

演奏法授業実践報告

3年生後期授業

(平成15年 全国音楽高等学校協議会公開授業 2年生)

音楽科教諭 高橋 裕

日本人と西洋音楽

1. はじめに (平成15年 全国音楽高等学校協議会全国大会要項, 公開授業 (2) 音楽科より)

「なんで日本人が西洋音楽をやるのか」今はあまり聞かれなくなったが、海外に留学した日本人に時々発せられた質問のひとつである。乱暴な問いではあるが、我々西洋音楽を学ぶ日本人にとって、簡単に見過ごす事の出来ない大きな問題を抱えている。

西洋から遠く離れた日本は言うまでもなく、自然環境、人種、言語、文化、宗教、思考、衣食住等々のほとんどすべてにおいて西洋とは大きく異なっている。当然のごとく日本の音楽(邦楽)と西洋音楽とは、あらゆる面で大きな相違が見られる。

明治維新以降、西洋音楽を本格的にとり入れ始めてから百数十年と言われているが、その年数は、はたして長いのか短いのか。また若い生徒達にとって、邦楽に接する機会が極端に少ない現在、はたして彼らはもう十分に西洋的なのか。

今回の演奏法の公開授業においては、本校の特色のひとつである邦楽専攻の三曲合奏の演奏を聴くところからはじめ、日本の音楽と西洋音楽とはどのようなところが異なるのか、日本人が西洋音楽を演奏するうえにおいてどのようなところが足りないのか、これからの学びはどう深めていけば良いのか、というところを焦点に授業をすすめていきたいと思う。

本校の演奏法の授業は1年生と3年生にのみ行われており、今回行う2年生の公開授業は、1年次に行われた演奏法の授業の続きにあたり、3年次に行われる「日本人と西洋音楽」の5～6回に分けて行う授業の数回分を凝縮して行うことになる。

1年次の演奏法

- I. 旋律法 (言葉と音楽, フレーズ, 構成, 他)
- II. リズム (ポリリズム, 内分割, 他)
- III. 音律 (純正律, 平均律, ピタゴラス音律, 他)

3年次の演奏法

- I. 旋法 (各国の旋法, 教会旋法, 近代の旋法, 日本の旋法)
- II. 和声法 (ドビュッシーの和声法, 近現代の和声法, 他)
- III. 日本人と西洋音楽 (和声法, リズム, 旋律, 構成, 他)

上記は、「平成15年 全国音楽高等学校協議会全国大会要項 公開授業(2)音楽科」として載せた問いかけである。しかしこの紀要には、全国大会の45分の公開授業の記録だけでなく、この年に行っていた3年生の演奏法の授業「日本人と西洋音楽」の授業報告をもとに書くことにする。

2. 本校の演奏法

本校の演奏法は、音楽理論や音楽史と、ソルフェージュや専攻実技をつなぎ、より効果的に実際の演奏に生かせるように考えられている。

しかし週休2日制への移行に際して、2年次は行われなくなってしまう、また3年次に同時に行われていた日本音楽演奏法も行われなくなり、邦楽の生徒とともに授業をしなくてはならなくなったため、大きく内容も組み立ても変化せざるをえなくなった。

1年次においては、音楽の3要素であるメロディー、リズム、ハーモニーを、理論より一歩演奏に近づく学びとして捉えられるように構成されている。なお1年次においてはもとより、邦楽専攻の生徒も西洋音楽の根源を知ってもらうために、邦楽専攻生徒も含めたクラス全体の授業となっている。

1年次の演奏法

(1) 旋律法

本校の前々校長であった永富正之氏の授業を受け継ぎ、1年生の最初の授業において一番わかりやすい、また重要な旋律について学ぶことになる。言葉と音楽については、木部敏司教官の授業により、西洋の言葉と音楽の密接なつながりを学ぶ。また歌詞を持たなくなった器楽曲の旋律が、動機から大楽節までどのような成り立ちで構成されていくかを高橋が担当し、旋律が頭だけで考えられて作られているものではなく、呼吸や生命活動と深く繋がりを持って作られていることを実感し、演奏出来ることを目標に授業をする。

(2) リズム

リズムに関しては、芸大ソルフェージュ科主任教授細野孝典教官により、演奏に必要な実践的リズム理論の理解を目的とした授業が行われている。

- ①物理・音響現象(狭義のリズム、アクセント、デュナーミク)と精神的現象(拍、パルス、拍子、アルシス、テシス)
- ②拍とパルスの存在の感知と内分割。
- ③拍(秩序、客観)とリズム(闊達な創意、主観)
- ④ポリリズムと、モノリズムの相違。
- ⑤楽想を実演しうる方法論としてのソルマティザシオン。

(3) 音律

音律は高橋が担当している。ここではメロディー、リズム、の後にくるハーモニーの問題として純正律が取り扱われるが、それとともに、メロディーを演奏するのに必要不可欠なピタゴラス音律もあわせて考えなければならない。また当然ながら、平均律も必然的にどのような特性をもっているかを把握し、そして実際の音楽の演奏において、その三つの音律がどのように関連しながら使われるのが望ましいかを考察していく。

3 年次の演奏法

昨年までの3年次の演奏法は、邦楽専攻の生徒が、裏の時間に日本音楽演奏法の授業を受けていたために、西洋音楽の専攻の生徒のみを対象とした授業をすることが出来た。しかし今年からは邦楽専攻の生徒とともに授業を行うために、日本の音楽のことも考慮に入れた授業にしなければならなくなった。

西洋音楽の源である教会旋法、各国の旋法から、日本の旋法までの音楽の源泉をたどり学ぶ旋法の授業。またその旋法が、西洋音楽における調性音楽、機能และ声からの離脱を促すきっかけのひとつともなり、そして新たな近代和声へと移る流れを学んでいく和声法。そして最後の授業として「日本人と西洋音楽」という大きな命題にとりかかることになる。

(1) 旋法

世界の国々には、様々な民族の音楽が存在している。その中には固有の旋法をもち、それぞれが変化発展しながら独特な音楽に成長し、芸術音楽にまで高められているものもある。西洋音楽ではどうなのであろうか。

西洋音楽における、グレゴリオ聖歌の存在そのものを知ることから始め、その教会旋法の性格を知ること等によって、西洋音楽の源泉にふれていくこと。そしてそれが影響を与えたであろう、近代の旋法をも学ぶことになる。旋法の授業は高橋が担当している。

(2) 和声法

本校の副校長、海老原直秀教官が担当している和声法は、中世ルネッサンスからバロック、古典派を経てロマン派、20世紀に至る概論と、ドビュッシーを中心とする拡大した調性音楽と、非機能和声音楽について学ぶ。

(3) 日本人と西洋音楽

日本と西洋の様々な違いを認識するところから始まり、それが音楽ではどのように異なって現れてきているか。そして日本人のメロディーを歌う感覚、リズム感、和声感がどのように西洋と異なっているか。日本人が西洋音楽を演奏する上でどのような点が足りないのか。また逆に、日本人のオリジナリティーはどのようなところにあるのかというようなどころまで、ともに考えていくことになる。

3. 本校の音楽理論と音楽科目

3年次の演奏法「日本人と西洋音楽」の授業を行うにあたって、生徒が既に音楽理論でどのような学びをしてきているのか、ということは考慮しなければならない重要な要素である。ここに「本校の研究紀要 第1集」より音楽理論の概要を載せることにする。

本校の音楽理論を語る上で、総合的な音楽教育という考え方をなくしては語れない。

平成3年より、元校長であり元芸大ソルフェージュ科主任教授、永富正之先生（現在聖徳音大教授）のもとで本校の音楽科目の総合教育のヴィジョンが動き出した。

このヴィジョンの中心に存在するのが、全校生徒が参加する定期演奏会である。生徒が実際に演奏するオーケストラの曲やオーケストラと合唱による曲を、音楽理論や音楽史で学び、ソル

フェージュや聴音においても教材として用いて、多角的なアプローチにより理解を深めていく方法である。そして、より系統的に音楽を把握するために、学年により学ぶ時代を設定し、同時期にいくつかの音楽科目で同じ時代の音楽を学ぶ仕組みになっている。

第1学年 古典派、ロマン派のホモフォニーの音楽

第2学年 中世、ルネッサンスからバロックのポリフォニーの音楽

第3学年 近代から現代に至るまでの音楽

各教科や先生によって、これらは柔軟に取り扱われているが、時には同じ作曲家や同じ曲を同時に教えることもしばしば見受けられ、効果を上げているように思われる。

この他に音楽の基礎知識を得るための教材として

新しい音楽通論 菊本哲也著 全音楽譜出版社

総合和声 島岡 譲（執筆責任） 音楽乃友社

を常時使用している。

ここに平成3年より今まで音楽理論で取り上げてきた曲目をここにあげることにする。

- 第1学年 Beethoven : Symphony No.1 C dur Op. 21 1st mov. (H 3)
Schubert : Symphony No.8 h moll Op. Posth 1st mov. (H 4)
Beethoven : Overture f moll Op. 84 EGMONT (H 5)
Schubert : Symphony No.6 C dur D. 589 1st mov. (H 6)
Beethoven : Symphony No.8 F dur Op. 93 1st mov. (H 7)
Mozart : Symphony No.39 Es dur K.543 1st mov. (H 8)
Mendelssohn : Ouverture "Ein Sommernachtstraum" Op. 21 (H 9)
Mozart : Piano Concerto No.23 A dur K.488 1st mov. (H10)
Dvorák : Symphony No.8 G dur Op. 88 1st mov. (H11)
Mozart : Piano Concerto No.20 d moll K.466 1st mov. (H12)
Beethoven : Symphony No.2 D dur Op. 36 1st mov. (H13)
(定期演奏会以外で通常用いている曲)
Kuhlau : Sonatine Op.20 No.1, No.2 1st mov.
Clementi : Sonatine Op.36 No.5 1st mov.
Beethoven : Sonata Op.49 No.2 1st mov.
Brahms : Variations on a theme by Haydn Op.56a
- 第2学年 Bach : Kantate No.147 BWV 147 [Herz und Mund und Tat und Leben] (H 3)
Haydn : Oratorium [Die Jahreszeiten] "Der Fruhling" (H 4)
Handel : Messiah (Transcription : Mozart) (H 5)
Bach : Kantate No.4 BWV 4 [Christ lag in Todesbanden] (H 6)
Mozart : Regina coeli K.108 (H 7)
Haydn : Oratorium [Die Schöpfung] (Erster Teil) (H 8)
Bach : Kantate No.39 BWV 39 [Brich dem fugrigen dein brot] (H 9)
Fauré : Requiem Op.48 (H10)
Brahms : Nänie Op.82 (H11)
Bach : Lutherische Messe G dur BWV 236 (H12)

Schubert : Messe Es dur D.950 “Kyrie” “Gloria” (H13)

(定期演奏会以外で通常用いている曲)

島岡讓 : 学習フーガ (学習追走曲 池内友次郎著 音楽之友社より)

第3学年 Britten : Matinée Musicales Op.24 (H3)

Copland : Appalachian Spring (Ballet for Martha) (H4)

Debussy : PRINTEMPS Suite Symphonique (H5)

Poulenc : Concerto en Ré mineur pour deux Pianos et Orchestra (H8)

Fauré : Requiem Op.48 (H10)

(定期演奏会以外で通常用いている曲)

Debussy : Prélude à l'Après-midi d'un faune

Ravel : Boléro

Bartók : Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta

Stravinsky : Le Sacre du Printemps

このような古今の名曲を、音楽理論で学び、また実際にオーケストラの授業や合唱の授業で演奏し歌い、指導を受けることの意味は大きい。

しかし本校の生徒の専攻科目は、作曲、ピアノ、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバス、ハープの弦楽器、フルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット、サクソフォン、トランペット、ホルン、トロンボーンの管楽器と打楽器の様々な洋楽器の専攻に加えて、箏曲、尺八、長唄三味線、邦楽囃子の邦楽器専攻がある。邦楽に関しては、1年の時には日本音楽史、2年では日本音楽理論、3年になって邦楽演奏法をそれぞれ学んでいるが、西洋の音楽史、音楽理論、演奏法も2時間ずつ学ぶことになっている。専攻によっては古典から現代曲まで、非常に高い演奏水準をもつ専攻もあり、一方西洋音楽を一から学ばなくてはならない邦楽専攻もあり、各個人の能力差も考えあわせると、大きな問題を抱えながら授業をしているのも事実である。

