

大阪音楽大学 研究紀要

第六十三号

要 旨 (1)

論 文

ドビュッシーの楽曲書法における発展の方向性 永田孝信 (5)

音楽大学教職課程の強みを生かした学びの実現に向けて

—— 2つの「花」に対する学生の指導観を手掛かりに—— 吉村治広 (26)

研究ノート

正期のグリム童話の受容

— 『幼年百譚 お話の庫』所収の26話について— 蚊野千尋 (44)

報 告

Et, alors ? Vol.2

アール・ヌーヴォーからアール・デコへ、そして...

音楽とダンスによるスペクタクル・コンサート 久保洋子 (55)

大阪音楽大学大学院音楽研究科

修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目

修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目

(2023年度) (61)

大阪音楽大学
大阪音楽大学短期大学部
(2024)

要 旨

Summaries

【論 文】
Article

ドビュッシーの楽曲書法における発展の方向性

永田 孝信

本稿は、クロード・ドビュッシーの作曲手法に関し、初期のピアノ曲を中心に特徴的な書法を抽出してその特徴を述べ、それらを『前奏曲集第1巻』の『亜麻色の髪の乙女』と『パックの踊り』と比較し、書法的な発展の方向性を探るものである。その過程でドビュッシーが伝統的調性からどのように離れ、如何なる手法を通じて何を表現しようとしたのかについて考察する。また、この作曲家が様々な工夫を重ねる中で創出した「同じ響きを保持する平行和音」と「音数制限を伴う音組織」、複調性（多調性、多旋法性）に着目し、これらの手法が調性から遠ざかるにつれて失われていく表現領域を異なる次元において補填する役割を担ったことを明らかにする。

キーワード：ピアノ曲、調性、平行和音、音階、音数制限

Directions of Development in Debussy's Musical Techniques

NAGATA Takanobu

This paper describes Claude A. Debussy's compositional approach by extracting the distinctive technical features principally of his early piano works, and explores their development through a comparison with 'La Fille aux cheveux de lin' and 'La danse de Puck' from *Préludes*, Book 1. In this context, we elucidate how Debussy moved away from traditional tonality, what he aimed to express, and the techniques he employed to achieve this. The paper also focuses on key features such as 'parallel chords maintaining consistent resonance', the 'sound structures with a limited number of notes', and Debussy's use of bi/poly-tonality/modality in his innovations. Finally, we argue that these new techniques compensate for the expressive space lost in moving away from tonality, offering a different dimension of musical expression.

Key words: piano music, tonality, chords in parallel motion, scales, limited number of notes

【論文】
Article

音楽大学教職課程の強みを生かした学びの実現に向けて
—— 2つの「花」に対する学生の指導観を手掛かりに ——

吉村 治広

本研究の目的は、現代社会が求める教育改革に対応した音楽科の学びの理想を検討し、音楽大学の強みを生かした教職課程の実現に向けた前提条件を明らかにすることである。具体的には、リアルな子供目線に立った「主体的・対話的で深い学び」をバランスの取れた「質」の経験として展開できる音楽科教師の輩出に向けて、乗り越えるべき課題を指摘した上で、滝廉太郎作曲「花」と藤井風作曲「花」に対する意識調査を行った。その結果、音楽的価値の評価平均点は藤井風作品が上回る一方、教材的価値の評価では4分の3の学生が滝廉太郎作品をより高く評価しており、価値観にねじれが生じた学生が少なくなかった。さらに学生の記述内容から、指導観更新の重要性とともに、多様な専門性を持つ音楽大学の学生が新時代の音楽教育に貢献するための指針を示した。

キーワード：音楽科教育、教職課程、指導観の更新、主体的・対話的で深い学び、滝廉太郎「花」・藤井風「花」

Toward Optimizing Music College Teacher Training Programs
-Using Students' Perceptions of Instruction on Two Works Titled "Hana" as
a Framework—

YOSHIMURA Haruhiro

This study explores the ideal approach to music education in line with contemporary educational reforms, aiming to identify the prerequisites for effective teacher training programs that leverage the unique strengths of music universities. Specifically, it examines the challenges in preparing music teachers capable of delivering a balanced, "quality" experience through "proactive, interactive, and deep learning" from the perspective of students. A survey was conducted on students' perceptions of two compositions titled "Hana," one by Rentarō Taki and the other by Fujii Kaze. While the average rating for musical value was higher for Fujii Kaze's work, three-quarters of the students rated Rentarō Taki's piece higher in terms of educational value, indicating an inversion in their value perceptions. The study underscores the need to update teaching perspectives and provides guidelines on how students with diverse musical backgrounds can contribute to music education in the contemporary era.

Keywords: music education, teacher training program, evolving teaching perspectives, proactive, interactive, deep learning, Rentarō Taki's "Hana," Fujii Kaze's "Hana"

【研究ノート】

Note

大正期のグリム童話の受容
— 『幼年百譚 お話の庫』 所収の 26 話について—

蚊野 千尋

本稿の目的は、1916（大正 5）年 6 月から 1917（大正 6）年 1 月にかけて出版された『幼年百譚 お話の庫』に収録されているグリム童話 26 話について、改変の有無や改変の傾向を分析し、考察することである。これまで『幼年百譚 お話の庫』には 15 話のグリム童話が収録されていることが判明していたが、調査の結果、新たに 11 話がグリム童話であると判明し、合計 26 話のグリム童話が収録されていることが明らかになった。邦訳はいずれも、話の筋はグリム童話にほぼ忠実であるが、人名が日本人の名前に変えられたり、物の名称が日本人にとって親しみやすいものに置き換えられていたり、結末が子どもの教育にとってよりふさわしいものになるよう改変されていたりする。

キーワード：グリム童話、日本での受容、大正期、新井弘城、児童文学

Reception of Grimm's Fairy Tales in the Taisho Era
: About the 26 Stories Included in *Hundred Tales for Children: Tales Archive*
(*Yonen Hyakutan: Ohanashi no Kura*)

KANO Chihiro

The purpose of this paper is to analyze and discuss the books *Hundred Tales for Children: Tales Archive (Yonen Hyakutan: Ohanashi no Kura)*, published between June 1916 and January 1917. It was previously known that this book contained 15 Grimm's fairy tales. As a result of the investigation, 11 additional stories were identified as Grimm's fairy tales, bringing the total number to 26. A comparison of these 26 stories with the original Grimm's fairy tales has been conducted to determine the extent of any alterations.

The storylines of all the Japanese translations are largely faithful to the Grimm's fairy tales. However, there are some changes. First, the character names have been changed to Japanese names, and the names of items have been replaced with more familiar ones for Japanese readers. Second, the endings have been changed to ensure that they are more suitable for children's education.

Keywords: Grimm's Fairy Tales , Reception in Japan , Taisho era , Arai Kojo , Children's literature

【報告】
Report

エ アール
Et, alors ?

Vol.2

アール・ヌーヴォーからアール・デコへ、そして...
音楽とダンスによるスペクタクル・コンサート

久保 洋子

“Et, alors ?” とは「それで？」という意味である。当時のスキャンダラスな音楽も、現代では古典であるというコンセプトのコンサートである。

第1部では、フランス音楽史における、アール・ヌーヴォーの時代からアール・デコの時代への変遷を、スペクタクル・コンサートの形で行なった。又、第2部ではヴィクトル・ユゴーの『ノートルダム・ド・パリ』を題材としたダンスを伴う自作品の新作発表を行なった。

キーワード：現代音楽、アール・ヌーヴォー、アール・デコ、フランス、バレエ

“Et, alors ?” Means “So what?”. The Concept of This Concert Is That the Scandalous Music of the Time Is a Classic in Our Time.

KUBO Yoko

The first part of the concert took the form of a spectacular concert that showed the transition in the history of French music from the Art nouveau period to the Art déco period. In the second part, I presented a new work of my own with a dance based on Victor Hugo's “Notre Dame de Paris”.

Key words : Contemporary music, Art nouveau, Art déco, France, Ballet

ドビュッシーの楽曲書法における発展の方向性

永田孝信

I 問題の在処

本稿は、ドビュッシー (Claude Achille Debussy, 1862-1918) の作曲手法に関し、長調及び短調の調性⁽¹⁾ (以下、単に「調性」と表記) を不明瞭にするもの、あるいは調性を離れるものに焦点を当て、それが作品とともにどのように進展していくかを論じるものである。特に論点となるのは、従来の調性による楽曲の統御が弱まり、それに立脚する表現性が次第に減退する中で、ドビュッシーが失われた領域をどのように補い、あるいは代替したのかということである。言い換えれば、調性は個々の音、音程、和音、調などの相互関係によって生み出される種々の表現方法を有するが、調性が十分に機能しない状況において、作曲家はどのような着想と手法による音楽的表現を行い、また、それを高めることができたのかという問題である。この疑問の解明に向け、先ず 1880～1890 年にかけて作曲された初期のピアノ曲を中心に、特徴的な手法を抜き出して考察し、次に 1909～1910 年の作品『前奏曲集第 1 巻』中の『亜麻色の髪の乙女』と『パルクの踊り』との比較において、その変化の態様を検討する。

II 初期のドビュッシーの書法

1. 『ボヘミア舞曲』 (Danse bohémienne, 1880)

『ボヘミア舞曲』は、ドビュッシーの最初のピアノ曲として知られ、基本的に明確な調性に基づく作品である。その表現手法は後年の作品とは大きく異なるが、その後に受け継がれて発展する次の 4 つの萌芽が含まれる。

1-① 偶成和音

譜例 1-1 は楽曲の冒頭部分であり、第 5 小節第 1 拍まで h moll⁽²⁾ のトニック・ペダル (以下「T.P.」と表記) 上に I 及び II の 2 つの和音⁽³⁾ が交代する。この II は偶成和音 (incidental chord)⁽⁴⁾ として捉えられ、譜例 1-2 に示すように、I の和音構成音が非和声音へと進行し、その後再び I の構成音に復帰する際に、偶発的に形成されたものである。したがって、この場合の II は独立した機能を有さず、主和音 I の機能を装飾的に延長するものと解釈される。h moll の II→I の進行は反復され、第 5 小節において h: I が fis: IV に読み替えられて転調する。このため、楽曲冒頭において h moll を確定するカデンツはなく、偶成和音によってカデンツ形成が阻まれた形になる。

【譜例 1-1】『ボヘミア舞曲』第 1～6 小節

h: I (II) I (II) fis: IV VII₇ I VII₅

T.P. (括弧内の和音記号は偶成和音を示す。他の譜例においても同様。)

【譜例 1-2】

h: I (II) I

T.P. →

譜例における点線 ----- は和声音から非和声音への動きを、矢印付きの点線 -----> は非和声音から和声音への解決を示す。他の譜例も同様。なお、譜例 1-2 における禁則の連続 5 度は譜例 1-1 に基づく。

1-② 旋法性⁽⁵⁾の挿入

譜例 1-3 が示すように、この曲では第 60 小節の楽曲の段落や、第 52～53 小節のフレーズの区切りにおいて、ドミナント和音からトニック和音への進行（以下「D→T 進行」と表記）あるいは、その前にさらにサブドミナント和音を置く進行（以下「S→D→T 進行」と表記）が着実に行われ、その調性は揺るぎない。しかし、主題再現への橋渡しとなる第 61 小節から、fis 音を終止音 (finalis) とするフリギア旋法（以下「Fis フリギア」と表記、他の旋法についても同様）的な動きに切り替わる。これにより楽曲は一時的に調性を離れることになるが、次に述べる平行和音⁽⁶⁾ (chords in parallel motion) とともに主題再現におけ

【譜例 1-3】『ボヘミア舞曲』第 51～64 小節

H: V₇ I VI II V

T.P. →

V II V₇ I fis-phrygisch: I VII (7)

T.P. →

る h moll を効果的に確立し、楽曲冒頭の主題の復帰を強調する。この時点での旋法性はその占める範囲が狭く、調性から離れること自体に主な表現目的があるのではなく、その後の主調 h moll の復帰を印象付けるものと理解される。

1-③ 平行和音

譜例 1-4 は、同曲の第 65～69 小節を単一の譜表上にまとめたものであり、その下の譜表には第 67～69 小節の分散和音を四分音符に集約した形で示した。第 65～67 小節第 1 拍までは、長三和音化された Fis フリギアの I であり、これが最終的に h moll の V に読み替えられて、楽曲冒頭の主題が再帰する。それに先立つ第 67 小節から、長三和音の第 1 転回型を保持する平行和音（以下、この種の平行和音を「同じ響きを保持する平行和音」という）による半音階での下行が続き、この間、一時的に調性、旋法性はともに消失する。

【譜例 1-4】『ボヘミア舞曲』第 65～69 小節

65 *p* 67 *cédez* 69

fis-phrygisch: I_{3↑}

1-④ 平行 5 度

説明が前後するが、譜例 1-1 の第 2～3 小節、第 4～5 小節の II → I の進行では、上声部に機能と声法において禁止される平行 5 度が出現する。また、譜例 1-4 の第 66 小節第 2 拍では、第 65～67 小節第 1 拍まで続く長三和音 fis-ais-cis の響きに変化を与える刺繍音 g と d が同時に使用され、両隣の和声音 fis と cis との間に 2 回の連続 5 度が生じる。両例とも瞬時ではあるが、既にこの作品において、平行 5 度が持つ独特な響きに対する作曲家の関心と、伝統的な制約に囚われずにそれを採り入れる姿勢が窺える。

2. 『バッカスの勝利』 (Le triomphe de Bacchus, 1882)

ドビュッシーのピアノ連弾作品『バッカスの勝利』では、『ボヘミア舞曲』で見られた調性に不明瞭さをもたらす萌芽の伸長に加え、解決を伴わない不協和音の要素が加わる。

2-① 半音階的偶成和音⁽⁸⁾

譜例 2-1 の第 15～17 小節第 1 拍まで、d moll の V₇ の間に As dur (または as moll) の V₇ が挿入される⁽⁹⁾。譜例 2-2 の㊦から明らかなように、この両和音の対応する構成音（根音 a と es、第 3 音 cis と g など）どうしは三全音の関係にある。しかし、㊧のように構成音を配列し直せば、d:VII₂[♯] (des 音を cis 音に読み替えた上で、d:VII₇ の第 3 転回型において第 3 音 e が下方変位音 es となる和音、譜例 2-1 では d:VII₂[♯]) または As: V₃[♯] と捉えられ、何れの場合も d:V₇ に対する半音階的偶成和音の考え方が根底に置かれる。d:V₇ の構成音に対

し、順次進行や保留等をすべき偶成和音の各声部は、実際には第 15～17 小節のバス声部において a→es→a と三全音で跳躍する。かつて「音楽における悪魔」(Diabolus in musica) と呼ばれ、「3, 6, 5, 4 度のように、ある調を推測することができない」⁽¹⁰⁾ 独特な性質を有する三全音進行がオクターブで強調されることにより、As: V₇ は d: V₇ との関係から切り離されて独立し、両和音による響きの揺れ動き自体に聴覚的焦点が向けられることになる。

【譜例 2-1】『バッカスの勝利』第 15～22 小節

Chord symbols for Example 2-1:

15: d:V₇ (As:V₇) d:V₇ (As:V₇) d:V₇ V [V₇] -
 (d:VII₅⁶) (d:VII₅⁶)

19: (VII₄⁶ 6₄)

21: (IV₄⁶) I d-dorisch I₇ IV₇ I₇ IV₇ I₇ F:II V₆ d:V₇
 d-äolisch I C dur II₇ V₇ II₇ V₇ II₇

【譜例 2-2】半音階的偶成和音の構成音 (A)と(B) と声部進行 (C)

Diagram A: d:V₇ As:V₇ d:VII₅⁶

Diagram B: d:V₇ (d:VII₅⁶) d:V₇ (As:V₃⁴)

Diagram C: d:(VII₄⁶) (IV₄⁶) I

2-② 解決を伴わない不協和音

譜例 2-1 の前半における *d moll* の各属和音は、最終的に第 19 小節第 4 拍の *I* に進行する。同小節第 2 拍にあるバス *d* 音は、和声分析上、第 1 拍から続くものと見なす。この時、第 3 音 *h* とその下方変位音 *b* の両方を同時に含む第 1~2 拍の $\text{VII}_4^{\flat 6}$ は、第 3 拍の $\text{IV}_4^{\flat 6}$ とともに、第 4 拍の *I* への途上に形成された偶成和音である。したがって、両和音の各声部は、譜例 2-2 の \square に示すように保留、増 1 度進行または 2 度下行により、*I* の構成音へ解決するのが通例であり、実際の動きもほぼこれに準じる。しかし、第 21 小節の *D* ドリアの I_7 または *C dur* の II_7 の第 7 音は、次の和音への進行において *h* 音へ 2 度下行して解決せず、*h* 音は他の声部によって導かれる。この理由は、第 21~22 小節の第 1 奏者の右手の旋律に含まれる増 4 度音程と、譜例 2-1 の前半におけるバスの増 4 度進行とを呼応させる狙いによるものと推測される。不協和の原因となる音が解決されない背景には、音程的な関連性を持たせる操作の他に、従来の不協和音を協和音と同等に扱う姿勢への転換がある。換言すれば、従来の機能と和声法を踏まえた和音進行や声部処理がまだ多く見られる中で、旋律的音程と和音の響きの変化の観点から、和声を運用する傾向が台頭しつつある。

2-③ 調性に介在する旋法性

上述のとおり、譜例 2-1 の 19 小節第 4 拍の拍頭は *d moll* の *I* であるが、そこから続く *d*→*c*→*d* の 3 音の動きによって不意に *D* エオリア的性格が現れる。また、第 21 小節は、2 つの和音の交互反復であり、*D* ドリアとも *C dur* とも解釈できる曖昧な状態を呈し、その後、*F dur* と推定される動きを経て、第 22 小節第 4 拍において *d moll* の V_7 が回帰する。これらの事例は調性と旋法性が交錯する状態を示しており、ロマン派の和声にも認められるが、ドビュッシーでは随所に出現し、伝統的な調性による統御を弱める趨勢が顕著である。

3. 歌曲『月の光』(Clair de lune, 1882)

1882 年の歌曲『月の光』では、和音の響きの側面が重視されるに伴って、禁則の制約に縛られない声部進行が広がり、また、半音階的偶成和音が占める役割も一層大きくなる。

3-① 和音の響きの重視と禁則に縛られない声部進行

譜例 3-1 では、第 26 小節第 2 拍の $\text{Fis}:\text{V}_9^{\circ}$ を $\text{h}:\text{V}_9^{\flat}$ に読み替えて一時的転調が行われる。第 26~27 小節の伴奏ピアノの右手では、 $\text{h}:\text{V}_9^{\flat}$ の限定進行音の第 7 音 *h* が増 11 度下方へ跳躍して $\text{VII}_3^{\flat 6}$ の根音 (*eis* 音を異名同音 *f* で記譜) に置き換わり、これを受ける形で第 28 小節の左手のバスにある限定進行音の第 5 音 *h* は、解決されずに属音 *fis* へ完全 4 度下方に跳躍する。また、第 27 小節の右手の *f* 音 (*eis* 音) は、第 29 小節において本来 *fis* 音へ上行すべきところ、増 3 度 (完全 4 度) 上方に跳躍しており、これにより右手の 3 度音程による並進行が形成され、かつ、バスの完全 4 度下行との均衡が図られる。このような伝統的な規則から外れた限定進行音の取り扱いと、その他、散見される跳躍進行は、和音の響きの側面と、声部進行における音程的関連性とを重視して、和声が運用されていることを裏付ける。

【譜例 3-1】『月の光』第 21～29 小節

3-② 和声的表現における偶成和音の不可欠性

譜例 3-2 の[A]は、譜例 3-1 の第 21～25 小節及びその直前の第 20 小節における和声的骨格を示す。軸となる和音の動きは、第 20 小節の $I_4^6 \rightarrow$ 第 22 小節の $V_7 \rightarrow$ 第 25 小節の V_9° であり、ドミナント・ペダル（譜例中に D.P.と表記）から譜例全体として Fis dur のドミナント機能を有する。第 21・23 小節の ψ 及び第 24 小節の $V_{3\downarrow}$ は、何れも非和声音の介在によって生じる偶成和音であり、各非和声音の生成と解決の概要は譜例中の点線で示される。

【譜例 3-2】第 20～25 小節及び第 2・3 小節の和声的骨格

偶成和音による同様な事例は、この曲の第 1～7 小節にも見られる。そこでは譜例 3-2 の[B]に示すように、両端の $Fis:V_9$ の間に挿入される形で $Fis:VII_2^{4/2}$ または $C:V_3^4$ (eis 音を f 音に読み替える) が置かれる。両和音の関係は譜例 2-1 における $d:V_7$ と $As:V_7$ または $d:VII_1^6$ のそれに準じるものであるが、譜例 2-1 とは異なり、半音階的半音の関係にある 2 音が近接して配置され、声部進行は整えられている。楽曲冒頭での 4 回にわたる両和音の交代は、Fis dur のドミナント機能を延長する作用がある。つまり、[A][B]の偶成和音はともに、機能 and 和声の観点からすれば、装飾的で省略可能なものであるが、和音の響きから響きへの推移によって生み出される表現性の観点からは、本質的で不可欠なものである。

