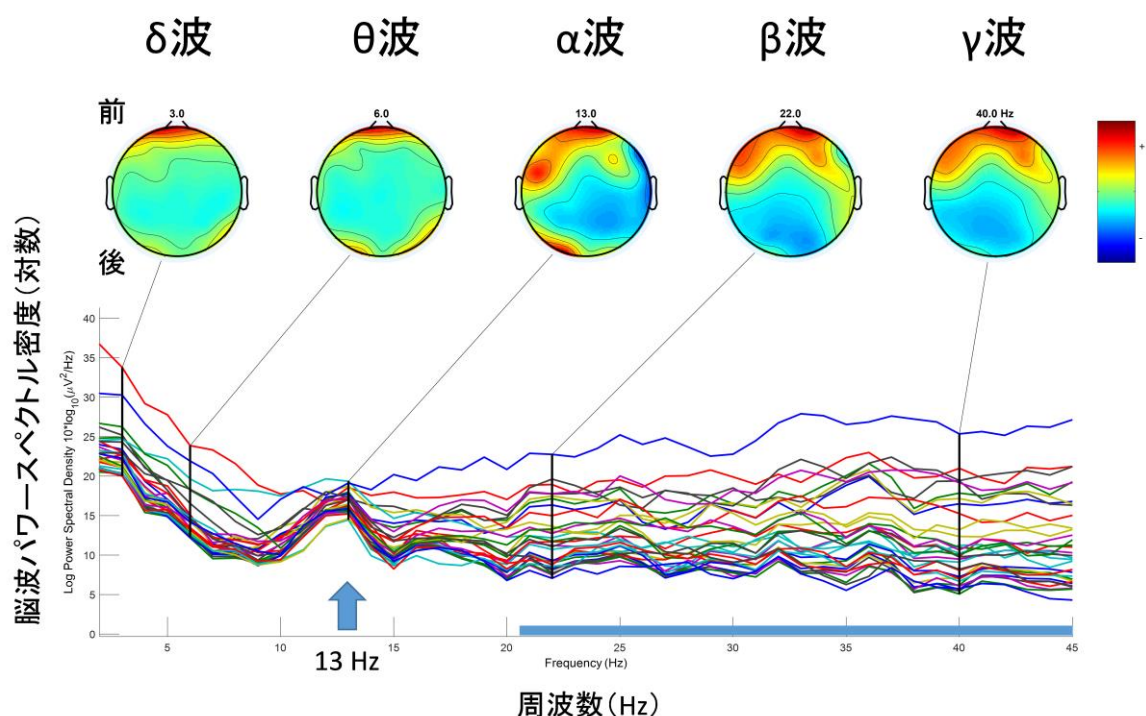


図4：脳波パワーの頭皮上分布とスペクトル密度

図5は電極ごと（Fp2, Fz, Cz, Pz, Oz）の脳波パワーの時間的変化を示したものである。電極 Fp2 は右側前頭極であり、Fz, Cz, Pz, Oz は脳の正中線上の電極（前頭、センター、頭頂、後頭）である（図2左）。A、Bは前頭極（Fp2）を基準とし、脳波パワーの3つの大きなピークの上部に矢印を付け、左から①②③とした（55, 75, 95 秒）。前頭極（Fp2）の脳波パワーにおける3つのピークに対し、前頭前野（Fz）

と視覚野（Oz）は前頭極（Fp2）の第1（①）と第2（②）のピークに一致し、運動・体性感覚野（Cz）は第2のピークのみ一致、そして頭頂連合野（Pz）は第2と第3（③）のピークに一致している。

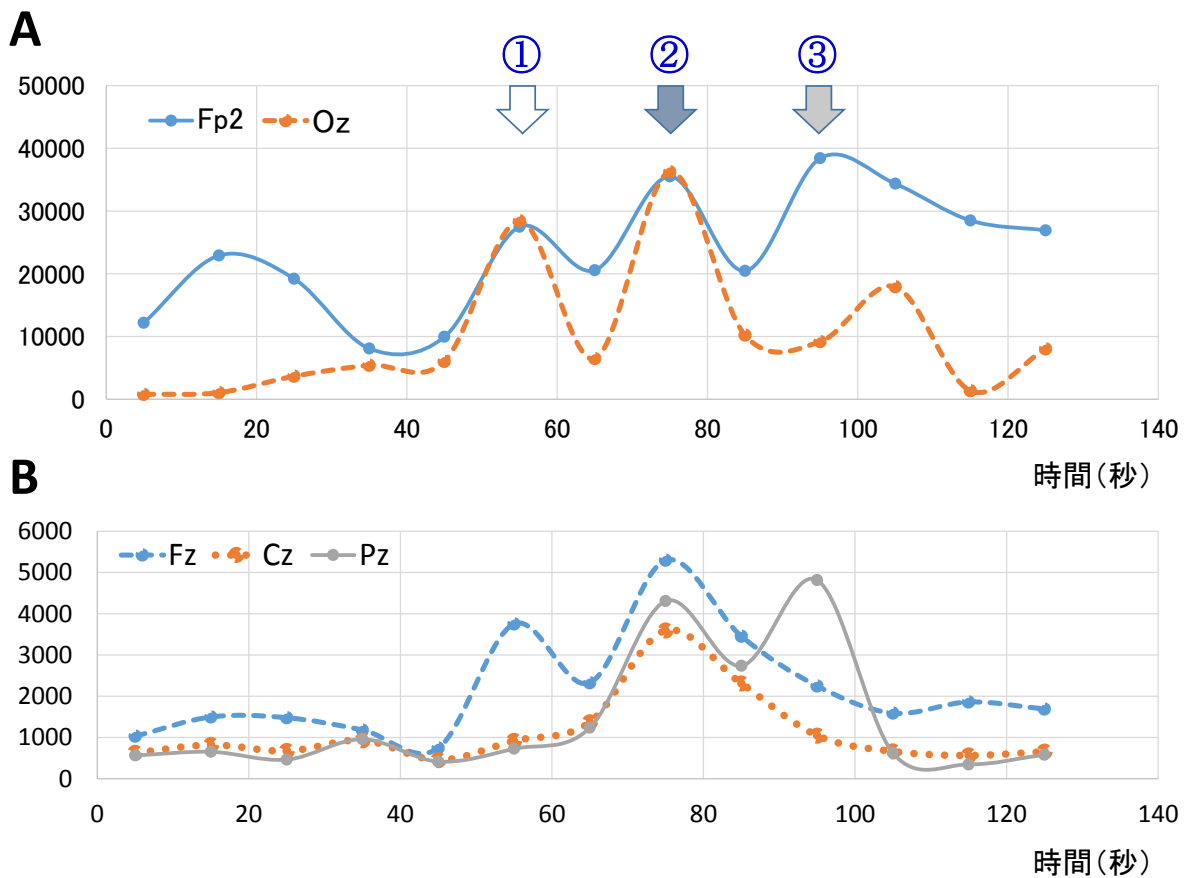


図5：5つの電極における脳波パワーの時間的変化（電極 Fp2, Fz, Cz, Pz, Oz）。脳波パワーの値（縦軸）が電極 Fp、Oz とそれ以外との間で大きく異なるため、グラフを二つに分けた。

4. 考察

上述の実験結果から以下のことが考察される。まず第一に、脳波のパワースペクトル密度と空間分布（図4）から、低い周波数（ δ 波、 θ 波）の脳波パワーが高いこと、13 Hz（ α 波と β 波の境）に一つのピークがあること、高い周波数帯の脳波パワーが亢進していることが認められた。また、全周波数帯において前頭極と前頭前野の活動が高かった（図4上部）。前頭極および前頭前野は高次の認知制御や感情の制御の中枢であることが知られており（Chander et al. 2016; Davis et al. 2018）、この部位の活動が高かったことは、この部位が演奏において主導的な役割を果たしていることを示唆する。さらに、活動が高かった部位には前頭前野下部にある前頭眼窩野も含まれる。この脳部位は様々な感覚情報が集まる部位であるとともに、社会的感情や動機、意思決定などに重要であることが多くの先行研究によって明らかにされている（Nelson et al. 2011; Stalnaker et al. 2015）。前頭眼窩野の機能が損なわれると感情障害やうつ病などが発症するという事例が報告されている通り（Petersen et al. 2012）、適切な社会行動を取

る上で欠かせない部位である。アリア歌唱時の脳内過程として、このような高次の認知・感情制御などが行われていることが認められた。このことは、アリアを歌うことが認知・感情制御のトレーニングになっていることを示唆している。

第二に、図5の脳波パワーの時間的変化は、次のような歌唱者の感情の変化を表していると考えられる。(特に図5の)脳波パワーの第1と第2のピーク(①、②)は感情の高ぶり(第1よりさらに大きな第2へ)を表している(電極はFp2, Fz, Oz)。感情の高ぶりが第2のピークで最大に達したときに、運動・体性感覚野(Cz)と頭頂連合野(Pz)の脳波パワーもピークを示す。この曲において、それまでは妹に「泣かないと涙は心の中に流れ込んで、涙の滴はしつこく心を苦しめるのよ(Le^s larmes qu'on ne pleure pas, dans notre âme retombent toutes, et de leurs patientes gouttes Martèlent le coeur triste et las!)」と、姉として諭すように語っていたのに対し、図1の(1)からはUn peu animé(少し生き生きと速く)という指示と共に、「そうしないと心は耐えきれなくなって、穴が開いて力尽きてしまうのよ(Sa résistance enfin s'épuise; le coeur se creuse et s'affaiblit)」とシャルロッテの辛い実感の籠った感情の吐露として、抑えきれなくなった感情の高まりが表出されることを反映しているものと考えられる(図1(1)、図5②)。また、前頭極(Fp2)および脳の正中線上の4電極(Fz, Cz, Pz, Oz)すべてが②において脳波パワーのピークを示した。脳の正中線には、内観、エピソード記憶の想起、共感などを担う脳部位が存在し、心の理論、すなわち他者の心の状態(気持ち)を推測する時に活性化することが知られている(子安・郷式 2016: 第5章)。したがって、脳の正中線部が演奏における感情表現に関わっていることが推測される。またこれを音楽上の表現に照らしてみると、②には減4度という非常に稀な音の下降形があり、この箇所は、その不自然で、さらりとは歌えない音の進行と共に、シャルロッテの辛さが最大限に吐露されている箇所にあたる。それが、脳波にも表れているものと考えられる。

①と②にピークを示した前頭前野(Fz)に関しては、脳の監視機能(モニタリング)に関連している可能性がある。モニタリングは主に帯状回前部が担う機能であり(嶋田 2017: p.129)、この脳部位は脳の内側(正中線上)の前部にある(図2)。即ち前頭前野(Fz)が、演奏や感情表現が適切に行えているかどうかの監視と修正などを行っていたことを反映している可能性がある。なお、これとよく似た脳波パワーの時間変化を示した視覚野(Oz)は、視覚イメージがモニタリングに関連しているのか、あるいは歌唱においてそれ以外の役割を果たしているのか等についてはまだ明らかではなく、今後の研究課題である。

第2の脳波パワーのピーク(②)では、5電極すべての脳波パワーが連動するようにピークを示したのに対して、第3ピーク(③)にピークを示したのは前頭極(Fp2)と頭頂連合野(Pz)のみであった。それ以外の3電極は脳波パワーが低下していく。この結果については次のように解釈できる。第3の脳波パワーのピークは、この曲の音楽的なクライマックスであり、高音で一番盛り上がる箇所である。頭

頂連合野（Pz）はイメージを構築する脳部位であり、音楽的なクライマックスにはイメージ構築が重要であることを示唆している。前頭極（Fp2）は脳の最前部にあり（図2）、行動の判断や時間的制御などの高次機能を有する脳部位で、他の脳部位の活動をコントロールすると考えられている（Wokke, Cleeremans, and Ridderinkhof 2017）。前頭極は、いわば脳というオーケストラの指揮者の様な役割を果たしていると言える。この機能はいわゆるメタ認知である（三宮 2008）。メタ認知とは自分の思考や行動を客観的に認識する能力であり、感情や行動のコントロールに重要な役割を果たす。したがって、前頭極は演奏においても極めて重要な脳部位である。最も興味深いのは、前頭極（Fp2）の脳波パワーの時間的变化は楽曲分析に基づいた曲の盛り上がりと完全に一致していることであり（図1および図5）、ゆえに前頭極（Fp2）の脳波を見れば、歌唱者が「この曲をどのように演奏したいか」を客観的に見て取ることが出来る。なお、脳の右半球が悲しみの感情を処理するという仮説があるが（Rohr et al. 2013）、すでに述べた様に、今回の実験に用いたアリアの歌詞における悲しみの感情表現のピークと前頭極（Fp2）の脳波のピークとはほとんど一致していることは、この仮説と矛盾しない。

5. おわりに

実際に演奏をする際に脳活動を意識することはほとんど無いが、これまで演奏時に「こう演奏したい」「ここがとても大切だ」と自分が思ってきた箇所が、今回の実験結果で如実に脳波に反映されていることは、大きな発見であった。また演奏時に何を一番意識しているかによって、使われる脳の部位も変化していることから、演奏するという行為が、いかに脳全体を総動員して行う行為であるのかを脳波から客観的に見て取ることが出来た。演奏会では、出してしまった音を消しゴムで消したり、やり直したりすることが許されない音楽家にとって、日々の練習は何よりも大切だが、その練習の痕跡が脳に深く刻まれるのであり、そのようにして鍛えられた脳が演奏中に最適な働きをすることによって、感動を与える質の高い演奏が可能になるのであろう。まさに日々の練習とは、脳を鍛えているのと同じではないか、と自分の脳波を見て実感することが出来た。

感情や声、音程、発語等、演奏時に何を意識するかによって、使われる脳の部位が違ふという今回の実験結果を、普段の個人練習に生かすことは可能であろう。すなわち、毎回ただ最初から最後まで、なんとなく色々なことに注意しながら漠然と演奏し通すのではなく、「今回は音程を徹底的に注意する」「今回は言葉を伝えることに集中する」「今回は役の感情表現に集中する」「今回は曲全体の流れ、盛り上がりには重きを置く」など、課題を一つ一つ丁寧に細分化して、一つの課題を集中的に訓練することにより、必要な脳部位が個々に鍛えられ、「いざ本番！全てを完璧に演奏したい！」という時に、より最適に脳全体が機能するのではないかと推察する。この点は中等・高等教育で行われる音楽教育にも活かすことができるのではないだろうか。すなわち、脳の使い方を意識して練習に取り組み、可能ならば脳波を計測して変化を確認しながらさらに先に進む。イメージや感情の変化が音楽にどのように反映し

ていくかというプロセスを、教育者と生徒・学生と一緒に確認しあって練習を進めることは、音楽教育の質の向上に役立つと考える。このことは中学校学習指導要領第2章第5節：音楽にあるような、音楽活動の楽しさを体験すること、音楽表現の豊かさや美しさを感じ取ること、音楽のよさや美しさを味わうことにつなげることができるだろう。しかし、これまで表現活動を通して生じるこのような主観的な変化を確認する方法がなかった。本研究は、それを可視化し確認する手法の可能性を示した点でも意義があると考ええる。

また、演奏時の脳波が示すように、演奏中の音楽家が、脳の多くの箇所を“同時に”使っていることも極めて示唆的である。つまり、日々練習を繰り返している音楽家は、まさしく日々脳のトレーニングをしているのであり、それ故に、おそらくミラノの音楽家のための老人ホーム（カーザ・ヴェルディ）には、重度の認知症の人がいなかったのではないだろうか。この点に関しては、本研究によって検証することはできないが、できればそのような研究も将来行いたい。近年、音楽を用いた記憶力の改善など、失われた脳機能の回復に音楽を用いる試みが盛んに行われている（Bertrand et al. 2016; Simmons-Stern et al. 2012）。音楽聴取時だけでなく、今回のような演奏時の脳活動の研究がさらに進めば、音楽療法の脳科学的エヴィデンスを提供することが期待できるであろう。

本研究は、音楽家と脳科学者の共同研究によって、演奏中に脳内で何が起きているのかを解明する試みの第一歩である。脳波は脳活動の時間的変化を捉えることができるので、演奏時の脳活動の研究に適している。今後更に多くのことを解明し、演奏時脳活動の科学的解明のみならず、音楽教育や音楽療法へと繋げて行きたい。

謝辞

本研究における脳波計測実験は、JSPS 科研費（田中 #15K0038015）の助成を得て行われた。

引用楽譜

Massenet: Werther, 1887, IMSLP29181-PMLP05739-Massenet-WertherVSf.pdf,
[https://imslp.org/wiki/Werther_\(Massenet,_Jules\)](https://imslp.org/wiki/Werther_(Massenet,_Jules)), Public Domain

参考文献

- 開 一夫、金山 範明（2016）「脳波解析入門: EEGLAB と SPM を使いこなす」東京大学出版会
- S.ケルシュ、佐藤監訳（2016）「音楽と脳科学」北大路書房
- 子安増生、郷式徹（2016）「心の理論」新曜社
- 三宮真智子（編集）（2008）「メタ認知: 学習力を支える高次認知機能」北大路書房
- 嶋田総太郎（2017）「認知脳科学」コロナ社
- P.N.ジュスリン、J.A.スロボダ編、大串、星野、山田監訳（2008）「音楽と感情の心理学」誠信書房

長谷川 優, 木村 圭伯, 江藤 完樹, 武田 昌一(2013)「楽曲の聴取時とイメージ形成時における脳の反応の比較」日本感性工学会論文誌 12巻 4号, p.465-469.

星野悦子(2015)「音楽心理学入門」誠信書房

Bertrand, Elodie, Jesus Landeira-Fernandez, and Daniel C. Mograbi. 2016. “Metacognition and Perspective-Taking in Alzheimer’s Disease: A Mini-Review.” *Frontiers in Psychology* 7:1812.

Chander, Bankim S. et al. 2016. “TACS Phase Locking of Frontal Midline Theta Oscillations Disrupts Working Memory Performance.” *Frontiers in Cellular Neuroscience* 10:120.

Davis, Simon W. et al. 2018. “Complementary Topology of Maintenance and Manipulation Brain Networks in Working Memory.” *Scientific Reports* 8(237):17827.

Nelson, Eric E. and Amanda E. Guyer. 2011. “The Development of the Ventral Prefrontal Cortex and Social Flexibility.” *Developmental Cognitive Neuroscience* 1(3):233–45.

Petersen, Nils, Paul Eslinger, Raymond Reichwein, and Randolph S. Marshall. 2012. “Frontal Lobe Syndromes.” Pp. 205–11 in *Stroke Syndromes: Third Edition*.

Rohr, Christiane S., Hadas Okon-Singer, R. Cameron Craddock, Arno Villringer, and Daniel S. Margulies. 2013. “Affect and the Brain’s Functional Organization: A Resting-State Connectivity Approach” edited by X.-N. Zuo. *PLoS ONE* 8(7):e68015.

Simmons-Stern, Nicholas R. et al. 2012. “Music-Based Memory Enhancement in Alzheimer’s Disease: Promise and Limitations.” *Neuropsychologia* 50(14):3295–3303.

Stalnaker, T. A., Cooch, N. K., and Schoenbaum, G. (2015). What the orbitofrontal cortex does not do. *Nat. Neurosci.* 18, 620–627.

Tanaka, S., and Kirino, E. (2017). Dynamic Reconfiguration of the Supplementary Motor Area Network during Imagined Music Performance. *Front. Hum. Neurosci.* 11:606.

Tanaka, S., and Kirino, E. (2019). Increased functional connectivity of the angular gyrus during imagined music performance. *Front. Hum. Neurosci.* 13:92.

Wokke, ME, Axel Cleeremans, and K. Richard Ridderinkhof (2017) “Sure I’m Sure: Prefrontal Oscillations Support Metacognitive Monitoring of Decision-Making.” *Journal of Neuroscience* 37(4):781–89.

Ⅱ 研究報告

Research Reports

【研究報告】

日本と西洋音楽の伝承方法における比較研究および 音楽教育における「相対音感」の重要性についての一考察

—日本の伝統芸能「能」の特別講座と 体験ワークショップを通して（前編）—

Comparative Study of Traditional Methods of Japanese and European Music and Study on the Importance of Relative Pitch and Rhythm in Music Education

高畠 亜生

Aoi Takabatake

要旨

近年、欧米でも日本文化への注目度は急速に増している。日本では平成 11 年告示の学習指導要領から中学校音楽科での和楽器の学習が必修となり、以後改訂の度に日本音楽の学びは重視されている。本稿は、能楽師と音大教員の連携で音大生対象に実施した能楽¹⁾ 講座及び体験ワークショップについての報告と結果を考察したものである。前編ではそこでの実演と解説、体験内容を報告した上で以下の考察をする。①日本と西洋音楽の伝承方法の比較、②謡²⁾ 体験の考察、③体験後の学生の感想からの考察、④後編の予告ある。学校現場でも能講座の実践は行われ、成果が報告されているが(山内 2014)(中西 2012)、今回の講座や考察は能や琵琶も学ぶ作曲家の視点で研究した。短時間の講座ではあったが、五線譜も用いての謡体験は音大生にとって取り組み易く、結果、能³⁾ に対する興味や鑑賞意識に変化が見られた。後編では謡体験の相対音感⁴⁾ の訓練への有効性を検証し、古代ギリシャのテトラコルド⁵⁾ と弱吟音階⁶⁾ の比較考察も行う。

キーワード： 能、謡、弱吟音階、相対音感、中学校学習指導要領

1. はじめに

1. 1. 日本の音楽教育の現状と今回の講座の目的

平成 29 年告示の中学校学習指導要領解説の中で「3 学年間を通じて 1 種類以上の和楽器を取り扱い、その表現活動を通して、生徒が我が国や郷土の伝統音楽の良さを味わい、愛着をもつことができるよう工夫すること」、同章(6)「我が国の伝統的な歌唱や和楽器の指導に当たっては、言葉と音楽との関係、姿勢や体の使い方についても配慮すると共に、適宜、口唱歌を用いることとあり、下線部(筆者による)

が追加された。引用文にもある通り、日本の伝統音楽は歌唱も楽器も、昔から主に、口伝や唱歌で伝承されてきたため、本来は能楽師の口伝とその繰返しによる学習が好ましいが、今回の講座では西洋音楽を学ぶ音大生を対象とするため、筆者が採譜した五線譜の使用は、謡の学習の補助となるだろうと予測し、敢えて用いた⁷⁾。また、今回講座で能を取り上げた理由は、能楽が、歴史的にも中世までに成立し、近世邦楽にも多大な影響を与えた日本の重要な伝統音楽の一つだからである⁸⁾。特に能にあまり触れたことのない学生達には、今回の講座は大変意義深い体験になるのではないかと考えた。教員養成大学等での音楽科教師志望の学生対象に、能の講座やワークショップは多く実施されているが、音楽大学の西洋音楽を学ぶ演奏家志望の学生対象に、ソルフェージュや音楽理論の講義内で、今回のような能を取り上げた授業実践を行う教師は未だ少数である。筆者は西洋音楽を学ぶ日本の音大生が日本の伝統芸能や音楽を体験することにより、ソルフェージュ的な相対音感も含め総合的な音感を養うためのみならず、日本に生まれ育った人間としての原点を見つめ直し、精神に誇りを持った音楽家になるためにも、非常に重要であると考え。また、当然ながら音楽科の教員養成の段階で、日本の伝統芸能音楽の実践に力を入れていくことは重要であると考え⁹⁾。

1. 2. 上野学園大学と「能」の関係

上野学園大学（以下、本学とする）では【能と狂言の夕べ】が、昭和 51 年の第一回から平成 24 年の第三十回にかけて 石橋メモリアルホールに於いて、人間国宝である能楽師の先生方を招聘して開催されていた。全三十回の公演記録¹⁰⁾の中から第一回【能舞台披露会】及び第十五回（今回の講座講師の藤井雅之師〈波吉雅之改メ〉出演）の二公演の記録を掲載する。

●昭和 51 年 5 月 8 日 第一回【組立式 能舞台披露会】於石橋メモリアルホール

- ・舞囃子～宝生流『高砂』 シテ 田中幾之助 大鼓 渡部晴義 小鼓 鶴沢 寿
太鼓 金春惣右衛門 笛 藤田大五郎 地謡 今井泰男 波吉信和 金井 章
- ・狂言～和泉流『靱猿』 大名 野村万蔵 太郎冠者 野村万之介 猿 野村葉子
猿曳 野村万之丞

●平成 3 年 5 月 31 日 第十五回【能と狂言の夕べ】於石橋メモリアルホール

- ・舞囃子～宝生流『藤』 シテ 三川泉 大鼓 内田輝幸 小鼓 幸信吾 太鼓 観世元信
笛 寺井久八郎 地謡 高橋章 田崎隆三 小倉敏克 今井泰行 波吉雅之（現 藤井雅之）
- ・狂言～和泉流『悪太郎』 シテ 野村万之丞 アド 野村万之介 小アド 野村耕介
- ・能～宝生流『花月』 シテ 松本恵雄 ワキ 宝生 閑 間（アイ） 野村万作
大鼓 安福建雄 小鼓 鶴沢 寿 笛 藤田大五郎 地謡 今井泰男 三川泉 金井 章
近藤乾之介 塚田光太郎 前田晴啓 田崎隆三 小倉敏克（全員敬称略・故人も含）