いろいろな問題はあるにしても、本校の音楽理論の基本方針は、3年間この音楽理論を学ぶことによって、音楽の仕組みや構造、作曲家の意図やその奥にある感情の動き等を、自分自身で読み解き、分析していくことができるようになることである。

(「東京芸術大学音楽学部附属音楽高等学校 研究紀要 第1集」『音楽理論授業実践報告』3. 本校の音楽理論より)

音楽理論では、このように3年間にわたってバロック時代のフーガから、古典派やロマン派のソナタ形式、変奏曲形式等々を経て、近代、20世紀に至るまでの音楽を学んできている。また音楽史においても、たんなる音楽の歴史ばかりではなく、音楽様式から楽曲分析までに及び、音楽理論、音楽史ともに音楽実技の学習と密接な関係をもつ高度な学びを目標としている。

また音楽実技系においても専門実技、オーケストラ、合唱、室内楽、ピアノ初見・アンサンブル、副科としてはピアノ、声楽、打楽器、尺八等、それらの基礎となる学びのソルフェージュとともに、実際に演奏し豊かな表現にしていくための多彩な授業がとり行われている。

西洋音楽を学ぶ生徒にとっては、様々な学びが出来る恵まれた環境であると言えるが、はたして生徒は、これらを学ぶだけで、もう立派な音楽家として独り立ちしていけるのであろうか。こ

の演奏法「日本人と西洋音楽」の授業では、西洋音楽の学びを始める前の日本人や、西洋音楽を知らなかった頃の日本人の音楽や感性を知ることにより、その感性が今の我々とどのくらい深く繋がっているのか、というところまで探っていきたい。そしてまた、日本人が西洋音楽を演奏する上において、どのようなところが足りなく、問題となっているかというところまで触れていきたい。

4. 平成15年 全国音楽高等学校協議会全国大会 公開授業 2年生

日本人と西洋音楽

(1) 日本人は十分に西洋化されているのか。

今、大都会に住む高校生にとって、真に日本的な文化に触れる機会はあるであろうか。本校には邦楽専攻があるが、洋楽の生徒にとっても、まともに同級生の邦楽の演奏を聴く機会は少ない。ましてや街行く若者達が聴いているウォークマンやMDの音楽の中に、邦楽の音楽は存在しているであろうか。衣食住がほとんど西洋と変わらない生活をしている我々は、もう十分に西洋化されているのではないだろうか。

(2) アンケート

今回、公開授業を行うにあたって、生徒の実技レッスンにおいて注意される要点についてのアンケートを試みた。このアンケートの特徴としては、「1)専攻実技において多く注意されることについて具体的に書いて下さい。」という通常のレッスン(日本人の先生)においてよく注意される事と、「2)日本人の音楽性は、ということで専門の先生や海外の先生に注意されたことがありますか、あれば具体的に書いてください。」という特に日本人の音楽性に焦点をあてたアンケートにより、生徒の音楽性の足りないところ、国内と海外の先生の注意の要点の違い等によって、「日本人と西洋音楽」という命題を考える上でのヒントにならないか、というところにこのアンケートの主眼がある。次に公開授業の音楽実技アンケートをのせることにする。

公開授業

音楽実技アンケート

(芸高生全3学年のうち108名の回答による)

1) 専攻実技において多く注意されることについて具体的に書いて下さい。

1. リズム, テンポについて. [39]

- ①リズム感や拍感が弱い. (20)
- ②テンポ感が悪い. (8)
- ③音楽の流れが止まる. (3)
- ④音楽の間について. (2)
- ⑤音楽が走る. (2)
- ⑥付点のリズムが悪い. (2)
- ⑦テンポのアゴーギグが不自然. (1)
- ⑧音を出す前に音楽にのる. (1)

2. 和声について. [26]

- ①和声感がない. (16)
- ②伴奏との関係をよく知る. (4)
- ③和音に応じた音程. (3)
- ④調性感がない. (2)
- ⑤倚音を大切にする. (1)

3. 旋律について. [26]

- ①フレーズを自然に歌う. (18)
- ②呼吸を大切に. (4)
- ③よく歌う. (3)
- ④歌詞の意味を考えて歌う. (1)

4. 演奏技術について. [47]

- ①ボーイングのテクニック. (15)
- ②ビブラートについて. (14)
- ③息の入れ方. (7)
- ④ペダルの使い方. (4)
- ⑤指使い, フィンガーリングについて. (4)
- ⑥アンブシュアについて. (2)
- ⑦指の形について. (1)

5. 作曲家や作品について. [33]

- ①作曲家の時代背景を調べる. (8)
- ②曲のイメージをつかまえる. (5)
- ③よく考えて. (4)
- ④音楽を大きくとらえる. (4)
- ⑤楽譜をよく読む. (4)
- ⑥作曲家の意図をつかまえる. (3)
- ⑦音楽の方向性. (2)
- ⑧同じ部分を繰り返す時には変える. (2)
- ⑨作品の解釈. (1)

6. 音について. [61]

- ①音程について. (22)
- ②よく音を聴く. (11)
- ③音色について. (8)
- ④音質について. (5)
- ⑤美しい音を出す. (3)
- ⑥ひとつひとつの音を大切に. (4)
- ⑦音のバランスについて. (2)

- ⑧音のつぶがそろっていない。 (1)
- ⑨音の出し方について。 (1)
- ⑩音が浮く。 (1)
- ⑪音量について。 (1)
- ⑫音を明確に。 (1)
- ⑬それぞれの音の意味を感じて。 (1)

7. 音楽表現について。 [19]

- ①自分のやりたいことを表現して。 (6)
- ②デュナミックの違いを出す。 (6)
- ③音楽を感じて。 (2)
- ④メッセージを伝える。 (2)
- ⑤躍動感が足りない。 (1)
- ⑥自分で音楽をつくる。 (1)
- ⑦自由性が足りない。 (1)

8. 体について。 [17]

- ①体の使い方、動き方について。 (7)
- ②姿勢が悪い。 (6)
- ③肩に力が入る。 (4)

9. その他。 [9]

- ①練習方法について。 (3)
- ②基礎をかためる。 (2)
- ③顔がつまらなさそう。 (2)
- ④アンサンブルを大切に。 (1)
- ⑤音楽を楽しんで。 (1)

2) 日本人の音楽性は、ということで専門の先生や海外の先生に注意されたことがありますか、あれば具体的に書いてください。(回答数79)

1. リズム、テンポについて。 [30]

- ①ワルツなど舞曲が下手。 (5)
- ②3拍子のとらえ方。 (5)
- ③拍節感と内分割が弱い。 (5)
- ④音楽の流れが止まる。 (4)
- ⑤リズム感がない。 (4)
- ⑥1拍目で拍が下に落ちる。 (2)
- ⑦日本人は1拍子。 (1)
- ⑧付点があまい。 (1)
- ⑨ルバートが下手。 (1)
- ⑩8分の6拍子が下手。 (1)

①拍節の中で動きを出す。 (1)

2. 和声について。 [11]

①和声感がない。 (5)

②調性感がない。 (4)

③伴奏を聴く。 (2)

3. 旋律について。 [18]

①歌うのが下手。 (6)

②フレーズが短い。 (6)

③歌が演歌っぽい。 (4)

④自然なフレーズになっていない。 (1)

⑤ロマン派の曲をセンチメンタルに歌う。 (1)

4. 演奏技術について。 [12]

①テクニックはあるが音楽性がない。 (11)

②テクニックはあるが音はきたない。 (1)

5. 作曲家や作品について。 [12]

①作曲家の時代背景を調べる。 (4)

②作曲者によって表現が異なる。 (4)

③楽譜をよく読む。 (1)

④作曲家の生きた社会状況を知る。 (1)

⑤曲の精神性を感じる。 (1)

⑥作品の構成を考える。 (1)

6. 音について。 [4]

①音色の変化について。 (3)

②音を抜きすぎている。 (1)

7. 音楽表現について。 [35]

①デュナミークの幅が狭い。 (8)

②自分のやりたいことを表現して。 (6)

③感情表現が下手。 (3)

④真面目すぎる。 (3)

⑤音楽を楽しんで。 (2)

⑥理論的でない、イメージだけ。 (2)

⑦音楽が小さい。 (1)

⑧閉じこもった演奏。 (1)

⑨cresc. dim.が急すぎる。 (1)

⑩演奏がおとなしい。 (1)

- ⑪もっと自由に演奏。 (1)
- ⑫オリジナリティーがなく優等生的。 (1)
- ⑬西欧のエスプリがない。 (1)
- ⑭理論で奏するな。 (1)
- ⑮感覚がずれている。 (1)
- ⑯日本の女の子はヒステリックな演奏をする。 (1)
- ⑰スラーの表現がうまくない。 (1)

8. 体について。 [7]

- ①日本人は体が小さい。 (2)
- ②体の力が入りすぎている。 (2)
- ③体の使い方に無駄が多い。 (2)
- ④体力的に持続力がない。 (1)

9. その他。 [3]

- ①顔に表情がない。 (1)
- ②多声音楽がよくわかっていない。 (1)
- ③日本人は恵まれすぎている、哀愁がない。 (1)

日本においては、西洋の生活とほとんど変わらなくなっている今、音楽的にも十分に西洋的であるように思われるが、このアンケートに表れている注意の数々は、そう簡単に言いきれるものではないことを表している。

リズム感がない、和声感がない、フレーズを自然に歌えない、自己表現が下手である等々、数多くの注意点が気の遠くなるほどあげられている。

我々日本人にとって西洋音楽を演奏する上で、やはり様々な根本的な問題があるのではないだろうか。

ここで、日本人が長年にわたってはぐくんできた邦楽を聴き、我々の身体の中にどのような音楽が存在し、また西洋音楽とどのようなところが異なるかを、実際に感じてみることにする。

(3) 生徒の三曲合奏「夕顔」の演奏を聴く。

本校に邦楽科が設置されて5年目になるが、「日本人と西洋音楽」という命題を考える上で、実際の音を生で、同じクラスの仲間の演奏を聴くことの意味は大きい。

ここで近世の代表的な音楽である尺八、箏、三味線の三曲合奏「夕顔」を聴くが、その前に五線譜とは大きく異なる、それぞれの楽譜も認識しておかなければならない。

次に「夕顔」の後歌の部分の各楽譜を、ここに掲載することにする。

(「 」の部分は、五線譜で採譜された総譜の部分と対応している)

三絃譜
顔七
夕顔

リA72 大間と7 ン	ト一 ン	ン◎	○	ナ7.エ リス	○	ナ1. ン	○ナ2 ン
○ ン	チ8中 ン	ナ1.中 ン	ナ3.エ リス	レA3. ン	ツニ.中 ン	リス ン	ナ2.中 リス
ナ7 ン	ン◎	ン◎	トA1. ン	ナ4.中 リス	ツニ.中 ン	○ ン	ナ2.中 ン 箏
ナ5 ン	ヲ5 ヲ5 ヲ5	チ5 ン	ナ8中 リス	ナ8中 リス	レA1. ン	○ ン	ツ一. ○ナ1. リス
○ ン	ヲ2 ヲ5	ナ7 ン◎	ン◎	レA7 ン	ナ3.エ リス	○ ン	○ナ1. ン
チ8中 ン	ど8	ン◎	ナ7 ン	ナ5 ン	ナ/ リ	ツニ.中 ン	ツ九 ナ1. リス
ナ7 ン	ヲ7	リA7	ン◎	ツ六中 ン	レA1. ン	ツニ.中 ン	ン9 ナ1. ン 箏
チ5 ン	ヲ5	ン◎	チ5 ン◎	ン◎	ツニ.中 ン	○ ン	ツ仁.中 ○ツニ. ルス
ツ六中 ヲ六	リA7	ン◎	ツ五 ン	○ ン	ツニ.中 ン	○ ン	○ツニ. ン
ン◎ ナ5	ナ1 は1	ン◎	チ7エ レA5	ナ5 ン	ナ1. ン	ナ1. ン	ツ仇 ツニ.中 ルス
ナ7 ン	え7	○	ツ六中 ン	ン◎	ツニ.中 ン	ン◎	ウC ツニ.中 ン 箏
リA ン	○い5	ン◎	ナ7 ン	ン◎	ナ3. ン	ツ一. ン	○ツ一. ルス
テ1 ン	あ1	ツ五 ン	ン◎	ツ一. ン	ナ4.中 リス	ツ仁.中 ン	○ツ一. ン
チ2 リA		ウC ン	ナ8中 ン	ル九 ン	ナ/ リ	ン△ ツ九	ツ一. ルス
テ1 ン	る1	テ1 ン	ン◎	ン◎	レA3. ン	ツ一. ン	ツ一. ン
ト一 ン	ウ四 ウ一	○ ン	ナ7 ン	ツ一. ン	○ ン	ルス ン	○ ン