4. 小組曲 (Petite Suite, 1886-1889) から『メヌエット』(Menuet) と『行列』(Cortège)

ピアノ連弾曲『小組曲』においても、旋法性の介在が調性の継続性を妨げ、また平行 5 度の継続と回音の和音化に伴う和声的揺動が調性の不明瞭さを促進する。

4-① 旋法和声の浸透と調的安定の先延ばし

譜例 4-1 は第 3 曲『メヌエット』からの抜粋である。譜例から省略した第 1～7 小節は、

第 8 小節と同じく G dur の属和音に基づく動きと推定できるが、第 8～11 小節第 1 拍まで V→II→IV→I の和音進行の下で G dur の調性は依然、不明瞭な状態に留まる。さらに、第 11 小節第 3 拍の d-f-a の和音により、それまで水面下にあった A エオリア的性格が浮上する。この後、第 12 小節において A エオリアの I が G dur の II に読み替えられ、第 13～14 小節の V $\frac{7}{5}$ (属九の和音の第 1 転回型) 及び I とともに、初めて G dur の S→D→T 進行が形成される。譜例から省略した第 15～16 小節では、さらに D→T 進行が後続し、第 17 小節から始まる新たな区分の前に明確な終止が置かれる。この例では、楽曲の構成区分の明示に伴うカデンツを除き、2-③で述べた「調性に介在する旋法性」の和声への浸透が進み、調性とも旋法性とも判別できない状態が拡張し、調的な安定が先延ばしにされる。

【譜例 4-1】 小組曲から『メヌエット』第 8～14 小節

G:V II IV I } IV I V $\frac{7}{5}$ I
a-aeorisch: I III VII } G:II

【譜例 4-2】『小組曲 III メヌエット』第 20～25 小節

G:II $_7$ II $_7$ V $_2$ IV $_7$ V $_2$ (E:III $_7$) I V I
e:IV $_7$ }

譜例 4-2 についても、楽曲の構成区分に至るまでの間、調的な安定を留保する工夫がなされている。譜例 4-3 は、譜例 4-2 の第 22～25 小節の和声的骨格を示す。第 24 小節では

半終止が行われ、第 25 小節は e moll の I で始まる次の区分の開始点である。第 22 小節第 3 拍の V₂ と第 24 小節の V との間にある 2 つの和音には、偶成和音としての構造に曖昧さがあるが、ドミナント機能の継続が推定できる。これを前提とすれば、記号Ⓐで示した a →gis→fis の進行において、gis 音は経過音として第 3 拍の fis 音 (V の第 5 音に相当) に解決し、また記号Ⓑで示した第 23 小節第 3 拍の e 音と gis 音は刺繍音として、次の第 24 小節のそれぞれ dis 音と fis 音に解決する。入り組んだ声部進行において同主調 E dur の特徴音 gis が組み込まれ、e moll の確定は第 25 小節の I まで持ち越される。

【譜例 4-3】

4-② 継続する平行 5 度と回音の和声化

譜例 4-4 は、小組曲の第 2 曲『行列』の第 9～11 小節である。第 9～10 小節第 2 拍まで cis moll を想定して和音記号を示したが、IV₇ 及び IV 並びにその上下の音度の和音によって、和声は V → IV₇ → III → IV → V → IV₇ と揺動し、さらに his 音と h 音の関係もあり、実際には一概に調性か旋法性かの判別はできない。第 2 奏者の左手には平行 5 度が継起しており、ドビュッシーはこれら 6 つの完全 5 度音程を基に各和音の残りの構成音を配置し、回音の和音化を行ったと考えられる。この状況は譜例 1-4 の平行和音とは異なり、三和音と七の和音の巧みな組み合わせにより、平行 5 度に対して反進行または保留される声部が作られ、全声部一斉の同一方向への進行が回避されている。このことは、ドビュッシーがこの作品の時点において、平行和音の使用にまだ慎重であったことを示唆する。

【譜例 4-4】 小組曲 第 2 曲『行列』第 9～11 小節

ここで留意すべきことは、ドビュッシーは調性を不明瞭にするが、それを捨て去ろうとはしないことである⁽¹¹⁾。第 10 小節第 2 拍からの E dur のカデンツは、第 11 小節からの冒頭主題の再出のため、楽曲構成上、カデンツを通じて調性を明示する必要があるとの判断からであろう。つまり、ドビュッシーは調性の不明瞭さと明瞭さ、あるいは調性からの遊離と復帰を使い分けるのであり、概して、楽曲の構成に関わる局面において調性は明瞭にされる。

5. 『マズルカ』 (Mazurka, ca.1890)

『マズルカ』では、これまで掲げた調性に不明瞭さをもたらす手法が多重的に用いられ、また、和音進行においては響きの変化の軽重が巧みに配列され、聴き手の関心を惹くものとなっている。とりわけ、後述する「音数制限を伴う音組織」は、ドビュッシーによる画期的な書法の一角を占める。

5-① 調性の不明瞭さの拡大

譜例 5-1 の第 9 小節第 3 拍の V_7 から第 10 小節の偶成和音 IV_4^6 を介した I への進行は、2-③「調性に介在する旋法性」で言及した状況と同様であり、 IV_4^6 における刺繍音 e により Fis エオリアの性格が現れる。第 11~12 小節では、主和音に続く全音階的偶成和音 II_2 と半音階的偶成和音 $VII_3^{6\sharp}$ とが楽曲に異なる緊張度を与え、さらに第 13~14 小節では「ドリアの九の和音」 $IV_{3\sharp}^9$ により不協和の質が変化する。この和音は、ドリアの IV の和音と主和音が合わさったような構成音 (h-dis-fis-a-cis) からなり、機能的に属和音へ進行すべきところ主和音へ進行しており、これにより Fis ドリアの性格が暗示される。このような旋法性の介在と継起する偶成和音によって、fis 音を中心とする動きであっても、fis moll の調性は抑制され、その形跡を留めるに過ぎない。

【譜例 5-1】『マズルカ』第 9~15 小節

fis: II_5^6 V_7 (IV_4^6) I - (II_2) I ($VII_3^{6\sharp}$) $IV_{3\sharp}^9$ I (II_2)

ドビュッシーが響きの変化のあり方を重視していたことは、次の譜例 5-2 にも表れている。第 66~67 小節における $VII_7 \rightarrow II_2$ の進行により主和音が回避された後、第 68 小節において半音階的偶成和音 V_7^\flat と VII_4^6 が挿入され、第 69 小節において再び II_2 に戻る。この偶成和音は、仮に、それがなかったとしても楽曲の枠組みに影響を及ぼすものではない。挿入された理由は、明らかに第 67~69 小節において小節ごとに反復される左手の旋律上の和音の

響きの変化であり、全音階的ではなく、半音階的偶成和音の使用により、その効果は高められる。この事例も、調性の不明瞭さを助長するものであるが、楽曲の中間部が開始される第71小節に向け、一転して $\text{II}_3^4 \rightarrow \text{V}_{(7)} \rightarrow \text{I}$ の $\text{S} \rightarrow \text{D} \rightarrow \text{T}$ 進行により D dur が確立される。それは前述のとおり、楽曲構成上の重要な区分を明示するためである。

【譜例 5-2】『マズルカ』第 66～72 小節

D:VII_3^4 VII_7 II_2 $\text{II}_3^4 (\text{V}_7)$ VII_4^6 II_2 II_3^4 $\text{V}_{(7)}$ I I_{+6}

譜例 5-1 及び 5-2 で指摘した内容は、これまで述べてきた調性を不明瞭にする手法の延長線上に捉えられるものであり、新たな創意を示すものではない。しかし、次に述べる「音数制限を伴う音組織」では書法のあり方が一変する。

5-② 音数制限を伴う音組織

譜例 5-3 の第 84～85 小節では、 F dur の V_2 が III へ進行するのに対し、第 85～86 小節では D dur の V_3^4 が I へ進行して、一瞬 D dur の調性とその片鱗を示す。しかし、第 87 小節において D dur の導音 cis は c 音へ転じ、結局、 F dur と D dur は確立されずに経過する。第 87～90 小節と第 95 小節からの G:V_{11} 及び第 91～94 小節における B:I_4^6 (2つの和音記号は、説明上の便宜的なものである) の下で、これまでとは異なる形態が生成される。

【譜例 5-3】『マズルカ』第 84～95 小節

F:V V_2 III D:V_3^4 I $[\text{G:V}_{11}]$ - -

- $[\text{B:I}_4^6]$ - - - $[\text{G:V}_{11}]$

2つの和音は、音域的にも機能的にも関連性が薄く、何れも4小節間延引される中で、第87～90小節の右手には4音による旋律、第91～94小節には5音による旋律が提示され、双方とも変化音は含まれない。これらの旋律音はどこから導き出されたのであろうか。

譜例5-4の[A]は第87～90小節の4小節間における旋律と和音の全ての音を音階的に並べたもの、同様に[B]は第91～94小節の4小節間について並べたものである。[A]における6音の並びは V_{13} の構成音（第3音の導音 fis は省略される）に一致し、[B]における5音の並びは I_7^{+6} （ I_7 に第6音を付加したもの）の構成音に一致する⁽¹²⁾。つまり、この譜例の音階は、和音構成音から導き出されたと考えられ、かつ、和音と一体的に捉えられるのである。

【譜例5-4】和音構成音から導き出される音階

Figure 5-4 shows two musical examples, A and B, illustrating scales derived from chord components. Example A, labeled '6音による音階' (Scale of 6 notes), shows a scale starting on G with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Below it is the chord notation G: V₁₃. Example B, labeled '5音による音階' (Scale of 5 notes), shows a scale starting on B with notes B, C, D, E, F, G, A, B. Below it is the chord notation B: I₇⁺⁶.

譜例5-4に掲げる音階には、もう一つ重要な事柄が含まれる。それは、この2つの音階が長音階またはそれと平行関係にある西洋の伝統的な音階（以下「長音階等」と表記）に由来することである。なぜなら、便宜的に表記した $G: V_{13}$ と $B: I_7^{+6}$ は長音階等に基づく和音であるため、その構成音と一体を成す「5音による音階」と「6音による音階」も、当然、長音階等から派生したものになるからである。この書法は偶成和音や非機能的な和声をもたらす調性の不明瞭さとは一線を画すものであり、和音間の機能的脈絡が希薄な中で、長音階等のいくつかの音が欠落する状況は、和声的にも、旋律的にも調性そのものの成立を困難にする。同時に、このことは旋法性にも該当する。

本稿では、西洋の伝統的な音階に満たない音数によって組成される音の構造に関し、用いられる各音を単に高さの順に並べたものを「5音による音階」や「6音による音階」⁽¹³⁾等の名称で呼び、これらの音階に基づく音の集合体を「音数制限を伴う音組織」⁽¹⁴⁾と呼ぶ。

III 『亜麻色の髪の乙女』と『パルクの踊り』におけるドビュッシーの技法

本章では、ドビュッシーの技法に関し、1909年から1910年にかけて作曲された前奏曲集第1巻から『亜麻色の髪の乙女』と『パルクの踊り』を例に、主に「音数制限を伴う音組織」及び平行和音の観点からその後の発展の姿を捉え、複調性・複旋法性にも言及する。

6. 『亜麻色の髪の乙女』(La Fille aux cheveux de lin)

6-① 微かな調性感

譜例6-1は、『亜麻色の髪の乙女』の冒頭主題が暗示的に再帰する部分である。第23小節末尾～24小節では $V_7 \rightarrow I_{+6}$ の進行がGes durの調性を示すが、 I_{+6} の付加第6音 es によって主和音の響きが量され、 V_7 の解決感も弱められる。第25小節第2拍～第26小節第1

拍では、左手の平行 5 度を含む全声部一斉の上行に伴い、IV₇の第 7 音 b は 2 度下行による解決がなされず、V₇の第 3 音 f へ解決すべき非和声音 ges も放置される。さらに、第 26 小節の主和音にも付加第 6 音に関わる。この一連の和声的操作により調性は明瞭さを失うが、Ges dur であることに容喙できない。それは、調の決定に関し、バス声部の下屬音 ces→属音 des→主音 ges の進行の果たす役割が大きいからである。

しかし、第 27 小節第 3 拍の Ges: V は、第 28 小節第 1 拍において根音が 2 度 (9 度) 下行して IV へ進行し、譜例の範囲外となるが第 31 小節で VI へ、第 32 小節で I へと根音の 3 度上行 (ces→es→ges) が続く。これらの根音進行は、調性を衰微させ、旋法性を台頭させる。譜例 6-1 とそれに続く和声は、バス声部における輪郭の一部を残すばかりに弱められた調性のあり方を示している。なお、第 24~25 小節第 1 拍までと第 26~27 小節第 1 拍までの各声部の動きは、全て I₊₆ の構成音からなり、和声音と旋律音が一致する。

【譜例 6-1】『亜麻色の髪の乙女』第 33~36 小節

(cédez)-----// Mouv! (sans lourdeur) cédez--// Mouv!

una corda

Ges: V₇ I₊₆ - IV₇ V₇ I₊₆ - II₉ V IV

6-② 音数制限を伴う音組織の敷衍

次の譜例 6-2 の全体を Es dur と仮定すると、その音組織は音階第 i~vi 音までの 6 音によって構成され、主音への指向性が強い導音 d が欠如する。つまり、この譜例は 6 音による音階に基づく「音数制限を伴う音組織」であり、中心音 es の判別はできても、調性か旋法性かの判断は難しい。なぜなら、出現しない音階第 vii 音が d 音か des 音か、即ち、この音階の由来が Es dur か Es ミクソリディアかについては、同旋法における V₍₇₎→I の進行が

【譜例 6-2】『亜麻色の髪の乙女』第 18~20 小節

18 19 un peu animé 20

tre corde

Ges: II₇ V₇ I V₉ I V₉
Es: IV₇ T.P.→

稀であるとしても断定できないからである。Es dur を想定した場合の調性の曖昧さは、第 18～20 小節の各第 3 拍の c 音を d 音に変更し、元の形と比較すれば容易に理解される。

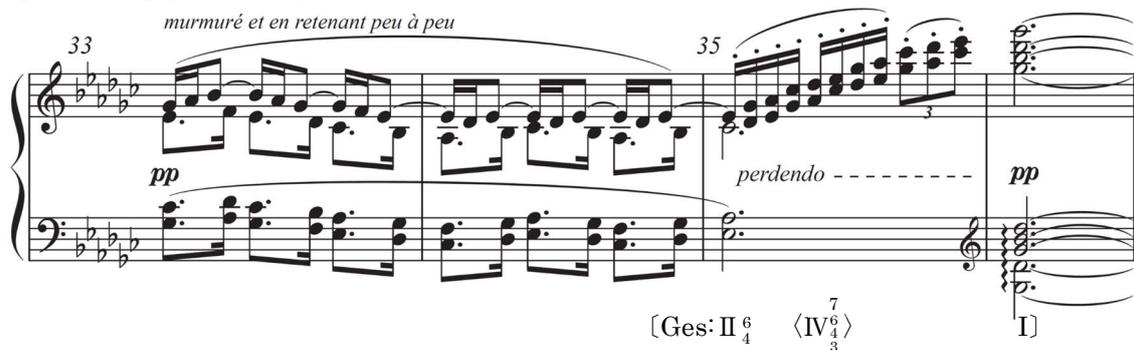
同譜例には、譜例 5-3 における「音数制限を伴う音組織」の敷衍された用法が見出される。譜例 5-3 では、1 つの和音上に旋律が形成され、両者は一体的に把握された。しかし、譜例 6-2 では、6 音による音階に基づいて複数の和音が交代し、和音間を横断する形で旋律が生成される。この例は、「音数制限を伴う音組織」が、単独の和音とそれに支えられる旋律のみならず、複数の和音とそれに伴う旋律にも適用されることを表している。

次の譜例 6-3 についても、和音記号は Ges dur を想定した場合の便宜的なものである。第 35 小節では、第 33～34 小節の左手の動きに触発される形で、右手に完全 4 度の並進行が始まるが、ドビュッシーはその一部に ces-es 音による長 3 度を用いる。その理由は音数制限にある。つまり、第 35 小節を完全 4 度の並進行で満たさないことにより、同小節は、譜例 6-4 の[A]に示すとおり「ヨナ抜き音階」（この場合は Ces dur の音階の第 iv, vii 音を取り去った形に一致）とも呼ばれる 5 音による音階に基づくことになる。次の第 36 小節では、5 音のうちの 1 音を入れ替えて音数を縮小し、ges, b, des の 3 音による終結を迎える。

この状況には、「音数制限を伴う音組織」の重要な側面が示されている。それは、ドビュッシー作品の演奏表現に不可欠な、伸音ペダルの潤沢な使用がもたらす不協和の度合いを調整する役割である。即ち、第 33～34 小節での 7 音による不協和が、第 35 小節の半音を含まない 5 音によって弱められ、第 36 小節において 3 音による長三和音の響きへと解消する一続きの流れを「音数制限を伴う音組織」が媒介するのである。

【譜例 6-3】『亜麻色の髪の乙女』第 33～36 小節

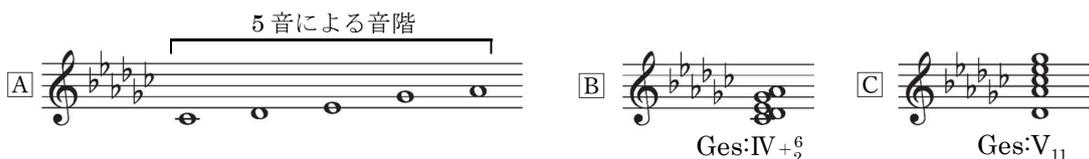
murmuré et en retenant peu à peu



[Ges: II₄⁶ <IV₄⁶>₃⁷ I]

【譜例 6-4】第 35 小節の和音と音階

5 音による音階



Ges: IV₊⁶₂ Ges: V₁₁

6-③ 調性及び旋法性の不明瞭さの終止への浸透

和声的終止に相当する第 35～36 小節において、ドビュッシーは II₄⁶ → I の進行を用い、かつ、バスとソプラノをともに音階第 vi 音から i 音へ進行させる。なお、第 35 小節につい

では、伸音ペダルの使用に伴う小節全体の響きとして、譜例中に括弧〈 〉を付した和音としても捉えられる。この和音の原型は、恐らく譜例 6-4 の $\boxed{\text{B}}$ に掲げた IV_{+2}^{\flat} (IV の和音に、第 2 音及び第 6 音を付加したもの) であり、第 35 小節ではその第 3 音がバスに置かれる。何れの解釈によるにしても、この楽曲最後の終止における和声と外声の動きは、調性は勿論のこと、伝統的な教会旋法の慣用的用法にも該当しない。また、譜例 6-4 の $\boxed{\text{A}}$ の 5 音による音階の由来を *Ges dur* と仮定すれば、 $\boxed{\text{C}}$ の V_{11} の構成音 (第 3 音の導音 f は省略される) にも一致する。

6-④ 平行和音上の旋律と複旋法性 (bi/poly-modality)

譜例 6-3 の第 33~34 小節の下三声は、四六の和音による平行和音であるが、その上のソプラノ声部では独自の旋律的動きが生成され、全声部が同一方向に進行する平行和音からの技法的発展が見られる。当該部分には全体として *Ges dur* の長音階等の全ての音階音が含まれるが、各声部は何れも組み合わせが異なる 6 音によって築かれる。どの声部も音階的に特定の長・短調または教会旋法を充足しないが、ソプラノの独自の動きから複旋法性が認められ、終止音としてソプラノとバスに *es*、アルトに *ces*、テノールに *as* を想定できる。このことは、ドビュッシーが調性や旋法性の不明瞭さを案出するに際し、和音の各声部の水平的動きにも着目した可能性を示唆する⁽¹⁵⁾。

7. 『パックの踊り』 (La danse de Puck)

7-① 音数制限を伴う音組織の平行移動

譜例 7-1 は『パックの踊り』における変格旋法的な F ドリアに基づく冒頭主題の前半であり、第 3 小節第 1 拍まで b 音を欠く 6 音によって旋律が形成される。譜例 7-2 では、第 6 小節の F ドリアの V の和音に基づく動きが、*es* 音を共通音として *ces-es-ges* の和音へ進行する。第 8 小節は、長・短調が混じった響きであり、*Es dur* の和声長音階 (*harmonic major scale*) 上の II_9 の 5 つの構成音に引拠するものと推定できる。なお、譜例中の括弧 [] 内の和音記号は仮設的なものであり、従来の意味での調性や旋法性は認められない。