全三十回にも及ぶ公演の中で、能のシテ方は田中幾之助、松本恵雄、今井泰男、三川泉各氏、ワキ方は宝生弥一、宝生閑各氏、狂言方は野村万蔵、野村万作他各氏、囃子方を含め、人間国宝や当時の能楽界の最高峰である壮々たる能楽師の先生方を招聘して華麗な能楽舞台が催されたようだ。この公演の当時の関係者で本学の先生によると「この公演の歴史的意義は、流派のしがらみに捕らわれず、全ての出演者について当時最高の実力者を揃えた点にあります」と述べている。また、本学は、ヨーロッパ古楽専門を音楽大学として全国で初めて設置した学校であるが、一方で、附置研究所である、日本音楽史研究所（福島和夫 本学特任教授が所長）が世界で唯一の日本音楽史の研究機関として設置されている。

1. 3. “能楽” 特別公開講座とワークショップ開催の経緯

前章で述べた本学と能公演の歴史や経緯は誠に感慨深い。本学の山内雅子教授も能・狂言を主教材とした合同授業を上野学園中高の生徒を対象に行っており（山内 2016）、生徒達の積極的な参加が報告されている。しかし、本学の大学生対象の能楽講座は、近年ほとんど実践されていなかった。筆者の能の師も上記の人間国宝の能楽師から稽古を受けており、前述した本学における過去の公演にも地謡として度々出演している。この有り難い御縁から「平成 30 年度 9 月 12 日の特別公開講座」と「12 月 11 日の特別体験ワークショップ 能楽」を、藤井雅之師（波吉雅之改メ）を含む能楽師を招聘して行った。

2. 特別公開講座 “能楽” について

2. 1. 開催記録と概要

特別公開講座 “能楽ー日本の伝統文化 和の極みー” 於石橋メモリアルホール

大学音楽学部 全学生対象 平成 30 年 9 月 12 日（水）17:40~19:10

講師：シテ方宝生流 藤井雅之師（波吉雅之 改メ／重要無形文化財総合指定認定者）

シテ方宝生流 藤井秋雅師、大鼓方大倉流 大倉栄太郎師 小鼓方幸流 大村華由師



写真 1-1 能の歴史や能楽堂の解説



写真 1-2 囃子方の実演解説



写真 1-3 舞囃子～宝生流「紅葉狩」

特別公開講座では四名の能楽師を招き、能楽を知らない学生のために「能楽」の歴史、舞台、舞や謡、装束、能面、扇の役割、囃子の各楽器、演劇の中の謡と台詞と音楽、舞の関係等、総合演劇としての能を実演や解説、映像等も交えて丁寧で分かり易い講演が行われた。通常の能楽公演では決して観ること

の出来ない内容となった。

2. 2. 講座の内容

(1) 「能」の実演

前半は映像で能の歴史や能楽堂、流派、装束、能面の各解説後、能楽師の各役割（シテ、ワキ、囃子、地謡、後見）の説明があった。その後、演劇と音楽の関係や、能の構成、シテ方の役目の説明、謡の二種類（詞と節）の実演も交え説明があった。シテ方の稽古は三歳から始め、四歳で初舞台後、毎日厳しい稽古があり、生涯で二百近い演目を一年に約三曲位ずつ勤め、八十歳位まで、能楽師によっては舞台上で亡くなるまで続けられるという話があった。また、海外公演や他の能楽堂や地方の招聘公演や薪能を除いて、定期公演では基本的に一曲、一回限りの為、全ての能楽師の演技や演奏が気迫に満ち、一期一会の舞台になるという解説があった。後半は囃子方の能楽師がそれぞれ小鼓、大鼓、能管と実演も交えた説明が一通り行われた。講演の最後に申合せ¹¹⁾無しで舞囃子『紅葉狩』が実演された。

(2) 最小限の動きで最大限の表現

「最小限の動きで最大限の表現をする」「どんな小さな動きにも意味がある」という事が能の真髄で、これこそ日本独特の美意識だという話があった。「最小にして最大」というのは能の囃子においても同様とのことで、四拍子（大鼓、小鼓、太鼓、能管）のみの和楽器と地謡¹²⁾とシテ謡とワキ謡で構成されており、これらで人間や動物だけでなく、神仏や霊的存在も含めた森羅万象として（神、男、女、狂物、鬼畜、亡霊、動物、植物や虫等の精霊）の心情や情景を表現するという解説があった。

(3) 能の死生観

能の多くは中世当時の死生観に基づき、亡者の想い（愛慕から怨念まで）をテーマとする特徴がある。また、死者だけでなく、森羅万象のあらゆる物を主人公として言葉を発して演じる。

(4) 謡本について

謡は、謡本に書かれている詞章¹³⁾の補助記号¹⁴⁾を覚えたら誰でも謡うことが出来るのではなく、謡本は記憶の補助的手段である。口伝でしか伝え得ない「奥義」がある。稽古は謡本と口伝によるが、囃子が入るか入らないかで、謡の節の長さやリズムが変化したりする。謡本の補助記号も書いてある通りでなかったりするので、口伝をひたすら覚える事が重要で、独学が出来ない芸能である、等の解説があった。

(5) 能管について

能管には、「オヒャーヒューイ、ヒヒョウーイウリー」等の唱歌があるが、この唱歌と実演の音が似ている事が聴き取れた。囃子方で唯一の管楽器である能管だが、旋律楽器のみでなく打楽器や効果音の役目もある。また、能管の最高音である「ヒシギ（日吉）」の実演も行われ、会場に響いていた。この「ヒシギ」によって能の舞台が始まる。当時は城内に於いて将軍主催の能の開始を知らせる役目もあった、との事である。

（６）小鼓と大鼓について

小鼓は楽器を分解して、組み立てる所から始まった。小鼓は皮が湿ってないと音が出ないので湿度が高い日は良い音が出て、一方、大鼓は演奏直前まで皮を火で一時間半も焙り乾燥していないと音が出ない楽器であると解説された。小鼓の４つの音「チ」「タ」「プ」「ポ」の実演があり、左手の締め具合と右手の指で音程を変化させていると解説があった。また、大鼓の「ドン」「ツ」「チョン」の実演も解説と共にあり、小さな小鼓の方は音程が低く、大きな大鼓の方は音程が高いという特徴も解説された。

（７）大鼓と小鼓の掛け声について

大小鼓や太鼓の掛け声は日本音楽の特徴だが、これは指揮者不在の為、両者が合わせる際の呼吸、テンション、緩急、強弱、音を出す間合いなどを見計らい調整する為に、一番大切な事であり、他にも「一音成仏」の音を出す前の重要な「気」の「込み」¹⁵⁾の役目もあり、指揮者の役目もあると解説があった。

２．３．講座後の学生達の感想

【表１】 特別公開講座“能”の講演後の学生達の感想

1	日本人なのに世界最古の演劇である“能”を観た事がなく初めて触れた。難しく分かりにくいイメージがあったが、想像以上に面白く興味が持てる内容だった。
2	特にお囃子の話がとても面白く、掛け声でテンポや強弱を合わせたり各奏者の呼吸で音楽が進んでいくというのが凄いと思った。
3	過去に一度、能を鑑賞したことがあったが、細かい解説や音楽や楽器の説明と実演を併せて受けて、初めて知ることや学ぶことが沢山ありとても勉強になった。
4	能では緩急が重要でそのお陰で音楽の面白さが現れている。現代音楽と似ているように感じた。
5	650年前に作られたものを語り継いで、全く変えずにそのまま今でも演じていると聞いて驚いた。人に見せるためでなく神に捧げるための演劇で舞台背景の松の絵が神と関わることも初めて知った。
6	一つ一つの細かい事に意味があると知って驚いた。例えば楽器の並び方にも→地謡（縦に扇を持つ）能管（横に持つ）、小鼓（右肩に置いて縦に打つ）、大鼓（左下脇に抱えて右手で横から打つ）、太鼓（縦に上から打つ）、縦横縦横縦と決まっている。
8	日本音楽史の授業で能の舞台や役割等は学習したが、能楽師としての感覚を交えての講演はとても興味深かった。
9	雅楽は儀礼的なもの、能は物語が加わったもので和風オペラと知り全く違う物だと初めて知った。
10	《紅葉狩》大小鼓、能管、謡での舞は本当に素敵でした。洋楽とは違う独特のリズムが和を感じた。

２．４．学生の感想に関する考察

殆ど生で能を一度も観たことがないという学生も多かった。実際の謡や演奏を聴いて大ホールでマイクを通さず声があれ程大きく、楽器の音色も想像以上の迫力があり驚いたという感想が多かった。講座が進むにつれて多くの学生の目が次第に輝き、最後は沢山の質問が出てきた様子から、この講座の意義

を実感した。やはり能楽師より直接実演を聴いたり観たり、演者である当事者ご本人の貴重なお話を聞きすることは非常に重要な事だと改めて再認識した¹⁶⁾。

3. “特別体験ワークショップ 能楽” について

9 月の能楽講座で学生から希望が出たこともあり、能の音楽的アプローチと体験を重視するワークショップの企画を考え、3 ヶ月後の 12 月に実践した。

3. 1. 開催記録と概要

“特別体験ワークショップ 能楽” 大学内リハーサル室平成 30 年 12 月 11 日（火）16:00～17:30

大学音楽学部【楽典発展】履修生、大学及び短期大学部の聴講生対象 50 名

講師：シテ方宝生流 藤井秋雅師 （助手講師：高畠亜生）

監修：シテ方宝生流 藤井雅之師（波吉雅之 改メ／重要無形文化財総合指定認定者）



写真 2-1 能のリズムについての解説



写真 2-2 能面体験

3. 2. 講座の内容

（1）謡のリズム

【表 2】謡のリズム （表作成：高畠亜生） ワークショップ後の講義での配付資料

リズム型		特徴	囃子
拍子合	平ノリ	謡の大部分で用いられる拍子。 七五調（12 文字）の歌詞を八拍に当てはめる。	ツヅケ謡 三地謡
	中（修羅） ノリ	修羅、合戦の場면을表現する拍子。 八八調（16 文字）の歌詞を八拍に当てはめる。主に一拍に 2 文字。	太鼓が入る 場合が多い
	大ノリ	舞踊的な場面で用いる。一拍に 1 文字。但し「走り」という技法 で字間を詰めてリズム的な変化を付ける場合もある。	
拍子不合	サシノリ	〈サシ〉の小段で用いられる 囃子は拍節感を曖昧にして不等拍に演奏する事が多い。	
	詠ノリ	舞踊の序歌や和歌の小段等の場面で用いられる。 囃子は八拍のリズムを等拍に演奏する事が多い。	

【譜例 1】 拍子合の「平ノリ」「中ノリ」「大ノリ」のリズム 作成：高嶋亜生

●平ノリ

歌詞：うえのがくえん がくせいはい
みんなまじめに きいていた

七 + 五 = 十二 文字
七 + 五 = 十二 文字

八拍で一鎖（ひとくさり）＝ 前奏節

う え の が く え ん が く せ い は い
ー ん な ま ー じ め に き い て い た

●中（修羅）ノリ

歌詞：うえのがくえんの がくせいさんたち
ほとんどまじめに とりくんでくれた

八 + 八 = 十六 文字
八 + 八 = 十六 文字

う え の が く え ん の が く せ い さ ん た ち
ほ と ん ど ま じ め に と り く ん で く れ た

●大ノリ

歌詞：あまつみそらの かすみにまぎれて

七 + 八

あ ア ま ア つ み ー そ ら の
オ か す み に ま ー ぎ れ て ー

能 “羽衣” キリより抜粋

今回謡体験した『羽衣』キリ¹⁷⁾のリズムは大ノリである（【表 2】）。ワークショップでは口頭と手拍子にて説明を行った。「平ノリ」、「中ノリ」、「大ノリ」については、譜例を用いながら筆者による説明と能楽師による実演を交えて解説した（【譜例 1】）。「大ノリ」は『羽衣』キリのように、シテの舞の部分など、囃子も太鼓が入る場合に用いられるリズムである。

（２）学生による謡体験

『羽衣』キリの地謡を参加者全員で体験した。今回は予め採譜した五線譜（【譜例 2－1】、【2－2】参照）を準備し初見視唱させた¹⁸⁾。また、五線譜では4分8拍子で表記、四拍目と五拍目の間の小節線は点線にしたので、4分4拍子で考えても良い。手順は次の通り。

- ①五線譜の『羽衣』キリをピアノで演奏。藤井雅之先生と藤井秋雅先生に実際と比較確認してもらう。
- ②学生全員で五線譜を見ながらピアノに合わせて階名（ドレミ）で謡ってみる。
- ③藤井秋雅師が『羽衣』キリを謡う。但し五線譜の音より4度程度下がっている¹⁹⁾。
- ④学生全員で五線譜を見ながら『羽衣』キリを詞章付きで謡う。音高は【譜例 2－1】【譜例 2－2】。
- ⑤学生全員で五線譜を見ながら『羽衣』キリを再度謡う。それに合わせ藤井雅之師が仕舞を舞った。

羽衣 キリ

拍子二合 (大ノリ)

作曲：世阿弥 元清

採譜：高島亜生

お囃子 (打上)

あア ずり ま あア そおび の オオか アアず か アアず ううに

5 お囃子 (打返)

あア ずり ま あア そおび の オオか アアず か アアず ううに

9

。 そ の お な も お つ り き の ——— みー いや びい と お は

13

。 さ ん ン ご お や ア ち む の — オ そー ら ア に まー た

17

ー 。 まー が ア ん し ゑ ん ン に よ オ の かー げ え と お な ア り い

21

ー 。 ごー が ア ん に え ゑ ん ン ま ア ん こ お く ど じ ょ う じ

25

う 。 し え ほ お じ — う ま ん の た ア か ら ア を ふ り ら ア し え

29

ー 。 こ お く ど お に こ お れ を お ほ ど こ し い たー も

【譜例 2-1】

能『羽衣』キリの五線譜 P1

採譜：高島亜生

33

う さ ア る り ほ ど お に い — 。 とー き う つー つ て

37

お囃子 (ヤラ)

ー 。 あー ま の はー ご ろ も — 。 う り ら か ぜ に た ア な ア び い

41

き い た な ア び い く り 。 みー ほ お の ま ア つ ば ア

44

rit. ————— *meno mosso* (今までより遅く)

ら う き し ま が く も の — 。 あ し い た ア か ア や ア ま ア

48

poco accel. (少しずつテンポを戻して)

や ふー じ い の た ア か ア ね い 。 か す り か ア に な り て —

52

a tempo (元の速さで) *rit.* —————

い あ ア ま ア つ みー そ ら の オ 。 か す み に まー ぎ れ て

56

お囃子 (ヤラ)

ー 。 うー せ い に け い り

【譜例 2-2】

能『羽衣』キリの五線譜 P2

採譜：高島亜生

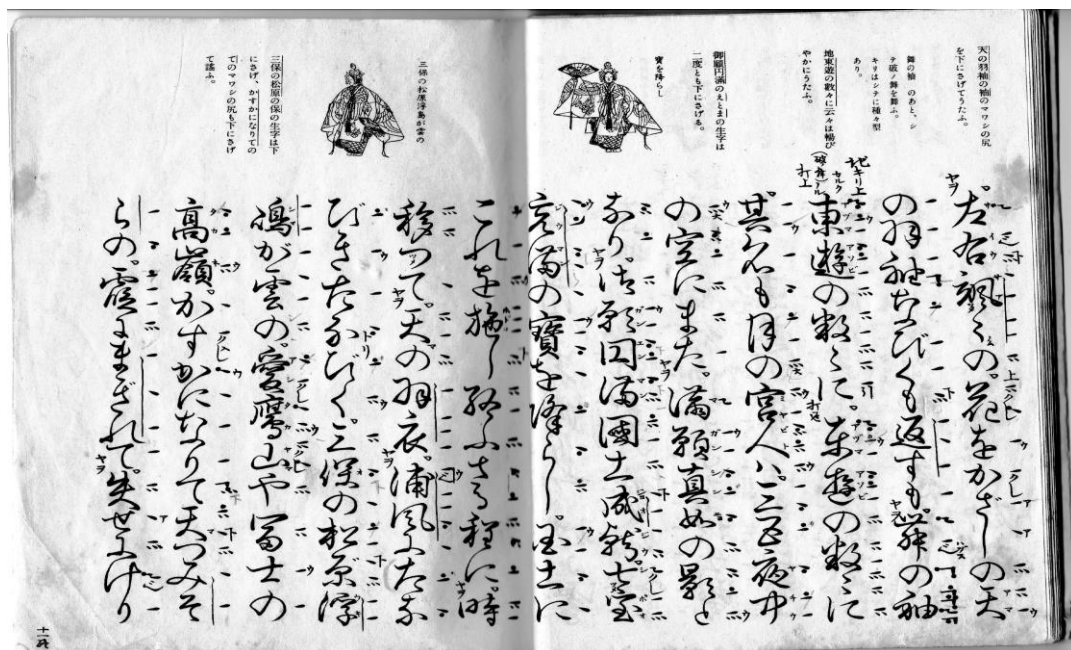


写真3 『羽衣』キリ謡本 出典：『羽衣 宝生流謡本 内三巻ノ五』 わんや書店 p.11（昭和56年発行）

3. 3. 謡体験の考察

ワークショップ後、改めて学生たちに「羽衣キリ」の謡本（写真3参照）を見せた。すると彼らは体験と実演でイメージを掴めていたので、最初よりスムーズに謡の補助記号を理解できた。謡体験は45分、その後の授業で30分程度の時間だったため、今後このような体験を含めた謡学習は5～10回位丁寧に実践すれば、少なくとも「キリ」のみは学習出来ると感じた。勿論五線譜と謡本を照らし合わせた学習は、理想とは言えないのだが、五線譜に慣れた音大生や洋楽しか知らない人にとって、五線譜の使用は、曲を音楽的な流れとして捉え、更に謡本の理解にも役立つ等の有効性も確認した。また「マワシ節」「クリ節」、「甲グリの音」²⁰⁾を用いた表現力豊かな弱吟音階の特徴も、学生達は知覚できた【譜例3-a】²¹⁾。謡の補助記号は、バロック時代の装飾音記号や現代音楽の特殊記号と似ていると感じた学生もあり、洋の東西や歴史を越えて、記譜法の本質は普遍的なものだと感じた。ただし、能では囃子も加わり場面や演能者により、遅速も変化し「拍の伸縮」が頻繁に起きるため、前述したように五線譜で完全に表記することは難しい。だから五線譜仕様の限界については学生にも十分に注意を促す必要があるだろう。現代作曲家が即興的な楽想や緊迫した間合いを含む音楽を作曲し、なおかつ、合奏として統御された記譜をしたい時、一番苦勞するのがリズム表記である。戦後の作曲家は、独自の図形楽譜等を考案し、無拍子や無小節で休符の間合いや長さを秒数で示し、奏者間の見計らいを矢印表記するなど、新記譜法を探索してきた。日本音楽や能に大きな影響を受けた、という日本や海外の作曲家の話もよく聞く。作曲家の諸井-誠も「リズムの定まってい、それがきちんと書き留められた洋楽とは異質な、能の持っている融通無碍のリズムの不規則性、これが面白いのです」と述べている²²⁾。能は約650年も約束事を守り、演奏していると言うが、各流儀や個人差、息扱い、間合い等の相乗により、一回一回全く異なった演劇

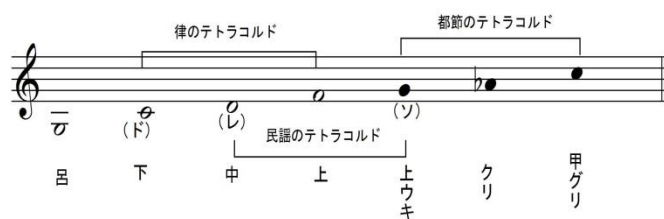
や音楽が舞台上で行われる。能管も装飾音等の差し指は奏者により異なる。静かで優雅な箇所から、急に激しい舞への転換や緊迫した間合いを含む音楽を、完全に楽譜表記することは難しい上、仮にできたとしても肝心の奏者の呼吸や気迫を削ぐことになりかねない。だから、そのような箇所は口伝に拠る所が多い。能には一調二気三声すなわち、一に調子、二に気合、三に声という能独特の哲学がある。西洋音楽でもリズムの不規則性を記譜する際、楽譜通りでなく「Tempo Rubato テンポ ルバート(拍を盗む)」や Accelerando (加速して) 等で速度の伸縮を表す。古典派からロマン派、近代までの楽曲は、作曲家が彼らの音楽を楽譜表記する際、忠実に記譜する傾向があったが、バロック時代の J.S.Bach 等の原典版楽譜を見ると、楽語も強弱も奏法もほとんど書かれていない。何故なら当時は「音楽修辞学」²³⁾ というものがあり、演奏法にも多くの約束事があったからだ。さらに中世の楽譜は現在のような五線譜ではなく主に音名のみで、伝承は主に口伝でヨーロッパ各地の礼拝用聖歌が伝えられてきた。

これまで挙げた謡や能の拍子合の譜例は手がかりであり、例えば「平ノリ」でも、詞章が七五調でない場合等、様々な例外に対し臨機応変な対処法が体系化されている。そこが能の特徴である「複雑さと単純の均衡統一」なのだろう。藤井雅之師が先代から受け継いだ言葉で、一番難しい修業の一つが「能はアクセルとブレーキを同時に踏むようなもの」だそうだ。如何に能が奥深い芸能かを象徴している言葉である。

【譜例 3-a】能の謡 弱吟音階 作成：高畠亜生

【譜例 3-b】ヨワ吟『唱歌で学ぶ日本音楽』p48 より

● 弱吟(ヨワギン)音階



ヨワ吟



※ 譜例 3-a 内の「律・民謡・都節のテトラコルド」等の各名称は小泉文夫 (2009) により、弱吟音階の分析は筆者による。

4. ワークショップ後半と後編の予告

謡体験の後は「能管体験」と「能面体験」を実践した。実践報告は後編で述べる。

後編の内容項目は次のようである。(若干の変更の可能性有)

- (1) 囃子体験「能管」、能面体験の報告とワークショップ後の学生レポートの考察
- (2) 謡の弱吟音階と古代ギリシャのテトラコルドを中心に世界民族音楽との音楽理論的な比較考察
- (3) 西洋古楽と、日本の伝統音楽の相対音感における比較考察
- (4) 「相対音感」を養う音楽家の育成への伝統音楽体験のソルフェージュ訓練としての効果的活用

- (5) 能が成立した室町時代と西洋の中世時代の歴史や音楽史から見る音楽に対する民族性の相違点や共通点、またそこから観察される芸術の本質と精神の比較考察
- (6) 謡本や囃子の唱歌をヒントに新たな記譜法の展望と、「演奏」「即興」「作曲」の相関の検証
- (7) 全体の考察と今後の研究課題と抱負

5. 前編のまとめと考察

後編でワークショップ後の学生レポートの考察と検証でも述べるが、今回、講座 90 分、ワークショップ 90 分の合計 180 分の中で、学生たちが少しでも能の真髄を知覚・感受して理解したことが観察できた。学生の感想レポートの一例を次に挙げる。「謡、舞、音楽が一つもつぶれることなく、縦の糸がしっかり繋がっているのが強く伝わってきたにも関わらず、窮屈な印象を受けず、寧ろ各々自由でとても美しく感じられた」など学生が自分の言葉で感想を表現していることは感慨深い。音楽理論、管弦楽法、音楽科の教員採用試験対策等の授業は主に講義形式が中心であったが、これらの授業でも実体験できる演習形式を取り入れたいと常々思い、筆者の 15 年間に及ぶ大学教員の中で少しずつ改革をして来た。例を挙げると管弦楽法は学生の管弦楽編曲や作曲の試演会を実施し、実際に耳でその効果や改善点を見つけて学習させている。今回の能の謡体験では、採譜した五線譜での謡と能楽師による謡の違いを耳で捉えて感じて欲しい意図があった。結果、学生は音符で書き表すことの出来ない音符と音符の行間に能独特の味わいがあることを認識した。このように今後も学習者がより興味を持って取り組める教育を作曲家の視点も用いて考え実践していきたい。後編の内容は前章を参照いただきたい。引き続き、2019 年 5 月 24 日に本学中高生のために「能ワークショップ」を石橋メモリアルホールで実施予定である。今回は謡や能面、能管体験の他に舞台上で仕舞や扇体験も計画中である。また、5 月 8 日に東京文化会館小ホールに於いて初演予定の新作、“楊貴妃と玄宗皇帝” 一謡、能管、カウンターテナー、フラウトトラヴェルソ、チェロの編成（台本は筆者）を現在作曲中である。実際に、西洋楽器や声楽、謡や能管をどのように融合させて一つの作品として創作し、伝承方法や記譜法が全く異なった音楽をコラボさせる場合の記譜法を作曲実技研究を通して考え、演奏家相互の音楽的コミュニケーションを効果的にできるかも検証してみる。