夕 顔 八	ン ◎ か5	チ 1	チ 一	ツ 五 7五	チ 8中	ツ 伍
	チ 5エ77	ン て一	ン	ン ↓	イ 7	ン
	チ 1	ト 一	チ 2	チ 5 7四	◎ イ 8	チ 一
	ン ウ2 ア2	ン	ン	ン 7一	ン ち1	ン ち伍
	チ 1	ツ 四	チ 1	◎ 7四	チ 7	ツ 二
	ン	ン	ツ 四	ン	ン す7	ン ウ二
	◎ ぜ1	ツ 五	ン ン	チ 2	チ 5	ン △
	ン	み四	ト 一	ン 7 2 5	ン	チ 1 ウ一
	ツ 四	ン △ に2	ウ 四中	ン ◎ 7 2	ツ 六中	チ 3
	ン 9	1 5入	チ 1	チ 2 7 1	ン 7 5	ン がニ
	ン ン	ツ 六中	ツ 六中	チ 1	◎ び六	リ 八 ア1
		ン	チ 5	ン ちニ	ン	ア 3
	き 五1	ツ 六中	チ 7	チ 1	ツ 五 イ五	ン △ お3
		し六	ン	ン ぬ1	ン イ四	チ 3
	◎	◎	チ 1.中	ン ◎	◎ し五	ツ 二
	ン	ン イ五	ン	ツ 五	ン	ン 7 1 7 二
	ツ 伍 漸次徐心	チ 7	ト 一 エ四	チ 4	チ 一 7 伍	
	ン 5	ン 7	ン も一	ン	ン の一	
	チ 一	ツ 六中	チ 4中	チ 5	チ 1.中	
	ン ウ7	ン	ン	ン か4	ン	
	ツ 二	ウ 8	チ 1	チ 3	チ 6中 7 6	
	ウ 7	ン	ン	ン	チ 8中	
	◎ ウ 8	ン ◎	◎	◎ イ 5	チ 7	
	ン よ 5	ツ 五	ン	ン イ 6	ン は 5	
	チ 一	ト 一	チ 3	チ 5 ね 5	チ 8中	
	ン わ 7	ン	ン	ン	ン な 8	
	◎	○	ツ 二	チ 7 エ 2	◎	
	ン ア 1.	き位	ン	ン エ 5	ン	
	チ 1	ロース	ツ 二	ン ◎ の 7	ン ◎ ア 7	
	ン の 7	ぬ一	レ 八	リ 5入	ン に 8	
	ト 一	◎	チ 一	ツ 六中 7 5	チ 8中	
	ン 7 1.	ン エ 1	ツ 伍	ン 7 六	ン	

(宮城道雄著『三絃楽譜』「夕顔」邦楽社発行)

ト三 ³²	リ三	カ十	テ八	巾	ト四 ³	枕	斗	右 左
ン と巾			ン	為	ト	ン	ン	三絃
ト三 ³	○	○	枕	科	△	△	○	右 左
ン	ン	ン	ン	ン	九	ン	ナ斗	右 左
テ八	○	九	十	為	ト	十	○	右 左
ン				科	ン	九	ン	右 左
枕	為	○	九	十	八	八	△	右 左
ン	為巾	ン	人オ	レス	ン	ン	ン	右 左
テ十	斗	カ四 ²	テ八	八	科	ト五 ²	テ十	右 左
ン	ヲ為				為	ン	ン	三絃
ツ九	○	五	○	七	巾	△	○	右 左
ン	ど和	ン	ン	ン	為	五	ナ斗	右 左
八	巾	三 ³	ニ	六	科	九	八	右 左
					十	ン	ン	右 左
七	○	○	七	○	九	十	六	右 左
	ヲ為	四五			ン	ン	ル	右 左
六	斗	八	八	七	十	九	ニ	右 左
								三絃
○	○	○	○	○	九	十	△	右 左
ハ	ハ	七	ン	ン	レ	ス	ス	右 左
八	○	六	八	○	科	テ	五	右 左
	え巾				十	△	△	右 左
○	○	い為	○	○	八	△	△	右 左
ン			ン	ン	科	テ	五	右 左
ヤ五		一 ³	九	○	科	△	八	右 左
ン	あ十			ン	ス	六	ン	右 左
△		○	○	七	△	△	○	右 左
△		ン	ン	ル	△	△	ス	右 左
十		五	八	八	科	三 ³	二 ³	右 左
九	る十			七	ン	ン	七	右 左
八	枕	○	○	△	枕	八	三 ³	右 左
ン	ウ八	四	ン	七	△	ン	八	右 左

見ていただいたらわかるように、それぞれの尺八譜、三絃譜、箏譜は西洋音楽のスコア(総譜)やパート譜とは異なり、それぞれの音符に相応する記譜は大きく違っている。必然的に同時に三つの楽器の音符を見るスコアのような楽譜は、邦楽の世界に存在することは不可能である。ましてや上方唄に手をつけた菊岡検校、箏の手をうつした八橋検校は、盲目の最高の位をもつ音楽家である故に、楽譜自体の存在すら当然のことながらあり得ず、口伝によって伝えられてきたものなのである。

ここにわかりやすいように、生徒達が五線譜に採譜したスコアを掲載する。しかしこのような楽譜はどこを探しても存在しないし、あったとしてもその楽譜から西洋音楽のように演奏しても、今から聴くような邦楽の味わいが生まれてくることは不可能に近い。

東京芸術大学音楽学部附属音楽高等学校

夕顔(後唄)

The musical score is written on four staves. The top staff is labeled '尺八' (Rikkyū), the second '歌' (Song), the third '三絃 (三味絃)' (Shamisen), and the fourth '箏' (Jo). The lyrics are written below the song staff. The score is divided into three systems, each with four staves. The lyrics are:
 いとどほえある
 ちまうがおのいへにむす
 びしかりねあちめ



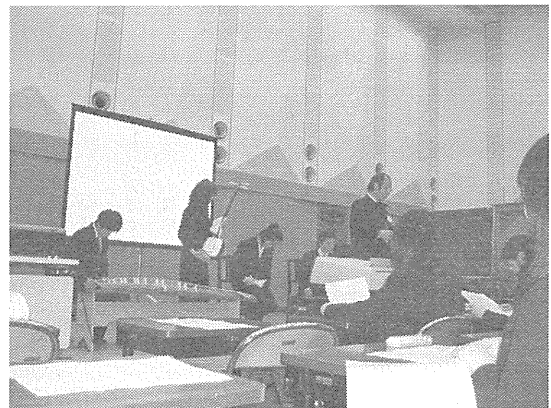
(尺八 菊地良則 歌・三絃 阪本沙有理 箏曲 日吉章吾の採譜による「夕顔」の総譜)

西洋音楽との違いを意識しながら、「夕顔」を聴くことにする。

演奏 本校2年生 尺八 菊地良則 歌・三絃 阪本沙有理 歌・箏曲 日吉章吾

(4) 日本の音楽の特徴と西洋音楽との相違点。

『源氏物語』の「夕顔」の巻であるこの歌詞をよく味わってみると、恐ろしい場面を歌っているのがわかる。



夕顔 毎 平調子
三絃 二上り

(大意) この唄は源氏物語、巻四の夕顔をうたったものである。この夕顔は謡曲にもうたわれているが、葵の上や熊野のように謡曲の文句そのままをうたうのではなく、箏唄として創作したものである。この唄を知るには物語の筋を知る必要がある。この巻は源氏の十七才の夏から同年十月にかけてを描いたもので、六条御息所(故皇太子妃)への御忍び歩きをなさっている頃、その途次、五条あたりに夕顔が垣根に奇麗に咲いた賤が家があらった。ふと見た女に心がひかれるようになって、御息所の方は無沙汰勝となった。ところがこの女は名も素姓も明かさなかつた。然し誰あろうこの女は三位中将の女で、頭中将と交つて、玉鬘を生んだ女で、そのため頭中将

の正妻の嫉妬をうけ、それに堪えかねて玉鬘を乳母に預けて、この家に隠棲して人目をさけていたのである。源氏は八月十五夜の明月の晩、この女を近くの源氏の別荘へ連れ出し、そこに二人は就寝した。すると忽然と物怪(人に祟りをする生霊或は死霊)が現れ、源氏に向つて「あなたには愛すべき方があるのに、その方を訪れないで、こんな取柄のない女を御寵愛なさるとは心得違いではありませんか。」と責められた。すると源氏の傍に休んでいた女は急に震え出し、氣を失つて終に死んだ。巻に夕顔の名がつけられたのは、前述のように源氏が五条あたりに住む女を見初めた時、家の垣根に夕顔の花が美しく咲いていた。それを源氏は侍者に手折つてもらつたことと、その女が源氏に向つてうたいかけた歌「心あてにそれかとぞみる白露の光そへたる夕顔の花」(白露が一入光をそえたほのかな美しい夕顔の花のようなお方をあて推しすれば、源氏の君と思われさうたった歌に對する源氏の返歌、「よりにこそそれかとも見ゆ黄昏にはのほの見る夕顔の花」(直ぐそばに寄ってはじめて確と見きわめがつくものであるのに、黄昏時の薄明りの光ではんやり見た夕顔の花をこの源氏であるなどとは判りようがない筈である)とうたった一首の歌からしてこの名がついたのである。

シテすむは誰、ツレ訪ひてや見んと黄昏に、合寄する車の音信も、合絶
えてゆかしき中垣の、隙間もとめて垣間見や、合かざす扇に蕪さし
めし、合空炷きもののほのぼのと、主は白露光を添へて、合手事いと
ど栄えある夕顔の、花に結びし仮寝の夢も、合覚めて身に染む夜半
の風。

(語釈) 「すむは誰」五条あたりに住む女は誰か。「車の音信」この車の音信は源氏の乗った車の音信と、他の人の車の音信とを懸けた句として用いている。「ゆかしき」或物に好奇心をもち、聞きたい見たいと思ふ氣持。「垣間見」物の隙間からこゝそりのぞき見をすること。「かざす扇」而にさしかけおおう扇。「煎きしめし」香をたき染みこませる。「空炷きもの」どこからともなく漂う香。「いとど栄えある」大變見えのよい。「仮寝」仮りにうとうと寝ること、うたたねをいう。(身に染む夜半の風)物怪によつて傍に休んだ女が殺されたので、夜半の風が冷く身にしみた。

(通釈) 五条あたりの賤が家に住む女は誰であろう。訪ねてみようと思ふ時に、その家に寄せた源氏の車、然しこの女は人目を避けて隠棲していたので、他人との交際の車の訪れは絶えてなかつた。源氏は好奇心にかられて、その女の名や素姓を聞きたく、見たく、知りたく思つて、中垣の隙間からのぞいて見ると、顔にさしかけておかつた扇にたき込んだ香の煎りがどことなく漂つて来て、「白露の光をえたる夕顔の花」とか、「ほのぼのの見る夕顔の花」とうたったようにぼんやりと、主の源氏は白露の光にひとしお美しさを加えて、見栄えある夕顔の花と見えた。その花の女と契りを結んだうたたねに見た夢も、物怪の出現に破られ、覚めてみれば傍に休んだ女は失心し、息を絶やして仕舞つて、空吹く夜半の風はいとど冷たく身に染みるのである。

(曲の解説) この曲は菊岡檢校(嘉永初年歿)が手をつけた上方唄に、八重崎檢校(嘉永元年九月十一日歿)が箏の手をつつたもので、情緒豊かな美しい旋律の小品ものである。殊に「ぬしは白露光をそへて」の後についた合の手事は聞きどころである。初伝、中伝に教えらるる曲である。一部の師匠は忌んでひかない人もある。