【譜例 7-1】『パックの踊り』 (La danse de Puck) 第 1~4 小節

Capricieux et léger ($\text{♩} = 138$)

注目すべきは、和声長音階上の $\text{Es}:\text{II}_9$ の分散和音である第 8 小節全体が、第 9 小節で長 2 度上方に移高されて $\text{F}:\text{II}_9$ へ進行することである。これは「同じ響きを保持する平行和音」の一種であり、譜例 6-3 の *Ges dur* (またはその平行関係にある旋法) の下での平行和音と比較すると、調の転換が行われている点と、連続的ではなく、単発的である点が異なる。視点を変えれば、このことは「音数制限を伴う音組織」の平行移動としても捉えられ、6-④で

指摘した平行和音の技法的発展の一環として、ドビュッシーが平行和音の可能性を見極め、単発的であっても調性や旋法性の成立を阻む書法へと進展させたことを物語る。これに伴い譜例 7-2 では、響きとその移り変わりに表現上の焦点が置かれる。なお、第 10～11 小節は第 8～9 小節の繰返しであり、変化を反復して表現を定着させ、かつ、変化の速度が過度にならないように調整する働きがあり、ドビュッシー作品によく見られる楽節構造である。

【譜例 7-2】『パックの踊り』第 6～11 小節

retenu -----// Mouv!
 6 6 8 9 10 11
 mf 3 p
 tre corde
 f doric: V } [Es: VI] - [Es: II₉] [F: II₉]
 [Es: VI]

7-② 複調性 (bi/poly-tonality)

譜例 7-3 では、完全 5 度音程をなす es と b の 2 音による二重保続音 (double pedal point, 譜例中「D.P.P.」と表記) が、一時的な中断を挟んで低音に置かれる。この二重保続音は、よく見られる主音の 5 度上に属音が保持される形でトニック機能を持つものではなく、上声部の動きから As dur のドミナント機能を持つことが読み取れる。

【譜例 7-3】『パックの踊り』第 18～29 小節

Mouv!
 18 20 22 24 26 28 29
 pp
 una corda
 As: II V₇ VI - V₇ -
 D.P.P. es-b → c: IV }
 24 26 28 29
 pp
 c: VI } V I V V₃⁴ - (D: V₇) As: V₇ V₅⁹
 As: I }
 D.P.P. es-b → D.P.P. es-b →

第 20～24 小節第 1 拍まで、二重保続音上の c moll の IV→V₇→VI の進行により複調性の様相を帯び、第 25・27 小節では、特殊な和音により二重保続音が遮られる。この和音の和声的解釈を試みれば、As dur の V₇ の第 5 音 b を半音上行変化させた h 音（バス声部は ces 音で記譜）と、半音下行変化させた bes 音（記譜は a 音）の双方を含み、その構成音は es, g, bes(a), h (ces), des の 5 音となる。つまり、2 つの前打音 d, fis を除くと、和音構成音は f 音を欠く全音音階（whole-tone scale）に一致する⁽¹⁶⁾。この和音の挿入は、同じ二重保続音の継続に伴う単調さを防ぎ、同時に響きの変化を招来する。

第 28～29 小節は、単発的な和音の平行移動であるが、譜例 7-2 とは異なり、二重保続音上で D: V₇ の各構成音が半音ずつ上行して As: V₇ を生成し、さらに内声部には半音階的に彫琢された装飾的な動きが加わる。ドビュッシーは、この内声部の動きを第 29 小節の後半で止め、第 28 小節の鋭い不協和を急峻な和声的変化の直後に緩和する。

次の譜例 7-4 では、二重保続音が上声部に移され des-es に変更される。第 30 小節は As dur の V₇ と推定できるが、第 3 音（導音）g と第 5 音 b がいないため、属七の和音の響きを充足せず、調性の急速な回復が抑えられる。低いバス音 es が支える高音域でのトレモロ的な動きは、第 28 節の鋭い不協和と異なり、長 2 度による比較的緩い不協和を形成する。

第 30～31 小節及び第 34 小節の As: V₇ に挟まれる形で、第 32～33 小節の左手に六の和音（三和音の第 1 転回型）による平行和音が置かれる。譜例 7-3 での f 音を欠く全音音階とは異なり、当該小節では Fes dur の音階音の全部が出現するが、6-④で述べたことに関連し、平行和音全体として特定の 1 つの調や旋法が定まらない性質がある。ただし、この場合は第 30～31 小節のバスの es 音が第 34 小節冒頭まで延引されると見なし、As dur のドミナントが継続すると捉えるのが適切である。なお、第 32～33 小節の平行和音における各声部の水平的な動きは、何れも 5 音によって構成される。

【譜例 7-4】『バックの踊り』第 30～34 小節

pp aérien

30 31 32 33 34

pp

p doucement soutenu

pp

As: V₇ - As: V₇

ドビュッシーは複調性においても、多様な手法を組み合わせ、時々刻々の響きの変化を表出する。このことは、ドビュッシーが作曲家ポール・デュカス (Paul Dukas) に宛てた書簡 (1901 年 2 月 11 日付) の言葉「人々に考えさせる音楽も必要ない。(この話題に関し大半の人々が考えることは、教養の最も高い人のものであっても、ほとんどは真剣に検討する

に値しない。)人々の考えに反して、そして人々の意見のようなものの表明にもかかわらず、音楽が人々を聴かせるように仕向けることができれば、それで十分だろう。」⁽¹⁷⁾と整合する。

IV 結語

これまで本稿は、偶成和音と旋法性から始まる調性に不明瞭さをもたらす手法を中心に、その後の発展的経過を限られた紙幅の中で説明してきた。最後に、様々な工夫を重ねて結実した「音数制限を伴う音組織」、複調性・複旋法性及び平行和音に関連する用法を再度検証し、本稿の冒頭で掲げた問題、即ち、調性が十分に機能しない状況において、ドビュッシーがどのような着想と手法による音楽的表現を行ったのかについて明らかにしたい。

8-① ドビュッシーの表現性と残存する調性

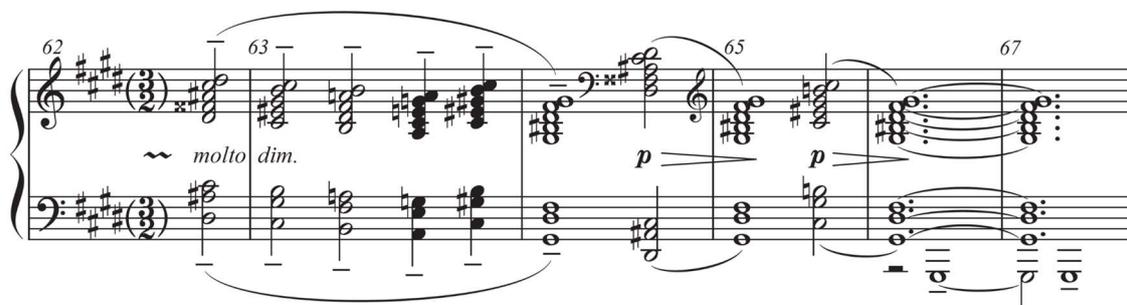
ドビュッシーは、詩人で小説家のピエール・ルイス宛の書簡(1895年1月22日付)の中で「我々がもはや名称を持たないものに至るまで、あらゆるニュアンスを含むジャワの音楽を思い浮かべてごらん。そこでは、トニックとドミナントは、愚かな子供達だけが用いる空虚な影となってしまった。」⁽¹⁸⁾と述べる。また、弟子の作曲家でピアニストのラウル・バルダック宛の書簡(1906年2月24日から25日にかけて作成)の中で「音楽は、色彩と光の変化を一つの範囲に集中させられる点で絵画に勝る。このことは、単純であるにもかかわらず、ほとんど気づかれていない真実なのだ。…」⁽¹⁹⁾と語る。これらの言葉には、ドビュッシーが機能と声とを遠ざけ、調性を不明瞭にする数々の書法を通じて目指したものが「色彩と光の変化」であったことが示唆されている。

しかし、調性の不明瞭が増し、従来の調性から掛け離れた作品を含む前奏曲集第1巻についても、楽曲の構成区分における伝統的カデンツの要素は覆い隠されてはいるが、その痕跡は所々に残されている⁽²⁰⁾。一例を挙げれば、次の譜例8-1からは、全体に仄暗く、一樣にくすんだ色調が想起されるかもしれない。しかし、それでも第64小節以降、ソプラノと内声部で重複されたバス声部での一連の完全4度進行には、Cis dur または cis moll を暗示する作用がある。この例に限らず既述の事例にも、如何なる書法をもって、どの程度調性の発露を抑えるかに係る作曲家の腐心が認められ、ドビュッシーは調性の持つ統御力を常に意識し、その作用と影響を見極めながら、調性を不明瞭にする操作を行っている。

譜例8-1の全容は、各和音が属七の響きを保ちながら、その想定される所属調が次々に変化する状態、即ち「同じ響きを保持する平行和音」であり、譜例1-4に関して述べた長三和音による平行和音の発展型に当たる。ただし、譜例1-4の平行和音における各声部は半音階の動きであるのに対し、譜例8-1ではどの声部も5音から構成される不完全なフリギア旋法的性格を示し、声部によって異なる音に終止する特徴がある。つまり、バスとソプラノのように終止音の5度上のdis音で始まる声部はgis音で終止するが、ソプラノの長2度下の声部は同じく5度上のcis音から始まりfis音で終止し、そのさらに短3度下の声部はais音から始まりdis音で終止する(以下同様)。換言すれば、この譜例は移旋され、積み重ねられたフリギア旋法の集合体であり、通常の旋法性では描き切れない「色彩と光の変化」

を狙ったものと推測される。一方では調性を暗示するバスの動き、他方では複旋法性という対照的な関係にある構造的仕組みが、互いに融通し合って併存するところにドビュッシーの音楽の特質がある。

【譜例 8-1】『沈める寺』(La cathédrale engloutie) 第 62～67 小節

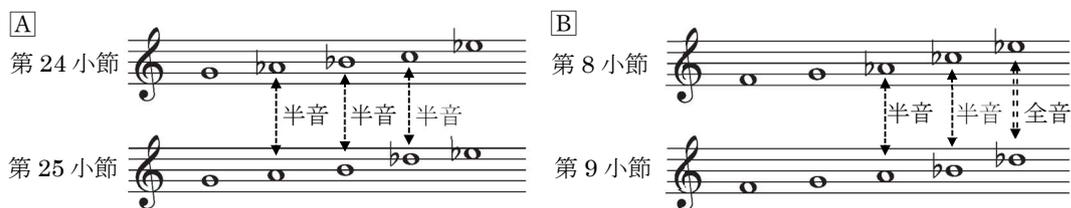


8-② 音組織間における緊張と弛緩

「同じ響きを保持する平行和音」、単発的な和音の平行移動及び「音数制限を伴う音組織」は、単に調性や旋法性を不明瞭にするだけでなく、音の組成とその変化の態様によって、楽曲の緊張度を調整する役割を併せ持つ。つまり、音の集合によって生じる不協和度や、その集合と集合の間にどれほどの相違性と共通性があるかによって、様々な緊張と弛緩の関係が生み出される。これに関し、これまでに掲げた 2 つの事例を比較してみたい。

譜例 8-2 の[A]は、譜例 7-3 の第 24・25 小節を対照させたものである。説明を簡明にするために前打音を除くと、両小節とも 5 音からなる「音数制限を伴う音組織」であり、そのうち g 音と es 音は共通音であるのに対し、第 24 小節の as 音は第 25 小節の a 音と、同様に b 音は h 音と、c 音は des 音と、それぞれ半音違いになる。これにより、As dur の音階から派生したと想定される g-as 音の半音を含む第 24 小節の 5 音は、第 25 小節において半音を含まず、f 音を欠く全音音階へと転じ、音組織は不協和の質の変化と依拠する音階の転換を伴って推移する。

【譜例 8-2】



これを譜例 7-2 の第 8・9 小節と比較すると、譜例 8-2 の[B]に示すとおり、この両小節もそれぞれ 5 音から構成され、そのうち f 音と g 音が共通音、as 音と a 音及び ces 音と b 音が半音違い、es 音と des 音が全音違いとなる。5 音中の 3 音に変化が生じる状況は、[A] [B] ともに同じであるが、その内訳の半音数と全音数が異なる。また、前述のとおり第 9 小節

は、第 8 小節の各音を長 2 度上方に移高したものであり、音組織の推移による音高の変化はあっても、基になる音階の種類と和音自体の不協和度に違いはない。つまり、**A** **B**それぞれの響きの変化における質と程度には、きめ細かな階調による差異があり、ドビュッシーはこの点を踏まえて音組織の形成と運用を行い、楽曲の響きに微細な色彩的变化をもたらすのである。

これまで詳らかにした事柄は、対照的な関係にある協和音と不協和音、固有和音と借用和音、長調と短調、近親転調と遠隔転調など、調性の不明瞭さが進展するほどに喪失される表現領域を、響きとその変化という異なる次元において代替する新たな手法が創出されたことを意味する。響き自体と、響きから響きへの移ろいは、既存の諸和音と機能と声の下での明暗及び協和・不協和に関する階調的区分では十分に表出できない領域であり、ドビュッシーがその表現性を深めることができたのは「音数制限を伴う音組織」、複調性・複旋法性、和音の平行移動を含む平行和音が果たした役割に負うところが大きい。

注

- (1) 本稿における「調性」(tonality) は、機能と声の下での主和音及び主音を中心とする和声的及び旋律的な音組織の体系を指す。
- (2) 音名及び調名は、いわゆるドイツ式の表記を用いる。また、譜例及び本文中におけるコロンを伴うアルファベットは調名を表す。例、H: =H dur, h: =h moll
- (3) 和音記号は、大阪音楽大学及び大阪音楽大学短期大学部の和声教科書『明解 和声法』の上・下巻(植野正敏 他共著、音楽之友社、2006 年)の方式を基本とする。なお、同書下巻 214~215 頁に、東京藝術大学で使用された和声テキスト『和声 理論と実習』(音楽之友社刊)の和音記号との対照表が収録されている。
- (4) 本稿の「偶成和音」は、上掲書『和声 理論と実習』に準拠し、倚和音(appoggiatura chord)、刺繍和音(embroidery chord)、経過和音(passing chord)も偶成和音として扱う。
- (5) ドビュッシーにおける教会旋法は、特定の時代、様式に基づくものではなく、開始音や音域の自由さ、不協和音による和声等、伝統的な用法に合致しない扱いがなされる。このため、本稿の「旋法性」は教会旋法の傾向を示す音組織の意で用いる。
- (6) 「平行和音」(parallel chord [singular])の語は、例えば C dur の I について、その短 3 度下の a moll の I を指すことがある。本稿では専ら和音の各声部が同一方向に、一様な音程で連続的に移動する和音群の意で用いる。ドビュッシー以前の平行和音については、拙稿「ロマン派音楽における非機能的和声の役割」(2012 年度大阪音楽大学研究紀要)を参照されたい。
- (7) 教会旋法の和声には、終止における慣習的な用法はあっても、特定の法則はない。これらの和音記号は、比較対照のための便宜的なものである。

- (8) 本稿では、音階音以外の音を含む偶成和音を半音階的偶成和音、音階音のみで構成される偶成和音を全音階的偶成和音と呼ぶ。なお、譜例 1-1 は全音階的偶成和音に該当する。
- (9) この和音は、現代において属七の代理和音 (Dominant Chord Substitution) の 1 つとして知られる。
- (10) *Ullstein Lexikon der Musik*, 9. Auflage. Artikel „Tritonus“, Frankfurt/M, Berlin, Wien: Verlag Ullstein GmbH, 1979, S.561.
- (11) これに関し、ルドルフ・レティは「ドビュッシーは、和声形成の支配的原理としての古典的調性の規則を放棄した。しかし、最も重要な点として、同時に彼は調性、つまり調性的な関係や調性的な感覚といったものを捨て去ることはなかった。」と述べる。Reti, Rudolph. *Tonality in Modern Music*. New York: First Collier Books Edition, 1962, p.46.
- (12) この時期のドビュッシーにおける付加第 6 音を伴う七の和音の例として、『バラード』(Ballade, 1890) 第 24, 97 小節の $F:V_7^{+6}$ 第 75 小節の $E:V_7^{\frac{4}{2}}$ (付加第 6 音を伴う属七の和音の第 2 転回型) がある。
- (13) 「5 音による音階」や「6 音による音階」の語は、中心音の有無や各音の性質・作用等に関わる概念を含まない。
- (14) この作品の推定成立年である 1890 年より前の「音数制限を伴う音組織」には、『放蕩息子』(L'Enfant prodigue, 1884) の舞踏曲 (Air de danse) の冒頭 2 小節における 4 音 (cis, dis, fis, gis) のものが、その再出時に ais 音が加わった 5 音のものがある。
- (15) ドビュッシーには、例えばラヴェルの『マ・メール・ロワ』の第 2 曲冒頭における c moll 及び C ドリアの旋律が対位的に組み合わせるような用例は見当たらない。
- (16) この和音については、例えば I や V_7 また、その変化和音である $I_{5\uparrow}$ や $V_{5\downarrow}$ 等とは異なり、長・短調の音階の下に 3 度ずつ構成音を積み上げて成り立つものではなく、全音音階から導かれたものと捉えるのが適切である。
- (17) *Debussy Letters*. Lesure, François. & Nichols, Roger. eds. Nichols, Roger. trans. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987, pp. 117-118.
- (18) *Ibid.*, p.76.
- (19) *Ibid.*, p.166.
- (20) ドビュッシーにおける調性に関し、リチャード・パークスは次のように指摘する。「構造的水準にまで体系付けられた相互関係にある音素材が、和声と声部進行によって隅々まで系統立てられ、制御される音楽を『調性』というのであれば、ドビュッシーの音楽の一部は確かに調性であり、そして全部ではないにせよ、その大部分は調性の名残を含んでいる (そうとは言え、音素材を意味付ける奥深い調性の仕組みが取り去られた後の残存物は、調性を誘導するのと同じくらい、調性を混乱させるものである)。」 Parks, Richard S. *The music of Claude Debussy*. New Haven and London: Yale University Press, 1989, p. 43. また、アーノルド・ウィタルは前奏曲集第 1 巻の『雪の上の足跡』

(Des pas sur la neige) との関連で次のように述べる。「半音階主義によって全音階主義がますます侵食され、不安定にされる 19 世紀後半の状況下でのドビュッシーの調性について、それは水没させられた高貴な大聖堂であり、もはや活動的な存在ではないにもかかわらず、あらゆる目新しさと新機軸の背後に、その響きを聴くことができるものと特徴づけたくなる。」Whittall, Arnold. *Musical composition in the twentieth century*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 23.