註

- 1) 能は舞、謡、台詞、演劇、囃子方を含めた総合演劇である。この講座では能のみを扱った。
能楽とは本来、能と狂言を合わせた名称だが、講座タイトルは能楽とした。
- 2) 謡とは「ウタイ」と読み、能の中での声楽的な部分。謡曲（ようきょく）ともいう。
- 3) 能は 2001 年ユネスコ無形文化遺産世界第一号と認定された。能は演劇、舞、音楽、謡曲、台詞の世界最古の演劇芸術として今から約 650 年前の室町時代初期に観阿弥・世阿弥が大成させてから伝書と口伝のみで親から子、師から弟子へと伝えられ、現在まで受け継がれている。

- 4) 「相対音感」とは基準となる音との相対的な音程によって音の高さを識別する能力。それと反対に「絶対音感」とは他の音との比較無しに、音高や音名が分かる能力。
- 5) 古代ギリシャの音楽理論。テトラコルド（4弦の意）という完全4度の二つの音を固定し、その間に一定の音程（全音2つと半音1つ等）を持つ二音を挟み込んだ、計四音により構成された音階。
- 6) 弱吟音階は、比較的柔らかい発声法での謡のことである。上音、中音、下音と完全4度の音程となり、この完全4度枠で構成される音組織をテトラコルドと称することがあり、日本音階には多い。
- 7) 謡は伝統的に謡本（写真 3-1 参照）を使い口伝で伝承している。能は「言うに言われず、説くに説かれず」なので、謡の採譜五線譜による稽古は学習者の表現を限定し、認識活動を狭める可能性がある。これについて（生田 1987）も論文の中で述べている。
- 8) 錦心流薩摩琵琶の演目「船弁慶」における琵琶歌の作詩者は飯田胡春と言われているが、特に後半の詩は、能「船弁慶」の中入り後の後シテ「平知盛」の怨霊と義経や弁慶の海上での格闘シーンでのコトバや詞章が多く引用されている。
- 9) 教員養成課程の学生向けの全国教育大学の音楽教育専門教員の積極的な実践研究により、能楽ワークショップは近年多く報告されている。しかし作曲専門教員による音楽教育の中では、あまり取り入れられていないようだ。我が中高や大学では、バロック音楽の理解やソルフェージュ教育の一環としてバロックダンスの演習を取り入れている。謡もソルフェージュの相対音感の訓練の一つとして有効ではないかと考えている。
- 10) 上野学園大学日本音楽史研究所(2012)『石橋メモリアルホール第三十回【能と狂言の夕べ】』番組。
- 11) 申合せとはリハーサルのことである。
- 12) 地謡とは能舞台の客席（正面）から向かって右に並んで座している八名の謡の合唱団（斉唱）。
- 13) 詞章とは能の歌詞のこと。
- 14) 補助記号とは謡本（写真 3 参照）詞章の右に付記している節の抑揚や母音の扱いを示した記号。
- 15) 「一音成仏」とは元々普化宗尺八の世界から発生した言葉だが、つまり一つの音の中に宇宙の全てがあるというような意味合い。「コミ（込み）」を取るとは、思い（気）をしっかりと込め、間を取り、打ちこむ、その結果として、音が生まれる。一人一人の思いや込める気が違うため「間」も「音色」も十人十色になる。互いに異なるのに一つにまとまり調和する。筆者個人の考えでは、これがまさに日本の伝統音楽に共通する究極の精神性と悟りの境地であると思う。
- 16) （中西 2012）「大学生のための能の体験講座：実演家による体験講座の重要性」で報告されている。
- 17) 羽衣キリの「キリ」は能の形式で言う最後の場面である。
- 18) (尾藤 2008)は「日本語によって物語る音楽で一番重要なことは、物語の内容が聴き手によく伝わるように言葉を発音することであり、日本語の自然な高低アクセントが、結果的にメロディー的なものを作り上げていると言える。従って、旋律の厳密さは最重要視されない」と述べている。

- 19) 謡の調子は絶対音ではなく、シテ及び地頭の謡始めの音高に全員が合わせて謡う相対音である。
- 20) 甲グリの音とは宝生流独自の上音から完全5度位上を取る最高音のこと。
- 21) 【譜例3-a】と【譜例3-b】の各音の名称と音高が一致していないのは、移動ド唱法だからである。
能楽師は伝統的に男性のみのため、ト音記号の五線譜の実音は1オクターブ下となる。
更に能楽師によって音の高低は異なり、音曲口伝のため絶対音的な限定は出来ない。
- 22) 金春惣右衛門、増田正造監修（1973）『能楽囃子体系ーレコード解説』p.80「座談会 現代音楽と能と五線譜と」諸井誠（作曲家）、金春惣右衛門（太鼓方 金春流宗家）、蒲生郷昭（聞き手）内の「現代作曲家の能体験」の対談においての諸井 誠氏の発言。
- 23) 修辞学とは元は弁論に於いて聴き手を説得する術に関する教えで、起源は古代ギリシャに遡る。音楽修辞学とは、それを 15 世紀初頭から作曲家や演奏家が音楽に応用して取り入れ始めたものを指し、ブラームスの頃の後期ロマン派まで続いた。

引用文献

- 金春惣右衛門、増田正造監修（1973）『能楽囃子体系ーレコード解説』ビクター音楽産業株式会社 p.80
- 日本音楽の教育と研究をつなぐ会 編集委員会（2018）『唱歌で学ぶ日本音楽（DVD 教材）』日本音楽の教育と研究をつなぐ会発行 pp.48-49
- 尾藤弥生（2008）「教員養成における『謡曲』学習の実践効果に関する考察」（北海道教育大学紀要（教育科学編 第59巻 第1号） pp.60-61
- 宝生九郎（1954）『羽衣 宝生流謡本 内三巻ノ五』わんや書店 P.11
- 文部科学省（2017）『中学校学習指導要領解説（平成29年告示）』

参考文献

- 有賀誠門 他連著（2003）『21世紀の音楽入門 [テーマ] リズムー音楽に命を与えるもの』教育芸術社
- 大島富士子（2009）『正しい楽譜の読み方 バッハからシューベルトまで～ウィーン音楽大学インゴマー・ライナー教授の講義ノート』現代ギター社
- 太田みどり（2013）「小学生の音楽教育と教材についての一考察ー小学校音楽教材の検討と世界民族音楽に共有される五声音階ー」（四天王寺大学紀要 人文社会学部・教育学部・経営学部第55号）
- 金澤正剛（2015）『中世音楽の精神史ーグレゴリオ聖歌からルネサンス音楽へ』河出書房新社
- 小泉文夫（2009）『合本 日本伝統音楽の研究』音楽之友社
- 三浦裕子（1997）『能・狂言の音楽入門』音楽の友社
- 茂手木潔子（1988）『文楽 声と音と響き』音楽之友社
- 山内雅子（2014）「伝統的な歌唱を生かした歌唱指導の教育的意義」（東京学芸大学博士論文）

III 教育実践報告

Practical Reports: Education

地域社会に貢献する音楽家を育成するピアノ実技指導を目指して -保育園におけるアウトリーチ・コンサート制作を例として-

Discussion of Coaching Piano-Playing

for the Development Human Resources to Contribute for Community

-Practical Study of the Outreach-concert Production for the Nursery School

大室 晃子

Akiko Omuro

要旨

本論は、筆者自身の子供が通う保育園のために企画・演奏した「アウトリーチ・コンサート」について振り返りながら、今後のピアノ実技指導について考察したものである。

筆者がピアノ実技指導を担当している上野学園大学では、学生が卒業後に音楽を社会の中で生かしていくための学びについても重点が置かれており、ディプロマ・ポリシーにも「地域連携（アウトリーチ活動・ボランティア活動等）の意識を認識していること」等が明記されている。少子化時代において、各大学が独自の特色を出しながら社会に貢献する人材を育成することが求められる中で^①、教員はディプロマ・ポリシーを理解しながら指導にあたることが不可欠であるとする。この度のアウトリーチ・コンサートの企画・演奏を手がけたことは、学生の卒業後を見据えたピアノ実技の指導を意識する上で非常に有益な経験となった。

キーワード：アウトリーチ活動、アウトリーチ・コンサート、音楽と社会の関わり、地域社会

1 はじめに

「音楽を通してどう社会と関わるのか」ということについて、筆者自身が具体的に経験したのは、2006年から年まで長崎市で行われた「大好きな長崎へ音楽のプレゼント」という4年にわたるコンサート・シリーズに出演した頃である。このコンサート・シリーズは、当時の長崎大学経済学部学部長の菅家正瑞教授の提案で、長崎の地元企業からの支援を得て制作されたものであり、その中には「アウトリーチ活動」も含まれていた。アウトリーチ（outreach）とは、もともと「手を伸ばすこと」という意味であり、芸術文化においては、劇場・演奏会場など芸術を鑑賞する場から手をのばしていく芸術普及活動の意味で「アウトリーチ活動」という言葉が使われる^②。1990年代後半以降、芸術家を学校や福祉施設に派遣してワークショップなどの事業を行う「アウトリーチ」は全国各地で積極的に展開されるようになり^③、音楽家の場合は「アウトリーチ・コンサート」に出演するために様々なところに出向くようになった。筆者がドイツ留

学中からスタートした「大好きな長崎へ音楽のプレゼント」制作は、菅家教授と共に試行錯誤しながら進め、ドイツの音楽環境と比較しながら自ら作り上げていくことができた貴重な経験であった⁽⁴⁾。

以来筆者の音楽活動は、この長崎での経験を生かしてアウトリーチ・コンサートに出演することが多かったように思う。特に、財団法人「地域創造」の登録アーティストであるトロンボーン奏者の加藤直明氏⁽⁵⁾の伴奏で、日本全国の学校や施設を回った経験は、筆者の音楽活動の中で大きな位置を占めている。

このようなコンサート活動の中で、筆者は妻となり母となる経験をした。もはや、「音楽と社会の関わり」ということを考える以前に、「社会」という荒波が毎日の生活に押し寄せてくる印象で、特に「保活」と言われる社会問題は当事者として印象深く残っている⁽⁶⁾。仕事と育児の両立を願う母親は、保育施設なくしては仕事に復帰できないため、その確保に奔走するが、なかなか希望通り行かないことが多いと聞く。無事に保育施設を確保できても、子どもの急な発熱や体調によって仕事を中断せざるを得ないこともあり、家族や地域の方々との連携や様々な調整が必要である。子供を0歳から認可保育園に通わせながら音楽家としての仕事と育児の両立させている筆者も、仕事の内容は以前と大きく変わり、宿泊が必要な全国を回る演奏活動からは遠ざかり、移動が少なく、比較的規則性のある仕事である大学での後進の指導に力を入れるようになった。音楽を続けるということは変わらなくとも、自身の立場によって活動内容が変化していくことを実感しており、これからの時代を生きていく音楽大学の学生たちが、長い人生の中で音楽とどう関わっていくのか、学んだことを社会にどう還元していくのかということ、より強く意識しながら指導に当たるようになったと感じている。

2 保育園でのコンサート制作

(1) 発端

子供が認可保育園に入園して3年目を迎えた2018年4月、筆者は保育園の「父母の会」役員となった。この父母の会とは「PTA=Parent-Teacher Association」活動に近いものであるが、ここでは「T（先生方）」が入っていない「PA=父母の会」である。

父母の会としての大きな役割の一つには、毎年開催される「イベント」の主催というものがあり、人形劇の上演を手配している。しかし、近年お願いしていたボランティア人形劇団が活動休止となってしまう、年度初めの新旧役員による総会では今年はどうにするかが議題にのぼった。保育園側は人形劇にこだわっておらず、音楽会などでもよいという話も出ているということなので、筆者が音楽家であるのでクラシックのコンサートであれば責任を持って引き受けられる旨を話したところ、満場一致でクラシック音楽のコンサートを主催することになった。

(2) 出演者を決める

「コンサート開催日は2018年10月30日火曜日、9時半開演で小一時間のプログラムで行う」ということが決まった後は、役員の中で会長、副会長、そして筆者が担当である会計の「三役」と言われる役職の中核メンバーと詳細を詰めていった。

筆者によるピアノ演奏の他にも、異なる楽器の演奏家が来てくれることが望ましいという意見が出て、まずはコンサ

ートの目的を考え、その目的に合うような楽器を選ぶことにした。初めてのクラシックコンサート開催ということを経験し、まずは楽しいコンサートを提供したいという結論となり、金管楽器を追加することに決められた。この先の企画は全て筆者が全て責任を負うこととなり、前出のトロンボーン奏者の加藤氏に共演をお願いし、ピアノとトロンボーンによるコンサートを企画することにした。

(3) 予算額を決定する

昨年度まで保育園のイベントで出演してくださったボランティアの人形劇集団「りとるまるん」さんへは、出演料の支払いは必要がなかった。過去にプロフェッショナルな人形劇団にお願いした場合には、出演料が9万円程度という記録が残っていたが、これが会計を圧迫していると考えた過去の役員たちが、ボランティアの団体を探して切り替えたという過去がある。「会計」を担当する役員の立場で、今回の費用に関してはどの程度の金額であれば保護者の納得を得られるのか、音楽家としての相場を考えるだけでなく双方が納得する予算を考えることは難しかった。

筆者は役員という立場なので、今回の出演料は受け取れないことを伝え、予算についても前出の三役で話し合った。調律代、加藤氏への出演料などを4万円以内で収めることになり、この条件で快く引き受けてくれた加藤氏に改めて感謝したい。

(4) プログラムの組み立て

保育園では、保育のプロである先生方が、毎日子どもたちが楽しく過ごせるように、日頃からリトミックやダンスなど音楽を取り入れて楽しい時間を提供している。運動会や発表会での出し物では、各学年が工夫をこらしたダンスや歌の出し物があり、常に音楽が身近にあることがわかる。今回のコンサートは、普段なかなか触れる機会のないクラシック音楽をプロの演奏家に出張演奏してもらうという形であるので、クラシック音楽を楽しく伝えるアウトリーチ・コンサートのスタイルを取り入れようと考えた。

まず大きな柱としたのが、「選曲は安易な曲に流れない」ことである。途中で童謡などを挟んでメリハリをつけることはあっても、気を引くための人気アニメソングなどは入れずにプログラムを組みたいと考えた。しかし、0歳から6歳までが在籍する保育園で演奏する曲としてふさわしい曲でプログラムを組むというのは、とても難しく感じた。小学生であれば状況は違うと思うが、大音量で始まる曲は乳児クラス（0歳、1歳、2歳の3クラス）が驚いて怖がってしまうだろう。息の長いゆったりした曲では飽きてしまうと予想され、5分以下の曲から選曲したいと思いながら組み立てることを決めた。幼児教材のDVDや子供向けのテレビなども、プログラムの組み立てに参考にしようと研究したところ、飽きないような工夫が随所に見られた⁷⁾。5分程度で場面を切り替え、チャプターごとに軽く一緒に踊るようなリラクスの場面もある。1つの番組は15分～20分程度ということも参考にして、小一時間＝45分のプログラムをテーマ分けして、3つの部分から成るものとして考えるということを決め、8月頃までに決め、8月末に行われた第2回役員会の中で、コンサート制作の途中経過として以下のような発表をした^(資料1)。

クラシック音楽の名曲を中心にして、質の良い音楽を楽しく親しみやすく聴いてもらうための工夫を考えました。全45分のプログラムは、3つの部分から成り立っており、各コーナーを15分ずつ位にして飽きないよう心がけています。第3部については、園長先生と相談しながらどうするか決めていきます。園児とのコーナーなどで予定より少し長めになったとしても、1時間は超えないように余裕をみています。

- ・第1部（15分）：ピアノの曲を中心に。お話を交えながら、まずは演奏を「聴いてもらう」コーナー。
- ・第2部（15分）：トロンボーンの登場、園児の中を歩きながら演奏してもらい、身近で楽器や音を「体感してもらう」コーナー。（幼児組にはトロンボーンの演奏体験も）
- ・第3部（15分）：園児の合奏や合唱とのコラボ。みんなで音楽に「参加する」コーナー。

※アンコールとして、「父母会から先生へのサプライズ」として、先生へ感謝の気持ちを伝えるような演奏をするかどうか検討中。

(5) 選曲

第1部のピアノ曲の候補は自分のレパートリーや、以前行ったこともあるアウトリーチ・コンサート^⑧のプログラムの中から以下のように絞った。

① 雨、風、雪など「天気」に関する曲

例) ドビュッシー：版画より《雨の庭》、子供の領分《雪はおどる》 ショパン：24の前奏曲より《雨だれ》

② 生き物の名前がついている曲

例) ショパン：《子犬のワルツ》、エチュード作品25より《蝶々》 デュルフレ：《かっこう》、
ドビュッシー：「映像Ⅱ」より《金色の魚》

例) チャイコフスキー：《四季》、メンデルスゾーン：《春の歌》

どのテーマにも保育園で親しんでいる童謡があり、組み合わせることが可能である。《雨降り》、《かっこう》、《冬景色》など、童謡の種類には改めて驚かされた。

第1部から次の第2部の間で加藤氏が登場してトロンボーン中心のプログラムへ繋ぐため、円滑に移行するためにもどのテーマが良いかを考える必要がある。以前加藤氏で行ったアウトリーチ・コンサートでは、トロンボーンの音色について説明する中で、トロンボーン演奏で象の鳴き声を模した内容があったことを思い出し、この内容と相性の良い、②の「生き物の名前がついた曲」に決定した。

以前参加したアウトリーチ・コンサートの講座^⑨で、講師の児玉真氏^⑩から、「アウトリーチ・コンサートでは、お話と演奏はだいたい半分の割合だとうまくいく」ということを伺ったので、第1部のピアノ・ソロ曲の演奏時間は、正味7～8分となるように選曲した。便宜上「第1部」「第2部」「第3部」としているが、45分の間に休憩はなく、一つのコンサートである。

(第1部) ショパン：《子犬のワルツ》、《蝶々》

ドビュッシー：《金色の魚》、《仔象の子守唄》～

象の鳴き声真似をトロンボーンで演奏（ホール外で）

(第2部) 《ボリ ヴァール》（トロンボーン登場）

《ラッサストロンボーン》

トロンボーンについての説明と体験 童謡《幸せなら手をたたこう》を使用。

(第3部) 保育園側の要望曲を1曲

モーツァルト：《トルコ行進曲》

《スコットランドの釣鐘草》

《アメージング・グレース》

ここまでの計画を立て、本番2週間前に加藤氏との打ち合わせに入った。加藤氏は新人アーティストのアウトリーチ制作を指導する仕事も多く手がけており、今回の企画にも積極的に関わっていただいた。

45分のプログラムをコンセプトごとに15分で区切っているのであれば、園児がその都度でリラックスできるような「アイスブレイク」があるといいというアドバイスをもらい、その方法を二人で考えた。そして、子象の子守唄の後に皆で童謡「ぞうさん」を歌う流れを作れば、休憩を取らずともリラックスできるという結論に至った。加藤氏自身のアウトリーチ・コンサートは、ピアノが先に入場して《ボリ ヴァール》の前奏を演奏、トロンボーンはバンダでカデンツァを演奏して、続きはそのまま演奏しながら入場という構成で始まることが多い。《ぞうさん》の歌の合間に、ホール外で園児に見えないように鳴き真似をすれば、その後はこのいつものスタイルに繋ぐことができる。本当に小さなアイディアの差だが、各部分をいかにスムーズにつなげられるかが肝であることを再確認した。第2部ではトロンボーンのしくみを見せ、手作りのトロンボーンで演奏を体験できる楽しいコーナーで、一緒に回っていた各地の小学校では毎回大盛り上がりしていたので、アイスブレイクはいらないだろう。体験コーナーでは年長クラスの子どもたち中から選んでトロンボーン演奏に挑戦してもらうが、小さい子どもは呼吸の力が足りるだろうか、音は出るだろうかといった心配もあり、小学校と保育園のアウトリーチ・コンサートの制作の差も改めて感じた。

第3部は、「一緒に演奏するコーナー」であり、アウトリーチ・コンサートの現場では、全員で歌う校歌などを伴奏することが多い。今回保育園側にリクエストを求めたところ、10月のお誕生会では童謡《まつぼっくり》を歌うので、それを一緒にやってほしいという要望をいただいた。加藤氏のアイディアで、この曲をピアノとトロンボーンで伴奏するだけではなく、大音量で元気に歌った後、小さくささやくように歌うということを伴奏に合わせて誘導することにした。

《トルコ行進曲》の手遊びでは、私がピアノを弾き、加藤氏は楽器を置いて4種類の手遊び（音楽に合わせて、4種類の動きを行う）を、ピアノに合わせて園児とともに行うような内容にした。これでアイスブレイクも兼ねる。プログラム最後は加藤氏のレパートリーから、トロンボーン曲の難曲として名高い《スコットランドの釣り鐘草》を選び、スライドの早い動きにワクワクしてもらおうと考えた。そして、アンコールは役員三役メンバーで考えた「先生方へのサブ

ライズ」である。父母の会主催でのイベントなので、ぜひ日頃の感謝の気持ちを音楽で表せないかという意見が出て、ここでは子どもたちに向けてではなく、先生方へのお礼の気持ちを込めて《アメージング・グレース》をトロンボーンとピアノで演奏することになった。

(6) リハーサル、準備

いよいよ形が決まって練習に入ったのは、加藤氏との打ち合わせ後である。演奏曲については既にレパートリーに入っているものばかりなので、「ピアノを弾く」ということに時間をかけることはなかったが、曲をどのような話と組み合わせ、時間内に終わらせるかということに、長らく試行錯誤した。難しい言葉を使わずに概要を書きながら、声のトーンはどういうものが聞きやすいかということも録音しながら練習に取り組んだ。時間を計ってみるとどうしても15分を超えてしまうこともあり、なるべく短い簡単な単語を選ぶことに心を砕いた。ドビュッシー《金色の魚》のところで、本来はいろんな「場面」を取り出して弾きながら解説した後、通して演奏しようと思っていたが、そこが少し長いという結論に至り、楽譜の最初2〜3ページは「お魚の卵が生まれるところかな」「気持ちよく泳いでいるところだね」と解説しながら進み、途中から演奏のみに持っていくようなスタイルを考えた。

ここに第1部のメモを掲載する。ト書きとセリフのようなイメージで書いており、()内は子どもの反応予想である。実際には語尾などが少しずつ違った語り口になるが、身振りも含めるとちょうど15分となる。

(資料2)「アウトリーチ・コンサート原稿」より抜粋

-父母の会会長のはじめの挨拶。ピアノ奏者は舞台カーテン内側のピアノに座り待機。

挨拶の後、ショパン：《子犬のワルツ》を弾き始める〜カーテンオープン

「みなさんこんにちは！（元気がいいですね！）私は〇〇組の◎◎くんのお母さんです。でも、今日はピアノを弾く人としてここに来ました。素敵な曲をたくさん準備してきたので、みなさんにも楽しんでもほしいと思います。今弾いた曲は、200年くらい前に、遠い遠い国、フランスに住んでいたショパンさんという人が作った曲、《子犬のワルツ》です。かわいい子犬が自分のしっぽを咥えようとしてぐるぐる回っている様子を曲にしたものです。」

「次に演奏するのはお花とお花の間をひらひら飛んでいる生き物の曲。わかるかな？なんだろう？

（ちょうちょ！）

そう、蝶々です。蝶々がひらひら飛んでいるところを表しているだけでなく、ピアノを弾いている手の形も、ひらひらしているように見えますよ。目と耳で、このかわいい曲を聞いてくださいね。」

ショパン：練習曲 op25-9 《蝶々》

「さて、次に弾くのはこの生き物の曲！」

-子どもが端午の節句に保育園で制作した鯉のぼりを見せる。

「これ、何かな？（鯉のぼり！）そう！そしたら、このお魚は何か知ってる？お池にいるよね。「鯉」って言うの。赤やオレンジ、そして金色の鯉もいるよね。

鯉はね、日本では当たり前に見られるお魚だけれど、100年前は遠い外国にはいなかったの。

でも、鯉が描かれた絵⁽¹¹⁾はフランスにあったみたい。その絵の中には金色の鯉が描いてあったのですって！

そして、この絵を見たドビュッシーさんという人が、「うわ〜金色のお魚！」ってびっくりして、どんなふうに泳ぐのかな、どんな冒険をするのかな、と考えながら作った曲が、これから弾く《金色の魚》という曲です。」

ドビュッシー：「映像Ⅱ」より《金色の魚》

-演奏しながら、最初の2ページ程度は以下を入れていく

「まず、最初はお魚さんが産まれるところ。卵がプルプルと震えて、ポンッと産まれる感じでしょ？」

「気持ち良く泳いでるね。」

「あ、ピチャってお水がはねたよ。」

「ナマズさんとお話しているのかな、、、続きは鯉になったつもりで聴いてみてね」

「みんな鯉の気持ちになれたかな？あのね、今みんながそれぞれ感じてくれた鯉の気持ちは、一人ひとり違う気持ちだと思うの。でもね、音楽を聴いて感じる気持ちはそれぞれ違っていいの。正しい答えというのはなくて、それよりも、音楽を聴く時は、みんながうんと自由に感じてくれたら嬉しいです。」