後歌の「いとど栄えある夕顔の、花に結びし仮寝の夢も、覚めて身に染む夜半の風」の通釈も見ていただきたい。「見栄えある夕顔の花と見えた。その花の女と契りを結んだうたたねに見た夢も、物怪の出現に破られ、覚めてみれば傍らに休んだ女は失心し、息を絶やして仕舞って、空吹く夜半の風はいとど冷たく身に染みるのである。」これは六条御息所の生霊によって夕顔が殺される場面である。

西洋のグランド・オペラであったら、ここは最後のクライマックス場面であり、音楽は一番の盛り上がりを見せてこの悲劇を際立たせていたであろう。しかしこの三曲合奏ではどうであろう。

聴いていただいておりますが、本校生徒のこの演奏においても、顔色ひとつ変えず、たおやかに、平静にこの悲劇の後歌を淡々と歌っている。この違いはいったい何なのであろうか。この問いを解くためには、この公開授業をすべて使っても、また授業を追加してもなかなか答えに近づけるものではない。

もう少し、具体的な音楽の違いからみていった方が、よりわかりやすく簡明である。ここでやはり重要になってくるのは、音楽の3要素といわれている、メロディー、リズム、ハーモニーである。ここの違いからみていくことは、さほど難しいことではないだろう。

最初に、日本人が一番弱いといわれるリズムから考えてみていくことにする。

①リズム

この「夕顔」を聴いた感想を生徒に聞いてみると、「しっとりとした感じ」「差が激しくない」「楽譜をみれば、4拍子であるのが判るが、聴いているだけでは判らない」という感想があった。これは日本音楽の特徴の一面を捉える、いい感想かもしれない。

先ほどのアンケートにもあったように、日本人はリズム感や拍感、舞曲や3拍子が苦手といわれている。これも日本の音楽に西洋音楽のようなリズム感や拍感がないためなのだろうか。

この拍感や拍子感の違いを感じるのにいい例がある。

能楽には無拍の「拍子不合」と有拍の「拍子合」があるが、「拍子合」の「平ノリ」「中ノリ」「大ノリ」等のお稽古を付ける時には、能楽の師匠は、謡い本を置くしかりとした見台を、扇で拍を強く打ち続けながら鸚鵡返して教える。よく例に出される「平ノリ」で、拍子を打ちながら謡ってみる。

			な		
	—	五		—	—
な			に		
	—	六	が	—	二
ん			な		
と				—	三
や	—	七	に		
ら			し	—	四
	—	八	て		

基本形であるこの「平ノリ」は、どれも一句八拍の8拍子（地拍子）であるが、この拍子を打つ拍感は、西洋の音楽と比べるとどうであろうか。

よく言われる西洋の強、弱、中強、弱の4拍子とは大きく異なり、この地拍子は八拍とも全部

が同じ強さで打たれる。日本音楽は1拍子であると言われるのは、このようなところからも来ている。

能楽の「すり足」にはもちろん、強弱や上下動はない。日本の芸能の分野においてはもちろんのこと、柔道や剣道、相撲にいたるまで、この「すり足」が基本であり、西洋の舞踊に見られるアクセントや上下動のようなものはない。

またこの「夕顔」の三曲合奏においては、尺八、三絃、箏の呼吸に応じて歌が歌われ、拍のメトロノーム的な刻みに合わせることは、かえって野暮とされている。

それに比べてみると、日本人の不得意とされる8分の6拍子や3拍子などの西洋音楽は、邦楽とどのような違いがあるのであろうか。

子供の頃にメヌエットやワルツを演奏する時、1拍目は強く、重くしてなどと教えられたことはないだろうか、また1拍目を強く演奏させるために、手をお辞儀をするように打たれたことは

(本校2年生によるバッハのメヌエットの演奏)

4.

BWV Anh. 114

Menuet

(NEUE BACH-AUSGABE V/4 『Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach』より
「Menuet BWV Anh. 114」)

ないだろうか。これは日本人がよく演歌や歌に合わせてする、手拍子の打ち方である。

では実際に、バッハのメヌエット、ト長調を誰か生徒に弾いてもらい、手で1拍目を打ってみよう。

この、下の方向に重みを置いた拍の打ち方や演奏の仕方では、はたして良いのであろうか。

ここで平成12年に、本校で行った紅谷紀久子講師のバロック・ダンス体験講座のビデオをしてみることにする。音楽は同じバッハのト長調のメヌエットを、本校生徒のフルート、チェロ、チェンバロの生の演奏による。

(本校収録の『バロック・ダンス体験講座』紅谷紀久子講師のビデオ)

挿絵2-9 ドゥミ・クベ

開始のポーズ。左足に重心をかけ、右足は後方につま先ポワント（足をのばしてつま先を軽く床面に置いた状態）で置く（挿絵2-9-①）。



① 右足を後方から運び、両膝が第1 pos. 上でプリエとなる。重心を左足にかけ、右足を床からわずかに離す（挿絵2-9-②）。



② 両膝ともプリエのまま右足をさらに前へ運び、つま先を床につける。左足は軸足として床につけたままにする（挿絵2-9-③）。（第4 pos.）

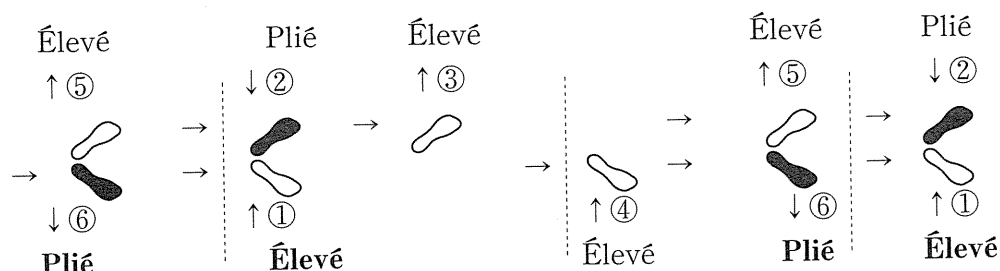


③ 体の重心を徐々に右足に移し、②のプリエの反動を使ってエルヴェにする過程で左足を右足の位置（第1 pos.）に運ぶ。両膝は伸ばし両足のかかとは上がっている。（右足つま先に重心がかかり、左足は浮いている）。

この状態をエキリブル・ポジションと呼び、これが前述の第1拍の打点の瞬間となる（挿絵2-9-④）。



(浜中康子著『栄華のバロック・ダンス』音楽之友社)



<Plié プリエ 膝を曲げること>

<Élevé エルヴェ プリエの状態から膝を伸ばすこと。通常はかかとを上げて立つことを指すが、バロック・ダンスでは極度のつま先立ちを行わない。>

バロック・ダンスは17世紀初め頃から18世紀半ばにかけてフランス宮廷を中心に栄え、ヨーロッパ中に広まっていった。ルイ14世がバロック・ダンスの名手であったことは有名な話である。

音楽と舞踊が、切っても切れない存在であることは言うまでもないが、メヌエットのステップが6拍、つまり2小節をひとつのサイクルとしていることは、あまり知られていない。また6拍目は両膝を曲げ重心を下げ（プリエ）、1拍目に膝を伸ばしてつま先立ちになる（エルヴェ）。この動きは、日本人がよく思う、1拍目は重く下に下がるもの、という感覚とは逆のものであることに注意しなければならない。また日本にないといわれるアウフタクトは、このプリエの存在が大きくないであろうか。また2小節目の頭（4拍目）は、1小節目の頭（1拍目）とは同じではないことにも注意しなくてはならない。

1拍子の拍にのってすり足で舞われる能と、このメヌエットの舞曲との違いははなはだ大きい。

②ハーモニー

またハーモニーについてはどうであろうか。もう一度「夕顔」の五線の総譜を見てもらいたい。ハーモニーは使われているのであろうか。尺八も歌も、三絃も箏も縦に音を見てみると、音のずれは様々にあるが、ひとつの旋律をもとに少しずつずれながら、からみあいながら流れている。アジアの音楽や日本の音楽は、ほとんどがこのヘテロフォニー (heterophony) の手法によって出来ている。また、台湾の高砂族やアフリカのピグミー族が、3和音の合唱をしているが、それはきわめてまれな例であり、世界のほとんどの国の民族音楽が、ハーモニーをもちあわせていない。日本の伝統楽器（アジア）である笙も合竹でもって和音を奏することが出来るが、それも最低音が旋律のラインを追い、それに応じて和音が変わるといふ、これもヘテロフォニーのひとつであり、機能和声のようなものをもっているわけではない。

西洋の人々が日曜日には教会に行き、オルガンや聖歌を聴き、ハーモニーのある賛美歌を歌ってきた長い年月のことを考えると、我々がハーモニー感がないと言われてもしかたがない問題かもしれない。

西洋音楽が世界中に広まり、音楽と言えは西洋音楽と思われるほどになっている現在の状況は、メロディーに簡易にハーモニーを付けることが出来、すぐに豊かな音楽が作り出せるようになったという、ハーモニーの存在にも一因がないであろうか。

③メロディー

メロディーに関しては、1年の前期の演奏法で、旋律法としてすでに行ったので繰り返さないが、言葉と音楽が切っても切れない密接な関係にあることは思い出してほしい。日本語の言葉は、

たんと平板に語られるのを常としているが、西洋の言葉にはリズムやイントネーション、そしてアクセントが存在している。故に海外の人が日本人の名前を呼ぶ時に、不思議なイントネーションとアクセントをつけるのは、これに起因している。

日本： や ま だ さ ん
 西洋： や ^ま ださん

必然的に日本の伝統的な歌に、平板な語理的要素の入った音楽が多いのも頷けるであろう。

(5) 音楽以外の様々な違い。

今は言葉の違いとしてほんの一例を挙げたが、その他にも音楽以外で西洋と異なる点で、少なからず音楽に関わってくるものを考えてみよう。

①宗教の違い

キリスト教（一神教）と神道、仏教（多神教）の違い。

②食生活の違い

狩猟、遊牧民族と漁労、農耕民族との違いによる食生活や、それによる体質の相違。

③町作りや建物

西洋の町は、石畳や石造りが中心の建築によって出来ているが、日本の建物は木造が主である。そこにおいて演奏される音楽も、必然的に異なる。

(6) シューベルトの「野ばら」を聴く

ここまで日本と西洋の違い、日本音楽と西洋音楽の違いをいろいろ考えてきたが、ここで言葉と音楽、メロディー、リズム、ハーモニーの違いを総合的にみるために、シューベルトの名曲「野ばら」聴いてみることにする。エリー・アメリングのソプラノと、ダルトン・ボールドウィンのピアノの演奏のCD（『シューベルト歌曲集』ソプラノ エリー・アメリング PHILIPS PHCP-10548）で聴く。

ここで注意して聴いてもらいたいのは、歌詞とメロディー、歌詞と和声感、歌詞と構成などの

Heidenröslein

野ばら

見た 一人の 少年は 一つの 小さなバラ 立っている
 Sah ein Knab ein Röslein stehn,
 小さなバラ 上の の 荒野
 Röslein auf der Heiden,
 だった 否々しく そして 初のように美しい
 war so jung und morgenschön,
 歩く (少年は) 速く (小さなバラを) 近くで 見ようと
 lief er schnell, es nah zu sehn,
 見た でもって 多くの 喜び
 sahs mit vielen Freuden.
 若い
 Röslein, Röslein, Röslein rot,
 Röslein auf der Heiden.

荒野の可愛い薔薇に。
 少年は一輪の可愛い薔薇に目を留めた、
 その薔薇は初々しく朝のように美しかったので、
 近くで見ようと少年は歩み寄り、
 喜びで胸をふくらませて眺めた。
 薔薇、薔薇、赤くて可愛い薔薇、
 荒野の可愛い薔薇。

少年は ぶった 私は 折る お前を
Knabe sprach: ich breche dich,

Röslein auf der Heiden!
小さなバラは 言った 私は 刺す お前を
Röslein sprach: ich steche dich,
ように お前が 永遠に 思う を 私を
dass du ewig denkst an mich,
そして 私は それを 耐えられない
und ich wills nicht leiden.

Röslein, Röslein, Röslein rot,

Röslein auf der Heiden.