音楽大学教職課程の強みを生かした学びの実現に向けて —— 2つの「花」に対する学生の指導観を手掛かりに ——

吉村治広

はじめに

教科専門の学びと教科教育の学びの乖離が指摘されて久しい。10年以上前には、その統合を目的とした「教科内容学」が立ち上がるなど、それは学問的な研究対象にもなっている。筆者は国立大学法人教育学部での教員養成の経験を経て、大阪音楽大学に異動して3年になるが、音楽科教育の担い手を輩出する機関として、学校外や授業外での経験を基盤とする学生が音楽を専門的に学ぼうと入学してくる本学教職課程の可能性と乗り越えるべき課題が見えてきた。

当然のことながら、公教育の実践者には「教師」としての資質・能力が求められる。学生が音楽科の教師を目指すのであれば、自らに「プロの表現者」とはまた別の「学び」のプロとなる意識や覚悟も必要になってくる。同じ「音楽」を媒介とする両者は、同じような職能が望まれるように見えて、依拠する教育哲学の違いから「学び」の内容や方法が異なるため、学生やスタッフ一人ひとりの教育的信念が問われることになる。

本稿は、このような問題意識を基に、現在の日本の学校教育に求められている「学び」を踏まえた新時代の音楽科教育のあるべき姿を検討する。その上で、滝廉太郎と藤井風による同じ題名の2作品を例に、授業づくりに関する意識調査に垣間見える学生の指導観から、本学のような音楽大学の学生がその教職課程で力量を形成するために必要な前提を明らかにするものである。

1. 教職課程に求められるもの

(1) VUCA の時代の教育改革

現代社会は「VUCA の時代⁽¹⁾」「Society5.0 時代⁽²⁾」「予測困難な時代⁽³⁾」等と表現される。2015年には世界的な教育改革の取組として OECD Education2030 プロジェクトが立ち上がる動きもあり、持続可能な社会の実現に向けて、学習者に求められる資質・能力が明らかとなってきた。

そんな中、現行学習指導要領の告示に先立つ2016年12月の中央教育審議会答申⁽⁴⁾では、学ぶことの楽しさや意義を実感できていると肯定的に回答する日本の子どもたちの割合が他国と比べて低く、学ぶことと自分の人生や社会とのつながりを実感しながら学習したことを課題解決に生かしていく面での課題が指摘された。また、文化芸術を体験して感性を高める機会が限られている等の課題も挙げられており、それらの課題解決に向けて「社会に開かれた教育課程」の実現を求めている。具体的には、社会や世界の状況を幅広く視野に入れ、

よりよい社会を創る目標を社会と共有する必要がある、地域の人的・物的資源も活用しながら、子どもが自らの人生を切り拓いていくために必要な資質・能力を育てていくような教育である。

これを受けて 2017 年に告示された学習指導要領⁽⁵⁾では、「主体的・対話的で深い学び」の実現が求められた。単元や題材のまとまりの中で、改めて「何を」「どのように学ぶか」が問われ、カリキュラム・マネジメントや授業の絶えざる改善が欠かせなくなっている。

さらに、「令和の日本型学校教育」の構築を目指した 2021 年 1 月の中央教育審議会答申⁽⁶⁾では、コロナ禍を経て改めて認識された日本型学校教育の成果を継承しつつ、「個別最適な学び」と「協働的な学び」の重要性が指摘された。前者は「指導の個別化」と「学習の個性化」が学習者の視点から整理された概念であるが、「学習の個性化」には「子供の興味・関心等に応じ、一人一人に応じた学習活動や学習課題に取り組む機会を提供することで、子供自身が学習が最適となるよう調整する」意味がある。ICT も活用しながら、あくまで子供の目線に立った改革が求められているのが、日本の学校教育が置かれた現在地と言える。

(2) 音楽科教育の現在

このように近年の教育改革の要請は、幼稚園から高等学校を貫く形で改訂された学習指導要領に象徴されている。では、この大きな流れと音楽科における教育実践の歴史はどのような形でクロスしているだろうか。音楽科教育の側からの時代の要請は、現代日本の音楽科教育に大きな影響を与えた西園芳信の研究に集約される⁽⁷⁾。

西園（2005）は近代以降の音楽科カリキュラムを教育思想の観点から 4 類型に分類し、日米のカリキュラムを例に批判的に検討した⁽⁸⁾。またそれらが、歴史的に「演奏中心の音楽科カリキュラム」→「生活中心の音楽科カリキュラム」→「概念中心の音楽科カリキュラム」→「人間中心の音楽科カリキュラム」の順で発生したこととともに、平成元年告示の小学校音楽科学習指導要領が「演奏中心の音楽科カリキュラム」に分類されることを明らかにした。そしてその問題点を、「演奏表現を主たるねらいとしたカリキュラム構成であることから、合唱や合奏の演奏技能練習に力点が置かれ、リズム、メロディー、音の重なりや和声等の音楽の諸要素を知覚し、それらの働きによって生み出される曲想や雰囲気やイメージや感情をもって感じ取るというところまで指導されていない」ところにあると指摘している。この指摘を西園が整理した音楽科の指導内容の 4 側面⁽⁹⁾から言い換えると、音楽の「技能的側面」ばかりが目的とされ、「形式的側面」を知覚し、その働きによって感受される「内容的側面」の学びが欠落しているということになる。

その後、学習指導要領は 3 度改訂されているが、現行の音楽科の学習指導要領において、「質」の経験としての音楽科の意味や指導内容の 4 側面への整理に象徴される西園の研究成果が音楽科の学習指導要領の中核にある「音楽科の内容」や「音楽的な見方・考え方」の根拠になっていることは、文部科学省調査官として改訂に関わった臼井（2023）が述べているとおりである⁽¹⁰⁾。

したがって、「社会に開かれた教育課程」が求められる教育改革の大きな流れと、音楽科教育における指導内容明確化の流れがクロスする現在、目指すべき教育実践の理想は、リアルな子供目線に立った「主体的・対話的で深い学び」が4側面のバランスの取れた「質」の経験として展開されることと導かれる。

(3) 教育実践の現実

しかしながら、このように導出された音楽科の教育実践の理想を具現化するためには、従前の価値観に縛られたままの「学校音楽」に関わるヒト・モノ・コトの壁を超えていかねばならない。

まずは、「社会に開かれた教育課程」の「社会」が意味する内容をどう捉えるかで、「子供の興味・関心」にどの程度応じるか、即ち、どの程度生徒に寄り添うかが変わってくる。教師主導で実践された従来型の授業成果を地域で発表したり、対象への興味・関心が後付けのアウトリーチ活動を受け入れるだけでは、開いたつもりの「社会」で生徒は所在なげにため息をつくことになる。教師自身の興味・関心や都合が優先された狭い「社会」が開かれても、生徒は学ぶことの楽しさや意義、そして、自らの人生や社会とのつながりを実感できない。

音楽嗜好調査結果に端的に示される生徒の興味・関心の実態を確認するまでもなく⁽¹¹⁾、学校音楽と生徒の生活の音楽の乖離は誰の目からも明らかでありながら、長年、不思議なことにその事実は、ある意味確信的に放置されてきたように見える。しかし、「主体的な学び」の実現が強く求められるに至って、そのような実態は都合の悪い真実として前景化するため、いよいよ生徒にとっての「社会」と「学校」を乖離させたまま意図的に使い分けることは難しくなる。生徒のリアルに配慮した題材構成の工夫は避けられないだろう。

例えば、従前の授業における教科書的な教材の中でも、学習指導要領により扱うことが義務づけられているが故に研究者からの評価も分かれる「共通教材⁽¹²⁾」の活用にあたっては実践レベルでのさらなる工夫が求められる。吉村・梅村・星谷・高木・澁谷(2017)の論考⁽¹³⁾が、声楽・器楽・作曲・音楽学の各専門の立場から作品としての価値を検討しているとおり、音楽そのものの特徴は題材構成のヒントとなるが、国が指導を求めるという文化的側面の特異性こそ作品の最大の特徴とも言える。であれば、そのような作品の特異性ととも、それを教材とする授業を受ける生徒自身や教育の全体をも学びの対象に、客観的に捉え、考えるような展開も「社会に開かれた」稀有な学習となり得る。生徒が「自分ごと」として感じやすいモノやコトを教材として扱うことは、メタ認知能力や批判的思考力の育成を図る上でも有効な方法となる。

さらに、音楽科の学びが技能中心であるという偏ったイメージが払拭される必要がある。演奏中心の音楽科カリキュラムが長く続いてきた影響が強く、一般に誤解されがちであるが、学習指導要領において、音楽を演奏する「技能」は、音楽の形式的側面を「知覚」することや、内容的側面を「感受」すること、音楽の背景を「理解」することと同列の位置付けに留まる⁽¹⁴⁾。つまり、生徒に求められるのは、音楽の諸要素を「知覚」して、その働きを「感

受」し、その背景とともに「理解」するために必要な「技能」であり、一般生徒を対象とする公教育において、技能習得のみを目的化するような学びは成立しないのである。そしてこの点こそ、音楽大学の教職課程に学び始めた学生の多くが、その経験上、強く意識してきたであろう「技能」習得に対する価値観との差異に戸惑いを感じるどころであり、乗り越えるべき最初で最大の課題となる。

2. 二つの「花」を巡る価値認識

次に、前項で検討した音楽科教育のあるべき姿と実践上の課題が、教材レベルで学生の意識にどのように顕在化してくるか、同じ「花」を題名とする2作品に対する学生の音楽観と指導観から考察する。

(1) 滝廉太郎作曲「花」の教材性

① 指導内容の4側面から整理

武島羽衣作詞・滝廉太郎作曲による「花」（以下、滝「花」と略）は中学校学習指導要領に示す8曲の「共通教材」の中の1曲である⁽¹⁵⁾。

この曲を教材とする場合に想定される学びの可能性を、作品の特徴から形式的側面、内容的側面、文化的側面、技能的側面の各側面に整理して表1に示す。

【表1】

教材としての滝廉太郎作曲「花」に想定される学びの可能性	
形式的側面	<ul style="list-style-type: none"> ■音色（歌声、ピアノ伴奏） ■リズム（三十二分音符・十六分休符・付点十六分音符の使用） ■速度（Allegro Moderato / rit. / A tempo） ■旋律（言葉の抑揚にあわせた音程変化） ■テクスチャ（ピアノ伴奏による二部合唱、ト長調の主要三和音（G・C・D₇）+代理和音（Em）+借用和音（A₇） ■強弱（p・mf・f） ■形式（二部形式） ■歌詞（文語調、明治期の隅田川沿いの風景を表現）
内容的側面	穏やかな感じ、のどかな春の雰囲気、美しい織物のように桜が咲いている堤防の美しさ
文化的側面	西洋音楽様式を用いた先駆的作品 滝廉太郎の人柄・早世した生涯
技能的側面	発声（日本歌曲や合唱の表現を参照） ピアノ伴奏に合わせて歌うこと 二部に分かれて声を合わせて歌うこと 作品にふさわしい表現の工夫に必要な技能

② 検定教科書と「中学校学習指導要領解説 音楽編」が提案する指導内容例

さらに、滝「花」を教材とする具体的な「授業づくり」の例として、2社の検定教科書と学習指導要領解説に提案されている題材構成案から、指導内容に挙げられている「共通事項⁽¹⁶⁾」を表2に示す。

【表2】

	教育出版	教育芸術社	指導要領解説
音色	○		
リズム	○		○
速度			○
旋律	○	○	○
テクスチュア			○
強弱	○	○	○
形式	○		

教育出版の教科書『中学音楽 2・3 下 音楽のおくりも

の』では「うたう」学びのユニット構成案として、「花」と「荒城の月」を主な教材に5つの共通事項を扱う題材構成案が図示されている。「花」の楽譜が掲載されたページには「曲想と形式や歌詞との関わりを理解して、強弱や音域に応じた発声で歌おう。」「曲想を感じ取り、形式を生かしてふさわしい表現を工夫しよう。」と活動目標が示されている他、竹島羽衣自筆の「花」の歌碑、現代と明治時代の隅田川の風景、滝廉太郎の自筆譜と思いを記した「緒言」とその大意、歌詞と言葉の意味、作詞・作曲者の顔写真と略歴が掲載されている。これらとともに、「荒城の月」と比較しながら七五調の歌詞と二部形式の関係を考え、強弱記号やブレス記号を記入できるページもある⁽¹⁷⁾。

逆に、教育芸術社の教科書『中学生の音楽 2・3 下』では、シンプルに「旋律」「強弱」の2つが「花」を教材とする際に扱う共通事項とされ、楽譜とともに示されている。加えて、活動目標「歌詞の内容と旋律や強弱との関わりを理解し、曲にふさわしい表現を工夫して歌いましょう。」「日本語の美しい響きを大切にしながら、発音に気を付けて歌いましょう。」とともに、作詞・作曲者の顔写真と略歴、明治時代の風景写真と補足説明も掲載されている。さらに別ページには、現在の隅田川の風景に加え、「柳」「おぼろ月」「權」「露にぬれた桜」の写真、歌詞と言葉の意味が示されている⁽¹⁸⁾。

両社の教科書とも、指導内容となる共通事項（形式的側面）を明示した上で、その働きによって生み出される雰囲気やイメージ（内容的側面）を歌い方を工夫（技能的側面）しながら確認するとともに、楽曲の背景（文化的側面）の理解を通して、よりふさわしい表現を考える活動を導くようなつくりになっている。

なお、「学習指導要領解説」は、「花」を「例えば、拍子や速度が生み出す雰囲気、歌詞の内容と旋律やリズム、強弱との関わりなどを感じ取り、各声部の役割を生かして表現を工夫することなどを指導することが考えられる」と示している⁽¹⁹⁾。結果として、これら3者に共通して提案される共通事項は「旋律」と「強弱」であった。

通常の題材構成では、学習のねらいが先にあり、それに適した特徴を持つ教材を取捨選択できるが、「花」のような共通教材を教材とする場合、その楽曲から学習内容を構成しなけ

ればならない。「旋律」や「強弱」は生徒にとっても、小学校以来、既に多くの教材を通して学んだ経験のある共通事項と言える。中学校3年生が「花」を教材に学ぶべき「旋律」や「強弱」の内容とはどういうものか、あるいは、教材の特徴の捉え方により扱うべき指導内容や共通事項も変わってくる。単に扱う共通事項の数を増やしても、表面的な学びが浅く広がるだけで、今求められる「深い学び」が保障されるとは限らない。その教材としての価値を最大化するのはどのような学びになるのか、管見する限りまだ十分な答えは得られてはいないとする。

(2) 藤井風作曲「花」の教材性

① 指導内容の4側面から整理

藤井風作詞作曲による「花」（以下、藤井「花」と略）は、2023年に発表されたJ-POPである⁽²⁰⁾。この曲（以下、藤井「花」と略）を教材とする場合に想定される学びの可能性を表3に示す。

【表3】

教材としての藤井風作曲「花」に想定される学びの可能性	
形式的側面	<ul style="list-style-type: none"> ■音色：歌声、コーラス、ピアノ、ドラム、ベース、ギター、キーボード、エフェクト・ミキシングの効果 ■リズム：8ビート、ノリ、シンコペーションの多用 ■速度：♩=123 ■旋律：順次進行が多い、広い音域（2オクターブ） ■テクスチャ：ピアノ弾き語り＋バンド系楽器、【Fm7—A♭/B♭—E♭M7—C7】等のテンションを多く含むジャズ風のコード進行 ■強弱：マルチトラックをステレオミックス、フェードアウト ■形式（イントロ-Aメロ-Bメロ-サビ-間奏-Aメロ-Bメロ-サビ-間奏-サビ-エンディング） ■歌詞（「花」を人や人生に例えながら表現）
内容的側面	リラックスした感じ、お洒落な感じ、前進していく感じ、未来や人生に対して希望がある感じ
文化的側面	音楽のジャンル・スタイル（J-POP） ミュージック・ビデオ（MV）の表現（死生観を表するような映像やダンス） テレビドラマ『いちばんすきな花』の主題歌 藤井風の略歴・人柄や作品への思い（ニュース番組の取材動画等）
	発声（ポピュラーヴォーカル） ピアノ伴奏に合わせて歌うこと

技能的側面	作品にふさわしい表現の工夫に必要な技能 楽器の音色・特徴的なサウンドの聴取 ドラムのリズムパターンや演奏効果の理解 テンションを含むコード構成音やコード進行の理解
-------	--

② 注目すべき表現的特質や背景

続いて、表3に示した特徴のうち、滝「花」による学びと特に異なる藤井「花」を教材とする「授業づくり」の可能性を示唆しておく。

まず、形式的側面の「音色」に示された「歌声」を扱うのであれば、技能的側面の「発声（ポピュラーヴォーカル）」に触れない方が不自然である。しかし、滝「花」に限らず、歌唱活動を前提とした一般的な教科書教材が合唱や歌曲の発声を模範として指導されることがほとんどであり、「学習指導要領解説」に記されている「曲種に応じた発声」の学びを支援できる教員が増えないまま、教育実践も深まっていないのが実情である⁽²¹⁾。差し当たり「真似て歌ってみる」ような技能的側面からのアプローチは考えられるが、まずはポピュラーヴォーカリストの様々な歌声の個性を知覚し、その味わいを感じることが肝要であろう。歌わずとも、よく聴くことから生徒の学びを動機づけ深めることは可能である⁽²²⁾。

同じく、「音色」に示された「ドラム」等の楽器の音色や「エフェクトやミキシングの効果」については、タブレット等のICT機器を活用することで、その音色の働きを疑似的に感受することができる。歌唱や生楽器の演奏を通した学びだけが音楽科の学びではない。

「リズム」については、ピアノ伴奏に注目すると特徴が把握しやすい。例えば、藤井「花」の伴奏を弾きながら生徒に滝「花」のメロディを歌わせることで、それぞれの伴奏スタイルにおける雰囲気の違いとよさを再認識させることができる。滝「花」が本来とは異なる「リズム」や「テクスチュア」で、即ち、シンコペーションが多用された8ビートやテンションを含むより複雑なコード進行による伴奏で歌われる時、滝「花」の内容的側面が「らしくない」と感受されることで、音楽表現の多様性への気づきや音楽観更新の契機となるのである。

「歌詞」については、例えば次項に挙げる取組のように、そのメッセージ性に関する様々な解釈可能性を考える学習活動が有効である。直接的に人間や社会を表現の対象とする歌詞であれば、花鳥風月を愛でるものとは別の次元で、よりよい生き方に関する具体的な示唆が得られる可能性がある。

そして、文化的側面の特徴としては、大多数の生徒から好まれる生活に近いポピュラー音楽（J-POP）であり、ミュージック・ビデオ（MV）が制作され、テレビドラマとのタイアップもあることが挙げられる。したがって、これらの映像表現と歌詞の意味内容や音楽表現との関連性や相乗効果を考えるような学びが想定される。ニュース番組の取材に答えている動画を含め、様々な作品や思いをYouTubeで発表してきた藤井に関する資料や考察はWeb上に数多く存在する。それらは、教師の教材研究においても、調べ学習を展開する際にも参考になるだろう。

(3) アンケート調査の概要と結果

① 学生の指導観（2つの「花」に対する音楽的・教材的評価）に関する調査の概要

アンケート調査は、2024年6月12日に「音楽科教育法（鑑賞）」の受講生（27名）を対象に実施した。具体的には、滝「花」と藤井「花」の音楽的価値と教材的価値を評価した点数（10点満点）とその理由を問う Google フォームへの回答を求めるものである。

なお、滝「花」は、対象学生にとって教職課程履修前に取り組んだ「ピアノ弾き歌い試験」の選択課題曲（共通教材）の1つであり、既に弾き歌いをした経験者も多く、文化的側面の補足情報として、模擬授業で使用された滝廉太郎を紹介するワークシート例を示した。一方、藤井「花」については、作品を示す前に作者を紹介する約10分の動画⁽²³⁾を示した。また、対象クラスでは、直前の授業で歌詞のメッセージ性や解釈可能性を学ぶ授業実践⁽²⁴⁾について学修していることから、各曲の歌詞を（念のため滝「花」は現代語訳も）示すとともに、その歌詞を読んで受け取った内容が四象限図（横軸に「私」と「社会」、縦軸に「理性」と「感情」を配置）のどのあたりに位置づくかの問いも設問した。

Google フォームの質問項目の構成は以下のとおりである。

【質問項目】

- 藤井「花」の歌詞から感じたメッセージ性（四象限図への位置付けと歌詞解釈）
- 藤井「花」の音楽的価値の評価（10点満点）とその理由
- 滝「花」の歌詞から感じたメッセージ性（四象限図への位置付けと歌詞解釈）
- 滝「花」の音楽的価値の評価（10点満点）とその理由
- 中学校音楽科の教材としての価値の比較とその理由

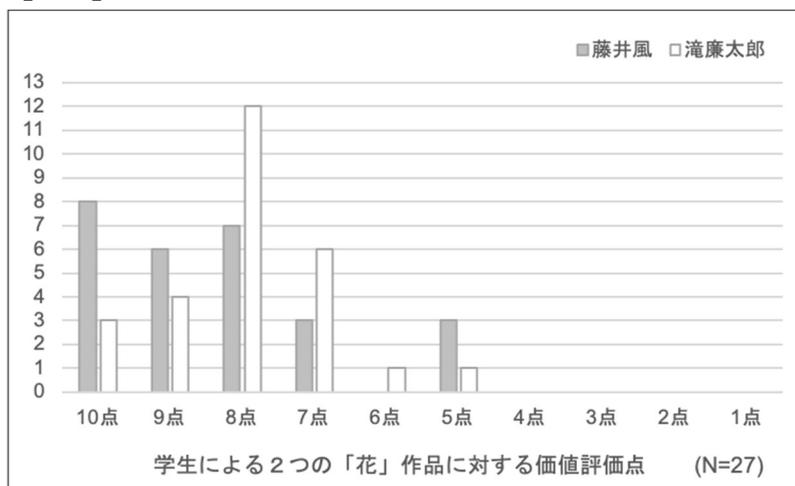
② 回答の分析と考察

「音楽科教育法（鑑賞）」受講生（27名）が評価した2つの「花」に対する音楽的価値（10点満点）の平均点は、滝廉太郎「花」が7.96点、藤井風「花」が8.40点であった。（図1参照）

また、受講者別の評価点を比較すると、滝「花」>藤井「花」が7名、滝「花」=藤井「花」が4名、滝「花」<藤井「花」が16名であった。

さらに、本稿では、受講生別に比較した2曲の教材的価値への評価結果を踏まえ、受講生を次の3

【図1】



群に分類する。即ち、滝「花」の方が音楽的価値も教材的価値もより高いと評価する A 群 (7 名)、滝「花」の音楽的価値は藤井「花」以下であるが教材的価値はより高いと評価する B 群 (13 名)、滝「花」の音楽的価値も教材的価値も藤井「花」以下と評価する C 群 (6 名) である。(表 4 参照)