「さて、今度はおっきな動物の曲です。お鼻がながいこの動物は何かな」

ドビュッシー：「子供の領分」より《子象の子守唄》 冒頭のみ

「(ぞうさん！) 正解です！みんなで《ぞうさん》を歌ってみようか？」

-童謡《ぞうさん》前奏を弾いて誘導。繰り返しの合間にバンダでトロンボーンが

象の鳴き真似。子どもの反応に合わせてびっくりした様子をする。

「何か聞こえたね！なんだろう？耳を済ませてもう一度声がしたほうに注目してみようか？」

-《ボリヴァール》前奏を弾く。そのまま演奏し、第2部へ。

このような準備を経て、メモなくリハーサルしても時間どおりに収まるようになったところで、ちょうど本番5日前の会場リハーサルとなった。

保育園ホールは誰もいないと広々感じるが、ここに120人の子ども達、教職員、観覧の保護者が入ると一杯になることを、園長先生から教えていただいた。舞台幕としても使えるカーテンはどのようにするか、平土間の舞台の中でピアノの位置や子供の並び方はどうするかなど、会場に入るとイメージとは違うことにも気付かされた。とくに乳児組はまだ椅子に座ることも難しい年齢であり敷物の上に座るため、加藤氏が会場を歩いて回りながら演奏するスタイルは不可能である。考えたアイデアが可能かどうかは、園長先生から普段の様子を聞かせていただくことで、より正確に思い描くことができた。そして、保育園で毎月行われる「お誕生会」では後ろに飾りが出るので、今回も「コンサート」ということが分かるような飾りがあったほうが良いのではないかと、という提案もいただき、簡単な舞台装飾の制作に取り掛かった。

前日の夕方、保育園のピアノの調律の方にいらしていただき、10ヶ月ぶりの調律をしていただいた。いつも壁際にあるピアノを、ホール中央へ移動するのも数年ぶりということで、裏側もきれいに掃除もでき、まさに「甦ったピアノ」のような響きとなった。父母の会三役役員の方々にもお手伝いいただき、飾り付けやセッティングも合わせて準備にかかった。本来、保育園というのは「保護者が就労中のみ保育」ということなので、保育園で父母の会の作業をする時には預かっていただけない規則だが、ピアノの移動というのは危険が伴うことを伝え、特別に「就労後に駆けつけての作業であればその間は保育を延長」ということを認めてくださった。作業は18時半までの基本保育時間内に終わらせる条件だったが、思いの外時間がかかり予定時間を過ぎてしまった。保育園の教職員の方々にもご協力いただいたことに感謝したい。

(7) コンサート当日

当日、9時半からという開始時間に合わせて慌ただしく子供を保育園に預け、8時半にはそのままホールに向かった。関係者全員が進行を把握しやすいように、以下のような進行表を作成した。なお父母会メンバーの役割について記載したところに、「カーテンオープン」とあるが、実際はカーテンの使用は見合わせ、会長挨拶後にピアノ奏者が登場する方法に切り替えた。その進行表を見ながら、父母の会役員と共に、会長挨拶から演奏者を呼び込む流れを確認、加藤氏とも楽譜の繰り返しやカット部分をもう一度話し合った。

(資料3) 関係者で共有した進行表

	プログラム	大室	加藤	父母会メンバー
9:30	会長挨拶	■園児入場前にカーテン内待機		挨拶後、カーテンオープン
9:32	子犬のワルツ			
		挨拶、MC1		
	蝶々			
		MC2		
	金色の魚			
		MC3		
	子象の子守唄→童謡「ぞうさん」			入り口オープン
			「ぞうさん」の合間に鳴き声	
9:45	ポリヴァーナル		登場	
		加藤さん紹介	紹介を受けて挨拶 MC1	
	ラッサストロンボーン	サブライズ動作の時の低音忘れずに		
		時間を見て体験コーナー人数を決める	MC2→体験コーナーへ	
	幸せなら手をたたこう			
		in F1→Vのコード	MC3	
10:00	まつぼっくり (3回 mf pp ff)			
			MC4	
	トルコ行進曲			
			MC5 最後の曲です!!	
	スコットランド釣鐘草			
		MC4		
	アメージング・グレース			
10:15				お辞儀後、終わりの言葉
				写真撮影誘導

朝の時間、たつぷり園庭で遊んだ子どもたちがホールへ入場後、5分遅れ程度で始まり、連日シミュレーションしていた通りに順調に進んだ。最初の15分を無事に終え、次のトロンボーンコーナーへ加藤氏にバトンを渡して役割を交代してみると、「舞台を牽引する立場」というのはこんなにも責任が違うのかと実感する。終演後の写真撮影も含めて10時半には終わることができ、大役を全うしたことにホッとした。

「じっくり音楽を聴く」ということがほとんど初めてである乳児組の子どもたちの中には、大きなトロンボーン音にびっくりして泣き出す子や、ピアノの音に誘われて舞台に出てきてしまう子もいたが、やはり3～5歳児の幼児組ともなると、ぐっと集中力がつき、子どもたちは食い入るような眼差しと弾ける笑顔で聞き入ってくれる。心配していたトロンボーン体験コーナーでも体験に選ばれた子どもたちが上手に音を出してくれて、盛り上げに一役買ってくれた。

今回、公益財団法人足立区生涯学習振興公社の遠田節氏が、このアウトリーチ・コンサートを見学にいらして下さった。終演後に、「足立区生涯学習振興公社では、毎年小学校1年生を対象にアウトリーチ・コンサートを提供している。なぜ入学したばかりの1年生に届けるのかというと、なるべく早い段階で音楽と幸せに出会ってほしいという思いがあるからである」等、遠田氏が中心となって手がける事業についてのお話もうかがった⁽¹²⁾。これだけ簡単に「楽しい」ことが手に入る世の中は、たとえ素晴らしい音楽だとしても、届け方によっては魅力なく聞こえてしまうので、「音楽は楽しい！」と思ってもらえる事業を早いうちに体験させたいという、アウトリーチ活動を依頼する側の気持ちにとっても共感した。「演奏会で音楽を聴く」というのは最終的には空間の音に身を委ね、自分をも見つめるような状態と言えるが、最初の段階では「おとなしく聴く」ことにこだわらず、まずは舞台で起こっていることに興味を持ってもらいたいと改めて感じた経験となった。「演奏会って楽しい!」「あの楽器かっこいいいな。」「ショパンはきれいな曲だな。」というような好奇心が、いずれ大きくなり自分で楽器を演奏していくことに繋がり、音楽会に足を運ぶ土台を作ると確信している。

子どもだけでなく、観覧した保護者からの声にも、「子どもが小さいと演奏会に行きたいと思ってもなかなか行かないので今回参加しました。演奏だけでなく、素晴らしい構成で感動。」「アーティストは音だけでなく、見（魅）せるものなんだと思った」とあり、今回のコンセプトが受け入れられたことを嬉しく思った。



3 考察

アウトリーチ・コンサートというのは、保護者からの指摘もあったように、「何をどう伝える（魅せる）のか」ということを掘り下げる作業であることを痛感している。今回のアウトリーチ・コンサートを終えて、見た目も音色も華やかな金管楽器に対し、保育園にあるピアノ（アップライト）を弾くことでどんなことができるのだろうか、どのように伝えることが自分にとって一番自然なことなのだろうかということも考えさせられた。そして、同じような年齢の子どもたちを対象にしても、地域や環境によって演出方法は異なると感じている。「今、自分に何ができるのか」というのは、音楽家として大事な問いかけで、この問いかけにより演奏曲を選んだり、自分の個性を知ったりする機会になるであろうことに改めて気付かされた。そして、自分でレパートリーを選び工夫する作業というのは、今回の保育園のアウトリーチ・コンサートのように、身近な小さなステージでも可能だということも、ピアノ実技を学ぶ学生たちにも伝えていきたい。アウトリーチ・コンサートというと、駆け出しの演奏家の仕事のように捉えられることがあるが、そうではなく、全ての音楽家が自分の置かれた状況の中で、より幅広い人たちに音楽を伝えていく努力をすべきである。

大学（あるいはその後の教育機関も含む）を卒業後に社会人となってからは、演奏そのもののスキルはもちろんの、人とのコミュニケーション能力も多く必要になってくる。社会に目を向けながら学業を行うことは、「音楽をもって社会に貢献出来る人材を育成すること（東京藝術大学）」、「自身のキャリアの可能性を認識し、キャリア・ビジョンを形成する基礎的知識を有していること。地域連携（アウトリーチ活動・ボランティア活動等）の意義を認識していること。（上野学園大学）」など、各音楽大学は既にディプロマ・ポリシーに明記しているところが多く、学生時代から、卒業後にどのような活動をしていくかを考えながら学ぶことが重要だと考える。そして、教員自らもその実践と、学生の卒業後を見据えた実技指導をしていくことの重要性を強く感じている。

そして、現在の日本では、多くの議論の只中にあるが、特に女性の場合は現実問題として、自身のライフステージで様々なキャリアを中断・変更することを余儀なくされている。しかし、長い人生を音楽家として生きることを考えた時、

地域社会の中で何ができるかを考えながら与えられたステージを真摯に考え実践していくことを、自身の行動で学生たちに示していきたい。

リサイタルなどはもちろん、アウトリーチ・コンサートでも、自分の演奏レパートリーが広がれば広いほどアイデアは膨らむし、自由なプログラムを組みやすい。純粋なピアノ曲や室内楽の曲だけでなく、交響曲やオペラなどのスコアを編曲することも苦にしなければどんなコンセプトにも対応できるので⁽¹³⁾、音楽大学に在籍するのであれば、音楽全般への好奇心が必要なのは言うまでもない。「楽器を演奏できる」という個性やアドヴァンテージを持つ音楽大学の卒業生が、その能力を広く社会に還元できるようになるべく、音楽大学は彼らを導いていく責任がある。文化庁の平成 30 年度基本方針にも「文化芸術の継承、発展及び創造には『文化芸術団体』や『文化施設』が積極的に役割を果たすべきであり」とともに、文化芸術推進のためには、国、同区立行政法人、地方公共団体、文化芸術団体、文化施設、企業等の民間事業者等の関係者相互の連携及び協働が重要である」と明記されている。このような役割を担う人材を育てることが、これからの音楽大学に最も強く求められることだと実感している。

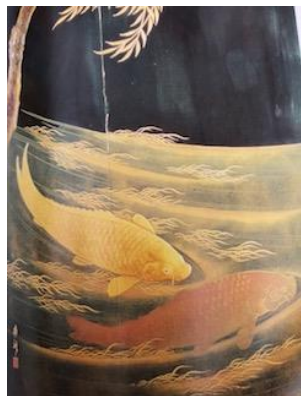
注（引用文献を含む）

- (1) 『私立大学等の振興に関する検討会議 議論のまとめ』より、平成 29 年 5 月 15 日、文部科学省。
- (2) 『全国劇場・音楽堂等総合情報サイトマップ』より。
- (3) 『文化・芸術による地域政策に関する調査研究（報告書）』内、「新：「アウトリーチのすすめ」～文化・芸術が地域に活力をもたらすために」より、財団法人「地域創造」 2010 年
- (4) 大室晃子「第 5 章 企業メセナは音楽家を成長させる」菅家正瑞監修・編、佐藤正治 編、『企業メセナの理論と実践』水曜社、2010 年。
- (5) 加藤直明氏略歴：東京藝術大学卒業。財団法人地域創造の事業「公共ホール音楽活性化事業」登録アーティスト。アウトリーチ・コンサートの経験と知識が豊富である。
- (6) 「保育園落ちた、日本死ね」で始まるショッキングなブログは 2016 年初頭に社会問題となった。保活とは、子供を保育所に入れるために、保護者が行う活動のことを指す。
- (7) ベネッセコーポレーション『こどもちゃれんじ』DVD 2012 年度、2018 年度、NHKE テレ幼児番組を参照。東京武道館ティップネス『親子で楽しむ運動あそび』、公益財団法人『ソルフェージュスクール』未就学児科のレッスン「ウフ」などの体験も参考にした。
- (8) 参考にした筆者自身のアウトリーチ・コンサート、学校や施設への訪問コンサートの一例は、加藤氏とのアウトリーチ・コンサート以外に以下のものがある：前出「大好きな長崎へ音楽のプレゼント」シリーズ、「ホルンと彫刻の調べ」シリーズ（2011～2013、日高剛(Hr)、片山博詞（彫刻））、「J-Power ふれあいコンサート」シリーズ（2010～、電源開発株式会社主催、糸井正博(FI)ほか）、飯田病院ロビーコンサート（2011 年～2013 年、広田智之(ob)）。Pacho Flores 氏(Tp)2017 年 7 月来日時に、足立区の足立ジュニア吹奏楽団へ訪問演奏をした時の記録も参照した。
- (9) 2013 年 7 月 2 日に新潟県で行われた公共ホール音楽活性化政令指定都市モデル事業における講座にて。筆者は加藤

氏と共に、アウトリーチ・コンサートのデモンストレーションを行った。

(10)児玉真氏は上野学園大学において文化創造概論を担当。アウトリーチ・コンサート制作の草分け的存在でもある。

(11)ドビュッシーが所有していた塗盆のこと。Paul Robert 『Images The Piano Music of Claude Debussy』, Adameus Press, 1996 より。



(12)公益財団法人足立区生涯学習振興公社の文化事業では、これまでに、20 年近く継続して足立区内の小学校へのアウトリーチ・コンサートを手がけている。遠田節氏は、この事業において中心的役割を果たしている。

(13)例として、筆者が結成しているピアノ・トリオのプログラムでは、スコアから編曲したものとして、メンデルスゾーン：真夏の夜の夢より《ノットウルノ》、モーツァルト：オペラ「フィガロの結婚」より《序曲》、シベリウス：《フィンランディア》などがあげられる。

参考文献 / 参考資料

菅家正瑞 監修・編『企業メセナの理論と実践』水曜社、2010 年

西村純子『子育てと仕事の社会学』弘文堂、2014 年

佐藤啓子『家庭における人間形成』高文堂出版社、1986 年

松田道雄『育児の百科』岩波書店、1976 年第 1 版

石黒加須美『ピアノの先生に知ってほしい 乳幼児の発達とレッスン～1 歳・2 歳の指導法』ヤマハミュージックメディア、2014 年

仲道郁代「ピアノ教育セミナーシリーズXII 音楽の力、音楽にできること」公益財団法人日本ピアノ教育連盟会報『Klavier Post』 vol.113 2013 Spring 、2013 年

Paul Roberts 『Images The Piano Music of Claude Debussy』, Adameus Press, 1996

教職課程における情報処理能力を向上させるための指導方法 —質問紙調査による「情報処理演習 I」の分析を通して—

Method of Instruction to Improve the Information Processing Ability in the Teaching Profession Course : Through the Analysis of "Information Processing Exercise I" Class by Questionnaire Survey

菊池 由佳

Yuka Kikuchi

要旨

急激な情報化の進展により、多様な情報を取捨選択し活用していくことが求められているなか、レポートやビジネス文書の作成、プレゼンテーションなどに必要な機能・操作方法を学び、情報発信できる能力を身に付けることが重要となってきた。教職においても情報処理能力は職務遂行に必要とされているため、授業の中では Windows やワープロソフトの基礎知識を身につけ、教材研究・指導の準備等の資料や文書作成に活用できるようにすることを目指している。本稿は、短期大学部の授業「情報処理演習 I」の学習目標の達成状況を見るために質問紙調査を実施し、その結果をふまえて情報処理能力を向上させるための指導方法について考察した教育実践報告である。

キーワード：教職のスキル 文書作成 機能・操作 情報処理能力 情報化

1. はじめに

授業の進め方について

1) 学習目標の確認

学習を始める前に課題の習得内容や目標を明確にすることによって、習得すべきポイントを整理する。

例えば

- ・作成する文書に合わせて、ページレイアウトを設定できるか。
- ・選択する対象に応じて、文字単位や行単位で適切に範囲選択できるか。

2) 課題の作成

学習目標を意識しながら、Word の機能や操作方法を学習し課題を作成する。

3) 練習問題を実施

機能・操作方法の説明が終わった後、練習問題を行い、学生がその内容をどれくらい理解できているかを見る。

4) 学習成果をチェック

練習問題の解答を確認しながら、1) の学習目標を達成できたかどうかをテキスト各項目の確認リストでチェックする。十分に習得できなかった内容については該当ページを参照して復習する。

5) 総合問題

Word の実践力と応用力を養うための総合問題に取り組む。

2. 実践内容

2. 1. 基本的な OS 操作

Windows の基本的操作に関しては、多くの学生はできていたが、作成した文書の保存先が分からないなど自信のない学生も見受けられたため、改めて機能・操作の確認を行った。

パソコンの起動、Word を起動、文書を開く・閉じる、ファイルの移動・コピー・削除、フォルダの作成・名前変更、Word を終了などである。囲いの中に質問項目を、右隣に回答人数のグラフを示す。

単位：人数

質問紙調査（短大 1・2 年生 計 25 名）

図 1

パソコンの基本的な操作ができますか。

- ・パソコンの起動・終了
- ・マウスの操作
- ・アプリケーションの起動

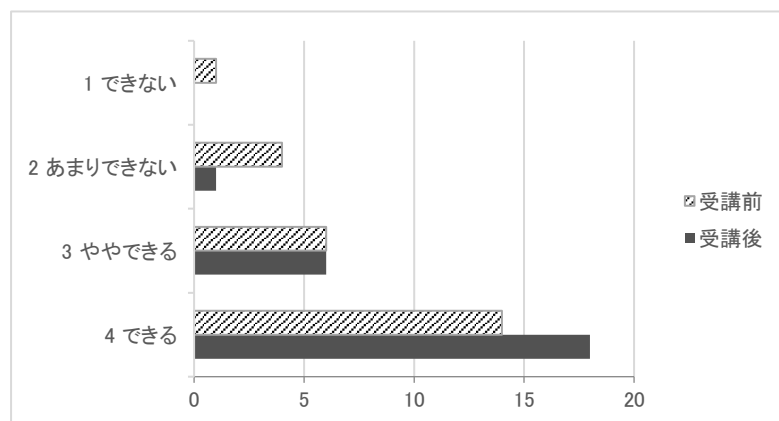


図 1 PC 基本操作の達成状況

2. 2. Word の基礎知識

課題作成の前に Word の画面構成（閲覧モード、印刷レイアウト）を確認した。

ステップ 1： Word の概要

ステップ 2： Word を起動する

ステップ 3： 文書を開く

ステップ 4： Word の画面構成

ステップ 5： 文書を閉じる

ステップ 6： Word を終了する

2. 3. 文字の入力

入力速度の違いに個人差はあるが文字入力はできていたため、IME の便利な機能（読めない漢字の手書き入力 IME パッドなど）と操作を学習した。

ステップ 1： IME を設定する

ステップ 2： 文字を入力する

ステップ 3： 文字を変換する

ステップ 4： 文章を変換する

ステップ 5： 単語を登録する

ステップ 6： IME の便利な機能

ステップ 7： 文書を保存せずに Word を終了する

練習問題

質問紙調査（短大 1・2 年生 計 25 名）

図 2

ワードで 400～800 字程度

（36 字 約 11～22 行）を入力し

文書（資料、レポートなど）を

作成できますか。

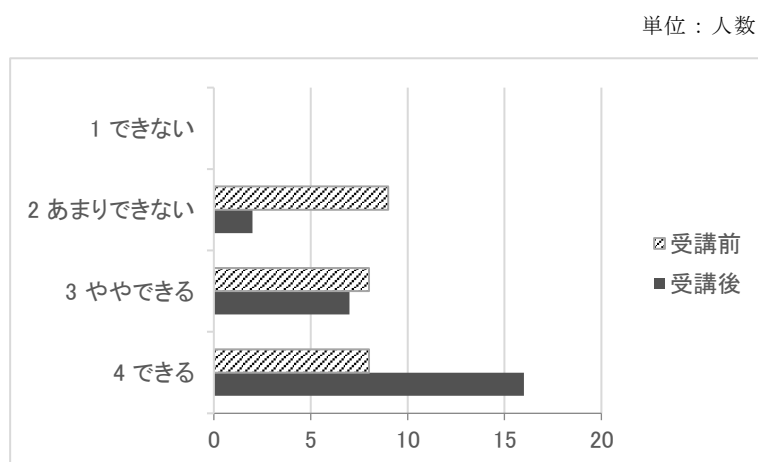


図 2 400～800 字のレポート作成状況

質問紙調査（短大 1・2 年生 計 25 名）

図 3

ワードで A4 サイズ 1 枚 1300 字程度

（36 字 36 行）を入力し

文書（資料、レポートなど）を

作成できますか。

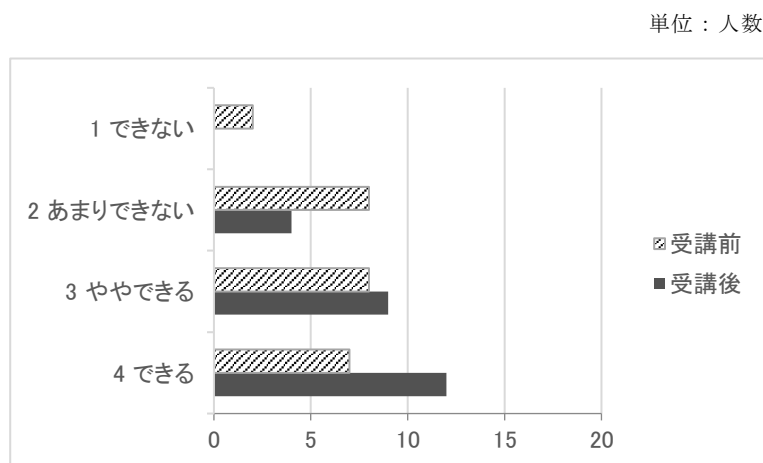


図 3 A4 サイズ 1 枚 1300 字程度のレポート作成状況

2. 4. 文書の作成

文書には、社内・社外文書、連絡事項、依頼事項、各種案内報告など色々あるが、教職において作成する機会が多い連絡文書や報告書などに必要な機能（入力オートフォーマット、あいさつ文、インデント、段落番号など）や操作を学習するため、課題「新商品発表会のご案内」（図 4 参照）を作成した。

ステップ 1： 作成する文書を確認する
 ステップ 2： ページレイアウトを設定する
 ステップ 3： 文章を入力する
 ステップ 4： 範囲を選択する
 ステップ 5： 文字を削除・挿入する
 ステップ 6： 文字をコピー・移動する

ステップ 7： 文字の配置をそろえる
 ステップ 8： 文字を装飾する
 ステップ 9： 文書を保存する
 ステップ 10： 文書を印刷する

練習問題

・ビジネス文書（社外向け）の基本形

次のような文書を作成しましょう。

お取引先 各位

平成 25 年 3 月 7 日

株式会社 FOM ヘルシーケア
代表取締役 竹村 和重

新商品発表会のご案内

拝啓 早春の候、貴社いよいよご隆盛のこととお慶び申し上げます。平素は格別のお引き立てを賜り、ありがたく厚く御礼申し上げます。

さて、弊社では、現代人の偏りがちな食生活をサポートする栄養補助飲料の開発を進めておりましたが、おかげさまでもちまして、このほど発売の運びとなりました。

つきましては、新商品の発表会を下記のとおり開催いたします。発表会では、新商品の試飲も予定しておりますので、是非ご出席願いますようお願い申し上げます。

ご多忙とは存じますが、心よりご来場をお待ち申し上げます。

敬具

記

- 開催日 平成 25 年 3 月 28 日 (木)
- 時間 午後 1 時 30 分～午後 4 時
- 会場 ホテル「シーフロント」1F スピカの間
- お問合せ先 03-5401-XXXX (株式会社 FOM ヘルシーケア 広報部 直通)

以上

入力オートフォーマット
頭語と結語

図 4 「よくわかる Microsoft Word 2013 基礎」
 (FOM 出版 第 3 章 文書の作成より) (1)