そして 野蛮な 少年は 折った
Und der wilde Knabe brach

's Röslein auf der Heiden;

Röslein wehrte sich und stach,
抵抗した 刺した
助けた (バラに) でも なかった 痛み と 嘆息
half ihm doch kein Weh und Ach,
しなければならなかった (バラは) まさしく 耐える
musst es eben leiden.

Röslein, Röslein, Röslein rot,

Röslein auf der Heiden.

少年が「荒野の可愛い薔薇よ

お前を折るよ！」と言った。

薔薇は「私をいつまでも忘れないように

あなたを刺すわ、

私は折られるのは嫌よ」と答えた。

薔薇、薔薇、赤くて可愛い薔薇、

荒野の可愛い薔薇。

だが 乱暴に少年はその荒野の

可愛い薔薇を折ってしまった。

薔薇は抵抗して刺したけれど、

「痛い」とか「ああ」と言っても助けにはならず、

耐えるしかなかった。

薔薇、薔薇、赤くて小さな薔薇、

荒野の可愛い薔薇。

Johann Wolfgang Goethe

ヨハン・ヴォルフガング・ゲーテ

『ドイツ歌曲集1』歌詞対訳 対訳・訳への手引き—小林一夫
曲目詳解 畑中 良輔より「野ばら」全音楽譜出版社)

味わいである。まず聴く前に歌詞の対訳を読むことにする。

1節、2節、3節と詩が移り変わっていくにつれて、アメリングがどう歌うかも聴いてもらいたい。

まず冒頭2小節の、単純ではあるがこの愛らしいメロディーが、

a Sah ein Knab ein Rös-lein stehn,

見た 一人の 少年は 一つの 小さなバラ 立っている

朗読した時の、リズム、アクセントとともにあるのが、よくわかるであろう。また最初の4小節を前楽節aとすると、後楽節a'の6小節目mor-gen-sehönの和声とメロディーの変化の美しさはどうであろうか。

a' war so jung und mor-gen-sehön,

だった 若々しくそして 朝のようにうつくしい

2小節目、II度の7の和音の短7の和音から、6小節目、mor-gen-sehön朝のように美しいと、V度調のV度の属7の和音に変わる、色彩の変化は詩と一体である。

言葉のリズム、言葉と和声の色の変化の関係等、大変わかりやすい例のひとつである。

またアメリングは、詩の1節では軽やかに愛らしく歌い、2節では「荒野の可愛い薔薇よお前を折るよ！」では少し強いアクセントがつけられ、3節では強い表現とともにテンポも少し速くなっている。しかし、最後のフェルマータは長くのばし、その後の

Rös-lein, Rös-lein, Rös-lein rot, は一番のPPで、そしてとてもゆっくりと、詩のもつ言葉の奥の味わいをかみしめ歌われる。

言葉とリズム、言葉とメロディーやハーモニー、構成などの、珠玉のような例をここに聴くこ

Heidenröslein.

(Goethe)

田中伸枝訳詩

野ばら

Op. 3. No. 3.

Lieblich (♩ = 69)

3 *pp*

Sah ein Knab ein Rös-lein stehn, Rös-lein auf der Hei-den,
かおりもゆーかーし あれののばら

II³ (短7の和音)

war so jung und mor-gen-schön, lief er schnell, es nah zu sehn,
わらべはきーずーき いそぎかけーよーり

V³ (属7の和音)

nachgebend

sah's mit vie-len Freu-den Rös-lein, Rös-lein, Rös-lein rot,
よーろーこーびな がーむ くれないのばら

wie oben

Rös-lein auf der Hei-den
あれののばら

(『シューベルト歌曲集1』高声用より「野ばら」全音楽譜出版社)

とができる。

西洋音楽には音楽の3要素や構成、形式やその背景等々、まだまだ我々日本人が知らなければならぬもの、感じなければならぬものが山のようにあり、たとえ2、3年留学して学んだとしても簡単に手に入れられるものではないとさえ言われている。

(7) これからどのように学べば良いか。

では我々日本人がいくら頑張っても西洋音楽を演奏しても、その国の人にはもう絶対かなわないのであろうか。

ここにひとつのいいヒントを挙げてみよう。それは生徒のみんなが体験したことでもある。

それは先日行った定期演奏会においての小林研一郎教官の指揮による、ドヴォルジャークの交響曲 第8番の演奏である。

定期演奏会は今回で15回を数えたが、その全部を今まで聴いてきた。その出来不出来の波はあるにしろ、だいたいの生徒の演奏のレベルは、このぐらいであろうというところはわかっているつもりであった。しかし小林教官の指揮により、ここまで生徒が変わるのかというところを目の当たりにして、音楽感が変わる思いがした。

先生の音楽に対する純真な心や、謙虚な姿に接するだけで生徒は感銘を受けていたが、音を真摯に聴く姿勢、音を目立たせて、自己を表現させる導き方、生徒の能力を最大限まで引き出す熱い指揮、また数々の目の覚めるような音楽的指導により生徒の演奏は大きく変わっていった。

またチェコ・フィルハーモニー交響楽団常任客演指揮者でもあり、本領発揮のドヴォルジャークの指揮ならではの指導も、目を見張るものがあった。「これがチェコのリズムだ」といって第4楽章のヴィオラを指導されていたのも、何度もチェコ・フィルを演奏し、チェコでも人気を博している先生ならではのものがあった。

チェコ・フィルでの小林研一郎教官やウィーン・フィルの小澤征爾氏のような方々は、どのようにして西洋音楽を自分のものにされたのであろうか。

小林先生は作曲科出身でもあり、楽曲の構成の面からも度々指導があった。もちろん「3. 本校の音楽理論と音楽科目」の項で書いたように、様々な学びやアナリーゼ、音楽史的なことから、隅々までスコアを読んでいくところまで、膨大な量の学びがなされなければならないことは言うまでもないが、日本人が西洋音楽の神髄に触れるにはやはり、何かプラス α の要素がほかにも必要のように思える。

「血肉にする」という言葉があるが、西洋音楽を血肉にしていくためのひとつの要素として、「炎のコバケン」という呼び名は関係していないだろうか。練習に接して音楽に感動し、生徒の演奏に感動し、魂を振り絞って指揮される姿。それに引きずられて、知らず知らずに生徒達は「血湧き肉躍る」演奏をしていたのではないだろうか。血肉にするということは、ただただ頭だけで考え捉えるのではなく、心で感じ、感動をもって演奏し学ぶことではないであろうか。

今まで見てきたように、日本と西洋は遠く離れ様々な違いが見受けられるが、音楽を感じる心、感動する心は日本人も西洋の人々も同じであると信じた。

客観的な表現ではないし、はなはだ感情的な表現であるため適切でないかもしれないが、感情を表現するのがへたな日本人、自己を主張することがへたな日本人にとって、案外大切な要因かもしれない。

明日、全国音楽高等学校協議会 全国大会最終日に行われる初めての試みである、関東地区6つ

の高校による合同オーケストラの演奏。ドヴォルジャーク、交響曲 第8番の演奏がそのような演奏になることを期待して、この公開授業を終わることにする。

5. 第3学年 演奏法授業報告「日本人と西洋音楽」

公開授業においては、45分のたった1回の授業でしか「日本人と西洋音楽」を考え学ぶ機会がないと想定したうえでの、2年生に対しての授業であった。しかし実際においては3年生に対し、平成15年、10月から12月までに8回の授業を行った。公開授業の内容と重なる部分が必然的に出てくるが、ここに全容を報告する。

(1) 日本と西洋との違い（音楽以外において）

現在、テレビをはじめインターネットやE-mailの発達により、情報の交換や交流が飛躍的に進められ、国際化やグローバル化の時代と言われて久しい。また流通においても、手に入れられないものはないと言われるまで、国際化が進められてきている。しかしなお交通手段の発達によっても、日本から西洋諸国に行くのに飛行機を用いて半日という時間は、日本と西洋との物理的な距離の遠さを如実に物語っている。

ポルトガル船が種子島に漂着し、フランシスコ＝ザビエルが鹿児島に到来して、天正遣欧使節が出発したのは、ようやく16世紀の半ば以降のことであった。鎖国の後、ペリーが浦賀に来航したのは150年前。こうした歴史をみると「日本人と西洋音楽」という命題を考える前に、日本と西洋の、音楽以外の様々な違いを認識することが必要不可欠と思われる。

最初の授業においては、日本と西洋の違いを考え列挙していくことにする。

①自然環境の違い

日本は島国でもあり、海や山、川などの豊かな自然に恵まれ、変化に富んだ四季をもつ国である。アフリカやシベリアなど厳しい自然環境をもつ国々に比べれば、西洋はまだ穏やかな気候風土であると言えるが、やはり日本の気候風土とは様々な違いが認められる。また自然に対する考え方も西洋では、自然は征服するものであるという考え方。日本は自然を仰ぎ共存していく考え方をするために、例えて言えば庭園の作り方等も大きく異なっている。（西洋では人工的な幾何学的な庭園、日本は自然の姿を生かした作り方をしている）

②人種の違い

日本人は黄色人種であり、蒙古斑をもつモンゴル系人種と言われ農耕民族である。西洋諸国の民族は、多くが白色人種で狩猟、遊牧を中心とする騎馬民族であると言われている。

③言語の違い

人種が異なれば必然的に言語や文字も異なる。言葉の問題に関しては、既に1年次の演奏法の時間において授業を行っているが、イントネーションやアクセント、リズム等々、音楽に深く関わってくる重要な問題が含まれているために、何度学んでも学びすぎることではない。

また「私が」という一人称を大切にし、自己の存在をアピールする西洋と、一人称を省略し、出来るなら自分を出さないようにする日本との違いは面白い。

④文化の違い

文化のもつ意味はあまりにも広い。ここでは大きく捉え、日本やアジアと西洋との比較で用いられる、精神文化と物質文化という分け方も少々大雑把ではあるが重要である。

⑤宗教の違い

西洋音楽を学ぶうえにおいてどうしても考えていかなければならない要素の一つに、キリスト教がある。

音楽の始まりから根幹でかかわってきた宗教の存在は、殊の外大きい。聖書に書かれている神と選び子との契約、唯一絶対神を信仰する一神教の考え方は、大きく日本の宗教と異なっている。

日本の宗教は、神道も仏教も教え自体は異なるが、山川草木にも神や仏が宿るとするアニミズムの（多神教、八百万の神々）考え方は共通し、大きくキリスト教と異なるところでもある。

⑥思考方法の違い

「NOと言えない日本人」という本が評判になったことがあった。西洋の論理的思考、明確な自己主張をともなって「YES, NO」をはっきり言う西洋の文化に対し、日本では論理性というよりは情緒的思考と言うのであろうか、「YES, NO」と自己主張するのではなく、含みをもった言い方をして、相手に思い量らせるようにする文化。直ぐに契約や訴訟になる西洋と、暗黙のうちに了解しあう日本の文化。様々な思考方法の違いが見受けられる。

⑦町作りや建物

西洋の町は、石畳や石造りが中心の建築によって出来ているが、日本の建物は木造建築が主である。

⑧着る物

日本の着物は履く草履とともに、早い動きや大きな動きをするのに適していない。それに比べ西洋の洋服や靴は積極的な行動をするのに適している。

⑨食生活

日本人は農耕民族であるため、米食中心の食生活であり肉食の習慣がなかった。腸の長さが長いのも食生活の影響と言われている。西洋は肉食やパン食が中心で、日本人とは大きく食生活が異なっている。

⑩住空間

日本では家に入る時は靴を脱ぎ、障子や襖、畳があり、正座や胡座をかいて座る生活が長い間続いてきたが、西洋では靴を履いたままの生活であり、大きく異なる場所が多く存在している。

このように様々な面で、西洋と日本は大きく異なっている。西洋音楽が生まれ育った世界は、我々日本人が長年住みなじんできた世界と、思いの外、大きな異なりがあることを知らなければならない。

(2) 日本の音楽を聴く

ここまで音楽以外の様々な違いを見てきたが、音楽上の違いというところを我々は、ゆっくり考えたことがあったであろうか。日本人はリズム感が悪い、和声感がない、自己表現力が弱い等々、公開授業のアンケートでもみられるところのこれらは、頭ではわかっているとしてもどうしてそうなるのか、というところまでは考えたこともないであろう。