現在の音楽科教育に求められる「主体的・対話的で深い学び」が実践可能な教員の資質に照らせば、少なくとも生徒を動機づける力の弱い滝「花」の教材的価値をより高いと評価した A 群と B 群の学生の指導観をどのように捉え、対応すべきかを考えていく必要がある。

B 群の学生については、藤井「花」の音楽的価値を滝「花」以上に評価している一方で、その教材としての価値は滝「花」より低いと回答している。この「ねじれ」が生じた理由として多く挙げられているのは滝「花」の方が「教えやすいから」「知覚、感受が取り入れやすいと思ったから」等の扱い易さである。また、「メロディーがシンプルでテンポもゆったりなので聴きやすい」「和声進行も単純かつピアノ 1 つで成り立つから」等の音楽的特徴の他、「歌詞が具体的であるため指導をしやすい」「作者が何を伝えたかったかという部分に関して掘り下げやすい」等も挙げられている。これらは、藤井「花」が「授業で取り扱うには少し難しい」「完全に理解して授業出来る自信が無い」ことの裏返しでもあり、消極的理由とも言える。

また、滝「花」は「単純で面白くないけど、その分やりやすいから」には、実践者が単純で面白くないと低く音楽的に評価する曲を、扱い易さを理由に教材とする「ねじれ」が疑問なく表明されており、そこに生徒の興味関心への配慮は感じられない。目標とする学びの深まりが不当に低く見積もられ、学び手である生徒の能力が侮られる典型的かつ構造的な課題が見て取れる。同様に、B 群の学生が記述した「ねじれ」た理由の多くに、生徒の学びの可能性を狭く浅く捉えた指導観が露呈している。これでは、それが生徒の深い学びの実現を阻むボトルネックとなり、教師の経験や知識・技能の範囲を超えた生徒の成長が期待できない。その背景にあるのは、教師主導による注入型の学びに対する素朴な信頼や、生徒のリアルに寄り添おうとしない彼ら自身が経験した音楽科の授業実践であり、教育現場における負の文化再生産が連鎖してきたことを象徴する記述と言えるだろう。

さらに、滝「花」の教材的価値をより高く評価する A・B 群の学生の記述の中には、伝統的な指導内容や方法を授業の前提とするような意識も垣間見えた。具体的には、「藤井さんの花も凄く良いが、授業をするにあたって大人数の前での独唱は難しい」「(滝廉太郎の花は)ソプラノとアルトで合唱する事が出来る」には、授業では歌唱(独唱・合唱)するものという活動のイメージが、また、「授業では伝えたいことを絞らないといけないため、美しい情景を伝えた方がいい」には、伝えるべき内容を精選(制限)し、それを効率よく伝えるのが教師の仕事という型にはまった指導観が表れている。教科書が提案するような授業展開や多くの先行実践を参考に、限られた知識・技能の伝達を目標とする効率的な学びの組織しやすさとも相まって、滝「花」の教材的価値に対する評価は高止まりしていると考えられる。したがって、このような記述をした学生の指導観を適切に更新できれば、彼らが構想する音

楽科の学びは大きく変わり広がっていくと期待できる。

もちろん一方で、「現代は、自然に関わることがあまりないので、自然の美しさを感じさせたい」「明治時代の文化的側面にも触れることができる」「日本人として知っておくべき名曲として授業を進めたい」のように、滝「花」ならではの特徴を踏まえ、それを活かした学びの価値を積極的に評価する記述もみられた。それらが教材としての様々な展開可能性を総合的に判断した結果か否かは不明ながら、具体的な指導のねらいや授業構想に紐付いた替えの利かない教材としての価値を念頭に置いたものであれば高く評価されて然るべきである。

なお、C群の学生の回答には、藤井「花」に対する「中学生にも聞き馴染みがある」「みんなも興味を持ちやすい」「メッセージ性がある」といった評価に加え、「現代人にとって、考えやすい題材」であり「みんなで自分の意見を交換しやすい」と「対話的な学び」を想定した記述もみられた。

【表 4】

	滝-藤井 作品の 得点差	滝「花」 の音楽的 評価点	藤井「花」 の音楽的 評価点	中学校音楽科の教材として、より高く評価する作品とその理由
A 群	3	10	7	滝廉太郎の花をより高く評価しますし、こちらの曲で授業を構想したいと思います。普段からこういう曲を聞く生徒はいないだろうし、すでに知っているという生徒もいないと思うので、教えやすいと思ったから。
	3	8	5	滝廉太郎「花」 藤井さんの花より、滝廉太郎の花の方が何を学んでもらいたいのかがハッキリと子どもたちに伝えやすいから。また、風景を意識しながら歌うと演奏が変わるなどという授業構想も考えられるからこそ、滝廉太郎の花を評価するように思う。
	3	8	5	滝廉太郎の花 現代は、自然に関わることがあまりないので、自然の美しさを感じさせたいから。
	3	8	5	中学生の教材にするなら、滝廉太郎の「花」がいいのかなと思う。中学生はまだ義務教育で頭のレベルも様々だし、歌詞の意味について考えることが好きな子と全然興味なくて飽きてしまう子がいると思うので、藤井風の「花」みたいに抽象的な歌詞の曲を教材に持つていくのであれば、ある程度考えることができる高校生がいいのではないかと思う。
	2	10	8	滝廉太郎の「花」 歌詞は現代の言葉ではないが、曲から明治時代の文化的側面にも触れることができると思います。また、和声やメロディーが分かりやすいため中学生も歌いやすいです。 藤井風の「花」は、文化的側面をはじめ様々な側面に触れにくく、ただ聴いて終わりそうだと思います。(私が知らないだけかもしれませんが。)また、聴く分には楽しいものの、和声が難しく歌いにくく感じました。
	1	9	8	滝廉太郎の花を高く評価する。藤井さんの花も凄く良いが、授業をするにあたって大人数の前での独唱は難しいと私は考える。
	1	9	8	滝廉太郎の「花」をより高く評価する。 中学生に教えるにはまず歌詞と音楽から情景が浮かびやすい教材を使用したいと思ったから。

B 群	0	10	10	滝廉太郎 知覚、感受が取り入れやすいと思ったから。 また、自分自身が藤井風の花を完全に理解して授業出来る自信が無い。
	0	8	8	滝廉太郎の「花」を高く評価します。 情景という実際の例を出すことができ、作者が何を伝えたかったかという部分に関して藤井風の「花」よりも掘り下げやすいから。
	0	7	7	中学校音楽科の教材としては、滝廉太郎の「花」の方がいいと思いました。なぜなら、授業では伝えたいことを絞らないといけないため、美しい情景を伝えた方がいいと感じました。それに、藤井風の花は個人的には好きだし、いい曲だけれど、感じることは人によってそれぞれでいいと思うからです。
	-1	9	10	私は滝廉太郎の花の方がメロディーがシンプルでテンポもゆったりなので聴きやすいと思ったので授業で扱うなら滝廉太郎の花かなと思った
	-1	8	9	滝廉太郎を評価し、授業も滝廉太郎の歌で構成したい。理由は、中学生にとって藤井風の花は少し難しいと感じるため。
	-1	8	9	滝廉太郎さんの花 歌詞の内容や、できた背景などが滝廉太郎さんの花の方が教えやすいから。 藤井風さんの花は現代の曲で人それぞれ感じることに違いが出る為、授業で取り扱うには少し難しいと感じたから。
	-1	7	8	滝廉太郎の「花」を高く評価する。 中学生の音楽科の授業で取り扱うには藤井風の「花」は抽象的すぎる為全体としての表現の方向を定めにくい。 滝廉太郎の「花」は歌詞が具体的であるため指導をしやすいと考える。
	-1	6	7	教材で扱うのは滝廉太郎の花がいいと思った。 歌詞は解説したら理解できると思うし、ソプラノとアルトで合唱する事が出来るから。
	-2	8	10	滝廉太郎の「花」 Jpop より日本の昔から伝わる曲を知ってほしいので、こちらの曲を選択しました。どのような息遣いやイメージを膨らませるかによって曲の雰囲気が変わると思うので、その点も色々生徒と試しながら最適な歌い方を見つけていく授業をしたい。
	-2	8	10	単純で面白いけど、その分やりやすいから滝廉太郎。
	-2	7	9	滝廉太郎「花」 中学音楽 として、音楽の基礎的な和音、歌詞、歌いやすさなどを踏まえてこちらの方が良いと思ったから。
	-2	7	9	滝廉太郎の「花」 その曲の文化的側面(滝廉太郎の解説やこの曲が作られた背景)も教えて、日本人として知っておくべき名曲として授業を進めたい。
-3	5	8	滝廉太郎さんの「花」 歌詞が解説しやすいのと、曲も演奏しやすい。和音進行も単純かつピアノ1つで成り立つから。	
C 群	-1	9	10	藤井風 現代人にとって、考えやすい題材。人によって考えることが違うのでみんなで自分の意見を交換しやすいと思ったから。
	-1	8	9	藤井風
	-2	8	10	藤井風の「花」をより高く評価します。 YouTube に藤井風の思いが上っている為、鑑賞の授業として取り入れやすいです。またコロナ禍に世の中がすごく荒れてしまったことなども取り上げ、そう言う時に思いやる心とかも音楽とともに一緒に伝えたい。
	-2	8	10	藤井風の「花」の方を評価します。

				なぜなら、中学生にも聞き馴染みがあるから。
	-3	7	10	藤井風さんの花の方が聞きやすいし、みんなも興味を持ちやすいと思うから。
	-2	7	9	どちらか一つは選べませんが、現代人にとっては藤井風の「花」の方がメッセージ性があり伝えやすいのかなと思いました。

3. 音大生の強みを活かすために

(1) 学生の現状と指導観更新の可能性

① 指導案作成課題における学生の教材選択

2つの「花」に対する調査結果から分類した3群の傾向は、対象クラスの最終課題として作成を求めた指導案における教材選択からもある程度うかがえた。

A群の学生の指導案に記された教材は、シューベルトの「魔王」、ヴィヴァルディの「春」、ラヴェルの「ボレロ」等の教科書に掲載されている鑑賞教材曲が多く、それら以外の曲を選んだのは7名中2名であった。B群においてもヴィヴァルディの「春」が5名に選ばれるなど教科書掲載の鑑賞教材曲を選んだ学生は多く、それら以外を選んだのは13名中4名であった。これに対して、C群では6名中4名が教科書掲載の鑑賞教材曲以外を選択していた。

もちろんこれらは、鑑賞の指導案作成という課題において、教材の選択は自由という条件で選ばれた結果を示したに過ぎない。一から授業を構成する大変さを考えれば、教科書教材を参考にしながら立案する方が効率的であろうし、教育実習を含む将来に向けた経験として押さえておきたいと気持ちも当然で、教材選択自体に是非はない。実際、教科書的な展開をなぞるだけでなく、同じ「魔王」を教材としても、ポスター制作の活動と関連させるものや、魔王側の視点に立った展開等、ユニークなアイディアを含むものもみられた。そして中には、音大生ならではの専門的な知識を生かし、鑑賞教材曲ではない曲を教材に、複数のワークシートやプレゼン資料まで添付した教科書顔負けの題材を構成したものもあった。

したがって、どの群の学生に対しても、言い換えれば、現在の音楽観がどうであろうと、音楽科の授業イメージを広げ、学びの深まりを意識させることが重要になる。つまり、指導観をよりよく更新させる取組の具体化が求められることが示唆されるのである。

② A・B・C群別の対応

まず、B群の学生に対しては、その指導観を更新することで状況を大きく変えることができる。教師自身が、指導のイメージを広げ、その具体的方法やアイディアを出せるようになれば、即ち、学びを深め、将来に渡って学び続ける資質・能力を身に付けることができれば、自らが「より価値がある」と評価する音楽を教材として選択していくことになるからである。もちろん、その前提となるのは、B群の学生が考える「より価値がある」音楽と生徒が好む音楽が一致しているという事実である。言い換えれば、B群の学生の現在の音楽観（ここでは音楽嗜好を含む音楽的価値評価の実態）が多様性を許容し（偏りが少なく）、音楽科教育

の実践者に向いている（都合がよい）ということである。

そのような意味で、既に藤井「花」の教材的価値をより高く評価している C 群の学生に対しては、「授業づくり」のイメージを広げるような学修機会を提供していくことで、よりよい実践者となる可能性は自然と高まるだろう。

これらに比べてより配慮が必要となるのは、滝「花」の音楽的価値を高く評価している A 群の学生に対してである。当然のことながら、音楽に対する価値判断は個人的なものであり、恣意的な変更を企図すべきではない。音楽科の学びとして生徒が求められているのも社会における価値づけを参照した自分なりの価値判断である。したがって、真に生徒の好む音楽を低く評価する教師であっても、生徒との価値観のずれを自覚しながら「主体的・対話的で深い学び」を実践しようと努めるかぎり、よりよい教育成果は十分期待できる。

いずれにせよ、B・C 群の学生（多数の一般生徒）と音楽観が異なる可能性のある A 群の学生に対しては、B 群の学生以上に、伝統的な学校音楽や授業の内容や方法に対する表面的あるいは確信的な価値観（指導観）を揺さぶっていく必要がある。重要なことは、何が正しいかではなく、学生自身が自分の立ち位置を自覚した上で、教師として必要な学びを意識し始めることである。

③ 指導観の更新に向けて

今回の調査は、直前に学んでいた「歌詞」のメッセージ性に関する取組に直結する形で実施したため、2つの作品の評価において「歌詞」への意識が高まった可能性がある。情景にフォーカスして具体的でわかりやすい滝「花」と抽象的で思考力が求められそうな藤井「花」という対比が鮮明となり、メッセージ性の質や強弱の違いが理解された影響は調査結果にも表れていると考える。それが藤井「花」の方が難しい・伝えにくいという判断を後押しし、音楽的評価と教材的評価が異なる「ねじれ」を生じさせる力として働いた可能性も否定できない。

しかし本来、「深い」学びを実現するのであれば、教材には、その背景を含め、学びの実態に込められるだけの質的な深まりが内包されていなければならない。それは、教師にとって扱いの難しさや伝えにくさと感じられるかもしれないが、簡単でないからこそ生徒にとっての興味が湧く対象や、やり甲斐にもなり得る。つまり、「歌詞」のメッセージ性に関する学びに限らず、ある特定の音楽の諸要素の働きが意識されることを契機に、音楽的な理解は深まり、音楽の質的な違いを捉える力が育まれる。そしてそれは、音楽観の更新につながると同時に、その伝えにくい「深み」を何とか生徒にも伝えたいとの思いを持ち、指導観を変化させる可能性にもなる。そのような意味で、既に専門的な知識・技能を深く身につけている音大生は、新時代の音楽科を担う教師としての確かな潜在能力を有していると言えるのである。

(2) 今後の課題

本稿は、公教育としての音楽科の現在地を、それが何のためにあるのか、誰のためにあるのかから問い直し、2つの「花」を教材とすることへの問いに対する学生の記述から、今後の教職課程の学びに必要な前提を整理するものとなった。

しかし、今回の調査では、統計的処理を行って有意差の有無を求めるには対象者数が少なく、学生全体の傾向を明らかにするには至っていない。さらに追加調査を行うことで、A・B・C群別の割合を踏まえた指導の方法なども示唆される可能性がある。ただ、本稿で指摘した記述が存在するという事実が、端的に問題の所在と解決の必要性を示しているため、学生の指導観を更新する手立ての具体化こそが、今後の教職課程の充実に直結する注力すべき取組になる。そして、それを音楽大学の強みを十全に生かした教育としてカリキュラムレベルで構成し、新時代を担う音楽科教員の輩出を目指すことがさらなる目標となる。

結び

ことは滝廉太郎か藤井風か、クラシック音楽かポピュラー音楽かといった教材選択に矮小化される問題ではない。結局のところ、本稿の論考は、真に「社会に開かれた教育課程」が展開され、「主体的・対話的で深い学び」が実現されるには、どのような教育哲学が必要になるかという問いに立ち戻っていく。

本来、共通教材という特殊性や生徒の動機づけの難しさからみても、滝「花」を教材とする有用な授業実践の方がより難易度が高い。しかし、意欲や学び方を含めた生徒の資質・能力を音楽科の深い学びを通して育てることの必要性（理論）やリアル（実践）が意識されていなければ、即ち、従前の学校音楽の指導観がある程度更新されていなければそのことには気づけない。まさに、学生自身が音楽的価値を高く評価している楽曲を教材とする授業が構想できない矛盾を自覚できず、藤井「花」を教材とすることが難しいと感じてしまうところに音楽科教育の実践的課題が集約されている。

その背景として、学生が生徒として経験した彼らのリアルに十分寄り添えなかった音楽科教育の実態はもとより、その実践者である教師、さらには彼らが学んだ教員養成や研修のシステム全体の課題が浮かび上がってくる。学校や生徒の実態によっては、使用教材を優先的に指定する教科書がくびきとなる可能性も否定できない。予測不能な未来の教室で期待される教育効果を上げるためにも、社会や生徒の実態に応じた適切な教材を活用した授業を構想・実践できる教師の力量がこれまで以上に求められる。まさに、「学び続ける教師」を育てるための努力が教員養成課程や教職課程、教職大学院に求められているのである。

しかし、国全体の財政状況の悪化、国立大学法人化後の大学経営・財政状況の厳しさの中で、どの法人も現有組織の人的・物的資源を生かした対応を前提にせざるを得ない。実際、複数の教科の教員養成や高度化を担う教員養成課程や教職大学院では、教科の専門性を超えた汎用的な資質・能力に関する学びが得られやすい強みがあるが、音楽科の教科内容の指導は教員免許取得条件となる科目を担当可能な限られた数の教員が中心となって行われて

いる。

一方、音楽大学、とりわけ本学のような、様々なジャンルや時代の音楽を一流の専門家から学べる専攻を幅広く擁する大学の教職課程には、既に多様な専門的知識・技能を身体化した学生が集まってくる。異なる専門性を持っている者同士、互いの興味関心を刺激し合えるため、「対話的」な「深い」学びに適した素地がある。もちろん、必要に応じて、教育・研究の両面から我が国を代表する専門性を持つ教員の力を借りることもできる。そのような強みを持つ本学の教職課程だからこそ、学生の音楽に対する多様な興味関心や専門的な知識・技能を授業実践の工夫に生かせる「学び続ける教師」を数多く輩出し、社会の期待に応じていかねばならないのである。

注

- (1) VUCA は、Volatility (変動性)、Uncertainty (不確実性)、Complexity (複雑性)、Ambiguity (曖昧性) の頭文字をとった表現。変化が激しく複雑で、将来の予測が困難となった社会を表す語。『デジタル大辞泉』(2024) 小学館
- (2) 内閣府が提唱する狩猟社会 (Society 1.0)、農耕社会 (Society 2.0)、工業社会 (Society 3.0)、情報社会 (Society 4.0) に続く、我が国が目指すべき未来社会の姿とされる。「持続可能性と強靭性を備え、国民の安全と安心を確保するとともに、一人ひとりが多様な幸せ (well-being) を実現できる社会」とも表現される。内閣府「Society 5.0 とは」https://www8.cao.go.jp/cstp/society5_0/index.html (2024 年 9 月 22 日閲覧)
- (3) 中央教育審議会答申『『令和の日本型学校教育』の構築を目指して～全ての子供たちの可能性を引き出す、個別最適な学びと、今日協働的な学びの実現～』2021 年 1 月 26 日は、現代を「AI 技術が高度に発達する Society5.0 時代」が到来し「社会の在り方が劇的に変わる」時であり、新型コロナウイルスの感染拡大など先行き不透明な「予測困難な時代」と表現している。https://www.mext.go.jp/content/20210126-mxt_syoto02-000012321_2-4.pdf (2024 年 9 月 22 日閲覧)
- (4) OECD Education 2030 については、以下を参照。生徒の主体性に関わる「エージェンシー」や「ラーニングコンパス」の概念も提起されている。「OECD Future of Education and Skills 2030」<https://www.oecd.org/en/about/projects/future-of-education-and-skills-2030.html> (2024 年 9 月 22 日閲覧)
- (5) 中央教育審議会答申「幼稚園、小学校、中学校、高等学校及び特別支援学校の学習指導要領等の改善及び必要な方策等について」2016 年 12 月 21 日を参照。https://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyo/chukyo0/toushin/_icsFiles/afieldfile/2017/01/10/1380902_0.pdf (2024 年 9 月 22 日閲覧)
- (6) 『中学校学習指導要領(平成 29 年告示)』(2017) 文部科学省を参照。https://www.mext.go.jp/content/20230120-mxt_kyoiku02-100002604_02.pdf
- (7) 注(3)参照