質問紙調査（短大1・2年生 計25名）

図5

「ご案内」、「お知らせ」などの
基本的な形式の文書を作成できますか。

（例、図4参照）

「新商品発表会のご案内」ビジネス形式

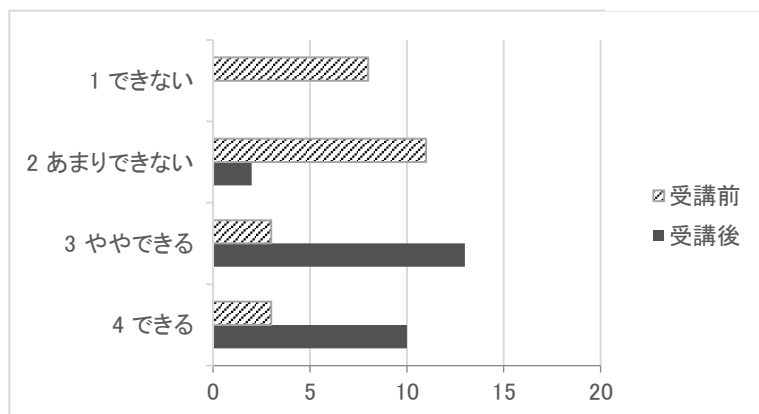


図5 基本的な文書形式の作成状況

ビジネス文書の基本形で必要な内容

- ①発信日付 ②受信者名
- ③発信者名・印 ④表題
- ⑤本文(頭語、前文、主文、末文、結語)
- ⑥記書き ⑦記書きの結語 などの

文字の配置を学んだ。

練習問題「10周年記念発表会のご案内」（図6参照）

を作成した。

<文書の作成の手順>

作成文書を確認→ページレイアウトを設定

→文章を入力→文字を削除・挿入→文字をコピー

・移動→文字の配置を揃える→装飾する→文書を

保存→イメージの確認→ページレイアウトの設定

（余白や文字数、行数）→文書印刷

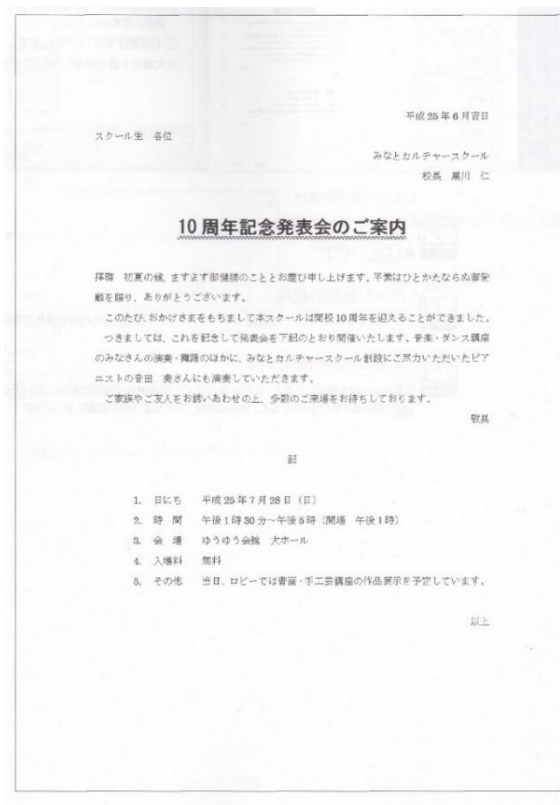


図6 「よくわかる Microsoft Word 2013 基礎」
（FOM出版 第3章 文書の作成 練習問題より）(2)

作成から印刷までの機能・操作の学習状況を、練習問題「10周年記念発表会のご案内」と総合問題「カタログ送付のご案内」の作成を通して確認したところ、苦手意識のある学生にも作成意欲ならびに能力の向上が認められた（図2～5参照）。

2. 5. 表の作成

学習指導案や授業で用いる教材、申込用紙などは罫線を多用し、文章と表の混在した複雑な書式もあるため、苦手な学生が多いように見受けられた（図8参照）。

そこで、罫線の機能を学習するために、課題「フォローアップ研修のお知らせ」を作成した。

- ステップ 1： 作成する文書を確認する
- ステップ 2： 表を作成する
- ステップ 3： 表の範囲を選択する
- ステップ 4： 表のレイアウトを変更する

- ステップ 5： 表に書式を設定する
 - ステップ 6： 表にスタイルを適用する
 - ステップ 7： 段落罫線を設定する
- 練習問題

練習問題と総合問題「講習会受講報告書」（図 7 参照）を通して、セルの結合・分割・列幅、行と列の挿入・削除、セルの塗りつぶし、表のサイズ変更、セル内の文字の配置、表全体の配置、罫線の太さ・種類・色の変更などの機能と操作を学習した。その結果、複数の表の縦線を揃えることができ、指定された数値でセルの高さを変更するなど、機能操作スキルの向上が見られた。

図 7 「よくわかる Microsoft Word 2013 基礎」（FOM 出版 総合問題より）(3)

単位：人数

質問紙調査（短大 1・2 年生 計 25 名）

図 8

表や罫線を使った文書を作成できますか。

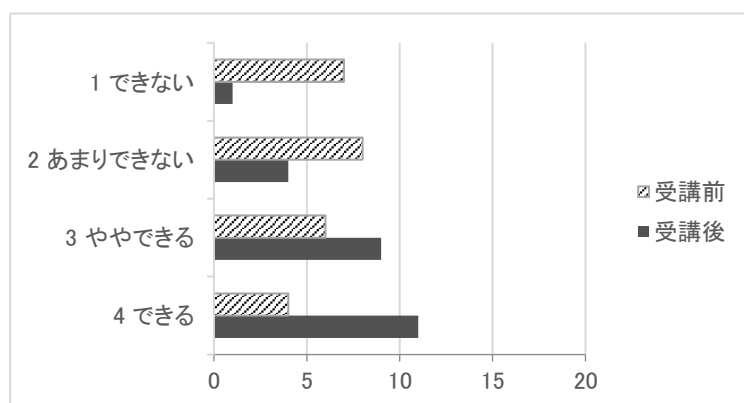


図 8 表や罫線を使用した文書の作成状況

質問紙調査では、「あまりできない」「できない」学生が 60%から受講後には 20%に減って、80%が「ややできる」「できる」となり、学生の苦手意識が少なくなったと同時に作成能力が向上した。これは授業で罫線の課題に多く取り組んだ成果であると思われる。

2. 6. 文書の編集

教職において、授業で用いる教材や研究発表の資料などの作成に活用できる機能・操作を学習するため、課題「温泉クラブ通信」を作成した。

ドロップキャップ、文字の効果、行間、文字の均等割り付け、ルビ(ふりがな)、段組み、囲い文字書式のコピー/貼り付け、タブとリーダー、改ページ、段区切りの設定、ページ番号などである。

ステップ 1: 作成する文書を確認する

ステップ 4: ページ番号を追加する

ステップ 2: いろいろな書式を設定する

練習問題

ステップ 3: 段組みを設定する

単位: 人数

質問紙調査 (短大 1・2 年生 計 25 名)

図 9

イラストや写真を使って文書を作成できますか。

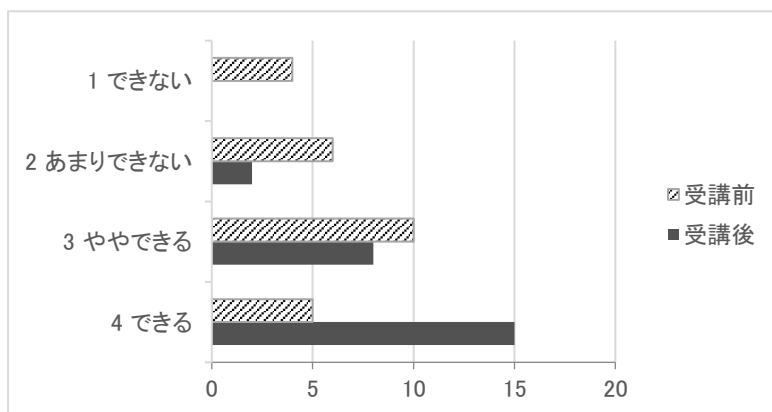


図 9 イラストや写真を使用した文書の作成状況

2. 7. 表現力をアップする

Power Point のスライド作成でも活用できる機能・操作を学習した。

ワードアート・文字の形状を変える、図形・写真の挿入、文字列の折り返し、図のサイズ変更・移動、スタイルの変更、ページ罫線、テーマの適用・カスタマイズなどであった。

ステップ 1: 作成する文書を確認する

ステップ 5: 図形を作成する

ステップ 2: ワードアートを挿入する

ステップ 6: ページ罫線を設定する

ステップ 3: オンライン画像を挿入する

ステップ 7: テーマを適用する

ステップ 4: オリジナルの画像を挿入する

練習問題

総合問題「Piano & Lunch」(図 10 参照)「Rose クッキングスクール」「母の日特別ギフトのご案内・申込書」を通して、文書の編集と表現力をアップする機能・操作の学習成果を確認した。その後、オリジナルな課題として「コンサートのお知らせ」を学習課題として出した。コンサート開催の場所と日付は共通に、デザインは自由に、演奏者は自分にして、それまで学習した機能・操作を活用して作成することとした。

課題提出後、学生各自の文書をプロジェクターで投影し学生同士でオリジナル文書を見ながら話し合い、色々なデザインの情報共有をした。これにより、イラストをメインやワンポイントに使用するなど、ワードアートや文字の効果の機能を応用し、余白バランス、文字の配置を考える学生もみられた。



図 10 「よくわかる Microsoft Word 2013 基礎」
(FOM 出版 総合問題より) (4)

単位：人数

質問紙調査（短大 1・2 年生 計 25 名）

図 11

ワードアート、図形、段組みなどを使って、チラシやポスターなどを作成できますか。

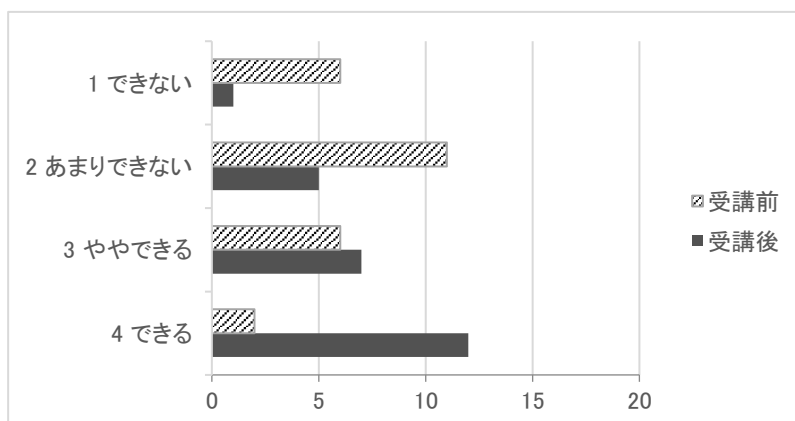


図 11 チラシやポスターの作成状況

2. 8. 便利な機能

WEB ページに掲載されている資料などは、Word 形式だけでなく PDF 形式も多い。PC の使用環境に関わらず表示できるファイル形式で閲覧用によく利用されるため、PDF 形式でも保存できることが必要になる。文字の検索・置換によって効率よく長文のレポート作成に活用できる機能と、PDF ファイルの保存・編集を学習した。

ステップ 1： 検索・置換する

ステップ 2： PDF ファイルを操作する

ステップ 3： 「.doc」と「.docx」ファイル形式

練習問題

質問紙調査（短大 1・2 年生 計 25 名）

図 12

Word の文書を PDF など他の形式で保存できますか。

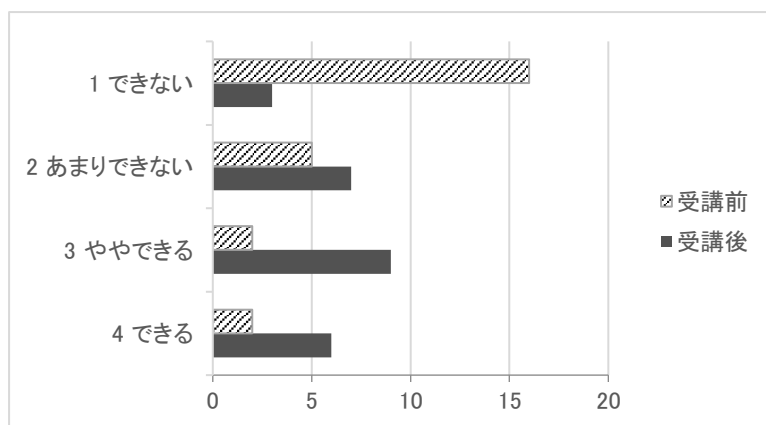


図 12 PDF 形式で保存できることの達成

質問紙調査では、「あまりできない」「できない」学生が 84%から受講後は 40%に減ったが、これではまだ不十分である。その原因の一つとして、Word 形式から PDF 形式への変換はできるが、逆に PDF 形式から Word 形式に変換して内容を修正し、再び PDF 形式へ保存するのが苦手な学生が多いことが考えられる。PDF ファイルを Word で表示させる操作が習得できていないため、今後もより多くの課題に取り組むことが必要であると感じた。

2. 9. 総合問題

まとめ問題として、機能・操作の内容がどれくらい理解できているか総合問題を作成した。

総合問題 1

総合問題 4

総合問題 7

総合問題 2

総合問題 5

総合問題 8

総合問題 3

総合問題 6

質問紙調査（短大 1・2 年生 計 25 名）

図 13

自分の意見や考えなどをわかりやすく伝えるために Word を効果的に使うことができますか。

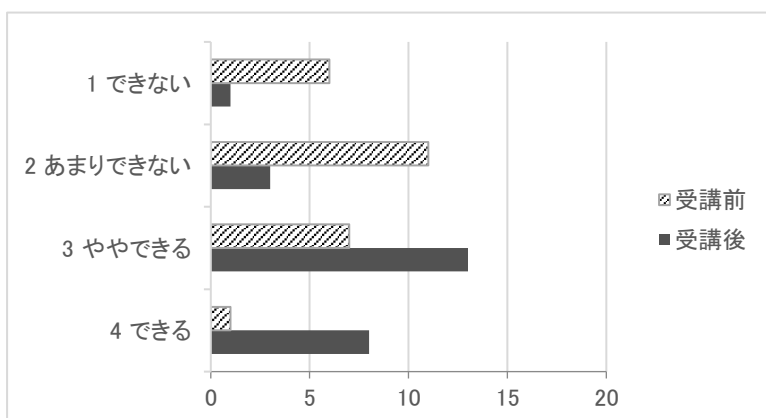


図 13 Word を効果的に使うことの達成

質問紙調査では、受講前は「あまりできない」「できない」学生が 68%であったが、受講後は 16%に減って、84%が「ややできる」「できる」となり、授業の成果および学習意欲の向上が認められた。

2. 10. プレゼンテーション

教育現場では授業、会議、講座など、様々なところでプレゼンテーション能力が求められている。そこで、PowerPoint の基本的な機能・操作を学習した。

ステップ 1： プレースホルダーを操作する

ステップ 2： 新しいスライドを挿入する

ステップ 3： 箇条書きテキストを入力する

ステップ 4： 文字に書式を設定する

ステップ 5： 画像を挿入する

ステップ 6： 図形を作成する

ステップ 7： ワードアートを挿入する

ステップ 8： テキストボックスを挿入する

ステップ 9： 画面切り替え効果を設定する

ステップ 10： 伝わるスライドとは

単位：人数

質問紙調査（短大 1・2 年生 計 25 名）

図 14

PowerPoint でイラストや写真、図形などを使って、スライドを作成できますか。

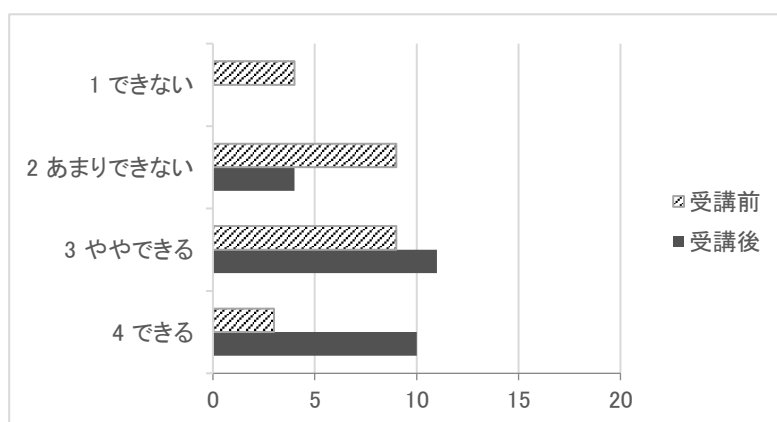


図 14 イラストや図形でのスライド作成状況

質問紙調査（短大 1・2 年生 計 25 名）

図 15

図形、アニメーションなど PowerPoint の機能を効果的に使ってスライド作成し、発表することができますか。

単位：人数

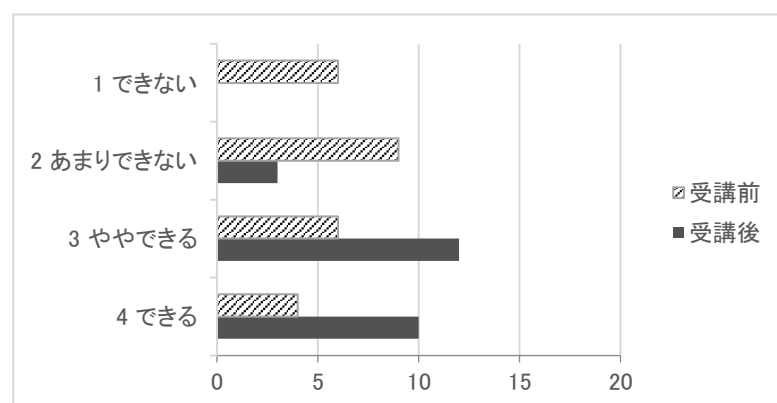


図 15 PowerPoint の機能を効果的に使える状況

今まで習得した Word の機能・操作を活用して「自己紹介」のスライドを作成するように課題として出した。文字が多い学生には内容のポイントを絞って短く簡潔にするように、そして色はベース、メイン、アクセントの 3 色ぐらいにおさえてメリハリをつけるように指導した。使用文字の大きさなどはプロジェクターでサンプルを投影した。課題提出後、スライドをプロジェクターで投影しながら学生に発表をしてもらい学生同士でスライドを見ながら話し合い、色々なデザインの情報共有をした。それによって、学生たちは自身の学習課題にも気づき、主体的に学び、自分の意見を発表することができていた。

質問紙調査では、受講前には「あまりできない」「できない」学生が 60%いたが受講後は 12%に減り、88%が「ややできる」「できる」と答え、授業の成果が示された。また、アニメーションを使用した文字の表示や Word の機能・操作の応用もできていた。一方で、内容が長すぎたり主旨がずれたりしていて、まとまりがない学生も見られた。スライドでは「誰に」「何を」「どう伝えるか」を明確にし、数字を図形などで表すなど、わかりやすく見やすいレイアウトにかつ伝わりやすいデザインにすること、そしてプレゼンでは話すスピード、声の大きさを考えることが大切なのである。

3. まとめ

授業では、基本的スキルが身につけている学生とそうでない学生が二極化していたため、個々の学習目標に向けてスキルアップができるように学習課題を作成しながら、個別に指導を進めた。質問紙調査(25名)から項目ごとに受講前と受講後の学習目標の達成状況の平均値の差を比べたところ、ほとんどの受講者に向上が見られ、授業の効果が認められた。

これからも教職における学生の情報処理能力を向上させるために特に未習熟な機能・操作に重点を置いた学習課題を提示し、実践的な指導を行っていきたい。

引用文献

- (1) 富士通エフ・オー・エム株式会社「よくわかる Microsoft Word 2013 基礎」FOM 出版より p.70
- (2) 同 p.105
- (3) 同 p.223
- (4) 同 p.227

調性感の指導の意義
— シューベルトの調性感の指導報告 —
The Significance of Guidance Tonality
— A Teaching Report of Schubert's Tonality —

藤井 孝子

Takako Fujii

要旨

イエルク・デムスは、シューベルトの即興曲 Ges dur Op.90-3 に詩をつけて、歌曲『Franz Schubert's Gebet』を生んだ。Ges dur の即興曲を演奏すると、この詩が浮かんでくるとデムスは言う。調性感を考察する事で、学生も演奏表現が広がるのではないだろうか。シューベルトの作品を題材に、アンサンブルのレッスンで、調性感の考察を行った。調性感のアプローチの方法として、ツムシュテークとシューベルトの調性感を提示し、シューベルトの調性感を考察する際は、参考に歌曲を聞くことを提案した。調性感の考察の過程で、学生はアンサンブルを通しての友人とのディスカッションと歌曲の詩からの影響を大きく受けた。調性感を考察し、感性でとらえた調性感を言語で表現した事で、ピアノで語りた音楽が明確となり、表現力溢れる色彩感のある演奏へと繋がった。

キーワード：調性感 シューベルト ツムシュテーク アンサンブル 言語

1. はじめに

中学校の教育実習の研究授業では、フランツ・ペーター・シューベルトの歌曲『魔王』がよく取り上げられる。研究授業では、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテの詩の内容に触れ、魔王・父親・少年が登場することや、嵐の中の馬の疾走・風の音を伴奏が表現していることを説明し、鑑賞で授業は終わる。魔王の声の部分が徐々に調性を上昇させることで緊張感を高めていることには敢えて触れない。

中学校の音楽鑑賞演奏会で、魔王を取り上げたことがある。まず、バリトン歌手がピアノ伴奏で『魔王』を演奏し、次に、魔王・父親・少年役の3人の歌手がオペラのように演じ、調性が上昇している箇所照明を変化させて演奏を行った。中学生は、色で表現された音楽に反応をし、明らかにオペラのような『魔王』に興味をもった。難しい楽典の知識を中学生に敢えて教えることは、重要ではない。理論的な調性に拘らず、感覚的に調性感に触れることで、中学生は音楽を通して感性を磨くことが出来るの

ではないだろうか。

学生に色彩感のある演奏をするようにと話すことが多い。魅力的な旋律、奇跡的な和声法、色彩豊かな装飾法、そして何よりも自由な転調がシューベルトの音楽の特徴である。シューベルトが、調性をどの様に捉え、転調させているかを考察することで学生の演奏表現に対する意識が深まり、調性感・色彩感のある感性豊かな演奏につながるのではないだろうか。

大中恩作曲＜女声合唱組曲 島よ＞＜混声合唱組曲 五色桜＞、新実徳英作曲＜女声合唱とピアノのための 花に寄せて＞、湯山昭作曲＜さくら伝説＞の作品を初演した際、調性感について、大中恩・新実徳英・湯山昭の各氏に訊く機会があった。この作品は、この調性でしかありえなかった理由を問い、調性感を考察することで、演奏や指導に生かせると確信した。

上野学園創立 85 周年記念論文集 研究紀要に「シューベルトの調性感について」を執筆した際に考察したシューベルトの調性感を短大の学生のアンサンブルのレッスンにおいて活かし、学生がシューベルトの調性感を考察し、演奏に結びつけていく課程を実践記録にした。

2. シューベルトの調性感の指導記録

2. 1. 目的

古典派とロマン派の橋渡しのシューベルトの調性感について、学生同士でアンサンブルを通して考察し、意見を交わしながら調性感を演奏に生かせるようになること。さらに調性全般に対する意識を高めること。

2. 2. 対象者

上野学園大学短期大学部ピアノ専門 1 年次生の担当学生

2. 3. 題材

①シューベルトの連弾曲 Rondo brillant Op.84 No.2

②シューベルトのピアノソナタ 第 20 番 イ長調 D 959 第 1 楽章 130 小節～197 小節

③シューベルトのピアノソナタ 第 20 番 イ長調 D 959 第 4 楽章

46 小節～106 小節と 258 小節～318 小節

④シューベルトのピアノソナタ 第 20 番 イ長調 D 959 第 4 楽章 75 小節と 283 小節

題材②③④は、ソロの曲であるが、連弾の形をとり、右手の役割を **Primo** の学生が、左手の役割を **Secondo** の学生が担う。

2. 4. 方法

年間 30 回、1 回 15 分のアンサンブルのレッスンで **Primo** と **Secondo** を交代する形で週 2 回実施。

2. 5. 手法

- ①譜読みの段階で、旋律を演奏する際には強弱・音の跳躍・臨時記号を意識し、伴奏を演奏する際にはバスの動き・和音の変化を意識し、和音が変化した最初の箇所を強調するように指導。
- ②アンサンブルのレッスンでは、和音の動きを感じながら演奏をし、和音構造・転調した箇所の調性をその都度、一緒に確認するように指導。
- ③学生同士で、転調した箇所の調性感を考察。
- ④シューベルトの歌曲に多大な影響を及ぼしたヨハン・ルドルフ・ツムシュテーク (Johan Rudolf Zumsteeg) の調性感¹⁾を参考に、学生同士で転調した箇所の調性感をどの様に捉えて演奏表現に結びつけるかを考察。
- ⑤シューベルトの調性感²⁾を参考に、学生同士で転調した箇所の調性感をどの様に捉えて演奏表現に結びつけるかを考察。
- ⑥演奏表現について話し合い、一つの音楽観・世界観を創り出し、曲を仕上げる。

2. 6. 経過

題材①シューベルトの連弾曲 **Rondo brillant Op.84 No.2**

①譜読みの段階

譜読みの際は、**Primo** の旋律と **Secondo** のバスを取り出して練習するように指導をした。ロンド形式で作曲されている為、譜読みが簡単に出来るのではないかと推察し、この曲を選曲したが、学生は譜読みをすることに必死の状態であった。曲の全体像が見えるまでに時間を要すると、曲に取り組む意欲が喪失してしまうようである。そこで、ロンド形式の AB の部分に絞って、譜読みをすることを提案した。しかし、学生はシューベルトの魅力的な旋律があらわれない為なのか、積極的に譜読みに取り組む姿勢がみられなかった。

②アンサンブルの段階

ペダルは和音変化に気を配って **Secondo** が使用すること、自分の音と相手の音を聴くように心がけること、2 人で音楽を創りあげる意識をもつことを指導した。譜読みの段階で感じてはいたが、調性感を考察するまでには時間を要することが判明した為に、この曲での調性感の考察は断念した。