ここで日本の音楽の中で代表的なものを、ビデオによる映像を見たり、演奏を聴いてみることにより、日本人が作り上げてきた日本の音楽の本質を探っていきたい。

①上代歌舞 「東遊」

春日若宮おん祭 御旅所祭

(『日本古典芸能大系 別巻一』「音楽を中心に見た日本古典芸能史 I 1—日本音楽の曙」
日本ビクター株式会社 VTMV-124)

関東地方の遺跡から、琴を弾く埴輪等の発掘により、弥生時代にはすでにこの東遊に使われている和琴のものが、存在していたことが立証されている。

宮中や大社にかぎり、神事として許されている歌舞で、シンプルではあるがメリスマ唱法による斉唱によって、厳かに歌われる。「御神楽」「東遊」「倭歌」等々の日本古来の音楽は、上代歌舞、国風歌舞と呼ばれている。

②舞楽 「陵王」

当曲／乱序 宮内庁式部職楽部

(『日本古典芸能大系 第一巻』「宮廷芸能と神事芸能 I」日本ビクター株式会社 VTMV-101)

大陸文化が盛んに伝来した6～8世紀に、音楽も渡来する。三韓の音楽、高麗楽、伎楽、唐楽、林邑楽、等々数多くの音楽が渡来したが、整理統合して中国系と朝鮮系の左右二方に分けられた。

この「陵王」(右方)も日本的と言うよりも、むしろ大陸系の味わいが濃い。乱序の高麗笛の追吹は、自由リズムにより現代音楽にも通じるものを感じさせる。

③声明 「二箇法要付中曲理趣三昧 唄一云何唄／理趣経」

真言宗豊山派 迦陵頻伽声明研究会

(『日本古典芸能大系 第四巻』「仏教行事と仏教芸能 II」日本ビクター株式会社 VTMV-104)

声明は、東大寺大仏開眼会で「四箇法要」を唱えたころから奈良声明の原型が出来て、平安初頭に天台声明、真言声明が生まれた。高度な斉唱の音楽性と、グリッサンドをともなったこの美しい真言声明は、西洋のグレゴリオ聖歌と並び称されていると言っても過言ではない。

また声明が、後の日本の声楽系の音楽の原点となっていることは、言うにまたない。

④平曲 「那須与一」 土居崎正富

薩摩琵琶「潯陽江」 須田誠舟

(『日本古典芸能大系 第十四巻』「語り物の音楽 I」日本ビクター株式会社 VTMV-119)

平曲は『平家物語』を琵琶法師が語ったのではなく、語った琵琶法師の平曲を、筆録したものが『平家物語』であると言われている。琵琶と語りの呼吸の間のとりかたは、非常に重要である。

日本の語りの芸能の、元と言われている。

⑤能 「船弁慶」

シテ 梅若六郎 ワキ 宝生閑 アイ 茂山 千五郎

(『日本古典芸能大系 第五巻』「能と狂言」日本ビクター株式会社 VTMV-105)

能は世界にも誇れる深い芸術性と、完成された様式美を兼ね備えた総合芸術と言われている。「すり足」や「間」の取り方、世阿弥の「序破急」や「花」に例えての稽古論、演技論、音曲論、能作論は、後の日本の芸能に多くの影響を与えている。

⑥文楽II 「艶容女舞衣」酒屋の段

浄瑠璃 竹本越路太夫 三味線 野澤喜左衛門 人形 桐竹紋十郎

(『日本古典芸能大系 第十三巻』「文楽II」日本ビクター株式会社 VTMV-118)

語りと歌の要素をあわせもつ浄瑠璃は、人間のもつ感情表現を極限まで高めたものと言えよう。太棹とのかけあい、人形の所作との呼吸の妙はまさに至芸である。

⑦歌舞伎III上下 「勧進帳」安宅の関の場

武蔵坊弁慶 市川團十郎 源義経 尾上梅幸 富樫左衛門 中村勘三郎

(『日本古典芸能大系 第十巻』「歌舞伎III」日本ビクター株式会社 VTMV-112)

日本のオペラとも言われているが、能よりも娯楽性が増し、語り、歌、踊り、下座音楽、演技、美術がひとつになった壮大な総合芸術とも言える。

⑧三曲合奏 「夕顔」

歌・三絃 米川敏子、米川恵美 歌・箏 米川裕枝 尺八 山本邦山

(『日本古典芸能大系 第一八巻』「三曲」日本ビクター株式会社 VTMV-105)

地歌箏曲といわれる座敷音楽が、高い芸術性をもつようになった。歌と三絃、歌と箏、それらが尺八とからみあって、独特な三曲合奏の世界が完成された。

ここまで、様々な日本の代表的といわれる音楽の映像を見て、そして聴いてきた。しかしこれらで全てではなく、まだまだ異なる分野、流派による音楽が数多く現存している。これは諸外国のどこにもない、傑出した音楽文化のあり方で、驚くべき存在の仕方と言えよう。しかも比較的近い分野や楽器においても、楽譜が全く異なりほとんど現代まで交流がなされなかったことは、西洋では考えられないことである。これには家元制度を含む、口伝、秘伝等々日本独自の制度によるあり方が大きな要因となっている。

これらの邦楽、日本の音楽を聴いてどのように感じたのであろうか。西洋音楽との違いをよく把握出来たであらうか。

(3) 生徒の箏曲の演奏 宮城道雄 「水の変態」《霧》を聴く

本校3年生 前川智世の演奏

3年生の授業においても、生の演奏を目の前で聴く機会をもった。宮城道雄の「水の変態」を生徒の演奏により聴く。《霧》の部分を琴譜と歌の譜をひとつにした五線の総譜も本人が採譜した。

水の変態《霧》
宮城道雄

小山田のきりの中みち踏ふけて
人來も見いは衆山子なりけり

調絃

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 巾

歌

お や ま だ の

箏

き り の な が み

さ ゐ み ち け ち

い と く

と み し は か

か し り り け り

(歌・箏 前川智世の採譜による「水の変態」《霧》の総譜)

(4) 日本音楽と西洋音楽の相違点

まずは今聴いた、宮城道雄の「水の変態」の五線譜を手がかりとして、日本音楽と西洋音楽の相違点を探っていきたい。

公開授業で行ったように、わかりやすくリズム、ハーモニー、メロディーの音楽の3要素に分けて考えていくことにする。

①リズム

まず目に入るのは、歌のリズムの複雑さである。それに比して箏のパートは比較的簡単なリズムを奏している。この箏のパートだけを聴いてみることにしよう。

ここに西洋音楽の内的拍子感、4拍子の強、弱、中強、弱の音楽的アクセントを感じるであろうか。ここではたんたんとした平静な箏の音が流れており、西洋的な強弱感は全くない。

この総譜の上にかかれてある歌詞を読んで見よう。

「小山田のきりの中みち踏み分けて、人来を見しは案山子なりけり」この歌詞を読んでも、やはり西洋にある言葉のリズム感とは異なっている。

もう一度、歌と箏とを合わせて演奏してもらおう。

歌のパートを聴いても、やはり強拍、弱拍の交替はない。これは強弱のない、日本の伝統的な言葉でいえば表間、裏間の交替であり、同じ強さの拍が連続する1拍子とも言えよう。

この1拍子が宴会手拍子となって、1拍目(3拍目)しか手を打てない。ノリのいい曲であっても裏拍の後打ちが出来ない。またディスコなどで踊っているアフリカ系の人たちの踊りのノリと、日本人のノリの違いがはっきりしていることも、誰もが認めるところであろう。

この違いの差は、日本が水田稲作の農耕民族であり、西洋、アフリカが狩猟、遊牧、騎馬民族であることの違いであるとよく言われている。

ここでひとつのビデオを見てもらいたい。キングオブ・マンディンカと呼ばれるアフリカン・ドラムの奏者、ママディ・ケイタのビデオである。

(「ジャンベフォラ 聖なる帰郷」出演ママディ・ケイタ 発売アップリンク ULV-075 1991 フランス、ギニア、アメリカ合作)

このリズム感はどうであろうか。体の躍動感の見事さは決して日本人にはまねの出来るものではない。また西洋の人々でも不可能かもしれない。この民族の血の違いは、殊の外大きい。

「(2)日本の音楽を聴く」の映像で見た、「⑤能『船弁慶』」の前ジテの腰の線が決してゆれることなく歩く、すり足の美しさと静謐さ等と比べると、まさに両極端の世界を見るようである。

また本校教官の打楽器奏者、有賀誠門教官は、『21世紀の音楽入門2』「リズム」(教育芸術社)という雑誌の中でこのように述べておられる。

日本は農作業やお辞儀など「下方へのエネルギー」が強く、また座るといふ下方への基本動作から正座が生まれ、そこから茶道、華道、書道、芸道、武道等の心の修練を必要とする「道」が生まれました。この「道」において大切なのは「間」であり、この「間」には強力なあるエネルギーの“場”が集中していて、その「間」にどのように自分を置くかが何より重要なこととなります。つまり「間」の呼吸こそ世界にない日本独特のものなのです。

それに対して、西洋の基本動作は立つことです。「立つ」とは足を伸ばす、さらに体を張る、一人の人間として「立つ」、実に意味が深い言葉です。「Stand up」「起立!」「立つ」とは下から上へのエネルギーです。(途中略)

等と語り、有賀氏は、ティンパニの打ち上げ奏法こそが躍動するビートを生み出すもとだと述べておられる。

指揮者のタクトも、振り下ろした時に音が鳴るのではなく、振り上げた時に鳴るのであって、西洋音楽においてこの「up」感覚は大変大切だということをよく知らなければならない。

その他にも、騎馬民族系のリズムといわれている8分の6拍子や4分の3拍子が、日本には存在していない故にか、演奏が不自然であるというところ。アフタクトが無いといわれているところ（能の謡曲や地歌などは8（4）拍目の裏拍からはいるのが多いが、1拍目が強拍ではないので西洋のアフタクトとは異なる）。リズムの裏拍や、内分割を感じられない。逆に箱型のリズムに押し込められてしまって、生き生きとした豊かなアゴーギグが出来ない。等々、我々日本人にとってこの西洋音楽のリズムの問題は、難問が多い。

②ハーモニーとメロディー

なぜ世界中に多くの国が有り、様々な民族音楽が国の数ほどある中で、西洋音楽だけがハーモニーをもつことになったのだろうか。

世界の原初の民族音楽は、5音音階や6音音階、7音音階などの旋法が中心であり、単旋律のモノフォニー（monophony）が主流であった。

やがて西洋ではグレゴリオ聖歌を生み出し、9世紀以後の初期複音楽においては、5度や4度などのオルガヌムが始まり、ここに広義の意味で和音が生まれることになる。後に3度や4度が加わり、15世紀には多声部楽曲が現れ、非調性的な非機能的な自由な和音連結が始まる。教会旋法の世界から調性世界への移行には過渡的な17世紀を経なければならない。そして18世紀前半になると、調性確立の見事な記念碑としてバッハの《平均律クラヴィーア曲集》が生まれ、和声的ポリフォニー（polyphony）が確立する。そしてようやく18世紀後半には古典派のホモフォニー（homophony）が誕生し、我々がいう狭義の機能和声が生れることになるのである。

西洋音楽において、ハーモニーが生まれるまでの簡単な流れをここに記したが、他の世界の国々では、9世紀以後の複音楽からの変化は存在しないといっていいたいだろう。そしてなによりの違いは、教会旋法から長調、短調の音階へと移り変わり、機能和声が生まれたことである。

ところで日本の音楽や世界の他の国々は、原初の音楽から変わっていったのであろうか。

ここで再び、宮城道雄の「水の変態」の総譜を見てみよう。公開授業でも見たように、ここには和声は存在しないが、はっきりとしたヘテロフォニーが存在している。箏の音の後を、歌は装飾をつけながら、ずれながらも追っている。

またこの曲の旋法は次の譜例の都節音階である。この音階は雅楽で用いられている律音階のテトラコルドの中の音を、半音下げたものであることがわかるであろう。

基本となる四つの音階

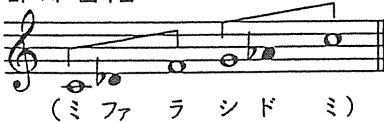
民謡音階



律音階



都節音階



沖縄音階



()内は階名唱法による階名

白ぬき丸の音はテトラコードの核音を示す

(『別冊太陽』「日本の音楽」AUTUMN 1991 平凡社)