(8) 西園は傑出した理論家であると同時に、小島律子らとともに教育実践学を基盤とする学会を立ち上げ、学会独自のカリキュラム開発や事典発行を通して、その研究成果を広く世に問うまでに導いた教育研究の指導者としても音楽科教育に大きく貢献した。デューイの経験論を研究の背景に持つ点でも、近年の教育改革と軌を一にしており親和性が高い。近年、その研究は基礎理論的研究、カリキュラム論的研究の視点から著書にまとめられ、さらに、音楽教育哲学の視点による研究成果発表が予定されているが、その中核にあるのは、音楽科の学びを「質」の経験として位置付け、その認識に働く感性を育むためのものとする考え方である。

(9) 西園は 2005 年の著書において、音楽の表現の論理から演繹した音楽科の指導内容を「形式—音楽の形式的側面（音楽の構成要素とそれらによる構造）」「内容—音楽の内容的側面（気分・曲想・雰囲気・豊かさ・美しさ）」「背景—音楽の文化的側面（風土・文化・歴史）」「技能—音楽の技能的側面（歌唱・器楽の表現技能、合唱・合奏技能、即興表現技能、楽譜等に関する知識・理解）」「学習成立—情意的側面（関心・意欲・態度）」の 5 側面に整理している。また、「教師が授業の中で意図的に扱う事項で、音楽の特質を反映した直接的な指導内容ではない」情意的側面を指導内容に含めた理由について、「しかし、新しい学力観から見ると、この関心・意欲・態度の情意面との関わりで音楽の形式的側面、内容的側面、技能的側面を学習することによって、これらの諸側面によって育成される能力が認知として構造化され生きて働くものになる」と補足している。西園芳信『小学校音楽科カリキュラム構成に関する教育実践学的研究』（2006）風間書房，pp.300-302

その後「これは教科内容そのものではないことから除外し 4 側面に修正」され、音楽科の指導内容の 4 側面として広く定着するに至っている。西園芳信『質の認識としての音楽科カリキュラム』（2023）風間書房，p.151

新時代の音楽科教育が求められる現在、「情意的側面」の重要性に関する西園の指摘が改めて見直されることになる。

(10) 「共通教材」は、学習指導要領の「指導計画の作成と内容の取扱い」において、各学年の歌唱の指導に当たり、歌唱教材として「我が国で長く歌われ親しまれている歌曲のうち、我が国の自然や四季の美しさを感じ取れるもの又は我が国の文化や日本語のもつ美しさを味わえるもの。なお、各学年において、以下の共通教材の中から 1 曲以上を含めること。」との取り扱いが指定されているものである。

(11) 臼井学「II 音楽科の学習指導要領における教科内容」『学校音楽教育実践論集』2023 年 6 巻, p.7 https://www.jstage.jst.go.jp/pub/pdfpreview/ssmeti/6/0_6_7.jpg (2024 年 9 月 22 日閲覧)

(12) 生徒の音楽嗜好に関する調査としては、TOA 株式会社「音楽と教育の意識調査」(2007) <https://www.toa.co.jp/assets/files/pdf/news/070501.pdf> (2024 年 9 月 22 日閲覧) が「小学、中学生ではポップスが約 8 割、高校ではポップスの割合が更に上がり 10 割」と報告している他、小学生から中学生を追跡調査した著者も「6 年生まで下がり続けた学校内音楽へ

の嗜好度は、中学生になっても下げ止まることはなかった」結果を報告している。吉村治広『小学校音楽科における児童の興味関心と ICT を活用した「深い学び」の開発実践ガイド～研究概要と授業構想例』(2023), pp.19-20

(13) 石井・虫明は、共通教材に対する研究者の先行研究を肯定派・中立派・否定派の別に整理して示している。石井宏美・虫明眞砂子(2011)「小学校の音楽科における歌唱共通教材のあり方について」『岡山大学教師教育開発センター紀要第1号』, pp.57-68

(14) 吉村治広・梅村憲子・高木裕美・星谷丈生・澁谷政子「小学校音楽科歌唱共通教材「おぼろ月夜」の教材性に関する研究」『福井大学初等教育研究』(2017)第2巻, pp.65-75を参照。

(15) 中学校学習指導要領は、音楽科の共通教材として「花」の他、「赤とんぼ」「荒城の月」「早春賦」「夏の思い出」「花の街」「浜辺の歌」の全7曲を指定し、各学年で1曲以上を歌唱教材に含めることを求めている。

(16) 中学校学習指導要領は、音楽科の表現及び鑑賞の指導を通して共通に身に付けられるようにする「共通事項」の「音楽を形づくっている要素」として、「音色」「リズム」「速度」「旋律」「テクスチャ」「強弱」「形式」「構成」を挙げている。

(17) 現行の令和2年検定済教科書を参照。新実徳英監修『中学音楽2・3下 音楽のおくりもの』教育出版, pp.0-2, pp.4-5, pp.12-19

(18) 現行の令和2年検定済教科書を参照。小原光一他2名監修『中学生の音楽2・3下』教育芸術社, pp.10-15

(19) 『中学校学習指導要領(平成29年告示)解説 音楽編』(2017)文部科学省は「第4章2 内容の取扱いと指導上の配慮事項」において、7曲の共通教材それぞれの具体的な指導内容に言及している。

(20) シンガーソングライターの藤井風による「花 EP」は、2023年11月3日配信のシングル曲。

(21) 音楽科の教員免許を取得する上で、「教科に関する科目」として「声楽(合唱及び日本の伝統的な歌唱を含む。)」を1単位以上修得する必要がある。限られた数の音楽専門教員が採用され、授業を担当する教員養成系学部の授業において、伝統的な「声楽」の枠を超えた指導が行われる余地は乏しい。「教育職員免許法施行規則」https://laws.e-gov.go.jp/law/329M50000080026/20240401_504M60000080024 (2024年9月22日閲覧)

(22) ポピュラーヴォーカルの技能的側面にアプローチした実践報告としては、高校生を対象にファルセットの使われ方に注目させた尾崎・太田の研究がある。尾崎祐司・太田綾希(2015)「歌唱教材としてのヒット曲で養う高校生への「感性」—「ファルセット」による声色の知覚とその「仕掛け」による感受」『上越教育大学研究紀要』, 第34巻, pp.245-255

(23) 「HELP EVER HURT NEVER」を座右の銘とし、現状に感謝しながら自然体で生きていく包摂的な考え方や、「死」を怖いものと考えない死生観が歌詞や映像に表現される「帰ろう」のMVとオーバーラップしながら床に置いたキーボードを弾き語る藤井の様子等を

伝えるニュース番組内で「報道特集」としてまとめられた動画を紹介した。「【報ステ特集】藤井風さんコロナ禍で共感…死生観(2020年9月22日)」ANN news CH

<https://www.youtube.com/watch?v=HCkm1BVNzF8> (2024年9月22日閲覧)

(24) 学習方法の詳細は以下を参照。吉村治広 (2017) 「49 歌詞解釈の可能性～メッセージを受け取る姿勢の大切さ～」『「先生力」をつける！…待ち遠しい音楽授業のために』教育出版, pp.178-181

大正期のグリム童話の受容

— 『幼年百譚 お話の庫』 所収の 26 話について—

蚊野千尋

1. はじめに

本稿では、大正期に出版されたグリム童話の邦訳のうち、これまでほとんど取り上げられてこなかった『幼年百譚 お話の庫』に収録されている話に焦点を当てる。

グリム童話（正式名称『子どもと家庭のメルヘン集』 *Kinder- und Hausmärchen*）の受容や邦訳に関する研究は枚挙に暇が無いが、『幼年百譚 お話の庫』に収録されている邦訳についてはこれまであまり論じられてこなかった。2000（平成 12）年に出版された『日本におけるグリム童話翻訳書誌』には、明治期に出版されたグリム童話の邦訳についてまとめた「グリム童話翻訳文学年表 1」（以下、「年表 1」）と、大正期以降に出版されたグリム童話の邦訳についてまとめた「グリム童話翻訳文学年表 2」（以下、「年表 2」）が収録されている^①。「年表 1」には雑誌や図書に収録された邦訳の一覧が掲載されている一方、「年表 2」には図書に収録された邦訳の一覧のみが掲載されている。その理由としては「年表 2」のはじめに、「この期間の新聞雑誌の調査は余力がないため省き、刊行された図書のみに限った」と付記されている^②。しかし、「年表 2」には図書である『幼年百譚 お話の庫』の情報は載っておらず、そのためかこれまで取り上げられることは少なかった。

2019（令和元）年に調査した際には、『幼年百譚 お話の庫』について書かれた先行研究は管見の限り 1 本しか見つからなかった。その後、2024（令和 6）年 9 月までに新たに 6 本の研究が発表されたが、『幼年百譚 お話の庫』所収のグリム童話について包括的に述べている研究は皆無である。

『幼年百譚 お話の庫』所収のグリム童話は、先行研究において 15 話の存在が明らかとなっていた。しかし調査の結果、新たに 11 話がグリム童話であると判明し、合計 26 話のグリム童話が収録されていることが明らかになった。

本稿の目的は、1916（大正 5）年 6 月から 1917（大正 6）年 1 月にかけて出版された『幼年百譚 お話の庫』所収のグリム童話 26 話について、改変の有無や改変の傾向を分析し、考察することである。グリム童話には初版から第 7 版にあたる決定版が存在するが、本稿では底本に決定版を使用する。グリム童話の番号は決定版のもので、邦題はすべてドイツ語からの拙訳である。テキストは下記のものを使用する。

Brüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. 3 Bde. Hrsg. v. Heinz Röhlke. Stuttgart, 1980.

2. 『幼年百譚 お話の庫』の概要と訳者について

『幼年百譚 お話の庫』は博文館から出版された単行本で、大きさは縦が約 17 センチ、

横が約 12 センチである。全 4 巻で、春の巻が 1916 (大正 5) 年 6 月に、夏の巻が同年 7 月に、秋の巻が同年 10 月に、冬の巻が翌年の 1917 (大正 6) 年 1 月に出版された⁽³⁾。春の巻の緒言に読者への「幼年諸君」という呼びかけがあり⁽⁴⁾、広告文に「家庭團欒の良師友であり 校學教材の唯一の好資料たる」とあることから⁽⁵⁾、読者に就学児童を想定していると考えられる。古今東西の話が収録され、トーマス・エジソンやチンギス・ハーンなどの実在した人物についての話や、「都会のネズミや田舎のネズミ」といった日本の昔話、イソップ物語などが収録されている。

記者については、本には「少年通俗教育會編」とのみ記されている。少年通俗教育会のメンバーは不明だが、春の巻の緒言に「記事の大部分は、幼年世界記者新井弘城君の執筆を煩したものが多いのです」と書かれていることから⁽⁶⁾、編集メンバーの中に新井弘城がいたのは確かである。

新井弘城は本名を南部新一といい、筆名として他に南部亘国や新井胡蝶という名前も使用していた。京都府舞鶴市生まれで、病気のため清和中学 (のちの立命館中学) を 4 年で中退している⁽⁷⁾。小学生時代には雑誌『少年世界』へ投稿を繰り返す「投稿少年」として編集者の木村小舟 (本名、木村定次郎) と深い付き合いがあった。個人的に文通もしており、その後、木村の推薦により 1915 (大正 4) 年に博文館に入社した⁽⁸⁾。

少年通俗教育会の他のメンバーについて、『幼年百譚 お話の庫』のなかに他に手掛かりは無い。緒言の署名は「編者識」となっており、個人名は不明である。ただし、『幼年百譚 お話の庫』の姉妹編と称される『学校家庭 お話の種』を見ると、緒言の最後に「編者木村小舟識」という署名がある⁽⁹⁾。木村小舟の半自叙伝『足跡』の著作目録に「お噺の種 (全二冊)、お噺の庫 (全四冊)」と記され⁽¹⁰⁾、新井弘城も、木村小舟の仕事として前述の 2 冊を挙げていることから⁽¹¹⁾、少年通俗教育会の代表は木村小舟であると考えられる。ただし、木村は 1914 (大正 3) 年 12 月に博文館を退社しているため⁽¹²⁾、主として執筆に携わったのは新井弘城であろう。新井は木村と入れ替わりに博文館へ入社したが、「終生小舟を師として、仕事のことはすべて、小舟の指導を受けた」という。新井が木村宅を訪問する頻度はかなり多く、木村が仕事部屋の入口に「面会は 30 分以内に願います」と貼り紙をしたほどであった⁽¹³⁾。『幼年百譚 お話の庫』に取り組む際も、おそらく新井は木村を訪ねたであろう。春の巻の緒言に木村がわざわざ新井の名前を挙げたのも、そういった交流の結果であると考えられる。

3. 先行研究について

『幼年百譚 お話の庫』についての述べた先行研究は管見の限り 7 本存在する。いずれの論文も、書誌事項に触れるのみか、1 話のみに焦点を当てて論じたものである。

1 本目は 1995 (平成 7) 年、鳥越信の『日本児童文学史年表 1』である⁽¹⁴⁾。この年表は「明治元年 (1868) 1 月から昭和 20 年 (1945) 8 月 15 日までに刊行発表された児童文学作品、及びその関連事業を編年体・表形式を使って校正したもので、全体を大きく 2 つに分

け、大正15年(1926)12月までを1巻、以後を2巻とした」ものである⁽¹⁵⁾。ただし、この本は前述の通り表形式で書誌事項が書かれているのみで、話の内容についてや、そもそも『幼年百譚 お話の庫』が何を翻訳したものであるかについては記されていない。そのため、厳密には先行研究とまでは言えないが、これまでの調査の結果、『幼年百譚 お話の庫』について述べたもっとも古い資料だと考えられるため、ここで紹介しておく。

2本目は2019(平成31)年の拙論文「日本における『ハーメルンの笛吹き男』の受容 —大正期(1912-1926年)を中心に—」で、ドイツの伝説「ハーメルンの笛吹き男」の大正期の邦訳について述べた論文である⁽¹⁶⁾。大正期におけるもっとも古い邦訳として、『幼年百譚 お話の庫』秋の巻所収の「笛吹き爺さん」を取り上げ、内容を分析している。

3本目は2021(令和3)年、山田麻姫の「日本における『いばら姫(眠れる森の美女)』の受容 —明治・大正期を中心に—」である⁽¹⁷⁾。これは修士論文で、第3章において『幼年百譚 お話の庫』所収の「薔薇姫物語」(KHM50⁽¹⁸⁾ いばら姫)について述べている。

4本目は同年、拙論文「日本における『ハーメルンの笛吹き男』の受容」である⁽¹⁹⁾。2本目と同様、「ハーメルンの笛吹き男」を研究対象にした博士論文である。第4章で『幼年百譚 お話の庫』の訳者について述べ、注釈で『幼年百譚 お話の庫』所収のグリム童話15話の題名の一覧を紹介している⁽²⁰⁾。

5本目は2022(令和4)年、野口芳子の「グリム童話『ルンペルシュティルツヒェン』の明治期から大正期の翻訳」で、KHM55「ルンペルシュティルツヒェン」の邦訳である「小坊主物語」について述べている⁽²¹⁾。

6本目は同年、小泉直美の「日本における『ヘンゼルとグレーテル』の受容 —明治期から昭和期まで—」で、博士論文である。第6章でKHM15「ヘンゼルとグレーテル」の邦訳である「魔法婆」について述べている⁽²²⁾。

7本目は同年、同じく小泉の「日本における『ヘンゼルとグレーテル』の受容について —大正期を中心に—」である⁽²³⁾。

先行研究についてまとめると、全7本の先行研究のうち、書誌事項及び題名のみを紹介しているものが2本(1本目、4本目)、話の内容を分析し考察しているものが5本(2本目、3本目、5本目、6本目、7本目)である。邦訳の内容が紹介されている話は「薔薇姫物語」(KHM50 いばら姫)、「小坊主物語」(KHM55 ルンペルシュティルツヒェン)、「魔法婆」(KHM15 ヘンゼルとグレーテル)の3話である。

4. 『幼年百譚 お話の庫』所収のグリム童話

1) 概要

『幼年百譚 お話の庫』全4巻には、それぞれ100話ずつ収録されている。ただし、春の巻のみ、付録として「つらずの池」という話が収録されているため、厳密には春の巻は101話で全4巻で401話になる。そのうちグリム童話は26話で、全体の1割にも満たない。

春の巻には5話あり、「取替小僧」(KHM83 幸せハンス)、「魔法婆」(KHM15 ヘンゼ

ルとグレーテル)、「踊り靴」(KHM21 灰かぶり)、「漁夫の妻」(KHM19 漁師とその妻)、「金色の指」(KHM3 マリアの子ども)である。

夏の巻には9話あり、「小坊主物語」(KHM55 ルンペルシュティルツヒェン)、「金色銀色の髪」(KHM114 賢いちびの仕立て屋)、「三枚の葉」(KHM16 3枚の蛇の葉)、「金の鞆」(KHM1 カエルの王様、もしくは鉄のハインリヒ)、「豆と薪と藁」(KHM18 わらと炭とそら豆)、「骨の笛」(KHM28 歌う骨)、「星娘」(KHM153 星の銀貨)、「正直靴屋」(KHM39 小人の靴屋)、「大蕪の話」(KHM146 かぶ)である。

秋の巻には2話あり、「三枚の羽根」(KHM63 3枚の羽根)、「猫と狐の話」(KHM75 狼と猫)である。

冬の巻には10話あり、「藏の鍵」(KHM46 フィッチャー鳥)、「魔法使ひ」(KHM68 泥棒の弟子)、「魔法の塔」(KHM12 ラプンツェル)、「白い鴉」(KHM25 7羽のカラス)、「天使のお呪い」(KHM87 貧乏人と金持ち)、「蜂蜜と葡萄酒」(KHM185 墓の中の可哀想な男の子)、「自慢醫者の失敗」(KHM118 三人の軍医)、「慾の間違い」(KHM87 貧乏人と金持ち)、「薔薇姫物語」(いばら姫)、「金の小魚」(KHM85 黄金の子どもたち)である。

これらをまとめたものが次項の【表1】である。

2) 所収のグリム童話の一覧表【表1】

No.	話の題名	KHMの題名	収録巻
1	取替小僧	KHM83 幸せハンス	春の巻
2	魔法婆	KHM15 ヘンゼルとグレーテル	春の巻
3	踊り靴	KHM21 灰かぶり	春の巻
4	漁夫の妻	KHM19 漁師とその妻	春の巻
5	金色の指	KHM3 マリアの子ども	春の巻
6	小坊主物語	KHM55 ルンペルシュティルツヒェン	夏の巻
7	金色銀色の髪	KHM114 賢いちびの仕立て屋	夏の巻
8	三枚の葉	KHM16 3枚の蛇の葉	夏の巻
9	金の鞆	KHM1 カエルの王様、もしくは鉄のハインリヒ	夏の巻
10	豆と薪と藁	KHM18 わらと炭とそら豆	夏の巻
11	骨の笛	KHM28 歌う骨	夏の巻
12	星娘	KHM153 星の銀貨	夏の巻
13	正直靴屋	KHM39 小人の靴屋	夏の巻
14	大蕪の話	KHM146 かぶ	夏の巻
15	三枚の羽根	KHM63 3枚の鳥の羽	秋の巻
16	猫と狐の話	KHM75 狼と猫	秋の巻

17	蔵の鍵	KHM46 フィッチャーの鳥	冬の巻
18	魔法使ひ	KHM68 どろぼうの名人とその師匠	冬の巻
19	魔法の塔	KHM12 ラプンツェル	冬の巻
20	白い鴉	KHM25 7羽のカラス	冬の巻
21	天使のお呪い	KHM87 貧乏人と金持ち	冬の巻
22	蜂蜜と葡萄酒	KHM185 墓の中の可哀想な男の子	冬の巻
23	自慢醫者の失敗	KHM118 3人の軍医	冬の巻
24	慾の間違い	KHM87 貧乏人と金持ち	冬の巻
25	薔薇姫物語	KHM50 いばら姫	冬の巻
26	金の小魚	KHM85 黄金の子どもたち	冬の巻

3) 改変点について

(1) 概要

話の筋の改変が著しい明治期の邦訳とは異なり、『幼年百譚 お話の庫』はグリム童話の話の筋にはほぼ忠実な邦訳といえる。ただし、改変されている箇所もある。改変点は、大きく分けて「人や物の名称の改変」と「結末の改変」の2つに分けられる。

(2) 名称の改変

『幼年百譚 お話の庫』では、登場人物の名前は日本人名に改変されている。「取替小僧」[1](#)では主人公の名前が「ハンス」から「助太郎」に、「魔法婆」[2](#)では「ヘンゼルとグレーテル」が「太郎とお花」に、「小坊主物語」[6](#)では「ルンペルシュティルツヒェン」が「珍々齋」に、「魔法の塔」[19](#)では「ラプンツェル」が「光子」に変更されている。固有の名前が無い主人公にも、「お花」（「金色の指」[5](#)、「星娘」[12](#)）、「太郎」（「三枚の葉」[8](#)）、「角蔵」「丸雄」（「骨の笛」）といった名前が付けられている。