調性感を考察するには、題材①のような長大な曲を取り上げるのは、不適切であることがわかった。しかしながら、学生は、連弾に対して、興味を覚えたようだ。和音変化に敏感に対応し、ソロで演奏をする際、自分の音を聴く余裕のなかった学生が、音を聴こうとする意識をもつようになった。音を聴く

ことは、音楽表現において一番必要なことで、調性感の考察は音を聴くことから始まる。調性感の考察によって心に響いた音を聴き、演奏したい音楽をとらえ、演奏にむすびつけるための第1歩を踏み出した。

題材②シューベルトのピアノソナタ 第20番 イ長調 D 959 第1楽章 130小節～197小節

①譜読みの段階

学生は、題材①に比べ、長大でないこと、そして旋律が魅力的で、伴奏形が和音で刻まれている為に和音変化を意識しやすいことから、積極的に取り組んでいた。

②アンサンブルの段階

Primo と Secondo の間を旋律が行き来する箇所では、Primo と Secondo のバランスに注意をはらい、アンサンブルを楽しんでいた。旋律の歌い方・音の出し方・表現方法などを学生同士で、レッスン前後に研究していたことも特筆すべき点である。

シューベルトの得意とする和声的展開が行われており、調性の判断がしやすい箇所であるため、学生は苦労なく調性判断が出来た。臨時記号や和声進行から、【 C dur → H dur → C dur → H dur → h moll → c moll → f moll → c moll → a moll → A dur 】と転調していることを確認した。

③学生同士で転調した箇所の調性感を考察

学生は、C dur (陽気) → H dur (不快) → C dur (陽気) → H dur (不快) → h moll (メランコリック) → c moll (悲愴) → f moll (重苦しい) → c moll (悲愴) → a moll (優しさ) → A dur (輝かしい) と調性感を考察した。旋律から受けた印象を調性感としてとらえていた。

④ツムシュテークの調性感を参考に演奏表現を考察

ツムシュテークの調性感として、C dur (中性的) → H dur (強い情熱) → C dur (中性的) → H dur (強い情熱) → h moll (忍耐・自分の運命を静かに受け入れる) → c moll (愛の告白と同時に不幸な愛の嘆き) → f moll (憂鬱) → c moll (愛の告白と同時に不幸な愛の嘆き) → a moll (敬虔な女らしさ) → A dur (真鍮楽器のような爆発性や外面性) を演奏表現の参考に示した。

学生は、ツムシュテークの調性感を参考に、ディスカッションを通してストーリーを作り上げた。『落ち着いた日常生活の中、心の中に緊張感が生まれる。葛藤を繰り返しながら、やがて緊張感は高まっていく。高まった緊張感の中、h moll の低音部記号の旋律で優しい救いの手が表われ、心は穏やかになる。しかし、救いの手の手も及ばず、憂鬱な気持ちの中でついに爆発する』という表面的なストーリーであった。『黄緑→緑→黄緑→緑→白→黒→灰色→黒→濃いピンク→赤』と色で表現をする学生や、感情の揺れを数字やグラフで表す学生もいた。学生同士で感性を磨き、音楽表現に結びつけようとしていた。

⑤シューベルトの調性感を参考に演奏表現を考察

シューベルトの調性感として、C dur (自然・荘厳) → H dur (感傷的な世界の中心) → C dur (自然・荘厳) → H dur (感傷的な世界の中心) → h moll (H dur と同様に感傷的な世界の中心) → c moll (自然・人々の

姿) → f moll (後悔・苦しみ・郷愁の感情をより高揚させて表現) → c moll (自然・人々の姿) → a moll (幻滅・疎外・混乱) → A dur (ピアノスティックな要素で書かれ、シューベルトが得意とした調でシューベルトの本質がみえる) を演奏表現の参考に示した。

学生は、ツムシュテークの調性感を参考に考察した時に比べ、なかなかストーリーが生まれなかった。そこで、それぞれの調性のシューベルトの歌曲を提示して、訳詩を見ながら演奏を聞くことを提案した。

提示したシューベルトの歌曲

C dur の歌曲

美しき水車小屋の娘	D 795 より	3 番	Halt	止まれ
Morgenlied	D 381			朝の歌

H dur の歌曲

美しき水車小屋の娘	D 795 より	6 番	Der Neugierige	知りたい
		17 番	Die böse Farbe	悪い色
Nacht und Träume	D 827			夜と夢

h moll の歌曲

美しき水車小屋の娘	D 795 より	16 番	Die liebe Farbe	好きな色
冬の旅	D 911 より	12 番	Einsamkeit	孤独
白鳥の歌	D 957 より	3 番	Der Doppelgänger	ドッペルゲンガー

c moll の歌曲

美しき水車小屋の娘	D 795 より	14 番	Der Jäger	狩人
冬の旅	D 911 より	14 番	Der greise Kopf	霜置く頭
冬の旅	D 911 より	15 番	Die Krähe	烏

f moll の歌曲

冬の旅	D 911 より	3 番	Gefrorne Tränen	凍った涙
-----	----------	-----	-----------------	------

a moll の歌曲

冬の旅	D 911 より	24 番	Der Leiermann	辻音楽師
-----	----------	------	---------------	------

A dur の歌曲

冬の旅	D 911 より	23 番	Die Nebensonnen	別の太陽
An Sylvia	D 891			シルヴィアに

学生は歌曲の詩の内容からうけた調性感のイメージが強かったのか『朝、山を散策中に、「ここに来ない」と囁く声が聞こえてきた。遠くの山や小川からも誘われているように感じた。空を見上げると烏が、

地面に目をやると蛇が首をもたげて誘っている。重い足取りでなんとなく鳥と蛇の後をついて行くと、なんと太陽の中心まで到達してしまった。そこには、死にそうに暑く喘いでいる自分がいた』というストーリーを作り上げた。ツムシュテークの調性感の考察を行った際に色で表現をした学生は、中間色を用いて水彩画を描いてきた。学生の感性が加わり、精神的に深く内容の濃いストーリーが生まれた。

⑥曲を仕上げる

歌曲を聞いた影響からか、自分たちが創り出したストーリーをもとに、多彩な音色で旋律が生き生きと歌われ、音楽表現の深い演奏に変化した。学生同士で調性感の考察をした際は、旋律からのアプローチであったが、ハーモニーからの調性感の考察も重ねて、ハーモニーの変化を意識し、転調が浮き出る演奏になっていた。特に、上昇している 16 分音符が跳躍する時の緊張感と下降している 16 音符が 2 分音符で弛緩する時の表現が、調性によって微妙に変化し、調性の考察が生きている演奏となった。低音部記号の h moll の旋律を救いの手や鳥と蛇の出現ととらえ、印象深く太い音色で表情豊かな演奏をしていた。

題材③シューベルトのピアノソナタ 第 20 番 イ長調 D 959 第 4 楽章

46 小節～106 小節と 258 小節～318 小節

①譜読みの段階

A—B—A—展開部—A—B—A—Coda のロンドソナタ形式で書かれている B の部分の譜読みであるが、学生は、題材②に比べ、親しみにくい主題と 3 連音符で 60 小節間にわたり流れ続けている伴奏の為か、取り組む意欲が薄かった。

②アンサンブルの段階

学生は、Secondo と Primo との間を行き来している 3 連音符の伴奏形の橋渡しが自然に出来ないことに意識が集中し、アンサンブルや音楽を楽しむ余裕がない状態であった。

学生は、46 小節～106 小節は、【 E dur → fis moll → A dur → D dur → G dur → E dur → e moll → C dur → E dur 】 258 小節～318 小節は、【 A dur → h moll → D dur → G dur → C dur → A dur → a moll → F dur → A dur 】と転調していることを確認した。46 小節～106 小節と 258 小節～318 小節は、完全 4 度上に移調された 60 小節であることに興味を示した。

③学生同士で転調した箇所の調性感を考察

46 小節～106 小節は、E dur (明るさ) → fis moll (憂愁) → A dur (輝かしい) → D dur (喜び) → G dur (勇壮) → E dur (明るさ) → e moll (考え込んでいる) → C dur (陽気) → E dur (明るさ)と調性感をとらえた。

258 小節～318 小節は、A dur (輝かしい) → h moll (メランコリック) → D dur (喜び) → G dur (勇壮) → C dur (陽気) → A dur (輝かしい) → a moll (優しさ) → F dur (悲しさ) → A dur (輝かしい)と調性感をとらえた。

④ ツムシュテークの調性感を参考に音楽表現を考察

46 小節～106 小節におけるツムシュテークの調性感として、E dur (最も活発な調の一つで神聖な愛・素直・神が創造したものを温かく見守る様) → fis moll (敬虔な女性らしさ) → A dur (真鍮楽器のような爆発性や外面性) → D dur (冷たさ) → G dur (田園・牧歌・田舎風で静かな自足した情熱) → E dur (最も活発な調の一つで神聖な愛・素直・神が創造したものを温かく見守る様) → e moll (自己の運命をありのままに受け入れることによって克服する心) → C dur (中性的) → E dur (最も活発な調の一つで神聖な愛・素直・神が創造したものを温かく見守る様)を表現方法の参考にするように示した。

258 小節～318 小節におけるツムシュテークの調性感として、A dur (真鍮楽器のような爆発性や外面性) → h moll (忍耐・自分の運命を静かに受け入れる) → D dur (冷たさ) → G dur (田園・牧歌・田舎風で静かな自足した情熱) → C dur (中性的) → A dur (真鍮楽器のような爆発性や外面性) → a moll (敬虔な女性らしさ) → F dur (メランコリックな調性で好ましさと落ち着き) → A dur (真鍮楽器のような爆発性や外面性)を音楽表現の参考にするように示した。

学生は、46 小節～106 小節は、恋愛感情の心の揺れを表現しており、258 小節～318 小節は、人生の中で起こる悩みを克服しようとする心の動きを表現していると、とらえた。つかみどころのない旋律で調性の変化が激しい為か細かいイメージが湧かず、感情の揺れをグラフや数値や色で表現する学生がいなかった。

⑤ シューベルトの調性感を参考に音楽表現を考察

46 小節～106 小節のシューベルトの調性感として、E dur (無邪気さと喜び) → fis moll (ロマンティック) → A dur (機知に溢れた心) → D dur (交響曲の調性としての意識) → G dur (感傷的) → E dur (無邪気さと喜び) → e moll (哲学的よりも、心理的状态の悲しみ・憂鬱) → C dur (すがすがしい朝) → E dur (無邪気さと喜び)を音楽表現の参考にするように示した。

258 小節～318 小節のシューベルトの調性感として、A dur (機知に溢れた心・シューベルトが得意とした調性) → h moll (感傷的な世界の中心にいる) → D dur (交響曲の調性としての意識) → G dur (本質的に感傷的) → C dur (自然のすがすがしい朝) → A dur (機知に溢れた心・シューベルトが得意とした調性) → a moll (幻滅・疎外・混乱) → F dur (牧歌) → A dur (機知に溢れた心・シューベルトが得意とした調性)を音楽表現の参考にするように示した。

提示したシューベルトの歌曲

E dur の歌曲

美しき水車小屋の娘 D 795 より 20 番 Des Baches Wiegenlied 小川の子守歌

fis moll の歌曲

An die Nachtigall D 196 夜鶯に寄す

D dur の歌曲

冬の旅	D 911 より	17 番	Im Dolfe	村で
An die Musik	D 547			音楽に寄す

G dur の歌曲

白鳥の歌	D 957 より	1 番	Liebesbotschaft	愛の使い
------	----------	-----	-----------------	------

e moll の歌曲

Herbst	D 549			秋
--------	-------	--	--	---

F dur の歌曲

冬の旅	D 911 より	21 番	Das Wirtshaus	宿
-----	----------	------	---------------	---

根底に流れている 3 連音符の印象が強く、個々の調性感からうける演奏表現がわからないとのことであった。題材②のように、8 分音符で刻まれて和音変化がはっきりしている伴奏で、印象の強い旋律の方が学生には、明確に調性感がつかめるようである。

学生は、60 小節間で、8 回転調し、最初の調性に戻っていることに着眼し、流れている 3 連音符と相まって、人生そのもののようだとイメージした。輪廻転生を表現しているようでもある。60 小節全体のとらえ方と演奏表現については、シューベルトの歌曲から受ける印象が強く、E dur の B の部分は、歌曲集『美しき水車小屋の娘』の希望に胸を膨らませて修行の旅にでた若者が恋によって変化していく人生ととらえた。A dur の B の部分は、歌曲集『冬の旅』の嘆きと諦めに満ち、死を求めながらも旅を続ける若者の人生ととらえた。ピアノ専門の学生から、三大歌曲集の名前が挙がってきたことに驚きと喜びを感じた。

⑥曲を仕上げる

学生の演奏は、46 小節～106 小節 E dur の B の部分は、音楽表現はシンプルであったが、『水車小屋の娘』からうけた音楽観が強く演奏に現れ、優しい音色で「小川の子守歌」を思わせる音色で演奏をしていた。258 小節～318 小節 A dur の B の部分は、「シルヴィアに」からの影響が強く感じられる音色で始まり、『冬の旅』の 24 曲中「宿」だけが、唯一 F dur であることとも重なり、F dur に転調した箇所では、印象的な音色で音楽表現の深い演奏をしていた。完全 4 度移調された E dur と A dur の演奏を比べると、表現と音質に違いがみられた。最後に学生と連弾を行ったが、3 連音符の音色の変化や旋律の表現を私の音から感じとり、学生の音楽表現が豊かになった。アンサンブルの本質を感じとったようである。

①譜読みの段階

題材③で譜読みは終わっていた為、左手の 3 連音符動きを和音で演奏をし、和音変化の再確認を行った。

②アンサンブルの段階

ハーモニーの変化を意識してアンサンブルを行った。G dur の同じ旋律から、75 小節では【E dur】に、283 小節では【C dur】に転調していることを確認した。

③学生同士で転調した箇所の調性感を考察

E dur は、明るさ、C dur は、陽気を表現しているにとらえた。

④ツムシュテークの調性感を参考に演奏表現を考察

ツムシュテークの調性感として、75 小節は、E dur (最も活発な調の一つで神聖な愛・素直・神が創造したものを温かく見守る様)を 283 小節は C dur (中性的)を演奏表現の参考にするように示した。ツムシュテークの調性感は、自分達が考察した調性感よりも、音楽表現が自然になると学生は判断した。

⑤シューベルトの調性感を参考に表現方法を考察

シューベルトの調性感として、75 小節は、E dur (無邪気さと喜び)を 283 小節は、C dur (自然の清々しい朝)を表現方法の参考にするように示した。

75 小節の E dur では温かさや喜び、283 小節の C dur では穏やかな朝を表現していると、学生はとらえた。

⑥曲を仕上げる

学生は、ツムシュテークとシューベルトの調性感が類似していることから音楽表現に迷うことなく、75 小節では、Secondo が Dis を温かい音質で演奏をし、Primo が Secondo の Dis の音色を感じ取り、潑刺とした響きのある音で旋律を演奏していた。283 小節では、Secondo が下降する分散和音で落ち着いた安堵感を表現し、Primo が Secondo の分散和音の音色を感じ取り、穏やかな音色で旋律を演奏していた。調性感が音に表れ、色彩感のある演奏であった。

3. 結論

まずは、何よりアンサンブルを楽しんでいたことが印象的であった。アンサンブルの経験は、短期大学部入学前に発表会で連弾を演奏する程度だけであった学生にとって、同級生とのアンサンブルは新鮮な体験となったようである。自分が表現しようと思っている音楽がパートナーに伝わっているか、パートナーが表現しようと思っている音楽を感じ取っているかを意識し、アンサンブルを楽しんでいた。相手と同じ音色で演奏したいという気持ちから、自分の音や相手の音の響きを聴くことで、音色に対する追究心も感じられた。ソロや伴奏をする際に、必要な要素でもあるコミュニケーション能力も養われた

と思われる。

学生が協同的に探求心をもって調性感を考察し、題材に積極的に取り組んだ要因として、様々な角度からの着想のヒントを提示し、1台のピアノを2人で演奏する連弾の形で行った事が挙げられる。調性感についてディスカッションをする事で、お互いの感性に刺激を与え、調性感の解釈に幅が出てきたと感じた。残念ながら、ツムシュテークの作品に触れる機会がなかった為、学生に与えるツムシュテークの調性感のインパクトは薄くなってしまった。しかし、シューベルトの歌曲を参考にしたことにより、学生に与えるシューベルトの調性感のインパクトは強くなった。シューベルトの歌曲にふれたことが、言語と音楽の関係性を見出し、言葉で表した感情を音楽で表現する意欲に結びついていた。

調性感の考察の際、題材①では、音楽表現で一番必要である音を聴く意識が生まれた。題材②では、調性感の考察を旋律の印象から行っていたが、考察を重ねるごとに、ハーモニー感を意識した考察も加わり、立体的に調性感をとらえる演奏になった。題材③では、連作歌曲の影響からか全体像をイメージし、調性感から大きな曲想のとらえ方が出来るようになった。題材④では、細部にわたり転調した箇所調性感を意識し、1音1音が色彩感のある音になった。

調性感は、鍵盤楽器においては音程の微調整が出来ない為、主観的で不確実なものとも言われている。しかし、調性感からうけた印象を言語で表現をすることを通して、音楽表現に更に広がりができることを確信した。

今回の実践を通して、学生の感性に働きかけが出来たことも大きい。自分の解釈と他者との解釈との融合により、感性を共有することができ、学生は何を音楽で伝えたいのかが明確となり表情豊かな演奏に結びついた。また、自分の表現したい音楽表現が出来るようになるためには、タッチや音色の作り方やテクニックなどの技術面での勉強・練習の必要性も痛感したようである。

参考文献

Hans, Gal. (1974). *Franz Schubert and the Essence of Melody*, London Victor Gollancz LTD.

Chr,F,D,Schubart.(1806).*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien.

John, Reed. (1985). *The Schubert song companion*, Manchester University Press, pp.45-78.

A, Craig, Bell. (1973). *The Songs of Schubert*, Alston Books.

藤井孝子(1989).「シューベルトの調性感について」、『上野学園創立 85 周年記念論文集』、上野学園大学・同短期大学部、pp.151-165.

註

1)クリスティアン・フリードリヒ・ダニエル・シューバルトが述べたツムシュテークの調性感 (Schubart,1806)

2)上野学園 85 周年記念論文集において、585 曲のシューベルトの歌曲の詩の内容と調性との関係性から
考察したシューベルトの調性感(藤井、1989)

ピアノのダンパーペダルの教育についての一考察

A Study on Education of Piano's Damper Pedal

山崎 紫乃

Shino Yamazaki

要旨

ピアノのダンパーペダルの教育は多くの難しい側面があるが、その使い方を自ら考え、決めていける学生を育てるためにはどのような教育が求められるのか、技術面、判断力の2つの側面から、その練習方法にも言及して様々な可能性を考える。

キーワード：ダンパーペダル ペダル教育 ピアノ演奏

1. はじめに

ピアノ演奏において、ダンパーペダルの役割は非常に重要であるが、その教育には難しい面がある。その理由としては次のようなことが考えられる。

- ・楽器や音響条件や演奏者のタッチ等によって変わり、単独では考えられない。
- ・微妙な深さやタイミングの問題を含み、単純に書き表せない。
- ・作曲者の記述がないことが多く、また記述があっても、楽器の変遷等も関係し、鵜呑みに出来ない。
- ・結局は演奏者の音楽観を反映するものであり、普遍的な規則を導き出すことは出来ない。

究極には、演奏者が自らの音楽観に基づき、その時その場所で自らの耳が判断し、自然と足が動いていくことが理想であるが、不勉強なまま感覚に頼りすぎることによる曖昧な使用によって、演奏を台無しにしてしまうことも少なくない。このことは、かなり進んだ学生においても多く見られるのが現状である。難しくも放置することが出来ないダンパーペダルの教育について、技術的な部分の訓練から始まり、どのような思考をもってペダルを決定していけばよいのか、最終的には学生が自らの方法を見付けられるようになるためには、どのような教育が求められるのか考える。

尚、現在ピアノのペダルは一般的に3つあるが、本稿において取り上げるのは一番右にあるダンパーペダルであり、以後「ペダル」とはダンパーペダルのことを指すものとする。

2. ピアノにおけるペダルの物理的作用について

ペダルは、すべてのダンパー¹⁾を鍵盤操作とは関係なく一斉に操作する。ペダルを踏めばダンパーは一斉に上がり、すべての弦を解放させる。ペダルを戻せばダンパーは一斉に下がり、すべての弦の振動を止める。ペダルの物理的作用の主なものとしては、指だけでは不可能な広い音域、または同一の指による音と音のレガートを可能にし、また、指だけでは不可能な広い範囲、または多数の音を重ね合わせることを可能にする延音効果と、すべての弦が解放されることにより、より多くの倍音が発生し、音色に様々なニュアンスを加える効果の2つがある。

3. ペダルの教育における2つの側面

ペダルの教育において問題となることは、技術力と判断力の2つの側面がある。技術力はある程度訓練によって克服出来るが、その前提となるのは自分の音をよく聴くということである。判断力は、どこにどのような形でペダルを使用するかを判断する力であり、一筋縄ではいかず、音楽についてのあらゆる知識が求められると言ってもよい。それぞれについて、見解を述べる。

3-1 技術力

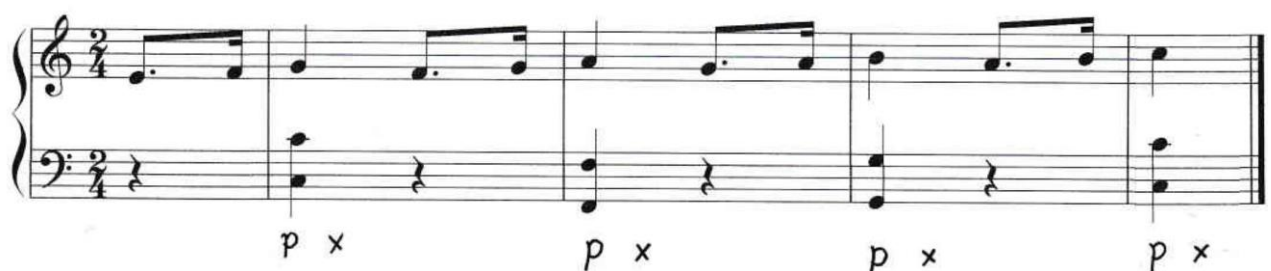
ペダルの技術については、主に「タイミング」と「深さ調節」の問題がある。それぞれについて、日頃のレッスンの中で問題と感じる点について、いくつかの練習方法を挙げて述べる。これらは、移調したり、テンポを変えて行ったりすると更に効果が期待できる。

3-1-1 タイミングについての教育

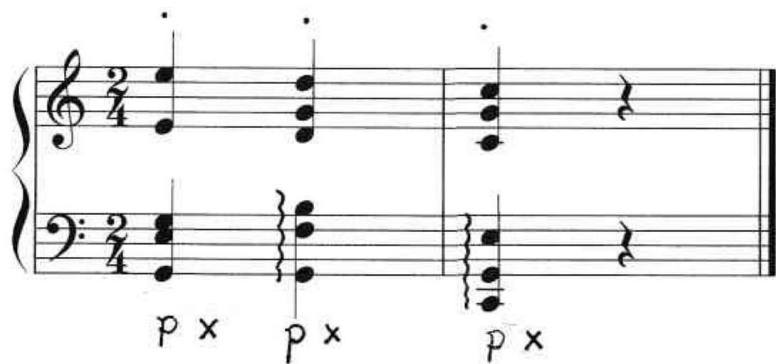
基本的なものとして、「アクセントペダル」と「レガートペダル」の違いを把握することがまず求められる。

「アクセントペダル」とは、打鍵と同時にペダルを踏む。リズムを強調したい時や、その音を特に強調したい時に用いる。踏み込みのタイミングによって、前の音が入ってしまったり、入れるべき音が入らなかったりする危険性があり、その微調整は耳でよく聞いて良いタイミングを見つけ出さなければならない。特に拍感とは違ったタイミングでペダルを入れなければならないケースが難しい。

《練習1》 ペダルに前の小節の十六分音符が入らないようにしなければならない。

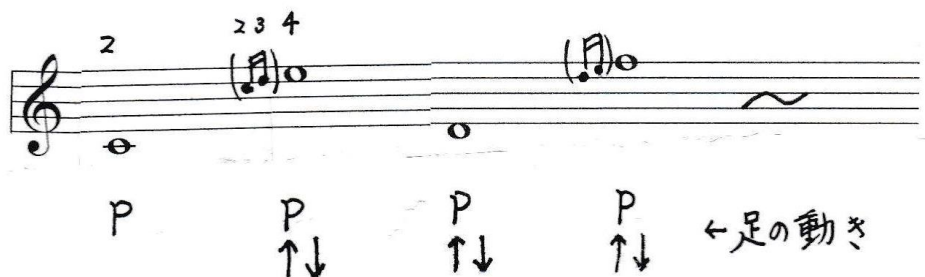


《練習 2》 左手の最高音を右手（拍頭）に合わせた場合、左手の下 2 つの音は拍頭より前に出す。ペダルは前を出すバス音に合わせて踏む。バスがペダルから外れないようにする。