この半音下げたことにより、より叙情的になり感傷的になって、近世の都市の町人の感性にあったのであろう、流行ることになる。

そしてこの音階が、5音音階であることに注目しなければならない。「水の変態」においては他の音も飾りのようにでてくるが、基本的には5音音階なのである。この5つの音の中では、箏と歌がどの音と縦にぶつかっても、日本人には不協和に感じていない。逆に揃ってしまうと「べた付け」(ユニゾン)といって、かえって野暮とされ嫌われてしまうぐらいである。このヘテロフォニーを得てしまったために、また長調、短調の音階を得ることが出来なかったために、日本人はハーモニーを持たなかったのかもしれない。持たなくても日本人の感性に響く、叙情的な世界があり、それで満足しているのかもしれない。なぜなら今の演歌にまで、この旋法の影響がみられることにも言えることではないだろうか。

またメロディーには西洋音楽にあるような、何度も繰り返される主題やモチーフ、フレーズが存在していない。また公開授業でみた「野ばら」のように2+2=4(小楽節)4+4=8(大楽節)のような、ブロック構造も存在していない。地歌の歌の動きのパターンの中で、自然に紡ぎだされるように歌い進んでいく。このメリスマによって歌われる装飾性豊かなメロディーも、日本独特の叙情の世界である。

③音色

日本人は自然の音が好きだと言われている。風の音、せせらぎの音、虫の音、鳥の囀り等々、それらも音楽のひとつとして楽しんでいるところがある。野外で演じる薪能や箏、尺八等の演奏

は風流とされ、今の日本人にも好まれている。必然的に自然の音も聴こえ、それがかえって良しとされている。それに反して西洋音楽では、演奏に際して外部の音を遮断することが原則となっている。

また日本の楽器においても、箏の「すり爪」、三味線の「サワリ」や、琵琶の撥で胴を叩きつける音、尺八の「ムライキ」等々、楽器から出る純音ではない音を好むところも、自然の音を好むところと無関係ではないかもしれない。もちろん西洋音楽では、より純度の高い音の出る楽器へと改良に改良を重ね、互いに合奏出来るオーケストラの楽器やピアノが完成された。雑音が出る楽器など考えもされないであろう。

また不思議な日本人の好みとして、低音楽器を好まないというところがある。雅楽の箏の低音楽器「大箏」など、日本に入ってきた楽器で好みに合わない楽器は使われなくなっており、他の邦楽においても低音楽器は不思議と使われていない。

④曲の組み立て

西洋音楽のような論理的な曲の組み立てとしては、雅楽や箏曲の「六段」のような段もの等、数えるほどしかない。能においても前ジテ、後ジテ、それに次第、下歌、上歌、クルイ、クセ等のいくつもの「小段」からなっており、それらを積み上げて構成しているが、論理的構成というよりも、物語や情感の流れに従う構成と言えるかもしれない。

日本の生み出した構成感の一つに、付加的な楽曲構成法があると言われている。西洋音楽の場合、全体を見通して構成しているところがあるが、日本の場合は前のものに後を付け足していくと、結果的に全体が見えるという、少々行きあたりばったりのところがないだろうか。

また世阿弥が称えた「序破急」の芸論は、徐々にテンポが速くなることだけを指すばかりではなく、日本の芸能、芸事の流れを司るひとつのかかせない要諦となっている。

このようなところからも、日本人は曲の構成感が弱いと言われているのかもしれない。

(5) 公開授業 音楽実技アンケート

このアンケートをとって面白いと思われたところは、1) 通常のレッスンにおける注意と、2) 日本人の音楽性というところに絞った注意との違いが、いくつか出たところにある。回答数が異なるので、%に直して多い順に並べて比較してみることにする。

1) 通常のレッスン

- ①音について 56%
- ②演奏技術について 44%
- ③リズム、テンポについて 36%
- ④作曲家や作品について 31%
- ⑤和声について 24%
- ⑤旋律について 24%
- ⑦音楽表現について 18%
- ⑧体について 16%
- ⑨その他 4%

2) 日本人の音楽性に絞って

- ⑧音について 5%
- ④演奏技術について 15%
- ②リズム、テンポについて 38%
- ④作曲家や作品について 15%
- ⑥和声について 14%
- ③旋律について 24%
- ①音楽表現について 44%
- ⑦体について 8%
- ⑨その他 4%

面白いのは、「音について」では「1) の通常のレッスン」では1番多く56%であるが、「2) の

日本人の音楽性に絞って」は8番目でたった5%しかないこと。また「演奏技術について」も1)では44%と2番目であるが、2)では15%の4番目であること。

また逆に「2)日本人の音楽性に絞って」で1番多いのが「音楽表現について」で44%であるが、「1)の通常レッスンにおいて」は18%の7番目であることである。

このアンケートは生徒にしたもので、個人差ももちろんあることでもあり、もっと弱いところもあるが、まずはここを直さなければと、基本的なところを多く注意されている先生もおられることと思うが、しかしこの違いはなかなか興味深い。

ここでも、日本人と西洋音楽ということを考える上での、ひとつの問題点として頭の中に置いておきたい。

(6) これからどのように学べば良いか

千数百年という長い年月にわたって、異なる言葉を話し、異なる食生活をし、今挙げてみたように、これほどまでに違いのある音楽を育ててきた我々日本人が、また長い歴史を持つ西洋音楽をどのように学べばよいのであろうか。少なくとも西洋の人々と、同じ土台に立っているとは思わない方がよいであろう。西洋音楽の背景には、その国の言葉や風土、歴史に社会背景、宗教等々、目に見えないものが多く存在し、その背景を知ろうとすることだけでも大変なことなのである。

そこでひとつのヒントとして、公開授業の「(7)これからどのように学べば良いか。」という項の、小林研一郎教官のドヴォルジャークの指揮の話をしたわけである。

未来の可能性を無限にもっている高校生に、西洋人にはとてもかなわないのだとは言えないし、断言することはもちろん間違いになってしまう。

まずは違いを知ることから始め、足りないところを補う努力をしなければならないことは言うまでもないが、逆に日本人のいいところをもっと出していってもいいのではないだろうか。

今までも、日本人は勤勉で真面目で、繊細な感受性に優れている、とは一般に言われている風評である。それはともすれば悪い意味でも用いられるが、日本人の独特な感性を全面に出すことも、これからは必須条件となってくるのではないだろうか。

最近の国際コンクールでも、自国の現代作品を演奏せよという課題が多く出るようになってきていることも考えれば、ますます重要になってくるであろう。

(7) 邦楽器を使った新しい作品を聴く

定期実技試験などにおいても、最近では現代曲を演奏する生徒も増えてきているが、「現代曲はどう？」と聞くと、あまり考えもせずに「わからない」「難しい」と直ぐ答える生徒の多いのも現実である。現代曲に対する抵抗感が無くなり、楽しめるようになった時、コンサートのプログラムは異彩を放ち、名曲鑑賞会のようなプログラムとは異なるコンセプトを持つようになる。

この授業においては、常に邦楽を見聞きしながら進めてきたので、わかりやすいように邦楽器を用いて作られた現代作品を、聴いていきたい。

まず最初に箏の名手であり、作曲家としても非凡な才を見せる沢井忠夫氏の作品と演奏を聴く。
(『時の虹彩／沢井忠夫の世界』 沢井忠夫作曲「五節の舞」Camerata 30CM-92)

この曲は箏と二面の一七絃のために作られた曲であるが、今まで聴いてきたような古典や、宮城道雄の曲とは相を異にしている。激しい不協和の音のぶつかりや、恐ろしい変拍子のリズムに乗った舞踏。古典の要素も見せながら最後は舞崩れるように終わる。箏にこのような音が出るのか、こんな事まで出来るのかと、邦楽のイメージが全く変わってしまうのを感じないであろうか。

次に日本の音楽史にはなかなか登場しないが、日本人にとっては最もなじみのある祭囃子、祭り太鼓等をもとに、新たな日本人の太鼓や囃子の音楽を目指して演奏しているグループ、鬼太鼓座のCDを聴く。邦楽の世界は一般に静かで、平静であると思われているが、浄瑠璃や津軽三味線等の他にこの鬼太鼓座のように、人をわくわくさせ、熱い演奏で人を取りこにするような音楽もある。そして徐々にテンポが増してくる「序破急」の音楽のつくりには、世界中の国の人々をも魅了している。（『鬼太鼓座 NEW』「屋台囃子」VDR1662）この圧倒的な太鼓の世界も日本独自のものである。

今まで聴いた二つの曲は、邦楽器だけのための曲であったが、次に聴くのは現代の作曲家の曲を聴いてみることにする。（武満徹『ノヴェンバー・ステップス』小澤征爾指揮 サイトウ・キネン・オーケストラ PHCP-21036）

武満徹氏のノーヴェンバー・ステップスについてのいくつかの言葉を記してみる。「オーケストラに対して、日本の伝統楽器をいかにも自然にブレンドするというようなことが、作曲家のメチエであってはならない。むしろ、琵琶と尺八がさししめす異質の音の領土を、オーケストラに位置することで際立たせるべきなのである。」「洋楽の音は水平に歩行する。だが尺八の音は垂直に樹のように起こる。」「尺八の名人が、その演奏のうえで望む至上の音は、風が古びた竹藪を吹きぬけていくときに鳴らす音であるということを、あなたは知っていますか？」

日本の琵琶と尺八という全く異質なものを、オーケストラと協演させ、ある時は激しくぶつかり、ある時は溶け合いながらも共存している。また「特別の旋律主題をもたない11のステップ。能楽のようにたえず揺れ動く拍。」楽曲の構成においても新たな音の磁場を創造している。

最後にこの授業を実際に行っている教官である、私の曲を聴いてもらうことにする。邦楽器とオーケストラ、日本と西洋との問題は、私にとっても大変大きな問題として存在し続けている。

学生時代から長い間、能楽の謡と仕舞を習ってきたのも、こういう想いに起因している。

古くは、日本の旋律やリズムを、オーケストラで演奏していた時代。また邦楽器で、西洋的な音楽やパッセージを奏していた時代。そして武満氏のように異質のものを、武満氏の世界の中に存在させ、新たな異次元を作り上げた時代。オーケストラアンサンブル金沢の指揮者、岩城宏之氏に邦楽器とオーケストラのための曲を委嘱された時、邦楽器とオーケストラが違和感なく溶け合った、今までにない新たな世界が出来ないかと作曲したのが、この“笙と管弦楽のための「風籟」”である。笙の合竹（和音奏法）の使い方は、古典の作品とは大きく異なるが、オーケストラは笙のソロに溶け合うように、入ってくる。構成は少しずつ移り変わりを見せながらも、大きなひとつの山形を見せる形となっている。（『シンフォニック・カルマ』高橋 裕 管弦楽作品集「笙と管弦楽のための風籟」DENON coco-80778-9）

たった4曲しか聴くことは出来なかったが、西洋のクラシックしか聴いたことのない生徒の耳には、どう響いたであろうか。

長い歴史をもつ西洋音楽、その重圧に疲弊している西洋の現代音楽に比し、日本の現代音楽は、世界の中においてもトップクラスである。これもあまりに異なる文化をもっている日本人だからなのであろうか、非常に繊細な感性を持ちながらも、まじめで勤勉な性格なのだからなのであろうか。

少しずつでも、現代音楽に対して心と眼を開き、日本人としてのオリジナリティーを発揮するためにも、日本人の現代作品を演奏することを心にかけて欲しいものである。

(8) 平成15年 3年 演奏法 後期試験

「日本人と西洋音楽」という命題で行った授業の試験である。ここに模範解答をのせることにする。

平成15年 3年 演奏法 後期試験 模範解答

番号 _____ 名前 _____

1) 日本と西洋とは様々なところにおいて大きな異なりがある。音楽以外の点においての相違点を具体的にあげながら答えなさい。

- ①宗教：日本は神道や仏教において八百万神、数々の仏等、山川草木にも神や仏が宿るといふアニミズムが広く信仰されているが、西洋のキリスト教は、他の神を許さない厳しい一神教である。
- ②自然環境：日本は四季の季節が豊で穏やかであるが、西洋は長い冬等、自然が厳しい。
- ③庭園：日本は自然を生かして造る。西洋では自然を変えて人工的な庭を造る。
- ④建築：日本は木造建築や紙で作られた障子、襖等、西洋は石造建築や木やガラスで多くが作られている。
- ⑤食生活：日本は魚類や菜食であるが、西洋は肉食が中心である。
- ⑥契約：日本は黙って阿吽の呼吸でなされる場所があるが、西洋は、必ず契約書を交わす。
- ⑦自己表現：日本は自分を抑える。西洋は自己を十二分に主張する。
- ⑧喜怒哀楽：感情を表に出さない。西洋はオーバーに表す。