登場人物以外も同様に、日本の文化に合わせて改変されて訳出されている。「椅子に座る」を「畳に座る」としたり（「取替小僧」[1](#)）、「聖母マリア」を「天の神」としたり（「金色の指」[5](#)）、「教会」を「鎮守の神様」（「魔法使ひ」[18](#)）と訳したりしている。

(3) 結末の改変

①概要

いずれの邦訳もグリム童話と比べると話の筋に大幅な改変は無いものの、結末が変えられている話がある。特に注目に値する話は3話あり、「慾の間違い」[24](#)（KHM87 貧乏人と金持ち）、「蜂蜜と葡萄酒」[22](#)（KHM185 墓の中の可哀想な男の子）、「豆と薪と藁」[10](#)（KHM18 わらと炭とそら豆）である。これらの話は結末がそれぞれ、「己の行為を顧みて反省をする」、「罪の無い子どもは死なずに済む」、「他人の不幸を笑わない」といった内容に

書き換えられている。

②「慾の間違い」**24** (KHM87 貧乏人と金持ち)

この話では結末が「己の行為を顧みて反省をする」という内容に書き換えられている。

KHM87「貧乏人と金持ち」の梗概は下記の通りである。昔、神が下界を歩き回っていたころ、神は泊まる場所を探して、大きな家を訪ねる。しかし、神が粗末な格好をしていたので、金持ちは見た目判断して断る。次に神が小さい家へ行くと、貧乏人の夫婦は貧しいながらも出来る限りの歓待をし、寝床も神に譲る。翌朝、神は貧乏人に願いを3つ叶えてやると言う。貧乏人が、死んだら天国へ行くことと日々食べることに困らないことを願い、3つ目の願いは思いつかないと言うので、神は家を新しくしてやる。そのこと知った金持ちは神を追いかけ、3つの願いを叶えてくれと無理やり頼む。金持ちは帰り道で、自分が乗っている馬が跳ねるので、死んでしまえ、と願ってしまい、馬は死ぬ。その次に、馬の鞍を持ち運ぶのが面倒なので、「俺が歩く代わりに家にいる妻がこの鞍に跨れば良いのに」と願う。すると鞍は家にいる妻の元へ行き、妻は鞍から降りられなくなる。金持ちの夫婦は喧嘩をして、夫は3つ目の願いとして妻が鞍から降りられるように願う。

KHM87「貧乏人と金持ち」では、金持ちの夫婦は喧嘩し、何も得られずに話は終わる。一方、「慾の間違い」では、金持ちの夫が改心をする。夫は1つ目の願いで馬が死んだ後、2つ目の願いでは家を手に入れる。しかし妻と喧嘩をして、夫は妻を家から追い出す。下記はその場面の続きである。

『あゝ思つても悪らしいのは女房だ […]』

と [夫は] 悲しんで居りましたが、急に何か思い付いたやうに、

『しまった！之と云ふのも、女房ばかりじやない、私の心も悪かつた、幸ひ望みも未だ一つ残つてゐる、早く女房が歸つて來ればよい、全く之から心を入替へて働かう』(下線は、筆者による)⁽²⁴⁾

金持ちの夫は、妻だけではなく自分も悪いと思い直し、3つ目の願いで妻の帰還を願う。そして帰って来た妻と一緒に「喜んで2人連れ立つて」村へと帰っていく。夫婦は3つの願いで何も物は得られなかったものの、KHM87「貧乏人と金持ち」とは異なり、仲直りをして仲睦まじく帰って行くのである。

③「蜂蜜と葡萄酒」**22** (KHM185 墓の中の可哀想な男の子)

この話では結末が「罪の無い子どもは死なずに済む」という内容に書き換えられている。

KHM185「墓の中の可哀想な男の子」の梗概は下記の通りである。両親を亡くした羊飼いの男の子は、金持ちの農家の養子になる。しかし養父母は男の子を酷使し、男の子が仕事を仕損じると暴力を振るう。ある日男の子は、養父母の留守の間に藁を刻んで馬の飼葉を作る

ように命じられる。しかし、藁と一緒に自分の上着も刻んでしまう。男の子は、養父母に折檻されて死ぬくらいなら自分で死のうと思いつく。養母が隠していた毒を食べるが、それは蜂蜜だったので逆に力が湧く。養父のダンスの中の毒を飲むが、それはハンガリー産の甘いワインである。酔いが回った男の子は、もう自分は死ぬのだろうと思ったので、墓場で墓穴に横たわり、そのまま死ぬ。男の子の死を聞いた養父は、裁判に呼ばれるのではないかと怯え、気絶する。養母は夫を慌てて介抱するが、目を離れた隙に台所の火がそのまま家に広がり、家は燃え尽きる。家を失った養父母はその後も怯えながら貧しく暮らす。

KHM185「墓の中の可哀想な男の子」では、主人公の男の子は死んでしまう。一方、「蜂蜜と葡萄酒」では男の子は死なずに逃げ出す。下記はこの話の結末部分である。

[...] 美味しい葡萄酒でしたので、飲めば飲む程養分になつて、身體はいよ／＼元氣よくなる計りでした、そして子供は元氣が出るに伴れて、死んで了つては詰らないと云う事を考え出し、こんな家に居ては命もあぶないから、こゝを逃げたがよからうと云ふので、その儘何處へか逃げて了ひましたママ

すると程なく百姓夫婦は、下男や下女をつれて、歸つて來ましたが [...] 子供の姿は見えません、それで急に心配しまして手分けして探しにやりましたが、何時まで経つても見つかりませず、このことがお上に聞えたので、百姓夫婦はその財産から田地田畑まで、残らず取上げられて了ひましたとき。(下線は、筆者による)⁽²⁵⁾

男の子は死ぬどころか、無事に逃げて生き延びる。そして養父母は、事故によって貧乏になるのではなく、為政者から直接罰を受けるのである。

④「豆と薪と藁」¹⁰ (KHM18 わらと炭とそら豆)

この話では結末が「他人の不幸を笑わない」という内容に書き換えられている。

KHM18「わらと炭とそら豆」の梗概は下記の通りである。貧しい老女がそら豆を煮ようとした時に、1粒のそら豆が零れ落ちて床に落ちていた1本の藁の傍まで転がる。そこに、一欠片の炭が竈から飛び出してくる。藁と炭とそら豆は、お互い命拾いしたことを喜び、一緒に旅に出る。橋の無い川までやって来た時、藁が橋の代わりになる。炭は真ん中まで渡るが、水の音が怖くて足が竦み、前に進めなくなる。そうしているうちに火が藁に燃え移り、炭と藁は川の中へ落ちる。それを見ていたそら豆は大笑いする。そして笑いすぎたせいで身体が破裂する。運良く仕立屋が傍にいたので、そら豆は割れた身体を縫い合わせてもらう。その際、黒い糸で縫われたので、それ以来そら豆には黒い縫い目があるのだという。

KHM18「わらと炭とそら豆」では、藁と炭が落ちる様子を見てそら豆が笑うが、「豆と薪と藁」ではそら豆は全く笑わない。下記は、結末部分である。

[...] 火が出て、二人 [=薪と藁] は川の中へ落ちちて了ひました。

それで、岸に残った豆坊君は、深い谷底を窺きながら、
『南無阿彌陀佛、々々々々々々』
と、二人を吊つてやつたと申します。(26)

そら豆は薪と藁を笑うどころか、水に落ちた2人のために念仏をあげている。この話は本来、「なぜそら豆には黒い筋があるのか」について語る由来譚だが、この改変によってそら豆の黒い筋についての説明は消えてしまっている。

4) 考察

名称や結末が改変された理由は、『幼年百譚 お話の庫』の読者に児童を想定しているからであろう。『幼年百譚 お話の庫』は、題名から分かる通り『幼年』つまり、児童のなかでも年少の子どもを読者に想定している。そのため、子どもたちにとって親しみやすいように、外国の名前は日本人の名前に変え、名前が無い登場人物にも名前を付けたのであろう。また、「椅子に座る」を「畳に座る」に変えたり、「聖母マリア」を「天の神」に言い換えたりしたのも、同様の理由からだと考えられる。

この改変は『幼年百譚 お話の庫』所収のドイツの伝説「ハーメルンの笛吹き男」の邦訳である「笛吹き爺さん」でも行われている。「教会」は「公會堂」や「お寺」に言い換えられ、「バグパイプ」という外国の楽器は「笛」と言い換えられている⁽²⁷⁾。この言い換えが、単に訳語が分からなかったからという理由ではないことは、当時の辞書を見れば明らかである。「笛吹き爺さん」の底本はイギリス人アンドルー・ラングの『あかいろの童話集』に収録されている「ネズミ捕り男」で、英語の作品である⁽²⁸⁾。明治期の英和辞書に「church」（教会）の訳語として「教会」が既に掲載されているので⁽²⁹⁾、新井弘城や木村小舟はそのまま「教会」と訳すこともできたはずである。しかしあえて「お寺」（「笛吹き爺さん」）や「鎮守の神様」（「魔法使ひ」）と訳したのは、幼少の子どもにとって理解が難しいと判断されたからであろう。理解が難しいと判断された語句は、似た概念で理解しやすいものに書き換えられているのである。

話の結末の改変は、作者が読者である子どもの教育のために書き換えたのだと考えられる。「己の行為を顧みて反省をする」、「罪の無い子どもは死なずに済む」、「他人の不幸を笑わない」といった内容は、いずれも子どもに対する教訓や、子どもの救済となっている。

「慾の間違い」では、金持ちの夫は神からの頼みを、見た目で判断して断る。けれど、その後で無理やりにはあるが神から3つの願いを叶えてもらう権利を手に入れている。最終的には何も得られないとはいえ、性悪な人間が3つも願いを叶えてもらえるのは道理が合わない。また、そのような人間が自分自身を顧みないことは教育に良くないと考えたため、金持ちの夫が最後には心を入れ替える内容に改変したのであろう。

「蜂蜜と葡萄酒」では両親を亡くした男の子が養父母から理不尽な叱責や暴力を受け、最後には何の罪も無いのに凍死してしまう。児童が読者なのだから、この結末は到底受け入れ

られるものではない。子どもたちが不安に思わなくて良いように、男の子が生きて逃げる内容に変更したのであろう。

「豆と薪と藁」の結末の改変も、道徳的な内容となっている。「他人の不幸を笑う」という終わり方は、教育上良くないと判断されたのであろう。「そら豆にはなぜ黒い筋があるのか」という由来を伝えるエピソードを排除してでも、他者の死を笑うという内容を忌避したと考えられる。

5. おわりに

『幼年百譚 お話の庫』に収録されているグリム童話の邦訳 26 話について、その改変点に焦点を当てて分析と考察を行なった。話の筋はほぼグリム童話を踏襲しているものの、読者である児童にとって親しみやすくなるように外国人の名前は日本人の名前に変えられ、理解しづらいと思われる語句は似た別の語句に置き換えられ、子どもの教育によりふさわしいように結末が書き換えられていることが明らかになった。

大正期は子ども向けの雑誌や本が相次いで創刊された時代であった。1914 (大正 3) 年に『少年倶楽部』が創刊され、1915 (大正 4) 年に「模範家庭文庫」シリーズが出版された。1917 (大正 6) 年には『幼年の友』などの子ども向け雑誌が創刊され、1918 (大正 7) 年には『赤い鳥』が創刊された。さらに 1919 (大正 8) 年には『小学男生』と『小学女生』が、1922 (大正 11) 年には小学館の雑誌『小学校五年生』と『小学校六年生』が創刊された⁽³⁰⁾。1916 (大正 5) 年から 1917 (大正 6) 年にかけて出版された『幼年百譚 お話の庫』も、これらの本や雑誌と同様に子どものために出版された本である。そのため、底本に忠実であるかどうかよりも、子ども向けとして相応しいかどうか重視されたのであろう。

本稿では『幼年百譚 お話の庫』についての先行研究を紹介し、所収のグリム童話 26 話の改変について包括的に述べた。今後の課題としては主として 3 つが挙げられる。各話の内容を細かく検討していくこと、少年通俗教育会のメンバーを明らかにすること、各話の底本を明らかにすることである。

主たる著者であろう新井弘城は清和中学 (現、立命館中学) を中退しているため、ドイツ語や英語には明るくないと考えられる。そのため、グリム童話の原典から直接邦訳したというよりは、既に日本で出版されていた邦訳を参考に執筆したと考えたほうが自然である。野口芳子は「ルンペルシュティルツヒェン」の明治期と大正期の邦訳を順番に分析した結果、新井弘城は橋本青雨の「珍五郎兵衛」を参考にして「小坊主物語」を書き下ろしたのであろうと結論付けている⁽³¹⁾。本稿では紙面の関係上触れなかったが、春の巻所収の「漁夫の妻」が木村小舟の『教育お伽噺』所収の「漁夫の妻」に文面が酷似していることも⁽³²⁾、研究の結果明らかになった。他の話でも、新井弘城が他者の邦訳に影響を受けていることは大いにあり得ることである。今後は、各話の底本を明らかにする必要があるだろう。

『幼年百譚 お話の庫』は、1995 (平成 7) 年の『日本児童文学史年表 1』に書誌事項が掲載されていることを除けば、平成の終わりまで受容研究で触れられてこなかった。グリム

童話の邦訳の情報を網羅した「グリム童話翻訳文学年表 2」においても、『幼年百譚 お話の庫』は取り上げられなかった。しかし、これは『幼年百譚 お話の庫』が資料として無価値だからではなく、単にこの本が現在にほとんど残っておらず、発見されにくい状況にあったからだと推測される。2024(令和6)年9月現在、国立国会図書館サーチ(NDLSEARCH)で『幼年百譚 お話の庫』を検索すると、この本は国会図書館には所蔵されておらず、夏の巻のみが三康図書館に存在すると表示される⁽³²⁾。学術書の大手古本屋サイト「日本の古本屋」でも、『幼年百譚 お話の庫』は基本的に流通していない⁽³³⁾。大阪の国際児童文学館には夏の巻、秋の巻、冬の巻が所蔵されているが、前述の国立国会図書館サーチやCiNii Booksの検索結果には表示されないので、自分で直接国際児童文学館のホームページで検索する必要がある⁽³⁴⁾。

『幼年百譚 お話の庫』がなぜこれほどまでに残っていないのか、理由は不明である。今後、『幼年百譚 お話の庫』も踏まえたグリム童話の受容研究を進める必要があるだろう。

注

- (1) 川戸道昭／野口芳子／榊原貴教編『日本におけるグリム童話翻訳書誌』ナダ出版センター、2000年。
- (2) 同上、159頁。
- (3) 少年通俗教育会編『幼年百譚 お話の庫』春の巻、博文館、1916年。
少年通俗教育会編『幼年百譚 お話の庫』夏の巻、博文館、1916年。
少年通俗教育会編『幼年百譚 お話の庫』秋の巻、博文館、1916年。
少年通俗教育会編『幼年百譚 お話の庫』冬の巻、博文館、1917年。
- (4) 同上、春の巻、1頁。
- (5) 同上、広告頁。
- (6) 同上、3頁。
- (7) 大阪国際児童文学館編『日本児童文学大事典』第2巻、大日本図書株式会社、1993年、37頁。
- (8) 新井弘城『少年少女譚海』創刊のころ 加太こうじ／上笙一郎編『児童文学への招待』南北社、1965年、421頁。
- (9) 幼年世界編集部編『学校家庭 お話の種』上編、博文館、1915年、4頁。
- (10) 飯干陽『木村小舟と『少年世界』』あずさ書店、1992年、179頁。
- (11) 新井、注8、421頁。
- (12) 飯干、注10、18、76頁。
- (13) 同上、179頁。
- (14) 鳥越信『日本児童文学史年表1』明治書院、1995年、194-199頁。
- (15) 同上、3頁。
- (16) 蚊野千尋「日本における『ハーメルンの笛吹き男』の受容 —大正期(1912-1926年)

- を中心に—』『梅花児童文学』第 27 号、梅花女子大学、2019 年、68-85 頁。
- (17) 山田麻姫「日本における『いばら姫 (眠れる森の美女)』の受容 —明治・大正期を中心に—」修士論文、梅花女子大学、2021 年。
- (18) KHM とは、グリム童話の正式名称『子どもと家庭のメルヒェン集』(*Kinder- und Hausmärchen*) の略称で (下線は筆者による)、数字はそのうちの何話目であることを示している。つまり、KHM50 は『子どもと家庭のメルヒェン集』の 50 話目に収録されていることを意味する。
- (19) 蚊野千尋「日本における『ハーメルンの笛吹き男』の受容」博士論文、梅花女子大学、2021 年。
- (20) 同上、138 頁。
- (21) 野口芳子「グリム童話『ルンペルシュティルツヒェン』の明治期から大正期の翻訳』『梅花児童文学』第 29 号、2022 年、19-33 頁。
- (22) 小泉直美「日本における『ヘンゼルとグレーテル』の受容 —明治期から昭和期まで—」博士論文、梅花女子大学、2022 年。
- (23) 小泉直美「日本における『ヘンゼルとグレーテル』の受容について —大正期を中心に—」『梅花児童文学』第 29 号、2022 年、49-63 頁。
- (24) 少年通俗教育会編『幼年百譚 お話の庫』冬の巻、注 3、429 頁。
- (25) 同上、328 頁。
- (26) 少年通俗教育会編『幼年百譚 お話の庫』夏の巻、注 3、343-344 頁。
- (27) 蚊野「日本における『ハーメルンの笛吹き男』の受容」、注 19、31-34 頁。
- (28) 同上。
- (29) 上野陽一他編『学生英和辞典』博報堂、1910 年、122 頁。
- (30) 下川耿史『近代子ども史年表 明治・大正編』河出書房新社、2002 年、305、309、323、325、328、335、351 頁。
- (31) 野口、注 21、26 頁。
- (32) 木村小舟「漁夫の妻』『教育お伽噺』博文館、1908 年、107-117 頁。
- (33) サイト名 国立国会図書館サーチ (NDL SEARCH)
ページ名 幼年百譚お話の庫. 夏の巻 8 版 | NDL サーチ | 国立国会図書館
URL <https://ndlsearch.ndl.go.jp/books/R100000126-I000093359#library>
最終アクセス日 2024 年 9 月 30 日
- (34) サイト名 日本の古本屋
ページ名 お話の庫 ~ のカタログ検索結果 / 日本の古本屋
URL <https://x.gd/vcHjA>
最終アクセス日 2024 年 9 月 30 日
- (35) 国際児童文学館のホームページ <https://www.library.pref.osaka.jp/site/jibunkan>
CiNii Books <https://ci.nii.ac.jp/books/>

エ アロール
Et, alors ?