「レガートペダル」とは、2 つの音をつなげたい時、後の音の打鍵と同時にペダルを上げ、直後に踏む。最も頻度の多いペダルと言える。手と足の上げ下げの動きが逆になるため、混乱しやすいが、最も頻度が多いペダルである。しかし音と音の間を聴けておらず、真のレガートになっていないケースも多々見られる。

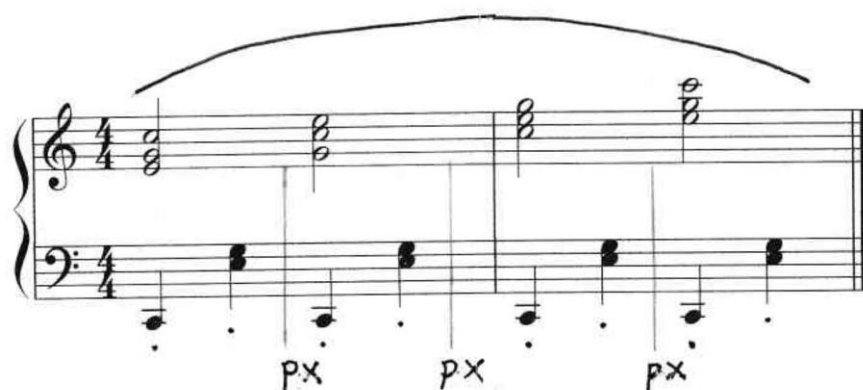
《練習 3》 音の間を聴く練習のために、まずは十六分音符の前打音をつけて練習し、次に全音符だけで練習する。



《練習 4》 指では不可能なレガートの練習。



《練習 5》 右手はレガート、左手はスタッカートというケース。両方を実現させるためには、左手の 2, 4 拍目の後、右手が切れないタイミングを見付ける。速いテンポでも行ってみる。



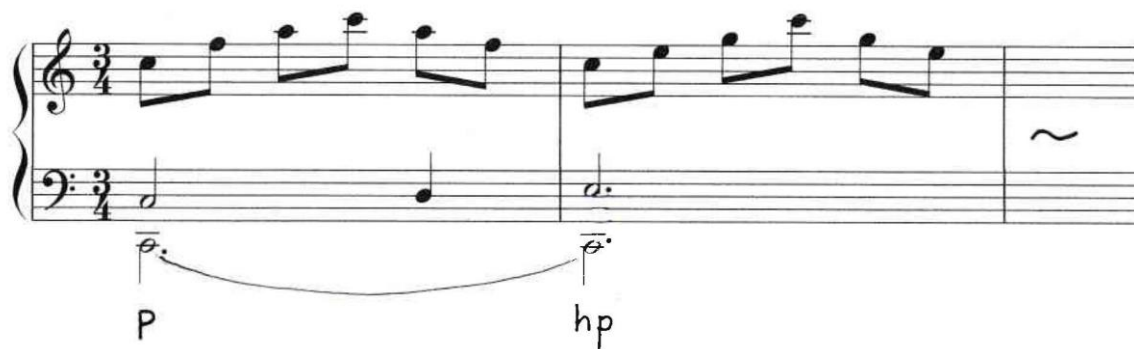
レガートペダルについては、上記したように後の音と同時にペダルを上げるのが基本であるが、その音の連結のさせ方によってもっと細かく捉えられる感覚が必要であると考え。例えばベートーヴェンの《ピアノソナタ第 30 番作品 109》の第 2 楽章冒頭は、1 小節ごとにペダルを踏み替えるにしても、そのマルカート性格や、右手の 1 拍目をクリアに発音するためにもペダルを上げるタイミングは同時よりやや前に上げ、1 拍目にアクセントペダルの要素を加えるのが望ましいと考える。また、同じ曲の第 1 楽章 80 小節目からのように、よりレガート性が求められる部分では、同時よりごく僅か後に上げ、より連結を深めることが求められる場合もある。レガートペダルについてのより細かい感覚を持つことは、ペダリングの善し悪しを左右する。

3-1-2 深さの調節について

ペダルというものを、踏むか踏まないかの 2 点でとらえているケースが多く見られるが、実際はその深さによって効果に違いがある。このことは、ダンパーと弦の形状や、残響や倍音の出方が高音と低音で異なることによる。目では把握出来ないくらい少しだけダンパーが上がりだした状態からダンパーが完全に弦から離れるまで、約 1 cm の中に、無数の可能性がある。よく 3/4 ペダルや 1/4 ペダルなどと言われるが、これは目安に過ぎない。まず、足とペダルが一体化し、なめらかに動かせるようになることが肝要である。ペダルというものは、本来自然と戻りたがっていることをとらえ、特に戻す時は無理に上げようとせず、力を抜くだけという感覚を身に付けることが大切である。又、ペダルには、踏み込み始めと終りに、数 mm ずつ全くダンパーが動かない遊びの部分があり、そこを把握していることは大切である。つまり一番底まで踏む必要はないということである。ペダル装置が底や上に当たる時に生じる雑音を生じさせないことにつながり、振れ幅を狭めることにより、微妙なコントロールが可能になる。そして深さのコントロールと打鍵のバランスにより、様々な音色を生み出す。このことはペダルの醍醐味とも言えるが、それについては個々に様々な可能性を試して欲しい。

《練習 6》 $\text{♩} = 60$ で、8 拍でペダルを下げ、8 拍で上げる練習を繰り返す。なめらかに動かせるように。動きに慣れてきたら目でダンパーの動きを確認しながら。

《練習 7》 バス音を残しつつ上部のみを替えるハーフペダルの練習である。h p（ハーフペダル）のところで半分だけペダルを上げる。それにより、バスの C を残し、テノールの D は消す。



3-2 判断力

ペダルを踏むべきか踏まないべきか、長いペダルにすべきか替えるべきか、その判断力には音楽的知識と感性が求められる。特に、時代とともに変化してきた音楽のスタイルへの深い理解が必要である。その中で、私は2つの歴史的分岐点が重要であると考えている。それは、アイルランド生まれの作曲家ジョン・フィールド（1782-1832）の出現と、レガートペダルの出現である。前者は非和声音のとらえ方につながり、後者は作曲家の残したペダル指示の問題につながる。

それぞれについての見解を述べる前に、ペダルの歴史について簡単に振り返る。

3-2-1 ペダルの歴史

ペダル教育において、ペダルの歴史を把握しておくことは必要である。18世紀初めにイタリアのクリストフォリによって発明されたとされるピアノは、その後約150年かけて様々な改良、変化を経て現在のピアノとほぼ同じものとなった。そこには、作曲家の要求と、それに応える楽器製造者、そして改良されたピアノにより、作曲家が更に創作の欲求を膨らませるという歴史がある。ベートーヴェンがその中心にあったと言える。ダンパーペダルの歴史としては、ピアノが誕生した18世紀初めから、ハnadストップ、膝ペダル、足ペダルとその形態は変化してきたものの、ダンパーを上げて弦を解放するという機能は存在した。1750年頃に主流であったと言われるハnadストップによる操作は、チェンバロやオルガンのストップのように手で操作される。当然手がふさがっている状態では操作できず、頻繁に用いることは出来ない。1770年頃膝レバーにより操作するペダルが出現したと言われ、これによりほぼ現在のペダルのようなタイミングでの操作が可能になったと言える。モーツァルトの1770年の手紙の中で、シュタイン製のピアノの膝ペダルについて、その反応の良さを絶賛している。その後1773年に

イギリスのブロードウッドが足で操作するペダルの特許を取得した。このようにごく初期からダンパーペダルの発想は存在した。しかしそれに求める効果に対する考え方は、時代の美学と共に変化してきたとは言え、結局それこそが現代のピアノであらゆる時代の作品の演奏を行うピアニストにとって重要なことであると言える。

3-2-2 フィールドの出現と、非和声音のとらえ方

ペダルに対しては、「濁る」「濁らない」という表現が使われるが、ピアノという楽器は一人で多くのパートを演奏するということと、ペダルがすべての音を一齐にコントロールすることから、ある部分に必要と思われるペダルの中で、一部分に非和声音を受け入れることになり、不協和音が生じることが当然起こってくる。これを同時的に受け入れるということはピアニスト特有の感覚といえるのではないか。勿論他の楽器においてもアンサンブルの中で非和声音を担うことは多々あり、非和声音こそが音楽の緊張感、感情の揺れを担う重要な要素であるが、ピアニストはそれをすべて一人で同時的に請け負うという点で大きな違いがある。更には、ピアノという楽器の魅力は、この非和声音を含んだ響きの重なりとうねりにこそあるとも言え、この感覚無しにはピアノという楽器の響きの魅力を引き出すことは出来ない。非和声音をどこまで受け入れるべきなのか、また受け入れられるのかを判断出来る感覚は、ペダル教育において重要かつ難しいところであると考えられる。また、この問題は、時代的音楽スタイルによるところも大きく、それについての理解も求められる。

非和声音の問題を考えるに当たって、時代と共に変化したペダルに対する概念を把握しておくことが重要であると思われる。前述したとおり、18世紀はピアノの進化と共にあり、そのような中、ベートーヴェンは非和声音を多く含んだ長いペダル指示を書き残している。これらはペダルの新たな可能性を示す初めてのものと言える。そこからはベートーヴェンがペダル効果について革新的に模索していることがうかがえる。しかしそれらは現代の私たちが知っている、ショパンのノクターンのような、低音で奏でられるハーモニーから生じる倍音に、非和声音をたっぷり含んだメロディーを共鳴させて歌わせるような、ピアノ特有の響きとは異なる。単なるペダル効果というより、ベートーヴェンの求めている音楽観による違いとも言える。ペダルに対する概念の歴史において、このピアノ特有の響きはどこから生まれたのかを考えると、ジョン・フィールドの存在が重要である。フィールドはノクターンという新しいスタイルのピアノ曲を生み出した人物として有名であるが、これは左手の広い音域のアルペジオにのせて、右手に歌手のようなメロディーを自在に歌わせるもので、ペダル無しには演奏不可能である。メロディーにはたくさんの非和声音が含まれるが、アルペジオから発生する倍音にそれらを共鳴させ、濁りではなく魅力に変える。このようなペダルの使用法は画期的と言ってもよく、ノクターンの発明はペダルの新しい使用法の発見とも言える。この発見が後のショパンやリストに受け継がれ、ピアノという楽器はロマン派に大きく可能性を広げていくことになり、更にドビュッシー等近代へと受け継がれる。こ

のペダル概念の分岐点を把握しておくことは重要である。それ以前の作品に対してこの感覚をもって臨むことは、その美学に反するということと言えるのではないかと考える。しかし、細かい部分ではそれだけでは解決出来ない。

和音の種類が変わって不協和が生じたとき、ペダルを踏み続けることはまず無い。しかし、同一和音の中でメロディー部分に非和声音を含むことは多々ありあり、それに対しノクターンのようにペダルを替えることがふさわしくない場合もあれば、替えた方がよい場合もある。また、同一和音においてメロディー部分において非和声音を含まない場合でも、1つのペダルを踏み続けない方がよい場合もある。このあたりがペダル判断の難しい点である。結局は個人個人の音楽に対する考え方により、ひとつの法則を生み出すことは出来ない。

しかし、教育的に何か示唆を与えることは必要であると思われる。私は初めてショパンのノクターンを勉強した時、こんなにも長いペダルの中に非和声音を含んでしまって良いのだろうかと感じた経験を持つが、子供の時分に勉強するレパートリーも時代と共に変わってきて、フィールド的な発想のペダルを求められる曲が増え、そのような教育で育ってきた現代の学生達は、非和声音に抵抗が薄いように見受けられ、逆に古典派の作品において長いペダルを使いすぎないように注意することの方が求められているように感じる。非和声音に対して敏感になりすぎるのも、鈍感すぎるのもいけない。ではどのような考え方をもって臨めばよいのであろうか。考え方の段階として、何を主体にしてペダルを踏んでいくべきなのかを考えることが重要であると考え。様々な方法が考えられが、そのひとつとして次の2つのどちらかを出発点として考えることが最も分かりやすいのではないだろうか。

A ハーモニー主体

B メロディー主体

フィールドの発見を受け継ぐロマン派以降の作品はAのハーモニー主体にペダルを踏むことが多く、それ以前の古典派、バロックの作品はBのメロディー主体にペダルを考えることが多い。この場合、ペダルを踏まないという選択肢も入ってくる。どちらかに偏るのではなく、あくまでA Bどちらかを出発点と考え、反対の要素を加えていくと言う過程を経て、その部分にふさわしい響きに到達するという考え方は、ペダルにおける非和声音の問題を教育するにあたって有効と思われる。このどちらを出発点と考えるかは、自らが持つ音楽的ビジョンである。自分のペダリングに対して、どのような響きの構成を意図しているのか、またどのような音色を求めるためなのか、明確になっているべきであり、学習プロセスにおいて、なぜペダルをそのように使うのかの理由を明確に言わせるという訓練も必要であると考え。このような過程を経ずに、感覚に頼りすぎた、頭の中で明確でないペダルは、やはり出てきた響きも曖昧である。

譜例 1

sempre piano e dolce

① P P P P

② P P P P x P P P

③ P P P P x P P ④

ベートーヴェンの《ピアノソナタ第1番作品2-1》（ヘンレ版「ベートーヴェン ピアノソナタ集I」より引用）の第4楽章の中間部である。ペダルを使用しないという選択肢もあるが、もし踏む場合は、ベートーヴェンの音楽観を考えた時、ハーモニーではなく、Bのメロディーを主体に踏むところから出発すべきであるとする。①は休符を考慮しつつも、ハーモニー主体に踏んだ場合である。②はメロディー主体に踏んだ場合である。③はメロディー主体にペダルを踏むところから出発して、ハーモニー的要素を加えたもので、私が最もふさわしいと考えるペダリングである。④は、非和声音は生じなくとも、①のペダルではメロディーがハーモニーに飲み込まれてしまうため、メロディーに合わせて踏み替えたもの。⑤は、メロディーに非和声音が生じるが、それよりも、和音の響きも大切にしたいことと、替えすぎによりバタバタすることを避けることを重要視し、Aのハーモニーを主体に踏むことを取り入れたもの。

また違った視点からは、ベートーヴェンの《ピアノソナタ第30番作品109第1楽章》の12, 13小節のメロディー部分は非和声音を含まないアルペジオ型になっており、ベートーヴェン自身も長いペダルを書き入れている。確かにここは長いペダルで演奏するのがふさわしいと思うが、しかし音楽的にそこを和音主体に踏むべきではなく、あくまでメロディー主体に考えるべきで、メロディーが和音になってしまうべきではない。あくまでアルペジオ一つ一つの音がクリアーに聴き取れるようにすべきであり、タッチをクリアーにするのはもちろん、音響環境によっては、ペダルを深すぎない配慮が必要である。

3-2-3 作曲家の指示とレガートペダルの出現

作曲家が楽譜に残した指示は絶対的なものである。しかし、ペダル指示についてはそうとは言い切れない。なぜなら、ピアノという楽器は変遷しているからである。つまり現代のピアノは作曲された当時

の楽器とは材料や性能が異なるため、作曲家の指示通りにすることが、その意図する効果とは限らないということが多々起こる。このことを考える上でよく言われるのが、昔の楽器は残響が少なかったという点であるが、私がそれ以上に重要であると考えていることは、昔の楽器は性能的にレガートペダルが不可能であったという点である。私は1840年製のピアノでショパンの作品を弾いたことがあるが、ペダルの反応は鈍く、同一音上でペダルの上げ下げを行うレガートペダル奏法を行うと、かなりの確率で新しくペダルに入りたいバス音は入らないということが起こった。歴史的に見ても、ジョーゼフ・バノヴェツ著の『ピアノ・ペダルの技法』(1989)によると、1875年のリストが書いた手紙の中に、レガートペダルの方法について説明し、推奨する記述があると記されている。つまり、当時レガートペダルが一般的に使用されていなかったことがうかがえる。おそらく楽器の進化によってペダルがより精密になり、レガートペダル奏法が出現したのがこの頃なのであろう。従って、それ以前の作品に残された作曲家によるペダル指示はレガートペダルの概念が無いと言えるが、それは楽器の性能の問題であり、作曲家の真の理想としていた響きはどういうものであったのか、もし細かいレガートペダルが可能なら、作曲家はそれを求めたろうかと常に問いかけなければならない。また、早めにペダル解除指示があるところも、実は音楽的にはレガートペダルが意図されているかもしれない。それらをふまえた読み取りが求められる。その他、全くペダル指示を残していない作曲家も多いが、それは「はじめに」でも述べた通り、ペダルは記号で表わしきれない要素を多く含むため、あえて記入していないだけで、ペダルを使用しないことを意味するものではないことが多い。

3-2-4 判断におけるその他の要素

ペダルを判断する上でのその他の要素として、フレージングやアーティキュレーション、テンポ、バランス、強弱、音の高さなども重要な要素となる。そして又、タッチとの関係も忘れてはならない。ペダルはタッチと密接に関係している。響きが濁った時、その原因がペダルにあると安易に考え、ハーフペダルを乱用したり、踏み替え回数を増やすことには慎重にならなければならない。なぜなら、それはタッチの工夫によって解決する場合が多々あるからである。柔らかいタッチにすることによって、非和声音も含めてまとまった響きとなり、その濁りは受け入れられるものになったり、逆にクリアなタッチでのせていくことによって、非和声音を含むメロディーを、濁りに埋もれさせずに奏でることが出来る。特に後者の場合は、濁りを恐れて逆に弱く弾いてしまう心理がはたらきやすいので注意が必要である。

4. まとめ

ペダルの使い方は、結局のところその人の演奏に対する考え、求めている音楽のすべてが反映されるものであり、非常に個人的なものである。自分の頭にしっかりと音楽のビジョンを持ち、自分の音を聴

くことによって、自然と足が動くという境地はあると思われるし、理想とされるが、やはりそこに行き着くには、しっかりとした思考と共にペダルに取り組む時間が必要であり、その根幹となる考え方を学び、様々なプロセスと可能性を研究することは大切である。ペダルの使い方を自ら考え、決めていけるような力は、いろいろな角度から調べたり、多角的に考察する力を育成することであり、そのような力は教職において、カリキュラムや授業をデザインするときにも活かされると考える。教師としてペダルの指導についての難しさを痛感しているが、これからも研究を重ね、よりよい指導を見いだしていきたいと考えている。

註

- 1) 木片にフェルトの付いた形の、弦の振動をおさえる消音装置。

《引用楽譜》

ベートーヴェン『ピアノソナタ集 I』(1980 年) P. 18 ヘンレ版

《参考文献》

ジョーゼフ・バノウェツ (岡本秋典訳) (1989 年) 『ピアノ・ペダルの技法』、音楽之友社

ライマー・リーフリング (佐藤峰雄訳) (1982 年) 『ピアノ ペダリング』、音楽之友社

ヨーゼフ・ディヒラー (渡辺護・尾崎節子訳) (1948 年) 『ピアノの演奏法の芸術的完成』、音楽之友社

アルガーノン・H・リンド (北野健次訳) (1976 年) 『ピアノ・ペダルの芸術』、音楽之友社

ヘルムート・ブラウス (市田儀一郎監訳・朝山奈津子訳) (2013 年) 『ピアノを歌わせるペダリングの技法』、全音楽譜出版社

西原稔 (1995 年) 『ピアノの誕生』、講談社

ライマー・ギーゼキング (井口秋子訳) (1967 年) 『現代ピアノ演奏法』、音楽之友社

ジョーン・ラスト (黒川武訳) (1998 年) 『学習者のためのピアノ演奏の解釈』、全音楽譜出版社

K. U. シュナーベル (青木和子訳) (1964 年) 『ペダルの現代技法』、音楽之友社

岳本恭治 (2001 年) 『ピアノを読む』、音楽之友社

野村満男 (2002 年) 『Mozart ファミリーのクラヴィーア考』 東京コレギウム

大学におけるオペラ教育への提言
— オペラへのファーストアプローチ —
Proposal to the Opera Education In the University
— The First Approach to Opera —

吉田 伸昭

Nobuaki Yoshida

要旨

“オペラは総合芸術である”ということに異論をとない人はいないであろう。大学でのオペラ教育は“オペラ実習”や“オペラ演習”という形で実施されていることが多い。オペラ体験を積み重ねることによって理解を深め、上達を促すものである。しかし総合芸術としてのオペラの教育としては不十分だと考える。声楽的な部分だけに偏ることなく、作品への理解を深め、楽譜の読み込み方を学び、そして演技に関してもしっかりとした教育がなされる必要がある。これらのことは後からではなくオペラを学び始めた時から同時に行われることによって学生のオペラへの意識が広がり、教職における総合芸術の理解や表現における深化が期待できる。

キーワード： オペラ実習、オペラ演習、大学、演技、フィガロの結婚

1. はじめに

私は長年、大学や二期会オペラ研修所、文学座附属演劇研究所などの教育機関で歌と演技の授業を行ってきた。それらの経験を踏まえ、本稿では演技を伴いながらのオペラ実習を初めて経験する学生に対してどのようなアプローチが最善かを考えてみる。

まずはこの歌いながら演技をするということについて今一度考えてみる。かつては一にも二にも歌(声)が優先していたと思われる。とにかく良い声を劇場いっぱいに響かせることで演奏する側も聴く側も満足感を得ていたのではないだろうか。

1956年から1976年までNHKイタリアオペラ団という名前で、デル・モナコ、バステアニーニ、シミオナート、テバルディと言った世紀の名歌手に始まり、スコット、カバリエ、コッソット、パバロッティ、クラウス、ドミンゴ、カレーラスなど当代随一の歌手たちが来日し公演を行った。この20年の間でも圧倒的な声の力で演じられていたオペラから、演出や演技をきめ細かくシドラマとして観る要素が

加わってきたことが分かる。さらに近年では時代や場所の読み替え(好き嫌いは別として)は普通のこととなっている。より演劇的な要素が強くなり、またそれを演じきれる能力とインテリジェンスをオペラ歌手は求められている。

しかし、実際のオペラの現場では私たちの世代のみならず、若い世代でも声楽の能力に見合う演技力を持ち合わせている歌手はそれ程多くないと感じている。それはオペラを学ぶ中において、演劇的な身体表現を学ぶことが軽んじられてきたからではないか。

本稿では大学等で初めて演技を伴ってオペラを学ぶ学生に、どのような導入の仕方が良いのかを私の経験から考え述べてみる。

2. オペラ作品の選択

最初のオペラ実習の題材は何が良いか考えてみよう。まず声楽的に困難なもの(単純に音が高すぎる、音の動きが細かすぎる等)は避けるべきであろう。困難なものは歌うことに精一杯となり、身体も硬くなってしまい、演技どころではなくなってしまう。また私はレチタティーヴォ・セッコを早い時期から取り入れるべきだと考えている。アリア、二重唱や大きいアンサンブル以上に演劇的な要素が大きいのがレチタティーヴォ・セッコではないだろうか。レチタティーヴォ・セッコに触れることで、オペラでも歌と演技が密接に結びつき演技の重要性をより実感出来ると考える。これらのことを考えると、モーツァルトのオペラが最適だと考える。モーツァルトのオペラの中でも『フィガロの結婚』“Le nozze di Figaro”はモーツァルトの他のオペラに比べても音楽が比較的シンプルで、さらには登場人物のキャラクターが際立っており、最初に取り組むオペラとして最適と考える。

『フィガロの結婚』の中でもはじめてのオペラ実習で取り組むのに適した楽曲を挙げてみる。最初は大きいアンサンブルではなく二重唱、または三重唱くらいが学びやすい。

- No.1, 2 フィガロ＋スザンナの二重唱(レチタティーヴォを含む)
- No.5 スザンナ＋マルチェリーナの二重唱(レチタティーヴォを含む)
- No.7 スザンナ＋伯爵＋バジリオの三重唱(レチタティーヴォを含む)
- No.14 伯爵＋伯爵夫人＋スザンナの三重唱
- No.15 スザンナ＋ケルビーノの二重唱(レチタティーヴォを含む)
- No.17 伯爵＋スザンナの二重唱
- No.21 伯爵夫人＋スザンナの二重唱(レチタティーヴォを含む)

3. 最初から原語でやるべきか？

私が大学で初めてオペラ実習の受けた時(約 35 年前)は原語ではなく日本語訳で歌っていた。私の所属する二期会の本公演も日本語の歌詞が主流であった。また藤原オペラ団が原語上演に切り替え始めた時期でもあった。現在、大きい公演は字幕付き原語上演が主流となっている。そういう中でもモーツァルトのオペラやオペレッタなど言葉と芝居が密接なオペラでは日本語訳詞上演もその価値を落としてはいない。

本稿ではオペラは原語でこそ上演すべきとか、日本語上演の意義を語るものではない。初めて演技を伴ってオペラを歌い演じる学生にとってどういうアプローチが最適かを考えることが本稿の主旨である。

現在は私が学生だった頃には殆どなかったイタリア人教師によるディクシオンの講義などが行われ、イタリア語に関する知識は増え、発音ははるかに改善されている。しかしながらどんなに流暢なイタリア語で歌っても、その言葉の意味やニュアンスを理解し、瞬時に身体的表現に結び付けることは初心者にとってはハードルの高いことと言わざるを得ない。不慣れな原語では確信を持って動けない。こういった理由で、はじめてのオペラ実習ではまず日本語訳詞の方が良いと考える。