等々

2) 日本の音楽と西洋音楽も大きな異なりがあるが、その中でもリズムにおいてはどのような違いがあるか詳しく説明しなさい。

日本の邦楽の拍感には、①日本の言葉と同じように強弱のない②1拍子であるが、西洋音楽は③言葉のリズムのように様々な拍子や拍感が生じる。日本は④4拍子や8拍子が主な拍子（西洋の4拍子とも異なる）であるが、西洋音楽では⑤日本に無い3拍子の方が、完全な拍子ともされ、また⑥騎馬民族のリズムとも言われる8分の6拍子も、農耕民族の日本人にはなじみがないものと言われている。⑦またその拍感にのるリズムには、必然的にポリリズムが生じ、生き生きとした律動感が生じる。⑧また言葉からくる西洋音楽のアウトタクトも、日本語や、邦楽においても西洋音楽のようなアウトタクト感はない。⑨また日本人の拍感は1拍毎に下に沈む拍感であり、⑩西洋の拍が上に弾むようなリズム感はない。⑪西洋の拍を内分割するような拍感もない。

3) 旋律においてはどのような相違があるか、具体的に答えなさい。

西洋の古典派の旋律法においては、①2小節単位の動機やフレーズが、②もう2小節加わって4小節の小楽節（前楽節）となり、③もう4小節（後楽節）加わって大楽節となるブロック構造によって作られている。またその旋律は④主題となって、度々繰り返されたり、⑤主題労作、モチーフ操作と呼ばれる手法でもって用いられるが、日本の邦楽の旋律は、⑥様々な旋律の型の中で、自由に即興的に作られているように感じさせる、紡ぎだしの技法によって作られており、⑦同じ旋律が繰り返し現れたり、⑧対比されるような旋律が出るようなことはない。⑧西洋の音階は和声を伴える長短両調が主になっているが、⑨日本では5音音階などの旋法によっている。

4) 和声においてはどのような相違があるか、具体的に答えなさい。

西洋音楽においては、①教会旋法の世界からポリフォニー、ホモフォニーになっていく過程において機能和声が生じ、②その簡便で明瞭な音楽文法は、西洋音楽を全世界にまで大きく広める普遍性をもつまでに至った。日本音楽はそれぞれの旋法の中で、③装飾された旋律と元の旋律が同時に奏されたり、リズムが変化しズレて奏されたりするヘテロフォニーの手法による音楽が、日本の音楽の主流をなしているために、和声をもつことはなかった。④日本音楽の場合5音音階や6、7音による旋法によりできているために、他のいかなる音とぶつかってもさほど不協和に感じなく、またその出来てしまった不協和を楽しんでいるところもある。⑤笙の和音も機能をもっておらず、その最低音は旋律線をなぞるヘテロフォニーでさえある。

5) 音楽上の構成においてはどのような異なりがあるか、説明しなさい。

西洋音楽においては、①フーガ形式、ソナタ形式、ロンド形式、変奏曲形式など、②主題の対比を元にした緻密な楽曲構成がなされている。日本の音楽は、③雅楽、平曲、能楽、箏曲、文楽、歌舞伎の音楽等々、それぞれ独特な構成をもっているが、④雅楽で用いられた序破急の形が、能楽の世阿弥によって⑤日本の芸事の形式から⑥基本概念にいたるまで大きな影響を与えるようになった。⑦その構成原理は序から本格へ、本格から破格へ、⑧拍子にのらないゆっくりした序から、拍子にのりだす破の部分、拍子にのり速く演奏する急の部分へと移り変わることを一般に言う。⑨またテンポが徐々に速くなっていくことをも序破急とも言うことがある。

6) これからも西洋音楽を学び続けていくうえにおいて、とくに心していこうと思っていることを答えなさい。

例①感情表現を豊かにする。②音楽を学びと捉えないで楽しみとする。③よく歌う。④リズム感、拍感を大切にす。⑤ハーモニーを感じて演奏する。⑥楽曲の構成をよくわかって演奏する。⑦技術的なことばかりとらわれない。⑧音楽を大きくとらえる。⑨西洋の土壤風土、文化、思想、歴史、宗教をよく知る。⑩作曲家の作品背景をよく知る。等々

7) 日本人として、西洋とは異なるオリジナリティーを出していくためには、どのようなことが考えられるか思いを述べなさい。

日本人の特徴としてよくあげられている、①確かな技術に裏打ちされた②繊細な表現は、海外の音楽家の人々にも広く認められているところである。③これに音楽の大きさ、感情表現の豊かさ等々、日本人に足りないところを補いあわせもつと、一流の音楽家と比肩しうる存在となるであろう。

また最近のコンクールにおいて、自国の現代作品を演奏しなければならない海外のコンクールも増えてきているが、④これは西洋人にはない日本的感性をもった作品を日本人が奏することにより、日本人のオリジナリティーを発揮するよい機会とも考えられる。⑤海外でよい日本人の曲を演奏することの意味とその効果は、非常に大きいことをよく知らなければならぬ。

8) 日本人と西洋音楽というテーマについて、思うことを自由に述べなさい。

(9) まとめ

この授業の目的は、日本人の音楽性を日本の音楽の中から探り、西洋音楽との相違を認識することから始まる。その認識の上に立って、我々はどのように西洋音楽を学んでいかなければならないのか、というところに思いをいたすところが大切なのである。

授業においては、生徒達が邦楽や新しい音楽に興味を示していたのは、嬉しい誤算であった。そこには邦楽にふれる機会が少なく、日本の音楽の素晴らしさをほとんど知らないという事実がここにある。しかし我々日本人には、海外の一流の演奏家ですら持っていない、独特な感性ももっていることも気づかなくてはならない。たとえば邦楽を、海外の人が学ぼうとする時、師匠は日本人には説明しなくてもいいところも、一から説明しなくてはいけないところがある。何年教えてもどこか不自然なところが残る、というようなことが、よく言われていることを考えてみてもわかるであろう。知らず知らずのうちに、体に、細胞に、日本で行われている芸事の感性が、我々の中に埋め込まれていることを知らなければならない。

この演奏法の試験においては、模範解答のように事細く書き込む生徒もいたが、書き込みの少ない生徒であっても、積極的な意見や面白い主張が多く、採点していても楽しい思いをさせてもらった。このような命題での試験で、減点法等で採点、評価をするということは、この命題の本質から離れると思ひ、その生徒の日本の音楽に対する想ひ、日本人の感性に対する自覚、西洋音楽に対する今後の想ひややる気等に依じて、判定していった。

この授業の問題点としては、西洋音楽における掘り下げがあまり出来なかったことが挙げられる。3年間の音楽理論や音楽史、演奏法やソルフェージュ、専門実技に副科実技、合唱、オーケストラ、室内楽やピアノ初見アンサンブル等々の多くの授業で、十分に様々な学びがなされているはずなのであるが、西洋音楽のもつ膨大な音楽大系を前にして、まだまだ足りないのが現実である。邦楽の生徒も、一緒に授業を受けているということもあり、なかなか思うようにはいかない難しい面もあるが、これは今後の課題としてまた考えていきたいと思う。

参考文献

- 平成15年 全国音楽高等学校協議会全国大会要項、公開授業 (2) 音楽科
東京芸術大学音楽学部附属音楽高等学校 研究紀要 第1集 音楽理論授業実践報告
平成15年 全国音楽高等学校協議会全国大会、公開授業資料 音楽実技アンケート
今井通郎著『生田 山田両流 箏唄全解 下』より「夕顔」武蔵野書院
浜中康子著『華のバロック・ダンス』音楽之友社
『ドイツ歌曲集1』歌詞対訳 対訳・訳への手引き—小林一夫 曲目詳解 畑中 良輔より「野ばら」全音楽譜出版社
『21世紀の音楽入門2』「リズム」—音楽に生命をあたえるもの (株)教育芸術社
『別冊太陽』「日本の音楽」AUTUMN 1991 平凡社
田中健次著『ひと目でわかる 日本音楽入門』音楽之友社
『日本の音楽』<歴史と理論>国立劇場芸能鑑賞講座
『標準音楽辞典』音楽之友社
『グローブ音楽辞典』講談社
安藤政輝著『生田流の箏曲』講談社

参考楽譜

四代 中尾都山著『都山流尺八楽譜』「夕顔」都山流尺八楽会出版部

宮城道雄著『三絃楽譜』「夕顔」邦楽社発行

宮城道雄著『箏曲選集 第壱編』より「夕顔」邦楽社発行

尺八 菊地良則 歌・三絃 阪本沙有理 箏 日吉章吾の採譜による「夕顔」の総譜

NEUE BACH-AUSGABE V/4『Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach』より「Menuet BWV Anh.114」

『シューベルト歌曲集1』高声用より「野ばら」全音楽譜出版社

歌・箏 前川智世の採譜による「水の変態」《霧》の五線譜

参考CD, ビデオ

CD『シューベルト歌曲集』ソプラノ エリー・アメリング PHILIPS PHCP-10548

CD『時の虹彩／沢井忠夫の世界』沢井忠夫作曲「五節の舞」Camerata 30CM-92

CD『鬼太鼓座 NEW』「屋台囃子」VDR1662

CD 武満徹『ノヴェンバー・ステップス』小澤征爾指揮 サイトウ・キネン・オーケストラ PHCP-21036

CD『シンフォニック・カルマ』高橋裕 管弦楽作品集「笙と管弦楽のための風籟」DENON coco80778→9

本校収録の『バロック・ダンス体験講座』紅谷紀久子講師のビデオ

上代歌舞 「東遊」 春日若宮おん祭 御旅所祭

(『日本古典芸能大系 別巻一』「音楽を中心に見た日本古典芸能史 I 1 - 日本音楽の曙」日本ビクター株式会社 VTMV-124)

舞楽 「陵王」 当曲／乱序 宮内庁式部職楽部

(『日本古典芸能大系 第一巻』「宮廷芸能と神事芸能 I」日本ビクター株式会社 VTMV-101)

声明 「二箇法要付中曲理趣三味 唄一云何唄／理趣経」真言宗豊山派 迦陵頻伽声明研究会

(『日本古典芸能大系 第四巻』「仏教行事と仏教芸能 II」日本ビクター株式会社 VTMV-104)

平曲 「那須与一」 土居崎正富 薩摩琵琶「潯陽江」 須田誠舟

(『日本古典芸能大系 第十四巻』「語り物の音楽 I」日本ビクター株式会社 VTMV-119)

能 「船弁慶」 シテ 梅若六郎 ワキ 宝生閑 アイ 茂山 千五郎

(『日本古典芸能大系 第五巻』「能と狂言 I」日本ビクター株式会社 VTMV-105)

文楽 II 「艶容女舞衣」酒屋の段 浄瑠璃 竹本越路太夫 三味線 野澤喜左衛門 人形 桐竹紋十郎

(『日本古典芸能大系 第十三巻』「文楽 II」日本ビクター株式会社 VTMV-118)

歌舞伎 III 上下 「勧進帳」 安宅の関の場

武蔵坊弁慶 市川團十郎 源義経 尾上梅幸 富樫左衛門 中村勘三郎

(『日本古典芸能大系 第十巻』「歌舞伎 III」日本ビクター株式会社 VTMV-112)

三曲合奏 「夕顔」 歌・三絃 米川敏子, 米川恵美 歌・箏 米川裕枝 尺八 山本邦山

(『日本古典芸能大系 第五巻』「能と狂言 I」日本ビクター株式会社 VTMV-105)

「ジャンベフォラ 聖なる帰郷」出演：ママディ・ケイタ UPLINK ULV-075 1991