Vol.2

アール・ヌーヴォーからアール・デコへ、そして...
音楽とダンスによるスペクタクル・コンサート

久保 洋子

本稿は、2023年6月20日（火）に兵庫県立芸術文化センター神戸女学院小ホールで行われた上記コンサート（後援：公益財団法人西宮市文化振興財団）に関する報告レポートである。開催においては、大阪音楽大学研究助成制度に基づく助成を受けている。

プログラム：

第1部：スペクタクル・コンサート

ジャック・オッフエンバック（久保洋子編曲）：喜歌劇『地獄のオルフェ』『序曲』より
(1858)

ジョルジュ・オーリック（久保洋子編曲）：ムーラン・ルージュ（1952）

エリック・サティ：グノシエンヌ第1番（1889）

ガブリエル・フォーレ（久保洋子編曲）：ペレアスとメリザンド組曲 Op.80 より第3曲
『シチリアーノ』（1898）

クロード・ドビュッシー：ビリティスの3つの歌（1897-1898）

クロード・ドビュッシー（ギュフターヴ・サマズイユ編曲）：第2曲『祭り』
(1897-1899)

クロード・ドビュッシー（久保洋子編曲）：牧神の午後（1892-1894、1912（バレエ初演））

クロード・ドビュッシー：フルート、ヴィオラ とハープのためのソナタ第3楽章（1915）

ジャック・イベール：組曲『物語』より第2曲『小さな白いロバ』（1917）

ジャック・イベール（マルセル・ミュール編曲）：組曲『物語』より第7曲（1917）

フランシス・プーランク：2本のクラリネットのためのソナタ第3楽章（サクソ、クラリ
ネット版）（1918）

ダリウス・ミヨー：フルート、オーボエ、クラリネットとピアノのためのソナタ第3楽
章（1918）

アルテュール・オネゲル：牝山羊の踊り（1919）

モーリス・ラヴェル：ヴァイオリン・ソナタ第2楽章『ブルース』（1927）

ジョージ・ガーシュイン（久保洋子編曲）：パリのアメリカ人より（1928）

第2部

久保洋子：タブロー・イマジネールII (2023、世界初演)

演奏&ダンス：YKカンパニー

代表、作曲、編曲、演出、振付、指揮、歌、ダンス：久保洋子

ゲスト：ピエール・モンティ (フルーティスト)

クリスタップス・リンティンシュ (バレエ・ダンサー)

プログラム・ノート

“Et, alors?”とは「それで？」という意味です。当時のスキャンダラスな音楽も、今や古典。今夜は、19世紀末のベル・エポックのパリからスタートします。華やかなパリ、憧れのパリ。花や植物によるアラベスク模様で綺麗に装飾された曲線美、アール・ヌーヴォーは、この時代を象徴する芸術様式です。そんな時代は第1次世界大戦をきっかけにアール・デコの時代に変わります。無駄を省いたシンプルな美。アメリカからジャズが入って来たのもこの時代です。第1部では、この変遷をご紹介します。

オッフェンバックの『地獄のオルフェ』の序曲は誰もが知っていると思います。そう、日本の運動会では大活躍です。1889年にパリの歓楽街に建てられたムーラン・ルージュでは、踊り子たちがこの曲に合わせてフレンチカンカンを踊っていました。同じ年に、近所のモンマルトルに住む風変わりな作曲家のサティは『ジムノペティ』を作曲しています。その頃のパリはアール・ヌーヴォー真っ盛り。美しく装飾された美術品が好まれました。音楽で言うとフォーレやドビュッシーが活躍した時代です。『シチリアーノ』はチェロとピアノのために書かれましたが、後にシャルル・ケックランによりオーケストラ用に編曲され劇付随音楽『ペレアスとメリザンド』とその組曲版として有名になりました。

その頃、クロード・ドビュッシーは、『ビリティスの3つの歌』、『夜想曲』などを作曲しています。ドビュッシーは印象派の作曲家として多くの名曲を書いています。中でも、マラルメの詩からインスピレーションを受けて作曲、後にバレエ音楽として使われた『牧神の午後』は特筆すべきでしょう。ニンフに恋をして残されたベールを胸に自慰行為をする牧神、作曲者のドビュッシーはニジンスキーの振り付けたバレエを見て、どう思ったでしょう？

さて、ドビュッシーは印象派の作曲家として有名ですが、実は晩年、新古典に変わっています。第1次世界大戦を機に、装飾性の多い贅沢と思えるアール・ヌーヴォーからもっとシンプルな美的感覚を持つアール・デコへと変化した影響のように思います。イベール、ミヨー、プーランク、オネゲルといった作曲家たちは、大衆性を帯びた楽しい作品を多く書いていま

すが、アメリカの文化の影響は大きいでしょう。ジャズの発祥の地はニューオリンズですが、実はここはフランスの植民地だったのです。外国からの志願兵の中に、当然、ニューオリンズからの志願兵もいて、彼らがフランスにジャズをもたらしたのです。当時の作曲家も大いに影響を受けて、ラヴェルのように、ジャズを自作に取り入れた作品も見受けられます。

第1部の最後はガーシュイン作曲の『パリのアメリカ人』の抜粋です。オリジナルと編成が違うのは勿論ですが、今回はミュージカル映画版の音を再現してみました。これは思ったより大変な作業で、まず楽譜は存在しない、音楽もオリジナルの特徴のある断片をつなぎ合わせたもので、ほぼほぼ音を聞いて聴音状態で楽譜を制作しました。中々、映画と同じ音に響かず、そのオーケストレーションの複雑さに驚くばかりです。

さて、第2部はぐっと変わって本日のコンサートのために書かれたオリジナル作品です。

久保洋子：タブロー・イマジネール II (2023、世界初演)

Yoko KUBO : Tableaux imaginaires II (2023, Création mondiale)

この作品の元になったのはヴィクトル・ユゴーの『ノートルダム・ド・パリ』です。ジプシーのエスメラルダに片思いのカジモド。彼は耳が聴こえず、又、その容姿から、寺院の外へ出ることを許されません。私の作品は、閉ざされた空間の中で、次第に幻覚や幻聴に悩まされる場面から始まります。

この作品のタイトルの『タブロー・イマジネール』とは想像画という意味です。ユゴーの作品から受けたイメージを抽象的な語法で描いています。アラベスク（イスラム美術の植物や動物のモチーフを反復させた模様）というタイトルのついた9つの小品から成ります。

アラベスク 1：カジモド錯乱、不安と幻聴。

アラベスク 2：街の広場で踊るエスメラルダを見ているカジモド。一緒に踊る夢。

アラベスク 3：カジモドの寂しさ。いつものように鐘つき場から広場を見ていると、殺人の濡れ衣をかけられたエスメラルダが捕えられていた。助けに行くカジモド。

アラベスク 4：そっと聖堂にエスメラルダをかくまう。後半、醜いカジモドに驚くエスメラルダ。

アラベスク 5：カジモドの悲しみ。

アラベスク 6：聖堂の奥へ。エスメラルダは優しく接するカジモドに問う。なぜこんなに優しいのか。カジモドは、見せ物になっていた自分に水を飲ませてくれたからと答える。

アラベスク 7：エスメラルダをかくまう方法を思案するカジモド。怖がるエスメラルダを優しく慰める。目を離れたすきに捕えられ、連れて行かれるエスメラルダ。

アラベスク 8 : 絞首刑になるエスメラルダ。カジモドの叫び。

アラベスク 9 : 2年後、エスメラルダとその横にいる醜い白骨が発見される。片思いの成就。

私の作品の旋律は、草花を絡ませた、くねった細い木の束のようという表現が良いかもしれませんが。装飾音（と言っても西洋音楽のような扱いではなく、存在感の大きい旋律の一部なのですが）は、横の旋律線にも表れますが、複雑な音色として縦にも表れます。日本の精神性に基づいているのは勿論ですが、感覚的な部分では、アール・ヌーヴォーに近いものがあります。

以上がチラシ、プログラムに記載した文章である⁽¹⁾。アール・ヌーヴォーからアール・デコへの時代の流れをわかりやすく、出来るだけ親しみを持って学んでもらえるように、聴覚だけにとどまらず、視覚的にも訴えることの出来る、スペクタクル・コンサートという形をとった。

今回のコンサートの中で特筆すべき作品は『牧神の午後』と『タブロー・イマジネール II』である。

まず、『牧神の午後』であるが、この作品は、ヴァーツラフ・ニジンスキーの振付、主演で初演された。バレエのストーリーはドビュッシーがインスピレーションを受けたステファヌ・マラルメの詩『半獣神の午後』から取っており、振付はギリシャの壺絵からインスピレーションを受けながら、通常の振付を排除している。ダンサーは常に横顔を見せ、演じる。歩き方も独特で、特に牧神は、踵から爪先への力の移動がまるで能のすり足のようである。テンポもそれに合わせて遅目である。実際に演じてみて、ドビュッシーの本来のテンポではニジンスキーの指定した動きには全くそぐわないことを実感した。全ての動きがスローモーションのようであり、外へ向かうエネルギーを持つバレエとは真逆で内へ向かっている。

リハーサルでは、演奏だけの場合と、バレエが入った場合のテンポ感や表現の違いの調整に時間がかかった。特に、ゲストのピエール・モンティはこの作品をパリ国立オペラ座管弦楽団や、ラムルー管弦楽団で何度も演奏しているので、そのテンポ感覚は正しい。それゆえに、バレエが入った場合のテンポ設定には違和感を感じ、オリジナルを変えるのにはかなり抵抗があったようである。しかし、クラシックでない内側へのベクトルが大きい作品を演ずるのには、ある意味、軽さのあるオリジナルのテンポで行くのには無理があった。そこで、まずはオリジナルのテンポでアンサンブルのみを練習した上で、バレエ版のテンポと照らし合わせながら、慎重にテンポ設定を行なった。

今回、YKカンパニーの編成に合わせて編曲したが、その作業に多くの時間を費やした。オーケストラの楽器数を大幅に減らした編成のため、原曲の繊細なオーケストレーションによる作品のイメージを、大きく変えないで編曲するには、かなりのテクニックを要した。

又、ロンドンにあるダンスの語法センターが、ニジンスキー版の『牧神の午後』の詳細の分析を行っている⁽²⁾。それは、全ての身体の方角性を詳しく記してあるだけでなく、牧神のいる丘、牧神やニンフの衣装、小道具全ての大きさや材質について、事細かに指定されて書かれている。当時の条件を全て再現するのは不可能であり、特に振付に関しては、身体の部分部分に分けて書かれているため、その記譜法を読解するにはかなりの年月を要する。楽譜と振付が同時に書かれており、かなり正確である。

筆者は、ニンフの役を演じたが、衣装について、次のような難しさを経験した。3枚の大きな布を、シミーズ・ドレスの上から重ねて覆い、片手で1枚ずつはいでいくのであるが、結び方一つで、スムーズに行かない。片結びで布の端を引っ張ることで脱げるのであるが、動きながらの行為は、かなり難しい。又、指定の布の大きさでは、上手くサイズが合わず、これに関しては記載ミスではと思い、変更した。

次に、『タブロー・イマジネール II』では、音と動きから、ストーリーを想像出来るかという実験を試みた。コンサートに来ていなかった人たちに映像を見せてストーリーを書いてもらった所、設定は森だったり、暗い場所だったりするが、ほぼ同じようなストーリーを書いた人が多かった。抽象的な音楽や動きからこのように同じイメージを持ってもらえたことで、今後の方向性が見えてきた。現代音楽の語法で、聴衆に何かを伝えるというのは至難の技であるように思えるが、方法一つで、可能にもなれると感ずることが出来た、良い経験であったと思う。

今回は、盛り沢山な内容で、上演までの作業は並大抵のものではなかった。しかし、結果的に、筆者の作品が、精神的には日本の、音感的には今回のベル・エポック以降の音楽史の流れの延長線上にあるということが、明確に示すことが出来たと思う。

筆者は、作曲家であるが、ピアノ、声楽、打楽器、ダンス、指揮、振付、演出など、パフォーマンスに関わることを同時に行っている。自分の音楽を表現するのに、ジャンルの境目はなく、全てが自己表現の手段である。

筆者は長年にわたり、人間の感情を表現するプリミティブな方法である声と動きに注目し、能楽とバレエを修得しながら、机上の研究だけでは得られない経験主義に基づく方法で研究を続けている。堅実な理論体系を根底に持ちながら作曲と演奏の実践を通して音楽

を発信している。フランスと日本を等距離の視点から見られるアーティストとして、国別ではない個別のアイデンティティを持った作品の作曲を目指している。

1人の表現者として、現代音楽の未来への一つの方向性を示すことが出来ればと思っている。

注

- (1) このプログラム・ノートは提出用に、一部分、掲載順序や表現を変更している。
- (2) Nijinsky's Faune Restored, Language of Dance Series, No.3 by Ann Hutchinson Guest and Claudia Jeschke, Gordon and Breach (ISSN 0888-1286, ISBN 2-88124-819-5)

大阪音楽大学大学院音楽研究科
修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目
修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目
(2023年度)

修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目

1. 作曲専攻(作曲) 山田 大貴
(演奏曲名)
 神奈備Ⅱ for ensemble

(論文名) 武満徹作品における日本的感性

修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目

2. 声楽専攻(オペラ) 西森 真菜
(演奏曲名)
 G.ヴェルディ/Giuseppe Verdi(1813-1901)
 歌劇「リゴレット」より/Rigoletto

(論文名) G.ヴェルディ作曲《リゴレット》における「悲劇性」について
3. 声楽専攻(オペラ) 新山 瑞貴
(演奏曲名)
 G.ドニゼッティ/Gaetano Donizetti(1797-1848)
 歌劇「ドン・パスクアーレ」より/Don Pasquale

(論文名) G.ドニゼッティ作曲《ドン・パスクアーレ》における悲劇と喜劇
4. 声楽専攻(歌曲) 久光 美早紀
(演奏曲名)
 O.レスピーギ/Ottorino Respighi(1879-1936)
 短い物語 P52 Storia breve P52
 6つの抒情歌 第2集 P97より 6 Liriche Series 2 P97
 I.夜 Notte
 光 P63 Luce, P63
 霧 P64 Nebbie, P64
 雪 P65 Nevicata, P65

メゾ・ソプラノと弦楽四重奏のための《日没》P101

《Il tramonto》per mezzo-soprano e quartetto d'archi P101

(論文名) レスピーギ《Il tramonto》について ～詩の解釈と音楽的構造～

5. 声楽専攻(歌曲) 松永 祐子
(演奏曲名)

R.シューマン／Robert Schumann(1810-1856)

《リーダークライス》作品 39より Liederkreis op.39

I.異郷で In der Fremde

II.間奏曲 Intermezzo

III.森との対話 Waldesgespräch

VI.美しき異郷 Schöne Fremde

IX.悲しみ Wehmut

XII.春の夜 Frühlingsnacht

A.ベルク／Alban Berg(1885-1935)

7つの初期の歌 Sieben frühe Lieder

I. 夜 Nacht

II. 葦の歌 Schilflied

III. 夜泣きうぐいす Die Nachtgall

IV. 夢に見た栄光 Traumgekrönt

V. 室内にて Im Zimmer

VI. 愛の賛歌 Liebesode

VII. 夏の日 Sommertage

(論文名) アルバン・ベルク《7つの初期の歌》～詩の解釈からみる楽曲分析～

6. 器楽専攻(ピアノ) 井垣 菜々子
(演奏曲名)

F.F ショパン／Frédéric François Chopin(1810-1849)

4つのマズルカ 作品 7 4 Mazurkas,op.7

4つのマズルカ 作品 17 4 Mazurkas,op.17

4つのマズルカ 作品 33 4 Mazurkas op.33

3つのマズルカ 作品 59 3 Mazurkas,op.59

マズルカ(遺作)へ短調 作品 68-4 Mazurka f-moll op.68-4

(論文名) マズルカにおけるショパンの歩みー作風の変遷と進化を探求するー

7. 器楽専攻(ピアノ) 石坂 花音
(演奏曲名)

F.プーランク／Francis Poulenc(1899-1963)

8つのノクターン 作品 56 8Noctuenes FP.56

第1曲

第2曲 少女たちの舞踏会

第3曲 マリーヌの鐘

第4曲 幻の舞踏会

第5曲 しゃくとり虫

第6曲

第7曲

終曲

ナゼルの夜会 作品 84／Les Soirees de Nazelles FP.84

前奏曲 / Preambule

変奏1 やんごとなさの極み / Le comble de la distinction

変奏2 手の上の心臓 / Le coeur sur la main

変奏3 磊落と慎重と / La désinvolture et la discrétion

変奏4 考え方の一貫性 / La suite dans les idées

変奏5 心を蕩かす魅惑 / Le charme enjôleur

変奏6 自己満足 / Le contentement de soi

変奏7 不幸の味 / Le goût du malheur

変奏8 矍鑠たる老人 / L'alerte vieillesse

カデンツァ / Cadence

フィナーレ / Final

(論文名) プーランクの描いた音の肖像－《ナゼルの夜会》"variations"と"portraits"－

8. 器楽専攻(ピアノ) 中野 琢斗
(演奏曲名)

S.ラフマニノフ／Sergei Rachmaninoff(1873-1943)

絵画的練習曲集「音の絵」 作品 39 Etudes-tableaux op.39

I .Allegro agitato

II .Lento assai

III .Allegro molto

IV .Allegro assai

V .Appassionato

VI .Allegro

VII .Lento

VIII. Allegro moderato

IX. Allegro moderato

(論文名) S.ラフマニノフ《エチュード=タブロー》作品 39 の演奏解釈

9. 器楽専攻(ピアノ) 西上 彩花
(演奏曲名)

C.ドビュッシー / Claude Debussy (1862-1918)

前奏曲集 第1巻 Préludes, livre I

1. デルフィの舞姫たち / Danseuses de Delphes

2. 帆 / Voiles

3. 野を渡る風 / Le vent dans la plaine

4. 音と香りは夕暮れの大気に漂う / Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir

7. 西風のみたもの / Ce qu'a vu le vent d'ouest

8. 亜麻色の髪の乙女 / La fille aux cheveux de lin

9. 途絶えたセレナード / La serenade interrompue

10. 沈める寺 / La cathédrale engloutie

11. パックの踊り / La danse de Puck

聖セバスチヤンの殉教 (A.カプレ編曲)

Le Martyre de Saint Sébastien (Arranged by André Caplet)

百合の庭 / La Cour des Lys

法悦の踊り / Danse Extatique

魔法の部屋 / La Chambre Magique

受難 / La Passion

傷つけられた月桂樹 / Le Laurier blessé

よき羊飼ひ / Le Bon Pasteur

(論文名) 文学の世界を投影したドビュッシーのピアノ作品ー前奏曲集第1巻を中心にー

10. 器楽専攻(ピアノ) 西野 きらら
(演奏曲名)

F.F ショパン / Frédéric François Chopin (1810-1849)

エチュード集 作品 25 Etudes op.25

第1曲 「エオリアンハーブ」

第2曲

第3曲

第4曲

第5曲

- 第 6 曲
- 第 7 曲
- 第 8 曲
- 第 9 曲「蝶々」
- 第 10 曲
- 第 11 曲「木枯らし」
- 第 12 曲「大洋」

(論文名) ショパン・エチュードの詩学—作品 25 を中心に—

11. 器楽専攻(管弦打) 大瀨 里佳
(演奏曲名)

J=ドニ・ミシャ/Jean-Denis Michat (1971-)

バック トウ バッハ/Back to Bach

I . Allegro

II . Adagio Dolcissimo

A.デザンクロ/Alfred Desenclos (1912-1971)

前奏曲、カデンツァと終曲/Prélude, cadence et finale

V.ダヴィッド/Vincent David (1974-)

ミラージュ/Mirages

(論文名) サクソフォーンにおける演奏者兼作曲家による作品の独自性

—ヴァンソン・ダヴィッドの作品を中心に—

12. 器楽専攻(管弦打) 石倉 温人
(演奏曲名)

C.ツェルニー/Carl Czerny(1791-1857)

プルミエ・グラン・トリオ 作品 105/Premier Grand Trio op.105

I . Allegro

II . Adagio

III. Rondo,Allegro scherzando

(論文名) 楽器演奏における緊張とそのコントロール ホルン学習者を対象として

13. 器楽専攻(管弦打) 井上 晶子
(演奏曲名)

F.プーランク/Francis Poulenc (1899-1963)

ヴァイオリンとピアノのためのソナタ／Sonate pour violon et piano

I . Allegro con fuoco

II . Intermezzo: Très lent et calme

III. Presto tragico

P.d.サラサーテ／Pablo de Sarasate(1844-1908)

スペイン舞曲集 作品 23-2 サパテアード／Spanish Dances,op.23:No.2 Zapateado

(論文名) F.プーランク《ヴァイオリン・ソナタ》と《ピアノと管楽器のための六重奏曲》の
比較・研究—軽妙さのなかの暗さについて

14. 器楽専攻(管弦打) 岸野 朱莉

(演奏曲名)

権代 敦彦／Atsuhiko Gondai(1965-)

マリンバのための《ローズウッド霊歌》／Spiritual Voice of Rosewood

細川 俊夫／Toshio Hosokawa(1955-)

想起／Reminiscence

三善 晃／Akira Miyosi(1933-2013)

マリンバと弦楽合奏のための協奏曲

／CONCERTO pour Marimba et Ensemble a Cordes

(論文名) 5 オクターヴマリンバの演奏法に関する研究～邦人作品に着目して～

[作曲者名、演奏曲名は修士演奏会のプログラムに基づく。また、論文名は本人記載の題目届に拠る。]

執筆者一覧（掲載順）

永田孝信

吉村治広（教職）

蚊野千尋（外国語）

久保洋子（作曲）

研究委員会構成員（五十音順）

*西村 理 赤松 林太郎

谷口 真生子 福榮 宏之

松田 昌恵 松本 昌敏

吉村 治広

*印は編集代表

研究紀要 第六十三号

2025年3月1日 発行
(2025年3月31日 WEB公開)

編集 研究委員会

発行 大阪音楽大学
大阪音楽大学短期大学部
〒561-8555
大阪府豊中市庄内幸町1丁目1番8号
電話 06-6334-2136
URL : <http://www.daion.ac.jp/>

ISSN 0286-2670

BULLETIN
OF
OSAKA COLLEGE OF MUSIC

Vol. LXIII

2024

Contents

Summaries (1)

Articles

Directions of Development in Debussy's Musical Techniques NAGATA Takanobu (5)

Toward Optimizing Music College Teacher Training Programs

—Using Students' Perceptions of Instruction on Two Works Titled “Hana” as a Framework—

..... YOSHIMURA Haruhiro (26)

Note

Reception of Grimm's Fairy Tales in the Taisho Era

: About the 26 Stories Included in *Hundred Tales for Children: Tales Archive (Yonen Hyakutan: Ohanashi no Kura)* KANO Chihiro (44)

Report

“Et, alors ?” Means “So what?”. The Concept of This Concert Is That the Scandalous Music of the Time Is a Classic in Our Time. KUBO Yoko (55)

Published by
Osaka College of Music
Osaka Junior College of Music
Osaka
JAPAN