日本語訳詞で始めた方が、歌われる言葉と演技が自然な形で結びきやすい。音楽の付いている場面は音楽の力を借りて感情や動きを想像しやすいが、レチタティーヴォの部分は特に言葉の理解が深くないと感情や動きを表現できない。日本語訳詞で歌うことによって、歌うことと演技をすることが密接な関係にあることを感じる事が出来る。その後、同じ楽曲を原語のイタリア語で歌い演じるというアプローチを推奨する。

4. 日本語訳詞について

先に挙げた「フィガロの結婚」には古い調子のものから現代の話し口調のものまで色々な日本語訳詞がある。それぞれに良いところがあるが、ここでは言葉と演技の距離を縮めることが目的なので私たちが使っている口語に近いものが望ましい。その言葉に反応してまずは素直に身体を動かして欲しい。しかしすべての言葉を理解出来ているために一言一言に反応してしまうというリスクが生じる。“私”、“あなた”、“ここ”、“あそこ”などを歌う時に同じ動きをする、俗にいう〈当て振り〉になってしまいがちである。原語で歌う時もそうであるが、必要以上の説明的な動きは避け、自然な演技がオペラでも必要なのではないか。

演技を伴ったオペラ初心者の学生には、日本語訳詞で歌い、軽くではあるが演技を経験することによってオリジナルの原語の歌詞の意味、さらに言葉一つ一つの意味を理解することはオペラを歌い演じる上で必要不可欠なことであるということを理解する近道となると考える。

5. オペラの演技

自然な演技と言ってもオペラの演技が、台詞のみで演じられる演劇のものと全く同じようになさなくてはならないとは思わない。音楽が抑揚やタイミングのみならず、誤解を恐れずに言うならばニュアンスまでがすでに音楽に書かれており、役者(歌手)の考えたとおりに自由に歌い演じるわけにはいかない。作曲された音楽に寄り添って歌い演じられなくてはならない。演技に関しては、かつてなされていた無駄に大げさな動きや、過剰な当て振り、歌手の癖による意味のない動作などは音楽の美しさや流れを壊してしまう。このことはこれからオペラを始める学生にも理解してもらう必要がある。学び始める時にこそ、オペラの演技に関して何が大切か、何に気を付けなくてはならないのかをしっかりと伝えることが古いステレオタイプの“オペラ的な演技”から脱却する道だと考える。

オペラでの演技において守らなくてはならないことがある。作曲家が書いた音楽をしっかりと演奏するという基本を絶対に忘れてはならない。昨今のモダンな演出ではしばしばこの基本から逸脱する場合もあるが、歌手としては先の基本を土台として、しっかりと意識しておく必要があるだろう。大きな劇場でもオーケストラを飛び越えてしっかりと声を届けテキストを伝えるためには、常に客席にとは言わないまでも、顔を後ろや真横に向ける時間を極力少なくしたい。たとえ二重唱においてもずっとお互いの顔を見て歌うことが良いとは限らない。この辺りは台詞のみで演じられる演劇における演技とは違うところであろう。

しかしながらレチタティーヴォ・セッコは、より演劇的に演じられるべきである。表現やタイミング等も比較的自由に歌手に任される。オーケストラを伴ってアリアやアンサンブルを歌う時のように顔を常に客席に向けている必要はない。通常は通奏低音を伴った鍵盤楽器のみで伴奏されるので声を張り上げる必要もなく、自然な動きと会話になるように努めなくてはならない。レチタティーヴォ・セッコはオペラの中では重要な部分である。なぜならばこのレチタティーヴォ・セッコの部分で事件が起こりオペラの筋が展開していくことが多いからである。そう言った意味でもレチタティーヴォ・セッコをしっかりと身に付けなくてはならない。自然に見える動作も感覚や雰囲気ではなされるのではなく、しっかりと準備された演技でなくてはならない。さらには自然に聞こえる会話であっても、しっかりとテキストが伝わる発声とテクニックが必要となってくる。使われている原語(フィガロの結婚はイタリア語)については正しいディクシオンを学ばなくてはならない。いくら発声が良く、しっかりとしたテクニックを持っていたとしても正しいディクシオンで歌われなくては残念な結果に終わってしまう。私自身が大学でオペラを学び始めた頃はディクシオンという言葉さえも聞くことは稀であった。その当時と比べると隔世の感がある。昨今ではディクシオンを専門的に教えるネイティブの外国人講師による指導も珍しくない。

今まで述べたように音楽や言葉に関する教授方法は新しくなり進歩したが、演技の方はどうであ

ろうか。あまり変わっていないのではないだろうか。オペラの演出家や声楽の教授者がオペラのシーン等を実習する中で演技の指導もするというのが従来行われてきたものである。もちろん今までのやり方でも演技のセンスのある者は上達するであろう。しかし私がオペラの指導に関わった約25年間、学生の演技に関してはそれ程レベルアップしたとは感じられない。私が今まで足りていないと考えるものは基礎的な演技の授業であり、それもオペラ畑ではない演劇系の指導者による指導が良いと考える。音楽が付くと音楽を学ぶ者たちはどうしても音楽にすり寄り頼ってしまう。しかもそれで何となく演じられているような錯覚を覚えてしまう。演ずるとは何か、演ずるためには何が必要か、実際にどのように演じれば良いのか等をシンプルに演劇として学ぶことによって“オペラ的な演技” から“より演劇的できめ細かい演技”の出来るオペラ歌手 が育っていくと考える。

6. イタリア語でのオペラ実践

しっかりと音楽のリハーサルを積み重ねることが大切である。本稿でははじめて演技を伴ってオペラを学ぶ学生にどのようなアプローチが最適であるか、さらに演技に対しても深く学ぶ必要があることを述べているが、何といてもオペラは音楽への理解、習熟が最も大切なことであることは間違いないことである。演じることもこの前提の上に積み重ねて初めてオペラとなる。

今回は先に挙げた『フィガロの結婚』を原語のイタリア語で実践してみよう。オペラ作品に取り組む際、前提としてやらなくてはならない事がある。まずは作品に対する知識を持つ必要がある。

『フィガロの結婚』はモーツァルトのどういう時期の作品であるか。どういう状況で作曲されたのか。音楽的な特徴はどうか。さらに物語としての **When** 時代(時)、**Where** 場所、**Who** 誰が、**What** 何が、**How** どのように等をしっかり把握しておく必要がある。その上で自分の与えられた役の性格、バックグラウンド、役割等を踏まえておくことでようやく音楽稽古に入る準備は整ったと言えよう。

No.1, 2 フィガロ+スザンナの二重唱(レチタティーヴォを含む)

幕開きの楽曲である。フィガロ、スザンナのカップルは若々しく生き生きと歌い演じ始められなくてはならない。先ずは譜面全体を眺めどういう構成になっているかを考える。勿論細部まで研究することは簡単なことではない。勉強の積み重ね、経験などが必要である。しかし指導者が楽譜の読み方を教えていくことによって、オペラの練習＝声を出すという意識が変わり、作品の理解への一歩となるはずである。

No.1 は速度記号の **Allegro** の元々の意味である“快活に”を意識したい。軽やかなオーケストラに乗って前半はフィガロ、スザンナがそれぞれの想いを単独で歌っている。意識的にかみ合わないように作曲されている。55 小節からお互いの歌う間合いが短くなり 59 小節からはメロディーの動きが同じ形となり、さらに 3 度で重なり合い 67 小節のフェルマータに達する。そしてそのまま三度

で重なり、時にお互いを呼び合い愛情を確かめながら進み、最後は確信に満ちたファンファーレで結ばれている。この音楽的な構成に逆らうことなく歌い演じられなくてはならない。またオーケストラの音型、ダイナミクス等の中にも音楽的、演劇的に表現するためのヒントがたくさん盛り込まれている。どういうふうに表示するかはある程度自由ではあるが、楽譜の読み方の一つとして歌以外の音符を研究することを学んで欲しい。

若々しく表現する為には、音の立ち上がりや切りが流れないこと、テンポに遅れないことなど、また身体の動きもシャープでなくてはならない。

続くレチタティーヴォ・セッコでは音程を付けて歌わずに、何度も言葉だけを練習する必要がある。これは正しい発音と正しいイントネーションで行われなくてはならない。台詞を言うようにしゃべることが出来るようになってから音程を付ける。遠回りのようだが、言葉も音程も不確かな状態で練習を続けるよりはるかに早く確実に上達する。しかも台詞のように何度もしゃべることによって、自ずと自分なりの表現や動きの方向性が見えてくる。台詞をしゃべる練習の段階から相手役と一緒に練習を重ねると実際に歌った時に相手役のニュアンスを掴みやすい。相手がいる場合のレチタティーヴォ・セッコでは基本的にはあまり間を置かずに進めた方がより演劇的になる。歌うテンポは一本調子にならないように気を付けたい。レチタティーヴォ・セッコでは4分の4になるように音や休符が書き込まれている。音の長さ、休符は実際の音符より言葉の持っている長さやリズムの方が優先されなければならない。一方レチタティーヴォ・アッコンパニャート(オーケストラの伴奏付き)では、自由になり過ぎず、音や休符の長さなど楽譜に書かれているものを守りながら演奏しなくてはならない。これらの点で違いがあることも理解しておくべきことであろう。

No.2ではNo.1と比べてfとpの変化、アクセントやフェルマータの多用、音型の変化などが顕著である。音楽に緊張感が生まれているのが分かる。楽譜をしっかりと読み込んでから歌い演じなくてはならない。出だしのフィガロはこの部屋の利便性をスザンナに説明すると同時に聴衆にもしっかりとプレゼンテーションしなくてはならない。演技初心者は自分が歌っていない時に、つい演技をすることを忘れてしまい、休みのようになってしまうことがある。スザンナはフィガロの説明に対してリアクションを表現する必要がある。その後、短調のメロディーに乗せて反論を始める。相手役の適切なリアクションによってはじめてシーンに真実性や深みが出てくる。82小節以降に出てくる休符に付いたフェルマータは緩みのない緊張感を持った表現、演技が求められる。殆どかみ合わないで進む二重唱、121小節からわずか14小節間同じ動きをただけで、再びかみ合わない二人の気分の落ち込む様子を表した下降形のオーケストラの後奏で終わる。楽譜をしっかりと読み込むことによって表現しなくてはならないことが見えてくる。

No.5 スザンナ+マルチェッリーナの二重唱(レチタティーヴォを含む)

実に演劇的な二重唱である。表面上は美しく流れる二重唱であるが、登場人物の心の底にあるイライラとした感情を全体を通してオーケストラが三連符で表現している。

バルトロの有名なアリアに続くマルチェッリーナのレチタティーヴォではテンポ、ダイナミクス、独白など細やかな表現をすることによってコミカルな芝居が生まれてくる。マルチェッリーナが一瞬わざとらしくフランス語を使う理由を理解すれば、マルチェッリーナを演じるヒントになるだろう。マルチェッリーナ、スザンナともにオーケストラの三連符に惑わされることなく八分音符を長めに丁寧に歌わなくてはならない。言い争っているようでなく褒め合っているように極めてレガートに、また三度で重なる部分も丁寧に、さらに独白部分では取り繕っていない正直な感情を表現するなど、きめ細かく歌い演じるところにこの二重唱の神髄がある。

No.7 スザンナ+伯爵+バジリオの三重唱(レチタティーヴォを含む)

ここで伯爵と音楽教師ドン・バジリオが登場する。バジリオはキャラクターテノールが演じる役である。初めてオペラを学ぶテノールの学生には留意して欲しいことがある。彼らに決まったイメージがあるのだろうか、バジリオをやろうとすると浅い声で、しかも媚びたような演技をしてしまう。学生たちには全くその必要はないということを言っておきたい。もちろん、プロとなってバジリオを演じる時にそういった歌い方、演技を求められることがあるかもしれない(最近の公演ではこういった演技方は殆ど観ないが…)。学生にはバジリオや『魔笛』のモノスタス、『後宮からの誘拐』のペドリロを歌う時、キャラクターを狙ったような作った声を出さずに、自分の持っている一番良い声でチャレンジして欲しい。また演技においても面白いこと、コミカルな動きを敢えてやろうとする必要はないと言っておきたい。そもそもコメディというものは動きや会話で笑いを取るものではなく、世相を風刺するなど劇全体の内容が面白いというものである。時折コミカルな部分はあっても良いが、むしろきめ細かく真面目に演技られる方がよりコミカルに感じられる。

三重唱の前のレチタティーヴォはコミカルでありながら実にドラマティックな楽曲である。レチタティーヴォの中で事件が起こり、続く三重唱でも追い打ちをかけるように事件が起こる。伯爵もバジリオもこの場面から登場し、すぐに強烈な個性、伯爵の好色さ、バジリオの狡猾さを発揮しなくてはならない。しかしながらオペラを学び始めたばかりの学生は前述したように面白くしようと考える必要はない。まずは正しいイタリア語のディクショント正確な音程で歌う練習を積み重ねなくてはならない。その積み重ねの後、特にレチタティーヴォではしっかりと楽譜を読み込み、強弱やテンポ、間などのニュアンスを少しずつ付けていくという過程を踏んで欲しい。その上でスザンナ、伯爵、バジリオ、それぞれのキャラクターに合ったテンポ感、間の取り方に注意して歌わなくてはならない。演技においては、移動、相手への動作、所作などもある程度同じタイミングで出来

るように何度も練習を積む必要がある。感覚や雰囲気だけに任せるとすることは止めるべきである。

この三重唱はソロ、二重唱、三重唱、レチタティーヴォ・アッコンパニャートなどドラマティックで様々な音楽的要素を持っている。オーケストラも実に様々な表情を伴ってそれぞれの役柄、心情に寄り添って作曲されていることが分かる。最初から見てみよう。伯爵の怒りを表現したオーケストラのフォルテで始まる。しかしながら伯爵はそのまま怒りに任せてフォルテで激しく歌ってはならない。12小節のフォルテまで冷静さを保たなくてはならない。16小節からのバジリオのスラーとスタッカートが交錯する一見エレガントな音楽には狡猾さも感じる事が出来る。丁寧に歌わなくてはならない。23小節からのスザンナには動揺している心情がオーケストラによって表現されている。その後はそれぞれの心情を織り込んだオーケストラが続く。43小節からは伯爵とバジリオの三度でハーモニーを奏でながらスザンナに迫る。しかも単にハーモニーを奏でながら進むのではなく、クレッシェンド、ピアノ、スフォルツァンドなどを織り交ぜ微妙な気持ち、欲望を醸し出している。音楽が一度落ち着くと、三重唱の中に伯爵によるレチタティーヴォ・アッコンパニャートが挿入され、前日に伯爵が目撃した出来事の説明をしている。その後はそれぞれが三者三様の想いを歌いながら静かに三重唱は終わっている。このように分析することによって自然とこの場面で表現しなくてはならないことが浮き上がってくる。オペラを学習し始めたばかりの学生が最初から独習することは難しいが、指導者がアプローチする道筋を示して、楽譜の見方を教え導くことは、彼らの今後の勉強に大いに役立つと思われる。

バジリオについては言及したが、伯爵についてはこの場面、怒り過ぎず余裕を持って演じて欲しい。怒りの度合いは二幕、三幕へと高まりを見せていかねばならない。一方スザンナは窮地に立たされるが、どうしようと困惑するだけにならないように注意したい。このオペラでスザンナは賢くオペラ全体を引っ張っていく役割を負っている。この場面でも、困っている以上にこの窮地を脱する方法を頭の中で探しているような賢明さをも表現しなくてはならない。

No.14 伯爵+伯爵夫人+スザンナの三重唱

この先の2幕フィナーレの前半に比べると同じアレグロでもまだ音楽に落ち着きがある。堂々とした出だしのオーケストラは伯爵の威厳を感じさせる。その後伯爵夫人とスザンナの焦っている様子や三人の猜疑心に満ちた心情が音楽から浮かび上がる。さらにフォルテとピアノが激しく交錯し緊張感が高まる。さらに伯爵のいらつきがオーケストラの16分音符の刻みに反映されている。その後伯爵は威厳を取り戻す気配を見せるが、三人の歌うハーモニーは常に緊張感を持続する。特に伯爵夫人の緊張感は最高潮となりピアノのまま三点ハ音まで駆け上る。そして静かに歌い終える。この楽曲は大きな動きは必要とせず、むしろそれが邪魔になるほど緊張感のある音楽が展開されている。歌い手は音楽的に、かつテキストの内容をも高い完成度で表現する努力を重ねなくてはならない。

い。アウフタクトの音符、言葉が聴き取れないことが多いが、声楽的には早めに歌う準備し、しっかりと存在感のある音にしなければならない。終盤に出てくる伯爵夫人の三点ハ音はけっして叫ぶようになってはならない。ピアノで歌うのはかなりのテクニックを必要である。オペラを学び始めたばかりの学生はピアノで歌うというよりは、むしろ力で押すことなく丁寧に歌うことを心がけて欲しい。

No.15 スザンナ+ケルビーノの二重唱(レチタティーヴォを含む)

この楽曲は声楽的にも身体的にも敏捷性が求められる。ただバタバタと動くのは禁物で、どのタイミングでどの場所に動き何をするかを決めたら、それを完璧にこなすための練習をひたすら重ねなくてはならない。声楽的には速くて言葉の多いものほど一音一音跳ねることなく、むしろレガートに歌うことを心がけるべきである。言葉もはっきりとしゃべる意識が強過ぎると、子音は聴こえるが肝心の母音が聴こえなくなる恐れが生じてしまう。このことは避けなくてはならない。音楽は速いが音程を正確に、そして三度でのハーモニーも美しく歌われなくてはならない。

続くスザンナのレチタティーヴォは短い中に“驚き”、“思考の切り替え”、“決意”などが盛り込まれている。持っている声楽的テクニックを最大限に用い、さらに演劇的なセンスを加えてこれらを表現しなくてはならない。

No.17 伯爵+スザンナの二重唱

この二重唱では直接相手にかけている部分といわゆる独り言の部分を使い分け、演技分けることを学んで欲しい。短調から長調の転調した直後の部分はお互いが自分の想いを自分自身に、もしくは聴き手に述べている。スザンナの歌う *voi*(貴方)は伯爵に対して言っているという解釈も成り立つが、伯爵があきらかに独り言なので、*voi* は聴き手(あなたがた)とする方が妥当であろう。この楽曲には直接の記載はないが、独り言には二種類あることを知識として理解し、さらにはそれをしっかり表現出来るようになる必要がある。独白(伊 *da sè* 独 *für sich*)は登場人物が相手無しで台詞をしゃべる(歌う)ことである。独り言と言ってもしっかりと客席に届くようにニュアンスを伴って歌わなくてはならない。もう一つの独り言は傍白(伊 *fra sè* 独 *beiseite*)で、これは相手役には聞こえずに自分の想いを観客に伝えるものである。前述したように、このデュエットの後半では相手に対して直接歌っている部分と客席に向かって歌っている傍白の部分が交錯している。歌の表情に加えて声や身体の方角をキレイに変化させることによって表現が可能となる。傍白で歌われる本音の部分が際立つところにこの二重唱の醍醐味がある。

No.21 伯爵夫人＋スザンナの二重唱(レチタティーヴォを含む)

この『手紙の二重唱』と呼ばれる楽曲はモーツァルトの数ある女声による二重唱の中でも最も美しいものの一つである。その音楽は極めてシンプルであり、そのシンプルさゆえにモーツァルトの音楽の持つ古典的な美しさが際立っている。伯爵夫人役、スザンナ役の歌手は自分のメロディーを美しく歌い上げることは当然のことであるが、それだけに終始してはならない。自分のメロディーを相手やオーケストラに渡す意識を持って歌わなくてはならない。メロディーの最後にアクセントのある未来形の語尾が次の小節の強拍部に置かれている箇所が多くみられる。ゆえにメロディーの終わりが沈むのではなく、エネルギーを持って受け渡すように歌い上げたい。また歌い始めも、そこからスタートするのではなく、直前の相手役の歌やオーケストラのメロディーから音楽、エネルギーを受け取る感覚を持って歌わなければならない。そういった意味からも二人の歌手とオーケストラによる究極のアンサンブルとなっている。

7. まとめ：大学におけるオペラ教育への提言

オペラを学び始めたばかりの学生にただやみくも歌わせ、基礎もないまま演じさせるような授業の形は取るべきではない。初歩の段階からオペラを学ぶ上で大切なこと、必要なことをしっかりと指導者が伝えなくてはならない。またそれらのことに順序をつけてしまうと、今まで同じように良い声で歌っているが内容が乏しく、演技も幼いなどということに陥る危険性がある。時間はかかるが同時に始めることに意味がある。

“声楽的なテクニックを磨く” ことと同じ重さで“言葉の理解を深める” こと、“正しいディクションを獲得する” を常に意識しなくてはならない。

また“オペラにおける楽譜の読み方” を学ぶことは、将来オペラ歌手となるための大きな力となるであろう。しかしながらこれも息の長い勉強で、大学生としては“楽譜を読む” 方向性を理解し“楽譜を読む” ことの習慣化が図れば十分であろう。

“演じる” ことを二の次にしないということを本稿では特に強調しておきたい。日本の音楽大学のオペラ教育において一番遅れているのは“演じる” を教えることだと考える。歌手やオペラ演出家でなく確立されたメソッドを持った演劇専門の教授者による講義、実習がなされるべきである。集中講義的な短期間でも効果は上がる。“演じる” ことの本質を理解し、その基礎を学ぶことにより、オペラを学び始めたばかりの学生でも、どこことなく所在ない動きの演技から脱却し歌と同じレベルまで引き上げることが可能になると考える。

はじめからしっかり歌えて的確な演技のできる学生は稀である。殆どの学生は歌で悩み、演技で戸惑う。そういう中でも学ぶべきことは何かを理解した上で、オペラを学ぶ長い道のりの第一歩を踏み出すことが重要なのである。

『上野学園教育研究紀要』原稿執筆要領

『上野学園教育研究紀要』編集委員会

1. 投稿の種類

投稿の種類には、原著論文（査読有り）、研究報告（査読有り）、演奏実践報告（査読なし）、教育実践報告（査読なし）の4種類がある。

2. 原稿の分量

下記の形式に則り、原著論文、研究報告は最大13頁（それぞれ表題、要旨、図表、注、参考・引用文献を含む）とする。これを越えた場合、原則として投稿者に調整を依頼する。

3. 本文原稿の形式

原則としてA4用紙、横書き、本文は10.5ポイント、46字×32行で日本語あるいは英語とする。

4. 第1頁の形式

第1頁は以下の事項を入れて作成する。以下の事項の後は本文原稿の領域とし、本文原稿の形式に従う。

① 論文題目

論文題目・副題はMS明朝体（16ポイント、センタリング、2行取り、太字）とする。

② 英文題目

論文題目から1行空けて英文題目をTimes New Roman（14ポイント、センタリング）で記載する。

③ 著者名

英文題目から1行空けて著者名をMS明朝体（12ポイント、右寄せ）で記載する。著者が複数の場合は、カンマで区切り、横に並べる。英文著者名はTimes New Roman（10.5ポイント、右寄せ）で記し、名、姓（1文字目のみ大文字）の順で記載する。

④ 要旨

英文著者名の下に1行空け、要旨(和文400字以内もしくは英文200語以内)で記す。

⑤ キーワード

要旨の下にキーワードを3～5語で表示する。

5. 本文原稿の体裁

編集委員会が独自で作成した詳細な執筆要領はない。ただし、学術論文としての体裁を保持するため、GLAの卒論・レポート執筆要項や各種学会等の執筆要領に準ずることが望ましい。

2017年12月作成

2018年3月改定

執 筆 者 一 覧

大 室 晃 子 (大学 講師／ピアノ)
高 畠 亜 生 (大学 講師／作曲)
菊 池 由 佳 (短期大学部 助教／情報処理科目)
藤 井 孝 子 (短期大学部 教授／ピアノ)
藤 田 彩 歌 (大学 講師／声楽)
田 中 昌 司 (上智大学 理工学部 情報理工学科 教授／音楽脳科学)
山 崎 紫 乃 (大学 教授／ピアノ)
吉 田 伸 昭 (大学 教授／声楽)

(掲載順)

『上野学園教育研究紀要』 第3号 編集委員会

委 員 長	皆 川 弘 至			
副 委 員 長	山 内 雅 子			
委 員	柳澤 美枝子	飯 島 和 久	内 田 有 一	星 野 悦 子
	櫻 井 茂	田 中 里 佳	櫻 井 利 佳	林 直 美
	齋 藤 双 葉	佐 藤 美 絵		

上野学園教育研究紀要 第3号

発行日 2019年3月29日

発行所 上野学園大学・上野学園大学短期大学部

東京都台東区東上野 4-24-12

www.uenogakuen.ac.jp

JOURNAL OF EDUCATIONAL RESEARCH AND PRACTICE

Ueno Gakuen University and Ueno Gakuen University Junior College

No.3, 2019

Published by:

Ueno Gakuen University and Ueno Gakuen University Junior College

4-24-12, Higashi Ueno, Taito-ku, Tokyo 110-8642, Japan

www.uenogakuen.ac.jp